

**Eero Saarikoski**  
**DOKUMENTAARISIA TULKINTOJA**  
**TODELLISUUDESTA**

**Opinnäytetyö (AMK)**  
**Turun Ammattikorkeakoulun Taideakatemia**  
**Kuvataiteen koulutus / valokuva**  
**2016**



**OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ**  
**TURUN AMMATTIKORKEAKOULU**  
**KUVATAIDE | VALOKUVA**  
**2016 | 35s.**

**Ismo Luukkonen, Ilona Tanskanen, Riikka Niemelä**

**Eero Saarikoski**

**DOKUMENTAARISIA TULKINTOJA TODELLISUUDESTA**

Kirjallinen opinnäytetyöni käsittelee dokumentaarisen valokuvan ja todellisuuden välistä suhdetta. Ovatko dokumentaariksi mieltämäni kuvat tosi esityksiä todellisuudesta, ja minkälainen ylipäättään on valokuvan suhde todellisuuteen? Pohdin myös valokuvauksen peruskysymyksiä ja avaan dokumentaarisen valokuvan käsitettä.

Pohdin, voiko valokuva olla objektiivinen näkymä näkyvästä fyysisestä todellisuudesta. Mitkä asiat puoltavat tätä näkemystä ja mitkä ovat sitä vastaan? Etsin näkemyksiä valokuvateoreettisesta kirjallisuudesta, jonka jälkeen sovellan niitä omaan työskentelyyni.

Opinnäytetyöni keskeisimmät pääluvut ovat Dokumentaarinen valokuva, Valokuvan todenmukaisuudesta, Viesti todellisuudesta ja Tulkinta(ni) todellisuudesta. Näiden lukujen aikana pyrin muodostamaan jonkinlaisen käsityksen esittämiini kysymyksiin sekä löytämään selvyyttä valokuvieni ja todellisuuden väliseen suhteeseen.

Tämän tekstin kirjoittaminen oli minulle yleissivistävä kokemus ja sain lisää selvyyttä siihen, minkälainen olen taiteilijana.

Avainsanat: DOKUMENTAARINEN, VALOKUVAUS, TODELLISUUS,  
TAIDEVALOKUVAUS

**BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT**  
**TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES**  
**FINE ARTS | PHOTOGRAPHY**  
**2016 | 35 p.**  
**Ismo Luukkonen, Ilona Tanskanen, Riikka Niemelä**

**Eero Saarikoski**

## **DOCUMENTARY INTERPRETATIONS OF REALITY**

This thesis focuses on relations between documentary photography and reality. Are my photographs, which I consider to be documentary by nature, authentic representations of reality? And what is the relation between photography and reality in general? I will also look at some fundamental questions concerning photography and define the term documentary photography.

I will speculate, if a photograph can be an objective view of reality. What matters support this assumption, and what are against it? I will search different opinions from photographic theory, and then apply this new knowledge to my artistic work.

The following chapters are most relevant in this thesis: Documentary photography, Reality and photography, Message from reality and Interpretation of reality. During these chapters I aim to form answers to the questions addressed in this thesis. I also plan to clarify the relations between my own artistic work and reality.

Writing this thesis was a process that raised my general education. It also helped me to clarify the image of myself as an artist.

Key words: DOCUMENTARY, PHOTOGRAPHY, REALITY, ART  
PHOTOGRAPHY

## **Sisällysluettelo**

<b>1 Aluksi</b>	
1.1 Läpi harmaan kiven unenomaisesti hoippuen	7
<b>2 Todellisuuskäsityksestä</b>	<b>10</b>
<b>3 Camera obscura</b>	<b>11</b>
<b>4 Silmän ja foto-optisen laitteen samankaltaisuudesta</b>	<b>14</b>
<b>5 Dokumentaarinen valokuva</b>	<b>15</b>
<b>6 Valokuvan todenmukaisuudesta</b>	<b>19</b>
6.1 Viesti todellisuudesta	19
6.2 Takuu olemassaolosta	21
<b>7 Ajatuksia valokuvan objektiivisesta informaatiosta</b>	<b>24</b>
<b>8 Tulkinta(ni) todellisuudesta</b>	<b>26</b>
<b>9 Lopuksi</b>	<b>31</b>
<b>Lähdeluettelo</b>	<b>33</b>
<b>Kuvaluettelo</b>	<b>35</b>



# 1 ALUKSI

## 1.1 Läpi harmaan kiven unenomaisesti hoippuen

Muistoni varhaislapsuudesta ovat epäselviä ja unenomaisia. En ole aivan varma, sekoittuuko osa niistä perhealbumissa nähtyihin valokuviin. Musiikki on minulle taiteen muodoista se ehkä kaikkein tärkein ja selkeimmät muistijäljet lapsuudestani ovatkin audiovisuaalisia. Minulla oli nelivuotiaana c-kasettinauhuri, johon olin saanut muutamia lempikappaleitani nauhalle. Istuin keittiömme pöydällä ja kuuntelin niitä yhä uudelleen ja uudelleen. Nuo kappaleet herättävät minussa edelleen lämminhenkisiä muistoja ja pystyn muistamaan pöydän pintamateriaalin, hajut, innostukseni sekä sen, miltä kasettinauhuri näytti. Ennen valokuvauksen opintojen aloittamista taideakatemiassa, taiteellinen työskentelyni on rajoittunut lähinnä musiikin tekemiseen. Valokuvauksesta on vasta lähivuosina kehittynyt minulle se toinen intohimo.

Maailma osaa olla myös kaunis, ja se voi olla melkein mitä tahansa: valokuva, musiikki, maalaus, elokuva tai vaikkapa yksi nopeasti ohikiitävä hetki. Yksi asia, joka valokuvauksessa minua viehättää, on juuri tuon hetken pysäyttäminen ja talteen ottaminen. Ikään kuin saisi vangittua kevään ensimmäisen perhosen lasikupuun.

Melankolia on minulle kauneutta. Melankolia ei ole minulle synkkyyden synonyymi, vaan kaihomielinen ääni tai näkymä, josta löytyy toivonkipinä. Yritän käsittää ajan kulumista. Kylmä marraskuinen sade ei kestä ikuisesti, mutta yhtäkkiä lapsuuden parhaasta ystävästä on tullut sinulle täysin vieras ihminen. Myös muutos ja luopuminen ovat osa elämää, vaikka ne joskus olisivatkin kivuliaita ja vaikeita hyväksyä.

Opintojeni alkuvaiheessa olin kiinnostunut erilaisesta kuvamaailmasta, etenkin jos asiaa tarkastelee sisältölähtöisesti. Kuvissani oli jonkinlaista mystiikkaa ja kuvasin esimerkiksi unissa näkemiäni näkyjä.



Kuva 1. Eero Saarikoski, *Carbonium*.

Opintojen edetessä mielenkiintoni on kuitenkin siirtynyt arkirealistisempiin aiheisiin. Myös tapani työskennellä on muuttunut. Nykyään työskentelyni pohjautuu havainnointiin ja kiinnitän huomiota tietynlaisiin visuaalisiin ärsykkeisiin ja hetkiin. Ihailen kaunista valoa sekä ohikiitäviä hetkiä ja harmittelen, miksei pelkällä katseella pysty vangitsemaan valokuvia. Seuraan ympärilläni tapahtuvia asioita ja pyrin usein ottamaan kuvan myös kenenkään huomaamatta. Karkeasti ajatellen voisi kuvitella kuvien tuolloin olevan autenttisia sekä dokumentaarisia.

Miksi valokuvaan ja mikä valokuvauksessa minua kiinnostaa? Valokuva tietyllä tapaa voittaa ajan ja kykenee muodostamaan objekteja, jotka liikkuvat ajassa<sup>1</sup>. Onko alitajuinen päämääräni valokuvauksessa ajan, rappeutumisen ja kuoleman pysäyttäminen? En tiedä, mutta valokuvauksen avulla minun on joka tapauksessa helpompi käsitellä ajan kulumista ja jäsentää maailmaa. Se jokin, joka pakottaa kuvaamaan lähtee sisältäni.

---

<sup>1</sup> Tomas 2004, luku 7.

Noudatan omissa kuvissani niin sanottua pimiösääntöä. Säädän kontrastia, rajaon ja saatan vedostusvaiheessa tehdä muutoksia valkotasapainoon, mutten lisää tai poista kuvista mitään. Luonnehtisin nykyään omia kuviani tekijälähtöisiksi dokumentaariseksi valokuviksi. Ei ole toimeksiantoa lähteä kuvittamaan lehtiartikkelia, en lavasta kuviani, vaan luon oman tulkinnan kokemastani todellisuudesta. Niin sanottua todellisuuden luovaa käsittelyä. Dokumentaarisuudesta on tullut minulle itseilmaisun väline.

Opinnäytetyössäni pohdin mikä on taiteellisen työskentelyni ja todellisuuden välinen suhde. Ovatko dokumentaariseksi mieltämäni kuvat tosi esityksiä todellisuudesta? Minkälainen ylipäättään on valokuvan suhde todellisuuteen? Lähestyn aihetta valokuvateorian käsitteiden sekä kirjallisuuden kautta ja avaan teorioita oman työskentelyni sekä kuvaesimerkkien avulla.

Tiedostan, että kaikki valokuvat ovat jossain määrin dokumentaarisia, joten pääosin käsittelen aihetta oman työskentelyni sekä dokumentaarisen valokuvan kontekstissa. Pohdin myös, voiko valokuva olla objektiivinen näkymä näkyvästä fyysisestä todellisuudesta? Mitkä asiat puoltavat tätä näkemystä ja mitkä ovat sitä vastaan?

Löytääkseni vastauksia ja näkemyksiä edellä esitettyihin kysymyksiin, minun on pohdittava myös valokuvan identiteettiä sekä valokuvan peruskysymyksiä. En oleta löytäväni selkeitä ja kaiken selittäviä vastauksia opinnäytetyöni kysymyksiin, vaan ainoastaan avaavani näkemystäni dokumentaarisen valokuvan moniäänisyydestä.

Jokainen ilmaisuväline luo tietyt raamit, joiden puitteissa taiteilijan tulee pystyä toimimaan. Dokumentaariseen valokuvaan raamit asettaa fyysinen näkyvä todellisuus. Aloitan aiheeni käsittelyn lyhyehköllä pohdinnalla todellisuudesta, sillä se on mielestäni olennaista opinnäytetyöni aiheen kannalta.

## 2 TODELLISUUSKÄSITYKSESTÄ

Einsteinin yleinen suhteellisuusteoria esittää, että menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus ovat olemassa samanaikaisesti ja ihmisen kokemus ajasta on lajityypillinen ominaisuus<sup>2</sup>. Tiedän, ettei teoria ole vielä tieteellinen fakta, vaan ainoastaan teoria. Tieteellä ei ole egoa. Tiedemaailmassa uskalletaan myöntää, että ollaan oltu väärässä. Tämä on mielestäni ainoa oikea tapa saada tietoa todellisuudesta ja maailmankaikkeudesta. Vääräksi havaittu tieto hylätään ja uusi tieto otetaan tilalle. Esimerkiksi vielä noin 400 vuotta sitten Euroopassa uskottiin auringon kiertävän maata eikä päinvastoin. Tämä kuitenkin johtaa paradoksiin, sillä tiede on aina oikeassa. Myös silloin, kun se mahdollisesti on väärässä. Todellisuuskäsitys on siis vahvasti kulttuuriin ja aikaan sidonnainen käsite. Jokainen ihminen kokee todellisuuden omalla tavallaan ja tiede laajentaa jatkuvasti käsitystään todellisuuden rakenteesta.

Muistan lukeneeni artikkelin, jossa eräs avaruustähtitieteen professori vertasi hallussamme olevaa tietomäärää yhteen hiekanjyvään koko Saharan aavikosta. On täysin mahdotonta sanoa, kuinka paljon tiedämme todellisuudesta ja sen rakenteesta. Lisäksi tiede ei vielääkään osaa vastata tietoisuuden arvoitukseen. Yhdysvaltalaisen filosofi Thomas Nagelin mielestä luonnontieteen tapa selittää tietoisuus, järki ja arvot ovat riittämättömiä ja tästä johtuen luonnontiede on laajemmaltakin väärässä<sup>3</sup>. En lähde väittämään, että Nagel on oikeassa, mutta olen kuitenkin hänen kanssaan samaa mieltä. En myöskään lähde väittämään, että nykyinen tieteellinen näkemys todellisuuden rakenteesta olisi virheellinen, vaan pidän ainoastaan todennäköisenä, että nykyinen käsityksemme ei ole lopullinen totuus.

Todellisuuden määrittely ei ole opinnäytetyöni puitteissa mahdollista eikä edes tarpeellista, sillä se ei ole filosofinen tai tieteellinen tutkimus todellisuudesta. Olen kuitenkin sitä mieltä, että todellisuudesta on olemassa jonkinlainen kollektiivinen käsitys: ihmisen aisteihin ja kokemukseen perustuva käsitys todellisuudesta. Opinnäytetyössäni käsittelen todellisuutta kokemukseen ja aisteihin perustuvan niin sanotun empiirisen todellisuuden kautta.

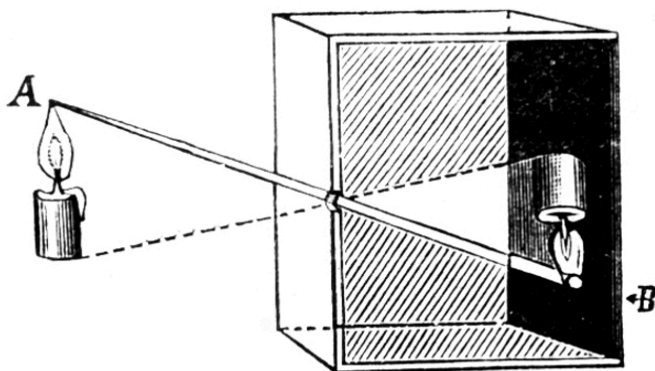
---

<sup>2</sup> Marcus Chown 2015.

<sup>3</sup> Nagel 2014, 13.

### 3 CAMERA OBSCURA

Kameran esiaste eli camera obscura on tunnettu ilmiönä jo yli 2000 vuotta ja ensimmäiset viitteet siitä löytyvät Aristoteleen kirjoituksista, vaikka ilmiön toimintaperiaatteesta ei päästy vielä tuolloin selville. Voidaan siis sanoa, että muinainen kulttuuri on ennakoanut valokuvauksen tuloa jo huomattavasti paljon ennen sen historiallista keksimistä<sup>4</sup>. Camera obscuran eli pimeän huoneen toimintaperiaate on yksinkertainen: haluttu tila luodaan mahdollisimman pimeäksi ja yhteen seinistä tehdään pieni reikä, jonka seurauksena valo aukosta läpi kulkiessaan piirtää ulkopuolella olevan näkymän ylösalaisin heijastuspinnalle. Näin ollen kuvan muodostuminen voidaan tietyllä tapaa jakaa kahteen eri osaan. Ulkopuolella on fyysinen näkyvä todellisuus ja pimeän huoneen sisällä projisoitu näkymä todellisuudesta.



Kuva 2. Camera obscura.

Kuvan muodostumiseen vaaditaan siis fysiikan sähkömagneettinen ilmiö eli valo sekä todellisuuden representaatioon suunniteltu apparaatti, tässä tapauksessa camera obscura. Pimeän huoneen toimintaperiaate ja funktio ovat siis todella lähellä neulanreikäkameraa. Tosin sillä erotuksella, että neulanreikäkameran tarkoituksena on saada pysyvä kuva menneestä ajasta, kun taas camera obscura projisoi näkyvää

<sup>4</sup> Lundström 2012, 23.

todellisuutta reaaliaikaisesti. Vaikka valokuvahistoriallisesti camera obscuraa pidetäänkin valokuvan edeltäjänä, niin kokemuksena se on mielestäni ennemminkin elokuvan ja television edeltäjä.

Renessanssin aikana heräsi kiinnostus todellisuuden tutkimiseen. Valoa ja sen käyttäytymistä alettiin tutkia ja sitä kautta heräsi myös kiinnostus unohduksissa olleeseen camera obscuraan. Renessanssin aikakaudella kehitetty keskeisperspektiivi saa maalauksen näyttämään siltä, kuin se avaisi näkymän toiseen maailmaan, maalattuun näkymään todellisuudesta. Camera obscuran avulla renessanssin ajan taidemaalarit pystyivät havainnoimaan todellisuutta objektiivisesti ja sen avulla pystyttiin tekemään näennäisesti todenmukaisia päätelmiä ulkoisesta maailmasta. Maailmaa pystyttiin kuvaamaan sellaisena kuin se on, ilman aistien aiheuttamaa vääristymistä.

Vaikka Hugo Simbergin *Laituritanssit*-teos on maalattu monta sataa vuotta renessanssin aikakauden jälkeen, niin se on malliesimerkki siitä, miten keskeisperspektiivin avulla kaksiulotteiseen kuvaan voidaan luoda kolmiulotteinen vaikutelma, siis jonkinlainen syvyysilluusio.



Kuva 3. Hugo Simberg, *Laituritanssit*.

Hugo Simbergin *Laituritanssit*-maalausta katsoessa ei voi mielestäni välttyä siltä miellelyhtymältä, että miten paljon maalauksessa on samankaltaisuutta niin sanotun *suoran* valokuvan kanssa. Valokuvausta onkin luonnehdittu keskeisperspektiivin ihanteiden metodologisena täyttymyksenä ja ruumiillistumana<sup>5</sup>.

Mielestäni ei siis ole liian karkea yleistys sanoa, että valokuvauksen keksivät taidemaalarit jättäen sille perinnöksi albertilaisen perspektiivin, rajauksen sekä camera obscuran optiset ominaisuudet. Mielestäni on tietyllä tapaa camera obscuran syytä tai ansiota, että valokuvaa pidetään lähtökohtaisesti todellisuuden suorana jatkeena. Camera obscura johdatti kuvan ulos kirkosta ja lopulta taidegallerioiden seinälle<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Lundström 2012, 24.

<sup>6</sup> Whitlock 2012, 65.

#### 4 SILMÄN JA FOTO-OPTISEN LAITTEEN SAMANKALTAISUUDESTA

Kameran ja optiikan toimintarakente ovat vahvasti kytköksissä ihmisen visuaaliseen havainnointijärjestelmään; ne sekoittuvat ja yhdistyvät ja valokuvauksesta tulee näkemistä. Lisäksi yksistään näköhavainto on helppo määritellä kuvan kaltaiseksi<sup>7</sup>. Valokuvauksesta puhutaankin näkemisenä ja kamerasta silmän jatkeena. Silmän sauvasolujen mahdollistamaa hämäränäköä voi hyvin verrata ISO-herkkyyteen. Silmän tappisolut puolestaan vastaanottavat valon eri aallonpituuksia hieman samankaltaisesti kuin digitaalisen järjestelmäkameran matriisikennon ja analogisen kameran värifilmi. Lähtökohtaisesti kuvan verkkokalvolle ja valokuvaan muodostaa sama todellisuudesta peräisin oleva valo.

Eriävaiisyyksiä kuitenkin ilmenee siinä, miten kuva lopulta muodostuu. Kamera jäljentää optiikan edessä olevan kohteen ja muodostaa kuvan filmille tai digitaaliselle kennolle. Digitaalisella järjestelmäkameralla otettu kuva on tässä vaiheessa jo käytännössä valmis. Ihminen puolestaan vastaanottaa havainnointijärjestelmänsä avulla informaatiota, jonka seurauksena syntyy subjektiivinen kokemus, joka tulkitaan todellisuudeksi. Vaikka näköhavainto ja valokuva ovatkin toistensa kaltaisia, niin ovat ne silti mielestäni kaksi täysin eri asiaa. Valokuva on representaatio todellisuudesta, kun taas ihmisen käsitys todellisuudesta on kokemuksellinen. Yhteistä niille kuitenkin on se, että ne molemmat perustuvat valon jättämään jälkeen.

Valokuvakamera kykenee myös tuottamaan kuvia, jotka visuaalisesti eroavat suhteellisen paljon havaitsemastamme todellisuudesta. Ihmissilmä tuottaa jatkuvasti lyhyen valotusajan kuvia ja siksi pitkällä valotusajalla otetut kuvat tuovat esiin jotain sellaista, mihin emme ole tottuneet. Valokuvat, joissa on silminnähtävää huomattavaa liike-epäterävyyttä ovat vahvassa ristiriidassa havaitsemamme todellisuuden kanssa. Mutta onko ylipäätään tärkeää, näyttääkö valokuva todelliselta? Se on joka tapauksessa todellisuuden jättämä jälki.

---

<sup>7</sup> Major 2012, 115.

## 5 DOKUMENTAARINEN VALOKUVA

Pitelen kädessäni kameraa ja katson etsimen läpi maisemaa samalla kun valo piirtää verkkokalvolleni fyysistä näkyvää todellisuutta. Painan laukaisinta, olen luonut valokuvan, vanginnut yhden silmänräpäyksen ajan loputtomasta jatkumosta. Olen tallentanut yhdenlaisen näkymän todellisuudesta. Minkälaisen? Olenko saanut aikaiseksi dokumentaarisen tallenteen haluamastani aiheesta? Miten valokuvan suhdetta todellisuuteen tulisi ymmärtää? Olisi ehkä aiheellista pohtia minkälaisia ongelmia nousee esiin, kun asiaa tarkastellaan dokumentaarisen valokuvan kontekstissa.

*”Mikäli valokuvalla on indeksinen suhde optiikan edessä olevaan esineeseen, kuva on jonkinlainen dokumentti jostakin. Tässä mielessä kaikki valokuvat ovat dokumentteja ja ilmaisu dokumentaarinen valokuva tautologinen.”<sup>8</sup>*

Edellä olevaa lainausta on siis hyvä pohtia ja lähteä avaamaan dokumentaariseen valokuvaan liittyvien määritteiden kautta. Alkuun olisi ehkä loogisinta määritellä muutama terminologinen seikka. Mikä on dokumentti? Sanakirja kertoo dokumentin olevan artefakti. Esimerkiksi kirjoitelma, nauhoite, valokuva, jokin ihmisen luoma objekti, jolla on informatiivista arvoa<sup>9</sup>. Dokumentaarinen puolestaan viittaa pyrkimykseen tallentaa ulkoista todellisuutta. Dokumentaarisen valokuvan kontekstissa tämä tarkoittaa yhteiskunnallisten faktojen ja niiden määrittelyä kuvallisen esityksen avulla<sup>10</sup>. Toisin sanoen se tarkoittaa visuaalista kartoitusta jostain asiasta tai ilmiöstä, jolla on myös kulttuurihistoriallista arvoa. Näin ajatellen dokumentaarinen valokuva on siis tallenne, jossa reaalityodellisuus on saanut kuvamuodon todellisesta tapahtumasta<sup>11</sup>. Dokumentaarinen valokuva liitetään myös yhteiskunnan epäkohtien ja sosiaalisten ongelmien esilletuomiseen. Kuvista saadun tiedon avulla haetaan näin myös muutosta epäkohtiin ja olosuhteisiin.

Vaikka valokuvasta oli puhuttu dokumenttina jo melkein sen syntymästä saakka, niin termin ’dokumentaarinen’ lanseeraajana pidetään skotlantilaista elokuvaohjaaja John

---

<sup>8</sup> Seppänen 2001, 171.

<sup>9</sup> Kielitoimiston sanakirja 2016

<sup>10</sup> Seppänen 2001, 173.

<sup>11</sup> Pälviranta 2012, 163.

Griersonia<sup>12</sup>. Hän luonnehti vuonna 1926 ilmestynyttä antropologista *Moana*-elokuvaa dokumentaariseksi. Grierson kirjoitti elokuvasta arvostelun, joka ilmestyi vuonna 1926 *New York Sun* -lehdessä. Hän kirjoitti, että elokuvalla on dokumentaarista arvoa, sillä se on visuaalinen kartoitus polynesialaisten nuorten elämästä. Griersonin sanojen mukaan dokumentaarisuus on todellisuuden luovaa käsittelyä.<sup>13</sup> Määritelmä on mielestäni erinomainen eikä se ole haalistunut ajan hampaissa.

Valokuvaan termi dokumentaarinen yleistyi 1930-luvulla Farm Security Administration -projektin myötä. 1930-luvulla elettiin taloudellisessa taantumassa ja tämän lisäksi Yhdysvaltojen maaseutua vaivasi kuivuus. FSA-projektin historiallisen osaston päätehtävä oli koota valokuva-aineistoa maaseutuelämän ongelmista. Valokuvaajina tässä projektissa toimivat muun muassa Walker Evans, Dorothea Lange sekä Arthur Rothstein.<sup>14</sup>

FSA:n organisaattorina toimi sosiologi Roy Stryker, joka antoi pienen perehdytyksen jälkeen kuvaajille vapaat kädet dokumentoida laman vaikutusta ihmiseen. Strykerin mielestä dokumentaarinen kuvaustyyli ei vaatisi sitä, että olisi luovuttava taiteellisesta ilmaisusta. Tulkinnallinen vapaus oli hänen mielestään ainoastaan lähestymistapa kuvattavaan kohteeseen. Tulkinta ei hänen mukaansa kiellä mitään, vaan vahvistaa päämäärää, jota kuvan kokonaisuus palvelee. Stryker siis halusi visuaalisesti näyttäviä kuvia, joilla voisi vaikuttaa ihmisten mielipiteisiin.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Seppänen 2001, 171.

<sup>13</sup> Seppänen 2001, 171

<sup>14</sup> Saraste 2010, 127.

<sup>15</sup> Saraste 2010, 127.



Kuva 4. Arthur Rothstein, *Steer skull*.

Tästä hyvä esimerkki on Arthur Rothsteinin kuva härän pääkallosta. Siitä kasvoi maatalouden kriisin symboli<sup>16</sup>. Kuuluisasta kuvasta on kuitenkin olemassa ainakin kaksi otosta. Ensimmäisessä kuvassa pääkallo on ruohikolla ja toisessa kuvassa halkikuivuneella maaperällä. Myöhemmin selvisi, että Rothstein oli siirtänyt pääkallon kuivuneelle maaperälle saadakseen aikaiseksi dramaattisemman valokuvan. Tämä luonnollisesti aiheutti keskustelua ja konservatiivisimmat olivat sitä mieltä, että kansalla oli oikeus nähdä aitoja kuvia todellisuudesta. Monet olivat kuitenkin sitä mieltä, että kuvan totuus tulee esiin kuvan symbolisella tasolla eivätkä pitäneet Rothsteinin tekoa tuomittavana.<sup>17</sup> Tämä on mielestäni hyvä esimerkki siitä, että valokuvallinen totuus venyy eikä valokuva pysty olemaan totuuden tae. Henkilökohtaisesti olen jollain tasolla sitä mieltä, ettei kumpikaan kuvista ole toista todenmukaisempi. Kuvan on joka tapauksessa ottanut psykofyysinen kokonaisuus, ihminen, joista jokainen aistii todellisuutta omalla tavallaan eikä yhtenäistä tapaa nähdä tai kokea todellisuutta ole olemassa. Ennen kuvaushetkeä kuvaaja on joka

---

<sup>16</sup> Seppänen 2001 173.

<sup>17</sup> Seppänen 2001, 173.

tapauksessa tehnyt hyvinkin tietoisia valintoja tilan, ajan sekä paikan suhteen<sup>18</sup>. Kallon siirtäminen on mielestäni tekona yhtä tuomittava kuin vaikkapa oikean kuvaushetken odottaminen.

FSA-kuvaaja Walker Evansin mielestä dokumentaarinen kuvaustyyli on sitä, että kansanomaisista lähtökohdista kuvataan arkitodellisuutta, jonka tarkoitus on välittää faktatietoa vakuuttavalla tavalla<sup>19</sup>. Walker Evans ajautui lopulta ongelmiin FSA:n toimintaperiaatteiden kanssa. Hänen mielestään ne olivat liian propagandistisia ja suoraviivaisia. Evans erotettiin FSA:n kuvausyksiköstä vuonna 1937.<sup>20</sup>

Selkeimmillään valokuva on dokumentaarinen lääketieteellisessä kuvastossa tai kun se on esimerkiksi rikospaikkaa esittävä todiste. Tämänkaltainen kuvasto on valokuvauksen synnystä lähtien vahvistanut sitä uskoa, että valokuva pystyy kuvaamaan maailmaa autenttisella tavalla.<sup>21</sup>

Valokuvalla on todistusvoimaa ja siihen liittyy halu pitää sitä totena todellisuuden kuvana<sup>22</sup>. Mistä ylipäätään johtuu se, että miellämme jotkut kuvat toisia todenmukaisemmiksi? Suora valokuva luo vaikutelman realismista, vaikka kyseessä on pelkästään perspektiivin tietoinen valinta, tyyliseikka. Miksi tietynlaiset esteettiset ja tyyllilliset seikat vaikuttavat siihen, miten todellisina jotkut valokuvat koemme? Oman päätelmäni mukaan tämä johtuu camera obscuran meille kuvallisiksi perinnöksi jättämistä seikoista ja siitä, että näköhavainnon perusrakenne on perspektiivinen. Suora valokuva on tietyllä tapaa kuvalliseen muotoon saatettu näköhavainto. Täten se on helppo mieltää todenmukaiseksi, vaikka se ainoastaan jäljittelee ihmiselle lajityypillistä tapaa nähdä ja kokea todellisuus.

---

18 Luukkonen 2016

19 Grebe 2012, 39.

20 Saraste 2010, 129.

21 Seppänen 2001, 172.

22 Seppänen 2001, 173.

## 6 VALOKUVAN TODENMUKAISUUDESTA

### 6.1 Viesti todellisuudesta

Valokuvan voi nähdä olevan kolmenlaisen toiminnan kohteena: tehdä, katsoa ja olla kohteena<sup>23</sup>. Näistä kaksi ensimmäistä ovat tekemisissä todellisuuden tulkinnan kanssa. Jos kuvauksen kohteena on ihminen, niin aiheutuu toisenlaisia ongelmia. Valokuvatessaan kuvaaja koodaa viestin, jonka on tulkinnut omalla tavallaan. Tämän jälkeen viestin vastaanottaa kuvan katsoja, joka tekee kuvasta omat tulkintansa. Näin ollen valokuva on tulkinnan tulkinta. Harri Pälviranta lähestyy *Toden tuntua galleriassa* -väitöskirjassaan valokuvan sisäänkoodaus/uloskoodaus -tapahtumaa Stuart Hallin nelikohtaisen viestinnällisen mallin kautta<sup>24</sup>. Tässä viestinnällisen tapahtuman jäsenyyksessä kuvaaja koodaa viestin, joka päättyy vastaanottajalle. Tämä prosessi tapahtuu aina jossakin kulttuurisessa tilassa. Hallin mallissa valokuva voidaan määritellä neljään eri asiaan liittyväksi: ympäröivään sosiokulttuuriseen kehykseen, teokseen, tekijään ja kuvan katsojaan<sup>25</sup>. Kaikki nämä edellä mainitut asiat vaikuttavat kuvan tulkintaan. En lähde tutkimaan Hallin mallia sen enempää tässä yhteydessä, vaan yritän lähestyä valokuvaa viestinä hieman yleisemmällä tasolla sekä hieman pohtia sitä, miten valokuvaa voidaan *lukea*.

David Bate kirjoittaa kuinka valokuvaa voidaan tarkastella *kielenä*, merkkijärjestelmänä jonka tulkinta on riippuvainen kulttuurista ja kuvan katsojan aiemmin näkemistä ja kokemista asioista<sup>26</sup>. Valokuvan sisältöä tarkastellessa kaksi merkittävää termiä ovat denotaatio ja konnotaatio. Denotaatio on valokuvan ilmisältö, joka ei pidä sisällään tulkinnanvaraa. Konnotaatio on puolestaan viitesältö, eli kuvan katsoja projisoi kuvaan merkityksiä henkilökohtaisesta perspektiivistä<sup>27</sup>. Jos esimerkiksi katsomme kuvaa, jossa ihminen makaa sängyllä silmät suljettuina, niin miellelyhtymä nukkuvasta ihmisestä on puhtaasti konnotatiivinen tulkinta.

---

<sup>23</sup> Barthes 1985, 14.

<sup>24</sup> Pälviranta 2012, 161.

<sup>25</sup> Hall 1980, 128-138

<sup>26</sup> Bate 2009, 34.

<sup>27</sup> Bate 2009, 38-39.

Tulkinta makaavasta ihmisestä on kuvan denotatiivista tulkintaa.

Emme siis voi pelkästään kuvaa katsomalla tietää, onko kuvan ihminen esimerkiksi kuollut vai unessa. Jos valokuvaa pidetään viestinä, niin minkälaista informaatiota se kykenee välittämään?



**Kuva 5. Jouko Lehtola, "18.1 1999, Pasila railway station, public toilets, male, cause of death: Heroin overdose".**

Kuvan tulkinta on vahvasti riippuvainen siitä, minkälaista tietoa kuvan katsojalla on. Jouko Lehtolan *OD- Helsinki* -sarjan kuvat ovat tästä hyvä esimerkki. Jos tulkitseen kuvaa niin, etten tietäisi mistä siinä on kyse, niin sen voisi olettaa olevan jonkinlainen tutkielma tilasta ja keinotekoisesta valonlähteestä. Suoralla salamalla kuvattu, hieman vinossa oleva keskeisperspektiivinen valokuva, jonka viesti ja sisältö voisi olla oikeastaan mitä tahansa. Mutta tieto siitä, että kuvien miljöössä nuori ihminen on kuollut heroiinin yliannostukseen, vaikuttaa kuvien sisältöön ja tulkintaan dramaattisesti. Kuvat muuttuvat miltei lohduttomiksi ja mieleen juolahtaa yhteiskunnallisia ongelmia. Voin ainoastaan arvuutella, miten kuvan tulkitsisi

ihminen, joka ei tiedä julkisten käymälöiden tai heroiinin olemassaolosta. Valokuvan tulkinnassa taustoittavan tiedon merkitys siis korostuu ja jos valokuvaa pitää viestinä, niin on tarkasteltava myös asiayhteyttä. Valokuvat ovat viestejä maailmasta, mutta sen tulkinta on riippuvaista monista eri asioista. Tämä johtaa siihen, että se on myös helposti väärin ymmärrettävissä. Valokuvan pystyy helposti valjastamaan myös propagandistisiin tarkoituksiin. Mielessä täytyy pitää myös se, että kuvaajan käsitys faktasta saattaa olla eri asia kuin fakta tieteessä<sup>28</sup>. Valokuva on siis esteettis-semioottinen viesti, joka on samaan aikaan sekä tulkinta että viesti. Kuvan katsominen on tietyllä tapaa prosessi, joten näin ollen tulkinta ja merkitykset ovat aina kulttuurisidonnaisia. Valokuva ei myöskään voi korvata inhimillistä havainnoitsijaa. Se näyttää ainoastaan sen, mitä olisimme voineet nähdä, jos olisimme olleet jonain tietynä hetkenä läsnä jossain tietyssä paikassa. Valokuva ei mielestäni olekaan viestinä niin erinomainen jollaiseksi se helposti mielletään. Emily Major muotoilee, että valokuva on merkki, joka ei semioottisesti tarkasteltuna ole täysin mielivaltainen, muttei myöskään täysin sopimuksenvarainen<sup>29</sup>.

## **6.2 Takuu olemassaolosta**

Valokuvaa voidaan siis pitää merkityksiä tuottavana järjestelmänä. Tästä johtuen sitä on mielekästä tarkastella myös semiotiikan eli merkkiopin kautta. Yhdysvaltalainen Charles Sanders Peirce oli yksi semiotiikan tieteenalan perustajista ja hänen todellisuuteen sitoutuvan merkkiteoriansa avulla on mahdollista tarkastella myös dokumentaarista valokuvaa. Peirceläistä merkin kolmijakoon perustuvaa ikoni-indeksi-symboli –jäsenystä on käytetty laajalti valokuvan totuudellisuutta, autenttisuutta ja realistisuutta pohdiskelevan keskustelun lähtökohtana<sup>30</sup>.

Oletamus valokuvan todenmukaisuudesta pohjautuu sen indeksiseen luonteeseen. Jos ajatellaan valokuvan olevan todellisuuden jättämä sormenjälki, joka on kuva todellisesta tapahtumasta, on tämän käsityksen mukaan kyse valokuvan indeksisestä luonteesta. Indeksisyys on siis jonkinlainen metaforinen napanuora valokuvan ja kuvauksen kohteen välillä. Eli kameralla tallennettu kuva sekä kameran edessä

---

<sup>28</sup> Grebe 2012, 39.

<sup>29</sup> Major 2012, 116.

<sup>30</sup> Pälviranta 2012, 163.

kuvaushetkellä ollut tapahtuma ovat kietoutuneet toisiinsa. Peirce itse kirjoittaa indeksisyydestä seuraavanlaisesti:

*”Voimme ajatella, että merkki on Indeksi, kun se on fragmentti, joka on repäisty irti Objektista, joiden kummankin olemassaolo muodostaa yhden kokonaisuuden tai osan siitä.”* *Lainaus jatkuu: ”sikäli kun Objekti on vaikuttanut Indeksiin, sillä on jotain yhteistä Objektin kanssa ja juuri tässä suhteessa se viittaa Objektiin.”*<sup>31</sup>

Peirce avaa edellä mainitussa lainauksessa indeksisyyden käsitettä helposti ymmärrettävällä tavalla. *Levoton valokuva* -kirjassa Janne Seppänen kuitenkin täysin aiheellisesti hieman kritisoi Peircen määritelmän kohtaa, jossa hän sanoo, että indeksi on fragmentti, joka on repäisty irti kohteesta. Ikään kuin indeksi olisi jossain vaiheessa ollut samaa substanssia objektin kanssa. Seppänen toisaalta myös mainitsee, että ilmaisun vertauskuvallisuutta saattaa olla vaikea arvioida<sup>32</sup>.

Janne Seppänen puhuu indeksisyyden yhteydessä valokuvan materiaalisesta ytimestä. Materiaalinen ydin syntyy valon jättämänä jälkenä ja se on valokuvan materiaalisuuksien edellytys ja lähtökohta. Seppänen määrittelee materiaalsen ytimen seuraavanlaisesti: *”indeksisyys on prosessi, jonka tuloksena materiaallinen ydin syntyy.”* Materiaalsen ytimen avulla ei kuitenkaan pysty määrittelemään valokuvan totuutta, objektiivisuutta eikä merkityksiä, mutta sitä voidaan mielestäni pitää aikaan ja paikkaan liittyvän läsnäolon takeena, sillä se on syntynyt valon piirtämänä.<sup>33</sup>

Valokuva on kirjaimellisesti säteilyä referenssistään, joka koskettaa katsojaansa. Säteilyn siirtymisen ajallisella kestolla ei ole merkitystä, vaan se koskettaa samalla tavalla kuin jonkin tähden matkalla viipyneet säteet.<sup>34</sup> Valokuvan indeksisyys siis liittää valokuvan mielestäni todellisuuteen: se voi valehdella merkityksen muttei kohteen olemassaolon suhteen.

---

31 Peirce 1965, 137.

32 Seppänen 2014, 81.

33 Seppänen 2014, 71.

34 Sontag 1984, 173.

Toinen keskeinen määre on kuvan ja reaali maailman ikoninen suhde. Eli kuvan ja kuvaushetken yhdenkaltaisuus ja näköisyys. Tämä aiheuttaa vähemmän päänvaivaa enkä näe tarpeelliseksi käsitellä tässä yhteydessä valokuvan ikonisuutta kovinkaan laajasti. Kolmas keskeinen määre Peircen merkkijärjestelmässä on symboli. Symboli on sopimuksenvarainen merkki, joka ei perustu kohteensa näköisyyteen eli ikonisuuteen eikä indeksisyyteen eli kausaalisuuteen, vaan sopimukseen. Peircen mukaan symbolin sopimuksenvaraisuus perustuu joko harkittuun tai myötäsyttyiseen tapaan<sup>35</sup>.

Pystyykö valokuva välittämään objektiivista informaatiota todellisuudesta? Mitkä asiat puoltavat tätä näkemystä?

---

<sup>35</sup> Hartshorne & Weiss 1932, 165-169.

## 7 AJATUKSIA VALOKUVAN OBJEKTIIVISESTA INFORMAATIOSTA

Kuten jo aiemmin olen maininnut, dokumentaarisesta valokuvasta on tullut minulle itseilmaisun väline. Omassa taiteellisessa työskentelyssäni pyrin tietoisesti kohti subjektiivista ilmaisua, esittämään todellisuutta sellaisena kuin minä sen koen. Omat kuvani ovat siis myös tietynlaisia kuvia sielunmaisemastani, jollain tasolla omakuvallisia, vaikkakin niissä itse esiinnykään. Ajatusmaailmani sekä tuntemukseni ovat vahvasti läsnä omassa taiteellisessa työskentelyssäni, vaikka miellänkin kuvani dokumentaarisiksi. Odotan oikeaa hetkeä, seuraan valoa, havainnoin. Haluamani kuva saattaa kadota ikuisiksi ajoiksi jos en ole tarkkaavainen. Kuvien jälkikäsitteilyssä kuitenkin usein huomaa asioita, joihin ei ole kuvaushetkellä kiinnittänyt minkäänlaista huomiota, sillä ihmisen havainnointijärjestelmä on hyvin puutteellinen suhteessa todellisuuteen. Kuvaushetki pitää siis sisällään ainakin jonkin verran tahdosta riippumatonta objektiivisuutta.

Voisiko kuviani kuitenkin tulkita ainoastaan kameran ja valonsäteiden tulkinnaksi luonnosta. En lähde teeskentelemään, että kuvani voisivat olla objektiivisia representaatiota todellisuudesta, vaan tarkastelen asiaa kameran teknisten ominaisuuksien sekä valokuvateorian valossa. Minkälaiset asiat antavat viitteitä kuvieni objektiivisuudesta? Seuraavaksi käsittelem valokuvan semanttista informaatiota, joka on tietystä mielessä objektiivista.

Valokuvaan liittyy vahvasti usko sen voimaan kuvata maailma autenttisella tavalla, sellaisena kuin se oikeasti on. Valokuvalla on muihin tallennustapoihin nähden erityislaatuinen suhde todellisuuteen, sillä kamera kykenee jäljittelemään todellisuutta paljon tarkemmin kuin vaikkapa maalaus. Valokuva vangitsee näkymän jo olemassa olevasta todellisuudesta eikä näin ollen tapahdu uudelleenluomista, kuten esimerkiksi maalaustaiteessa. Me tiedämme, että valokuvat ovat joiltain osin täysin samankaltaisia kuin esittämänsä objektit. Tämä johtuu siitä, että valokuvat on tuotettu olosuhteissa, joissa ne on fyysisesti pakotettu vastaamaan luontoa piste pisteeltä<sup>36</sup>. Elokvakriitikko Andre Bazin on kirjoittanut, että kaikki taiteet perustuvat ihmisen läsnäoloon, mutta valokuvassa saamme nauttia hänen poissaolostaan. Valokuvauksessa on hänen

---

<sup>36</sup> Peirce 1965, 159.

mielestään olemuksellista objektiivisuutta, joka on peräisin kameran teknisistä ominaisuuksista. Valokuvakamera on mekaaninen laite, joka kykenee pysäyttämään ajan ja muodostamaan kuvan automaattisesti ilman ihmisen luovaa väliintuloa. Kärjistetysti voidaan siis sanoa, että valokuvan syntyyn ei vaadita luovuutta, vaan ainoastaan valo sekä kylmän mekaanisesti toimiva laite. Valokuvan synty tapa on automaattinen ja sen objektiivisuus luo sille uskottavuuden ja toisenlaisen suhteen todellisuuteen, joka puuttuu muilta kuvallisilta teoksilta<sup>37</sup>.

Roland Barthes kirjoittaa kuvauksen kohteesta referenssinä, joka on hänen mukaansa kaiken valokuvauksen perusta. Eli se todellinen esine tai asia, joka on kuvaushetkellä ollut kameran objektiivin edessä<sup>38</sup>. Maalaus voi pyrkiä esittämään todellisuutta, mutta sen referenssi voi yhtä hyvin olla kuviteltu. Toisin kuin maalaustaiteessa, valokuvauksessa ei voida kieltää sitä, etteikö kohde olisi ollut paikalla. Barthes sanoo, että kuvattava kohde siirtyy sellaisenaan valokuvaan eikä yksittäinen valokuva siis koskaan erotu referenssistään<sup>39</sup>. Kamera pystyy näin ollen luomaan autenttisen representaation kuvattavasta kohteesta, eli valokuvan ikonisuus antaisi viitteitä autenttisuudesta. Valokuva on valonsäde menneisyydestä. Se on napanuora kohteen ja katsojan välillä eli valon jättämä jälki kuvatusta kohteesta. Se on siis uskottava todistuskappale menneestä ajasta. Se mitä kuvassa näemme, on ainakin joskus ollut olemassa.

Onko valokuvalla siis suora, ikkunankaltainen yhteys näkyvään todellisuuteen? Kyllä ja ei. Valokuva kuitenkin on pelkästään kolmiulotteinen kuva kaksiulotteisella pinnalla. Näin ollen valokuva toistaa yhden, ehkä jopa tarkkaan harkitun ja rajatun näkymän todellisuudesta, joka on vastaavankaltainen ihmisen näköhavainnon kanssa. Se ei pidä sisällään ääntä, hajua tai makua, vaan ainoastaan näköisyyden todellisuudesta. Perinteinen valokuva ei myöskään toista esimerkiksi radioaaltoja tai vaikkapa lämpösäteilyä, jotka nekin ovat todellisuuden partikkeleita.

---

<sup>37</sup> Bazin 1983, 182-183.

<sup>38</sup> Barthes 1985, 82.

<sup>39</sup> Barthes 1985, 11.

## 8 TULKINTA(NI) TODELLISUUDESTA

Opinnäytetyötäni kirjoittaessani olen oikeastaan hieman pakotettu tarkastelemaan omien kuvieni teemoja ja sisältöjä. Ajan kuluminen, kuolema, yksinäisyys sekä melankolia tuntuvat miltei aina olevan läsnä työskentelyssäni. Omat kuvani ovat tulkintoja kokemastani todellisuudesta. Lähimpänä dokumentaarista valokuvaa ovat mielestäni teossarjani *Havaintoja todellisuudesta viikkoina 47-50* kuvat. Yksi teemoista oli kuvata rakennuksia, jotka syystä tai toisesta olivat joutuneet hylätyiksi. Kuvauskohteina oli muun muassa vanhan ykköstien huoltoasemia, jotka olivat jääneet unholaan Turun ja Helsingin välisen moottoritien seurauksena.



Kuva 6. Eero Saarikoski, *Lahnajärvi*.

Sarjan kuvat on helppo mieltää dokumentaariseksi valokuviksi niiden sisällön ja kuvakielen perusteella. Millä tavoin kuvia voisi tarkastella valokuvateorian kautta? Miltei heti kun olin käynyt Lahnajärvellä kuvaamassa, oli uusi omistaja laittanut paikan uuteen kukoistukseen. Mitä tästä voisi päätellä? Valokuvan esittämä aika on mennyttä aikaa. Se mitä valokuvassa näemme on esiintynyt vain kerran eikä voi enää

koskaan eksistentialisesti toistua<sup>40</sup>. Mutta valokuva ei kuitenkaan väitä tai kerro sitä seikkaa, että se mitä kuvassa näkyy ei enää ole olemassa, vaan ainoastaan sen mitä joskus on ollut<sup>41</sup>. Tämä ratkaiseva ero on hyvä pitää mielessä valokuvia katsellessa. Valokuva siis tallentaa kohteensa näköisyyksiä menneestä ajasta, muttei ajallisen perusluonteensa takia pysty määrittelemään kuin ainoastaan sen, mitä on ollut olemassa.

Edward Weston kirjoitti vuonna 1943 ilmestyneessä kirjassa kameran synnynnäisestä rehellisyydestä. Hän kuitenkin kirjoittaa, ettei se ole este ilmaisulliseen kuvakieleen. Valokuvallisen näkemisen avulla voi jopa luoda uuden näyn, joka on sisällökkäämpi kuin alkuperäinen kohde<sup>42</sup>. Vaikka valokuvan synty tapa on tietyllä tapaa kylmän mekaaninen ja automaattinen, niin valokuvallinen näkeminen ja ilmaisu ovat miltei aina läsnä niissä kuvissa, joita itse pidän onnistuneina.

Kirjassaan *Valokuvaa ei ole* Janne Seppänen tiivistää dokumentaarisen valokuvan raakahavainnot kahteen kehykseen, joita hän kutsuu toden diskurssiksi ja tulkinnan diskurssiksi. Toden diskurssi viittaa siihen, että valokuva esittää itsensä ulkopuolista todellisuutta. Tulkinnan diskurssi puolestaan viittaa valokuvaajan luovan työn tulokseen. Nämä kaksi kehystä kuitenkin lomittuvat ja vaikuttavat toisiinsa. Toden diskurssin käsite on Seppäsen mukaan siis tosi esitys optiikan edessä olevasta maailmasta, joka on vuorovaikutuksessa tulkinnan diskurssin kanssa. Tulkinnan diskurssi eli valokuvaajan luovan työn panos määrittelee sen miten toden diskurssi tulee esiin. Se miltä valokuva näyttää riippuu siitä, miten valokuvaaja muokkaa esimerkiksi valaistusta, optiikkaa ja kuvakulmaa. Toden diskurssi kuitenkin asettaa raamit myös tulkinnan diskurssille. Seppäsen esimerkki tästä on mielestäni varsin hupaisa: ”Mikäli kameran edessä on ihminen, kuvaajan on suhteellisen hankala vangita filmille traktorin kuva.” Mitä enemmän tulkinnan diskurssia kuvaaja tietoisesti tai tiedostamattaan käyttää, sitä mukaa myös valokuvan objektiivisuus vähenee. Näin ollen valokuvasta tulee itseilmaisun väline ja dokumentaarista valokuvaa voidaan käsitellä taiteena<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Barthes 1985, 10.

<sup>41</sup> Barthes 1985, 91.

<sup>42</sup> Weston 1984, s. 117–118.

<sup>43</sup> Seppänen 2001, 175.

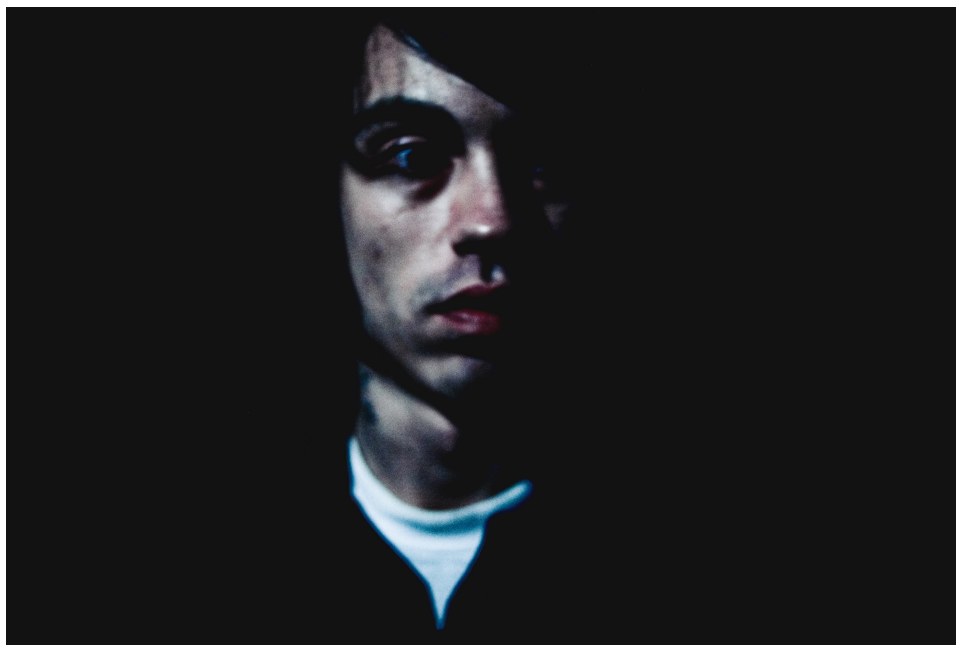
Kuvatessa isääni koulutehtävää varten, käytin tiedostamattani tulkinnan diskurssia sekä jonkinlaista henkilöohjausmetodia. Hänelle tehtiin keväällä 2015 sydämen ohitusleikkaus, joka loppujen lopuksi onnistui oikeastaan niin hyvin kuin mahdollista. Tästä syntyi kuva, jonka nimesin lakonisesti *8 kk jälkeen*. Tiesin tarkalleen minkälaisen kuvan halusin saada aikaiseksi. Suunnittelin kuvaushetken. Menisimme saunaan, keskustelisimme, jonka jälkeen astuisimme höyryävinä tammikuiseen pakkasiltaan. Nyt olisi oikea tunnelma ja hetki kuvaukseen. Paljon mustaa, joka symboloi kuoleman läsnäoloa ja sivusta tuleva valoa, joka symboloi toivoa ja elämää, pyyhkien pois kuoleman varjon. Höyryä lukuun ottamatta kuva onnistui hyvin. Olin kuvaan tyytyväinen ja olen sitä edelleen.



**Kuva 7. Eero Saarikoski, 8 kk jälkeen.**

Kuva ei mielestäni ole neutraali dokumentaatio ohitusleikkauksesta toipuvasta ihmisestä, vaan jotain muuta. Kyseessä on mielestäni tulkinnan ja totuuden hybridi, joka minulle edustaa taidetta.

Tilanteisiin puuttumaton kuvaustyyli on yksi osa dokumentaarisen valokuvan genreä ja on yleistä esimerkiksi katuvalokuvissa, urheilukuvissa sekä lehtikuvissa. Pyrin myös itse kuvaamaan ihmisiä katuvalokuvaajamaisesti. Odotan oikeaa hetkeä ja pyrin ottamaan kuvan kenenkään huomaamatta. Onko kuva silloin autenttinen näkymä todellisuudesta? Tämänkaltaisessa työskentelyssä esiin nousee niin sanottu ratkaisevan hetken filosofia. Tämän kuvaustyylin kehittäjänä pidetään Henri Cartier-Bressonia. Valokuvaaja siis tarkkailee, odottaa ja omista lähtökohdistaan määrittelee ratkaisevan hetken<sup>44</sup>. Tämä kuvaustyyli pitää sisällään vallankäyttöä ja herättää kysymyksiä valokuvan etiikasta. Nyt ei kuitenkaan ole oikea aika eikä paikka käsitellä kyseistä aihetta.



**Kuva 8. Eero Saarikoski, *Nimetön*.**

Omassa työskentelyssäni näkymättömän tarkkailijan näkökulmasta otetut kuvat ovat minulle jollain tasolla omakuvallisia. Symbolisella tasolla ne kertovat yksinäisyydestä ja ulkopuolisuuden tunteesta. Myös tässä tapauksessa totuus ja tulkinta nivoutuvat toisiinsa. Kontaktiin perustuvissa potrettikuvissa esiin nousee toisenlaisia asioita, jotka vaikuttavat kuvien autenttisuuteen. Perinteiset henkilökuvat ovat mielestäni kuvaajan tulkinta kameran edessä olevasta ihmisestä sekä jonkinlainen esitys siitä, minkälaiseksi kuvattava ihminen itsensä kokee.

---

<sup>44</sup> Cartier-Bresson 1983, 81.

Kameran edessä oleva ihminen tulee tietoiseksi kuvaustilanteesta alkamalla esittämään sitä jollaiseksi itsensä kokee ja näin muuttuu etukäteen kuvaksi<sup>45</sup>.

Vaikka en fyysisesti rakenna kuviani tai kuvaa perinteisiä asetelmia, niin silti ne osoittautuvat pienen pohdinnan jälkeen rakennetuiksi. Rakennelmiksi, joissa totuus ja tulkinta luovat uuden todellisuuden. Työskentelyni lähtökohta on havaitsemani todellisuus, joka tulkinnan jälkeen saa kuvallisen muodon. Kuvani ovat dokumentaarisia, mutta kokemuksen sävyttämiä tulkintoja todellisuudesta.

*”Aika on pakotettu valokuvan kehikon sisään, kuvasta on tullut maailman arpeutunut osa. Valokuva on puskuri meidän ja maailman välillä, havainnon yli vuotava – oman komposition koossa pitämä erottuminen maailmasta.”<sup>46</sup>*

---

<sup>45</sup> Barthes 1985, 16.

<sup>46</sup> Laakso 2007, 3.

## 9 LOPUKSI

Valitsin mielestäni mielenkiintoisen, mutta haastavan aiheen kirjalliselle lopputyölleni. Pääsin edes hieman sisälle valokuvateoriaan, joka aluksi tuntui ehkä liiankin haastavalta. Mitä enemmän hankin valokuvateoreettista tietoa, sitä hankalammaksi se osoittautui. Oli kuitenkin mielenkiintoista huomata ettei mikään yksittäinen teoria voi selittää valokuvaa kokonaisuudessaan. Kuvieni ja työskentelyni läpikäyminen valokuvateorian kautta antoi myös jonkinlaista oikeutusta taiteelliselle työskentelylleni, vaikken sitä varsinaisesti lähtenyt edes etsimään.

Minkälainen siis on kuvieni ja todellisuuden välinen suhde? Niissä on jotain aitoa sekä rakennettua samaan aikaan: tulkinta ja totuus kulkevat aina käsi kädessä. Tämä määritelmä pätee mielestäni valokuvaan yleisemmälläkin tasolla. Jan Kaila sanoo valokuvan olevan autenttisuuden sekä konstruoidun yhteenkietoutuma<sup>47</sup>. Tämä pätee yhtä lailla sekä dokumentaarisen valokuvan että omien kuvieni määritelmään. Harri Laakso puolestaan sanoo hieman runollisemmin, että maailma, jonka kuvissa näemme, on aina kokemuksen haavoittama<sup>48</sup>. Varsinkin Laakson määritelmä valokuvasta kuvastaa omia kuviani erinomaisesti.

Vaikka valokuva pitääkin sisällään objektiivista informaatiota, niin kauttaaltaan sitä se ei voi missään tapauksessa olla. Objektiivisuus valokuvassa on tietyllä tapaa näennäistä. Ovatko kuvani dokumentaarisia? Kyllä, mutta niitä voidaan käsitellä myös taiteen kontekstissa.

Valokuvateoreetikko John Tagg on sitä mieltä, että valokuva on uuden ja erityisen todellisuuden tuottamista. Hänen mukaansa valokuvan yhteys kohteensa todellisuuteen on ”äärimmäisen mutkikas ja peruuttamaton sekä merkityksen tasolla muuntuva”<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Kaila 2002, 42.

<sup>48</sup> Laakso 2007, 3.

<sup>49</sup> Major 2012, 119.



## LÄHDELUETTELO

### Kirjalliset lähteet

**Barthes, Roland.** 1985. *Valoisa huone*. Helsinki: Gummerrus.

**Bate, David.** 2009. *Photography. The Key Concepts*. New York: Berg.

**Bazin, Andre.** 1983. *Valokuvan ontologia*. Teoksessa: Kuvista sanoin. Toim: Lintunen, Martti. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 178-186.

**Cartier-Bresson, Henri.** 1983. *Johdanto teokseen Ratkaiseva hetki*. Teoksessa: Kuvista sanoin. Toim: Lintunen, Martti. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 81-100.

**Grebe, Stefanie.** 2012. *Millaista tietoa saa ja mitä voi oppia valokuvaa katselemalla*. Teoksessa: Valokuvallisia todellisuuksia. Toim. Lundström. Helsinki: Like Kustannus Oy, 37-47.

**Hall, Stuart.** 1980. *Encoding/decoding*. Teoksessa: Hall, Stuart & Hobson, Dorothy & Lowe, Andrew & Willis, Paul (eds.). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79. London: Hutchinson. 128-138.

**Hartshorne, Charles & Weiss Paul.** 1932. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume II, Elements of logic*. Cambridge: Harvard University Press.

**Kaila, Jan.** 2002. *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa*. Helsinki: Musta taide.

**Laakso, Harri.** 2007. *Harmaa aines / Jälkinäytös*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.

**Lundström, Jan-Erik.** 2012. *Valokuvallinen tieto*. Teoksessa: Valokuvallisia todellisuuksia. Toim. Lundström, Jan-Erik. Helsinki: Like Kustannus Oy, 9-31.

**Major, Emily Jane.** 2012. *Valokuva todenkaltaisuuden otteessa.* Teoksessa: Valokuvallisia todellisuuksia. Toim. Lundström, Jan-Erik. Helsinki: Like Kustannus Oy, 113-131.

**Nagel, Thomas.** 2014. *Mieli ja kosmos: miksi materialistis-darwinistinen luontokäsitys on lähes varmasti epätosi.* Helsinki: Basam Books cop.

**Peirce, Charles, Sanders.** 1965. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vol. 1-2, Principles of Philosophy; Elements of Logic.* Toim. Charles Hartshorne & Paul Weiss. Cambridge: Belknap Press.

**Pälviranta, Harri.** 2012. *Toden tuntua galleriassa. Väkiä käsittelevän dokumentaarisen valokuvataiteen merkityksellistäminen näyttelykontekstissa.* Helsinki: Musta taide.

**Saraste, Leena.** 2010. *Valokuva. Muisto, viesti, taide.* Helsinki: Musta taide.

**Seppänen, Janne.** 2001. *Valokuvaa ei ole.* Helsinki: Musta Taide.

**Seppänen, Janne.** 2014. *Levoton valokuva.* Tampere: Vastapaino.

**Sontag, Susan.** 1984. *Valokuvauksesta.* Helsinki: Love kirjat.

**Tomas, David.** 2004. *Beyond the Image Machine: A History of Visual Technologies.* Lontoo: Continuum.

**Weston, Edward.** 1984. *Valokuvallinen näkeminen.* Teoksessa: Kuvista sanoin 2. Toim: Lintunen, Martti. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 110-119.

**Whitlock, Richard.** 2012. *Perspektiivi ja valokuvan suhde todellisuuteen.* Teoksessa: Valokuvallisia todellisuuksia. Toim. Lundström, Jan-Erik. Helsinki: Like Kustannus Oy, 63-74.

## Sähköiset lähteet

**Chown, Marcus.** 2015. *Aika on aivan muuta kuin meistä näyttää – jos valo kulkisi hitaammin, näkisimme yhä faaraot pyramideilla*, Helsingin Sanomat.  
<http://www.hs.fi/tiede/a1449549641727> Viitattu: 20.11.2016.

**Luukkonen, Ismo.** 2016. *Valokuvan merkitysydintä metsästämissä*.  
<http://www.ismoluukkonen.net/about/merkityksia.html> Viitattu: 20.11.2016.

## Kuvaluettelo

Kuva 1. **Eero Saarikoski**, *Carbonium*.

Kuva 2. Camera obscura.

Kuva 3. **Hugo Simberg**, *Laituritanssit*.

Kuva 4. **Arthur Rothstein**, *Steer skull*.

Kuva 5. **Jouko Lehtola**, *"18.1 1999, Pasila railway station, public toilets, male, cause of death: Heroin overdose"*.

Kuva 6. **Eero Saarikoski**, *Lahnajärvi*.

Kuva 7. **Eero Saarikoski**, *8 kk jälkeen*.

Kuva 8. **Eero Saarikoski**, *Nimetön*.