

Opinnäytetyö (AMK)

Viestinnän koulutusohjelma

Valokuvan suuntautumisvaihtoehto

Lotta Djupsund

2009

HENKINEN AVOHAKKU

– tyhjyyden kokemus valokuvassa



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma | Valokuvan suuntautumisvaihtoehto

20.11.2009 | Sivumäärä: 22

Ohjaajat: Ilona Tanskanen & Ismo Luukkonen

Lotta Djupsund

HENKINEN AVOHAKKU

– tyhjyyden kokemus valokuvassa

Tässä opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa etsin valokuvan tyhjyyksiä ja niiden synnyttämiä merkityksiä. Sisältöjä etsiessäni vertaan itämaisen kulttuurin hahmotustapaa eurooppalaiseen ja analysoin omia kuviani ja taiteellista työskentelyäni muiden kuvien rinnalla. Analysoin tapaa, jolla tyhjät paikat usein esitetään valokuvataiteessa. Kuvien sisältöjä pohtiessani käytän apunani myös etymologiaa, sanojen merkitysten historiaa.

Tyhjyys löytyy sommittelun ja visuaalisen kielen hallinnan elementeistä mutta myös vaikeammin määriteltävistä, tunnepohjaisista tavoista lukea kuvia. Katson tyhjyyttä kuvissa ja kuvia, joissa tyhjyys näyttäytyy itse aiheena. Tunnelman luomisen näen yhtenä kuvantekemisen keskeisimpänä asiana, ja tämän pohjalta tarkastelen tyhjyyksiä myös läsnäolon ja poissaolon kokemusten kautta.

Katson kuvaa valokuvaajana, tekemisen näkökulmasta, valintojen ja sattumien summana. Tekstin teemat – tyhjyys, hiljaisuus, poissaolo – toistuvat taiteellisessa opinnäytetyössäni. Kerron sen suunnittelusta ja siihen liittyvistä ajatuksista, ja lopuksi pohdin tulevaisuuttani valokuvataiteilijana.

ASIASANAT:

TYHJYYS, VALOKUVATAIDE, VALOKUVAUS, PAIKKA, TILA, POISSAOLO, MAISEMA

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Media Arts | Photography

20.11.2009 | Total number of pages: 22

Instructors: Ilona Tanskanen & Ismo Luukkonen

Lotta Djupsund

A MENTAL CLEAR CUTTING

– Experiencing Emptiness in Photography

This thesis looks at photography through the empty spaces that can be recognized within it, and tries to find and analyze the various meanings they create. I will try to contrast eastern thought and ways of seeing and making images to their European counterpart, and analyze my own work and work methods within the context of art photography. I will use etymology as one point-of-view from which to look at “the place” within photographic tradition.

Emptiness is an element of composition and of mastering visual language, but it is also an abstract and subjective reading of images. Emptiness can be the subject itself, also areas within the photograph can be identified as “empty”. I see creating specific atmospheres and communicating emotion being of the most central things in image-making . I will look at empty space with the hypothesis of human presence and absence, and their paradoxical co-existence.

My eyes are the eyes of a photographer and thus I also view images as the result of the choices and coincidences that make up the final product we are the viewers of. The themes in this thesis – emptiness, silence, absence – are also the focus of the artistic part of my final work. I will write about my ideas for and thoughts on this work. Finally, I will contemplate on my future as a photographer.

KEYWORDS:

EMPTINESS, ART PHOTOGRAPHY, PHOTOGRAPHY, PLACE, SPACE, ABSENCE, LANDSCAPE

SISÄLTÖ

1	Johdanto	6
2	Aluksi	6
3	Valokuvaajan tyhjyydet	9
4	Valokuvataiteen paikka	10
5	Tyhjyyden hallinnan historiaa ja maantiedettä	13
6	Merkityksiä	16
7	Ajatuksia läsnäolosta	17
8	Lopuksi	19
	Lähdeluettelo	21

Kuvaluettelo

Kuva 1.	Lotta Djupsund (nimetön) 2009.	8
Kuva 2.	Lotta Djupsund (nimetön) 2009.	10
Kuva 3.	Katsushika Hokusai <i>Ejiri in Suruga Province (a sudden gust of wind)</i> 1800-luvulta.	13
Kuva 4.	Li Tang <i>A Myriad Trees on Strange Peaks</i> 1100-luvun alkupuolelta.	14
Kuva 5.	Lotta Djupsund <i>Kosketus</i> 2009.	16
Kuva 6.	Jeff Wall <i>A Sudden Gust Of Wind (After Hokusai)</i> 1993.	17
Kuva 7.	Lotta Djupsund <i>Porto 9.10.2008</i> 2008.	17
Kuva 8.	Lotta Djupsund <i>Ympyrä hiekassa (ensimmäinen versio)</i> 2009.	20

Vi sviktat alltmer på vår post och frågar
ut i tomma natten: "Vem där?"
Och han går vidare. "Nej, stanna, stå bredbent!"

Jag trodde att det i hörnet, i dalen, i skåpet
fanns något som grep tag i mig, en
fruktansvärd men åtkomlig omfamning.

John Ashbery

1 Johdanto

Tässä tekstissä katson valokuvaa siinä sijaitsevien tyhjyyksien kautta, ja yritän tulkita niiden luomia sisältöjä. Alussa kirjoitan suhtautumisestani kuviini ja kuvaamiseen, mietin tyhjyyden hallintaa kuvantekemisen näkökulmasta ja kerron mitä tarkoitan puhuessani tyhjyydestä valokuvassa. Luku ”Valokuvataiteen paikka” käsittelee sitä tapaa, jolla tyhjät paikat usein esitetään valokuvataiteessa ja vertailee tätä perinnettä paikka-sanana sisältöihin etymologian avulla. Samassa luvussa mietin myös miten, jos ollenkaan, kuvani asettuvat tähän perinteeseen.

Luku ”Tyhjyyden hallinnan historiaa ja maantiedettä” kertoo lyhyesti tyhjyyden käsitteen rantautumisesta Eurooppaan, mutta keskittyy kuvailemaan tyhjyyden käsitettä ja sommittelua pääosin itämaisen taiteen ja ajattelun kautta. Seuraavaksi etsin erilaisia tyhjien paikkojen luomia merkityksiä omista ja muiden kuvissa. Luvussa ”Ajatuksia läsnäolosta” analysoin kuvan tyhjää tilaa ihmisen väistämättömän läsnäolon näkökulmasta, mietin poissaolon ja läsnäolon indeksien rinnakkaiselon aiheuttamia ristiriitoja. Kerron myös taiteellisesta opinnäytetyöstäni ja siitä miten tämän tekstin aiheet näkyvät siinä. Lopuksi pohdin vielä näiden teemojen yhteyksiä tulevaisuuteeni valokuvataiteilijana.

2 Aluksi

Sekä ammatin että tekstini aiheen valintaa ohjasi ennen kaikkea se kokemus, jonka valokuva on minulle katsojana antanut. Tämä kokemus on se vangitsevan kauneuden ja hiljaisuuden kokemus, jonka valokuvan äärellä voi saada, ja siihen tulkintani nojaavat. Haluan ymmärtää niitä tyhjyyden ja läsnäolon ristiriitaisuuksia, joista se minulle kertoo. Sen tarinan tulkitseminen vaatii tarkkaa kuuntelua, aistien herättelyä – se on siis lähtökohdiltaan vahvasti subjektiivista. Analyysini, tai näkemiseni, perustuu – sekä kuvaamisessa että kuva-analyysissä – intuitioon ja tunnelman nyanssien kokemiseen. Valokuva on välineenä altis loputtomalle määrälle sattumia ja

teknisiä rajoituksia. Tietoisuus niistä muuttaa näkemistä. Silmäni ovat väistämättä valokuvaajan, ja kuva on minulle siksi myös sattumien ja valintojen summa, työn lopputulos.

Mutta miten määritellä tyhjyys? Mistä se koostuu, pelkästään subjektiivisista tulkinnoista ja tunnelmien kokemisesta, vai myös jostain konkreettisemmasta, objektiivisempaan tarkasteluun taipuvasta? Onko kyse vain ”puhtaasti” esteettisistä pyrkimyksistä, kun siirtelemme kuvattavia esineitä eri järjestykseen, kauemmas tai lähemmäs toisiaan? Pystyäkseni hahmottamaan kysymykseni paremmin kuvittelen edessäni valokuvan. Tässä kuvassa on viisi ihmistä, he seisovat kaikki pihamaalla, jokaisen askareet kameran läsnäolo on hetkeksi keskeyttänyt. He eivät ole ryhmittäytyneet kuvaajaa varten, vaan täyttävät kuvapintaa ainakin näennäisesti ilman että heidän paikkojaan olisi etukäteen suunniteltu. Useimmiten emme katsojina tiedä, missä määrin kuvaaja on vaikuttanut kuvaustilaanteeseen tai mitkä valinnat hän on tehnyt tiedostaen sommittelun vaikutuksen katsojan tulkintaan. Kaikki kuvasta löytyvät elementit kuitenkin vaikuttavat sen sisältöön. Siksi kuvittelemassani kuvassa myös ihmishahmojen välille jäävät niin sanotut ”tyhjät” alueet kantavat merkityksiä tunnelman ja tulkinnan kannalta.

Toisenlaiset tyhjyydet taas ovat ikäänkuin näkymättömiä. Ihminen seisoo niityllä ja häntä ympäröi ilma, takana siintää talojen rivi. Tämä ilma tai näkymätön alue muuttuu sanallistettaessa siksi, mitä näemme ”sen läpi”. Puhumme siis taloista, piha-aidasta tai taivaasta sen sijaan, että puhuisimme tyhyydestä tai ilmasta. Näennäisesti etäisyydet katoavat hahmojen välillä, luemme ne kuitenkin automaattisesti ”oikein” kuvan kaksi-ulotteisesta pinnasta. Olemme uskollisia perspektiivipille, ymmärrämme ja tulkitsemme eri objektien suhteita toisiinsa luontevasti.

Olemme aina kielellisten rajoitusten armoilla, ja se on mielestäni kuva-analyysin kiehtovimpia puolia. Miten analysoida sellaista, jota emme pysty tarkkaan nimeämään? Ehkä sanojen riittämättömyys yhdistettynä siihen erityiseen yhteyteen, joka valokuvalla on todellisuuteen, on johtanut siihen ettemme useinkaan miellä tyhjyyden kantavan merkityksiä. Maalarin on pystyttävä perustelemaan kaiken maalaamansa. Valokuvaa, ainakin niin sanottua suoraa valokuvaa, luetaan –

sekä valokuvaajien ja ei-valokuvaajien silmin – ensisijaisesti tunnistettavien hahmojen kautta. Tyhjiydet, jotka täyttävät kuvaa, nähdään joskus vain sommitelmallisina välttämättämyyksiä, tiloina joihin hahmot on sijoitettu kuvattavaksi. Koska valokuvaaja ei ole luonut kuvassa näkyvää maata, on se vain maata? Toinen, tavallaan vastakohtainen mutta kuitenkin kuvaava esimerkki tästä on studio, tyhjä tila joka on luotu valokuvaa varten. Studiokuvassa pyritään yleensä häivyttämään tilan tuntu, tavallaan sekä studion ja siellä kuvatun kuvan voi siis nähdä jonkinlaisina anti-tiloina. Studiokuvista löytyvän tyhjän tilan (tässä ”tyhjä” merkityksessä ”ei täytetty”) koen usein muuttuvan – ellei merkityksiltään niin ainakin visuaalisuudeltaan – samankaltaiseksi pinnaksi yhdessä kuvan muiden alueiden kanssa, koska syvyysvaikutelma on lähes olematon.

Historioitsija Sverker Sörlin kirjoittaa kielen vallasta seuraavasti: ”What is named (...) has subordinate status” (Sörlin 2002, 18). Emme pysty hallitsemaan tyhjiyttä, emme pysty alistamaan sitä, emme voi jaotella sitä ymmärrettäviksi palasiksi ja siksi emme saa siitä otetta. Kimmo Pasanen on samoilla linjoilla analysoidessaan latinan *horror vacui* eli ”tyhjiyden kammo”-käsitettä, joka kehittyi siitä ajatuksesta, että ”luonto kammoaa tyhjiyttä” (Pasanen 2008, 17). Sama ajatusmalli löytyy jo luomiskertomuksesta, jossa hepreankielinen vastaavuus sanalle *luoda* tarkoittaa kaaoksen järjestämistä. Länsimaalaisen kulttuurin juuret eivät siis ole syntyneet tyhjiyteen, koska tyhjiyden käsite on ollut ymmärryksemme ulottamattomissa. (Pasanen 2008, 15–17.) En osaa määritellä tyhjiyttä tai sen olemusta valokuvassa. Voin vain näyttää kuvia joissa se minulle esittäytyy. Kun tyhjiys löytyy, on kuva kokonainen.



Kuva 1. (nimetön).

3 Valokuvaajan tyhyydet

"Kaisa on oikeassa: välimatka. Vaikeinta onkin löytää täsmälleen oikea välimatka. Välimatkasta riippuu, onko sitä mitä kuvaa edes olemassa. Tanssiakin se muistuttaa. Välimatka on rytmin luomaa liikettä tilassa, toisen kanssa tai tätä vasten. Ohjaten, seuraten ja antaen periksi. Hiukkasen liian lähelle tai liian kauas voi tuhota kaiken. Kiehtovaa." (Utriainen 2007, 32.)

Haluan kuvissani hämärtää sitä yhteyttä, joka sitoo kuvan siihen paikkaan jossa se on tehty. Se ei aluksi ollut tietoinen valinta, vaan on tapahtunut intuitiivisesti visuaalisuuden ehdoilla, päämääränä luoda ja kokea jokin tietty tunnelma. En näe kuvissani yhteyttä maisemakuvaukseen sanan siinä merkityksessä, että ne olisivat kuvia jostain tietystä paikasta, enkä näe niitä todisteina mistään. Jos ne ovat maisemakuvia, on kuvissa oleva maisema mielestäni enemmänkin sielunmaisema. Lähtökohtana on paikka, mutta lähestymistapaani voi kuvailla paremmin sanomalla, että kuvat on tehty *paikassa*. Jälkeenpäin ne harvoin kertovat paikan maantieteellisistä tai ajallisista lainalaisuuksista minulle tai muille katsojille.

Liian vähän on tarpeeksi. Minulla on tarve katsoa ja tehdä sellaisia kuvia, joiden kautta pystyn hengittämään vapaasti. Suhtaudun niihin samoin kuin joutomaihin, kaupungin tyhjiin ja keskeneräisiin tiloihin. Tyhjiys on välttämätöntä liikkeen ja pysähtymisen kokemisen takia, mitä pidän olennaisena myös valokuvan kokemuksessa. Tila ei olekaan valmis, tässä voit hengittää. Taiteen pitää mielestäni muistuttaa meitä siitä että mikään ei ole valmista eikä ehdotonta. Tunnen tarpeen luoda, uudelleen ja uudellen, oman ei-kenenkään-maani, tyhjän tilan joka tunnelmansa kautta sijoittuu todellisen ja kuvitteellisen rajoille. Päänsisäisen pakopaikan.

Hiljaiset ja tyhjät kuvat ovat lähtökohtana myös taiteellisen opinnäytetyöni idealle. Rakkauteni tekstiin on yhtäläinen rakkauteni valokuvaan kanssa. Haluan yhdistää nämä kaksi teokseen, jonka kuviin yritän luoda tyhjiyden tunnelman, paikan jossa hiljaisuuden ja puhumattomuuden teemat risteilevät. Tässä tilassa kuvien yhteyteen luomani tekstit, runomuotoon kirjoitetut dialogit, voi kuulla lausuttavan. Mutta koska paikat sijaitsevat nimenomaan kuvissa eivätkä missään muualla,

onko dialogi – sanallinen tai kuvan ja tekstin välinen – sittenkin mahdoton? Se joka katsoo voi kuitenkin lausua sanat, vaikka itselleen ääneen. Silloin tapahtumattomuus rikkoutuu, se on tehty rikottavaksi.



Kuva 2. (nimetön).

4 Valokuvataiteen paikka

Sekä suomalaisessa että yleisemminkin eurooppalaisessa valokuvakerronnassa tyhjän paikan rooli niin sanottuna rikospaikkana on tuttu ja näkyvä. Tässä perinteessä on variaatioita mutta enemmän näen siinä yhtenäisyyttä. Usein siihen liittyy toteava kuvakieli, joka tuo paikan näkyviin ikään kuin sellaisenaan, vahvistaen sen olemassaolon kuvan ulkopuolisessa maailmassa. Näiden kuvien kohdalla valokuvaaja näyttää yrittäneen kokonaan häivyttää oman läsnäolonsa kuvasta. On kuin hän haluaisi kertoa, että jos matkustat tähän paikkaan löydät sen juuri tällaisena, en ole siihen ikinä koskenut.

Yllätyn löytäessäni tämän myös sanasta *paikka* itsestään. Tutkija Alessandra Ponte käy läpi sanan etymologista historiaa – latinaksi paikka on *situs* (siitä juontuu muun muassa englannin sana ”site”) ja kreikaksi *topos*, johon palaan myöhemmin. Saksaksi paikka on *Ort*, mutta sanalla on myös toinen merkitys: se on keihään kärki. Ponten mukaan latinankielisen situs-paikan

merkityksistä hallitseva määritelmä on *se mikä on hylätty*. Siis hylätty paikka. (Ponte 2002, 12.) Kielten ansiosta meillä on siis keihään kärki – väkivallan väline ja mahdollisuus – joka osoittaa hylättyyn paikkaan ja sanoo ”täällä on tapahtunut”. Rikospaikka. Tuntuu että kaikki mitä teemme on olemassa ennestään, kaikki on jo kielessämme. Niinkuin sanat olisivat aina olleet valmiina odottamassa valokuvaajaa saapuvan kuvauspaikalle.

Valokuvaaja ja tutkija David Company kritisoi nykyvalokuvaa, tarkemmin sanottuna tyhjiin paikkojen valokuvataidetta, jossa näkee samoja piirteitä kuin valokuvassa 1900-luvun alkupuoliskolla: halu tehdä itsensä tarpeelliseksi. Tämä syntyy siitä, ettei valokuva ole enää vuosikymmeniin ollut ainoa mahdollinen tapa välittää uutisia, eikä tänä päivänä edes helpoin tai nopein. Esimerkkeinä hän käyttää valokuvataiteilijoita, jotka saapuvat katastrofialueille ja sotatanttereille sen jälkeen kun uutisryhmät, pelastustyöntekijät ja monet muut hetken paikalle kutsumat vierailijat ovat jo siirtyneet muualle. Nämä valokuvaajat tekevät työnsä hitaasti, ja työn jälki on teknisesti tarkkaa, tyylikästä ja hiottua. (Company 2007, 185–193.)

”There is a reticent muteness in these images that leaves them open to interpretation. Moreover their status as traces of traces fulfils for art a certain modernist reflection on the indexicality of the medium. They can also offer an allegorical, distanced reflexion on the photograph as evidence and the claims of mainstream documentary photography. (...) Part of the appeal then, of these static, slow and detailed photographs is that they strike us now as being somehow a new kind of ‘pure’ photography that can’t be confused with other kinds of image. (...) It looks like a very *photographic* kind of photography.” (Company 2007, 191.)

Meille valokuvan pysähtyneisyys, se että suljin on pysäyttänyt liikkeen, on luonnollinen osa valokuvan ominaislaatua. Companyn mukaan se ei kuitenkaan ollut sitä alunperin, vaan on syntynyt liikkuvan kuvan kanssa samanaikaisesti. Ennen liikkuvaa kuvaa valokuvan pysähtyneisyys ei ollut vaihtoehto, vaan itsestäänselvyys. Voisi ehkä ajatella että elokuva ”vapautti” valokuvan (tai ainakin oli osallinen siihen että valokuvan osaksi tuli ilmaista sitä, mitä se on liikkuvan kuvan 1900-luvun alussa synnyttyä ilmaissut) samalla tavalla kuin valokuva joitain vuosikymmeniä aiemmin vapautti maalaustaiteen etsimään uusia ilmaisukeinoja. Jeff Wallia lainaten: “Reportage evolves in pursuit of the blurred parts of pictures” (Company 2007,

189). Valokuvaamisesta tuli hetkien etsimistä, lehtikuvaa, muotokuvaa ja albumikuvaa. Liikkuvasta kuvasta tuli tarinankerronnan valtamedia ja valokuvan piti keskittyä löytämään kertomuksia, joita muilla medioilla ei ollut mahdollista kertoa.

“Kun kirjoittaa asioista, joiden keskiössä on enemmän poissaolo kuin aihe, jonka voisi ottaa kirjoittamisen suoraksi kohteeksi, myös itse kirjoittaminen muuttuu, taipuu niiden asioiden voimasta, joille se on alttiina” (Laakso 2003, 13). Kun luin lauseen kirjaimellisesti, ajatellen samanaikaisesti valokuvaamista, mieleeni tuli päiväkirjaani kirjoittama tekstinpätkä: ”Kun etsii tyhjyyksiä ja hiljaisuuksia, kun herkistyy niille, on niitä joka puolella. Ehkä etsin niitä hiljaisena ja tyhjänä. Olen tyhjyyksieni edellytys” (Päiväkirjamerkintä 18.9.2009). Campanyn esittämä kritiikki osuu. Maneereihinsa on helppo nojata, kuvaaja voi kutsua maneereitansa muotokielekseen, ja sitä kautta ne saavat oikeutuksen. Kuvaamisesta voi silloin tulla mekaanista, ainoastaan näköaistiin nojaavaa toimintaa, ja silloin kun niin tapahtuu huomaa vain sen minkä tunnistaa.

Etsiessäni kuvan kokemusta en tarkoita väheksyväni kuvan tärkeintä ominaisuutta, sen visuaalisuutta. Valokuvan vahvuus on juuri sen visuaalisuudessa. En halua nähdä omia kuviani esimerkkeinä siitä kuvatyypistä jota tässä luvussa käsittelen – niin sanottu rikospaikka-kuva – koska näissä kuvissa ratkaisut on tehty nimenomaan visuaalisuuden kustannuksella, yrittäen sitä kautta vahvistaa kuvan todistusvoimaa. Mielestäni valokuvan todistusvoima syntyy sen kauneudesta (ja tarkoitan tässä subjektiivista kauneuden kokemusta sen sijaan että yhdenlainen estetiikka olisi oikea määritelmä), yksinkertaisesti ilmaistuna siitä miten valon halutaan jakautuvan kuvapinnalla. Tietenkin myös toteavan kuvan estetiikka on tietoisien valintojen tulosta, vaikka nämä valinnat tähtäisivätkin valintojen näkyvyyden häivyttämiseen. Tuntuu että tämä kuvatyyppi on hyväksytty tavaksi kuvata *maisemaa* ja ymmärretty osaksi valokuvataiteellista ilmaisutapaa, ja uskon että sen laaja levinneisyys on osittain myös tiedostamatonta omaksumista. Onko tässä läsnä tyhjyyden aiheuttava hämmennys, joka voitetaan tunnustamalla kuvatyyppi joka tekee siitä helpommin sulatettavan? Onko maisema

turvallinen siinä missä tyhjyys on pelottavaa?

5 Tyhjyyden hallinnan historiaa ja maantiedettä

Vuonna 1435 Leon Battista Alberti kirjoitti sommittelusta näin:

”Runsauden tulisi kuitenkin olla vaihtelevaa ja samalla tasapainoista ja hillityn arvokasta. En hyväksy niitä maalareita, jotka pyrkiessä runsauden vaikutelmaan eivät jätä yhtään kohtaa tyhjäksi eivätkä näin pysty luomaan minkäänlaista kompositiota; kun kaikkea on siroteltu sikinsokin, kuvassa ei näy mitään tapahtumaa vaan pelkkää sekasortoa. Sen, joka pyrkii maalauksessa ennen kaikkea arvokkuuteen, onkin ehkä rajoituttava vain muutamaan henkilöhaamoon. Niin kuin vähäpuheisuus antaa ruhtinaalle majesteettiutta, kunhan vain hänen ajatuksensa ja määräyksensä ymmärretään, samoin maalauksessa riittävän harvalukuinen henkilömäärä luo arvokkuutta. En pidä kuvasta, joka vaikuttaa tyhjältä, mutta en lainkaan hyväksy runsautta, josta puuttuu arvokkuus.” (Alberti 1998, 111–112.)



Kuva 3. Katsushika Hokusai *Ejiri in Suruga Province (a sudden gust of wind)*.

Alberti määritteli myös komposition käsitteen: ”Kompositio tarkoittaa maalauksessa sitä tapaa, jolla eri osat sommitellaan yhtenäiseksi kuvaksi” (Alberti 1998, 101). Albertin mielestä komposition kuuluu pyrkiä kauneuden ja runsauden kautta antamaan katsojalle esteettistä nautintoa (Alberti 1998, 106–111). Alberti kirjoittaa kirjassaan maalauksesta, mutta todellisuutta imitoivasta ja luontoa jäljittelevästä maalaustaiteesta, ja määritelmänsä on yhtä paikkansa pitävä valokuvataiteessa.

Sommitelun kontekstissa tutun käsitteen, kultaisen leikkauksen, on tarkimmin määritellyt italialainen matemaatikko Fibonacci kuuluisan numerosarjansa avulla. Sama mies on myös vastuussa siitä että käytämme intialaista alkuperää olevaa kymmenlukujärjestelmää. Tämän järjestelmän kautta myös nollan käsite tuli eurooppaan jäädäkseen, ja sitä kautta tyhjiydestä tuli mahdollisuus jonka kanssa piti oppia elämään. (Pasanen 2008, 201–203.) Fibonacci numerot valaisevat Turun sähkölaitoksen savupiippua. Näen ne kotitaloni katolta.

Taiteilija Saara Ekströmin mielestä suhtautuminen valokuvan tyhjiin alueisiin eroaa eurooppalaisessa ja japanilaisessa kuvakulttuurissa (*Kuva 3*). Eurooppalaisessa tavassa sommitella lähtökohtana on aina tarkastelun alla oleva objekti, kuvan pääkohde, ja sommittelu perustuu vahvasti standardisoituihin kuvatyyppeihin. Japanissa suhtaudutaan kuvaan kokonaisvaltaisemmin, kuvan erilaiset alueet ovat tasavertaisempia sommittelussa. Kuvia rakennetaan huomioiden sekä tyhjät alueet ja niin sanotut pääkohteet, kuva koostuu näiden eri osien välillä vallitsevasta tasapainosta tai suhteesta. (Ekström 2009.) Mary S. Lawtonin artikkelissa kiinalaisesta maisemamaalari Li Tangista hänen tyylinsä määritellään hyvin samanlaisella tavalla (*Kuva 4*). Kuvissansa olennaisena nähdään juuri kykynsä hallita kuvallisten elementtien välistä tasapainoa, ”he rendered space through the balance of emptiness and fullness” (Lawton 2007–2009).



Kuva 4. Li Tang *A Myriad Trees on Strange Peaks*.

Japanilaisessa zen-buddhalaisessa taiteessa tyhjyydellä on oma, erityinen paikkansa. Sitä symboloi *enso*, ympyrä, usein musta ympyrä valkoisella pohjalla, yhden ainoan kädenliikkeen jättämä jälki. Enso on tyhjyyden lisäksi kaikkeuden ja valaistumisen symboli, mutta sen merkitys ei ole koskaan tarkasti määritelty, vaan liikkuva, avoin, toistuva, prosessi. (Pasanen 2008, 177.)

Joitain kuukausia ennen enson käsitteeseen tutustumista toteutin yhtäkkiä ja suunnittelematta kuvan joka oli määrittelemättömänä leijunut ajatuksissani jo kauan. Mustan ympyrän kotimaan vastakkaisella valtamerellä, mustalla rannalla Islannissa, piirsin aamuyöllä taskulampun valolla ympyrän hiekkaan. En uskonut että kuvassa näkyisi mitään koska en kuvaushetkelläkään nähnyt mitään. Hiekan ja yön mustuudet peittivät kaiken. Tiesin vain että sisälläni oleva kuva oli minulle tärkeä, ja että jos saisin siitä jonkun palasen käsieni kosketeltaviksi ymmärtäisin taas jotakin paremmin.

Tunne siitä, että kaikki on jo olemassa, vahvistuu. Se on hyvä tunne. Ja vain minä olen uusi, itselleni vain minä olen uusi sen kaiken keskellä. Minulla on oikeus toistaa kaikki se, mitä on aina toistettu. Ympyrä hiekassa on sekin sittenkin uusi.

Kokemus valokuvasta on johtanut myös kaipuuseen, kokonaisvaltaisen kuvan katsomisen kaipuuseen. Kimmo Pasanen kirjoittaa kuvanveistäjä Alberto Giacomettista, joka vaikuttoi kiinalaisista maisemamaalauksista, seuraavasti:

”Giacometti osoittaa, ettei tyhjyys ole välttämättä minkään tietyn tieteenlajin tai taiteellisen kulttuurin yksinomaisuutta, vaan ajasta, paikasta ja kulttuurisista yhteyksistä riippumaton rakenteellinen tekijä, jonka avulla taideteokseen on mahdollista luoda sen rajat ylittäviä ulottuvuuksia. Tyhjyyden hallitseminen taideteoksessa on kuitenkin kaikkein vaikein tehtävä, kuten kiinalaiset mestarit muistuttavat. Tyhjyys täytyy myös osata nähdä, ja siihen eivät yksin silmät riitä.” (Pasanen 2008, 217–218.)



Kuva 5. Kosketus.

6 Merkityksiä

Tyhjyys, jonka voimme löytää kuvasta, on aina erilaista riippuen siitä mihin genreen tai traditioon kuva kuuluu. Vaikka niissä on päällekkäisyyksiä ja ne monesti hakevat inspiraatiota ja ideoita sekä samoista lähteistä että toisiltaan on kuitenkin selvää että lehtien reportaasit, muotimaailma ja valokuvataide ovat, jolleivät omia kieliään, niin ainakin vahvoja murteita. Niillä on monesti eri mielipiteitä siitä, mitä mikäkin merkitsee – yksinkertaistaen voisi sanoa, että ne pelaavat eri totuuksilla. Käyttäessäni esimerkkeinä omia kuviani peilaan niitä väistämättä kuviin joilla uskon olevan joku yhteys omiini. Vaikkakin murre olisi eri, merkityksiä etsiessäni koin tärkeäksi, että pystyisimme ymmärtämään toisiamme kohdatessamme.

Tarinat jotka tyhjyyden sommittelun kautta rakentuvat kuvassa esiintyvien hahmojen välille antavat oman näkökulmansa aiheen lähestymiseen. Jeff Wallin kuvassa *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* tyhjyydet ovat draaman rakentamisen työkaluja, ne ovat olennainen osa jännitteiden ja suhteiden luomista (Kuva 6). Kuvan tunnelma vangitsee samanaikaisesti kun kuva itse pakenee alistumatta tarkemmille määrittelyille, ja hyvä niin. Valokuvaajan ja tuulenpuuskan ansiosta kuvan yksittäisistä hahmoista tulee ryhmä joka taistelee samaa voimaa vastaan. He ovat toistensa ulottuvissa, samassa tilassa, mutta samalla katsoja tietää, että he eivät voi ikinä tavata, tuulen kokeminen ei voi heitä ikinä yhdistää. Valokuvaaja on tehnyt sen mahdottomaksi.



Kuva 6. Jeff Wall *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*.

Se, että sommittelen konkreettiset, helposti hahmoteltavat elementit kuvan reunoille, on alkujaan ollut pelkästään visuaalinen ratkaisu. Tyhjyys kuvassa on aina rajallinen, koska kuva on rajallinen, pelkästään fyysisten rajoitustensa takia. Alla olevassa kuvassa tyhjyys loppuu seinään, mutta sen kohtalo seinän takana jää ratkaisematta (*Kuva 7*). Tutut elementit voivat tehdä näkyväksi sellaista mitä emme osaa määritellä tai mitä emme pysty suoraan osoittamaan.



Kuva 7. *Porto 9.10.2008*.

7 Ajatuksia läsnäolosta

Ranskalainen filosofi Gaston Bachelard kirjoittaa sekä runoista että kuvista kutsuen niitä poeettisiksi kuviksi. Sanoessaan että ”poeettisessa kuvassa sielu lausuu läsnäolonsa” (Bachelard

2003, 41) koen, että hän voisi puhua myös valokuvaajan ja katsojan läsnäolosta valokuvassa. Mielestäni ihminen ei poistu kuvasta sillä, että hänen hahmonsa rajataan kuva-alan ulkopuolelle. Kuvassa on väistämättä ainakin yhden ihmisen läsnäolo – valokuvaajan. Ja jos kuva syntyy (uudelleen?) sillä hetkellä kun sitä katsotaan, silloin kuvassa on aina läsnä myös katsoja. Ehkä voidaan puhua silloin läsnäolon indeksistä, mikä on ristiriitaista kun kyse on tyhjyydestä. Tyhjyydessä elää väistämättä aina – jo siksi että tyhjyys määrittyy negaation kautta, sen kautta mitä se ei ole – myös poissaolo. Poissaolo on todiste ihmisen potentiaalisesta läsnäolosta, ja sitä kautta ihminen tulee kuvaan. Tulos on siis paradoksaalinen tila, jossa voi todistaa läsnäolon ja poissaolon indeksien rinnakkasielon.

Ohjaaja Pier Paolo Pasolini on kirjoittanut elokuvasta näin: “It is impossible to perceive reality as it happens *if not from a single point of view*, and this point of view is always that of a perceiving subject” (Pasolini 2007, 84). Elokuva siirtää kertomuksensa editoinnin ja kuvakulmien yhdistämisen kautta menneisyyteen, kun taas tarina jossa on vain yksi otto, yksi näkökulma, on aina tässä hetkessä. Kuva tulee siis hetkeen jossa elät, katsojan näkökulmaksi. Katsoja astuu kuvaan.

Kreikkalaisten paikka eli *topos* on saanut retoriikan kontekstissa rinnakkaismerkityksen. Aristoteleen mukaan se viittaa paikkaan jossa lausutut mielipiteet kerääntyvät. Toisenlaisen määritelmän mukaan kyse on argumenttien järjestämisestä: ”The places are not so much the arguments as the compartments in which they are disposed”. (Ponte 2002, 12.) Taiteellisessa opinnäytetyössäni, jonka toteutan kirjan muodossa, lähtökohtana on ollut ajatus siitä tyhjyydestä joka jää keskustelijoiden keskelle, kysymysten ja vastausten väliin. Tapahtumattomuudesta tulee silloin tyhjyyden yksi johdannainen tai ilmenemismuoto. Kirjassa dialogin mahdollisuus, teksti ja kuva, ovat vierekkäin, mutta puhe ja sitä varten rakennettu tila voivat kohdata ainoastaan katsojan kuvittelukyvyyn avulla. Valokuvataiteilija Kristoffer Albrecht on sanonut kirjan olevan ainoa mahdollinen tapa katsoa valokuvaa hiljaisuudessa (Albrecht 2009). Ehkä koen kirjamuodon samasta syystä läheiseksi. Mahdollisuus hiljaisuudessa syventyä kuviin on myös

yhtenäinen kuvieni tematiikan kanssa.

Tyhjä, irrallinen tila. Pimeys jossa aistii muiden läsnäolon mutta voi nähdä vain itsensä. Tämä pimeys on se sokea piste, jossa tapaamme. Se on mustuus jonka ympärille tarina rakentuu ja syy tarinan kirjoittamiseen. Harri Laakson mukaan poissaoloa voi kuvata muutenkin kuin kuvaamalla tyhjää tilaa, hänen mielestään se voi olla ”pikemminkin salaisuuden kuin tyhjyyden kuvaamista” (Laakso 2003, 30). Hän on oikeassa, mutta jotkut salaisuudet paljastuvat astumalla siihen pimeyteen, minkä konkreettinen, näkyvä tyhjyys ja sen luoma tunnelma voi kuvassa saada aikaan.

8 Lopuksi

Joskus joku puhuu ikään kuin ajatustesi lävitse, kiteyttäen sen mitä olet epätoivoisesti yrittänyt sanoa. Terhi Utriainen kirjoittaa romaanissaan *Siivekäs vabtkoira* seuraavasti:

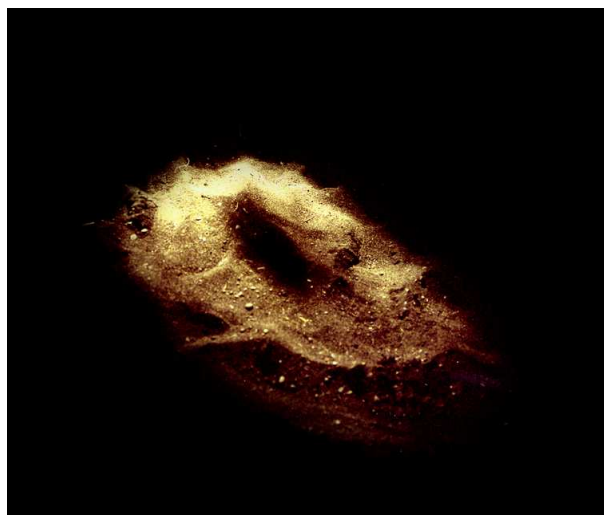
"Haluaisin kuvata myös jotain mitä ei varsinaisesti edes ole. Uskon että myös poissaolevan voi kuvata kunhan keskittyy tarpeeksi. Se on aivan läsnäolevien vieressä tai takana, tai niiden väleissä, sideaineena kuten seitti, johon läsnäolevat ripustautuvat. Olen vakuuttunut, että tuon pimeän aineen voi kuvata." (Utriainen 2007, 20.)

Olen yrittänyt kuvin selvittää, mitä tuo pimeys on, koettanut varovaisesti astua sitä kohti, aistien terävöittämisen ja intuitiivisten liikkeiden avulla.

Vielä en voi tietää mihin suuntaan visuaalinen kieleni taiteellisessa opinnäytetyössäni – puhumattakaan sen jälkeen – kehittyi. Niiden tyhjiä paikkoja esittelevien kuvien oheen, joita olen tässä tekstissä ottanut esille, suunnittelen lavastettuja kuvia. Niissä käsittelen edelleen tyhjyyden tematiikkaa, mutta ihmishahmojen ja erilaisen, vielä tarkemman kuvailun ulottumattomissa sijaisevan kuvakielen kautta. Sen kuitenkin tiedän, että tulen kantamaan läheiseksi kokemiani teemoja mukanani. Ne tulevat olemaan osa ilmaisuani myös jatkossa,

jolleivät tärkeimpinä aiheina niin taustalla vaikuttamassa valintoihini. Puhumattomuutta ja hiljaisuutta, tyhjyyttä ja läsnäoloa pohtiessani koen olevani sen kulttuurin ja ympäristön, ehkä jopa kansallisen luonteenpiirteen muokkaama, minkä joskus koen hyvinkin vieraaksi. Mutta niinhän minun kuuluukin olla. Joku on sanonut, että tärkein taide syntyy silloin kun taiteilija keskittyy niihin asioihin jotka herättävät hänessä eniten tunteita, kipua, iloa, ärtymystä tai vaikka silkkaa raivoa, ja näiden tunteiden tulisi siksi olla jokaisella taiteilijalla työskentelyn lähtökohtana. Samoin on sanottu kirjoittamisesta: kirjoita siitä mistä tiedät. Muusta et voi puhua.

En ehkä myöskään tule koskaan tietämään, missä määrin onnistun jäsentämään havaintoni siten että kuvani esittävät haluamiani kysymyksiä, mutta siihen aion kuitenkin pyrkiä. Kysymysten kautta kuvat voivat säilyttää tarpeeksi tarttumapintaa. Onnistuessaan tässä nämä kuvallistetut kysymykset, kenen esittämiä sitten ovatkaan, erottuvat siitä hiotusta pinnasta josta taiteen pitää mielestäni tavalla tai toisella erottua pysyäkseen relevanttina. Ympyrästä hiekassa ei ehkä ikinä tule eheää, mutta valmis siitä voi tulla. Vai onko se sittenkin päinvastoin?



Kuva 8. *Ympyrä hiekassa (ensimmäinen versio).*

Lähdeluettelo

- Alberti, L. B. 1998. *Maalaustaiteesta (De pictura)*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Albrecht, K. 17.10.2009. Paneelikeskustelussa *Yksin vai yhdessä – Valokuvakirja eri näkökulmista* Suomen valokuvataiteen museolla.
- Ashbery, J. 2007. Ote runosta *Förlorade filmsnuttar*. Julkaistu kokoelmassa *Varthän skall jag vandra*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Bachelard, G. 2003. *Tilan poetiikka*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.
- Company, D. 2007. *Safety in Numbness. Some Remarks on Problems of “Late Photography”*. Julkaistu artikkelikokoelmassa D. Company (toim.). *The Cinematic. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel.
- Ekström, S. 8.10.2009. Luento Turun taideakatemiolla.
- Hokusai, K. 1800-luku. *Ejiri in Suruga Province (a sudden gust of wind)*. Saatavissa <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section3/comp2-1.shtm>. [viitattu 20.11.2009]
- Laakso, H. 2003. *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lawton, M. S. 2007–2009. *Li Tang*. Oxford Art Online. Saatavissa <http://oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T051368>. [viitattu 9.11.2009]
- Pasanen, K. 2008. *Tyhjyys itämaisessä ajattelussa ja taiteessa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Pasolini, P. P. 2007. *Observations on the Long Take*. Julkaistu artikkelikokoelmassa D. Company (toim.). *The Cinematic. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel.

Ponte, A. 2002. *Platsens mening(ar). The meaning(s) of place*. *Platsens Politik. The Politics of Place*. Umeå: BildMuseet, Umeå universitet.

Sörlin, S. 2002. *Kan platser färdas? Can places travel?* *Platsens Politik. The Politics of Place*. Umeå: BildMuseet, Umeå universitet.

Tang, L. 1100-luku. *A Myriad Trees on Strange Peaks*. Saatavissa <http://www2.hawaii.edu/~htsao/chineseart/486/li%20tang.htm>. [viitattu 20.11.2009]

Utriainen, T. 2007. *Siivekäs vahtikoira*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Wall, J. 1993. *A Sudden Gust Of Wind (After Hokusai)*. Saatavissa <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section3/comp2-1.shtm>. [viitattu 20.11.2009]