

Pauliina  
Heinänen



---

**Tekijä** Pauliina Heinänen

---

**Työn nimi** Kahtaalla

---

**Laitos** Median laitos

---

**Koulutusohjelma** Valokuvataiteen koulutusohjelma

---

**Vuosi** 2020

**Sivumäärä** 128+88+88

**Kieli** suomi

---

### Tiivistelmä

Tämä opinnäytetyö koostuu kolmesta osasta: valokuvataidekirjasta *Kotimatalla/På väg hem*, näyttelykokonaisuudesta *Recollections*, sekä esseekokonaisuudesta *Kahtaalla*. Näistä osista punoutuu kokonaisuus, jonka kautta työskentelyni piiryy esiin sekä valokuvataiteilijana että kirjoittajana.

Valokuvataidekirja *Kotimatalla/På väg hem* (2020) kertoo isovanhempieni poluista osana Suomen sotahistoriaa ja sotalapsijärjestelyä. Teoskokonaisuuteen kuuluu kaksi kirjaa yhdessä kirjalaa-tikossa. Teos valottaa isovanhempieni elämänhistoriaa arkistomateriaalin, haastattelujen ja isovanhempieni kodista otettujen valokuvien avulla.

Näyttelykokonaisuus *Recollections* koostuu neljästä kaiverruksesta pigmenttiprinteille, sekä installaatiosta, jonka keskiössä on kaiverruksista jäänyt pigmenttipuru. Teokset olivat esillä galleria Huudossa ajalla 29.3.–21.4.2019. Kokonaisuus on saanut alkunsa valokuvista, jotka on otettu saarella, jonne koen kuuluvani. Teokset perustuvat turhautumiseen valokuvan poissaolevaa luonnetta kohtaan ja haluan palata takaisin kuvanottohetkeen. Lopputuloksena on raapekynällä kaiverrettuja valokuvia, eli yhdistelmä valokuvataidetta ja kaiverrusta.

Kirjallinen osuus koostuu kuudesta esseestä, joiden aiheet ovat samanaikaisesti sekä tässä että muualla: todellisuus, valokuva, kuva, sotalapsien juurettomuuden kokemus ja minulle tärkeä saari. Lisäksi teemana on kaksijakoisuuden herättämä melankolia ja nostalgia. Esseitä reunustavat runot, jotka toimivat yksityiskohtina tekstin lomassa.

Esseet käsittelevät todellisuuden saavuttamattomuutta, valokuvaa vanhempieni tapana katsoa minua sekä valokuvaa erillisenä kielestä ja määrittelyistä. Teoria keskittyy erityisesti Jean-Luc Nancy'n käsitykseen kuvasta ja Walter Benjaminin auran. Teksti etsii merkityksiä isovanhempieni sotalapsuuskokemuksista ja valokuvaan puuttumisesta. Tekstikokonaisuus päättyy ymmärrykseen siitä, että minua kaihertaa valokuvan kaksijakoinen luonne. Kaipaan jatkuvasti jotakin, joka vetäytyy menetyksen syövereihin. Melankolia on perustavanlaatuinen piirre työskentelyäni taiteilijana.

Esseistä muodostuu monitahokas, jonka keskustassa on aiheeni ydin, johon kurotan eri suunnista. Tekstissä yhdistyy sekä omakohtainen että teoreettinen lähestymistapa, ja kokonaisuus polveilee kaksijakoisuuden aiheen ympärillä, pyrkii sanomaan jotain, jota ei välttämättä ole mahdollista sanoa.

---

**Avainsanat** todellisuus, valokuva, kuva, sotalapset, melankolia, essee

---

---

**Author** Pauliina Heinänen

---

**Title of thesis** Kahtaalla

---

**Department** Department of Media

---

**Degree programme** Photography

---

**Year** 2020

**Number of pages**  
128+88+88

**Language** Finnish

---

### Abstract

This thesis consists of three parts: a photography book *Kotimatkalla/På väg hem*, exhibition *Recollections* and a collection of essays titled *Kahtaalla*. These parts form a picture of myself both as a visual and a writing artist.

The photography book *Kotimatkalla/På väg hem* (2020) maps the story of my grandparents as Finnish war children, and thus a part of Finnish war history. The artwork consists of two books in a slipcase. The work sheds light on my grandparents' experiences through archival material, interviews and pictures taken in their current home.

The exhibition *Recollections* consists of four engravings on pigment prints and an installation based on the pigment grounds left over from the engravings. The works were on display in Huuto gallery during 29.3.–21.4.2019. The artwork is based on photographs taken on an island where I feel I belong. The works are based on the frustration towards the absent nature of photographs and the will to return to the moment the photographs were taken. The photographs are carved with a sharp metallic tool creating combinations of photography and engraving.

The written part of the thesis consists of six essays. The themes of the essays are all simultaneously here and elsewhere: reality, photograph, image, war children's experience of rootlessness and an important island. The text also deals with the melancholy and nostalgia caused by this dichotomy. The essays are framed by a series of poems which act as details through the text.

The essays deal with the inaccessibility of reality, photographs as my parents' way of looking at me and photographs as separated from language and definitions. The theory focuses especially on image in Jean-Luc Nancy's thinking and Walter Benjamin's aura. The text seeks meanings for my grandparents' experiences as war children and engraving as a way of intervening a photograph. It concludes that the trait bothering me in photographs is their dichotomy. I long for something that is constantly withdrawn and lost, and melancholy is a fundamental feature of me as an artist.

The essays form a polyhedron, within the core of my theme which I reach for from different directions. The text contains both personal and theoretical approaches and it circles the theme of dichotomy, attempts to say something that might not be possible to say.

---

**Keywords** reality, photograph, image, war children, melancholy, essay

---

Pauliina  
Heinänen

Kah  
taalla

Taiteen maisterin opinnäytetyö  
Valokuvataiteen koulutusohjelma  
Median laitos  
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu  
Aalto-yliopisto  
Kevät 2020

## Sisällys

Johdanto	6
<b>1. Sumu, simulaatio ja tribar</b>	<b>12</b>
<b>2. Ohikatsomisia</b>	<b>22</b>
Äiti, et nähnyt minua	23
Huomioita reaalisesta	30
<b>3. Valotalo</b>	<b>38</b>
Kuvan etäisyydestä	39
Lähellä ja kaukana	45
<b>4. Kotimatalla</b>	<b>52</b>
Muistojen museo	55
Sotalapset ja nostalgia	60
Sohvalla	68
<b>5. Kapina</b>	<b>74</b>
Valokuvaan puuttumisesta	76
Sokeudesta	82
Mahdottomuuksista huolimatta	85
<b>6. Melankolia</b>	<b>90</b>
Kauneuden kipu	92
Saavuttamattomuus	95
Melankolinen taiteilija	97
<b>Lopuksi</b>	<b>102</b>
<b>Kirjallisuus</b>	<b>104</b>
<b>Kuvalähteet</b>	<b>107</b>
<b>Recollections -kuvaliitteet</b>	<b>108</b>

Opinnäytetyöni koostuu kolmesta osasta: valokuvataidekirjasta *Kotimatalla/På väg hem*, näyttelykokonaisuudesta *Recollections*, sekä tästä kirjallisesta osasta. Osista punoutuu kokonaisuus, jonka kautta työskentelyni piirtyy esiin sekä valokuvataiteilijana että kirjoittajana. Yksityiskohdista avautuu laajempia kokonaisuuksia, tarinoita, etsintää ja hapuilua.

Opinnäytetyöni kirjallinen osuus koostuu kuudesta esseestä, joissa jokaisessa käsittelen asioita, jotka ovat samanaikaisesti sekä tässä että muualla: todellisuutta, valokuvaa, kuvaa, sotalapsien juurettomuuden kokemusta ja erästä saarta. Lähestyn kaksijakoisuutta eri kulmista, ja esseekokonaisuudesta muodostuu eräänlainen kristalli, monitahokas. Tahokkaan keskustassa on aiheeni ydin, johon kurotan eri suunnista. Kirjoitan myös tuon kaksijakoisuuden herättämästä melankoliasta ja nostalgiasta. Esheet ovat aloituksia poluille, jotka kulkevat rinnakkain, mutta joilla ei ole varsinaisia päätepisteitä. Niitä reunustavat runot, jotka toimivat kuvina ja yksityiskohtina muun tekstin lomassa.

Ensimmäinen essee, *Sumu, simulaatio ja tribar*, käsittelee todellisuuden ja minuuden saavuttamattomuutta. Asetun katsomaan maailmaa minulle ominaisella tavalla, osittain poissaolevana tarkkailijana ja havainnoijana. Elän näköaistini varassa ja määrittelen asioita katseellani, mutta samalla unohdan itseni: havainnoijan ja tieteen sokean pisteen. Osallistun maailman luomiseen havaintojeni kautta ja elän toinen jalka fiktiossa, toinen todellisuudessa, tribarissa. Sama asetelma toistuu myös kuvassa. Toisaalta aistini ovat rajallisia, enkä voi yletä maailmaan, joka olisi omasta kokemuksestani irrallinen. Kysynkin, mitä kokemukseni voi kertoa valokuvasta.

Toinen essee, *Ohikatsomisia*, käsittelee omaa rooliani kuvantekijöiden lapsena. Valokuva on ollut vanhempieni tapa katsoa minua, lapsuuteni täynnä kuvattavana olemista. Kuvaan asettuminen

saa kuitenkin aikaan muutoksen kuvan kohteessa, ja sisältää näin mahdollisuuden ohikatsomiseen ja hallintaan. Onko vaarana, että toteutan samaa ohikatsomista jatkaessani valokuvauksen parissa?

Esseen toinen osa, *Huomioita reaalisesta*, etsii uutta lähestymistapaa valokuvaan. Sen sijaan, että valokuva edustaisi asioiden määrittelyä ja hallintaa, se voi mahdollistaa asioiden näkemisen sellaisenaan. Valokuva voi tarjota pääsyn johonkin, jota ei muutoin olisi saavutettavissa. Voin yrittää hallita valokuvaa käsitteiden ja kielen kautta, mutta valokuva voi koskettaa vain ollessaan äänetön.

Kolmas essee, *Valotalo*, pyörii kuvan olemuksen ympärillä. Kirjoitan Jean-Luc Nancyn kuvan käsitteestä: kuvasta, joka houkuttelee lähestymään, mutta pysyy erillisenä katsojasta, etäisyyden päässä. Esseen toinen osa, *Lähellä ja kaukana*, käsittelee Walter Benjaminin ajatuksia aurasta, etäisyyden manifestista. Taideteoksien aura on yhteydessä niiden ainutkertaisuuteen ja etäisyyteen, valokuvan aura liittyy sen poissaolevaan luonteeseen. Totean, että etäisyyttä ei ole pelkästään valokuvassa, vaan se on olennaista kaikille kuville.

Neljännessä esseessä, *Kotimatalla*, kirjoitan isovanhempieni kodista ja menneisyydestä valokuvataidekirjani *Kotimatalla/ På väg hem* kautta. Kirja kertoo isovanhempieni poluista osana Suomen sotahistoriaa ja ongelmallista sotalapsijärjestelyä. Etsin heidän kodistaan merkkejä sotalapsikokemuksen vaikutuksista ja nostalgisesta kaipuusta kotiin. Isovanhempani kokevat kuulumattomuutta suhteessa maahan, jossa asuvat, mutta kodistaan he ovat rakentaneet muistojen museon, joka kantaa merkkejä heidän kokemuksistaan. Valokuvaamisen kautta koen ymmärtäväni paremmin isovanhempieni kaksoiskohtaloita ja tunnistan samankaltaista irrallisuutta omassa elämässäni.

Viides essee, *Kapina*, esittelee *Recollections* -näyttelykokonaisuuden, joka oli esillä galleria Huudossa ajalla 29.3.–21.4.2019. Teoskokonaisuus koostuu isokokoisista kaiveruksista pigmenttiprinteille ja installaatiosta, jonka keskiössä on kaiveruksista jäänyt pigmenttipuru. Teokset ovat saaneet alkunsa Katashällissä,

saarella, jonne koen kuuluvani. Kaiverran saaresta otettujen valokuvien pintaa raapekynällä, sillä olen turhautunut valokuvaan. Pysin löytämään kuvasta kohdan, johon kiinnittyä. Yrittäessäni päästä kuvan sisään, rikon sen pinnan. Sokaistun tekemästäni kaiveruksesta ja syntyy kaksoiskuva: tekemäni piirustus karkaa kuvan alueelle. Teosten kautta tulen kuitenkin itse läsnäolevammaksi.

Kuudennessa ja viimeisessä esseessä *Melankolia* totean, että melankolia on perustavanlaatuinen piirre työskentelyäni ja sitä kautta myös minua taiteilijana. Kauneuden herättämä murheellisuus on kohta, johon pystyn kuvissa kiinnittymään. Katashäll on melankolinen paikka, sillä siihen liittyy tunne päättämättömyydestä ja liminaalisuudesta. Kirjaprojektini melankolia liittyy etenkin esineisiin, joita olen kuvannut. Niiden pysähtyneisyys on samankaltaista kuin valokuvissa. Valokuva on itsessään melankolinen objekti, sillä se näyttää todellisuuden sen menneessä muodossa. Esitän, että valokuvan poissaolon sijaan minua kaihertaa sen kaksijakoinen luonne. Kaipaen jatkuvasti jotakin kohti, joka vetäytyy menetyksen syövereihin.

Lopuksi palaan Katashällin valoon.

Silmäni ovat nuoret ja tottelevat

Ne tarkentavat männynlatvoihin ja pysäkkiaikatauluihin,  
vaikka eivät periaatteessa näkisikään niitä

Sanoihin ne eivät tarkenna

Ne ovat kadonneet minulta

Kompastelen niihin eteiskäytävässä ja näen niiden hahmottomia reunoja,  
reunoja joihin katse ei tarkenna

Valo on hiljaista ja

sumeassa sanojen alla on räsymatto, jonka pehmeä pinta  
on ottanut vastaan monet paljaat jalat ja niiden kaaret,  
kääpertynyt niitä vasten

Sanat ovat teidän ja jalkapohjat ovat teidän

ja te olette tulleet rannalta hiekkaa varpaidenväleissä  
ja nukkaa raidallisissa sukissa

Minä en ole enkä koskaan

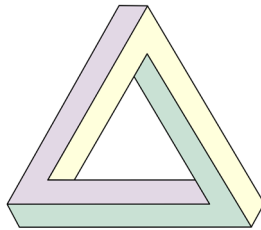
minulle nauretaan sanojen takaa ja sanotaan

Sinähän teet kauniita kuvia sanojen viereen

Ja sanoja sinulla ei ole



# I. Sumu, simulaatio ja tribar



▲ Penrose triangle, 2006.

Istuessani metrossa ajattelen toisinaan olevani simulaatiossa. Väärien asemien nimet metron infotaululla vakuuttavat minut enemmän kuin ikkunasta näkyvät maisemat. Ikkunat muuttuvat näytöiksi: ne ovat tarkoin rajattuja ulkopuolisia, maailmoja, jotka voivat valehdella. Minä pysyn paikallani, ja maisema virtaa eteenpäin. Olen katsoja, maisemiin uppoutuja, en niissä kulkija.

Infotaululla vilisevä teksti on jaettava, tarkoin koodattua merkikieltämme, jonka punottuihin merkityksiin luotamme. Minä vielä silloinkin, kun tekstit ovat jääneet kyydistä kolme asemaa aikaisemmin, ja koittavat nyt juosta metrovaunun perässä – koskaan sitä saavuttamatta.

Tänään havahdun vasta Kalasataman ja Kulosaaren yhdistävällä sillalla. Maisemat eivät avaudu Mustikkamaalle ja Viikkiin saakka, vaan horisontti pakenee sumuun. Katseeni ei pääse karkaamaan kaukaisuuksiin, en saa tarkennettua sitä sinne saakka. Vastassa on se harmaa, rajaton otus, joka on laskeutunut puiden ja rakennuksien ylle. Se peittää ne alleen, samalla painavana ja kevyenä, hengittää huomaamatta. Sumu viipyy vain hetken. Se vetää kaiken huomion itseensä, kuin olisi aina ollutkin siinä.

Sumu on lohdullista. Se auttaa minua katsomaan: minun ei tarvitse yrittää kohdentaa katsettani niin moneen asiaan samaan aikaan. Se rajaa maailmaa minun puolestani. Sumuisella säällä ei ole mahdollista nähdä kaikkea: huomioida loputtomia määriä yksityiskohtia. On vain harmaus, hiljainen peitto. Tyhjyys talojen tilalla. Se muistuttaa rajallisesta näkökyvystäni, utuisesta maailmasta, jossa kuljen näkemättä kunnolla. Paksu untuvapeite laskeutuu kehoni päälle, tarkentaa sen rajoja. Olen turvassa.

Elän visuaalisessa kulttuurissa, näköaistini varassa. Tiedän asioita katsomalla niitä. Täytän katseeni kohteet käyttäen etukäteen oppimiani merkityksiä, olioita toisistaan erotellen, aina eikaltaiseksi suhteessa itseeni ja omaan olemiseeni. Huvitan itseäni laskemalla ympäristöstäni löytyviä asioita. Lattiassa näkyy tästä kulmasta neljä mustaa ruutua, seitsemän valkoista. Naapurin

parvekkeella kolme käyttämätöntä kukkaruukkuja.

Asioiden sanoittaminen, ympäristön kiinnittäminen kielelliseen maailmaan, rauhoittaa minua. Oliot lukkiutuvat paikoilleen epämääräisestä ajatusten möhmästä jaettuun kielelliseen todellisuuteemme. Todennäköisesti ne ruudut ovat olemassa myös sinulle, ja jokseenkin saman verran. Mutta kun jaottelen jatkuvasti ulkopuolista, unohdan helposti olevani olemassa jonkun muun jaotteluissa. Toisinaan unohdun vain katsomaan maailmaa, tarkkailen, sen sijaan että olisin ja toimin siinä.

Metrossa ja muissa kulkuvälineissä tarkkailuasemani korostuu. Voi olla, että metrovaunun ikkunat alkavat jo kehoni rajamailta. Silmäni rajaavat minulle maailman. Näen asiat kolmiulotteisesti, mutta vain yksi piste kerrallaan tarkentuneena. Se, mikä on ikkunoiden sisäpuolella, pysyy useimmiten piilossa. Sisäpuolella oleva olento, minä, häilyy näkökenttäni rajamailla. Siellä, Aura Saarikosken sumussa<sup>1</sup>. Sitä oliota en voi rajata samalla tapaa yhtenäiseksi kokonaisuudeksi tarkkailemalla sen visuaalisia rajoja. Haluaisin kysyä, mistä oikeastaan alan. Omassa kehossani on enemmän ulkopuolisia bakteereita kuin omaa dna:tani. Olen siis kehikko bakteerikasvustolle, alusta pienemmille elinmuodoille. Missä kohden tämä kehys muuttuu tietoisuudeksi minusta?

Tieteenfilosofi Michel Bitbol asettaa tieteen sokeaksi pisteeksi katsojan, havainnoijan. Hänen mukaansa tieteen pyrkimyksenä on usein saavuttaa ymmärrys maailmasta, joka käsitetään ulkoisena tieteilijästä, joka tekee havainnot. Tieteentekijät jättävät huomiotta, että heidän omat fyysiset ominaisuutensa, paikkansa maailmassa ja ajassa, vaikuttavat olennaisesti siihen, mitä havainnot heidän on mahdollista tehdä. Tieteen pyrkimys objektiivisuuteen on täten tuhoon tuomittu, koska se pyrkii näkemään maailman itsessään. Puhtaan objektiivisuuden tavoittelu on Bitbolin mielestä yhtä hullua kuin väittää, että kävelemällä horisonttia kohti

<sup>1</sup> Aura Saarikoski kirjoittaa muun muassa sumusta, näkemisestä ja Aalto-yliopiston kaikumattomasta tilasta opinnäytteessään Näkyväksi, 2017.

tarpeeksi pitkään on se lopulta mahdollista saavuttaa.<sup>2</sup>

Bitbol vertaa tätä virheellistä käsitystä maailmasta siihen, miten renessanssimaalauksia pidettiin ikkunoina maailmaan. Maalauksen katsojat eivät halunneet kiinnittäneet huomiota taiteilijan pensselinvetoihin ja muihin maalauksen teknisiin ominaisuuksiin, vaan suhtautuivat maalauksiin todellisina näkyminä maailmasta. Oma havaintomme maailmasta on sokeudessaan samankaltainen. Se sisältää aina asioita, jotka ovat meistä itsestämme riippuvaisia, emmekä voi yletä kokemuksesta irralliseen maailmaan.<sup>3</sup>

Käyn Aalto-yliopiston kaikumattomassa tilassa. Tilassa tehdään akustiikkaa ja ääneen liittyvää tutkimusta, se on äänieristetty sekä ulkopuolelta että huoneen sisältä tulevilta kaiuilta. Tilan seinät on päällystetty tuhansilla pehmusteilla ja lattiana toimii rautainen verkko, jonka alapuolella pehmusteet jatkuvat. Verkko heiluu sille astuessa. Hakeudun seinän viereen ja ihmettelen omien sorminivelteni natinaa. Oman kehoni äänet vahvistuvat ulkopuolen hiljentyessä. Sormieni lisäksi erityisesti niskani natisee äänekkäästi. Tilan esittelijä sulkee valot ja sanoo palaavansa tunnin päästä. Kaikki näköhavainto loppuu siihen.

Jonkin ajan kuluttua en enää tiedä, ovatko silmäni auki vai kiinni. Koetan räpytellä, mutta samat kuvat, silmiäni pinnalla liikkuvat roskat, vain vaihtelevat järjestystään. Tunnen kuinka ajatuksetni täyttävät tyhjyyden ja huutavat. Kuvittelen kehoni liukenevan pikkuhiljaa paikalta, ihoni sulautuvan sitä ympäröivään mustaan. Tunnin jälkeen muut tilassa olijat kertovat melkein nukahtaneensa. Minä mietin haurain hengenvedoin sitä, etten pystynyt kontrolloimaan omia rajojani, lukitsemaan niitä katseellani mihinkään. Olen vakuuttunut siitä, että jotakin on poissa.

Leena Krohn toteaa, että ihmisen on luotettava aisteihinsa tullaakseen toimeen arjessaan. Hän kuitenkin huomauttaa, että tuo luottamus on rajallista, ja tulee hetkiä, jolloin ihminen joutuu

<sup>2</sup> Bitbol, 2013, 2–3, 18.

<sup>3</sup> Bitbol, 2013, 2–3.

myöntymään aistien rajallisuudelle ja harhaanjohtavuudelle. Krohnin mukaan ”Ihmiselle kuuluu vain havaittu todellisuus, ja se on todellisuus lainausmerkeissä, ei koskaan tosi-todellisuus”.<sup>4</sup> Myös Marjaana Kella kirjoittaa olemisesta ja sen luonteesta. Hän ulottaa pohdiskelunsa hiukkastasolle ja sanoo, että havaitsemamme objektit ovat ensisijaisesti tyhjiä, sillä hiukkasia, joista objektit koostuvat, on itse asiassa vähemmän kuin niiden välistä tyhjää tilaa. Kella tulee siihen tulokseen, että havainnoija synnyttää itse maailman. Asioilla ei ole sellaista olemassaoloa, joka olisi riippumatonta havaittajasta.<sup>5</sup>

Bitbol väittää, että kokemus on suurta poissaoloa. Samalla kun kokemus leikkaa läpi kaiken maailmassa olomme, on sitä mahdollista kokea itsessään, irrallisena maailmasta. Kokemus on enemmän kuin ikkuna maailmaan, sillä mitään ei ole ilman kokemusta: ei objekteja, joita havainnoimme, tai mielikuvia, jotka ovat mentaalisia kokemuksia. Toisaalta kokemus on rajallinen, sillä se ei ylety kaikkialle: emme voi nähdä objekteja joka puolelta samanaikaisesti, tai liikkua kokemuksemme kanssa ajassa.<sup>6</sup>

Krohn kirjoittaa siitä, kuinka havaittajana emme ole sivullisia, vaan osallisia. Kvanttiteoria on muuttanut perustavanlaatuisesti käsitystämme havaitsemisesta, eivätkä fyysikot voi enää varmasti sanoa, onko tajunnasta riippumatonta todellisuutta olemassa. Krohnin mukaan havainnot ovat todellisuutta valitsevaa ja muuttavaa toimintaa.<sup>7</sup> Bitbol lisää, että Heisenbergin kvanttifysiikka rakensi pohjan sille, että tieteessä ei enää tavoiteltu maailmaa erillisenä värityneestä havainnostamme. Sen sijaan havainto ja havainnon kautta päätelmien tekeminen tuli tärkeämmäksi. Se, että valitsemme, mihin katseemme tarkennamme, on osallistumista maailman luomiseen. Saamme joitain asioita tarkentu-

4 Krohn, 1996, 15.

5 Kella, 2014, 177.

6 Bitbol, 2013, 4–5, 8.

7 Krohn, 1996, 19.

maan, toisia fokuksen ulkopuolelle.<sup>8</sup>

*Mutta nyt voimme ainakin sanoa, mitä todellisuus ei ole: jotakin, mikä sijaitsee ulkopuolellamme. [–] Sivullisuus ei ole mahdollista, koska emme voi lakata havaitsemasta ja siten kajoamasta todellisuuteen.<sup>9</sup>*

Kaniinimäyräkoira Hertta istuu ystäväni sylissä, työntää pienen, märän kuononsa ystäväni kainaloon, antaa sen levätä hänen käsivarttaan ja lantiotaan vasten. Ihmettelen koiran osittaista piilopaikkaa. Se näyttää liikuttavalta, kuin yrittäisi mahtua siihen pieneen väliin kokonaan. Mieleeni tulee pieni lapsi, joka leikkiä piilosta unohtaen kehonsa olemassaolon. Ystäväni kertoo, että se on luultavasti Hertan tapa rauhoittua hetkeksi aistiärsykykkeitä. Sen kuono kerää jatkuvasti uusia hajuja, eikä se voi olla hetkeäkään haistamatta, jos ei sulje nenäänsä sillä tavalla. Ystäväni vertaa Hertan tapaa ihmisen jatkuvaan katsomiseen ja silmien sulkemiseen. Ajattelen: oi ja voi meitä aistivia olentoja! Maailmassa olo jatkuvaa, yhtäsoittoista aistimista, näkemistä, haistamista.

Välillä turhaudun siitä, että työni, valokuvaus, pohjaa niin paljon yhden aistin varaan. Alan nähdä näkökentässäni sumeita pisteitä, harmaata höttöä kohdissa, joissa niitä ei kuuluisi olla. Pidän pari päivää silmälasia, jotka tarkentavat neljän metrin etäisyydelle. Kaikki sitä kaukaisempi sumentuu. Ajattelen, että kohta tämä kaikki lähelle näkeminenkin loppuu. Jos kohtelen työvälitöni jatkuvasti väärin, pian ne kieltäytyvät toimimasta. Optikon keuhmat nuoret silmälihakset väsyvät, antavat periksi ja nuupahtavat. Palaan ajatuksissani simulaatioon, ja kuvittelen näkeväni kaiken kaksiulotteisena. Krohn toteaa, että koettu todellisuus on aina eräänlaista simulaatiota, tietoisuuden virtuaalitodellisuutta, joka on vuorovaikutuksessa ulkoisen maailman ja muiden olijoiden

8 Bitbol, 2013, 4, 9.

9 Krohn, 1993, 19.

tietoisuuksien kanssa.<sup>10</sup>

Krohn lähestyy todellisuutta ja todellisuuksia *tribar* -käsitteen kautta. Tribar on jonkinlainen risteys tai yhteyскоhta, jossa erilaiset todellisuudet kohtaavat, esimerkiksi fiktio ja todellisuus. Tribar sisältää mahdollisuuden, joka on mahdoton.<sup>11</sup> Alkuperäinen tribar on taiteilija Oscar Reutersvärdin luoma Penrosen kolmio, joka on kaksiulotteinen kuva mahdottomasta kolmiulotteisesta kolmiosta<sup>12</sup>. Katsoessani Penrosen kolmiota näen sen mielessäni kolmiulotteisena, samalla tavoin kuin muutkin kuvat. Kolmion kulmat yhdistyvät toisiinsa kuitenkin tavalla, joka ei olisi mahdollista kolmiulotteisessa maailmassa. Tästä huolimatta sen kuvittelu on mahdollista. Penrosen kolmio on eräänlainen optinen illuusio, ajatuksen tasolla mahdollinen kolmio, joka on käytännössä mahdoton. Se kuvaa hyvin tribaria. Krohn kuvailee tribarin käsitteen kautta sitä, kuinka fiktio ja todellisuus eivät ole toisistaan erotettavissa:

*Ne [fiktio ja todellisuus] ovat symbioottisia maailmoja, ne ovat samaa kuvaa. Ne muuttuvat toisikseen, kun räpäytämme silmää. Me elämme jalka kummassakin maailmassa.<sup>13</sup>*

Eräänä iltana meditoin itseni uneen englanninkielisen hypnoosin avulla ja tapaan valokehoni, jonka rintakehällä lepää pieni ja hauras minä. Valokeho säteilee loppumatonta energiaa, pieni minä makaa sykkyrässä valon yllä. Tämä kuva on elävin kuva minusta ja samalla myös tribar. Koen olevani jossain noiden kahden kehon välillä, eivätkä rajani tunnu niin selvältä kuin valokuvaobjektissa: sen viiltävät, paperihaavoja tekevät suorat seinämät, niiden leikkuupinta. Tunnen kohinaa sormenpäissä, ohimoilla. Kuvittelen kehoni ääriviivat, näen niiden hengittävän, vaihtelevan koko ajan

<sup>10</sup> Krohn, 1993, 40.

<sup>11</sup> Krohn, 1993, 10.

<sup>12</sup> Goldstein, 2010, 361.

<sup>13</sup> Krohn, 1993, 10.

kohtiaan. Olen täynnä energiaa, joka ei mahdu kuvien sisälle, raaimeihin, jotka eivät liiku, hengitä kehoni lailla.

Krohn pohtii myös taiteen katsojan tribar -asetelmaa. Kun katsoja katsoo kuvaa, hän on samanaikaisesti kuvan ääressä, fyysisessä maailmassa, mutta samalla myös kuvan sisällä. Krohn kuvaa katsojan roolia tässä kahtiajakautuneessa roolissa uteliaaksi, mutta myös ahdistuneeksi. Hänen mukaansa tämä ristiriitaisuus herättää epäilyksen taidetta kohtaan: ”Kuvaan sisältyvä ristiriita, siinä aukeava kehä-äärettömyys ja vaihtoehtoisuus kiusaavat katsojaa.”<sup>14</sup>

Onko valokuvakin yhdenlainen tribar, ja kuvat muutoinkin? Edellyttävätkö kuvat samanaikaisesti läsnäoloa irti kuvasta, mutta synnyttääkseen katsomisen kokemuksen ja kuvan tunnistamisen kuvaksi, myös jonkinlaista kuvassa oloa, sinne sukeltamista? Onko niin, että yritän työssäni lähestyä näiden kahden rinnakkaisen maailman lakipistettä, jota ei voi koskaan kuitenkaan saavuttaa?

Roland Barthes käyttää itseään tiedon mittana kirjoittaessaan valokuvauksesta. Hän kysyy itseltään, mitä hänen oma ruumiinsa tietää valokuvasta.<sup>15</sup> Uskon, että minun ei ole mahdollista saavuttaa täysin itseni ulkopuolista tietoa, joten kysynkin, mitä minun kokemukseni kertoo valokuvasta ja sen luonteesta. Kuvittelen näkeväni itseni, ja vieressäni valokuvan. Ajattelen väistämättä, että meillä molemmilla on rajat, mutta olemme molemmat myös aina jokseenkin poissa.

<sup>14</sup> Krohn, 1993, 41–42.

<sup>15</sup> Barthes, 1985, 15.

ja sanoja ei ole

on vain //

Kun laitat kämmenesi kallion kuoppaan, et tunne pelkästään lämpöä  
kaikista kuluneista vuosista, jolloin auringolla oli kasvot paperin yläkulmassa,  
tunnet myös oman kehosi painon vasten rannettasi ja kiinnität ajatuksesi  
ranteen verisuoniin, kohtaan, jossa ne pullistuvat ihon seasta samalla tavoin  
kuin äidin kämmenissä olleet verisuonet, jotka olivat väsyneet ja mutkistuneet.  
Joskus oli tapana muljautella niitä ja nostella isän mahakarvoja ja löysää  
ihoa vuoristoiksi, koskaan ei voinut tietää minkälainen muodostelma juuri  
niistä pienien sormenpäiden väleihin mahtuvista ihokarvoista tulisi.

//nämä rajat

### Äiti, et nähnyt minua

Äiti, sinä et koskaan nähnyt minua sitä kiviseinää vasten. Katselit auringon paahtamia hiuksiani letillä, sitä lapsenpyöreää alastonta vartaloa, joka oli merivedestä pehmennyt. Se sointui kauniisti harmaata kiveä vasten. Käskit minut selin kameraa kohti, kokeilin kiven pintaa sormenpäällä, sen pinnassa kasvoi jäkälää. Siitä hetkestä jäi vain se valokuva, minä materiana, osana sitä täyttä ja samalla tyhjää kuvaa, joka koristaa kotialbumiamme. Ei ole mitään sen kuvan ulkopuolella, ei hetkeä, jossa olisit katsonut kohti.

On vain toisia kuvanottohetkiä, kuten siellä saarella, jossa mursin hampaani ja koira johdatti meidät ryteikön lävitse kappelille. Istuimme luodolla siskon kanssa rusketusraitoinemme, lupasit ottaa minusta, keltaisesta uimapuvustani ja Jaffa-pullostani kuvan, jos suostuisin ensin olemaan osana taideprojektiasi. Kallio oli auringosta lämmennyt, siskon sormet kylmät ja nihkeät niskaani vasten. Noiden valokuvien takana ei ole mitään: ei kunnollisia muistoja, todellisuutta. Vain hetkelliset kuvien hapsuiset reunat, harmaat kärjistä, ja lopulta ei-mitään, ei edes haurastuneita lankoja, joista saisi otetta.

Roland Barthesin mukaan valokuva ei ole muisto, vaan se oikeastaan estää muistoa syntymästä. Hän sanoo valokuvan olevan vastavoima muistolle, ja viittaa hetkeen, jossa hänen ystävänsä jakoivat lapsuusmuistojaan, mutta hän ei itse muistanut mitään, sillä oli juuri katsellut vanhoja valokuviaan.<sup>16</sup> Susan Sontag lisää, että valokuvat erottavat historian, menneen ja nykyhetken toisistaan. Ne eivät ole muistojen välineitä, vaan ne päinvastoin korvaavat muistoja, keksivät niitä.<sup>17</sup> Barthes kuvaa valokuvaa väkivaltaiseksi, ei siksi, että se näyttäisi väkivaltaisia asioita, vaan siksi, että se täyttää katseen voimalla<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Barthes, 1985, 97.

<sup>17</sup> Sontag, 1990, 23, 165.

<sup>18</sup> Barthes, 1985, 97.

Onko syy sille, miksi emme siskoni kanssa muista juuri mitään lapsuudestamme se, että molemmat vanhempamme ovat kuvantekijöitä? Lapsuutemme oli täynnä asettumista kuvattavaksi, tietoisia valokuvan tekemisen hetkiä, joihin aika on solmiutunut. Olenko korvannut muistoni kuvilla, punonut ne kotialbumien ympärille niin, että jokainen muistikuva osoittaa lopulta valokuvaa kohti?

Olen ollut pitkään valokuvaa vastaan. Se on tuntunut liian pysähtyneeltä ollakseen osa tätä venyvää, vanuvaa todellisuuttamme. Valokuvassa on mielestäni jotain ankaraa, ja minä taas haluaisin kovasti olla lempeä maailmaa kohtaan. Sontag toteaa, että valokuvaaminen on maailman keräilemistä. Valokuvat ovat mysteerisiä objekteja, jotka luovat ja tiivistävät maailmaa itseensä. Ne eivät ole lausuntoja maailmasta, vaan osia siitä: liikkumattomia tulkintoja maailmasta. Valokuvat ovat siistejä viipaleita, etuoikeutettuja hetkiä muutettuna ohuiksi objekteiksi, joita voidaan katsella kerta toisensa jälkeen.<sup>19</sup>

Minua hävettää esitellä itseni valokuvaajaksi. Tuntuu, että johdan kyseisellä määritteellä ihmisiä harhaan. Joskus sanon varovaisesti heti sen jälkeen ”tai no oikeastaan, koen olevani pelkkä kuvantekijä”. Se tuntuu pinnalliselta, turhulta selittelyltä. Mutta kun ajattelen valokuvaa, tunnen litistyvänä sen raamien sisälle, puristuvani neliönmuotoiseksi massaksi, muovailuvahasta rakennetuksi laatikkopääksi. En halua muiden katsovan minua siitä kulumasta. Tuo kumma neliö riivaa minua.

Valokuvaajana olen eräänlainen tutkija, joka luetteloi näkymiä, listaa niitä. Sontagin mielestä valokuvaaminen sisältää mahdollisuuden hallitsemiseen, sillä se on eräänlainen tapa vangita todellisuus ja tehdä siitä liikkumaton. Valokuvauksen myötä objekteista tulee lajiteltavissa ja säilytettävissä olevaa informaatiota. Valokuvaus erottaa maailmasta irrallisia, erillisiä partikkeleita, ja muovaa todellisuudesta atomista ja läpinäkyvää.<sup>20</sup>

19 Sontag, 1990, 3–4, 6–7, 17–18.

20 Sontag, 1990, 23, 156, 163.

Teen maailmasta valokuvien kautta rajallista ja hallittavaa. Muodostan yksinkertaistuksia, tarkkarajaisia suorakulmioita, jotka todistavat ja kertovat jotakin. Minua häiritsee se, mikä jää niiden rajausten ulkopuolelle. En kykene olemaan sovussa valokuvan ehdottamien näkymien kanssa. Ikään kuin niihin ei voisi koskaan mahtua tarpeeksi, jotta olisin tyytyväinen.

Marjaana Kella kutsuu valokuvan outoa suhdetta valoon ja kuvautumiseen kyvyksi ”jähmettää ja siirtää kaltaisuksia pois paikoiltaan”<sup>21</sup>. Tuo liikkumattomuus tekee valokuvista aavemaisia. Ne kiusaavat katsojaa, leikkivät ikuista Peili-leikkiä, jossa eivät koskaan jää kiinni pienimmästäkään liikkeestä. Barthes kuvailee valokuvissa olevia asioita nukutetuiksi, kiinnitetyiksi paikoilleen. Ne eivät ilmesty tai lähde kuvasta, ne vain ovat.<sup>22</sup>

Barthesin mukaan valokuvaa ei voi irrottaa referentistään, viittaussuhteen kohteesta, sillä se kantaa sitä aina mukanaan. Valokuvaa ei ole ilman aihettaan, emmekä voi nähdä kuvaa ilman sitä.<sup>23</sup> Valokuva on todiste sekä jonkin poissaolosta että jonkin läsnäolosta juuri siinä, missä sen näen. Tämä todellisuuden ja menneisyyden yhdistelmä on Barthesin mielestä valokuvan olennainen ominaisuus. Valokuva on kuin ajallinen hallusinaatio: se on epätosi havainnon alueella, tosi ajan alueella.<sup>24</sup> Kellan mukaan valokuvaan liittyy olennaisesti sopimus siitä, että se on jälki kuvanottohetkestä<sup>25</sup>.

Onko turhautumiseni valokuvaan tiedostamaton tunne siitä, että valokuva on aina jollain tapaa poissa? En voi nähdä kuvaa ilman referenttiään ja kuva viittaa aina jonnekin muualle. Se ei ole tässä, vaan jollain tapaa aina jossain muualla, menneessä. Jos valokuva olisi tässä ja nyt, olisiko mahdollista olla tyytyväisempi sen tarkkarajaisuuteen? Nyt se ikään kuin näyttäytyy edessäni selkeänä kuvana, mutta todellisuudessa ilkkuu jostain kaukaisuudesta.

21 Kella, 2014, 164.

22 Barthes, 1985, 63.

23 Barthes, 1985, 11–12.

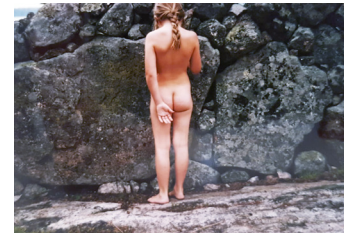
24 Barthes, 1985, 82–83, 121.

25 Kella, 2014, 182.

Mietin usein, miten olen päätenyt tähän pisteeseen, elämään valokuvan kanssa. Olen kertonut itselleni ja muille, että jotenkin sitä vain ajautui, sattui pääsemään kouluun, huomasi pohtivansa suhdetta omaan tekemiseensä ollessaan jo niin pitkällä sillä polulla, että olisi tuntunut hölmöltä kääntyä takaisin. Nyt ajattelen, että valokuva on ollut kanssani pidempään. Se on ollut vanhempieni tapa katsoa minua. Lapsuuteni etsimen läpi, erilaisissa kauniissa asetelmissa.

Käyn katsomassa Emma Tusellin *Video Blues* (2019) -elokuvan. Elokuva perustuu Tusellin elokuvantekijäisän kuvaamalle kotivideomateriaalille. Tusell käy lapsuusvideoitaan läpi ja kommentoi niitä ääniraidalla, tekee tulkintoja isänsä tavasta kuvata perhettä. Tusell pysäyttää liikkuvaa kuvaa still-kuviksi, keräilee omia ja äitinsä katseita, jotka katsovat ohi kamerasta ja kameran takana piileskelevästä isästä. Hän tekee elokuvassa huomioita siitä, kuinka hänen isänsä käskee tyttäriään kauemmaksi, jotta kamera tarkentaisi paremmin. Isä pysyy tapahtumissa taustalla, tallentaa niitä, sen sijaan, että kokisi niitä yhdessä perheensä kanssa. Isä, joka katselee maailmaa kameran läpi, pysyy etäisyyden päässä. Jos tytär tulee liian lähelle, hänet käsketään kauemmaksi, jotta kuva onnistuu.

Muistoissani vanhempani pysyvät käsivarren mitan päässä: jollain tapaa läsnä olevina, mutta kuitenkin kaukaisuudessa. Kerrooko tämä sopivasta kameran tarkennusetäisyydestä? Ja miksi olen itse hakeutunut kuvan pariin kokemuksistani huolimatta, enkä näytä pääsevän siitä millään eroon? Myös Tusell jatkaa isänsä aloittamaa kuvaamista. Hän kuvaa omia lapsiaan, vaikka on kokenut kameran olevan väline, joka esti isänsä läsnäolon. Olemmeko molemmat oppineet kuvaamisen olevan oikea tapa olla osa maailmaa, jäsentää sitä etäisyyden päästä? Onko vaarana, että jatkamme ohikatsomista, vai osaammeko muuttaa kuvaamisen läsnäoloksi?



- ▲ Pauliina Heinänen, *Nimetön*, 2011
- ◀ Päivi Viita, kotialbumikuva.
- ▼ Emma Tusell, *Video blues*, 2019.





Barthes esittää, että asettuminen kuvattavaksi saa aikaan muutoksen kuvan kohteessa. Valokuvan kohde asettuu kuvaan, muodostaa itselleen uuden kehon ja ikään kuin muuttaa itsensä etukäteen kuvaksi. Valokuva on raskas ja liikkumaton, toisin kuin minuus, joka on kevyt ja monessa paikassa samaan aikaan. Valokuva on todistus minusta toisena, eräänlaista dissosiaatiota. Joka kerta, kun ihminen asettuu kuvaan, hän alkaa kärsiä epäaitoudesta, tietystä huijarinomaisuudesta.<sup>26</sup>

*Objektiivin edessä olen yhdellä kertaa se joka luulen olevani, se joksi haluaisin minua luultavan, se joksi valokuvaaja minua luulee sekä se jota hän käyttää hyväkseen esittääkseen taidettaan<sup>27</sup>.*

Sontag väittää valokuvaamisen olevan toisen loukkaamista, sillä kuvaajan on mahdollista nähdä valokuvattava tavalla, jolla kuvattava ei näe itseään. Valokuvan ottaminen on osallistumista toisen ihmisen tai objektin kuolevaisuuteen, haavoittuvaisuuteen ja muuttuvaisuuteen. Sontagin mukaan primitiiviset ihmiset pelkäsivät kameran varastavan jonkin osan heidän olemassaolostaan.<sup>28</sup> Tunnistan tämän huolen sekä valokuvaajana että valokuvattavana. Toisten ihmisten kuvaaminen tuntuu jollain tapaa väkivaltaiselta. Barthesin mielestä valokuvattavana oleminen on pieni kuoleman kaltainen kokemus, josta myös valokuvaaja on tietoinen. Valokuvattava varastetaan itseltään ja muunnetaan objektiksi, jota voidaan tarkastella.<sup>29</sup>

26 Barthes, 1985, 16–19.

27 Barthes, 1985, 19.

28 Sontag, 1990, 14–15, 158.

29 Barthes, 1985, 19–20.

Ja niin – mukanani on alusta asti ollut kuvaan asettumisen vaikeus, joka hiertää vatsan kohdalta kuin jauhinkivi, hiljaa mutta pysyvää tuhoa tehden. Äiti, et ottanut minusta kuvaa, vaan valosta, joka vaelтели ihoni pinnalla. Asetuin kuviin kuten Jean-Martin Charcot'n hysteriapotilaat<sup>30</sup>, toistaen tietynlaisia kulttuurillisia oletuksia oikeista tavoista olla, esittää itseäni. Edustin äiti, sinulle, lasta tässä kulttuurissa. Nyt ymmärrän paremmin, miksi kameralla kohti osoittaminen tuntuu vieläkin kivuliaalta. Se sisältää aina mahdollisuuden ohikatsomisen kokemukseen, valonpiirtämien kasvojen varastamiseen ilman, että oikeastaan näkisi kunnolla.

30 Ks. esim. Didi-Huberman, 2003, 85.

## Huomioita reaalisesta

*Sen päivän jälkeen, kun opetat lapselle linnun nimen, hän ei näe lintua enää koskaan<sup>31</sup>.*

Tein oheisesta Khrisnamurtin lainauksesta inspiroituneen kuvasarjan vuonna 2011, jossa käsittelin näkemisen ja kategorisoimisen raskautta. Olin tuskastunut länsimaiseen dualismiin: asioiden kaksijakoiseen erottelemiseen ja raskaaseen, värittyneeseen katseen, jonka kanssa toimin arjessa. Kuvasin luontoa niin, että pyrin häivyttämään kuvissa olevat aiheet. Tarkensin yksityiskohtiin, jotta kuvien suhdetta todellisuuteen olisi vaikeampi hahmottaa. Yritin kuvata asioita niin, ettei katsojan olisi mahdollista nimetä niitä. Jo tuolloin tein töitä valokuvan todellisuussitoutuneisuutta vastaan, sillä valokuva edusti minulle kulttuurista tapaamme erotella olioita ja ilmiöitä toisistaan.

Marjaana Kella toteaa, että asioiden näkeminen sellaisenaan muuttuu mahdottomaksi, kun kulttuuriin ja sosiaaliseen ympäristöön liittyvät symbolinen ja imaginaarinen katse kehittyvät. Kella ehdottaa myös, että valokuvassa voimme hetkellisesti nähdä sen, mitä emme näe arjessamme. Hän liittää valokuvan paljaan katsomisen kokemukseen ja näin reaaliselle alueelle.<sup>32</sup> Reaalinen on yksi kolmesta Jacques Lacanin peruskäsitteestä. Se muodostaa yhdessä imaginaarisen ja symbolisen kanssa Lacanin käsitteiden kolmijaon.

Janne Kurjen mukaan imaginaarinen on rekisteri, jossa ihminen havaitsee ja tunnistaa maailmassa olevia asioita joksikin. Imaginaariseen liittyy dualismi havainnoijan ja hänestä toisen, eli havainnoitavan maailman välillä. Symbolinen puolestaan on rekisteri, jossa olennaista ovat asioiden väliset erot. Imaginaarinen ja symbolinen liittyvät olennaisesti toisiinsa. Imaginaarisen alueella havaitsemme asioita niinä, mitä ne ovat, ja symbolisen

31 De Mello, 1999, 106.

32 Kella, 2014, 214.

alueella ne näyttäytyvät asioina, joita ne eivät ole.<sup>33</sup> Imaginaarisen alueella tunnistan linnun lintuna, ja symbolisen alueella tunnistan, että lintu ei ole kala. Kurjen mukaan imaginaarinen on maailman havainnoimista, kun taas symbolisen alueella abstrakti ajattelu ja mielikuvitus liittävät maailmaan sen, mitä ei ole edessämme. Reaalinen on sitä, mikä ei kuulu kumpaakaan edeltävään rekisteriin. Kurki toteaa, että reaalinen pysyy mahdottomana: ”siitä ei tule havaittua eikä symbolisoitua”.<sup>34</sup> Reaalinen on jotain niin ”tässä”, ettemme pääse siihen käsiksi, ja silti se on oleellinen osa havaitsemista. Kellan mukaan valokuvassa on mahdollista erottaa se, mikä jää yleensä käsitteiden ja merkitysten taakse, eli välähdys reaalisesta.<sup>35</sup>

Kellan ajatus on päinvastainen suhteessa siihen, miten olen aikaisemmin nähnyt valokuvan. Olen liittänyt valokuvan kielellisen alueelle, käsitteiden piiriin, näin ollen imaginaariseen ja symboliseen. Valokuvan tiukat rajat, laatikkopäisyys, ovat mielestäni olleet yhteydessä tarpeeseemme kategorisoida kaikki meitä ympäröivät ilmiöt ja asiat. Kellan ehdotus valokuvan suhteesta reaaliseseen tuntuu lohdullisemmalta kuin ne pateettiset valokuvaa syöllistävät ajatukset, joiden parissa olen viettänyt monta vuotta. Olisivatko vuonna 2011 ottamani kuvat riittäneet ilman yritystä johdattaa pois valokuvasta ja sen suhteesta todellisuuteen? Olisinko voinut yletää valokuvien kautta hetkeksi reaaliseseen, jos olisin luottanut niiden tarjoamiin näkymiin ilman vastahankaa? Palaan tämän ajatuksen mukana siihen tapaan valokuvata, jonka kanssa aloitin: katsomisen iloon, maailman keräilyyn, joka ei tarvitse sanoja. Voisiko valokuvassa olla sellaisenaan kaikki tarvittava?

Susan Sontag huomauttaa, että valokuva sisältää viitteen välittömästä pääsystä reaaliseseen, mutta todellisuudessa kasvat-  
taa välimatkaa, sillä maailman hallitseminen kuvien kautta on

33 Kurki, 2008.

34 Kurki, 2008.

35 Kella, 2014, 233.

nimenomaan etäisyyttä reaalisesta<sup>36</sup>. Kella lisää myös, että olisi epärealistista ajatella valokuvien pystyvän palauttamaan kokijan yhteyteen aistimusten ja reaalisien kanssa, sillä valokuvat ovat niin kiinni kulttuurissamme ja täten toistavat usein jo käytössä olevaa kuvastoa. Taiteen kuvia voidaan Kellan mukaan kuitenkin pitää onnistuneina silloin, kun ne saavat katsojan tietoiseksi kulttuurillisista katseen malleista ja käytännöistä, jotka pysyvät muutoin tiedostamattomina. Valokuvat eivät ole esteenä toisin näkemiselle, vaan ne voivat tarjota meille vaihtoehtoisia näkemisen tapoja.<sup>37</sup>

Valokuvan suhde todellisuuteen on hurja. Walter Benjamin ajattelee, että valokuvan lähes virheetön tekniikka herättää maagisuuden, jota maalaus ei pysty herättämään. Katsellessaan varhaisia valokuvia, dagerrotypioita, ihmiset olivat varuillaan, sillä kuvat olivat niin tarkkoja, että katsojat pelkäsivät niissä esiintyvien pienen ihmishahmojen katsovan heitä takaisin. Benjaminin mukaan valokuva on lähempänä solutason biologiaa ja lääketiedettä kuin maisemamaalausta ja muotokuvia. Valokuva voi leikata pienen hetken ajasta ja näyttää sellaisia asioita, joita silmän ei ole mahdollista nähdä. Tätä Benjamin kutsuu optiseksi tiedostamattomaksi.<sup>38</sup> Optinen tiedostamaton vertautuu ajattelussani reaaliseseen ja Kellan kuvailemaan välähdykseen, jonka valokuvat voivat tarjota reaalisesta. Ajattelen optisen tiedostamattoman sijaitsevan reaalisen tavoin kielen ulkopuolella, ilman viittauksia todellisuuteen. Se on jotain, johon valokuva voi tarjota pääsyn, osoittaa polun, jota ei olisi muutoin olemassa.

Voiko valokuva olla väline, jonka avulla voimme palata hetkeksi lapsenkaltaiseksi maailman kokijaksi? Nähdä Krishnamurtin linnun lintuna, ylettää reaaliseseen tai nähdä optiseen tiedostamattomaan? Roland Barthes kuvailee katsomisen tapahtumaa häntä koskettavan valokuvan kanssa:

36 Sontag, 164.

37 Kella, 2014, 202–203.

38 Benjamin, 1939, 122–123.

– – [O]len primitiivinen, lapsi – tai maanikko; hylkään kaiken tiedon, koko kulttuurin, kieltäydyn perimästä mitään kenenkään muun katseelta<sup>39</sup>.

Parhaimmillaan katsominen jää tällaiseksi puhtaaksi kokemukseksi, jota ei ole tarpeellista erotella sanoilla.

Kella toteaa kuitenkin, että sanoja on käytettävä, jotta valokuvan osoittava, eli indeksinen, luonne alkaa toimia. Jotta katsoja tietää, minne valokuvaaja osoittaa, on se kerrottava.<sup>40</sup> Sanat mahdollistavat sen, että katsoja ymmärtää, mihin valokuvaaja eleellään pyrkii. Tulevatko sanat kuitenkin samalla reaalisen tielle? Valokuvat eivät itsessään ole osa informaatiota, systeemejä ja laittelua, vaan niistä tulee sellaisia vasta, kun ne nimetään ja asetetaan kielen alueelle. Kun otan valokuvan, se luonnostaan karkaa minulta. Voin yrittää hallita ja palauttaa valokuvaa osaksi kulttuuriamme käsitteillä, määrittelyillä, kielen avulla.

Barthes jaottelee valokuvan ominaisuudet *studiumiin* ja *punctumiin*. Studium liittyy kulttuuriin ja tietoon, joiden kautta katsoimme kuvaa. Katsoessamme valokuvaa studiumin alueella tutkimme sitä yleisellä tasolla kiinnostuneina, kielen ja määrittelyjen kautta. Punctum on puolestaan jokin sanaton ja henkilökohtainen, joka pistää katsojaa. Se voi olla yksityiskohta, joka täyttää koko valokuvan. Toisaalta se liittyy myös valokuvan raskaaseen olemukseen jonain, joka on ollut. Punctum houkuttelee katsojaa kuvan rajojen ulkopuolelle. Se mahdollistaa, että sokea tila syntyy, ja samalla elämää valokuvan ympärille, jotain, joka on yli kuvan. Punctum syntyy katsojan ja kuvan vuorovaikutuksessa. Punctum on kielen ulkopuolella, toisin kuin studium, joka on aina jokseenkin koodattu.<sup>41</sup>

39 Barthes, 1985, 57.

40 Kella, 2014, 154.

41 Barthes, 1985, 19, 32, 34, 51, 57, 61, 65, 102.

Barthesin mukaan valokuva voi koskettaa vain, jos se on irrotettu sitä ympäröivästä melusta. Koskettaakseen valokuvan on oltava äänetön.<sup>42</sup> Sontag lisää, että valokuviiin liitettävät kuvatekstit ovat mahdollisesta tarkkuudestaan huolimatta vain yksittäisiä tulkintoja, ja sellaisenaan väistämättä vajavaisia ja rajoittavia<sup>43</sup>. Sanat eivät pysty kahlitsemaan valokuvaa, ne voivat kiertää sitä ja hämärtää näkökykyämme, mutta itse kuva pysyy kuitenkin jossain muualla, poissaolevana.

Barthes vertaa valokuvaa ja sen referenttiä ikkunaan ja maisemaan: siihen, kuinka niitäkään ei voi erottaa toisistaan. Valokuva on aina näkymätön, ja siksi siihen on vaikea tarkentaa.<sup>44</sup> Saan itseni kiinni siitä, että olen länsimaisen kulttuurin kasvatti, ja pyrin hakemaan selkeitä, mustavalkoisia ratkaisuja, asioiden määrittelyä ja rajausta. Minun on vaikea hyväksyä, että valokuva voi olla näkymätön ja silti näyttää asioita, eli samaan aikaan tässä ja muualla. En pysty hallitsemaan jotakin, joka on poissa.

Onko mahdollista houkutella valokuva tähän hetkeen sanoilla, ankkuroida valokuva niin, ettei se lymyilisi jossain muualla? Kellan mukaan sanat ovat kytkeytyneempiä kuviin kuin kuvantekijät haluaisivat ajatellakaan. Sanat kehystävät kuvaa, ja osallistuvat yhdessä kommunikaation rakentamiseen. Varsinainen kuva syntyy jossain muualla kuin itse valokuvassa.<sup>45</sup> Jos valokuva ja kuva syntyvät eri kohdissa, ja valokuvaa on vaikea paikantaa sen todellisuussuhteen vuoksi, onko tuohon varsinaiseen kuvaan mahdollista tarkentaa?

---

42 Barthes, 1985, 59–61.

43 Sontag, 1990, 109.

44 Barthes, 1985, 12.

45 Kella, 2007, 60.

Tiputtelen ajatuksiani kulkuvälineiden reiteille

Ne jäävät killumaan asvaltin ylle

Heijastuvat sen sateenkostuttamasta pinnasta

Jos en ehdi merkitsemään niitä pysäkkiaikatauluihin

Niiden reunat jäävät hahmottamatta

Sänkyni on alkanut narista

Ei siksi että se rakastaisi

Vaan koska se ei saa tarpeeksi painoa pysyäksensä paikoillaan

Tukipuut alkavat kaartua kohdista,

joissa kehoni vetää vähemmän maata vasten

Se muistuttaa minua saaren mökistä

jonka seinät olivat vain viittauksia, seinänkaltaisia

Joka kerta kun joku kääntyi sängyssään

Se kuului koko talon mitalta

Sai muut heräämään ja narisuttamaan sänkyjään kaikuna

Nukkumaan samaa unta

jossa kanervikot kuivuvat

ja meri kääntyy väärin päin

Perhoset täyttävät suupielet

Olen kasvanut valotalossa. Sen ikkunat avautuvat jokaiseen ilman-suuntaan niin, että valoa tulvii sisään taukoamatta. Valo aaltoilee talon huoneissa, kurkistaa sisään aina vähän eri kulmasta. Alati muuttuvat heijastukset auringosta, katulampuista ja auton valoista osuvat talon seiniin, kattoon ja lattiaan. Ulkomaailma on läsnä talon satavuotiaiden ikkunoiden suodattamina kimmellyksinä, väreinä ja pilkahduksina.

Katson vieläkin maailmaa ja sen heijastuksia valotalosta käsin, uppoudun syvälle sen valkoisiin seiniin, ikivanhojen lattialautojen rakoihin, jotka narisevat oikeaan kohtaan astuessa. Minun ja maailman välissä on aina askel. Tai ikkunalaus. Kohta, jossa valo kääntyy heijastukseksi. Sama kynnyks on valokuvassa. Talon ikkunat rajaavat minulle maailmaa samalla tapaa kuin kamera. Näen ulkopuolisen kuvajaisina, joiden rajauksen voin päättää liikkumalla, vaihtamalla katsomiskohtaa. Valotalon satavuotiaat ikkunat ovat minun valokuviani. Saan rajata niiden avulla ulkopuolista, tallentaa näkymiä, jotka ovat samaan aikaan kaukana lasin takana ja tässä.

### **Kuvan etäisyydestä**

Pidämme valokuvataiteilija ja ystävänä Katariina Träskelinin kanssa lukupiiriä. Käsittelemme Jean-Luc Nancyn esseetä ‘The Image – the Distinct’, jossa Nancy hahmottelee ajatuksia kuvasta ja sen etäisyydestä. Kerron, kuinka olen ennen nähnyt kuvan: takarivossa yhden, valokuvan pinnan takana toisen.

Kuva lähtee siitä mielikuvasta, joka sen tekijällä on. Tekijä tekee kuvan eteen teon, ottaa valokuvan, joka muuntuu toiseksi, todellisen valon muovaamaksi. Mielikuva kääntyy eri kielelle, mielikuvasta fyysiseksi kappaleeksi, valotallenteeksi tai digitaaliseksi koodiksi. Alkuperäinen aloite kuvaan kätkeytyy lopullisen kuvan

muodon taakse. Kuva karkaa tekijän otteesta tekniikan vuoksi. Valokuvan pinnan taakse jää lymyilemään se kuva, jonka kuvantekijä on alun perin tahtonut luoda.

Toinen kuva syntyy katsojan takaraivossa. Siellä häilyy katsojan mielikuva, viittauksista ja kokemuksista koostuva kuvajainen, joka yhdistyy fyysiseen kuvaobjektiin, jonka katsoja kohtaa. Nämä erilliset kuvat saavat yhdessä aikaan uuden kuvan katsojan takaraivon tietämille. Alkuperäinen, tekijällä oleva mielikuva säilyy kuitenkin katsojan tavoittamattomissa valokuvan takana.

Olen hahmottanut kuvan tällä tavalla, eräänlaisena rikkinäisenä puhelimenä. Jokaisessa kuvan vaiheessa on poissaoloa, jotain tavoittamatonta. Kun valo näissä kuvissa taittuu, on se enää jääne alkuperäisestä. Jotain katoaa matkalla. Mutta missä on tuo katoamiskohta, voiko siihen tarkentaa? Onko mahdollista nähdä kuvantekijän kuvaa heijastuksen takana?

Katariina ehdottaa lukupiirissä, että Nancy tuo hahmottelemani erilliset kuvat yhteen, ja pohdimme, että ne voisivat kohdata kuvan ja katsojan välissä. Näen näiden erillisten mielikuvien lävistävän sekä katsojan takaraivon että fyysisen valokuvan pinnan, yhdistyvän fyysisen kuvaobjektin kanssa varsinaiseksi kuvaksi. Se tuntuu lohdulliselta. Olemmekin jollain tapaa yhdessä, valokuva ja minä. Muodostamme yhdessä välillemme kuvan, sitä ei ole ilman katsettani valokuvan pinnalla.

Luettuani Nancya tarkemmin, ymmärrän kuitenkin, että se piileskelevä, lymyilevä kuva, ei ole kuvantekijän mielikuva. Etäisyyden päähän jää kuva, johon tekijälläkään ei ole pääsyä. Nancy ajattelussa kuva erottautuu sanan arkimerkityksestä. Kuva ei ole vain se valokuva, jonka näen edessäni, eikä mielikuvien yhdistyminen fyysiseen kuvaobjektiin, vaan kuva on jotain vaikeaselkoisempaa, tästä maailmasta erottautuvaa. Kuva irrottautuu sekä katsojasta että tekijästä, hieman samalla tapaa kuin leikkautuva valokuva, joka kummittelee edessäni vieraana ja mykkänä: se pysyy jollain tapaa aina käsittämättömänä, vaikka samaan

aikaan on siinä, missä sen näen. Kuva on aave, jonka olemassaoloa ei olisi ilman havaintoani siitä, mutta joka kuuluu samalla sellaisen maailman piiriin, johon minulla ei ole täydellistä pääsyä.

Nancyn mukaan kuva näyttää maailman kynnyksellä. Katsoesani kuvaa sukellan sen näyttämään maailmaan, ja samalla pysyn sen edellä. Olen kuvassa osallinen.<sup>46</sup> Näen tämän selkeänä mielikuvana, jossa pääni on painunut valokuvan pinnasta sisään, mutta jalani ovat juurtuneena katselukohtaan: olen molemmissa maailmoissa samaan aikaan. Kuvassa toistuu tribar, se on samaan aikaan mahdoton ja mahdollinen, tässä ja muualla.

Nancyn kuva tarjoaa itseään minulle pelkkänä kuvana, ei sinä asiana, mitä kuva esittää. Kuva ei ole representaatio.<sup>47</sup> Kuva ei ole näkymä valotalosta todellisuuteen, vaan jotain, joka osittain irrottautuu sekä todellisuudesta että katsojasta. Kuin ikkunalasin pinnalle syntyisi aukko toiseen maailmaan. Tuo aukko ei ole pääsy siihen talon ulkopuoliseen, kuten olen aikaisemmin ajatellut, vaan johonkin, jonne en näkisi ilman kuvaa. Martta Heikkilä tarkentaa, että Nancy kuva ei jäljittele asioita: se ei ole uudelleen esittämistä, eikä myöskään jäljentämistä. Taideteos näyttää vain kuvan maailmasta, se ei merkitse vastaavuutta todellisuuden kanssa.<sup>48</sup>

Nancy tähdentää, että kuvaan liittyy olennaisesti etäisyys. Kuva on erillinen ja näin koskemattomissa.<sup>49</sup> Martta Heikkilä selittää Nancy kuvan etäisyyden näkyvän kahdella tavalla. Kuva on meistä aina ulkoinen, ja sen vuoksi koskemattomissa, ja sen lisäksi kuvan on oltava myös itse kuvaamasta asiastaan erillinen. Kuva antaa läsnäolon jollekin, joka on poissa, ja joka ei voi saavuttaa läsnäoloa.<sup>50</sup> Nancy kuva on Susanna Lindbergin mukaan myös ”oma etäisyytensä itseensä nähden, väistämätön epätarkkuutensa tai sameutensa, halkeama tai kuilu, johon sen [kuvan] merkitys

46 Nancy, 2005, 5, 7.

47 Nancy, 2005, 3, 7, 12.

48 Heikkilä, 2009.

49 Nancy, 2005, 2.

50 Heikkilä, 2015, 114.

aina vajoaa”. Lindbergin mukaan Nancyn hahmottelema kuva ei ole epätodellinen, vaan sen avulla voidaan lähestyä todellisuutta. Kuva voi näyttäytyä poissaolevana, mutta se vain esittää poissaolon sisältäessään viittauksen muualle.<sup>51</sup>

Kuva näyttää meille aina aiheensa, eli jotakin, johon emme voi ylettää, ja samaan aikaan kuvan on oltava tarpeeksi erillinen katsojasta ollakseen kuva. Esimerkiksi valokuva näyttää hetken, joka on jo ollut, ja samaan aikaan se osoittaa katsojalle etäisyytensä suhteessa valokuvaan ja sen aikaan. Se jää tavallaan näiden kahden maailman välille: kuvatun hetken ja katsomisen hetken välille, eikä ole kummassakaan täysin läsnä. Tuo välitila on se, minkä käsitan kuvaksi. Kuvassa ei ole irrallista kalvoa kuvan pinnan päällä, joka estäisi siihen sukeltamisen kokonaisuudessaan, mutta silti se pysyy etäällä. On vain kuva, joka on itsessään kaukana ja tässä.

Lindberg kirjoittaa, että maailma on meiltä yleensä kätöksessä niin, ettei meidän ole mahdollista nähdä sitä sellaisenaan. Taide-teoksilla on mahdollisuus katkaista maailman ”käyttökelpoisuus” ja tuoda maailma näkyväksi. Nancyn kuva ei esitä tai jäljittele jotakin, vaan nimenomaan näyttää asioita, ja siten kuvaa voidaan pitää maailman näkyvyytenä. Se on katkos, joka kutsuu katsomaan maailmaa ja reaalista.<sup>52</sup> Kuvan on siis mahdollista näyttää jotakin meille ilmiselvää, johon emme voisi muutoin tarkentaa.

Heikkilä jatkaa Nancyn tulkintaa, ja sanoo, että kuvat erottuvat muista maailman asioista olennaisesti näyttämällä suhteen maailman ja kuvan itsensä välillä. Kuvan ilmiasu, muoto ja hahmo, ovat tässä maailmassa, mutta samalla siitä erillään. Kuvan on kosketettava erillistä, näkymätöntä läsnäoloa, ollakseen kuva.<sup>53</sup> Valotalon paksut ikkunalasit avaavat näkymien sijasta kuvien maailman. Kuin ikkunalasin kohdalla sijaitsisi se näkymätön kuvan paikka, jonne yritän päästä. Ja samaan aikaan tuota syntyvää kuvamaail-

51 Lindberg, 2006, 146–147.

52 Lindberg, 2006, 147–148

53 Heikkilä, 2009.

maa ei olisi olemassa ilman valotaloa: on kyse liikkeestä kahteen suuntaan. Sitä kohtaa, kuvaa, ei ole ilman talon ulkopuolella olevaa valoa, eikä myöskään omaa havaintoani. Se ei ole kuitenkaan pelkästään ulkopuolisen ja havainnoijan tuottama yhdistelmä, vaan siinä syntyy kolmas ulottuvuus, etäisyys, jokin, joka on olemassa vain kuvassa.

Tunnistan kuvan sanoittamattoman, poissaolon läsnäolon, vaikka kohti en voi katsoa: silloin se ei enää ole koskemattomissa. Juuri, kun luulen olevani sanoittamassa kuvaa, se katoaa otteestani. Ah, mikä viekoitteleva ongelma! Mieleen tulevat Miika Luodon sanat ”Kauneudessa on aina jotakin vierasta<sup>54</sup>”. Kuten kuva, myös valokuva viehättää sen vierauden vuoksi. Ehkä jos tämä ongelma olisi ratkaistavissa, se ei jaksaisi kiinnostaa samalla tavalla.

Heikkilän mukaan Nancyn kuva aktivoi voiman, joka samaan aikaan vetää puoleensa ja loitontuu. Kuva erottaa itsensä esittämästään asiasta intensiteetillä ja voimalla.<sup>55</sup> Harri Laakson mukaan tämä jännite on olennaista valokuvassa. Valokuva saa katsojan ja katsottavan lähestymään toisiaan hienovaraiseen kosketukseen, ja saman tien vetäytymään kosketuksesta. Laakso käyttää esimerkkinä Anne Immelén vuorovesikuvia, joista myös Nancy<sup>56</sup> on kirjoittanut. Vuorovedessä toistuu samankaltainen jännite kuin valokuvassa. Vuoksen ja luoteen välissä vesi on hetken jännittyneenä paikallaan, ennen kuin taas jatkaa liikettään.<sup>57</sup>

Nancy käsittää kuvan erillisyyden tuovan siihen jotain pyhää. Jos kuvassa ei ole pyhyttä, se ei ole enää kuva, vaan pelkkä koriste, pelkkä pinta. Kuva häilyy tämän maailman ja tuon saavuttamattoman välillä. Kuva on tässä, mutta samalla myös muualla.<sup>58</sup> Saavuttamaton kuvan takana ei ole tekijän mielikuva, vaan yhteys jonnekin sanoittamattomaan, poissaolevaan pyhyteen tai kauneuteen.

54 Luoto, 2018. “There’s always a stranger in beauty” Käännös minun.

55 Heikkilä, 2015, 114–115.

56 Teoksessa Immelé; Nancy, 2003, *WTR*.

57 Laakso, 2006, 164.

58 Nancy, 2005, 1–3.



Kuvaan liittyvä mysteerisyys on kiehtovaa. Olen ajatellut katselevani valotalosta maailmaan, mutta sen sijaan että katsoisin ikkunoiden läpi puhtaita näkymiä, syntyy niiden tietämällä kuva, maaginen ja odottamaton maailma. Häilyvä yhteys, joka on viitteenomainen, melkein tässä.

Muistan äitini opettaneen minua, vastentahtoista luistelijan-alkua, luistelemaan lyhyen matkan houkutellessa hänen luokseen. Siellä hän odotti minua kädet ojossa. Kun luistelin häntä kohti, hän alkoi melkein huomaamatta luistella hitaasti takaperin, vetäytyen kauemmaksi minusta. Juuri, kun luulin olevani saavuttamassa otteen hänen käsistään, hän oli kauempana. Tällä tavoin näen myös Nancyn kuvan, joka houkuttelee lähestymään, ja samalla on aina saavuttamattomissa, pakenee otteestani etäisyyden päähän.

Kuvan pyhyys on Nancyn mielestä myös kuvan voimassa<sup>59</sup>. Lindbergin mukaan tämä voima ja liike on kuvaa koostava muoto. Nancyn kuva ”virittää katseemme”. Kuva itsessään on kuollut ja sokea, mutta samalla se vaatii meitä katsomaan sitä. Kuva aukeaa ja näyttää toiseuden katsottavaksemme.<sup>60</sup> Olen uppoutuneena valotalon lattianrakoihin, mutta en pysy paikallani, sillä kuva vetää minua puoleensa, saa aikaan liikettä, ja minut hapuilemaan sitä kohti. Kuva imee itseensä ulkopuolista ja saa minut nojautumaan sitä kohti, eikä kuitenkaan täysin päästä sinne, minne minua houkuttelee.

59 Nancy, 2005, 2.

60 Lindberg, 2006, 148, 153.

## Lähellä ja kaukana

Marjaana Kella kirjoittaa, että kuva on kohteensa kaltainen, mutta ei sama, sillä kuva vaatii myös kuvan ja kohteensa välisen eron, jotta kuva voi syntyä<sup>61</sup>. Tämä kuvaan tarvittava etäisyys liittyy mielestäni kiinnostavalla tavalla myös Walter Benjaminin auran käsitteeseen. Aura on ainutkertainen etäisyyden manifesti, joka on yhtä aikaa lähellä ja kaukana. Se on tilan ja ajan erikoinen kietoutuma, vaikutelma. Nähdäkseen auran katsojalla tulee olla tarpeeksi etäisyyttä kohteestaan.<sup>62</sup> Benjamin kuvailee luonnossa esiintyvää auraa seuraavasti:

*Kun tarkastelee makuuasennossa vuorijonon ääriiviivaa sen piirtyessä kohti horisonttia tai puunokkaa, joka heittää varjonsa puun alla mukavassa asennossa loikovan ylle – se on näiden vuorten, tämän oksan auran hengittämistä<sup>63</sup>.*

Mika Elo tarkentaa, että aura syntyy havainnoijan ja objektin välillä, eikä ole kummassakaan itsessään. Aura on käsitteenä laaja ja vaikeaselkoinen, ja olennaisempaa tarkan määrittelyn sijaan olisi tarkastella sitä, mihin käsite ulottuu ja mitä se mahdollistaa. Elon mukaan aura ”Nimeää modernia kokemusta määrittävien tekijöiden risteyskohdan, joka tarkastelun näkökulmasta riippuen voi paikantua hyvinkin erilaisiin asiayhteyksiin.”<sup>64</sup> Ajattelen auran käsitteen olevan miltei yhtä hankalasti kiinnitettävissä paikalleen kuin Nancyn kuva, mutta samalla koen, että aura mahdollistaa kiinnostavia ajatusrihmastoja, joiden läpi on mahdollista tarkastella kuvien ja taideteosten merkitystä, ja niissä piilevää etäisyyttä.

61 Kella, 2007, 54–56.

62 Benjamin, 1939, 130.

63 Benjamin, 1936, 145.

64 Elo, 2005, 162, 160, 165.

Auraan kuuluu Benjaminin mukaan havainnon ainutkertaisuus ja toistumattomuus, sekä etäisyys<sup>65</sup>. Vuorijonon – ja puunoksan auran hengittäminen on yksittäinen hetki ajassa, ja siten autenttinen. Ymmärrän auran yksittäisen hetken tiivistymänä, jossa havaitaan jotain sanoittamatonta ja merkityksellistä. Tähän havaintoon tarvitaan myös etäisyyttä. Benjaminin mielestä paljaalla silmällä havainnointi on ainutkertaisempaa kuin kuvan katsominen, sillä kuva pysyy muuttumattomana kerta toisensa jälkeen. Taideteoksissa ja kuvissa voi silti olla aura, joka liittyy niiden perinneyyhteyteen. Perinneyyhteydellä Benjamin tarkoittaa muinaisia kultteja ja myös myöhempiä uskontoja, joissa teokset luotiin palvelemaan rituaaleja ja niiden uskottiin olevan maagisia välineitä. Ainutkermaisimmat taideteokset perustuvat tälle kulttiyhteydelle, jossa teosten olemassaolo on tärkeämpää, kuin se, että ne tulevat nähdäksi.<sup>66</sup>

Ymmärrän auran olevan ominaisuus, joka liittyy taideteoksen jonnekin, jonne objekti ei sinällään kuulu. Se rinnastuu ajattelusani Nancyn pyhän alueeseen. Kuva koskettaa jotakin sellaista maailmaa, johon meillä ei ole pääsyä. Sekä Nancyn että Benjaminin ajattelun kautta kuva näyttyy minulle taianomaisena välineenä, joka on irti arkielämästä. Jos kuvassa on aura, se onnistuu sekä pitämään etäisyyttä, että tiivistämään itseensä jotakin ainutkermaisista ja merkityksellistä. Taideteoksilla on mahdollisuus palvella samaa tarkoitusta, kuin muinaisilla rituaaliesineillä: tarjota pääsy jonnekin muualle. Taide ei ole yhdentekevää, sillä luomansa etäisyyden avulla se mahdollistaa maailman näkemisen tavalla, joka ei olisi muutoin mahdollista. Taideteokset koskettavat sanatonta ja jotakin poissaolevaa. Samoin valokuvat leikkaavat reaalisesta eiteemme, ja paljastavat jotakin arjessamme näkymätöntä.

Benjamin väittää kuitenkin, että mikään ei ole yhtä kaukana ainutkertaisuudesta kuin valokuva, josta on mahdollista ottaa lukemattomia kopioita. Teollinen aikakausi, jossa teosten uusintaminen

65 Benjamin, 1936, 145.

66 Benjamin, 1936, 142, 144–148.

on tullut helpommaksi ja nopeammaksi, saa aikaan auran rappion. Taideteokset irtoavat perinneyyhteydestään, kun niistä pystytään tuottamaan loputtomia jäljennöksiä. Teknisen uusintamisen myötä taideteoksissa korostuu niiden näyttelyarvo, ja ne tulevat ikään kuin lähemmäksi katsojaa.<sup>67</sup>

Taideobjektit vertautuvat käyttötavaraan, eikä niillä ole kulttuuriarvoa, joka on auralle välttämätöntä. Tunnistan valokuvat tästä esinemäisyydestä, ovathan ne arkipäivässämme täydellisen yhdentekeviä lajiteltavia ja hallittavia objekteja. Jos taide-esine on staattinen, ei kutsu luokseen eikä irrotaudu arkiympäristöstämme, on se liitettävissä näyttelyarvon piiriin. Taideteos, jossa on aura, saa aikaan liikkeen toisaalle. Minkälainen nykyajan taideteoksen tai kuvan tulisi olla, jotta auran syntyminen olisi mahdollista? Onko auran rappiossa kyse teosten teknisestä uusintamisesta, vai omasta suhteestamme teoksiin ja niiden välineellisyyteen? Voiko valokuvassa olla aura?

Benjamin pitää taideteoksen aurassa tärkeänä ”Tässä ja Nyt”-ominaisuutta, kokemusta teoksen ainutkertaisesta olemassaolosta<sup>68</sup>. Tätä ominaisuutta ei voi ehkä yhdistää suorilta käsin valokuvaan, joka osoittaa muualle. Toisaalta valokuvaan liittyy etäisyyskohteestaan, joka on olennaista sekä Nancyn kuvassa että Benjaminin aurassa. Benjaminin mukaan keskusteltaessa valokuvasta tulisi keskustella siitä, miten valokuva on muuttanut käsitystämme taiteesta sen sijaan, että keskustellaan siitä, onko valokuvaus taidetta<sup>69</sup>. Valokuvaan kiertyvä aura on toisenlaista kuin muissa taideteoksissa, ja siksi myös vaikuttaa käsitykseemme kuvasta ja taiteesta. Valokuvan aura liittyy olennaisesti sen etäisyyteen ja poissaolevaan luonteeseen.

Susan Sontag pohtii Benjaminin auran käsitettä suhteessa valokuvaukseen. Hän toteaa, että vaikka valokuva ei ole originaali

67 Benjamin, 1936, 143–144, 147.

68 Benjamin, 1936, 142.

69 Benjamin, 1936, 150.

samalla tavalla kuin esimerkiksi maalaus voi olla, on valokuva-originaalilla kuitenkin laadullinen ero kuvaan nähden, joka ei ole originaali. Valokuva ei ole pelkästään kuva, samalla tapaa kuin maalaus on tulkinta todellisuudesta, vaan valokuva on myös jälki, jotain, joka on suoraan suhteessa todelliseen. Valokuva on kuten jalanjälki tai kuolinnaamio.<sup>70</sup>

Valokuvan hahmottaminen jälkeenä saa sen suoraan yhteyteen originaalin kanssa. Jos luotetaan sopimukseen siitä, että valokuvan syntyprosessi on suhteessa valoon ja sen kuvautumiseen, on valokuvan hetki tosiaan ollut joskus, ja näin ehdottoman autenttinen. Se, että valokuva voisi mahdollisesti näyttää reaalisen, sointuu hyvin yhteen Benjaminin peräänkuuluttaman autenttisuuden kanssa. Toisaalta, jos ajatellaan valokuvan olevan jälki tai kuolinnaamio, tekeekö se valokuvasta eräänlaisen kopion aiheestaan?

Väitän, että jalanjälki ja kuolinnaamio eivät ole pelkkiä jäljenöksiä ja puhtaita viittauksia tapahtuneeseen. Molemmissa syntyy negatiivinen tila, kuva olleesta, jota ei voi verrata suoraan alkuperäiseen – samoin kuin valokuvassa. Kaikki kolme ovat autenttisia jälkiä, mutta samalla kuvia, joissa on joku, jota originaalissa, kuolleen kasvoissa tai jalassa, ei ole ollut. Ne jähmettävät todellisuudesta jotakin joksikin toiseksi, ja saavat aikaan uuden ulottuvuuden. Ne irrottavat kuvan alueelle.

Valokuva on näistä jäljistä poikkeava suhteessaan valoon. Valokuvan valo tallentuu filmille kemiallisen prosessin seurauksena. Roland Bartheskin kirjoittaa siitä, kuinka tärkeänä hän pitää sitä, että mustavalkoisen valokuvan valo on sitä samaa valoa, kuin se oli kuvanottohetkellä, koska siten tuo sama valo koskettaa häntä<sup>71</sup>. Tuleeko valokuvaan liittyvä haikeus sen näennäisen yksipuolisesta kosketuksesta? En pysty sukeltamaan kuvan sisälle, silitämään kuvassa olevien kallioiden pintaa, mutta niiden pinnalla leikkivä valo kuitenkin koskettaa minua katsoessani niitä.

70 Sontag, 1990, 140, 154.

71 Barthes, 1985, 87.

Valokuva näyttää poissaolevia asioita ja leikkii etäisyyden kanssa. Samalla valokuva on monistettavissa ja jälki kuvanottohetkestä. Olisiko mahdollista, että valokuvauksessa erottautuva kuva on väistämättä auraattinen, mutta itse valokuva objektina ei sitä ole? Onko mahdollista erotella valokuvat esineinä, arkisina objekteina kuvan alueelta?

Jacky Bowring liittää auran käsitteen etäisyyden tunteeseen ja valokuvassa melankoliaan ja muistamiseen. Aura liittyy intiimiyteen, tunteeseen originaalista ja autenttisesti läsnäolosta.<sup>72</sup> Valokuvan voi nähdä alleviivaavan aiheensa poissaoloa ja synnyttämänsä etäisyyttä, joka tuottaa katsojassa melankoliaa. Toisaalta valokuva heittää eteemme aiheensa, kummituksen menneisyydestä, joka on yhtä aikaa etäällä ja läsnä oleva. Tämä etäisyyden ja kuitenkin intiimiyden tunne vertautuu mielestäni Nancy'n ajatteluun, jossa kuva jännitteisesti sekä lähestyy että loitontuu katsojasta. Alleviivaavatko valokuvan herättämät muistojäljet etäisyyttä siitä, mikä avautuu kuvana eteemme?

Kuvan on oltava etäisyyden päässä, jollakin tavalla aina poissa. Vaikka valokuva voi näyttää meille reaalisen ja on sikäli enemmän läsnä kuin olen ajatellut, itse kuva karkaa kaukaisuuksiin. Valokuva on mykkä, kosketuksessa valoon ja reaaliseen, ja kuva häilyvä, etäisyyden päässä oleva, jokin, jota ei voi määritellä ja paikantaa. Olen aikaisemmin syyttänyt valokuvaa poissaolosta, vaikka kyseessä onkin laajempi kuvaan liittyvä ilmiö. Etäisyys ei ole pelkästään valokuvaan liittyvä asia, vaan olennaista kaikille kuville. Valokuvat jatkuvat raamiensa yli, kutsuvat minua niiden ulkopuolelle, kuvan alueelle.

72 Bowring, 2008, 149, 154, 226, 150.

Kuvittelen suuni täyteen hampaita,  
kasan irrallisia, kivimurikan kokoisia luita

Maitohampaita,  
pienikokoisia,  
mutta teräviä  
tiputtuaan niin varhaisessa vaiheessa

Kitalakeeni koskee,  
hampaat kolisevat  
toisiaan vasten liikutellessani leukojani edestakaisin

Pienten valkoisten ääni  
Tuntuu vihlaisulta korvan nipukassa

Näin toisinaan  
olen  
sanoittaessani kuvaa

- kenen hampaita ne ovat?
- keneen viittaavat?

## 4. Kotimatalla

Annan isoäidille joululahjaksi tekemääni saippuaa. Hän lähettää kiitosviestin, kehuu saippuan pehmentävän ihanasti käsiään. Ajattelen hänen ryppyisiä sormiaan, sitä nimetöntä, joka taipuu viimeisestä nivelestä liikaa. Kämmenet valkoisessa lavuaarissa, pehmeän ja lämpimän veden alla. Isoisä on ollut huolissaan isoäidin käsistä, ne eivät enää jaksa nostaa kaikkia kattiloita. Puhumme siitä niin, ettei isoäiti ole paikalla.

Minunkin ranteeni särkevät, ne puutuvat öisin ja herättävät minut unesta. Ajattelen isoäitini viisivuotiasta kättä, joka pitää pikkuveljestään niin kovaa kiinni, etteivät Ruotsin vastaanottoviranomaiset tahdo erottaa heitä toisistaan. Mietin mistä minä pidän kiinni.

Isoisän työhuoneen seinät ovat katonrajaa myöten täynnä valokuvia. Käyn aina kyläillessäni katsomassa, onko kehyksiin ilmestynyt lapsuudenkuvia, joista minulla ei ollut tietoa. Yksi tärkeimmistä valokuvista on työpöydän yläpuolella, sitä isoisä ei koskaan vaihda. Kuvassa minä makaan isoisän sylissä, on lopukesä ja lehdet taustalla ovat jo tummanvihreitä. Minulla on keltaisia kukkia housuissa, näytän nukkuvalta ja onnelliselta. Isoisä on painanut poskensa päälakeani vasten, pitelee isoilla käsillään niin varovaisesti, että näytän hauraalta.

Isoäiti on sanonut, että on ajatellut minun kaivanneen isähahmoa tuolloin niin kovasti, että hakeuduin siksi niin tiiviisti isoisän seuraan ja välittömään sylin läheisyyteen. Ajattelen, että isoisäkin olisi kaivannut isähahmoa. Melkein mistä tahansa muusta voi puhua, mutta kun aiheena on hänen isänsä, isoisä tyytyy vain murahtelemaan: ”Tuntematon mieshän se oli”.

Olen jo tovin ihmetellyt isovanhempieni kodin sisustusta. Valkoista ja kultaa kaikkialla, koriste-esineitä loputtomasti. Paratiisikuvastoa riittää; lintuja, kukkia ja naispatsaita. Kaikki tämä siinä 70-luvun ylimmän kerroksen kerrostaloasunnossa. Mistä tämä erikoinen kauneudentaju kumpuaa? Isovanhempani ovat työläisloista: ukki oli autofirmassa töissä, mummi kondiittorina. Miksi he ovat rakentaneet kodistaan tämän näköisen?

Haastattelen isovanhempiani kodin merkityksistä. Puhumme yleisesti kodista käsitteenä ja heidän suhteestaan siihen. Keskustelun myötä alan nähdä heidän kotinsa toisessa valossa, heidän omana paratiisinaan. Esiin nousee heidän menneisyytensä sotalapsina. Olen jo pitkään tiennyt isovanhempieni olleen sodan aikana Ruotsissa. Vasta, kun kyselen siitä ajasta, saan kuulla asioita, joita minulle ei ole aikaisemmin kerrottu. Mummi kertoo lähdöstä, ukki paluusta. Kotimatalla muistelen itsekseni, kuinka kävimme katsomassa yhdessä Klaus Härön *Äideistä parhain* (2006) -elokuvan. Olin silloin vaivaantunut teini, enkä ymmärtänyt kunnolla, miksi mummin silmät kimmelsivät elokuvan jälkeen. Haastatellessani heitä tajuan, minkä paratiisin isovanhempani ovat kodistaan luoneet. Ja paremmin myös miksi. Tunnen olevani jonkun tärkeän äärellä.

## Muistojen museo

Kohtaamisesta isovanhempieni kanssa punoutuu vähitellen kirjakokonaisuus *Kotimatalla/På väg hem*, joka kertoo isovanhempieni poluista osana Suomen sotahistoriaa ja ongelmallista sotalapsijärjestelyä. Molempien tarinat esitetään erillisinä kirjoina, mutta kuitenkin yhdessä, samassa kirjalaatikossa ja näin yhtenäisenä teoksena. Kirjojen kuva-aineisto koostuu isovanhempieni nykyisestä kodista ottamistani valokuvista ja vanhoista kuvista, jotka on otettu heidän sotalapsiaikanaan. Lisäksi aineistoon kuuluu otteita vanhoista kirjeistä ja asiakirjoista, sekä tekstiä, joka on litteroitu isovanhempieni haastatteluista.

*Kotimatalla/På väg hem* -teoksessa etsin isovanhempieni kodista merkkejä sotalapsikokemuksen vaikutuksista. Katson tuota tuttua ympäristöä uudella tavalla etsimen läpi, yritän löytää etäisyyden, josta hahmottaisin kaikki kerrostumat, joita heidän kotinsa kantaa. Kuvaan isovanhempieni esineitä, vanhoja valokuvia, sotalapsiajoilta saatuja astioita. Tavoitteenani on saada isovanhempieni koti kertomaan heidän tarinansa. Kuvat isovanhempieni kodista kietoutuvat yhteen vanhojen valokuvien ja kirjeiden kanssa kertomuksiksi molempien kokemuksista.

Vanhat arkistokuvat, ottamani valokuvat ja otteet isovanhempieni haastatteluista kulkevat kirjassa lomittain, ja varsinaiset kuvat syntyvät jossain niiden välimaastossa, marginaalien kohdalla. Kehystän haastattelusta kohdat, jotka kutsuvat raameja ympärilleen, ja kiinnittävät jonkin valokuvatun merkityksen osana isovanhempien elämäntarinaa. Teksti saa minut myös uudestaan kuvaamaan, se synnyttää tarpeen suunnata kamerani kohti asioita, joiden ohi olen ennen katsonut.

Kirjallisuus- ja kulttuuritutkija Svetlana Boym esittää, että kotimaastaan paenneista tulee monesti oman elämänsä taiteilijoita, jotka rakentavat uudelleen itsensä ja uudet kotinsa suurella kekseliäisyydellä. Kodit, joita maahanmuuttajat rakentavat uuteen

kotipaikkaansa ovat usein täynnä tavaroita: tavarapaljoudesta tulee ikään kuin synonyymi kotoisuudelle. Maahanmuuttajien kodeista tulee ”muistojen museoita” (*museums of memories*). He sisustavat kotinsa monesti tavaroilla entisestä kotimaastaan. Tällaiset muistojen museot saattavat näyttää symbolisoivan sitä, mitä on menetetty, mutta Boymin mukaan ne paljastavat ennemmin tarpeesta rakentaa uusi koti, kuin alkuperäisen menetyksen rekonstruktiosta.<sup>73</sup>

Näen isovanhempiani maanpakolaisina, sillä vaikka he ovatkin palanneet Suomeen sotien loputtua, kokemus pakolaisuudesta on säilynyt. Heidän kotinsa näyttäytyy minulle muistojen museona, jossa yksittäiset esineet symboloivat heidän kokemuksiaan. Heidän esineensä ovat myös olennaisessa osassa tekemääni teosta. Tavoitteenani on, että teokseni *Kotimatalla/På väg hem* vaalii isovanhempieni kodista ja esineistä löytämiäni merkityksiä. Kameran suuntaaminen esineitä kohti sen sijaan, että olisin kuvannut isovanhempiäni, on aktiivinen teko sitä vastaan, etten aiheuttaisi ohikatsomisen kokemusta, pakottaisi isovanhempiäni ottamaan kuvaushetkellä huijarin roolia. Koen, että isovanhempieni puuttuminen kirjan valokuvista antaa heille mahdollisuuden samankaltaiseen poissaoloon, joka on läsnä heidän tarinoissaan.

Joseph Cornellin kollaasiteokset nostavat esineiden kantamat merkitykset kiinnostavalla tavalla taiteen valokeilaan. Cornell on rakentanut löytämistään esineistä, valokuvista ja kuvista surrealistisia kollaaseja vitriinilaatikoihin<sup>74</sup>. Laatikoiden sisältä katsojalle aukeaa maailma, portti muualle, jonka niihin tarkoin valitut esineet rakentavat. Ne ovat ikään kuin pienoismaailmoja, joihin punoutuu muistoja ja assosiaatioita. Jacky Bowringin mukaan Cornellin muis-tolaatikot sisältävät symbolisen ulottuvuuden<sup>75</sup>. Koen, että tällainen merkitysten tiivistymä on myös isovanhempieni koti.

73 Boym, 2008, 363.

74 'Joseph Cornell', Artnet.

75 Bowring, 2008, 155.

Isovanhempieni kodin seiniin on painunut sekä kulttuurillisia, jaettuja merkityksiä että heidän omat elämäntarinansa. Heidän kotinsa on eräänlainen kuva, jonka jälkiä käyn poimimassa. Minä voin keskittyä yksityiskohtiin, ja taustalla kulkevat laajat kaaret, isot poliittiset päätökset, sodan uhrit ja nykypäivän pakolaistilanne. Marjaana Kella kirjoittaa, että kuvalla on aina seuranaan edeltävät kuvat, ja siten ”kuvan uutuus onkin harha”<sup>76</sup>. Kirjaprojektia tehdessäni vaikuttaa, että tämä kuvan piirre korostuu: kuin kuvat olisivat jo valmiiksi olemassa. Ottamiani kuvia edeltävät kuvat sodasta, köyhyydestä, kurjuudesta ja sotalapsista. Toisaalta noita kuvia edeltää myös arjessa näkemämme kuvat kodeista, sisustuslehtien aukeamilla esiteltävät valkoiset huppeat asunnot, niiden kateutta tai puistatuksia herättävät kiiltävät kodin pinnat.

*Kotimatalla/På väg hem* -teos asettuu keskustelemaan myös Tekla Inarin *Perintö* (2015) -valokuvateoksen kanssa. *Perintö* käsittelee sotatraumoja ja sukupolvelta toiselle siirtynyttä traumaattakkaa yksittäisen suvun kautta<sup>77</sup>. Inari yhdistelee vanhoja ja uusia valokuvia sekä tekstiä, ja teos on eräänlainen hybridi, jossa erilaiset elementit tukevat toisiaan. Teoksissamme on paljon sukulaisuutta. *Perintöä* ja omaa kirjaani yhdistää myös niiden suhteellisen pienen fyysisen koko. Pohdin, onko Inari tehnyt päätöksen kirjan koosta samoista syistä kuin minä. Tavoitteenani on tietoisilla valinnoilla, ja myös kirjan koolla, vaikuttaa katsomiskokemukseen niin, että siitä tulisi mahdollisimman henkilökohtainen ja intiimi. Samaa intiimiyttä tavoittelen kirjalaatikolla, joka suojaa kahta kirjaa. Koen, että teoskokonaisuuteni kirjat ovat esineinä suhteellisen hauraita, ja laatikko suojelee niitä ulkopuoliselta.

Isovanhempieni koti on täynnä kontrasteja: se on muistojen museo, mutta myös iloinen, turvallinen paikka. Se sisältää yhtä lailla heidän rankat elämäkokemuksensa kuin muistot kohokohdista. Boym kuvaa maahanmuuttajien kodeissa tärkeitä

76 Kella, 2007, 58.

77 Inari, 'Perintö/Legacy'.

elementtejä olevan arjen kauneus ja muistettavuus. Heidän kotinsa eivät ole onnettomuuden tyyssijoja, vaan paikkoja kommunikaatiolle ja keskustelulle. Vaikka maahanmuuttajat eivät ole natiiveja, eivät he voi jäädä murehtimaan mennyttä. Toisaalta Boym toteaa, että ensimmäisen aallon maahanmuuttajat ovat usein epäsentimenttaalisia, ja he jättävät juurien etsimisen lapsilleen ja lapsenlapsilleen.<sup>78</sup>

Kirjani kuvia edeltää myös se isoisäni työhuoneessa oleva valokuva minusta ja isoisästäni. Sen merkitys korostuu, kun isoisäni elämätarina avautuu minulle yhä enemmän valokuvaamisen ja haastattelujen kautta. Isovanhempieni elämäntarinat tekevät pesäeroa sen onnellisuuden harhan kanssa, jonka isovanhempieni ympärille lapsena rakensin. Tuosta pienestä halkeamasta, säröstä isoisän täydellisen pyöreässä kuvassa näen hänet selkeämmin, en isoisänä, vaan Reinona. Oman taakkansa ja onnensa kanssa.

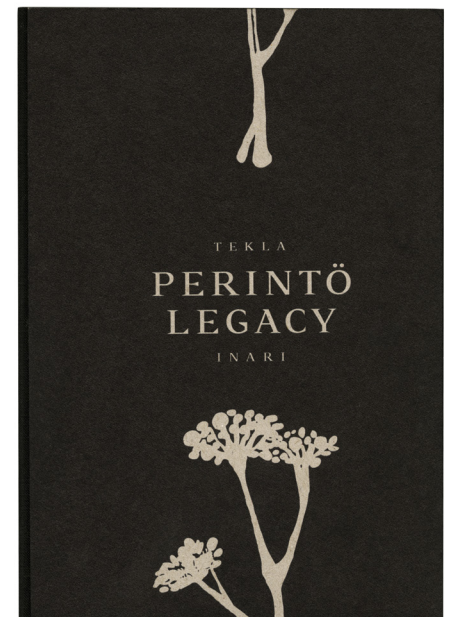
Isoisän työhuoneen seinille on tiivistynyt kaikki se, jonka hän on rakentanut ympärilleen kaikesta kaipuusta huolimatta. Tai ehkä juurikin sen ansiosta. Minä kannan samaa kaipuuta, luon kuvia kuulumattomuudesta, taistelen ikuisesti poissaolevan valokuvan kanssa. Ja siinä, isoisän sylissä minun kuuluukin olla. Siinä kesäkuvassa kohtaamme, nuo kaksi, jotka jakavat samankaltaisen kaipuun.



▲ Tuntematon, kotialbumikuva.

► Ruth Enderleinin, isoäitini Ruotsin tädin, sinettileima.

▼ Tekla Inari, *Perintö*, 2015.



<sup>78</sup> Boym, 2008, 12, 374.



## Sotalapset ja nostalgia

Suomen sotalapsijärjestely on maailmanhistorian suurin yksittäinen lasten siirto-operaatio. Sotalapsikuljetukset Ruotsiin aloitettiin 15.12.1939 ja viiden sotavuoden aikana Suomesta lähetettiin Ruotsiin, Norjaan ja Tanskaan yhteensä noin 80 000 sotalasta. Lasten siirtämistä perusteltiin muun muassa pommiuhalla ja elintarviketilalla. Sotalapsioperaation taustalla oli myös tarve turvata suomalaisuuden jatkuminen, sillä Suomessa pelättiin kokonaisvaltaista neuvostomiehitystä. Useimmiten äidit tekivät päätöksen lapsen lähettämisestä, sillä isät olivat joko rintamalla tai menehtyneitä.<sup>79</sup>

Isoäitini Soili kertoo, että hänet lähetettiin sotalapseksi viisivuotiaana kaksivuotiaan veljensä kanssa. Hänen äitinsä pyysi viimeiseksi Rautatieasemalla pitämään pikkuveljestään hyvää huolta. Isoäitini hukkasi veljensä vastaanottokeskuksessa lääkärintarkastuksen aikana. Hän kertoo pelästyneensä suuresti ja etsineensä veljeänsä isolta tuntuneessa vastaanottokeskuksessa niin kauan, että lopulta löysi tämän. Tapahtuneen jälkeen isoäitini nukui veljensä kanssa samassa sängyssä, jotta ei enää kadottaisi tätä.

Ruotsissa oli suunniteltu, että lapset sijoitettaisiin samankaltaisiin ympäristöihin kuin kotimaassaan, mutta siirtojen lukumäärän kasvaessa sijaisvanhemmat kävivät valitsemassa suomalaislapsia jakelukeskuksesta mielensä mukaan<sup>80</sup>. Vastaanottokeskuksessa isoäitiäni valitsemassa ollut perhe olisi halunnut vain yhden lapsen, mutta isoäitini oli pitänyt veljestään niin kovasti kiinni, etteivät vastaanottoviranomaiset raaskineet erottaa heitä.

Isoisäni Reino kertoo, että hän pakeni ensin lapsuudessaan pommituksia Viipurista, jonka jälkeen hänet lähetettiin sotalapseksi Ruotsiin. Hän oli sairaana Ruotsin vastaanottokeskuksessa, joten hänet valittiin lasten joukosta viimeisimpänä. Hän päätyi Ängsbackaan, skånelaiseen maataloon, yhdentoista lapsen katraa-

79 Knuutila; Levola, 2000, 12, 14, 22.

80 Knuutila; Levola, 2000, 24–25.

seen. Reino oli itkuinen alkuaikoinaan Ruotsissa ja maatalon äiti nosti hänet hevosen selkään piristääkseen tätä. Tästä hetkestä on säilynyt valokuva. Siinä pieni poika keikkuu keho jännittyneenä ison hevosen selässä. Hänellä on pieni hymynkare suupielessä.

Monet sijoitusperheet olivat varakkaita, ja useat sotalapset ovat kuvailleet Ruotsissa asumista paratiisiksi<sup>81</sup>. Isoäitini päätyi veljensä kanssa sotalapseksi rikkaalle pariskunnalle lähelle Tukholmaa. He asuivat kartanomaisessa ympäristössä kultaisine yksityiskohtineen ja krumeluureineen. He kutsuivat sijoitusperheen äitiä tädiksi ja isää sedäksi. Tädin ja sedän varakkuutta kuvailee hyvin se, että heillä oli käytössä oma sinettileima. Se löytyy sekä isoäitini myöhemmin perimästä astiastosta että tädin kirjoittamista kirjeistä.

Isoäitini Soilin kartanoelämä Ruotsissa oli hyvin erilaista siihen nähden, minkälaista elämä oli hänen palatessaan takaisin talvisodan jälkeen Suomeen. Heidän äitinsä oli tehnyt lasten paluun kunniaksi kermakakun, mutta koska Suomesta ei ollut saatavilla kuin suolaista voita, kakku maistui kummalliselta. Soilin isä oli haavoittunut sodassa niin, että se varjosti perheen elämää siitä eteenpäin. Ruotsin tati ja setä olivat kirjeitse yhteydessä Soilin vanhempiin. He lähettivät postitse tarvikkeita, joita ei ollut saatavilla sodan runtelelimesta Suomesta. Eräs paketeista sisälsi Soilille kengät, jumpperin ja koko perheelle kuivattuja hedelmiä, appelsiineja, marmeladeja ja sokeria.

Sotalapsien palaaminen Suomeen oli monelle lapselle hyvin hankalaa, sillä Ruotsin perheestä oli tullut ainoa varsinainen koti, varsinkin niille, jotka olivat viettäneet Ruotsissa monta vuotta<sup>82</sup>. Isoäitini Ruotsin tati ja setä eivät voineet saada omia lapsia, ja he pitivät isoäitiäni Soilia ja hänen veljeään kuin ominaan. Soili palasi Ruotsiin pikkuveljensä kanssa jatkosodan ajaksi, ja tällä kertaa heidän mukanaan oli myös kaikista nuorimmainen veli, Jouko. Ruotsin tati ja setä olisivat halunneet adoptoida nuorimman

81 Knuutila; Levola, 2000, 25.

82 Knuutila; Levola, 2000, 29.

sisaruksista, mutta heidän äitinsä ei suostunut siihen. Erityisesti lapsettomien perheiden oli monesti vaikea palauttaa lapsia Suomen kurjiin oloihin heidän kiinnittyään näihin. On jäänyt epäselväksi, jäikö sotien jälkeen Ruotsiin 5 000 vai 15 000 lasta, tai jopa enemmän.<sup>83</sup>

Lasten palatessa takaisin suomen kieli oli unohtunut, ja se aiheutti kiusaamista koulussa ja hämmennystä sekä torjuntaa vanhemmissa, jotka eivät ymmärtäneet asian todellista luonnetta<sup>84</sup>. Isoisäni Reino oli Ruotsissa talvi- ja jatkosodan ajan, ja palasi takaisin vasta 12-vuotiaana. Reinon paluu takaisin Suomeen sodan jälkeen oli erittäin vaikea. Palatessaan hän ei enää puhunut eikä ymmärtänyt suomea, ja oli ulkopuolinen omassa perheessään. Hän yritti keskustella äitinsä kanssa suomenruotsalaisen naapurin välityksellä, joka ei hänkään ymmärtänyt Reinon vahvaa skänen murretta.

Isoisäni kertoo, että Suomi ei tuntunut enää kodilta. Hänen äitinsä asui pienessä kivijalkahuoneistossa setänsä ja muutaman muun vuokralaisen kanssa. Helsinkiä oli pommitettu niin, että sodan jäljet olivat läsnä kaikkialla. Ilmassa oli jatkuva pelko uudesta sodasta. Reino tunsikin olevansa orpo omassa kodissaan ja perheessään. Hän suunnitteli monesti karkaavansa takaisin Ruotsiin ja kävi satamassa katsellessaan laivoja veljensä kanssa.

Sotalapseuteen liittyy monesti ristiriitaisia tunteita ja kokemus kodittomuudesta, vaikka itse sotalapsiaika olisi ollut onnellinen. Joihinkin kahden eron ja hylkäämisen kokemukset ovat jättäneet pysyvän trauman. Monesti vanhemmat kantoivat syyllisyyttä lapsen lähettämisestä Ruotsiin, ja se aiheutti ongelmia perheiden sisällä. Sotalapsille ei järjestetty jälkihoitoa ja siitä ei puhuttu perheissä eikä julkisuudessa.<sup>85</sup>

83 Knuutila; Levola, 2000, 20, 29.

84 Knuutila; Levola, 2000, 32.

85 Knuutila; Levola, 2000, 33–34.

Isoisän kertoessa ensimmäistä kertaa siitä, että hänellä oli tapana käydä satamassa katsomassa Ruotsiin lähteviä laivoja ja haaveilemassa karkumatkasta takaisin, en vielä osaa nähdä sitä muuna kuin raastavana muistona. On vaikea kuulla sitä, että isoisäni ei ole halunnut olla tässä maassa, missä hän nyt on kaiken tämän rakkauden kanssa. Vasta myöhemmin muistan hänen rakentavan pienoismallilaivoja. Niiden merkitys ja kuvallisuus suhtautuu heti tuohon muistoon, ja ne vaativat tulla kuvattavaksi osana hänen polkuaan. Aivan kuin hän suunnittelisi karkumatkaa vieläkin, kaipaisi aikaan ja paikkaan, jota ei enää ole.

Sen lisäksi, että isovanhempieni henkilökohtaiset elämäntarinat kertovat suomalaisuuden historiasta ja poikkeuksellisesta sotalapsijärjestelystä, näen heidän tarinoissaan myös elementtejä nostalgisesta kaipuusta kotiin. He kokevat jääneensä kahden maan kansalaisiksi, kuten monet muut pakolaiset, ja kaipaavat paikkaan, jota ei välttämättä koskaan ole ollut olemassa.

Nostalgia koostuu sanoista *nostos* (paluu kotiin) ja *algos* (kipu). Svetlana Boym kuvailee nostalgian olevan kaipuuta kotiin, jota ei enää ole tai jota ei ole koskaan ollut. Se on tunne menetyksestä ja paikaltaan siirtämisestä. Nykyään nostalgia on kaipuuta jatkuvuuteen pirstaleisessa maailmassamme.<sup>86</sup> Toisin kuin melankolia<sup>87</sup>, joka liittyy yksilölliseen tietoisuuteen, nostalgia liittyy yksilön elämänhistoriaan suhteessa ryhmien tai kansojen yhteisiin historioihin. Nostalgia perustuu menetyksen tunteeseen, joka ei rajoitu pelkästään yksilön historiaan. Se liikkuu yksilöllisen ja kollektiivisen muistin välillä.<sup>88</sup>

Isoäitini Soili kertoo sotalapsiajasta kirkkaalla äänellä, ja hänen ryhtinsä suoristuu. Joku kaiho hänen silmissään on. Sodan jälkeisestä Suomesta hän ei kerro paljoakaan. Näen, että isoäitini kantaa tuota toisen maailman paratiisia mukanaan nykyisen

86 Boym, 2008, 10.

87 Melankoliasta tarkemmin luvussa 6.

88 Boym, 2008, 14.

kotinsa kautta, joka henkii hänen lapsena kokemaansa kartanoelämää tarkkaan harkittuine yksityiskohtineen. Työläisoloissa elänyt isoäitini on matalasta varallisuustasostaan huolimatta kokenut, että hänen kotinsa tulee olla valko-kultainen paratiisi. Voiko isoäitini erikoinen kauneudentaju olla merkki nostalgiaista?

Sanan nostalgia kehitti sveitsiläinen lääkäri Johannes Hofer vuonna 1688, ja se oli alun perin lääketieteellinen diagnoosi. Oireisiin kuului surullisuus ja halu palata takaisin kotimaahan. Nostalgiaan kuului ns. ”kaipuun mania”, josta kärsivät menettivät yhteyden nykyhetkeen. Nostalgiaa pidettiin vaarallisena tautina, joka oli kuitenkin parannettavissa. Se erosi melankolian diagnoosista siinä, että se oli demokraattisempi sairaus. Nostalgiaista eivät kärsineet vain filosofit ja munkit, vaan esimerkiksi maalta kaupunkiin muuttaneet, sekä sveitsiläiset sotilaat, jotka oli lähetetty taistelemaan kauas kotimaastaan.<sup>89</sup>

Boym kuvaa tunteen kodista syntyvän siitä, että tietää sekä itsensä että ympäröivien asioiden olevan oikeilla paikoilla. Se on tunne, joka ei riipu fyysisestä paikasta. Näin ollen nostalgiaan kuuluva kaipuu ei ole kaipuuta varsinaiseen kotiin, fyysiseen paikkaan, vaan tiettyyn intiimiyteen maailman kanssa. Nostalgia voi vaikuttaa ensinäkemältä kaipuulta tiettyyn paikkaan, mutta itse asiassa se on kaipuuta eri aikaan. Nostalgia ei ole kaipuuta menneeseen, vaan siinä on myös tietty utopistinen ulottuvuus. Se liikkuu ajassa pikemminkin sivuttaissuunnassa.<sup>90</sup> Nostalgia on vaikeasti määriteltävissä, eikä ole ehkä mahdollista paikantaa sitä, minkä kaipuuta nostalgia on.

89 Boym, 2008, 20–21.

90 Boym, 2008, 13, 279.

Boym toteaaakin:

*Itse asiassa nostalgikot ympäri maailman kokivat vaikeaksi määritellä tarkalleen sen, minne kaipasivat – pyhään paikkaan nimeltä Muualla, toiseen aikaan tai parempaan elämään<sup>91</sup>.*

Kaipaavatko isovanhempani edelleen Ruotsiin, aikaan, jolloin he kokivat kuuluvansa johonkin, vai ovatko he löytäneet tuon intiimiyden maailman kanssa rakentaessaan kotiaan? Tunnistan tuon nostalgisen kaipuun myös itsessäni, mutta omalla kohdallani entistä epämääräisempänä. Mitä sille kaipuulle on käynyt, kun se on siirtynyt sukupolvelta toiselle, ja näin minulle? Minne voisni kaivata, kun en ole koskaan varsinaisesti ollut poissa?

Boymmin mukaan moderni nostalgia on myyttisen paluun mahdollisuutta ja siihen liittyvää surua. Se on ikään kuin lumotun maailman menetystä. Nostalgia on kahden kuvan päällekkäisyyttä, kodin ja ulkopuolen, menneen ja nykyhetken, unen ja arjen kaksoisvalotusta. Hetkenä, jolloin nostalgiaa yritetään pakottaa yhteen kuvaan, se rikkoo sen raamit tai polttaa sen pinnan.<sup>92</sup> Mieleeni palaa väistämättä valokuva, ja kaukaisuudessa lymyilevä kuva. Isovanhempieni kokemukset, oma kokemukseni maailmasta, valokuva ja kuva kiertyvät yhteen samankaltaisten piirteidensä kautta.

Boym jakaa nostalgian kahtia reflektiiviseen ja restoratiiviseen nostalgiaan. Restoratiivinen nostalgia liittyy kansallismielisyyteen, jossa paino on paluussa (*nostos*). Se pyrkii rekonstruoiamaan menetettyä kotia, suojelee ”absoluuttista totuutta” ja pyrkii hävittämään ajallisen etäisyyden ja paikattomuuden, jotka ovat nostalgian olennaisia piirteitä. Restoratiivinen nostalgia on usein poliittisesti väritynyttä, ja sen avulla luodaan mielikuvia

91 Boym, 2008, 11. “In fact nostalgics from all over the world would find it difficult to say what exactly they yearn for – ST. Elsewhere, another time, a better life.” Käännös minun.

92 Boym, 2008, 26, 10.

täydellisestä kodista, jota ei ole ehkä koskaan ollutkaan. Tämän nostalgian vaarana on se, että sille on ominaista sekoittaa todellinen ja kuviteltu koti.<sup>93</sup>

Reflektiivinen nostalgia painottaa kaipuuta ja kipua (*algia*), ja saattaa absoluuttisen totuuden kyseenalaiseksi. Reflektiivisessä nostalgiaassa on elementtejä sekä surusta että melankoliasta. Samaan aikaan kun nostalgiaan liittyvä menetyksen kohde ei ole koskaan todella saavutettavissa, sillä on yhteys kollektiiviseen muistiin, suureen suruun ja surun prosessointiin. Reflektiiviset nostalgikot näkevät selkeämmin nostalgian tuottamat, kodin epätäydelliset peilikuvat ja vaalivat särkyneitä ja pirstaloituneita muistojen paloja. Reflektiivinen nostalgia vastustaa vainoharhaisia projekti-  
oita, joita nationalistinen nostalgia tuottaa.<sup>94</sup>

Isovanhempieni nostalgia näyttäytyy minulle reflektiivisenä. He ymmärtävät varsin hyvin, että paluuta siihen aikaan, jolloin he kokivat kuuluvansa jonnekin, ei ole, mutta silti he kaipaavat jonnekin. He vaalivat esineitä, jotka muistuttavat sotalapsiajasta. Heidän esineensä kertovat yhtä lailla onnellisista ajoista Ruotsissa, sekä siitä suuresta kivusta, jota tuo aika on tuottanut. Heidän kotinsa on täynnä näitä fragmentteja ja muistojen palasia menneisyydestä. Vaikka he kokevat kuulumattomuutta suhteessa maahan, jossa asuvat, kotiinsa he selvästi kuuluvat. Isoisän työhuoneessa on seinällä valokuvien lisäksi vanha kartta Skandinaviasta, jossa Ruotsin, Suomen ja Norjan välillä ei ole vielä maiden rajoja, sekä kartta vanhasta Helsingistä ennen sotia. En ole varma näkeekö isoisäni näitä suoria viittauksia omaan historiaansa, mutta minusta alkaa tuntua, että mikään, mikä heidän kodissaan on esillä, ei ole ilman merkitystä.

Boym kuvaa, kuinka 1900-luvun lopulla miljoonat ihmiset joutuivat pois syntymäpaikoiltaan. Kotiinpaluun mahdottomuus on sekä tragediä että mahdollistava voima, sillä maanpako on sekä

93 Boym, 2008, 16, 63, 67.

94 Boym, 2008, 16, 63, 67, 73, 279, 375.

kärsimystä että alku uudelle elämälle. Kahden kodin ja maailman väliin jää rako, jota ei voi kuroa umpeen. Pääasiallinen piirre maanpaossa on kaksoistietoisuus, kaksoisvalotus kahdesta eri ajasta ja paikasta, jatkuva kaksijakoisuus. Maanpakolaisia kuvailaan usein ihmisinä, joilla on kaksoiskohtalo, tai vain puolikas kohtalo.<sup>95</sup>

Vaikka isovanhempani palasivat takaisin Suomeen sotien jälkeen, he kuvailevat itseään kahden maan kansalaisiksi, tai oikeastaan ihmisiksi, jotka eivät kunnolla kuulu mihinkään. He ovat jääneet Suomen ja Ruotsin välille. Näen mielessäni selkeän kuvan, jossa molempien vasen jalka on Ruotsin maaperällä, oikea Suomessa: niin, että heidän on mahdotonta olla kokonaisena kummassakaan maassa. Koen olevani tämän puolikkaan kohtalon jatkaja, ja sen kautta ymmärrän myös paremmin tarpeeni valokuvata. Valokuva kutsuu muistoja luokseen, säilöo niitä samalla tapaa kuin esineet, joita isovanhempani vaalivat kotonaan. Valokuvassa toistuu kaksijakoisuus, joka on ominaista myös sukuni historiassa.

Isoisällä on uusi laivanrakennusprojekti jo aloitettuna. Se ei kuulemma perustu mihinkään tiettyyn laivaan. Ukki hakee siihen inspiraatiota Pinterestistä. Välillä tuntuu, että hän on enemmän ajassa kiinni kuin minä. Hän esittelee tiliään ylpeänä. Tallennettuina inspiraatiokuvina on laivoja, pienoismalleja ja pienoismallilaivoja.

95 Boym, 2008, 279, 285.

## Sohvalla

Istumme isovanhempieni valkoisilla sohvilla. Minä, ukki ja mummi. Uusilla farkuilla sohville ei saa istua, sillä väriä voi lähteä. En tiedä mitä materiaalia sohvut ovat, mieleen tulee vain plyysi. Eivät ole plyysiä. Olemme syöneet ruokailuhuoneessa, pitkän kaavan mukaan, niin kuin on tapana. Alkuruoka, pääruoka, jälkiruoka. Sen jälkeen siirrytään olohuoneeseen kahville ja kahvileivälle. Jokaista jälkiruokavaihtoehtoa pitää maistaa, muuten mummi tarjoaa niitä kaikkia vielä erikseen. Tai tarjoaa muutenkin. Olen opetellut ottamaan pieniä annoksia.

Jotkut käyttämistämme astioista ovat perintökalleuksia. Nykyään tunnistan, mitkä ovat Ruotsin peruja. Kun kuvasin astiastoa, pelkäsin hajottavani jotain huolimattomuuksissani. Tuntui, etten ole koskaan pidellyt niin painavia asioita. Mummi esitteli astioita ylpeänä ja vaatimattomana samaan aikaan, tuli hetkeksi ihmettelmään studioviritelmiäni ja palasi sitten keittiöön puuhailemaan.

Ukki auttoi kuvien valaisussa. Ukki on sellainen rakentelija. Hän väsäsi toiselle valolle omatekoisen jalustan, veisti puukolla puuosan, jolla saimme valon sovitettua jalustaan, johon se ei olisi muuten sopinut. Juuri sellainen on ukin mielestä parasta. Kun saa vähän mieltä, miten saataisiin asiat toimimaan.

Kun ensimmäinen versio projektista on valmis, ojennan molemmille omat kirjat, jotta he saavat kommentoida tarinoitaan. Molemmat ovat ensin hiljaa, ehkä vähän ihmeissään kirjojen äärellä, ja sitten alkavat puhua päällekkäin. Mummi ihmettelee: ”Ai että, näyttääkö täällä noin hienolta!” Kylmiä väreitä kulkee koko kehoa pitkin. Ajattelen, että tämä on tärkeintä, mitä olen tehnyt. Haluaisin sanoa, kuinka irralliseksi minäkin itseni koen, mutta en uskalla, etten turhaan huolestuta. Kyllä tämä tästä, minä olen terapiasukupolvea ja minä korjaan sen, mikä teillä oli rikki.

▲ ► Pauliina Heinänen, *Kotimatalla/På väg Hem*, 2020.



KOTIMATKALLA

*littet vart ut fösta*

*littet vart ut fösta*

Iiriksesi sininen on ei-mitään mustan edessä

Taivas avaruuden edessä

Hiukkasia, jotka vaimentavat tumman

Sen keskellä näkyvä piste,

jossa toinen jatkuu syvyyteen

Kuvassa vain pinta

josta kasvoni heijastuvat

katsot minuun ja luulen sinun katsovan

ohi minusta

Näyttelyssä kierrän kuvani taakse

Sen pintaan on tarttunut irtonainen hius

Kohta, jossa kehoni kiinnittyy

Vedän jakauksen keskikohtaan

ja pääni paljastuu

sen kuultava,

valkea nahka

Vetäydyt pois vierestäni enkä loukkaannu

vaan katselen hiusrajasi untuvia

kohtaa, jossa kehosi muuttuu tiedoksi sinusta

Minulla on valokuvia eräästä saaresta. Paikasta, jossa mieleni lepäsi, ja olin yhtäkkiä irti arkirooleistani, palauduin lapsenkaltaiseksi, leikkiväksi olenoksi. Kuvasin mustavalkovalokuvia saaren kallioista, joiden pinta oli meren liikkeestä hioutunut, kuin kosketusta varten. En ottanut kuvia mitään tietoista tarkoitusta varten. Kallioiden tallentaminen vain tuntui tärkeältä. Ehkä toivoin, että se kokemani ilo palaisi mieleeni niitä katsellessa, tai että nuo kallioliot ansaitsivat tulla tallennetuiksi valonsa kanssa. Koin palaavani siihen valokuvaajan rooliin, joka kävi yläasteikäisenä pimiössä kehittämässä kuvia, joita oli ottanut kuljeskellessaan kaupungissa, puutarhassa äidistä, hienoista heijastuksista valotalon sisällä.

Nuo mustavalkovalokuvat on otettu Katashällissa, saarella, jonne koen jollakin tapaa kuuluvani. Nyt katson noita valokuvia aivan kuin en olisi ollut koskaan paikalla. Jokin muu ulottuvuus syntyy kallioita kuvina katsoessa, ei valheellinen, eikä tosi. Se piirre hämmentää minua. Saaren koordinaatit ovat vaihtaneet paikkaa, ja edessäni ammottaa jylyhiä, tyhjiä kallionäkymiä. Valokuvat eivät leiki, ne tuijottavat minua mykkinä ja vaativina. Kuva on karannut otteestani, se on jossain toisaalla.

Saari on vuokrakäytössä, ja koetan kovasti olla ajattelematta, että muutkin käyvät siellä. Katson valokuvia ja ihmettelen, oliko siellä tosiaan tuollaista. Ehkä Katashäll ei ole minulle enää se fyysinen paikka Pellingissä, Tove Janssonin saaren vieressä. Katashällistä on tullut minulle kuva. Kallio, jota pitkin kuvassa kuljen, on ollut, ja on vieläkin mielikuvissani, mutta samaan aikaan se ei ole enää. Siitä on tullut tämä kaksiulotteinen, mustavalkoinen pinta, kohinan sumentama kuva.

Kaiverran valokuvien pintaa raapekynällä, käyn läpi kallion muhkurat ja kolot, pinnat, joissa katseeni kulkee. Rapsuttelen valokuvien pintaa pois vähitellen, meditoin kuvien pintaa kulkemalla. Tavoittelen ja jahtaan kuvissa olevaa maata, koetan kulkea sen reittejä niin kuin vielä olisin siellä. Kuviin tekemäni kaiverrus rikkoo alla olevan valokuvan, ja kaiverruksesta jää valkoinen



leikkuupinta, viivoista syntyä uusia kuvia. Lopputuloksena on suurikokoisia kaiverruksia pigmenttiprinteille, yhdistelmä valokuva-taidetta ja kaiverrusta. Näistä teoksista syntyy *Recollections* -näytelykokonaisuus galleria Huutoon ajalle 29.3.–21.4.2019.

## Valokuvaan puuttumisesta

En ole varma, mitä etsin raaputtamalla. Tavoittelenko muistoa, josta kuvat muistuttavat? Toivonko, että koskemalla kuviin löydän hetken, jossa ne on otettu? Tai, jos en yletä hetkeen, jossa olen kuvat ottanut, voinko kaivertamalla löytää kuvan paikan, ja sitä kautta tuon syntyneen uuden saaren?

Marjaana Kella esittää, että tarve muokata ja manipuloida kuvia on ollut läsnä koko valokuvauksen historian ajan. Monesti tarvetta on edeltänyt halu ajatella kuvaa pelkkänä kuvana, sen sijaan, että se olisi kuva jostain. Kella käyttää esimerkkinään Pekka Niittyvirran näyttelyä, jossa taiteilija ohjasi katsomaan valokuvateoksia pelkkinä kuvina. Niittyvirta yhdistelee kuvissaan esimerkiksi tietokone-dataa ja orgaanista materiaa, jotka Kellan mukaan ovat yritystä peittää valokuvan jättämä jälki, joka ”kannattelee valokuvan suhdetta todellisuuteen”. Kellan mukaan kuva kantaa kuitenkin aina välinettä, ja katsoessamme kuvaa jäljitämme jälkiä sekä käytetystä välineestä että maailmasta.<sup>96</sup>

Punnitsen tätä kuvan suhdetta välineeseensä ja todellisuuteen raaputusteoksieni kautta. *Recollections* -teoksissa käytän kahta toisistaan erillistä välinettä, valokuvaa ja kaiverrusta, joita molempia katsoja jäljittää lopullisista teoksista. Kaiverrus tulee teoksiin jälkimmäisenä, joten se saattaa hämärtää niiden suhdetta valokuvaan. Mielessäni käy kysymys, olenko samassa veneessä Niittyvirran kanssa, tahdossa hajottaa valokuvan olennainen suhde todellisuuteen? Olenko halunnut katkaista valokuvan raskaan

<sup>96</sup> Kella, 2014, 149, 151, 164.

todellisuustaakan tällä teolla, peittää valokuvan raaputuksellani?

Tacita Deanin teokset resonoivat omien teosteni kanssa ja herättävät myös ajatuksia kuvaan puuttumisesta. Erityisesti valokuvateos *Majesty* (2006), ja samaan sarjaan kuuluvat puuaiheiset teokset asettuvat keskusteluun teosteni kanssa. *Majesty* on neljästä osasta koostuva valokuvavedos ikivanhasta englantilaisesta tammesta<sup>97</sup>. Dean on maalannut vedoksen päälle valkoisella guassilla ja häivyttänyt tammea ympäröivän luonnon. Taiteilijan teon myötä valtava, majesteettinen puu nousee yksityiskohtineen esiin. Tulkitsen teoksen juhlistavan sekä puun muotoja ja vahvuutta että aikaa ja muistamista. Lisäksi valokuvan muokkaaminen leikkii katseen ja sen mahdollisuuksien kanssa. Dean työskentelee laajasti erilaisten medioiden parissa, ja tekee myös suurikokoisia piirustuksia liitutauluille. Deanin teoksia, erityisesti liitutaalupiirustuksia ja valokuvia puista, yhdistää tietty utuisuus ja pehmeys. Puuttuminen valokuvaan on hellävaraista, niiden maisemat kuultavat yhä guassin alta.

Deanin tapa puuttua kuvaan näyttäytyy poeettisena, häivähdyksenomaisena eleenä kuvaa kohtaan, kun taas omista teoksistani valokuva peittyy kaiverruksen alle. Pohdin työhuoneellani, onko tekemäni ele väkivaltainen sen vuoksi, että alla oleva valokuva näyttää tuhoutuvan raaputtaessani sitä. Kuvataiteilija ja ystäväni Laura Konttinen sanoo, että väkivaltaisuus loppuu ainakin siinä vaiheessa, kun kuva kääntyy piirustukseksi, eikä sitä enää tunnista valokuvaksi. Mielestäni parhaimmat kohdat ovat niitä, joista ei erota pelkkää kaiverrusta eikä valokuvaa, vaan ne ovat yhdistelmä molempia. Haaveilen myös siitä, että yhden kuvan käännän kokonaan.

Alun perin valokuvien raaputtaminen on lähtenyt turhautumisesta niiden pysähtyneisyyttä kohtaan. Valokuvan todellisuustaakan sijaan tämä turhautuminen on johtunut sen epätodelliselta näyttävyydestä luonteesta ja poissaolosta. Tavoitteenani on *Recollections*

<sup>97</sup> Manchester, 2009.

-teoksissa sukeltaa kuvan sisälle, palata paikkaan ja aikaan, jossa hetki on tallennettu. Kyse on sanallistamattomasta tarpeesta löytää joku kohta kuvassa, johon kiinnittyä: oli se sitten kuvaushetki, itse kuva ja sen paikka tai muisto, jonka valokuvat minussa aktivoivat.

Roland Barthesin mukaan valokuva, joka liikuttaa, saa katsojan viipymään sen äärellä. Kuvan äärelle jääminen synnyttää halun tietää ja nähdä lisää. Se saattaa johtaa harhaluuloon, että valokuvan taakse on mahdollista päästä, tai että siihen on mahdollista astua. Kuvaan kurkottaminen, esimerkiksi sen suurentaminen nähdäkseen kuvan paremmin, ei tuota tyydyttävää tulosta. Valokuva ei pysty sanomaan sitä, minkä antaa meidän nähtäväksemme. Barthes toteaa, että valokuvaan tunkeutuminen on mahdotonta sen todistusvoiman takia. Valokuva on litteä, eikä siihen voi yletä.<sup>98</sup> Yrittäessäni päästä kuvan sisään, tulen rikkoneeksi kiiltävän pigmenttiprintin pinnan. Esiin tulee paperin valkoinen ja päällystämätön sisus, joka on höttöinen ja hauras. Kuva peittyi, jäljelle jää valkoinen leikkuupinta kohtiin, joista koetan kurkottaa sisään.

Kaivertaminen näyttäytyy minulle tapana tulla esiin teoksen takaa, sillä kädenjälkeni on alleviivatumpaa kaiverruksissa kuin valokuvissa. Benjaminin mukaan valokuvauksen nopea tekniikka vapautti käden taiteellisesta vastuusta, ja vastuu lankesi pelkälle silmälle, katseelle linssin läpi<sup>99</sup>. Ehkä tiedostamattomana tavoitteenani on jakaa vastuuta silmältä takaisin kädelle, ja näin ollen hidastaa teoksen syntyprosessia. Keskustelemme myös Katariina Träskelinin kanssa lukupiirissä valokuvan vieraudesta suhteessa muihin taiteenlajeihin. Otamme vertailuun piirtämisen, sillä se koskettaa molempien työskentelyä. Pohdimme, johtuuko valokuvan vieraus juurikin sen nopeudesta. Piirtäminen on eri tavalla ajallista. Ehkä tekijä ehtii tutustua kuvaan huomaamattaan tehdessään sitä, koska piirtäminen on monesti teknisesti hitaampaa.

98 Barthes, 1985, 105–106, 112.

99 Benjamin, 1936, 141.

Yritän taistella valokuvan leikkautuvaa luonnetta vastaan kaivertamalla, piirtämällä sen päälle. Valokuvaa voi työstää todella paljon ennen sen ottamista, mutta silti se kuvanottohetkellä tuntuu karkaavan tekijänsä käsistä. Se on sidotumpi tekniseen, ulkoiseen apparaattiin, joka halkaisee ajan ja viipaloi sen. Kuva leikkautuu eteemme, vieraana ja tuttua samaan aikaan. Walter Benjamin viittaa kiinnostavasti Camille Rehtiin, joka vertasi viulustia ja pianonsoittajaa maalariin ja valokuvaajaan. Rehtin mukaan viulustin täytyy etsiä nuottia, löytää se ja houkutellessa se esiin, toisin kuin pianonsoittajan, joka koskettaa soitinta, josta kuuluu välittömästi ääni. Maalari muistuttaa tällä tavoin viulunsoittajaa, valokuvaaja pianistia. Valokuvaaja ja pianistia sitovat mekaaniset ulottuvuudet, jotka ovat rajoitteisten lakien alaisia.<sup>100</sup>

Hanna Johansson kirjoittaa, että piirroksen välittyneisyys on hyvin pientä, ja siten se on erityisen lähellä taiteilijan ruumista ja henkeä. Piirros ilmenee ”graafisesti ruumiillistuneena kineettisenä liikkeenä”, taiteilijan teon demonstraationa. Piirtäminen on taiteelle olennaista sen vuoksi, että sen parissa taiteilija voi tallentaa tarkkoja ruumiillisia eleitä.<sup>101</sup> Piirustuksen pieni välittyneisyys on toista kuin valokuvassa, jossa taiteilija pysyy usein kameran takana. Tämä ero tekijän roolin näkyvyydellä on suuri syy siihen, miksi puutun valokuvan ongelmallisuuteen juuri piirtämisen avulla. Aikaisemmin mainitsemani häpeä esitellä itseni valokuvaajana ei liity yleisemmällä tasolla taiteilijuuteen. Taiteilija on minulle joku, joka ottaa aktiivisesti osaa teoksiinsa, eikä piileskele niiden takana.

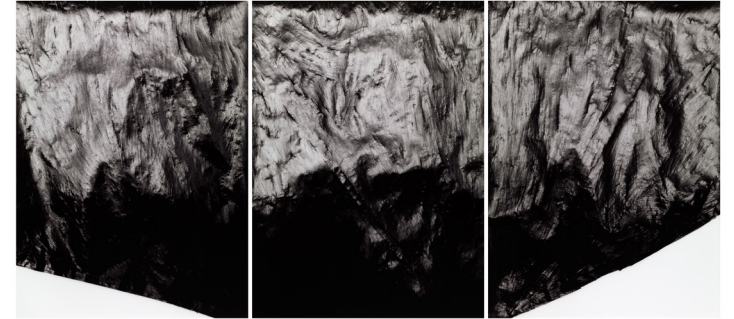
Jaana Majjala työskentelee myös valokuvan ja piirustuksen kanssa. Hän tavoittelee kokemuksensa säilömistä kynän rytmin kautta piirtäessään luonnoskirjaansa. Majjalalle piirtäminen on tapa tehdä ajatukset näkyviksi. Se ei sisällä samankaltaista ehdottomuutta kuin valokuva, vaan epävarmuutta ja hakemista: ei vain yhtä totuutta. Piirtäminen on Majjalalle jollakin tapaa alastomampaa.

100 Benjamin, 1939, 128.

101 Johansson, 139–141.

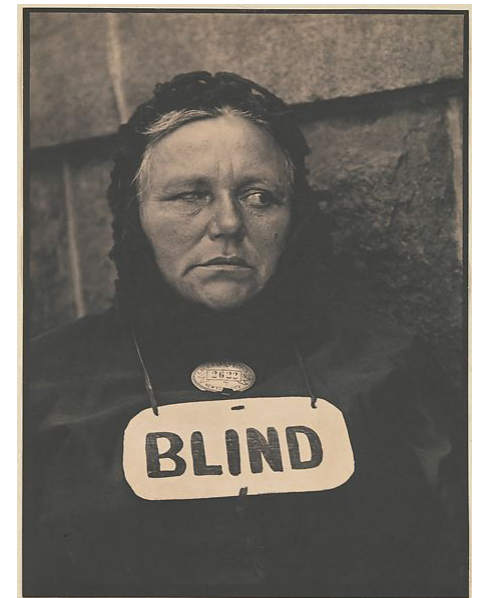
Maija kokee ottavansa piirustuksella askelen todellisuuden ja katsojan suuntaan. Hän valokuvaa tekemänsä piirustukset ja muuttaa ne valokuvallisiksi teoksiksi. Valokuva muuttaa kokemuksen piirustuksen materiaalisuudesta ja luo illuusion massasta. Se muuttaa piirustuksen kaksiulotteiseksi, ja samalla hämärtää piirustuksen mittakaavan.<sup>102</sup>

Maijalan työskentelytapa on käänteinen omaan tapaan nähden, mutta työskentelemme samojen välineiden parissa. Olen samaa mieltä siitä, että piirtäminen toimii askeleena todellisuuden suuntaan. Toisaalta koen tarvetta määritellä piirtämisen nimenomaan tekijän askeleena todellisuuden suuntaan, en välttämättä teoksen. Maijalan valinta valokuvata piirustuksensa herättää minussa kysymyksen. Miksi Maijala on halunnut etäännyttää piirustuksensa katsojasta valokuvan kautta? Hän kokee olevansa piirustuksen kanssa paljaampi, eli onko valokuva eräänlaista piileskelyä, pakenemista? Pohdin, voiko kyse olla käytännön teosesineisiin ja niiden monistetavuuteen tai kokoon liittyvistä ratkaisuista. Vai onko valokuva aina valokuvaajien kanssa, ja sitä on turha paeta?



▲ Jaana Maijala, *Grünewald*, 2011.

▼ Paul Strand, *Blind Woman*, New York, 1916.



<sup>102</sup> Maijala, 2013, 8–11.

## Sokeudesta

Kuviin kaivertaminen on lähtenyt halusta kapinoida, se on ollut keinoni taistella valokuvan sietämättömyyttä kohtaan. Teolla tulen kuitenkin paenneeksi sitä, mikä minua vaivaa. Valokuva ikään kuin katoaa teoksen pinnalta, tilalle tulevat piirtämäni viivat. Kädenjälkeni tuijottaa takaisin valkoisista kaiverruskohdista, ja valokuva jatkaa pakenemistaan. Tavoittelemani saaren sijaan kohtaan syntyneen piirustuksen valokuvan pinnalla.

Jacques Derridan mukaan sokeus on piirtämisen lähtökohtana, ja olennainen osa sen toimintaa. Hänen mukaansa asia, jota piirrettäessä jäljitellään, katoaa piirtämisen myötä. Piirustuksen aihe ikään kuin putoaa pois näkyvistä. Ei ole mahdollista katsoa piirustuksen mallia ja piirrosta samanaikaisesti, vaan on oltava sokea jommalle kummalle nähdäkseen toisen. Tähän sokeuteen liittyy se, että joko malli, tai piirustus, havaitaan ainoastaan muistojen kautta.<sup>103</sup>

Ymmärrän Derridan tarkoittavan, että muuttaakseen piirtämänsä asian viivoiksi, on itse asian ikään kuin kadottava. Kun katson piirustusta, sen alkuperäinen malli katoaa, ja kun katson mallia, kadotan piirustuksen. Malli ei ole välttämättä asia, joka on fyysisessä maailmassa, vaan käsittän mallina myös piirustusta edeltävän mielikuvan, josta piirustus on aina erillinen. Derridan kuvailemassa sokeudessa on mielestäni kyse eräänlaisesta kääntämisestä, jossa toisen on oltava poissa, jotta toinen voi syntyä. Samoin kuvassa on oltava etäisyyttä, jotta se voi syntyä.

Kääntämisen tematiikka on olennaista omassa työskentelyssäni. *Recollections* -teosten malli, valokuva, jää kaiverrukseni alle. Teon lähtökohtana on kallioiden muotojen jäljittely, mutta työstäessäni teoksia eteenpäin piirustusviivani toimivat tulkintoina alkuperäisestä valokuvasta. Valokuvissa, tai todellisuudessa, ei ole olemassa Katashällin kallioiden ääri viivoja, joita voisin kaivertamalla toisintaa. Maurice Merleau-Ponty huomauttaakin, että maailmassa itses-

103 Derrida, 1993, 2–3, 36.

sään ei ole ääri viivoja, vaan taiteilija antaa niille hahmon piirtämällä<sup>104</sup>.

Derridan mukaan piirustus ei ole jäljittelevä, vaan aina erillinen mallistaan. Mallin ja piirustuksen välillä on aina kuilu<sup>105</sup>. Martta Heikkilän jatkaa Derridan ajatusta: mallin ja piirustuksen eroista syntyy katkos, joka mahdollistaa uusien merkityksien syntyminen. Viiva merkitsee eräänlaista välitilaa ja sillä on arvoituksellinen suhde sisä- ja ulkopuolen välillä. Heikkilä tulkitsee Derridan ajattelevan, että piirrosjälki korvaa läsnäolon, jota ei ole ollut olemassa. Se jäljittää asioiden rajoja ja katkoksia, luo tilaa, jota ei ole aikaisemmin ollut.<sup>106</sup>

Miten tämä piirtämisen olemus suhtautuu raaputuskuviin, jossa piirtämäni asia on jo kuvana, täten valmiiksi etäisyyden päässä? Ajattelen, että myös omassa työskentelyssäni piirustukseni ”mallin” on kadottava, jotta raaputusjälki voi syntyä. Koen kääntäväni kuvia, ja samalla saaren koordinaatit muuttuvat. Teostani syntyy kaksoiskuva. On olemassa valokuva, ja on olemassa piirustus sen päällä. Nämä kaksi eivät koskaan kohtaa. Piirtäminen ei toimi ratkaisuna valokuvaan, vaan myös se on eräänlaista poissaoloa ja ohikatsomista.

Marjaana Kella kirjoittaa Paul Strandin *Blind Woman, New York* (1916) -valokuvasta, joka on valokuva sokeasta naisoletetusta, jonka kaulassa roikkuu kyltti, jossa lukee ”Blind”. Hän käyttää valokuvaa esimerkkinä puhuessaan omiin *Hypnoosi* -teossarjansa kuviin syntyvästä esteestä, eräänlaisesta katkoksesta, joka suuntaa katsojan katsekontaktin sijasta katsomisen tapahtumaan. Kellan valokuvissa hypnoosissa olevat ihmiset ovat useimmiten silmät kiinni, emmekä pääse näkemään, mitä suljettujen silmien takana tapahtuu. Tästä syntyy Kellan mukaan samankaltainen katkos kuin *Blind Woman, New York* -valokuvassa on. Havainnoija kiin-

104 Merleau-Ponty, 2013, 462.

105 Derrida, 1993, 45.

106 Heikkilä, 2014, 94, 102–104.

nittää huomiota kuvan ”pinnallisuuteen”, koska ei voi nähdä katseen taakse. Kellan mielestä Strandin kuvassa on pohjimmiltaan kyse näkemisestä ja kuvasta itsestään: kuin kuvassa oleva *Blind*-teksti viittaisi myös itse kuvan sokeuteen.<sup>107</sup>

Yhdistän Kellan ajatuksen Strandin valokuvan merkityksestä myös omiin kaiverrusteoksiini. *Blinded by the White* (2019) -teoksen valkoinen hohto alkaa kummitella mielessäni. Liitän isokokoisien, kaikista raaputetuimman teokseni osaksi näitä katkoksia. Omassa teoksessani katkos on toisenlainen: kuvassa ei ole kasvoja, joiden katsetta katsoja tavoittelisi. Sen sijaan katkokseksi toimii raaputus, piirustusjälki valokuvan pinnalla. Olen yrittänyt nähdä valokuvan, lähestyä sitä raaputuksen kautta, mutta samalla olen sokaistunut tekemästäni kaiveruksesta.

Derrida väittää, että viiva on näkymätön ja piirtäjä sille sokea<sup>108</sup>. Heikkilä jatkaa, että viiva tekee jäljen, mutta itse viivaa ei ole mahdollista nähdä, sillä se eksyy omaan esitykseensä. Näkyviin jää etäisyys, ero, joka luo tilaa asioiden ilmenemiselle. Heikkilän mukaan viiva tavallaan häviää piirrokseseen, kun tuloksena on esitys jostakin. Piirroksen kohde nähdään ikään kuin viivojen läpi, niistä huolimatta. Yhteys piirroksen esittämään kohteeseen syntyy katsojan mielessä ja yhteydessä muistoihin.<sup>109</sup>

Piirustus katoaa kuvana kaukaisuuteen kuten valokuvakin. Viiva toimii sillä kynnyksellä, jolla voisi väittää Nancyn pyhän karkaavan käsistämme. Viivalla on ikään kuin kaksoispositio, jossa sen on mahdollista näyttää, että tyhjyydessä, kaukaisuudessa on olemassa jotakin, joka ei ole meidän saavutettavissamme, ja samalla se näyttäytyy myös tässä konkreettisesti, nähtävässä ja aistittavassa maailmassamme, jälkeenä tekijänsä teosta.

107 Kella, 2014, 186–188.

108 Derrida, 1993, 53.

109 Heikkilä, 2014, 101–104.

## Mahdottomuuksista huolimatta

Derridan mukaan viiva merkitsee rajaa, jota ei voida koskaan saavuttaa. Viiva erottelee asioita toisistaan.<sup>110</sup> Heikkilän mukaan Derridalle viivan merkitys on sekä asioiden reunustamisessa että jäljen jättämisessä. Heikkilä kuvaa, kuinka piirustus ja siihen syntynyt jälki on seurausta taiteilijan tekemästä käden liikkeestä ja tapahtumasta, mutta samalla piirustus on myös tapahtuma sen katsojalle, ja katseen kautta aina vasta tapahtumaisillaan. Viiva reunustaa asioita, tekee niitä näkyviksi, mutta ei silti ole kohteidensa kaltainen, jäljittelevä.<sup>111</sup>

Viiva on jälki teostani valokuvaa kohtaan. Samalla se alleviivaa minulle sitä, kuinka valokuva ja kuva ovat aina saavuttamattomissa. Viivan jättämä reunus, jälki merkitsee minulle oman paikkani tässä kuvan ja valokuvan tavoittelussa. Se on kohta, joka rajaa Nancyn kuvan pyhyden viivan toiselle puolelle, ja minut, kuvan tavoittelijan, viivan toiselle puolen. Samalla viiva itsessään myös karkaa otteestani, näin ollen sekään ei ole täysin tässä.

Heikkilä tulkitsee Derridan ajattelua, ja toteaa, että viiva luo maailmaan aikaa ja tilaa, jotka mahdollistavat asioiden esittämisen. Viiva ja piirustus ovat osa kulttuurillisia merkitysjärjestelmiämme, kuten esimerkiksi kieli.<sup>112</sup> Olen aikaisemmin tullut siihen tulokseen, että valokuva ei ole välttämättä liitettävissä kielen alueelle, vaan se voi jopa toimia kielen ulkopuolella, näyttää väilyksiä reaalisesta. Sen sijaan piirtäminen on Heikkilän mukaan osa merkitysjärjestelmiämme. Valokuviin piirtäminen voikin olla yritys houkutella niitä kielen pariin, määrittelyihin.

Viiva on yksi yritys paikantaa valokuva ja kuva, samoin kuin niistä kirjoittaminen. Molemmat ovat tekoja, jotka ovat jo alun perin mahdottomia. Voin kiertää sanoilla kuvaa loputtomiin, mutta

110 Derrida, 1993, 54.

111 Heikkilä, 2014, 94–95.

112 Heikkilä, 2014, 10, 82, 93.

en voi ylettää siihen. Samoin voin tavoitella kuvaa kaivertamalla siihen, mutta sen sijaan, että saisin kuvan teollani kiinni, myös piirustusjälkeni karkaa kuvan alueelle ja minulta koskemattomiin. Taistelen tavallaan tuulimyllyjä vastaan, ja kuva jatkaa pakenemistaan.

Merleau-Pontyn mukaan viivat eivät kopioi todellisuutta, vaan luovat oman, irrallisen maailmansa<sup>113</sup>. Heikkilä jatkaa, että viivalle ominaiset erottamisen ja erottautumisen piirteet alkavat tyhjyydestä. Viiva on yksi mahdollisuus taiteen ja maailman näyttää meille jotakin. Taide, ja näin myös piirustus, luo oman irrallisen todellisuutensa, jota kohti se suuntautuu.<sup>114</sup>

Tekemäni kaiverrus toimii viivana, ja täten luo uuden maailman, uuden kuvan. Samalla se eroaa piirustuksesta siinä, että kaiverrusjälkiä ei voi poistaa kuvasta, vaan minun on heittäydettävä niiden pariin, luotettava siihen, että jokainen tekemäni veto on hyvä juuri sellaisenaan. Kaivertaminen ei ehkä ratkaise kuvaa, mutta se on prosessi, jonka kautta saan pohdiskella kuvan olemusta kehollisena olentona. Kuva antaa minun kapinoida rajojensa sisällä, se silittää päätäni hyväksyen ja sanoo, että anna mennä, saa tuntua vaikealta. Samalla se kuitenkin pysyy kaukana, ei järky paikoiltaan. Siinä on ne samat, suorat seinämät, joita kavahdan. Saan vimmantua niitä vasten, tuntea ottavani sitä valtaa ja hallinnan tunnetta takaisin, jonka todellisuudesta irtileikkautuva valokuva minulta niin helposti varastaa. Samalla tulen luoneeksi uuden kuvan ja maailman, joka on erillään alkuperäisestä valokuvasta. Vaikka tämä uusi kuva on erillinen myös minusta ja tästä hetkestä, kuten valokuva, ei sitä olisi syntynyt ilman elettäni kuvaa kohtaan.

Koen, että valokuva ei häviä teoksista mihinkään niihin puuttuessani, pikemminkin se kummittelee raaputusjäljen takana. Tulen tietoisemmaksi valokuvasta ja sen tavasta olla, kun koetan kajota siihen. Olen heittäytynyt valokuvan todistusvoiman pauloi-

113 Merleau-Ponty, 2013, 464-465.

114 Heikkilä, 2014, 89-92.

hin, hullaantunut sen ”tässä ja siellä” -ominaisuudesta niin, että olen haaveillut sen olevan niin konkreettinen, että voisin sukeltaa itse kuvaan.

Makoilen valokuvaprinttini päällä työhuoneella, kaiverran kalliion reunoja. Ajattelen: hei kuva! Tässä me nyt olemme. Huomaan pitäväni huolta, silitteleväni kuvan pintaa, vaihtavani rapsutuskohtaa, makoilupaiikkaa kuvapinnan päällä. Kaikesta vajavaisuudesta huolimatta tämä on minun yritykseni kuulua johonkin. Sekä teokseen että paikkaan. Saan kapinoida valokuvaa kohtaan ja olen kädenjälkeni kanssa näkyvämpi. Vaikka kuva häilyy kaukaisuudessa, olen itse läsnä eri tavalla.

Kämmenen pinnassa  
toiminnan poikkileikkaava haava,  
jota luulee ensin naarmuksi

Kun terävän vimman alustana  
on käsi paperin sijasta

Veri alkaa vasta hetken päästä  
se kerää pieniä palloja ihon pintaan, helmiä viivan reunoille

Ja keskittyessäni muuhun punainen tihkuu paperille  
Tekee pisteitä keskeneräisten lauseiden loppuihin, pyytämättä

Ja vasta tehdessäni näköhavainnon  
käsi alkaa sykkiä

Lämpö aukeaa maailmaan  
Purkautunut energia kiertää huoneen nurkkia ja huhuilee seuraa

Asiat kipeytyvät vasta sitten,  
kun niitä yrittää parantaa  
pöydänkulmat kovia  
kun niihin osuu polvilumpiollaan

## 6. Melankolia

Olen tämän suuren surun kanssa. Sillä ei ole kunnollista kohdetta tai muotoa, vain loputon läsnäolo. Se voi olla surua, joka on siirtynyt isovanhemmiltani minulle, tai jotakin täysin muuta, tunnistamatonta. Se häilyy näköpiirissäni, vaikka en suuntaa siihen katsettani. Suru seuraa kuin varjoissa piileskelevä otus, joka tarvitsee minulta jotakin, mutta ei osaa kommunikoida. Tuo hahmoton soljuu, kipristelee kyynärtaipeista ja samaan aikaan valuu päälleni lakkaamatta, tahmaisena, mutaisena aineena. Tiedän, ettei tuo suru tule koskaan ratkeamaan niin, että se lopettaisi liikkeensä.

Aiemmin taistelin surua vastaan. Tilkitsin jokaisen mahdollisen kolon niin, ettei yhtäkään pisaraa pärskyisi päälleni. Se kuitenkin hurjistui ahtaista oloista, ja pian vastassani oli patoutunut massa, jota en kyennyt enää pidättelemään. On hallittava surua niin, ettei se pääse täysin valloilleen, mutta maltilla. Jos nojautuisin täysin sitä kohti, antautuisin, se nielaisisi välittömästi, virtaisi valtoimenaan ilman suuntaa. Sen pinta kohoaisi korkeammalle, ja pian haukkoisin henkeä. Kaikki katoaisi sen tieltä, eikä olisi enää kuin erottautumatonta, sakeaa ainetta.

Tuo suru saa minut painautumaan maan kamaraa vasten, nilkani peittymään sammaleen. Sanovat, että minulla on matala askel. Vetääkö suru jalkojani maata kohti joka askelella? Painovoima toimii kohdallani eri tavoin, vetää jatkuvia, katkeamattomia säikeitä minun ja maan välille. Pysin tekemään sovun tuon surun kanssa, olemaan katsomatta täysin kohti, mutta samalla hyväksymään sen, että se kulkee kanssani aina.

Sigmund Freudin mukaan melankolia eroaa suremisesta siinä, että melankolia pitää haavan auki, eikä ihminen pääse surutyössä eteenpäin. Sureminen liittyy jonkin rakkaan asian menettämiseen, ja surusta voi päästä yli. Melankoliaan taas kuuluu viipyily asian äärellä.<sup>115</sup> Löydän itseni tästä melankoliasta, ja saan sanoja sille, mitä kumppanuuteni tuon hahmottoman otuksen kanssa oikeastaan on.

---

115 Freud, 1914–1916, 243–244, 253.



## Kauneuden kipu

2015 kirjoitan:

*Slovakiassa, Banska Stiavnicassa vuonna 2012 pidetyssä työpajassa käsittelin kauneutta. Olin tekijänä umpikujassa: pelkät kauniit kuvat ilman sisältöä eivät tuntuneet enää mielekkäiltä. Kauneus tuntui banaalilta ja käsitellyltä. Tuntui, että kauneudesta ei olisi mitään sanottavaa. Kuitenkin, työskenneltyäni aiheen parissa intensiivisesti kahden viikon ajan, löysin itselleni uuden lähestymistavan. Syntyneessä teoksessani In Absence käsittelin kauneutta poissaolon kautta. Kuvasin muistoa: jotain kaunista, joka oli ollut. Löysin kauneuden muovisista hautakukista, betonivaluista, syksyn kuolevista lehdistä.*

*Slovakiassa ottamani kauniit kuvat tuntuivat jotenkin kipeiltä, mutta sitä kautta myös kiehtoilta. Löytämäni kauneus soti sitä vastaan, mikä maailma minusta oikeasti on: pirstaleinen ja epäesteettinen. Kuvat eivät tuntuneet aidoilta, vaikka olin itse ne ottanut. Ne saivat minut hyvin surulliseksi. Samalla olin onnistunut: opin, mitä kauneus merkitsee minulle, ja miksi tavoittelen sitä tekijänä. Kauneus on yksi keino yksinkertaistaa maailmaa. Kaunis kuva voi väittää maailmasta sellaista, mikä ei ole totta: saan sen avulla rakentaa maailmoja, jotka voisivat olla mahdollisia.*

Olen vieläkin suhteellisen samaa mieltä kauneuden murheellisuudesta. Ajattelin tuolloin kauneuden olevan ei-sallittavaa sen kipeyden ja epätodellisuuden vuoksi. Kauneus oli verrattavissa siihen imelään oloon, kun on syönyt liikaa makeaa. Kohtaan, jossa jokin hyvä kääntyy runsaudessaan vastenmieliseksi. Sama imelyys toistui mielestäni isoäitini kauneudentajussa, jossa ei näyttänyt olevan tilaa yhdellekään särölle. Kauneus tuntui täydellisen pyöreältä ja

irralliselta tästä maailmasta, ällöttävältä hattaralta.

Kuvatessani Slovakiassa käsitykseni kauneudesta sai toisenlaisen sävyn. Löysin kauneuden murheellisuuden ja heittäydyin sitä kohti. Kuvaamani menetyksen symbolit, hautakukat ja puiden maatuva aines olivat kauniita juurikin niiden tuoman kontrastin vuoksi. Esteettisesti miellyttävät asiat näyttäytyivät kauniina surua ja melankoliaa vasten. Tästä näkökulmasta ymmärrän paremmin myös isoäitini kauneudentajua. Siitä tulee myös minulle kaunista suhteessa hänen elämänhistoriaansa, ja suruun, jota hän on elämässään kokenut.

Minulle kauneus syntyy kontrasteissa, vastakkaisuuksissa, joita maailma on pullollaan. En voi enää väittää kauneuden olevan epätodellista. Kauneuden herättämä murheellisuus kulkee kuitenkin kanssani yhä. Sen sijaan, että sen aiheuttama kipu valuisi ylleni ja seuraisi mukanani pakonomaisesti, se on kohta, johon pystyn itse parhaiten kiinnittymään.

Jacky Bowring kuvaa kauneuden ja melankolian liittyvän olennaisesti toisiinsa. Hän lisää melankolian kauneuden, ylevän ja pittoreskin käsitteiden jatkoksi, jotka kaikki nousivat keskusteluun 1700-luvun Euroopassa. Bowringin mukaan melankolia on kiinteä osa ylevän kokemusta, johon kuuluu usein kauheuden, irrallisuuden ja rajattomuuden kokemus.<sup>116</sup> Melankolia on läsnä myös pittoreskissa, jossa on olennaista kärsimyksen kiehtovuus. Pittoreski on tietynlaista kauneutta, jota on löydettävissä näkymistä, joissa rappeutuminen, ajan kuluminen sekä luonnon ja kulttuurin kerroksellisuus ovat läsnä. Pittoreskiin kuuluu tietty tarve etäisyyteen, sillä köyhyyden ja kurjuuden estetisointi ei olisi mahdollista, jos katsoja samaistuisi näkemäänsä.<sup>117</sup>

Dylan Trigg jatkaa, että ylevän kokemukseen liittyy melankolia omasta pienuudestaan. Ylevässä on usein läsnä mikro- ja makro-

<sup>116</sup> Bowring, 2008, 43–44.

<sup>117</sup> Bowring, 2008, 45, 47.

kosmoksien kontrasti.<sup>118</sup> Tämä tulee ymmärrettäväksi hetkenä, jona kohtaan taivaan avaruuden ja meren loppumatoman aallokon Katashällin etelärannikolla, suuntaan katseeni ulkomerelle, jossa minun ja tyhjän horisontin välissä ei ole enää pienintäkään luotoa. Koen itseni pieneksi ja avuttomaksi kaiken sen valtavan äärellä. Meri paiskautuu rantakallioihin ja voin tuntea sen hiovan kivien pintaa jokaisella aallokolla.

Bowringin mukaan paikat voivat olla melankolisia joko assosiaation ja muistojen tai esimerkiksi vain valon laadun kautta. Liminaaliset, niin sanotut rajapaikat, ovat melankolialle kuin magneetteja. Nämä paikat herättävät yksinäisyyden ja kaipuun kokemuksia, sillä niissä katsoja on usein kahden maailman välissä. Ne ovat reittejä maailmasta toiseen. Tällaisia paikkoja ovat esimerkiksi ne, joissa meri muuttuu maaksi. Niissä on läsnä tietty päättymättömyys.<sup>119</sup>

Katashäll sopii Bowringin kuvaukseen osuvasti, ja ymmärrän paremmin sen tärkeyden. Katashäll on melankolinen paikka. Vietin siellä viikon elokuussa 2017, mutta jotakin hämmästyttävää ja mysteeristä tapahtui tuona aikana. Viikko venyi merkityksissään kuu-kausiksi, enkä ole koskaan kaivannut johonkin paikkaan samalla intensiteetillä. Siellä seison, meren, taivaan ja maan välimaastossa, jalka kummassakin maailmassa. Kuten Leena Krohnin kuvauksessa todellisuuden ja fiktion yhdistymisestä, tribarista, sekä mielikuvassani isovanhemmistani seisovamassa kahden maan kamaralla. Tämä kaksijakoisuus saa minut ajattelemaan Katashälliä valokuvana. Onko tässä sen paikan viehätys, syy, miksi se iski tajuntaani tärkeydellä, vaikka en kyennyt sitä silloin sanallistamaan?

118 Trigg, 2004, 168.

119 Bowring, 2008, 66, 70.

## Saavuttamattomuus

Myös *Kotimatalla/På väg hem* -teoksessa on melankoliaa, mutta toisenlaista kuin Katashällissä ja siellä alkunsa saaneessa teossarjassa. Kirjaprojektini melankolia liittyy irrallisuuden kokemukseen, isovanhempieni tarinoihin, mutta etenkin esineisiin, joita olen kuvannut. Isoäidin perintöastiasto pysyy kaukaisuudessa, kuten myös se, mihin kokemuksiin ja muistoihin astiaston kautta on mahdollista päästä. Ymmärrän vain osittain, mitä nuo astiat kantavat mukanaan, ja samaan aikaan koen väistämätöntä lannistumista niiden edessä, sillä en voi koskaan päästä sinne, minne kurotan. En voi sukeltaa astioiden kautta isoäitini elämäntarinaan.

Peter Schwengerin mielestä tavarat näyttävät meille itsemme, sillä ne kantavat muistojamme. Samalla ne ovat kuitenkin meistä erillisiä, ja erillisyytensä vuoksi niihin liittyy olennaisesti melankoliaa. Hetki, jolloin havainnoija näkee objektin, herättää melankoliaa, sillä se sisältää kokemuksen objektin hallitsemattomuudesta. Tuossa hetkessä havainnoija, subjekti, ymmärtää objektin olevan hänestä toinen. Havainnoija ei pysty hallitsemaan katseellaan objektia, sillä näkee vain sen pinnan. Näin ollen havainto jostakin asiasta on samaan aikaan ymmärretty ja menetetty.<sup>120</sup>

Kirjaan kuvaamani esineet pysyvät vai, yksittäisinä fragmentteina. En pysty kuvaamalla ratkaisemaan isovanhempieni monimutkaisia elämäkokemuksia, punoa niitä yhtenäisiksi kokonaisuuksiksi, joista ei puuttuisi mitään. Sekä tekemääni kuvalliseen kokonaisuuteen että omaan ymmärrykseeni isovanhempieni kokemuksista sisältyy aina aukkoja. Sen lisäksi, että irrallisuus on olennaista heidän kokemuksissaan, ottamani valokuvat pysyvät myös irti aiheestaan. Heidän elämäkokemuksiinsa liittyvät esineet toimivat eräänlaisina toteemeina, joiden syvemmät merkitykset pysyvät etäisyyden päässä. Perintöastiaston ja pienoismallilaivojen pysähtyneisyys on samankaltaista kuin valokuvassa. Nuo muistoesi-

120 Schwenger, 2006, 2–3.

neet alleviivaavat nykyhetkessä läsnä olevaa menneisyyttä, osoittavat samalla tavalla menneisyyteen kuin valokuvat. Minulla on nuo valokuvat, isovanhemmillani kodissaan olevat esineet.

Schwenger huomauttaa, että itsessään objektit eivät ole epämääräisiä, vaan meidän havaintomme niistä. Objektien erillisyys on psyykinen tila, ei maailmassa oleva ominaisuus. Objektit ovat erillistä läsnäoloa. Se, mikä on muuttuvaa ja epämääräistä, on havainnoijan kaipaus jotakin kohti, joka jatkuvasti vetäytyy menetyksen syövereihin. Havainnoija yrittää ymmärtää havaitsemiensa asioiden olemuksen, olemisen (*being*), mutta se on mahdotonta. Tälle saavuttamattomuudelle antautumisen kokemus, menetys juuri ymmärryksen kynnyksellä tuottaa havainnoijassa melankoliaa.<sup>121</sup> Jokainen havaitsemani objekti rakentuu suhteessa sen erillisyyteen itsestäni. Maailmassa oleminen on täynnä katkoksia, etäisyyksiä suhteessa minuun ja muihin. Se tuottaa melankoliaa, tunnetta hallitsemattomuudesta ja irrallisuudesta.

121 Schwenger, 2006, 6–7, 10.

## Melankolinen taiteilija

*Ei ole mielikuvitusta, joka ei olisi joko avoimesti tai salaa, melankolista*<sup>122</sup>.

Jacky Bowring esittää, että melankolia ja mielikuvitus ovat olennaisesti yhteydessä toisiinsa. Melankolia saa ajan hidastumaan ja tarjoaa näin turvapaikan mielikuvitukselle ja reflektiolle. Mielikuvitus puolestaan kutsuu melankoliaa luokseen: ne kaksi työskentelevät yhdessä, saavat aikaan nostalgiaa, haaveilua, surua ja varjoja.<sup>123</sup>

Bowring ehdottaa, että työnsä puolesta melankolisiksi tulisi laskea historioitsijat, taidehistorioitsijat, astrologit, kutojat ja klovnit, sillä jokaisen ammattiryhmän tekemä työ vaatii tietyn määrän introspektiota ja ymmärrystä historian, muistamisen ja asioiden ymmärtämättömyydestä ja valtavuudesta<sup>124</sup>. Ehdotan listan jatkoksi myös valokuvaajaa, joka työskentelee samankaltaisten teemojen kanssa. Mikä muukaan kutsuisi luokseen muistamista ja asioiden ymmärtämättömyyttä yhtä vahvasti kuin valokuva.

Roland Barthes kuvaa samanaikaisuuden mysteerin hallitsevan valokuvaa, sillä se tarjoaa läsnäoloa kahteen erilliseen maailmaan. Se ei välttämättä näytä asioita, joita ei enää ole, vaan jotakin, joka on ollut. Valokuva ei liity nostalgiseen muistiin, vaan tiettyyn varmuuteen näyttäessään todellisuuden sen menneessä muodossa. Valokuva näyttää jotain, joka on samanaikaisesti totta ja mennyttä.<sup>125</sup>

Jay Prosser jatkaa, että pidämme valokuvia usein jonkin läsnäolona, mutta ne ovat itse asiassa todisteita aiheensa poissaolosta. Valokuviin liittyy ymmärrys jonkin menettämisestä, sillä niiden aiheet ovat todella olleet joskus, mutta eivät ole enää. Prosser toteaa:

122 Kristeva, 1989, 6. "There is no imagination that is not, overtly or secretly, melancholy." Käännös minun.

123 Bowring, 2008, 210.

124 Bowring, 2008, 60.

125 Barthes, 1985, 90–93.

”Valokuvat eivät näytä menneisyyden läsnäoloa, vaan nykyisyyden menneisyytenä.” Tämän valokuvan piirteen vuoksi Prosser pitää valokuvaa melankolisena objektina. Hän kuvaa valokuvauksen antavan meille jotain ainoastaan kadottaakseen tai vetääkseen sen takaisin; näyttääkseen sen jo menetettynä.<sup>126</sup> Myös Bowring kuvailee valokuvien olevan täynnä poissaolon aiheuttamaa kipua, sillä ne ovat portteja menneisiin hetkiin. Varsinkin vanhat valokuvat ovat täynnä melankoliaa, sillä niiden etäisyys katsojasta on alleviivatumpaa.<sup>127</sup>

Valokuvat muistuttavat ajan jatkuvasta liikkeestä ja sen hallitsemattomuudesta näyttämällä meille hetkiä, jotka ovat joskus olleet nykyisyyttä. Prosser toteaaakin, että valokuva ikään kuin realisoi nykyajan käsityksen todellisuudesta jonakin, joka on vain menetettävissä. Nykyaikainen länsimainen todellisuuskäsitys on Prosserin mukaan todellisuus jonakin mahdottomana, keksittynä tai jopa representaation seurauksena. Valokuvan on mahdollista näyttää reaalin, joka muutoin pakenee näkyvistä. Reaalinen ei ole yhtä kuin todellisuus, vaan se, mikä karkaa todellisuudesta. Valokuva näyttää jotakin, jota ei olisi muutoin mahdollista nähdä.<sup>128</sup>

Tämän ajatuksen kautta ymmärrän paremmin, miksi olen valokuvan kanssa. En kykene ratkaisemaan tai tuomaan valokuvaa kielen alueelle, ja näin se pysyy väistämättä käsittämättömänä. Tämä ei välttämättä ole valokuvan vajavaisuutta, vaan vahvuutta. Valokuvan poissaolo, melankolia, mykkyys, ovat syitä sille, miksi valokuva kiehtoo ja ärsyttää minua niin paljon. Ne ovat ominaisuuksia, joiden kanssa on mahdollista työskennellä, sen sijaan, että taistelisin niitä vastaan.

Käsitän valokuvan yhtenä poissaolon kenttänä. Kun katson valokuvaa objektina, se todella on siinä, missä sen näen. Samalla

126 Prosser, 2005, 1. “Photographs show not the presence of the past but the pastness of the present.” Käännös minun.

127 Bowring, 2008, 149, 154.

128 Prosser, 2005, 3–4, 6, 29.

tulen ymmärtäneeksi sen erillisyyden itsestäni, etäisyyteni objektin ja itseni välissä. Tämä objektin erillisuus tuottaa itsessään melankoliaa. Ja vaikka valokuva olisi läsnä objektina, sen aihe ei ole läsnä, sillä se on väistämättä menneessä hetkessä. Näkymät, joita valokuva minulle näyttää, eivät saavu luokseni toisesta ajasta, vaan minun on mahdollista nähdä niistä vain pieniä kuvallisia väläyksiä, viitteitä. Myös valokuvaa itsessään on hankala paikantaa, sillä referentti on sen pinnassa kiinni, eikä valokuvaa ole mahdollista tarkastella ilman sitä. Ja tämän kaiken lisäksi syntyy valokuvassa kuva, johon en yletä. Olen osallinen kuvan syntymiseen, mutta en voi hallita sitä. Nämä valokuvaan liittyvät poissaolot, etäisyydet, saavat minussa aikaan melankoliaa. Niiden kautta näen myös itseni ja valokuvan yhteneväisyydet, ja väitän, että tällaiselle melankolikolle ei olisi osuvampaa taiteenalaa.

Roland Barthesin talvipuutarhakuva on hyvä esimerkki valokuvien todistamasta menetyksestä ja melankoliasta. Talvipuutarhakuva on valokuva Barthesin edesmenneestä äidistä viisivuotiaana, ja kuva, josta Barthes kirjoittaa *Valoisan huoneen* toisessa osassa. Barthes pysähtyy kuvan äärelle kirjoittamaan valokuvasta ja surutyössään etenemisen mahdottomuudesta. Prosser käsittää Roland Barthesin kohtaamisen talvipuutarhakuvaan äärellä niin, että se tekee Barthesin suremisesta mahdotonta. Barthesin on katsottava taaksepäin tuohon valokuvaan, koska ei voi edetä suruprosessissaan. Barthes pysähtyy kuvan äärelle ilman kieltä. Läsnä on vain valokuvan mykkyys. Talvipuutarhakuva on Barthesin haava, joka saa hänessä aikaan melankoliaa.<sup>129</sup>

Onko minun vaikea osaltani päästää irti kuulumisen kokemuksesta, jonka koin Katashällissä? Voiko väittää, että nuo kuvat ovat minun haavani? Palaan noiden valokuvien luo yhä uudelleen, ja ikään kuin luon kuvat uudelleen kaivertamalla. Jään viipyilemään kuvien luo, tuijotan mykkiä kallioita, mutta ne eivät paljasta minulle sitä, mitä etsin. Kaiverran kuvien pintaa ja joudun

129 Prosser, 2005, 23–24.

loputtomaan kehään, joka on täynnä melankoliaa ja poissaoloa. Myös *Kotimatalla/På väg hem* -teoksen kuvat pysyvät kaukaisina. Koen, että ymmärrän paremmin sotalapsihistoriaa ja isovanhemiltani minulle siirtämää traumaa työskentelyprosessini kautta, mutta saattaa olla, että nuo ymmärryksen polut ovat auenneet vasta sanallistaessani teoskokonaisuuden merkityksiä, kuroessani niistä kokonaisia tarinoita kielen parissa.

Peter Schwenger liittää objektien tuottaman surun niiden läpäisemättömyyteen. Taide havainnoi ja pyrkii representoimaan jotakin, joka on jollain tapaa jo menetetty. Objektien tuottama erillisuus ja vieraus voi toimia taiteen tavoitteena. Melankolinen representaatio ei esitä antavansa meille pääsyä sinne, mitä se representoi. Sen sijaan se herättää meissä kaipuun sitä kohti, joka pysyy tavoittamattomissa, sekä maailmassa että meissä. Schwengerin mukaan ”taiteilijan muusa on melankolia”.<sup>130</sup>

Valokuva ja kuva karkaavat etäisyyksien päähän, ja samaan aikaan ne ovat myös tässä. Vaikka nuo kuvat pysyvät kaukaisina, ne ovat osittain myös läsnä. Olen ajatellut valokuvan poissaolon häiritsevän minua, mutta sen sijaan melankoliaa ja levottomuutta saattaakin herättää maailman kaksijakoinen luonne, joka toistuu valokuvassa.

Kyse ei ole poissaolosta, vaan valtavasta kaipuusta. Kaipuusta olla yhtä kuvan ja valokuvan kanssa, samalla yhteydessä ja yhtä muiden olioiden ja objektien kanssa. Tuo kaipuu ilmenee myös Katashällissä, kahden maailman välisessä paikassa, ja valokuviin kaivertamisessa. Samankaltainen kaipuu toistuu lisäksi isovanhempieni sotalapsuudessa: kotiinpaluun kaipuu ja nostalgia, jonka kahden maailman välille jääminen on saanut aikaan. Tämä kaikki kahdessa paikassa samaan aikaan olemisen herättää melankoliaa. Sentimentalisuus saattaakin olla minua aktivoiva voima. Melankolia on perustavanlaatuinen piirre työskentelyäni – ja minua taiteilijana.

130 Schwenger, 2006, 14–15.



▲ Pauliina Heinänen, *In Absence*, 2012.

Jollain tapaa tuntuu, että en ole pitkään aikaan nähnyt, koska en ole sitä kirjannut ylös, ja mietin, mikä on se mikä laukaisi tämän näkemisen uudelleen. Nautin kaikista yksityiskohdista: pihan lehdeettömästä vaahterasta, jonka oksa heiluu tuulesa, ei romanttisesti, vaan kömpelösti edestakaisin.

Katson oksaa tarkentamatta katsettani sinne, jotta näkisin tarkemmin. Näen, kuinka märkä oksa on. Jos siihen tarttuisi, jäisi kaarnaa käsiin ja ne haisisivat loppupäivän maalle, jollekin, joka tekee lähtöä, eikä hajua saisi pois saippuallakaan. Se kuuluttaisi saippuan limemäisen olemuksen läpi, muistuttaisi tapahtuneesta, jostain, joka on ollut.

Nautin pöydästä, joka natisee siihen nojattaessa. Se on ollut pöytäliinojen peitossa viimeiset kaksikymmentä vuotta, mutta nyt äiti on innostunut sen muodosta ja sanonut, että sitä ei saa enää piilotella. Nautin sen keskellä olevasta jatkopalasta, joka on erisävyistä ruskeaa puuta. Siihen on jäänyt tahroja herkemmin, vaikka on niitä koko pöydän pinta-ala täynnä. En tiedä ovatko ne meidän jälkiämme, vai jonkun toisen.

Ja samalla muistan sen, kuinka juna viheltää ajaessaan aseman ohi. Se tuo mieleeni lokkien kirkunan ja palaan ajatuksissani Katashälliin. Ajattelen merivettä, jossa keitimme perunoita, se oli jo valmiiksi suolattu. Siellä valo tuli aina täydellisestä kulmasta. Erityisesti silloin, kun se osui tiskipisteelle, talon oikealle seinälle. Seinän eteen penkille oli koottu ämpäreitä ja niissä erilämpöistä vettä. Valo osui ensin mereen ja sitten vasta mökin seinään, se teki siitä kaarevampaa ja hennompaa.

Muistan, kuinka valo osui tuolloin kasvoihini, eikä lämmitänyt enää. Eikä se ei haitannut, koska kasvoni hohkasivat päivän mittaista lämpöä, enkä ollut siellä enää sitä varten.

# Kirjallisuus

104

Barthes, Roland, 1985, *Valoisa huone*. Suomentaneet Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri, Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Alkup. *La chambre claire*, 1980.

Benjamin, Walter, 1931, 'Pieni valokuvauksen historia' teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen toim., *Messiaanisen sirpaleita*, 1989. Jyväskylä: Kansan Sivistystyön Liitto, Tutkijaliitto. Suomentanut Raija Sironen. Alkup. *Gesammelte Schriften*, 1972.

Benjamin, Walter, 1936, 'Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella' teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen toim., *Messiaanisen sirpaleita*, 1989. Jyväskylä: Kansan Sivistystyön Liitto, Tutkijaliitto. Suomentanut Raija Sironen. Alkup. *Gesammelte Schriften*, 1972.

Bitbol, Michel, 'It is never Known but Is the Knower (Consciousness and the blind spot of science)', Luento, Institut für Raumexperimente, Berlin, Lokakuu 2013. Julkaistu teoksessa Michel Bitbol ja Olafur Eliasson, 2014, *Never Known but Is the Knower / Jamais connu, il est le connaissant*. Paris: Institut für Raumexperimente. Saatavissa: [http://michel.bitbol.pagesperso-orange.fr/NEVER\\_KNOWN.pdf](http://michel.bitbol.pagesperso-orange.fr/NEVER_KNOWN.pdf) (viitattu 28.1.2020)

Boym, Svetlana, 2008, *The Future of Nostalgia*. E-kirja. New York: Basic Books.

Bowring, Jacky, 2008, *A Field guide to Melancholy*. Harpenden: Oldcastle books.

De Mello, Anthony, 2007, *Havahtuminen*. Helsinki: Like. Suomentanut Vuokko Rissanen. Alkup. *Awareness*, 1999.

Derrida, Jacques, 1993, *Memoirs of the Blind: the self-portrait and other ruins*. Chicago: The University of Chicago Press. Kääntäneet englanniksi Pascale-Anne Brault ja Michael Naas. Alkup. *Mémoires d'aveugle: l'autportrait et autres ruines*, 1990.

Didi-Huberman, Georges, 2003, *The Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpetriere*. Yhdysvallat: Massachusetts Institute of Technology. Kääntänyt englanniksi Alisa Hartz. Alkup. *Invention de l'hysterie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpetriere*, 1982. Saatavissa: [https://monoskop.org/images/4/43/Didi\\_Huberman\\_Georges\\_Invention\\_of\\_Hysteria\\_2003.pdf](https://monoskop.org/images/4/43/Didi_Huberman_Georges_Invention_of_Hysteria_2003.pdf) (viitattu 4.1.2020)

Elo, Mika, 2005, *Valokuvan medium*. Väitöskirja, Taideteollinen korkeakoulu, 293 s. Helsinki: Tutkijaliitto.

105

Freud, Sigmund, 1914–1916, 'Mourning and Melancholia' teoksessa Strachey, James toim. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Vol. XIV On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Meta-psychology and Other Works*. London: The Hogarth Press.

Goldstein, E. Bruce, 2010, *Encyclopedia of Perception*. Thousand Oaks, California: Sage cop.

Heikkilä, Martta, 2014, 'Viivan dekonstruktio: Jacques Derrida ja piirtämisen jälki' teoksessa Martta Heikkilä, Hanna Johansson toim. *Viivan filosofia*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Heikkilä, Martta, 2015, 'Image' teoksessa Peter Gratton, Marie-Eve Morin toim. *The Nancy Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Immelé, Anne; Nancy, Jean-Luc, 2003, *WIR*. Paris: Filigranes Éditions.

Johansson, Hanna, 2014, 'Viivattomasta piirroksesta: piirtämisen sokeudesta ja potentiaalisuudesta' teoksessa Martta Heikkilä, Hanna Johansson toim. *Viivan filosofia*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Kella, Marjaana, 2007, 'Kuvien kehittämisestä' teoksessa Mika Elo toim. *Toisaalta tässä. Valokuva teoksena ja tutkimuksena*. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.

Kella, Marjaana, 2014, *Käännöksiä: Maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa*. Väitöskirja, Helsinki, Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Median laitos, 304 s. Helsinki: Aalto Arts Books.

Knuutila, Jarmo; Kari Levola, 2000, *Sotalapsi ei unohda*. Helsinki: Tammi.

Kristeva, Julia, 1989, *Black Sun*. New York: Columbia University Press cop. 1989. Kääntänyt englanniksi Leon S. Roudiez. Alkup. *Soleil noir: dépression et mélancolie*, 1987.

Krohn, Leena, 1996, *Kynä ja kone: Ajattelu mahdollisesta ja mahdottomasta*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

Krohn, Leena, 1993, *Tribar: huomioita inhimillisestä ja ei-inhimillisestä*. Porvoo: WSOY.

Kurki, Janne, 2008, 'Psykodiagnostiikka lacanilaisesta näkökulmasta', *Psykoterapia*, Volyyymi 27, No. 4, s. 290–305. Saatavissa: <http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/kurki408.htm> (viitattu 3.3.2020)

Laakso, Harri, 2006, 'Valokuvan työmaa', *Tiede ja edistys*, No. 2, s. 163–173.

Lindberg, Susanna, 2006, 'Kuvan synty', *Tiede ja edistys*, No. 2, s. 146–154.

106

Maijala, Jaana, 2013, *Vuorovaikutuksesta*. Maisterin opinnäyte, Helsinki, Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Median laitos, Valokuvataide, 104 s. Saatavissa: <https://aaltodoc.aalto.fi/handle/123456789/10402> (viitattu 28.1.2020)

Merleau-Ponty, Maurice, 2013, 'Silmä ja henki' teoksessa Miika Luoto ja Tarja Roinila toim. *Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Nemo. Suomentaneet Miika Luoto ja Tarja Roinila. Alkup. *L'Œil et l'Esprit*, 1964.

Nancy, Jean-Luc, 2005, *The Ground of the Image*. Kääntänyt englanniksi Jeff Fort. New York: Fordham University Press. Alkup. *Au fond des images*, 2003.

Prosser, Jay, 2005, *Light in the Dark Room. Photography and Loss*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Saarikoski, Aura, 2017. *Näkyväksi*. Maisterin opinnäyte, Helsinki, Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Median laitos, Valokuvataide, 96 + 47 s.

Schwenger, Peter, 2006, *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Sontag, Susan, 1990, *On Photography*. New York: Anchor Books.

Trigg, Dylan, 2004, 'Schopenhauer and the Sublime Pleasure of Tragedy', *Philosophy and Literature*, Volyyymi 28, No. 1. s. 165-179.

## Painamattomat lähteet

Heikkilä, Martta, 2009, *Nancy, Jean-Luc*, <http://filosofia.fi/node/4560#Taide> (viitattu 4.2.2020)

Inari, Tekla, *Perintö/Legacy*, <http://www.teklainari.com/legacy> (viitattu 24.3.2020)

'Joseph Cornell', Artnet, <http://www.artnet.com/artists/joseph-cornell/> (viitattu 2.4.2020)

Luoto, Miika, 13.9.2018, *Media Aesthetics*. Luento, Otaniemi, Aalto-yliopisto, Median laitos.

Manchester, July, 2009, *Majesty*, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-majesty-t12805> (viitattu 30.3.2020)

## Kuvaluettelo

- s. 12 *Penrose triangle*, 2006.  
Wikimedia Commons. Saatavissa: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Penrose\\_triangle.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Penrose_triangle.svg) (tarkistettu 20.4.2020)
- s. 27 Pauliina Heinänen, *Nimetön*, 2011, pigmenttivedös alumiinille, 40x50 cm.  
  
Päivi Viita, Kotialbumikuva.  
  
Emma Tusell, still-kuva elokuvasta *Video Blues*, 2019. 74 min.
- s. 59 Tuntematon, Kotialbumikuva.  
  
Ruth Enderleinin sinettileima. Kuva: Pauliina Heinänen.  
  
Tekla Inari, *Perintö/Legacy*, 2015.  
Valokuvakirja, 192 sivua, 15 x 21 cm. Editio 350.  
Helsinki: Musta taide.  
Teoskuva: Tekla Inari.
- s. 69–71 Pauliina Heinänen, *Kotimatalla/På väg hem*, 2020.
- s. 81 Jaana Maijala, *Grünwald*, 2011.  
triptyykki, c-printti akryylille 150,0 x 330,0 cm.  
Kansallislageria / Nykyaiteen museo Kiasma.  
Kansallislageria / Petri Virtanen.  
  
Paul Strand, *Blind Woman*, *New York*, 1916.  
© Aperture Foundation, Inc., Paul Strand Archive.
- s. 94 Pauliina Heinänen, Diptyyppi valokuvataidekirjasta *In Absence*, 2012.

## Kiitos

Marjaana Kella, Harri Laakso, Niko Luoma, Juha Nenonen, Heli Rekula, Merja Salo, Hanna Weselius, Reino, Soili, Laura K ja B, Katariina, Oona, Päivi, Guy, Lydia, Tiina, Aura, Herta, opiskelijatoverit ja taiteilijakollegat, Taiteen edistämiskeskus, Galleria Huuto.





**Recollections**



◀◀ Yksityiskohta teoksesta  
*Tracing*, 2018.

◀ *Tracing*, 2018,  
Kaiverrus pigmenttiprintille.  
162 x 132 cm.

▶ *Blinded by the white*, 2019,  
Kaiverrus pigmenttiprintille.  
270 x 180 cm .

▶▶ Yksityiskohta teoksesta  
*Blinded by the white*, 2019.







▲► *New grounds*, 2019,  
Installaatio (metalli, lasi, pigmenttipuru).  
41 x 41 x 90 cm.



▲ *Recollections*, Galleria Huuto, 29.3.–21.4.2019.



▲ *Recollections*, Galleria Huuto, 29.3.–21.4.2019.







◀◀ Yksityiskohta teoksesta  
*Staying Here*, 2019.

▶ *Staying Here*, 2019,  
Kaiverrus pigmenttiprintille.  
162 x 132 cm.



▲ *Outlining an Islet*, 2019,  
Kaiverrus pigmenttiprintille.  
30 x 36 cm.

