

Sense of space : Pakeneva tilan tuntu

Katariina Träskelin

# Pakeneva tilan tuntu

Aalto-yliopiston taiteiden  
ja suunnittelun korkeakoulu  
Median laitos  
Valokuvataiteen koulutusohjelma  
Taiteen kandidaatin opinnäytetyö  
Kevät 2014

# Sisällys

	Johdanto	6
	Aloituksesta	10
I	<b>Tila</b>	16
	Tilasta ja sen havainnoinnista	17
	Syvyysvaikutelma ja projektio	20
	Perspektiivi	22
	Perspektiivi havaintomaailman rakentajana	23
	Kuvattu tila	29
II	<b>Pinta</b>	40
	Valokuvasta	41
	Musta laatikko – valokuvan outous	43
	Valokuvan tila, aika ja paikka	45
	Pinnan merkityksellisyys ja abstraktio	49
III	<b>Syvyys</b>	58
	Kuvan syvyydestä	59
	Valokuvan outo tila	61
	Kuvatilan tulkinta	63
	Mielikuva	65
	Horisontin etäisyys	68
IV	<b>Pohdinta</b>	72
	Ajatus valokuvan erityisestä tilasta	73
	Lähdeluettelo	82

# Johdanto

Haluan opinnäytetyössäni pohtia ajatusta valokuvan omasta erityislaatuudesta tilasta. Voiko sellaista ajatella olevan ja millaista tämä erityinen olematon tilallisuus olisi? Valokuva on kaksiulotteinen pinta, eihän siinä ole, eikä voi olla, kolmiulotteista fyysistä tilaa. Valokuva näyttää vain sen, mitä yhdestä pisteestä katsottuna voi nähdä, mutta se näyttää sen rajallisesti, omilla ehdoillaan.

Opinnäytetyöni on pohdinta tilallisuuden illuusios- ta kuvassa ja sen kokemisen mahdollisuuksista ja rajoista. Olen pyrkinyt etsimään pohdinnalleni valokuvan omasta tilasta taustaa ja viitekehystä niin fenomenologiasta, fysiologiasta, taidehistoriasta kuin fysiikastakin.

Olen jakanut työni neljään osaan: tila, pinta, syvyys ja pohdinta. Jokaisessa osassa pyrin lähestymään aiheitani kokonaisuutena eri näkökulmasta. Ensimmäisessä osassa kirjoitan tilan havainnoinnista ja keinoista luoda tilailluusio kaksiulotteiseen pintaan. Toisessa osassa lähestyn valokuvaa pintana: mikä on pinnan suhde kuvaan, jonka se eristää alleen ja mitä merkityksiä itse pintaan liittyy? Tarkastelen valokuvaa kokonaisuutena, joka oudolla tavalla nyrjäyttää tilan ja ajan käsitykset paikoiltaan. Kolmas osa, syvyys, on katsaus valokuvan pinnan alaiseen kuvalliseen maailmaan ja siihen mitä syvyys oikeastaan on. Viimeisessä osassa selvitän työni tekoprosessia ja sitä mihin pisteeseen olen etsinnässäni päässyt.

Käsittelen työssäni vuosina 2011–2014 ottamiani kuvia kuvatilän näkökulmasta, katsojana. Vaikka olen tekijä, olen yhtä lailla aina myös katsoja. Minulle katsominen on ehkä jopa kuvaamista tärkeämpää. Työhön valitsemani kuvat ovat eri ajoilta ja eri sarjoista, mutta koen niiden toimivan hyvin yhteen ja muodostavan oman kokonaisuutensa tekstin kanssa. Valokuva on minulle tapa tutkia sitä mitä näen ja ihmettelen, sen omien mahdollisuuksien ja rajojen kautta.



2014

## Aloituksesta

Aloitus on elämän henkäys maisemassa.

Luin tämän lauseen Peter Emersonin (1856–1936) 1889 kirjoittamasta tekstistä *Vihjeitä taiteen tekemiseen*. Lause oli mielestäni ehdottomasti koko tekstin paras, se oli runollinen, mutta jotenkin se tuntui varsin konkreettiselta. Etsin lauseen uudelleen tekstistä myöhemmin vain huomatakseni, että olin lukenut sen väärin. Todellisuudessa lause kuuluu näin: *Aiolus on elämän henkäys maisemassa*. Aiolus on Odysseiassa esiintyvä tuulten haltija. Sinänsä lause on edelleenkin runollinen, mutta en koskaan korjannut virhettä muistiinpanoihini. Pidän kiinni aloituksen elämän henkäyksestä. Syntyvän kuvan tai minkä tahansa teoksen tai teon elämän ensi henkäys on työn aloitus. Se yleensä on myös vaikein ja raskain henkäys. Valokuvan kohdalla se on tavallaan myös viimeinen henkäys, kuvan syntyessä niin nopeasti ja siirtyessä sen jälkeen omaan ulottuvuuteensa, kuvan erityiseen todellisuuteen.

Yhtä häilyvää kuin aloituksen henkäys maisemassa on valokuvan tilallisuus. Se on outoa, siitä ei oikein saa kiinni. Se jättää pohtivan katsojan välitilaan kuvallisen ja todellisen väliin. Selitys on ulospääsy tästä oudosta välitilasta, mutta selitys vie kuvallisen tilan lumon, joka on sen viehätys. Kiinnostuin valokuvan tilailluusiosta pohtiessani erästä tehtävää opintojeni ensimmäisenä vuotena. Tehtävän aiheena oli ”olemus”, ja vaikkei tehtävä sisältänyt kukaan sen enempää ohjeita siihen, minkä olemuksesta oli kyse, päädyin heti pohtimaan valokuvan itsensä olemusta. Valokuvaesineen, eli esimerkiksi vedoksen, olemus on litteä ja yksipuolinen. Filmi on sekin litteä ja lisäksi läpikuultava. Digitaalinen kuva kameran tai tietokoneen ruudulla on vaikeammin kuvailtava, mutta sekin on helpompi mieltää litteäksi kuin esimerkiksi kuutioksi.

Näiden pohdintojen kautta mieltäni jäi vaivaamaan ajatus valokuvan kaksiulotteisuudesta ja siitä, että kuva loppujen lopuksi on illuusio: se ei johda ikkunan kaltaisesti kuvantakaiseen maailmaan, sen takana ei ole mitään, mutta se näyttää siltä, se näyttää kolmiulotteiselta. Siinä miten näen itse valokuvan tilan, on kyse enemmän ajattelusta ja näkökulmista kuin konkreettisista yleispätevistä faktoista. Tämä aiheuttaa sen, että aiheen parissa on mahdollista kiertää jatkuvasti kehää: on tilaa, ei ole tilaa, kaksiulotteinen, kolmiulotteinen, havaittava, koettava... vastakkainasetteluja ja kaksinaisuutta löytyy joka puolelta. Valokuva todella on dualistinen medium<sup>1</sup>.

Valokuvan dualismi alkaa jo mediumin nimestä: esimerkiksi *photography* (engl.) tai *photographie* (ransk.) ovat muodostuneet kreikan kielen sanoista *phōs* ja *graphḗ*, jotka merkitsevät valoa (*phōs*) ja kirjoitusta (*graphḗ*). Valon ja kirjoituksen voi nähdä luonnon ja kulttuurin kahtiajakona, kuten Geoffrey Batchen kirjassaan *Burning with desire* esittää<sup>2</sup>. Batchen korostaa nimenomaan valokuvauksen luonto-kulttuuri -suhteen kaksijakoisuutta vastakkainasettelun sijaan. Siitä huolimatta kaksijakoisuus synnyttää paradoksin, ristiriidan joka sisältää molemmat puolet kuulumatta kuitenkaan kokonaan mihinkään. Mika Elo kirjoittaa kirjassaan *Valokuvan medium* valokuvan sijoittuvan eri vaihtoehtojen jännitteiseen risteyskohtaan<sup>3</sup>, ajatus on mielestäni kiehtova ja osuva. Jännitteisyys aiheuttaisi sen, ettei valokuva voikaan pysyä paikallaan ja kiinnittyä vain yhteen näkökulmaan, vaan valokuva on jatkuvassa liikkeessä paikantumatta kokonaan mihinkään.

1 Medium tarkoittaa tässä yhteydessä välinettä ja keinoa, media on sen monikko.

2 Batchen 1999, 100–101

3 Elo 2005, 49

Perspektiivin ajatellaan olevan valokuvan tilan muodostumisen rakenne. Yllätyin kuinka monimuotoisia tulkintoja perspektiivi on erityisesti taidehistoriassa herättänyt. Ennen tämän työn aloittamista en koskaan kyseenalaistanut perspektiiviä tai nähnyt sitä minään muuna kuin teknisenä apuvälineenä kuvata tilaa. Sen hahmottaminen kiinteänä osana tilan kokemisen kehitystä on ehdottomasti ymmärryksenä tärkeä, vaikka perspektiivin historia ei tunnu noudattavan sitä lineaarisen historian kirjoituksen tyyliä, jota peruskoulusta lähtien länsimaissa opetetaan. Perspektiivin historian tai tilan havainnon historian tarkka selvitys ei kuulunut tämän työn piiriin, se on aiheena oman huomattavasti laajemman tutkimuksen kohde.

Valokuva on aina rakentunut: kameran mahdollistama konstruktio. Sellaisena se kuuluu ehdottomasti enemmän kulttuuriin kuin luontoon. Suhtautuminen tähän erityiseen automaattiseen konstruktion on kuitenkin luonnon tuotteeseen suhtautumisen kaltaista. Nykyihmiselle valokuva on luonnollinen esitys, representaatio, asiasta kuin asiasta. Valokuvaa ei kyseenalaisteta, ainakaan heti. Se on yhtä aikaa aito ja epäaito. Siksi joudunkin pohtimaan tarkkaan, miten selittäisin sen outouden ja vierauden, jota itse koen valokuvassa. Mitä enemmän olen rakentanut kuvia, tehnyt niitä niin oman työskentelyni kuin toimeksiantojen puitteissa, sitä selvemmäksi minulle on tullut käsitys valokuvasta konstruktiona. Valokuva on näyttämö, tila, jolle sen tapahtumat ja esineet järjestäytyvät. Sen luonnollisuus on teatterin illusorista luonnollisuutta. Se, miksi halusin pohtia tarkemmin juuri tilaa valokuvassa, liittyy ainakin osittain siihen, että tila on se valokuvan näyttämö, jolla kaikki valokuvan jännitteet, sen luonnollisuus ja sen rakentuneisuus ilmenevät. Ja kaiken huipuksi tämä tila on olematon.

*Tästä kuvasta kaikki alkoi. Löysin siitä sen kiehtovan outouden, jota olen valokuvasta sen jälkeen hakenut. Kuvasin kaupunkia tyhjänä, otin aina useamman valotuksen samaan negatiiviin häivyttääkseni ihmiset pois kuvista. Ne olivat siellä, vain liian häilyvinä tullakseen näkyviksi muuten kuin varjoina ja häivähdyksinä. Tämä kuva portaista poikkesi muusta sarjasta lähes abstraktina. Lisäksi se oli ainut kuva johon ohikulkija jätti "varjonsa" haamumaisena hahmona kuvapintaan. Kuva ei sopinut sarjaan, mutta en halunnut luopua siitä, mieluummin luovuin muista sarjan kuvista ja keskityin siihen miksi tämä kuva kiinnosti minua niin paljon. Tyhjä portaikko ei olisi ollut kiinnostava, mutta juuri tuo hahmo, tai haamu, teki kuvasta erityisen ja oudon. Tyhjä kaupunkitila on outo vasta kun tyhjyys tulee näkyväksi. Hitaasti kulkevan ohikulkijan hahmo kuvassa näyttää varjolta, mutta se ei näytä kuuluvan kuvan taaksepäin loittonevaan tilaan, se on pystyssä kuvan pintaa kohti. Varjo hämärtää kuvan tilan suunnan. Se näyttää kuuluvan muualle, ei täysin portaiden todelliseen maailmaan. Se on varjo kuvapinnalla, ei portailla. Varjo tekee kuvan pinnasta näkyvän, se tekee kuvan tilasta oudon.*





Moderni tilakäsitys on ensisijaisesti visuaalinen. Näköaistin korostaminen ensisijaisena ei sinänsä ole ongelma. Sellainen siitä tulee vasta kun se eristetään erilleen muista aisteista ja muut aistit pyritään tukahduttamaan. Näin maailma pakotetaan hyvin kapeaan muottiin ja se on ongelma.<sup>4</sup>

Tilan havainnointia on mahdollista lähestyä monelta eri suunnalta. Sitä voi ajatella psykofysiologisenä havaintoprosessina, jossa aivot tekevät eri aistiärsykkeistä tulevan informaation pohjalta tulkinnan, johon vaikuttavat myös aiemmat kokemukset, muistot ja muisti. Toisaalta tilan havaintoa voi tarkastella fenomenologisesti. Tällöinkin kyse on prosessista, mutta painopiste on enemmän havainnoitsijassa kuin ulkona havaintomaailman ärsykeissä. Näiden lisäksi tilan havaitsemista on mahdollista lähestyä myös fysiikan ja matematiikan keinojen kautta. Tällöin tila on geometrinen abstraktio. Nämä ovat vain muutamia esimerkkejä erilaisista lähestymistavoista, mutta erilaisuksiensa ja samankaltaisuuksiensa myötä ne tarjoavat mielestäni riittävän kuvan eri näkökulmista samaan aiheeseen.

Psykofysiologisenä havaintoprosessina tilan ja muodon havaitseminen perustuu moniaistisuuteen. Tapahtumana havaitseminen on prosessi, vaikka kestoltaan prosessi voi olla todella lyhyt, ihmiselle huomaamaton mikrosekuntien pituinen ajanjakso. Näköhavainnosta erotetaan nopeasti niin sanotut *salientit* kuvapiirteet, kuten värierot, yllättävästi ilmestyvät ja katoavat kohteet, kohteet jotka alkavat liikkua ja kohti tulevat kohteet. Lisäksi silmän liikkeet poimivat lisätietoa, mikä on tarpeen koska näemme tarkasti kerrallaan hyvin pienen alueen:

4 Pallasmaa 2013 (2005), 43

noin peukalonpään kokoisen kohdan.<sup>5</sup> Aistit, jotka toimivat yhdessä kokonaisemman havainnon muodostumiseen, voidaan jakaa eri luokkiin: näkö-, kuulo-, haju-, kosketus-, asento-, liike- ja tasapainoaisesti. Näistä näkö- ja kuuloaistit ovat niin sanottuja kaukoasteja, eli ne toimivat pitkänkin etäisyyden päähän. Muut aistit tarvitsevat ärsykkeen läheltä, kuten haju- ja kosketusaisti, tai liittyvät kiinteästi kehon sisäisiin muutoksiin, kuten liike- ja tasapainoaisesti. Liikeaisti eli kinesteettinen aisti havainnoi kehon osien liikettä ja suhdetta toisiinsa. Sen kautta syntyy tuntemus siitä, missä eri kehon osat ovat suhteessa toisiinsa. Psykofysiologisesti tarkasteltuna havaintoprosessi syntyy siis monen eri vastaanottajan kautta, joista näköaisti on vain yksi apuväline. Aistit ovat vastaanottavia ja tarkastelun painopiste on juuri vastaanottoprosessissa. Esimerkiksi näköaistin toiminta puhtaasti fysiologisesti ajateltuna on seuraava: verkkokalvo silmän pohjalla muuntaa ulkoisen energian (valon) sisäiseksi energiaksi (hermosignaaleiksi)<sup>6</sup>.

Fenomenologia filosofiana keskittyy ilmiöiden itsensä tarkasteluun. Fenomenologiassa havainnon keskus on aktiivinen tietoisuus, jokaisen oma tietoisuus ja ruumis toimivat havainnon lähtökohtana ja havainto on merkityksellinen vain jos se on tietoisuudesta peräisin. Tietoisuus on ensisijaisesti intentionaalista, eli itsensä ulkopuolelle suuntautunutta, ja toiminallista: havainnoija ei ole vain passiivinen aistien vastaanottokeskus, jollaisen mielikuvan voi helposti saada fysiologisesta kuvailusta. Havainto on kokonaisuus, näin ollen sitä ei ole mielekästä tarkastella vain osissa.

Maurice Merleau-Pontyn ajattelussa ruumis ja ruumiillisuus nousee entistä merkityksellisempään asemaan.

5 Häkkinen 2014

6 Häkkinen 2014

Havainnon ilmiötä on mahdollista tarkastella paitsi tietoisuudesta lähtöisin olevana niin myös ruumiillisella tasolla: ruumis on havainnon keskus, sen nollapiste. Minkäänlaista havaintoa ei voi olla, ellei se synny kokemuksesta ja kokemukseen vaaditaan kokeva ja aistiva ruumis. Havaintoja ei ole piste ennalta määrätystä koordinaatistossa, vaan ruumis on kaiken havainnon alkupe-  
rä, alkuperäinen tässä<sup>7</sup>. Oma ruumis havaitaan eri tavalla kuin ympäristö, koska se on välttämätön osa havainnon alkuperää ja sellaisenaan kaiken kokemuksen lähtökohta. Aktiivinen havainnointi on kehon ja maailman välillä tapahtuvaa rajanylitystä ja vaihtoa<sup>8</sup>. Fenomenologisesti ajatellen aistit toimivat aina yhteistyössä ja kokonaisuus edeltää osia. Koen fenomenologian ihmettelevän ja aktiivisen maailmasuhteen huomattavasti fysiologista näkökulmaa kiinnostavammaksi ja itselleni läheisemmäksi, mutta haluan käsitellä myös itselleni vieraampia lähestymistapoja pohjustaakseni omaa pohdintaani ja suuntia mihin siinä on mahdollista lähteä.

Yksi minulle vieraampi lähestymistapa tilaan on matemaattinen. Matemaattinen lähestymistapa voi aluksi kuulostaa kaukaiselta kun kyseessä ovat kuvalliset esitykset, mutta geometria on matematiikkaa ja kuvallinen tilanesitys on renessanssin jälkeen ollut tiukasti kytköksissä tieteeseen ja geometriaan. Yhtä lailla geometrista projektiota kuvaavat matriisit ovat alaan perehtymättömälle, kuten allekirjoittaneelle, omalla tavallaan erilaisista symboleista koostuvia kuvallisia elementtejä. Olen ottanut tähän esimerkiksi matemaattisesta lähestymistavasta tilan kuvaamiseen perspektiiviprojektionmatriisiin, jossa projektion keskipisteen  $z_{pp}$  sijaitessa  $z_v$ -akselilla, pisteen  $(x, y, z)$  projektio kuvatasolla  $z_{vp}$  voidaan kuvata projektionmatriisilla<sup>9</sup>:

7 Morris 2004, 2

8 Morris 2004, 4-5

9 Hearn, Baker 1997, 444-445

$$\begin{bmatrix} x_a \\ y_a \\ z_a \\ h \end{bmatrix} = \begin{bmatrix} 1 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & z_{pp}/d_p & -z_{pp}(z_{pp}/d_p) \\ 0 & 0 & 1/d_p & -z_{pp}/d_p \end{bmatrix} \cdot \begin{bmatrix} x \\ y \\ z \\ 1 \end{bmatrix}$$

missä

$$h = \frac{z - z_{pp}}{d_p}$$

Yllä on siis esitettyä perspektiiviprojektio. Sen avulla kolmiulotteisen avaruuden pisteet voidaan kuvata kaksiulotteisella pinnalla, esimerkiksi tietokoneen ruudulla. Valokuvan kanalta algoritmit ja laskennallisuus tulevat entistäkin lähemmäs digitaalikalameroiden ja pääasiassa tietokoneelle siirtyneen kuvankäsittelyn ja kuvien käytön myötä. Halusin esittää esimerkin tästäkin lähestymistavasta ja nyt kun olen sen esittänyt, en aio tämän työn kohdalla porautua enää syvemmälle matematiikan ja geometrian omalaatuiseen maailmaan.

## Syvyysvaikutelma ja projektio

Tilallisuuden kokemisesta pelkästään kuvaa katsomalla puuttuu paljon: fyysisyys, äänet, hajut, tunto... kaikista aiemmin mainitsemistani aisteista käytössä on vain yksi: näköaisti. Voiko tilaa siis edes kokea kuvasta? On mielestäni täysin ymmärrettävää, että tilan kokemista kuvassa pidetään puutteellisena. Tästä on kirjoittanut muun muassa arkkitehti, professori Juhani Pallasmaa, joka korostaa moniaistisuuden ja erityisesti kosketuksen merkitystä tilan kokemuksessa. Kosketuksen merkitystä tulee harvemmin ajatelleeksi, mutta toisaalta on vaikea kuvitella tilallista kokemusta ilman minkäänlaista kosketusta vähintään siihen pintaan jolla seisoo. On totta, että kosketukseen ja muihin kuin näköaistiin tulee tosiaan kiinnitettyä vähemmän huomiota, mutta silti ilman niitä kokemuksellisuus olisi todella suppeaa.

Valokuvasta ei voi nähdä binokulaarisia, eli kaksilinsisyyteen tai -silmäisyyteen perustuvia, syvyysvihjeitä, kuten ei muistakaan kaksiulotteisista kuvapainnoista: kuva olettaa katsojakeseen yksisilmäisen sykloopin, jonka silmä on kaiken lisäksi liikkumaton. Kuvasta puuttuu syvyyden tuoma kolmas ulottuvuus, mutta silti tilaa voi kuvata. Lineaarinen keskeisperspektiivi (myöh. perspektiivi) on varmasti kaikkein tunnetuin ja ainakin kuvataiteissa yleisin keino luoda kuvallisesti syvyysvaikutelma kaksiulotteiseen pintaan. Muitakin tapoja tähän on, perspektiivi on vain yksi mahdollinen *projektio* tilaan tai avaruuteen.

Syvyysvaikutelma voidaan luoda erilaisin keinoin: kulmaperspektiivillä, viivaperspektiivillä, paralleeli-, eli suuntaisprojektioilla, ortogonaaliprojektioilla, pystytasolla, keskeisperspektiivillä, ilmaperspektiivillä, väriperspektiivillä ja monella muulla tavalla. Syvyysvihjeet eivät rajoitu pelkästään kuvallisiin projektioihin, esimerkiksi varjot, okklusio ja parallaksi<sup>10</sup> ovat hyvin yleisiä ja ymmärrettäviä syvyysvihjeitä, joiden avulla syvyyttä tulkitaan myös fyysisessä maailmassa.

Toisenlaiset perspektiivistä eroavat syvyysprojektiot, kuten esimerkiksi paralleeliprojektio tai ortograafinen projektio, ovat joka tapauksessa pääosin teknisessä piirustuksessa hyödynnettäviä. Erilaisista projektioista, niiden matematiikasta ja avaruuden kuvauksen tavoista on tarjolla valtavasti tieteellistä kirjallisuutta, mutta jätän nyt kuitenkin erityyppiset avaruudet huomioimatta.

10 Okklusio tarkoittaa peittämistä, eli kun kappale peittää toisen ja tämä tulkitaan kappaleen olemiseksi syvyysuunnassa toisen edessä. Parallaksi on ilmiö, jossa näkökulmaa vaihtaessa etu- ja takalalla olevat asiat liikkuvat eri lailla suhteessa toisiinsa. Parallaksi syntyy myös lähietäisyydelle kahden silmän näyttäessä hieman eri näkymän. Tätä sanotaan myös stereonäköksi.

# Perspektiivi

Perspektiivi on siis yhdenlainen syvyysprojektiio avaruuteen. Tavallisimmillaan perspektiivikonstruktion tarkoituksena on luoda kolmiulotteinen syvyysvaikutelma kaksiulotteiselle pinnalle. Perspektiivin on ajateltu vastaavan ihmisen havaintoa tilasta. Toisaalta on kiistely siitä, että perspektiivi ei vastaa todellista empiiristä havaintoa, vaan on vain yksi tyyli muiden joukossa, mutta kylläkin vaikuttaa ihmisen tapaan käsittää tilaa. Äärimmillään on esitetty perspektiivin luoneen kokonaan uuden maailmankuvan, uuden tavan nähdä ja kokea tilaa. Palaan perspektiivin vaikutuksiin seuraavassa kappaleessa.

Perspektiivi on renessanssin ajalla kehitetty geometrinen rakenne, jossa kuvatasosta syvyysuunnassa pois päin etenevät linjat lähentyvät toisiaan ja kohdistuvat kuvitteelliseen ennalta määrättyyn katoamispisteeseen ja näin muodostuneen kuvatason päällä esitettävät asiat pienenevät asteittain katsojasta pois päin suhteessa siihen, mitä kauempana kuvassa ne esitetään. Perspektiivi perustuu oletukseen, että katsoja tulkitsee horisonttia kohden kaventuivat linjat ja pienenevät asiat tilallisena etäisyytenä eikä esimerkiksi asian koon muutoksena. Lisäksi perspektiivi toimiakseen oikein olettaa kahta hankalammin toteutettavaa asiaa: ensinnäkin, että näemme vain yhdellä liikkumattomalla silmällä ja toiseksi, että ruudutettu visuaalisen pyramidin taso vastaa optista havaintoamme<sup>11</sup>.

Jokaisella ajalla on oma tapansa esittää tilaa: tilan representaation voi nähdä kulttuurin sisäisenä kielenä. Esimerkiksi antiikin havainnon käsitys on ristiriidassa modernin lineaarisen perspektiivikäsityksen kanssa. Lineaarisen keskeisperspektiivin taustalla on pitkä kehitys, jonka historiaa on

11 Panofsky 1997 (1991), 28–29

hankala selvittää mitenkään täsmällisesti. Perspektiivin keksijän titteli on yleensä annettu Filippo Brunelleschille. Varhaisin lineaarisen perspektiivin muodostusta käsittelevä teksti on Leon Battista Albertin *Della Pittura*, jonka hän kirjoitti vuosina 1435–36. Ensimmäinen painettu perspektiiviä käsittelevä teos on vasta vuodelta 1509: Jean Pèlerin Viatorin, kirja: *De Artificiali Perspectiva*.<sup>12</sup> Perspektiivin tai tilan esittämisen historia ei ole ollenkaan yksiselitteistä tai välttämättä edes selvitettävissä olevaa. On kuitenkin selvää, että perspektiivi on pitkän kehityksen yksi tulos, jolla on ollut paljon kauaskantoisempia vaikutuksia kuin voisi nopeasti ajatellakaan.

## Perspektiivi havaintomaailman rakentajana

”The behaviour of light sanctions neither our usual nor any other way of rendering space; and perspective provides no absolute or independent standard of fidelity.”<sup>13</sup>

Modernismin aikaan asti paikka oli ensisijainen termi tilaan nähden. Sana tila saavutti kuitenkin vahvemman aseman ja paikka (topos) hävisi modernismin diskurssista<sup>14</sup>, tämä muutos on rinnastettavissa teknologisoitumiseen.<sup>15</sup> Perspektiivi todella en-

12 Damisch 1995, 59–68 sekä Panofsky 1997 (1991), 35, 92–95

13 Goodman 1976 (1968), 19

14 Diskurssi tarkoittaa ajattelutapojen, käsitysten ja olettamusten kokonaisuutta, joka määrittää tietyn aiheen kielenkäyttöä ja sitä, mitä siitä voidaan puhua tai ajatella.

15 Launis 2006, 52–53

simmäisen kerran yhdisti taiteen ja tieteen 1400–1500 -luvuilla ja näin raivasi tilaa tekniikalle myös taiteessa. Perspektiivi teki taiteesta ja havainnosta teknisen, se välineellisti katseen. Valokuva todellisena teknisenä kuvatyypinä vahvistaa perspektiivin asemaa ja on selkeä osa muutoksessa kohti teknologiayhteiskuntaa. Samalla valokuva häivyttää teknologian ja rakentuneisuuden näennäisen läpinäkyvyyden taakse. Kuva ajatellaan ikkunaksi. Valokuvan tilaa katsotaan kuin se olisi tila tai maailma kuvan ulkopuolella, eikä kuvassa, mikä filosofi Vilém Flusserin mukaan johtaa väistämättä siihen, että kuvan maailma (tai tila) ja maailma kuvan ulkopuolella ovat yksi ja sama. Maailma siis tyypistyy kuvalliseksi. Flusserille tässä on kyse ihmisen vapauden menettämisestä teknologialle.<sup>16</sup>

Näköhavainto on ollut kautta länsimaiden historian tärkeä aisti, sen hallitsevaan asemaan nousu on ollut sidoksissa ego-keskeisen minäkuvan muodostumiseen ja mielen ja maailman erottamiseen toisistaan. Renessanssin perspektiivin keksiminen siirsi silmän vielä havainnon ja minäkuvan keskipisteeseen, kartesiolaiseksi *cogitoksi*, ja perspektiivistä muodostui havaintoa kuvaava ja ennen kaikkea sitä määrittävä symbolinen muoto.<sup>17</sup> Teknologian kehitys on vain vahvistanut näköaistin asemaa sekä laajentanut sen kenttää. Teknologia on tehnyt mahdolliseksi nähdä vaikka toiselle puolelle Kuuta ja Marsiin sekoittaen näin ajan ja tilan käsitykset: aika on tilallistunut ja tila ajallistunut<sup>18</sup>.

Taidehistorioitsija Ernst Gombrich käsittää perspektiivin empiiristä havaintoa vastaavana ja näin ollen kaikkein kehittyneimpänä metodina kuvalliseen esitykseen<sup>19</sup>. Perspektiivin

todennukaisuudesta on kuitenkin myös eriäviä mielipiteitä. Gombrichin mukaan nämä syntyvät siitä, että kuvallista esitystä rinnastetaan liikaa fyysiseen havainnointiin, jolloin normaalisti liikumme ja katselemme eri suuntiin<sup>20</sup>. Näin syntyneitä havaintoa voisi paremmin kuvata pallon sisäpinnalla eikä litteällä tasolla, kuten taidehistorioitsija Erwin Panofsky on esittänyt. Gombrich kuitenkin huomauttaa, että siirtäessämme katsetta ja tarkennusta menetämme aina edellisen kuvan visuaalisen havainnon, josta jää vain muistijälki, eikä fyysinen havainnointi vastaa kuvallista esitystä, joka nähdään aina kerralla<sup>21</sup>. Panofskyle tilan esittämisen rakentumisessa ei ole kyse vain representaation tai tieteen kehityksestä, vaan laajemmin koko inhimillisen tilakäsityksen muutoksesta rationaaliseksi rakenteeksi, josta on riisuttu kaikki ihmeellinen ja jumalallinen. Panofskylle perspektiivi on radikaalisti muuttanut ihmisen maailmankuvaa: se on muokannut havaitun maailman kokemusta kohti matemaattista ja laskennallista tilakäsitystä, jossa käsitykset suunnista ja tilallisuudesta vääristyvät ja sulautuvat kaikki yhdeksi, samanlaiseksi, jatkuvan aineen kentäksi ("*quantum continuum*")<sup>22</sup>. Tällainen muuttumaton, homogeeninen avaruus on olemassa vain matemaattisena avaruutena, ei todellisena koettavana tilana. Panofskyn mielestä toisin sanoen perspektiivi on perustavanlaatuisesti nyrjäyttänyt uuden ajan tilakäsityksen raiteiltaan. Toisaalta muuttaessaan todellisuutta ihmismielen käsiteltäväksi havainnoksi perspektiivi myös laajentaa ihmisen käsityskykyä<sup>23</sup>.

Panofsky perustelee perspektiivin muuttavaa ja väärivistävää vaikutusta sen epäonnistuessa imitoimaan ihmissilmän verkkokalvon kuvaa (retinal image), jonka hän näki todellista

16 Flusser 2007 (1983), 41, 81–82

17 Pallasmaa 2013 (2005), 18, 28

18 Pallasmaa 2013 (2005), 24

19 Gombrich 1982, 201

20 Gombrich 1982, 258–259

21 Gombrich 1982, 270–271

22 Panofsky 1997 (1991), 31

23 Panofsky 1997 (1991), 31–34, 72

havaintoa vastaavana. Verkkokalvo on kovera, jolloin sen kuvan-kin on kaareuduttava, eikä todellisuutta voi näin ollen hahmottaa lineaarisena. Panofsky haki vastausta todellisuuden hahmottamiseen antiikista, jonka havaintomaailman Panofsky tulkitsee olleen kaareutuva ja epälineaarinen. Molempien, sekä Kreikan että Rooman, antiikin kulttuurien havaintomaailmoja näyttää hallinneen kehämäinen visuaalinen kenttä, joka on epälineaarinen. Sekä arkkitehtuurissa, teatterilavasteissa että kuvataiteis-sa käytössä ollut kulmaperspektiivi ei perustu lineaarisuuteen. Kulmaperspektiivissä kohteiden näennäinen koko ei perustunut etäisyyteen, vaan näkökulman, josta niitä katsottiin, asteisiin. Antiikin Kreikassa suorien linjojen kaareutuminen oli luonnol-lista.<sup>24</sup> Gombrich ei jaa Panofskyn käsitystä verkkokalvokuvan vaikutuksesta havaintoon. Verkkokalvon koveraa pintaa ei voi nähdä, joten Gombrichin ja monen muunkin mukaan sillä ei voi sanoa olevan vaikutusta havaintoon. Nelson Goodman puolustaa panofskylaista näkemystä perspektiivistä opittavana rakenteena, joka ei vastaa näköhavaintoa. Goodman huomauttaa, että jotta perspektiivisen kuvan ja sen esittämän kohteen havainto todella vastaisivat toisiaan, olisi molempia katsottava pienen reiän läpi ja eri etäisyyksiltä: kuvaa läheltä ja kohdetta ylempää ja kauem-paa<sup>25</sup>. Goodmanille perspektiivi on opittava keino, jolla koettu havainto voidaan muuntaa kuvalliseksi, mutta todellisuuden ko-pio perspektiivi ei ole.

Panofskyn mukaan perspektiivin keksiminen edes-auttoi minäkuvan kehitystä kohti reflektiivistä tietoisuutta<sup>26</sup>. Muutos reflektiiviseen merkitsi muutosta pois asenteesta, jossa oletettiin maailma ja havainnon kohteet olemassaoleviksi ha-vainnoijasta riippumatta ja että asiat voitiin havaita maailmasta

24 Panofsky 1997 (1991), 34–35, 87

25 Goodman 1976 (1968), 12, 17–19

26 Iversen 2005, 194

sellaisinaan, viattomalla katseella (*“innocent eye”*). Refleктоiva asenne puolestaan on tietoinen subjektin aktiivisesta roolista havainnon rakentamisessa ja tulkinnassa.<sup>27</sup> Tietoisuus suun-tautuneena, eli intentionaalisenä, on aina tietoisuutta jostakin. Sama itsestä ulospäin suuntautuneisuus pätee myös perspektii-viin: perspektiivi on aina perspektiivi *jostakin*. Puhdasta irrallista perspektiiviä ei voi olla, mikä tukee perspektiivin symboliikkaa<sup>28</sup>. Kohteen lisäksi perspektiivi vaatii katsojan, subjektin. Rakenteel-taan perspektiivi vastaa kartesiolaista käsitystä subjekti-objek-ti -asetelmasta, jossa subjekti, eli mieli, on havaintomaailmasta erillään oleva tarkkailija. Perspektiivin logiikan mukaan katsoja, eli perspektiivin subjekti, on aina passiivisessa tarkkailijan ase-massa. Perspektiivi määrää subjektilleen paikan.

Filosofi ja taidehistorioitsija Hubert Damischille perspektiivi kuuluu erottamattomasti todellisen maailman jär-jestykseen ja jatkaakseen vielä pidemmälle: perspektiivi kieleen verrattavissa olevana symbolisena järjestelmänä heijastaa mielen ja historian rakennetta<sup>29</sup>. Perspektiivin rakenne toisin sanoen vastaa modernia ajattelun rakennetta. Se yhtä aikaa tuottaa sekä häiritsee subjektiivisuutta sen oman rakenteen kautta. Walter Benjamin on kirjoittanut valokuvan vaikutuksesta suhteessa perspektiiviin. Mika Elo kirjoittaa Benjaminin ajattelusta ar-tikkelissaan *Place of Image [...]*: Benjaminille valokuva järjestää uudestaan koko havainnon mediumin, kuten perspektiivi Da-mischin ajattelussa. Valokuvien hyökyvä massa korvaa perspek-tiivin yhden pisteen subjektin massa-perspektiivillä, keskeisen katoamispisteen merkitys häviää valokuvien jatkuvaan virtaan. Lisäksi valokuva haastaa toistettavuudellaan aristoteelisen

27 Heelan 1983, 9–10

28 Damisch 1995, 381

29 Damisch 1995, 446

tilakäsityksen, jossa tila on jotain pysyvää ja jossa voi ilmetä vain yksi asia kerrallaan.<sup>30</sup>

Damisch näkee perspektiivin geometrisen puolen levittäytyvän pitkälle sen ajanjakson yli, missä se on keksitty. Perspektiivi on vaikuttanut havainto- ja ajatusrakenteisiin niin pysyvästi, ettei renessanssin jälkeisellä ajalla ole todellista mahdollisuutta luoda ei-perspektiivistä kuvaa. Kaikki tällaiset pyrkimykset, kuten kubismin ja ekspressionismin, Damisch käsittää perspektiivin negaatioina, ei todella ei-perspektiivisinä<sup>31</sup>. Pallasmaa puolestaan näkee modernismin suurimpana saavutuksena nimenomaan vapautumisen kartesiolaisen epistemologian perspektiivin katseesta, barokin, impressionismin ja modernin taiteen saavutukset edustavat juuri tätä vapautumista<sup>32</sup>.

Perspektiivin käsittelyn painopiste pysyy maalaus-taiteessa. Lukemistani kirjoittajista vain Gombrich käsitteli laajemmin valokuvaa. Hänen mukaansa valokuvassa syntyy aina tilaillusio, jonka selittäminen on kuitenkin hankalaa, koska valokuva mediumina kuuluu sekä fyysiseen että optiseen maailmaan ja sen selitys jää tavoittamattomiin havainnon mustan laatikon sisään<sup>33</sup>. Kirjoitan myöhemmin tarkemmin systeemi-teorian mustasta laatikosta suhteessa valokuvaan. Valokuvaa katsottaessa ei voi olla täysin varma, mikä kaikki on todella kuvassa esitettynä ja mitä kaikkea projisoimme siihen itse. Valokuvan vaikutus perspektiiviin on Panofskyn mukaan ollut lähinnä vahvistava: tottumuksemme perspektiiviin on vahvistunut entisestään valokuvan myötä. Panofsky kuitenkin huomauttaa, että valokuva on sekin konstruktio, joka on ymmärrettävissä vain

30 Elo 2000, 8–10

31 Damisch 1995, 86

32 Pallasmaa 2013 (2005), 38–40

33 Gombrich 1982, 178

tietyn modernin tilan tai maailman käsityksen kautta<sup>34</sup>. Samaan suuntaan lähtee myös Damisch. Hän esittää lisäksi, että valokuvaan tulisi suhtautua skeptisesti sen hämäävän automaattisen toiminnan vuoksi, jonka takia valokuva uskotaan todeksi liian kevyesti<sup>35</sup>. Margaret Iversen kirjoittaa Panofskyn näkevän perspektiivissä rakenteena tiivistyvän erittäin tärkeän ymmärryksen siitä, että visuaalinen representaatio ei täydellisesti kopioikaan todellisuutta vaan rakentaa sitä<sup>36</sup>. Tämä rakenteellisuuden ymmärtäminen on havainnon ymmärryksenkin kannalta tärkeää. Perspektiivin historiassa merkityksellisintä on mielestäni tilakäsityksen ja maailmankuvan muutos. Muutos on epäilemättä ollut kohti homogeenistä, ääretöntä, laskennallista tilaa, jonka rakenne on tarkkaan järjestetty ja joka ulottuu varsin laajalle alueelle kokemusmaailmassamme. Tärkeä pohdinnan aihe olisikin, miten paljon rakenne, jossa elämme, vaikuttaa opittaviin tapoihin ja kuinka paljon liikkumavaraa rakenteessa on.

## Kuvattu tila

”It seems that an image doesn’t have a proper space<sup>37</sup>.”

Opimme ajan myötä näkemään ”oikein”, liitymme osaksi visuaalisia järjestelmiä ja niiden mukanaan tuomia sosiaalisia vuoro-vaikutusjärjestelmiä<sup>38</sup>, näitä järjestelmiä voisi pitää myös kielen

34 Panofsky 1997 (1991), 34

35 Damisch 1995, XV

36 Iversen 2005, 196

37 Mukaelma lainauksesta:

*It seems that an image doesn't have a proper place.* Elo 2000, 7

38 Lehmuskallio 2014

kaltaisina. Perspektiivi on yksi visuaalisista järjestelmistä, jotka meidän täytyy oppia. Kuvallinen todellisuus eroaa fyysisestä: koe-tussa maailmassa tiet eivät kapene horisonttia kohden eivätkä lähellä olevat esineet leikkaa paloja pois niiden taakse jäävistä esineistä, kuten Julian Hochberg artikkelissaan asian ilmaisee. Kuvaa ei välttämättä havaita ”oikeasta” pisteestä, jolloin sen sisäinen perspektiivinen tila kaiken järjen mukaan kärsii. Mikäli näin ei kuitenkaan ole, Hochberg kirjoittaa, ja syvyysvaikutelma syntyy edelleen, perspektiivillä täytyy olla perusta fyysisessä todellisuudessa. Kuten Gombrich on esittänyt. Jos taas käy toisin eikä syvyysvaikutelmaa synny väärästä näkökulmasta johtuen, perspektiivi on vain keinotekoinen tapa merkitä tilaa kuvassa. Mikä varmasti sopisi Panofskylle mainiosti. Mieli on kuitenkin erittäin tehokas korjaamaan virheitä näköhavainnossa, ja Hochberg huomauttaakin, että useimmiten hahmotamme kuvattut esineet aivan oikein, näkökulman tai kuvakulman aiheuttamista vääristymistä huolimatta. Lapsilla näköhavainnon korjaus ei ole vielä niin tehokasta, joten Hochberg ehdottaa, että kulttuurin mukana opittavat havainnon konventiot eivät koskekaan kuvallisia syvyysvihjeitä, vaan näköhavainnon virheiden korjaamista.<sup>39</sup> Eli emme opikaan tulkitsemaan visuaalisia järjestelmiä oikein, vaan opimme ajan myötä korjaamaan näiden järjestelmien virheet todellisuuden havaintoamme vastaaviksi.

On myös esitetty, että kuvan tulkinnan vaatima ennalta opittu tulkintatapa, kuvanlukutaito, olisi kulttuurisidonnaisista. Muun muassa J. B. Derogowski on tutkinut tätä 1970-luvulla esittämällä yksinkertaisia kuvia ihmisille, jotka eivät tule länsimaisen kulttuurin piiristä ja joista osalle länsimaille tyypillinen kuvanesitystapa ei ole ollut tuttu<sup>40</sup>. Tutkimuksessa esitetyt

39 Hochberg, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T066248>

40 Leder 2006, 71

kuvat saattoi tulkita kahdella eri tavalla: joko tilallisiksi kuviksi, joissa on perspektiivi, tai kuviksi eri kokoisista esineistä. Derogowskin mukaan ihmisten oli huomattavasti vaikeampi käsittää kuvat tilallisiksi representaatioiksi, mikäli länsimainen kuvanesitystapa ei ollut heille tuttu. Tästä on joka tapauksessa vaikea tehdä päätelmiä heidän kyvystään tunnistaa perspektiivi, koska virheelliset tulkinnat saattoivat yhtä hyvin johtua itse kuvatyypin outoudesta.<sup>41</sup>

Perspektiivioppi on maalauksen ja piirustuksen keino, mutta valokuvan tilan tulkki. Valokuvaa ei rakenneta perspektiiviopin sääntöjen mukaan. Valokuvan perspektiivi on näennäisen sisäänrakennettua, katsoja ajattelee sen sinne pitäen perspektiiviä luonnollisena tapana nähdä. Indeksisytyensä, eli jälkimäisen syy-seuraus-suhteensa, vuoksi valokuva onkin vahvistanut perspektiivin asemaa: valokuvalla on ainutlaatuinen linkki todellisuuteen, joka antaa sille, mielestäni tosin hieman valheellisen, objektiivisuuden auran (tunnon). Valokuvaaja ja professori Stephen Shore kirjoittaa näin: *Photography is inherently an analytic discipline. Where a painter starts with a blank canvas and builds a picture, a photographer starts with the messiness of the world and selects a picture.*<sup>42</sup> Olen samaa mieltä valokuvan analyttisyydestä, mutta rajaamisesta ja valinnoista on kyse kaikissa kuvallisen esittämisen medioissa. Yksi erityisesti valokuvaa koskeva asia, jonka Shore jättää mielestäni huomioimatta, on valokuvan konstruoiva voima, joka liittyy sen suhteeseen todellisuuteen. Valokuva on konstruktio, se rakentaa kuvan siitä *maailman sekamelskasta*, mihin Shorekin viittaa. Ja nimenomaan rakentaa, koska maailma sellaisenaan ei ole kuvallinen.

41 Derogowski 1990, 112–114

42 Shore 2007, 37



Ilman minkäänlaista suhdetta aiemmin koettuun on hyvin vaikea tunnistaa havaintoa. Muistin avulla tunnistamme kuvasta tuttuja asioita, kuten kasvoja, esineitä, varjoja, valon suuntaa jne. Tunnistamme asioita, jotka olemme nähneet ja kokeneet fyysisessä todellisuudessa. Muistikuvien avulla kuvasta tulee esittävä. Mielikuvitus puolestaan auttaa muistin kanssa muodostamaan kuvasta kolmiulotteisen. Se tekee kuvan hahmoista kokonaisia mielessämme, niin että oletamme kadun jatkuvan kulman takana ja ihmisen kasvojen toiselta puolen löytyvän takaraivon. Nämä ovat asioita, joita kuvasta ei voi havaita pelkän näköaistin avulla: valokuva näyttää vain sen, mitä yhdestä liikkumattomasta pisteestä katsottuna voi nähdä, ei mitään muuta. Muu on katsojan itsensä lisäämää, vaikka lisäys ei ole välttämättä tietoista.

Valokuvan tila on rakentunut. Ihminen toki vaikuttaa syntyvään kuvaan valinnoillaan, mutta osa valokuvan konstruoivasta tavasta jää ihmisen hallinnan ulkopuolelle valokuvan todellisuuden logiikkaan. Benjamin kirjoittaa tästä, hänen mukaansa ”*kuvaajan tietoisesti rakentamaan tilaan tunkeutuu alitajunnan koossapitämä tila*”<sup>43</sup>. Tämän alitajunnan koossapitämän tilan minä näen valokuvan tilan logiikan rakentamana. Rakentuneisuus sinänsä on kaikelle kuvalliselle tilalle ominaista. Valokuvan kohdalla se kuitenkin usein unohdetaan, siksi se on mielestäni merkittävää. Toisin kuin käsin rakennetuissa kuvissa, kuten maalaus tai piirros, valokuvassa sen rakentama konstruktio ei ole täysin ihmisen hallinnassa, valokuvan voi ottaa vain siitä, mihin kameran mahdollisuudet yltävät. Kamera määrittää valokuvaa ja valokuva määrittää katsojaa. Katseesta tulee kuvantamisen medium<sup>44</sup>.

43 Benjamin 1984 (1931), 91

44 Lehmuskallio 2014



2012



2012

*Kuvasin maisemia kameran eteen sommiteltujen värikalvojen läpi. Halusin kyseenalaistaa ajatuksen valokuvasta ikkunana kuvantakaiseen ja korostaa kuvaa pintana. Ajatus väripinnoista lähti alun perin Mark Rothkon värikenttämaalauksista, joita ihailen suuresti. Ajattelin että väripinnat liittäisivät kuvien maisemiin samantyyllisen mahdollisuuden pysähtyä kuin Rothkon teosten liukuvat värikentät. Valokuva on kuitenkin hyvin erilainen kuin abstrakti maalaus ja värikenttämaalaukset olivat vain innoittaja. Liukuessaan sävystä toiseen sekoittuen kuvan maiseman sävyihin kuvani loivat oman maailmansa. Kuvatessani tärkeämmäksi tuli se, että värikalvot olivat kameran edessä, vaikka tämä tuulisissa olosuhteissa aiheuttikin sekä ongelmia että onnekkaita sattumia. Halusin, että värit tulevat kuvaan alusta asti, eivätkä jälkikäsitteilyn kautta. Näin väripinnat kuuluvat kuvaan, eikä kuvaa ilman niitä ole olemassa. Väripinnat korostavat kaksiulotteisuutta ja kuvan pintaa, ne häiritsevät katsojan havaintoa, estävät tätä näkemästä kuvan maisemaa sellaisenaan. Maisemat kuvissa ovat mahdollisuuksia, valokuvan omia maisemia, omia tiloja.*





2012



2012

Valokuva on indeksinen kuva ja sen vuoksi sillä on suuri todellisuusarvo. Silti valokuvallinen todellisuus on omanlaisensa, omaa elämäänsä elävä ja omia lakejaan noudattava todellisuus. Valokuva nimenomaan näyttää maailman omilla ehdoillaan. Kaikista uutisiin päätyneistä kuvankäsittelykohuista huolimatta valokuva on edelleenkin säilyttänyt suurelta osin asemansa objektiivisena todisteena. Vieläkin valokuva todistaa tapahtunutta, paikkoja joissa on käyty, ihmisiä joita on tavattu ja tapahtumia jotka on koettu. Valokuvassa oleva on ollut olemassa.

Valokuvaa katsoessa sen sisältämä kuvallinen informaatio voidaan lukea kuvapintaa seuraamalla, skannaamalla pinta katseella ja rakentamalla siitä kokonainen kuva, kuten Flusser esittää<sup>45</sup>. Filosofian professori Jussi Kotkavirran mukaan kuvien lukemismetafora tulee modernin kulttuurin tekstipainotteisuudesta<sup>46</sup>, johon myös Flusser kiinnittää huomiota: hän kirjoittaa tekstin ylivallan kuvaa selittävänä tuhoavan kuvan magian<sup>47</sup>. Toisaalta tekstin voittokulkua on verrattu myös siirtymäksi kuvalliseen. Pallasmaa kirjoittaa Walter J. Ongin analyysistä. Ong käsittelee siirtymää puhutusta kirjoitettuun ilmaisuun, joka hänen mukaansa on pohjimmiltaan siirtymistä äänen tilasta kuvallisen tilaan<sup>48</sup>. Kuvan katsomisen kannalta olen sitä mieltä, ettei analyttinen lukeminen ole ainoa tapa katsoa kuvaa.

Kuvan merkityksenmuodostus tapahtuu eri tavoin kuin tekstissä, kuva edeltää ajatusta, se edeltää kielen intentionaalisuutta. Muun muassa Kotkavirta on kirjoittanut tästä

45 Flusser 2007 (1983), 8

46 Kotkavirta 2009, 43

47 Flusser 2007 (1983), 9–10

48 Pallasmaa 2013 (2005), 27–28

artikkelissaan *Miksi kuvia on hankala lukea?*<sup>49</sup> Joissain tapauksissa erityisen vaikuttavat kuvat ikään kuin syöksyvät tajuntaamme, äkillisesti ja varoittamatta. Tästä toisenlaisesta paljon suoraviivaisemmasta kuvan vastaanottamistavasta voisi mielestäni käyttää Gaston Bachelardia mukaillen nimitystä poeettinen kuvan lukeminen<sup>50</sup>.

Kuvat, joista Bachelard kirjoittaa eivät ole valokuvia, vaan runokuvia ja mielikuvia, jotka kuitenkin kuvallisina edeltävät ajattelua: [*l'*image est avant la pensée<sup>51</sup>. Runokuvan ja mielikuvan synty on mielikuvituksen ansiota ja mielikuvitus on Bachelardille perustava tapa olla maailmassa. Palaan myöhemmin mielikuvituksen merkitykseen valokuvan tilan kokemisessa. Viittaan poeettisuuteen myös ajatellen, että valokuvia voisi niitäkin mahdollisesti lukea kuten Bachelard lukee runoja, jolloin valokuva voisi toimia poeettisen kuvan synnyttäjänä siinä missä runokin.

Kuvan sisältö, eli se, mitä kuvassa nähdään, tulkitaan joko tietoisesti tai tiedostamatta. Olen siinä mielessä lukutaitometaforan kannalla, että valokuva edellyttää erityistä tulkintataittoa tullakseen tulkituksi valokuvana. Mielestäni suurin ero piirretyn ja valokuvatun kuvan välillä katsojan näkökulmasta on siinä, että piirroksessa kukin voi nähdä mitä tahansa, mutta valokuvaan sisältyy sisäänkirjoitettu vaatimus tunnistaa, mitä kuva esittää. Abstraktia taidetta on, mutta onko abstraktia valokuvaa? Voiko sitä olla? Vai onko valokuva abstrakti vain niin kauan, kunnes katsojalle selviää, mitä kuvassa on? Valokuvan katsominen valokuvana, indeksisenä jälkeenä todellisuudesta, on opittuihin normeihin sidottua.

49 Kotkavirta 2009, 42–52

50 Bachelard 1961 (1957), 7

51 Bachelard 1961 (1957), 10–11

## Musta laatikko — valokuvan outous

...during the act of photography the artist  
'has seen' and 'will see' but 'presently  
does not see'<sup>52</sup>.

Valokuvan tapahtuma vaatii pimeyden ennen valoa. Kamera on konkreettisesti tilana musta laatikko. Termiin sisältyy kuitenkin viittaus johonkin piilossa ja tietämättömissä pysyttelevään, näkymättömään. Musta laatikko -termi on lainattu tähän Flusserilta<sup>53</sup>, joka selvästi viittaa sillä nimenomaan systeemiteorian vastaavaan termiin, eikä esimerkiksi samannimiseen lentokoneen lentoa tallentavaan laitteeseen. Kuten aiemmin mainitsin, myös Gombriich tekstissään viittaa kameraan mustana laatikkona, mielestäni hänen ajattelunsa aiheesta oli hyvin samanhenkistä kuin Flusserilla. Flusser käyttää termiä musta laatikko nimenomaan korostamaan valokuva-apparaattia systeeminä, josta voidaan tietää vain mitä apparaatin ulkopuolella tapahtuu. Apparaatin sisäisistä ominaisuuksista ei voida tietää mitään. Mustasta laatikosta tiedetään vain mitä menee sisään ja mitä tulee ulos, loppu pysyy ihmisen ymmärryksen ulkopuolella. Valokuvan musta laatikko on kuvantumisen tila, johon ihmisellä ei ole pääsyä.

Kuvaaja valitsee kameran, optiikan, kohteen ja rajauksen, painaa laukaisijaa, päästää valon kameraan ja kuva muodostuu kennolle tai filmille. Teknisesti voidaan selittää, mitä tapahtuu: miten valo heijastuu kohteesta ja miten se tallentuu jälkeenä valoherkälle pinnalle. Tätä teknistä puolta ei kuitenkaan

52 Mukaelma lainauksesta: "...during the act of drawing the artist 'has seen' and 'will see' but 'presently does not see'." Batchen lainaa Derridan näyttelytekstistä kirjoittamaa kommenttia, Batchen 1999, 119

53 Flusser 2007 (1983), 32

voida toistaa ilman erillisen teknisen apparaatin apua: ihminen ei voi ottaa valokuvaa ilman jonkinlaista kameraa tai siihen verrattavissa olevaa systeemiä. Fotogrammit saattavat olla poikkeus, mutta niidenkin kuvautuminen on valokuvauksen tekniikan kaltaista vaikka erillistä apparaattia ei tarvitakaan. Toisaalta valokuvan outous ei ole vain teknistä vajavuutta kyvyissä, vaan myös sen prosessin tila- ja aika-käsityksessä aiheuttaman mullistuksen käsittämättömyyttä. Miten kuvan tila syntyy jää kamera-apparaatin mustan sisällön uumeniin.

Valokuva on erityinen suhteessa muihin, käsin toteutettuihin, representaatiotapoihin juuri sen välttämättömän väli-neellisyyden kautta. Valokuvalla, eli Flusserin teknisellä kuvalla, on pitkä abstraktioketju, jonka kautta se ilmenee katsojalle. Flusser muodostaa viittaus- tai abstraktioketjun historian käsityksensä kautta, jonka mukaan ensin kuvan palvonta (idolatry) meni niin pitkälle, että syntyi tarve kehittää kirjoitettua kieltä tulkitsemaan kuvien takaista maailmaa. Kirjoitus meni kuitenkin omalla ajallaan liian pitkälle (textolatry) tuhoten kuvan magian ja tullen itse yhtä käsittämättömäksi kuin kuvat, joita sen oli tarkoitus selittää. Ratkaisuna ongelmaan kehittyi tekninen kuva ja siinä vaiheessa historiaa olemme edelleen. Teknisen kuvan ominaisuus on pohjimmiltaan etäännyttävä, kun taas käsin toteutettu representaatio lähentää ja yhdistää.<sup>54</sup>

Kamera on tekninen apparaatti, fyysinen kappale, joka tulee kuvaajan ja kuvattavan väliin. Tällainen asetelma etäännyttää katsojan ja kuvaajan kohteesta ja sen voi nähdä katsojan ja katsotun subjekti-objekti -asetelmaa korostavana: toisen nähdessä ja toisen jäädessä vain nähdyksi. Katsojan (valokuvaaja) ja kohteen välissä oleva kamera toimii etäännyttävänä mekaanisena välikappaleena, jolloin yhteys kohteen ja katsojan välillä ei

ole suora tai tasa-arvoinen. Elo kirjoittaa subjekti-objekti-suhteen rakenteen muutoksen merkitsevän Benjaminille muutosta mietiskelystä hajaannukseen, tämä ilmenee valokuvateknologian kiihtyvän kuvatahdin kautta siirtymänä massa-perspektiiviin<sup>55</sup>. Kamera tarjoaa myös suojaa: subjektin etäännyttäminen katsojaksi antaa tilaa paeta kokemuksen välittömyydestä<sup>56</sup>. Pakeneminen välittömyydestä voi olla positiivista, ainakin itse koen valokuvaamisen ja kuvaajan rooliin vetäytymisen välillä tarpeelliseksi. Se, että saa keskittyä vain katsomiseen ja kuvan etsimiseen osallistumatta, on rauhoittavaa. Toisaalta valokuva myös etäännyttää tekijän katsojaksi ja katsojan kohteesta kauemmas. Valokuvan outous on sen kahdensuuntaisessa liikkeessä: toisaalta se tuo lähelle, samalla kuitenkin etäännyttäen saavuttamattomiin, valokuva luo oman maailmansa, jolla on oma tila, aika ja paikkansa.

## Valokuvan tila, aika ja paikka

Kuten ei havaintoakaan, ei valokuvaa voi tarkastella vain osiin pilkkottuna. Valokuva on osiensa summa, maailma, jonka pinta patoaa alleen, sisälleen tai taakseen, riippuen siitä miten pinnan käsittää. Valokuvan kokonaisuus joka tapauksessa edeltää sen osia ja siksi tässä kappaleessa pohdintani ei ole rajattu vain ja ainoastaan tilan käsitteisiin, vaan lähestyn valokuvan tilaa kokonaisuutena, jossa merkityksellisiksi tulevat myös aika ja paikka.

Valokuva toimii tilassa ja ajassa, mutta se rakentaa oman tila-aika -käsityksensä. Valokuva pysäyttää ajan ratkaisevala hetkellä, irrottaa kohteensa sen omasta tilasta ja ajasta, mutta

54 Flusser 2007 (1983), 10–14

55 Elo 2000, 9

56 Damisch 1995, 379

samalla se antaa valokuvan kohteelle uuden tilan ja ajan, jossa se on olemassa valokuvana eli representaationa. Valokuva on olemassa tässä ja nyt, mutta näyttää aina mennyttä, vähän niin kuin aina jätättävä kello. Valokuvassa tila ja aika ovat pysähtyneet, liike ja hetki ovat poissa, mutta nykyhetkessä silti läsnä. Sitä kautta valokuva tarjoaa myös mahdollisuuden kurkistaa menneeseen ja kaukaisiin paikkoihin, matkustaa katseellaan ajassa ja tilassa, katsoa silmiin kauan sitten elänyttä ja kuollutta ihmistä kuvassa... valokuvassa aika ja tila vaihtavat paikkaa, ajasta tulee tilallista ja tilasta ajallista. Tämä ristiriitaisuus ja häilyvyys valokuvassa kiinnostaa minua. En kyllästy ihmettelemään sitä käsittämättömän tuntuista nyrjähdystä, jonka valokuva saa aikaan.

Onko valokuvalla oma tila? Valokuvan tilan paikantaminen on vaikeaa. Elo vertaa valokuvaa anamorfiseen kuvaan, joka on eri perspektiiviin piirretty kuva pinnalla ja joka hahmotuakseen vaatii tietyn näkökulman. Tällainen kuva Elon mukaan poistaa mahdollisuuden kuvantakaiseen tilaan, ja tekee eron optisen ja haptisen<sup>57</sup> välille. Valokuva on optisista lähtökohdistä lähtevä haptinen toiminto: kuvanottohetkellä laukaisimen painallus, joka on näennäisen yksinkertainen liike, Elon mukaan nyrjäyttää tila-aika -käsityksen sijoiltaan. Valokuva tuottaa optisen kuvan, jolloin kohteen haptisuus katoaa. Valokuvan kuva on näkyvässä, mutta vain siinä määrin ettei siihen voi koskea.<sup>58</sup> Koskemattomuus on filosofi Jean-Luc Nancylla pyhyttä, mutta se on myös etäisyyttä. Valokuva on aina etäinen, vaikka mielikuvituksen avulla onkin mahdollista muistella kuvassa olevaa hetkeä ja tilaa, on se tila ja hetki kuvassa omassa maailmassaan, etäällä ja toiminnan maailman tavoittamattomissa. Pauline von Bonsdorff kirjoittaa artikkelissaan *Mielikuvituksen voima: ruumiin ja*

57 Optinen tarkoittaa näköaistilla havaittavaa ja haptinen tuntoaistiin perustuvaa kokemusta.

58 Elo 2005, 185, 189–190

*runouden kuvat* mielikuvituksen ja kuvien voiman sekä heikkouden ilmenevän siinä, että ne siirtävät katsojan ulos todellisesta maailmasta toiseen ontologiseen rekisteriin<sup>59</sup>. Näen tämän toisen ontologisen rekisterin olevan se valokuvan oma todellisuus, oma tila, jota olen pyrkinyt kuvailemaan. Se valokuvan oma tila, mitä tavoittelin kuvillani, joissa värikalvot tekivät kuvan tilasta omituisen ja ainakin itselleni korostivat kuvatilan omanlaista erityistä todellisuutta.

Valokuva ja elokuva mahdollistavat olemassaolon useassa eri tilassa ja ajassa. Ne hajaannuttavat olemisen ja paikantumisen käsityksiä. Itselleni hyvin mieleen painunut esimerkki tästä on Elon kirjan *Valokuvan medium* lopussa. Siinä Elo kuvailee Victor Ericen elokuvaa *El sol del membrillo* (1992) (suom. *Kvittenipuun aurinko*), jossa taiteilija pyrkii vangitsemaan ”*syysauringon hehkun*” kvittenipuun lehdillä. Elokuvasa taiteilija maalaa valkoisella viivan suoraan puun lehteen viitepisteeksi katseelleen. Tämä ”*valkea täplä puun lehdellä*” kertoo Elon mukaan jotakin erittäin oleellista kuvan luonteesta: tuo vaalea täplä, kuvan ensimmäinen siveltimen veto, on samaan aikaan puun lehdellä, taiteilijan sommitelman keskiössä, elokuvateatterin valkokankaalla, Elon kirjassa<sup>60</sup> – ja nyt tässä. Täplä on olemassa yhtä aikaa useammassa eri tilassa ja ajassa, mutta se on koskemattomissa, tavoittamattomissa, se esiintyy vain sen täplän haamuna katsojan tai lukijan mielessä.

Missä valokuvan tila ilmenee ja sijaitsee, missä sen paikka on? Tämä on kysymys, johon tuskin voin vastata, sillä kysymyksenä siihen löytämäni vastaukset ovat vain uusia kysymyksiä. Pohdintani on kysymyksestä seuraavaan kulkemista ja siitä taas seuraavaan: Sijaitseeko valokuvan tila emulsiolla vai

59 von Bonsdorff 2009, 37

60 Elo 2005, 236



pikseleissä, hopeagelatiinirakeissa? Paperilla, tietokoneen ruudulla, kehyksissä, kuvan takana, kuvan pinnassa? Entä sitten monistettuna, toistettuna lukemattomina toistensa kaltaisina kopioina? Onko jokaisella kopiolla oma tilansa? Onko valokuvan tilan paikka edes sama kuin kuvaesineen paikka? Vai onko valokuvan tila siellä, missä kuva on otettu, kuvan esittämässä paikassa? Entä kun kuvan esittämä paikka fyysisenä on jo kadonnut, eikä jäljellä ole muuta kuin valokuva siitä? Onko silloin valokuvankin tila poissa? Tuleeko valokuvasta olematon kuva? Paikallistamaton, olematon ja silti havaittava? Voisiko valokuvan tila olla kamerassa? Sanan kamera etymologinen alkuperä on kuitenkin latinan sanassa *camera*, joka tarkoittaa huonetta. Vai sijaitseeko valokuvan tila katsojan mielessä?

Jos ajatellaan, että kuva kuin kuva ilmenee katsojan mielessä, mielikuvana, tunnistettuihin aiheisiin ja hahmoihin perustuvana tulkintana, niin silloin valokuvan tilakin on katsojan mielessä. Kuvan tulkintaan vaikuttavat samat asiat kuin fyysisen todellisuudenkin: aivojen kyky tunnistaa tuttuja asioita, kuten muodot, maisema tai varjo. Mutta kaikilla kuvilla on edelleenkin omalaatuinen paikallistamattomana pysyttelevä olemuksensa. Kuvan tila jakautuu niin kuin sen paikkakin. Koen kuitenkin, että tila on tietynlainen laajempi avaruudellinen käsite, rakenteellinen edellytys, jonka alueelle sekä aika että paikka sijoittuvat. Tila on näyttämö, paikka sen lavasteet. Tällä näyttämöllä sekä valo että aika liikkuu ja havainnollistuu katsojalle.

Valokuva siis paikantuu useampaan eri tilaan ja aikaan yhtäaikaaisesti, mutta se ei paikannu kokonaan mihinkään yhteen tilaan tai aikaan. Valokuvan tila-aika on aina jakaantunut. Elo nostaa esiin valokuvan viiveen: ero (eranto) kuvan ottamisen ajan ja kuvan näkemisen ajan välillä<sup>61</sup>. Filmille kuvatessa ero

on suuri, digitaalisella kameralla ero on lähes olematon. Tässä viiveessä tapahtuu Elon mukaan tila-ajan nyrjähdys, haptinen katoaa ja pelkkä optisuus jää ja kohde siirtyy uuteen tila-aikaan. Digitaalikameroiden luoma reaaliaikaisuuden illuusio muokkaa taas tila-aika -käsitystä: koska viive on niin näennäisen olematon, syntyy illuusio siitä, että kuvattu kohde on kuvassa samassa tilassa ja ajassa kuin kuvaushetkellä<sup>62</sup>. Valokuvan tuottama todellisuuskokemus on kuitenkin virtuaalinen: siinä ero havainnon ja representaation väliltä häviää.

## Pinnan merkityksellisyys ja abstraktio

Flusser kirjoitti kuvan pinnan suuntautuneesta merkityksellisyydestä: *Images are significant surfaces. Images signify – mainly – something 'out there' in space and time that they have to make comprehensible to us as abstractions (as reductions of the four dimensions of space and time to the two surface dimensions)*<sup>63</sup>. Valokuvissa on siis Flusserin mukaan kyse viittauksesta ja abstraktioista, useamman ulottuvuuden pelkistämisestä abstraktioksi. Kuvien tulkinnassa puolestaan on kyse tämän abstraktion purkamisesta. Syvyys ja tila ovat siis aina läsnä kuvassa, kunhan ne osaa lukea sieltä. Voisi myös sanoa, että kuvan pinta tarjoaa tulkinnalle tilan. Tällöin se toimisi ikään kuin patona kuvan merkitysten tiellä ja padon murtaminen olisi kuvan tulkinnan avain. Itse tulkitseen Flusserin ajattelun siten, että valokuva, kuten muutkin kuvat, on yhdenlainen informaatio-signaali, jolla on omat sääntönsä ja jota täytyy oppia tulkitsemaan. Valoku-

61 Elo 2005, 185–186

62 Elo 2005, 186

63 Flusser 2007 (1983), 8

va on itsessäänkin aina tulkinta. Tulkinta vie osaltaan hieman pois havainnon objektiivisuutta, sillä tulkitseminen on aina subjektiivinen prosessi.

Kuvallisen esityksen tulkinta on väistämättä sidottu kuvapintaan, kun taas havainto on moniaistista ja rakentuu usean eri perspektiivin varaan<sup>64</sup>. Kuvan pinta on kuvan tulkinnan rakenteellinen edellytys, ilman sitä ei ole kuvaa. Itse kuva on leijuva, konkretian ja immaterian välissä häilyvä asia, jonka pinta on se ainoa osa kuvaa, joka on kosketuksissa tähän fyysiseen havaintomaailmaan. Muut, kuvan tila, aihe ja aika, pysyvät kosketuksen ja yhteyden tavoittamattomissa: ne voi nähdä, mutta niitä ei voi koskea. Pallasmaalle pinta materiaalisena kosketuspintana näyttää myös aikaa, ja ajan hahmottaminen materiaalisena edesauttaa ihmisen juurtumista, tarvetta löytää paikkansa ajan historiassa<sup>65</sup>. Pallasmaa kirjoittaa seinien pinnoista, mutta voiko valokuvan pinta toimia samanlaisena aikaa ilmentävänä ja juurruttavana kosketuspintana? Jokainen, joka on lukenut Roland Barthesin *Camera lucidan*, tietää että ainakin valokuvaa on mahdollista pitää kosketuspintana suoraan menneisyyteen.

Nancyille taas koskemattomuus on kuvan pyhyttä. Pyhyys Nancyin kohdalla ei välttämättä ole uskonnollista, vaan pyhyys on etäisyyttä, jotakin sellaista mihin ei voi koskea ja mitä ei voi saavuttaa, kuten kuva sinänsä. Nancy nimittää tätä etäisyyttä termillä *distinct*, ero<sup>66</sup>. Kuvassa etäisyys on ilmeistä, se ilmenee juuri kosketuksen kautta: itse kuvaan ei voi koskea, vain sen pintaan. Etäisyys on tilaa katsojan ja kuvan välillä. Kuvassa etäisyys on aina kahdentunut<sup>67</sup>. Kuva esittää etäisyyden ensin kuvan tilassa: kameran ja kuvan kohteen etäisyytenä. Kuvan toinen etäisyys

ilmenee katsojan ja kuvapinnan välisenä tilana, katsoja ei voi jakaa kuvan sisäistä etäisyyttä sellaisenaan, koska on ulkopuolinen. Sen sijaan voisi ajatella katsojan luovan kolmannen etäisyyden kuvaan oman kokemuksensa kautta: kuvan tila ja sisäinen etäisyys aukeavat katsojan tilaan. Nancyille etäännyttämisessä (espacer) on päällimmäisenä kyse erottamisesta, mutta samalla se tarkoittaa tilan tulemistä tai tilallistumista. Etäisyydellä on siis aina kaksi suuntaa. Kuvan tila on välttämättä etäisyyden tilaa ja tässä etäisyydessä koen havainnollistuvan kuvan tilan olemuksen.

Halusin nostaa esiin ajatuksen valokuvasta abstraktiona ja etäisyytenä. Abstraktion kautta minun on helpompi etäännyttää kuvan ilmiselvä esittävyys ja keskittyä syihin, miksi sen on mahdollista esittää tilaa sisältämättä sitä: pelkistää aika-avaruuden neljä ulottuvuutta pinnan kahdeksi. Etäisyys puolestaan on olennainen osa kuvan tilan olemusta.

Valokuva on kaksiulotteinen: sillä on pinta, jolla kuva on nähtävissä. Pintamaisuus pätee sekä kuvavedokseen että tietokoneen ruudulla esiintyvään valokuvaan. Pinta käsitteellisenä on täysin kaksiulotteinen, valokuva ennen tallentumistaan on sellainen: kaksiulotteinen pinta, jolla ei ole mitään kolmiulotteisia ominaisuuksia. Valokuva on valon heijastus kuvatasolla, jonka tallentaakseen kuva oltava valoherkkä. Mitä valokuvan pinnan alla on ja miten siihen pääsee käsiksi? On turha yrittää konkreettisesti naarmuttaa kuvaesineen pintaa, sillä se ei johda muuhun kuin alla olevan pöydän pinnan löytämiseen. Valokuvan syvyys on abstraktio, eikä siihen ole konkreettista väylää.

64 Kotkavirta 2009, 47

65 Pallasmaa 2013 (2005), 34–35

66 Nancy 2005 (2000–2004), 1–2

67 Damisch 1995, 107



2014



2014

*Horisontti on maiseman ydin, se on utopia ja ääriraja. Merimaisema, aavana ja tyhjänä, on ehkä lähimpänä ääretöntä etäisyyttä. Kuva-aiheena meri ja sen horisontti ovat varsin yleisiä, niin valokuvassa kuin maalaustaiteessakin. Valokuvaajista tunnetuimpia meren horisontin ikuistajia on Hiroshi Sugimoto. En ole koskaan nähnyt hänen Seascape-teoksiaan näyttelyssä, mutta uskoisin viihtyvänä niiden äärellä helposti pitkänkin aikaa. Itse olen kuvannut sen meren äärtä, jonka koen tutuksi: Itämeren. Olen kasvanut sen äärellä, purjehtinut sen vesillä ja sukeltanut sen sameassa, mustassa vedessä, jonne valolla ei ole parin metrin jälkeen enää pääsyä. Itämeri on pieni, matala ja lähes kuollut allas. Verrattuna suuriin ja mahtaviin valtameriin Itämeri häidin tuskin edes näyttää mereltä. Silti se kaikessa karuudessaan on minulle merkittävä, kaunis ja jatkuvassa muutoksessaan elävä. En ole koskaan tainnut kuvata merta kauniina aurinkoisena päivänä.*

*Kerran, kun kuvasin, oli syysmyrsky. Aallot ylettivätkin pidemmälle kuin olin kuvitellut ja kastelivat minut, kaatoivat jalustan ja veivät harmaasuotimen mukanaan. Talvella rämmin jäisessä metsässä Emäsalossa suunnistaen rantaa kohden etsiessäni sellaista paikkaa rannasta, mistä horisontti aukeaisi tyhjänä, ilman sitä alati rikkovaa saaristoa. Sillä kerralla jäätävä tyhjyys todella yllätti, vaikka juuri sitä olin hakenutkin. Minulle horisontit liikkumattomina ja kaukaisina, aina yhden askeleen edellä pysyttelevinä etäisyyksinä, merkitsevät jotain tavoiteltavaa ja kunnioitettavaa. Meren, niin pienenkin kuin Itämeri, jatkuvassa muutoksessa vellova maisema myrskyineen ja talvisine jääpeitteineen herättää minussa hämmennystä ja ihailua. Horisontin ja meren syvyys ulottuu merkityksiltään paljon pohjaa pidemmälle.*



2012



2014

”Oceans create atmospheres of sky and water along the horizon line, the boundary that marks the limit of the eye’s ability to penetrate space.”<sup>68</sup>

Valokuvan kuva ei ole pinta, se ei ole kohde tai asiantila jota se esittää: näistä muodostuu kuvan pinta ja sisältö. Pinta ja kuvallinen sisältö ovat olennaisia kuvan rakentumisen kannalta, sillä kuvan merkityksiä ei voisi syntyä ilman kuvan fysikaalisia ominaisuuksia. Mutta kuva on vielä jotain muuta. Tästä syntyy kuvallinen differenssi, joka käsitteenä vastaa Martin Heideggerin *ontologista differenssiä*<sup>69</sup>. Kuten ontologisellakin, kuvallisella differenssillä viitataan eroon *ei-minkään* ja *jonkin* välillä. Kuva on fysikaalisten ominaisuuksiensa lisäksi tällainen *ero*.

Syvyyden aistiminen on kokemukselle ennakkoehto, syvyys antaa kappaleille havainnossa ja todellisuudessa niiden tilavuuden ja ympäröivän tilan<sup>70</sup>. Syvyys on siis tavallaan tilallisuudenkin ennakkoehto. Valokuvalla syvyyttä ei konkreettisesti ole. Toisaalta syvyys itsessään on paradoksaalinen. Merleau-Ponty kirjoittaa kuvaa katsoessaan näkevänsä kohteita, jotka kätkeytyvät toisten asioiden taakse ja joita ei siis voi nähdä. Hän kirjoittaa Cézannen maalauksessa näkevänsä syvyyden, joka ei kuitenkaan ole näkyvä.<sup>71</sup> Tosiasiassa syvyyttä itsessään ei voi nähdä, sillä todellisuudessa tilassa erillään olevat asiat eivät ole pysyvästi toistensa takana tai vieressä, näkökulma muuttuu jatkuvasti ja syvyyttä tarkastellaan sen sisältä. Kuvassa näin

68 Wilson 2006, 54

69 Kotkavirta 2014 sekä 2009, 45

70 Morris 2004, 1–3

71 Merleau-Ponty 2012 (1960), 441–442

kuitenkin on, koska kuvan näkökulma on ennalta määrätty. Syvyys on illuusio, aivan kuten kuvan tilakin. Toisaalta syvyys on rajallinen ala, jonka voimme nähdä, kuten kappaleen alkuun kirjoittamastani Ann Wilsonin lainauksesta käy ilmi. Horisontti on syvyyden ääri. Näin syvyys silti liittyy kuvalliseen havaitsemiseen ja riippuu havaittajasta. Sinänsä voisi siis ajatella syvyyden olevan pohjimmiltaan kuvallista, sillä se pysyy kuvan kaltaisesti aina koskemattomissa.

Olemassa olevaa syvyyttä, joka ei olisi kuvan illuusio, täytyy Merleau-Pontyn mukaan etsiä läpi elämän, sillä se ei ole pysyvää. Sen etsiminen on aktiivista ja jatkuvaa. Syvyys täytyy joka kerta löytää uudestaan. Syvyyden tunnussa on kyse eroista siinä, mikä on lähempänä ja mikä kauempana. Ei kuitenkaan siitä, *”miten oliot piilottavat toisensa perspektiivipiirroksen kuvaamalla tavalla”*. Merleau-Ponty kirjoittaa syvyyden arvoituksen olevan se olioiden välissä oleva, mikä yhdistää ja erottaa oliot. Näin ymmärrettynä syvyys ei ole ulottuvuus, ellei sitten ensimmäinen ulottuvuus, joka sisältää kaikki muut. Syvyys on kokemus. Kokonaisvaltainen kokemus ”paikallistumisesta”. Sellaisenaan syvyys on kokemus tilaulottuvuudesta, tilan läsnäolosta.<sup>72</sup>

Syvyyden tuntu avaa yhteyden tilallisen havainnoinnin ja olemassaolon välille. David Morrisin mukaan nämä kaksi ovat kiinteästi sidoksissa toisiinsa. Morris haluaa käsitellä havaintoa maailman ja havaittajan välisen rajan dynaamisena ylityksenä.<sup>73</sup> Hän pyrkii pois päin perinteisemmistä havaintoa käsittelevistä selvityksistä, joihin viittasin lyhyesti tämän työn alussa ja joissa havainto on yleensä nähty joko havaittajan sisäisenä tai täysin ulkoisena tapahtumana. Eikä välissä olevana, kuten Morris näkee. Välissä oleminen kuuluu myös valokuvan ontologiaan.

72 Merleau-Ponty 2012 (1960), 455–456

73 Morris 2004, 2, 28

Valokuva on kuvallisen ja todellisen välissä ja kuten Elo tulkitsee Merleau-Pontya: kuva avaa maailman, joka on ennen kaikkea olemassaolon maailma, ei konkretian maailma. Kuva ei ole ikkuna tähän maailmaan, se ei ole kokonaan täällä, mutta se ei ole kokonaan muuallakaan: kuva on kynnyksellä, välitilassa.<sup>74</sup>

Välitila, jonkin kahden paikan välillä häilyminen, on tilallinen kokemus. Morrisin syvyyden ja tilan tuntu (sense of space) on dynaamista ja ruumiin liikkeellä on siinä tärkeä rooli<sup>75</sup>, yhtä lailla kuitenkin katse ja sen havainnon tulkinta on dynaamista: liikettä kuvatilaa ja katsojan tilaa välillä. Ajatus valokuvan olemuksesta toden ja kuvallisen kynnyksellä ei ehkä eroakaan niin paljoa havainnon itsensä olemuksesta ruumiin ja maailman kynnyksellä. Tästä välissä olemisesta, tilan paikallistumattomuudesta, nousee mielestäni valokuvan outous.

## Valokuvan outo tila

Valokuvaesineen, esimerkiksi vedoksen, pinta on tavallaan läpinäkyvä, huomaamaton, sitä ei näe. Ei ennen kuin siihen tulee naarmu tai jokin muu virhe. Naarmu tai roska valokuvan pinnassa on häiriö, joka tulee osaksi kuvaa, se on samassa esineessä, vedoksessa tai tietokeen ruudulla. Siitä tulee osa kuvan tilaa, mutta ei kuitenkaan täysin: se ei noudata kuvan logiikkaa. Kuvan logiikka on omanlaisensa, se ei vastaa todellisen fyysisen maailman logiikkaa. Silti naarmu tai muu häiriö kuvan pinnassa on välttämättä osa kuvaa, sen ohi on vaikea katsoa: pinnasta tulee näkyvä.

Tällaiset havainnot saivat minut kiinnostumaan mahdollisuudesta rikkoa valokuvan tilailluusiota ja tuoda sen

74 Elo 2000, 7

75 Morris 2004, 52

ristiriitaista kaksiulotteisuutta esiin. En halunnut kuitenkaan naarmuttaa kuvaesineen pintaa ja jättää sitä siihen, se ei toimisi sellaisenaan. Naarmu fyysisen esineen pinnassa ei vielä ole niin selkeä osa itse kuvaa, se on naarmu. Mutta kuvattuna uudestaan, reprotuna, naarmu menettää fyysisyytensä ja siitä tulee osa kuvaa. Valokuva sekoittaa fyysisen ja kuvallisen, kuten Elo kirjoittaa Benjaminin näkemyksestä, jonka mukaan valokuvan tapahtuma on ruumiin tilan ja kuvan tilan törmäys. Törmäys, joka johtaa muutoksiin ”*kuvan ja maailman, originaalin ja kopion, massan ja paikan välillä*”<sup>76</sup>.

Ajatus fyysisen ja kuvallisen sekoittumisesta törmää väistämättä kuvan etäisyyteen. Kuva ei ole tässä, sillä on oma tila, mutta sen tila on paikallistumaton. Valokuva on fyysisen ja kuvallisen välissä, kynnyksellä. Se häilyy, muttei koskaan astu kokonaan kummallekaan puolelle kynnyestä. Onko valokuvan kokeminen tällöin vajaata, koska kuvan tilaa ei voi fyysisesti saavuttaa? von Bonsdorff kirjoittaa artikkelissaan Bachelardin runokuvien tulkinnasta. Hänen mukaansa Bachelardin runokuvien tuottama tuntemus on paitsi mielikuvituksesta myös eletystä elämästä syntyvää. Tuntemusten ensisijaisuus riippuu kokijasta, subjektista: *ensisijaisuus ei ole olemassa ilman konkreettista, koskevaa ja tuntevaa minää*<sup>77</sup>. Tunteminen ja kuvan kokeminen on aina minä-lähtöistä ja tutemuksen ensisijaisuus tulee kuvaan sitä kautta. Kuvassa ei voi olla kosketuksen ensisijaisuutta, Nancy-*le* tämä teki kuvasta pyhän, Pallasmaalle etäännyttävän. Itselleni tästä löytyy ehkä se kuvan outous. Vaikka valokuva pysyttelee aina etäällä, samalla se tuo etäisen lähelle, kosketusetäisyydelle pinnassa. Valokuvan kuva pysyttelee koskemattomissa, vain pinta tarjoutuu kosketukselle alttiiksi.

<sup>76</sup> Elo 2000, 12

<sup>77</sup> von Bonsdorff 2009, 33

Valokuvan tilan outous liittyy irrottamattomasti sen olemukseen välissä olevana. Se ei ole vain pinta, eikä se ole vain valöörivaihteluita abstraktissa kuvassa. Eikä se silti ole myöskään todellisuus. Valokuvan tilan kyky etäännyttää ja samalla tuoda lähemmäs tekee siitä häilyvän. Voin naarmuttaa kuvan pintaa, jakaa sen vaikka kahtia horisonttia pitkin ja näen muutoksen kuvan tilassa, muutos on todellinen. Samalla kuitenkin tiedän, ettei kuvan tila ole todellinen. Valokuva on outo, siitä tiedetään ettei se ole todellinen, mutta siihen reagoidaan aivan kuin se olisi. Voin katsoa kuvaani jäätyneestä merestä, muistaa paikan ja miltä siellä tuntui, voin muistaa purevan tuulen ja kylmyyden ja melkein tuntee ne uudestaan. Voin muistaa miten pieneksi tunsin itseni metsän jälkeen aukeavan avaran maiseman äärellä. Voin saavuttaa kokemuksen tai luoda uuden sellaisen kuvasta, josta tulee mieleen jokin oma kokemukseni. Kaikista mahdollisista toden ja kuvallisen välissä häilyvistä representaatioista valokuva on äärimmäinen välissä olemisen esimerkki.

## Kuvatilan tulkinta

Merleau-Pontyille tilalla ei ole kolmea ulottuvuutta<sup>78</sup>. Hänen mukaansa tila koostuu yhdestä ulotteisuudesta, joka on pyritty erottelemaan eri metriikoiden avulla erillisiksi ulottuvuuksiksi. Tilan ulotteisuudessa on kyse monimuotoisesta olemisesta, joka oikeuttaa ulottuvuudet, mutta jota ne eivät voi koskaan täysin ilmaista. Merleau-Ponty huomauttaa tilassa jonkin vetäytyvän yleiskatsauksen muodostamisen yrityksiltä. Siitä olen samaa mieltä. Ajatus yhdestä ulotteisuudesta tavallaan tekee valokuvan tilan mahdolliseksi, sillä sen mukaan kaksiulotteisuus sinänsä

<sup>78</sup> Merleau-Ponty 2012 (1960), 444



on keinotekoisista. Kuvan tila voi aueta kuvasta yhdessä ulotteisuudessa, joka sisältää kaikki ulottuvuuksien mahdollisuudet. Pidän ajatuksesta.

Valokuvallisuus laajenee kuvan tilasta ulospäin ja kuva syntyy vuorovaikutuksesta. Kuvan katsomisen intentionaalisuus on erityistä: mielikuvat, muistot, tunteet ja havainnot sekoittuvat kuvatilaan.<sup>79</sup> Kuvan paikka ja tilallisuus ovat alueita joissa moniaistisuus tai sen puuttuminen korostuvat. Voiko moniaistisuus syntyä mielessä visuaalisuuden herättämän muiston kautta? Tätä mieltä on ainakin Pallasmaa, jonka mukaan katseensa sekoittuvat nähty ja kosketuksen kokemuksen muisto<sup>80</sup>.

Voisi sanoa, että kaikissa valokuvissa on oma tilansa kuvauskohteen sijaitessa väistämättä kolmiulotteisessa tilassa, olettaen, että valokuva on kuva tästä kolmiulotteisesta maailmasta, jossa elämme. Valokuvan tila eroaa silti radikaalisti todellisesta tilasta. Valokuvassa sitä tilaa, jota kuva esittää, ei ole. Alberto Barbera tiivistää todellisen tilan ja kuvan tilan eron mielestäni hyvin kuvaillen Wim Wendersin autioiden kuvien tilaa: [...] *the spaces pre-exist these images, and survive them. The characters who momentarily people them again disappear, swallowed up by the edges of the pictures that recorded them*<sup>81</sup>. Barberan ajatus siitä, että kuvatut tilat ja paikat edeltävät ja selviävät kuvasta pysäytti minut. Ajattelin silloin, mitä selviämistä kuvaamisessa muka on? Mutta tarkemman pohdiskelun jälkeen, luettuani lukuisia tunteenpalossa kirjoitettuja kuvauksia perspektiivin ja valokuvan nyrjähdyttävästä vaikutuksesta ja alettuani itse nähdä saman todellisuuskäsityksen virtuaalisuuden, selviäminen alkoi kuulostaa osuvalta. Kuvassa olevat tilat ovat ja pysyvät. Kuva joka omassa tilassaan nyrjäyttää aika-avaruuden päällelleen, ei muuta

79 Kotkavirta 2014

80 Pallasmaa 2013 (2005), 46

81 Barbera 2006, 56

paikkaa, josta kuva on otettu: paikka itse selviää kuvan muuttavalta vaikutukselta. Paikka todella selviää kuvasta, mutta selviäköhän ihminen? Toivottavasti, eikä teknologian mukanaan tuoma kuvallinen massavirta ole välttämättä yksin huono asia. Kuten Pallasmaa esittää, teknologiassa on mahdollisuus aistien tasapainon uudelleen löytämiseen<sup>82</sup>.

Siihen, mitä valokuvan tila oikein on, ei löydy vastausta ainakaan niiden kirjojen kansien välistä, joita olen tätä varten lukenut. Onko sitä ja missä se on? Näihin kysymyksiin tuskin on oikeaa vastausta. Ne ovat pohdinnan aiheita, näkökulmia, jotka eivät saa faktoihin perustuvaa todistusta tuekseen. Turhauttavaa ja samalla kiehtovaa.

## Mielikuva

”C’est le rêveur qui le crée [le cosmos]  
à chaque ondulation de ses images. [...]  
Tout cela s’entend, se pré-entend dans  
le murmure sub-grondant du poème.”<sup>83</sup>

Mielikuvituksen avulla havainnosta tulee mielikuva, joka on uusi (eri) kuva. Ilman mielikuvitusta ja muistia kuva jää litteäksi, kaksiulotteiseksi pinnaksi, jolla on sävy- ja valööri vaihtelua, aivan kuten missä tahansa abstraktissa teoksessa. Muutoksen taustalla oleva mielikuvitus toimii uneksinnan tavoin ja luo maailman (tai kosmoksen) kuvien väreilystä, kuten Bachelard tämän kappaaleen alun lainauksessa kirjoittaa. Bachelardin maailman keskiössä ovat mielikuvitus ja mielikuvat. Onko mielikuva kuva? Jotkut

82 Pallasmaa 2013 (2005), 41

83 Bachelard 1961 (1957), 162–163

muistitutkijat ovat sitä mieltä, että on ja toiset taas sitä mieltä, että ei ole. Mielikuvan täytyy olla rekonstruktio, mutta onko se ollenkaan kuvallinen? Fysiologisesti ajateltuna verkkokalvolle tuleva kuvallinen kuva menettää kuvallisuutensa siirtyessään hermosignaalkiksi, ”mielikuva on fundamentaalisesti rekonstruktio”<sup>84</sup>.

Kuvallisena mielikuva on valokuvaa kokonaisempi, se voi sisältää muistoja tai kuvitelmia äänistä, hajuista ja muista ei näköaistilla saavutettavista havainnoista. Kuten Pallasmaan kirjassaan lainaama Merleau-Ponty kuvailee: *We see depth, the smoothness, the softness, the hardness of objects; Cézanne even claimed that we see their odor. If the painter is to express the world, the arrangement of his colors must carry with it this indivisible world, or else his picture will only hint at things and will not give them in the imperious unity, the presence, the unsurpassable plentitude which is for us the definition of the real*<sup>85</sup>. Onnistuessaan kuvat avaavat maailmoja, tarjoavat tilaa mahdollisuuksille, ajatuksille ja kokonaisvaltaisille kokemuksille. Kuvat järjestävät havaittuja todellisuuksia uudelleen ja mielikuvat havaittuja kuvia vielä uudelleen. Näin ajatellen kuvat eivät ole vain pintoja, viimeistään mielikuvina ne ovat syviä.

Mielikuvan tilassa voi liikkua aivan kuten fyysisessä todellisuudessa. Tämä näkökulma on peräisin Shoren valokuvasta esittämästä teoriasta. Siinä Shore jakaa käsitteellisesti valokuvan kolmeen tasoon: fyysinen taso (physical level), kuvataso (depictive level) ja mielikuvataso (mental level)<sup>86</sup>. Shoren mukaan nämä kaikki tasot löytyvät jokaisesta valokuvasta. Kuvan fyysisen tason (physical level) viittaa kuvaesineeseen, eli valokuvaan objektina. Valokuvan kuvataso (depictive level) viittaa siihen, mitä kuvassa on, eli kuvasta nähtävään kuvalliseen sisältöön.

84 Häkkinen 2014

85 Pallasmaa 2013 (2005), 46

86 Shore 2007, 10

Mielikuvataso (mental level) puolestaan syntyy vasta tulkinnan jälkeen, mielikuvituksen avulla.

Mielikuvatasossa on mahdollista liikkua. Shore kuvaa sitä fyysisen liikkumisen kaltaiseksi, jossa erilaiset tarkentamiset toimivat siltana fyysisen ja kuvallisen välillä. Erilaisilla tarkentamisen tavoilla hän tarkoittaa niitä kuvaamiseen, kuvan katsoamiseen ja havaintoon liittyviä eri tyyppisiä tarkennuksia (focus): optiikan, silmän, huomion ja mielen tarkennus. Silmät tarkentuvat kuvassa uuteen kohtaan, samoin kuin fyysisessä maailmassa eri etäisyyksillä sijaitseviin kohteisiin katsottaessa.<sup>87</sup> Mielikuva on mielen rakentama kuvallinen konstruktio. Todellisuudessa katse ei siis tarkennu mihinkään uuteen, sillä kuva on pinta, eikä etäisyys näin ollen muutu. Mielikuvassa kuitenkin kuvan sisäisen tilan etäisyydet muuttuvat ja niiden mukaan katseen fokuskin muuttuu. Mielikuvatasolla liikkuminen on siis fyysiseen verrattavaa ja kolmiulotteista. Kuvatasosta ja mielikuvatasosta Shore jatkaa vielä niissä esiintyviin erityyppisiin tilallisuuksiin, joita hän nimittää käsitteillä kuvallinen tila (depictive space) ja mielikuvan tila (mental space)<sup>88</sup>. Kuvallinen tila viittaa kuvan tilailluuteen ja on havainnollinen lähtökohta, josta tehdyn havainnon avulla katsoja rakentaa mielikuvan. Mielikuvatason ja -tilan rakentamisen edellytyksenä on siis kyky tunnistaa ja tulkita kuvalliset merkitykset kuvapinnasta, mutta mielikuvitus on se, joka todella rakentaa kuvallisen tilan.

87 Shore 2007, 84, 98

88 Shore 2007, 100–106

## Horisontin etäisyys

The Horizon:  
But at the sea  
or in the flat country  
you see the magic line  
that doesn't end your imagination  
—Wim Wenders<sup>89</sup>

Horisontti on näkyvyyden ääripiste, raja, johon havainto päättyy. Sitä pidemmälle ei voi fyysisesti nähdä. Eikä horisonttia voi koskaan saavuttaa: se on utopia. Horisontti rajaa maan ilmasta, erottaa taivaan ja maan, valon ja pimeän. Se on raja. Kuvassakin horisontti jakaa kuvapinnan kahtia valitusta kohdasta. Horisontti on äärimmäinen raja, se on paras esimerkki kuvaamaan ääretöntä etäisyyttä. Mutta se on myös mahdollisuus. Kuten Wim Wenders runossaan kirjoittaa, horisontti ei rajaa mielikuvituksen maailmaa. Minulle horisontti pikemminkin avaa maailmaa mielikuvitukselle. Avara maisema, jossa katse saa vaeltaa niin kauas kuin yltää, antaa tilaa ja mahdollisuuksia kaikenlaiselle ajattelulle ja mielikuvituksen vaeltamiselle.

Ääriiviiva ei kuulu fyysiseen maailmaan, horisontti on ainoa: se on maailman ääri(viiva). Horisontin voi nähdä myös kappaleiden omana rajana, joka erottaa ne toisistaan ja ympäröivästä tilasta. Tällöin jokaisella kappaleella on oma horisonttinsa ja jokaisella horisontilla on kaksi puolta: sisäinen ja ulkoinen. Ulkoinen horisontti on raja, joka erottaa asian muusta maailmasta. Sisäinen horisontti määrittää ne mahdolliset olemuksen muodot, joita sen sisällä voi ilmetä<sup>90</sup>. Näin ajateltuna

tilankin voi käsittää avaruudesta rajattuna entiteettinä, jolloin sen ominaisuudet määräytyvät rajaamistapojen ja rajapintojen muodostumisen mukaisesti<sup>91</sup>, eli sisäisen ja ulkoisen horisontin mukaisesti. Tällainen horisontti ei vetäydy utopiana kauas pois, vaan ympäröi meitä, on kaikkialla.

Horisontti fyysisenä havaintona on hyvin valokuvallinen, en tarkoita tällä horisontin kuvauksellisuutta tai sitä, että se esiintyy kuva-aiheena 1700-luvulta eteenpäin varsin yleisesti. Tarkoitan sitä, että horisontti on liikkumaton ja etäinen. Mikäli näkymää ei rajoita mikään, vaan katse saa vaeltaa niin pitkälle kuin yltää, kaukana horisontissa olevat asiat näyttävät olevan lavasteen tavoin liikkumatta paikoillaan ja ilman syvyysvaikutelmaa. Ehkä siksi kokemus horisontista ei tunnu muuttuvan valokuvassa niin radikaalisti kuin monen muun tilan kohdalla, horisontin voi joka tapauksessa nähdä vain yhdeltä puolelta ja se pysyttelee liikkumattomana. Sellaisissa maisemakuvissa, joissa horisontti on etäällä ja näkymä sinne asti on avara, on mielestäni valtava tilan tuntu. Se vastaa kaikessa kaksiuotteisuudessaankin juuri sitä näkymää, minkä voi kuvitella olleen kuvan taustalla.

Kuten ääriviivat ja itse syvyyskin, horisontti on katsojan luoma illuusio. Sitä ei ole ilman katsojaa, ilman subjektia. Ja sellaisena horisontti on jokaisen oma, subjektiivinen kokemus, sillä se näyttäytyy erilaisena jokaiselle katsojalle. Yhtä lailla horisontti tarjoaa oman äärettömän tuntuiseen etäisyyteen venyvän tilansa jokaiselle katsojalle ja heidän kuvittelulleen.

Elo kirjoitti Nuori Voima -lehdessä muutama vuosi sitten horisontista maisemakuvassa näin: *Horisontti, se mikä on etäisintä, on maiseman ydin. Kuvassa tämä etäisin tulee lähelle. Maisemakuva tarjoaa paikan, jossa taivas ja maa voivat koskea toisiaan. Niiden kosketus on sitä, että etäisyys ja läheisyys ottavat*

89 Wenders in Hapkemeyer 2006, 74

90 Heelan 1983, 11

91 Launis 2006, 53

*mittaa toisistaan kuvan horisonteissa, ääriiviivassa ja pinnassa*<sup>92</sup>.

Ajatus horisontin lähestymisestä kuvassa on kiinnostava. Horisontti, joka todellisuudessa pakenee aina vain kauemmas, voisi siis tulla lähelle, jopa kosketusetäisyydelle kuvassa. Utopian saavuttaminen on aina kiehtovaa, mutta toisaalta ajatus romauttaa kuvan tilan. Jos saavuttamaton horisontti tulee käden ulottuville, eikä sen takaa löydy mitään, ei kuvassa yksinkertaisesti ole tilaa. Horisontin, kuvassa yksinkertaisen viivan, merkitys on monimutkainen. Horisontti ei ole vain raja, kuten Elokin kirjoitti, se on maiseman ydin.

Horisontti on paitsi kontemplaation kohde tai raja, myös ajallinen elementti. Esimerkiksi mustan aukon tapahtumahorisontti on siinä mielessä ajallinen, että se on ajaton, siinä aika pysähtyy. Lisäksi horisontti on historiallinen: sellaisena se on tiedon raja, se ääri johon tieto ylittää. Maailmamme raja on tietoisuutemme raja. Horisontti on historian ihmiselle ollut se raja, maailman ääri, jonka vain mielikuvitus voi ylittää ja vain kuva voi tuoda lähelle. Nykyihmisen maailma on kuitenkin laajentunut jo valovuosien päähän, aina mustan aukon tapahtumahorisonttiin asti. Siitä huolimatta horisontissa säilyy tietynlainen tavoittamattomuuden arvokkuus, Nancyn nimeämä pyhyys.

Halusin kirjoittaa tilasta, siitä erityislaatuista olemattomasta tilasta, jonka toivoin löytyvän valokuvista. Vain valokuvista, ei mistään muualta. Ei eletystä elämästä, eikä edes piirroksista. Valokuvan rajat ja valokuvan oma todellisuus ovat koko ajan läsnä tekemisessäni. Yhdistämällä kuvaan muita visuaalisia elementtejä ja pyrkimällä muodon kautta hakemaan valokuvan mahdollisia rajoja voin luoda todellisuuksia, jotka eivät ole olemassa muualla kuin valokuvan todellisuudessa, valokuvan omassa tilassa.

Ajatus valokuvan omasta tilasta kehittyi minulle pikku hiljaa. Pitkälti siihen vaikutti haluni sanallistaa kuviani, joissa väripintojen avulla olin pyrkinyt häiritsemään tilailluusiota. Näistä kuvista syntyi sarjani Compositions with possible landscapes. Olen liittänyt kyseisen sarjani kuvia työni Pinta-osaan. Pohdin kuviani ja sitä mistä niissä oikeastaan oli kyse. Kuvani esittivät tilaa, mutta väripinnat, jotka häiritsivät katsojaa keskittymästä pelkästään maisemaan kuvassa, olivat kaksiulotteisia. Tarkoitukseni oli ollut korostaa valokuvan pintaa ja kaksiulotteisuutta, poistamatta tilailluusiota. Tein kuvat asettelemalla värikalvoja lasilevyjen väliin kameran eteen, kuvasin filmille, joten tuulisessa ympäristössä useinkaan voinut olla varma siitä, millainen lopputulos olisi. Tästä seurasi useita sattuman osallisuudesta johtuneita onnistumisia ja pettymyksiä. Minulle oli kuitenkin tärkeää, että väripinnat olivat kuvassa alusta asti, näin ne kuuluivat kuvaan, eikä kuvaa ilman niitä olisi edes olemassa. Eikä toisaalta maisemaa, jonka kuva näytti, olisi olemassa missään muualla kuin kyseisessä kuvassa. Kuvan maisema on valokuvan maisema, valokuvan oma maisema. Tästä syntyi ajatukseni valokuvan omasta tilasta.



2014



2014

Kuvallista tilaa voi mielestäni olla kaikissa kuvissa. Valokuvan erityisyytenä on kuitenkin sen näennäisen suora linkki todellisuuteen. On eri asia piirtää maisema ja värittää siihen ”väärän” värinen alue, esimerkiksi sininen neliö keskelle kuvaa, kuin valokuvata maisema, jossa on sininen värialue keskellä kuvaa. Nähdäkseni syy on valokuvan indeksisyydessä, oletuksessa, että kuvan linkki todellisuuteen olisi suora ja pysyvä. Piirustuksen linkki todellisuuteen on erilainen, vaikka se kuinka olisi mallista tarkkaan piirretty ja realistisen näköinen. Piirtäminen ja muut käsin toteutetut representaatiot ovat subjektiivisempia, mikä tekee niiden lähestymistavasta erilaisen ja tuo mukanaan tietynlaisen epäluottamuksen representaation todistusvoimaan. Toisaalta hitaamman lähestymistapansa puolesta piirtäjä ja maalaaja luultavasti tuntee kohteensa paremmin kuin sen valokuvaaja, näin ainakin koen itseni kohdalla käyvän. Kameralla on aina kiire seuraavaa kuvaa kohti ja valokuvaajana tunnen vain ottamani kuvan, en välttämättä sen kohdetta.

Esitän työssäni kuvia useammalta vuodelta ja useammasta eri sarjasta. Sen vuoksi en halunnut nimetä työtäni minkään sarjani nimen mukaan. Mietin pitkään työni nimeä, pyörittelin sanaa tila joka suuntaan, mutta yksinään se tuntui hieman liian pelkistetyltä. Valokuvan tila, valokuvan oma tila, valokuvan tilaa etsimässä, kuvallinen tila, mikään ideani ei tuntunut saavuttavan sitä, mitä kaikkea halusin työssäni pohtia. Törmäsin usein teksteissä kuvaukseen *sense of space*. Löysin jopa yhden sen nimen kirjankin. Sense on vaikea sana suomentaa: se on sanana monimerkityksinen, eikä sille ole suoraa vastinetta suomenkielissä. Tilan tuntu olisi voinut olla mahdollinen, mutta siitäkin jää puuttumaan sanan viittaus aistiin, merkitykseen, järkeen, ymmärrykseen, kaikkeen siihen mihin sana sense viittaa. Nimi pakeneva tilan tuntu yhdistää toisiinsa valokuvan tilan, joka on

olemukseltaan häilyvä ja selityksiä pakeneva, ja tunnun, joka tuo sen lähelle.

Alussa lähestyin tilaa erilaisten sen havaintoa tutkivien tieteenalojen kautta. Näen tämän osan työtäni pohjustuksena sille pohdinnalle, johon haluaisin jatkossa keskittyä. Pohdintani kuvallisen tilasta ei tule tämän työn myötä päätepiteeseensä. Vaan kuten pohdinnalla on tapana, se on jatkuvaa, epälineaarista ja kehässä kiertävää. Pohdinta ei ole selvitys, eikä tutkimus. En siis selvitä mitä valokuvan tila on, missä se on, miten se syntyy. Siitä ei ole kyse. En usko, että on mielekäästä pyrkiä selvittämään kuvan tilan metafysiikkaa, joka vaatisi jatkamaan kysymyksen mitä on kuvan tila kysymistä. Jokin kuvan tilassa pakenee tällaista yritystä selittää se: kuvan tila on, mutta sen puhki analysointi ja siihen kajoaminen tuhoaisi sen taianomaisuuden, jolloin illuusio lakkaisi olemasta. Sen sijaan mielekkäämmältä on alkanut tuntua kysymys miten se on tai mitä on sen olemus. Pohdinnassani on loppujen lopuksi kyse ajatuskehästä: valokuvan tilan outous oli lähtökohta. Se on tavallaan myös lopputulos.

Siihen, onko valokuvan omaa tilaa olemassa, voin mielelläni vastata, sillä se on olemassa. Ei ole valokuvaa, joka ei näyttäisi tilaa. Kaksiulotteisimmillaankin valokuva näyttää etäisyyden. Etäisyyden kohteesta kuvan sisällä ja etäisyyden katsojasta kuvan ulkopuolella. Valokuvan oma tila on valokuva tilana, jossa sen olemisen tapahtuu. Ja se olemisen on ilmeistä kaikessa käsittämättömydessäänkin.

Halusin tarkastella työssäni kuviani pidemmältä ajanjaksolta nähdäkseni muutoksen – tai pysyvyyden – tavassani käsitellä valokuvaa ja sen teemoja. Viime aikoina olen pyrkinyt takaisin pelkistetympään valokuvaan ja jättänyt kuvien rakentamisen vähemmälle. Halusin palata suurempaan lähestymistapaan toiveena löytää uudelleen valokuvan viehätys ja toimivuus

henkilökohtaisen ilmaisun välineenä. Lisäksi sitä kautta saatoin korostaa valokuvan lähtökohtaista konstruoitua olemusta.

Kun katson kuviani, niiden suoria linjoja, tarkkaa sommittelua, melko yksinkertaista ja pelkistettyä muotokieltä, on välillä vaikea uskoa, että ne todella ovat minun ottamiani ja minun suunnittelemani. Oma elämäni ei tunnu ollenkaan yhtä selkeältä ja hallitulta kuin ottamani kuvat. Kuviissani on paljon tyhjää tilaa, mutta siitä on pulaa elämässäni. Tyhjä tila täyttyy, sen täyttävät keskeneräiset projektit, tekemättömät asiat ja sekalaiset tavarat. Tyhjä aika täyttyy haahuilusta, aloittamisen vaikeudesta.

Lähtökohtani kuvien tekemiselle on lähes poikkeuksetta asioissa, joita itse ihmettelen tai pohdin, kuten tilallisuuden illuusio kuvassa tai valokuvan pinta ja kuvan kaksiulotteisuus. Valokuva on minulle tapa tutkia sitä mitä näen, sen omien mahdollisuuksien ja rajojen kautta. Kuvatessani en varsinaisesti pyri vastaamaan tai tuomaan lopullista ratkaisua asiaan, joka minua askarruttaa. Kuvani ovat enemmänkin tämän asian tai ongelman eräänlaisia visualisointeja. Paradokseja, joissa oma pohdintani kiertää kehää. Kuva on kaksiulotteinen, kolmiulotteinen, kaksiulotteinen, pinta, syvyys, pinta, syvyys ... kuvani eivät tuo päätökseen ajatuksiani, joista ne lähtivät, vaan ne muodostuvat jonkinlaisiksi pohdintani välineiksi. Kuvani ovat pysähtyneitä, rauhallisia. Ehkä siinä ilmenee se kaipausta selkeyteen ja rauhallisuuteen, jonka kuvien lähtökohtana toiminut ristiriita ja kysymys estää. Tämä on toki itsessäänkin työskentelytapana ristiriitainen: kysymyksistä ja ihmettelystä alkunsa saaneita, pysähtyneen ja selkeän ulkomuodon omaavia kuvia, joiden kohdalla ja kautta omat ajatukseni edelleenkin kiertävät kehää vastauksia pohtiessani.

En halua kuvillani selittää tai vastata kysymyksiin. Kuvani ovat minulle mietintäni yhdenlaisia lopputuloksia, jotka ovat välttämättä osa pohdintaani, eivät sen päätepisteitä tai selityksiä. Minulle on tärkeää, että kuva antaa tilaa mielikuvitukselle ja

ajattelun mahdollisuudelle, kuva joka selittää liikaa ei jätä tilaa arvoituksille eikä millekään muullekaan. Eikä sellainen kuva ole mielestäni kiinnostava.

En ole edelleenkaan täysin varma, riittääkö valokuva sellaisenaan minulle. Onko se tarpeeksi henkilökohtainen toimiakseen ilmaisun välineenä vapaasti vai onko se minulle liian nopea ja tekniikkaan sidottu? En pääse irti siitä ajatuksesta, että valokuvasta puuttuu jotakin todella oleellista: kosketus, liike ja fyysinen tila. Kuvaamani näkymän ja itseni väliin tulee kamera, asia joka etäännyttää minut katsojan rooliin. Tietyllä tapaa on kiehtovaa, ettei itse voi täysin hallita mitä kuvan ottohetkellä tapahtuu, ettei voi nähdä kamera-apparaatin mustan laatikon sisälle. Mutta toisaalta se vie näkymän kauemmas, tekee siitä kuvan ja vaikka kuva onkin minun ottamani ja sommittelemani, muutos fyysisestä ympäröivästä tilasta kaksiulotteiseksi kuvapinnaksi on niin nopea ja hallitsematon, että jokin vaihe prosessista tuntuu jäävän väliin ja työntävän lopputulosta etämmälle ja minua katsojan roolia kohti. Piirtäjänä katson kohdettani, mietin ja kiertelen, voin välillä pysähtyä, aloittaa uudelle paperille tai palata vanhaan. Piirtäjänä olen enemmän kosketuksissa sen maailman kanssa, jota hahmottelen kuvalliseksi. Silti valokuva kiehtoo minua, ehkä kyse on etäisyydestä tai valokuvan outoudesta tai halusta paeta välittömyyttä kameran taakse. Valokuvan rajallisuus, todellisuuteen sidottu rajoittavuus, mikä valokuvassa toteutuu, kiinnostaa minua. Valokuvan ristiriitaisuus, sen auttamaton paradoksaalisuus. Valokuvaa ottaessa on väistämättä sidottu siihen, mitä kameran edessä on: kuvaan tulee mitä kameran kuva-alan edessä on. Ja pois jää se, mitä ei ole. Valokuva irrottaa pienen osan todellisuudesta erilleen, omaksi maailmakseen, jota voi tarkastella uudelta etäisyydeltä, uudesta näkökulmasta. Se, mitä ei kuvan ottohetkellä ympäristössä välttämättä huomaa, voi kuvassa viedä katsojan kaiken huomion. Se minua valokuvassa kiehtoo.



Tila, avaruus ja laakeus ovat minulle tärkeitä, kuten myös liike ja kehollisuus, jotka vaativat tilaa toteutuakseen. Halusin ymmärtää jatkuuko tila valokuvaan vai onko kuvan kohdalla kirjaimellisesti seinä vastassa. Itselleni merkittävin oivallukseni varmasti oli ajatus kuvan tilan aukeamisesta katsojaa kohti. Ja ymmärrys siitä, että asiaa voi lähestyä ja selittää eri tavoin, mutta todistusvoimaisemman selityksenkään edessä ei tarvitse luopua hämmentävämmän lähestymistavan synnyttämästä innostuksesta. Esimerkiksi neurologian näkökulmasta mielikuvat eivät ole kuvallisia, unet ovat vain hermosignaaleja, eivät mitään muuta. Silloin kuvat ovat vain pintaa, josta luetaan informaatiota. Tällainen näkökulma tekee turhaksi tai vääräksi ajatuksen, että kuvatila aukeaisi mielikuvana kuvan omasta tilasta katsojaa kohti. Uskon kyllä neurologeja, he ovat varmasti oikeassa siinä että verkkokalvon jälkeen näkemämme on hermosignaaleja ja verrattavissa monimutkaiseen tietokoneohjelmaan. Mutta se, että tiedän heidän näkökulmansa ja uskon sen tieteelliseen pesunkestävyyteen, ei tarkoita ettenkö voisi silti katsoa kuvaa ja kokea sitä mielikuvana. Mielikuva sellaisenaan on tilallinen ja katsojan on mahdollista mielikuvituksen avulla astua sisään kuvallisen puolelle koska tahansa. Kuvan pinta on seinä, josta ei pääse läpi kuvan takaiseen maailmaan. Sen sijaan kuva itse nousee pintaan, kuvallisen ja todellisen kynnykselle. Tästä se aukeaa katsojalle mielikuvana, joka on muutakin kuin pelkkä pinta tai hermosignaaleja. Voin siis hyvillä mielin tuudittautua ajatukseen, ettei seinä tule välttämättä vastaan, ainakaan ihan heti.

”Imaginary perspective would be one in which the apparatus disappeared and we were given an image having that ‘belongs to me aspect’ as Lacan put it.”<sup>93</sup>



2013

- Bachelard, Gaston 1961 (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris: Les Presses universitaires de France.
- Barbera, Alberto 2006. Wim Wenders. In: Hapkemeyer, Andreas, Rosenblum, Robert (ed.). *The Perception of the Horizontal*. Köln: Verlag Der Buchhandlung Walther König 2006. 56–57.
- Batchen, Geoffrey 1999. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Benjamin, Walter 1931. Valokuvauksen pieni historia. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin 2*. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1984. 86–109.
- von Bonsdorff, Pauline 2009. Mielikuvituksen voima: ruumiin ja runouden kuvat. Teoksessa: Haaparanta, Leila, Klemola, Timo, Kotkavirta, Jussi, Pihlström, Sami (toim.). *Kuva*. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 2009. 27–41.
- Damisch, Hubert 1995. *The Origin of the Perspective*. Cambridge: MIT Press.
- Deregowski, J.B., Parker, D.M. 1990. *Perception and Artistic Style*. Amsterdam: North-Holland.
- Goodman, Nelson 1976 (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Elo, Mika 2005. *Valokuvan Medium*. Helsinki: Tutkijaliitto ja Taideteollinen Korkeakoulu.
- 2006. Maiseman rajoilla, maisemia rajoilla. Nuori Voima no. 6, 2006. 59–60.
- 2000. Place of Image: Reproduction, Aura and Photographic Light. In: Kurki, Eeva (ed.). *Haunted Spaces*. Helsinki: University of Art and Design Helsinki, 2000. 7–14.
- Flusser, Vilém 2007 (1983). *Towards a Philosophy of Photography*. Trans. Anthony Mathews. London: Reaktion Books. (Alkup. *Für eine Philosophie der Fotografie*).
- Gombrich, E.H. 1982. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press Limited.
- Hapkemeyer, Andreas 2006. Horizontals in German literature. In: Hapkemeyer, Andreas, Rosenblum, Robert (ed.). *The Perception of the Horizontal*. Köln: Verlag Der Buchhandlung Walther König 2006. 74–85.
- Heelan, Patric A. 1983. *Space-perception and the philosophy of science*. Berkley, Los Angeles: University of California Press.
- Hearn, Donald, Baker, M. Pauline 1997. *Computer Graphics, C version*. New Jersey: Prentice Hall.
- Iversen, Margaret 2005. The Discourse of Perspective in the Twentieth Century: Panofsky, Damisch, Lacan. *Oxford Art Journal: Hubert Damisch*, vol. 28 no. 2 2005 S. 191–202.

- Kotkavirta, Jussi 2009. Miksi kuvia on hankala lukea? Teoksessa: Haaparanta, Leila, Klemola, Timo, Kotkavirta, Jussi, Pihlström, Sami (toim.). *Kuva*. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 2009. 42–52.
- Launis, Tapani 2006. *Tila, aika ja virtuaalisuus – arkkitehtuurin uudet käsitteet, työvälineet ja esittämistavat, esimerkkinä rakennetun ympäristön digitaalinen mallintamiskoe*. Tampere: Tampereen teknillinen yliopisto.
- Leder, Helmut 2006. Horizontality and the psychology of perception. In: Hapkemeyer, Andreas, Rosenblum, Robert (ed.). *The Perception of the Horizontal*. Köln: Verlag Der Buchhandlung Walther König 2006. 66–73.
- Merleau-Ponty, Maurice 1960. Henki ja mieli. Teoksessa: Miika Luoto ja Tarja Roinila (suom. ja toim.) *Filosofisia kirjoituksia*. Helsinki: Nemo 2012.
- Morris, David 2004. *The Sense of Space*. New York: State University of New York Press.
- Nancy, Jean-Luc 2005 (2000-2004). *The Ground of the Image*. Trans. Jeff Fort. New York: Fordham University Press. (Alkup. Au Fond des images. Éditions Galilée 2000-2004).
- Pallasmaa, Juhani 2013 (2005). *The Eyes of the Skin*. Cornwall: Wiley-Academy.
- Panofsky, Erwin 1997 (1991). *Perspective as Symbolic Form*. Trans. Christopher S. Wood. New York: Zone Books. (Alkup. Die Perspektive als symbolische Form in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 258–330. Leipzig, Berlin, 1927).
- Shore, Stephen 2007. *The Nature of Photographs*. New York: Phaidon Press.
- Wilson, Ann 2006. Agnes Martin. In: Hapkemeyer, Andreas, Rosenblum, Robert (ed.). *The Perception of the Horizontal*. Köln: Verlag Der Buchhandlung Walther König 2006. 54–55.

## Painamattomat lähteet

- Oxford Art online: Grove art online: Julian Hochberg: Perception. Article url: <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T066248> (lukuoikeus vaatii kirjautumisen, luettu 16.1.2014).
- Häkkinen, Jukka 2014. Katse poimii kuvasta olennaisen: neurotieteellinen näkökulma. *Kuvasta mielikuvaksi* -seminaari, 18.1.2014 Kiasma-teatteri.
- Kotkavirta, Jussi 2014. Vaikueudesta tiedostaa kuvaa. *Kuvasta mielikuvaksi* -seminaari, 18.1.2014 Kiasma-teatteri.
- Lehmuskallio, Asko 2014. Kuvaaminen kokemuksen jäsentäjänä. *Kuvasta mielikuvaksi* -seminaari, 18.1.2014 Kiasma-teatteri.
- Graafinen muotoilu  
Tuomas Kortteinen
- Kirjaintyyppi  
Arnhem Medium 9/13.5 pt
- Paperi  
Munken Lynx 120 g