

MARIA KOJONEN

haluta, tahtoa, tavoitella

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ
Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemia
Kuvataiteen koulutusohjelma | Valokuva
2014 | 40 s.
Ismo Luukkonen, Ilona Tanskanen

MARIA KOJONEN

haluta, tahtoa, tavoitella

Opinnäytetyöni on teksti, jossa käsiteltävät asiat ovat hahmottuneet kirjoittamisen myötä. Se käsittelee omaa tekijyyttäni ja valokuvakäsitystäni koettaen tarjota vastausta kysymykseen, miksi ja mitä oikeastaan kuvaan ja tavoittelen kameralla.

Aloittaessani kirjoittamista sisällöt tekstille olivat vielä avoinna. Aiheet muovautuivat pikkuhiljaa pohdiskellen kuvauskokemuksiani ja kokemuksiani valokuvan katsomisesta, sovittaen näitä ajatuksia valokuvateorioihin ja -filosofioihin sekä kaunokirjallisuuteen. Teksti on henkilökohtaisen kokemuksen lävitse kulkenutta ja pakenee paikoin konkretiaa mutta pyrkii perustelevaan ja avaamaan sisältöjä johdonmukaisesti.

Tekstin edessä ajatus valokuvasta muodostui tärkeämmäksi kuin itse valokuvaaminen, ja valokuva kuvaamisena sekä yksittäisinä kuva-aiheina menetti merkitystään. Lopuksi valokuvasta muodostuu myös ajattelun ja olemisen tila, jossa kokemus nousee valokuvaa tärkeämmäksi.

ASIASANAT: valokuvaus, merkityksellisyys, representaatio, etäisyys

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT
Arts Academy at Turku University of Applied Sciences
Fine Arts | Photography
2014 | 40 p.
Ismo Luukkonen, Ilona Tanskanen

MARIA KOJONEN

to want, to desire, to seek

My bachelor's thesis is a text in which the subject matters have developed during the writing process. The text deals with my ways of working and my concept of photography trying to give an answer to the question of what and why I really photograph and try to reach with my camera.

When I started writing this thesis work the contents of the text were still open. The themes took their shape little by little as I reflected on my experiences about photographing and looking at photographs and applied my thoughts to the theories and philosophies of photography and literature. The text was written based on my personal viewpoints and sometimes it escapes the concrete, but it aims to validate and explain the contents coherently.

As the text went forward the thought of photography became more important than the act of photographing and photography as taking pictures and as single pictures lost its meaning. In the end photography also became a space for being and thinking where one's experience becomes more important than a photograph.

KEYWORDS: photography, meaningfulness, representation, distance

ALUKSI	7
--------------	---

VALOKUVAN TAKANA

Sidos	8
Merkityksellisyys	10
Epätäydellisyys	12

TEOSESIMERKKEJÄ 1

Lätäköt joilla on kiiltävät pinnat kiiltävät kirkkaanpunaisessa valossa	14
Kertalippu	18
To Photograph the Details of a Dark Horse in a Low Light	20

VALOKUVAN EDESSÄ

Vastaamaton kysymys	23
Ulkopuolinen	24
Häilyvä raja	26
Kohtaaminen puolitiessä	27

TEOSESIMERKKEJÄ 2

Lost and Found	30
I Watch the Moon	32

KAMERA VÄLISSÄ

Olemisen tila	35
Ajatus kuvasta	36

KUVALUETTELO	38
--------------------	----

LÄHDELUETTELO	39
---------------------	----

“Taivaan heleä yksinkertainen auringonpaiste on ihmeellisen tarkkanäköinen!”

”Minulla on ollut usein tapana korostaa, että laadukkaassa matkakirjallisuudessa on aina vähintään kaksi eri tasoa, mieluummin useampia. Toinen niistä kuvaa matkaa sellaisenaan, sen maisemia ja tapahtumia, kun taas toinen on tälle matkalle rinnakkainen ja vertauskuvallinen matka johonkin toisaalle: ihmisyhteen, kulttuuriin, historiaan, elämään... mihin hyvänsä. Myös matkaan itseensä.”²”

ALUKSI

Aloittaessani kirjoittamaan tätä opinnäytetyötä en oikeastaan tiennyt, mistä olen kirjoittamassa. Opinnäytteeni on siis ennen kaikkea kirjoittamisen prosessi, joka johdattaa ajatuksiani eteenpäin tutkimuksen edetessä. Pohjimmiltaan käsittelen kirjoituksessa omaa tekemistäni ja käsitystäni valokuvasta etsien ajatuksilleni tukea ja syvyyttä lähdekirjallisuudesta. Kirjoittamisen prosessilla on myös vastaavasti ollut vahva vaikutus viimeaikaisiin teoksiini; kirjoittaessa en siis vain käsittele tekemistäni, vaan pohjustan myös uutta alustaa tekemiselle.

Ehkäpä opinnäytteeni kirjallisen osan voi katsoa lähteneen liikkeelle ristiriidasta – en enää juurikaan koe valokuvaamista mielekkäänä ja usein koen, että valokuvan kautta ilmaiseminen istuu huonosti minulle, mutta toisaalta katsellessani valokuvia kiinnostus herää aina uudelleen. Pelkään kankeita, kuolleita kuvia ja usein tuntuu siltä, että yritykseni tuottaa merkityksiä valokuvilla keinotekoisia kuvia. Yksittäisestä, satunnaisesta valokuvasta useimmiten löydän viehätysten.

Kirjoituksessani en kuitenkaan pysähdy tarkastelemaan yksittäisiä kuvia vaan pikemminkin yritän nähdä valokuvan taakse sinne, missä yksittäisellä kuvalla ei ole merkitystä. Sitä mitä tuo takana oleva on, en osaa määritellä, mutta kuitenkin itse yritys muodostui tuotteliaaksi; sain sitä kautta vahvistettua suuntaa omalle tekemiselleni, pohdittua valokuvan merkityksellisyyttä, sen erityisyyttä minulle sekä nostettua esiin kiinnostavia ajatuksia, joita peilata muunkin kuin pelkän valokuvan kautta.

Selkeäksi kävi myös se, että yksi ajatuksenkulku johdattaa aina toiseen, ja näin ollen lopullinen piste siirtyy edetessäni. Loppujen lopuksi etäisyys on vain hyväksyttävä, ja tarkasteltava asioita sen salliman matkan päästä.

Sidos

Valokuva on minulle erityislaatuinen, vaikka aina yhteistyömme ei olekaan saumatonta, ja välillä meillä on vaikeuksia käyttäytyä toisiamme kohtaan halutulla tavalla. Onhan valokuvalla katsottu olevan jonkinlainen oma tahto, tai ainakin ihmisestä riippumaton tahto, sen piirtäessä edessä olevaa kameran valoherkälle materiaalille ilman ihmisen piirtävää kättä. Totta tai ei, ainakaan täysin valokuva ei ole kontrollissani koskaan. Tietty omilla valinnoillani voin vaikuttaa siihen, mitä valokuvaan piirtyy ja miten se piirtyy, mutta valokuva on kuitenkin aina riippuvainen siitä, mitä kameran edessä on ja se mitä kameran edessä on, sen on oltava jotain todellista, jotain joka heijastaa valonsäteet itsestään ja jättää jälkensä kameraan muodostaen itsensä kuvan³. Tämä erityispiirre, valokuvan indeksisyys, on samalla kertaa suunnaton mahdollisuus mutta myös rajoite kuvan tekemiselle. Indeksisyiden käsitteestä on valokuvateorioissa erilaisia vivahteita, mutta pohjimmiltaan sen voisi sanoa tarkoittavan sitä, että valokuva on sidoksissa näkyvään todellisuuteen sen syntyvän vuoksi. Minulle tämä tarkoittaa sitä, että valokuva on kosketuksissa maailmaan, ja se on erityistä.

Se, että valokuva on mekaanisen laitteen ja kemiallisen prosessin tai digitaalisen tekniikan tuote ja piirtyy kameran valoherkälle materiaalille valonsäteiden vaikutuksesta eikä ihmiskäden toimesta, tekee valokuvasta erityislaatuisen myös taidevälineenä. Valokuva rikkoi perinteistä luovan taiteilijan myyttiä automatisoimalla suurilta osin kuvan synnyn; tuottaakseen kuvan taiteilijan ei enää tarvinnutkaan harjoittaa silmänsä ja kättänsä samalla tavalla kuin maalaustaiteessa. Valokuvaukseen vaadittava tekniikka oli helposti opittavissa, ja kamerat sen kun vain yksinkertaistuivat ja halpenivat. Kynnys ryhtyä taiteen tekijäksi madaltui. Tietenkin heräsi kysymyksiä siitä, onko valokuvaaminen taiteellista toimintaa laisinkaan, koska onnistunut valokuva ei vaatinut erityisiä taitoja juurikaan, ja sattumaltakin saattoi saada aikaiseksi hyvän kuvan.⁴ Puolustuspuheina toiset olivat sitä mieltä, että valokuvaajana olo edellytti erityistä yksilön suhtautumista maailmaan: kykyä nähdä maailma valokuvallisesti, kykyä joko ottaa maailma haltuunsa kameralla tai antautua maailman vietäväksi – valokuvaajana olo edellytti tietynlaista näkemystä ja herkkyyttä maailmalle⁵.

Näen valokuvan vahvasti ulospäin suuntautuvana, se osoittaa selkeästi kohti maailmaa. Tämä siksi, että oikeastaan valokuva luonteeltaan on paljastava ja halutessaan ehdoton. Sulkimen aukko kerää

3 Wilson 2012, 55.

4 Sontag 1984, 109–120.

5 Sontag 1984, 110–119.

valonsäteet ja muodostaa kopion yhden paikan ja ajan näkymästä ikuistaen tuon ja sulkien kaiken muun ulkopuolelle. Se, näyttäytyykö valokuva tässä mahdollisessa jyrkkyydessään vai jäljentämisen piirrettä pehmeämmin hyväksikäyttäen, on valokuvaajan valinta. Valokuvaajalle kamera tarjoaa mahdollisuuden olla sidoksissa maailmaan, sillä kuvat eivät synny tyhjälle kankaalle. Valokuva ei ole pelkästään taiteilijan luomus, vaan se viittaa aina olemassa olevaan maailmaan.

Ihmisen käsissä valokuva on kuitenkin subjektiivinen väline. Se ei kykene suoraan kuvaamaan mitään abstraktia, ja yksilön käsitys maailmasta, todellisuudesta, koostuu muustakin kuin näköhavainnon kautta saavutetusta. Valokuvataiteessa nimenomaan juuri abstraktit asiat leikittelevät rinta rinnan valokuvan näköhavaintoon perustuvan konkretian kanssa. Valokuvataide nykyään harvemmin ottaa tarkasteluunsa Karl Blossfeldtin tapaan muotoaihoita, jotka korostavat valokuvan kykyä nähdä tarkasti, vaan ristiriitaisesti valokuvan avulla usein yritetään tuoda esiin jotain, joka ei ole nähtävissä⁶. Esimerkiksi Anni Leppälä kertoo tuoreessa näyttelytekstissään tuovansa valokuvilla esiin näkymätöntä ja yhtymäkohtia, joissa valokuva toimii siltana nähdyn maailman ja kokemusmaailman välillä⁷.

Abstraho; vetää pois konkreettisesta⁸. Juuri tätä valokuva tuntuu tekevän – katsojan mielessä valokuvan esittämä yhdistyy aiempaan tietoon, kulttuuriin, tuntemuksiin, mielikuviin ja kokemuksiin vetäen huomiota pois siitä, mitä kuvassa konkreettisesti on.

6 Laakso 2007, 21.

7 Turun Taidemuseo 2014.

8 WordSense 2014; Dictionary.com 2014. Sana abstrakti juontaa latinan kielen sanasta abstraho.

Merkityksellisyys

Tämä valokuvan erityinen suhde näkyvään maailmaan sekä subjektiivisuuden synnyttämä tulkinnanvaraisuus ovat näyttäytyneet minulle välillä hankalana näin tekijän näkökulmasta. Perimmäinen yritys taiteen tekemisessä kuitenkin on viestin välittäminen, oman näkemyksen esiin tuominen, ja ennen kaikkea sen tekeminen mielenkiintoisella tavalla. Koptioinko kameralla vain jotain jo maailmassa olevaa vai asetanko kuvan täyteen viittauksia ja miettimiäni merkityksiä niin, että katsojalle ei jää tilaa tulkita kuvaa⁹? Jean Baudrillardin mielestä valokuvaajien tulisi hyväksyä se fakta, että valokuvan lumo syntyy täysin kameran mekaanisen toiminnan ja valokuvattavana olevan kohteen ansiosta. Valokuvaajan toimijana tulisi jättäytyä taka-alalle eikä tukahduttaa kuvan todellisuudesta syntyvää lumovoimaa subjektiivisilla merkityksenannoillaan.¹⁰

Usein taidevalokuvia katsoessani olen kiusallisen tietoinen siitä, että niiden on tarkoitus tuottaa merkityksiä. Ja galleriaan mennessäni minun on tarkoitus etsiä merkityksiä. Gallerian ilma leijuu sakeana merkityksiä, ja pahimmassa tapauksessa ne jäävätkin siihen ilmaan leijumaan. Tai merkitykset välittyvät kyllä, mutta eivät mielenkiintoisella tavalla. Koko ruljanssi tuntuu keinotekoiselta ja hankalalta prosessilta, jossa ajatukset katoavat merkityksen itsetietoisuuden alle. Tämä ei koske pelkästään galleriassa esitettyä taidetta vaan yleensä ottaen tilanteita, joissa taide esitetään taiteena. Eikä tämä tarkoita sitä, että taide sinänsä olisi silmissäni keinotekoisista tai epämielekkästä – tai, että tämä tunne kohtaisi minut aina taiteen edessä – vaan puhun merkitysvaatesta, joka verhoaa taidetta¹¹.

Roland Barthes kirjoittaa hullusta valokuvasta. Hänen mukaansa valokuvassa piilee jotain kesyttämätöntä, mikä johtuu valokuvauksen suhteesta todellisuuteen.¹² Yhteiskunta yrittää kesyttää tuota hulluutta, ja valokuvan taiteeksi asettaminen on yksi kesyttämisen muoto, koska taiteessa mikään ei ole hullua, vaan kaikki on sallittua¹³. Taiteen laskema verho purkaa valokuvassa asustavan kesyttömyyden ja selittää valokuvaan kuvautuneen todellisuuden. Itse näkisin tämän niin, että taideinstituution odotukset valokuvataiteesta vaikuttavat siihen, kuinka valokuvia katsotaan taidekontekstissa. Valokuvaa ei katsota enää toden ikkunana tai valokuvan kohdetta itsenään Barthesin *tämä-on-ollut*¹⁴ noeman mukaisesti, vaan sen odotetaan välittävän taiteilijan subjektiivisia merkityksiä. Valokuva ei ole kohde itsessään, vaan siihen on piilotettu merkitys.

9 Weselius 2014.

10 Baudrillard 1999, 135.

11 Laakso 2003, 25; 74–75; 196–197.

12 Barthes 1985, 121.

13 Barthes 1985, 123.

14 Barthes 1985, 82–83. *Tämä-on-ollut* on valokuvan erityispiirre, joka syntyy valokuvan todellisen kohteen läsnäolosta; ilman kohdetta valokuvaa ei olisi ja valokuva taas osoittaa kohdettaan, sen todellista olemassaoloa.

Myös ajatus siitä, että valokuva jollain tapaa vesittyisi sen yleistymisen ja massakäytön myötä, tulee esiin valokuvaan ja sen merkityksellisyyteen liittyvissä kirjoituksissa¹⁵. Joskus valokuvat olivat vaalittuja arvoesineitä, ja kuvatuksi tuleminen tai kuvaustapahtuma olivat erikoistilaisuuksia. Pyydän pikkusiskoltani erästä kuvaa, jonka hän otti minusta. Hän katsoo minua typeryneenä ja kysyy luulenko hänen noin vain löytävän kuvan parin päivän aikana kertyneestä viidestäsadasta valokuvasta, etenkin kun osa kuvista katoaa automaattisesti kännykästä. Kyseessä on Snapchat niminen valokuvaviestipalvelu, jossa otetut valokuvat tai videot voidaan lähettää toiselle palvelua käyttävälle henkilölle. Lähettäjä voi määritellä yhden ja kymmenen sekunnin välillä ajan, kuinka kauan tiedostot näkyvät vastaanottajalle. Huhtikuussa 2014 tällaisia itsetuhoutuvia valokuvia ja videoita lähetettiin 700 miljoonaa päivittäin.¹⁶ Tuollainen valokuva on lähestulkoon kuin sana, joka kulkee ääniaalloilla vastaanottajan korvaan ja katoaa – miljoonia kertoja toistettu ja mahdollisesti alkuperäisen merkityksensä kadottanut.

Merkitykset, joita valokuvat luovat, ovat häilyviä ja tulkinnanvaraisia. Siksi onkin mielekkäämpää puhua valokuvan kohdalla merkityksellisyydestä kuin merkityksistä. Merkitys on vahvasti semiotiikkaan liitettävä käsite, kun taas merkityksellisyys on kokonaisvaltaisempi käsite, joka sisältää myös ne häilyvät piirteet, joita semiotiikka sanallistamisen puitteissa ei saa otteeseensa.¹⁷

Sitä, että jokin valokuva olisi merkityksellinen, erityinen, ei voida pitää itsestäänselvyytenä. Tuntuu että valokuvan kanssa tilanne on erityisen pulmallinen, sillä valokuva voi olla täysi kopio tai jäljennös maailmasta, joka hyödyntää Baudrillardin näkemyksen mukaisesti kameran ja kohteen yhteispeliä tai konstruktio, jossa taiteilija maalarin tavoin suunnittelee kuvan ja tietoisesti hallitsee kuvassa olevaa. Valokuva voi muodostua merkitykselliseksi ilman kuvaajan tietoista panosta tai vaihtoehtoisesti rakentua juurikin kuvaajan siihen asettamalle merkitykselle.

15 Barthes 1985, 123–124; Benjamin 1989, 142–146.

16 The Wall Street Journal 2014.

17 Seppänen 2014, 11; 177.

Epätäydellisyys

Asiat, joita valokuvalla haluaa esittää, tuntuvat harvoin täydellisesti sopivan valokuvan asettamiin kehyksiin. Kuvataiteessa kyse on kuitenkin loppujen lopuksi idean kuvittamisesta: ajatuksen, estetiikan ja tekotavan yhteensovittamisesta¹⁸. Hyväksymällä valokuvan rajoitteet samalla tavalla kuin sen mahdollisuudet miettimällä, miten valokuva tukee parhaiten käsiteltävää aihetta – niin yksittäisenä kuva-aiheen esittävänä valokuvana kuin ilmiönä, joka valokuvauksena tunnetaan – valokuvataide voi laajentaa kenttäänsä ja synnyttää uudenlaisia merkityksiä¹⁹. Rosalind Krauss argumentoi, että valokuvan merkityksellisyyden menettämisen pelosta seuraa kysyvä katse valokuvauksen rajoihin ja valokuvan ominaispiirteisiin. Katse siirtyy valokuvan välineeseen. Tämä mahdollistaa uuden välineen synnyn ja pelastumisen merkityksettömyydeltä.²⁰ Uutta välinettä ei välttämättä tarvitse nähdä konkreettisenä välineenä vaan ajatuksena uudesta välineestä; uudesta tavasta nähdä ja ajatella, minkä johdosta *“teoksen ruumis tunkeutuu esille aivan uudella tavalla”*²¹. Tällainen ajattelu mahdollistaa tekemiseen tason, jossa käsiteltävän aiheen lisäksi rinnalla kulkee sisältö, joka tarkastelee myös itse teosta ja sen rakentumista sekä välinettä, jolla teos toteutetaan.

“Jos valokuvaaja on epävarma kuviensa sisällöistä, merkityksistä, arvoista ja vaikutuksista, eivät he ole tilanteessa yksin; se on postmoderni olotila.”

Näin Mikko Hietaharju summaa ajatuksia postmodernismista pohjanaan Estelle Jussimin kirjoitukset²². Postmodernismin myötä taiteilijan työskentely muuttui tiettyjen kategorioiden alla työskentelystä kategorioiden sääntöjen ja luokittelujen tiedostamiseen sekä niitä vasten toimimiseen²³. Postmoderni on oman välineen kyseenalaistamista ja siitä johtuvaa epävarmuuden sietämistä. Vasta tätä opinnäytetyötä kirjoittaessani olen oppinut sietämään epävarmuutta ja välillä pystyyn nousevaa epäuskoa omaa välinettäni kohtaan hyväksyen sen piirteenä, joka oikein tiedostettuna saattaa motivoida työskentelyä eteenpäin ja kurottaa ajatukset joltain itselleni uutta kohti. Nimenomaan tuo kyseenalaistuksen ja epävarmuuden olotila on se, minkä itsestäni löydän.

Postmoderniin liitetään usein ajatus eri välineiden sekoittumisesta, perinteiden murtamisesta sekä ironian ja populäärikulttuurin syleily, hyvän ja huonon maun sekoittuminen²⁴. Se nousee kaikkien luokkien ja tyylien yläpuolelle tulemalla tietoiseksi niistä ja yhden kokonaisuuden muodostamisen

18 Kaila 2002, 63.

19 Seppänen 2014, 180.

20 Krauss 1999, 290–305.

21 Laakso 2003, 49; 62.

22 Jussim 1989 Hietaharjun 2006, 108 mukaan.

23 Lyotard 1989, 156.

24 Hietaharju 2006, 109–111.

sijaan ilakoi rikkonaisuudellaan ja vaatii arvostelemisekseen aivan uudenlaisen kritiikin. Näitä piirteitä omasta työskentelystäni ei sinänsä löydy. Käsitteen nostan esiin, koska siihen liitetään teorioissa ja filosofioissa ajatuksia, jotka saavat vastakaikua omassa ajatuksenkulussani.

”Nostamalla taideteosten – tai tekstien – tekemisen perinteitä murtavien tekotapojen lisäksi kriittiseen keskusteluun merkitysten synnyn ja kuvan katsojan aktiivisen roolin merkityksen tuottajana, postmoderni teoria korostaa valokuvauksen identiteetin moninaisuutta ja ennen kaikkea valokuvien merkitysten moninaisuutta. [- -] Kokemukset eivät voi olla puhtaita ja välittymättömiä. Ei ole olemassa yhtä totuutta, vaan useita erilaisia totuuksia, ja puhtaus on illuusio.”²⁵”

Tärkeäksi minulle nousee se, että tuo ajattelu tuntuu hyväksyvän valokuvan ja myöskin taiteen epätäydellisyyden. Postmoderni kategoriana, joka luokittelee taideteoksia ja määrittelee niitä tyyliuunnaksi, ei ole kiinnostukseni kohde sinänsä, vaan määritelmä, jonka mukaan postmoderni ei ole jotain, joka tulee modernin jälkeen, vaan postmoderni avaa tilan, jossa taideteos kurottaa jatkuvasti kohti syntymää²⁶. Esimerkiksi Laakso nostaa Sherrie Levinen työt, jotka hakeutuvat kohti välineidensä historian määrittämiä rajoja ja peilautuvat niitä vasten²⁷. Levine kuvasi uudelleen Walker Evansin klassikkokuvia, hän ei siis sinänsä luonut mitään uutta vaan kierrätti materiaalia ja näin alleviivasi valokuvaa kopiona ja kyseenalaisti luovan taiteilijan roolia. Kyse ei siis ole minkään uuden tai rajoja rikkovan keksimisestä vaan ennen kaikkea teoksista, jotka rakentuvat tietoisena omasta välineestään ja teoksen rakentumisesta, ja näin kasvavat aina teoksiksi kuin ensimmäistä kertaa.

Nostan postmodernin käsitteen esiin kuvaillakseni paremmin omaa ajatteluani ja sitä, kuinka tehdessä tahdon löytää jotain itselleni uutta tekemisestä ja valokuvasta sekä haastaa omaa ajattelua ja tarttua epäilyyn ja kyseenalaistamiseen asioina, joiden avulla voin löytää työskentelyyni uusia tapoja.

25 Hietaharju 2006, 110.

26 Laakso 2003, 191.

27 Laakso 2003, 192.

Lätäköt joilla on kiiltävät pinnat kiiltävät kirkkaanpunaisessa valossa

Teos sai alkunsa valokuvan riittämättömyyden tunteesta ollessani kuvausmatkalla Puolassa. Olin kuvannut yli tuhat kuvaa, mutta ne tuntuivat merkityksettömiltä ja toistavan vain näkemääni. Päätin olla käyttämättä kuvaamiani kuvia ja yrittää kääntää puolaksi matkan aikana kirjoittamani kuvauksen maisemasta.

Käänsin tekstin sanakirjojen ja kielioppikirjan avulla ja pyysin Suomeen muuttanutta, suomen kielen taitavaa puolalaista henkilöä vertaamaan käännöstä alkuperäiseen suomenkieliseen kirjoitukseeni ja korjaamaan käännöksessä olevat virheet. Lähetin käännökseni myös viralliselle kääntäjälle, joka käänsi käännökseni sanatarkasti takaisin suomen kielelle. Teos koostuu kahdesta valokuvasta ja muistiinpanoistani sekä materiaalista, joka on nostettu esiin yhteistyöhenkilöiden kanssa käydyistä keskusteluista ja heiltä saaduista kommentteista.

Alussa ollut tunne valokuva riittämättömydestä laantuu teoksen kielellisen merkitysvyyhdin seassa, ja teoksen kaksi valokuvaa alkavat tuntua rauhoittavilta ja yhteensaattavilta tekijöiltä, vaikka ne jäävätkin selittämättömiksi.

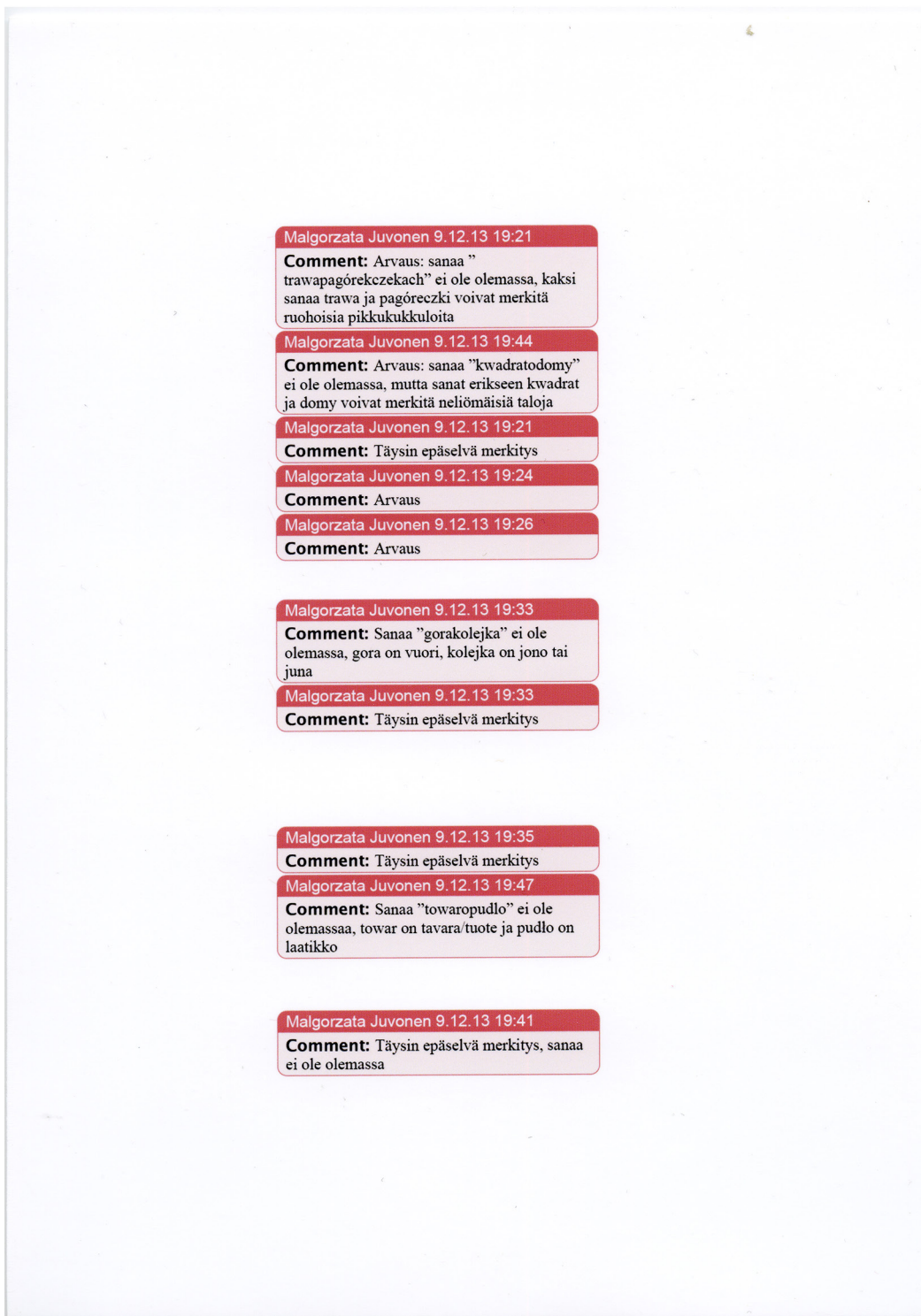


Kuva 1. Maria Kojonen. *Lätäköt joilla on kiiltävät pinnat kiiltävät kirkaanpunaisessa valossa.*

“Uskon, että pystyn tartuttamaan kiviä vesihelmet, kirsikanvärinen katto ja (?) sininen tuotelaatikko.”

Ote kääntäjän suomennoksesta

Kuva 2. Maria Kojonen. *Lätäköt joilla on kiiltävät pinnat kiiltävät kirkkaanpunaisessa valossa.*



Virallisen kääntäjän mukaan yhdyssanoja ei voi tehdä mielivaltaisesti

Kuva 3. Maria Kojonen. *Lätäköt joilla on kiiltävät pinnat kiiltävät kirkkaanpunaisessa valossa.*

Kertalippu

Stefanel Oeyn lopputyöstä *Kertalippu* päällimmäisenä kokemuksena minulle jäi tunne vapaudesta, jossa katsoja saattoi teosta katsella. Näyttely oli Ullakkogalleriassa, joka on epätavallisten rakenteidensa vuoksi melko pirstoutunut tila. Näyttely koostui pääosin kahdesta isokokoisesta videoprojisoinnista, niiden tuottamasta valosta ja heijastuksista sekä taustalla soivasta musiikista. Tilan hajanaisuutta lisäten videoteokset oli projisoitu tilassa vapaasti roikkuviin valkoisiin kankaisiin. Toinen videoista oli projisoitu kolmeen eri tasossa olevaan kankaaseen, joten projisointi itsessään tuli hajanaiseksi myös.

Pimennettyyn tilaan astuessani minut kohtasi musiikki sekä hajallaan oleva tila ja teokset. Alun “mistä minun kuuluu aloittaa” hämmennyksen jälkeen seurasi huojentunut tunne siitä, että näyttelyn katsomista ei tarvitse aloittaa “mistään”, vaan näyttely hahmottuu pelkästään jo olemalla tuossa tilassa ilman erityisempää merkitysten etsimistä. Näyttelykäynti vastasi enemmänkin tiettyä olotilaa tai olemisen tapaa ja kokemusta kuin annettuja merkityksiä, mutta silti taiteilijan toivoma merkitys – kokemuksen ja hetken ainutkertaisuus²⁸ – välittyivät katsojalle. Videomateriaalit olivat käsivarakameralla kuvattuja ja teknisesti viimeistelemättömiä ja pakenivat näin valokuvan liikkumattomuuden raskautta. Näiden keinojen kautta oli luotu illuusio puhtaasta kokemuksesta, jossa katselija kohtaa nähdyn ilman kameran väliintuloa; kohteet tuntuivat kuvautuvan videolle todellisena, katsomiskokemusta vastaavana, ilman että taiteilija osoitti niihin liiaksi merkityksillään tai tunkeutui itse teokseen.

28 Turun Ullakkogalleriassa 9.5.2014 pidetyssä arviointitilaisuudessa Oey kertoi kokemuksen ja hetken ainutkertaisuuden olleen asioita, joita hän näyttelyllään tavoitteli.



Kuva 4. Stefanel Oey. *Kertalippu*.²⁹

29 Stefanel Oeyn arkisto.

To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light

Adam Broombergin ja Oliver Chanarinin teokset *To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light* ja *The Polaroid Revolutionary Workers Movement* ottavat valokuvan välineistön niin konkreettisesti kuin ajatuksellisesti tarkasteluun. Ensimmäisessä teoksessa lähtökohtana, ja teoksen nimenäkin, toimii Kodakin käyttämä koodinimi uudenlaisen filmin kehittelylle, joka pystyisi toistamaan sävykkäästi myös tumman ihonsävyn – ennen 80-lukua Kodakin filmit eivät sitä kyenneet tekemään³⁰.

Toisessa teoksessa lähtökohtana ovat Polaroid -kamerat, joihin oli suunniteltu erityinen tehostenappi salamalle, jotta salaman teho riittäisi valaisemaan tummaihoiset kasvot. Kameroissa oli myös kaksi linssiä, joiden avulla saataisiin kasvokuva ja profiilikuva samalle polaroidfilmille. Näitä kameroita käytettiin Etelä-Afrikassa apartheidin tarkoituksiperiin passikirjojen valmistuksessa. Passikirjojen avulla kontrolloitiin tummaihoisten liikkumista.³¹

Rasismin tarkastelun lisäksi teosten voi nähdä kommentoivan yleisesti valokuvan nojautumista vain nähtyjen, ulkoisten piirteiden varaan. Teos kiinnittää huomiota valokuvan näyttämään pintaan ja sen rajallisuuteen kyseenalaistaen valokuvan kyvyn kertoa näkyvän tavoittamattomissa olevista asioista. Teoksessa valokuvan ominaispiirteestä – näyttää jotain, kuvailla nähtyä – muodostuu rajoittava tekijä, ja valokuvasta välineenä tulee puutteellinen.

30 Broomberg & Chanarin 2014.

31 Broomberg & Chanarin 2014.



Kuva 5. Chanarin & Broomberg. *KodaColor-X 1968 frame 9. To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light.*³²



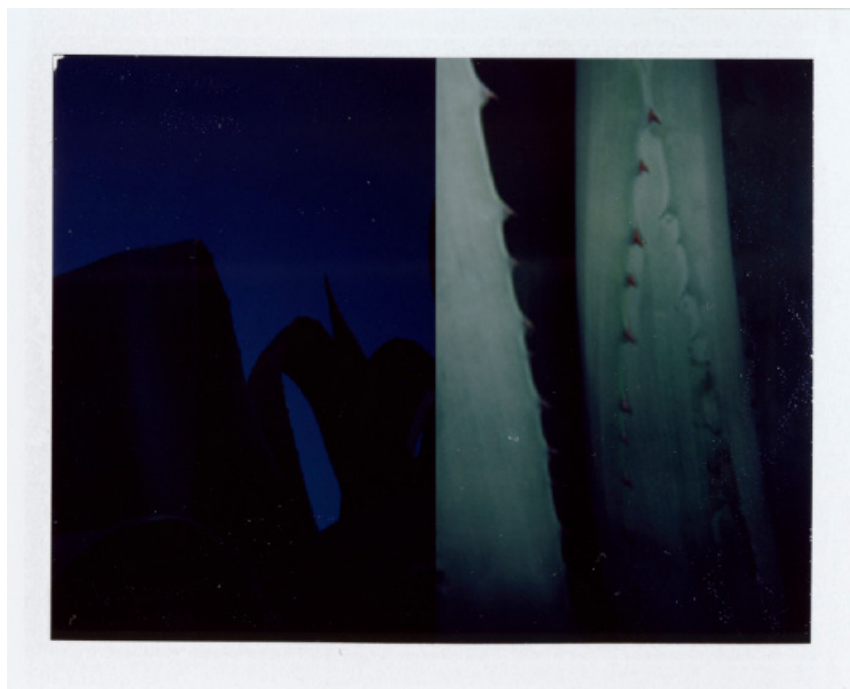
Kuva 6. Chanarin & Broomberg *Strip Test 3. To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light.*³³

32 Broomberg & Chanarin. <http://www.broombergchanarin.com/to-photograph-a-dark-horse---works>. Viitattu 5.11. 2014.

33 Broomberg & Chanarin. <http://www.broombergchanarin.com/to-photograph-a-dark-horse---works>. Viitattu 5.11. 2014.



Kuva 7. Chanarin & Broomberg. *Strip Test 6. To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light.*³⁴



Kuva 8. Chanarin & Broomberg. *I.D. 63. The Polaroid Revolutionary Workers Movement.*³⁵

34 Broomberg & Chanarin. <http://www.broombergchanarin.com/to-photograph-a-dark-horse---works>. Viitattu 5.11. 2014.

35 Broomberg & Chanarin. <http://www.broombergchanarin.com/id/#>. Viitattu 5.11. 2014.

Vastaamaton kysymys

Oma haluni kiinnittää huomiota myös valokuvaan itseensä välineenä johtuu epävarmuudesta valokuvan olemusta kohtaan. Monissa valokuvan merkityksen rakentumista koskevissa teorioissa ajattelija tunnustaa, ettei ole kuitenkaan lopulta saanut naulittua ristiriidattomasti valokuvan olemusta, tai kirjoituksista on epäsuorasti luettavissa ristiriitaisista ja tarkasti määrittelemättömistä ilmaisuista³⁶, että kokonaisvaltainen ja yksiselitteinen käsitys uupuu yhä. Tuntuu että kysymys, mitä valokuva oikeastaan on, on yhä edelleen vastaamatta, ja se putkahtelee ongelmallisesti esiin erilaisissa muodoissa. Voiko koko postmodernin ajattelun synnyn katsoa liittyvän tähän vastaamattomaan kysymykseen? Postmodernit teoriat väittävät, että valokuvalla ei ole itsenäistä historiaa tai pysyvää identiteettiä. Valokuvan merkitys on alati muuttuva ja riippuvainen – valokuvaus ei ole käsitettävissä yhtenä yksikkönä vaan alati muuttuvana lukuisten valokuvauksien joukkona.³⁷ Onko se vain yritys kiertää selittämätön kysymys valokuvauksen pohjimmaisesta olemuksesta?

Yksi valokuvaa koskevien kirjoitusten klassikoista, Roland Barthesin *Valoisa huone*, poikkeaa useasta valokuvateoreettisesta kirjoituksesta siinä mielessä, että se lähtee kartoittamaan valokuvaa ilman ennakko-oletusta tai hypoteesia purkaen valokuvaa henkilökohtaisesta katsojan näkökulmasta, ja kaiken filosofisen ajattelun jälkeen se jättää kysymyksen yhä avoimeksi, vaikka tarjoaakin siihen vastauksia. Jo alussa Barthes kirjoittaa, että tuntuu kuin valokuvaa ei olisi luokiteltavissa³⁸. James Elkinsin mielestä teoksen klassikkoasema ja siihen tehdyt lukuisat viittaukset kielivät nimenomaan valokuvatutkimuksen tilasta³⁹, siitä, että vieläköän ei ole pystytty vastaamaan, millainen kuvallisen esittämisen muoto valokuva oikeastaan on.

36 Seppänen 2014, 133–150. Viittaus esimerkkinä Seppäsen nostamiin ristiriitaisuuksiin teoksesta *Photography: A Critical Introduction*, toim. Liz Wells 2009.

37 Batchen 1997, 6; 11–12.

38 Barthes 1985, 10–13.

39 Elkins 2011, 171–185.

Ulkopuolinen

Geoffrey Batchen nostaa esiin valokuvauksen kehittä- ja syntyäaikoina käytyjä kirjakeskusteluja ja päiväkirjamerkintöjä niin valokuvauksen tunnetuilta ja vähemmän tunnetuilta kehittäjiltä. Yhteistä niillä tuntuu olevan palava halu valokuvaan.⁴⁰ *Valokuva, valokuvata, valokuvaus* olivat termejä, joita nykyään voi käyttää sujuvasti, mutta tuolloin koko sanaa ei ollut olemassa. Kirjoituksista paistaa määrittelyvaikeus ja hämmennys kehitteillä olevaa keksintöä kohtaan⁴¹. Kehitteillä on ollut kuvan muoto, joka on samalla aikaa aktiivinen ja passiivinen representaatio: Se piirtää luontoa mutta samalla antaa myös luonnon piirtää itseään. Se heijastaa kohdettaan ja samalla muodostaa kohteensa. Se sekoittaa kopion ja originaalin eroa ja muodostuu luonnon ja kulttuurin yhteisvaikutuksesta.⁴² Päämääränä valokuvan kehittäjillä tuntui kuitenkin olevan luonnon (*nature*) jäljentäminen kuvaan ilman ihmisen käden jälkeä.

Valokuvan syntyäaikoihin luonto alettiin nähdä ihmisen kokemuksen ja olemassaolon kautta suodattautuvana kokonaisuutena, jossa luonto ja kulttuuri kietoutuivat toisiinsa⁴³. Katsottiin, että ihmisen subjektiivisuuden ulkopuolisen olemassaolon kuvantamiseen tarvittiin erityinen laite, joka eliminoisi ihmiskäden tuottaman subjektiivisuuden, ihmiskäsi kun muokkaisi vääjäämättä kohteen todenmukaista olemusta. Näin saataisiin luonnon todenmukainen kuva eli todellisuus kuvaksi. Ihmisen luontosuhde kietoutuu mukaan yritettäessä ymmärtää valokuvan suhdetta todelliseen, siksi valokuvan ja todellisuuden suhde oli, ja on yhä edelleen, monimutkainen ja epäselvä⁴⁴. Monissa kirjoituksissa maiseman kuvaaminen nousee esiin keskusteltaessa luonnon kuvan tuottamisesta⁴⁵. Maisema ei kuitenkaan ole luonnon alkuperäinen olomuoto, vaan se on kulttuurisesti latautunut käsite. Se on näkymä, joka on ihmissilmän rakentama visuaalinen kokonaisuus luonnosta, ja tuon ajan käsitys maisemasta oli hyvin pittoreski, maalauksellinen.⁴⁶ Vaikka ”todellisen” luonnon ja ihmiskäsityksen muovaamaan luonnon ero jääkin kirjoituksissa hämäräksi, valokuvassa tuntuu alusta lähtien olleen jonkinlainen halu kohdata jotain itsestä (katsojasta, kokijasta) erillistä. Jotain, joka olisi saanut alkunsa yksittäisen kokijan subjektiivisuuden ulkopuolelta.

Keksintöä kehitellessä tärkeää ei ollut vain kuvan visuaalinen realistisuus – piirre, joka on kenties valokuvan näkyvin piirre. Tärkeää oli, että kuva muodostuisi ikään kuin kuvattavan kohteen itsensä kautta valonsäteiden avulla, ei vain kohteen kuvaksi, vaan myös sen jäljeksi.⁴⁷ Esimerkiksi

40 Batchen 1997, 24–56.

41 Batchen 1997, 63–69.

42 Batchen 1997, 69.

43 Batchen 1997, 62

44 Seppänen 2014, 186

45 Batchen 1997, 69

46 Batchen 1997, 69; Giblett 2012, 55

47 Seppänen 2014, 168.

William Henry Fox Talbotin fotogrammit muistuttivat visuaalisesti vain ääriviivoiltaan kohteina olleita kasveja, mutta ne olivat valon esiin tuoma jälki kohteina olleista kasveista. Ne vaativat syntyäkseen kohteen *todellisen läsnäolon*. Maalauskin voi olla visuaalisesti hämmentävän realistinen, mutta silti se ei sisällä samaa kohteen läsnäoloa kuin valokuva, kun taas visuaalisesti epärealistinen, esimerkiksi epätarkka valokuva säilyttää sisällään ajatuksen erityislaatuisesta suhteesta kuvan kohteeseen⁴⁸. Janne Seppänen nostaa pitkään käytössä olleen indeksisyyden käsitteen tilalle samankaltaisen termin *materiaalinen ydin*. Materiaalinen ydin on Seppäsen mukaan ominaisuus, joka on käsiteltävissä ilman, että kuvan visuaalisuutta tarvitsee välttämättä ottaa huomioon lainkaan, kun taas indeksisyyden käsitettä on totuttu tarkastelemaan rinnakkain ikonisuuden käsitteen kanssa, mikä vaatii kuvan visuaalisen esittävyden huomioon ottamisen⁴⁹. Valokuvaa katsoessa visuaalisen esittävyden lisäksi tietoisuus valokuvan ja kohteen suhteesta muotoutuu merkittäväksi.

48 Seppänen 2014, 70–71; 79; 90–91; 168–170.

49 Seppänen 2014, 79.

Häilyvä raja

J. M. Coetzeen romaanissa *Hämärän maat* kirjan päähenkilö on yksin koskemattomassa luonnossa. Hän kuvailee, kuinka ollessaan yksin ympärillä levittäytyvässä villissä luonnossa hän menettää käsityksen siitä, missä menee raja hänen itsensä ja ympäröivän välillä. “Minä olen kaikki se minkä näen.” Tämä johtuu tilasta ja eristyneisyydestä, yksinolosta tilassa, jossa asioita tarkkaillaan etäisyyden päästä pelkästään näköaistin avulla. Toiminnat rajoittuvat kehossa silmiin ja aisteissa näköön. Päähenkilön koko olemassaolo pakkautuu tuossa hetkessä näköaistiin, joka ylittää horisontista horisonttiin.⁵⁰ Katsojalle valokuva on samanlainen koskematon tila, jota valloitetaan tai asutetaan vain silmällä. Todellisen kosketuksen puuttuessa raja katsojan itsensä ja valokuvan esittämän asian välillä häilyy, tai ainakaan se ei ole enää sama ajan ja tilan välinen kuilu kuin ilman valokuvaa katsojalla ja kohteella olisi. Valokuvasta tulee silmän kautta jatke katsojan olemassaololle tai tietoisuudelle.

Valokuvaa katsotaan usein ikään kuin katsottaisiin kuvan kohdetta suoraan eikä valokuvan esittämää *representaatiota*⁵¹ kohteesta⁵². Löysin kirpputorilta vanhan valokuvan vuoresta⁵³. Kuvassa ei sinänsä ole mitään merkityksellistä minulle, mutta kiehtovaa siinä on se, että tuon valokuvan avulla voin muodostaa käsityksen kuvassa olevasta vuoresta. En tiedä vuoren nimeä tai sijaintipaikkaa, mutta valokuvan avulla tiedän sen olemassaolosta. Samalla kun valokuva vakuuttaa minua, että tuo vuori on jossain valkopeitteisine huippuineen, sen pinnassa oleva kuluma ja naarmut muistuttavat sen olevan vain valokuva. Se ei kuitenkaan ole pettymys vaan kutkuttava ajatus toisaalla olevasta, joka näyttäytyy minulle valokuvan välityksellä.

Valokuva tuntuu joskus ottavan korvikkeen muodon toisaalla olevalle. Valokuva representaationa edustaa jotain toisaalla olevaa; se asettaa silmien eteen jotain, joka ei ole samassa ajassa ja tilassa läsnä. Ristiriitaisesti valokuva tuo kohteensa läsnäolevaksi, mutta samalla kohteen poissaolo on juuri tuossa valokuvassa, joka tuo kohteen silmiemme eteen.⁵⁴ Valokuva ei kuitenkaan ole vain kuvaus kohteesta, vaan materiaalisen ytimen kautta se rakentaa katsojalle myös kokemuksen yhteydestä kuvan kohteeseen⁵⁵. Kuvan katsomisessa minulle tärkeäksi muodostuu sidos maailmaan. Katsoessani kuvaa olen tietoinen myös omasta olemassaolostani, ja kokemus kuvasta suodattuu sen kautta.

50 Coetzee 2007, 136.

51 *Representaatio*; jonkun toisaalla olevan edustaminen, kuvana oleminen. Seppänen 2013, 95.

52 Seppänen 2014, 159.

53 ks. kuva 9.

54 Seppänen 2014, 95–96.

55 Seppänen 2014, 97–98.

Kohtaaminen puolitiessä

Kirjailija W.G. Sebaldin mukaan valokuvaa katsoessa tuntuu kuin keho olisi yhä edelleen tavallisessa todellisuudessa, mutta silmien kautta ollaankin jo toisessa todellisuudessa. Valokuva vetää katsojan pois todellisesta maailmasta epätodelliseen maailmaan. Ristiriitaisesti Sebald kuvailee tätä epätodellista maailmaa maailmaksi, jonka perustasta⁵⁶ ei voi olla varma mutta jonka aistii (siellä) olevaksi.⁵⁷ Valokuva siis näyttää tuntemattoman todellisuuden, jonka olemassaolosta ja todenmukaisuudesta se antaa vakuutuksen, vaikka katsojalle se tuntuisikin epätodelliselta.

Mietin johtuuko viehätökseni valokuvaan osittain juuri siitä, että se tarjoaa tunteen toisaalla olosta rikkoen olemassaoloni rajat. Pidinhän jo lapsena kirjallisuudesta juuri sen takia, että maailma avautuu sen kuvauksen kautta, ja ainakin hetkellisesti pystyn irroittautumaan olinpaikastani, rikkoa fyysisyyden rajoja ainakin ajatuksellisesti. Valokuva tekee saman, mutta samalla se sitoo materiaalisen ytimensä vuoksi katsojan kiinni maailmaan. Valokuvaa katsoessani tiedän, että sen kohde on ollut olemassa, ja juuri se koskettaa mutta ei melankolisesti menetetyistä ja ajan kulusta muistuttaen, kuten Barthesia⁵⁸, vaan ilahduttavasti ja korkeintaan *sehnsuchtin* mukaista kaipuuta herättäen. Sehnsucht on termi, jota kirjailija Robert Louis Stevenson käyttää kuvailemaan jonkin sellaisen etsimiseen ja kaipaamiseen, joka on alati toisaalla. Tuo toisaalla oleva on matkaajalle avautuva kaukainen näkymä, jonka hän haluaa tavoittaa mutta joka tavoitetuksi tullessaan menettää kaukaisen tavoittelun synnyttämän halun ja hohteen.⁵⁹ Sehnsucht on siis halua ja yritystä tavoittaa jotakin, jota ei voi loppujenlopuksi kuitenkaan tavoittaa – ainakaan sellaisena kuin se etäisen halun kohteena näyttäytyi, ja näin tilalle tulee aina uusi tavoittelun kohde.

Walter Benjamin näkee valokuvan kyvyn tuoda kaukaisia asioita lähelle ongelmallisena. Hän argumentoi, että jokaisella kohteella on *tässä-ja-nyt* arvo, joka korostaa kohteen alkuperäisyyttä ja uniikkia olemassaoloa. Valokuva taas on kopio, jäljennös alkuperäisestä, joka kumoaa kohteen tässä-ja-nyt arvon. Se tuo kohteet saavutettavaksi halki ajan ja tilan rikkoen niiden auran.⁶⁰ Aura liittyy kohteen alkuperäisyyden kokemukseen, ja siihen kietoutuu saavuttamattomuuden ja etäisyyden tunne. Benjamin avaa näkemystään maisemakokemuksella: tarkastellessa horisonttiin piirtyvää vuorijonoa tai puunoksasta lankeavaa varjoa katselija on tietoinen kohteen olemassaolosta mutta samalla sen saavuttamattomuudesta. Aura on ainutlaatuista etäisyyden tuntua huolimatta siitä,

56 Sebald käyttää sanaa *constitute*: perustua, rakentua, olla, koostua, määräytyä. Sanalle ei löydy täysin vastaavaa suomennosta.

57 Scholtz 2007, 105.

58 Barthes 1985, 102.

59 Stevenson 2013, 44–46.

60 Benjamin 1989, 142–146.

kuinka lähellä kohde on.⁶¹ Valokuva rikkoo tuon auran tuomalla alkuperäisen puolitiehen vastaan⁶², tehden sen saavutettavaksi ja jäljennettäväksi. Juuri tuo puolitiehen vastaantulo kiinnostaa minua. Mitä on kohdata jokin asia valokuvan avulla, puolitiessä sen oikeasta olinpaikasta ja ajasta, sen alkuperästä?

Valokuva ei kuitenkaan onnistu tuomaan kohdettaan saavutettavaksi. Se tuo sen nähtäväksi, mutta etäisyys säilyy aivan kuten kaukaisuudessa piirtyvässä vuorijonossa, jonka vain näkökyky tavoittaa – alkuperäinen kohde häämöttää yhä tavoittamattomissa. Koska valokuva tuo kohteen läsnäolevaksi samalla tuoden esiin kohteen poissaolon, etäisyys ja välimatka ovat aina läsnä valokuvassa. Siksi etäisyyden ja alkuperäisyyden aura saattaa olla valokuvassa vahvastikin läsnä. Barthesin Valoisassa huoneessa valokuvan merkitykselliseksi tekijäksi nousee juurikin alkuperäisen kohteen aura, joka “*säteilee*” valokuvasta⁶³. Barthes keskittyy myös etäisyyteen, mutta ajallisessa muodossa liittäen sen ajan kulumiseen, muistoon ja kuolemaan. Etäisyys fyysisenä tilallisena ominaisuutena korostuu valokuvateorioissa harvemmin, vaikka sitä saatetaakin sivuta mainitsemalla valokuvan tuovan asioita niin ajallisesti kuin tilallisestikin lähemmäs⁶⁴.

Valokuvan kohtaamisen vaikutuksista kertoo Seppäsen esimerkki siitä, että valokuvan tai videokuvan avulla voi katsoa itseään kävelemään opettelevana lapsena⁶⁵. Valokuva tekee osittain mahdolliseksi sellaisen kohtaamisen, joka on täysin mahdotonta; oman itsensä toisaalla. Minulle tämä kertoi järjestyttävämmiin valokuvauksen kyvystä vaikuttaa maailmankuvaan kuin mikään muu esimerkki. Loppujen lopuksi valokuvan laajentava vaikutus ei ole pelkästään kaukaisten paikkojen tai historiallisten hetkien todistamista vaan jotain, joka vaikuttaa vahvasti käsitykseen, miten minä olen maailmassa ja miten maailma on ympärilläni. Valokuvissa jokin “*tapahtuu kuin jossain kaukana ja silti maailmamme keskellä*”⁶⁶. Valokuvauksella on tapa sitoa maailmaa yhteen, muodostaa suhdetta maailman ja yksittäisen kokijan välillä.

61 Benjamin 1989, 145.

62 Benjamin 1989, 143.

63 Barthes 1985, 86–88.

64 Seppänen 2014, 99–100.

65 Seppänen 2014, 34–35.

66 Laakso 2007, 4.



Kuva 9. Kuvaaja tuntematon.⁶⁷

⁶⁷ Löydetty kirpputorilta Unkarista, Budapestista.

Lost and Found

Vuoden 2011 maaliskuussa tsunami iski Japanin itäosaan. Munemasa Takahashin johtama *Lost and Found: Family Photos Swept Away by 3.11 East Japan Tsunami* projekti koostuu valokuvista, joita pelastustyöntekijät löysivät ja keräsivät tuhoalueelta. Vapaaehtoisista koostuva ryhmä puhdisti kuvat ja palautti ne mahdollisuuksien mukaan omistajilleen. Osa kuvista oli kuitenkin tuhoutunut vesimassoissa tunnistamattomaksi, eikä niitä voitu palauttaa omistajilleen.⁶⁸

Nämä pois pyyhkiytyneet kuvat muistuttavat ja kertovat tietenkin katastrofista, surusta ja kuolemasta, mutta samalla ne osoittavat valokuvan pinnan taakse kysyen, mikä valokuva oikeastaan on. Suurena massana katsottuna yksittäisen valokuvan ilmentämä henkilökohtainen menetys heikkenee. Kuvat muuntuvat tarkasteltaviksi valokuvauksena, ei pelkästään valokuvina, jotka viittaavat kyseiseen tapahtumaan ja ihmiskohtaloihin.⁶⁹ Poispyyhkiytyneet kuvat kysyvät, mikä valokuvassa oikeastaan on tärkeää: Sen kohde vai materiaallinen valokuva? Kuva vai ajatus yhteydestä, joka valokuvalla on ollut kuvattuun henkilöön? Alkuperäinen kuva-aihe ei ole enää tarkasti hahmotettavissa, mutta silti ajatus kohteen todellisesta läsnäolosta kuvassa ja kuvan tärkeydestä kuvan kantajalle säilyy tuhoutuneessa kuvassa, oikeastaan se piirtyy alleviivatusti esiin tuhoutuneiden kuvien kautta. Tärkeämmäksi, kuin itse kuva, muodostuu valokuvan kantama ajatus siitä, että valokuvassa ollut kohde on todella ollut kameran edessä ja on siksi läsnä myös valokuvassa.

68 Lost And Found Project 2014.

69 Lost And Found Project 2014.



Kuva 10. *Lost and Found: Family Photos Swept Away by 3.11 East Japan Tsunami.*⁷⁰



Kuva 11. *Lost and Found: Family Photos Swept Away by 3.11 East Japan Tsunami.*⁷¹

70 The Japan Times. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/03/08/books/book-reviews/photos-found-after-the-tsunami-leave-a-mark/#.VG5PLPmsXjY>. Viitattu 5.11.2014.

71 Aesthete Curator. <http://aesthetecurator.com/lost-and-found-project>. Viitattu 5.11.2014.

I Watch the Moon

I Watch the Moon on teos, jonka aloitin kirjoittaessani tätä opinnäytetyötä. Valokuvaan joka ilta taivasta yrityksenäni kuvata kuu ja kuvien yhteyteen liitän tiedon siitä kuinka monta päivää on kulunut siitä, kun ihminen vieraili ensimmäisen kerran kuussa. Toisinaan kuvissa kuu näkyy taivaalla, toisinaan se on pilvien peitossa tai näkyvissä on pelkkiä tähtiä.

Teos sai alkunsa ajatuksesta, että valokuva on kuin jatke näkökyvylle. Suuri osa käsityksestä, millainen kuu on, perustuu valokuvaan ja vain muutama ihminen on todistanut kuun olemassaolon olemalla itse paikan päällä. Valokuvalla yritän tavoitella jotain, joka on etäällä, mutta yrityksestä huolimatta se pysyy yhtä kaukaisena ja saavuttamattomana kuin ennenkin.



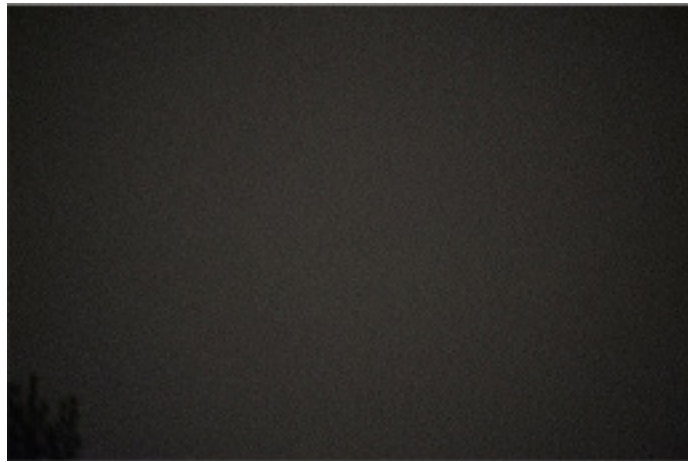
after 45 years, 2 months and 12 days of the first visit to the Moon

Kuva 12. Maria Kojonen. *I Watch The Moon.*



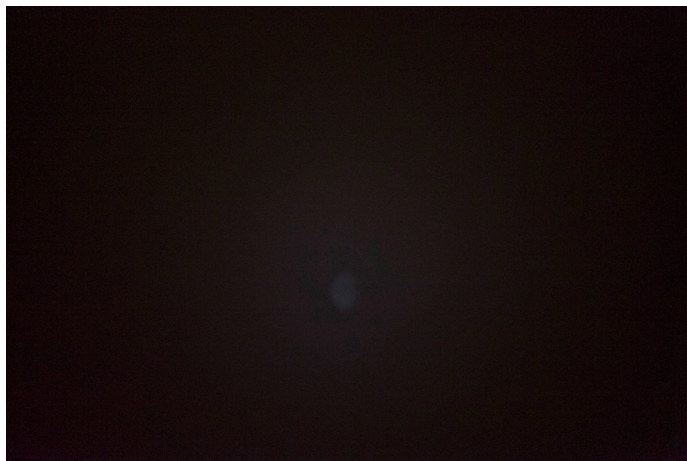
after 45 years, 2 months and 18 days of the first visit to the Moon

Kuva 13. Maria Kojonen. *I Watch The Moon.*



after 45 years, 2 months and 20 days of the first visit to the Moon

Kuva 14. Maria Kojonen. *I Watch The Moon.*



after 45 years, 2 months and 22 days of the first visit to the Moon

Kuva 15. Maria Kojonen. *I Watch The Moon.*

Olemisen tila

Usein kuvatessani minulla on tunne, että kamera on minun ja kohteni välissä. Saadakseni valokuvan minun on hetkellisesti luovuttava asemastani, astuttava ikään kuin pois ajasta kuvaustapahtuman vaatimaksi hetkeksi. Tällöin olen tavallaan maailman ja valokuvan välissä, loppujen lopuksi kohtaamatta kumpakaan todellisena tai täydellisenä. Etenkin matkustaessani tämä tunne vahvistuu. Monille kuvaajille kuvaaminen on luonteva tekosyy kohdata uutta ja tutustua vieraaseen. Minä taas mietin usein, mitä olisi kohdata ilman, että katsoo kohdattua mahdollisena valokuvana. Kohdata ilman taka-ajatusta, yrittämättä pakottaa kohteen olemusta rajalliseen valokuvaan.

Toki on kuvaajia, jotka tekevät juuri tätä parhaiten; kohtaavat kameransa avulla, havainnoivat ja kertovat kameralla luottaen siihen, että valokuvan rajaama otos on riittävä. Esimerkiksi Heikki Kaskin kuvasarja *Tranquillity* pienestä amerikkalaisesta kylästä puhuttelee yksinkertaisesti valokuvilla tavallisesta mutta tuntemattomasta. Kaski kertoo, että hän halusi kuvata vapaasti päättämättä, mitä hän kuvaa⁷². Hän ei määritä etukäteen minkälaisia merkityksiä kuvien tulisi kantaa vaan tavallaan antautuu maailmalle kameransa kanssa. Kuvaajana hän säilyttää etäisyyden kohteisiinsa ja myös omiin valokuviinsa jättäen kuvat avoimiksi. Kuvissa on tietynlaista tyhjyyttä ja merkityksettömyyden tunnetta. Harri Laakson mukaan merkityksen katoamisen pelko näkyy nykyvalokuvissa nimenomaan tällaisissa poissaolon jäljissä. Sen sijaan, että kameralla itsepäisesti yritettäisiin osoittaa kohteeseen piilotettu merkitys, kamera astuu askeleen taaksepäin ja suuntaa osoituksensa johonkin näennäisesti merkityksettömään. Kuitenkin tämä merkityksettömyys nousee lopulta merkitykseksi näyttävien printtien muodossa, ja valokuva säästyy ainakin näennäisesti merkityksettömyydeltä.⁷³

Kamera tuntuu aina merkkäavan kohteensa valokuvassa, se ei pysty kohtaamaan toiseutta toisena, vierasta vieraana, vaan pyrkii aina jättämään oman jälkensä valokuvaan. Kuten puolessavälissä kirjoitusta jo siteerasin: *kokemukset eivät voi olla puhtaita ja välittymättömiä. Ei ole olemassa yhtä totuutta, vaan useita erilaisia totuuksia, ja puhtaus on illuusio*⁷⁴.

72 Kaski 2013, 24.

73 Laakso 2003, 28.

74 Hietaharju 2006, 110.

Ajatus kuvasta

“Valokuvaus merkitsi minulle lähinnä kuvien ottamista. Sitten jokin muuttui. Nykyään ajattelen, että valokuvaus on pikemminkin olemisen tila kuin vain hetki, jolloin käytetään kameraa. Se tarkoittaa, että valokuvaus on enemmän kohtaamista sekä tilanteiden ja ajatusten jakamista kuin täydellisen kuvaston luomista.”⁷⁵

Tähän lisäisin, että valokuva on muutakin kuin se hetken kuva, joka tulee näkyväksi valokuvassa, ja kohtaamiset ilman kameraakin voivat muuntua valokuviksi. Tietyn hetken ja kohteen vangitseminen kameralla ei tunnu minulle tärkeältä, vaan valokuva on keino, jolla etsiä uutta tapaa kuvantaa jokin ajatus⁷⁶.

Tavoittelu ja halu tuntuvat toistuvan eri aiheissa, joista olen kirjoittanut. Jonkinlainen halu nähdä valokuvan “taakse”; tavoitella sen rajoja, kyseenalaistaa valokuvaa. Minulle valokuva on myös eräänlaista maailman tavoittelua, omaa tapaani kurottautua kohti maailmaa. Näen matkaamisessa ja valokuvassa jotain samaa. Molemmat ovat jollain tapaa keräilemistä; matkaaminen uusien paikkojen ja kokemusten sekä perinteisesti nähtävyyksien keräämistä, ja valokuvaamiseni on lähestulkoon aina ollut havaintoon perustuvaa kohteiden ”keräämistä”, en ole koskaan kokenut kuvien lavastamista tai suunnittelua omakseni. Molemmissa on tiettyä intensiteettiä, kokemista ja vieraan tavoittamista, mutta samalla katoavaa ja tavoittamatonta. Halua kohdata ohikiitävyyden ja etäisyyksien sallimassa tilassa.

Valokuva tuottaa representaation nähdystä maailmasta. Se on korvike jollekin toisaalla olevalle – jotain joka on läsnä, mutta oikeastaan poissaoleva. Etäisyys on valokuvassa väijäämätön ja kokemus piiryy näkökyvyn puitteissa, tavoitanko haluamani?

Muistiinpanoissani lukee: oikeastaan *ajatus* valokuvasta on kiehtovampi ja ihmeellisempi kuin yksikään valokuva kuva-aiheineen. Epätäydellisyys, etäisyys, vaikeus, tavoittelu; ne kaikki kulkevat valokuvissa tuon ajatuksen alla, mutta siitä huolimatta valokuva mahdollistaa jonkinlaisen kohtaamisen maailman kanssa, ja siinä on valokuvan viehätys.

75 Zbierksi 2014, 52.

76 Laakso 2003, 66.

*“Siinä ne sitten tuijottivat maata, rumaa ja alastonta vuorirantaa, ja haaveilivat sen niin kauniiksi,
kuin lahjat suinkin kannattivat⁷⁷.”*

77 Pälsi 1927, 65.

KUVALUETTELO

Kuva 1. Kojonen, Maria (2013) Teoksesta *Lätäköt joilla on kiiltävät pinnat kiiltävät kirkkaanpunaisessa valossa.*

Kuva 2. Kojonen, Maria (2013) Teoksesta *Lätäköt joilla on kiiltävät pinnat kiiltävät kirkkaanpunaisessa valossa.*

Kuva 3. Kojonen, Maria (2013) Teoksesta *Lätäköt joilla on kiiltävät pinnat kiiltävät kirkkaanpunaisessa valossa.*

Kuva 4. Oey, Stefanel (2014) Installaatiokuva näyttelystä *Kertalippu* Ullakkogalleriassa.

Kuva 5. Chanarin & Broomberg (2012) *KodaColor-X 1968 frame 9. Sarjasta To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light.*

Kuva 6. Chanarin & Broomberg (2012) *Strip Test 3. Sarjasta To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light.*

Kuva 7. Chanarin & Broomberg (2012) *Strip Test 6. Sarjasta To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light.*

Kuva 8. Chanarin & Broomberg (2013) *I.D. 63. Sarjasta The Polaroid Revolutionary Workers Movement.*

Kuva 9. Kuvan nimi, kuvaaja ja vuosi tuntematon.

Kuva 10. Takahashi, Munemasa (2012) *Lost and Found: Family Phtotos Swept Away by 3.11 East Japan Tsunami.*

Kuva 11. Takahashi, Munemasa (2012) *Lost and Found: Family Phtotos Swept Away by 3.11 East Japan Tsunami.*

Kuva 12. Kojonen, Maria (2014) Teoksesta *I Watch The Moon.*

Kuva 13. Kojonen, Maria (2014) Teoksesta *I Watch The Moon.*

Kuva 14. Kojonen, Maria (2014) Teoksesta *I Watch The Moon.*

Kuva 15. Kojonen, Maria (2014) Teoksesta *I Watch The Moon.*

LÄHDELUETTELO

- Barthes, Roland** (1985) *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Jyväskylä: Gummerus Oy.
- Batchen, Geoffrey** (1997) *Burning With Desire: The Conception of Photography*. Cambridge: MIT Press.
- Baudrillard, Jean** (1999) *Photographies: For Illusion Isn't The Opposite of Reality*. Toim. Peter Weibel. Fotografien, Photographies, Photographs, 1985-1998. Berliini: Hatje Cantz Publishers.
- Benjamin, Walter** (1989) *Taideteos Teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto, Tutkijaliitto.
- Coetzee, J. M.** (2007) *Hämärän maat*. Suom. Seppo Loponen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Giblett, Rod; Tolonen, Juha** (2012) *Photography and Landscape*. Bristol: Intellect.
- Elkins, James** (2008) *What Do We Want Photography To Be?* Toim. Geoffrey Batchen. Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida. Cambridge: MIT Press.
- Hawthorne, Nathaniel** (1957) *Seitsenpäätäinen talo*. Suom. Aune Brotherus. Porvoo: WSOY.
- Hietaharju, Mikko** (2006) *Valokuvan voi repiä: Valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kaila, Jan** (2002) *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa: Teoksia vuosilta 1998–2000*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Kaski, Heikki** (2014) *Tranquillity*. Haastattelija Hannamari Shakya. Photo Raw #23/2013. Helsinki: Soul Creations Oy.
- Krauss, Rosalind E.** (1999) *Critical Inquiry*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Laakso, Harri** (2003) *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Laakso, Harri** (2007) *Harmaa aines / Jälkinäytös*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Lyotard, Jean-Francois** (1989) *Vastaus kysymykseen: mitä postmoderni on?* Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Moderni / Postmoderni: Lähtökohtia keskusteluun. Jyväskylä: Tutkijaliitto.
- Pälsi, Sakari** (1927) *Suuri, kaunis ja ruma maa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Scholz, Christian** (2007) *'But the Written Word Is Not a True Document': A Conversation with W. G. Sebald on Literature and Photography*. Toim. Lise Patt & Christel Dillbohner. Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald. New York: ICI Press.

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

Sontag, Susan (1984) *Valokuvauksesta*. Suom. Kanerva Cederström & Pekka Virtanen. Hämeenlinna: Love-kirja.

Stevenson, Robert Louis (2013) *Kävelyretkistä*. Suom. Alice Martin. Helsinki: Basam Books Oy.

Sutinen, Ville-Juhani (2013) *Transit*. Turku: Savukeidas.

Wilson, Dawn M. (2012) *Taidetta vai ei? Valokuva ja filosofia*. Toim. Jan-Erik Lundström. Valokuvallisia todellisuksia. Suom. Päivi Rajakari. Helsinki: Like.

Zbierski, Piotr (2014) *Love Has to Be Reinvented*. Photo Raw #24/2014. Haastattelija Hannamari Shakya. Helsinki: Soul CreationsOy.

Internet-lähteet

Broomberg & Chanarin (2014) *To Photograph the Details of A Dark Horse in A Low Light*. Viitattu 31.10.2014.<http://www.choppedliver.info/to-photograph-a-dark-horse>.

Broomberg & Chanarin (2014) *The Polaroid Reolutionary Workers Movement*. Viitattu 31.10.2014. <http://www.choppedliver.info/id>.

Dictionary.com (2014) *Abstract*. Viitattu 31.10.2014. <http://dictionary.reference.com/browse/abstract>.

Lost & Found Project (2014) *About*. Viitattu 31.10.2014. <http://lostandfound311.jp/en/about>.

Lost & Found Project (2014) *Geoffrey Batchen's Essay*. Viitattu 31.10.2014 <http://lostandfound311.jp/en/essay/index.html>.

Turun Taidemuseo (2014) *Anni Leppälä: Metsänsisusta*. Viitattu 31.10.2014. <http://www.turuntaidemuseo.fi/studio>.

The Wall Street Journal (2014) *Snapchat Discussing New Content Service With Advertisers and Media Firms*. Viitattu 31.10.2014. <http://online.wsj.com/articles/snapchat-discussing-new-content-service-with-advertisers-and-media-firms-1408486739>.

Weselius, Hanna (2014) *Valokuva, puhelias kuin muumio*. Viitattu 31.10.2014. <http://www.hannaweselius.fi/media/blog/?s=2013-12-01-valokuva-puhelias-kuin-muumio>.

WordSense (2014) *Abstraho*. Viitattu 31.10.2014. <http://www.wordsense.eu/abstraho>.