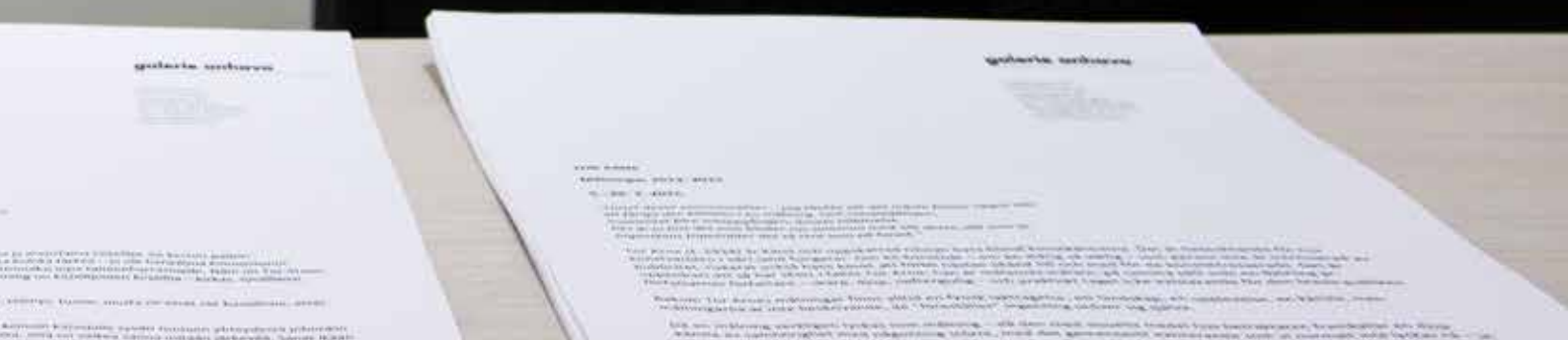


# Matilda Nieminen

## Yksi kuva, tuhat sanaa





Taiteen  
maisterin  
opinnäyte

Aalto-yliopiston  
taiteiden ja  
suunnittelun  
korkeakoulu

Median laitos  
Valokuvataiteen  
koulutusohjelma  
Kevät 2015

**A?**  
Aalto-yliopisto

Yksi kuva,  
tuhat sanaa

Eli miten  
valokuvasta  
tehdään  
nykytaidetta  
esittelyteksteissä

Opinnäytetyön ohjaaja: Juha Suonpää  
Taitto: Johannes Nieminen  
Suuret kiitokset: Bruno Gronow ja Kari Pyykönen





# Sisällysluettelo

## 1. Johdanto

- 1.1. Artist statement eli esittelyteksti
- 1.2. Myydä saa, mutta ei markkinoida
- 1.3. Opinnäytetyön tavoite
- 1.4. Tutkimusmenetelmät ja -aineisto
- 1.4.1. Opinnäytetyön rakenne

## 2. Taiteen kielestä

- 2.1. Taidekieli vastaan yleiskieli
- 2.2. Tekstin rooli taiteen ymmärtämisessä
- 2.3. Teosten nimeämisen merkitys
- 2.4. Katsojan kokemus

## 3. Kielteelliset tehokeinot esittelytekstien rakentamisessa

- 3.1. Pyrkimys & yritys
- 3.2. Lyyriisyys
- 3.3. Kieltolause; vertaaminen kielteisellä ilmaisulla

## 4. Teosten taustoittaminen käsitteellisyyden kautta

- 4.1. Oman olemassaolon ja paikan pohdinta
- 4.2. Katse, näkeminen
- 4.3. Aika

## 5. Teosten tekoprosessia avaavat aiheet

- 5.1. Motiivi
- 5.2. Menetelmä eli teoksen tekotapa
- 5.3. Väline ja materiaali – valokuvan käytön korostaminen taiteen tekemisen välineenä

## 6. Valokuvan ulkopuolelle viittaavat tekstit

- 6.1. Maalaustaiteeseen peilaaminen
- 6.2. Teosten kytkeminen tieteeseen

## 7. Kuka hän on ja mitä hän tekee?

- 7.1. Taiteilijan määrittely yhdellä virkkeellä – eli miten tiivistetään taiteilijan olemus esittelytekstissä
- 7.2. Taiteilijan kiinnostuksen kohteet
- 7.3. Teosten tulkinta
- 7.4. Näyttelyn nimen selittäminen

## 8. Johtopäätökset

## 9. Lähteet

## 10. Kolme vaihtoehtoa – opinnäytteen taiteellinen osa





# 1. Johdanto

”Kerro kuraattorille tarina, liitä tarinaan jonkin kuuluisan ajattelijan sitaatti ja kirjoita tämä englanniksi yhdelle A4-paperille” (Suonpää 2011, 112).

Vuonna 2003 Helsinki School -taiteilijakollektiivin johtaja Timothy Persons neuvoi yhdellä virkkeellä Taideteollisen korkeakoulun valokuvataiteen opiskelijoille, miten kirjoitetaan statement eli teoskuvaus (ibid.). Ylläolevalla ohjeella nuori taiteilija voi kirjoittaa tekstin, joka auttaa pyrkimyksissä kohti kansainvälistä menestystä. Personsin neuvo toimii edelleen, yli 10 vuotta myöhemmin. Se on yksinkertainen, mutta sisältää kaiken olennaisen ja on mukavasti sovellettavissa: jotain kiinnostusta herättävää ja mielellään henkilökohtaista, jotain filosofista tai runollista, sekä tietysti taidemaailman *lingua francan*, englannin kielen. Statementin kirjoittaminen on nykyään osattava, sillä suomalaista valokuvataidetta, kuten muutakaan nykyaikaa, on vaikea kuvitella ilman saatetekstiä.

Sekä tutkija Kati Lintonen että taidehistorioitsija Anna-Kaisa Rastenberger (Heikka, Lintonen & Rastenberger 2014) puhuvat 1980-luvusta valokuvataiteen murrosvaiheena. Lintonen (ibid., 63) kertoo: ”1980-luvulla muodostui ensimmäinen suomalainen, valokuvataiteen koulutuksen saanut sukupolvi, jota yhdisti palava halu osoittaa oman valokuvataiteen erityisyys, sen ominaispiirteet ja kyvykkyys.” Taiteilijoille syntyi halu keskustella taiteestaan ja tutkia sitä, ja ylipäättään olla *taiteilija*, ei valokuvaaja (ibid.). Rastenberger (ibid., 112) puolestaan esittää 1980-luvun kautena, jolloin Suomessa tutustuttiin anglo-amerikkalaiseen kriittiseen valokuvataiteeseen keskusteluun, mikä oli sysäys kohti nykyistä taidepuhetta. Myös Suomen valokuvataiteen museon johtaja Elina Heikka (2014) muistelee haastattelussa tekstien löytäneen tiensä gallerioihin suurin piirtein 1980-luvulla, muun muassa siksi, että se tuli tuolloin teknisesti mahdolliseksi monistamisen myötä.

Nykyisin gallerioista löytyy lähes poikkeuksetta kolmen paperin ”alttari”, jolle on aseteltu vierakkain useimmiten taiteilijan biografia, CV, sekä taiteilijan tai jonkun toisen henkilön, kuten kuraattorin tai galleristin kirjoittama näyttelyn esittelyteksti A4-arkkeilla. Vähintään jokin teksti on näyttelyn yhteydessä oltava jo siksi, että taiteen katsojat ovat tottuneet siihen, toteaa Valokuvagalleria Hippolyten näyttelykoordinaattoria Petronella Grönroos haastattelussa (2015). Enää ei riitä pelkkä teos, vaan sitä on pohjustettava sanoilla. Teksti on tullut yhä kiinteämmäksi osaksi taiteen esittämistä.

## 1.1. Artist statement on esittelyteksti

Artist statement tarkoittaa tekstiä, jonka taiteilija kirjoittaa kuvaamaan työskentelyään, itseään taiteilijana yleisesti ja/tai ajatuksiaan jostakin tietystä teoksesta tai teossarjasta. Statementin voi kirjoittaa myös joku muu, jos taiteilija itse ei jostain syystä halua tai osaa kirjoittaa tekstiä, tai jos galleriassa on tapana esittää vain kuraattorin laatimaa tekstiä – esimerkiksi aineistoni perusteella Gallery Taik Personsin esittelytekstit vuodesta 2010 vuoteen 2015 on muutamaa poikkeusta lukuunottamatta taiteilijoille kirjoittanut kolme eri henkilöä: Katrin Hiller von Gaertingen, Shao-lan Hertel sekä Jenny Rosemarie Mannhardt. Tekstin tarkoitus on avata lukijalle, millainen taiteilija on kyseessä ja mitä hän tekee tai on aikaisemmin tehnyt; miten hän ajattelee ja työskentelee, sekä millaisia hänen teoksensa ovat. Galleriayhteydessä teksti kertoo tietysti senhetkisestä näyttelystä. ”Sen pitäisi voida kertoa jotain näyttelystä ja näyttelyn sisällöstä ja sen tausta-ajatuksista, jopa näkemättä näyttelyä. Sen pitäisi välittää jotain siitä, mitä taiteilija on ajatellut näyttelystä ja teoksista”, määrittelee Grönroos (2015). Kuten kirjallisuuden ja kuvataiteen tutkija Kai Mikkonen (2005, 13) muotoilee, ”[k]uviin liitetään sanoja, jotta niiden merkityksiä voidaan välittää tehokkaammin”. Esittelytekstien tarkoituksena on yleensä saada katsoja ymmärtämään paremmin näkemänsä, ja auttaa teosten tulkinnassa – joskus myös antaa lisää ajattelemisen aihetta. Kaikille teksteille yhteistä on se, että ne tuottavat – jopa pakottavat – kuville merkityksiä.

Suomeksi artist statement voisi kääntyä parhaiten sanaksi taiteilijaesittely. Tekstissä esitellään taiteilija ja/tai hänen työnsä yleisölle. Taiteilija voi tekstillä esitellä itsensä mahdollisille ostajille tai näyttelykuraattoreille, sekä esimerkiksi internetissä satunnaiselle kotisivukävijälle, jotta tämä saisi ennen kuviin tutustumista esitietoa tekijästä. Museossa tai galleriassa taiteilija esitellään yleisölle usein viitaten taiteilijan aiempaan tuotantoon. Pelkällä statementilla tarkoitetaan yleensä teosesittelyä, jollaisia esiintyy esimerkiksi näyttelyiden yhteydessä, ja jotka kertovat tietystä teoksesta tai teossarjasta. Tekstit voivat olla teoksen tekoprosessia kuvaavia, hyvin yksinkertaisia tekstejä, tai toisessa ääripäässä jopa osa taideteosta, tulkinnallisempia

ja persoonallisempia kirjoitelmia. Etenkin gallerioissa monesti kirjallisilla tyylikeinoilla myönteilläään teosten visuaalista ilmettä, taiteilijasta riippuen – runollisiin kuviin yhdistetään usein kaunokirjallisempaa tekstiä, hyvin teknisiin teoksiin taas yksioikoisempaa, tieteeseen nojaavaa puhetta.

Käytän tästä lähtien statementeista yhtenäistä ilmausta esittelyteksti. Tämän tutkimuksen aineiston muodostavat esittelytekstit, jotka ovat olleet esillä näyttelyissä. Toiset niistä keskittyvät sisällöltään enemmän itse teoksiin, toiset metodeihin, toiset taiteilijan henkilöön. Jotkut tekstit eivät kuvaile mitään näistä, vaan ovat kieleltään jotakin kaunokirjallisempaa ja viittaavat muuhun kuin kyseessä oleviin töihin. Esittelyteksti on kuitenkin tällaisillekin kirjoitelmille pätevä sana, sillä ne ovat toimineet näyttelyissä esittelytekstin roolissa.

## 1.2. Myydä saa, mutta ei markkinoida

Mainittuani opinnäytetyöni aiheen eli esittelytekstit eräälle tutulle valokuvataiteilijalle, hän puuskahti: ”on kuin en olisi mitään ilman sitä!” Esittelyteksti ikään kuin validoi taiteilijan taiteilijuuden. Ei riitä, että tekee kuvataidetta työkseen, pitäisi myös osata kirjoittaa siitä. ”Nykytaiteen ammattilaisille tekstin tuottaminen tuntuu olevan pakkomielle”, pohtii toimittaja Kaisa Heinänen (2010a) taidepuhetta ruotivassa artikkelissaan. Heinänen puhuu nykytaiteen ammattilaisista; ei siis yksinomaan taiteilijoista, vaan oletettavasti myös galleristeista, kuraattoreista ja sijoittajista. Tämän lisäksi taidemaailmassa toimivat harrastajat ja museo- sekä galleriakävijät. Kaikilla on osittain yhteneviä, mutta myös hyvin erilaisia motiiveja taiteen parissa toimimiseen. Yksi kaipaa tekstiä luettavakseen, toinen ei. Myös tekstien tyylillä on väliä; eri konteksteissa käytetään erilaisia sanoja.

Onko tekstin tuottaminen pelkästään pakkomielle – jos ei ole, mistä tarve tekstien tekemiseen kumpuaa? Oletus on, että nykypäivän taiteilijat tarvitsevat esittelytekstejä kenttään osallistumisessa: työnsä tekemisessä ja ostajien kiinnostuksen herättämisessä. Lienee vaikea myydä ideoita tai kuvaa ilman minkäänlaista sanallista esitystä tai saatetekstiä. Toimittaja Suna Vuoren (2013) mukaan taidepuhe kytkeytyy ”yhä useammin talouspuheeseen, jossa taiteen tekijät ja instituutiot mielletään brändeiksi ja (sisällön) tuottajiksi, yleisöt asiakkaiksi”. Taiteilijatekstejä ei tietenkään voi latistaa pelkäksi myyntipuheeksi, mutta tätä puolta ei tule eikä tarvitse myöskään kieltää – myydä pitää, sillä myynti on tärkeä osa taiteilijan elinkeinoa, kun apurahat ovat usein kiven alla, eikä muita tulonlähteitä monesti ole.

Taidemaailman sisällä ylipäätään tekstin tuottamiseen suhtautuminen vaihtelee, saati sitten myyntipuheeseen. Heikka (2014) arvelee, että galleriamaailmassa promootionäkökulma on vahvemmin läsnä kuin museoissa. ”Mekin [museossa] mielellämme kehuimme valokuvaajiamme, mutta valokuvaajilla itsellään on hieman varovainen suhtautuminen promootiopuheeseen” (ibid.), hän harmittelee. Grönroos (2015) myötäilee tätä käsitystä, ja myöntää saman ongelman galleriapuolellakin. ”Ehkä se tulee yleisestä taiteilijoiden keskinäisestä ajatuksesta siitä, että myyminen halventaa taidetta. Että halu ostaa taidetta pitäisi syntyä aidosta kokemuksesta taiteen äärellä, eikä siitä, että joku ’myymällä myy’” (ibid.). Toki suhtautuminen myyntipuheeseen vaihtelee henkilöstä riippuen. Myyntipuheen kiusallisuus voi kuitenkin yleisesti johtua ”vakavastiotettavuus” -kysymyksestä – voi tuntua mahdottomalta olla vakavasti otettava taiteilija, jos teoksia on markkinoitava. Markkinointi saattaa tuntua taiteilijan mielestä teoksia latistavalta. Jopa hinnoittelu voi olla joillekin taiteilijoille hankalaa, mikä liittyy selvästi samaan ongelmaan. Teoksia halutaan myydä, mutta ei markkinoida. (Ibid.)

Vaikka esittelytekstiä ei näkisikään myyntipuheena, se voi joka tapauksessa olla taiteilijalle tärkeä työkalu. Se esittelee valokuvataiteilijan nimenomaan taiteilijana. Taiteilijuus on vahva osa identiteettiä, ja se halutaan tuoda esiin. Se on kuvaajalle muutakin kuin kuvien ottamista – kuvien takana on ajatuksia ja oivalluksia, käsitteitä, filosofiaa, valokuvaajan henkilö. Tätä taustaa taiteilijaesittelytekstit vahvistavat. Teksti luo kuvalle merkityskentän, josta katsoja voi ammentaa – tai toki halutessaan myös olla ammentamatta. Mutta tarvitaanko visuaalisen esityksen lisäksi todella muutakin sisältöä, eivätkö kuvat puhu omasta puolestaan? Valokuvataiteilija ja tutkija Juha Suonpää (2011, 24) esittää, että ”[t]ullakseen hyväksytyksi taiteeksi valokuva näyttää joutuvan määrittelemään itsensä uudelleen niin, että se irrotetaan yleisestä tavasta lukea valokuvaa ikkunamaisena kuvana ympäröivästä maailmasta”. Valokuva ei siis voi enää olla vain ympäristön dokumentointia, vaan siihen täytyy liittää muita merkityksiä, jotta se pääsee taiteen piiriin.

Janne Seppänen (1999, 94) esittää kuvan puutteen: ”[v]aikka valokuva kykenee kantamaan merkityksiä monessa kohden yhtä hyvin ja paremmin kuin verbaalikieli, sen kerronnallisesta

arsenaalista puuttuvat monet keskeiset verbaalikielen toiminnot”. Tähän voi verrata taidehistorian professori W.J.T Mitchellin (1994, 220) siteeraamaa amerikkalaisen kirjoittajan Tom Wolfen voimakasta näkemystä vuodelta 1976: ”[...] Modern Art has become completely literary: the paintings and other works exist only to illustrate the text”, sekä “these days, without a theory to go with it, I can’t see a painting”. Wolfen mielipide peilattuna Seppäsen näkökulmaan siitä, että kuvalta puuttuu monia verbaalikielen toimintoja, ja että tämä puute on ongelma, tuottaa kiinnostavan ristiriidan. Teksteillä on kaksi vuosikymmentä välissään, Seppäsenkin kirjoitukselta on jo 15 vuotta, ne ovat tyylillisesti keskenään hyvin erilaisia ja pyrkivät eri suuntiin. Wolfe myös puhuu maalauksesta siinä missä Seppänen valokuvasta, mutta myös Wolfea voi soveltaa valokuvateoriaan, sillä valokuvataiteessa voi nähdä saman ongelman, kuin minkä Wolfe ilmaisi maalaustaiteessa olleen jo 1970-luvulla. On totta, että kuva ei aina kykene välittämään sitä mitä teksti kykenee (ja toisin päin), että toisinaan kuvan koetaan tarvitsevan tekstiä, mutta on myös totta, että joskus teksti hallitsee taidekokemusta ja kuva jää sen varjoon.

### 1.3. Opinnäytetyön tavoite

Suomalaisten nykyvalokuvataiteilijoiden esittelytekstejä ei ole tähän mennessä juuri käsitelty taiteesta puhuttaessa ja kirjoitettaessa. Yleisesti valokuvauksen kentältä uupuu kriittinen keskustelu teosta ympäröivistä teksteistä. Kritiikki ja keskustelu keskittyy näyttelyiden yhteydessä itse teoksiin, jotka tietysti ovat näyttelyissä pääosassa. Pidän kuitenkin tekstien sivuuttamista omituisena, sillä esittelyteksti vaikuttaa paljon siihen, miten näyttelyyn suhtautuu, ja miten kuvia tulkitsee. Joskus ilman esittelytekstin lukemista voi olla vaikea ymmärtää taitelijan pyrkiä myösiä tai teoksen sisältöä, ja toisinaan teksti taas voi suorastaan häiritä katsomiskokemusta. Teksti saattaa antaa hyviä vinkkejä ja uusia näkökulmia kuvien lukuun, ja joskus se taas tuntuu päälle liimatulta ja kuvien ideoiden toistolta. Opinnäytetyöni tavoitteena on herättää keskustelua esittelytekstien merkityksestä, sisällöstä ja kielestä. En ota henkilökohtaisesti kantaa siihen, pitäisikö tekstejä ylipäätään olla teoksien yhteydessä vai ei, enkä arvota tekstejä ”hyviin” ja ”huonoihin”, mutta tavoitteenani on kyseenalaistaa nykyisiä tekstikäytäntöjä. Tuon esimerkkien ja läpikäymäni lähdekirjallisuuden kautta ilmi kirjoittamistapoja ja kuvan ja tekstin suhteen potentiaalisia ongelmia.

Taiteen kieli on tänä päivänä laskettavissa yhdeksi tieteen kielistä jo siksi, että siinä käytetään paljon tieteen retoriikkaa. Taide lähenee tiedettä metodeiltaan, jotka voivat olla vaikkapa jonkin asian toistoa ja kokeilua jonkin tuloksen saavuttamiseksi, sekä sanavalinnoiltaan, josta esimerkkinä usein käytetty verbi ”tutkia” jotakin, kun tarkoitetaan useimmiten yksinkertaisesti taiteen tekemistä. Taidepuheeseen on myös ujuttautunut sanoja ja käsitteitä etenkin humanistisista tieteistä, mutta taiteilijasta riippuen siellä vilahtelee myös esimerkiksi fysiikan, kemian ja biologian termistöä. Kielentutkija Vesa Heikkinen ja toimittaja Tuure Hurme (2008, 152) esittävät, että “[t]ieteen kielen tutkimista voi pitää tärkeänä vaikkapa siitä syystä, että tieteen tuotoksia pitäisi pystyä ymmärtämään ja soveltamaan esimerkiksi opiskeltaessa ja laajemminkin yhteiskunnassa”. Samasta syystä myös taiteen kieltä on syytä tutkia. Taidepuheella on suuri vaikutus taidemaailmassa, ja taide on tärkeä osa yhteiskuntaa. Tekstillä ja sen laatimisella taas on kasvava merkitys taiteilijoiden työskentelyssä ja taideteosten esittelyssä – on siis korkea aika pohtia tekstien tarkoituksenmukaisuutta ja roolia kuvien ohessa.

Taiteilijoiden ei aina ole tarvinnut kirjoittaa – ei taidekouluissa, eikä edes opintojen jälkeen, huomauttaa taiteilija ja professori Jan Svenungsson (2007, 14, oma suomennos). Esimerkiksi vielä modernismin aikaan taiteenlajit kuvataiteesta kirjoituksen eri muotoihin jakautuivat selkeästi omiin aloihinsa, eikä tarvetta toisten reviiereille astumisesta ollut (ibid). Kuvataiteilijoiden kirjoittaminen on siis ilmiönä melko tuore, ja etenkin valokuvataiteessa, itsessään suhteellisen uudessa taiteenlajissa, sen merkitys tuntuu korostuneen. Kaikki taiteilijat eivät kuitenkaan joko halua tai yksinkertaisesti osaa kirjoittaa, mikä johtuu muun muassa siitä, että kuvataidekouluissa ei kirjoittamista juuri opeteta (ibid., 7, oma suomennos). Esimerkiksi Aalto-yliopistossa tieteellisen kirjoittamisen kurseja ja äidinkielen perusopintoja tarjotaan, mutta varsinainen taiteesta kirjoittaminen tai esimerkiksi taideteorian tutkimisen ja analyysin harjoittelu on vähäistä, sillä opetuksessa keskitytään (ymmärrettävästi) kuvien tekemiseen. Toisaalta Suonpää (2011, 170) puhuu siitä, miten valokuvataiteilijan ei välttämättä edes tarvitse opetella teoriapuhetta, sillä ”varsinainen töiden merkityksellistäminen tehdään muiden asiantuntijoiden ja teoreetikkojen toimesta”. Usein tekstit kirjoittaakin joku muu kuin taiteilija itse, vähintään osittain (Heikka 2014 & Grönroos 2015). ”Koska valokuvaajien koulutus ei pääsääntöisesti suuntaudu teoriapuheen käyttöön, voidaan puhua valtasuhteen siirtymästä, jossa asiantuntijapuheella on ratkaiseva rooli” (Suonpää 2011, 170). Tämä suunta vaikuttaa huolestuttavalta, sillä kuulostaa

siltä, että taiteilijalla itsellään ei välttämättä ole sanottavaa omien teostensa merkityksellistämässä ja esittelyssä. Mary Pricekin (1994, 5, oma suomennos) pohtii: ”jos kuvaus on tarpeellinen täydentämään kuvan merkityksen [...], saattaa herätä kysymys siitä, kuka on pätevä tekemään tällaisen kuvauksen”.

Esittelytekstien perimmäiseen tarkoitukseen ja vaikutuksiin pureutuminen tuottaa useita kysymyksiä. Niiden sisältö on tutkimisen arvoinen asia, sillä sisältö ja sanavalinnat vaikuttavat suuresti teoksen katsomiskokemukseen ja tulkintaan. Tuon tässä opinnäytetyössä esille, millaisia tekstejä suomalaisen valokuvataiteen yhteydessä esitetään eli miten valokuvaa legitimoidaan nykytaiteeksi tekstien avulla. Vastauksen löytämiseksi tutkin ja erittelen, mistä elementeistä esittelytekstit rakentuvat ja millaisiin kategorioihin esittelytekstit jakautuvat. Tekstejä jaotellen etsin, millaisia taiteilijatyyppejä teksteistä voi tunnistaa, ja mistä se kertoo. Suomessa taidepuheesta on viime vuosina ollut kiivastakin keskustelua, jossa on toisaalta puolustettu taiteilijoiden vapautta kirjoittaa itsensä näköisiä tekstejä, ja toisaalta kaivattu muutosta lukijaystävällisempään suuntaan. Millaiseksi taiteen kieli sitten on muotoutunut, miten se eroaa yleiskielestä ja mitä tästä seuraa? Mikä rooli teosten nimeämisellä puolestaan on? Nimi – tai nimettömyys – kertoo teoksesta paljon, ja nimen valinta ohjaa teoksen tulkintaa suuressa määrin. Suonpää (toim. Rajakari 2012, 202) pohtii, ”[...] voidaan kysyä, millaisia taiteellisia strategioita tai kategorioita hyväksytyt valokuvat noudattavat ja samalla vahvistavat. Onko löydettävissä jopa eräänlainen valokuvataiteen menestysresepti, joka legitimoit valokuvaa nykytaiteeksi?” Saman kysymyksen voi esittää valokuvataiteen esittelyteksteistä. Onko löydettävissä resepti esittelytekstille?

## 1.4. Tutkimusmetodit ja -aineisto

Opinnäytetyöni sai alkunsa esittelyteksteistä tekemistäni huomioista. Viime vuosina tekstejä taidenäyttelyissä lukiessani olen pannut merkille, että niissä on paljon keskenään samanlaisia piirteitä. Oli vaikea kuvitella, että samankaltaisuus voisi olla sattumaa, sillä piirteitä esiintyi niin usein. Siispä ryhdyin kartoittamaan, mitä nämä toisiaan muistuttavat elementit ovat; miksi juuri tietynlaisia piirteitä on tietyissä teksteissä, sekä mitä näistä löydöksistä seuraa. Tutkimani tekstit on kirjoitettu valokuvataiteiden yhteyteen seuraaviin gallerioihin: Valokuvagalleria Hippolyte, Galerie Anhava, Galleria Heino, sekä Gallery Taik Persons. Kyseiset galleriat valikoituivat tutkimuskohteiksi vaikutusvaltaisuuksiensa ansiosta sekä siksi, että ne esittelevät runsaasti suomalaista valokuvataidetta. Keräsin tutkittavaksi aineistokseni esittelytekstejä valituista gallerioista vuodesta 2010 vuoteen 2014, sillä halusin käsitellä nimenomaan sitä, miten valokuvasta kirjoitetaan nykyään. Viiden vuoden aikaväliä voi pitää kattavalta otannalta kyseisissä gallerioissa esitetyn teosten ja taiteilijoiden määrän takia. Käytin tutkimukseni tukena suomalaista nykyvalokuvaa, taidepuhetta sekä kuvan ja sanan suhdetta käsittelevää kirjallisuutta ja sanomalehtiartikkeleita. Haastattelin Suomen valokuvataiteen museon johtaja Elina Heikkaa sekä Valokuvagalleria Hippolyten näyttelykoordinaattori Petronella Grönroosia saadakseni tarkemman kuvan ja ensikäden tietoa alan käytännöistä.

Aineistoni gallerioista muut kuin Gallery Taik Persons sijaitsevat Helsingissä, mutta Berliinissä sijaitseva Taik Persons oli mielestäni tutkimuksen kannalta kuitenkin olennainen. Se esittelee runsaasti mm. Helsinki School -koulukunnan suomalaisia valokuvataiteilijoita, ja gallerian perustaja Timothy Persons on myös Helsinki Schoolin vetäjä. Suuri osa Suomen näkyvimmistä valokuvataiteilijoista kuuluu tähän koulukuntaan, ja esimerkiksi vuoden 2008 valokuvaajien apurahoista 80 prosenttia meni Helsinki School -kuvaajille (Suonpää 2011), mikä kuvaa sitä, miten iso rooli heillä on Suomen valokuvataidemaailmassa. Helsingin kaupungin taidemuseon entinen johtaja Janne Gallén-Kallela-Sirén (von Gaertringen, Gallén-Kallela-Sirén & Persons 2009, 182) määrittelee koulukunnan erityisaseman Suomessa sen perusteella, että useat muut kulttuurin alat suhtautuvat kansainväliseen menestykseen ja taidemaailman markkinoille pyrkimiseen halveksuvasti, jopa kateellisesti, kun taas Helsinki School pyrkii juuri menestykseen kansainvälisille markkinoille. Huomioni mukaan Helsinki Schoolista on myös lähtöisin paljon valokuvataiteen visuaalisia trendejä, kuten vaikkapa Suonpään (2011, 134-157) esittelemät henkilön tunnistamattomuus tai peittäminen, ja aksenttivärit rikkomassa kuvan sävy maailmaa. Tämä on yksi esimerkki koulukunnan vaikutusvallasta. Visuaalinen yhteneväisyys herätti kiinnostuksen Helsinki Schoolin kuvaajien esittelytekstejä kohtaan, kun kuvia tutkiessa nousi kysymys siitä, seuraako myös kirjallinen tyyli koulukunnan sisällä jonkinlaista kaavaa.

Aineistoni analyysimenetelmänä sovelsin kolmivaiheista aineistolähtöistä sisällönanalyysiä eli aineiston pelkistämistä, ryhmittelyä ja käsitteellistämistä (ks. Tuomi & Sarajärvi 2002, 110-113). Näin etsin esittelytekstien kielellisistä ilmauksista elementtejä, joista muodostui erilaisia teks-

tityyppejä. Tämä menetelmä oli olennainen, jotta kykenin perustelemaan olettamukseni siitä, että tekstit jakautuvat erilaisiin kategorioihin, ja että tämä jakautuminen on merkityksellistä, sillä siten teksteistä löytyivät suomalaisen valokuvataiteen yhteydessä käytettävät esittelytekstikonventiot. Näiden kategorioiden avulla voi siis tarkastella, miten eri tavoilla valokuvaa esitellään. Esittelyteksteillä perustellaan samalla valokuvan taideroolia. Tekstien avulla sitä legitimoidaan eli oikeutetaan taiteeksi.

### 1.4.1 Opinnäytetyön rakenne

Opinnäytetyöni alkaa katsannolla taiteen kieleen yleiskieleen verrattuna, sekä Suomessa viime vuosina käytyyn keskusteluun aiheen tiimoilta, mikä perustelee tutkimuksen ajankohtaisuuden. Tarkastelen taidekielen ongelmia katsoja/lukijan näkökulmasta. Esittelen teosten nimeämisen potentiaalisia vaikutuksia taiteen vastaanotossa lähdekirjallisuuden avulla todistaakseni teokseen liitetyn tekstin merkityksen katsomiskokemuksessa. Luvuissa 3-7 esittelen elementit, joista aineistoni esittelytekstit rakentuvat, sekä laajemmat laatimani esittelytekstien kategoriat. Elementit irtautuivat esittelyteksteistä siten, että huomioin usein toistuvat kerronnalliset samankaltaisuudet ja vertailin niitä keskenään, tiivistäen huomioni kiinnittäneet seikat, kuten esimerkiksi teoksen taustalla olevista ideoista puhumisen, teoksen tekoprosessiin viittaavat lauseet ja tietynlaiset kielelliset piirteet pelkistetyiksi ilmauksiksi. Näistä ilmauksista koostin yllä mainitsemani kolmivaiheista sisällönanalyysiä mukaillen kategorioita, joihin esittelytekstit kokonaisuusina asettuvat. Nämä löydökset kertovat valinnoista, joita eri valokuvataiteilijoiden kohdalla on tehty tekstejä rakennettaessa – ne siis näyttävät, mikä on koettu parhaaksi keinoksi esitellä taiteilija teokset yleisölle. Yhdestä esittelytekstistä saattoi löytyä useampaan kuin yhteen kategoriaan jakautuvia elementtejä, vaikka suurin osa teksteistä noudattaakin jotakin tiettyä, valittua tyyliä. Kaikki edellä mainittu kerääntyy lopulta taiteesta puhumisen tapojen ja valokuvan taidelegitimaation kattokäsitteiden alle. Kuvailen lyhyesti jokaisen teksti- ja elementtikategorian, ja annan aineistostani esimerkkejä näihin sopivista teksteistä ja niiden osista. Olen säilyttänyt englanninkieliset otteet alkuperäismuodossaan, sillä englantia on käytetty englanninkielisen Gallery Taik Personsin lisäksi myös esimerkiksi suomenkielisen Galerie Anhavan teksteissä, ja se on taidemaailmassa ahkerasti käytetty kieli, myös Suomessa. Englanninkielisistä esittelyteksteistä huomaa myös paremmin käytetyn kielen konventiot, kuin jos otteet olisi suomennettu.

Näiden lukujen jälkeen seuraa opinnäytetyön taiteellinen osuus, Kolme vaihtoehtoa. Juha Suonpää (Suonpää 2011, 112) esittää, että ”[...] kuviin liitetyt tekstimerkitykset pyrkivät aina valokuvan sisälle ja siten muuntumaan erottamattomaksi osaksi valokuvaa. Näin teksteille syntyy keskeinen rooli valokuvassa”. Tämä ajatus toimii yhtenä punaisena lankana taiteellisessa osuudessa, jossa kokeilen Suonpään ajatusta käytännössä. Taiteellista osaa varten olen tehnyt kuvitteelliselle näyttelylle markkinointikuvan ja kirjoittanut sen yhteyteen kolme erilaista esittelytekstiä, jotka ovat syntyneet aineistostani saamieni vaikutteiden pohjalta. Tekstiä vaihtamalla näytän, miten kuvan merkitys, tulkinta ja vastaanotto muuttuvat sanojen vaikutuksesta.

## 2. Taiteen kielestä

### 2.1. Taidekieli vastaan yleiskieli

Tässä luvussa vastaan kysymykseen siitä, minkälaiseksi taiteen kieli on muotoutunut, ja mitä siitä seuraa katsoja/lukijan näkökulmasta. Kuten kaikissa ammatti- ja erikoiskielissä, myös taidekielen hyötynä ovat tiettyjä, mahdollisesti vaikeaselkoisia asioita varten kehitetyt termit. Omilla termeillään käsitteistä on kätevämpi puhua kuin yleiskielellä, jolla tarkoitan ”tavallista” puhuttua ja kirjoitettua kieltä. Yleiskielellä saman asian voisi joutua sanomaan useilla sanoilla. Taidepuhetta vain vaivaa sama kuin tiedekieltä, johon on kehitetty ilmauksia sellaisillekin asioille, joille löytyy useimmissa yhteyksissä toimiva suomenkielinen sana. Tieteen sanastossa esimerkiksi laajasti viljelty validi kääntyy suomeksi päteväksi, ja reliaabili luotettavaksi. Taiteen parista löytyy useita samankaltaisia tapauksia, nykyaiteilijoiden suosikkisanoja, kuten vaikkapa konstruointi eli rakentaminen ja narratiivinen eli kerronnallinen. Myös tietokirjailija ja museopedagogi Satu Itkonen (Heinänen 2010a) pitää taidetekstien kieltä ongelmallisena. ”Usein puhutaan ’emootiosta’, vaikka sehän tarkoittaa tunnetta! Eikö suomen kieli riitä?” Itkonen (ibid.) esittää samalla esittelytekstien suurimman haasteen: miten sanallistaa se, mitä kuva ei kerro. Hän pohtii, mikä olisi vaarana, jos teoksista puhuttaisiin normaalilla suomenkielellä: ”[h]ävitääkö siinä jotain?” (ibid.) Toimittaja Anu Uimonen (2011) tiivistää artikkelissaan ehdotuksen tekstien hankalan kielenkäytön motiiviksi: ”[v]aikkeilla teksteillä estetään tyhmien kysymysten esittäminen ja nostetaan valokuvat taiteen piiriin”.

Etenkin nykyaiteen kielen puhujat ovat innostuneet haastavan tai itse taiteen tekemisen ulkopuolelle kurottavan termistön käyttämisestä ja luomisesta, varsinkin tiedekielen kanssa flirttailusta. ”Nykyaiteilija ei vain tee vaan myös tutkii teoksia. Keskeisintä on teoksen taustalla vaikuttava idea tai kokonainen filosofia. Joskus teos on vain pelkkä ajatus”, kirjoittaa taidehistorioitsija ja -kriitikko Marja-Terttu Kivirinta (1993). Tämän tyyppinen, varsinkin käsitetaiteessa runsaasti viljelty puhe on rantautunut vahvasti nykyaiteeseen valokuvaa myöten, vaikka käytännössä tutkimisen ja tekemisen välillä on ero. ”Aika harvoin kyse on varsinaisesta tutkimisesta. Yleensä taiteilija on ensi sijassa vain maalannut taulun tai tehnyt taide-esineen”, toteaa Satu Itkonen (Heinänen 2010a). Tutkijuus on rooli, jota korostetaan valokuvataidetta kehystävissä teksteissä yhä useammin. Tiedesanaa käytetään yhtenä nykyaiteen legitimoivana apukeinona, jonka mahdollisesti nähdään olevan pätevämpi kuin taidesana. Suonpään (2011, 163) mukaan ”[t]iedelegitimaation diskurssi vetoaa filosofiaan, biologiaan, arkeologiaan, antropologiaan, sosiologiaan, psykologiaan ja naistutkimukseen”. W.J.T. Mitchell (1994, 220) esittää tämännäköisen tiedekielen kerääntyvän ”teorian” kattokäsitteen alle, mikä on sinänsä sopivaa, sillä teoria jo itsessään luo kytköksen tiedekieleen.

Elina Heikka (2014) puhuu varsinkin filosofian termistön ja aihepiirien käytöstä taidepuheessa: ”[n]ykyaite ja filosofinen puhe ovat yhteen kietoutuneita. Tietty kysymykset, joita taiteessa käsitellään, ovat samanlaisia kuin mitä filosofiassa nostetaan esille. Lukijan näkökulmasta tämä saattaa tuntua hankalalta. Tekijöiden näkökulmasta se on arvostettava tekstuaalinen ympäristö, ja luo arvokkuutta”. Heikan puheenvuorosta käyvät ilmi sekä tekijän että vastaanottajan potentiaaliset suhtautumiset tiedekieleen taiteen parissa. Näiden suhtautumisten ristiriitaisuus on yksi keskeisiä ongelmia taidepuheen käytössä.

### 2.2. Tekstin rooli taiteen ymmärtämisessä

Taiteen kielen ymmärtämisen vaikeus on herättänyt keskustelua aika ajoin. Jo -90 -luvulla Kivirinta (1993) kirjoitti nykyaiteen keskustelua vaivanneesta ”teoreettisesta jargonista”. Viime vuosina kuohuntaa on nostattanut mm. valokuvataiteilija Ari Kakkisen (2010c) eit -näyttelyssä Valokuvagalleria Hippolytessä syksyllä 2010 esillä ollut teksti, jonka Heinänen (2010a) tulkitseksi tiedotteeksi eli näyttelyn esittelytekstiksi. Helsingin Sanomiin kirjoittanut Kakkinen (2010) kielsi tekstin tiedoteroolin ja selitti tekstin olevan jotakin muuta, määrittelemättä: ”se oli jonkinlainen oheisteksti, ehkä proosaruno, ehkä kuva”. Teksti oli taiteilijan tuotos näyttelyyn, luettavissa teosten lähetyksillä, yleisön tulkittavissa – ja ilmeisesti samaan tyyliin esillä kuin esittelyteksti, joten esittelytekstiksi luulemisen erehdyksen riski oli selkeästi olemassa, ja Heinänen kohdalla näin myös tapahtui. Tästä syystä käsitellen Kakkisen tapausta taidetekstien ymmärtämisen

näkökulmasta, vaikka sitä voisi tekstilajina tarkastella myös kuvataiteen tai kaunokirjallisuuden kautta.

Heinäsen (2010a) artikkelia varten oli pyydetty tietokirjailija Satu Itkosta selkeyttämään tekstin hankalaksi koettua kieltä, minkä Kakkinen (2010) puolestaan näki hävittävän koko tekstin tarkoituksen: ”Itkosella on ansionsa taidepuheiden selkeyttämisessä, mutta hänen lukutaitonsa paljastuu varsin rajalliseksi. [...] Tämä yksiselitteinen ymmärtämisen pakko hävittää kielestä sen vivahteet”. On kiinnostavaa, miten taiteilija reagoi tekstin ymmärtämättömyyteen. ”Ymmärtämisen pakon” kritisointi kuulostaa siltä, että tekstiä ei ole tarkoitukseen ymmärtää. Luki-joina olivat toimittaja ja tietokirjailija-museopedagogi, joiden voisi kuvitella omaavan tarpeeksi taustaa kaunokirjallismankin tekstin ymmärtämiseen. Näin ei kuitenkaan tapahtunut, mistä syystä herää kysymys, miten taidetekstien lukemiselle vieraampi katsoja ymmärtäisi kyseisen tekstin. Ja jos ei ymmärrä, mitä ”vivahteita” tekstissä silloin voi olla, ja mitä merkitystä koko tekstillä on?

Vaikka Kakkisen tapauksessa kyse oli toisesta tekstilajista kuin esittelytekstistä, se kuvaa esittelytekstien ongelmaa. Miksi joistakin asioista käytetään hämäriä, vierasperäisiä termejä, kun saman kuvittelisi voivan sanoa selkeästi ja ymmärrettävästi? Jan Svenungsson (2007, 17, oma suomennos) pohtii tätä: “[e]n ymmärrä, miksi kukaan päättää kirjoittaa tahallaan ylimonimutkaisesti ja epäselvästi. [...] Mitä hän voi saavuttaa? [...] [A]istin kyynisyyttä, aggressiota lukijaa kohtaan, halun [...] saada lukija pikemminkin hätkähtämään kuin saavuttamaan todellisen ymmärryksen”. Tämä asenne todella vaikuttaa toisinaan olevan vallalla, vaikka voisi kuvitella taiteilijan tahtovan yleisönsä ymmärtävän itseään ja teoksiaan.

Taidekriitikko Harri Mäcklin (2014) kirjoittaa Helsingin Sanomissa Hans Rosenströmin Divisions - and other possibilities -näyttelystä seuraavasti: ”[e]n muista, milloin olisin viimeksi käynyt Helsinki Contemporaryssa ärsyntymättä. Vika ei tosin koskaan ole ollut itse taiteessa, vaan näyttelyitä käsittelevissä teksteissä. Kuraattori Mika Hannulan tekstit ovat viime aikoina lipsahdelleet niin kauhean höpöhöpön puolelle, että jo useampi näyttely on talloutunut niiden jalkoihin”. Sinänsä huvittavaa on, että samainen Hannula kirjoitti muutamaa vuotta aikaisemmin taidepuheesta Taide-lehden numeroon 2/2010 ”pahana viruksena ja vitsauksena, josta ei pääse eroon millään totutuilla lääkkeillä” (Heinänen 2010a). Heinänen (ibid.) mukaan Hannula kirjoitti taidepuheesta muodostuneen itseisarvon. Hannula itsekin näyttää langenneen tuohon itseisarvon loukkuun ja päätyi myöhemmillä esittelyteksteillään ärsyttämään ainakin yhtä taidekriitikkoa. Onko tarkoituksellista, että katsoja ärsyyntyy teksteistä antoisan taidekokeuksen kustannuksella, ja että teksti ottaa kuvia suuremman roolin näyttelyssä? Mistä syystä käytetään monimutkaista tai vaikeatajuista kieltä – onko tavallinen suomen kieli liian tavallista tai kankeaa? Vai onko vaikeatajuisuus itsessään tärkeää, tekeekö se taiteesta arvokkaampaa? Kenties se luo (kuvitteellista) arvokkuutta samaan tapaan kuin mitä Heikka kuvailee filosofiapuheen tekevän. Kielen mahdollista hankaluutta ei välttämättä ajatella taiteilija-kirjoittajapuolella – se saattaa olla ujuttautunut kieleen salaa ja tiedostamattomasti.

Kielet muotoutuvat itsekseen ja huomaamatta käytössä. Useimmiten kieli mukautuu tarkoituksenmukaisemmaksi ja käyttökelpoisemmaksi ajan myötä, mutta käykö näin myös erikoiskielille, eli tiettyä tarkoitusta varten muotouneille kielille? Tarkoittaako ymmärrettävä samaa normaalissa puhekielessä ja ammattikielessä? Kielentutkija-toimittaja-kaksikko Vesa Heikkinen ja Tuure Hurme (2008, 111) selittävät, että ”ammattilaiseksi ei voi tulla oppimatta ammattikieltä. Nämä ammattilaisten kielet ovat usein kaukana yleiskielestä, jopa niin kaukana, että niitä on amatöörin tai maallikon vaikea ymmärtää”. Taiteen kieli on oma ammattikielensä, jonka osaisesta voi olla hyötyä taideammattissa ja muiden saman kielen käyttäjien parissa, kuten vaikkapa taiteen ammattilaisille suunnatussa tekstin kirjoittamisessa tai esimerkiksi edistyneille taideopiskelijoille luennoimisessa.

Heikkinen ja Hurme (2008, 166) toteavat, että erikoiskielen käytössä ongelmallista on, jos viestinnän osapuolina ovat asiantuntija ja ei-asiantuntija. Kun astutaan taiteen ”piiriin” ulkopuolelle, tulee mukaan sellaisiakin toimijoita, joille taidepuhe ei ole tuttua, mutta joille viesti halutaan kuitenkin saada perille; tällöin kieleen on kiinnitettävä huomiota. Otetaan esimerkiksi taidemuseo, jossa käy yleisöä lukuisista yhteiskuntaluokista, ikäryhmistä ja etnisistä taustoista. Taiteen auki selittäminen ei toki ole toivottavaa, mutta joskus on paikallaan antaa katsojan käyttöön eräänlainen kartta, jonka avulla suunnistaa. Elina Heikka (2014) kuvailee tekstin toimivuutta museoyhteydessä: ”[p]äämäärä on, että tekstit olisivat teosta avaavia ja enemmän teokseen keskittyviä, kuin taiteilijasta yleisesti kertovia. Että tekstit palvelisivat katsojaa, joka tulee museoon tietämättä teoksesta entuudestaan mitään. [...] Museon näkökulmasta konk-

reettiset tekstit toimivat hyvin – esimerkiksi tekstit, joissa avataan syntyprosessia pikemminkin kuin voimakkaasti tulkinnalliset avaukset”.

Suurellekin yleisölle tarkoitettuun esittelyyn tai tiedotteeseen voi helposti lipsahtaa sanoja, joita taiteen ammattilainen pitää normaalina, mutta joita tavallinen näyttelykävijä ei ymmärrä. Yksi esimerkki on teoreettisen termin käyttäminen. Juha Suonpää (toim. Rajakari 2012, 204) kuvailee tällaisen sanaston käyttämisen ongelmaa valokuvapuheessa: ”[t]eoreettisten ideoiden nostaminen ymmärryksen edellytykseksi tekee valokuvataiteesta rakennelmaa, jonka toiseen ääripäähän asettuu kuviteltu rahvaan valokuvapuhe ja toiseen akateemisia käsitteitä ja ajattelijoita hyödyntävä valokuvapuhe. Näin luotua valokuvan taidelegitiimaatiota tuottavaa puhetta voidaan nimittää valokuvan filosofistamiseksi, joka vaihtaa valokuvaaajan kuvitteellisen yleisön amatööristä akateemiseksi”. Amatööriyleisön huomioon ottaminen vaikuttaa olevan nykytaide-maailmassa hankalaa. Katsoja ei pääse tuossa piirissä helpolla. Kivirintakin (1993) väittää, että ”[t]aiteen ymmärtämiseksi ei riitä pelkkä teosten katseleminen”. Mikä sitten riittää?

### 2.3. Teosten nimeämisen merkitys

Kai Mikkonen (2005, 80) tuo kiinnostavan näkökulman teosten nimeämisen tarkasteluun: ”on ehkä syytä kysyä, mitä taulusta voisi ymmärtää, jos sillä ei olisi nimeä lainkaan”. Voisiko teoksesta ymmärtää mitään, mitä taiteilija on tarkoittanut, jos sille ei olisi ilmoitettu nimeä? Teos olisi täysin avoin tulkinnalle, eikä minkäänlaista ”lukuohjetta”, opastusta tai vihjettä olisi. Tällaista tilannetta tulee tuskin koskaan eteen, sillä nimeäminen on taiteessa itsestäänselvyys, vähintään Nimetön teoksen nimenä – englanniksi Untitled –, joka sekin ohjaa tulkintaa tiettyyn suuntaan. Nimeämisellä ja esittelytekstillä on yhteneväisyyksiä, joita voi pohtia kirjallisuuden professori Clive Scottin (1999, 47, oma suomennos) jaottelun kautta, jossa hän esittää teosten nimille kolmea vaihtoehtoista roolia:

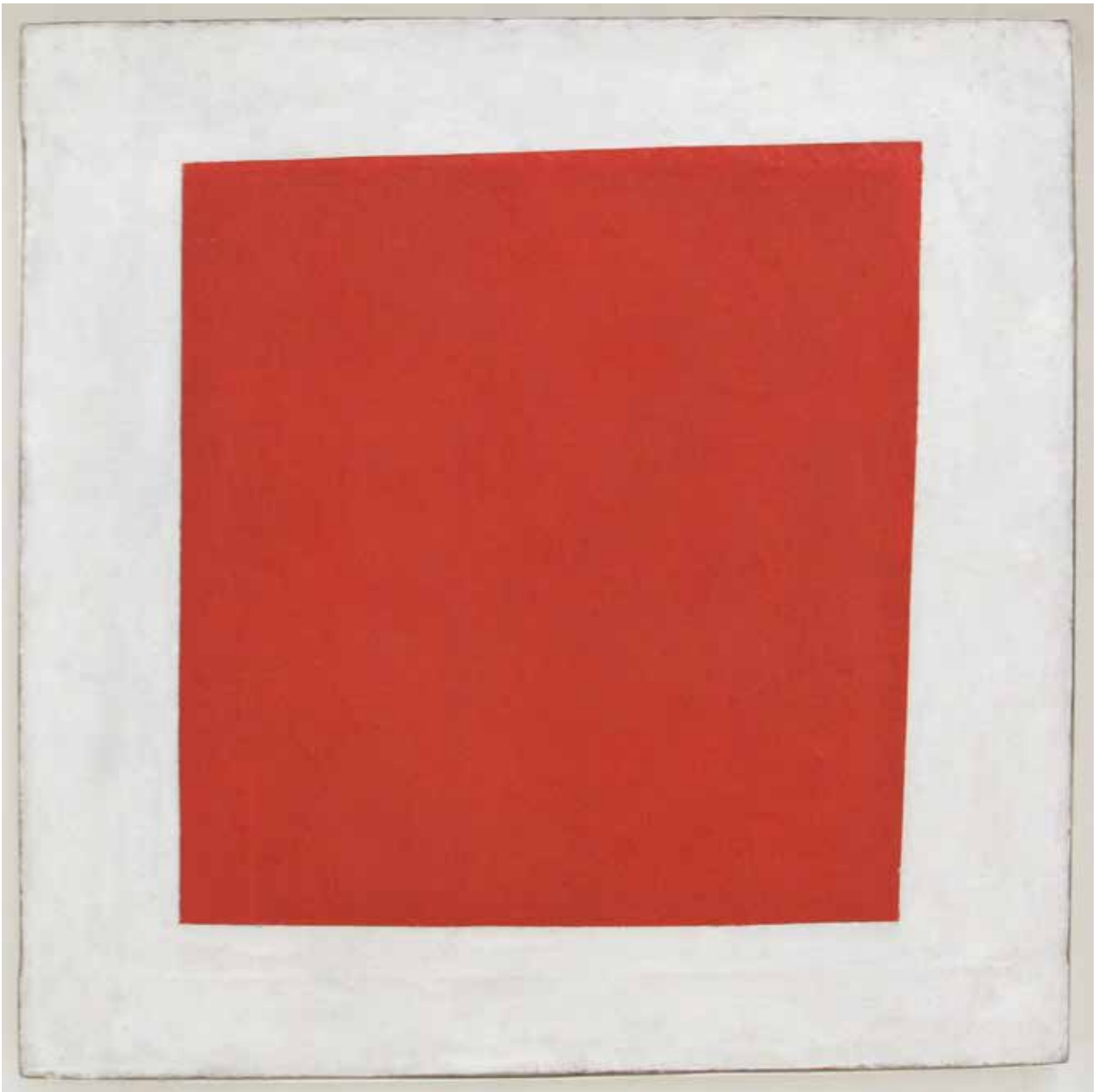
- a) päämäärä, joka selittää kuvan tarkoituksen,
- b) lähtöpiste, joka ohjaa katsojaa tiettyyn suuntaan, mutta antaa kuvan tehdä tehtävänsä,
- c) kommentti, joka ei sisällä pohjimmaista tarkoitusta sen enempää kuin teoskaan, vaan merkitys löytyy kuvan ja nimen kohtaamispaikasta.

Tätä jaottelua voi soveltaa myös esittelytekstien kategorisointiin. Nimellä on Scottin (ibid.) mukaan samankaltaisia merkitysvaihtoehtoja kuin mitä näen esittelytekstillä olevan. Nämä kaksi voivat tyylillisestikin olla lähellä toisiaan: kaunokirjallisia, selittäviä, lisää pohdittavaa tuottavia. Esimerkiksi Man Ray (ibid.) kertoi liittävänsä teoksiinsa nimet, ei selittäkseen teosta, vaan laittaakseen ajatukset liikkeelle. Nimellä, ja oheistekstillä ylipäätään, on suuri vaikutus kuvan tulkintaan.

Taidekriitikko Arthur Danto antaa kriitikko Mary Pricen (Price 1994, 5) teoksessa esimerkin maalaustaiteesta: Kasimir Malevitshin Punainen neliö vuodelta 1915 on englanniksi pidemmältä nimeltään Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions, eli vapaasti suomennettuna Maalauksellista realismia talonpoikaisnaisesta kahdessa ulottuvuudessa. Kyseessä on kankaalle maalattu punainen neliö, johon teoksen pidempi nimitys tuo lisävyvyyttä, humoristisuuttakin. Mutta entä jos maalausta kuvattaisiinkin esimerkiksi israelilaisten matkaksi Punaisenmeren halki, tai maisemakuvaksi Moskovasta, Danto (ibid.) kysyy. Tai jos maalauksella ei olisi lainkaan nimeä? Kuvaus tarjoaa tulkinnan, esittää Price (ibid.). Price (ibid., 5-6) väittää kuvailun – oli se sitten nimeämisestä, selostamisesta, tekstittämisestä tai muunlaista kuvausta – olevan valokuville jopa välttämätöntä. ”Se, että sanoin määritellään, mitä katsoja ohjataan ymmärtämään ja näkemään, on yhtä tarpeellista valokuvalle kuin maalaukselle” (ibid., 6).

Mikkonen (2005, 79) esittää, että teosten nimet ovat ”kuvatekstien kaltaisia nimeämisen välineitä ja merkkipaaluja, jotka välittävät tietoa siitä, miten kuvaa voidaan lähestyä. Sanat nimeävät kuvan ja ohjaavat katsomaan sitä tietystä näkökulmasta. Taulun nimi voi toimia [...] esimerkiksi merkityksen ankkurointina, vuorotteluna ja kertovassa tehtävässä. [...] [Y]ksi nimen perinteisistä tehtävistä on ollut sitoa kuva johonkin kertovaan viitekehykseen”. Nimellä siis halutaan jo antaa kuvalle merkitys, mikä liittyy Pricen (1994) ehdottamaan kuvauksen tarjoamaan tulkintaan. Scottin (1999, oma suomennos) mielipide myötäilee Mikkosen näkemystä kuvan sitomisesta viitekehykseen: ”vain nimi ohjaa viitteellisuuden kohteeseen. Vain nimi todistaa valokuvan autenttisuuden” (ibid., 58). Hän lainaa dokumentaarisen valokuvaaja Jean Mohrin näkemystä kuvien höystämisestä tekstillä: “[t]unnen usein tarvetta kuvieni selittämiseen, niiden tarinoiden kertomiseen. Ainoastaan silloin tällöin kuva on itsessään riittävä.” (ibid., 58). Ei siis mikään ihme, että nimi koetaan teokselle tärkeäksi. Se vaikuttaa tekevän valokuvasta





Kasimir Malevits:  
Punainen neliö  
1915

taideteoksen. Mohrin mielipiteen jakaa varmasti moni taiteilija. Usein halutaan kertoa, mitä kuvan takana on; jos ei tarinaa, niin idea tai metodi. Juuri tätä esittelytekstit tekevät: ne kertovat, mitä on kuvien takana.

## 2.4. Katsojan kokemus

Taiteesta on mahdollista puhua yleiskielellä. Eri asia on tietysti se, minkälaista kieltä taiteilijat itse haluavat käyttää. Onko taidemaailma piiri, jonne hyväksytään vain harvat ja valitut (eli ne, jotka taitavat taidepuheen sanaston), vai voisiko nähdä tärkeänä sen, että katsoja tuntisi olonsa tervetulleeksi taiteen pariin? Jos vaikeaselkoinen esittelyteksti käännyttää kävijän jo ovialkolla, kukaan ei voita mitään. Anna-Kaisa Rastenberger (Heikka, Lintonen & Rastenberger 2014, 17) esittää, että nimenomaan ”[...] katsojan väliintulo omine tunteineen tuottaa taideteoksen”. Tämä mielessä pitäen voisi kuvitella katsojan olevan hyvinkin tärkeä osa teoksen olemassaoloa taiteen maailmassa, minkä toivoisi myös taidepuheen käyttäjien muistavan.

”Tekstin tarkoituksena on tavallaan nihiloida teksti ja saada kuvat esille” (Heinänen 2010b), väittää Ari Kakkinen tekstin ja kuvan suhteesta näyttelyssä. Kakkinen siis tarkoittaa, että tekstin tarkoitus on tehdä itsensä tyhjäksi. Tämä tapa vaikuttaa kovin työläältä saada viesti perille. Kakkisen eit -näyttelyssä oli esillä ei vain yksi, vaan kolme eri tekstiä, joista Heinäsen kritisointi sai tuolloin eniten huomiota. Kyseisen – määrittelemättömään tekstilajiin kuuluvan – kirjoituksen lisäksi näyttelyssä oli luettavissa myös varsinainen näyttelytiedote, sekä erikseen jokaisesta teossarjasta kertova seltys. Oliko näiden tarkoitus siis nihiloida itsensä ja siten saada kuvat esille? ”Siinä mielessä olen antipopularisti, etten suostu antamaan mitään valmiiksi pureskeltua” (Heinänen 2010b), Kakkinen sanoo. Valmiiksi pureskeltu ja ymmärrettävä ei kuitenkaan ole sama asia. Verraten Kakkisen aiempaan kommenttiin ”ymmärtämisen pakosta” tämä näkökulma tuntuu melko yleisövihamieliseltä. ”Itse asiassa avajaisissa joku sanoi mulle, että kun saat tekstin tavalliselle ihmiselle ymmärrettävään muotoon, olet kova jätkä” (ibid.), Kakkinen toteaa. Taiteilijan tarkoitus voi olla hännätä katsojaa, mutta jos vallitsevaksi käytännöksi on muodostunut ei-ymmärrettävän tekstin tuottaminen, mitä sillä saavutetaan?

Jos teksti ei tunnu kuvia tukevalta tai niiden katsomiseen ohjaavalta vaan hankalalta, edessä on mitä luultavimmin turhautuminen. ”Katsoja hämmentyy, eikä enää tiedä uskoako tekstiin vai näkemiinsä kuviin. Hänelle tulee tyhmä olo, jos hän kokeekin teosten edessä jotain ihan muuta kuin tekstin perusteella pitäisi” (Heinänen 2010a), Satu Itkonen kuvaa ongelmaa. Tekstiä ei tietysti ole pakko lukea, voihan aina valita katsoa kuvia vilkaisemattakaan esittelytekstiin – antaa kuvien puhua. Harva kuitenkaan tekee tällaista valintaa, sillä tekstin lukeminen kuvien katselun ohessa kuuluu näyttelykäyntirituaaliin olennaisena osana; kuten Petronella Grönroos (2015) sanoo: ”[i]hmisiä kiinnostaa kuitenkin aina lukea jotain”. Katsojana on usein saada ”pureskeltavaa”

## 3. Kielelliset tehokeinot esittelytekstien rakentamisessa

### 3.1. Pyrkimys ja yritys

Usein taiteilijat pyrkivät johonkin ja yrittävät tehdä jotain. Ida Pimenoffin (2011) kuvat "[...] pyrkivät siis esittämään jotakin, minkä kuvaamiseksi ei oikeastaan ole mitään keinoa", ja Minna Pöllänen (2012) "[...] dokumentoi yritystään restauroida ja paikata kahta pystyyn kuollutta koivua". Pölläsenkin yritys vaikuttaa mahdottomalta. Toisinaan yrittäminen on kuitenkin vähätelevästi sanottu, ja pitäisi korvata väittämällä. Anne Yli-Ikkelä (2011) "[...] muodostaa useita eri perspektiivejä yhden kuvan sisälle. Se on yritys murtaa totuttua käsitystä perspektiivin tuijottavasta katseesta". Voisiko sanoa, että se murtaa totuttua käsitystä? Samoin Petri Anttonen (2012) kuvailee teoksiaan pyrkimisen kautta: "[n]äiden [menetelmien] yhdistäminen erityisesti valon taittumiseen sekä kiiltojen liikkeeseen pyrkii luomaan näyttelyn teoksissa hienovaraista uudenlaista syvyyttä". Voisiko tuo yhdistäminen vain luoda uudenlaista syvyyttä? Jos siihen vain pyritään, ehkä se ei tapahdukaan?

Päivi Anita Ristell (2012) on "kuvannut tyhjiä mielenmaisemia sekä omakuvia, joiden kautta hän yrittää kohdata menetyksensä". Ristellin ja Elisabet Cavénin yritys on tavallaan sama: vaikuttaa omiin tunteisiinsa ja ongelmiinsa teosten tekemisen avulla. "Valokuvadiptyyppi Merten salaisuudet on [...] yritys purkaa epäonnistuneen akvaarioharrastuksen aiheuttamia turhaumia" (Cavén 2012), kerrotaan Tutkimuksia pyjamassa -näyttelyn esittelytekstissä. Onko tarkoituksellista, että yrityksen mahdollinen onnistuminen jää lukijalle arvoitukseksi? Ehkä Ristell kohtaakin menetyksensä kuvaamisen kautta, ja kenties Cavénin turhaumat ovatkin purkautuneet teosten tekemisen avulla. Ari Kakkinen (2010b) lähtee vielä pidemmälle: "Kakkinen pyrkii ajattelemaan ja muotoilemaan sen, kuinka sana ei puhukaan kuvasta vaan kuvalle ja kuvan kansa". Jää arvoitukseksi, onnistuuko Kakkisen ajattelu, ja mihin muotoon kysymys (ja vastaus) onkaan muotoiltu, jos on. "Yhdistämällä erilaisia teoksia ja tekotapoja, painottamalla niiden tilallista kokemista sekä peilaamalla kuvallisia näköisyyksiä ja yhtäläisyyksiä keskenään pyrin kiinnittämään huomiota itse katsomisen kokemukseen", kuvailee Miklos Gáal (2012) Strange Fruits -näyttelynsä esittelytekstissä. Gáal ei vaan jatka selittämällä, mitä tämä tarkoittaa, mitä tästä pyrkimyksestä seuraa lopputuloksen kannalta. Juuri tämä auki jättäminen on yhteistä pyrkimystä kuvaaville teksteille.

### 3.2. Lyyrisyys

Lyyrisyys ja kaunokirjallinen kieli on esittelyteksteissä yleistä. Shao-lan Hertel (2014a) kuvailee Aino Kanniston kuvia Hotel Bogota -näyttelyn esittelytekstissä: "[h]er cinematically influenced photographs depict internal emotional landscapes with an eerie tension, a self-imposed catharsis". Kuvat esittävät siis sisäisiä, oudosti jännittyneitä tunnemaisemia. Entä "itselleen langetettu katarsis" sitten? Runollisissa teksteissä kirjoittajat ovat päästäneet irti loogisista lauseista ja niin sanotusti antaneet palaa. Timothy Persons (2013) kertoo Nelli Palomäestä tunteellisin sanakäntein: "[s]he essentially becomes her own radar collecting other people's feelings while moving within the streets of the city." Palomäki on siis "oma tutkansa", minkä lisäksi hän omaa "sisäisen kompassin navigoidakseen ihmisen hengen lävitse" ("internal compass to navigate through the human spirit").

"Teoksen ympärillä oleva pimeys kuvastaa olemassaolomme käsittämättömäksi jäävää säietä. Kohdentumaton etäisyys ja tuntematon aika ympäröivät meitä. Jossain avaruudellisessa tilassa, jossa ajan taju katoaa, aavistus morsettaa meille viestejä tulevast", tunnelmoi Anna Hyrkkänen (2014) Fringe -näyttelynsä esittelytekstissä. Lukijahan voi pitää tämän tyyppisiä tekstejä hienoina, vaikka aavistus ei tietenkään voi morsettaa tulevasta mitään. On toivottavaa, että katsoja ymmärtää, mistä on kysymys, mutta voiko tarkoituksellisesti runollisten tekstien kohdalla tehdä poikkeuksen? "Vesi maalaa kanssani [...]. Päähenkilöni laulavat täällä ilon ja kaipauksen sävelmillä", runoilee Susanna Majuri (2012) Imaginary Homeland -näyttelyn esittelytekstiin. Water Ballads -näyttelyn tekstissä hän kirjoittaa "[t]he logic of color illustrates the fiction. [...] A picture of sorrow is a picture of hope." (Mannhardt 2010c). Mikä on värin logiikka, miten logiikka voi kuvittaa fiktiota, ja miten niin surun kuva on toivon kuva? Majurin ajatus lähtee lentoon jo lähes hallitsemattomasti ja lukija putoaa kärryiltä. Tämä ei tietenkään välttämättä haittaa, jos ei koe kyydissä pysymistä tarpeelliseksi. Majurin kieli on siinä määrin maalailevaa, että sen voi jo katsoa olevan jotain muuta kuin kuvien selittämistä. Pitäisikö täl-

laista tekstiä sitten kutsua joksikin muuksi kuin esittelytekstiksi, pitäisikö tekstin olla jossain muussa muodossa?

Lyyristen elementtien analysointi tai kritisointi esittelytekstien yhteydessä on kieltämättä vaikeaa, sillä niissä ei ole samanlaista logiikkaa kuin yleiskielellä kuvailevassa tekstissä – niitä eivät ikään kuin koske samat säännöt. Ehkä niitä ei ole tarkoitettukaan ymmärrettäviksi, vaan esimerkiksi tunnelmanluojiksi, ehkä jopa osaksi teoksia. Tunnelmaa toki voi luoda myös valitsemalla kenties vähemmän luovia, mutta kuitenkin kauniita ilmauksia, jotka muistuttavat kertojanäätä, kuten Sari Vennolan (2010) teksti Paperinuket -näyttelyssään: ”[k]uluneissa kankaissa, saumoissa ja yksityiskohdissa säilyy haave kauniista hetkestä, ja ehkä pieni muisto ihmisestä”.

Kertojanaäni kuuluu myös Sirpa Päivisen (2014) tekstissä: ”[k]elluminen on ajelehtimista sattumanvaraisesti virran mukana. Se luo illuusion aineettomuudesta”, samoin kuin Jaakko Heikkilän (2010) Cida, Cero, Janko ja Tina -näyttelyn tekstissä: ”Cero kiskaisee vaimonsa Cidan syliin uudessa Itaparican saarikaupungin rakentamassa asunnossa ja kuiskaa, että Riossa on liikaa väkivaltaa”. Päivisen tai Heikkilän kuvaukset eivät ole niinkään runollisia kieleltään, mutta ne kertovat tarinaa, joka vie lukija/katsojaa taiteilijan hakemien mielikuvien ja tunnelmien äärelle. Näin tekee myös Maija Tammen (2014) Leftover -näyttelyn kertoja: ”[s]e haisi pelolta. Käytetty sädehoitomaski sairaalassa. Pelolta, joka on jo käsitelty ja pelolta, joka on vielä paikalla. Jokin tai jotakin, mikä on jäänyt jäljelle”.



Marjukka Vainio:  
Red LXIV sarjasta Red  
2006-2010

### 3.3. Kieltolause; vertaaminen kielteisen ilmaisun kautta

Kieltolauseen tai poissulkevan ilmaisun (esimerkiksi ei... vaan...; englannissa useimmiten rather than tai unlike) avulla taiteilijan töitä määritellään sen kautta, mitä ne eivät ole. Esimerkiksi Pertti Kekarainen ei harrasta muotokuvia, vaan hänen teoksissaan toisenlainen ihmisen esittäminen on tärkeää. "Rather than communicating a fixed, portrait-like representation of a person or personality, Kekarainen's interest lies in the mutable qualities of human action [...]" (Hertel 2014b). Tämän tosin luulisi näkevän kuvia katsomallakin. Jaana Majjalan Repetitive Gestures -näyttelyn kuvista puolestaan sanotaan suoraan, mihin ne eivät pyri, ja miten ne tulisi ymmärtää: "[n]ot aimed at the representation of objects in a conventional sense, they are to be understood rather as immediate expressions of a current, experienced reality" (Mannhardt 2012c). Lukijalle jää hämäräksi, miten eroaa (visuaalisessa mielessä) esineen kuvaaminen perinteisessä mielessä ja välitön, koetun todellisuuden ilmaisu. Jos Majjalan tarkoituskaan ei ole ollut kuvata esineitä, onko esineiden kuvaamista syytä lainkaan mainita? Mannhardt (2012a) kertoo kieltolauseen avulla myös Sanna Kanniston näyttelystä Close Observer: "[...] it's more about trying to research human ways of seeing and working than claiming to make research of nature".

Marjukka Vainion kuvia Mannhardt on nähnyt tarpeelliseksi verrata saksalaiskuvaaja Karl Blossfeldtin dokumentaarisiiin kukkatutkielmiin, vaikka ne eivät ole samankaltaisia kirjoittajankaan mielestä. "Unlike Karl Blossfeldt's objective documentations of plants, Marjukka Vainio's floral



Karl Blossfeldt:  
Art Forms in Nature  
1928

compositions are arranged in a very poetic manner enhancing them with a highly painterly character” (Mannhardt 2011c). Aihe on sama, mutta lähestymistapa liian erilainen. Parempia – ja silti erilaisia – vertauskohtia olisi löytynyt, kuten vaikkapa tältä vuosituhanelta Saara Ekströmin kasvi- ja sieniasetelmat – tai jos tekstiin kaivattiin nimenomaan kuvaajavertausta kauempaa historiasta, esimerkiksi Imogen Cunningham sopisi paremmin tähän tehtävään. Mannhardt on kuitenkin tietoisesti valinnut verrokiksi Blossfeldtin. Toki eroavaisuuksien kautta vertaaminenkin voi toimia, mutta silloin tarvittaisiin parempia perusteluja vertailukohteiden valintaan. Miksi verrata kilpikonaa perhoseen? Pelkkä ero itsessään ei riitä.

Miksi teoksia halutaan kuvata sen kautta, mitä ne eivät ole? Se on yksi tapa tuoda oma työskentely selkeästi pois kategoriasta, johon sen ei haluta kuuluvan. Tällaisissa ilmauksissa on usein ohjaava sävy, joka sulkee pois sellaiset epätoivotut tulkinnat, joita katsoja saattaisi ilman ohjeistusta tehdä. Mutta mitä merkitystä sillä on – tarvitsisiko lainkaan tuoda esiin? Karl Blossfeldtiin viittaaminen ei aja mitään asiaa muun muassa siksi, että Vainion kuvista välittyvä runollinen tunnelma on olennainen osa kuvien maailmaa, eikä säntillisiä asetelmia kuvannut Blossfeldt ole lähellä tätä tunnelmaa. ”Väärän” tulkinnan riski on siis hyvin pieni. Kenties kirjoittaja onkin halunnut tekstiinsä historiallista legitimoitua ja akateemisessa kielessä harrastettavaa vertailua aiempiin tekijöihin, mutta koska sitä ei jatketa yhtä lausetta enempää, vertaus jää tyngäksi ja tyhjäksi.



Saara Ekström:  
Breeding  
2010



Imogen Cunningham:  
Two Callas  
1929

## 4. Teosten taustoittaminen käsitteellisyyden kautta

### 4.1. Oman olemassaolon ja paikan pohdinta

”Pekingin tiivis kaupunkirakenne sai Ojan pohtimaan omaa tilaansa”, Milla-Kariina Ojan (2011) Home-projectista kerrotaan. Tilan, oman olemassaolon, todellisuuden ja ympäröivän maailman kokemus on pohdinnan alla monissa valokuvataiteilijoiden teksteissä. Niille on yhteistä korkealentoisuus, käsitteellisyys ja monesti myös ajatuksen ”heittäminen” tekstiin sen kummempia selittelemättä. ”Suhteemme maailmaan vaatii sen määrittämistä, että hahmotamme paikkamme sekä konkreettisesti että käsitteellisesti ajassa”, esittää Anna Hyrkkänen (2014). Oman paikan hahmottaminen konkreettisesti ja käsitteellisesti ajassa kuulostaa äkkiseltään haastavalta tehtävältä. Myös Petri Nuutista (2011) kiehtoo ”[...] paikan ja tilan hahmottaminen [...]”, mitä se tarkoittaakaan. Voisi kuvitella tilan ja paikan hahmottamisen tarkoittavan yksinkertaisesti sitä, että ymmärtää, missä on. Nuutiselle se kuitenkin varmasti tarkoittaa jotain monimutkaisempaa. Myös Kalle Katailan kuvissa koetaan tila. ”Valokuvaaja Kalle Katailan valokuvissa ollaan maisemassa, tilassa ja tilan kokemisen paikassa”, maalaillee Kari Alatalo (Alatalo 2010).

Alatalo (2010) jatkaa: ”[t]ietoisuus itsestä (tämä koskee myös valokuvien katsojia), maisemasta on samalla olemassaolon tiedostamista, jossa katsottavan ja katsojan raja hälvenee. [...] Tietoisuus on laajempi kuin valokuvattu maisema. [...] Hengitys on olemassaolon kanssa tärkeintä. Tiedostettu hengittäminen on läsnäoloa itsessä ja maisemassa”, väittää Alatalo. Kysymyksiä herättäminen ei ole negatiivinen asia, mutta silloin, kun lauseet eivät tunnu enää liittyvän edes toisiinsa, niiden tarkoituksellisuus on kyseenalaistettava.” Ehkä tiedostaminen tarkoittaa samaa kuin kokeminen. Mutta hälveneekö katsottavan ja katsojan raja olemassaolon tiedostamilla? Näillä kahdella asialla ei vaikuta olevan toistensa kanssa mitään tekemistä. Onko tietoisuus laajempi kuin jokin konkreettinen asia, mitä on hengitys olemassaolon kanssa? Myös Erica Kovanen (2012) käsittelee olemassaoloa: ”[...] näyttely Oma huone II peilaa käsitystä omasta olemassaolosta”. Tässä puhutaankin käsityksestä, ei kokemisesta eikä tiedostamisesta. Käsitys on ulkopuolisempaa – aivan kuin Kovanen katsoisi itseään ulkopuolelta. Näyttely peilaa tätä käsitystä, eli toisin sanoen näyttää, miten Kovanen oman olemassaolonsa käsittää. Elisabet Cavén (2012) kertoo, kuinka hän yritti ”jäsentää maailmaa ja omaa paikkaani siinä”.

”Eri perspektiivit ovat ehdotuksia ruumiilliseen ja ajalliseen havainnointiin”, tarjotaan Anne Yli-Ikkelän (2011) Kaksipyöräinen hevonen -näyttelyn esittelytekstissä. Näistä perspektiiveistä voi siis Yli-Ikkelän mukaan havainnoida, eli kokea ja nähdä, ruumiillisuuden ja ajallisuuden. Takana on selvästi jokin ajatus, mutta siitä on vaikeaa saada otetta. ”Punaisena lankana on toiminut henkilökohtainen pohdiskeluni maailmasta ja todellisuuden luonteesta, sekä suhteeni valokuvaan ja muuhun kuvataiteeseen”, kertoo puolestaan Natalia Kopkina (2013). Henkilökohtainen pohdiskelu on erikoinen sanavalinta, sillä eikö kaikki ajattelu ole lopulta henkilökohtaista? Kopkina on siis miettinyt maailmaa ja todellisuuden luonnetta ja ilmeisesti siten päätyneet tekemään teossarjansa.

### 4.2. Katse, näkeminen

Katse on tärkeä osa kaiken kuvataiteen kokemista, mutta valokuvataiteessa se vaikuttaa saaneen kaikkein suurimman merkityksen, ja siitä myös kirjoitetaan paljon. Todennäköisesti tämä johtuu valokuvan roolista olemassa olevien asioiden, ilmenevän todellisuuden tallentajana ja sen pitkästä dokumentaarista perinteestä; sen taakasta olla ”totta”. Tämän historian ja tottumusten myötä katsoja voisi usein kuvitella näkevänsä jotain todellista katsoessaan valokuvaa, vaikka se ei läheskään aina pidä paikkaansa. Mitä syvemmälle paneudutaan vaikkapa dokumentaarisen valokuvan määrittelyyn, sitä helpommin kuva määrittyy fiktiiviseksi tai vähintäänkin puolueelliseksi. On mielenkiintoista, että se, mitä katsoo ja näkee, ei välttämättä olekaan sitä, mitä luulee näkevänsä tai ymmärtävänsä. Valokuvataiteen yhteydessä puhutaan koko ajan enemmän katsomisen ja näkemisen, ja myös näkemisen ja ymmärtämisen erosta. Ari Kakkinen (2010a) puhuu jopa näkemisen oikeuden problematiikoista: ”[n]äyttelyssä on esillä teoksia



kolmesta eri aikaan työstetystä kokonaisuudesta, jotka kuitenkin lähestyvät samantapaisia näkemisen ja 'näkemisen oikeuden' problematiikkoja”.

“[...] Rikala’s enquiry examines the tension between ”seeing” – equitable with the realm of physics and its sizeable dimensions as a form of rational knowledge – and ”perceiving” – a conscious moment of subjective experience that presents a form of potentially irrational knowledge”, kirjoittaa Shao-lan Hertel (2013b) Mikko Rikalan *Towards Nothing* –näyttelystä. Englannin kielen verbit *see* ja *perceive* ovat suosittuja esittelyteksteissä. Molemmat ovat siitä mielenkiintoisia verbejä, että ne kääntyvät suomeksi näkemiseksi, mutta myös muun muassa ymmärtämiseksi. Hertel käyttää tässä *see* -verbiä fyysisen, loogisen maailman havainnoinnista, jonka voisi kääntää yksinkertaiseen muotoon *nähdä* ja *perceive* -verbiä subjektiivisemmasta kokemuksesta, joka tarkoittaisi ennemminkin hahmottamista ja oivaltamista. Yleisesti näitä verbejä käytetään kuitenkin melko epämääräisesti. Ilona Anhava (2013b) puhuu Marko Vuokolan *Photography and Video* –näyttelyn kuvista. “They are a reminder of the hectic nature of things taking place – even in life – of a flood of information that prevents viewers from seeing, distinguishing and perceiving”.

Noora Isoeskeli (2012) esittää katsomistapahtuman seuraavalla tavalla: “[r]akennan kuvieni sisälle oivalluksia, jotka on mahdollista avata katsomisen kautta”, hän kertoo. Jos pidetään kiinni logiikasta, joka erottaa katsomisen, näkemisen ja oivaltamisen käsitteet toisistaan, pelkkä katsominen ei oikeastaan voi avata mitään, sillä se on itsessään melko passiivista tekemistä. Tottahan toki kuvia katsotaan, mutta oivallukseen tarvitaan muutakin. Hanna Johanssonin (2014) määritelmä katseen roolista kuviensa vastaanotossa on oikeastaan mahdoton: “[v]alokuvat saavat katseen epäilemään nähtyä”, hän esittää. Mutta voiko katse epäillä jotain? Esimerkiksi Johanssonin tapauksessa olisi parempi sanoa ”valokuvat saavat katsojan epäilemään näkemäänsä”, mikä ei ehkä kuulosta niin romanttiselta, mutta toisi viestin perille paremmalla kielellä. Eeva Karhu (2011) vie ”silmänkääntötempun” vielä pidemmälle kuvauksessaan. ”Katsossaan luulee näkevänsä, mutta ei silti näe”, hän ehdottaa.

Mikko Sinervon kuvissa on otettu tieteellisempi lähestymistapa näkemiseen: “[...] Sinervo’s engagement with this issue has a particular focus on the aspect of human memory and the question as to how visual perception is processed in terms thereof” (Mannhardt 2012d). “The artist hereby questions the indexical character of photographs by shifting the perspective from the seen object of memory to the seeing subject which remembers. [...] Hurskainen’s photographs imply Barthes guiding idea, that de facto it is not the photograph that is seen and therefore what is exposed to the spectator’s eye remains most likely invisible (Barthes 1985)” (Mannhardt 2011a), kuvailee Mannhardt Wilma Hurskaisen ajatuksia. Petri Nuutinen (2011) puolestaan “on luopunut valokuvan perinteisestä suorakaiteesta ja korostanut katsomisen luonnetta säilyttämällä kuvien yhdistelyssä syntyneen vapaan muodon”. Katsominen ja näkeminen eivät missään siitä puhuvissa teksteissä ole pelkästään katsomista ja näkemistä, jotain passiivista, vaan niillä on luonteita ja tapoja, ne toimivat ja tekevät.

### 4.3. Aika

Aikaa on mahdotonta nähdä tai pysäyttää. Sen kuvaaminen (tai kuvaamisen yrittäminen) on kuitenkin perinteisesti ollut iso osa valokuvataidetta. Valokuvalla on pitkä dokumentaarisuuden historia, joka näyttää todellisia, tapahtuneita hetkiä menneessä ajassa eri tavalla kuin esimerkiksi maalaustaide. Valokuvalla on kyky vangita hetkiä, jotka todellisuudessa eivät voi seisahtua. Aika jatkaa kulkuaan ja tilanteet elämistään. Tämä on yksi tekijä, joka luo valokuvan erityisyyttä taiteenlajina. Ajan kuvaaminen ei ole kuitenkaan valokuvassakaan mahdollista muuten kuin muutosten tallentamisen kautta. Aika on näkymätöntä ja tuntumatonta, ja kuvaan voi saada vain näkyviä asioita: valoa, ulkonäöltään muuttuvia asioita kuten ihmisiä, pysäytetyn liikkeen.

Wilma Hurskainen on kuvannut itseään ja siskoaan aikuisina samanlaisissa asetelmissä kuin mitä hänen lapsuudenkuvansa ovat. Näissä kuvissa Hurskainen esittää Mannhardtin (2011a) mukaan visuaalisesti ajan kulumisen, mikä tapahtuu ulkonäöltään muuttuvien ihmisten ja paikkojen avulla. Pekka Luukkola (2011) puolestaan tallentaa Maan varjossa -sarjansa teoksissa ”tulen tai tähtien avulla ajan kulumista ja liikettä” – oikeastaan siis ajan kulumista liikkeen avulla. Noora Isoeskelin (2012) mukaan “[a]jan kulumisen ja elämän eteenpäin pyrkivä liike on hallitsemattomissa ja pyrkimykselläni kuvata sitä haluan nostaa esille kunnioituksen sitä hetkeä kohtaan, jota kulloinkin elämme”. Isoeskelin käyttämä sana ”pyrkimys” kertoo juuri siitä,

että ajan kulun kuvaaminen on oikeastaan mahdotonta – mutta silti (ja tietysti myös juuri siksi) ilmeisesti kiehtovaa ja kiinnostavaa.

Nykyisyyden ja menneisyyden yhtymäkohta ja kerrostuminen halutaan myös kuvata. Menneisyys, historia ja muistot kuuluvat olennaisena osana valokuvataiteen kaanoniin. “Time in its historic dimension is of special interest to the artist. The different layers of time that can be determined in Wang’s works are merged in her depictions on one level”, kertoo Mannhardt (2011d) Saana Wangin Hujjalou -näyttelyn kuvista. Wangin (2010) käsittelemästä ajasta puhutaan saman näyttelyn aikaisemmassa tekstissä, jossa hänen sanotaan tuovan: “[...] teoksiinsa fiktiivisen ulottuvuuden, jolla hän haluaa ilmentää niissä olevaa aikakerroksellisuutta, ja sen mahdollisuutta käsitellä asioita laajemmassa mittakaavassa”. Miten fiktiivinen ulottuvuus ilmentää aikakerroksellisuutta? Mitä tuo aikakerroksellisuus on, ja miten se mahdollistaa asioiden käsittelyn laajemmassa mittakaavassa? Laajemmassa kuin mikä, ja minkä asioiden käsittelyn?

Myös Marja Pirilä (2010) puhuu ajan kerroksista. “Teoksessa ajan kerrokset liukuvat lomittain [...]”, hän kuvailee. Samoin Päivi Anita Ristellin (2012) esittelytekstissä mainitaan, että “[...] taiteilijan valitsema tekniikka, jossa ajan eri tasot sekoittuvat toisiinsa, tukee muistojen haurautta”. Sami Perttilä (2010) puolestaan kertoo Mielipaikka -sarjastaan seuraavasti: “[s]alaman välähdys saa aikaan sekä välittömän ja nopeasti haihtuvan jälkikuvan, että pysyvän muistikuvan. Kuvien värit ovat kerroksia ajassa”. Ajan kerroksien tai tasojen näkyminen kuvissa tulee kirjoittajien mukaan esiin tietysti muilla keinoin kuin ajan itsensä näkymisessä: tekniikassa, metodissa, kuvasarjojen sisäisessä muutoksessa. Aina se ei näy millään tavalla kuvissa, vaan aika voidaan tuoda esiin myös taiteilijan omien tuntemusten kautta. ”Tuntui kuin nykyhetki ja menneisyys olisivat käyneet vuoropuhelua camera obscuroiksi muuttamissani pimeissä tiloissa”, muistelee Marja Pirilä (2014) Teoksia -näyttelynsä yhteydessä. Tällä tavoin, vaikka ajan kuvaus ei välttämättä tulisi pelkistä kuvista katsojan mieleen, voi hänkin tekstin innoittamana antautua ajatukselle nykyisyyden ja menneisyyden vuoropuhelusta.

## 5. Teosten tekoprosessia avaavat aiheet

### 5.1. Motiivi – miksi taiteilija on tehnyt teoksen tai teossarjan

Motiivi kerrotaan usein minä-muodossa. Taiteilija mahdollisesti kokee, että teoksen ymmärtämisen kannalta on olennaista tietää syy sen tekoon. Motiivit ovat monesti hyvin henkilökohtaisia, ja siten voivat olla myös taiteilijalle itselleen perustelu teoksen olemassaololle. Henkilökohtaisuus saattaa myös olla keino tuoda teos lähemmäksi katsojaa, tehdä siitä kiinnostavampi. Katsoja/lukija voi paremmin samaistua taiteilijaan, kun tämä avaa itsestään puolia, jotka eivät käy ilmi kuvista. Petronella Grönroos (2015) perustelee katsojan tarvetta tekstin olemassaololle osittain uteliaisuudella: ”[i]hmisiä kiinnostaa, kuka on kyseessä ja mitä hän tekee”. Motiivien ja henkilökohtaisuuden avaaminen ruokkii juuri tätä uteliaisuutta. Aino Huhtaniemi (2013) puolestaan esittää aiheensa valinnan syyksi kansallisen historian: ”[p]äätin rajata Autuas aina -sarjani aiheeksi peruskoulut, koska oppivelvollisuuden takia ne ovat osa meidän kaikkien historiaa”. Yksinkertainen selitys tuo työn toisella tavalla lähelle jokaista näyteläkävijää kuin pelkästään taiteilijan henkilökohtainen kokemus – kaikilla on kokemus peruskoulusta. Taiteilija on selvästi halunnut kuviensa olevan helposti lähestyttävää, ja teksti avaa aiheen perusteellisesti; kysymyksiä ei jää.

Taideteos saattaa olla lähtöisin myös jostakin yhdestä tietystä inspiraationlähteestä, kuten Natalia Kopkinan (2013) *After All*: ”[t]eos perustuu Saarnaajan kirjassa olevaan Ei mitään uutta auringon alla -tekstiin ja on syntynyt sen intuitiivisesta visualisoinnista”. Teoksen pohjana on siis yksi teksti, joka on vedonnut taiteilijaan. Myös Jaakko Heikkilä (2012) puhuu inspiraationlähteestään, Monet’n lummemaalauksista. Heikkilän teksti ei tunnu itsessään liittyvän teosten tekemiseen, vaan hän kuvailee maalausten katsomiskokemista. ”Olen istuskellut maalausten kanssa useasti, monena vuotena, yhteensä tuntikausia” (ibid.).

Aika ajoin motiivia pohjustetaan tarinoilla, kuten Heikkilänkin tekstissä tehdään. Maija Savolainen (2012) kertoo: ”[e]räänä aamuna päätin, että ajan täytyy pysähtyä”. Tarinoiden kautta tuodaan esiin taiteen tekemiseen johtaneita syitä; esimerkiksi olosuhteita tai ideoita, joiden takia tai avulla teos tai teossarja on saanut alkunsa. Yhdenlainen tarina voi olla tapahtuma, jotka polkaisi käyntiin jonkin ajatusprosessin, kuten Juha Arvid Helmisen (2013) *Invisible Empire* -näyttelyn teoksia motivoivoin mielenosoitus: ”[v]uonna 2006 olin todistamassa niin kutsuttua Smash ASEM mielenosoitusta Nykytaiteen museo Kiasman edustalla Helsingissä. Koin sen yhteydessä henkilökohtaisesti Suomen poliisin nurjan puolen”.

Omakohtaisilla muisteluilla luodaan tunnelmaa, viritetään katsoja haluttuun olotilaan tarinan avulla. Saana Wang (Mannhardt 2011d) kertoo Hujialou -näyttelynsä yhteydessä ensimmäisestä yöstäan Pekingissä: ”[n]eon lights glow in the dark in tones of green and blue. It is my first night in Beijing, the year is 1991. All the determinants of time and place have become contracted. [...] My eyes roam around walls worn by time”. Lukija viedään Pekingin neonvaloihin, vieraaseen paikkaan ja toiseen aikaan. Myös Petri Summasen (Mannhardt 2011b) tarinassa jo ensimmäinen lause onnistuu luomaan vahvan tunnelatauksen lukijalle: ”[o]ne beautiful day on the other side of the world I walked to a mountain top to give up photography”. Tämä henkilökohtainen kokemus on tuntunut valokuvanäyttelyyn tulleelle katsojalle varmasti erikoiselta – valokuvaajahan puhuu kuvaamisesta luopumisesta, ja samalla esillä on hänen ottamiaan kuvia. Tarina kertoo hetkestä, jona valokuvaaja on halunnut jättää valokuvauksen, mutta saanut samalla kimmokkeen taiteen tekoon.

Sanna Kanniston (Mannhardt 2012a) tapauksessa tarina kertoo kiinnostuksesta luonnontieteisiin ja sitä seuranneista matkoista, joilla ja joiden innoittamana hänen työnsä ovat syntyneet: ”[i]n 1997 Kannisto started spending several months per year in field stations in the rainforests of Latin America, working alongside with biologists”. Tämä lähestymistapa on yksinkertainen, mutta silti se sisältää lukijalle kiehtovaa informaatiota – harva länsimaalainen viettää useita kuukausia vuodesta sademetsissä, saati sitten biologien kanssa, joten aiheeseen suhtautuu jo tekstin alkua lukiessaan eri tavalla, kuin jos kyse olisi esimerkiksi vain lyhyestä lomamatkasta eksoottiseen paikkaan. Tirkistely ja ihmettely muuttuvatkin vakavasti otettavaksi tarkkailuksi, turistikuvaaminen tutkimiseksi.

Tarinoiden yksi tyyli on vahvasti tunteisiin vetoava, taiteilijan itsensä kokemasta menetyksestä kertova tai muuten vaikeita teemoja käsittelevä teksti. Päivi Anita Ristellin (2012) esittelytekstissä kerrotaan varsin asestariisuva motiivi: ”[p]ikkusisarensa Jennin nuorena menettänyt taiteilija käsittelee kaipausta usealla eri tasolla”. Samoin Ilkka Tolosen (2011) näyttelytiedote

vie lukijan lähelle taiteilijan surua: ”[s]aattohoito kesti kolme vuorokautta. Isäni kuoli 5.9.2009 kello kaksi aamuyöllä”. Myös Niina Vatasen näyttely kertoo läheisen menetyksestä. ”[...] Grey Diary documents a photographic search for traces, a quest for what is left of the mortal remains of someone dear to you” (von Gaertringen 2010). Tekstit ovat lukijalle hyvin koskettavia. Niin tarpeesta, inspiraatiosta, kokemuksista kuin muistoista kumpuaville motiiveille yhteistä on virittäminen taiteilijan hakemaan teosten katsomisen tunnelmaan.

## 5.2. Metodi eli teoksen tekotapa

Teosten tekoprosesseista kerrotaan usein, mutta erilaisin keinoin. Niiden yhteisen ongelman muodostavat termistö ja sanavalinnat, jotka eivät välttämättä aukea suurelle yleisölle. Tämä jää ymmärrettävästi taiteilijalta helposti tiedostamatta, sillä tekniikoiden nimien tuntemus on valokuvajaalle itsestään selvää. Marja Pirilä (2014) kertoo Teoksia -näyttelynsä yhteydessä kuvistaan sinänsä yksinkertaisesti: ”[o]len yhdistänyt vanhat albumikuvat palatsin ympäristöissä valottamiini solarigrafiakuviin [...]”. Solarigrafia saattaa terminä jäädä hämäräksi lukijalle, mutta taiteilijalle se ilmeisesti on olennainen, sillä se on valittu lauseeseen esimerkiksi pelkän ”kuvan” sijaan. Anne Tammisen (2014) käyttämä pigmenttivedos ei myöskään välttämättä kerro lukijalle mitään, eikä se, että ”[...] osa kuvista on vedostettu ohuelle japanilaiselle Gampi-paperille, osa luppupaperille”.

Metodi ei aina aukea lukijalle, jos siitä kerrotaan ammattitermein. Valokuvaajalle tuttu mutta valokuvausta tuntemattomalle käsittämätön termi löytyy esimerkiksi Ari Kakkisen (2010a) e i t -näyttelyn kuvauksesta: ”Inscriptions-sarja on kuvattu kirjastoissa käyttäen suurta 8x10”-palkkikameraa käsivaralta. Valotusaika on useita minuitteja”. Palkkikamera on solarigrafian tapaan suurelle yleisölle vieras käsite, mutta ”useita minuitteja” avaa tekniikkaa sen verran, että sen varmasti ymmärtää olevan hidasta. Myöskään Kati Leinosen (2011) käyttämä märkälävytekniikka ei varmasti ole tuttu suurelle osalle galleriakävijöitä, mutta se kuitenkin kuvaillaan Leinosen esittelytekstissä.

Seuraavat kuvaukset Marko Vuokolan ja Niko Luoman töistä ovat jälleen ymmärrettäviä lukija-katsojalle, joka tietää perusasiat valokuvasta. Vuokolan kuvien tekniikka on syvällä digitaalisuudessa. ”The artist then zoomed to the center [...], enlarging [...] the sixteen most central pixels, the smallest individual parts of the image” (Anhava 2013b). Luoman (2010) menetelmä puolestaan sisältää perinteisen suuren koon filmikameran, mutta yhtä lailla yksityiskohtiin paneutumista: “[e]ach line is created and photographed by using a studio flash and a large format camera, one line at a time. The sheet of film is exposed multiple times, until all the lines in the drawing appear in the photograph”. Molempien taiteilijoiden kohdalla hyvin tekninen metodi on olennainen osa teosten ideaa, ja siten se kerrotaan tietysti esittelyteksteissä.

Vuoden 2014 No Debris, No Ruin -näyttelyn yhteydessä Luoman metodista kerrotaan edelleen yksinkertaiseen tyyliin, eli kerrotaan, mitä taiteilija on kuvannut. Tällä kertaa menetelmä on ollut täysin toisenlainen. ”[...] Luoma took fourteen snapshots of people passing through the main hall of New York’s Grand Central Terminal during the course of one minute” (Hertel 2014c). Tämä metodi aukeaa varmasti katsojalle kuin katsojalle. Kati Rapien ja Laura Konttisen esittelyteksteissä kuvatut menetelmät kurkottavat valokuvan ulkopuolelle. ”Olen myös yhdistänyt valokuvaa piirustukseen ja maalaukseen” (Rapia 2013), kertoo Rapia mutkattomasti Juhlat -näyttelystään. Konttinen (2014) puolestaan selittää: ”[p]uran, leikkaan ja muotoilen väliaikaisia sommitelmia vanhoista ja uusista valokuvista, kirpputorien eläinkorteista, rautalangasta ja kukkatapetista, jonka alkuperää kukaan ei tunnu tietävän. Tallennan uudelleenjärjestäytyneet muistorakennelmani lopulta kaksiulotteisiksi valokuvan muotoon”. Katri Naukkarinen (2011) taas kuvaa prosessia vielä leikkillisemmin: [k]juvani juontuvat ennakoimattomista havainnoista ja muunlaiseen kommunikaatioon kelpaamattomista kutkutuksista [...]”.

Selvää on, että metodin kuvaukseen ei sisälly missään edellä mainituista tilanteista pelkkä napin painaminen, vaan kuvaustilanne ja -tyyli on itsessään metodi – oli se sitten Niko Luoman satunnainen, nopea kuvaustapa New Yorkin Grand Central Terminalissa, Ari Kakkisen hidas palkkikameratyöskentely tai Kati Leinosen enää harvoin käytetty märkälävytekniikka. Jokainen menetelmä on nähty parhaaksi toteuttamaan kunkin taiteilijan pyrkimyksiä. Esittelyteksteissä ei koskaan mainita valokuvaamisen tapahtumaa pelkkänä kuvan ottamisena (joka nykyisin mielletään populaarikulttuurissa pitkälti digikameralla napsimiseksi), vaan se on tarkoituksenmukaista, harkittua toimintaa; taiteen luomista, jossa valokuvaus on olennainen työkalu.

Simo Karisalo (2013) kertoo kuvistaan: ”[...] olen keräillyt talteen simulaattoreiden minimiaalimoja, jotka yhdessä luovat jonkinlaisen kuvan nykytodellisuudesta”. Tästä lainauksesta löytyy

yksi epämääräisten väittämien ongelmista: minkälaisen ”jonkinlaisen” kuvan Karisalon mainitsemat maailmat luovat – senkö, mitä kuvia katsomalla näkee? Ja ymmärtääkö sittenkään, mitä Karisalon ”jonkinlainen” kuva on; mitä hän on tarkoittanut. Mitä on nykytodellisuus – tai minkälaista on mennyt todellisuus?

### 5.3. Välineellisyys ja materiaali – valokuvan käytön korostaminen taiteen tekemisen välineenä

Valokuvataiteen teksteissä korostetaan usein enemmän taiteen tekemisen välinettä kuin muilla kuvataiteen aloilla. Kameran toimintamekaniikka ja teknisyys erottavat sen monesta muusta taidemenetelmästä. Mielenkiintoista on myös muutos analogisesta digitaaliseen suuntaan, mikä on tuonut valokuvakeskusteluun uuden tason. Pekka Luukkola (2011) tiivistää oman syynsä (ja samalla monen muunkin) valokuvan käyttöön lauseeseen ”[k]ameran avulla voimme nähdä asioita, joita emme paljain silmin havaitse.” Tästä löytyy valokuvan kiehtavuus; sen kyky nähdä todellisuus, mutta eri tavalla kuin ihminen. ”Kamera tekee aineettoman olevaksi – hetkellinen palamisprosessi tulee näkyväksi” (ibid.). Galerie Anhavan galleristi Ilona Anhava (2013b) toteaa saman Marko Vuokolan näyttelyn yhteydessä: ”[t]hese pictures are something that we could never see with the naked eye in a real situation”. Kamera kykenee tallentamaan havaintoja toisin kuin silmä. Kamera ”näkee” paremmin pimeässä, se näkee asioita joiden havaitsemiseen silmä on liian hidas, se erottaa pieniä yksityiskohtia silloinkin kun silmä on siihen väsynyt tai likinäköinen. Kameran ja siihen liittyvien välineiden tekniikan avulla kuvasta saa esiin osia, joita ihmissilmä ei kykene erottelemaan, kuten vaikkapa Marko Vuokolan tapauksessa pikseleitä. Kamera pysäyttää todelliset tapahtumat, jotka silmän havainnossa jatkavat liikettään. Kameran kyky tuoda ”aineeton olevaksi” ja pysäyttää aika on vanginnut monen taiteilijan mielenkiinnon.

Digitaalisuus otetaan yhä useammin mukaan keskusteluun, kun on kyse valokuvasta. ”Valokuvan kohteesta ja välineestä on tullut akuutteja kysymyksiä digitaalisten teknologioiden vallatessa yhä syvemmin valokuvan kenttää. [...] [V]oidaan puhua valokuvan luontosuhteen rehabilitoinnista” (Johansson 2014), esittää Hanna Johansson Axel Antasin Natural High Frequency -näyttelyn yhteydessä. Digitaalisuuden vallatessa valokuvan kenttää analogisuudesta vaikuttaa tulleen itseisarvo, kuten Rauli Heinon (2011) tekstistä on luettavissa hänen korostessaan, että Martti Jämsä ”[...] on valokuvataiteilijana korostuneesti käsityöläinen, ja siksi hän onkin digitaalisten suurten värivedosten aikakaudella ikään kuin vanhan tyylin edustaja”. Heino (2014a) kuvaa Jämsän metodia myöhemminkin tavalla, jossa ennen hyvin tavalliset valokuvaajan työvaiheet muuttuvat digiajan kummajaisiksi, jopa työlään kuuloisiksi: ”[...] hän on kuvannut uskolliseen tyyliinsä perinteisesti kameralla filmille, kehittänyt itse filmit, vedostanut kuvat ja lopuksi vielä kehystänyt ne”. Lausahdus ”lopuksi vielä kehystänyt ne” sinetöi tämän vanhan koulukunnan tyylin käyttämisen hienouden, jota Heino sanavalinnoillaan lietsoo.

Myös Natalia Kopkinalla (2013) kamera, nimenomaan filmikamera, on ollut isossa roolissa taiteellisessa työskentelyssä: ”[p]ääosassa on ollut välitön, tunteeseen perustuva ja hidas työskentely, jota on tukenut ison negatiivikoon kameralla kuvaaminen”, Kopkina kertoo 10/10 -näyttelynsä esittelytekstissä. Osa valokuvataiteilijoista korostaa juuri hidasta työskentelyä – voisiko tähän olla syynä tahto vastustaa digitaalista, nopeaa (tai nopeaksi miellettyä) kuvaamisen tyyliä? Hidas työskentely yhdistetään lähes poikkeuksetta filmikameran käyttöön. Lopullinen kuva on joka tapauksessa valokuva, oli se tallennettu filmille tai kennolle. Kuitenkin työskentelytavalla ja prosessilla sekä työvälineellä on usein valokuvataiteilijalle suuri merkitys. Valokuvan välineellisyttä käytetään myös käsitteellisenä terminä taiteilijoiden teksteissä. Juan Kasarille (2012) valokuvauksella on “[...] teosten synnyssä ollut välineellinen rooli, joka toimii yhtenä tekniikkana niiden rakentamisessa”. Noora Isoeskelille (2012) puolestaan ”[v]alokuva on tallennusväline, jossa hetket ovat yhtä aikaa menetettyjä ja säilöttyjä”. Tämän kaltaisia dualismeja käytetään esittelyteksteissä runsaasti. Voivatko hetket olla yhtä aikaa menetettyjä ja säilöttyjä? Molemmissa edellä mainituissa esimerkeissä välineellisyyden voi nähdä enemmänkin siltana valokuvaajan mielikuvien ja lopputuloksen välillä kuin konkreettisena asiana.

Konkreettisena välineenä valokuva näkyy teksteissä vahvasti varsinkin silloin, kun valokuvan materiaalisuutta ja esineellisyttä painotetaan. Pertti Kekaraisen näyttelyssä nimenomaan materiaalisuus on olennainen osa taiteen esittämistä ja sen kokemista. “Crucial to this experience are the physical surroundings of the exhibition space as well as the materiality of the photograph as an object [...]” (Hertel 2014b). Laura Konttiselle (2014) valokuva on välineen lisäksi konkreettisena rakennusmateriaalia. Samoin Petri Summasen tapauksessa valokuvat eivät ole

pelkästään kuvia, vaan materiaalia, esineitä itsessään. “Summanen does not present art photography but ‘art objects’ – the material originally used in the artistic process of analog photography” (Mannhardt 2011b). Summasenkin kohdalla analogisuus tuo oman lisänsä teosten ideaan, ja tekstissä tuodaan esiin analogisen valokuvan tekemisen prosessi. Digitaalisuus saattaa kiehtoa taiteilijoita tästäkin syystä – sen alkuperää ei ole niin helppo ymmärtää tai nähdä, ja kuva syntyy ikään kuin itseksensä jossakin koneiden uumenissa, kun analoginen kuva tarvitsee selkeitä prosesseja ilmestyäkseen filmirullalle tai paperille kuvaajan eteen. Juan Kasaria (2012) “on kiinnostanut ajatus digitaalisen valokuvan ‘alkuperäisestä’ muodosta. [...] Taiteilijana minua kiinnostaa venyttää valokuvan käsitettä eri suuntiin ja rikkoa valokuvan pintarakennetta materiaalikokeiluilla. Yhdistän teoksissani esimerkiksi epoksilakkaa ja puhdasta pigmenttiä digitaalisiin efekteihin”. Jopa digitaalisessa kuvauksessa taiteilija saattaa kokea materiaalisuuden tarpeen. “Vanhanaikaisessa” valokuvauksessa materiaalisuus on helpommin käsitettävissä ja nähtävissä, varsinkin mitä pidemmälle valokuvan historiaan mennään. Esimerkiksi Jorma Puranen on käyttänyt työssään vanhoja lasinegatiiveja, jotka hän näkee esineinä, ei ainoastaan dokumentteina (Anhava 2013a).

# 6. Valokuvan ulkopuolelle viittaavat tekstit

## 6.1. Maalaustaiteeseen peilaaminen

Valokuvateoksia verrataan monesti muihin kuvataiteen genreihin, joista ylivoimaisesti eniten vertauskohteita löytyy maalaustaiteesta. Jenny Rosemarie Mannhardt (2011c) yhdistää Markku Vainion teokset hetkellisyyden teeman kautta 1600-luvun alankomaalaisen asetelma-maalauksen perinteeseen: "[s]trongly inherent to her still lives is the idea of momentariness as it has been developed in Dutch 'vanitas-stilleven' paintings since the 17th century". Hanna Haaslahti (2013) puolestaan kuvaa Events -näyttelynsä töiden tutkivan "kolmiulotteisuuden illuusiota abstraktin maalaustaiteen hengessä". Anhava (2012a) vertaa Pertti Kekaraisen teoksia yleisemmin maalaustaiteen ominaisuuksiin: "[i]n their moods, the works approach painting, its ability to create spatial illusion and visual ambiguity". Eeva Karhu (2011) haluaa "valokuvata samoin kuin impressionistit maalasivat [...]", ja Mannhardt (2012b) vertaakin häntä myöhemmin vuoden 2012 While unseen -näyttelyn esittelytekstissä Monet'hin ja Turneriin. Kati Rapia (2013) taas painiskelee taidehistorian painolastin kanssa: "[a]setelmamaalauksen pitkä perinne painaa harteillani, kun asettelen valokuvanpalasia uudenlaisten asetelmien muotoon!" Herää kysymys, miksi valokuvanpalasia ei voi asettaa "uudenlaisten asetelmien muotoon" ilman, että asetelmamaalauksen perinne kummittelee taustalla.

On kiinnostavaa pohtia, etteivät valokuvateokset voisi olla omia ideoitaan, koska se on syntynyt pitkälti maalaustaiteen kautta ja ainakin alussa sen varjossakin. Ehkä tämän taiteenalan historia on liian lyhyt kannatellakseen itseään vielä omin jaloin. Vaikutteilta on totta kai mahdoton välttyä, mutta tarvitseeko perinteen todella "painaa"? Voisiko valokuvan jo irrottaa omaksi taiteenlajikseen, voiko se olla riippumattomasta muista? Teoksen lähtökohtia on toki myös turha kieltää, mutta ehkä esimerkiksi asetelmallista kuvataidetta ei pitäisi kovin herkästi verrata alankomaalaisiin maalareihin, vieläpä kun Vainio (2010) itse kirjoittaa samoista teoksista vuonna 2010 koostetun samannimisen näyttelyn yhteyteen: "[s]itoudun samalla länsimaisen kuvataiteen traditioon, jossa 1800-luvun lopun impressionistit hakivat yhteyksiä idän estetiikkaan". Vainio korostaa katsovansa "itämäisen estetiikan suuntaan" eikä mainitse vanitas-maalauksia sanallakaan. Voivatko teokset olla molempia samaan aikaan? On erikoista, että myös vuoden 2014 Suite Debussy -näyttelyn kuvia (jotka ovat eri kuvia kuin Kimono -näyttelyissä, joskin samaa aihetta käsitteleviä) on jälleen verrattu alankomaalaisiin 1600-luvun maalareihin Rauli Heinon (2014b) toimesta.

Etenkin näitä kolmea Vainion esittelytekstiä verratessa lukija joutuu ymmälleen siitä, mihin teosten oikeastaan halutaan nojaavan, tai mihin niitä tulisi peilata – eli miten niitä pitäisi katsoa. Alankomaalaisen vai itämaisen taiteen kautta? Impressionismiin vai asetelmamaalaukseen peilaten? Mainintoja maalaustaiteesta käytetään valokuvataiteen pönkittämiseen välillä liiankin alttiisti. Useissa teksteissä maalausviittaukset unohtetaan yhden lauseen jälkeen, eikä niitä erityisemmin perustella, ellei sitten tilallisuuden tai hetkellisyyden kuvaamiseen viittaaminen riitä. Onko maalaustaiteeseen viittaaminen siis itseisarvo? Juha Suonpää (2011, 127) perustelee toiseen taiteen alaan tapahtuvaa viittaamista siten, että se "irrottaa valokuvan välineeseen sidotusta ilmaisusta ja ja tuottaa sille sopimuksenvaraista käsitteellistä merkitysrakennelmaa".

## 6.2. Teosten kytkeminen tieteeseen

Taidepuhe flirttailee tiedekielen kanssa, joten on oikeastaan odotettavaa, että esittelyteksteissä tiede tuodaan suoraan esiin. Useimmat tiedekieltä lainaavat esittelytekstit kuitenkin pitävät tiukasti kiinni siitä, että kyseessä on taide, ei tiede, vaikka edellinen lainaakin menetelmiä jälkimmäiseltä. Elisabet Cavénin (2012) "poikkitieteellinen ja -taiteellinen työskentelytapa on synnyttänyt teoksia, jotka sivuavat myös mm. lääketiedettä, muinaista arkkitehtuuria, optiikkaa, fysiikkaa, kemiaa ja tähtitiedettä. [...] Sekä tiede, että taide pyrkivät jäsentämään todellisuutta: tiede objektiivisen havainnoinnin ja järjestelmien avulla, taide prosessiivisesti subjektiivisen kokemuksen kautta". Cavén halutaan siis tekstin avulla kytkeä tieteilijöiden ja tutkijoiden kaanoniin. Jo näyttelyn nimestä löytyvä sana tutkimuksia herättää miellelyhtymät tuohon suuntaan.

Mikko Sinervo koettaa etsiä vastauksia kysymyksiin, jotka ovat askarruttaneet niin tieteilijöitä kuin maallikkokin. Sinervonkin esittelytekstissä (Mannhardt 2012d) tuodaan tiede ja taide limittäin toistensa kanssa, kun taiteilija lähestyy aihettaan esteettisestä näkökulmasta. Tieteellistä aihepiiriä myös pehmennetään ja kevennetään romanttisella tarinalla: Sinervo on katsellut

öisin tähtiä, mitä kautta hän on tullut tietoiseksi rajattomasta maailmankaikkeudesta. Tähtien valo öisellä taivaalla on innoittanut hänen teossarjansa tekoa. Sinervo viittaa tieteelliseen käytötarkoitukseen hyödynnettyyn valokuvaan, mutta luo omia esteettisiä kuviaan (ibid.). Samanlaisella, tiedettä ja taidetta sekoittavalla retoriikalla Mannhardt (2010b) kuvaa Niko Luomaa tämän Equations -näyttelyn yhteydessä: "[t]hese photographs are realized upon a stronger mathematical system. Creating visual equations, [...] again he deals with light". Luoma siis käyttää matemaattista systeemiä luodakseen visuaalisia yhtälöitä.

Lauseet "Sanna Kannisto adopts methodological elements of scientific research" (Mannhardt 2012a) ja "Kannisto deconstructs ironically the claim of truth that is inherent to science as well as to photography" (ibid.) muistuttavat koko esittelytekstin läpi Sanna Kanniston metodin olevan myös lähellä tieteitä, kuten myös tiedettä ja taidetta sekoittavat termit "aesthetical survey" ja "visual research". Toteamus "[...] her concept of crossing both disciplines – science and art" (ibid.) sinetöi jo alussa Kanniston "tieteilijyyden". Niin Cavénin, Sinervon kuin Kanniston teksteissä tasapainotellaan tieteen ja taiteen välillä; sekä etsien näiden kahden yhtäläisyyksiä että eroja, pitäen tiedepuheen mukana tekstissä mutta painottaen taiteilijuutta muun muassa sanoilla esteettinen ja visuaalinen.



## 7. Kuka hän on ja mitä hän tekee?

### 7.1. Taiteilijan määrittely yhdellä virkkeellä – eli miten tiivistetään taiteilijan olemus esittelytekstissä

Suuri osa taiteilijoista esitellään esittelytekstien lopussa hyvin yksinkertaisesti. Heistä mainitaan syntymäaika, asuinpaikka, koulutus ja työhistoria, eikä juuri muuta. ”Päivi Anita Ristell (s. 1983) asuu ja työskentelee Helsingissä” (Ristell 2012), kerrotaan Ristellin Four Boxes of Her -näyttelytiedotteen lopussa. Ristellin kuvaus jatkuu koulutuksella ja näyttelylistalla. Banaalit tiedot voi tuoda esiin myös hyvin toisenlaisella tyyllillä, kuten Joonas Westerlund (2010) tekee. ”Joonas Westerlund on syntynyt Vantaalla 13. perjantai kaksi neljänestä ennen ystävänpäivää vuonna 1981”. Tällä sanavalinnalla luodaan humoristinen kuva taiteilijasta, kuten myös Simo Karisalon (2013) kohdalla: ”Simo Karisalo (s. 1985) on suorita linjoja rakastava helsinkiläinen valokuvaaja”. Myös hyvin henkilökohtainen, vaikkakin vakavampi kuvaus löytyy Nelli Palomäkeä kuvaavasta tekstistä. ”Palomäki is one of those rare portrait photographers who inherently found the ability to emotionally merge with the subject she is observing”, kertoo Timothy Persons (2013). Palomäen yhteydessä puhutaan tunteista ja tarkkailusta, ja sanavalintojen ansios-ta lukija saa intensiivisen ja intiimin kuvan taiteilijan persoonasta.

Tanja Koljosesta ja Jaana Majjalasta puolestaan saa vihiä heidän työskentelymateriaaliensa ja -prosessiansa kuvauksen kautta: ”Tanja Koljonen works with found objects and fragments of text. [...] Jaana Majjala’s starting point as an artist are her drawings” (Mannhardt 2012c). Koljonen siis keräilee löytämiään asioita ja inspiroituu niistä, kun taas Majjala lähtee liikkeelle omista piirustuksistaan. Pekka Luukkola (2011) “[...] tuo teoksissaan esille uusia tapoja kuvata maisemaa ja ilmaisee eri tavoin aikaa valokuvassa” ja Anna Hyrkkäsen (2014) ”teokset ovat eräänlaisia esityspaikkoja tai näyttämöitä, joihin katsoja astuu ja joiden eteen tai väliin hän jää”. Taiteilijaa kuvaillaan siis siten, että kuvaillaan hänen teoksiaan. Myös taiteilijan suosikkiteemoja tuodaan esittelylauseissa ilmi. ”Kari Soinio (s. 1962) on käsitellyt taiteessaan mieskuvaa ja identiteettiä, ruumiillisuuden, maiseman ja paikan kysymyksiä” (Heino 2012), kerrotaan Valokuvia -näyttelyn tekstissä, ”Jaakko Heikkilä (s. 1956) tunnetaan valtakulttuurin varjossa elävien ihmisten kuvaajana” (Heikkilä 2012), kun taas ”Sanni Sepon (s. 1960) valokuvauksen ydin on yhteiskunnallisuudessa ja dokumentaarisuudessa” (Seppo 2010).

Eräs toistuva tapa on asettaa työt kahden asian välitilaan, jolloin niitä (eli toisin sanoen taiteilijaa) ei tarvitse määrittellä kovin tarkasti. Laura Konttinen (2014) ”työskentelee valokuvan, kollaasin ja installaation rajapinnoilla”. Konttinen siis käyttää tekniikkanaan valokuvaa, kollaasia ja installaatiota? Vai ei käytä, vai vain vähän jokaista? Satu Haaviston (2011) työt puolestaan ”liikkuvat pelon ja uskalluksen välimaastossa”, mikä on taas käsitteellisempi ympäristö kuin Konttisen konkreettiset työkalut, samoin kuin Noora Isoeskelillä (2012), jonka ”[...] työt liikkuvat huumorin ja vakavuuden, iloisen ja synkän rajamailla”. Tällaiset lauseet ovat oikeastaan yhtä tyhjän kanssa, sillä ne eivät lopulta tarkoita mitään (eivätkä työtäkään todellisuudessa liiku minnekään). Isoeskelin töille ”yhteistä kautta linjan on havainnon tutkiminen ja sen rakentaminen uudestaan”, kerrotaan Noora Isoeskelin (2012) esittelytekstissä. Mitä tarkoittaa havainnon rakentaminen uudestaan? Onko se sitä, että on nähnyt jotain, ja haluaa toteuttaa näkemänsä uudestaan? Onko havainto sama kuin näkeminen, vai onko se myös jonkin ymmärtämistä – ja miten sitä voi rakentaa?

Kuuluisien taiteilijoiden kuvauksissa mainitaan lähes poikkeuksetta se, että he ovat tunnettuja. Osassa teksteistä kerrotaan, mistä heidät erityisesti muistetaan, kuten Jorma Purasen Museum Meditations, Rehearsals for a Good Life, Landscapes in Full Colour -näyttelytekstissä ja Jyrki Parantaisen Maan ja Taivaan väliltä – Esinekoosteita ja valokuvia -näyttelyn yhteydessä. ”Jorma Puranen (born 1951) has become known for his works that arouse considerations spanning the past and the present” (Anhava 2013); ”Parantainen muistetaan mm. Helsingin Juhlaviikkojen näyttelystä Amos Andersonin taidemuseossa vuonna 2006 ja aiemmilta vuosilta myös esim. Tuli-näyttelystään Ateneumin taidemuseossa vuonna 1999” (Parantainen 2012). Anni Leppälä puolestaan on vielä lupaava. ”Leppälä (born 1981) is one of the most promising artists of Helsinki School” (Mannhardt 2010a). Elina Brotheruksen kohdalla kerrotaan yleisesti maineesta. ”Elina Brotherus (s. 1972) on yksi kansainvälisesti arvostetuimpia suomalaisia valokuva- ja videotaiteilijoita” (Brotherus 2012), hehkutetaan Poissa ja kotona -teossarjan esittelytekstissä. Santeri Tuori on myös selvästi kärkikastissa. ”Santeri Tuori is one of Finland’s leading contemporary visual artists” (Hertel 2014d), kuvaa Shao-lan Hertel Gallery Taik Personsissa, ja Ilona

Anhava (2012b) puolestaan ylistää: ”Tuori’s works seem to appeal to viewers regardless of their age, nationality or cultural background”.

## 7.2. Taiteilijan kiinnostuksen kohteet

Teoksia kuvaillaan toisinaan taiteilijan omien kiinnostuksen kohteiden kautta. Tanja Koljosen kiinnostuksen herättävät asiat, joissa näkyy ihmisen käytön jälki ja olemassaolo ”erityisellä tavalla”. ”Her interest is aroused by things that bear the marks of human usage and existence in a special way” (Mannhardt 2012c). Sara Bjarlandia (2012) taas “[...] kiehtoo erityisesti ajatus luonnosta hyvin arkipäiväisenä ja vajavaisena pikemminkin kuin etäisenä, eksoottisena tai kokenemattomana”. ”Taiteilijana minua kiinnostaa venyttää valokuvan käsitettä eri suuntiin”, toteaa Juan Kasari (2012) *More Surface – More Feeling* -näyttelynsä tekstissä. Kati ”Rapiaa kiinnostaa esittää narraatioita niin tiloissa kuin kirjoinkin” (Rapia 2013). Hän siis pitää kertomisesta, ja lukija saa saman tien tietää, että hän myös kirjoittaa. ”Olen kiinnostunut tämän uuden maailman tuottamasta tunne-elämyksestä, enkä niinkään sen järkipärisestä analyysistä”, julistaa Natalia Kopkina (2013). ”Lännenkuvasto on kiehtonut minua lapsesta asti”, muistelee puolestaan Karoliina Paatos (2012) *The American Cowboy* -näyttelynsä yhteydessä, kun taas Satu Haavisto (2011) on ”kiinnostunut psykologisesta kauhusta”.

Taiteilijan kiinnostuksen kohteista kertominen esittelee taiteilijan lukija/katsojalle henkilökohtaisemmin kuin pelkkä teosten tai työskentelytapojen kuvailu. Se luo kuvan ihmisestä, jolle tietyt asiat ovat tärkeitä, ja ehkä juuri nuo asiat erottavat heidät toisistaan ja tekevät heistä mieleenpainuvia. ”Her main interest within the medium of photography is the possibility of creating sudden shifts between the visible reality of objects and locations and the fictional, emotional and imperceptible world of meanings between them” (Mannhardt 2010a), kerrotaan Anni Leppälästä. Lukijana voi ihmetellä tai ihaila viehtymystä kauhuun, tai ehkä muistaa cowboy-kuvaston myös omasta lapsuudestaan. Voi olla taiteilijan tavoin kiinnostunut valokuvan käsitteestä, koettaa nähdä maailman Leppälän silmin tai olla vaikkapa täysin eri mieltä Bjarlandin luontokiinnostuksesta. Tällaiset kuvaukset voivat parhaimmillaan herättää lukijan kiinnostuksen, jos aihe sattuu kiehtomaan tai onnistuu provosoimaan osuvasti.

## 7.3. Teosten tulkinta

Toisinaan katsojalle kerrotaan esittelytekstissä, miten teokset voi tai tulee tulkita. Perinteisesti nykytaidetta on ollut vapaus tulkita omasta näkökulmasta ja melko vapaasti jokaisen katsojan lähtökohdista. Teosten tulkinnan avaamisella vaikuttaa olevan samankaltainen tavoite kuin teoksen kuvaamisella kieltolauseiden (ks. luku 3) avulla: halutaan välttää ”väärää” tulkintoja. Vaikka kuvan ”alkuperäinen” merkitys onkin varmasti taiteilijalle itselleen tärkeä, teos elää ja muuttuu paikasta, katsojasta ja tilanteesta riippuen. Mari Hokkaselle (2012) tärkeää on ”kuvien monitulkintaisuus. -- Itse esitän aina oman puoleni tarinasta tarjoten eri tulkintamahdollisuuksia. Katsojana kuitenkin projisoimme aina palan omaa sisäistä arvomaailmaamme teoksiin joita tutkimme. Teoksen tulkinta on viime kädessä edustus omasta mielenmaisemastamme”. Kirsti Nylene (2011) pitää tärkeänä, “[...] että kuvien takana on oikeita asioita, jotka tulevat näkyviksi, mutta eivät itsestään selviksi. Katsojan on voitava tulkita töitä oman käsitteistönsä ja elämäkokemuksensa lävitse.” Nylene siis haluaa kuvissa näkyvän tietyt asiat, mutta hänkin painottaa katsojan tulkinnan tärkeyttä.

Alisa Javits (2014) pohtii tulkintaa yleisellä tasolla, verraten valokuvaa ja elokuvaa keskenään. ”Elokuva mielletään usein kerronnalliselta voimaltaan valokuvasarjaa suuremmaksi, mutta valokuvan pysähtynyt hetki antaa enemmän tilaa katsojan omille tulkinnoille”. Ida Pimenoffin (2011) esittelyteksti näyttelyyn Varjo päivän jokaisen hetken reunalla alkaa neutraalilla kuvauksella teoksista: ”[k]uvissa näkyy sumuisia kaupunkimaisemia, meren aaltoja, valonläikkeitä ja heijastuksia sekä ihmishahmoja, joiden kasvot jäävät varjoon”. Tekstistä tulee heti lukijalle jonkinlainen mielikuva näyttelyn töistä, mutta se ei vielä kerro, mitä niistä pitäisi ajatella tai mitä kertoja niistä ajattelee. Vasta seuraava lause ”[y]hteistä niille kaikille on unenomaisuus, epätoden tuntu” (Pimenoff 2011) luo lukijalle ennakkokäsityksen siitä, minkälaisista kuvista oikeastaan on kysymys ja miten niihin pitäisi suhtautua.

Tanja Koljosen tekstissä puolestaan esitetään jo suoraan tulkintaehdotus: “[...] hung and aligned in a repetitively patterned movement, the cards may be comprehended as a metaphor of the perpetual cycles, by which the course of our being as humans is continuously defined” (Mannhardt 2012c). Tämä teksti on esimerkki siitä, että esittelyteksteissä monesti vältetään väittämistä, vaan ehdotetaan, mikä käy ilmi sanavalinnoista: may be comprehended, voi ym-

märtää. Myös Wilma Hurskaisen töistä ehdotetaan tulkintaa sanalla might. ”The artist transfers her personal memories in mostly self-staged depictions which in their appearance might strike the spectator as allegories for their own childhood experiences” (Mannhardt 2011a). Toki tekstin lukemisen jälkeen toisella tavalla tulkitseminen voi osoittautua vaikeaksi. Sara Bjarland (2012) kuvailee myös teoksiaan ensin niiden sisällön ja ulkonäön kautta, ja päättyy lopussa antamaan ehdotuksen kuvien luomasta mielikuvasta: ”[s]e [näyttely] koostuu puolikuolleista ja kuihtuneista huonekasveista, kuvattuina betoniseinää vasten. [...] Kuvien lavastetuissa asetelmissä kasvit ovat eristettyinä ilman selvää kontekstia, ja ne vaikuttavat poseeraavan kameran edessä melko epämuikavissa asennoissa”. Pohdinnallaan Bjarland tekee jo lukija/katsojan puolesta tulkinnan teoksista – mikä ehkä onkin hänen tarkoituksensa. Samoin Marja Helander (2010) analysoi omia Pimeä -näyttelyn kuviaan: ”[k]uvien tumma sävy maailma ja autius korostavat tunnetta epäpaikoista, maisemista ’ihmisen jälkeen’”. Kuvien valmiiksi tulkitseminen on ristiriitainen asia, sillä se voi auttaa katsojaa nauttimaan kokemuksestaan enemmän edistääseen teosten ymmärtämistä, mutta toisaalta se ei välttämättä anna haasteita katsomiseen. On makukysymys, onko valmiiksi kirjoitettu tulkintaehdotus mieluisaa vai ei.

## 7.4. Näyttelyn nimen selittäminen

Usein halutaan selittää näyttelyn nimi, sillä se on monesti peräisin jostakin taiteilijalle merkityksellisestä tai pohdintaa aiheuttaneesta asiasta. Ehkä koko näyttely on nimestä tai sanasta lähtöisin. Näyttelyn (ja luonnollisesti myös teosten) nimellä on suuri merkitys teosten vastaanotossa ja ymmärtämisessä, joten sitä on hyvä avata. Kenneth Bambergin (2011) Y -näyttelyn nimi ”[...] viittaa paitsi mieskromosomiin, symbolisessa mielessä myös ritsoihin, joilla nuorempana tähtäilin melkein kaikkea, mikä liikkui”. Myös Sami Perttilän (2010) Mielipaikka -näyttelyn nimi vie lapsuuteen. ”[...] [N]imi viittaa Perttilän kuvitteellisiin lapsuuden leikkipaikkoihin”. ”Tilassa olevat neljä pahvilaatikkoa viittaavat näyttelyn nimeen Four Boxes of Her. Jennin tavarat ovat pakattuina näihin laatikoihin”, kertoo puolestaan Päivi Anita Ristell (2012). Edellä mainittujen näyttelyjen nimet ja selitykset ovat samanaikaisesti suoraviivaisia, mutta liikuttavia ja henkilökohtaisia.

”Temporary Happiness, tilapäinen onni, viittaa sekä ihmisen elämän pituuteen, onnellisuuden keston että valokuvaukseen itseensä”, kertoo Noora Isoeskelä (2012). Erica Kovasen (nyk. Nyholm) näyttelyn nimi on saanut innoituksensa kirjasta. ”Oma huone -teossarjan sisällöllinen kimmoke ja näyttelyn nimi on lähtöisin Bo Carpelanin romaanista Alkutuuli. Näyttelyssä oma huone merkitsee tilaa, jossa toteutetaan esiintuloa ja jossa itseksi tulemisen matka saa kuvallisen muodon” (Kovanen 2012), taiteilija kertoo. Aino Huhtaniemi (2013) käyttää myös lukemiaan (tai kuulemiaan) sanoja koulutiloja kuvaavan teossarjansa nimessä: ”nimi tulee keskiaikaisesta laulusta peräisin olevasta sanonnasta ’Opin sauna, autuas aina’. [...] Koulu on saunan tapaan yhdistelmä autuutta ja tuskaa”, hän perustelee. ”Petri Anttosen näyttelyn nimi, Lasitettu maa, viittaa kaupunkielämän suojakerroksiin, jotka yhdistävät ja jaottelevat elinyhteisöjä” (Anttonen 2012). Marjukka Vainio (2012) puolestaan kertoo, että hänen Kimono -näyttelynsä ”[...] nimi viittaa kahteen suuntaan, sekä jo pitkään työstämäni aihepiiriin, kasvimaailmaan, että vuosituhantiseen itämaiseen estetiikkaan”. Tiina Itkosen näyttelyn Ultima Thule nimi juontuu olemassa olevasta termistä, jota hän venyttää henkilökohtaiseen tarkoitukseen. ”The title of the exhibition refers to the artist’s search for her own ’Ultima Thule’, a term used to describe the concept of a place outside of the ’borders of the known world’, specifically in the Far North” (Hertel 2013a).

## 8. Johtopäätökset

Esittelyteksteistä löytyneet elementit ja tekstikategoriat tuovat esiin valokuvataiteesta puhumisen konventioita. Nämä ovat tapoja, joilla valokuvaa legitimoidaan taiteeksi. Valokuvaa teoretisoidaan paljon esimerkiksi filosofian, psykologisoinnin tai luonnontieteiden avulla. Teosten takana olevia ideoita esitellään lukijalle johdattelemalla tämä taiteen äärelle tekemotivien, syntyprosessien tai taustatarinoiden kautta. Konkreettisemmissä teksteissä kuvaillaan teosten sisältöä ja ulkonäköä sekä käytännön tekemistä, esimerkiksi materiaaleja tai työskentelymenetelmää. Tekstit on usein kirjoitettu tyyllillä, joka tukee itse teosten visuaalista ilmettä ja taiteilijan ideaa. Vain pieni osa kirjoittajista harrastaa kaunokirjallista, vapaampaa tyyliä, jossa itse teoksista tai näyttelystä ei välttämättä puhuta lainkaan. Tällä tyyllillä halutaan ennemminkin luoda tunnelma kuvien katsomiseen kuin selittää teoksia.

Mutta miksi legitimointia tarvitaan? Eikö valokuva ole jo juurtunut keskeiseksi osaksi taidemaalamaailmaa, tarvitseeko sen olemassaoloa enää perustella? Aineiston tekstien perusteella näyttää siltä, että valokuvataiteen autenttisuutta halutaan yhä vakuutella. Selkeimmin autenttisuuden todistelu näkyy teksteissä, jossa valokuvataiteilijan töitä verrataan maalaustaiteeseen, jota usein edelleen pidetään oikeimpana ja tärkeimpänä kuvataiteen alana. Ranskalainen taiteen sosiologi Alain Quemin (toim. Rajakari 2012, 191) esittää Pohjan tähdet -kirjassa: "[...] suomalaisen valokuvataiteilijoiden töiden positiivinen arviointi tapahtuu ulkoistamisen kautta eli toisin sanoen yhdistämällä heidän työnsä kansainvälisiin nimiin". Quemin puhuu nimenomaan esittelyteksteistä, joissa valokuvataiteilijat liitetään erityisesti "[...] tunnettuihin ulkomaalaisiin, kansainvälisesti merkittäviin kuvataiteilijoihin ja jopa joihinkin taidemaalareihin ja tällä tapaa ulkoistavat heidät". Tämän voi nähdä tutkimalla vaikkapa aineistoani, jossa esimerkiksi Eeva Karhun työt asetetaan Monet'n ja Turnerin väliin (Mannhardt 2012b).

Valokuvataiteilijoiden vertaaminen toisiinsa on Elina Heikan (2014) mukaan suoranaisesti "epäpyhää": "[s]e, mitä teksteissä ei voi tehdä, on se, että taiteilijaa verrataan johonkin saman alan taiteilijaan", hän toteaa. Myös Quemin (toim. Rajakari 2012, 198) esittää, että "[t]aiteilijoille kuten myös muille taiteen kentän toimijoille on aina ahdistavaa joutua kohtaamaan saman maan ja jopa saman koulukunnan yhteisten kulttuuripiirteiden olemassaolo. Taiteen maailmassa haetaan erikoislaatuisuutta. Taiteilijoiden tulee olla poikkeuksellisia ja ikään kuin kaikenlaisten vaikutusten ulkopuolella, mikä lisää heidän arvostustaan taiteen tekijöinä". Vaikutusten ulkopuolella oleminen on mahdotonta, mutta kenties ongelma onkin nimenomaan oman taiteenalan sisällä vertaamiseen. Heikan (2014) mukaan esimerkiksi Esko Männikön teoksista puhuttaessa voi käyttää viittausta "johonkin tiettyyn klassikkomaalariin, vaikkapa samantapaiseen valonkäyttöön. Ne ovat arvokkaita viitteitä".

Osassa esittelytekstejä korostetaan esimerkiksi käsityöläisyyttä ja vanhan koulukunnan tyyliin tekemistä, kuten filmille kuvaamista ja kuvien omakätistä vedostamista, millä kenties halutaan tehdä eroa digiaikaan ja lähentyä entisaikojen "oikeita" taiteilijoita. Kuten Heikka (2014) kuvaillee, "Aika paljon edelleen on niin, että kun ajattelemme, mitä kuvataide on, maalaustaide tulee ensimmäisenä mieleen. [...] Taidehistoriassa maalaustaide on [...] ollut se ykkösjuttu. [...] Valokuvaus on se uusi juttu siellä." Tämä selittää osittain sitä, miksi valokuvataiteilijat saattavat edelleen kokea oman taiteenalan aseman epävarmaksi, ja miksi teksteistä löytyy piirteitä, jotka voi nähdä valokuvan taidelegitimaatioksi muiden taiteenlajien kautta.

Taidelegitimaation harjoittamisessa varsin suosittua on tuoda teoksia tieteen piiriin tutkimusretoriikalla. Juha Suonpää (toim. Rajakari 2012, 205) kirjoittaa tämän tyylin monimutkaisuudesta: "[y]htäältä tekstin ja kuvien kokonaisuudessa valokuvan taideluonne liitetään luonnontieteellisen tiedonkeruun normeihin ja toisaalta saadun tiedon subjektiivisuuteen ja monitulkintaisuuteen, jota korostetaan liioittelemalla tutkimuskohteiden visuaalisuutta ja esteettisiä piirteitä. [...] Sekä tutkimusmenetelmien visuaalisen ylikorostamisen ja liioittelun että jopa tiedettä imitoivan leikkittelyn avulla tutkimus muunnetaan taiteeksi". Suonpään määrittelemää taide- ja tiedepuheen yhdistelyä käytetään tutkimusretoriikkaa hyödyntävissä teksteissä paljon, ja myös visuaalisuutta ja estetiikkaa korostetaan näissä teksteissä.

Esittelytekstillä luodaan merkityksiä, mutta on lopulta katsojan oma päätös joko ottaa ne vastaan tai olla välittämättä niistä. Valokuvataiteilija ja kuvan tutkija Harri Pälviranta (2012, 145) esittelee väitöskirjassaan kolme näkökulmaa siihen, miten teoksen merkitys muodostuu: "[e] nsimmäinen sijoittaa merkityksen muodostamisen kokonaan katsojan kontolle. Toinen puoles-

taan asettaa taiteilijan merkityksen rakentamisen kuninkaaksi. Kolmas taas katsoo merkitysten muodostuvan erilaisissa sosiaalisissa ja kulttuurisissa konteksteissa siten, että [...] yksilö ikään kuin heijastelee näitä. Tällöin sekä kuvien tekijä että katsoja mukautuvat siihen maailmaan, jossa teos syntyy ja elää”. Viimeisen näkökulman voisi katsoa nykyvalokuvataiteen yhteydessä olevan järkevin, sillä kuten Pälviranta toteaa, kuvan tekijä ”ei ’omista’ teoksen oikeita tai lopullisia merkityksiä” (ibid., 153). Teos elää ja muuttuu katsojasta, tilasta ja tilanteesta riippuen. Jos esittelytekstiä muuttaa, muuttuu myös kuvan merkitys ja siten tulkinta.

Muodostin aineistoni perusteella kuusi taiteilijan stereotyyppiä. Tutkijatyypin tunnistaa metodin tärkeydestä ja säntillisyydestä, joskus myös suoraan (pseudo)tieteellisten tai tieteellis-taiteellisten menetelmien käytöstä tai niiden mainitsemisesta työskentelynsä osana. Kokeilijakin tutkii, mutta metodit ovat korostetun leikillisiä tai kokeilevia. Leikillisuus ei kuitenkaan estä suurten, vakavien teemojen käsittelyä. Filosofit pohtii ja kyseenalaistaa taiteessaan ilmiöitä ja käsitteitä. Käsiyöläinen on vanhan koulukunnan tekijä, jonka työskentelyssä analoginen valokuva tai vanhat tekniikat ovat tavalla tai toisella tärkeitä. Tarkkailija tekee huomioita ympäristöstään ja tarttuu häntä kiinnostaviin tai häiritseviin asioihin, jotka sysäävät taiteellisen prosessin alkuun; romantikko puolestaan toimii tunteella ja toisinaan hitaastikin, sekä liittää runsaasti tunteita taiteen tekemiseen. Nämä ovat omia intuitiivisia määritelmiäni, eli luokittelua ei voi pitää täysin päteväenä joka tilanteeseen, vaan vain suuntaa antavana. Aineistosta voi kuitenkin päätellä, että tekstien avulla taiteilijoita lokeroidaan sanavalinnoilla omiin karsinoinhinsa.

Jos taiteilijan teoksista haluaa kertoa – ja varsinkin, jos niitä haluaa markkinoida –, on hyödyllistä muodostaa selkeä kuva siitä, minkälainen taiteilija on kyseessä. Tämä tehdään tilanteeseen valitulla puhetyylillä. Tutkijaa markkinoidaan tiederetoriikalla (vrt. Sanna Kannisto ja Mikko Sinervo), kokeilijaa puolestaan hupaisilla tai erikoisilla metodeilla ja ”kokeista” syntyneillä huomioilla (vrt. Maija Savolainen, Anne Yli-Ikkela ja Elisabet Cavén). Romantikon retoriikkaan kuuluu lyyrinen puheenparsi ja siihen sopiva aihepiiri (vrt. Susanna Majuri, Nelli Palomäki ja Jaakko Heikkilä), kun taas filosofi katselee ympäröivää maailmaa syvällisesti ja miettii suuria teemoja korkealentoisella tyylillä (vrt. Ari Kakkinen, Miklos Gáal, Juan Kasari). Käsiyöläisen esittelyyn kuuluu ehdottomasti jonkin analogisen valokuvatekniikan maininta taiteilijan arvoa nostattavalla tyylillä (vrt. Martti Jämsä ja Marja Pirilä). Tarkkailija saa puhua tekstissä omalla, mahdollisesti ujollakin äänellään ja vetoaa lukijaan tuomalla esiin häntä henkilökohtaisesti koskettaneita asioita (vrt. Erica Kovanen, Kenneth Bamberg ja Sanni Seppo). Taiteilijatyypin luomisen retorisisissa keinoissa voi nähdä esittelytekstin ”reseptin”, jolla saa aikaan taiteilijatyypin luonnehdinnan. Resepti vaihtelee sen mukaan, minkälainen taiteilijatyypin halutaan luoda; retoriikka valitaan kulloinkin halutun lopputuloksen aikaansaamiseksi.

Tekstit eivät koskaan ole objektiivisia kuvauksia taiteilijasta tai teoksista. Galleriat haluavat markkinoida taiteilijoitaan ainutlaatuisina, ja se näkyy teksteistä kauas. ”Valokuvataiteilija Susanna Majuri (s.1978) tunnetaan taianomaisista kuvista, joissa vesi on usein keskeinen elementti” (Heino 2012). Sana ”taianomainen” antaa lukijalle jo mielikuvan siitä, minkälaisena kuvaajana Majuria pidetään: tarinoita kuvillaan kertovana runotyttötaiteilijana, jonka teoksissa seikkaillaan omassa maailmassaan. ”She combines her fiery spirit with her charm to create an environment of trust. It is through this bond that Palomäki is able to extract the innocence from her subject. Nevertheless, anyone who has ever met Nelli Palomäki knows it’s far more than that” (Persons 2013), kerrotaan Nelli Palomäestä. Tämän tyyppinen puhe on osa markkinointia (ja taiteilijan validointia), joka samalla tyypittelee taiteilijat omiin kasteihinsa. Taiteilijatyypin jakautuminen kertoo siitä, minkälaisia valokuvataiteilijoita Suomessa on – tai minkälaisia heistä tekstien avulla tehdään. On vaikea kuvitella, että taiteilija astuisi kovin kauas omalta ”reviiritään”, tai että hänestä kirjoitettaisiin yhtäkkiä aivan toisella tyylillä. Jyrki Parantainenkin (2012) mainitsee Maan ja Taivaan väliltä – Esinekoosteita ja valokuvia -esittelytekstissään näyttelyn olevan irtiotto hänen pääasiallisesta välineestään, valokuvasta. Tekstissä hän on siis selkeästi edelleen valokuvaaja, mutta tekee kyseisessä näyttelyssä poikkeuksellisesti jotain muuta. Taiteilijatyypit (olivat ne sitten luetteleman kaltaisia tai toisenlaisia) rajaavat taiteilijan roolin tiukastikin; niistä poikkeaminen vaatii perusteluja.

# Jälkisanat

Tekstien lukemisesta vahvasti noussut huomio on, että liian usein ei ajatella loppuun asti, mitä kirjoitetaan ja kenelle. Tietysti on sallittava taiteellisia vapauksia tekstejä myöten, mutta on syytä pureutua siihen, mitä kielikuvilla tarkoitetaan, ja ovatko sanavalinnat tarkoituksenmukaisia. Yksinkertaisimmillaan kirjoittajan olisi hyvä miettiä, mitä teksti tarkoittaa – vai tarkoittaako se mitään – kääntämällä se vaikkapa vain päässään yleiskielelle tai luetuttamalla se jollakulla toisella taholla. Aineistosta löytyi useita tekstejä, joissa osa lauseista ei ollut ymmärrettäviä tai jotka eivät olleet perusteltuja. Etenkin englanninkielisissä esittelyteksteissä väittämien tyhjyys saattaa helposti mennä ei-äidinkieltään lukevalta lukijalta ohi, sillä tekstin sisältöä saattaa päätyä pitämään älykkäänä ja arvostettavana pelkästään englannin kielen vierauden ja rikkaan taiteellisen, filosofisen ja akateemisen sanavaraston ansiosta. Samoin voi toki tapahtua suomen kielenkin kohdalla, sillä käytetty termistö voi olla toisinaan yhtä kummallista kuin kokonainen vieras kieli. Teksteissä pitäisi pysytellä tasapainossa kahden asian välillä. Ei kannata pitää lukijaa ”tyhmänä” (eli väntää rautalangasta, mitä on tarkoittanut), mutta joskus saattaa antaa liikaakin ”pureskeltavaa”.

Tekstit tarjosivat runsain mitoin ajateltavaa ja ihmeteltävää. Niistä löytyi paljon kielellisiä elementtejä, joita olisi kiinnostavaa tutkia esimerkiksi kielitieteen näkökulmasta. Kiinnostavaa olisi myös tilastoida esimerkiksi esittelyteksteissä käytetyimpiä sanoja tai jaotella kielenkäytön tapoja vaikkapa taiteilijan sukupuolen mukaan. Myös näyttelykävijöiden, taiteilijoiden ja esittelytekstien kirjoittajien haastattelututkimus voisi tuottaa mehukkaita tuloksia. Olen tässä opinnäytetyössä selvittänyt, miten valokuvataiteesta puhutaan tänä päivänä. Sen lisäksi olisi mielenkiintoista tutkia syvällisemmin sitä prosessia, mikä on johtanut siihen, että taidepuhe on sellaista kuin mitä se nyt on. Miksi esittelyteksteistä löytyy toisiaan muistuttavia elementtejä? Onko yksi syy siinä, että totuttuja tapoja halutaan pitää yllä, ja niiden harjoittamiseen annetaan jopa suoria neuvoja (vrt. Persons, Suonpää 2011, 112)? Vai onko konventioiden ylläpito tiedotamatonta ja taiteesta kirjoittamisessa vallitseekin tilanne, jossa puhutaan samaan tyyliin kuin muutkin, koska se ”toimii”?

Kysymymerkiksi jää, mitä kaikkea pitäisi tietää ymmärtääkseen taiteen kieltä kokonaisuudessaan, ja onko se edes mahdollista. Olen opiskellut taidetta kuvataidelukiassa, opistotasolla ja korkeakoulussa yhteensä 12 vuotta. Taide on ollut osa elämäni alusta asti, enkä silti ymmärrä isoa osaa taidepuheen sanastosta. Se turhauttaa ja kummastuttaa, ja vie turhan usein huomion pois itse asialta eli taideteoksilta. Miksi taidetta pitäisi ymmärtää vain sellaisten, jotka hallitsevat tietynlaisen kielen? Taiteesta voi kirjoittaa ymmärrettävästi, selkeyden ei pitäisi olla vastenmielinen asia. Mutta uskalletaanko nykytaidemaailmassa asettua tuota Mika Hannulan (Heinänen 2010a) luonnehtimaa ”paha virusta ja vitsausta” vastaan?

On totta, että kuva ei aina kykene välittämään sitä mitä teksti kykenee; että toisinaan kuvan koetaan tarvitsevan tekstiä, mutta on myös totta, että joskus teksti hallitsee taidekokemusta suoranaisesti pakottamalla kuvalle merkityksiä, ja kuva jää sen varjoon. Saman logiikan mukaan voi ajatella toisinkin päin: tarvitsevatko esimerkiksi romaanit kuvia? Kuvan tuomisessa tekstiin olisi vaarana se, että kuva söisi tekstin voimaa tuottamalla vastaanottajan lukemalle tekstille lisämerkityksiä, jotka tämä muuten saisi luoda omassa mielikuvituksessaan. Kuva on joskus luetun tekstin lomassa mukava lisä ohjaamassa mielikuvitusta ”oikeaan” suuntaan, mutta se ei tarkoita, että teksti ei voisi pärjätä ilman kuvaa. Tarvitseeko siis kuva tekstiä?



# Lähteet

## Kirjallisuus

- Elkins, James 1999. *The Domain of Images*. Cornell University. Ithaca.
- Heikka, Elina; Lintonen, Kati & Rastenberger, Anna-Kaisa 2014. *Valokuvataiteen ydin*. Maahenki OY. Suomen valokuvataiteen museo. Helsinki.
- Heikkinen, Vesa & Hurme, Tuure 2008. *Hölynpölynimuri*. Otava. Helsinki.
- von Gaertringen, Katrin Hiller; Gallén-Kallela-Sirén, Janne & Persons, Timothy 2009. *The Helsinki School Vol. 3 – Young Photography by TaiK*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern.
- Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana*. Gaudeamus. Helsinki.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory*. University of Chicago Press, Ltd. Lontoo.
- Price, Mary 1994. *The Photograph: A Strange, Confined Space*. Stanford University Press. Stanford (CA).
- Pälviranta, Harri 2012. *Toden tuntua galleriassa*. Aalto ARTS Books. Helsinki.
- Rajakari, Päivi (toim.) 2012. *Pohjan tähdet*. Suomalaisen valokuvan ja liikkuvan kuvan kansainvälistyminen. Suomen valokuvataiteen museo. Helsinki.
- Sarajärvi, Anneli; Tuomi, Jouni 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Tammi. Helsinki.
- Scott, Clive 1999. *The Spoken Image*. Reaktion Books. Lontoo.
- Seppänen, Janne 2001. *Valokuvaa ei ole*. Musta taide & Suomen valokuvataiteen museo. Helsinki.
- Suonpää, Juha 2011. *Valokuva on IN*. Suomen valokuvataiteen museo. Tampereen ammattikorkeakoulu. Maahenki OY. Helsinki.
- Svenungsson, Jan 2007. *An Artist's Text Book*. Suomen Kuvataideakatemia. Helsinki.

## Lehtiartikkelit

- Heinänen, Kaisa 2010a. *Taidepuhe on usein höpöhöpöä*. Helsingin Sanomat 7.9.2010.
- Heinänen, Kaisa 2010b. *Heidegger jäi päälle, sanoo valokuvaaja*. Helsingin Sanomat 7.9.2010.
- Itkonen, Satu 2010. *Taiteesta voi kirjoittaa selvästi*. *Mielipidekirjoitus Helsingin Sanomiin* 29.9.2010.
- Kakkinen, Ari 2010. *Höpöhöpön höpöhöpö*. *Mielipidekirjoitus Helsingin Sanomiin* 16.9.2010.
- Kivirinta, Marja-Terttu 1993. *Nykytaiteen museon opas tarjoaa kuusi kysymystä vastattavaksi*. *Miksi taide näyttää siltä kuin näyttää?*. Helsingin Sanomat 22.12.1993.
- Mäcklin, Harri, 2014. *Taidehöpöhöpö taloo taiteen alleen*. Arvio Hans Rosenströmin näyttelystä Divisions – and other possibilities. Helsingin Sanomat 24.6.2014.
- Uimonen, Anu, 2011. *Suomi-valokuvan menestysjuju: kasvat piiloon ja punaista päälle*. Helsingin Sanomat 18.7.2011.
- Vuori, Suna, 2013. *Taidetta taiteen vuoksi*. Helsingin Sanomat 4.5.2013.

## Suulliset lähteet

- Grönroos, Petronella 2015. *Haastattelu* 3.3.2015.
- Heikka, Elina 2014. *Haastattelu* 15.10.2014.

## Kuvalähteet

- Blossfeldt, Karl: *Art Forms In Nature*, 1928. <https://historyofourworld.wordpress.com/2008/12/10/karl-blossfeldt/>
- Cunningham, Imogen: *Two Callas, About 1925*. <http://www.theoldphotoalbum.com/images/2010/01/imogen-cunningham-flowers/Imogen-Cunningham-flowers-23.jpg>

Ekström, Saara: Breed, 2010. <http://www.frame-finland.fi/wp-content/uploads/2013/10/SaaraEkstr%C3%B6m.jpg>

Vainio, Marjukka: Red LXIV sarjasta Red, 2006-2010. <http://helsinkischool.fi/virtual31.nebula.fi/helsinkischool/uploadkuvat/ISOKUVA.jpg>

## Aineistolähteet

### Galerie Anhava

Tekstit on koottu gallerian kotisivuilta: <http://www.anhava.com/exhibitions.php?action=2>

Kirjoittaja: Anhava, Ilona 2012

Kekarainen, Pertti: *Photographs*. (Anhava 2012a)

Tuori, Santeri: *Photography and Video*. (Anhava 2012b)

2013

Puranen, Jorma: *Museum Meditations, Rehearsals for a Good Life, Landscapes in Full Colour*. (Anhava 2013a)

Vuokola, Marko: *Photography and Video*. (Anhava 2013b)

### Valokuvagalleria Hippolyte

Tekstit on koottu gallerian kotisivuilta: <http://www.hippolyte.fi/nayttelyt/> sekä gallerian omasta arkistosta.

Hippolyten esittelyteksteistä suurin osa on kirjoitettu yhteistyössä taiteilijan ja gallerian välillä. Tämä tieto on peräisin keskustelusta näyttelykoordinaattori Petronella Grönroosin kanssa. Joistakin teksteistä on vaikea erottaa galleriaa ja taiteilijaa kirjoittajana, joten kirjoittajiksi on selkeyttämisen vuoksi lähdeluettelossa merkitty vain taiteilijat itse, ellei toisin mainita.

2010

Helander, Marja: *Pimeä*. (Helander 2010)

Kakkinen, Ari: e i t. (Sisältää kolme tekstiä. Kakkinen 2010a & varsinainen näyttelytiedote Kakkinen 2010b, sekä ”määrittelemätön” teksti 2010c, jonka lähde on <http://www.mustekala.info/node/35932>)

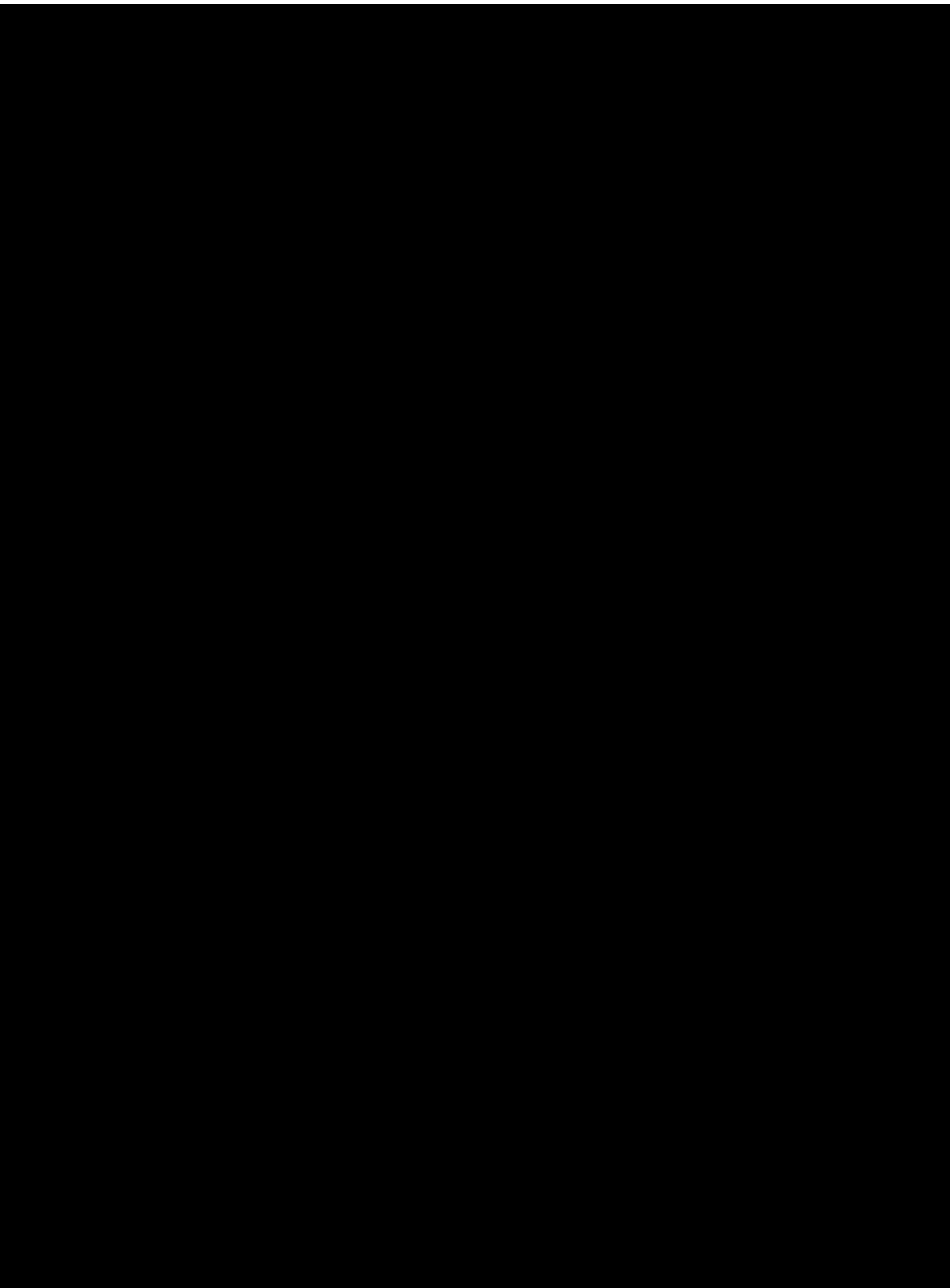
Kataila, Kalle: *Tiedostettu maisema*. Kirjoittanut Kari Alatalo. (Alatalo 2010)



- Perttilä, Sami: Mielipaikka. (Perttilä 2010)
- Seppo, Sanni: Palsta. (Seppo 2010)
- Vennola, Sari: Paperinuket. (Vennola 2010)
- Wang, Saana: Hujialou. (Wang 2010)
- Westerlund, Joonas: Vain sokeat uskovat tarinoihin. (Westerlund 2010)
- 2011
- Bamberg, Kenneth: Y. (Bamberg 2011)
- Haavisto, Satu: No Sloping Ground. (Haavisto 2011)
- Karhu, Eeva: IMPRESSIO - Polku. (Karhu 2011)
- Leinonen, Kati: Elämät – märkälevymuotokuvia. (Leinonen 2011)
- Naukkarinen, Katri: Simple as truth. (Naukkarinen 2011)
- Nenye, Kirsti: Viimeiset paikat: Kanerva, Tuulikki, Verner. (Nenye 2011)
- Nuutinen, Petri. (Nuutinen 2011)
- Oja, Milla-Kariina: Home-project. (Oja 2011)
- Pimenoff, Ida: Varjo päivän jokaisen hetken reunalla. (Pimenoff 2011)
- Tolonen, Ilkka: The End. (Tolonen 2011)
- Yli-Ikkela, Anne: Kaksipyöräinen hevonen. (Yli-Ikkela 2011)
- 2012
- Anttonen, Petri: Lasitettu maa. (Anttonen 2012)
- Bjarland, Sara: The Forsaken. (Bjarland 2012)
- Cavén, Elisabeth. (Cavén 2012)
- Isoeskelä, Noora: Temporary Happiness. (Isoeskelä 2012)
- Kasari, Juan: More Surface – More Feeling. (Kasari 2012)
- Kovanen (nyk. Nyholm), Erica: Oma huone II. (Kovanen 2012)
- Paatos, Karoliina: The American Cowboy. (Paatos 2012)
- Pöllänen, Minna: Wood on Trees. (Pöllänen 2012)
- Ristell, Päivi Anita: Four Boxes of Her. (Ristell 2012)
- Savolainen, Maija: N 45° 54' – N 29° 42' – paikoillaan liikkeessä. (Savolainen 2012)
- 2013
- Helminen, Juha Arvid: Invisible Empire. (Helminen 2013)
- Hokkanen, Mari: Set & Setting. (Hokkanen 2013)
- Huhtaniemi, Aino: Autuas aina. Valokuvia suomalaisista kouluista. (Huhtaniemi 2013)
- Karisalo, Simo: Control & Disorder. (Karisalo 2013)
- Kopkina, Natalia: 10/10. (Kopkina 2013)
- Rapia, Kati: Juhlat. (Rapia 2013)
- 2014
- Hyrkkänen, Anna: Fringe. (Hyrkkänen 2014)
- Javits, Alisa: Sisäpiha. (Javits 2014)
- Konttinen, Laura: Järven pohjaan uponnut päivä, ja muita muistoja. (Konttinen 2014)
- Päivinen, Sirpa: Homo Fluctuaris – Kelluva ihminen. (Päivinen 2014)
- Tammi, Maija: Leftover. (Tammi 2014)
- Tamminen, Anne: Eläintarha III. (Tamminen 2014)
- Gallery Taik Persons**  
Tekstit on koottu gallerian kotisivuilta: <http://gallerytaikpersons.com/exhibitions/past/>  
Kirjoittaja: Hertel, Shao-lan
- 2014
- Kannisto, Aino: Hotel Bogota. (Hertel 2014a)
- Kekarainen, Pertti: TILA/Spatial Changes. (Hertel 2014b)
- Luoma, Niko: No Debris, No Ruin. (Hertel 2014c)
- Tuori, Santeri: Time present and time past. (Hertel 2014d)
- 2013
- Itkonen, Tiina: Ultima Thule. (Hertel 2013a)
- Rikala, Mikko: Towards Nothing. (Hertel 2013b)
- Kirjoittaja: Persons, Timothy
- Nelli Palomäki at Gallery Taik Persons. (Persons 2013)
- Kirjoittaja: Mannhardt, Jenny Rosemarie
- 2012
- Kannisto, Sanna: Close Observer. (Mannhardt 2012a)
- Karhu, Eeva: While unseen. (Mannhardt 2012b)
- Koljonen, Tanja & Maijala, Jaana: Repetitive Gestures. (Mannhardt 2012c)
- Sinervo, Mikko: Authentic Music from Another Planet. (Mannhardt 2012d)
- 2011
- Hurskainen, Wilma: No Name. (Mannhardt 2011a)
- Summanen, Petri: Photographer's Archives 2004-2011. (Mannhardt 2011b)
- Vainio, Marjukka: Kimono. (Mannhardt 2011c)
- Wang, Saana: Hujialou. (Mannhardt 2011d)
- 2010
- Leppälä, Anni: Chapter IV. (Mannhardt 2010a)
- Luoma, Niko: Equations. (Mannhardt 2010b)
- Majuri, Susanna: Water Ballads. (Mannhardt 2010c)
- Kirjoittaja: von Gaertringen, Katrin Hiller 2010:
- Niina Vatanen: Grey Diary. (von Gaertringen 2010)
- Galleria Heino**  
Tekstit on kerätty gallerian kotisivuilta: <http://www.galleriaheino.fi/nayttelyt/menneet>  
Kirjoittaja: Heino, Rauli
- 2014
- Jämsä, Martti: Neljä sarjaa. (Heino 2014a)
- Vainio, Marjukka: Suite Debussy. (Heino 2014b)
- 2011
- Jämsä, Martti: Valokuvia. (Heino 2011)
- Kirjoittaja: Johansson, Hanna
- 2014
- Antas, Axel: Natural High Frequency. (Johansson 2014)
- 2014
- Pirilä, Marja: Teoksia. (Pirilä 2014)
- 2013
- Haaslahti, Hanna: Teoksia. (Haaslahti 2013)
- 2012
- Brotherus, Elina: Poissa ja kotona. (Brotherus 2012)
- Gáal, Miklos: Strange Fruits. (Gáal 2012)
- Heikkilä, Jaakko: Valokuvia. (Heikkilä 2012)
- Majuri, Susanna: Imaginary Homeland. (Majuri 2012)
- Parantainen, Jyrki: Maan ja Taivaan väliltä – Esinekoosteita ja valokuvia. (Parantainen 2012)
- Soinio, Kari: Valokuvia. (Soinio 2012)
- 2011
- Luukkola, Pekka: Valokuvia. (Luukkola 2011)
- 2010
- Heikkilä, Jaakko: Cida, Cero, Janko ja Tina. (Heikkilä 2010)
- Pirilä, Marja: Minä olen. (Pirilä 2010)
- Vainio, Marjukka: Kimono. (Vainio 2010)

# Kolme vaihtoehtoa

## Opinnäytetyön taiteellinen osa



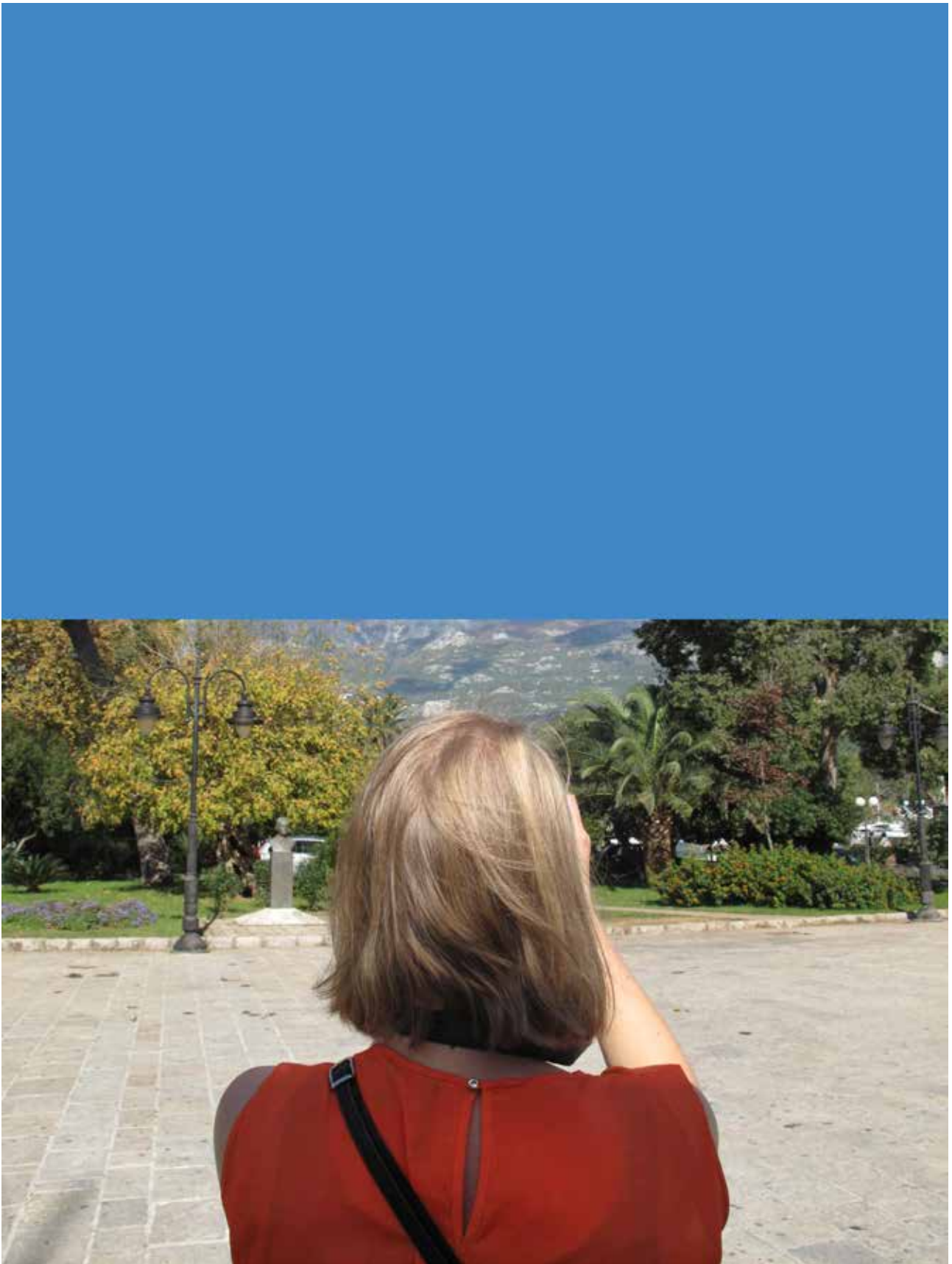
# Matilda Nieminen – Vieraalla maalla

Matilda Niemisen uusi näyttely Vieraalla maalla tarkastelee maisemaa ja ihmisen paikkaa siinä. Kuvissa näkyy vehreitä laaksoja, aurinkoisia kaupunkinäkymiä, varjoisia kujia ja ihmisiä, jotka ovat kääntyneet omaan tilaansa. Niitä yhdistää pysähtyneisyys ja irrallisuus, jotka kuvastavat niin jokaisen ihmisen olemassaolon problematiikkoja, kuin samalla valokuvan suhdetta todellisuuteen. Nieminen on käsitellyt olemassaolon kysymyksiä aikaisemminkin. ”Minua kiinnostaa ihmisen perimmäinen, salainen olemus. Voiko lopulta tuntea ketään, edes itseään? Taiteellisessa työskentelyssäni olen pyrkinyt luomaan tilanteita, joissa hahmottaisin näkymättömät näkyviksi. Tunteet, toiveet ja pelot, mahdollisuudet ja mahdottomuudet. Voiko valokuva tuoda ne esiin vai piiloutuvatko ne entistä syvemmälle?”, Nieminen kysyy. Teokset liikkuvat yksinäisyyden ja onnellisuuden välimaastossa, jossa kaikki ja ei-mikään on mahdollista.

Niemisen kuvat tutkivat sitä, miten maisemaan voi asettua. Hän ei dokumentoi näkemäänsä perinteisellä tavalla, vaan järjestelee havainnoimaansa ympäristöä visuaaliseksi tutkielmiksi. Teokset asettuvat Caspar David Friedrichin ja Gerhard Richterin väliseen rikkaaseen tilaan, jossa työstetään klassisia kysymyksiä uudella tavalla, omassa ajassaan.

Vieraalla maalla antaa katsojalle tilaa kyseenalaistaa maailmaa. Mitä on vuorten yllä, jos ei taivasta? Nieminen rakentaa kuviinsa ehdotuksia todellisuudesta. ”Haluan jättää kuvani monitulkintaisiksi. Näkeekö katsoja toivon vai tuhon? Tutun vai vieraan?”

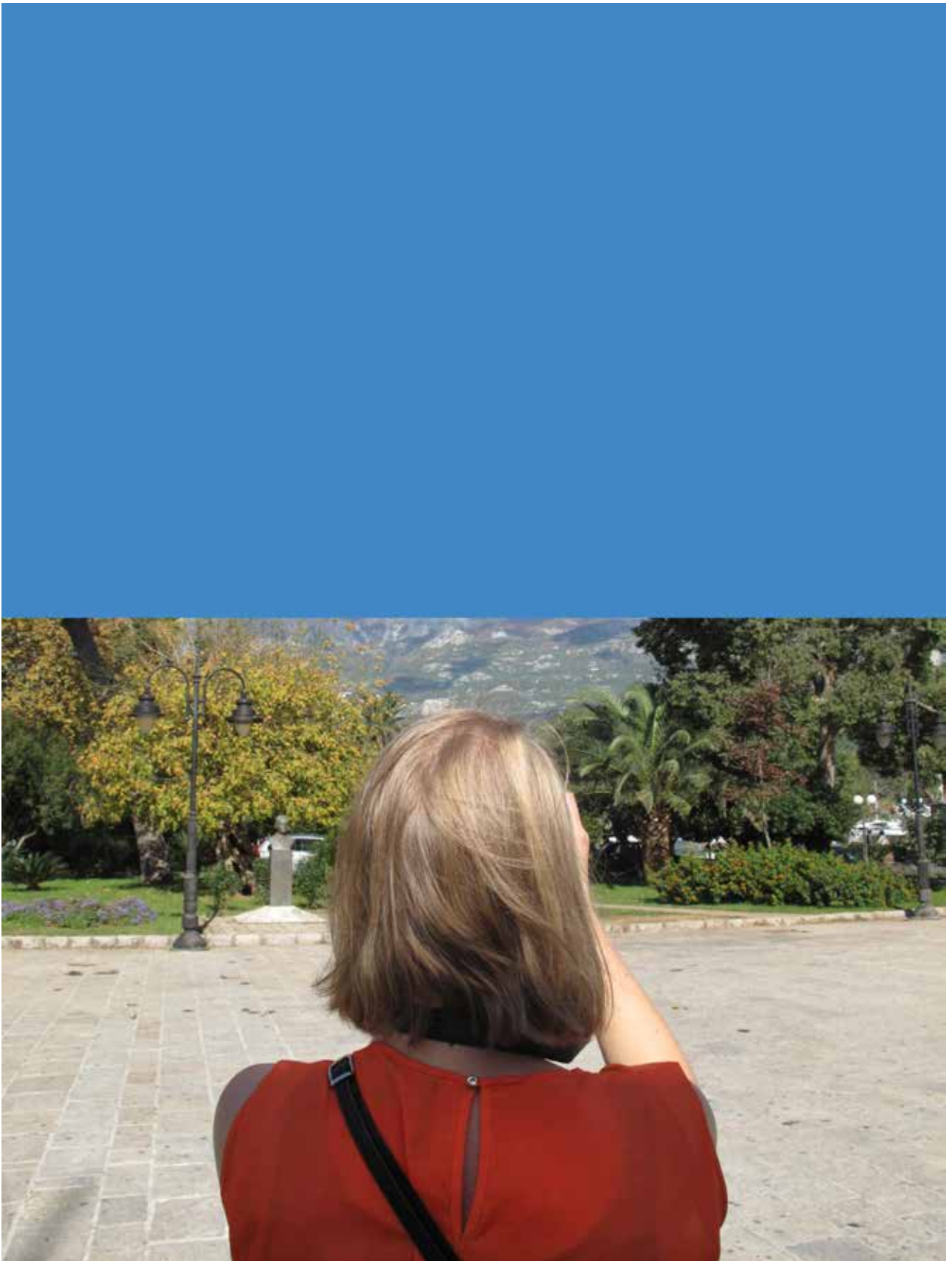
Matilda Nieminen (s. 1987) on kiinnostunut ihmisen suhteesta ympäristöönsä. Hän on opiskellut valokuvausta Aalto-yliopiston taideteollisessa korkeakoulussa ja valmistuu taiteen maisteriksi keväällä 2015. Vieraalla maalla on Niemisen ensimmäinen yksityisnäyttely.



Der Wanderer  
2014

# Matilda Nieminen – Matkalla

Kuvasin matkoillani eteen sattuneita tilanteita. Huomasin, että kun kameraa kuljettaa mukanaan ja antaa sulkiä laulaa, saattaa heti kulman takaa löytyä kutkuttava näky. Lakkasin pyristelemästä rajojen sisällä, ja tein vain, mitä huvittaa. Jos halusin ottaa kuvan kissasta, otin kuvan kissasta. Jos minun teki mieli täyttää muistikortti sadoilla samanlaisilla kuvilla omista jaloistani, tein sen. Kun kaipasin johonkin kuvaan jotain uutta ja kiinnostavaa, saatoin maalata sen päälle, rypistää sen tai värittää kuvan väärillä väreillä. Näyttelyni nimi Matkalla kuvaa tietysti matkustamista ja vapautta, mutta myös matkaa valokuvaajana.



Liisa  
2014

# Matilda Nieminen – Man-made

Matilda Nieminen (born 1987) has travelled to foreign countries, intricately selected for certain opaque physical characteristics, aiming to explore the theoretical limits of time. This happens by spending what the artist feels is one hour in each selected geographical place and trying to consciously feel time passing by. “I noticed that when I try to count the passing seconds, I immediately start to pay attention to what happens around me. Time doesn’t really exist, you cannot count it. It is invented by us humans, but the rest of the world lives by its own pace”.

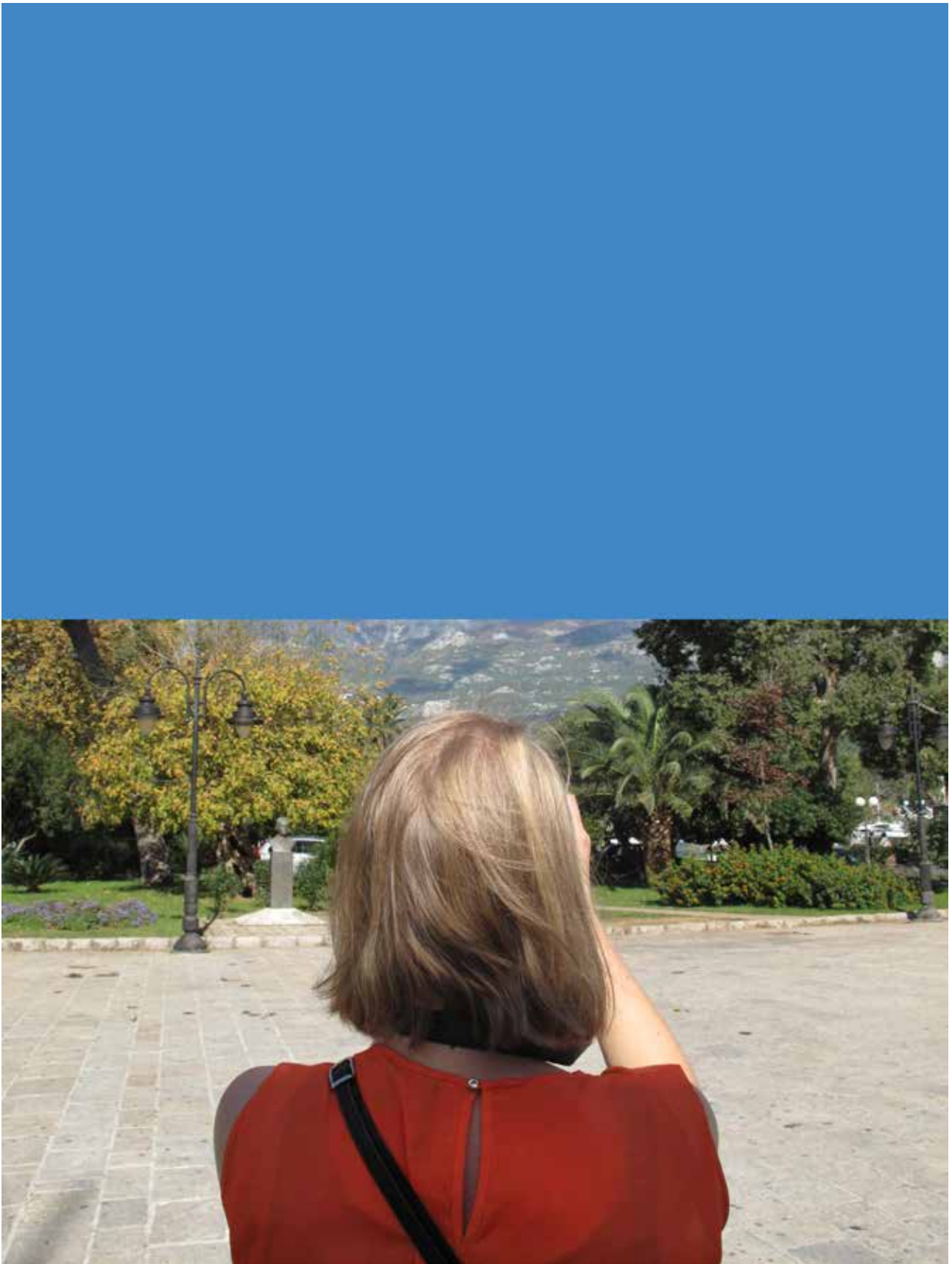
Nieminen’s pursuit is more about contemplating the necessity of man-made conceptual structures than making a statement of the social world.

The exhibition *Man-made* depicts the complexity of things we cannot see or touch in reality: time, consciousness, vision, our own place in the realm of things; our perception of sense.

The camera, for Nieminen, is but an instrument in this aesthetical research. The exhibition also introduces the viewer to Nieminen’s recent series *Maps* that portrays drawings created in complete darkness.

Nieminen lives and works in Helsinki, Finland.

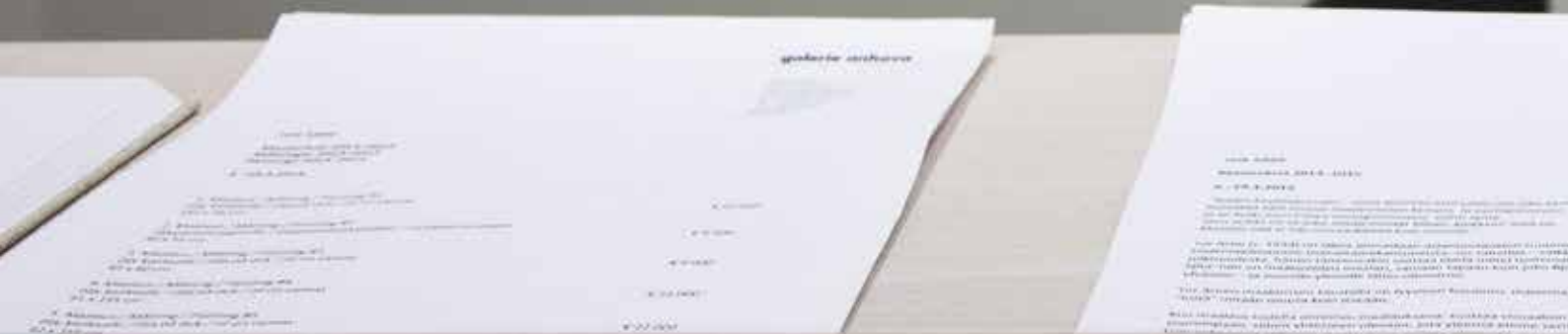




Untitled (Skyscape) II  
from the series Boundaries  
2014







Taiteen  
maisterin  
opinnäyte

Aalto-yliopiston  
taiteiden ja  
suunnittelun  
korkeakoulu

Median laitos  
Valokuvataiteen  
koulutusohjelma  
Kevät 2015



Aalto-yliopisto