

Opinnäytetyö (YAMK)
Kulttuuriala, valokuvataide
2024

Juha Vakkilainen

Jälki, utopia ja toinen tila

– valokuvan asettuminen valokuvakirjateokseen



Juha Vakkilainen

Jälki, utopia ja toinen tila – valokuvan asettuminen valokuvakirjateokseen

Käsillä olevassa opinnäytetyössä tarkastellaan valokuvaa, valokuvakirjaa sekä valokuvan asettumista osaksi valokuvakirjan kerrontaa ja kirjaesinettä. Työ on taiteellinen tutkimus, jossa valokuvaa ja valokuvakirjaa käsittelevät teoreettiset tarkastelut ovat dialogisessa suhteessa tekijän taiteellisten projektien, näyttelyteossarjan ja valokuvakirjahankkeen, kanssa. Teoria taustoittaa ja kontekstualisoi taiteellista työtä, teokset havainnollistavat ja konkretisoivat teoriaa.

Työn aluksi tarkastellaan valokuvaa yhteenkietoutumana, joka yhtäältä on toden jälki, toisaalta kohteensa tulkinta, samalla sekä moniaistinen kokemus että omanlaisensa utopia, esitys sellaisesta, jota ei enää ole. Vaikka valokuva on muutakin, on tarkastelu rajattu tekijän oman taiteellisen toiminnan kannalta keskeisiin valokuvan piirteisiin ja ulottuvuuksiin.

Seuraavassa, työn valokuvakirjaa käsittelevässä osiossa tarkastellaan esimerkkien avulla valokuvakirjaa erilaisista näkökulmista käsin, niin muotona ja materiaalina kuin katsojan kokemuksena. Osiossa pohditaan sitä, mikä tekee valokuvakirjasta taiteellisen teoksen, valokuvataiteilijakirjan. Osion lopussa kuvataan tapahtumaa, jossa valokuvan utopia laskostuu osaksi valokuvakirjan heterotooppista tilaa.

Työn valokuvakirjahanketta käsittelevässä osassa asetellaan valokuvia järjestyksiin, sarjoiksi ja sekvensseiksi, sekä tarkastellaan kirjan käyttöliittymää: Mitä tapahtuu silloin, kun kirjan sivu kääntyy ja paljastaa altaan uuden aukeaman? Opinnäytetyö loppuu pohdintoihin hankkeen jatkosta, kirjan matkasta julkaisijalle ja edelleen valokuvakirjayleisön käsiin.

ASIASANAT: valokuva, valokuvakirja, taiteilijakirja, indeksisyys, jälki, *are-bure-boke*, haptinen visuaalisuus, poeettinen valokuva, affekti, heterotopia, sarja ja sekvenssi.

Juha Vakkilainen

Trace, Utopia and Another Space

– how photography positions itself within the photobook

The thesis at hand examines photography, the photobook and how photography positions itself within the narrative and the object of the photobook. The theoretical explorations of photography are in a relationship of dialogue with the artist's projects: the series of exhibition works and the photobook project. The theory provides a background and context to the artistic work, while the artworks actualize the theoretical concepts.

The thesis begins by examining photography as an intertwining of, on the one hand, a trace of reality, and on the other, an interpretation of its subject. At the same it serves both as a multi-sensory experience and as a unique kind of utopia, a representation of something that no longer exists. Although there is more to photography, the focus here has been narrowed to the features and scope central to the artist's own practice.

In the following section discussing the photobook, examples are used to explore the photobook from different angles such as its form, materiality, and the viewer's experience. This section reflects upon what makes a photobook an artistic piece of work, a photo artist's book. The end of the section describes an event in which the utopia of photography folds into the heterotopic space of the photobook.

In the part discussing the photobook project, the photographs are arranged into groups, series, and sequences. In addition, the user interface of the photobook is examined: What happens when a page is turned over, revealing a new spread beneath? The thesis concludes with thoughts on the future of the photobook project and its journey to the publisher and subsequently into the hands of photobook audiences.

KEYWORDS: photography, photograph, photo book, artist's book, indexicality, trace, *are-bure-boke*, haptic visuality, poetic photograph, affect, heterotopia, series and sequence.

Sisällys

1 JOHDANTO	7
2 VALOKUVA	9
2.1 Jälki	9
2.2 Kieli	12
2.2.1 Kuollut esine	13
2.2.2 Are, bure, boke	14
2.3 Kosketus	16
2.4 Utopia	18
3 VALOKUVAKIRJA	20
3.1 Valokuvataiteilijakirja	24
3.2 Formalismi, strukturalismi ja katsojan kokemus	26
3.3 Affekti	28
3.4 Toinen tila: heterotopia ja heterokronia	29
4 OMA PROJEKTINI: BLOOD OF DINOSAURS...	33
4.1 Sarja ja sekvenssi	36
4.2 Tila, aika ja kirjaesine	40
5 LOPUKSI	43
Lähteet	45

Kuvat

1. Juha Vakkilainen, Horisontti, 2023.
2. Provoke1–3-julkaisujen kannet, 2018. Kuva Juha Vakkilainen.
3. Aukeama julkaisusta Provoke 2, 2018. Kuva Juha Vakkilainen.
4. Juha Vakkilainen, valokuva sarjasta Horisontti.
5. Juha Vakkilainen, yksityiskohta valokuvasta.
6. Juha Vakkilainen, Horisontti-sarja ripustettuna kulttuuritalo Tietziin. Chemnitz, Saksa, 2024.
7. Anna Atkins, Photographs of British Algæ-teoksen kansi, 1843. Title page. The New York Public Library.
8. Anna Atkins, Cystoseira Granulata, kuva teoksesta Photographs of British Algæ, 1843. Cystoseira granulata. The New York Public Library. Digital Collections.
9. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*-teoksen kansi, 1844. The pencil of nature. The New York Public Library. Digital Collections.
10. William Henry Fox Talbot, *Haystack*, kuva teoksesta *The Pencil of Nature*, 1844. Glasgow University Library. Special Collections Department.
11. Robert Frank, The Americans-teoksen kansi, 1959. The Manhattan Rare Book Company.
12. Robert Frank, kuva teoksesta The Americans, 1959. The Manhattan Rare Book Company.
13. Edward Ruscha, Twentysix Gasoline Stations-teoksen kansi, 1963. Tate.
14. Edward Ruscha, aukeama teoksesta Twentysix Gasoline Stations, 1963. Tate.
15. Kikuji Kawada, kolmiosaisen Chizu-teoksen kannet, 2021. Kuva Juha Vakkilainen.
16. Kikuji Kawada, aukeama teoksesta Chizu, 2021. Kuva Juha Vakkilainen.
17. Masahisa Fukase, Ravens-teoksen kansi, 2017. Kuva Juha Vakkilainen.
18. Masahisa Fukase, aukeama teoksesta Ravens, 2017. Kuva Juha Vakkilainen.
19. Aapo Huhta, Gravity-teoksen kansi, 2023. Kuva Juha Vakkilainen.
20. Aapo Huhta, aukeama teoksesta Gravity, 2023. Kuva Juha Vakkilainen.
21. Awoiska van der Molen, The Humanness of Our Lonely Selves-teoksen kansi, 2024. Kuva Juha Vakkilainen.
22. Awoiska van der Molen, aukeama teoksesta The Humanness of Our Lonely Selves, 2024. Kuva Juha Vakkilainen.
23. Awoiska van der Molen, yksityiskohta teoksesta The Humanness of Our Lonely Selves, 2024. Kuva Juha Vakkilainen.
24. Aleksei Kazantsev, Relaxing Chamber-teoksen kansi, 2022. Kuva Juha Vakkilainen.
25. Aleksei Kazantsev, aukeama teoksesta Relaxing Chamber, 2022. Kuva Juha Vakkilainen.
26. paula roush, Blackchapel Woundings-teoksen kansi, 2017. Blackchapel Woundings.
27. paula roush, aukeama teoksesta Blackchapel Woundings, 2017. Blackchapel Woundings.

28. paula roush, Blackchapel-installaatio, msdm-House-Studio-Gallery, Lontoo, Yhdistynyt kuningaskunta, 2017. Evidencing the east end.
29. Juha Vakkilainen, Polycopies-valokuvakirjamessut, Pariisi, Ranska, 2023.
30. Juha Vakkilainen, Kult Booksin messupöytä Polycopies valokuvakirjamessuilla, Pariisi, Ranska, 2023.
31. Juha Vakkilainen, Offprint-valokuvakirjamessut, Pariisi, Ranska, 2023.
32. Juha Vakkilainen, The Angry Batin messupöytä Arles Photo Book Fairissa, Arles, Ranska, 2024.
33. Go to Become-, Pleurer Parfois- ja Nokturno-teosten kannet. Kuva Juha Vakkilainen.
34. David Molina Gadea, aukeama teoksesta Go to Become, 2018. Kuva Juha Vakkilainen.
35. Sophie Guerrier, aukeama teoksesta Pleurer Parfois, 2023. Kuva Juha Vakkilainen.
36. Andrej Lamut, aukeama teoksesta Nokturno, 2017. Kuva Juha Vakkilainen.
37. Juha Vakkilainen, kuvaryhmiä.
38. Juha Vakkilainen, kuvasarja I valokuvakirjaluonnoksesta The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches, 2024.
39. Juha Vakkilainen, kuvasarja II valokuvakirjaluonnoksesta The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches, 2024.
40. Juha Vakkilainen, kuvasekvenssi I valokuvakirjaluonnoksesta The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches, 2024.
41. Juha Vakkilainen, kuvasekvenssi II valokuvakirjaluonnoksesta The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches, 2024.
42. Juha Vakkilainen, kuvasekvenssi III valokuvakirjaluonnoksesta The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches, 2024.
43. Juha Vakkilainen, tekstiaukeama valokuvakirjaluonnoksesta The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches, 2024.
44. Juha Vakkilainen, kuvasekvenssikokeilu, 2024.
45. Juha Vakkilainen, sivunkääntö.
46. Juha Vakkilainen, kirjaluonnoksessa käyttämäni avoselkäinen sveitsiläinen sidonta.
47. Juha Vakkilainen, harmaa sidontalanka.
48. Juha Vakkilainen, kirjaluonnoksen aukeama.
49. Juha Vakkilainen, valmis kirjaluonnos, 25 cm x 19 cm, 42 valokuvaa, 96 sivua.

1 JOHDANTO

Valokuvakirja saa syntynsä hetkellä, jolloin valokuvaaja rajaa kohteensa, tarkentaa kuvan ja painaa kameransa laukaisinta. Kirjaksi tuleminen jatkuu, kun valokuvat asettuvat aukeamille ja saavat materiaalsen muotonsa kirjaesineen sivuilla. Valmis valokuvakirjasta tulee silloin, kun katsoja lehteilee kirjan sivuja ja luo oman kokemuksensa, ei kuvien kohteista eikä yksittäisistä valokuvista, vaan valokuvakirjasta. Opinnäytetyössäni lähden tarkastelemaan tätä tapahtumaa: valokuvan asettumista valokuvakirjaan ja kirjan matkaa kohti kohtaamisiaan katsojiensa kanssa.

Aloitan valokuvasta. Tarkastelen valokuvaa jälkeen ja ilmentymänä, sanojen ulottumattomissa olevana kielenä, haptisena ja kehollisena kokemuksena sekä todellisuuden tuolla puolen olevana utopiana. Esittelen valokuvaan liittyviä kirjallisuudesta löytämiäni näkökulmia niiltä osin, kuin ne vaikuttavat omissa valokuvissani ja taiteellisessa työssäni. Tarkasteluni tukena ja havainnollistavana esimerkkinäni käytän omaa teossarjaani.

Jatkan valokuvakirjojen pariin. Määritän, mikä oman taiteellisen toimintani näkökulmasta on valokuvakirjateos. Tarkastelen valokuvakirjoja niin muodon kuin katsojan kokemuksen näkökulmista käsin. Pohdin myös sitä, kuinka valokuvan utopia laskostuu valokuvakirjan heterotooppiseen tilaan.

Opinnäytetyöni taiteellisena osuutena valmistan valokuvakirjan mallikappaleen. Kirjallisessa osuudessa avaan valokuvakirjaprojektini taustaa ja kerron projektini sisällöistä. Mainitsen teoksia, joista poimin vaikutteita valokuvakirjassani käyttämiini materiaaleihin ja kirjansidontamenetelmiin. Esittelen tapoja, joita sovellan, kun asettelen valokuvia aukeamalta toiselle eteneviksi jatkumoiksi. Pohdin valokuvakirjan käyttöliittymää, sitä, mitä tapahtuu, kun sivua kääntää ja uusi valokuva paljastuu sen alta.

Opinnäytetyökokonaisuuteni on taiteellinen tutkimus. Lähden työssäni tutkimaan projektieni ja toimintani suhdetta siihen, mitä valokuvista ja valokuvakirjoista on kirjoitettu sekä sitä, kuinka omat projektini rinnastuvat olemassa oleviin valokuvateoksiin. Luen valokuvaa ja valokuvakirjoja käsittelevää kirjallisuutta, katson valokuvakirjateoksia. Vierailen valokuvakirjamessuilla. Rakennan valokuvanäyttelyä ja valmistan omaa valokuvakirjaani. Yhtäältä taustoitan ja kontekstualisoin taiteellista työtäni, toisaalta teen tarkastelemistani teorioista näkyviä ja annan niille materiaalsen

muodon. En kuitenkaan tutki omaa taiteellista työtäni, vaan käytän taiteellisia prosessejani havainnollistavina esimerkkeinä siitä, millainen tapahtuma niin valokuvaksi kuin valokuvakirjaksi tuleminen on. Pyrkimyksenäni on lisätä ymmärrystä siitä, mitä tapahtuu silloin, kun maailmassa oleva kohde tallentuu valokuvaan ja asettuu osaksi valokuvakirjaa.

Työni keskeistä aineistoa ovat muun muassa mediatutkija Janne Seppäsen ja valokuvatutkija Harri Laakson valokuvaa käsittelevät kirjoitukset. Tutustun soveltuvin osin elokuvatutkija Laura U. Marksinkin sekä filosofien Michel Foucaultin ja Maurice Merleau-Pontyn teksteihin. Luen semiootikko Roland Barthesia ja filosofi Brian Massumia. Esittelen sekä valokuvakirjatutkija Matt Johnstonin että kirjataiteilija Keith A. Smithin valokuvakirjaa koskevia näkemyksiä. Tarkastelen japanilaisia Provoke-julkaisuja ja niitä käsitteleviä artikkeleita sekä valokuvataiteilijoiden Aapo Huhdan, Awoiska van der Molenin, Aleksei Kazantsevin ja paula roushin¹ valokuvakirjateoksia. Myös omat valokuvani ja oma valokuvakirjaprojektini ovat työni aineistoa. Tavoitteenani on luoda dialoginen suhde aineistojeni, niiden pohjalta tekemiäni pohdintojen sekä omien taiteellisten prosessieni välille.

Koska valokuvakirjoista ei ole kovin paljoa suomeksi kirjoitettu, toivon opinnäytteeni toimivan tärkeänä ja tarpeellisena puheenvuorona valokuvakirjoista käytävään suomenkieliseen keskusteluun. Vaikka työni esittelee yksittäistapauksia, teossarjaani ja valokuvakirjaprojektiani, uskon sen tarjoavan myös sellaista yleistettävää tietoa, josta on iloa ja hyötyä myös muille valokuvakirjojen parissa työskenteleville, niin valokuvaajille kuin valokuvakirjataiteilijoille sekä kaikille valokuvakirjoista kiinnostuneille.

¹ paula rous haluaa nimensä kirjoitettavan pienillä alkukirjaimilla.

2 VALOKUVA

Tarkastelen seuraavassa valokuvaa yhteenkietoutumana, joka yhtäältä on paikan ja hetken todistuskappale, toden itsensä painauma, toisaalta kohteesta tehty tulkinta ja kulttuurissa elävä olio, saman aikaisesti sekä aineeton näkymä että, kulloisessakin materiaalisuudessaan, kehollinen kokemus ja lopulta myös esitys sellaisesta, joka on toisaalla ja jota ei enää ole. Vaikka valokuva on muutakin, rajaan tarkasteluni näihin edellä mainittuihin, oman taiteellisen työni kannalta keskeisiin valokuvan piirteisiin ja ulottuvuuksiin ja lähdän tutkimaan sitä, mitä valokuva on jälkenä, kielenä, kosketuksena ja utopiana.



1. Juha Vakkilainen, *Horisontti*, 2023.

Apuna ja esimerkkinä käytän kuusiosaista maisemavalokuvateossarjaani *Horisontti*. (Kuva 1.) Pohdin teosesimerkkini avulla mainitsemieni valokuvan toisiinsa kietoutuvia ominaisuuksia sekä sitä, miten ne teoksessani ilmenevät. Valokuvateoreettisten pohdintojeni tarkoituksena on taustoittaa ja täsmentää omaa tämänhetkistä taiteellista työtäni sekä suunnata sitä kohti tulevaa.

2.1 Jälki

Valokuvan edellytys ja lähtökohta on se, että valon fotonit jättävät jälkiä filmin valoherkkään aineeseen tai aiheuttavat mitattavia muutoksia digitaalisen kuvakennon diodeissa.² Valoherkkään materiaaliin, filmiin tai kuvakennoon, piirtynyt jälki on syy-

² Seppänen 2014, 70.

seuraussuhteessa kuvan kohteen heijastaman tai säteilemän valon kanssa.³ Tällainen kohteen ja kohteen muodostaman jäljen välinen suhde on *indeksinen*.⁴ Indeksisyys erottaa valokuvan kaikista muista kuvista. Piirustukset ja maalaukset voivat olla (valokuvan tavoin) kohteensa kaltaisia, *ikonisia*.⁵ Sen sijaan valokuva, olipa se minkäläinen tahansa, on aina indeksisuhteella sidottu todellisuuteen.⁶ Näin ollen, voi valokuvan siis jossakin mielessä ajatella olevan totta.⁷

Valokuvan ottamisen hetkellä kohde ja tulollaan oleva kuva ovat suorassa kontaktissa keskenään. Ne muodostavat kokonaisuuden, jossa kohde vaikuttaa kuvaan ja jättää jälkensä siihen.⁸ Näin kohde on, jättämäänään jälkenä, valokuvassa läsnä.⁹ Koska kameran taltioima hetki on kuitenkin häipynyt menneeseen, on valokuva myös esitys poissaolevasta. Näin ollen on kohde siis samanaikaisesti valokuvassa sekä läsnä että poissa. Tämä saa aikaan heiluriliikkeen: kun läsnäolo vakiintuu, kohteen poissaolo huuhtelee sen pois. Kun poissaolo pääsee voitolle, valokuvan ja kohteen indeksisuhte muistuttaa kohteen läsnäolosta.¹⁰

Oman lisänsä läsnä- ja poissaolon heiluriliikkeeseen tuo kuvan ottamisen ja katsomisen hetkien välinen ajallinen ero. Nyt-hetkessä tapahtuva valokuvan katsominen avaa näkymän esitykseen jostakin, jota ei enää ole. Valokuvan näyttämä hetki on menneisyydessä, kuvan katsomisen hetki kiinnittää sen nykyisyyteen. Asetelma lisää katsojan ja tämän omassa ajassa olevan läsnäolon mukaan valokuvassa jo olevaan läsnä- ja poissaolon vuorotteluun. Tietoisuus tällaisista valokuvan sisältämistä aikatasoista vaikuttaa niihin merkityksiin, joita valokuva saa. Ne rakentuvat kohteen

³ Seppänen 2014, 82, ks. myös s. 96. Seppänen huomauttaa, että valokuva ei ole kohteen jättämä jälki, vaan jälki, jonka kohteesta heijastunut tai säteilyt valo jättää.

⁴ Ks. esim Laakso 2003, 93, 95–99. Indeksisyys on ilmiön ja ilmiöön viittaavan merkin välinen vaikutussuhde. Valokuvan suhde kuvaamansa kohteen kanssa on indeksinen: kohteen läsnäolo kameran edessä on edellytys valokuvan synnylle.

⁵ Ks. esim Laakso 2003, 92–93. Ikoni on symbolisuhte joka perustuu kohteen ja merkin väliseen kaltaisuuteen. Usein myös valokuvilla on ikoninen suhde kohteisiinsa.

⁶ Seppänen 2014, 85, 88.

⁷ Ks. Pälviranta 2012, 164; ks. myös Bazin 1983, 183–184. Valokuvan objektiivisuus on ainoastaan valokuvan *itsensä* ominaisuus, ei valokuvaesityksen. ”Vaikka valokuva ei valehtelee, voi valokuvaaja valehdella”. Hine 1980, 111.

⁸ Ks. Laakso 2003, 93, 95; Peirce, 2.230. Peirce kirjoittaa: ”If the Sign be an Index, we may think of it as a fragment torn away from the Object, the two in their Existence being one whole or a part of such whole.”

⁹ Ks. Bazin 1983, 183–184; Seppänen 2014, 82, 96. Bazin kirjoittaa: ”Kuva voi olla epätarkka, vääristynyt, väritön, vailla dokumentaarista arvoa, mutta syntynsä kautta se on lähtöisin mallin ontologiasta; se on malli itse.” Seppänen täsmentää: ”[V]alokuva ei ole indeksinen jälki kuvauksen kohteesta vaan siitä heijastuneista fotoneista. [K]ohteen ja valokuvan välillä on vahva kausaalinen sidos.”

¹⁰ Seppänen 2014, 96–97.

itsensä kantaman historian sekä kuvan ottamisen ja katsomisen hetkien leikatessa toisiaan.¹¹

Valokuva ei vain näytä kaltaisuuksia. Sillä on myös kyky paljastaa vastaavuuksien takana piileviä kohteen, kuvaajan ja kuvan katsojan välillä valitsevia suhteita. Valokuva on väline, jonka avulla voi havainnoida, koskettaa ja ihmetellä *toisen*¹² outoutta ja erilaisuutta sekä tarkastella omaa suhdettaan maailmaa ja todellisuutta kohtaan.¹³ Valokuva ei siis ole ainoastaan jälki kohteestaan, vaan myös jälki niistä sidoksista, jotka kuvaan ovat piirtyneet ja piiloutuneet.¹⁴ Tällaiset toisiinsa kietoutuneet, näkyvät ja näkymättömät, jälkiyhteydet vapauttavat minut valokuvaamaan. Kuvani voivat olla minkälaisia tahansa, epäteräviä ja tärahtäneitä, yli- tai alivalottuneita, ja silti ne, sen lisäksi että ovat jälkiä kameran edessä tapahtuneesta, ovat myös jälkiä kohtaamisistani todellisuuden kanssa, jälkiä, jotka syntyvät *suhteestani* maailmaan ja valokuvaamiseen.

Yhtäältä valokuvasarjani *Horisontti* on Näsijärvi-maiseman ja sen heijastamien fotoneiden jättämä jälki. Kuvasin sarjani mustavalkofilmille,¹⁵ koska analogisen filmin tapa kantaa jälkeään on omanlaisensa; sillä on suora ja katkeamaton yhteys kohteeseen.¹⁶ Toisaalta, kuvasarjani on jälki kohtaamisistani¹⁷ maiseman kanssa, jälki toiminnastani maisemassa. Vaikka tällaisia läsnäolon jälkiä ei kuvasta voi suoraan

¹¹ Ks. Luukkonen 2017, 222–224.

¹² *Toinen* tarkoittaa *itsen* ulkopuolista maailmaa, ympäristöä ja muita ihmisiä.

¹³ Ks. Laakso 2003, 121.

¹⁴ Laakso 2003, 127–128. Laakson mukaan valokuvan indeksisyys, niiden tehtävien lisäksi, joita se on laitettu suorittamaan (kuten näyttämään visuaalisia näkymiä), on ikään kuin oire tai mustelma, tapahtuma, jota kannetaan mukana sen henkilön muistissa ja tuntemuksissa, jolle indeksi toimii merkinä. ”Mustelma on valokuvallisen indeksisyyden kolmas rooli osoittimen ja jäljen ohella”, Laakso kirjoittaa. Indeksisyyden ei välttämättä tarvitse olla samankaltaista tai analogista kohteensa kanssa. Pikemminkin se on jotakin, joka jättää jäljen ja ruhjeen kuvaajaansa.

¹⁵ Valokuvasin kuvat 400 ASA:n mustavalkofilmille 1600 ASA:n mukaan ja kehitin filmin prässäämällä, toisin sanoen ylikehitin alivalottunutta filmiä. Tällä menetelmällä korostin filmin rakeisuutta. Kuvan sävyalasta tuli myös jyrkempi.

¹⁶ Ks. Laakso 2003, 101. Ks. myös 96–99. Laakson mukaan digitaalinen valokuva osoittaa kohdettaan, se on kohteensa indeksinen *osoitin*. Analoginen valokuva puolestaan kantaa jälkeään eri lailla. Se on kohteensa indeksinen *jälki*. Digitaalisen valokuvan ja kohteen välillä ei ole suoraa jälkisuhdetta, koska samalla, kun kameran valoherkkä kenno muuttaa kuvainformaation numeeriseksi algoritmeiksi, suora yhteys kohteeseen katkeaa. Sen sijaan analoginen valokuva on suoraa jatkumoa kohteesta ja siitä heijastuneesta valosta aina filmin hopeahalideihin piirtyneeseen fyysiseen jälkeen asti. Laakso ottaa esimerkikseen tuuliviirin sekä laitteen joka osoittaa tuulen suunnan muualta saamansa informaation avulla. Vain oikea tuuliviiri on jälkisuhteessa tuuleen, vaikka kumpikin laite kertoo samasta asiasta, yhtä tarkasti ja saman näköisesti. Täytyy kuitenkin huomata, että analogisenkin valokuvan ja kohteen välinen *suora* jälkisuhde katkeaa filmin pintaan. Filmikuvasta vedostettu hopeagelatiinivedos, skannattu digitaalinen tiedosto ja siitä tehty pigmenttivedos tai vaikkapa kirjan sivuille painettu analogista alkuperää oleva valokuva ovat kopioita alkuperäisistä, kuvan kohteesta peräisin olevien fotoneiden jättämistä suorista jäljistä. Näin ollen niiden jälkiluonne on erilainen. Omassa työssäni yhdistän sekä analogisia että digitaalisia menetelmiä. Skannaan filmikuvat ja työstän niihin taltiituneita analogisia jälkiä digitaalisesti kuvankäsittelyohjelmassa.

¹⁷ Kohtaamisia oli useita. Vaikka sarjan kuusi kuvaa muodostavat yhtenäisen maiseman, on ne kuvattu eri hetkinä ja eri paikoissa.

lukea, ovat ne kuitenkin kiinteä osa kuvaa ja edellytys sille.¹⁸ Kuvasarjaani ei olisi ilman sitä, että olin paikalla maisemassa, rajaamassa näkymiä ja painamassa kamerani laukaisinta. Sen lisäksi siis, että sarjani on jälki siitä, mitä kamerani edessä tapahtui, on se myös jälki kameran takana tapahtuneesta.

Koska Horisontti-sarjani on, epäaterävyydestään johtuen, kiinni maisemassa osittain pelkän indeksisyytensä turvin, riistää se katsojalta sen kaikkivoipaisuuden, johon tämä valokuvien äärellä on tottunut.¹⁹ Horisontti-kuvani asemoivat sekä katsojan että kohteen uudelleen ja avaavat, toivoakseni²⁰, mahdollisuuden sellaiseen dialogiin, jossa myös vailla ääntä olevat osapuolet, maisema, ympäristö ja luonto, tulevat kuulluiksi. Sen sijaan, että sarjani valokuvat olisivat maiseman tarkkoja kuvauksia ja sen haltuunottamisen välineitä (joita valokuvat usein ovat), ajattelen valokuvieni olevan eräänlaisia näkemisen rajoilla keikkuvia esityksiä, kohteen ja kuvan väliseen jälkiyhteyteen perustuvia *manifestaatioita*²¹, ilmentymiä, jotka rakentavat kohteen, kuvaajan ja katsojan välille tunteen kohtaamisesta ja yhteisesti jaetusta läsnäolosta.²²

2.2 Kieli

Valokuvan kieli on todenkaltaista, jopa niin, että usein itse valokuva katoaa²³ ja muuttuu läpinäkyväksi ikkunaksi kohti maailmaa. Kuitenkin, vaikka kuvaa ja kuvattua usein

¹⁸ Usein indeksisestä suhteesta käytetty esimerkki vertaa indeksisuhdetta savupiipusta nousevaan savuun. Savu on uunissa palavan tulen indeksinen jälki. Näemme savun, mutta emme itse tulta. Samalla tavalla valokuva voi olla jälki asioista, joita ei kuvassa näy, mutta ovat kuitenkin olennainen osa valokuvaa ja sen syntyprosessia. Savusta ja tulesta lisää, ks. esim. Peirce 2.371, 5.331.

¹⁹ Ks. Heikka 1998, 12. Heikan mukaan valokuva on ollut rakentamassa länsimaalaisten tarvitsemaa ”toista”, valokuvia on tarvittu yhteiskunnan kurinpitotehtäviin ja ylläpitämään niin patriarkaalista järjestelmää kuin normatiivista perheideologiaa jne. Tällainen asioiden luonnollistaminen on siis totuttu tapa katsoa valokuvaa. Omissa valokuvissani pyrin tekemään tällaisesta asetelmasta näkyvän (sumentamalla kuvan).

²⁰ Vaikka tarjoilenkin erilaisia merkityksiä, en kuitenkaan voi vaikuttaa siihen, millaisiksi ne kenenkin katsomiskokemuksessa kulloinkin muodostuvat. Vaikka yhteisesti jaetut kulttuuriset luentatavat ohjaavatkin valokuvan tulkintaa, välittyvät sen merkitykset ainoastaan kuvan itsensä kautta ja syntyvät vasta silloin, kun kuva ja kuvan katsoja kohtaavat. Ks. Luukkonen 2017, 225; Pälviranta 2012, 232.

²¹ Ks. Seppänen 2014, 97–98. Vaikka kuvan kohde ei olisikaan tunnistettava, voi se silti olla kohteen ilmentymä, *manifestaatio*. Koska analogisen valokuvan jälkiyhteys on katkeamaton ja suorassa sidoksessa kohteensa kanssa, voin luottaa siihen, että valokuvalla on todellisuudessa ollut referenttinsä ja valokuva säilyy kohteen jälkeenä ja ilmentymänä, vaikka ei olisikaan kohteensa näköinen.

²² Ks. Seppänen 2014, 97–98.

²³ ks. Elkins 2011, 19–20. Ks. myös Laakso 2003, 23. Valokuvan ja kielen katoamistempuat toimivat myös toiseen suuntaan. Asiat, jotka kieli nimeää ja ottaa käyttöönsä, katoavat. Myös valokuva toimii näin. Valokuvan voima tuoda asioita esille edellyttää tuon asian itsensä poissaoloa.

pidetään samana asiana²⁴ on valokuvan kieli läpeensä koodattua²⁵, ydintään myöten. Tosin valokuvan tapa ”merkitä” ei perustu merkkifunktioon,²⁶ vaan valokuvan merkitykset syntyvät siinä hetkessä, kun katsoja, omista lähtökohdistaan käsin, purkaa kuvien koodit ja liittää ne osaksi oman mielensä tulkintoja.²⁷

Kieli määrittää olioita. Niitä ei kuitenkaan voi samaistaa siihen tapaan, jolla oliot ovat ja ilmenevät kielessä. Kommunikoidessaan kieli ei ole ainoastaan kommunikaation väline, vaan se myös osallistuu itsensä tapahtumiseen ja kommunikoi itseään itsessään.²⁸ Silloin, kun valokuva toimii kielen tavoin, se laskostaa näkyvän maailman esitykseksi ja kutsuu katsomaan, ei ainoastaan representaatioita, vaan myös presentaatioita.²⁹

Sen lisäksi, että Horisontti-sarjani on maiseman jälki ja representaatio, on se myös kulttuurinen artefakti ja tulkintani myötä syntynyt presentaatio, maisemavalokuva. Nämä ominaisuudet, jälki ja tulkinta, representaatio ja presentaatio, ovat samanaikaisesti läsnä sarjani valokuvissa. Siinä, missä valokuvan jälkiominaisuus suuntaa ulospäin kohti maailmaa, kääntyy tulkinta kohti itseään ja omaa tapaansa ilmaista maailman tapahtumia. Tämän kahteen suuntaan tapahtuvan liikkeen välissä majailee valokuvieni oma kieli.

2.2.1 Kuollut esine

Usein valokuvan visuaalinen kieli saa rinnalleen tukea verbaalista kielestä, sanoista. Sanojen tarkoitus on selventää kuvan merkityksiä ja vähentää sen monimielisyyttä, ankkuroida kuvien sinänsä mielivaltaiset ja liialliset sisällöt kulloisiinkin asiayhteyksiinsä. Sanat voivat myös yhdessä kuvien kanssa luoda sellaisia merkityksiä, joita kuvissa

²⁴ Ks. Barthes 1985, 91–93. Valokuva kertoo varmuudella sen, mikä on ollut. Samaa varmuutta ei ole yhdelläkään kirjoituksella. Kirjoitettu kieli on kyvytön todistamaan alkuperäisyyttään, toisin kuin valokuva. Näin ollen valokuvaa pidetään totena, se on yhtä kohteensa kanssa.

²⁵ Barthes 1984, 122–124. Barthesin mukaan valokuva on yhtäältä todellisuuden mekaaninen analogia (*analogon*) ja kooditon sanoma, toisaalta täynnä koodattuja merkityksiä, jotka syntyvät tulkintojen ja käyttöyhteyksien myötä, valokuvan retoriikassa. Näin ollen valokuvan paradoksi on kahden sanoman rinnakkaiselo, koodittoman ja koodatun.

²⁶ Ks. Elo 2007, 170.

²⁷ Ks. Luukkonen 2017, 113.

²⁸ Elo 2007, 144, 154.

²⁹ Ks. Elo 2007, 172.

itsessään ei ole. Vaikka sanat täydentävät ja täsmentävät valokuvan viestiä, saattavat ne myös rajata liikaa kuvan tulkintaa ja näin ollen kaventaa valokuvakokemusta.³⁰

Silloin, kun valokuva esitetään ilman tulkintaa ohjaavia sanoja, sen yhteys tiettyyn aikaan, paikkaan ja tapahtumaan katkeaa ja jäljelle jää vain valokuvan näköisyys. Tällöin, taiteilija-kriitikko John Bergerin mukaan, valokuvasta tulee *kuollut esine*.³¹ Tämä katkos ja kuolema kuitenkin vapauttaa valokuvan verbaalin kielen kontrollista ja tukahduttavista kahleista³² ja samalla avaa uudenlaisen tilan kuvan kulloisissakin kohtaamishetkissä aktivoituville tulkinnoille.³³

Horisontti-sarjani ei sisällä, teoksen nimeä lukuunottamatta, teokseen viittaavia sanallisia tekstejä. Teoksen nimi, ”Horisontti”, ei sekään paljasta kohteesta mitään sellaista, jota kuvasta itsestään ei näkisi. Sen sijaan siis, että teosnimi lisäisi jotakin teokseen tai ohjaisi ja rajaisi sen tulkintaa, se pikemminkin on ainoastaan työkalu, jolla teos erottautuu muista teoksista. Teoksen kuva-aihe ei myöskään viittaa mihinkään tiettyyn aikaan ja paikkaan. Tällöin kuvassa näkyvä maisema ja maiseman yksityiskohdat säilyvät geneerisinä, yleisluontoisina. Vaikka yhteisesti jaetut kulttuuriset luentatavat³⁴ ohjaavatkin Horisontti-sarjan tulkintaa, välittyvät kuvakokonaisuuden merkitykset ainoastaan sen sisältämien valokuvien itsensä kautta ja saavat syntynsä vasta silloin, kun kuva ja kuvan katsoja kohtaavat.³⁵

2.2.2 Are, bure, boke

Käännän katseeni hetkeksi kohti Japania ja siellä toisen maailmansodan jälkeen syntynyttä valokuvan ”uutta aaltoa”, jossa keskeistä oli kokemuksen välitön ilmaiseminen. Sen sijaan, että valokuvat olisivat tyytyneet kommentoimaan koettua, ne

³⁰ Mikkonen 2005, 56–58, 64.

³¹ ks. Berger 1983, 211, 216.

³² Ks. Barthes 1986, 79–80.

³³ Luukkonen 2017, 112; Seppänen 2001, 70. Luukkosen mukaan valokuvan merkitys rakentuu vuorovaikutuksessa valokuvan kanssa. Katsojan omat kokemukset sekä katsomistilanne vaikuttavat siihen, millaisia merkityksiä valokuva kulloinkin saa. Valokuvien kokeminen on myös kulttuurisesti ehdollista. Seppänen puhuu antiessentialistisesta näkökulmasta ja sanoo *olemusten ja identiteettien* olevan väliaikaisia ja kulttuurisesti ehdollisia, eikä yksilöi tätä koskemaan ainoastaan valokuvaa. Ks. myös Seppänen 2014, 86.

³⁴ Ks. Pälviranta 2012, 232.

³⁵ Ks. Luukkonen 2017, 225.

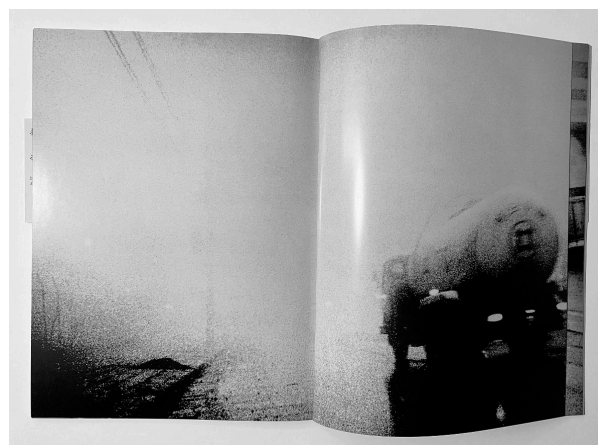
pyrkivät olemaan *itse* kokemus.³⁶ Keskeinen foorumi valokuvaa koskeville uusille ajatuksille oli *Provoke*-julkaisu, jossa valokuvaajat tutkivat valokuvan ja kielen välisiä suhteita.³⁷ Kuvaajien pyrkimyksenä oli luoda valokuvia, jotka ylittävät kirjoitetun kielen rajoitteet.³⁸ ”Kuvat ovat [verbaaliin] kieleen perustuvan maailman kääntöpuoli”, kuului *Provo*ken manifesti. ”Valokuva tavoittaa sellaista, jota ei voi ilmaista [verbaalin] kielen käsitteillä”.³⁹ Se tekee näkymättömästä näkyvää ja paljastaa asioita, joita ihmissilmä ei näe.⁴⁰

”Elämme maailmassa, jossa sanat ovat menettäneet materiaalsen alkuperänsä ja irtautuneet todellisuudesta. Meidän valokuvaajien on tartuttava niihin todellisuuden sirpaleisiin, jotka ovat olemassa olevien sanojen ulottumattomissa ja tuotettava materiaaleja joiden avulla haastaa nuo sanat ja ajatukset.”⁴¹

Provoke-lehden valokuvat ovat provokatiivista ja abstrakteja, koko aukeaman täyttäviä, ilman pyhittäväää valkoista marginaalia. (Kuvat 2 ja 3.) Tunnusomaista niille on kuvien rakeisuus, liike-epäterävyys ja suuresta himmenninaukosta johtuva kapea syväterävyys. Näitä esteettisiä piirteitä kutsutaan nimillä: *are*, *bure* ja *boke*.⁴²



2. *Provoke* 1–3-julkaisujen kannet, 2018. Kuva Juha Vakkilainen.



3. Aukeama julkaisusta *Provoke* 2, 2018. Kuva Juha Vakkilainen.

³⁶ Szarkowski & Yamagishi 1974, 10.

³⁷ Case 4: *Provoke*. *Provoke - Provocative Documents for the Pursuit of Ideas* oli valokuvajulkaisu, joka ilmestyi Japanissa kolmena numerona ja 1000 kpl:n painoksena vuosina 1968–1969. *Provo*kesta on tehty myös uusintajulkaisu 2018. Ks. esim. Shashasha/*Provo*ke.

³⁸ Lederman 2012.

³⁹ Case 4: *Provo*ke.

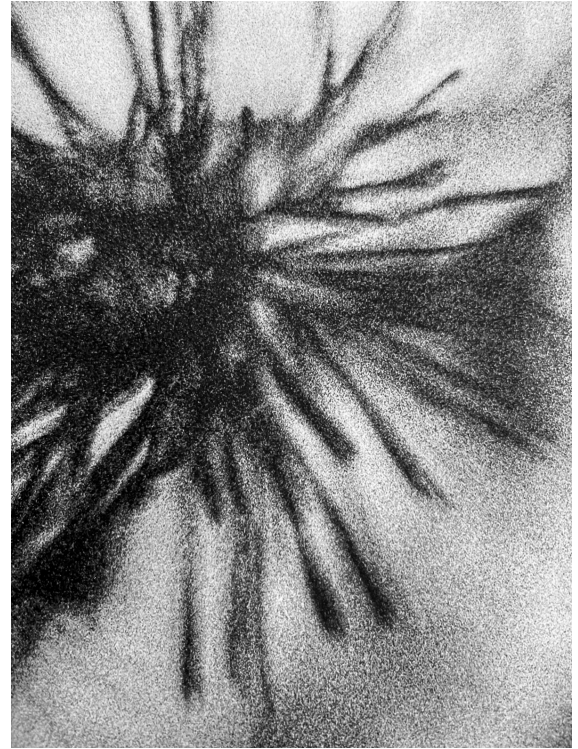
⁴⁰ Lederman 2012.

⁴¹ Takanashi, Nakahira, Taki & Okada 2018, 1.

⁴² Wholey 2013. *Are*, *bure* ja *boke* tarkoittavat rakeista, epätarkkaa ja tarkennusalueen ulkopuolella olevaa (grainy, blurry and out-of-focus).



4. Juha Vakkilainen, valokuva sarjasta *Horisontti*.



5. Juha Vakkilainen, yksityiskohta valokuvasta.

Horisontti-sarjani valokuvat ovat rakeisia ja epäteräviä. Vedostin kuvat karkeapintaiselle japaninpaperille ilman valkoista reunamarginaalia täyttäen koko kuva-alan. (Kuvat 4 ja 5.) Käyttämäni materiaalivalinnat ja tapa, jolla sarjani kuvasin, ovat kieltä, jolla ilmaisin tulkintani maisemasta. Sarjan valokuvat ovat pikemminkin valokuvan kielellä tehtyjä tulkintoja ja kuvia itsessään, kuin kuvia jostakin.⁴³ Pyrkimykseni oli, että kuvasarjani ei vain *näytä* todelta, vaan myös, kosketukseen kutsuvan materiaalisuutensa kautta, *tuntuu*⁴⁴ todelta ja tarjoamani valokuvakokemus on moniaistinen ja kehollinen.

2.3 Kosketus

Silloin, kun valokuva ei paljasta kohdettaan kokonaan, vaan vain osin, saa näköaistimus muut aistialueet avukseen. Ne aktivoituvat täydentämään vajaan näköhavaintoa. Huomio kiinnittyy kuvan aineeseen ja tekstuuriin. Katse tunnustelee kuvan pintaa ja kutsuu koskettamaan sitä. Silmä toimii kosketusaistin tavoin.⁴⁵

⁴³ Ks. Laakso 2003, 268.

⁴⁴ Ks. Pälviranta 2007, 172.

⁴⁵ Marks 2000, 162; Marks 2004, 79.

Elokuvatutkija Laura U. Marks puhuu haptisesta visuaalisuudesta.⁴⁶ Se on vastakohta optiselle visuaalisuudelle⁴⁷ ja silmäkeskeiselle⁴⁸ katsomisen tavalle, joka erottelee niin havainnoimansa kohteet toisistaan kuin myös itse havainnoijan kohteistaan. Haptinen havainnointi puolestaan luo yhteyksiä, rikkoo valta-asetelmia ja kuroo katsojan ja katsotun välisiä etäisyyksiä umpeen. Haptinen havaitseminen avaa mahdollisuuden vuorovaikutussuhteille ja sellaisille jatkumoille, joissa osapuolilla on mahdollisuus samaistua toisiinsa ja jopa muuttua toisikseen.⁴⁹ Haptinen tapa katsoa ei pyri alistamaan⁵⁰ kohdettaan⁵¹ tarkastelijan katseelle, vaan päin vastoin, haltuunoton ja esineellistämisen sijaan, pyrkii antamaan sille omaa tilaa ja mahdollisuuden katsoa takaisin, omana itsenään, omista syvyyksistään käsin.⁵² Tällöin myös kuvattu säilyttää outoutensa ja arvoituksensa⁵³ – sekä oman arvonsa.

Olen kiinnostunut siitä valokuvan hetkestä, joka on vasta tulollaan ja tarkentumassa. Horisontti-sarjassani pyrin seisauttamaan tuon havainnon reunalla viipyvän hetken siihen aikaan ja paikkaan, jossa optinen havainto ei vielä saa vastinettaan ja kuvien katsomiskokemus on haptinen. Terävyyttään hakeva ja kohteen pintoja tunnusteleva valokuvaamisen tapa, valokuvan aineellisen alkuperän näyttäminen ja jopa korostaminen sekä karkeapintaisen vedostuspaperin käyttäminen avaavat mahdollisuuden valokuvan kehollisiin tulkintoihin. Pyrkimykseni on, fenomenologi Maurice Merleau-Pontya lainaten, avata kuvissani näkymä kohti yhteisesti jaettua olevaa,⁵⁴ kohti sitä maisemaa, josta tieto *puhuu*.⁵⁵ Silloin, kun valokuva ei ole kohteensa

⁴⁶ Marks 2000, 162. Marks erottaa haptiset kuvat haptisesta visuaalisuudesta. Haptinen visuaalisuus pitää sisällään havaittajan ja tämän katseen sekä kohteena olevat kuvat.

⁴⁷ Ks. Marks 2000, 162. Optinen visuaalisuus (*optical visibility*) vaatii katsovan subjektin ja katsotun objektin erottamista toisistaan ja nostaa katsojan kaikkivoivaksi subjektiksi yli näkymän. Tällaisen asetelman juuret ovat valistusajan filosofiassa, jossa luonto alistettiin ihmispyrkimyksille.

⁴⁸ Ks. Marks 2000, 144. Marksin mukaan silmäkeskeinen (*ocularcentrism*) tapa katsoa maailmaa on länsimainen tieto-opillinen vääristymä ja opittu tapa, joka nostaa näköaistimuksen lähiaistien (*proximal senses*) yläpuolelle.

⁴⁹ Marks 2004, 80–81.

⁵⁰ Ks. Sontag 1984, 144. Sontagin mukaan valokuvaus on alistamista ja korvikeomistusta.

⁵¹ Marks 2000, 164. Haptisten kuvien yhteydessä ei niinkään voi puhua kuvan kohteesta vaan pikemminkin katsojan ja kuvan välisestä dynaamisesta subjektiivisuudesta (*dynamic subjectivity*). Haptiset kuvat eivät eristä kohdettaan ympäristöstään eivätkä tarkennu kohteeseen, vaan syntyvät ja esiintyvät yhdessä (*co-present*) kohteen kanssa.

⁵² Marks 2004, 80. Ks. myös Laakso 2003, 77. Laakso puhuu kuvasta ennen kuin se muuttuu kuvaksi *jostakin*. Tällaisessa merkityksenannon pakotteesta vapautuneessa valokuvassa valokuvallinen ele, tarkkaavaisuus ja ajattelu sekä eettisyys korostuvat.

⁵³ Ks. Marks 2000, 131.

⁵⁴ Ks. Merleau-Ponty 1993, 17.

⁵⁵ Merleau-Ponty 2014, 9. "... kuten maantiede puhuu maisemasta ja opettaa, mikä metsä, niitty tai joki on."

tarkka ja terävä kuvaus, on sillä mahdollisuus olla väline, joka kuroo umpeen erillisyyksiä ja yhdistää toisiinsa ne, jotka jo muutenkin ovat yhteydessä keskenään.⁵⁶

2.4 Utopia

Vaikka valokuva ja kuvan kohteena oleva maailma ovat syy-seuraussuhteessa keskenään, on valokuva kuitenkin oma rinnakkainen todellisuutensa.⁵⁷ Se avaa näkymän kohti sellaista, jota ei (enää) ole⁵⁸ tai joka muutoin on ulottumattomissamme⁵⁹. Se on omanlaisensa utopia, paikaton paikka, joka täyttää toiveemme ja tyydyttää tarpeemme.⁶⁰ Se on toden kaltainen kulissi,⁶¹ joka näyttää sen, minkä haluamme nähdä, sekä sen, minkä meidän halutaan näkevän.⁶²

Valokuvan utopia tulee näkyväksi erityisesti silloin, kun valokuva välittää merkityksiä yli sen, mitä kameran edessä kulloinkin tapahtui. Tällaista ilmaisua korostavaa lähestymistapaa voi kutsua *poeettiseksi*.⁶³ Poeettiset valokuvat eivät ole ainoastaan kohteidensa jälkiä, vaan myös kuvaajan mielen ja aikomusten aikaansaannoksia.⁶⁴ Ne ovat kuvaajan ja kohteiden keskinäisissä vuorovaikutuksissa syntyneitä esityksiä ja tulkintoja, jotka usein myös ilmentävät tekijänsä omakohtaista suhdetta kohteisiinsa.

⁵⁶ Ks. Bennett 2020, 154, 162. Kulttuuri ei ole meidän tekoamme. Se sekoittuu erottamattomasti ei-inhimillisiin toimijuuksiin, ja ihmisen oma intentionaalisuus on toimijuutta ainoastaan silloin, kun sen kumppaneina on laaja joukko ei-inhimillisiä. Ks. myös Haraway 2016, 97.

⁵⁷ Ks. esim. Barthes 1985, 124. ”... kuvatkin ovat elävämpiä kuin ihmiset.”

⁵⁸ Ks. Barthes 1985, 102. Barthes puhuu valokuvassa olevasta ajan raatelevasta ja musertavasta painosta, valokuvasta *se-on-ollut*-olemuksen puhtaana esityksenä, jossa joku, joka kuvassa on täynnä elämää, on samalla kuitenkin myös tulevan kuolemansa merkitsemä.

⁵⁹ Ks. Barthes 1985, 44–46. ”... juuri siellä haluaisin elää. Tämä halu vaikuttaa minussa syvällä ja minulle tuntemattomia juuria pitkin [...] haluni on mielikuvituksellista, riippuvaista eräänlaisesta sisäisestä näkökyvystä, joka tuntuu vievän minua eteenpäin, kohti utooppista aikaa...”

⁶⁰ Ks. Knight 1997, 10.

⁶¹ Ks. Suonpää 2002, 24. Suonpää puhuu luontovalokuvasta todelta näyttävänä kulissina. Ajatus luontokuvasta kulissina on mielestäni laajennettavissa koskemaan valokuvaa yleisemminkin.

⁶² Vakkilainen 2020, 35.

⁶³ Luukkonen 2017, 104, 116. Poeettinen valokuva ei pyri kohteen näköisyyteen ja tarkkaan toistoon, vaan pikemminkin korostaa kuvallisia ominaisuuksiaan.

⁶⁴ Ks. Luukkonen 2017, 116; Kaila 2002, 73; Barthes 1983, 124. Luukkonen mukaan suora ja poeettinen traditio eivät ole toisilleen vastakkaisia, vaan valokuva on molempien yhteenkietoutumaa. Kaila kirjoittaa, että valokuva on sekä autenttista että konstruoitua. Barthes sanoo valokuvan olevan sekä kooditonta että koodattua.

Valmistin Horisontti-sarjani Saksan Chemnitzissä kesällä 2024 olleeseen Suomi-aiheiseen näyttelyyn.⁶⁵ Sarjan kuvat ovat rakeisia ja epäteräviä.⁶⁶ Katse ei tarkennu itse maisemaan vaan filmimateriaaliin, jolle tulkintani taltioin. Maisema katoaa tulkintani taa, on etäinen ja tavoittamaton, kaukana ja poissa. Pohjoinen utopia. (Kuva 6.)



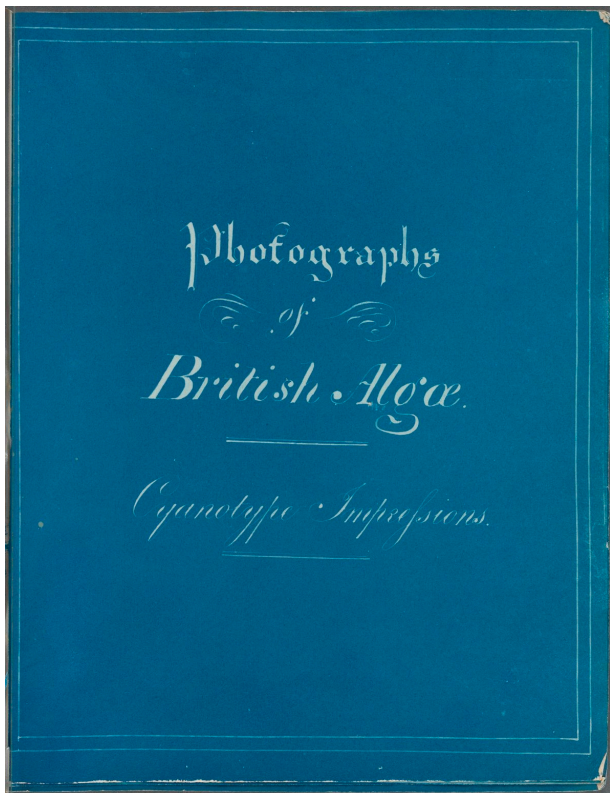
6. Juha Vakkilainen, *Horisontti*-sarja ripustettuna kulttuuritalo Tietziin. Chemnitz, Saksa, 2024.

⁶⁵ Blick auf Finnland von innen, außen und dazwischen - Suomi sisältä, ulkoa ja välistä. Kulturkaufhaus Tietz, Chemnitz 29. 5.–30.8.2024.

⁶⁶ Ks. Luukkonen 2017, 119. Luukkonen kertoo esimerkissään 1800-luvun lopussa vallinneista valokuvan romanttisista ja piktorialistisista virtauksista, joissa poeettisuus erityisesti ilmenee. Tyypillistä tuon aikakauden poeettisille valokuville oli mm. kuvapinnan pehmeä sävyala ja suppea terävyysalue. Omissa valokuvissani on yhtymäkohtia piktorialistiseen poeettisuuteen.

3 VALOKUVAKIRJA

Tässä luvussa tarkastelen valokuvakirjoja. Pohdin sitä, mikä on valokuvakirja, millainen on taiteellisessa tarkoituksessa tehty valokuvakirjateos. Selaan ja katson valokuvakirjoja. Tarkastelen niitä eri suunnista, niin muodon kuin katsojan kokemuksen näkökulmista käsin. Lopuksi pohdin, kuinka valokuvan utopia laskostuu osaksi valokuvakirjan heterotooppista tilaa. En pyri tyhjentävään valokuvakirjan ominaisuusluetteluun, se olisi mahdotontakin, vaan kohdistan tarkasteluni taiteellisen toimintani kannalta merkityksellisinä pitämiini valokuvakirjan piirteisiin. Aloitan lyhyellä katsauksella valokuvakirjan historiasta. Se ulottuu aikaan ennen painettua valokuvaa.



7. Anna Atkins, *Photographs of British Algæ*-teoksen kansi, 1843. Title page. The New York Public Library. Digital Collections.



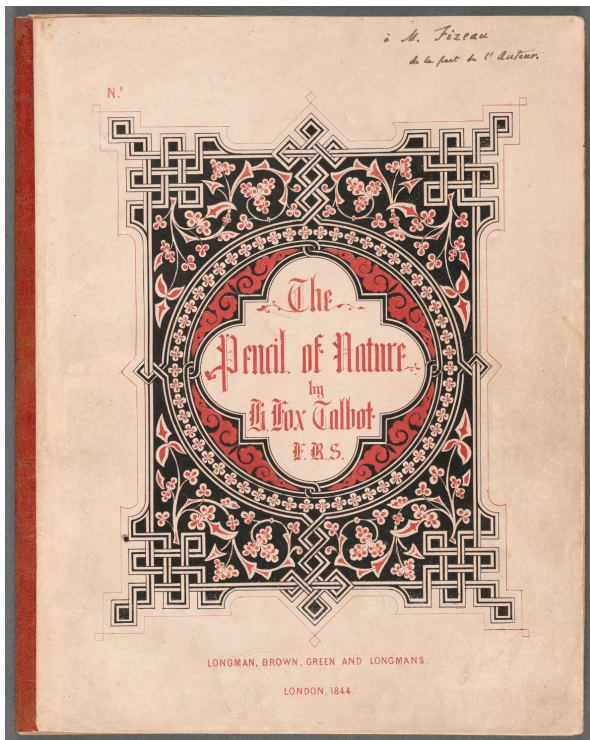
8. Anna Atkins, *Cystoseira Granulata*, kuva teoksesta *Photographs of British Algæ*, 1843. *Cystoseira granulata*. The New York Public Library. Digital Collections.

Ensimmäisenä valokuvakirjana pidetään Anna Atkinsin vuonna 1843 omakustanteisesti julkaisemaa *Photographs of British Algæ*-teosta.⁶⁷ Atkinsin kirja koostuu merilevien kuvista, jotka on kuvattu pinnakkaisvedoksina käyttäen syanotypiamenetelmää.⁶⁸ (Kuvat 7 ja 8.) Seuraavana vuonna, 1844, ilmestyi ensimmäisen kaupallisesti julkaistun valokuvakirjan, William Henry Fox Talbotin kalotypiavedoksia sisältäneen *The Pencil of*

⁶⁷ Albrecht & Eskola 2011,11. Ks. myös Lotzof.

⁶⁸ Gernsheim 1982, 72. Myös L. L. B. Ibbetson teki kasviaiheisen pinnakkaiskirjan: *The First Book Printed by Sun* vuonna 1840. Kirja oli uniikki yksittäiskappale, toisin kuin Atkinsin useamman kirjan editio.

Nature-teoksen ensimmäinen osa. Kaiken kaikkiaan teossarjaa julkaistiin kuusi osaa vuosina 1844–1846.⁶⁹ (Kuvat 9 ja 10.)



9. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*-teoksen kansi, 1844. The pencil of nature. The New York Public Library. Digital Collections. (Vasemmalla.)

10. William Henry Fox Talbot, *Haystack*, kuva teoksesta *The Pencil of Nature*, 1844. Glasgow University Library. Special Collections Department. (Oikealla.)

Valokuvakirjailmaisuus kehittyi voimakkaasti toisen maailmansodan jälkeen, erityisesti Yhdysvalloissa ja Japanissa. Uutta ilmaisua edustivat esimerkiksi Robert Frankin *The Americans* (1958)⁷⁰ (Kuvat 11 ja 12.) ja Ed Ruschan *Twentysix Gasoline Stations* (1963)⁷¹ (Kuvat 13 ja 14.) sekä Kikuji Kawadan *Chizu* (1965)⁷² (Kuvat 15 ja 16.) ja Masahisa Fukasen *Karasu/Ravens* (1986)⁷³. (Kuvat 17 ja 18.) Myös jo edellä mainittu japanilainen *Provoke*-lehti kehitti valokuvakirjailmaisuun omaan suuntaansa.

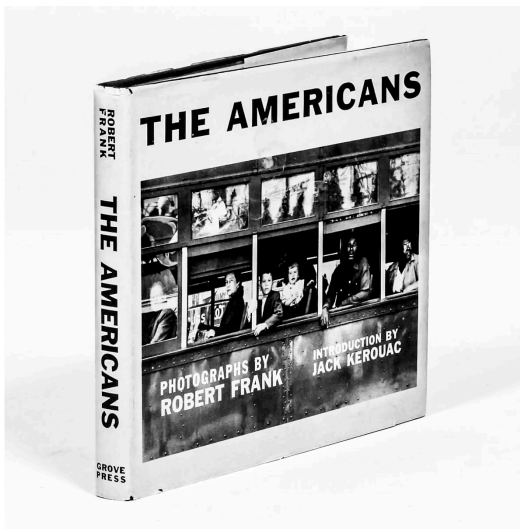
⁶⁹ Albrecht & Eskola 2011, 11; Frizot 1998a, 62. Kalotypia oli Talbotin itsensä kehittämä vedostusmenetelmä.

⁷⁰ Gunther 1998, 579; Ang 2015, 222. Kirja julkaistiin aluksi Ranskassa vuonna 1958. Yhdysvalloissa kirja julkaistiin seuraavana vuonna 1959.

⁷¹ Ks. Frizot 1998b, 722.

⁷² Ks. *Chizu* (The Map). *Chizusta* on tehty myös kolme kirjaa käsittävä uusintajulkaisu 2021. Kyseinen julkaisu (Maguette Edition) on tehty Kawadan alkuperäisen kirjaluonnoksen pohjalta. Ks. esim. Shashasha/*Chizu*.

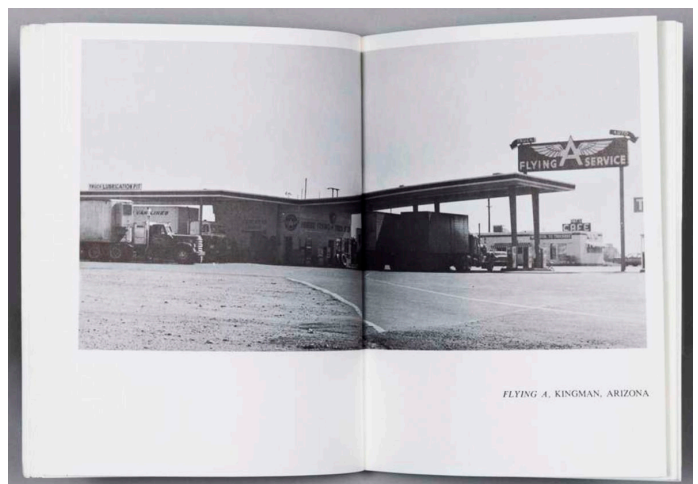
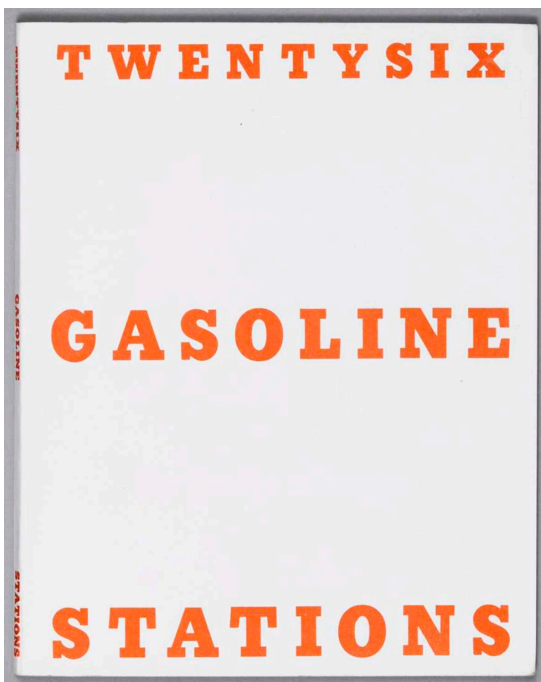
⁷³ Ks. *Ravens* Masahisa Fukase; Kosuga 2017, 139. *Ravens*-teoksesta on tehty myös uusintajulkaisu 2017. Ks. esim. Shashasha/*Ravens*.



11. Robert Frank, *The Americans*-teoksen kansi, 1959. The Manhattan Rare Book Company.



12. Robert Frank, kuva teoksesta *The Americans*, 1959. The Manhattan Rare Book Company.

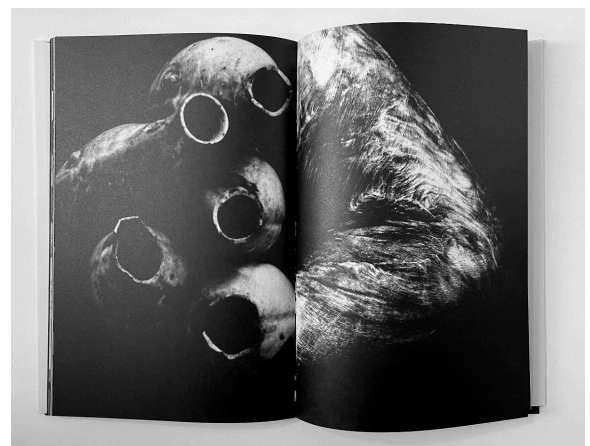


13. Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*-teoksen kansi, 1963. Tate. (Vasemmalla.)

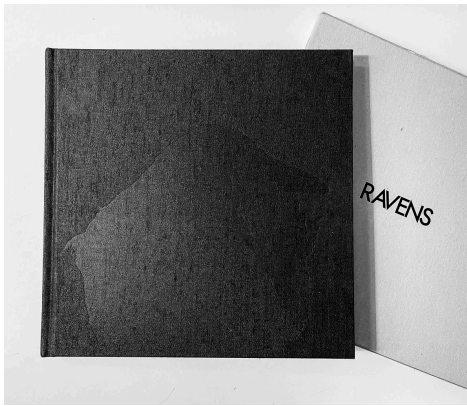
14. Edward Ruscha, aukeama teoksesta *Twentysix Gasoline Stations*, 1963. Tate. (Oikealla.)



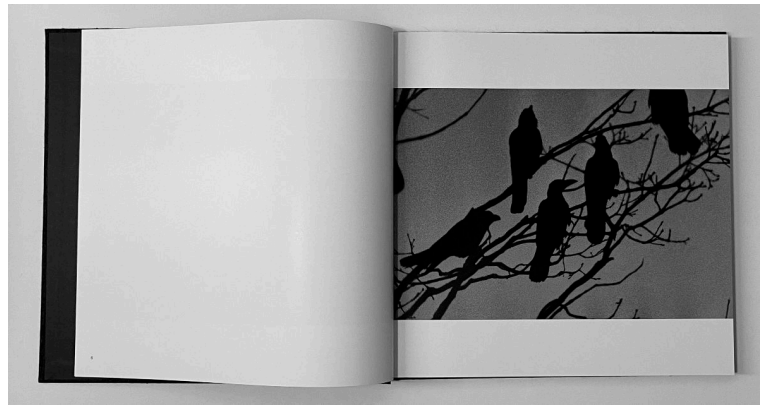
15. Kikuji Kawada, kolmiosaisen *Chizu*-teoksen kannet, 2021. Kuva Juha Vakkilainen.



16. Kikuji Kawada, aukeama teoksesta *Chizu*, 2021. Kuva Juha Vakkilainen.



17. Masahisa Fukase, *Ravens*-teoksen kansi, 2017. Kuva Juha Vakkilainen.



18. Masahisa Fukase, aukeama teoksesta *Ravens*, 2017. Kuva Juha Vakkilainen.

Nykyään käsite *valokuvakirja* kattaa suuren määrän eri tarkoituksiin tehtyjä kirjamuotoisia esityksiä. Valokuvakirjoja voi luokitella niiden aihepiirien, sisällön ja kerronnan tapojen sekä muodon ja materiaalisuuden suhteen.⁷⁴ Kirjat voidaan jakaa muun muassa monografioiksi, katalogeiksi, dokumentaariseksi teoksiksi, valokuvaan pohjaaviksi tietokirjoiksi, kuvakertomuksiksi ja valokuvaesseyiksi sekä lyyriseksi ja poeettiseksi valokuvakirjateoksiksi.⁷⁵ Osa valokuvakirjoista koostuu kirjan sivuille peräkkäin asetelluista yksittäisistä valokuvista, joilla ei ole muuta keskinäistä yhteyttä, kuin se, että ne ovat saman kuvaajan tuotoksia. Tällaisia valokuvakirjoja ovat esimerkiksi (tunnettujen) valokuvaajien (elämän)työtä esittelevät kirjat ja näyttelykatalogit. Toista ääripäätä edustavat puolestaan sellaiset valokuvakirjat, jotka ovat tekijänsä ilmaisuun pohjaavia itsenäisiä taiteellisia teoksia.⁷⁶

Valokuvakirjojen parissa työskentelevä visuaalisen kulttuurin tutkija Matt Johnston määrittelee valokuvakirjan seuraavasti: ”Valokuvakirja on yhden tai useamman tekijän aikaansaama sidottu teos, jonka keskeinen sisältö koostuu valokuvista. Se on aiheeltaan ja sisällöltään yhtenäinen ja tehty tietoisesti fyysisen kirjan muotoon.”⁷⁷ Muotoilen Johnstonin määritelmää edelleen paremmin omiin tarkoituksiini sopivaksi: Ajattelen valokuvakirjan olevan kokonaisvaltainen, enemmän tai vähemmän kirjan materiaaliseen ja fyysiseen muotoon rakennettu esitys, jonka sisältö koostuu pääasiassa valokuvauksen keinoin tuotetuista ja jollakin perusteella kirjan sivuille

⁷⁴ Martin 2017, 12–15.

⁷⁵ Colberg 2018. Ks. myös Johnston 2021, 77–78.

⁷⁶ Ks. Zimmermann 2016.

⁷⁷ Johnston 2021, 19.

asetelluista valokuvista. Oman kiinnostukseni suuntaan sellaisiin valokuvakirjoihin, jotka on tehty taiteellisessa tarkoituksessa, teokseksi.⁷⁸ Rajaan siis näyttelykatalogit, retrospektiiviset valokuvakirjat, valokuva-albumit sekä muut vastaavat tutkimukseni ulkopuolelle ja keskityn sellaisiin valokuvakirjateoksiin, joissa kirjan materiaalisuus, yhdessä kirjassa esitettyjen valokuvien kanssa, on keskeinen ilmaisun ja kerronnan sekä kokemuksen välittämisen ja vaikuttamisen keino. Kutsun tällaisia teoksia *valokuvataiteilijakirjoiksi*.⁷⁹

3.1 Valokuvataiteilijakirja

Valokuvataiteilijakirja on yhtäältä tekijänsä persoonallinen ja henkilökohtainen kokonaistaideteos,⁸⁰ toisaalta leikkauspiste, jossa valokuva- ja kirjataide kohtaavat yhdessä graafisen muotoilun, kirjapainotaidon sekä runouden ja kokeellisen tarinankerronnan kanssa.⁸¹ Se on kokonaisuus, jossa kaikki kirjan osa-alueet, sisältö, muoto, materiaalit ja kirjansidontamenetelmät ovat merkityksellisiä ja rakentavat yhdessä kirjan kerrontaa. Taiteilijakirjan tekijä on tietoinen välineensä historiasta, hyödyntää sitä ja pyrkii kuljettamaan valokuvakirjailmaisua kohti uutta ja tuntematonta.⁸² Tällainen kirja, sisältönsä ja teemansa lisäksi, on useimmiten myös tutkielma itse välineen, valokuvakirjan, mahdollisuuksista, ominaisuuksista ja erilaisista ilmaisun tavoista.⁸³ Valokuvataiteilijakirja saattaa yhtäältä olla perinteisen kirjan kaltainen, toisaalta se saattaa etsiä rajoja sille, millainen medium kirja on. Voiko kirja asettua seinälle ja tilaan, millainen tila taiteilijakirja itsessään on? Kuinka paljon kirjasta voi poistaa *kirjaa* ja silti säilyttää sen, mitä jäljelle jää, kirjana?⁸⁴

Valokuvien tekninen tarkkuus, viimeistely painojälki ynnä muu sellainen ei ole valokuvataiteilijakirjassa etusijalla, vaan tärkein kirjan tavoite ja ominaisuus on sen

⁷⁸ Ks. Johnston 2021, 82–88. Johnston kuvailee kolmea erilaista linjaa tai juurta olevaa valokuvakirjaa, joista taiteilijakirja-valokuvakirja (*artist's book-photobook*) on lähinnä omaa kiinnostuksen kohdettani. Muut kaksi ovat dokumentaariset valokuvakirjaesseet (*photo essay-photobook*) ja valokuvia esittelevät kirjat ja katalogit (*photographic book-photobook*).

⁷⁹ Ko. teoksia kuvaavia vakiintuneita käsitteitä ei ole. Omassa työssäni kutsun pääosin valokuvista koostuvaa taiteilijakirjaa valokuvataiteilijakirjaksi.

⁸⁰ Zimmermann 2016.

⁸¹ Journal of Artists' Books/About

⁸² Zimmermann 2016.

⁸³ Johnston 2021, 85, 95.

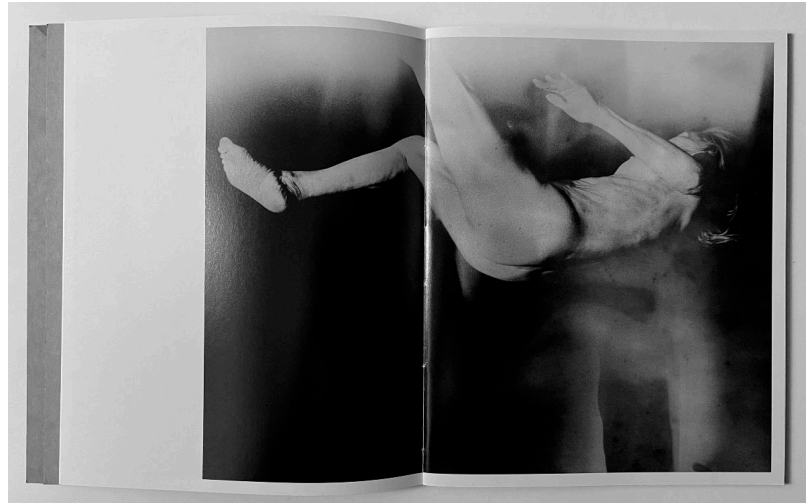
⁸⁴ Ks. Varela 2022, 54.

ilmaisuvoima.⁸⁵ Sen lisäksi, että valokuvataiteilijakirja on tarkoitettu katsottavaksi, luovat kirjan materiaalit ja niiden ”tuntu” oman kerronnan tasonsa. Yhtäältä kirjan materiaalisuus on osa teoksen synnyttämää kokemusta, toisaalta myös keino välittää käsitteellistä tietoa ja viittauksia kirjan ulkopuolelle, muihin teoksiin.⁸⁶

Aapo Huhdan teos *Gravity*⁸⁷ täyttää valokuvataiteilijakirjan kriteerit. Se koostuu kolmesta erilaisesta materiaalista. Kirjan kannet ovat ruskeaa kartonkia, alussa ja lopussa olevat lehdet ohutta läpikuultavaa paperia ja loput sivuista mattapintaista ja keskipaksua painopaperia. Kannen kuva on painettu sinisellä, kannen tekstiosuudet kullalla. Kirjan sisäsivujen kuvat ovat mustavalkoisia. Keskipaksulle painopaperille painetut kuvat ovat lakkapintaisia. Kirjassa on käytetty lankasidottua satulasidontaa. Kirjan kansikartonki taittuu kirjan ympärille kaksinkertaisena. (Kuvat 19 ja 20.)



19. Aapo Huhta, *Gravity*-teoksen kansi, 2023. Kuva Juha Vakkilainen.



20. Aapo Huhta, aukeama teoksesta *Gravity*, 2023. Kuva Juha Vakkilainen.

Kirjan kansi aukeaa sinisellä värillä painetuksi pitkäksi panoraamaksi veden alla olevasta pienen lapsen kädestä. Kahdeksan ensimmäistä sivua on painettu ohuelle ja läpikuultavalle paperille. Sivulla on kuvafragmenteja muumioituneista ihmiskasvoista.⁸⁸ Kunkin muumiokuvan kääntöpuolella, seuraavalla sivulla, muumiokuva on negatiivikuvaksi käännettynä. Paksummalle paperille painetut kuvat kuljettavat katsojaa

⁸⁵ Zimmermann 2016.

⁸⁶ Daly 2018, 54.

⁸⁷ Huhta 2023. 27,4 cm x 22,7 cm, 56 sivua + foldout kansi. Editio 500 kpl.

⁸⁸ Muumioituneet ihmisruumiit on kuvattu Sisiliassa Italiassa. Ks. Kultbooks.

vääristyneiden ihmishahmojen seurassa kohti lopussa tapahtuvaa paluuta ohuille sivuille ja muumiokuvien pariin. Hahmot kirjan valokuvissa ovat kuin kaikuja toisista ulottuvuuksista, yhtäältä vapaita fysiikan laeista, toisaalta valtavan painovoiman vääristämiä.⁸⁹ Ne käyvät syntymän ja kuoleman välistä kamppailuaan maan ja haudan vääjäämätöntä vetovoimaa vastaan. Yhdessä valokuvien ja aiheensa kanssa kirjan materiaalivalinnat ja sidontatapa muodostavat eheän valokuvakirjataiteellisen kokonaisuuden.

3.2 Formalismi, strukturalismi ja katsojan kokemus

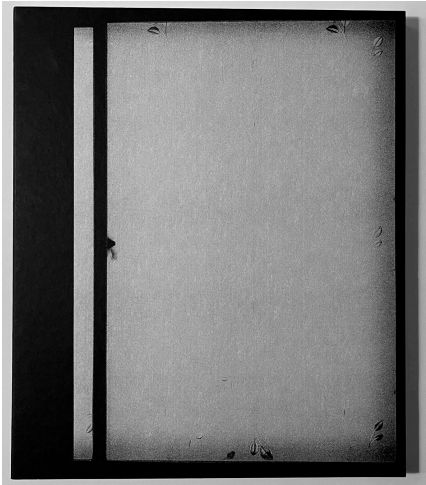
Silloin, kun valokuvakirjaa tarkastellaan puhtaasti omana itsenäisenä kokonaisuutenaan, erillään tekijästään, tämän aikakaudesta tai toimintaympäristöstä, ja huomio suunnataan kirjaan sisältyvien valokuvien sommitteluun ja keskinäiseen rytmiin, siihen, kuinka kuvat seuraavat toisiaan, millainen on kuvien *flow*, on kirjan tarkastelu formalistista. Kun teosta tarkasteltaessa huomioidaan se aikakausi ja yhteiskunta, jossa kirja on saanut alkunsa tai kirjaa verrataan toisiin aikakauden teoksiin ja tekijänsä muuhun tuotantoon, on arvioinnissa käytetty näkökulma strukturalistinen. Valokuvakirjan merkitykset voivat myös rakentua kirjan luennan myötä kirjan ja kokijan välisessä keskinäisessä vuoropuhelussa ja näin ollen perustua lukijan henkilökohtaiseen kokemukseen. Tällöin kirjan vastaanotto ja tulkinta pohjaavat kokijan aikaisempiin kokemuksiin ja tapoihin katsoa maailmaa ja näin kirjakokemus on jokaiselle erilainen.⁹⁰

Awoiska van der Molenin kirja *The Humanness of Our Lonely Selves*⁹¹ on mustien ja paksujen irtokansien välissä oleva tukevalle kartongille painettu haitarikirja. Osa kirjan kuvista on pieniä, osa isoja, osa on yhdellä sivulla, osa ylittää keskitaitoksen. Aukeamilla on erikokoisia marginaaleja. Kirjan keskellä, haitarin ”paluumatkalla”, on ohuelle läpikuultavalle paperille painettu osio. Osion ohuet sivut muodostavat voimakkaan kontrastin kirjan laattamaisille sivuille. Kirjan kuvat ovat mustavalkoisia,

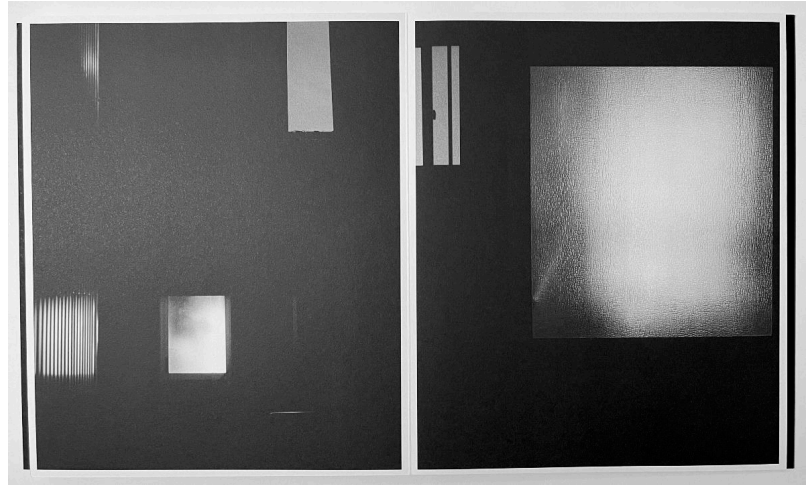
⁸⁹ Korpak.

⁹⁰ Johnston 2021, 139–141.

⁹¹ van der Molen 2024. 28,9 cm x 24,2 cm, 67 sivua.



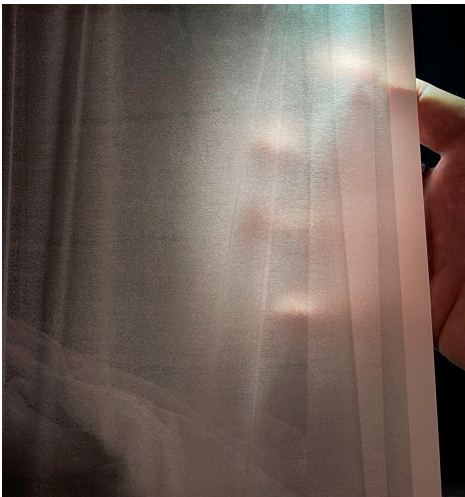
21. Awoiska van der Molen, *The Humanness of Our Lonely Selves*-teoksen kansi, 2024. Kuva Juha Vakkilainen.



22. Awoiska van der Molen, aukeama teoksesta *The Humanness of Our Lonely Selves*, 2024. Kuva Juha Vakkilainen.

ulkoapäin kuvattuja, eri tavoin verhottuja ikkunoita. Suorakulmiomuoto toistuu niin valokuvissa esitetyissä ikkunoissa kuin kuvien itsensä ja koko kirjan muodoissa. (Kuvat 21 ja 22.)

Vaikka kirjan taitto⁹² on samankaltainen van der Molenin muiden kirjojen⁹³ kanssa, eroaa kirjan aihe edellisistä. Aikaisemmissa kirjoissaan van der Molen vaelttaa kaukaisissa maisemissa keskellä luontoa ja etäällä ihmisasutuksesta. Käsillä olevassa



23. Awoiska van der Molen, yksityiskohta teoksesta *The Humanness of Our Lonely Selves*, 2024. Kuva Juha Vakkilainen.

kirjassa puolestaan liikutaan ihmisasutuksen keskellä, Japanissa. Kirja on myös tunnelmaltaan hyvin ”japanilainen”. Japanilaisen valokuvan ja valokuvakirjan vaikutteet näkyvät niin kirjan kuvissa kuin koko kirjakokonaisuudessa.

Kirjan paksut ja levymäiset sivut rakentuvat seiniksi, jotka pitävät katsojan ikkunoiden tällä puolen, ulkopuolisena. Pienen lupauksen sisäänpääsystä antaa läpikuultavalle paperille painetut kuvat ikkunoista, joiden läpi kirjaa selatessa katsojan omat sormet kuultavat. (Kuva 23.) Tuntuu kuin katsojana olisi osa näkymää, yhtäaikaan sekä ulkopuolinen että

⁹² Kirjan on suunnitellut yhdessä tekijän kanssa Hans Gremmen, joka on myös muiden van der Molenin kirjojen suunnittelija.

⁹³ Ks. Fw:Books. Van der Molenin muita kirjoja ovat Sequester, Blanco ja The Living Mountain.

myös ikkunan takana, sisällä. Kirjan valokuvat kääntävät kiinnostuksen kohti elämää, joka ikkunoiden takana kuultaa. Samalla ne suuntaavat huomion oman olemassaolon pohjimmaiseen yksinäisyyteen. Vaikka kirjassa vaelletaan kulttuurin keskellä, löytyy sen teemasta yhtymäkohtia van der Molenin aikaisempiin luontoa ja maisemaa käsitteleviin kirjoihin, joissa van der Molen pohtii oman eksistenssinsä ja ympäröivän maailman välisiä suhteita.

3.3 Affekti

Kun valokuvakirjaa tarkastellessa huomio kiinnittyy sen sisältöön ja muotoon tai siihen liittyviin kirjan ulkopuolisiin asioihin ja viittaussuhteisiin, kirjan ominaisuuksia ja kerronnan kelpoisuutta punnitaan ja pohditaan tietoisesti. Sen sijaan silloin, kun valokuvakirjateoksen kohtaaminen on kokemuksellista, pakenee teoksen tulkinta tietoista merkityksenantoa. Tällöin kirjan vaikutus on suoraa ja kehollista. Filosofi Brian Massumi kutsuu tällaista vaikutusta teoksen *affektiksi*.⁹⁴

Affekti on taideteoksen aineeton ominaisuus, joka kiinnittää teoksen ja kokijan toisiinsa.⁹⁵ Se on epämääräinen, sanojen, käsitteiden ja kritiikin tavoittamattomissa oleva voima ja vaikutus, joka konkretisoituu niissä asioissa, joihin se kulloinkin ankkuroituu. Affekti koskettaa ja yllättää, aiheuttaa mielihyvää tai häiritsee, saa teoksen tuntumaan joltakin.⁹⁶ Kun affekti ja teoksen tietoinen tarkastelu resonoivat keskenään, kognitio ja intensiteetti vuoroin vahvistavat ja vaimentavat toisiaan.⁹⁷ Esimerkiksi teokseen liittyvät kielelliset sisällöt eivät yksiselitteisesti heikennä affektivaikutusta, vaan voivat myös omalta osaltaan vahvistaa sitä.⁹⁸ Affekti muodostaa yhdessä teoksen muiden kohtaamisen tasojen kanssa ominaisuuden, jonka resonointi heijastuu teoksen kokijaan ja saa tämän vaikuttumaan.

⁹⁴ Ks. Massumi 2000, 275, 277. Massumi puhuu teoksen intensiteetistä, johon affektin rinnastaa: "... intensity will be equated with affect [...] if affect is intensity[...]". Ks. myös Barthes 1985, 32–34, 100–102. Teoksen tietoinen tarkastelu ja sen affektivaikutus muistuttavat Barthesin käsitteitä *studium* ja *punctum*. Barthesin mukaan *studium* on valokuvateokseen liittyvä kulttuurisen kiinnostuksen kenttä, aikaisemman ja opitun tiedon pohjalta tapahtuvaa teoksen tietoista tarkastelua. *Punctum* puolestaan on kenttää leikkaava odottamaton välähdys, se kuvassa oleva jokin, joka vaikuttaa ja häiritsee, sattuma, joka pistää, ruhjoo ja kirvelee. Siinä, missä *studium* liittyy kuvan muotoon, liittyy *punctum* kuvan intensiteettiin.

⁹⁵ Ks. Kontturi 2012, 28.

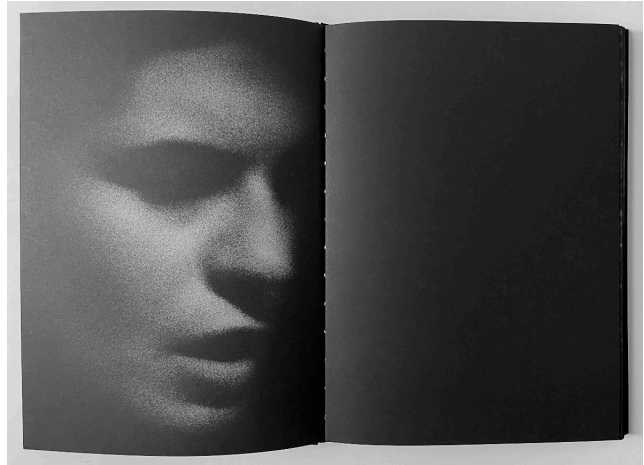
⁹⁶ Massumi 2000, 277–278, 284.

⁹⁷ Massumi 2000, 275. Ks. myös Taira 2007, 52.

⁹⁸ Massumi 2000, 275. Tosiasioita alleviivaava selitys vaimentaa affektivaikutusta, kun taas muutaman sanan kerrontaa täsmentävä teksti vahvistaa sitä.



24. Aleksei Kazantsev, *Relaxing Chamber*-teoksen kansi, 2022. Kuva Juha Vakkilainen.



25. Aleksei Kazantsev, aukeama teoksesta *Relaxing Chamber*, 2022. Kuva Juha Vakkilainen.

Aleksei Kazantsevin kirja *Relaxing Chamber*⁹⁹ on affektiivinen kirjakokemus. (Kuvat 24 ja 25.) Kirjan sävy on tumma, miltei musta, sivujaan ja sivunipun reunoja myöten; kirjan valokuvat on painettu kahdella mustalla painovärillä paksuhkolle paperille. Kannet on päällystetty mustalla sametilla. Kansien suojana on kova, kuvitettu laatikko. Kirjan kuvat ovat lähikuvia eläimistä ja ihmiskasvoista. Ne kuljettavat katsojan mustanhämärään tilaan, jonka elollislajit, niin ihmiset kuin ei-inhimilliset, jakavat keskenään. Kuvat häilyvät pimeyden rajalla, hahmot nousevat tumman pinnan takaa hetkeksi valoon, kunnes vaipuvat takaisin mustuuteen. Siellä täällä olevat tyhjät ja kuvattomat kokomustat aukeamat sekä aukeamat, joista juuri ja juuri erottuu jokin kuvan kaltainen korostavat kirjan pimeää tilaa. Myös kirjan tekstisivut häilyvät hämärän rajoilla. Kirjan kokija kelluu mustassa kammiossa, *relaxing chamberissa*. Kirja teema on tietoisuus. Millaista on inhimillinen tietoisuus, millaista muunlajisten? Mitä siitä tarvitsee tietää, vai tarvitseeko mitään? Voiko tieto ei-inhimillisen tietoisuuden ulottuvuuksista jopa häiritä inhimillisen ja ei-inhimillisen välisiä kohtaamisia, Kazantsev kirjassaan pohtii.

3.4 Toinen tila: heterotopia ja heterokronia

Meksikolaisen kirja- ja käsitetaiteilija Ulises Carriónin mukaan kirja on joukko tiloja, jotka kukin havaitaan omana hetkenään.¹⁰⁰ Carriónin tila-aika-ajatus on laajennettavissa myös koskemaan valokuvataiteilijakirjoja. Valokuvataiteilija paula roushin

⁹⁹ Kazantsev 2022. 28 cm x 20 cm. 172 sivua. Editio 500 kpl.

¹⁰⁰ Carrión 1980, 7. "A book is a sequence of spaces [...] a book is also a sequence of moments."

valokuvakirjaprojekti *Blackchapel Woundings*¹⁰¹ on hyvä esimerkki siitä, kuinka valokuvakirja laajenee tilaksi sen sijaan että olisi kertomus jostakin tilasta tai paikasta. (Kuvat 26, 27 ja 28.)



26. paula roush, *Blackchapel Woundings*-teoksen kansi, 2017. *Blackchapel Woundings*.



27. paula roush, aukeama teoksesta *Blackchapel Woundings*, 2017. *Blackchapel Woundings*.



28. paula roush, *Blackchapel*-installaatio, msdm-House-Studio-Gallery, Lontoo, Yhdistynyt kuningaskunta, 2017. *Evidencing the east end*.

Roushin kirjaprojekti on psykomaantieteellinen tutkimus Itä-Lontoosta ja siellä koetusta ahdistuksesta. Projekti koostuu roushin itse ottamista valokuvista ja alueelta löytyneistä esineistä. Niistä rakentuva arkisto on jatkuvassa muutoksen tilassa olevan kirjaprojektin aineistoa. Projekti elää ja hakee erilaisia muotoja kirjana. Yksittäiskappaleina tehdyt

¹⁰¹ roush 2017. 28,5 cm x 20,5 cm (40 sivua), 22,5 cm x 16,3 cm (88 sivua), 29,7 cm x 42 cm (4 sivua). Ks. *Blackchapel Woundings*.

kirjateokset esiintyvät rinnakkain muiden näyttelyteosten kanssa.¹⁰² Toisinaan kirjat hylkäävät muotonsa ja levittäytyvät ulos kirjaformaattista erilaisiksi näyttelyinstallaatioiksi.¹⁰³ Yhtäältä Blackchapel Woundings kuvaa tekijän henkilökohtaista suhdetta tilaan, toisaalta on itsessään tilan kaltainen kokonaisuus. Sen sisältämä kuvamateriaali ei noudata kronologiaa eikä muitakaan järjestyksiä, vaan rakentuu aina tilanteen mukaan uudelleenlaisiksi kasautumiksi, joko kirjana tai installaationa, samalla kun se muodostaa ulkomaailman kanssa rinnakkaisia ja sille vaihtoehtoisia tiloja, *heterotopioita*.¹⁰⁴

Heterotopia on filosofi Michel Foucaultin käyttämä käsite, joka kuvaa utopian tosielämässä sijaitsevaa vastinetta ja kääntöpuolta. Se on jokapäiväisen ulkopuolella oleva häiriö ja poikkeama, vastapaikka ja *toinen* tila. Esimerkikseen heterotopiasta Foucault ottaa teatterin. Teatterissa keskenään erilaiset ja yhteensovittamattomat, toisilleen vieraat paikat rinnastuvat näyttämöllä toisiinsa ja muodostavat teatteritilan sisälle useita uusia tilassa olevia tiloja. Toisena esimerkkinä heterotopiasta Foucault käyttää peilin muodostamaa kuvaa. Peilikuva on paikaton paikka ja todellisuuden aineeton heijastus. Silloin, kun peili palauttaa näkymän takaisin lasipintansa tälle puolen, osaksi materiaasta muodostuvaa todellisuutta, vaihtuu peilikuvan utopia heterotopiaksi.¹⁰⁵

Heterotopialla on myös aikaan avautuva ulottuvuutensa, jota Foucault kutsuu heterokroniaksi.¹⁰⁶ Heterokronia koostuu samanaikaisesti koetuista, mutta keskenään erilaisista aikatasoista,¹⁰⁷ jotka voivat olla henkilökohtaisia, kulttuurisia, sosiaalisia ja poliittisia.¹⁰⁸ Esimerkiksi hautausmaat yhtäältä ovat paikkoja, joissa kuolleet saavat leposijansa ikuisuutta varten, toisaalta, yksilön näkökulmasta katsottuna, ne ovat henkilökohtaisesti koetun ajan murtumia, tiloja, jotka muistuttavat elämän

¹⁰² Ks. roush 2024. Kysyin sähköpostitse paula roushilta Blackchapel Woundings-kirjan painosmäärää. Hänen mukaansa kirja on näyttelyä varten tehty yksittäiskappale. ”... I never formally editioned the book, there’s only one handmade copy that exists as part of an installation”.

¹⁰³ Ks. lisää Evidencing the East End, 2017.

¹⁰⁴ Varela 2022, 54–60, 73–74.

¹⁰⁵ Foucault 1984, 3–8. Muita Foucaultin esimerkkejä heterotopioista ovat mm. vankilat, parantolat ja hautausmaat. Heterotopioiden pyrkimys on omalla tavallaan tehdä utopioista totta. Esimerkiksi vankila tekee sen lukitsemalla yhteiskunnan normeihin sopimattomat ja normeja rikkoneet ihmiset porttiansa taa, parantolat sulkevat sairaat pois terveiden parista ja hautausmaat kokoavat kuolleet pois elävien keskuudesta.

¹⁰⁶ Foucault 1984, 6.

¹⁰⁷ Ks. Kuusamo 2021, 59.

¹⁰⁸ Sterling 2017.

rajallisuudesta.¹⁰⁹ Myös museot ja kirjastot ovat heterokronisia aikakerrostumia. Ne säilövät sisällään menneisyyksiä ikuisuutta varten ja rakentavat niistä kulloisiakin tarpeita tyydyttäviä kertomuksia ja näkymiä kohti tulevaa.¹¹⁰

Maailman kohteista kerätyt, toisilleen vieraat valokuvat muodostavat osana valokuvakirjaa sisäkkäisiä ja rinnakkaisia verkostoja, jotka laajenevat kirjan aukeamilta ulospäin kohti sekä kirjan tekijää että kokijaa. Valokuvat itsessään ovat jälkiä hetkistä, joita ei enää ole. Kirjan sivuille asettuessaan ne muodostavat ajan kasaumia, jotka koostuvat kuvattujen kohteiden sisältämistä aikatasoista, valokuvan tapahtumaan tiivistyneestä ajasta sekä kirjan kokijayleisön omista kokemushistorioista ja lopulta myös siitä ajasta, joka kultakin kirjan ääressä kuluu. Kun valokuvaan tiivistynyt aika aineellistuu kirjan aukeamille ja laskostuu heterokroniseksi ajan kerrostumaksi tulee valokuvan utopiasta heterotopia, valokuvakirjan toinen tila.

¹⁰⁹ Foucault 1984, 5, 6.

¹¹⁰ Foucault 1984, 7; Sterling 2017.

4 OMA PROJEKTINI: BLOOD OF DINOSAURS...

Seuraavassa käsittelen omaa valokuvakirjaprojektiani *The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches*. Esittelen projektini taustaa. Kerron kirjani aiheesta ja sisällöstä. Mainitsen muutaman valokuvakirjan, joista sain vaikutteita projektiini. Valikoin valokuvia ja järjestän niitä sarjoiksi ja sekvensseiksi. Rakennan kuvien välisiä yhteyksiä ja asettelen niitä osaksi kirjani jatkumoit. Teen lasertulostimellani vedoksia, sidon niitä vihkoiksi, kääntelen kuva-sivuja ja katson, mitä tapahtuu, kun sivu kääntyy ja paljastaa altaan uuden kuvan. Millainen on valokuvakirjan käyttöliittymä, kuinka valokuvakirja toimii, pohdin. Lopulta sidon kirjani kirjaksi, kirjaesineeksi.

Kirjaprojektini aiheena on eroosio ja evoluutio, inhimillisen ja ei-inhimillisen kohtaaminen sekä antroposeenin¹¹¹ suhde syvään aikaan¹¹². Näytän maisemia, kuvaan eläimiä. Katson kohteitani läheltä ja kaukaa. Käsittelen luonnossa vallitsevaa muutosta ja monimuotoisuuden kaiken aikaa tapahtuvaa kapeutumista. En kuitenkaan nimeä kohteitani, enkä kerro tarinaa.¹¹³ Näytän tapahtumia, jotka sijaitsevat ihmiskielen ulottumattomissa, joko kulttuurin reunalla tai kokonaan sen ulkopuolella.

Kirjaan valitsemani valokuvat kuvasin 35mm mustavalkofilmille vuosien 2021 ja 2024 välisenä aikana Suomessa, Espanjassa, Ranskassa, Virossa ja Norjassa. Kirjani ensimmäistä versiota ryhdyin kokoamaan syksyllä 2021. Seuraava versio syntyi keväällä 2022, kun osallistuin valokuvataiteilija paula roushin vetämään page turner-työpajaan¹¹⁴. Kirjan tämänhetkinen muoto ja sisältö alkoivat hahmottua aloitettuani valokuvataiteen YAMK-opinnot Turun Taideakatemiassa syksyllä 2023. Aloitin valikoimalla jo valmiina olevasta kuva-aineistostani mielestäni kirjaideaani sopivia valokuvia. Olemassa olevat valokuvat myös ohjasivat toimintaani. Etsin uusia kuvauspaikkoja ja valokuvasin sellaista, joka saattaisi sopia kirjaani. Valokuvaaminen ja kirjaprojektini asettuivat dialogiseen suhteeseen keskenään.

¹¹¹ Ks. Anthropocene Epoch. Antroposeeni on vakiintumaton käsite, joka kuvaa meneillään olevaa geologista eepokkia. Antroposeeni on maapallon geologisista kerroksista havaittava ihmisen aika, ihmiskulttuurin jättämä jälki.

¹¹² Ks. Mauelshagen. Syvä aika (*deep time*) viittaa pitkään geologiseen aikakerrostumaan.

¹¹³ Ks. Lockemann 2022, 112–113, 126. Lockemannin mukaan valokuvakirjaa voi kutsua narratiiviksi silloin, kun sen kuvat muodostavat sekä kausaalisia että ajallisia jatkumoit, kuvien näyttämä toiminta on tavoitteellista ja kirjan sisältö on tarinamuotoon tehty ja sanallistettavissa. Narraatio tähtää kohti tietynlaista tulkintaa. Valokuvataiteilijakirjassa kuvia yhdistävät tekijät voivat olla myös sellaisia, että kirjan tulkinta säilyy avoimena. Omassa kirjassani pyrin pitämään kerronnan tulkinnaltaan avoimena, jolloin se on ikään kuin lähempänä runoutta kuin kerrottua tarinaa. Tosin joissakin kohtaa kirjaani esitän muutamasta kuvasta koostuvia jatkumoit, joiden voi tulkita olevan tarinankaltaista suoraa kerrontaa.

¹¹⁴ Ks. page-turner. Oman nimensä lisäksi roush kirjoittaa myös työpajansa nimen pieniä alkukirjaimia käyttäen.



29. Juha Vakkilainen, *Polycopies*-valokuvakirjamessut, Pariisi, Ranska, 2023. (Vasemmalla.)

30. Juha Vakkilainen, Kult Booksin messupöytä *Polycopies*-valokuvakirjamessuilla, Pariisi, Ranska, 2023. (Oikealla.)



31. Juha Vakkilainen, *Offprint*-valokuvakirjamessut, Pariisi, Ranska, 2023.



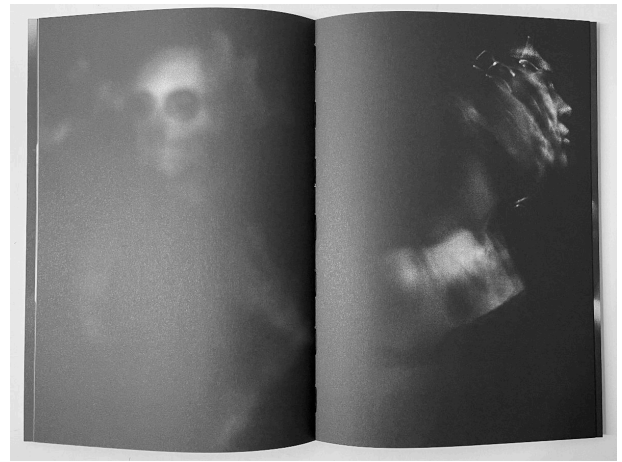
32. Juha Vakkilainen, The Angry Batin messupöytä *Arles Photo Book Fairissa*, Arles, Ranska, 2024.

Vaikutteita kirjaani hain marraskuussa 2023 Paris Photosta sekä *Polycopies*- ja *Offprint*-valokuvakirjamessuilta¹¹⁵. Heinäkuussa 2024 tutustuin Arles Photobook Fairiin. (Kuvat 29–32.) Runsaan valokuvakirjatarjonnan äärellä pohdin, mitkä kirjan ominaisuudet

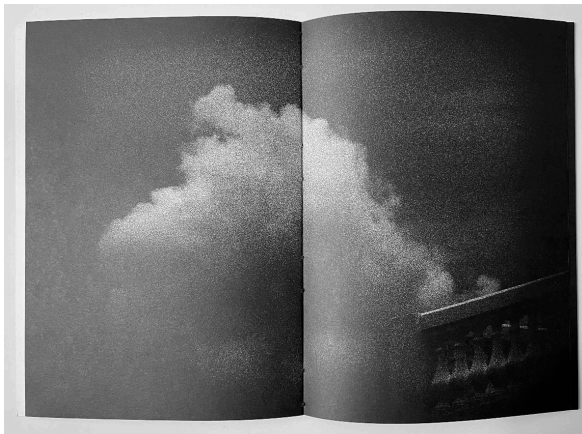
¹¹⁵ Vaikka *Offprint*-messuilla oli runsas valokuvakirjatarjonta, esiteltiin siellä myös monenlaisia muitakin pienkustantajien julkaisuja. *Offprint* ei siis näin ollen ollut ainoastaan valokuvakirjatapahtuma.



33. *Go to Become*-, *Pleurer Parfois*- ja *Nokturno*-teosten kannet. Kuva Juha Vakkilainen.



34. David Molina Gadea, aukeama teoksesta *Go to Become*, 2018. Kuva Juha Vakkilainen.



35. Sophie Guerrier, aukeama teoksesta *Pleurer Parfois*, 2023. Kuva Juha Vakkilainen.



36. Andrej Lamut, aukeama teoksesta *Nokturno*, 2017. Kuva Juha Vakkilainen.

saavat minut tunkemaan itseni ihmismassan läpi ja kurkottamaan pöydällä olevan kirjan käteeni. Millaiset kirjat taas jäävät pöydälle? Suuresta kirjavalikoimasta poimin mukaani muun muassa seuraavat kolme valokuvakirjateosta: *Go to Become*¹¹⁶, *Pleurer Parfois*¹¹⁷ ja *Nokturno*¹¹⁸. (Kuvat 33–36.) Erilaisista aihepiireistään huolimatta näiden kirjojen päällystämättömälle paperille painettu mustavalkoinen, rakeinen ja tummanpuhuva estetiikka sekä kirjoissa käytetyt sidontatavat¹¹⁹ ja kansimateriaalit saivat minut tarttumaan niihin.

¹¹⁶ Gadea 2018. 28 cm x 19 cm. 96 sivua. Editio 300 kpl.

¹¹⁷ Guerrier 2023. 28 cm x 20 cm. 64 sivua.

¹¹⁸ Lamut 2017. 24 cm x 17 cm. 80 sivua. Editio 300 kpl.

¹¹⁹ Ks. esim. *The Art of Binding*; *Swiss/Euro Binding*. Kahdessa kirjassa on käytetty niin kutsuttua sveitsiläistä sidontaa, kolmas on avoselkäinen. Kirjoissa käytetyt sidontatavat mahdollistavat aukeamien avautumisen kokonaan, joten ne sopivat hyvin valokuvakirjojen sidontatavoiksi, varsinkin silloin, kun kuvat ylittävät kirjan keskitaitoksen.

4.1 Sarja ja sekvenssi

Valokuvakirjan jatkumo rakentuu aukeamille aseteltujen valokuvien keskinäisistä yhteyksistä ja niiden myötä syntyvistä järjestyksistä. Näiden järjestysten tarkoituksena on kuljettaa katsoja läpi kirjan. Kerronnan eteneminen voi tapahtua kuvasta seuraavaan siirtymällä, mutta myös siten, että kirjassa olevan tietyn kuvan merkitys ja tarkoitus paljastuu vasta toisaalla ja tuonnempana kirjassa olevien kuvien kautta.¹²⁰

Valokuvakirjan kuvat voivat asettua *ryhmiksi, sarjoiksi ja sekvensseiksi*.¹²¹ Kuvaryhmät ovat yksittäisten kuvien kokoelmia, jotka, mahdollisesta samankaltaisesta sisällöstään huolimatta, eivät muodosta kerrontaa kuljettavia rakenteita. Silloin, kun valokuvakirjan kuvat kytkeytyvät toisiinsa, ne järjestyvät kuvasarjoiksi ja -sekvensseiksi. Sarjan valokuvat ovat yhteydessä sekä kutakin kuvaa edeltävään että sitä seuraavaan kuvaan. Kuvien kerrontaa kuljettava liike on suoraviivaista ja jatkuvaa, kuvasta kuvaan etenevää. Kuvasekvenssin rakenne on kuvasarjaa monimutkaisempi. Sarjaksi aseteltujen kuvien tavoin, myös sekvenssin kuvat voivat linkittyä joko kutakin kuvaa edeltävään tai seuraavaan kuvaan, mutta tämän lisäksi myös toisaalla kirjassa esiintyvien kuvien kanssa. Sekvensseiksi järjestetyt kuvat ovat syy-seuraussuhteissa keskenään. Niiden jatkumot ja keskinäiset vaikutussuhteet ovat ehdollisia ja verkostomaisia, eivät lineaarisia.¹²² Sekvenssirakenne tekee kirjasta montaasin, jonka merkitys paljastuu kokonaisuudessaan vasta siinä vaiheessa, kun kirja on käyty kauttaaltaan läpi.¹²³

Kesällä 2024 Norjassa kuvaamani valokuvat muodostavat keskenään joukon samankaltaisia kuvia, pilven takaa pilkottavia vuoria ja rinteillä virtaavaa vettä. Norjakuvieni joukko on kuvaryhmä. Myös aikaisemmin Espanjassa kuvaamani maisemakuvat sekä kuvat, joissa on luonnontieteellisissä museoissa ja eläintarhoissa kuvaamiani eläimiä tai metsissä kuvaamiani kasveja muodostavat omia ryhmiään. Yhdistävänä tekijänä näillä eri ryhmiin kuuluvilla kuvilla on kuvausajankohta, maantieteellinen sijainti, aihe, sisältö ja niin edelleen. Voin lisätä ja poistaa kuvia ryhmästäni tai asetella niitä erilaisiin järjestyksiin ryhmän juurikaan muuttumatta. Ajattelen kuvaryhmien olevan

¹²⁰ Colberg 2017, 97.

¹²¹ Smith 2015, 218.

¹²² Smith 2015, 218.

¹²³ Smith 2015, 263.



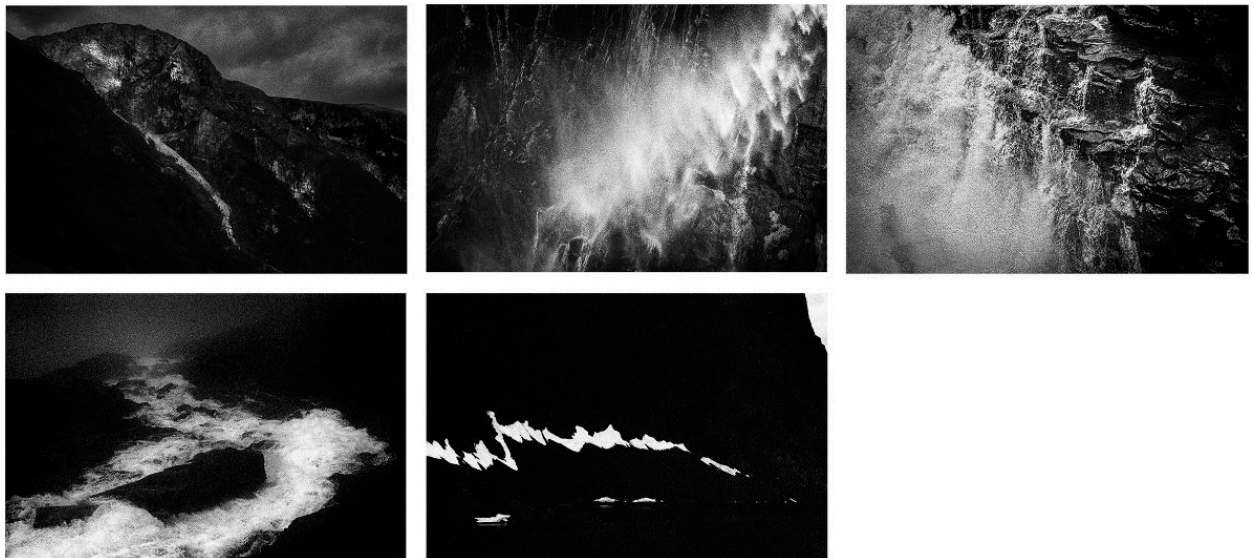
37. Juha Vakkilainen, kuvaryhmiä.

kirjan sisältövarantoja, kuvajoukkoja, joista kirjaan päätyvät kuvasarjat ja -sekvenssit valikoituvat. (Kuva 37.)

Kirjani alkaa viiden peräkkäisen kuvan kuvasarjalla. (Kuva 38.)

Ensimmäinen kuva näyttää tapahtumapaikan, vuoren seinämän, jossa eroosion irrottaman soran vana valuu alas rinnettä. Seuraavat kuvat näyttävät rinteellä virtaavaa vettä, kuohuvaa koskea ja vuoren

juurelle kasautunutta soraa. Huolimatta siitä, että kuvat ovat eri paikoista ja eri aikoina kuvattu, kirjassa ne muodostavat suoraviivaisen peräkkäisten kuvien sarjallisen jatkumon, joka kuvaa vuoren hidasta kulumista ja eroosiota.



38. Juha Vakkilainen, kuvasarja I valokuvakirjaluonnoksesta *The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches*, 2024.

Kirja myös loppuu kuvasarjaan. Sarjan ensimmäisessä kuvassa on kuohuvaa meren pintaa, seuraavassa kuvassa, kuvan vasemmassa reunassa, kuohuista nousee kaksi valkoista lintua ja kolmannessa kuvassa valkoinen lintu lentää ylviistoon vasemmalta oikealle vasten mustaa taustaa. Kuvat muodostavat ajallisen jatkumon, joka kuvaa yhtä ja samaa liikettä. (Kuva 39.)



39. Juha Vakkilainen, kuvasarja II valokuvakirjasta *The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches*, 2024.

Ensimmäinen, kuvissa näkyviin muotoihin perustuva kuvasekvenssi alkaa vuoristomaisemakuvista, joissa toistuvat sahalaitakuviot ja kolmiomuodot. Sekvenssi jatkuu tuonnempana kirjassa olevaan planktonkuvaan sekä kuviin perhosesta,



40. Juha Vakkilainen, kuvasekvenssi I valokuvakirjaluonnoksesta *The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches*, 2024.

nisäkkään ja petokalan hampaista, linnun nokasta, kalan suomukuvioista sekä seinään raaputetusta graffitista. (Kuva 40.)

Toinen kuvasekvenssi alkaa kuvasta, joka näyttää selin kameraan istuvan gorillan. Gorilla katsoo jotakin. Myöhemmin vastaantuleva kuva eläimen silmästä vastaa gorillan katseeseen ja linkittyy samalla sitä edeltäviin kuviin merieläimen suuaukosta ja



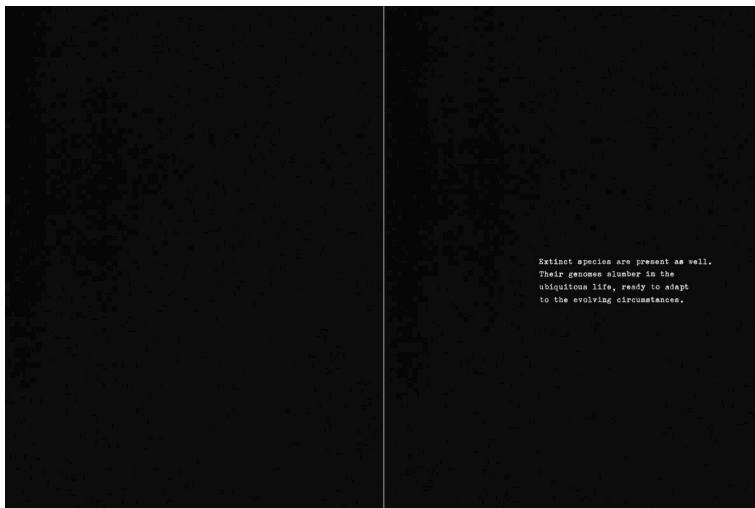
41. Juha Vakkilainen, kuvasekvenssi II valokuvakirjaluonnoksesta *The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches*, 2024.

perhosen silmästä sekä tuonnempaan kirjassa olevaan kahteen kuvaan korpista, joka ensimmäisessä kuvassa on silmät kiinni ja jälkimmäisessä silmät auki. (Kuva 41.) Tämä sekvenssi ei perustu kuvissa näkyvien muotojen samankaltaisuuksiin, vaan kuvissa esitettyjen eläinten keskinäisiin katsekontakteihin ja niiden myötä syntyviin vuorovaikutuksiin. Oman sekvenssinsä muodostavat kuvat linnun jalasta, lumihangella olevista jalanjäljistä ja kahdesta hangella kävelevästä variksesta. (Kuva 42.) Tämä sekvenssi on myös osa muita kirjan lintukuvista muodostuvia sekvenssejä.



42. Juha Vakkilainen, kuvasekvenssi III valokuvakirjaluonnoksesta *The Blood of Dinosaurs Flows in the Veins of Finches*, 2024.

Kirjassa on viisi teemaltaan erilaista lukua. Luvut on erotettu toisistaan väliaukeamilla, joissa on valkoista kirjoituskonetekstiä mustalla taustalla. (Kuva 43.) Kirjoitetun tekstin tarkoitus on sitoa valokuvat asiayhteyteensä ja vihjata sellaisista merkityksiä, joita kuvat



43. Juha Vakkilainen, tekstiaukeama
valokuvakirjaluonnoksesta *The Blood of Dinosaurs Flows in
the Veins of Finches*, 2024.



44. Juha Vakkilainen,
kuvasekvenssikokeilu, 2024.

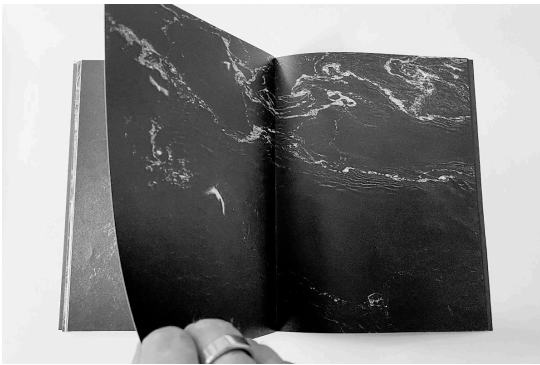
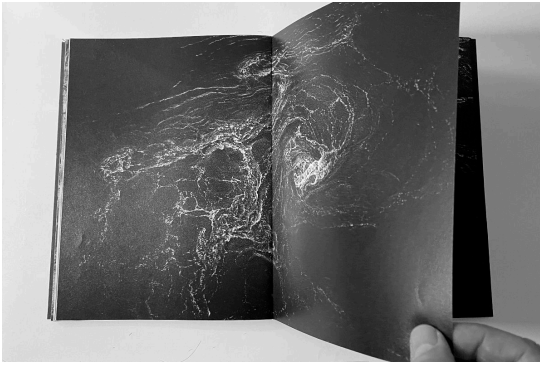
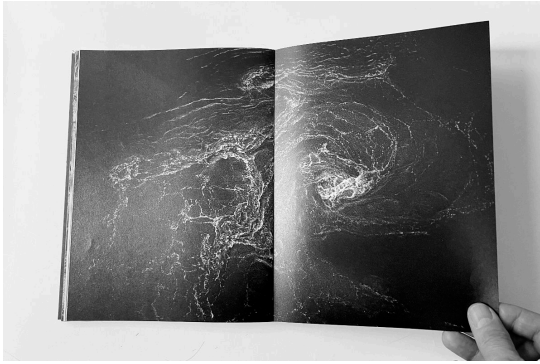
itsessään eivät paljasta. Sen lisäksi, että tekstit ohjaavat kuvien tulkintaa, antavat ne myös vapautta kuvien monitulkinnaisuudelle.¹²⁴ Tekstit asettuvat vuoropuheluun valokuvien kanssa ja muodostavat oman kautta koko kirjan levittäytyvän sekvenssinsä.

Niin kuvista kuin tekstiosuuksista muodostuvat sekvenssit yhdistävät kirjan eri osia toisiinsa ja rakentavat kirjateoksen rungon. Kuvat voivat olla samanaikaisesti usean kuvasarjan ja sekvenssin osia. Sarjat ja sekvenssit linkittyvät keskenään ja sekoittuvat toisiinsa. Ne luovat kirjaan kuvien verkostoja, joissa lopulta kaikki kirjan kuvat ovat yhteydessä toisiinsa. Kokeilin tällaista linkittymistä kiinnittämällä valokuvia kaappini oveen ja yhdistelemällä niitä langoilla toisiinsa. (Kuva 44.)

4.2 Tila, aika ja kirjaesine

Kirjan koko ja mittasuhteet, paperin sormituntuma ja kuvien painojälki sekä kirjan osat toisiinsa yhdistävä sidonta luovat kirjan ja katsojan välisen käyttöliittymän, kosketuspinnan, jonka kautta kirja saa aineellisen tuntunsa ja tulee kirjaksi. Kannen materiaali on ensimmäinen viesti, jonka kirja esittää. Se on kuin julkisivu tai sisältöä verhoava vaate, jonka tarkoitus on herättää kiinnostus kirjaa kohtaan ja kutsua tarttumaan siihen. Kirjan kansi on todellisuuksien välinen raja, jonka takaa kirjan oma maailma avautuu. Kansi voi olla kova tai taipuisa, juhlava ja ylellinen tai arkinen ja maanläheinen. Se on kirjan kuori, joka yhtäältä kätkee sisällön väliinsä, toisaalta esittää

¹²⁴ Ks. Mikkonen 2005, 58, 63–64.



45. Juha Vakkilainen, sivunkääntö.

kutsun astua sisälle kirjaan. Varsinaisen sisältönsä kirja paljastaa kansiansa takaa, sivulta toiselle etenevänä liikkeenä.

Asettelin kuvani taitto-ohjelmassa kirjatiedoston aukeamille siten, että ne täyttävät koko aukeaman reunasta reunaan, ilman marginaaleja. Tulostin kuvia lasertulostimellani, kääntelin niitä ja tutkin katseeni liikettä. Järjestelin kuvia siten, että sivulta toiselle siirtyvä katseeni liikkui esteettä kuvasta toiseen, aukeamasta seuraavaan.

Kun kirjan sivu kääntyy, tulee aluksi näkyviin seuraavan aukeaman oikea laita. Kun sivua käännetään edelleen, seuraa katse kääntyvää sivua samalla, kun uusi kuva alkaa paljastua sen alta. Katse tarttuu uuteen kuvaan ja liikkuu paljastuvan aukeaman oikeasta reunasta kohti vasenta reunaa. Kun uusi aukeama on kauttaaltaan näkyvissä, liikkuu katse pitkin kuva-alaa kuvan sommittelun¹²⁵ ohjaamana. (Kuva 45.)

Hetken kuluttua liike toistuu. Se on kirjakokemuksen käyttövoima.¹²⁶ Kirja herää henkiin ja laajenee sisältönsä paljastavaksi mentaaliseksi ja käsinkosketeltavaksi tilaksi. Sen kaksiulotteiset kuvasisällöt muuttuvat kolmi- ja neliulotteisiksi ja muodostavat oman, kirjan sisällöistä erillisen, tilallisen ja ajallisen

ulottuvuutensa. Lopulta se, millaisena kirja paljastuu, riippuu siitä, missä järjestyksessä ja mihin tahtiin kirjan sivuja käännetään ja sen kuvia katsotaan. Vaikka kirjan muoto ja

¹²⁵ Kuvasomittelusta lisää esimerkiksi Heikkerö 2001.

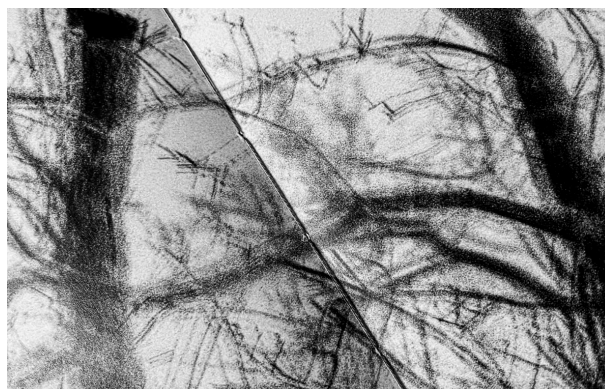
¹²⁶ Ks. Smith 2015, 242. Smith kutsuu sivujen kääntämistä nimellä "leaf flow".

materiaalit sekä kuvien rakenne ja sommittelu ohjaavat katsojan eleitä ja toimintaa, on kirjakokemus katsojan itsensä ja tämän oman toiminnan varassa.¹²⁷

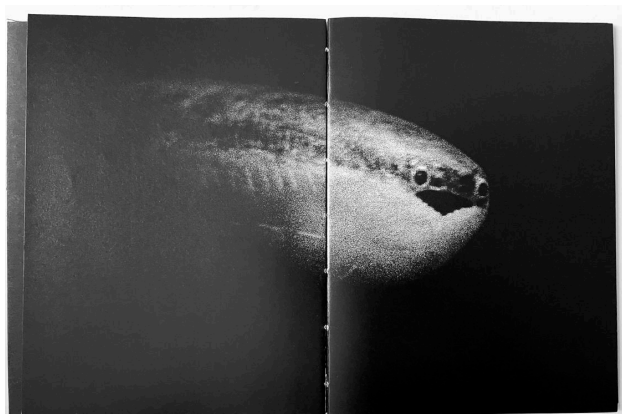
Valmistin kirjastani kirjaluonnoksen, ”dummyn”. Painatin sen digipainossa päällystämättömälle painopaperille, joka oli sen verran paksua, etteivät kuvat kuultaneet sen läpi, mutta kuitenkin niin notkeaa, että kirja säilytti selattavuutensa. Kirjani mittasuhteisiin päädyin tarkastelemalla hyllyssäni olevia valokuvakirjoja. Minkä kokoinen kirja on sopivassa suhteessa sisältöni kanssa, millainen kirja tuntuu hyvältä käsissäni, pohdin. Sidoin kirjani tummanharmaalla langalla. Koska kaikki kirjan kuvat ylittävät keskitaitoksen, käytin avoselkäistä sveitsiläistä sidontaa. Näin kirja avautuu kokonaan, eikä keskitaitos häiritse valokuvien katsomista. Kannet kirjaan tein mustasta kartongista. Mustat kannet sopivat mielestäni kirjani mustavalkoiseen estetiikkaan. Kirja sai materiaalsen muotonsa. Siitä tuli käsinkosketeltava ja aineellinen kappale, kirjaesine. (Kuvat 46–49.)



46. Juha Vakkilainen, kirjaluonnoksessa käyttämäni avoselkäinen sveitsiläinen sidonta.



47. Juha Vakkilainen, harmaa sidontalanka.



48. Juha Vakkilainen, kirjaluonnoksen aukeama.



49. Juha Vakkilainen, valmis kirjaluonnos, 25 cm x 19 cm, 42 valokuvaa, 96 sivua.

¹²⁷ Ks. Lockemann 2022, 95—98

5 LOPUKSI

Aloitin opinnäytetyöni tarkastelemalla valokuvaa kohteen jälkeen ja ilmentymänä, kulttuurissa muotoutuvana kielenä, haptisena ja kehollisena kokemuksena sekä aineettomana utopiana. Materiaalisen muotonsa valokuvaa käsittelevät pohdintani saivat valokuvasarjassani, joka oli esillä Saksan Chemnitzissä kesällä 2024.

Tarkastelemiani valokuvan ulottuvuuksia ja ominaisuuksia sovelsin myös kuvatessani opinnäytetyöni taiteellisena osuutena tekemäni kirjan valokuvia.

Jatkoin valokuvakirjojen pariin. Luin valokuvakirjoja käsittelevää kirjallisuutta. Katsoin ja selasin valokuvakirjoja. Tarkastelin kirjoja erilaisista näkökulmista käsin. Tutkin niiden materiaaleja ja sidontatapoja. Vierailin valokuvakirjatapahtumissa. Pohdin sitä, mikä saa minut tarttumaan messupöydällä olevaan valokuvakirjaan. Millaiset kirjat puolestaan jäävät pöydälle? Valmistin omaa valokuvakirjaani. Asemoin kuviani jatkumoiksi ja järjestyksiksi, sarjoiksi ja sekvensseiksi. Tavoitteeni oli tehdä kirjastani teos, ja samalla tutkia sitä, mikä tekee valokuvakirjasta valokuvataiteilijakirjan.

Valokuva on ominaisuuksien yhteenkietoutuma. Se on kohteensa painauma ja läsnäolon jälki sekä läpeensä koodattu tulkinta siitä, mitä kameran edessä kulloinkin tapahtui. Yhtäältä valokuva on kohteensa optinen kuvaus ja aineeton ikkuna kohti maailmaa, toisaalta aisteja kutkuttava materiaallinen olio ja katsojassaan syntyvä kokemus. Se on halujen ja tarpeiden mukainen toden heijastuma sekä esitys sellaisesta, jota ei enää ole tai joka on kaukana poissa. Valokuva on omanlaisensa utopia.

Silloin, kun valokuva asettuu valokuvakirjan sivuille ja aukeamille, se rinnastuu muihin kuviin ja saa uudenlaisia merkityksiä. Kameran edessä tapahtunut alistuu ja aineellistuu osaksi kirjan kokonaisuutta ja kerrontaa. Valokuvan utopia murtuu. Sen murtuma, yhdessä muiden murtumien kanssa, laskostuu valokuvakirjan heterotooppiseksi tilaksi. Utopia ja heterotopia lisäävät uuden kietoutumaparin valokuvassa jo olevien kietoutumien joukkoon. Kun valokuvan utopia vie mukanaan, palauttaa kirjan materiaalisuus ja sivunkääntämisen kehollinen ele valokuvan takaisin osaksi valokuvakirjan aineellista heterotopiaa.

Sivujen kääntäminen herättää valokuvakirjan henkiin. Kirja saa tilallisen ja ajallisen ulottuvuutensa ja kasvaa omaksi todellisuudekseen. Sen kuvissa näkyvät kohteet sekä kuvaajan ja katsojan maailmat kohtaavat toisensa ja sekoittuvat niin kirjan

materiaalisuuksiin kuin sen tila- ja aikatasoihin. Valokuvakirjan merkitykset saavat syntynsä näissä kohtaamisissa jokaisella kirjan katsomiskerralla, aina uudelleen ja uudelleen.

Taiteellisen työni rinnalla kuljettamani teoreettiset pohdinnat yhdessä tarkastelemieni valokuvakirjojen kanssa ovat olleet keskustelukumppaneitani ja työni tukipilareita. Ne ovat syventäneet ymmärrystäni niin valokuvan ominaisuuksista kuin valokuvan asettumisesta osaksi valokuvakirjaa. Opinnäytetyöprojektini myötä saamani valmiudet auttavat minua suuntaamaan kohti taiteellisen toimintani seuraavaa vaihetta.

Esittelin valmistamaani kirjaluonnostani Arles Photobook Fairissa kesällä 2024 muutamalle sellaiselle julkaisijalle, jonka julkaisuohjelmaan arvelin kirjani sopivan. Julkaisijajoukosta valikoitui yksi, jonka kanssa aloitan yhteistyön. Tämän pidemmälle en kirjani kanssa siis enää jatka yksin. Nyt mukaani astuu joukko muita ihmisiä: suunnittelijoita, kuvankäsittelijöitä, kirjanpainajia ja -sitojia, markkinahenkilöitä, apurahatahoja sekä myös se yleisö, joka kirjaani lopulta katselee. Kirjahankkeeni kasvaa yhteistyöprojektiksi, jossa yhdessä graafikoiden ja muiden ammattilaisten kanssa lähdän rakentamaan sitä valokuvakirjateosta, joka lopulta täydentyy kohdatessaan katsojansa.

Täysin yksin en hankkeeni kanssa tähänkään asti ole ollut. Itsenäisen työskentelyni rinnalla ovat opinnäytetyön ohjaus ja säännölliset vertaisryhmäkeskustelut kantaneet minut tähän pisteeseen. Tapaamiset ja keskustelut ovat olleet tärkeä osa niin valokuvakirjahankkeeni edistymistä kuin meneillään olevaa oppimisprosessiani, matkaani valokuvakirjataiteilijaksi.

Lähteet

- Albrecht, K. & Eskola, T. 2011. Silmin kosketeltavaa. Valokuvaajien kuvateoksia. Helsinki: Aalto-yliopiston Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 103.
- Ang, T. 2015. Valokuvan historia. Suom. Sarkkinen, E. Jyväskylä: Docendo Oy.
- Anthropocene Epoch. Viitattu 16.9.2024. <https://www.britannica.com/science/Anthropocene-Epoch>.
- The Art of Binding. Viitattu 7.10.2024. <https://kopa.eu/open-spine-unleashing-creative-potential-through-extraordinary-book-binding>.
- Barthes, R. 1984. Sanoma valokuvassa. Teoksessa Lintunen, M. (toim.) Kuvista sanoin 2. Suom. Lintunen, M. Helsinki: Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö, 120–137.
- Barthes, R. 1985. Valoisa huone. Suom. Lintunen, M; Sironen, E. & Lehto, L. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Barthes, R. 1986. Kuvan retoriikkaa. Teoksessa Lintunen, M. (toim.) Kuvista sanoin 3. Suom. Widenius, K. Helsinki: Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö, 71–92.
- Bazin, A. 1983. Valokuvan ontologia. Teoksessa Lintunen, M. (toim.) Kuvista sanoin. Suom. Lintunen, M. Helsinki: Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö, 178–186.
- Bennet, J. 2020. Materian väre – Olioiden poliittinen ekologia. Suom. Kilpeläinen, T. Tampere: niin & näin.
- Berger, J. 1983. Valokuvauksen käytöt – Susan Sonntagille. Teoksessa Lintunen, M. (toim.) Kuvista sanoin. Suom. Lintunen, M. Helsinki: Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö, 207–221.
- Blackchapel Woundings. Viitattu 7.10.2024. <https://www.msdm.org.uk/blackchapel-woundings>.
- Carrión, U. 1980. Second Thoughts. Amsterdam: Void distributors.
- Case 4: Provoke. Viitattu 6.12.2023. <https://archive.artic.edu/ryerson/provoke/4>.
- Chizu (The Map). Viitattu 6.12.2023. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/844866>.
- Colberg, J. 2017. Understanding Photobooks. The Form and Content of the Photographic Book. New York: Routledge.
- Colberg, J. 2018. Towards a Photobook Taxonomy. Viitattu 12.1.2024. <https://cphmag.com/photobook-taxonomy/>.
- Cystoseira granulata. The New York Public Library. Digital Collections. Viitattu 7.10.2024. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b3f-a3d9-e040-e00a18064a99>.
- Daly, T. 2018. Book handling as a research method. The Blue Notebook: Journal for artists' books, 12(2), 54-61. Viitattu 19. 1. 2024. <http://hdl.handle.net/10034/621122>.
- Elkins, J. 2011. What Photography Is. New York & London: Routledge.
- Elo, M. 2007. Valokuvan kieli käännoستهävänä. The Language of Photography as a Translation Task. Teoksessa Elo, M. (toim.) Toisaalta tässä. Here Then. Valokuva teoksena ja tutkimuksena. Photograph as Work of Art and as Research. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 83, 134–187.
- Evidencing the East End. Viitattu 16.3.2024. <https://www.msdm.org.uk/evidencing-the-east-end>.
- Foucault, M. 1984. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Julkaisussa Architecture / Mouvement / Continuité. October 1984; "Des Espace Autres," March 1967. Käänt. Miskowiec, J. Viitattu 11. 3. 2024. <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.
- Frizot, M. 1998a. The Pencil of Nature. Teoksessa Frizot, M. (toim.) The New History of Photography. Köln: Könemann, 62.
- Frizot, M. 1998b. The Artist's book. Teoksessa Frizot, M. (toim.) The New History of Photography. Köln: Könemann, 722.

- Fw:Books. Viitattu 5.9.2024. <https://fw-books.nl/?s=van+der+molen>.
- Gadea, D. 2018 *Go to Become*. Ljubljana: The Angry Bat.
- Gernsheim, H. 1982. *The Origins of Photography*. London: Thames and Hudson.
- Glasgow University Library. Special Collections Department. Viitattu 7.10.2024. <https://www.gla.ac.uk/myglasgow/library/files/special/exhibns/month/feb2007.html>.
- Guerrier, S. 2023. *Pleurer Parfois*. Arles: Arnaud Bizalion Éditeur.
- Gunther, M. 1998. *The Spread of Photography. Commissions, advertising, publishing*. Teoksessa Frizot, M. (toim.) *The New History of Photography*. Köln: Könemann, 554–580.
- Haraway, D. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham & London: Duke University Press.
- Heikka, E. 1998. Laaja syli. Teoksessa Jokisalo, U; Rautiainen, R. & Tikkanen, M. (toim.) *Mikä on todellista: valokuvataiteen kolmas kolmivuotisnäyttely = what is real: the third Finnish photography triennial*. Helsinki: Valokuvataiteilijoiden Liitto, 8–14.
- Heikkerö, M. 2001. *Taiteilijan kuvakirja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Hine, L. 1980. *Social Photography*. Teoksessa Trachtenberg, A. (toim.) *Classic Essays on Photography*. New Haven, Conn: Leete's Island Books, 109–113.
- Huhta, A. 2023. *Gravity*. Stockholm: Kult Books.
- Johnston, M. 2021. *Photobooks &. A critical companion to the contemporary medium*. Amsterdam: Onomatopée Projects.
- Journal of Artists' Books. Viitattu 17. 1. 2024. <https://www.journalofartistsbooks.net>.
- Kaila, J. 2002. *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa. Teoksia vuosilta 1998–2000*. Helsinki: Musta Taide / Suomen valokuvataiteen museo.
- Kazantsev, A. 2022. *Relaxing Chamber*. Leipzig: dienacht Publishing.
- Knight, D. 1997. *Barthes and Utopia: space, travel, writing*. Oxford: Clarendon Press.
- Kontturi, K. 2012. *Following the Flows of Process. A New Materialist Account of Contemporary Art*. Turun yliopiston julkaisuja, sarja B, osa 349. Humaniora. Turku: Turun yliopisto.
- Korpak, H. *Gravity*. Viitattu 9.9.2024. <https://aapohuhta.com/Gravity>.
- Kosuga, T. 2017. *Solitude*. Teoksessa Fukase, M. *Ravens*. London: Mack.
- Kultbooks. Viitattu 9.9.2024. <https://kultbooks.com/books/gravity>.
- Kuusamo, A. 2021. *Uusien aikaorientaatioiden ongelma taidehistoriassa – anakronismi, kronotopia ja heterokronia*. Julkaisussa *TaHiTi 2/2017*. Viitattu 1.4.2024. <https://tahiti.journal.fi/article/view/112169/66187>.
- Laakso, H. 2003. *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lamut, A. 2017 *Nokturno*. Ljubljana: The Angry Bat.
- Lederman, R. 2012. *Provoke: Takuma Nakahira and Yutaka Takanashi*. Viitattu 6.12.2023. <https://monstersandmadonnas.blog/2012/08/24/provoke/>.
- Lockemann, B. 2022. *Thinking the Photobook. A Practical Guide*. Berlin: Hatje Cantz.
- Lotsof, K. *Anna Atkins's cyanotypes: the first book of photographs*. Viitattu 6.12.2023. <https://www.nhm.ac.uk/discover/anna-atkins-cyanotypes-the-first-book-of-photographs.html>.

- Luukkonen, I. 2017. Valokuvan ajallisuus. Maiseman kerrostumista ajan kokemukseen. Helsinki: Aalto-yliopiston julkaisusarja. Doctoral Dissertations 147/2017.
- The Manhattan Rare Book Company. Viitattu 7.10.2024. <https://www.manhattanrarebooks.com/pages/books/2851/robert-frank/the-americans>.
- Marks, L. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. London: Duke University Press.
- Marks, L. 2004. *Haptic Visuality: Touching with the Eyes*. Julkaisussa *Framework: The Finnish Art Review* 2/2004. Helsinki: FRAME Finnish Fund for Art Exchange.
- Martin, L. 2017. *Invitation to a Taxonomy of the Contemporary Photobook*. Julkaisussa Neumüller, M. & Martin, L. (toim.) *Photobook Phenomenon*. Barcelona: CCCB, 12–15.
- Massumi, B. 2000. *The Autonomy of Affect*. Teoksessa Rasch W. & Wolfe, C. (toim.) *Observing Complexity: Systems Theory and Postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 273–297.
- Mauelshagen, F. *Deep Time*. Viitattu 16.9.2024. <https://anthropocene.univie.ac.at/resources/deep-time/>
- Merleau-Ponty, M. 1993. *Silmä ja mieli*. Suom. Pasanen, K. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Merleau-Ponty, M. 2014. *Phenomenology of Perception*. Käänt. Landes, D. Oxon: Routledge.
- Mikkonen, K. 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- van der Molen 2024. *The Humanness of Our Lonely Selves*. Amsterdam: Fw:Books.
- page-turner. Viitattu 20.9.2024. <https://www.msdm.org.uk/page-turner>.
- Peirce, C. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Haettu 9.5.2024. [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5165117/mod_resource/content/0/The_Collected_Papers_of_Charles_Sanders_Peirce_\(2904s\).pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5165117/mod_resource/content/0/The_Collected_Papers_of_Charles_Sanders_Peirce_(2904s).pdf).
- The pencil of nature. The New York Public Library. Digital Collections. Viitattu 7.10.2024. <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1>.
- Pälviranta, H. 2012. *Toden tuntua galleriassa. Väkivaltaa käsittelevän dokumentaarisen valokuvataiteen merkityksellistäminen näyttelykontekstissa*. Helsinki: Musta taide / Aalto Photo Books.
- Ravens Masahisa Fukase. Viitattu 6.12.2023. <https://mackbooks.eu/products/ravens-br-masahisa-fukase>.
- roush, p. 2017. *Blackchapel Woundings*. London: msdm publications.
- roush, p. 2024. *Sähköpostiviesti 11. syyskuuta 2024*.
- Seppänen, J. 2001. *Valokuvaa ei ole*. Helsinki: Musta Taide / Suomen valokuvataiteen museo.
- Seppänen, J. 2014. *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.
- Shashasha/Provoke. Viitattu 5.9.2024. <https://www.shashasha.co/en/book/provoke-complete-reprint-of-3-volumes>.
- Shashasha/Chizu. Viitattu 5.9.2024. <https://www.shashasha.co/en/book/chizu-maquette-edition>.
- Shashasha/Ravens. Viitattu 5.9.2024. <https://www.shashasha.co/en/book/ravens>.
- Smith, K. 2015. *Structure of the Visual Book*. Rochester: keith smith BOOKS.
- Sontag, S. 1984. *Valokuvauksesta*. Suom. Cederström, K. & Virtanen, P. Helsinki: Love kirjat.
- Sterling, B. 2017. *Heterochronia*. Viitattu 1.4.2024. <https://www.wired.com/beyond-the-beyond/2017/03/heterochronia/>.

Suonpää, J. 2002. Petokuvan raadollisuus. Tampere: Vastapaino.

Swiss/Euro Binding. Viitattu 7.10.2024. <https://sgfteam.ca/swiss-euro-binding/>.

Szarkowski, J. & Yamagishi, S. 1974. New Japanese photography. New York: The Museum of Modern Art.

Taira, T. 2007. Energian ja emotion välissä: Affekti ja kulttuurintutkimus. Julkaisussa niin & näin, numero 2/2007. Tampere: niin & näin.

Takanashi, Y.; Nakahira, T.; Taki, K. & Okada, T. 2018. Provoke 1. Tokio: Nitesha.

Tate. Viitattu 7.10.2024. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>.

Title page. The New York Public Library. Digital Collections. Viitattu 7.10.2024. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4af4-a3d9-e040-e00a18064a99>.

Vakkilainen, J. 2020. Kohti yhteistä kieltä – Tutkimusmatka maisemaan ja valokuvaan. Turun Ammattikorkeakoulun kuvataiteen opinnäytetyö. Turku: Turku AMK.

Varela, F. 2022. The expanded practise of the artist's book. Immersion in the artsit's museum. London: South Bank University.

Wholey, M. 2013. For the sake of thought: Provoke, 1968–1970. Viitattu 6.12.2023. https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/01/25/for-the-sake-of-thought-provoke-1968-1970/.

Zimmermann, P. 2016. Photobook to Photo-bookwork, a Spectrum. College Book Art Association. Viitattu 14.1.2024. <https://www.collegebookart.org/bookarttheory/4109494>.