

Opinnäytetyö (AMK)

Kuvataide

Valokuva

2020

Petra Noppiari

DEBRIS

– valokuvan pirstaleet, jäänteet ja rauniot

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Kuvataide | Valokuva

2020 | 22

Petra Noppiari

DEBRIS

- valokuvan pirstaleet, jäänteet ja rauniot

Tämä opinnäytetyö pyrkii pohtimaan valokuvaa objektina ja erittelemään valokuvan materiaalisia ulottuvuuksia. Täten teksti sivuaa aluksi jossain määrin valokuvan ontologisia kysymyksiä, joiden jälkeen kirjallisen opinnäytetyön tavoitteena on soveltaa pirstaleiden, jäänteiden ja raunioiden ajatusta valokuvaan.

ASIASANAT:

valokuvaus, ontologia, materiaalisuus, esineellisyys

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Fine Arts | Photography

2020 | 22

Petra Noppiari

DEBRIS

- leftovers of photography

This bachelor's thesis attempts to contemplate some of the materialistic aspects of photography and its objecthood. Therefore, this text starts with a few notes on photography's ontology, and after this the aim is to apply photography as debris.

KEYWORDS:

photography, ontology, materiality, objecthood

SISÄLTÖ

1 ALUKSI	5
2 IRRALLAAN	6
3 PIRSTALEET	12
4 JÄÄNTEET	17
5 RAUNIOT	19
6 LOPUKSI	20
LÄHTEET	21

KUVAT

Kuva 1. 'Untitled' sarjasta La Poupée, 1934.	10
Kuva 2. 'Untitled' sarjasta La Poupée, 1934.	11
Kuva 3. Attaque: Période Épileptoïde, n. 1876.	15
Kuva 4. Daguerreotypyppi koristellussa kotelossa, n. 1850.	16

1 ALUKSI

Joitain vuosia sitten erään kurssin esseessä käsittelin valokuvan aikaulottuvuuksia pirstaleiden, jäänteiden ja raunioiden kautta. Nyt tässä kirjallisessa opinnäytetyössä pyrin vuorostaan refleктоimaan valokuvan materiaalisia piirteitä: kuvan olemista pirstaleina, jäänteinä ja raunioina. Näihin toki liittyy yleisestikin ajatukset valokuvasta objektina ja esineenä. Osaltaan tavoitteena on myös jatkaa siitä, mihin tuli jäätyä aiheen kanssa, ja siten tämä näytetyö lienee tekstilajiltaan enemmänkin esseemuotoinen.

Tämän opinnäytetyön kolmannessa luvussa erittelen valokuvaa pirstaleina: valokuva on jokseenkin irrallinen median muoto, se on kontekstistaan varsin riippuvainen ilmestys. Käsittelen myös yleisesti käsityksiä objektista ja esineellisyydestä. Neljännessä luvussa puolestaan pohdin kuvaa jäänteenä. Valokuva on tavallaan itsensä reliikki – merkityksellinen esine tulkitsijalleen, mutta itse objektina varsin ylimääräinen ja merkityksetönkin. Neljännessä luvussa käsittelen myös valokuvaa todistusaineistona, ja tässäkin osiossa korostuu kontekstisidonaisuus. Viidennessä luvussa puhuttelen valokuvaa rauniona: valokuvakaan ei kestä ikuisesti ajan kolhuja. Kirjallisen opinnäytetyön lopussa ja viimeisessä luvussa kuusi yritän tiivistää käsittelyosioista joitain oleelliseksi koettuja kohtia.

Kuitenkin ennen näitä edellä mainittuja lukuja on jossain määrin tarpeellista sanoittaa yleisellä tasolla jotain valokuvan ontologiasta, sillä näihin valokuva pirstaleena, jäänteenä ja rauniona kiinnittyy. Seuraava kirjallisen opinnäytetyön toinen luku avaa siis valokuvan tapoja olla (kuten niin monet muutkin ovat yrittäneet sanoittaa valokuvan tapoja olla ja olemusta). Luku on jokseenkin laaja, mutta toivottavasti selvittävässä.

2 IRRALLAAN

Artikkelissaan *Kuva mediakasvatuksen objektina* Reijo Kupiainen (2011, 197) erittelee yleisemmin kuvamaailman kvasiobjektimaista luonnetta: eritoten valokuvan historiassa on kiistelty, miten ja millainen valokuva on. Kupiainen (2011, 196) sanoittaa, että kvasiobjekti ei ole selkeästi subjekti (tekijä) eikä objekti (teon kohde) ja kuva on samaan aikaan sekä tabula rasa että ympäröivän todellisuuden mielivallan alamainen. W.J.T Mitchellin mukaan (Mitchell 2005, Kupiaisen 2011, 198 mukaan) kuvaa eittämättä tulkitaan aina joko retoriikan keinojen tai semiotiikan kautta, ja Mitchell kysyy, eikö kuvallakin voisi olla vain oma ekologiansa. David Bate (2009, 126) puolestaan lähestyy kuvaa objektina pohtimalla muun muassa objektiivisanan konnotaatioita: objektiivinen ei pelkästään ole kamerasen osa vaan sillä myös tähdätään. Tähtäämisen teko voi itsessään taas fetisoida – tähtääminen voi idealisoida objektin esineellisyyttä (Bate 2009, 126). Esimerkiksi jälkimmäisestä Bate (2009, 126) mainitsee asetelmataiteen perinteen, jossa varsin usein erilaiset objektit rakentavat symboliikkaa kuvan tulkitsemiselle, jolloin täten toki objektin esineelliset merkitykset yleensä korostuvat. Baten ajatuksia hieman jatkaen tai muokaten voisi siis kai muotoilla, että valokuvan tapahtuma itsessään voi olla jo fetisoiva, koska useimmiten kuvan tekeminen kuitenkin vaatii jonkinlaista päättävyyttä esimerkiksi rajauksen suhteen – rajaaminen edellyttää tähtäämisen tekoa.

Valokuva näyttäisi olevan siis varsinainen ristiriitaisuuksien kuva: keskustelu vaikuttaisi tapahtuvan raja-alueen reunoilla. Täten sorrun erittelemään valokuvan olemusta jokseenkin tuttujenkin tautologisten määritelmien kautta muutamain sanoin.

Tekstissään Kupiainen (2011, 198) puhuu kuvan magiikasta ja elävöittämisestä, joihin Kupiainen viittaa muun muassa erityisesti mediakasvatuksen yhteydessä tunnustetusta ajatuksesta kuvan sisällyttämästä voimasta: kuva voi vaikuttaa suoraan katsojaan. Esimerkkinä kuvan voimasta Kupiainen (2011, 198) referoi muun muassa Roland Barthesin punctum-teoriaa, jonka mukaan kuvassa on enigmaattista taikaa, joka raukeaa, jos vaikka pyytää ihmisiä puhkomaan silmät äitinsä valokuvasta. Daquerren diorama aikaan taas pyrki häivyttämään kuvan takana olevan teknologian läsnäolon ja luomaan täydellisen elävän kuvan illuusion: "...kuvasta tuli elävä ilman viitettä sen keinotekoisuuteen" (Kupiainen 2011, 199). Käsittelyluvun *Kuva* lopuksi Kupiainen nostaa vielä esille R.L. Rutsbyn teorian Frankenstein-kompleksista – kvasiobjekti edellyttää jossain määrin teknologian elävöittämistä ja magiikkaa. Objektiivinen on aktiivinen subjekti, joka tähtää ja

tuottaa objektin eli ”kuolleen” kuvan. Sinänsä paradoksaalisesti teknologiaa (vaikkapa kameraa) täytyy elävöittää saadakseen jotain kuollutta. Prosessi muistuttaa osaltaan metsästystä tai ajojahtia (onhan valokuvan väkivaltaisesta kielestäkin joskus käyty keskustelua). Eräänlainen sovitus Rutsbyn Frankenstein-kompleksista on osaltaan jo läsnä André Bazinin ajatuksissa vuodelta 1967 teoksessa *What Is Cinema?: Volume 1* Tekstissään *The Ontology of the Photographic Image* Bazin (2005, 10) viittaa valokuvaan palsamointiprosessina, jossa elämää säilötään representaationa elävästä elämästä. Valokuva on siis kvasiobjekti eli siksi kuvahybridi.

Vastavuoroisesti edelliseen kappaleeseen voisi todeta, että kuva on kuollut: ajatus kuolleesta kuvasta kuulostaa jo varsin kuluneelta kliseeltä tai kornilta, mutta ajatukseen törmää valokuvan teoriassa niin usein, että se täytyy ainakin ottaa esille. Kuten André Bazin jo runollisesti viittasi edellisessä kappaleessa valokuvaan palsamointina, ranskalainen semiotikko Roland Barthes (1993, 92) jatkaa samoilla linjoilla ja toteaa valokuvan toteuttavan kuoleman tahtoa, vaikka se yrittää imitoida elämää. Voisi siis tulkita, että Bazinille ja Barthesille representaatio on kuolemaa. Barthes (1993, 92) jatkaa ja viittaa valokuvaajiin kuoleman välittäjinä: ilmeisesti valokuvan teko itsessään on jo osa hautajaisaattuetta. Maria Karoliina Lukala (19) kirjoittaa taas valokuvaesineen elämänkaaresta kirjallisessa opinnäytetyössään vuodelta 2014, että esineellisyyden kautta valokuvan kuolema yritetään naamioida ikuisuudeksi. Lukala (2014, 18) myös toteaa, että esineen kuolemattomuuskin on useimmiten harhaa, koska kuva esineenkään ei kestä ikuisesti. Esimerkiksi fyysistä printtiä koettelevat muun muassa ilmankosteus ja valo, ja puolestaan hajonnutta tai kadonnutta tiedostoa ei voi aina palauttaa. Toisaalta kuvanveistäjäkin joutuu kohtaamaan samoja realiteetteja kuin valokuvaajakin: veistoskaan ei aina kestä aikaa. Kuolema on siis tässä suhteessa ehkä onneksi demokraattista tai demokratisoivaa.

Artikkelissaan Kupiainen (2011, 203) kirjoittaa myös mediakasvatuksen fokaalisesta kuvasta esimerkkeinään eritoten internetin meemit ja fandom-kuvasto: nekin ovat luonteeltaan kvasiobjekteja, koska kyseiset kuvat ovat morfologisia ja täten niitä ei voi typistää pelkästään representaatioksi. Fokaalisuuden idean esittäjän filosofi Albert Borgmannin (Borgmann 1984, Kupiainen 2011, 203 mukaan) sanoin fokaalisuus on omistautuneisuutta ja läsnäoloa – se edellyttää aina keskittymistä tietyn toiminnan äärelle. Esimerkkeinä fokaalisuudesta toimii vaikkapa viulun soitto tai ruokailu läheisten kanssa. Valokuvakin on täten ajateltuna fokaalista, koska se sitoo tekijäänsä tietyn toiminnan äärelle (tai ainakin voi toivoa, että kuvan teko vaatii edes jonkinlaista keskittymistä tietyn toiminnan

äärelle). Vastavuoroisesti esimerkiksi teknologia ei ole fokaalista, koska se on taustakohtinaa, ja Heideggerin Vorhanden-käsitystä mukaillen teknologian avulla lähinnä orientoitutaan (Borgmann 1984, Kupiaisen 2011, 203 mukaan; Heidegger 2000, Visalan 2011, 144 mukaan). Valokuvan kai voisi väittää harvemmin olevan taustatoimintaa, ellei se sitten ole esimerkiksi automatisoitua, mutta se vaatii jo toisenlaista keskustelua. Toisaalta kuten tämän kappaleen alussa tuli todettua, itsessään morfologinen kuva on Kupiaisen (2011, 203) termein jo fokaalista: jos valokuva on lähtökohtaisestikin kvasiobjekti, se on morfologista ja siksi myös fokaalista. Valokuva on siis näin ajateltuna omistautunutta ja läsnä olevaa.

Yhtäältä edellistä kappaletta mukaillen voisi puolestaan todeta, että valokuva ei ole fokaalista: jos fokaalisuus pyytää aktiivista toimijuutta, kuinka omistautunutta valokuva on etenkin, kun kamera seuraa tätä nykyä kaikkialle? Kuvallisesta viestinnästä on tullut osa internetin loputonta kuvavirtaa: onko siis valokuvalla vain välineellistä arvoa jonkin muun toiminnan viestittämiseksi (tästä esimerkkinä vaikkapa Instagram-päivityksien funktio)? Toisaalta loputtoman kuvavirran painolasti seurannee tavallaan muitakin kuvan muotoja: kameroiden yleistyminen mahdollistaa myös loputtoman liikkuvan kuvan kirjaston (ainakin niin kauan, kun on tarpeeksi muistia ja suorituskykyä). Toisaalta fokaalisuuden poissaolon ajatuksella leikkelyä voisi heijastella menneisyyteenkin, kun kamerat yleistyivät kotikäytössä 1900-luvun alun teollistumisen myötä. Onko popularisaatio yhteydessä kuvan fokaalisuuden katoamiselle tai vähentymiselle? Ja toisaalta yleisemmin: onko kvasiobjektin morfologisuus riittävä määritelmä kuvan fokaalisuudelle? Entä hajoaako digitaalisen kuvan fokaalisuus, kun digitaalinen kuvadata korruptoituu? Puhumattakaan, miten itse valokuvauksellinen tuotos on tässä todellisuudessa: digitaalisuuden avulla kuva voi olla olemassa, mutta fyysisesti olematta (Lukala 2014, 7). Aihe herättää oikeastaan enemmän kysymyksiä kuin vastauksia.

Valokuva on olemassa suhteessa muihin teoksiin ja teorioihin; se on kontekstisidonnaista ja harvemmin selviää itsellisenä teoksena. Valokuva tarvitsee erilaisia apureita tuekseen, jotta sitä voi tulkita – esimerkiksi nimeämisen tai tekstin kautta voi edesauttaa tulkinnan tapahtumaa. Tälle jokseenkin erikoiselle taipumukselle voi vain arvailla syitä, sillä kai harvemmin kukaan pyytää selittämään rautalangasta vaikkapa klassisen musiikin teosten merkityksiä – tulkintoja uskalletaneen yleensä silti tehdä. Ehkä valokuvan painolasti on sen historian syntyhetkillä, jolloin pohdiskeltiin niinkin alkeellista tietoa kuin, onko valokuva edes taidetta. Tätä tulkittiin suhteessa valokuvan välittämään todentuntaiseen realismiin. Valokuva on siis ehkä olemukseltaan toisteista, rekursiivista,

redundanttia ja tautologistakin. Kuten Kupiainenkin (2011, 198) kirjoitti, valokuvaa tulkitaan usein merkkiopin ja retoriikan kautta – valokuvalla on indeksinen suhde sen esittämään todellisuuteen (Sekula 1983, 218 Batchenin 1997, 194 mukaan). Valokuvaa katsotaan suhteessa representaatioon ja todellisuuteen (Sekula 1983, 218 Batchenin 1997, 194 mukaan). Edelliseen virkkeeseen vaikuttaa myös tosiaan kuvan retoriset keinot: denotaatiot kuvailevat, mitä kuvassa on ja konnotaatiot rakentavat niille kulttuurista riippuvaisia merkityksiä, kuten David Bate (2009, 17) tulkitsee Roland Barthesia. Valokuvan lienee haasteellista pyrkiä omaan ekologiaansa.

Kuten tämän luvun otsikko toteaa, valokuva on samanaikaisesti irrallaan, jos se on sidoksissakin. Samanaikaisesti ja jälleen varsin tautologisesti valokuva ei voi olla ilman vastavoimaa, eli ristiriitaisesti valokuva on irrallinen sen kontekstisidonnaisuuden vuoksi. Seppo Visala (2011, 143) tulkitsee tekstissään *Miten informaatioteknologia muuttaa olemistamme?* Heideggerin eksistentiaalifilosofiaa niin, että muuttuvassa maailmassa ihminen on ikään kuin heittyneisyyden tilassa. Visala toki kirjoittaa enemmän informaatioteknologian näkökulmasta, mutta toisaalta heittyneisyyden ajatusta voinee soveltaa valokuvaankin, sillä se on osaltaan osa informaatioteknologian mahdollistamaa alati morfologista kuvavirtaa. Kirjoittaessaan Albert Borgmannin fokaalisuuden käsitteestä Kupiainen (2011, 201–205) pohti etenkin kuvahybridejä internetin kuvavirroissa: kuvat elävät, lisääntyvät ja muuntuvat Internetin tarjoamassa ekologisessa ympäristössä. Valokuva on siis heitteillä, jos se on riippuvainen sille ulkopuolisista muuttujista. Jälkimmäinen toiminee myös valokuvateorian osalta: vertailuja tulkinnoista sovitellaan annettuja viitekehyksiä vasten. Viitekehykset luovat edellytyksiä olemassaololle.



Kuva 1. Taylor 2000, 64.



Kuva 2. Taylor 2000, 59.

3 PIRSTALEET

Laura Oulanne (2015, 38) kirjoittaa tekstissään *Kuinka lukea esineitä?* esineiden asemasta fiktiokirjallisuudessa. Oulanne (2015, 38–42) pohtii esineitä ja esineellisyyttä suhteessa sosiaaliseen vuorovaikutukseen, toimijuuteen, tunteiden kanavointiin ja ajan käsitykseen. Oulanneen (2015, 38) mukaan kirjallisuuden historiassa esineet ovat toimittaneet esimerkiksi metaforien ja motiivien virkaa, ja hän kysyy, voisiko esineitä arvottaa sellaisenaan. Vuorostaan Jean Baudrillard (Baudrillard 2005, 2 Saukkosen 2017, 14 mukaan) kirjoittaa teoksessaan *The System of Objects*, että objekteja arvotetaan lähinnä niiden funktionaalisten ja symbolisten merkityksien perusteella. Objektin funktionaalinen arvo kiinnittyy sen käyttötarkoituksiin ja symbolinen konnotaatioista materiaalisuuteen (Baudrillard 2005, 13–17 Saukkosen 2017, 15 mukaan). Symbolinen konnotaatio aineellisuuteen johtaa arvovalintoihin: arvostettavana pidettävät materiaalit vaihtelevat (Baudrillard 2005, 39 Saukkosen 2017, 22–23 mukaan). Useimmiten tosin vastakkain lienevät synteettinen ja orgaaninen, keinotekoinen ja autenttinen, kuollut ja elävä. Materiaan siis projisoidaan tunteita, esimerkiksi nostalgiaa (Baudrillard 2005, 38 Saukkosen 2017, 23 mukaan). Käyttötarkoitukset ja symbolinen arvostus näkyvät taas esimerkiksi esineen keräilyarvossa (Baudrillard 2005, 13–17 Saukkosen 2017, 15 mukaan), ja esineiden esineellisyys korostuu, kun se ei toimi odotetulla tavalla esimerkiksi, kun esine hajoaa (Oulanne 2015, 39). Kuvamaailmassa, kuten kirjallisuudessakin, esineen symbolinen arvo siis viittaa yleensä muualle: asetelmataiteessa esineen arvo on esimerkiksi motiivin tai metaforan muodossa (Bate 2009, 126). Varsin ilmeisesti vaikkapa pääkallo viittaa elämänlangan herkkyyteen, ja edellä mainitun tyyppinen miellelyhtymä korostui etenkin vanitas-maalustaiteen aikana, kun haluttiin muistuttaa elämän ainutlaatuisuudesta (Pulakka 2015; Tate 2020).

Hans Bellmerin sarjan *La Poupée* voisi sanoa olevan päällekkävyä – teoksia voisi kutsua väkivaltaisiksi ja fetisoiviksi (kuvat 1 ja 2). Bellmerin työt ovat myös misogynisiä: kuva-aiheena on naiseksi tunnistettava nukke, joka on parsittu kasaan varsin mielivaltaisesti. On kuin Bellmer olisi yksi kerrallaan irrottanut raajat ruumista ja muodostanut niistä asetelman. Tältä osin veistokset ja valokuvasarja muistuttavat Mary Shelleyyn tarinaa *Frankensteinista*, vaikka Bellmer ei kuitenkaan tietävästi onnistunut herättämään luomuksiinsa henkiin. Bellmerin teoksissa on muitakin kauhun genrelle tuttuja ja tyyppillisiä piirteitä – kuvat muistuttavat muun muassa kehokauhusta, jossa keho on muuttumassa tai muuttunut vieraaksi ja tunnistamattomaksi. Yksi klassinen kertomus kehokauhusta on Kafkan

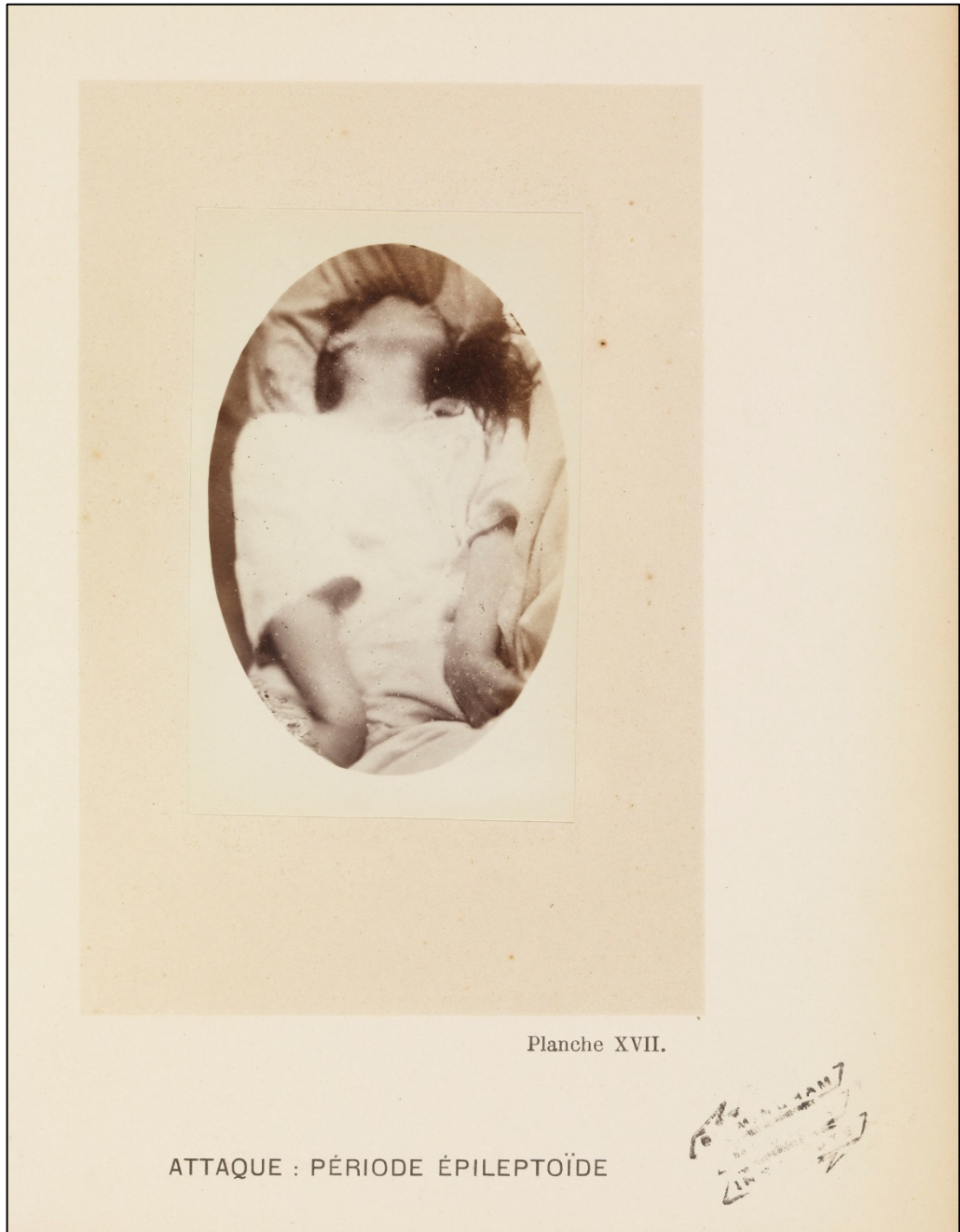
Muodonmuutos, jossa päähenkilö herää eräänä päivänä torakkana. Bellmerin kuvissa voisi sanoa esiintyvän jonkinlaista objektofiliaakin, sillä kuva-aiheen esineellisyys on korostunut veistoksellisuuden myötä ja katse on täten jokseenkin fetisoiva. Kuvassa kaksi sääret on aseteltu näennäisen sievästi pitsikankaalle ja asetelman viimeistelee ruusu – ensisilmäyksellä kuva ei juurikaan kerro itsestään mitään. Julmuus paljastuu, kun tunnistaa irtonaiset kehonosat. Kuva ei olekaan viaton. Kuva yksi on jo taas suurempi: kuvassa korostuu irrallisten kehonosien lisäksi epämuodostuneisuus. Torso on kokonainen, mutta pää kasvaa kyljestä ja hiukset ilmeisesti jalasta. Muiden kauhun genrejen rinnalla Bellmerin töissä siis näkyy myös jonkinlaista esinekauhua, kun esine tunnustetaan joksikin muuksi kuin se on. *La Poupéen* tapauksessa nukan kehonosiksi. Kauhua on siis muutoksessa: kun havainto muuttaakin muotoaan ja se tunnustetaan epämiellyttäväksi.

Kauhua on myös, kun nukan irtonaiset osaset muistuttavat ihmisestä. Masahiro Morin oudon laakson väittämän mukaan ihminen suhtautuu sitä myönteisemmin robottiin, mitä enemmän se muistuttaa ihmistä. Kuitenkin jossain vaiheessa savutetaan lakipiste, jossa robotti alkaa muistuttamaan liialti ihmistä, ja tästä epämukavuuden tunnistamisen kokemuksesta Mori sanoitti oudoksi laaksoksi. Morin hypoteesi johtaa juurensa taas Freudin teoriaan *Das Unheimliche*stä. *Das Unheimlich* on tuntemus, joka seuraa, kun jokin havainto on samanaikaisesti tuttua, tuntematonta ja täten epämiellyttävää, ja uncannyn korkein vaihe on elottoman elävöittäminen (Freud 2003 Saukkosen 2017, 21 mukaan). Muutos tunnistamisen prosessissa saa siis aikaan epämiellyttävyyden kokemuksen Bellmerin töissä (kuvat 1 ja 2), kun kuva-aiheet ovat samanaikaisesti sekä tunnistettavissa että tunnistamattomissa. Bellmerin töiden kohdalla Morin käsitettä oudosta laaksosta voisi kääntää näinkin: mitä vähemmän nuket muistuttavat ihmistä, sitä epämukavampi on kokemus. Yhtäläisyys taas näille epämukavuuden kokemuksille saavutetaan kuitenkin molempien tilojen reuna-alueilla. Pelkoa molemmissa herättää kohteen keinotekoisuus, kun näkee niiden yrittävän muistuttaa ihmistä siinä epäonnistuen. Toisaalta kyky nähdä eloton objekti elollisena on taantumuksellista ja infantiilia (Baudrillard 2005, 107 Saukkosen 2017, 17 mukaan; Freud 2003, 9 Saukkosen 2017, 17 mukaan), kun taas kykenemättömyys ymmärtää ihminen kokonaisuutena on porttiteoria kehonosien purkamiseen ja fetisointiin (Baudrillard 2005, 107 Saukkosen 2017, 27–28 mukaan). Bellmerin työt voivat shokeerata melkein pä pornografisessa suorasukaisuudessaan, mutta pelkoa niissä herättää muutoksen ja muistuttamisen lisäksi tuho: kun objekti eli nainen typistetään peliksi kehonosikseen (Baudrillard 2005, 107 Saukkosen 2017, 28 mukaan). Bellmerin

tapauksessa tosin naiseksi tunnistettava nukke, joka ei reagoi, sillä objekti on tahdoton (Saukkonen 2017, 15).

Pirstale on jotain rikki mennyttä, jonka vuoksi esineestä tulee tarpeeton ja ylimääräinen. Konservoinnilla tai restauroinnilla voi esimerkiksi yrittää estää, lyhentää ja palauttaa rikkinemisen prosessia jossain määrin. Panu Savolaisen (2015, 81) n&n-artikkelin mukaan esineellisyys luo illuusiota pysyvyydestä, ja kuten tämän osion alussa todettu, esineen esineellisyys huomataan, kun esine vaikkapa hajoaa (Oulanne 2015, 39). Voisiko tosiaan ajatella, että valokuvan pirstaleisuus huomataan, kun tieto hajoaa? Fyysinen kuva on altis ajalle ja digitaalinenkin data voi korruptoitua. Tällöin tiedosta tulee ylijäämää, koska se ei enää palvele käyttötarkoitusta. Käyttötarkoitus taas luo osaltaan arvoa esineelle: mitä tehdä ylimääräisillä objekteilla, kun niiltä uupuu käyttötarkoitus? Rikkinäisyyteen voinee suhtautua kaipauksella, kun muistaa rikkinäisenä ehjänä. Muistoesineisiin kai useimmiten kapseloidaan nostalgian tuntemuksia. Rikkinäinen muistoesine yhdistänee siis sekä kaipauksen että nostalgian tunteiden muistijäljet. Savolainen (2015, 81–82) jatkaa artikkelissaan, että raunio aineellinen muisti herää vasta sen tulkitsijassa ja että raunio on esineen katoamiseen johtava tapahtumasarja. Tuija Lind (2015, 84) vuorostaan kirjoittaa, että romanttisen raunio melankolia syrjäyttää tuhon negatiiviset muistot. Bellmerin kuvien aineellinen muisti herää niiden tulkitsijassa: omakohtaisten assosiaatioiden kautta nukken aineellisuus herää sen rikkonaisuudesta kehosta. Yhtä lailla kuva nukesta on sen katoamiseen johtanut tapahtumasarja – nukken raajojen irrallisuus johtaa aineellisen kokonaisuuden katoamisen tapahtumasarjaan. Puolestaan rikkonaisuuden nostalgia syrjäyttää jossain määrin Bellmerin teosten herättämän tuhon kauhun.

Pirstaleisuus edellyttää kokonaisuutta. Kuten luvussa kaksi *Irrallaan* todettu, kuvan on haasteellista pyrkiä kokonaisuuteen sen kvasiobjektimaisten käytöstapojen ja täten myös kontekstisidonnaisuuden vuoksi. Valokuvaa tulkitaan suhteessa semiotikkaan ja retoriikkaan – denotaatioihin ja konnotaatioihin, ja ekologian puutteen takia sen voi sanoa olevan luonteeltaan pirstaleista. Etenkin internetin myötä valokuvankin taipumus kadota erilaisiin kuvavirtoihin on korostunut ja johtaa siksi pirstaleisuuteen. Kuvalla voi toki pyrkiä eheyteen, mutta se kompastuu pyrkimyksessä omaan teennäisyyteensä. Sen avulla yritetään usein tavoitella jotain pinnan takaista syvempää todellisuutta, jota kuitenkin edelleen tulkitaan esimerkiksi suhteessa ikkuna- ja kuvastinmetaforaan. Kuva voi yrittää olla uniikki, mutta edelliseen virkkeeseen viitaten se useimmiten päättyy iteroimaan hetken pinnalla muiden samaan kategoriaan asetettujen kuvien kanssa, kunnes se jo katoaakin kuvavirran vietäväksi.



Kuva 3. Wellcome Collection 2020.



Kuva 4. Batchen 2004, 13.

4 JÄÄNTEET

Kielitoimiston sanakirja määrittää sanaa ”jäänteet” muun muassa seuraavasti: jäänteet ovat tapa, muodostuma, säilymä, rudimentti, tai paremmin, jäännös (2020). Historioitsija Gustav Droysen (1868, 14 Savolaisen 2015, 82 mukaan) kirjoittaa, että jäänteet ovat jotain menneisyydestä sellaisenaan säilynyttä, ja Tuija Lind (2015, 84) sanoo taas jäänteiden olevan raunion näkyvä osa. Valokuvan jäänteiden voisi sanoa olevan tapa, muodostuma, säilymä ja osa kokonaisuutta – pirstale. Voisi sanoa, että valokuvassa on tiettyjä tapoja esittää kuvauskohteita: esimerkiksi henkilökuvauskohteissa alhaalta ylöspäin -perspektiivi viestinee kuvauskohteen kunnioitettavuudesta. Kamera katsoo ylöspäin. Tapa on myös representaatioiden haaste tai ongelma: millaiseen positioon kuvattavat asetuvat suhteessa kuvaajaan? Tavassa on kyse tottumuksestakin, joten voisi kysyä, millaisiin esityksiin on totuttu? Tapa ja tottumus asuvat usein lihasmuistissa, sillä tottumus tapaan tapahtuu vaivihkaa, kun käytännöt rutinoituvat. Kuvassa kolme *Attaque: Période Épileptoïde* yritetään mallintaa epileptistä kohtausta valokuvan keinoin. Esimerkkikuvan kaltaiset kuvastot olivat varsin trendikkäitä valokuvan historian alkuaikoina, kun valokuva ajateltiin neutraalina toimijana. Valokuvan keinoin yritettiin muun muassa mallintaa etnografisia tutkimuksia usein sortumalla orientalismiin ja täten varsin ongelmallisiin kuvauksiin esimerkiksi alkuperäiskansoista. Kyseisenä ajanjaksona kuvastoja ei pidetty juurikaan ongelmallisina – siinä suhteessa tapa ja tottumus ovat yleensä aikaan sidottuja. Tänä päivänä taas esimerkiksi Charcotin yritykset tallettaa valokuvain mielenterveysongelmia, lähinnä naisten, aiheuttavat kiusaantumista. Charcotin kuvissa esiin nousee selkeästi sukupuoli, sillä Charcot oli eritoten kiinnostunut naisten hysterian kuvantamisesta. Siinä missä Charcot näki itsensä tarkkailijana (Marien 2010, 154) voisi joku toinen taas todeta teot tirkistelyksi: kuvan *Attaque: Période Épileptoïde* -kaltaiset kuvastot yrittivät muun muassa kontrolloida naista tyypistämällä naisen jatkuvasti mielialojensa ja -kohtaustensa vietäväksi.

Voinee siis puhua tietyille ajanjaksoille leimallisesta kuvaamisen genrestä ainakin *Attaque: Période Épileptoïden* kaltaisten kuvastojen osalta. Samoihin aikoihin, ja etenkin valokuvan popularisoitumisen myötä, suosioon nousivat erilaiset cartes-de-visite -kuvat. Kyseisistä kuvista tuli aikanaan eräänlaisia muistoesineitä: vaikkakin valokuvan popularisoitumisen alkuvaiheilla ne olivatkin arvokkaita, niitä oli lopulta suhteellisen vaivatonta teettää läheisille muistoksi. Joskus kuvat kuolleista olivat ainoita kuvia läheisistä, ja valokuvan historian perinteestä tiedetään, että kuolleista yritettiin tehdä erilaisin

vippaskonstein mahdollisimman elävän näköisiä. Kuvilla ei tuolloin ollut shokkiarvoa, kuten nykyään voisi kuvitella, koska esimerkiksi lapsikuolleisuus oli yleistä vielä teollistumisen aikana länsimaissa. Korkea kuolleisuus oli arkipäiväisempää, ja memento mori - kuvissa näkyi jälleen muistutuksista kuolevaisuudesta. Valokuva esineenä ja objektina korostui: kuvista valmistettiin usein erilaisia riipuksia ja koteloita (kuva 4), ja niiden mukaan saatettiin säilöä esimerkiksi kuvan henkilön hiussuortuva (Batchen 2004, 67). Kuvia kerättiin myös muistoalbumeihin, jotka olivat ikään kuin oman aikansa kaveri- tai vieraskirjoja (Batchen 2004, 57). Toki tänäkin päivänä on mahdollista teetättää valokuvasta jonkinlainen ”muistoesine”, mutta varmaankin digitalisaatio lienee vähentäneen teettämistä. Digitalisaation seurauksena kuvien volyymikin on kasvanut, kun kuvia voi tehdä niin paljon kuin laitteen muistikapasiteetti antaa periksi. Volyymin kasvusta voisi taas ajatella, että tätä nykyä valokuvat useimmiten joko hautautuvat erilaisten muistilaitteiden syövereihin, tai niitä jaetaan varsin julkisesti internetin alustoille, siinä missä aiemmin kuvat päättyivät esimerkiksi yksityisiin perhealbumeihin tai juuri läheisten muistokirjojen sivuille.

Valokuvan jäänteessä on siis kyse tavasta ja tottumuksesta esittää ja representoida. Yhtäältä kuvat kolme ja neljä muistuttavat osaltaan todistusaineistoa, sillä ne ovat historiallisia muistutuksia esimerkiksi juuri tavoista ja totumuksista esittää ja edustaa. Ne kertovat esimerkiksi, mitkä esittämistavat on koettu asiallisiksi tiettyinä ajanjaksoina: teollistumisen aikoihin oli varsin soveliasta valokuvan keinoin yrittää mallintaa etnografista tutkimusta, kuten tämän luvun aloituskappaleessa todettu. Esimerkkikuvat ovat myös siinä mielessä todistusaineistoja, että ne ovat itsessään historiankirjoituksen näkökulmasta jäänteinä ajasta, jota ei enää ole: ne ovat objekteja menneisyydestä. Historiallisina esineinä ne ovat säilymiä eli, kuten Droysen (1868, 14 Savolaisen 2015, 82 mukaan) muotoili, ne ovat menneisyydestä sellaisenaan säilyneitä. Historiassa reflektoidaan ja projisoidaan aikaa suhteessa menneisyyteen ja nykyisyyteen, mikä osaltaan taas voi vaikuttaa siihen, että esimerkiksi menneisyyden tavat ja ajatukset voivat vaikuttaa jokseenkin erikoisilta, koska ne ovat toisenlaisia nykyhetkeen verrattuna. Sama reaktio voi toistua historiallisten objektienkin yhteydessä. Nykypäivän ihmiselle voivat tuntua erikoislaatuista valokuvan objektit, joilla muistuteltiin kuolevaisuudesta, koska nykyaikana kuolemaa ei kohdata ainakaan yhtä suurella volyymilla kuin teollistumisen aikoihin. Valokuvan jäänte kertoo siis valokuvan esineellisyyden käyttötapojen historiasta. Jäänte on myös valokuvan pirstaleisuuden näkyvä osa, sillä se on jäljelle jäänyt osa kokonaisuudesta. Seuraavassa luvussa viisi tavoitteena on soveltaa raunion ajatusta valokuvaan.

5 RAUNIOT

Tähän mennessä rauniota on kuvailtu siis seuraavasti: raunio on esineen katoamiseen johtava tapahtuma, raunion aineellinen muisti herää sen tulkitsijassa, romanttisen raunion melankolia syrjäyttää tuhon negatiiviset muistot, ja jääne on raunion näkyvä osa (Lind 2015, 83–84; Savolainen 2015, 80–83). Savolainen (2015, 80–81) kirjoittaa raunionostalgiaista myös, että raunio konkreettisena esineenä kiinnittyy muistamisen ja unohtamisen väliseen jännitteeseen, ja raunio voi myös muuntua aineellisesta olomuodosta kokemukselliseen ulottuvuuteen. Lind (2015, 84) kirjoittaa yhtäältä, että raunio muistuttaa menneisyydestä ja ihmiskunnan aikaansaannosten katoavaisuudesta ja osoittaa samalla tulevaisuuteen. Raunio on siis muun muassa tapahtuma, tulkinnanvarainen, kokemuksellinen, nostalginen, näkymätön, katoavainen, ajaton, ajallinen, viittaa menneeseen ja tulevaan. Valokuvan voi ajatella olevan tapahtuma siinä hetkessä, kun kuva tehdään tai kun sitä tulkitaan: valokuva syntyy hetkessä ja sitä tulkitaan vasten muun muassa ajankulua ja käsityksiä. Yhtä kaikki voisi toisaalta myös ajatella valokuvankin olevan esineen katoamiseen johtava tapahtuma, sillä sen aineellisuuteen vaikuttaa aika – kuten jo todettu, esinettä voi yrittää konservoida tai restauroida, mutta se on silti aikansa aikaansaannos. ”Järjestys on jatkuvaa paluuta kohti luonnontilaa” (Savolainen 2015, 81). Eri aikoina valokuvaa katsotaan eri tavoin: tosiaan memento mori -kuva avautunee eri merkityksin aikalaisilleen kuin internetissä sitä selaavalle.

Valokuva on tulkinnanvarainen, koska sen kääntyminen merkitykselliseksi koodiksi on riippuvainen subjektista (vastaanottaja) ja esimerkiksi sovituista teorioista, käsityksistä ja käytännöistä. Valokuva on tulkinnanvarainen suhteessa ympäristöönsäkin, sillä kokemukseen vaikuttaa ulkoiset tekijät: esimerkiksi onko kuva tarkoitettu perhealbumiin vaiko gallerian seinälle? Tällöin esiin nousevat yhtä lailla kysymykset yksityisestä ja julkisesta tilasta, yksityisestä ja julkisesta kuvasta. Rajanvetoa voinee joskus olla haasteellista hahmottaa. Valokuva on kokemuksellista ja kokemuksellinen: kuva nähdään, sitä katsotaan ja tulkitaan. Fyysistä printtiä voi vaikkapa pidellä käsissään. Kuvaan läheisestä voi suhtautua kaipauksella ja nostalgialla. Tulkinnanvaraisuuteen ja kokemuksellisuuteen liittyvät toki ajatukset valokuvan tapahtumallisuudesta. Kaikki tyynni se ainakin on selvä, että edellä mainitut omaisuudet ovat selkeästikin päällekkäisiä kuin erillisiä sanoja kuvamaan ilmiöitä. Valokuva lienee kaikkia samanaikaisesti.

6 LOPUKSI

Tämän kirjallisen opinnäytetyön pyrkimyksenä oli eritellä valokuvaa pirstaleiden, jäänteiden ja raunioiden näkökulmasta. Tavoitteena oli saada aikaiseksi analyttinen, synteettinen ja evaluoiva teksti, jossa koen onnistuneeni ainakin osittain kaikesta toisteisuudesta huolimatta. En osannut rajata aihetta tarpeeksi, jonka vuoksi käsittely jäi aika pinnalliseksi, joka vuorostaan näkyy näytetyön lopputuloksessakin. Ilmeistä on, että tekstiä olisi voinut jatkaa pidemmällekin, mutta koen, että kirjallisen opinnäytetyön rajat tulivat tässä suhteessa vastaan, sillä liian laajan aiheen vuoksi teksti olisi paisunut monien sivujen mittaiseksi. Ilmeistä myös on kaikesta edellisistä luvuista ajatellen, että valokuvan roolit ovat moninaiset: kuten raunion, valokuvankin voi ajatella kuuluvan joko erillisesti tai yhtäaikaisesti pirstaleiden, jäänteiden ja raunioiden luokkiin. Valokuvan aineellinen muisti on osaksi päällekkäistä. Valokuvan materiaaliset viitteet heräävät sen tulkitsijassa, kohtaako sen esineenä, objektina vai molempina samanaikaisesti. Aineellisuuteen ja materiaalisuuteen vaikuttaa taas edelleen itse kuvan fyysinen olomuoto, koska fyysinen esine kohdattaneen eri tavoin kuin vaikkapa kuva netin syövereissä. Valokuvan aineellisuutta ja materiaalisuutta olisi voinut vielä käsitellä syvemmin esimerkiksi jatkamalla sen morfologisuudesta informaatioyhteiskunnassa tai historiasta teknousskossa.

LÄHTEET

- Barthes, R. 1993. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Käänt. R. Howard. London: Vintage.
- Batchen, G. 1997. *Method*. Teoksessa. Batchen, G. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge: MIT Press, 174–202.
- Batchen, G. 2004. *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.
- Bate, D. 2009. *History*. Teoksessa. Bate, D. *Photography: The Key Concepts*. Oxford: Berg, 7–22.
- Bate, D. 2009. *The Rhetoric of Still Life*. Teoksessa. Bate, D. *Photography: The Key Concepts*. Oxford: Berg, 111–127.
- Bazin, A. 2005. *The Ontology of the Photographic Image*. Teoksessa. Bazin, A. *What Is Cinema?: Volume 1*. 2. painos. Berkeley: University of California Press, 9–16. Viitattu 8.4.2020 <https://ebookcentral.proquest.com/lib/turkuamk-ebooks/detail.action?docID=1513946>.
- Jääne 2020. *Kielitoimiston sanakirja*. Viitattu 8.4.2020 <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/jääne>.
- Kupiainen R. 2011. *Kuva mediakasvatuksen objektina*. Teoksessa. Laakkonen, M. ym. (toim.) *Informaatioteknologian filosofia*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 195–205.
- Lind, T. 2015. *Romanttisen raunion melankolia. niin & näin 4/2015 Muisti*. Nro 87, 83–84. Viitattu 8.4.2020 <https://www.netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn-154.pdf>.
- Lukala, M. K. 2014. *Mitä on olemassa – valokuva taide-esineenä*. *Opinnäytetyö (AMK)*. Kuvataiteen koulutus. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.
- Marien, M. W. 2010. *Science and Social Science*. Teoksessa. Marien, M. W. *Photography: A Cultural History*. 3. painos. London: Laurence King Publishing, 143–160.
- Oulanne, L. 2015. *Esineitten kirjallinen elämä. niin & näin 2/2015 Eläin & Esineet & Mustat vihkot*. Nro 85, 38–40. Viitattu 8.4.2020 <https://www.netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn-152.pdf>.
- Pulakka, K. 2015. *Kuvataide on keino paeta melankoliaa ja tyhjyyden tunnetta*. Yle.fi. Viitattu 8.4.2020 <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/07/06/kuvataide-keino-paeta-melankoliaa-ja-tyhjyyden-tunnetta>.
- Saukkonen, H. 2017. *Breaking A Leg – Reflection, Repetition and Language Through Objects in Art*. Pro gradu -työ. Median laitos. Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Aalto-yliopisto. Viitattu 8.4.2020 https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/27137/master_Saukkonen_Heta_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Savolainen, P. 2015. *Raunio jäänteinä, lähteenä ja monumenttina. niin & näin 4/2015 Muisti*. Nro 87, 80–83. Viitattu 8.4.2020 <https://www.netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn-154.pdf>.
- Taylor, S. 2000. *Uncanny Automata*. Teoksessa. Taylor, S. *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*. Cambridge: MIT Press, 56–68.

Vanitas 2020. Art Terms. Tate. Viitattu 8.4.2020 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/v/vanitas>.

Visala, S. 2011. Miten informaatioteknologia muuttaa olemistamme? Teoksessa. Laakkonen, M. ym. (toim.) Informaatioteknologian filosofia. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 141–157.

Wellcome Collection. 2020. Attaque: Période Épileptoïde. Viitattu 8.4.2020 <https://wellcomecollection.org/works/djrxds6>.