

JAN KAILA

Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa

Teoksia vuosilta 1998–2000



JAN KAILA

Valokuvallisuus ja esittäminen nykyaiteessa Teoksia vuosilta 1998–2000

Jan Kaila © 2002

Graafinen suunnittelu

Timo Numminen ja Leena Toivola

Valokuva sivulla 1

Pertti Kekkarainen

Painopaperi

Galerie Art Silk 150 g/m²

Lessebo 120 g/m²

Kirjapaino

Karisto Oy, Hämeenlinna 2002

Julkaisija

Suomen valokuvataiteen museo | The Finnish Museum of Photography

Kaapelitehdas | Caple Factory, Tallberginkatu 1 G, FIN-00180 Helsinki www.fmp.fi

Kuvista sanoin 6

Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 17

ISSN 1239-6141

ISBN 951-9086-68-4

Kustannusosakeyhtiö Musta Taide

P.O. Box 26, FIN-00561 Helsinki

ISBN 952-9851-46-4

*Niinpä täytyy rakentaa jotakin,
jotakin taiteellista.*

Walter Benjamin, *Valokuvauksen pieni historia*, 1931

Johdanto 9

Teokset 15

Ensimmäinen keskustelu 33

- Lavastaminen 46
- Näytteille asettaminen 48
- Porkkalanäyttely 51
- Maalta veteen, vedestä maalle 55
- Dokumentaarinen asenne 57
- Käsitetaide 60
- Käytetyt vaatteet 62
- Kuvittaa idea 63
- Metsän eri olomuotoja 64
- Mitä-Missä-Milloin 66
- Systematiikka, ruudukko ja toisto 67
- Hallituksi tuleminen 71
- Autenttisuuden ja konstruoinnin yhteenkietoutuma 73
- Lumiukko ja mörkö 76
- Valokuvausta muistuttava video 79
- Camera obscura 84

Toinen keskustelu 87

- August Sander 100
- Melankolia 102
- Teosten jatkuvuussuhde 104
- Katastrofikuvat 104
- Garry Winogrand 106
- Atget 108
- "Sisäisen" ja "ulkoisen" ristipaineessa 109

Kolmas keskustelu 115

- Teoksen nimeäminen 130
- Sanomiset 133
- Rikkinäinen puhelin 134
- Kuvatekstit 135
- Solarisaatio 137
- Rodchenko ja Ignatovich 137

Neljäs keskustelu 139

- Valokuvattu muotokuva 152
- Vastasyntyneet 155
- Värin "paikka" 158

Lähteet 161

Johdanto

Tohtoritutkintoni Kuvataideakatemiassa pitää sisällään Amos Andersonin taidemuseossa vuonna 2000 esillä olleen yhdeksästä laajemmasta teoksesta rakentuvan *Kohteen mysteeri*-näyttelyn, pienempimuotoisen vuonna 1998 Kluuvin galleriassa esittämäni *Vastasyntyneet*-teoskokonaisuuden (jonka esitin uudestaan Amos Andersonilla) sekä nyt käsillä olevan julkaisun. Julkaisun valokuvat dokumentoivat teosteni eri kehitysvaiheita ja esittävät tekemisiini vaikuttaneita muitten taiteilijoiden teoksia. Julkaisun tekstiosuus koostuu kuvataiteilija Carolus Enckellin kanssa käymistäni keskusteluista sekä tavanomaista pitemmistä liitteistä, jotka laajentavat ja syventävät keskusteluissa esiinnousseita sekä oman tuotantoni että myös koko valokuvataiteen kentän kannalta keskeisiä kysymyksiä: *Mitä on valokuvallinen esittäminen? Miten valokuvallisuus esitetään nykytaiteessa?*

Ensimmäisessä, vuonna 1998 kirjoittamassani opintojani koskevassa suunnitelmassa sanoin, että tutkintoni kuuluvat teokset muodostuisivat ”katuvalokuvaajan” logiikalla toteutetuista, urbaaneja teemoja käsittelevistä valokuvista. Sitouduin tällä tavoin itselleni tuttuun perinteeseen, jossa valokuvaaja ”flanöörinä” tai kulkijana osin sattumanvaraisesti, osin suunnitelmallisesti ikään kuin löytää eteensä tulevan maailman. Tätä maailmaa hän ”keräilee” valokuvaamalla ja käsittelee myöhemmin teoksissaan koettaen samalla pitää yllä löydöstensä autenttista informaatiota.

Pitäydyin siis aluksi pelkästään valokuvaamalla valmistettujen teosten tuottamiseen, minkä voi tulkita epävarmuudesta johtuvaksi eleeksi, sillä olin jo vuosia ennen opintojeni alkua ottanut taiteessani käyttöön muitakin kuvien tekemisen välineitä. Mutta jo vuoden 1999 alussa kävikin niin, että päädyin valmistamaan teoksia paitsi valokuvaamalla, myös videoimalla

sekä käyttäen esineitä (vaatteita, kirjoja) ja tekstejä. Samoihin aikoihin tapahtui myös jotakin kokonaan uutta suhteessa aiempiin tekemisiini: luovuin tuotannossani keskeisellä sijalla olleesta perinteisemmästä kerronnallisuudesta. Useat uudet teokseni ja ennen kaikkea eri teoksistani aikanaan muodostuva näyttelykokonaisuus eivät enää mahdollisesti käsittelisikään tiettyyn ajankohtaan ja/tai paikkaan sidottua verbaalisesti määriteltävissä olevaa ”aihetta”.

Uusi tilanteeni herätti tukun piinallisiakin kysymyksiä siitä, oliko työskentelyni mahdollisesti liian välineellistä ja sisällöllisesti epäyhtenäistä. Pikkuhiljaa kuitenkin oivalsin, etteivät tekemiseni olleetkaan niin heterogeenisiä kuin olin luullut. Huolimatta siitä, että käytin vaihtelevia tekniikoita ja käsittelin vaikeasti verbalisoitavissa olevia keskenään erilaisia teemoja, olin tekijänä edelleen kulkija ja keräilijä, jota kiinnosti ”asioitten löytäminen” ja järjestely informatiiviseksi, ”asioitten” alkuperään viittaaviksi kuviksi ja teoksiksi. Tämä valokuvaajan taustastani johtuva asennoitumiseni taiteen tekemiseen ilmeni uusissa teoksissani tuotantoani yhtenäistävänä piirteenä, jota aloin kutsua *valokuvallisuudeksi*.

Valokuvallisuus ei mielestäni rajoitu valokuvaukseen, vaan se on taiteellinen lähtökohta ja asenne, jossa välineitä käytetään päämääränä se, että niitten avulla valmistetut kuvat synnyttäisivät samankaltaisia havaintoja, assosiaatioita tai muita merkityksiä kuin valokuvaamalla valmistetut kuvat. Kyseinen ”strategia” ilmenee omalla kohdallani esimerkiksi seuraavilla tavoilla.

Valmistamani videot eivät perustu liikkuvien kuvien käytön keskeisimpään traditioon, jossa kohdetta eri suunnilta kuvaavien kameroitten tai kamera-ajojen avulla sekä leikkaamalla tai editoimalla synnytetään perinteinen lineaarinen tarina. Kamera on videoteoksissani valokuvamaisesti paikoillaan (liikkeen muodostuessa pelkästään kohteen omasta siirtymisestä) ja editoimiseni tähtää pääasiassa simultaanisuuden, ei lineaarisuuden, synnyttämiseen.

Teoksissani käyttämäni tekstit eivät puolestaan muistuta ”kirjallisuutta”, mutta eivät absurdiudessaan myöskään perinteistä tiedonvälitystä. Valmistamalla rekisteröiden ja toteavasti – siis samaan tapaan kuin valokuvat – ”kuvaavia” tekstitauluja pyrin kirjoituksen ja valokuvien perinteisen rinnakkaisuuden ja päällekkäisyyden tuottamien merkitysten reflektointiin.

Myös kolmiulotteisten esineitten käyttöni tähtää *valokuvallisuuteen*: toivon, että se tuo mieleen perinteisten valokuvien olemisen ja esittämisen välisen ristiriidan, joka syntyy siitä, että valokuvat samanaikaisesti sekä viittaavat representatiivisesti jolleeseen että samanaikaisesti ovat läsnä ”nyt-hetkessä” fyysisinä presentaatioina. Näin ollen on oleellista, että olen ottanut käyttööni käytettyjä vaatteita ja kirjoja, toisin sanoen esineitä, joissa mennyt aika näkyy.

Minua on vuosikausia kiehtonut se Walter Benjaminin kommentti, joka sisältyy hänen valokuvauksen historiaa ja merkityksen muodostusta analysoivaan artikkeliinsa *Valokuvauksen pieni historia*. Benjamin lausahtaa: ”Niinpä täytyy rakentaa jotakin, jotakin taiteellista.”

Rakentamisesta tulikin minulle keskeinen taiteellinen ilmaissukeino – kuitenkin mahdollisesti eri tavalla kuin Benjamin sen ajatteli. Hänelle rakentaminen tarkoitti vastavoimaa ”luovalle” perinteiseen estetiikkaan perustuvalle valokuvaukselle, sellaista (valokuva)konstruktivismia, jota surrealistit tai venäläiset avantgardistiset elokuvaohjaajat esimerkiksi kollaasia ja montaasia käyttäen kehittivät. Minulle rakentaminen merkitsi *valokuvallisten* ”löydösteni” konstruoimista, muokkaamista ja yhdistelemistä sellaiseksi *esittämiseksi*, jossa informatiivisuuden rinnalle ja samalla polariteetiksi syntyi esimerkiksi toistoon, väriin ja tilaan liittyviä esteettisiä, ei kieleen, vaan välittömämpään aistimiseen sisältyviä ulottuvuuksia.

Näin teokseni pikkuhiljaa syvenivät käsittelemään ei vain löydettyä, vaan myös siitä muokkaamaani *esittämistä*. Samalla tuli ”tässä ja nyt” eli presentatiivisten esteettisten ulottuvuuksien ja ”siellä ja silloin” eli valokuvallisten representatiivisten

ja informatiivisten ulottuvuuksien välisestä polaarista yhteenkietoutuneesta suhteesta keskeisin tutkimukseni aihe.

Carolus Enckell edustaa värilliseen ja itseensä viittaavaan reduktioon perustavana maalarina vastakkaista taiteellista ajattelutapaa suhteessa dokumentaarisen valokuvauksen informaatiota korostavaan traditioon, josta minä aikanaan 1980-luvun alussa taiteellisessa toiminnassani lähdin liikkeelle. Päätökseni pyytää juuri Enckell ohjaajakseni ja keskustelukumppanikseni perustui siihen, että vaikka minä jo 1990-luvun tuotannossani olinkin jonkun verran käsitellyt toistoon, väriin ja tilaan liittyviä kuvan itseensä viittaavuuteen sisältyviä kysymyksiä, koin edelleen kuvataiteen perinteelle ominaiset *esittämistä* korostavat ulottuvuudet haastavina suhteessa *valokuvaukseen* ja *valokuvallisuuteen*.

Ehdotin alkuvuodesta 1999 Enckellille, että me jatkossa kokoontuisimme noin puolen vuoden välein keskustelemaan työn alla olevista kuvataiteen tohtoritutkintoon kuuluvista teoksistani. Näin syntyi neljä keskustelua, jotka olivat editoimattomina kukin 4–5 tunnin mittaisia. Kumpikaan meistä ei etukäteen suunnitellut sanomisiaan sen tarkemmin, vaan päämääränä oli kommentoida suhteellisen vapaasti kaikkea sitä mitä teokseni ja niissä tapahtuneet muutokset toisivat mieleen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tapaamisemme olisivat olleet sisällöltään sattumanvaraisia. Edellinen keskustelu vaikutti aina siihen mitä seuraavassa tapahtui – me toisin sanoen synnytimme keskusteluyhteyden ja -kulttuurin.

Keskusteleminen on jo pitempään ollut minulle läheinen tapa lähestyä taidetta ja olen käyttänyt sitä tuottaessani materiaalia myös muista taiteilijoista kertoviin julkaisuihin. Keskusteluiden dialogisuus synnyttää mielestäni parhaimmillaan sellaista ennakoimatonta tietoa ja läsnäolemisen tunnelmaa, jota ei teoreettisemmassa kirjoittamisessa kenties tavoita. Taiteelliseen tutkimukseeni keskusteleminen näytti sopivan myös sen takia, että sen avulla olisi mahdollista tallentaa jossain määrin kronologisesti ja autenttisesti niitä reaktioita ja tunnelmia, joita

kulloinenkin teosten työvaihe synnytti kaksi vuotta kestäneen valmistusprosessin aikana.

Myöhemmin kirjoitin keskusteluille liitteet, koska halusin tuoda taiteellisen tutkimukseni piiriin myös sellaisia taiteeseeni vaikuttaneita asioita, joita Enckellin ja minun oli käytännön syistä mahdotonta tavatessamme johdonmukaisesti tarkastella. Näitä asioita ovat esimerkiksi ”objektiivisemmat” ja teoreettisemmat valokuvauksen ja kuvataiteen historiaan ja nykypäivään kuuluvat tapahtumat, ilmiöt ja teokset.

Alkuperäisenä ajatuksenani oli, että en juurikaan ennakkoon pohtisi liitteitteni keskinäisiä suhteita, vaan pyrkisin kytkemään liitteen keskustelun jokaiseen sopivalta tuntuvaan kohtaan, niin että lopputulos muistuttaisi moniperspektiivistä kollaasia. Näin minä pitkään toiminkin, mutta materiaalini paisui paisumistaan, ja pahimmillaan olin työstämässä 150 laajaa liitettä, joitten sisältö vaihteli niin rajusti, etten mitenkään enää kyennyt hallitsemaan tilannetta. Jatkoin karsimalla ja yhdistelemällä, ja jäljelle jäi lopulta 32 sellaista liitettä, jotka mahdollisimman konkreettisesti liittyvät käytännön tekemisiini ja samalla kertovat tekemiseni taustoista *valokuvallisuuden, esittäminen ja nykytaiteen* muodostamassa monitasoisessa viitekehyksessä.

Työni ollessa nyt päätöksessä tunnen olleeni etuoikeutettu saatuani ensimmäisten joukossa osallistua Kuvataideakatemian tohtorikoulutusohjelmaan. Haluan kiittää tämän ohjelman käynnistäjää professori Satu Kiljusta. Kiitokset myös ”ensimmäisen vuosikurssin” kollegoilleni Eija-Liisa Ahtilalle, Teemu Mäelle, Tarja Pitkäselle, Jyrki Siukoselle ja Jan-Kenneth Weckmanille. Oli ilo opiskella kanssanne.

Ohjaajani Carolus Enckell on vaikuttanut ratkaisevasti tutkimintoni teosten ja tekstien syntyyn, kehittymiseen ja viimeistelyyn. Kiitokset hänelle kaikesta tästä kuten myös ohjaavalle asiantuntijalle Altti Kuusamolalle keskusteluista.

Elis Sinistöä kiitän yli 15 vuotta jatkuneesta yhteistyöstä.

Kiitokset erityisasiantuntijana ja oikolukijana toimineelle

Pia Siveniukselle. Hänen tarkkuutensa ja pitkäjänteisyytensä oli työni valmistumisen kannalta ratkaisevaa. Tuomo-Juhani Vuorenmaata kiitän ennakkoluulottomasta toiminnasta, joka on mahdollistanut tämän julkaisun syntymisen. Kiitokset tästä myös Mustalle Taiteelle ja Suomen valokuvataiteen museolle.

Kiitokset perheelleni. Eräs tuttavani sanoi osuvasti, ettei vaikeinta ole tohtoritutkinnon tekeminen, vaan tohtoritutkintoa tekevän kanssa eläminen.

Tutkintoani ovat rahoittaneet Alfred Kordelinin Säätiö, Greta ja William Lehtisen Säätiö, Suomen Taideakatemia, Svenska kulturfonden, Taiteen Keskustoimikunta, Uudenmaan taidetoimikunta ja Valtion valokuvataidetoimikunta. Kiitän saamastani tuesta.

Kirkkonummella 1. syyskuuta 2002

Jan Kaila

TEOKSET

Jan Kailan näyttelystä *Kohteen mysteeri*
Amos Andersonin taidemuseossa vuonna 2000
kuvannut Juha Nenonen

1. *Sarjasta Olen erilainen joka hetki (monivärinen)*, 1998.
10 värivalokuvaa, kukin 70x50 cm.
2. Yksityiskohta teoksesta *Vaihtoaskel*, 1998–2000.
Käytettyjä vaatteita, Viisi DVD-videota, väri, viisi monitoria.
3. *Vaihtoaskel 2*, 2000.
Pehmoleluja, kangas, DVD-video, ääni, väri, LCD monitori.
4. Yksityiskohta teoksesta *Vastasyntyneet*, 1998.
60 mv-valokuvaa, kukin 30x24 cm.
5. *Iso Omena*, 2000.
Viisi DVD-videota (16:9), väri, ääni, viisi laajakulmamonitoria.
6. *Mitä-Missä-Milloin*, 1999–2000.
Mv-valokuvia, kirjoja.
7. *Olen erilainen joka hetki (musta)*, 1999.
105 värivalokuvaa, kukin 40x30 cm.
8. Yksityiskohta teoksesta *Solarisoidut*, 2000.
Kolme DVD-videota, ääni, väri, kolme monitoria.
9. *Sanomiset*, 2000.
24 kehystettyä tekstitulostetta, kukin 24x30 cm.







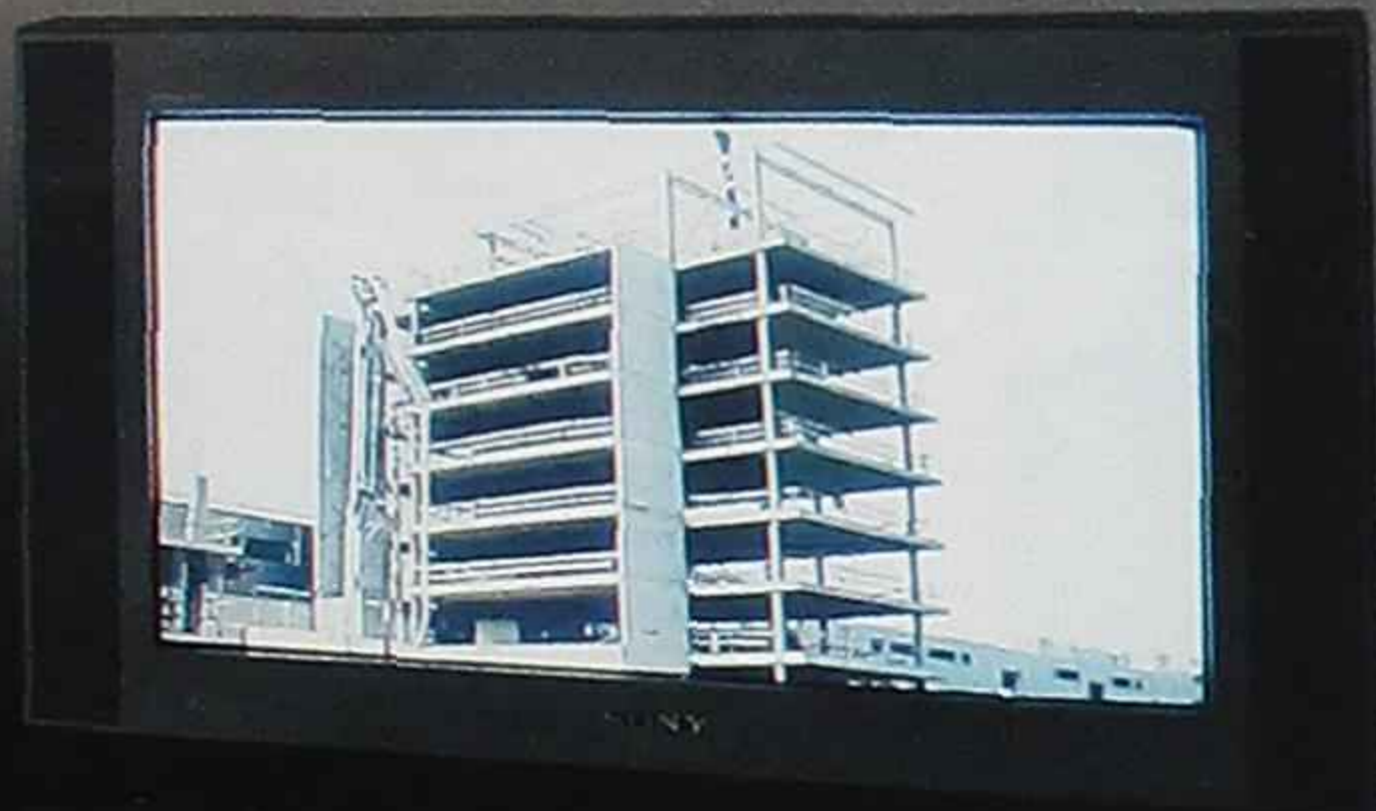
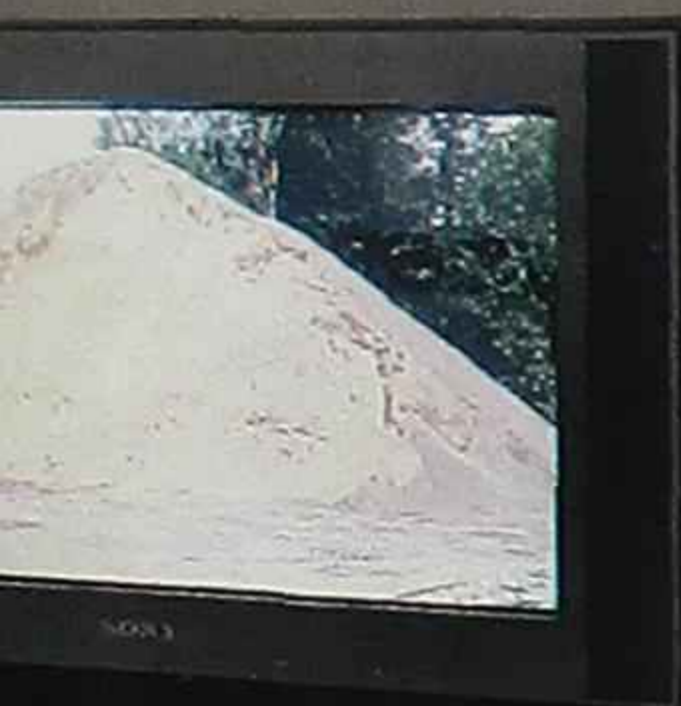






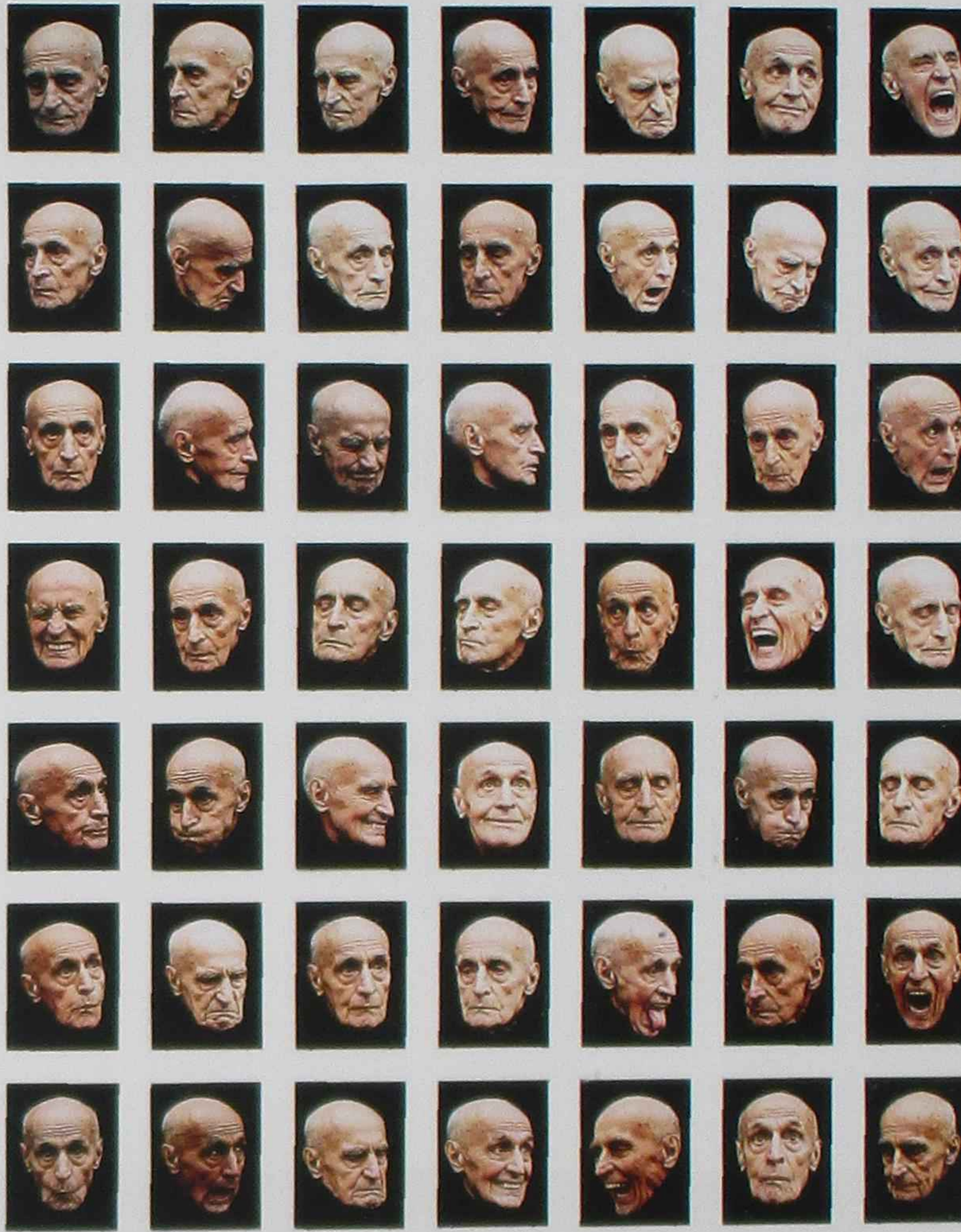


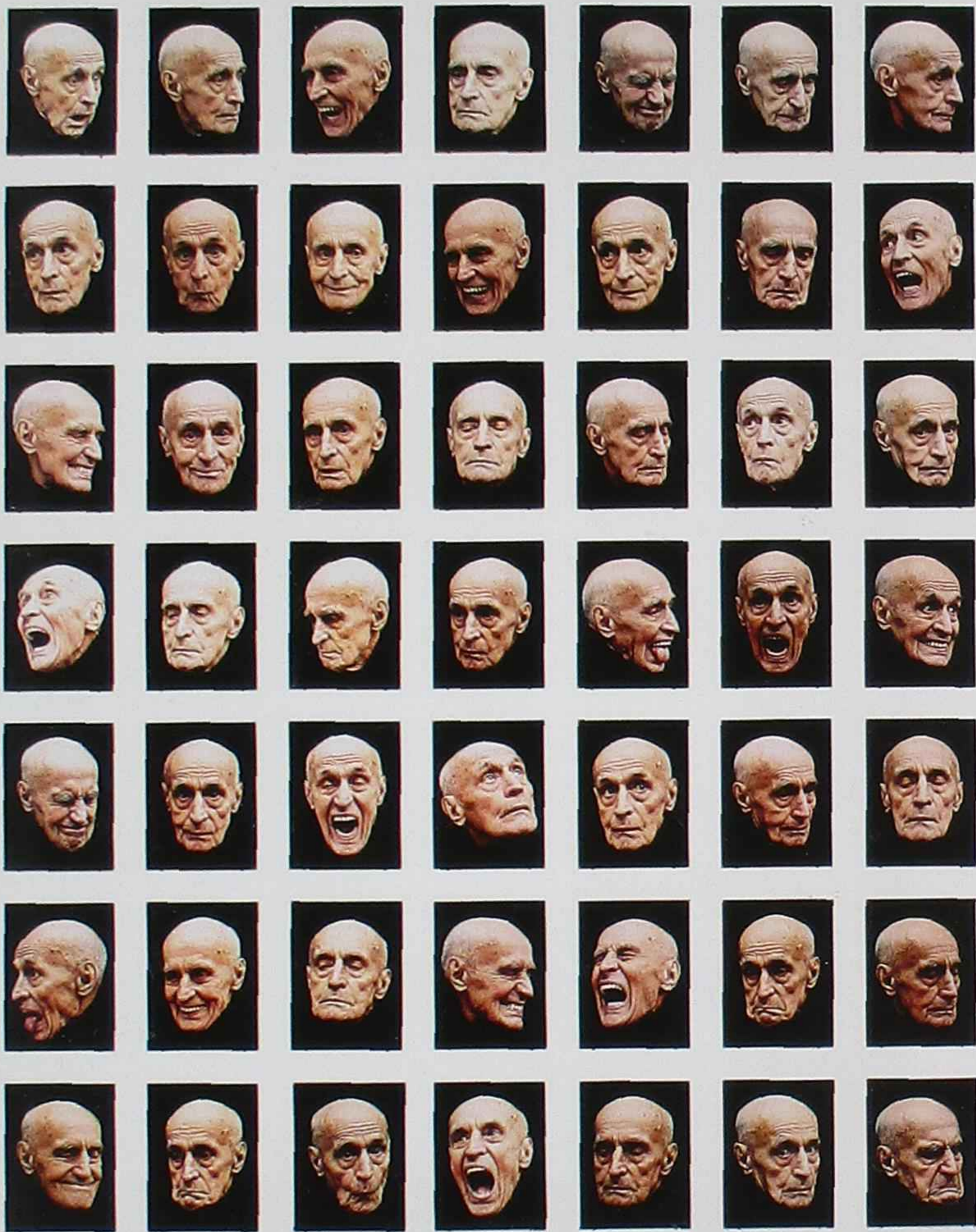








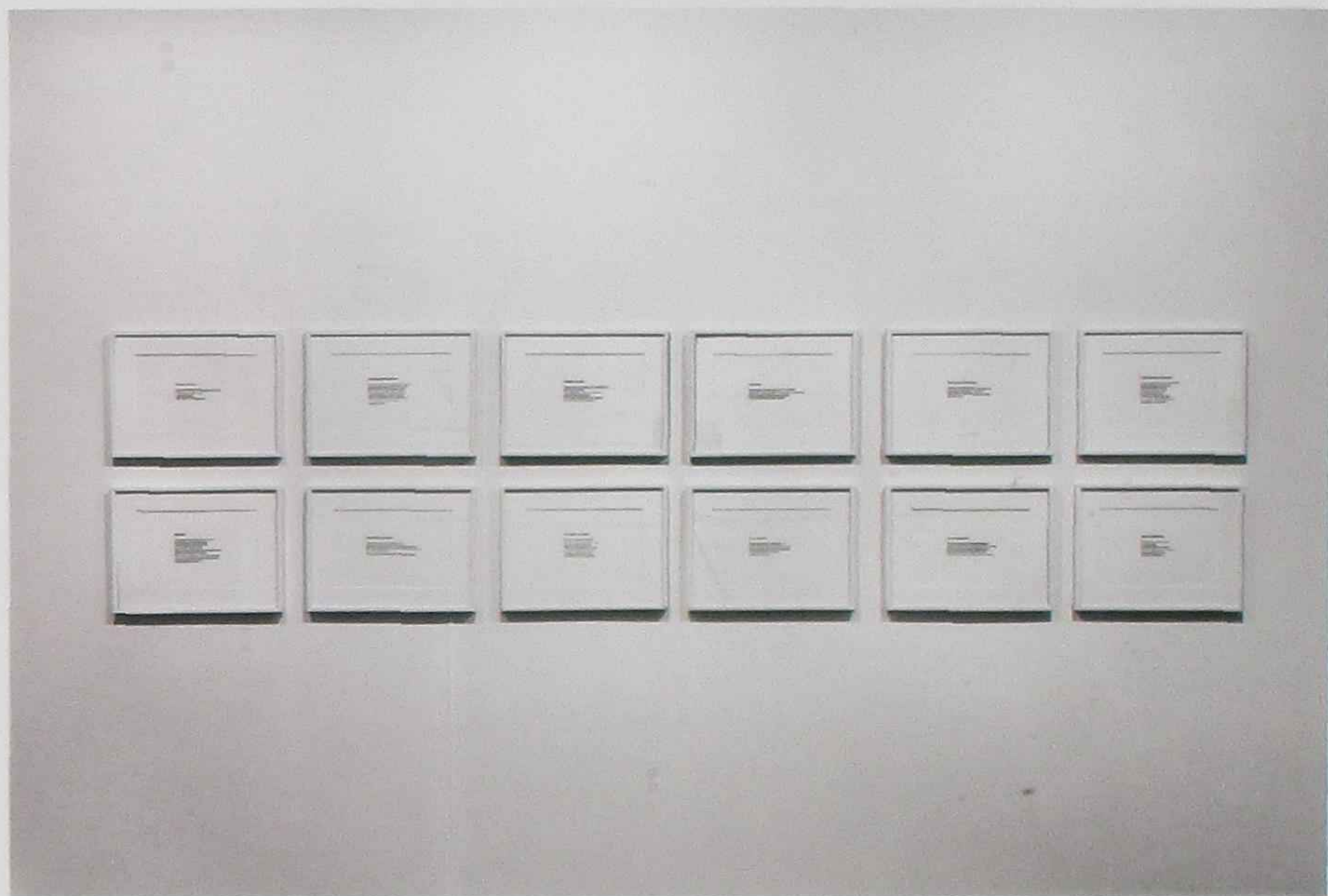




33







ENSIMMÄINEN KESKUSTELU

Ensimmäinen keskustelu käytiin työhuoneellani Kirkkonummella 30.3.1999. Aloitimme käymällä läpi aiemman tuotannon vaikutusta opinnoissani vireillä olleisiin kysymyksiin, jonka jälkeen siirryimme käsittelemään parhaillaan työstämiäni kolmea tohtoriopintoihini sisältyvää teosta. ”Vaateokseni” rakentui siinä vaiheessa muutamasta kymmenestä seinälle ripustetusta keltaisesta vaatteesta. *Mitä-Missä-Milloin* puolestaan koostui vielä toistaiseksi läjästä vuosikirjoja, jotka olin levittänyt ylösalaisin lattialle laataksi. ”Lumiukot” oli sekin vasta aivan aluillaan ja jäsentymätön, ja Carolus Enckell näki sen yhdellä monitorilla esitettynä ilman ääntä.

Jan: Valokuvilla representoitujen olioitten ja ”todellisten” esineitten välinen suhde taiteen viitekehyksessä on kysymyksenä kiinnostanut minua jo pitkään. Kiinnostukseni syntyi pikkuhiljaa ja aika monimutkaisella tavalla. Kokiessani 1980-luvun puolivälin jälkeen autenttisuuteen pyrkivän ja mahdollisimman vähän edessä olevaan puuttuvan valokuvaamiseni riittämättömäksi suhteessa omiin kokemuksiini, aloin lavastaa tilanteita. **Lavastaminen** aikaansai sen, että aloin kiinnostua kuvien tekemisestä toimintana, jonka lähtökohtana on ”tyhjä kangas”. Tarkoitin tällä rakentamista ja järjestämistä, toisin sanoen additiivista toimintaa, jonka lopputulos valokuvataan.

Esittäessäni myöhemmin esineitä myös sellaisenaan pudotin valokuvaamisen pois. Esineellisten konstruktioitteni tuli tällöin toimia kuvina reaalisen läsnäolemisensa kautta.

Carolus: Sinä kyseenalaistat jatkuvasti valokuvauksen ja niin sanotun todellisuuden välisen suhteen, ja se on ehkä yhteydessä valokuvauksen historialliseen rooliin objektiiviseksi koetun tiedon tuottajana. Mutta kai sinua on kolmiulotteisuudessa kiinnostanut muukin kuin valokuvaukseen liittyvät ongelmat?

Jan: Aloittaessani esineitten esittämisen ”sellaisenaan” 1990-luvun puolivälissä minua kiinnosti etupäässä se, että samaan aihepiiriin kuuluvien valokuvien ja esineitten rinnastaminen tuntui laventavan valokuvien kertomaa. Esineitten käytön myötä jouduin tekemisiin myös **näytteille asettamisen** tilallisten kysymysten kanssa ihan eri tavalla kuin aiemmin. Esineitten, kuvien ja katsojan jatkuvuussuhde tilassa tuli melko pian tärkeäksi osaksi taiteellista työskentelyäni.

Carolus: Jo Porkkala-aiheinen näyttelysi sisälsi valokuvien lisäksi esineitä ja myös tekstejä.

Jan: Kierrätin **Porkkala-näyttelyäni** parin vuoden ajan Suomessa. Kun esitin sen ensimmäistä kertaa Helsingissä 1994, ei mukana ollut vielä kuin yksi esine, mutta sitten niitä kertyi jokaisella esityskerralla yhä enemmän, kunnes lopulta melkein tunsin pyörittäväni pientä kotiseutumuseota.

Vuonna 1996 Kaapelin galleriassa esittämässäni näyttelyssä **Maalta veteen, vedestä maalle** oli esineillä jo itsenäisempi rooli, vaikka ne samaan aikaan toimivatkin valokuvien referentteinä. Näyttelyn valokuvat esittivät lumen kippaamista kuorma-auton lavalta mereen miltei gallerian ikkunan edessä sekä kippaamisen seurauksena mereen syntyneitä erimuotoisia ja -värisiä kasoja ja kokkareita. Pääasiassa gallerian keskilattialla sijaitsi näyttelyn esineisiin perustuva osa, kymmenkunta valkoista pöytää, joiden päällä oli sukeltajan samasta paikasta merenpohjasta löytämiä esineitä.

Carolus: Tällä tavoinhan tulit ikään kuin väittäneeksi, että Kaapelitehtaan vesialueen todellisuus on paljon monimuotoisempi kuin aluetta esittävät valokuvasi.

Jan: Kyllä. Valokuvat esittävät pintaa, konkreettisesti meren pintaa ja vertauskuvallisesti ”todellisuuden pintaa”, esineet taas pinnan alta paljastunutta merenpohjan ”todellisuutta”.

Carolus: Mutta onko taiteessa, tai muutenkaan ylipäätään, olemassa jokin ”todellisempi todellisuus”? Eikö lopulta aina ole kysymys taiteilijan rajallisista valinnoista?



Jan Kaila, Maalta veteen, vedestä maalle -näyttelyn luonnoksia, 1996.

Jan: Minun juureni kuvantekijänä tulevat 1970-luvun lopulta ja 1980-luvun alusta. Omaksuin silloin sellaisen epämääräisen **dokumentaarisen asenteen**, jonka mukaan valokuvaus on parhaimmillaan ennen kaikkea ”todellisuuden totuudellista vangitsemista”. Totuudellisuuden, todellisuuden ja valokuvaamisen välisten suhteitten tarkempi erittely tai kyseenalaistaminen ei kuitenkaan siihen aikaan kiinnostanut minua tai muitakaan tuntemiani valokuvaajia – suomalainen valokuvataide oli niin neitseellisessä tilassa, että lähes kaikenlainen dokumentarismien, reportaasin sekä kuvajournalistiikan perinteistä ammentava tekeminen tuntui uudelta ja raikkaalta. Nykyisessä työskentelyssäni pyrin tietoisesti käsittelemään tekijän, kohteen ja esittämisen välistä monitasoista ja usein ristiriitaista suhdetta.

Carolus: Mutta mitkä sitten ovat kriteerisi, kun näköjään nykyäänkin päätät valmistaa osan teoksistasi valokuvaamalla ja toisen osan teoksistasi esineistä ”omana itsenään”?

Jan: Kriteerini vaihtelevat teoksesta toiseen. Osin on kysymys jonkin sisällöllisen idean ja tietyn välineen yhteensopivuudesta tai sitten kiinnostavasta yhteensopimattomuudesta, osin tietyn välineen esteettisistä potentiaaleista niin itsessään kuin suhteessa toisiin mediuimeihin. *Porkkala 1944–56*-näyttelyssä ja *Kaapelitehdas*-aiheisessa näyttelyssäni päämääränäni oli vielä, kuten jo mainitsin, paikkasidonnaisiin teemoihini liittyvien sisältöjen laventaminen rinnastamalla toisiinsa valokuviin perustuvia teoksia ja reaalisiin esineisiin perustuvia teoksia. Reaaliset esineet siis ikään kuin kertoivat samaa tarinaa kuin valokuvat, mutta eivät kaksiulotteisessa muodossa vaan kolmiulotteisesti, ja lisäksi usein lattialle tai pöydille sijoitettuna, eikä vain seinille kuten valokuvat yleensä.

Tämäntyyppisessä esittämisessä on kuitenkin se absurdi puoli, että samalla kun kerronta laventuu, hämärtyy perinte-

nen merkityksen muodostus. Ajatellaan vaikkapa Kaapelitehtaan näyttelyäni: kuten jo totesimme, kyseenalaistin valokuvieni esittämää ”pinnan todellisuutta” rinnastamalla sen pinnan alta löytyneeseen ”toiseen todellisuuteen”. On mahdollista, että näyttelyni keskeisimmäksi sisällöksi muodostuikin **käsite-taiteelle** ominainen esittämisen problematiikka.

Kun nyt paraikaa valmisteilla olevat teokseni eivät enää liity tiettyyn yhtenäiseen maantieteelliseen paikkaan tai teemaan, on tietysti olemassa sellainen vaara, että eri välineillä operoimiseni näyttäytyy katsojalle liian kaoottisena. Lisäksi olen vielä laajentanut toimintaani: valmistan nykyään myös videoita.

Vaateteos

Jan: Valmisteilla olevan uuden teokseni taustasta on syytä kertoa, että viime vuosina olen yhä enemmän kiinnostunut väreistä. Tein loppukesällä 1998 kaksi videota ja kaksi valokuvasarjaa Elis Sinistöstä. Sinistö esiintyy näissä punaisiin tai keltaisiin vaatteisiin pukeutuneena, ja annoin teoksille myöhemmin nimeksi *Olen erilainen joka hetki (punainen)* ja *Olen erilainen joka hetki (keltainen)*. Viehätyin varsinkin keltaisen värin intensiivisestä itseensä viittaavuudesta, ja



Jan Kaila, *Olen erilainen joka hetki (punainen ja keltainen)*, 1998.
12 värivalokuvaa, 75x50 cm kukin.



Jan Kaila, vaateeteoksen ensimmäinen versio työhuoneella, 1999.

olen nyt hankkinut keltaisia vaatteita kirpputoreilta päämääränäni rakentaa niistä installaatio. **Käytetyissä vaatteissa** minua kiinnostaa se, että ne synnyttävät samantapaisia mielikuvia kuin valokuvat.

Valokuvien tavoin ne ikään kuin korvaavat poissaolevaa ”elämää” pitämällä sitä läsnä ”kuvana”, mutta samalla ne, sisältäessään ainoastaan jälkiä elollisesta, viittaavat katoavuuteen. Installaationi tulee toivottavasti toimimaan usealla tavalla samanaikaisesti: esimerkiksi niin että se viittaa läsnäolon ja poissaolon väliseen ristiriitaan, tai niin että sitä katsovan henkilön oma fyysinen läsnäolo korostuu keltaisen värin synnyttämän voimakkaan aistimisen kautta.

Carolus: Kun nyt katselen tätä aluillaan olevaa teostasi, ihmettelen, että puhutkohan sinä itse asiassa vaatteista vai väreistä. Keltainen väri pyrkii aktiivisuutensa ja koristeellisuutensa takia hallitsemaan kokonaisuuden sisältöä, ja näin vaatteitten merkitys vaatteina, esineinä, heikkenee. Esiin nostamasi kysymykset ovat sinänsä mielenkiintoisia, mutta löytäisitköhän sinä niille täsmällisemmän ja selkeämmän visuaalisen muodon?

Jan: Ehkä minä pyrin liian moneen asiaan samanaikaisesti – varsinkin kun olen tavoitellut vielä yhtä vaatteitteni läsnäolon/poissaoloon liittyvää lisäulottuvuutta, nimittäin huumoria. Monet näistä vaatteistahan ovat perinteisesti ajateltuina mauttomia, ja nyt ne kuitenkin tässä viitekehyksessä saavat taideteoksen ylevöitetyyn statukseen.

Carolus: Minusta mauttomuus ja huumori eivät tässä korostu. Vaatteesi ovat sidoksissa niihin eri vuosikymmeniin jolloin ne on valmistettu, eikä niitä ajattele sinun hierarkkisenä esteettisenä valintanasi, vaan pikemminkin jonkinlaisena objektiivisempänä otoksena. Olisit tietysti voinut tehdä korostetusti oman makusi mukaisia tai sen vastaisia valintoja, mutta silloin teoksesi olisi suljetumpi, subjektiivisempi.

Jan: Otoksesta ja objektiivisuudesta tuli mieleen, että kun rakennetaan tällaisia laajoja teoksia, joissa luovutaan omista esteettisistä kriteereistä – ainakin suhteessa yksittäisiin esineisiin – heikkenee taideteoksen visuaalinen kiinnostavuus helposti. Teos tietysti viittaa itsensä ulkopuolelle johonkin ideaan tai käsitteelliseen järjestelmään, mutta viitsiikö sitä katsoa keskittyneesti? Esimerkiksi monet Kaapelitehtaan näyttelyni yksittäisistä esineistä olivat ainakin omien esteettisten käsitysteni mukaan visuaalisesti epäkiinnostavia. Toisin sanoen, innostuuko kukaan meren pohjasta nostetuista hernekeittopurkeista vain sen takia, että ne **kuvittavat ideaa**, jonka mukaan kaikki pohjasta löydetty on näytettävä. Näyttelyn jälkeen nämä esineet muuten lojuivat kotini takapihalla pari vuotta, kunnes sain kipattua ne kaatopaikalle.

Seuraavassa näyttelyssäni, joka käsitteli **metsän eri olomuotoja**, yritin keskittyä enemmän yksittäisten kuvien kiinnostavuuteen ajatellen perinteisempää estetiikkaa – valoa, väriä ja muotoa. Jotkut tekemisiäni pitempään seuranneet tuttavani olivat

Jan Kaila, Siitepölyä, 1997. Värivalokuva 150 x 100 cm, metsäaiheisesta nimettömästä näyttelystä.



ihmeissään, heistä näyttelystä puuttui kokoava idea, aihe tai teema – ehkäpä siis jonkinlainen tiedollisempi avain.

Mitä-Missä-Milloin

Jan: Kerron aluksi **Mitä-Missä-Milloin**-teoksen lähtökohdista. Kuvitetut tietokirjat ovat lapsuudestani saakka vetäneet minua puoleensa. Ne ovat edustaneet sellaista lohdullista ajattelutapaa, jonka mukaan ”maailma” olisi koettavissa hallittavana ykseytenä. Valokuvilla on ollut erityinen minua kiinnostava roolinsa näissä kirjoissa: ne ovat tuntuneet ykseyden yksittäisiltä palasilta, jotka yhteen koottuina muodostavat mielekkään kokonaiskuvan. *MMM*-sarjan olen kaikista tietokirjasarjoista valinnut työskentelyni materiaaliksi nimenomaan siksi, että se on ollut miltei koko ilmestymisensä ajan päältäpäin samannäköinen. Jo pelkkä miltä tahansa vuodelta olevan *MMM*-kannen näkeminen saattaa herättää katsojassa mielikuvia, jotka koskevat yleisemmin mennyttä aikaa, eikä pelkästään tiettyä vuotta.

Carolus: Kerro tarkemmin, miten aiot esittää nämä kirjat.

Jan: Lattialla kiinni toisissaan niin, että vain takakannet näkyvät, eräänlaisena laattana. Sommittelussa noudatan sääntöä, jonka mukaan pysty- tai vaakasuorassa ei saa olla vierekkäin samanvärisiä kirjoja ja eri värien tulee olla jossain määrin tasapuolisesti edustettuina joka puolella laattaa. Tavassani sommitella näkyy varmasti se, että olen ollut vaikuttunut minimalismissa ja käsitetaiteessa usein käytetystä **systematiikasta ja ruudukkomaisesta toistosta**.

Teokseni toista osaa varten olen *MMM*-kirjoja tutkittuani valinnut niistä uutiskuvia eri vuosilta. Uutiskuvia nimenomaan siksi, että ne on konstruoitu esteettisesti mahdollisimman neut-

raaleiksi, jotta ne välittäisivät ”objektiivista tietoa”. Katsoja ei näin välttämättä tule kiinnittäneeksi huomiota niiden esteetiikkaan, esimerkiksi valoon, muotoon ja tilaan, vaan saattaa kokea ne autenttisina paloina maailmaa – aivan kuin kohteen ja katsojan välissä ei olisi ollut valokuvaajaa ja kameraa. Valitsemani uutiskuvat reproan dioiksi, jotka projisoin näyttelytilassa kirjalaattaa ympäröiville seinille. Päämääränäni on rakentaa sellainen dramaturgia, joka lähtökohdallisesti muistuttaisi tietokirjojen ja niissä olevien valokuvien lohdullista kohtaamista, mutta jossa katsojan paikka ”tapahtumien hallitsijana” pikkuhiljaa kääntyykin kuvien esittämän sekasortoisuuden seurauksena ”**hallituksi tulemiseen**”.

Carolus: Sanoit, että katsoja saattaa kokea uutiskuvat autenttisina paloina maailmaa. Valokuvien autenttisuus on kuitenkin aina konstruoitua, vai onko?

Jan: Se, että kuva ylipäättään on kameralla kuvattu perinteinen



Jan Kaila, MMM-kirjojen kansia sommiteltuina lattialle, 1999.

valokuva, eikä muunlainen kuva, edellyttää, että siinä on heijastuneen valon aikaansaama jälki eli indeksi kameran edessä olleesta oliosta. Tämä jälki on siinä mielessä autenttinen, että se on oliosta lähtöisin. Kuitenkin: jotta tämä valokuva ylipäätään olisi tullut olemaan, on jälki tavalla tai toisella pitänyt kiinnittää, ja sehän on jo eräänlaista konstruoimista. Kiinnittäminen ja sitä edeltänyt valokuvaaminen eivät kuitenkaan vielä takaa, että me katsomalla tunnistaisimme jäljen oliosta lähtöisin olevaksi. Jälki saattaa olla periaatteessa minkä värinen, muotoinen ja kokoinen tahansa, jollei valokuvaaja ole myös konstruoimalla – valottamalla, kehittämällä ja vedostamalla – tehnyt jäljestä jossain määrin identtisen näköistä suhteessa sen esittämään olioon. Valokuva on toisin sanoen **autenttisuuden ja konstruoinnin yhteenkietoutuma**. Valokuvaa voi tietysti tyylliseikkoja korostamalla naamioida sellaiseksi, että se näyttää konstruoidummalta, tai sitä voi naamioida sellaiseksi, että se muistuttaa mahdollisimman paljon autenttista oliota, kuten juuri uutiskuvia tuotettaessa on tapana. Ja on tietysti sekin mahdollisuus – kuten minulla nyt tätä *MMM*-teosta valmistaessani – että kameran edessä ollut olio onkin ollut valokuva. Silloin kietoutuminen on jo sietämättömän monimutkaista: alkuperäisen olion autenttiset mutta samalla konstruoidut jäljet ja niiden päällä uusi kietoutuminen – ”valokuvaolion” jäljet ja sen konstruktio...

Lumiukot

Jan: Ikoninen lähtökohta lumiukkoja tehdessäni on ollut kahden stereotyyppisen visuaalisen hahmon risteyttäminen: **lumiukon ja mörön**. Möröistä on varsinkin Muumeissa esiintyvä ollut tärkeä.

Carolus: Muumien mörkö on kauhean näköinen.

Jan: Lumiukoissa on se surullinen puoli, että ne lopulta sulavat. Olen nyt valmistamassa videota, jossa ukkojen sulamista kiihdytetään keinotekoisesti niin, että prosessi näkyy jatku-

Jan Kaila, ensimmäiset tien-
varteen rakennetut lumiukot,
Kirkkonummi 1998.



mona. Luonnossa tätä katoamista ei yleensä paljain silmin lineaarisesti näe, vaan se näyttäytyy aiemmin ja myöhemmin nähdyn välisenä erona.

Carolus: Kerro vielä tarkemmin työskentelysi käytännöllisestä puolesta. Miten sinä esimerkiksi olet muotoillut ukkosi?

Jan: Aloin talvella 1998–99 sään salliessa öisin rakennella lumiukkoja kotini lähellä oleville tienvarsille. Ne olivat jo silloin kammottavia, aika samannäköisiä kuin myöhemmät työhuoneelleni tekemät. Rakensin ne yleensä teitä valaisevien lamppujen alle ja valokuvasin ne heti kun ne olivat valmiita. Syntyneet valokuvat eivät kuitenkaan kiinnostaneet minua tarpeeksi kuvina ja siirsin koko toiminnan työhuoneelleni kyetäkseeni jatkamaan työskentelyä säästä ja kadunvarsien valaistuksesta riippumatta. Työhuoneella syntyi sitten ajatus ukkojen sulattamisesta ja videoinnista. Aluksi yritin piirtää ukkoja hiilellä ja käyttää näin syntyneitä kuvia kolmiulotteisten ukkojen mallina. Se ei kuitenkaan toiminut, koska olen keho piirtäjä. Ukot siis syntyivät improvisoiden. Kannoin työhuoneelleni ison saavillisen lunta, rakensin vartalon sekä pään, lopuksi lisäsin tietysti hiilipaloja ja porkkanan, enkä oikein tiedä, miksi ukot tietyssä pisteessä tuntuivat valmiilta. Sulattamiseen käytin kuumailmapuhallinta, ja pian opin kuinka paksuja ukkojen tuli olla ja kuinka syväälle naamaan hiilet ja porkkanat tuli sijoittaa, jotta

sulamisen ja sen aikaansaama ukkojen ”liikkuminen” näkyisi jatkumona. Harjoittelun jälkeen **videoin valokuvaamista muistuttavalla tavalla** sulamisprosesseja. Käytin lähes pelkästään liikkumatonta kameraa ja koko ajan samaa objektiivin polttoväliä.

Carolus: Elokuvaohjaajat ja -kuvaajat ovat jossain määrin käyttäneet liikkumattoman kameran strategiaa. Elokuvilla on kuitenkin yleensä pyritty kertomaan miltä kohde näyttää eri suunnilta – joko kamera-ajoilla tai leikkaamalla. Monet videota käyttävät kuvataiteilijat ovat sen sijaan menetelleet niin kuin sinä nyt.

Jan: Minua kiinnostaa liikkumattoman kameran muodostama lukitumpi kompositio ja rajaus. Kyse lienee minulle valokuvaajana tutusta tavasta pysäyttää kohde tietystä pisteestä nähdyksi tila-aikakudelmaksi niin, että katsoja joutuu kuvittelemaan suuren osan kohteeseen liittyvistä asioista, sen sijaan että kamera näyttäisi ne hänelle. Liikkumaton videokamera on kuitenkin eräänlainen kompromissi. Se ei, kuten ei perinteinen valokuvakamerakaan, kuljeta katsojaa illusorisesti tilassa, mutta toisin kuin valokuvakamera se näyttää kuitenkin kuvatun kohteen oman mahdollisen liikkumisen **camera obscuran** tapaan.

Mutta mitä tulee leikkaamiseen tai editointiin: kuvasin jokaisen erillisen ukonsulattamisen alusta loppuun yhtenä pitkänä otoksena, yhtenä lineaarisena ”kuvana”, ja sellaisina tulene myös säilyttämään. Lisäksi tulen hidastamaan otoksiani jälkikäteen. Tämä kaikki liittyy valokuvaajan taustaan siinä mielessä, että valokuvatessa ajattelee jokaista erillistä kuvaa keskeytymättömänä kestonä, ikään kuin yhtenä absoluuttisena kuvana. Tulen kuitenkin mahdollisesti sijoittamaan eri ukkojen sulamista esittäviä otoksia peräkkäin keskenään erilaisiksi luupeiksi ja esittämään luupit useammalla rinnakkaisella monitorilla.

Näin minäkin tietysti rakennan yksittäisiä otoksia laajempaa, editointiin perustuvaa luuppimaista kertomusta. Kertomus ei kuitenkaan ole perinteisen lineaarinen, vaan perustuu saman teeman – ukon sulaminen – sekä peräkkäiseen toistoon (kun katsotaan yksittäistä monitoria) että simultaaniseen toistoon (kun katsotaan useampaa monitoria samanaikaisesti).

LIITTEET

Ensimmäinen keskustelu

Lavastaminen

1980-luvun puolivälissä alkanut ja yhä edelleen jatkuva Elis Sinistön valokuvaaminen on vaikuttanut ratkaisevasti todellisuuden ja kuvien välistä suhdetta koskeviin ajatuksiini ja käytännön toimintatapoihini.

Oulun lähistöltä kotoisin oleva, vuonna 1912 syntynyt Sinistö hankki vuonna 1954 omistukseensa palstan Kirkkonummelta keskeltä metsää. Hän on siitä lähtien rakentanut palstalle eräänlaista kokonaistaideteosta, johon kuuluu toistakymmentä veistoksellista majaa sekä lukemattomia muita käytännöllis-esteettisiä objekteja. (Sinistö 1992, 4–5.) Sinistön henkilökohtainen olemus ja hänen rakennelmansa poikkesivat kaikesta aiemmasta valokuvaamastani symbolisuudessaan ja teatraalisuudessaan. Yrittäessäni perinteisemmällä dokumentaristisella tavalla – noudattaen periaatetta, jonka mukaan kameran edessä oleviin asioihin tulee olla puuttumatta – kuvata Sinistön elämään liittyviä autenttisia syy-seuraussuhteita, tulin usein sen sijaan tallentaneeksi Sinistön kameratelevisiiville improvisoimia ympäristöön suhteutettuja performansseja.

Ensimmäinen Sinistöstä kokoomani näyttely *Taikuri* (Kaila 1985) näytti tämän takia aikanaan mielestäni kiusallisella tavalla ristiriitai-



Jan Kaila, Nimetön (Elis Sinistö) 1988. Värivalokuva 100 x 125 cm, näyttelystä Salaperäinen maapallo.

selta. Se ei, kuten aiemmat näyttelykokonaisuuteni, ollut looginen, informatiivinen ”autenttista elämää” kuvaava kertomus, eikä liioin puhtaasti kameralle rakennettu symbolinen esitys. Jatkaessani Sinistön valokuvaamista parin vuoden tauon jälkeen vuonna 1988 päätin rakentaa kuvani uudella tavalla. Päämääränäni oli nyt Sinistön teatraalisuuden tietoisempi hyväksikäyttäminen mahdollisimman kiinnostavien kuvien aikaansaamiseksi. Luovuin aiemmin tärkeinä pitämistäni asioihin puuttumattomuuden kriteereistäni, ja pyrin sen sijaan jossain määrin kontrolloimaan tapahtumia valitsemalla etukäteen kuvauspaikat, esineistön ja Sinistön asut. Sen mitä Sinistö kuvaushetkellä tarkkaan ottaen tekisi jätin kuitenkin hänen improvisoitavakseen. Kuvista tuli nyt aivan toisenlaisia: ne eivät enää esittäneet Sinistöä ja hänen ympäristöään kuvajournalistis-tyyppisen objektiivisesti, vaan symboloivat laajem-

piä olemisen kysymyksiä, kuten esimerkiksi ihmisen suhdetta luontoon ja kuolemaan. Nämä uudet kuvat esitin vuosina 1988–1990 *Salaperäinen Maapallo* -nimisenä näyttelynä (Kaila 1988). Myös vuonna

1992 julkaisemani kirja *Elis Sinistö* (Kaila 1992) perustuu suurelta osin lavastettuihin kuviin.

Lavastamisen myötä olin nyt ensimmäisen kerran joutunut tyhjän kuvapinnan eteen, tilanteeseen, jossa minun olisi entistä paljon kokonaisvaltaisemmin ratkaistava mistä oikein itseasiassa olen kuvien valmistamisessa kiinnostunut – mitä minä kuviini haluan ”laittaa”. Ja vähän myöhemmin, 1990-luvun alun jälkeisissä projekteissani, merkitsi ”laittaminen” tai lavastaminen jo minulle mahdollisuutta käyttää myös muita esittämisen keinoja kuin valokuvausta, vaikka



Jan Kaila, Elis Sinistö, 1985. Värivalokuva 15x20 cm, näyttelystä Taikuri.

valokuvaus edelleen olikin tekemisieni lähtökohta. Pyrkimykseni radikalisoida valokuvaamiseni metodologiaa laajenivat toisin sanoen muutamassa vuodessa pyrkimyksiksi ottaa käyttöön kokonaan uusia esittämisen keinoja, kuten esimerkiksi reaalista esineistöä tai tekstejä. Ajattelin, että jos kerran lavastin ja rakensin kameralle, niin miksen voisi – jos se jossain tilanteessa mahdollistaisi mielekkäämpien teosten valmistamisen – yhtä hyvin lavastaa ja rakentaa ilman välittävää linkkiä eli kameraa?

Näytteille asettaminen

Kun 1970- ja 1980-luvun vaihteessa aloittelin toimintaani valokuvataiteilijana, oli Helsingissä meneillään valokuvamodernismin perinteen laajamittaisempi ensiesittely suomalaiselle yleisölle. Galleria Hippolyteä ylläpitävä Valokuva taiteen Seura toi maahamme keskeisten kansainvälisten tekijöitten näyttelyitä, ja myös suomalaisten valokuvaajien taiteellisia tuotantoja esitettiin laajasti. (Valokuvataide 1983, 15.) Tähän pioneerivaiheeseen kuului näyttelyitten ripustusestetiikan vakiintuminen lähes dogmaattiseksi käytännöksi, jonka mukaan valokuvat tuli esittää happovapaitten pahvien ympäröiminä lasien takana kehyksissä, jotka puolestaan sijoitettiin horisontaalisena

ja yhtenäisenä jatkumona näyttelytilan seinille. Mistä tämä logiikka ja malli, jota myöhemmin pilkallisesti nimitettiin ”moottoritieksi” ja jota minunkin näyttelyni 1980-puoliväliin saakka noudattivat, oli peräisin?

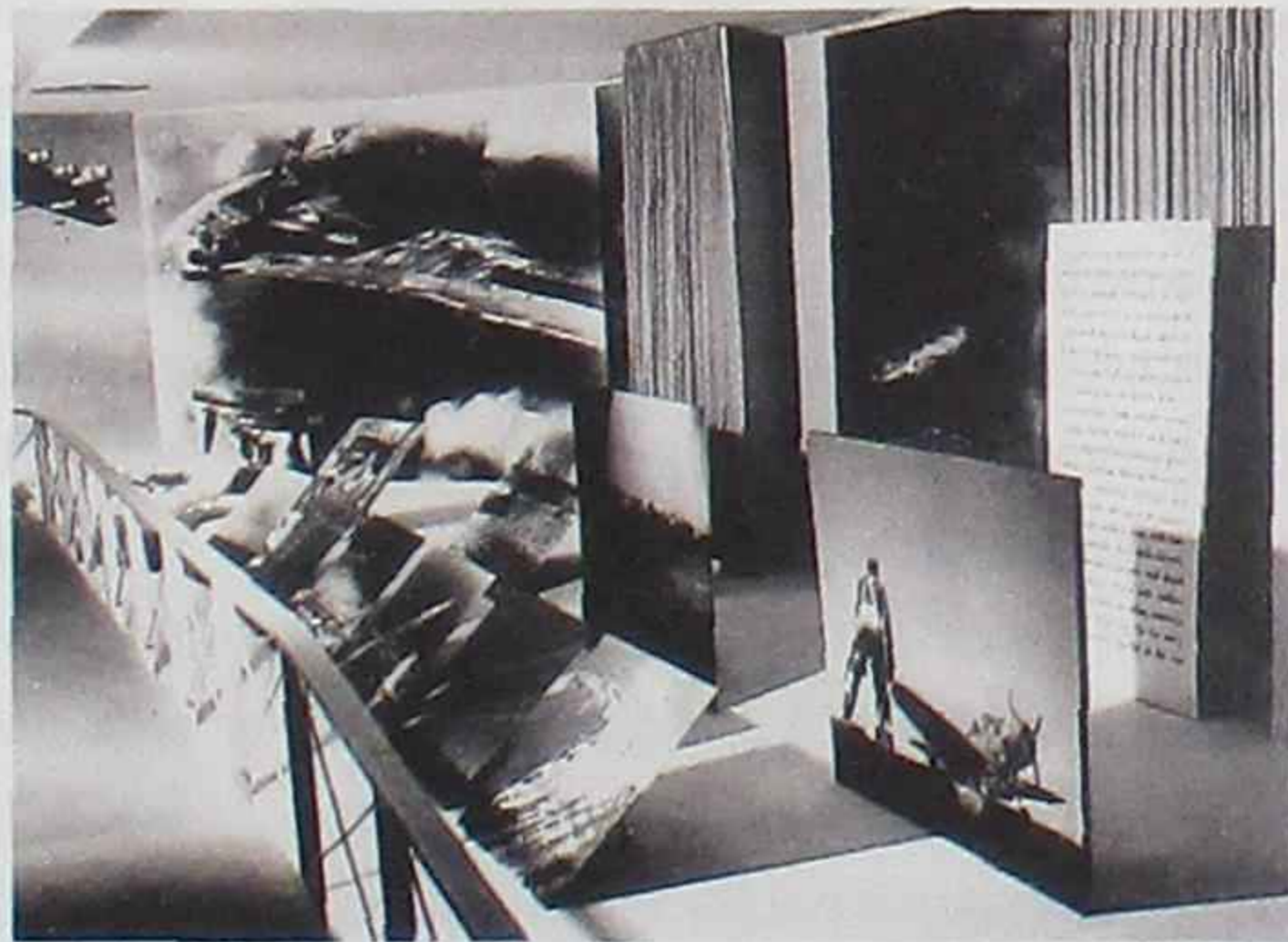
Christopher Phillips esittää kiinnostavia valokuvien ripustamisen traditioihin liittyviä väitteitä New Yorkin Museum of Modern Artin (MoMA) valokuvaosaston toiminnan ja valokuvamodernismin etabloitumisen suhdetta käsittelevässä artikkelissaan. Phillipsin mukaan käynnistyi valokuvaosastolla heti sen perustamisen jälkeen vuonna 1940 valokuvamodernismin institutionaaliseen syntyyn/synnyttämiseen liittyvä prosessi. Osaston, ja samalla koko Yhdysvaltain, ensimmäisen pelkästään valokuvaukseen keskittyvän kuraattorin, Beaumont Newhallin, tehtävänä oli tällöin rakentaa valokuvaukselle oma modernistinen, teoreettinen viitekehys sekä sen pohjalta saattaa alkuun näyttely- ja julkaisutoiminta. Phillips väittää Newhallin MoMAssa vuosina 1940–47 toteuttamalla modernistisin periaattein kootuilla ja rakennetuilla näyttelyillä olleen ratkaiseva merkitys paitsi MoMAN tulevaan tapaan esittää valokuvausta myös muitten yhdysvaltalaismuseoitten valokuvausta koskeviin toimintastrategioihin. Newhallin pitkälti

kahden valokuvataiteilijan, Alfred Stieglitzin ja Ansel Adamsin ajatuksiin nojautuva modernistinen ajattelutapa, jonka mukaan valokuvavedoksen laatu takasi modernistisen valokuvaajan ilmaisullisen erityisyyden, toteutui Phillipsin mukaan MoMAN järjestämissä näyttelyissä esillepanoon ja ripustukseen liittyvinä käytäntöinä: valokuvia esitettiin samalla tavalla kuin ”uniikkeja” grafiikan lehtiä tai piirustuksia, huolellisesti pohjustettuina ja lasin taakse kehystettyinä sekä katsojan silmän korkeudelle sijoitettuina. (Phillips 1989, 17–23.)

Oma käsitykseni on, että edellä mainitut tapahtumat tulivat yhdysvaltalaisen valokuvauksen keskeisen kansainvälisen merkityksen takia vaikuttamaan viiveellä ratkaisevasti myös siihen, miten valokuvia esitettiin eurooppalaisissa ja suomalaisissa instituutioissa pidetyissä näyttelyissä.

Tälle klassiseksi muodostuneelle ripustustraditiolle on kuitenkin Phillipsin mukaan ollut olemassa historiallisia, tämän päivän näkökulmasta radikaaleilta tuntuvia vaihtoehtoja, joita paradoksaalisesti toteutettiin kunnianhimoisemmin kuin missään muualla juuri

samaisessa MoMAssa. Museon valokuvaosastolla nimittäin tapahtui jo vuonna 1947 dramaattisia muutoksia. Osaston edustamaa kaunotaiteellista modernismipainotusta kritisoitiin muun muassa snobistiseksi, ja osaston johtajaksi palkattiin Edward Steichen, jolloin Newhall katsoi parhaaksi erota. Steichen ei ollut Newhallin tavoin kiinnostunut yksittäisistä modernistisista taiteilijoista eikä vedoksista vaan ”maailman kuvittamisesta” ja hän palkkasi näyttelyarkkitehdiksi muun muassa saksalaisen surrealistinakin tunnetun Herbert Bayerin, jolle oli Phillipsin mukaan ominaista ajatella näyttelytila ja -ripustus mainonnan kaltaisena, katsojaa psykologisesti viettelevänä pedagogisena kokonaisuutena. Lisäksi Bayer suunnitteli näyttelynsä osin ideoilla, jotka alunperin kehittänyt neuvostokonstruktivistit El Lissitzky. Lissitzky puolestaan tunnettiin radikaaleista tilallista ratkaisuista suunnittelemisessaan



Yksityiskohta näyttelystä Road to Victory. Museum of Modern Art, New York 1942.

neuvostotaidetta esittelevissä näyttelyissä 1920- ja 30-luvulla. (Sama 1989, 23–34.) Lissitzkyä on pidetty yhtenä 1960-luvulla syntyneen installaatiotaiteen edelläkävijöistä. (Reiss 2000, xxiii–xxiv.) Hän esimerkiksi manipuloi näyttelytilaa rakentamalla siihen lisäseinäkkeitten avulla uusia ulottuvuuksia. Valokuvia Lissitzky käytti usein yhdessä tekstin kanssa seinille isoiksi ryppäiksi koottuina. Monien Edward Steichenin aikana MoMAssa toteutettujen kuuluisien populaariin kuvajournalismiin tai suorataan yhdysvaltalaiseen poliittiseen propagandaan nojautuvien näyttelyitten – kuten esimerkiksi *Family of Man* tai *A Road to Victory* (Green 1984, 46–51 ja Staniszewski 1998, 209–259) – näyttelyarkkitehtuuri suunniteltiin näin ollen paradoksaalisesti pitkälti neuvostokonstruktivistisia periaatteita käyttäen. Nämä näyttelyt ovat niitä esittävästä valokuvista päätellen olleet tilallisesti hätkähdyttävän radikaaleja verrattuna ”moottoritieripustuksiin”. Ne esimerkiksi koostuivat lattiasta kattoon ryhmitellyistä erikokoisista valokuvaryppäistä tai ruudukoista, jotka oli sijoitettu vartta vasten kutakin näyttelyä varten rakennetuille seinille. Myös lattioita saatettiin manipuloida: katsoja kulki milloin ylä-, milloin alamäkeä kohdaten kuvat vaihtelevista näkökulmista.

Se, että edellä mainitun kaltaiset ripustustavat eivät vaikuttaneet laajemmalti 1980-luvun alun Suomeen, saattoi ainakin osittain johtua MoMAN sisällä myöhemmin tapahtuneista muutoksista. Steichenin seuraaja, vuonna 1962 valokuvaosaston johtajaksi valittu John Szarkowski nimittäin palautti ”moottoritieripustuksen” keskeisimmäksi tavaksi esittää valokuvanäyttelyitä. Szarkowski painotti modernismissaan tarkkaan muodon ja sisällön välistä tasapainoa välttäen antamasta Steichenin tavoin hallitsevaa merkitystä valokuvan esittämälle aiheelle ja sen dramaturgialle näyttelyarkkitehtuurissa. (Phillips 1989, 34–38.) ”Moottoritie” oli omien havaintojeni mukaan Suomessa 1980-luvulla nopeasti laajenevan valokuvanäyttelytoiminnan keskeisin ripustuskäytäntö ainakin vuosikymmenen loppupuolelle saakka, jolloin postmoderni valokuvaus suurine maalauksen kaltaisine kuvakokoineen pikkuhiljaa uudisti tilannetta.

Omalla kohdallani kävi niin, että kun aiemmat jotakuinkin samankokoisiin valokuviin perustuvat näyttelyni olivat noudattaneet ”moottoritie”-kaavaa, rakentuikin vuoden 1988 lavastetuista Elis Sivistön kuvista koostuva *Salaperäinen Maapallo* -näyttelyni (Kaila 1988) hyvin suuri- ja hyvin pienikokoisista, osin diptyykeiksi, osin

triptyykeiksi ryhmitellyistä kuvista, jotka oli metallisten vaihtokehysten sijaan kehystetty kullanvärisiin puukehyksiin. Aiempien näyttelyitteni yhtenäisen formaatin käytön mahdollistama eri näyttelytilojen luonteesta melko riippumaton ripustaminen kävi nyt mahdottomaksi. Dramaattisilla kuvakoon eroilla ja vaihtelevilla epäsymmetrisillä kuvarytmityksillä operoidessani näyttelytilan seinistä tuli ikään kuin uniikkeja, aina potentiaalisesti eri tavoin sommiteltavissa olevia kuvapintoja. Näin korostuivat yksittäisten seinien väliset etäisyydet ja kokoerot sekä eri seinille sommiteltujen kuvakokonaisuuksien väliset jännitteet. Kulloisenkin näyttelytilan rakenteesta tuli nyt merkityksellisempi, ikään kuin näkyvä osa ilmaisuani. *Salaperäinen Maapallo* ei kuitenkaan ollut installaatio Margaret Morsen tarkoittamalla tavalla. Morse kirjoittaa artikkelissaan *Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila*: ”Installatation puitteet luo siis vain näennäisesti se tila, johon teos on sijoitettu. Näyttelytila toimii pikemminkin taustana, jonka installaation käsitteellinen, vertauskuvallinen, esineellinen ja ajallinen tila murtaa. Tilaan sijoitetut fyysiset esineet ja monitorikuva(t) saavat merkityksensä tilallisten asemien ja esteiden kokonaiskuvioista, kun kävijän ruumis ja käsitteelliset hahmot siirtyvät

manifestaatiosta toiseen – kuvallisesta veistokselliseen, kineettisestä auditiiviseen tai lingvistiseen.” (Morse 1993, 110.)

Vasta 1990-luvun puolivälin jälkeiset niin kolmiulotteisia esineitä kuin valokuvia sisältävät näyttelyni toimivat Morsen tarkoittamalla tavalla. *Porkkala 1944–56* -näyttelyni (Kaila 1994) reaalisia esineitä sisältävät versiot olivat vielä tilallisia tai installatorisia tunnusteluita siinä mielessä, etten vielä lähtökohdallisesti pyrkinyt rakentamaan Morsen tarkoittamaa välitilaa eli ruumiiden ja hahmojen tila-aikajatkumoa, vaan esinekonstruktio oli pikemminkin kaksiulotteisten valokuvien laajentumia, eräänlaisia kolmiulotteisia ”reaalisia” esimerkkejä ja näin alisteisia näyttelyn valokuville ja niiden representoimalle aiheelle. Kaapelitehtaan näyttelyni *Maalta veteen, vedestä maalle* (Kaila 1996) rakensin kuitenkin jo tietoisesti installaatioksi, jossa katsoja kohtasi valokuvien, esineitten ja gallerian ulkopuolisen vesialueen muodostaman tilallisen vuorovaikutussuhteen.

Porkkala-näyttely

Lähtökohtani valmistaessani *Porkkala 1944–56* -näyttelyä (Kaila 1994) vuosina 1990–94 oli koota teoksiksi niitä jälkiä, joita Helsingin lähistöllä sijaitsevaa noin 1000

neliökilometrin kokoista Porkkalan aluetta vuosina 1944–56 asuttaneet tuhannet puna-armeijan sotilaat olivat jättäneet. Vaikka Neuvostoliitto palautti vuokraamansa Porkkalan Suomelle jo vuonna 1956, ei alueen tapahtumista oltu julkisesti juurikaan keskusteltu; sen oli estänyt Neuvostoliiton ja Suomen välisen suhteitten poliittinen herkkyyks.

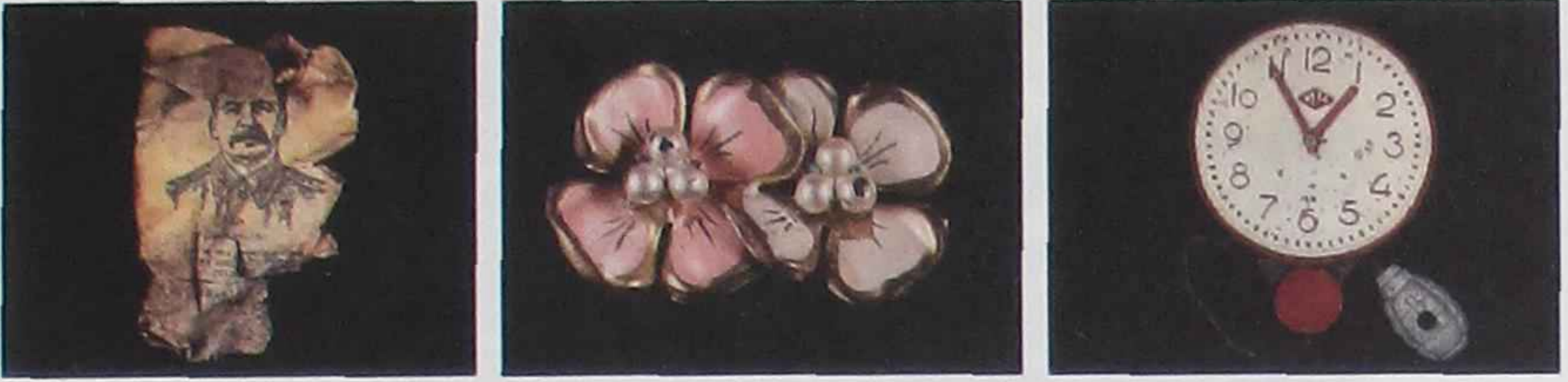
Näyttelyni ensimmäinen vuonna 1994 valmistunut versio rakentui kolmesta laajasta teoksesta. *150 venäläistä esinettä* sisältää 144 samankokoista valokuvaa, jotka esittävät venäläisten jälkeensä jättämää, pääosin henkilökohtaista esineistöä. *Valokuvaaja: tuntematon venäläinen sotilas* muodostuu noin 40 erikokoisesta sotilaita esittävistä valokuvasta, jotka vedostin heidän hylkäämistään ja suomalaisten myöhemmin löytämistä negatiiveista. *Komsomol-aktivistin muistiinmerkintöjä vuodelta 1951* pitää sisällään 24 kehystettyä venäläisen politrukin kirjoittamaa päiväkirjanomaista lappusta, jotka kuvaavat

eri todellisuuden tasoja Porkkalan tukikohdassa. Kierrättäessäni näyttelyä vuosina 1994–96 innostuin kasvattamaan sen esineisiin liittyvää puolta niin, että kokonaisuus alkoi yhä enemmän muistuttaa kuvataiteen installaatioita sekä ”oikeata” pienimuotoista museaalista kokoelmaa.

Porkkala 1944–56 oli dokumenttivalokuvaukselle tyypillisestä informatiivisesta tematiikastaan huolimatta esitystavoiltaan selkeästi sidoksissa nykytaiteen viitekehykseen. Tähän oli syynsä: olin 1980-luvun puolivälin jälkeen ”löytänyt” nykytaiteen ja kiinnostunut varsinkin valokuvaa käyttävistä kuvataiteilijoista. Suurimman vaikutuksen oli minuun tehnyt Christian Boltanski, ja varsinkin hänen laajojen teossarjojensa, ”Monumenttien” ja ”Inventaarioiden” minussa herättämä innoitus näkyy niin Porkkala-näyttelyssäni kuin myös osittain myöhemmissä töissäni. ”Monumentit” perustuvat anonyymejä lapsia esittäviin muotokuviin, jotka on valmistettu uudelleenvalokuvaamalla yksittäisiä kasvoja tuntemattomien valokuvaajien ottamista ryhmäkuvista. Näitä ”kierrätettyjä” kasvoja Boltanski sitten ripottelee joukoittain tai massana pienten sähkölamppujen kera näyttelytilan



Jan Kaila, 150 venäläistä esinettä, 1991.
144 värivalokuvaa, 13x18 cm kukin,
näyttelystä Porkkala 1944–56.



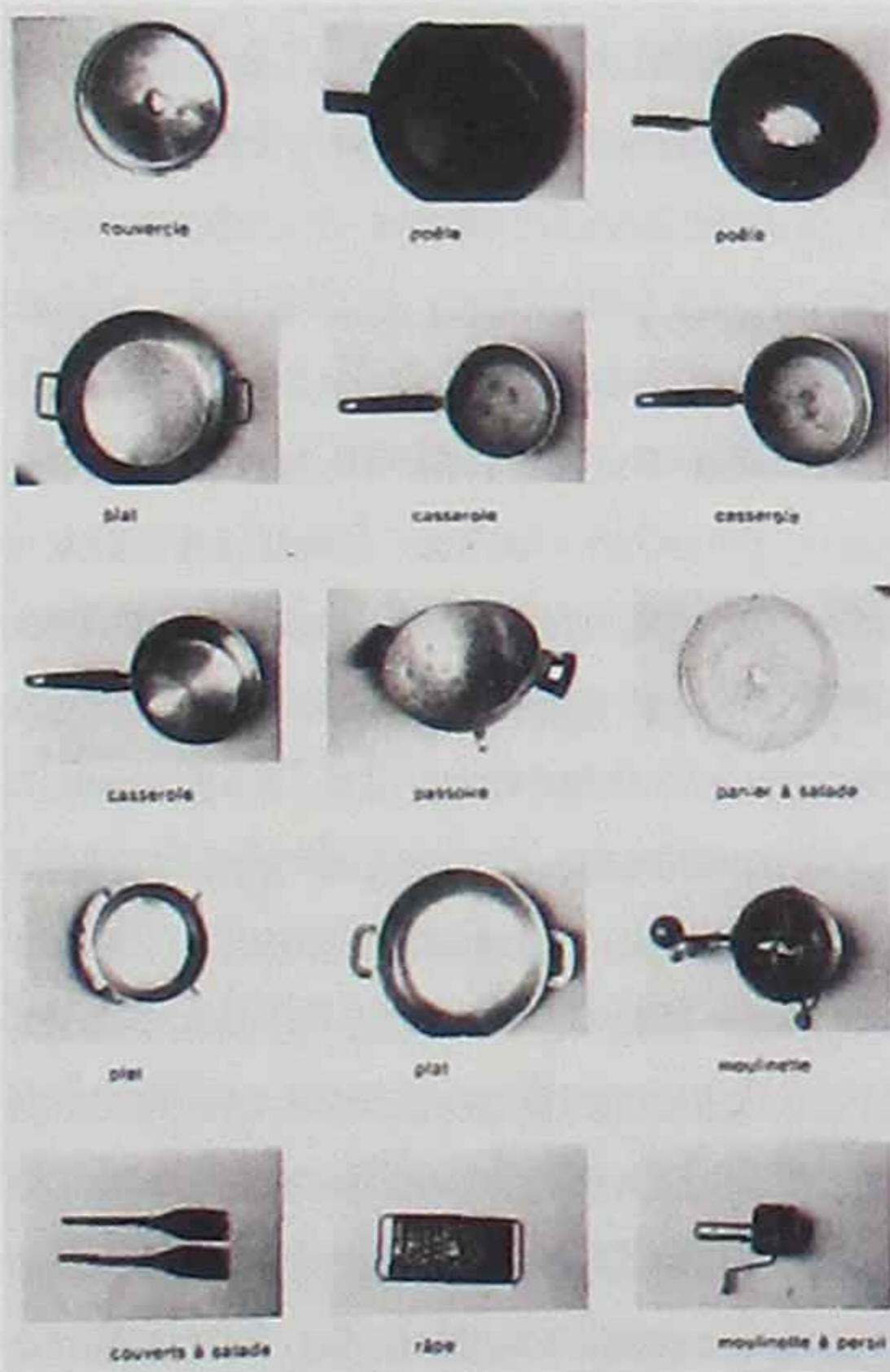
Jan Kaila, yksittäisiä kuvia teoksesta 150 venäläistä esinettä, 13x18 cm kukin.

seinälle. Itse käytin samaa ”kierrättämisen strategiaa” rakentaessani teosta venäläisiä sotilaita esittävisistä kuvista. ”Inventaariot” puolestaan rakentuvat prosesseista, joissa Boltanski on joko valokuvaamalla tallentanut kuolleen tai poismuuttaneen henkilön koko omaisuuden ruudukkomaiseksi kuvaluetteloksi tai sitten esittänyt vastaavanlaisen henkilön irtaimiston sellaisenaan

installaationa. Minulla vuorostaan *150 venäläistä esinettä perustuu* venäläisiltä sotilailta Porkkalan alueelle jääneen henkilökohdaisen omaisuuden valokuvalliseen inventaarioon.

Niin ”Inventaariot” kuin monet muutkin keskeiset Boltanskin teokset muistuttavat ensisilmäyksellä ”oikeata” objektiivista ja tieteellistä museaalista inventaariota. Tarkempi perehtyminen taiteilijan teoksiin kuitenkin paljastaa hänen käsittelevän ennen kaikkea niin sanottuja *vanitas*-teemoja eli katoavuutta ja kuolemaa museaalisen inventoinnin tarjotessa hänelle siihen muodollisen menetelmän.

Minun päämääräni koskien Porkkala-näyttelyä eivät kuitenkaan olleet pelkästään metaforisia, vaan niihin sisältyi myös dokumenttivalokuvauksen perinteesen kuuluva tarve kertoa tiettyyn aikaan ja paikkaan sidotuista



Yksittäinen sivu Christian Boltanskin taiteilijakirjasta *Inventaire des Objets Ayant Appartenu à une Femme de Bois-Colombes*, 1974.



Näkymä Marcel Broodthaersin "museosta" – Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972.

autenttisista historiallisista tapahtumista. Näin ollen en ainoastaan käyttänyt hyväkseni museaalista inventoinnin estetiikkaa vaan pyrin myös ainakin jonkinasteiseen arkeologiseen objektiivisuuteen, mikä sittemmin osoittautui hankalaksi. Olinhan jo alusta alkaen tehnyt valokuvatessani reduktiivisia esteettisiä ratkaisuja esimerkiksi jättämällä valokuvaamatta lukuisia liian tylsännäköisiä esineitä.

Olin itselleni uudessa ja oudossa tilanteessa – näyttelyni oli ikään kuin oma museonsa tai kokoelmansa, jonka kuraattorina toimin. Kirkkonummen kunnan ja Porkkala-museon ystävät ry:n perustettua vuonna 1994 pienen kotiseutumuseomaisen Porkkala-museon, jonne se hankki minunkin teoksiani ja jonka ripustuksen se pyysi minua suunnittelemaan, muuttui tilanne vieläkin monimutkaisemmaksi. Se yhteys mihin Porkkala-teoksiani kulloinkin sijoitettiin näytti pitkälti määräävän tavan, jolla teokset ymmärrettiin.

Teoksistani toisin sanoen tuli jossain määrin kontekstuaalisia merkkejä, mikä tuo mieleen belgialaisen taiteilijan Marcel Broodthaersin "kotkamuseon". Broodthaers lainasi vuonna 1968 satoja kotkaiheisia esineitä ja kuvia museoista, ja esitti näin syntyneen väliaikaisen kokoelman omana teoksestaan, "omana modernin taiteen museon osastonaan", mihin viittaa teoksen nimi: *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle*. Teos oli ensin vuoden ajan julkisesti esillä Broodthaersin työhuoneella, jonka jälkeen taiteilija esitti sitä vaihtelevin kokoonpanoin sekä hieman erinimisenä pääosin saksalaisissa museoissa ja gallerioissa. Viimeinen esitys oli vuonna 1972 Kasselin *Dokumentassa*, sen jälkeen esineet palautettiin omistajilleen. (Borgemeister 1987, 136–137.) Broodthaersin käsitteellinen teos mielestäni kyseenalaisti parodisuudellaan ja näennäisellä heterogeenisyydellään (taide)museotoiminnan kontekstu-

aalisen kaikennielevyyden: Mikä merkitys esineitten omalla alkuperällä lopulta on – tuleeko niistä museossa pelkästään (taiteen) merkkejä?

Maalta veteen, vedestä maalle

Maalta veteen, vedestä maalle (Kaila 1996) oli yritykseni valmistaa Kaapelin Galleriaan näyttely, joka sekä hahmottaisi Kaapelitehdasta monitasoisena urbaanina ja merellisenä ympäristönä että samanaikaisesti 'robertsmithsonmaisesti' käsittelisi taideteosten materiaalista ja maantieteellistä alkupe-
rää suhteessa niitten myöhempään merkitykseen näytteille asetettuina.

Smithsonin pohdinnat, jotka liittyvät paikkaan / epäpaikkaan (Hobbs 1982, 12–19), olivat minulle tärkeitä ajatuksellisia lähtökohtia työstäessäni *Maalta veteen, vedestä maalle* -näyttelyn kompleksista todellisuussuhdetta. En kyl-
läkään Smithsonin tavoin pyrkinyt paikan (luonto, maisema, teoksen materiaallinen perusta) ja ei-paikan (galleria tai jokin muu tila jossa materiaali kontekstualisoituu taideteokseksi) polarisointiin. Pysin päinvastoin kyseisten käsitteitten "päällekkäisyyteen" sikäli, että ympäristön, jota teokseni esittivät tai josta ne olivat konkreettisesti peräisin, tuli näkyä gallerian ikkunasta.

Aloitin työskentelyni talvella

1995–96 gallerian ikkunasta näkyvän vesialueen rannalta. Kyseinen alue toimi silloin Helsingin kaupungin lumenkaatopaikkana. Valokuvasin satakunta lumenkaatoa kuorma-auton lavalta veteen. Toimintani noudatti kaiken aikaa itselleni asettamia sääntöjä: kuvasin kunkin kaadon viidestä eri paikasta suunnaten kameraani johdonmukaisesti samalla tavalla kaadosta toiseen. Päämääränäni oli eliminoida esteettiset ja informatiiviset erityisyydet ja poikkeamat ja korostaa kaatojen mekaanista jatkuvuutta. Näin syntyi valokuvasarja, joka koostui kaatoja esittävästä viiden kuvan sekvensseistä. Myöhemmin valmistin myös toisen kuvasarjan: valokuvasin yksittäisiä kuvia kaadetun lumen olemisesta meren pinnassa. Lähestyin meren pintaa ikään kuin lukemattomista lumen väreistä muodostuvana alati muuttuvana maalauksellisena elementtinä – kylmän sinisestä ja vihreästä lämpimän likaiseen ruskeaan sekä keväällä lumen sulaessa saasteiseen mustaan.

Maalta veteen, vedestä maalle -näyttelyn toinen laajempi osio toteutui kesällä 1996, kun palkkaamani sukeltaja Kimmo Friman haravoi samaa vesialuetta neljän päivän ajan. Frimanilla oli mukanaan pitkiin köysiin kiinnitettyjä säkkejä, joihin hän keräsi kaiken pohjasta löytyvän minun

ylösvedettäväkseni. Prosessi oli itsessään myös spontaani esitys ja tapahtuma – säkkien ylösvetämiseen osallistui runsaasti paikalle sattunutta väkeä bussikuskeista ja silakankalastajista Kaapelin ravintolan ulkoterassin asiakkaisiin. Iltaisin kuljetin kymmenet löydökseni kotiin peräkärriä. Esineistön installoin sitten Kaapelin Galleriaan tuomilleni kymmenelle samankaltaiselle pöydälle, lukuun ottamatta muutamia paitoja, jotka ripustin valokuvasarjojen rinnalle seinille. Kullakin pöydällä olevalla esineistöllä oli löyhä yhteenkuuluvuus tai teema, esimerkiksi ”teknologiapöydällä” sijaitsivat merestä löydetyt videonauhuri ja cd-soitin ja ”ruokapöydällä” pizzerian mainoskyltti sekä monensorttinen ”ruokasaasta”.

Näyttelyni esineisiin perustuva osa muistutti Porkkala-näyttelyäni, sillä sen saattoi samalla tavalla kokea eräänlaisena arkeologiana, tuntemattoman esiin kaivamisena ja objektiivisena näyttämisenä.



Myös Porkkala-näyttelyn kontekstuaalisuuteen liittyvät ongelmat toistuivat Kaapelitehtaalla: miten merenpohjalta nostettua esineistöä oikein tuli lähestyä? Mitä tekemistä sillä oli taiteen kanssa, sekö että se taidegalleriakontekstissa muuttui taiteen merkiksi. Ehkäpä minun suurin ongelmani molempien kohdalla oli se, etten mennyt tarpeeksi pitkälle – en esimerkiksi valmistanut Porkkala-materiaalista Broodthaersin tapaan kokonaista fiktiivistä museota taiteen viitekehykseen (katso liite Porkkala-näyttely), enkä Kaapelitehtaan-materiaalista ni paljon laajempaa julkista arkeologista prosessia, josta olisi jo etukäteen tiedotettu ja jonka tuloksia olisi sitten välittömästi esitelty. Yhdysvaltalainen Mark Dionhan on toiminut edellä mainitulla tavalla – hänen ”kaivauksensa” esimerkiksi Lontoon Thames-joessa sekä eräässä venetsialaisessa kanavassa toteutettiin oikean arkeologian tavoin ryhmätyöskentelynä, ja lopputulokset esiteltiin huolella yleisölle ”oikean” arkeologisen tavan mukaisesti. Näin lähtökohdallisesti taiteen viitekehyksessä toimiva Dion tuli paitsi

Jan Kaila, Maalta veteen, vedestä maalle. Esineitä ja valokuvia, installaatiokuva näyttelystä Kaapelin galleriassa, Helsinki 1997.

kaivaneeksi esiin kiinnostavia esineitä, myös kyseenalaistaneeksi historiallisen tradition, jonka mukaan luonnontieteelliset museot ja kaunotaiteelliset museot toimivat eri kategorioista käsin. (Williams 1999, 87–98.)

Dokumentaarinen asenne

Keskustelussa käyttämälläni ilmaisulla ”epämääräinen dokumentaarinen asenne” tarkoitin 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun tilannettani, jossa tuntematta tarkemmin dokumenttivalokuvauksen kuvallista perinnettä ja sen problematisointeja, intuitiivisesti samaistuin tuntemieni valokuvaajien dokumentarismia koskeviin eettisiin ideoihin. Dokumenttivalokuvaus ikään kuin suodattui minulle ilmiönä, joka autenttisuutensa kautta erottautui elämänkatsomuksellisesti vastustamastani ”keinotekoisuudesta” kuten fiktiosta, kaupallisuudesta, pinnallisuudesta ja dekoraatiosta. Lisäksi dokumenttivalokuvaus tuntui eettisyydessään edustavan ja jopa edistävän mahdollisuutta vaikuttaa (poliittisesti) siihen, että maailma muuttuisi paremmaksi.

Tästä kaikesta seurasi se, että pidin dokumenttivalokuvausta ikään kuin etuoikeutettuna suhteessa todellisuuden kuvaamiseen tai suorastaan todellisuuden itsensä ana-

logiana – melkein kuin lajityyppinä vailla kuvallisia ominaisuuksia – enkä ollut juurikaan kiinnostunut ”kuvien maailmasta” tai taiteesta traditiona ja toimintaympäristönä. Tunsin jopa, kuten käsittääkseni monet dokumentaristit vielä nykyäänkin, ennakkoluuloisuutta taidetta kohtaan – taiteessa, toisin kuin ”hyvään” pyrkivässä dokumentarismissa, oli mielestäni kyse oman todellisuutensa synnyttäneestä sisäänpäin lämpiävästä traditiosta tai pahimmillaan pelkästä pelistä. Valokuvaus oli minulle toisin sanoen viestinnällinen toimintatapa, johon ikään kuin projisoitui kuvallisuuden ulkopuolinen elämässä tärkeä.

Ensimmäiset näyttelyni, yhdessä Teppo Turkin kanssa vuonna 1980 valmistamani psykiatristen potilaitten elämää käsitellyt *Angst* (Kaila – Turkki 1980) sekä 1981 esillä ollut kokonaisuus, joka kertoi kahden ahvenanmaalaisen saaren viimeisistä asukkaista (Kaila 1981) eivät olleet kirjaimellisia eettisiä tai poliittisia kannanottoja, mutta molempien kokonaisuuksien päämääränä oli ”ottaa kantaa” tekemällä näkyviksi yhteiskunnan periferiassa olevia kuvaamalla heitä autenttisina ”niin kuin he oikeasti ovat”. Jotta tämä olisi mahdollista piti aihe tuntea läpikotaisin ja siihen piti samaistua mahdollisimman syvästi. Kaikkinaisen valokuvaaja-valokuvattu-

Jan Kaila, Nimetön, 1984.
 Hopeagelatiinivedos 24x30 cm,
 näyttelystä Irlanti.

suhteen problematisointi ja psykologisointi liittyi nimenomaan ongelmaan, kuinka olla niin kauan ja niin intiimillä tavalla paikalla, että valokuvattava luottaen valokuvaajaan

alkaisi elää ”omaa autenttista elämänsä” kameran edessä. Kyseisen lähestymistavan keskeisiä ongelmia oli silloisen ajattelutapani mukaan kuitenkin usein se, että valokuvattava kaikista ponnisteluistani huolimatta halusi henkilökohtaisista tai sosiaalisista syistä esiintyä kameran edessä aivan toisin kuin minun autenttisenä pitämälläni tavalla.

Edellä mainittuun dokumentaariseen vaiheeseeni kuului myös dogmaattinen suhtautuminen valokuvauksen teknillisiin ja ilmaisullisiin mahdollisuuksiin. Näin jälkeempäin ajatellen tuntuu aika uskomattomalta, että valokuvasin niinkin pitkään noudattaen tiettyä teknillis-ilmaisullista kaavaa suhtautuen kuitenkin samalla kuviini ikään kuin ne olisivat läpinäkyviä ”todellisuuskappaleita” tai korkeintaan ”ehostettuja”. Käytössäni oli, kuten siihen aikaan niin monella muullakin kuvaajalla lähipiirissäni, aina sama filmi-tyyppi eli Kodakin Tri-X, joka herkkyytensä ansiosta mahdollisti kuvaamisen autentti-



sessä valaistuksessa, siis ilman salamaa. Tri-X kehitettiin Emofinehienoraekehitteellä, ja näin saatiin filmin rakeisuus (ja rakeisuudesta myöhemmin seurauksena ollut vedoksen kuvapinnan korostuminen) pidettyä kurissa. Negatiivit vedostettiin näyttävien mustien sävyjen aikaansaamiseksi jyrkille valokuvapapereille, joita kuitenkin hunnuttettiin liiallisen graafisuuden välttämiseksi, koska siitä olisi muodostunut voimakas kuvallis-symbolinen elementti itsessään. -

Vasta 1980-luvun puolivälissä, viimeistellessäni Irlannista kertovaa näyttelyäni (Kaila 1985), aloin vakavammin pohtia teknillis-esteettisten valintojeni vaikutusta pyrkiäni tavoittaa ”totuudellista todellisuutta”. Alkuperäisenä päämääränäni Irlannissa oli nimittäin ollut maan kuvaaminen monipuolisesti ja objektiivisesti: kaupunkia, maaseutua, eri elinkeinoja, eri väestöryhmiä. Dogmaattinen tapani ajatella valokuvaus oli kuitenkin ikään kuin vienyt minut men-

nessään. Olin huomaamattani ennakoinut käyttämieni teknillisten lähtökohtien esteettisen toimivuuden suhteessa kohtaamaani ympäristöön. Se oli käytännössä vienyt siihen, että olin kuvannut niitä ympäristöjä ja ihmisiä, joiden alitajuisesti tiesin ”toimivan” esteettisesti itseäni kiinnostavalla tavalla lopullisissa kuvissani. Kaiken sen mikä olisi saattanut aiheuttaa häiriötä tai epävarmuuden tunteita lopullisten kuvien ulkoasua ajatellen olin jättänyt kuvaamatta. Näin oli *Irlanti*-näyttelyni, vaikka toki esitti Irlantia ja irlantilaisia, ennen kaikkea valokuvauksellis-graafisesti toimiva, tyyliin perustuva kokonaisuus. Olin siis paradoksaalisesti ajautunut dekoratiiviseen aiheen käsitteilytapaan, vaikka lähtökohtani oli ollut dekoratiivisuuden ja kaikenlaisen itseisarvoisen visuaalisuuden välttäminen, ja se tuntui ongelmalliselta ajatellen pyrkimyksiäni ”vanhita totuudellinen todellisuus”.

En tässä yhteydessä laajenna pohdintojani koskettamaan koko dokumenttivalokuvauksen traditiota ja kehitystä siihen liittyvine eettisine ja esteettisine kysymyksineen, se vaatisi oman tutkimuksensa tai useampia tutkimuksia. Minua kiinnostaa sen sijaan suhteessa omiin tekemisiini – oli sitten kysymys 1980-luvun puolivälin aikaisesta ”dokumentaarisuuden kriisistäni”

tai nykyisestä valokuvauksen esittämistä käsitteellistävästä työskentelystäni – seuraavanlaatuinen erityisempi ja psykologisempi ulottuvuus: Miksi minä – kuten niin moni muukin valokuvaaja – aikanaan sisäistin idean dokumenttivalokuvauksen ensisijaisemmasta todellisuussuhteesta verrattuna muuhun esittämiseen niin itsepintaisella, jopa uskonnollisuuteen viittaavalla tavalla? Mistä oli lähtöisin ajatus dokumenttivalokuvauksen alkupe-
räästä ”puhtaana”, ikään kuin tyyli-
littömänä ja osittain sen takia eetti-
senä todellisuuskuvauksena, johon
niin moni viime vuosina dokumen-
tarismin rapautumista tai transfor-
moitumista käsittelevä teksti aina-
kin rivien välissä edelleen kaivaten
viittaa? (Esimerkiksi Rosler 1999,
12–23; Puranen 1999, 28–30; Gra-
nö 2000, 127–129.)

William Stottin jo vuonna 1973 julkaistun tulkinnan mukaan katui käsitteen ”dokumentaarinen” ensimmäisenä kuviin liittyen käyttöön ottanut brittiläinen sosiologi ja elokuvatuottaja John Grierson myöhemmin tekoaan. Grierson oli saavuttuaan 1924 Yhdysvaltoihin kiinnostunut tosiasioihin perustuvista elokuvista, joiden avulla saattoi välittää organisoidulle ja harmoniselle elämälle tarpeellista tietoa. Hän kutsui tämänkaltaista elokuvaa ”dokumentaariseksi” ensi kerran 1926 arvostellessaan

Robert Flahertyn elokuvaa *Moana* ja tarkoitti vielä tällöin käsitteellään tarkkaa (sanakirjasta löytyvää) merkitystä eli faktojen esittelyä ilman fiktiota. Myöhemmin, 1930-luvulla, oli Grierson kuitenkin ensimmäisiä ”dokumentaristeja”, jotka painottivat enemmän kerronnan tunnetta kuin ”tosiasiaa”. Grierson koki nyt koko dokumentti-käsitteen aivan liian rajoittavana, mutta käsite eli hänen mukaansa jo omaa elämäänsä, sen kanssa oli ”jäätyn jumiin”. (Stott 1973, 9–11.)

Tämän ”jäätyn jumiin” tulkitseminä tarkoittavan sitä, että termi ”dokumentaarinen” mytologisoitui ja luonnollistui pitämään sisällään ajatuksen, jonka mukaan ”alus” on ollut olemassa ideaalinen, todellisuuden kanssa analoginen dokumentarismi (dokumenttielokuva ja -valokuvaus), vaikka termi – kuten Stott osoittaa – jo alunperin oli kiistanalainen ja ristiriitainen.

Käsitetaide

Käsitetaide on vaikuttanut tekemisiini paljon, mutta sen esittämisen problematisointiin sisältyvät pyrkimykset ”aineettomien” tai ”puhtaasti” ideoihin perustuvien, taideteosten valmistamiseen eivät kuitenkaan ole olleet työskentelyni kannalta oleelliset. Olen sen sijaan ollut vaikuttunut aineettomuuden pyrkimysten monimuotoisista ai-

neellisista seurauksista (voisi jopa väittää: aineettomuuden pyrkimysten epäonnistumisista). Kun käsitetaiteilija – halutessaan viitata aineettomasti tilaan ja aikaan – on valmistanut esimerkiksi perinteisten materiaalien veistosten sijaan teoksia, jotka ovat perustuneet erilaisiin ja usein rinnakkain esitettyihin tallenteisiin kuten karttoihin, teksteihin ja valokuviiin, ei hän ole tullut tuottaneeksi aineettomuutta, vaan materiaalisia ratkaisuja, joihin on sisältynyt minua kiinnostavia refleksiivisiä, esteettisiä ja informatiivisia ulottuvuuksia. Näin nämä ”aineettomat materiaalit” ovat minulle näyttäneet mahdollisuutena radikalisoita teoksiani monitasoisiksi vyyhdeiksi, joissa toivotavasti törmäytyvät edellä mainitut erilaiset merkitystasot.

Esimerkiksi Joseph Kosuthin tunnettu teos *One and Three Chairs* ei kiinnosta minua pelkästään representaatioon liittyvänä tautologisena ideana, vaan myös mahdollisuutena kohdata sama olio kolmena erilaisena esteettisenä ja informatiivisena materialisointumana: ”tuoli-esineenä”, ”valokuva-esineenä” ja vielä lisäksi sivistys-sanakirjasta valokopioituna tuolia määrittelevänä ”tekstitalu-esineenä”. *One and Three Chairs* herättää tietysti katsojassa tuolin ideatsoon liittyviä pohdintoja (onko esimerkiksi tuolia esittävä valokuva

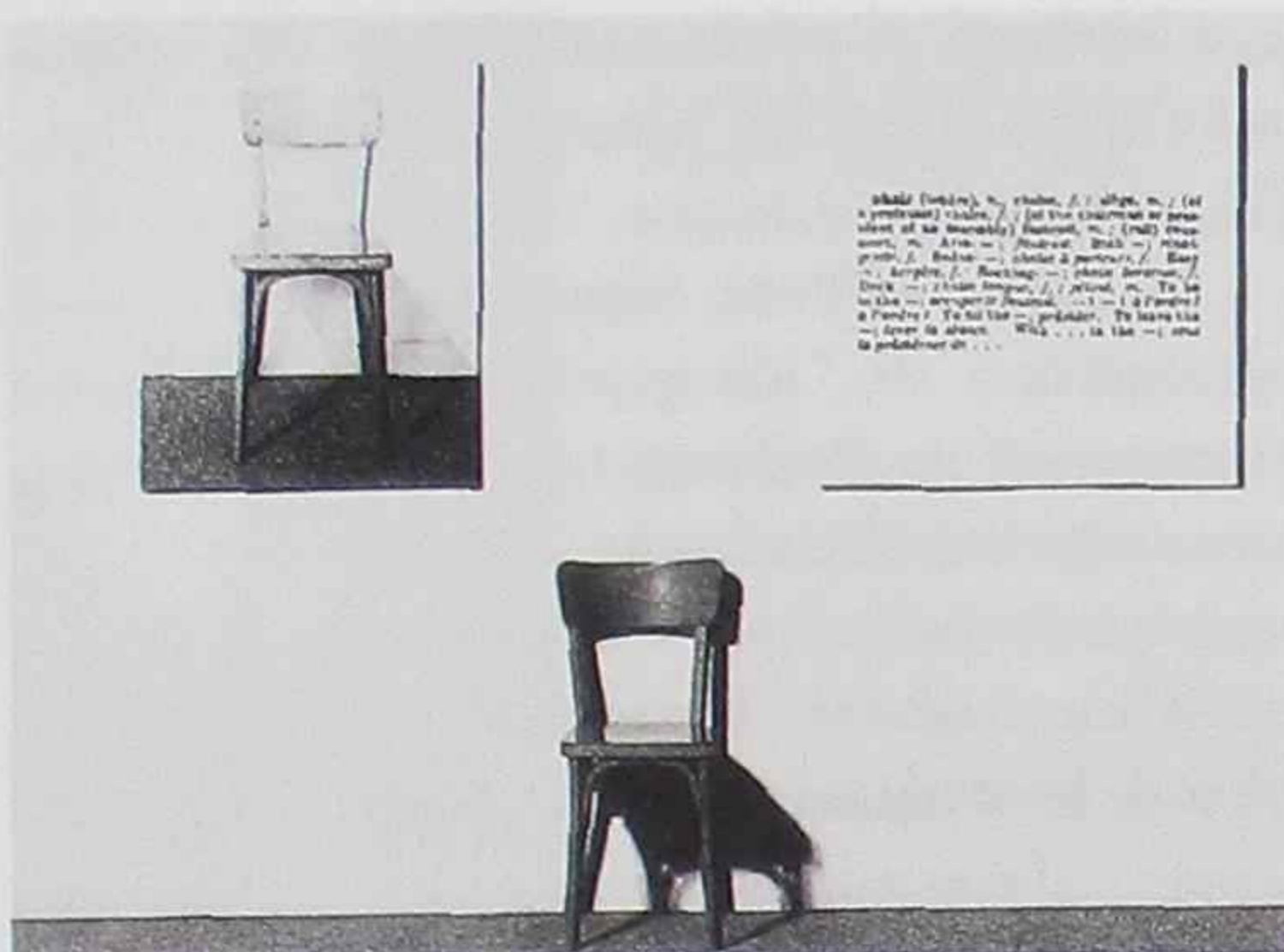
Joseph Kosuth,
One and Three Chairs, 1965.
Teksti, tuoli, valokuva.

vähemmän todellinen kuin se ”oikea” tuoli siinä valokuvan vieressä? Missä tuoli lopulta on – tekstitaulun c,h,a,i,r kirjaimissako), mutta tämän merkitystason rinnalle nousevat muut sisällöt, kuten kysymykset tuolin alkuperästä tai valokuvan estetiikasta (miksi se on esimerkiksi mustavalkoinen).

Kosuth valmisti vuonna 1965 isomman joukon tällaisia kolmikan-tateoksia ja hän on itse myöhemmin kommentoinut niitä painottaen ai-neettoman puolen merkitystä muo-don (estetiikan) kustannuksella:

”Esinettä katsoessa tuli nähdä sama kuin katsottaessa sitä esittä-vää valokuvaa, joten jokainen uu-si teoksen esillepano vaati uuden valokuvan. Pidin siitä, että teos oli jotain muuta kuin vain se min-kä näki. Se että teos pysyi samana vaikka paikkaa, esinettä ja valoku-vaa vaihdettiin, oli hyvin kiinnosta-vaa. Se tarkoitti, että oli mahdollis-ta tuottaa taideteos, joka oli oman itsensä idea, eivätkä sen muodolli-set puolet olleet tärkeitä.” (Wieha-ger 1998, 99.)

Kosuthin lähtökohtana oli tai-teen käsitteen määrittely antiforma-listisen, ideoihin perustuvan esittä-



misen avulla. Näin on taiteen ma-teriaalisuus Kosuthille periaatteessa sopimuksenvaraista, teosten lähtö-kohtana oleva esine voidaan hänen mukaansa sovittaessa vaihtaa toi-seen merkityksen silti muuttumat-ta. Kosuthin päämääränä näyttäi-sikin olleen aukottoman loogisen itseensä viittaavan ja tautologisen ajatusketjun luonti, jossa taide on ikään kuin suljettu ulos muusta kuin omasta itsestään. Kosuth kir-joittaa tekstissään *Taide filosofian jälkeen* seuraavasti:

”Sellaiset taidemuodot, joita voi-daan pitää synteettisinä väittäminä, ovat todennettavissa maailmassa ja ymmärtääkseen näitä väitteitä on jätettävä taiteen tautologisen kal-tainen viitekehys ja otettava huo-mioon ulkopuolinen informaatio. Mutta voidakseen tarkastella sitä taiteena on välttämätöntä olla vä-littämättä samasta ulkopuolisesta informaatiosta, koska ulkopuoli-sella informaatiolla on oma sisäi-

nen arvonsa. Ja ymmärtääkseen tämän arvon ei tarvitse 'taiteen tilaa'." (Kosuth 1990, 62.)

Kosuthin erilleen niputtamien elementtien eli "ulkopuolinen informaatio" ja "taiteen tila" välinen ristiriita muodostaa taiteellisen työskentelyni ytimen. Taiteen vitaalisuus syntyy mielestäni juuri siitä hankalasta ambivalenssista, jonka "ulkopuolisen informaation" huomioon ottaminen taiteessa synnyttää. Käsitetaiteeseen tutustumiseni ei näin ollen ole vaikuttanut tekemisiini niin, että olisin jättänyt "ulkopuolisen informaation" sikseen – vaan niin, että minä informaatiota esittäessäni pyrin samanaikaisesti refleктоimaan sen esittämisen ehtoja.

Käytetyt vaatteet

Siihen, että aikanaan ylipäättään kiinnostuin käytetyistä vaatteista potentiaalisina symbolisina taideteoksina vaikutti ratkaisevasti Christian Boltanskin *Reserve*-installaatioitten näkeminen. Boltanski on esittänyt seinälle ripustetuista tai lattialle levitetyistä kirpputoreilta hankituista vaatteista rakentuvia teoksia vuodesta 1988 alkaen. Boltanskin tapa esittää vaatteet voimakkaan symbolisesti, poissaolon ja läsnäolon samanaikaisuuteen viitaten, tuo mieleeni valokuvien vastaavanlaisen kompleksisen elämä-

kuolema-suhteen. Myös Boltanski itse on haastatteluissa todennut tällaisen valokuvien ja vaatteitten välisen samankaltaisuuden olevan olemassa sanomalla esimerkiksi: "Käytetty vaate, valokuva ja ruumis viittaavat kaikki elämään, jota ei enää ole. Ne ovat objekteja, jotka viittaavat nyt poissaolevaan subjektiin." (Kaila 1998, 16.) Boltanskin ajatukset muistuttavat puolestaan Roland Barthesin valokuvauksen ja elämän/kuoleman väliseen suhteeseen liittyviä pohdintoja kirjassa *Valoisa huone*. Barthes sanoo esimerkiksi:

"Sillä valokuvan liikkumattomuus on tavallaan tulosta kahden käsitteen, todellisen ja elävän, perverssistä sekoittumisesta; todistamalla, että kohde on ollut olemassa, valokuva salaisesti yllyttää meitä uskomaan, että kohde on elossa, mikä johtuu siitä, että harhaisesti annamme todellisuudelle ehdottomasti ylemmän, jollakin tapaa ikuisen arvon; mutta siirtämällä tämän todellisuuden menneisyyteen ("tämä on ollut") valokuva vihjaa, että kohde onkin jo kuollut." (Barthes 1985, 84–85.)

Rakentaessani omaa vaateteostani keskityin nimenomaan keltaisiin vaatteisiin, koska halusin tehdä oman tulkintani "boltanskilais-barthesilaisesta" läsnäolon/poissaolon problematiikasta. Myöhemmin minä sitten kyseenalaistin



Yksityiskohta Christian Boltanskin installaatiosta Réserve, Kanada 1988. Käytettyjä vaatteita, valoja.

puhtaan keltaisuuden, mutta peruslähtökohtani, jonka mukaan vaatteitten poissaoloon/läsnaöloon liittyvä symbolinen ristiriita mahdollisesti kärjistyy mielenkiintoiseksi käyttämällä voimakkaasti valoa heijastavia lämpimänvärisiä vaatteita, kuitenkin säilyi edelleen.

Kuvittaa idea

Maalta veteen, vedestä maalle -näyttelyni esineinstallaation valmistamisessa alistin oman työskentelyni entistä enemmän systematiikalle, jossa pyrin systeemin luontia ja näyttelytilaan esillepanoa lukuun ottamatta luopumaan oman makuni mukaisista valinnoista – ideana oli esittää meren pohjalta löytynyt esineistö kokonaisuudessaan, oli se sitten minkälaista tahansa. Fantasioita synnyttävän (pohjalta voisi löytää mitä vain) ajatuksellisen idean ja materiaalisen esteettisen teoksen

tuottamisen ja toteuttamisen välinen suhde oli minulle kuitenkin alusta alkaen hankala: Kun nyt olin vaivoin saanut palkattua sukeltajan ja käynnistänyt eräänlaisen julkisen speaktaak-

kelin, niin olisiko minun esitettävä löydökseni, vaikkei pohjalta löytyisi juuri mitään? Olisiko minun teoksen mahdollisesta esteettisestä latteudesta huolimatta luotettavasti käsitteelliseen kiinnostavuuteen? Enkö silloin yhtä hyvin voisi esittää lappusia, jotka luettelolisivat kirjallisessa muodossa sukeltajan merenpohjassa näkemää – ja pohjalle jättämää – roinaa?

Tai enkö voisi valmistaa teosta pelkästään merenpohjaan liittyvistä kuvitelmistani?

Löytynyt esineistö osoittautui lopulta osin mielenkiintoiseksi, osin ei. Esitin sen miltei kaikkineensa, mutta koin näyttelyn visuaalisen puolen osittain liian banaaliksi ja jäin pohtimaan kysymystä, pysyisinkö jatkossa työskentelemään niin, että ”irtipäästämani” merkityksiä tuottava systeemi olisi tarkemmin ”asetettu” sen tuottamaa estetiikkaa silmällä pitäen.

Metsän eri olomuotoja

Galerie Anhavassa vuonna 1997 esillä ollut nimetön näyttelyni esitti metsää ja puita eri olomuodoissa (Kaila 1998). Näyttelyn tärkein teos, 24-osainen mosaiikki, oli yritykseni kuvata näkymiä koskematomassa metsässä suhteessa maisema- ja metsäkuvauksen traditioon (kyseistä perinnettä määrättyiltä osin uusintaen). Minua askarrutti se, että metsä niin usein valokuvataan kurinalaisena kompositiona yksittäisiin erillisiin kuviin, joissa puut asettuvat kuvapintaan sellaisen keskeisperspektivistisen logiikan mukaan, joka tuo mieleen perinteiset puistot ja puutarhataiteen. Tällaisia kuvia on ”hyvä” katsoa, ne on usein rakennettu tilaillusoristi niin, että katsoja voi nähdä etualalta katoamispisteeseen esteetömästi, kuin tietä pitkin. Kulkijan kokemus metsästä on kuitenkin useimmiten toisenlainen: osin täynnä kaottisuutta ja näkymäesteitä

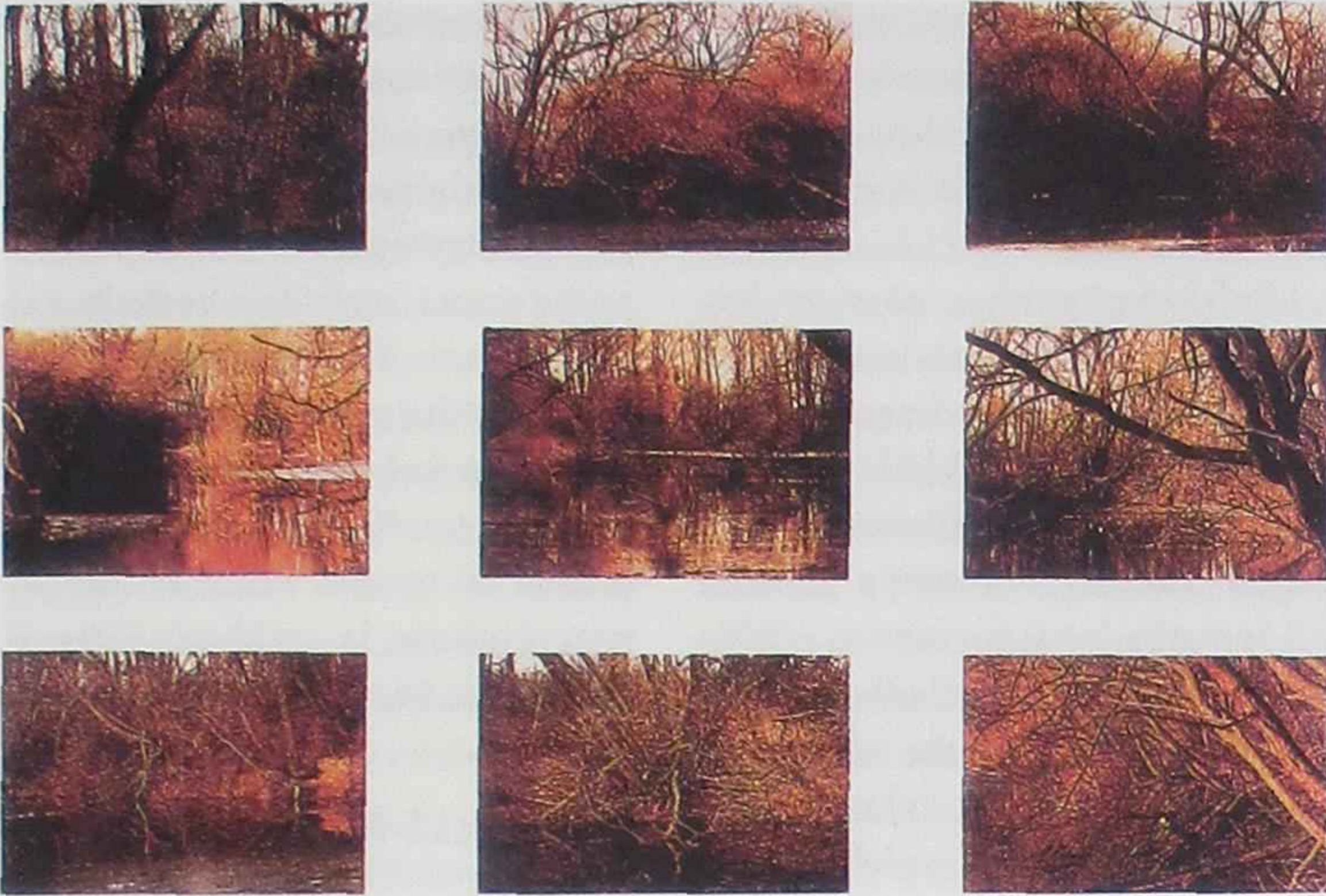
(esimerkiksi risukoita) eli visuaalisia katkoksia, osin geometrisesti säännönmukaisempi. Päämääräni oli toisin sanoen, että keskenään varsin erilaiset 24 kuvaa ruudukoksi ripustettuina muodostaisivat potentiaalisen isomman kompleksisen kuvapinnan, joka assosioituisi metsässä kulkemiseen, mutta ei kuitenkaan tekisi sitä synnyttämällä yhtenäisen tilaillusorian vaan vapaammin, yksittäisten kuvien saattaessa poiketa toisistaan samaan tapaan kuin otokset montaa-sitekniikalla leikatuihin elokuvissa. Teoksen yksittäiset kuvat esittivät näin ollen eri paikkoja, eri puulajeja sekä erilaisia valaistuksia, mikä antoi minulle myös mahdollisuuden käsitellä väriä monipuolisempaan kompositiona kuin yhden ehyen kuvapinnan puitteissa olisi ollut mahdollista.

Tärkeänä ulkoisena impulssina tälle teokselle toimi Gerhard Richterin *Atlas* (Richter 1989), joka on tekijänsä enemmän tai vähemmän



Jan Kaila, yksittäisiä värivalokuvia sarjasta Nimetön, 1997.

24 värivalokuvaa, 30 x 40 cm kukin, metsäaiheisesta nimettömästä näyttelystä.



Yksityiskohta Gerhard Richterin valokuvasarjasta *Meerbusch*, 1969. Richterin *Atlas*-teoksesta.

vakava yritys esittää maailma ensyklopedisesti hänen itsensä keräämistä tai itse ottamistaan tuhansista valokuvista konstruoitujen mosaiikkimaisten eri aiheisiin sidottujen kuvaryppäitten avulla. Kiinnostavinta *Atlaksessa* on Richterin mosaiikkien esteettinen hienovaraisuus ja yllätyksellisyys. Richter ei konstruoi mosaiikkejaan sattumanvaraisesti vaan tarkkaan yhdistäen ja säilyttäen kuvatun paikan tai ilmiön autenttisuuden tai tuttuuden tunnun, mutta samalla kuitenkin niin, että yksittäisten kuvien sisältämät esteettiset ominaisuudet, varsinkin värit, synnyttävät rinnastusten kautta mosaiikkiin abstraktin jännitteen. Erityisesti minua kiin-

nostivat Richterin ”pusikkomosaiikit”, joissa maisema- ja luontokuvauksen perinteen kannalta katsottuna aika vähäpätöisistä paikoista rakentuu merkityksellisiä kokonaisuuksia.

Muut Galerie Anhavan näyttelyni teokset olivat osin valokuvia, osin esineitä. Valokuvateokseni olivat männyn siitepölyä kirkkonummelaisen Meikko-järven pinnassa esittävä diptyykki sekä neli- ja kolmiosaiset, kookkaista värivalokuvista rakentuvat sarjat, jotka esittivät vedenalaista metsää, Meikko-järven pohjassa ehkä satojakin vuosia maanneita puita vedenpinnan läpi valokuvattuina. Myös reaalisista esineistä rakentuva teos

liittyi Meikko-järveen, olin nostanut järven pohjalta toistakymmentä vedenalaista puunrunkoa ja installoinut ne sellaisenaan nojalle gallerian seinää vasten.

Anhava-näyttelyn teosten keskinäisiä suhteita tarkasteltaessa löytyy kokonaisuudesta paljon yhtäläisyyksiä Porkkala-aiheisen näyttelyni ja Kaapelitehtaan näyttelyni kanssa. Näyttelyn teokset oli kuvattu ja/tai toteutettu edellisten kokonaisuuksien lailla erilaisia teknisiä ja ilmaisullisia tekotapoja käyttäen ajatuksena valmistaa tällä tavoin useampia todellisuuden tasoja representoiva ja presentoiva kokonaisuus. Aiemmissä näyttelyissäni esiin nostamani kysymys valokuvatun esineen suhteesta sen rinnalla esitettävään samanlaiseen tai samaan ympäristöön kuuluvaan reaaliseen esineeseen toistui Anhalla (vedenalaiset puut kuvattuina veden alla ja toisaalta galleriatilassa läsnäolevina).

Mutta kokonaisuudessa oli tärkeitä eroja aiempiin tekemisiini verrattuna. Työskentelin nyt selvästi tietoisemmin väriin liittyvien esteettisten ja osin ei-kerronnallisten mahdollisuuksien kanssa. Kun 24-osaista mosaiikkia valmistasani tein kuvausmatkan Helsinki-Pori valtatievarrella sijaitsevalle metsäpaloalueelle, olin ensisijaisesti kiinnostunut palaneesta metsästä värillisenä elementtinä ja fragment-

tina, itse metsäpaloteemaa paikallisena tarinana en kuvatessani paljonkaan ajatellut.

Samanlainen ”maalauksellisempi” lähestymistapa oli keskeinen myös muita näyttelyn teoksia valmistasani. Tärkeimmältä tuntui nyt se, miltä puut ja metsä näyttivät, vasta paljon myöhemmin saattoi pohtia, olinko mahdollisesti tavalla tai toisella tullut konstruoiduksi aikaan ja paikkaan liittyviä informatiivisia tarinoita.

Mitä-Missä-Milloin

Ensimmäinen suomalainen MMM-vuosikirja julkaistiin vuonna 1951. Esikuvana toimivat pohjoismaiset edeltäjät. Tanskassa oli jo vuonna 1933 alettu julkaista sarjaa *Hvem-Hvad-Hvor*, Norjassa vastaava julkaisu sai alkunsa 1935, ja ensimmäinen ruotsalainen *När-Var-Hur* ilmestyi vuonna 1944. (Kinnunen 1999.)

MMM suunniteltiin suomalaisen sarjan ensimmäisen päätoimittajan, vuonna 1951 aloittaneen Erkki Salosen mukaan: ”Periaatteessa kaikille kansalaisille, mutta käytännössä tähdättiin 16–35-vuotiaitten ikäluokkaan, erityisesti koululaisiin, joilla ei kotona ollut juuri tietoteoksia, sekä itseopiskelijoihin. Kirjan piti yhdistää tietosanakirjan luotettavuus ja yleisölehden kansanomaisuus.” (Sama 1999.)

MMM-vuosikirjan runko on pyssynyt puoli vuosisataa samanlaisena: ”Se kertoo vuoden tapahtumat kronologisessa järjestyksessä ja luoniille puitteet havainnollisilla kirjoituksilla ajankohtaisista aiheista. Säännöllisesti toistuvat myös luettelot ja listat, joiden skaala ulottuu Nobelin palkinnon saajista misseihin ja mistereihin, Oscareista Jusseihin, vuoden vainajista uusiin postimerkkeihin ja rahoihin sekä uusista valtiolipuista eniten myytyihin äänitteisiin ja ensi-iltaelokuviin.” (Sama 1999.)

Erkki Salonen kertoi puhelinkeskustelussa, että ei tiedetä mistä aikanaan tuli idea raidoituksen käyttämisestä kansissa:

”Jo Tanskassa puhuttiin aikanaan ’raidallisista kirjoista’ eräänlaisena annettuna käsitteenä. Tanskalaisten kirjojen raidat olivat kuitenkin vuodesta toiseen samat – keltaisia ja mustia – ja tämä ei minua miellyttänyt, kuten ei myöskään ruotsalaisten 1944 tekemä ratkaisu, jonka mukaan jokaisen uuden kirjan tuli perustua värikombinaatioon, jota ei oltu ennen käytetty. Ruotsalaisten ratkaisu oli sekava, ja lisäksi he yhdistelivät toisiinsa sopimattomia värejä. Minua oli jo lapsena miellyttänyt se tapa, jolla hiihtokilpailujen ladut merkittiin: siinä käytettiin yksivärisiä nauhoja, niin että samat värit toistuivat säännöllisin väliajoin latua

pitkin edetessä, ja värit edustivat sateenkaaren olemusta. Kun sitten päätimme kansien väreistä, ajattelin, että tehdään ne väriyhdistelmät sateenkaaren vierekkäisistä väreistä ja toistetaan samat värit joka viides vuosi – täten kannet olisivat kuin luonto.” (Salonen, 2001.)

Näin ollen muodostui MMM-kirjojen ulkoasuksi Suomessa vuosina 1950–1986 kaava, jonka mukaan etukannessa oli aina neljä horisontaalista raitaa, joista joka toinen oli samanvärinen, sekä kirjan nimi ja käsiteltävissä oleva vuosi numeroin ilmaistuna ja lisäksi muuta ”pikkuinformaatiota”. Takakannet sen sijaan jätettiin lähes puhtaaksi (etukannen värillistä logiikkaa toistavaksi) raidoitukseksi, vaille tekstiä ja numeroita. Vuodesta 1987 on kirjojen takakansiin raitojen lomaan kuitenkin painettu valokuvia, jolloin kirjojen puhtaampi väriraitaestetiikka on hajoanut, ja tästä syystä ei teoksessani ole vuoden 1987 jälkeisiä kirjoja. Monet teoksen valokuvista on kuitenkin otettu vuosina 1987–2000 julkaistuista kirjoista.

Systematiikka, ruudukko ja toisto

MMM ja systematiikka. Sol LeWittin tekstit *Paragraphs on Conceptual Art* (LeWitt 1992a, 834–837) sekä *Sentenses on Conceptual Art* (LeWitt 1992b, 837–839) listaavat



Osa Sol Lewittin seinämaalauksesta *Arcs 4"* (10 cm) wide, from four corners, composite, with altering bands of gray and color ink washes. The wall is bordered and divided horizontally and vertically by a 4" (10 cm) wide black band; Rhona Hoffman Gallery, Chicago, 1986.

osuvasti ja hauskasti 'sääntöjä', joita systematiikkaan pyrkivän taiteilijan tulee noudattaa. LeWitt tekee ensin mainitussa tekstissä paljon lainatun päätelmän, jonka mukaan "ideasta tulee taidetta valmistava kone" (LeWitt 1992a, 834), ja jatkaa sitten: "Työskentely ennalta määrätyn suunnitelman perusteella on keino välttää subjektiivisuutta" (sama 1992a, 835). MMM-kirjoja sommitellessani kyse oli juuri edellä mainitunlaisen idean ja suunnitelman mekaanisesta toteuttamisesta, jotta teoksen kirjalaatta toisi esiin minun subjektiivisesta maustani riippumattoman, MMM-kirjojen vuosittain vaihtuvaan sekä joka viides vuosi toistuvaan ulkomuotoon liittyvän esteettisen vaikutelman – vaikutelman joka olisi MMM-kirjoja enemmän nähneelle katsojalle tuttuudessaan ikään kuin kuluneen ajan mittari.

Sol LeWittin ja monien muitten ei-esittävydestä kiinnostuneitten "systemaattikkojen" tapa rakentaa teos niin, että ideoista johdettu lo-

giikka strukturoi väreistä itseensä viittaavan järjestelmän toteutuu osin MMM-teokseni kirjoihin perustuvassa osassa. Ulrich Loock kirjoittaa käsitellessään LeWittin seinämaalauksiin liittyvää systematiikkaa, jossa taiteilija on etukäteen kirjallisesti määritellyt minkä kokoiset ja väriset pinnat kullekin seinälle tehdään: "– – kohtaamme tässä modernin taiteen perustavimman autonomisuuden sen kaikkein radikaaleimmassa muodossaan. Tällaisissa teoksissa on teoksen materiaalisuus, mittakaava ja tuotannon käsitteelliset välineet tematisoitu – –." (Loock 1992, 8.)

MMM ei kuitenkaan kokonaisuutena ole "puhdas" käsitetaiteellinen teos LeWittin tarkoittamassa mielessä. *Paragraphs*-artikkelissa LeWitt kirjoittaa myös: "Tällainen taide ei ole teoreettista tai teorioita kuvittavaa, se liittyy kaikenlaisiin mentaalisiin prosesseihin, ja se on tarkoituksetonta" (LeWitt 1992a, 834). Eikä MMM kokonaisuutena ole myöskään Loockin

tarkoittama autonominen moderni taideteos. *MMM*:n toinen osa perustuu valokuviin, joita katso- malla joutuu tekemisiin ”kuvien ulkopuolisten” ja ”tarkoituksellisten”, informatiivisten ja mahdollisesti eettisten kysymysten kanssa. Päämääränäni olikin rakentaa teos, jossa systematiikasta syntyvä jos- sain määrin itseensä viittaava, jos- sain määrin kulttuurisesti ehdollis- tunut värimaailma törmää valo- kuvien realistiseen, mutta samalla ei-lineaariseen esitystapaan. Näin katsoja toivottavasti joutuu teok- seni sisältämän estetiikan ja infor- maation välisen odottamattoman suhteen seurauksena miettimään sanojen ”Mitä”, ”Missä”, ”Mil- loin” merkitystä toisin kuin joka- päiväistä informaatiota medioista hankkiessaan.

Ruudukkomaisuudesta ja toistosta.

Olen lähes jokaisessa tämän tutki- muksen piiriin kuuluvassa teokses- sa käyttänyt hyväkseni ruudukon- muotoista tai sitä muistuttavaa toistoon perustuvaa geometrista esitystapaa, ja erityisesti *MMM*- teoksessa on kyseinen strategia silmiinpistävä koska teos koos- tuu kahdesta keskenään erilaises- ta ruudukosta (kirjat, valokuvat). Ruudukon käyttö niin muodollise- na kuin sisällöllisenäkin ratkaisuna ei ole kohdallani uutta tai tilapäis- tä, päinvastoin, 1980-luvun lopulla

syntyneet ja 1990-luvulla jatkuneet pyrkimykseni radikalisoida tekemi- siäni kohti tietoisemmin konstruoitua kuvataidetta on usein merkin- nyt luopumista sekä yksittäisten va- lokuvien statuksen korostamisesta että kuvasarjoihin sisältyvästä pe- rinteisestä lineaarisesta kerronnas- ta, ruudukkomaisuuden sekä tois- ton ja niihin sisältyvien kerronnal- listen keinojen – simultaanisuuden ja ei-lineaarisuuden – muodostues- sa keskeiseksi osaksi ilmaisuani.

Rosalind Krauss siteeraa artik- kelissaan *The Double Negative – a new syntax for sculpture* useam- man yhdysvaltalaisaiteilijan aja- tuksia käsitellessään toiston kes- keistä roolia uuden kuvanveiston piirissä. Tunnetuin näistä ajatuksis- ta lienee Jonald Juddin kirjoittama, usein minimalismin määrittelyyn käytetty lause: ”Tämä järjestys ei ole rationaalinen, eikä se ole min- kään perusta, se on puhtaasti järjes- tys, niin kuin jatkuvuus, yksi toisen- sa perään” (Krauss 1981, 244).

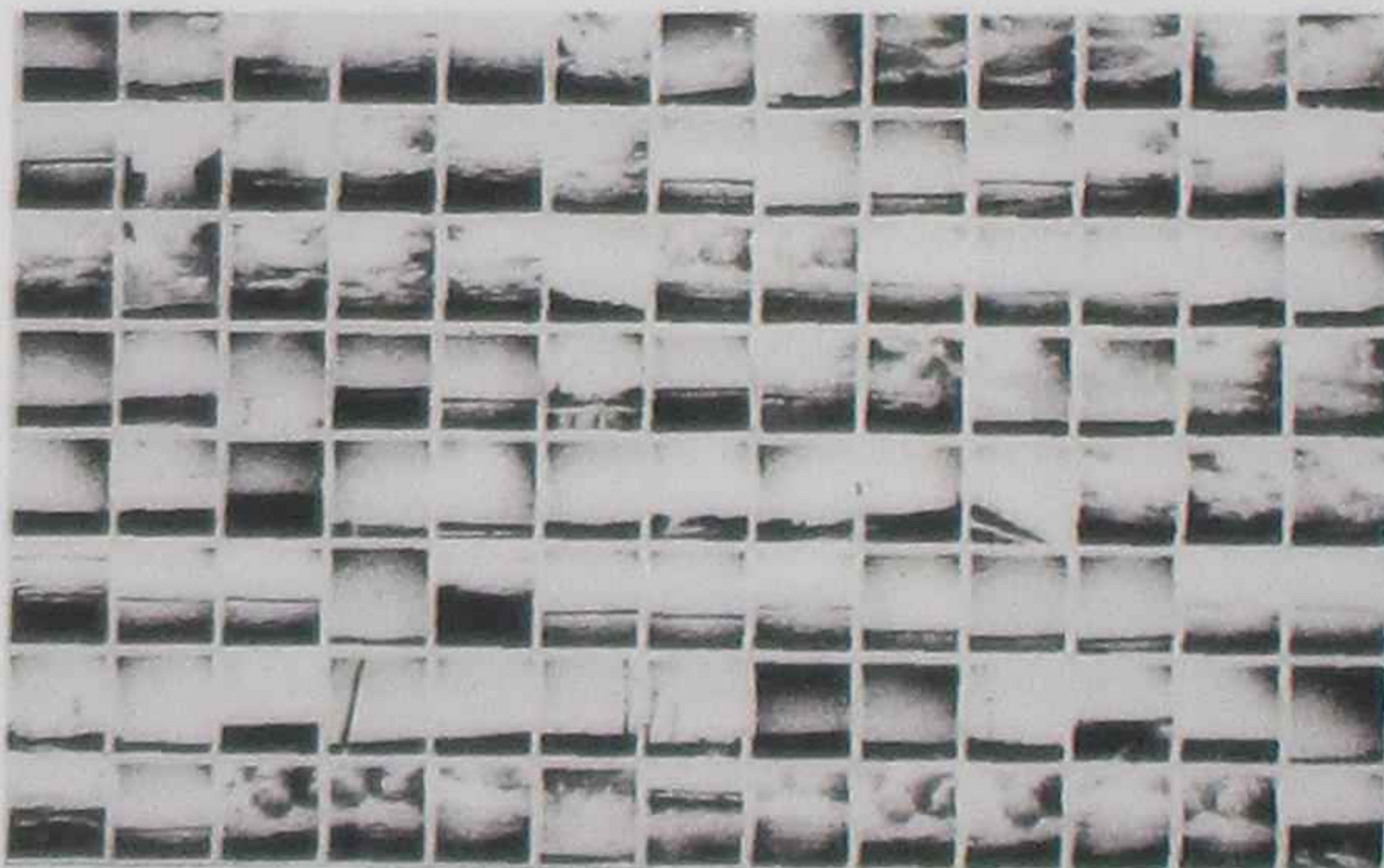
Oleellisin syy toiston käytölle näyttäisi Kraussia vapaasti tulkiten olleen se, että näin vältettiin sellai- nen eurooppalaiselle taiteelle omi- nainen tapa hankkia tietoa maail- masta, joka perustui komposition (järjestyksen) tasapainoon ja ra- tionaalisuuteen, toisin sanoen aja- tukselle, että ilmiöille on annettava muoto, ne on tuotava esiin mallina tai kuvana, joka paljastaa niiden

”tosiolevaisuuden” pelkän pinnan sijasta. Krauss jatkaa: ”Yksi toisensa perään on toisaalta kuin päivät yksinkertaisesti toinen toistaan seuraten, mikään ei ole antanut niille muotoa tai suuntaa, niitä ei ole asutettu, eletty tai merkityksellistetty” (sama 1981, 245–249).

Kraussin tulkinta tietysti liittyy uuden kuvanveiston/minimalismin toistoon perustuvat teokset laajoihin ”duchampilaisiin” readymadea koskeviin kysymyksenasetteluihin, joihin sisältyy taiteilijasubjektin ja hänen tuottamansa taideteoksen autonomisen merkityksen kyseenalaistaminen (Sama 1981, 249), mutta minua kiinnostaa tässä erityisesti se, että (minimalistinen) toisto ollessaan ”pelkkää toistoa” ja näin vailla illusorista suuntaa tai merkitystä ei sisällä lineaarisia ja kausaalisia aikaan liittyviä kerronnallisia ulottuvuuksia, vaan aika näyttäytyy siinä fenomenologisena, annettuna ja avoimena ilmiönä.

Näin katsomistapahtumassa painottuu, ei teoksen sisältämä illusorinen ”esitetty” aika, vaan katsojan ja teoksen kohtaamisen aika.

Itseni kannalta on lisäksi kiinnostavaa se, että niin monet 1960- ja 70-luvun niin sanotun laajentuneen kuvataiteen kentän (esimerkiksi minimalismi ja käsitetaide) taiteilijat päätyivät epälineaariseen toistoon ja/tai ei-kausalisuuteen pyrkiessään nimenomaan ruudukkomuotoon. Ruudukko sinänsä on geometrisen säännönmukaisuutensa ansiosta toistava, mutta lisäksi myös rationaalinen ja käsitteellisesti haltuunottava rakenne (vrt. esimerkiksi kartat), jota on vaikea kuvitella fenomenologisesti, asioitten ”puhtaamman ilmenemisen” kannalta toimivaksi esitystavaksi. Laajentuneen kentän taiteilijat kuitenkin usein käänsivät asiat ironisesti pääläelleen: ruudukon muodollinen kaavamaisuus täytettiin sattumanvaraisilla ja yllättävillä merkityksil-



Robert Smithson,
400 Seattle
Horizons, 1969.
400 valokuvaa,
koko ei tiedossa,
teos tuhoutunut.

lä, jotka päinvastoin kuin ruudukkomuoto itse paitsi kyseenalaistivat mitä erilaisimpia konventioita (esimerkiksi juuri kerrontaan ja aikaan liittyviä) myös mahdollistivat fenomenologisemman asioitten ”ilmenemisen”. Hyvänä esimerkkinä tämänkaltaisesta toiminnasta mainittakoon Robert Smithsonin teos *400 Seattle Horizons* vuodelta 1969, joka syntyi seuraavasti: Smithson lähetti Seattlessa järjestettävän näyttelyn kuraattorille Lucy Lippardille etukäteen kirjeitse ohjeet siitä, miten hänen teoksensa piti valmistaa ja esittää: ”400 neliönmuotoista snapshottia Seattlen horisonteista – niiden pitäisi olla tyhjiä, kaunistelemattomia, absurdeja [Smithsonilla ’surd’, joka on hänen oma absurdia muistuttava käsitteensä], tavanomaisia, kalvaan tylsänoloisia hiekkarantoja, asumattomia, käyttämättömiä villiintyneitä peltoja, karuja palstoja, peruskatuja vailla taloja, hiekkasärkkiä, kaukaisia järviä, etäisiä ajattomia paikkoja – käyttäkää Kodak Instamatic 804:ä. Kahdeksan 50 valokuvan riviä joukkona seinällä.” (Sobieszek 1993, 25). Teos toteutettiin Seattlen taidemuseossa Lippardin ja hänen avustajiensa valokuvattua 400 paikkaa edellä mainittujen ohjeitten perusteella (sama).

Hallitukseksi tuleminen

MMM-teokseni pyrkii reflektoidaan sitä valokuvien ehkä keskeisintä käyttötapaa, jossa ”maailmaa” jäsennetään valokuvien oletetun objektiivisuuden avulla. Tämä valokuvan tehtäväkenttä on laaja ja pitää sisällään mitä moninaisimpia valokuvallisia perinteitä (poikkeuksena taide, viihde ja mainonta, joissa valokuvaus saa olla fiktiivisempää ja/tai itserefleksiivisempää). Uutiskuvat ovat edellä mainitun ”objektiivisen” käytännön ehkä kaikkein ilmeisimpiä ja tärkeimpiä edustajia. Ainakin seuraavat ominaisuudet ovat uutiskuville tyypillisiä: Ne ovat yleensä yksittäisiä tai toisistaan erillisiä, mikä erottaa ne kerronnallisemmasta sarjoihin perustuvasta kuvajournalismista. Yksittäisyytensä vuoksi ne ovat ikään kuin pakattuja mahdollisimman täyteen informaatiota, mikä tekee niistä usein dramaattisella tavalla puoleensavetäviä, elämää suurempia. Ne ovat estetiikaltaan neutraaleja, ja siten niillä ylläpidetään objektiivisuuden periaatetta. Ja lopuksi vielä tärkein seikka: tiedottaessaan ja valistaessaan niillä on ensisijainen ja autorisoitu status esittää maailmaa, jonka kanssa emme useinkaan itse ole fyysisesti tekemisissä ja jota emme näin voi omakohtaisesti koetun kautta kyseenalaistaa.

Visuaalisen tiedottamisen ja valistamisen autorisoitu status liittyy uutiskuvat mielenkiintoisella tavalla jatkumoon, jota Sakari Sunila tarkastelee valokuvauksen ja vallankäytön suhdetta ruotivassa tekstissään. Sunilan lähtökohtana on, että valokuvasta 1800-luvun lopulla tuli näköaistimuksen/katseen jatke, ja että se näin myös perii valistuksen aikana syntyneen silmän ensisijaisuuden tietoon eli roolin jonka Michel Foucault määrittelee ”silmän ylivallassa”.

Sunila kirjoittaa: ”Juuri valistuksen aarrearkusta tutkimus ja ennen muuta ranskalainen filosofi-historioitsija Michel Foucault ovat löytäneet näköaistimuksen etuoikeutettuna, jalona, luotettavimpana ja tarkimpana siltana ihmisen ja maailman välillä. Valistus kohottaa katseen empiirisen valppauden työkaluksi ja varastoksi, katseesta syntyy uuden järkevän ihmisen credo. – – Näköaistimuksen totuudesta syntyy visuaalisen valvonnan ajatus. Katseesta tulee järjestystä luova voima, moraalinen perspektiivi, joka ulottaa valppautensa kaikille. Foucaultin mukaan monien vallankumouksellisten unelma oli ’läpinäkyvä yhteiskunta’, jossa ei ole jäljellä ainuttakaan pimeyden vyöhykettä. – – Etsiessään kiinnostavalla tavalla heroisen näköaistimuksen syntyä Foucault tulee hahmottaneeksi ainakin tietoteoreetti-

sessä mielessä erinomaisen vahvat perusteet 1800-luvulla alkavalle valokuvan voittokululle. Optinen, naturalistinen valokuva tele- ja mikroskooppisine variaatioineen liitettiin pian syntynsä jälkeen tieteellisten työkalujen joukkoon, eikä vain luonnontieteissä vaan myös humanistisissa tieteissä. Viimeistään 1800-luvun lopulla, kun ranskalainen tuomioistuineläin antoi valokuvalla todisteen aseman, valokuvasta tuli henkilöiden, paikkojen ja tapahtumien identifioinnin luotettava väline – ja osa vallankäytön optista teknologiaa.” (Sunila 1989, ei sivunumeroa.)

Oma väitteeni on, että uutiskuvat on se valokuvauksen kategoria, jossa tämä ”ylivalta” on lähes sadan vuoden ajan jatkunut ja edelleen lisääntynyt, mutta ei kuitenkaan yksinomaan ”järjestystä luovana voimana” tai ”moraalisena perspektiivinä” kuten valistuksen katsetta koskevissa utopioissa, vaan myös ”valppautensa kaikille ulottavana visuaalisena voimana” (Foucault) ja ”voittokulkuna” (Sunila) miljoonien kameroitten ja miljardien valokuvien synnyttämänä nurinpäin käännettynä valtana, joka ulottuu ”uuden järkevän ihmisen” ylitse.

Autenttisuuden ja konstruoinnin yhteenkietoutuma

Onko valokuvan identiteetti autenttinen vai konstruoitu – siis jompikumpi, vai samanaikaisesti molempia eli autenttinen ja konstruoitu? Kysymys on dramaattinen, sillä monet valokuvauksen merkitykseen liittyvät pohdinnat ja kiistat ovat siitä peräisin tai tiivistyvät siihen. Kysymykseen on otettu kantaa niin kauan kuin valokuvia on tehty – ja yleensä on puollettu joko-tai-vaihtoehtoa, toisin sanoen sitä, että valokuvaus on joko autenttista/ei konstruoitua tai konstruoitua/ei autenttista. Harva teoreetikko on tosin käyttänyt juuri käsiteparia autenttinen–konstruoitu vaan yleensä muita, kuten luonto–kulttuuri, subjektiivinen–objektiivinen ja suora–manipuloitu, mutta nämäkin käsiteparit mielestäni käsittelevät vastaavaa ongelmakenttää.

Sekä–että-vaihtoehto, jossa valokuvaus on autenttisen ja konstruoidun kietoutuma, on tullut minulle entistä keskeisemmäksi tietoiseksi lähtökohdaksi valmistaessani paitsi valokuvia myös muihin materiaaleihin perustuvia teoksia. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että käyttöönottamieni materiaalien, niin kirpputoreilta ja kirjoista löytämieni kuin itse valmistamieni, on ollut määrä olla sen luonteisia, että niistä on mahdollista työstää teok-

sia, joissa korostuvat sekä ”autenttisen jälki” tai ”autenttisuus sellaisenaan” että kuvan ”oma” konstruoitu estetiikka. Valokuvauksen olemisen tapaan sisältyvästä merkitysristiriidasta on toisin sanoen tullut teosteni keskeinen käsitteellinen sisältö riippumatta siitä, perustuvatko ne pelkästään valokuviin tai ylipäätänsä lainkaan valokuviin. MMM on teoksistani ehkä se, jossa tämä ristiriita kouriintuntuvimmin ja monitasoisimmin toteutuu: kirjat autenttisina presentaatioina mutta samalla kansiansa välityksellä ja minun järjestelemänäni esteettisenä konstruktiona, valokuvat puolestaan yksittäisinä ja uutiskuvamaisen autenttisina mutta minun konstruoimanani esteettisenä kompositiona.

Haluan tässä yhteydessä nostaa esiin kaksi autenttisuuteen ja kietoutumiseen liittyvää tekstiä, Roland Barthesin artikkelin *Sanoma valokuvassa* (Barthes 1984) sekä Geoffrey Batchenin kirjan *Burning With Desire – The Conception of Photography* (Batchen 1997).

Barthes ei artikkelissaan puhu suoranaisesti kietoutumisesta vaan hän käsittelee valokuvallisen sanoman sisällön paradoksia. Barthesin tarkoittama paradoksi liittyy mielestäni kuitenkin autenttisen ja konstruoidun kaksoisrakenteeseen, sillä hänen mukaansa valokuva on itsessään todellisuuden analogia,

toisin sanoen kooditon sanoma, joka ei perustu esittämästään kohteesta eroaviin merkkeihin. Tällaisia todellisuuden kuvauksia on Barthesin mukaan lukuisia muitakin, esimerkiksi piirroksia, maalauksia, elokuvia, teatteri. Nämä muut kuvaukset kuitenkin ”synnyttävät välittömästi ja väistämättömästi analogisen sisältönsä (kohtaus, esine, maisema) rinnalle ylimääräisen sanoman, jota yleensä kutsutaan näiden esitysten *tyyliksi*. Se on toissijainen merkitys, jonka merkki on jokin tietty kuvan luojan työn tuloksena syntynyt kuvan ’piirre’, ja jonka merkitys, esteettinen tai ideologinen, liittyy sanoman vastaanottavan yhteisön tiettyyn ’kulttuuriin’.” Barthesin mukaan siis kaikki jäljittelevät taiteet valokuvausta lukuun ottamatta sisältävät sekä denotatiivisen sanoman (analoginen suhde todellisuuteen) että konnotatiivisen sanoman (muoto, tyyli) kun taas ”valokuva näyttää olevan ainoa viestirakenne, joka muodostuu yksinomaan denotatiivisesta sanomasta.” Käytännössä Barthes ei kuitenkaan puhtaasti denotatiivisilla valokuvilla tarkoita kaikenlaisia valokuvia, vaan lehtivalokuvia, joiden funktiona on pyrkimys objektiivisuuteen. ”Taidevalokuvaus” sen sijaan on Barthesille tyyli-tyylyä, konnotatiivista, mutta silloin on muistettava, että Barthes on taidevalokuvauksen käsitteellä saat-

anut tarkoittaa ”taiteennäköistä” eli usein muuta kuvataidetta tyyllisesti imitoivaa valokuvausta.

Barthes näyttää siis uskovan yksittäisten lehtivalokuvien puhtaaseen denotaatioon, siihen, että ne eivät olisi tekijöittensä tyyllisiä konstruktioita (konnotaatioita). Konnotatiivisen tason hän liittää lehtivalokuviin vasta siinä vaiheessa, kun niitä valitaan, rajataan tekstitetään jne. Johtopäätös on ongelmallinen, koska se ei huomioi lehtivalokuvaajia ideologisina tai esteettisinä tekijöinä, joilla on päämääränä ”tyylitön tyyli” (naamiointi pelkästään autenttiseksi, mistä puhuin keskustelussa). Barthes tekee kuitenkin sen minua kiinnostavan huomion, että: ”Valokuvan paradoksi on siis kahden sanoman rinnakkaiselo, joista toisella ei ole koodia (valokuva-analogia) toisella on (valokuvan ’taide’ tai ominaispiirre tai ’kirjoitus’ tai retoriikka).” (Barthes 1984, 122–124.)

Yhdysvaltalainen Geoffrey Batchen puolestaan lähtee valokuvan kietoutuneisuutta (Batchen ei itse käytä tätä termiä, mutta minusta siitä on kuitenkin kyse ja perusteluni käyvät jatkosta ilmi) analysoidessaan ja puolustaessaan liikkeelle kritisoimalla ns. postmoderneja valokuvateorioita (näitä ovat Batchenin mukaan marxilaiset, feministiset, psykoanalyttiset ja semiottiset 1970-luvulla ja sen jälkeen

syntyneet pääosin anglosaksiset valokuvateoriat). Kieltäessään valokuvauksen oman identiteetin nämä teoriat näkevät valokuvallisen merkityksen syntyväksi vain kulloisenkin käyttöyhteyden (kontekstin) määräämänä. (Batchen 1997, 5–6.) Batchen lainaa muun muassa brittiläisen kriitikon John Taggin tekstiä, joka hänen mukaansa vetää hyvin yhteen postmodernin näkökulman: ”Valokuvauksella itsellään ei ole identiteettiä. Sen status teknologiana vaihtelee sen mukaan, minäkalaisia valtasuhteita se milloinkin edustaa. Sen ilmenemisen käytäntönä määräävät instituutiot ja muut tahot, jotka määrittelevät sen ja harjoittavat sitä.” (Sama, 5.) Tulkiten Batchenia niin, että postmodernit teoriat kuitenkin sisältävät seuraavanlaisen ristiriidan: ne eivät, omista väitteistään huolimatta, kiellä valokuvauksen omaa identiteettiä, vaan ainoastaan siirtävät essentialistisen ’oman identiteetin’ toiseen ’omaan identiteettiin’, joka sulkee ulos ’annetun’, ’luonnollisen’ tai ’modernistisen’ (sama, 20).

Batchen tarkastelee myös valokuvamodernismia. Hän pitää Yhdysvalloissa 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa syntynyttä John Szarkowskin teorioissa kiteytyvää modernistis-formalistista ajattelutapaa ikään kuin valokuvauksen täysmodernisminä (joka Batchenin mukaan on samalla myös Clement

Greenbergin maalaustaidetta koskevien modernististen teorioiden jatkumo). Oleellista formalistiselle valokuvamodernistiselle ajattelulle on Batchenin mukaan sen vastakkaisuus postmodernismille, toisin sanoen valokuvan kontekstuaalisuuden poissulkeminen niin, että sen identiteetti koostuu sen omista ”annetuista” tai ”luonnollisista” ominaisuuksista. (Sama, 12–17.)

Batchen toteaa, että ”Szarkowski tuo lukuisissa näyttelyissä ja teksteissä valokuvauksen historian esiin ikään kuin luonnostaan lankeavana kehityksenä kohti itsetuntemusta.” Ja jatkaa: ”Korostamalla taidevalokuvauksen merkitystä suhteessa kaikkiin muihin valokuvauksen lajeihin ja käytäntöihin nämä kertomukset asettavat etuoikeutettuun asemaan kaikkein itsetietoisimmat valokuvat, jotka näyttävät jollain tavalla käsittelevän omia tuotantoprosessejaan.” (Sama, 15.) Mutta myös valokuvamodernismi tulee kontekstuaalisuutta hylkiessään aikanaan rakentaneeksi valokuvaukselle ”ulossulkevan” identiteetin, joka on tyyllillisine konnotaatioineen itsessään konteksti, toisenlainen vain kuin postmodernistien tarkoittama.

Batchenin johtopäätös postmoderni–moderni-vertailusta on mielenkiintoinen. Hänen mukaansa niin postmodernistit kuin modernistitkin ovat rajoittuneet käsitte-

lemään pikemminkin valokuvan identiteetin paikkaa ja sen rajoituksia kuin itse identiteettiä (sama, 17).

Batchenin omat väitteet valokuvan identiteetistä perustuvat niin laajoihin pääasiassa varhaisiin valokuvaajiin sekä Foucaultin ja Derridan filosofiaan liittyviin ajatusrakennelmiin, etten niitä tämän tutkimuksen puitteissa kykene laajemmin käsittelemään. Tyydyn sen sijaan esittämään lyhyen ja karkean tulkinnan Batchenin ajatuksista: valokuvan identiteetti on alusta saakka perustunut luonnon ja kulttuurin ristiriitaiseen ja samanaikaiseen läsnäoloon. Tämä viime vuosikymmenten teoretikoilta ”unohtunut” kietoutuneisuus ilmenee esimerkiksi nimeämisen kautta jo heti valokuvauksen alussa: ”Olessaan sekoitus kahdesta kreikkalaisesta komponentista – *phos* (valo) ja *graphie* (kirjoitus, piirustus ja kuvaus) on valokuvaus merkitystä tuottava monella eri tasolla. Sana *’valokuvaus’* on paradoksaalinen yhdistelmä: *’valo’* (aurinko, jumala, luonto) ja *’kirjoittaminen’* (historia, ihmiskunta, kulttuuri) muodostavat mahdottoman vastakohtaparin, joka pysyy hatarasesti kasassa ainoastaan kielen keinoitekoisuuden *’kiinnitteellä’*.” (Sama 1997, 101.)

Tämä kielellinen konstruktio väistää Batchenin mielestä kysy-

myksen siitä, kumpaan kategoriiaan valokuvaus kuuluu, ja samaa päättämättömyyttä ilmentää myös se, ettei aikanaan otettu käyttöön kolmatta termiä, joka olisi tarkoittanut luonnon ja kulttuurin välissä olemista. Näin valokuvaus epävarmana omasta identiteetistään joihan alussa taipui kahden eri aineksen läsnäoloon. (Sama.)

Lumiukko ja mörkö

En lukenut tai katsellut Tove Janssonin kirjoja ja sarjakuvia lapsena. Tutustumiseni lumiukkojeni olemukseen keskeisesti vaikuttaneeseen muumimaailman mörköön tapahtui näin ollen vasta aikuisiässä, kun tulin seuranneeksi lasteni muumivideoita. Japanilaisten animaattorien tulkitsema mörkö herätti lapsissani samanaikaisia pelon ja kiinnostuksen tunteita, ja minullakin oli tapana rynnätä television ääreen heti mörön murinaa kuultuani.

Myöhemmin, lumiukko-teokseni valmistuttua, alkoi minua kiinnostaa Tove Janssonin suhde mörköön. Oliko mörkö Janssonille eräänlainen leikkisä ”freudilainen unheimlich”? Freudin tunnetun vuodelta 1919 peräisin olevan kirjoituksen *Das Unheimliche* lähtökohtanahan on ajatus, jonka mukaan psyyke toimii eräänlaisen naamioimisprosessin tapaan, jolloin

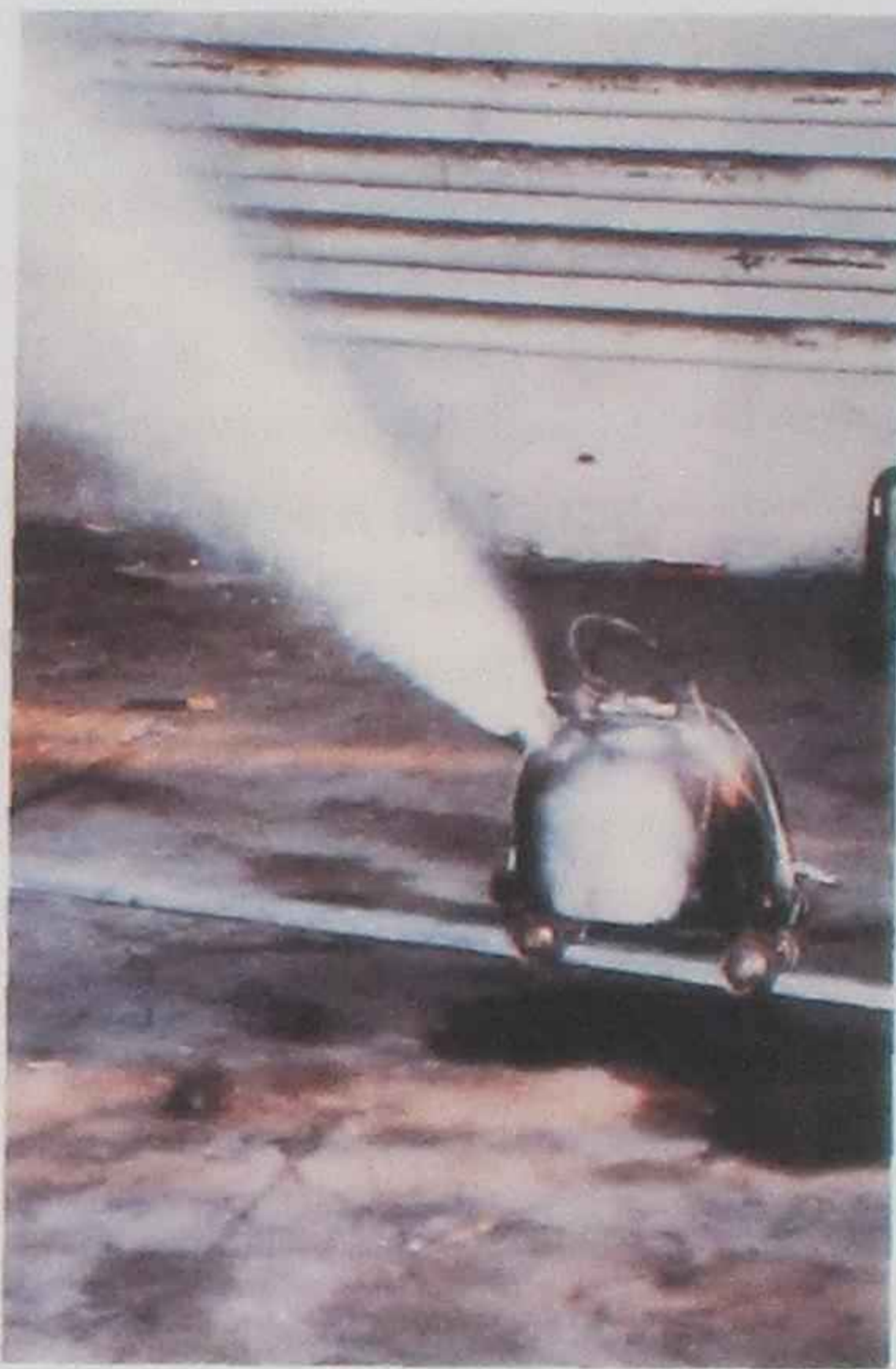


Tove Jansson, Taikatalvi-kirjan kuvituspiirros. Taikatalvi ilmestyi alunperin vuonna 1957 Trollvintern-nimisenä Schildts förlag:n kustantamana.

lapsuusiässä koetut pelot projisoituvat subjektista ”ulos” psyyken duplikaateiksi, peilikuviksi tai toisinoiksi, jotka myöhemmin (aikuisiässä) saattavat palata tunnistamattomassa muodossa ”kummittelemaan”. (Freud 1990, 363–376.) Janssonin kuoleman ja sitä edeltäneen sairauden takia en ollut yhteydessä häneen itseensä, mutta tavoitin puhelimitse hänen pitkäaikaisen kumppaninsa Tuulikki Pietilän. Pietilä sanoi, ettei Jansson koskaan ollut kertonut mitään mörön taustoista. Pietilä oli kuitenkin sitä mieltä että mörkö on symbolinen hahmo, joka kuvaa taiteilijan pelkoja” (Pietilä 2001).

Myös sveitsiläisen taiteilijaduon Peter Fischlin ja David Weissin kiinnostista veistotaidetta muistuttavan vuosina 1985–1987 valmistetun elokuvan *The Way Things Go* näkeminen on ollut minulle keskeinen kokemus ajatellen tapaa, jolla esitän lumiukkojen sulamisen ikään kuin maagisena automaationa tai mörkömäisenä kummitteluna. Tämä videolle siirretty 30 minuuttia

pitkä teos esittää esineitten välistä kausaalista liikeketjureaktiota tavalla, joka viettelee katsojaa siihen uskoon, että käynnissä on esineitten ”oma elämä” vaikka on ilmiselvää, että kyseessä on taiteilijoiden huolella rakentama ”tempurata”. Fischli ja Weiss vuokrasivat projektia varten laajan varastotilan, jossa he ensin pitkään suunnittelivat ja nikkaroivat esineitä ja rataa, ja sitten kuvasivat tapahtumat erillisinä otoksina. Vasta materiaalin editointi aikaansai illusorisen elokuvallisen ketjureaktion. (Armstrong 1996, 86.) Esineitten liikuminen tässä teoksessa on saatu aikaan esimerkiksi höyryllä, lumen sulamisella ja tulella, toisin sanoen aineen olomuodon muutoksilla. Se, että nämä muutokset tapahtuvat taiteilijoiden manipulaation ansiosta on leikkaamalla ”kätkeyty”, ja näin syntyy humoristinen illuusio esineitten maagisesta yhteistoinnasta, joka tehokkuudessaan muistuttaa mitä tahansa ihmisen luomaa kausaalisesti ohjelmoitua teknologista prosessia. Lumiukkoja sulattaessani käytin itse samantapaista strategiaa: ukkoihin suunna-



Stillkuva Peter Fischlin ja David Weissin teoksesta *The Way Things Go*, 1987. 16 mm filmi, väri, ääni, 30 min.

tut sulattamista nopeuttavat lämm-
inilmapuhaltimet eivät näy kuvissa
ja tästä syntyy kömpelö kummitus-
mainen illuusio ”ukkojen omasta”
elämöinnistä ja tuhoutumisesta.

Tärkeä ”kuva” ajatellen kiinnos-
tustani mörköyttä kohtaan on ollut
myös Christian Boltanskin teossar-
ja *Compositions mythologiques*
vuodelta 1982. Se koostuu kolmes-
ta suuresta valokuvasta, jotka ku-
kin esittävät Boltanskin romusta
rakentamia irvistäviä ja ”oikeasti”
hyvin pieniä olentoja. Boltanski on
sijoittanut olennot ikään kuin ei mi-
hinkään, sillä niitä ympäröi musta
avaruudellinen tausta. Näin nämä

valokuvat ensimmäistä kertaa Pa-
riisin Pompidou-keskuksessa 1986
ja olin ällistynyt. Möröt oli ripus-
tettu samaan huoneeseen mm. yh-
dysvaltalaisten nykymaalarien töit-
ten kanssa, ja jo pelkästään valoku-
vien näkeminen (esittivätne ne mitä
tahansa) maalausten rinnalla oli
siihen aikaan epätavallista. Eniten
minua kuitenkin hämmästytti Bol-
tanskin olentojen ja valokuvien lap-
senomainen kömpelyys ja rujous se-
kä se, että ne tekivät minuun – joka
olin siihen aikaan kiinnostunut ai-
van toisenlaisista sisällöistä ja muo-
dollisista kvaliteeteista – niin valta-
van välittömän vaikutuksen.

Compositions mythologiques
kuuluvat Boltanskin laajaan vuosi-
na 1976–82 valmistamaan *Compo-
sitions*-sarjaan. Nämä kompositiot
on toteutettu nimenomaan valoku-
vaamalla, mikä on ollut aikanaan
varsin oleellista: taiteilijan valmis-
tamat korkeataiteen näkökulmas-
ta lähellä kitschiä olevat esineet
muuttuivat taulunkokoisissa valo-
kuvissa vielä enemmän kitschiksi
ottaen huomioon valokuvauksen
olemattoman aseman senaikaises-
sa nykyistä paljon hierarkkisem-
massa kuvataiteen kentässä. Bol-
tanskia onkin pidetty edelläkävijä-
nä lukuisille 1980- ja 1990-luvun
taiteilijoille (esimerkiksi Jeff Koons,
Richard Prince ja Mike Kelley), jot-
ka tuomalla ”ulkotaiteellisia” kit-
schisiä kvaliteetteja kuvataiteen

piiriin osoittivat Duchampin tavoin kontekstuaalisuuden ratkaisevan merkityksen taiteessa. (Gumbert 1984, 74.)

Boltanski on itse kertonut monien Compositions-sarjan valokuvien olleen hänen reaktionsa New Yorkissa 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alussa esille putkahtaneeseen rajun suosion saaneeseen maalaus-taiteen transavantgardismiin. Boltanski koki kyseisen ilmiön uhkaavana ja taantumuksellisena suhteessa 1960–70-lukujen minimalismiin ja käsitetaiteen päämääriin ja päätti itse tuottaa isokokoisia maalauksia mutta aivan toisenlaisia: ”ei herooisia, ei tekijyyttä korostavia näyttäviä maalauksia, eikä oikeastaan maalauksia ollenkaan, vaan maalarin asenteella valmistettuja valokuvia mitättömyyksistä – ’huonoja maalauksia’.” (Boltanski, 1999.)



Christian Boltanski, Compositions mythologiques, 1982. Värivalokuva 231x200 cm.

Kompositiot olivat nimenomaan valokuvia, ja tällä on vielä toinen, minun kannaltani ehkä vielä tärkeämpi merkitys, sillä niiden representoimat esineet ovat voimakkaan symbolisia visualisoidessaan lapsuudesta tuttuja mielikuvia ja pelkoja. Boltanski valokuvaa nämä olennot tilassa, joka ei näyttäyty konkreettisenä tilana vaan mustana pintana tai äärettömänä ”ei-minään”, ja kun hän vielä esittää olennot hyvin suurina, syntyy kuvia joissa on mielenkiintoinen ristiriitainen jännite. Katsoja olettaa, kuten yleensä valokuvia nähdessään, kuvan esittämän eli ”mörköjen” olleen olemassa tilassa ja ajassa, mutta kuvan esitys viittaa muuhun kuin todellisuuteen. Se viittaa mielikuviin tai sisäisiin kuviin tai fantasia-kuviin, toisin sanoen sellaisiin kategorioihin, joita ei periaatteessa voi valokuvata.

Valokuvausta muistuttava video

Vaikka liikkumaton kamera, pitkät ja usein tosiaan muistuttavat otokset sekä kuvatun materiaalin hidastaminen ovat olleet käytössä nykytaiteen piirissä pitkään, on näitten ”strategioitten” merkitystä ja suhdetta valokuvaukseen pohdittu yllättävän vähän.

Käsittelen seuraavassa tekstejä ja teoksia, jotka ovat olleet tärkeitä suhteessa omaan työskentelyyni



Stillkuva Andy Warholin teoksesta *Empire*, 1964. 16 mm elokuva, 8 t. 5 min.

liikkuvan ja liikkumattoman kuvan rajamailla.

Peter Wollen analysoi artikkelissaan *Time in Video and Film Art* osuvasti liikkuvan kuvan, valokuvauksen, lineaaris-kausaalisen kerroksen, reaaliaikaisuuden ja toiston välisiä suhteita. Wollen päätyy väittämään, että ajallinen kesto – eikä leikkaamalla kerrottu tarina – on ollut videota käyttäville kuvataiteilijoille liikkuvan kuvan tärkein elementti. Wollen nostaa esiin John Cagen esikuvallisen merkityksen ja toteaa Cagen (sekä musiikin keskeisten modernistien, kuten Sartin) suhtautuneen musiikkiin – joka sekin on keston perustuva taidemuoto – vastaavalla tavalla kuin Andy Warhol myöhemmin liikkuvaan kuvaan. (Wollen 2000, 9–10.) Warhol valmisti vuosina 1963–65 lukuisia poikkeuksellisen pitkiä elokuvia liikuttamatta kameraa ja vaihtamatta kuvatessaan sen polttopöytäliä sekä leikkaamatta myöhem-

min materiaalia juuri lainkaan. Esimerkiksi nukkuvaa ihmistä esittävä vuonna 1963 valmistunut *Sleep* kesti 6 tuntia ja vuonna 1964 valmistunut Empire State Buildingiä esittävä *Empire* 8 tuntia. Lisäksi Warhol 'alleviivasi' liikkuvan kuvan aikaulottuvuutta esittämällä kyseisiä elokuvia lievästi hidastettuina (16 ruutua sekunnissa) (Sama 2000, 9.) Warholin elokuvat perustuvat keston liittyviin provokatiivisiin ideoihin, jossa leikkaamisen lisäksi myös muut elokuvaamiseen yleensä kuuluvat monimutkaisemat toiminnot, kuten käsikirjoitus, ohjaus, lavastus ja näyttelemineen, redusoitiin yhdeksi ainoaksi valokuvamaiseksi elokuvakameralla vangittavaksi kuvaksi. Ne toisin sanoen redusoitiin joksikin, jonka kanssa oli mahdollista työskennellä ilman perinteisempää elokuvallista viitekehystä.

Anna Abrahams painottaa kirjassaan *Warhol Films* Warholin elokuvien elemäistä puolta pohtiessaan dadaismin ja Warholin suhdetta: "Empiren tapainen elokuva on samaan aikaan tuote ja ele. Jopa sellainen henkilö, joka vain lukee *Empirestä* näkemättä sitä koskaan, joutuu arvioimaan elokuvaan liittyviä yleisiä odotuksiaan." (Abrahams 1989, 36–37.)

Abrahams kertoo samassa yhteydessä hauskasti kuinka Warhol itsekin ei välttämättä jaksanut katsoa elokuviaan: Ennen *Sleep*-elokuvan ”screeningiä” New Yorkissa tilaisuuden organisoinut Jonas Mekasi satoi Warholin kiinni tuoliin yleisön joukkoon, yrittäen näin pakottaa hänet katsomaan elokuvan alusta loppuun. Mekasin palatessa myöhemmin paikalle, hän löysi pelkän narun: Warhol oli kadonnut. (Sama, 37.)

Warhol ei tietystikään ollut ainoa 1960–70-luvun taiteilija, jonka elokuvissa kestolla ja toistolla oli perinteistä kertomusta ja juonta tärkeämpi merkitys, sillä tämän-tyyppinen lähestymistapa oli silloin ja on edelleenkin liikkuvaa kuvaa käyttävien kuvataiteilijoiden piirissä aivan keskeistä. Warholin vuosien 1963–65 elokuvat olivat kuitenkin muiden taiteilijoiden teoksiin verrattuna pelkistetympiä ja siten provokatiivisempia suhteessa keστοon. Lisäksi Warholin elokuvilla on kiinnostava suhde hänen toistonomaisuuteen perustuviin silkkipainotöihinsä, jotka ovat eräänlaisia mekaanisen reprodukti-

on toiston paisuttelua uusien sisältöjen tavoittamiseksi.

Tutustuin brittiläisen Gillian Wearingin taiteeseen hänen saatuaan Turner-palkinnon vuonna 1997. Wearing oli valmistanut videoimalla ja valokuvaamalla arkeen ja sen representaatioihin liittyviä teoksia jo 1990-luvun alusta alkaen ja hänellä oli läheinen suhde dokumenttivalokuvaukseen, jonka käytäntöjä hän myös pyrki radikalisoimaan kuvaajan ja kuvattun välisen suhteen osalta. (De Salvo 1999, 8–12.)

Eniten Wearingin tuotannossa minua kuitenkin kiinnosti hänen vuonna 1996 valmistamansa ”warholmainen” teos *Sixty Minutes Silence*, joka esittää 26:ta virkapukukseksi poliisiksi pukeutunutta näyttelijää poseeraamassa ”valokuva-muotokuvamaisessa” muodostelmassa hiljaa aloillaan kuudenkymmenen minuutin ajan. Wearing esittää ”poliisit” liikkumattomina, mikä viittaa oikeit-

Stillkuva Gillian Wearingin teoksesta *Sixty Minute Silence*, 1996. Videoprojisointi, 60 min, väri, ääni, koko vaihtelee.



ten virkapukuisten jäykkyyteen ja etäisyyteen, mutta veistoksellisina monumentteina he viittaavat myös yleisemmin vallan representaatioihin. Teoksessa on myös kiinnostava käsitteellinen puoli, se esittää ja osin kyseenalaistaa valokuvallisten ja elokuvallisten representaatioitten perinteistä suhdetta keστοon.

Huolellisella esitystekniikalla on keskeinen merkitys ajatellen *Sixty Minutes Silencen* vaikutusta katsojaan – se esitetään isokokoisena takaprojektiona seinään lovettuun aukkoon sijoitetulla screenillä. Jos katsoja ohittaa sen nopeasti, hän saattaa luulla kyseessä olevan projisoidun dian tai valokaappikuvan, toisin sanoen pysäytetyn representation. Vähänkin pitempään teosta tarkkaileva kuitenkin havahtuu pian siihen, että yksi tai useampi poliiseista liikahtaa. Wearing on itse todennut teoksen taustoista: ”Keston kanssa työskenteleminen kiinnosti minua. Tämä toi mieleeni dagerrotypiat, joita otettaessa mallien päät usein lukittiin paikoilleen, mikä teki heistä ikään kuin läsnäolevampia ja vakavampia.” (De Salvo 1999, 13–14.)

Kun Wearing näin ohjasi näyttelijöitään siihen valokuvauksessa aikanaan käytettyyn ”muottiin”, jossa mallit pysäyttivät itsensä (kuviksi) kameralle, joka sitten valmisti heistä ”lopullisen kuvan”, hän tuli paitsi valmistaneeksi ”warho-

lilaisen aikakuvan” myös paljastaneeksi kiinnostavan ulottuvuuden valokuvasta. Jotta valokuva muistuttaisi ikonisesti kameran edessä ollutta, sen on esitettävä kohteensa tarpeeksi terävänä. Tämä taas edellyttää että kohde on sijainnut kuvan ottamisen ajan jotakuinkin samassa pisteessä, muussa tapauksessa kohde saattaa näyttää käsitämättömältä ”söhryltä”. Samassa pisteessä kameran edessä sijaitseminen kuitenkin aikaansaa kuvan, johon sisältyy ”jäädytetty” illuusio ajattomuudesta: valokuvattu ihminen ikään kuin ”vain ON”, kuten esine, hän ei tunnu ”elävän ajassa” vaikka hän oli ja eli tietyn ajan kameran edessä. Terävyys (ja siihen sisältyvä pintojen ja tekstuurien tunnistaminen) on niin keskeinen osa perinteistä valokuvan katsomisen ja kokemisen kulttuuriamme, että valokuvat, jotka esittävät muulla tavoin, koetaan helposti käsitämättöminä, keinotekoisina tai ”ekspressiivisenä kamerataiteena”.

Sixty Minutes Silence -teoksen käsitteellinen radikaalius ja outous on siinä, että Wearing käyttämällä liikkuvaa kuvaa, siis toista välinettä kuin valokuvaa, näyttää valokuvan esittämisen luonnottomuuden ikään kuin purkamalla sitä – ”jäädytetyt” poliisit liikkuvat yllättäen. Näin Wearingin teos on kuin kuva liikkuvasta valokuvasta, sellaisesta joka ”elää” ja on terävä yhtä aikaa

Stillkuvia Bill Violan teoksesta *The Greeting*, 1995. Video- ja ääniinstallaatio.

– sellaisesta mitä ei voi ”puhtaan valokuvallisesti” olla olemassa.

Irene Netta pohdii artikkelissaan *Time in the Work of Jan Vermeer and Bill Viola* kiinnostavalla tavalla liikkumattomien kuvien (eli tässä tapauksessa maalausten, mutta Nettan huomiot pätevät mielestäni myös valokuviin) ja liikkuvien kuvien vaikutusta katsojaan. Netta kirjoittaa: ”Liikkuvissa kuvissa yksittäinen hetki liukenee kertomuksen jatkuvuuteen. Stillkuvassa sen sijaan kertomus ilmaantuu yksittäisen hetken kuvauksesta. Elokuviissa ei yksittäisellä kuvalla voi olla maalausten tuottoisiin hetkiin verrattavaa kerronnallista merkitystä, koska kohtaamme niissä yhtä monta hetkeä kuin kuvaakin. Jos elokuva pysäytetään, näyttää kuva jäädytetyltä ja staattiselta, sillä kuuluessaan kuvien jatkuvaan virtaan yksittäinen kuva ei sisällä mitään, mikä viittaisi eteen- tai taaksepäin ajassa. Sitä ei ole sommiteltu autonomiseksi kuvaksi.” (Netta 1999, 161.)



Nettan mukaan Bill Violan ’liikkuva teos’ teos *The Greeting* vuodelta 1995 sisältää kuitenkin toisenlaisen suhteen liikkuviin kuviin. Tässä suhteessa merkityksellistyvät sekä liikkumattomalle, yksittäiselle kuvalle ominainen autonominen kompositio ja siitä syntyvä kertomus että liikkuville kuville ominainen kertomus, joka perustuu kuvallisiin muutoksiin (uusiin kuviin) teosta katsottaessa. Violan teoksen lähtökohtana on ollut italialaisen Jacopo Pontormon vuosina 1528–29 maalaama alttaritaulu *Vierailu* (Visitation), joka perustui Luukkaan evankeliumin kertomukseen neitseellisesti hedelmöityneitten serkusten Marian ja Elisabetin kohtaamisesta kahden todistajan läsnäollessa. Vaikka Viola on omassa teoksessaan vähentänyt henkilöt kolmeen ja pukeut heidät aikalaille ”modernisti” ja myös nimenmyyt tapahtuman hieman toisin

kuin Pontormo, on hänen videon-
sa sommitelmana (väri, muoto, va-
lo) selkeän maalauksellinen. Vide-
on tapahtumat – raskaana olevien
naisten halaus, alunperin keskiös-
sä olleen ”todistajan” väistyessä
hämmentyneenä taka-alalle, kun-
nes halaajat huomioivat hänetkin
– on kuvattu paikallaan seisovalla
kameralla käyttäen sellaista poik-
keuksellista tekniikkaa, jossa elo-
kuvakamera valottaa 300 ruutua
sekunnissa normaalin 24 sijasta.
Kun kyseinen materiaali esitetään
(videolle siirrettynä luuppina) ”ta-
vallisella” nopeudella, on 45 sekun-
tia kestänyt tapahtuma hidastunut
10 minuuttia kestäväksi vaikutta-
vaksi liukumaksi, jossa ei ole hi-
dastetulle videolle usein tyypillistä
epäterävyyttä ja nykimistä. (Sama
1999, 161–164.)

Violan käyttämät keinot – liik-
kumaton kamera ja hidastus – ei-
vät sinänsä ole poikkeuksellisia, jos
ajatellaan kuvataiteilijoiden eloku-
via ja videoita, vaan päinvastoin:
joskus tuntuu siltä, että varsinkin
hidastamisesta on tullut taidevideo-
genren lähes kliseemäinen ”merk-
ki”. Violan *The Greeting* sekä hän-
nen vuonna 2000 valmistamansa,
myös hitaasti liikkuva eleitä ja tun-
teita esittävä ryhmämuotokuvansa
The Quintet of the Unseen ovat
kiinnostavia ennen kaikkea siksi,
että hän ei ole monen muun tai-
teilijan tavoin hidastamisen avulla

vain viitannut liikkuvan kuvan
maalauksellisuutta ja /tai liikku-
mattomuutta lähentelevään olo-
tilaan pääosin ideana tai eleenä,
jolloin hidastuksesta helposti tulee
tehokeino, vaan hän on myös pa-
nostanut hidastamisen estetiikkaan
ja sen synnyttämiin ja paljastamiin
kerronnallisiin sisältöihin.

Camera obscura

Camera obscuran kuvien tietty sa-
mankaltaisuus liikkumattomalla
video- tai elokuvakameralla tuotet-
tujen kuvien kanssa on sikäli kiin-
nostavaa, että camera obscuraa on
perinteisesti pidetty valokuvakame-
ran edeltäjänä, koska sen rakenne
pitkälti vastaa valokuvakameran
rakennetta. Jonathan Crary koros-
taa kuitenkin kirjassaan *Techniques
of the Observer* camera obscuran
ja myöhemmän valokuvakameran
välistä erilaisuutta suhteessa todeli-
suuteen. Craryn mukaan valoku-
vahistorioitsijat ovat perinteisesti
painottaneet camera obscuran
roolia ennen kaikkea kuvien te-
kemisen apuvälineenä (eräänlai-
sena valokuvakamerana, jonka
tuottamia kuvia ei taltioitu vaan
kopioitiin käsin), jotta renessans-
sista alkava ja valokuviin ja elo-
kuviin jatkuva katsovan subjektin
ja keskeisperspektivistisen laitteen
verrannollisuus olisi historiallisesti
aukoton ja luonnollistettu. Tämän

takia Craryn mielestä on jäänyt liian vähälle huomiolle camera obscuran kolmiulotteinen tila, jossa oleskellessa saattoi havainnoida ulkopuolista näkymää värillisenä ja myös liikkuvana (esimerkiksi puiden huojuntaa tuulessa). (Crary 1993, 32–33.)

On tietysti selvää, etteivät videoit tai elokuvatut liikkuvat kuvatsikäli toimi camera obscuran kuvien tavoin, että ne ovat transformoi-

tuja (ne eivät perustu heijastuvaan valoon sellaisenaan, vaan esimerkiksi signaaliin), representatiivisia, taltioituja ja kiinnitettyjä kuvia. Camera obscurassa olemista eniten muistuttava katsomistilanne lienee nykyaikana yhden liikkumattoman kameran lähettämän reaaliaikaisen liikkuvan kuvan seuraaminen elokuvateatterissa tai jossakin muussa pimennetyssä tilassa.

TOINEN KESKUSTELU

Myös seuraava, 20.9.1999 käyty keskustelu tapahtui työhuoneellani. Olin kuluneen puolen vuoden aikana kehitellyt edelleen kahta ensimmäisessä keskustelussa käsiteltyä teosta.

”Vaate-teos” oli nyt saanut nimekseen *Melankoli/Att svänga om* ja se oli laajentunut tuntuvasti niin kooltaan (se oli isohkon seinän mittainen) kuin merkityksiltäänkin, sisältäen eri käyttöyhteyksistä peräisin olevia lämpimän värisiä vaatteita. Lisäksi teokseen oli kuin puolivahingossa syntynyt uusi osio: alunperin omaksi teoksekseen ajatteleman ”viemäri-video” näytti kiinnostavalta vaatteitten seassa.

Mitä-Missä-Milloin puolestaan oli selkiytynyt teoksellisesti koostuen nyt paitsi isosta kirjalaatasta myös useista kymmenistä katastrofeja esittävistä valokuvista, joitten ”raakavedokset” Carolus sai nähtäväkseen.

Jan: Ajattelin aloittaa kertomalla mitä keltaiselle vaateteokselle on tapahtunut sitten viime tapaamisemme. Päätin luopua ”puhtaasta” keltaisuudesta ja ottaa käyttöön myös murrettuja lämpimiä värejä, jotta teokseni olisi esteettisesti jännitteisempi.

Carolus: Teoksesi keltaiseen väriin liittynyt ylikorostunut symboliikka on näin hieman hellittänyt. Kertoisitko teoksen muista kuin väriin liittyvistä ulottuvuuksista, mitä niille on tapahtunut?

Jan: Olen pyrkinyt monipuolistamaan teokseni sosiaalista edustavuutta lisäämällä siihen vaatteita, jotka entistä selkeämmin liittyvät erilaisiin arkisiin yhteyksiin, vaikkapa urheiluun tai liikenteen seassa työskentelyyn. Samalla olen kuitenkin edelleen yrittänyt vaalia teoksen mauttomia, hysteerisiä ja jopa vastenmielisiäkin ulottuvuuksia. Päämääränäni on, että teokseni olisi arkinen, outo ja hauska samanaikaisesti.

Carolus: Teoksesi viittaa nyt entistä enemmän yhteiskunnallisiin hierarkioihin ja rituaaleihin.

Jan: Kyllä, mutta ei kuitenkaan niin systemaattisella tavalla, että se alkaisi **August Sanderin** valokuvien tapaan olla jonkinlainen läpileikkaus hierarkioista. Ajatus ”kansan” tai jonkinlaisen totaliteetin luokittelevasta kuvaamisesta tuntuisi nykypäivänä yleensäkin naiivilta, ja olisi erityisen ongelmallista yrittää tehdä jonkinlainen pätevä kansatieteellinen esitys vaatteitten avulla. Pukeutuminenhan ilmentää tänä päivänä varsin kompleksisia asioita verrattuna vaikkapa juuri Sanderin valokuvien Weimarin tasavaltaan, jossa luokkayhteiskunta vielä jossain määrin näyttäytyi luokkien ja ammattikuntien keskenään erilaisina univormuina.

Minun päämääräni on pikemminkin sellaisen väljän moninaisuuden tuottaminen, jossa vaatteet eivät liian yksipuolisesti kerro tietyn tyyppisistä yksilöistä tai ryhmistä.

Carolus: Entä vaateteoksesi symbolinen läsnäoloon/poissaoloon liittyvä puoli – onko se muuttunut?

Jan: Olen toistaiseksi antanut teokselleni vain ruotsinkielisen nimen *Melankoli/Att svänga om*. Pysin tällä nimellä viittamaan melankolisuuden ja maanisuuden tai poissaolon ja läsnäolon riippuvuussuhteeseen huolimatta siitä, että ne ovat tunnetiloina vastakohtaisia. Jotain tämäntapaista tapahtuu mielestäni teoksessani. Vaatteet voi ymmärtää poissaolon ja katoavuuden kuvauksena samaan aikaan kun ne ovat värillisesti lähes hysteerisellä tavalla läsnä. **Melankolia**-käsitteen käyttämiseen teoksen nimessä liittyy kuitenkin ongelmia: siitä tulee kuin käyttöohje teokseni tulkitsemiseen nimenomaan melankolisena ja samalla se myös mahdollisesti tuo minut alleviivatusti esiin melankolisena tekijänä. Toisin sanoen teos saatetaan liittää minun henkilökohtaiseen taustaan. On tietysti selvää, että minun henkilöhistoriani projisoituu jollain tasolla teoksiini, mutta en itse ole, enkä haluakaan olla, tietoinen siitä millä nimenomaisella tasolla – en ainakaan siinä vaiheessa kun työstän teoksia.

Carolus: Melankolia voidaan kärjistäen käsittää kahdella eri tavalla: patologiana tai surumielisyytenä. Teoksesi on mielestäni ennen kaikkea surumielinen ja lisäksi vielä nostalginenkin. On kuin joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta kuvailisit lähes antropologisesti menneitä vuosikymmeniä, varsinkin 1960- ja 1970-lukua. On sinulla toki myös ajattomampia ja yleispätevämpiä vaatteita mukana, esimerkiksi lastenvaatteita, joita katsoessa ei pohdi miltä vuosikymmeneltä ne ovat, ja jotka sen takia tuntuvat yleispäteviltä ja ajattomilta ja sitä kautta ”patologisemmilta”.

Jan: Vaateteokseeni on myös syntynyt kokonaan uusi osa tai rakenne. Se pitkälti seuraus viimeaikaisen työskentelyni luon-

teesta. Työstän edelleen yksittäisiä teoksia mutta työstän niitä **jatkuvuussuhteessa** toisiinsa, ja silloin saattaa käydä niin, että jokin teos sulautuukin toiseen teokseen.

Sain pari vuotta sitten käyttöön viemäriputkien kunnan tarkistamista varten taltioidun videon. Se on kuvattu kauko-ohjatulla kameralla ja esittää erään suomalaisen kaupungin pääviemärissä kulkemista. Päätin ensin valmistaa videosta pienen erillisen teoksen, mutta kun myöhemmin tulin sijoittaneeksi monitorin käynnissä olevine viemärivideoineen vaatteitten viereen, synnytti rinnastus odottamattomia esteettisiä merkityksiä.

Minulle on tullut yhä tärkeämmäksi nähdä tekotavoiltaan erilaiset teokseni työhuoneellani rinnakkain ja lopullista esitystilannetta vastaavassa mittakaavassa. Valokuvaajathan usein editoivat materiaaliaan ”pöytälaatikosta käsin” eli valitsevat kuvia lopullisia ja suurempikokoisia vedoksiaan varten pinnakkaisarkeista tai pienistä raakavedoksista päättelemällä. Kun näin menetellään, editoimattomaan materiaaliin sisältyvät yksittäiset kuvat sekä kuvien väliset rinnastukset jäävät havainnoimatta siinä koossa ja senkaltaisessa avaruudessa, jossa teoksia on lopulta tarkoitus näyttää. Valokuvaaja tosin kykenee jo



Jan Kaila, yritys yhdistää vaateteos ja viemärivideo työhuoneella 1999.

pöytälaatikkomateriaalistaan käsin melko hyvin ennakoimaan minkälaisia aiheeseen liittyviä informatiivisia seikkoja hän on valinnoillaan sisällyttämässä tai pudottamassa pois lopullisesta esitystilanteesta, mutta kuvien potentiaaliset esteettiset elementit ikään kuin pakenevat häntä. Mittakaavallisten muutosten vaikutusta kuvien esteettiseen olemukseen on toisin sanoen miltei mahdotonta kuvitella, ne pitää nähdä.

Palaan vielä vaatteitten ja viemärivideon suhteisiin. Nämä kaksi materiaalia olivat ikään kuin minun pinnakkaisiani, ja jos olisin analysoinut niitä edellä kuvatun kaltaisesti pelkästään erillisinä ja esittämänsä aiheen perusteella, en varmasti-kaan olisi tullut yhdistäneeksi niitä, koska ne esittävät liian samankaltaisia, esimerkiksi kuolemaa ja elämän kiertokulkua symboloivia asioita.

Mutta liittäessäni ne – en vain ajatuksellisesti vaan myös konkreettisesti – yhteen niiden oikeassa mittakaavassa, syntyi esteettinen merkitystaso, joka ilmenee pikemminkin katsomalla kuin ajattelemalla. Ehkäpä kyse on tekstiilien materiaalisuuden ja värillisyyden sekä videoiden materiaalisuuden ja värillisyyden välisestä suhteesta, joka on jännitteinen, koska kumpikin materiaali esittää samankaltaisia värejä, mutta aivan erilaisilla intensiteeteillä.

Carolus: Minulle tässä videossa on kysymys jonkinlaisesta matkasta alitajuiseen, jostakin, jota on vaikea hahmottaa. On kiinnostavaa, että kuva on niin täysin keskitetty reiän ympärille, koko ajan ollaan matkalla sisään ja syvyyn. Minua ei kiinnosta reiän viemärinä oleminen lainkaan. Jos videokuva olisi selkeämpi, näkisimme mahdollisesti paljon lisää yksityiskohtia itse viemäristä, ja silloin teos olisi perinteisen kerronnallinen niin kuin videot usein ovat. Video on kuitenkin lähes ei-esittävä ja ei-esittävydessään se on tietysti aika vastakohtainen vaatteisiin nähden, sillä vaatteet kertovat asioista hyvinkin selkeästi. Näiden kahden elementin välinen jännite kuitenkin lisää jotakin teokseesi.

Mitä-Missä-Milloin

Jan: Teoksen kirjoista muodostuva osa ei ole muuttunut sitten viime tapaamisemme, mutta valokuvista muodostuva osa on. Minähän ensin suunnittelin, että olisin esittänyt kirjoista reprotuja uutiskuvia projisoituna kirjalaattaa ympäröiville seinille. Nyt olen kuitenkin päätenyt sellaiseen ratkaisuun, jossa katsoja kohtaa seinälle levitettyä arkistoa muistuttavan, mosaiikkimaisen kuvaryppään, joka koostuu keskikokoisista, perinteiseen tapaan paperille vedostetuista valokuvista.

Kokonaisuuden tulee lisäksi olla ripustettu niin, että yksittäisten kuvien keskinäiset välimatkat vaihtelevat – näin syntyy sattumanvaraiselta näyttävä vaappuva rytmi. Kuvien aiheamaailmaa olen tarkentanut: ne ovat nyt pääasiassa katastrofeja esittäviä uutiskuvia.

Carolus: Miksi juuri katastrofeja?

Jan: Puhuin viime kerralla tavatessamme uutiskuvien neutraalin estetiikan aikaansaamasta kokemuksesta, jossa katsoja tuntee olevansa tekemisissä autenttisten tapahtumien kanssa.

Valitsemani katastrofikuvat ovat esteettisesti uutiskuvien kaltaisia, mutta niiden esittämät järkyttävät tapahtumat saattavat aiheuttaa sen, että katsoja joutuu oudon ristiriidan eteen: hän tietää että kuvien esittämät kauheudet ovat todella tapahtuneet, mutta samalla hän tietysti tiedostaa myös sen, etteivät ne ole



Jan Kaila, katastrofikuvia teoksesta Mitä-Missä-Milloin, 1999.

tapahuneet hänelle ja ne ovat sittenkin ”vain kuvia” (kuten pienelle lapselle sanottaisiin pelottavan katsomiskokemuksen jälkeen). Katastrofeja esittävässä valokuvissa jännittyy siis ahdistavalla tavalla äärimmilleen se mistä puhuimme viime kerralla: valokuvissa autenttinen ja konstruoitu kietoutuvat toisiinsa. Toisin sanoen valokuvat ovat samaan aikaan sekä todellisen jälkiä että vailla liikettä, ääntä ja hajua olevia esteettisiä kompositioita kaksiulotteisella pinnalla.

Carolus: Mutta eikö katastrofikuvan vaikutus perustu journalistiseen käytäntöön, jossa merkitys syntyy valokuvan ja tekstin yhteisvaikutuksesta?

Jan: Tekstihän taipuu valokuvia paremmin journalistiikan perinteiseen tiedolliseen funktioon ja vastaamaan muun muassa kysymyksiin mitä? missä? milloin? Valokuvilla ei päästä samankaltaiseen tiedolliseen tarkkuuteen: esittäessään vain olioitten ulkomuotoja ne ovat toisaalta liian rajoittuneita ja toisaalta ulkomuotojen moniselitteisyyden takia liian avoimia. Mutta valokuvilla on osittaisen autenttisen luonteensa takia sellaista välitöntä todistusvoimaa jota tekstillä ei ole – tekstihän ei ole kohteensa jälki, vaan perustuu sopimuksenvaraiseen merkitsemiseen.

Kun kuva ja teksti, kaksi keskenään erilaista todellisuuskuvausta, liitetään journalistiikassa toisiinsa, toivomuksena ei ole synnyttää niiden rinnakkaisvaikutusta vaan valokuva/teksti yhteensulautuma, jossa tekstit ovat sitoneet valokuvat osaksi kontrolloidumpia merkityksiä, osaksi ”mitä-missä-milloin asetelmaa”. Katsoja/lukija kuitenkin toimii monella tasolla yhtä aikaa. Hän sekä hyväksyy kuva/teksti sulautuman tiedollisen perspektiivin että samalla hajottaa sen (usein huomaamattaan) erillisiin kuva- ja tekstitasoihin. **Katastrofikuvissa** on kuitenkin usein kysymys elämän peruskysymyksistä, ja niiden kohdalla saattaa käydä niin, että teksti ei ikään kuin kykene pidätte-

lemään ja selittelemään valokuvaa. Silloin valokuva vaikuttaa meihin suuremmin kuvattujen kohteitten ulkomuotoina ja samalla mahdollisesti omien ruumiillisten kokemustemme vastaavuuksina.

Jättäessäni tekstit pois *MMM*-katastrofivalokuvista olen nimenomaan pyrkinyt ulkomuotojen kohtaamisen kaltaisen ambivalentin katsomistilanteen reflektointiin. Sillä tällaisessa tilanteessa me päivittäin olemme. Tilanteessa, jossa valokuvien meissä synnyttämät tunteet saattavat olla niin ahdistavia, että emme kykene etenemään niistä maailman tilaa koskeviin eettisiin ja analyttisempiin kysymyksenasetteluihin, vaan torjumme näkemämme ”vain kuvina”. Näinpäin ajatellen sisältyy itse valokuvaukseen eettisen katastrofin mahdollisuus.

Carolus: Eettisesti vaikuttavia kuvia on ollut olemassa jo ennen valokuvauksen tuloa, mutta niiden määrä on ollut pienempi niiden valmistamisen hitaudesta johtuen. Kameroissa on se outo ominaisuus, että ne voi halutessa vaivatta suunnata johonkin ja kuvata, ja kuvata.

Jan: Kameran voi periaatteessa laukaista miltei aina ja miltei loputtomiin, mutta jos ”kaikenkuvaaminen” on kuvaamisen syy, ollaan patologisessa tilanteessa. Silloinkin toki syntyy merkityksiä, ja ne saattavat olla ainakin teoreettisesti kiinnostavia kuvaajan ja kameran käsitteellistä suhdetta ajatellen – kuten **Garry Winograndin** tapaus osoittaa. Winogrand kuvasi elämänsä viimeisinä vuosina ilmeisesti dementoituneena tuhansia filmirullia kohteenaan ”ei juuri mitään” ja jätti suuren osan niistä kokonaan tai osittain prosessoimatta. Se oli hänen jäämistöään inventoiville varmastikin aikamoinen vyyhti.

Carolus: Eikö tästä valokuvaukseen sisältyvästä mahdollisesta kuvien määrän ylitsepursuavuudesta seuraa se, että on hankalaa määritellä mitä tarkoitetaan käsitteillä tekijä ja tuotanto? Valokuvaajahan voi jälkikäteen tulkita vaikkapa varhaiskauden tuotantonsa aivan uusiksi nostamalla esiin ennen vedostamat-

tomia kuvia. Tai kuten Winograndin tapauksessa: jos kuvaajan viimeisinä elinvuosinaan tuottama materiaali on käymättä läpi, niin tekeekö tulkinnan joku muu? Ja kuka on silloin tekijä?

Jan: Hopeaprosessiin tai muulla tavalla latenttiin kuvaan perustuvalla valokuvaukselle on ominaista se, että valokuvaaja ei heti näe lopputulosta. Kuvaaja ei toisin sanoen työskentele edessään olevan kaksiulotteisen kuvan kanssa kuten esimerkiksi maalari, vaan aina kohti kaksiulotteista kuvaa, jonka hän voi koettaa hahmottaa mielessään suhteuttamalla edessään olevaa kolmiulotteista kohdetta aiempiin kokemuksiinsa kolmiulotteisen muuttumisesta kaksiulotteiseksi.

Kun kymmeniäkin vuosia kuvanneet puhuvat siitä, että he yhä edelleen yllättyvät nähdessään myöhemmin otoksensa, on selvää, että valokuvaaja on työskennellessään tekemisissä jonkintasoisen ennakoimattomuuden kanssa. Tähän voi valokuvaaja suhtautua kahdella eri tavalla. Hän voi valokuvata tietty selkeä päämäärä mielessä ja hylätä myöhemmin ne kuvat, jotka eivät vastanneet ennakko-odotuksia, tai hän voi käyttää tietoisesti sattumanvaraisuutta hyväksi, jotta löytyisi uusia yllättäviä kuvallisia ratkaisuja. Kumpikin lähestymistapa tuottaa kuitenkin yleensä ylijäämän, tarpeettomia tai ”epäonnistuneita” kuvia, joita ei prosessoida negatiivi- tai raakavedosvaihetta pitemmälle. Näin ollen olisi perusteltua väittää, että vasta karsinta, materiaalin editointi, tekee valokuvaajan materiaalista tekijän tuotannon, ja että kuvaajan on itse vastattava tästä prosessista, jotta hänen intentionsa toteutuisivat.

Kysymys valokuvaajan autenttisista intentioista onkin historiallisesti mielenkiintoinen. On ollut yleistä, että jokin instituutio, esimerkiksi taidemuseo, on hallinnoinut kuvaajan kuoleman jälkeen tämän editoimatonta materiaalia ja tuottanut siitä tulkintoja. Ranskalaisen **Atgetin** tuotanto on herättänyt keskustelua laidasta laitaan. Jotkut tahot ovat väittäneet hänen olleen taiteellinen tekijä ja samalla uudentyyppisen modernis-

tisen valokuvataiteen pioneeri ikään kuin tietämättään. Eräät poststrukturalistiset tai postmodernit teoreetikot puolestaan ovat pitäneet häntä arkistoissa tarvittavien käyttökuvien valmistajana – valokuvaajana jonka kaltaisia oli lukuisia – ja korostaneet häneen myöhemmän liitetyn historiallisen taiteellisen tekijän roolin olevan tämänkaltaista tekijyyttä tarvitsevien instituutioiden konstruoima. Tosiasia on, että osa Atgetin kuvista siirrettiin hänen kuoltuaan monien vaiheitten kautta siitä ”ei-taiteellisesta” käyttökuvan viitekehyksestä, jossa kuvaaja alunperin toimi ja tuotantoon eri tarpeita varten editoi, valokuvataiteelliseen viitekehykseen.

Koko tämän valokuvauksen tekijyyteen liittyvän ongelmakentän on tehnyt monimutkaiseksi myös se, että se on sisältänyt kahdenlaisia, osin päällekkäisiä kysymyksiä. Historiallinen, Atgetin tapauksen esiin nostama perustavalaatuinen kysymys kuuluu, onko valokuvaaja ylipäätään autenttinen taiteellinen tai esteettinen tekijä vai ennen kaikkea informaation tuottaja ja sitä kautta esteettisenä tekijänä taidemaailman kontekstuaalinen luomus. Tänä päivänä ajankohtaisempi, koko taiteen kenttää koskeva mutta osin valokuvauksen sisältämien välineellisten ominaisuuksien – kuten esimerkiksi monistettavuuden – esiin nostama kysymys koskee taiteellisen tekijän identiteettiä ylipäätään.

Carolus: Minkälaisia konkreettisia vaikutuksia ”tekijän kuolemaan” liittyvillä postmoderneilla keskusteluilla on ollut sinun työskentelyysi?

Jan: Ne ovat vaikuttaneet paljonkin tekemiseeni – tosin vaikeasti konkretisoitavissa olevalla tavalla, koska kyseessä ovat olleet työskentelyni psykologisiin, ”pään sisäisiin” lähtökohtiin liittyvät seikat, joita ei voi osoittaa sormella niin kuin kuvaa. Ehkä kuitenkin tärkein ja samalla ahdistavinkin seuraus väitetystä tekijän kuolemasta sekä ylipäätään postmoderniin retoriikkaan sisältyvästä kontekstuaalisuuden korostamisesta on ollut se, että olen yrittänyt yhä tietoisemmin tasapainoilla

kahden ikään kuin vastakkaisen eri puoleni välissä. Toinen puoli uskoo itsestään selvästi tekijän ainutlaatuisuuteen, muutenhan toimisin determinoituneesti eli toisin sanoen jo olemassa olevan tuottajana, mikä on vastoin taiteen perimmäistä olemusta. Mutta toinen puoli kiinnittyy taidemaailman perinteisiin ja odotuksiin ja se varioi ja jopa plagioi. Taiteilijathan ovat tietysti aina olleet tämänkaltaisessa **"sisäisen" ja "ulkoisen" ristipaineessa**, mutta en usko sen koskaan olleen niin tietoista ja haastavaa kuin tänä päivänä.

Postmodernit keskustelut ovat mielestäni olleet siinä mielessä hyödyllisiä, että ne ovat osoittaneet valokuvamodernismissä ylläpidetyn tekijyyden yksioikoisuuden. Valokuvamodernismissä usein painotettiin tekijän autenttista läsnäoloa teoksessa niin käsityöläismäisenä taitajana kuin kuvan esittämien tapahtumien omaelämäkerrallisena subjektina "ulkoisten" tekijään vaikuttaneitten seikkojen sekä erilaisten kuvien vastaanottamiseen liittyvien mekanismien jäädessä vähemmälle huomiolle. Valokuvataiteilijan käsityöläismäisen taitamisen korostaminen lienee osittain ollut sen perua, että valokuvatekniikan suvereeni ja radikalisoiva hallinta oli aikanaan tärkeimpiä kriteereitä, joiden avulla valokuvaaja tekijänä kykeni erottautumaan nimenomaan taiteilijaksi muista valokuvaajista. Ajatus valokuvaajan kuvista omaelämäkerrallisina taas on uskoakseni osittain syntynyt psykologisena kompensationsa valokuvauksen mekaanisuukselle. Valokuvahan ei maalauksen tavoin välttämättä sisällä kouriintuntuvia fyysisiä jälkiä tekijän läsnäolosta, mutta tieto tekijän olemisesta kameran takana – ajatus siitä, että katsoja näkee sen minkä kuvaaja koki – inhimillistä laitteen ottamaa kuvaa ja liittää katsojan kuvaajan kohtaloon. Yhdysvaltalaiset niin sanotut postmodernit valokuvaajat rakensivat kuvansa pitkälti vastakkaisesti suhteessa edellä mainittuihin kriteereihin. Käsityöläistaito ja siihen liittyvä uniikki "käsiala" korvattiin usein tuotantoprosessin standardisoinnin taidolla ja kuvaajan omaelämäkerrallisuus puolestaan yleisemmällä, esimerkiksi

representatiivisia stereotyyppioita paljastavilla sisällöillä. Cindy Sherman oli siinä mielessä provosoivin postmoderni valokuvaaja, että hän asettuessaan itse kuviensa kohteeksi näytti perinteisen modernistisen kaavan mukaisesti käsittelevän omaa henkilökohtaista elämäänsä. Vasta kuvien lähempi tarkastelu paljasti Shermanin projektin kuvaavan ennen kaikkea naiseuden kuvallisia rooleja, joita hän itse esitti.

Carolus: Palaan vielä *MMM*-teokseesi. Mukana on myös valokuvia, jotka eivät esitä onnettomuuksia tai katastrofeja, kuvia, joihin katsoja ei koe samanlaista välitöntä kiinnostusta kuin katastrofikuviin. Vaikkapa se kuva, joka esittää autojen rakentamista.

Jan: Totta. Työskentelemällä omaa katastrofikuvittamisen logiikkaani vastaan yritän lisätä teokseni jännitettä. Rakentamista esittävät kuvathan muistuttavat hajoamista esittäviä kuvia, molemmissa näkyy niitä rakenteita, jotka yleensä ovat alla ja piilossa. Lisäksi teoksessani on vielä kolmaskin kategoria – kuvia jotka esittävät katastrofia, vaikka näyttävätkin viittavan aivan muunlaisiin asioihin. Esimerkiksi alunperin Norjassa otetussa kuvassa ei näytä tapahtuvan mitään onnetonta, vaikka kuvassa näkyvä merenkaistale on täysin myrkyttynyt. Jälkiteollisessa yhteiskunnassa yhä useammista ihmisiin ja luontoon vaikuttavista asioista, esimerkiksi vallankäytöstä tai saastuttamisesta, tulee näkymättömiä tai sitten visuaalisesti harhaanjohtavia, ja tällöin katastrofit ovat visuaalisen tavoittamattomissa. Kasvattaessani teosta, valitessani yhä uusia kuvia *MMM*-kirjojen sisältämistä arviolta parista tuhannesta potentiaalisesta kuvasta, mietin koko ajan kuinka paljon kuvat voisivat erota toisistaan ilman että teos hajoaisi. Toisaalta mietin sitä, kuinka paljon kuvat voisivat muistuttaa toisiaan, ilman että teos yhdenmukaistuisi liikaa. Myös koolla johon kuvat vedostettiin oli tärkeä merkitys. Kun kuvia pikkuhiljaa valmistui, alkoi minulle selvitä kuinka montaa kokoa voisin käyttää tekemättä teoksesta liian sekavaa tai liian yhdenmukaista. Teoksen ripustuskin nou-

dattaa samankaltaista kaaoksen ja järjestyksen välistä tasapainoilua. Ripustus on sommiteltu niin, että kuvarivistöjen väliset etäisyydet vaihtelevat jatkuvasti samalla tavalla kuin suoralle viivastolle ylös-alas vaappuvaa kaunokirjoitusta kirjoittavalla koululaisella.

Carolus: Teoksesi yksittäiset kuvat poikkeavat myös sikäli toisistaan, että joissakin on melko suttuinen isokokoinen rasteri, toiset taas ovat teräviä, niitten rasteria ei paljain silmin erota.

Jan: Jotkut kuvista on rasteroitu ja painettu vuosikymmenten takaisilla tekniikoilla ja osa on lisäksi vielä painettu hyvin pienikokoisina, joten niitten rasterit kasvavat valtaviksi valokuvattessani niitä uudestaan ja suurentaessani niitä. Toisia kuvia taas on käsitelty uudenaikaisemmilla tekniikoilla, ja näin ne ikään kuin pitävät kutinsa uusinnettuina.

Kuvat toisin sanoen poikkeavat teknisesti toisistaan hyvinkin paljon, jolloin ne toivoakseni näyttävät ”löydetyiltä”, eivätkä pelkästään minun tyyllillisesti haltuunottamiltani.

LIITTEET

Toinen keskustelu

August Sander

Viitataan saksalaisen valokuvaajan August Sanderin laajaan ja poikkeuksellisen systemaattiseen muotokuvaprojektiin *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Sanderin alkuperäisenä suunnitelmana oli koota useiden vuosikymmenien aikana ottamistaan muotokuvista systemaattinen ja hierarkkinen yhteiskuntaa esittävä kokonaisuus, joka jakautuisi seitsemään pääjoukkoon (luokkaan) sekä niihin sisältyviin yhteensä 45 portfolioon. Sander tarjosi vuonna 1929 projektista myöhemmin tulevaisuudessa valmistuvaa kirjaa tilattavaksi, ja samana vuonna hän myös julkaisi sille pienempimuotoisen edelläkävijän *Antlitz der Zeit*. Jälkimmäisen natsit kuitenkin takavarikoivat vuonna 1936, ja näin *Menschen des 20. Jahrhunderts* -projektin jatko hankaloitui. Sanderin kuoleman (1964) jälkeen se julkaistiin lopulta vuonna 1980, silloinkin puuttuvien valokuvien takia joiltakin osin erilaisena kuin mitä Sander oli alunperin suunnitellut. (Keller 1989, 12–53.)

Minua kiinnostaa tässä yhteydessä kuitenkin ennen kaikkea se Sanderin projektin ominaisuus, joka liittyy hänen malliensa ”univormuihin”. Hänen valokuvaamansa ihmiset näyttäisivät yhdenmukais-tuvan kussakin hänen projektinsa



August Sander, Kyläorkesteri,
Westerwald n. 1913.

luokassa ja portfoliossa pitkälti pukeutumisen perusteella. Vaatteitten samankaltaisuus tai erilaisuus kategorioittain aiheuttaa yhdessä mallien usein eleettömän poseeraamisen kanssa sen, että Sanderin kuvia tulee katsottua fysiologisesti vertailen – Walter Benjamin jopa puhuu Sanderin työstä eräänlaisena fysiologisena harjoituskirjana (Benjamin 1984, 103).

Sanderin mallien ja heidän pitämiensä vaatteitten väliset suhteet eivät kuitenkaan ole niin yksiselitteisiä kuin mitä aluksi saattaisi luulla. Kuvatut eivät välttämättä ole aina pukeutuneet vain omalle luokalleen tai ammattikunnalleen perinteisesti kuuluvaan ”univormuun” kuten John Berger tekstissään *Vaateparsi ja valokuva* osoittaa. Berger analysoi muun muassa Sanderin vuonna 1913 ottamaa kuvaa kyläorkesterista, jonka soittajat ovat pukeutuneet kokopukuun. ”Miehen kokopuku, jollaisena sen nykyisin tunnemme, kehittyi Euroopassa hallitsevan luokan virkapukuna

1800-luvun viimeisellä kolmanneksella. Miltei yhtä nimettömänä kuin univormu se oli ensimmäinen hallitsevan luokan puku, joka idealisoi puhtaasti paikallaan istu-

vaa valtaa, hallintomiehen ja neuvottelupöydän valtaa. Olenaisesti tämä puku sovitettiin puheen eleitä ja abstraktia laskelmointia silmäläpitäen.” Berger jatkaa: ”Tehkääpä koe. Peittäkää soittajien kasvot paperinsuikaleella ja tutkikaa heidän pelkkiä vaatteitten verhoamia alaruumiitaan. Millään mielikuvituksen ponnistuksilla ette voisi uskoa näiden vartaloiden kuuluvan keski- tai yläluokkaan.” Bergerin mukaan kokopukuun sonnustautuneet ”soittajat antavat epäsuhtaisen, pitkäselkäisen, koukkupolvisen, vinon ja vääntyneen vaikutelman”, ja hän kehottaa: ”Tehkää nyt koe päinvastoin. Peittäkää soittajien vartalot ja katsokaa vain heidän kasvojaan. Ne ovat maalaiskasvoja. Kukaan ei luulisi heitä asianajajiksi tai toimitusjohtajiksi.” (Berger 1988, 79–85.)

Sanderin kuvat esittävät toisin sanoen paljon muutakin kuin kankean asetelman kunkin yhteiskuntaluokan determinoituneesta pukeutumisesta. Ne esittävät sen,

millaisella omalla erityisellä tavalla kukin luokka ”kantoi” sille itselleen tai alunperin toiselle luokalle kuuluneita vaatteita. Ja jotta tämä saisi kuvissa tarpeeksi huomionarvoisen visuaalisen merkityksen, on Sander (tiedostaen tai tiedostamattaan?) sommitellut kuvansa niin, että vaatteitten ”oma” historiallisempi olemuksellisuus tulee näkyviin. Jopa siinä määrin, että Sanderin projektia voisi pitää myös 20. vuosisadan ”vaatekirjana”.

Hankkiessani vaatteita ja myöhemmin ripustaessani vaateosia olen pyrkinyt samankaltaiseen vaatteitten erityyppisen olemuksellisuuden esittämiseen, välttäen kuitenkin sitä (kuten jo keskustelussa tuon esiin), että niistä muodostuisi kokonaisvaltainen luokitteleva järjestelmä. Kiinnostus vaatteitten erityyppiseen olemuksellisuuteen sai minut myös yhtä poikkeusta lukuun ottamatta (Mäntän kuvataideviikot) luopumaan sen tyyppisestä installoimisesta, jossa vaatteista tulee plastista massaa tai joukko ”riepuja”, kuten esimerkiksi italialaisen taiteilijan Pistoletton vaikuttavissa teoksissa *Venus of Rags*, *Wall of Rags* tai *Orchestra of Rags* vuosilta 1967–1968. Tavoitteenaani on ollut rinnastukseen perustuva järjestelmä, jossa jokainen vaate on sijoitettu seinään frontaalisesti ja erikseen, viitaten poissaolevaan yksittäiseen käyttäjään.

Melankolia

Myöhemmin minä (kuten neljännessä keskustelussa käy ilmi) luovuin kokonaan melankolia-käsitteen käytöstä vaateokseni nimessä. Päätös syntyi silloin syistä, joihin jo toisessa keskustelussa viitataan, toisin sanoen syynä oli haluni välttää teoksen nimeämisen aikaansaamaa determinoitua tulkintatapaa.

Mutta vaikka teinkin tällaisen melankolia-nimeen liittyvän ”väistöliikkeen”, ei se kuitenkaan poistanut kiinnostustani tiettyihin melankoliaan ja melankolisuuteen liittyviin kysymyksiin.

Olen vuosikausia asiaa sen tarkemmin erittelemättä pitänyt itseäni jonkinlaisena melankolisena taiteilijana. Olen silloin käsittänyt melankolian haikeana kiinnostuksena menneeseen ja/tai menetettyyn – surutyönä suhteessa poissaolevaan. En kuitenkaan koskaan ole valmistanut teoksia nimenomaisesti melankoliaa ajatellen ja lähtökohtanani on aina ollut jokin ”muu”, toisin sanoen jokin itseni ulkopuolella oleva aihe, joka on vetänyt minua intuitiivisesti puoleensa. On mahdollista, että aihe – olipa kysymys venäläisten kadonneesta sotilastukikohdasta Porkkalanäyttelyssäni tai vedenalaisista hylätyistä esineistä Kaapelitehtaan näyttelyssäni – on ollut minulle

jonkinlainen ”peite”, jonka kautta olen päässyt käsittelemään itselleni tärkeitä melankolisia tunnetiloja. Aihe tai ”peite” on kuitenkin ollut työskentelyni lähtökohta ja tunnetilojani laukaiseva projektiopinta, ilman sitä ei koko prosessi olisi ollut mahdollinen. En toisin sanoen olisi voinut kuvitellakaan, että työskentelyni tietoisena lähtökohtana olisivat olleet omat melankoliset tunteeni sinänsä.

Vaateteoksessani ei ole sellaista aikaan ja paikkaan sidottua aihetta kuin esimerkiksi Porkkala- ja *Maalta veteen* -näyttelyissäni, ja näin teokseen liittyvän ”peitteen” voisi ajatella olevan ohuempi tai jopa kokonaan poissa. Melankoliset oma-kohtaiset tuntemukseni kuitenkin vaativat peitteen, ne eivät itsessään näy. Teokseni ”peitteeksi” muodostui siten aluksi paradoksaalisesti se melankolisuuden yleinen symboliikka, johon käytetyt vaatteet viittaavat. Näin ollen henkilökohtaisten tuntemusteni tiedostamaton projisointi ”näkyvään” jatkui edelleen, vaikka olinkin ottanut lähtökohdakseni melankoliset materiaalit ja niihin liittyvän symboliikan. Kiinnostuin keltaisesta väristä ja sen murtamisesta, installoimisesta, viemäriveroitten mukaantulosta ja niitten värimaailmasta, sen suhteesta vaatteitten värimaailmaan ja niin edelleen. Materiaaleista tuli toisin sanoen ”aiheeni”, ”peitteeni”, eli

kuva johon alkuperäisten yleisempien melankolisten symbolien lisäksi sitoutui monia muitakin, osin mahdollisesti henkilökohtaisempia merkitystasoja. Näin vaateteos, kuten kaikki aiemmat teoksenikin, ikään kuin – ja onneksi – pääsi yllättämään, toisin sanoen näyttäytyi hahmona, jonka suhdetta henkilökohtaiseen elämäni en pysty jälkikäteen erittelemään, vaikka tunnistaninkin teoksesta kaikille teoksilleni ominaisia, varmastikin omiin elämänvaiheisiini liittyviä piirteitä.

Vaateteoksesta tuli näin paljon muutakin kuin yleistä symboliikkaa, ja tähän ennen kaikkea liittyy haluttomuuteni käyttää melankolia-käsitettä osana teoksen nimeä – sehän saattaisi tarkoittaa ”peitteen” katteetonta raottamista, kuvan verbaalisesti määrittelemättömien merkitysten väkivaltaista nimeämistä osaksi melankolisuuden traditiota.

Julia Kristeva viittaa kirjassaan *Musta aurinko* useassa kohdassa puutteen tai Asian kääntämättömyyteen. Kristevan johtopäätökset muistuttavat mielestäni edellä käsittelemiäni taiteilijan ”peitteen” liittyviä pohdintoja. Kristeva esimerkiksi kirjoittaa:

”Kun ihminen uskoo käännettävyyteen (’äiti on nimettävissä, Jumala on nimettävissä’), seurauksena on stereotyyppisiä ja kliseitä välttelevä, vahva yksilöllinen puhe

ja henkilökohtaisten tyylien runsaus. Mutta tämän uskon avulla päädyimme peittämään Asiaa, joka on ainutlaatuinen ja itsessään oleva (*Res divina*): jos kaikki sen nimeämisen tavat ovat sallittuja, eikö itsessään olevaksi väitetty Asia liukenekin tuhansiin nimeämisen tapoihinsa? Käännettävyyden väitteestä seuraa mahdollisten käännösten moninaisuus.” (Kristeva 1999, 82–83.)

Teosten jatkuvuussuhde

Tämäntyyppisessä työskentelyssä, jossa valmisteilla olevat teokset ovat samanaikaisesti näkyvissä ja näin konkreettisesti vastaavuussuhteessa toisiinsa, tulee ateljeesta tai työtilasta kokonaisvaltainen ympäristö – eräänlainen kolmiulotteinen ”kuva”, jonka vaikutuksesta yksittäiset teokset saattavat muuttua tai jopa saada alkunsa.

Kysymys työtilasta ”kuvana” muodostuikin itselleni yhä merkittävämmäksi valmistaessani tämän tutkimuksen piiriin kuuluvia teoksia. Olin toki aiemminkin suunnitellut näyttelyitäni kokonaisuuksina, mutta se oli tapahtunut pienoismallien avulla, lopullista mittakaavaa kuvittelemalla, eli toisin sanoen niin, että lopullinen näyttely oli sittenkin aina tilapäinen ja yllättävä, harvoin koettu tilanne, joka usein paljasti odottamattomia

seikkoja yksittäisten teosten välisistä suhteista. Nyt pyrin siihen, että työhuoneeni olisi, niin pitkälti kuin sen koko sallisi, itsessään näytteille asettamisen tila, paikka jossa kaikki vaikuttaisi kaikkeen.

Tämä puolestaan aikaansai sen, että perinteiset kysymykset yksittäisten teosten/kuvasarjojen ja näyttelykokonaisuuden välisistä suhteista muodostuivat paljon dramaattisemmiksi kuin mihin olin totunut. Valmistin, ja halusinkin edelleen valmistaa, yksittäisiä teoksia, enkä aikonut luopua keskenään erilaisten sisällöllisten ja niitä ”kannattavien” materiaalien teemojen kehittelystä (valitessani keskenään hyvin erilaisia mediuumeja, kuten esineitä, valokuvia, videoita ja tekstejä, minä jopa työskentelin korostetun heterogeenisesti). Samalla minä kuitenkin pyrin kohti näyttelyä ja kokonaisuutta, joka olisi jonkinlainen kokonaisvaltainen, erilaisten ”katsomispaikkojen” jatkuvuus- ja vuorovaikutussuhteesta muodostuva installatorinen ”kuva”.

Katastrofikuvat

Peircen merkkiteorian peruskäsitteitä Firstness, Secondness ja Thirdness soveltaen Merja Salo jakaa kuvajournalistiikan kolmeen eri kategoriaan suhteessa todellisuuden esittämiseen. Salon mukaan nämä kategoriat kuvaavat Peircel-

lä alunperin kolmea erilaista todellisuuden kokemustapaa: Firstness on ”välitön, suora, tosi, pysäyttävä, ennennäkemätön”, Secondness puolestaan ”välittyneempi ja etäännytetymmpi kokemus todellisuudesta” ja Thirdness ”edustaa kaikkein etäisintä kokemuksellista suhdetta todellisuuteen”. (Salo 2000, 12–15)

Salon kuvajournalistiikkaan projisoitu teoreettinen luokitus sekä osin myös hänen tekemänsä johtopäätökset kiinnostavat minua siksi, että ne paikoin sivuavat MMM-teokseni valokuvaosioon liittyneitä lähtökohtiani ja päämääriäni, jotka olivat alunperin intuitiivisia. Salolle Thirdness ilmenee kuvajournalistikan alueella kuvituskuvan kategoriana, Secondness puolestaan kuvareportaasin kategoriana ja Firstness taas uutiskuvan kategoriana. (Sama 2000, 12–14.)

MMM-teoksessani on kysymys symbolisesta yrityksestäni keskitää huomio firstnessin äärimmäisimpään ilmenemiseen katsojan kohdatessa uutiskuvia, joitten uutuus perustuu pitkälti emotionaalisesti vaikuttaviin katastrofeihin. Tällaisen äärimmäisen Firstnessin, toisin sanoen katastrofaalisuuden, voisi jopa väittää olevan uutiskuvauksen ydin, sen ”ur-muoto”. (Salo ei tosin tätä väitä, mutta on merkilepantavaa, että mainittuaan ensin uutisen firstness-odotusten huipen-

tuvan reaaliaikaisessa uutisvälityksessä, hän luettelee joukon uutisaiheita, jotka ovat nimenomaan katastrofeja eli räjähdys ja murha. Ks. Salo 2000, 14)

Salo tulee myös – päämääränään oman metodologiansa rajaaminen – tekstinsä eräessä alaviitteessä kiinnostavalla tavalla kommentoineeksi valokuvateoriassa keskeiseksi muodostunutta Roland Barthesin *punctum*-käsitettä.

”Valokuvafilosofiassa ranskalaisen semiootikon Roland Barthesin *punctum*-käsite on lähellä peirceläistä firstnessiä. Barthesin (1981, 40–59) mukaan *punctum* on jotain mikä pistää tai koskettaa katsojaa kuvassa. Hänen esimerkeissään *punctum* on usein jokin kuvan yksityiskohta, jolla on merkitystä ei niinkään kuvan yleiselle tulkinnalle, jota Barthes kutsuu *studiumiksi*, vaan yksittäiselle katsojalle. Barthesin henkilökohtainen ja kokemuksellinen, usein satunnainen *punctum* ei kuitenkaan ole se firstnessin muoto, jonka kautta tulen tarkastelemaan kuvajournalismia. Peircen firstness voidaan ajatella laajemmaksi, useampaa kuin yhtä katsojaa koskettavaksi akuuttisuuden ja välittömyyden kokemukseksi.” (Salo 2000, 12.)

Vastaavasti en minäkään pyri MMM-teoksellani ’reaalisen’ kohtaamiseen tai edes reaalisen kohtaamisen symboliseen tarkasteluun,



Pinnakkaiskopia Garry Winograndin jäämistöstä, n. 1982–83.

vaan valokuvien ristiriitaisesta olemisen tavasta johtuvien ambivalenttien ja kollektiivisten tunteitten lähtökohtien visualisointiin. Haluan korostaa tätä eroa, koska punctumia on mielestäni käytetty käsitteenä lukuisat kerrat epätarkasti tai väärin. Jopa Barthes itse – samalla kun hän kiinnittää punctumin täysin subjektiiviselle tasolle koskettamaan tilannetta, jossa hän itse katsoo äitiään nuorena tyttönä esittävää valokuvaa jota ei näytetä katsojalle lainkaan (Barthes 1985, 79) – oman käsitteellisen määrittelynsä vastaisesti ikään kuin visualisoi punctumin kollektiivisesti tulkittavaksi selostamalla, missä odottamattomassa kohdassa kirjansa *Valoisa huone* sisältämässä

valokuvissa se milloinkin näyttäytyy ja sijaitsee (esimerkiksi Barthes 1985, 49).

Barthesin punctumin poeettinen nerokkuus on mielestäni siinä, että se on kollektiivisessä mielessä jakamaton – ”ei-merkki” – mutta silti se samaan aikaan ”todistaa” jokaisen subjektin ainutlaatuisuuden.

Garry Winogrand

Winogrand, entinen uutiskuvaja ja kuvajournalisti, loi maineensa 1960–70-luvulla niin sanottuna katukuvajana (Westerbeck-Meyerowitz 1994, 374–382). Hän kuvasi jo silloin poikkeuksellisen paljon, todeten että ”valokuvaan saadakseni selville, miltä maailma

valokuvissa näyttää” (Green 1984, 99). Winogrand oli 1960–70-luvulla myös tärkeä opettaja ja teoreetikko. Hän muodosti yhdessä New Yorkin Modernin Taiteen Museon vaikutusvaltaisen kuraattorin John Szarkowskin kanssa eräänlaisen tutkaparin, jonka päämääränä oli yhdistää edellisten vuosikymmenten valokuvamodernististen koulukuntien keskenään vastakkaiset ajattelutavat tasapainotilaan, jossa vältetään korostamasta liikaa muotoa, koska kuvista silloin tulee liian ”taiteellisia”, mutta jossa myös vältellään liian provokatiivisia sisältöjä, koska nämä veisivät katsojan huomion pois valokuvasta muotona ja fiktiona. (Green 1984, 95–103.)

Muutettuaan pois New Yorkista 1970-luvun alkupuolella Winograndilla oli hankaluuksia taiteellisessa toiminnassaan ja myöhemmin romahti hänen terveytensäkin (hän oli pitkään ollut alkoholin ja lääkkeitten väärinkäyttäjäksi ja ilmeisesti dementoitui). Valokuvaamista hän kuitenkin jatkoi, kuvaten varsinkin muutettuaan 1978 Los Angelesiin entistä enemmän, osin avustajansa ajamasta liikkuvasta autosta. (Szarkowski 1988, 34–39.) Winograndin kuoltua löytyi hänen jäämistöstään tuhansia filmirullia, osa kehitettyjä, osa ei. John Szarkowskin mukaan näytti siltä, että Winogrand oli Los Angelesin vuosinaan

ottanut yli 300 000 yksittäistä kuvaa katsomatta niitä lainkaan myöhemmin (sama, 35–36). Se mitä Winograndin päässä liikkui, se mitkä hänen valintakriteerinsä kuvia ottaessa olivat, on John Szarkowskin mukaan jäänyt epäselväksi. Osa tästä Winograndin myöhäistuotannosta näyttää nimittäin Szarkowskin mukaan käsittämättömältä. Kun joku tai jokin sattui vilahtamaan etsimessä, painoi Winogrand laukaisinta. (Sama 36–38.) En tunne Winograndin tapauksen myöhempiä vaiheita lukuun ottamatta A. D. Colemanin vuonna 1990 julkaistussa artikkelissa esiin tulevia tietoja, joiden mukaan jäämistö oli tarkoitus prosessoida osana tutkimustyötä, jota MoMA teki uuteen Winogrand-näyttelyyn liittyen. Coleman vastusti kyseisiä toimenpiteitä pitäen niitä tekijyyttä loukkaavina. (A. D. Coleman 1990, 34–40.)

Winograndin kohtalo on traaginen, mutta myös mielenkiintoinen. Se liittyy taiteen tekemistä yleisesti koskevaan kysymykseen siitä, voiko mitään merkityksellistä synnyttää patologisesti, ilman subjektia tai tietoisuutta. Voiko taiteilija olla koneen kaltainen, vai onko hänen ”konemaisuutensa” aina strategista, tosin sanoen oman subjektin tietoista etäännyttämistä, jotta hän näin ikään kuin antropologisesti kykenisi symboloimaan yleisempiä tuntemuksia. Hal Foster

esimerkiksi väittää Andy Warholin toimineen ”konemaisesti”, ei sen takia että olisi kone vaan kyetäkseen konemaisen toiston avulla ilmaisemaan traumaattisia yhteiskunnallisia tuntemuksia. Foster tosin samalla hauskasti ikään kuin empii väitettään: ”Lumoavaa Warholissa on kuitenkin se, ettei hänen toimintansa takana olevasta subjektiudesta ole varmuutta – onko automaation sisällä ketään kotona?” (Foster 1996, 130–131.)

Warhol näyttää tietoisesti konstruoineen paitsi teoksillaan myös omalla julkisuuskuvallaan konemaisen tekijyyden, joka symboloi nykyihmisen kokemaa yhdenmukaisuuden ja emotionaalisuuden tuntemusten välistä ristiriitaa. Myös monet muut Warholin tuotantoon liittyvät seikat, kuten homogeeninen jatkuvuus ja ikonografinen ajankohtaisuus, tietysti tyystin erottavat sen ”oikeasta” patologiisuudesta.

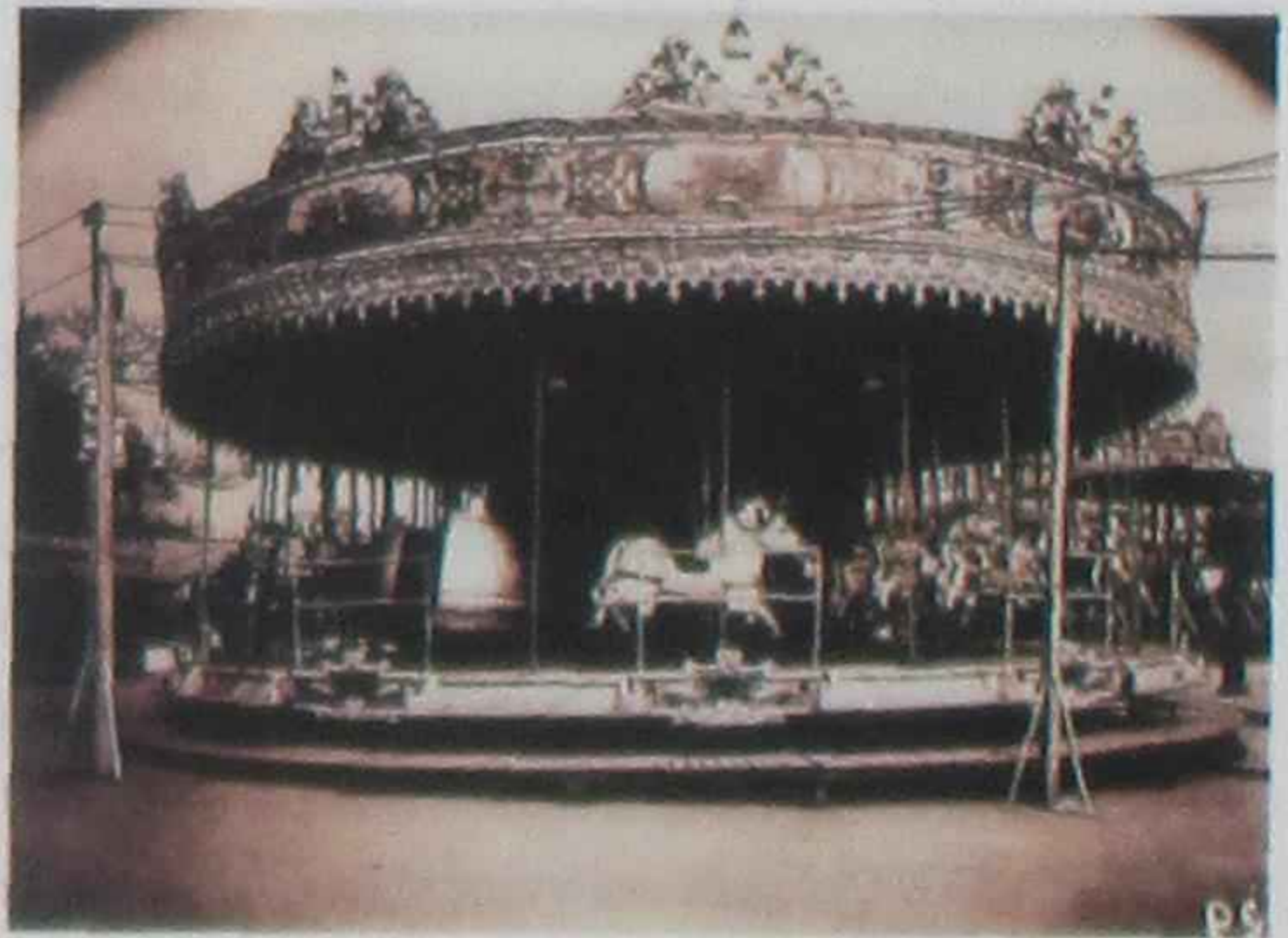
Winograndin myöhäisen tuotannon kohdalla on ilmeisesti perusteltua puhua ”autenttisesta patologiisuudesta” – eikä metaforisesta. Niin täydellinen on katkos näiden kuvien ja Winograndin aiemman tuotannon välillä, ja niin lähes merkityksettömiltä ainakin minun näkemäni

Eugène Atget, *Foire*, 1923.

kuvat näyttävät, jos niitä katsoo perinteisen muodon tai sisällön kautta. Mutta se ei vielä tarkoita, että ne eivät synnyttäisi lainkaan merkityksiä, vaan ainoastaan sitä, että niitten merkitys ikään kuin pakenee niistä itsestään. Näin nämä kuvat voi nähdä katalysaattoreina tekijää koskevissa keskusteluissa.

Atget

Eugène Atget (1857–1927), entinen näyttelijä, opetteli 1800-luvun lopussa valokuvaamaan ja toimi 1920-luvun puoliväliin saakka flanöörimäisenä Pariisin kaupunkitilan sekä jossain määrin pariisilaisten interiöörien sekä eri ammattikuntien kuvaajana myyden valokuviaan museoitten, kirjastojen ja arkistojen käyttöön. Hänen kuvansa poikkeavat realistisessa välittömyydessään täysin senaikaisesta maalaustaidetta imitoivasta piktorialistisesta ranskalaisesta valokuvataiteesta.



Yhdysvaltalainen taiteilija ja valokuvaaja Berenice Abbot tutustui vuonna 1925 Atgetiin Man Rayn välityksellä. Abbot sai Atgetin kuoleman jälkeen omistukseensa kuvaajan 1787 negatiivilevyä sekä 10 000 vedosta, ja hän vei ne Yhdysvaltoihin, jossa alkoi Atgetin tuotannon laajempi tunnetuksi tekeminen taiteena ja hänen tekijyytensä tulkitseminen nimenomaan taiteellisena aktiviteettina. Abbot julkaisi vuonna 1929 ensimmäisen teoksen Atgetin kuvista Yhdysvalloissa, samoin ensimmäisen artikkelin, jossa hän ylisti Atgetia taiteilijana. Vuonna 1968 onnistui Abbot pitkään yritettyään myymään omistamansa Atgetiin kuvat New Yorkin Museum of Modern Artille. Museum of Modern Art järjesti vuonna 1980 ennenäkemättömän laajan Atget-näyttelyn, ja myöhemmin julkaistiin myös kattava neliosainen kirjasarja hänen tuotannostaan. (Szarkowski-Morris Hambour, 1981–1985.) Museon valokuvaosaston johtaja John Szarkowski totesi kyseisten projektien olevan instituutin tähän asti tärkeimmät valokuvauksen taiteen taltioinnit ja tulkinnat.

Vuonna 1982 julkaisi poststrukturalistinen kriitikko Rosalind Krauss artikkelinsa *Photography's Discursive Spaces*, jossa hän kyseenalaisti alunperin aivan toisenlaisia tarkoituksia varten

valmistettujen valokuvien sekä myös ei-taiteellisissa viitekehyksissä toimineitten valokuvaajien myöhemmän adoptoinnin valokuvataiteellisiksi tuotannoiksi ja tekijöiksi käyttäen Atgetin tapaus-ta yhtenä esimerkkinään (Krauss 1989, 294–298). Vuonna 1986 Abigail Salomon-Godeau julkaisi lisäksi artikkelin *Canon Fodder: Authoring Eugène Atget*, jossa hän kritisoi varsinkin John Szarkowskin tapaa synnyttää taiteellinen tekijä Eugène Atget (Salomon-Godeau 1991, 28–51).

"Sisäisen" ja "ulkoisen" ristipaineessa

Nykytaiteilijan tekijyyden identiteettiä koskettavista kysymyksistä on "sisäisen" ja "ulkoisen" välisen ristipaineen kanssa kamppailu mielestäni yksi kiinnostavimpia ja samalla hankalimpia. Millä tavoin tekijän omaelämäkerralliset vaiheet projisoituvat teoksiin muodostaen tekijöiden välisiä eroja – automaattisestiko? Millä tavoin tekijä mahdollisesti pyrkii kontrolloimaan kuvansisäisin merkityksin tai "ulkokuvallisin" tekstein tai puhe-in omasta mielestään teoksissaan olevia autenttisia tai subjektiivisia merkityksiä? Entä jos taiteilija haluaakin päästä eroon perinteisestä tekijyydestä – onnistuuko se, vai onko tekijyyden kieltäminen aina



Alfred Stieglitz, Sarjasta Equivalent, 1930.
Valokuva 10x12 cm.

uutta tekijyyttä, metatekijyyttä?

Roland Barthes käsitteli tekijyyttä suhteessa kirjoittamiseen tunnetussa, ja ilmeisesti moneen kuvataiteen ja valokuvauksen teoreetikoon ja taiteilijaan vaikuttaneessa tekstissään *Tekijän kuolema*. Barthes puoltaa tekstin ylivaltaa kirjailijaan nähden muun muassa seuraavasti:

”Kun kirjailijaan uskotaan, hänet mielletään aina oman kirjansa menneisyydeksi: kirja ja kirjailija asettuvat luonnostaan samalle viivalle, joka jakautuu aikaan *ennen* ja *jälkeen*. Kirjailijan oletetaan ruokkivan kirjaa, ja tämä tarkoittaa, että hän on olemassa ennen sitä, että hän ajattelee, kärsii, elää kirjalleen. Hän edeltää teostaan samoin kuin isä poikaansa. Nykyinen tekstintekijä sitä vastoin syntyy samanaikaisesti tekstinsä kanssa. Hänessä ei ole mitään, mikä edeltäisi tai seuraisi kirjoitusta, hän ei ole pienimmissäkään määrin se subjekti,

jonka predikaatti hänen kirjansa olisi. Ei ole muuta kuin ilmaisuaikoin aika, ja koko teksti on kirjoitettu ikuisesti *tässä* ja *nyt*”. (Barthes 1993, 114.) Barthes jatkaa vielä: ”Tiedämme nyt, että teksti ei koostu joukosta peräkkäisiä sanoja, jotka ilmentävät vain yhtä, tavallaan teologista merkitystä (joka olisi kirjailija-jumalan ’sanoma’). Sen sijaan teksti ilmentää moniulotteista avaruutta, jossa moninaiset kirjoitukset yhtyvät ja kilpailevat, eikä yksikään niistä ole alkuperäinen: teksti on kulttuurin tuhansista kehoista syntynyt lainausten kudosis.” (Sama, 115.)

On kiinnostavaa projisoida Barthesin ajatukset ja termistö yhdysvaltalaisen valokuvamodernismin ”ur-hahmon”, Alfred Stieglitzin intentioihin, jotka liittyivät hänen tunnettuun pilviä esittävään kuvasarjaansa *Equivalents*. (Stieglitz esitti osan sarjasta vuonna 1924 nimellä *Songs of the Sky*, mutta nimesi sarjan uudestaan esittäessään sitä vuonna 1925.) Stieglitz oli Doris Bryn mukaan ryhtynyt valokuvaamaan kaikille tarjolla olevia pilviä saatuaan palautteena edellisestä vuonna 1921 pitämästään näyttelystä kuulla valokuviansa ihanuuden perustuvan ei hänen omiin ansioihinsa, vaan hänen kohteensa ja

naisystävänsä Georgia O'Keeffin ansioihin (Bry 1965, 19). Stieglitz on sanonut teoksestaan *Equivalents*: ”Tiedän tarkalleen mitä olen valokuvannut, tiedän tehneeni jotakin mitä ei koskaan aiemmin ole tehty. – – Pienen pieniä valokuvia, suoria paljastuksia ihmisen maailmasta taivaalla, dokumentteja ikuisesta suhteesta.” (Sama.) Doris Bry, Stieglitzistä kertovan monografian kirjoittaja, puolestaan tekee seuraavanlaisen tulkinnan: ”Kunkin pienen vedoksen muotojen ja sävyjen tasapaino alkoi vastata jokaista Stieglitzin tuntemaa tunnetilaa, ja pilvistä tuli ekvivalentit.” Bry jat-



Yksityiskohta John Baldessarín teoksesta *Cigar Smoke To Match Clouds That Are Different (By Sight-Side View)*, 1972–73. Kolme värikuvaa, 35x24 cm kukin.

kaa vielä: ”Sanoja puhuttelevammin *Equivalents* on hänen omaelämäkertansa.” (Sama.)

Stieglitz oli mitä suurimmassa määrin intentioiltaan Barthesin määrittelemän kirjailijan kaltainen ”naiivi” tekijä hänen pyrkiessään pilvillään ’vastaavuuteen’ oman elämänsä ja tunteittensa kanssa. On kuitenkin oireellista, että *Equivalents*-sarjan ehkä tärkein tulkinta on Stieglitzin itsensä tekemä. Näin tämä tulkinta on nykypäivän perspektiivistä katsottuna ikään kuin osa sitä ulkoista kontekstia, joka määrittelee teossarjan merkitystä.

On myös kiinnostavaa verrata Stieglitzin teossarjaa ja siihen liittyviä tekijän intentioita yhdysvaltalaisen valokuvia käyttävän käsite- taiteilijan John Baldessarín vuosina 1972–75 valmistuneeseen teokseen *Cigar Smoke To Match Clouds That Are Different (By Sight-Side View)*. Se koostuu valokuvasekvenssistä, joka esittää Baldessarín omaa ”naamaa” työntymässä kuvan reunoilta kuvapinnalle taiteilijan samalla puhaltaessa suustaan savua päämääränään muodostaa siitä samankaltaisia muodostelmia kuin kuvan toisessa reunassa esiintyvissä pienikokoisissa pilviä esittävässä valokuvissa. Baldessari on todennut teoksestaan: ”Juhlissa tai päivällisillä joku nauttii sikaria ja aikoo puhaltaa savurenkaan. – – Tämänkaltaisen, jo kulttuurissa olevan

informaation käyttöönotto (taiteessa) sitä samalla vähän vinouttaen tekee siitä vielä naurettavamman. Pilvihän on jo hahmoton, ja kun sen yhdistää sikarinsavuun, syntyy sellaista hyödyttömyyttä mistä pidän.” (Bruggen 1990, 25.)

Baldessarini teos liittyy tietysti myös monimutkaisiin ”magritte-maisiin” kuvansisäisiin illusorisiin kysymyksiin, mutta minua kiinnostaa tässä yhteydessä se, kuinka vastakohtainen ja parodinenkin se on suhteessa Stieglitzin teoksen *Equivalents* tekijä-asetelmaan. Baldessarini teos paitsi ikään kuin pilkkaa Stieglitzin edustamaa tekijyyttä, jossa olioilla on tekijän sielunelämää symboloiva funktio, myös lähestyy Barthesin tarkoittamaa kudosta, jossa moninaiset kirjoitukset yhtyvät ja kilpailevat. Baldessari näyttäisi näin omaksumeen roolin, jota Barthes luonnehti ”moderniksi tekstintekijäksi”, erotuksena kirjailija-tekijästä. Mutta toisaalta voi myös ajatella niin, että Baldessarini teos – niin kuin hänen koko leikittelevä tuotantonsakin – saa merkityksensä suhteessa tekijyyteen vastustamalla perinteistä modernistista tekijyyttä. Baldessarini uudentyypinen tekijyys olisi näin ollen riippuvaista Stieglitzin edustamasta perinteisestä modernistisesta tekijyydestä negatiivisen vastaavuussuhteen kautta.

Palaan lopuksi tiettyihin Cin-

dy Shermanin tuotantoa koskeviin ajatuksiin ja hänen tekijyytään koskeviin lausuntoihin. Joanna Lowryn mukaan Shermanin (ja muiden yhdysvaltalaisen postmodernistien) valokuvat radikalisoivat käänteentekevästi modernistista käytäntöä. Modernistinen käytäntö oli Lowryn mukaan: ”– Paradigma, joka perustui väitteeseen, jonka mukaan valokuvaaja on intentionaalinen kuvan tuottaja sekä ideaan, jonka mukaan valokuva itsessään, ollessaan todiste intentionaalisen tuottamisen hetkestä, on eräänlaisen vapaan esteettisen tutkimuksen kohde.” Shermanin tuotanto puolestaan nähtiin Lowryn mukaan ”oireena uudesta radikaalilla tavalla dekonstruktivisesta lähestymistavasta valokuvaan, lähestymistavasta, joka käytti pastissin ja appropriatian strategioita dekonstruoidakseen suhdettamme joukkoviestimien kuviin sekä houkutellakseen meitä itse-reflektioon kuvan itsensä kanssa.” (Lowry 2000, 3.)

Lowry hahmottaa mielestäni tekstissään Shermanille sellaista tekijyyttä, jonka lähtökohdat ovat jo olemassa olevien representaatioitten re-represoinnissa, toisin sanoen ”barthesilaisessa” lainausten kudoksessa. Sherman on myös itse tähdentänyt valokuviansa merkitystä kulttuurisina sitaatteina ja lisäksi todennut hämmästyneensä



Cindy Sherman, yksityiskohta teokseen *Untitled Film Still # 14* kuvatusta materiaalista, 1978.

aina uudestaan siitä, että hänen roolihahmojaan on niin itsepintaisesti pidetty omaelämäkerrallisten kokemusten visualisointeina (Sherman 2000). Vuonna 1991 tehdysä haastattelussa Sherman kuitenkin kertoi taiteensa lähtökohdista seuraavasti:

”Siihen aikaan, ollessani vähän yli kahdenkymmenen ikäinen, minulla oli aina tuntiessani oloni masentuneeksi tai hämmentyneeksi tapana lukita itseni huoneeseeni ja siellä muuntautua joksikin toiseksi. Enkä minä koskaan dokumentoinut tai todellakaan käyttänyt näitä tapahtumia. – – Mutta se oli jonkinlainen katharsikseen liittyvä asia, joka minulla siihen aikaan oli tarve tehdä ja josta minulle tuli jälkeensä hyvä olo. Pesin pois kaikki meikit ja tunsin oloni tasapainoiseksi: nyt voisin taas olla maailman kanssa tekemisissä. – – Ei

oikeastaan ollut minun ideani alkaa taltioida tätä, vaan ystäväni Robert Longo heitti ajatuksen: ’Mikset tee tuosta jotain dokumentoimalla se?’ Ja niinhän minä tein, ja se näytti ratkaisevan monia turhautumiani, jotka koskivat toimintaani taiteen kentällä. Käsitteellistäminen dokumentoimalla sekunnin murto-osassa tuntui mielestäni järkevämmältä kuin vaivalloinen maalaaminen.” (Brittain 1999, 187–188.)

Shermanin teosten taustoihin liittyvä ristiriitainen informaatio kertoo mielestäni siitä, kuinka monimutkainen ja kietoutunut taiteilijan suhde sisäiseen ja ulkoiseen on. Taiteilijan alunperin henkilökohtaiset kokemukset saattavat, kuten Shermanin kohdalla, projisoitua ”lainausten kudoksiin” niin, että niitä ei myöhemmin taiteilijan kuvissa tulkita tekijän omaelämäkerrallisuuden kautta,

vaan esimerkiksi stereotyyppisten representaatioitten intentionaalisenä dekonstruktiona ja kritiikkinä. Toisaalta taas, jos palataan Stieglitziin, näyttäisi tilanne olevan, tai ainakin olleen, paradoksaalisesti päinvastainen. Merkitykselliseksi

si on muodostunut ennen kaikkea Stieglitzin henkilökohtainen elämä kuviin projisoituna ja vähemmälle huomiolle ovat jääneet hänen kuviensa suhde representaatioon, tyyliin sekä kontekstiin.

KOLMAS KESKUSTELU

Kolmas keskustelu käytiin Carolus Enckellin työhuoneella Helsingissä 12.6.2000. Käsittelimämme teokset eivät olleet autenttisesti läsnä, vaan katselimme niitä esittäviä dokumentaatioita. Videoita seurasimme yhdeltä pieneltä monitorilta, mikä latisti liikkuvaan kuvaan perustuvia teoksiani.

Olin esittänyt opintojeni piiriin kuuluvia teoksia ensimmäistä kertaa julkisesti syksyllä 1999 Norjassa (Kaila – Kekarainen 1999): *Melankoli/Att svänga om ja MMM*. Keväällä 2000 olin saanut kahden uuden teoksen, *Sanomiset* ja *Iso Omena*, sekä ”lumiukkojen” ensimmäiset versiot valmiiksi. Mäntän Kuvataideviikoilla (Kaila 2000) kykenin jo esittämään valtaosan niistä teoksista, jotka myöhemmin muodostivat *Kohteen Mysteeri* -näyttelyni ja tohtoriopintojeni taiteellisen produktiosuuden.

Työskentelyni prosessimaisuutta kuvaa hyvin se, että Norjassa esillä ollut teos *Melankoli/Att svänga om* oli Mäntässä muuttunut jo aika toisennäköiseksi ei vain seinällä, vaan myös lattialla olevine sekä osin kylmänvärisine vaatteineen ja uusine viemäriverideoineen. *Lumiukot*-teoksen olin viimeistellyt itsellenikin yllätyksellisellä tavalla; samalla oli ”löytynyt” myös teoksen nimi: *Solarisoidut*.

Melankoli/Att svänga om

Jan: Näytän sinulle dokumentaation *Melankoli/Att svänga om* -teoksestani. Kyse on viime vuoden lopulla Oslon ulkopuolella sijaitsevassa Akerhus Konstnersentrum -nimisessä näyttelypaikassa esillä olleesta versiosta.

Carolus: Teoksesi on taas muuttunut. Keltaisten vaatteitten joukossa on paitsi punaisia, nyt myös joitakin sinisiä vaatteita. Miksi?

Jan: Halusin työskennellä entistä enemmän keltaista ”vastaan”, löytää keltaiselle vastavoiman.

Carolus: Oliko pyrkimyksenäsi luoda harmoniaa, vastaväreillähän luodaan sommitelmallista harmoniaa?

Jan: Kyllä oli, mutta lisäksi oli myös kysymys valööreistä – nämä uudet väriratkaisut tuovat teokseen tummempia valöörejä ja sitä kautta voimakkaamman kolmiulotteisuuden vaikutelman ilman, että teoksen valoa heijastava oleminen juurikaan kärsii.

Carolus: Kun nyt ensimmäistä kertaa näen teoksesi näin isosti toteutettuna, katson sitä uudella tavalla. Kiinnitän entistä vähemmän huomiota yksittäisiin vaatteisiin. Ison värillisen massan ja yksittäisten vaatteitten välinen ”kamppailu” huomiosta sen sijaan muodostuu keskeiseksi. Se on kiinnostava ristiriita, ja lienet pyrkinyt siihen.

Jan: Yritin miettiä tarkkaan vaatteitten välisiä etäisyyksiä ja rytmejä sekä yksittäisten vaatteitten muotoilua suhteessa kokonaisuuteen. Silloin aloin myös kyseenalaistaa koko yksittäisyyden periaatetta – tarkoitan, että miksi ei yhtä hyvin työskennellä plastisilla massoilla tai ”kasoilla” joissa on vaatteita päällekkäin kerroksissa sekä seinällä että lattialla? En kuitenkaan mennyt niin pitkälle, vaan yritin säilyttää jotakin vaatteitten

Jan Kaila, *Melankoli/att svänga om* (myöh. Vaihtoaskel), installaatiokuva teoksesta, Akerhus Kunstnersenter 1999. Käytettyjä vaatteita, pehmolelujä, kaksi DVD-videota, väri, ääni, kaksi monitoria. Valokuva Marte Aas.



yksilöllisyydestä pitämällä ne erillään toisistaan, ikään kuin omina yksittäisinä kuvina, eikä vain osina kompositiossa. Norjassa minä myös rinnastin viemäriverideot vaatteisiin. Se tapahtui tosin aika varovaisella tavalla: vaatteita oli kahdella isolla vierekkäisellä seinällä ja kolmannella samassa huoneessa olevalla pienellä seinällä oli kaksi vierekkäistä video-monitoria.

Carolus: Kerroitko katsojille mitä videot tosiasiallisesti esittävät, vai jätitkö katsojalle vapauden assosoida?

Jan: Videoitten alkuperä selvisi ainoastaan näyttelytilassa olevaa oheismateriaalia lukemalla. En siis pyrkinyt alleviivaamaan viemäreitä viemäreinä. Kysymys videoihin mahdollisesti **nimeämisen** tai muun oheismateriaalin kautta liitettävästä informaatiosta on hankala – varsinkin kun minä Norjan näyttelyn jälkeen korvasin aiemman viemäriverideoni uudella, myös putkien kunnon tarkastamisen takia tehdyllä mutta entistä rankemmalla nauhalla, joka esittää makkaratehtaan viemärissä kulkemista. Eräs tämän uuden version nähnyt tuttavani oli sitä mieltä, että minun pitäisi nimetä video suorasukaisesti esimerkiksi otsikolla *Helsingin Kauppiaat*.



Jan Kaila, Melankoli/att svänga om (myöh. Vaihtoaskel), stillkuvia teokseen sisältyvistä viemäriveroista, 2000.

Carolus: Miksi niin?

Jan: Hänen mielestään siksi, että teoksessa oleva yhteiskuntakritiikki tulisi selvemmin esiin. Itse koen tämän mahdollisuuden liian alleviivaavaksi, pyrin pikemminkin avaamaan erilaisia tulkintamahdollisuuksia.

Carolus: Minusta se yhteiskunnallisempi, esimerkiksi saastumiseen liittyvä, problematiikka on taiteellisen kokemuksen kannalta epäkiinnostava. Minusta teos on ennen kaikkea visuaalinen ja symbolinen. Jos putkesta tulisi ulos valtava hirviö, muuttaisin mieltäni.

Jan: Tässä uudessa versiossa on kohta, jossa kamera käy maan pinnalla, katsoja näkee autoja, letkuja ja niin edelleen. Se on tärkeä lisäulottuvuus, jonka avulla teoksen symbolinen taso saa rinnalleen arkisen ja toiminnallisemman tason. Mainittakoon vielä, että jatkossa työstän teostani siihen suuntaan, että monitoreja olisi enemmän kuin kaksi.

Carolus: Miksi?

Jan: Alkuperäinen makkaratehdasnauha on noin 25 minuuttia pitkä, lähestulkoon lineaarinen yhtäjaksoinen otos: alussa on putkeen meno, keskiosassa putkessa oleminen ja lopussa put-

kesta tullaan ulos.

”Taide”-videoissahan on usein katsojan kannalta se ongelma, että ne ovat pitkiä ja edellyttävät katsojalta samanlaista ajallista läsnäoloa kuin elokuvissa käynti. Harva katsoja kuitenkaan viipyy galleriassa tai museossa pitkään. Kuvataiteen katselukulttuuriin kuuluu perinteisesti valikoivampi ja jopa sattumanvaraisempi kohtaaminen teosten kanssa, eikä katsojan liikkumista ole rajoitettu niin kuin elokuvateatterissa. Editoimalla materiaalini ehkä kolmelle, ehkä viidelle monitorille yritän tarjota katsojalle ajallisesti rajatumman ja tilallisesti vapaamman katselukokemuksen ja lisäksi minua kiinnostaa useamman samanaikaisen viemärivideokuvan muodostama tilallinen ja värillinen korrelaatio.

Siirrytäänkö tarkastelemaan tapaa, jolla nyt kesällä 2000 esitän teoksiani Mäntän Kuvataideviikoilla. Minulla on siellä käytössäni pitkulainen iso avoin tila, johon olen mahdollistanut suurimman osan tämän tutkimuksen piiriin kuuluvista teoksista.

Kerron aluksi tavasta, jolla rakensin vaateteokseni. Aloitin ripustamalla vaatteita huolitellusti seinille, sitten asettelin niitä huolitellusti myös lattialle, seuraavaksi heittelin niitä sikin sokin lattialle ja lopuksi muotoilin jonkun verran syntynyttä. Minua kiinnosti yhä enemmän vaatteitten oleminen ”sotkuna”, ikään kuin joku vaatteita hiljattain käyttänyt olisi jättänyt ne näin sikin sokin. Teoksesta tuli enemmän spontaanin prosessin kuvaus ja vaatteista visuaalista materiaalia, jossa yksittäiset vaatekappaleet eivät enää painotu. Myös Mäntän version väri-

Jan Kaila, Melankoli/attsvänga om (myöh. Vaih-toaskel), installaatiokuvia teoksesta, Mäntän Kuvataideviikot 2000. Käytettyjä vaatteita, kaksi VHS-videota väri, ääni, kaksi monitoria.



maailma on toisenlainen kuin Norjassa olleen version: ostin läheisestä Vilppulan kierrätyskeskuksesta kymmeniä sinisiä ja vihreitä vaatteita, halusin toisin sanoen käyttää ”koko palettia”.

Carolus: Olet mielestäni tässä uusimmassa versiossa nyt siirtynyt ”kellertävyyden antropologisuudesta” suurempaan maalauksellisuuteen. Käytät polykromaattista väriskaalaa, joka aiheuttaa sen, että alan ”lukea” teoksen sisäisiä värisuhteita, ja mieltää ne tärkeimmäksi teoksen sisällöksi. Teoksesi on siinä mielessä nyt konservatiivisempi, että se on suunnattu enemmän silmälle ja on vähemmän informatiivinen. Olet tainnut hieman loitontua alkuperäisistä päämääristäsi?

Jan: Yritän kuvailla mitä ajattelin rakentaessani teosta Män-tässä. Kävellessäni lattialla olevien eriväristen vaatteitten seassa tunsin tekemisen vapautta ja helpottuneisuutta päästyäni eroon värillisestä reduktiosta, toisin sanoen pelkästään lämpimistä väreistä. Uusin versioni näytti yksinkertaisesti tuottavan enemmän iloa silmälle. Teoksen toinen uusi ulottuvuus, kaoottisuus, taas tuntui luontevalta viittaukselta siihen miltä maailma pääosin näyttää – meidän elämme kaoottisuuden keskellä koko ajan, tosin yleensä järjestykseen pyrkien. Minulle mainitsemasi ”enemmän silmälle” merkitsee radikaalisuutta, se johtuu siitä, että olen valokuvaajana tottunut painottamaan informatiivista puolta.

Carolus: Mielestäni teoksesi ei kuitenkaan näytä kaoottiselta. Mieleeni tulee modernistisen maalaustaiteen vanha perinteinen ongelmanasettelu, jossa käytetään avointa väripalettia hyvinkin intuitiivisesti ja jossa korostetaan prosessia. Mutta eikö intuitiivinen prosessi sittenkin ole vain yksi tapa organisoida niitä materiaaleja, joita ollaan käyttämässä?

Mutta on toki myönnettävä, että sattumanvaraisuus on korostunut tässä uusimmassa versiossasi.

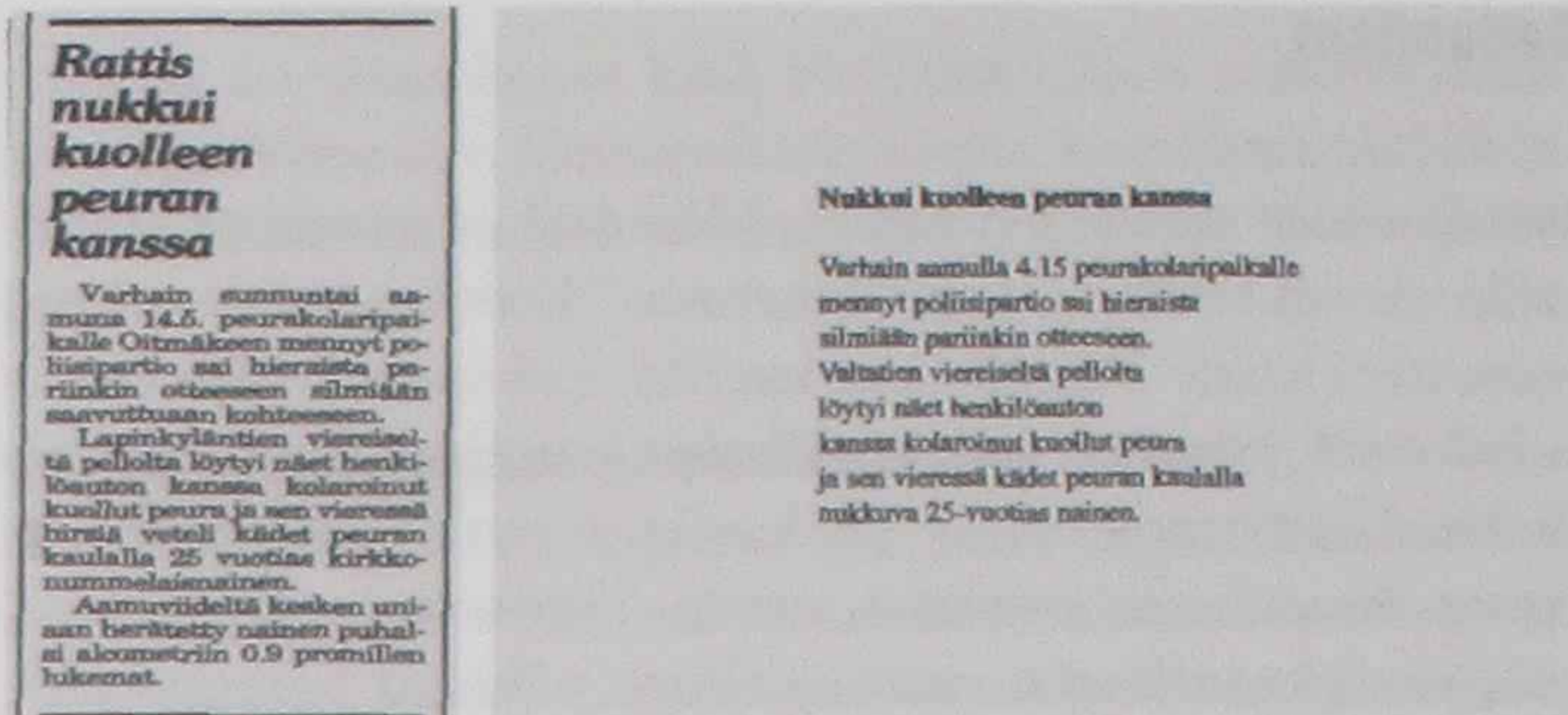
Sanomiset

Jan: Esittelen sinulle nyt uuden, Mäntässä ensimmäistä kertaa esillä olevan teokseni. Sen ”kuorutus” koostuu kahdestakymmenestä neljästä 30x40 senttimetrin kokoisesta valkoisesta kehyksestä, joissa on lasit ja valkoiset paspikset. Teoksen muo- dollinen esitystapa viittaa siis kuviin ja pyrkii autorisoimaan teosta visuaalisena esineenä, mutta ”kuorutuksen” sisäpuo- lella ei olekaan kuvia, vaan asiallisen näköisiä typografisesti neutraaleja tekstejä. Näitten tekstien kerronnallinen tyyli puo- lestaan tuo ainakin minulle mieleen sellaiset toteavat uutisku- vat, joiden tarkoituksena on ikään kuin luetteloida katsojalle tapahtuneita asioita.

Päämääränäni on ollut aikaansaada teokseeni sellainen kum- mallinen ilmaisutapojen välinen heiluriliike, jossa katsoja kat- somalla-lukemalla-katsomalla tuottaisi siitä erilaisia tulkintoja. Teoksen nimellä **Sanomiset** koetan viitata sekä sanomalehdis- töön (esimerkiksi Helsingin Sanomat) että sellaiseen morali- soivaan puhetapaan, jossa nuhteleva auktoriteetti lausahtaa pahantekijälle: ”Tuosta tulee kyllä sanomisia.”

Carolus: Ovatko nämä tekstit poliisilta peräisin?

Jan: Alunperin kyllä, mutta sieltä ne ovat ”siirtyneet” paikallis- lehteen nimeltä Kirkkonummen Sanomat. Kyseinen lehti, kuten paikallislehdet yleensäkin, julkaisee säännöllisesti palstanlevyi- siä pikkujuttuja oman paikkakunnan rikoksista, rötöksistä tai oudoista tapahtumista. Lehden toimittaja on soittanut paikal- liselle poliisille ja udellut tältä paikkakunnan viimeisten päivien tapahtumista. Poliisi on kertonut näistä tapahtumista suullisesti, ja toimittaja on kiireesti muotoillut kuulemastaan jutun lehteen. Juttua olen minä vuorostani vielä tulkinnut jonkin verran. Olen paitsi poistanut paikannimet, myös lisännyt sinne tänne pienen pieniä itseäni huvittavia yksityiskohtia. Kyse on siis eräänlai-



Jan Kaila, Sanomiset-teoksessa käytetty "uutinen" Kirkkonummen Sanomissa julkaisussa, alkuperäisessä muodossaan ja Sanomiset-teokseen muokattu uutinen, 2000.

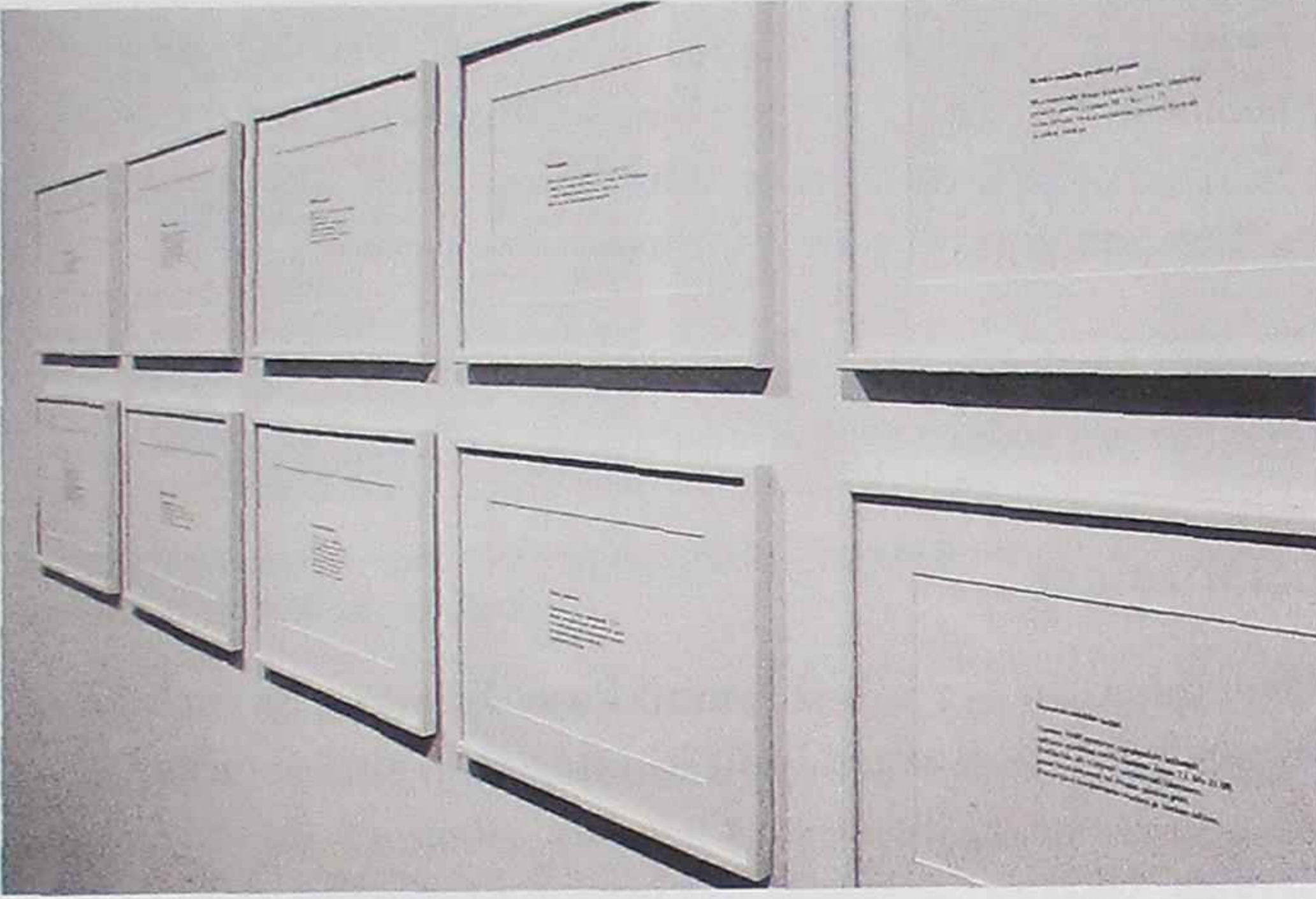
sesta **"rikkinäinen puhelin"** -leikistä, ja siksi olen nimennyt teoksen ketjumaisella alaotsikolla poliisi-paikallislehti-taiteilija.

Tulin ylipäättään tarttuneeksi *Sanomisten* tematiikkaan, koska olin vuosikausia lukenut näitä pikku-uutisia ihmetellen niitten tietynlaista valokuvamaisuutta. Menin lehden toimittukseen, kerroin mahdollisista aikeistani valmistaa "uutisista" taideteos ja sain päätoimittajalta luvan tutkia vanhoja lehtiä kymmenen vuoden ajalta.

Carolus: Tekstit ovat kieltämättä siinä mielessä uutiskuva-
maisia, että niissä käytetty kieli on kaiken aikaa tyyliään
asiallisen toteavaa. Mukana ei ole juuri lainkaan kielellisiä
abstraktioita tai yleistyksiä. Mutta kun editoit tekstejä, niin
rakensitko niihin uudet rivit vai ovatko rivien pituudet lehden
taitosta peräisin? Tekstien taitto ja valitsemasi kehystystapa
näyttää nimittäin kovin funktionaaliselta.

Jan: Tein teksteihin osittain uudet rivit. Yritin saada aikaiseksi
logiikan jossa kukin rivi viittaa vain tiettyyn osaan tapahtu-
maa – ikään kuin tiettyyn osaan kuviteltua kuvapintaa.

Carolus: Valokuvat, niin kuin yleensäkin kuvat, sisältävät kui-
tenkin aina enemmän hallitsemattomia asioita ja tulkinnan
mahdollisuuksia kuin teksti.



Jan Kaila, yksityiskohta teossarjasta *Sanomiset*, 2000. 24 tulostettua tekstiä puukehyksissä, 24x30 cm kukin.

Jan: Se on totta. *Sanomisten* tilanteet olisivat valokuvattuina moniselitteisempiä kuin nämä tekstit. Sen takia *Sanomiset* voivat ainoastaan symboloida ideaalisia objektiivisia valokuvia, sellaisia, joita ei todellisuudessa voi olla olemassa. Uutiskuvia ja journalistisia kuviahan koitetaan lehdistössä **kuvatekstien** avulla ankkuroida sellaiseen objektiivisuuteen, jossa tulkinta ei tuota kovin suuria ongelmia. Siksi *Sanomiset* voisi ajatella myös kuvatekstien perversseinä laajentumina, laajentumina jotka ovatkin yllättäen sivuuttaneet koko kuvallisen esittämisen.

Teoksen sisältämä kuvien ja tekstien välinen käsitteellinen ”peli” ei kuitenkaan toivottavasti ole sen ainoa merkitystaso. *Sanomiset* kertoo vaikeistakin ihmisten välisistä asioista ja on näin osa sitä kamppailua todellisuuden esittämisestä jota kaikkialla käydään yhä kiihtyvällä vauhdilla. Tarkoitan tässä muun muassa valtavaa media- ja viihdekoneistoa, joka on pantu esittämään meille itsellemme meitä itseämme. Televisiosarjoja, joissa näyttelee ”tavallisia” ihmisiä, suoria lähetyksiä

”tavallisten” ihmisten kodeista ja niin edelleen. Sanomisetkin toisin sanoen pyrkii ”esittämään todellisuutta”, mutta se tekee sen avoimen vääristellysti ja reduktiivisesti ja lisäksi kuvaamalla tapahtumia, joita ei pidetä huomionarvoisina.

Carolus: Mielestäni sinä tuot odottamattoman yksinkertaisella tavalla esiin sellaista mitä tapahtuu koko ajan.

Solarisoidut

Jan: Haluaisin nyt puhua lumiukkoteoksestani. Se on aika erilainen kuin vuosi sitten, jolloin sinä sen viimeksi näit.

Carolus: Ukkosi näyttävät nyt hurjan graafisilta.

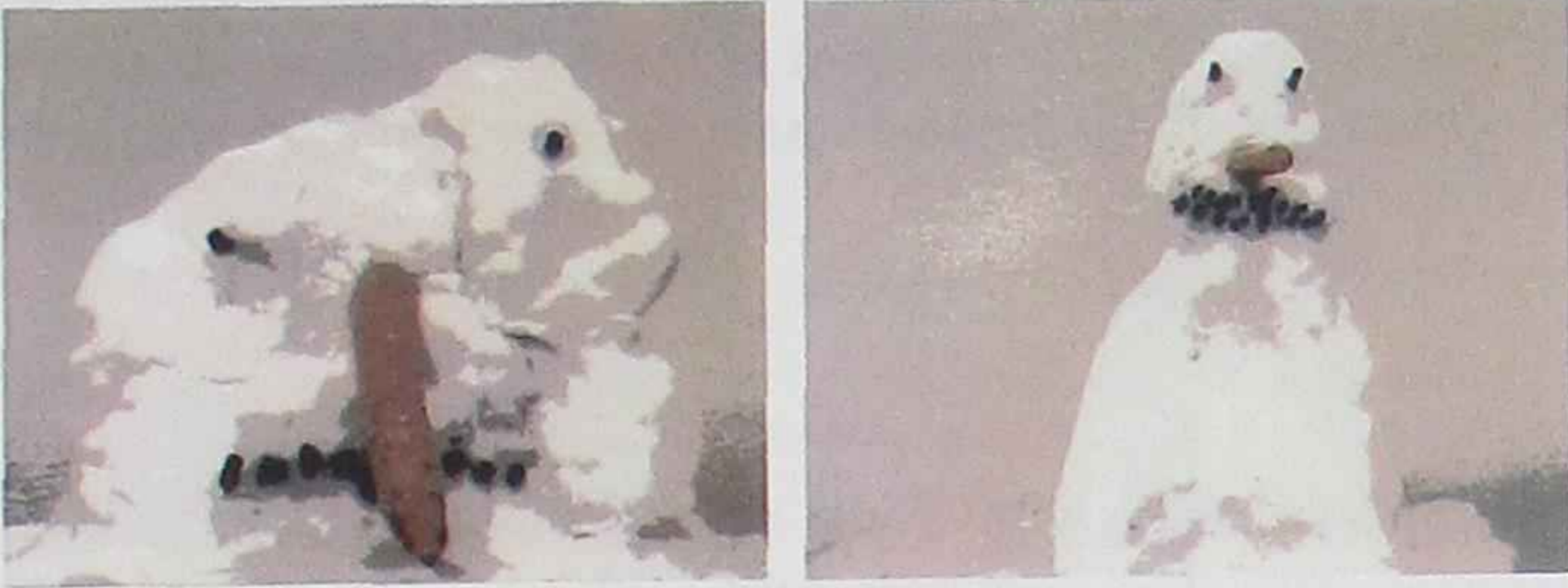
Jan: Tulin painaneeksi videokamerassani olevaa solarisaatio-nappulaa. **Solarisoiminen** on valokuvan esteettiseen rakenteeseen radikaalisti vaikuttava keino. Negatiivia tai vedosta valotetaan ennen kiinnittämistä niin, että kuva alkaa äkisti ikään kuin valumalla maalauksellistua ja kääntyä positiiviksi tai negatiiviksi. Lopulta se katoaa kokonaan, jollei sitä kiinnitä.

Kyse on ajallisesta toiminnasta, jossa solarisoitumisen määrää säädellään operaation keston avulla. Lumiukkojani olen kuitenkin solarisoinut digitaalisesti, eikä minulla ollut mahdollisuuksia säätää solarisoitumisen määrää, joten kyseessä

oli kertakaikkinen sähköinen tapahtuma, johon ei sisältynyt ”taiteellisen aikasäätelyn



Jan Kaila, Solarisoidut, installaatiokuva teoksesta, Mäntän Kuvataideviikot 2000. VHS-video, väri, ääni, projisointi n. 150x200 cm.



Jan Kaila, stillkuvia teoksesta *Solarisoidut*, 2000. Yhdestä kolmeen DVD-videota, väri, ääni, projisointi tai monitorit.

kysymystä”. Oleellisinta kuitenkin on, että solarisaatio muutti lumiukkokuvia monella tavalla ei-naturalistiseen suuntaan. Videokuvaan kuuluva ja yleensä ei-toivottu ”kohina” voimistui solarisoituneena väriseväksi graafiseksi substanssiksi, ja lumiukkojen sulaminen puolestaan näyttää nyt kummalliselta, eikä välttämättä täysin lineaariselta, loogiselta tapahtumalta. Lisäksi alkuperäisvideon lievät värivirheet voimistuivat – niistä tuli selkeästi oma hailakka värimaailmansa. Näin outo ja keinotekoinen ideani toteutui outona ja keinotekoisena mediaalisena olentona, kuvana ja teoksena.

Carolus: Esimerkiksi vaateteoksesi tilallinen läsnäolo kumoutuu tässä lähes täydellisellä poissaololla, tarkoitan, ettei ukkoja miltei pysty paikantamaan kuvansisäiseen tilaan tai paikkaan.

Jan: Esitän teosta parasta aikaa Mäntän Kuvataideviikoilla yhtenä pitkänä, noin kymmenen ”ukko-otosta” sisältävänä luuppina, jota projisoidaan videotykillä pienen lukitun komeromaisen tilan seinään. Yleisö näkee teoksen komerossa olevan ikkunan läpi. Olen valmistanut ukoille myös äänen, joka koostuu ei-reaaliaikaisesta omasta murinastani. Mäntässä murina koettaa houkutella katsojia kurkkaamaan komeroon, mutta Amos Andersonin taidemuseossa en tule asettamaan

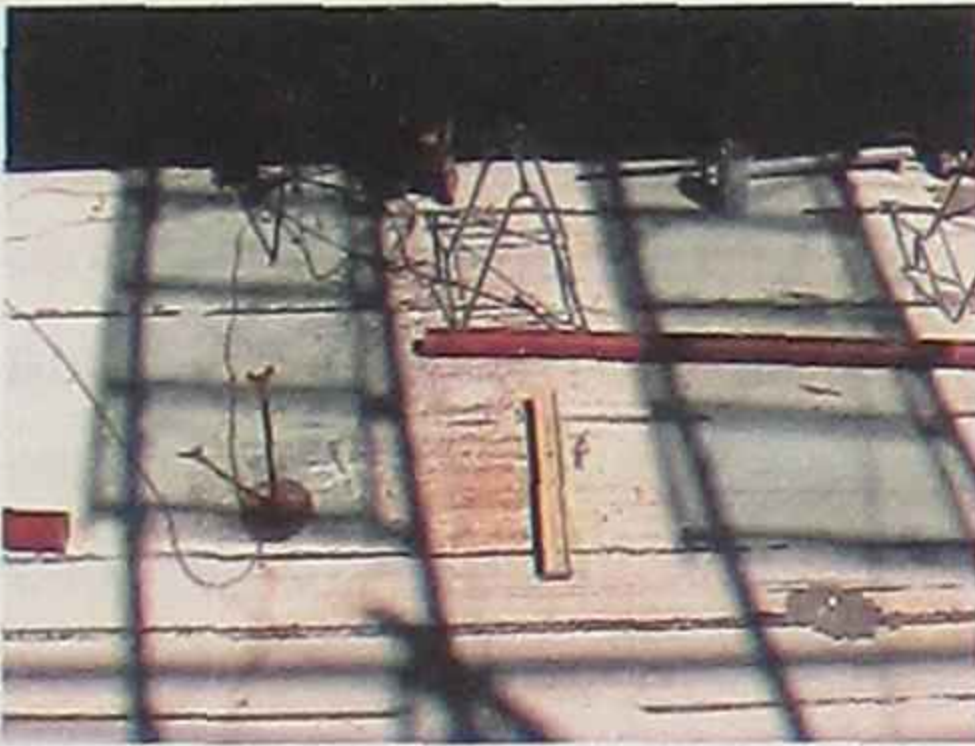
teosta erilleen, vaan avoimesti muiden teosten kanssa rinnan ja silloin joudun miettimään monet seikat, esimerkiksi ääneen liittyvät, toisin.

Iso Omena

Jan: Siirryn eteenpäin. Tämä seuraava teokseni on kaikista tekemisistäni ehkä etukäteen lukkoonlyödyin. Päätin videoida Espooseen tulevan jättiläismäisen kauppakeskuksen *Iso Omenan* rakentamista. Projekti lähti käytännön tasolla liikkeelle niin, että menin sen kummemmin varoittamatta rakennustyömaan portille ja kerroin Securitaksen vartijalle haluavani kuvata aluetta. Vartija soitti rakennusurakoitsijan toimistoon ja kertoi asiastani. Viisi minuuttia myöhemmin seisoin jo urakoitsijan eteisessä kulkulupa kädessäni ja suojakypärä päässäni. Olin kuitenkin jo etukäteen päättänyt, että esittäisin otokseni useammalla, luultavasti neljällä 28 tuuman laajakulmamonitorilla yhtäaikaan. Valokuvauksessa kuvaa ei yleensä ajatella tällä tavoin ennalta sovitun suuruisena ja muotoisena, toisin sanoen ”täytettävänä” pintana. Valokuvaajalle, toisin kuin maalarille kuvan mittakaava on usein ennalta määrittelemätön, valokuviahan voi myöhemmin pienentää tai suurentaa ja rajata tarpeen mukaan.

Carolus: Kyseessä on siis prosessi. Kuvaatko rakennuksen valmistumista kronologisesti alusta loppuun?

Jan: En kuvaa. Kauppakeskus ei edes valmistu ennen Amoksen näyttelyäni. Kuvaan ehkä viikon, kahden välein ja rakennushan tuki muuttuu siinä koko ajan, mutta en pyri erikseen korostamaan näitä muutoksia esimerkiksi kuvaamalla temaattisesti samaa kasvavaa, yksittäistä näkymää viikosta toiseen. Mitä tulee itse kuvaamisen metodologiaan, kamerani on aina täysin liikkumaton, sen polttoväli aina lähes sama ja otosten ajallinen kesto samaa luokkaa, noin minuutista kahteen. Lisäksi käytän reaaliaikaista ääntä. Oma liikkumiseni etsiessäni kuvauspaik-



Jan Kaila, stillkuvia teoksesta *Iso Omena*, 2000. DVD-video 16:9, väri, ääni, viisi laajakulmamonitoria.

koja *Ison Omenan* kahdeksan hehtaarin kokoisella alueella on tietysti tärkeä asia. Aloitin melko sattumanvaraisella kuljeskellulla, mutta nyt myöhemmin olen yhä enemmän hakeutunut korkeille paikoille, joista aukeaa laaja näkymä.

Carolus: Näyttäisi siltä, että estetisointi kohdettasi hyvinkin tietoisesti. Kysymyksessä ei näin ollen olisi dokumentaatioon

liittyvistä autenttisuuden pyrkimyksistä, vaan pikemminkin tietoisesta tavasta esittää kohde aivan erityisellä tavalla.

Jan: Otokseni perustuvat usein värikkäitten rakennusmateriaalien sekä voimakkaitten geometrinen muotojen, kuten diagonaalien käyttöön. Työskentelytapani muistuttaa jonkun verran avantgardististen neuvostovalokuvaajien **Aleksandr Rodchenkon** ja **Boris Ignatovichin** tapaa työstää kuvareportaaseja 1920-luvun lopussa ja 1930-luvun alkupuolella. Kuvatessaan erilaisia teollisia tuotantoprosesseja ja rakennushankkeita nämä valokuvaajat eivät esittäneet tilaa homogeenisena jatkumona vaan pirstoivat sen joukoksi fragmentaarisia snapshot-kuvia, jotka lehtien aukeamille taitettuina muodostivat paitsi perinteisestä kerronnasta poikkeavan informatiivisen kertomuksen myös esteettisesti vaikuttavan, lähes itseensä viittaavan montaasinomaisen moniperspektiivisen kuvapinnan.

Carolus: Mutta eivätkö nämä valokuvaajat muotoratkaisuillaan idealisoineet uutta teknologiaa? Eikö nimenomaan muotokielellisen abstraktin puolen korostaminen ollut heidän yrityksensä kertoa teollistamisen kokonaan uusista ja jopa utooppisista mahdollisuuksista? Tänä päivänä me tiedämme, ettei teollinen utopia toiminut, ja siksi mielestäni on hankalaa toimia heidän laillaan. Minua hämmentää se, että kun sinä muissa teoksissasi olet problematisoinut valokuvauksen perinteisiä esitystapoja, niin sinä nyt kuvaat otoksia, jotka perustuvat valokuvauksen perinteeseen ja jotka lisäksi tuovat mieleen liikkuvan kuvan tietyn estetisoivan perinteen. Ajattelen esimerkiksi niitä monia sodanjälkeistä urbaania ympäristöä käsitteleviä lyhytelokuvia, joissa ei oltu niinkään kiinnostuneita ”todellisuudesta” vaan pikemminkin suoraviivaisesta arvottamisesta, toisin sanoen sodanjälkeisen jälleenrakentamisen propagoinnista.

Jan: Otoksissani on tietysti teknologian estetisointiin liittyviä riskejä, mutta kun me nyt elämme utopioitten jälkeistä aikaa, niin luulen että katsoja voi kokea otokseni toisin kuin menneinä vuosikymmeninä. Sinulla ja minulla on tässä keskustellessamme lisäksi se ongelma, että katsomme materiaalia vain yhdeltä ainoalta monitorilta, lopullinen teos *Iso Omena* tulee muodostumaan useamman monitorin samanaikaisesta kohtaamisesta.

Carolus: Jatketaanko keskustelua sitten kun meillä on edessämme se ”oikea” *Iso Omena*?

LIITTEET

Kolmas keskustelu

Teoksen nimeäminen

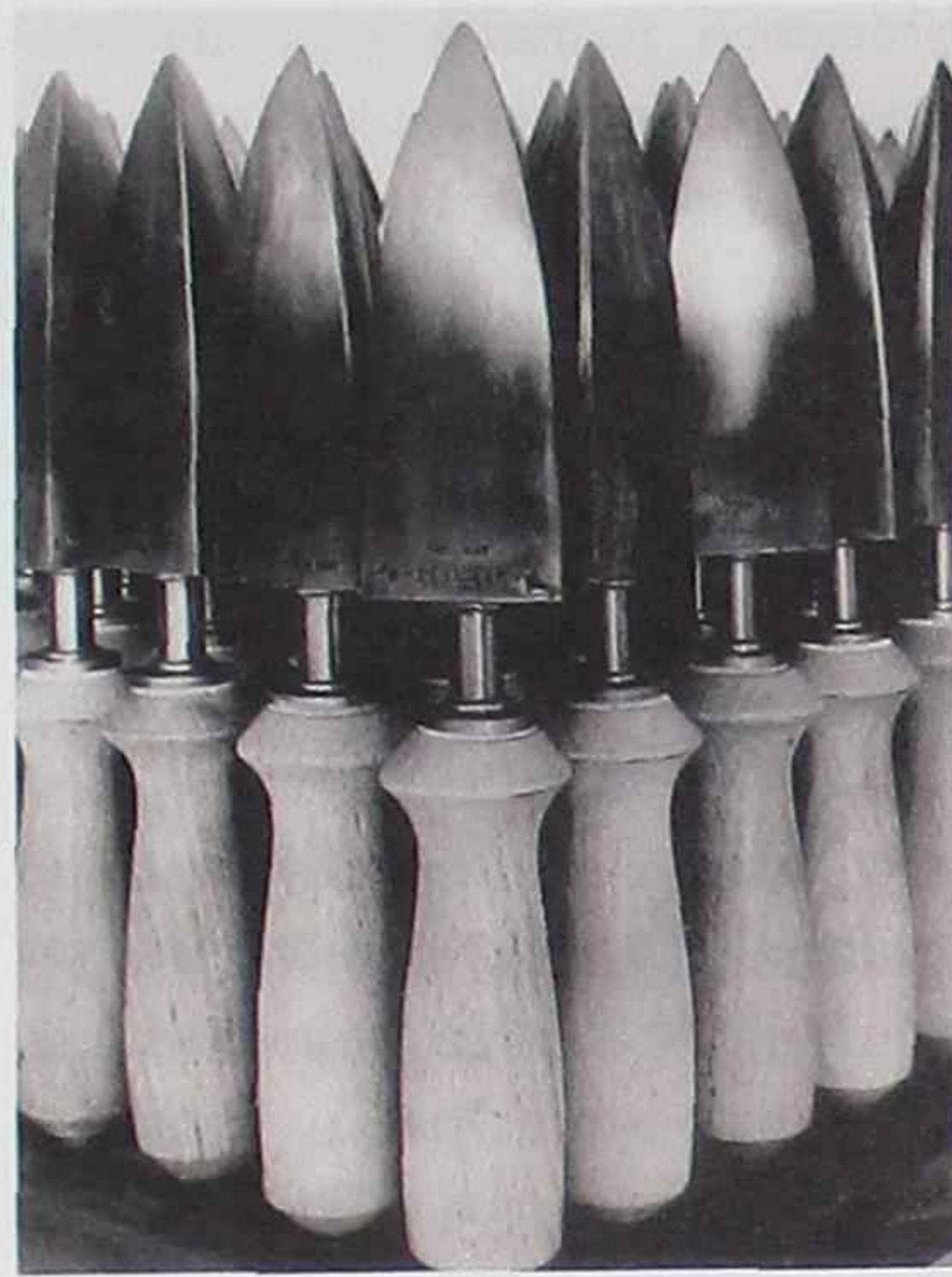
Viemärivideoni nimeämiseen liittyvät ongelmat toistuvat myös niissä muissa teoksissani, joissa käytän alunperin taiteen ulkopuolisiin yhteyksiin kuuluneita materiaaleja. Nämä materiaalit on alkuperäisessä käyttöyhteydessään jo nimetty päämääränä liittämään ne tiettyyn funktioon (esimerkiksi *Sanomisteoksen* tekstit esiintyivät alunperin otsikoilla varustettuina tietynnimisen paikallislehden tietynnimisillä palstoilla ja *MMM*-valokuvat esiintyivät nimettyinä/kuvatekstitettyinä tiettyihin oman aikakautensa nimettyihin tapahtumiin liitettyinä). Nimeämisen purkaminen on näin ollen tärkeä osa prosessia, jossa minä organisoimalla uudelleen löytämiäni materiaaleja pyrin rakentamaan niistä moniselitteisempiä toteutuksia "kuin mitä ne mielestäni alkuperäisessä kontekstissaan olivat. Mutta taideteoksilla-kin on tietysti nimet (*Untitledkin* on nimeämättömyydessään nimi, joka ohjaa katsomistapahtumaa).

Käsittelen useammassa tutkimukseni kohdassa valokuvieni ja teosteni kaksoisrakennetta tai kietoutuneisuutta autenttisina jälkinä ja konstruktioina. Sanon jopa: "Valokuvauksen olemisen tapaan sisältyvästä merkitysristiriidasta on toisin sanoen tullut teosteni keskeinen käsitteellinen sisältö." Tämä "mot-

to” koskee myös uudelleennimeämisprosessiani. Teosteni nimien tulee ylläpitää tai ainakin olla murta-matta teosten monimerkityksisyyttä sekä tallenteina/informaationa että esteettisinä objekteina. Esimerkiksi viemäriveridon nimeäminen otsikolla *Helsingin Kauppiaat* merkit-sisi tämän kietoutuneisuuden tasa-painon horjuttamista – huomion kaventamista liikaa informaatioon ja sen myötä esimerkiksi lihansyön-tiin liittyviin ”juupas–eipäs-keskus-teluihin”, joita käydään paljon tehokkaammin muissa yhteyksissä.

Mutta jos videoni jää nimettömäksi, keikahtaako se silloin lihansyöntikeskusteluista pelkkään kuvan pintaan, pelkkiin väreihin, pelkästään symboliikkaan? Myös sitä yritän välttää, enkä halua, että videon olemus makkaratehtaan viemärinä tai ylipäättään viemärinä jäisi kokonaan paljastumatta.

Walter Benjamin kirjoitti vuonna 1931 yhteiskuntakriittistä valokuvausta puolustavien tahojen myöhemmin iskulauseena siteeraaman ajatuksen, jonka mukaan: ”Valokuva Kruppin tai A.E.G:n tehtaista paljastaa tuskin mitään näistä instituutioista.” (Benjamin 1984, 106.) Benjaminin väitettä voi, mikäli sitä tutkitaan tekijänsä muista valokuvausta koskevista lausumista erillään, tulkita niin, että kaikki valokuvat on nimeämisen tai ylipäättään tekstin avulla liitettävä omien esi-



Albert Renger-Patzsch, teoksesta *Die Welt ist schön*, 1928.

tystensä ulkopuolisiin yhteyksiin, jotta ”todellinen todellisuus” tulisi paljastetuksi. Benjaminin valokuvausta koskevissa analyyseissä ei kuitenkaan mielestäni ole kysymys tästä, vaan siitä, että on olemassa keskenään vastakkaisia valokuvalisia lähestymistapoja.

Benjaminhan kritisoi kärkkäästi sellaista valokuvausta, joka on irtautunut fysionomisista, poliittisista ja tieteellisistä tarkoituksistaan ja tullut ”luovaksi”. ”Valokuvauksen ’luova’ periaate on sen antautuminen muodinmukaisuudelle. Sen motto: maailma on kaunis. Sen sisältä löytyy naamioimaton valokuvaus, joka kohottaa jokaisen säilykepurkin Kaiken Olevaisuuden

yhteyteen, muttei kykene tavoittamaan ainoatakaan inhimillistä yhteyttä, joiden piiriin joutuu, ja joka, jopa kaikkein haaveellisimmassa aiheissaankin, on toiminnaltaan enemmän aiheen myyntikelpoisuuden kuin paljastavan havainnoinnin väline.” (Benjamin 1984, 106.) Tulkitsen Benjaminin kommentillaan tarkoittaneen Albert Renger-Patzschin tuotantoa, Renger-Patzsch oli vuonna 1928 julkaissut *Die Welt ist schön* (Maailma on kaunis) -nimisen kirjan, jonka valokuvat mielestäni perustuvat kuvattuja kohteita samankaltaistavaan estetisointiin.

Toisaalta Benjamin ihailee Atgetin Pariisin-tuotannon kaltaista valokuvausta, jota Peter Wollen luonnehtii seuraavasti: ”Atget – – esimerkki niistä tavoista joilla taide ja tallennus voidaan yhdistää. Hän ei ollut kiinnostunut sommittelun tai vedostuksen täydellistämisestä kuten Weston. Silti hän tarjosi mahdollisuuden nähdä esteettisiä arvoja siellä, missä niitä ei luultu olevan. Ei tietenkään niitä perusteiltaan klassisistavia arvoja, joita Weston toi näkyviin vihanneksissa, muuttaen samalla tutun välineellisen kohteen ei-tutuksi ekspressiviseksi kohteeksi – –.” (Wollen 1984, 271.)

Renger-Patzschin ja Atgetin tuotannot ovat monessa suhteessa vastakkaiset. Renger-Patzsch sommittelee eristäen objekteja, niin että ne



Eugène Atget, Coiffeur,
boulevard de Strasbourg, 1912.

menettävät ”kaunistuessaan” tutun käyttöyhteytensä; Atget puolestaan löytää juuri alkuperäisestä sosiaalisesta käyttöyhteydestä odottamattoman (surrealistisen) kauneuden. Näin Atget minun tulkintani mukaan ”paljastaa” jotakin Benjaminin tarkoittamasta (sosiaalisesta) todellisuudesta, kun taas Renger-Patzsch vain luo kauniita objekteja, jotka tuskin paljastavat mitään ”instituutioista”. Oleellista omien nimeämistä koskevien pohdintojeni kannalta on se, että Atgetin kuvat ovat monitasoisuudessaan itsessään riittäviä – ne eivät välttämättä vaadi niistä ulkopuolisten käyttöyhteyksien mukaanottoa (esimerkiksi nimeämisen avulla) – ja niitä on

mahdollista lähestyä samanaikaisesti sekä autenttisen tallenteina että esteettisenä taiteena.

Palaan nyt viemärivideooni suhteessa Atgetin tuotantoon: on tärkeää, että video on osatekijä paitsi vaateteoksessani myös useamman teoksen muodostamassa (näyttely)kokonaisuudessa, samaan tapaan kuin on tärkeää, että Atgetin kuvassa oleva esine on osatekijä valokuvan esittämässä laajemmassa kokonaisuudessa. Vasta esineen näkeminen muitten esineitten joukossa näyteikkunassa, näyteikkunan näkeminen osana kadunpätkää ja niiden näkeminen yhtenä valokuvana osana Atgetin tuotantoa – minun kohdallani vastaavasti viemärivideon näkeminen osana *Vaihtoaskel*-teosta ja *Vaihtoaskel*-teoksen näkeminen osana *Kohteen Mysteeri* -näyttelyä – luo Renger-Patzschin edustamaa ”estetisoitua fragmentaarisuutta” laajemman käytöyhteyden.

Sanomiset

Sanomisilla on tuotannossani edelläkävijä, sillä esitin vuonna 1991 valmistuneessa *Porkkala 1944–56* -näyttelyssäni pelkästään teksteihin perustuvan teoksen *Komsomol-aktivistin muistiinmerkintöjä vuodelta 1951*. Myös silloin estetisoin ”löydettyjä” tekstejä eli komso-mol-aktivistin muistiinpanolap-

Watch Piece

Photograph a group of people
watching you and listening to you.

Photograph all their reactions.

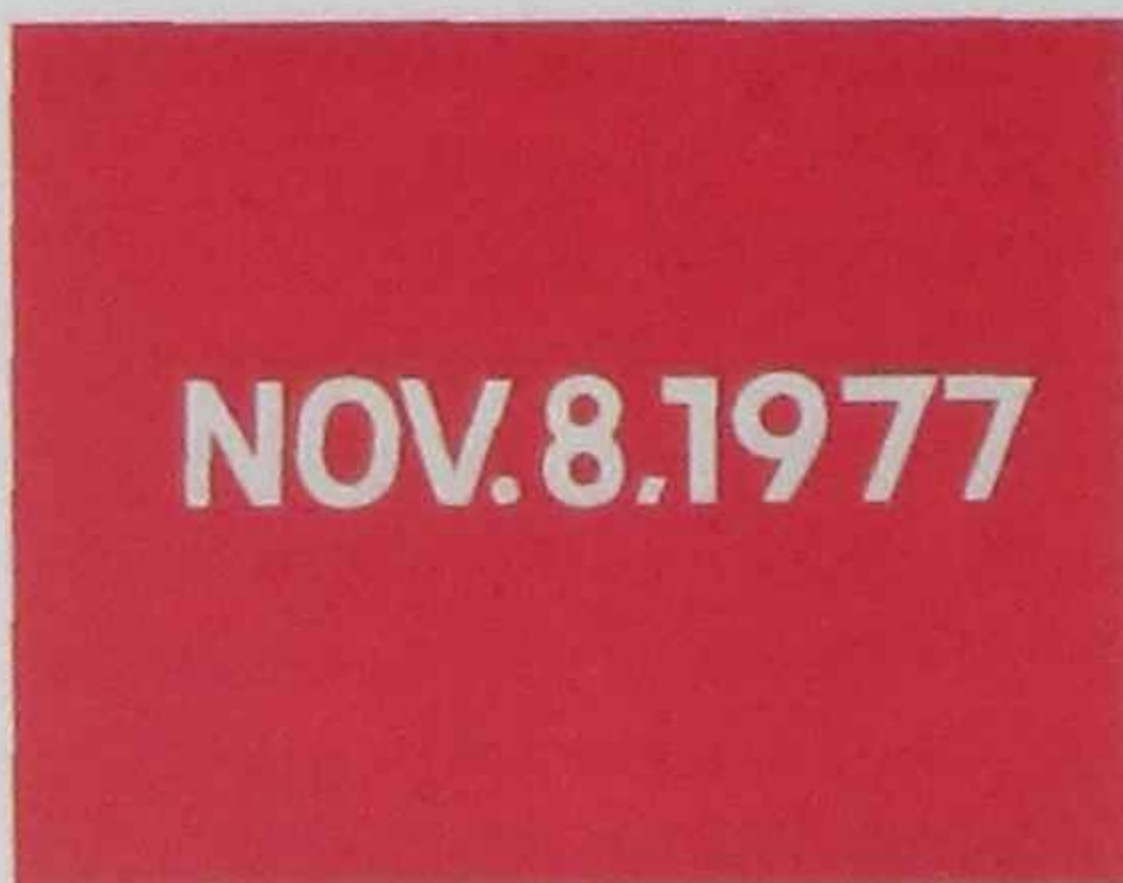
Yoko Ono, sarjasta *Instructions for Photographs*, 1961–1971 (näyttelyversiot 1977).

pusia ”kuorrutetuiksi” kuvataulumaiksi esineiksi kehyksineen, lasineen ja paspiksineen ja esitin ne autonomisena teoksena valokuviin ja esineisiin perustuvien teosten rinnalla. Minua kuitenkin ihmetytti se merkitysten monitasoisuus, joka mielestäni syntyi myös tekstien, valokuvien ja esineitten keskinäisen eroavuuden ja tilallisen erillisyyden perusteella eikä pelkästään niitten ”kuvamaisen” samankaltaisuuden ansiosta.

Sanomisten kohdalla on ensiarvoisen tärkeää, että katsoja kohdattuaan ensin teoksen esteettisen ”kuorrutuksen”, toisin sanoen kuvataulumaisuuden, saa nähdä ja lukea tekstejä niiden typografisen neutraaliuden vuoksi ”puhtaasti teksteinä”. Toivoakseni tekstien mahdolliset (valo)kuvalliset assosiaatiot syntyvät näin kehystyksen lisäksi tekstien oman kerronnallisen luonteen ansiosta ja teksti omana välineenään tuottaa omanlaisiaan tulkintoja, jotka myöhemmin,

suhteutettuina muihin käyttämiini välineisiin ja muihin teoksiini, rikastuttavat katsojan kokemaa niin esteettisesti kuin informatiivisestikin.

Myös ne kuvien ja tekstin väliseen suhteeseen liittyvät muitten taiteilijoiden valmistamat teokset, joista olen ollut erityisen kiinnostunut, ovat ainakin jossain määrin perustuneet tekstien olemiseen, kylläkin kuvallisessa kontekstissa, mutta silti perinteisinä tekstuaalisina elementteinä. Minua on tämän tyyppisessä esittämisessä viehättänyt se, että katsojalle/lukijalle jää vapaus kuvitella kuvat sen sijaan, että ”valmiita” kuvia olisi, kuten kollaasia ja montaasia käytettäessä, sijoitettu tekstin päälle tai viereen. Erityisen tärkeä ajatellen mahdollisuutta ’kirjoittaa’ valokuvia on minulle ollut Yoko Onon teossarja *Instructions for Photographs* vuosilta 1961–71, joka koostuu tekijänsä käsin laatimista eräänlaisista poeettisista valokuvien valmistamisohjeista. Keskeisiä minulle ovat myös olleet yhdysvaltalaisen käsitetaiteilijan John Baldessarín teossarjat, jotka hän on valmistanut maalaamalla perinteisesti akryytille kankaalle taiteen määrittelyyn usein käytettyjä käsitteitä, kuten esimerkiksi *PURE BEAUTY* teoksessa *Pure Beauty* vuosilta 1967–68. Olen myös ollut vaikuttunut On Kawaran *Today*-sarjasta, jossa



On Kawara, Päivämäärämaalaukset, 1977.
Akryyli kankaalle, koko tuntematon.

taiteilija päivästä päivään, vuodesta toiseen maalaa hänkin perinteisiä keinoja käyttäen aikaa ja olemassaoloa pohtien sen hetkisen päivämäärän, kuukauden ja vuosiluvun. 1990-luvun taiteesta taas haluaisin tässä yhteydessä nostaa esiin Jenny Holzerin Truismit, varsinkin vuodelta 1986 peräisin olevan *Protect me from what I want* -teoksen.

Rikkinäinen puhelin

Rikkinäinen puhelin toimii seuraavasti: lapset istuvat ympyrän muotoisessa asetelmassa. Leikin aloittaja kuiskaa vieressään istuvalle valitsemansa sanan tai lauseen. Tämä välittää hänkin kuiskaamalla kuulemansa seuraavalle, ja niin edelleen. Lopulta viesti kulkeutuu alkuperäiselle lähettäjälle, ja se on silloin usein muuttunut enemmän tai vähemmän huvittavaksi ja/tai käsittämättömäksi. Kiinnostavinta tässä nopealla tempolla eteneväs-

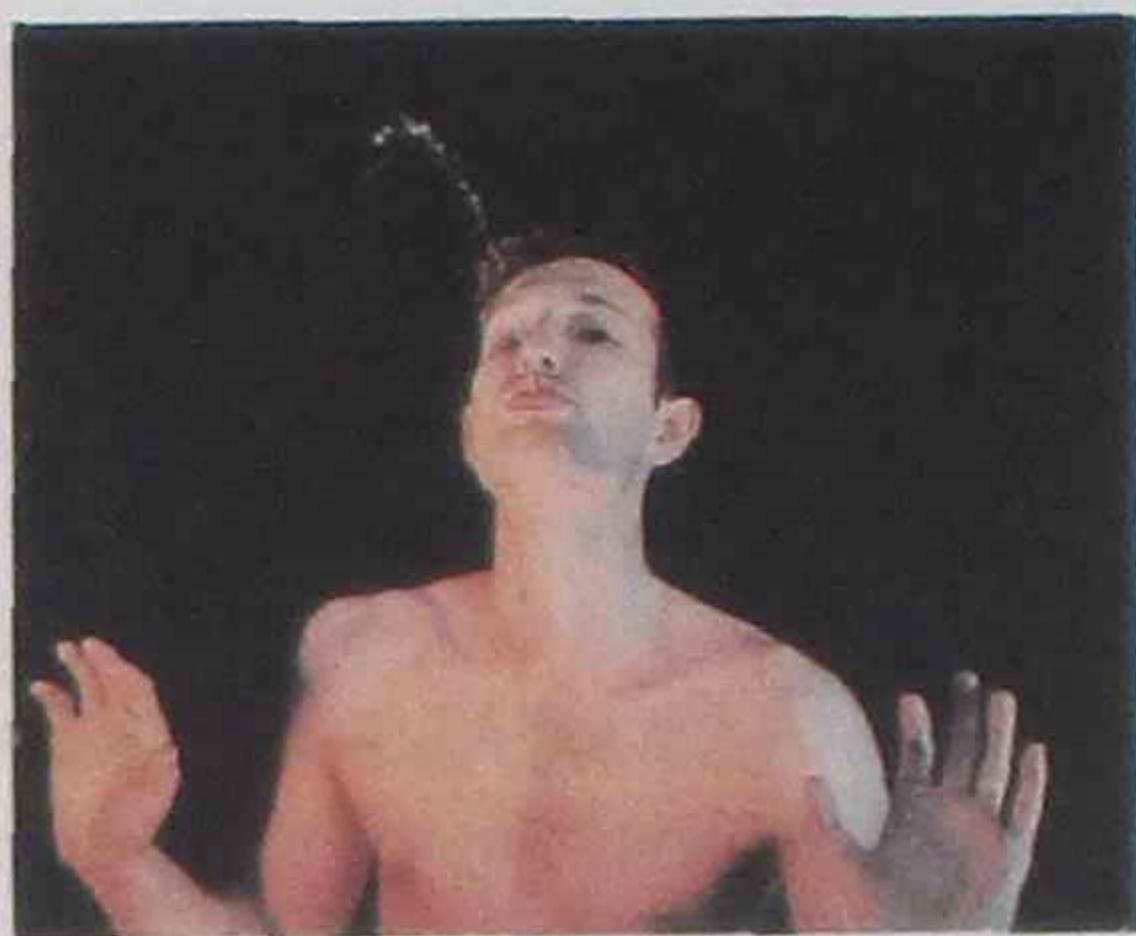
sä leikissä on, että lapset joutuvat kuullessaan usein vain osan viestistä lisäämään siihen spontaanisti kirjaimia tai kokonaisia sanoja ennen kuin lähettävät sen eteenpäin. Näin leikki muistuttaa surrealistien keskeistä (taiteellista) strategiaa, automaattikirjoitusta, jonka tarkoituksena oli saada kirjoittaja automaattisesti jäljentämään paperille ajatuksia vailla minkäänlaisia suunnitelmaa tai tietoa. (Short 1994, 66–69.) Tämä menetelmä puolestaan muistuttaa läheisesti Freudin kehittämiä hypnoosiin ja vapaaseen assosiaatioon perustuvia hoitomenetelmiä, joissa pyritään potilaan kontrolloimattoman puheen välityksellä pääsemään käsiksi tiedostamattomaan ja torjuttuun. Surrealistien johtohahmo, lääketiedettä opiskellut André Breton kirjoittaa vuonna 1924 julkaisussa *Surrealismen manifestissa*: ”Siihen aikaan Freud askarrutti minua jatkuvasti, ja olin perehtynyt hänen tutkimusmenetelmiinsä, joita olin sodassa voinut hiukan soveltaa sairaisiin, ja nyt päätin, että ottaisin irti itsestäni sen, mikä heistä yritetään saada irti, nimittäin mahdollisimman nopeasti virtaava monologi, johon potilaan kriittinen mieli ei kohdistakaan mitään arvostelua ja jota hämmentämässä ei sen vuoksi ole mitään torjuntaa ja joka olisi niin tarkalleen kuin mahdollista puhuttua ajatusta.” (Breton 1996, 8.)

Osa *Sanomisten* yllättävästä tragikomiikasta saattaa olla peräisin poliisin ja/tai jutut kirjoittaneen journalistin tekemistä freudilaisista tai ”rikkinäisen puhelimen” tapaisista lipsahduksista. Tähän viittaa myös se, että *Kirkkonummen Sanomat* teokseni valmistumisen jälkeen ilmeisesti ”putsasi” pikku-uutisensa – nykyään ne ovat asiallisen kontrolloituja ja mitäänsanomattomampia.

Kuvatekstit

Kuvatekstien ja valokuvien pakotettu rinnakkaisuus journalistisessa käytännössä on kiinnostanut minua pitkään. Nämä elementit eivät saa olla tautologisia – apinaa esittävän kuvan alla ei saa lukea ”apina”, mutteivät myöskään täysin eri asioihin viittaavia eli apinaa esittävän kuvan alla ei saa lukea ”muurahainen”. Journalistisessa käytännössä ollaan näin ollen usein kuvan ja tekstin välisessä valtakamppailutilanteessa, jossa kuvan ja tekstin todellisuussuhteet on integroitava toisiinsa, jotta synnytetäisiin samanaikaisesti monitasoinen, mutta myös aiheelle, uutiselle tai otsikolle lojaali kudelma.

Kysymys kuvateksteistä on käsitteäkseni ollut ristiriitainen, jopa ahdistavakin niille monille 1900-luvulla toimineille valokuvataiteilijoille (minut mukaan lukien),



Bruce Nauman, Self-Portrait as a Fountain, 1966–67/1970. Värivalokuva, 49,8 x 59,7 cm.

jotka ovat aikanaan julkaisseet ja esittäneet samoja tai ainakin samankaltaisia valokuvia informatiivisemmissä, ”suljetummissa” journalistisissa konteksteissa ja ”avoimemmissa” näyttelykonteksteissa. Journalistisissa yhteyksissä taiteilijoiden valokuvat usein tekstitettiin tavalla, joka riisti kuvilta taiteilijan niille toivoman vapaamman merkityksen tai suorastaan väärästi taiteilijoiden alkuperäisiä kuviin liittyneitä intentioita.

Monet käsitetaiteessa ja myöhemmin postmodernismissä konstruoidut valokuva–teksti-yhdistelmät ovat sikäli mielestäni kiinnostavia suhteessa journalistiikan kuva–teksti-käytäntöihin, että niissä on kuvien ja tekstien rinnastamisen tuottamat perinteiset integroidut merkitykset käännetty pääläelleen. Taiteen piirissä ei ole tarvetta journalistiseen objektiivisuuden tavoitteluun, ja näin siinä usein humoristisesti tai jopa kuvajournalistiikkaa ironisoiden törmäytetään valokuvaa ja tekstiä

tautologisuuden ja/tai yhteenkuulumattomuuden tai muitten odottamattomuuksien avulla.

Jeff Wall kiinnittää valokuvauksen ja käsitetaiteen suhdetta käsittelevässä artikkelissaan huomiota siihen, kuinka monen valokuvaa käyttävän käsitetaiteilijan (Richard Long, Bruce Nauman, Dan Graham, Douglas Huebler, Robert Smithson) teoksissa muunnellaan ja parodioidaan reportaasista ja valokuvajournalistiikasta tuttuja esittämisen strategioita. ”Reportaasi käännetään sisäänpäin ja sitä parodioidaan maneerisesti käsitteellisessä valokuvauksessa. Käsitetyksensä mukana taiteellisesti merkittävä valokuva vielä voidaan tuottaa valokuvajournalismia suoraan imitoimalla torjuttua historiallisesti loppuun käytettynä avantgarden ja 1950-luvun lyyris-subjektiivisen taidevalokuvauksen teoksissa. Näin reportaasin elekieli vedetään pois sosiaalisista käytännöistä ja liitetään keksittyyn teatraaliseen tapahtumaan.” (Wall 1995, 253.)

Wallin mainitsemat taiteilijat käyttävät usein valokuvan ja tekstin välistä suhdetta sinä nimenomaisena pisteenä, jossa kuvajournalistiikan oletama objektiivisuus murenee moniselitteiseksi absurdiksi käsitteellisyydeksi, esimerkki-

nä vaikkapa Bruce Naumanin vuodelta 1966 oleva teos *Self-Portrait as a Fountain*, jonka nimi väittää valokuvan (reportaasin) objektiivisuuden kannalta mahdottomia, mutta kuitenkin esittää Naumania esittämässä suihkulähdettä.

Solarisaatio

Solarisaation käyttö taiteessa liitetään ennen kaikkea 1920- ja 30-luvun surrealistiseen valokuvaukseen ja varsinkin Man Rayhin. Rosalind Krauss pitää solarisointia yhtenä niistä lukuisista surrealistivalokuvaajien käyttämistä tekniikoista, joiden avulla he esittävät todellisuutta sekä indeksikaalisesti jälkenä että todellisuuden itsensä kokoonpanemana murrettuna merkkinä – eräänlaisena automaattisena kirjoituksena (Krauss 1985, 28–40). Tällainen todellisuuden jako tai toisto itsensä vastakohtien tai peilikuvien avulla oli puolestaan tyypillistä surrealistisen liikkeen halulle käsitellä yhtäaikaan tietoista ja sen ”vastakohtaa” tiedostamatonta.

Omana lähtökohtanani *Solarisoidut*-teosta valmistaessani ei ollut ainakaan tietoisesti surrealistisen perinteen hyväksikäyttö tai siteeraaminen, mutta on toki selvää että lumiukkokuville tapahtuu Kraussin tekstissään kuvailemia asioita (analysoin tätä tarkemmin neljännessä keskustelussa).

Rodchenko ja Ignatovich

Rodchenko ja Ignatovich käyttivät monien muitten 1920- ja 1930-luvun modernististen avantgardistien tavoin kuvissaan odottamattomia ja dynaamisia kuvakulmia ja rajoivat kuvansa radikaalilla tavalla yksityiskohtia tai laajempia rakenteita esittäviksi. Näin heidän tuotantonsa erosivat perinteisempien neuvostokuvaajien suosimasta esteetikasta, jossa kohteet esitettiin homogeenisina kokonaisuuksina niin, että esimerkiksi ihmiset, esineet ja tila muodostivat kussakin valokuvassa luonnolliselta näyttävän ehyen komposition ja kertomuksen. (Tupitsyn 1996, 66–67.)



59. Boris Ignatovich. Export Forest. Let's Givn. 1929, no. 4. Helix Art Center, San Diego

Yksittäinen sivu Boris Ignatovichin reportaasista Daesh-lehdessä no. 4, 1929.

Olen ollut erityisen kiinnostunut Rodchenkon ja Ignatovichin kuva-reportaaseista, esimerkiksi niistä, jotka liittyivät Neuvostoliiton ensimmäiseen 5-vuotissuunnitelmaan ja julkaistiin vuonna 1929 *Daesh*-lehdessä. Näissä reportaaseissa yksittäiset teollista tuotantoa ja rakentamista esittävät kuvat ”kommunikoivat” dynaamisesti lehtien aukeamilla toistensa kanssa. Ne synnyttävät montaasinomaisia uusia kuvapintoja, ja näin siitä huolimatta, että kyse on ”suorista” valokuvista, joita ei yleensä ole sijoitettu toistensa päälle. Nämä aukeamat ja kuvapinnat on tuotettu seitsemisenkymmentä vuotta sitten, mutta ne puhuttelevat minua edelleen esteettisesti tuoreella tavalla. Niitä katsoessa kokee massiivisiin tiloihin ja tuotantoprosesseihin liittyviä monitasoisia muodon ja valon ulottuvuuksia sillä tavoin moniperspektiivisesti esitettyinä, että ne tuovat mieleen rinnakkaisiksi stillkuviksi puretun montaaseihin perustuvan elokuvan.

Iso Omena poikkeaa tietysti neuvostokuvaajien reportaaseista siinä mielessä, että olen keskittynyt lähes yksinomaan laajojen näkymien kuvaamiseen – en siis fragmentteihin – eivätkä yksittäiset kuvakulmanikaan ole kovinkaan yllättäviä, vaan yleensä perinteisen horisontaalisia. Rinnastaessani viisi eri otoksia samasta aiheesta esittävää laajakulmamonitoria tavoitte-

lin kuitenkin vastaavan tyyppistä moniperspektiivistä hybridistä kuvatilaa, jossa yksittäiset tilat (otokset) ikään kuin mielikuvallisesti liukuvat toistensa sisään ja päälle.

Rodchenkon ja Ignatovichin käyttämä estetiikka mahdollisti viittauksen sosialistisen järjestelmän synnyttämän perushyödykkeitä valmistavan tuotannollisen prosessin utooppiseen luonteeseen. Tällä utopialla ei ollut kiinteää visuaalista hahmoa (kuten Staliniä esittävillä kuvilla myöhemmin Neuvostoliitossa) eikä tilaa. Sen sijaan se näyttäytyi, niin kuin Tretjakoviin ajatuksiin tukeutuva Margarita Tupitsyn tulkintani mukaan väittää, kuvien esittämien fragmentaaristen tuotannollisten rakenteitten välisinä uudenlaisina suhteina ja näin ikään kuin lupauksena paremmasta tulevastä (Tupitsyn 1996, 67–68). Myös *Iso Omenan* tila on teoksessani utooppinen, vailla kiinteää hahmoa. *Iso Omenan* utooppisuus on kuitenkin tarkoitettu ennen kaikkea parodiseksi: teos toki kuvaa (perus)tuotannollista prosessia (rakentamista) esteettisen utooppisesti, mutta tämän prosessin lopputulos, kauppakeskus, ei itsessään tuota mitään, vaan ainoastaan välittää tavaroita osana kapitalistista kulutuksen utopiaa, joka näyttää toteutuvan luonnonlain vääjäämättömyydellä uuden aina korvattaessa toisen uuden.

NELJÄS KESKUSTELU

Viimeinen vuoropuhelu käytiin 22.10.2000 Amos Andersonin taidemuseossa *Kohteen Mysteeri* -näytelyni ollessa siellä esillä. Keskustelua helpotti se, että ympärillämme oli ainoastaan autenttisia teoksia ja vieläpä niitten – ainakin suhteessa opintoihini – lopulliset versiot.

Jotkut teoksistani, kuten nyt *Vaihtoaskeleeksi* nimeämäni vaateteos sekä *Solarisoidut*, olivat taas muuttuneet. Useat – esimerkiksi *Iso Omena* – olivat laajentuneet. Olin myös valmistanut uusia kokonaisuuksia: *Olen erilainen joka hetki (musta)*, *Olen erilainen joka hetki (monivärinen)* sekä *Vaihtoaskel 2*. Lisäksi olin myös ottanut tutkintooni mukaan jo vuonna 1998 valmistamani *Vastasyntyneet*-teoksen, jota emme olleet aiemmin käsitelleet.

Carolus: Vasta nyt, nähdessäni *Iso Omenan* useammalla monitorilla esitettynä, luulen ymmärtäväni mihin olet pyrkinyt. Viiden otoksen samanaikainen esittäminen antaa katsojalle olennaisesti lisää tulkinnan mahdollisuuksia – hän voi katsoa kauempaa kaikkia otoksia yhtenä projektina tai hän voi kulkea monitorilta toiselle.

Jan: Esityslaitteiston kalleuden takia en itsekään ole ennen tätä Amoksen näyttelyä nähnyt teosta viidellä monitorilla samanaikaisesti – siis valmiina. Olen työstänyt kutakin luuppia omana yksikkönään värin ja muodon osalta mahdollisimman toimivaksi ja katsonut korkeintaan kolmea luuppia samanaikaisesti. Päämääränäni on ollut luoda viisi luuppia, joilla kullakin olisi jossain määrin oma olemus, mutta jotka samalla myös muistuttaisivat toisiaan. Ja se mitä ne nyt sitten samanaikaisesti nähtynä tuottavat, on edelleen, jos ihan tarkkoja ollaan, sattumanvaraista – otoksethan ovat kaikki eripituisia ja synnyttävät näin luoppien pyöriessä yhä uusia viiden kuvan kombinaatioita.

Carolus: Kuvaavatko teoksen vasemmanpuoliset monitorit rakentamisen alkupuolta ja oikeanpuoliset monitorit rakentamisen myöhempiä vaiheita?

Jan: Teoksella on väljä kronologia ”lukusuunnassa” vasemmalta oikealle. Suurin osa vasemmanpuoleisten monitorien luupeista kuvattiin keväällä 2000 ja oikeanpuoleisilla monitoreilla olevat luupit taas kuvattiin pääosin kesällä ja syksyllä 2000, mutta tämän ei tarvitse välittyä katsojalle. Olen myös sijoittanut vanhempien otosten sekaan uudempia eheämmän ja värillisemmän estetiikan takia.

Carolus: On merkillepantavaa, että olet kuvannut, kuten aiemmin mainitsitkin, käyttäen koko ajan miltei samaa objektiivin polttoväliä, ja lisäksi kameran etäisyys kohteisiin on vaihdellut aika vähän. Näin katsoja menettää tuntuman kuvatun paikan

konkreettisiin tilallisiin ulottuvuuksiin, paikan tilasta tulee miltei abstraktio. Sekö on ollut päämääräsi?

Jan: Taustalla ovat kokemukseni olemisesta *Iso Omenan* kaltaisissa tiloissa, jotka ison koon lisäksi sisältävät hallitsematoman määrän muotoa, väriä, erityyppisiä valonlähteitä sekä ääntä. Kun tila kaikkine aistiärsykkeineen tuntuu ylitsepusuavalta, menetän ainakin minä kykyni paikantaa omaa ruumistani suhteessa siihen. En silloin koe tilaa konkreettisenä, ”tuo on edessä, tuo on takana vasemmalla”, vaan siitä tulee abstraktion kaltainen, jatkumo vailla alkua tai loppua.

Carolus: Entä teoksesi suhde yhteiskunnalliseen kritiikkiin? Valitsemalla kohteeksesi tulevan kauppakeskuksen ainakin potentiaalisesti osallistut keskusteluun kulutuksesta.

Jan: Olet oikeassa, aiheenvalintani on jo kannanotto sinänsä, mutta en pyri arvottamaan kulutusta perinteisen suoraviivaisesti, vaan ennen kaikkea esittämään rakenteita, joihin katsoja voi projisoida omia aiheeseen liittyviä käsityksiään. Teokseni nimi tietysti saattaa symbolisuutensa vuoksi tuntua arvotta-valta, mutta termi ei ole minun keksimäni, vaan tulevan kauppakeskuksen nimi, ja näin minun kannaltani jo olemassa ollut rakenne. Minua kiinnostaa se, että nimen kehilleitten henkilöiden on täytynyt olla tietoisia *Iso Omena* -termiin liittyvästä ristiriitaisesta symboliikasta. Termihän voidaan tulkita niin kulutusta propagoivana *Big Apple* New York -utopiana kuin kulutusta kyseenalaistavana raamatullisena symboliikkana, jossa käärme antoi Eevalle omenan.

Solarisoidut

Jan: Tämä uusi *Solarisoidut* on ratkaisevasti toisenlainen kuin kesällä 2000 Mäntässä esittämäni. Teos koostuu nyt kolmesta erillisestä luupista, jotka esitetään kukin omalla monitorilla. Luupit ovat 5–8 minuuttia pitkiä, kahdella niistä esiintyy

useampia otoksia eri ”ukoista”, kolmas luuppi puolestaan perustuu yhteen ja samaan otokseen ja sillä esiintyy vain yksi ja sama ”ukko”. Teoksessa on sekä liikkumattomalla että liikkuvalla kameralla kuvattuja otoksia. Ääni on samaa murinaa kuin aiemmin, nyt kuitenkin käytettynä niin, että sama ääninauha seuraa joka luuppia mutta katsoja kuulee eri monitoreilta eri kohtia nauhasta, ja näin syntyy kenties illuusio kolmesta hieman erilaisesta äänestä. Päämääränäni on ollut rakentaa sekä otosten että luoppien/monitorien välille jännite, mutta ei kuitenkaan lineaarista kertomusta.

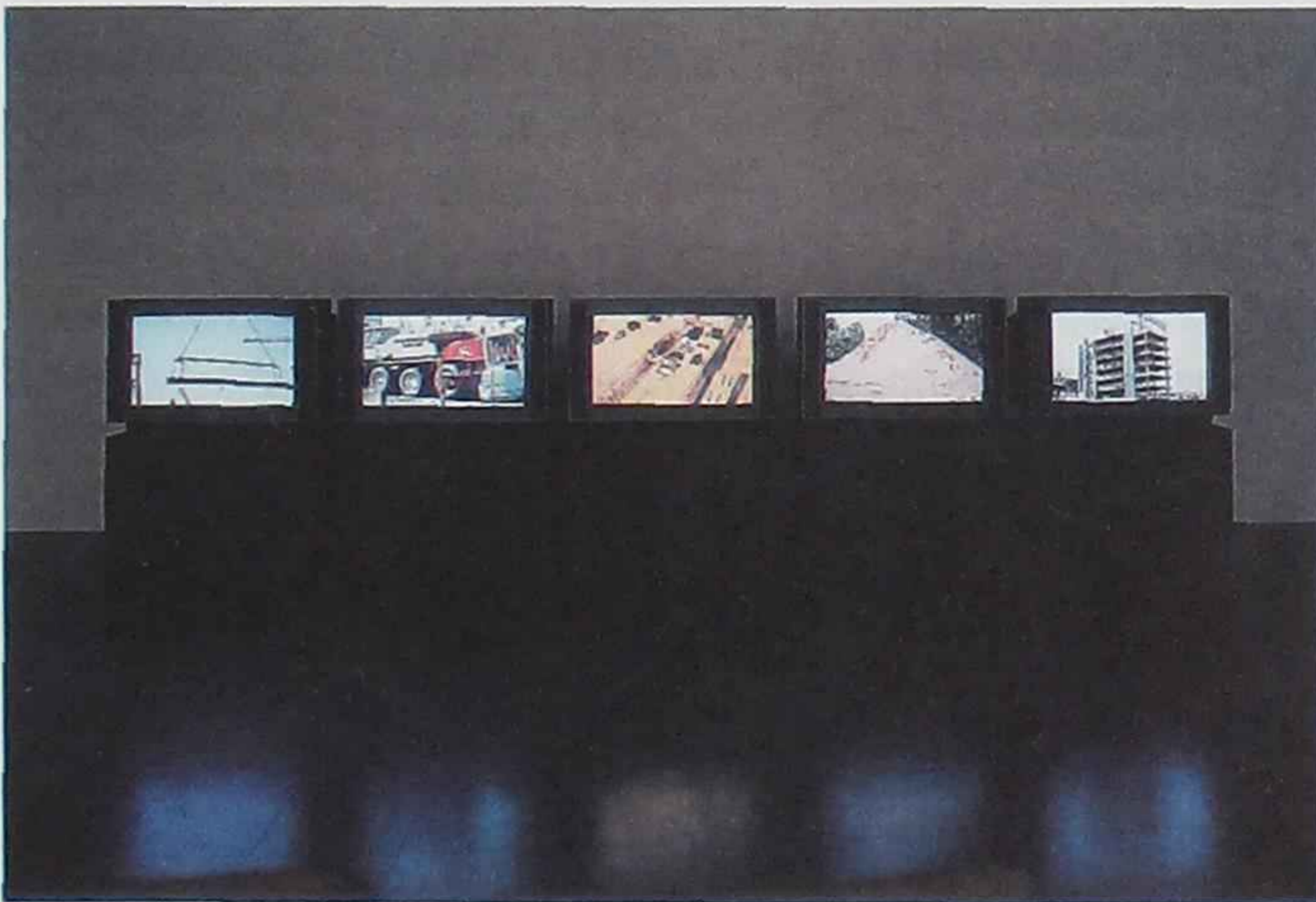
Carolus: Tämä on teoksistasi kaikkein aineettomin, tarkoitan että katsoja ei saa selville mistä aineesta kuvattu olio varmuudella koostuu, ja jos olio sijaitsee jossakin, niin sitten kuvan pinnassa, pinnassa joka on ikään kuin läpivalaistu takaa-päin.

Jan: Solarisaation voi ymmärtää valokuvallisuuden vastakohtana sikäli, että se ”syö” kehittyvästä valokuvasta pois elementtejä, joiden avulla valokuvat tunnistetaan perinteisessä mielessä valokuviksi. Solarisaatio toisin sanoen ”syö” valokuvan indeksiaalisia jälkiä ja ikonista ”samannäköisyyttä” suhteessa kuvattuun kohteeseen. Tarpeeksi pitkään jatkuva solarisaatio mustaa kuvan, ”tappaa valokuvan” ja/tai abstrahoi valokuvan ei-esitettäväksi. Solarisaatiota käyttävät valokuvaajat ovat kuitenkin yleensä pyrkineet pysäyttämään solarisoitumisen sellaiseen pisteeseen, jossa valokuvan indeksisyydestä ja ikonisuudesta on vielä jotakin jäljellä. Näin nämä taiteilijat ovat paitsi löytäneet uusia kiinnostavia valokuvallisia ilmaisukeinoja myös symbolisoineet valokuvauksen itsensä olemista tallenteen ja ”puhtaan kuvan” välimaastossa. Solarisoidulla videollani tapahtuu siis kahdenlaista ”sulamista”: lumen sulamista jota video alunperin taltioi sekä valokuvallisen tai tässä tapauksessa videokuvallisen esityksen ”sulamista” solarisoitumisen kautta.

Carolus: Minulle tämä kaikki kuitenkin näyttäytyy menetelmänä yksinkertaistaa kuvaa – menetelmänä eliminoida osa kuvan illusorisista viitteistä, jonka seurauksena kuva toimii pitkälti pinnassa ja kuvan valöörimaailma ikään kuin näyttäytyy simultaanisesti. Kysymys on jonkinasteisesta puhtaasta visuaalisuudesta, jota minä kutsun maalauksellisuudeksi. Syvyysilluusiota selkeästi ylläpitävää kuvaa lukee ihan eri tavalla, koska sen eri ”paikat” sijaitsevat illusorisesti sisäkkäin.

Mutta jos vielä ajatellaan *Solarisoitujen* sisältöä, sinulla on kai ollut mielessä muutakin kuin valokuvauksen problematisointi – teoksessahan tuhoutuu ja häviää ukkoja. Onko päämääränäsi ollut, niin tässä teoksessa kuin koko näyttelyssäsi, jonkinlainen yleisempi ajan ja katoavuuden illustraatio?

Jan: Nämä aikaan ja katoavuuteen liittyvät asiat ilmaantuvat teoksiini yhä uudestaan ilman, että olisin asettanut niiden kuvittamisen temaattiseksi päämääräksi. Tämä tietysti johtuu osittain käyttämieni välineiden luonteesta: valokuvat, videot sekä käytetyt vaatteet sisältävät aina tällaisen jo-olleen ja nyt



Jan Kaila, *Iso Omena*, 2000. Installaatiokuva teoksesta, viisi DVD-videota, väri, ääni, viisi laajakulmamonitoria. Kuva Juha Nenonen.

esitettävän välisen hyppäyksen, joka tekee ajasta kouriintuntuvan elementin. Välineellinen ontologia ei kuitenkaan yksistään selitä tekemisiäni, kyse on muustakin. En kuitenkaan pysty identifioimaan tätä ”muuta” verbaaliseksi otsikoksi tai teemaksi, joka kattavasti kertoisi mistä tuotannossani tällä hetkellä on kysymys. Joku saattaa kenties kokea näyttelyni yhteiskunnallisesti kantaaottavana, joku toinen taas esteettisen muodonannon ja käsitteellisen pohdinnan törmäyksenä.

Olen erilainen joka hetki ja Vastasyntyneet

Jan: Kerroin sinulle aiemmin keskustellessamme valmistamistani teoksista, joissa Elis Sinistö esiintyy punaisissa ja keltaisissa vaatteissa. Näiden teosten kautta minä aikanaan keksin ruveta keräämään ja installoimaan keltaisia vaatteita. Mutta sen lisäksi minä silloin vuonna 1998 innostuin myös ottamaan Sinistöstä sellaisia valokuvia, joissa hän oli pukeutunut monen muunkin värisiin vaatteisiin, ja näin syntyi tämä *Olen erilainen joka hetki (monivärinen)* -sarja. Kuvien värikkäät vaatteet löytyivät Sinistön varastoista, lopullisten asujen väriyhdistelmät päätin yleensä minä. Valitsin myös kuvauspaikat, usein niin että taustan värit korreloivat vaatteitten kanssa. Mutta-ilmeet improvisoi Sinistö.

Carolus: Tämä monivärinen sarja liittyy vaateteokseesi paitsi vaatteitten eli esittämänsä aiheen osalta myös sikäli, että molemmissa on kyse maalaustaiteelle tyypillisestä itsetarkoituksellisesta dekoratiivisesta sommittelusta. Jos taas ajatellaan Sinistöä, tuntuu hänen persoonansa tässä hajoavan lukuisiin eri rooleihin ja hahmoihin. Mutta sinähän olet myös valmistanut toisen Sinistöä esittävän muotokuvasarjan, mustataustaisen *Olen erilainen joka hetki* -sarjan, joka perustuu dramaattiseen karrikointiin. Miksi kaikki nämä ilmeet? Jos olisit rakentanut sarjasi arkisemmaksi vaikkapa kuvaamalla vähemmän ilmaisevia ilmeitä monta kertaa sekunnissa, niin etkö silloin olisi



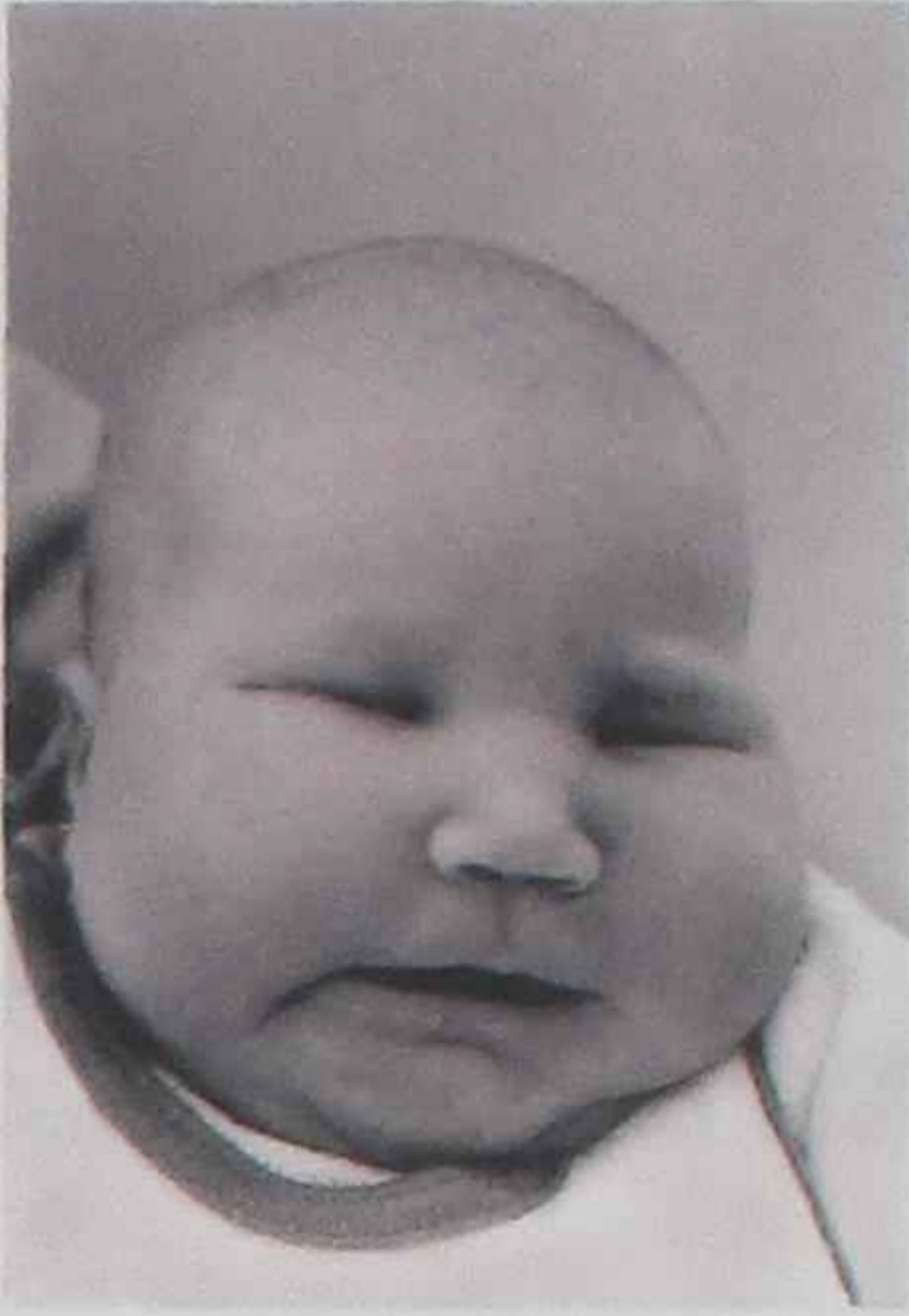
Jan Kaila, sarjasta Olen erilainen joka hetki (monivärinen), 1998. Kymmenen värivalokuvaa, 70x50 cm kukin.

tavoittanut jotakin objektiivisempaa ihmisenä olemisesta? On aivan kuin sittenkin perustaisit dramaturgiasi medioista tuttuun speaktaakkelinomaisuuteen.

Jan: "Musta" on monumentalisoitu toisinto jo vuonna 1991 valmistamastani myös Sinistöä esittävästä 20-osaisesta muotokuvasarjasta *Olen arvoitus itselleni*. "Mustassa" kuvia on peräti 105, mikä johtuu siitä, että olen halunnut vielä provokatiivisemmin kyseenalaistaa **valokuvattuun muotokuvaan** liittyvän perinteisen ajattelutavan, jonka mukaan yksittäinen kuva mahdollisesti on synteesi kuvatun henkilön olemuksesta.

Myös se, että olen antanut tälle sarjalle sekä "moniväriselle" nimeksi *Olen erilainen joka hetki* pyrkii kertomaan yksittäisiin valokuvattuihin muotokuvaan liittyvistä epäilyistäni. Yksilöllinen identiteetti perustuu mielestäni sisäisiin ristiriitoihin – sisäisiin erilaisuuksiin – jotka näyttäytyvät vain ajallisena jatkumona. Yksittäinen valokuva taas ei esitä ajallista jatkumoa, vaan silmänräpäyksellistä hetkeä.

Mitä tulee mustan sarjan yliampuvaan teatraalisuuteen, en pyrkinyt arkiseen tai objektiiviseen, vaan päinvastoin nimenomaan speaktaakkelimaisuuteen, mutta parodiseen speaktaakkelimaisuuteen. Toisin sanoen sellaiseen dramaturgiaan, josta



Jan Kaila, sarjasta Vastasyntyneet, 1998.
Noin 60 mv-valokuvaa, 30x24 cm kukin.

käy heti selväksi, että kyseessä on kameralle esiintymiseen liittyvä humoristinen ja miltei semioottinen leikki. Tarkoituksenani oli myös, että ”musta” muodostaisi miltei vastakohtan vauvoja esittävälle **Vastasyntyneet**-teokselleni.

Muotokuvia otettaessa kuvatuksi tuleva yleensä omaa käsityksen siitä, miltä hän kuvassa tulee näyttämään, tai jopa käsityksen siitä, miltä hänen pitäisi näyttää ajatellen kuvan tulevaa käyttöä. Näin hän osallistuu oman valokuvallisen representaationsa hallintaan enemmän kuin usein luullaan. Vauvat tietysti toimivat toisin: ne ilmaisevat sisäisiä tunteuksiaan autenttisesti, toisin sanoen epäintentionaalisessa suhteessa kameraan.

Carolus: Vauvoja esittävät kuvasi eivät kuitenkaan ole varsinaisia muotokuvia. Muotokuvan kriteerinä pidetään perinteisesti kuvatun persoonan identiteetin visualisointia, ja tällaista persoonaa ja identiteettiä ei vauvoilla ole. Näin kuviasi tulee katsottua pikemminkin rekisteröivänä ja symbolisena järjestelmänä, joka viittaa vauvojen ”puhtaaseen olemiseen” ennen subjektiuden syntymistä.

Jan: Olisin voinut valokuvata vauvojen ”puhdasta olemista” tai autenttisuutta monella muullakin tavalla kuin käyttämällä muotokuvan esteettistä rakennetta. Kysymys valokuvallisen muotokuvan autenttisuuden/epäautenttisuuden reflektoinnista oli minulle kuitenkin niin tärkeä, että päädyin käyttä-

mään muotokuvamaista rakennetta. Sarjani on toisin sanoen oudolla tavalla ristiriitainen: olen halunnut käsitellä muotokuvan autenttisuuden mahdollisuutta käyttämällä vauvoja, ja samalla olen, kuten sinä huomautit, tullut kumonneeksi sarjani olemisen muotokuvallisena...

Carolus: Sinun teoksesi on lisäksi niin sarjallinen, että sekä vauvojen yksilöllisyys että kuvien yksilöllisyys kumoutuu – kaikki kuvat on valaistu samalla tavalla, ne ovat yhtä suuria kooltaan ja ne on ripustettu yhtä pitkien välimatkojen päähän toisistaan samalle korkeudelle. Näin teostasi katsoo ennen kaikkea kokonaisuutena ja järjestelmänä, jossa ei ole tilaa edes fiktiivisille persoonille.

Jan: Toivon kuitenkin sarjani ilmeitten kautta kertovan vauvojen keskinäisestä erilaisuudesta. Kuvasin parin kuukauden aikana Naistenklinikalla yhteensä satakunta vauvaa ja hätkähdin sitä kuinka suuria vauvojen keskinäiset erot olivat – on kuin jo ihmisten ”annetut” lähtökohdat vaihtelisivat rajusti. Oli myös outoa kohdata valtava määrä anonyymejä vauvoja, yleensähan vauvoja näkee yksittäin ja usein niin, että niihin on henkilökohtainen suhde. *Vastasyntyneet* toisin sanoen kuvaa arkielämässä näkymätöntä, mutta kuitenkin keskellämme läsnäolevaa vauvapopulaatiota.

Carolus: Kullakin vauvalla on oma perimänsä, ja vauvat eroavat toisistaan dramaattisesti varsinkin omien vanhempiansa mielestä, mutta sinun teoksesi ei keskity näihin eroihin, vaan siihen, että vauvoilla – kaikilla vauvoilla – on valtava määrä ilmeitä joilla ne ilmaisevat fyysisiä, meille kaikille aika yhteisiä tarpeita.

Vaihtoaskel

Jan: Olen vihdoinkin löytänyt vaateteokselleni suomenkielisen nimen. Kuvailtuani teoksen jännitteitä ohjaajalleni Altti Kuusamolle, keksi hän nimeksi *Vaihtoaskel*, siis ikään kuin se ylimääräinen askel valssissa, jonka avulla tanssija vaihtaa suuntaa tai pyörähtää. Vaihtoaskelta otettaessa ollaan kahden eri suunnan tai liikeradan välisessä tilassa, joka symboloi hyvin vaatteitten sekä-että-luonnetta läsnäolona/poissaolona. Mutta miltä itse teos nyt mielestäsi näyttää? Sinähän olet nähnyt siitä aika monta eri versiota.

Carolus: Olet ilmeisesti lopullisesti hylännyt monokromaattisen lähtökohtasi, joka koski keltaisen värin yksinomaista käyttöä.

Jan: Totta, mutta edellisestä versiosta, Mäntässä esillä olleesta, tämä poikkeaa ratkaisevasti siinä, että poistin miltei kaikki siniset ja vihreät vaatteet, koska halusin sittenkin pitäytyä pääasiassa lämpimissä ja valoa heijastavissa väreissä, jotta teos olisi mahdollisimman aktiivinen tilassa.

Olen nyt ensimmäistä kertaa sijoittanut viemäriverideot vaatteitten sekaan samoille seinille, enkä erilliselle seinälle kuten Norjassa tai installaation etureunaan lattialle kuten Mäntässä, ja teoksen värillinen jännite on siten mielestäni kasvanut. Editoin lopulliset viisi viemärikuoppia niin, että kutakin kuoppia hallitsee tietty kapeampi värimaailma, esimerkiksi punaisempi tai vihreämpi. Lisäksi olen säätänyt monitorit niin täysivärisiksi kuin mahdollista, jotta ne muuttuisivat miltei epätodellisen värikylläisiksi ja sitä kautta presentoisivat videomediumin omaa värillistä olemusta sen lisäksi, että representoivat kameran edessä ollutta.

Kysymys "**värin paikasta**" on muutenkin nyt viimeistellessäni Amoksen teoksiani askarruttanut minua jatkuvasti. Saattaa

kuulostaa absurdilta, mutta ”tämä on tapahtunut todella” - ulottuvuutta kuvissaan ylläpitävälle valokuvaajalle värejä ei välttämättä ole olemassa itsetarkoituksellisessa mielessä, vaan ne toimivat kuvattavan ja ”luonnollistettavan” ehdoilla. Tällainen perinteinen valokuvaaja tietysti saattaa rakentaa värillisen komposition kameran eteen, mutta hän on kuvan ottamisen jälkeen valmistaessaan vedoksia melko sidoksissa illuusion, joka viittaa ”todellisuudessa” olemassa olleisiin väreihin. Jos hän konstruoi jälkikäteen värejä reippaammin, käy helposti niin, että väreistä itsestään tulee ensisijainen kohde, kameran edessä olleen käydessä toissijaiseksi.

Näin kysymys värin paikasta liittyy sekin samaan, mistä jo kerran keskustelimme *MMM*-teoksen kohdalla – toisin sanoen kysymykseen autenttisuuden ja konstruktion välisestä suhteesta. Kehitellessäni vaateteostani olen kuitenkin kohdannut aivan uudentyyppisen tilanteen suhteessa värien käyttöön. Joka kerran ripustaessani vaatteita minulla on ollut mahdollisuus konstruoida uusi värillinen kompositio ilman, että olisin joutunut huomioimaan jo-olleeseen liittyviä ongelmia. Teoksen vaatteethan ovat ikään kuin koko ajan presensissä eli läsnä-olevia ”tässä ja nyt” eivätkä kuten oliot valokuvissa ”silloin ja siellä”. Kokemus on ollut vapauttava, sillä siihen on sisältynyt mahdollisuus operoida koristeellisuudella ilman, että teoksen ”aihe” sanottavasti kärsisi. Vaateteoksen prosessointi on näin jälkikäteen ajateltuna vaikuttanut ratkaisevasti siihen, että olen työskennellyt aiempaa paljon tietoisemmin koristeellisten värien kanssa valmistaessani valokuviin ja videoihin perustuvia teoksia.

Carolus: Maalaamisessa väriä käytetäänkin aina jossain määrin itsetarkoituksellisesti, koristeena, oli lopputulos sitten esittävä, illusorinen tai jokin muu.

Vaihtoaskel 2

Jan: Näyttelyni viimeinen teos, nimeltään *Vaihtoaskel 2*, on muodollisesti eräänlainen vaateteokseni jatkumo ja peilikuva näyttelytilassa. Se myös käsittelee edellämainitunlaisia värin paikkaan liittyviä ongelmia, vaikkakin aika verhotusti. Kerätessäni aikanaan kirpputoreilta materiaalia vaateteostani varten tulin myös hankkineeksi joukon sellaisia käsintehtyjä pehmoleluja, joissa on se outo piirre, että ne ovat ikään kuin väärän värisiä suhteessa esittämäänsä olentoon. Esimerkiksi joukkoon kuuluvaa punaista norsua tai vihreää koiraä tule katsottua humoristisen ristiriidan kautta, joka syntyy läsnäolevasta värillisestä olemuksesta suhteutettuna poissaolevaan ”oikeaan” eläimeen.

Vaihtoaskel 2 -teokseen kuuluva video puolestaan syntyi näin: Olin keväällä 2000 seurannut tulvivaa puroa ja kuvannut videolla parin minuutin pituisia otoksia virtaavasta vedestä usein yli- tai alivalottaen aiheittani ja samalla ihmetellen digitaalisen videokuvan reaaliaikaista visuaalista viettelevyyttä. Suurin osa tästä materiaalista oli kuitenkin eräänlaista ”ainäinkin voi tehdä” -kuvaa, mutta mukana oli muutama sattumanvarainen otos, joissa virtaavan veden pintaan heijastunut kirkas auringonvalo muodosti linssin läpi tullessaan värillisiä säteitä. Prismän tavoin toimiva linssi toisin sanoen käyttäytyi tässä ”väärin”, lisäten kuvaan ihmissilmälle alunperin näkymätöntä, mediumin ”omaa” väriä. Kun sitten eräs ystäväni huomautti minulle, että ”purokuva” on kuin viemäriveroitten tummien tunneleitten vastavoima, jonkinlainen valotunneli, päätin yhdistää purokuvan ja lelut. Esitän purokuvan pienellä litteällä LCD-näytöllä, jotta sen koko olisi samankaltainen kuin lelujen, sillä minua huvitti ajatus siitä, että lelut nyt saivat oman pienen taulun ja television.

Carolus: Minussa tämä teos synnyttää mielikuvan viattomuudesta, menetetyistä viattomuudesta. Varsinkin videon valomaailma on kuin kaipuuta eräänlaiseen ”ur-tilaan”, menetettyyn



Jan Kaila, yksityiskohta teoksesta *Vaihtoaskel 2*, 2000. Pehmoleluja, kangas, DVD-video, ääni, väri, LCD monitori. Kuva Juha Nenonen

onnentilaan. En tiedä kuinka tärkeitä pohdinnat mimeettisyydestä ja muista älyllisemmistä asioista tässä ovat. Kuvista keskusteltaessa voi tietysti aina käyttää analyysoitavissa olevia objektiivisempia kuvallisia elementtejä lähtökohtana, mutta tässä teoksessa mennään niin määrätietoisesti mielentilojen kuvaukseen.

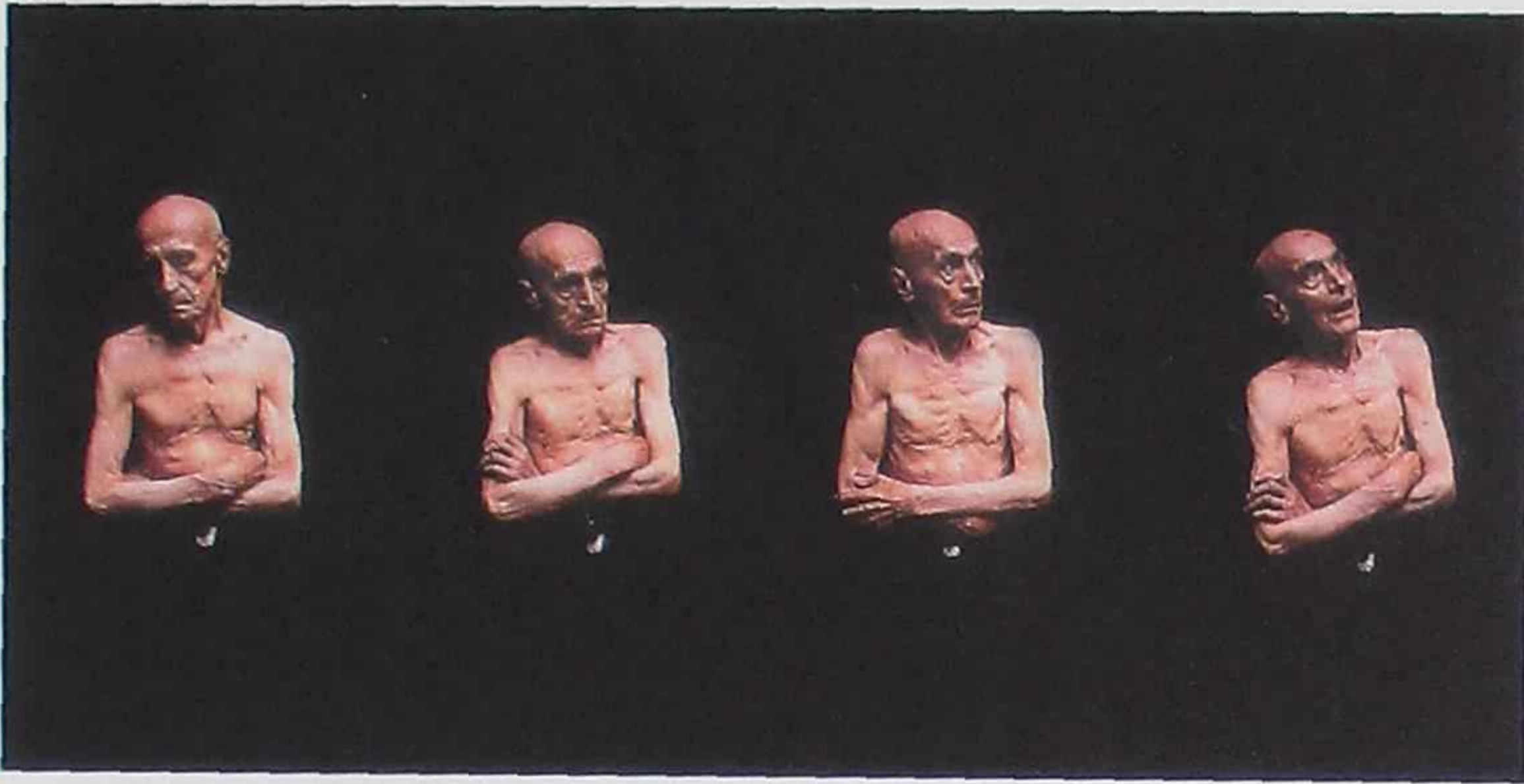
LIITTEET

Neljäs keskustelu

Valokuvattu muotokuva

Kiinnostukseni valokuvattuihin muotokuviin ja niitä koskevaan kritiikkiin sai alunperin alkunsa kuvittaessani muun muassa *Kuukausiliitteelle* ja *Suomen Kuvalehdelle* 1980-luvulla joukon yksittäisiä ihmisiä käsitteleviä elämäntapareportaaseja. Reportaasit valmistettiin usein niin, että kirjoittava toimittaja ja minä seurasimme ”kohteen” elämää useamman päivän ajan. Keskeiseksi kysymykseksi itselleni muodostui silloin synteettisen muotokuvan valmistamisen mahdollisuus. Mietin miten kuvata ja valita yksittäinen muotokuva niin, että se laajenisi kuvatun henkilön elämän kokonaisvaltaisemmaksi ja samalla autenttiseksi esitykseksi? Kirjoittava toimittajahan näytti kykenevän vastaavaan käyttämällä tekstissään erilaisia aikatasoja, esimerkiksi tarinoita menneestä.

Opin toki sijoittamaan mallini tapahtumien ja tilojen keskelle sellaisia erilaisia symbolisia kaavoja käyttäen, jotka saivat kuvat viittaamaan muuhunkin kuin esittämäänsä hetkeen ja tilaan, mutta se ei olennaisesti ratkaissut autenttisuuteen ja uskottavuuteen liittyvää problematiikkaani, vaan osittain päinvastoin. Kaiken aikaa lisääntyvä tilanteitten ohjaamiseksi näytti vain kasvattavan minun vallankäyttöäni suhteessa kuvatun



Jan Kaila, sarjasta Olen arvoitus itselleni, luonnos 1991.

mahdollisuuksiin ”olla itsessään” tai ”esittää itseään”. Kun sitten vähän myöhemmin aloin tehdä myös sellaisia ”soita kohteelle ja käy ottamassa muotokuva” -keikkoja, joissa oli määrä tehdä nopeasti muotokuva vain hetkeä aiemmin tapaamastaan ihmisestä, koin toimintani entistäkin ongelmallisemmaksi.

Aloittaessani 1980-luvun puolivälissä Elis Sinistön valokuvaamisen, otin päämääräkseni ”edustavan” muotokuvan tekemisen myös hänestä. Tehtävä oli kuitenkin mahdoton: Sinistö oli koko ajan korostetun erilainen – hänestä ei saanut yksittäistä kuvaa, joka olisi tuonut esiin hänen persoonastaan edes jotakuinkin olennaisimman. Sinistössä oli siis paradoksaalisesti olennaisinta se, ettei hänessä tunnut olevan lainkaan sitä olennaisinta mihin kuvaajana olisin yhden

hetken puitteissa voinut tarttua. Lisäksi hän myös tietoisesti esitti moninaisuutta kameralle, mihin lienee osin vaikuttanut hänen pitkäaikainen toimintansa taidekoulujen alastonmallina.

Sinistö tulikin vaikuttaneeksi ratkaisevasti siihen, että luovuin minulle aiemmin niin keskeisistä pyrkimyksistä tavoittaa yksittäisillä muotokuvilla kuvattun ”autenttinen olemus”. Minuun aikaan vaikutuksen tehnyt valokuvattua muotokuvaa ja valokuvan ”hetkeä” idealisoiva ajattelutapa, jota esimerkiksi yhdysvaltalaiset modernistit ylläpitivät, alkoi näin tuntua katteettomalta. Paul Strand kiteyttää osuvasti kyseisen ajattelutavan käsitellessään Stieglitzin kuvia vuodelta 1922 peräisin olevassa tekstissään: ”Kamera voi ainutlaatuisella tavalla tarttua hetkeen. Jos

tuo hetki on valokuvaajan mielestä elävä, siis jos se suhtautuu merkittävästi muihin hänen kokemustensa hetkiin ja hän tietää, kuinka antaa tuolle suhteellisuudelle muodon, hän voi tehdä kameralla sellaista, mitä ihmisen aivot ja käsi eivät voi muistin avulla tehdä. Näin ymmärrettynä koko muotokuvan käsite saa uuden merkityksen, lukemattomien pakenevien ja jatkuvasti muuttuvien olemassaolon tilojen fyysisenä ilmauksena. Tämä on kaikkien aiheiden suhteen yhtä totta, myös ihmisaiheiden. Koneen silmin Stieglitz on kirjannut juuri sen, osoittanut, että yksilön muotokuva on itseasiassa satojen muiden kuvien summa. Hän on katsonut kolmisilmäisesti ja kyennyt tallentamaan, puhtaasti valokuvauksen keinoin, avaruuskäsitteellisesti sävyllisesti ja herkästi, linjojen ja muotojen avulla sen hetken, jolloin ihmisolennossa työskentelevät voimat tulevat mitä syvimmin fyysisiksi ja objektiivisiksi. Paljastaessaan näin yksilön henkisyden hän on dokumentoinut tämän yksilön maailman, joka on tämä päivä (nykyhetki).” (Strand 1984, 72.)

Vasta paljon myöhemmin, vuonna 1991, keksin tehdä Sinistöstä moninaisen muotokuvan, 20-osaisen teoksen *Olen arvoitus itselleni*, jonka ”moninaisuus” on ”mustassa” laajentunut 105-kuvaiseksi. Kuvatessani *Olen arvoitus itselleni*

-teosta käytin hyväkseni aivan erityistä teatraalista prosessia, jonka tarkoituksena oli saada Sinistö esittämään itseään mahdollisimman monipuolisesti esteettisesti kontrolloidussa valaistuksessa ja tilassa. Seisoimme Sinistön kanssa vastakkain, välissämme oli kamera ja hänen takanaan musta tausta. Minä latelin hänelle nopeaan tahtiin mieleeni tulevia mitä erilaisimpia ihmisyyttä määritteleviä termejä, adjektiiveja, rooleja ja muita vastaavia. Piru, perkele, pappi, nöyrä, enkeli, hyvä, huono, surullinen, onneton, ylpeä, käärmemäinen.

Sinistö näytteli improvisoiden luettelemaani, ja minä kuvasin – yhteensä 150 otosta. Lopullinen teos koostui 20 valitsemastani kuvasta, jotka esitin monikerroksisena ruudukkona liittämättä siihen informaatiota ilmeitten lähtökohdina olleista sanoista. Lähes kymmenen vuotta myöhemmin valmistamani *Olen erilainen joka hetki (musta)* kuvattiin muuten ihan vastaavalla tavalla, mutta sanojen sijasta oli lähtökohtana Sinistön vapaampi improvisaatio, johon silloin tällöin puutuin saadakseni hänestä esiin mahdollisimman monipuolisia ilmeitä.

Mitä esittävää Sinistöä esittävät valokuvat sitten esittävät? Ne esittävät sekä Sinistöä että Sinistöä esittävää Sinistöä. Kuvien karrikoiva ylitseampuvuus toivoakseni

paitsi parodioi ja kyseenalaistaa valokuvatun muotokuvan ”syn-
tetisoivaa perinnettä” myös kä-
sitteellistää valokuvattujen muo-
tokuvien kaksinaisen esittämisen
problematiikkaa, joka toistuu lä-
hes jokaista muotokuvaa otettaes-
sa. Kuvattu on kuvassa paitsi maa-
ilmassa olemisensa vuoksi (hän ON
ulkomuoto sinänsä, ja kamera tal-
lenta häneistä heijastuneen valon)
myös sen vuoksi että hän ON ka-
meralle ja näin representaatiolle (jo-
ko kuvaajan tai itsensä määräämin
ehdoin tai molempien myötävaiku-
tuksella). Valokuvattu muotokuva
on toisin sanoen lähes poikkeuk-
setta autenttisesta, kamerasta riip-
pumattomasta olemisesta ja kame-
ralle esittämisestä syntynyt yhteen-
kietoutuma. Samalla valokuvattu
muotokuva kuitenkin ikään kuin
viettelee meitä uskomaan puhtaa-
seen autenttisuuteensa – siihen, että
kuvan esittäminen ”vain tapahtui”, il-
man järjestelyjä, ilman esittämistä.
Tämä harhaanjohtava ominaisuus
syntyy valokuvatun muotokuvan
peilimäisyydestä eli siitä, että katso-
ja nähdessään siinä itsensäkaltaisen
olennon ensisijaisesti ajattelee olen-
non ”vain olevan” niin kuin katsoja
itsekin ensisijaisesti on itselleen re-
aalisesti oleva eikä esitys.

*Olen erilainen joka hetki (mus-
ta)* -teoksen kuvien lukumäärästä
haluan lopuksi todeta, että teos
määrällisellä runsaudellaan toivo-

akseni parodioi leikillisesti Strand-
in edustamaa varsin yleistä meta-
fyysistä ja synteettistä ajatteluta-
paa kääntämällä muotokuvallisen
esittämisen ”pakkaamisen” peri-
aatteet ylösalaisin – yksilön muo-
tokuva ei tässä olekaan yksittäinen,
Strandia uudelleen lainatakseni ”–
– satojen muiden kuvien summa”,
vaan koostuu paradoksaalisesti
105 periaatteessa samanarvoises-
ta kuvasta.

Vastasyntyneet

Kyse on vuonna 1998 valmista-
mastani ja samana vuonna erilli-
senä näyttelynä (Kaila 1998) esillä
olleesta noin 60-osaisesta vasta-
syntyneitä vauvoja esittävästä ku-
vasarjasta ja teoksesta, jonka myö-
hemmin liitin myös osaksi *Kohteen
Mysteeri* -näyttelyäni (Kaila 2000).

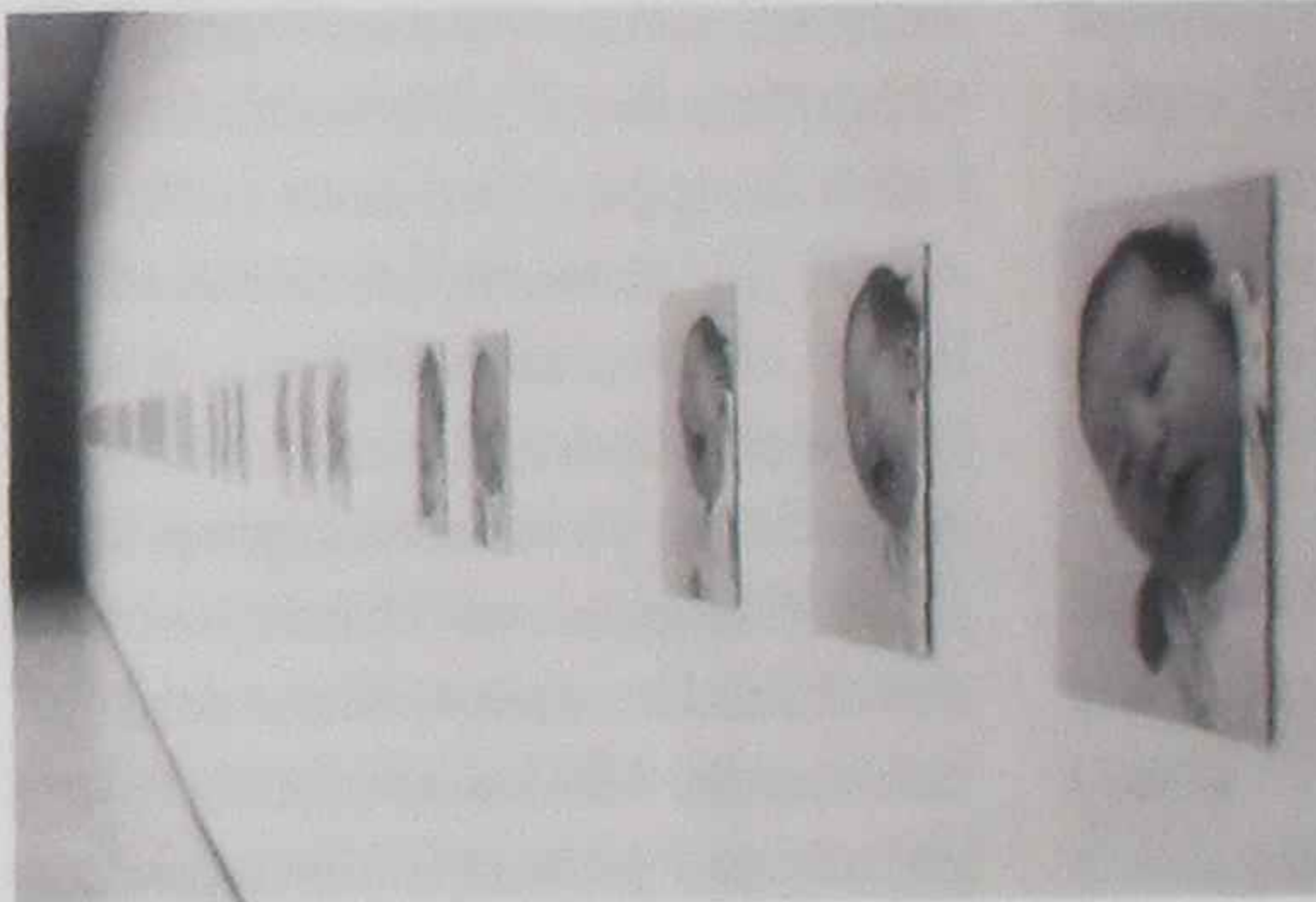
Kuvasin ja valmistin sarjan seu-
raavalla tavalla. Hankittuani ku-
vausluvut Naistenklinikalle sain
käyttöön pieniä erillisiä tiloja kah-
delta eri synnytysosastolta, ja niis-
tä tuli ”studioni”. Käytin lisävalona
kahta lamppua, taustana valkoista
seinää ja kuvausmateriaaliksi va-
litsin mustavalko-filmin, koska
vauvojen asujen ja muitten yksi-
tyiskohtien värit olivat projektini
sisällöllisten ja esteettisten päämää-
rien kannalta epäoleelliset tai jopa
häiritsevät. Lisäksi minua kiinnosti
yllättävänä pitämäni aiheen kuvaa-

minen noudattaen dokumentaari-
seen perinteeseen oleellisesti kuu-
lunutta mustavalkoisuutta. Kuva-
sin noin kolmen kuukauden ajan
pari kertaa viikossa, 5–10 vauvaa
päivää kohden.

Vaikka toimintani olikin tietyil-
tä osin näin systemaattista, kuu-
lui strategiaani myös kaiken aikaa
subjektiivisiin kriteereihin perus-
tuva valinta ja editointi. Saatoin
ottaa joistain vauvoista 5, toisista
vauvoista 35 kuvaa riippuen tilan-
teen intensiteetistä. Kuvasin kaiken
kaikkiaan noin 70 vauvaa, ja lopul-
lisessa teoksessa on mukana vajaat
30. Lopullinen teos koostuu toisis-
taan hieman erillään olevista sek-
vensseistä, joista kukin on 2–5 va-
lokuvan pituinen ja esittää samaa
vauvaa. Kuvien järjestys kunkin
sekvenssin sisällä ja eri sekvens-
sien välinen järjestys vasemmal-
ta oikealle ei perustu autenttiseen
tapahtumien kronologiaan, vaan
olen pyrkinyt dramaturgiaan, jossa
esimerkiksi vauvojen aktiivisuus ja

passiivisuus ja erilaiset ulkonäköön
liittyvät seikat vaihtelevat tavalla,
joka toivoakseni estää lineaarisen
kertomuksen synnyn. Kuvat ovat
keskenään samankokoisia, 30x24
senttimetriä kukin (vauvat ovat ku-
vissa melkein luonnollisessa koos-
sa), ja ne on vedostettu sävyiltään
mahdollisimman yhteneväisiksi.

Teoksen ajatuksellisista tavoit-
teesta totesin keskustelussa pyrki-
neeni siihen, että *Olen erilainen jo-
ka hetki (musta)* ja *Vastasyntyneet*
muodostaisivat vastakohtaparin.
En tarkoittanut tällä, että ne ovat
toisilleen kokonaan vastakkaisia
(teoksethan muistuttavat toisiaan
paljonkin ja kumpikin perustuu
esimerkiksi sommittelun ja kuva-
koon toistoon), vaan sitä, että ne
ovat vastakkaisia suhteessa kame-
ran edessä olemiseen/esiintymiseen.
Käytännössä tämä tarkoittaa, että
kun päämääränäni ”oli vauvojen
kohdalla ”autenttisen” olemisen
valokuvaaminen, niin *mustassa*
se oli sekä kameralle esittämisen, et-
tä ”autenttisen” ole-
misen valokuvaaminen.
Kuten Carolus keskuste-
lussa (sivu 146) osuvasti
totesi, ei *Vastasynty-*



Jan Kaila, *Vastasyntyneet*,
yksityiskohta teoksesta, Kluuvin
galleria 1998. Noin 60 mv-
valokuvaa, 30x24 cm kukin.

neet kuitenkin täytä muotokuvaan perinteisesti sisällytettyjä kriteerejä, joiden mukaan kuvatulla tulee olla autonominen identiteetti ja persoonallisuus. Teokseni sisältää näin ollen oudon ristiriidan: se koostuu kuvista, jotka ovat sommittelultaan jossain määrin muotokuvien kaltaisia, mutta sisällöltään jotakin muuta. Carolus nimeää keskustelussa tämän muun rekisteröiväksi ja symboliseksi järjestelmäksi, joka viittaa vauvojen ”puhtaaseen olemiseen” ennen subjektiuden syntymistä (sivu 146).

Vastasyntyneet-teosta muistuttavia – rekisteröiviä muotokuvamaisia valokuvia sisältäviä – kokonaisuuksia on valmistettu 1800-luvun puolivälistä saakka. Nämä kokonaisuudet eivät kuitenkaan, kuten *Vastasyntyneet*, ole yleensä perustuneet lähtökohdallisesti identiteettitömien ihmisten kuvaukseen, vaan sen sijaan siihen, että mallien yksilöllisyys on valaisun ja komposition avulla konstruoiden eliminoitu ja kuvaamisen päämääränä on ollut yhdenmukaistettua visuaalista informaatiota tuottavien kategorioiden synnyttäminen. Näiden kategorioiden sisältämää informaatiota on sittemmin käytetty esimerkiksi fysiionomian, antropometrian, etnografian, antropologian tai kriminalistiikan tarpeisiin. (Onnela 1993, 78 ja Tuori 2001, 60–117.)

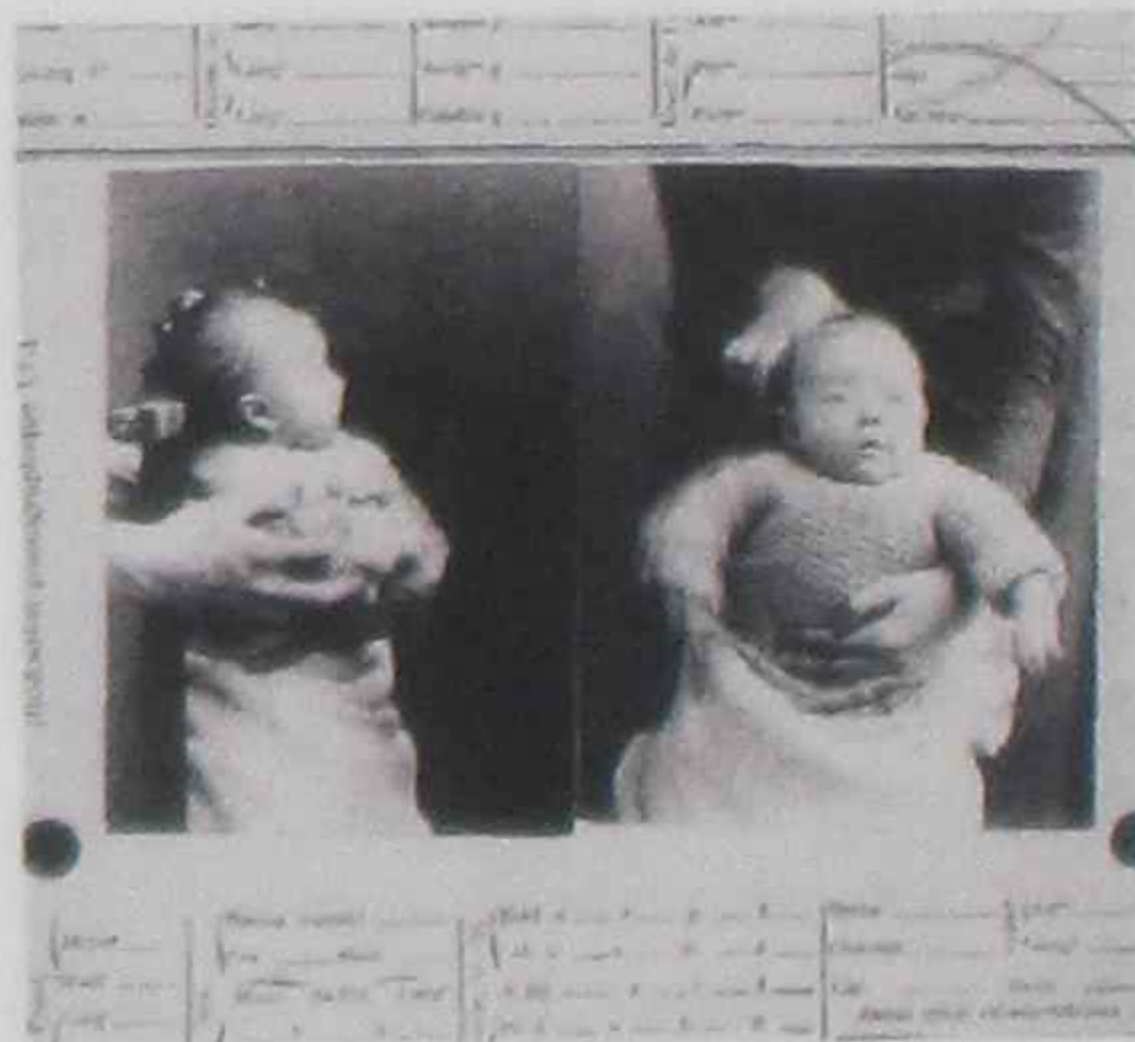
Tutta Palin tekee valokuvattua

muotokuvaa problematisoivassa artikkelissaan seuraavanlaisen selvittävän jaon: ”Kuvaa, jossa henkilö esitetään ensisijaisesti jonkin tyypin tai lajin edustajana tai varianttina, ei nimitetä muotokuvaksi. Jos kuvattavan erityisellä yksilöllisellä persoonalla ei ole itseisarvoa, puhutaan henkilökuvasta. Muotokuva–henkilokuva-erottelua vastaa kielellisten ilmiöiden alueella käsitepari erisnimi–yleisnimi.” (Palin 1993, 12–13.) Palinin jakoa noudattaen kategoriset valokuvalliset järjestelmät eivät rakentuisi muotokuvista vaan henkilökuvista, ja samoin olisi perusteltua väittää *Vastasyntyneet*-teoksen koostuvan henkilökuvista.

Se, että *Vastasyntyneet*-teokseni valokuvat lukeutuvat henkilö- eikä muotokuvauksen perinteeseen tuntuu perustellulta myös, jos tarkastelee niiden estetiikkaa. Henkilökuville on perinteisesti ollut esteettisesti ominaista kuvasta toiseen toistuva kohteen standardisointi. Esimerkiksi Pariisin poliisilaitoksen ”tunnistamistoimiston” päällikkö Alphonse Bertillon hioi osana yritystään helpottaa rikoksenuusijoiden tunnistamista tällaisen antropometrisen estetiikan varsin säännönmukaiseksi: kohteen samana toistuva etäisyys kameraan, ”kohde-kuvan-keskellä”-kompositio sekä yksinkertainen symmetrisen litistävä melkein varjoja tuottama-

ton valaisu mahdollistivat henkilökuvien käyttämisen arkiston objektiivisena ja vertailukelpoisena "datana". (Sekula 1989, 356–364.)

Selkiyttääkseni vielä lopuksi *Vastasyntyneet*-sarjaan liittyviä päämääriäni palaan uudestaan Caroluksen tarkkaan huomioon, jonka mukaan teos on rekisteröivä ja *symbolinen* järjestelmä (sivu*). *Vastasyntyneet* eroaa perustavalaatuisesti edellä esiin nostamistani usein tarkkailuun, valvontaan ja muuhun vallankäyttöön liittyvistä henkilökuvauksen kategorioista sikäli, että sillä ei ole käytännöllisiä näitten kategorioiden sisältämiä kontroliin liittyviä yhteiskunnallisia funktioita. Olen valmistanut teokseni nimenomaan taiteen viitekehykseen, missä sen funktio voi olla ainoastaan avoimempien merkityksien, kuten esimerkiksi ihmisen alunperin "annetun" ja "autenttisen" olemisen ja elämisen, symbolointi.



Värin "paikka"

Jatkan vielä hieman pohdintojani "tämä on tapahtunut todella" -ulottuvuutta kuvissaan ylläpitävän valokuvaajan ja värin "paikan" välisestä suhteesta.

Jos valokuvaaja pyrkii vaikutelmaan, jonka mukaan kuvien esittämät tapahtumat ovat olleet olemassa samankaltaisina kameran edessä, representoi hän tietysti kohteensa niin, että ne näyttävät ainakin jossain määrin "luonnollisilta". Väri muodostaa kuitenkin tällaisten pyrkimysten yhteydessä kuvaajalle oman erityisen ongelmakenttensä, mikä johtuu paitsi värillisten valokuvamateriaalien omista ominaisuuksista myös siitä, että ihminen kokee kolmiulotteisen "läsnäolevan todellisuuden" värit eri tavalla kuin "jo ollutta todellisuutta" representoivan kaksiulotteisen valokuvan värit.

Me emme kolmiulotteisessa "todellisuudessa" yleensä näe tai koe erityyppisten valonlähteitten vaikutusta värillisesti vääristävänä – silmä yhdenmukaistaa huomammattamme jopa samaan näkymään sisältyvät hyvin kylmät keinovalot ja hyvin lämpimät luonnonvalot

Alphonse Bertillon, Georges Bertillon Jnr, New-born, 1893. Antropometrisiin mittoihin ja henkilökuvaan perustuva ns. Bertillonin kortti, joita Bertillon valmisti myös omista perheenjäsenistään.

Boris Mihailov, sarjasta Red Series, 1968–75.

orgaaniselta näyttäväksi jatkumoksi. Värifilmit ja vastaavat materiaalit eivät kuitenkaan ole näin taipuisia, vaan ne tallentavat, jollei niitä hallitse, mekaanisesti erityyppisiä valonlähteitä niin, että ihmisen katse rekisteröi niistä tehtyjen kuvien värit ”väärinä” tai luonnottomina. ”Tämä on tapahtunut todella” -ulottuvuutta kuvis-

saan ylläpitävän valokuvaajan on sen takia suodattamalla tai muulla tavalla konstruoimalla ikään kuin poistettava ”virheet” ja pyrittävä ”luonnonmukaisuuteen”. Tästä kuitenkin seuraa, että valokuvauksen potentiaalinen oma, itseensä viittävä värimaailma jää huomaamattomaksi.

Omalla kohdallani on muodostunut aivan keskeiseksi kysymykseksi se, kuinka konstruoida teoksia, joissa väri ”luonnonmukaisena” viittaa jo tapahtuneeseen ja samalla koristeellisesti ja jopa itseensä viittävästi presentoi omaa ”tässä ja nyt -olemustaan”.

Kymmenistä yksittäisistä autenttisuuden, todella tapahtuneen, tuntua ylläpitävistä värivalokuvisista laajoja rypäsmäisiä teoksia – esi-



merkiksi vuosina 1968–75 kuvattu RED SERIES – rakentanut ukrainalainen Boris Mikhailov kommentoi suhdettaan väriin seuraavasti:

”Otan yleensä ensin yksittäisiä valokuvia, ja myöhemmin, liittäessäni lukuisia niistä yhteen, kysyn jatkuvasti itseltäni: ”Millä tavoin nämä yhdistelmät voi tehdä? Mitä väreille tapahtuu kuvia yhdistettäessä? Jokainen väritäplä lopullisessa teoksessa koostuu pienestä valokuvasta. Siinä mielessä kuvan ottaminen on valokuvaajan toimintaa ja yhdisteleminen taiteilijan toimintaa.” (Mikhailov-Kaila 2000, 80.)

Mikhailovilla yksittäiset kuvat viittaavat representoidessaan jo tapahtunutta menneeseen, mutta väritäplinä ne samalla muodostavat lopullisen teoksen, joka on kokonaisuutena presensissä ja jossa

värit presentoituvat itseensä viittaavasti. Vastaavalla tavalla olen myös minä toiminut esimerkiksi valmistaessani *Iso Omenan* (vaikka onkin video) ja *Olen erilainen joka hetki (monivärinen)* -sarjan. Värin kanssa operointini ei toisin sanoen ole näitä teoksia valmistaessani rajoittunut yksittäisten kuvien valmistamiseen, vaan se on jatkunut useampien kuvien avul-

la sommiteltavan kokonaisuuden tuottamisena. Kokonaisuuden jossa yksittäiset kuvat ylläpitävät (väriällistä) autenttisuuden tuntua ja laajemmat kuvapinnat tai -sarjat värin koristeellisuutta presentationa. Seurauksena on mielestäni, että värin "paikka" lopullisessa teoksessa on ikään kuin sekä siellä olleessa (kuvauspaikka) että täällä olevassa (teoksen paikka).

Painetut lähteet

Abrahams, Anna 1989. Warhol Films. Amsterdam: Wiederhall.

Armstrong, Elisabeth 1996. Everyday Sublime. Teoksessa Peter Fischli – David Weiss: In a Restless World. Minneapolis: Walker Art Center, 82–93.

Barthes, Roland 1984. Sanoma valokuvassa. Suom. Kristiina Widenius. Teoksessa Kuvista sanoin 2. Ajatuksia valokuvasta koonnut Martti Lintunen. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 120–137. (Le message photographique teoksessa *L'obvie et l'obtus*. Paris: Editions du Seuil, 1982.)

Barthes, Roland 1985. Valoisa huone. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Jyväskylä: Kansankulttuuri Oy. (La chambre claire. Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil 1980.)

Barthes, Roland 1993. Tekijän kuolema. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Teoksessa Roland Barthes. Tekijän kuolema tekstin syntymä. Tampere: Vastapaino, 111–117. (La mort de l'auteur, 1968.)

Batchen, Geoffrey 1997. Burning With Desire – The Conception of Photography. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.

Benjamin, Walter 1984. Valokuvauksen pieni historia. Suom. Martti Lintunen. Teoksessa Kuvista sanoin 2. Ajatuksia valokuvasta koonnut Martti Lintunen. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 86–109. (Kleine Geschichte der Photographie teoksessa Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977, ilm. alun perin 1931.)

Berger, John 1988. Vaateparsii ja valokuva. Suom. Esa Sironen. Teoksessa Kuvista sanoin 4. Ajatuksia valokuvasta koonnut Martti Lintunen. Porvoo-Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 77–85. (The Suit and the Photograph teoksessa John Berger: About Looking. London: Writers and Readers Publishing Cooperative Society Ltd, 1972.)

Borgemeister, Rainer 1987. Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present. Teoksessa Benjamin H.D. Buchloh (ed.): Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs. Cambridge, Massachusetts: October Books, The MIT Press, 135–151.

Breton, André 1996 (1970). Surrealismien manifesti. Suom. Väinö Kirstinä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. (Manifeste du Surréalisme, 1924.)

Brittain, David 1999. True confessions. Cindy Sherman interviewed by David Brittain. Teoksessa David Brittain (ed.): Creative Camera. 30 years of writing. Manchester and New York: Manchester University Press. (Ilm. alun perin Creative Camera. February/March 1991.)

- Bruggen, Coosje van 1990. John Baldessari. New York: Rizzoli.
- Bry, Doris 1965. Alfred Stieglitz: Photographer. Boston: Museum of Fine Arts, Boston.
- Coleman, A. D. 1990 (1987). On Reduction: Heaps and Wholes, or Who Empties the Circular File? Teoksessa Katalog. Kvartalstidsskrift for fotografi Nr. 4 Juni 1990. Odense: Brandts Klaedefabrik, Museet for Fotokunst, 34–42.
- Crary, Jonathan 1993 (1990). Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in The Nineteenth Century. Cambridge, Massachusetts and London, England: October Books, The MIT Press.
- De Salvo, Donna 1999. Interview. Donna De Salvo in conversation with Gillian Wearing. Teoksessa Gillian Wearing. London: Phaidon Press, 8–31.
- Foster, Hal 1996. The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, Massachusetts and London, England: October Books, The MIT Press.
- Freud, Sigmund 1990. The Uncanny. Teoksessa Sigmund Freud 14. Art and Literature. London: Penguin Books, 335–376. (Das Unheimliche. Imago Band V 1919.)
- Granö, Veli 2000. Erään eskimon haamu – dokumenttikuvan katoamisesta. Teoksessa Ari Saarto (toim.): Eidos. Kirjoituksia suomalaisen valokuvauksen 90-luvusta. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulu, Muotoiluinstituutti, 124–129.
- Green, Jonathan 1984. American Photography: A Critical History, 1945 to the present. New York: Harry N. Abrams.
- Gumpert, Lynn 1994. Christian Boltanski. Paris: Flammarion.
- Hobbs, Robert 1981. Robert Smithson Sculpture. Ithaca: Cornell University Press.
- Hobbs, Robert 1982. Robert Smithson: Retrospektiivinen näyttely. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo.
- Judd, Donald 1965. Specific Objects. Teoksessa Arts Yearbook 8, 82.
- Kaila, Jan 1998. Pitää kiinni ja epäonnistua. Keskustelu Christian Boltanskin kanssa. Teoksessa Christian Boltanski: Night in August. Helsinki: Helsingin juhlatiikot/Helsingin Taidehalli, 13–18.
- Keller, Ulrich 1989 (1986). Tekstiosa teokseen Gunther Sander (ed.): August Sander: Citizens of the Twentieth Century. Portrait Photographes 1892–1952. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1–62. (August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. München: Schirmer/Mosel GmbH, 1980.)

Kinnunen, Matti 1999. Uutisvirran tuttu suuntaviitta. Helsingin Sanomat 9.11.

Kosuth, Joseph 1990. Art after Philosophy – Taide filosofian jälkeen. Teoksessa Asko Mäkelä (toim.): Mitä on käsitetaide. Taidehallin vuosijulkaisu 89–90. Helsinki: Helsingin Taidehalli, 53–69.

Krauss, Rosalind E. 1981 (1977). The Double Negative – A new syntax for sculpture. Teoksessa Rosalind E. Krauss: Passages in Modern Sculptures. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Krauss, Rosalind 1985. Photography in the Service of Surrealism. Teoksessa Rosalind Krauss – Jane Livingston: L'amour fou. Photography and surrealism. New York: Abbeville Press, 15–54.

Krauss, Rosalind 1989. Photography's Discursive Spaces. Teoksessa Richard Bolton (ed.): Contest of Meaning. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 286–301. (Ilm. alun perin Art Journal 42-Winter 1982.)

Kristeva, Julia 1999 (1998). Musta aurinko. Masennus ja melankolia. Suom. Mika Siimes ja Pia Sivenius. Jyväskylä: Kustannusosakeyhtiö Nemo. (Soleil noir, dépression et mélancolie. Paris: Editions Gallimard 1987.)

LeWitt, Sol 1992a. Paragraphs on Conceptual Art. Teoksessa Charles Harrison – Paul Wood (eds.): Art in Theory 1900–1990. Oxford, England and Massachusetts, USA: Blackwell, 834–837. (Ilm. alun perin Artforum, vol. 5, no.10, Summer 1967, 79–83.)

LeWitt, Sol 1992b. Sentences on Conceptual Art. Teoksessa Charles Harrison – Paul Wood (eds.): Art in Theory 1900–1990. Oxford, England and Massachusetts, USA: Blackwell, 837–839. (Ilm. alun perin Art-Language, vol 1, no 1, Coventry May 1969.)

Loock, Ulrich 1992. Wall Drawings by Sol LeWitt. Teoksessa Sol LeWitt. Wall Drawings 1984–1992. Kunsthalle Bern, 7–9.

Lowry, Joanna 2000. From the Site of Desire to the Scene of Destruction: Photography and the Work of Cindy Sherman. Teoksessa Gunilla Knappe (ed.): Cindy Sherman. The Hasselblad Award 1999. Göteborg: Hasselblad Center, 3–8.

Mikhailov, Boris – Kaila, Jan 2000. A Discussion between Boris Mikhailov and Jan Kaila. Teoksessa Boris Mikhailov. The Hasselblad Award 2000. Göteborg: Hasselblad Center, 78–84.

Morse, Margaret 1993. Videoinstallaation taide: ruumis, kuva ja välitila. Suom. Minna Tarkka. Teoksessa Minna Tarkka (toim.): Video Taide Media. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 107–122. (Video Installation Art: The body, the Image and the Space-in-Between teoksessa Doug Hall and Sally Jo Fifer (ed.): Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art, Aperture in association with Bay Area Video Coalition 1992.)

Netta, Irene 1999. Time in the Work of Jan Vermeer and Bill Viola. Teoksessa Susanne Gaensheimer (ed.): Moments in Time. On Narration and Slowness. Ostfildern-Rut: Hatje Cantz Verlag, 156–164.

Onnela, Tapio 1993. Valokuvan ja vallan liitto. Valokuvaus tiedonkeruun koneistossa. Teoksessa Mika Ripatti (toim.): P:n tarina ja herra silinterissä. Helsinki: Valokuvataiteen seura, 49–86.

Palin, Tutta 1993. Läsnaolon lumous ja etäisyyden aura. Varhaisen ateljeemuotokuvan dynamiikka. Teoksessa Mika Ripatti (toim.): P:n tarina ja herra silinterissä. Helsinki: Valokuvataiteen seura, 9–24.

Phillips, Christopher 1989. The Judgement Seat of Photography. Teoksessa Richard Bolton (ed.): Contest of Meaning. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 15–46. (Ilm. alun perin October 22, Fall 1982.)

Puranen, Jorma 1999. Lajityypistä tyylilajiksi (haastattelu Riitta Raatikainen). Teoksessa photo.doc. Dokumentteja dokumentarismista. Helsinki: Musta Taide 1/2000, 28–30.

Reiss, Julie H. 2000. From Margin to Center – The Spaces of Installation Art. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Rosler Martha 1999. Dokumentarismien jälkeä? Suom. Pia Sivenius. Teoksessa photo.doc. Dokumentteja dokumentarismista. Helsinki: Musta Taide 1/2000, 12–23.

Salo, Merja 2000. Imageware. Kuvajournalismi mediafuusiossa. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Sekula, Allan 1989. The Body and the Archive. Teoksessa Richard Bolton (ed.): Contest of Meaning. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 343–379. (Ilm. alun perin October 39 Winter 1986.)

Short, Robert 1994 (1980). Dada&Surrealism. London: Laurence King.

Sinistö, Elis 1992. Onnellisinta on olla onnellinen. Teoksessa Jan Kaila: Elis Sinistö. Helsinki: omakustanne, 4–11.

Sobieszek, Robert 1993. Robert Smithson: Photo Works. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, University of New Mexico Press.

Solomon-Godeau, Abigail 1991. Canon Fodder: Authoring Eugène Atget. Teoksessa Abigail Solomon-Godeau: Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices. Minneapolis: University of Minnesota Press, 28–51. (Ilm. alun perin The Print Collector's Newsletter January/February 1986.)

Staniszewski, Mary Anne 2001. The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

- Stott, William 1973. *Documentary Expression and Thirties America*. New York: Oxford University Press.
- Strand, Paul 1984. Valokuvaus ja uusi jumala. Suom. Martti Lintunen. Teoksessa *Kuvista sanoin 2. Ajatuksia valokuvasta koonnut Martti Lintunen*. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 64–75. (Photography and the New God. *Broom*, Vol 3. No 4, 252–258 ja Nathan Lyons, *Photographers on Photography*.)
- Sunila, Sakari 1989. *Corpus*. Teoksessa *Valokuvataide Arkitaide 1989*. Valokuva 150 vuotta. Helsinki: Valokuvataiteen Seura ry.
- Szarkowski, John – Morris Hambourg, Maria 1981–1985. *The Work of Atget I–IV*. New York: The Museum of Modern Art.
- Szarkowski, John 1988. *Winogrand. Fragments from The Real World*. New York: The Museum of Modern Art.
- Tuori, Santeri 2001. *Vallan kuva. Valokuva kontrollipolitiikan välineenä. Pieni valokuvakirjasto 3*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Musta Taide – Suomen valokuvataiteen museo.
- Tupitsyn, Margarita 1996. *The Soviet Photograph, 1924–1937*. New Haven and London: Yale University Press.
- Valokuvataide 1983. *Forssa: Valokuvataiteen seura* (toim. Tuomo-Juhani Vuorenmaa – Touko Yrttimaa).
- Wall, Jeff 1995. *Marks of Indifference: Aspects of Photography In, Or, As, Conceptual Art*. Teoksessa *Ann Goldstein – Anne Rorimer: Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*. Los Angeles, California: Museum of Contemporary Art, 246–267.
- Westerbeck, Colin – Meyerowitz, Joel 1994. *Bystander. A History of Street Photography*. London: Thames and Hudson.
- Wiehager, Renate 1998 (ed.). *Photography as Concept*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Williams, Robert 1999. *Disjecta Reliquiae* The Tate Thames Dig. Teoksessa *Mark Dion: Archaeology*. London: Black Dog Publishing, 72–101.
- Wollen, Peter 1984. Valokuvaus ja estetiikka. Suom. Martti Lintunen. Teoksessa *Kuvista sanoin 2. Ajatuksia valokuvasta koonnut Martti Lintunen*. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 263–285. (Photography and Aesthetics teoksessa Peter Wollen: *Readings and Writings-Semiotic Counter Strategies*. London: Verso, 1979.)
- Wollen, Peter 2000. *Time in Film and Video Art*. Teoksessa *Making Time: Considering Time as a Material in Contemporary Video and Film*. Florida: Palm Beach Institute of Contemporary Art, 7–13.

Suulliset lähteet

Boltanski, Christian 1999. Keskustelu Boltanskin ja Kailan välillä 19.8. (Helsinki).

Pietilä, Tuulikki 2001. Puhelinkeskustelu Pietilän ja Kailan välillä 29.11.

Salonen, Erkki 2001. Puhelinkeskustelu Salosen ja Kailan välillä 20.8.

Sherman Cindy 2000. Keskustelu Shermanin ja Kailan välillä 4.3. (Göteborg).

Tekstissä mainitut näyttelyt

Kaila, Jan – Turkki, Teppo 1980. "Angst" – kertomus psykiatrisesta potilaasta. Vanhan Galleria, Vanha Ylioppilastalo, Helsinki.

Kaila, Jan 1981. Viimeinen Sukupolvi. Galleria Hippolyte, Helsinki.

Kaila, Jan 1985. Irlanti. Galleria Finnfoto, Helsinki.

Kaila, Jan 1985. Taikuri. Galleria Finnfoto, Helsinki.

Kaila, Jan 1988. Salaperäinen Maapallo. Galleria Finnfoto, Helsinki.

Kaila, Jan 1994. Porkkala 1944–56. Taidemaalariiliiton Galleria, Helsinki.

Kaila, Jan 1996. Maalta veteen – vedestä maalle. Kaapelitehtaan Galleria, Helsinki.

Kaila, Jan 1997. Galerie Anhava, Helsinki.

Kaila, Jan 1998. Vastasyntyneet. Kluuvin Galleria, Helsinki.

Kaila, Jan – Kekarainen, Pertti 1999. Akerhus konstnerssentrum, Akerhus, Norja.

Kaila, Jan 2000. Mäntän Kuvataideviikot, Mänttä.

Kaila, Jan 2000. Kohteen Mysteerit. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki.

Kuvista sanoin

Martti Lintunen (toim.), Kuvista sanoin 1, 1983

Martti Lintunen (toim.), Kuvista sanoin 2, 1984

Martti Lintunen (toim.), Kuvista sanoin 3, 1986

Martti Lintunen (toim.), Kuvista sanoin 4, 1988

Janne Seppänen, Valokuvaa ei ole, 2001

Jan Kaila, Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa, 2002

Mitä on valokuvallinen esittäminen?

Miten valokuvallisuus esitetään nykytaiteessa?

Jan Kaila haakee vastausta kuvataiteilija Carolus Enckellin kanssa käydyissä keskusteluissa, joitten lähtökohtana on ollut Kailan omien, vuosina 1998–2000 valmistuneiden teosten reflektointi.

Taiteilijoiden vuoropuheluun liittyvissä syventävissä artikkeleissa Jan Kaila pohtii laajemmin monia valokuvallisuuteen liittyviä kysymyksiä, jotka ovat olleet hänen oman tuotantonsa ja koko valokuvataiteen kentän kannalta keskeisiä.

Keskustelut, artikkelit sekä teoskokonaisuus ja näyttely Kohteen mysteeri muodostavat Kailan tohtoritutkinnon Kuvataideakatemiassa.

Jan Kaila työskentelee nykytaiteen piirissä monella tasolla: taiteilijana, opettajana ja kuraattorina.



Kuvista sanoin 6
Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 17
ISSN 1239-6141
ISBN 951-9086-68-4

Kustannusosakeyhtiö Musta Taide
ISBN 952-9851-46-4