

**Hannu Eerikäinen:**

## **VIDEOTAIDE SUOMESSA: TAITEEN LAIDALLA, ETURINTAMASSA VAI EIKENENKÄÄN MAALLA?**

### **Johdanto**

Videotaidetta on tehty Suomessa runsaan vuosikymmenen ajan, 80-luvun alkupuolelta lähtien. Taidemuodon kansainväliseen kehitykseen verrattuna voidaan puhua kuitenkin melko pitkstä viiveestä, varsinkin, jos sen lähtösi otetaan amerikkalaisen videotaiteen synty 60-luvun puolivälissä. Videotaiteen voidaan sanoa tulleen maahamme kahdessa vaiheessa.

### **Dimi-O ja "tajuntateollisuuden uusin ase"**

Ensimmäisen kerran Suomessa videotaidetta esitettiin 1971 Vanhalla Ylioppilastalolla Elonkorjaajien järjestämässä Intermedia-tapahtumassa, jossa nähtiin J.O. Mallanderin hankkimia Paikin nauhoja, Philip von Knorringin valmistama videoinstallaatio sekä Erkki Kurenniemen rakentama tietokoneen ja videon yhdistelmä, Dimi-O.

### **Taidetta ja politiikkaa**

Elonkorjaajien piirissä oltiin 70-luvun alussa selvillä sekä videon taiteellisista että vastakulttuurisista mahdollisuuksista. Mm. Mallander vaati Fluxus-hengessä kansalaisten ja taiteilijoiden pääsyä televisioon.

### **Miksi video ei sopinut 70-luvun taidemaailmaan?**

70-luvun taidemaailmaa hallitsi toisaalta taiteen virallinen, edustuksellinen Suomi-kuva ja julkisten tilojen konkretismi, toisaalta taidekeskustelujen ja kulttuuripoliittisen taistelun yhteiskunnallinen realismi. Esittävä, realismi ja erityisesti maalaustaiteen muodot nousivat keskeiseen asemaan taiteessa. Videotaiteen kieli poikkesi olennaisella tavalla suomalaisen kuvataiteen vallitsevasta mieltämistavasta.

### **Uusi aalto**

Varsinainen videotaiteen tekemisen alkaminen Suomessa ajoittuu 80-luvun alkuun, jolloin maa joutui yhteiskunnallis-poliittiseen ja kulttuuriseen murrokseen. Taiteen kentässä alkoi olla tilaa vaihtoehdoille, pluralismille ja postmodernismille.

### **Interreilaukset ja videotaide**

Videotaiteen uuteen tulemiseen Suomessa vaikuttivat ensinnäkin Asko Mäkelän Vanhan Galleriassa vuodesta 1981 järjestämät videosesitykset ja toiseksi Mäkelän ja Marikki Hakolan yhteiset Eurooppaan suuntautuneet interreilaukset. Nämä toivat tänne ensi käden tietoa Euroopasta, jonne videotaide oli ehtinyt juurtua ja saada aikaan uusia virityksiä ajattelussa ja taiteen tekemisessä.

### **Videotaide murtautuu esiin**

Kaikille 80-luvun videoprojekteille oli ominaista, että ne liittyivät suomalaisen taidekentän murrokseen, taiteen laajentuneen alueen problematiikkaan, jolle oli ominaista taiteidenvälisyys ja eri tekotapojen sekoittaminen.

### **Kuvakäsitys laajenee**

80-luvulla käynnistynyttä muutosprosessia leimasi performansitaiteen ja ns. "uuden visuaalisuuden" nousu. Postmodernismi avasi portit eklektisyydelle, brocolage-ajattelulle, jossa tärkeintä ei ollut alkuperäisyys ja aitous. Taiteen muutos loi videotekijöille virikeympäristön, kulttuurisen kontekstin, jossa risteilevät ajatukset saattoivat avata uusia

näkökulmia myös videon mahdollisuuksiin.

### **Riippumaton video ja MUU**

Marikki Hakolan urauurtavan työn ansiosta videosta alkoi 80-luvun puolivälistä eteenpäin kehittyä taiteen laidan vaihtoehtoenergiaa kokoava ja suuntaava väline. Video alkoi kiinnostaa kuvataiteen, performanssin, tanssin ja muiden ilmaisumuotojen parissa työskenteleviä nuoria taiteentekijöitä, joiden pyrkimyksiä ei vastannut perinteinen galleriataide. Taiteen laidalle, taiteidenvälisyyttäamaan perustettiin 1987 MUU r.y. Myös nopeasti laajentunut videotyöpajojen verkosto elvytti omalta osaltaan videotuotantoa. Maamme ei-kaupallisen, riippumattoman videon kentän voidaan siten sanoa jakaantuvan videotaiteeseen ja videopajakulttuuriin.

### **"Low band -estetiikka" ja mediatietoisuus**

Taiteen piirissä tapahtuvan muu-taiteellisen videotyöskentelyn rinnalle tulivat tekotavat, joiden lähtökohdat olivat osin taiteentekemisessä, osin erilaisessa vaihtoehto- ja alakulttuuritoiminnassa. Tuloksena oli editoinnin perustekniikkaa hyödyntäviä nauhateoksia, joiden lähestymistapoihin kuuluivat scratch, punk-asenteesta nouseva yhteiskuntakriittisyys, henkilökohtaisuus jatyyli, jota voisi kutsua "low band -estetiikaksi". Kuvataidetietaisuuden ohella tällaiseen tekotapaan liittyi voimistunut mediatietoisuus.

### **Video ja henkilökohtaiset visiot**

Kun 90-luku alkoi, riippumattoman videon kenttä - taidevideot, dokumentit ja muut "independent"-tuotannot - oli kasvanut jo sellaisiin mittasuhteisiin, että oli perusteltua puhua tv-, elokuva- ja mainosmaailman ulkopuolelle kehittyneestä suomalaisesta videokulttuurista. 1990-91 tehtiin videoteoksia enemmän kuin koskaan aikaisemmin - voidaan puhua suomalaisen videotaiteen kolmannesta aallosta, jonka keskeisinä syinä olivat mm. audiovisuaalisten taiteiden arkistoksi ja levitysohjelmaorganisaatioksi perustetun AV-arkin toiminta sekä taiteilijoiden kehittynyt tietoisuus videosta taidemuotona.

### **Naiskielen monitasoisuus**

Naistekijöiden vahva osuus on ollut suomalaisen videotaiteen keskeinen piirre alusta alkaen. "Naisnäkökulman" lisäksi kysymys on ollut siitä, että naistekijät ovat ylipäättään miestekijöitä useammin omaksuneet videon ilmaisuvälineekseen ja tuoneet videotaiteeseen meillä muutoin vaille huomiota jääneitä aiheita ja käsittelytapoja - erityisesti älyllistä huumoria ja ironiaa sekä taideteoreettisesta keskustelusta tietoisia lähestymistapoja.

### **"Metsäläisyyttä"?**

Niin erilaisia videoteoksia kuin meillä onkin tehty, yhteistä niille on erityinen mielenväri, joka tuntuu suomalaisessa taiteessa ja kulttuurissa yleisemminkin. Teoksissa on hitautta ja raskasmielisyyttä, tummia sävyjä, kuin päivätajuntaan hiipineitä sudenhetkiä tai kuin yöminän kuuntelua. Tuntuu kuin suomalainen videotaide eläis esimodernia elämää, tai ainakin tuntisi vetoa sitä kohtaan.

### **Postmodernismia?**

Postmoderni näkyy epäilemättä suomalaisessa videotaiteessa ainakin siinä suhteessa, että videotaide alkoi kehittyä meillä 80-luvun alun postmodernin käänteen luomassa uudessa tilanteessa. Postmoderni näkyy teosten rakenteellisia ominaisuuksia paremmin niiden asenteessa ja strategioissa suhteessa niiden käsittelemiin aiheisiin, siinä miten teos tuottaa itsensä esitykseksi, miten se toimii representaationa.

### **Eläkö Suomi edelleen "YLE-ajassa"?**

Postmodernista huolimatta - tai ehkä juuri siitä johtuen - taide- ja kulttuurikeskustelua on Suomessa ehkä sittenkin hallinnut modernismiin kiinnittyminen, olipa se puolustavaa tai kriittistä. Vaikeutta asennoitua tulevaisuuteen menneisyyden sijasta kuvaa hyvin juuri

videotaiteen myöhäinen alkaminen Suomessa.

### **Katoaako videotaide?**

90-luvulla suomalaisen videotaiteen tilanne on paradoksaalinen: juuri kun videoteknologia ja sen vaihtoehtoiset käyttötavat - erityisesti videopajojen ansiosta - ovat alkaneet juurtua pohjoiseen maaperäämme, tietokoneesta kasvavat uudet mediamuodot ovat asettaneet koko 80-luvulla luodun videokulttuurimme aivan uuteen tilanteeseen, digitaalisen ajan perspektiiviin. Video- ja mediataide on vallitsevien media- ja taidekentän välimaastossa liikkuaan rajatilan taidetta, joka voi päätaiteen eturintamaan vain reflektiivisessä suhteessa omaan perintöönsä ja taiteen jatkuvaan muutokseen, samoin kuin mediamaailman ja teknologian uusiin ilmiöihin.

### **Viitteet**

#### **Johdanto**

Videotaidetta on tehty Suomessa vuosikymmenen ajan, 80-luvun alkupuolelta lähtien, alkaen Turppi-ryhmän nauhatöistä *Earth Contacts* (1982) ja *Deadline* (1983) sekä Homo \$:n performanssivideoista *Millaiset lapset* (1982) ja *Varasto* (1982). Molemmat ryhmät käyttivät videota sekä taiteellisten prosessien ja aktien tallennusvälineenä että uutena ilmaisukeinona. Turppi-ryhmä tutki tietoisesti videon vaikutusta kuvattaviin tapahtumiin, ja Homo \$ kokeili sen mahdollisuuksia taiteellisen toimintansa lisänä performanssiensa yhteydessä.

Lähtökohdiltaan näiden ryhmien videon käyttö muistuttaa videotaiteen alkua muualla. Taidemuodon kansainväliseen kehitykseen verrattuna meillä voidaan kuitenkin puhua pitkästä viiveestä, Erkki Huhtamon sanoin "myöhäisestä herännäisyydestä", (1) varsinkin jos lähtökohdaksi otetaan amerikkalaisen videotaiteen synty 60-luvun puolivälissä. Ehkä tämä myöhäsyntyisyys on osaltaan myös vaikuttanut suomalaisen videotaiteen kansalliseen ominaislaatuun, jossa Minna Tarkan mukaan voi nähdä merkkejä "metsäläisyydestä".(2)

Videotaiteen idea tuli Suomeen kuitenkin jo kaksi vuosikymmentä sitten, aivan 70-luvun alussa, vieläpä varsin välittömässä yhteydessä Euroopan taidetapahtumiin, erityisesti Fluxus-liikkeeseen. Elonkorjaajien ja sittemmin Oraansuojelijoiden ja Auran aktiivi J. O. Mallander, aikakauden uusien ajatusten *primus motor*, oli ollut kirjeenvaihdossa Nam June Paikin kanssa jo vuodesta 1968, saanut häneltä nauhoja ja esitteli hänet *Iiris*-lehden *Intermedia* -numerossa 1970.(3) Tämä ei kuitenkaan johtanut vielä varsinaiseen videotaiteen tekemiseen, vaikka videositykset ja keskustelu Paikista ja hänen kauttaan uusista avantgardevirtauksista herättivätkin meillä kiinnostuksen videotaidetta kohtaan, tosin hyvin pienessä piirissä taiteen laidalla.

Siten voidaan sanoa, että videotaide on tullut meille kahdessa vaiheessa, ensin 70-luvun alussa 60-luvun avantgardeaallon myötä ja sitten 80-luvun alkupuolella osana kuvataiteen murrosta, yhtenä reaktiona 70-luvun taiteen pysähtyneisyyteen. Kummassakin vaiheessa video merkitsi vallitsevalle taideinstituutiolle vaihtoehtoista taidemuotoa; edellisellä kerralla se edusti lähinnä uutta taideajattelua, jälkimmäisellä se käynnisti myös taiteen tekemisen.

80-luvun alussa uusi taiteilijasukupolvi irtautui perinteisestä välinesidonnaisesta ajattelusta, alkoi kaataa taiteenalojen välisiä raja-aitoja ja etsiä uusia taidemuotoja taiteidenvälisen toiminnan myötä. Videota alettiin käyttää paitsi tila-, performanssi- ja ympäristöteosten dokumentointiin myös itsenäisenä ilmaisuvälineenä teoksissa, joiden

ideoiden esiintuomiseen perinteiset keinot eivät riittäneet; yhteistä niille kaikille oli kiinteämuotoisuuden sijasta prosessimaisuus.

Nykyisin videotaide on keskeinen osa MUU ry:n ympärille kehittynyttä *muutaiteiden* kenttää, uudisaluetta, joka on syntynyt taiteenlajien laidoille, väliin ja ulkopuolelle.(4 ) Taidemuotona video kuuluu monitahoiseen kuvan ja äänen sekä tilan ja ajan ulottuvuuksia yhdistelevään audiovisuaalisten ja/tai mediataiteiden alueeseen yhdessä mediaperformanssien, installaatioiden, multivisioiden, valo- ja ääniteosten, kokeellisten filmien, tietokone-esitysten yms. kanssa.

Minna Tarkan mukaan videotaide on osa audiovisuaalista taidetta. "Videotaiteilijaa laajempi määritelmä, *AV-taiteilija* , pitää sisällään audiovisuaalisten välineiden käytön filmistä tietokoneeseen, valosta ääneen. *Mediataiteilijaksi* itseään kutsuvat puolestaan ne, jotka määrittelevät tekemisensä suhteessa median rakenteisiin ja teknologioihin, oli kysymyksessä sitten graafinen tai audiovisuaalinen viestintä."(5 )

Nämä ilmiöt ovat osa 80-luvun taiteen muutosta; ne kuuluvat olennaisella tavalla suomalaisen nykytaiteen "koko hajanaiseen kuvaan" .(6 )

Onkin korostettava, että 80-luvulla herännyt kiinnostus videotaidetta kohtaan ei ole samaa kuin edellisellä vuosikymmenellä, kuten ei myöskään videotaide itsessään. Hieman yleistäen voidaan sanoa, että siinä missä 70-luvulla videoon kohdistuva kiinnostus nousi lähinnä käsitetaiteesta, sen lähtökohtana 80-luvulla oli pääasiassa performanssi. Tuolloin video liittyi keskusteluun taiteen alueen laajentumisesta, Tarkan sanoin "uusista taiteista", jotka ovat "olennaisesti prosessien, tilan ja ajan taidetta" .(7 ) Niinpä videotaiteen suhteen 70-luku ei ole 80-luvun edelläkävijä, vaikka sen myötä tätä taidemuotoa koskeva tietämys tulikin ensi kertaa Suomeen. Muutoinkin näiden kahden vaiheen välillä on vain vähän yhteyksiä, sillä niitä erottaa kaksi suurta muutosta: sekä aikakauden että sukupolven vaihdos. Muutaide ei ole jatkoa Aura-kulttuurille; Mallander ja Turppi-ryhmä seuraajineen kuuluvat eri (taide)maailmoihin.

Tämä ero, jopa katkos vuosikymmenien välillä, suuntaa huomion vaikutusyhteyksiin ja ideoiden välittymiseen. Mistä 70-luku sai virikkeensä? Mistä ne tulivat 80-luvulle? Vastauksia näihin kysymyksiin voi etsiä tarkastelemalla videotaiteen kehitykseen meillä vaikuttaneita tapahtumia, tekijöitä ja teoksia sekä sitä koskevaa keskustelua.

### ***Dimi-O* ja "tajuntateollisuuden uusin ase"**

Tutustuminen videoon liittyviin taiteenteon mahdollisuuksiin alkoi meillä käytännössä 1971 Vanhalla Ylioppilastalolla Elonkorjaajien (8 )järjestämässä Intermedia-tapahtumassa, jossa videotaidetta esitettiin ensimmäistä kertaa Suomessa. Tilaisuudessa nähtiin J. O. Mallanderin hankkimia Paikin nauhoja, Philip von Knorringin valmistama videoinstallaatio sekä Erkki Kurenniemen rakentama tietokoneen ja videon yhdistelmä, "videourut"(tai "videopiano")*Dimi-O* (1971).(9 )Vanhalla käytiin myös keskustelua videosta uutena ilmiönä, sen myönteisistä ja kielteisistä puolista.

Vielä tuolloin video oli Suomessa lähes tuntematon käsite; videon rinnalla puhuttiin "kasettitelevisiosta", joka käsitteenä johdatti ajatukset enemmänkin tv-järjestelmään kuin itsenäiseen ilmaisuvälineeseen.(10 )Voidaan ehkä sanoa, että tuolloin video merkitsi suurin piirtein samaa - tosin varmaankin vahvemmin - kuin televisio 50-luvun alussa: toiveita kulttuurin rikastumisesta ja pelkoja sen köyhtymisestä. Videosta tuli yhteiskunnallinen kysymys, kysymys *kansallisen* kulttuurin puolustamisesta; videota ei osattu lähestyä

uutena taidemuotona, uutena ilmaisuvälineenä yleensä. Se koettiin pikemminkin kulttuurisena häiriötekijänä, levottomuutta herättävä torjuntujen, normalisoinnin ja kontrollitoimien kohteena, jonka käsitteellinenkin hallinta tuotti vaikeuksia niille, jotka vasta vaivoin olivat oppineet hyväksymään elokuvan ja television keskeisen aseman nykykulttuurissa.

Voidaan ainakin otaksua, että tuolloin muotoutuneet rintamalinjat vaikuttivat vielä 80-luvun lopullakin, jolloin syntynyt moraalipaniikki videota kohtaan johti Euroopan ankarimpaan videolakiin, käytännössä ennakkosensuuriin, joka hätkähdyttävää kyllä, ulotettiin koskemaan myös videotaidetta.

Mutta Vanhalla 1971 oli vallalla iloinen optimismi - olihan tilaisuus Elonkorjaajien järjestämä. Historiallisesti kaikkein merkittäväntä varmaankin oli, että siellä nähty Erkki Kurenniemen *Dimi-O* oli ensimmäinen suomalainen videoteos, joka oli vieläpä täysin ajankohdan avantgardeajattelun tasalla. Tämä kyberneettinen videojärjestelmä esitti "säveltämäänsä" musiikkia, jota se tuotti reaaliaikaisena muuntamalla videokameran kuvaamat tanssijan liikkeet ääniksi; esitys oli siis interaktiivinen - erittäin merkittävä seikka myöhempää kehitystä ajatellen.<sup>(11)</sup> Kurenniemen "teoksessa", eräänlaisessa videohappeningissä, yhtyivät mediateknologia, performanssi ja ajalle ominainen konetaiteen idea.

Kuitenkin julkisuudessa herätti *Dimi-O* :ta enemmän huomiota Claes Olssonin tilaisuudessa pitämä alustus "TV-kasetit - tajuntateollisuuden uusin ase". Siinä video eli "kasetti-TV" nähtiin USA:n imperialismiin lietsoman kylmän sodan uutena aseena, jonka kehittelyn taustalla olivat elektroniikkateollisuuden voitontavoittelu sekä sotateollisuuden, Pentagonin ja USA:n hallituksen poliittiset intressit ja propagandapyrkimykset. Kasetit olivat keino vahvistaa uudella tavalla amerikkalaista "lakia ja järjestystä", ja samalla ne olivat Suomessa "uusin ase pääomapiireillemme ylläpitää nykyistä yhteiskuntaa".<sup>(12)</sup>

Paradoksaalista on, että tuomitessaan videon amerikkalaisen "tajuntateollisuuden aseena" vasemmisto ei meillä huomannut, että video oli osa amerikkalaista vastakulttuuria. Toisin kuin 60-luvulla suomalainen vasemmisto ei enää 70-luvulla nähnyt USA:n radikaalia liikehdintää. Juuri siksi videota ei meillä ymmärretty täysin uudentyypisenä yksilöllisenä ja yhteisöllisenä ilmaisuvälineenä. Ruohonjuuritasolta nouseva videoradikalismi, *Guerrilla-TV*, yhteisövideo ja videotaide, jäivät meillä vaille huomiota; niistä ei keskusteltu, niiden ideoita ei kokeiltu.<sup>(13)</sup>

Sen sijaan meillä vaadittiin valtion väliintuloa: parlamentaarisella kontrollilla piti taata, ettei "porvaristo" käytä videota "työväenluokkaa" vastaan. Käytännössä tämä merkitsi vasemmiston pyrkimystä saada video Yleisradion ja valtiollisen av-tuotannon piiriin. *Riippumattoman* videon idea tajuttiin meillä vasemmiston piirissä vasta 80-luvulla - jolloin se alkoi olla jo historiaa USA:ssa.<sup>(14)</sup>

Tätä taustaa vasten on selvää, että meillä itseään "edistyksellisenä" pitävän kulttu

### **Taidetta ja politiikkaa**

Sen sijaan Elonkorjaajien piirissä oltiin 70-luvun alussa selvillä sekä videon taiteellisista että vastakulttuurisista mahdollisuuksista.

Jo 1970 J. O. Mallander nimesi *Iiris*-lehdessä Nam June Paikin "taiteen Che Guevaraksi" ja korosti hänen toimintansa aggressiivisia, sabotoivia, provokatorisia ja destruktiivisia

puolia, Fluxus-piirteitä, ei ainoastaan taidetta vaan myös televisiota kohtaan; Mallander lainaa Paikin tunnetun lauseen: "TV on jo kauan hyökännyt meidän elämämme kimppuun, on jo aika, että me hyökkäämme sen kimppuun."(15 ) Samassa hengessä, taiteen uusien ideoiden katalysaattorina, meillä suhtauduttiin videoon 70-luvulla taiteen laidalla, niiden piirissä, jotka etsivät vaihtoehtoja ajan valtasuunnaksi nousevalle, työväenhenkisesti virittyneelle yhteiskunnallis-realistiselle maalaustaiteelle.

Radikaalia videoajattelua Mallander toi esille myös 1972 *Taide*-lehden kirjoittamassaan jutussa "Televisiogerilla: 'Kaikki välineet kansalle'", jossa hän liitti meneillään olleen "esteettisen esiinmarssin elektronisiin joukkotiedotusvälineisiin" juuri videon ja kaapeli-tv:n leviämiseen. Televisio sinänsä merkitsi haastetta taiteelle. Mallanderin mielestä oli "skandaali etteivät kuvataiteilijat jo työskentele TV:ssä", sillä jopa "tavallisessa TV-häiriössä on enemmän kinetiikkaa kuin eräiden kineetikkojen kootuissa töissä". "TV-taiteilijan" tehtäväksi Mallander näkikin - Fluxus-ajattelun tavoin - juuri ohjelmien häirinnän, "objektiivista journalismia" uhmaavan "järjettömän käyttäytymisen".

Toisaalta televisiogerillojen tavoitteeksi hän määritteli takaisinkytkennän, alhaalta ylös suuntautuvan ohjelmanteon, minkä esteenä hän piti aloitteita tukahduttavaa "Yleisradio-television byrokraattis-tekniistä 'demokratiaa'". Sille vaihtoehdon tarjoaisi video, "täysin persoonallinen väline", yhdistettynä kaapeli-tv:hen.(16 )

Erkki Kurenniemi puolestaan pohti 1971 *Taide*-lehden jutussaan "Message is message", (joka selvästi viittaa Marshall McLuhanin tunnettuun, samoin sanoin muotoiltuun väitteeseen) tietokone- ja mediateknologiaa taiteen kannalta ja toi esiin ajatuksen "kertakäyttötaiteesta". Sen mukaan oli odotettavissa, että teokset "katoavat kosketeltavasta maailmasta koska ne ovat enimmänsä aikaa tarpeettomia", sillä kun "teos on lausuttu ohjelmointikielellä, se voi realisoitua milloin ja missä tahansa, missä vain on tulostusväline."(17 )

Kurenniemen johtopäätökset olivat varmasti edellä aikaansa, sillä itse asiassa niissä hahmoteltiin kysymys taiteen *immateralisoitumisesta* (vaikka Kurenniemi ei tätä termiä käyttänytkään), asiasta, jonka vasta Ars Electronica ja muut vastaavat tapahtumat 80-luvulla toivat konkreettisesti esille.

Suoranaisesti videon problematiikkaa pohti Antero Kare *Taide*-lehden jutussaan "Video - ilmaisun demokratiaa?" (1977), jossa hän kävi läpi videotaiteen perusteita ja vaiheita sekä esitteli kuvaesimerkein muutamia ajankohdan keskeisiä teoksia, mm. Nam June Paikin performanssivideon *Charlotte Moorman: Concerto for TV Cello and Videotape* (1971), Richard Serran minimalistisen nauhateoksen *Television Delivers People* (1973) ja Beryl Korotin neljän monitorin installaatio- ja nauhateoksen *Dachau* (1974). Hän toi esiin videoteosten perusmuodot (nauha-, aktio- ja tilateokset) ja kiinnitti huomiota videon taiteidenväliseen luonteeseen, mahdollisuuksiin yhdistää sitä tanssiin, liikuntaan, kuvanveistoon, teatteriin, valoilmaisuun ja musiikkiin.

Kareen johtopäätös on edelleen ajankohtainen: "Yleistä kulttuuri- ja taideteoriaa on nykyisin mahdotonta kirjoittaa ilman käsitystä videosta ja televisiosta."(18 )

Videotaiteen tuntemukseen Suomessa - vaikkakaan ei välttämättä suomalaisen videotaiteeseen - vaikutti myös Mervi Deylitz, Imatralta lähtöisin oleva taiteilija, joka 70-luvun lopulla opiskeli videontekemistä mm. itsensä Nam June Paikin johdolla.

Taide-lehden jutussaan "Videokameralla aikaa ja liikettä" (1979) Deylitz totesi videon olevan jatkoa 60-luvun avantgardelle. Hän korosti oman videotaiteellisen ilmaisunsa

puhtaasti esteettistä luonnetta erotukseksi Joseph Beuysin "yhteiskunnallisesta" ja Paikin "teknologiaa parodioivasta" suuntauksesta. Töissään Deylitz kertoi käsittelevänsä omaa kehoaan suhteessa aikaan ja tilaan tavalla, jota esimerkiksi japanilaiset pitivät "täysin pohjoismaalaisena" - mikä hänen mielestään osoitti turhaksi Suomessa vallalla olleen pelon siitä, että "video olisi väline ylikansallisen kulttuurin hyökätessä hävittämään kansallisia taidepyrkimyksiä".

Deylitzin jutusta kävi myös ilmi, että Saksassa, joka yhdessä Yhdysvaltojen ja Japanin kanssa muodosti "videon alueen voimakolmikon", esitettiin jo tuolloin videotaidetta gallerioiden lisäksi myös televisiossa, ja sille oli osana avantgardetaidetta kasvanut oma yleisönsä.(19 )

### **Miksi video ei sopinut 70-luvun taidemaailmaan?**

Suomessa videotaide oli vielä 70-luvulla viralliseen taidemaailmaan kuuluvien gallerioiden ja muiden näyttelytilojen toiminnassa tuntematon asia.

Tässä suhteessa tärkeää avautusta merkitsi Bengt von Bonsdorffin yhdessä Italian kulttuuri-instituutin kanssa Amos Andersonin Taidemuseossa 1976 järjestämä italialaisen taiteen näyttely Fotomedia, jossa oli mukana myös videotöitä, mm. Fabrizio Plessin teoksia. Näyttelyluettelossa Luciano Raimondi liitti uusilla medioilla (valokuva ja video) työskentelevän taiteilijan historiallisiin yhteyksiinsä: "ihmisen ja koneen välisen suhteen innostuneen ylistyksen tai ironisen kieltämisen yhteydessä avantgardistiset taidesuuntaukset ovat omaksuneet ongelman futurismista dadaismiin, Marcel Duchampista Francis Picabiaan, Mimmo Rotellasta Mario Schifanoon ja Robert Rauschenbergistä Andy Warholiin". Hänen mukaansa "avoin, armoton ja suorastaan pakkomielteen omainen audiovisuaalisten kanavien kautta kulkeva tiedonvälitys on yksi aikakautemme peruspiirteistä".(20 )

Amos Andersonin näyttely jäi kuitenkin poikkeukseksi. Videotaide ei vielä tuolloin murtautunut esille, sillä se ei vastannut vallitsevia taidekäsitteitä, toisaalta virallisen taidemaailman valtasuuntaa, taiteen edustuksellista Suomi-kuvaa ja julkisia tiloja hallitsevaa konkretismia, toisaalta taidekeskustelua ja kulttuuripoliittista taistelua hallitsevaa yhteiskunnallista realismia.

Kuitenkin olisi voinut odottaa, että videotaide olisi myös meillä herättänyt laajempaa kiinnostusta, sillä olihan 60-luku jättänyt jälkensä taidekenttäämme: avoimen ja kokeilevan asenteen, Markku Valkosen sanoin pyrkimyksen "irti kehyksistä".(21 )Fluxus, dada, happening, pop-taide, minimalismi, käsitetaide, samoin kuin uudet tekotavat ja materiaalit sekä taiteiden väliset kokeilut olivat tulleet meillekin. Mutta juuri videotaiteen vaatima taiteenlajien, välineiden ja ilmaisumuotojen rajoja ylittävä näkemys, käsitetaiteellinen ajattelu ja kokeellinen asenne (jotka ovat tärkeämpiä kuin teknologinen tietoisuus) eivät ehtineet voimistua, ennen kuin suomalaisen yhteiskunnan oma sisäinen, historiallinen dynamiikka sai aikaan sen, että kulttuuriradikalismi ja kokeileva taide laantuivat ajattelua ja toimintaa hallitsevan (yli)politisoitumisen edetessä. Esittävä kuva, realismi ja erityisesti maalaustaiteen muodot nousivat taiteessa keskeiseen asemaan.

Valtasuunnaksi alkoi kehittyä vasemmistolaisesti virittynyt, työväenhenkinen yhteiskunnallinen realismi, joka merkitsi Kimmo Sarjeen mukaan "taiteen sitoutumista todellisuuteen epistemologisesti, poliittisesti ja moraalisesti".(22 )Tällaisen realismin todellisuuskäsitys, joka oli vallalla aina 70-luvun lopulle saakka, oli poliittisesta radikalismistaan huolimatta sovinnainen, eräänlainen kaavamainen kompromissi

ideologisen ennakkokäsityksen ja ulkoisen esittävyden välillä.

Kun tähän vielä lisätään se, että suomalaista audiovisuaalista maisemaa hallitsivat tuolloin arkirealistinen elokuva, informatiivinen televisio ja dokumentaarinen valokuva, on selvää, että videotaide - varmaankin paljolti juuri avantgardistisesta ja vastakulttuurisesta luonteestaan johtuen - jäi vaille laajempaa ymmärtämystä.

&Auml;lyllisyyttä ja kurinalaisuutta (konkretismi) sekä todellisuudelle uskollisuutta ja edistykellisyttä (realismi) vaatineelle 70-luvun kireälle tietoisuudelle ja kulttuuritajulle videotaide oli toisaalta liian epämääräistä ja ääriviivatonta, toisaalta liian outoa, eksperimentaalista ja elitististä aikana, jolloin myös "porvarillisissa" taidepiireissä ja "suuren enemmistön" keskuudessa yhä useampi varmaankin tunnusti ainakin hiljaa mielessään oikeaksi äärivasemmiston äänekkään vaatimuksen, että "taide kuuluu kansalle".(23)

Tämä kulttuurinen tilanne vaikutti videotaidetta kohtaan tunnetun kiinnostuksen vähäisyyteen, mutta se ei selitä kokonaan sitä, miksi videotaidetta ei tehty Erkki Kurenniemen yksittäistä kokeilua enempää.

Keskeinen syy on varmaankin videolaitteiden puute. Vaikka Sonyn vuonna 1965 markkinoille tuoma Portapak ja vähän myöhemmin käyttöön tullut U-matic-järjestelmä valloittivat nopeasti taiteen kenttää muualla maailmassa, erityisesti Yhdysvalloissa, Suomessa videotekniikan saatavuus vielä 70-luvun alussa rajoittui av-ammattilaisten, lähinnä markkinointi- ja tv-alan piiriin. Vuosikymmenen loppua myöten videolaitteet kyllä alkoivat levitä yhteisöjen ja yleishyödyllisten laitosten, mm. koulujen käyttöön, mutta vasta 80-luvun alussa nopeasti yleistynyt VHS-tekniikka toi videon myös periaatteessa kenen tahansa saataville.(24)

Taidemaailman kannalta ongelma oli nimenomaan siinä, että 70-luku ei suosinut *videotietoisuutta*, joka edellyttää maalaustaiteen perusrealismista radikaalisti poikkeavaa taidekäsitystä. Kansainvälisen videotaiteen kieli, välineeseen keskittynyt, käsitteellisesti-minimalistinen, hitaudessaan monesti yksitoikkoinen esitystapa, poikkesi olennaisella tavalla suomalaisen kuvataiteen, erityisesti perinteisen maalauksen arkikokemukseen pohjautuvasta, tutunomaisesta, todellisuuslähtöisestä, realistis-ekspressiivisestä hahmotuksesta.

Tarvittiin mieltämistävän muutosta koko kotimaisen taiteen kentässä ennen kuin videotaiteelle oli edellytyksiä päästä esille.

## **Uusi aalto**

Suomalaisen videotaiteen toinen tuleminen, joka merkitsee varsinaisen tekemisen alkamista, ajoittuu 80-luvun alkuun.

Tuolloin koko Suomi joutui yhteiskunnallis-poliittiseen ja kulttuuriseen murrokseen: Kekkosen ajan taloudelliset, poliittiset ja henkiset rakennelmat alkoivat sortua, ja ilmapiirin valtasi epämääräinen levottomuus, käänteen odotus. Vaikka mitään suurempaa ei oikeastaan tapahtunutkaan, tärkeintä oli, että yhteiskunta oli joutunut liiketilaan, ja erilaiset paineet alkoivat purkautua.

Kulttuuriin ja henkiseen elämään alkoi hiljalleen levitä uusi ja outo tunne, luvallisen ääneen ajattelun aiheuttama vapautuneisuus ja uhmakkuus (joka 90-luvulla on latistunut

suvaitsevaisuuden kielteiseksi kääntöpuoleksi, yleiseksi välinpitämättömyydeksi). Taiteessa konkretismin ja realismin vastakkaisuus ja siihen liittyvä yleinen yhdensuuntaisuus tekivät tilaa vaihtoehdoille, pluralismille. Postmodernismi teki tuloaan Suomeen.(25 )

Uusi aalto tuli kuvataiteen kenttään kohisten. Sitä oli jo omalta osaltaan 70-luvun puolivälistä lähtien nostattanut "marginaalitaiteilija" Erkki Pirtola, jonka "punktaide" merkitsi virallisen taiteen vastakohtaa, vallitsevien arvojen ja valta-asemien kumoamista. Pirtolan ympärille kerääntyneestä vaihtohejojoukosta muodostui vähitellen &Ouml-ryhmä (Pirtolan lisäksi mm. Roi Vaara ja Harri Larjosto), jonka kollektiivinen, ajan hermoon iskevä tilateos *Viimeinen illallinen* (1980) Vanhan Galleriassa antoi Jaakko Lintiselle aiheita todeta, että se "ikään kuin valmistele 60-luvun takaisintuloa"(26.)

Samaan tapaan tuosta kadonneesta vuosikymmenestä puhui noihin aikoihin myös Pirtola itse sanomalla, että "60-luvulla taiteen piirissä löydettiin aivan uusia ilmaisutapoja" ja "ilmennettiin paljon luovaa iloa suoraan, spontaanisti", kun taas 70-luvulla "mentiin näennäisturvallisten kanavien suojiin", kaupallisuuteen ja politiikkaan, joiden sijasta nyt oli lähdekö "turvattomille vesille" - kohti tuntematonta minuutta.(27 )

"Koska räjähtää?", Asko Mäkelä kysyi *Taide* -lehden jutussaan kuin 80-luvun avaukseksi. Hän raportoi Taidehallissa käytyä keskustelua, jossa ruodittiin 70-luvun perintöä, jo taakaksi osoittautunutta realismia. Mäkelän mukaan keskustelussa kävi ilmi, että realismin "pateettisuus" ja "tosikkomaisuus" sekä lopulta myös sen ympärillä pyörivät "persekärpäset marjapuuasetelmiseen" (Jarmo Mäkilän keskustelussa käyttämä, Aimo Tukiaiselta lainattu ilmaisu) olivat "tuhonneet lopullisesti" realismin uskottavuuden. Hänen mielestään muutamat yksityisnäyttelyt olivat jo antaneet merkkejä siitä, että "lanka palaa". Oli odotettavissa, että 80-luvun taide "avaa tien ylivoimaiseen elämykseen", ja mikä tärkeintä: "Perinteellinen käsitys taulusta tulee rikkoutumaan. Tilalle tulevat kasitteet ajasta, tilasta, peräkkäisistä visioista."(28 )

Vaikka mitään varsinaista räjähdystä ei tapahtunutkaan, kuitenkin taiteen laidalla oli liikettä: gallerioiden, apuraha- ja laaduntarkkailulautakuntien, taidemarkkinoiden ja akatemiakoulutuksen ulkopuolella erilaiset yksilöt ja pienryhmät tekivät omia juttujaan, jotka lähettivät enemmän tai vähemmän tärisyttäviä maanjäristysaaltoja kohti keskustaa, virallista taidemaailmaa.

Erilaiset vaihtoehtopiirit löysivät itselleen kodin Vanhalta, jonne Asko Mäkelä kaikkia taiteen ja talouden sääntöjä uhmaten oli perustanut Vanhan Gallerian, "uuden taiteen poliklinikan".(29 ) Sen yhdistetyssä ö-, u-, a- ym. hengessä järjestetyissä näyttelyissä ja tapahtumissa paikannettiin taiteen kipupisteitä, annettiin shokkihoitoa ja suoritettiin erilaisia terapeuttisia toimenpiteitä, jotka vapauttivat energiaa muuallakin kuin taiteen laidalla.

### **Interreilaus ja videotaide**

Kaikista näistä Vanhan Gallerian yhteen kokoamista virikkeistä muodostuu sekä henkinen että toiminnallinen tausta myös videotaiteen uudelle tulemiselle Suomessa.

Välittävänä tekijänä on kaksi tärkeää seikkaa: ensinnäkin Asko Mäkelän Vanhalla aloittamat videoesitykset ja toiseksi hänen ja Marikki Hakolan yhdessä tekemät interrailmatkat Eurooppaan, jossa he tutustuivat videotaiteen suuntauksiin vieraillemalla mm. Berliinin ja Kölnin gallerioissa ja museoissa.

Vuodesta 1981 Mäkelä järjesti Vanhalla videotilaisuuksia, joissa oli sekä esityksiä että keskustelua. Tällä tavoin Vanhan piirissä liikkuvat pääsivät tutustumaan mm. Nam June Paikin, Joseph Beuysin, Rebecca Hornin, Friederike Pezoldin, Ulrike Rosenbachin, Ingo Güntherin ja Dieter Appeltin teoksiin (mm. Appeltin suoramonitoitu videoperformanssi, jossa hän aukihalkaisulla murtautuu kehoaan peittävästä savikuoresta) - saksalainen videotaide oli siis keskeinen idealähde suomalaisen videotaiteen varhaisvaiheissa, ainakin videokeskustelun virikkeenantajana.

Mäkelän ja Hakolan - kuten monen muunkin - interreilaus puolestaan toi Suomeen ensi käden tietoa Euroopan taide-elämästä, jonne videotaide oli ehtinyt juurtua ja saada aikaan uusia virityksiä ajattelussa ja taiteen tekemisessä. "Voisi kai sanoa, että me interreilasimme Marikin kanssa videotaiteen Suomeen", Asko Mäkelä kiteyttää tilanteen 80-luvun alussa.(30 )

On ilmeistä, että keväällä 1982 Vanhan gallerian videositykset omalta osaltaan dramatisoivat näkyviin suomalaisen taidekentän yleisen jälkeenjääneisyyden uusien taidemuotojen suhteen ja antoivat lisäenergiaa nuorille taiteilijoille, jotka olivat erilaisin kokeiluin etsineet ulospääsyä vallalla olevan kuvataideajattelun pysähtyneisyydestä. Kuvaavaa ajankohdalle varmaankin on esimerkiksi Erkki Pirtolan purkaus hänen kommentoissaan Vanhan videoviikolla esitettyä Wolf Vostellin - Pirtolan mukaan "Wolf 'Susi' Vostell, saksan videon Grosser Böse (Iso Paha)" - "betoniteosta" *Desastres* (1972): "Eikö tämäkään sukupolvi aio murtautua ulos betonikahleistaan?"(31 )

Samaan tapaan Marikki Hakola, jota kiinnostivat "semmoiset asiat kuin minimalismi, strukturalismi, installaatio ja performanssi", on omasta taidekoulutuksestaan todennut, että vielä 80-luvun alussa Kuvataideakatemiassa oltiin irti Euroopan taidetapahtumista, joissa myös videolla oli jo keskeinen merkitys: "Jonkun Joseph Beuysin nimen mainitseminen käytävillä oli suurin piirtein kirosana. Opettajat olivat täysin tietämättömiä näistä ilmiöistä. Siihen aikaan jylläsi niin voimakkaasti jälkirealismia ja toisaalta konstruktivismi maalaustaiteessa." Mutta Hakolan mukaan koulussa oli opiskelijoita, jotka eivät tyytyneet tilanteeseen vaan alkoivat tehdä omia juttujaan "huolimatta siitä hyväksyttiinkö niitä vai ei".(32 )

### **Videotaide murtautuu esiin**

Vuosi 1982 merkitsee suomalaisen videotaiteen läpimurtoa. Silloin ensimmäistä kertaa nuoret suomalaiset taiteilijat käyttivät videota taiteellisena ilmaisuvälineenä - tosin Erkki Huhtamon mukaan "lähes sattumalta".(33 )

Kesällä 1982 järjestetyssä Lehtimäen ympäristötaidesymposiumissa performanssin ja tilateosten parissa toiminut Turppi-ryhmä (Marikki Hakola, Lea ja Pekka Kantonen, Martti Kukkonen, Jarmo Vellonen), joka oli syntynyt tarpeesta purkaa luovasti Kuvataideakatemiassa patoutunutta energiaa, päätti dokumentoida käsiinsä saamallaan VHS-kameralla taidetapahtumassa pitämänsä esityksen. Tuloksena oli *Earth Contacts* (1982), audiovisuaalinen performanssi/performanssivideo luontokokemuksesta. Marikki Hakolan sanoin video "syntyi ihan fiilispohjalta: me haluttiin joutua tilanteisiin jotka oli meille uusia ja löytää niille muoto"; lähtökohtana oli tarve tutkia "psyhyksen, fysiikan ja ympäristön suhdetta".(34 ) Näin aikaansaatu teos on "tavallaan synteesi maataiteen, rituaalisen taiteen ja minimalismin antamista vaikutteista".(35 )

Seuraavana vuonna Turppi-ryhmä tuotti toisenkin rituaalipohjaisen videon, *Deadline*

(1983), joka käsittelee viittauksenomaisen tilatapahtuman ja hajoitetun kerronnan keinoin tsaarinaikaisen kasarmialueen paikan henkeä sekä entisen teloituspaijan ja itsetuhomieliikuvissa liikkuvan mieshahmon kohtaamista. Teoksen editoinnin yhteydessä Marikki Hakola on kertonut ensi kertaa innostuneensa montaasiajattelusta,(36)joka onkin hänen monien myöhempien teoksiensa keskeinen tunnusmerkki.

Vuoden 1982 aikana kiinnostus videota kohtaan lisääntyi ja niinpä suomalaisia videotöitä oli ensi kertaa mukana saman vuoden syksyllä Asko Mäkelän järjestämässä Sara Hildénin taidemuseon näyttelyssä, joka syys-lokakuussa nähtiin myös Vanhalla. Nähtävillä olivat Turppi-ryhmän nauhateoksen *Earth Contacts* lisäksi Juhani Tirkkosen videotaltiointi &Ouml-ryhmän katuperformanssista nimeltä *Rahaa* (1982), J. O. Mallanderin teos *Autotalli* (1982) sekä Varasto-ryhmän (Kari Kalén, Cris af Enehielm, Ninel Grönholm, Pentti Hakala, Kai Fuhrman, Kirsi Monni) yhdessä Vanhan gallerian kanssa toteuttama *Edge of the World* (1982). Näiden ohella nähtiin saksalaista videotaidetta, mm. Joseph Beuysin *Eurasienstab* (1980), Rebecca Hornin *Berlin Übungen in neun Stücken* (1979) ja Nam June Paikin *Olympic Tapes* (1981).

Näyttelyluetteloon sisältyvä Wulf Herzogenrathin artikkeli on ensimmäinen suomenkielinen videotaiteen yleisesittely. Artikkelissaan Herzogenrath erottaa saksalaisessa videotaiteessa neljä osa-aluetta: tv:n kriittisen tulkinnan videon avulla, uuden elektronisen ilmaisun luomisen laitteita tutkimalla ja kehittämällä, taiteellisten tapahtumien ja esitysten (mm. performanssit ja aktiot) dokumentoinnin sekä videorakennelmat ja -esineet eli videon käytön tilateoksissa ja veistoksissa. (37)

Taidekenttää monin tavoin 80-luvun alussa hämmentänyt Homo \$ -ryhmä teki Turppi-ryhmän tavoin videoita, joiden lähtökohdat liittyivät performanssiin ja lisäksi erilaisiin taiteidenvälisiin kokeiluihin. Asko Mäkelän mukaan Homo \$:n toiminnassa oli mukana "dada-happeningiä" eikä ryhmä ollut erityisemmin kiinnostunut määrittelemään taideaktioidensa yhteydessä tuotettuja videoita videotaiteeksi - ainoa varma tunnusmerkki hänen mukaansa oli, että "ne olivat olemassa videona".(38)Tämän tapainen multimediatyöskentely oli ominaista myös Varasto-ryhmän esitykselle *Edge of the World*, joka Arto Mellerin runoon Maailman laidalla perustuen ja performanssia ja tanssia yhdistellen kuvasi lapsuuden loppua.

Samaan tapaan eri lähestymistapoja ja välineitä yhdistellen toimi myös &Ouml-ryhmä, jolle video kylläkin oli enemmänkin tallennus- kuin ilmaisuväline. Videota taideaktion yhteydessä käytti myös Pekka Nevalainen tekemällä Kalevala-vaikutteisen päiväkirjavideon Hannu Väisäsen veneistallaatioon "Siirrettävä Tuonela" -näyttelyssä 1984. 80-luvun alkupuolella ainoiksi Helsingin ulkopuolella tehdyiksi videotöiksi jäivät Jyrki Siukosen minimalistinen käsitetaiteellinen videoperformanssi *Harjoitelmia kuolemaksi* (1982) ja Jouni Hirvosen luonnosmainen kokeilu, eräänlainen video-omakuva *Schopenhauer* (1982) - jotka nekin syntyivät melkein sattumalta.(39)

Laajempaan tietoisuuteen videotaide tuli Ateneumin *ARS 83* -näyttelyn video-ohjelmiston kautta. Alkaen jo klassiseksi muodostuneesta Nam June Paikin teoksesta *TV-Buddha* (1974) Ateneumissa oli esillä varsin edustava valikoima videotaiteen kansainvälisesti keskeisten tekijöiden töitä: mm. Vito Acconcin *The Red Tapes Vol. 3* (1976), Dara Birnbaumien kootut teokset (joiden vaikutuksesta itseensä Marikki Hakola on maininnut(40)), Joan Jonasin *Vertical Roll* (1972), Martha Roslerin *Vital Statistics of A Citizen*, *Simply Obtained* (1977) ja Bill Violan *Hatsu-Yume* (1981).

Näyttelyluetteloon sisältyvä Barbara Londonin artikkeli "Taiteilijan video tänään" oli

edellisenä vuonna ilmestyneen Wulf Herzogenrathin tekstin ohella toinen suomenkielinen videotaiteen yleisesittely. London jakoi videotaiteen, "oman aikamme kielen", kahteen lähestymistapaan: yhtäältä veistoksellisiin tai monitoreista koostuviin installaatioihin ja toisaalta yksikanavaisiin nauhoihin(41) - tämä tavallaan itsestään selvä jako on historiallisesti kiinnostavalla tavalla näkynyt problemaattisena jännitteenä myös meillä.(42 )

Videotaidetta koskevan tietämyksen leviämiseen vaikutti osaltaan myös Hanasaarella 1983 järjestetty videotaiteen tapahtuma, Videotaide Skandinaviassa, jossa 80-luku kohtasi 70-luvun, Marikki Hakolan sukupolvi J. O. Mallerin sukupolven. Vaikka tapahtuman yhteydessä käyty keskustelu sai aikaan ajatustenvaihtoa kahden aikakauden välillä, sukupolviero ja siitä johtuva henkisten taustojen erilaisuus aiheutti varmaankin sen, että keskustelu merkitsi ilmeisesti enemmänkin molemminpuolista hyväksyvää kuuntelemista kuin ideoiden siirtymistä vuosikymmeneltä toiselle.(43 )

Myöhemmän kehityksen kannalta on merkittävää, että jo suomalaisen videotaiteen alkuvaiheissa avautuivat myös kansainväliset näyttely-yhteydet. Itse asiassa jopa niin varhain kuin 1983 kalifornialainen Long Beach Museum of Art järjesti Kathy Rae Huffmanin kuratoiman ja Asko Mäkelän kokoaman näyttelyn Video Art From Finland, jossa esitettiin mm. Turppi-ryhmän *Deadline*, Varasto-ryhmän *Maailman laita* ja *What Kind of Children* -ryhmän *Based on Heinrich Böll* (1982-83).(44 ) Vuoden vaihteessa 1985-86 Tukholman Kulturhuset järjesti laajan kansainvälisen videotapahtuman Video/Art/Video, johon osallistui myös suomalaisia tekijöitä.(45 )

Kaikille 80-luvun alun videoprojekteille oli ominaista, että ne liittyivät suomalaisen taidekentän murrokseen, taiteen laajentuneen alueen problematiikkaan, jolle oli ominaista taiteidenvälisyys ja eri tekotapojen sekoittaminen.

Videon kohdalla tämä näkyi aluksi nauhatöinä, joko erilaisten esitysten tallennuksina tai videokuvaa itsenäisenä ilmaisumuotona käyttävinä teoksina, jotka tavalla tai toisella perustuivat performanssin ajatukseen. Tällainen on mm. Roi Vaaran video *This Kind of People* (1983-1989), ö-henkinen lenkinsyöntiaktio, jossa suomalainen itsepäinen metsäläismentaliteetti paljastetaan saattamalla se häikäilemättömän pilkan kohteeksi kuvotuksen ja naurun keinoin - siis itsessäänkin tavallaan yhtä metsäläismäisin menoin.

Toinen videotaiteen keskeinen lähtökohta, tilateosten tekeminen, kehittyi myös taiteen laidalla luoduista uusista lähestymistavoista, joissa olivat mukana tilan ja ajan ulottuvuudet. Tästä oli kysymys esimerkiksi Turppi-ryhmän kokeiluista kehittyneessä performanssissa *Välitila* (1982), jonka kuluessa Marikki Hakola ja Lea Kantonen liikkuivat ja maalasivat rakentamassaan tapahtumatilassa kuuden tunnin jaksoina viiden päivän ajan tutkien "tilaa mielen ja ruumiin välillä".(46 ) Tila-ajattelun ulottamisesta videoon on kysymys Hakolan Kuvataideakatemiaan lopputyössä, tilateoksessa *Time is Right for...* (1984), joka samalla on hänen ensimmäinen tietoisesti itsenäiseksi videoteokseksi ajateltu työnsä. Se koostui tv:n uutis- ja mainosmateriaalista editoidusta nauhasta ja monitorista, joka oli upotettu silputusta tietokonepaperista tehtyyn seinään.

Merkittävää myös on, että Hakolan teokseen kuuluva nauha oli scratchia; se oli siis ajan tasalla juuri tuolloin Englannissa huomiota herättäneen uuden videovirtauksen kanssa.(47 ) Minna Tarkan mukaan Hakolan tavassa käsitellä tv-kuvia voi nähdä myös 60-luvun videotaiteilijoilta peräisin olevaa pyrkimystä toimia "televisiokunnan kuvainraastajana".(48 )

Ehkä on perusteltua sanoa, että Hakolan työ on juuri tietoisessa videoajattelussaan

suomalaisen videotaiteen perusteos, jonka tematiikka, tekotapa ja esitystilanne ilmentävät taiteessa tuolloin meneillään ollutta muutosta ja antavat sille näkyvän muodon. Identiteetin ja informaatioyhteiskunnan suhde, multimediatyöskentely ja vallitsevan taidemaailman ulkopuolella toimiminen olivat ajassa liikkuvia ajatuksia.

### **Kuvakäsitys laajenee**

Taiteessa 80-luvun alussa käynnistyneen muutosprosessin kuluessa kaksi tekemisen muotoa muodostui eräänlaiseksi energioita yhdistäväksi ja uudelleen suuntaavaksi voimakentäksi: performanssitaide ja ilmiöalue, jota voisi kutsua "uudeksi visuaalisuudeksi".(49) Keskeistä niille molemmille oli, että ne olivat taiteilijan minuudesta, hänen kehollisuudestaan ja kokonaispersoonallisuudestaan lähteviä ilmaisumuotoja; ne olivat intuitiota, myyttiä, näkemyksellisyyttä ja tunnekokemusta korostavia työtapoja, jotka pyrkivät luomaan tilassa ja ajassa etenevän, vastaanottajan kaikkia aistialueita puhuttelevan kokemuksen.

Ilmapiirin vallannut postmodernismin henki - enemmän tai vähemmän tietoisesti hyväksyttynä - avasi portit luovalle eklektiivisyydelle, bricolage-ajattelulle, jossa tärkeintä ei ollut alkuperäisyys ja aitous vaan ainesten yhdistelyn omaperäisyys ja vision vaikuttavuus. Kiinteyden ja käsitteellisen määriteltävyyden tilalle tulivat virtaavuus ja intuitiivinen elämys.

Performanssin ja visuaalisuuden virikkeet nousivat monista varsin erilaisista lähteistä, jotka olivat 80-luvun kulttuurin lähtökohtia muutoinkin: elinympäristön kuvallistumisesta, rockkulttuurin spektakelisoitumisesta, musiikkivideoista ja MTV:stä, klubitapahtumista, muoti- ja tyyli-ilmiöistä, Euroopan ulkopuolisten kulttuurien ilmaisumuodoista, länsimaisen kuvataiteen happening- ja aktioperinteestä, teatterin ja tanssin kokeellisista suunnista, Beuysin taideajattelusta, jossa korostuivat rituaalinomaisuus, käsitteellisyys, materiaalit, tila ja prosessit sekä yleensä taide- ja kulttuuri-ilmiöistä, joissa ilmaisuvälineiden ylittäminen ja kuvallisuus olivat keskeisiä piirteitä.

Jack Helen Brutin toiminnassa keskeisesti mukana olleen Risto Heikinheimon mukaan performanssi oli "kuvataiteen viimeinen voimannäyte"; "kaiken visuaalisen kaaoksen keskellä" se oli "viileä muistutus Kuvan ylivoimasta".(50 )

Vaikka videolla välineenä on periaatteessa välitön yhteys kaikkeen kuvalliseen ajatteluun, performanssin ja uuden visuaalisuuden esiin nouseminen ei sellaisenaan siirtynyt videotaiteeseen. Pikemminkin taiteen muutos loi videontekijöille virikeympäristön, kulttuurisen kontekstin, jossa risteilevät ajatukset ja ideat saattoivat avata uusia näkökulmia myös videon mahdollisuuksiin. Mutta välittömistä vaikutusyhteyksistä tuskin voidaan puhua, ainakaan siinä mielessä, että "Kuvan ylivoima" olisi suoraan johtanut meillä videotaiteen uuteen tulemiseen.

Tähän on useitakin syitä. Ensinnäkin video on itse asiassa performanssin vastakohta: siinä missä performanssi perustuu esiintyjien välittömään läsnäoloon, video perustuu teknologiaan, jonka toiminnalle on ominaista välittyneisyys; videotaide on mediaalinen taidemuoto. Toiseksi taiteen tekemisen välineenä video ei ole varsinaisesti kuvataiteellista kuvapintaa korostava ilmaisukeino (vaikka kuvataiteellisuus ja kuvallisuus ovat tietysti myös keskeistä videotaiteessa), vaan se on eräänlainen ideoiden, ajatusten, visioiden ja käsitteellisten kuvien audiovisuaalinen esitystapa, jonka "tuotteena" on aistielämystä enemmän ajatus- ja tunnekokemus. Kolmanneksi, taidemuotona video on joko "pientä", hidasta ja hiljaista, jolloin se vaatii katsojalta keskittyneisyyttä ja tarkkaavaisuutta,

eräänlaista kahdenkeskisyyttä teoksen kanssa (nauhateokset) tai tilakokemuksena hahmottuvaa, jolloin se edellyttää vastaanottajan liikkuvaa havainnointia ja sen myötä avautuvaa omaa ajatus- ja assosiaatioprosessia (tilateokset).

Performanssi ja kuvallisuus ovat spektaakkelimuotoja, ne ovat suoraan aisteille suunnattua ilmaisua. Video sen sijaan vetoaa enemmänkin ajatteluun; siinä kuvallinen loistokkuuskin puhuttelee pikemminkin järkeä kuin tuottaa aistielämyksiä.

Ehkä tärkeintä videotaiteen kehityksen kannalta oli performanssiin liittyvän uuden kuvallisuuden aikaansaama perinteisen, 70-luvulla kanonisoidun realistisen ja dokumentaarisen kuvakäsityksen korvaaminen kuvan vapaamuotoisella, viitteellisellä ja assosioivalla käsittelyllä, idea- ja montasikuvilla, joissa performanssin läsnäolevat ihmisolennot ovat muuntuneet ajatuksellisiksi tai käsitteellisiksi ihmishahmoiksi.(51 )

Selvimmän yhteys performanssiin ja sille ominaiseen kuvakäsitykseen näkyy Marikki Hakolan monissa töissä ja myöhemmin Rea Pihlasviidan ja Kimmo Koskelan tuotannossa, joita muutoinkin yhdistää samantapainen visuaalinen loistokkuus - "Porvoon koulun" tunnuspiirre. Mutta suomalaisen videotaiteen varsinaisena lähtökohtana voidaan ehkä yleisemminkin pitää performanssityyppisen kuvan kautta haltuun otetun fyysisen ja psyykkisen tai henkisen tilan käsittelyä.

Tämä näkyy jo Marikki Hakolan varhaistöissä *The Time is Right for...* (1984) ja *PRE* (1984), jotka molemmat ovat tilateoksia, mutta se tulee esille myös niinkin erilaisissa nauhatöissä kuin vaikkapa Harri Larjoston *Siirtymiä* (1988), Annu Kekäläisen ja Marja Niemen *Naisten eroottiset koettelemukset* (1989), Teemu Mäen *The Good Friday* (1989), Lea ja Pekka Kantosen *Olen vesilähde* (1990) sekä Liisa Karvosen ja Ulla Väätäisen *Sunnuntai* (1990). Nämä kaikki ovat videoperformansseja tai performanssivideoita, joissa video ei kuitenkaan ole tallennusväline vaan nimenomaan uusi ilmaisumuoto, jonka kuvallinen luonne (intiimi välittömyys, elektroninen työstettävyys, kuvausvaiheessa kokeilua suosiva helppous ja halpuus yms. seikat) mahdollistaa kuvataiteen, valokuvan, tv:n ja elokuvan välimaastossa työskentelyn.

Marikki Hakolan *PRE* on tässä mielessä suuntaa antava teos. Sen ristin muotoon rakennettu kymmenestä monitorista koostuva kokonaisuus, eräänlainen mediatotemi tai informaatioyhteiskunnan vastaikonostaasi, ryöpyttää katsojan eteen kollektiivista tajunnanvirtaa, visuaalisina viitteinä näyttäytyviä maailmankuvan sirpaleita. Monitorit, jotka ilmentävät tv-kulttuurin keskeisyyttä nykyihmisen kokemuspiirissä, toimivat Hakolan mukaan "alitajunnan etäispäätteinä", joiden syöttämä informaatio muuttuu "destruktiiviseksi, egoa pirstovaksi voimaksi" ja saa aikaan sen, että ihmisten on yhä vaikeampi hahmottaa itsenäistä ja ehyttä maailmankuvaa.(52 )

Samaa tematiikkaa käsittelee myös Hakolan yhdessä työryhmän kanssa valmistama audiovisuaalinen multimediasuoritus *PIIPÄÄ*(1987), joka koostui neljästä tanssijasta, kahdesta laulajasta ja näyttelijästä sekä suoramonitroidusta ja nauhoitetusta videokuvasta, tietokonemusiikista ja diamultivisiosta. Tämä meillä ennen näkemättömän suurusuuntainen, suorastaan spektaakkelin mittasuhteisiin kasvanut kuvaus ihmispsyken ja informaatioyhteiskunnan sekä vallan, manipulaation ja massojen suhteista oli Hakolan mukaan "yhteiskunnallinen ja poliittinen teos", jossa "yksilöä ei enää ollut".(53 )Risto Heikinheimon mukaan *PIIPÄÄN* merkitys oli siinä, että se aikaisempiin yrityksiin nähden ylivertaisesti osoitti kokeellisen taiteen mahdollisuudet, vaikka siitä ei tullutkaan "suurta kansanjuhlaa".(54 )

Kummankin teoksen esitystapa, jossa kuvan ja äänen teknologia toimi sekä

ilmaisuvälineenä että sisällön metaforana ilmensi 80-luvun voimistunutta mediatietoisuutta, keskustelua mediayhteiskunnasta, jossa medioiden ei enää välttämättä koettu muodostavan McLuhanilaisittain "ihmisen uusia ulottuvuuksia" - "maailmankylästä" puhumattakaan - vaan päinvastoin, jossa ihmisestä tuntui tulleen medioiden jatke, käänteisessä mielessä mediapersoona. Videotaiteen ilmaisullisen kehityksen kannalta olennaista molemmissa teoksissa oli, että niissä kuva-aineisto oli irrotettu konkreettisista merkitysyhteyksistään ja tämän abstraktion kautta muutettu käsitteelliseksi kuvastoksi.

Mediayhteiskunnan teema ja käsitteellinen kuvankäyttö on ollut ominaista myös Marikki Hakolan myöhemmille *PIIPÄÄ*-aineistosta editoiduille nauhateoksille *Cricket* (1988), *Gyrus* (1989) ja *Telephone* (1990) sekä YLE:n Taiteen laita -sarjaan tehdylle kokeelliselle videoprojektille *Lucy in the Sky* (1990). Samantapaiseen, mutta yksilöpsyken tajunnantilaa hahmottavaan kuvailmaisuun perustuvat puolestaan Hakolan Milena-aiheiset työt, nauhateos *Stilleben - Milena's Journey* (1989) ja videoseinä/nauhateos *Milena - Distanz* (1991-92), joissa Kafkan ja hänen rakastettunsa Milenan kirjeenvaihdon kautta käsitellään ihmisten välisen kommunikaation problematiikkaa.

### **Riippumaton video ja MUU**

Marikki Hakolan uraa uurtavan työn ansiosta videosta alkoi 80-luvun puolivälistä eteenpäin kehittyä taiteen laidan vaihtoehtoenergiaa kokoava ja suuntaava väline. Video alkoi kiinnostaa kuvataiteen, performanssin, tanssin ja muiden ilmaisumuotojen parissa työskenteleviä nuoria taiteentekijöitä, joiden pyrkimyksiä ei vastannut perinteinen galleriataide.

Ei-kaupallisen videon tuotannolliseksi toimintaympäristöksi alkoi 80-luvun puolivälissä vakiintua riippumattoman videon kenttä, joka Perttu Rastaan mukaan voidaan jakaa taiteeseen ja dokumenttiin. Dokumentaarinen video liittyy Rastaan mukaan "yhteisölliseen julkisuuteen" eli "pieneen julkisuuteen", joka on kansalaisjulkisuutta"; siinä (feminismin tavoin) "henkilökohtainen on poliittista" ja "minusta tulee me".(55) Toisin kuin esimerkiksi Englannissa, meillä ei kuitenkaan ole syntynyt erityisiä videon avulla itseään ilmentäviä yhteisökuulttuureja, sillä vahvan yhtenäiskulttuurin vuoksi meillä ei ole lähi- ja paikallistason yhteisöjä. Siksi meillä on ehkä syytä yhteisövideon sijasta puhua mieluummin videopajakulttuurista, varsinkin kun yhteisöllisiksi dokumenteiksi tms. ymmärrettävien videoiden tekeminen tapahtuu pääasiassa videopajoissa. Siten voidaan sanoa, että riippumattoman videon kenttä jakautuu meillä videotaiteeseen ja videopajakulttuuriin.

Näiden kahden alueen erillisyyttä ja erilaista toimintalogiikkaa 1980-luvun loppupuolella kuvaa, että videotaiteen väliaikainen taantuma alkoi samaan aikaan kuin videopajakulttuurin nopea nousukausi. Selitykseksi voidaan varmaankin mainita ainakin se, että videon taidekäytölle ei vielä 80-luvun puolivälissä ollut vakiintunut nimenomaan taidejärjestelmän yhteydessä toimivaa esityskulttuuria, kun taas työpajavideoille oli muodostumassa jo oma alakulttuurinsa, videoharrastajien muuhun elämään välittömästi liittyvät tekemis- ja katsomiskäytännöt: kodit, koulut, harrastepiirit yms. omaehtoiseen kulttuuritoimintaan kuuluvat yhteisömuodot.

Käänteisesti sanottuna tämä merkitsee, että videon taideluonteen

tajuaminen on meillä kehittynyt varsin hitaasti - eikä se vie

Silti kautta 80-luvun myös eri taidemuotojen parissa toimivat taiteilijat käyttivät myös videota. Esimerkiksi Nuorten näyttelyssä 1984 oli esillä Marikki Hakolan töiden lisäksi *Auki*-ryhmän ja Kuutti Lavosen teoksia. Valokuvan, performanssin ja erilaisten taiteidenvälisten projektien yhteyksissä toimiva Harri Larjosto teki performanssivideon *Parantola* (1985), ö-henkisen hyökkäyksen kulutuskulttuuria vastaan. Valokuvataiteen parissa työskentelevä Aimo Hyvärinen esitti käsitteellisesti viritetyssä videossaan *Raha* (1987) nimiaiheen absurdeissa yhteyksissä. Myös eri välineitä kokeilleet Eija-Liisa Ahtila ja Maria Ruotsala tekivät kulutuskulttuurin tavaramaailmaa ironisoivan videon *Esineiden luonto* (1987). Kaksikko jatkoi videotyötään tekemällä yhdessä Erkki Haapaniemen ja Jaanis Kerkiksen kanssa minuuden käsitteellä leikittelevän videon *Roolit (Minä)* (1988).

Videotaide ja koko riippumattoman videon kenttä joutui uuteen tilanteeseen, kun rahamarkkinoiden vapauttamisen aiheuttama kaikkialle leviävä kasinotalouden henki valtasi myös taidemaailman.

Sijoituspelissä menestynyt nuori, urbaani ja hyvin koulutettu keskiluokka alkoi ostaa taidetta, josta tuli sosiaalisen nousun statussymboli ja kulutusjuhlan kulttuurinen koriste. Vaihtoehtoinen taide - juuri alkuun päässyt videotaide mukaan lukien - joutui vetäytymään pienen uskollisten piirin alakulttuuriksi, samaan aikaan kun sijoittajia kiinnostava galleriataide koki Suomen oloissa ennen näkemättömän noususuhdanteen. Kuvataiteesta ja erityisesti 80-luvun alussa läpimurtonsa tehneiden nuorten taiteilijoiden teoksista tuli taidemarkkinoiden kovaa valuutaa. (56 )

Uutuudestaan huolimatta videotaiteella ei ollut markkina-arvoa, sillä kuvataiteen teosmaisuudesta poikkeavana taidemuotona se ei sopinut sijoituskohteeksi.

Vallitsevalle tilanteelle vastaiskuna vaihtoehtopiirit perustivat 1987 MUU:n, taiteidenvälisyyttä ajavan yhdistyksen, josta pian kehittyi taiteen laidan kokoava toimintakeskus. MUU:n piirissä videotaiteella on ollut alusta alkaen keskeinen asema.

MUU:n luoma videotaiteelle myönteinen ilmapiiri ja toimintakulttuuri merkitsi videoiden tekemisen ja esitysten elpymistä. Toinen tärkeä syy videotaiteen uuteen nousuun oli nopeasti laajentunut videopajojen verkosto, joka mahdollisti erittäin pienin kustannuksin kuvaamisen, editoinnin ja kaikenlaisen ilmaisukokeilun sekä myös tekijöiden koulutuksen. Kolmas tähän liittyvä syy on videolaitteiden nopea yleistyminen 80-luvun puolivälin jälkeen, minkä seurauksena välimatka spontaanista ideasta toteutukseen lyheni olennaisella tavalla. Varsinkin VHS-laitteista tuli helposti saatavilla olevia ja kokeiluihin houkuttelevia työvälineitä. Välineenä video - nimenomaan kuvaus- ja editointijärjestelmänä - alkoi olla tekijöille tuttu niin tuotannollisesti kuin ilmaisullisestikin.

Videotaiteen tilanteelle olikin 80-luvun loppupuolella luonteenomaista

monien uusien tekijöiden esiintyminen. Kuvataideakatemian piirissä työskentelevillä nuorilla taiteilijoilla oli edelleen vahva osuus, mutta tekijöitä tuli myös muualta, kuten valokuvan ja siihen liittyvän taiteellisen kokeilun alueelta. Erityinen merkitys ainakin Helsingin seudulla oli KSL:n videopajalla, jonka käynnistämä kurssitoiminta muodostui monen tekijän työskentelyn lähtökohdaksi ja toimintaympäristöksi. Samaan aikaan yhä jatkuva ja voimistuva videopajaverkoston kasvu (nykyisin yhteensä n. 50 pajaa) lisäsi kiinnostusta sekä riippumatonta videota että videotaidetta kohtaan ympäri Suomea. Tässä vaiheessa myös entistä useammassa taidekoulussa video otettiin osaksi opetusohjelmaa, monissa jopa perustettiin erityinen videolinja (nykyisin n. kymmenessä taidekoulussa on video-opetusta).

Kaikki tämä hyvinkin erilaisista lähtökohdista ja osaamisen tasoilta noussut kiinnostus videota kohtaan johti siihen, että siitä alkoi kehittyä uudenlainen "taideharrastus", joka sai virikkeensä tv-kulttuurista, musiikkivideoista, scratchistä, super-8-puuhailusta yms. ja jossa pyrkimys löytää uusia muotoja omaehtoiselle taiteelliselle ilmaisutarpeelle yhtyi leikkittelyyn populaarikulttuurin aineksilla. Videosta tuli tavallaan uusi alakulttuuri, taiteen laidalla toimivien nuorten mediatietoisuuden manifestaatio, joka purkautui esille Lahden ja Kuopion av- ja videofestivaalien yms. katselmusten valtavana videosumana.

### **"Low band -estetiikka" ja mediatietoisuus**

Riippumattomaan videoon kohdistuvan kiinnostuksen kasvu sai aikaan myös muutoksia videotaiteessa: lähestymistavat monipuolistuivat ja kuvataiteen ulkopuoliset näkökulmat tulivat mukaan videoiden tekemiseen.

Videotaiteen ensimmäisen aallon, 80-luvun alun tilanteelle oli ominaista kuvataiteen ja taiteidenvälisyyden, muutaiteen, problematiikasta nouseva, toisaalta hyvin yksinkertainen, videon tallennusluonnetta hyödyntävä ja vapaamuotoisiin performansseihin liittyvä minimalismi (esim. Turppi, Homo \$, Ö-ryhmä), toisaalta tilateoksiin ja multimediaperformansseihin pohjautuva kompleksinen esitystapa (esim. Marikki Hakolan teokset).

Nyt tällaisen taiteen piirissä tapahtuvan muutaiteellisen videotyöskentelyn rinnalle tulivat tekotavat, joiden lähtökohdat olivat osin taiteen tekemisessä, osin erilaisessa vaihtoehtoja alakulttuuritoiminnassa. Tuloksena oli editoinnin perustekniikkaa hyödyntäviä nauhateoksia, joiden lähestymistapoihin kuuluivat scratch, punk-asenteesta nouseva yhteiskuntakriittisyys, henkilökohtaisuus ja tyyli, jota voisi kutsua "low-band-estetiikaksi" tai monissa tapauksissa jopa "kotivideoestetiikaksi". Olennaista on, että näihin tekotapoihin liittyi kuvataidetietaisuuden ohella voimistunut mediatietoisuus.

Tuntuu myös siltä, että tekemiseen yleensä tuli tietynlaista tietoista "amatöörimäisyyttä", "matalan kynnyksen" -ajattelua sekä uudenlaista rentoutta, ironiaa ja itseironiaa. Video alkoi arkipäiväistyä, ja videotaiteelle usein ominainen kireys alkoi hellittää - mikä ei tietystikään välttämättä merkinnyt yleisen taiteellisen tason nousua vaan päinvastoin välillä näkyvää ideoiden ja toteustapojen keskeneräisyyttä.

Toisaalta tietynlainen rosoisuus, piittaamattomuus taiteellisista tehokeinoista ja visuaalisesta tyylikkyydestä saattaa olla myös joidenkin suomalaisten videoiden vahva

puoli.

Esimerkiksi Jyri Wuorisalon *Sikanautaa* (1989) käyttää perustason kuvaus- ja editointitekniikkaa tavalla, jossa särmikkyys palvelee asiaa: joensuulaiseen talonvaltauksen liittyviä tapahtumia ja viranomaisten toimia analysoidaan aineistoa editoimalla siten, että vallankäytön kätkeytävät puolet piirtyvät esiin. Marko Järvisen rasismiaiheinen *White Power* (1990) on karu ja tyly skinhead-uholla leikittelevä "katuvideo", jonka tv-sarjojen väkivaltaa hirtehisellä ja osin naiivin tyylittömällä tavalla parodioiva ote jättää lopulta hyytävän kysymyksen paitsi aivan aidosti huonosta mausta, myös ja ennen kaikkea myötämielisyydestä "valkoiselle vallalle", rasismille. Pentti Aarnion ja Iiro Rүүtin *Slaves* (1990), Baltian neuvostomiehitystä vastaan hyökkäävä pienimuotoinen, musiikkivideomainen videokommentti saattaa puutteellisen työstämisen vuoksi kääntyä lopulta itseään vastaan, hyvistä tarkoituksistaan huolimatta. Tapio Puhakaisen *Tesaurus* (1989), Sami van Ingenin *Brachycera* (1990) ja Rainer Salejärven *Moskau Symphonie* (1990) voidaan ymmärtää kokeiluiksi videokuvan sisäisillä ominaisuuksilla, mutta ne jäävät kaikessa minimalistisessä pelkisteisyydessään samealla tavalla arvoituksiksi.

Tämä sama ongelma - hämärä ja itsetarkoitukselliselta tuntuva "videotaiteellisuus" - vaivaa työskentelyä monin paikoin jatkuvasti; vai mitä olisi sanottava esimerkiksi Aapo Kässin "musiikkivideosta" *Golf-sukkula* (1991), jossa Kikan suosikki-iskelmän "Sukkula" sämplätystä kertosaakeesta muodostuvaa äänitaustaa vasten nähdään scratch-kuvia Saddam Husseinistä ja Bushista koristeltuna ilmeisen tarkoituksellisen tökeröllä pornosymboliikalla; tai Veli Matinmikon "editointikoosteesta" *Sinun pitää nukkua* (1991), jossa satunnaiset kuvaväläykset ja efektianimaatiot sekoittuvat kuvaan nukkuvasta nuoresta parista, ja kaikki päättyy jostakin elokuvasta poimittuun kasvokuvaan naisesta sanomassa miehelle: "Sinun pitää nukkua"; tai Inga Sipiläisen videosta *People* (1992), jossa nähdään kotivideokameralla kuvattuja epäselviä ja heiluvia kuvia värillisistä vierasmaalaisista Helsingin rautatieaseman vilinässä kertomassa suomalaisesta rasismista; tai Kari Yli-Annalan työstä *Tauti* (1991), jossa videokamera tutkii erikoislähikuvassa miehen kasvoja, silmää, ihoa, otsaryppyjä ja kieltä, samalla kun väliin on leikattu abstrakteja värikuvioita; tai Leena Markkasen "kotivideosta" *Painajaisia höyhensaarilla* (1991), jossa tyttö asettuu lattialle tv:n ääreen nukkumaan, ja ruudusta tulevat kuvat sekoittuvat hänen uniinsa hissillä ajamisesta, uimisesta ja vaatteet päällä kylpemisestä.

Ongelmana kaikissa näissä videoissa - ja monissa samantapaisissa - on juuri se, että niissä videokuvat jäävät videokuviksi eivätkä sano mitään itsensä lisäksi. Minna Tarkka osuu varmasti oikeaan sanoessaan, että "videonauha (materiaali jonka voi huoletta antaa palaa) vaivuttaa tekijän narsistiseen narkoosiin: itse kuvattua aineistoa jäädään tuijottamaan kriitikittömästi ja katsoja unohtuu."(57)

Yksinkertainen ja koruton kotivideoestetiikka voi kyllä kaikessa minimalismissaan olla myös esteettisesti kiinnostavaa, mutta vain tiettyyn rajaan saakka, jonka alle meneminen merkitsee yksinkertaisesti vain sitä, että video on huono. Todelliseen "huonouden estetiikkaanhan" kuuluu, että teokset ovat huonoja hyvin tehdysti - ja se vaatii todella taitoa ja taiteellista tajua.

Mutta mitä ilmeisemmin video houkutteli myös tietoiseen "uusyksinkertaisuuteen", jälkituotannon hi-tech-tehosteita vierovaan ilmaisuun.

Esimerkiksi Aimo Hyvärisen nauhateokset, ihmisen luontosuhdetta tutkiva metsämeditaatio *Kaipuu* (1989) ja ihmisen lajiolemusta hahmottava performanssi *Puuttuvat helmet* (1989), liikkuvat pelkistettyjen peruskokemusten tasolla. Tiina Mazetin

nauhateos *NO:ON* (1990) on samalla kertaa eräänlainen tutkielma videokameralle ominaisesta ilmaisutavasta ja sille läheisestä kohdealueesta, arkitodellisuuden ohikiihtävistä hetkistä. Liisa Karvosen ja Ulla Väätäisen naisen tunnoista nousevat, minuuden vapautumista ja naisellisia voimia kuvaavat performanssi- ja tarinavideot, mm. *Perintö* (1990) ja *Intohimoja ja velvollisuuksia* (1990), avaavat viitteellisin keinoin hahmotettuja näkymiä luontoon ja mytologisiin aiheisiin. Vähäeleisyyden huipentuma on varmasti Johan Ojan yhden miehen miniperformanssi *Voikukanpillejä soittaessa* (1989), joka muutamalla kotivideokuvalla tavoittaa Suomen kansallisen kulttuurin perussävelen.

Ihmisen luontosuhteen ja kokemusmaailman kuuntelun vastakohtaa merkitsi 80-luvun lopulla kasvava tietoisuus mediatodellisuuden merkityksestä. Mediateknologiasta ja siihen liittyvästä audiovisuaalisesta kulttuurista oli yleensäkin 80-luvun lopulla alkanut kehittyä uudenlainen elinympäristö, mediamaisema, mediasfääri tai habitaatti, joka omakohtaisen kokeilun ja tekemisen ohella tarjosi sekä aisti- ja ajatusvirikkeitä että kriittisen tarkastelun kohteita.

Tätä mediakuvien välittämää mielikuvamaailmaa alkoi käsitellä scratchin keinoin esimerkiksi Kimmo Sininen, jonka videoissa, mm. *She is/He is* (1989), *Sinking Hollywood* (1989) ja *Life Without Article* (1990), ironinen etäännyttäminen yhtyy formaalis-abstraktiseen leikittelyyn ja absurdiin huumoriin. Marikki Hakolan simultaanieditointiin perustuvat nauhateokset, mediamanipulaation ja politiikan suhteita tutkiva *Gyrus* (1989) ja ihmissuhteita korvaavan telekommunikaation visioita väläyttelevä *Telephone* (1990) edustuvat yhteiskuntakriittistä mediatietoisuutta. Kimmo Koskela ja Rea Pihlasviita - joiden myöhempi mediaperformanssin ja nauhateoksen keinoja yhdistelevä tyylikkään aggressiivinen *Mein Kampf in Media* (1992) on tavallaan tämän aihepiirin monimielinen, ikään kuin tulkintavaihtoehtoilta uhitteleva yhteenveto - tekivät kokoomateoksen *Video XII-I* (1989), jonka tanssikuviot ja monikerroksinen kuvasto heijastelevat postmodernin minuuden problematiikkaa - teema, jonka taustalla myöskin voi nähdä mediayhteiskunnalle ominaisen todellisuuden kahdentumisen, toisiaan heijastelevien pintojen peilimaailman.

### **Video ja henkilökohtaiset visiot**

Kun 90-luku alkoi, riippumattoman videon kenttä - taidevideot, dokumentit ja muut "independent"-tuotannot - oli kasvanut jo sellaisiin mittasuhteisiin, että oli perusteltua puhua tv-, elokuva- ja mainosmaailman ulkopuolelle kehittyneestä suomalaisesta videokulttuurista.

Tämän uuden kulttuurimuodon, jonka yhteydet haarautuivat pian ylipäätään kaikkiin uusiin elävän kuvan muotoihin videosta kokeelliseen elokuvaan ja tietokonegrafiikkaan, kokoajaksi muodostui 1990 perustettu AV-arkki, kaikkien audiovisuaalisten ja myös katoavien taidemuotojen tallennearkisto, levitysorganisaatio ja edistämiskeskus. Jo perustamisvuonna AV-arkin kokoelmiin kuului pari sataa videotyötä, pääasiassa videopajojen ja -festivaalien satoa.

Vuodet 1990-91 ovat suomalaisen videotaiteen tähänastisista kaikkein tuottoisimmat, sillä näiden kahden vuoden aikana tehtiin enemmän videoteoksia kuin koskaan aikaisemmin. Tässä suhteessa voidaan puhua ellei suomalaisen videotaiteen kolmannesta tulemisesta, kolmannesta aallosta ainakin (kuten edellä on käynyt ilmi, kaksi ensimmäistä osuivat 80-luvun alku- ja loppupuolille). On selvää, että keskeisenä syynä tähän olivat parantuneet esitysolosuhteet, festivaalit ja AV-arkin määrätietoinen levitystoiminta. Mutta vähintäänkin yhtä tärkeä seikka on taiteilijoiden piirissä viime vuosina kehittynyt tietoisuus videosta taidemuotona.

Monet tekijät ovat selvästi löytäneet "oman äänensä", omat aiheensa ja tekotapansa.

Esimerkiksi Marikki Hakola on kautta koko tuotantonsa käsitellyt informaatioyhteiskunnan, ihmisyksyyden ja vallankäytön suhteita, ihmisten välisen kommunikaation mahdollisuuksia sekä viime aikoina myös teknokulttuurin aiheuttamaa uhkaa luonnolle (*PINUS*, 1990: *Whirl*, 1990; *Forester*, 1991). Hänen teoksensa - sekä nauha- ja tilateokset että mediaperformanssit - perustuvat simultaaniseen, assosioivaan kuvankäyttöön ja teemojen kerrokselliseen kuljettamiseen, musiikilliseen rakenteeseen; lisäksi hän käyttää monitasoisia ääni-ilmaisua, usein myös Kaija Saariahon sävellyksiä. Teosten audiovisuaalinen kokonaisilme on erittäin huoliteltu ja osoittaa teknologian suvereenia hallintaa.

hkä voidaan sanoa, että Hakolan töissä näkyy vahvana Jack Helen Brutin luoma visuaalinen perintö, ainakin ne ovat samaa sukua.

Teemu Mäen tuotannolle puolestaan on ollut ominaista, että hän on asettanut itsensä - oman ruumiillisuutensa ja persoonallisuutensa - taiteensa käyttöön.

Tässä suhteessa Mäki on omalla tavallaan myös rajun ironinen antiteesi muodikkaalle taideteorialle, joka puhuu "tekijän kuolemasta" ja subjektin katoamisesta: Mäen harjoittamat rituaaliteot kuten itsensäviiltely, masturbaatio, pään takominen peltioveen, kämmenen polttaminen yms. osoittavat tekijän kouriintuntuvan lihallista läsnäoloa teoksissaan, mm. videoissa *Money to Burn* (1989), *The Good Friday* (1989) ja *My Way, a Work in Progress* (1990-).

Mäen tuotannossa on vahva temaattinen yhtenäisyys: kapitalismin aiheuttama ekokatastrofin uhka, ihmistä hallitsevat seksuaalinen halu, mielihyvän etsiminen ja kivun torjuminen, vallantahto ja väkivalta, kulutuskulttuurille ominainen viettienergian sublimaatio sekä moraalien ihmistä ylempien perusteiden kieltäminen ja vapaan tahdon korostaminen. Teosten tekotavalle on ominaista, että videokamera toimii ainoastaan taiteellisten aktien tallennusvälineenä; editointiakin on käytetty vain aineiston järjestämiseen, näin myös scratch-osuuksissa.

Mäen muista videoista poiketen *Joe* (1990) perustuu näytelmätekstiin. Beckettin vapaasti mukaileva sovitus kuvaa kertovan elokuvan keinoin elämänotteensa menettäneen miehen päätymistä itsemurhaan - mikä kylläkin osoittaa selviä yhteyksiä Mäen kaikkien teosten perustana olevaan armottoman lohduttomaan, paikoin nihilistiseen maailmankuvaan.

Oman taiteellisen lähestymistapansa ovat myös luoneet valokuvan, videon ja valoilmaisuuden alueilla liikkuva Kimmo Koskela ja tanssija-koreografi Rea Pihlasviita, joiden yhteistyönä syntyneet nauhateokset *Video XII-I* (1990), *Pathological Inventions* (1991) ja *Pink Noise* (1992) sekä tanssi- ja multimediaperformanssit *Circu* (1990) ja *4bis - Pathological Inventions* (1991) käsittelevät kehon ulottuvuuksia, ihmisen alkuvoimia, minuuden problematiikkaa ja viime aikoina - *Mein Kampf in Media* (1992) - myös median, historian ja psyyken suhteita.

Koskela-Pihlasviita -kaksikon ilmaisukeinot perustuvat jännittävällä tavalla vastakkaisiin elementteihin: kehollista läsnäoloa korostavaan tanssiin ja etäännyttävään, välineellisydessään välittyneeseen hi-tech-videoteknologiaan. Tuloksena on viileän tyylikkäitä teoksia, joiden kultivoituneen pinnan alla tuntuu myllertävän patoutuneita voimia, kulttuurin torjuman (ihmis)luonnon energialatauksia.

Kimmo Sininen on jo 80-luvun puolivälistä työskennellyt scratchin parissa luoden sarjan pienimuotoisia teoksia, joiden tematiikkaa ja tekotapaa yhdistää mediakulttuurin, viime

aikoina myös suomalaisen poliittisen todellisuuden ironinen kommentointi, kuten Olavi Virta -trilogiassa (1991, Heijastuksia, Lähdemme Afrikkaan ja Hain hampaat), jossa Virran 50-luvun iskelmiin on liitetty Suomen henkistä ilmapiiriä hahmottavia käsiteltyjä mediakuvia.

Scratchin mahdollistamaa vieraiden ja "varastettujen" kuvien ilmaisukieltä ovat käyttäneet myös 90-luvulla videon pariin tulleet nuoret tekijät, mm. tv-kulttuurin kuvilla leikittelevä Anni Pulkka (*Kivat palat*, 1990; *Suomi-Filmi*, 1990), mediakuvien psyykkisiä ulottuvuuksia luotaava Janne Jäppinen (*Wrestlemania*, 1990) ja elektronisen kuvan kätettyjä merkityksiä etsivä Juha van Ingen (*Mohammed the Poet*, 1991; *(Dis)integrator*, 1992, teos, jossa scratch oikeastaan dekonstruoidaan tuhoamalla koko käsittelyn kohteena oleva tv-kuva).

Montaasivideosa Siirtymiä (1988) jälkeen Harri Larjosto on lähestynyt myyttikuvausta, vahvasti symboliseen suuntaan vietyä nauhateoksessaan *Omena* (1990), jossa hyvän ja pahan tiedon aiheeseen liittyviä ekologisia teemoja käsitellään monitulkintaisena visiona, eräänlaisena audiovisuaalisena mielentilana. Molemmille teoksille on ominaista moniulotteinen kuvallisuus, jonka taustana on varmaankin myös tekijän työ valokuvan parissa.

### **Naiskielen monitasoisuus**

Naistekijöiden vahva osuus on ollut suomalaisen videotaiteen keskeinen piirre alusta alkaen. "Naisnäkökulman" lisäksi kysymys on ollut siitä, että naistekijät ovat ylipäättään miestekijöitä useammin omaksuneet videon ilmaisuvälineekseen ja tuoneet videotaiteeseen meillä muutoin vaille huomiota jääneitä aiheita ja käsittelytapoja - erityisesti älyllistä huumoria ja ironiaa sekä taideteoreettisesta keskustelusta tietoisia lähestymistapoja.

Marikki Hakolan jälkeen kuvaan ovat tulleet mm. Eija-Liisa Ahtila ja Maria Ruotsala, jotka postmodernin taideteorian ja ironian pohjalta, monien välineiden parissa toimien ovat tehneet myös videoita (esim. *Esineiden luonto*, 1987; *Platonin poika*, 1990, sekä yhdessä Erkki Haapaniemen ja Jaanis Kerkiksen kanssa *Roolit (Minä)*, 1988); Liisa Karvonen ja Ulla Väättäinen, joiden työt pyrkivät ilmaisemaan välittömällä tavalla - ehkä voi sanoa naiskielellä - omakohtaisia, naisena olemisen tunteita (esim. *Seitsemän*, 1990; *Neuroosi 27*, 1990; *Sunnuntai*, 1990) sekä Marita Liulia, monilla välineillä työskentelevä kuvataiteilija, joka nauhateoksessaan *Three Women, a Selfportrait* (1990) tutkii oman naisidentiteettinsä psykohistoriallisia kerrostumia.

Annu Kekäläisen ja Marja Niemen performanssivideo *Naisten eroottiset koettelemukset* (1989) käsittelee sekä vakavan tunnustuksellisesti että roolimalleilla leikitellen erotiikkaa naisten kokemusten kautta. Saman kaksikon yhdessä Raili Närhen ja Olli Salasmaan kanssa tekemä video *Ei ihminen vaan mies* (1991) purkaa naisnäkökulmasta katsoen miehisyyden myyttejä analysoimalla leikittelevään tyyliin miehen malleja. Teoksessa performanssin ja dokumentin keinoja yhdistellen tehdyt "haastattelut" toimivat osittain dokumentaarisina, osittain fiktiivisinä minäkuvan esityksinä.

Samalla tavoin dokumentin käsitteen laajentamista, mutta tässä yhteydessä luotaamaan naiseuden kokemusta sisältä päin, omakohtaisesti, merkitsee Mia Halmeen ja Kaarina Nikusen eräänlainen päiväkirjavideo *Parempi, ettet tiedä* (1992), joka kuvaa lapsettomuudesta johtuvia naisen koettelemuksia terveydenhuoltokoneistossa siten, että subjektiivinen näkökulma laajenee kriittiseksi kommentiksi naisen oikeudesta omaan

kehoonsa.

Sirpa Aallon kepeän hulluttelevaan, osin pornovideoita parodioivaan tyyliin tehty performanssivideo *Tänään kotona, Me and My Man* (1992) keskittyy antaumuksellisesti seksiin.

Osaltaan naistematiikan pohjalta, mutta laajentaen sitä maapallon, "maaäidin", mittasuhteisiin, Lea ja Pekka Kantonen käsittelevät performanssivideoissaan *Olen vesilähde* (1991) luonnonmukaisen elämäntavan aihepiiriä. Teoksessa yhdistyvät meillä ennen näkemättömällä tavalla intiimi dokumenttikuvaukset (mm. luonnonmukainen synnytys), myyttiset, alkuperäiskansojen uskomuksista nousevat näkökulmat ja rituaalinomainen performanssi, jossa on myös uskonnollisia ulottuvuuksia (mm. Neitsyt Maria - ikoniasettelmat).

Henrietta Lehtonen, myös monia tekotapoja käyttävä kuvataiteilija, painottaa videoissaan *This Girl* (1990) ja *Foucault'n kamera* (1991) naistematiikkaa enemmän toisaalta puhtaasti (video)taiteen problematiikasta ja toisaalta yhteiskunta-analyysin pohjalta lähteviä aiheita.

### "Metsäläisyyttä"?

Niin erilaisia videoteoksia kuin meillä onkin tehty, yhteistä niille on erityinen mielenviire, joka tuntuu suomalaisessa taiteessa ja kulttuurissa yleisemminkin.

Teoksissa on hitautta ja raskasmielisyyttä, tummia sävyjä, kuin päivätajuntaan hiipineitä sudenhetkiä tai kuin yöminän kuuntelua. Luonto tai ei-kaupunkimainen maisema on monesti läsnä; teknokulttuuri koetaan uhkaavana asiana, manipulaatio-painajaisena, ekokatastrofina tai luonnonmukaisen elämäntavan vastakohtana. Luterilainen työetiikka, synnintunto joutenolosta ja ilakoinnista, sukupolvien saaton jättämä vakavamielisyyden perintö tuntuvat monien videoiden taustalla vallitsevana henkisenä ilmapiirinä. Naurua, älyllistä kepeyttä ja ironiaa on toki monesti mukana, mutta ne eivät oikein pääse valloilleen, lentoon, sillä niitäkin tuntuu väijyvän tietoisuus tyhjän nauramista seuraavasta rangaistuksesta. Syvyys, aitous ja alkupeäräisyys ovat edelleen voimassa olevia ja arvostettuja asioita.

Minna Tarkka osuu varmasti monessa suhteessa oikeaan puhuessaan suomalaiselle videotaiteelle ominaisesta "metsäläisyydestä" (58) - jos kohta tätä onkin täsmennettävä sanomalla, että varsinaista metsäläisyyttä enemmän kysymys on suomalaisen kulttuurin yleisestä epäurbanisuudesta. Tuntuu siltä, että monille videoteoksille on ominaista ilmeinen epäviihtymys urbaanin keveyden keskellä, sosiologi Arto Noron kuvaileman löyhien siteiden luonnehtiman "moderniteetin" parissa. (59) Tässä suhteessa tuntuu kuin suomalainen videotaide eläisi esimodernia elämää, tai ainakin tuntisi kaipuuta sitä kohtaan - ikään kuin se ei vielä olisi kuullutkaan Baudelairin moderniteetin tunnuksista, "ohimenevästä", "hetkellisestä" ja "satunnaisesta". (60)

Itse asiassa kiinnostavaa onkin, että perisuomalaisuus tunkee itsensä näkyviin jopa niin uudessa ja kansainvälisessä taidemuodossa kuin videotaide on, ja niinkin 80-lukulaisten tekijöiden kautta kuin suomalaiset videotaiteilijat ovat. Suomalaisen taidemaailman yleiset piirteet, modernismin perinnön ohuus, avantgardevirtausten vähäisyys, kokeellisuuden pitkään vallinnut vieroksuminen, realismin todellisuuspaatos ja konkretismin muototiukkuus, maalauksen vahva asema - kaikki nämä seikat näkyvät välillisesti myös videotaiteessa siten, että vallitsevista taidekäsityksistä radikaalisti poikkeaville ideoille ei ole oikein ollut kasvupohjaa.

Suomalainen videotaide on noussut karusta maaperästä.

### **Postmodernismia?**

Kun suomalainen videotaide tuntuu monesti elävän esimodernin teemoissa ja tunnelmissa, on sitäkin kiinnostavampaa kysyä, näkyykö postmodernismi - meillä taiteeseen muutoin 80-luvulla vaikuttanut ilmiö - suomalaisessa videotaiteessa, varsinkin kun kansainvälinen videotaide voidaan nähdä postmoderninille kulttuurille ominaisena taidemuotona.

Postmodernismi näkyy epäilemättä ainakin siinä suhteessa, että videotaide alkoi kehittyä meillä 80-luvun alun postmodernin käänteen luomassa uudessa tilanteessa. Videotaiteen alkuvaiheen taustalla olevat ideat - minimalismi, maataide, käsitteellisyys, body art, välineiden rajojen ylittäminen, performanssi, aktiot, "uusi visuaalisuus" - nousevat kaikki viime vuosikymmenien amerikkalaisen ja eurooppalaisen taiteen virtauksista, jotka olivat luomassa edellytyksiä käänteelle modernismin jälkeiseen tilanteeseen, postmoderniin aikaan.

Pluralismi, esittävyuden paluu, historismi (tai retro-asetus), aiheiden ja tyylien kierrätys, appropriatio, ironia, moraalinen suhteellisuus, "pinta" (joka on eri asia kuin modernin maalaustaiteen "litteys"), välinespesifisyydestä luopuminen - tällaiset seikat voidaan katsoa postmodernismin ominaisiksi piirteiksi. Mutta postmoderniin pluralismiin myös kuuluu, että kaiken keskellä modernillekin on tilaa.

Näin luonnehdittavissa oleva aikakausi alkoi meillä 80-luvun taitteessa, tilanteessa, jossa taiteessa tapahtui Kimmo Sarjen mukaan "romanttinen käänne".(61) Sille oli 70-luvun "valistuksen aikakauden" rationaalisuuden, kollektivismien ja objektivismin vastakohtana ominaista subjektin paluu, intuitio, tunne, minuuden kuuntelu ja oman maailman luominen, myös uusi ironian taju. Selvimmän ilmaisunsa tämä sai 80-luvun alun maalaustaiteessa, mm. Jarmo Mäkilän, Marjatta Tapiolan, Leena Luostarisen, Marika Mäkelän ja Hannu Väisäsen teoksissa, mutta yleisemminkin kulttuurivirtauksissa, joissa ulkoisten asiointilojen sijasta korostuivat sisäiset tuntemukset ja yksilölliset kokemukset.

Videotaiteen kannalta olennaisempaa kuitenkin on, että samaan aikaan taide laajeni ja levittäytyi gallerioiden ja näyttelyiden ulkopuolelle, irti kehyksistä, pois pelkän maalauskanavan pinnalta, kiinteään ja paikalleen jähmettyneeseen esineen tuolle puolen, pois markkinoiden, myymisen ja edustamisen pakkotahdistasta, yli perinteisten lajirajojen kohti ennalta arvaamatonta lopputulosta, jossa usein tekeminen oli valmista aikaansaannosta tärkeämpää. Se merkitsi oman itsensä ottamista kaiken lähtökohdaksi, mutta se merkitsi myös vallitsevan taideinstituution, sen rakenteiden, arvojen ja periaatteiden kyseenalaistamista, vaihtoehtojen etsintää.

Tässä mielessä - ja erityisesti videotaiteen kannalta - postmodernismi alkoi Suomen taiteessa oikeastaan vasta MUU ry:n perustamisen myötä 1987, sillä yhdistyksen piiriin ryhmittyneet taiteilijat kyseenalaistivat meillä ensi kertaa tietoisesti ja ohjelmallisesti vallitsevan, taidealakohtaisen taidejärjestelmän. Tietysti MUU:n perustaminen oli lähtökohdiltaan hyvin käytännöllinen toimenpide: tarkoituksena oli turvata yhteiskunnan tuki taiteelle, joka ei vastaa vallitsevaa taidealakohtaista tukijärjestelmää - sitä kuvaa jo nimeen liittyvä sanaleikki: "muu" tarkoittaa apurahahakemuksen kohtaa, jonka anoja täyttää siinä tapauksessa, että hänen työnsä ei sovi luokiteltuihin taidekategorioihin kuten kuvataide, näyttämötaide, musiikki jne.(62) Mutta sisällöllisesti ja taidehistoriallisesti MUU

merkitsi myös avausta täysin uudenlaiseen taiteen tekemisen käytäntöön. MUU oli tietoinen askel modernismin ulkopuolelle, kohti välinespesifisyyden kieltävää taideajattelua. Tämä oli postmodernismia merkitsevä teko.

Mutta kysymys postmodernismista on paljon monimutkaisempi, kun tarkastellaan taiteen tilanteen sijasta itse teoksia, niiden taiteellisia ominaispiirteitä.

Jos lähtökohdaksi otetaan postmodernille taiteelle ominainen tyylien ja tekotapojen sekoittaminen, voidaan havaita sen ilmenevän varsin monissa teoksissa. Esimerkiksi Roi Vaaran ja Seppo Koskelan *This Kind of People* (1983-1989) yhdistelee performanssia ja scratchia, parodiaa ja tv-sketsiä. Marikki Hakolan *PRE* (1984) on tilateos, jossa on mukana scratch-nauhoja, ja hänen myöhemmille teoksilleen on ominaista monien erilaisten keinojen ja ainesten - tanssista hi-tech-montaasiin - yhdistäminen samaan teokseen, viime aikoina jopa elokuvakerronnan käyttö (*Milena - Distanz*, 1991). Harri Larjoston *Siirtymiä* (1988) perustuu valokuvaan ja radiofoniseen äänitaustaan, jotka on yhdistetty videoeditoinnilla. Annu Kekäläisen ja Marja Niemen *Naisten eroottiset koettelemukset* (1989) yhdistelee dokumentaarista haastatteluääntä, kotivideomaisen välitöntä kuvausta ja tableau vivant -asetelmia.

Toisaalta voidaan kuitenkin todeta, että tämänkaltainen sekatekniikka on videolle juuri välineellisesti ominaista, joten tässä katsannossa kysymys olisikin modernistisesta piirteestä, välinespesifisten mahdollisuuksien hyödyntämisestä aivan Clement Greenbergin kanonisoiman modernismin ohjelman mukaisesti. Näin videotaidetta on myös pyritty määrittelemään.(63 )

Voitaneen kuitenkin lähteä siitä, että postmodernismin kannalta videotaidetta katsoen on teosten rakenteellisia ominaisuuksia tärkeämpää niiden asenne käsittelemiinsä asioihin, niiden soveltamat strategiat substanssinsa suhteen. Tällöin etualalle nousevat kysymykset siitä, miten teos tuottaa itsensä esitykseksi, miten se toimii representaationa. Lyhyesti, kysymys on siitä, mitä Victor Burginin mukaan voidaan kutsua "representaation politiikaksi".(64 )Tämä näkökulma suuntaa huomion teoksen tekotavalle ominaisten keinojen esteettisestä inventoinnista (modernistinen kritiikki) sen voimaan saattamaan maailmanselitykseen.

Videotaiteen kohdalla tämä merkitsee, että emme enää ensisijaisesti tarkastele, millaisin "käsityömais" toimenpitein taiteilija on onnistunut teoksessaan taivuttamaan mediateknologiaa taiteeksi (vaikka sekin toki on kiinnostavaa) vaan miten teos merkityksellistää käsittelemiään asioita, ja merkityksellistää niitä nimenomaan suhteessa meihin, katsojiin. On selvää, että teoksia näin tarkastellen kaikki kiinteät, ennalta määritellyt, tarkkarajaiset käsitteet häviävät, ja teos muuttuu merkityksenantoprosessiksi, jossa tekijän tavoin myös katsoja on tuottaja. Tämä prosessi on tulkintaa, teoksen lukemista sen avaamien yhteyksien kautta, kontekstuaalisesti.

Postmodernismin kanssa olemme tekemisissä silloin, kun teos kiinnittää käsittelemiensä asioiden ohella huomiotamme esitystapoihinsa, silloin kun se tavalla tai toisella - vaikkapa vain vihjeitä antamalla - problematisoi itsensä teoksena, esityksenä, toisin sanoen, kun teos ei uskottele meille avaansa "ikkunaa maailmaan" vaan sallii tarkasteltavan itseään myös omien esitystapojensa esityksenä. Tällöin emme enää voi erotella "sisältöä" ja "muotoa" vaan tarkastelemme sisältöjä muotoina ja muotoja sisältöinä.

Tässä mielessä postmodernismin piirteitä löytyy esimerkiksi Jyrki Siukosen teoksesta *Harjoitelmia kuolemaksi* (1982-1990), sillä siinä on kysymys esityksestä, joka ei jätä vähäisintäkään epäselvyyttä siitä, että se on esitys. Aimo Hyvärisen *Raha* (1987)

luonnostelee oudolla, etäännytäväällä, jopa absurdilla tavalla rahan problematiikkaa. Eija-Liisa Ahtilan ja Maria Ruotsalan *Esineiden luonto* (1987) tutkii kulutuksen merkkimaailmaa tavalla, jossa esitys kääntyy samalla itsensä parodiaksi; kaksikon yhdessä Erkki Haapaniemen ja Jaanis Kerkiksen kanssa tekemä *Roolit (Minä)* (1988) leikittelee minuuden käsitteellä tehden selväksi, että kaikki on tavallaan konstruktioita tai sen purkamista. Liisa Karvosen ja Ulla Väätäisen teos *Sunnuntai* (1990) ironisoi miehistä maailmanjärjestystä naiskielellä, joka esittää itsensä kieleksi siinä missä kohteensakin, vallan diskurssin. Henrietta Lehtosen *This Girl* tutkii katsomista ja katsottavana olemista leikitellen katsojan odotuksilla. Rea Pihlasviidan ja Kimmo Koskelan *Mein Kampf in Media* (1992) hyödyntää häikäilemättä erilaisten esitystapojen historiallisia konnotaatioita tarkastellessaan mediakuvan, psyyken ja naiseuden suhteita.

Tämän tapaiset lähestymistavat voidaan ymmärtää representaation politiikaksi, jolle postmoderni taidekäytäntö on tehnyt tilaa.

### **Elääkö Suomi edelleen "YLE-ajassa"?**

Postmodernismista huolimatta - tai ehkä juuri siitä johtuen - taide- ja kulttuurikeskustelua on Suomessa ehkä sittenkin hallinnut modernismiin kiinnittyminen, olipa se puolustavaa tai kriittistä. Huomion kohteena on ollut enemmänkin koko modernin jälkiselvittely, Erkki Huhtamoja lainatakseni yleinen "post-ajattelu", kuin tulevan ennakointi, pre, käyttäakseni Hakolan osuvaa ilmaisua hänen luonnehtiessaan teostaan PRE (1984) sanomalla, että "henkisesti koko 80-luvun ajattelu oli enemmän kiinni jälkiteollisen yhteiskunnan kuin esimerkiksi esielektronisen yhteiskunnan pohdinnassa".(65 )

Tämä näyttää pitävän paikkansa vielä 90-luvullakin, ainakin toistaiseksi.

Tätä vaikeutta asennoitua tulevaisuuteen menneisyyden sijasta kuvaa hyvin juuri videotaiteen myöhäinen alkaminen Suomessa. Ehkä voidaan sanoa, että meillä on vallinnut pitkittynyt post-tila, jolle on ominaista kansallisessa syvätajunnassa elävän korpimentaliteetin lisäksi päivätajuntaa hallitseva teollisuus-Suomen suurten massarakenteiden, materiaalistien etujen ja institutionaalisen ajattelun ylivalta. Siinä missä 70-luku oli Työn valtakautta, 80-lukua hallitsi Pääoma. Työ-Suomen "kulttuurinen dominantti" - soveltaakseni Fredric Jamesonin termiä - oli Poliitiikka, Pääoma-Suomen Pörssi. Vaikka kumpikin kausi oli monessa suhteessa toisilleen vastakkainen, yhteistä niille oli saavutettujen valta-asemien säilyttäminen, hallittu konservatiivisuus, jota sävytti metsäsuomalainen kyräily. Työn valtakunnassa taide ja kulttuuri palvelivat Joukkoja ja Edistystä, pääoman valtakunnassa Yksilöä ja Egoa.

Molemmissa taide oli politiikan jatkamista toisin keinoin; edellisessä taistelun väline, jälkimmäisessä tavara. Yhteistä oli edun vartiointi.

On selvää, että videotaide ei oikein sopinut kumpaankaan maailmaan. Työ-Suomi vierasti sitä liian elitistisenä, Pääoma-Suomi ei uskonut siihen sijoituskohteena. Eikä kummassakaan vahvana vallinneen yhtenäiskulttuurin vuoksi ollut erityisemmin tilaa videon edustamalle vaihtoehdoiselle taiteelle, vaikka muutoin - kuten Marja-Terttu Kivirinta ja Leena-Maija Rossi ovat huomauttaneet - taiteidenvälisyydellä meillä onkin jo pitkät perinteet, sillä kuvaa, aikaa, liikettä, ääntä .(66 )Mutta taidemaailman pienuuden vuoksi sen keskus on Suomessa yksi ja jakamaton. Ja mediamaailma elää jatkuvasti enemmistölogiikan mukaan, kanava "uudistuksen" jälkeen entistä enemmän.

Juuri suomalaisen yhteiskunnan hidas henkinen ja kulttuurinen murros - jota kuvaamaan

sopii ehkä elokuvatermi slow motion - on saanut aikaan sen, että videotaide on meillä koettu ja ehkä edelleenkin koetaan vielä varsin vieraaksi taidemuodoksi.

Taustalla on yleisempi ongelma, suomalaisen kulttuurin ja taiteen vahva, korpisuomalaisuuden syväkerrostumiin pohjautuva perinnesidonnaisuus, joka on hidastanut urbaanin kulttuurin - johon video teknologiana ja ilmaisumuotona kuuluu - omaksumista. Erityisesti juuri audiovisuaalisen kulttuurin koetaan uhkaavan suomalaista minuutta, muodostuahan se kuvista ja äänistä, jotka vaivatta ylittävät kaikki rajat. Kiinnostavaa kyllä, korven kaipuu näkyy myös suomalaisessa videotaideteossa.

Henkisesti Suomi on edelleen matkalla maalta kaupunkiin. Media-ajattelussa ei ole vielä tapahtunut siirtymää tehtaasta studioon, broadcasting-kulttuurista uuteen videon, tietokoneen ja muun mediateknologian moninaiskäytön avaamaan av-kulttuuriin.(67 )

Audiovisuaalisuuden ja elektronisten medioiden suhteen suomalainen kulttuuri elää edelleen menneessä, "YLE-ajassa". Suhtautumisessa medioihin Suomi on tietysti muuttunut 80-luvun kuluessa, mutta miten paljon, jos YLE:n pääjohtaja Reino Paasilinnan ohje vielä kuuluu: "Televisioon pitää suhtautua kriittisesti - kuin liian suureen määrään makeisia.".(68 )Viime vuosikymmenellä Suomen vallannut postmanilainen mediapelko ei varmaankaan ole vielä kadonnut, joskaan se ei ehkä enää yllä sellaiseksi mediapaniikiksi, jota esimerkiksi 1987 säädetty - mm. Paasilinnan voimakkaasti ajama - videosensuurilaki ilmentää - laki, jonka edellyttämä video-ohjelmien ennakkotarkastus koskee yhä myös videotaidetta.(69 )Kotimaiset kanavat ja satelliitit ovat saaneet kyllä vapaasti esittää kaikkea haluamaansa, mutta videotaiteelta kansaa on haluttu varjella.

### **Katoaako videotaide?**

Videotaiteelle 90-luku merkitsee epäilemättä uudelleen suuntautumisen aikaa. Tilanne on paradoksaalinen: juuri kun videoteknologia ja sen vaihtoehtoiset käyttötavat - erityisesti videopajojen ansiosta - ovat alkaneet juurtua pohjoiseen maaperäämme, tietokoneesta kasvavat uudet mediamuodot - multi- ja hypermedia, digitaalinen av-tuotanto ja simulaatio, interaktiiviset järjestelmät, telemaattiset yhteydet, virtuaalitodellisuus - ovat asettaneet koko 80-luvulla luodun videokulttuurimme aivan uuteen tilanteeseen, digitaalisen ajan perspektiiviin.(70 )

Kiinnostavaa onkin, että nyt 90-luvun alussa suomalainen videotaide on samantapaisen tilanteen edessä kuin esihistoriallisissa varhaisvaiheissaan kaksi vuosikymmentä sitten, 70-luvun alussa, jolloin taiteen kentässä pohdittiin juuri taiteen ja teknologian suhteita. Tuolloin avainsanana oli kybernetiikka, itseohjautuvien järjestelmien filosofia. Nyt videotaiteen haasteina ovat tietokoneen luomat uudet ulottuvuudet, jotka merkitsevät yhtä suurta harppausta taiteen ja teknologian suhteissa kuin tapahtui koko kulttuurissa siirryttäessä 50-luvulla radioputkesta transistoriin ja siitä edelleen 70-luvulla yhä laajenevaan mikroelektroniikkaan, josta 80-luvulla kehittyi uudenlaisen teknokulttuurin perustekijä niin hyvässä kuin pahassakin (Persianlahden sota havainnollisti, mistä mikroelektroniikassa on kysymys).(71 )

Se, mitä 90-luvulla tapahtuu riippuu olennaisesti siitä, miten vallitsevat mediarakenteet yhdessä taidemaailman rakenteiden kanssa suhtautuvat videotaiteeseen.

Siten voidaan ehkä sanoa, että videotaide on tavallaan kahden maailman kansalainen, jolla ei ole oikein kotia kummassakaan vaan joka on tuomittu ainaiseksi vaeltajaksi, pysyvään nomaditilaan. Taiteen kentällä se liikkuu erilaisten tekotapojen ja ilmaisumuotojen

välimaastossa, vakiintuneiden taiteenlajien rajavyöhykkeillä; mediamaailmassa se on oikeastaan pakolainen, jota ajaa eteenpäin pyrkimys välttää sille vierasta toimintamotiivia, taloudellisten ja poliittisten etujen, Adornon ja Horkheimerin instrumentaalisen järjen, sanelemaa hyötyajattelua.(72 )

Videotaide - tai nykyisin yhä keskeisemmin mediataiteiden monimuotoinen kenttä kokonaisuudessaan - on rajatilan taidetta. Sillä on pääsy kaikkialle, mutta sille ei löydy pysyvää paikkaa mistään.

Tämä ei ole välttämättä huono tilanne. Päinvastoin, niin kauan kuin asiat ovat avoinna rajat eivät tule vastaan. Tässä mielessä videotaide on Suomessa - kuten varmasti myös paljolti muualla - taiteen laidan taidemuoto, joka historiallisesti katsottuna on löytänyt muotonsa ja sisältönsä taidekentän ja mediamaailman välisellä ei-kenenkään maalla liikkueessaan, mutta joka 90-luvulla voi päästä taiteen eturintamaan, avantgardeasemaan, vain reflektiivisessä suhteessa omaan perintöönsä ja taiteen jatkuvaan muutokseen, samoin kuin mediamaailman ja teknologian uusiin ilmiöihin.

Tämä edellyttää, että videotaiteen piirissä orientoidutaan uudelleen niin suhteessa taiteen laajentuneeseen - ja yhä laajenevaan - alueeseen kuin mediataiteiden koko kenttään. On selvää, että keskustelu taiteen rajoista on yhä enemmän myös keskustelua mediateknologian rajoista. Tässä suhteessa on mahdollista, että videotaide katoaa - löytääkseen itsensä uudelleen sieltä, missä kuva ja ääni, tila ja aika, aine ja aineettomuus, kone ja keho sekä filosofinen ajattelu muodostavat jälleen uudenlaisia kytkentöjä.

#### **Viitteet:**

1. Ks. Erkki Huhtamo, "Suomi-videon nousu". Teoksessa Erkki Huhtamo ja Martti Lahti (toim.), *Elävän kuvan vuosikirja 1991*. VAPK-Kustannus, Helsinki 1991, 10, jonka mukaan selitykseksi videotaiteen kohdalla tapahtuneeseen "myöhäiseen herännäisyyteen" voitaisiin viitata paitsi 70-luvun "taidemaailman taantumuksellisuuteen ja epäluuloisuuteen uusia teknologisia välineitä kohtaan" myös yleensä "Suomen kulttuuriseen eristyneisyyteen" ja lisäksi "suomalaisen television vanhakantaisuuteen", "raskaan ja monumentaalisen epiikan valta-asemaan suomalaisessa kirjallisuudessa ja elokuvassa" sekä "riippumattoman ja kokeellisen elokuvakulttuurin perinteiden lähes täydelliseen puuttumiseen".
2. Ks. Minna Tarkka, "Mediataiteen metsäläiset. Suomalaisen videotaiteen ensimmäinen vuosikymmen". *Filmihullu*. 9, 1992.
3. J. O. Mallander, "Taiteen Che Guevara". *Iris*. 8, 1970. Intermedia-taide oli Mallanderin mukaan "nykyisen [so. 60-luvun lopun ja 70-luvun alun - HE] kansainvälisen avantgarden suunta", joka toimii "meedioiden [sic] eli välineiden välillä"; se kehittyi "50-luvun lopulla Zendada-jengin toimesta, joka liikkui John Cagen, Rauschenbergin ja Allan Kaprowin ym. ympärillä, se sai vauhtia happening-aallosta muutamaa vuotta myöhemmin ja elpyi jälleen 60-luvulla kun uudet välineet tunkeutuivat taiteeseen". Luonteeltaan se oli "usein monomorfista, 'ohjelmoitua', paradoksaalista, yksinkertaista (banaalin ja naurettavan rajalla) eikä lainkaan synteettistä".
4. Taiteidenvälisyyttä ajava MUU perustettiin 1987. MUU:n alkuvaiheista ja niiden taustalla vaikuttaneesta taiteen tilanteesta ks. Irmeli Hautamäki, "Hetkiä jostakin muusta. Muu, We, You". *Taide*. 4, 1989.

5. Tarkka 1992, 34.

6. Ks. Marja-Terttu Kivirinta, Leena-Maija Rossi ja Ilppo Pohjola, Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku. WSOY, Porvoo 1991.

7. Ks. Minna Tarkka, "Taide, epäpaikka. Luonnos laajentuneen taiteen kartaksi". Teoksessa Minna Tarkka ja Ilppo Pohjola (toim.), Taiteen laita. Johdatus uuden taiteen prosesseihin. Yleisradio, Opetusjulkaisut, Helsinki 1990.

8. Elonkorjaajat-ryhmän muodostamisesta ja Mallanderin perustamasta Cheap Thrills (Halvat Huvit) -galleriasta uutisoitiin Kansan Uutisissa 27. 5. 1971, mm.: "Elonkorjaajat on uusi taiteilijaryhmä, joka on syntynyt tarpeesta lähentää nykytaidetta kansantaiteeseen"; se "pyrkii pois taiteilijakeskeisestä taidepolitiikasta" ja "haluaa säilyttää selvän siteen käytännön elämään". Ryhmän tavoitteet olivat siis samat kuin klassisella avantgardella. Näiden kaunokielisten ilmaisujen taakse kätkeytyi eräänlainen dada-asetus, joka tuli esiin mm. Mallanderin toimittamassa Iris-lehden (9, 1970) "ulkoparlamentaarisessa numerossa"; siinä taiteilija nähtiin "tajunnan sissinä", jonka tehtävänä on järjestää "jakomielenosoituksia"!

9. Taide-lehti (6, 1971) julkaisi tuoreeltaan Dimi-O:sta kaksi kuvaa ja niitä selittävän kuvatekstin Erkki Kurenniemen artikkelin "Message is massage" yhteydessä, joka käsitteli tietokoneteknologiaa taiteen kannalta.

10. Claes Olssonin Vanhan videotilaisuudessa pitämä alustus "TV-kasetit - tajuntateollisuuden uusin ase", jonka pohjalta käytiin keskustelua pitkälle 70-luvulle, julkaistiin Kansan Uutisissa 1. 5. 1971.

11. Erkki Kurenniemi oli aikakauden teknologisen kehityksen tasalla, mutta samalla taiteellisesti aikaansa edellä. Erkki Huhtamon ("Suomi-Digitland". Teoksessa Erkki Huhtamo ja Martti Lahti (toim.), Elävän kuvan vuosikirja 1992. VAPK-Kustannus, Helsinki 1992, 32-34) mukaan kanadalaisen mediataiteilija David Rockeybyn viitisentoista vuotta myöhemmin luoma vuorovaikutteinen installaatio Very Nervous System on Kurenniemen Dimi-O:n "jälkeläinen suoraan alenevassa polvessa"; myös Rockeybyn viritelmässä, "hermojärjestelmässä", videokamera reagoi edessään olevan ihmisen liikkeisiin ja muuntaa ne ääniksi, jolloin jokainen katsoja tuottaa itselleen yksilöllisen ja siinä mielessä ainutkertaisen tapahtuman, voisi sanoa "tilanneteoksen".

12. Olsson 1971.

13. Gerilla-videosta ks. esim. Hannu Eerikäinen, "Videon poliittinen utopia: gerilla-tv ja sen perilliset". Teoksessa Minna Tarkka (toim.), Video, taide, media. Kustannus Taide, Helsinki 1993; Hannu Eerikäinen, "Broadcasting-järjestelmä, mediateknologian muutos ja vastatelevision utopia. Osa 2". Lähikuva. 2, 1992 (1992a).

14. Riippumattomasta videosta Suomessa ks. Perttu Rastas, "Suomi-video synnyttää! Riippumaton videosektori - poltot ja supistukset alkaneet". Chant. 1-2, 1989; Perttu Rastas, "Video on oma mediansa". Teoksessa Armi Mäki-Tuuri ja Airi Vilhunen (toim.), Mediat ja merkitykset. Äidinkielen opettajain liitto, Helsinki 1990.

15. J. O. Mallander, "Taiteen Che Guevara". Iris. 8, 1970.

16. J. O. Mallander, "Televisiogerilla: 'Kaikki välineet kansalle'". Taide. 3, 1972, 60-62.

17. Kurenniemi 1971, 38.
18. Antero Kare, "Video - ilmaisun demokratiaa?". Taide. 1, 1977, 40-43.
19. Mervi Deylitz, "Videokameralla aikaa ja liikettä". Taide. 2, 1979, 24-27.
20. Luciano Raimondi, esipuhe näyttelyluettelossa FOTOMEDIA. Valokuvan ja videon keinoin itseään ilmaisevien italialaisten taiteilijoiden näyttely. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki 1976, 3.
21. Ks. Markku Valkonen (toim.), Irti kehyksistä. WSOY, Porvoo 1970.
22. Kimmo Sarje, Realismi ja utopiat. Yhteiskunnallinen realismi Suomen 1970-luvun kuvataiteessa. Harkonmäki-kokoelma, Helsinki 1991, 8.
23. Tämän tunnuksen nosti esiin "marxilais-leniniläinen" Kulttuurityöntekijäin Liitto, KTL; ks. Taide kuuluu kansalle. Kulttuurityöntekijäin Liiton taidepoliittinen ohjelma. KTL, Tampere 1975.
24. Videotekniikan leviämisestä ja saatavuudesta ks. Videotoimikunnan V mietintö. Video 1990-luvulle: Videopajat ja vuoroviestimet. Komiteanmietintö 1989:60, Helsinki 1989.
25. Postmodernismin alkuvaiheisiin liittyvästä tematiikasta Suomessa ks. K
26. Jaakko Lintinen, "Ilmestystaidetta NYT". Taide. 5, 1980, 36.
27. Erja Arlander - Kirsi Syrjänen, "Taidekeskustelun teemoja 70-luvulla 2. Uusi elämäntapa, uusi kulttuuri. Erkki Pirtola". Taide. 4, 1980, 25.
28. Asko Mäkelä, "Koska räjähtää?". Taide. 2, 1980, 2.
29. Jussi Kivi - Anne Rouhiainen, "Vanhan galleria - uuden taiteen poliklinikka". Taide. 1, 1987.
30. Asko Mäkelä keskustelussamme 22. 1. 1993.
31. Erkki Pirtola, "Turppiin vain ja onnea. Naivius on klassisuuden alttari". Taide. 5, 1982, 41.
32. Erkki Huhtamo, "Psykye informaatioyhteiskunnassa. Marikki Hakolan videotaide". Teoksessa Erkki Huhtamo ja Martti Lahti (toim.), Elävän kuvan vuosikirja 1991. VAPK-Kustannus, Helsinki 1991 (1991b), 12.
33. Ibid., 12.
34. Minna Tarkka, "Videotaide on subjektiivista dokumenttia. Marikki Hakolan haastattelu". Taide. 5, 1985, 32-33.
35. Huhtamo 1991b, 12.
36. Ibid.
37. Näyttelyluettelo Video, video, video. Videotaidetta Saksan Liittotasavallasta 25. 4. - 2. 5. 1982. Sara Hildénin Taidemuseon julkaisuja 10, Tampere 1982.

38. Asko Mäkelä, "Finland och videokonsten" Teoksessa Video/Art/Video. Näyttelyluettelo. Kulturhuset, Stockholm 1985, 27.

39. Molemmat tehtiin Tampereen Taidemuseossa syksyllä 1982, kun Erik Ahosen, Jouni Hirvosen ja Jyrki Siukosen "sekalaistaiteellinen tiimi nimeltä RYTMIRYHM&Auml" (Rodsthenko-seuran edeltäjä) sai 3000 mk:n apurahan ja teki näyttelyn ("... ja kuitenkin tunsimme että emme olleet tehneet tarpeeksi koko rahan edestä..."): "Museo oli suuren remontin vuoksi suljettuna ja Jouni Hirvonen oli saanut jollakin konstilla haltuunsa museon avaimen. Teimme useana yönä äänityksiä ja kuvasimme videoita. Kaikki perustui improvisointiin, myös videot. Jokainen toteutti yhden videon valmistelematta sitä etukäteen. Editoinnista ei kukaan ollut kuullut puhuttavankaan; kaikki 'leikkaukset' on tehty kameralla. [-] Meillä ei ollut tietoa mistään videotäiteestä, ainoastaan Hirvonen oli ehkä nähnyt joitakin teoksia jossakin seminaarissa." Jyrki Siukonen kirjeessään 25. 1. 1993.

40. Marikki Hakola Huhtamon 1991b, 14, mukaan: "Ars 83:ssa näytetyt Dara Birnbaumin nauhat, kuten Wonder Woman ja Kojak-Wang, kolahtivat mulle mielettömästi. Tajusin, että on mahdollista käyttää suoraan tv:n materiaalia, tv-kulttuurin copyright-koskemattomuuden tabusta piittaamatta."

41. Barbara London, "Taiteilijan video tänään". Teoksessa ARS 83. Ateneumin taidemuseo, Helsinki 1983, 192-194.

42. Ks. esim. Erkki Huhtamo, "Kaksikymmentä ajatuskatkelmaa videoinstallaatiosta". Teoksessa Interface. Nordic Video Art. Pohjoismaainen Taidekeskus, Suomenlinna, Helsinki 1991 (1991a), 19: "Videotaide syntyi installaatiotaiteena, jo ennen kuin videonauhoitus ja -toisto olivat taiteilijoiden ulottuvilla." Huhtamon ajatuksena on, että nauhateoksen myötä videotaide pakeni institutionaaliselta taidekentältä, Akatemiasta - palatakseen sinne installaationa pari kymmentä vuotta myöhemmin. Kiinnostavaa on nähdä, käykö meillä 80-lukua hallinneiden nauhateosten jälkeen samoin. Mikä on AV-arkin paikka tässä kehityskulussa?

43. Hanasaaren keskusteluista saa hyvän kuvan seminaariaineistosta, joka on julkaistu teoksessa Videokonst i Norden. Pohjoismaista videotaidetta. kalejdoskop. 3+4, Kristianstad 1983.

44. Ks. Video Art from Finland. Näyttelyluettelo. Long Beach Museum of Art, Long Beach 1983; luetteloon sisältyy A[sko] M[äkelä]n suomalaisen videotäiteen lyhyt esittely "Video Art in Finland"; ks. myös Kathy Rae Huffman, Video: A Retrospective. Long Beach Museum of Art 1974-1984. Long Beach Museum of Art, Long Beach 1984, 81. Näyttelyssä esitettiin myös Mervi Deylitz-Kytösalmen ja Tööt-filmin tuotantoa; tarkkaan ottaen edellisen lukemisen suomalaisen videotäiteeseen on kyseenalaista, ja jälkimmäinen kuuluu lähinnä suomalaisen animaatioelokuvan historiaan.

45. Ks. Video/Art/Video. Näyttelyluettelo. Kulturhuset, Stockholm 1985.

46. Tarkka 1985b, 33; ks. myös Jaakko Lintinen, "Taiteilijat taiteena. Performance, aktiot ja demonstraatiot teatterin, tanssin, musiikin ja kuvataiteen liepehelliset". Taide. 5, 1982.

47. Scratchin vaiheista Englannissa ks. Erkki Huhtamo, "Videoraaputuksen jäljet. Scratch-video, osa I". Filmihullu. 3, 1988 (1988b); Erkki Huhtamo, "Gorilla puhuu. Scratch-video, osa II". Filmihullu. 4, 1988 (1988a); "Videoraaputus - eli vakavaa pilailua elektronisen ottolapsen kustannuksella". Peili. 2, 1989.

48. Minna Tarkka, "Kuvainraastaja vai ikonimaalari?". Teoksessa Vuoden nuori taiteilija. Toimittaneet Seija Artkoski ja Marjatta Mäkinen. Tampereen taideyhdistys, Tampere 1988, 14-15; kuvaava on Tarkan luonnehdinta Hakolan nauhasta, "videotaiteilijan sormiharjoituksesta": "Nauhan tiheässä rytmisessä deodoranttivilvi muuttuu hermokaasuksi, cococolatyttö rinnastuu nakkimainoksen kastraatioon, ja kaikki tapahtuu puoli yhdeksän uutisten miehen vakuuttavan katseen alla. Kliseisten kohtausten toisto ja rinnastaminen antaa mainoksille ja uutisille saman totuusarvon, mikä johtaa television 'kuvainraastoon'. TV:n välittämät suuret kertomukset tulevat riisutuiksi, menettävät uskottavuutensa."

49. Performanssin keskeisestä merkityksestä 80-luvun taiteen muutoksessa ks. Satu Kiljunen, Juha-Pekka Hotinen ja Kimmo Takala (toim.), Performance 85. Helsingin taidehalli, Hämeenlinna 1985; Lintinen 1982; Jaakko Lintinen, "Is There Life After Performance?". Taide. 2, 1985; Taina Schakir, "Kylliksi ja liikaa". Taide. 3, 1983; Kivirinta et al. 1991. Performanssin ja tanssin yhteyksistä ks. Raisa Rauhamaa, "Kehon tila. Tanssi yli rajojen". Teoksessa Tarkka ja Pohjola 1990.

50. Risto Heikinheimo, "Sanoja kuvasta". Teoksessa Kiljunen et al. 1985, 18-19.

51. Tässä voisi huomauttaa samantapaisesta kuvakäsityksen murroksesta myös valokuvan alueella, jossa kautta 80-luvun nuoret valokuva- ja kuvataiteilijat sanoutuivat eri tavoin irti 70-luvun dokumentarismista ja suunnistivat kohti representaation problematisointia ja postmodernismia; murroksen amerikkalaisesta taustasta ks. Hannu Eerikäinen, "Kuvat kuvina kuvista kuviksi. Valokuva ja video reproduktiona ja representaationa". Teoksessa Tarkka ja Pohjola 1990. Kiinnostavaa on, että suomalaisessa elokuvassa ei ole tapahtunut vastaavaa uudelleenarviota, voisiko sanoa "godardilaista kumousta", puhumattakaan, että suomalainen elokuva olisi siirtynyt aikaan "Godardin jälkeen".

52. Tarkka 1985b, 34; ks. myös Silmäilyä. Taide 5, 1984.

53. Huhtamo 1991b, 16.

54. Risto Heikinheimo, "PIIPÄÄN jälkeen". Taide. 4, 1987, 45.

55. Ks. Rastas 1989, 81, jossa videon medialogon määrittelyn lähtökohtana on ajatus, että mediat luovat/tuottavat erilaisia yleisötietoisuuksia ja toimivat erilaisina "kansalaistumisperustoina". Pienimuotoisena mediana videolle on ominaista nimenomaan yhteisöllisyys, esim. asuinyhteisö, paikallisyhteisö, kulttuuriyhteisö, elämänhistoriallinen yhteisö tms. ihmisiä läheisesti yhteenliittävä sosiaalinen piiri.

56. 80-luvun sijoitusajattelun heijastumisesta taiteeseen ks. esim. Heikki Hellman, "Yritys hyvä kymmenen. Taiteen ja rahan suhteista". Teoksessa Taidehalli 86. Toimittanut Timo Valjakka. Helsingin Taidehalli, Helsinki 1986, 54. Sen mukaan 80-luvun nousukaudella pääomapiirien kiinnostus kohdistui "vakiintuneeseen aikalaistaiteeseen": "Pankit, vakuutuslaitokset ja liikeyritykset ymmärtävät, että aikalaistaiteen kurssi on nouseva. Miksi ostaa puolen miljoonan Edelfelt, jonka arvo ei enää juuri kasva, kun sen sijasta voi ostaa kymppitonilla Ulla Rantasta, Jukka Mäkelää, Leena Luostarista jne., jotka jonain päivänä kenties hinnoitellaan moninkertaisesti." Ks. myös Eeropekka Rislakki, "Pyhän ja pahan liitto". Image. 3, 1991, joka huolimatta hieman vainoharhaisesta asenteestaan kuraattoreita ja museoihmisistä kohtaan sisältää kiinnostavia huomioita 80-luvun taidemarkkinoiden ylikuumenemisestä, josta yhtenä esimerkkinä Cris af Enehielmin kuittaamat 250 000 mk hetkessä loppuun myydystä näyttelystään Galerie Pelinillä.

57. Tarkka 1992, 35.

58. Ibid.

59. Ks. Arto Noro, Muoto, moderniteetti ja 'kolmas'. Tutkielma Georg Simmelin sosiologiasta. Tutkijaliitto, Jyväskylä 1991.

60. Ks. Charles Baudelaire, "Modernin elämän maalari". Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.), Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki 1989, 38.

61. Ks. Kimmo Sarje, Romantiikka ja postmoderni. VAPK/Kuvataideakatemia, Helsinki 1989, 10-22.

62. Ks. Hautamäki 1989, 28.

63. Modernistisesta määrittelystä voidaan puhua silloin, kun videotaiteen ominaisluonnetta on pyritty määrittelemään juuri välineen pohjalta; ks. esim. Barbara London, "Video: Its Context". Teoksessa Ellen Town (ed.), Video by Artists 2. Art Metropole, Toronto 1986, 17, jonka mukaan videotaiteen lähtökohtana oli tilanne, jossa "taiteilijat tutkivat videon fyysisiä ominaisuuksia". Siten voidaan sanoa, että videotaide syntyi modernismin ja postmodernismin leikkauspisteessä, sillä toisaalta se modernismin tavoin etsi estetiikkansa välineensä fyysisistä ominaisuuksista, samalla kun se pyrki postmodernismin mukaisesti murtamaan taiteiden väliset rajat eli sekoittamaan välineitä ja lähestymistapoja. Modernismin ohjelmallisesta määrittelystä ks. esim. Clement Greenberg, "Modernistinen maalaustaide" (Lintinen 1989, 133-145).

64. Ks. Victor Burgin, The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity. Macmillan, London 1986, 39-41, jonka mukaan käsitetaide merkitsi taidehistoriallista käännettä, sillä se siirsi painopisteen taideteoksesta esineenä taideteokseen esityksenä, representaationa. Tämä johti huomion keskittämiseen teoksen fyysisten ominaisuuksien sijaan siihen, miten se tuotti läsnäolevaksi poissaolevan, miten se toi näkyviin merkityksen. Taide ei "heijasta" jotakin itsensä ulkopuolella olevaa todellisuutta vaan luo sitä. Se, miten teos konstituoiti itsensä "merkityskäytäntöjen kentäksi" eli miten se esityksenä tuottaa todellisuutta, on representaation politiikkaa, the politics of representation.

65. Huhtamo 1991b, 14.

66. Kivirinta et al. 1991, 130.

67. Perinteisen broadcasting-järjestelmän ja uuden av-kulttuurin suhteista ks. Eerikäinen 1992a.

68. Reino Paasilinna TV-1:n itsenäisyyspäivä-ohjelmassa 6. 12. 1992. Hänen samassa yhteydessä esittämänsä totetus, että "televisio on aina harhainen väline" pitää varmasti monessakin mielessä paikkansa - myös YLE:n suhteen - , mutta sitäkin tärkeämpää olisi, että tv avaisi ruutunsa mediakritiikille, myös videotaiteen edustaman vaihtohtoisen av-kulttuurin muodossa.

69. Ks. Minna Tarkka, "Viestintäpolitiikan taidetta. Katsaus videotaiteen kolmeen vuosikymmeneen". Taide. 4, 1989, 16, jossa esitetty kysymys on edelleen ajankohtainen: "Voisiko maalauksia tai valokuvia kuvitella sensuroitavan?"

70. Ks. Huhtamo 1992, 32-34. Uudesta mediateknologiasta taiteen ja kulttuurin kontekstina ks. Hannu Eerikäinen, "The Transformation of Media Technology and Postmodern Culture: A New Aesthetic Environment. Outlining the Problematics". Teoksessa Tapio Varis (ed.), *The New Media. Cultural Identity and Integration in the New Media World*. University of Industrial Arts, Helsinki, Helsinki 1992 (1992b); mediateknologian taideyhteyksistä ja virtuaalitodellisuudesta ks. Erkki Huhtamo (toim.) *Virtuaalimatkaileijan käsikirja. Lähikuva*. 2-3, 1991 (1991d); Tapio Mäkelä ja Minna Väisänen (toim.), *Virtual Zone*. Turun yliopiston ylioppilaskunta, Turku 1992.

71. Taiteen ja teknologian suhteista yleisesityksenä ks. esim. Yrjänä Levanto, "Puolijohdettu taide?". Teoksessa Ritva Mitchell (toim.), *Uusi teknologia, taiteet, taidepolitiikka*. Valtion taidehallinnon julkaisuja no 28, Helsinki 1985.

72. Käsitteen instrumentaalinen järki taustalla olevasta Theodor Adornon ja Max Horkheimerin kulttuuriteoriasta ks. Erkki Haapaniemi, "Poliittisuus teknoyhteiskunnan taiteessa". Teoksessa Mika Aalto-Setälä, Helena Erkkilä, Erkki Haapaniemi, Ulla Karttunen ja Mikko Telaranta (toim.), *Nautinnot pois muilta. Opintotoiminnan keskusliitto ja Muu ry., Muu-Akatemian julkaisuja n:o 1*, Helsinki 1992, 13, jonka mukaan teknoyhteiskunnassa "[t]alouden, ihmissuhteet, politiikan, taiteen ja kasvatuksen valtaa hallintapyrkimys", joka näkee kaiken vain järjen avulla ratkaistavina ongelmina, jolloin ei enää ymmärretä "ongelmien inhimilliseen elämysmaailmaan liittyvää ja vaikuttavaa luonnetta, vaan suhtaudutaan niihin pelkän hallintaintressin kautta", vallankäytön näkökulmasta.