



ABSTRAKTI!

Vuosisadan ilmiö 1917–2017

1.11.2017–14.1.2018

Artikkeli julkaistu englanniksi lehdessä:
KATALOG - Journal of Photography & Video,
Vol. 28, #2, 2017, s. 2–31
Kustantaja:
Designkompagniet, Kerteminde, Denmark
ISSN: 2445–5067

Laura Nissinen

Viime vuosina yksikään valokuvataidetta seuraava ei ole voinut välttää kosketusta abstraktiin valokuvaan. Sitä tuntuu olevan kaikkialla, kaikkein kalleimmista gallerioista aina omaehtoisimpiin näyttelytiloihin saakka. Uusia tekijöitä putkahtelee esiin ja jo etabloituneet, aiemmin esittävässä ilmaisussa pitäytyneet taiteilijat työstävät nyt abstrakteja teoskokonaisuuksia. Lukuisat valokuvalehdet ovat käsitelleet aihetta omistaen sille kokonaisia teemanumeroita. Saksalaisen taiteilija-tutkija Gottfried Jägerin, yhdysvaltalaisen taidehistorioitsija Lyle Rexerin ja viimeisimpänä uusiseelantilaisen valokuvahistorioitsija Geoffrey Batchenin tekstit ja kirjat ovat paitsi onnistuneet kommentoimaan ajankohtaista ilmiötä, myös toimimaan sitä edistävänä moottorina. Mistä ilmiössä on kyse? Mitä abstrakti valokuva tarkalleen ottaen on? Ja onko näiden kahden käsitteen, valokuvan ja abstraktion, yhdistäminen edes mahdollista tai mielekäästä, kuten suomalainen

valokuvataiteilija ja -tutkija Marjaana Kella väitöskirjassaan kysyy.

ABSTRAKTIN VALOKUVAN KÄSITE

Käsitteinä valokuva ja abstraktio tuntuvat toistensa vastakohtilta. Valokuva esittää aina jotain, ja abstrakti taas tarkoittaa nimenomaan epäesittävää taidetta. Epäesittävien kuvien haltuunottoa vaikeuttaa entisestään niistä käytettävien määritelmien vaihtelu. Abstraktioiden tuottamiseen liittyvät ajattelumallit ja valmistustekniikat ovat moninaisia. Yhteistä kaikille määritelmille kuitenkin on, että puhutaan valokuvasta, jonka kohdetta ei voi tunnistaa tai sen tunnistaminen on vaikeaa. Muita abstraktin valokuvataiteen teoksissa toistuvia teemoja ovat tutkimuksellisuus, kokeellisuus, työprosessia painottava tekemistapa ja teknisten uudistusten kommentointi. Mediallinen itsetutkimuksellisuus on olennaista; valo-

kuvan historia, ominaispiirteet ja välineen omat materiaalit ovat usein abstraktion aiheena. Abstrakti valokuvataide on lisäksi kuvan keinoin viestivää ja epänarratiivista, jopa sanatonta. Siitä on turha yrittää etsiä esimerkiksi suurta nationalistista kertomusta. Tämä ei tosin tarkoita, etteikö abstrakti valokuvataide voisi olla poliittista.

Jäger kirjoittaa, että abstraktia valokuvausta pitäisi nimittää konkreettiseksi valokuvaksi konkreettisen, eli täysin epäesittävän taiteen mukaan. Hän kuvailee konkreettista valokuvaa ilmiöksi, jossa kamera ei ota, vaan antaa kuvia. Siinä missä perinteiset valokuvat tulevat nähtäviksemme kameran kautta ulkopuolisesta maailmasta, tapahtuu konkreettisen valokuvan kohdalla toisinpäin. Kuvat tulevat kamerasta kohti maailmaa. Rexer puolestaan kirjoittaa uudesta, tutkimuksellisesta näkemisen tavasta (novel seeing, investigative or undisclosed photography), ja Batchen taas pilkkoo ilmiön pienempiin alueisiin käyttäen termejä cameraless photography tai post-photography. Jälkimmäisellä hän tarkoittaa digitaalista valokuvausta. On toki niitäkin, jotka eivät usko abstraktin valokuvauksen olemassaoloon lainkaan, tai pitävät sitä merkityksettömänä lieveilmiönä. Näistä esimerkkinä New Yorkin Museum of Modern Art, jonka kokoelmista kertovassa teoksessa vuodelta 2004 todetaan, että epäesittävä valokuvaus on hyvin harvinaista ja yleensä tylsää.

Yhteiskunnallisia ilmiöitä, joihin taidekin kuuluu, on vaikea ymmärtää pelkästään nykyaikaa tarkastelemalla. Niiden tutkiminen vaatii historian haltuunottoa. Myös valokuva-abstraktioon tutustuminen on syytä aloittaa sen alkuhetkistä. Abstraktio-sana otettiin muusta yhteydestä taiteen käyttöön 1900-luvun alun Pariisissa kuvaamaan uutta ja ennennäkemätöntä maalaustaidetta, jonka kohde ei enää ollut tunnistettavissa. Ensimmäisenä abstraktin valokuvan käsitet-

tä käytti Lontoossa asunut amerikkalainen valokuvaaja Alvin Langdon Coburn kirjoittaessaan *Vortographs*-teoksistaan, joiden työstämisen hän aloitti vuoden 1916 lopulla. Kahdeksantoista valokuvan sarja oli esillä Lontoon Camera Clubin näyttelyssä *Vortographs and Paintings* helmikuussa 1917. Kubistisista maalauksista innoitusta saanut Coburn kuvasi *Vortographit* peilinpalasista rakentamansa kaleidoskooppimaisen laitteen, Vortosopen läpi. Coburn halusi näyttää kuvissaan asioita, joita ei voisi luokitella:

Why, I ask you earnestly, need we go on making commonplace little exposures of subjects that may be sorted into groups of landscapes, portraits, and figure studies? Think of the joy of doing something which it would be impossible to classify, or to tell which was the top and which the bottom!

TIETEELLINEN VALOKUVAUS ABSTRAKTION ALKUNA

Abstraktin valokuvan tekijät ovat usein keksineet tuotannolleen uusia nimiä erottaakseen ne muusta valokuvauksesta. Unkarilainen, Saksan kuuluisan Bauhaus-koulun opettajiin kuulunut László Moholy-Nagy käytti ilman kameraa tekemistään valokuvista nimeä *fotogrammi*. Moholy-Nagyn fotogrammien kehittymistä edistivät paitsi valokuvauksen oma kamerattomien kuvien historia, myös vuosisadan vaihteen yksi merkittävimmistä keksinnöistä, röntgenkuvaus. Moholy-Nagy kirjoittaa vuonna 1925 julkaisussa *Malerei Fotografie Film* -teoksessaan, että sammakon ”valon läpäisemän ruumiin”, eli röntgenkuvan, näkeminen oli yksi hänen vaikuttavimmista visuaalisista kokemuksistaan. Kiinnostavaa on, miten Moholy-Nagy palaa kokemukseen käyttäessään myöhemmin fotogrammeissaan myös omaa kehoaan, kasvojaan ja käsiään, tuottaen ”kehollisia

fotogrammeja”, kuten Batchen niitä nimit-
tää. Tieteellinen kuvasto kiinnosti Moholy-
Nagya laajemminkin. Hän tutki myös muita
ihmissilmälle näkymättömiä mutta kameral-
le näkyviä asioita, kuten liikettä tallentaneita
kuvia, sekä mikroskooppi- ja tähtitieteellisiä
valokuvia. Moholy-Nagyn fotogrammien
lisäksi 1910–1920 luvuilla syntyivät myös
saksalaisen dadaistin Christian Schadin
schadographit ja Pariisissa asuneen sur-
realistin, amerikkalaiskuvaaja Man Rayn
rayogrammit. Kaikkia kolmea yhdistää niiden
valoherkkiä materiaaleja hyödyntävä, kame-
raton tekotapa.

Kameratonta valokuvausta esiintyi ennen
sen taidekäyttöä laajimmin tieteellisessä
valokuvauksessa. 1800-luvun lopulla yleis-
tyneen tieteellisen valokuvauksen vaikutus
valokuvaukseen ja taiteisiin oli laaja. Se
muutti ja kehitti valokuvauksen tekniikkaa
ja sen tuotantotapoja, sekä muokkasi yleis-
tä käsitystä valokuvauksesta ja sen mah-
dollisuuksista. Tieteen kuvasto osoitti, että
valokuvaus pystyi esittämään paitsi näh-
tävässä olevaa, myös ihmissilmälle näky-
mätöntä maailmaa. Suomessa tieteellinen
valokuvaus sai alkunsa 1880-luvulla, jolloin
geologit alkoivat mikroskooppikuvien avulla
tutkia kivilajien mineraalikoostumusta ja ra-
kennetta. Samalla vuosikymmenellä käyn-
nistyi suomalainen tähtitieteellinen valoku-
vaus, joka sai alkunsa Helsingin yliopiston
päätöksestä osallistua maailmanlaajuiseen
tähtikuvausohjelmaan *Carte du Ciel*. Parii-
sissa aloitetun ohjelman kunnianhimoisena
suunnitelmana oli valokuvata noin 2,5 mil-
joonaa tähteä ja koota valokuvista ja niistä
saatavista tiedoista koko taivaan kattava
kartasto ja tähtiluettelo. Suomen osuuden
ensimmäinen luetteloitu valokuva otettiin
Helsingissä Tähtitorninmäen observatori-
ossa 8.11.1891. Observatorion naapurissa,
Helsingin Kirurgisessa sairaalassa, puoles-
taan kuvattiin Suomen ensimmäiset rönt-
genkuvat vuonna 1897.

SUOMEN VARHAISIMMAT VALOKUVA-ABSTRAKTIOT

Suomalaisen valokuvauksen uudistuminen
käynnistyi 1920-luvun lopulla nimellä *Uusi
suunta*, kun saksalainen modernismi saapui
Suomeen. Uuden suunnan edustajat lei-
kittelivät kuvakulmilla, kaksoisvalotuksilla
ja fotogrammeilla. Hurjimmat kotimaiset
kokeilijat, Vilho Setälä, Eino Mäkinen ja Erik
Blomberg olivat kaikki helsinkiläisiä nuoria
miehiä, joita yhdisti kuvaaminen vastikään
markkinoille tulleella, kevyellä kamera-
kalustolla. Leica-kameran vapauttamilta
kuvaajilta jäi maankamaralle vain jalusta.
Itse kuvaajat kiipesivät katoille ja kurkkivat
ikkunoista alas kaduille ja sisäpihoille. Myös
liikkuvat kohteet, kuten autot ja lentokoneet,
kiinnostivat. Valokuva- ja painotekniikan ke-
hittyessä valokuvien määrä yhteiskunnassa
lisääntyi, ja valokuvauksesta muodostui yksi
ajan tärkeimmistä ilmiöistä. Valokuvaajien
tietoisuus mediasta ja sen mahdollisuuksista
kasvoi, ja samalla valokuvaus irtaantui
maalaustaiteen säännöistä ja itsenäistyi.
Eino Mäkinen kirjoitti uuden suunnan valo-
kuvista Tulenkantajat-taiteilijaryhmän leh-
dessä vuonna 1929 Moholy-Nagyn ajattelua
mukailevalla otsikolla Tieteellistä taidetta:
”Valokuvaus avaa uusia näkemyksiä uuteen
maailmaan, josta emme ilman optiikkaa ja
kemialla tietäisi mitään. Uutta totuutta sala-
tusta valojen ja varjojen maailmasta.”

Vuonna 1928 Vilho Setälä kuvasi Suo-
men varhaisimman valokuva-abstraktion,
Sähkökruunun, villisti kinokokoista Leica-
kameraansa heiluttaen. Kameran liike
yhdistettynä normaalia pidempään valo-
tusaikaan tallensi kuvaan valoviivat, joiden
muodosta voi päätellä kuvaajan liikuttaneen
kameraansa kaareissa edestakaisin. Kuvan
lopputuloksen muodostavat siis yhdessä
aikansa uutuudet, Leica ja sähkövalo. Kuten
kaikki uudistajat, myös Setälä sai kokeilus-
taan kritiikkiä. Hän julkaisi *Sähkökruunun*

vuonna 1929 valokuvausoppaassaan *Pieni kuvakirja valokuvauksen harrastajille*. Kuvan yhteydessä hän kirjoittaa: ”Ja nyt, ystäväni, kun koetat avata silmäsi näkemään näkemättömiä, varaudu pettymyksiin. Ystäväsi eivät sinua ymmärrä ja toimitukset hylkäävät parhaat kuvasi.” Vastaanoton syytä tai ei, mutta ainakin *Sähkökrunu* on Setälän ainoa tunnettu täysin abstrakti teos.

ABSTRAKTIO YLEISTYY SUOMESSA 1950-LUVULLA

1920-luvulla suomalaiset valokuva-abstraktiot jäivät yksittäisiksi, joskin tärkeiksi kokeiluiksi. Setälän, Mäkisen ja Blombergin avantgardistinen tuotanto loppui täysin 1930-luvulla, jolloin aika suosi isänmaata, uskontoa ja esittävää taidetta. Vuonna 1939 alkanut talvisota ja vuonna 1941 puhjennut jatkosota veivät kuvaajat rintamalle. Omalle tuotannolle ei ollut aikaa eikä paikkaa. Materiaalipula alkoi hellittää vasta 1950-luvulle tultaessa, jolloin valokuvan radikaalit muodostuivat uudesta joukosta: kameraseurat heräsivät kiihkeään toimintaan. Rohkeimmat valokuvateokset tehtiin suomenruotsalaisessa Amatörfotografklubben i Helsingfors-kameraseurassa ruotsinkielisten valokuva-lehtien esimerkin mukaisesti. Tälläkin kertaa valokuvan esittävyys rikottiin tekemällä kuvia ilman kameraa. Allan von Haartmanin, Allan Grönvallin, Tove Janssonin veljen Per-Olov Janssonin ja Robin Hackmanin kuvat ovat huolellisesti tehtyjä, jyrkän mustavalkoisia, täysin abstrakteja taideteoksia. Niissä on samaa jännitteisyyttä ja energiaa, kuin aikalaistaiteilijoiden konkretistisissa maalauksissa.

Suomessa abstraktin taiteen kehitys oli hitaampaa kuin monissa muissa Euroopan maissa. Maalaustaiteessa abstraktio yleistyi ja tuli hyväksytyksi vasta 1950-luvun loppupuolella. Valokuva puolestaan

hyväksyttiin Suomessa yleisesti taiteeksi vasta 1990-luvun lopulla, jolloin siitä tuli osa taidemarkkinoita ja ensimmäiset valokuvateokset hankittiin taidemuseoiden kokoelmiin. Vielä vuosisadan puolivälissä valokuvan ei ajateltu yleisesti olevan taidetta, ja mediaan liittyvät keskustelut käytiinkin lähinnä vain valokuvaajien keskuudessa. Mielipiteet jakoivat valokuvakenttää. Osa kuvaajista halusi olla taiteilijoita, toisille ajatus valokuvasta taidemuotona oli kamotus. Valokuva-abstraktioiden vastaanotto kytkeytyi valokuvan taidestatuksen kehittymiseen. Tämä onkin ymmärrettävää, sillä valokuvauksessa abstraktiot kuuluvat ennen kaikkea taiteen maailmaan. Niille on vaikea löytää sopivaa tehtävää esimerkiksi kuvajournalismissa. Kotimaisen valokuva-abstraktion osalta kritiikki oli kovasanaisinta 1960–1970-luvuilla, jolloin kotimainen valokuvakenttä muotoutui, järjestäytyi ja ammattimaistui. Näinä vuosikymmeninä suomalainen valokuva saavutti paljon: ensimmäisen galleriansa, museonsa, valtiollisen apurahan ja koulutuksen.

VALOKUVAAJARYHMÄ FOTOGRAAFIKOT

1960–1970-luvun Suomessa kiivainta valokuvapoliittista keskustelua käytiin valokuvaajaryhmä *Fotograafikoiden* ja valokuvan dokumentaarista arvoa painottavien kuvaajien välillä. Keskustelussa, jonka aiheita olivat valokuvan taidestatus ja oikeanlaisen valokuvan sisältö ja ulkomuoto, heijastuivat myös ajan kulttuuripoliittiset vasemmiston ja oikeiston väliset linjaukset. Tamperelais-toijalalaiseen valokuvaajaryhmä *Fotograafikoihin* kuuluivat valokuvaaja Juhani Riekkola ja kansakoulunopettajat Aimo Vuokola ja Ari Yrjänä. Ryhmä piti useita museo- ja gallerianäyttelyitä vuosina 1965–1978. Ryhmän tavoitteena oli uudistaa valokuvausta sekä sisällöllisesti että tyyllillisesti, ja saavuttaa sille taiteen asema. Epäesittävät, jyrkän

mustavalkoisiksi vedostetut valokuvat nimettiin fotografiikaksi ja valokuvaa ja veistostaidetta yhdistävät teokset fotokonstruktioksi. Aimo Vuokola määritteli fotografiikan ja tavallisen valokuvan eroavaisuuksia ryhmän näyttelytekstissä vuonna 1970:

Fotografiikka on valokuvauksen pohjalta kehitetty ilmaisumuoto, jossa valoherkkien materiaalien erilaisia ominaisuuksia hyväksikäyttäen pyritään esitettävä aihe saamaan visuaalisesti nautittavaan muotoon. Perinteellisestä valokuvauksesta fotografiikka eroaa oleellisesti. Valokuva välittää katsojalle tapahtumia ja näkymiä ympäristöstämme. Fotografiikka johdannaisineen pyrkii olemaan itseisarvoinen taide-esine, jonka arvo ei perustu kuvan kerronnalliseen sisältöön, vaan siihen, kuinka aiheen esteettinen ilme on aikaansaatu.

Fotografiikoiden kuvauskohteena oli yleensä jokin luonnonvoimien jännittävän näköiseksi muovaama asia, kuten vaikkapa jää, joka sitten käsiteltiin pimiössä erilaisten kokeellisten vaiheiden kautta epäesittäväksi. Puhtaan mustavalkoinen sävytelkistysvedos saatiin aikaan graafisten filmien avulla, jotka toistivat vain mustan ja valkoisen sävyjä. Valokuvattu mustavalkonegatiivi vedostettiin uudestaan graafisen filmin kautta, jolloin kaikki harmaan sävyt katosivat ja jäljelle jäivät vain kuvan tummimmat ja vaaleimmat kohdat. Negatiiveja myös retusoitiin, rajattiin, käännettiin symmetrisiksi ja yhdistettiin toisiinsa. Lisäksi valokuvaa yhdistettiin fotomontaasin tavoin värillisiin kalvoihin tai paperiin. Negatiivien jälkikäsitteily oli yksi suurimpia syitä fotografiikan kritisointiin. Fotograafikkoja moitittiin ”konstailusta” ja valokuvallisen totuuden vääristelemisestä, koska valokuvan sisältöä muutettiin valotushetken jälkeen. *Valokuvaaja*-lehden toimittussihteri Tuomo-Juhani Vuorenmaa kysyi vuonna 1973: ”Maailma itsessään, todelli-

suus, on riittävän fantastinen, miksi sulloutua pimeään suurennuspaperin, lasilevyjen ja peitevärien kanssa?”

FOTOGRAAFIKOT RÄJÄYTTÄVÄT VALOKUVAN

Fotografikoiden radikaaleimmat teokset olivat valokuvaa ja veistostaidetta yhdisteleviä kolmiulotteisia fotokonstruktiota. Helsingin Sanomien toimittaja Ilkka Pitkänen kirjoitti niistä kertovassa jutussaan vuonna 1971, että *Fotograafikot* olivat ”räjäyttäneet kuvan tasosta irti”. Ari Yrjänä puolestaan kuvaili fotokonstruktiota *Aamulehden Betoniin valettu valokuva*-otsikoidussa artikkelissa: ”Tämä on muuan yritys luoda valokuvalla jotain uutta. Tämä on esine, jossa on ulottuvuutta [...] Valokuva voidaan näin käsiteltyä yhdistää mihin materiaaliin hyvänsä. Voidaan käyttää väriä, repiä pintaa.” Fotokonstruktioiden muoto, koko ja materiaalit vaihtelivat. Juhani Riekkola valmistutti omansa puusta ja teräksestä, Aimo Vuokola teki teokset itse puusta ja Ari Yrjänä puolestaan laskosti ja rypisti valokuvapaperia sekä kokeili jopa sementtiä.

Ajatus kolmiulotteisesta valokuvasta oli monelle perinteisen valokuvan kannattajalle liikaa. *Valokuva-lehden* päätoimittaja P.K. Jaskari nimesi fotokonstruktiot ”puutavaralinjaksi”, ja toivoi artikkelissaan *Missä on raja tai onko sitä lainkaan?* valokuvalle selkeää määrittelyä: ”Täytyy olla jokin vaihe jossa leikattu, liimattu, rypistetty, naulattu tai muuten tärvelty kuva muuttuu valokuvasta joksikin muuksi [...] Valokuva voi jalostua taiteeksi, mutta jossakin vaiheessa se lakkaa olemasta valokuva.”

Osalle kuvaajista valokuvan tärkein arvo oli totuudenmukainen tiedon välittäminen, minkä ajateltiin toteutuvan erityisesti dokumentti- ja reportaasikuvauksessa. *Fotograa-*

fikoita moitittiin valokuvan estetisoimisesta, eli taiteellisten kauneusarvojen asettamisesta totuudellisuuden etusijalle. *Fotograafikot* itse puolestaan kokivat olevansa valokuvataiteilijoita, ja halusivat näyttäytyä tyypillisesti taidetta esittävässä paikoissa, museoissa ja gallerioissa. Ryhmä määritteli jo ensimmäisen esillepanonsa vuonna 1965 taidenäyttelyksi ja otti samalla käyttöön gallerioissa totutut tavat teosmyynteineen ja editioineen. Tämä tuntui monista aikalaistuvaajista vieraalta. Valokuvataidetta ei tällaisena ollut aiemmin Suomessa nähty. Juhani Riekkola totesikin haastattelussaan: ”Me ripustimme ensimmäiset valokuvat galleriaan, eivät nykypäivän kuraattorit.”

VÄRIVALOKUVAUS MUOKKAA ILMAISUA

Fotograafikoiden jälkeen abstrakti ilmaisu hiipuu valokuvauksesta lähes tyystin. 1970-luku oli Suomessa yhteiskunnallisesti politisoitunutta eikä ilmapiiri kannustanut kokeilevaan taiteeseen. Kun valokuva-abstraktioita nähtiin Suomessa seuraavan kerran 1980-luvulla, esiin astuivat uudet tekijät ja uudenlaiset teokset. Ensimmäiset naispuoliset valokuva-abstraktikot päivittävät abstraktiot mustavalkoisista värillisiksi aikana, jolloin väritaidevalokuva oli Suomessa vielä harvinaisuus.

Turkulainen toisen polven valokuvaaja Riitta Säkö (o.s. Johansson) vedosti värikuvia jo lapsena vanhempiensa valokuvaliikkeessä. Hänen vuonna 1983 esillä ollut ensimmäinen näyttelynsä *Lennä, uneksi*, sisälsi erilaisin tekniikoin tuotettuja täysin abstrakteja väri- valokuvia. Säkölle olennaista oli työskentely väripimiössä. Hän työskenteli yksin yöaikaan, tuntikausia kerrallaan, ”improvisoiden suurennskoneella”, kuten *Turkulaisen* leh- tijutussa Säkön debyyttinäyttelyn kohdalla kirjoitettiin. Säkön menetelmät olivat hyvin kokeellisia: hän vedosti kuvansa käyttäen

erilaisia löytämiään materiaaleja, valoa läpäiseviä värillisiä muovin- ja lasinkappaleita sekä polttamiaan negatiiveja.

Kokeellisesti valokuvan kanssa työskenteli myös valotaiteilija Annikki Luukela. Teknologiaa monin tavoin taiteessa käyttäneeseen *Dimensio*-taiteilijaryhmään kuuluneen Luukelan välineitä olivat valokuva, video ja hologrammit. Luukelan näyttelyissä oli esillä lisäksi valon avulla tehtyjä installaatioita, valotiloja, jotka hän tuotti diaprojektoreiden avulla. Luukelan valokuvasarja *Laservalon muotoja* vuodelta 1985 tutki ja kommentoi laservaloa, ajan ilmiötä, johon myös tekijän 1990-luvun hologrammit perustuivat.

SUOMEN VARHAISIN VÄRIVALOKUVANÄYTTELY

Ennen 1980-lukua väriä oli kokeillut vain muutama abstraktikko. Heistä varhaisin oli turkulainen Matti Uusi-Honko, jonka näyttely *Todellisia abstraktioita* avautui maaliskuussa 1963 Santasen taidekaupassa Turussa. Uusi-Hongon värikkäiden kuvien aiheina olivat mikroskoopin läpi kuvatut kiteet, esimerkiksi valokuvan kiinnityskemikaalien suolakiteet sekä polarisoidussa valossa kuvatut ohuet kivinäytteet. *Todellisia abstraktioita* on todennäköisesti Suomen varhaisin värikuvia esittelevä valokuvataidenäyttely, ja ainakin se oli ensimmäinen kotimainen valokuvanäyttely, jonka teoksia nimitettiin abstraktioiksi. *Aamulehden* näyttelystä kertovassa jutussa mietitäänkin, että ”on vaikea sanoa, onko kysymys taide- vai valokuva- näyttelystä, sillä valokuvaaja Uusi-Honko on suorittanut aluevaltauksen abstrakteilla väri- valokuvillaan.” Toimittaja toteaa myös, että näyttely ”herättää poikkeuksellista mielenkiintoa ei vain valokuvauksellisessa mielessä vaan myös lisänä kuvataiteeseemme.” Matti Uusi-Hongolta näyttely oli rohkea ele, joka sai aikaan keskustelua paikallisissa

taiteilijapiireissä. Lempi Santasta, Santasen taidekaupan omistajaa, uhkailtiin Uusi-Hongon näyttelyn vuoksi jopa näyttelyboikotilla.

Toinen varhainen värikokeilija oli tunnettu studiokuvaaja ja valokuvayrittäjä Otso Pietinen. Pietinen tuotti 1970-luvun alussa, muutamia vuosia ennen eläköitymistään, laajan sarjan väreillä ja valolla leikitteleviä epäesittäviä kuvia. Värivalokuvatekniikka oli hänelle tuttua jo sota-ajalta. Pietinen palveli jatkosodassa Suomen tiedotusjoukoissa ja tutustui värivalokuvauksen tekniikkaan opintomatallaan Saksassa. Pietisten perheen kuvaamo aloittikin värivalokuvatuotannon heti 1950-luvun alussa erikoistuen sittemmin värivalokuvasuurennoksiin. Pietisten myyntipisteen seinällä Helsingin keskustassa komeili 1970-luvun alussa Otso Pietisen peräti kuusi metriä leveä värisuurennos. On mahdotonta sanoa, mistä Otso Pietinen tarkalleen sai idean kuvaamiinsa kartonkikiehkuroihin, mutta ainakin kovin saman tyyppisiä kartongin palasia näkyy hänen kartonkitehtailla kuvaamassaan kirjassa *Suomen kartonkiyhdistys 1943–1967*. Pietiset tekivät paljon yrityskuvauksia, ja kuvaamoperheenjäsenistä Otso erikoistui tuotantolaitosten kuvaamiseen.

FOTOGRAMMIN PALUU

1980-luvun abstraktien valokuvien tekijöitä olivat lisäksi Reijo Porkka ja Keijo Kansonen, jotka molemmat kommentoivat teoksissaan aiempaa valokuvataidetta. Mainoskuvaajana toiminut Reijo Porkka teki 1980-luvulla tutkimusta suomalaisen valokuvauksen historiasta, ja sai innoituksen värifotogrammikokeiluihinsa haastateltuaan Vilho Setälää ja Eino Mäkistä. Erityisesti Moholy-Nagyn tuotantoa muistuttavissa fotogrammeissaan Porkka käytti erivärisen valon lisäksi tuotekuvauksista tuttuja pieniä, läpinäkyviä muovitukia. Keijo Kansosen jättimäiset *Reinogrammit*,

jotka tehtiin Helsingin metrossa vuonna 1987 järjestettyyn taidenäyttelyyn Metro Ars-tapahtumaan, olivat puolestaan kunnanosoitus Man Raylle ja taiteilijan isälle, Reinolle. Kansonen vedosti *Reinogrammit* Lepakossa, helsinkiläisessä taiteilijoiden valtaamassa kulttuurikeskuksessa, johon kotimainen 1980-luvun avantgardeskulttuuri tiivistyi. Näyttelyissään Kansonen saattoi liittää *Reinogrammeihin* pitkiä, kaartuvia ripsiä, ja esitti kuvien ohella myös veistosmaisia elementtejä kuten muumioituneita eläimiä.

1980-luvulla uransa aloitti myös yksi suomalaisen valokuvataiteen tunnetuimpia nimiä, Timo Kellaranta, joka yhdistää surrealistisessa tuotannossaan epäesittävää ja esitettävää ilmaisua. Kellarannan varhaisimmat abstraktiot ovat Aalto-yliopiston arkiston kokoelmiin kuuluva nimetön fotogrammisarja vuodelta 1973. Kellaranta teki sen ensimmäisellä valokuvakurssillaan, opiskeltuaan valokuvausta ”noin viidentoista minuutin ajan”. Pitkään valokuvauksen opettajana toimineen Kellarannan suosittuihin opetuskokonaisuuksiin kuului ”läträyskurssi” eli kokeellinen pimiökurssi, jota hän alkoi vetää 1980-luvulla. Tuolloin Kellaranta työsti kuviin pimiössä raaputtamalla ja leikkaamalla, mikä on nähtävissä esimerkiksi teoskokonaisuudessa *Hiljainen järvi*. Yhtä abstraktiin lopputulokseen Kellaranta yltyä tänä päivänä kohteensa suoraan kuvaamalla. Teosten materiaaleiksi sopivat yhtä hyvin värilliset, rullatut paperit kuin Madridin kadulta löytynyt lankakerä. Tärkeintä on improvisaatio.

VALOKUVASTA TULEE OSA TAIDEKENTTÄÄ

1990-luvulle tultaessa suomalaisen taidevalokuvan status vahvistui ja abstraktiosta tuli pysyvä osa valokuvataidekenttää. Tekijät olivat koulutettuja taiteilijoita, joiden työt olivat ilmaisultaan ja materiaaleiltaan museoihin ja gallerioihin sopivia. Valokuva-abstraktio

kasvatti parin vuosikymmenen tauon jälkeen kokoaan ja suosiotaan. Ulla Paakkunainen vedosti *Grass*-sarjansa väripimiössä läpivalottamalla orgaanista aineista, ruohoa ja kukkia. Pertti Kekarainen kuvasi Helsingin keskustassa punaisten bussien liikettä pitkällä valotusajalla, ja vedosti vuonna 1995 valmistuneen *Document Movement* -sarjansa itse jäteputkista rakentamassaan kehitysrummussa, koska tarpeeksi isoja valokuvia ei saanut teetettyä. Puulle pohjustetut työt olivat paitsi kookkaita, myös hyvin painavia. Alun perin ne esitettiin ripustamisen sijaan lattialla seinään nojaten.

1990-luvulla Sami Luukkanen jatkoi kokeellisen pimiötyöskentelyn perinnettä työstäen väripaperia ja -negatiiveja väripimiössä käyttäen erilaisia, erityisesti valokuvan kemioihin keskittyviä menetelmiä. Luukkanen esitti valtavat, miltei kuusimetriset teoksensa tukijalustaan tuettuina keskellä näyttelytilaa. Luukkanen teki myös valokaappiteoksia, joissa kuvien ihmeelliset sävyt hehkuivat pienissä ruuduissa. 1990-luvulla abstraktioita saattoi nähdä valokuvataiteen keskeisillä foorumeilla. Paakkunaisen ja Luukkasen sarjat olivat mukana Fotofinlandia-valokuvakilpailun finaalissa vuosina 1994 ja 1996, ja Luukkasen kuvia oli esillä myös Tukholman taidemessuilla Timothy Personsin luotsaaman Taideteollisen korkeakoulun (nykyään Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu) Gallery Taikin aloittaessa toimintaansa vuonna 1999. Vuosikymmenen värikkäästä abstraktiotrendistä poikkesi vain Renja Leino, jonka vuoden 1995 *Sattumasfääri*-teoskokonaisuus koostuu yhteensä 60 pienestä mustavalkoisesta, suoraan seinään kiinnitetystä kuvasta. Niistä jokaiseen on kuvattu pieni, kirkas valojälki. Leinon teos kuvaa Suomen merihistorian tuhoisinta onnettomuutta, matkustaja-autolautta Estonian uppoamista, jossa menehtyi 852 ihmistä syyskuussa vuonna 1994.

DIGITAALISUUS JA PIMIÖN PALUU

2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana valokuva-abstraktiosta tuli ensimmäistä kertaa olemassaolonsa aikana osa valokuvataiteen valtavirtaa. Yhtenä syynä suosioon oli valokuvan digitaalinen vallankumous. Pekka Niittyvirta tutki digitaalisen informaation virheitä ja niiden tuottamistapoja ensimmäistä kertaa teoksessaan *Unexpected end-of-file was encountered* (2007), minkä jälkeen hän on käyttänyt teostensa ainesosina muun muassa sähköpostiinsa tullutta roskapostia sekä puudelin geneettistä koodia. Joonas Ahlavan teossarjassa *Thought Patterns* digitaalisuus näkyy ennen kaikkea työmetodinä. Ahlava työsti kuvia toistamalla tietokoneen avulla alkuperältään analogista fotogrammikuviota yhä uudelleen ja uudelleen, kunnes yhdestä osasta kasvoi kokonaisuus tai kuviokenttä, kuten kriitikko Timo Valjakka on kuvailut teoksia. Ahlava itse vertasi kertautuvaa työskentelytapansa oppimiseen: ”Teoksissa on kyse ajatusprosessin visualisoinnista.”

Valokuvan digitaalinen murros tuotti paitsi digitaalisuutta kommentoivia, myös sitä vältteleviä tai sen suorastaan kieltäviä teoksia. Omaehtoisesta, itse työstetystä analogisesta valokuvataiteesta muodostui Suomessakin ilmiö, uuspimiöllisyys. Tuukka Kaila aloitti suurikokoisten värifotogrammiensa työstämisen vuonna 2012 samana päivänä, jolloin kuuli Kodakin konkurssista. Vimeisimmässä sarjassaan *Shallow Trap* (2016) Kaila on käsitellyt valon fyysisiä ominaisuuksia. Kaila valmistaa isokokoiset fotogrammiensa itse väripimiössä erivärisiä ja -tyyppisiä valolähteitä hyväksikäyttäen.

Martti Jämsän kuvien aiheina voi puolestaan sanoa olevan mustavalkoinen valokuvapimiökulttuuri kokonaisuudessaan. Jämsän *CTN-7*-sarjan (2017) nimenä oleva kirjainyhdistelmä viittaa valokuvaajan

teoksissaan käyttämään 1960-luvun itä-eurooppalaiseen mustavalkopaperiin. Teos saikin alkunsa, kun Jämsä sai laatikoittain valokuvapaperia lahjoituksena vanhemmalta kuvaajakollegaltaan. Paperille ei ole kuvattu mitään, vaan kuva muodostuu vanhentuneen valokuvapaperin ominaisuuksien ja valokuvan kehityskemikaalien kohtaamisesta. Jämsä on tuotannollisesti itsenäinen. Hän valmistaa kuvansa niiden kehystämistä myöten asuntonsa kellarissa sijaitsevassa mustavalkopimiössä.

KEHOLLISUUS ABSTRAKTIOSSA

2010-luvun nuorimmat abstraktikot ovat hylänneet kaiken ylimääräisen, mukaan luettuna kameran ja pimiön. Noora Sandgrenin *Dialogi*-sarjan (2016) kuvat valmistuivat hänen vanhempiansa puutarhassa hengittämällä. Kuvia tehdessään Sandgren painoi kasvonsa hänen isältään saamaansa, 1970-luvulta peräisin olevaa värivalokuvapaperia vasten jopa puoli tuntia kestävän valotuksen ajaksi. Paperiin jäi jälkiä paitsi valosta, myös Sandgrenin hengityksestä, hiestä ja kuolasta. *Dialogi*-sarjan töistä tulevat mieleen Moholy-Nagyn keholliset fotogrammit, joissa tekijä painoi samoin kasvonsa valokuvapaperia vasten paperin valottamisen ajaksi. Sandgrenin ja toisen nuoren taiteilijan, Kira Leskisen, kuvat ovat ennen kaikkea jälkiä tekoprosessista, jossa sattuma on tärkeä tekijä. Leskinen käyttää työvälineenään tasoskanneria, jonka lasipinnan päällä hän skannauksen aikana liikuttaa erilaisia materiaaleja. *Scanograph*-sarjassa (2016) käytetyt materiaalit ovat pääosin värillisiä, eri tavoin muotoiltuja paperin ja pahvin palasia, mutta käytössä on ollut myös esimerkiksi tuhkaa ja liimaa.

Prosessi on olennainen osa teoksia myös Noomi Ljungdellille, jonka sarja *One Thousand Steps* (2004) syntyi kävelemällä. Ljung-

dell kulki kamera sylissään eri paikoissa, kuten metsässä, sillalla ja kaupungissa. Filmille tallentui kerrallaan tuhannen askeleen verran valoa. Ljungdellin teokset ovat niiden epäesittävydestä huolimatta tekijälle itselleen ennen kaikkea menneen tapahtuman dokumentaarisia taltiointeja. Dokumenteiksi teoksiaan luonnehtivat myös Ea Vasko ja Nanna Hänninen. Ljungdellia, Vaskoa ja Hännistä yhdistää lisäksi työskentelytapa, jossa kamera on keskeinen elementti. Vasko kuvasi sarjansa *Defining Darkness* (2008) ja *Reflections of the Ever-Changing* (2010) yöaikaan kaupungissa, seuraten keinovälojen värejä ja heijastuksia. Samoin Nanna Hännisen *New Landscapes*-teossarjan työ *Basel from Sankt Anton Diptych* (2006) kuvaa kaupungin valoja. Hänninen yhdistää kuvisaan pitkän valotusajan oman kehonsa liikkeeseen, joka voi olla kävelemistä, hengittämistä tai nauramista. Hännisen abstraktiot palaavat osaksi kaupunkia hänen julkisissa taideteoksissaan Tukholmassa, jossa Hännisen kehon piirtämät valojuovat kulkevat pitkin kerrostalon seinää.

TÄHDET ABSTRAKTION AIHEENA

2000-luvun valokuva-abstraktion yksi keskeisistä aiheista on tiede. Valokuvan merkitys tieteellisen tiedon tuottajana ja visuaalisoina on tänä päivänä vähintään yhtä suuri kuin se oli 1800-luvulla. Viime vuosina sekä valokuvatutkimus että -taide ovat kiinnostuneet tieteellisestä valokuvauksesta ja sen historiasta. Esimerkiksi ruotsalaisen kirjailijan August Strindbergin 1880–1890-luvuille sijoittuvaa, muun muassa röntgenkuvausta ja tähtitiedettä kommentoivaa valokuvasarjaa, *Celestografeja*, tutkitaan innokkaasti. Ne nähdään nykyisin merkityksellisenä osana Strindbergin taiteellista tuotantoa.

Suomessa tähtitiedettä valokuvataiteen näkökulmasta tutkivat Marko Vuokola ja

Mikko Sinervo. Sinervo käytti *Do the Stars Look the Same on the Other Side of the World* -sarjan (2011) kuvien tekemiseen päällekkäisvalotusta, liikettä, värillisiä kalvoja sekä valon muokkaamista varten itse tekemiään apuvälineitä, joiden avulla hän pyrki ”hajotamaan kuvan”. Vuokolan teos *Moon (sharpen)* on puolestaan niin iso suurennos kuuta esittävästä digitaalisesta valokuvasta, että kuusta on jäänyt jäljelle vain pikseleitä. Teoksellaan Vuokola kommentoi samalla kertaa niin tähtitiedettä, valokuvaa kuin maalaustaidettakin. Työ leikittelee tieteen totuudellisuudella ja abstraktin taiteen määritelmällä ja historialla. Vuokolan mukaan työn voi nähdä joko valokuvana tai maalauksena, koska teos on paitsi paperituloste digitaalisesta valokuvasta, myös printterin maalaamaa väriä paperilla.

VALOKUVA KOMMENTOI MAALAUSTA

Valokuva-abstraktion toistuvana teemana on nykypäivänä tieteen lisäksi myös taide. Valokuvataiteilijat yhdistävät erilaisten taidealojen materiaaleja ja tekotapoja teoksiinsa. Näistä muotoutuu hybridejä, joissa valokuvaan on sisällytetty esimerkiksi maalausta, piirustusta tai elokuvaa. Jaana Maijalan teoskokonaisuus *Weight of Experience* alkaa piirustuksena mutta muuttuu valmistuessaan valokuvaksi. Maijala aloittaa kuviensa tekemisen piirtämällä jonkin paikan kokemuksen muistikirjaansa. Paikka säilyy teosten nimissä, joita ovat esimerkiksi *Munkkiniemi 2010*, *Brooklyn 2011* ja *Kökar 2013*. Muistikirjan piirustuksen hän valokuvaa, jolloin teos muuttuu olennaisesti. Lyijykynän hiili heijastaa valokuvaajan salamavalon heijastuksen takaisin kohti katsojaa, mikä muuttaa teokset painajaismaisiksi mustiksi, valuviksi möykyiksi. Valmiita teoksia katsomalla on mahdollonta päätellä niiden alkuperää. Mittakaava hämää. Pieni taskuun mahtuvaan muistikir-

jaan tehty piirros on valmistuessaan valtaisan iso valokuvateos.

Niko Luoman uusimpien teosten lähtökohtana on maalaustaide. Luoma työstää valitsemastaan tunnetusta maalauksesta abstraktin valokuvaversioiden pelkistämällä sen aiheen geometrisiksi kuvioiksi. Hän on käyttänyt tuotannossaan muun muassa Picasson kubistisia maalauksia *Guernica* ja *Girl with a Mandolin* ja *Weeping Woman*. Luoma kuvailee työskentelytapansa olevan sattuman ja systeemin summa. Hän kuvaa sadoista tai jopa tuhansista päällekkäisvalotuksista koostuvat teoksensa edelleen studiossa, perinteisesti filmiä käyttäen. Tekoprosessin aikana Luoma kertoo olevansa ennen kaikkea kameran sisällä, ei sen edessä tai takana. Myös Appu Jasu yhdistää abstraktia maalaustaidetta ja kamerataidetta teoksessaan. *Looking at “Four Seasons in the Abyss (Winter)” by Timo Marila for 1 Minute and 55 Seconds* (2015) perustuu lähes kahden minuutin mittaiseen videoon valokuvaajan ystävän, Timo Marilan abstraktista maalauksesta. Valokuvassaan Jasu esittää videon kaikki yksittäiset kuvat, joita kertyi yhteensä 2028 ruutua. Jasun teos on tulos maalaustaiteen, videotaiteen ja valokuvataiteen kohtaamisesta sekä tutkimus siitä, miten katse liikkuu ja miten sen tuottama muisto koostuu ajan pakkautuessa kaksiulotteiseen kuvaan.

SATA VUOTTA ABSTRAKTIA VALOKUVAA

Tänä vuonna Alvin Langdon Coburnin *Vortographien* ensimmäisestä esittämisestä on kulunut sata vuotta. Koko olemassa olonsa ajan valokuva-abstraktion tärkein aihe on ollut valokuvaus itsessään. Abstraktiossa heijastuvat valokuvauksen sadan viime vuoden historialliset muutokset. Ne tuovat näkyviin valokuvauksen tekniset muutokset, mutta myös valokuvan suhteen

sitä ympäröiviin asioihin, kuten esimerkiksi tieteeseen tai muihin taiteisiin. Abstraktion historia heijastaa valokuvan kentän kunkin ajan olennaisia kysymyksiä. Kerta toisensa jälkeen abstraktio haastaa valokuvan perinteiset ilmaisu- ja tuotantotavat ja toimii tämän median sisällä sen uudistumista ylläpitävänä moottorina. Suomessa nykypäivän valokuva-abstraktio kiertyy takaisin kohti 1800-luvun tieteellistä valokuvausta, 1920-luvun avantgardistisia fotogrammeja ja Vilho Setälän liiketutkielmia. Uusien tekijöiden myötä sisältö kuitenkin päivittyy joka vuosikymmenellä uudelleen. Yhteistä kaikille abstraktiosta kiinnostuneille on halu rikkoa valokuvan esittävyys ja tutkia ennakkoluulottomasti valokuvan erilaisia ominaisuuksia. Valokuva-abstraktio vaatii tekijältään aina tietoisien päätösten työskennellä valokuvan normiston vastaisesti. Abstraktio on rohkeaa ajattelua.

Laura Nissinen (s. 1975) on Helsingissä asuva ja työskentelevä valokuvaaja ja valokuvatutkija, joka valmistelee Aalto-yliopistossa väitöstutkimusta ”Abstraktio suomalaisessa valokuvataiteessa”. Hänen kuratoimansa näyttely Abstrakti! on esillä Suomen valokuvataiteen museossa 1.11.2017–14.1.2017.

LÄHTEET

Kirjat

- Batchen, Geoffrey (2016) *Emanations. The Art of the Cameraless Photograph*. Munich: Prestel Verlag.
- Coburn, Alvin Langdon (1916) “Future of Pictorial Photography” in Mortimer, F.J. (ed.) *Photograms of the Year 1916. The Annual Review of the World’s Pictorial Work*. London: Hazell, Watson & Winey, 23-24.
- Jäger, Gottfried (1999) *The Art of Abstract Photography*. Stuttgart & New York: Arnoldsche Art Publishers.
- Kella, Marjaana (2014) *Käännöksiä. Maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa*. Helsinki: Musta taide.
- Kajander, Ismo. ”Johdatus valokuvan estetiikkaan”. Teoksessa *Valokuvauksen vuosikirja 1973*. Ed. Vuorenmaa, Tuomo-Juhani. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1973.
- Moholy-Nagy (1967) *Malerei Fotografie Film*. Neue Bauhausbücher. Mainz: Florian Kupferberg.
- Museum of Modern Art (2004) *MoMA Highlights*. New York: The Museum of Modern Art. (Revised 2004, originally published 1999), 123.
- Rexer, Lyle (2009) *The Edge of Vision. The Rise of Abstraction in Photography*. New York: Aperture Foundation.
- Setälä, Vilho (1929) *Pieni kuvakirja valokuvauksen harrastajille*. Helsinki: Otava.
- Museum of Modern Art (2004) *MoMA Highlights. 350 works from the Museum of Modern Art* (Revised 2004, originally published 1999). New York: The Museum of Modern Art, 123.
- Yrjänä, Ari. (1972) ”Valokuvataide – muut taiteet” in *Valokuvauksen vuosikirja 1972*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Aamulehti nro 91, 2.4.1963. ”Todenmukaisia abstraktioita”. Kirjallisuus ja taide, s. 8.

Aamuset 5.5.1983. ”Realismin tuolla puolen”, 16.

Jaskari, P.K. ”Missä on raja tai onko sitä lainkaan?” Kamera-lehti 4/1971.

Mäkinen, Eino (1927) ”Tieteellistä taidetta” Tulenkantajat 17/1927, 278–280.

Pitkänen, Ilkka: ”Kun valokuva lähtee lentoon tai naulataan seinään” Helsingin Sanomat, 1971.

Seppälä, Aimo and Lahtinen, Erkki (1969) ”Betoniin valettu valokuva” Aamulehti, 1.5.1969.

Valjakka, Timo (2010) ”Nuorten rosot silotuvat Helsingin koulussa” Helsingin Sanomat 13.4.2010.

Vuorenmaa, Tuomo-Juhani. ”Fotografiikka, fotokonstruktioita”. Valokuvaaja 2/1971.

Yrjänä, Ari (1972) ”Ihminen repii... Taide rakentaa” Kamera-lehti 2/1972.

Haastattelut ja taiteilijatekstit

Ahlava, Joonas, haastattelu 14.10.2015.

Kelaranta, Timo, haastattelu 16.6.2015.

Riekkola, Juhani, haastattelu 28.1.2014.

Vuokola, Aimo (1970) Taiteilijateksti Hämeenlinnan taidemuseon näyttelyyn 10–18.9.1970.

Vuokola, Marko, haastateltu 19.8.2015.

Sinervo, Mikko (2010) Spaces in Between. Maisterilopputyö Taideteollisen korkeakoulun valokuvataiteen koulutusohjelmaan.