

Mikko Hietaharju

## Valokuvan voi repiä

Valokuvan rakenne-elementit,  
käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan  
syntyminen











## ABSTRACT

Hietaharju, Mikko

Tearing a photograph. Compositional elements, contexts and the birth of the interpretation.

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2006, 255 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4331; 60)

ISBN 951-39-2577-3

Finnish summary

Diss.

The purpose of this study was to find out how the basic construction elements of a photograph impact on its narrative content and how the different contexts will be articulated by the persons participating in the entrance exams of Jyväskylä Polytechnic, School of Cultural Studies in 2002 and 2003.

Theories of cultural studies, semiotics and hermeneutics are used to explore the essential features of photography. Modernism's formal compositional elements and post-modernism's contextual emphasis are both discussed in order to make a compromised view: both the viewing context, the communicational purposes of a photograph and its formal compositional elements will have an impact on the interpretations of a photograph.

Different concepts of space were important constructional elements in perceiving the visual narrative power of a photograph. Framing, the foreground-background relationships, perceptual lines and diagonals were named as having impact on the interpretative content. Time was usually interpreted as a cross-cut of linear time in a photograph. All in all the reading of a photograph is based on polysemic cultural schemes which in turn will form thematic interpretations.

There were common features in arguing the different uses for a photograph: poor technical quality of a photograph will limit and prohibit its use in public communication, it is suitable only for private memories. The pragmatically described uses of a photograph also have different values attached to it: the informational value were mentioned in press, advertisement, private memory and art uses of the photograph. A photograph has also value as witness and seduction. The photograph has also an emotional value in art. All in all the photograph was evaluated as applicable for several different uses if it is strengthened with written or spoken words or other images.

The interpretation of a photograph can be described as three focusing layers: focusing in front of the photograph will emphasize the emotional reactions of the interpreter, focusing on the surface of a photograph fixes its formal qualities and focusing behind the photographic surface will broaden the interpretation to ideological, social and political issues.

The interpretation is finally understood as constructing an immaterial photograph between a material photograph and a spectator.

Keywords: photography, interpretation, contexts, composition, hermeneutics, visual semantics, visual literacy

**Author's address**

Mikko Hietaharju  
Torpankuja 5 C15  
40740 Jyväskylä  
mikko.hietaharju@jao.fi

**Supervisors**

Professor Raimo Salokangas  
Department of Communication  
University of Jyväskylä

**Reviewers**

Professor Kimmo Jokinen  
Family Research Centre  
University of Jyväskylä

Professor Hannu Vanhanen  
Department of Journalism and Mass Communication  
University of Tampere

**Opponents**

Professor Hannu Vanhanen  
Department of Journalism and Mass Communication  
University of Tampere

## ESIPUHE

Kun ensimmäisestä järjestelmäkamerastani kehkeytyi 1970-luvun loppupuolella vääjäämättä itseilmaisun väline ja kun näyttelyitä valmistui lähes vuosittain, alkoi voimistua käsitys, että valokuvaus valitsi minut, minä en sitä. Valokuva-harrastus muuntui vähitellen ammatiksi ja kouluttajan, kuvittajan sekä graafikon satunnaiset työt laajensivat käsitystäni valokuvan joustavasta luonteesta ja sopivuudesta mitä erilaisimpiin käyttöihin. Näkemys valokuvan joustavuudesta ja samalla lähes salaperäisestä olemuksesta ja sen määrittelyn vaikeudesta johtivat kouluttajana minut pohtimaan valokuvien rakentumista ja kontekstuaalista tulkintaa, ja tuo rönsyilevä ja loppumattomalta tuntuva pohdinta saa nyt jäsentyneen, kirjallisen muodon.

Tämä tutkimus käsittelee valokuvan olemusta, sen rakenne-elementtien ja käyttöympäristöjen merkityksiä tulkinnan muodostumiselle. Näkökulmani on valokuvaajalähtöinen, mutta se laajenee valokuvan katsojan antamien merkitysten pohdintaan. Tutkimukseni painottuu hermeneuttisesti, etenen valokuvan perusominaisuuksien esittelystä, kuvan ja sanan, modernin ja postmodernin valokuvatarkastelun eroihin ja yhtenevyyksiin, konkretisoin ajatuksiani kahden eri aineiston avulla ja rakennan vielä kuvatulkinnan ominaisuuksia.

Työni läpi kulkee metaforinen juonne Aleksis Kiven seitsemän veljeksien lukemaanoppimisen vaikeuksista. Myös valokuvaaminen ja valokuvien tulkinta on eräänlaista lukemaanoppimista, välineen peruselementtien hyödyntämistä omiin ilmaisullisiin tarkoituksiin sekä valokuvien tulkinnassa sen oivaltamista, että siinä puuhassa tarvitaan ennen kaikkea mielikuvitusta, rohkeutta myötälämiseen ja tunteiden esiintuomiseen. Tulkinta on kommunikatiivisesti aina sanallista, eikä ilman sanoilla kuvaamista kuvilla ole sanomista.

Kommenteista kiitos työni ohjaajalle, professori Raimo Salokankaalle ja professori Jaana Hujaselle, kiitokset esitarkastajille, professori Kimmo Jokiselle ja professori Hannu Vanhaselle. Kiitokset Patricia Seppälän säätiölle ja Finnfolle väitöskirjatyöhöni myöntämistä apurahoista. Jyväskylän Aikuisopisto on suhtautunut myönteisesti viime vuosien aikana virkavapauksiini, siitä kiitos. Kiitokset kärsivällisyydestä myös työtäni hyvinkin läheltä seuranneelle perheeleni: pojillemme Matille, Heikille ja Otolle ja Anna-Leenalle, jota kiitän myös käymistämme lukuisista keskusteluista ja rakentavista kommenteista.

Jyväskylässä 7.8.2006

Mikko Hietaharju



## KUVIOT

KUVIO	1	Valokuvailmaisun perustekijät Niemelän (1975) mukaan.....	142
KUVIO	2	Valokuvan tulkintaprosessin eteneminen opituista tulkinnoista kontekstien kautta ilmaisun perusmuotojen havaitsemiseen .....	191
KUVIO	3	Valokuvan tulkinnan liittyminen sosiaalista kanssakäymistä kuvaavaan tarkasteluun.....	222

## TAULUKOT

TAULUKKO	1	Pääsykoetesteissä luvan antaneiden vastaajien määrät syntymävuoden mukaan .....	154
TAULUKKO	2	Vuoden 2002 pääsykoetestin valokuvan rakenne-elementtien maininnat.....	157
TAULUKKO	3	Vuoden 2003 pääsykoekuvalle esitettyjen käyttötarkoitusten jakaumat .....	170
TAULUKKO	4	Kolmen rakenne-elementin suppeat ja laajat merkitykset vuoden 2003 pääsykoetestissä.....	170
TAULUKKO	5	Tyttö bussissa -valokuvalla määritellyjä käyttöatarkoituksia ja arvoja.....	180
TAULUKKO	6	Valokuvaajan roolin näkyvyys suhteessa kuvaustehtävien lähtökohtiin sekä mielen ja todellisuuden suhteeseen .....	209
TAULUKKO	7	Tutkimuksessa konstruoidut binäärikäsitteet valokuvaajan toimien ja valokuvatulkinnan olemuksesta.....	225

# SISÄLLYS

ABSTRACT

ESIPUHE

KUVIOT JA TAULUKOT

1	”MUTTA AAPISKIRJASTA TÄYTYY TEIDÄN ALKAA, PÄÄSTÄKSENNE KRISTILLISEN SEURAKUNNAN OIKEIKSI JÄSENIKSI” .....	11
1.1	Tutkimuksen kysymyksenasettelusta.....	11
1.2	Tutkimuksen rakenteesta .....	13
1.3	Etäisyyttä valokuvaan.....	17
1.4	Lähemmäs valokuvausta.....	19
1.4.1	Valokuvauksen helppous ja vaikeus.....	19
1.4.2	Kuvaaja, katsoja ja merkitykset.....	21
1.4.3	Merkkioppia valokuvaukseen.....	25
1.4.4	Hermeneuttinen ote valokuvaan .....	29
1.4.5	Kontekstien suhteellisuus .....	31
1.4.6	Esiioletuksista lukemiseen ja lukutaidon hankintaan.....	34
1.4.7	Luonto, kulttuuri ja valokuva.....	37
2	”HA’E HERRAN TÄHDEN SE PUNAKANSINEN AAPISENI, SINÄ JUNKKARI” .....	42
2.1	Mielikuva .....	42
2.2	Valokuvan tutkimisesta .....	46
2.2.1	Kuvallinen käänös .....	46
2.2.2	Visuaalista retoriikkaa ja semiotiikkaa .....	49
2.2.3	Hermeneutiikka ja visuaalisuus.....	53
2.3	Valokuva tutkimusten kohteena .....	60
3	MODERNI HAVAINNOIJA, MODERNIN KUVAAJA.....	70
3.1	Katse historiaan.....	70
3.2	Valokuvahistorian suhteellisuus .....	74
3.3	Kvanttekijöiden historioista tulkitsijoihin .....	77
3.4	Tarkennus: silmät ja kamera .....	81
3.5	Valokuvaajasta moderni sankari .....	96
3.6	Modernisti taidetta .....	100
3.7	Postmodernismi ja valokuvaus.....	104
3.8	Moderni ja postmoderni muoto ja sisältö .....	111
4	KUVA JA KIELI SYMBOLISINA MUOTOINA.....	117
4.1	Aapistoa opettelemassa .....	117
4.2	Kieli kuvan tulkkina.....	125
4.3	Järjestyttä kuvaluentoihin .....	134

5	"NYT AAPISKIRJA KOURAAN JA SANAA PÄÄHÄN VAIKKA HALKONUJALLA" .....	137
5.1	Tulkinnan ulottuvuuksia .....	137
5.2	Muoto sisältöviestien rakentajana .....	140
5.2.1	Kuvataiteen perinteet .....	140
5.2.2	Valo ja väri .....	142
5.2.3	Valokuvan aika .....	143
5.2.4	Valokuvan tila .....	146
5.3	Sanoista teoiksi: kohti valokuvan tulkintaa .....	151
6	KAKSI VALOKUVAA PÄÄSYKOEAINOSTOSSA .....	153
6.1	Pääsykoetestit tutkimusaineistona .....	153
6.2	Valokuvan muoto sisällön rakentajana .....	157
6.2.1	Tilan rakenne-elementtien kokeminen .....	157
6.2.2	Valon ja värin tulkinnat .....	162
6.2.3	Ajan ja liikkeen tulkinnat .....	162
6.2.4	Katseen tulkinnat .....	163
6.2.5	Tulkintojen yhteenveto .....	164
6.3	Valokuvan käyttöyhteyksien määrittäminen .....	169
6.3.1	Vuoden 2003 pääsykokeen valokuvan käyttömaininnat .....	169
6.3.2	Mainoskäytön perustelut .....	171
6.3.3	Lehtikäytön perustelut .....	173
6.3.4	Muistokuvan perustelut .....	176
6.3.5	Taidekuvan perustelut .....	177
6.3.6	Muut kuvankäytön perustelut .....	178
6.3.7	Perusteltuja merkityksiä .....	178
7	"SILLÄ SUURELLA PUUHALLA JUURTUI AAPIAINEN MIEHEN AIVOON" .....	185
7.1	Tekstillä sidotut merkitykset .....	185
7.2	Valokuvatulkinnan ulottuvuudet .....	190
7.3	Tulkinnan puhettavat .....	196
7.4	Miten valokuva epäonnistuu? .....	203
8	LUENNASTA KOKONAISVALTAISEEN NÄKEMISEEN JA ELÄMYKSELLISYYTEEN .....	207
8.1	Valokuvaajan merkitys .....	207
8.2	Valokuvan tarinaluonne .....	210
8.3	Kohti elämyksellistä tulkintaa .....	212
8.3.1	Joustava valokuva .....	212
8.3.2	Uusi a-p-c -kirja .....	215
8.3.3	Uusi kokemuksellinen katse .....	216
8.3.4	Lopullinen valokuva, lopullinen tulkinta .....	218
9	"VEISTELI HÄN KIRVESVARTTA, VEISTELI KULTAISEN AKKUNAN VIERESSÄ" .....	226

SUMMARY.....	230
LÄHTEET .....	235
LIITTEET.....	249

# 1 "MUTTA AAPISKIRJASTA TÄYTYY TEIDÄN ALKAA, PÄÄSTÄKSENNE KRISTILLISEN SEURAKUNNAN OIKEIKSI JÄSENIKSI"

## 1.1 Tutkimuksen kysymyksenasettelusta

"Mutta eikö valokuvaaja, joka itse ei osaa lukea omia kuviaan, ole vielä mättömämpi kuin lukutaidoton?"<sup>1</sup>

Benjamin 1984, 109

"Mitä minulla oli tekemistä maisemavalokuvauksen sommittelusääntöjen tai toisaalta valokuvauksen perheriittinä kanssa?  
...toinen, voimakkaampi ääni yllytti minua hylkäämään sosiologiset päätelmät. Joidenkin valokuvien edessä halusin olla villi, vailla kulttuuria."<sup>2</sup>

Barthes 1985, 13

Useat Walter Benjaminin ja Roland Barthesin kirjoituksista ovat myös valokuvatutkimuksen perustaa. Kirjoittaessaan valokuvauksen pientä historiaa Benjamin päätyy korostamaan kuvien lukutaidon merkitystä erityisesti valokuvaajalle itselleen; aloittaessaan viimeiseksi jääneen kirjansa Barthes haluaa vapautua valokuvan lajityyppien ohjaamasta keskustelusta ja lukemistavoista. Uskaltaako filosofien ajatuksissa nähdä ristiriitaa?

Ristiriita on näennäistä, kommentit kuvastavat pikemminkin tarkastelukulmien eroa. Erilaisten kuvaustehtävien vaatimukset tai henkilökohtaiset taidot ja ominaisuudet voivat jonkinlaisina esiolettamuksina ohjata kuvaajan toimia. Benjamin tuntuu viittaavan siihen, että ilman tietoa kuvien vaikutustavois-

---

<sup>1</sup> Benjamin, W. 1984. Valokuvauksen pieni historia. Teoksessa M. Lintunen (toim. ja suomentaja) Kuvista sanoin 2. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 86-109 (alkuperäinen artikkeli 1931).

<sup>2</sup> Barthes, R. Valoisa huone 1985. Suomentajat Martti Lintunen, Esa Sironen, Leevi Lehto. Jyväskylä: Kansankulttuuri Oy. (alkuperäinen teksti 1980).

ta sanoma voi jäädä tehottomaksi tai jopa vääristyneeksi suhteessa tarkoitteeseen.

Barthesia ärsytti se, ettei kukaan keskustellut hänen kanssaan (tai hänen tavallaan) niistä valokuvista, jotka häntä kiinnostivat ja tuottivat mielihyvää (1985, 12-13). Hän halusi hylätä tai jättää huomiotta sen "tieteellisen äänen", joka kehotti häntä itsepintaisesti palaamaan takaisin valokuvaukseen. Barthes viittaa siihen, että valokuvien katsomistavat ja kuvatun kohteen tulkintatavat ja merkitykset ovat aina etukäteen päätetyt. Barthes etsi äitinsä kuvista omia muistojaan ja tunteitaan – ja esitteli samalla valokuvatulkinnan tärkeitä termit, *studiumin* ja *punctumin* (1985, 30-33).

Barthesin valokuvien tulkinnan henkilökohtaisuuden korostamisessa on mukana myös merkitysten omakohtainen kokeminen. Tässä subjektiivisten merkitysten korostumisessa on mielenkiintoisesti ripaus zeniläistä sävytystä. Psykoterapeutti Sheldon Kopp (1983, 139-140) korostaa, ettei mikään ulkopuoleltamme tuleva merkitys ole todellista. Ja vieläpä niin, että oman elämämme merkitys rakentuu vain siitä, minkä itse siihen tuomme.<sup>3</sup>

Kun näkökulma tarkennetaan kuvan katsojaan, kuvien tulkinta etenee sisällön ohjaamana kohti yleisluontoista lajityyppimäärittelyä: "tämä on luontokuva...tämä on muistokuva kotialbumiin..." Tulkinta ei etene esteettisten vaan identifioitavien seikkojen perusteella.<sup>4</sup> Valokuvaa arvioidaan sen funktion mukaan, jonka se täyttää katsojalle tai hänen mielestään jollekin toiselle katsojalle. Valokuvan merkitys tulee tietoisista tai tiedostamattomista käyttötarkeituksista: jollekin valokuva mahdollistaa paluun menneisiin tapahtumiin, joillekin kuva aukeaa muistoina ja tunteina; jollekin valokuva voi olla järkeilyä ja kuvan teknisen toteutuksen pohdintaa; valokuva voi olla tiedonhaun kohde tai tiedonjanon ja näkemisen nälän tyydyttämisen kohde, uteliaisuuden ja tirkistelyhalun tyydyttämisen keino. Valokuvan esteettinen arviointi on eräänlainen hypoteettinen arvio, joka perustuu valokuvauksen lajien tunnistamiselle ja jotka siten määrittelevät myös kuvan täydellisyyden tai soveltamiskentän<sup>5</sup>.

Valokuvan tutkimisen näkökulman valinta voidaan nähdä jännitteisenä värähtelynä kahden tarkastelutavan välillä, joista toinen vaatii tietoista ja kriittistä valokuvan analysointia, toinen analyttisen kielen kahleista vapaata assosioivaa ja elämyksellistä tulkintaa. Kyse on myös kahtiajaosta, jossa toisaalta valokuvausta määritellään olemuksellisten ominaisuuksiensa kautta, toisaalta sidotaan esityskonteksteihin, käyttöyhteyksiin tai erilaisiin ideologisiin ja vallankäytön suhteisiin. Kärjistetysti kahtiajaon voidaan sanoa johtavan siihen,

<sup>3</sup> Sheldon Kopp lainaa kirjansa nimen zen-mestarinanasta: "If you meet the Buddha on the road, kill him!" Meidän täytyy siis vain tunnistaa itsessämme oleva buddhaluonto ja tuhota toive ulkopuolisesta mestarista. Kärjistetty näkemys korostaa luonnollisesti yksilön näennäistä vapautta merkitystenantoon unohtaen samalla kulttuuristen merkitysten yli-yksilöllisen olemassaolon ja vaikutuksen yksilöihin.

<sup>4</sup> Bourdieu, P. 1990. Photography. A Middle-brow Art. (translated by Shaun Whiteside). Padstow: Polity Press. (alkuperäinen teos Un art moyen 1965), 89. Teoksesta on suomennettu artikkeli *Valokuvauksen sosiaalinen määrittelmä*. Suomentaja Niilo Kauppi. Teoksessa Lintunen, M. (toim.) 1986. Kuvista sanoin 3. Porvoo & Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 183-226

<sup>5</sup> Bourdieu, P. 1990. emt., 89.

että valokuvausta voidaan tarkastella osana luontoa tai kulttuurisesti määrittävänä toimintana ja tulkintana.

Kahden tarkastelutavan välinen värähtely on kuin Kiven seitsemän veljeksien siirtymiset Jukolan ja Impivaaran välillä; se on vaihtelevasti luonnon kulttuurillistamista ja kulttuurin luonnollisuuden korostamista.

Tutkimuskysymykseni asettuvat edellä mainittuihin näkökulmiin. Valokuvaajataustani ohjaa toisaalta tarkastelemaan valokuvan muotokieltä, erityisesti valokuvan rakenne-elementtien merkityksiä valokuvan sisältöjä tulkittaessa. Toisaalta mielenkiintoni kulttuuritutkimukseen ja viestinnän tutkimiseen johtaa kysymään, miten valokuvalle perustellaan erilaisia käyttötarkoituksia, löytyykö näissä käyttötarkoituserityyksissä yhteisiä piirteitä ja mitkä seikat voivat evätä valokuvan käytön tiettyyn tarkoitukseen. Näin kysymyksenasetteluni heijastelevat sekä käsityksiä valokuvan essentialistisesta olemuksesta, sen muotokielen erityispiirteistä ja niiden merkityksestä tulkinnoille että käsityksiä esittämisyhteyksien ja käyttötarkoitusten tulkintoja ohjaavista merkityksistä.

Tarkastelen valokuvatulkintaa huomioimalla valokuvaajan näkökulman, yrittäen samalla löytää kuvan katsojien tulkintaa ohjaavia kielellisiä määrittäjiä. Lähtötilanteessa teoreettinen pohdiskeluni valokuvatulkinnan olemuksesta muistuttaa Barthesin ristiriitaista kokemusta valokuvien katsomistilanteissa, joissa häntä muistuttivat sekä ”tieteen ääni” että toinen, voimakas ääni tai halu vapaaseen ja villiin, kulttuurista irrottautuvaan tulkintaan. Tällaisessa tilanteessa ollaan barthesilaisittain ”umpikujassa ja niin sanoaksemme ’tieteellisesti’ yksin ja aseistariisuttu” (Barthes, 1985, 13).

Tutkimukseni valokuvan muotokielen merkityksestä sekä valokuvan käyttöyhteyksien tulkintoja määrittävästä luonteesta on lähtökohdiltaan teoreettista valokuvan tarkastelua, jota selkiytän kahdesta eri aineistosta esiinnostamillani havaintolauseilla. Nämä aineistot esittelen 6. luvun alussa.

## 1.2 Tutkimuksen rakenteesta

Tutkimus etenee seuraavasti: 1. luvussa otan etäisyyttä valokuvaan tarkastelemalla sitä tulkittavana viestinä. Tarkennan tutkimuksen otsikkoa, jonka mukaan valokuva voidaan repiä. Lähemmäksi tutkittavaa kohdetta pääsen tarkastelemalla ensiksi valokuvausta toimintana, jonka osina ovat kohde, kamera, kuvaaja, kuva ja kuvan katsoja. Kulttuuriset konventiot muovaavat sekä valokuvan ottamista että katsomista. Valokuvaajan roolia on määritelty joko ulkopuolisen tarkkailijan tai aktiivisen tulkitsijan positioista. Kuvan katsojalle valokuvaaja on useimmiten läpinäkyvä eikä kuvaajan valintojen merkitystä sen kummemmin ajatella.

Valokuvan tarkastelu aktiivisena viestinä johtaa merkkioppiin, semiootisten peruskäsitteiden pohtimiseen nimenomaan valokuvauksen näkökulmasta. Eräs tarkastelukulma muodostuu hermeneutiikasta, jossa tulkintojen monimerkityksisyys on ymmärtämisen yksi lähtökohtana. Erittelen myös kontekstuaalisuuden käsitettä, erityisesti Paul Ricœurin mukaan. Toinen merkittävä nä-

kökulma tulee Hans-Georg Gadamerin hermeneuttisesta ajattelusta, vaikutus-historian ja ymmärryshorisontin käsitteiden kautta. Eräs hermeneuttinen ymmärryksen virittäjä on tutkimukseni metaforinen yhteys Aleksis Kiven romaaniin *Seitsemän veljestä*, jossa veljesten työläs lukutaidon hankinta aapista eli a-p-c-kirjaa tavaamalla vertautuu hyvin valokuvauksen oman ilmaisukielen etsimiseen ja haltuunottoon. Tässä yhteydessä myös luonnon ja kulttuurin käsitteet ovat merkityksellisiä, samoin teknologian tuomat muutokset tuohon suhteeseen. Olen nimennyt osan pääluvuista Kiven tekstillä. Kiven romaani ilmestyi neljänä vihkona 1870, yhtenä niteenä 1873. Käytän lainauksissani Otavan vuoden 2000 painosta.

Oma valokuvaajan roolini esittely aloittaa 2. luvun. Valokuvaajana toimiminen on muokannut ajatuksiani valokuvaajan, valokuvan ja katsojan suhteista ja erityisesti valokuvaajan valintojen merkityksestä kuvatulkinnalle. Näkökulmani korostaa valokuvan käyttömahdollisuuksien joustavuutta, valokuvan soveltuvuutta erilaisiin käyttöihin. Esittelen samassa luvussa valokuvatutkimusta, lähtien liikkeelle kuvallisen käännöksen käsitteestä. Retoriikan, semiotiikan ja hermeneutiikan visuaaliset sovellutukset ovat myös eriteltävinä.

Modernismin ja postmodernismin historialliset jännitteet ovat 3. luvun kohteena. Näkemisen historiallisuus, valokuvan historiankirjoituksen painopisteet ja siirtymät kuvantekijöistä tulkitsijoihin ovat tämä luvun pääsisältöjä. Silmän ja kameran oletettu analogia tuo esiin perustellut erot kahden todellisuuden havainnointitavan eroista. Valokuva ei ole silmän havainnon kaltainen, vaan jo sen perusrakenne on erilainen: siinä missä valokuva tekee poikkileikkauksen ajasta, silmän havainto on ajassa etenevä. Eräs keskeinen eroja määrittävä tekijä on suhde aikaan, ja valokuvalla on erityisominaisuutensa nimenomaan hetken ikuistamisessa ja irrottamisessa tapahtuman jatkumosta. Esitän tässä yhteydessä esimerkkejä valokuvan erityisluonteesta.

Modernistinen ajattelu teki myös valokuvaajasta modernin elämän sankarin ja valokuvasta taidetta. Modernistiset määrittelyt taideteoksesta löysivät tiensä myös valokuvan ominaisuuksien määrittelyyn. Nämä ns. formalistiset määreet saivat sitten erityisen painokkaan kritiikkensä postmodernistisissä käsityksissä. Niiden myötä vahvistui käsitys valokuvan kontekstisidonnaisuudesta ja tulkintojen sitoutumisesta käyttöyhteyksiin. Etsin yhteyttä modernismin ja postmodernismin muoto- ja sisältökäsitysten välillä. Valokuvan merkitysulottuvuuksia eri tavoin korostavat näkemykset voivat johtaa määrittelemään valokuvausta pikemminkin sekä-että -ulottuvuudella kuin joko-tai -ulottuvuudella: valokuvauksella on sille ominaisia ilmaisumuotoja, mutta ne eivät yksinomaan rakenna tulkintoja. Tulkinnat rakentuvat esittämissuhteuksissa ja valokuvan katsojatilanteissa katsojien ennakkokäsitysten ja kokemusten ohjaamina.

Kuva ja kieli symbolisina muotoina täsmentyvät 4. luvussa, joka alkaa aapiston opettelulla: seitsemän veljestä istuu lukkarin opissa, ja valokuvaajankin täytyy yrittää hankkia visuaalista lukutaitoa. Pohdin edelleen kielen merkitystä visuaalisen tulkinnoissa; kuvan ja kielellisen esittämisen erot osoittautuvat perustavanlaatuisiksi, ymmärrystä ohjaaviksi ominaisuuksiksi. Erittelen tässä tarkemmin visuaalisen esittämisen merkkiluonnetta, ja luku päättyy kuvaluennan kulttuurisidonnaisten lukusääntöjen kuvaamiseen.



Kuvatulkinnan lähtökohdat aloittavat 5. luvun, jossa aapiskirja jo otetaan kouraan ja aloitetaan veljesten tyyliin halkonuijallinen päähänpänttäys. Kuvatulkinnassa korostan valokuvauksen välineluonteen merkitystä, ja tulkintaprosessien esittelyssä keskityn muodon ja sisällön ongelmiin. Muoto rakentaa sisältöviestejään valokuvauksessa omin erityisin keinoin, valon ja ajan kontrolloimisenä sekä tilan konstruoimisen periaatteilla. Erittelen näitä kolmea perustekijää tarkemmin, mutta myös muut ilmaisukeinot ovat kuvassa mukana.

Luku 6 käsittelee valokuvan rakenne-elementtien merkitystä kuvatulkinnalle sekä valokuvan käyttöyhteyksien määrittämistä. Valokuvan rakenne-elementtien analyysi on mikrotason luentaa, jossa ilmaisun perusmuotojen kautta rakentuu käsityksiä kuvan sisällöstä. Mikrotason lisäksi tarvitaan makrotason analyysiä, jossa valokuvan sisällön tulkinnat saavat kontekstuaalisen painotuksen. Valokuvan olemuksen ja tulkinnan teoretisointini selkiyttäjinä käytän Jyväskylän ammattikorkeakoulun viestinnän koulutusohjelman pääsykokeiden kuvatestejä, jotka suunnittelin ja toteutin vuosina 2002 ja 2003. Näistä aineistoista esiinnostamani havaintolauseet konkretisoivat valokuvan olemusta ja teoretisointia.

Vuoden 2002 aineistossa korostuvat rakenne-elementtien tarkastelun ohessa valokuvan sisällölliset, sen tunteita ja tarinoita herättelevät merkitykset. Valokuvan rakenne-elementit täydentyvät myös sosiaalisten suhteiden, tilanteen, katseen ja ilmeen ladatuilla merkityksillä. Vuoden 2003 aineisto selkiyttää valokuvan tulkinnallista ulottuvuutta käyttöyhteyksien näkökulmasta. En pyri määrittelemään eri käyttöyhteyksien ominaisuuksia sinänsä, vaan keskityn siihen, miten tarkasteltava valokuva perustellaan erilaisiin yhteyksiin sopivaksi. Luvun lopussa vertailen eri käyttöyhteyksien perusteluja, erityisesti sitä, millaisia käytännöllisiä merkityksiä niihin liitetään. Näin eri käytöt erottuvat toisistaan niihin liitettyjen merkitysten kautta: valokuvalla on erilaisia informaatio-, todiste-, muisto-, symboli- tai huomioarvoja käytöstä riippuen.

Kieli ja merkitykset aloittavat 7. luvun, jossa keskityn aluksi kuvatulkinnan teoreettisen analyysimallin mahdollisuuksiin. Kokoan vielä kuvaelementtien ja sommittelun merkitykset yhteen. Valokuvalla on löydettävissä nyt tutkittujen rakenteiden kautta sille ominaiset sommitteluelementit. Kokoan yhden tulkinnan etenemistä kuvaavan mallin, jonka periaatteena on valokuvan ja todellisuuden havainnon erilaisuus. Tulkinta on itse asiassa valokuvan kielen kääntämistä vastaamaan havaintoja. Tulkinta etenee sosiaalisen interaktion tai sosiaalistumisen kautta opituista tulkinnan periaatteista konteksteihin ja lopuksi valokuvan ilmaisullisiin ominaisuuksiin.

Käsittelen myös valokuvatulkinnan puhetaipoja tutkimusaineiston pohjalta muodostamani tasomallin mukaisesti, jossa voidaan edetä henkilökohtaisesta elämyksellisyydestä ja assosiativisuudesta kohti laajempia yhteiskunnallisia olosuhteita, joita valokuvan katsotaan heijastelevan.

Kun vuoden 2003 kuvatestin valokuvalla löydetään useita erilaisia käyttöyhteyksiä, voidaan ajatella, että merkitystä etsivät tulkinnat jo itsessään muovaavat ja konstruoivat käyttöyhteyksiä. Käyttöyhteydet rakentuvat. Kun 6. luvun lopussa käsittelemme erilaisia käytännön merkityksiä, jotka erottelevat valokuvan käyttöyhteyksiä toisistaan, selvitän 7. luvussa kontekstien eroja merkkien

semioottisella tarkastelulla. Kohteen representoijana valokuva sitoutuu valokuvaajan rakentamaan merkityksenantoon, joka lopullisesti muotoutuu katsomistilanteessa. Semioottiset käsitteet indeksi, ikoni ja symboli ovat myös valokuvamerkin suhteita tarkoitteeseensa, mutta tulkinnallisesti muuttuvina ne eivät vielä erottele käyttöyhteyksiä toisistaan.

Valokuvalla on tarinaluonne ja sen on myös yksittäisen valokuvan ominaisuus. Valokuva kääntää todellisuuden tapahtuman tilanteeksi, ja sitä tarkasteltaessa valokuvalle esitetyt kysymykset mitä tapahtui ennen tai jälkeen kuvanoton ovat valokuvan ajallista laajentamista. Valokuva sitoutuu tulkinnassa kieleen. Itse asiassa valokuvan ja kirjoitetun tekstin yhteys on vakiintunut konventio, joka ilmenee esimerkiksi uutiskäytännöissä. Jos valokuvaan ei suoranaisesti katsota liittyvän tekstiä, kuvan merkitystä vahvistetaan toisteen nimetyllä tavalla; esimerkiksi sosiaalisissa tilanteissa valokuvan kertomaa vahvistetaan puheella.

Valokuvaajan merkitys aloittaa 8. luvun, jossa siirrytään luennasta kokonaisvaltaiseen näkemiseen ja elämyksellisyyteen. Tulkinnoissa valokuvaaja ei kokonaan ole kadonnut, vaan on epäsuorasti läsnä. Tarkennan analyysiä nelikentällä, jossa eri käyttöyhteydet asettuvat eri positiioihin sen mukaan, ymmärretäänkö valokuvaajan olevan läsnä vai poissa, ja toisaalta miten tulkinnan ja todellisuuden suhde muotoutuu ja miten valokuvaaja orientoituu kohteeseensa. Selvitän tässä, miten mieli alistuu todellisuudelle tai todellisuus alistuu mielelle. Todellisuus joko otetaan annettuna tai annetaan otettuna. Nämä määritykset kuvaavat valokuvaajan erilaisia mahdollisuuksia kuvaamistehtävissä, mutta myös tulkinnan ulottuvuuksia.

Uusi a-p-c -kirja rakentuu, ja korostan elämyksellisyyttä valokuvailmaisun konventionaalisten perusilmaisumuotojen ylittämiseksi. Tähän liittyy myös uusi kokemuksellinen katse, joka astuu modernistisesta tarkasteluetäisyydestä lähemmäksi valokuvaa, sisään siihen ja osaksi sen elämyksellisyyttä. Kyse on myös apollonisen ja dionyysisen näkemisen ja kokemuksen tapojen eroista. Näin päädyn määrittelemään lopullista valokuvaa ja tulkintaa; valokuva muodostuu vasta tulkinnoissa, se on väreilyä kuvan ja katsojan välillä. Tässä suhteessa valokuva voidaan repiä, mutta kokemuksellista valokuvaa ei.

Heilurimainen liikehdintäni tulkinnan ymmärtämisen kehällä palauttaa tarkasteluni vielä kerran tasomalliin, jossa nyt yhdistän omat interaktion, kontekstien ja ilmaisumuotojen vaiheet käsitteisiin interpersoonallinen orientaatio, kuvan tekstuaalinen organisointi ja representaatio. Lopulta redusoin tulkinnan keskeiseksi kysymykseksi sen, mitä kulloinkin tarkasteltava valokuva voi kertoa ihmisestä yleensä, ihmisyydestä, inhimillisyydestä tai sosiaalisesta kanssakäymisestä. Jokainen valokuva voidaan tulkita näihin vastaamalla. Samalla palautan näin valokuvan kulttuuriseen yhteyteen; inhimillisen toiminnan taustalla oleva halu palauttaa kaikki asiat luonnon ja kulttuurin eroihin asettaa valokuvauksen ja valokuvatulkinnan selkeästi osaksi inhimillistä kulttuuria.

Tutkimukseni loppuu 9. lukuun, jossa eräänlaisena loppukuvana tarkastelen vielä runon ja valokuvan samanhenkisyyttä. Hermeneuttisesti painottaen voin todeta, että tässä historian vaiheessa, oman merkityshorisonttini kautta,

olen edennyt tällaiseen valokuvatulkinnan uuteen määrittelyyn. Aikaansa se on sidottu, ja siitä se on myös esimerkki.

### 1.3 Etäisyyttä valokuvaan

Lähestyn valokuvan tulkintaa kuvan rakenne-elementtien ja valokuvien käyttöympäristöjen kautta; keskiössä on kysymys siitä, miten kuvan rakenne-elementit vaikuttavat tulkintoihin kuvan sisällöistä. Tutkimukseen kuuluvat myös kysymykset siitä, millaisia perusteluja löytyy valokuvan erilaisille käyttötarkoituksille sekä miten valokuvaajan rooli artikuloidaan kuvan käytön erilaisissa perusteluissa. Lähtökohtana on ajatus, että valokuva saa tulkinnallisen merkityksensä – tai sille osoitetun ja halutun merkityksen suuntaisen tulkinnan – käytön mukaan. Käyttöfunktioiden perustelut sisältävät myös ajatuksen kuvan laatukriteereistä, jotka vaihtelevat kuvan käyttötarkoituksen mukaisesti. Tämä tutkimus ei pyri määrittelemään valokuvien erilaisia käyttöyhteyksiä sinänsä, vaan etsii tulkinnallisia, koettuja perusteluita näennäisesti kontekstittoman kuvan käyttömahdollisuuksille.

Tutkimuksessa yhdistyvät monenlaiset näkökulmat: yhtäältä tulkintakehys rakentuu kulttuuritutkimuksen, semiotiikan ja sosiologian näkökulmista, toisaalta sitä muovaavat semioottinen merkkitutkimus ja viestinnän tutkimus. Merkitysten syntyyn löytyy perusteita myös kirjallisuustieteestä. Valokuvaajana olen sisällä tutkimassani ilmiössä, jossa korostuvat valokuvailmaisun perustekijät ja erityisesti käsitykseni siitä, miten perusilmaisumuotoja hallitsemalla valokuvaaja vaikuttaa merkitysten suuntaamiseen. Valokuvauksen kriitikontyö sekä kouluttajan työtehtävät antavat tarkasteluuni etäisyyttä, näkökulma on ilmiöön nähden ulkopuolinen ja antaa mahdollisuuden teoreettiseen tarkasteluun ja abstraktiotason kuvailuun.

Kuvatulkinnan lähtökohtana on ajatus siitä, että valokuva on sekä representaatio, kohteen uudelleenesitys että kuva, jälki todellisuudesta. Valokuvauksen teoreettisissa erittelyissä perusajatuksena on, että valokuva on kaksiulotteinen kuva todellisuudesta, jonka ymmärretään syntyvän mekaanisen automaattisesti todellisuuden kohteista taittuvista valonsäteistä. Sen lisäksi valokuva on tulkittavissa oleva kulttuurinen tuote.

Valokuvan perusominaisuudet voidaan nähdä kulttuurisesti määrittynä; olemme oppineet katsomaan valokuvaa tietynlaisena todellisuuden heijasteena, olemme oppineet arvostamaan sitä tietynlaisena toteutuksena. Käyttöympäristöt muokkaavat näitä odotuksia.

Johonkin käyttöyhteyteen tulkittu kuva sisältää tietynlaisia ominaisuuksia: kotialbumikuvalta ei odotetakaan teknistä laadukkuutta, pikemminkin kuvattujen henkilöiden tunnistettavuutta ja tunnelman palauttamista kuvanottohetkestä katsomishetkeen. Sanomalehtikuvan katsotaan toimivan pääasiassa ankkuroituna uutiseen, artikkeliin, juttukokonaisuuteen, otsikkoon tai kuvatekstiin; lehtikuvalta odotetaan selkeää informaatiota, tunnistettavuutta ja objektiivista, liioittelematonta todellisuuden tarkastelua. Mainosvalokuva mani-

puloi ja vasta taidevalokuvan katsotaan mahdollistavan symbolisen ajattelun, tekijän läsnäolon ja tunteiden kuvaamisen.

Valokuva vaatii aina tulkintaa, ja siinä tuotetaan aktiivisesti merkityksiä. Todellisuus ja kuva ovat eri asioita. Valokuvaa pidetään kausaalisesti todellisuudesta muotonsa saavana jäljenteenä. Tämä valokuvan ja kuvatun kohteen suhde on olemassa kuvaushetken, sitten se muuttuu symboliseksi, jota tulkinta tietysti kuvalle tekee. Jos esimerkiksi kuvattu henkilö kuolee, kuva ei häviä, eikä valokuvan tuhoutuessa kuvattu kuole tai haihdu olemattomiin. Valokuvaan suhtaudutaan kuitenkin tunteikkaasti: kuolleet merkitään, teini-ikäiset raaputtavat omat kasvonsa luokkakuvasta, avioerossa yhteiset kuvat revitään albumeista ja lehdessä avioeroa saatetaan kuvittaa kahtia repäistyillä valokuvala. Muutos sosiaalisissa suhteissa muuttaa myös suhdetta valokuvaan. Jos suhde dekonstruoituu, samoin käy valokuvan tulkinnalle – joka paradoksaalisesti voi silloin avata uusia tulkinnallisia ulottuvuuksia. Kuvaa katsotaan nyt toisin silmin ja tulkitaan sen mukaisesti.

Valokuvan voi repiä, kokemuksia ei. Kokemuksia ei saa valokuviksi, valokuvilla voi yrittää kertoa kokemuksistaan. Jos valokuvalla ei ole katsojaa, se ei ole valokuva. Jos valokuvan repii, on edelleen katsojan suhde valokuvaan. Jos kuvan hävittää kokonaan, se voi kiinnittyä mieleen hyvinkin tiukasti. Valokuvan repimisen voi ymmärtää myös valokuvatulkinnan kuvainnollisena repäisynä irti tavanomaisista, konventionaalisista käsityksistä, joita totutut katsojastavat ylläpitävät.

Valokuvan repiminen vaikeutuu digitaalisen kuvantuottamisen aikana. Digitaalikameran valoherkän matriisin ja ihmisen silmän verkkokalvon valoherkkien sauva- ja tappisolujen analogia toisaalta yllättää: kuva syntyy keskushermostossa mielikuvana hermoimpulssien ärsyttämänä, ja digitaalinen kuva ”tallentuu” muistiin bitteinä, jotka saavat näkyvän muodon ”tulkinnassa”, ohjelmallisessa muutoksessa rgb-kuvaksi. Tällaista valokuvaa on vaikea repiä, toisin kuin mustavalkoista tai värillistä muovi- tai kuitupaperivedosta. Mielikuvia on vaikea ”repiä”, ne kyllä haihtuvat aikanaan, mutta voivat palata yllättävissäkin tilanteissa, pienenkin muistiärsytyksen herättelemänä.

Valokuvan repiminen ei tässä yhteydessä tarkoita välinpitämättömyyttä tai kapinahenkeä kuvia kohtaan. Kun valokuvaa tutkitaan, voivat lähtökohdat ulottua moniin eri tieteenaloihin. Valokuvan tutkiminen saa perspektiivinsä niin havaintopsykologiasta kuin sosiologiastakin, viestinnän tutkimisesta, kulttuurin tutkimisesta tai kirjallisuustieteestä. Semiotiikka avaa valokuvan viestinnällistä luonnetta merkinä. Tutkiminen vaatii eräänlaista piittaamattomuutta tiukoista tieteen rajoista, jopa keinoitekoisista rajoista tieteen ja taiteen välillä. Rajojen ylittäminen on välttämätöntä, jottei valokuvaa haudattaisi yhden tarkastelutavan umpioon. Kun menetelmällinen umpeutuminen lähestyy oletettua ja selitettyä täydellisyyttä, on valokuvakin jo menetetty – monen muun ilmiön tutkimisen tavoin. Selitettävä tai kuvailun kohteena oleva ilmiö on näin teoreti-soitu näkymättömiin.

## 1.4 Lähemmäs valokuvausta

### 1.4.1 Valokuvaamisen helppous ja vaikeus

Vaikka kameroissa on yhä monimutkaisemmaksi käyvä tekniikka, niiden käyttö on vaivatonta – ”helppoa ja hauskaa” kuten kameramarkkinoinnin voisi tiivistää. Tekniikkaa markkinoidaan kuvaajan palvelijana, jonka vaivattomuudellaan ja läpinäkyvyydellään ajatellaan vapauttavan kuvaajan luovuuden. Kamera voi olla rakenteellisesti monimutkainen, mutta toiminnallisesti yksinkertainen.

Vaikka valokuvailmaisun kehitys ei välttämättä ole sidottu tekniseen kehitykseen, se kuitenkin ohjaa ilmaisuja – ainakin harrastajakuvaajatasolla. Esimerkiksi automaattitarkennus ohjaa kohteen sijoittamista kuva-alan keskelle, mutta automaattivalotus ei johda riskien ottamiseen – kuvia otetaan silloin, kun aurinko paistaa. Kuvan sisällöt ohjautuvat arkielämästä poikkeavien hetkien tallentamiseen, perheen yhteisten muistojen säilömiseen – kameran toimintatavan ehdoilla.

Käsitykset valokuvan hyvydestä tai huonoudesta määrittyvät tässä ”kymppikuvakategoriassa” tunnistettavuuden mukaan: kun kuvassa ovat henkilöt voidaan tunnistaa, valokuva on hyvä. Hyvä kuva pystyy myös palauttamaan kuvanottohetken tunnelman, tai ainakin kuvan katsojan kuvanottohetkeen liittyvän tunteen. Valokuvaus mielletään passiivisena tallentamisena. Tallentaminen on sitä todenmukaisempaa, mitä parempi kamera on. Hyvän kameraa ajatellaan tuottavan hyviä kuvia.

Kuvaa ja sen tulkinnallista merkitystä edeltää kuitenkin tekijä ja hänen välineensä, joiden ei yleensä ajatella keskeyttävän kuvan ja merkityksen ketjua. Viestinnän filosofiaa pohdiskellut Vilém Flusser (1983, 19-22) kuvaa tuota ”tekijää” mustaksi laatikoksi, jonka sisällä teknisten kuvahahmojen koodaaminen tapahtuu. Kritiikin on kohdistuttava tuohon mustaan laatikkoon ja ”valaistava” se. Flusserin filosofiaa yksinkertaistaen: kuvaaja ja kamera on otettava huomioon tulkintoja tehtäessä.

Flusserin (1983, 41) mukaan kameran toimintaperiaate on päinvastainen esimerkiksi shakin peluulle; shakki on rakenteellisesti yksinkertainen, selkeä, mutta toiminnallisesti monimutkainen. Shakin säännöt on helposti opittavissa, mutta hyvin pelaaminen on vaikeata. Kameran käyttäjä voi kuitenkin ottaa hyviä kuvia tietämättä oikeastaan mitään laitteen toimintaperiaatteista. Kuvaamisen helppous johtaa myös helposti ajatukseen, että kuvia ei tarvitse käsitteellisesti ottaa haltuun, niitä ei tarvitsekaan ”ymmärtää”, koska jokainen osaa ottaa kuvia.

Kuvaamisen vaikeus alkaa, kun kuvaaja haluaa ilmaista välineellään jotain.<sup>6</sup> Tähän vaiheeseen asti kamera on automaattisena ja läpinäkyvänä todellisuuden ja muistojen tallentajana ohjannut todellisuuden kuvallista hahmottamista. Itse asiassa esimerkiksi kotialbumien kuvat kertovat kameran toteuttamista tallenteista. Vaikeudet alkavat myös silloin, kun kuvaaja pyrkii jollain tapaa luonnehtimaan kuvauksensa kohdetta eikä vain tallentamaan sen ulkoisia piirteitä.

Kun kuvaan astuu kameran käyttäjä, alkaa monien päätösten tekeminen. Kuvaajan aktiivinen rooli merkitysten tuottamisessa korostuu. John Szarkowski on kuvaillut päätöksenteon monimutkaisuutta näin:

”Lopullinen sulkimen laukaisun aikaansaava päätös edellyttää tuhansia ennakkopäätöksiä, alkaen siitä tärkeästä (ja merkittävästä) päätöksestä, tulisiko kuvaajan pysyä kotona vai matkustaa Chichén Itzáan ja päätyen siihen hienovaraiseen (ja merkittävään) ongelmaan, tulisiko hänen taivuttaa polviaan ja nojautua viisi senttiä vasempaan vai ei.”

Szarkowski 1978, 12

Tuo vähän hämmentävä matkustusongelma- ja koreografiatoteamus liittyy siis tilanteeseen jo ennen itse kuvaamista. Valokuvaajan tekemät perusvalinnat korostavat kuvan subjektiivisuutta. Valokuvan luonne merkitsee sitä, että valokuva on ensiksi kaksiulotteinen pinta, tietyn sävyasteikon rajaama kuvallinen esitys. Mutta se on myös kuvaamansa kohteen representaatio, se edustaa, uudelleen esittää tai kuvastaa jotain, jonka tulkinnallisia merkityksiä kuvaaja voi ankkuroida sekä suunnata välineensä perusominaisuuksien hallinnalla tai rajaukseen ja sommitteluun liityvillä ratkaisullaan. Koska valokuva viestii kuvattujen elementtien kautta, sommittelullinen muutos niiden suhteessa muuttaa sisällön tulkintaa. Muoto mahdollistaa aistein koettavan sisällön. Kuvaajan tehtävänä on kääntää todellisuuden havaintonsa valokuvan kaksiulotteisiksi rakennelementeiksi.

Analoginen valokuva tulkitaan kokonaisuutena, jonka merkitys muodostuu kuvaajan tekemän rajauksen kokonaisuutena. Kun rajausta muutetaan, muuttuu kuvan tulkinnallinen merkityskin. Kuvaelementtien valinnalla ja sijoittelulla kuvapinnalle sekä rajauksella kuvaaja suuntaa kuvalle annettavia merkityksiä. Muutos muodon suhteen aiheuttaa muutoksen myös sisällössä, vaikka kohde pysyisikin samana (Szarkowski 1978, 12).

Kohdevalinta on eräs kuvaajaa ohjaava periaate; kuvaaminen on silloin itse asiassa havainto-orientaation ohjaamaa. Todellisuuden tulkittavuutta ja representatiivisuutta korostavan valokuvaajan lähtökohtana puolestaan on idea-orientaatio. Kohdevalinnat korostavat luonnollisesti kuvaajan subjektiivivi-

<sup>6</sup> Duane Michals: An Interview with Professor Gassan and His Students. Teoksessa Petruck, P.R. 1979. *The Camera Viewed*. New York: E.P. Dutton, 76-90. ”Photography is a very difficult medium, because it is so easy.” (89); ”The hard thing young people seem to have to do is to free themselves from the things they’ve seen, and from what they think they should be doing.” (84). Michals on kuvannut aikakauslehtiin omaperäisiä muotokuvia ja muotia. Ennen kaikkea hänet tunnetaan surrealistisävytteisistä valokuvasekvensseistään, jotka korostavat valokuvan narratiivista potentiaalia. Michalsille valokuvaus on tie sisäisen maailman näkyjen konkretisointiin.

suutta, mutta samaa korostusta toteuttavat myös valotusajan, tarkennuksen, kuvakulman ja kuvaushetken valinnat (Pachnicke 1984, 8-11).

#### 1.4.2 Kuvaaja, katsoja ja merkitykset

Valokuvaus on kommunikaatiota, jossa välitetään kulttuurisia merkkejä. Valokuvauksen olemuksen määrittely on otettava huomioon sekä välineen tekniset perusominaisuudet että kuvan käyttöympäristöt. Valokuvat otetaan aina johonkin tarkoitukseen ja niitä tulkitaan aina jossain yhteydessä. Tulkinnan konventionaalisuus vaihtelee kulttuuristen merkkien ja todellisuuden suhteen ymmärtämisen mukaan (Moriarty 1996, 167-187).

Valokuvat kuuluvat tietyin esioletuksin aina johonkin kuvakategoriaan, jollaisia ovat esimerkiksi kotialbumikuvat, mainoskuvat, lehtikuvat ja taidevalokuvat. Tämän tutkimuksen tavoitteena ei ole eksplisiittisesti määrittellä erilaisia lajityyppejä, vaan löytää niitä kuvaavia ja tulkintoja ohjaavia käsitteitä ja puhetapoja. Valokuvaajan näkökulmaa korostaa kuvan rakenne-elementtien merkitysten määrittäminen ja tutkiminen tulkinnoissa.

Valokuvan erilaiset käyttötarkoitukset heijastavat ja synnyttävät erilaisia puheavaruuksia. Nämä *diskurssit* vaihtelevat: lajityypit määrittävät diskursiivisia käytäntöjä ja erilaisia tulkintarepertuaareja (Alasuutari 1995, 123). Esimerkiksi kotialbumikuvista ja taidevalokuvista voidaan puhua tunneulottuvuudella, lehtikuviin voi liittyä pragmaattinen ulottuvuus. Toisaalta muoto-tekniikka - ulottuvuus voi liittyä useiden kuvatyypin diskursiiviseen erittelyyn. Valokuva virittää tietyn katsomisen tavan. Valokuvan kontekstuaalisuus voidaan ymmärtää myös niin, että valokuvaa luetaan lajin ehdoilla - tai historiallisesti, lajityypiodotusten tai esim. maalaustaiteen kriteerien perusteella.

Katsojan tuottamat merkitykset rakentuvat kontekstuaalisesta tiedosta. Merkitysten "löytymistä" ohjaavat käsitykset, kuinka valokuvasta yleensä puhutaan, millaiseksi määritellään kotialbumikuvan merkitys, taidevalokuvan ominaislaatu jne. Valokuva luettavana tekstinä ei ole avoin, mutta ei myöskään sido tai määrää kokonaan siihen kohdistuvaa luentaa. Osa valokuvan luennasta on aina konventionaalisia käsityksiä kuvasta, osa kulttuurisesti määrittäviä tai assosiativisia merkitysketjuja.

Kun kuvakategorioihin on totuttu, ei valokuvan ilmaisun tasoihin kiinnitetä huomiota, vaan kuvan sisältö luetaan "suoraan" kuvasta. Tätä vahvistaa myös kuvaajan roolin näennäinen näkymättömyys kuvaa tulkittaessa. Esimerkiksi lehtikuvan katsojalle kuvan tekijä on näkymätön kuvaajan nimen mainitsemisesta huolimatta (Coy 1996, 66). Mutta jos tulkinta on tietoista huomion kiinnittämistä esittämiskontekstiin, lajityypin ensisijainen luentatapa asemoi katsojan, ja merkitykset syntyvät siten vahvasti kulttuuristen kuvakategoriakäsitysten kautta.

Valokuvan sopeutuvuutta voidaan tarkastella monelta eri taholta. Eräs tarkastelukulma on valokuvaajan intentio, joka ei kuitenkaan yksinomaan voi olla valokuvan monialaista käyttöä määräävä tekijä; suurimmaksi osaksi tällaista intentiota ei edes pystytä tunnistamaan, eikä kuva julkaisunsa jälkeen ole

kuvaajansa "armoilla". Toisaalta valokuvan muotokielikään ei sinällään voi lisätä tai vähentää kuvan sopeutuvuutta; muotokieli palvelee aina sisältöä.

Joustavuuden määrittymistä voidaan etsiä kuvan vastaanotosta ja merkityksenannosta. Valokuvan tulkinta "luonnolliseksi osaksi" julkaisua tai käyttöympäristöön voi selittyä esimerkiksi sanomalehtien tavalla ankkuroida valokuvat juttuihin otsikoilla ja kuvateksteillä. Kontekstisidonnaisuutta voidaan vahvistaa myös kertomisella (kotialbumikuviin liitetty katsomistapa on puhua niistä ja katsoa samanaikaisesti).

Realismiin sidotussa merkityksenantomäärittelyssä taustalla lienee ajatus valokuvasta todellisuuden suorana jäljenteenä, jossa ei näy ihmisen käden jälki. Sama ajatus on irrottanut valokuvaajan päätöksentekijän roolista, ja samaa ajatusta on käytetty valokuvan taiteeksi määrittelyä vastaan.

Valokuvaajaa on määritelty vaihtelevasti ulkopuolisena tai osallistuvana. Kuvaajan rooli on kiinnittynyt esimerkiksi kuvattavien katsekontaktiin: kun kuvattavat eivät katso kameraan, se antaa eräänlaisen tarkkailijan kuvan, vaikutelman asioihin puuttumattomuudesta. Kuvan katsotaan syntyvän korostetusti ilman tekijän käden jälkeä, ilman tulkinnallisuutta. Katsekontakti puolestaan paljastaa suunnitelmallisuuden, kuvatut ovat tietoisia kuvaamisestaan ja ovat myös valokuvaajan ohjailtavissa. Valokuvaajasta tulee näin näkijä, tarkkailijasta tulee todistaja, kuvailevasta tai selittävästä valokuvasta tulee eettisesti tai esteettisesti arvottava (Barrett 1996, 55-57). Silminnäkiä muuttuu tulkit-sijaksi.

Eryityisesti dokumentaarisisessa tai journalistisessa valokuvauksessa ilmenee kaksi vastakkaista lähestymistapaa. Toisen mukaan valokuvaajan läsnäolo on tae dokumentin uskottavuudesta ja sisällön laadukkuudesta, toisen mukaan valokuvaajan poissaolo on täsmällisyyden ja laadun takeena (Lundström 1999, 62). Perspektiivi vaihtelee siis "sisällölijasta" ulkopuoliseen valokuvaajaan. Kyse on osallistumisesta tai havainnoimisesta, samalla myös sitoutuneen humanistin tai puolueettoman raportoijan näkökulmien vaihtelusta. Valokuvaa on Janne Seppäsen mukaan (2001b, 64) hahmotettu toden ja tulkinnan diskurssien kautta. Valokuva voi olla kuvaajan subjektiivinen ja luova näkemys asiasta, tai se voi olla todellisuuden todenmukainen kuvaus. Eri aikoina painotukset vaihtelevat, ja kulttuuriset kontekstit muokkaavat myös näitä käsityksiä ja niiden sisältöjä.

Kun kuvaajan läsnäolo vaihtelee sen mukaan, tarkastellaanko kuva todellisuuden tilanteen heijastuksena vai ideaperusteisena tekijän työnä, Nemet-Nejat (2003, 13) korostaa valokuvan vilpittömyyden synnyssä päinvastaista näkemystä mihin on totuttu. Lehtikuvan autenttisuuden ja objektiivisuuden mitana pidetään yleensä sitä, missä määrin kuvatut henkilöt eivät ole tietoisia kuvanotosta. Kuvaamisen tiedostamattomuuden katsotaan korostavan kuvattavien "luonnollista" käyttäytymistä ja siten välittyvän myös valokuvaksi. Nemet-Nejat korostaa kuitenkin, että kuvaajan läsnäolo on tunnistettava, itse asiassa vilpittömyys ja valokuvan erityisluonteen tunnistaminen edellyttävät tunnistamista, linssin tunkeilevan läsnäolon tunnistamista (emt., 13).

Usko siihen, että valokuvat tuottavat mekaanisen jäljen todellisuudesta vääristelemättä on vahva. Mutta valolla piirtämisen, ajan poikkileikkaamisen ja



tilailluusioiden rakentamisen peruseriaaiteilla valokuvaus voidaan myös vapauttaa uskollisuudenvalastaan todellisuudelle. Epäonnistuneena pidetty valokuva on juuri sellaisessa uskon murtumakohdassa, joka vapauttaa sen valokuvan ja todellisuuden ikiaikaisesta liitosta. Liikahtanut, tärähtänyt, väärin tarkennettu, tahattomasti kaksoisvalottunut, alivalottunut, ylivalottunut tai rajauksella amputoitu kohde valokuvassa voisi hyvinkin haastaa katsojan miettimään kuvan luonnetta, osoittaa valokuva "luonnollisuuden" keinotekoisuuden ja kulttuurisen määrittymisen huonoksi tai hyväksi. Samalla se osoittaa vaikeuden määrittellä valokuvan olemusta tai identiteettiä näillä perusominaisuuksilla.

Valokuvan olemuksen etsimisen tekee vaikeaksi se, että sillä tuntuu olevan paljon erilaisia joustavia olemuksia. Tuntuu siltä, että valokuvan vapauttaminen teknisestä olemuksestaan on teoreettista, eikä se välttämättä kosketa käytäntöjä. Vapautuksen ongelma saattaa museoihmisistä, kuraattoreista ja teoreetikoista tuntua taiteen näkökulmasta tärkeältä, mutta modernismin linnakkeiden ulkopuolella valokuvan olemuksen rakennusaineet ovat aivan muita. Ne saavat muotonsa niissä käytännöissä, joihin valokuvia tehdään ja joissa niitä katsotaan.

Valokuvan merkitys muuttuu käytön muuttuessa – samalla hyvän ja huonon määritelmät osoittautuvat suhteellisiksi. Valokuvaa voidaan pitää hyvänä kuvana, jos siitä pystyy tunnistamaan tärkeät henkilöt tai jos se pystyy palauttamaan joitain muistoja kuvatuista ihmisistä tai tilanteesta. Heikko tekninen laatu ei siis välttämättä merkitse huonoa valokuvaa.

Huono lehtikuva ei informoi – myös teknisesti epäonnistunut on siten funktionaalisesti ajatellen huono. Silti sellainenkin lehtikuva voi herätellä mielikuvia – eli se täyttää jonkun funktion hyvyyden kriteerit. Taidevalokuvan pitäisi välittää jotain yksityisestä yleiseen, jotain tekijän tunteista tai ajatuksista yleisölle, sen pitäisi ruokkia mielikuvitusta – jollei se tähän pysty, se on funktionaalisesti huono.

Valokuva syntyy oikeastaan vasta merkityksenantoprosessissa, silloin kun kuvalla on katsoja. Se kenelle valokuva on tarkoitettu ja missä yhteydessä sitä on tarkoitus katsoa, määrittävät kuvaajan työskentelyä, kohteen valintaa ja teknistä toteutusta. Valokuvan "hyvyyden" kriteerit määrittyvät suunnitellusta käytöstä. Hyvä merkitsee tarkoituksenmukaisuutta sekä niitä erityisiä määreitä, joita kyseessä oleva käyttöympäristö edellyttää. Sanomalehtikuva informoi, mainoskuva houkuttelee ja viettelee informaation lisäksi, taidevalokuva kommentoi, elämyksellistää todellisuutta, fiktisoi ja fantisoi, kotikuvaus tallentaa, jäsentää muistoja ja ajan kulumista, palauttaa sosiaaliset kokemukset tarkasteluun.

Käyttötarkoitus ei kuitenkaan saa pyhittää keinoja, joita on kovin helppo toteuttaa digitaalisen valokuvaamisen aikakaudella. *Time*-lehdellä on ollut tapana käyttää digitaalisesti käsiteltyjä kuvituskuvia kansikuvina. Kansikuvilla halutaan herättää lukijoiden ja irtonumeroiden ostajien huomio.

Luottaminen vakiintuneeseen käytäntöön johti kuitenkin jännitteiseen ja kriittiseen lukijakeskusteluun, kun lehti julkaisi kannessaan kuvan O.J. Simp-

sonista 27. kesäkuuta 1994.<sup>7</sup> Valokuvaaja Matt Mahurin oli tehnyt aiemminkin käsiteltyjä kuvia kansiin, eikä Simpsonin kuvan käsittelystä ollut lehdessä mainintaa. Lähtökohtana oli Los Angelesin poliisin ottama "pidätyskuva", jonka Newsweek julkaisi käsittelemättömänä samaan aikaan Timen ilmestymisen kanssa. Mahurin tummensi Simpsonin kasvoja sekä taustan reuna-alueita, jotta murhista syytetty näyttäisi syyllisemmältä ja "pirullisemmalta" (Clayssen 1996, 74).

Toimituspäällikkö James R. Gaines vastasi lehden lukijoille avoimella kirjeellään Timen numerossa 4. heinäkuuta samana vuonna. Pääselitys oli, että jopa rasistisena pidetty kuvankäsittely nosti tavanomaisen poliisikuvan taiteeksi, ja tällaista muutosta on aina pidetty hyväksyttävänä journalistisena käytäntönä niin kauan kuin kuvan oleelliseen merkitykseen ei puututa. Vetoaminen sekä taiteeseen että olemukseen mahdollistaa tietysti kaikkien kuvien manipuloinnin (Batchen 1999, 16-18).

Gaines kirjoitti:

"I have looked at thousand of covers over the years and chosen hundreds. I have never been so wrong about how one would be received. In the storm of controversy over this cover, several of the country's major news organizations and leading black journalists charged that we had darkened Simpson's face in a racist and legally prejudicial attempt to make him look more sinister and guilty, to portray him as "some kind of animal", as the N.A.A.C.P.'s Benjamin Chavis put it. A white press critic said the cover had the effect of sending him "back to the ghetto." Others objected to the fact that the mug shot had been altered at all, arguing that photographs, particularly news photos, should never be altered."

<http://www.sree.net/teaching/gainsletter.html>

Tuhansien kuvien katselu ja satojen kuvien valinta ei siis auttanut toimituspäällikköä arvioimaan kuvankäytön seurauksia, vaikka hyvän kuvan valinta saattoikin olla oikea. Lukijan joutuminen harhaanjohtamisen kohteeksi riippuu kuvankäsittelijän halusta väärentää dokumentti muuta kuin alkuperäistä käyttöä varten. Väärinkäytökset pitävät lukijat varuillaan ainakin silloin, kun kuva esitetään pikemminkin kuvituskuvana kuin todisteena (Clayssen 1996, 74).

Dokumentille, todisteelle ja lehtikuvalla asetetaan odotuksia vääristele-mättömästä todellisuussuhteesta, kuvituskuvalla on enemmän vapausasteita, koska sen katsotaan lähestyvän taiteellisenakin pidettyä itseilmaisua ja olevan toisaalta riippumaton ajankohtaisuudesta, uutiseen liittyvästä tiedonvälityksestä tai informoinnista. Affektiivisuus ja kognitiivisuus ovat erilaisten kuvien ominaisuuksia, eikä niitä yleisessä käsitteistössä saa sekoittaa – vaikka kuvantekijä pitäisikin niiden erottelemista mahdottomuutena.

Valokuvan "hyvyyden" tai ylipäätään laadun arviointi liittyy kiinteästi käyttötarkoitukseen, mutta valokuvaajan on myös osattava suhtautua työhönsä ammatissa toimimisen perusedellytyksillä, ylpeästi ja nöyrästi. Kuvaajan on

<sup>7</sup> Kansikuva löytyy Timen arkistosta lehden internet-sivuilta. Ks. myös Geoffrey Batchenin essee digitaalisen aikakauden kuvastoista (Squiers 1999, 9-23).

sopeuduttava tilaajan haluihin, sen lisäksi on toteutettava mahdollon tehtävä: kuvattava se kuva, joka on vain tilaajan mielikuvissa. Hitunen ammattiyhpeyttä ja runoilijan myyttis-romanttista suhtautumista valokuvaamiseen on esimerkiksi Michel Tournierin (1988, 87-88) *Kultapisara*-kirjassaan kuvaamalla valokuvaajalla, joka ottaa mustavalkoisia muotokuvia värillisen taustakankaan edessä. Värit inspiroivat kuvaajaa, kuvattavia sekä kuvaajan mielestä myös kameraa! Värit syntyvät tulkinnoissa.

Valokuvaajalle perustekniikan hallinta on välttämätöntä, mutta ei riittävä. Valokuvaajan on hallittava välineensä, jotta hän voisi konkretisoida kuviksi omat ideansa tai vaaditut sisällöt. Riittävyttä voidaan tarkastella sekä kuvaajan että katsojan näkökulmasta; kuvaaja toteuttaa hallitsemallaan tekniikalla kuvansa, ja lopputulokseen vaikuttaa myös motivaatio, halu. Riittävät ehdot toteutuvat, kun välttämättömän ehdon täyttävä tekninen osaaminen on hallinnassa, kun sommittelulla viritetään sisällön vastaanotto. Kun se *miten* kuva kertoo pystyy toteuttamaan sen *mitä* kuva kertoo, voi valokuva vasta viritää tulkinnaallisen dialogin.

Dialogin viritämiseksi valokuvaajan on myös mietittävä kuviensa sisältöä. Kun valokuvaaja kysyy mitä haluan viestiä tai ilmaista, todennäköisyys dialogiin kasvaa eli katsoja alkaa esittää kysymyksiä näkemästään – ”pelkän” todellisuuden tallentamisen toteamisen tai kuvailun lisäksi. Kun katsoja kommunikoi suoraan kuvatun kohteen kanssa, valokuvaaja on koko ajan vaarassa pyyhkiytyä pois siitä illusorisesta ikkunasta, joka valokuvana muodostaa todellisuuden tallennuksen ja sen ”objektiivisen” heijastuksen.

### 1.4.3 Merkkioppia valokuvaukseen

Tarkastelen valokuvaa aktiivisesti tulkittavana viestinä. Valokuva ei pelkästään siirrä informaatiota, se on myös merkityksiä tuottava viesti. Semioottisen kiinnostuksen kohteina ovat esimerkiksi viestin rakenne, erilaisten symbolien välityminen ja lähettäjän ja vastaanottajan tulkinnat (Aarva 1991, 51). Valokuva voidaan ymmärtää semioottiseksi tekstiksi, jossa tekstin rakenteet korvautuvat kuvan rakenteellisilla ominaisuuksilla. Se voidaan konkretisoida kuvan muotokieleksi, jota valokuvaaja muokkaa kuvan tarkoituksen ja oman näkökulmansa mukaisesti.

Tekstin semioottista aukiluentaa soveltaen valokuvaa voidaan tarkastella ilmaisun ja sisällön kaksijakoisena semioottisena tekstinä. Ranskalaisen Ferdinand de Saussuren lingvistiikkaan perustuva semioottinen merkkitutkimus jakaa merkin kahteen – kieltä tarkasteltaessa varsinaiseen kieleen ja puhuntaan.<sup>8</sup> Valokuva voidaan ymmärtää sen ilmaisumuotojen kautta, sen puhunnan kautta, mutta kysymys valokuvan omasta kielestä, sen kielijärjestelmästä on

<sup>8</sup> Saussuren tekemä kielen erottelu languena ja parolena on Paul Ricoeurin tulkinnan teorian mukaan (2000, 25-26) strukturaalinen malli, jolla on ollut erityistä merkitystä modernille kielitieteelle. Langue on koodien joukko, josta yksittäinen puhuja tuottaa viestin puhuntana. Tiedostamattomat, kulttuuriset koodit voi olla se kielijärjestelmä, diskurssiivinen ja kulttuurinen tiedostamaton, josta valokuvauksenkin kieli, sen genrekonventiot nousevat.

synnyttänyt keskustelua puolesta ja vastaan. Valokuvauksen ohjaavana kielijärjestelmänä voivat toimia kulttuuriset konventiot, jotka sitovat havaitsemista, tulkintaa ja koko valokuvausprosessia: kuvien tuottamista, kuvaajan ja kuvia käyttävän järjestelmän kokonaisuutta. Valokuvaus ja valokuvien tulkinta voisi siis perustua yliyksilöllisiin kulttuurisiin säännönmukaisuuksiin.

Käytännön toiminta, itse valokuvaaminen ”puhuttana” sisältää sitten kuvaajan käyttämät ilmaisumuodot, joilla merkityksiä tuotetaan ja joiden oletetaan tuottavan myös tulkintoja. Tulkinnat ovat kielellisiä ja siten kantavat merkityksiä myös yliyksilöllisestä kielijärjestelmästä. Valokuva palautuu näin kulttuuriseen sopimuksenvaraisuuteen.

Kysymykseen valokuvan kielen olemassaolosta ei oikein löydy pitävää vastausta. Toisaalta ”valokuvan kieli” viittaa sellaiseen pohdintaan, jossa semiotiikkaa ajatellaan sovellettavan ei-kielellisiin merkityksenantoihin. Saussuren kielianalyysin merkittävät yksiköt eivät sellaisenaan ole avattavissa visuaalisesta esityksestä. Valokuva ehkä selvimmin referentiaalisena merkinä on analoginen, kokonaisuus, josta on vaikea ”irrottaa” mitään merkitseviä yksiköitä: kuvapinnalla on enemmän tai vähemmän järjestäytynyt sommittelullinen kokonaisuus, jonka osat tosin voivat toimia eri tavoin merkityksiä synnyttävinä tekijöinä. Mutta tämän merkitystason alapuolella olevia rakenne-elementtejä, valokuvan rakeita tai pikseleitä, on vaikea nimetä sellaisenaan ”yksiköiksi” semiotiikan yksiköitten tapaan. Valokuvan kieli on jossain muualla; valokuvaa voidaan analysoida merkkien tutkimisen kautta, mutta valokuvan rakenne-elementit voivat olla samanaikaisesti, tulkinnan tasosta riippuen, todellisuuden kohteita tallentavia, niihin vihjaavia tai niitä symboloivia.

Paul Ricœur (2000, 31-32) korvaa merkkejä perusyksikköinä käyttävän yksiulotteisen, kieltä koskevan lähestymistavan kaksiulotteisella järjestelmällä, jossa palautumattomina yksikköinä ovat merkit ja lauseet. Korvaamalla Saussuren parolen diskurssin käsitteellä Ricœur korostaa semantiikan tieteenalaa semiotiikan sijaan. Lause on kokonaisuus, joka on osiinsa palautumaton: sanat eivät ole pieniä lauseita; lause on tehty merkeistä, mutta ei itse ole merkki. Jos valokuva on kokonaisuus, se on silloin osiinsa palautumaton kokonaisuus, joka koostuu merkeistä: valokuvan eri elementit voivat siinä tapauksessa rakentaa erilaisia merkityksiä kuvapintaa havainnoitaessa. Valokuva on lukuisten eri merkitysten kokonaisuus. Siksi ei kuvatulkinnessa voida esittää jonkun osan poistamista kuvasta rajaamalla kuva uudestaan, sillä rajaamisella tai poistamisella syntyy aina uusi valokuvakokonaisuus. Valokuvan elementit synnyttävät kokonaisuuden, josta syntyy kuvan kokonaismerkitys. Kun valokuvaa jaetaan tulkinnallisesti pienempiin osiin, voidaan puhua myös valokuvan muodosta – siitä miten muotoseikat rakentavat osaltaan merkityksiä sommittelun kautta.

John Berger esittää (1987, 42-43), että valokuvalta puuttuu oma kieli. Piirros on käänös siinä missä valokuva on lainaus todellisuuden ilmentymistä, ja piirros muodostuu oman aikakautensa piirtämisen kieleen, sen säännönmukaisuuksiin tukeutuen. Berger ei tarkenna valokuvauksen olemuksen analyysiansä, vaan toteaa tiivistetysti, että valokuvauksella ei ole omaa kieltä. Kuva syntyy silmänräpäyksessä eikä sitä ”hedelmöitä kokemus tai tietoisuus” (emt. 42). Ajatuksessa kaikuu oudosti valokuvauksen syntyäiköjen kriittisyys välinettä koh-

taan; valokuvausta ei pidetty taiteena, koska siitä puuttui taiteilijan käden jälki. Jos valokuvaus redusoidaan valolla piirtävään laatikkoon, siltä puuttuu tuo käden jälki, mutta kulttuurisena järjestelmänä, heti kun valokuvasta tulee havaitsemisen kohde, valokuvilla on tekijänsä.

Amerikkalaisen Charles Peircen triadinen merkki nyanssoi myös valokuva-merkin suhdetta todellisuuteen; Peircen merkki muodostuu merkistä, kohteesta ja interpretantista. Mielenkiintoisinta kuvan kannalta lienee merkin ja todellisuuden objektin suhde, joka sekin on kolmijakoinen. Merkki voi olla indeksikaalisessa, ikonisessa tai symbolisessa suhteessa todellisuuden objektiin.<sup>9</sup> Indeksikaalisena merkki saa tarkoitteensa kausaalisesti todellisuuden objektista, ikoninen merkki muistuttaa kohdettaan joiltain osin ja symbolinen merkki perustuu kulttuuriseen sopimukseen. Valokuva toimii keskeisesti indeksikaalis-ikonisena merkkinä, mutta sillä voi myös olla symbolinen, kulttuuristen tulkintajärjestelmien mukaisesti rakentunut, yleisesti hyväksytty merkitys ohi kuvattun asian. Valokuvan indeksikaalis-ikonis-symbolista sisältöä valokuvaaja voi painottaa sen mukaisesti, millaisen merkityksen hän itse antaa kuvaamisprosessilleen, minkälaisena merkityksellistäjänä hän valokuvaa pitää ja miten hän hallitsee valokuvallisen ilmaisun, kuvan kielen.<sup>10</sup>

Semioottinen tutkimus ja analyysi valokuvasta kulttuurisena tekstinä voi toisaalta jättää kokonaan huomiotta vastaanottotilanteen, jossa itse asiassa merkitykset syntyvät. Merkkien hienovarainen ja nyanssoitu luenta voi avata tehokkaasti tietyssä kulttuurisessa viitekehyksessä toimivan valokuvaajan konstruoiman kuvan ilmaisua ja sisällöllisiä merkitysulottuvuuksia, joita semioottisesti orientoitunut tutkija löytää. Toisaalta valokuvakin rakentuu kulttuurisessa kontekstissa, ja valokuva-merkit sekä välittävät että uudistavat kulttuuria, tai ainakin voivat tarjota kriittisiä, todellisuutta uudelleen rakentavia ja arvioivia luentamalleja.

Vastaanottoa korostava näkökulma tarkentuu havaintojen syntyyn tietyssä tilassa ja tietynä aikana; konteksti määrittää ja suuntaa tulkintoja. Valokuvan käyttöfunktiot ratkaisevat semioottisen valokuva-merkin olemuksen. Valokuvaa voidaan pitää kulttuurisena konstruktiona ja konventiona, joka tosin ei kokonaan voi sitoa kuvan erilaisia, mahdollisia luentoja.

Valokuvan tulkintaan tuovat aina omat ennalta-arvaamattomat lisänsä sekä denotatiiviset ilmissäällöt, kulttuuriset konnotaatiot että henkilökohtaiset mielleyhtymät. Roland Barthes (1984, 120-137) esittää denotaation ja konnotaation käsitteet *Sanoma valokuvassa* -kirjoituksessaan kuvan sanomaa välittäviksi

<sup>9</sup> Kohteitten määrittämistä merkkityypeistä ks. esim. John Fiske 1992, 70. Merja Salo (2000, 12-16) on soveltanut Peircen merkkikäsitteitä semioottisessa näkökulmassaan kuvajournalismiin. Hän operoi käsitteillä firstness, secondness ja thirdness, jotka ovat todellisuuden erilaisia kokemistapoja. Nämä tavat löytyvät sitten myös erilaisista valokuvan lajityypeistä.

<sup>10</sup> Janne Seppänen on tarkastellut (2001b, 92-99) valokuvan kielen ja verbaalikielen semioottisia funktioita, jotka toteutuvat molemmissa, tosin tietyin varauksin. Kuva ja sana eivät perustaltaan ole kuitenkaan analogisia. Mutta samat semioottiset funktiot voivat molemmissa järjestelmissä tuottaa tulkinnallisia tarinoita. On sitten eri asia pohtia, voiko yksittäinen valokuva olla tarinan tuottaja. Tulkintoja tarjoavana ikonisena merkkinä valokuva ainakin on mahdollisuus ei-lineaariseen tarinaan.

tekijöiksi. Valokuvan täydellinen analogia (Barthes 1984, 122) todellisuuden kanssa koetaan sen määritelmäksi. Erityisesti lehtivalokuva todellisuuden mekaanisena analogiana kantaa tuota denotatiivista kirjaimellista todellisuuden sanomaa eikä jätä tilaa toisen sanoman kehittymiselle. Rungas ja haltuunsaottava denotatiivinen taso ei mahdollista valokuvan kuvailua, koska silloin kuvaan lisäillään kielen koodeista peräisin olevaa konnotaatioulottuvuutta, lisä- ja sivumerkityksiä. Valokuvia pitäisi siis tämän mukaan pelkästään katsoa, ei kuvailla sanallisesti, koska se ei enää sisälly valokuvan määrittelyyn. Kuitenkin tämä ankara näkemys toimii Barthesilla vain työhypoteesina (emt. 124), ja valokuvan sanoma saa myös konnotaatiotasonsa. Valokuvalla on siis aina myös kulttuuriset merkityksensä – arvotonta kuvaa ei ole. Valokuvan merkitys voi olla denotatiivis-informatiivinen, mutta se on vasta lähtökohta, joka ei saa estää kuvan muiden tulkintatasojen vaikutuksia.

Kulttuurisena viestinä valokuva sisältää myös oman strukturoituneen tulkintansa mallin. Valokuva on viesti, johon kuvaaja rakentaa omat merkityksensä tiedostamatta, oman persoonallisen kuvaajaminänsä näkökulmasta tai tietoisesti kuvan käyttötarkoituksen perusteella. Valokuva valitaan kohteista, rajataan todellisuudesta, sitä työstetään ja rakennetaan ammatillisten, esteettisten tai ideologisten arvotusten suuntaisesti, kokonaisuudessaan siis konnotatiivisesti. Valokuva muuntuu kuvan katsojan tulkinnassa sitten mahdollisuudeksi tulkinnalliseen tarinaan, denotaation ja konnotaatioiden kautta tulkinta yhdistyy olemassa olevaan ”perinteiseen merkkivarastoon” (Barthes 1984, 124).

Valokuvaan sisäänrakentuu itse valokuvausprosessista johtuvat luentatavat. Ne voivat olla seurausta välineestä ja sen tavasta ottaa haltuun todellisuutta tai ne voivat olla seurausta kulttuurisista vallitsevista käsityksistä valokuvan ”luonnollisista” rooleista ja tehtävistä. Kun ennako-odotukset, esirakennetut tulkintaulottuvuudet tai katsomistottumukset ohjaavat tulkintoja, paradoksaalisesti valokuva on luettu jo ennen kuin se on nähty. Valokuvien käyttöfunktioit määrittävät kuvaajan mahdollisia kuvattavan tarkastelukulmia ja ilmaisukielen valintoja samalla kun ne tarjoavat kulttuurisesti yleistyneitä luentamalleja.

Sanomalehdistä oletetaan vahvasti löytyvän tarkemmin määrittelemättömiä ”lehtikuvia”, ei päivänpolitiikkaa konkretisoivia taidevalokuvia, osoittelevia tai viekoittelevia mainoskuvia tai kotialbumityyppisiä muistotallenteita poliitikoista tai politiikan tekijöiden suuresta, yhdessä poseeraavasta perheestä. Valokuva ei välttämättä itse tuota tällaisia rajoituksia käyttötarkoituksilleen, ne ovat kulttuurisia tottumusten muokkaamia tarkastelutapoja. Valokuva sopii melkein päähän tahansa kontekstiin, koska konteksti vahvistaa ja suuntaa aina tulkintoja. Niinpä taidevalokuva merkitysrakenteineen, ei niinkään esteettisine latauksineen, voi sopia varsin hyvin vaikkapa lehtiartikkelin kuvitukseksi, levykannen kuvaksi tai mainoskuvaksi. Barthes ei anna valokuvalla paljoakaan itsenäisiä vaikutusmahdollisuuksia todetessaan, että

”Valokuvalla on merkitys ilmeisesti vain koska on olemassa joukko stereotyyppisiä mielikuvia jotka muodostavat valmiit merkitysainekset; ikonografisen konnotaation ”historiallisen kieliopin” tulisi etsiä aineksensa maalaustaiteesta, teatterista, ajatusassosiaatioista, yleisistä metaforista jne., eli juuri ”kulttuurista

Barthes tekee em. yhteenvedon tarkastellessaan poseerausta denotatiivis-konnotatiivisena kaksoisrakenteena valokuvassa, jonka konnotaatiotasoja voidaan semanttisesti tutkia ja ilmaista rakenteellisina termeinä. Barthesin yksi konnotaation rakennetermi, *trikit*, yllättää ajankohtaisuudellaan. Senaattori Mil-liard Tydingsin arvioidaan menettäneen poliittisen asemansa valokuvan perusteella, jossa hän keskustelee kommunistijohtaja Earl Browderin kanssa. Kyseessä oli trikkikuva, jossa kasvot laitettiin lähemmäs toisiaan. Tällainen trikkikuva tunkeutuu varoittamatta denotaation alueelle, käyttää hyväkseen valokuvan uskottavuutta ja saa näin syntyneen konnotatiivisen sanoman käymään pelkäämään denotatiivisesta. Tämä on valokuvan totuuden ja valehtelun ydin, sillä mikään muu esittämisen muoto ei näin täysin voi saada denotaation ”objektiivista” naamiota (Barthes 1984, 126).

Valokuva ei itse kerro alkuperäänsä, katsoja antaa tulkinallisesti alkuperän kuvalle. Jos haluttua tulkintaa ohjataan vielä tekstiankkurilla, vaikutelma vahvistuu. Esimerkiksi käy ottamani kirjankansikuva, jonka vaatimuksena oli Göteborg 1980-luvulla, kivitalot ja murhaaja. Valokuvan peruselementteinä olivat Jyväskylän kaupunki vapunpäivänä 2004 ja tunnistamattomana henkilönä kuvassa liikkui kolmetoistavuotias, ikäisekseen isokokoinen poika. Lopputuloksena halutunlainen kansikuva, jonka tarkoitus on herättää kiinnostusta kirjaan ja joka myös kirjaa lukevalle alkaa vähitellen vastata kirjan sisältöä.

#### 1.4.4 Hermeneuttinen ote valokuvaan

Tulkintojen osittainen ohjautuminen kulttuurisista rakenteista johtaa kysymykseen valokuvan tulkintojen yksilöllisyydestä. On ilmeistä, että kulttuuriset käytännöt, kuvien käyttötarkoitukset ja totut luentatavat yhtenäistävät ainakin jossain määrin tulkintoja. Variaatiot ilmaisevat toisaalta tulkittavien kuvien kompleksisuutta, monitulkintaista luonnetta tai tulkitsijan persoonallisia luentatapoja. Toisaalta tietyssä kulttuurisessa ja sosiaalisessa tilanteessa elävät ihmiset jakavat yhteistä elämismaailmaansa, jota yhteiset kulttuuriset käytännöt yhtenäistävät.

Todellisuuden havainnointi on kokonaisvaltaista ja moniaistista: äänet, hajut, maut ja ruumiilliset kokemukset sekoittuvat ja yhdistyvät näköhavaintoon elämykselliseksi kokonaisuudeksi tietyssä paikassa tietyssä hetkenä. Aistikokemus on elämyksellinen, ajassa etenevä tapahtuma. Valokuva ei ole pelkkä hetken poikkileikkaus tilanteeksi, jonka katselu myöhemmin muuntaa jälleen tapahtumaksi. Kun valokuvan sanotaan olevan esimerkiksi muistokuvan, sillä viitataan useimmiten koetun hetken palauttamista jonkinlaisena elämyksellisenä kertomuksena kuvankatsomishetkessä. Valokuva voi painotetusti olla yritys palauttaa moniaistinen elämys katsomisen ja siihen liittyvän kommunikoinnin kautta.

Valokuvan ja sen taustalla olleen moniaistisen elämyksen yhteyden kokeminen on valokuvan tulkintaa. Tulkinta on yksinkertaistettuna valokuva-merkin ja viittauksen kohteen välisen suhteen oivaltamista. Valokuva syntyy mekaanisesti, mutta se on myös merkki, joka syntyy kuvaajan kokonaisvaltaisen elämyksen kautta ja joka viittaa itsensä yli kulttuurisesti jaettuun käsitteeseen.

siin. Kun valokuvaa tulkitaan sanallisesti, syntyneiden tekstien tutkijan eli tulkitsijan on verrattava omaa käsitystään valokuva-merkin ja sen tarkoitteen suhteesta kirjoitettuihin tulkintoihin. Niistä on yritettävä ymmärtää viittaussuhteet eli kuinka kirjoittajat ovat omilla tavoillaan ymmärtäneet valokuvan idean.

Valokuvan syntymekanismista johtuva monimerkityksisyys tarkoittaa myös tulkintojen moninaisuutta. Valokuvan lukuisat yksityiskohdat, kuvan synkroninen elementtirakenne mahdollistaa erilaiset, eri painotuksin tapahtuvat tulkinnat; koska valokuvalla ei useimmiten ole selkeää kohderyhmää, valokuvaaja ei voi yksiselitteisesti sitoa tiettyjä kuvaamiaan elementtejä tietyiksi merkityksiksi. Se mikä yhdelle on elämyksellinen elementti ja tunteikas merkki, on toiselle itsestään selvä, banaali tai kyynisen tunteen esiin nostava yksityiskohta.

Valokuvan ajallinen poikkileikkaus, sen tilannesidonaisuus virittää tulkinnan vastaamaan todellisuuden hahmottamisen tapaa; todellisuudessa ajallinen tapahtuma eli ajan diakronisen ulottuvuuden muodostavien tapahtumien ketju on se vastapari ja vertailukohta, johon valokuvan tulkinta aina palautuu. Yksittäinen valokuvan kaappaama tilanne muuntuu tulkinnassa tapahtumaksi, poikkileikatun ajan tilanteesta tulkitaan ajassa etenevä tapahtuma.

Valokuvan monimerkityksisyys voi toisaalta tarkoittaa myös valokuvan ja sen todellisen tarkoitteen, idean, välisen yhteyden epäselvää tulkintaa. Tällainen epäselvä tulkinta voi tarkoittaa esteettistä painotusta tai kuvan muotoanalyysiä korostavaa, lähes loppumatonta kuvailua. "Esteettisyys" ja "muotoanalyysi" ovat kuvatulkinnan kannalta hyvin samankaltaisia kuvaavia termejä: esteettinen voi olla käsitteellistä sommittelullista etäännyttämistä, jossa kuvan elementtien harmoninen järjestys rakentaa kauniin tai hyvänä pidetyn kokonaisuuden.

Valokuvan erilaisten tulkintojen, merkitysyhteyksien etsintöjen ja niistä kirjoitettujen tekstien tutkijan tehtävät kerroksellistuvat: tutkijan on "paljastettava" eli tultava tietoiseksi omista merkityksenannoistaan, omasta ennakkokäsityksestään, omasta tavastaan tulkita valokuviksi omia elämyksiään ja verrattava sitten tätä itseymmärryksensä tulosta aineistona käytettyihin kirjoitettuihin teksteihin – itse asiassa niistä tekemiinsä tulkintoihin. Tutkimustehtäväksi muotoutuu kysymys siitä, miten nämä tulkinnat kohtaavat: millaisten esioletusten varassa tutkija analysoi aineistoa, miten valokuvaa tietyssä intentionaalisessa tilanteessa tulkinneet ovat ymmärtäneet kuvan ja sen viittauskohteen välisen yhteyden, ja miten nuo tulkinnat sitten vastaavat tai poikkeavat tutkijan omista merkityksenannoista. Sen lisäksi tutkijan on elämyksellisen ymmärtämisen kautta yritettävä hahmottaa niitä perusteita, mitkä synnyttivät kuvaa katsovien vaihtelevat tulkinnat: millaisessa tilanteessa valokuvien analysointi on tapahtunut, millaisia motiiveja analyysin suorittamiseen oikeastaan oli ja minkälaista kulttuurista tilannetta tai viitekehystä analysointien tulokset heijastelevat.

Tällainen lähestymistapa kirjoitettuihin tulkintoihin ponnistaa hermeneuttisen metodin pohjalta, jossa tutkijan esiolettamukset ja omat merkityshorisontit kohtaavat käytetystä aineistosta esiin nousevat analyysit. Tämän tutkimuksen lähtökohtakysymyksenä on, miten kuvan muotokieli rakentaa kuvan kertovaa sisältöä ja minkälaisiin käyttöyhteyksiin valokuva voidaan perustellusti liittää.



Tutkijan ja kirjoituksista ryhmiteltyjen havaintolauseiden välillä tapahtuu dialogia, jonka oletetaan syvenevän uusiksi kysymysten ja vastausten kokonaisuusiksi. Dialogi vaatii joustavuutta: jos tutkija vain hyväksyy osan tai hylkää osan havaintolauseista sopimattomina, ne sijoitetaan pelkästään osaksi omaa näkemystä. Tutkijan tekemä oma kuvaluenta tai ennakkonäkemys ei saa olla sellainen normatiivinen kehikko, johon esimerkiksi tutkimukseen osallistuneiden kirjoituksista tehtyjä havaintoja verrataan. Myös tutkijan oma ennakkonäkemys muuttuu, täsmentyy, spesifioituu tutkimuksen kuluessa aineiston ”vaatimusten” suuntaisesti.

Jos tutkijan näkemys poikkeaa aineistosta tehdyistä havainnoista, seurauksena on ilmeinen hermeneuttinen kysymys, miksi? Vastatessaan tähän tutkijan on asetettava myös oma näkemyksensä historialliseen perspektiiviin, on otettava huomioon ennakkotiedot, -käsitykset ja -odotukset, jotka jo lähtötilanteessa muokkaavat ja ohjaavat havaintoja. Hans-Georg Gadamerin (2004, 33) mukaan tulkitsija, joka haluaa ymmärtää, ei saa jättäytyä oman sattumanvaraisen ennakkonäkemyksensä varaan sulkemalla korvansa tekstin sisältämältä näkemykseltä. Tekstin on annettava sanoa vapaaehtoisesti tulkitsijalle jotain. Toisaalta ennalta sitoutumisesta on oltava tietoinen, jotta teksti voisi ilmetä omassa toiseudessaan (emt., 34). Tutkimuksenkin tekijällä on omat ennakkokäsityksensä, jotka on erotettava tekstistä eli sen tulkinnoista nousevista näkemyksistä.

Valokuvatutkimukseni lähtökohtaolettamus on, että tulkitsijoiden kulttuurinen kokemuksellinen tieto, intentiot ja ennakkokäsitykset määrittävät osaltaan havaintoja ja merkityksenantoa. Historiallisuuden merkitys tulkinnoissa voidaan ymmärtää dekonstruktion avulla: nykyhetki rakentuu historiallisesti, mutta tulkinta ja ymmärtäminen eivät ole jäännöksettä selitettävissä pelkästään historiallisina tulkinnan tapoina, vaan tulkinta itsessään luo aina myös uusia merkityksiä ja myös tulkitsee historiaa. Jos tutkitaan erilaisia valokuvan käyttöyhteyksien perusteluja, voidaan olettaa, että myös nuo puhutavat rakentavat itsessään käyttöyhteyksiä, eivätkä pelkästään kuvaile niitä.

#### 1.4.5 Kontekstien suhteellisuus

Paul Ricœur (2000, 25-30) analysoi Saussuren puhunnan ja kielen semioottista perustaa erottamalla käsitteellisesti yksilöllisyyden kulttuurisesta. Tulkinnallinen viesti, kirjoitettunakin, on yksilöllinen, mutta sitä ohjaava ymmärtämisen koodi on kollektiivisesti jaettu. Sillä tuotetaan viesti ja se sisältää tietyt kulttuuriset käsitykset, konnotaatiot ja kokemusten joukon. Koodi voidaan ymmärtää semanttiseksi kokonaisuudeksi, kielijärjestelmäksi, mutta myös käsitekokonaisuudeksi, jonka alkuperää ei voida määrittää tai paikantaa yksiselitteisesti. Koodi on siis kulttuurisesti tiedostamaton. Kulttuurinen koodijärjestelmä antaa tulkinnalle ”perusvalmiudet”, jolta yksilölliset merkityksenannot ponnistavat.

Puheen, kielen ja tekstin tulkinnat korostavat näkökulmasta riippuen viestien tekstuaalisuutta, mutta voidaanko kyseisillä käsitteillä tarkastella eikielellistä, siis visuaalista esitystä? Voiko erityisesti valokuvaan soveltaa kieleen perustuvan kommunikaation mallia? Ovatko Saussuren *langue* ja *parole* tai

Ricœurin merkitys ja viesti vain tekstianalyysin käsitteitä? Tällaisia strukturaalisia malleja voidaan soveltaa mitä erilaisimpien viestien analysoinnissa, koska kaikki määrittelyt ja tulkinnat palautuvat joka tapauksessa kieleen. On vain huomioitava visuaalisen viestin olemus: valokuva ei viittaa pelkästään kuvaamiinsa objekteihin, vaan valokuvan synkroninen elementtien kaksiulotteinen joukko viestii samalla aina ei-nähtyä, mutta koettavissa olevaa. On siis huomioitava valokuva-merkin ja sen viittauskohteen suhde.

Ricœurin mukaan (2000, 62) puhuttu diskurssi suunnataan, osoitetaan johonkin tai jollekin. Teksti osoitetaan useimmiten tuntemattomalle lukijalle. Valokuvan vastaanottajaa ei yleensä tiedetä. Kuvan tulkitsijaakaan ei tunneta, mutta esittämisyhteys suuntaa tulkintaa: valokuva tulee ymmärretyksi tietyssä kontekstissa. Mutta voidaanko sanoa, että siinä missä konteksti määrittää tulkintaa, myös tulkinta määrittää kontekstin? Voiko valokuvan tulkinta määrittää tai suunnata esittämisyhteyttä? Ainakin valokuvia otetaan tiettyyn tarkoitukseen, jolloin esioletukset käyttöyhteyksien vaatimuksista pyritään huomiomaan.

Sanomalehdessä julkaistavaksi aiottu kuva konstruoituu kuvaajan käsitysten mukaisesti lehtikuvaksi, kotialbumiin suunniteltua matkakuvaa ei oteta julkistettavaksi taidegalleriassa eikä taidevalokuvaa pyritä käyttämään muistojen säilyttämisen. Kuvan käyttötarkoitukset, esittämisympäristöt määrittävät kulttuurisina koodeina merkityksenantoa. Mutta valokuva välineellisenä representaationa on aina myös "tulkittavissa", se siis luo kontekstinsa. Tätä luokittelevaa näkemystä korostaa myös Bourdieu esittäessään luokittelun tapahtuvan valokuvan sisällön identifioinnin virittämänä tunnistamisena (Bourdieu, 1990 89).

Tällaiset sijoittelut tulevat ymmärretyksi, kun valokuvatulkintaa tarkastellaan yli-yksilöllisten ja yksilöllisten tulkintojen kokonaisuutena. Viime kädessä tulkinta ei ole sidottu kontekstiin – tai sen laaja-alaisuus, sitovuus ja poissulkevuus vaihtelevat. Onko siis olemassa kontekstuaalista vapautta? Käyvätkö kaikki kuvat kaikkiin tarkoituksiin, jos niin halutaan? Käykö taidevalokuva uutiskuvaksi? Erityistapauksissa se lienee mahdollista, yleisesti ottaen vastaus on ei, koska taidevalokuva eräänlaisena kuvaajan subjektiivisten tuntojen ajattomana esityksenä sisältää vähäisessä määrin sellaista aktuaalista informaatiota, joka yleensä liittyy uutiskuvaan. Jos taidekontekstiin tarkoitettu valokuva kuitenkin ankkuroidaan tekstiin, siitä saadaan käyttökelpoinen myös sanomalehteen uutiskuvaksi. Valokuva ei silloin kuvaa konkreettia ja erityistä tapahtumaa, vaan se välittää tapahtunutta metaforisesti.

Valokuvaajan intentio ja valokuvan merkitys erkanevat, kun kuva siirtyy kuvanottohetkestä tarkasteltavaksi toiseen aikaan ja paikkaan. Valokuvalla on näin ainakin osittain Ricœurin mainitsema semanttinen autonomia (Ricœur 2000, 61). Tulkittavan tekstin semanttinen autonomia on seurausta tekijän intention ja tekstin merkityksen erottumisesta. Tässä erottuu tekijän tarkoitus tekstin tarkoituksesta. Teksti jää elämään itsenäisesti, ja ajan myötä tekstin tarkoitus alkaa merkitä enemmän kuin mitä tekijä tarkoitti luodessaan kommunikatiivisen tekstin.

Jos valokuva mielletään merkitykseltään itsenäiseksi, sisältää tällainen valokuvan luonnetta korostava määrittely eräänlaisen absolutismin harhan:

valokuva oletetaan syntymekanisminsa takia ”tekijättömäksi” kuvan syntyessä luonnostaan, fysikaalisten lainalaisuuksien kautta. Valokuvaaja on näkymätön, ja tuo näkymättömyys painaa piiloon myös valokuvaajan valinnat ja aktiiviset toimet valokuvan synnyssä. Jos valokuvan merkitysten synnyssä painotetaan kulttuurista lähtökohtaa, liittyy siihen eräänlainen intentioharha: käsitys siitä, että valokuvaaja rakentaa aikomuksellisesti yhden tietyn merkityksen, joka on piilossa ja siksi löydettävä valokuvasta. Kulttuuripainotuksessa unohtuu valokuvan mekaanisuus ja välineellisyys, mutta luontopainotuksessa unohtuu valokuvan konstruoituminen, sen representatiivinen luonne valintana.

Ilmeisesti käsitykset semanttisesta autonomiasta kuitenkin painottuvat eri tavoin valokuvan käytöstä riippuen. Valokuva sanomalehdessä, vaikkakin kuvaajan nimellä varustettuna, mielletään helposti todellisuuden ikkunaksi ja tekniikan toteuttamaksi, ”isättömäksi” ja luonnolliseksi, välineestä syntyneeksi. Taidevalokuva ei ole tekijätön – päinvastoin valokuvaaja on nyt taiteilijakuvaaja, jolla ymmärretään olevan omat aikomuksensa. Jos tällaisen taidevalokuvan merkitysulottuvuus jää epäselväksi valokuvaajan ja katsojan merkitysten kohtaamattomuudessa, tulkinta pysähtyy esteettiseen pintaan.

Kotialbumin valokuvia selitettäessä valokuva palautetaan tekijän aikomuksiin. Valokuvaajan tarkoituksien diskurssi suuntaa nyt voimakkaasti merkityksenantoa. Ajelehtivat, mahdolliset merkitykset ja tulkinnat palautetaan diskurssiin, kun kuvaaja tai hänen ”edustajansa” suuntaa puheensa kuvan katsojalle. Tällainen kotialbumikuva ei siis olekaan tekijätön ja tällaiseen käyttötarkoitukseen otetut kuvat ovat kulttuurisia. Valokuvaajalla on tietty tarkoitus, jota palautetaan ja varmistetaan diskursiivisella toiminnalla: katsomistilanteessa valokuvista puhutaan tai vähintään niille annetaan aika- ja paikkakoordinaatit.

Diskursiivinen valokuvan katsomistilanne voi myös vahvistaa kyseenalaistamattomia ja sisäistettyjä käsityksiä valokuvien funktioista. Albumikuvia katsellaan menneitten tapahtumien kuvallisina esityksinä, todisteina tapahtuneesta ja tapahtumaan liittyvistä tuntemuksista. Kuvat kehystetään kielellä. Kuvat tulevat luetuiksi, kun niihin annetaan todellisuuteen viittaava lukuohje. Muistojen tallennekuvat värähtelevät valokuvaajan läsnäolon ja poissaolon välillä; valokuvaajaa, kuvan tekijää korostaessaan diskurssi on kulttuurista. Mutta jos korostetaan kulttuurista tulkinnan ulottuvuutta, myös luonnolliselta ja luonnosta syntyneen näköiseltä tuntuva valokuva menettää itsenäisyytensä. Merkitykset eivät enää synnykään yksinomaan niistä olosuhteista, jotka sisältyvät valokuvaan (Sekula 1987, 86).

Kotialbumikuvat palautuvat kulttuuriseen diskurssiin vahvistaen samalla vapaa-aikaan ja arjen poikkeamiin liittyvien valokuvien ideologisia sisältöjä: valokuvissa poseerataan tietoisesti, hymyillään ja esiinnyttään myös tarpeen mukaan kollektiivisena sosiaalisena yksikkönä (Williamson 1988, 20-21). Tällainen kuvaamistapa heijastelee mainonnan tapaa markkinoida valokuvausta mielikuvilla: kuvaaminen on hauskaa ja helppoa, tekniikka ei ole este, kamera on helpokäyttöisenä välineenä lähes näkymätön ja todellisuus piirtyy kuvaksi vaivattoman automaattisesti. Uusia tarpeita luodessaan mainosvalokuva hyödyntää perhettä kulutusyksikkönä. Se voi käyttää jopa kotialbumikuvia tuottei-

ta esitellessään, mutta ennen kaikkea mainoskuva kertoo, miltä tulisi näyttää, miten toimia ja mitä tulisi kuluttaa (Williamson 1988, 21).

#### 1.4.6 Esioletuksista lukemiseen ja lukutaidon hankintaan

Valokuvan käyttökategoriat toimivat eräänlaisina ymmärryshorisonttien historioiden ilmentyminä. Hans-Georg Gadamer (2004, 39) käyttää termiä vaikutushistoria, joka sisältää ajassa toimineet erilaiset ymmärtämiset, tulkinnat ja sovellutukset. Itse asiassa tulkintaperinne siirtää, suodattaa ja välittää sekä kirjallisen että visuaalisen tekstin.

Kokeminen, ymmärtäminen edellyttää henkilökohtaisuutta tai henkilökohtaistumista: asia "koskee" tulkitsijaa – se koskee tavalla joka herättää myös tunteita, samaistumismahdollisuuksia ja tarjoaa lähtökohdaksi kysymyksen: "mitä tiedän nyt enemmän kuin ennen tätä?" Henkilökohtaisuuden ymmärtäminen synnyttää siten henkilökohtaiset sovellutukset, kyselyn ja dialogin teoksen eli tekstin tekijän, itse tekstin tai tekstin tulkitsijan kanssa. Toisaalta tekstin muotokieli, ilmaisu, herättää tuon dialogin, tarjoaa siis sille mahdollisuuden.

Jos tekstillä ajatellaan olevan yksi kätketty merkitys, yritetään herännyt dialogi pelkistää tekijään ja hänen aikomuksiinsa. Toisaalta merkityksen etsiminen ja ymmärtäminen tai ymmärtämättömyys tuo esiin taas yhden termin: Augustinus puhuu "sisäisestä sanasta", joka korostaa tekijän intentionaalisuuden takaista dynamiikkaa. Tuo sisäinen sana viittaa gadamerilaisittain kaiken sanomisen mahdottomuuteen, eikä alkuperäistä, oikeaa tai "todellista" merkitystä voi sellaisenaan, sanoilla tai ilman niitä, koskaan löytää.

Kun valokuva representoi, uudelleen esittää ja edustaa kuvattua, ilmaisee ja tulkitsee samanaikaisesti, tätä ulospäin suuntautuvaa representaatiota leikkaa tulkinnan rekonstruktio, joka pyrkii "kuvaan sisälle", dialogiin sen kanssa. Tulkinnallinen ymmärtäminen rekonstruoi teoksen kahdella tasolla: ensiksi ilmiasun tasolla, nähdyn luetteloinnin ja nimeämisen tasolla. Toiseksi rekonstruoidaan sivumerkityksiä, siitä mitä nähdään edetään siihen, mitä luullaan nähdyn eli tulkinnalliseen dialogiin, jonka voi ajatella toimivan barthesilaisittain konnotatiivisella tasolla, mutta myös assosiatiivisella tasolla. Jos konnotaatiot ovat kulttuurisia, assosiaatiot eivät inspiroidu vapaasti teoksesta, vaan nekin ovat merkityshorisonttien tuottamia. Katsojan tulkinta sitoutuu tilanteeseen ja ymmärryshorisonttiin. Kun valokuvaaminen on myös ei-kuvaamista, siis valikoivaa kohteen siirtämistä kuvaksi, kuvan katsominen on ei-katsomista, toisin-näkemistä.

Valokuvaajan aktiivisuuden ja hänen toimintansa merkityksellisyyden korostaminen ei tarkoita kuvan katsojan passivoimista vain yhden merkityksen vastaanottajaksi. Ymmärtämisen synnyttämä dialogisuus edellyttää passiivisen vastaanottamisen, sidotun merkitysulottuvuuden tai tarkoituksen etsimisen sijaan aktiivista vuoropuhelua, keskustelua ja merkitysten tuottamista. Merkitykset, siis se, mitä valokuva minulle merkitsee, syntyy vasta tuossa dialogissa.

Oikeaa tai väärää tulkintaa ei voida osoittaa olevan olemassa, mutta toisinnäkijän huomioiminen voi rikastuttaa omaa merkityshorisonttia, suhteellistaa omaa absoluuttista merkityksenantoa lähestyntyä tulkintaa. Valokuvan oletetun totuudellisuuden huolehtimisesta, kuvamanipulaation kavahtamisesta,

valokuvan tulkinnan lukkiutumisen toteavuuteen ja kuvan indeksikaalisuuteen voidaan vapautua hyväksymällä se, että tulkinta ei ole pelkästään kuvan kielellistä toistamista, mentaalisen kopion laatimista kuvasta, vaan tulkinnan ymmärtämistä jonkin perspektiivin hallitsemiseksi käsityksiksi. Tulkinta laajenee myös keskustelua käyväksi ymmärtämiseksi, kun tiedostetaan omien käsitysten refleksiivisyys, tietoisuus niiden suhteellisuudesta.

Valokuva on viesti: se on kommunikaatiota, jossa muodon hallinnalla siirretään vastaanotettaviksi erilaisia sisältöjä. En tarkastele kuvan merkitystä tai osuutta tiedotuksessa tai sen joukkoviestinnällisiä vaikuttamiskeinoja sinänsä. Tavoitteena on pikemminkin kiinnittää tarkastelu kuvan vastaanottoon ja erityisesti kuvan käyttöfunktioille annettuihin merkityksiin. Tavoitteena on hahmotella valokuvan tulkintaa, jossa korostuvat sekä kuvan käyttötarkoitusten ohjaamat tulkinnat että ne valokuvan perusominaisuudet, joilla operoimalla valokuvaaja suuntaa viestiään ja sen mahdollisia merkityksiä.

Tällaista kuvanlukemallia voidaan käyttää, kun visuaalista joudutaan purkamaan sanoiksi. Visuaalisen viestin vastaanottamisessa ei pidä kuitenkaan unohtaa elämyksellisyyttä, joka mielenkiinnon herättäjänä voi olla koko tulkinnan lähtökohta. Tällainen tulkinta voi edetä katsojan tuntemusten ja jopa kokonaisvaltaisten aistimusten kautta kuvan tarinaluonteeseen, siihen käyttöympäristöön, missä kuva kertoo ja niiden kuvakielen vaikutusten sanallistamisiin, joita kuvaaja hyödyntää viestiään suunnatessaan.

Kieli on keskeisessä asemassa valokuvaviestien vastaanottamisessa ja tulkinnassa. Puhuttu tai kirjoitettu kieli symbolisena järjestelmänä tarjoaa mahdollisuuksia vaihtuviin näkökulmiin ja erilaisiin painotuksiin. Kirjailija luo teoksen, joka "luettavan" pääsisältönsä lisäksi mahdollistaa aina erilaisia lisä- ja sivumerkityksiä tulkinnoissa. Juuri siksi Aleksis Kiven seitsemän veljeksien työläs lukutaidon hankinta käy hyvästä metaforasta valokuvan kielen, sen oman aapiskirjan hallintaan<sup>11</sup>. Mielikuvat lukemaan oppimisesta toimivat tässä tutkimuksessa sekä valokuvan tulkinnan prosessin rakentumisen apuna että kuvaajalle välttämättömän "kieliopin" hallinnan opettelemisen vertauskuvana.

Mitä Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* sitten tarjoaa sellaista, jonka avulla voidaan yrittää ymmärtää myös valokuvauksen olemusta? Pirjo Lyytikäinen kuvaa kirjassaan *Vimman villit pojat* Kiven romaania transgressiivisen energian purkaukseksi (2004, 10). Romaani on kansanomaisen, karnevalistisen ja transgressiivisen. Karnevalistinen erottuu liikkeessä olevana pysähtyneestä ja ylevästä, se on samalla kansanomaisen groteskia, joka tarkastelee ilmiötä muutoksessa, syntymän ja kuoleman, kasvun ja muotoutumisen metamorfoosissa (Bahtin 2002, 24-25).

Veljesten lukemaan oppiminen, a-p-c-kirjan haltuunottaminen toimii metaforana sille, kuinka hallita valokuvauksen omaa kieltä valokuvan konstruomiseksi. Kun lukutaito on veljeksille yksi hyväksyttävä siirtyminen kulttuuri-

<sup>11</sup> *a-p-c-kirjaa* tavailevat Aleksis Kiven seitsemän veljestä. Käytän tutkimuksessani Kiven rikkaita, mielikuvia herätteleviä lauseita valokuvauksen oman kielen etsimisessä. Seitsemän veljestä ilmestyi ensin neljänä vihkona 1870, yhtenä niteenä 1873. Otsikkolainaukset sekä tekstin sisällä olevat lainaukset olen ottanut vuoden 2000 Otavan julkaisemasta taskukirjasta.

seen yhteisöllisyyteen, on valokuvauksen luku- ja kirjoitustaito samalla tavoin tärkeitä valokuvaajalle ja kuvan katsojalle. Valokuvan tekninen toteuttaminen ja muotokielen hallinta ei toisaalta vielä vapauta ilmaisua eikä myöskään sinällään sido sitä. Valokuvaus kuuluu tiukasti kulttuuriin, se ei toteuta osaamattoman ideoita luonnostaan, välineen ominaisuuksien automatismilla, eikä siis tuota automaattisesti onnistunutta lopputulosta.

Muotokielen rajojen rikkominen, transgressio, valon, tilan ja ajan perusilmaisumuotojen ylitys kuvaksi asti vaatii tietoista kulttuurin sisällä tapahtuvaa toimintaa. Tällainen vimman villitsemä, myyttis-romanttinen toiminta ei tietenkään sulje pois loogis-lineaarista valokuvausta. Jokaisen transgression on oltava tietoista, jokainen kyseenalaistaminen voi tuottaa uutta ymmärrystä ilmaisun perusmuotojen merkityksistä. Uusi ymmärrys voi osoittaa valokuvaukseen liitettyjen perusilmaisumuotojen – oikeastaan fyysikaalisen perusilmaisun muotojen – kulttuurisen sopimuksenvaraisuuden.

Kun sitten August Ahlqvist törmää sivistyksen vartijana tähän groteskiin romaaniin, joka on huono, raaka, ruma ja ikävä, on se myös mielenkiintoisesti ”Scottiin verrattuna kuin kalmukien buddhankuva verrattuna Belvederen Apolloon” (Lyytikäinen 2004, 13). Belvederen Apollo nousee kriteeriksi myös Henry Talbotilla, jonka mukaan tasapuolinen valokuvauskone kuvaa niin nuohojapojan kuin Belvederen Apollonkin (ks. esimerkiksi Jussim 1989, 18).

Apollon, klassisen kreikkalaisen estetiikan ylevä esimerkki, on myös sivistyksen ja estetiikan voiton toteemi, se edustaa kaikkea sitä mihin kansanomaisen groteski ei ylhäältä alaspäin tarkasteltuna pysty. Klassinen eurooppalainen taide esiintyy normatiivisena kategoriana tai siinä esiintyvä klassinen ihanteellisuus on normatiivista; sitä ei kyseenalaisteta vaan sitä käytetään selityksittä mittapuuna taiteissa. On selvää, että ylevä näin määriteltynä haastaa transgressiiviseen vastaiskuun ilmaisun vapauden puolesta.

Lyytikäinen tarkastelee Kiven romaania transgression ilmiöiden ja Mihail Bahtinin karnevalistisen lajitradition valossa (Lyytikäinen 2004, 16). Transgressio vapaudenkaipuuna, mukavuudenhaluna ja toimintaedellytysten ja motivaation turvaamisena edellyttää yhteisön normien ja jopa lakien rikkomista. Kyse voi olla rikkomuksesta, mutta yleisemmin transgressio on rajojen ylittämistä ja normien rikkomista; se on ylitys ja synti, rikos, väkivaltaista toimintaa, vallankumousta, poliittista kapinaa; ”se voi olla eroottista, väkivaltaista, uskonnollista, ekstaattista, poliittista, tekstuaalista, taiteen avant-gardea, luovuutta tai rikkollisuutta.” (Lyytikäinen 2004, 18). Toisaalta rajojen ylittäminen voi tuottaa iloa, naurua ja leikkiä sekä ajatuksia vapaudesta ja nautinnoista.

Jos omassa tutkimuksessani korostan a-p-c-kirjan osaamisen välttämättömyyden tavoin lukutaitoa valokuvaajalle, eikö se ole transgression mahdollisuuden kieltämistä, sopeutumista kulttuuriseen kaanoniin? Tällaisen oppimisen vaatimus ei kiellä transgressiota, koska se juuri edellyttääkin normien olemassaoloa. Kun raja ylitetään, tehdään raja samalla näkyväksi. Säännöt, käytännöt, tottumukset itsessään implikoivat mahdollisuuksia etsiä myös muita ilmaisutapoja. Valokuvan a-p-c-kirja, valo, aika ja tila, rakentavat perustavalla tavalla valokuvan, mutta ne eivät voi olla valokuvaksi määritellyn ainoat sitovat käsitteet, vaikka ne saattavat olla hyvinkin kulttuurisesti oikeiksi käsitettyjä: hyvä

valokuva olisi siis tarkka ja terävä, oikein valotettu ja liikkeen pysäyttävä otos todellisuudesta.

Veljesten siirtymiset Jukolan ja Impivaaran välillä ja heidän vastoinikäymisensä näillä matkoilla kaikuvat metaforisesti siinä maisemassa, jossa valokuvaajat ja teoreetikot liikkuvat. Valokuva kytketään milloin luontoon, milloin kulttuuriin. Tekniikkauskollisuus ja ilmaisunvapaus rakentavat ääripäät valokuvauksen ymmärtämiselle. Kun lukutaito on opittu ja veljekset asettuneet aloilleen sivistyksen pariin, voi järjen valo ja aurinko alkaa paistaa. Sama logiikan ja rationaalinen apolloninen auringonvalo kuuluu sitkeästi myös valokuvauksen aakosten ja aapisen hallitsemaan maailmaan.

#### 1.4.7 Luonto, kulttuuri ja valokuva

Tämä tutkimus käy dialogia Kiven veljesten lukemaan oppimisen kanssa, se on myös dialogia luonnon kulttuurillistamisen kanssa. Siinä prosessissa toimijasta tulee sankari: veljekset pyrkivät kohti kulttuurista hyväksyntää, samalla kun heidän toiminnallisesta historiastaan tulee sankarien ja valloittajien historiaa.

Veljesten asettuminen Impivaaraan aloittaa uuden vaiheen luonnon kulttuurillistamisessa. Kaaokseen etsitään järjestystä: onnettomuudet ja kohtalon koettelemukset saavat veljekset hakeutumaan tunnetun sivistyksen ulkopuolelle. Apua haetaan vetäytymisestä Impivaaran korpeen, ei kuitenkaan rosvoiksi yhteiskunnan normien ulkopuolelle, vaan uudenlaista elämän hallintaa etsimään ja toteuttamaan. Tunkeutuminen villiin, neitseelliseen luontoon, sinne mihin isän perimä veljeksiä vetää, on luonnon haltuunottamista, kesyttämistä ja sen kulttuurillistamista.

Luonnossa liikkuva valokuvaajakin saalistaa ja tavoittelee ennennäkemätöntä. Luontoa otetaan haltuun pieni palanen kerrallaan, aikaviipaleina. Kulttuuri tunkeutuu luontoon ja etsii sieltä esteettisyyttä tai villiä luontoa, eläinten "luonnollisuutta". Ihanne on, että (mies)kuvaajat pystyisivät tunkeutumaan neitseelliseen ja koskemattomaan luontoon, maaäidin helmaan tai sen turvassa. Jos kuvaaja tuo saalistusreissuiltaan onnistuneita otoksia, arvostus tietysti kasvaa. Siksipä tällaisen valokuvan manipulointi, kaikkinaisen lavastaminen tyhjästä on rikos sekä valokuvan oletettua puhtautta kohtaan, sen "luonnostaan" syntymistä tai neitseellistä syntymistä kohtaan että rikos kaikkia luonnon valokuvaajia kohtaan. Sankarin on saatava valloittaa ja osoittaa valloituksensa kohde.

Luonnon kuvaajalle osa arvostuksesta tulee valokuvaamisen tekniikan hallinnasta. Luonnon kulttuurisen hallinnan halua osoitti myös Jukolan Jussin kehoitus aapiskirjan mukaanottamisesta naimaanmentäessä:

JUHANI. Käykäämme juoneen. – Herrajesta! Mutta eihän auta, vaan käykäämme juoneen täyttä päätä. Pussimme jätämme ulkopuolelle muorin mökkiä, ja Lauri, jolla ei ole tässä lähteessä yhtään nautaa, vartioikoon niitä sioilta. Mennään nyt! ja astukaamme morsiushuoneeseen aapiskirja kourassa; se antaa meille vähän niin kuin juhlallisuutta.

EERO. Liioinkin jos kukkolehden näkyviin käännämme.

Mäyränä nummia tonkiva Lauri oli kuin kotonaan luonnossa, neitseellisessä koskemattomassa luonnossa, ja jätettiin naimakaupasta, (naisen) luonnon miehisestä kulttuurillistamisesta ulkopuolelle omaisuutta vahtimaan. Todellisia piirteitä omasta luonteestaan Lauri paljasti veljesten jäätyä härkäläuman piiritämäksi. Nyt luonnonhelmassa oli vastakkain kaksi mylvivää uroslaumaa, toinen *elämöitsevä härkäliuta* (emt. 176), toinen kivellä istuva veljeslauma, *hikoillen ja puhaltaen peloittavasti* (emt. 177). Juotuaan veljesten kannusta *joltisen siemauksen viinaa* (emt. 189) Lauri elämöi aikansa kivellä ja pitää hiljaiseksi tunnettuna miehenä yllättävän pitkän saarnan. Taidokkaalla retoriikalla hän käsittelee naimakauppoja, miehen kulttuurillistamista, johon kauppaan toki miehen luonto tuntuu luonnostaan vetävän. Simeonin mielestä saarna on jumalatonta, ja hän kysyy Laurilta, osaatko juupeli lukea?

LAURI. Se vasta kysymys: osaatko pappi lukea. "Minä osaan lukea ja veisaan enkä koskaan kesken seisa; niin pitkä virsi kuin navetan seinähirsi". Mutta papin tulee messuta, eikä veisata. Minä messuan ja pikku-Eero vastaa.

Kivi 2000, 198

Laurin metaforinen vastaus on kuin luontovalokuvauksen peruskurssin lopettajaiset: perustekniikka on itsestään selvästi hallinnassa eikä sitä tarvitse kyseenalaistaa, tärkeämpää on keskittyä siihen, mihin koulutusta nyt on saatu: kuvaamiseen, luonnon haltuunottoon. Siinä puuhassa pitäisi pystyä keskittymään sisältöön, ei muotoseikkoja korostavan kieliopin hallintaan: papin tulee messuta eikä veisata taikka lukea.

Laurin lausahdus voi korostaa myös sitä, että kuvaajan on keskityttävä kokemiseen, itseilmaisun esiintuomiseen, ei kieliopin seuraamiseen eli lukemiseen. Toisaalta Laurin humalainen halu vapautua lukemisesta tai veisaamisesta vaatii vastapoolikseen Eeron, veljessarjan nopeimman lukemaanoppijan kommentointia. Kulttuurista ei vapaudutakaan helpolla, se on ainakin osittain sisäistetty, eikä Lauri ole poikkeus. Kokemisen korostaminen ja teknisten vaatimusten noudattaminen ovat valokuvaajan asennoitumisen kaksi ääripäämahdollisuutta.

Kahden uroslauman kohtaaminen päättyy tekniikan mahdollistamana veljesten "voittoon": härät ammutaan, jotta itse säilyttäisiin hengissä. Luonnon kokeminen muuttuu lopulta luonnon alistamiseksi – mitä periaatetta voivat myös valokuvaajat miettiä: kameralla metsästetään koskemattoman luonnon esteettisiksi arvioituja näkymiä tai tunkeudutaan ihmettelemään eläinten maailmaa ja niiden hengissä selviämisen taktikoita. Kuvaajalla ei reissulta palatesaan ole repussa veristä härän lihaa, vaan digitaalikameran muistikortilla joukko metsästäjänsankarin otoksia.

Sankarikuvaajat saalistavat useilla rintamilla; tavoitteena voi olla raivata kameralla näyttävää tiedonväylää barbaarisuuden viidakkoon, ja tästä itsensä uhraavasta ja jopa kuolemalle alttiiksi asetetusta toiminnasta on tuloksena vaikuttavia otoksia kuvatoimistoille tai päivittäislehtiin ihmisistä, joilta ei välttämättä ole kysytty suhtautumisestaan valokuvattavana olemiseen.

Jokaista hyvää saalista, jokaista koskettavaa, epäilevää, hätäistä, pelästynyttä tai uhmakasta katsekontaktia hyödyntävää henkilökuva kohti voi esittää



myös kysymyksiä: mitä kuva viestii, siirtää ja välittääkö kuvaaja kuvattavista? Minkälaista riistoa valokuvaaminen on? Kuvaamisen motiivit ovat moninaiset: kuva heijastelee sekä ammattitaitoista valokuvaamista, julkaisijan toiveita että korostetusti myös valokuvaajan halua ikuistaa itsensä ainakin yhdellä valokuvalla jopa valokuvauksen historiaan.

Valokuvan muotoseikat, ilmaisun rakentuminen valon, ajan ja tilan perusominaisuuksille toimii sekä huomioarvoa että todellisuusarvoa mahdollisesti lisäävänä ominaisuutena, mutta ei riitä selittämään valokuvan joustavaa käyttöä vaihtuvissa konteksteissa. Valokuvaaja voi kehittää tulkinnallisesti hyvin näyttäviä ratkaisuja kameran suljinajalla; valokuvan aikaa pysäyttävän perusominaisuuden hyväksikäyttö voi olla vahvan dramaattista, se voi korostaa hetken ja tilanteen teatraalisuutta, mutta samalla se kuitenkin korostaa tietyn kuvattun kohteen ominaisuutta tietynä hetkenä tietyssä paikassa. Ajan pysäytyksellä, poikkileikkauksilla voidaan rakentaa lineaarisesti elokuvan tapaan etenevää aikaa kuvaten tapahtumasarjaa, jossa yksittäiset kuvat rakentavat sekvenssejä hetkestä toiseen.

Lähestymistapa voi kuitenkin olla myös hienovaraisempi, yksittäisistä kuvista ei rakenneta juonellista sarjaa, vaan kuvat kertovat jotain laajemman tapahtuman tai tematisoinnin kuvittajina. Tällaisessa tapauksessa valokuvat voivat laajeta kuvaamaan ei niinkään yksittäistä tilannetta, vaan tapahtumaa, ja vieläpä laajempaa, kulttuurista ulottuvuutta. Fysikaalinen aika laajenee poikkileikkauksesta kohti sosiaalista ja kulttuurista aikaa, jolla ei ole selkeätä "alkua". Valokuvat kertovat näin jotain kulttuurista.

Valokuvan sisältö voi siis nousta yksityiskohtien kuvaamisesta yleiselle tasolle. Merkitys muodostuu induktiivisesti osista kohti kokonaisuutta tai kohteen ominaisuudet laajenevat kulttuurisiksi ominaisuuksiksi. Valokuva ei kuvaakaan silloin yhtä tiettyä ihmistä, vaan kuvastaa kulttuuria, ihmisten tapoja tai suhtautumista ympäristöönsä.

Jonkun kuvaksi kaapatun paimentolaisen irvistys voi olla merkki reaktiosta hiekkamyrskyyn, toki sen voi tulkita yksityiskohtaisuudessaan myös henkilön luonteenpiirteen paljastajaksi tai reaktioksi kuvaajan tunkeilevuuteen. Tällaisten tulkintojen epämääräisyys, vaihtelevuus, ailahtelevuus tai selkiytymättömyys ja moninaisuus voivat kaikki vaikeuttaa kuvan sopeutuvuuden ymmärtämistä<sup>12</sup>. Valokuvan sisällön monitulkintaisuus voi mahdollistaa erilaiset käytöt, mutta samalla monitulkintaisuus voi johtaa valokuvan kokemisen "huonona", "väärässä paikassa olevana" tai "erikoisuuden tavoitteluna".

Valokuvan muotokielen hallinta ja sisällölliset valinnat eivät siis riitä selittämään valokuvan sopeutuvuutta. Jos sanomalehdissä olleista valokuvista rakennetaan jonkinlainen vuoden kuvat -näyttely galleriakontekstiin, kokonai-

<sup>12</sup> John Bergerin (1987, 30) esimerkki valokuvan monitulkintaisuudesta on lähikuva miehestä ja hevosen päästä. Kuva herättää joukon kysymyksiä: Ajoittuuko kuvausmenetelmä 1900-1920 lukujen väliin? Otettiinko kuva Kanadassa, Alpeilla vai Etelä-Afrikassa? Miksi kuva otettiin? Mitä se merkitsi valokuvaajalle? Onko mies viimeinen ratsupoliisi (hymy muuttuu nostalgiseksi), farmien tuhopolttaja (hymy muuttuu luihukseksi), otettiinko kuva ratsastusretken jälkeen tai sitä ennen (levoton hymy tai vaatimaton hymy)?

suuden tulkinta on kuin pikajuoksijoiden maaliintulon arvioimista maalikameran kuvan sijaan taiteellisenä tai esteettisenä suorituksena. Esilläolevat lehtikuvat ovat varmasti teknisesti hallittuja ja sisällöllisesti juttuja täydentäviä. Mutta kun tekstiankkurin tuki puuttuu, sisältö voi jäädä tulkinnallisesti heitteille, köysi irtoaa ja kiinnittymisen sijasta alkaakin ajelehtiminen – ja joskus mennään hyvinkin kauas kivikolle.

Valokuva ankkuroi ja sitoo aikaa ja on samalla itse aikaan sidottu. Ero näkyy nopeassa teknologisessa muutoksessa: kun joitain vuosikymmeniä sitten metsurit raivasivat joukolla ankaralla työllään metsää ja asettuivat myöhemmin kyläkuvaajan ikuistamaan potrettiin, nykyään moninkertaisesti heidän työmääränsä hoitaa yksi mies ja kone, jonka edessä urakoitsija sitten poseeraa kuvaajalle digikameralla otetussa kuvassa. Ero on tulkinnallisesti nostalginen ja siksi romanttinen, mutta vääjäämättömyydessään se voi uusille kuvankatsojasukupolville olla vain toteamus luonnollisesta koneellistumisesta.

Seitsemän veljeksien ankara metsänraivaus oman elämisen turvaamiseksi on varmaan monelle historiaa, jopa fiktiota. Joka tapauksessa se on heille kaukaista menneisyyttä, jota ajatellaan karkeana yleistykseenä arvostavan vain ”menneessä kiinni olevat”.

”Ja loppui työ ja raataminen ulkona, jossa kaikki jo lepäsi kinosten alla, mutta pirtissä jo alkoi askare toinen, askare aapiskirjan kanssa tuolla pöydän ääressä. Ahkerasti harjoittelivat veljekset lukua taas, ja heidän taitonsa karttui, vaikka vähitellen. Lukivat he jo kelpo lailla sisältä, ja kävivät nyt puuhaan oppiaksensa ulkoa aapiaisen kappaleita; jämäten ja höristen joka nurkassa nyt pyrittiin kohden kukkoa.”

Kivi 2000, 283

Veljesten aineellisen kulttuurin sitkeää rakentamista seuraa konkreettinen hyvinvointi, mutta sitten alkaa toinen, henkisen kulttuurin vaikeampi viljely, veljesten lukutaidon opettelu. Aikaa ja energiaakin riittää nyt istua tuvan ison pöydän ääreen ja keskittyä lukemisharjoituksiin.

Koska valokuvaus perustuu välineisiin, hyödynnetään valokuvauksen teknologiaa kaupallisesti. Hyvien kuvien esitetään syntyvän jollei automaattisesti, niin ainakin helposti ja vähällä vaivalla sekä ennen kaikkea hauskasti. Valokuvan kielioppia, lukutaitoa ei tarvitsisikaan opetella, koska kamera tekee sen kuvaajan puolesta. Hyvän välineen ajatellaan tuottavan hyviä kuvia – tällainen valokuvauksen välineellisyysajattelu saattaa iskostua kuvaajan mieleen niin voimakkaasti, että vastaavasti huonolla kameralla ei ajatella voitavan saada minkäänlaisia onnistuneita otoksia.

”Tavallisella kameralla otettuja tavallisia kuvia” on hyvin yleinen omiin kuviin liitetty määre – oikeastaan puolustelu tai perustelu kuvien oletetulle huonolle laadulle. Kuvia pidetään todellakin huonoina, sillä ”mitäänsanomattomia” tai ”sisällöllisesti köyhiä” -määritelmät vaativat jo kuvatulkintaa, omien kuvien kriittistä ja etäännyttävää tarkastelua. Valokuvauksessa ”aineellisen hyvinvoinnin” hankinta konkretisoituu eräänlaiseksi välineurheiluksi, mutta sitä ei välttämättä seuraa henkisen hyvinvoinnin kartuttaminen, kuvanlukutaidon hankinta. Voi käydä nimittäin niin, että teknologiset innovaatiot ovat kiinnos-

tuksen kohteina, ei se, mitä välineillä voisi aikaansaada. Puhumattakaan siitä, mitä otetuilla kuvilla oikein tekisi.

Hyvät välineet eivät tietenkään automaattisesti tuota hyviä kuvia, eikä erikoinen ympäristö tuota automaattisesti erikoisia kuvia. Tarvitaan sen lukutaidon ylösrakentamisen a-p-c-kirjan perusteiden hallintaa. Kuvaamisen perustekniikka on tietysti välttämätön edellytys valokuvaamiselle, jos haluaa tuottaa mielikuvia vastaavia valokuvia. Perustekniikka on välttämätöntä, mutta ei riittävää kuvaamisessa; vielä tarvitaan kuvien lukutaitoa kuvien toteuttamiseksi ja halua tai tarvetta ilmaista jotain tällä välineellä. Lukutaitoa seuraa kirjoitustaito, joka paranee harjoittelemalla. Joillekin riittää perusteet, jotkut haluavat kehittää taitoaan kykyjensä puitteissa. Yhteistä sekä lukemiselle, kirjoittamiselle että valokuvaamiselle on, että taito karttuu harjoittelemalla ainakin johonkin pisteeseen asti. Valokuvaamaan oppii vain valokuvaamalla – *jämäten ja höristen*.

Tarkoitukseensa sopivien valokuvien aikaansaamiseksi kuvaaja tarvitsee välttämättömät perustaidot: sekä kuvien luku- että kirjoitustaitoa. Sattumalta voi tietysti onnistua, mutta ilmaisunhalun kasvaessa ongelmat kasvavat ilman perustaitoja. Ammatissa menestymisen saattaa luku- ja kirjoitustaidoton huomata kovin nopeasti hyvin hankalaksi. Arvostus on normatiivista ja sanktioitua. (Kuvan)luku- ja kirjoitustaidottomankin on veljesten aapisurakan tavoin käytävä työhön ja siten mahdollistettava kaikenpuoleinen menestyksensä:

” TUOMAS. Mutta nytpä miehet lukemaan, nyt aapiskirja kouraan ja sanaa päähän vaikka halkonuijalla.  
AAPO. Lausuitpa jotain, josta, jos niin haluamme, syntyy meille uusi onni... Koettaa tahdomme, sillä tämä pykälä on mahtava. Katsokaat: ellemme osaa lukea, niin laillinen vaimokin on meiltä kielletty hedelmä.”

Kivi 2000, 274-275

Aarne Kinnunen (2002, 97) arvioi lukutaidon olleen tärkeää ennen kaikkea miehelle. Lukutaitovaatimus ajaa veljeksiä kohti yhteiskunnan sanktioitua käyttäytymismallia. Veljekset elivät aikana, jolloin lukutaitovaatimukset alkavat heijastaa kulttuurin murrosta. Painetun sanan haltuunotto on ennen kaikkea kristillisen sanoman hallintaa; Raamattu ja katekismus ja muut kirkolliset kirjoitukset ovat sosiaalisesti merkittävimpiä tekstejä, joiden vähäinenkin hallinta mahdollistaa seurakunnan ja koko sosiaalisen yhteisön jäsenyyden. Yhteiskunnan kehitysvaihe, jossa ei tarvitsekaan osata lukea, oli veljeksiltäkin auttamattomasti jo mennyt. Heidänkin on siis noudatettava yhteisön normeja, jotka heijastelevat kulttuurin muutoksia.

Sosiaalisen yhteisön hyväksyntää veljeksetkin tavoittelivat, ja samalla tavoin valokuvaajaa sitoo sekä institutionaalinen että sisäistetty funktionaalinen valokuvan määrittely, jonka perusta on välineen hallinta, kyky operoida välineen ilmaisun kielellä. ”Hyvän valokuvan” määrittelyn laajimpana kehyksenä toimii kulttuurinen määrittely, jonka mukaan tietyt käyttötarkoitukset ohjaavat kuvaamista ja kuvakäsityksiä. Määritteet ovat sisäistettyjä; oman taidon, näkemysten ja mieltymysten lisäksi jokaisen kuvaajan työn tuloksiin vaikuttaa se, mihin tarkoitukseen hän kuviaan ajattelee ottavansa.

## 2 "HA´E HERRAN TÄHDEN SE PUNAKANSINEN AAPISENI, SINÄ JUNKKARI."

### 2.1 Mielikuva

"Onhan kuva oikeastaan vain sekava merkkivyyhti, ja sen pahansuopa voima johtuu merkitysten epäselvästä ja riitasointuisesta kokonaisuudesta, niin kuin miljardien vesipisaroiden putoaminen ja toisiinsa iskeytyminen muodostaa myrskyn synkeän mylvinnän eikä kristallinkirkasta yhteissoittoa, jonka yli-inhimillisen erottelukyvyn omaava korva osaisi kuulla. Oppineelle kuva ei ole mykkä. Sen villi karjunta avautuu moniksi suloisiksi sanoiksi. Täytyy vain osata lukea..."<sup>13</sup>

Reilut kolmekymmentä vuotta sitten sain joululahjaksi kätevää kasettia käyttävän kameran, jonka hankkimiseen oli tarvittu pienen rahasumman lisäksi koko joukko virvoitusjuomapullojen korkkeja. Kamerassa oli filminsiirtorulla, luottamusta herättävä laukaisin objektiivin kyljessä sekä objektiivin molemmin puolin kaksi metallivipua, jossa toisen päällä luvut 16-11-8 ja toisen päällä auringon ja pilveen menneen auringon kuvat sekä salaman kuva. Paljon ei ollut säädeltävää ja kun pääasialliset ohjeet noiden numeroiden käytöstäkin löytyivät kameran taakse painettuna, kuvaaminen alkoi vaivattomasti ja luontevasti.

Kohteet tuntuivat valitsevan kuvaajansa: kaikki se, missä olin tottunut elämään, alkoi näyttää mielenkiintoiselta kameran etsimen läpi tarkasteltuna. Kuvaamisen motiivina oli, kuten amerikkalainen valokuvaaja Garry Winogrand on todennut, halu nähdä, miltä kiinnostavat asiat näyttävät valokuvat-

---

<sup>13</sup> Tournier, M. 1988. Kultapisara. Keuruu: Otava, 221. Kaunokirjallinen teos Kultapisara on osuva kuvaus länsimaisesta kuvan kulttuurista, jossa "Kuva onkin läntisen maailman oopiumi." (214). Berberinuorukainen matkustaa Ranskaan etsimään kuvansa mukana kadonnutta osaa itsestään. Länsimainen kulttuuri näyttäytyy harhakuvien maailmana, ja vasta kalligrafian mestari pystyy palauttamaan hänelle ihmisyyden, koska "kirjainmerkki on henkeä, kuva on ainetta." (214)

tuina (Szarkowski 1988, 23)<sup>14</sup>. Jotenkin kuvaamiseni kautta ymmärsin, että valokuvaamaan oppii vain valokuvaamalla, todellisuutta etsimen takaa tähtäilemällä ja vangitsemalla siitä ohikiitäviä hetkiä tai viipyileviä maisemia. Lisäksi vahvistui käsitys, että valokuva on eri asia kuin todellisuus, se mitä olin joitain päiviä sitten kuvannut ja josta olin kokenut jonkinlaisen esteettisen elämyksenkin.

Kameran filmikasetille mahtui viitisentoista kuvaa, joista valokuvausliikkeen pitäjä vedosti 9x9 cm:n kopioita muutaman päivän odotusajalla. Uusi kuvanippu koululaukussa kiihdytti sopivasti kotimatkaa. Kuvia katsellessani huomio kiinnittyi ensin sommittelullisten ja rajauksellisten kokeilujen onnistumisiin ja valonkäyttöön, mutta myös siihen tunnelmaan, jonka kuva herätti. Eikä se tunnelma välttämättä ollut sama kuin kuvatessa – se oli esteettistä mielihyvää tuottava kaksiulotteinen valonjälki paperilla.

Murrosikäiselle pojalle sopi varsin mainiosti valokuvaaminen identiteetin vahvistajaksi – tai paoksi todellisuuden ankeudesta. Epäolennaisilta tuntuivat niiden kommentit, jotka yrittivät kuvista tunnistaa itsensä toteamalla: ”miksi otit tällaisen kuvan, koska näytän niin kauhealta!” Ei auttanut selitellä, että valokuva sinusta on eri asia kuin sinä tuossa tilanteessa. Kohteen tallentumisessa valokuvaksi oli sittenkin sellaista omalakisuuutta, jonka takia toimintaan kannatti uhrata vähäisiä taskurahoja.

Kuvaaminen pysyi harrastuksenani joitakin vuosia, kunnes valokuvaaminen asettui muistojen tallentamiseksi. Kuvat saivat uudenlaisia funktioita oman elämän siirtymäriittien kuvittamisessa.

Opiskeluaikoina löytyi houkuttelevan edullinen, moukarimainen, tukeva ja luotettava, ammattilaistuntoja herättelevä järjestelmäkamera. Vanha innostus kuvaamiseen heräsi ja kameran hienostunut tekniikka jäi palvelemaan näkemysellisyyttä, joka korosti omien tuntemusten kuvaamisen tärkeyttä.

Maisemat muuttuivat omatekoisten suotimien kautta unikuviksi, surrealistisiksi maisemiksi, ihmiset kaksoisvalottuivat osaksi maisemaa, mustavalkovedokset saivat ensin hapuilevasti mutta myöhemmin systemaattisesti oman käsinväritetyn värimaailmansa. Kuvista tuli mielenmaisemia, joiden lähtökohdat olivat niissä todellisuuden palasissa, joita kameran läpi tarkkailin. Tekniikan opettelu oli välttämätöntä, mutta pelkkä tekniikkaan keskittyminen tuntui riittämättömältä. Kuvaamisessa tärkeäksi motiiviksi muodostui oma halu ja into ilmaista jotain itsestään tällä teknisellä välineellä.

Ilmaisun halu lienee ollut vahva, koska uuden kameran hankkimisen jälkeen syntyi nopeasti julkistettavaa tuotantoa. Ensimmäiseen, vuoden 1978 *Vaiikutelmia* -näyttelyn esitteeseen lainattujen tekstien tekijöinä oli komea rivi valokuvauksen merkkimiehiä: Arvi Hanste, Roman Karmen, Minor White, Alfred

<sup>14</sup> Itseilmaisuna valokuvaus korostaa henkilökohtaista näkemystä. Se miltä maailma näyttää kameran etsimen läpi, voi myös olla narsistisen halun tyydyttämistä, itsensä katselua valokuvan peilistä (Leverant, R. 1980. *Photographic Notations*. Berkeley: Images Press, 25.) Valokuvauksesta ilmaisumuodon löytävän henkilön maailma supistuu; myös Narkissos ihastui omaan kuvaansa – eikä sitten tehnytäkään muuta kuin katseli kuvaansa.

Stieglitz, Paul Strand, Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray, Robert Frank ja Edward Weston. Valokuvan kommunikatiivinen luonne tuntui itsestäänselvältä:

”Vaikutelma todellisuudesta ei ole piirre, joka olisi rakennettu jokaiseen taideteokseen. Tällainen vaikutelma syntyy vain siinä vuorovaikutuksessa, joka tapahtuu taideteoksen ja sitä tarkkailevan välillä. Taide ei voi toimia ilman vastaanottavaista katsojia.”<sup>15</sup>

Omien mielenmaisemien tekeminen julkiseksi jatkui kiihtyvällä vauhdilla: uusi näyttely lähes vuoden välein, vanhojen kierrättämistä eri puolilla Suomea, Fotogenesis-lehden toimittaminen yhdessä viiden muun valokuvaajan kanssa, kirjoittelu Valokuva-lehteen, kuvien tuottaminen Jyväskylän ylioppilaslehteen ja yliopiston filosofien julkaisemaan Genesis-lehteen, näyttely- ja kirjakritiikkiin kirjoittaminen sanomalehti Keskisuomalaiseen sekä omien kirjallisten ja kuvallisten tuotosten kokoaminen. Vaikka valokuvauksen funktio oli keskeisesti itseilmaisullinen ja kuvien esittäminen taidekontekstissa lähes itsestäänselvyys, ei samojen kuvien käyttö filosofisten pohdintojen tai opiskelijaelämän esiinnostamien kriittisten asioiden kuvittamisessa tuntunut mitenkään ongelmalliselta.

Kuvien käyttötarkoitusten laajeneminen oli oikeastaan osoitus siitä, että lajityyppien rajat voidaan ylittää, kun kuvat ankkuroidaan väljästi tai viitteenomaisesti juttuihin. Tässä mielessä filosofisen Genesis-lehden kuvittaminen oli sekä haasteellista että antoisaa. Taidekuvien käyttäminen tuntui onnistuneelta ratkaisulta, koska sekä kuvien että artikkelien sisällöt sopivat jollain viitteenomaisella tai selittämättömällä tavalla yhteen. Sana ja kuva lähestyivät asioita omilla erityistavoillaan, täydentäen toisiaan tai rakentaen jännitteitä. Koska näyttelykuviissani korostin ehkä tietämättäni omien tuntemusten ristiriitaistakin esiinnostamista tai heijastamista vaikkapa luontoon tai sen yksityiskohtiin, ne tuntuivat tästäkin syystä täyttävän hyvin kuvituskuvan roolin, jossa pääsääntöisesti ei korostettu informoivaa ajankohtaisuutta tai todellisuuden tarkkaa taltioimista.

Taidekontekstiin tekemäni kuvat eivät kuitenkaan mainittavasti siirtyneet kotialbumiin. Omien lasten kuvat toimivat gallerioissa pikemminkin merkkeinä ihmisen ja luonnon suhteesta tai lasten leikeistä ja seikkailunhalusta kuin dokumentteina tai miljöömuotokuvina lapsista. Kaappi täyttyi värillisistä kymppikuvista – muistot tallentuivat käsittelemättöminä sitä enemmän mitä enemmän keskityin ilmaisulliseen taidekuvaan. Lienee tuttu käytäntö monille aktiiviharrastajalle tai valokuvataiteeseen sitoutuneelle.

Valokuvauksen ideat ja kohteet löytyivät vuosien varrella luonnollisesti omasta ympäristöstä: ensin lähiympäristön maisemallisista yksityiskohdista, omasta nuoren miehen roolista, sittemmin kasvavan perheen arjesta sekä lasten leluista ja leikeistä. Kuvissa sekoittuivat tietoisesti faktat ja fiktiot, lavastetut ja löydetyt yksityiskohdat. Valokuvan paikkaa ja aikaa kiinnittävät periaatteet laajenivat filosofiseksi pohdinnoiksi valokuvan tulkinnallisista mahdollisuuksista.

<sup>15</sup> Hietaharju, M. & Keskinen, I. 1978, Vaikutelmia. Omakustanne, ei sivunumerointia.

Vuoden 1988 näyttelyn *Nimeämätön* esitteessä kirjoitin:

”Jokin ennalta määräämätön, nimeämätön, lymyää mahdollisuutena sisällä asioissa, tekee kuvista itsenäisiä teoksia, toimii tienristeyksessä suuntaviittana, mutta ei välttämättä vastaa kuvaa tarkkailevan kulkijan kysymyksiin mitä tien päässä odottaa. Näkemisen matka voi alkaa tai olla alkamatta.”<sup>16</sup>

Kirjoitin vuonna 1983 *Valokuvauksen zen* – nimisen kirjan, jossa valokuvausprosessin tarkastelu alkoi virkkeellä *Kameran takana on ihminen, ei valokuvaaja* (Hietaharju 1983, 7). Kuvaajan, kameran, kuvan ja katsojan roolin pohdinta päättyy kirjassa toteamukseen: *Kuvan takana on ihminen Valon kuva* (emt., 61). Sitä ennen olin todennut, että valokuvan voi repiä, ja kun on päästy valon kuvaamiseen, ei tarvitse enää valokuvata. Sitten voi taas valokuvata<sup>17</sup>.

Koska valokuvaus valitsi minut, on minulla vuosien varrella ollut veto-oikeus tuohon prosessiin: viha-rakkaus – suhteesta ei voi parantua, mutta ei siitä voi sanoa kärsivänsäkään. Valokuvaus tuntuu nyt vain vaativan käsitteellistämistä ja etäännyttämistä. Siinä askartelussa omat kokemukset ja roolit valokuvaajana, taiteilijana ja valokuvauksen opettajana tuovat tarkasteluun historiallisen – ja peruuttamattomasti etenevän ajan kulkua seurailevan prosessin. Prosessi alkoi kolmisenkymmentä vuotta sitten ja on nyt vaihteeksi saamassa tässä kirjallisen muodon.

Valokuvaus ei ole vielä kukaan menettänyt tekemiseen tai tulkintaan liittyvää, määrittelyjä kaihtavaa salaperäisyyttään. Osa tuota salaperäisyyttä on valokuvan vaikuttamistapa: valokuva voi innostaa projisoimaan siihen erilaisia tuntemuksia, muistoja, oivalluksia ja elämyksiä. Kuvan vaikuttavuuden olen ymmärtänyt muodostuvat myös kuvaajan tekemien valintojen kautta; kuvaaja valitsee tekniikan, kuvausajankohdan, kuvakulman ja näkökulman. Kuvan tekemisellä on oma kielensä.

Kuvaajan askareissani en oikein koskaan ole ymmärtänyt, miksi valokuvauksesta tai valokuvauksen prosessista pitäisi itse kuvaaja jättää huomiotta. Riittääkö kuvan tekninen syntyprosessi mitätöimään tekijän roolin, alentamaan kuvaajan vain napinpainajan tehtävään? Valokuvaaminen on kuitenkin aina aktiivista väliintuloa kohteen siirtämisessä kuvaksi.

Aktiivinen tulkinta on kuvasta kertomista. Kuvalla on tarinaluonne, mutta itse se ei sano sanaakaan. Valokuva on todisteena vahva – jotainhan tapahtui objektiivin edessä ja tuo jokin taittui valonsäteinä valoherkälle materiaalille. Merkitykseltään kuva sen sijaan on vaihteleva, vahva tai heikko. Todistaja on mykkä, mutta kerrottavaa riittää. Täytyy vain osata lukea – eikä kuvaaminenkaan ole pahitteeksi.

---

<sup>16</sup> Hietaharju, M. 1988, *Nimeämätön*. Kuopio: VB-valokuvakeskus, ei sivunumerointia.  
<sup>17</sup> Hietaharju, M. 1983, *Valokuvauksen zen*. Omakustanne. Kirjan lähtökohtana oli ajatus, että kuvaaja käyttää kameraa, kamera ei käytä kuvaajaa.

## 2.2 Valokuvan tutkimisesta

### 2.2.1 Kuvallinen käänös

Eri tieteenaloilla puhutaan näkökulmien kulttuurisesta käänöksestä, mikä korostaa merkitysten syntyä (Hall 1997, 2). Kulttuuri ei ole staattinen olomuoto vaan pikemminkin käytäntöjen kokonaisuus, jossa vaihtelevia merkityksiä jaetaan yhteisöjen jäsenten kesken. Samassa kulttuurisessa ympäristössä elävät ihmiset jakavat suurin piirtein samanlaiset käsitykset ympäristöstään ja ymmärtävät elämismaailmoja jaetuin käsittein.

Myös visuaalisten viestien kielelliset tulkinnat ovat vaihtelevinakin samansuuntaisia samassa kulttuurisessa kontekstissa. Kulttuurisesti jaettuja arvoja ja koko elämismaailmaa konstruoivana tekijänä on kieli, joka sekä tulkitsee ja muuntaa havaintoja kielelliseen muotoon että luo uusia merkityksiä ja vahvistaa jo olemassa olevia. Kielen lisäksi merkityksiä jaetaan ja tulkitaan eikielellisestä kommunikaatiosta; eleet, ilmeet ja liikkeetkin välittävät ymmärrettäviä sanattomia viestejä identiteetistä, tunteista ja sosiaalisesta ryhmästä.

Visuaalisen kommunikoinnin tutkiminen kiinnostaa eri alojen tutkijoita; merkkien tutkijat ovat löytäneet kaikesta visuaalisesta tekstuaalisuuden, samoin kielitieteilijät tai retoriikan tutkijat. Yhteiskunta on yksi iso teksti, ja representaatiot diskursseja – kuten koko luonto. Kielen analyttistä valtaa osoittaa sekin, miten jopa tiedostamaton käsitetään kielen tavoin strukturoituneeksi (Mitchell, 1994, 11).

Kielellisistä lähtökohdista kertoo myös visuaalisen lukutaidon käsite, jossa kuvat sanallistetaan ja niiden ajatellaan toimivan teksteinä muiden kulttuuristen tekstien tavoin. Kuvien vaikutusmahdollisuudet voidaan nähdä myös niistä laajemmista kulttuurisista merkityksistä, joita ne herättelevät katsojissa sekä noiden vaikutusten riippuvuudesta poliittisista, sosiaalisista ja kulttuurisista katsomiskonteksteista. Kuvien tuottamat merkitykset eivät siis riipu yksinomaan niiden rakenteellisista seikoista, kuten elementtien rajauksista tai sijoittelusta kuvapinnalle tai muista kuvaajan sosiaalisten ja esteettisten konventioiden ohjaamina rakennetuista muotoseikoista. Kuvien merkitys on vaihtelevaa ja moninaista riippumatta kulttuurin ohjaamasta merkitysten synnystä; jokainen katsomiskerta jokaisessa erilaisessa ympäristössä ja jopa erilaisissa mielentiloissa synnyttää uudenlaisia merkityksiä, uusia tapoja nähdä ja oivaltaa jotain visuaalisesta (Sturken & Cartwright 2001, 24)

Mitchellin mukaan (1994, 11) kulttuurissa yhä selkeämmin tapahtuva kuvallinen käänös ("the pictorial turn") ei ole paluuta naiiviin jäljittelyn teoriaan eikä representaation vastaavuus- tai kopioteorioihin. Se on pikemminkin postlingvistinen ja toiveikkaasti myös postsemioottinen kuvan löytyminen: kuva mutkikkaana visuaalisuuden, instituutioiden, diskurssien ja välineen välisenä toimintana. Tutkimus voi visuaalisuutta korostaessaan painottaa myös sitä, että visuaalinen kokeminen tai visuaalinen lukutaito ei ehkä olekaan täysin selitettävissä tekstinä, se ei ole selkeästi eksplikoitavissa tekstuaalisuuden muotona.

Kuvallinen käänös ei merkitse sitä, että se representaatioiden selvittäjänä ohjaisi kulttuurin tutkimusta. Se tuo pikemminkin eräänlaisen murtuman ja



vähintäänkin tekstitulkintoihin sopimatonta representaatiota tutkijoiden ongelmiksi. Kuvallisuus on noussut keskustelun aiheeksi kielen tavoin. Mitchellin mukaan (1994, 13) epämurkava tai varovainen suhtautuminen kuvalliseen tutkimiseen johtuu siitä, että vieläkään ei oikein tiedetä, mitä kuvallisuus todella tarkoittaa, mitä kuva on, mikä on sen suhde kieleen ja miten kuvat operoivat ja vaikuttavat. Kuvien ongelmallisuus on kuitenkin tuottanut monentasoisia kirjallista opasta tai teoretisointia siitä, miten kuvia voitaisiin esimerkiksi hyödyntää eri tutkimusalueilla<sup>18</sup>.

Kuvallinen käänös on myös ymmärrystä siitä, miten myös visuaalinen voi toimia ideologisesti arvottaen. Puuttumatta tässä kuvien manipulatiivisiin ja propagandistisiin tarkoituksiin erilaisissa ideologiassa kuohuntavaiheissa eri yhteiskunnallisissa järjestelmissä, voidaan tietoisuuden ohjaamista tarkastella mikrotasolla: kuvan muotokielen tasolla valokuvaaminen on samalla ei-valokuvaamista, se on valintaa ja samalla kohteiden arvottamista: jokin on kuvaamisen arvoista, jokin ei sitä ole. John Bergerin mukaan (1987, 19) valokuvaaja arvioi ja tekee valinnan kuvaamisen kohteesta, ja valokuvasta tulee taltioitun tapahtuman viesti: "Olen päättänyt tämän näkemisen olevan taltioinnin arvoisen".

Kuvan rajaaminen on erityinen valokuvan kielen ilmaisukeino, joka luonnollistaessaan nähdyn samalla lataa siihen ideologista merkitystä. Kuvaaja voi rajaamalla tehostaa havaintoaan ja korostaa esimerkiksi henkilöiden välisiä suhteita. Sommittelulla kuvaelementtien merkityksiä suhteessa toisiinsa voidaan tehostaa tai mitätöidä, diagonaalinen sommittelu joko erottaa tai yhdistää elementtejä toisiinsa, vastakohtaisuudet tulkitaan joko suuriksi tai pieniksi.

Keskeinen tutkimuksellinen ongelma visuaalisuudessa ja erityisesti valokuvan tutkimisessa on tietysti käsitykset valokuvan totuudellisuudesta, sen oletetusta läpinäkyvyydestä. Jos 1800-luvulla totuuden uskottiin löytyvän siitä, mikä oli järkeenkäypää, 1900-luku alkoi uskoa näkemäänsä. Eräs muoto tästä on erilaisia ilmiöitä selittävien valokuvien määrän kasvu ja ihmisten näkemisen halu, halu tirkistellä vieraita olosuhteita, onnettomuuksia, epäonnea, alastomuutta ja eroottisuutta. Halu nähdä omin silmin vaikkapa kuvia paikoista, joista aiemmin oli vain kuultu tai luettu.

Tuo usko näkemisen totuudellisuuteen on nopeasti kääntymässä digitaalisen kuvantuoton aikana toteamukseksi siitä, että ainakin jollain tietoisuuden tasolla ymmärrämme myös kuvien valehtelevan, liioittelevan tai muuntavan totuutta. Se mikä oli "visuaalisesti totta" ei enää olekaan sitä, tai valokuvahistorian maailmassa asiat jotka kuvattiin totena eivät sitä olleet alunperinkään. Valta, politiikka ja ideologia olivat jo mukana kuvantuottamisessa (Newton 2001, 85).

<sup>18</sup> Englanninkielisessä kirjallisuudessa teoretisoidaan visuaalisuuden metodologiaa ja kuvaillaan esimerkein erilaisia mahdollisuuksia visuaalisen hyödyntämiseksi tutkimuksissa. Ks. esim. Jon Prosser (2001) *Image-based Research*; Marcus Banks (2001) *Visual methods in social research*. Erilaisia lähestymistapoja visuaaliseen, ks. esim. Theo van Leeuwen and Carey Jewitt (2001) *Handbook of visual analysis*; Gillian Rose (2001) *Visual methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*.

Yksityisten valokuvien tulkinnat liittyvät vääjäämättä esteettisyyden käsitteeseen, esteettiseen kokemukseen, ainutkertaisuuteen ja yksityiseen assosiointiin. Visuaalisen tutkimus voi ankkuroida ja merkityksellistää nämä subjektiivisina ja ainutkertaisina tai toistumattomina pidetyt kokemukset, joiden ei oikein katsota kuuluvan luonnontieteelliseen tiedonhankintaan ja tutkimukseen. Tutkijan tehtävänä on käydä vuoropuhelua päättelyjen ja omien kokemusten sekä visuaalisuuden teorian välillä. Estetiikka voi filosofisilla kysymyksenasetteluillaan etsiä joitain yleispäteviä ja objektiivisia kriteerejä hyvälle, kauniille ja todelle, mutta kokemusten kvantifiointi, tutkimuksellisen toistettavuuden vaatimus tai vertailtavuuden osoittaminen mittauksilla ei ole mielekästä vaihtelevia tulkintoja tutkittaessa.

Tulkinnan olemusta ja merkitystenantoa lähestytään tutkijan merkityshorisontista nousevilla tulkinnoilla ja toisaalta aineistoon otetaan etäisyyttä suhteuttamalla tehtyä tulkintaa olemassa olevaan teoretisointiin. Näin tutkimuksellinen ote värähtelee vuoroin lähemmäs ja kauemmas kohteestaan. Tutkija ei asetu tutkimuskohteensa ulkopuolelle, sillä se ei yksinomaan tee tutkimuksesta objektiivista tai tieteellistä. Tutkijan tulkinnat, hänen subjektiivinen otteensa ei poista tai estä erittelevää ja kriittistä tutkimuksen kohteen arviointia. Tutkijan omien tulkintojen vertaaminen aineistoista esiinnouseviin tulkintoihin ja lukutapoihin, hänen päätelmiensä avoimuus ja tukeutuminen alan eriteltyyn teoretisointiin ovat yksi tae tutkimuksellisesta otteesta, joka on laadullista, eläytyvää ymmärtämistä ja tutkijan oman position huomioivaa tiedonhankintaa.

Voiko tutkimus sitten säilyttää tämän ainutkertaisuuden kokemuksen ja samalla nostaa sen tarkasteltavaksi? Voidaanko kokemuksia subjektiivoida ja konkretisoida tutkittaviksi intersubjektiivisesti? Jos koettu yleistetään ja pystytään toistamaan aikaan ja paikkaan sitoutumattomasti, ei olla enää ainutkertaisessa kokemuksessa. Valokuvatulkintoistakin tehdyt päätelmät on ymmärrettävä ei yleispäteväksi kokemukseksi, vaan yhteisyydeksi: ei välttämättä aina ja kaikkialla kaikille samanlaisina toistuvia ja toistettavia, vaan jossakin hetkessä ymmärryksen kautta yhteisyyden löytävien kesken jaettavia kokemuksia.<sup>19</sup>

Kun noita kokemuksia analysoidaan kielellisinä kokemuksina, tutkija voi tietysti yrittää käsitteellistää ne teoreettiseksi kieleksi, jolla luodaan yleispäteviä käsitteitä, mutta samalla ainutkertaisuuden kokemukset voivat hautautua kyseenalaistamattomaan teoriaan ja sen perinteeseen. Jos tutkittavat havainnot on tuotettu ei-käsitteellisellä, ei-eksaktilla ja ei-tieteellisellä kielellä, tutkijan on yrittävä ymmärtää ilmaisujen yhteisyys, hänen on oltava avoin ja samalla kriittinen uusia käsitteitä luodessaan. Ymmärtävä tutkimuksellinen ote auttaa asettamaan uusia kysymyksiä ja näin lähestymään jotain yleispätevää, mutta tietoisena siitä, että vain kokemukset ja jotkut yhteiset piirteet niissä ovat ilmaistavissa käsitteellisellä kielellä ja jaettavissa tutkimuksellisenä tietona eteenpäin.

---

<sup>19</sup> Tere Vadén (2001, 91-111) tarkastelee ainutkertaisten kokemusten tutkimisen mahdollisuuksia ja tieteellisen tiedon ja taiteellisen toiminnan välisiä yhteyksiä tehdesään huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta.

Tutkittavaa ilmiötä voidaan lähestyä, sitä voidaan ymmärtää yhä hienojakoisemmin, mutta kuten hyvyyden, kauneuden ja totuuden kriteerien lopullinen objektiivisuus on estetiikan filosofisissa päättelyissä todettu olevan mahdollisuus, tutkijan on visuaalisen tutkimuksenkin alueella ymmärrettävä oma asemansa: sisällä ilmiössä, ajassa ja paikassa, sisällä tutkittavassa asiassa ja päätelmissä. Etäisyyttä voidaan kriittisellä asenteella ottaa analysoinneissa, mutta kokonaan ulkopuolelle ei voida asettua hylkäämättä koko tutkimuskohdetta.

### 2.2.2 Visuaalista retoriikkaa ja semiotiikkaa

Retoriikka voi liittyä viestinnässä vaikuttamisen tai yleensä vaikuttavan viestin tuottamisen ominaisuuksien mietintään – siinä missä hermeneutiikka keskittyy itse viestien ymmärtämiseen. Retoriset keinot ovat vaikuttamisen keinoja, mutta puhetaitona ymmärrettynä ne ovat myös perustelujen tai väitteiden esittämisen taitoja. Vakuuttelun taitona retoriikka avaa mahdollisuuksia tutkia ja analysoida myös muita kuin kirjallisia tekstejä: itse asiassa visuaaliset viestit sopivat mainiosti tutkittaviksi, sillä erityisesti ne pyrkivät tuottamaan haluttuja käyttämisalustoja, toivottuja merkityksenantoja tai muokkaamaan näkemyksiä tai elämyksiä. Toisaalta medioituneessa kulttuurissa voi yksittäisen valokuvan tutkiminen, sen tulkinnallisen potentiaalisen rakentumisen ja kontekstuaalisen tulkinnan luonteen tutkiminen jäädä audiovisuaalisen tai multimediallisen kuvan -yhdistelmien tutkimisen varjoon.

Retoristen keinojen miettiminen on osaltaan johtanut tekstien merkitysten korostamiseen visuaalisen kustannuksella, vaikka kuvien kasvaneen tuotantoa ja jakelua voidaan jo nimittää koko sosiaalisen ympäristön kyllästämiseksi. Mutta visuaaliset viestit voivat olla myös retoristen keinojen selvittelyn kohteena. Charles Hill ja Marguerite Helmers (2004, 1) tiivistävät visuaalista retoriikkaa määrittelevän kirjansa johdannossa aiheita käsittelevien artikkelien yhteisen pohdinnan kohteen kysymykseksi *kuinka kuvat vaikuttavat retorisesti katselijoihin?* Kun esitetään yleisluontoinen kysymys, miten valokuvat kertovat, esitetään samalla retorisia keinoja koskeva kysymys.

Puheen tai tekstin retoriset keinot voivat hyvinkin vertautua visuaalisen viestin keinoihin; valokuva voi rakentua tehokkaaksi viestiksi sommittelullisilla keinoilla ja ilmaisun perusmuotoja hyödyntämällä. Ero on siinä, että teksti käyttää ei-kuvallisia ankkureita retorisia keinoina, valokuvan teho perustuu kuvallisten ankkurien käyttöön merkitysten rakentamisessa. Siinä missä teksti painottaa sanajärjestyksellä, toistolla ja kielikuvilla, valokuvaaja voi suunnata valokuvan tarkastelua elementtien välisillä jännitteillä, asettamalla tarkasteltavat elementit diagonaalisesti korostamaan vastakohtia tai samankaltaisuutta, etualaa painottamalla, korostamalla väreillä, valon määrällä tai harmaasävyjen asteikolla kuvansa pääkohdetta.

Hill ja Helmers (emt., 4-5) esittävät valokuvan ymmärtämisestä ja merkitysten lataamisesta esimerkkinä intertekstuaalisesti toimivan tulkinnan merkityksen. Valokuva saa siis merkityksensä jostain toisesta valokuvasta, sen tulkinta ja ideologinen merkitys vahvistuu ja ikään kuin kertautuu tai toistuu tarkasteltavassa valokuvassa. Eräs tällainen valokuva on vuoden 2001 syyskuun 11.

päivänä New Yorkissa World Trade Centeriä vastaan tehdyn terrori-iskun rai-vaustyöstä otettu hetken pysäytys: lehtikuvaaja Thomas Franklin kuvasi kolme palomiestä nostamassa Yhdysvaltojen lippua sortuneen rakennuksen raunioissa. Valokuvan intertekstinä toimii Joe Rosenthalin valokuva vuodelta 1945 Iwo Jiman saarelta, jossa Suribachi-vuorella neljä merijalkaväen sotilasta nostaa Yhdysvaltojen lipun saaren valtauksen merkiksi<sup>20</sup>.

Molempien valokuvien symbolinen merkitys on vahva. Valokuvat julkaistiin dramaattisten tapahtumien kuvituksena ja ne miellettiin heti vahvasti kansallisen itsetunnon, amerikkalaisten voiman ja peräänantamattomuuden sekä erityisen urhoollisuuden symboleiksi. Intertekstuaalisuus voi laajentua tästäkin: Franklinin kuvassa kolme palomiestä ovat kuin pyhän kolminaisuuden ilmentymä, joka näin visualisoituna on samalla uskonnollis-ideologinen kommentti 11. päivän aamun islamilaiselle fundamentalismille (emt., 7). Lipun symboliikka on selvempi eikä viittaa uskonnolliseen ylitulkintaan: lippu edustaa isänmaallisuutta, lojaalisuutta ja voittamattomuutta.

Franklinin ja Rosenthalin valokuvat saavat merkityksensä kontekstuaalisesti. Katsoja vastaa omalla tunnistamiskyvyllään ja viittaussuhteen rakentamisellaan valokuvien intertekstuaalisuudesta ja samankaltaisuuden resonoimasta merkityksen vahvistumisesta. On selvää, että esimerkiksi valtion lippuun liittyy kokemuksia, jotka ovat mielikuvina vaikuttamassa fraasinomaisesti valokuvien tarkasteluunkin. Sekä kokemukselliset että kielelliset mielikuvat lipun arvokkuudesta ja sen vertauskuvallisesta arvosta vahvistuvat suoraan Rosenthalin tai Franklinin valokuvaa katsottaessa. Intertekstuaalinen yhteys on tässä tapauksessa suora, mutta voiko valokuva toimia metaforisesti, voiko se esittää rakennne-elementtiensä kautta jotain poissaolevaa tai siirtää tuon poissaolevan merkityksen kuvattuihin kohteisiin?

On selvää, että kun valokuvatulkinta tuottaa pää- ja sivumerkityksiä, katsojan mielikuvissaan lisäämät ”vivahteet” ovat miellelyhtymiä, joita välttämättä ei pystytä ennakoimaan. Mutta valokuvan metaforisuus ei kuitenkaan ole pelkkää sattumaa tai vapaata ajelehtimistä merkitysten meressä. Kielen retoriikassa on vaivatonta etsiä metaforisia ilmaisuja, joissa jokin asia korvataan toiseen asiaan liittyvillä ominaisuuksilla, vaikkapa *pieni poika elämän sirkuksessa*. Miten valokuva analogisena muotona tuon ilmaisee? Onko valokuvan kohteen oltava itsessään jo metaforinen?

Janne Seppänen (2001b, 95) löytää valokuvalle metaforisen mahdollisuuden; on vain huomioitava se, miten valokuvan oletettu indeksikaalisuus ja ikonisuus, valokuvan oletettu suora yhteys todellisuuteen tai osiltaan todellisuutta muistuttava luonne, rajoittavat mahdollisuuksia esittää erilaisia vaihtoehtoisia kohteita, jotka kantaisivat jonkun toisen merkityksiä. Toisaalta tulkinta voi rakentaa näitä metaforisia siirtymiä: tämän tutkimuksen 1. aineiston valokuva, jossa pieni poika seisoo kuvan keskellä ankeassa suomalaisessa kevät-

<sup>20</sup> Franklinin kuva julkaistiin Newsweekin kansikuvana syyskuun 24. päivänä 2001. Sitä ennen se oli jo julkaistu Bergen County Record -lehdessä ja Stern-lehdessä 17.9.2001. Rosenthalin valokuva: ks. esim. Goldberg 1991, 143.

säässä, tivoliteltojen edessä, voi vähän ironisoiden virittää metaforista tulkintaa suomalaisesta luonteenlaadusta, kansallisesta tavasta juhlia.

Artikkelissaan *Kuvan retoriikkaa* Roland Barthes (1986, 71-92) analysoi mainosvalokuvan vaikuttamiskeinoja, sen retorisia tapoja vakuuttaa kuluttajia ja suostutella ostopäätöksiin. Kielitieteilijät suhtautuvat yleensä epäillen analogisen visuaalisen viestin mahdollisuuksiin välittää merkityksiä tai vakuuttaa katsojia: jos kuva on pelkkää uudelleenesitystä, on se kieleen verrattuna alkeellinen järjestelmä. Kuva poikkeaa kielellisestä esittämisestä, sen retorisista keinoista, joilla ymmärretään taitoa viestiä, vakuuttaa tai jakaa merkityksiä. Barthes löytää mainosvalokuvasta kolmenlaisia sanomia: ensimmäisen aines on lingvistinen, se perustuu kuvassa oleviin teksteihin. "Puhtaana kuvana" mainosvalokuva välittää epäjatkuvia merkkejä, ne eivät siis ole lineaarisia eivätkä merkityksensä tärkeyden mukaan esitettyjä. Lingvistinen sanoma on mukana aina valokuvissa kuvateksteinä, juttukokonaisuuksina, jopa puheena, jolla täydennetään albumikuvaa.

Kun valokuva esittää ja luonnollistaa kuvatun kohteen, se denotoi ja tuottaa koodittoman sanoman. Barthesin mukaan (emt., 84) koodin puuttuminen epä-älyllistää sanomaa, koska se näyttäisi perustuvan luonnon merkkeihin. Kolmas sanoma on symbolinen; merkit ovat kulttuurisia koodeja. Sanoma on koodattu, se sisältää valittuja merkityksiä. Nämä merkityt, epäjatkuvat symbolit tuottavat konnotaatioita, kulttuurisesti ohjautuvia lisämerkityksiä havaittuihin elementteihin. Nämä konnotaattorit heijastavat yleistä retorista analyysimahdollisuutta; esimerkiksi mainosvalokuvassa Barthes yhdistää punaisen tomaatin "italiamaisuuteen" (emt., 88) metonymian kautta, jossa siis käsite on korvattu toisella; rinnakkaisasettelu kuvaelementtien asettelussa ilmaisee loogisen suhteen, muutoksen suunnan, samalla tavoin kuin voidaan tehdä tekstillä.

Semiotiikassa kieli ymmärretään symbolisena järjestelmänä, jossa jokainen sana tai merkki yhdistyneenä johonkin objektiin tai ideaan on ymmärrettävissä tai identifioitavissa juuri siksi, että se eroaa muista merkeistä. Merkkejä käsitellään ikään kuin niissä olisi jotain luonnollisesti viittaamaansa kohteen ominaisuutta: esimerkiksi kamerassa on jotain kameramaisuutta luonnostaan.

Tämä erottelun periaate ei kuitenkaan sovellu valokuvien analysointiin. Valokuva muodostaa rakenne-elementeillään analogisen kokonaisuuden: havaittuja elementtejä kuvassa ei luokiteta niiden muista poikkeavuuden takia, vaan ne nähdään ja identifioidaan suhteissa muihin. Kun valokuvassa nimetään vaikkapa ihminen, linja-auto tai tivolitelta, niitä ei nimetä kielen erottelevan funktion tavoin "tässä on tivolitelta, koska se ei ole ihminen", vaan kokonaisuutena. Valokuvan elementit havaitaan kokonaisuutena, valokuvana. Jonkinlainen intertekstuaalinen lukutaito vahvistaa kokemusten kautta vielä kuvan tai sen elementtien merkityksen (Schirato and Webb 2004, 65-66).

Valokuvan tarinaluonne, jonka yksittäinenkin kuva mahdollistaa, voi avata merkityksiä intertekstuaalisesti: valokuvahan kääntää todellisuuden tapahtuman tilanteeksi, ja tulkinnan tehtävä on palauttaa tuo tapahtuma kokemuksellisesti. Valokuva on hetken pysäytyksenä tilanteen kuvaamista ja se viittaa siis kuvaamansa kohteen tapahtumiseen ajassa ja tilassa: kuvan "ulkopuolella" on tapahtuma, johon viitataan. Intertekstuaalisuus voi avata monipuolisen ja

rikkaan tarinan, mutta vain mikäli katsoja pystyy tunnistamaan valokuvan taustalla olevan myyttisen kertomuksen – tai ylipäätään kulttuurisen, yleisesti tunnetun kertomuksen tai tarinan. Toisaalta nimenomaan juuri tuo hetken pysäytys avaa yksittäisen valokuvan tarinamahdollisuuden: se houkuttelee miettimään, mitä tapahtui ennen ja jälkeen kuvanoton.

Yksittäisen valokuvan retoristen keinojen pohdinta korostaa visuaalisen ja tekstuaalisen kommunikoinnin eroja: kuva ja sana toimivat eri tavoin, ja kirjallisuustieteen tai semiotiikan termit eivät noista näkökulmista oikein tunnu istuvan ajatukseen valokuva omasta kielestä. Valokuvaamisen tekniikka on omanlaatuistaan kielioppia, kirjoitetun ja puhutun kielen kieliopillista järjestelmää sivuavaa, analogisia vastineita löytävää esittämisen- ja vakuuttaamistaitoa, retoristen keinojen käyttöä.

Jos valokuvaa tarkastellaan visuaalisten merkkien kielenä, sen erityistä kielioppia voidaan soveltaa lukuisten erilaisten merkitysten tuottamiseen. Retorinen kiinnostus kohdistuu kieleen järjestelmänä, ja retoriikan soveltaminen visuaalisuuteen voi muodostua ongelmalliseksi, koska se perustuu tekstuaalisuuden mallin kehittelyyn, ilman riittävää visuaalisuuden arvon ymmärrystä ihmisten välisessä sosiaalisissa suhteissa. Kielellisen representaation lisäksi kommunikaatio rakentuu myös ei-kielelliselle viestinnälle, ilmeiden, eleiden ja kehollisten viestien herkälle ja nopealle tulkinnalle. Se mitä tiedämme tai haluamme uskoa vaikuttaa yhtä paljon näkemiseen ja lukemiseen kuin havaintokohteen muodolliset ominaisuudet.

Tarkastelen yksittäistä valokuvaa mahdollisuutena tarinaan ja mielikuvi-tuksen käyttöön. Jos valokuvan ajatellaan toimivan kertomuksena, sen pitäisi pystyä täyttämään tiettyjä kerronnan perusedellytyksiä: tarinalla pitäisi olla kertoja, ja kertomuksen ajan pitäisi jäsentyä tapahtumien ketjuksi. Yksittäisessä valokuvassa ei useinkaan ajatella kuvaajaa kertojana, eikä ajan poikkileikkaus synnytä automaattisesti lineaarista kertomusta. Tarkastellessaan kuvan ja sanan vuorovaikutuksia ja eroja Kai Mikkonen (2005, 181-188) erittelee myös yksittäisen kuvan kertovuuden ongelmia. Miten tunnistetaan kuvan kertomuksen alku ja loppu? Onko liikkumaton, yksittäinen kuva vain virike kertomukselle? Miten tapahtumasta tulee kertomus? Mikkonen viittaa myös siihen, että jos verrataan kuvallista ja sanallista kertomusta, on kysyttävä, kuinka sidottu kertomuksen käsite on verbaaliseen esitykseen ja tapahtumien sarjallisuuden periaatteeseen. Samalla on pohdittava myös sitä, miten omaehtoista visuaalisen esityksen kerronta on (emt., 187). Yksittäinen kuva, olipa se sitten valokuva tai muu kuvallinen esitys, on kertomuksen teorian näkökulmasta sekä kertomuksen rajatapaus että uusi haaste tutkimukselle.

Valokuvalla voidaan katsoa olevan nimenomaan sille ominaisia piirteitä, jotka mahdollistavat kertomusluonteen. Valokuvaan projisoidulla tulkinnallisella tarinalla ei ole alkua ja loppua perinteisessä mielessä, mutta elementtien sijoittelu, etu- ja taka-alan suhteet, valon ja tilan käsittelyt painottavat kohteita vaihtelevasti, nostavat esiin pääkohteen, huomioitavat seikat, kertaavat ja korostavat kielellisen kerronnan tavoin asioita.

Valokuvaa voidaan pitää myös kertojaa vastaavan valokuvaajan väitteenä: hänhän tekee valintoja kuvaustilanteessa eikä pelkästään tallenna ulkopuolise-

na jotain havaitsemaansa. Jo hänen havaintonsa on subjektiivista valintaa, ja väline vielä lisää omat erityiset todellisuuden havainnon tallentamisen tavat. Tuohon väitteeseen syntyy katsojan vastine; voidaan ajatella, että valokuvan esittämissyhteys vielä vahvistaa tuota tarinaa: kun esittämissyhteys on tunnettu kokemuksen kautta, esimerkiksi sanomalehden valokuvaa luetaan kuin uutista toisin sanoin. Esittämissyhteys määrittää muitakin lukemisia: taidevalokuva antaa vapauksia tarinamahdollisuuksiin, koska siinä yhteydessä taiteilijavalokuvaajan rooli korostuu selkeästi. Valokuvat ovat entistä painokkaammin siinä yhteydessä argumentteja, mielipiteitä, kokemuksia tai asenteita esiintuovia, ja niihin on jollain tavoin vastattava katsomisaktissa – joko mielikuvitella tai ohittamalla ne toteamuksella.

Valokuvan retoriset, vakuuttamisen keinot ja sen kerronnallinen potentiaali rakentuvat visuaalisuuden ehdoilla: valokuva on pikemminkin teksti kuin semioottinen merkki. Semioottista pienintä merkittävää yksikköä ei voi löytää, pikselit tai tummuneet hopeahiukkaset synnyttävät kokonaisuuden, mutta ovatko ne merkittäviä yksiköjä eli tuottavatko ne merkityksiä? Valokuva on jatkuva, ei erillisistä yksiköistä koostuva lineaarinen esitys, joka perustuu merkkien erotteluun. Semioottista merkitsijää ei valokuvasta oikein voi määrittellä. Valokuvassa on rakenne-elementtejä, kuvattuja objekteja, joilla on tulkinallinen suhde toisiinsa, mutta merkitys syntyy niiden kokonaisuutena tai vaihtelevina suhteina toisiinsa. Näin semiotiikan merkki-termiä ei voi pitää valokuvan staattisena merkinä, vaan valokuvan merkitys syntyy kontekstuaalisessa tilanteessa. Semiotiikan merkittävien yksiköiden analysointi painottuu visuaalisten viestien tutkimisessa niiden jakelun, vastaanoton ja merkitysten tuotantoihin (Elkins 1998, 9).

### 2.2.3 Hermeneutiikka ja visuaalisuus

Mikä on retoriikan suhde hermeneutiikkaan? Hans-Georg Gadamer (2004, 134) esittää niille kiinteää liittoa toteamalla, että kaikesta on voitava puhua ja kaikkea puhuttua olisi voitava myös ymmärtää. Kun Gadamer esittää hermeneutiikan tehtäväksi saada sanottu tai kirjoitettu uudelleen puhumaan, voi tuota lausetta miettiä hyvin myös valokuvatulkinnan, visuaalisen esittämisen ymmärtämisen hermeneuttisena päämääränä. Valokuva ”puhuu”, se aloittaa dialogin, johon kuvaa katsova reagoi vaikkapa kysymällä kovalta *mitä tässä on*.

Valokuva mahdollistaa sellaisen tarkastelun, jossa uudet kuvat eivät heti työnnä tarkasteltavaa altaan pois. Valokuva ei julista, vaan vihjaa, puhuu hitaasti. Kysymyksiä se voi esittää, mutta pikemminkin kuin etsiä vastauksia, logiikkaa tai identifioitavia objekteja, valokuvan esittämät suhteet on nähtävä. Jos valokuvan rakenne-elementit, kuvatut objektit, eivät avaudu ja ymmärtäminen, tulkinta vaikeutuu, on aina mahdollista ottaa etäisyyttä tarkasteltavaan valokuvaan ja yrittää tarkastella valokuvaa uudelleen laajemman kokonaisuuden osana: kuvaelementit muodostavat yhdessä kertovan kokonaisuuden, valokuva itsessään on osa intertekstuaalista kokonaisuutta.

Toisaalta tulkintaa ei voida pitää inhimilliseen kokemiseen tai tietoisuuteen lisättyinä ulkopuolisena aktiviteettina, vaan se kuuluu olennaisena osana

tietoisuuden rakenteeseen. Maailmassaolo on perimmiltään aistihavaintojen kautta hermeneuttista. Visuaalisten viestien vastaanotto vaatii osallistumista, viestintä on vuorovaikutusta. Tulkinta on vuoropuhelua, dialogia nähdyn kanssa; oikeastaan visuaalinen esitys toteutuu vasta tulkinnoissa teokseksi. Näkemys korostaa samalla merkityksenannon moninaisuutta ja sitoutumattomuutta muuten kuin yrittämällä suunnata ja ankkuroida merkityksiä sommitteellisin keinoin. Lopullinen valokuva muodostuu tulkinnoissa.

Gadamer (emt., 245) käyttää termiä viipyminen tai viipyily. Se on ymmärtämisen ajalliseen rakenteeseen liittyvää teoksen muotoutumista, ymmärtämisen prosessissa muotoutuvaa olemuksellista läsnäolemista. Siinä teos rakentuu, konstruoituu itsessään olevien ominaisuuksiensa kautta tulkinnallisesti. Valokuvan hetkellisyys, sen ajan poikkileikkausmaisuus vaatii katsomista tapahtumassa ajallista kestoja: sen minkä valokuva pysäyttää tilanteeksi on tulkinnassa palattava ajalliseksi tapahtumaksi. Kokemuksessa on kestoja, siinä on tunnetta, joka palauttaa katsojaa aina takaisin kohti katsomisen kohdetta, etäännyttää siitä ja jälleen palauttaa siihen. Tällaista viipyilyä synnyttää ihmettely tai hämmästyminen. Viipyily synnyttää valokuvan, se siis toteutuu vuorovaikutuksessa, jossa valokuvan ja katsojan ”yhteisymmärrys” hahmottaa jotain dialogisesti yhteistä.

Mika Hannula (2003, 89-91) korostaa, että teoksen edessä viipyileminen toteuttaa teoksen: sana tai kuva tulee esiin. Teoksessa on läsnä jotain sellaista, joka ei viittaa kuvattuun kohteeseen, vaan on kuitenkin läsnä teoksessa niin, että se todella tulee esiin siitä. Mutta tuon epämääräisenkin ”jonkin” tuleminen esiin, tulkinnallinen rakentuminen, teoksen taakse viittava merkitysulottuvuus, toteutuu vain vuorovaikutuksessa ja ennen kaikkea sitä haluavalle. Teos ”puhuu” sitä haluavalle (Gadamer 2004, 245; Hannula 2003, 90).

Mykkä valokuva puhuu – tai oikeammin näyttää – sitä haluavalle. Valokuvan tulkinta on näin ehdollista: se toteutuu vain, jos sitä haluaa tehdä. Totutumukset ja valokuvien katsomisen käytännöt johtavat useimmiten kyllä siihen, että valokuvan itsestäänselvänä pidetyt roolit estävät tulkinnan edellytysten täyttymisen. Valokuvalla ymmärretään olevan silloin sen kummempia merkitysten tulkintoja kaipaamatta asiayhteyteen sidottu, viestiä täydentävä merkitys.

Mika Hannula (emt., 91) tiivistää tuon teoksen synnyttämän viipyilemisen tarpeen, teoksen olennaisen esiintulemisen sanalla *empatia*. Tuo myötäelämisen taito sijoittaa katsojan tilanteeseen, jossa jaetaan tunnetta, ja jossa tarraudutaan aikaan, siinä olemiseen ja tulkitsemiseen. Valokuvaa tarkasteltaessa ymmärtäminen on dialogisuutta. Myös sitä voisi kuvailla etäännyntymiseksi ja lähentymiseksi ja sulautumiseksi osaksi nähtyä kokemisen kautta. Se on värähtelyä, jota myös voisi kutsua empatian kyvyksi. Se nimenomaan antaa mahdollisuuden valokuvan kokemiseen, mutta ei lupaa mitään. Arvoitukset ovat vihjeinä edelleen olemassa valokuvan visuaalisuudessa. Mutta ehkä niiden näkeminen riittää, koska katsojan tulkintoja tai ymmärrystä ei visuaalisilla teoksilla voi opettaa tai ainakaan varmistua sen samankaltaisuudesta teoksesta esiin nousevien merkitysten kanssa. Valokuva ei voi kysyä katsojaltaan esimerkiksi: *ymmärrätkö*



*nyt nämä elämään liittyvät jännitteet ja odotukset kuvassa olevien ihmisten välillä? Ne jännitteet katsojan on itse läsnäolollaan ymmärrettävä.*

Voidaan ajatella, että taideteos rakentaa sellaisia suhteita, joissa olennaisuutta jotain kuvastusta asiasta, jotain enemmän kuin pelkkä ulkomuoto. Valokuva kohtaa tässä ongelman, koska se on jo tuo näkymä, nuo suhteet – ahtaasti ymmärrettynä ja nopeasti vilkaistuna. Valokuvaaja voi kuitenkin tehostaa elementtien välisiä suhteita, hän voi aktiivisilla toimillaan rakentaa omia merkityksiään visuaalisesti ja välittää näin myös näkymätöntä, ihmisten välistä kanssakäymistä, heidän suhteitaan, elämyksiään ja tuntemuksiaan. Valokuva rajaa todellisuutta ja rajatessaan jotain tilanteeksi tehostaa valokuvana katsottavaa todellisuuden palasta. Tehostaessaan suhteita se lataa niihin näkyväksi ja koettavaksi muotoutuvia suhteita, reaktioita, odotuksia, epäilyjä ja pettymyksiä – ihmiselämään liittyviä sosiaalisten suhteiden ominaisuuksia.

Aktiivinen väliintulo kohteen siirtämiseksi valokuvaksi sisältää paradoksaalisen suhteen tulkinnallisuuteen, tai käsitteeseen, joka liittyy tuohon näkymättömän näkyväksi tekemiseen. Kun jokin nähdään jonakin, kun näkymätön konstruoituu näkyväksi suhteeksi kuvattujen asioiden välillä, ja kun suhteen olemisen ilmenee omana itsenään, se on jätettävä siihen tilaan. ”Silleen jättäminen” on Heideggerin termi olemuksellisuuden määrittämiseksi, mutta se ei viittaa passiiviseen ulkopuoliseen tarkasteluun, puuttumattomuuteen. Se on pikemminkin kehoitus jättää todellisuus nyt sellaiseen tilaan, jossa se on ilmennyt aidossa olemisessaan (Rauhala 2005, 62).

Kun taideteos on tavoittanut kauneuden se on taideobjektina riittävä eikä siihen enää voi lisätä mitään muuttamatta sitä. Olennaisen esiintyminen tällaisena puhtaana muotona on käsitteenä epämääräinen, mutta sivuaa myös zeniläistä ajatusta mahdollisuudesta päästä todellisuuden kokemisen ytimeen. Esteetikolle maisema, sen maalaus tai valokuva olioistuu teoksessa, pyhyys riittää mystikolle. Ranskalaisen valokuvaajan Henri Cartier-Bressonin halu löytää todellinen olemus sommittelullisin keinoin muistuttaa tuota silleen jättämistä ja itämaista keskittymisen filosofiaa: hänen valokuvansa rajautuvat todellisuudesta hetkenä, jolloin kaikki kuvattavat objektit ovat sommittelullisesti harmonisessa, esteettisessä tai jännitteisimmässä huippukohdassaan. Tämä vaatii tietysti valokuvaajalta oivaltamista, silmän ja käden yhteistyötä, jota ohjaa valokuvaajan orientaatio, näkemyksellisyys.

Valokuvaajan aktiivisuus kohteen siirtämiseksi kuvaksi viittaa teknisiin toimenpiteisiin, valintoihin ja päätöksiin. Niiden tarkoituksena on saavuttaa tuo perusolemus, etsiä se ja tarjota se katsojalle. Valokuva tuo näkyviin sellaista, mikä tuossa todellisuutta tehostavassa kaksiulotteisessa tuotoksessa on konkretisoituneena näkyviksi suhteiksi, mutta lopullisesti vaatii näkemistä valokuvan avulla tai sen kanssa. Tässä vuorovaikutuksessa löytyy yhteisymmärrys ja dialogisuus. Filosofin Maurice Merleau-Ponty (1993, 24-25) toteaa yleensä taideteoksen ymmärtämisen prosessista:

*”Minun olisi hyvin vaikeata sanoa, missä on taulu jota katselen. En nimittäin katsele sitä kuin katsellaan jotakin esinettä, en pysäytä katsettani sen sijaintipaikkaan. Katseeni harhailee siinä kuin Olevan sädekehässä. Minä näen sen myötä tai sen kanssa, pikemmin kuin sen itsensä.”*

Kun valokuva ymmärretään osaksi jotain merkityskokonaisuutta, esittämisyhteyttä, koko sitä kontekstia, jossa valokuva tuotetaan ja lopulta katsotaan, katse ei kulje kuvan kanssa eikä näe laajempia kokonaisuuksia, joita valokuva parhaimmillaan tapauksessa kuitenkin nostaa mahdollisen tulkinnan kohteiksi. Valokuvan merkitys sitoutuu kontekstuaalisesti, mutta tulkinnan tarkentuminen yksityiskohtien kautta laajempiin kokonaisuuksiin on tuota Merleau-Pontyn kuvailemaa myötänäkemistä.

Tulkinta voi olla tahatonta ja tiedostamatonta – varsinkin kun tarkastelun näkökulma on tajunnan sisäisen tulkkiutumistapahtuman rakennetta selvittävää. Rauhala (2005, 110) konstruoi tulkkiutumisen käsitteen erotukseksi aktiivisesta ja tiedostetusta tulkitsemisesta. Valokuvan kannalta on merkittävää se, miten kulttuurisesti vakiintuneiden ajatusrakennelmien tai tunnistettavuus- ja luokitusrakenteiden, skeemojen, merkitys on tulkkiutumisen välttämättömyydessä. Tulkkiutuminen alkaa tilannesidonaisuudesta, ihmisen suhteessa situaatioonsa (emt., 110). Tässä tilanteessa oletetaan, että siitä voidaan saada puolueeton ja tosiasiallinen havainto. Rauhalan mukaan tämä objektiivisuuden oletus on inhimillistä harhaa, puhdasta alkuperäisyyttä välittävää havaintoa ei ole olemassa, vaan kaikki tulkkiutuu. Todellisuuden objektin havaitseminen on jo esitajunnallista tulkkiutumista. Puhdas oleminen sinänsä on vain analyysin kannalta tarpeellinen abstraktio. Elämisen realiteetti sen sijaan muodostuu tulkkiutumisesta.

Arkielämässä tehdyt tulkinnat ovat lähtöisin tulkitsevista konteksteista ja niiden tarjoamista merkityslisistä. Rauhala esittää (emt., 110) esimerkkinä, kuinka arkielämästä poikkeavaan tilaisuuteen, teatteriin, juhlaan tai konserttiin halutaan pukeutua työvaatetuksesta poikkeavalla tavalla. Näin virittäydytään kontekstuaalisesti juhlatunnelmaan. Todellisuuden havainnot ja reaktiot niihin tulkkiutuvat meissä aina.

Objektiivisuuden mahdottomuus tulkkiutumisen näkökulmasta merkitsee valokuvien käyttöyhteyksiä määriteltäessä sitä, että määrittelyissä ei lähestytä jotain valokuvauksen tai valokuvan ominaisuuksien olemuksellista, lopullista määritelmää. Tiukkoja kategorioita, joissa valokuvat voivat toimia ei myöskään voida kategorisesti määrittää. Itse asiassa kontekstit on ymmärrettävä suhteelliseksi jopa niin, että valokuva tekstinä, siis tulkinnan rakentamana merkityskokonaisuutena, edellyttää jossain määrin esittämismuotojen tuntemusta, siis kontekstuaalista tajua. Mikko Lehtosen (1996, 121) mukaan esimerkiksi sadut ymmärretään konventionaalisesti, ja satu edellyttää esitysmuotoihin liittyvien puhetapojen tuntemista. Valokuvan kontekstuaalisuus toimii eräänlaisena tulkkiutumisen esioletuksena, joka määrittää sitten tietoista tulkintaa. Kontekstit vaikkeuttavat katsojan ymmärtämystä, ja ymmärtäminen on tulkinnan alku.

Ymmärtäminen tapahtuu hermeneuttisen ajattelun mukaan kehällä. Gadamerin (2004, 29) mukaan antiikin retoriikka on vaikuttanut käsitykseen kokonaisuuden ymmärtämisestä yksittäisestä ja yksittäisen kokonaisuudesta. Puhetaidosta käsitys siirtyi ymmärtämisen taitoon. Kehämäisenä asetelmana merkitystä ennakoidaan, kun osat, jotka määrittävät kokonaisuudesta, määrittävät itse kokonaisuutta. Ymmärtämisen kehärakenne määrittyy kehän objektiivisena puolena yksittäisseikan ja kokonaisuuden suhteeksi ja subjektiivisena puolena

kokonaisuuden yksityiskohtaiseksi selvittämiseksi. Kehäliike tällaisena määrittymisenä päättyi tekstin ymmärtämisessä. Hermeneuttinen kehä määrittyy näin eräänlaiseksi tulkinnan metodiksi (Koski 1995, 100), ja kehän päättyessä on löytynyt harmoninen tulkinta. Tämä on traditionaalinen kehän määritelmä, se on muunnos kartesiolaisesta tarkastelija-kohde -jaosta, jossa ennakkoluulot karsietaan jo päättelyn alkuvaiheessa. Tämän mukaan objektiivinen totuus olisi tulkinnallisesti saavutettavissa.

Martin Heidegger (2000, 193) tarkastelee hermeneuttista kehää kolmen käsitteen kautta: tulkitseminen perustuu siihen mitä on jo hallussa (Vorhabe). Käsite viittaa tulkinnan perustaan, se on ymmärtämisen horisontti, jossa tulkitsija on (Kusch 1986, 90). Tämä merkityskokonaisuus "kantaa" tulkintaa, mutta ei tule tulkinnassa tematisoiduksi. Heideggerin käsitteet ovat hyvin tiiviitä, niistä esimerkkinä mukautuvuuskokonaisuus. Kun jokin asia kohdataan sellaisenaan, tähän liittyy jo mukautuvuus, joka on avattu ymmärtämisessä ja joka asetetaan tulkitsemisessä esille. Käsilläoleva ymmärretään aina jo mukautuvuuskokonaisuudesta. Tulkitseminen liikkuu aina kohti jo ymmärrettyä mukautuvuuskokonaisuutta (Heidegger 2000, 193).

Tulkitseminen perustuu edelleen siihen mitä on jo ennakkoon näkyvillä (Vorsicht). Kun ennalta hallussa oleva tulee käsiteltäväksi, tähtäimeen (Sicht), se siirtyy tulkitsemiseksi. Tämä on näkökulma tai eteen-nostamista, joka ohjaa tulkitsemista sen perusteella, mihin tulkinta on menossa, tai mihin sillä varsinaisesti pyritään (Kusch 1986, 90).

Kolmas tulkintaa ohjaava määre on se, mihin jo etukäteen tartutaan, esikäsitely (Vorgriff). Se viittaa käsitystapaan, jonka tulkitseminen ratkaisee. Kielellinen tulkinta edellyttää jotain päätöstä tulkinnan käsitteistöstä. Tällainen esikäsitely tarttuu ja kiinnittää ymmärtämisen, se ennakoii sille merkityksen.

Heideggerin esi-käsitteet muodostavat hermeneuttisen kehän, jossa näkökulma ja käsitteistö tematisoivat tulkinnan ja konkretisoivat merkityksen ennakkoimisen. Ne siis pohjautuvat tuohon tulkinnan pohjaan, edeltä jo hallussa olevaan, joka puolestaan on kaikkien näkökulmien ja käsitteistöjen summa.

Tutkimuksen kohde ei ole puhdas tosiasia, vaan tulkitsijan ennakkomieli-piteen muodostama kohde. Kun tulkitseminen perustuu ymmärtämiseen, kun jokin havaitaan ensin jonakin ja sitten tulkitaan suhteessa johonkin toiseen, tulkinta työstää ymmärtämisessä luonnostettuja mahdollisuuksia (Heidegger 2000, 191). Siis tulkinnan, joka tuottaa edelleen ymmärtämistä, on täytynyt jo ymmärtää tulkittava. Tällainen hermeneuttinen kehä, joka kulkee loppumattomasti ymmärtämisen ja tulkitsemisen vuorovaikutuksessa esioletuksista näkökulmien kautta käsitteellistämisiin, ei tarkoita tulkintaprosessina sen lopettamista ja siitä pääsyä, vaan vaatii itse asiassa siihen sisälle hyppäystä.

Ennalta sitoutumisen hyväksyminen ja tietous siitä mahdollistaa tekstin ilmentymisen omassa toiseudessaan, sen näkemyksellisyyden esiintulon (Gadamer 2004, 34). Ennakkonäkemykset ohjaavat myös tutkijan tekemää omaa luentaa tutkittavasta kohteesta, jota hän sitten tarkastelee yhdessä aineiston "hänelle puhuman" näkemyksen kanssa. Hermeneutiikan merkitys valokuvan tutkijalle voi olla siinä, että on tunnistettava omat merkityshorisonttiin kiinnittyneet ennako-oletukset, pohjana olevat käsitykset valokuvan kontekstuaali-

suudesta tai sitoutumattomuudesta, oman näkökulman vaikutus käsityksiin sekä tutkittavasta aineistosta esiin nousevat näkökulmat.

Dialogi ei tarkoita vain niiden havaintojen huomioon ottamista, jotka tukevat omaa näkemystä: toisin kuin kokeellisen tutkimuksen tilastollisessa analyysissä, jossa oletukset voidaan hyväksyä tai hylätä tietyllä laskennallisella todennäköisyydellä, hermeneuttinen ymmärtäminen ja sitä seuraava tulkitseminen vaatii kaikkien tapausten tarkastelua suhteessa omiin näkemyksiin ja sopivuutta mahdolliseen tutkijan tekemään, kokoavaan tulkitsemiseen. Tulkitakokonaisuuden rakentaminen on tulkintojen tulkitsemista, eikä se tarkastelun ajankohtaan ja ymmärrykseen sitoutuneena pääty. Sitä näet, mitä olet ja sitä näet, missä olet, kulloisissakin tulkitsemisen vaiheessa.

Jussi T. Koski (1995) on soveltanut hermeneuttista otetta väitöskirjassaan *Horisonttiensulautumisia. Keskustelua Hans-Georg Gadamerin kanssa hermeneutiikasta, kasvamisesta, tietämisestä ja kasvatustieteestä*, jossa hän selvittää perusteellisesti hermeneutiikkaan liittyviä käsitteitä, ja erityisesti Gadamerin ajattelua. Hermeneutiikka voidaan ymmärtää tulkintaan ja ymmärtämiseen liittyväksi tieteelliseksi menetelmäksi, se voi olla myös tuon menetelmän tutkimista tai sillä voidaan tarkoittaa käsitystä, jonka mukaan hermeneuttisen menetelmän käyttö erottaa ihmistieteet luonnontieteistä. Sovellettiinpa hermeneuttista lähestymistapaa sitten mihin tieteenalaan tahansa, yhteistä niille on, että niiden tutkimusongelmat ovat tulkintaongelmia ja muotoa *mitä tämä tarkoittaa* tai *mikä on tämän merkitys*. Eräs kiinnostuksen kohteista on kieli, koska sen rooli on keskeinen tulkintaprosessissa. Vaikka hermeneuttinen mielenkiinto on laajentunut kielen ulkopuolelle sosiaaliin prosesseihin, ihmisenä olemisen ongelmiin tai vaikkapa visuaaliseen kommunikaatioon, kieleen sidottu tulkinnallisuus on aina tarkastelujen lähtökohta (Koski 1995, 32-33).

Horisonttien sulautumista voidaan tarkastella vaiheittaisena prosessina, jossa tutkijan esiymmärrys, sen tiedostaminen selkiyttää lähtökohdat ja tutkijan omaan merkityshorisonttiin vaikuttavat seikat. Tulkittavan tekstin ja tutkijan välinen dialogi erittelee tekstin merkityksiä, ja varsinaisessa sulautumisvaiheessa nuo merkitykset sulautuvat tulkitsijan, tutkijan ymmärtämien uusien merkitysten kanssa. Näin syntyy uutta ymmärrystä, uusi näkemys tekstin käsittelemistä asioista (emt., 118).

Jouko Pullinen (2003) yhdistää tutkimuksessaan *Mestarin käden jäljillä. Kuvallinen dialogi filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta* oman taiteellisen ilmaisunsa tutkimustoimintaan. Hänen näyttelynsä on rakentunut vuoropuheluksi Albrecht Dürerin teosten kanssa, ja tutkimus dialogiksi kahden taiteilijan välillä. Erityisesti Pullista on kiinnostanut se, miten hermeneuttisesti voidaan hahmottaa taiteellista dialogiprosessia. Lähtökohtana on ajatus, että kuvan tekeminen on eräs tapa tutkia, ja kuvataiteilijan voi rinnastaa kulttuuria tutkivaan hermeneutikkoon. Kieli ajatusten välittäjänä ja välineenä on keskeisessä asemassa myös taiteilijan työssä: ajattelussa on myös kuvallisia piirteitä. Käsitteet ja kuvat sekoittuvat toisinsa suunnittelussa, luonnostelussa ja lopputuotoksissa.

Teoreettisen pohdinnan taustalla on myös teosten kuvallinen pohdinta. Tulkinnan moninaisuus nostaa vielä esiin merkkien ja merkitysten tutkimisen, semiotiikan näkökulman. Tutkijan paikka rakentuu kuvien eteen ja kuvien

taakse: hermeneuttinen tulkinta tarkoittaa toisaalta tekstin tulkintaa (Dürerin teokset), valmiitten teosten tulkitsemista ja merkitysten etsimistä niistä. Toisaalta hermeneutiikka tarkoittaa Pulliselle kuvallista ilmaisua, omien taideteosten tekemistä, jolloin lähtökohta on Dürerin teosten tulkinnan synnyttämässä ajatuksissa tai kuvallisessa ideassa, jonka hän ilmaisee ja tulkitsee teoksen kautta edelleen muille tulkittavaksi (emt., 34-35).

Pullinen jakaa dialogisen toiminnan visuaaliseen, sisällölliseen ja menetelmälliseen dialogiin (emt., 75). Visuaalisuus viittaa taiteilijan omien töiden yhteyksiä Dürerin teoksiin, niiden sommittelullisiin ja kuvallisiin ideoihin. Dürerin teosten kerronnallisen merkitysten tasoa Pullinen nimittää sisällölliseksi dialogiksi: siinä taiteilijan työt hakevat yhtymäkohtia Dürerin teoksiin sen kautta, miten taiteilija niitä on ymmärtänyt. Menetelmällisessä dialogissa kohtaavat kaksi graafikkoa omine teosten valmistusmenetelmineen.

Väitöskirjassaan *Herääminen – kuvataiteen kohtaamisesta hermeneuttiseen tulkintaan* Juha Merta tukeutuu gadamerilaiseen tekstitulkiintaan, jossa hermeneutiikka käsitetään ymmärtämisen taidoksi (2006, 15). Tutkimuksen käsitteitä ovat taiteen äärellä viipyily, herääminen ja sen synnyttämä halu laajentaa ja syventää suhdetta taiteeseen. Tutkimus on tieteen ja taiteen dialogia sekä käytännön ja teorian vuorovaikutusta (2006, 24). Hermeneuttinen asenne muotoutuu avoimuudeksi ja valmiudeksi oppia ja kyseenalaistaa, muuttaa ja syventää omaa käsitystä siinä dialogissa, joka muodostuu toisten ajatusten ja ilmausten suhteuttamisessa omiin. Pyrkimys ymmärryksen syventämiseen on samalla myös tarkasteltavan ilmiön kehittämistoimintaa.

Merta käyttää tutkimuksessaan hermeneuttisen kehän periaatetta, joka on sovellus sekä Jussi T. Kosken (1995, 117-119) väitöskirjassaan keittämästä neliportaisesta kehästä että Jouko Pullisen (2003, 42-45) kuvallista dialogia käsittelevän väitöskirjan tulkintamallista. Kaikissa näissä tutkimuksissa kysymys on ensisijaisesti gadamerilaisesta tekstitulkinnan erilaisia ulottuvuuksia esittelevästä mallista ja sen kehittamisestä dialogisuuden esittelemiseksi, ei niinkään metodisesta apuvälineestä tulkinnan teorian rakentamiseksi. Hermeneuttinen kehä tai spiraali on pelkistys, jossa tulkinta lähtee liikkeelle esiyymmärryksestä ja sen vaikutuksista tulkittavaan tekstiin. Kun tekstiin perehtyminen syventää ja muuttaa esiyymmärrystä, tuo se puolestaan mukanaan yhä uusia kysymyksiä ja tarkastelukulmia tekstiin, joka ikään kuin korjaa tai täydentää esiyymmärrystä (Merta 2006, 46). Näin tekstitulkiinta muuntuu ja etenee spiraalimaisesti, syvenee ja täsmentyy, mutta ei "valmistu" koskaan. Hermeneuttinen kehä tuottaa uusia kysymyksiä ja vaihtoehtoisia tarkastelukulmia tulkittavaan tekstiin. Ymmärryksen syventyessä avautuu mahdollisuus soveltaa hankittua tietoa ja kehittää uutta, syvempää asioitten haltuunottamista.

Oma valokuvatutkimukseni etenee myös gadamerilaisittain ymmärryksen kehällä, jossa eräänä ydinajatuksena on kokonaisuuden ymmärtäminen yksittäisseikoista sekä näiden yksittäisseikkojen tarkastelu kokonaisuutta vasten (Gadamer 2004, 29). Lähtökohtana on ajatus valokuvatulkintojen muovautumisesta valokuvan rakenne-elementeistä ja käyttöyhteyksistä. Valokuvan merkitykset jäsentyvät ensisijaisesti kielen kautta: valokuvan katsojan käyttämän tul-

kinnan kieli muovautuu yhtä paljon itse kielijärjestelmästä, puheakteista kuin katsomistilanteesta ja tuon katsomisen tarkoituksesta.

Hermeneuttinen ymmärtämisen kehä tuottaa sitten käsityksiä kielen rajallisuudesta, yksilön äärellisyydestä kielen, kulttuurin ja historian äärettömyyden edessä, kuten Gadamerin teoksen suomentaja Ismo Nikander (2004, x) toteaa esipuheessaan. Kulttuuriin sitoutuneet tulkinnat ovat myös kielellisiä konventioita, ja yksilön itseriittoisuuden ja arviointikyvyn edelle asettuvat kulttuurinen traditio ja ennakkoluulo (tai ennakkokäsitys, merkityshorisontti). Valokuvan käyttöyhteydet ovat vahva kulttuurinen käytäntö, joiden voidaan olettaa ohjaavan myös valokuvan merkitysten kielellisiä esityksiä.

Valokuvan olemusta tarkentava työni etenee siis omasta valokuvaajan esiymmärryksestäni ja tulkintahorisontistani kohti aineistoista esiin nousevien havaintolauseiden merkitysten erittelyä ja sitten uusien merkitysten syntyyn omien tulkintojen yhdistyessä näihin havaintoihini. Tästä nousee käsitys valokuvatulkinnan syntymisestä katsoja ja kuvan välisenä dialogina. Tulkinnan käsite etenee kohti valokuvan repeämää, josta voi nousta mielikuvituksen, kokemuksen ja valokuvauksen välinetietoisuudenkin avulla dialogi, kielellinen kysymyksenasettelu tarkasteltavan valokuvan kanssa. Tulkinta täydentää kuvaajan todellisuuden tulkinnan katsojan omaksi tulkinnaksi.

### 2.3 Valokuva tutkimusten kohteena

Valokuva voi toisaalta olla tutkimuksen väline tai tutkimuksen kohde. Historiallisesti valokuvaa on hyödynnetty antropologiassa, jossa erilaiset tallenteet ovat toimineet yhteisöjen kuvaajina ja luokittajina; etnometodologia on hyödynnänyt valokuvia, samoin terapia (toiminnan tuotoksena tai eräänlaisena projektiivisena testinä); eri tieteenaloja yhdistävä kulttuuritutkimus toteuttaa sosiaalisten aiheiden käsittelyä valokuvilla ja valokuvista; semiotiikka voi korostua merkitysten lainalaisuuksien etsijänä yksittäisistä kuvista tai kuvien dekonstruoinnista semioottisin termein.

Kysymys siitä, miten esittämiskonteksti vaikuttaa merkitysten muotoutumiseen, voi saada useita erilaisia vastauksia. Valokuvan sopeutuminen tai mukautuminen erilaisiin esittämiskonteksteihin voi olla ainoa erilaisten valokuvien yhteinen nimittäjä. Voi olla, että valokuvia olisikin tutkittava niiden instituutioiden kautta, jotka kuvia käyttävät: kuvatutkimus saa silloin painotusti instituutioiden tutkimisen luonteen. Valokuvien institutionaalinen käyttö vaihtelee yksilö- ja yhteisökäyttöistä kulttuurisiin käyttöihin, vallan erilaisiin representaatioihin tai eksploitaatioihin.

Tutkimus voi kohdentua kuvan katsojien reaktioihin, tulkinnan ulottuvuuksiin, kuvan merkitysulottuvuuksien analysointiin käyttökontekstien indikaattoreina. Ongelmaksi voi muodostua satunnaisuus: kuvatulkinta ei riipu pelkästään konteksteista, vaan myös yksilöiden psykofyysisestä tilasta, kokemuksista tai katsomistottumuksista. Tulkintojen sattumanvaraisuutta voidaan yrittää vähentää yksittäisten kuvien tulkintojen lähes loputtomien variaatioiden

sijaan etsimällä sellaisia havaintolauseita, jotka toisaalta pyrkivät ottamaan huomioon variaatiot, mutta myös sen aineksen, mikä on yhteistä tulkinnoille. Valokuva tutkimuksen kohteena tuottaa niin monta tulkintaa kuin on arvioijia, ja kuvan muuttuessa myös tulkinnat muuttuvat. Kuvaa voidaan tarkastella kontekstin näkökulmasta, jolloin tarkasteluun nousevat käytön arvioidut perustelut, kuvan sopiminen johonkin tarkoitukseen.

Valokuvan merkitys sidotaan siis yleensä kontekstiin; kuva saa merkityksensä käyttöyhteydestään. Jos valokuva kuitenkin sopii mihin käyttöön tahansa se halutaan sovittaa, vaikkapa ankkuroimalla tai suuntaamalla sen merkitystä ei-kuvallisiin ankkureihin, kuvateksteihin, voidaanko kuvasta sanoakaan enää mitään – tai mitään merkittävää? Valokuvan sopeutuvuus nostaa kuitenkin esiin tulkinnan toisen osapuolen: jos tulkinta alkaa dialogina kuvan kanssa siitä, mitä tässä tapahtuu, mikä tilanne tämä on, tulkinta voi myös painottua kuvailun lisäksi arvottamiseen: kuinka hyvä tämä kuva on ja miksi se on tässä yhteydessä, miten se ”toimii” tässä kontekstissa. Kuvan hyvyys tai huonous sitoutuu näin myös kontekstiin. Ei ole olemassa hyvää tai huonoa valokuvaa sinänsä, vaan toimiva tai huonosti toimiva valokuva tietyssä tarkoituksessa. Kontekstin tutkiminen ei olekaan mahdoton tehtävä, jonka mukaan olisi tutkittava määrätön määrä reaktioita kuviin, vaan konteksti voidaan nähdä merkityksenantoa ohjaavana viitekehyksenä ja samalla myös kuvan laadun kriteerejä ohjailevana ympäristönä.

Yhden ja saman valokuvan käyttö erilaisissa konteksteissa johtaa tietysti ensiksi tutkimaan kuvan ominaisuuksia, niitä, mitkä tekevät kuvasta soveliaan. Mutta tehtävä on edelleen mahdoton suoritettavaksi: kuvan ominaisuudet vaihtelevat loputtomiin eikä muotokielen kautta voida jäännöksettä määrittää sisällön laadullista merkitystä. Se mikä jää aina yli, mikä muodostaa jakojäännöksen, on itse valokuvaaja ja hänen osuutensa tai merkityksensä kuvan synnyssä. Se mikä tekee valokuvasta soveliaan erilaisiin käyttöihin, on kuvaajan osuuden tutkimista. Tuo osuus muodostuu ennen kaikkea intentiosta, aikomuksesta sekä taas mainittuna välttämättömästä välineen käyttötaidosta.

Kun valokuvan merkitystä ankkuroidaan kuvatekstillä tai jonkin artikkelin kuvituksena, kun valokuva tematisoidaan kokonaisuuden osaksi esittämiskontekstin ohjaavien periaatteiden rajaamana, kuva asettuu kyllä luontevasti kyseiseen käyttöön, jossa se saa merkityksensä, mutta sitä voi olla vaikea siirtää muihin käyttötarkoituksiin. Kun tavoitteena on informaation välittäminen jostain ajankohtaisesta tapahtumasta, menettää kuva informaation sisältönsä ajankohtaisuuden ja samalla jostain voimastaan siirrettäessä kuva vaikkapa taidekuvakontekstiin. Tutkimisen arvoinen kysymys olisi: menettääkö valokuva merkitystään, jos alkuperäisen tarkoituksen lisäksi kuva sijoitetaan johonkin toiseen käyttötarkoitukseen? Koska valokuva on aina tulkinnan kohteena, tällaista tulkinnallista merkitystään valokuva ei koskaan kokonaan menetä, merkitysten hakeminen vain vaikeutuu tai trivialisoituu uuteen kontekstiin liittyvien odotusten tai käsitysten myötä.

Tutkimisen arvoinen on myös kysymys, mikä tekee valokuvasta soveliaan tai käyttökelpoisen samanaikaisesti erilaisiin käyttötarkoituksiin? Miksi sama valokuva voi toimia hyvin, täyttää paikkansa, konkretisoida abstraktia käsitys-

tä, tuoda jotain lisää tai uusia näkökulmia esitettävään asiaan? Miksi sama valokuva voi kelvata levykanteen, yrityskansion etulehdelle, järjestölehden takasivulle mainokseen, kirjan kansikuvitukseksi, taidenäyttelyyn, keittiöön seinäjulisteeksi, lukion oppikirjan kuvitukseksi? Onko vastausta etsittävä erilaisen julkaisujen jostain kuvitellusta yhteisestä nimittäjästä, vaikkapa halusta antaa lukijoille tai katselijoille mietittävää hitaasti avautuvan tai aktiivista paneutumista vaativan valokuvan kautta? Vai löytyisikö vastaus kuvasta, sen ominaisuuksista – vastauksen yleistettävyyttä ei kuitenkaan voida päätellä kyseisen yhden valokuvan ominaisuuksien kautta? Voidaan tietysti todeta kyseisen yhden kuvan sisältävän riittävästi avoimuutta tulkinnan käynnistymiseksi, mutta vastaus ei sovellu kaikkien kuvien määrittämiseen, koska valitut ominaisuudet voivat vaihtua sisältöjen vaihtuessa.

Jääkö valokuvan käytön vaihtelun yhteiseksi tekijäksi valokuvaaja, hänen intentionsa, esittämistapansa ja tyyliinsä, hänen tapansa jättää katsojalle jotain mietittävää? Voiko tästä yleistää lauseen: mitä avoimempi valokuva tulkinnallisesti on, sitä enemmän siitä näkyy valokuvaajan tapa tehdä havaintoihinsa perustuvia valintoja ja näkökulmia, sitä vaivattomammin valokuvaa voidaan käyttää erilaisissa yhteyksissä. Jos valokuvaaja tulkitsee havaintojaan ilmaistakseen jotain itsestään, omista mielipiteistään ja asennoitumisestaan, valokuva saa lisämerkityksiä pelkän informaation siirtäjänä toimimisen lisäksi.

Valokuva on kaksinkertaisen tulkinnan tuotos: kuvaaja tulkitsee näkemänsä ja siirtää sen välineen avulla kaksiulotteiseen hahmoon, joka puolestaan on katsojan tulkinnan kohteena. Valokuvulle ei ehkä ole määriteltävissä sellaisia välineeseen liittyviä ominaisuuksia, jotka sinällään tekisivät kuvasta merkittävän mihin tahansa käyttöön – eihän tietokonekaan sinällään ratkaise, miten hyvää tekstiä sillä tuotetaan. Toki nämä ominaisuudet poikkeavat muista ilmaisuvälineiden ominaisuuksista, kuten modernistiset määrittelyt eri välineitä luonnehtivat, mutta valokuvulle tyypilliset ja mahdolliset tavat tallentaa ja tulkita todellisuutta eivät vielä ratkaise kuvan laaja-alaisen käytön mahdollisuutta.

Valokuvan sopeutuvuutta on siis määriteltävä kuvaajan kautta; intentionien ja persoonallisuuden rakenteiden kautta, ehkäpä myös luovuutta selittävän psykodynamiikan kautta. Tästä lähtökohdasta päädytään tietysti siihen, että kuvaajan on onnistuakseen löydettävä oma osaamisalueensa, omat vahvat tyyllilliset keinonsa, hyväksyttävä vähitellen oma erityisyys tai poikkeavuus, omat kyvyt ja rajat. Tekninen onnistuminen ei vielä takaa valokuvan laatua, varsinkin digitaalisuuden aikana, jolloin kuvaamisen esteenä ei ainakaan ole enää itse väline. Nyt ollaan lähempänä kuin koskaan sitä valokuvauksen markkinoinnin korostettua mahdollisuutta, jonka mukaan kuka tahansa onnistuu ilmaisemaan jotain. Valokuvaaja kuitenkin profiloituu lopulta muilla avuilla. Valokuvaaja voi inspiroitua uudesta välineestä ja sen hienouksista, mutta katsoja ei niitä välttämättä kuvasta voi kokea. Joka tapauksessa välineen uutuuden viehätys ei ole riittävän pitkäkestoista tuottaakseen kestäviä kuvallisia tuloksia. Välinevetoinen valokuvaaminen synnyttää vain riippuvuutta ja vaatimustason kasvua: kun uusi teknologia on otettu käyttöön, aletaan odotella seuraavaa innovaatiota.



Valokuvan ominaisuuksien määrittely ei voi perustua välineen ominaisuuksien määrittelyyn, koska vasta niiden välineperusteisten ominaisuuksien käyttö voi määrittää kuvan laatua. Ontologinen määrittely voi perustua kontekstin perustavaa laatua olevaan lähtökohtaan, mutta tällainen institutionaalinen tarkastelu saattaa lopulta jättää varjoonsa koko valokuvan: kuvasta tulee käsite, abstraktio, merkki tai teksti, jonka tärkein funktio on yhteiskunnallinen toimivuus, vaihtuvat roolit, osallisuus ideologisessa valtakamppailussa tai taoudellisessa voitontavoittelussa.

Valokuvan ominaisuuksia voidaan määritellä ilmaisun ominaisuuksina, mutta sisällön merkityksiin kietoutuessaan ne jäävät analyttisiksi ja lopulta toissijaisiksi tekijöiksi. Niillä on oma paikkansa kuvakoulutuksessa, kun halutaan tehostaa sisällöllisten viestien esittämistä ja varmistaa jollain tavoin yksittäisten valokuvien kilpailukyky eli huomioarvo lähes loputtomassa kuvatulvasa. Ominaisuuksien määrittelyn hankala tehtävä johtaa siihen, että selitysarvon lisäämiseksi huomio olisikin kiinnitettävä niihin tekijöihin, jotka lopulta vaikuttavat valokuvan syntyyn – ei kameraan tai käytettyihin valoherkkien materiaalien valintaperusteisiin, vaan kameran käyttäjään, hänen persoonallisuuteensa ja kykyihinsä hyödyntää välinettä eri tarkoituksiin.

Sekä valokuvauksen perustekniikoita käsittelevissä kirjoissa että voimakkaammin kuvajournalistisissa käsikirjoissa valokuvan kieli liittyy ilmaisumahdollisuuksien esittelyyn. Kuvajournalismin käsitys hyvästä ja tehokkaasta kuvasta muodostuu käytännön kokemuksista rakentuville ”teorioille” tai määrittelyille (Evans 1978, Kobre 1996).

Tiedotustutkimuksessa on määritetty tekstin hallitsevaa ja kokonaisuuksia määrittävää luonnetta suhteessa valokuvaan. Kuvan ja sanan vuorovaikutuksen tutkiminen kirjoitusten kokonaisrakenteen tutkimisen ohella laajentaa sitä lajityyppisidonnaisuusajattelua, mikä merkitysten tuotannon tutkimisessa itse asiassa on ollut rajoittavaa (Pietilä, 1998, 15). Kulttuurin kuvallistuminen purkaa ja muuntaa typografisen kulttuurin viestimien merkityksiä (Kunelius 1999, 40). Tekstin kirjoittaja voi ainakin jossain määrin kontrolloida tekstin lukemista, mutta visuaalisuuteen liittyy monenlaisia tulkinnan tasoja, joihin vaikuttavat niin kuvaaja ja kuvan julkaisupaikka kuin katsojan omat miellelyhtymät ja kulttuurin ohjaamat lisämerkitykset (Kunelius 1999, 40).

Merkkijärjestelmänä valokuvan katsotaan poikkeavan kielen konventionaalista viestintäjärjestelmästä. Vaikka valokuvaa pidetäänkin todisteena, jolla on vastaavuussuhteensa aina todellisuuteen, sisältyy siihen sekä kielen koodin ohjaamaa tulkintaa että kontrolloimatonta mahdollisuutta sosiaalisiin ja yksilöllisiin tulkintaulottuvuuksiin. Valokuva on kielen kautta sidoksissa sosiaaliseen, ja valokuvan tulkinta tapahtuu kielen avulla. Samalla tavoin kuin havainto on nimeämisen kautta kielellistä, on valokuvakin luettavissa. Mutta kuva ja kieli ovat erilaisia symbolisia muotoja; niiden representaatiot liikkuvat ajatuksen ja mielen sekä havainnon ja ruumiillisuuden prosesseissa (Anttila 1989, 58-59).

Valokuvaus viestintänä ei ole pelkkää sanoman siirtämistä, informaatiota, vaan se on myös sosiaalista, yhteisen merkityksen vahvistamista ja sen tulkintaa kuvista. Valokuva rakentuu erilaisissa tulkintaympäristöissä; sanomalehti-

kuvat ankkuroidaan uutiseen tai artikkeliin, jotta se konkretisoisi ja todentaisi käsitellyn asian, mutta samalla se vahvistaa kulttuurista kokemusta, se voi vahvistaa omaa kulttuurista kokemusta ja jopa mitätöidä vieraat kulttuurit outhoina tai uhkaavina.

Kun korostetaan viestin yhteisöllisyyttä ja sen kulttuurista yhteisyyttä vahvistavaa luonnetta, sekä viestin muoto että sisältö korostuvat yhtäläisesti (Kunelius 1999, 13). Muodon säilyessä samanlaisena viestin perillemeno vahvistuu. Valokuvan käyttöyhteydet voivat toimia tällaisina muodon vahvistajina: lehtikuva mielletään tietynlaiseksi, samoin yksityiseen käyttöön tarkoitettut kotialbumikuvat. Kuvan katsominen voi siksi olla lähes automaattista; oikeastaan jo ennen kuvan katsomista tiedetään, mitä katsotaan.

Kun kuvaa tutkitaan viestintäprosessin osatekijänä, kuvaa lähestytään esimerkiksi semioottisin välinein ja tutkimusote on samankaltainen kuin sanallisen informaation tutkimisessa. Riitta Brusila on väitöskirjassaan painottanut semioottista näkökulmaa journalistiseen työhön pohtiessaan suomalaisten aikakauslehtien kuvien sisällön ja ilmaisun tasoja (Brusila 1997).

Havaintopsykologinen tai kielellinen lähtökohta korostuu psykologian ja kasvatustieteiden näkökulmassa valokuvaan. Kysymyksiä on aseteltu kuvan (piirroksen ja/tai valokuvan) merkityksistä esimerkiksi opetuksessa tai oppimisprosessissa. (Hannus 1996, Aarva 1991). Näissä valokuvan rakenneominaisuuksia ei tarkastella erikseen merkityksiä synnyttävinä tekijöinä.

Hajanainen, eri intresseistä koostuva tieto kumuloi ymmärrystä valokuvan lukutaidosta ja tulkinnasta, valokuvan olemuksesta ja vaikutustavoista. Useimmiten tuota tietoa voisi nimittää pikemminkin esseistiseksi määrittelyksi kuin yleistettävyyteen pyrkiväksi teoriaksi valokuvan kielestä. Valokuvan tutkimus on Suomessa aina 1980-luvun lopulle asti ollut kuvaajien ja kuvien historian kartoittamista tai valokuvan kansatieteellisen merkityksen analysointia.

Leena Sarasteen kirja *Valokuva – pakenevan todellisuuden kuvajainen* (1980) sekä sen seuraaja *Valokuva tradition ja toden välissä* (1996) käsittelevät molemmat valokuvauksen historiallista kehitystä kansainvälisesti sekä ilmaisun ja sen teorian kehitystä. Vuoden 1996 kirjassa on mukana myös kuvan vastaanottamisen prosessin ja kuvan käytön ja tutkimuksen tarkastelua (1996, 8).

Hyvän läpileikkauksen suomalaisen valokuvauksen kehityksestä antaa suomalaisen valokuvan juhlavuonna 1992 julkaistu *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842-1992* (Kukkonen, Vuorenmaa & Hinkka 1992). Tutkielmia ja otteita suomalaisen valokuvan historiaan löytyy Suomen valokuvataiteen museon julkaisemista teoksista *Varjosta* (Kukkonen & Vuorenmaa 1999) sekä *Valoa* (Kukkonen & Vuorenmaa 1999). Kati Lintonen tutkii kirjassaan *Valokuvan 70-luku* (Lintonen 1988) suomalaisen valokuvataiteen legitimaatiota paradigmojen määrittelyn kautta ja Sari Karttunen (1993) valokuvataiteilijoiden asemaa Suomessa. Ari Saarron toimittama kirja *Eidos – kirjoituksia suomalaisen valokuvauksen 90-luvusta* (2000) on uusimpia valokuvausta käsitteleviä artikkelikokoelmia. Samana vuonna ilmestyi myös Jari Koskisen toimittama *Visuaalinen viestintämonialainen tulevaisuus*, jossa aihetta käsitellään graafisen suunnittelun, mainonnan, arkkitehtuurin, teollisen muotoilun ja uuden median näkökulmista (Koskinen 2000, 7).

Suomalaisten valokuvaajien monografiatuotanto on vilkasta; 1980-luvulta lähtien korkeatasoisten kirjojen julkaisun eräs keskeinen mahdollistaja on ollut valtion valokuvateosten laatutuki, jota alettiin jakaa valokuvaajille 1982 (Eskola 2003). Suomalaiset valokuvakeskukset ovat niin ikään olleet valtion tuen piirissä (järjestö- ja näyttelymäärärahat sekä projektituet) (esim. Karttunen 1991), ja alueelliset valokuvakeskukset ovat järjestämiensä tapahtumien ohessa tuottaneet valokuvausta monipuolisesti käsitteleviä julkaisuja

Yhteiskuntatieteilijöiden, humanistien ja valokuvaaja-tutkijoiden mielenkiinnon kohteena ovat olleet valokuvan lajityypit: kotialbumikuvaus (Ulku-niemi 1998), kuvajournalismi (Vanhanen 1991, 1994, 2002, 2004; Salo 2000), mainosvalokuva (Hovi 1990; Lehtonen 1991; Salo 1997; Malmelin 2003; Rossi 2003), maisemavalokuvauksen perinne ja sen kehittäminen (Eskola 1997), luontokuvaus (Suonpää 2002). Valokuvauksen painomenetelmiä ja kuvaustekniikkaa ovat tutkineet Kristoffer Albrecht (2001) ja Petri Anttonen (2005).

Leena Saraste (2004) on väitöskirjassaan *Valo, muoto vai elämä* tutkinut Suomen 1950-luvun kameraseurojen taidevalokuvia. Harri Laakson väitöskirjatyö (2003) *Valokuvan tapahtuma* kytkee yhteen kirjallisuuden tutkimuksen teorian valokuvaan ja filosofiaan. Mika Elo suhteuttaa väitöskirjatyössään (2005) *Valokuvan medium* valokuvan teoreettisia kysymyksiä mediateoriaan ja filosofiaan. Tarkastelu keskittyy digitaalisten tekniikoiden mutkistamassa nykyhetkessä kysymyksiin valokuvan identiteetistä ja sen erityisyydestä. Tärkeä kysymys kuuluukin: Onko valokuvaa enää olemassa?

Janne Seppäsen *Katseen voima* (Seppänen 2001a) etsii teoreettisia reittejä visuaaliseen lukutaitoon. Väitöskirja *Valokuvaa ei ole* (Seppänen 2001b) korostaa valokuvan tutkimista kulttuuristen käytäntöjen viitekehyksessä, jossa merkitykset muodostuvat. Seppäsen *Visuaalinen kulttuuri* -teos (2005) pyrkii antamaan mediakuvan tutkimiseen menetelmällisiä ohjeita ja teoreettisiakin perusteluja.

Valokuvauksen ja kuvataiteiden vuorovaikutteisuus on ollut eräs valokuvahistorian tarkastelukulma. Valokuvan kielen kannalta oleellista tuossa suhteessa on ollut vastavuoroisuus ja toisaalta valokuvan suhteen muuttuminen historiallisesti, 1800-luvun loppupuolen kuvataiteen tekniikoita matkivasta piktorialismista välineen omia ilmaisumuotoja etsivään modernistiseen valokuvaan ja kuvataiteisiin sulautuvaan, taiteen ideoita jäljittelevään valokuvaan<sup>21</sup>. Jan Kaila (2002) on väitöskirjassaan *Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa* tutkinut oman taiteellisen tuotantonsa kautta valokuvallisuutta, valokuville tyypillistä tapaa toimia sekä kuvatun kohteen jälkeenä että tulkittavana kuvana. Peter von Baghin mittava elokuvallista kollaasia käsittelevä väitöskirja *Peili jolla*

<sup>21</sup> Elovirta, A. 1992, Valokuva kuvataiteena, 416-425. Historiallisen katsauksen valokuvauksen ja kuvataiteiden polveilevasta suhteesta tiivistää esimerkiksi Kracauer, S. 1979, *Photography*, 161-187. Alkuperäinen teksti julkaistu vuonna 1960. Toisen maailmansodan jälkeisen valokuvauksen ja kuvataiteiden vuorovaikutuksesta, ks. esimerkiksi Grundberg, A & McCarthy Gauss, K. 1987. *Photography and Art. Interactions Since 1946*. Abbeville Press. Kyseessä on samannimisen näyttelyn näyttelyluetelo, josta muotoutui monipuolinen kirja.

*oli muisti* (2002) käsittelee elokuvan kykyä vangita mennyttä aikaa – näkökulma, mikä peilivertauksineen sivuaa myös valokuvan konstruoitumista.

Valokuvalta puuttuu sekä kuvan konstruoitumiseen että tulkintaan liittyvä teoreettinen analyysimalli. Joitain yksittäisiä malleja on kehitelty mm. lehtikuvan analysoimiseksi kouluopetuksessa, visuaalista vaikuttavuutta on analysoitu estetiikan, taidehistorian ja median lukutaitoa ja tarvetta rakentavan kasvatustieteellisen tai havaintopsykologisten erittelyjen kautta.

Visuaalisten viestien analysointia esittelevät käsikirjat pyrkivät esittelemään ja kuvaamaan erilaisia lähestymistapoja visuaaliseen. Lähestymistapoja on useita: joukkotiedotuksen käyttämät representaatiot (kvantitatiivinen sisällön analyysi), ei-kielellisen kommunikaation merkitykset sosiaalisissa tilanteissa (diskurssianalyysi ja etnometodologia), visuaalisen viestin monimerkityksisyys tai kerroksellisuus (semioottinen analyysi), kuvien analysointi erilaisten yhteisöjen menneisyyden ja nykyisyyden selvittämiseksi (visuaalisen antropologian analyysimallit), kaikenlaisten kuvallisten esitysten merkitys, kuvien katsojien merkitystenanto, viihde ja teknologia, teoreettiset käsitteet visuaalisten viestien kulutuksen tai vaikuttavuuden selvittämiseksi (kulttuuritutkimuksen kysymyksenasettelut)<sup>22</sup>.

Erilaiset visuaalisten viestien tarkastelunäkökulmat korostavat yhtä yhteistä tekijää: visuaalinen on monimerkityksistä – tai eritellymmmin: visuaalisella viestillä, erityisesti valokuvalla on kaksoismerkitys. Valokuva on sekä tallenne että rakenne (record-construct) tai dokumentti ja kuva (document-image), itseilmaisua tai todellisuuden heijastamista (creation-concrete reflection)<sup>23</sup>. Kaksoisluonne valottaa myös valokuvien olemusta, kun pyritään ottamaan huomioon yksilölliset, kulttuuriset, poliittiset ja ideologiset tekijät valokuvien ottamisessa, katselemisessa ja tulkinnoissa. Valokuvan sitominen yksiselitteisesti kulttuuriseen kontekstiin voi johtaa ajatukseen, että kuvat ovat pelkästään kulttuurisia rakenteita ja että niitä tulkitaan vain niiden kontekstuaalisuuden ehdoilla.

Valokuva muodostuu kuitenkin monimutkaisin kytkennöin sekä kuvaajan ja kohteen reagoineista että katsojan ja kuvan reagoineista. Konteksti, elämysmaailma, kuvan käyttötarkoitus – kaikki vaikuttavat merkitysten muotoutumiseen. Mutta kuvaajan näkökulmasta valokuva sitoutuu vääjäämättä myös välineeseen; kulttuurisen lisäksi mekaaninen (tai ”luonnollinen”) piirtyy aina kuvaan mukaan. Kohteen valokuva on lähtökohdiltaan optinen kuva, välineen teknisten mahdollisuuksien rajaama. Valokuvaus on välineellistä todellisuuden taltiointia tai tulkintaa. Valokuvaajan intentiot voivat olla dokumentoinnissa tai itseilmaisussa, omien tuntemusten heijastamista symbolisesti kohteeseen, mutta

<sup>22</sup> Ks. esim. van Leeuwen, T. and Jewitt C. 2001. *Handbook of Visual Analysis*. Trowbridge: Sage Publications. tai Rose, Gillian 2001. *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Trowbridge: Sage Publications. Kuvatulkintaa käsitellään osana laajempaa Media Literacy -käsitettä: Ks. esim. Silverblatt, A. 1995. *Media Literacy. Keys to Interpreting Media Messages*. Westport: Praeger; Silverblatt, A., Ferry, J., Finan, B. 1999. *Approaches to Media Literacy. A Handbook*. Armonk: M.E. Sharpe; Asa Berger, A. 1998. *Media Analysis Techniques (second edition)*. Thousand Oaks: Sage Publications.

<sup>23</sup> Ks. esim. van Leeuwen, T. and Jewitt C. 2001. *Handbook of Visual Analysis*. Trowbridge: Sage Publications, 4-5.

väline asettaa kuitenkin aina ne käyttömahdollisuudet, joiden rajoissa on toimitettava.

Olipa valokuvan tutkimisen näkökulma selkeään analyysimalliin, reseptiin tai sapluunaan pyrkivää tai valokuvan salaperäisyyttä, tulkinnanvaraisuutta tai terapeutista luonnetta korostavaa toimintaa, sen on otettava huomioon valokuvan kaksoisluonne.<sup>24</sup> Kuva on sekä kuvatun representaatio että kaksiulotteinen kuva, joka rakentuu merkityksellistämisprosessissa. Valokuvan rakenne-elementtien merkitysten tarkastelu tulkintaa suuntaavina tekijöinä auttaa myös ymmärtämään valokuvaa kuvaajan valintoihin perustuvana representationa ja kuvana, kaksiulotteisena todellisuuden objektin edustajana.

Todellisuuden tallentamiseen mekaanisena prosessina sidottua valokuvasta voi tarkastella kulttuuritutkimuksen ja semiotiikan näkökulmasta merkityksiä synnyttävänä toimintana. Valokuvaus on viestintää, jossa tuotetaan ja tulkitaan merkityksiä. Semiotiikan lingvistisellä perinteellä on avattu merkitysten sitoutumista puhuttuun tai kirjoitettuun kieleen. Tosin vertailu kielen ja kuvan välillä ei ole ongelmaton; kuva voi määrittää vertailussa kovin yksioikoisesti koodittomaksi kieleksi<sup>25</sup>.

Luottamus valokuvan totuudellisuuteen tiivistyy sanontaan ”näkeminen on uskomista”. Tuota kulttuurista konstruktiota voi lähestyä kahdesta näkökulmasta. Ensinnäkin havaitsemisen, psykologian tai fysiologian näkökulmasta (psykologia ja kognitio korostavat tietämistä, muistia ja eriasteisia reaktioita ärsykkeisiin). Toisaalta estetiikan, semiotiikan ja kulttuurin näkökulmasta, mikä sisältää yhteisön (instituutit kuten media, hallinto-organisaatio ja yhtiöt) ja yksilöiden elämismaailmat (Newton 2001, 86).

Valokuvan kontekstinäkökulma myötäilee sosiologista tutkimusta ja brittiläistä kulttuuritutkimuksen perinnettä. Valokuvan informaatiomerkitystä korostavissa tarkasteluissa näkökulma on, mitä tai millaista informaatiota kuva välittää. Kulttuurisen lähestymistavan kysymykseksi muodostuu, miten kuva merkityksellistää kuvaamaansa kohdetta. Valokuvaa ei ole ilman tulkintakontekstia, korostaa Janne Seppänen (2001b). Hänen näkökulmansa valokuvan teoreettiseen haltuunottoon on ”antiessentialistinen”. Hän ei painota valokuvan identiteetin tai ontologisen perustan etsimistä, vaan valokuvan olemuksen purkamista osana kulttuurisia käytäntöjä ja konteksteja.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Ks. Collier, M. 2001. *Approaches to Analysis in Visual Anthropology*. Teoksessa: van Leeuwen, T. and Jewitt, C. 2001. *Handbook of visual analysis*. Trowbridge: Sage, 35-60

<sup>25</sup> John Berger 1987 kirjoittaa *Toisinkertoja* -kirjassa (suomennos Martti Lintunen) valokuvasta puolikielenä (87-88): valokuvat lainaavat ilmentymiä todellisuudesta ja näillä ilmentymillä on synkroninen yhtäpitävyys todellisuuteen ja siten ne synnyttävät ideoita. Ilmentymät herättävät odotuksia kuvassa, ne ovat puolikieli, jonka kamera artikuloi ymmärrettäväksi merkitykseksi. Roland Barthesin kirjoitus *Sanoma valokuvassa* 1984 (suomennos Martti Lintunen), 120-137 sisältää heti alussa klassisen määrittelyn todellisuuden analogisten kuvien koodittomuudesta. Analoginen sanoma synnyttää kuitenkin myös toisen ylimääräisen sanoman. Kuvia denotoidaan ja konnotoidaan: kuvilla on tunnistettavat pääsisältönsä sekä kulttuuriset lisämerkityksensä.

<sup>26</sup> Oma näkökulmani valokuvan tutkimiseen painottaa samansuuntaisesti tulkinnan tarkastelua erilaisista käyttöympäristöistä, konteksteista käsin, mutta valokuvaajan

Oma näkökulmani on eräänlainen kompromissi modernistisen valokuvan olemuksellista kieltä korostavien määrittelyjen ja postmodernistisen kuvan oman kielen olemassaoloa tai sen muuttumattomuutta epäilevien määrittelyjen välillä. Postmodernismi kritisoi nimenomaan modernismin valokuvalla määrittämiä formaalisia ominaisuuksia; myös tekijän ainutlaatuisuus, mestarikuvaajien tuotantojen esittely valokuvauksen historioteoksissa eräänlaisena Midaksen kultaisena kädenpuristuksena ja valokuvauksen yhtenäinen historia on näissä polemisoinneissa kyseenalaistettu.

Valokuvan kieli on perustaltaan kameran kieltä, ja kuvaaja käyttää kameran fysikaalisia ominaisuuksia hyväkseen suunnatessaan kuvallisia vihjeitä. Itse asiassa valokuvaa ei ole ilman näitä kameran määrittämiä ajan, tilan ja valon perusominaisuuksia.

Kirjassaan *Valoisa huone* Roland Barthes (1985, 15-16) kirjoittaa valokuvan olevan kolmenlaisen toiminnan tai tunteen tai aikomuksen kohteena. Valokuvauksen prosessissa valokuvaaja on operaattori, katsojaa hän nimittää speaktaatoriksi ja kuvattu kohde on spektrum. Yksittäisten kuvien semantiikkaa tutkiesaan Barthes valitsee speaktaattorin näkökulman. Hän toteaa olevansa liian kärsimätön valokuvaajaksi. Valokuvauksen olemuksen etsiminen valokuvaajan mukaan rajautuu toteamukseen, että tuon operaattorin tunteella on jonkinlainen yhteys pieneen aukkoon, minkä läpi hän todellisuutta katsoo, rajaa ja sieppaa sen. Oma näkökulmani valokuvan tulkintaan korostaa valokuvaajan toimia, niitä joilla kuvaaja sanottavaansa ja tuntemaansa välittää. Valokuvaus on prosessi, jonka osina ovat kohde, kuvaaja, kamera, kuva ja kuvan katsoja. Kuvaajan toimintakonteksti, intentiot, toimiminen jonkin tilaajan intressien mukaan tai asenteet ja taidot asettavat erilaisia reunaehtoja kuvaamiselle ja vaikuttavat sisällön tulkinnan muotoutumiseen.

Tutkin yksittäisten kuvien herättämiä merkityksiä barthesilaisittain, mutta korostan kuvaajan näkökulmaa käyttämälläni tutkimusstrategialla: teen ensin valokuvalla määriteltyjen rakenne-elementtien avulla sekä omien kuvaajatuntemusteni perusteella oman kuvaluentani ja käyn sitten vuoropuhelua tutkimusaineistosta esiin nousevien havaintolauseiden ja omien tulkintojeni välillä. En etsi valokuvan perusominaisuuksien kautta invariansseja, aina ja kaikkialla voimassaolevia ilmaisutason tekijöitä, jotka olisi löydettävissä mistä tahansa kuvasta tai joita voisi käyttää vertailukohtana kuvien tulkinnassa. Tavoitteena on etsiä kuvan katsojan käyttämiä tulkintastrategioita kuvan muotokieltä ja kertovaa sisältöä havainnoitaessa. Valokuvan tutkiminen mahdollistaa yhtäältä valokuvaajan toimien vaikutusten tutkimisen, toisaalta valokuvan katsojien tuottamien merkitysten tutkimisen.

Lähtöolettamuksena on, että valokuvan rakenne-elementit, kuvan muotokieli, on suuntaamassa tulkintaa ja sisällön merkityksiä katsomistilanteessa. Se on toisaalta vasta lähtökohta tulkinnan kontekstisidonnaisuuden tutkimiseksi.

---

toimien, kuvausprosessin merkitystä kuvaustapahtumassa ei sovi unohtaa tulkintoihin vaikuttavana tekijänä. Tosin kuvaajan toimintaa suuntaava "valokuvan kieli" ontologisena perustana on myös altis kulttuurisille muutoksille.

Valokuvan rakenne-elementit voivat toimia perusteina kuvan käyttöyhteyksien määrittämisessä, samoin kuin kuvan kertovan sisällön merkityksetkin. Valokuvaus on mekaaninen prosessi, jossa tuotokset riippuvat yksilön päätöksistä eli niistä valinnoista, joita valokuvaaja tekee kuvaustilanteissa. Valokuvaus on myös kulttuurinen prosessi, jolla on vaikutuksensa niin kuvaamiseen kuin kuvien katsomistapoihin ja tulkintoihin.

Valokuva ei ole pelkästään informaation siirtäjä, vaan ennen kaikkea erilaisten tulkinnallisten merkitysten prosessoija. Nuo merkitykset eivät sinällään ole todellisuuden ilmiöissä tai tapahtumissa olemassa, vaan niiden kuvallisille representaatioille annetaan merkityksiä jonkin merkkijärjestelmän kautta, olipa se sitten visuaalinen tai verbaalinen merkkijärjestelmä (Pietilä 1998, 11).

## 3 MODERNI HAVAINNOIJA, MODERNIN KUVAAJA

### 3.1 Katse historiaan

Kirjassaan *Techniques of the Observer* Jonathan Crary (1998) käsittelee katseen historiallisuutta. Hän on kiinnostunut tavasta, jolla modernismin subjektiivisen näkemisen ja havainnoijan tuotteliaisuuden käsitteet tunkeutuivat ei vain taiteen ja kirjallisuuden alueille, vaan olivat läsnä myös filosofisessa, tieteellisessä tai teknologisissa diskursseissa. Hänen mielestään ei pidä painottaa eroa 1800-luvun taiteen ja tieteen välillä, vaan on korostettava sitä, kuinka molemmat olivat osa tiedon ja käytännön yhtenäistä kenttää. Sama tieto, joka mahdollisti kasvavan rationalisoinnin ja inhimillisen subjektin kontrollin uusissa instituutio-naalisissa ja taloudellisissa vaatimuksissa, oli myös ehto visuaalisen representaation uusille kokeiluille. 1800-luvun havaitseva subjekti oli sekä modernisuuden tuote että sen rakentaja (Crary 1998, 9).

Crary kuvaa havainnoivan subjektin muutosta suhteessa erilaisiin optisiin välineisiin. Hän ei käsittele välineitä niinkään representaation vaihtelun kautta, vaan sellaisina tiedon ja vallan välineinä, jotka operoivat suoraan suhteessa yksilön kehollisuuteen. Niinpä camera obscura oli 1700- ja 1800-lukujen havainnoijaan vaikuttava hallitseva muoto, kun taas 1800-luvulla kehittyi uusia optisia välineitä ja havaintoteorioita, jotka muuttivat todellisuuden jäsentämisen tapoja. Vertauskuvallisesti camera obscuran voi katsoa korostavan havainnoivan subjektin ja ympäröivän todellisuuden erillisyyttä. Todellisuus jäljentää itsensä tuossa pimeässä huoneessa pienen reiän kautta ylösalaisin seinälle katsojan tarkasteltavaksi. Samalla rationaalinen näkeminen mitätöi havainnon ruumiillisuuden; havaitseva subjekti todentaa omalla katsomisellaan todellisuuden olemassaolon.

Keskeisperspektiiviin ja camera obscuran toimintatapaan perustuva klasinen havaintotekniikka muuttui valokuvan ja elokuvan myötä. Yhden pako-pisteen keskeisperspektiivi oli luonut ulkopuolisen katsojan, mutta pysähtyneitä tai liikkuvia kuvia synnyttävä kamera ei enää tuottanutkaan havainnoijasta



riippumatonta imitaatiota todellisuudesta (Crary 1998, 36; ks. myös Elovirta 1998, 77-92).

Modernin ajan yksi keskeinen näkemisen vertauskuva on ikkuna, joka sekä rajaa että välittää näkemisen mahdollisuuksia. Ikkuna on raja havaitsijan ja havaitun välissä; näkevän subjektin ja nähdyn maailman välissä on erottava raja. Siten se mahdollistaa minän vetäytymisen tai paon maailmasta, mikä luonnehtii Ron Burnettin (1995, 5) mukaan modernin ajan alkua. Ikkunan takana minästä tulee havaitseva subjekti, spektaattori ja maailmasta tulee spektaakkelia, näkemisen objekti.

Toinen vertauskuva välineen ja todellisuuden suhteessa on peili<sup>27</sup>. Daguerren kuparilevyllä kiinnitettyä valokuvaa pidettiin mahdollisimman täydellisenä, jopa ideaalimallina todellisuuden peiliksi. Oikea peilihän kahdentaa sen, mitä visuaalisesta on reprodusoitu, vaikka muuntaakin heijastuksen kaksiulotteiseksi ja enemmän tai vähemmän vääristyneeksi kuvaksi. Suhteessa muihin kuvallisen esittämisen keinoihin valokuva mekaanisena tuotteena oli täydellisen mahdollinen kopio todellisuudesta. Taiteen ja muun visuaalisen viestinnän keinojen tavoin valokuvauskin heijastelee kahdenlaista orientaatiota: se on mahdollisimman tarkkana pidetty kopio todellisuudesta, mutta samalla se on uudenlaisen todellisuusnäkökulman konstruktio, joka syntyy välineen kautta. Kirjoitettua tekstiä tai graafisia esityksiä ei valokuvan tavoin pidetä todellisuuden yksiselitteisinä reproduktioina, ja siksi niiden yhteydessä korostetaan tekijää, henkilöä, joka on vastuussa teoksen konstruoimasta näkökulmasta. Tällainen tekijän korostuminen on moderni ilmiö. Mitä enemmän välineen katsotaan toimivan peilinä, sitä merkityksettömämpi tai huomaamattomampi on tekijä. Todellisuuden kopiona valokuva piilottaa kuvaajansa peilimäisen heijastuksensa taakse (Coy 1996, 66).

Craryn teoretisointi ei kuitenkaan ole teknologian historian kuvausta tai teknologisen determinismin mukaista kuvausta, jonka mukaan mekaanisten keksintöjen ja toteutusten dynamiikka tunkeutuu sosiaaliseen todellisuuteen, muuttaen sitä ulkoapäin. Todellisuuden tarkastelun erilaisten välineiden kehitys ja niiden erilaiset merkitykset havainnoijan syntyyn riippuvat päinvastoin laajemmista yhteiskunnallisista voimista. Mediatutkija Johan Fornäsin (1998, 59) mukaan tekninen modernisaatio sisältää sekä teollistumisen että digitalisoinnin sekä erilaisten informaatio- ja viestintäteknikoiden leviämisen, jotka samalla kun ne tuottavat vaurautta myös uhkaavat niillä rakennettua hyvinvointia.

Voimakas ja lähes vääjäämätön teknologia innovaatioineen ei kuitenkaan ole modernisaatioprosessin aikaansaaja eikä perusta sosiaalisille ja kulttuurisille rakenteille, vaan pikemminkin erilaisten sosiaalisten ja kulttuuristen ehtojen tuote, jotka vasta tekevät siitä merkityksellisen. Valokuvauksen huima teknologinen kehitys ja samalla markkinointi voi estää näkemästä sitä, että ilmaisi ei

<sup>27</sup> Dagerrotyypistä puhuttiin peilinä, jolla on muisti; *The Mirror with a memory* määritellyn lausahti ensimmäisenä amerikkalainen Oliver Wendell Holmes. Newhall, B. 1978. *The History of Photography*, 4th edition, 5th printing, The Museum of Modern Art, 22.

lopulta ole sidottu teknologiseen kehitykseen; valokuvaus ei siis ole lineaarinen kehittyvä tai syvenevä prosessi, joka synnyttäisi väistämättä uusia kuvaamisen tapoja.

Vaikka välineiden kehityksellä onkin osuutensa kuvaustapojen muutoksissa, se ei sinänsä synnytä tuota muutosta, joka heijastelee laajempia sosiaalisia ja kulttuurisia prosesseja, ideaaleja ja muuttuvia kuvaamisen paradigmoja. Fornäs puhuu myös teknologian synnyttämistä kahdenlaisista suhtautumistavoista. Toisaalta teknologinen kehitys tuottaa optimistista teknokratisoitumiskäsitystä, toisaalta se tuottaa "dystooppista antirationaalisuutta" (Fornäs 1998, 59). Digitaalisen valokuvauksen massamarkkinointi luottaa perinteisesti aina kyseessä olevan uuden tekniikan mukanaan tuomiin mahdollisuuksiin – tosin vanhan mainonnan tyyliin kuvaamisen helppoutta ja hauskuutta korostamalla. Joillekin tuo välinekehitys on liiankin nopeaa, ja alati kasvavat pikselimäärät joko sekoittavat harkintakyvyn välinehankinnoissa tai aiheuttavat koko digitaalisuuden tietoisien mitätöimisen.

Kun valokuva saatiin kiinnitettyä valoa kestäväksi ja tuo keksintö julkistettiin 1839, synnytti se useimpien teknisten innovaatioiden tapaan sekä kritiikintöntä ihailua ja kiihkoa että ylenkatsetta, jopa suoranaista vihaa (Squiers 1990, 7). Dagerrotyyppiä pidettiin jopa paholaisen työnä, koska mikään ihmisen keksimä laite ei voi vangita Jumalan kuvaa, jota ihminen edustaa:

"Katoavien heijasteiden ikuistaminen ei ole ainoastaan mahdotonta, kuten perusteellinen saksalainen tutkimus on osoittanut, vaan jopa sen toivominen on herjausta. Ihminen on luotu Jumalan kuvaksi, eikä Jumalan kuvaa voi vangita ihmisen tekemä laite. Hurskas taiteilija voi – taivaallisen inspiraation vallassa – ylimpien neroutensa voimien ohjaamana, syvän asialle vihkiytymisen hetkenä, uskaltaa toistaa ilman mekaanista apua, nuo jumalallis-inhimilliset piirteet."

Benjamin 1984, 88

Kirjoittaessaan modernismin eräästä perustanlaskijasta, runoilija Charles Baudelairesta, Walter Benjamin kuvaa hänen suhtautumistaan valokuvaukseen, erityisesti dagerrotyyppiin:

"Dagerrotyypissä oli Baudelairelle jotakin kuohuttavaa ja pelottavaa; "yllättäväksi ja kauheaksi" hän kutsuu sen viehätystä."

Benjamin 1986, 75

Benjaminin mukaan reproduktiotekniikka suosii valmiutta tahdonalaiseen, diskursiiviseen muistamiseen, ja tuo pyrkimys vääjäämättä supistaa mielikuvituksen liikkuma-alaa. Kamera laajentaa tahdonalaisen muistin kenttää; se tekee tylästi näkyväksi ja asettaa tapahtuman tarkastelun alle. Sen sijaan kun kohdetta tarkastellaan välittymättömänä, "suoraan" todellisuudessa, tahdottomasta muistista nousee tuon tapahtuman herätteleminä mielteitä ja muistoja. Vaikka Baudelaire koki valokuvauksen uhkaavana, hän pyrki varaamaan sille kuitenkin paikan modernisuudessa. Valokuvan edistysaskeleet oli hänen mielestään tosin ymmärretty väärin, ja vain nimettömän massan tyhmyys oli vastuussa valokuvauksen suosiosta.

”Kostonhimoinen jumala kuuli sen rukoukset, ja Daguerresta tuli hänen profeettansa.”<sup>28</sup>

Benjamin 1986, 76

Valokuvauksessa on koko sen historian ajan esiintynyt erimielisyyttä valokuvan luonteesta ja sen kulttuurisesta asemasta. Yksimielisyyttä ei ole saavutettu valokuvauksen tärkeydestä, funktioista tai vaikutuksista. Squiers (1990, 8) kuvaa valokuvaukseen liittyviä erimielisyyksiä ja väärinymmärryksiä. Valokuvan syntymekanismista kertominen oli väärinymmärrysten lähtökohta. Historioitsija Beaumont Newhall siteeraa Daguerren sanoja keksinnöstään:

” Kuka tahansa voi ottaa mitä moninaisimpia yksityiskohtia sisältäviä näkymiä muutamassa minuutissa. (Dagerrotyyppi) on kemiallinen ja fysikaalinen prosessi, joka antaa Luonnolle kyvyn tuottaa itseään uudelleen.”

Newhall 1978, 17 (käännös MH)

Daguerren kuparilaatalle peilimäisenä kiinnittynyt kuva herätti yksityiskohtien toistossaan ihastusta ja hämmennystä, mutta modernin valokuvauksen vedostamisen periaatteen kehitti englantilainen William Henry Fox Talbot, joka huonoon piirustustaitoonsa pettyneenä haaveili vuonna 1833 häämatkallaan Italiassa pysyvistä, luonnon kauneutta esittävistä kuvista:

”Näiden ajatusten aikana sain idean: kuinka viehättävää olisikaan, jos olisi mahdollista saada nämä luonnolliset näkymät painettua kuviksi ja saada ne kiinnitetyiksi paperille.”

Snyder 1989, 3 (käännös MH)

Daguerre siis lausui ylpeänä keksinnöstään, että se antaa luonnolle voiman tuottaa itseään uudelleen. Ihailun ja ihmettelyn ilmapiirissä tuo lausahdus jäi elämään ajatuksena valokuvan todistajaluonteesta ja totuudellisuudesta. Toisaalta se mitä valokuva tallentaa ja se mitä kuvan ulkopuolella on, on noussut myös keskustelujen ja erimielisyyksien aiheeksi.

Valokuvaamisen helppous ja tunkeutuminen taidekontekstiin – jopa korvaamaan maalaustaiteen – toimivat myös perusteina sekä välineen markkinoinnissa että taideroolin määrittelyssä. Sama helppous ja automaattisuus toimivat myös valokuvauksen taidestatusta vastaan, kun sitä alettiin määritellä välineen ominaislaadusta ja mahdollisuuksista käsin.

Kriittisesti tai ihmettelevän ihailevasti valokuvaukseen suhtautuneiden aikalaisten yhteinen lähtökohta oli valokuvan erikoislaatuisessa suhteessa to-

<sup>28</sup> Benjaminin alkuperäinen teksti vuodelta 1939. Sitaatti teoksesta *Silmä väkijoukossa* 1986, suomentaja Antti Alanen. Laajempi näkökulma Baudelairen käsityksiin valokuvakeksinnöstä löytyy Benjaminin tekstistä *Valokuvauksen pieni historia* (alkuperäinen teksti 1931) Martti Lintusen suomennoksena teoksessa *Kuvista* sanoin 2, 1984, 86-109: ” Näinä surkuteltavina aikoina on syntynyt uusi teollisuudenhaara, joka ei ole mitenkään vähäisesti vakuuttanut hulluja uskossaan...että taide on ja voi olla ainoastaan täsmällistä luonnon toistamista...Koston jumala on kuullut roskajoukon rukoukset, ja katso Daguerre on hänen messiaansa.” (108). Samasta kirjasta Lintusen suomennoksena löytyy myös Charles Baudelairen kirjoitus *Nykyaikainen yleisö ja valokuvaus* vuodelta 1859. *Kuvista* sanoin 2, 1984, 34-39.

dellisuuteen. Kärjistetyimmillään valokuva ei ollut muuta kuin maailman jälki, valoherkän materiaalin ja todellisuuden objektin kohtaamisen vääjäämätön indeksi. Valokuva ei siten poikkeaisi mitenkään yleensä valon ja materian kohtaamisessa syntyvistä indekseistä. Auringon polttama iho on samanlainen kohtaaminen, mutta punoittava, palanut tai poiskariseva solukko ei kuitenkaan ole auringon kuva. Valokuva on kuitenkin jotain enemmän kuin valon rekisteröintiä valoherkälle materiaalille; se on myös kuva. Kuva, joka syntyy kameran avulla (Snyder 1989, 4-5).

### 3.2 Valokuvahistorian suhteellisuus

Tarkasteltaessa valokuvausta osana taidekontekstia lajityypin ilmaisulliset keinot palautuvat modernismin konventioihin. Mutta puhtaan, itseensä viittaavan taideteoksen muotokieli ei sellaisenaan sopinut 1900-luvun alkuvuosikymmenten kaikkien valokuvaajien toimintatapoihin. Teknisesti kehittynyt kamera ja filmimateriaali mahdollistivat aiemmin kokemattomalla tavalla ympäröivän todellisuuden kuvaamisen. Tehtiin pesäeroa kuvataiteeseen, katse kohdistui elämään "tuolla ulkona". Ateljee toiminnan keskipisteenä menetti houkuttelevuutensa, ja valokuvaajat astuivat kirkkaaseen päivävaloon.

Valokuvaajat suuntasivat kuvasafareilleen etsimään jonkinlaista ihmisyyden ideaalia. Kuvaajat pyrkivät selittämään, ei niinkään toteamaan kulttuurisia eroja tai muutoksia. Mutta kuvaajien toimia ei voida luokitella yhteen toimintaperiaatteeseen; skeptisyys oli myös eräs lähestymistapa yhteiskunnallisiin olosuhteisiin, varsinkin toisen maailmansodan jälkeen.

Välineen kehittyessä kuvaajat halusivat olla tapahtumien silminnäkijöitä ja todistajia, ei niinkään selittäjiä. Kuvaajan roolista muodostui paradoksi: samalla kun pyrittiin toteamaan tapahtumia, jäämään ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, näkymättömiin kuvien katsojilta, samanaikaisesti kuitenkin kuvaajien perusvalinnat korostuivat ja tekivät kuvaajista valokuvauksen historiankirjoituksen suuria mestareita, joiden saavutukset vertautuivat yleisen historiankirjoituksen genreen: historia on valloitusten, suurmiesten saavutusten historiaa. Valokuvauksessa vallitsi yksimielisyyden historia (Bolton 1989, xi).

Valokuvauksen roolin mieltäminen sosiaalisessa kanssakäymisessä oli ristiriitaista. Kun valokuvauksen sanottiin palvelevan demokratisoituspyrkimyksiä antamalla uuden "puhekyvyn" kansalaisille, sen sanottiin myös tarjoavan keinot sosiaaliseen kontrolliin: dokumentointi- ja tallentamiskyvyllään valokuvaus tarjosi oivalliset keinot sääntely-yhteiskunnalle. Kun valokuvauksen sanottiin antavan kritiikittömän, oikeastaan empaattisen ja runollisen kuvan arkielämästä, sen sanottiin myös rikkovan arjen peruskuvaa, koska teknologia tarjosi kuvaajille mahdollisuuksia muuntaa tuttu oudoksi, kärjistää ja korostaa arkipäiväistä, tehdä tekniikalla tutusta vieras. Valokuvan transparenttiutta ja dokumentoivaa ilmeisyyttä vastassa oli näkemys valokuvan oudosta kielestä, jota toteutettiin rajauksilla, montaseilla, vastakkainasetteluilla ja todellisuuden korostamisella surrealistisena (Bolton 1989, xii).

Valokuvan laajat sosiaaliset ja ristiriitaisetkin käyttötavat mahdollistavat ajatuksen, että valokuvauksen ainoa kuvailtava luonteenpiirre on sen joustavuus (em, xii).

“Tässä on väline, jota on käytetty alistavasti (poliisikuvaus), kunnioittavasti (muotokuvaus), taistelun ja vallankumouksen välineenä (kuten konstruktivismissa ja dadassa), markkinoinnin välineenä (mainosvalokuvaus) sekä liberaalien että hallinnollisten uudistusten keinona (kuten the Farm Security Administration –projektissa). Jotkut käytännöt ovat säilyttäviä ja jotkut pyrkivät tilanteen muutokseen; välineellä voidaan pyrkiä sekä hallitsemaan että vapauttamaan sosiaalista elämää.”

Bolton 1989, xii (käännös MH)

Valokuvauksen historiakirjoituksellakin on oma historiansa. Kirjoittaja joutuu tekemään valintoja kuvaajien ja kuvanvalmistustekniikoiden välillä korostaakseen valokuvauksen erilaisia muutosprosesseja. Yleensä valokuvausta on ylisitetty historiallisena keksintönä, ja erityistä painoarvoa on annettu tekniikan kehittymiselle 1800-luvun puolesta välistä lähtien. Valokuvauksen historiankirjoituksessa esiintyy erilaisia näkökulmia. Eräs keskeisin lienee prioriteettikeskustelu siitä, kuka voidaan nimittää valokuvauksen keksijäksi. Oliko kyseessä yksi tai kaksi ranskalaista, vai löytyykö keksijöitä muualtakin? Miksi historiankirjoitus tuntee ja tunnustaa muutaman tekijän ja unohtaa muut?<sup>29</sup>

Toinen näkökulma historiaan korostaa teknistä kehittymistä ja keksintöjä, kolmas keskittyy kuvan historiaan, ammentaen lähinnä taidehistorian metodien ja tutkimuksen tarjoamasta teoriasta ja neljännessä näkökulmassa korostetaan saavutusten historiaa; samalla nämä estetiikkaa painottavat, mestarikuvaajien saavutukset peittävät alleen sellaiset laajemmat asennemuutokset, joilla voisi katsoa olleen vaikutuksia valokuvauksen muihin käytäntöihin. Teknologiset innovaatiot nähdään yhteiskunnasta erillisiksi, yhteiskunnallisen kehityksen syytekijöiksi tai mahdollistajiksi.

Historiankirjoittajan ongelmana on se, että valokuva tuntuu liittyvän kaikkeen: tekniikan kehittymiseen, taiteeseen ja laajalti yhteiskunnallisiin muutoksiin. Jonkinlainen pakonomainen tarve kirjoittajilla on ollut selittää kaikki se, mistä valokuvaus on ammentanut tai mihin se on liittynyt, kuten esimerkiksi tieteen tekemiseen, lehdistön kehittymiseen tai maalaustaiteeseen.

Jean-Claude Lemagny ja André Rouillé (1986, 9) kuvaavat tällaista lähestymistapaa *historiaksi valokuvauksen läpi*. Mutta erityinen *valokuvauksen historia* vaatii sen sijaan itsetutkiskelua. 1800-luvun loppupuoli oli valokuvauksen maailmanvalloitusta, tunkeutumista tieteen, taiteen ja arkielämän alueille; 1900-lukua voisi nimittää valokuvauksen itsetutkiskelun vuosisadaksi. Valokuvaus löysi ominaispiirteensä ja oman estetiikkansa kautta yhteydet ja erot kuvataiteisiin.

<sup>29</sup> Valokuvauksen alkuhistoriasta ks. esim. Batchen, G. 1999. *Burning with desire*. MIT tai Batchen, G. 2002. *Each wild idea*. MIT. Varhaista historiaa ja kuvataideyhteyksiä, ks. esim. Schwarz, H. 1987. *Art and Photography. Forerunners and Influences*. Edited by William E. Parker. Chicago: The University of Chicago Press.

Valokuvauksen historian kirjoissa on lähes yleispätevää toimituksellista säännönmukaisuutta: ensin esitellään tekniset innovaatiot ennen varsinaista valokuvauksen syntyä, sitten siirrytään pioneerien kautta 1800-luvun alkupuolelle keksinnön julkistamisen aikaan, sen jälkeen valokuvaus valloittaa maailmaa ja hyödyntää eri elämäntiloja (useimmiten harrastajakuvaus sivuutetaan). Kun ajassa edetään, päädytään ”contemporary”-vaiheeseen ja taidevalokuvaan. Ehkäpä lähihistoria onkin sitten liian lähellä, jotta siitä voitaisiin muodostaa lineaarisesti etenevä, teknispainotteinen kuva.

Erilaiset valokuvauksen historian tarkastelun painotukset osoittavat ylipäätään todellisuuden lähestymistapojen runsauden, valokuvien käyttötapojen ja tarkoitusten vaihtelua. Valokuvausta ei tarkastella yhtenä kokonaisuutena, vaan muuttuvana ja erilaisia funktioita toteuttavana toimintana – vaikka yksittäisten kuvaajien yksittäisten kuvien esittäminen toistuvasti historiakirjoissa luo vaivatta mielikuvan, jonka mukaan mainitsemisen arvoiset valokuvaajat ovat aina korostaneet esteettisyyttä tai valokuvalle tätä kautta määriteltyjä ominaisuuksia. Noissa ominaisuuksissa kaikuvat modernismin ideaalit: vapaus, luovuus, inhimillisuus – ja esteettisyys kaupantekijäisinä.

Tällaista valokuvaamisen konsensusta ei voitu enää 1950-luvulla määritellä, vaikka historia esittäytyikin lineaarisena kehityksenä merkkimiesten saavutusten kautta. Joillekin valokuvaajille todellisuus ei ollut visualisoitava itsensänselvyys. Esimerkiksi Sveitsissä syntynyt, amerikkalaisuuden rosoisuuden esille tuonut kuvaaja *Robert Frank* (1924 -) tai tšekkiläinen *Josef Sudek* (1896-1976) kokivat arkielämän käsittämättömyyden – arkielämä oli yksityiskohdissaan heille yhtä käsittämätön tai moniselitteinen kuin mitä historia yhtenäisenä kokonaisuutena esitettynä oli (Jeffrey 1998, 21).

Valokuvauksen yksinäiset tutkimusmatkailijat vahvistivat 1960-luvulla kuvaajakäsitystä, jossa henkilökohtaiset visiot ja tunteet suodattivat todellisuutta, tapahtumia ja yksityiskohtia institutionalisoituneen valokuvauksen kautta. Valokuvat syntyivät korostetusti todellisuuden kohteista, mutta samalla myös valokuvauksesta, jossa pääosin kirjoittamaton agenda oli modernistinen valokuvataide mustavalkoisine vedoksineen.

Valokuvauksen historian kirjoittamisen tutkiminen nostaa esiin sekä kuvanottoon että kuvan tulkintaan liittyviä kysymyksiä. Valokuvan ja todellisuuden suhteen pohdinta on valokuvan historian kuluessa saanut erilaisia painotuksia sen mukaan, onko korostettu kuvaajan ja kuvan välistä suhdetta (kuva itseilmaisuna) vai kuvan ja katsojan välistä suhdetta (katsomistilanteessa konkreettisia kysymyksiä ovat: Onko tämä totta? Mitä tämä esittää?). Kun valokuvan merkitysulottuvuutta tarkastellaan kulttuurisena konstruktiona, kysymys kuvan todenperäisyydestä muuttuu muotoon: kenen totuutta tämä kuva on?

### 3.3 Kuvantekijöiden historioista tulkitsijoihin

Valokuvauksen paikka länsimaisessa kulttuurihistoriassa on laaja-alaisista ja eri näkökulmia painottavista historiateoksista huolimatta epäselvä, jopa määrittelemätön. Lineaarista kehitystä painottavissa kirjoissa on nähty jatkuva valokuvauksen tarina, teknisestä kehityksestä ja sen mahdollistamasta sovellutuksista yksilölliseen ilmaisuun. Valokuvalla on erityinen ja ainutlaatuinen paikkansa taidekontekstissa ja sillä on myös oma estetiikkansa. Modernismi tavoitteli uudenlaista maailmaa ja siihen uudennlaisia asukkeja. Uudella teknologialla vanha tuotiin suurennuslasin alle; valokuvauksen silmä oli paljastava ja tosiasioita valottava. Valokuvaus pystyi myös näyttämään maailman tavalla, jolla sitä ei koskaan aiemmin oltu nähty. Näkijän ja tekijän painotus oli amerikkalaista modernismia, Euroopassa valokuvausta ylistettiin uutena näkemyksenä maailmasta. Kun uusi teknologia yhdistettiin estetiikan perinteeseen, valokuvauksesta tuli tärkeimmäksi mainittu representaation muoto (Price & Wells, 1997, 26-27).

Valokuvan erityisyyttä painottavasta historiankirjoituksesta toimii esimerkkinä Beaumont Newhallin näyttelyluettelon tekstinä vuonna 1937 ilmestynyt kirja *Photography 1839-1937*. Seuraavana vuonna ilmestyi toinen laitos nimellä *Photography, A Short Critical History*<sup>30</sup> (Price & Wells, 1997, 13; Warner Marien 1996, 208).

Newhall aloittaa tekniikan esittelyllä, mutta laajentaa sitten näkökulmaansa valokuvista erityisinä kuvina, joilla on taidestatuksensa ja esteettinen arvonsa. Seuraavissa laitoksissa Newhall kehittää valokuvalle omaa, kuvataiteen teorioista erillistä teoriaa. Suora valokuvaus, dokumentti ja nopea näkeminen (instant vision) olivat Newhallin käyttämiä uusia käsitteitä, jotka kuvasivat lähinnä kuvaajan tyyliä lähestyä kohdetta. Newhallin käsitykset kuvaajan lähestymistavoista sopivat modernin valokuvauksen vakiinnuttamaan erityiseen katsomistapaan (Price & Wells, 1997, 26).

Toisaalta valokuvauksen luonnetta on etsitty tematisoidusti liikkumalla muotokuvasta maisemakuvaan ja dokumenttiin, tieteellisestä valokuvauksesta muotiin, mainoskuvaan ja taidevalokuvaan. Valokuvan erilaisia käyttötarkoituksia esitellessään Naomi Rosenblum toteaa massiivisessa historiikirjassaan historiaa keksittävän päivittäin. (Rosenblum 1984 ,10). Hän tarkastelee valokuvauksen kehitystä globaalisti, mikä onkin perusteltua amerikkalaisen ja eurooppalaisen valokuvauksen eksklusiivisen historiankirjoittamisen takia.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Tässä yhteydessä viitataan vuoden 1978 laitokseen *The History of Photography from 1839 to the present day*. Revised and enlarged edition, 4th edition, 5th printing. New York: The Museum of Modern Art. Kirja perustuu vuonna 1949 uudistettuun laitokseen. Valokuvauksen tekniikan esittelystä kuvaajien töitten esittelyyn etenee myös Helmut Gernsheimin *A Concise History of Photography* vuodelta 1986. Sen ensimmäinen painos on vuodelta 1965. Suomalaisen valokuvailmaisun historiakin on täsmennetty yksittäisiksi teoksiksi ja tekijöiksi, ks. Kukkonen, J., Vuorenmaa, T-J, Hinkka, J. 1992. *Valokuvan taide*, Helsinki: SKS, 7-9 tai Saraste, L. 1996. *Valokuva traditiion ja toden välissä*. Helsinki: Musta taide ja Taideteollinen korkeakoulu.

<sup>31</sup> Eri tavoin tematisoituja historiakirjoja ovat esimerkiksi Jeffrey, I. 1981. *Photography. A Concise History*. Jeffrey, I. 1998. *Timeframes. The Story of Photography*. Turner, P.

Olipa tarkastelukulma sitten yksilöiden esteettisiä teoksia esittelevää tai tematisoidun valokuvauksen kehitykseen tarkentavaa, molemmissa tarkastelukulmissa valokuvaus rakentuu yksilöllisyyden historiaksi, mestarikuvaajien kertomuksiksi eikä valokuvien erilaisten käyttöalueiden eroista tai merkityksistä esitellä aikalaiskeskustelujen yhteneviä tai eroavia mielipiteitä (Warner Marien 1996, 214-216).

Valokuvan historiankirjoitus ei luonnollisesti ole pelkkää samanmielisyyttä, mutta jonkinlainen teoreettisen tarkastelukulman mitätöinti on ollut vallitsevaa. Useimmille tuntuu riittävän (itse hankitut) tosiasiat valokuvauksen uniikkiudesta. Jonkinlaista levottomuutta varmaankin herättävät teoreettiset invaasiot valokuvaukseen ja sen tutkimiseen ja historiankirjoittamiseen, kun valokuvat erotetaan valokuvauksen ideasta ja valokuvaus liitetään kirjallisuuden tutkimukseen, semiotikkaan, filosofiaan, kritiikkikeskusteluun tai psykoanalyysiin samalla kun siitä tehdään vaikeasti lähestyttävä tai valokuva piiloutuu kokonaan. Valokuvausta voi tarkastella jostain teoreettisesta näkökulmasta katsomatta kertaakaan yhtään valokuvaa (emt., 220). Valokuvahistorioitsijoilta on puuttunut välttämätön kulttuurinen tai teoreettinen viitekehys eri tieteenalojen näkökulmien kritisoinniseksi tai jopa estämiseksi. Kuitenkin eri tieteenalojen teoretisoinnit voivat tarjota tarkastelukulmia valokuvahistoriaan ja jopa valokuvahistorian historiaan (emt., 221).

Janne Seppänen (2001b, 124-137) tarkastelee väitöskirjan artikkelissaan *Miten lähestyä valokuvaa?* valokuvakirjoituksia kolmesta näkökulmasta. Newhall edustaa hänelle esteettis-formalistista lähtökohtaa valokuvaan, diskursiivis-funktionalistisen lähtökohdan edustajaksi hän esittelee John Taggin ja konstitutioteoreettisen lähtökohdan edustajana on Jonathan Crary. Artikkelin avaa tarkastelukulman valokuvaukseen yhteiskunnallisena ilmiönä ja tuon kytköksen seurauksiin sosiaalisesti ja kulttuurisesti. Taggin mukaan valokuvalla ei sinällään ole identiteettiä ja sen merkitykset rakentuvat aina uudestaan diskursiivisissa käytännöissä, jotka ovat myös vallan, hallinnan ja subjektiviteetin tuotantopaikkoja (Seppänen 2001b, 130). Esteettisyys muuntuu yhdeksi merkityksen tasoksi – tai häipyy kokonaan tarkastelusta. Craryn tarkastelukulma avaa näkökulman havainnoivan subjektin olemukseen historiallisesti muuttuvassa tilanteessa. Valokuvaus on mukana vain syrjäsilmillä katsottuna; Crary ei käytä mitään kuvallista aineistoa, vain tekstejä ja optisista välineistä kertovia historioita. Kolmen kirjoittajan kautta edetään suppeasta, kuvaajapainotteisesta kirjoittamisesta kohti yhteiskunnallisia merkityksiä ja lopulta visuaalisen kulttuurin kehityksen tarkasteluun, jossa valokuva on enää metafora ihmisten havaintotavoille.<sup>32</sup>

---

1987. History of Photography. Näissä tarkasteltavia teemoja ovat esim. Adventures, Frontiers, Metropolis, War, The Good Earth, Reportage, Fashion, Sports, Landscapes, Portraits (Jeffrey); Travellers, Pictorialism, Realism, Snapshots, Modernism, Photographer as commentator, Formalism, The Street as studio, Fashion, Design, Art direction, Science, Contemporary photography (Turner)

<sup>32</sup> John Tagg. 1993. The Burden of Representation. Hong Kong: University of Minnesota Press. Jonathan Crary. 1998. Techniques of the Observer. Cambridge: MIT Press



Jos painotetaan välineen ainutlaatuisuutta ja erityisiä ominaisuuksia, esteettis-formalistinen tarkastelu peittää alleen laajemmat valokuvan kytkennät. Toisaalta sosiaaliin käytäntöihin keskittyminen voi sitoa valokuvan osaksi kulttuurihistoriaa tai yhteiskunnallista tarkastelua, jolloin valokuvasta tulee yhtenä kokonaisuutena tarjottava paketti, ilman yksilöllisiä variaatioita, koska niiden erilaisten tulkintojen ja formaalisten ominaisuuksien jännitteiden huomioon ottaminen laajan teorian rakentamisessa tuottaa varmaan vaikeuksia. Onko valokuvauksen sosiaalisia funktioita tai diskursiivisia käytäntöjä korostavan näkökulman hylättävä yksittäisten valokuvien mukanaan tuomat tulkintaulottuvuudet?

Identiteettiään sinänsä kaipaavan valokuvan esimerkiksi kelpaa vaikkapa värinegatiivikuva viidentoista vuoden takaa:

10x15 cm:n vaakakuvassa on kaksi naista, toinen varhaisaikuisuuttaan ja toinen eläkepäiviään viettävä. Henkilöt ovat puolilähikuvassa, kummankaan jalkoja ei näy. Vanhempi istuu, nuorempi on hänen selkänsä takana. Nuorempi kampa vanhemman harmaita märkiä hiuksia. Vanhempi katsoo ilmeisesti peiliin, joka ei näy kuvassa. Henkilöiden takana näkyy osittain parisänky, ovat siis makuuhuoneessa.

Esteettis-formalistisena tuotteena kuva on tavanomainen näppäilykuva, jonka merkitys on tilanteen tallentamisessa muistoksi – toistaiseksi määrittelemättömille henkilöille. Värimaailma on perussuomalaisen makuuhuoneen kirjavuutta, eikä kuvaaja ole tehnyt paljoa valintoja rajauksen tai sommittelun suhteen.

Kuva aukeaa kuitenkin minulle muistokuvana laajemmaksi, sen indeksikaalisuudesta kehkeytyy symbolinen, projisoin siihen omia muistojani kuvaajana tuossa tilanteessa, nyt kuvan katsojana. Kuva on minulle sekä ekspressiivinen että semanttinen seuraavin imaginaarisin kommentein:

Valokuvan kautta vanhemmat sitovat lapsensa. Lapsistaan vanhemmat eivät pääse eroon, eivätkä lapset vanhemmistaan. Kuoltuaan elävät. Se mitä lapset muistavat: kun äidit pyytävät, tytöt laittavat äitinsä tukat saunan jälkeen – sillä lailla kauniisti kuin nuoruuden kuvissa (oma muistikuvani ko. henkilön valokuvista) tai sillä lailla kun vanha ihminen on tottunut tukkaansa kauniisti pitämään. Isät eivät asiaan puuttuneet. Näyttivät sotakuvia vävypojalle, jos ymmärsi kysyä tai muuten osoitti kiinnostusta. Saatettiin pelata vähän korttia keittiössä ennen äidin papiljotit päässään laittamaa iltapalaa. Teetä ja leipää, saunapuhtain käsin.

Mikä on hallinnan, vallan ja subjektiviteetin tuotantopaikkana toimiva diskursiivinen käytäntö (Seppänen 2001b, 130), jossa tuo kuvailemani valokuva on mukana? Diskursiivinen käytäntö lienee selvä: kuva on pääsääntöisesti yksityiseen käyttöön tarkoitettu valokuva kuvaajan vaimosta ja anopista. Subjektiviteettia kuva vahvistaa epäsuorasti ja välillisesti, kuten kaikki muistokuvat. Entäpä valta ja hallinta?

Jos skannaan tuon värinegatiivin ja teen siitä ison valokuvalaatuisen musesuihkutulosteen, laitan sen kuvaa varten leikattuun happovapaaseen kartonkiin lasin alle ja vaaleisiin puukehyksiin, hinnoittelen kuvani ja vien sen taidemuseon yhteisnäyttelyyn, jossa valokuvateos *”Iltä ja puolipäivää”* roikkuu valkoisella seinällä, identiteettiä ei edelleenkaan ole, mutta merkitykset ovat nyt toiset. Tuliko siitä katsojan taidetta, jos minulla ei kuvanottohetkellä ollut mitään intentiota tehdä taidetta? Kuva on edelleen indeksikaalinen, todelliseen tapah-

tumaan osoittava, ikoninen suhteellisesti (muistuttaa pääosin kohdettaan) ja symbolinen erityisesti – onhan se taidekontekstissa pelkästään otsikolla ankkuroituna. Subjektiviteettiani taiteilijana se voi vahvistaa, valta-asemaa erityisesti auktoriteettina myös; hallitsemaan pääsen kun vuorostani hyväksyn näyttelyyn teoksia tai valitsen apurahansaajia.

Jos sanomalehti pyytää viikonloppusivuilleen kuvituskuvaa äidin ja tyttären yhteisistä hetkistä, lähetän kuvani sinne. Lehden sivulla 4-palstaisen kuvan merkitys muuttuu jälleen. Sen ”hyvyys” riippuu nyt lukijasta, siitä miten hän yhdistää kuvan, otsikon, mahdollisen kuvatekstin ja jutun kokonaisuudeksi. Jos kuvaajan nimi mainitaan, subjektiviteettini vahvistuu välillisesti jälleen.

Kustantaja tarvitsee tietynlaisen valokuvan tulevan kirjan kanteen, jossa käsitellään naiseutta. Samaan aikaan tuttavan kokeilevaa musiikkia tekevä elektroninen yhtye haluaa ”erikoisen levykannen”. Käytän siihen samaa kuvaa, vähennän kuvan värisävyjä digitaalisesti ja rajaan kuvan uudestaan. Merkitykset ovat edelleen heiluvia indeksikaalisesta ikoniseen ja symboliseen, eksprestiivisyydestä syntaksin kautta semanttiseen, vaikka merkitys sitoutuukin kirjan nimeen tai levyn nimeen. Mutta entä valta, hallinta ja subjektiviteetti?

”Diskursiivis-funktionalistisen lähestymistavan kautta on kuitenkin hankala ymmärtää valokuvaa monitulkintaisena, polyseemisena, merkkijärjestelmänä. Se pelkistää valokuvan institutionaalisen kudelman sisään, funktioksi jonkin rakenteen tai diskurssin toiminnasta. Se ei kykene huomioimaan valokuvan (estetiikan) ristiriitaisuutta ja tulkintojen kirjoa. Valokuva voidaan nähdä toteuttavan tiettyjä institutionaalisia funktioita, mutta samalla se saattaa toimia näiden samojen funktioiden vastaisesti.”

Seppänen 2001b, 137

Yksittäisen valokuvan lähestyminen diskursiivis-funktionaalisesti ei ole mahdollonta, mutta vaatii ehkä vähän syvempää analyysiä vallan ja hallinnan suhteista kuin mitä esimerkkikuvani analyysi on. Toisaalta syvemmillä on pimeämpää, valokuva näkyy huonosti tai ei enää lainkaan.

Merkitysten muotoutuminen aina diskursiivisissä käytännöissä johtaa siihen, että valokuva sopii mihin tahansa käyttöyhteyteen, johon se kulloinkin halutaan sijoittaa – riippumatta alkuperäisestä tarkoituksesta. Koska kuvaaja ei voi koskaan täysin kiinnittää omaa merkityksenantoaan kuvaansa, voi hän tarjota ikään kuin tienviitan merkityksiin hyödyntämällä valokuvauksen perustekniikkaa. Ominaisuuksia, joita voisi jopa nimetä identiteetin osiksi, ainakin kuvaajan kannalta. Kuvan katsoja rakentaa siis merkitykset itse omista lähtökohdistaan. Mutta miksi lehtikuvien vuosinäyttelyissä aina tuntuu olevan jotain sinne sopimatonta? Kun kuva repäistään irti alkuperäisestä kontekstistaan toisenlaisista funktiota täyttämään (subjektiviteettia, valtaa?), merkitykset muuttuvat; ei niin, etteikö niitä olisi lainkaan, vaan niitä saattaa katsojalle olla vähemmän tai enemmän kuin kuvaa nopeasti lehden sivulta vilkaistaessa.

Yksittäisiä valokuvia voi tarkastella erilaisia kulttuurisia merkityksiä erilaisissa käyttöympäristöissä tuottavina merkkeinä. Tutkimustapana voi olla kovalähtöinen purkaminen: erilaisiin käyttötarkoituksiin tehtyjen kuvien merkitysten selvittäminen tai huomion kiinnittäminen niihin valintoihin ja perusteluihin, joita kuvan katsojat ilmaisevat sille esitetyistä valokuvista. Mielenkiin-

toiseksi jälkimmäisen vaihtoehdon tekee se, että siinä kuva ”toimii yksin ja irrallaan”. Millä perusteilla käyttötarkoituksia mietitään, minkälaisin perustein niistä päätetään? Liittyvätkö ne kuvan kertovaan sisältöön, muotokieleen, haivaattuun esteettisyyteen, katsojan omiin, kuvasta herääviin kokemuksiin, mielityksiin, tietoihin vai muihin kuvan ulkopuolisiin motiiveihin?

### 3.4 Tarkennus: silmät ja kamera

Renessanssista lähtien erilaiset käsitykset ihmisestä kaiken mittana, ideat ja teoretisoinnit menneen, nykyisen ja tulevan suhteista sekä uuden ja vanhan välisistä jännitteistä nostivat inhimillisen toiminnan keskiöön subjektin ja mielikuvituksen. Nämä käsitteet liitettiin olennaisesti taiteilijoihin ja runoilijoihin (Crary 1998, 9) ja romantiikan kontekstissa virisi paljonkin keskustelua subjektiivisesta näkemisestä, jossa painottui siirtymät imitoinnin ja jäljentämisen käsitteistä ilmaisun käsitteeseen.

Modernismin prosessi imaisi tieteen ja taiteen tekijät. Uudet voimat, tapahtumat ja instituutiot koskettivat havainnoijaa. (Crary 1998, 9). Modernisaation prosessi kulki 1800-luvun puolivälissä voimaperäisesti eteenpäin; se oli loppumaton ja hämmäntävä uusien tarpeiden, kulutuksen ja tuotannon luoja.

Modernin havainnoivan subjektin esiinmarssin taustalla voidaan nähdä 1700- ja 1800 -lukujen vallankumousten synnyttämät myytit ihmisen oikeuksista tasa-arvoon ja onneen. (Crary 1998, 11). Näiden toteutumisen todistaminen vaatii näkyviä merkkejä silmälle.

Mutta uuden kiihkeän ympäristön kokija, kaupunkinvaeltelija ja runoilija eivät ole ainoita modernin maailman havainnoijia. Baudelairin modernin flanöörin (flâneur) samankaltaisuus uutta todellisuutta etsivän 1900-luvun alun valokuvaajan kanssa on teoreettisesti houkutteleva ajatus. Tämä kaupunkikulkijaksi, flanööri liikkuu kaupungin väkijoukossa ja keskittää aistinsa nopeisiin tilanteisiin ja niiden ohimenevyyteen. Moderni kulkija etsii jotain muuta kuin pysyvää kauneutta ja hyvyyttä; kulkija etsii runollisuutta, hetkellisyyteen sisältyvää ikuista (Kotkavirta & Sironen 1986, 8).

Ohimenevän tavoittamiseen ja ikuistamiseen pyrkivät myös ahtaista studioista ulos avaraan maailmaan suunnanneet 1800-luvun ja 1900-luvun alun valokuvaajat. Uudet pienikokoiset kamerat ja entistä herkempi filmimateriaali mahdollistivat kuvasafarit, joissa valokuvauksen roolina oli näkyvän ja ohimenevän todellisuuden hetkien tallentamisen kautta pyrkimys kertoa myös jotain pysyvästä, jotain inhimillisyydestä ja ihmisyydestä.

Suhtautuminen edessä olevaan on yksi yhteinen tekijä flanöörin ja modernin katuvalokuvaajan välillä. Kumpikaan ei etukäteen tiedä, mitä vastaan tulee. Havainto on nopea ja valokuvaaminen on parhaimmillaan lähes vaistonvaraista, osittain myös sattumanvaraista. Kuvien selitykset ja onnistumisen arvioinnit tapahtuvat jälkikäteen. Myös sattumalla on osuutensa kuvan synnyssä. Valokuvien satunnaisuus vahvistaakin käsitystä kaiken katoavuudesta (Sontag 1984, 80). Samalla kun valokuva ikuistaa, se korostaa katoavaisuutta. Pysyväksi

jää vain muutos. Valokuvaajan sisäistynyt tehtävä oli etsiä todellisuudesta viisuaalisesti merkittäviä hetkiä, jotka hän vangitsi välineellään. Todellisuuden tallentaja etsi todellisuudesta valokuvamaisuutta (Maynard 1997, 196).

Kuvaamisen teknologian kehitys osoittaa, että valokuvaus on aina sopeutunut näkemisen vaatimukseen eikä päinvastoin. Sopeutumisen eräs ehto on ollut taloudellinen menestyminen: uudet mullistavatkaan keksinnöt tai vaikkapa optiset sovellukset eivät ole muuttaneet ihmisten tapaa katsoa ja havaita ympäröivää todellisuuttaan. Laajakulmaobjektiivit tai muut perspektiiviä vääristävät välineet eivät välttämättä kuulu populaarimarkkinointiin, ne vaativat jo omistautumista valokuvaamiselle.

Valokuvaaja voi korostaa valokuvamaisen näkemisen merkitystä: kuvauksessa on huomioitava välineen tekniset mahdollisuudet. Valokuvalla on välineellinen suhde todellisuuteen, ja todellisuuden havainnointi ei ole valokuvamainen poikkileikkaus. Välineellä on omat ominaisuutensa.

Kun renessanssin aikaan kehitetty perspektiivioppi loi kohteen matemaattisella tarkastelulla esittämisen ihanteen, luonnon matkimisen, se samalla synnytti etäisyyden kohteen ja sen tarkastelijan välille, eron havaitsijan ja havainnon kohteen välille. Katsoja asemoitui kuvan eteen ja "loi" kuvan katsellaan. Moderni katselija oli "etäällä", irti kohteesta, tarkkailijana yhdessä tarkastelupisteessä. Moderni katsoja etääntyi: näkemiseen koneen avulla, kameran yksisilmäisen rajauksen kautta, sisältyi etäisyyden otto, vieraantuminen. Tuohon vieraantumiseen on myöhemmin liitetty sitten jopa melankolian ja nostalgian kokemuksia.<sup>33</sup> Vetäytyminen, yksinäisyys ja etäisyydenotto kuuluvat myös modernin kuvataiteilijan ominaisuuksiin. Maalaus voi kuitenkin tarjota etäisyyden oton kautta selaista avoimuutta, joka mahdollistaa mitä erilaisimpia tulkintoja.<sup>34</sup>

Vaikka todellisuutta camera obscuran tai camera lucidan kautta katsova piirtäjä joutui ottamaan kantaa havaitsemaansa, arvioimaan näkemänsä merkitystä ja kelpoisuutta mahdollisena taiteellisenä tuotoksena, hän tarkasteli näkemänsä objektiivisesti; kamerasta tuli todellisuuden tosiasiallinen havainnoija ja totuudellisuuden kriteeri. Todellisuuden näkemisestä tuli uskomista, ymmärtämistä näköaistin avulla. Esteettisyyttä tai erityistä kulttuurista tyyliä korostava modernismi korosti taiteen ehdotonta autonomiaa ja irrottautumista sosiaalisista suhteista. Taiteilijan romanttinen todellisuuspako symboloi tällaista eroa ja erityi-

<sup>33</sup> Valokuvaajan näkymättömyys on eräs objektiiviseksi ja realistiseksi arvoitetun valokuvan kriteeri. Ks. esim. Lundström, J.-E. 1999. Realism, Photography and Visual Culture. 51-64. Vieraantumiseen liittyy kokemus erillisyydestä tai yksinäisyydestä. Tarkkailija on ulkopuolinen. Kun halutaan a priori tarkastella jotain tarkemmin vaikkapa kuvaamista ajatellen, "otetaan etäisyyttä" ja suljetaan toinen silmä. Silloin tarkkailijan monokuläärinen näkemistapa asettaa tarkkailtavat elementit samaan tasoon, jonka eteen hän itse erillisenä asemoituu.

<sup>34</sup> Taidemaalari Edward Hopperia (1882-1967) voidaan pitää amerikkalaisen kuvataiteen individualismin ja oman tyylin johdonmukaisena esittäjänä (Renner, R.G. 2000. Edward Hopper. Transformation of the Real. Taschen). Hänen kaupunki- ja maalaismaisemansa huokuvat yksinäisyyttä tai keskittymistä, katsojan tulkintojen mukaan. "Unconsciously, probably, I was painting the loneliness of a large city." (emt., 80). "Maybe I am not very human. What I wanted to do was to paint sunlight on the side of a house." (emt., 85)

syyttä; vetäytyminen, vastahankaisuus tai kapinallisuus olivat taiteilijalle sopivia suhtautumistapoja sosiaaliseen todellisuuteen (Gablik 1991, 5).

Valokuva ei ole todellisuutta tai havainnon kaltaista todellisuutta. Valokuvaan on vain totuttu, ehkäpä se vain matkii tapaamme nähdä. Valokuvan totuus on silti yleinen luottamuksen aihe, vaikka tuo totuus on hyvin subjektiivinen (kuvaajan näkökulmasta) ja suhteellinen (teknisen toteutuksen näkökulmasta).

Nopeasti keksinnön julkistamisen jälkeen valokuvauksen ihailu ja innostuminen sen mahdollisuuksista synnytti myös fantasioita kaiken näkemisen mahdollisuuksista. Valokuvan uskottiin voivan paljastaa ei vain luonnon luke mattomia yksityiskohtia, vaan myös asioiden olemuksen, alkuperän ja aiemmin silmälle (tai muiden visuaalisten esityskäytöiden rajallisuudesta johtuvat) salatut ulottuvuudet. Valokuvan luonne näkyvän paljastavana tallenteena johti esimerkiksi tieteellisen valokuvauksen nimissä eriskummallisiin kokeiluihin. Vuonna 1868 kaksi lääkäriä Pariisissa ideoi kuvaavansa murhattujen ihmisten verkkokalvoja siinä toivossa, että verkkokalvolta tallentuisi murhapaikka ja parhaassa tapauksessa myös murhaajan kasvot. Kuolemanhetkellä silmästä tulee siis todentava kamera, joka säilyttää muutaman tunnin ajan elämän lopun hetket (Didi-Huberman 1986, 74). Lääkärien pettymykseksi nämä ”optogrammit” eivät onnistuneet. Sellainen valokuva kuitenkin julkaistiin: aikakauslehti ”Revue photographique des hôpitaux de Paris” julkaisi vuonna 1870 valokuvan murhatun naisen verkkokalvosta, jossa näkyi murhaaja. Tällaisia valokuvia ei kuitenkaan kukaan tuntunut pystyvän sen jälkeen ottavan; valokuva arvioitiin fantasiaksi. Valokuva peilaa kuitenkin ikaikaista ajatusta viimeisestä näystä (Gibbs 1988, 7).

Ajatus valokuvasta konkreettisenä kaksikulotteisena kuvana on ylläpitänyt väärinkäsitystä, jonka mukaan visuaalisen maailman kuva vaihtelevine muotoineen ja väreineen painautuisi verkkokalvolle ja siirtyisi sitten analysoitavaksi ja tulkittavaksi aivojen kuorikerrokseen. Ajatusta siivitti johtopäätös silmän toimimisesta kameran tavoin ja se on myös iskostunut kielellisiin ilmauksiin (Zeki 1993, 9).

”Sinä ja kamerasi kohtaatte silmästä silmään. Esittelyssä uusi HP Photosmart R707 – digitaalikamera, joka reagoi valoon samalla tavoin kuin silmäsi. HP Adaptive Lighting-tekniikan avulla kuvasi tallentuvat juuri sellaisina kuin näit ne”.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Hewlett Packard Development Company, mainos Helsingin Sanomien Nyt-liitteessä 18/2004, 48. Mainoskuva muistuttaa Andreas Feiningerin muotokuvaa The Photojournalist vuodelta 1955. Kuvassa kameran objektiivin avautunut keskussuljin sekä etsimen lasi muodostavat henkilön ovaalinmuotoisesti valaistuille kasvoille ”silmit”. Valokuvaaja on kuin mekaaninen hyönteinen tai kameran ja silmien saumaton yhteensulautuma. Valokuva symbolisoi 1950-luvun puolivälin kuvajournalismia ja sen ajateltua tapaa rekisteröidä mekaanisen puolueettomasti ja tehokkaasti todellisuutta. Kuvajournalismin tehtävä oli vastata katsojien lähes kyltymättömään haluun nähdä ja tirkistellä. Feiningerin kuva löytyy useista lähteistä, ks. esim. The Photography Book, 1997. Phaidon Press, 147.

Optisina järjestelminä silmän ja kameran analogisuutta on korostettu silmän linssin ja verkkokalvon ja kameran linssin ja filmin oletetun samankaltaisen toimintaperiaatteen perusteella. Kameraa voidaan pitää jonkinlaisena puolueettomana silmänä, jonka mekanismit ovat analogisia silmän mekanismeille. Silmän mekaniikasta seuraa myös, että valokuvia olisi syytä tarkastella optisten kuvien analogioina. Nuo kuvat piirtyvät verkkokalvolle, joka ei voi muuta kuin rekisteröidä nähdyn (Danto 1992, 316-317). Pyrkinessään erottamaan mielikuvituksen havaitsemisesta varhaiset modernin filosofit pitivät objektiivisuuden merkinä juuri sitä, että havaitseminen ei ole tahdonalaista. Danto kirjoittaa, että mentaalisia kuvia on mahdollista kontrolloida ja tarkastella omassa mielessä, esimerkiksi silloin kun fantisoimme, visualisoimme tai muistelemme (317). Mutta ulkoisille aistimuksille ei ole vastaavaa kontrollia. Silmästä tulee tällaisen tahdon puuttuessa todistaja, rekisteröijä, monitori.

Tällaisesta Danton kuvailemasta puolueettomasta todistajasta tulee pelkkä katse ilman merkitystä, tallenne ilman tulkintaa. Silmästä, tai henkilöstä tulee kamera, kaiken ulkopuolinen rekisteröijä ja tarkkailija. Silloin rekisteröity kaikki, mitä barthesilaisittain "oli siellä" nähtiinpä sitä tai ei. Tuo silmä/kamera ei puutu visuaaliseen järjestykseen eikä myöskään arvota nähtyä.

Danto (1992, 317) arvelee, että kuvilla on aina saattanut olla implisiittistä todistearvoa – joko piirrettyinä tai maalattuina. Kuvat implikoivat suoraan kognitiivista yhteyttä todellisuuteen niin, että kuvaa katsoessamme uskomme näkevämme saman kuin taiteilija. Toinen, monimerkityksisempi näkökulma silmän toimintaan tarkastelee sisäisen maailman ja sen ulkoisen ilmauksen yhteyttä, eikä suhdetta ulkoisen maailman ja sen mekaanisen rekisteröitymisen välillä. Sanonnan mukaan silmät ovat ikkuna sieluun. Todellinen minä voi paljastua tahtomattakin silmistä tai katseesta. On myös sanonta "silmät ovat sielun peili". Silmät ikään kuin heijastavat objektiivisesti henkilön persoonaa, ajatusmaailmaa tai reagoititapoja. Toisaalta peili viittaa myös interpersoonalliseen kommunikaatioon: toiset (ja toisten katseet!) ovat identiteettiemme peilejä, joista voimme päätellä käyttäytymisemme merkityksen. Koska näemme itsemme aina vain toisten reaktioiden kautta (emme edes omaa peilikuvaa katsoessamme näe itseämme sellaisina kuin olemme toisille olemassa), voi itsestä luotu mielikuva poiketa suurestikin siitä, minkä peilikuvamaisesti arvioimme olevan toisten kuva meistä, ja etenkin siitä, minkä kamera taltioi. Siksi nuo hämmästyneet huudahdukset: "olenko minä todella tämän näköinen...noin kauhea..." Jos silmät ovat ikkuna sieluun, jos silmät ovat sielun peili ja jos persoonallisuus rakentuu toisten katseiden alla, paljastaa valokuvakin aina jotain kuvaajasta. Kuvaaja paljastaa itseään tavassa, jolla hän näyttää jotakin maailmasta.

Kamera on voinut olla kuvataiteen apulainen luonnosten hahmottelijana tai ideoiden esittelijänä, mutta taiteilijan silmälle se ei ole kelvannut. Peter Galassi (1981, 18) siteeraa kuvataiteilija Edward Hopperia:

"Sain kerran pienen kameran kuvatakseni arkkitehtuurisia yksityiskohtia jne., mutta valokuva oli aina niin erilainen verrattuna silmien antamaan kuvaan, että luovuin kamerasta."

Edward Hopper (Galassi 1981, 18) (käännös MH)

Kameran ja silmän eroavuutta korostaa myös Walter Benjamin(1984, 91), joka ”Valokuvauksen pienessä historiassaan” toteaa:

”Kameralle puhuu eri todellisuus kuin silmälle, niin erilainen, että paikan päällä kuvaajan tietoisesti rakentamaan tilaan tunkeutuu alitajunnan koossapitämä tila.”<sup>36</sup>

Tilan tietoinen tutkiskelu poikkeaa kameran paljastamista salatuista yksityiskohdista ja rakenteellisista muodostelmista. Havainnon tai Benjaminin ”tutkiskelun” ero kameran taltioimistapaan korostuu liikkeen merkityksessä kameran välittämässä *optisessa tiedostamattomassa*:

”Vaikka olisimme tottuneet havainnoimaan summittain sen, kuinka ihmiset liikkuvat, niin tuskin tiedämme mitään ihmisen asennosta yksittäisen sekunnin murtoosan askeleen aikana. Vaikka kädenliike, jolla tartumme tulitikkulaatikkoon tai lusikkaan, on kaikille tuttu, niin tiedämme kuitenkin varsin vähän siitä, mitä tässä yhteydessä tapahtuu käden ja esineen välillä ja vielä vähemmän siitä miten tämä tapahtuma vaihtelee mielialojemme mukaan. Kamera puuttuu tällaisessa tilanteessa asiaan liukumalla alas ja ylös, pysäyttämällä ja eristämällä kohteen: se laajentaa ja kiihdyttää, suurentaa ja rajoittaa. Kamera tuo meille tietoa optisesti tiedostamattomasta samalla tavalla kuin psykoanalyysi kertoo meille viettimaailmamme tiedostamattomasta.”

Benjamin 1983, 161-162.<sup>37</sup>

Puuttumatta optisen tiedostamattoman ja psykoanalyysin tiedostamattoman analogian onnistumiseen tai ristiriitaisuuteen<sup>38</sup> voidaan ajatella Benjaminin korostavan sitä, että todellisuutta rajatessaan ja fragmentoidessaan kamera tuottaa kuvan, jossa todellisuuden palanen tehostuu. Omassa todellisuudessaan kuvattu kohde kuuluu johonkin ajallis-tilalliseen kokonaisuuteen, joka määrittää sen ominaisuuksia. Havainto ei välttämättä tavoita noita fragmentaarisia ominaisuuksia, valon, värisävyjen tai muotojen piirteitä kokonaisuuden loppumattomien yksityiskohtien joukosta, mutta kamera taltioi ne kuvaajan tietoisuudesta riippumatta. Valokuvalla on oma todellisuutensa, jota kuvaaja voi jäsenellä sommittelun ja rajauksen keinoin, mutta jossa aina on mukana suunnittelematon, sattumanvaraista, jotain havaitsematonta – mikä voi jopa lisätä kuvan merkitysulottuvuutta, tehdä kuvasta mielenkiintoisen ja aktiivisen tulkinnan kohteen

<sup>36</sup> Alkuperäinen teksti *Valokuvauksen pieni historia* julkaistiin 1931. Martti Lintusen suomennos löytyy teoksesta *Kuvista* sanoin 2, 1984, 86-109.

<sup>37</sup> Lainausta Benjaminin erääksi pääteokseksi nimetystä artikkelista *Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella* vuodelta 1936. Julkaistu suomeksi ensimmäisen kerran 1979 *Filmihullu*-lehdessä numerossa 5, 4-15, suomentaja Markku Koski. Sama artikkeli löytyy myös Martti Lintusen toimittamasta teoksesta *Kuvista* sanoin, 1983, 136-177.

<sup>38</sup> Voiko visuaalisten ilmiöiden maailmalla (pilvet, meri, taivas, metsät) olla tiedostamaton osansa, kysyy Rosalind Krauss teoksessaan *The Optical Unconscious*, 1993. Cambridge, MA.: The MIT Press. Kraussin mukaan *If it can be spoken of at all as externalized within the visual field, this is because a group of disparate artists have so constructed it there, constructing it as a projection of the way that human vision can be thought to be less than a master of all its surveys, in conflict as it is with its internal to the organism that houses it.* (179-180)

Konstruktivistisen liikkeen erääksi perustajajäseneksi nimetty Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) korosti (1984, 78) kameran merkitystä näkemiselle, sen mahdollisuutta kehittyä valokuvien ottamisen ja katsomisen avulla:

”...valokuvauskamera voi joko kokonaistaa tai lisätä optista välinettä silmää.”

”Optisen välineemme” objektiivinen ja tosiasiallinen näkeminen kehittyi Moholy-Nagyn mielestä uudelle tasolle kameran avulla, kun opitaan näkemään ”optisesti tosi” ennen henkilökohtaisia päätelmiä. Moholy-Nagy halusi kumota kuvan ja mielikuvituksen miellelyhtymämallin; maailma voitaisiin nähdä toisin silmin. Valokuvauksen teknologian kielellä on hänen ehdotuksensa mukaan vastaavuutensa valokuvalliseen näkemiseen liittyvissä uusissa termeissä, tällaisia olivat esimerkiksi *abstrakti näkeminen*, *eksakti näkeminen*, *nopea näkeminen*, *hidas näkeminen*, *intensifioitunut näkeminen*, *tunkeutuva näkeminen*, *samanaikainen näkeminen* ja *vääristynyt näkeminen* (Burnett 1995, 12).

Abstraktia näkemistä on, kun valon tuottamien muotojen suora tallentaminen toteutuu fotogrammeissa; eksakti näkeminen kiinnittää asioiden ilmenymät ja tulos on reportaasi; näppäilykuvalla (snapshot) toteutetaan nopeaa näkemistä: kiinnitetään liike mahdollisimman lyhyessä ajassa; hidasta näkemistä on tiettyyn aikajaksoon ”levinnee” liikkeen kiinnittäminen ja pitkien valotusaikojen käyttö kuvaamaan vaikkapa auton valojen viivamaista piirtymistä; tehostettu, intensifioitu näkeminen toteutuu mikrokuvauksella tai suotimilla; tunkeutuva näkeminen on röntgenkuvausta; samanaikainen, simultaani näkeminen on montaasien rakentamista tai päällekkäiskuvausta ja vääristynyt näkeminen tuottaa optisia vitsejä prismaan kiinnitetyllä linssillä tai heijastavan peilin kautta, myös negatiivin mekaaninen tai kemiallinen käsittely valotuksen jälkeen tuottaa näitä vääristymiä (Passuth 1985, 327; Solomon-Godeau 1989, 95).

Moholy-Nagylle valokuvausprosessin olennainen tekijä ei ole kamera, vaan valoherkkä pinta. Mutta kamera liittyy kuitenkin kiinteästi silmään; kuvaaminen, kuva, kuvan katsominen ja ajattelu muodostavat suoran linjan. Valokuvauksella on oma tieteellinen merkityksensä, joka kumoaa kaikenlaisen taiteilun. On siis kumottava erityisesti kuvan ja mielikuvituksen liitto, jossa (mieli)kuvittelu sijaitsee silmässä (Burnett 1995, 12). Maailma on vapautettava optisista illuusioista ja totuus on löydettävä nähdystä ja nähdystä on tehtävä totuudellista. Moholy-Nagylle kamera oli silmän kouluttaja, luonnollisen näkemisen ja totunnaisten havaintotapojen laajentaja ja täydentäjä (Lovejoy 1989, 53).

Mutta jo valonsäteiden vaikutus kamerassa valoherkälle materiaalille ja silmän verkkokalvolle poikkeavat toisistaan. Verkkokalvolla ei ole mitään ylösalaisin olevaa, camera obscuran mukaisesti piirtynyttä kuvaa. Silmät ovat osa aivoja ja näköhavainto on konstruoitu, se on tulkinta. Se mikä piirtyy kameran etsimeen ja jäljentyy kuvaksi, ei ole yllättävää vaan luonnollista, mutta siinä miten se representoituu kuvaksi, ei ole mitään sinänsä luontoon kuuluvaa, luonnollista.

Valokuvat toimivat näkemisen vahvistajana. Valokuvien vaikutuksesta alkaa myös maailmasta vetäytyminen; orientaatio ei niinkään ole kokonais-



tillisiin kokemuksiin maailmasta (taktiiliset, haju- ja makuaistimukset, kuulo) vaan kohti optisia signaaleita ja visuaalista dataa. Joskus voi olla vaikeuksia erottaa toisistaan se, katsommeko välitöntä todellisuutta vai kuvien välittämää maailmaa (Stahel 2003, 7). Jos kesämökin laiturilla lausahdan ihastuksissani auringonlaskun edessä: "Tämähän on lähes yhtä värikäs kuin postikortti" tai "Ihana kuin postikortti", kokemismaailmani sekoittuvat. En siis lähesty todellisuutta, todellista maailmaani, vaan vetäydyn kuvien taakse tai jonkinlaiseen yleiseen käsitykseen kuvien laadullisista ominaisvaatimuksista, jotka ovat kulttuurisesti lähes itsestään selvyyskiä. Postikortin on esimerkiksi pystyttävä tarjoamaan "kaunis" ja värikäs maisema tai yksityiskohta. Valokuva ja todellisuus limittyvät myös lausahduksessa: "Onpa kauniin värisiä iltapilviä, mutta jos tuosta ottaisi valokuvan, kukaan ei uskoisi sellaista mauttomuutta". Lause on jo uskottavampi todellisuuden ja valokuvan vertailu, mutta edelleen valokuva on vertailun toinen osapuoli.

Snyder ja Walsh Allen (1992, 293-294) nimittävät valokuvan intiimiä ja syysuhteista yhteyttä todellisuuteen *visuaaliseksi malliksi*. Mallin syntyminen liittyy siis silmän ja kameran oletettuun samankaltaisuuteen. Jos "valokuva näyttää meille sen, jonka näkisimme omin silmin jos olisimme olleet paikalla" (kuten valokuvan voimaa ylistettiin syntyajoistaan lähtien - myös lausahdus "toivoisinpa että olisit täällä"), me siis näkisimme tapahtuman tiettyinä pysäytettyinä hetkenä, tietyistä tarkastelupisteistä, jos pitäisimme päämme paikoillaan ja sulkisimme toisen silmämme ja jos näkisimme mustavalkoisen filmin tavoin, joka on kehitetty tietyssä kemiallisessa liuoksessa ja vedostettu vaikkapa monijyrkkyyksiselle kuitupaperille. Vasta näiden (mahdottomien ja toteutumattomien) ehtojen vallitessa näkisimme todellisuuden objektit kameran tavoin.

Jos ihmiset näkisivät kohteita valokuvamaisesti, he eivät ottaisi niin paljon huonoja valokuvia kuin näyttäivät tekevän, jopa omien mielikuviensa mukaan siitä mikä on hyvä ja mikä huono.

"Kokeneimmankin valokuvaajan on vaikeata katsoa etsimen läpi ja muistaa, että esimerkiksi otettu valokuva ei lopulta esiinny siinä ympäristössä missä se on otettu, se ei ole kirkkaampi kuin vedospaperi, siinä ei ole havaitun maiseman kirkkausasteikkaa, se on litteä ja pysähtynyt pinta ja suhteessa kulmiin ja reunoihin."

Maynard 1997, 197-198 (käännös MH)

John Bergerin mukaan (1987, 43) valokuvat siteeraavat ilmentymistä (appearances), pikemminkin kuin kääntävät niistä. Koska valokuva on poikkileikkaus ajasta, nuo siteeraukset ovat aina epätäydellisiä, ajallisesta ja tilallisesta kontekstistaan erotettuja. Näin syntyvä epäjatkuo heijastuu valokuvien monimerkityksiseen luonteeseen (34-37).

Todellisuuden muuntuminen kuvaksi saa siis unohtamaan, että kamera on tämä valolla piirtävä väline omine rajoituksineen. Kuvan ja todellisuuden suhde on välittynyt, ja jos kuvaaja haluaa vahvistaa omaa mielikuvaansa tai kokemustansa kuvaamastaan tilanteesta, kuvaamiseen on suhtauduttava aktiivisena toimintana, väliintulona kohteen ja syntyvän kuvan välillä.

Jos yritämme löytää valokuvasta kaiken sen, mitä näimme ja koimme silloin kuin katsoimme todellisuuden kohdetta, petymme vääjäämättä lopputulokseen. Materiaalinen visio, valokuva, eroaa siitä hienosyisestä aistimuksesta, minkä havaittaja rakentaa ja kokee elämyksellisesti niissä puitteissa, joita muokkaavat aina havaintotottumukset, kulttuuriset konnotaatiot ja sosiaaliset tai yksilölliset havaintotilanteet.

Jos silmä toimisi kameran aikaa poikkileikkaavan mekanismin tavoin, orientaatio todellisuuteen kävisi työlääksi ja jopa mahdottomaksi. Maailman pysähtyminen on kuitenkin mahdollista: esimerkkinä Donald Hoffmanin kuvaus 43-vuotiaasta naisesta, joka kärsi aivoverenvuodon seurauksista (2000, 139-140). Tukos oli vahingoittanut aivojen molempia puolia ohimolohkon ja takaraivolohkon uloimmalla reuna-alueella. Neurologisissa tutkimuksissa lukija kirjoituskyky sekä laskutaito olivat normaalit. Muisti oli normaali. Epätavallista kuitenkin oli, että hänellä oli visuaalisen havaitsemisen ongelma: hän ei pystynyt havaitsemaan lainkaan liikettä. Esimerkiksi kahvin kaataminen kuppiin ei onnistunut, koska neste näytti hänestä jäätyneeltä putkelta. Kahvikupin täyttymistä hän ei myöskään pystynyt näkemään. Puheen seuraaminen oli vaikeata, koska hän ei nähnyt puhujan kasvojen eikä huulten liikkumista. Huoneessa, jossa liikkui useita ihmisiä, hän koki olonsa epämukavaksi: ihmiset olivat yhdessä hetkessä tuolla ja sitten tuolla, mutta eivät kuitenkaan näyttäneet liikkuvan. Vaikka hän pystyi kadulla näkemään auton, hän ei voinut ylittää katua, koska ei pystynyt näkemään lähestyvän auton liikettä. Vähitellen hän oppi arvioimaan ajoneuvojen etäisyyttä voimistuvan äänen perusteella. Liikkeen aistimisen ongelma oli vain näkökyvyssä.

Ongelma sotii kaikkea järkeilyä vastaan. Henkilö siis pystyi näkemään jonkin objektin, pystyi kuvailemaan sen kolmiulotteisena, näki värit oikein, pystyi nostamaan sen, mutta ei kyennyt näkemään sen liikettä. Ongelma muistuttaa kameran toimintatapaa. Kamera tekee poikkileikkauksen ajasta, jäädyttää tapahtuman sekunnin murto-osassa. Liikesarja muodostuu vasta useiden peräkkäisten sulkimen laukaisujen perusteella. Kamera ei kuitenkaan voi nähdä tapahtumaa ajassa, kuten aivot liikkeen aina konstruoivat. Liikettä kuvaavien sarjojen katsomiseen kuluva aika ei vastaa tapahtuman todellista aikaa; katsominen voi olla nopea vilkaisu tai se voi pysähtyä tarkastelemaan lähemmin jostain sarjan kuvista.

Liikkeen pysähtymisen voi aistia estämällä pienen aivokuoren alueen toiminnan hetkeksi. Estämällä alueen toiminnan vain toiselta aivopuoliskolta, liikkeen aistiminen estyy vastaavasti näkökentän samalta puolelta. Tällaisen ongelman ja sen keinotekoisien aikaansaamisen perusteella Hoffman toteaa, että keskushermosto konstruoi liikevaikutelman, samoin kuin se konstruoi havaitsemansa objektit ja niiden värit ja kolmiulotteiset muodot. Liike ja liikkumista pa, mikä ja miten, linkittyvät yhteen.

Elokuvan liikevaikutelma on myös konstruktio. Projektori näyttää joukon pysähtyneitä kuvia, 24 kappaletta sekunnissa ja jokainen niistä välähtää kolme kertaa, sekunnissa siis yhteensä 74 välähdystä. Näiden välähdysten välillä valkokangas on pimeä ja tyhjä. Suuri osa elokuvan katsomisesta on siten istumista

tyhjän kankaan edessä, mutta sellaista kokemusta elokuvan katsoja ei saa seurattessaan kankaalla etenevää tarinaa (Hoffman 2000, 143).

Visuaalisen mallin mahdottomuutta (näkisimme saman kuin kamera, jos olisimme paikalla) demonstroivat myös äärimmäisen nopean liikkeen pysäytyskuvat. Valokuvauksen tekniikka on toiminut haasteena monelle liikkeen analysoijalle; tunnetuimmat pioneerit ovat Eadweard Muybridge (1830-1904), Etienne-Jules Marey (1830-1904) ja Harold Edgerton (1903-). Liikeratojen analysoimiseksi Muybridge kuvasi yksittäisiä, peräkkäisiä kuvia monimutkaisilla vajeri- ja kameravirityksillään; Marey keskittyi kuvaamaan koko liikesarjan yhteen filmiruutuun ja Edgerton on kehittänyt nopean liikkeen pysäyttämisen tekniikan. Varsinkin Edgertonin kuvat toimivat esimerkkeinä siitä, miten silmä ei voi nähdä kameran tavoin – vaikka olisimme seuraamassa tapahtumaa. Kun luoti katkaisee pelikortin keskeltä kahtia, kamera pysäyttää liikkeen sekunnin miljoonasosassa (Newhall 1978, 83-89; Kayafas 1987, 122-123). Kamera pysäyttää nopean liikkeen, jota ilman emme tuota liikettä koskaan pystyisi havaitsemaan.<sup>39</sup>

Kreikkalainen filosofi Zenon olisi varmaan saanut mielestään tukea argumenteilleen nimenomaan Muybridgen liikkeen pysäyttämiskuvista. Zenon esitti kolme erilaista argumenttia liikettä vastaan, joista kuuluisin lienee lentävän nuolen argumentti. Zenon väittää, että lentävä nuoli on itse asiassa levossa. Nuoli on jokaisessa hetkessä aina tietyssä paikassa. Kappale, joka on tietyssä paikassa, on siis levossa. Liike hajotetaan tarkastelua varten toisiaan seuraaviksi tiloiksi.<sup>40</sup>

Tunnettu amerikkalainen valokuvaaja Philippe Halsman (1906-1979) hyödynsi valokuvan ajan pysäyttävää ja siten vääjäämättä tulkintoihin johtavaa ominaisuutta kuvissaan, joita varten hän pyysi tunnettuja ihmisiä hyppäämään ilmaan (Halsman 1986). Halsman kiteytti parhaimmillaan kuvissaan valokuvan tilanne-luonteen: todellisuuden tapahtuma kääntyy tilanteeksi, joka voi olla sattumanvaraisesti tallennettu ja jossa jokin ominaisuus, ele tai ilme korostuu joko perustellusti tai perusteettomasti ja luonnehtii henkilöä.

Halsmanin sai mitä erilaisemmat ihmiset hyppäämän pyynnöstään; kuvissa hyppivät poliitikot, teollisuusjohtajat, tiedemiehet, taiteilijat, nobelistit, tuomarit, teologit, filmitähdet, tv-esiintyjät ja urheilijat. Valokuvat eivät luonnollisesti pysty kertomaan henkilön ammattiasemaa tai nauttimaansa sosiaalista arvonantoa, mutta pysäytetyt liikkeet kertovat kuvattujen persoonallisuudesta.

<sup>39</sup> Edgertonin nopean liikkeen pysäytyskuviissa toteutuu itse asiassa näkemisen kannalta mahdoton: havaitsemme samassa kuvassa sekä tapahtuman syyn että seurauksen. Kun luoti halkaisee pelikortin, näemme siinä syyn ja seurauksen. Havainto ei voi tiivistää syy-seuraus -suhdetta yhteen pysähtyneeseen hetkeen. Edgerton on itse kommentoinut edeltäjiensä saavutuksia mm. näin nuivasti: *"Anyone can do that", he protests. "That's easy. What I do isn't so easy."* (Kayafas, G. Stopping time. The Photographs of Harold Edgerton. New York: Harry N. Abrams, 22.) Muybridge onnistui kuvaamaan yksittäisiä hetkiä erillisiksi kuviksi, Edgerton kehitti monisalamatekniikkaa ja onnistui vangitsemaan liikesarjoja – tai nopeita pysäytyksiä liikkeistä.

<sup>40</sup> Ks. esim. Aspelin, G. 1977. Ajatuksen tiet. Porvoo: WSOY, 49-51. Liikkeen havaitsemisella tai jopa sen konstruoimisella keskushermostossa ei voi tukea Zenonin argumentteja. Valokuvakaan ei voi näyttää liikettä, vaan liikevaikutelma on "luettava" kuvaan. Mieli fokusoi ja liikkuu, liikuttaa.

Nuo tulkinnalliset kertomukset syntyvät valokuvan lyhyen hetken laajenemisesta, joka perustuu välineen tekniseen hallintaan, mutta ennen kaikkea kuvaajan ideaan ja valintoihin. Jotkut on kuvattu studiossa, joko neutraalin taustan tai jonkin lavasteen edessä, jotkut työpaikallaan tai ulkona. Kuvauspaikan valinta on tulkinnallinen viesti, mutta luonnehtivimpia ovat kuvakulman valinnat sekä liikkeen pysäytyksen hetki: se on joko nouseva, huippukohdassaan tai jo laskeva.

Valokuvan yhden perusominaisuuden hyödyntäminen näin laajasti herättää kysymyksen, miksi hyppykuvia? Halsmanin mukaan aikuiset ovat oppineet peittämään tunteensa erilaisten naamioiden taakse. Hypätessään ilmaan painovoima yritetään hetkellisesti kumota, eikä hyppääjä voi kontrolloida samanaikaisesti ilmaisuaan, kasvojensa ja raajojensa lihaksia. Todellinen minä paljastuu hetkellisesti. Halsmanin metodi asettuu juoruilua herättelevän uteliaisuuden ja arvokkaan psykologisen tutkimuksen välimaastoon. Kuvaaja uskoo valokuvan mahdollisuuksiin kuvata hyppykuvillaan persoonallisuuden piirteitä, jotka valottuvat sekä kehon, kasvojen että pienten yksityiskohtien kautta. Halsmanin mukaan mielenkiintoinen valotus persoonaan on, että hypyissä jalkojen asento kertoo hyppääjän huumorintajusta enemmän kuin käsien asento. Ainakin valokuvaaminen on Halsmanin mukaan halvempi ja nopeampi tapa tuollaiseen selvitystyöhön kuin psykologiset menetelmät. (Halsman 1985, 7-8).

Kehon yllättävä altistaminen liikkeelle toimi ilmeisen terapeuttisesti. Halsman päätyi myös ajatukseen, että itse asiassa kaikki haluaisivat hypätä ilmaan, pitää hetken hauskaa, päästä irti hetkiseksi tiukan olemuksensa varjosta. Rentoutuminen synnyttää lisäksi valokuvauksellisuutta, ja on ymmärrettävää, että hyppäämään pyydetyt todella halusivat nähdä miltä he näyttävät ilmassa. Kirjassa on mainioita tarinoita siitä, miten hypyinnostus levisi kuvaustilanteessa; katseltuaan ensin puolisonsa hyppäjä Windsorin herttuakin halusi hypätä kameran edessä, ja lopulta he päätyivät hyppäämään käsi kädessä. Sama tapahtui Edsel Fordin hypättyä: Henry Fordkin halusi kokeilla.

Halsmanin valokuvissa on mielenkiintoinen kulttuurinen ulottuvuuskin. Suostuttuaan hyppäämään kameran edessä amerikkalaiset osasivat ottaa liikuntatuokiostaan ilon irti - tuntuu kuin jokaisen aikuisen amerikkalaisen sisällä asuisi energiansa purkamisen tarvetta malttamattomana haluava nuorukainen. Ranskalaisen hypyissä sen sijaan on vakavuutta ja tietoistakin halua ilmentää ja ilmaista itsestään jotain.

Kuvien tulkinta laajenee liikkeen pysäyttämistä mitä erilaisimpiin konnotaatioihin. Halsman kertoo kokeneensa kuvausessioissaan esimerkiksi suhtautumisen vanhenemiseen hyvinkin konkreettisesti. Hyppäämishalukkuutta tarkkaillessaan ja hyppäjä ikuistaessaan hän päättelee, että amerikkalaiseen kulttuuriin kuuluvan ikuisen nuoruuden tavoittelun salaisuus ei ole ruumiissa vaan mielessä (1985, 11). Tuota mielenlaatua voi valokuvaaja kuvata hetken pysäytyksillä, valikoiduilla ajan poikkileikkauksilla. Tulkinnallisesti kuvat voivat tarjota lukuisia ärsykeitä, mutta kuvien hetkellisyyden tavoin tulkinnatkin ovat häivähdyksiä, tuntemuksia pikemminkin kuin vakuuttuneita lausuntoja persoonallisuudesta. Osa persoonasta on pysäytetty kuvaksi, mutta kuinka suuri osa? Osaksi Halsmanin kuvien merkitys lienee siinä, että hän ei ainakaan

korosta valokuvan mahdollisuuksia ainutlaatuisena läpivalaisuna tai syväluotauksena persoonaan Amerikkalaiseen tyyliin korostuu sen sijaan viihdyttävyyden.

Jos kameralla otetaan liikkuvasta kohteesta valokuva vaikkapa 5 sekunnin suljinajalla, lähellä tapahtuva liike piirtyy epäterävänä. Liikettä ei jäädytetä kokonaan, ja tämä liike-epäterävyys katsotaan jossain tapauksessa ilmaisulliseksi tehokeinoksi, sen ajatellaan (ja katsotaan) *kuvaavan* eli *tulkitsevan* liikkeen dynaamisuutta, voimaa, energiaa jne. Nuo kohdetta uudelleen esittävät ja edustavat valinnat eli representaatiot ovat kuvaajan valintoja, hänen tulkintojaan, jotka siirtyvät kuvaamisen kautta kuviksi ja tulkittaviksi katsojille.

Jos katsomme kameralla tähtäiltyä todellisuutta silmillämme, emme näe valokuvan kaltaista liike-epäterävyyttä, vaan kohteen etäisyydestä riippuen tasaisen, joskin voimakkaan liikkeen. Vai näemmekö sittenkin pieniä "otoksia", jäädytettyjä hetkiä, joita keskushermosto prosessoi näköhavainnoiksi? Onko liikkeen nopeus ja syntyvä liikevaikutelma niin runsas, että se saturoi keskushermoston rinnakkaisprosessoinninkin ja näemme eli pystymme ymmärtämään näkemästämme vain osasen kerrallaan?

Yleisen ajattelutavan mukaan lähellä oleva liike muuttuu epäteräväksi ja katseelle kohdentamattomaksi, viivojen ja linjojen kuvaksi, ja mitä kauemmaksi katse siirtyy tai mitä kauempana liike tapahtuu, sitä selvemmin näemme jossain ajassa eli ajallisessa pituudessa tapahtuvan liikkeen. Tämä havainnon periaate todentuu selkeimmillään silloin, kun istutaan esimerkiksi liikkuvassa junassa ikkunan vieressä ja katsotaan alas ratapenkereelle ja sitten ohikiitävään maisemaan.

Onko siis niin, että lähellä oleva, nopeasti liikkuva kohde jäsentyykin havainnoksi itse asiassa valokuvan tavoin, jossa suljinaika valottaa samaan filmiruutuun tai valokennoon liikkeen, joka tapahtuu yhdessä ja samassa tilassa? Ajalliset muutokset eli liikkuvan kohteen muutokset tietystä tilassa on helppo ymmärtää ja mieltää vastaavaksi valokuvaksi, mutta voidaanko yhtä helposti käsittää samassa tilassa tapahtuvat liikkeet, joilla kaikilla on eri aika? Tällainen näköhavainto tapahtuu katsottaessa pikajuoksijoiden maaliintuloa, mutta maalikameralla seurattua liikkeestä syntyvä valokuva poikkeaa sekä havainnosta että perinteisestä valokuvasta.

Itse asiassa maalikameralla otettu "kontrollikuva" vaatii käsitteellistä pontistusta, jotta ymmärrettäisiin, että maalikameralla otettu valokuva ei perustukaan ajan poikkileikkaukseen, vaan näyttää joukon juoksijoita, joilla kaikilla on eri aika, vaikka he sijaitsevat samassa tilassa – yksi tai useampi nojautuu eteenpäin maalinauhaa kohti, osa juoksijoista on jäljempänä. Jokainen kuvassa oleva on itse asiassa maaliviivalla, ja kuva ei ole tilasta vaan ajasta. Kuvan tekee oudoksi vielä sekin, että juoksijoiden kädet ja jalat näyttävät venyvän pitkin kuvapintaa. Filmi liikkuu motorisoidusti juoksijoiden vauhdilla kapean, pystysuoran raon ohi, josta liike tallentuu. Jos filmin vauhti poikkeaa juoksijoiden vauhdista, raajojen venyminen tai "lyheneminen" tallentuu filmille.

Maalikameran kuvan tulkinnassa on unohdettava käsitys perinteisen valokuvan ajan poikkileikkauksesta, jossa juoksijat ovat samassa kuvanottohetkessä eri paikoissa. Maalikamerassa ei ole valon määrää katkaisevaa suljinta, ja

lopputuloksena on yksi pysähdyskuva. Kuvassa maaliintulojärjestys määrittynyt siten, että aina oikealla puolella oleva kuvautui filmille ensin ja on siis maalissa aikaisemmin muita (Snyder & Walsh Allen 1992, 297-298).

Kun katse kulkee kuvapinnan yli vasemmalta oikealle, ei katsotakaan etäisyyksiä, vaan eri aikoja. Maalikameran kuvaa katsotaan perinteisen valokuvan tulkinnan näkökulmasta ja se näyttää olevan mekaanisen syntytapansa takia luotettava maaliintulon selittäjä. Kuvan syntytavalla ei siis ole paljoakaan tekemistä kuvan tulkinnan kanssa. Kuva näyttää realistiselta tai luonnolliselta huolimatta siitä, että maalikameran kuva poikkeaa ratkaisevasti siitä, mitä pidämme fysikaalisena todellisuutena vaikkapa juoksukilpailujen seuraamisessa. Vaikka maalikameralla otettu valokuva on mekaanisen tallentamisen tuote, ei kuvaa voida verrata näköhavaintoon: kamera ei siis tässäkään tapauksessa toimi silmien korvikkeena tai puolestanäkijänä. Ja vaikka itse olisikin paikalla katsomassa, valotaululle heijastettu maalikamerakuva näyttää jotain muuta kuin suoran havainnon.

1800-luvun lopun valokuvissa todellisuuden tarkka jäljentäminen vaati todellisuuden liikkeen pysähtymistä. Mutta pitkien valotusaikojen kuvissa kadut autioituivat, ihmiset tuntuivat asettuneen nukkumaan tai katosivat vaaleaan utuun kuvattavien päiden liikkua kuvauksen aikana. Valokuvat eivät siis välttämättä pystyneet todistamaan edes kuvatun kohteen olemassaolosta sen ominaisuuksista puhumattakaan. Mutta liikkuvat ja epäselvästi piirtyvät kohteet kuvissa mahdollistavat katsojan mielikuvituksen aktiivisen toiminnan. Kuvat eivät olekaan epäonnistuneita, vaan toimivat kuten mekaanisesti jäljennetyin kohteen kuvan pitääkin: se mahdollistaa aktiivisen tulkinnan. Katsoja konstruoi liikkeen, ja näissä "liikkuvien kohteiden" epäterävissä kuvissa myös liikkeen pysäyttämisen (Janis 1989, 9-14).

Käsitykset valokuvan luonteesta ja ominaisuuksista synnyttivät ihastusta, ihmettelyä ja pelkoakin – kuten teknologiset innovaatiot yleensä. Lafcadio Hearn kuvaa japanilaista yhtä uskomusta nopeasti yleistyneen ja suosiota saaneen valokuvauksen luonteesta ja yrityksestä pysäyttää liikkuva kohde:

“...jos ryhmävalokuvassa joku erottuu huonosti tai on piirtynyt epäselvästi, sen ajatellaan olevan merkki sairaudesta tai kuolemasta.”

Hearn 1985, 153 (käännös MH)

Taikausko ei kuitenkaan estänyt välineen suosion kasvua; itse asiassa

“...tällä taikauskolla on tuotannollista arvoa: se on pakottanut valokuvaajat olemaan huoleellisempia – etenkin näinä sodan aikoina, kun jokainen haluaa hyvän ja selkeän muotokuvan, koska muotokuvaa voidaan tarvita muuhun kuin albumissa säilyttämistarkoitukseen.”

Hearn 1985, 153 (käännös MH)

Hearn matkusti Japaniin vuonna 1890, aikana jolloin käytyjen sotien ja tulevien sotien mahdollisuus vaikutti kansalaisten mieliin – ehkäpä osittain myös suhtautumiseen valokuvien merkityksiin muistoina, hyvän onnen tuojina tai kuo-

leman kohdatessa sotatantereella, surun kanavoimisen tai kunnioittamisen symboleina.

Hetken pysäyttämiseksi, henkilön ikuistamiseksi valokuvaajat joutuivat etsimään uusia teknisiä ratkaisuja. Pitkien valotusaikojen takia kuvattavien piti pysyä liikkumatta pitkiä aikoja; itse asiassa

”...valokuvaus vaati, että jos joku halusi olla elävän näköinen kuvassa, täytyi ensin näytellä kuollutta.”

Squiers 1999, 11 (käännös MH)

Koska valokuvien markkinat tuntuivat laajenevan koko ajan, jotkut valokuvaajat veivät kuolleilta näyttävien henkilöiden kuvauksen hieman pidemmälle. Alkoi kuolleitten kuvaus muistoksi sureville omaisille. Spiritualisteille kaupiteltiin haamujen tai henkien kuvia, jotka osoittivat kuinka elävät ja kuolleet toimivat samassa todellisuudessa. Liikeidea tuotti sievoisesti ainakin niille, jotka 1800-luvun tekniikkaa hyödyntäen jaksoivat perehtyä kaksoisvalotuksen saloihin (Squiers 1999, 11).

Luonnonkansojen käsitys mallin ja kuvan samankaltaisuudesta johti luonnollisesti käsitykseen, että vahingoittamalla kuvaa samalla vahingoitetaan mallia – ajatus, joka sopi sodankäyntiin. Tuollainen ajatus kestävästä linkistä kuvatun henkilön ja representaation välillä – erityisesti valokuvan välillä – on vieläkin yleistä. Valokuva voi olla eräänlainen voodoo-nukke, johon kohdistuu aggressiivisia, pelokkaita, kaipaavia tai rakastumisen tunteita; ihmissuhteen loputtua valokuvat joko jaetaan tai revitään: ero konkretisoituu valokuvan kautta. Oletettu linkki ei ole pelkästään indeksikaalinen, vaan myös symbolinen. Valokuva on silloin representaation representaatio: kuvatun henkilön (representaatio) ominaisuuksien kuva (representaatio). Symbolinen linkki perustuu yhteiselle kulttuuriselle ymmärtämykselle, ja jos sosiaalisissa suhteissa tapahtuu muutos, myös tuo symbolinen linkki muuttuu – esimerkkinä edellä mainittu parisuhteen muutos. Myös poliittisen vallan kuvat vaihdetaan tai revitään väkivaltaisesti hyvinkin nopeasti vallan vaihduttua. Uudet kuvat tulevat tilalle palvottaviksi, suudeltaviksi tai kosketeltaviksi.

Indeksikaalinen, syy-seuraus-suhteinen linkki syntyy sekunnin osassa kuvanottohetkellä, mutta sillä on syvällisiä merkityksiä valokuvien käytössä ihmisten elämismaailmoissa: valokuvattu, poissaoleva, tulee läsnäolevaksi kuvansa kautta katseluhetkeen. Samalla indeksikaalinen linkki muuntuu symboliseksi, katse herättää muistelun ja synnyttää muistot (Banks 2001, 49-50).

Mekaaninen reproduktio yhdistää konkreetin asian tai tietyssä paikassa tietynä aikana olevan henkilön representaatioon. Valokuva ei ehkä näytä meille sitä, minkä olisimme nähneet omin silmin, mutta syntytapansa vuoksi valokuvaa pidetään todisteena siitä, mikä oli kameran edessä ”luonnollisesti” kuvanottohetkellä. Sitä mitä kuvassa nähdään ja mitä oli kameran edessä, Snyder ja Allen (1992, 292) nimittävät *mekaaniseksi malliksi*, joka korostaa kameran toteutetun valokuvan ja kohteen indeksikaalista yhteyttä.

Mutta tuokin todiste jonkin olemassaolosta kameran edessä kuvanottohetkellä on suhteellista – ainakin sen ”jonkin” luonnetta voi kuvaaja omilla ratkaisuillaan muuttaa melkein loputtomasti.

Mekaanista tallentamista – tai tallentumista – pidetään kuitenkin valokuvauksen ilmaisullisena erityispiirteenä:

”Kaikki sanomani on lähtöisin valokuvauksen välineen omalaatuisuudesta: fyysiset objektit tuottavat itse kuvansa valon optisen ja kemiallisen toiminnan avulla.”

Arnheim 1979, 152-153 (käännös MH)

Mutta tuo ajatus siitä, että todellisuuden kohde piirtää tai tuottaa oman jälkensä valoherkälle materiaalille ilman ihmisen väliintuloa on pikemminkin välineen synnyttämän ihastuksen ja ihmettelyn seurausta kuin tosiasia. Kohteella ei voi olla yhtä piirrettävää, fysiikan lakien mukaisesti toteutuvaa heijastusta, vaan jo kameran perussääntöjen muuttaminen tuottaa lukemattoman määrän erilaisia kuvia.

”Ei tietenkään ole sanottu, että kaikkeen valokuvaukseen sisältyy taiteellista pyrkimystä. Ja jos on laajalle levinnyt käsitys valokuvauksen ”mekaanisuudesta”, niin se ehkä lähinnä johtuu siitä, että otetaan niin paljon – ja vieläpä julkaistaankin – kuvia, joiden koko pyrkimyksenä on ollut korkeintaan muistikuvan ikuistaminen, ja joiden ottaja ei ole koskaan aikonutkaan *luoda* mitään.”

Setälä 1940, 435. Painotus Setälän

Ajan poikkileikkauksena syntyvä valokuva on todiste, että jotain oli tai tapahtui objektiivin edessä. Mutta valokuvan luonnollisuus, puhtaan kuvan idea loppuu tähän. Sen jälkeen loppu onkin valokuvaajan suhdetta todellisuuteen, joka ei enää olekaan ”tosiasia” (Stahel 2003,13).

Mutta objektiivin edessä oleva ei sekään välttämättä ole todiste *siellä-olosta* – mikäli kohteilta vaaditaan samanaikaista sielläoloa. Valokuvaaja tekee omat ratkaisunsa näkemänsä tai kuvaustilanteessa kokemansa saavuttamiseksi. Valokuva-lehden kilpailuun *Kuvia rakkaudesta* vuonna 1974 lähetti tulkintojaan 90 kuvaajaa, kuvia oli yhteensä 272 kappaletta. Raadin mielestä puutteellinen tekniikka häiritsi toteutuksia. Myös mielikuvitusta kaivattiin, omalaatuisuutta ja aloitekykyä. (Bremer 1975, 6). Kilpaan osallistunut Pentti Sammallahti (sijoitus jossain 5-20 välillä) kertoo sammakkokuvansa synnystä:

”Valittuani kaksi kuvaa samasta edellä kuvatusta konnaista valotin ensin toisesta negatiivista kuvan taustan: vähän vettä, maan ja taivaan. Sen jälkeen asetin negatiivit pitimiin päällekkäin, niin että sammakot olivat sopivasti ja somasti vierekkäin. Koevalotuksen jälkeen valotin alaosan paperille, jossa tausta jo latenttina oli paikallaan. Saumakohdan vältin, kun molempien valotusten aikana liikuttelin kättäni niin, että valotukset sammakoiden ja maan välillä tulivat päällekkäin. Kuva vaihtui vähitellen toiseksi. Sammakoiden ja taustan suhteita tai sävyjä en muuttanut, jotta kuva säilyisi todellisena.”

Sammallahti 1975, 27

Sammallahti tuotti kuvansa vielä perinteiseen tyyliin tekemällä pimiössä päällekkäisvalotuksia samalle paperille. Valokuvauksen mekaanisen mallin perustelut tuntuvat vähitellen häipyvän ilmaan digitaalisen kuvaamisen ja kuvankäsittelyn myötä – kun todellisuuksia aletaan luoda tietokoneen monitorille, todellisuuden ja valokuvan vääjäämättömäksi oletettu suhde raukeaa.



“ Henkilökohtaisesti en pidä siitä, että työni määriteltäisiin pääasiassa hyväksi onneksi. Mieluummin epäonnistun yrityksissäni kuin syytän huonoista tuloksista epäonnea. Tämän argumentin vastakohta on luonnollisesti, että haluan määritellä, miltä kuva näyttää intentioitteni perusteella, ei sattumalta.

...Kuten muutkin dokumenttien luojat, voin nyt itse ratkaista keinot, joilla kuvasta tulee vahvempi, joko eliminoimalla, lisäämällä, järjestelemällä uudelleen niitä informaation palasia, jotka tekevät kuvan.”

Pedro Meyer, 20.2.2000 (käännös MH)

Meyer korostaa kuvaajan aktiivista väliintuloa, pelkkä mekaanisen mallin mukainen valonsäteiden piirtyminen valoherkälle materiaalille ei enää kelpaa määrittelemään valokuvaa, ja tässä erityistapauksessa vielä dokumenttikuvaa. Meyer toteaa omista valokuvistaan, että niissä ei ole mitään, mitä ei olisi ”ollut siellä”, kuten valokuvan todistaja-luonnetta on määritelty, mutta ihmisten eri aikaiset esiintymiset on yhdistetty yhdeksi kuvaksi. Meyer kysyy vaikeasti vastattavan kysymyksen: miten tietokoneella tehty muuntelu eroaa valokuvaajan tekemästä kuvauskulman ja paikan muuttamisesta kuvauksen aikana? Tai siitä, kun valokuvaaja pyytää kuvattaviaan siirtymään kuvaajan kannalta parempaan valoon?

Mekaaninen malli valokuvan ja todellisuuden suhteesta sallii epämääräisesti jotain vedokseen puuttumista (valotuksen määrä, tumman ja vaalean sävyjen muuttaminen paremman vaikutuksen tekemiseksi jne.). Mutta tietokoneella tehty vähäinenkin muuntelu voi herättää vastustuksen. Jos todellisuuden suoraa kopioimista pidetään dokumenttina, tietokone-editointi tekee siitä kuvan, representaation (mitä alkuperäisenkin tietysti on). Mutta kuva viittaa nyt tietoiseen kuvaajan väliintuloon ideansa toteuttamisessa. Kuvaajan läsnäolo kuvassa saattaa olla häiritsevää; kuva ei olekaan ikkuna vaan kuvaajan intentioita ja identiteettiä heijasteleva peili.

Uusi tekniikka synnyttää epävarmuutta ja pelkoa innon ja ihastuksen myötä. Valokuvat ovat aina pystyneet liioittelemaan ja vääristelemään, ja aina kuvia on käytetty myös välittämään kuvaajan aikomuksia. Arvostuksen perustana on pidetty valokuvan ja todellisuuden suhdetta, valokuvaajan rooli on oikeastaan ollut vain napinpainajan paikan etsimistä. Valokuvaajan ja todellisuuden suhde jää kummallisella tavalla puuttumaan kuvatulkinnassa. Valokuvaajasta, hänen intentioistaan ja valikoivasta katseestaan tulee läpinäkyvä.

Mekaaniseen malliin tukeutuen voitaisiin sanoa, että valokuvat eivät valehtele, ne vain näyttävät mitä kamera näkee. Jos kuvattu kohde on kuvaajan tietoisesti vääristelmä, kamera näyttää silti mitä objektiivin edessä oli. Mutta valokuvan todistajaluonne ei ole mikään mekaanisen tallentamisen aikaansaama tosiasia, pikemminkin se on uskonasia. Valokuvan totuus on suhteellinen ja kuvaajan pääsääntöisesti määrittämä. Kuten valokuvaaja *Lewis Hine* (1874-1940) totesi:

“Samalla kun valokuvat eivät valehtele, valehtelijat voivat valokuvata.”

Goldberg 1991, 19 (käännös MH)

### 3.5 Valokuvaajasta moderni sankari

”Joskus voi olla hyvä katsella ympäröivää elämää tavallisesta poikkeavasta näkökulmasta, esim. pää säärien välissä tai nurinkäännetystä kaukoputkesta.”

Setälä 1940, 435-438

Kun valokuvaus 1800-luvun lopulta vuosisadan vaihteeseen asti jäljitteli maa-laustaiteen tekniikoita ja suuntauksia, johti se vahvasti erilaisten jalovedostusmenetelmien käyttöön ja tekijän henkilökohtaisen näkemyksen ilmentämiseen sävymuunnoksilla ja kuvattujen asioiden yksityiskohtien esittämisen alistamiseen ”taiteellisen yleisvaikutelman” alle. Taiteilija-valokuvaajat halusivat sommitella kauniita kuvia pikemminkin kuin tavoitella raakaa luontoa. Siegfried Kracauer nimittää tällaista tendenssiä *formatiiviseksi* (Kracauer 1979, 165). Vastavaikutuksena kehittyi halu etsiä puhdasta valokuvauksellisuutta uusien aihepiirien kuvaamisessa nopeasti kehittyneillä kuvaustekniikoilla. Ilmaisukeinoina vakiintui

”vaakasuorasta tähtäyssuunnasta vapautunut perspektiivi, pinta-vaikutuksen uskollinen ja liioiteltukin tulkitseminen, katoavan lyhyiden tuokioiden talteenotto, valovastakohtien, etenkin vastavalossa, korostaminen ja aiheen rajaaminen ja keskitys pienimpään välttämättömään. Aiheen valinta on suuntautunut osittain erillisinä yllättäviin detaljeihin, osaksi elämää ja toimintaa esittäviin tuokiokuviin aikaisemmin vallinneiden maisemien ja rauhallisen hillittyjen muotokuvien ja asetelmien sijaan ja ohella.”

Setälä 1940, 368

Setälä viittaa valokuvauksen perusominaisuuksissaan valokuvauksen uuteen estetiikkaan, joka varsinkin saksalaisessa taidevalokuvauksessa sai voimakasta vastakaikua ja innokkaita uuden suunnan kehittäjiä 1920- ja 30 -luvuilla. Valokuvauksen erään suunnannäyttäjän, saksalaisen modernismin suuntauksina oli toisaalta suora ja rehellisyyteen pyrkivä, realistinen uusasiallisuus, toisaalta muotokokeiluja suosiva taiteellinen itseilmaisuus.

Todellisuuden kuvaamisessa keskeiseksi toimintaa ohjaavaksi termiksi muotoutui ”valokuvauksellisuus” – se mikä on valokuvauksellista: valokuvat rakenteista, pintarakenteista ja pinnoista; epätavalliset kuvakulmat; voimakkaat tai vääristyneet varjovaikutelmat; sävykontrastit; linssijärjestelmien aiheuttamat vääristymät ja korostukset (Uimonen 1992, 384-386). *Vilho Setälän* (1892-1985) lisäksi suomalaisen modernismin kärkeen 1930-luvulta eteenpäin kuuluivat valokuvailmaisun uudistajat *Eino Mäkinen* (1908-1987) ja *Sakari Pälsi* (1882-1965). He ja monet muut kuvaajat hakeutuivat luonnosta kaupunkeihin, aurin-gonpaisteesta yöhön ja sähkövaloon, pysähtyneistä aiheista liikkuviin kohteisiin ja harmonisista sommitelmista uusiin kuvakulmiin.

Tuulettaakseen kaunokuvaajien vallitseman valokuvauksen pölyistä ja paikalleen jumittunutta kuvaamista uuden suunnan valokuvaajat halusivat avata subjektiivisen ilmaisun ikkunoita ja etsiä valokuvamaisuutta tai valokuvauksellista näkemistä. Moderni valokuvaus etsi sellaisia välineen ominaisuuksia

sia, jotka erottaisivat sen esimerkiksi maalaustaiteesta, sen pintaa, kaksiulotteisuutta ja itseensä viittaavaa luonnetta korostavasta määrittelystä.

Valokuvauksen määrittelyt aloitettiin välineestä itsestään. Valokuvaus ei voi rajoitustensa takia jäljitellä mekaanisesti luontoa. Värimaailma, kaksiulotteisuus, objektiivien polttovälien tilavääritykset, korostukset tai pelkistykset sekä hetken pysäytys olivat nyt keskeisiä välineen ominaisuuksia. (Setälä 1940, 433-434). Uudet tekniikkakokeilut vähensivät jalopainomenetelmien käyttöä, mutta aihevalinnat olivat vuosien ajan samanlaisia. Modernismin uutta suuntaa etsittiin saksalaiseen tyyliin joko realismia korostaen tai formalistisia kokeiluja tehden. Uimosen (1992, 368) mielestä staattiset, hillityt ja surumieliset aiheet hallitsivat. Saraste (1992, 400) nimittää sotien jälkeistä aikaa suomalaisessa valokuvauksessa modernismin toiseksi vaiheeksi. Siinä korostui maalauksellinen valokuvaharrastus kilpailuineen ja alan lehtikeskusteluineen. Vaikka uusi suunta ja moderni olivat kielteisiä reaktioita synnyttäviä keskustelunaiheita, Suomessa modernista ainakin keskusteltiin kaikilla kulttuurin aloilla (Saraste 1992, 401).

Valokuvauksen erityispiirteet vahvistivat toisaalta käsityksiä valokuvauksesta todellisuuden tallentajana, ei niinkään yksilöllisenä ilmaisuna. Realismista muodostui mm. kuvajournalismin myötä uusi estetiikka, joka alkoi murtaa vähitellen 1950-luvulla ja erityisesti 1960-luvulla, kun valokuvaajia alkoi kiinnostaa henkilökohtaisten visioiden esiintuominen. Todellisuuden taltiointi jäi taka-alalle, kun valokuvan ilmaisullisia mahdollisuuksia korostaneet kuvaajat alkoivat määrittellä kuvan kertovaa voimaa omien todellisuuden kokemusten, tunteiden ja mielikuvien konstruointina.

Valokuvauksen ja maalaustaiteen eroja korostettiin 1900-luvun alkupuoliskolla sekä USA:ssa että Euroopassa. Modernismin välineajattelu ja sen määrittämät välinespesifit ominaisuudet oli linssi, jonka läpi valokuvan maailmaa katsottiin ja arvotettiin. Modernismin linssistä tuli kuitenkin ilmaisun ja todellisuuden suhdetta vääristelevä suodatin. Väline-estetiikka omine ominaispiirteineen iskostui valokuvauksen teoretisointiinkin käsityksenä ”valokuvamaisuudesta” (Grundberg & McCarthy Gauss 1988, 16), joka vahvistui 1960-luvun angloamerikkalaisessa teoretisoinnissa valokuvan ja kuvataiteen eroista.

Modernismin kehitlemä vertaus näkemiselle oli ikkuna, objekti joka rajaa ja välittää näkemisen mahdollisuuksia. Ikkuna toimii rajana havaitsijan ja havaitun välillä ja vahvistaa formaalista erottelua näkevän subjektin ja nähdyn objektin välillä. Erottaessaan kokijan havaitusta maailmasta ikkuna luonnehtii samalla modernin maailman syntyä. (Burnett 1995, 4).

Kun modernismissa korostettiin valokuvaa ikkunana todellisuuteen, katsoja asemoitiin valokuvan perusominaisuuksien ja välineen rajoitusten takia yhteen kiinteään objektiin, spektaakkelin, tarkastelupisteeseen kuvan eteen. Samalla kun katsoja ja katsottu todellisuus erkanivat toisistaan, valokuva ja todellisuus myös erkanivat. Valokuvasta tuli formaalinen esitys, spektaakkelimainen itseilmaisun viesti, jonka poikkeavuutta havaintotoiminnasta yleensä ei edes tarvinnut korostaa. Valokuvasta oli tullut paradoksaalisesti itseilmaisun katalysaattori, jonka laatumääreisiin eivät realismiviittaukset välttämättä edes kuulu- neet.

Valokuvan tulkinnallinen kaksoisluonne korostui myös valokuvaajan toimissa: moderni valokuvaaja loi sekä dokumentteja että representatiivisia kuvia. Valokuvaaja työskenteli erilaisten käyttötarkoitusten ohjaamana; toiminnan lähtökohta oli milloin dokumentointi, milloin itseilmaisu. Valokuvaaja ei toimi pelkästään yllätyksiä odottaen, vaan jonkinlainen idea, mielikuva mahdollisesta kuvasta ja sen toteutuksesta ohjaa toimintaa – jopa tuntemattomissa tilanteissa.

”Jokaista 100 ottamaani valokuvaa kohden yksi kuva edustaa sitä, mitä kutsun valokuvadokumentiksi. Sellainen kuva ylittää valokuvan rajat ja sisältää muita merkitystasoja. Loppuja 99 kutsun dokumentaariseksi, kuvaileviksi, vaikka minun täytyy myöntää, että raja valokuvallisen dokumentin ja dokumentaarisen valokuvauksen välillä on harvoin selvä. Esimerkiksi kuvatessani häättilaisuutta luon valokuvallisen tallenteen, joka on luonteeltaan dokumentaarinen etsien samalla kuvakulmaa, joka vangitsisi koko tilanteen yhteen otokseen. Tämä valokuva merkitsee jotain minulle ja taiteelliselle kunnianhimolleni.”

Štreit 1995, 118 (käännös MH)

Mutta moderni valokuvaaja ei jää odottamaan kuvien ilmaantumista etsimeen, hänen ennakko-odotuksensa ja käsityksensä hyvästä kuvasta suuntaavat kuvaamista. Valokuvaaja Helena van der Kraanin arvio halutuista kuvista on osuva:

”Mitä kauempana kotoa, mitä tunnetumpi kuvattava, mitä näyttävämpi onnettomuus, sitä parempi valokuva – näin valokuvia käsitellään.”

Roodenburg 1990, 9 (käännös MH)

Samaa erikoisten kohteiden tavoittelua kuvailee ansioitunut valokuvaaja Markus Jokela:

”Brittiläinen väridokumentaristi Martin Parr sanoo, että valokuvaajat eivät ole kiinnostuneita kuvaamaan maailmaa sellaisena kuin se on vaan kuvaamaan aiheita, joista saa hyviä kuvia. Valokuvaajia kiinnostavat nostalgia, mennyt maailma, traditiot, yleisen hyvän edistäminen, eksotiikka. Siksi hyvänä reportaasin aiheena pidetään esimerkiksi nuorta, joka on löytänyt kesätyöpaikan sirkuksesta. Siihen sisältyvät kaikki edellä luetellut ominaisuudet. Citymarketin kesäapulaista ei mielletä ollenkaan niin kiinnostavaksi aiheeksi.”

Jokela 1994, 34

Valokuvaajien kilpailuviettiä ja kuvien laadun määrittymistä kohteen mukaan kritisoi myös Kalle Kultala:

”Yhä haetaan valokuvalle arvoja ulkomailta. Liian suuri osa kilpailun kuvista oli otettu vieraasta maisemasta ja sen ihmisestä, kulttuurista. Tietysti se kertoo oman kulttuurimme pelkistyneen kuvaamattomaksi, mutta meidän täytyy hyväksyä Arava-talon ovenriipa, vaikka se ei olekaan kuvauksellinen. Suomalaisen elämän keskiverto ei luovuutta ollut innostanut...näin on myös lehtikuvaajien näyttelykuvien laita. Sama ulkomaanihailu. Vastustamaton halu kikkailuun ja elämän ääriarvojen kuvailuun...Pelataan tunteilla valokuvassa, vaikka meillä itsellämme ei ole mitään yhteyttä tuohon tunteeseen. Osaaminen ja osallistuminen on mekaanista...tarve voittaa tekee meistäkin taiteilijan.”

Kultala 1975, 6-7

Valokuvaajien keskinäinen kilpailu kuvien julkistamisesta tai kirjojen painamisesta, sekä vastaansanomattoman ”hyvän kuvan” etsiminen ja esilläolo nimenomaan kuvaajana erilaisissa julkaisuissa korostavat kaikki modernia seikkailijaa, oikeastaan sankarikuvaajaa, joka vaaroja kaihtamatta, psyykkisten ja fyysisten voimavarojensa ääri rajoilla metsästää maailmalta ilon ja surun kuvia (Stahel 2003, 37-38). Valokuvaajan uljas tehtävä on tosiasioiden dokumentointi ilman keinotekoisuutta ja ylenmääräistä kiillottamista, valokuvaamisen teknisellä (täydellisellä) hallinnalla. Moderni sankari seikkailee yksinäisen suden (uros) tavoin ”erämaassa” ja vetäytyy yksinäisen tarkkailijan rooliin. Valokuvaajan henkinen valmiustila, asenne ja suhtautuminen työhönsä onkin sitten totuuden ja autenttisuuden kulmakivi (Stahel 2003, 38).

Kuten historian kirjoista muistetaan, sankarit kilpailevat. Viikko- ja aikakauslehtien menestystarina ulottui aina 1960-luvulle asti Atlantin molemmin puolin. Valokuvaajien tehtävänä oli tuottaa yhä uusia kuvakertomuksia lehtiin. Ihmisten elämismaailmoiden erilaisuus ja kaikenlaiset jännittävät tapahtumat johtivat valokuvaajat kilpailemaan siitä, kuka ehtii ensiksi paikalle ja ottamaan ensimmäiset kuvat. Voittajasta tuli sankari (Sata vuotta uutiskuvaa 1989, 22).

”Kautta aikojen tämän ammatin yllä on ollut ihmeellinen gloria. Kun elokuvat ja televisiosarjat kertovat lehtimiehistä, eivät ne koskaan näytä arkipäivää, Bremer sa-noo.”

Uimonen 1989, 41

Kalle Kultalan mielestä siis tarve voittaa tekee valokuvaajastakin taiteilijan. Taiteen tehtävänä on tuottaa myös esteettisiä elämyksiä, ja viihde, mainonta ja vaikkapa urheilu toimivat myös osittain esteettisin tavoittein (Vuorinen 1995, 23-33). Urheilussa kilpaillaan myös esteettisen suorituksen mittareilla (taitoluis-telu, mäkihyppy), viihdeohjelmia ja mainoksia arvotetaan esteettisin perustein; lehtikuvaajat asettavat kuviaan arvioitaviksi vuosikilpailuissaan. Menestys ei tietenkään ole varmaa, vaikka esteettisiä päämääriä sivuttaisiinkin, eikä se ole varmaa myöskään valokuvauksessa. Muodon hallinta, kauneus ja harmonia voivat olla kuvan arvon osatekijöitä, mutta kuvien merkitys rakentuu kohteen ja kuvan mekaniikalle. Lehtikuvan kauneusarvot voivat korostua kilpailuissa, mutta päivittäiseen kuvaviestintään ne eivät oikein tunnu sopivan, vaikka kuvan merkitysten syntyyn vaikuttavatkin. Kultala kantaa huolta sankarikuvaajien itseäänruoskivan työn merkityksistä:

”Miten me voimme kertoa ajastamme esittelemällä kuolleita asetelmia värikuvin, suomättään mustaa ja valkoista aamukasteessa, espanjalaista kalastajaa verkkoineen auringonlaskun kultauksessa?”

Kultala 1975, 7

### 3.6 Modernisti taidetta

Eric Hobsbawm kirjoittaa kirjassaan *Äärimmäisyyksien aika* (2000) 1900-luvun historian yhteenvetoa. Hänen mukaansa (2000, 625-652) historiankirjoituksessa taidetta tarkastellaan yleensä erillään aikalaiskontekstista, omalakisena arvioinnin kohteena. Taide eristetään omaksi alueeksi, jonka historia on tyyllilajien määrittelyä ja niiden edustajina yksittäiset taiteilijat. Kuitenkin taidekentän ulkopuolella voimakkaasti vaikuttanut teknologinen kehitys, erityisesti kaikenlaisten kuvien massatuotanto muutti toisen maailmansodan jälkeen myös taiteen määrittelytapoja. Enää ei voitu yksiselitteisesti määrittellä, mikä oikeastaan on taidetta. Taidetta oli kaikkialla; kävi entistä hankalammaksi määrittää, mikä oli arvokasta ja mikä ei. Populaariviihteen uudet muodot madalsivat rajaa korkean ja matalan taiteen välillä ja kun perinteinen taiteen arvokkuus vaati oman paikan määrittämistä, hyvän maun ja tyylin korostamista, oli palattava eristettyyn auktoriteettiasemaan.

Taiteen pääpaikaksi vähitellen kasvanut New York ja modernismista muotoutuva kauppatavara toimivat hyvin koko sodanjälkeisen taideajattelun metaforana. Sodan jälkeinen liberaali humanismi asetti yksilön ja humanisuiden kapea-alaisiksi miellettyjen sosiaalisten tarpeiden ja luokkatietoisuuden edelle (Roberts 1998, 116-117). Epäpolitisoitunut taide korosti yksilöiden suorituksia ja niitä myös esiteltiin uuden estetiikan saavutuksina.

Valokuvaus vetäytyi museoihin teoretisoitumaan ja kehittämään uutta estetiikkaa. Valokuvaus myös akateemistui ja sai taiteen leiman. Korkeakoulut olivat valokuvataiteen hautomoita, joissa oppineisuutta ja menestyvien valokuvaajien työt saivat imitoijia; kuvat alkoivat kommentoida toisia kuvia. Tuloksesta on hallittuja kuvia, mutta kuten mestarikuvaajiksi etabloitunut Duane Michals totesi Ohion yliopiston opiskelijoille:

”Näen useita kauniita, ennustettavissa tyyllilajeissa otettuja valokuvia, mutta en näe kenenkään tehneen jotain aivan omalaatuista, naurettavaa ja ”aivan väärin”. Ainakin silloin voisi tuntea, että mieli operoi jossain...”

Michals 1979, 77 (käännös MH)

Michalsin liberaalin humanismin näkökulma korostaa tekemällä oppimista ja virheistä oppimista, rohkeutta ja yksilön vapautta tehdä mitä mieleen juolahtaa. Individualismi ja persoonallisuus korostuvat valokuvataiteen tekemisessä:

”...kun katson opiskelijoiden ottamia valokuvia...ne kaikki näyttävät olevan joidenkin toisten töitä enkä näe niitä opiskelijoiden töinä. Tarkoitan että en pysty aistimaan niistä heidän elämäänsä, kuten voin vaikkapa Robert Frankin töistä tai kaikkien muidenkin töistä, mutta en aisti teitä.”

Michals 1979 79-80 (käännös MH)

Moderni amerikkalainen valokuvataiteilija syntyy individualismista, eikä hyppelehti luokkatietoisena barrikaadeilla vaatimassa sosiaalisia uudistuksia. Garry Winogrand asemoi valokuvaamistaan:

"Ainoa kiinnostukseni valokuvaamiseen on valokuvaus... Se on sinänsä kiehtovaa. Esimerkiksi valokuvallisten ongelmien esiintuominen on minusta absoluuttisen kiehtovaa."

Longwell 1979, 120, 123 (käännös MH)

Abigail Solomon-Godeaun (1988, 83) mukaan taidevalokuvaus on historiallisesti korostanut esteettisyyden periaatteitaan dokumentaaristen tai objektiivisten ominaisuuksien kustannuksella. Yleistävästi hän näkee tämän myös vasemmistolaisen tai jälkistrukturalististen valokuvateoreetikoiden (Benjamin, Barthes), 1800-luvun taiteentuntijoiden, piktorialistien ja nykypäivän (1980-luvun lopun perspektiivistä) taidevalokuvauksen vallitsevan järjestelmän asemoijana ja toimintatapana.

Valokuvataide muiden representaatioiden tapaan katsoo olevansa viaton intressien tai ideologioiden suhteen määrittelemällä toimintatapansa viittaamalla otaksuttuun läpinäkyvyyteen, objektiivisuuteen tai todellisuuden tuntuunsa. Vaikka esimerkiksi tekstissä todellisuus puhuisikin itse, on samalla otettava huomioon kirjoittajan välittävä rooli. Valokuvaus aina jotenkin unohtaa inhimillisen tekijän fyysikaalisesti syntyvässä kuvassa.

Viattomuuden olettamuksesta seuraa, että useimmissa normatiivisissa käytöissään ja funktioissaan valokuvat toimivat vahvistamassa ja reprodusoidussa, ellei jopa tuottamassa sanomia ja merkityksiä, jotka vallitsevat ideologiset muotoilut ovat jo määritelleet (Solomon-Godeau 1988, 83). Taidevalokuvaus ei ole poikkeus tästä:

"...valokuvaus taideobjektina on kaikkea muuta kuin mitä muu valokuvaus ei ole: ei pääsääntöisesti kuvittavaa tai kuvailevaa; oletettavasti ei-välineellistettyä; se kuuluu erityisesti esteettiseen alueeseen, jonka uskotaan olevan autonominen ja riippumaton ja ehkä mitkä tärkeintä, tekijän ainutlaatuisen ja yksilöityneen subjektiivisuuden paljastaja."

Solomon-Godeau 1988, 84 (käännös MH)

Vetäytyessään museoihin ja taidegallerioihin valokuva sulautui perinteisiin taidemuotoihin eikä siten täysin menettänyt Benjaminin ennustamaa kulttuurista arvokkuuttaan mekaanisen reproduktiotekniikan myötä. Valokuva on legitimoitu museoihin tietyillä ominaisuuksilla, kuten autenttisuus, näyttelymateriaalin uniikkisuus tai harvinaisuus (Gierstberg 1990, 59-64). Autonominen valokuvataide näkyy alan kirjoissa ja lehdissä, mutta ennen kaikkea näyttelyjen sisällöissä, niiden suhteessa aikakauteen ja niiden kvasi-objektiivisuudessa (Haveman 1988, 12).

Isot kansainväliset näyttelyt ovat toimineet valokuvataiteen autonomisuuden moottoreina, historiallisten tutkimusten materiaalina, nuorien lahjakkuuksien esittelyinä, vanhojen mestareiden kanonisoijina sekä erilaisten liikkeiden, trendien ja aikakausien nimeäjinä. Mutta miten jokin näyttely saa standardien asettajan roolin? Haveman esittää (emt., 12-13) erilaisia tekijöitä, joista valokuvien laatu ja määrä muokkaavat ensinnä käsityksiä hyvästä kokonaisuudesta. Kolmas tekijä on oikea ajoitus, jossa tärkeää ei ole olla taiteen etulinjassa vaan järkevästi siinä, missä kokonaisuus pystytään luokittamaan johonkin olemassa-

olevaan. ”Modernismin kehittäjä, syventäjä” tai ”valokuvataiteen modernistisen perinnön laajentaja” ovat sopivia luokittajia ja arvonnostajia.

Näyttelytoiminnassa on näkynyt valokuvauksen määrittelyjen yksipuolistamisen ongelma; mitä se on mekaanisen ja kemiallisen prosessin lisäksi? Toettaako valokuva objektiivista todellisuuden reproduktiota ja voiko se samanaikaisesti olla henkilökohtaisen ilmaisun keino? Onko se jo perusominaisuuksiltaan taidemuoto vai vain yksi keino tehdä taidetta muiden joukossa? Näyttelyt ovat priorisoineet valokuvausta mestarikuvaajien taiteena, itsenäisenä taidemuotona, yhteisenä kansainvälisenä kielenä tai omaa estetiikkaansa määrittävänä toimintana.

Varmaankin mittavin valokuvauksen taiteen manifesti oli vuoden 1955 New Yorkin modernin taiteen museon tuottama näyttely *The Family of Man* (Suomessa nimellä *Ihmisen suku*, Helsingin Taidehallissa 1959). Näyttely vahvisti ajatusta siitä, että valokuva on taiteen tekemisen väline ja taide löytyy arkipäivästä, ihmisten identiteeteistä, humanismista. Näyttelyn ylilyövä humaaniisuus korosti kriittikittömästi kaikkien olevan samanlaisia arjessa ja juhlassa. Valokuvaa ylistettiin kaikkien ymmärtävänä kielenä, joka ei politisoi vaan osoittaa samanarvoisuutta ja yhteisyyttä (Haveman 1988, 16; Roberts 1998, 115-116; Saraste 1992, 402). Ihmisten arkipäivän suoraa kuvausta ja helposti lähestyttävää kokonaisuutta korostaessaan *The Family of Man* sysäsi liikkeelle identiteettien etsijät, liberaalin humanismin katalysoimat kuvaajat, tulevat taiteentekijät.

Valokuvan kieltä korostaessaan näyttely heijasteli samalla amerikkalaisen yhteiskunnan 1950-luvun epäpolitisoitumista ja yksilökeskeisyyttä. Hyökkäyksen kohteena olivat 20- ja 30 -lukujen kollektiiviset suuntaukset, graafiset painotukset ja avant garde. Uusi yksilösankari astui valokeilaan puolustamaan yksilöllisiä arvoja sodan jälkeisen yhteiskunnan harmautta ja sosiaalisia konventioita vastaan. Sankarin tai antisankarin juhlinta näkyi sekä Yhdysvalloissa että Euroopassa; laadullisia kokemuksia sosiaalisen todellisuuden homogeenisuutta vastaan konkretisoivat abstrakti ekspressionismi (Jackson Pollock), eurooppalainen ekspressionismi (Francis Bacon), uusi brittiläinen elokuva (Lindsay Anderson, Karel Reisz), uusi saksalainen romaanikirjallisuus (Heinrich Böll, Günter Grass), uusi amerikkalainen kirjallisuus (Jack Kerouac, Norman Mailer) ja uusi amerikkalainen valokuvaus (Robert Frank, Diane Arbus) (Roberts 1998, 115).

Modernismin valokuvan määrittelyt korostivat formaalisia, välineelle ominaisia erityispiirteitä. Valokuvaukselle – ja erityisesti taidevalokuvaukselle asetettiin joukko muodollisia parametrejä, joilla haluttiin tarkastella välineen korkeataiteellista traditiota sekä funktionaalista traditiota toisistaan riippuvina historian näkökulmina. Esteettisillä kriteereillä muodostettiin käsitys valokuvasta sinänsä. New Yorkin Modernin taiteen museon valokuvausosaston johtaja John Szarkowski korosti välinetietoisuutta, kuvaajan kykyä hallita todellisuutta kamerallaan, näkökulman valinnan merkitystä, ajan ratkaisevaa merkitystä, kameran yksityiskohtien toistokykyä ja tärkeyttä, kuvaajan valintoja nimenomaan kohteen rajauksella (Szarkowski 1979, 206-212).

Szarkowski halusi formaaleilla parametreillään korostaa korkeataiteen perinteen ja funktionaalisen perinteen toisiinsa kytkeytymistä yksiulotteisen



(yksimielisen) historian tarkastelukulmina. Mutta modernismin formalistiset määrittelyt johtivat esimerkiksi siihen, että ”totalisoiva halu nähdä koko väline yksiulotteisena ontogeneesinä mahdollisti pienen ryhmän valokuvahistorioitsijoita, välittäjiä ja kuraattoreita painottamaan valokuvadiskurssia, joka pääsääntöisesti keskittyi kuvan ulkonäköön. Samalla valokuvan populaarit, sosiaaliset, kaupalliset ja poliittiset käyttötavat ja merkitykset marginalisoituivat.” (Squiers 1999, 3)

Eatonin mukaan (1995, 98) formalistit korostivat objektin tai tapahtuman omia sisäisiä ominaisuuksia esittämisen ja ilmaisun kustannuksella. Kun teosta katsotaan, huomiota ei siis pitäisi kiinnittää siihen, mitä teos esittää, vaan siihen, miten se esittää. Muoto korostuu sisällön kustannuksella. Teoksen muotoa korostettaessa ajatellaankin teoksen esittämiskontekstia eikä teoksen kuvaavaa sisältöä. Eaton (1995, 96) korostaa, että formalismi syntyi puolustamaan modernia abstraktia taidetta ja että formaalit eli muodolliset ominaisuudet ovat merkityksellisiä nimenomaan esteettisessä kokemisessa ja arvioinnissa. Valokuvauksen modernistisissa painotuksissa mestarikuvaajakorostukset ovat myös osaltaan johtaneet täydellisen vedoksen itseisarvolliseen etsimiseen. Valokuva kommentoi toisia lajityypin kuvia ja kuvan vastaanotosta muodostuukin valokuvauksen ajattelemista, ei niinkään todellisuuden kohteen ajattelemista.

Olipa valokuvan modernismi realismia tavoittelevaa tai kokeellisempaa muotokielen etsintää, valokuvan syntyyn voi näkemisen ja kuvaamisen suhteessa sanoa vaikuttavan itse valokuvauksen instituution, kun korostetaan nimenomaan välineen ominaisuuksien vaikutusta lopputulokseen. Perusvalinnoilla kuvaaja voi toteavan todellisuuden subjektiivisen esittämisensä lisäksi kertoa, arvottaa, julistaa tai vaieta halujensa mukaan.

Valokuvan oletettu uskottavuus perustuu kuvan indeksikaaliseen suhteeseen kuvaamansa todellisuuden kanssa. Valokuvan todellisuutta jäljentävä luonne on ollut historiallinen ihanne, itsestään selvänä pidetty lähtökohta valokuvan luonteen määrittelyissä. Valokuvan todistajarooli ei välttämättä ole valokuvan luonnollinen ominaisuus, vaan seurausta kuvan käyttötavoista ja erilaisista käytännöistä. Todistearvo-ajatus on johtanut kuvan luonteen uudelleen arviointiin, kun valokuvauksessa siirrytään painotetusti digitaalisesti tuotettuihin kuviin. Valokuvan todellisuussuhde kärsii tästä näkökulmasta romahdusmaisen arvovaltatappion.

Valokuvan ymmärtäminen ontologisesti indeksikaalisena todellisuuden jäljenteenä johtaa ajatukseen, että valokuva muistuttaa kohdetta, joka todellisuudessa voi olla manipuloitu, muunneltu, rajattu, mutta valokuva yhtä kaikki luo kohteesta kuvan eikä epäile todellisuuden olemassaoloa. Roland Barthesille valokuva oli todiste siitä, että jotain oli tapahtunut kameran linssin edessä. Valokuva ei kerro henkilöstä koskaan sellaisena mitä hän todellisuudessa on. Valokuva ei välttämättä muistuta kohdetta, vaan valokuva muistuttaa kohteen olemassaolosta. Tuo ulkoinen referentti katoaa sitten lopullisesti digitaalisessa valokuvauksessa. Digitaaliset kuvat eivät ole todellisuuden merkkejä, ne ovat merkkien merkkejä. Ne representoivat sitä mitä jo on havaittu representaatioi-

den sarjaksi. Näitä kuvia ei koske Barthesin valokuvalla esittämät ”näin on ollut” tai ”näin on oleva” aikasitoumukset.<sup>41</sup> Digitaaliset kuvat eivät välttämättä kuvaa aikaa tai hetken pysäyttämistä perinteisen valokuvauksen merkityksessä. Oikeastaan digitaalinen valokuvaus vain tarjoaa mahdollisuuksia valokuvaukselle merkityksellisten ominaisuuksien, ajan, tilan ja valon uudenlaiseen ilmaisulliseen hallintaan. Mahdollisuuksia siksi, että digitaalinen valokuvaus tai kuvankäsittely sinänsä ei vielä aikaansaa vallankumousta valokuvauksessa.

Erilaisten montaasien, kollaasien ja kuvakoosteiden historia osoittaa, että perinteisen valokuvan keinoin on luotu tulkinallisesti useita aika- ja tilakerroksia, liikkeen pysäytyksiä tai jatkuvuutta, ajattomuutta tai erilaisten valonlähteiden yhdistämisiä samaan kokonaisuuteen. Digitaalisuus ei sinänsä tee vallankumousta, tarvitaan yhä kuvaaja, kameran käyttäjä, kuvan tekijä. Todellisuuden viittaussuhteen muuttuessa keinotekoiseksi digitaalisuuden katsotaan hävittävän kokonaan ja lopullisesti referenttisuhteen. Ehkä näin ei kuitenkaan ole, referentiaalisuus vain piiloutuu kuvan kerroksellisuuteen. Niin kauan kuin jotain todellisuuden objekteja representoidaan valokuvaksi, jonkinlainen referentiaalisuus säilyy.

### 3.7 Postmodernismi ja valokuvaus

” ‘Etsin uusia mahdollisuuksia, joita ei ole liiaksi käytetty’, hän kertoo...näyttää siltä, että mitä tulee dogmaattisuuteen ja oikeaoppisuuteen Ligeti lainaa marxilaista oppia ”mitä tahansa se onkin, olen sitä vastaan.”

Clark 2004, 33 (käännös MH)

Unkarilainen säveltäjä György Ligeti aloitti esiinmarssin individualistisena sarjallisen modernismin tekijänä, mutta on edennyt kokeiluissaan 2000-luvulla satiiriin ja musiikkiteatteriin, omaperäisiin instrumentointeihin ja virityksiin. Kokeilunhalua kuvastaa hyvin ”marxilainen” uskontunnustus – samalla se on eräänlainen postmodernin kokeilunhalun uskontunnustus: uutta etsivä, luova, olemassa olevia muotoja siteeraava tai uudelleenjärjestävä. Ja hauska – saattaa pa vaikuttaa (postmodernisti) pinnalliseltakin marxilaista credo tarkentaessaan:

”Groucho siis, ei Karl.”

Clark 2004, 33 (käännös MH)

Postmoderni, reaktionä formalistisille luonteenmäärittelyille, voi hyvinkin ottaa esimerkkinsä mistä tahansa ilmaisullisesta toiminnasta. Musiikki, arkkitehtuuri, kuvataiteet tai populaariviihde ovat tasa-arvoisia esimerkkeinä, soveltuvuus-

<sup>41</sup> Barthes, R. 1985 *Valoisa huone*. Jyväskylä: Kansankulttuuri ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 102. Barthes käy runolliseksi kirjan lopun lähestyessä: valokuva sekoittaa todellisuuden (näin-on-ollut) ja totuuden (sinä-hän-on) ”...Siitä tulee yhtä aikaa käyttöä ja väittöä; se vie kuvan siihen hulluun pisteeseen, jossa tunnetila (rakkaus, sääli, suru, innostus, halu) toimii olemassaolon takaajana. Silloin se tosiaan lähestyy hulluutta; tavoittaa hullun totuuden (”la vérité folle”, J Kristeva, Ribettes”, 119

alueina tai kritiikin kohteina. Tässä yhteydessä kuvataiteet, johon valokuvauskin imeytyi (tai ymmärrettyä szarkowskilaisittain niin, että kaikki valokuvaus on perimmiltään taiteen tekemistä), ovat kuitenkin tasa-arvoisimpia.

Subjektin sadan vuoden aikainen esiinmarssi modernin kuvantekemisen historiassa koki uuden muutoksen 1960-luvun puolen välin paikkeilla uusien ilmaisukeinojen, tekniikoiden ja tyyllisuuntien luodessa innostusta hetkellisen ja ohimenevän muuntamisessa konkreetteiksi tai vain ajassa koettaviksi teoksiksi.

Koska valokuvaus on keino asioiden näyttämiseksi, se tyydyttää näkemisen nälkää yhteiskunnan kulloisenkin kehitysvaiheen mahdollistamalla kuvien valmistamis- ja julkaisunopeudella. 1800-luvun valokuvaus tuotti rauhallisia kuvia maailmasta lähes kunnioittavan etäisyyden päästä. Uusi pienkameratekniikka ja rullafilmi mursi etäisyyden, ja samalla menetettiin kohteen koskemattomuus. Valokuvaus löysi piilotetun, nopea näppäilykuvaaminen löysi odottamattoman yhteiskunnan (Stahel 2003, 8).

Havainnoiva subjekti on saanut koko ajan uutta ihmeteltävää, kun yksityinen ja julkinen sekoittuvat taiteiden ja medioiden maailmoissa. Yksityiset draamat julkistetaan ”julkisen edun” nimissä (Bauman 2002, 89). Yleisöllä on ”oikeus” tarkastella yksityisiä draamoja, eikä valokuvauksella ole mikään mitätön rooli tässä julkistamisprosessissa. Kuvien alituisesta kuluttamisesta puuttuu kuitenkin jotain: kokemus ja elämyksellisyys, myötäeläminen ja arvostus. Kun viestinnän eri muodot kilpailevat keskenään (kuka ensin, kuka nopeimmin ja eniten), informaatio eristyy kokemuksesta, joka surkastuu:

”...informaatio syrjäyttää selostuksen ja sensaatio puolestaan informaation. Kaikki nämä muodot erottuvat puolestaan tarinankerronnasta; se on yksi viestinnän vanhimmista muodoista. Sen tavoitteena ei ole välittää tapahtumaa sinänsä (informaation tavoin); se upottaa sen kertojan elämään antaakseen sen kuulijoille kokemuksena. Sillä tavoin kertojan jälki tarttuu kuin savenalajan kädenjälki ruukun pintaan.”

Benjamin 1986,16-17

Benjamin kirjoitti Baudelairea käsittelevän teoksensa vuonna 1939. Ehkä 2000-luvun maailmassa hän päivittäisi mekaanisen jäljentämisen aikakauden taide-teoksen teoriaansa digitaalisen kuvanvalmistuksen muuttaessa kuvan ja todellisuuden indeksikaalisena pidettyä suhdetta. Mutta valokuvaukselle - olipa tuotantotapa mikä tahansa - hän voisi ennustaa jatkuvuutta: postmodernin kuolleiksi julistamat suuret kertomukset tai myytit eivät olekaan kuolleet, ne mahdollistuvat yhä uudestaan valokuvien tulkinnoissa, valokuvalle ominaisessa tarinaluonteessa. Se toki vaatii kyynisesti todeten vähemmän kuvia, enemmän laatua. Tai sitten tehostettua kuvanlukutaidon opiskelua, jossa painottuisi valokuvan kaksoisluonteen ymmärtäminen: se mitä kuvassa on, ei ole siinä. Sisältö on kuvatun takana, tai sisällön merkitys syntyy aina tulkinnassa. Kaikki ei olekaan valokuvassa (vain) sitä miltä näyttää.

Tekniikka mursi myös yksityisyyden; paradoksaalisesti kuvaajat toimivat 1800-luvun kuvaajien tavoin välimatkan päästä, mutta tavoitteena ei ollut analyttinen ja viileä kohteen piirteiden tarkastelu, vaan kuvaaminen huomaamatta, tirkistely - itse asiassa saaliin väijymistä, tähtäämistä ja laukaisemista, saaliin vangitsemista tuhansille silmäpareille aikakauslehtien sivuille, juorupalstojen

täytteeksi. Kohteen tietämättömyydestä muodostui myös valokuvan objektiivisuuden ihanne: ei poseerausta tai teatraalista ilmeilyä.

Mutta ruokahalun kasvaessa (ainakin median tuottajien mielestä, ei välttämättä tekijöiden, kuten valokuvaajien) sovelias etäisyys asioihin ja kameralla tähdättäviin Toisiin on kiihtyvällä vauhdilla supistunut. Julkisuuden henkilöt voivat reagoida äkillisestikin käsivarren päässä tähtäilevän valokuvaajan tunkeutumiseen periaatteessa yksityiseksi luokiteltavaan elämiseen.

Valokuvauksen historia voidaan nähdä myös tästä nopean pyörteen näkökulmasta, jossa etäisyydestä siirrytään lähietäisyydelle, yksityinen raahataan julkisuuden valokeilaan, julkinen tila privatisoidaan yksilöiden seksuaalisen tai aggressiivisen käyttäytymisen näyttämöksi. Etäinen, rauhallinen ja integroiva katse on muuttunut pintailmiöiden viihteeksi, pinnallisuuden visualisoinniksi, jossa kaikki on kuvattavissa, kaikki tarjottavissa nopealle katseelle. Mutta kaiken paljastamisen mahdollisuus, elämän tragedioiden, komedioiden, melodraamojen, speaktaakkeliin, teatralisuuden tai vilpittömyyden altistaminen kuviksi luo myös väsyttävän kuvavirran toiston, turhautumisen tunteen, kuvilla kyllästyksen olon. Jos näkemisen nälkä innosti 1800-luvun lopun ihmistä etsimään kuvia tuntemattomasta, visualisoidusta maailmasta, tuo nälkä on muuttunut tirkistelyn haluksi, himoksi ja kulutustavaraksi. Enää ei tarvitse etsiä katsottavaa, enää ei voi olla näkemättä.

Modernismin käsitykset taideteoksen ainutkertaisuudesta ja arvottamisesta formaalisin perustein, käsitykset taiteilijan erityisyydestä todellisuuden hahmottamisessa ja taideteoksen viittaussuhteista muihin taideteoksiin katsottiin soveltuvan myös valokuvaukseen; 1960- ja 70 -luvuilla valokuvasta tuli taidetta. Harrastelijavalokuvaus ja kaupallinen valokuvaus eivät tuohon kaanoniin kuuluneet. Se mikä oli suurten joukkojen suosimaa, oli lähes automaattisesti suljettu pois taiteesta. Moderni valokuva oli realistinen, symbolinen pikemminkin kuin narratiivinen. Suora valokuvaus sopi välineelle parhaiten, ja vedokset olivat uniikkeja, numeroituja ja valmistettu arkistokelpoisiksi (Barrett 1996, 149).

Populaarikulttuurin 1960-luvulla alkanut hyökyaalto yhdessä medioiden kaupallistumisen ja viihteellistymisen kanssa alkoi häivyttää rajoja korkean ja matalan, arvokkaan ja arvottoman taiteen väliltä, alkuperäisen ja kopion väliltä, mainonnan ja taiteen väliltä sekä informaation ja viihteen väliltä. Modernismin kritiikki oli seurausta yhteiskunnallisista ja kulttuurisista muutoksista; postmodernismi oli muutoksen vaihe, ei niinkään selvärajainen hyökkäys tiettyinä aikajaksona modernismia vastaan. Postmodernismi-termiä on käytetty kuvaamaan ajanjaksoa (1960-luvun lopulta eteenpäin), teoriaa, politiikkaa, ideologiaa, myöhäiskapitalismin kritiikkiä ja taiteen tyylikeinoja. Postmodernismi voidaan nähdä myös edustavan kulttuurista tilaa tai olosuhteita pikemminkin kuin tiettyä selkeää esteettistä tyyliä (Gibbs 1989, 46). Kaikkiällä läsnä oleva valokuvaus sopi siksi hyvin kriittisten ja jopa moralististen kommenttien esittelykentäksi.

Mutta postmoderniin valokuvaukseen kuului 1980-luvulla toinenkin puoli – josta se ainakin muistetaan. 1980-luvun lopussa eurooppalaisessa valokuvauksessa vahvistui *kaikki kelpaa* -asenne; kritiikitön myöhäiskapitalististen stereotyyppisten populaarikuvastojen kierrätys (Gibbs 1989, 47). Postmodernista tuli

muodikas trendi ja sosiaalisten epäkohtien esiin nostaminen tai vallitsevien taidenäkökäsitysten kritiikki jäi taka-alalle. Taiteessa kuitenkin heijastui postmodernististen tarkastelukulmien vaihteluväli: laaja lähtökohta oli myöhäiskapitalistisen kulttuurin logiikan kuvailussa, globalisaation, informaatioteknologioiden ja kulttuurituotannon näkökulmissa. Toinen lähtökohta oli suppeammin kulttuurituotteissa, ja postmodernismi identifioitui erilaisten tyylien kirjoksi, pinnan estetiikkaan reaktiona modernismin muodon ja syvärakenteiden korostamiselle (Sturken and Cartwright, 2001, 238-240).

Valokuvalla määritellyt sisäsyntyiset ominaispiirteet ja määrittelyt "valokuvasta sinänsä" muodostivat historiallisen tarkastelutavan perustan, jota 1970-luvulla laajempia teoriayhteyksiä etsivät kriitikot ja tutkijat alkoivat asettaa kyseenalaiseksi. Kirjoittajat kuten Allan Sekula, John Tagg, Victor Burgin, Martha Rosler, Rosalind Krauss ja Abigail Solomon-Godeau tukeutuivat erilaisiin kriittisiin ja poliittisiin teorioihin - valokuvaa tutkittiin mm. marxilaisesta, strukturalistisesta, semioottisesta feministisistä ja psykoanalyttisistä näkökulmista. Esimerkiksi Walter Benjamin, Roland Barthes, Jaques Derrida, Michael Foucault, Louis Althusser ja Julia Kristeva olivat teoreetikoita, joiden ajatusten pohjalta valokuvauksen merkityksiä ja konstruktivistista luonnetta alettiin korostaa.

Taiteen ajateltiin heijastelevan yhteiskunnan kulttuurisia ja poliittisia arvoja; taidetta taiteen vuoksi - asenne teoretisoitiin museon seinien sisälle. Museoiden, gallerioiden ja kriitikoiden suhde taidemarkkinoiden toimintatapoihin oli eräs postmodernin kritiikin lähtökohta. Ainutkertaisuus kyseenalaistettiin, samoin taiteilijuus erillisenä arvokkuutena; tilalle tulivat lainailu populaarikuvastosta tai taiteen historiasta, palattiin esittävään kuvaan, jonka sisältöä korostettiin. Muutaman vuosikymmenen ajan kelpasi kaikki, tyyli, lainailut, materiaalit. Reproduktiivisen luonteensa vuoksi sekä yhteiskunnan toimintoihin syvälle juurtuneena valokuvaus taiteellisenä aktiviteettina kuului postmodernin keskiöön; sen taidestatusta ei mitenkään kyseenalaistettu, mutta modernismin omalla tavallaan vastaama kysymys *se on valokuva, mutta onko se taidetta?* pyörähti ympäri: *se on taidetta, mutta onko se valokuva?*

Valokuvan formaalit määritteet eivät enää riittäneet selittämään laajentunutta kuvankäyttöä, vastaanottoa ja tulkintaa. Useimmat kriitikot kyseenalaistivat valokuvauksen autonomian; valokuvaus on pikemminkin yksi laajemman rakenteen osa (Batchen 1999, 11-12). Valokuvan historia voi olla myös pelkästään kuvien käytön vaihtelevuutta, ei merkkimiesten saavutuksia tai uusia teknisiä keksintöjä. Jos valokuvaa tarkastellaan vain formaalisesti tai ulkoisesti (miltä kuva näyttää), marginalisoidaan samalla valokuvan populaarit, sosiaaliset, kaupalliset ja poliittiset käytöt ja merkitykset (Squiers 1999, 3).

Postmoderni diskurssi levisi arkkitehtuurissa funktionalismin modernien ja steriilien rakennusten kritiikkinä. Teoreettinen keskustelu kärjisti, että modernismi korosti teknisiä ja taloudellisia ongelmanratkaisuja, kun taas postmodernismi on taipuvainen korostamaan kontekstuaalisia ja kulttuurisia lisäyksiä keksintöihinsä (Jencks 1986, 22). Jos modernismi korosti taideteosta (valokuva-vedosta), postmodernismi korosti tekstiä, joka on luettavissa. Taideteos tuote-

taan, teksti tuotetaan, mutta myös jäljennetään, kopioidaan, kierrätetään ja tulkitaan.

Yhtenäistä diskursiivista sisältöä postmodernille on vaikea löytää. Se on pikemminkin kulttuurinen ja teoreettinen rakennelma (Kellner 1995, 60-61). Postmodernin käsitteet voivat esimerkiksi viitata valokuvauksessa kuvien sisältöjen valintoihin, todellisuussuhteeseen, ideologioihin ja valtasuhteisiin tai erilaisten käyttöyhteyksien ja käytäntöjen tulkintaan. Postmodernismi toi teoreettisen näkökulman valokuvan ontologiakeskusteluun, samalla kun se korosti yhteiskuntakritiikin merkitystä kuvien funktiona. Myös taideinstituution arvot ja taiteilijan aura joutuivat kritiikin kohteiksi (Elovirta 1992, 423 ; Haapio 1992, 65-67).

Modernismin taiteilija sai omaleimaisuutensa, arvonimensä ja kuuluisuutensa korkealaatuisista, yksilöllistä keksimistä korostavista töistään tai traditioista taideyhteisön tukemana. Postmodernismissäkin vahvistui paradoksaalisesti taiteilija; nyt omaleimaisuus ja kuuluisuus, identiteetti ja maailmaa tutkiskeleva näkökulma valittiin, keksittiin tai julkistettiin kriitikoiden tukemana. Valokuvataiteilijasta tuli myös teoreetikko, joka tutki valtaa, ideologiaa, katseen politiikkaa, sukupuolisuuden rakentumista, kaupallista kulttuuria; teki sarjallisia teoksia (tulkittavia tekstejä) ja toistoja, lainaili populaarikuvastosta, simuloi ja rakensi pastisseja. Rakensi samalla taidekontekstiin omaa paikkaansa.

Douglas Crimpin (1990, 186) mielestä modernismin ja postmodernismin erotteluissa valokuva on keskeisessä asemassa. Valokuva täyttää itsestään selvästi koko visuaalisen ympäristön, mutta valokuvaus onkin niin monissa käytännöissä mukana, että se ei tunnu pysyvän perinteisten taidemäärittelyjen sisällä. Valokuvaus ylittää taideinstituutiot, on mukana ei-taiteellisissa käytännöissä ja uhkaa taidediskurssin rajoja. Mutta pelkkä modernismin "suoran valokuvauksen" -periaatteen (manipuloimaton vedos) hylkääminen, erilaisten muotojen etsiminen (sanojen yhdistely kuvaan, vedosten maalaaminen tms.), tapahtumien ja kohteiden lavastaminen eivät vielä tee kuvaajasta postmodernia. Se tapahtuu, kun valokuvaaja osaa kyseenalaistaa valokuvan luotettavana representaation järjestelmänä ja kieltää sen pääsääntöisesti esteettiset pyrkimykset (Jussim 1989,12). Jos valokuvaaja on epävarma kuviansa sisällöistä, merkityksistä, arvoista ja vaikutuksista, eivät he ole tilanteessa yksin; se on postmoderni olotila (emt., 13). On siis alettava miettiä representaatioiden ja niiden tuottamisen vaikutussuhteita tai pitäydyttävä ajatuksessa, että representaatiot ja niiden tuottamistavat ovat politiikan ulkopuolella ja syyttömiä sosiaalisten stereotyyppien säilyvyyteen eivätkä palvele taloudellisia intressejä.

Valokuvauksen käyttötarkoitusten moninaisuus osoittaa, että suurin osa valokuvauksesta ei ole taidetta, mutta taidetta voidaan tehdä valokuvillakin. Taide on vain yksi valokuvauksen funktio – tosin teoreettisesti esiin nostettu, kirjoilla, lehdillä ja näyttelykriitikeillä esillä pidetty. Modernin ja postmodernin käsitteet, diskurssit välineen ominaispiirteistä tai vaihtelevasta identiteetistä tai kontekstisidonnaisuudesta ovat teoreettisesti tärkeitä lähihistorian selkiyttäjiä, samalla kun ne heijastelevat yhteiskunnallisten muutosten merkityksiä sekä vallan, ideologian ja moraalisten kysymysten nousemista keskustelujen kohteiksi.

Postmodernin ajatuskehittelyn mukaan valokuvat sitoutuvat aina kulttuuriseen ja sosiaaliseen kontekstiin. Samalla postmodernismi korostaa tekijän kuolemaa – tai ainakin tekijän auktoriteettiaseman vähittäistä haihtumista. Kuvia korostetaan kulttuurisina lainauksina tai simulaatioina, joiden merkitys korostuu kontekstuaalisesti: tulkinta tapahtuu aina tiettyssä asiayhteydessä. Itse asiassa postmoderneiksi määriteltyjen kuvien ei katsota tarjoavan yhtä kuvaan kätkeyttä merkitystä, jonka katsojat passiivisesti poimivat kuvasta. Kuvat eivät viittaa itseensä modernismin olettamalla tavalla, vaan tarjoavat erilaisia tulkintamalleja identiteettiin, sukupuolirooleihin tai samastumiseen.

Postmodernit kuvat eivät ole kaiken konkreettisen sulamista ilmaan. Postmodernit kuvat eivät ole yksiulotteisia, vailla ideologista koodausta. Ne eivät myöskään ole tekijättömiä tai auktoriteettittomia, pääosin lainauksiin perustuvaa pinnan syvyyttä. Postmoderneiksi ajateltavat kuvat rakentuvat nekin muodon ja sisällön yhteispelissä, kuvat ovat moniulotteisia ja monimerkityksisiä, ideologisestikin koodattuja ja vaihteleville tulkinnoille enemmän tai vähemmän avoimia (Kellner 1998, 57).

Tekijä ei ole kuollut, pikemminkin postmodernismi kärsii hengenahdistusta. Taideinstituution imperiumin vastaisku on ollut hyväksyä postmoderni kritiikki osana taidekontekstia, sulattaa ”kaikenlaiset kokeilut” osaksi institutionaalista arvomaailmaa – vähän samalla tavoin kuin modernismin äärimmäisyyteen viedyt kokeilut johtivat sodanjälkeisen modernismin epätoivoisiin tempauksiin yksilöllisyyden pönkittämisen nimissä (Hobsbawm 1999, 646). Postmoderneista taiteentekijöistä on kuin huomaamattaan tullut taiteilijoita, individualisteja, jotka luomisen ja vapauden illuusioiden nimissä toki tekevät mitä haluavat, mutta joita mediat nostavat tai laskevat julkisuuden hetkellisestä valokeilasta. Valonheitin suunnataan sinne, missä taiteen tekijän merkitys tunnustetaan useimmiten rahanarvoisena tuotteena.

Valokuvan kulttuurisidonnaisuutta korostetaan niissä (postmoderneissa) teoreettisissa erittelyissä, jotka ovat ennen kaikkea olleet reaktioita modernismin myötä syntyneeseen formalistiseen, kuvan ontologiaa kartoittavaan analyysiin. ”Kuvaformalistit” korostavat kuvien omaa erityisluonnetta, jota voidaan määrittää vain valokuville ominaisten erityispiirteiden kautta. Näitä ovat mm. kohteen merkitsevyys kuvaamisprosessissa (rajaus), kuvakulma ja kuvan suhde aikaan. Kommunikatiiviset merkitykset ovat siten kuvan erityisyyden takia annettuja. Kuvan erityisluonnetta kritisoivat ”postmodernistit” puolestaan korostavat kuvan merkityksen kontekstisidonnaisuutta ja kuvan konstruointumista.

Ehkä yleistäen voi sanoa, että postmoderni teoria näkyy selkeimmin yrityksissä poistaa eroja korkean ja matalan taiteen väliltä, tai taiteen ja viihteen väliltä. Toinen postmodernin sisältöpainotus korostaa vastaanoton ja tulkinnan kontekstuaalisuutta, sitoutumista esittämistilanteisiin. Kulttuurisina rakennelmina nuo kontekstit ovat tietysti alttiita muutoksille. Samalla tulkinnat saavat uusia sävyjä. Moderni ja postmoderni näyttäytyvät limittyvinä käsitteinä, tarkasteltiinpa niitä eri aikajaksoja kuvaavina termeinä, teoreettisina erittelyinä tai kritiikkinä ja tyyleinä. Jos moderni valokuvaus korosti valokuvan erityistä taideluonnetta ja tiettyjä formaalisia ilmaisullisia ominaisuuksia, postmoderni

diskurssi nosti esiin kuvien vaihtelevat käytöt, ympäristöt ja muuttuvat tulkin-  
nat.

Painotuksissa ei sinällään ole mitään ristiriitaa; on siis turha korostaa postmodernin olevan vain tietynlainen diskursiivinen ulottuvuus, jolle modernismista saadaan rakennettua vastakkainen diskurssi. Valokuva rakentuu tiettyjen perustekijöiden kautta, joita voidaan nimittää perusominaisuuksiksi tai sitten ei (vaikka valon, ajan ja liikkeen perustekijät eivät diskursiivisesti mihinkään muutu). Toisaalta esittämiskontekstit ja siten kuvien tulkinta vaihtelevat – ehkä niinkin, että valokuva sopii joustavasti (jopa samanaikaisesti) erilaisiin käyttöihin. Mainosvalokuvaa voi olla vaikea erottaa taidevalokuvasta, ja realismiudessaan kotialbumin liikkuvien tilanteiden spontaanit kuvat kuvatekstillä varustettuina välittäisivät lehtikuvilta odotettua informaatiota. Erot löytyvät intentioista ja teknisestä osaamisesta.

Valokuvaus ei välttämättä ole selkeästi identifioitavissa oleva entiteetti, vaan on olemassa erilaisiin käyttöihin sopeutuvia valokuvauksia. Jos valokuvalliset merkitykset ovat satunnaisia ja muuttuvia, voidaanko siitä päätellä postmodernistisiin kulttuurisiin painotuksiin tukeutuvien teoreetikoiden mukaisesti, että valokuvauksella ei ole itsessään mitään omaa kiinteää identiteettiä tai edes omaa autonomista historiaansa?

Suppeimmillaan identiteettiä voi etsiä kameran toimintaperiaatteista, siitä miten se käyttää valon, ajan ja tilan perusominaisuuksia. Valokuvien sopeutuminen erilaisiin diskursiivisiin käytäntöihin vahvistaa identiteettiä kulttuurisesti. Valokuvauksen historia on yhtä suhteellista kuin muukin historian kirjoitus; se on tulkintaa, joka heijastaa omaa aikaansa, mutta jota tutkimalla myös saadaan tietoa tuosta aikakaudesta. Tutkimalla sitä, mitä historiankirjoitus nostaa taiteeksi, ketkä ovat taiteentekijöitä tai kuinka valokuvien erilaisia käyttötapoja ja yhteyksiä luetellaan lineaarisen kehityksen tunnuksina alkaa hahmottua valokuvankin historian suhteellisuus, fragmentaarisuus ja kokonaiskuvan puute, tarkastelun sitoutumattomuus aikakauden kulttuuriseen, taloudelliseen tai ideologiseen ilmapiiriin.

Varsinkin valokuvan tekninen tarkastelu on vaarassa yksipuolistua deterministiseksi ajatukseksi tekniikan lineaarisesta kehityksestä, jonka operaattoreina toimivat kulloinkin innokkaat harrastelijat tai vihkiytyneet tiedemiehet. Valokuvataiteentekijät saavat edelleenkin rauhassa pysytellä institutionaalisis-  
sa kontekstissaan, mutta miten sosiaalishistoriallisen tarkastelukulman tai diskursiivisten käytäntöjen huomioimisen vaatimukset koskettavat suurinta osaa valokuvauksesta? Onko kaikki valokuvaus modernistisesti sittenkin taidetta vai postmodernisti jotain muuta?

Nostamalla taideteosten – tai tekstien – tekemisen perinteitä murtavien tekotapojen lisäksi kriittiseen keskusteluun merkitysten synnyn ja kuvan katsojan aktiivisen roolin merkitysten tuottajana, postmoderni teoria korostaa valokuvauksen identiteettien moninaisuutta ja ennen kaikkea valokuvien merkitysten moninaisuutta. Valokuvan katsoja rakentaa merkityksiä kulttuurisen kontekstin sisällä eikä kulttuurin kriitikkokaan voi tarkastella sitä ulkopuolelta – tai yläpuolelta – modernismin asettamasta positiosta. Moderni tarkkailija löytää totuuden ja todellisuuden ulkopuolisena tarkkailijana, mutta postmoderni teo-



ria kyseenalaistaa ulkopuolisuuden mahdollisuuden. Kokemukset eivät voi olla puhtaita ja välittymättömiä. Ei ole olemassa yhtä totuutta, vaan useita erilaisia totuuksia, ja puhtaus on illuusio.

Modernismin korostama subjekti ei postmodernistisesti ajateltuna ole autonominen, vaan muotoutuu aina suhteessa valtaan ja institutionaalisiin käytäntöihin. Jos modernismin vertauskuvana on suurkaupungin väkijoukossa yksin kulkeva subjekti, joka peilailee itseään kiiltelevistä näyteikkunoista, postmodernin vertauskuvaksi käy esikaupungin ostoskeskukseen ajeleva kaupunkilainen. Kun modernismi vastustaa populaarikulttuurin kuvasaastetta, postmoderni kaupunkilainen ostaa kassalta aikakauslehden. Postmoderni taiteilija selaa kaupallisia julkaisuja ironisesti, hyödyntäen niiden kuvastoja ja iskulauseita ja rakentaa uutta kierrätyskuvastoa.

Näkemyksien subjektin ja identiteettien jatkuvasta muotoutumisesta on tärkeä valokuvauksen kannalta: jos valokuva on viesti, on hyväksyttävä tulkinnanvaraisuus, itse asiassa monitulkintaisuus ja tulkintojen sitoutuminen käyttötarkoituksiin, puhetapoihin ja kielen merkitykseen kaikkien kokemusten välittäjänä (Sturken & Cartwright, 2001, 251-253).

### 3.8 Moderni ja postmoderni muoto ja sisältö

Onko kuvateoretisoinneissa löydettävissä kuvan merkitysulottuvuuksia eri tavoin korostavia näkemyksiä yhdistävää määritelmää? Miten tosiasiallisia ovat erot valokuvan olennaisia attribuutteja etsivien ja valokuvan identiteettiä konteksteista määrittävien teoreetikoiden, essentialistien ja antiessentialistien välillä? Batchen (1999, 20-21) esittää, että molempien määrittelyjä sitoo dikotominen ajattelu: valokuvaus nähdään joko luonnon tai kulttuurin kontekstista – joka tapauksessa identiteetti tai olemuksen määrittely sitoutuu johonkin. Batchen kysyy myös, miksi oletetaan, että luonto on paikalleen jähmettynyt jakamattomana alkuperäisyytenä, jota vastaan kulttuuri voi varmistaa identiteettinsä.

Modernismin suuret kertomukset eivät ehkä olekaan kuolleet kuvien ja kuvantekijöiden auktoriteettiaseman hetkellisessä hämärtyemisessä. Tulkinnallisesti myös postmodernistisiksi ymmärretyt valokuvat tarjoavat kuvien taakse avautuvaan todellisuuteen palautettavissa olevia suuria kertomuksia yksilön elämään ja elämäntilanteisiin liittyvistä keskeisistä rakennetekijöistä. Kuvaelementtien tulkinnallinen merkitys ei sekään häviä postmodernin määrittelyissä; kuvan rakenteelliset peruselementit eivät kuulu historiallisesti pelkästään modernismiin, kuvan muotokielen itseensä viittaaviin ominaisuuksiin. Sekä moderni että postmoderni valokuvaus ei voi eristää tulkinnallisista merkitysulottuvuuksista kuvan muotokielen tulkintoja ohjaavaa vaikutusta.

Yleistäen voidaan todeta, että on olemassa joukko ominaisuuksia, jotka vaikuttavat valokuvan luonteeseen ja vastaanottoon. Kuvaajan aktiivinen toiminta voi hyödyntää näitä ominaisuuksia, joita ovat kuvakulma, aika, tila-illuusioiden, valo, väri ja sävyala (Shore 1998, 37-53). Tässä suhteessa kuvan raken-

ne-elementit toimivat kuvallisina ankkureina, siinä missä kuvatekstit ja otsikot toimivat ei-kuvallisina ankkureina esimerkiksi journalistisissa käytännöissä.

Kuvassa muoto ja sisältö ovat erotettavissa toisistaan – ainakin analyytisesti. Kuvan rakenne-elementit toimivat tulkinnan käynnistäjänä, muoto on itse asiassa sisällön merkki (tai merkitsijä). Muotokielen avulla kuvaaja voi suunnata tulkintaprosessissa syntyviä merkityksiä, hän voi painottaa kuvan kertovaa sisältöä muotokielen hallinnalla, mutta hän ei voi olla täysin varma siitä, mihin merkityksiin havainnot lopulta kuvaa katsottaessa ankkuroituvat. Muotokielen valinnoilla kuvaaja herättelee niitä tuntemuksia, joita kuvan katsojalla on ollut vastaavasti todellisessa elämässään suhteessa muihin ihmisiin, asioihin tai tapahtumiin (Messaris 1998, 73).

Valokuvalle on sen historian kuluessa etsitty erilaisia perusominaisuuksia, jotka määrittelisivät valokuvauksen ”sinänsä” ja jotka poikkeaisivat muista visuaalisista viesteistä (Batchen 1999, 12; Lemagny & Rouillé 1987, 82-87). Modernismin tekijän/taiteilijan korostukset ja teoksen uniikkius saivat vastineensa myös valokuvauksessa, sen määrittelyssä kohteen, rajauksen, kuvaushetken ja tarkastelukulman avulla tapahtuvaksi toiminnaksi. Välineen ontologiaan kuuluu näiden instrumentaalisten ominaisuuksien lisäksi kuitenkin myös kuvien käytön funktiot. Valokuvan tulkinta muuttuu esitysyhteydestä riippuen.

Valokuvien ”hyvyys” riippuu esitystilanteesta ja -paikoista samalla kun valokuvaajille on avautunut ilmaisullisesti koko kuvatuotannon laaja kenttä – kommentoinnin, lainausten, esikuvien ja ideoiden laajentamisen materiaalina. Esimerkiksi 1920-luvun teknisen kehityksen innoittamana syntyneet fotomontaasit ja kollaasit voidaan kierrättää vaikkapa valppaasti vaikutteita etsivässä mainonnassa. Ilmaisun rajojen laajentuessa ja uusien luovuuden lähteiden lisääntyessä valokuvan olemuksen määrittelyssä olennaisin muutos ei olekaan silmässä, vaan silmän paikassa (Hietaharju 1989, 16).

Postmoderni teoria tunkeutui voimallisesti myös valokuvan ontologiaa käsittelevään diskurssiin. Sen sijaan että olisi etsitty valokuvalle ominaisia rakennusaineita tai valokuvaa sinänsä, teoreettinen katse käännettiin konstruktivismiin ja kulttuurintutkimukseen. Kuvan passiivinen, yhden merkitystason vastaanotto määriteltiin tulkintana kulttuuriseksi konventioksi, joka ei suinkaan ole ympäristöstään riippumaton. Valokuva on sekä ”luonnollinen”, mekaanisen syntyprosessinsa kautta, mutta samanaikaisesti representationaalisissa koodeissaan täysin konventionaalinen. Valokuvan kaksinaisluonne näkyy juuri tässä: valokuva on sekä kuva, representaatio, joka perustuu kuvaajan valintaan ja uudelleenesittämisen keinoihin että ”jälki”, todellisuuden kohteen piirtämä indeksi (Solomon-Godeau 1988, 83).

Sosiaalisten rakenteiden merkitys, kulttuurisen viitekehyksen vaikutus tulkintoihin sekä tekijä-taiteilija -roolin mitätöinti nousivat postmodernin valokuvauksen määrittelyn keskiöön. Postmoderneista valokuvaajista tuli nopeasti valokuva-gallerioiden ja museoiden tähtiä – samalla tavoin kuin ns. klassikko-kuvaajatkin nostettiin valokuvailmaisun keskiöön 1970- ja 1980-luvuilla. Valokuvasta tuli taidetta, henkilökohtaista todellisuuden tulkintaa, jossa kuvat viittaavat ja kommentoivat toisia kuvia ja taidevalokuvan konventioita, jopa käsit-

telytapoja ja tyylejä. Postmoderni osoittautui kovin modernistiseksi käsitykseksi taiteen tekemisestä.

”Hyvät herrat, me pyrimme edesauttamaan kaikkea sitä kiinnostavaa, mitä herra Daguerren keksintö tarjoaa neljän eri tarkasteluperusteen puitteissa: sen omintakeisen alkuperäisyyden suhteen, sen käyttökelpoisuuden suhteen taiteiden alalla, sen toiminnallisen nopeuden suhteen ja sen tieteelle tarjoaman arvokkaan avun suhteen.”

Arago 1984, 28.

Valokuvia on pyritty luokittelemaan niin kauan kuin niitä on saatu aikaiseksi. Kun Pariisin Observatorion johtaja Dominique Francois Arago suositteli Daguerrelle elinikäistä eläkettä keksinnöstään, hän esitti ensimmäisen valokuvan dikotomisen perusjaon: valokuva tieteenä ja taiteena. Aragon mukaan valokuva palvelee molempia apulaisen roolissa, mutta *käyttökelpoisuus taiteen alalla* viittaa jo muutokseen apulaisen roolista itselliseksi taiteeksi.

Peter Galassin mukaan valokuvauksen syntymisen taustalla ei ollut niinkään tiede, kuin taiteen pitkä perintö:

”...valokuvaus ei ollut tieteen taiteen ovelle jättämä äpärälapsi, vaan läntisen kuvallisen perinteen laillinen lapsi.”

Galassi 1981, 12 )käännös MH)

Valokuvan kaksijakoista luonnetta on käsitelty hyvinkin samankaltaisesti eri teoriakehittelyissä. Tallentamisen ja tulkinnan näkökulmat eivät tosin jaottele valokuvausta käyttökuvaan ja taidekuvaan sinänsä, mutta eräänlaista päällekkäisvalotusta eri määritelmässä on löydettävissä. Susan Sontag (1984, 84) määrittelee valokuvauksen historiaa kahden erilaisen imperatiivin välisenä taisteluna: toinen esittää kohteensa kauniina, toinen etsii totuutta. Kauneuden etsinnän lähtöalustana ovat kuvataiteet, totuuden kertomisen perusta löytyy luonnontieteiden arvoihin sitoutumattomasta totuuskäsityksestä ja totuudellisuuden moraalista ihanteesta. Valokuvaajan odotettiin toimivan tekopyhyiden paljastamiseksi ja taistelevan tietämättömyyttä vastaan (Sontag 1984, 85).

Mutta valokuvaus voi tarjota myös pakopaikan todellisuudesta – samalla kun se voi olla todellisuuden välikäsi. Samanaikaisesti siis mahdollisuus todellisuuden tai fantasian instrumentiksi (Porter 1979, 11). Sontagin (1984, 92-93) mukaan monien valokuvaajien lausahdus siitä, että he tekevät jotain muuta kuin tallentavat todellisuutta, on osoitus maalaustaiteen vaikutuksesta valokuvaukseen. Maalaustaiteen yli vuosisataiset näkemykset korostavat itsetarkoituksellisen havainnon ensisijaisuutta sisällön kustannuksella. Tätä maalaustaiteen painotusta valokuvaajat eivät kuitenkaan pysty täysin seuraamaan: valokuvaaja ei voi ylittää aiheensa rajoja maalarin tavoin.

John Bloom (1986, 60) maalailee suuria historiallisia kaaria etsiessään historiallisia parametrejä valokuvaukseen. Jos kuvattavan kohteen saumaton, täydellinen esittäminen luonnehti 1800-luvun valokuvausta, merkittävä osa 1900-luvun valokuvausta voidaan nähdä tekniikan kautta ilmaistavien ideoiden etsintänä).

Valokuvausta voidaan toisaalta pitää kirkkaana ikkunana kohteeseen ja sen vastakohtana valokuvaa itsessään esteettisenä objektina. Toinen vaalii peilimäistä valokuvan luonnetta ja toinen käsittelee valokuvauksellisen kuvan muuttamista taideobjektiksi. Valokuvan dualistisen orientaation takaa löytyy vertauskuva peiliin, jolla on muisti. Peilikuva vääristää ja muuntaa, mutta tarjoaa samalla mahdollisuuden uuteen syvällisempään tietoon. Valokuvauksessa elää halu toisaalta tuottaa todellisuuden täydellinen kopio, toisaalta halu rakentaa uusi näkemys todellisuudesta. (Coy 1996, 66).

Kriitikko Daniela Mrazkova (1987, 11) on kuvannut runollisen laveasti valokuvauksen historian näkökulmapainotuksia. Hänen mukaan 150 vuoden aikana valokuvauksesta on tullut voimakas väline, näkyvien ja näkymättömien tapahtumien todistaja, inhimillisten tekojen tuomari sekä keino, jolla ihmiset voivat ilmaista mielikuvitustaan, ideoitaan ja unelmiaan.

Kriitikitön usko valokuvan todellisuutta tarkasti tallentavaan voimaan syntyi, kun välineen ominaisuuksia verrattiin muihin kuvallisiin esittämistapoihin. Paperinegatiivin keksijä, sir William Henry Fox Talbot ylisti huonoon piirustustaitoonsa kyllästyneenä valokuvausta:

”Väline tallentaa sen mitä näkee ja hahmottelee varmasti savupiipun tai nuohoojan yhtä tasapuolisesti kuin Belvederen Apollon.

Jussim 1989, 17 (käännös MH)

Kriitikko Estelle Jussim on analysoinut tuota Talbotin historiaan jäänyttä lausahdusta (Jussim 1989, 17). Hänen mukaansa Talbot tuntui sanovan, että kamera on tasapuolinen; mutta se mitä hän todella tarkoittaa on, että valokuvauksen koneisuus voidaan kääntää mihin tahansa kohteeseen onnistuneesti, jos arvioimme onnistumista vain luonnon kopioimisena. Talbotin lausunto näyttäisi johtavan realismin taiteeseen, mikä - kuten 1800-luvun maalaustaide paljolti teki - tallentaa yhtäläisellä uskollisuudella surkean kerjäläisen kuin Taideakatemiaan puolijumalakin. Voi toki olla hyvä muistaa, että Talbotin aikaan piirtämisellä oli oma funktionsa; Talbot saattoi ihastella valokuvausta, *luonnon kynää*, siksi että se vapauttaa kehnot piirtäjät toteuttamaan yksityiskohtaisempia ja onnistuneempia luonnoksia.

Jussim korostaa Talbotin hämmästyttävää kuvamäärää ja hänen naiivin runollista luonnon loppumattoman moninaisuuden ihmettelyä. Talbotin valokuvausta ylistävän lauseen taustaksi olisi hyvä muistaa Apollon symboliikkaa. Sekä auringon että runouden jumalana hänen persoonassaan yhdistyvät sekä kyky valaista kirkkaasti dokumentoijan faktojen maailma että herättää mielikuvituksen tummemmat fantasiat. Ehkäpä dokumentaristi ja runoilija ovat molemmat yhden luovan impulssin muotoja: muinainen, syvästi inhimillinen, melkein primitiivinen tarve tehdä merkkejä, piirtää varjomme kalliioseinäen (Jussim 1989, 18). Ratkaisu "valokuvaus taiteena" tai "valokuvaus tosiasiana" -pulmaan voisi löytyä, kun sekä tiedon että taiteen vanhanaikaiset paradigmat hylätään.

Kati Lintonen on soveltanut paradigma-termiä valokuvauksen tutkimiseen (Lintonen 1988, 18-21). Tutkimuksessaan Lintonen kuvailee valokuvataiteen legitimaatiota ja paradigmanmuutosta 1970-luvun Suomessa. Paradigmanmuutoksella hän tarkoittaa siirtymiä todellisuutta jäljentävän ja todellisuutta

muuntavan valokuvauksen välillä. Toiston ja tulkinnan paradigmat kuvaavat ajan teoreettista keskustelua, joista Lintonen löytää monitasoisia muutoksia ja painotusten muuttumista ajan myötä (emt., 135). Siirtymässä 1960-luvulla alkaneesta ekspressiivisestä suuntauksesta kohti sosiaalirealismia muodon ekspressiivisyys korvattiin yhä selvemmin kuvan sisällöllisellä sanomalla. Sommittelu pelkistyi, kuvaustyyli muuttui vähäeleiseksi ja vedostustekniikassa vältettiin liioittelua. Tekniset tyyllittelyt alistettiin sisällön viestimiselle; muodon hallintaan liittyvät keinot sallittiin, jos ne katsottiin liittyvän sisältöön (vedoksen jyrkkyys, laajakulmaobjektiivin käyttö). Tulkinnasta siirryttiin siis toistoon. Sosiaalirealismi tasoitti tietä suoralle valokuvaukselle, jota voisi pitää pienenä renessanssin suomalaisena sovellutuksena. Kuvausta sävytti valokuvahistoriallinen tietous, valokuvakeinojen kunnioitus ja osaamisen varmuus.

Suomalaisen valokuvauksen historiassa 1960-luvun loppu oli mielenkiintoista aikaa; kansainväliseen tyyliin haluttiin oma museo, joka mm. keräisi ja asettaisi näytteille valokuvataidetta (Lintonen 1988, 64-65). Kun valokuvataiteen museon säätiön säännöt sitten vahvistettiin kesäkuussa 1969, museon näkemys oli kansainvälisen museotoiminnan mukainen: kaikki valokuvaus on taidetta.

Säätiön hallitusta syytettiin melko nopeasti valokuvataiteellisen asiantuntemuksen puutteesta, valokuvaajat ja kriitikot esittivät kritiikkiä toimintaperiaatteiden ja toiminnan välisestä ristiriidasta. Laaja-alaisuus oli edelleen kritiikin kohteena, haluttiin selkeitä kannanottoja siitä, halutaanko museossa tallentaa valokuvia kulttuurihistoriallisina esineinä vai valokuvataiteena. Valokuvataiteen määrittelyssä oli vielä mukana vuosikymmenen alun valokuvaukselle katsottu tiedottava tehtävä. Lehtikuvan merkitystä korostettiin objektiivisena tiedonvälittäjänä. Dokumentointi oli vuosikymmenen puolen välin jälkeenkin keskeistä; se oli objektiivisuuteen pyrkivää tallentamista.<sup>42</sup> Tiedottajasta muotoutui välittäjä, luovan dokumentin tekijä (Lintonen 1988, 136-137). Taide, harrastus ja soveltava valokuvaus (esim. lehtikuvaus) erottautuivat selkeiksi käyttötarkoituksiksi.

Vastineessani Lintosen paradigma-ajattelulle (Hietaharju 1989, 11-12) painotin kuvaajan aktiivista toimintaa korostavaa näkökulmaa. Toiston ja tulkinnan paradigmat ovat päällekkäisiä käsitteitä, valokuva on aina kuvaajan valintoihin perustuvaa, olipa lähtökohta sitten ulkoinen objektiivinen todellisuus tai sisäiset mielikuvat. Määreet kuvastavat myös valokuvaajan orientoitumista kohteeseen tai hänelle annetun tehtävän vaatimaa lähestymistapaa. Kohteen luonne synnyttää kuvaajan mielikuvituksessa erilaisia mahdollisuuksia, enemmän tai vähemmän henkilökohtaisesti koettua tulkintaa. Toiston ja tulkinnan erottelevan jatkumon tilalle kelpaa paremmin ajatus sellaisesta kehityksestä, jossa vaihtelevasti ja vuorottain painottuvat yksilöllisten lähtökohtien tai yhteiskunnallisten olosuhteiden sävyttämä (taiteellinenkin) toiminta.

---

<sup>42</sup> Kolmenkymmenen vuoden aikana on ehkä opittu jo se, että objektiivisuus tai valokuvan totuus on pikemminkin kuvan käyttötavoissa kuin valokuvan ominaisuus. Ks esim. Salo, M. 2000. Imageware. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 59, 19.

Kuvaajan merkitys kuvaustilanteessa on polarisoitunut tallentamisen ja tulkinnan näkökulmiin, todellisuuden objektiivisen tallentamisen ja kuvaajan tuntemuksia korostavan tulkinnan painotuseroihin. Kuvaajan roolista tulee paradoksi (Salo 2000, 29). Esimerkiksi uutiskuvituksen katsotaan toisaalta rakentuvan todellisuuden omalle dramatiikalle, jossa tapahtuman ajallinen huipentuma tallennetaan. Toisaalta uutiskuvaa voi sävyttää esteettinen dramatisointi, jossa korostetaan muotokielen hallintaa.

Modernia ja postmodernia valokuvausta voidaan tarkastella sekä tallentamisen että tulkinnan prosessointina. Valokuvan realistinen tallentamiskyky on täysin sopusoinnussa valokuvan kykyyn toimia myös tulkinnallisesti ilmaisen välineenä (Maynard 1997, 11).

Valokuvausta voidaan tarkastella myös sekä teknisenä että sisällön muotoilun prosessina, jonka osina ovat kuvattu kohde, käytetty tekniikka, kuvan ottaja, kuva ja kuvan katsoja. Sen paremmin valokuvan ottaminen kuin vastaanottaminenkaan ei tapahdu tyhjiössä, molempien taustalla vaikuttavat kulttuuriset konventiot. Kuva konstruoituu jo kuvaamistilanteessa kuvaajan henkilökohtaisten ominaisuuksien, taitojen, asenteiden ja mahdollisen tilaajan sekä julkaisuyhteisön reunaehdoilla. Kuvan katsomistilanne on sekä yksityinen että sosiaalinen, kulttuuristen merkkien tulkinnan ohjaamaa toimintaa.

Valokuvaus on kommunikaatiota, jossa välitetään kulttuurisia merkkejä. Valokuvauksen ontologiseen määrittelyyn on sisällytettävä ei vain välineen tekniset perusominaisuudet, vaan myös valokuvan käyttöympäristöt. Valokuvat otetaan aina johonkin tarkoitukseen ja niitä tulkitaan aina jossain käyttöyhteydessä. Valokuvan konstruoituminen, rakentuminen kuvaamis- ja vastaanottoprosessina kulttuuristen ja sosiaalisten viitekehysten sisällä määrittää sekä kuvan teknisiä ja sisällöllisiä ominaisuuksia että kuvan vastaanottamista ja tulkintaa.

## 4 KUVA JA KIELI SYMBOLISINA MUOTOINA

### 4.1 Aapistoa opettelemassa

Kun Aleksis Kiven seitsemän veljestä joutuivat lukkarin ankaraan kouluun aakkosia tankkaamaan, veljeksillä oli aikuisen oppimistyylin kannalta katsottuna epäilemättä vaikeuksia ymmärtää merkityksettömien kirjainten ulkoaoppimisen mielekkyyttä. Kun nokkela Eero oli jo kiinni sanojen muodostamien kokonaisuuksien ymmärtämisessä, alkoi isonveljen mitta olla täysi. Nämä visakalloiset sonnit valitsivat tietoisuuden tasolla ymmärryksen yli käyvän, merkityksettömän oppimisen sijaan tekemisen, toiminnan ja mielikuvien haltuunsa ottavan vaihtoehdon. Tunteminen ja kokeminen meni tietämisen ja nokkeluuden edelle. Veljekset karkasivat Sonnimäen nummelle. Heitä kiihotti elämysmaailma.

Elämysmaailman mielikuvien syntyä ohjaava vaikutus ja jopa valta-asema on yksi kuvan tulkinnan ja merkitysten muodostumisen näkökulma. Kuvittelu-kyky pystyy muovaamaan todellisen mahdollisuuksien maailman. Tällaisessa mielen maailmassa koettu, kuviteltu ja muistettu sulautuvat toisiinsa; menneet, nykyinen ja tulevat muodostavat yhden aikamuodon (Pallasmaa 1996, 8). Toisaalta teoretisoinnit valokuvan oman kielen olemassaolosta heijastelevat puhutun tai kirjoitetun kielen semioottisen tarkastelun soveltamismahdollisuuksien arviointia visuaalisessa esittämisessä. Valokuvaa voidaan tarkastella (modernismin periaatteiden mukaisesti) kielenä, jolla on omat lainalaisuutensa, oma syntaksi, mutta kieleen verrattuna tietyin rajoituksin.

Eräs tarkastelukulma tarjoaa visuaalisen "kielen" kieliopin hyväksymisen mahdollisuutta vain, jos kuvat esitetään sarjana, samanarvoisten kuvien kokonaisuutena tai kuvamontaasina (Messaris 1998, 75 ; Ritchin 1990, 87). Edellisessä tapauksessa kuvasekvenssi muodostaa aikajatkumon, jälkimmäisessä tapauksessa kyseessä on kuvan elementtien samanaikaisuus tai päällekkäisyys kuvapinnalla. Tuo sarjallisen esittämisen ajatus liittyy myös postmoderneihin määrittelyihin valokuvan luonteesta, jossa korostuu kontekstuaalinen narratiivisuus. Sarjallisen esittämisen ajatuksen takana voi olla elokuvallisen kuvakerroksen rakenne ja sen mahdollistamat aika- ja tilasiirtymät. Myös ajatus kie-

liopista johtaa helposti lauserakenteiden etsintään: kuvat olisi esitettävä sarjoina, kielen lauseita vastaavina kokonaisuuksina (ks. esim. Saraste 1996, 183).

Visuaalisella esittämisellä, montaaseilla tai kuvasarjojen editoinneilla ei ole selkeitä kielioppimaisia sääntöjä siitä, miten kuvat liittyvät toisiinsa, miten montaasin osat liittyvät toisiinsa tai peräkkäiset kuvat toisiinsa (Messaris 1998, 75). Sama eksaktin kieliopin puuttuminen koskee myös yksittäisiä valokuvia: ei ole olemassa "lukujärjestystä" kuvien rakenne-elementtien järjestykselle, vaikka valokuvaaja voikin suunnata katsojan havaintoa käsittelemällä valoa, aikaa ja tilallisia ratkaisuja kuvatun kohteen esiintuomisessa<sup>43</sup>.

Valokuvia tulkitaan aktiivisesti kielen avulla, ja kuva projisoi mielikuvien maailmasta tarinoita. Mutta tarinat vaativat aikaulottuvuutta, liikettä, merkitykset syntyvät ajassa ja siksi yksittäinen pysähtynyt valokuva ei kerro sanojen kaltaista kielellistä tarinaa, eikä samanlaista kuin aikaa hyödyntävä elokuva tai teatteriesitys (Lemagny 1995, 136). Valokuvaa voidaan kuitenkin pitää eräänä mahdollisuutena tulkinnalliseen tarinaan: kun katsoja "lukee" kuvaan merkitysulottuvuutta, joka ulottuu valokuvan aikaviipaleen ulkopuolelle, kun katsoja lainaa kuvalle menneisyyttä ja tulevaisuutta. Samalla hän rakentaa tulkinnallista jatkumoa valokuvan epäjatkumosta, välineen aikaa viipaloivasta esitystavasta (Berger 1987, 76-80). Berger korostaa valokuvien epäjatkumon, todellisuudesta lainailun, synnyttävän tulkinnallista tarinaa, varsinkin kuvasarjoissa tai kuvien vertailuissa:

"...Tarinan oleellinen jännite piilee toisaalla. Ei niinkään tarinan päätepisteen mysteerissä kuin niiden tilojen mysteerissä, jotka piilevät askelten väleissä matkalla päätepisteeseen."

John Berger 1987, 96

Toisaalta ajatus sarjallisesta tarinaluonteesta liittyy elokuvan kieleen, joka liikkuvine kuvineen tarjoaa ilmitasolla syntagmaattisen, peräkkäisten elementtien kokonaisuuden. Elokuvan tarjoama tarina avautuu mielikuvien tasolla kuitenkin paradigmaattiseksi, katsomiskokemuksen jälkeen avautuviksi moninaisiksi mielikuviksi ja elämyksiksi koetusta elokuvasta. Elokuvan katsominen ei lopu filmin loppumiseen. Katsomisen jatkuvassa prosessissa mielikuvat, kokemukset ja vuorovaikutus lomittuvat toisiinsa (Seppänen 2001, 96-97).

<sup>43</sup> Fred Richin käsittelee kuvasarjojen merkitystä kirjassaan *In Our Own Image* (1990). Sarjasta erillään katsotut kuvat voidaan kuvitella hyvinkin erilaisiin esittämisyhteyksiin, mutta kokonaisuutena kuvasarjan kuvat rakentavat tulkinnallisen tarinan yhdessä mahdollisten tekstien kanssa. "The photographic essay, like a film, has its own special syntax" (Richin 1990, 87). Richin ei käsittele erikseen tuota erityistä syntaksia. Yksittäisen kuvan hän esittää olevan erittäin epäselvän, highly ambiguous (emt., 87). Yksittäisen kuvan merkitys voi hyvinkin olla symbolinen, ei kuvan kirjallinen paikansapitävyyden raporttina.

Hannu Vanhanen on väitöskirjassaan *Kuvareportaasin (r)evoluutio* 2002. Acta Universitatis Tamperensis 882 tavoittanut systemaattisemmin kuvareportaasin kerrontastrategioiden tutkimiseen soveltuvaa metodiikkaa. Storyboard-analyysissä hän pohtii kuvien suhdetta toisiinsa merkityksiä muodostuvina sanomina. Analyysimalli vaatii metodologista joustoa: tutkimus on suhteessa semiotiikkaan, taidehistoriaan, kuvajournalismin historiaan ja strukturalismiinkin (emt., 32).



Yksittäinen, ajan pysäyttävä valokuvan tulkinta kulkee erilaisista tulkinnallisista vaihtoehdoista kohti tarinaa, syntagmaa. Valokuva ei toimi elokuvan tavoin, vaan valokuvan kielioppi on rakenne-elementtien yhdistämistä, jota voidaan nimittää tulkinnaksi, kuvan luennaksi tai tarinan kertomiseksi. Valokuvaa voidaan siten pitää kielen tavoin merkinä, joka jakautuu ilmaisuun ja sisällön tasoihin (Borgersen & Ellingsen 1994, 12).

Valokuvan tarjoamat assosiativiset ja kulttuuriin perustuvat merkitykset perustuvat kuvaluennan denotaatiotasoon; denotaatiivinen sanoma luonnollistaa konnotatiivisen sanoman. Kielellä on merkittävä rooli, sen avulla ilmaistaan denotaatiiviset peräkkäiset merkit, ikään kuin luetteloidaan kuvan osat, josta tulkinta voi syventyä lisämerkitysten ilmaisuun. Valokuvassa vaikuttavat toisaalta syntagmaattiset kokonaisuudet, toisaalta erilaisten konnotaattoreiden (vastaavuus löytyisi ehkä symboli-termistä) muodostamat paradigmaattiset tiivistymät (Barthes 1986, 89).<sup>44</sup>

Kirjoitetulla kielellä ja valokuvalla voi olla semanttinen yhteys, sama sisältö tai referentti, esimerkiksi "kala". Ilmaisuuden tasolla ne kuitenkin eroavat toisistaan: kieli koostuu sinänsä merkityksettömistä perusyksiköistä, tässä siis kirjaimista k, a, l sekä a. (Borgersen & Ellingsen 1994,12). Mikään yksittäinen kirjain ei spesifisti merkitse viittaussuhteena mitään.<sup>45</sup> Vasta yhdistyneenä sanan kokonaisuudeksi ne muodostavat symbolin, kulttuurisen konvention, jonka merkitys on sopimuksenvaraisesti kulttuurisiin käytäntöihin viittaava, kuten Jukolan Eeron pieni pistelevä puhe veljilleen:

"EERO: Niin, A on ensimmäinen aapiston kirjain ja Ö sen viimeinen. "A ja Ö, alku ja loppu, ensimmäinen ja viimeinen", seisoo jossain raamatunkappaleessa. Mutta niinköhän koskaan olette kuulleet tai nähneet viimeisen ensimmäisenä, Ö:n A:na? Onhan se hieman sukkelaakin, kun tuo, pikkuinen, tuo ennen viimeinen vaivainen on äkisti parven ensimmäisenä kukkopoikasena, jonka puoleen muut katsovat ylös niin kuin hunöörillä ja kunnioituksella, niin kuin jotakin isällisyyttä kohden, vaikka tapahtuukin se vähän ympyrjäisillä silmillä. Mutta miksi poikkeen asioihin, joista ei ole meidän tekemistä nyt? Niin lukekaapas taas."

Kivi 2000, 281

Opetuksen tarkoituksen ja noiden opettavaisten sanojen merkityksen isoveli kyllä ymmärsi, varsinkin kun Eero vielä kysyi:

"EERO. "A, P, C ummee nälkäpuuroo". Mitä ymmärretään sillä lauseella, Juhani? Taidatko selittää sen?  
JUHANI. Koetanpa ottaa siitä pohdin. Lähtekääs vähän kanssani ulos, te muut, sillä meillä on keskusteltavana tärkeä asia."

Kivi 2000, 281

<sup>44</sup> Barthes kirjoittaa kuvan retoriikasta, ja peruskäsitteiden tiheä merkitysulottuvuus vaatii keskittymistä ja tulkintaa: "...konnotaatio on vain järjestelmä, sen voi määritellä vain paradigman termin. Ikoninen denotaatio on siis syntagma, se assosioi järjestelmättömiä aineksia. Epäjatkuvat konnotaattorit ovat sidoksissa, toteutuvat, "ilmaistaan" denotaation syntagman kautta: symbolien epäjatkua maailma hyppää historiaan kuin viattomuuden liukuradalta." (Barthes, R. 1986. Kuvien retoriikkaa. Suomennos Kristiina Widenius. Alkuperäinen teksti 1964. s.89).

<sup>45</sup> Sanakin menettää merkityksensä, kun sitä hokee tarpeeksi kauan. Sanan symbolisesta merkityksestä tulee – ainakin tilapäisesti – merkityksetön abstraktio.

Jukolan Juhani otti käyttöön lingvistiset konventiot. Kommunikaatiossa halutaan säilyttää yhtenäiset koodit standardeille analogisille ryhmittäyksille, tietyn kielellisen yhteisön sisällä. Asioiden analogisen ryhmittelyyn koodit opitaan konventionaalisen nimeämisen avulla. Jos toisen puhetta ei ymmärretä, se voi johtua siitä, että nuo konventionaaliset analogiset luokittelut opitaan aina toisilta, eikä koskaan kaikkia yhtä aikaa. Keskustelijoilta vaaditaan yhteinen kulttuurinen kielioppi (Bhattacharya 1984, 222-223). Kun viesti on ymmärretty, reagoidaan. ”Paha on viimein pilkkaajan palkka”, ja Eero sai mitä veljiensä mielestä ansaitsi: pieksiäissaunan.

Valokuva ei analysoi kuten teksti. Kuva hahmottaa maailmaa, sana selittää sitä, tai sana kertoo, kuva kuvailee. Verbaalikieli voi sekä kuvailla että analysoida kausaalisuhteita. Yksittäinen valokuva ei kerro lineaarisesti syy- ja seuraussuhteista, ylipäätään loogisista suhteista tai negaatioista. Kuva ei voi yksiselitteisesti viestiä sanoja ”ei”, ”ehkä”, ”tai” (Eaton 1995, 75). Kuva ei ilman sanoja pysty myöskään viestimään esimerkiksi Jukolan Jussista: ”Jussi ei ollut tämän näköinen”. Kuva on tulkinnan alkuvaiheessa assosiativinen ja paradigmaattinen siinä missä teksti on syntagmaattinen. Valokuvan rakenne-elementit ovat kuvapinnalla *samanaikaisesti* läsnä, ja niiden ”lukemisjärjestystä” voidaan suunnata kuvan sommittelulla, mutta kuvan merkitysulottuvuuksia ei voida täysin ankkuroida. Valokuva voi todisteena olla vahva, mutta merkitykseltään se on aina polyseeminen, vastaanottajan tulkinnoissa muotoutuva.

Lineaariseen sanaan verrattuna kuva on analogia: se hahmottaa edellä mainitun esimerkin kalan – ja nopeallakin vilkaisulla rakentaa lauseen tai pienen tarinan. Sanonta *valokuva vastaa tuhatta sanaa* olettaa verbaalisen ja visuaalisen olevan samankaltaisia kommunikointivälineitä. Ekvivalenssia on kuitenkin vaikea, ellei mahdotonta löytää. Esimerkiksi Picasson Guernica-maalauksella ei ole sellaisenaan käännettävissä kielelliseksi ilmaukseksi, eikä James Joycen Odysseustakaan voi korvata isolla määrälläkään piirustuksia (Bhattacharya 1984, 213). Valokuvan kohdalla verbaalisen ja visuaalisen sisältöerot korostuvat entistään.

Mediatutkimuksessa puhutaan kuvan lukutaidosta, ja semiotiikka käsittelee kuvaa ja muuta visuaalista aineistoa teksteinä. Lukutaito-käsite voi korostaa tietoista kuvan arviointia alitajuisen kokemuksen tai elämyksellisyyden kustannuksella. Jos kuvaa luetaan, tuntuisiko oudolta puhua kirjoituksen katselemisesta? Toki kirjoitusta voi silmäillä, eli selata hajamielisesti tai kiinnittämättä huomiota tietoisesti sisällön merkityksiin, mutta kuvan lukemiseen liitetään tietoinen analysointi. Kirjan lukeminen voi toisaalta olla visuaalista kuvittelua, varsinkin jos kirjoittaja kirjoittaa realistisesti, kuvailee ja rekisteröi.

Katsominen tapahtuu ajassa, se on jatkuvaa toimintaa. Sanoja ei samalla tavoin ”katsota”, on mahdotonta määrittää esimerkiksi sanan ”kala” katsomisen pituutta. Voi toki käyttää muutamia minuutteja uskoakseen, että tuo on kala-sana, mutta havainto ei ole visuaalinen. Havaitseminen on visuaalista tutkimista, visuaalista tietoa ja samalla huomioarvon mukaista havaitsemisen järjestystä: jotkut asiat havaitaan herkemmin esimerkiksi hallitsevan tai poikkeavan värin tai muodon perusteella (Walton 1992, 106). Kuvapinnan ”lukemisen” järjestystä voidaan suunnata kuvan muotokielen hallinnalla, mutta järjestys on

kuitenkin vapaampaa kuin kirjoitetun tekstin lukemisen järjestys, joka on edellytyksenä tekstin ymmärtämiselle.

Kirjoitettu merkki, kirjain tai kirjainyhdistelmä, ideogrammi eli käsite-merkki voidaan lukea tai nähdä kokonaisen merkitysulottuvuuden symbolina. Lafcadio Hearn kirjoittaa kokemuksistaan japanilaisista, kieltä ymmärtämättömälle hyvin esteettisistä ideogrammeista:

“Ideogrammi ei tee japanilaiseen samanlaista vaikutusta kuin länsimaiseen mieleen tekee kirjain tai kirjainyhdistelmä- tylsä, kuollut äänten symboli. Japanilaiselle ideogrammi on elävä kuva: se elää; se puhuu; se elehtii. Ja japanilainen katu on täynnä sellaisia eläviä merkkejä - hahmoja jotka hyökkäävät silmille, kasvojen tapaan hymyileviä tai ilvehtiviä sanoja.”

Hearn 1985, 21 (käännös MH)

Vilho Setälän kirja “Valokuvaus tieteenä ja taiteena” vuodelta 1940 on visuaalisen ja verbaalisen havaitsemisen erojen hyvä esimerkki. Kirja ei ole “vaatimaton kokeilutyön tulos”, kuten tekijä omistuskirjoituksessaan ilmoittaa, vaan tarkka kuvanvalmistuksen kuvaus, valon fysikaalisten ominaisuuksien analysointi ja tarkkojen matemaattisten kaavioiden esittelyä linssien polttoväleistä, terävyysalueesta, perspektiivistä, väreistä ja kuvan kemiasta sekä valokuvauksen tekniikasta kameroista lähtien.

Tiedemiehen tarkkuudella esitettyjen perustekijöiden jälkeen, 368 sivun tekniikkaosuuden jälkeen on valokuvataiteen vuoro. Noin 70 hienon, 1920- ja 30-lukujen valokuvien esittelyn jälkeen päästään valokuvauksen taiteeseen, jonka lähtökohdaksi Setälän mukaan ei riitä luonnon täsmällinen jäljittely (emt., 433). Setälän valokuvauksen taidetta käsittelevän tekstin ja esimerkkikuvien luenta etenee kahteen suuntaan, se on palaamista kuvien katsomiseen ja erilaisen yksityiskohtien oivaltaviin löytöihin ja se on etenemistä Setälän sommitte-lun periaatteiden mietiskelyyn.

Tekstiä ohjaa vahva visuaalisuus, toisaalta lukijan mahdollinen orientoituminen voittopuolisesti visuaaliseen tekee luku- ja katsomiskokemuksista syvällisen. Setälän matemaattiset kaaviot jäävät auttamattomasti itseilmaisua korostavan kuvaajan tavoittamattomiin. Mutta kellastuneista kaavioiden esittelysivuista saa hienoja valokuvia! Mitä tuollaiset valokuvat sitten ilmaisevat? Voiko kuvaaja välittää valokuvillaan nyt jotain oleellista Setälän tavasta käsitellä valokuvauksen tiedettä? Osittain se lienee mahdollista; kuvan havaittava sisältö näyttää vaikkapa voimakkaassa sivuvalossa typografisesti harmonisia kaavioita, mutta kuvan kertova sisältö voi viitata valokuvauksen välineelliseen luonteeseen ja niihin uskomuksiin, jonka mukaan valokuvaus on mekaaninen prosessi, osittain jopa luontoon kuuluvaa toimintaa, jossa valon ominaisuuksilla, sen kululla ja taitumisella on ratkaiseva merkitys ylipäätään kuvan synty-miselle.

Toisaalta kun Setälän kaavioiden eksakti tieto on muuttunut esteettiseksi ja visuaaliseksi, sen luonne on muuttunut samalla informatiivisesta lähemmäs nopeaa ja kokonaisvaltaista elämyksellisyyttä. Visuaalinen esitys, valokuva, voi hahmotella valokuvauksen tiedettä nopeasti, tarjota yhdellä silmäyksellä jotain

oleellista asiasta, olettaen että sivujen kuvaajalla on ollut mielessään tavoite ja idea, mitä hän itse asiassa haluaa viestiä.

Visuaalisen viestin kokonaisvaltaisuus ja sen tunteisiin vaikuttaminen – osittain jopa merkityksen syntyminen elämyksestä – korostuu Simeonin tarinassa, kun hän saapasnahkatornista maankamaralle pudottuaan kertoi veljilleen *lukeneensa* nahkalevystä uhkauksen hävityksen kauhistuksesta erityisesti Jukolan veljesten kohtalona. Ihmeellisen, merkillisen ja hirmuisen kokemuksen jälkeen ainakin Timo olettaa Simeonin oppineen matkallaan lukemaan, koskapa selitti heille niin tarkkaan nahkalevyn punaisten kirjainten merkityksen:

”TIMO. Ehkä taidat konstin ja koukun. Koetappas; tässä on aapiskirjani. SIMEONI. Niin, mitä vielä. Onpa niin kuin katselisin ryssän tai hebrean kieltä. Silloin hengen vaikutuksesta tiesin paljon, joka nyt on edessäni pimeää, ja olenpa jälleen sama ihmisraukka, sama syntinen, suuri syntinen. Ja pääni käy pyörään, sillä silmäni ovat nähneet itse Lusifeeruksen. Ai, ai, kuinka karvainen se oli!”

Kivi 2000, 252

Varmaan Simeonin alitajunnassa jylläsi uhkaava kuva aapiskirjasta ja sen työllästä valloituksesta sosiaalisen hyväksynnän ehtona. Ehkäpä nahkalevystä lukeminen oli vertauskuva sille, että hän koki kokonaisvaltaisena elämyksenä tuon hirmuisen ennustuksen. Aapon mielestä kyseessä oli kuitenkin uni tai mielenhoure, ”jonka saattoi matkaan väkevien ylellinen nautinto” (2000, 248). Syntyvästään huolimatta kuva oli nyt kuitenkin sanaa vahvempi.

Kun lukutaitoa ei ole, kirjoitetut symbolit ovat vain graafisia muotoja – osa kauniita, osa mitäänsanomattomia. Lafcadio Hearn (1985, 21) ihaili Japanin kielen ideogrammeja ja ajatteli merkkien välittävän muodoillaan elävää kuvaa niiden taitajille. Kadut olivat hänelle täynnä näitä eläviä merkkejä, joiden eksaktia merkitystä hän ei luonnollisesti vielä tiennyt, mutta näki niissä jopa hymyileviä tai irvisteleviä kasvoja. Muoto synnytti oman tulkinnallisen sisältönsä. Visuaalisen tulkittu merkitys tuleeikin aikaisemmista kokemuksista – tai kuten Simeonin tapauksessa, psyykkisesti traumaattisesta kokemuksesta ja myötätunnon kerjäämisestä uhkaavan rangaistuksen pelossa. Tällainen tuntemattomien uusien muotojen tulkinta on kiinni sosiaalisessa, se tavoittelee opitun kautta jotain tuttua sisältöä; täysin uuttahan se ei pysty koskaan tuottamaan.

Valokuvassa kirjaimia vastaavia pienimpiä yksiköitä voi olla vaikea määrittellä (Borgessen & Ellingsen 1992, 12). Sana nimeää, kuva hahmottaa. Kun siis kirjoitan tai sanon sana ”kala”, en kuvaile erityistä tai arvota mitään. Kun katson moninaisista rakenne-elementeistä koostuvaa valokuvaa, se voi sisältää tulkinnallisesti pitkän lauseen ”tuoreen näköisiä ja herkullisia kaloja laatikossa torin myyntipöydällä”.

Kielessä elementit ovat peräkkäisiä, valokuvassa elementit ovat samanlaisesti läsnä kuvapinnalla. (Bhattacharya 1984, 219; Hassi 1994, 36). Verbaalisen ja visuaalisen prosessointikin tapahtuu eri tavoin: on esitetty esimerkiksi, että kieltä käsitellään lähinnä vasemmassa aivopuoliskossa peräkkäisinä sarjailmiöinä, mutta kuvia käsitellään oikeassa aivopuoliskossa kokonaisuuksina rinnakkaiskäsitelyinä. Sarjailmiöiden käsittely on suhteellisen hidasta, mutta kuvahahmojen käsittely on erittäin nopeaa.

Kieleen liittyy vielä ymmärtämisen vaatimus, kuvahahmoihin liittyy ensisijaisesti elämyksellisyys. (Wiio 2000, 94). Optimitilanteessa visuaalisen informaation prosessoinnissa on mukana molemmat aivopuoliskot. Toimintojen eroina voi olla, että vasen aivopuolisko toimii optimaalisesti yksityiskohtien havainnoinnissa, oikea puolisko toimii holistisesti, tilaa ja ympäristöä tarkkailen (Asa Berger 1998,22). Kuvilla, samoin kuin sanattomalla viestinnällä, on esitetty olevan myös sanoja nopeampi ja välittömämpi ”yhteys” alitajuiseen (Goldberg 1991, 7).<sup>46</sup>

Samanaikaisten elementtien ”kirjoitus- tai lukujärjestystä” ei yksittäisessä valokuvassa ole kielen kieliopin tavoin määrätty, mutta itse asiassa valokuvaaja voi päättää kuvausratkaisuillaan sen, mitä ja mihin kuvassa katsotaan. Tämä mahdollistaa erilaisten asioiden ”löytämisen” sekä tarjoaa vihjeitä niiden luonteesta. Kirjoittamisessa tai puhumisessa on tietysti tarkoitus kirjoittaa osuvasti ja hyvin. Valokuvauksessa onnistumisesta vastataan tekniikan ja ilmaisun peruselementtien hallinnalla.

Valokuvan merkityksellistämisen lähtökohdat vaihtelevat, ne voivat olla hetkellisiä välähdyksiä tai oivalluksia – riippuen kuvaviestin avoimuudesta tai sulkeutuneisuudesta Valokuvassa pienimpien yksiköitten määrä on oikeastaan rajaton: tulkinnessa mikä tahansa yksityiskohta valokuvassa voi nousta henkilökohtaisen merkityksellistämisen lähtökohdaksi, punctumiksi, kuten Barthes (1985, 48-49) esittää.

Barthesin käsitteet avoimista ja suljetuista teksteistä soveltuvat myös valokuvan kielen määrittämiseen. (Blom 1999, 208) Barthes nimittää *suljettua tekstiä* luettavaksi tekstiksi, jossa merkitykset ovat valmiina, jossa tapahtuu muodon ja sisällön ykseys ja joka tarjoaa koskemattoman todellisuuden kuvan. Luonteeltaan ikonisena ja indeksisenä valokuva luonnollisesti pystyy tähän. *Avoim teksti* on kirjoitettavaa tekstiä, se vaatii aktiivista tulkintaa. Valokuva voi toimia tälläkin tavalla, se voidaan tulkita joko erityiseksi tai yleiseksi; kuva kalasta voi olla vain tietyn kalan kuva tai symbolisesti jotain enemmän. Mitä avoimemmaksi kuva rakennetaan, mitä enemmän kuvassa on paradigmaattisia ominaisuuksia, ja sitä symbolisemmaksi sen tulkinta voi muodostua. Sitä enemmän kuva myös herättelee tulkitsijan omaa emotionaalista elämismaailmaa.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Valokuvan tunnevaikutukset perustuvat kulttuurisille merkityksille. Valokuvan on vastattava aikakautensa joihinkin tarpeisiin, uskomuksiin ja odotuksiin (Golberg 1991, 17). Kun valokuva sitten antaa jonkinlaisia vastauksia, jotka konkretisoituvat tulkinnoissa, voivat ne juurtua hyvinkin syvään: ”Valokuvan voima voi olla suunnaton. Kun sen synnyttämä mielikuva on syöpynyt ihmisen tajuntaan, sitä on liki mahdoton selittää pois. Yhdysvallat voi tuomita kidutuksen, rangaista syyllisiä, pahoitella tapahtunutta ja osoittaa sen olleen vain ruma poikkeus, mutta ihmisten mieliin iskostuneita kuvia mikään ei voi häivyttää.” Jaakko Kangasluoma: Epäröivät sydämet, epäröivät mielet. Helsingin Sanomat 6.5.2004.

<sup>47</sup> Valokuvien lajityypit liukuvat avoimen ja suljetun välillä; kotialbumien muistokuvat ja sanomalehtien uutis- ja ajankohtaiskuvat ovat suljettuja tekstejä, jotka kuitenkin tulkittaessa erityisestä yleiseksi, indeksisestä symboliseksi lähestyy avointa, kirjoitettavaa tekstiä. Mainosvalokuva ja taidevalokuva kulkevat avoimina teksteinä samoja reittejä, mutta ikonisuudessaan ja symbolisuudessaan ne voivat haluta esittää myös lausuntoja, siksi ne toimivat myös suljettuina teksteinä.

Kuvan lukutaidosta tai visuaalisesta lukutaidosta puhuttaessa on oltava tarkkana: lukutaidolla ei tarkoiteta pelkästään Barthesin luettavaa, merkityksiä sulkevaa tekstiä, vaan pikemminkin avointa, aktiivista tulkintaa vaativaa kirjoitettavaa tekstiä. Sanat reduceoivat ja kanavoivat tulkintaa, luonnollinen kieli kahlitsee kuvan luentaa (Steinbock 1984, 85). Kieli on kuitenkin kommunikaation järjestelmä, joka objektivoi, nimeää arkipäivän esineet ja asiat kokonaisuudeksi. Kieli tyypittää kokemuksia, joita niitä voidaan ryhmittää laajemmiksi kategorioiksi (Berger & Luckmann 1995, 49).<sup>48</sup>

Kuvien analysoiminen puheen tai tekstin kautta voi tietysti rajoittaa tulkintaa, kun kuvaa pidetään kieltä syvemmälle menevänä, erillisenä kokemisalueena (Goldberg 1991, 7), jossa erilaiset kuvagenret ovat määriteltävissä (taidekuvat omanaan, käyttökuvat ja muistokuvat omina alueinaan) ja jos valokuvalle määritellään omat visuaaliset erityispiirteensä. Silloin ”kuva on kuva – ei sana”.

Kuvan elämyksellistä kokemista painotettaessa on muistettava, että tulkinnassa ei saa unohtaa tulkinnasta kiehtovan prosessin tekeviä ominaisuuksia: kuvan katsojan sanoilla ilmaisemattomia elämyksellisiä oivalluksia tai kielteisiä reaktioita kuvan kertovaan sisältöön. Valokuvan salaisuus voi olla juuri näissä vain esteettisinä ja kuvallisina ilmenevät ominaisuudet (Saraste 1996, 183). Toisaalta jos kuvan analyysi rakennetaan ideologisesti virittyneen valokuvauksen ajatukselle, väheksytään itse kuvakokemusta. Keskittymällä kuvan ideologisesti välittyneeseen luonteeseen ja siitä syntyviin merkityksiin konstruoidaan kuvasta kulttuurinen teksti, jonka tarkastelussa itse kuva, visuaalisuus voi unohtua (Kozloff 1994, 241).

Kuvan lukemista henkilökohtaisina elämyksinä, kuvaajan intuitiivisen tai intentionaalisen toiminnan ohjaamana korosti modernismin lähtökohdista amerikkalaiskuvaaja Minor White, jolle kuvan tunteita herättävä merkitys oli valokuvan lopullista muotoa tärkeämpää (Green 1985, 53-54). White määritteli Aperture-julkaisun päätoimittajana valokuvauksen emotionaalisen sisällön luonnetta sekä tuon sisällön havaitsemisen metodeja.

Valokuvaajan intention ja kuvien funktioiden tarkastelussa White korosti kahta seikkaa: valokuvaus voi toimia psykologisen ja henkisen mietiskelyn välineenä ja valokuvia voidaan ”lukea”. Tuossa lukemisessa oli joitain keskeisiä periaatteita, joita Aperture-lehti artikkeleissaan 1950-luvulla toi esiin. Lähtökohtana oli ajatus, että valokuvan merkitystä ei voi jäännöksettä selittää identifioimalla kuvauksen kohde. Merkitys on välitöntä reaktiota syvemmällä. Pelkkä identifioiminen tai kuvan ominaisuuksien luettelointi on vasta lähtökohta, ei päämäärä.

<sup>48</sup> Bhattacharya (1998, 219) esittää esimerkin, jossa visuaalinen ja verbaalinen ovat teoreettisesti samanarvoisia. Kyseessä on shakkipeli, jonka kulkua voidaan kuvata shakin omalla kielellä – tai tavallisilla kielen termeilläkin. Tilanteet voidaan myös kuvata eksaktisti visuaalisesti. Pelaaminen tapahtuu kuitenkin visuaalisen representaation ehdoilla. Ero kielen ja visuaalisen välillä hahmottuu, jos shakkina pelataan tietokonea vastaan. Tietokone ei visualisoi, vaan prosessoi peräkkäisiä tietoja nopeasti. Ihminen pystyy nopeaan visuaalisen aineksen rinnakkaisprosessointiin, esimerkiksi vertailemaan rakenne-elementtejä, mutta häviää tietokoneelle muistikapasiteetissa, nopeudessa ja tarkkaavaisuudessa (emt., 219-220).

Valokuvan ilmaisupotentiaalia korostaessaan White painotti myös valokuvan läheistä suhdetta muihin esteettisen kokemuksen muotoihin. Valokuva on muiden visuaalisten esitysten tavoin monimutkainen kokonaisuus, joka koostuu samankaltaisuuksista, metaforista, symboleista ja muodoista, jotka viittaavat sekä visuaaliseen maailmaan että kuvaajan havaintoihin ja tuntemuksiin. Valokuvan tuottamisen tapa erottaa sen muista ilmaisumuodoista, eivät niinkään kuvan sisäiset merkitykset, intentiot tai kuvan luoneen yksilön tietoisuus. Näkemyksen, intuition, muodon kontrollin ja henkilökohtaisen ilmaisun painottamiset ovat yhtä paljon valokuvan syntyöikeuksia kuin pelkän dokumentoinnin tai kuvailun painottaminen valokuvalle ominaisina toimintatapoina.

Dokumentarismi sai vastaansa valokuvaekspressionismin ja abstraktion, kun kuvan ja kohteen merkitystä tarkasteltiin ilmaisun kannalta.<sup>49</sup> Kuvatun objektin ja lopullisen kuvan välillä ei välttämättä ole mitään suhdetta, yhteyttä tai edes muistia linkittämässä niitä. Valokuva on uusi kokemus, ja se voi sattumanvaraisuudessaankin paljastaa katsojalle uusia näkökulmia todellisuuteen. Valokuvauksen mekaaninen prosessi voi itse asiassa toimia eräänlaisena automaattisena kirjoituksena, jolla on myös mahdollisuus nostaa verhoa tuttujen objektien edestä.

Valokuvan kokeminen voidaan kääntää visuaalisesta verbaaliseksi. Kokemus on kommunikoitavissa myös sanoilla. Sanat voivat jopa hyvän runon tavoin auttaa oivaltamaan jotain kohteesta.

## 4.2 Kieli kuvan tulkkina

Kielestä ei tulkinnessa pääse eroon. Alitajuisiin, tunnekokemuksia korostaviin ensireaktioihin sekoittuu nopeasti tietoisuuden ylläpitämisen kielen analyttinen ote, nimeämisen tarve: mitä tämä tarkoittaa, mitä tässä oikein on?

”Juuri kun olemme löytämässä puhtaan muodon, sana tulee paikalle ja häpäisee sen. Tämä johtuu siitä, että sana on itse asiassa jo paikalla ennen kuin huomaammekaan sitä.”

Kuusamo 1990, 18

Jos sana häpäisee, ei silmäkään ole viaton. Käsitys silmän viattomuudesta perustuu ajatukselle, että se mitä havaitaan tässä ja nyt voidaan eristää mielikuvissa aikaisempien kokemusten vaikutuksista. Ei ole olemassa ”puhtaan muodon” havaitsemista, vaan merkitys muotoutuu nopeasti sanan avulla (Zakia 1980, 72). Kuvan merkitystä ei voi modernismin ajatusten mukaisesti palauttaa kuvan pintaan, koska kuva ei-esittävänäkin viittaa aina itsestään pois (Kuusa-

<sup>49</sup> Ilmaisun voi suuntautua kahtaalle: kohteen kuvaamiseen sen luonteen paljastamiseksi tai kohteen valitsemiseen niin, että se parhaiten kuvaisi kuvaajan ideaa. Valokuvaus perustuisi näin kahteen orientoitumistapaan: toinen on havainto-, toinen ideaorientaatio. Jako kuvaa myös löytämisen ja lavastamisen eroja. ks. Hietaharju, M. 1989. Lavastettu todellisuus. Valokuva 39 (6), 15-19.

mo 1990, 18). Kulttuurin havaintoja ohjaavaa merkitystä voidaan kutsua myös etnosentriseksi asenteeksi, kun se perinne, jossa elämme, ohjaa ajattelutapoja, tunteita, toimintaa ja nähdyn tulkitsemisestä. Tuo tulkinta tapahtuu kulttuuriperintöön kuuluvien kielellisten perusrakenteiden ohjaamana (Pallasmaa 1993, 27). Kuvan merkkijärjestelmät rajautuvat monin tavoin kielellisiin seikkoihin. Ilman sanallista kuvaamista ei kuvalla ole sanomista.

Fornäsin (1998, 201-202) esittämät symboliset muodot, diskursiivinen /presentationaalinen ja symbolinen/semioottinen ovat kategorioita, joilla ei erotella symbolisia muotoja toisistaan, vaan käsitekategoriat ovat pikemminkin kunkin symbolisen muodon sisällä olevia aspekteja. Symbolisten muotojen liittämisyys konkretisoituu esimerkiksi journalistisissa teksteissä, joilla kuvailaan valokuvia; kuvailevat termit löytyvät musiikista: rytmi, harmonia, toisto, mielenmaisema, jännite. Varsinainen presentationaalisuuden esimerkki löytyy hajuvesimainoksista, joissa kuvailu on silkkaa metaforista runoilua.

Symbolisten muotojen absoluuttinen erottelu ei Fornäsin (1998, 209) mukaan kuvaa viestinnän muotoja oikein. Verbaalisen ulkopuolella oleva kätkeytyy sanoihin ja presentationaalinen piiloutuu diskursiivisuuteen. Näin kävi myös silloin, kun Jukolan Eero sai kuulla määräytyksiä itsestään:

”JUHANI. Niin, pisteletpä taas, sinä ohdake nisupellossamme, sinä katkera happamus Jukolan kristillisessä veli-taikinassa, sinä piikki-sika, piikki-porsas, sinä sammakko!”

Kivi 2000, 52

Tekstillä määritellään aikaa, kuvalla tilaa. Kuvaaja joutuu tekemään monenlaisia päätöksiä konkretisoidakseen kuvaksi tekstiä, joka kulkee jouhevasti ja ymmärrettävästi. Kuvaajan ongelma valkenee, jos joutuu vaikkapa kääntämään kuvaksi tilanteen, jossa:

”Kaksi päivää on mennyt. Lukkarin väkituvassa pöydän ympärillä istuvat veljet, jämäten aapistoa niin kuin sanelee heille milloin lukkari itse ja milloin hänen pieni kahdeksanvuotias tyttärensä. Niin he, aapiskirjat avattuina kourissa, harjoittelevat lukua hartaasti, hikisillä otsilla. Mutta ainoastaan viisi Jukolan poikaa nähdään istuvan penkillä pöydän takana. Missä ovat Juhani ja Timo? Tuollahan häpeänurkassa lähellä ovea he seisovat, ja heidän tukkansa, jossa äsken oli kiemarrellut lukkarin jäntevä koura, töröttää vielä korkeassa pörrössä.”

Kivi 2000, 50

Kuvaaja joutuu miettimään, millainen on väkitupa, mitä korostaa tilan kuvaamisessaan; miten aapistoa jämätään, hartaasti. Hikiset otsat on jo helpompi kuvata. Mutta miten kuvata lukkarin jäntevän kouran kiemurtelet äsken Juhaniin tukassa? Yhdellä kuvalla pörröisen tukan voi toki kuvata, mutta ei sitä, miksi se on pörrössä. Katsojan on itse vastattava siihen.

Vilho Setälä esittää myös kuvaavan esimerkin:

”Ajatelkaammepa jotakin aivan yksinkertaista lausetta, esimerkiksi: ”Opettaja tulee tupaan.” Otaksukaamme, että elokuvan ohjaajan tehtävä olisi havainnollistaa tämä lause lyhyellä kohtauksella. Silloin hänen olisi ajateltava lukemattomia asioita, joita lause ei ensinkään koskettele. Emmehän edes varmasti tiedä, onko tuo ”opettaja” mies vai nainen, ja miten osoittaisimme kuvassa, että hän on opettaja? Karttakepillä-



kö vai ehkä "kalosseilla ja sateenvarjolla"? Elokuvaajan on helppo ilmaista "tulee", mutta "tupaan" tuottaa sen sijaan jo monta vaikeutta. Miten tupa on rakennettu – onko siinä paljaat hirret, vai onko se ehkä vuorattu tai pahvitettu, kuinka monta ikkunaa ja minkä kokoisia siinä on, millainen uuni; onko tuvassa jo väkeä, ketä ja kuinka monta henkeä? Jne. loppumattomiin. Nämä kaikki asiat sana jättää kevyesti mainitsematta, kuvan on pakko ottaa ne huomioon, ja on tosiaankin vaikea kysymys, miten saada kuva niin keskitetyksi, että se ainakin lähentelisi sanan ilmaisua."

Setälä 1940, 439-440

Visuaalisen semiotiikkaa teoretisoinut Mihai Nadin johtaa visuaalisen ja verbaalisen esittämisen erot abstraktiotasojen ja merkkiluonteiden eroista (Nadin 1984, 335). Valokuva operoi tulkinnallisesti kielen tavoin analogioilla ja kulttuurisilla konventioilla. Nimeäminen tekee tulkintaprosessista tietoisien havainnon toimintaa. Visuaalisen semiotiikkaan kuuluu silti tietty epämääräisyyden logiikka.

Visuaalinen abstraktio, symbolitaso, toimii kuvassa eri tavoin kuin kielessä (Bhattacharya 1984, 231). Verbaali abstraktio rakentaa yksityisten objektien tai tapahtumien luokitusta, typologisoimista, kielellistä yleistystä, ja luokitusnimeä käytetään sitten kuvaamaan jotain erityistä. "Tyttö on interreilaaja." Koska visuaalinen representaatio toimii tilallisten rakenteiden kuvaajana, kuvan on omistauduttava (tai otettava huomioon), kiinnityttävä *johonkin tai joihinkin* rakenteellisiin piirteisiin. "Etualalla istuu tyttö, keskellä näkyy joulukuusi, oikeassa reunassa linja-auton rikkoutunut ikkuna."

Tuo johonkin kiinnittyminen synnyttää ongelman, josta esimerkkinä Bhattacharya käyttää luokitusta "autot" (emt., 231). Termi edustaa kaiken kokoisia ja näköisiä autoja. Kuvaaja voi ajatella löytävänsä tuon luokan jonkin yhteisen piirteen ja valikoi kuvaansa sen. Yksityinen edustaa nyt koko autojen luokkaa.

Jos luokkaan lisätään kuorma-autot, ja nimitetään luokkaa nyt ajoneuvoiksi, kuvaajalle muodostuu ongelma. Luokan vaihteluväli on liian suuri sen konkretisoimiseksi, kuvaanko kuorma-auton vai henkilöauton? Ilman tekstiyhteyttä kuvasta ei voida tulkita yleistä luokkaa. Tietysti kuvaaja voi etsiä jotain yleistä muotoa tai piirrettä, mikä kuvaisi molempia luokkaan kuuluvia autoja, tai hän voi kuvata pick-upin, mutta se tulkitaan erityiseksi, useimmiten vain pick-up-malliseksi autoksi. Laajempi luokka "kulkuvälineet" sisältää jo lentokoneet, polkupyörät, autot, kamelit jne. loppumattomiin. Kuvaajan ongelma on, että hänen täytyy kuvata jotain muotoa, ei kaikkia. Emme tiedä, kuvaako valokuva nyt jotain yleistä luokkaa vai jotain alaluokkaa, osaa tuosta kokonaisuudesta.

Visualisoinnin ongelma nostaa esiin kielellisen konvention roolin suhteessa kuvan ikonisuuteen. Jos turvaudumme pelkästään visuaaliseen abstraktioon (representaatioon), poimimalla jonkin spesifin visuaalisen ominaisuuden tai piirteen, luokittamisen struktuuri on rajoitettu ja siksi myös se, mitä representoidaan. Bhattacharya esittää toisen esimerkin tästä: kuva tupakointikiellosta, jossa on liikennemerkkiä vastaava punainen ympyrä poikkiviivalla ja taustalla palava savuke. Milloin palava savuke on ymmärrettävä tupakointiin yleensä viittaavaksi ja milloin pelkäksi savukkeeksi? Konventio tekee savukkeen kuvasta tupakointia merkitsevän symbolin (Bhattacharya 1984, 232-233).

Kuvat voidaan tyypitellä kahteen ryhmään: ne jotka toimivat ikoneina, muistuttavat kohdetta ja ne kuvat, jotka toimivat symboleina jollekin asialle. Edellisessä esimerkissä sytytetty savuke on ikoni ja ympyrä esittää symbolisesti kieltoa – mitä ei visuaalisesti voida esittää. Kuvahan ei voi esittää verbaalikielen tavoin sanaa "ei". Ikonisen ja symbolisen yhdistelmänä kuva voi kertoa "tupakanpolto kielletty". Jos kuvan ja sanan vastaavuutta ei voida osoittaa, päätelmä voi tarkoittaa kahta asiaa. Ensinnäkin ikonisuus on mahdotonta esittää verbaalikielillä: avaruudellisten suhteiden kompleksisuutta korostavan kuvan on mahdotonta pelkistää tai prosessoida ajallisia suhteita, sekvenssejä kielellisiksi ilmauksiksi. Toisaalta, ei-tilallista käsitettä "siskon veli" ei ilman kieltä voida visualisoida, kääntää ikoniseksi ilmaukseksi. Kulttuuriset, symboliset visuaaliset konnotaatiot eivät välttämättä löydä kielellistä vastinettaan. Toisaalta kielellisillä, kulttuurisilla symbolisilla konnotaatioilla ei ole visuaalista adekvaattia vastinettaan. Kuinka pelkästään visuaalisesti voidaan esittää esimerkiksi tervehdys "hyvää huomenta"? (Bhattacharya 1984, 233-236).

Kuva on kommunikaatiota, symbolisten muotojen ja merkkien välittämistä ja tulkintaa vastaanotossa. Tulkinta on merkitysten antoa. Merkitys on prosessi, eikä se sijaitse tekstissä annettuna, materiaalisena asiana, vaan subjektit tuottavat sen tulkinnassa sosiaalisessa vuorovaikutuksessa (Fornäs 1999, 218-219). Kuvien luokittaminen tiettyihin kategorioihin voi olla kulttuuristen konventioiden synnyttämää, lähes automaattista. Lehtikuva mielletään nimenomaan lehtikuvaksi tiettyjen kategoriaominaisuuksiensa takia, samoin kotialbumikuvat. Taidekuvan ja mainoskuvan kohdalla erot voivat olla enemmänkin teoreettisia kuin selkeästi havaittavia.

Merkitys on kuitenkin aina enemmän kuin se materiaalisuus ja muotosuhteet, joihin se perustuu. Merkitys syntyy viittauksilla johonkin muuhun kuin läsnäolevaan. Valokuva representoi, edustaa tai uudelleen esittää valikoidun kohteen. Kuvan merkitys voi ajelehtia assosiaatiotasolla vapaasti tai sitten pysähtyä ensimmäiseen indeksiin, todellisuuden tallentamisen kiveen. Kuva kertoo silloin katsojalleen vain minkä se näyttää. Vastaanotosta tulee luetteloiva skannaus kuvapinnalle.

Termi *indeksi* on yksi pragmaattisen semiotiikan, amerikkalaisen Charles Peircen triadisesta merkkiopista. Peircen peruskäsitteet ovat merkki, merkin objekti ja interpretantti, merkin synnyttämä toisen tason merkki tulkitsejan mielikuvissa. Myös valokuvaa voidaan tarkastella merkkinä. Tällöin valokuvan katsotaan viittaavan itsensä ulkopuolelle, kuvattuun todellisuuteen, reaali maailman ilmiöihin ja objekteihin. Merkitys muodostuu kuvan ja todellisuuden suhteen tarkasteluksi – helposti se myös muotoutuu kysymykseksi siitä, onko valokuva totta? Puuttumatta enempää valokuvan totuudellisuuteen tai representaation ongelmaan voidaan Peircea mukailten todeta merkin viittaavan todellisuuden objekteihin vain suhteessa johonkin tulkintaan. Merkitys syntyy tulkinnassa, jokin representoitu asia tai ilmiö saa merkityksensä katsojan tulkinnassa, siitä muotoutuu "merkittävä", "tärkeä" tai tunnekokemuksia tai muistoja herättelevä, oivalluksia tai omaa mielipidettä vahvistava kokemus.

Peircen merkki jakautuu kolmeen osaan: edellä mainittuun *indeksiin* sekä *ikoniin* ja *symboliin*. Indeksillä viitataan kohteeseen kausaalisuhteen perusteella, se

saa merkityksensä suoraan todellisuuden objektista. Ikoni viittaa samankaltaisuuden perusteella kohteeseensa ja symboli sopimuksenvaraisella tavalla. Ikoninen kuva jäljittelee ulkoisesti kohdettaan, symbolinen vertauskuvallistaa ja laajentaa merkitysulottuvuutta ohi kuvatun kohteen. Modernismin ”valokuva sinänsä” määrättyine ominaisuuksineen liittyy indeksikaalisesti ja ikonisestikin luontoon: kuva syntyy ”luonnostaan” suoraan todellisuudesta, ilman ihmisen käden työtä. Samalla kuvan representatiivinen luonne jää näkymättömäksi, ongelmattomaksi ja tarkastelua vaille. Valokuva on kuitenkin myös symbolinen merkki, se viittaa todellisuuteen kulttuurisena merkinä, sopimuksenvaraisesti (Fiske 1992, 70-73; Niiniluoto 2000, 13-25; Salo 2000, 12-16; Vuorinen 1997, 51-57).

Geoffrey Batchenin (1999, 176-177) esittämän valokuvauksen olemuksen perustan, luonto-kulttuuri -dikotomian tarkastelua voidaan syventää merkkiopilla: vähän polemisoien voidaan todeta, että modernistit liittävät valokuvan ikonis-indeksisesti kuvaamaan todellisuutta sellaisenaan, postmodernistit tai postformalistit korostavat valokuvan kulttuurista sopimuksenvaraisuutta ja samalla kuvan symbolitason merkitystä.<sup>50</sup>

Nikhil Bhattacharya (1984, 217) toteaa merkitysten synnyn vaikeutena sen, että vain siinä määrin kun kokemuksemme ovat jaetut, voimme olla yhtä mieltä jonkin todellisuuden objektille asetetuista merkityksistä. Kieli representoi analogioille perustuvan luokittelun, standardisoitujen yhteisten attribuuttien kautta. Tämän tutkimuksen materiaalina olevien valokuvien sanallinen representaatio voi todentaa juuri tällaisia attribuutteja: *kuvassa on nuori, meikattu tyttö, jökätkö meitä.*

Jos kuvailemme tätä henkilöä jollekulle, joka ei ymmärrä käyttämiemme termien jaettuja merkityksiä, voimme Bhattacharyan (1984, 221-223) mukaan nostaa abstraktiotasoa tai yrittää eritellä tarkemmin ominaisuuksia, siis kuvailla jotain erityistä, esimerkiksi: kauppias on henkilö, joka vaihtaa jonkin tavaran rahan tai johonkin muuhun yhtä arvokkaaseen tai arvokkaampaan tavaraan. Mutta abstraktiotason nosto vaatii runsaasti sanoja (kuvaa enemmän), ja sanallisesta representaatiosta tulee samalla epämääräinen. Toisaalta sanojen merkitys muodostuu myös kontekstuaalisesti, esittämistilanteesta sekä toisista kuvailuvista lauseista: ymmärrämme sanan seikkailumatkustaja, koska ymmärrämme lauseet: nuori matkustaa jännittävässä paikoissa, ja tässä tapauksessa tuo matka tehdään bussilla kuumassa maassa.

Visuaalinen representaatio abstrahoi myös analogioilla kuvaamaansa. Kuvalla on analoginen suhde todellisuuteen, mutta laajemmin myös kulttuuriin arvoihin. Analogia voi esiintyä myös käsitteellisemmin, visuaalisen tyylin ja muotokielen, syntaksin kautta, reaktioina vaikkapa jumittuneisiin ja tiukkoi-

<sup>50</sup> Merja Salo on soveltanut Peircen semiotiikan merkkejä valokuva-analyysissä kuva-journalismiin (Imageware. 2000, 12-16). Merkkifilosofian perustana ovat todellisuuden kolme kokemistapaa: Firstness, Secondness ja Thirdness. Salo liittää näihin termejä, kuten välitön, suora, pysäyttävä, tosi, ennennäkemätön (firstness); välittynyt, etäännytetty, tulkinta, mennyt (secondness); päättely, intellektuellinen toiminta, analyttinen, selittävä (thirdness). Näillä kategorioilla voidaan kuvata erilaisia valokuvakokonaisuuksiakin: uutiskuva, kuvakertomus, kuvituskuva.

hin esittämistapoihin. Uudenlaisen muotokielen tietoiset valinnat kapinoivat vallalla olevaa esittämistapaa vastaan (Messaris 1998, 72).

Ongelmana on kuitenkin edelleen, millaiset ominaisuudet valitaan kuvattaviksi, miten ne edustavat kuvaamaansa kohdetta. Visuaalisen analogia eroaa kuitenkin verbaalisesta: se jäljittelee itse presentaatiota, mitä verbaalinen representaatio ei tee. Toisaalta kuvan ja kuvatun kohteen vastaavuutta ei tarvitse jatkuvasti peräänkuuluttaa. Ehkäpä vastaavuutta olisikin etsittävä kuvien katsomisen ja todellisuuden kohteiden katsomisen tapojen väliltä. (Walton 1999, 103). Siis tapa, jolla katsotaan vaikkapa puuta ja tapa, jolla katsotaan puun kuvaa, muistuttavat toisiaan. Tapa katsoa todellisuutta on analoginen tavalle katsoa kuvia.

Kuvan tulkinnan erääksi tehtäväksi voi silloin muodostua kuvan kielen kääntäminen katsomisen kielelle. Kieli toimii kontekstuaalisena kehyksenä kuvalle, mutta myös kuvan muotokieli, ilmiasu voi toimia merkitysten kehyksellisenä ankkuroijana. Tulkinta, nimeäminen voi vastata todellisuudessa koettuja objekteja.

Sonesson (1992, 83-86) luokittaa visuaalisia esityksiä presentaation ja representaation mukaan. Merkki, tai "prototyyppinen merkki" koostuu kahdesta osasta, muodosta (ilmaisusta) ja sisällöstä. Toinen näistä voi olla annettu, mutta tematisoimaton ja toinen tematisoitu, mutta vain epäsuorasti läsnäoleva. Lisäksi näiden merkkien suhde voi olla epäjatkua ja luonteeltaan ne voivat olla erilaisia. Valokuvarepresentaatiossa ilmaisu on läsnä, se on "tarkasteltavissa" ja sisältö epäsuorasti tematisoitu. Muodon ja sisällön välillä ei ole jatkuvuutta; muoto edustaa joitain kuvatun sisällön piirteistä ikonis-indeksisesti. Valokuvan kaksoisluonne, valokuva-esitys ja kohteen edustaminen, synnyttää kuitenkin erittelemättömän ja loogisesti virheellisen päätelmän: kuva näyttää (kokemuksen perusteella) todelliselta, se on siis totta.

Koska valokuvat ovat "luonnollisia" reproduktioita, ne vahvistavat myös uskoa sisällön luonnollisuuteen. Valokuvan voima ei kuitenkaan ole sen todellisuutta muistuttavassa muodossa, vaan sen symbolisissa merkityksissä. Valokuva voi olla samanaikaisesti sekä tallenne siitä mikä oli että erityisten, "puolueellisten" tulkintojen täyttämä (Webster 1985, 158).

Valokuva ei voi representaationa kommunikoida erityistä - siis sellaista, mistä ei ole kokemuksellista tietoa. Jotta valokuvasta voisi löytää jonkin uuden asian, meidän täytyy tietää (pystyä nimeämään), että tuo uusi on kuvassa ja pystyä nimeämään se. Toisaalta valokuva rajaa kohteen helpommin havaittavaksi kuin mitä se näyttäytyy luonnollisessa ympäristössään. Valokuvan kyky välittää uutta tietoa on rajallinen (Saraste 1996, 170). Valokuvan tulkinnan voisi tässä mielessä nimetä tunnistamiseksi.

Ongelmallista on yrittää esittää valokuvalla jotain yleistä (Hietala 1993, 68), esimerkiksi "miestä" tai jotain abstraktia yleiskäsitettä, vaikkapa "kalastamista". Yleisen esitys kääntyy valokuvassa: näemme jonkun miehen, jonkun kalastajan. Sanoilla tuo yleisyys voidaan kuvailla edellä mainitulla tavalla analogian avulla, konventionaalisten, standardisoitujen attribuuttien kautta. Erityisyyden representoimiseen kuva tarvitsee sanan täydennyksen. Erityisyys edellyttää kulttuurisesti jaettua tietoa ja mahdollisuutta nimeämiseen.

Lauri Anttilan (1989, 42) mukaan havainnointi toimii eräänlaisena jaksotaisena järjestelmänä: yleisestä tasosta siirrytään hienovaraisempaan havaintojen seulomiseen. Kuvahavainto on dynaamista, jos kuvassa on paljon yksityiskohtia; samalla se voi ärsyttää, koska aika tuntuu loppuvan kuvan katsomiseen. Jos havaintoihin on aikaa, kuva tuntuu staattiselta ja samalla rauhalliselta. Flusser (1984, 6) korostaa havainnon edestakaista liikettä: kuvapintaa skannataan edestakaisin johtuen kuvaelementtien määräämättömästä, kelluvasta tai ajelehtivasta lukutavasta. Prosessi etenee luettelevasta skannaamisesta (denotaation syntagmaattinen luku) kohti merkityksellistävää skannausta (paradigmaattiset konnotaatiot).

Kulttuurisia konnotaatioita, yleistyksiä voidaan painottaa kuvan muotokielellä; elementtien jännitteiden muutokset tuottavat konnotaatiotason merkityksellistämistä. Triviaalin esimerkin mukaisesti kuva pienestä lapsesta ja "suloisesta" koiranpennusta mitä todennäköisimmin miellyttää kuvan katsojaa ja synnyttää empatian tuntemuksia. Toisaalta katsojan henkilökohtaisia reaktioita mihin tahansa valokuvaan voi olla vaikea rakentaa pelkällä muotokielellä, tulkintaa ei voi täysin ohjailla.

Keskeinen kysymys on, milloin jotakin objektia muistuttava representatio on vain tämän erityistapauksen kuvaus, milloin sitä voidaan pitää symbolisena, yleismerkitykseltään tupakoinnin kieltä? Miten siirtyminen tulkinnassa ikonisesta (tai valokuvan kohdalla ikonis-indeksisestä) symboliseksi tapahtuu? Tämän tutkimuksen synnyttämä keskeinen, ehkä vaikeastikin ratkaistava kysymys kuuluu: mikä saa kuvan katsojan laajentamaan kuvan tulkintaansa lueteloivasta katsomisesta kohti merkityksellistävää, laajempaa lukutapaa? Miten kuvan sisältö laajenee yleiseksi, henkilökohtaisten kokemusten virittäjäksi ja katalysoijaksi? Eräs vastaus on täydentää kysymystä muotoon *missä* siirtyminen ikonisesta symboliseen tapahtuu. Konteksti ohjaa odotuksia ja samoin tulkintaa.

Ritchin esittää kuvaavan esimerkin valokuvan merkityksen siirtymisestä erityisestä yleiseksi, symboliseksi arkielämään liittyvän merkityksellisyyden vertauskuvaksi. Ritchin pohjustaa esimerkkiään korostamalla kuvan representaatioluonteen monimutkaisuutta, riippuvuutta lajityypeistä, esittämiskonteksteista ja laajimmin kulttuurista. Hän tiedusteli meksikolaiskuvaaja Pedro Meyerilta objektiivisen kuvan olemassaolon mahdollisuutta kysymyksellä "Eikö valokuva kynästä pöydällä ole aina vain sitä, kuva kynästä pöydällä?" Linaan osittain Meyerin vastauksen (käännös MH):

Tämä tuo mieleeni tarinan joka tapahtui Perussa erään kokeen aikana, jolla yritettiin opettaa espanjaa kieltä taitamattomille intiaaneille. Ensimmäinen johtopäätös oli, että "lukutaidoton" henkilö on vain niille, jotka eivät kommunikoi tuolla tietyllä kielellä. On kuitenkin monia "kieliä", joilla voidaan kommunikoida. Työryhmä alkoi käyttää kameroita selvittääkseen intiaanien käyttämiä koodeja. He esittivät kysymyksen ja kannustivat lapsia vastaamaan siihen hyvin yksinkertaisen kameran kuvalla. Tutkijat halusivat tietää, mitä lapset ymmärtävät sanalla "riistäminen"...Eräs lapsi toi valokuvan naulasta seinällä. Aluksi tutkijat uskoivat lapsen ymmärtäneen väärin kokeen idean. Tarkempi tutkimus paljasti lasten elävän erittäin köyhässä kaupungissa Liman ulkopuolella. Ansaitakseen vähän rahaa he kulkivat päivittäin monta mailia kiillottamaan kenkiä. Jotta heidän ei tarvitsisi kantaa raskaita työlaukkujaan edestakaisin, he vuokrasivat joltain kaupunkilaiselta naulan seinästä, ja sen vuokrannut mies las-

kutti lapsilta puolet koko päivän ansiosta. Joskus kuva naulasta merkitseekin siis enemmän kuin vain naulaa seinässä. Kuvalla on useampia implikaatioita kuin olemme tottuneet hyväksymään.

Ritchin 1990, 99-100

Valokuva ei siis Meyerin mukaan ole universaali kieli, koska kuvassa käytetyt koodit voidaan kuvata monin eri tavoin, riippuen havainnoijan kulttuurisesta taustasta. Kuvan sisältö ei aina herätä samankaltaisia tulkintoja tai vastauksia. Teoreettinen vastaus valokuvan tulkinnalliseen yleistettävyyteen yli erityisen kuvatun asian voi siis löytyä kontekstuaalisesta tulkinnasta. Riippuu katsomis-tilanteesta ja katsojan psykofyysisestä tilastakin, miten kuvaa tulkitaan. Ainakin teoriassa tätä voitaisiin testata asettamalla tiettyyn tarkoitukseen tehtyjä kuvia toiseen esittämisyhteyteen, jossa tuohon esittämisyhteyteen, kontekstiin liittyvät odotukset ohjaisivat tulkintoja.

Jos merkin funktiot ovat representaatio, kommunikaatio ja signifikaatio, esimerkiksi taidevalokuvan keskeinen funktio on signifikaatio. (Nadin 1984, 335). Taidekontekstissa esimerkiksi isokokoiset passikuvasuurenokset viestivät jotain muuta (tai lisäksi) kuin identifikaatiota vallankäytön merkityksessä. Kuva ei uudessa kontekstissa ole kuin sama kuva tunnistamisen apuvälineenä maahantuloviranomaisille. Taidevalokuvaan liitetään ajatus yksityisen (valokuvataiteilijan) kokemuksen siirtymisestä yleisemmälle tasolle, kulttuuristen konnotaatioiden ohjaamiin reaktioihin.

Kontekstuaaliset odotukset ohjaavat tulkintoja: aamun sanomalehdessä ei välttämättä oleteta löytyvän kotimaan uutissivuilta symbolitasolla operoivia taidevalokuvia. Toisaalta kuvituskuvat, joilla voidaan kuvittaa vaikeita aiheita, toimivat yleisellä tasolla, ne ovat "ajattomia", sopivat kuvittamaan laajoja aiheita.

Yksittäisen kuvan samanaikaisten elementtien "luennan" tai useiden kuvien sekvenssiluennan välissä operoiva valokuva voi tukeutua vihjauksiin, aluusioihin (Johns 1984, 323). Viittaukset johonkin kuvan ulkopuoliseen laajentavat luentaa, ja kuva on epätäydellinen ilman tällaista referenttiä. Visuaalinen esitys, jonka elementit vihjaavat toisiin visuaalisiin tai kirjallisiin teoksiin nojaa vahvasti jaettuun tietoon. Katsojan täytyy tunnistaa esimerkiksi historialliset kytkennät kuvassa, jotta siirtyminen syntaktiselta tasolta (kuvan muotokielen arvioinnista) semanttiselle, merkitysten tasolle onnistuisi (emt., 323). Kuvan rakenteen tukeminen tekstillä muuntaa tulkintaa pelkän jaetun tiedon ohjauksesta kohti tekstin vihjaamaa ulkoista referenttiä. Tekstin yhteydessä kuva välittää enemmän kuin kuvaamaansa kohdetta. Yksittäinen kuva on kuin kertomuksen osa, ja merkitys täydentyy suhteessa toisiin kuviin, tekstiin tai diskursiiviseen käytäntöön.

Kulttuuriset konventiot, kokemukset, yhteisen kielen hallinta ja siten syntyneet mielikuvat ohjaavat valokuvan merkitysten syntyä tulkintatilanteessa. Kuvan merkitykset löytyvät odotuksia vastaavista relevanteista sisällöistä; motivaatio ohjaa näkemistä. Mielikuvien merkityksiä suuntaavaa ja jopa ankkuroidavaa luonnetta voidaan kuvata termeillä skeema (Hatva 1993, 58) tai visuaali-

sen järjestyksen etsiminen (Seppänen 2001)<sup>51</sup>. Episteemiset vääristymät (Mezirow 1996, 32) liittyvät tiedon luonteeseen ja soveltamiseen, mutta kuvaavat myös valokuville annettujen merkitysten erilaisia tasoja. Valokuvan indeksikaalisuus voi episteemisenä vääristymänä näkyä esimerkiksi kuvan sisällön tulokinnassa konkreettiseksi silloin, kun tarvittaisiin abstrahointia, siirtymistä symboliselle tasolle. Merkitysten normatiivisuus voi näkyä valokuvan erityistapausten informaation soveltamisena yleisesti kaikkiin; merkitysten muuttumattomuus voi johtaa näkemykseen valokuvan tapahtuman muuttumattomuudesta tai kuvan katsojan vaikutusten ulottumattomissa olevana (emt., 32). Mielikuvien ennakoivaa merkitystä voidaan kuvata myös runollisesti: ”Jotta asiat paljastaisivat meille todellisen olemuksensa, meidän on hylättävä kaikki kuvamme niistä” (Hanh 1996, 46). Yhden asian totuus estää totuutta paljastumasta.

Arkkitehti Juhani Pallasmaa (1996, 8) korostaa mielikuvien voimaa kirjoittaessaan olemassaolon tavasta: ”Me elämme mielen maailmoissa, joissa koettu, muistettu ja kuviteltu sulautuvat toisiinsa; mennyt, nykyinen ja tulevat punoutuvat yhdeksi plastiseksi mielen aikamuodoksi.” Muisti- ja kokemismaailma muodostaa eletyn tilan, jota Pallasmaa nimittää eksistentiaalisiksi tilaksi. Tuo koettu tila poikkeaa valokuvan rakentamasta euklidisesta tilailluusiosta, ja katsoja kääntää kokemansa kuvatilaa vastaamaan kokemaansa ja elämäänsä tilaa.

Valokuvalla on aina oma todellisuutensa, oma tapansa representoida. Valokuva on jollekin materiaalille tai näyttöruudulle tuotettu kaksiulotteinen esitys, jolla on omat materiaaliset ja fyysiset rajoituksensa (Coleman 2000, 56). Valokuvaan sisältyy kaksi määrittävää näkökulmaa: ensinnäkin valokuvauksen keksijöiden, suunnittelijoiden ja tuottajien näkökulmat, jotka sisältyvät kuvan fyysisyyteen (kamera, linssit, filmimateriaalit, pimiötarvikkeet, kemikaalit ja vedostusmateriaalit). Toinen näkökulma sisältää valokuvaajan välineen kontrollin tietyssä tilanteessa.

Oman materiaalisuutensa kautta kuva kertoo meille jotakin kohteen olemassaolosta (tämä on ollut), ei välttämättä mitään itse kohteesta. Kuvan välittämä tieto on yhden mahdollisen hetken irrottamista ajassa etenevästä tapahtumasta. Kuvaajan valinta pysähtyneeksi hetkeksi voi olla sattumaa aivan yhtä paljon kuin tietoista kuvauskohteen ominaisuuksien pohtimista.

Kuvan symbolien ymmärtäminen viittaa aikaisempiin kokemuksiin, esteettisiin elämyksiin, tietoihin. Inhimillinen kuvittelukyky, mielikuvituksen luova käyttö on tärkeitä nimenomaan kuvatulkinnassa, koska siinä ei välttämättä ole kyse suorasta kognitiivisesta totuudesta. Kuvahan ”valehtelee” kuitenkin: se on tekijänsä tulkinta näkemästään ja kokemastaan (Winston 1998,

---

<sup>51</sup> Janne Seppänen käyttää visuaalinen järjestys -käsitettä (Katseen voima 2001, Jyväskylä: Vastapaino) kuvaamaan visuaalisen todellisuuden säännönmukaisuuksia ja niihin kytkeytyviä merkityksiä. Käsitteeseen liittyy visuaalinen lukutaito - käsite, jolla järjestyksiä tajutaan ja puretaan niiden itsestäänselvyksiä (emt., 14-15). Valokuvien merkitykset tuntuvat avautuvan indeksikaalisina automaatteina; visuaalisen järjestyksen käsitettä voi peilata skeeman ja episteemisen vääristymän käsitteisiin, jotka ohjaavat havaintoja.

66).<sup>52</sup> Kamera valehtelee välineenäkin; se katkoo yhteyksiä, pirstoo aikaa, korostaa tai peittää kuvaajan intentioiden mukaisesti.

Symbolisina muotoina kuvan ja sanan eroja voidaan tutkia diskursiivisuuden käsitteen kautta. Sillä tarkoitetaan symbolisten muotojen tai niiden käyttötapojen erityisiä ominaispiirteitä. Diskursiiviset symboliset muodot ovat viestintää, joka mahdollistaa propositioiden ja argumenttien ilmaisemisen. Verbaalikieli on diskursiivista, se sisältää rajallisen määrän merkitseviä yksiköitä, joilla on vakiintunut merkitys. Näitä yksiköitä voidaan luetella, määritellä, kääntää ja yhdistellä lineaarisesti laajemmiksi yksiköiksi ja lauseiksi. (Fornäs 1999, 201). Merkitsevien yksiköiden löytyminen yhteisymmärryksessä kuvasta on vaikeampaa kuin kirjoitetusta tekstistä. Kuvat ovat presentationaalisia symboleita, joita tulkitaan kontekstuaalisina kokonaisuuksina.

Kieli tekee läsnäoleviksi sellaiset objektit, jotka eivät ole tässä ja nyt. Kieli ylittää arkielämän kokonaisuuden, se voi viitata kokemuksiin äärellisillä merkitysalueilla, nivoa yhteen erillisiä todellisuuden vyöhykkeitä. Unet, taide ja uskonnolliset kokemukset voidaan tulkita liittämällä ne yhteen arkielämän merkityskenttään. Ne saavat merkityksensä arkielämän todellisuudesta.

Kuva on symbolijärjestelmä, joka konkretisoituu tulkinnassa, merkityksenannossa, kielellisinä tyypittelyinä, yhdistelyinä arkielämän kokemuksiin. Tulkitsemme kuvia oman tietoisuutemme ja elämänhistoriamme kautta, tässä (ruumiillisena havaintona) ja nyt (todellisuuden aikamme) (Berger & Luckmann 1995, 32). Valokuvan toden näköisyys korostuu tulkinnoissa: valokuva muistuttaa todellisuutta, kuvasta löytyy esittävä sisältö, aihe. Arviointiperustaksi muotoutuu aiheen tunnistettavuus sekä vertailumahdollisuus arkipäivän koettuihin tosiasioihin.

### 4.3 Järjestystä kuvaluentoihin

Kuvatulkinnassa vaikuttavat kulttuurisidonnaiset kuvanlukusäännöt. Kress ja Leeuwen (1998) tarkastelevat kirjassaan *Reading Images* kuvan luentaa sosiaalisen interaktion käsitteen kautta. Heidän mukaansa kuvatulkinnan ”perusteiden” voidaan ajatella muotoutuneen osittain jo sosialisatioprosessissa ja sosiaalisessa kanssakäymisessä. Näitä vuorovaikutuksessa toteutettavia reagoitintapoja sovelletaan myös valokuvien katsomistilanteissa (kuvakulma, katsekontakti, kuvattujen ihmisten koko kuvassa, lukusuunta) (emt. 119-158).

Ehkäpä selvin esimerkki konventionaalisista analogioista on kuvakulman merkityksen tulkinta: alhaalta ylöspäin kuvattaessa kohteen merkitys korostuu, ylhäältäpäin kuvattaessa se pienenee. Tulkinnalla voi olla lähtökohtansa sosialisatioprosessissa: lapsi katsoo auktoriteettia, aikuista alhaalta ylöspäin, ja toi-

<sup>52</sup> Winstonin mukaan ”We would be moving the legitimacy of the realist image from *representation* – the screen or the print – where nothing can be guaranteed to *reception* – by the audience or the viewer – where nothing need be guaranteed.” (Winston, B. 1998. *The Camera never lies.* , 66). kurssiivit BW



saalta aikuinen ottaa valokuvan lapsesta omalta tasoltaan, ylhäältä alaspäin. Kuvan määrittäminen ilmaisun eli muoto-ominaisuuksien avulla olisi siten enemmän tai vähemmän automaattista, useimmiten tiedostamatonta toimintaa. Myös tilan kokemista kaksiulotteisessa kuvassa voidaan pitää kulttuurihistoriallisena, kokemuksen mukanaan tuomana taitona (Messaris 1994, 41-70).

Valokuva saa merkityksiä kuvan lajityypillisten ominaisuuksien ”kääntämisestä” todellisuuden havaitsemisen kielelle, joka toimii sosiaalisen interaktion viitekehyksessä. Messaroksen käsityksiä tukien Janne Seppänen (2001a, 171) toteaa, että kuvanlukutaito edellyttää kykyä tulkita arkielämän esinemaailman ja nonverbaalin viestinnän merkityksiä. Valokuvia on opittava tulkitsemaan, mutta arkielämän kokemukseen nojautuen osa kuvallisista esittämistavoista osataan tulkita ilman erillistä kuvanlukutaidon kurssitusta.

Valokuvan semanttista merkitysrakennetta voidaan tarkastella myös analogia-käsitteen avulla. Kuvan muodot, linjat, värit ja kokonaisrakenteen elementit ovat kuvahavainnon – kuvaesineen havaitsemisen - kohteena ja samalla representaatioina vastaavat todellisuuden elementtejä. (Messaris 1998, 71).

Victor Burginin (1989, 17) mukaan tarve järjestää ympäristöä on synnyttänyt kielen. Kieli on artefakti, väline, kuten muutkin ympäristön organisointiin käytetyt välineet. Kieli sitoutuu ideologiaan, ympäristön havainnot asetetaan selvään suhdejärjestelmään. Kameran edessä mikään todellisuus ei ole viaton. Ideologia riistää esimerkiksi luonnonmaisemaa, kun sitä tulkitaan ihmiskeskisesti ”kauniiksi”, ”vihamieliseksi” tai ”maalaukselliseksi”, edellä esitettyjen konventionaalisten kuvailustandardien avulla.

Seppäsen (2001a, 16) mukaan visuaalinen lukutaito on visuaalisten järjestysten tajua ja perusteltujen tulkintojen tekemistä niistä. Visuaalinen havaitseminen ei ole satunnaista näköaistimusten virtaa. Siihen muodostuu järjestyksiä: havainnot muotoutuvat nimeämisen kautta kokemuksiksi. Visuaalinen järjestyksen käsite voi viitata ympäristöön, esinemaailmaan, sen vakiintuneisiin piirteisiin ja niiden merkityksiin. Näihin visuaalisiin järjestyksiin sisältyy siis vakiintuneita ja jaettuja kulttuurisia merkityksiä.

Pyrkimys visuaaliseen järjestykseen vallitsee myös katsomisen tavoissa. Esimerkiksi käyttäytymiskoodisto voidaan nähdä kulttuurisena konventiona. Katsekontaktin merkitys vaihtelee kulttuurisesti, samoin se, mitä pidetään tungettelevana tuijottamisena. Periaatteessa katse on kommunikaatiotilanteen ylläpitäjä, samalla kun se on pyyntö tai toivomus osallistua katsottavan maailmaan ja hänen viestiensä vastaanottamiseen.

Visuaalinen järjestyshakuisuus voi sisältyä myös itse kuvallisiin esityksiin. Kuvataan sitä mikä tuntuu yleisesti ottaen ”oikealta”. Kuvat sisältävät vakiintuneita esittämistapoja: väline itsessään sisältää visuaalisia järjestyksiä: valokuvalla on omat, tekniikkaperusteiset ilmaisumuotonsa valon, ajan ja tilan käsitteissä.

Kuvaamisessa visuaaliset järjestykset ovat eräänlaisia kuvauskonventionoiden ilmentymiä, jotka liittyvät esittämistapoihin. Tällaisia konventionaalisia käsityksiä edustavat esimerkiksi sukupuoli, etniset vähemmistöt tai vieraat maat. Kulttuuriset konventiot heijastuvat siis kuvaukseenkin eli kuvallisten merkkien tietoiseen tai tiedostamattomaan järjestämiseen kuvapinnalla, niiden

vaikutusten tehostamiseen tai vähättelyyn sekä rajaukseen, elementtien pois-sulkemiseen kuvapinnalta. Nämä kuvaajan valinnat heijastelevat taustalla olevia asenteita ja arvoja.

Vakiintuneita todellisuuden esittämistapoja on mm. keskeisperspektiivi, renessanssin maalaustaiteessa 1300- ja 1400-luvuilla kehittynyt esittämistapa syvyyden ja tilan vaikutelman luomiseksi. Keskeisperspektiiviä pidettiin mahdollisuutena esittää maailma sellaisena kun se on, mutta samalla unohtui, että kyseessä on vain yksi mahdollinen tapa kuvata todellisuutta. Keskeisperspektiivi vastaa vain osittain luonnollisen näkemisen tapaa. Tässä valokuvanäkemisen tavassa on vain yksi tarkastelupiste ja monokuläärinen tekninen katse – silmiä on kuitenkin kaksi. Katsomme tilaa binokuläärisesti.

Kuvan havaitseminen on kokemuksen lähtökohta. Elämykset ja kokemukset muodostavat sen kasautuvan perustan, jota vasten merkityksetkin tajutaan. Havainto on ajatuksen heijastuma eli se on sidoksissa kieleen. Myös valokuva on sidottava kieleen (Anttila 1989, 44, 59). Valokuvan muotokieli poikkeaa havaitsemisen rakenteesta. Valokuva on poikkileikkaus ajasta, havainto tapahtuu ymmärryksen tasolla aina ajassa. Valokuva on epäjatkuo, kuten John Berger asian ilmaisee (1987, 31). Tulkinnassa katsoja täydentää ja laajentaa kuvan aikaulottuvuutta vastaamaan kokemuksellista aikaa. Berger tarkastelee valokuvaa osittain lingvistisestä näkökulmasta ja päätyy määrittelemään valokuvan puolikieleksi, mm. muuttumattoman syntaksin puutteessa (emt. 88). Valokuva tarjoaa mahdollisuuden tarinaan, katsojan aktiivisen tulkinnan kautta tapahtuvaan kuvan oman ajan laajentamiseen.

Eräs keskeinen ilmaisukeino valokuvauksessa onkin erilaisten konfliktien, ristiriitojen tuottaminen (Siippainen 1976, 21). Samalla nuo konfliktit rakentavat keskeisesti ”valokuvamaista” esitystä (Vartanov 1974, 24-25). Konflikti syntyy valokuvan toteutuksen ja todellisuuden havaitsemiskokemuksen väliin. Valokuvassa todellisuus on kaksiulotteinen, todellisuus itsessään kolmiulotteinen. Kuva voi olla mustavalkoinen, jota todellisuus ei väreiltään ole. Valokuva tarjoaa yhden tarkastelupisteen keskeisperspektiiviä, todellisuudessa havainto ei koskaan ole ”paikallaan”. Havainnointi perustuu liikkeeseen ajassa: silmän liike, pään liike, ruumin liike (Salminen 1996, 72-73). Valokuva pirstoo aikaa ja rajaa kuvaamiaan objekteja, todellisuudessa havainnon rajat ymmärretään jatkumona, katsoja täydentää näkemänsä kokonaisuudeksi.

Valokuva muistuttaa näköhavaintoamme todellisuudesta. Samalla se muistuttaa meitä omasta todellisuudestaan, omasta todellisuutta muuntavasta luonteestaan. Kuvaa katsomalla emme välttämättä opi todellisuudesta jotain, vaan jotain kuvien todellisuudesta. Valokuvat tarjoavat meille oman tapansa katsoa maailmaa.

Koneella otetut kuvat eivät yksin riitä takaamaan luottamusta kuvien esittämään todellisuuteen. Kuviin luotetaan, kun tiedetään, että kuvaaja ei halua johtaa meitä harhaan. Kuvaajan rooli todellisuuden tallentamisessa tai tulkinnassa on keskeinen: jos kuvaaja haluaa valehdella, liioitella tai manipuloida, lopputuloksesta emme sitä välttämättä pysty havaitsemaan.

## 5 "NYT AAPISKIRJA KOURAAN JA SANAA PÄÄHÄN VAIKKA HALKONUJALLA"

### 5.1 Tulkinnan ulottuvuuksia

Valokuvan tulkintaa voidaan teoreettisesti tarkastella vaiheittain etenevänä prosessina. Vaihteellisuus korostaa tietoista havainnoimista, mutta ei poissulje elämyksellisyyttä prosessin etenemisen onnistumiseen vaikuttavana tekijänä. Tämän tutkimuksen kysymyksenasetteluun ei kuitenkaan kuulu selvittää, onko kuvahavainto ensimmäiseksi sanaton kokemus tai missä vaiheessa tai kuinka nopeasti havaintojen nimeäminen tapahtuu.

Ärsykelähtöisesti tarkasteltuna voidaan puhua havaintoulottuvuudesta, sensorisesta "analyysistä", jossa hahmotetaan kuvan peruspiirteitä: muodon yksityiskohtia, kirkkauteen ja väreihin sekä liikkeen ja etäisyyksien kokemiseen liittyviä aistimuksia (Hannus 1996, 53). Katsojan kokemukset ja tiedot muodostavat tulkintakehyksiä, skeemoja, jotka johtavat havaittujen kuvaelementtien tunnistamiseen ja nimeämiseen. Nämä tulkintaa ohjaavat sisäiset mallit johtavat konventionaaliseen tapaan nähdä ja tulkita kuvaa, mutta eivät rajaa välttämättä pois uuden näkemistävän ja merkityksenannon mahdollisuutta, vaikka kuvan sisältöinä olevat uudet ja vieraat kohteet voivat olla vaikeita tulkita ilman harjoitusta ja oppimista (emt., 58).

Anja Hatva kuvaa merkityksen muodostumista merkkien semioottisista tasoista erilaisten vaiheiden kautta (1993, 39-45). Kuvan "ymmärtäminen" vaatii kaksiulotteisten kuvaelementtien hahmottamista jonkin kuvaajina, kuvaajan tarkoittaman merkityksen tajuamista ja reagointia siihen kokemuksensa kautta. Näitä eri tasoja voidaan nimittää syntaktiseksi, semanttiseksi ja pragmaattiseksi. Syntaktisella tasolla sisältö saa jonkin muodon, semanttisella tasolla sisältö nimitetään ja tunnistetaan tuttuuden tai aikaisempien kohdeviittausten kokemusten perusteella. Kuvantekijä myös sijoittaa valitsemansa objektit kuvapintaan, määrittää niiden väliset suhteet, konstruoi merkityksiä. Pragmaattisella

tasolla tulkintaa tehdään kontekstuaalisesti, asiayhteyden tai ympäristön liittyvien tietojen ja kokemusten perusteella. Hatvan mukaan kuvaaja

”... taiteilija suorittaessaan syntaktisen tason ratkaisuja joutuu samalla ratkaisemaan myös semanttisen ja pragmaattisen tason sisällön, kun taas vastaanottaja etenee toiseen suuntaan: hän pääättelee aluksi syntaktisen tason piirteiden perusteella semanttisen ja lopulta pragmaattisen merkityksen.”

Hatva 1993, 45

Hatva ei erittele valokuvan merkitystasoja, vaan keskittyy kuvittajan tasoratkaisuissa graafisiin esityksiin. Hatva korostaa merkityksen miettimisen keskeistä asemaa kuvantekoprosessissa, jonka jälkeen tulevat semanttinen ja syntaktinen, kuvan muotoilun tasot. Samalla tavoin valokuvaajan on tietysti hyvä miettiä miksi-kysymystä. Miten otan tai konstruoin kuvan on periaatteessa ”automaattista” tekniikan hallintaa, ja syntaktisen tason toimenpiteet voivat olla enemmän tai vähemmän tietoisia ratkaisuja.

Valokuvaajan kannalta ratkaisumahdollisuudet kuitenkin aina monimutkaistuvat: syntaktisen tason ratkaisuja ohjaa taito ja tieto, kokemus ja valintojen asenteellisuus, mikä näkyy erityisesti kuvan rajaamisessa: jokin asia on kuvaajalle tärkeä, joku toinen kuvaustilanteessa ei sitä ole. Lisäksi kuvaaja joutuu useimmiten konstruoimaan representaationsa todellisuuden objekteista, joilla on kolmiulotteisessa tilassa omat, tilanteen ja toiminnan ohjaamat paikkansa ja usein ennalta-arvaamattomat reagoititavat. Valokuvan aikaa sitova ja poikkeileikkaava luonne korostaa syntaktisesti elementtien suhteita toisiinsa ja siten niiden välille rakentuvia jännitteitä, eroja tai vastaavuuksia. Valokuvaaja ei useinkaan havaintoon perustuvassa kuvauksessa voi rajata pois ideaorientoituneen piirtäjän tai taidemaalarin tavoin tiettyjä elementtejä, mutta hän voi yrittää valikoida ja painottaa tiettyjä objekteja sommittelullisesti ja siten suunnata merkityksenantoprosessia.

Havaintouloittuvuus, sensorinen analyysi tai syntaktinen vaihe voidaan tulkinnan prosessina nimetä havaitun kuvakokonaisuuden eri elementtien kuvailuksi (Barrett 1996, 131) - tai muotoanalyysiksi. Kuvailu vastaa semioottisesti denotaatiota, kuvan pää- tai ydinmerkitysten luettelointia sekä elementtien välisten suhteiden sommittelullisen rakenteen toteamista kuvapinnalla. Kuvailu ja muotoanalyysi vastaavat kysymykseen *miten kuva kertoo* tai *miten tämä on tehty*.

Muotoanalyysillä tarkoitetaan kuvan ulkoisten, muodollisten piirteiden tarkastelua. Tutkitaan siis keinoja, joilla kuvaaja on kussakin tapauksessa tuonut sanottavansa esiin. Muotoanalyysillä selvitetään kuvan peruselementtien järjestelyä ja sommittelua kokonaisuudeksi. Pyritään ikään kuin ”unohtamaan” kuvan sisältö (mikä on aihe, mitä teos esittää ja tarkoittaa) ja ajattelemaan, että teokset koostuvat viime kädessä erilaisista muodoista: viivoista, pinnoista, väreistä, valonkäytöstä ja tilantunnusta. Elementtien sijoittelulla eli sommittelulla tekijä rakentaa aiheen.

Sommittelun tarkastelussa tutkitaan kuvan kokonaisrakennetta, sitä miten kuvaaja on järjestänyt kuvan eri osat suhteessa toisiinsa. Kuvaaja voi tietoisesti tai tiedostamattaan pohtia pinnan jakoa, figuurien sijoittelua kuvapinnalle, valojen ja varjojen jakautumista, värimaailmaa jne. Tällaisella sommittelulla pyri-

tään luomaan mielikuvia, tehostamaan teoksen sisältöä. Sommittelu voi olla tasapainoista, symmetristä, se voi pyrkiä liikevaikutelmaan tai tilantuntuun; elementit voivat olla rytmisesti toisteisia (esim. samanlaisia pintamuotoja toistuu kuvapinnalla), vertautua toisiinsa tai synnyttää jännitteitä suhteessa toisiinsa.

Kuvan sisällön tai sanoman tulkinnassa etsitään vastausta kysymykseen *mitä kuva kertoo*. Kuvan herättämät tuntemukset liittyvät informaatioisälttöön. Tulkinta on ainakin periaatteessa sidoksissa havaittuihin kuvaelementteihin, mutta voi tästä lähtökohdasta edetä tai laajeta katsojan intressien mukaan. "Oikeaa" tai "väärää" tulkintaa ei voida yksiselitteisesti määritelläkään.

Kuvan arvottaminen on tulkintaprosessin seuraava vaihe. Teoksen arvottamisella vastataan kysymykseen *miten hyvä teos on?* Kuvan hyvyttä tai huonoutta arvioidaan sen mukaan, mihin käyttöyhteyteen kuva parhaiten sopii, millaisia funktioita kuvalla siis mahdollisesti on, ja kuinka kuva pystyy herättämään erilaisia tuntemuksia, muistoja tai kuvan tapahtumien vastaavuuksia.

Kuvailu ja muotoanalyysi tuottaa denotaatio-analogialla *luetteloivan katsomisen*, jossa kuvaelementtejä luetellaan havaintojen mukaisessa järjestyksessä. Tätä voidaan nimittää myös mimeettiseksi ulottuvuudeksi; pitäydytään siihen mitä nähdään. Luetteloiva katsominen ei kuitenkaan välttämättä ulotu kuvaelementtien vaikutustapojen arviointiin.

Tulkinta ja arvottaminen tuottaa vastaavasti konnotaatio-analogialla *merkityksellistävän näkemisen tason*, jossa kulttuuriset merkitykset täsmentyvät: esimerkiksi tämän tutkimuksen ensimmäisen valokuvan pojasta tulee yksinäinen ja pettynyt tivolissakävijä. Tätä puolestaan voitaisiin nimittää kulttuuriseksi tasoksi; tulkinta laajenee kuvan "sisällön taakse", sosiaalisiin tai kulttuurisiin suhteisiin, kuvattujen elämäntilanteisiin, jopa taloudelliseen tai yhteiskunnalliseen asemaan.

Kuvatulkinnan prosessimaisuus voidaan toisaalta purkaa limittäisten tai valinnaisten ulottuvuuksien ohjaamaksi toiminnaksi. Kirjoittaessaan valokuvan eri rooleja käsittelevään näyttelyluetteloon kuvatulkinnan eri ulottuvuuksista Csikszentmihalyi (1998, 172-177) kuvaa limittäisiä ulottuvuuksia esteettisenä kokemuksena. Tarkastelukulma on erityisesti valokuvataiteessa, ja erilaiset tulkintaulottuvuudet ovat yhteenvetoa taiteilijoiden, kuraattoreiden tai keräilijöiden kokemuksista.

Tulkinta voi pelkistyä havaintoulottuvuudeksi, jossa vain nimetään kuvan visuaalisia elementtejä, koetaan työn fyysisyys tai esineellisyys. Ensikokemus kuvasta voi olla tunteenomainen, henkilökohtaisen kokemismaailman synnyttämä myönteinen tai kielteinen reaktio, ja myöhemmin mukaan tulee tietoisempaa ajattelua ja havaittuun liittyviä tarkastelukulmia. Huomion kohteena voi olla, kuinka kuvaelementit pelkistyvät muotojen, linjojen tai värien suhteiksi.

Katsojasta riippuen valokuva voi herätellä myös älyllistä asennoitumista kuvaan, se voi virittää pohtimaan kuvan yhteyksiä historiaan tai laajempiin teoreettisiin kysymyksenasetteluihin. Kuvasta voidaan etsiä merkityksellistä tietoa jonkin ongelman ratkaisuksi, vastausta asetettuun ongelmaan tai kuvaajan väitteeseen tai kysymykseen. Voidaan myös arvella kuvaajan tarkoitusperiä,

teoksen historiaa, sen paikkaa kulttuurisessa yhteyksissä tai kuvan mahdollisia käyttötarkoituksia (Csikszentmihalyi 1998, 174). Tätä voitaisiin nimittää myös *kommunikatiiviseksi ulottuvuudeksi*. Kuvan merkitysulottuvuus voi jäädä kulttuuristen symbolien käytön takia avautumatta. Kuvalla ei myöskään ole vain yhtä, kuvaajan kätkemää merkitystä, joka joko paljastuisi katsomistilanteessa tai siten ei.

Kuva on monimerkityksinen kokonaisuus, ja se vaatii aktiivista tulkintaa. Kriittinen tai kommunikatiivinen ulottuvuus korostaa tällaista yhteyttä teokseen tai tekijään. Kuvan katsoja voi ”keskustella” laajasti aikakauden tai kulttuurin kanssa, hän voi arvioida eroja menneen ja nykyisen välillä tai etsiä ajallista jatkuvuutta kuvan sisällöistä ja vertailla. Näillä arvioinneillaan hän sijoittaa kuvan joko laajempaan historialliseen tai kuvaajan henkilöhistorialliseen kontekstiin. Kommunikointi voi tapahtua myös kuvaajan kanssa kuvitteellisesti, jolloin katsoja pohtii kuvaajan tarkoitusperiä ja sitä, miksi kuva on ylipäättään julkistettu. Katsoja voi vielä pohtia kuvan formaaleja ominaisuuksia tai kuva voi herätellä oman identiteetin tai omien reagoitapojen pohtimista.

## 5.2 Muoto sisältöviestien rakentajana

### 5.2.1 Kuvataiteen perinteet

Taidehistoriallinen perinne näkyy vahvana valokuvan ominaisuuksien määrittelyssä. Modernismin formaaliset määreet koskivat nimenomaan taidevalokuvaa, joka 1960-luvulla institutionalisoitui osaksi kuvataiteita. Vaikka John Szarkowski (1979, ) määrittelikin valokuvan olemusta omasta positioistaan käsin tarkastelemalla taidevalokuvaa, hän yleisti tietyt valokuvamaisen näkemisen tavat kaikkiin valokuvan lajityyppeihin. Perusominaisuudet, joilla kuvaaja operoi, vaikuttavat kaikessa kuvantekemisessä.

Taidehistorian perinteeseen nojaavat muotokielimääritykset perustuvat tekijän/taiteilijan valintoihin (Grönholm et al. 1977; Moisander et al. 1996; Paulson 1975; Pusa 1967, 1979, 1982; Töyssy et al. 1999). Kun taidemaalari keksii, valokuvaaja löytää. Lähtökohta valokuvan konstruoimiseen on todellisuuden objekteissa, asioissa ja ilmiöissä, ei tyhjässä paperissa – poikkeuksena valokuva-teokset, joiden rakentaminen muistuttaa tyhjälle kankaalle tehtävää teosta: kuvaaja rakentaa, lisää näyttämöllisiä objekteja kokonaisuudeksi. Tällaisen taidevalokuvan lähtökohtaa voidaan nimittää ideaorientoituneeksi. Mutta valokuvaaja ei useinkaan voi asetella tai sommitella kuvaansa pitkään mietiskelemällä: todellisuus ei asetu poseerauksiin.

Aineellisen todellisuuden esineillä, ilmiöillä ja tapahtumilla on oma fyysinen olemuksensa. Havaittavia ominaisuuksia ovat koko, muoto ja väri ja näiden visuaalisten ilmiöiden havaitsemisen ehtoja Antti Hassi nimittää mahdollistajiksi (1994, 36). Muodon ja koon havaitsemisen mahdollistaa tila ja massa, värin valo. Havaittavien ominaisuuksien mahdollistajia voidaan nimittää myös fyysisiksi substansseiksi tai visuaalisiksi voimiksi.

Kuvan teoreettisessa tutkimuksessa on Hassin mielestä keskitytty vain tilan ja massan sekä valon ja värin parikäsitteisiin. Jos kuvateorialle halutaan kantavuutta, tarvitaan kuitenkin myös liikkeen ja ajan parikäsite. Tilan ja massan perusmuuttujia ovat koko, muoto, paikka, suunta, lukumäärä, tiheys ja välimatka, valon ja värin tummuusaste, värisävy ja värikylläisyys, liikkeen suunta ja nopeus, kesto, ilmiöiden välinen aika, tiheys aikajaksossa ja ajallinen järjestys (Hassi 1994, 36).

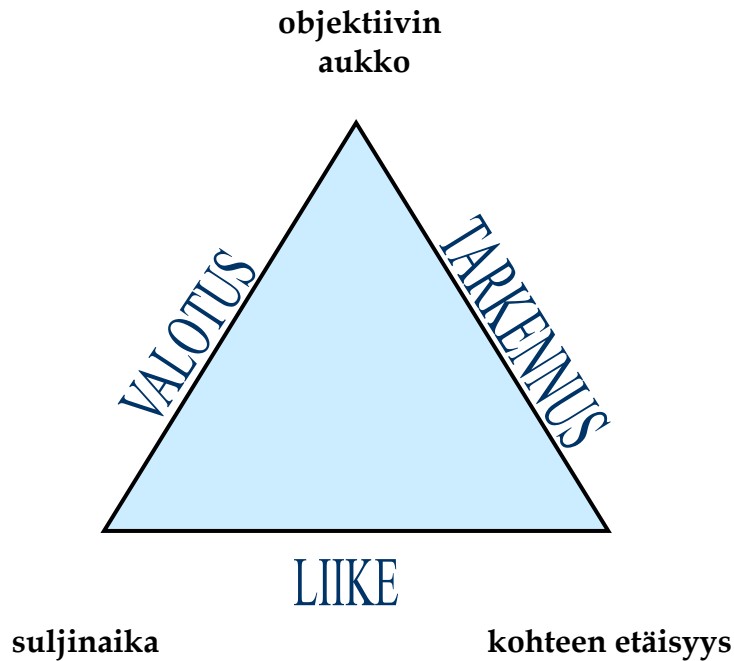
Pisteet, viivat, pinnat ja kappaleet ovat peruselementtejä, jotka ovat tilan ja massan kolmen ulottuvuuden konkreettisia havainnollistuksia. Kaikkien kuvien, niin kuvataiteen eri tekniikoilla toteutettujen kuvien kuin valokuvienkin sommittelu voidaan pelkistää edellä mainittujen peruselementtien yhdistelyksi tai muunteluksi suhteessa tilaan ja massaan, valoon ja väriin sekä liikkeeseen ja aikaan. Kuva saa visuaalisen ilmeensä ja sisältönsä näiden tekijöiden vaikutuksesta.

Yhdistelyä voidaan verrata kielen syntaksiin, lauseopilliseen yhdistelyyn. Sanojen syntaksia vastaa kuvan sisällön muotoutuminen muuttuvien visuaalisten elementtien syntaksista. Kuvan visuaalisten perusmuuttujien variointimahdollisuudet ovat kuitenkin lähes rajattomat, yksinkertaisenkin kuva sisältää niin suuren määrän elementtien mahdollisia kytkentöjä ja siten merkitysten vaihtelua, että yleispätevän kuva-analyysin mallin rakentaminen voi osoittautua varsin vaikeaksi.

Havaitsemiseen ja tulkintaan vaikuttavat toisaalta kuvan sommittelu, mutta myös katsomiskontekstit, katsojan intentiot ja omat kokemukset. Kuvan tulkinnallinen informaatio (laajasti käsitettynä) riippuu kuvaan sisältyvien elementtien määrästä ja keskinäisistä suhteista. Jokainen valokuva sisältää kuvaajan tekemiä sommittelullisia valintoja – yksinkertaisimmillaan kameran paikan ja kuvanottohetken valitsemiset. Tämän tutkimuksen perusajatuksena kuvan syntaktisella sommittelulla on tulkinnallista merkitystä, vaikka tulkintaa ohjaavatkin sekä yksilölliset, havaitsemiseen ja aikaisempiin kokemuksiin perustuva informaation etsintä että konventionaaliset, sosiaalsiin tilanteisiin liittyvät tulkinnan muodot.

Valokuvauksen perusilmaisuoima-  
naisuudet määrittyvät kameran tavasta käsitellä valoa, aikaa ja tilaa. Valokuvan ilmaisullisiksi ulottuvuuksiksi voidaan nimetä valo (suunta, väri, luonne), aika (hetkellisyys, hetken pysäyttäminen, ajattomuus, tuokio-kuva) ja tila (tilaillusio-  
n rakentuminen, perspektiiviulottuvuus, rajaukset kuvapinnalla, kuvaelementtien sommittelu).

Valokuvailmaisun perustekijät voidaan kameralähtöisesti ajatella kuuluvan edellä esitettyihin kolmeen peruselementtiryhmään. Kameralähtöisyys tarkoittaa kuvaajan tekemiä säätöjä: objektiivin aukon säädöillä määritellään valon määrää ja syväterävyyttä, sulkimen aikasäädöillä valotuksen pituutta ja tarkentamisella syväterävyyttä ja tilaillusioita. Ilmaisun perustekijät ovat havainnollistettavissa seuraavasti (Niemelä 1975, 53):



KUVIO 1 Valokuvailmaisun perustekijät Niemelän (1975) mukaan

Valotus, liike ja terävyys muodostavat fysikaalisen perustan kuvailmaisulle, joka voidaan nimetä vastaavasti *valon, ajan ja tilan* käsitteillä.

### 5.2.2 Valo ja väri

Valon määrää eli riittävää valotusta todellisuuden objektien kuvaamisessa säädellään kameran objektiivin aukolla ja kameran suljimen nopeudella. Näiden erilaiset yhdistelmät synnyttävät erilaisia lopputuloksia myös syväterävyydessä tai kuvatun hetken dynamiikassa. Valo muodostaa valokuvailmaisun perustan. Valolla on kuitenkin myös vahvat symboliset merkitykset, joita kuvaaja voi korostaa valon suunnan, määrän ja värin vaihteluilla. Valolla on tulkinnan näkökulmasta luonne.

Kuvatun objektin muoto ja ääriviivat erottavat kohteen taustasta ja auttavat tunnistamista. Vahva ja dramaattinen kuvaileva muoto saadaan silhuetista, profiilista ja varjoista. Varjolla voidaan toistaa kuvattua muotoa. Muodon korostamisessa keskeistä on sekä kuvaajan näkökulma että valaistuksen valinta, jolla erityisesti kohde voidaan kuvata korosteisesti. Valon ja varjojen rytmittelyillä kuvaaja voi korostaa, peittää tai paljastaa, rakentaa pääkohteen ja sen suhteen muihin kuvattuihin asioihin. Valolla on myös merkitystä tekstuurin, pintarakenteen kuvaamisessa: sivuvalo nostaa esiin pinnan rakenteen ja siihen suoraan tuleva valo latistaa ja silottaa.

Kuvatun kohteen muotoa tehostetaan sävygradientilla, asteittaisella sävyvuorokseilla. Värit ja sävyt korostavat tai rakentavat tunnelmaa, mutta myös itse valolähteen, kohteen tai heijastumien aiheuttamat värimuutokset vaikuttavat kohteen kokemiseen, kontrastikkuuteen tai harmonisuuteen (Langford 2000, 134-136). Sävyvastakohdat lisäävät kuvan kiinnostavuutta ja pääkohteen huomioarvoa (Setälä 1940, 449).



Kuvan mustavalkoisuus vahvistaa usein paradoksaalisesti valokuvan kokemista realistisena todellisuuden tallentajana. Kuvan mustavalkoinen sävyala on historiallisesti yhdistetty sekä dokumentaariseen valokuvaukseen, sen realismiin että taidevalokuvaukseen, erityisesti luovaan, yksilölliseen ilmaisuun.

Valolla on yhteys myös tilan kokemiseen. Ilmakehän valoapidättävä vaikutus synnyttää ns. ilmaperspektiivin: kaukana olevat asiat piirtyvät vaaleam-pina kuin lähellä olevat. Kameraoptiikka vaikuttaa perspektiivin voimakkuuteen kuvassa, mutta ilmaperspektiivi vaatii ”valokuvamaista näkemistä”, vaalean ja tumman sävyalan muutosten havaitsemisen todellisuudessa.

### 5.2.3 Valokuvan aika

Valokuvan tapa tehdä poikkileikkauksia ajasta on keskeinen ero muihin visuaalisiin esittämistapoihin. Elokuvalle ja teatteriesitykselle on omat aikajaksonsa, kestonsa. Kokonaisajan sisällä tapahtumien kerronta voi olla lineaarista, kerronnassa voi olla takautumia; aikarakenne voi olla limittäisiä tai samanaikaisia tapahtumia visualisoivaa kertomista, muistelua tai toiveita. Maalausta katseltaessa ei olla sidottu peräkkäisten kuvien jatkumoon; maalaus sisältää sekä kuvattun hetkellisyyden, kokemuksellisen ajattomuuden tai viipyilevän tunteen hetkestä että aistimuksen tekemisensä ajasta. Mitä mittavampi työ, sen voimakkaampi on kokemus työhön käytetystä ajasta.

Valokuvan katsomiskokemukseen kuuluu olennaisesti esteettinen etäisyys, lisäksi paatoksellinen suhtautuminen menneeseen voi häivyttää valokuvista niiden erityislaadun ja alkuperäiset tarkoitteet. Aika on ”suuri taiteilija”; se nostalgisoi menneen ja tarjoaa kuvaushetken katsottavaksi muussa ajassa ja tilassa. Valokuva voi näin korostaa ajan peruuttamatonta kulkua ja siihen liittyvää surumielisyyden sävyä (Sontag 1984, 26).

John Berger (1987, 76-77) korostaa valokuvan olevan epäjatkumo, aikaa viipaloiva käänös todellisuudesta. Tuota epäjatkumon shokkia katsoja täydentää lainaamalla kuvalle menneisyyttä ja tulevaisuutta. Hän rakentaa ajallista kestoa viittaamalla kuvan ulkopuoliseen todellisuuteen. Määritelmä korostaa toisaalta kuvaajan valtaa kuvaushetken valinnassa, toisaalta katsojan aktiivista roolia tulkinnassa. Katsojasta tulee kuvan täydentäjä: koska valokuvalla ajallisena poikkileikkauksena ei ole havaintotodellisuudessa vastinetta, se on muunnettava vastaamaan arkielämän kokemustapaa. Samalla Berger korostaa kuvan tarinaluonnetta, mikä ei kuitenkaan tarkoita lineaarista kielellistä tarinointia: kuva voi yksinkertaisesti herätellä jostain muistin saarekkeista kokemuksellisia vastaavuuksia, elämyksiä tai oivalluksia. ”Valokuvauksen muusa ei ole yksi muistin tyttäristä, vaan muisti itse” (emt., 91).

Roland Barthesin aikakäsitykset ovat moniulotteisia, kuvaajan ja katsojan roolia korostavia. Hänen lähtökohtansa on valokuvaaja Alexander Gardnerin ottama valokuva Lincolnin salamurhasta kuolemaantuomitusta Lewis Payneä vuodelta 1865. Katsoessaan tuota kuvaa Barthes toteaa kuvan olevan kaunis, kuten pojankin; tämä on kuvan studium, todettavissa oleva seikka. Mutta se, mihin Barthes kiinnittyy kuvaa katsoessaan, on punctum, eräänlainen pistokoh-ta: hän on kuoleva. Barthes lukee samanaikaisesti: näin on oleva ja näin on ol-

lut. Tai: hän on kuollut ja kuoleva. Barthesia järkyttää tämä tietoisuus kuvassa olevan henkilön tulevasta kuolemasta. Kokemuksellisesti jo tapahtunut katastrofi järkyttää. Barthesille kaikki valokuvat ovat tuollainen katastrofi. Valokuvaan rakentuu näin useita aikaulottuvuuksia: kuvaajalle kuvattu on (vielä) elossa, katsojalle hän on jo kuollut ja kuvassa hän on kuoleva (Barthes 1985, 102).

Elämyksellisen tulkinnan kannalta Barthesin ajatus on merkittävä: katsoessamme vanhaa valokuvaa tuntemattomista ihmisistä, voimme kuvitella heille menneisyyden ja kuvanottohetken jälkeisen tulevaisuuden kuolemaansa asti – oman arvomaailmamme ja humanisuutemme mukaisesti. Vaikka kuvattut henkilöt olisivat meille tuttuja, samat henkilökohtaisen arvomaailmamme mukaiset painotukset vaikuttavat suhtautumiseemme heidän elämäänsä. Tällainen tulkinta voi parhaassa tapauksessa pienentää valokuvan synnyttämää me-muut -erottelua: valokuvissa esiintyvät ihmiset ovat kerran olleet elossa, kokeneet samanlaisia tunteita kuin me kuvien katsojat. Valokuvatkin voivat opettaa inhimillisyyttä.

Graham Clarcken (1997, 24) mukaan valokuva kiinnittää ja pysäyttää hetken. Valotusaika on historiallisesti vaihdellut tunneista sekunnin murto-osiin, ja kameran sulkimen nopeus on tuonut oman lisänsä totuudellisuuden mytologiaan – sen tallentamiseen, mitä tietynä hetkenä tapahtui. Valokuva tarjoaa objektin piirtyvän jäljen, mutta vain koska se eristää, säilöö ja esittää hetken jatkumosta irrotettuna. Valokuva irrottaa tapahtuman historiasta; valokuvalla ei tässä mielessä ole ennen-jälkeen -ulottuvuutta. Valokuva esittää vain oman tekemisensä hetken (emt., 24). Valokuva sitoo siis aikaa, mutta on samalla itse aikaan sidottu. ”Tämä on ollut” -määritelmä ei kuvasta niinkään totuudellisuutta, vaan kuvan aikasidonnaisuutta. Valokuva vanhenevat ja kantavat omaa aikaansa mukanaan kuvattujen objektien ulkoisen olemuksen välityksellä, olivatpa ne sitten ihmisiä, tapahtumia, paikkoja tai esineitä.

Valokuvan aikaa pysäyttävää luonnetta pidetään itsestäänselvyyttenä välineen teknisen toimintaperiaatteen mukaisesti. Liike-epäterävyys ja kuvan epätarkkuus havaitaan kuitenkin puutteena, ja sillä on oma historiallinen selityksensä. Molemmat liittyvät maalaustaiteen perinteeseen: tarkkuus 1400-luvun italialaisessa maalaustaiteessa oli yhden tarkastelupisteen perspektiivin konventio, jolla pyrittiin todellisuuden – luonnon – täydelliseen imitointiin. Myös totuudellisuus syntyi hetkellisyydestä, ohikiitävän ajan tarkalla tallentamisella kuvaksi. Valokuvamainen näkeminen oli siis asenteena olemassa jo ennen kuin *valokuvan* pysyvyys – taistelu ajan ja valon kanssa – oli voitettu 1830-luvun loppupuolella (Schwarz 1987,105-106).

Jos valokuvan ylivoimaisuus muihin visuaalisiin luonnon esittämistapoihin verrattuna perustui ajatukselle, että valokuva antaa luonnolle mahdollisuuden tuottaa itseään uudelleen, tuo määritelmä tuotti myös pettymyksiä: varhainen valokuvauksen tekniikka esti nopeiden hetkien jäädyttämisen. Liikkeessä oleva luonto ei pystynytäkään tuottamaan itseään uudelleen (Weinberg 1989, 64). Tekniikoiden kehittyessä vahvistui jälleen ajatus siitä, että valokuva pystyy hallitsemaan ohikiitävän elämän aikaa sitomalla.

Valokuvan oikea tarkennus (terävyys) sekä hetken pysäytys ovat kuvan muotoseikkoja, jotka yhä toimivat hyvän valokuvan kriteereinä. Toisaalta liike-epäterävyys, epätarkkuus ja kaksoisvalotukset voidaan tulkinnallisesti ymmärtää metaforisena keinona kuvata ajan kulkua, aikakauden rauhattomuutta, ihmillisen tietouden suhteellisuutta tai yksilön katoavaisuutta ajan ankarassa kulussa.

Kun valokuva pirstoo aikaa ja rajaa kuvaamiaan objekteja, todellisuudessa havainto on jatkumo. Valokuva rakentaa konfliktin kuvatun tapahtuman ja sen ajallisen jatkumoluonteen väliin. Valokuva ei voi konfliktoida elokuvan tavoin nopeuttamalla tai hidastamalla liikettä, vain pysäyttämällä, jäädyttämällä sen. Tällainen ristiriita synnyttää uuden merkitysulottuvuuden katsojan mielessä. Katsoja joutuu täydentämään näkemäänsä kokonaisuudeksi vastaamaan kokemustaan ajassa lyhyesti tai pitkään etenevästä havaitsemisesta, hän joutuu ratkaisemaan valokuvan välineellisen representaatiotodellisuuden ja havaitsemansa todellisuuden välisen ristiriidan. Tuo kuvan kielen kääntäminen elämyksen ja tietoisuuden nimeämisen kautta todellisuuden havaitsemisen kielelle on kuvatulkinnan keskeinen piirre.

Samalla tavoin kuva rakentaa konflikteja muissakin muotoseikoissa: valokuvan väri, sävyt, rakeisuus ja rajaus voivat olla ristiriidassa sen kanssa, mitä tiedämme kokemuksestamme olevan olemassa. (Siippainen 1976, 21).

Paluu todellisuuteen konkretisoituu ensiksi kysymykseksi siitä, mitä kuvassa tapahtuu ja sitten tulkinnallisesti valokuvan tilanne kääntyy kielelliseksi tapahtuman ilmaukseksi (Flusser 1984, 25). Valokuvan ”hyvä tilanne” tulkitaan pitemmällä katsomisella tapahtumaksi, jolla ymmärretään olevan valokuvasta poiketen oma tapahtumisen aikansa, menneisyytensä ja tulevaisuutensa. Kuvalasta tulee tehostetun todellisuuden näytelmän kulissi, jossa tapahtuma muuntuu. Tulkinnessa tuo valokuvattu ja pysäytetty tilanne muuntuu vastaamaan todellisuuden kokemustamme: kuvan tilanne nimetään tapahtumaksi tai tekemiseksi ja katsoja kysyy, mitä tässä tapahtuu, mitä tässä tehdään. Kuvaa katsotaan aina esityksenä jostakin, jonkin tapahtumisena. Ihminen kuvassa ei vain ole, hän tekee jotain (Hietala 1993, 85).

Kuvanottohetki korostaa kuvaajan vaikutusta merkitysten syntyyn: kuvaaja valitsee kuvaushetken ja vaikuttaa siten siihen, millaisia esimerkiksi kuvattujen ihmisten ilmeet tai eleet ovat lopullisessa kuvassa. Kuvaajan valinta liittyy erityisesti katsekontaktiin. Kuvassa se vaikuttaa samalla tavoin kuin ihmisten välisessä kanssakäymisessä: se voi olla hetkellinen vilkaisu tai kulttuurisesti sanktioitu tuijotus; katse on toive, vaatimus, pyyntö tai vakuutus. Katseella joko osallistutaan tai vetäydytään kommunikatiivisesta tilanteesta.

Valokuvaaja ratkaisee myös kuvan synnyttämän liikevaikutelman voimakkuuden. Pitkään valotettu nopea liike muuntaa kuvatun objektin viivoiksi mitä lähempänä kuvattu kohde on. Jos kuvapinnalla on eri suuntiin tapahtuvaa liikettä, vaikutelma korostuu liikkeen dynamiikkana, ristiriitana, jännitteenä tai sekavuutena (Langford 2000, 137). Jos liikkuva kohde on mahdollista sijoittaa kuvapinnalla diagonaalisesti, liikkeen kokemus dynaamisena ja aggressiivisena korostuu.

Liikkeen kokeminen kuvassa on hyvinkin henkilökohtaista. Liikkeessä olevat kohteet muotoutuvat kuvassa tuntemattomiksi muodoiksi tai hahmoiksi, varsinkin lähellä oleva kohde tuntuu liikkuvan nopeammin kuin kuvapinnalla kauempana (ylempänä) oleva kohde. Rudolf Arnheim (1995,20-21) käyttää kuvatilaa hahmottamisessa kontrapunkti-termiä: kuvassa voi olla elementtien välistä vastakkaisuutta tai samankaltaisuutta, jotka tulkinnallisesti rakentuvat kuvapinnan kokonaisuudeksi.

Liikkeen voimakkuuden kokeminen on myös kulttuurista; tapamme lukea vasemmalta oikealle vaikuttaa myös kuvapinnalla: jos objektin liike tapahtuu samaan suuntaan, liikkeen jatkuvuus on luontevaa ja kevyttä. Lukusuuntaa vastaan tapahtuva liike koetaan raskaana ja energiaa vaativana. Vastaavasti voidaan liikkuvan objektin kokea olevan menossa tai tulossa (Setälä 1940, 453-454).

#### 5.2.4 Valokuvan tila

Kuvasommittelu, kuvan elementtien sijoittelun merkitys korostuu, koska valokuvan kaksiulotteiselle pinnalle on tallennettava illuusio kolmiulotteisesta todellisuudesta. Tilan tuntua rakennetaan ensinnäkin tarkennuksella. Linssin ominaisuuksien mukaan kuvan syvätarkkuus muodostuu tarkennuspisteestä eteenpäin ja taaksepäin – kolmasosa tarkennuspisteestä eteenpäin ja kaksi kolmasosaa tarkennus-pisteen taakse. Kuvan tarkkuus on myös yksi kuvaajan tekemiä perusvalintoja: tietyllä objektiivilla (polttoväli) ja himmentimen aukolla kuvaaja erottaa tarkastelemaansa kohteen taustasta tai sulauttaa sen siihen. Syvätarkkuus on erityisen valokuvamainen tapa tilailluusion rakentamisessa (Arnheim 1995, 9 ; Setälä 1940, 442).

Syvyysulottuvuutta kuvaan voidaan lisätä myös objektiivin valinnalla, kuvauspaikan valinnalla, kuvakulmalla ja valaistuksella. Mitä moniulotteisempi kuva, sen dynaamisempi ja kokemuksellisesti voimakkaampi valokuva syntyy.

Valokuvaaja Steven Shore (1998,52-53) korostaa tilailluusion syntyä eri tasotarkennuksilla. Kuvaaja tarkentaa ensin optisesti johonkin todellisuuden tasoon. Kuvalla on oma materiaallinen, kaksiulotteinen tasonsa, jossa sekä fyysiset että kemialliset tekijät määrittävät kuvan luonnetta representaationa: kuvan vedostusmateriaalin ominaisuudet vaikuttavat kuvan sävyalatoistoon ja värikylläisyyteen, mustumaan ja huipuvaloihin. Katse tarkentuu kuvatasoon ja liikkuu kuvaelementtien painotusten suunnassa. Kuvan reunat voivat toimia aktiivisesti, sulkien katseen kuvapinnan sisälle, tai passiivisesti, päästäen mielikuvat reunojen yli jatkamaan kuvan tilaa. Kun huomio tarkentuu ja hakeutuu toistamiseen johonkin kuvattuun elementtiin, mieli käsittelee yksityiskohtia, kehittää ja lisää omiaan. Tätä mielen tarkennusta Shore nimittää mentaalitasoksi, mikä ei suoraan vastaa katseen tarkentumista kuvatasoon. Mieli matkaa siis kuvasta mielikuvaksi (emt., 55).

Kun kolmiulotteinen todellisuus projisoidaan kuvana kaksiulotteiselle pinnalle, syntyy suhteita, joita ei ollut olemassa ennen valokuvan ottamista. Taka-alan ja etu-alan asiat asettuvat jännitteiseen vastakkaisuuteen, elementit

”kilpailevat” paikkansa mukaisesti kuvapinnalla. Tässä mielessä esimerkiksi kuvan etuala korostuu suhteessa taustaan, jännite rakentuu lähellä - kaukana - suhteeksi. Tällä on myös symbolista merkitystä, lähellä oleva koetaan kommunikatiivisesti tärkeämmäksi kuin kauempana oleva. Jokainen kuvaajan tarkastelupisteen tai kuvanottoaikan muutos tuottaa muutoksen myös kuvaelementtien suhteessa. Kuvaaja siis pikemminkin ratkaisee kuin sommittelee muuntaessaan todellisuutta kuvaksi (Shore 1998, 53).

Graham Clarke (1997,21-25) luokitaa valokuvan ilmaisullisia keinoja viitaten aluksi taidehistorialliseen perimään: valokuvan *koko* ja *rajaus* liittyvät laajempaan representaation estetiikkaan; maalaustaiteesta on valokuvaukseen iskostunut ajatus, että kuvavaikutus on suorassa suhteessa kuvan kokoon. Kuvatun tilan rajaamisella kontrolloidaan ja järjestetään havainnot. Rajaustermit tulevat maalaustaiteen käytännöistä: *landscape* (horisontaalinen raja, vaakakuva) ja *portrait* (vertikaalinen raja, pystykuva). Termeillä on myös sisällöllinen vastineensa: maisemakuva mielletään vaakakuvaksi, muotokuva pystykuvaksi.

Yksinkertaisimmillaan rajausta tarkoittaa kuvauspistettä, josta kameraetsin rajaa palasen todellisuutta. Rajausta voi kuitenkin olla myös aktiivisempaa havaittujen asioiden eli kuvaelementtien rajausta erotuksena kuvan reunojen sisällä tapahtuvasta elementtikehystämisestä, jolla rakennetaan suhteita kuvan pääasian, etualan ja taustan suhteen, erotetaan kohde muista elementeistä tai tietoisesti sulautetaan elementit keskenään.

Giovanni Battista della Porta kuvaili linssillä varustetun kameran vuonna 1589. Piirtäjät ja maalarit käyttivät kannettavaa camera obscuraa (tai camera lucida) tavoittaakseen perspektiivinäkymiä ja yksityiskohtia. Valokuvaajien aloittaessa kokeilujaan kuvan kiinnittämiseksi kameraa oli käytetty jo yli 200 vuotta, ja perinteisen taiteen käytännöt vaikuttivat heidänkin sommitteluunsa: pyöreä linssi tuottaa pyöreän kuvan, joka tummuu reunoja kohden, kun taas 1800-luvun alun kannettavassa camera obscurassa oli neliön tai suorakaiteen muotoinen lasi, joka näytti vain linssin piirtämän kuvan keskiosan (Snyder & Allen 1992, 292).

*Kuvapinnan muoto* (vaaka, pysty, neliö) sisältää tyhjänä peruspintanakin tilallisia jännitteitä, joiden perusta on todellisuuden ruumiillisessa kokemisessa; kuvan alaosa on vertauskuvallisesti raskas, tumma, kova ja kiinteä. Kuvassa alaosa ”kestä” enemmän kuin yläosa, joka vastaavasti koetaan ilmavana, vaaleana, ideoiden maailmana. Se mikä kuvassa on ylhäällä, painautuu myös alas päin. Ehkä binokulaarisesta katseestamme johtuen vaakamuoto tuntuu helpommalta katsella. Horisontaalirajausta korostaa horisontaalia liikettä ja erilaisia linjoja ja viivoja. Pystykuvassa on enemmän vetovoimaa; perustan vakautta on nyt vähemmän kuin vaakakuvassa ja tämä voi antaa kuvatulle kohteelle vakuuttavuutta. Myös pystylinjat ja viivat korostuvat. Tämä johtuu ainakin osittain vertailujen tekemisestä kuvan ylä- ja alareunan elementtien välillä. Pystykuvassa ei korostu vertailut oikean ja vasemman puoliskon välillä. (Langford 2000, 138-139; Setälä 1940, 461-465).

*Kuvapinnan alaosa* tulkitaan lähellä olevaksi *etualaksi*, yläosan koetaan olevan kauempana. Etualalla myös ”tapahtuu” nopeammin asioita. Etuala rajaa näkymän, myös reunoja käytetään aktiivisesti sulkemaan kuvapinnan ja kat-

seen (vrt. edellä Shore). Tällaisen rajaamisen (framing) tuntumisella miellyttävänä katsella voi hyvinkin olla pitkä perinne (Csikszentmihalyi 1998, 178): hyvin varhaisessa vaiheessa metsän reuna antoi turvapaikan tarkkailla edessä aukeavaa savannia ja mahdollista saalista. Tällainen ikaikainen turvallisuuden tuntu voi siten yhdistyä hyvin perustavanlaatuisella tavalla miellyttävyyteen myös nykyisissä kuvakokemuksissa.

Kameran suuntaaminen kohteeseen (alhaalta, ylhäältä, katseen korkeudelta) rakentaa kuvatilaan *kuvakulman* ja samalla näkökulman kuvattavaan asiaan. Kuvakulmalla valitaan olennainen tapahtumasta, mutta erityisesti sillä korostetaan sitä, miten kuvan katsoja asennoituu kuvattuun tapahtumaan tai ihmisiin. Tulkinnallisesti valokuva joko siirtää voiman kuvan katsojalle (valokuva ylhäältä alaspäin) tai kuva korostaa kuvatun merkittävyyttä (kuva alhaalta ylöspäin, kohti kohdetta). Kuvakulman vaikutus koetaan voimakkaasti kulttuuriseksi kuvan luennaksi (Kress & van Leeuwen 1998, 146). Tämän vertikaalisen lisäksi myös horisontaalinen kuvakulma tarjoaa samastumisen kohteen tai ulkopuolisen tarkkailijan asemaan (kuva otettu joko edestäpäin tai vähän kohteen sivusta) (emt., 140-143).

Valokuvan *tarkentamista* Clarke (1997, 22) korostaa kuvaajan valintaprosessina, jolla priorisoidaan merkityksiä. Valokuvan litteä pinta; kuvan luonne peittää valokuvan luonteen representaationa; kuva tarjoaa kolmiulotteisuuden illuusion "luonnostaan". Kuva kätkee tai hautaa pintaolemuksensa syvyyden illuusion ja aktuaalisen lupaukseensa. Lähempää katsominen ei tuota "enempää" näkemistä; katsomme aina vain pintaa, ei sisälle tilaan, vaan pinnan yli tai sen poikki.

Samaa pinnan yli tapahtuvaa tarkastelua korostaa myös Victor Burgin (1987, 152): kun pitkällinen valokuvan tarkastelu alkaa tuntua kiusaantuneesti kontrollin menettämislähtöiseltä kuvalle itselleen, se johtuu monokuläärisen objektiivin tavasta järjestää kuvatut asiat kuvapinnalle. Projisoimisen lainalaisuuksien mukaisesti kuvan kohteet asettuvat näkymän geometrisiksi osiksi kuvitellussa (valokuvan kuvittamassa kaksitasoisessa) suhteessa todellisuuteen. Kuvaelementit joutuvat kilpailemaan toisten elementtien kanssa samassa tasossa kuvapinnalla. Burginin mukaan tosiasiat kuitenkin dekonstruoivat tämän geometrisen tilasuhteen: silmä ei voi liikkua kuvatussa tilassa, se voi vain liikkua kuvapinnan yli reunoihin ja takaisin. Sommittelun keinoilla silmän liikkeet keskitetään pois reunoista, ja tällaisen sommittelun merkityksen Burgin näkee pitkitävän näkökulmamme (ja katseemme) kuvitteellista valtaa kuvaan.

Sommittelu on kuvaelementtien järjestämistä kuvatilassa. Kuvasommitteleminen viittaa kuvan elementtien keskinäisten suhteiden ratkaisemiseen rajatussa kuvatasossa. Sommitteluun liittyviä vastaavia termejä alan oppikirjoissa ovat esimerkiksi kuvan kompositio, rakentaminen ja kuvan organisointi (Langford 2000, 128). Nämä kuvaajan mahdollisuudet kuvaviestin tehostamiseksi liittyvät keskeisesti tilan-yläkäsittelyyn.

Toisin kuin esimerkiksi maalaustaiteessa, yksityiskohtien runsaus sitoo valokuvan todellisuuden transformaatioon kuvaksi. Valokuvaaja ei maalarin tavoin aina voi keskittyä vain oleellisiin seikkoihin ja jättää muut huomiotta. 1700-luku oli camera obscuran aikakautta, jolloin taiteilijat hyödynsivät camera

obscuran toistokykä yksityiskohtien tallentamisessa. Kiinteä tarkastelupiste, perspektiivioppi sekä elämän kaikkien pientenkin yksityiskohtien tallentaminen muodostivat sen asenteellisen ja toiminnallisen perustan, jota uusi keksintö, valokuva 1800-luvun puolessavälissä myös vahvisti (Schwarz 1987,99).

Todellisuuden yksityiskohtien runsaus oli myös se valokuvausta määrittelevä seikka, jota Szarkowski korosti modernin välineen ominaisuutena. Jos maalaukset tehdään, valokuvat perustuvat todellisuuden elementtien valintoihin. Szarkowskin lähtökohta oli erityisesti valokuvataiteessa, jonka formaalista määrittelyä erityisesti postmodernistisessä teoriamuodostuksessa on vastustettu. Mutta Szarkowski korosti valokuvan olemusta määritellessään kaikenlaiselle valokuvaamiselle yhteisiä piirteitä, jotka sisäänrakentuvat välineen ontologiaan. Nämä erityispiirteet ovat kohde (*The Thing Itself*), yksityiskohdat (*The Detail*), kehys (*The Frame*), aika (*Time*) ja näkökulma (*The Vantage Point*) (Szarkowski 1979, 206-212). Kuvaaja löytää kuvattavansa hajanaisista asioista ja viiheistä todellisuudesta – lukuunottamatta studiossa tietoisesti tehtyjä ja konstruoituja valokuvia. Kuvan elementit saavat vertauskuvallisen merkityksen:

”Selkeys ja tarkkuus jolla valokuva tallensi triviaalia osoitti että aihetta ei koskaan aikaisemmin oltu kunnolla nähty, että se itse asiassa ei ollutkaan triviaalia, vaan täynnä löytymättömiä merkityksiä. Jos valokuvia ei voi lukea tarinoina, ne voidaan lukea symboleina.”

Szarkowski 1979: 207-208

Patrick Maynard tuo esiin, kuinka ns. modernit klassikkokuvaajat korostivat yksityiskohtien merkitystä. *Ansel Adams, Paul Strand ja Edward Weston* löysivät yksityiskohtien toistokyvystä tiukasti valokuvamaisen esitystavan (Maynard 1997, 202), samalla kun he korostivat valokuvan kykyä toistaa hienovaraisetkin sävyalamuutokset. Valokuvalla ei ole sellaista puolueellisuutta (taiteilijan intenti) tai ”filtteriä” kuin muissa visuaalisissa esittämistavoissa. Huolellisestikin suunniteltuun valokuvaan voi tulla mukaan annos inhimillistä ylijäämää, satumanvaraisia yksityiskohtia. Ehkä valokuvan merkitys on siinä, että rajatessa todellisuutta se samalla tehostaa sitä; havainto on aina valikoivaa, mutta kameran tallentama näkymä ei valikoi samalla tavoin. Kuvasta saattaa työntyä merkittävästi esiin yksityiskohtia, joita muutoin ei havaittaisi.

Kaksiulotteisella pinnalla kuvaelementit ovat aina jossain suhteessa toisiinsa, ja vähemmän tärkeilläkin yksityiskohdilla on oma painoarvonsa. Koska valokuva ei suodata tai valikoi yksityiskohtia, kuvilla on aina Maynardin mukaan myös informatiivinen ulottuvuutensa. Useimmille kuvaajille tästä johtuva kuvien ominaisuus on toisteen tai hälyn lisääntyminen (*high degree of noise*). Satumanvaraiset yksityiskohdat ovat siten useimmiten huomiota hajottavia kuin erityisen kertovia (Maynard 1997, 210). Tämä valokuvan ominaisuus johtaa kuvasommittelun merkityksen painottumiseen. Vaikka usein ainoa sommittelullinen keino kuvaajalla on valita kuvauspiste, tarkastelukulma ja kuvan ottohetki, kuvaelementtien sijoittelu kuvapinnalle voi korostaa ja keskittää halutun asian esittämistä.

Erilaiset *linjat* toimivat katseen ohjaajina kuvapinnalla. Langford käyttää termiä *linear flow*, lineaarinen virta tai kulku, kuvaamaan eri etäisyyksillä olevi-

en objektien yhdistämistä ja muodon antamista kokonaisuudelle. Linjat eivät välttämättä ole sävyalojen reunoilta etsittäviä viivoja, vaan myös tietyt muodot muodostavat samansuuntaisia, vastakkaisia tai risteäviä linjoja kameran monokuläärisen, yhden tarkastelupisteen takia. Erilaiset linjat ohjaavat katsetta kuvapinnalla, sitovat ja suhteuttavat kuvattuja asioita toisiinsa. Silmä jatkaa muotojen tai hahmojen reunaviivoja kokonaisuuksiksi; syntyy kuvaa kannattava viivarytmi (Langford 2000, 142; Setälä 1940, 461).

Setälä kuvailee varsin yksiselitteisesti linjojen ja viivojen merkitystä kuva-vaikutelmissa. Vaakasuorat viivat korostavat tyyneyttä, rauhaa ja mietiskelevää tunnelmaa. Pystylinjat herättelevät kohottavan ja ylevyyden tunnelman. Suorat viivat synnyttävät yleensäkin voiman ja jyrkeyyden mielikuvia, kaaret antavat eloa ja vilkkautta kuvapinnalle. Viivasommittelun tai viivarytmin pitää muodostua yhteneväksi ja kokoavaksi. On vältettävä kuvan jakautumista useisiin irrallisiin osiin. Linjat ja viivat toimivat katseelle yhdistävinä tekijöinä kiinnostuskeskiöstä toiseen (Setälä 1940, 462).

Kuvan keskeinen kiinnostuksen kohde voidaan sijoittaa kuvapinnan voimakkaasiin huomioarvokohtiin: kuvapinnan sivujen jako kolmeen muodostaa neljä risteävää kohtaa, joilla on suuri huomioarvo. Kolmiosäännön lisäksi pääkohteen merkitys kasvaa myös, jos se rikkoo jonkin vahvan viivarytmin tai toistaisen muodon. Taidehistoriallista perintöä on myös kultaisen leikkauksen korostaminen kuvasommittelussa. Sen vaikutus on ”luonnollisen tuntuinen”, harmoninen (Langford 2000, 144).

Plastisen sommittelun peruselementtejä käyttäen kuvan ideaa tehostetaan *rytmin, tasapainon ja jännitteiden* käsitteillä. Aihetta luonnehtiva näkemys perustuu sekä muotoihin että aiheen sisäiseen olemukseen, sen arvoon (Setälä 1940, 446). Arnheim vertaa kuvaelementtien merkitystä musiikin kontrapunkti-termiin. Valokuvan elementtien välinen jännite voi olla toisiaan täydentävää vastakohtaisuutta sekä samankaltaisuutta, joka yhdistää vastakohtat. Vastakohtaisuus synnyttää jännitteitä: musiikissa kontrapunkti viittaa yhden melodian sijasta moniin melodialinjoihin, jotka rakentavat vastakkaisuuksien kautta harmonisen kokonaisuuden (Arnheim 1995, 9-12).

*Rytmi* viittaa elementtien toistoon kuvapinnalla, samankaltaisuuksien hahmottamista kuvaelementeistä. Aiheen, kuvauspisteen valinta ja kohteiden kehystäminen jakavat kuva-alaa erilaisiin sävyjen, värien ja yksityiskohtien alueisiin. Kuvaelementtien harmoninen tai dynaaminen tasapaino on seurausta yleensä kuvattavien kohteiden omista muodoista ja suhteista, mutta myös kuvan rajaamisesta, joka luonnollisesti vaikuttaa sävyjen, muotojen, toistuvien ja samankaltaisten elementtien sijoittumiseen ja suhteisiin kuvapinnalla (Langford 2000, 141-146). Keskeishorisonttilinja jakaa kuvan samankaltaisiin osiin, ja symmetrialla voidaan tietysti korostaa ja keskittää pääkohteen korostumista. Elementtien tasapaino voi olla symmetristä ja staattista tai kuva voi tasapainotua jännitteisesti kuvan reunojen sisällä, esimerkiksi iso ja tumma suhteutuu toisen kuvareunan pieneen ja vaaleaan elementtiin.

Eräs kuvatilaan liittyvä ratkaisu on myös kuvattujen objektien *koko*, suhde toisiin tai taustaan. Esimerkiksi kuvatun henkilön koko valokuvassa tulkitaan sosiaalisen kanssakäymisen opettamalla tavalla (Kress ja Leeuwen 1998, 130-



131). Koolla on psykologista merkitystä. Ihmisen ja ympäristön suhde korostuu yleiskuvassa, samalla se myös etäännyttää. Kuvassa havaitaan ihminen yleensä, eikä kommunikaatioyhteyttä hänen kanssaan synny. Lähikuva on dynaamisempi, intiimimpi: mitä lähempänä ihminen meitä on, sitä henkilökohtaisemmaksi käy myös kommunikointi. Kuvattavan asian *koko* suhteessa muihin elementteihin suuntaa huomiota, priorisoi suhteita sekä henkilöitä kuvattaessa asemoi katsojan todellisuutta vastaavaan tilanteeseen: suhde kuvattuun henkilöön tulkitaan kahdenkeskisen viestinnän mukaisesti vaihtoehtoisesti intiimiksi, henkilökohtaiseksi, sosiaalseksi tai julkiseksi. Vaihtoehto riippuu henkilön koosta kuvassa (erikoislähikuvasta yleiskuvaan) ja katsekontaktista.

### 5.3 Sanoista teoiksi: kohti valokuvan tulkintaa

Valokuvan todellisuuteen sitoutuva luonne johtaa kahteen tarkastelukulmaan: valokuva todellisuuden jäljentäjänä, luontoon kuuluvana, toisaalta valokuva kuvaajan ilmaisuna ja tulkittavana kulttuurisena tuotteena. Sama kahtiajako näkyi edellä valokuvauksen määrittelyissä, joissa se havainnollistui joko luonto- tai kulttuurisuhteena, tosiasioden ja tunteiden korostamisena sekä valokuvaajan roolin tarkastelemisena joko ulkopuolisena tarkkailijana tai kokijana.

Laajempaa valokuvan olemuksen tarkastelua etsin modernismin, formalismin tai essentialismin käsitteillä määritellyn valokuvauksen olemuksesta. Kritiikkinä näille korostui postmoderni kontekstuaalisuus, valokuvan olemuksen muotoutuminen aina erilaisten valokuvan käyttöyhteyksien mukaan. Valokuvatulkinnan olemukseen kuului myös visuaalisen ja sanallisen esittämisen erojen selvittely. Valokuvatulkinnan kannalta olennaista on, että sanallinen tulkinta on peräkkäisten elementtien ymmärtämistä kokonaisuutena, visuaalisen viestin tulkinta on kokonaisvaltaista, elementtien samanaikaisuuden esiintymisen ymmärtämistä. Valokuva nähdään kokonaisuutena, eikä sen elementtien ”lukujärjestystä” ole kovinkaan tarkkaan ennalta määritelty. Valokuvaaja voi muotokielen hallinnalla korostaa tärkeinä pitämiään asioita ja siten ohjata merkitysten muodostumista.

Aloitin tutkimukseni kahdella lainauksella; toisessa Walter Benjamin korostaa valokuvaajan omaa kuvanlukutaitoa, toisessa Roland Barthes haluaa keskittyä tiukan tieteellisen analysoinnin sijaan vapaaseen tunteenomaiseen valokuvien tutkimiseen. Nuo kaksi toteamusta kulkevat tämän tutkimuksen läpi valokuvaajan toimien merkitysten korostumisena, valokuvan rakenneelementtien tulkinnallisen merkityksen elämyksellisenä esiintuomisena sekä valokuvan tulkintojen sitoutumisena valokuvan esittämisen- ja tarkastelu-ympäristöihin. Ne johtavat tässä tutkimuksessa kahdenlaiseen tarkasteluun: valokuvan muotoseikkojen, valon, ajan ja tilan merkitysten esiintuomiseen sekä valokuvan sisältöjen tulkinnan kontekstuaalisuutta selvittelevään havainnointiin ja teoretisointiin. Valokuvan olemuksen teoreettinen tarkastelu johtaa edelleen miettimään modernismin muotoseikkoja ja postmodernismin kontekstuaalisuutta korostavien määrittelyjen yhdistämistä: valokuvan sommittelulliset ele-

mentit ovat tärkeitä olemusta määriteltäessä, mutta olemuksen muotoutumiseen kuuluu myös kontekstuaalisuus, valokuvan merkityksen määräytyminen esittämisen- ja katsomistilanteista. Näiden tarkastelujen ajatukselliseen selkiyttämiseen käytän kahdesta eri aineistosta esiinnostamiani havaintolauseita.

Tutkimustehtäväni tarkentuu siis kahtaalle: valokuvan tulkinnallinen luonne määrittyy sekä muotoseikoista, valokuvan rakenne-elementeistä ja niiden sommittelusta kuvapinnalla sekä valokuvatulkinnan kontekstuaalisuudesta: tulkintojen paikasta ja tulkintatilanteista.

Benjaminin ja Barthesin opastamana tulkinta rakentuu tietoiselle erittelylle, mutta nostaa esille myös kokonaisvaltaisemman, elämyksellisen suhtautumisen valokuvan sisältöihin. Valokuva voidaan ”repiä”, ja siitä repeytymästä mahdollistuu uudenlainen tulkinnallinen näkemys ja suhde valokuvaan.

## 6 KAKSI VALOKUVAA PÄÄSYKOETILANTEESSA

### 6.1 Pääsykoetestit tutkimusaineistoina

Valokuvatulkinnan teoretisoinnin selkiyttäjinä tässä tutkimuksessa toimivat Jyväskylän ammattikorkeakoulun kulttuurialan viestinnän koulutusohjelman pääsykokeiden kuvaosiot, jotka suunnittelin ja toteutin vuosina 2002 ja 2003.

Pääsykokeisiin kutsuttiin ennakkotehtävien perusteella. Vuoden 2002 pääsykoetilaisuudessa oli aluksi tunnin mittainen kaksiosainen kuvatesti, joissa piti kirjoittaa esitetyn valokuvan kuvaelementtien vaikutuksista valokuvan sisältöön ja valokuvasta tarina. Vuoden 2003 pääsykoetilanteessa piti kirjallisesti perustella erilaisia mahdollisia käyttöyhteyksiä yhdelle valokuvalle ja kirjoittaa valokuvaan liittyvä tarina.

Vuoden 2002 pääsykoetesteillä haluttiin korostaa valokuvan analysoimisen ja erityisesti valokuvan rakenne-elementtien merkitysten ymmärtämisen tärkeyttä valokuvan sisällöllisten viestien välittämisessä. Vuoden 2003 kuvatesti korosti valokuvan käyttöä eri yhteyksissä. Kun vastaajilta pyydettiin perusteluja valokuvan käyttöille, sillä haluttiin korostaa koulutukseen haluaville valokuvan valintojen tärkeyttä visuaalisia viestejä suunniteltaessa.

Testien toisessa osassa kartoitettiin hakijoiden kykyä jäsentää valokuva kirjalliseksi kertomukseksi. Erityistä merkitystä oli luovalla ja omaperäisellä näkökulmalla sekä kirjallisen ilmaisun selkeydellä. Tässä tutkimuksessa tarkastelen pääsykoetestien ensimmäisiä osia, valokuvan rakenne-elementtien merkityksiä sekä valokuvalle esitettyjä käyttöyhteyksiä ja niiden perusteluja. Pääsykoetehtävät ovat liitteissä 1 ja 2.

Vastauslomakkeissa kysyttiin lupa vastausten tutkimuskäyttöön. Vuonna 2002 näitä vastauksia oli 75 kpl (naisia 54, miehiä 21) ja vuonna 2003 79 kpl (naisia 37, miehiä 42). Vuonna 2002 ilman mainintaa tutkimuskäytöstä tai käytön kieltäviä vastauksia oli 11 kpl (4 naista ja 7 miestä), ja vuonna 2003 9 kpl (4 naista ja 5 miestä).

TAULUKKO 1 Pääsykoetesteissä luvan antaneiden vastaajien määrät syntymävuoden mukaan (N=naiset, M=miehet)

syntymävuosi	pääsykoetestit			
	2002		2003	
	N	M	N	M
1966	1			
1968				1
1971	1			
1973		1		1
1974	1	1		
1975	1			
1976	1			
1977	5	1		1
1978	1			2
1979	2	1		1
1980	7	7	3	4
1981	13	1	7	9
1982	10	4	5	8
1983	11	5	13	7
1984			9	8
	54	21	37	42

Kuvatestien lisäksi pääsykokeiden muut osat olivat ryhmähaastattelut sekä lyhyet yksilöhaastattelut, joissa koulutukseen pyrkivät esittelivät ennakkotehtävnsä sekä vastailivat haastattelijoiden (2 yhdessä) tekemiin kysymyksiin, joilla kartoitettiin viestintäalan tuntemusta ja hakijoiden yleistä motivoituneisuutta alalle. Kuvatestit (kuvaosio ja tarinaosio) arvioitiin ja pisteytettiin 1-15; lopullinen arvio koko tästä osuudesta ilmoitettiin keskiarvona. Yksilöhaastattelut pisteytettiin niin ikään 1-15, ryhmähaastattelussa pisteitä jaettiin 1-10.

Vuoden 2002 pääsykoetestissä tehtävä ja valokuva olivat erillisinä monisteina; värillisen valokuvan koko oli 19 cm x 12,5 cm. Vuonna 2003 tehtävä ja valokuva olivat niin ikään erillisiä monisteita; värivalokuvan koko oli 25,5 cm x 17 cm. Kumpikin vastaus kirjoitettiin erilliselle A4-ruutupaperille, jonka yläreunaan oli painettu vielä osion kysymys sekä rastitettava kohta, jolla vastaaja joko antoi luvan tai kielsi vastauksensa käytön tutkimusmateriaalina. Valokuvat ovat omia valokuviani.

Vuoden 2002 pääsykoetestin valokuvaa (Liite 1) voisi pitää dokumenttina pienen perheen vapunvietosta vuonna 1983. Kamera kulki kaikenlaisissa tapahtumissa aina mukana, ja aika ajoin se kääntyi esikoiseen, Ottoon, joka nopeasti tottui kameran läsnäoloon. Lapsen ja ympäristön dokumentointiani sävytti voimakas henkilökohtainen näkemys tai mielikuva: itselleni tuntui läheisimmältä tavalta valita kohteita, jotka virittivät sekä surrealistista että unenomaista tilantunnetta – joko autioina horisontaalisina kenttinä tai osana ihmisen rakentamaa maisemaa, jossa ihmiset olivat vain merkkejä, useimmiten kasvottomia tai ympäristön osaksi kaksoivalotettuja.

Kuvan sommittelu on sattumaa, jonka merkitystä olen korostanut erityisesti ohikiitävien tapahtumien kuvaamisessa: kuvaustilanne ei ole miettimistä varten, vaan silmä, käsi ja sydän toimivat samanaikaisesti. Nopean tilanteen kuvaamisessa ei ennätä huomioda kaikkia tekijöitä, vaan vasta kehittyistä ne-

gatiiveista vedostettujen pinnakkaisarkkien tarkastelussa kuva lopulta ”löytyy”.

Tätä kuvaa on käytetty käsinväritettynä taidenäyttelyssä – tosin kokonaisuus sisältää myös tietokoneen rikkoutuneita ja kuluneita ”joystickejä”, jotka näyttelytilassa on aseteltu kuvan alapuolelle, niin että johdot kulkevat kuvan taakse näkymättömiin. Teoksen nimi *Ilotikku* viittaa toisaalta pojan, Oton, värikkääseen vappuhyrrään ja joystickeihin, toisaalta ironisesti Oton ilmeen, pyhähtyneen hetken ja tilanteen surkuhupaisaan kokonaisuuteen.

Kuvaa vedostaessani olin koko ajan sitä mieltä, että tämän kuvan merkitys on siinä, että se synnyttää ajatuksia suomalaisesta vappu”riehasta”, joka on kovin suhteellista. Säännönmukaisesti riehasa on kylmää, palellaan kevätvaatteissa. Kuvan herättämät tunteet pojan yksinäisyydestä, hylkäämisestä, eksymisestä ja jopa heitteillejätöstä synnyttävät nyt käänteisen barthesilaisen aikatumemuksen: kuvaajana tunnen syyllisyyttä Oton ankeasta vapunvietosta vuonna 1983!

Oman elämän tutkiminen kuvaa katsoessa korostaa ainakin sitä, että ensimmäistä lasta sekä kuvattiin että kuljetettiin mitä erilaisimmissa tapahtumissa. Nuori aviopari oli energinen ja jaksava, eikä lasta todellakaan jätetty heitteille, vaikka kuvan katsoja voi miettiäkin, missä vanhemmat ovat. Nuori pari oli vähään tyytyväinen; 80-luvun alussa maailman kaoottisuus oli omalta osalta hallinnassa. Aika ajoin ajatukset laajenivat maailmanpoliittisiin rauhattomuuksiin, ja huoli lapsen tulevaisuudesta otti hetkeksi vallan myös kuvaajasta.

Kolkko ja kylmä tunnelma kuvassa rakentuu osittain valikoivan värityksen seurauksena. Keltainen ja sininen ovat värejä, joita olen käyttänyt runsaamminkin mustavalkoisten kuvien värittämisessä. Murrettuina sävyinä ne korostavat alkuperäistä sisällön synnyttämää tunnelmaa, mikä aina on kuvan lähtökohta. Tunnelma korostuu kuvassa sommittelun vaikutuksesta: päähenkilö on luonnollisesti Otto, kuvan keskellä, kylmän tuulen puhalluksessa silmät kiinni.

Tämän kuvan jännitteet syntyvät kuvan elementtien vastakkainasettelusta: toisaalta pieni poika vappuhyrrän kanssa tivolissa, toisaalta kolkko ympäristö, ohimenevät ihmiset ja pojan sivuttainen katse. Lämmin ja kylmä, pieni ja iso, hupaisa ja surkuhupaisa. Suomalais-kansallista kevään viettoa? Vastakkaisuuksia kuvasta kyllä tavoittaa, mutta en itsekään pysty purkamaan kuvan jännitteitä tätä enempää; jotain selittämätöntä jää virittämään lisämerkityksiä ja henkilökohtaisia mielleyhtymiä. Ehkä se juuri onkin valokuvan tarkoitus. Ehkä valokuva voi toimiakin vain virittäjänä – kuvat on aina itse koettava.

Vuoden 2003 pääsykoetestin valokuva (Liite 2) on kuvattu värinegatiiville Kyproksella lokakuussa 2002. Kun otin kuvaa, en ajatellut erityisesti kuvan sommittelua. Näin joulukuusen ja sen virittämä kontrasti muuhun kuumaan ja kesäiseen maisemaan oli ylipääsemättömän houkutteleva. Bussissa istuvaa tyttöä en kuvaustilanteessa edes huomannut. Sattuma astui kuvaan mukaan.

En ole ajatellut tätä valokuvaa mihinkään tiettyyn käyttöön. Kuva on otettu perheen lomamatkalla, mutta se ei erityisemmin liittynyt mihinkään perheen loman erityistilanteeseen matkalla, ei hauskaan yhdessäoloon tai kauniiseen maisemaan. Valokuva alkoi kuitenkin –monen muun kuvan tavoin – vaatia tar-

kempaa katsomista ajan myötä. Se ikään kuin kypsyi valmiiksi kuvaksi vähitellen negatiivitaskussa. Voi olla, että eri aikoina ja erilaisissa mielentiloissa kiinnittää huomiotaan erilaisiin seikkoihin: negatiivista esiin nousevien yksityiskohtien runsauteen, esineisiin, ihmisiin, valoisuuteen, varjoihin, hetken pysäyttämiseen, sommitteluun.

Kuvan merkitystä en näissä tarkasteluvaiheissa mieti. Vedoksen tai tuloksen tarkastelussakin merkitys ei konkretisoidu useinkaan sanoiksi, vain silmät tutkivat kuvapintaa, jokin selittämätön pitää katseen kuvassa. Minulle valokuva esittää aina myös sitä, mikä ei ole kuvassa; kuva välittää päämerkityksensä luettelomaisesti osoittamalla, mutta virittää samalla lisä- ja sivumerkitysten joukon. Kun valokuvaa katsoo pitkään, se alkaa nostaa kokemusten ja muistojen varastoista henkilökohtaisia mielikuvia, tarkasteltavaa valokuvaa vastaavia kuvallisia tilanteita, konkreettisia muistoja esineistä, tunnetiloja ja ruumiin muistoja.

Bussimatkan kuva tuo minulle voimakkaasti mieleen bussin katosta roikuvan, vaaleanruskean ja vähän nihkeän rannelenkin, johon työnsin oikean käteni seisoessani ensin bussin käytävällä. Matkustajien tullessa ja mennessä löysin matkan aikana istumapaikan kuvassa olevan tytön takaa. Olin jo havainnut istuimen kohdalla mielenkiintoisesti säröilevän ikkunan. Kun joulukuusi ilmestyi vähitellen näkyviin kauppakeskuksen pihalla ja kun bussi hiljensi sopivasti vauhtiaan, otin tietysti valokuvan. Edessä istuvan tyttö kääntyi katsomaan valokuvaavaa turistia, mutta keskityin joulukuuseen. Ikkunankin olin jo unohtanut.

Vuosien myötä on vahvistunut ajatus, että kohde valitsee kuvaajansa, kun tietoinen mieli ei ole kritisoidussa, arvioimassa ja arvottamassa mahdollista kuvaamisen kohdetta. Kun kuva "tulee esiin", se on vangittava kuvaksi. Valokuvaajan kokemus opettaa myös tarkastelemaan todellisuutta valokuvamaisesti, näkemään sen rajattuna. Kokemus opettaa nopeaa sommittelua, horisontaalista ja vertikaalista kuvaelementtien tarkkailua. Valokuvaaminen on kaksiulotteista sommittelua ja rajausta hyödyntävänä hyvin geometrista konstruointia.

Ajan myötä omat valokuvani ovat alkaneet tarkentua myös sisälle kuvaan, niistä rakentuu kerroksia ja kuvaelementtien päällekkäisyyksiä. Tilan kaksiulotteinen käsite, lineaarinen perspektiivi ja ajan poikkileikkaukset hetken pysäyttämiseksi ovat alkaneet menettää asemiaan ainoana valokuvan olemusta määrittävinä tekijöinä. Valokuvailmaisun määrittelemisen valon, ajan ja tilan määreillä saa rinnalleen yhä voimakkaimmin niiden murtamisen ja ylittämisen kohti sellaista todellisuuden havaitsemista, joka on satunnainen, pysäyttämätön, epä-tarkka ja joskus valolla häikäisty. Valokuva alkaa edustaa omaa todellisuuden kokemustani.

## 6.2 Valokuvan muoto sisällön rakentajana

### 6.2.1 Tilan rakenne-elementtien kokeminen

Luvussa 5 eriteltyt valokuvan muotoseikat konkretisoituvat vuoden 2002 pääsykoeaineistossa kysymykseksi valokuvan rakenteesta ja sen vaikutuksista valokuvan sisältöön. Rakenne-elementit ja niiden merkitykset jakautuvat aineistossa seuraavasti:

TAULUKKO 2 Vuoden 2002 pääsykoetestin valokuvan rakenne-elementtien maininnat (N=naiset, M=miehet)

	N	M
kuvan päähenkilö, sijainti keskellä tai etualalla	54	21
muut ihmiset suhteessa päähenkilöön	21	11
kulkusuunnat, liikkeen suunta	36	6
taustaelementit	40	17
päähenkilön ilme, katse, suunta	24	12
kuvakulma	19	11
rajaus	11	6
värit, valoisuus	43	12

Valokuvan merkitysten muodostumisessa tunnistetaan ensin pääkohde (useimmiten päähenkilö), sitten muut henkilöt, päähenkilön suhde ympärisöön, taustatekijät ja niiden suhde tärkeinä koettuihin elementteihin, liikkeiden suunnat (tässä muiden henkilöiden kulkusuunnat), kuvakulmat ja rajaukset sekä valoelementistä lähinnä värit (myös valikoiva väritys, mustavalkoisuus, yleinen valoisuus tai valon puute jne.). Valokuvan elementtien analysointi ei etene missään erityisessä järjestyksessä, vaan katse pikemminkin kulkee edestakaisin ja merkityksiä muodostuu vähitellen, kun katse palaa jo nähtyyn yhä uudestaan.

Tilan kokemista ja sen tulkintaa muovaavat valokuvan rakenne-elementit ovat valokuvan muoto, päähenkilön ja muiden henkilöiden suhde, elementtien sijoittelu, rajaus, kuvakulma ja perspektiivi, linjat ja katseiden suunnat. Vastauksista löytyvät myös valoon ja väriin liittyvät elementit, kuten myös aikaan ja liikkeeseen liittyvät rakenteelliset tekijät. Tarkastelen näitä kolmea valokuvan muotokielen pääryhmää jokaista erikseen.

Kaikissa vastauksissa (N=75 kpl) mainittiin valokuvan päähenkilö, joka oli "lapsi" (55 vastausta; myös pikku lapsi, nuori lapsi, lapsonen, pikkuihminen), "poika" (15), mutta myös "tyttö" (4) tai "poika/tyttö" (1). Sukupuolen "oikeaa" määrittelyä tärkeämmäksi nousee kuitenkin lapsen suhde aikuisiin, jota vahvistaa päähenkilön sijoittuminen valokuvan keskelle:

Kuva on sommiteltu siten, että pieni poika/tyttö on sijoitettu kuvan keskelle. Keski-kohtaan sijoittaminen antaa keskeisen roolin, sillä huomio kiinnittyy juuri häneen.

Keskeistä asemaa korostavat vielä kulkusuunnasta poispäin olevat molempien puolien henkilöt.

Tässä kuvassa sen päähenkilö on sijoitettu keskelle, jolloin katsojan silmä erottaa hänet ensimmäisenä. Muut ihmiset ovat hieman kauempana ja täten arvottomampia kuvan summassa. Tausta luo kuvan henkilöille tarinan ja ympäristön. Taustalla oleva sirkus antaa vihiä päähenkilön tarinaan.

Valokuvan rakentuminen keskellä olevan päähenkilön ja muiden henkilöiden väliseksi suhteeksi on kuvatulkinnan lähtökohta, mikä määrittää sisällön tulkintaa: pojan yksinäisyys korostuu. Keskeissommittelu voi korostaa tai häiritä asetelmallisuudellaan merkityksenantoa.

Kuvan rakenne vie kaiken ilon tapahtumasta. Näyttää kun kellään kuvan henkilöistä ei olisi hauskaa, vaikka tilanteen pitäisi olla.

Kuvaa olisi voinut tehostaa ottamalla kuva siten, että poika olisi kuvan keskellä ja kauempaa olisi saatu vaikutelma eksyneestä pojasta. Alhaalta olisi ollut suurempi vaikutus.

Jos kuva olisi ollut värikkäämpi, ihmiset olisivat nauraneet sekä heitä olisi ollut enemmän ja aurinko olisi paistanut niin koko kuvan rakenne olisi muuttunut.

Valokuvalta odotetaan viestinnällistä selkeyttä, jota kuvaaja voi tehostaa valinnoillaan. Mutta silti katsojaa kalvaa epäily tulkinnan hajoamisesta, oikeudellisuudesta ja luotettavuudesta. Elementtien suhteita muuttamalla tai jopa rajamalla niitä pois kuvasta päästäisiin sellaiseen tunnelmaan, joka olisi kevyempi, hauskempi ja iloisempikin kuin nykyinen, vähän ahdistava kuva. Mutta silloin oltaisiinkin jo aivan toisessa kuvassa:

Jos reunoilla olevat ihmiset olisi rajattu pois, kuvasta tulisi huomattavasti iloisempi mielikuva. Silloin kuva olisi värikkäämpi, eikä lapsi näyttäisi niin yksinäiseltä.

Kuvan on selvästi ottanut amatööri. Kuvan kertovan sisällön ymmärtäisi helpommin jos oltaisiin kuvattu esimerkiksi karusellissa istuva jäätelöä nauraen syövää poikaa. Lisäksi tätä kuvaa peittää puoleenväliin asti ulottuva sorainen maa. Kuva on kuitenkin helppo tulkita, sillä kuvan rakenteesta on helppo löytää kuvan idea tai kertova sisältö: Lapsi huvipuistossa. Ja vaikka kuva onkin amatöörin ottama, on pojan ilme vailla vertaa. Silmät ummessa hän luulee uneksivansa.

On totta, että valokuvan rakenne olisi muuttunut sisältöä valikoimalla, mutta tuloksena olisi ollut kokonaan toinen valokuva. Ehkä valokuvan haikeus, pienen pojan pysähtynyt hetki ei olekaan miellyttävää tarkasteltavaa, ja siksi kuvaa pitäisi muuttaa. Sellainen voi tuntua paremmalta vaihtoehdolta kuin tarkasteltava synkki ja apea tivolinäkömää:

Kuvan rakenne on mielestäni hyvin huono. Jos paikkana on tivoli tai jonkinlainen huvipuisto niin tummat värit, ilma, ihmisten pukeutuminen ei anna paikasta todellista kuvaa. Yleensä huvipuisto herättää iloisia, hauskoja ja lämpimiä ajatuksia. Kun taas nyt hyvin synkkiä tuntemuksia.

Tällaisen tivolivalokuvan ilmeinen tylsyys ja pojan korostettu apeus voi herättää myös epäilyjä valokuvaajan tarkoituspäätä kohtaan. Jos valokuvaa tarkastellaan vain todellisuuden objektien kopiona, voi mielikuvitukseen ja tunteisiin



pohjautuva tulkinta jäädä taka-alalle. Lopulta koko valokuvan tarinaluonne on vaarassa mitätöityä:

Olisi hyvä, jos kuva kertoisi tarkoitetun sanomansa suoraan, niin ettei asiasta jäisi epäselviä ajatuksia ja tuntemuksia. Värien tulisi olla totuudenmukaiset. Sommittelun selvää. Jos kohde ei ole ns. valmis, niin kuva voi valehdella. Mistä me voimme tietää miten hauskaa hänellä onkaan ollut tivolissa, jos oletetaan että kuvassa on tivoli, tausta viittaa siihen. Mutta sekin voi valehdella. Kyse voi olla vaikka maatalousnäytelystä.

Kuvan muodolla on merkityksiä ohjaava funktio. Vaakasuoralla ja pystysuoralta muodolla on omat merkitysulottuvuutensa; vaikutelmat ulottuvat vaakaku-  
van rauhallisuudesta pystyku-  
van dynamiikkaan. Pystykuva tuottaa herkemmin kuvaelementtien vertailuja pysty akselin suunnassa: kuvan alaosaan vertailaan yläosaan tai elementtien päällekkäisyyteen kiinnitetään huomiota (Langford 2000,139). Muodon eksakti määrittely saattaa hieman horjua, mutta merkitys tulee kuitenkin esiin:

Analysoitava kuva on värillinen valokuva, joka on poikittain. Kuvan etualalla on nuori lapsi, jonka molemmilla puolilla on huomattavasti vanhempia ihmisiä. Kuvan taustalla on myöskin ihmisiä, joista osa on aikuisia ja osa on lapsia. Kuva on kokokuva.

Kuva on vaakamuotoinen, ja se välittää enemmän tietoa tilan koosta kuin pystykuva. Kuvassa pikkupoika näyttää siis yksinäiseltä isolla huvipuistoalueella.

Kuva on vaakatasossa otettu yleiskuva, joka on hyvin staattinen, rauhallinen.

Jos vaakakuva korostaa rauhallisuutta, pysähtyneisyyttä tai tilaa ja elementtien keskeistä tai syrjäistä asemaa, rakentaa pystykuva heti dynamiikkaa. Kuvapinnan jakautumisella pystysuunnassa osiin on kuvan päähenkilöä korostava merkitys:

Kuva olisi ihan erinäköinen, jos se olisi pystykuva ja siinä olisi enemmän kirkkaita värejä.

Kuva jakautuu selvästi kolmeen osaan pystysuunnassa. Kuvan laidoilla olevat alueet kertovat välinpitämättömyydestä, vieraista henkilöistä, jotka lisäävät kuvan haikeaa tunnelmaa.

Eräs rakenteellinen tekijä on etuala. Yleensä kuvahavainto yhdestä tarkastelu-  
pisteestä korostaa kuvan etualan merkitystä. Kun kuvassa on hyödynnetty etu-  
alaa, siihen sommitellut asiat tuntuvaan olevan lähinnä katsojaa samalla kun  
niiden merkitys kasvaa ja niistä tulee kuvan pääasia. Toisaalta kuvassa tehdään  
jatkuvaan vertailua ala- ja yläosan välillä sekä suhteutetaan kauempana olevaa  
lähempänä koettua olevaan etualaan. Vertailu ei välttämättä ole tietoista, vaan  
kyse voi olla pelkästään silmän kuvapintaa läpikäyvästä edestakaisesta liik-  
keestä, jossa tärkeiksi koettuihin asioihin palataan yhä uudestaan.

Myös arkielämän visuaalinen tulkinta korostaa lähelläolon merkitystä: jos  
ihminen on lähellä, voimme kommunikoida hänen kanssaan; toisaalta lähellä  
näköpiirissä olevia asioita voidaan helpommin kommentoida. Kuvaelementin  
suhteellinen osuus kuvan pinta-alasta korostaa myös merkittävyyttä.

Sommittelun symmetrisyys ja etualan käyttö korostavat päähenkilöä ja suuntaa tulkintoja pojan tilanteeseen suhteessa muihin kuvassa oleviin, mutta myös kuvan ulkopuolella oleviin kuviteltuihin henkilöihin:

Poika on asetettu keskelle eteen, josta välittyy tunne hänen yksinäisyydestään. Alaspäin roikkuva värikäs viiri pojan kädessä kertoo aiemmin vallinneesta hauskuudesta ja ilosta, jotka ovat nyt muuttuneet pojan hymyttömään ilmeeseen ja väsyneisiin silmiin.

Punanuttuinen surullisen näköinen lapsi kuvan etualalla kertoo kuvan tapahtumasiällön. Hän on yksin ja selvästi eksynyt huoltajastaan, eikä ympärillä olevat ihmiset selvästikkään huomaa tai välitä lapsesta.

Onko kuvaaja kenties lapsen tuttu ja missä on äiti?

Päähenkilön sijoittuminen keskelle kuvaa sekä etualan korostuminen ovat tekijöitä, joilla kuvaaja korostaa omaa merkityksenantoaan kuvaustilanteessa. Myös valokuvan rajaus suuntaa tai kohdistaa katseen kuvan pääasiaan tai se ohjaa katseen kulkua kuva-alueella elementistä toiseen.

Sekä kuvan rajaus ja vaihtoehtojen esittäminen sille että kuvaamiseen liittyvät teknispainotteiset kommentit korostavat kuvaajan aktiivista roolia kuvan tekemisessä. Myös vastauksissa käytetty passiivimuoto (*on rajattu, on keskitetty, on kuvattu*) kuvaa epäsuorasti kuvan tekijän merkitystä lopputulokseen. Valokuvan rajaus siis ymmärretään keinoksi, joka tehostaa pääkohteen ja taustan suhdetta:

Rajaamalla kuva poikki oikean reunan miesten kohdalta, saadaan mielenkiinto heräämään, mitä miehet katsovat, miksi lapsi ei katso.

Kuva on rajattu aika ajattelemattomasti, mutta siitä selviää, että pääaiheeksi on haluttu juuri tuo poika tivolihelestin kädessään.

Kuvan oikeassa laidassa seisovalta mieheltä on rajattu ylävartalosta kädet ja pää pois; ei ole väliä miltä mies näyttää, vaan huomio halutaan keskittää tyttöön.

Tiiviimpi rajaus ei tekisi poikaa niin yksinäiseksi, naurutelttakin saisi positiivisemmän merkityksen.

Kuvakulma tulkitaan sisältöä ja merkityksiä korostavana valokuvaajan valintana. Kuvakulmalla kuvaaja rakentaa merkityksiä, joko korostaen kuvattua asemaa tai alistaen sitä suhteessa muihin. Kuvakulmaan liittyy olennaisesti siis näkökulma, jonka kuvan katsoja voi kuvasta tulkita. Analysoitava valokuva on otettu pojan pään tasolta, aikuiset näyttävät olevan ylempänä, voimakkaampia ja samalla pojasta eristettyjä. Valittu kuvakulma korostaa lapsen asemaa ja suhdetta muihin ihmisiin.

Kuvakulma-termi poikkeaa laajakulmaobjektiivilla toteutetusta etualan sommittelusta. Laajakulmaobjektiivinen korostaa etualaa siinä missä teleobjektiivinen supistaa tai latistaa tilan tuntua. Kuvaajan kuvakulman valintaa kuvataan monenlaisilla termeillä – ajatus on kaikissa kuitenkin samansuuntainen: kuvakulma korostaa poikaa, hänen keskeinen paikkansa kuvassa korostaa yksinäisyyttä suhteessa ympäröiviin aikuisiin. Kuvakulma herättää myös myötätuntoa pientä poikaa kohtaan:

Koska kuva on otettu ns. sammakkoperspektiivistä, tulee itsellekin mieleen lapsuuden muisto. Miltä maailma näyttääkään lapsen silmissä – suurelta ja pelottavalta.

Pidän kuvaajan asettumisesta lapsen korkeudelle, päästään lapsen tasolle, saadaan hänen näkökulmaansa maailmasta ja kuvalle tulee kohde.

Tarkasteltava kuva on otettu lapsen pään korkeudelta, mikä aiheuttaa aikuisen katsojan mielessä sekavia ajatuksia. Aikuisten päiden näkymättömyys ja kenkien voimakas esilletulo saavat katsojan kokemaan myötätuntoa, jopa sääliä liittyen lapsen pienuuteen. Lapsen yksinäisyys korostuu jälleen.

Valokuvan tilailluusiota, kolmiulotteisuuden tuntua kaksiulotteisessa kuvapinnassa rakennetaan keskeisesti perspektiivillä. Kameran tarjoama yhden tarkastelupisteen keskeisperspektiivi tuntuu luonnolliselta, vaikka todellisuuden havaitsemista ohjaa konstanssinäkeminen, jossa mielikuva kohteiden koosta pysyy samana, vaikka etäisyydet muuttuvatkin. Kuvan tarjoaman keskeisperspektiivin lisäksi kuvasommittelu voi toteuttaa eräänlaista arvoperspektiiviä, huomio- ja tärkeysarviota kuvaelementeistä:

Kuvan keskeiseksi hahmoksi on tarkoituksellisesti sijoitettu punatakkinen lapsi. Lapsi on yksin ja selvästi hänelle tuntemattomien ihmisten keskellä. Reunoilla olevat ihmiset ovat kääntyneet lapsesta pois päin, mikä kertoo hahmojen vieraudesta lapselle, varsinkin jos kuvaa katsoo objektiivisesti tilannetta tuntematta.

Päähenkilö on sijoitettu keskelle, jolloin katsojan silmä erottaa hänet ensimmäisenä. Muut ihmiset ovat hieman kauempana ja täten arvottomampia kuvan summassa. Tausta luo kuvan henkilöille tarinan ja ympäristön. Taustalla oleva sirkus antaa vihiä päähenkilön tarinaan.

Kuvaelementtien reunoilta katseen löytämät linjat ohjaavat katsomista kuva-alan sisällä. Diagonaalilinjat lisäävät huomioarvoa, ohjaavat katseen kulkua kuvapinnalla, kiinnittävät huomion johonkin tärkeään tai luovat tunteen kohteen jatkumisesta kuvan ulkopuolelle. Valokuva rajaa todellisuudesta osan katsottavaksi ja kuvan reunat joko sulkevat aktiivisesti katseen tai ”päästävät” sen passiivisesti kuvittelemaan laajempaa kokonaisuutta kuvan ulkopuolella. Kuvan elementeillä rajaaminen tai kehystäminen korostaa kohteiden huomioarvoa ja kohteiden reuna-alueille piirtyvien linjojen merkitystä. Katsetta ohjaavien linjojen lisäksi kuvahavaintoon vaikuttaa lukusuunta eräänä sommittelullisena elementtinä. Valokuvassa tapahtuva liike etenee aina johonkin suuntaan, jonka merkitys määrittäyty lukusuunnan mukaisesti joko nopeana, vaikeasti etenevänä tai kuten tässä, pojan yksinäisyyden korostumisena aikuisten liikkeen keskellä.

Katseen kohdistus etenee lapsen katseen kautta oikealla seisovan miehen butteihin ja sieltä nauruteltan mainokseen. Muut kuvan asiat tuntuvat toissijaisilta.

Pojan jälkeen huomio kiinnittyy housuihin, sen jälkeen naisen hymyyn, josta tulee taas mieleen pojan ilme.

Keskeistä asemaa korostavat vielä kulkusuunnasta pois päin olevat molempien puolien henkilöt.

### 6.2.2 Valon ja värin tulkinnat

Valon merkitys koetaan keskeisesti tunnelman virittäjänä. Valon erittelyissä korostuu jälleen epäsuorasti kuvaajan merkitys kuvan tunnelman ja pääkohteiden esilletuomisessa. Valo liittyy luonnollisesti värien toistoon. Tarkasteltavana olevan valokuvan osittainen väritys kiinnittää tunnelman rakentajana huomiota, ja väritys koetaan jopa fyysisesti: värit ovat koleat ja kylmät. Taivas on ankean harmaaja hyinen, maa kalsea. Ne tekevät myös tilanteesta harmaan ja tylsän.

Valikoiva väritys koetaan ensisijaisesti rakenteellisena tehokeinona, jolla rakennetaan korostuksia tai jännitteitä kuvan tunnelmaan sekä pojan ja tivolin välille.

Väritys on suorastaan kolea, joka korostaa ilman viileyttä. Värit voivat kertoa myös kuvan iästä. Päästään 80-luvulle.

Kuvan harmaa väritys korostaa masentuneisuutta ja negatiivisia tunteita. Puolestaan kuvan positiivisia asioita on pyritty kuvaamaan selkeästi voimakkein värein. Pojan kädessä roikkuva värikäs markkinahyrrä, takaoikealla houkutteleva naurutelta tai vasemmalla sijaitseva grilli antavat kuvaan väriä, mutta eivät nosta kyllyiksi tunnelmaa.

Monia harmaan sävyjä, mutta myös kirkkaita värejä. Näiden kontrasti tekee kuvasta levottoman.

Kuva itsessään on hieno. Värimaailma on varsin kiehtova. Taustalla näkyvät Naurutelta ja Grilli loistavat pirteän keltaisina kutsuen väkeä arjen harmaudesta tivolin iloiseen ja mainioon maailmaan.

Valokuvan merkitykset rakentuvat myös elementtien tulkituille vastakohtaisuuksille. Värit liitetään suoraan tunnelmaan, johon ristiriitaa synnyttää kuitenkin kuvan sisältämä tekstuaalinen viesti, iloinen Naurutelta-kyltti suhteessa tilanteen kylmyyteen ja pojan apeuteen. Väritys ymmärretään kuvaajan käyttämäksi tehokeinoksi:

Taka-alalla oleva Naurutelta-kyltti on käsitelty yhtä värikkääksi kuin pojan kädessä oleva hyrrä. Niiden välillä on selvä yhteys: ilo. Ilon tunne kuvasta kuitenkin puuttuu ja tuo vastakohtaisuus tuo kuvaan enemmän syvyyttä.

Kuvassa tehokkaasti käytetty ironia puuttuisi, ellei naurutelta näkyisi niin selkeästi taustalla ja samalla kuvan kiinnostavuus vähenisi.

### 6.2.3 Ajan ja liikkeen tulkinnat

Valokuvan aikaan, sen hetkellisyyteen liittyvät tulkinnat korostuvat liikkeen kuvaamisissa. Nämäkin muotokielen analyysit laajenevat vastauksissa kuvan sisällöllisiin tekijöihin. Liike ja liikkeiden suunnat synnyttävät mielikuvia yksinäisyydestä, hylkäämisestä, aikuisen ja lapsen välisistä sosiaalisista jännitteistä.

Rakenne-elementtejä tulkitaan sosiaalisissa tilanteissa opituilla konventinaalisilla tavoilla. Selän kääntäminen merkitsee hylkäämistä, jättämistä, samoin kävely ohi tai pois päin:

Muut ihmiset ovat selkä lapsen päin ja näin välittyy viesti hylätystä lapsesta. Ohikulkevan naisen poiskäännetty katse ja oikealla puolella olevan pojan kilveksi nostetut kaulukset vahvistavat tätä viestiä.

Nämä reunoilla olevat ihmiset, jotka ovat lähempänä lasta ja näkyvät vielä jotenkin värillisinä, kulkevat kaikki lapsesta pois päin, liike aivan kuin pakenee keskeltä kuvaa ja vain lapsi jää keskelle, yksin, paikoillaan. Varsinkin vasemmanpuoleisissa ihmisissä on liikkeen tuntua, heihin on syntynyt liike-epäterävyys, joka korostaa liikumista.

Valokuvan tarinaluonteen kannalta keskeistä on, miten valokuvaan pysäytetty hetki laajenee kuvanoton ulkopuolelle ja kuvan tilanteesta muotoutuu elämyksellisessä tulkinnassa tapahtuma. Aika tuntuu laajenevan menneeseen ja tulevaan. Näin ajan pysäytys heijastuu tulevaisuuteen, odotuksiin ja toiveisiin, joita kuvan pojan ajatellaan mieltävän. Menneisyys ja tulevaisuus yhdistyvät kuvankatsomishetkessä:

Poika on ainoa jolla ei ole hauskaa. Hänen asentonsa viestii odottamisesta. Kuvassa juuri kukaan ei kiinnitä poikaan huomiota. Oikeassa reunassa olevien miesten välistä näkyy mies lätsä päässään. Hän katselee poikaa. Ehkä siellä isä odottaa poikaansa mukaan jonottamaan. Myös Nauruteltan oveen nojaileva mies katselee poikaa kuin tulevaa asiakasta.

Näkymättömin rakennepalanen on tulevaisuus. Sitä kuva ei näytä, mutta voi kertoa. Mihin lapsi menee? Löytääkö hän vanhempansa? Olisiko nauruteltassa kivaa?

Vasemman laidan liike-epäterävät ihmishahmot kielivät hämärtyneestä menneisyydestä ja kuvan suunta selkeytyy kohti tulevaisuutta. Menneisyyden hahmot haihtuvat, mutta jollain tavoin lohduton tulevaisuus näkyy edessä terävänä, joskin leikkauksen ansiosta persoonattomana. Keltainen nauruteltta-kyllti luo kuitenkin jonkinlaisen merkityksellisen välin kylmien aikuisten ja viattoman lapsen välille; lapsuutta on vielä jäljellä: pehmeää vilpítőntä ja värikästä iloa.

#### 6.2.4 Katseen tulkinnat

Olen tässä liittänyt katseen ja katsekontaktin liikkeeseen ja aikaan. Yhtä hyvin katsetta voisi tarkastella tilan elementtinä, koska se liittyy kuvatun henkilön kokoon kuvassa (lähikuva, puolilähikuva tai kokokuva) ja siten kommunikaation mahdollisuuteen. Katsekontakti mahdollistaa kommunikaatiotilanteen synnyn, se on kulttuurisesti tulkittuna pyyntö, vetoisuus, jopa vaatimus osallistua kuvasta katsovan tilanteeseen. Kun kuvan henkilö ei katso suoraan katsojaan, häneen voidaan liittää mitä erilaisimpia piirteitä, aivan kuten salaa tarkastellessamme toisia ihmisiä.

Valokuvan pojan olemus ja sijoittelu herättävät tulkintoja, joita kuva ei suoranaisesti kerro. Tulkintojen taustalla voi olla arkielämän tulkinnat sanattoman viestinnän kommunikatiivisesta ja kulttuurisesta merkityksestä. Poika ei tunnu puhuvan, mutta hän kuitenkin tekee kuvassa jotain, vaikka vain mieltii silmät kiinni. Poikaa kuvataan tyypillistämällä: *surullinen, apea, mieteissään* jne. Tällaiset kulttuuriset lisämerkitykset eivät ole läsnä kuvassa, mutta niillä yrittään konkretisoida ja tehdä sanallisesti ymmärrettäväksi omia vaikutelmia:

Huolimatta ympärillä olevista ihmisistä keskellä kuvaa oleva lapsi on saatu näyttämään unohdetulta tai eksyneeltä. Lapsi kannattelee hyrrää kädessään, josta voisi

päätellä että hän on juuri tullut ulos nauruteltasta. Siihen viittaavat myös kohteen kiinnijääneet, väsyneet silmät.

Rakenteelliset elementit, kuten keskeissommittelu, kuvakulma ja värit rakentavat valokuvalle viestiä, mutta sisällöllisesti ristiriitaisena koettu rauhallisuus ja levottomuus kasvavat, kun tarkastelu kiinnittyy poikaan ja erityisesti hänen katseeseen ja ilmeeseen yleensä:

Lapsi näyttää katsovan maahan, mutta tarkemmin tarkasteltaessa hänen silmänsä saattavat olla myös kiinni. Lapsi näyttää surulliselta. Ehkä hän on eksynyt vanhemmistaan ja seisoo paikoillaan toivottomana ja surullisena. Lapsi saattaa toisaalta olla vain väsynyt ja seisoo isänsä vierellä, kun isä jonottaa nakkikioskille.

Pieni ihminen, yksin keskellä vieraita ihmisiä, keskellä ”hauskaa aluetta”, mutta täysin hukassa.

Kaikki kulminoituu pieneen poikaan, jonka ilme ja olemus kertovat paljon koko tilanteesta. Ihmisiä ahdistaa ja siihen ei yksi tivoli auta.

Apeaan tilanteeseen voi kuitenkin suhtautua rakentamalla pojan katsetta toiseen, jopa myönteiseen ja rohkaisevaan suuntaan:

Toisaalta, koska lapsen kasvoilla oleva ilme on aikuismaisen hillitty ja hänet on kuvattu omasta tasostaan, eikä ylöspäin katsovana suloisesti hymyilevänä tai vimmaisesti parkuvana lapsena, voi katsoja saada hyvinkin paljon todellisuutta kypsemmän ja seesteisemmän kuvan lapsesta, joka todellisuudessa saattaa olla karannut, juuri kaveriaan lyönyt ja tuulihyrränsä varastanut tai sitten yksin tivoliin lähtenyt omia rahojaan käyttävä pikkuaikuinen. Mielestäni kuva kuitenkin viestittää lapsesta, joka elää vuotensa kohokohtaa tivolissa eikä ole vielä aikuisten tapaan menettänyt kykyään heittäytyä tilanteeseen täysillä.

Tivolialueen ankeus, lasta huomaamattomien aikuisten ohimarssi, pojan suljetut silmät ja yksinäiseksi mielletty olemus eivät kuitenkaan paljon vastaajia naurata. Valokuva on pikemminkin surumielinen kuin alavireisen hupaisa suomalaisuuden esitys.

Pysähtynyt liike, pettynyt katse, luovuttanut olemus ja kadonnut ilo ovat ne piirteet jotka luovat negatiivista tunnelmaa. Ristiriitainen sekoitus iloa ja surua, merkityksellinen asioiden ja rakenteen vastakkainasettelu sekä pojan suhde ympäristöön on kuvattu mielestäni huomiota herättävästi. Kuvan rakenne on jo osa sitä, mitä kuvan väriyksellä halutaan kertoa.

Kuvaaja on tahtonut tällä teoksellaan herättää tunteita ja onnistuu siinä: mikään ei ole yksinäisempää kuin yksinäinen lapsi. Se, ettei lapsi itke, lisää kuvan surullisuutta. Ihan kuin lapsi ei edes odottaisi ketään tulevaksi, kuin hän hyväksyisi kohtalonsa.

## 6.2.5 Tulkintojen yhteenveto

Valokuvan rakenne-elementtien merkitys sisällön tulkinnoissa voidaan tiivistää seuraaviin kohtiin.

Mitä lähempänä kohde on katsojaa, sitä kertovampi sisältö. Havaittujen kohteiden välillä tehdään vertailuja; etualan hahmoja verrataan taka-alan hahmoihin. Havaintojen järjestys ohjautuu kuva-alan mukaisesti: ensin etualalla oleva lapsi, sitten muut ihmiset, tausta ja värikkäät kyltit.

Taka-alan ihmishahmot jäävät pikaisella vilkaisulla huomaamatta, niiden kertoma tarina jää lähinnä taustatekijän tasolle:

Jos kuvan lapsi olisi kuvattu kauempaa se ei enää toimisi katseenvangitsijana ja kuvan sanoma muuttuisi välittömästi.

Keskeinen sijainti (asettelu) rakentaa kuvaan päähenkilön ja hänelle ominaisuudet.

Henkilöt ja keltainen ”grilli”kyltti toimivat johtolankana kuvan tarkempaan sisältöön joka rajautuu kuvan keskelle. Johtolankaa ei kuitenkaan pakosti tarvita, sillä kaikkien antamat lisävihjeet on löydettävissä myös kuvan keskeltä.

Kuvan muoto korostaa henkilöiden asemaa suhteessa toisiinsa ja tilanteeseen.

Vaakakuva välittää enemmän tietoa tilan koosta kuin pystykuva. Kuvassa pikkupolka näyttää siis yksinäiseltä isolla huvipuistoalueella.

Kuvatun koko (jota rajaukset korostavat) synnyttää kommunikaatiosuhteen, mutta myös katsojan reaktiot kuvattua kohtaan.

Lasta lähin henkilökin on rajattu päättömäksi – hän on siis tavallaan persoonaton. Kaikki ovat lapsesta poispäin kääntyneitä ja välimatkan päässä – lapsi seisoo paikalleen jähmettyneenä, hylättynä.

Katsekontakti, suunta tai sen puuttuminen rakentavat kommunikaatiivista suhdetta. Hymy, ilmeet vaikuttavat suoraan tulkintoihin.

Myös muun kontaktin puuttuminen synnyttää tunteilua: mikään ei ole yksinäisempää kuin yksinäinen lapsi. Vakavuus ja hymyt synnyttävät ristiriitaisia ajatuksia. Myös tunteita kuvattua kohtaan.

Liikevaikutelma tai oletetun liikkeen suunta tulkitaan kuten normaalissa kanssakäymisessä; selän kääntäminen ”lopettaa” kommunikaatiosuhteen tai aloittaa sen.

Jos taas poispäin kävelevät aikuiset astelisivat lapsen luo olisi kuvan tunnelma paljon lämpimämpi.

Aikaan ja paikkaan orientoituminen on tärkeä tekijä tulkin kokonaisuudessa.

Kuvan ihmisten vaatteet kertovat mitä aikaa eletään. Kapenevat lahkeet, tikkitakit ja suuret silmälasit kuuluivat 80-luvun pukeutumiseen. Myös värit sitoo kuvan aikakauteen: väreillä on saatu menneen ajan tunnelmaa joka välittyy katsojalle kuin huomaamatta.

Väreillä korostetaan havainto- ja huomioarvoja (esimerkiksi punaisen värin erottaminen ensimmäisenä) ja myös tunnelmaa, samoin ironiaa ja ristiriitaa.

Kuvassa on oivallisesti sijoitettu väriänsä eri puolille ja eri tasoille kuvaa. Näitä väriänsä silmän seurattessa tulee kiinnitettyä huomiota erilaisiin yksityiskohtiin.

Valokuvan elementtien suhteet tiivistyvät vastinpareiksi: naurua – ei naurua, iloa – ilotonta keskittymistä kylmään, pysähtyneisyyttä – liikettä, välinpitämättömyyttä – sosiaalista hauskanpitoa. Ikään kuin kuvassa tiivistyisi käsitys ilonpidon suhteellisuudesta, ironiasta ilon takana, ajatuksesta puhtaan ilon tai onnentunteen mahdottomuudesta. Subjektiivinen kokemus, ilo ja onnellisuus suhteutuu aina konkreettisiin tilanteisiin, ympäristöön ja olosuhteisiin, mutta voi asettua jyrkkään ristiriitaan näiden olosuhteiden kanssa. Nauruteltan nauru on hetkellistä, keinotekoista ja puristettua.

Elementtien tiivistymissä on metaforista kaikua, kun ilon sarkastisuus ja kyynisyys, hetkellisen riemun tukehtuminen, lapsen ilon talttumisen aikuisten kolkkoon maailman kuvastuvat tivolin ankeassa olosuhteissa, kylmässä ja luotaantyötävässä värimaailmassa, jossa ihmiset kävelevät ohi, keskittyvät jännittämään lihaksiaan kylmyydessä, ohi pienen pojan, jolla on silmät kiinni ja joka keskittyy vastustamaan kylmää tuulenpuuskaa. Tämä valokuva on metafora, elementtiensä vastakkaisuuksilla tiivistynyt vertaus lapsen ja aikuisen maailmoista, ilon suhteellisuudesta. Tämä kyynisyyden tai ilon suhteellisuus ja sitoutuminen aina johonkin, josta on maksettava, esiintyy poissaolevana, mutta konkretisoituu valokuvaksi pojan ja aikuisten suhteen, arjen ja juhlan suomalaisessa tulkinnassa, jossa vaatimattomasti on revittävä irti se mikä on juhlimisen arvoista. Nauretaan vaikka hampaat irvessä. Kaikella on myös hintansa: ei niin vilpítőntä iloa, etteikö siitä löytyisi myös hitunen turhanpäiväistä iloa.

Ilon tunne kuvasta kuitenkin puuttuu ja tuo vastakohtaisuus tuo kuvaan enemmän syvyyttä. Lapsen etäisyys kaikkeen kuvassa olevaan tekee katsomiselämyksestä ahdistavan. Vaikka kuva sinänsä, päältä päin, näyttää viattomalle perhealbumiotokselle, sen sanomaa voi tulkita peilaamalla sitä vaikkapa paljon puhuttuihin aiheisiin; lasten psyykkisestä pahoinvoinnista yksinäisyyteen, heitteillejättöön tai korkealentoisesti välinpitämättömään yhteiskunnan ilmapiiriin. Kuvan harmaus ja synkkyys viestittävät katsojalle, että tämä lapsi on vain yksi niistä monista, jotka on jätetty yksin, heitteille.

Kuvalle tulkittu menneisyys (syyt miksi poika on yksin ja surullisen näköinen) ja tulevaisuus (tulee kohta jäämään yksin, etsii äitiään, kotiinlähtö) määrittävät kuvan tarinaluonnetta, joka kovin helposti tuntuu taipuvan moralisoimiseksi tai opettavaiseksi kehotukseksi:

Kuva, olkoonkin henkilöiden vaatetuksen perusteella 80-luvun alkupuoliskolta, kuvastaa hyvin nykyaikaa; yhä nuoremmat lapset jätetään selviytymään yksin, oman onnensa nojaan vanhempien ollessa ties missä... ehkä huvittelemassa ehkä ylitöissä, tässä tapauksessa mahdollisesti tivoliaalueen kaljateltassa? Pienen pojan ainoa ilo voi olla halpa, kirjava muovihyrrä, jota hän riiputtaa surullisena, tietäen, ettei moinen kapistus suo sitä lämpöä ja turvaa, jota hän niin kovasti kaipaa ja tarvitsee. Toivoamme, että hänen tarinallaan on onnellinen loppu...

Kuva olisi hyvä näyttää vanhemmille, jotka raahaavat lastaan konsertista teatteriin, huvipuistoon ja kaikenlaisiin tapahtumiin unohtaen, että lapselle tärkeintä on yhdessäolo – vaikka ihan kotosalla. Omatkin parhaat lapsuusmuistot liittyvät yleensä vain tiettyyn hetkeen äidin tai isän kanssa, paikalla ei ole niin väliä. Tämäkin pienokainen olisi luultavasti paljon mieluummin kotisohvalla lämpimässä, juomassa kaakaota ja kuuntelemassa satuja.



Käyttöyhteyksien perusteluissa on annos konservatiivisuutta ja arvottamista. Kuvalta odotetaan viestinnällistä selkeyttä, myös kotialbumiin sijoitettuna. Tivolissa ei näy albumikuvalta odotettua hauskuutta, mutta kuva otetaan.

Koska ollaan tivolissa (hauskaa), pojallakin on hauskaa: Pikkupoika on tullut pikku-lasten lempipaikkaan, huvipuistoon. Sen kertoo taustalla näkyvä naurutelttä ja grilli. Lisäksi ympärillä on pelkkiä nuoria ihmisiä. Pojalla on kädessä huvipuistosta ostettu hyrrähärveli ja ilme on tyytyväinen. Kuvan rakenne on onnistunut. Kuuluvathan lapset ja nuoret huvipuistoon kuin vanhukset vanhainkotiin.

Itse näen kuvassa lapsen, jonka äiti tai isä on tuonut tivoliin pitämään hauskaa, mutta päivä on ollut pitkä ja lapsi väsynyt, eikä jaksa enää innostua. Kuva kuitenkin otetaan.

Kuvaa katsoessamme rakennamme samalla suhdetta todellisuuteen. Tilan tai syvyyden kokemus kuvaa katsottaessa syntyy tiedostamatta kuvaajan käyttämien keinojen suunnassa. Voidaan myös ajatella, että kuvakokemuksena tila on välttämätön muodon ja koon havaitsemiseksi, samalla tavoin kuin väriä ei voida havaita ilman valoa (Hassi 1994,36). Mutta luonnollisen valon ja värien poisaolon kuvasta ei tarvitse estää todellisen maailman tulkintaprosessien soveltamista kuvaan. Sikäli kun kuva tarjoaa katsojalle tyydyttävää informaatiota kuvatun tilan geometriasta, todellisen maailman tulkintaprosessit voivat käynnistyä. Kuva, väreineen viitteellinenkin, ei välttämättä tarvitse erityisiä tulkinnallisia taitoja. Kuvan tekniset rajoitukset värien toistossa ei aiheuta tulkinnallisia esteitä. Vähäisetkin viitteet tunnistetaan ja käännetään todellisuuden havaintoja vastaaviksi (Messaris 1994,13).

Valikoiva väritys tivolikuvassa korosti pienen pojan asemaa ja tekemisiä. Valokuvan alkuperäinen mustavalkoisuus herätti kyllä muutaman kommentin värikuvien elämyksellisemmästä voimasta, ikään kuin värikuva mahdollistaisi paremmin todellisen maailman tulkintaprosessit. Toisaalta harmaasävykuva mahdollistaa kuvan muotojen ja rakenteiden käsittelyn kuvapinnalla väriä tehokkaammin. Samalla mustavalkoinen kuva ohjaa havaintoja väriä paremmin pintoihin, muotoihin ja rakenteisiin, kuvaelementtien tasapainon, jännitteiden ja rytmien havaitsemiseen. Kalpeahko maisema tuntui herättelevän suoraan vastaanvuotta tunnetasolla: koko valokuvan tunnelma oli ankea ja vähän surumielinen. Murretut värit koettiin kylmiksi – mikä tietysti oli tarkoituskin: tivolissa oli kylmä, ja kevään hupijuhla oli lähinnä surkuhupaisa.

Nimesin arvoperspektiiviksi sellaiset tulkintatavat, joissa lähellä olevaksi koettu etuala kiinnittää huomion, mutta diagonaalilinjat ohjaavat katseen yläpuolella tai sivuilla oleviin ihmisiin sekä taustaan, joka rakentaa viitteet pojan ja kobjujen välille. Ennen keskeisperspektiivin käyttöönottoa vallalla ollut kuvallisen esittämisen tapa korosti tärkeitä asioita sijoittamalla ne kuvan yläosaan. Myös mitä merkittävämpi asia, sen isompana se kuvattiin. Muotona nimenomaan pystykuva synnyttää helposti vertailuja ala- ja yläosan välillä, mutta kuvatun hahmon koko suhteessa muihin nostaa sen myös tärkeäksi havaintoa ja merkitysten antoa suuntaavaksi tekijäksi.

Kuvan muotojen rakentamat *linjat* toimivat katsetta ohjaavina elementteinä tilaan liittyvissä vastauksissa. Katse kulkee kuvassa elementistä toiseen ja

rakentaa niiden välille ajallisia suhteita, kun nähtyä nimetään tietoisuuden tasolla. Katse voi palata useita kertoja samaan elementtiin ja siitä muodostuu merkityksen keskus. Syntyy myös merkittäviä suhteita, joista tilaulottuvuudet ovat keskeisiä; yksi elementti saa merkityksensä muilta, samalla kun se antaa merkityksiä niille.

Tilan korostuminen merkitysten synnyssä saa tukea visuaalisen ja verbaalisen esittämisen eroista. Kuvallinen esittäminen joutuu aina ottamaan tilan huomioon, verbaalinen esittäminen rakentaa merkityksiä aikaulottuvuudella. Kuvataiteessa konkretisoituvat aina kuvatun maailman tilasuhteet mahdollistaen samalla ajalliset epämääräisyydet. Yksittäisen valokuvan on hyvin vaikea ellei mahdotonta konkretisoida syy-seuraus-suhteita; kausaalisuus löytyy vain tulkinnoissa. Kirjallisessa esittämisessä voi puolestaan korostua tilasuhteiden esittämisen epämääräisyys. Tilasuhteiden sanallinen kuvaus johtaa kohti aika-jatkumoa, koska kielellinen ilmaisu kääntää tilan ajaksi.

Modernin taidevalokuvauksen historiankirjoituksessa merkkipaaluiksi nostetut, ns. katuvalokuvauksen klassikot havainnoivat kaupunkimaisemaa rakentamalla kuvaelementtien välisiä jännitteitä suhteessa aikaan, usein sommittelullisesti ratkaisevaan hetkeen. Aikahavainnon erityisyys muotoutui kaksiulotteisiksi kuviksi, jolloin oli vaarana latistaa kuvan kerroksellisuuden pidentämää katsomiskokemusta: kun kuvalliset kosketuspinnat lisääntyvät, silmä selaa kuvallisten elementtien välillä lukusuuntaan tai elementtien kerroksellisuudessa vuorotellen pintaan ja kuvan sisään. Yksittäiseen valokuvaan rakennetut kerrokselliset tilat, ristiriitaiset perspektiivit tai useat tarkastelukulmat voivat synnyttää kokemuksen, jossa valokuva ei ole pelkkä yksilasinainen ikkuna todellisuuteen, vaan jossa monta päällekkäistä ikkunaa välillä päästävät katseen läpi, välillä heijastavat sen peilimäisesti takaisin.

Tilan kokemukset voisi kuvainnollisesti tiivistää kolmen eri tason tulkinnalliseksi tarkennukseksi. *Katseen tarkentumista kuvapintaan* voidaan kuvata kuvan muotokielen tarkastelulla. Tila korostuu eri tasoina syvyysuunnassa. Kuvaelementtien sommittelusta tulee keskeinen kuvaa tulkitseva tekijä. *Katse voi tarkentua kuvan eteen*, kun tulkinta korostaa elämyksellisyyttä, katsojan omia tuntemuksia, jotka laajenevat kuvatun ulkopuolelle. Kuva herättelee tunteita. Kolmas taso on *tarkennus kuvan taakse*, jolloin tulkinnassa korostuu kuvan yhteydet kulttuuriin tai sosiaalisiin suhteisiin. Yksinäinen poika tivoliaalueella viritti kommentteja vanhempien käyttäytymisestä, lasten yksinäisyydestä tai heitteillejätöstä.

Valokuvaaja Stephen Shore (1998, 47) puhuu fokusointitasoista, joissa erityisesti tilailluusion synnyn kannalta keskeistä on kuvan katsojan oman mielikuvituksen, mielen fokuoituminen edestakaiseen liikkeeseen kuvapinnalla. Dynaaminen tilailluusio syntyy mielikuvissa, kaksiulotteisen pinnan virittämänä.

Flusserin (1984, 7; 11) mukaan koneen tuottama tekninen kuva kääntää kaikki tilanteeksi ja samalla kuvat omalla magiikallaan houkuttelevat katsojia projisoimaan tätä selittämätöntä takaisin maailmaan. Valokuvatulkinnassa tilanne muuntuu takaisin tapahtumaksi. Kuva herättää kysymyksiä: mitä tässä on, mitä tässä tapahtuu, mitä tässä tehdään? Samalla kun kuvanottohetki laaje-

nee se mahdollistaa erilaisten elämyksellisten tarinoiden kehittelyn kuvasta. Hajut, äänet ja tivolin verkkainen toiminta olivat esimerkiksi tivolikuvan ottohetken laajentuneita kokemuksia, ja bussissa matkustaminen tuntui kovin hiki- seltä ja väsyttävältäkin.

Kun vastauksissa tuotiin esille hetken kuvaamista tai hetkeä, vastaukset samalla laajenivat kuvanottohetken ulkopuolelle. Kuvan katsoja ei voi kovin paljoa kertoa juuri tästä sekunnin murto-osasta, vaan luontaisesti alkaa kertoa tapahtumista kuvan henkilön ympärillä. Valokuvan poikkileikkaus ajasta suhteessa tapahtuman havaitsemiseen on samanlainen kuin liikkeen suhde suoritukseen. Tapahtumasta tai toiminnasta, vaikkapa väsyneestä pysähtymisestä tai odottamisesta valokuva ottaa ”näytteen”, jonka kokonaisuus on kuvan rajojen ulkopuolella. Näin valokuva viittaa, vihjaa ja suuntaa mielikuvitusta toimintaan.

Toisaalta näkeminen tapahtuu tässä ja nyt. Poika seisoo ja katsoo tai unelmoi. Valokuvassa on ikuinen toiminnan preesens. Valokuvaa katsotaan myös mielikuvilla (Pallasmaa 1996, 8): elämme mielen maailmoissa, jossa muis- tettu, koettu ja kuviteltu sulautuvat toisiinsa. Mennyt, nykyinen ja tuleva pu- noutuvat plastikseksi mielen aikamuodoksi: tässä ja nyt. Kun valokuvan ikui- nen preesens ja mielen preesens kohtaavat, kuvahavainto siirtyy tunnistamisen kautta muistin ja mielikuvien työstämäksi.

## 6.3 Valokuvan käyttöyhteyksien määrittäminen

### 6.3.1 Vuoden 2003 pääsykokeen valokuvan käyttömaininnat

Tämän 6. luvun alussa esittelin rakenne-elementtien tulkintaan käytettävän ”poika tivolissa” valokuvan sekä vuoden 2003 pääsykoetestin valokuvan, jossa nuori tyttö kääntää katseensa kuvaajaan bussissa, jonka oikeassa laidassa oleva ikkuna on säröillä ja keskimmäisestä ikkunasta näkyy koristeltu puu, joulukuu- si. Kuva on liitteessä 2.

Miehillä perusteltuja kommentteja valokuvan erilaisiksi käyttöiksi oli yh- teensä 114, naisilla yhteensä 110 kappaletta. Seuraavassa taulukossa käyttötar- koitukset on ryhmitelty muistokäyttöön (I), mainoskäyttöön (II), sanoma- ja aikakauslehtien käyttöön (III), taidekuvakäyttöön (IV) sekä muuhun käyttöön (V), jossa ryhmässä ovat myös ne vastaukset, joissa mainitaan jokin käyttö, mut- ta ei selkeästi valokuvan julkaisu-ympäristöä. Tarkemmat jakaumat esitetään liitteenä 3.

TAULUKKO 3 Vuoden 2003 pääsykoekuvalle esitettyjen käyttötarkoitusten jakaumat (M=miehet, N=naiset)

<b>I Muistokäyttö yhteensä</b>	<b>M</b>	<b>N</b>
	23	30
<b>II Mainoskäyttö Yhteensä</b>	46	27
<b>III Lehtikäyttö Yhteensä</b>	27	35
<b>IV Taidekäyttö Yhteensä</b>	6	4
<b>V Muu käyttö Yhteensä</b>	12	14
<b>Kaikki yhteensä</b>	114	110

Käyttötarkoituksia löydettiin myös valokuvan kertovan sisällön erilaisten painotusten kautta, joissa havainnot ja merkitysten muotoutumista ohjasivat valokuvan rakenne-elementit. Käyttötarkoituksia ohjaavina niistä säännönmukaisesti esitettiin tytön kasvot, keskellä oleva koristeltu puu sekä oikean reunan säröytynyt ikkuna. Nämä synnyttivät sekä tunteita että laajempia mielikuvia kuvan käytöstä. Nämä havainnot ovat samansuuntaisia kuin edellisen aineiston esiinnostamat tarkennustasot: suppeat merkitykset korostavat tarkentamiskuvapinnan eteen, omiin tuntemuksiin, kun taas laajemmat merkitykset tarkentavat kuvapinnan taakse, sosiaalisiin ja kulttuurisiin kokonaisuuksiin.

TAULUKKO 4 Kolmen rakenne-elementin suppeat ja laajat merkitykset vuoden 2003 pääsykoetestissä

### 1. TYTTÖ, ILME JA KATSE:

*Suppeat merkitykset:*

**MIEHET**

- ahdistava tunnelma
- huolestunut ja surullinen
- apea, surullinen ja pettynyt
- pelkoa ja vaaraa kuvastava
- säikähtänyt

**NAISET**

- pelokas
- välinpitämätön
- mieltävä
- huoleton ja utelias katse
- pyytää kaveria colalle

*Laajemmat merkitykset:*

**MIEHET**

- katse kuvastaa nuorison nykytilaa yleensä, rappiota, juopottelua
- samea katse, meikki, surulliset silmät johtavat huumevalistuskampanjaan
- kertomus paikallisesta nuorisosta
- nuorten elämän rikkinaisuus

**NAISET**

- tyttö etsii seikkailua
- turhautuminen, pelko tulevaisuudesta
- mieltävä ilme perusta tarinalle
- ilme kertoo viime hetken pelastumisesta

(jatkuu)

## TAULUKKO 4 (jatkuu)

### 2. KORISTELTU PUU:

#### *Suppeat merkitykset:*

MIEHET

-lomakuva erikoisesta tilanteesta,  
joulukuusi keskellä kesää

NAISET

-kuvaamisen pääsyy  
-kuva otettu komean kuusen vuoksi

#### *Laajemmat merkitykset:*

MIEHET

-joulun merkitys eri maissa  
-kulttuurien väliset erot  
-kasvistosta kertova mediatuote

NAISET

-kuvaa joulunviettokulttuurien eroja

### 3. SÄRÖYTYNyt IKKUNA:

#### *Suppeat merkitykset:*

MIEHET

-seikkailun tunne  
-oudon maiseman vaaran tunne  
-ahdistunut tunnelma  
-vaatimattoman matkan kuvaus  
-venäläistä tunnelmaa  
-ajoneuvon ikkunoiden turvallisuus

NAISET

-ei välttämättä mitään erikoista, tavallista  
-muisto kauhukokemuksesta  
-pommi turistibussin vieressä

#### *Laajemmat merkitykset:*

MIEHET

-yhteiskunnan väkivaltaisuus, turvattu-  
muus, terrorismi  
-kulkuneuvojen huono kunto Välimeren  
alueella  
-yleisen liikenteen huono tila  
-kova maailma, jossa nuoren on selviydyt-  
tävä

NAISET

-vaarallista ja levotonta Venäjällä  
-väkivaltaa ja rauhattomuutta, ilkivaltaa,  
rikoksia, huliganismia  
-alkeelliset olot  
-vahvistaa käsitystä luokkarekkestä ja nuori-  
sosta  
-julkisen liikenteen vaarat  
-turistien huono kohtelu yleisillä paikoilla  
-köyhyyttä, rappiota  
-ikkunantekijän tyylinäyte kestävästä laadus-  
ta  
-seikkailumahdollisuus nuorille, hieman eri-  
lainen matka

### 6.3.2 Mainoskäytön perustelut

Mainoskäytössä valokuvalle löytyi käyttöä yksittäisistä mainoksista ja laajoista kampanjoista, joissa kuva vahvistaa tekstuaalista sisältöä. Kun nämä nuoret kirjoittavat kuvan sisällöistä, löytävät he helposti kohderyhmän mainoksiin: nuoret. Kun tulkinta laajenee käsittelemään kuvan henkilön kautta nuorisoa, nousee määrittelyjen keskiöön tietynlainen nuoriso, johon suhtaudutaan yllättävänkin moralisoiden.

Kun maailmaa hahmotetaan voimakkaasti kuvien kautta, kuvaa tulkittaessa ollaan tarkastelijoina ikään kuin oman elämismaailman ulkopuolella. Siksi tulkinnat saattavatkin tuntua oudoilta: nuoret arvioivat nuoria, kuvasta tulee eettisesti tai esteettisesti arvottava moraalinen vartija:

Kyseinen kuva voisi olla aivan selvästi 80-luvun alun nuorisolle suunnatusta huumeidenvastaisesta kampanjasta. Kuva on ihan selkeäsi epäonnistunut, joka sopisi myös oikein hyvin kampanjaan. Kuvasta puuttuu myös kuvateksti: "Nuori, huumeidenkäyttö ei juurikaan kannata." Alla olisi pienempi teksti, jossa lukisi "Tunnista sinäkin huumeidenkäyttäjäksi...harhaileva katse, tärisyvät kädet, hikoileva otsa, laajentuneet pupillit.

Valokuva sopisi oivallisesti kampanjajulisteksi naisiin kohdistuvan väkivallan vähentämiseksi. Tyttö on sommiteltu vasempaan alalaitaan, mikä kuvaa hänen alhaista asemaa ja lytättyä itsetuntoa. Särö bussin ikkunassa muistuttaa niistä kymmenistä nyrkiniskuista, joita tyttö on saanut kestää. Tytön kasvot ovat varjossa, mustelmia ei erota. Tyttö istuu bussin penkillä jännittyneenä, mutta jotenkin helpottuneena. Hän on viimein lähtenyt pois. Tyttö katsoo taakseen viimeisen kerran. On yritettävä unohtaa synkkä menneisyys.

Valokuvan käyttö mainoksena tuo esiin spesifit käyttötarkoitukset. Skemaattinen ajatuskulku on selkeästi esillä: nuori tyttö, ankeahko maisema, rikkoutunut ikkuna - kuvan käyttötarkoitus on farkkumainos tai matkailumainos nuorille, jotka kohderyhmänä on vapautta etsivä, aktiivinen ja itsenäinen ryhmä. Myös valokuvan laatu mahdollistaisi mainoskäytön, jossa kuvan yksityiskohdat voisivat toimia symboleina:

Totta kai se voisi olla uudesta farkkumainoksesta, nehän ovat nykyään aika absurdeista elementeistä koottuja. Farkkumainoksessa etualalla kameran ohi katsova tyttö olisi kyllä enemmän mallin näköinen.

Vauhdikkaisiin, itsenäisiin ja vapautta hakeviin kuvan spontaanisuus voi vedota vahvasti ja tällaisia matkoja markkinoitaessa kuvalla voisi ollakin käyttöä. Kuvassa on "ikkuna auki tulevaisuuteen".

Toisaalta tilanteen nopeus ja pokkarimaisuus voisivat toimia tehokeinona esimerkiksi nuorille suunnatussa matkailumainonnassa. Tosielämän tuntua lisää linja-auton rikkoutunut ikkuna sekä valojen ja varjojen osuus tytön naamalla.

Valokuvan eräs mainoskäyttö nousee havaitun mainoskyltin tekstistä. Koska kuvan keskellä, ostoskeskuksen edessä on kahvilan mainos ja siinä logo, valokuvan ajatellaan sopivan virvoitusjuoman mainokseksi:

Voin jo kuvitella tytön kohta siemaisevan pullosta viileää kokista janoonsa, Coca-Cola-joulupukin vilkuttavan joulukuusen takaa, Coca-Cola mainoksen vierestä. Ei ehkä kaikista perinteisin joulu-assosiaatio, mutta miksei voisi toimiakin jossain lämpimässä Etelä-Euroopan maassa.

Coca-cola yhtiö ja miksei myös globalisaatiota ja monikansallisia yrityksiä vastustavat järjestöt voisivat myös käyttää kuvaa omiin tarkoituksiinsa. Coca cola logo erottuu aika selvästi harmaan betonin joukosta.

Farkuista ja virvoitusjuomasta ei nuorten elämismaailmassa ole kovinkaan pitkä matka liikkuviin kuviin; valokuvalla löytyisi käyttöä dokumenttielokuvissa tai matkustuselokuvan mainoksessa. Valokuva toimisi myös sisältönsä takia vastakohtamainoksena tekstin tai iskulauseen yhteydessä. Myös muita, perinteisistä tuotemainoksista poikkeavia käyttäjiä löydetään valokuvalla. Perustelut löytyvät valokuvan teknisestä laadusta ja sisällöistä:

Mutta toisaalta, joskus mainostoimistot käyttävät tahallaan huonoja kuvia korostaakseen jonkin toisen asian paremmuutta tai muuten vaan huvitellakseen amatöörien kustannuksella

Myös joku matkailua vastustava liike voisi käyttää kuvaa hyödykseen kertoessaan kuinka vaarallista ulkomailla on, ja ettei Suomesta kannata muuttaa pois. Euroopan unionin vastustajat, jotka perustelisivat Euroopan yhdentymisen vastustamista sillä, ettei nuori suomalaistyttökään tiedä enää juuriaan, kun häntä kuljetetaan ympäri Eurooppaa.

Kuva toimii erinomaisena vastakohtana kaukoliikenteen luomalle imagolle. Henkilöhahmokin on tavallisesta mainoksesta poikkeava.

Tämä voisi olla vaikka Nokian kamera-kännykkä mainos, jossa perhe lähettää tytölleen jouluisia lumikuvia Suomesta (koska tyttö on vaihto-oppilaana Amerikassa eikä pääse jouluksi kotiin). Mielestäni kuva sopii todella yhteyteen, jossa Suomea pidetään loistavana asuinmaana. Koen syvästi miten tuo tyttö ikävöi takaisin Suomeen.

Kuvaa voitaisiin käyttää Lapin matkailun markkinointiin lisäämällä kuvaan teksti: Onko tämä sitä, mitä sinä haluat joululta? Useat suomalaiset haluavat joululta kuitenkin perinteitä, lunta ja joulupukin vierailua.

Valokuva ei tunnu täyttävän mainosvalokuvalta vaadittuja muotokriteereitä. Sisältökään ei oikein innosta keksimään kuvalle käyttöä:

Mainoskuvana kuva ei toimisi ilman tarkkaa kuvankäsittelyä. Siinä on monia epäkohtia, jotka sekoittavat kuvaa: sekava kohteen sommittelu, rikkoutunut ikkuna, tavallisen tytön pimentyneet kasvot, lisäksi virhe tavaratalon pihalla olevassa kahvilan kyltissä: "Kahvila YLÄ-KERRASSA".

Kuvan mainosarvo on myöskin kyseenalainen, sillä siinä ei ole varsinaisesti esiinousevaa kohtaa, johon silmä kiinnittyisi. Mainoksissa olisi syytä käyttää kuvia, jotka ovat visuaalisesti vaikuttavia tai sisältävät jonkin nerokkaan idean.

Ei mainoskuva, koska ei sisällä eroottisuutta, kauneutta eikä satumaisuutta.

Jos otettaisiin mainoskuva reilauksesta, tunnelma siinä olisi ehkä "kermaisempi", tämä kuva taas viesti tosiaankin arkitodellisuutta.

Tämä kuva ei sopisi mainokseen tai taiteeseen, koska se ei ole yhtään liikuttava tai sykähdyttävä. Erittäin tavallinen tilannekuva.

### 6.3.3 Lehtikäytön perustelut

Valokuvalle löytyi käyttöä uutiskuvana, jota voidaan tulkita tukeutumalla valokuvan elementteihin. Perustelut ovat siis "nähtävillä olevia", visuaalisia seikoja:

Kuva voisi olla myös uutiskuva, joka kertoo esimerkiksi turistibussia vastaan tehdystä kivitysiskusta. Tytön ilme kertoo: "pelastuimme viime hetkellä". Kivittäjiä ei enää näy, bussi pääsi karkuun. Kuvan rajaus on vähän huolimaton: tyttö on rajattu kaulasta poikki. Tämä kielii siitä, että kuva on ehkä otettu kiireessä ja hätäisesti.

Vasta särö ikkunassa antoi minulle kolmannen, hiukan vakavamman ajatuksen. Pommi. Sitä voi tapahtua vaikka muka tavallisella lomamatkalla. Ehkä auto on räjähtänyt bussin vieressä ja turisti on hetken päästä joko tahallaan tai vahingossa räppäissyt kuvan? Tällöin turistikuvasta tulee uutiskuva, joulukuusi menettää merkityksensä keskipisteenä ja tytön kasvot sekä särkyneet ikkuna saavat merkityksen.

Itselleni kuvasta tulee mieleen ampumavälikohtaus. Ehkäpä Kreikassa? Linja-auton rikkoutunut ikkuna, tytön ehkä hieman pelokas ilme. Kyseessä voisi hyvinkin olla uutiskuva.

Vaikka valokuva kertookin katsojalle jotain havaittujen elementtiensä kautta, useimmiten kuva kuitenkin liitettäisiin juttukokonaisuuteen ja se sidotaan kokonaisuuteen kuvatekstillä:

Kuva voisi liittyä juttuun, joka kertoo Itä-Euroopan huonosta taloustilanteesta ja kritisoi ylikansallisten yhtiöiden ylivaltaa paikallisilla markkinoilla. Hyvä kuvateksti ankkuroi kuvan uutisen. Kuvatekstin rakentamisessa voisi käyttää apuna ulkona näkyvää Coca Cola Companyn logoa ja kaupan voisi assosioida johonkin ylikansalliseen ketjuun. Paikallisen väestön huonosta taloudellisesta asemasta vihjeeksi riittäisi särkynyt lasi, surullisen näköinen tyttö ja kuvan ankea kokonaisvaikutelma. Ylikansallisilla yhtiöillä on varaa koristella kuusi, vaikka ihmisillä ei ole varaa syödä!

Uutiskuvalta odotetaan selkeätä, juttua tukevaa viestiä. Kuvalle löytyy myös käyttöyhteyttä vahvistavia teknisiä ominaisuuksia:

Kuvan erikoinen kuvakulma ja karu maisema herättävät lehden lukijan kiinnostuksen, sillä se poikkeaa ”normaaleista” uutiskuvista.

Uutisen pääkuvana kyseinen valokuva olisi vaikuttava, sillä siitä käy ilmi uutisaiheen tilannetunnelma hyvin elävästi ja lisäksi maisemat kertovat tapahtumapaikasta. Bussin särkynyt ikkuna kaipaa lisäselvitystä, jota uutisesta varmasti löytyy. Lukija odottaa uteliaana lisätietoja nähdessään kuvan ja pysyy sen ansiosta myös tunnelmassa (naisen hätäntynyt ilme).

Uutiskuvaa laajempi käyttöyhteys valokuvalle löytyy lehtikuvana, jossa se uutiskuvan tavoin ankkuroituu tekstiyhteyteen. Valokuvalle löytyisi käyttöä nuorten elämästä tai sosiaalisen kanssakäymisen ongelmista kertovissa artikkeleissa. Teemat ovat hyvinkin synkkiä, ne liittyvät matkailun vaaroihin, väkivaltaan, köyhyyteen ja nuorten itsenäistymiseen, mutta kuvasta löytyy myös myönteisesti tulkittavaa sisältöä:

Toisaalta kuvan ei tarvitse olla välttämättä negatiivinen. Sillä voisi kuvittaa jotain matkailujuttua tai matkailuesitettä. Kyllähän Suomessakin on joskus linja-auton lasi rikki, joten ei se välttämättä viesti kurjuudesta ja väkivallasta. Kuva voisi kertoa siitä, kuinka ystävällisesti tämänkin ruokakauppa toivottaa turistit tervetulleiksi ja kertoo englanniksi, että yläkerrasta saa kahvia. Kuva voisi viestittää myös sitä, että nuoret eivät halua lomallaan matkustaa mihinkään turistirysään, vaan he valitsevat eksoottisempia paikkoja.

Erikoisen sisältönsä avulla valokuva antaa tukea erilaisille artikkeleille, jutuille ja juttukokonaisuuksille. Aiheet ulottuvat lomakohteiden ankeudesta, joulunviettopauihin, kotimaan kaihoon, kulttuurieroihin, nuorison nykytilaan ja nuorten matkusteluun. Vaikka kuva tukeekin sisältönsä kautta erilaisia juttuja, kuvan elementtien ei kuitenkaan tarvitse vastata täysin jutun asiasisältöjä:

Sitä voisi esimerkiksi käyttää kuvana jutussa, joka kertoisi nuorten koulumatkoista. Silloin kuvassa esillä oleva maisema kuvaisi liikettä ja matkaa. Kuvassa oleva henkilö ei ole kohdennettu ja näin hieman suttuinen. Näin ollen tarkoitusta ei ole näyttää juuri tiettyä henkilöä, vaan kuvata nuoria yleensä. Henkilö on tarpeeksi tarkka jotta sen huomaa nuoreksi. Juttu voi yhtäläillä olla nuorten retkistä ja matkoista kuten esim. abi-risteilystä. Näin kuvassa näkyvä rikkinäinen ikkuna ei ole merkityksellistä.



Asiayhteys ei kuitenkaan pelasta valokuvaa, jolle asetetaan lehtikäytössä selkeyteen ja havaittavuuteen liittyviä vaatimuksia. Tekstiyhteys toimii jälleen pelastajana:

Tämä kuva on jotenkin sellainen harrastelijamaisen oloinen kuva. Eli siis tämä kuva dokumentoi jostakin, joka pitäisi selittää tekstin avulla, kokonaisuuteen pitäisi saada selkeyttä. Kuvassa on paljon erillään olevia osia, jotka pitäisi saada kootuksi palape-limaisesti yhteen.

Hyvällä kuvatekstillä saisi ehkä korjatuksi kuvan teknisiä heikkouksia.

Valokuva kertoo yksityiskohtiensa kautta joko niin, että niistä muodostuu eri tavoin painotettuja kokonaisuuksia tai niin, että yksityiskohdat viittaavat aina erikseen tiettyihin teemoihin. Kuvaelementit voivat synnyttää voimakkaitakin kannanottoja tai ajatuksia kuvan merkityksestä ja yhteyksistä laajempiin asia-kokonaisuuksiin. Valokuvasta tulee vertauskuva:

Julkisissa kulkuvälineissä juopottelu tai muu yleisesti ottaen huono käyttäytyminen voisivat olla jutun aiheina. Tämä ilmenee nuoren kasvoista. Silmät ovat mustat, hänellä on lävistyksiä ja hiukset ovat ilmeisesti värjäytyt. Hänestä löytyy tietyn kansanryhmän mielestä eräänlaista kapinallisuutta. Hänen kasvoistaan paistaa apeutta surullisuutta ja eräänlaista tyytymättömyyttä. Nämä rinnastettuna rikkinäiseen ikkunaan ja seikkaan että hän matkustaa linja-autossa eikä vanhempien kyydissä antavat juuri kuvan nuorison rappeudesta. Kuvassa näkyvät sormet antavat ymmärtää, että nuoria on enemmän ja näin merkitys kasvaa.

Se voisi kertoa esimerkiksi vastakohtaisuuksista jossain maassa, jossa tuloerot eivät jakaudu tasaisesti. Niillä, joilla on rahaa kuluttaa on myös hienot puitteet kuten kuvasta näkyy. Suuri market on pystyttänyt pihaansa korean kuusen kun tavallinen rahvas kärsii kurjuudesta ja kenties elää pelossa. Turvattomuudesta ja sen tunteesta voi viestiä särö ikkunassa ja tytön ehkä hieman epätoivoinen katse. Minusta tytön olemus kuvassa voisi viestittää myös sitä, että hän haluaa pois paikkakunnalta. Katse on tulevaisuuteen ja haaveisiin päin.

Linja-auto liittää valokuvan matkustamiseen, ja sisällölliset yksityiskohdat tekevät siitä nuorten matkustamisen kuvan. Käyttöyhteyksiksi löytyvät erilaiset matkakertomukset tai matkaoppaat – myös sähköisessä muodossa:

Mediassa julkaistaan nykyisin paljon erilaisia matkakertomuksia ja tässä kuvassa voisi olla kyse juuri siitä. Suomalainen tyttö viettää vaihto-oppilasvuottaan jenkeissä, tätä tukee kuvassa perin tyypillinen Coca-Cola-mainos. Valokuva näyttää myös sellaiselta, ettei sitä ole ottanut ns. ammattilainen. Matkakertomusten tyypillinen piirre onkin se, että niitä kuvitetaan matkalaisen tai hänen läheistensä ottamin kuvin.

Kuvaa voitaisiin käyttää myös esimerkiksi jossain TV: hen halvalla tuotetussa matkailusarjassa. Kuvan ”matkaopas” on juuri keskustelemassa muiden matkustajien kanssa ja käsivaralta kameramies kuvaa vähän miten sattuu. Myös edessä oleva naishenkilö haluaisi omat kymmenen sekuntiaan TV-ohjelmassa.

Valokuvan käytölle uutisten, lehtiartikkelien, juttujen tai vaihtelevien teemojen yhteydessä löytyy erityisesti teknisiä, käyttöä rajoittavia kriteerejä. Valokuvan terävyysalueet vaihtelevat, samoin valon määrä. Kuvaa pidetään sekavana, mutta elementtiensä takia myös mielenkiintoisena. Yksityiskohdat sekoittavat, hajottavat huomiota, kun lehtikuvan ajatellaan kertovan nopeasti ja selkeästi informatiivisen viestinsä.

Kuvassa ei ole oikein mitään, mihin silmä tarttuisi, ei mitään ensisijaiseksi nousevaa kohdetta.

Kuvan laadun takia, sitä ei sanoa yleiseksi lehtikuvaksi: mm. tietyllä tavalla huono rajaus, tytön kasvot jäävät valon puutteen vuoksi epätarkaksi ja liikkeessä otettu kuva näyttää yleensä sekavalta. Vaikka ei täytyä yleisiä lehtikuvan kriteereitä, niin silti se kertoo paljon asioita.

Ensinnäkin kuva on liian epätarkka esimerkiksi lehteen. Myös värejä on niukasti, eikä se välttämättä vangitsisi katsetta muiden kuvien joukosta. Myöskään rajaus ei täytä ainakaan lehtikuvan vaatimuksia.

### 6.3.4 Muistokuvan perustelut

Valokuvan kolmas keskeinen käyttötarkoitus löytyy yksityisestä käytöstä: valokuva käy lomakuvaksi albumiin, jossa se toimii muistojen tallentajana ja todisteena matkasta:

Kuva voisi myös olla jonkun valokuva-albumista. Silloin se olisi yksi muisto muiden joukossa – ehkä tärkeä sellainen. Täytyy kuitenkin muistaa, että silloin valokuvan tulkinta ja arviointi muuttuu ratkaisevasti. Sitä ei katsota enää läheskään niin arvioivasti.

Särö ikkunassa voi myös vuosien päästä viestittää kuvaa katsovalle kauhunkokemuksesta matkalla, mikä kuitenkin saattaa jälkepäin vain tuntua suurelta elämykseltä ja hienolta muistolta.

Valokuvan käyttö muistokuvana tuo esiin myös valokuvaamisen tekniikan. Laatukriteerit voivat olla hyvinkin ehdottomat, harrastelijakuvaamisen tai vain yleisen käsityksen ohjaamia. Toisaalta lomakuville sallitaan tai sellaisiksi hyväksytään teknisesti horjuvat otokset:

Se tuskin pärjäisi missään sisältöä ja kuvan teknisiä ominaisuuksia vertailevassa kilpailussa, mutta täyttää loistavasti lomakuvulle asetettavat vaatimukset. Vaikkei kuva ole tarkka, oikein rajattu tai onnistunut valotukseltaan, näkee siitä selvästi mistä kyseisessä hetkessä on kysymys.

Kuvassa ei tarvitse tapahtua mitään ”järkevää”, kunhan vain kuvia on paljon muistoiksi. Toisaalta tämän kuvan ”järkevyyden” perusteella voisi ajatella kameran lauennun vahingossa.

Valokuva ei ole täysin onnistunut. Kun kuusi on huomion kohde, on mm. seuraavat asiat turhia: ajoneuvon ikkunan kehykset, selkänojat ja henkilön pää. Kuvattava kohde voisi olla isompi (eli lähempää kuvattu), tosin nyt nähdään myös ympäristö, jossa kohde on.

Yksityisessä albumissa tai esiteltävänä matkakertomuksen osana valokuvalla kerrotaan jostain, ja se vahvistaa kuvaan liitettävää suullista selitystä. Lomakuvakin vaatii merkitysten tuottamisessa tuekseen tekstin tai selityksen:

Lomakuvaksi tämä on ehdottomasti flippialbumitasoa, jotta kuvaaja voi kertoa kavereilleen: ”Eikö näytäkkin hassulta, joulukuusi kesällä!” .

Luulen, että kuva on otettu sen enempää miettimättä – juuri se tekee siitä kiinnostavan. Siinä on oikean elämän makua, se on pieni hetki, sekunti. Ne ovat itselle todella tärkeitä, niiden avulla pääsee helposti siihen tunnelmaan, mikä kuvanottohetkellä

vallitsi. Muille ne eivät välttämättä aukea, ainakaan heti, ja tarvitsevat näin ollen sanoja tuekseen.

Kuva voisi olla myös tavanomainen turistikuva. Sopisi hyvin käytettäväksi albumin sisältönä, jossa muutenkin on jo satoja kuvia Kreikan matkoilta. ”Jouluaatto Kreikassa” voisi olla kuvatekstinä.

Lehtikuvan tavoin myös muistoksi otettujen kuvien yksityiskohdat voivat joko lisätä monimerkityksisyyttä tai hajottaa merkityksenantoa:

Rajaus ei näytä suunnitellulta ja tekee kuvasta hyvin sekavan, pian kuitenkin huomaan kuvassa myös yksityiskohtia.

Kuva soveltuu moneen eri käyttö tarkoitukseen, koska se on sisällöltään hyvin monipuolinen. Siinä erottuu monia eri yksityiskohtia, jotka kertovat kuvan maailmasta paljon.

En kuitenkaan osaa päättää, mitä kuvaaja on ensisijaisesti halunnut kuvata. Onko paikka, jonka ohi mennään, jollain tapaa merkityksellinen, joko hänelle itselleen tai yleisesti? Vai onko etualalla oleva tyttö pääosassa, hänen ajatukset, ilme ja olemus?

Tarkkaa kuvauksen kohdetta on mahdotonta määrittää, koska kohteita on monia eikä kuvasta ilmi käyvä liike anna syytä olettaa kuvaajan keskittyneen kovinkaan hartaasti kuvattavaan kohteeseen.

Lomakuvalle löytyy ottaja, jolle valokuvan ajatellaan merkitsevän jotain henkilökohtaisesti. Muille merkitykset on selitettävä. Kuvatuilla elementeillä ajatellaan olevan nimenomaista merkitystä. Yleensä matkakuvien kohteina ovat matkakumppanit ja erikoiset nähtävyydet:

Kyseinen valokuva voisi löytyä myös valokuva-albumistani...jos olisin poika ja olisin ihastunut tuohon kuvan tyttöön.

Kuvaajalle on selvästi ollut tärkeintä saada kuva kesäisessä maisemassa töröttävästä koristelusta joulukuusesta.

Voisi helposti kuvitella, että kuvaaja on ollut vaalean tytön matkakumppani, joka on halunnut ikuistaa bussimatkan omaan albumiinsa. Kuva siivittää jälkeensä reissajat takaisin matkatunnelmiin. Valoilla ja varjoilla ei ole kotikäytössä niin suurta merkitystä, ja siksi kuva onkin oikein sopiva perheen tai ystävien kokoelmaan.

### 6.3.5 Taidekuvan perustelut

Taidekonteksti ei innostanut vastaajia. Taiteena valokuvalla haetaan myös symbolista merkitystä, mutta pääasiassa valokuva toimii informaation lähteenä, osana jotain asiakokonaisuutta. Valokuvanäyttelyt mielletään pääasiassa teemakokonaisuuksiksi:

Näyttelyyn, jos kuvaajalla muita samanhenkisiä kuvia tai jos hän keksii kuvalle mielenkiintoisen nimen ja kategorian, voi hän yhdistää kuvan ongelmitta näyttelyynsä.

Kuva voisi olla osa nuorisovalokuvataiteen näyttelyä. Kuvalla voisi ilmaista nuorten vapaudenkaipua, linja-auto symboloisi matkaa, jota nuoret tekevät kohti aikuisuutta; tyttö on sen matkustaja.

Kuva voisi olla peräisin myös taidegalleriasta. Yksinään sitä tuskin kukaan pitäisi suurena mestariteoksena, mutta esimerkiksi joukkoliikennettä kuvaavassa taidekuvien sarjassa se voisi nousta uusiin ulottuvuuksiin. Kuvan kaltaisten näennäisesti epäonnistuneiden matkakuvien kokoelma kuvaisi erinomaisesti esimerkiksi juuri in-terrailnuorten matkalaukkuelämää.

Valokuva voisi kuitenkin toimia pelkistetysti taidevalokuvanakin:

Taidekuvana kuva toimisi myös hyvin. Se ilmentää samalla tapaa jotakin tiettyä kulttuurista kuin mainoskuvakin. Taidekuvan näkökulmastakin kuvan sommittelu sekä värien ja valon käyttö luo kuvalle merkityksen. Myös aitous ja autenttisuus tekee kuvasta taidekuvan näkökulmasta mielenkiintoisen.

### 6.3.6 Muut kuvankäytön perustelut

Valokuvalla löytyy sisällön merkitysten kautta kohdentamattomia käyttöjä, mutta myös spesifejä, kaupallisia tarkoituksia:

Loistava levykansi, koska siinä on juuri sopiva määrä mihinkään liittymätöntä irrallisuutta ja spontaaniuden tuntua. Se on "vain" kohtuullisen mielenkiintoisen näköinen absurdi kuva, sen syvempi tarkoitus jäänee katsojalle melko epäselväksi.

Painetun viestinnän lisäksi valokuvalla löytyy käyttöä sähköisestä viestinnästä, jossa yksityisestä tulee julkinen ja salatusta tietoisesti paljastettu:

Jos netissä toimisi joku turistipäiväkirja, jossa ihmiset saisivat kertoilla matkoistaan, tämä voisi myös sopia sellaiseen.

Vaalea tyttö voisi lisäksi käyttää kuvaa myös itse laittamalla sen esimerkiksi internetiin. Omilla kotisivuilla riittää, että itse on tyytyväinen otokseen.

Valokuvalla löytyy myös muuta hyötykäyttöä, jota perustellaan ennen kaikkea valokuvan kuvaavan sisällön kautta, ei niinkään valokuvan herättämien tunteiden tai kulttuuristen sivumerkitysten kautta. Moni löytäisi kuvalle paikan oppikirjoissa, esimerkkinä hyvästä hetkellisyyden ja liikkeen tunnusta, mutta myös esimerkkinä sommittelun ja aiheiden käsittelyn virheistä. Valokuva olisi oiva joulukortti, se voisi toimia tapahtuneen rikoksen todistusaineistona (ei niinkään todisteena kotialbumiin).

### 6.3.7 Perusteltuja merkityksiä

Merkityseroja voidaan etsiä tarkemmin niistä maininnoista, millä valokuvan käyttöä erilaisissa yhteyksissä perustellaan. Merkitykset siis syntyvät valokuvan oletetuissa käytännöissä. Jos merkitys on pragmatistisen semiotiikan suuntaisesti siinä, mikä on merkin aiottu, oletettu tai konkreettinen käyttö, voidaan näitä merkityksiä etsiä esitetyistä perusteluista ja erityisesti mitä ja miksi -kysymyksillä: mitä valokuvan oletetaan voivan viestiä ja miksi?

Kun valokuvalla esitetään käyttöä mainonnassa, sen katsotaan sopivan erilaisten kampanjoiden sekä yksittäisten tuotemainosten kuvittamiseen. Kampanjat nostavat esille vaikeita asioita: naisiin kohdistuvaa väkivaltaa, huumaiden käyttöä, rikollisuutta tai ympäristönsuojelua. Nuorille valokuva käy

myös kriittisen vaikuttamisen välineeksi kaupallisuutta ja matkailua vastustavissa tai suuryritysten vastaisissa kampanjoissa. Matkanjärjestäjät voisivat valokuvan avulla esittää halpamatkojen todellisuutta ja ankeaa puolta ja korostaa siten omaa turvallisuuttaan ja luotettavuuttaan.

Valokuvan käytöllä kampanjoissa, esitteissä ja mainonnassa on todistearvoa siitä, miten huonosti asiat ovat. Elämysarvoa korostaa kuvan käyttö nuorten ja naisten aseman informoinnissa, huumevalistuksessa, jossa kuvan toivotaan puhuttelevan katsojaa. Kampanjakuvituksella toivotaan myös herätettävän myötätuntoa: kuvalla on empatia-arvoa.

Mainonnassa valokuvalla on myös houkutusarvoa: sillä pyritään vaikuttamaan ostopäätöksiin, samalla kun se vahvistaa joitain käsityksiä ulkomaista kontrasteja esittämällä. Tuotemainonnassa valokuva niin ikään lisää tuotteen huomioarvoa. Huomioarvoa on erityisesti punaisella kyltillä, jonka teksti jo viestii mainostettavasta tuotteesta. Kuvan sisältö ja erikoiseksi mielletty sommittelu suuntaavat tietynlaiseen mainontaan, josta matkustaminen on ilmeisin. Kohderyhmäksi kaikki määrittelevät nuoret.

Kun valokuvalle esitetään perusteluja sanoma- tai aikakauslehtikäyttöön joko uutisoinnissa tai kuvituksessa, korostetaan sitä, miten uutiskuva kertoo jostain äkillisestä ja yllättävästä tapahtumasta, johon kuvan henkilöt ovat joutuneet. Toisaalta valokuva liitetään uutiskuvaksi juttuun, joka kertoo jostain toistuvasta tapahtumasta (joulunviettotavoista), pitkän aikavälin muutoksesta (elintarviketeollisuus) tai asiantilasta (julkisen liikenteen huono tila). Kolmas tapa on käyttää kuvaa lehtikuvana piristämään taittoa, pysäyttämään ja houkuttelemaan lukijoita. Lehtikuvan rooli on korostetusti toiminta tekstin tukena. Tukea saavat erilaiset juttusarjat (bussimatkoja eri paikkoihin), neutraalit jutut ja artikkelit (nuorten matkailu, luokkaretket), kriitiikit (joulun kaupallistuminen, linja-autojen kunto, taskuvarkaat) sekä synkemmät, ja vähän moralisoivatkin artikkelit väkivallasta, nuorison huonosta käyttäytymisestä, juopottelusta, kauhun hetkistä, matkailun varjoseikoista, lomakohteiden ankeudesta.

Käsitys uutisesta ja valokuvan merkityksestä on perinteinen. Uutinen on juttu jostain äkillisestä, äskettäisestä tai negatiivisesti virittyneestä tapahtumasta. Valokuva palvelee vakiintunutta käsitystä uutisesta ja valokuvan kiinnittymisestä nimenomaan uutisjuttuun. Lehtikuva informoi uutista laajemmin joko kielteisistä asioista, kriittisestä suhtautumisesta tai neutraaleista aiheista.

Kuvituskuvana valokuvalla on täydentäjän rooli; vaikutelma on neutraali, mutta informoiva. Valokuva voi kertoa kulttuurieroista. Valokuvalla on todistearvoa: se käy kriittiseen juttuun kapitalismista, taloudellisesta tilanteesta, köyhyydestä; se todistaa myös nuorten halusta paeta, turvanetsimisestä tai nuoruuden rikkinäisyydestä. Valokuvalla on huomioarvoa, se herättää mielenkiintoa ja kiinnostusta itse juttuun, elävöittää tai piristää sitä.

Julkinen käyttö uutisena esiintuo kielteisiä ominaisuuksia kuvatusta kohteesta enemmän kuin neutraaleja tai myönteisiä ominaisuuksia, asioita tai tilanteita. Neutraalisuus tai myönteisyys korostuu jonkun artikkelin kuvituksessa, jossa valokuva sidotaan tekstiin ja tulkinta riippuu artikkelin sisällöstä ja asian käsittelytavoista. Valokuva ei sinänsä vahvista, tue tai kritisoi itsenäisesti tässä käytössä mitään.

Kolmas käyttöyhteys on korosteisen yksityistä, valokuva löytää paikkansa kotialbumeista. Valokuvan käyttötarkoituksista keskeisin on muistojen tallentaminen lomamatkasta omaan valokuva-albumiin. Valokuvaan on ikuistettu yksityinen kokemus, joka voi olla yllättävä tai hauska. Valokuva toimii todisteena, vaikka se teknisenä suorituksena voi olla huono: sommittelu ontuu, terävyysalue ei ole kohdallaan, valotus epätasainen. Toisaalta tällainen ”nopea räpsäisy” on autenttisuuden tae.

Valokuvalla on koti-albumiin sijoitettuna korostetusti muistoarvoa kuvassa olevalla tai kuvan ottajalla. Kuva palauttaa mieleen mieluisaksi tai jännittäväksi koetun tilanteen kertomuksena tai kuvatekstin lukemisena albumista. Valokuva myös vahvistaa omistajansa tai ottajansa identiteettiä, mutta samalla tavoin se vahvistaa myös ryhmäidentiteettiä ja ryhmään kuulumista. Valokuvalla on lisäksi todistearvoa, kun se kertoo tai välittää informaatiota, mutta ennen kaikkea kokemuksia uudesta, vieraasta, jännittävästä tai oudosta; siis sellaisesta, mikä poikkeaa arkielämän kulusta.

Neljäs käyttöyhteys korostaa valokuvaa taidekontekstissa. Valokuva liitetään osaksi temaattista kokonaisuutta, ja tässä yhteydessä sen roolina on informoida vieraasta kulttuurista, kulttuurien välisistä eroista ja tavoista. Valokuva kertoo, mutta myös ilmaisee, esittää ja ilmentää sekä satunnaisesti myös symboloi erilaisia asioita.

Muut käytöt liittyvät kuvan kaupalliseen ja julkiseen käyttöön, joissa korostuu käyttöarvo: valokuvalla on levykansiin tarvittavaa monimerkityksisyyttä, irrallisuutta ja spontaaniuden tunnetta; rosoisuudessaan valokuva kiinnittää huomiota myös verkkosivuilla; valokuva kelpaa todisteeksi ympäristön tai ajoneuvojen tilasta, myös tutkimus- ja opetuskäyttöönkin sekä joulukortiksi. Olipa käyttö minkälaista tahansa, valokuvan tueksi esitetään tarvittavan aina jonkinlainen kirjallinen viesti tai muunlainen tuki viestin perillemenemiseksi:

Tämä kuva tarvitsee ehdottomasti tuekseen selityksen tai tarinan, jotta se aukeaisi katsojalle. Muuten se olisi vain kuva ilman minkäänlaista viestiä.

Yhteenvetona kuvan merkitys voidaan tiivistää arvoiksi seuraavan taulukon mukaan:

TAULUKKO 5 Tyttö bussissa -valokuvalle määritellyjä käyttöä tarkoituksia ja arvoja

<b>Lehtikuva</b>	<b>Mainoskuva</b>	<b>Muistokuva</b>	<b>Taidekuva</b>	<b>Muu käyttö</b>
informaatioarvo	empatia-arvo	muistoarvo	informaatioarvo	informaatioarvo
todistearvo	todistearvo	todistearvo	todistearvo	todistearvo
huomioarvo	houkutusarvo	vahvistusarvo	symboliarvo	huomioarvo

Kontekstien samankaltaisuus kiinnittää huomiota: kaikissa esitetyissä käyttöä tarkoituksissa valokuvalla on todistajan rooli: kaksiulotteiseksi kuvaksi kiinnitetty hetki todistaa paikallaolosta, tapahtumasta, kulttuurieroista, asiantiloista. Valokuva myös välittää tietoa sekä uutis-, lehti-, mainos- että taidevalokuvana,

mutta informaation laatu vaihtelee: uutinen sisältää äkkinäisen, yllättävän tai kielteisen asian esittämisen; mainosvalokuva tiedottaa, mutta ennen kaikkea houkuttelee päätöksiin ja samaistumiseen. Kotialbumikuva kertoo matkasta, paikasta ja tapahtumasta, taidevalokuva välittää tietoa kulttuurista, matkustustavoista ja matkustamisesta.

Siinä missä uutis- ja lehtikuva asemoi katsojan ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, mainoskuva ja taidekuva kehottaa astumaan sisälle kuvaan, kokemaan samankaltaisuutta, myötätuntoa tai aktivoimaan mielikuvitusta. Kotialbumikuva merkitsee kuvassa olijalle tai kuvaajalle jotain, mutta muut katsojat ovat ulkopuolisia niin kauan kun heille ei avata valokuvaan koodattuja merkityksiä valokuvaa tukevalla tekstillä tai puheella.

Erillisille käyttöyhteyksille voidaan löytää joitain ominaispiirteitä, joita muilla ei ole: lehtikuvalla on tekstiä tukeva arvonsa, mainoskuvalla erityinen houkutusarvonsa ja empatointiarvonsa, kotialbumikuvalla muistoarvonsa sekä erityinen identiteettien vahvistamisarvo ja taidevalokuvalla symboliarvonsa.

Tunnekokemukset liittyvät yksityisiin muistoihin, mutta myös taidevalokuvaan ja mainosvalokuvaan. Informoiva tai todistava valokuva on tunnesisällöltään neutraalimpi, ehkäpä se korostaa myös objektiivisuutta ja sitä, että valokuvaajan tehtävä on tallentaa jotain todisteeksi, ei niinkään tulkita tapahtumaa omien tuntemustensa vaikutuksen alaisena.

Uutiskäytössä tai laajemmin lehtikäytössä valokuvalla esitetään muotoon liittyviä laatuvaatimuksia: valokuvan pitää olla nopeasti havaittava, selkeä, tarkka; valokuvalla pitäisi olla huomioarvoa, sommittelu ei saa olla liian erikoinen. Tekstilähtöisyys painottuu: valokuvaa esitetään tekstin tueksi, liitettäväksi juttukokonaisuuteen tai artikkeliin.

Valokuvalla miellettiin olevan erilaisissa käyttöyhteyksissä todistearvoa. Valokuvaan haluttiin myös merkityksiä ohjaavaa varmennetta – useimmiten se on tekstiyhteys: valokuva on lehdessä jutussa, jonka otsikot, taitto ja kuvatestit suuntaavat ja näyttävät merkityksen. Käyttökuva toimii ulottuvuudella, jonka toisessa päässä on vapaasti merkitsevä, mielikuvitusta ärsyttävä valokuva, joka tuottaa teoreettisesti lukemattoman määrän erilaisia tulkintoja, joista mikään ei välttämättä vahvista asiayhteyden muuta merkitysulottuvuutta. Valokuva voi myös olla vaikeaselkoinen, jolloin valokuva jää nopean katsomisen kertakäyttötuohteeksi. Jos valokuva kuitenkin esimerkiksi taitollisesti kiinnittää lehden lukijan huomion, ei mikään valokuva ole pelkkää kuvittamista; mikään valokuva ei ole mitäänsanomaton.

Valokuva on visuaalinen tekstin tuki. Eräs valokuvan lehtikäytön perustelu on se, että elementtiensä kautta valokuva sisältää kulttuurista kontrastia: maisema, tilanne ja kuvatut elementit sisältävät informaatiota, joka poikkeaa katsojien kulttuurisesta ympäristöstä ja herättää siksi huomiota ja mielenkiintoa. Valokuvan merkitys on kulttuuristen erojen esilletuomisessa. Valokuvan yksityiskohdat sisältävät useita mahdollisuuksia kuvittamiseen: yksittäiset elementit konkretisoivat juttuaiheita, ja kun siirrytään uutisoinnista yleisempään lehtikäyttöön, kokonaisuus voi toimia mielentilan tai tunteen tulkkina.

Yhteistä kaikille perusteluille on suhtautuminen valokuvan elementteihin eli yksityiskohtiin. Liialliset yksityiskohdat häiritsevät huomion kiinnittämistä.

Kuvan halutaan olevan nopeasti tarkasteltava, mutta samalla ymmärretään kuvan luonne: se paljastaa hitaasti asioita. Eri kohteet synnyttävät erilaisia merkityksiä. Kuvan eri elementtejä on tarkasteltava rauhassa, ja vasta sitten ne alkavat dialogin katsojansa kanssa. Lehtikäytössä tai päivittäisen uutisoinnin yhteydessä esitettynä tarkasteltu valokuva halutaan ottaa haltuun nopeasti, määrittellä sen paikka ja laatu. Valokuvatulkinnan halutaan olevan järjestäytynyt ja yhtenäinen, siksi liian monet huomiotehtävät voivat hajottaa merkityksenantoa: kuva jää epäselväksi, sille ei oikein löydy käyttöä. Toisaalta valokuvan keskelle sijoitettu tai sijoittunut koristeltu puu, joulukuusi, tuntuu kiinnittävän huomion ja kokoavan muutoin hajanaiseksi mielletyn valokuvan.

Tarkasteltu valokuva ei tunnu soveltuvan mainosvalokuvaksi sekavan asettelunsa, lukuisten yksityiskohtiensa ja ”liiallisen” realistisuutensa vuoksi. Tarkasteltavana oleva valokuva on liian arkinen, tavallinen tilannekuva, joka ei ole houkutteleva, eroottinen, kaunis tai satumainen. Arkisuus ja tavanomaisuus sopivat yksityisen albumikuvan laatukriteereiksi. Sisällön kokonaisuus mahdollistaa kuitenkin mainoskäytön, jossa lähes postmodernistisesti ohitetaan valokuvan laatukriteerit. Sisältö virittää mielikuvia matkustamisesta, halvalla elämisestä, köyhyydestä, ankeudesta, kuumuudesta ja liasta; jännityksestä, pelosta ja seikkailusta – siis sellaisista asiantiloista, joilla valokuvaa arvioivat nuoret mainostaisivat esimerkiksi matkatoimistojen palveluita. Valokuvan synnyttämät mielikuvat toimisivat myös antimainoksena, vähän ironiaa viljellen se myös epäsuorasti mainostaisi kotimaisen matkailun vetovoimaisuutta tai jopa joulunviettoa.

Albumissa valokuva löytää paikkansa muiden muisto- tai lomakuvien rinnalla. Toiste varmistaa oikeanlaisen kokonaiskuvan syntymisen. Kuvaan voidaan liittää kirjoitettu otsikko tai muut identifikaatiotiedot tai sitä voidaan täydentää puheella. Visuaalisuus korostuu, ei niinkään tekstin tukena oleminen. Siksi kaikki yksityiskohdat tuntuvat herättelevän kertomuksia. Toisaalta muistojen tallentaminen on sosiaalisten tilanteiden tallentamista, ja kuvan pääkohteeksi nousee tyttö bussissa. Lomakuvien olemukseen sopii tietysti sekin, että jokin poikkeuksellinen kiinnittää kuvaajan huomiota, tässä tapauksessa sellainen on koristeltu isokokoinen puu supermarketin parkkipaikalla. Koska tytön ilme on hetkellisesti kiinnittynyt kuvaajaan ja katsojaan, se tulkitaan hättääntyneeksi, pelokkaaksi tai epävarmaksi. Tämä ilme synnyttää ristiriitaisia ajatuksia lomakuvan olemuksesta; niidenhän pitäisi olla hauskojen hetkien tai arkielämästä poikkeavien tapahtumien tallentamista. Muistokuvana tarkasteltuna tälle valokuvalle hyväksytään myös tekniset puutteet – ne eivät yleensäkään kotialbumikuvissa merkitse niin paljon kuin kuvattujen henkilöiden tunnistaminen tai kuvattun tapahtuman hetkeen liittyvän tunnelman tai tunteiden mieleenpalauttamiset.

Mainonnan ja taidevalokuvan yhteys ei tule suoraan vastauksista ilmi. Voi olla, että valokuva erityisesti taideteoksena on vieras käsite ja niinpä kuvan herättämät tunteet ja jopa omakohtaiset elämykset kuvasta katsotaan sopivan paremmin mainoskäyttöön kuin taidegalleriaan. Valokuvalta tunnutaan odottavan taiteena estetiikkaa, perinteisten kauneusihanteiden toteuttamista, informaatiota ja joiden asioiden teemoittamista – siis dokumentaarisuutta.



Kun taideyhdydessä mainitaan tunneulottuvuus, se puhdistuu ja neutraloituu autenttisuuteen, aitouteen, uskottavuuteen ja tarinan kertomiseen. Sen sijaan matkakertomus ja taide löytävät yhteisiä määritteitä, joista keskeisimmäksi nousee symbolisuus: kuva tai sen yksittäiset elementit, kuten tytön katse ja rikkoutunut ikkuna konnotoivat köyhyyttä, levottomuutta, vapaudenkaipua, mutta myös väsymistä ja tympääntymistä. Kuva synnyttää tulkinnallisia kontrasteja mielikuvatasolla, ja ne tuntuvat kelpaavan sekä julkisen matkakertomuksen kuvan ja taidevalokuvan perusteluiksi.

Lehtikuvan ja taidevalokuvan yhteys löytyy siitä, miten valokuva kertoo kulttuurien sulautumisesta ja miten se välittää tietoa vieraasta kulttuurista.

Oma käsitykseni taidevalokuvan ja mainosvalokuvan samankaltaisuudesta korostaa valokuvan kontekstuaalista joustavuutta ja tunnesisällöllä operoimista. Valokuvia tarkastelevien nuorten näkemyksen mukaan valokuva ymmärretään ehkä perinteisemmin dokumentaariseksi kuin elämykselliseksi individualistiseksi tuotteeksi. Mainosvalokuvan oletetaan herättävän huomiota, ei vertauskuvain toimivaa tunteiden korostamista.

Taidekäyttöön sijoitettuna valokuva vaatii myös toistetta; se saisi tukea toisista valokuvista sekä näyttelykokonaisuudesta, joka tarkastelisi tiettyä teemaa. Näyttelyn sisältö rajautuu valokuvan kuvaamista seikoista, valokuva ei siis tunnu herättävän tunteenomaisempia, abstraktimpia tai käsitteellisimpiä ajatuksia valokuvan soveltumisesta taiteeksi. Käsitteistä taiteesta on suppea, sillä mielletään olevan informaatioarvoa pikemminkin kuin tunnearvoa. Taide on myös vakavaa informointia, vain yhdessä kirjoituksessa kahdestatoista käyttömaininnasta esitettiin, että erilaisia kulkuneuvoja esittelevä näyttelykokonaisuus voisi olla mielenkiintoinen ja hauska.

Taiteena tarkasteltuna valokuvan muotokieli nousee merkittäväksi määrittäjäksi: elementtien sijoittelu tai asettelu, tahaton tai kiireessä syntynyt sommitelu, valokuvan värit ja valon käyttö luovat merkityksiä. Teknisen toteutuksen katsotaan joko rajoittavan tämän valokuvan käyttöä uutisoinnissa tai mainonnassa, mutta ei niinkään taiteessa. Valokuva kelpaa sisältönsä puolesta taidekuvaksi, jolloin elementtien symbolinen merkitys korostuu.

Kaikkien käyttöyhteyksien määrittämisessä valokuvan tekniset ratkaisut, sen muotokieli huomioidaan: sommitelu tai elementtien havaintoja hajottava liika määrä on käyttöjä määräävä tai rajoittavaksi ymmärretty tekijä. Valokuvan kolme pääelementtiä toimivat joko erikseen niin, että jokaista niitä tuntuu vastaavan jonkinlainen käyttöyhteys, tai sitten kaksi yhdistyy dramaattiseksi tarinaksi (tyttö ja säröytynyt ikkuna). Kun päähuomio on koristellussa puussa, sisältö kertoo kulttuurien välisistä eroista tai vastakohtaisuuksista. Kuusi on, mutta missä lumi?

Tekniset puutteet viittaavat siis kaikissa määrittämissä kuvan ilmaisu-tasoon, josta kuitenkin eri tavoin elementtejä yhdistelemällä saadaan valokuvalle erilaisia käyttöjä. Sisällön ymmärtäminen konkreettisesti niin, että tytön ilme kertoo huolestumisesta, kuusi joulusta tai säröytynyt ikkuna väkivallasta, määrittävät valokuvalle julkista käyttöä uutiskuvana tai mainoskuvana.

Kun tulkinta muuntuu symbolisemmaksi, yksityiskohdat välittävät edelleen niistä johdettuja jutunaiheita, mutta samalla ne ilmaisevat jotain muutakin:

niiden symbolinen taso korostuu pelkän konkreetin kuvailun lisäksi. Näissä tapauksissa on luonnollista, että nuorten arvioiman valokuvan kokonaisuus tai elementit ilmaisevat jotain nuorten maailmasta, vapaudenkaipuusta, matkantesta, vauhdikkuudesta; sen tämä valokuva tekee metaforisesti. Tämä ilmaisee jotain –periaate tuntuu sopivan parhaiten taidekuvan ominaisuudeksi.

Lehtikuvana tämä valokuva tarjoaa puhuttelevia yksityiskohtia, menevyyttä ja dynamiikkaa, siis tilaajan mieltymysten mukaisesti. Uusi ja yllättävä näkulma mahdollistuu tällä kuvalla esimerkiksi joulunviettoon. Lehtikuvassa täytyy olla ihminen, ja vielä katsomassa lukijaa. Mainoskuvana tämä voi herättää jonkinlaisen tunnekokemuksen ja kävisi siten mainostamiseen. Teknisesti se kuitenkin on tässä mielessä puutteellinen. Samoin liiat yksityiskohdat hajottavat sen tehoa. Sommittelemattomuudeksi ymmärretty rakenne voisi toisaalata toimia nuorten elämismaailmassa, johon ajatellaan liittyvän spontaanisuutta ja nopeutta, sommittelemattomuutta. Muistokuvana tekniikka ei ole kuvan käytön este. Tilannekuvasta tulee muisto, tosin tytön ilmeen takia vähän ristiriitainen, mutta erikoisuus tuntuu korjaavan tämän jännitteen. Valokuvaajalle ei myönnetä paljoakaan liikkumavaraa tässä käyttöyhteydessä, on roiskaistava nopeasti ohimenevä tilanne talteen. Taiteena valokuva ankkuroituu temaattiseen, informoivaan kokonaisuuteen. Yksityiskohdat rakentavat tarinoita, joita innokkaimmat analyytikot tai kriitikot voivat kehitellä, kuten eräs asian ilmaisi. Mutta vaatiiko taide asiantuntijuutta tai valikoitunutta yleisöä ilmaistaakseen jotain rakenne-elementtien kautta?

## 7 "SILLÄ SUURELLA PUUHALLA JUURTUI AAPIAINEN MIEHEN AIVOON"

### 7.1 Tekstillä sidotut merkitykset

Tämän tutkimuksen toisessa aineistossa valokuvan käyttö lehtikuvana tai uutiskuvana sidottiin juttuun tai kuvatekstiin. Valokuvan ei ajateltu välittävän selkeää viestiä ja siten merkityksiä ilman tekstuaalista yhteyttään. Näkökulma korostaa tekstin merkitystä ja palaa osittain siihen semioottiseen tarkasteluun, jossa kaikki viestintä nähdään merkityksiä tuottavina teksteinä. Valokuvastakin tulee teksti, jota luetaan denotatiivisina ja konnotatiivisina viesteinä. Valokuvan päämerkitys, denotatiivinen taso, on hyvinkin suhteellinen käsite: kaikki eivät näe samoja asioita samanlaisin merkityksin. Vuoden 2002 valintakoetehtävän valokuvassa nähtiin vaihtelevasti joko poika, tyttö, pieni ihminen, lapsi tai lapsukainen. Kaikilla sanoilla on oma tietty merkityksensä.

Merkitystasojen erottelu voi olla vaikeata. Barthes (1986, 76) korostaakin, että katsoja pystyy vastaanottaman samanaikaisesti sekä aistihavainnon, kuvan kirjaimellisen merkitystason että kulttuurisen sanoman. Samanaikaisuus johtaa osaltaan monimerkityksisyyteen, jonka eräänä päätekijänä voidaan nähdä valokuvan rakenteellinen perusominaisuus, sen tapa tehdä poikkileikkauksia ajasta. Monimerkityksisyyttä pyritään kontrolloimaan viestien perillemenemiseksi ja merkitysten syntymiseksi. Kuvateksti on tällainen ohjaileva, ei-kuvallinen ankkuri, ja se on vahva geneerinen tekijä käyttökuivissa. Se pyrkii sulkemaan kuvan ja ohjaaman merkitysten syntyä.

Valokuvan ja tekstin yhteys on vahva konventio, joka kulminoituu uutiskuvissa. Ne ymmärretään aina osaksi kirjoitettua tai puhuttua uutista, vaikka ne eivät suoranaisesti kuvaisikaan viestittyä uutista. Hallin (1984, 174) mukaan uutiskuvan tai jutun on täytettävä vähintään kolme kriteeriä: juttu on kytkeytynyt tapahtumaan, sattumaan tai tapaukseen; tuon tapahtuman on oltava äskettäinen, joko eilen tai tänään ja tapahtuman tai henkilön on oltava uutisen arvoinen. Valokuvia tuotetaan näiden kriteerien mukaan. Samalla tuottamiseen liittyvät kuvalliset ankkurit: niillä kuvaaja tehostaa kuvan huomioarvoa ja ohjaa

havaintoja tärkeisiin kohtiin. Lehtivalokuvassa esimerkiksi etualan painotus, kuvakulman valinta sekä tiukka rajaus ovat tällaisia kuvallisia ankkureita.

Kielelliset merkitystasot pyrkivät takaamaan merkitysten syntyä ja lisäämään nopeaa kuvan havaitsemista, osoittamaan suoraan todellisuuteen viittavia merkityksiä läpinäkyväksi muuttuvasta valokuvasta. Valokuvan sanoman vastaanottaminen sitoutuu tekstiin käyttökuvissa. Toisaalta merkitysten vastaanotossa, ymmärtämisessä on myös toinen puoli: kognitiivisen ja denotatiivisen sanoman lisäksi merkityksiä sysää ajelehtimaan emotionaalinen taso, joka saa alkunsa kuvan ilmimerkityksestä, mutta joka ei kiinnity liikkumattomasti siihen, vaan liukuu yksilöllisille alueille, mielikuviin, elämyksiin, samastumiseen tai vastustukseen, vastenmielisyyteen, kyynisyyteen, sarkasmiin tai ideologisesti ”väärille” alueille.

Valokuvan käyttö uutisten yhteydessä liittyy journalistisiin normeihin, joissa korostuu säännönmukaisuus. Tällöin valokuvan rakenteellisten elementtien käyttö voi olla hyvinkin rajattua, kuten tämän tutkimuksen käyttökategorioiden artikulointi osoitti. Tämän tutkimuksen käyttöyhteyksien kuvailuissa erityisesti lehtikuvan erääksi kriteeriksi nousi autenttisuus, jota kuvan ”räpsäisylyonne” vahvisti. Valokuva oli hetken pysäytys, joka korostui myös sommittelun puutteellisuudessa – joka puolestaan katsottiin korostetusti harrastelijamaisuudeksi.

Määrittäminen korostaa toisteen käsitettä (Fiske 1992, 25). Fiske käsittelee toistetta ja hajeen käsitettä laajasti eritellessään prosessikoulukunnaksi nimeämiään perinteisiä viestinnän teorioita. Toiste viittaa sanoman ennustettavuuteen tai totunnaisuuteen. Ennustettavana toiste viittaa myös vähäiseen informaatioarvoon. Voi olla, että lehtikuvaa on vahvistettava tekstuaalisin elementein sen informaatioarvon lisäämiseksi. Näin ainakin toisteisilla poliitikkojen kuvilla sanomalehtiä kuvitettaessa. Toisaalta valokuva sisältää aina ennustamatonta, ainakin merkityksiä a priori mietittäessä. Kuvaaja ei voi koskaan täysin varmistua kuvaviestinsä merkitystasojen ymmärtämisen laadusta.

Tässä tutkimuksessa sekä lehtikuvaa että mainoskuvaa pyrittiin määrittelemään konventionaalisin käsityksin tekstin merkitysten kantajina. Kuva pyrittiin liittämään johonkin tekstikokonaisuuteen, samoin mainoskuvalle haettiin sille kelpaavia mainostamisen kohteita. Tämä on toisteen lisäämistä. Kotialbumikuvissa toistetta vahvistaa sosiaalinen tilanne, mikä yleensä kuvien sanomien vastaanottoon liittyy. Tuo sosiaalinen tilanne lisää myös viestinnällistä faattisuutta: se ylläpitää kulttuurisesti määrittyvää kanavaa muistojen tärkeyden kokemisessa ja perheyhteyden jakamisessa ja ylläpitämisessä. Fiske puhuu faattisuudesta esitellessään Jakobsonin viestinnällistä mallia (Fiske 1992, 55-57).

Kun pääsykokeen valokuva määriteltiin taidekuvaksi, siihenkin pyrittiin lisäämään toistetta. Jos taiteen kohdalla ei niinkään ole kysymys informaatiosta tai tiedottamisesta kognitiivisella tasolla kuin elämyksellisyydestä, vastauksissa korostuu silti taiteen toisteinen tehtävä: kuvan katsottiin sopivan erityisesti näyttelykokonaisuuteen, joka on tematisoitu käsittelemään tiettyä aihetta. Vastauksissa ei korostettu kuvan itsellistä yllätyksellistä merkitystä, sen mahdollisuutta toimia taidekuvana sinänsä. Tuo hajeisuus, ennustamattomuus, sitä vastoin katsottiin toimivan hyvin kun kyseinen kuva sijoitetaan levykanteen. Sii-

näkään sen tehtävä ei ole kytkeä visuaalista auditiiviseen, vaan sen katsottiin voivan toimia vapaasti, mielenkiintoa ja mahdollisesti jännitteitä ja odotuksia herätellen.

Tulkinnan analyysimalleilla voidaan korostaa tulkintojen suoraviivaista etenemistä kuvailusta tulkinnan kautta arvottamiseen, mutta tärkeitä on myös muistaa elämyksellisyys ja sen aiheuttama heiluriliike kuvailun, tulkinnan ja arvottamisen välillä. Tulkinta muotoutuu paluuksi siitä, mitä luulee näkevänsä siihen, mitä näkee. Valokuvan kokonaishahmotus ei käynnisty vain kuvassa nähtyjä asioita luettelemalla. Tulkinnat lähtevät pääosin liikkeelle siitä, mihin huomio ensinnä kiinnittyy, mutta myös siitä, mikä on kuvan idea, mitä kuva esittää tai miten kuva on koettavissa. Barthesin (1984, 123) esittämät tasot, denotaation ja konnotaatioiden tasot limittyvät tulkinnassa; ne eivät siis siististi seuraava toistaan, mutta se mitä kuva esittää, toimii kyllä lähtökohtana tarkemmalle kuvan katsomiselle, joka sitten voi tuottaa uusia konnotatiivisia merkityksiä ja henkilökohtaisempia miellelyhtymiä.

Huomion kiinnittyminen kuvan eri kohtiin tämän tutkimuksen pääsykoetestiin aineistoissa korostaa sitä, että ylittäessään kielellisen tason (kuvassa olevat tekstit virittävät heti kielellisen merkityksen) barthesilaisittain ”puhdas kuva” (1986, 73) välittää koko joukon epäjatkuvia merkkejä. Merkistä toiseen siirryttäessä ne samalla tuottavat uusia variaatioita kuvan lukemisessa.

Oma kuvatulkintani muodostuu kahdenlaisena reagoitina valokuvan tilanteeseen; toisaalta se on ulkopuolista tarkkailua, toisaalta tunteenomaista eläytymistä kuvattuun tilanteeseen, aikaan ja paikkaan. Samanlaista kahtiajakaisuutta näen myös kuvatestiin vastauksissa. Kun valokuva asemoi katsojan kuvan eteen yhteen tarkastelupisteeseen, katsoja vääjäämättä asettuu ja asennoituu ulkopuolisena tarkkailijana kuvaan. Samalla kun ollaan vaihtamassa ja katsellaan ulkopuolisena, kuullaan ja haistellaan ympäristön tapahtumia. Valokuva tarjoaa aina tarkasteltavaksi rajatun palasen maailmaa, johon katsojat eri tavoin sitten sijoittavat omia tuntemuksiaan.

Kuvan luenta vaihtelee, vaikka katsomiskonteksti oli kaikilla sama. Tämän tutkimuksen vastaajajoukkoja voidaan pitää suhteellisen homogeenisena ryhmänä, jolla on suurin piirtein samanlainen koulutustausta ja nuoren ihmisen kokemusmaailma. Lisäksi vastaajat olivat motivoituneita etsimään tarkasteltavasta kuvasta vaadittuja asioita, olihan kyseessä heidän pääsystään uuteen koulutukseen. Kuvatestiin tuloksia ei voida yleistää kuitenkaan mihinkään tiettyyn perusjoukkoon, koska aineistoa ei koottu otantana tietystä perusjoukosta. Tutkimusyksikkönä olivat havaintolauseet, eikä niillä ole olemassa mitään tiettyä perusjoukkoa. Tässä suhteessa kuvatestiin tuloksilla on pikemminkin teoreettista tai olemuksellista yleistettävyyttä (Eskola & Suoranta 2000, 67).

Valokuvan erilaisia kokemuksia kuvaa lause *sitä näet mitä olet*. Myös minä, valokuvaajana ja kuvan analysoijana näen mitä olen. Toisaalta voin katsoa valokuvaa valokuvaamisen perusosaamisen kannalta, toisaalta elämyksiä tuottavana otoksena tietystä paikasta tiettyä aikana. Omassa valokuvatuotannossani sekä kuvakriittikkona korostan kuvaajan ratkaisevaa merkitystä, toisaalta haluan säilyttää tietyn ”selittämättömän” tekijän osuuden kuvan teossa ja kuvatulkinnossa. Tuo selittämätön voi olla elämyksellisyys, ainutkertainen kokemus,

tunteiden läsnäolo, oman henkilökohtaisen näkemykseni ja maailmankatso mukseni heijastuminen omaan kuvaamiseen tai toisten tekemien kuvien analy soimiseen. Jos käsitteellistän, analysoin tai teoretisoin kuvaamaani aihetta, syn tyy nopeasti tyytymättömyyden tunne; kuvan on annettava puhua omalla ta vallaan, sitä ei saa liikaa sitoa.

Valokuvan ei tarvitse opettaa, osoittaa tai huutaa julki sisältöään. Hyvä valokuva kertoo viitteenomaisesti vihjauksillaan, se paljastaa vähitellen erilaisia merkityksiä ja suhteita. Katsojan kysymykset *mitä tässä on, mitä tässä tapahtuu* täydentyvät katsomistilanteessa, jos kuvalle annetaan aikaa ja tilaa ”puhua it se”. Valokuvatulkintojen vaihtelevuus ja osin ennalta-arvaamattomuus on teki jä, jota valokuvaaja ei koskaan täysin voi jättää huomioimatta. Jos valokuvan merkitystä yrittää liiaksi ankkuroida oman näkemyksen esilletuomiseksi, jotain tällä sitomisella kadotetaan kuvatulkinnan ”vapaudesta” – varsinkin jos ky seessä on valokuva, jonka tarkoitus on toimia vertauskuvallisesti, abstrakteja asioita visualisoiden, yksityistä kokemusta yleistäen.

Kun otan passikuvan tai teen jäljennekuvaan vaikkapa maalauksesta, en tietenkään pyri tulkitsemaan aihetta tai sijoittamaan omia ilmaisukeinojani ku vaamiseen. Kuvan käyttöfunktio ratkaisee lähestymistapani. Jos sen sijaan lä hestyn aiheittani oman ideani kautta, korostan sisällön subjektiivisuutta ja tuon esille asioita omasta todellisuudestani. Olipa kuvan käyttö sitten kuvailevaa, selittävää, tulkitsevaa, eettisesti tai esteettisesti arvottavaa tai teoreettista (Bar rett 1996, 57-83), valokuva kuvaa aina enemmän kuin mitä se näyttää: kuvalla on katsojansa ja tuon katsojan todellisuus sekoittuu erilaisina reaktioina kuvan esittämään todellisuuteen. Valokuva tulkitaan aina.

Merkkijärjestelmänä valokuvaus ei anna varmoja vastauksia. Jos kieli on lineaarista, aikaa sitovaa symbolista merkitystä, valokuva on tilaa määrittelevä. Kuvassa elementeillä ei ole kronologista rakennetta eikä välttämättä kausaa lisuhteita. Kieli analysoi, erittelee ja järkeilee, käyttää logiikkaa. Victor Burgin esittää psykoanalyttistä näkökulmaa painottaen, että valokuva voi toimia unen logiikalla, tulkinnallisesti kuvassa on tiivistymiä ja siirtymisiä (1987, 195).

Valokuva siis sitoutuu sekä valokuvaajan tietoiisiin tai tiedostamattomiin toimiin että välineen ominaisuuksiin representaatioiden luomisessa. Valokuva sisältää eräänlaiset kolmiulotteisen todellisuuden ymmärtämiseen tarvittavat ”referenssikoodit” (Clarke 1997, 29).

Valokuvaajan näkymättömyyden takia valokuva voi vaikuttaa ”luonnolli selta ilmiöltä”, sitä katsotaan kuin luonnon luomaa. Toisaalta valokuvan synty voidaan ymmärtää luonnon ja ihmisen yhteistuotantona, vaikka kuva hämmäs tyttääkin luonnollisuudellaan. (Arnheim 1984, 200-201). Luonto vai kulttuuri – asettelu korostuu kuvan representaatioluonteen ja sen esittämän kohteen erot teluissa.

Allan Sekula (1987, 108) erottelee symbolistisen ja realistisen kansanus komuksen kuvien tarkastelussa. Tätä vastakkaisuutta kuvaa myös erottelu do kumenttivalokuvan ja taidevalokuvan välillä. Vastakohtaisuudet esiintyvät myös kahtiajaoissa valokuvaaja näkijänä, valokuvaaja todistajana; valokuvaus ilmaisuvälineenä, valokuvaus reportaasivälineenä; mielikuvitus empiiristä to tuutta vastaan ja tunnearvo informaatioarvoa vastaan. Myös metaforan ja me

tonymian vastakkainasettelu kuvastaa kahtiajakoa. Kuva voi "kansanuskomuksesta" riippuen synnyttää joko pelkästään todellisuuden ikkunaefektinä luette-loivaa kuvan tarkastelua tai sitten kuva voidaan ymmärtää tekijän itseilmäisun tuotoksena, yksityisen kokemuksen laajenemisena yleiselle tasolle.

Sekula toteaa, että jokainen valokuva siirtyy kohti jompaa kumpaa merkityksen ymmärtämistapaa missä tahansa yhteydessä. Tutkijapsykologi Órla Cronin (1998, 74) on tutkimuksellaan täsmentänyt Sekulan kahtiajakoa. Vaikka symbolistinen ja realistinen "myytti" ovat havaittavia suhtautumistapoja, hänen tutkimuksessaan koehenkilöitä ei voinut yksiselitteisesti sijoittaa vain jompaankumpaan kategoriaan. Tulkintaerot muotoutuivat teoreettisen ja käytännöllisen merkityksen välillä. Kun tutkittavat puhuivat valokuvasta yleensä, he lähestyivät symbolistista myyttiä, vastaavasti puhuessaan jostain erityisestä valokuvasta, he painottivat kuvan realismia.

Käsitellessään valokuvan dualistista luonnetta Frank Webster esittää (1985, 157) vähän yllättävästikin, että valokuvat eivät tarvitse tulkintoja. Valokuva on mekaanisen prosessin tulos, ja kuva esittää vahvasti jonkun olevan siellä (*thereness*). Kuva on luonteeltaan ikoninen verrattuna sanojen symbolismiin. Toisaalta kuvan luonteesta kehkeytyy paradoksi: kuvasta ei voida poissulkea valokuvaajan aktiivista toimintaa, hänen subjektiivensa lopulta synnyttää kuvan. Valokuva liittyy näin luonteeltaan sekä "luontoon" että kulttuuriin. Symbolisena kuva vaatii kuitenkin tulkintaa. Websterin esimerkkinä ovat median välittämät kuvat terroristeista. Tällaiset kuvat paljastavat koko joukon yksityiskoh-tia, johon tuhannetkaan sanat eivät pysty. Todellisuutta kuvatessaan nämä kuvat ovat välittömiä ja riippumattomia kulttuurisesta merkkijärjestelmästä. Kuitenkin kuvien neutraalisuus on vain välittömyyden synnyttämä mielikuva, kuvat ovat samalla symbolisia, tulkittavia.

Kuvilla on symbolista tulkintaulottuvuutta sekä kuvaustavasta että julkaisuyhteydestä johtuen. Kuvaaja sisäänkoodaa, merkitsee kuvattavansa monimutkaisella kulttuurisella koodistolla, josta eräs esimerkki on valittu muotokiel-i. Webster kuitenkin korostaa, että on erheellistä ajatella valokuvaa kahden erillisen merkin dualistisena esityksenä. Sen sijaan että ensin ajateltaisiin valokuvan todellisuuden ikonista esittämislunnetta ja sitten kuvan tulkinnallista merkitystä, onkin keskityttävä arvioimaan valokuvia "luonnollisen" eli ikonis-en sekä "epäluonnollisen" eli symbolisen fuusiona. Valokuvalla on tämän yhtäaikaisen ikonisen ja symbolisen luonteensa takia samanaikaisesti erityinen ja yleinen merkitysulottuvuutensa. Tätä vahvistaa myös tämän tutkimuksen valokuvien tulkinnat, jotka vastausten mukaan eivät etene luettelevasta, Websterin tulkinnan tarpeettomuutta korostavasta "luonnollisesta" luennasta kohti muotoanalyysiä, symbolien tulkintaa ja arvottamista.

Websterin (emt.,161) mukaan tämä paradoksaalinen luonne selittää mm. sen, miksi valokuva 1800-luvun puolessa välissä sai niin valtavan suosion. Esittäessään vastaansanomattomasti todellisuutta kuvaajan valikoivan näkemyksen kautta ihmiset saattoivat nähdä itsensä sellaisina kuin olivat ja sellaisina kuin halusivat itsensä nähdyn. Samalla tavoin valokuvan tulkinnassa kuva herättää toteamusten ohella ajatuksen siitä, että kuvassa on jotain enemmän, jotain yleis-tä ainutkertaisuuden ohella.

Valokuvalla on eri käyttötavoissaan sekä lateraalinen tai horisontaalinen että vertikaalinen tulkintaulottuvuus. Lateraalisuus tai horisontaalisuus viittaa toisten kulttuuristen tekstien vaikutuksiin tulkinnoissa, vertikaalisuus viittaa puolestaan välineen muotokielen historiallisiin konventioihin. Valokuva on samalla intertekstuaalinen tavalla, jossa kontekstin ja substanssin, esittämisyhteyden sekä sisällön ja muodon merkitykset kietoutuvat tulkinnassa yhteen. Kun valokuvaa "luetaan tekstinä", merkitykset syntyvät "valokuvadiskurssin" ohjaamina, ja sillä on omat koodinsa ja kielioppinsa. Mutta valokuvan merkitys ulottuu kirjaimellisen merkityksen (luettelevan luennan) ulkopuolelle. Victor Burgin (1986,151-152) tiivistää kuvan lakonisuuden vertaamalla valokuvaa elokuvan tekoon: yksittäinen valokuva toimii lähtöpisteenä psyykkisten panoraamojen ja ristikuvien sarjalle sekä metonymioiden ja metaforien jaksoille. Nämä siirtävät valokuvan näyttämön alitajunnan "toisen näyttämön" tiloihin, mutta myös kielen diskursiiviseen tilaan.

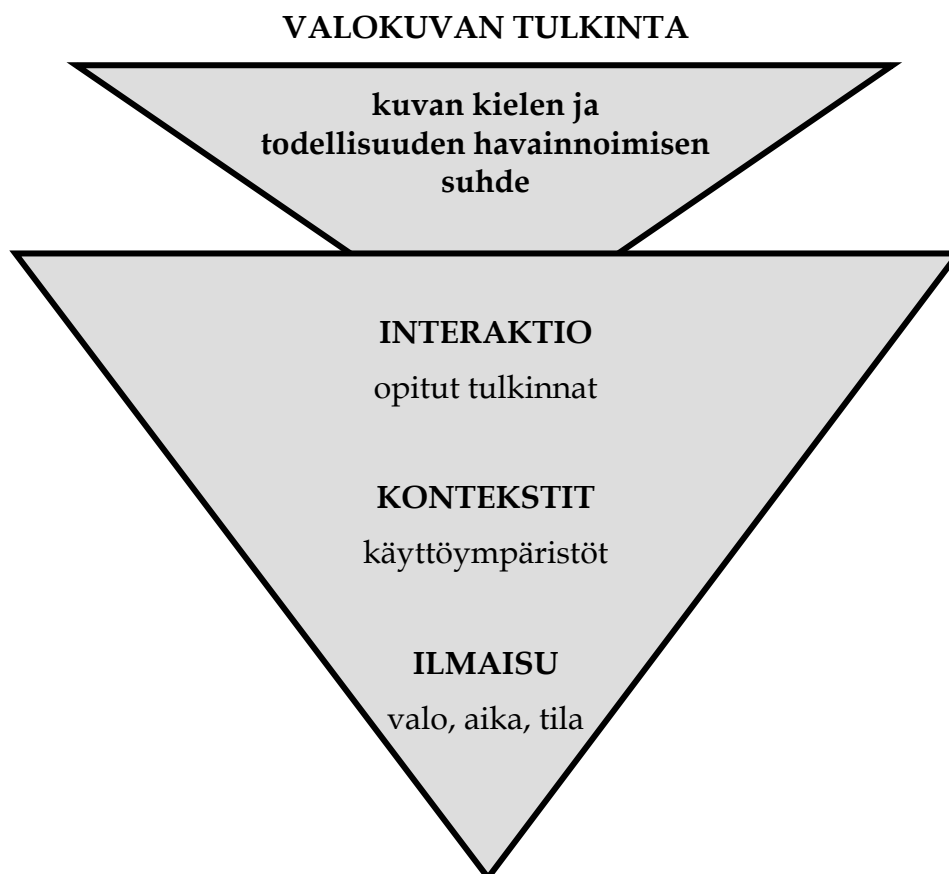
Valokuvan elementtien luettelointi sekä niitä tulkitseva arviointi voidaan valokuvan tulkinnan näkökulmasta muuttaa termeiksi luetteloiva luenta ja merkityksellistävä luenta. Nämäkään eivät etene tulkinnassa vaiheittain tai asetu selvästi vastakkaisiksi käsitteiksi, vaan menevät päällekkäin: valokuvan poika on jo ensisilmäyksellä yksinäinen ja surullinen. Kuvaa ei analysoida tiukasti nähdyn perusteella, vaan sen perusteella, miten kuva koetaan. Käsitteiden eroja voidaan tietysti teoretisoida semioottisesti siten, että kuvan indeksisikoninen denotaatio on syntagmaattinen, kuvan kokonaisuutta luetteloiva lukutapa, ja konnotaatio on paradigmaattinen järjestelmä, merkityksellistävä lukutapa, jossa kuvapinnalle sommitellut, samanaikaiset kuvaelementit tuottavat kulttuurisia merkityksiä ja henkilökohtaisia mielleyhtymiä.

Todellisuutta kuvatessaan valokuva joka tapauksessa välittää jonkinlaista informaatiota (Maynard 1997, 210). Kuvaa katsotaan aina kuvana jostakin. Yksityiskohtien toistolla valokuva eroaa muista visuaalisista esittämistavoista, sitoo sen todellisuuden esittämiseen ja tekee siitä samalla helposti lähestyttävän. Itsestäänselvänä pidetty tapa, jolla valokuva tallentaa triviaalia voikin tarkoittaa sitä, että se on täynnä löytämättömiä merkityksiä. Valokuvalla on kyky yksityiskohtien kautta rakentaa uusia merkityksiä, uusia visuaalisia totuuksia.

## 7.2 Valokuvatulkinnan ulottuvuudet

Valokuvan tulkintaprosessi voidaan esittää hyvän jutun tai tehokkaan uutisen kirjoittamista kuvaavaa kärkikolmiomallia mukaillen. Kuvan konstruoitu muotokieli ohjaa merkityksiä, mutta tulkinta on konventionaalista ja kontekstuaalista. Tulkinta voidaan tiivistetysti ymmärtää kuvan muotokielen välittämän todellisuuden ja havaitun todellisuuden välisen jännitteen yhteensovittamiseksi. Kuvan kieli käännetään vastaamaan havainnon kieltä. Kuvioksi muutettuna tulkintaprosessi etenee ylhäältä alaspäin:





KUVIO 2 Valokuvan tulkintaprosessin eteneminen opituista tulkinnoista kontekstien kautta ilmaisun perusmuotojen havaitsemiseen.

Tulkintaprosessissa ensimmäisinä tekijöinä ovat sosiaalistumisen kautta sisäistetyt tulkintamallit, sosiaalisen interaktion ”opettamat”, käyttäytymistä sosiaalisissa tilanteissa ohjaavat reaktiotavat. Nämä korostuvat esimerkiksi valokuvattuja henkilöitä tarkasteltaessa. Toisaalta tulkinta ei tapahdu tyhjiössä, vaan valokuvien käyttöyhteydet rajaavat omilla reunaehdoillaan kuvien tuottamista ja esittämistä sekä niiden tulkintaa. Tulkinta on konventionaalista, ennakkokäsitysten ja kokemusten ohjaamaa ymmärtämistä.

Paul Messarixen mukaan (1994, 46) voidaan jopa ajatella, että todellisuuden havainnot ja ”todellisen maailman” visuaaliset prosessit antavat tulkintataidot ja -avaimet sekä ei-esittäviin että esittäviin kuviin. Tällaisia sosiaalisen ja kulttuurisen kehityksen myötä syntyneitä visuaalisen tekstin lähes automaattisia lukutapoja liitetään kuvakulmaan, kuvatun ihmisen kokoon ja jossain määrin tilan kokemiseen. Mutta jonkun on se kuvakulma ensin valittava esitettäväksi. Kuvaajalla on siinä oma työnsä.

Näiden ”perusvaiheiden” taustalla vaikuttavat kuvan muotokielen ominaisuudet; valon, ajan ja tilan konstruoinnit. Näiden seikkojen tuntemus, samoin kuin sommittelun, rajauksen tai tekniikoiden erityistuntemus voivat vaikuttaa kuvan kokemiseen ja arvottamiseen.

Kuvatulkinta voi vaihdella passiivisesta vastaanotosta aktiiviseen, merkityksellistävään tulkintaan. Tulkinnan aktiviteetin määrää ei voi päättää etukä-

teen, mutta sitä voidaan herätellä ja virittää sisällön monimerkityksisyyden avulla.

Valokuvan kontekstuaalisuutta ja kulttuurista konstruoitumista korostettaessa lauseet *sitä kuvaat, mitä olet* tai *sitä näet mitä olet*, saavat lisäyksen: *sitä näet missä olet*.

Tämän tutkimuksen havainnot valokuvan rakenne-elementtien merkityksestä valokuvan sisältöön todentavat osaltaan sitä, miten nämä ilmaisun perusominaisuudet ohjaavat, suuntaavat ja painottavat havaintoja ja merkityksiä. Vastausten perusteella voidaan kuitenkin olettaa, että tulkinta ylipäättään on vapaampaa ja assosiativisempaa kuin teoreettinen tulkintamalli, jossa eri vaiheet prosessoidaan havainnoista kohti tulkintaa ja arvottamista.

Kuvan ja kielen symbolisia muotoja tarkastellessani päädyin miettimään kysymystä, mikä tekee valokuvasta symbolisen, mikä muuntaa erityisen yleiseksi. Päädyin kontekstuaalisuuden mielikuvia ohjaamaan merkitykseen. Mutta tämän tutkimuksen havaintojen perusteella voidaan olettaa, että myös kuvan peruselementeillä on oma merkityksensä kuvan sisällön laajenemisessa erityisestä yleiselle tasolle. Erityisesti valon ja ajan käsittely synnyttävät metaforista tulkintaa, ja kuvattujen henkilöiden paikka ja koko sekä koettu kontakti katsojaan antavat mahdollisuuden myös metonymyymiseen kuvan luentaan.

Mitä tivolipojan tai Kyproksen bussitytön kuvista oikeastaan jää jäljelle? Luultavasti jokin yksityiskohta, jonka kohta seuraava elämys, muisto, kommunikointitilanne, verbaalinen tai visuaalinen viesti pyyhkii pois. Mielikuvissa voi hetken pysyä vaikkapa *"Tytön säikähtynyt ilme ja raollaan oleva suu"*. Kulttuurinen diskurssi säilöo tällaisia muistikuvia. Tuijottaa ei saa, ja suu avoinna istuja leimaantuu nopeasti. Jotain olisi puhuttava. Ehkäpä valokuvan tulkinnessa tarvitaan kuitenkin katselijan hiljaisuutta, jolloin vasta voidaan todellinen subjektiivisuus tavoittaa. Tehtävänäni ei ole eritellä vasemman ja oikean aivopuoliskon tapoja ajatuksien tai tunteiden, mielikuvien ja kuvahavaintojen synnyssä, mutta kuvan välittömästi kertovalla luonteella on jotain tekemistä intuitiivisen tajuaamisen kanssa. Se mahdollistaa välittömän *"tarinan"*, jota sanat vasta alkavat tapailla. Mutta puhuakseen näin katselijalle valokuva vaatii mielen hiljaisuutta. Kuvaa ei muuten näe.

Kuvaelementeillä on omat tulkinneelliset merkitysulottuvuutensa. Valokuvan oman *a-p-c-kirjan* ylösrakentamisen metaforaksi kelpaa Jukolan Juhanin selätysvoitto omasta väkevistä tehtävästään:

*"Mutta pirtissä istui Juhani, istui ihan paitasillaan, puserrellen pöydänpäässä hikeä, aapiskirja kädessä. Kovin äkeänä ja tukkaansa repien hän hieroskeli jyrkävähleistä kirjaansa. Tapahtuipa tuossa usein, että hän, vihoissansa hammasta purren, melkein kyyneleitä vuodattaen, äkisti rynkäsi rahilta ylös, tempasi havutukin nurkasta kouriinsa, nosti sen korkeuteen ja paiskasi tuimasti maahan taas; ja silloin pirtti jumahti, ja keikahti miehen lyhykäinen paita. Niin hän tuolloin, tällöin iski kyntensä tukkiin; sillä suurella puuhalla juurtui aapiainen miehen aivoon. Mutta istuipa hän taasen pöydän-nokalle kertomaan vaikeata kappaletta. Ja viimeinpä, tullessa kevään, oli hänkin oppinut kirjansa kannesta kanteen; ja ylpeästi katsahtaen painoi hän sen umpeen."*

Modernistiset määrittelyt valokuvan omasta muotokielestä voidaan nähdä yrityksenä määritellä valokuvauksen olemusta sinänsä. Määrittelyn vaikeutena on kuitenkin se, että valokuvan ominaisuudet ja valokuvan arvottaminen määrittyvät aina kuvatun kohteen valinnan mukaan, valokuvaajan intentioiden ja katsojatilanteen mukaan.

Kuvan rakenne-elementit eivät ole redusoitavissa pelkiksi modernismin itseriittoisten ja sisäänpäin viittaavien formaalianalyysien tuotoksiksi. Modernismin estetisoivan kuvakäsityksen kritiikki on toisaalta ymmärrettävää, erityisesti jos halutaan tehdä pesäeroa taiteen pitkästä perinteestä määrittäviin ominaisuuksiin, joita myös valokuvauksesta halutaan etsiä. Kuvan rakenne-elementeistä voidaan silloin puhua esimerkiksi *formaalisen poetiikan* termillä, jolla viitataan nimenomaan valokuvan muotoseikkoihin. (Roberts 1998, 119). Kriittisesti tarkasteltuna tällainen muodon poetiikka yrittää rakentaa esteettistä identiteettiä, painottaa valokuvan historiasta irrotettua modernistista omavaraisuutta ja sisäänpäin kääntyneisyyttä – mikä valokuvan referentiaalisuuden huomioiden tuntuu mahdottomalta tehtävältä. Tällaiseen tehtävään ryhtyi aikoinaan New Yorkin Modernin taiteen museon valokuvaosaston johtaja John Szarkowski, joka Robertsin arvion mukaan yritti rakentaa valokuvauksesta kansallisen arvostuksen kohdetta, joka esteettisyydessään ei korostaisi sosiaalipoliittisia tai ideologisia käytäntöjä. Vapaan subjektin ideologia sulki ulos dokumentaarisuuden, epäkohtien esiintuomisen. Sen sijaan korostettiin esteettistä ja taiteellista tekijää. Osallistuvaa, ymmärtävää tai havaintojaan julistavaa valokuvaajaa ei Szarkowskin määrittelyihin kuulunut (Roberts 1998, 119). Määrittely muistuttaa valokuvaajan roolin kahdentavasta tarkastelusta: valokuvaaja näkijänä tai kokijana, ulkopuolisena tarkkailijana tai sisällä olevana tulkitsijana. Szarkowskille valokuvaaja oli visionääri, joka pystyi luomaan laatua subjektiivisista lähtökohdistaan.

Kaikki valokuvat eivät määrity szarkowskilaisittain taiteellisina ilmaisuihin; hyvällä muotokielen hallinnalla ei voi taata vielä hyvää valokuvaa. Valokuva rakentaa kuvapinnan elementtien hallinnalla käsitystä totuudellisuudesta, mutta kaikki ei aina olekaan sitä miltä näyttää. Joan Fontcubertan sanoin valokuva heittääkin ämpärillisen kylmää vettä katsojan kasvoille houkuteltuaan ensin meidät todellisuusvaikutelmiinsa (Fontcuberta 1995, 7).

Paul Messaris (1998, 70-73) löytää tiettyjä todellisuuden tulkintatapoja, jotka ovat meihin jo kasvatuksen ja kokemuksen myötä ikään kuin sisäänrakennettuina. Näitä ei siis tarvitsisi erityisesti opettaa; tulkintaa tehdään sisäistettyjen mallien perusteella. Kuvakulma, kuvatun koko ja katsekontakti voidaan ymmärtää kuvatulkinnaksi, joka on projektiota kommunikaatiotilanteista: tapa jolla esimerkiksi puhekumppanimme reagoi puheeseen, on useimmiten sanatonta, mutta ei merkityksetöntä. Kuvakulman vaikutus voi perustua varhaiseen oppimiseen: lapsi katsoo aikuista ylöspäin, aikuinen lasta alaspäin. Valta-asema vaihtuu kuvakulman vaihtuessa. Kun katsotaan alhaalta ylöspäin otettua valokuvaa ihmisestä, valta on kuvatulla; kun kuvattua ihmistä tarkastellaan alhaalta ylöspäin, valta on katsojalla. ”Valta” on ennen kaikkea tulkinnan tarjoamisen suunta; kuvakulmalla korostetaan henkilön sosiaalista tai poliittis-ideologista asemaa tai vähätellään sitä.

Kuvatun koko vastaa puhekumppanin etäisyyttä, samalla se vaikuttaa puheen luonteeseen: mitä lähempänä, sitä intiimimpää tai paljastavampaa puhe voi olla. Kaukana olevalle tutulle ei huudeta henkilökohtaisia asioita. Valokuvassa suhtautuminen kuvattuun vaihtelee kuvatun koon mukaan intiimistä yleiseen toteamukseen, erikoislähikuvasta yleiskuvaan, jossa kuvattu on vain osa ympäristöään.

Katsekontakti vahvistaa kommunikointia, se tekee tilanteesta yhteisen. Sama periaate projisoidaan valokuvaan, meitä katsova ihminen vaatii osallistumaan; katse on samalla pyyntö, toive, velvoite, vakuutus, varmistus. Kuvasta katsova tekee henkilökohtaisen pyynnön kuvaa katsovalle osallistua hänen elämismaailmaansa.

Kuvatulkinnan perusta voi löytyä myös siitä, miten ruumiinkuvamme on muodostunut suhteessa todellisuuteen. Vertikaalinen asento vahvistaa ulottuvuuksia: jalkojen alla on kovaa ja kiinteää, pään ympärillä on tilaa ja keveyttä. Alhaalla on tummaa ja mitä ylemmäs edetään, sitä vaaleammaksi muuttuu. Maasta siirrytään ilmaan. Sama tummuuden, alemman ja ylemmän suhde projisoiu sekä kuviin että ääniin: musiikissa bassojen matalat äänet tai lyömäsoittimien perusiskut mielletään "maanläheisiksi", uhkaaviksi tai surullisiksi, epätoivoisiksi kontekstista riippuen. Kun ajatus, ideat tai vapaudenkaipuu korostuvat, alkavat viulut tai huilut soida korkealta iloisesti. Valokuvan tumma alareuna vahvistaa käsitystä todellisuussuhteesta. Mitä tummempi kuvan yläreuna, sitä ahdistavammaksi tunnelma voi käydä. Ylhäällä oleva tuntuu putoavan alaspäin, tumma painaa eikä anna vapautta hengittää. Kehonkuva tai -kaava projisoidaan jo tulkinnallisesti tyhjään kuvapintaan ja muotoon: alaosa mielletään etualaksi ja painavammaksi kuin yläosa, myös tummuuserot luonnollistetaan tässä suunnassa.

Kulttuurinen tulkinta korostuu lukusuunnan merkityksellistymisessä kuvassa: vasemmalta oikealle suuntautuva liike on vaivatonta, nopeaa, kevyttä tai ilmavaa, luonnollista taas tilanteesta riippuen. Liikkeen suunta vastaa kulttuurista lukusuuntaamme. Kielen informaation peräkkäisyydelle vastine löytyy visuaalisen sommittelun horisontalisuudesta. Kress ja van Leeuwen (1998, 186-188) löytävät kielen ja visuaalisen esittämisestä rakenteen, jossa tuttu ja tuntematon uusi sijoitetaan samalla tavoin sekä kielellisessä että visuaalisessa esittämisessä: tuttu sijoitetaan horisontaalisesti vasemmalle, se on "annettu", "itsensänselvänä pidetty". Kielessä tämä rakenne kuvastaa myös ennen-jälkeen suhdetta. Se mitä korostetaan, sijoitetaan oikeaan reunaan sekä kuvakoosteissa että yksittäisissä kuvissa; samaa "uutta", "käsiteltävää asiaa" tai korostettua yllätyksellisyyttä rakennetaan tekstissä, jossa lause aloitetaan tutulla ja lopetetaan tuntemattomalla asialla.

Valokuvan hetkellisyys, siitä johtuva sommittelemattomuus sekä tekniset ongelmat ovat tämän tutkimuksen kolmen valokuvan sisältöä rakentavissa muotoseikoissa aitouden ja totuudellisuuden takeena.

Aitous ja puhuttelevuus korostuu myös sosiaalista interaktiota korostavassa katseessa: tivolissa poika katsoo sivuun ulos kuvasta, mutta hänellä on silmät kiinni. Se tuntuu tarjoavan heti tirkistelyn mahdollisuuden: valta on kat-

sojalla kuvitella pojalle ominaisuuksia. Samalla suljetut silmät ovat metafora yksinäisyydestä ja pettymyksistä tai myös uneksimisesta ja unelmoinnista.

Toisessa kuvassa tyttö katsoo kameraan, ja siitä seuraavat päätelmät jostain äkillisestä. Tytön ilme tulkitaan hätääntyneeksi, mitä voitaisiin pitää nuorten omana kontekstuaalisena tai intertekstuaalisena tulkintana: nuorten mediakuvastoon liittyvä viihteen ja tiedonvälityksen väkivalta, sota ja terrorismi. Nämä joukkotiedotuksen kuvastot voivat osaltaan herkistää nuoria näkemään esimerkiksi bussin rikkoutuneessa ikkunassa väkivallan ja terrorismin jälkiä.

Valokuvilta odotetaan tunnistettavuutta, koettuihin tapahtumiin liittyvien tuntemusten mieleen palauttamista tai informointia ja tunteiden herättelyä jonkun toisen kokemasta ja kuvaamasta asiasta. Tunnistettavuuden yleisin visualisointi on kuvattujen kasvojen näkyminen kuvassa. Erityisesti silmien merkitys on keskeinen. Tunnistettavuuden periaate voi muotoutua jopa kuvaamista ohjaavaksi normiksi varsinkin lehtikuvissa.

Kasvojen eri osien peittämisellä on omat viestinsä. Silmien ajatellaan olevan primääri identiteetin ja identifioinnin lähde. Jos kuvatulla on silmät kiinni, katsoja saa päättää identiteetin merkityksen. Kun yksilön identiteettiä suojellaan, peitetään hänen silmänsä valokuvassa – samalla voidaan sivumerkityksenä korostaa tulkinnan mahdollisuutena myös henkilön rikollista menneisyyttä, osallisuutta johonkin laittomaan toimintaan tai kuvatun tilanteen salamyhkäisyyttä, äkillisyyttä ja henkilön yllätetyksi tuleamista.

Sarjakuvien ja elokuvien romanttiset sankarihahmot puolestaan salaavat identiteettinsä peittämällä suunsa. He jakavat oikeuttaan ankarasti, joskus lain tai moraalikäsitysten rajoilla heiluen. Suun peittämisellä viestitään myös, että tarkoitus ei olekaan puhua, vaan toimia.

Oikeuden jumalattaren sidotut silmät viestivät sanojen merkityksestä; jumalatar ei näe, mutta kuulee ja voi puhua. Sidotuilla silmillään oikeus on sokea, ja vaikka näkeminen on uskomista, se ei ole tässä yhteydessä vaikuttamassa päätösten objektiivisuuteen. Sanat mielletään siis puolueettomimmiksi kuin kuvat. Vaikka laki on sokea, median tunkeutuminen tiedonvälityksen nimissä istuntosaleihin tekee oikeuden tulkinnoista näkyvää speaktaakkelia, viihdettä, tosi-tv-ohjelmaa. Sitten tarvitaan taas kasvojen peittämistä, ja mahdollisesti salituissa sanomalehtikuvissa mustia suorakaiteita tai pikseligrafiikkaa kasvojen maalaamiseksi. Jännityskertomuksiksi tai vain mielenkiintoisiksi dokumenteiksi ja uutisoinneiksi muodostuneet oikeuskäytännöt heijastelevat Mitchellin määritelmää kuvallisesta käännöksestä (Mitchell 1994, 11). Kuvat konfiguroivat uutta kulttuurista käännoä, jossa sanojen valta muuntuu kuvien vallaksi.

Sekä kuvankatsojat että kuvaajat tulkitsevat kuvia todellisuuslähtöisesti, em. opittujen ja sisäistettyjen toimintamallien mukaisesti. Kuvaa rakentaessaan kuvaaja joutuu kuitenkin miettimään tarkemmin todellisuuden muuttamista kuvaksi. Jos todellisuuden havainnointi on peruuttamattomasti sidottu historiaan ja kokemukseen, sosiaaliseen ja kulttuuriseen merkityksenantoon, on myös valokuvaaminen sidottu siihen. Mutta se on myös sidottu välineeseen: todellisuutta representoidaan välineen avulla valokuvaksi.

Valokuvamainen näkeminen on tiettyjen välttämättömien perusehtojen toteuttamista, mutta tulkinnallinen tärkeysjärjestys muodostuu käänteisesti:

ensin on pystyttävä käyttämään mielikuvitusta, on oltava rohkeutta heittäytyä kokemukseen, on tunnettava myötätuntoa kohteisiin; sitten tulee valikoiva ja ymmärtävä näkeminen, sitten fokuointi, tekniset, ilmaisumuodon hallinnan merkitykset valokuvaviestin syntymisessä ja synty miseksi.

### 7.3 Tulkinnan puhetavat

Siegfried Kracauer korostaa tiettyjä esteettisiä periaatteita, jotka voidaan yhdistää valokuvaukseen. Ne viittaavat valokuvaajan tapaan lähestyä välinettä, valokuvauksen ilmaisullisiin piirteisiin ja valokuvien viehätykseen (Kracauer 1979, 175). Nämä esteettisten periaatteiden implikaatiot kiinnittävät huomiota niihin kolmeen erityiskohtaan, johon valokuvatulkintakin voi tukeutua: kuvaajan toimiin, kuvan merkittävyteen ohi kuvapinnan ja kuvan katsojassa herättämiin elämyksellisiin tulkintoihin.

Tämän tutkimuksen valokuvan käyttötarkoitusten perusteluissa nuo periaatteet näkyvät erilaisina puhetapoina. Tekninen puhetapa korostaa valokuvan muotoseikkoja. Eläytyvä puhetapa viittaa katsojan henkilökohtaisiin tuntemuksiin. Merkityksellistävä puhetapa laajentaa perusteluja yhteiskunnallisiin, kulttuurisiin tai sosiaalisiin rakenteisiin.

Nämä puhetavat liittyvät tulkinnan määrittelyyn erilaisiksi tasoiksi. Kuvapintaan tarkennettaessa puhe kiinnittyy kuvan ominaisuuksiin, sommiteluun, rajaukseen tai valon käyttöön. Tarkennus kuvan eteen korostaa katsojan omia tuntemuksia, puhe on ilmaisullista ja eläytyvää. Valokuva virittää kokonaisvaltaisesti aistimaan nähtyä maisemaa tai tilannetta. Kuvan taakse tarkennettaessa puhe laajenee metonymisesti kulttuurisiin rakenteisiin: pieni poika tivolissa edustaa yksinjätettyjä lapsia, välinpitämättömien vanhempien käyttäytymisen onnetonta seurausta; bussin rikkoutunut ikkuna kuvaa väkivaltaisuutta, linja-autojen huonoa kuntoa, Venäjän teknis-taloudellisia ongelmia tai USA:n sisäpoliittisia vinoutumia.

Tulkinnan tasot voidaan nähdä myös erilaisina valokuvan herättäminä dialogeina. Katsoja voi käydä keskustelua tekijän kanssa: mitä kuvaaja tällä on halunnut viestiä ja mitä kuva oikein kertoo, mitkä ovat kuvaajan motiivit ja ai komukset. Keskustelua voidaan käydä myös kuvan kanssa: kyseessä ovat valokuvaamisen tekniset, ilmaisulliset perusteet ja niissä onnistuminen. Kolmanneksi dialogia voidaan käydä omana sisäisenä puheena: miten minä koen tämän, miltä tämä tuntuu.

Erilaisia puhetapoja tarkasteltaessa yksityiseen, muistokuvien kuvauskäytäntöön liitetään pääsääntöisesti teknisiä perusteluita. Valokuvaaja ilmestyy kuvaan epäsuorasti kommentteina siitä, miten kyseinen valokuva merkitsee kuvan ottajalle jotain, ei niinkään kuvan katsojalle. Mutta miksi muistojen tallentaminen tai hauskojen hetkien ikuistaminen mielletään ”sommittelemattomaksi, nopeaksi räpsäisyksi”? Ovatko kaikki kotialbumikuvat vain nopeita tallenteita?

Onko selitys se, että kuvien sisältö on muotokieltä tärkeämpää? Kuva viittää tai siitä viritetään kertomusta mitä kuva esittää, ei niinkään miten se sitä tekee. Sisällön korostuminen ei kuitenkaan riitä perusteluksi, koska useimmiten kuva sopii myös muihin käyttöyhteyksiin, siis myös julkiseen käyttöön. Sisältö on myös tärkeäksi koettu tekijä niin lehtikuvassa, mainoskuvassa kuin taidevalokuvassakin, mutta niitä ei pidetä ”räpsäisyinä”. Kaikissa käyttötavoissa lähtökohtana on ajatus valokuvan todellisuutta rajaavasta luonteesta: valokuva on palanen todellisuutta. Valokuva voi viitata suoraan todellisuuteen tai tyylytellen mainoksena tai taiteena, mutta todellisuusyhteys säilyy. Kun valokuva sisältää runsaasti yksityiskohtia tai on sommittelultaan monimerkityksisyyttä lisäävä, alkaa epäröinti: valokuvaan ei oikein osata suhtautua. Vasta kun siihen lisätään tietoa, mitä se esittää tai mistä se on osa, merkitykset viriävät. Valokuvaaja saa uutta arvonantoa kuvatessaan todellisuutta uudesta näkökulmasta, joka ensin näyttää abstraktilta sommitelmalta, mutta teeman tai nimeämisen avulla liittyy osaksi todellisuuskäsitystä. Näin se avaa uuden näkökulman jo tunnettuun tai tarjoaa uutta esteettistä näkökulmaa katsojien näkemisen näjän tyydyttämiseksi vieraista ympäristöistä.

Entä löytyisikö selitys merkityksestä – siitä että kuva on tärkeä muistokuvana nimenomaan kuvaajalle tai kuvatuille? Yleensä merkitys ankkuroidaan kuvia kommentoivalla puheella tai muutamalla kirjoitetulla merkillä kuvanottohetkestä ja paikasta. Voi olla, että lehtikuva tai mainoskuva ei ole tärkeä valokuvaajalle muussa kuin ansiomielessä. Valokuvan arkipäiväisyys, rutiininomaisuus tai sisällön merkityksen korostuminen voi olla syy myös kuvaajan ”näkyvämyyteen”. Taidevalokuvaa on pidettävä tekijälleen tärkeänä: parhaimmillaan se on henkilökohtaisen tuntemuksen ja todellisuuden tulkinnan tulos.

Valokuvaaja jättää taiteilijan tavoin teoksensa elämään omaa elämäänsä vieraiden katseiden alle; valokuvien autonomia siis kasvaa. Albumivalokuvilla on vain vähän autonomiaa, ne ovat suljettuja tekstejä, merkitykseltään ankkuroituja tai ohjattuja. Taidevalokuvalla autonomiaa on paljon, ne ovat avoimia, tulkittavissa olevia, merkitysulottuvuudessa kelluvia tekstejä. Toki esittämistilanne, näyttelykokonaisuus ja tematiikka ankkuroivat niidenkin merkityksiä.

Löytyisikö puhettavan selitys siitä, että harrastelijavalokuvaus on leimattu ja määritelty hyvinkin joustamattomasti silloin, kun valokuvausta on alettu markkinoida helppona ja hauskana harrastuksena? Vaikuttaako siihen myös mainoskampanjat kameran teknisestä vaivattomuudesta? Kamerasta yritetään luonnollisesti tehdä ”näkyvämyyden” hauskojen hetkien tallentamisessa kaikkine kuvausta ”helpottavine” automaattitoimintoineen. Samalla vahvistetaan käsitystä, että kuvaamiseen tarvitaan kuvaajan henkilökohtaista panosta vain napin painalluksen verran, kameran tehdessä itse asiassa kaiken työn. Sama ajatus johtaa tietysti siihen, että erikoisesta tai erikoisen kauniista hetkestä esimerkiksi kesäisessä rantamaisemassa tulee automaattisesti erikoinen tai hyvä valokuva pelkästään napin painalluksella. Edelleen välinesidonnaisuus korostuu, kun kuvaaja esittelee kuviaan ”tavallisina tai huonoina kuvina” sen takia, että ”käytössä on vain tavallinen kamera”.

Onko muistojen tallentajan tekniset taidot, kameran hallinta ”räpsäisyjen” keskeinen määrittäjä? Jospa valokuvan onnistumisen edellytys sittenkin on se

kuvaajan oman a-p-c -kirjan hallinta? Tuo perusteos sisältää teknisiin valintoihin liittyvien päätösten tekemisen taidon sekä todellisuuden objektin tai tilanteen siirtämisen aktiivisella väliintulolla valokuvaksi.

Modernismin määrittelemä taiteilija tarkasteli taiteensa kohdetta etäisyyden päästä, viileästi harkiten. Mutta vaikka taiteilija-tekijä asettuu kuvaamansa kohteen ulkopuolelle, hän sisäistäessään aiheensa sisältyy myös itse teokseen. Taideteos kuljettaa tekijäänsä mukanaan. Valokuvaajan mieltäminen näkymättömäksi on modernistisen taiteilija-ajattelun jäämistöä, joka muuntuu kuvadialogeissa itse teoksen ikkuna-luonteen korostumiseksi tai epäsuoraksi läsnäoloksi kuvan merkityssisällön kautta (valokuva merkitsee jotakin vain kuvan ottajalle). Toisaalta kun korostetaan valokuvan taideluonnetta, tekijä astuu kuvataiteilijan tavoin sisään teokseensa; valokuva on jonkun ottama, tekemä, lavastama tai rakentama. Tietoisuus tekijästä muuntuu.

Tulkinta on ymmärryksen lisääntymistä jostain jossain. Valokuvan katsojalle tämä ei itse asiassa anna kovinkaan paljon tai "jossain tapahtuva tulkinta" määrittää vähän deterministisestikin tulkinnan lopputulosta. Lehtikuva on jo tulkittu ennen kuin se on nähty: kuvaus- ja kuvan julkaisukäytännöt ohjaavat kategoriamaisesti tulkintaa. Samoin muistojen tallentaminen mielletään ahtaasti kuvaajan tai kuvattavien yksityiseen elämään liittyvien tapahtumien ritualistiseksi kuvaamiseksi muistamista tai mieleenpalauttamista varten. Taidekontekstissa ei odoteta nähtävän yksityisiä albumeihin kätkeytyjä muistokuvia vaan taidetta, ja jos näyttely koostuisikin näistä "värillisistä kymppikuvista", ne ymmärrettäisiin esityspaikasta tai tilanteesta johtuen taidevalokuviksi.

Clive Scott (1999, 34-35) kuvaa valokuvan alistumista kielelle tavassa, jolla kuvista eri tilanteissa puhutaan. Kieli tuo indeksikaaliseen kuvaan informaatiota kuvan ottamistilanteesta ja olosuhteista, ei informaatiota merkityksistä. Kielellä on siis pragmaattinen, ei semanttinen tarkoitus: kieli kertoo milloin ja missä, ei mitä ja miksi. Kuvaileva kieli voi olla tautologista; kuvaaja tietää mitä on kuvannut, kuvaa katsottaessa kieli (puhe) voi toimia tautologisesti esitellessään kuvatut. Mutta identifikaatioprosessi voi nousta kuvaluennassa tärkeäksi ("Tämä on tätini ja tuo vanha setäni"). Kun valokuva toimii nyt kuvana ja on katsottavana, myös kysymykset mitä ja miksi tulevat tärkeiksi. Kielen tehtävä ei ole identifioida, vaan selittää, muotoilla katsojan havaintoja lauseiksi. Kielen myötä indeksikaalisesta kuvasta muuntuu ikoninen ja symbolinen.

Indeksikaalinen valokuva on laajentanut geneerisiä alueitaan tai "lajien" määrää genren sisällä (emt., 40). Esimerkiksi alastonkuva voi esiintyä taiteellisenä alastontutkielmana, pornografisena, dokumentaarisena, psykologisena, muoto- tai pintastruktuurina, muotokuvana tai muotikuvana. Valokuvan genret voivat muuntua symbolisesta ikoniseksi ja edelleen indeksikaalisesti tai indeksikaalisesta ikoniseksi ja symboliseksi (emt., 42). Niinpä esimerkiksi alastonkuva voi olla eräänlaista pornografian sublimointia (alastonkuva ikoninen, pornografia indeksikaalista valokuvausta).

Mainosvalokuva voi (taidevalokuvan tavoin) olla korostuneesti symbolinen, mutta indeksikaalisuus vetää edelleen: mainoskuva voidaan tulkinnallisesti ymmärtää fiktiiviseksi, teatterimaiseksi koristeluksi, haasteeksi mielikuvitukselle, mutta saadaksean aikaan ostospäätöksen, kuvan on jotenkin pidettävä



kiinni indeksikaalisuudesta. Tämä voidaan toteuttaa pienellä erillisellä indeksikuvalla, esimerkiksi ison mainoksen oikeassa alareunassa on varsinainen tuotekuva.

Kotialbumin muistokuva jostain koetusta tilanteesta voi ajan myötä muuntua ikoniseksi ja symboliseksikin. Jos valokuva on katsojalle täysin vieras sen todistearvo luonnollisesti on pieni. Valokuva viestii jotain – ei erityistä vaan yleistä, jotain inhimillisyydestä, pukeutumistavoista, katseen merkityksestä jne. Kuvajournalistiset kuvat, jotka todistavat tai paljastavat, voivat samalla tavoin muuntua ikoniseksi tai symboliseksi. Vaikka Scott korostaakin kielen muuntaavaa merkitystä (emt., 35), voi semanttinen merkitys muuntua hiljaisena katsomiskokemuksenakin, tai nimeämisen sisäisen puheen säestyksellä.

Zygmunt Baumanin (1997, 191-195) mukaan tulkinnan avulla mahdollisesti löytyvät merkitykset sijaitsevat kulttuurisessa koodissa, ei niinkään yksittäisen merkin ja referentin kytköksessä. Tällaista kytköstä ei itse asiassa ole olemassakaan, vaan jo ajatus merkin ja sen edustaman todellisuuden objektin välisestä luonnollisesta suhteesta on kulttuurin tuotetta. Opiteut koodit vaikuttavat siihen, että tuosta suhteesta nouseva merkitys tuntuu luonnolliselta.

Kulttuuriseksi tulkinnaksi ymmärrettävä kohteen ja valokuvan suhde korostuu esimerkiksi Göran Sonessonin mukaan (1992, 267) siinä, että kuvat ovat ensisijaisesti ikonisia merkkejä. Valokuva ei ole pelkästään kuvaamansa kohteen esittäjä, vaan sillä on yksi tai useampi yhteinen ominaisuus kuvaamansa kohteen kanssa. Sellaisena se vaatii aina tulkintaa, joka on sopimuksenvaraista siinä kulttuurissa, jossa kuva on tuotettu ja katsottu. Sonesson määrittelee indeksin vaikeahkosti sellaiseksi ominaisuudeksi, jonka referentti jossain aiemmassa tilanteessa on ollut yhteydessä myöhemmin merkin ilmaisuksi muuttuvan kanssa ja vapautunut sitten siitä, mutta on jättänyt itsestään merkin (emt., 280). Jälki ei ole suora, vaan välineellistynyt, se on valopartikkelien liikettä pinnalla. Siinä missä valokuvaa pidetään todellisuuden kohteen indeksinä, se on yhtä suuressa määrin myös filmin laadun, objektiivin piirtokyvyn, suodatimien, sulkimen täsmällisen toiminnan indeksi ja edelleen myös valon suunnan, värin ja määrän indeksi, josta lopullinen kuva saa tulkinnallisen merkityksensä. Valokuva ei siis ole viittauskohteensa indeksi enempää kuin välineen ominaisuuksien indeksi – se on ilmaisun, muotokielen tasolla kohteestaan irtautunut ja sitä muistuttava tai edustava ikoninen kuva.

Kohteen ja kuvan suhde ei ole uudelleenesittämistä tai kuvan ja kohteen samankaltaisuutta, vaan kuva edustaa kohdetta, eikä symbolinen edustaminen edellytä samankaltaisuutta. Tässä mielessä valokuva ei ole kohteen toisinto, vaan se edustaa symbolisesti kuvaamaansa kohdetta – välineen muodostaman kuvan ja kuvaajan toteuttamien valintojen tuloksena. Visuaalinen on symbolista: se mitä kuva merkitsee katsojalle riippuu suuresti hänen kokemuksistaan ja tiedoistaan. Tässä mielessä visuaalinen ei ole pelkkä todellisuuden representatio vaan symbolinen järjestelmä.

Kuvan merkitys on vahvasti sidottu kulttuuriseen kontekstiin. Graham-Clarke (1997, 27) esittää, että valokuvat replikoivat kulttuurisia merkityksiä pikemminkin kuin todellisia objekteja. Valokuvan ”lukeminen” on kytkeytymistä erilaisten suhteiden verkkoon, joita valokuva kätkee. Valokuvaan sisältyvät ne

kulttuuristen referenssikoodien lukemis"ohjeet", joiden avulla katsojat muovaavat käsityksensä kolmiulotteisesta todellisuudesta yleensä. Valokuva sitoutuu laajoihin esteettisiin, kulttuurisiin ja sosiaalisiin historioihin ja käytäntöihin (emt., 29).

Eroja valokuvan käyttötavoissa voi syntyä siitä, kenen ajatellaan katsovan ko. valokuvaa, kenelle sen arvioidaan olevan suunnattu. Tällaista määrittelyä ohjaavat kulttuuriset käsitykset valokuvien käyttötarkoituksista. Valokuva voi olla kohdennettu muistokuvana matkalla olleen nuoren omaan matkakertomukseen tai koti-albumiin. Muistokuvien kohde on aiemmin ollut perhe ja sen integraatio, tässä korostuu kuitenkin myös yleinen muutos perheestä yksilöihin. Muistokuvana tämän valokuvan merkitys on yksilöllistä; kuvan katsotaan kuuluvan matkalla olleen tytön omaan albumiin tai matkakertomukseen. Lähtökohtana on yksilöllinen tarkoitus, mutta valokuvaa voidaan käyttää myöhemmin julkisesti: sitä voidaan näyttää ystäville ja tutuille matkasta kerrottaessa. Mainoksena valokuva kohdentuu myös, mutta erityisesti se segmentoi katsojakuntaa: valokuvan merkityksen katsotaan pääsääntöisesti muodostuvan nuorille suuntautuvasta mainonnasta, johon valokuvan keskeisesti kuvaama matkustaminen luo perustan. Valokuva uutisen tai lehtijutun kuvana on kohdentamaton, mutta ankkuroitu samalla tekstiyhteyteen. Taidekuvana valokuva informoi kohdentamattomalle katsojajoukolle.

Kaikissa käyttötarkoituksissa korostuu valokuvan sitoutuminen joihinkin toisiin merkkeihin, joista keskeisimpiä ovat kirjoitetut tekstit. Merkitysulottuvuutta rakennetaan siis toisteen tai ylenpalttisuuden käsitteillä (Fiske 1992, 25; Bauman 1997,191). Valokuva sidotaan tekstiin, juttuun, kotialbumiin kirjoitettuihin identifiointitietoihin, mainostettavaan tuotteeseen tai teemoitettuun kokonaisuuteen. Ernst Gombrich (1982, 142) käyttää termejä *caption*, *code* ja *context*, joilla varmistetaan kuvan oikeaa tai toivottua lukutapaa. Tekstit lisäävät kuvan toisteisuutta ja varmentavat lukemisen suuntaa.

Toisteisuutta tai kontekstisidonnaisuutta voidaan vahvistaa myös kertomisella - esimerkiksi kotialbumikuviin liitetty katsomistapa on puhua niistä ja katsoa samanaikaisesti. Eräs pikemminkin yhtenäistävä kuin erotteleva tekijä käyttöyhteyksiä määriteltäessä on valokuvan skemaattinen tulkittavuus. Tyttö bussissa -valokuva sisältää niin runsaasti yksityiskohtia, että valokuvassa ei oikein pystytä erottomaan mitään erityistä pääkohdetta. Vasemman alalaidan tyttö, keskellä oleva koristeltu kuusi sekä oikean reunan säröytynyt ikkuna koetaan kertovan omaa temaattista tarinaansa. Jokaista valokuvan yksityiskohtaa vastaa näin oma temaattinen kokonaisuutensa.

Lehdessä valokuva löytää toisteen tekstistä, itse asiassa valokuva koetaan kuvittamiseksi. Mainonnassa kuvan itsenäisyydeltä vaaditaan visuaalista havaintoarvoa, erottuvuutta, mutta siinäkin kuva motivoituu mainostettavan tuotteen ominaislaadun yhteydessä. Perustelut valokuvan mainoskäyttöön paljastavat kaksi käsitystä: perinteisen käsityksen mukaan tarkasteltava valokuva on liian realinen, liian arkinen ja tavallinen sopiakseen mainokseen. Valokuva sisältää liian paljon yksityiskohtia, se ei toimi katseenvangitsijana, on teknisesti kömpelö ja tunnelmaltaan ahdistava. Mainosvalokuvan pitäisi tämän näkemyk-

sen mukaan olla ”kermaisempi”, kuten eräs vastaaja kirjoitti. Tällaisena valokuva ei houkuttele, ei ole tarpeeksi eroottinen, satumainen tai kaunis.

Toisen näkemyksen mukaan valokuvan sisältö motivoi mainosta: valokuva kelpaisi nuorille suunnattuun mainontaan. Valokuva toimisi myös mainiosti antimainoksena tai erilaisten kampanjoiden kuvituksena. Käsitys on perinteistä valokuvan laatua korostavaa laajempi, mutta siinäkin kaikuu konservatiivisuus: ikään kuin matkustaminen ja sen pölyisyys, kuumuus, jännitys ja kaikenpuoleinen ankeus kuuluisivat erityisesti nuorten maailmaan.

Baumanin (1997, 193) mukaan kommunikaatioon liittyvät kielen merkit ovat mielivaltaisimpia. Baumanin ajatus merkkien käyttämisestä erojen synnyttämiseen viittaa Saussuren linqvistiseen semiologiaan. Sanallisilla ilmaisuilla konstruoidaan käsitteiden välisiä eroja lukemattomin tavoin. Puhekyky on olennaista kommunikatiivisen tarpeen tyydyttämisessä, mutta muita tarpeita palvelevat kommunikatiiviset keinot ovat aina mielivaltaisia – niiden tulkinta on siis monimerkityksistä. Esimerkiksi kommunikatiivisessa tilanteessa merkityksiä syntyy kielen ohella muistakin merkeistä, jotka ovat semioottisia: ne kantavat aina joitain merkityksiä. Merkkien mielivaltaisuus voi tuntua suhteelliselta niille, jotka hallitsevat kulttuuriset koodit – näin esimerkiksi kieli synnyttää käsityksen luonnollisuudesta: esineillä ja asioilla on nimensä ikään kuin nimet olisivat niiden ominaisuuksia.

Toiminta mielivaltaisten merkkien kaaoksessa vaatii järjestystä; todellisuutta on pystyttävä nimeämään, sitä on järjestettävä visuaalisesti ja tehtävä itsestäänselvyudeksi. Näin luonnollisena pidetty tai luonnolliseksi merkitty peittää merkityksen, joka oikeastaan palvelee tietyn, keksityn ja keinotekoisien sosiaalisen järjestyksen luomista ja uusintamista (Bauman 1997, 195). Jos tämä kulttuurinen peli peittää ajatuksen kulttuurisesti muotoiltujen toimintojen näennäiseen sisältöön liittymättömästä tehtävästä, sitä tiukempi tai tehokkaampi on kulttuurin naamioituminen luonnoksi ja sitä suurempi sen ylläpitämä järjestys.

Tekstiä voidaan tarkastella myös yhtenä kokonaisuutena merkkinä. Teksti ei hajoa erillisiksi merkeiksi, vaan se muodostaa kokonaisuuden, jota ei voi lohkoa erillisiksi merkeiksi (Uspenski et al. 1981, 10). Valokuvia voidaan pitää tällaisena kokonaisuutena, jonka sisällölliset tekijät erottavat ne toisistaan, ja joiden rakenne-elementtejä voidaan nimetä ja analysoida sommittelun kannalta. Tämä näkemys kulttuurisesta tekstistä yhtenä merkkinä korostaa tekstiä jatkuvana, ja merkki onkin toissijainen käsite ja määriteltävissä tekstin käsitteen avulla. Siinä missä verbaali teksti muodostaa merkkien symbolisen ketjun, visuaalinen esittäminen on nähtävä jatkuvien tekstien kokonaisuutena. Näkemys sivuaa edellä esitettyä jakoa peräkkäisyydestä ja samanaikaisuudesta, mikä erottaa puhutun tai kirjoitetun tekstin visuaalisesta esittämisestä.

Valokuvan rakenne-elementtejä voidaan kuitenkin eritellä kuvakokonaisuuden sisällä. Valokuva on eräänlainen suljettu voimakenttä, jonka pinnalla ei ole hierarkkista merkkien rakennelmaa, vaan havaintoarvoltaan erilaisia kuvaelementtejä. Visuaalista voidaan tutkia kielitieteeseen perustuvilla merkkikäsitteillä, mutta merkkikäsitteen luonne on ymmärrettävä eri painotuksin visuaalisen viestin tutkimisessa. Valokuvan tulkinta voi laajentua yksittäisten ele-

menttien avaamiksi tarinoiksi, mutta niistä muodostuu lopulta tulkinnan liimalla koottu kokonaisuus.

Valokuva tuntuu luonnolliselta jäljeltä, koska siihen on totuttu eikä sen referentiaalisuutta ole kyseenalaistettu. Mutta luonnollisuus ei liity pelkästään valokuvan sisältöön, se liittyy myös ilmaisuun, valokuvan tapaan käsitellä valoa, tilaa ja aikaa. Näitä ilmaisun perusmuotoja pidetään niin itsestään selvinä, että ne toimivat myös kriteereinä määriteltäessä valokuvan laatua. Normatiivisesti valokuvan pitää olla tarkka, terävä, ”oikein” valotettu eli tunnistettavuus ei saa kärsiä. Valokuvauksen luonteeseen kuuluu kuitenkin välineen hallinta, joka tuo mukanaan valinnan mahdollisuudet. Oikeana pidetty tapa on vain yksi normatiivinen järjestys, hallitseva mutta ei ainoa mahdollinen. Normatiivinen tapa katsoa valokuvia on niin voimakas, että poikkeus ilmaisumuodossa tulkitaan epäonnistumiseksi, vahingonlaukaukseksi – ei niinkään valokuvaajan mahdollisesti tietoisesti tekemäksi valinnaksi, jolla hän esimerkiksi haluaa korostaa jotain sisältöön liittyvää tunnetta.

Luonnollisena pidettävä kuvallinen merkki on siis ehdollinen: se perustuu valintoihin, todellisuuden ja kuvallisen esityksen suhteen sopimuksenvaraisuuteen – jo kolmiulotteisen todellisuuden esittäminen kaksiulotteisena kuvana on ehdollista. Ehdollisen ja kuvallisen merkin jaottelun suhteellisuus korostuu verrattaessa sanallista ja kuvallista esittämistä. Sanoilla rakennetaan myös mielikuvia, ikonisuutta: esimerkiksi runon ilmaisun formaali taso muuttuu sisällölliseksi tekijäksi. Ehdollisista kielen merkeistä rakentuukin kuvaava teksti. Toisaalta ikoniset merkit, esimerkiksi piirros pyrkii kertomaan jotain. Samoin jopa yksittäisen valokuvan voidaan ajatella rakentavan tarinaulottuvuutta kuvailevista merkeistä: kuvaelementtien suhde, niiden ilmaisutason sisältöä kuvaava merkitys on samalla myös ehdollinen merkitys, koska valokuvan elementit ovat aina tulkittavissa olevia.

Valokuvan merkkiluonteen ehdollisuus tarkoittaa sitä, että valokuvan sisältö tulkitaan ilmaisusta, mutta ei niinkään kuvaavan merkin luonteelle ajatellulla nimeävällä tai osoittavalla tavalla ”suoraan” ilmaisutasosta. Se mitä kuvassa on onkin eri asia kuin se mitä kuvassa nähdään: tämän tutkimuksen toisen aineiston lapsi tivolissa tulkitaan sekä tytöksi että pojaksi. Valokuva todellisuutta kuvavana merkinä ei ole ehdottoman uskollinen todellisuudelle, vaan kyse on valokuvan katsojan emotionaalisesta luottamuksesta siihen, että valokuva näyttää samalta kuin mitä hän itse omilla silmillään katselisi todellisuudesta. Valokuvan mahdollisuus tarinaan lisääntyy, koska nimeävä ja kuvaileva luenta ei ole yksittäisten kuvaelementtien luettelointia, vaan valokuva nähdään aina elementtien kokonaisuutena. Vaikka poika tivolissa tai tyttö bussissa – valokuvien luennat alkavat kuvaelementtien luetteloinneista, tulkinnat päättyvät aina johonkin kokonaisuuteen, jossa tapahtuu jotain; kyse on emotionaalista havaitsemisesta, joka mahdollistaa tarinan kehittelyn.

Teoretisoidessaan kirjoittajan roolia toimijana tai havainnoijana kirjallisuudessa Sky Marsen (2004, 224-225) toteaa kokoavasti havaitsemisen ja tunteiden funktioita käsittelevistä semioottisista tutkimuksista, että merkit muuntuvat olemisesta tuntemiseksi tai kognition ja emotioiden linkit ovat itse asiassa läheisempiä merkityksenannossa kuin mitä psykologiset tutkimukset ovat olet-

taneet. Kommunikointi on myös pre-konseptuaalista, kokemukseen perustuvaa ja ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa muovautuvaa.

Katsomiskonteksti ja esittämisyhteys, samoin kuin mahdollisesti tunnistettava genre suuntaavat merkityksen muuntumista suuntaan tai toiseen, vaikka alkuperäinen konteksti olisikin häipynyt tuntemattomaan. Ehkä kuvan ja referentin suhteen muutos ikonisesta indeksikaaliseen tai indeksikaalisesta symboliseksi tapahtuu helpoiten vanhoissa kotialbumikuvissa, jotka lajityyppinsä kadottaneina ajelehtivat merkitysten mahdollisuuksissa (jonkun kokoamasta albumista irtoaminen on ensimmäinen kadottaminen, toinen on kuviin liitetyn selostuksen puuttuminen).

## 7.4 Miten valokuva epäonnistuu?

Kun Kiven seitsemän veljestä tuntuvat tarvitsevan liikuntaa huikean häränlihan syömisen lomassa, he päättävät Juhanin ehdotuksesta lyödä kiekkoa eli kurraa. Lauri ei kuitenkaan moiseen innostu, vaan ilmoittaa lähtevänsä metsään kirveskynä kainalossa (Kivi 2000, 214). Lauri nukahtaa vanhaa muurahaispesää vasten kuvittelemalla olevansa osa luontoa, myyränä maan alla. Unessa hän kuitenkin tarkkailee korkealta veljiensä kiekonlyöntiä, jossa myös rovasti heiluttelee hengen miekkaansa. Miekan heiluttelu yltyy vihaiseksi ja dramaattiseksi suuttumukseksi, kun hän huomaa kiekon olevankin punainen aapiskirja, jota veljekset näin leikissään läimäyttelevät. Rovastin kiroamisella luonto iskee takaisin, nostaa oikean pyörremyrskyn ja tempaa veljekset mukaansa.

Unestaan Lauri ymmärtää olevansa yhteiskunnan jäsen, osa kulttuuria, joka hyödyntää luontoa ympärillään. Retkeltään palatessaan hän vielä veistää kirveellään pienen koivun kakkulasauvan ainekseksi.

Veljesten kurrin lyönnissä punaisen aapiskirjan leikittelyä käyttö on kuin valokuvaajan suhtautuminen omaan aapiseensa, valokuvailmaisun perusteisiin, jotka on opeteltava asian esittämiseksi oikein ja hyväksyttävällä tavalla. Kiven veljekset leikittelyvät yhteisöllisyyden ehdoilla antaessaan lukutaidon vaatimukselle kyytiä kurrin peluussaan, ja saivat siitä rangaistuksensa. Valokuvaajankaan ei pidä leikitellä niillä seikoilla, joilla valokuva kulttuurisesti määritellään onnistuneeksi. Valon, tilan ja ajan pysäyttämisen moninaiset keinot kuuluvat hänen ”kirveskynänsä” mahdollisuuksiin, ei niillä leikittely. Formaaliset kokeilut ymmärretään konventionaalisesti kuuluvan taiteellisen ilmaisen piiriin.

Luontovalokuvilla on omat, toiminnan määrittelemät merkitysten tuottamistavat, joiden ylittämiseen puututaan ankarasti. Näistä tuomituista ylityksistä Juha Suonpää esittää (2002, 131-147) väitöskirjassaan kaksi tunnetuinta esimerkkiä, Kari Soverin täytetyn suden sekä Hannu Hautalan digitaalisesti käsitellyt viisi kirjassa julkaistua valokuvaa. Suonpään mielestä näissä ylityksissä on kysymys vakiintuneiden esittämistapojen rikkomisesta, ei niinkään formaalisilla ominaisuuksilla leikittelystä, vaikka Hautalan kuvat liittyvätkin digitaali-

sen kuvatuotannon kritiikkiin. Kyse on ennen kaikkea elämyksellisyydestä ja luottamuksesta luontovalokuvan aitouteen.

Lauri tutkii metsän ilmiöitä tarkkailijana, pohtii luonnonilmiöitä ja etsii selityksiä – aivan nykyaikaisella tavalla (Malmberg 2005, 136). Tarkkailijan tapa muistuttaa tieteellistä tiedonkeräämistä, jota Laakson mielestä myös luontovalokuvaus yrittää mallintaa (Laakso 2003, 152-153). Luontovalokuvaaja on kuin biologi, joka tekee kokeita saadakseen tuloksia; hän valitsee näkökulman, josta saa hyvät tuloksensa (valokuvat); asettaa haaskan (laboratorioviljelmä) ja kokoaa sitten valokuvat malliksi luonnon toiminnasta. Luontovalokuvaajat toistavat näitä periaatteita, joihin kuuluu vielä tieteen tekemisen tavoin avoimuus ja aitous moraalisen velvoitteena. Tuotokset ovat aina samankaltaisia, ja luontovalokuva on jo nähty ennen sen ottamista.

Olivatpa tuotokset sitten kuinka luonnollisia tai ilmaisevia tahansa, ne menettävät heti merkityksensä, jos ne osoittautuvat sopimattomiksi tiettyyn mallinnukseen, valokuvauksen formaattiin. Samansuuntaiset, valokuvaamista rajaavat mallinnukset toimivat myös lomakuvauksessa, jossa tietyt erikoiset kohteet on kuvattava, kun ne on sellaisiksi tunnistettu ja ajateltu kuuluvan lomamatkan taltiointeihin. Tavanomaisuus vahvistaa käsitystä valokuvan onnistumisesta, mutta sen mahdollisuus välittää jotain muuta kuin jo ennalta todettua, nähtyä ja hyväksyttyä, vaatisi niiden tarkastelua jossain toisessa esittämisyhteydessä, toisessa formaatissa. Jos valokuvan perusominaisuudeksi määrittyy käyttöyhteyksissä joustavuus, toimiiko vaikkapa luontovalokuva tai lehtikuva taidekontekstissa sen sisäistettyjen odotusten suuntaisesti?

Jos uutis- tai lehtivalokuvalla asetetaan välttämättömiksi ehdoiksi jotkut formalistiset ominaisuudet (tarkkuus, rajausta, valon määrä tunnistettavuuden takaamiseksi jne.), välinespesifi ajattelu korostaa kuvattua objektia. Samalla valokuvaaja piiloutuu kuvan taakse: valokuvasta tulee ikkuna todellisuuteen. Taidekontekstissa on kuitenkin myös muita ehtoja, vaikka tekninen hallinta sisäänrakentuisikin välttämättömiin ehtoihin. Taidekontekstissa korostuu tekijä, subjekti ja siten teos. Luontovalokuvaa määrittellen erilaisilla kilpailuilla, joissa luonnollisesti korostuu tekijän vaivannäkö, välineen oivallinen hallinta metsämiehen tavoin sekä itsekuri, vilpittömyys ja moraalit. Sankarikuvaaja ei oikein voi tässä yhteydessä välttää tekijän, hyvän valokuvaajan määrettä. Valokuvat personoituvat suorituksiksi kilpailujen tulosten julkistamisen kautta.

Mutta vielä paluu ilmaisutekniikkaan. Eräs käyttöyhteyksien perusteluja erottava tekijä tämän tutkimuksen aineistossa (vuodelta 2003) on käsitys valokuvan teknisestä toteutuksesta. Vaikka välineen hallinta sinänsä ei olekaan eri käyttötapoja erotteleva tai yhdistävä tekijä (Laakso 2003, 153), kuvastavat ne eroja niissä kulttuurisesti määrittyvissä käsityksissä, jotka ohjaavat valokuvien tulkintoja. Mainosvalokuvalla vaaditaan teknistä moitteettomuutta, samoin lehtivalokuvalla, ainakin tunnistettavuuden vaatimuksen osalta. Välineen korostaminen nostaa esille myös kohteen korostamisen; väline siis mahdollistaa ajatuksellisesti kohteen tarkan ja objektiivisen toiston. Tässä prosessissa valokuvaaja, subjekti jää ymmärrettävästi taka-alalle. Kohteen korostaminen tekee valokuvaajasta läpinäkyvän suhteessa käyttämäänsä tekniseen laitteeseen.

Teknisen toteutuksen ontuminen tarkennuksen, tarkkuuden tai valotuksen suhteen riittää kotialbumeihin sijoitettaviin valokuviin, kuvattujen henkilöiden tunnistettavuus kuitenkin huomioiden. Sama valokuvan epätarkkuus tai kohdentumattomuus tärkeinä pidettyihin kuvauksen kohteisiin tuntuu vähän yllättävästikin riittävän myös taiteeksi. Ehkä valokuvataiteen ajatellaan olevan ”kokeilevaa” ja siten teknisiä muotovariaatioita sallivaa ilmaisua. Kun tekniikka ei näissä yhteyksissä korostu, pääpaino siirtyy tekijän, subjektin korostumiseen ja ”teoksen” korostumiseen nimenomaan taiteilijan suorituksena.

Käyttöyhteyksien arvioinneissa teknisten puutteellisuuden merkityksiä ei sen syvällisemmin pohdittu. Kirjoituksissa todettiin vain valokuvan olevan soveltumaton lehtikuvaksi teknisen vajavaisuuden takia. Opittua, olemassa olevaa käsitystä lehtikuvan roolista korosti maininta, että valokuvassa on liikaa sellaisia elementtejä, jotka kilpailevat huomiosta keskenään ja vievät näin keskittymisen ja nopean havainnon ja merkitysten muodostumisen mahdollisuuden valokuvasta, jonka erityisesti lehtikäytössä ajatellaan tarvitsevan nopeata arvioivaa katselua. Tunnistettavuus nousee näissä arvioinneissa keskeiseksi epäonnistumista määrittäväksi tekijäksi: tyttö on liikaa etualalla, osittain varjossa ja epätarkkana, myös raja-alue on liian tiukka. Valokuvan ajatellaan näin toimivan lehdessä ennen kaikkea eräänlaisena johdantona ja houkuttimena kirjoitettuun tekstiin.

Valokuva voi epäonnistua mainosvalokuvana, jos se sisältää liikaa elementtejä. Lehtikuvan tavoin se menettää silloin huomion keskittämismahdollisuutensa. Jonkin tuotteen mainostamiseksi tarvitaan siis selkeyttä ja mainostettavan tuotteen esiintuomista. Toisaalta nuoret arvioivat valokuvan soveltuvan mainontaan, joka ohittaa tietyn tuotteen mainostamisen ja korostaakin tietynlaista matkustamisen tapaa, nuorekasta ja vauhdikasta elämänlaatua ja rentoa asennoitumista vieraaseen kulttuuriin ja mahdollisiin puutteisiin. Myöskään mainosvalokuvan eroottisuus, kauneus ja satumaisuus eivät arvioin mukaan ole tämän valokuvan ominaisuuksia.

Valokuva on liian vakava mainosvalokuvaksi: tytön ilme mielletään pelokkaaksi ja rikkoutunut ikkuna oikein tyrkyttää dramaattista historiaansa. Valokuva kyllä herättää tunteita, mutta päällimmäiseksi jää ahdistuneisuus, eikä siitä tunnu olevan mainosvalokuvan ominaisuudeksi. Sisällöltä puuttuu siis sellaiset tekijät, jotka tekisivät valokuvasta mainontaan soveltuvan. Toisaalta elämyksellisyys on nykymainonnan tyylin tärkeä keino. Tuotteen esittelyn ja informoinnin sijaan ovat tulleet viihdyttäminen, tyyli-ilme, itsetietoinen mainonnan omien keinojen parodiointi, populaarikulttuurin, viihteen, tieteen ja taiteen kuvastolainaukset. Myös eettisten, poliittisten ja uskonnollisten kysymysten kommentointi on löytänyt tiensä nykymainontaan, kuten Harri Sarpavaara (2004, 20) väitöskirjassaan *Ruumiillisuus ja mainonta* toteaa.

Tavalliseksi tilannekuvaksi arvioituna tämä liiallisten yksityiskohtien kuormittama, mutta tilanteen tunnelmaa vangitseva valokuva kävisi siis jonkinlaisella kuvatekstillä varustettuna albumiin. Elämyksellisyys ei kuitenkaan riitä mainoksiin, jossa vaaditaan ”kermaisempia valokuvia”, kuten eräs vastaaja asian määritteli.

Kun valokuva epäonnistuu teknisenä suorituksena yhdessä käyttötarkoituksessa, mutta kelpaa johonkin toiseen käyttöön, kuvastaa tuo uudelleen sijoittelu tai käyttöjen ideointi olemassa olevia, yhteisöllisissä käytännöissä muodostuneita käsityksiä valokuvan käytöstä. Niissä käytöissä valokuvulta odotetaan informatiivista, mutta tilanteesta riippuen myös emotionaalista sisältöä. Tekninen toteutus asettaa välttämättömät, mutta ei vielä riittävät ehdot käytölle. Valokuvan on loksahdettava kontekstiinsa: kotialbumissa valokuva on onnistunut otos, jos se vastaa tilanteeseen liittyviä muistoja, jos se muistuttaa osuvasti mielikuvaamme jostain henkilöstä tai jos se palauttaa jo aiemmin koetun hetken tunnelman mieleen. Myös joukkotiedotuksessa, mainonnassa ja taiteeksi julistettunakin valokuvulta odotetaan esioletusten mukaan määrittyviä ominaisuuksia, jotka kiertyvät informatiivisuuden ja elämyksellisyyden merkitystuo-  
tantoihin. Muutoin valokuva arvioidaan epäonnistuneeksi.



## 8 LUENNASTA KOKONAISVALTAISEEN NÄKEMISEEN JA ELÄMYKSELLISYYTEEN

### 8.1 Valokuvaajan merkitys

Valokuvaajan rooli ei ole täysin näkymätön tämän tutkimuksen vastauksissa. Se tulee esiin joko vaihtoehtoisia sommitteluratkaisuja tarjottaessa (*jos kuvaaja olisi...*) tai epäsuorasti käytetyissä passiivimuodoissa (*on rajattu, on sommiteltu, on haluttu korostaa...*). Vaihtoehtoisten sommittelumahdollisuuksien tarjoaminen korostaa kuvaajan roolin ymmärtämistä kuvan konstruoijana.

Valokuvaaminen on kuitenkin aina aktiivista toimintaa kohteen kääntämisessä kuvaksi. Siksi jokainen kuvan katsomistilanne, olipa se aktiivista ja kriittistä kuva-analyysia tai passiivista toteamista, sisältää sekä näennäisesti näkymättömän kuvaajan läsnäolon että näennäisesti (tai salakavalasti) peitellyn välineen vaikutuksen (Coleman 1998, 56-57). Jokainen valokuva syntyy kohteen, kuvaajan ja välineen yhteistyöstä. Asa Bergerin (1998,79) mukaan valokuva on kuvaajan tulkinta todellisuudesta, ei pelkkä todellisuuden heijastus tai imitointi.

Valokuvan oman kielen, representaation muutosääntöjen todellisuuden kuvausta rajoittava luonne jää helposti myös kuvan katsojalta havaitsematta. Kuvatulkinnossa on aina kuitenkin mukana näennäisen näkymättömänä valokuvaaja ja välineen omat erityiset todellisuuden tallentamisen säännöt. Valokuvaajan roolia ei yleensä tuoda esille, esimerkiksi lehtikuvien vakiintunut, lähes fraasinomainen luonnehdinta määrittää kuvan suoraksi todellisuuden tallenteeksi, joka konkretisoituu siinä, että henkilökuvissa kuvatut eivät ole tietoisia kuvaksesta. Näin ajatellaan päästävän ”luonnolliseen”, siis piilokameramaiseen todellisuuden kuvaamiseen. (Coleman 2000, 57)

Riippumatta kuvan tarkastelun ja tulkinnan tasosta katsoja kohtaa kuvassa näennäisesti näkymättömän kuvaajan läsnäolon sekä läpinäkyvänä pidetyn välineen peitetyn vaikutuksen lopputulokseen. Kuvaaja, väline ja kohde yhdessä rakentavat kuvan katsojan tarkasteltavaksi. Valokuva on siten aina enemmän tai vähemmän kuvaajan rakentama; kuva on konstruktio, jonka ottamista ja

vastaanottoa säätelevät kulttuuriset ja sosiaaliset konventiot, kuvien ottamisen ja näkemisen tavat. Valokuva tuo julki yhden kohteen näkemisen tavan tiettyinä hetkenä, tietyssä yhteydessä, jossa kuvaaja operoi tietyllä välineellä (Coleman 2000, 57).

Myös Graham Clarke (1997, 29) korostaa kuvaajan roolia; kuva on aina jonkun näkökulman heijastuma, olipa tuo näkökulma sitten esteettinen, poleeminen, poliittinen tai ideologinen. Valokuva "paljastaa" siis vain sen, mitä valokuvaajat haluavat kuviensa paljastavan. Toisaalta kuvaajan ei aina voida olettaa toimivan kohteita tietoisesti valikoiden tai sommitellen, kuvan monimerkityksisyys voi tuottaa aina uusia tai vaihtoehtoisia kuvatulkintoja.

Käsitykset valokuvan sopivuudesta erilaisiin käyttöyhteyksiin artikuloivat myös valokuvaajan vaihtelevia rooleja. Näkymätön kuvaaja tulee esille ilmaisua korostavissa käsityksissä. Erilaisten käsitysten myötä valokuvaaja konkretisoi, poissaolo ei olekaan täydellistä, vaan valokuvaaja on läsnä epäsuorasti valintojensa vaikutusten kautta.

Samalla kun valokuvan ehdollisuus, sopimuksenvaraisuus tai keinotekoisuus peittyy luonnollisena pidetyn kuvailun taakse, valokuvaaja häipyä jälleen taka-alalle ellei kokonaan unohduksiin kuvaa tarkasteltaessa: valokuva on ikkuna todellisuuteen, tilanne joka ilmaantuu jossain muodossa tarkasteltavaksi vedoksena, painetussa tai sähköisessä muodossa. Eri käyttötarkoituksiin otettuihin valokuviin on totuttu tietynlaisina kuvina: esimerkiksi sanomalehdessä oletetaan nähtävän sanomalehtikuvia: uutiskuvia, tapahtumien ja ihmisten kuvia sekä kuvituskuvia, joiden mahdollisesta käsittelystä tai koostamisesta lehti hyvän tavan mukaisesti ilmoittaa lukijoille.

Valokuvaaja on läsnä ja poissa merkityksenannossa: toisaalta kuvaajasta puhutaan epäsuorasti passiivissa: *on otettu, rajattu, räpsäisty; kuvan merkitys otettajalleen suuri; rajauksella on saatu tehokas ja mielenkiintoinen kuva*. Kuvan alkuperää ei yleensä mietitä.

Valokuvaajan roolin häilyvyys, persoonallisuuden huomiointi tai taitojen laadullinen arviointi johtavat tarkasteluun, jonka muodostavat yhtäältä oletukset kuvaajan roolista ja näkyvyydestä, poissaolosta tai läsnäolosta: hänen merkitystään kuvan synnyssä ei ajatella tai hänen merkitystään korostetaan tekijänä tai taiteilijana, joka tapauksessa lopputulokseen vaikuttavana tekijänä. Toisaalta toinen tarkastelu-ulottuvuus on käsitykset kuvan syntyä ohjaavasta perustasta, joka rakentuu joko havainnoista tai toimintoja etukäteen ohjaavista ideoista. Kahdesta näkökulmasta rakentuu kaavio, johon voidaan sijoittaa erilaiset valokuvat käyttötarkoitustensa mukaan:

TAULUKKO 6 Valokuvaajan roolin näkyvyys suhteessa kuvaustehtävien lähtökohtiin sekä mielen ja todellisuuden suhteeseen.

	VALOKUVAAJA	
	POISSA	LÄSNÄ
havainto-orientaatio mieli alistuu todellisuudelle todellisuus otetaan annettuna	<b>lehtikuva</b>	<b>kotialbumikuva</b>
idea-orientaatio todellisuus alistuu mielelle todellisuus annetaan otettuna	<b>mainosvalokuva</b>	<b>taidevalokuva</b>

Kun havainto ohjaa kuvaamista, kuvaaja reagoi näkemäänsä taitojensa, kuvaajakokemuksensa ja yleisen elämismäänsä arvostusten mukaisesti, mutta tehtävänannosta riippuen myös tilaajan toiveitten mukaisesti. Havainto voi tietysti ohjata myös muistojen tallentamista, mainoskuvausta ja taidekuvaustakin. Samoin lehtikuva voi perustua ideointiin, tilanteissa, jossa ei kuvata uutisjutuun liitettävää materiaalia. Valokuvaaja voi joutua ideoimaan kuvattavan persoonan esilletuomista esimerkkinä toteuttaessaan kirjoittavan toimittajan henkilöhaastattelun kuvausta. Havainto- ja idea-orientaatio ovatkin käyttöyhteyksiä kuvailevassa nelikentässä koko kentän päälle asettuvassa ulottuvuudessa.

Kun tulkinassa mieli alistuu todellisuudelle, havainnot otetaan denotaatiivisesti vastaan ja valokuva korostuu indeksikaalisena kausaliiteettina. Todellisuus *otetaan annettuna*, se ikään kuin alistaa ja sen olemassaoloa ei kyseenalaiteta valokuvissakaan. Kuvan ajatellaan syntyvän kameralla eikä valokuvaajan roolia mielletä ratkaisevaksi tapahtumien vaikuttavuuden kokemisessa. Joku on ollut paikalla ja painanut nappia.

Kuvaajan merkitys korostuu hieman toisella tavalla kotialbumikuvissa: niissäkään ei ajatella kuvaajan aktiivisen väliintulon merkitystä lopullisen kuvan synnyssä, vaan kyse on teknisestä suorituksesta. Tosin kuvien merkitystä mietittäessä useimmiten korostetaan valokuvan tärkeyttä joko kuvatuille tai kuvan ottajalle – jotka katsotaan kuuluvan samaan sosiaaliseen kenttään.

Mutta kun todellisuus alistuu mielelle, kasvaa valokuvaajan järjestelijän, manipuloijan ja todellisuuden tehostajan rooli. Sama alistussuhde pätee sekä kuvaajan että kuvan katsojan toimissa. Mainoskuva ideoi ja konkretisoi sitten kuvaksi markkinoitavan tuotteen tai esittää sen idean kuvana, joka korostuu sisällöllisenä ei toimitettuna tai kuvaajan toimiin perustuvana aktiviteettina. Todellisuutta manipuloidaan, jotta saadaan esitetyksi idea juuri oikealla tavalla.

Taidevalokuvaa tarkasteltaessa korostuu tekijä, joka vastaa hallitusta muotokielestä ja sisällöllisestä tematisoinnista. Hyvä valokuva tehostuu ideana, havaintoon perustuvassa valokuvassakin löydetään tekijän puumerkki: nyt valokuvaaja on rajannut, sommitellut, löytänyt sopivan kuvaushetken, kuvakulman ja tilatunnun. Kun todellisuutta muutetaan idean tai hyväksytyyn havain-

non pohjalta, todellisuus alistuu samalla mielelle. Todellisuus annetaan otettu-  
na, se tarjotaan katsottavaksi valokuvana, josta kuvaaja voi nyt todeta: *tämä on  
minun kokemukseni todellisuuden kohteesta, ja näin olen välineelläni käsitellyt todelli-  
suutta.*

## 8.2 Valokuvan tarinaluonne

Käyttökategorioita yhdistävä tekijä löytyy vielä valokuvan yleisestä tarinaluon-  
teesta. Valokuva on anekdoottikuva, se viittaa todellisuuden tapahtumaan, kun  
valokuvan tilanne kääntyy tulkinnassa tapahtumaksi: jotain tapahtuu, on ta-  
pahtunut juuri tai on tapahtumassa valokuvan rajaamassa todellisuudessa. Jopa  
maisema- ja asetelmakuvissa tuo tapahtuminen on oletettavissa: asetelmaa kat-  
sotaan sekä todellisuudessa että valokuvassa jonkun tekemänä asetelmana;  
maisema on jonkun näkemä kulttuurinen muunnos luonnosta, jonkun rajaama  
ja tietynä hetkenä kokema – jossa ainakin on odotettavissa vuodenajan muka-  
naan tuoma muutos, tai sateen, myrskyn tai auringonpaisteen hetkellinen muu-  
tos.

Valokuvia ei tulkita mielivaltaisesti, loputtomien merkkiyhdistelmien po-  
tentiaalisina variaatioina, alkaen täydellisestä fiktiosta ja päätyen täydelliseen ja  
jäännöksettömään indeksikaaliseen jäljenteeseen tai kopioon todellisuudesta.  
Kieli asettaa tulkinnalliset rajat kuvahavainnolle, mutta erityisesti valokuvan  
tulkinnan synnyttämä metakieli rajaa kokemuksia. Metakieli on käsitejärjestel-  
mä, joka sisältää odotukset ja kulttuuriset konventiot, kokemukset ja normatii-  
viset käsitykset valokuvasta, sen todellisuussuhteesta – siis sen ”valokuvalli-  
suudesta”, jota jokaisen valokuvan katsotaan edustavan enemmän tai vähem-  
män onnistuneesti. Tuo valokuvallisuus viittaa valokuvan realismiefektiin, eli  
siihen, missä määrin valokuva muistuttaa kuvatun kohteen havaitsemista to-  
dellisuudessa. Mitä lähempänä havaintoa tai sen mahdollisuutta valokuvan  
koetaan olevan, sen reaalisemmaksi ja esittävämmäksi valokuva myös koetaan.

Valokuvan koettu reaalisuus ei kuitenkaan ole indeksikaalista merkin ja  
sen viittauskohteen suhteen maksimointia, vaan jokainen metakieleltä synnyt-  
tävä järjestelmä synnyttää myös lisämerkityksiä tulkinnassa. Nämä lisä- tai si-  
vumerkitykset kiinnittyvät metakielen luomaan valokuvallisuuteen, käsityk-  
seen valokuvauksen olemuksesta, mutta sen taustalla ovat kulttuurinen sopi-  
muksenvaraisuus, kulttuurin luomat valokuvauksen erilaiset käytännöt, jotka  
tietyissä määrin otetaan annettuina, tosin historiallisesti muuttuvina.

Valokuvien tulkintaan sisältyvät sivumerkitykset, valokuvan konnotatii-  
viset mahdollisuudet syntyvät valokuvan analogiseksi ymmärretystä luontees-  
ta. Valokuva sisältää enemmän tai vähemmän tiedostetusti kuvapintaan sijoite-  
tuista elementeistä, jotka voidaan tulkita erillisinä merkityksiä synnyttävinä  
merkkeinä, mutta aina osana kokonaisuutta. Tulkinta alkaa jostain havaitusta  
elementistä, niin kuin se alkaa todellisuudessa jostain väriäiskästä, liikku-  
vasta kohteesta, taustasta erottuvasta objektista jne. Mutta tulkinta on merkkien  
kokonaisuus; valokuva on aina rajattu palanen todellisuudesta, aina jollain ta-

paa välineellistetty näkemys siitä, ja kuvan kokonaisuus liittyy tulkinnallisen metakielen kautta aina johonkin järjestelmään, käsittekokonaisuuteen tai vaikkapa ajalliseen jatkumoon. Irralliset kuvaelementit eivät ole tulkinnallisesti irrallisia merkkejä, vaan merkkien kokonaisuus, joka muodostuu ristiriitaistenkin yksittäisten elementtien tulkinnasta.

Merkkien erillisyys voi synnyttää tietysti tulkinnallista viivettä, tulkitsija ei oikein osaa sanoa valokuvan merkitysisällöstä mitään; hän ei siis pysty sijoittamaan valokuvaa tiettyyn käyttöyhteyteen, ei pysty arvioimaan valokuvan merkitystä itselleen tunteiden virittäjänä, vaan katse joutuu aina ensin nimeämään asiat tapahtumiksi kuvapinnalla ja vasta sitten ratkaistaan valokuvan merkitysisällön suunnat.

Taipumus nähdä asiat kokonaisuuksina voi viitata yleensä kulttuuriseen tai Ernst Gombrichin (1987, 44-47) esittämään biologiseen havainnon konventioon, jonka mukaan kuvan realismi ei synny täydellisestä kohteen jäljentämisestä, vaan näköisyydestä, jota määrää kuvan kyky jäljitellä näköhavaintoa todellisuudesta. Gombrich esittää, että katsoja itse asiassa täydentää kuvan realisuuden konventionaalisesti: tietyt eloonjäämisen kannalta motivoituneet merkit havaitaan tiettyinä skemaattisina kokonaisuuksina, eikä havaintokaan koskaan reagoi kaikkiin todellisuuden lukemattomiin objekteihin. Tiettyjen merkkien näkeminen kuvassa riittäisi tekemään siitä tulkinnallisen todellisuuden analogian. Valoisuuden, muotojen ja värien jatkuvassa muutoksessa havainto rakentuu suhteessa ympäristöön, erilaisuuksista rakentuu jotain pysyvää havaintoa, järjestystä ympäristöön orientoitumiseksi. Tämä ominaisuus on Gombrichin mukaan kaikilla elävillä organismeilla.

Kokonaisuuden näkeminen voi perustua kulttuuriseen tapaan nähdä tietyt asiat merkityksellisinä. Tuo merkityksellisyys voi syntyä kielellisen tulkinnan epämääräisyydestä; siitä että kieli sisältää aina epämääräisyyksiä, avoimia kohtia, jotka täytyvät tulkintaa tehtäessä. Niihin virittäytyvät kulttuuriset skeemat, kokemusten ja kielen käytön synnyttämät tulkintakehikot, joihin kuvan elementit ja syntynyt tulkinnallinen kokonaisuus sijoitetaan. Valokuvan eri elementit voivat jännitteisinä tai ristiriitaisina virittää tuollaisen aukon, tyhjän kohdan, jota esimerkiksi Wolfgang Iser (1978, 166-167) kuvaa tekstin lukijan tulkinnan rakenteessa. Tulkinnallisesti täytettävät aukot täyttyvät kulttuuristen konventioiden skeemoilla; kun valokuvassa nähdään kaukana jokin hahmo, se tunnistetaan ihmisen vartaloskeemalla tai koiraskeemalla tai puuskeemalla. Jokin opittu ihannemalli konventioi havainnon kokonaisuudeksi.

Vaikka valokuvan realismi perustuisikin sen kykyyn jäljitellä havaintoa todellisuudesta, poikkeavat ne kuitenkin toisistaan. Valokuva on välineellistynyt, ajallinen poikkileikkaus ja rajattu kaksiulotteinen esitys todellisuudesta siinä missä havainto etenee ajassa, jotta nähty ylipäätään voitaisiin ymmärtää havaituksi ja jollain tapaa merkitykselliseksi. Valokuva katkaisee aikajatkumon, luo siis tulkinnallisen aukon, joka täyttyy konventionaalisesti. Valokuva liitetään takaisin aikajatkumoon antamalla sille tulkinnallinen jatkumo siitä, mitä tapahtui ennen ja jälkeen kuvanoton. Kuvanottohetki täydentyy joko historiallisesti, maantieteellisesti paikalliseksi tai siitä poikkeavaksi, sosiaalisesti tai yksilökohtaisesti elämäntarinana. Tilanteesta tulee tapahtumaa, valokuva on ha-

vainnon kaltainen tapahtuma, jossa asiat nähdään jonakin ja tapahtuvan jossa-kin.

Valokuva voi erilaisista käyttötarkoituksista huolimatta muuntua deno-  
toivasta diskurssiivisesta esityksestä tarinaksi; ainakin valokuvaa voidaan ni-  
mittään mahdollisuudeksi tarinaan. Kun valokuva tulkinnassa sijoitetaan aika-  
jatkumolle, se *kerronnallistuu* (Hietala 1993, 86). Hetken pysäyttämistä korostava  
valokuva synnyttää aikajatkumo-tarinan, mutta valokuva voi myös rakentaa  
tarinauottuvuuttaan ohi perinteisen ajallisen tarinakonvention säilyttäen silti  
tarinaluonteensa. Valokuva voi herätellä muistia löytämään kokemuksellisia  
vastineita, samankaltaisuuksia tai poikkeavuuksia valokuvan esittämään tilan-  
teeseen. Valokuva voi virittää jonkun tietyn muiston, hyvän tai huonon koke-  
muksen; valokuva voi innostaa, herättää inhon tunteita tai ihastusta. Tun-  
neulottuvuuden kautta kuitenkin voidaan ajatella syntyvän visuaalisen tarinan,  
jonka logiikka ei ole kirjallisen tarinan logiikka, vaan erittelemättömämpi meta-  
kielellinen kokonaisuus.

Tulkinnallinen tarina valokuvasta ei ole hierarkkinen elementtien lineaari-  
nen kokonaisuus, vaan useiden mahdollisten kokemusten tarina, joiden läh-  
tökohdat voivat vaihdella sen mukaan, mihin valokuvan elementtiin on kiinni-  
tetty huomiota, mitkä elementit rakentavat yhdessä kokonaisuutta tai mitkä  
koetaan samankaltaisiksi tai vastakkaisiksi rakentaen siten tarinaluonnetta.  
Tämä valokuvallisten elementtien tulkittu kokonaisuus rakentuu lähtökohdis-  
saan valokuvaajan toimiin, hänen perusvalintoihinsa, jotka tietoisina toimenpi-  
teinä tai tiedostamattomina reaktioina rakentavat merkityksellistettävän koko-  
naisuuden. Valokuvaajan rooli on tässä mielessä ratkaiseva: valokuvan ensim-  
mäinen katsoja on useimmiten valokuvaaja itse, ja hänen kykynsä virittää valo-  
kuva tulkinnalliseksi on tarinan välttämätön lähtökohta, riippumatta valokuvan  
tuotannon, jakelun, levityksen ja vastaanoton deterministisyydestä. Jokainen  
valokuva on mahdollisuus tarinaan riippumatta siitä, missä yhteydessä valo-  
kuva esitetään tai missä yhteydessä sitä katsotaan. Valokuvalla on kyseinen  
ominaisuus kaikissa käyttöyhteyksissään.

## 8.3 Kohti elämyksellistä tulkintaa

### 8.3.1 Joustava valokuva

Tämän tutkimuksen vuoden 2003 aineisto tuotti 224 määrittelyä esitetyn valo-  
kuvan käyttötarkoituksiksi. Yleisin käyttöyhteys löytyi mainoskuvana ja lehti-  
kuvana, mutta kuvan katsottiin sopivan myös yksityisten muistojen säilyttämi-  
seen. Taiteen kontekstiin valokuvaa suositeltiin muitten käyttöyhteyksien pe-  
rustelujen jälkeen; ikään kuin taidevalokuva ei olisi yksi mahdollinen käyttö-  
tarkoitus valokuvalle.

Käyttöyhteysmaininnat korostavat valokuvan julkista käyttöä yksityistä  
enemmän. Käyttökohteiden ideointi näyttäisi heijastelevan testiin vastanneiden

nuorten sosiaalista tilannetta ja omia kokemuksia valokuvien esiintymisistä niissä tarkoituksissa, joita he ovat havainneet tai hyödyntäneet.

Valokuvan käyttöyhteyksien runsaus näyttäisi toteuttavan ainakin joustavuuden ominaispiirrettä: kuva sopii lähes mihin käyttöön tahansa. Käyttöyhteyksien runsaus ei kuitenkaan mitenkään säännönmukaisesti takaa tai turvaa kuvan merkitystä (Sontag 1984, 103). Merkitys syntyy aina kontekstuaalisesti ja pragmaattisesti kussakin käytössä, ja kokemukset käytöistä sitten erottelevat käyttöyhteyksiä.

Vastausten käyttöyhteyksien perustelut herättävät ajatuksen, että valokuva ei synnykään pelkästään todellisuudesta, vaan myös valokuvauksesta itsestään. Valokuvat kytkeytyvät toisiin kuviin, valokuvaajat ottavat kuvia tietoisina muista kuvaajista ja käyttökategorioitten vaatimuksista, ja valokuvien katsojat merkityksellistävät kuvia intertekstuaalisesti, opittujen ja luonnollisina pidettyjen kulttuuristen käytäntöjen kautta.

Yksilöllisten tulkintojen vaihtelevuus suhteellistuu ja kiertyy olemassa oleviin näkökulmiin. Niissä autenttisuutta tai totuusaspektia julkituovat valokuvat suhteellistuvat ajan myötä. Totuudellisuus ei ole pelkästään valokuvaajan mahdollinen motiivi, vaan totuus sitoutuu myös esittämiskonteksteihin ja myös tapaan, jolla kuvia katsotaan. Tuo tapa on "surrealistinen", kuten Sontag (1984, 102) esittää: se liittyy valokuvan tapaan yhdistää eri aikoja ja paikkoja silmänräpäyksessä, jossa vuosisadat yhdistyvät katsomisen hetkessä.

Käyttöyhteyksien varmentama totuudellisuus on ideologista ja muuttuu poliittisten tilanteiden myötä. Melko selkokielisen kuvan totuuden suhteellisuudesta saa tarkastelemalla vaikkapa Stalinin, Hitlerin, Mussolinin tai Maon valtakauden valokuvia. Mustavalkoisesti piirryvästä historiasta katoaa ajoittain joku tai joku toinen astuu tilalle. Johtaja esiintyy milloin yksin, milloin väkijoukon ympäröimänä. Onpa johtajan kuva saatettu asettaa julkaisukieltoonkin. Poliittisen vallan muovaama totuus paljastuu valokuvien konkretiassa esimerkiksi Alain Jaubertin kirjasta *Making people disappear* vuodelta 1986.

Tekstiyhteyksiä hakevien konventionaalisten tulkintojen taustalla saattaa olla myös esteettisyyden ohjaavasta ihanteesta totuuden ohella hyvyys tai kauneus. Kontekstittomana esitetyn valokuvan tulisi olla selkeä, nopeasti havaittavissa oleva, nopeasti luettavissa ja yksiselitteinen. Kun vaatimukseen lisätään tasapainoisuus ja kaikenpuoleinen harmonisuus, lähestytään esteettistä arviointia. Jos valokuva näyttää jotenkin järkevältä, on sillä valehtelematon totuusarvonsa; jos kuva ei ärsytä eikä synnytä liikaa jännitteitä samanaikaisten elementtiensä vastakkaisuuksilla havaintojen harhailemiseksi, kuva saa harmonisuudesta esteettistä painoarvoa, ja kun kuvalle löytyy sopiva käyttöyhteys, voidaan kuvaa pitää vielä hyvänäkin. Silloin konventionaalisesti valokuva on hyvä, kaunis ja totta.

Sekä valokuvausta käsittelevä teoreettinen erittely että tämän tutkimuksen havaintolauseitten analysointi vahvistavat tulkinnan kontekstuaalisuutta. Valokuvaa voidaan arvioida sen muodollisten ominaisuuksien perusteella. Näitä ovat kuvan rakenne-elementit (ja niiden vaikutus käyttöyhteyksien mieltämissessä): valon käyttö, hetken pysäytys, tilan rakentaminen, sommittelu, rajausta, terävyys ja tarkennusala. Toisaalta arviointi täydentyy ja kiinnittyy valokuvan

implikoimiin sosiaalisiin suhteisiin, jotka Su Bradenin mukaan (1983, 89) määrittävät kuvan aiottua käyttötarkoitusta ja kuvan arvoa siinä yhteydessä. Tässä tapauksessa figuratiivinen sisältö ja erilaisten elementtien, kuten vaatetuksen, ilmeiden, etu- ja taka-alan sisältämien informaatiiovihjeiden symbolien merkitys täytyy "lisätä" formaalisiin arvioihin. Oikeastaan "hyvän" valokuvan täytyy tässä mielessä paljastaa, kuinka hyvin kuva representoi kohdetta siinä käyttöpäristössä, johon kuva on aiottu sijoittaa. Kun tässä tutkimuksessa pyydettiin perustelemaan yhden kontekstittoman valokuvan käyttöyhteyksiä, erilaiset määrittelyt lähtevät siitä, että kyseinen valokuva on hyvä ja toimiva jossain käyttöyhteydessä. Kun näitä käyttöyhteyksiä löytyykin useita, on niissä jotain yhteistä laadullista piirrettä, mikä kelpuuttaa kuvan. Kyse ei siis ole pelkästään valokuvan ominaisuuksista, sen laadusta tai em. implikoiduista sosiaalisista suhteista.

Esitetyn valokuvan käyttö eri tarkoituksissa ankkuroituu vahvasti tekstuaaliseen sisältöön. Valokuva tuntuu itsellisenä olevan niin irrallinen, vapaa, avoin, merkityksiltään kelluva, tai mitä muuta tulkinnan mahdolliseksi tekevää määrettä halutaan käyttääkin, että konteksti löytyy vasta sitomalla valokuva johonkin kognitiiviseen, rationaaliin tai lineaariseen: tekstiin. Valokuvan tulkinnallisesti samanaikaisten kuvapinnan elementtien kokonaisuus, sen luonne viestinä, poikkeaa niin paljon yleisestä koodien kulttuurisesta tasosta (Ricœur 2000, 26), että elämyksellinen arviointi on kiinnitettävä kognitiiviseen arviointiin. Jos käyttöyhteyden ajatellaan määrittävän diskursseja ja tulkintaa, voidaan tämän tutkimuksen perusteella riippuvuussuhdetta ajatella myös käänteisesti: tulkintatavat, vastaanottajan diskurssi määrittää kontekstia.

Teknisesti puutteelliseksi arvioitunakin valokuva kelpaa johonkin käyttötarkoitukseen. Jos esteettinen tarkastelu korostaa valokuvan hyvyyttä, kauneutta ja totuutta, ja ymmärtää käsitteiden suhteellisuuden, tässä käyttöyhteyksiarvioinnissa kuvan hyvyys tarkentuu vielä voimakkaammin suhteelliseksi. Valokuva on hyvä, kun se toimii siinä käyttöyhteydessä, johon se määritellään toimivaksi. Tämä vahvistaa toisaalta ajatusta valokuvan yleisestä sopeutuvuudesta: jokainen valokuva sopii melkein mihin tahansa käyttöön, mihin sen halutaan sopivan. Kysymys on vakuutuksesta, jonka kuvalle antaa tekstuaalinen ankkuri, mutta myös ei-kuvalliset ankkurit voivat sen tehdä. Kyse on sekä valokuvaajan intentiosta, hänen määrätietoisesta toiminnastaan että kontekstin konventionaalisuutta ylläpitävästä voimasta – olipa se sitten kuvaajan, käyttäjän, tilaajan tai julkaisijan tietoista tai tiedostamatonta genrekonvention sisäistämistä.

Kontekstisidonnaisuudesta seuraa, että hyvä ja huono, oikea tai väärä asettuvat tulkinnanvaraisiksi, kuten muusikko Robert Wyatt (2004, 32) kertoo espanjalaisten flamenco-laulajien tavasta laulaa nuotteja, jotka eivät kuulu eurooppalaisen tasavireisen nuottijärjestelmän piiriin. Laulua säestävä kitaransoitto sen sijaan vastaa tasavireistä järjestelmää. Laulajien taito löytää kahden nuotin välistä mikrotonaalista ääntä saattaa kuulostaa oudolta ja kiehtovalta tai väärältä, epävireiseltä ja virheelliseltä – kuulijan kokemuksista riippuen. Mutta Wyattin mukaan laulajat tulkitsevat perinnettä niin antaumuksella ja ammattitaitoisesti, että kuulijan on pakko alkaa ajatella, että kuuluu ei oikeastaan olekaan virheellistä. Virheellinen on korvattava vieraudella, jonka ko-



kemus ja sen sisäistäminen voivat muuntaa, ei tutuksi, vaan hyväksyttäväksi. Outo ja yllättävä valokuvakin vaatii keskittymistä, kokemuksen estotonta ja vapaata virtausta sekä kuvaajalta että katsojalta synnyttääkseen ajatuksia, ideoita ja tuntemuksia. Vaikka konventiot tahdittavatkin kokemuksia jo koetun, sisäistetyn ja tutun kategorioihin, voi ne ylittää antamalla tulkinnan kohteen aloittaa dialogi, antautumalla ja kuuntelemalla. Mykkä alkaa puhua, ainakin se tuntuu vaativan vastaanottajalta vastauksia.

### 8.3.2 Uusi a-p-c -kirja

Paul Ricœur (2000, 75) käyttää termiä ikoninen augmentaatio, jonka mukaan todellisuutta rekonstruoidaan rajoitetun optisen aakkoston pohjalta. Hän käsittelee kuvallisen esittämisen ja todellisuuden havainnon eroja, ja toteaa kuvallisen esittämisen pystyvän vastustamaan näköhavainnon entropista pyrkimystä käyttämällä omien merkkiensä verkostoa.

”Ikonisella lisäämisellä (augmentaatiolla) tarkoitetaan tavalliseen näköhavaintoon olennaisesti kuuluvalla optiselle eroosiolle vastakkaista saturaation ja kulminaation vaikutusta kehyksen pienessä tilassa ja kankaan kaksiulotteisella pinnalla.”

Ricœur 2000, 75

Näköhavainnossa kvaliteetit pyrkivät neutralisoimaan toisiaan ja häivyttämään kontrasteja, mutta esimerkiksi hollantilaisten maalareiden öljymaalauksissa kontrastit lisääntyvät, värit resonoivat uudella tavalla ja uudessa valoisuudessa myös esineet pääsevät loistoonsa. Näin hallitsemalla uuden optisen aakkoston he pääsivät kirjoittamaan todellisuuden uuden tekstin muuttamalla vanhaa.

Valokuva on palanen tehostettua todellisuutta – sekin transformoi kuvaamaansa, tosin eri tavoin kuin näköhavainto. Valokuvakin augmentoi kaksiulotteisessa pinnassaan, se tuo korostetusti esiin jotain, keskittää havaintoja ja synnyttää siten tulkintoja. Värit, kontrastit, valon muotoileva merkitys ovat valokuvan mahdollisuuksia, sen omia optisia aakkosia. Valokuvan a-p-c-kirjan opettelu onkin optisten aakkosten opettelua ja näillä ”kirjoittamista”.

Kun valokuva pystyy tuottamaan eikä pelkästään uusintamaan tai analogisoimaan jotain, kun todellisuuden representaatioissa ei korosteta kopiointia tai uskollista toistamista, päästään tulkinnallisesti rikkaaseen kokemukseen. Kuitenkin käsitys valokuvan dokumentoivasta luonteesta tai laadusta on vahva ja vanha. Daguerre ylisti aikoinaan valokuvaa siitä, että se antaa luonnolle kyvyn toistaa itseään uudelleen. Barthes korosti valokuvaa referentin kirjaimellisena toisintona. Valokuvaajalla ei näin katsota olevan maalarin vapautta luoda ja kontrolloida, rakentaa uutta optista aakkostoa.

Kun hyväksytään valokuvaajan oikeutus kuvaamisen perustekijöiden ylitämiseen, ”oikea valotus”, terävä ja tarkka kohteen kuvaus on vain eräs kulttuurinen tapa esittää havainnon vastine valokuvana. Oikeutuksensa saa silloin myös se, että yli- tai alivalotettu kohde, epäterävä tai tärähtänyt kohteen kuva voi tuottaa sisällöllisesti vahvaa tulkittavissa olevaa valokuvaa. Kun valokuva ikonis-indeksisenä muuntaa todellisuuden kuvaa, voi muuntaminen (tämä uu-

delleen käsittely, uuden optisen a-p-c-kirjan opettelu) tarjota uudenlaisen ja entistä syvemmän elämyksellisen kuvan todellisuudesta.

Katsojan tulkinta täydentää valokuvan, antaa sille näiden valokuvan ”epätäydellisiksi”, ei valokuvallisiksi miellettyjen piirteiden virittämänä pelkkää toteamista syvemmän merkityksen. Valokuvaindeksistä muotoutuu visuaalinen ja vertauskuvallinen esitys, joka paradoksaalisesti välineellisyyttä korostaessaan luo mielikuvia olennaisen esiintuomisesta. Tekniset murtumakohdat korostavat välineellistä todellisuuden havainnointia ja virittävät siten erityisen välineellisen kuvan tulkinnan. Valokuvan todellisuus mielletään omaksi, oman laatuisekseen, ei enää läpinäkyväksi ja puolueettomaksi tai vääristelemättömäksi tallenteeksi todellisuudesta. Näin valokuvan transformoitu todellisuus alistuu mielelle.

### 8.3.3 Uusi kokemuksellinen katse

Kun perinteen ohjaamat tulkinnalliset käsitteet oikea, väärä, hyvä tai huono ovatkin tulkittavissa suhteellisiksi, kun elämyksellisyys hyväksyy uutena kokemisenä tai näkemisen tapana kaikki ne muutoseikat, joita yleensä on pidetty virheellisinä, alkaa kokemukset rikastua. Valokuvauksessa puutteellista tekniikkaa on Sontagin mukaan (1984, 99) alettukin arvostaa juuri siksi, että se rikkoo luonnon ja kauneuden välisen sopusointuisen yhtälön. Luontoon suhtaudutaan yhä estetisoiden, samalla kun se on joko nostalgian tai suojelullisia tai aggressiivisia tunteita herättävä kohde. Valokuvat luonnosta ovat yleensä latautuneita, liikkuen Luonnon luomasta harmoniasta ihmisen kulttuurisesti muuntuneen ja pilatun luonnon kuviin.

Moderni käsitys ajattomasta kauneudesta rikkoutuu lukuisiin käytäntöihin, jotka yksittäisinä poikkeamina rakentavat uudenlaista kokonaisuutta, uudenlaisia kauneusarvoja. Tasapainon, harmonian ja pysähtyneisyyden tilaan valokuvat kertovatkin jännitteistä, vastakkaisuuksista, ohimenevyydestä ja hetkellisyydestä. Esteettisyys viittaa johonkin pysyvään visuaaliseen järjestelmällisyyteen, jota ei kuitenkaan enää oikein löydy elämissä sellaisenaan. Valokuvista sitä kuitenkin yhä etsitään – eikä suhtautuminen yleensääkään visuaalisiin esittämismuotoihin salli kovin radikaaleja sisältöjen esittämistapoja. Kauneutta etsitään yhä.

Analysoidessaan Nietzschen taidekäsitystä ja hänen perspektivismin ylittävää uudenlaisen näkemisen etsintää Kupiainen (1997, 47-48) tuo esiin Nietzschen käsitteen *taiteilijan optiikka*, mikä korostaa taiteen omaleimaista liittymistä tietämiseen ja tieteeseen. Taide liittyy elämään, jota ei oteta haltuun yhdellä silmäyksellä, koska se on jatkuvassa muutoksen tilassa. Elämällä ei ole suuntaa tai päämäärää, jota sellaisenaan voitaisiin kuvata ja havainnoida. Siihen on sukeltava uudesta perspektiivistä, irti siitä ”jumalan silmän” perspektiivistä, joka ei anna tilaa inhimilliselle näkemiselle tai näkemykselle vaan määrää etäännyttävän katseen paikan. Nietzsche käyttää myös käsitettä *dionyysinen katse*, joka eroaa *apollonisesta* tarkkaavaisen tietoisuuden katseesta tavassaan heittäytyä elämän virtaan, elämän toteuttamiseen ja siinä elämiseen. Elämä ei ole näköaistin ylivallalla hahmotettua todellisuutta, vaan kokonaisvaltaista aistien

käyttöä ja ruumillisuutta. Silmän ylivalta on hienovaraisen kehityksen tulos, jossa subjektiksi erottautuminen korosti etäisyyden oton kautta silmän merkitystä.

Henry Fox Talbotin käsitys kameran tasapuolisesta suhteesta Belvederen Apolloon ja nokipoikaan nostaa esiin tulkinnan Apollon-jumalan olemuksesta: hän on sekä tiedon että runouden jumala, analyttisen etäisyyden ja elämyksellisen läheisyyden jumala. Valokuva vahvistaa konkreettisen esittämisen kautta luettelevaa näkemistä valokuvan representoimaan todellisuuteen. Siinä todellisuus otetaan annettuna, ja mieli alistuu todellisuudelle. Kyseenalaistuksia ei esitetä kuvan esittämään todellisuuteen.

Dionyysinen, elämyksellinen ja kokonaisvaltainen näkemisen tapa hyväksyy elämän monimuotoisuuden, lopullisen "valmiiksi tulemisen" mahdottomuuden sekä jatkuvan tulemisen ja muuttumisen tilan, jossa esitettyä todellisuutta voidaan tarkastella aina erilaisista näkökulmista. Dionyysisellä katseella todellisuus annetaan otettuna, ja todellisuus alistuu mielelle. Näkökulma korostaa elämyksellisyyden merkitystä, uskallusta heittäytyä kokemaan ja myötä-elämään valokuvan objektien rinnalla, ei välttämättä vertaamaan omaa elämyksellistä tai skemaattista konstruktia, asenteita tai moraalikäsitteitä kuvattuihin.

Aistillisuus, kehollisuus ja moniaistisuus rikastuttavat luonnollisesti valokuvankin tulkintoja. Valokuvia voi lähestyä mielikuvittelulla; sitoutuminen tiukkaan tulkintamalliin, joka etenee poikkeuksia hyväksymättä omaa skemaattista rataansa kuvailusta muotoanalyysin kautta tulkintaan ja arvottamiseen, korostaa valokuvan tulkinnan historiallisuutta ja erityisesti sen sitomista perustelemattomasti kuvataiteen erääseen tulkintamalliin, jossa muoto ja sisältö erotetaan toisistaan ja kuvaa tarkastellaan siitä kartesiolaisesta perspektiivistä, jossa katsoja analysoi teosta etäältä, välimatkan päästä, tarkkaavaisesti toinen silmä kiinni. Apolloninen katse on eristäytynyt ja viileä, täynnä itseään ja omaa näkökulmaansa, josta koko ajan jää jotain pois. Vaikka mieli alistaa todellisuuden, se tekee sen pikemminkin ilottomasti kuin estottomasti ja rohkeasti elämykseen heittäytyen.

Dionyysiseen katseeseen sisältyy myös ajan pysähtymisen ainutkertaisuuden ylittämisen mahdollisuus. Kun valokuva leikkaa aikaa, syntyy tilanteen kuva. Tarkkailijalla on myös mahdollisuus tarinaan, mutta vasta elämyksellisyys rakentaa tapahtuman, ajan virran ja palauttaa siten valokuvassa kuvatun siihen, kokee lineaarisen ajan syklisenä ja sykkivänä, tekee ainutkertaisena esitetystä kulttuurisesti tutun ja toistuvan, jo nähdyn. Tulkinta siis palauttaa tilanteen elämästä takaisin elämän tapahtumaksi. Samalla tulkinta kumoaa virtaavan ajan ainutkertaisuuden kokemuksen, joka voi olla vahvaa elokuvamaisen esittämisen periaatteen soveltamista valokuviiin. Ainutkertainen tilanne, pysäytetty liike, jatkuu tulkintoissa ja saa itse asiassa muotonsa, joka on tapahtuman muoto ja tulkitsijan kokemuksiin perustuva muoto. Kulttuurissa elävälle ei inhimillisessä käyttäytymisessä ja sen valokuvamaisessa pysäyttämässä ole ainutkertaisuutta. Kun tulkinnassa todellisuus alistuu mielelle, mieli voi kuvitella vain jo olemassa olevaa, jo koettua, ehkä tiedostamattomaan painunutta ja sieltä

kuvan herättelemää kokemusta, mutta tilanteen tapahtumaksi kääntämiseen on aina jo olemassa malli, mielen tulkintamalli, skeema.

Tulkinnoissa muodostetaan merkityksiä kielellisesti. Kun tulkinta etsii ymmärrystä valokuvan sisällöstä, rakentuu suhde mielen, mielikuvien synnyn ja todellisuuden objektin havainnon välille – tässä tapauksessa mielen ja valokuvan välille. Suhde on metaforinen, tulkinnoissa uusi ja outo valokuvassa selittyy kuvatuilla elementeillä. Mielikuvien rakentuminen ja vaihtelu konkretiasta abstrakteihin elämyksellisiin tulkintoihin riippuu siitä, alistuuko mieli todellisuudelle vai todellisuus mielelle. Kun mielikuvat hallitsevat nähtyä, metaforisuuden aste kasvaa, ja havaitut valokuvan elementit toimivat elämyksellisen mielikuvittelun katalysaattoreina. Tulkintaa ei voida pitää oikeana tai vääränä sinänsä, mutta sen sitoutumista havaittuihin elementteihin voidaan arvioida: realiteetit ovat lähtökohta, ja kuvatulkinnoissa on säilytettävä elämyksellisyydessäänkin realiteettitaju. Myös todellisuus tarjoaa kokemusten kautta vastetta tulkinnoille; kokemukset tuskin ovat niin outoja ja selittämättömiä, että ne värittäisivät kaiken visuaalisen tulkinnan, olipa se sitten tarkasteltavana valokuvana tai todellisuuden ”välittömänä” kokemisena.

Olen kiinnittänyt tarkastelukulmani valokuvan tulkintaan ja erityisesti sen muotoutumiseen valokuvaajan tekemistä valinnoista. Perusilmaisutekijöitä varioimalla valokuvaaja suuntaa joko tietoisesti tai mikä todennäköisempää, tiedostamattaan merkityksiä kuvaelementtien kuvapinnalle sijoittumisten kautta. Merkityksiä viritetään ja suunnataan – ja ankkuroidaan joko kuvallisilla (perusominaisuuksia säätelemällä) tai ei-kuvallisilla (kuvan sijoittaminen tekstikokonaisuuteen, yhdistämällä se taitollisesti otsikkoon, rajaamalla tulkintaa kuvatekstillä) ankkureilla. Lopullista tulkintaa ei kuitenkaan voida jäynnöskettä selittää tai a priori määritellä: tulkinta muotoutuu kuvan katsojan vaihtelevista konteksteista, hänen persoonallisuudestaan, sosiaalisesta tilanteestaan ja jopa psykofyysisestä vireystilastaan.

### 8.3.4 Lopullinen valokuva, lopullinen tulkinta

Puhdasta ja viatonta valokuvaa ei ole: se on aina merkityksillä ladattu ja siihen kohdistetaan aina joitain merkityksiä: yleisiä luetteloivia, skannaavia tai arvioivia katsomistapoja. Lisä- ja sivumerkitykset voivat olla yhteisesti jaettuja, intertekstuaalisia, mutta lisäksi on ennustamattomia henkilökohtaisia mielleyhtymiä.

Tässä tutkimuksessa ei merkitys-käsitettä ole artikuloitu irrallisena, vaan se on ymmärrettävä suhteessa valokuvan käyttötarkoitusten perusteluihin. Samoin kontekstin käsitettä ei ole esitetty kiinteänä olemuksena, esimerkiksi valokuvan erilaisina käyttötarkoituksina ymmärrettynä, vaan konteksti muodostuu sekä kuvaajan, kuvan että katsojan muodostamassa prosessissa. Grossbergin (1995, 142) mukaan konteksteja ei voida jäynnöskettä todentaa empiirisesti; ne eivät ole annettuja, pysyviä muodostelmia, joihin vain sijoitetaan tietyt merkitykselliset tekstit.

Valokuvan käytäntö voidaan Grossbergin ajatuksia soveltaen myös asettaa erilaisin merkitysarvioinnein kontekstuaalisten suhteiden joukkoon, jossa

valokuvan yksityinen ja julkinen, kaupallinen ja ei-kaupallinen käyttö, tuotantosuhteet ja vastaanotto konstruoidut. Tämän tutkimusten toisen aineiston havaintolauseet perustelevat yhden valokuvan käyttöä. Valokuvalla löytyi erilaisin perustein monta erilaista käyttöyhteyttä. Niistä muotoutuu perinteinen, sosiaalisten käytänteiden leimaama käsitys valokuvan käyttötavoista. Niissä myös valokuvan tekninen toteutus on eräs käyttöä rajoittava – tai joitain käyttötapoja mahdollistava tekijä.

Perusteluista voidaan konstruoida myös transgressiivinen määritelmä valokuvalla ja erityisesti sen tulkinnalle, jossa valokuvan poetiikka, sen muotokieltä korostavat retoriset kysymykset valokuvan moninaisista merkityksistä muotoutuvat aina uudestaan, kun valokuvalla perustellaan tai kun sitä tarkastellaan erilaisissa käyttöyhteyksissä. Erilaiset käyttömahdollisuudet osoittavat oikeaksi Grossbergin toteamuksen, että tulkinta artikulaationa jatkuvasti sekä rakentaa että purkaa käyttöyhteyksiä (emt., 142).

Käsitys kotialbumikuvan kontekstista muuttuu, kuten se on historiallises-tikin muuttunut säilyttäen kuitenkin samalla joitain peruspiirteitä, esimerkkinä perheen sosiaalisen integraation lujittaminen. Enää ei välttämättä kyseessä ole sadan vuoden aikana kehittynyt käsitys ydinperheestä ja sen integraatiosta, vaan käsitykset perheestä ja perheenjäsenistä muuttuvat, perhe laajenee tai supistuu uusperheeksi. Valokuvauskin muuttuu tässä prosessissa: vielä kuvataan juhlahetkiä, arjen murtumia, mutta myös yksittäisiä perheenjäseniä, uusia kombinaatioita, uusia sosiaalisia suhteita ja sukulaisuussuhteita.

Lehtivalokuva säilyttää konventionaalisen suhteensa tekstiin. Samoin säilyvät käsitykset valokuvan merkityksestä uutisoinnissa ja liittymisestä tapahtumaan; kuvan referentiaalisuudesta ja valokuvan totuudellisuudesta. Käsitettiin autenttisuudesta sisältyvät vielä katsekontaktin ja tunnistettavuuden vaatimukset.

Mainoskuvalta vaaditaan samankaltaista toisteisuutta vakuudeksi kuin lehtikuvalta tekstiliitoksen suhteen: mainosvalokuvan toisteisuus, sen luettavuus ja vaikuttavuus liittyy konkreettisesti mainostettavaan tuotteeseen, joka on luettavissa kuvasta. Valokuvalta vaaditaan siis edelleen referentiaalisuutta. Joissain poikkeustapauksissa voidaan artikuloida valokuvalla käyttöä, jolloin kuvan koko elämyksellinen sisältö palvelee mainosta; tällaisia olivat esimerkiksi maininnat nuorille suunnatuissa matkan järjestäjien mainoksissa tai anti-mainokset, joilla kampanjoidaan valtakulttuurin vakiintuneita arvoja vastaan. Valokuvan sisällön monimerkityksisyys mahdollistaa tällaisenkin toiminnan.

Taidekonteksti määrittyy ikään kuin kaatoluokkana: kun valokuvalla ei oikein monimerkityksisyytensä takia löydy yksiselitteistä käyttöyhteyttä, se voidaan aina kytkeä taiteeseen. Siinäkin valokuvalta vaaditaan toisteisuutta: sen on välitettävä selkeästi merkityksiä. Tämä onnistuu liittämällä valokuva teemaan, josta muodostuu näyttelykokonaisuus. Yksittäinen kuva saa perustellun paikkansa muiden samanlaisten kuvien kokonaisuudessa.

Valokuva voi kuitenkin siinä yhteydessä tarjota avoimena tekstinä sekä päämerkityksiä, kulttuurisia sivumerkityksiä että vapaasti assosioivia merkityksiä, elämyksiä ja tarinoita. Itse asiassa informointi ei ole tietoinen taidevalokuvan tarkoitus, vaikka sitä ei kokonaan voi sulkea pois kuvien käytöstä.

Toisaalta käsite *taide* valokuvaukseen liitettynä voi johtaa valokuvaajan merkityksen korostumiseen kuvatun kohteen kustannuksella. Tällöin lähestytään helposti taidehistoriallista taiteilija-käsitystä, jolloin merkittävää on taiteilijuus, tekijän ja teoksen suhde, ei teoksen ja sen kohteen suhde, kuten valokuvaus perinteisesti ymmärretään.

Valokuva teknisenä suorituksena antaa mahdollisuuden kritisoida taiteilijan käden jäljen puuttumista teoksesta – kuten valokuvan ja kuvataiteen suhdetta rajattiin valokuvauksen alkuvuosina. Kun sitten valokuvaajataiteilijänäkökulma korostuu, valokuvauksen olemusta määrittelevinä perusominaisuuksina kohteen autenttisuus, valokuvan alkuperäisyys ja sen objektiivisuus koetaan uhanalaisiksi.

Elämyksellisenä kokonaisuutena, tulkinnalle alttiina avoimena tekstinä, jota referentiaalisuus ei sido esittävyteen, muotokielen ylittämisen mahdollistajana taidekontekstin valokuva lähestyy ja analogisoituu mainosten valokuvan kanssa. Itse asiassa nämä kontekstit muotoutuvat entistä enemmän päällekkäisinä.

Samalla kun mainosten tuoteinformaatio on muuttunut nautinnon, halun ja karnevalisoinnin mahdollisuuksien välittäjäksi, on taidekontekstin valokuva käynyt postmodernistisen hauskutuksen kautta kohti subjektiivista dokumenttaarisuutta ja jopa melankolista tai nostalgista minimalistisuutta. Kontekstit dekonstruoituvat ja rekonstruoituvat. Ehkä puhdasta merkitystä ei ole eikä näin ollen valokuvaakaan puhtaana formaalina kokonaisuutena. Jäljelle jää kuitenkin, valokuvan katoamisen jälkeenkin, mahdollisuus korostaa tulkinnan synnyttämää tai virittämää valokuvaa.

Tulkinta muodostaa uuden immateriaalisen valokuvan dialogissa kuvan kanssa. Valokuvan merkitys on valokuvan käyttö, mutta ei välttämättä yhteisöllisesti määrittyvä, rajaava käyttöyhteys, vaan myös yksilöllinen kokemuksellinen käyttö, jolloin valokuvaa pidetään tärkeänä, kiinnostavana tai houkuttelevana sen dialogisuuden takia.

Löysin erään abstraktiotason kuvaamaan tulkintojen vaihtelevuutta, niiden värähtelyjä, jännitteitä ja virittymistä eri tasoihin, jotka kuvastavat tulkinnan laajuutta, kokemusten syvyyttä ja tunneulottuvuutta. Tulkinta voi fokusoida valokuvan eteen, kuvapintaan tai kuvan taakse. Valokuvan voidaan ajatella filosofisesti ilmenevän kahdella tavalla: se on essentiaalisten ominaisuuksiensa kautta fyysinen teos, mutta ennen kaikkea se ilmenee kulttuurisena muotona, kun se tulkitaan valokuvan ideaksi. Tulkinnan lähtökohta voi olla kuvan ja katsojan välisen dialogin avautumisessa mitä-kysymykseksi kuvapinnasta, jolloin denotoidaan kuvan esittämät asiat. Tämä valokuva-esineen fyysinen taso on lähtökohta valokuva-idean syntymiseksi. Sen edellytyksenä voidaan edelleen pitää tulkinnan tarkentumista valokuvan eteen, tunnetasolle, joka katalysoi dialogia eteenpäin.

Valokuva on nähtynä aina tulkittu – itse asiassa valokuva on tulkinta. Todellinen valokuva syntyy tulkinnassa kokemuksellisena ilmiönä. Se on ajatus, idea, tunne. Valokuva syntyy katsojan ja materiaalisen valokuvan suhteessa. ”Materiaalinen” voi olla konkreetti paperivedos, painettu kuva julkaisussa tai rgb-väriavaruudesta tietokoneen näytölle digitoitu kuva.

Lopullinen valokuva syntyy materiaalisen kuvan ja näkemisen kohtaamisessa. Valokuva on idea, jonka syntyminen riippuu katsojan motivaatiosta, tulkinnan tarpeesta tai tulkinnan halusta. Jos tuota tulkinnallista suhdetta materiaalisen valokuvan ja katsojan välillä ei synny (mikä ei suinkaan ole katsomistilanteessa automaattisesti syntyvä suhde), ei myöskään synny valokuvaa. Valokuva ei tulkinnallisesti silloin laajene materiaalisen ominaisuutensa eteen tai taakse – ei edes kuvapintaan, kuvan rakenne-elementtien sommittelulliseen tarkasteluun, josta ikonisuus sitten synnyttää indeksikaalisen ja siitä mahdollisesti laajenevan tulkinnan.

Todellinen valokuva ei ole materiaallinen todellisuudesta representoitu tuote, jossa valolla piirretty ajan poikkileikkaus saa enemmän tai vähemmän tulkintoja virittävän muotonsa. Representaatio ei olekaan kopioimista tai uudelleen esittämistä, vaan symbolista.

Barthesin (1985, 46) kuvaama unaarinen, redundanti tai kesytetty valokuva on ehkä yleisin valokuvaajien tuotos, jossa ei ole yllätyksiä, säröilyä ja jossa pyritään rakenteelliseen yhtenäisyyteen ja ykseyteen. ”Vapautuakseen” valokuvaksi sen täytyy villiintyä ja virittää katsoja tulkintoihin omien mahdollisuuksiensa rajoissa. Ne rajat määrittyvät valokuvaajasta käsin, hänen kompetenssistaan tuottaa immateriaalisia valokuvia, ideoita.

Harri Laakso (2003, 411) toteaa väitöskirjansa päätelmä-osassa, että valokuvatutkimuksen yleinen aihe on kuvan ja sanan välinen suhde. Tulkinnassa valokuva on aina sanojen kohde; itse asiassa tulkinnat tehdään tietoisesti aina sanoilla. Mutta valokuvauksen erityinen kohde voi olla kuvan ja sanan välisen suhteen resistenssi, se mikä kuvassa vastustaa tulkintaa. Kyse on ei-tiedollisen puolen kirkastamisesta ja sen tunnistamisesta.

Tällainen tulkinta, joka on myös tiedollisen, sanallisen tulkinnan ylijäämää valokuvassa, sanoilla kuvaamatonta tunnekokemusta, ei etsi valokuvauksen olemusta sinänsä. Tulkinta ei siis vastaa kysymyksiin valokuvan luonteesta, sen määrittymisestä valokuvailmaisun fysikaalisesta perustasta, valon, ajan ja tilan operaatioiden kautta tai sitoutumisesta käyttöyhteyksiin ja katsomisen ja ymmärtämisen konteksteihin. Tulkinnan merkitys on tehdä hyväksyttäväksi ajatus siitä, että valokuva ei ole yksinomaan määritettävissä teknisenä suorituksena, mutta ei myöskään pelkästään käyttöyhteyksiensä kautta. Lopullinen valokuva määrittyy kokemuksellisesti, valokuvan ja katsojan suhteessa. Näin tulkinta ei koskaan määritä lopullisesti valokuvaa tai sen olemusta, vaan jokainen katsoja määrittää valokuvansa olemusta oman tulkintansa kautta. Valokuva syntyy aina uudestaan, valokuvaajan valintojen, välineen ominaisuuksien hyväksikäytön, materiaalisen kuvan ja katsojan muodostaman prosessin tulkinnallisena tuotoksena.

Heilurimainen liikehdintäni ymmärtämisen kehällä palauttaa valokuvan tulkinnan vielä kerran tasomalliin, nyt sekä valokuvaajan että valokuvan katsojan sosiaalista elämismailmaa korostaen.

Yksittäisten kuvien tarkastelua voidaan tehdä kolmella tavalla (Iedema 2001, 197): mistä kuva kertoo, miten se esittää sosiaalisuutta ja miten se on konstruoitu semioottisena rakenteena? Nämä ovat representaation, interpersoonallisen orientaation ja tekstuaalisen organisoinnin tarkastelukulmat.

Representaatiota tutkittaessa pitäydytään denotaatioiden tasolla, siinä mitä kuvasta voidaan nimetä ja luetella. Orientaatiota voidaan tarkastella kohteen ja ympäristön suhteen sekä etäisyyksien ja kuvakulmien synnyttämien kommunikatiivisten reaktioiden kautta. Semioottinen konstruointi tuo mukaan merkitystenkantajien tarkemman konventionaalisen tulkinnan: miten sijoittelu korostaa informaatioarvoa (ylhäällä, alhaalla, keskellä, kulmissa); miten näkökulma korostaa kohdetta (horisontaalinen-vertikaalinen kulma kohteeseen); miten lukusuunta vaikuttaa; löytyykö kuvasta katsereaktioita katsojiin tai ulos kuvasta johonkin näkymättömään; miten huomioarvoa lisätään (sijoittelu vasen-oikea -akselilla); miten rajausta tehostaa kohteita.

Orientaatio, organisointi ja representaatioiden tasot vastaavat osittain omaa tulkinnan etenemismalliani, jossa tulkinta käy kolmen vaiheen läpi: sosiaalinen interaktio (opitut reaktiomallit), kontekstuaalisuus (tulkintojen konventionaalisuus, skemaattisuus) ja ilmaisun perustekijät.

sosiaalinen interaktio opettaa tietyt reaktiomallit	interpersoonallinen orientaatio miten sosiaalista kanssakäymistä esitetään
kontekstit merkitysten konventionaalisuus	tekstuaalinen organisointi semioottisen rakenteen konstruointi
ilmaisun perustekijät valo, aika, tila operaatiot	representaatio denotaatiot

KUVIO 3 Valokuvan tulkinnan liittyminen sosiaalisen kanssakäymisen tarkasteluun.

Valokuvaa tulkittaessa opitut interaktion mallit tuottavat ensinnä reaktioita kuvan: kuvatuista objekteista haetaan suhdetta sosiaaliseen elämään, kuvatuista ihmisistä etsitään kommunikaation kannalta ikään kuin vastausta katseeseen riippuen kuvatuista etäisyydestä katsojaan tai kuvatuista suhteista ympäristöönsä.

Tulkinta etenee kontekstuaalisuuteen: se mihin valokuva on tehty ja missä se esitetään, vaikuttaa merkityksenantoon; samoin se miten tulkinnallinen sopimuksenvaraisuus konstruoituu semioottisena rakenteena, miten valokuva rakentuu elementtien välisinä jännitteinä tai ristiriitaisuuksina merkityksiksi. Kolmannessa vaiheessa valokuva voi ilmaisuna kiinnittää erityistä huomiota: kuvan valaistus, tilailluusio tai lähes spektaakkelimainen nopean liikkeen jäädäyttyminen voivat herättää katsojan huomion. Tämä ilmaisun ja denotaatiivisten luettelointisuhteiden vaihe voi vaatia erityistä tietoutta tai "näkemistä", joka avaa erityisesti valokuvan rakentumisen tekniset periaatteet. Jos katsojalla on tietoa tai kokemusta valon, ajan tai tilan rakentamisesta valokuvaksi, hän voi myös arvostaa näiden tekijöiden korostumista valokuvassa.



Tällainen tulkintamalli sisältää sekä valokuvaajan että kuvan katsojan merkityksenantoa.<sup>53</sup> Perinteinen hermeneutiikka yritti eläytyvällä metodillaan selvittää tekijän intentioita teoksista, mutta kulttuurin muutoksessa sekä tekijän, tulkitsijan että vastaanottajien merkitystenannot muuttuvat. Hermeneutiikka onkin painottunut vastaanottajan merkitysten ymmärtämiseen tietyssä historiallisessa tilanteessa. Strukturalismin tutkimusperinteen mukaisesti merkityksistä voidaan erottaa vielä sisäinen merkitys, jossa tarkastellaan pintarakenteita kulttuurin syvärakenteiden heijastumina. Psykoanalyttisesti orientoitunut hermeneutiikka (esimerkiksi Paul Ricoeurin hermeneuttinen tulkintateoria) korostaa kulttuuristen rakenteiden kätkevän unen logiikan tavoin aina taustalla olevia kätkeytyjä merkityksiä (Niiniluoto 1990, 297).

Merkitykset voivat kätkeytyä skemaattisen konventionaalisuuden kautta niitä vastaaviin teemoihin, jotka "nähdään" itsestänselvyyksinä, toteavasti ja visuaalisen merkin ymmärtämisen perustalta kuvailevasti, olemassa olevina kokonaisuuksina, eikä niitä kyseenalaisteta. Näitä kulttuurisesti ohjautuvia vastaanottajan tulkitsimia merkityksiä löytyy erityisesti valokuvan tulkinnassa, jossa valokuvan totuusarvo perustuu konventioille ja joka samalla on totuudellisuuden mitta – olettaen, että valokuvan muotokieli ei ylitä sovinnaisen ja normatiivisen rajoja. Jos nimittäin valokuvan terävyys, värien saturaatio tai vaikkapa tilan tuntu korostuvat erityisen voimakkaasti, kuten negatiivikokoa suurentamalla useimmiten käy, kuvaa aletaan pitää surrealistisena, ylitodellisena tai vain liioittelevana (Jewitt & Oyama 2001, 151). Kärjistetyksi voisi todeta, että tavallinen valokuva saa tavallisen tai tavanomaisen tulkinnan: tosiasiat todetaan eikä kulttuurisesti kätkeytyjä merkityksiä pohdita.

Valokuvan tulkinta on kuvan merkityksellistämistä: kuva merkitsee katsojalle jotain henkilökohtaisesti, se vetoaa, houkuttelee dialogiin. Gadamerin mukaan (2004, 38) ymmärtäminen alkaa, kun jokin puhuttelee meitä. Omat ennakkoluulot on kyseenalaistettava, mutta oikeastaan luennan vaikeus on saada teksti puhumaan. Valokuvaajan vaikeus voi olla saada luotua kuvalle sellainen puhutteleva ääni, jossa osa on omaa ääntä, osa valokuvauksen instituution, osa välineen tekniikan hallinnan ja osa käyttötarkoitusten yhteenkietoutuvia ääniä.

Lopulta tulkinta voi pelkistyä kysymykseksi: mitä tämä valokuva kertoo sosiaalisesta kanssakäymisestä, mitä tämä kertoo ihmisestä yleensä, mitä ihmisyydestä, mitä inhimillistä tässä on? Nämä ovat kysymyksiä, joihin jokaisesta valokuvasta voidaan etsiä vastausta. Tulkintamalli pelkistyy näin tasoista, kerroksista, erilaisista kulttuurisista tai psykologisista painotuksista kuin Occamin veitsellä puhdistetuksi dialogiksi, jossa valokuvalle – tai kuvan synnyttämän dialogin näkökulmasta – esitetään yksi kysymys: mitä tämä valokuva kertoo

<sup>53</sup> Ridellin (1994, 47) mukaan kommunikaatiotapahtumaa voi jäsentää kolmiona, jossa perustan muodostaa yhteisyys tai sosiaalinen yhteisöllisyys. Siirto- eli vaihtojäsenitys on viestintätapahtuman näkyvin puoli, kolmion huippu. Näiden välissä on merkityksenantojäsenitys. Viestintä on sekä näkyvää toimintaa, sanomien vaihtoa ja merkityksenantoa että sosiaalista organisoitumista, yhteisöllisyyttä vahvistavaa ja viestinnässä vahvistuvaa yhteyttä. Kuneliuksen (1999, 13-18) jako on samansuuntainen: viestintä voidaan ymmärtää informaation siirtona tai voidaan korostaa viestinnän yhteisöllisyyttä ja sen vahvistamista, konfirmaatiota.

ihmisestä? Ei niinkään konkreetista kuvatusta ihmisestä, vaan ihmisen ideasta, ihmisyydestä tai inhimillisyydestä.

On selvää, että tällaisia kysymyksiä herää valokuvan käyttöyhteyksistä riippumatta katsottaessa vanhoja ryhmäkuvia tai yksittäisten ihmisten muotokuvia. Kysymykset inhimillisyydestä, ihmisen toimista on syytä dialogisoida kuvan kanssa myös silloin, kun kohteena on maisema, luonnon kulttuuristamisen tuote. Jos normatiivinen, kulttuurinen konventionaalisuus kätkee valokuvan ehdollisuuden ja keinotekoisuuden, luonnollistaa sen, on syytä kuitenkin pitää mielessä kysymykset ihmisen merkityksestä silloinkin, kun on kuvattu vaikkapa eläimiä. Ainakin voidaan kysyä, mitä ja miksi valokuvaaja on tuottanut kyseisen kuvan? Eläinten inhimillistäminen on eräs syy ladata merkityksiä valokuvaan, mutta inhimillistämistä on kaiken kaikkiaan vaikea välttää: on aina hauskuuttavaa havaita inhimillisiä – tai inhimillisiksi tulkittuja piirteitä – siellä missä on jokin elävä organismi, valokuvattuna tai havaittuna.

Kulttuuri rakentuu merkitysten tulkinnoille ja inhimillinen tietous tuottaa ja tulkitsee niitä. Valokuvaus on myös merkityksiä tuottavana viestintänä kulttuurista toimintaa, eikä luonto enää piirry itsestään kuvaksi valoherkälle materiaalille. Voidaan kuitenkin ajatella, että käsityksissä valokuvauksen olemuksesta elää sitkeästi ajatus luonnon ja kulttuurin binäriteetistä, joka heijastuu useammallakin tavalla sekä valokuvaajan että valokuvan katsojan suhtautumistapoihin.

Valokuva palautuu kulttuuriseen yhteyteensä; valokuvaus ja valokuvatulkinna asettuvat näin osaksi inhimillistä kulttuuria. Samalla ne kaiken kulttuurisen tavoin myös muuttuvat ajan myötä sekä teknisesti että sisällöllisesti; valokuvan historia kirjautuu erilaisin painotuksin yhä uudelleen. Valokuvien tulkinna, merkitysten ymmärtäminen sisältää kulttuurisena toimintana myös muutoksen ja muuttumisen ominaislaadun. Ymmärtäminen muuntuu elämissä maailmojen merkityshorisonteissa, odotusten ja ennakkoluulojen, tietojen ja käsitysten varassa.

Tarkentaessani huomioni valokuvaajan olemukseen rakensin nelikentän, jossa näkökulmina ovat yhtäältä valokuvaajan läsnä- tai poissaolo tulkinnallisissa prosesseissa ja toisaalta sen suhde valokuvaajan toimiin ja suhtautumiseen todellisuuteen sekä kuvaustehtäviin. Todellisuussuhde voi olla kahtalainen: se voi olla mielen alistumista todellisuudelle, jolloin valokuvaaminen perustuu pitkälti sen taltioimiseen, mitä havaitaan. Tilanteet vaihtelevat, eikä valokuvaaja tiedä ennalta, mitä tulee vastaan. Näin todellisuus myös otetaan annettuna. Toisaalta todellisuus voi alistua mielelle silloin, kun valokuvat rakentuvat valokuvaajan luovan ideoinnin ja työskentelyn kautta. Todellisuus annetaan nyt katsojille otettuna, valokuvaajan muokkauksen jälkeen. Valokuvaa tulkittaessa valokuvaajan roolin näkyvyys vaihtelee, ja samalla tavoin katsojasta riippuu, millä intensiteetillä hän tulkintoja elämyksellistää: ”saako mielikuviutus vallan” vai toimiiko valokuva vain informatiivisena ja rationaalisena, suljettuna viestinä.

Tähän olemukseen voidaan liittää vielä tämän tutkimuksen symbolitason analyysin mukanaan tuomat käsitteet, hermeneuttinen tarinan ymmärtäminen, valokuvan rakenne-elementtien merkitys (yksityiskohtien skemaattinen tulkin-

ta; ajan poikkileikkausluonne) sekä yhteisöllisyyden keskeinen binäriteetti, luonto ja kulttuuri. Tulkinnallisuus tuo vielä mukanaan loogis-rationaalin tai myyttis-romanttisen tulkinnan painotukset tai variaatiot (apolloninen-dionyysinen). Kokonaisuudessaan näiden käsitteiden binäärisyys on seuraavan taulukon mukaista:

TAULUKKO 7 Tutkimuksessa konstruoituneet binäärikäsitteet valokuvaajan toimien ja valokuvatulkinnan olemuksesta.

mieli alistuu todellisuudelle	:	todellisuus alistuu mielelle
havainto-orientaatio	:	ideaorientaatio
todellisuus otetaan annettuna	:	todellisuus annetaan otettuna
skemaattisuus	:	temaattisuus
ajan poikkileikkaus	:	ajallinen jatkuvuus
tilanne	:	tapahtuma
kulttuurinen	:	luonnollinen
sisältö	:	muoto
apolloninen	:	dionyysinen

Tällaisen vastinpariajattelun mukaisesti valokuvaus kuuluu kulttuuriin, yhteisön aktiviteetteihin, joiden tuotteisiin liittyy aina kulttuuriset merkitykset. Kun valokuva syntyy mekaanisesti valon vaikutuksesta valoherkälle materiaalille, se syntyy myös vastaanotto-prosessissa: kulttuurinen tuote saa luonteensa tulkinnassa, jolla siihen ladataan myös vaihtelevia merkityksiä. Valokuva ei tässä poikkea muista kulttuurituotteista – havainnot jo sinänsä ovat aina merkitysten tuottamista.

Valokuvan tulkinnassa korostuu rationaalisuus. Valokuvalla etsitään toisista tukea muista kulttuurisista teksteistä: lehtijutut, artikkelit ja muut kirjoitetut viestit sekä puhe ja vieläpä toiset valokuvat voivat toimia viestin tukijoina. Pääpaino on informaation jaossa, asioiden selvittelyssä kirjoitettujen tekstien tukena. Kun näkökulma käännetään rationaalisesta tiedosta kokemukselliseen ja elämykselliseen valokuvan vastaanottoon, vapaudutaan ainakin pienessä mittakaavassa dionyysiseen nautinnollisuuteen, jossa valokuvan olemassaolo ei tarvitse perustella sen omimmaksi oletetuilla piirteillä, olemassa olevien konkreettisten objektien tallentamisella. Valokuva voi tulkinnallisesti irrottautua referentiaalisuudestaan, kun tulkinnan elämyksellisyys rakentaa ei-materiaalisen valokuvan siitä esiin nousevan dialogisuuden virittämänä.

## 9 "VEISTELI HÄN KIRVESVARTTA, VEISTELI KULTAISEN AKKUNAN VIERESSÄ"

Kulttuurisen mallin, tai gadamerilaisittain ennakkoluulon tai ennakkokäsityksen ohjaama tulkinta ulottuu Gary Snyderin (1983, 5-6) runossa koskettavan kuvaavasti myös kasvatustehtävään, jossa vanhemmat kasvattavat lastaan omine sosiaalisten siirtymiensä mukaisesti. Kasvattaja kantaa historiaansa mukanaan; käyttäytymismallit rakentuvat osaksi merkityshorisonttia, josta kasvatustehtävää suorittava ei tietenkään voi irrottautua. Snyderin runo kuvaa samalla hermeneuttista kehää, jossa kokonaisuus alkaa hahmottua osasta – konkreettisesti runoilijan kuvittamana kirveenvarren veistämisestä kirveeksi, jossa veistotyössä veistämisen malli on hyvinkin lähellä.

Kirveenvarren veistämisestä kehkeytyy metafora kasvattamiseen: aikuinen on kirves, joka veistää uuden kirveen vartta, lasta, muotoilee sitä kädessään pitämän kirveenvarren antaman mallin mukaan, itse saamansa kasvatuksen ohjaamana:

"Look: We'll shape the handle  
By checking the handle  
Of the axe we cut with—"

Snyder 1983, 6

Valokuvan ja runon samankaltaisuus voi korostua tulkinnassa; molemmat ovat eräänlaisia nopeita, paljastavia valokiiloja todellisuudesta valikoituihin kohteisiin. Ominaisluonteensa mukaisesti runous täyttää aina kahta funktiota: se ilmaisee mitä on ja mitä ei ole; se kuvaa erityistä ja universaalia, yksityiskohtaista ja epämääräistä. Se voi kuvata ajassa etenevää, hetkellistä ja samalla ajatonta yleistä. Tällaiset vastinparit löytyvät lähes aina runoudessa. Runoilija viittaa toiseen ja lukija tuottaa tulkinnassa toisen (Blyth 1981, 285).

Valokuvan ja runon samankaltaisuus on Sontagin mukaan (1984, 93) siinä, että runouden sitoutuneisuutta konkreettisuuteen ja runokielen itsenäisyyteen vastaa valokuvauksen sitoutuminen puhtaaseen näkemiseen. Molemmat ovat katkelmallisia, ne viittaavat irrallisiin muotoihin ja osista täydentyvään yhtenäisyyteen. Molemmat irrottavat asiat yhteyksistään uutta näkemistapaa koros-

taessaan ja liittävät ne taas yhteen subjektiivisten, usein mielivaltaisten vaatimusten mukaisesti. Sekä runous että valokuvaus luovat kapeita valokiiloja todellisuuden erilaisiin tarkasteluihin. Tulkinnallisesti ne ovat valokiilojen lisäksi läpivalaisuja, röntgenkuvia asioiden olemuksesta, joita tarkkasilmäisimmät voivat osata lukeakin.

Lukija tuottaa uudelleen runoilijan kokemuksen löytäessään yleisestä yksityisen tai yksityisestä runoilijan kokemuksesta yleisemmän, universaalin ja ajattoman. Hermeneuttinen kehä, jossa osassa kuvastuu kokonaisuus tai kokonaisuuden ymmärtäminen rakentuu osien kautta, konkretisoituu William Blaken (1757-1827) kuuluisassa säkeessä:

To see a world in a grain of sand  
and a heaven in a wildflower,  
hold infinity in the palm of your hand  
and eternity in an hour.

Blaken runo tuntuu saavan vastinetta ainakin fysiikasta, jossa atomitason ylitykset saavat teoreettista tukea itämaisestä mystiikasta. Idea jokaisen pienen osan sisältämästä muista osista toistuu sekä idässä että lännessä (Capra 1983, 329; Jones 1982, 168).

Kokonaisuus on, hologrammin tavoin, jo osassa mukana. Samalla tavoin Snyderin runossa kirves ja kirveenvarsi ovat kokonaisuutta kuvaavia osia. Tulkinta rakentaa elämyksellisesti esimerkiksi runojen tulkinnoissa nopeasti mielikuvia, jotka yhdistävät asioita toisiinsa. Visuaalisen tulkinta tai visuaalisten mielikuvien syntyminen on nopeaa toimintaa, jota ei voi oikein arvioida loogisuuden tai sen puutteen asteikolla. Pikemminkin runo ja valokuva ovat tulkintaa vaativina unenomaisia, omalla logiikallaan operoivia.

Unen kaltaisena nämä kielellisen ja kuvallisen kommunikoinnin edustajat tiivistävät tapahtumia ja tunnelmia sekä rakentavat siirtymiä eli nähdyt objektit edustavat jotain muuta, esimerkiksi jotain voimakasta, peiteltyä tunnetta. Valokuvan tulkinnan perusta on siinä, että me näemme kuvassa jotain, mitä siinä ei itse asiassa ole – vähän havaintopsykologisten illuusiokuvien tavoin. Niissä voimakkaat väri- tai valoisuuskontrastit rakentavat jälkikuvien kautta uusia havaintoja kuvapintaan. Valokuvan tulkinnassa voi ajatella syntyvät analogiana illuusioille myös jälkikuvia, tai jälkikuvia vastaavat kulttuuriset kokemukset, jotka aina ovat sävyttämässä nähtyä. Uudesta nähdystä löydetään vanhan nähdyn perusteella jotain tuttua, tai se nimetään ja leimataan nopeasti jo opitun kautta.

Taipumus nähdä visuaaliset kaksiulotteiset esitykset kolmiulotteisina sekä nähdä abstraktit muodot jonakin konkreettisena tai jonkin osana on seurausta tavasta, jolla yleensä hahmotamme visuaalisesti ympäröivää todellisuuttamme ja elämismaailman kohteita. Visuaalisen hallitsema aistimaailma voi johtaa myös siihen, että kirjoitettu teksti nähdään myös tulkinnallisina mielikuvina ja valokuva luetaan, nimetään tietoisesti oman sisäisen tai ulkoisen puheen avulla joksikin. Tulkinnallisesti varsin avoimiksi viritetyt runot kykenevät rakentamaan tällaisia mielen illuusioita, hyvin voimakkaita ja yksityiskohtaisia mielikuvia luetusta.

Samalla tavoin jokin eppinen romaani rakentaa mieleen kuvia kerrotusta. Loogis-lineaarinen aivotoiminta ikään kuin sysäisee aika ajoin myös oikean aivopuoliskon rinnakkaisprosessointijärjestelmää, jota voisi kutsua myös myyttisromanttiseksi aivotoiminnaksi. Kuva ja sana muodostavat eräänlaisen havaintopsykologisen vaihtokuvan, jossa vuorotellen nähdään etualan hahmot tai taustan muodostama kuvio. Sanat synnyttävät kuvia tai kun lähtökohta on kuva, visuaalinen synnyttää dialogia, tarinointia kuvasta. Se ei välttämättä ole loogis-lineaarinen tarina, vaan valokuva herättelee vastaavuuksia muistojen saarekkeista: elämyksiä, miellyttäviä tai vastenmielisiä kokemuksia, kysymyksiä, toiveita tai pelkoja. Joka tapauksessa ne nimetään jollain tavoin eli käsitellään tietoisuuden tasolla.

Valokuvan tulkinta lähtee liikkeelle nopeasta, kulttuuristen tulkintamallien urauttamasta tunnistamisesta eli nimeämisestä, mutta samanaikaisesti elämyksellisesti koettuna valokuva motivoi nostamaan esiin tiedostamattomasta jotain nähtyä valokuvaa vastaavaa ja nimeämään sen. Valokuva selittyy aina lopulta sanoilla. Valokuvan tulkinnassa on korostettava kuitenkin rohkeutta heittäytyä kuvan maailmaan, rohkeutta mielikuvitteluun ja rohkeutta antautua kuvan vietäväksi. Silloin rohkea kuvan katsoja pystyy mukauttamaan ja jopa alistamaan todellisuuden mielelle. Katsojan mielikuvituksen kautta valokuva syvenee indeksikaalisuudestaan ikonisuuteen ja symboliseen. Avoimuudessaan katsojan on kuitenkin säilytettävä realiteetit, ja vaikka tulkinta sitoutuukin niihin, se mahdollistaa ymmärryksen ja myötäelämisen lisääntymisen, kokemisen syvenemisen ilman pelkoa oman identiteetin hajoamisesta tai jopa menettämisestä.

Jos Kiven veljesten tarina jatkuisi, olisiko joku heistä tarttunut kameraankin? Kuvannut luontoa, lähtenyt metsästämään, tällä kulttuurin synnyttämällä laitteella, uudella aseella? Harrastaisiko joku heistä maisemakuvausta, etsisikö omaa modernia identiteettiään tähyilemällä kulttuurisella katseellaan ympäröivää luontoa? Alistuisiko luonto kulttuurin otteessa, rajautuisiko se viihteelliseksi, katseen alistamaksi käsitteeksi, jonka varojen tuhlailevaa kulutusta voitaisiin valokuvien kautta siunailla turvallisesti?

Kirjassa seitsemän veljeksien loppuvaiheet rauhoittuvat – onko yhteiskunta muuttunut ja hyväksynyt veljekset, vai ovatko veljekset sittenkin lukemaan oppimisellaan sisäistäneet kulttuuriset vaateet? Elämänsä päivä kulki rauhaisasti puolipäivän korkeudelle ylös ja kallistui rauhaisasti alas illan lepoon. Kun elämän metaforinen päivä kulkee ”monen tuhannen, kultaisen auringon kiertoessa” (Kivi 2000, 367), onko vertauskuva apollonista, Apollon -jumalan, valon, järjen ja järjestyksen jumalan hallitsemaa valoa? Asettuuko dionyysinen energia ja elämänvimma sille osoitettuun tilaan, josta se kulttuurisesti rajoitettuna ja kontrolloituna saisi aika ajoin nousta? Jääkö villi ja vimmainen rajojen ylitys muistoiksi, asettuuko se alistetusti menneisyyteen, tilaan jossa sen ei ajatella ulottuvan tulevaisuuteen, sitä ohjaavaksi voimaksi?

Onko vääjäämättä todellisuuteen vetävä, villi ja kesyttämätön valokuva-kin vain säännöistä vapaan, ei-sidotun valokuvan ideaalilaji? Ovatko karnevalistiset transgressiot vain liiallista höyryä vapauttavia venttiileitä vai voisivatko mielikuvitusta, ilottelua ja karnevalistista kurittomuutta sisältävät vapauden

kaipuut palata takaisin luontoon ja tuoda sitten kulttuuriin uudenlaista vimmaa? Tapahtuisiko runoilevan kaunokuvauksen rajojen ylitys? Kirjoittamattomina vakiintuneet toimintaperiaatteet ja normatiiviset tavat kesyttävät villin ja vapauteen kaihoavan kuvan. Kulttuuri sallii omine ehtoineen ”vapauden”, josta tulee vapauden (mieli)kuva.

Olen korostanut lukemaan oppimisen ja valokuvaajan kuvaamaan oppimisen analogiaa. Valokuvaaja saa teknisestä osaamisesta varmuuden, mutta tekninen toteutus ja muotokielen tuntemus ei toisaalta vielä vapauta ilmaisua – eikä myöskään pakonomaisesti sido sitä. Valokuvaus kuuluu väijäämättä kulttuuriin: se ei toteuta osaamattoman ideoita luonnostaan, mutta se ei teknisesti kehittyneenkään tuota automaattisesti hyvää lopputulosta.

Vaikka valon, ajan ja tilan valokuvamainen operointi riittäisivätkin valokuvaajan toimien kriteereiksi, on jokainen näiden perusilmaisumuotojen tietoinen tai intuitiivinen transgressio myös määriteltävä valokuvaksi. Loogilineaarinen ei voi sulkea pois myyttis-romanttista lähestymistapaa tai dionyylistä elämän virtaan heittäytymistä tai kaipuuta sääntöjen kahlitsemattomaan elämän kuvaamiseen.

Tutkimukseni alussa totesin olevani barthesilaisittain ”umpikujassa ja niin sanoaksemme ´tieteellisesti´ yksin ja aseistariisuttu”. Barthes kuuli tulkinnoisinaan kaksi erilaista ääntä, tieteen ja henkilökohtaisen kokemisen tärkeyttä korostavat äänet. Olen tutkimuksessani korostanut valokuvan rakenne-elementtien tulkintaa ohjaavaa luonnetta sekä niiden tuntemisen tärkeyttä valokuvaajalle. Muotoseikoista sekä sisällöistä voidaan päätellä myös valokuvan käyttöyhteyksiä. Valokuvan olemus määrittyy siis sekä muotoseikkoja että valokuvan käyttöyhteyksiä korostamalla. Tulkintojen kulttuurinen konventionaalisuus johti vielä ajatukseen valokuvan repimisestä uudenlaisen tulkinnan ja valokuvan määrittelyn esiinnostamiseksi. Siinä kaikuu sitten se elämyksellisyyttä korostava barthesilainen ääni.

Gary Snyderin runoa muistellen voin kysyä, minkälaista kirvesvartta olen tutkimuksellani veistellyt? Kirveenvarren veistäjällä käytännön malli on hyvin lähellä – itse asiassa kädessä – mutta onnistumiseen tarvitaan myös silmää ja veistotaitoa – ja sen sisäisen äänen kuuntelemista.

Valokuvaus on silmän, käden ja sydämen yhteistyötä. Todellisuuden materiaaleista veistetään valolla palanen, taitavasti, kun hetkellisyydessä havaitaan jotain pysyväksi tai ikuistettavaksi kelpaavaa. Tarvitaan myös halua ja sydäntä, jotta päästään lähelle ja sisälle olemukseen, jotta tavoitettaisiin jotain inhimillistä ja koskettavaa. Kun näin on veistetty, lopputulosta voivat muutkin ihaila, koetella kestävyyttä ja käteen sopivuutta. Silmään, mieleen ja sydämeen sopivuutta.

## SUMMARY

### **Tearing a photograph.**

#### **Compositional elements, contexts and the birth of the interpretation**

#### **The Purpose and the background of the study**

The purpose of the study was to find out how the basic construction elements of a photograph impact on its narrative content and how the different contexts will be articulated.

Theories of cultural studies, semiotics, hermeneutics, aesthetics and art are used to explore the ontological foundation of photography. In a hermeneutical sense the starting point is also researcher's own background as a photographer and a critic, instructor and teacher, where the interpretation is based on the horizon of the meaning, on the experiences and perspectives.

The photograph is a visual message. It is a process with object, medium (camera), subject (photographer), image and the spectator. The photographer's role is usually described either as a participator or as an observer. For a spectator the role of the photographer is usually transparent and the meanings of his/her compositional choices are not considered.

Both the taking and perceiving a photograph is structured by cultural conventions. Exploring the photograph as an active message leads to semiotics, and especially to contemplating the basic semiotic concepts from the point of view of photography. Here hermeneutics is considered as a means of understanding the polysemantic nature of interpreting visual messages. The concepts of contextuality and discourse are important in visual messages, and from the theories of Paul Ricoeur and Hans-Georg Gadamer a foundation for the analysis of visual images can be structured. One metaphorical thread is structured between the meaning of compositional elements in interpretations and Aleksis Kivi's famous novel *Seven Brothers*. Brother's laborious learning of the Finnish alphabet can be compared to the learning of expressional possibilities of photography's own compositional structure, its own alphabet.

When considering the ontology of photography the basic concepts of nature and culture are important. Based on the way the light structures images physically without person, photography is traditionally thought as belonging to nature. However, when images are perceived, the meanings are built and the photograph is drawn to culture. The interpretation can be seen as an understanding of the connection between the photograph and the multisensory experience behind it. It is also an understanding of the connection between the photographic sign and its referential object. One can always see more than just the denotative level of a photograph; the interpretation is taking account of the cultural connotations also.

The meeting of these different interpretations is structured here as one object of this study: what are the researcher's own presumptions in analysing the material? How the persons in a certain intentional situation have under-



stood the photographic sign and its referent? How their interpretations differ from the researcher's own meanings of the compositional elements and their representative roles?

It can be said that the contexts will define the interpretations, but if a photograph is not bound or compositionally anchored into fixing a perception and thus directing the interpretations, these interpretations will define the appropriate contexts. The assumptions of using a single photograph in different contexts are here seen as semantic texts building contexts, but at the same time the interpretations are seen as depending from cultural codes. The situation and the habitual way a photograph is seen can strengthen the basic unquestionable understanding and concepts of the functional roles of photographs.

### **The historical perspectives of modern and post-modern ways of thinking**

There is a strong presumed analogy between the structure of an eye and a camera. This presumption will give rise to many examples emphasizing their differences rather than their common features. The major difference is in perceptual mode: when the eye will perceive something in linear time, the photograph will make a shortcut of time: it is a slice of time, an interruption in linear time and movement. In Walter Benjamin's words: there is a different reality talking to camera than to the eye. When a photograph disconnects the situation from its linear time, it will actually heighten the piece cut from reality and thus insisting the interpretation process.

In the history of photography the intrinsic and universal properties of the photograph has not been clearly defined. There are marked differences in formalist definitions about the essential features of a photograph. The modernistic, written history of photography offers a mythical origin of agreements and homogeneity but not disagreements, disruptions and different ways of thinking.

The different emphases of photographic history show how the reality can be approached from several points of view, how the photographs can be used in several contexts with different meanings attached to them. The multiplicity of practices, the contradictory roles and uses of photographs in every day life and in public make possible the idea that the main feature of photography is in fact its adaptability. The social history of photography has been shadowed by the modernistic and artistic definitions of photography. At the same time the anti-elite and democratic nature of photography has been underlined. But the image is not more democratic than the language.

The modern way of thinking about art and artists has turned also photography into artistic expression. At the same time the definitions how the work is structured also made their way to photography. These formal features were considered as necessary in composing a photograph. The modernistic way of thinking a photograph as referencing to itself were strongly criticized by post-modern definitions about the contextual roles of photography. These anti-essential definitions would emphasize the difficult task of defining the ontological nature of photography - when at the same time this theoretical approach was in fact defining the ontological features in contextual terms while denying

the formal features as separate and thus irrelevant to the representative and referential nature of photography.

Modernism's formal compositional elements and post-modernism's contextual emphasis must be taken account of in order to make a compromised view: both the viewing context, the communicational purposes of a photograph and its formal compositional elements will have an impact on the interpretations of a photograph.

### **The language and the image**

The interpretation of any visual image is based in and even made possible by language. There are, however, marked differences in the ways images and words produce the meanings and make the understanding of their message possible. The visual sign has a referential role; the visual literacy is based on what is perceived in an image. This denotative level will lead to personal associations and culturally determined connotative interpretations and attachment of values. This forms a process of advancing the visual by identifying the meaningful objects and then attaching pragmatic and emotional values to them. This reading proceeds from information to emotion.

A single photograph can produce also narrative meanings. The narrative constructed in interpretation is not similar to written linear stories. In a photograph different salient objects will arouse cultural schematic reading which in turn will arouse thematic ideas attached to each of them. The visual story is not linear, the interpretation is based on salient features of a photograph and their possibilities of catalysing associations, memories and emotional reactions. Although as one common feature in every interpretational process the informational value is only one of the possible ways of reacting to a photograph.

### **The language of the photograph**

Form and content form the foundation of a photograph as a sign. Form, understood as the compositional arrangement of elements produces meanings to the representational objects in a photograph. The basic formal elements of composing a photograph are here classified into three categories: light, time and space. Different concepts of space and its two-dimensional compositional forms are important constructional elements in perceiving the visual message compared to the verbal where the time of the narrative has to be taken account of. The concept of time in photography makes possible the various interpretational reactions. By looking at a time-sliced photograph one forms a fictional and subjective past, present and future for the photograph.

Of course it is easy to argue against the possibility of visual grammar or visual language: unlike spoken or written language, it is hard to define the basic smallest elements with which to construct a whole photograph. A photograph is analogue in nature where a language is digitally constructed and if needed, deconstructed. Still, by making choices of lightness, movements and composi-

tional spaces a photographer can direct the attention of a spectator and thus construct meanings.

The analysis of compositional elements is interpretation at the basic level, where the expressive compositional choices make meanings in contents. Besides these interpretations a macro social level of research is needed in order to understand the interpretative processes' contextual nature.

For analyzing the interpretations of compositional elements and a photograph's contextual placements two different research data were collected for this study. The persons participating in the entrance exams of Jyväskylä Polytechnic, School of Cultural Studies in 2002 and 2003 (N= 75, N=79) were asked to describe a photograph's compositional elements and argue for their meanings in 2002. In the year 2003 persons were asked to put a photograph in different contexts and argue for their choices.

The two-dimensional space was considered among the answerers as a central element in constructing the content and various meanings of a photograph. Here the space included elements like framing, foreground-background relationships, eye-directing lines and compositional diagonals in the photograph surface.

The lighting, brightness, hues and colour were described as literally constructing and shaping the photograph and the relationships of the compositional elements. As the light also awakens the emotional level of the interpretation, it has at the same time a metonymical meaning. A person depicted in the photograph is representing a whole crowd; a man connotes a fishmonger, and a fishmonger represents other fishmongers in a marketplace and their profession.

The photographed moment, the situation in a photograph is expanding into a process in the interpretation. Thus also a single photograph is capable of inciting an interpretational narrative. The spectator is lending the photograph a past and the future by asking: what has happened before the taking of this photograph, what will happen after this? In the interpretational process the photograph is corresponding to the event in reality; in fact the interpretation is like a translation from one language to another language.

In the second research material (2002) the formal compositional elements were experienced as having a strong narrative function: the photograph aroused emotions of the relationship between a little boy and a crowd of people. Here the basic constructive elements of a photograph were experienced as meaningful transformers of the social relationships and a situation.

### **The contextual photograph**

The second research material (2003) is expanding the concept of interpretation into the different uses of a photograph. A special attention is here given to the the separate and common arguments about the categories of the study photograph. The purpose is not to define the characteristics of these functional categories. The focus is in the arguments of appropriately bestowing the study photograph in different uses.

The different contextual choices for a photograph can be summed up in four basic categories: the press photograph, the advertisement photograph, photograph for memories storage and art photography.

In this study there were common features in arguing the different uses for a photograph: poor technical quality of a photograph will limit and prohibit its use in public communication, it is suitable only for private memories. The pragmatically described uses of a photograph also have different values attached to it: in press, advertisement, private memory and art uses the informational value were mentioned. A photograph has also a value as a witness and a seduction. The photograph has an emotional value in art. All in all the photograph was evaluated as applicable for several different uses if it is strengthened with written or spoken words or other images.

### **Towards a new interpretation**

The interpretation of a photograph can be described as three focusing layers: focusing in front of the photograph will emphasize the emotional reactions of the interpreter, focusing on the surface of a photograph fixes in its formal qualities and focusing behind the photographic surface will broaden the interpretation to ideological, social and political issues.

The interpretative model can be understood as a process which goes through the stages of socially learned principles of specifically non-verbal communication, of contextually functional and limited evaluation and finally through the basic compositional principles of expressive form giving. As the cultural learning process will in any case give the basic skills for evaluating the verbal and non-verbal features of communication, the need for interpretational models must be considered. The arguments for the model is found in the concept of visual literacy. Also the polysemantic nature of the photograph necessitates the interpretative skills of this literacy. These skills are of importance specially for the photographer who has to manage the basic photographing techniques in order to succeed in transforming his/her own intentional messages.

One significant output of this research for the study of interpreting photographs is that the interpretative model can finally be reduced to a question to which every photograph is capable of distributing an answer: what does this photograph tell about man, human or humanity? Also the interpretation is finally understood as constructing an immaterial photograph between a material photograph and a spectator. A photograph is really transforming and born in the process of perceiving, seeing and understanding the contextual photograph in a communicative situation. The dialogue between a photograph and a spectator is getting started when the spectator is asking: what is happening in this photograph, what does this mean? Thus the name of this research is becoming understandable: you can tear a photograph, but once the emotional connection and the empathetic approach to the contents of a photograph is experienced, you have a immaterial photograph that just cannot be erased or teared.

## LÄHTEET

- Aarva, P. 1991. Terveysvalistuksen kuvia ja mielikuvia. Tutkimus terveysjulisteiden vastaanotosta. Acta Universitatis Tamperensis. Ser A vol 328. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Alasuutari, P. 1999. Laadullinen tutkimus. 3. uudistettu painos. Tampere: Vastapaino.
- Albrecht, K. 2001. Creative Reproduction. A Practical Study on Ink-printed Photographs, their History of Production and Aesthetic Identity. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Alperson, P. 1992. (ed.) The Philosophy of the Visual Arts. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Anttila, L. 1989. Ajatus ja havainto. Kirjoituksia vuosilta 1976-1987. Valikoinut ja toimittanut Timo Valjakka. Helsinki: Valtion painatuskeskus. Kuvataideakatemia.
- Anttonen, P. 2005. Ajan kosketus. Aikasarjavalokuva teoksina ja teoriana. Hämeenlinna: Kustannusosakeyhtiö Musta taide. taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 58.
- Arago, D., F. 1984. Puhe Ranskan Tiedeakatemialle 1839. Suomennon Martti Lintunen. Teoksessa: Lintunen, M. (toim.) 1984. Kuvista sanoin 2. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 15-30.
- Arnheim, R. 1979. On the Nature of Photography. Alkuperäinen teksti 1974. Teoksessa: Petruck, P., R. (ed.) 1979. The Camera Viewed. Writings on twentieth-century Photography. New York: E.P. Dutton, 147-160.
- Arnheim, R. 1984. Valokuvauksen ominaisuuksista. Suomennos Martti Lintunen. Alkuperäinen teksti 1974. Teoksessa: Lintunen, M. (toim.) 1984. Kuvista sanoin 2. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö: 191-208.
- Arnheim, R. 1995. A Study in Spatial Counterpoint. Teoksessa: Yates, S. (ed.) 1995. Poetics of Space. A Critical Photographic Anthology. Albuquerque: University of New Mexico Press: 7-22.
- Bagh, v. P. 2002. Peili jolla oli muisti. Elokuvallinen kollaasi kadonneen ajan merkityksien hahmottajana (1895-1970). Tampere: SKS, toimituksia 891.
- Bahtin, M. François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru. Suomennos Tapani Laine ja Paula Nieminen. Keuruu: Like.
- Banks, M. 2001. Visual Methods in Social Research. Guildford: SAGE Publications.
- Barrett, T. 1996. Criticizing Photographs. An Introduction to Understanding Images. Mountain View: Mayfield Publishing Company. 2<sup>nd</sup> Edition.
- Barthes, R. 1984. Sanoma valokuvassa. Alkuperäinen teksti 1961. Suomennos Kristiina Widenius. Teoksessa: Lintunen M. (toim.) 1984. Kuvista sanoin 2. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 120-137.
- Barthes, R. 1985. Valoisa huone. Suomennokset Martti Lintunen, Esa Sironen, Leevi Lehto. Jyväskylä: Kansankulttuuri ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

- Barthes, R. 1986. Kuvan retoriikkaa. Alkuperäinen teksti 1964. Suomennos Kristiina Widenius. Teoksessa: Lintunen M. (toim.) 1986. Kuvista sanoin 3. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö: 71-92.
- Batchen, G. 1999 *Burning with desire. The Conception of Photography*. Massachusetts Institute of Technology.
- Batchen, G. 1999. *Ectoplasm: Photography in the Digital Age*. Teoksessa: Squiers, C. (ed.) 1999. *Overexposed. Essays on contemporary photography*. Printed in Canada. New York: The New Press, 9-23.
- Batchen, G. 2002 *Each wild idea. Writing Photography History*. Cambridge: The MIT Press.
- Baudelaire, C. 1984 Nykyaikainen yleisö ja valokuvaus. Alkuperäinen teksti 1859. Suomennos Martti Lintunen. Teoksessa: Lintunen, M. (toim.) 1984. Kuvista sanoin 2. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 34-39.
- Bauman, Z. 1997. Sosiologinen ajattelu. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Bhattacharya, N. 1984 A picture and a thousand words. *Semiotica* 52 (3-4): 213-246.
- Benjamin, W. 1979. Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella. *Filmihuldu* 5, 4-15.
- Benjamin, W. 1983. Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella. Teoksessa: Lintunen, M. (toim.) 1983. Kuvista sanoin. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 136-177. Suomennos Markku Koski. Alkuperäinen artikkeli 1936.
- Benjamin, W. 1986. Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa. Suomennos Antti Alanen. Alkuteos 1939. Rauma: Kustannus Oy Odessa.
- Benjamin, W. 1984. Valokuvauksen pieni historia. Teoksessa: Lintunen, M. (toim. ja suomennokset) 1984. Kuvista sanoin 2. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 86-109. Alkuperäinen artikkeli 1931.
- Berger, A. Asa. 1998. *Seeing is Believing. An Introduction to Visual Communication*. Mountain View: Mayfield Publishing Company.
- Berger, A. Asa 1998. *Media analysis techniques*. 2<sup>nd</sup> edition. Thousand Oaks: Sage.
- Berger, J. 1972/1984 *Ways of seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Books: London. Suomennettu 1991 (Mirja Rutanen): *Näkemisen tavat*. Helsinki: Love Kirjat.
- Berger, J. 1987. *Toisinkertoja. Toimitus ja käännös* Lintunen, M. Jyväskylä: Litos ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Berger, P. L & Luckmann, T. 1995. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Blom, V. 1999. Onko mainoksella merkitystä? Mainosten tulkinta Roland Barthesin koodiston avulla. Teoksessa: Kantola, A., Moring, I., Väliaverronen, E. (toim.) 1999. *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*. Tampere: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus: 200-228.
- Bloom, J. 1986. Extending the Parameters of Twentieth Century Photography. *Aperture* 103, 60-66.

- Blyth, R.H. 1981. Haiku. Volume 1. Eastern Culture. San Francisco: Heian International.
- Bolton, R. 1989. Introduction. Teoksessa: Bolton, R. (ed.) 1989. The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography. Cambridge, MA, London: The MIT Press, x-xix.
- Borgersen, T. & Ellingsen, H. 1994. Bildanalysis. Lund: Studentlitteratur.
- Bourdieu, P. 1990. Photography. A Middle-brow Art. Alkup. julkaisu Un art moyen 1965. Padstow: Polity Press.
- Bourdieu, P. 1986. Valokuvauksen sosiaalinen määritelmä. Suomensuos Niilo Kauppi. Teoksessa: Lintunen, M. (toim.) 1986. Kuvista sanoin 3. Porvoo, Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 183-226.
- Braden, S. 1983. Committing photography. London: Pluto Press.
- Bremer, C. 1975. Valokuvakilpailu rakkaudesta. Valokuva 26 (1), 6.
- Brusila, R. 1997. Realismista fiktion. Visuaalisuus ja suomalaiset aikakauslehdet. Acta Universitatis Tamperensis 557. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Burgin, V. 1986. Merkityksen näkeminen. Teoksessa: Lintunen, M. (toim.) Kuvista sanoin 3. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö: 128-152.
- Burgin, V. 1987. (ed.) Thinking Photography. London: Macmillan Education.
- Burgin, V. 1989. Taideteorian loppu. Toimitus ja käännökset Lintunen, M., Saarela, T., Seppänen, J. Jyväskylä: Literos ja Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Burnett, R. 1995. Cultures of vision. Images, Media & Imaginary. Indianapolis: Indiana University Press.
- Caffin, C. 1971. Photography as a Fine art. New York: Morgan & Morgan.
- Capra, F. 1983. The Tao of Physics. An exploration of the parallels between modern physics and Eastern mysticism. London: Fontana Paperbacks.
- Clarke, G. 1997. The Photograph. Oxford: Oxford University Press.
- Clark, P. 2004. Filthy Temperament. Wire. Issue 241, 29-33.
- Clayssen, J. 1996. Digital (R)evolution. Teoksessa: von Amelunxen, H., Iglhaut, S., Rötzer, F., Cassel, A, Schneider, N.G. (eds) 1996. Photography after photography. Memory and Representation in the Digital Age. Göttingen: G+B Arts, 73-80.
- Coleman, A.D. (2000) Depth of Field. Essays on Photography, Mass Media and Lens Culture. 2<sup>nd</sup> printing. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Collier, M. 2001. Approaches to Analysis in Visual Anthropology. Teoksessa: Leeuwen, T. & Jewitt, C. (eds.) 2001. Handbook of visual analysis. London: Sage, 35-60.
- Coy, W. 1996. In Photographic Memory. Teoksessa: Amelunxen, H. v., Iglhaut, S., Rötzer, F. (eds) 1996. Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age. Translation Pauline Cumbers. Munich: G+B Arts, 66-72
- Crary, J. 1998. Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. 8<sup>th</sup> printing. Cambridge, Ma, London: MIT Press.
- Crimp, D. 1990. Museon raunioilla. Hämeenlinna: Taide & Valokuvataiteen museo.

- Cronin, Ó. 1998. Psychology and Photographic Theory. Teoksessa: Posser, J. (ed.) 1998. Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researches. London: Farmer Press: 69-83.
- Csikszentmihalyi, M. 1998. Spaces for the self. The Symbolic Imagery of Place. Teoksessa: Photography's Multiple Roles. Chicago: The Museum of Contemporary Photography: 171-187.
- Danto, A. C 1992. Playing with the edge. The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe. Teoksessa: Holborn, M. and Levas, D. (eds.) 1992. Mapplethorpe. New York: Random House, 311-339.
- Didi-Huberman, G. 1986. Photography - scientific and pseudo-scientific. Teoksessa: Lemagny, J-C. & Rouillé, A. (eds.) 1987. A History of Photography. Social and cultural perspectives. Translated by Janet Lloyd. Mohndruck, Germany: Cambridge University Press., 71-75.
- Eaton, M. 1995. Estetiikan ydinkysymyksiä. Jyväskylä: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 2. painos.
- Ehrnrooth, J. 1990. Vastaanottotutkimuksen analyysimetodi: reseptiosta luentaan, eläytymisestä tulkintaan. Teoksessa: Mäkelä K. (toim.). 1990. Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Helsinki: Painokaari Oy, 21-241.
- Elkins, J. 1998. On Pictures and the Words That Fail Them. Printed in the USA: Cambridge University Press.
- Elo, M. 2005. Valokuvan medium. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Elovirta, A. 1992. Valokuva kuvataiteena. Teoksessa: Kukkonen, J., Vuorenmaa, T-J., Hinkka, J. (toim.) 1992. Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842-1992. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: 416-425.
- Elovirta, A. 1998. Katseen kuviteltu viattomuus. Teoksessa: Elovirta, A. & Lukkarinen, V. (toim.) 1998. Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. 2. painos. Jyväskylä: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 77-92.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 2000. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- Eskola, T. 1997. Teräslintu ja lumpeenkukka. Aulanko-kuvaston muutosten tulkinta. Helsinki: Finnfoto ja Musta Taide.
- Eskola, T. 2003. Kuvan kirjoja. Suomen painettua valokuvataidetta 1966-2003. Helsinki: Musta taide.
- Evans, H. 1978. Pictures on a page. Photojournalism, Graphics and Picture Editing. London: Pimlico.
- Fiske, J. 1992. Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen. Tampere: Vastapaino.
- Flusser, V. 1984. Towards a Philosophy of Photography. Göttingen: European Photography.
- Fontcuberta, J. 1995. Pedro Meyer: Truths, fictions, and reasonable doubts. Teoksessa: Meyer, P. Truths & Fictions. A Journey from Documentary to Digital Photography. Printed in Italy by Artegrafica: Aperture Foundation, 7-13.
- Fornäs, J. 1998. Kulttuuriteoria. Tampere: Vastapaino.
- Gablik, S. 1991. The Reenchantment of Art. New York: Thames & Hudson.



- Gadamer, H-G. 2004. Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa. Suom. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- Galassi, P. 1981. Before Photography. Painting and the Invention of Photography. New York: The Museum of Modern Art.
- Gernsheim, H. 1986. A Concise History of Photography. 1<sup>st</sup> edition 1965, revised 1971. Mineola, N.Y.: Dover.
- Gibbs, M. 1988. Spiriting in and spiriting out. Perspektief No. 34, 4-10.
- Gibbs, M. 1989. A Question of Morality. Perspektief No. 36, 46-50.
- Goldberg, V. 1991. The Power of Photography. How photographs changed our lives. New York: Abbeville Press.
- Gombrich, E. H. 1987. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. First published 1960. Fifth Impression. Blantyre: Phaidon Press.
- Gombrich, E.H. 1982. The Image and The Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation. Bath: Phaidon Press Limited.
- Green, J. 1985. American Photography in the 1950s. Teoksessa: Turner, P. (ed.) 1985. American Images. Photography 1945-1980. Printed in Great Britain: Penguin Books Ltd, 53-56.
- Grossberg, L. 1995. Mielihyvän kytkennät. Risteilyä populaarikulttuurissa. Tampere: vastapaino.
- Grundberg, A. & McCarthy Gauss, K. 1987. Photography and Art. Interactions since 1946. Printed in Japan: Abbeville Press.
- Grönholm, I., Jyrkinen, A., Kauppinen, H., Piironen, L. 1977. Kuvista - kuvaa- misesta. Helsinki: Otava.
- Haapio, O. 1992. Kaikki kelpaa! Totuus postmodernista valokuvasta. Musta taide 3 (11A).
- Hall, S. 1984. Uutiskuvien määrätymisprosessi. Alkup. teksti 1972. Suomentanut Jukka Tainio. Teoksessa: Lintunen, M. (toim.) 1984. Kuvista sanoin 2. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 138-190.
- Hall, S. (1997) (ed.) Representation: cultural representations and signifying practices. Musselburgh, Scotland: SAGE Publications LTD.
- Halsman, P. 1986 Jump book. Introduction by Mike Wallace. New York: Harry N. Abrams. Inc. Alkup. teos 1959.
- Hanh, T., N. 1996. Puhtaan maan polulla. Tampere: Basam Books.
- Hannula, M. 2003. Kaikki tai ei mitään. kriittinen teoria, nykytaide ja visuaalinen kulttuuri. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Hannus, M. 1996. Oppikirjan kuvitus. Koriste vai ymmärtämisen apu. Turun yliopisto, sarja C, osa 122.
- Hassi, A. 1994. Kuvaamataiteen kuva. Teoksessa: Hassi, A., Lampainen, M., Lanu, T. (toim.) 1994. Eidos. Muotoilu ja taide. Eidos näyttelyluettelo, Antti Hassin artikkelit vuosien varrelta. Lahti: Lahden muotoiluinstituutti: 29-37.
- Hatva, A. 1993. Kuvittaminen. Helsinki: Rakennustieto Oy.
- Hearn, L. 1985. Writings from Japan. Bungay, Suffolk: Penguin Books Ltd.
- Hietaharju, M. & Keskinen, I. 1978. Vaikutelmia. Näyttelyesite. Omakustanne.

- Hietaharju, M. 1983. Valokuvauksen zen. Omakustanne & Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Hietaharju, M. 1988. Nimeämätön. Näyttelyesite. Kuopio: Victor Barsokevich - valokuvakeskus.
- Hietaharju, M. 1989. Lavastettu todellisuus. Valokuva, 39 (6): 15-19.
- Hietaharju, M. 1989. Vaikeata koska se on niin helppoa. Valokuva 39 (2): 11-12.
- Hietala, V. 1993. Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan. Jyväskylä: Kirjastopalvelu Oy.
- Hill, C.A. & Helmers, M. 2004. (eds.) *Defining Visual Rhetorics*. Printed in The USA: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Hobsbawm, E. 1999. Äärimmäisyyksien aika. Lyhyt 1900-luku (1914-1991). Jyväskylä: Vastapaino.
- Hoffman, D., D. 2000. *Visual Intelligence. How we create what we see*. New York, London: W.W. Norton & Company.
- Hovi, P. 1990. Mainoskuva Suomessa. Kehitys ja vaikutteet 1890-luvulta 1930-luvun alkuun. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A8. Helsinki: taideteollinen korkeakoulu.
- Iedema, R. 2001. *Analyzing Film and Television: a Social Semiotic Account of Hospital: an Unhealthy Business*. Teoksessa Leeuwen, van T. & Jewitt, C. (eds.) 2001. *Handbook of Visual Analysis*. Trowbridge: SAGE Publications Ltd: 183-204.
- Iser, W. 1978. *The Act of Reading. A Theory of aesthetic response*. Alkup. teksti 1976. Printed in the USA. London: Routledge & Kegan Paul.
- Janis, E., P. 1989. *The Bug in Amber and the Dance of Life*. Teoksessa *Vanishing Presence*. Walker Art Center, 9-29.
- Jaubert, A. 1989. *Making People Disappear. An Amazing Chronicle of Photographic Deception*. Printed in USA. Pergamon-Brassey's International Defense Publishers, Inc.
- Jeffrey, I. 1981. *Photography. A Concise History*. Norwich: Thames and Hudson.
- Jeffrey, I. 1998. *Timeframes. The Story of Photography*. Hong Kong: Amphoto Art.
- Jencks, C. 1986. *What is Post-Modernism?* Hong Kong: Academy Editions/St. Martin's Press.
- Jewitt, C. & Oyama, R. 2001. *Visual meaning: a social semiotic Approach*. Teoksessa van Leeuwen, T. and Jewitt, C (eds.) 2001. *Handbook of visual analysis*. Trowbridge: Sage Publications Inc, 134-156.
- Johns, B. 1984. *Visual metaphor: Lost and found*. *Semiotica* 52 (3-4):291-333.
- Jokela, M. 1994. Jasser Arafat suomalaisella kesämökillä. Miksi tavallinen ei kiinnosta valokuvaajia? Teoksessa Vanhanen, H. (toim.) *Kuvan journalismi*. Forssa: Sanomalehtien Liitto, 34-40.
- Jones, R. 1982. *Physics as metaphor*. London: Sphere Books Ltd.
- Jussim, E., Kayafas, G. (text, ed.) 1987. *Stopping time. The Photographs of Harold Edgerton*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Jussim, E. 1989. *The Eternal Moment. Essays on the Photographic Image*. West Hanover, MA.: Aperture.

- Kaila, J. 2002. Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa. Teoksia vuosilta 1998-2000. Hämeenlinna: Suomen valokuvataiteen museo ja Musta taide.
- Karttunen, S. 1991. Valtion valokuvataiteen tuki 1980-1991. Tutkimus valokuvataiteilijan asemasta, osa I. Tilastotietoa taiteesta Nro 6. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, S. 1993. Valokuvataiteilijan asema. Tutkimus Suomen valokuvataiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalis-taloudellisesta asemasta 1980-1990 – luvun vaihteessa. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 15. Helsinki: taiteen keskustoimikunta ja Painatuskeskus.
- Kayafas, G. 1987. (ed.) Stopping time. The Photographs of Harold Edgerton. Text by Estelle Jussim. Japan: Harry N. Abrams.
- Kellner, D. 1998. Mediakulttuuri. Tampere: Vastapaino.
- Kinnunen, A. 2002. Seitsemän veljestä ja lukemisen juonet. Juva: WSOY.
- Kivi, A. 2000. Seitsemän veljestä. Keuruu: Otava. Alkuperäinen teos 1873.
- Kobré, K. 1996. Photojournalism. The Professional's Approach. 3rd edition. Boston: Focal Press.
- Kopp, S. 1983. If you meet the Buddha on the road, kill him! A modern pilgrimage through myth, legend, zen & psychotherapy. Guilford, Surrey: Sheldon Press.
- Koski, J.T. 1995. Horisonttiensulautumisia. Keskustelua Hans-Georg Gadamerin kanssa hermeneutiikasta, kasvamisesta, tietämisestä ja kasvatustieteestä. Helsinki: Helsingin yliopiston opettajankoulutuslaitoksen tutkimuksia 149.
- Koskinen, J. 2000. (toim.) Visuaalinen viestintä – monialainen tulevaisuus. Juva: WSOY.
- Kotkavirta, J. ja Sironen, E. 1986.(toim.) Moderni/postmoderni. Jyväskylä: Tutkijaliitto.
- Kozloff, M. 1994. Lone Visions Crowded Frames. Essays on Photography. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Kracauer, S. 1979. Photography. Teoksessa Petruck, P. R. (ed.) 1979. The Camera Viewed. Writings on twentieth-century Photography. New York: E.P. Dutton, 161-187.
- Krauss, R. E. 1993. The Optical Unconscious. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Krauss, R. 1999. A Note on Photography and the Simulacral. Teoksessa Squiers, C. (ed.) 1999. OverExposed. Essays on Contemporary Photography. Printed in Canada: The New Press, 169-182.
- Kress, G. & Leeuwen, T. 1998. Reading Images. The Grammar of Visual Design. London: Routledge.
- Kukkonen, J., Vuorenmaa, T-J., Hinkka, Jorma (1992) Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842-1992. Helsinki: SKS.
- Kukkonen, J., Vuorenmaa, T-J. 1999. (toim.) Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Kukkonen, J., Vuorenmaa, T-J. 1999. (toim.) Valoa 1839-1999. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Kultala, K. 1975. Mikä valokuvaus on taidetta? Valokuva 26 (12),6-7.

- Kunelius, R. 1999. Viestinnän vallassa. Johdatusta joukkoviestinnän kysymyksiin. Juva: WSOY.
- Kupiainen, R. 1997. Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitteiden jäljillä. Helsinki: Gaudeamus.
- Kusch, M. 1986. Ymmärtämisen haaste. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
- Kuusamo, A. 1990. Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta. Helsinki: Gaudeamus.
- Laakso, H. 2003. Valokuvan tapahtuma. Tampere: Tutkijaliitto.
- Langford, M. 2002. Basic Photography. 7<sup>th</sup> edition. London: Focal Press.
- Leeuwen, T. & Jewitt, C. 2001. Handbook of visual analysis. T, Wiltshire: Sage.
- Lemagny, J-C. & Rouillé, A. 1987. (eds.) A History of Photography. Social and cultural perspectives. Mohndruck, Germany: Cambridge University Press.
- Lehtonen, K. 1991. (toim.) Mainoskuva – mielikuva. Victor Barsokevitsch – valokuvakeskuksen julkaisuja. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Lehtonen, M. 1996. Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.
- Lemagny, J-C. 1995. Is Photography a Plastic Art? Teoksessa: Yates, S. (ed.) Poetics of Space. A Critical Photographic Anthology. Albuquerque: University of New Mexico Press, 133-143.
- Leverant, R. 1980. Photographic Notations. Berkeley: Images Press
- Lintonen, K. 1988. Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 1. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Longwell, D. 1979. Monkeys make the problem More Difficult: A Collective Interview with Garry Winogrand (1972). Teoksessa: Petrucci, P. R. (ed.) 1979. The Camera Viewed. Writings on twentieth-century Photography. New York: E.P. Dutton, 118-128.
- Lovejoy, M. 1989. Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Lundström, J-E. 1999. Realism, Photography and Visual Culture. Teoksessa: Bertelsen, L., K., Gade, R., Sandbye, M. (eds.) 1999. Symbolic Imprints. Essays on Photography and Visual Culture. Cambridge: Aarhus University Press, 51-64.
- Lyytikäinen, P. 2004. Vimman villityt pojat. Aleksis Kiven Seitsemän laji. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 997.
- Malmberg, I. – Vuori, P. 2005. Seitsemän miestä. Porvoo: Helsingin Sanomat.
- Malmelin, N. 2003. Mainonnan lukutaito. Mainonnan viestinnällistä luonnetta ymmärtämässä. Tampere: Gaudeamus.
- Marsen, S. 2004. To be an actor or to be an observer? A semiotic typology of narrator roles in written discourse. Semiotica, 149, 1-4, 223-243.
- Maynard, P. 1997. The Engine of Visualization. Thinking through Photography. Ithaca: Cornell University Press.
- Merleau-Ponty, M. 1993. Silmä ja mieli. Suom. Kimmo Pasanen. Jyväskylä: Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.
- Messaris, P. 1994. Visual Literacy. Image, Mind & Reality. Boulder: Westview Press.

- Messaris, P. 1998. Visual Aspects of Media Literacy. *Journal of Communication*, 48 (1),70-80.
- Mezirow, J. et al. 1996. Uudistava oppiminen. Kriittinen reflektio aikuiskoulutuksessa. *Oppimateriaaleja* 23. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Michals, D. 1979. An Interview with Professor Gassan and His Students (1971). Teoksessa: Petruck, P. R. (ed.) 1979. *The Camera Viewed. Writings on twentieth-century Photography*. New York: E.P. Dutton, 76-90.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mikkonen, K. 2005. Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä. Tampere: Gaudeamus.
- Moholy-Nagy, L. 1984. Valokuvaus. Alkup. teksti 1925. Suomentanut Martti Lintunen. Teoksessa: Lintunen, M. (toim.) 1984. *Kuvista sanoin 2*. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 76-79.
- Moisander, R., Töyssy, S., Vartiainen, L., Viitanen, P. 1996. *Kuvaamataito I*. Helsinki: WSOY.
- Moriarty, S., E. 1996. Abduction and A Theory of Visual Interpretation. *Communication Theory*, 6 (2), 167-187.
- Mrazkova, D. 1987. *Masters of Photography*. Prague: Hamlyn Books.
- Nadin, M. 1984. On the meaning of the visual: twelve theses regarding the visual and its interpretation. *Semiotica*, 52 (3-4): 335-377.
- Newhall, B. 1978. *The History of Photography. From 1838 to the present day*. (4<sup>th</sup> edition, 5<sup>th</sup> printing) New York: The Museum of Modern Art.
- Newton, J., H 2001. *The Burden of Visual Truth. The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Niemelä, V. 1975. *Valokuva. Opaskirja kouluille ja harrastajille*. Helsinki: Weilin+Göös.
- Niiniluoto, I. 1990. *Maailma, minä ja kulttuuri. Emergentin materialismin näkökulma*. Keuruu: Otava.
- Niiniluoto, I. 2000. Johdatus merkityksen merkityksiin. Teoksessa: Airola, A., Koskinen, H., J.& Mustonen, V. (toim.) *Merkkillinen merkitys*. Helsinki: Gaudeamus: 13-25.
- Pachnicke, P. 1984. Valokuvanäkeminen. *Valokuva* 34 (5): 8-11.
- Pallasmaa, J. 1993. *Maailmassaolon taide. Kirjoituksia arkkitehtuurista ja kuvataiteista*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Pallasmaa, J. 1996. Mielikuvituksen todellisuus ja aistillinen ajattelu. Teoksessa: Piironen, L. ja Salminen, A. (toim.) 1996. *Kuvitella vuosisata. Taidekasvatuksen juhla-kirja*. Taidekasvatuksen osasto, Taideteollinen korkeakoulu, 8-11.
- Passuth, K. 1985. Moholy-Nagy. Budapest: Thames & Hudson.
- Paulson, T. 1975. *Piirustus*. Helsinki: Otava.
- The Photographic Book*. 1997. Phaidon Press.
- Pietilä, V. 1998. TV-uutisista, hyvää iltaa. Merkityksen ulottuvuudet televisio-uutisjutuissa. (3. painos) Tampere: Vastapaino.
- Porter, A. 1979. *A Child's Garden of Photography*. Lucerne: Camera.

- Price, D. & Wells, L. (1997) Thinking about photography. Teoksessa Wells, L. 1997. (ed.) Photography. A Critical Introduction. Frome and London: Routledge, 11-54.
- Prosser, J. (1998) Image-based research. A Sourcebook for Qualitative Researchers. Padstow: Falmer Press.
- Pullinen, J. 2003. Mestarin käden jäljillä. Kuvallinen dialogi filosofisen hermeneutiikan näkökulmasta. helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 40.
- Pusa, U. 1967. Väri-Muoto-Tila. Espoo: Otatieto Oy.
- Pusa, U. 1979. Plastillinen sommittelu. Espoo: Otakustantamo, 185.
- Pusa, U. 1982. Taiteesta. Jyväskylä: Suomen Taiteilijaseura ry.
- Rauhala, L. 2005. Ihminen kulttuurissa - kulttuuri ihmisessä. Helsinki: Yliopistopaino.
- Renner, R. G. 2000. Edward Hopper. Transformation of the Real. Köln: Taschen Verlag.
- Ridell, S. 1994. Kaikki tiet vievät genreen. Tutkimusretkiä tiedostusopin ja kirjallisuustieteen rajamaastossa. Tampereen yliopisto, tiedostusopin laitos, julkaisuja A 82.
- Ritchin, F. 1990. In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography. West Hanover, MA.: Aperture Foundation.
- Roberts, J. 1998. The art of interruption. Realism, photography and the Everyday. Manchester: Manchester University Press.
- Roodenburg, L. 1990. Right form strengthens content. Interview with Helena van der Kraan. Perspektief 38, 4-15.
- Rose, G. 2001. Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. Trowbridge: Sage Publications.
- Rosenblum, N. 1984. A World History of Photography. New York. Abbeville Press.
- Rossi, L-M. 2003. Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona. Tampere: Gaudeamus.
- Saarto, A. 2000.(toim.) Eidos. Kirjoituksia suomalaisen valokuvauksen 90-luvusta. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulu, Muotoiluinstituutti.
- Salminen, A. 1996. Kuva ja näkeminen. Teoksessa: Piironen, L. ja Salminen, A. (toim.) 1996. Kuvitella vuosisata. Taidekasvatuksen juhlaKirja. Taidekasvatuksen osasto, Taideteollinen korkeakoulu, 68-75.
- Salo, M. 1997. Nautinnon, vaaran ja varoituksen merkit. Vertaileva tutkimus Suomessa julkaistun painetun savukemainonnan ja tupakan vastapropagandan kuvista ja kuvasisällöistä vuosina 1870-1996. Cd-rom. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Salo, M. 2000. Imageware. Kuvajournalismi mediafuusiossa. Gummerus, Jyväskylä: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 59.
- Sammallahti, P. 1975. Erään rakkauden tarina. Valokuva, 26 (12), 27.
- Saraste, L. 1980. Valokuva - pakenevan todellisuuden kuvajainen. Lahti: Kirjayhtymä.

- Saraste, L. 1992. Modernismin toinen aalto. Teoksessa: Kukkonen, J., Vuoremaa, T.-J., Hinkka, J. (toim.) 1992. Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842-1992. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 400-403.
- Saraste, L. 1996. Valokuva tradition ja toden välissä. Helsinki: Musta taide ja Taideteollinen korkeakoulu.
- Saraste, L. 2004. Valo, muoto vai elämä. Kameraseurat kohti modernia 1950-luvulla. Hämeenlinna: Suomen valokuvataiteen museo.
- Sata vuotta uutiskuvaa (1989) Helsingin sanomat, Lehtikuva Oy 5.5.-11.6.1989. Vantaa: Helsingin sanomat.
- Schirato, T. and Webb, J. 2004. Understanding the visual. Singapore: SAGE Publications.
- Schwarz, H. 1987. Art and Photography. Forerunners and Influences. Edited by William E. Parker. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sekula, A. 1984. Valokuvauksen merkityksen keksimisestä. Alkuperäinen teksti 1975. Suomennos: Martti Lintunen. Teoksessa: Lintunen, M. (toim.) 1984: Kuvista sanoin 2. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö: 226-262.
- Sekula, A. 1987. On the Invention of Photographic Meaning. Teoksessa: Burgin, V. (ed.) 1987. (First published 1982) Thinking Photography. London: Mac-Millan Education Ltd.: 84-109.
- Seppänen, J. 2001a. Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa. Nuorisotutkimusverkosto julkaisuja 17. Jyväskylä: Vastapaino.
- Seppänen, J. 2001b. Valokuvaa ei ole. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo ja Musta taide.
- Seppänen, J. 2005. Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle. Keuruu: Vastapaino.
- Setälä, V. 1940. Valokuvaus tieteenä ja taiteena. Helsinki: Otava.
- Shore, S. 1998. The Nature of Photographs. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Siippainen, Y. 1976. Valokuvan ajallisista ominaisuuksista. Valokuva 27 (1): 21-23.
- Silverblatt, A. 1995. Media Literacy. Keys to Interpreting Media Messages. Westport: Praeger.
- Silverblatt, A., Ferry, J., Finan, B. 1999. Approaches to Media Literacy. A Handbook. Armonk: M.E. Sharpe.
- Snyder, G. 1983. Axe Handles. San Francisco: North Point Press.
- Snyder, J. 1989. Inventing Photography, 1839-1879. Teoksessa: On the Art of Fixing a Shadow. One Hundred and Fifty Years of Photography. Providence: Bulfinch Press, 3-38.
- Snyder, J. & Walsh Allen, N. 1992. Photography, Vision, and Representation. Teoksessa: Alperson, P. (ed.) 1992. The Philosophy of the Visual Arts. New York, Oxford: Oxford University Press, 289-305.
- Solomon-Godeau, A. 1988. Beyond the Simulation Principle. Teoksessa: Utopia Post Utopia: Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography. Boston: The Institute of Contemporary Art, 3-100

- Solomon-Godeau, A. 1989. The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style. Teoksessa Bolton, R. (ed.) *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, MA: The Mit Press, 84-107.
- Sonesson, G. 1992. *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur.
- Sontag, S. 1980. *On Photography*. Alkuteos 1977. Aylesbury: Penguin Books Ltd.
- Sontag, S. 1984. *Valokuvauksesta*. Suomentajat Kanerva Cederström & Pekka Virtanen. Hämeenlinna: Love Kirjat.
- Squiers, C. (ed.) 1990 *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*. Seattle: Bay Press.
- Squiers, C.(ed.) 1999. *OverExposed. Essays on Contemporary Photography*. New York: The New Press.
- Stahel, U. 2003. Well, What Is Photography? A lecture on photography on the occasion of the 10<sup>th</sup> anniversary of Fotomuseum Winterthur. Zürich: Fotomuseum Winterthur.
- Steinbock, D. 1984. Valokuvan diskursseista, kuvan kokemuksesta ja luennasta. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.) 1984. *Valokuvakritiikki*. Helsinki: taideteollinen korkeakoulu, koulutuskeskus, 75-98
- Štreit, J. 1995. The Village is the globe. *Camera Austria*, 51/52, 118-125.
- Sturken, M. and Cartwright, L. 2001. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Padstow: Oxford University Press.
- Suonpää, J. 2002. Petokuvan raadollisuus. Luontokuvan yhteiskunnallisten merkitysten metsästys. Hämeenlinna: Vastapaino. Taideteollinen korkeakoulu.
- Szarkowski, J. 1978. Valokuvaus - uusi taiteen muoto. *Suomennos Martti Lintunen. Valokuva* 28 (9):10-13.
- Szarkowski, J. 1979. Introduction to *The Photographer's Eye*. Alkuperäinen teos 1966. Teoksessa: Petruck, P. R. (ed.) *The Camera Viewed. Writings on twentieth-century photography*. New York: E.P. Dutton: 202-212.
- Szarkowski, J. 1988. *Winogrand. Figments from the real world*. New York: The Museum of Modern Art.
- Tagg, J. 1993. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Hong Kong: University of Minnesota Press.
- Tarasti, E. 1990. Johdatusta semiotikkaan. *Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tournier, M. 1988. *Kultapisara*. Suomentaja Annikki Suni. Keuruu: Otava.
- Turner, P. 1987. *History of Photography*. Hong Kong: Hamlyn Publishing.
- Töyssy, S., Vartiainen, L. & Viitanen, P. 1999. *Kuvataide. Visuaalisen kulttuurin käsikirja*. Porvoo: WSOY.
- Uimonen, A. 1989. Lehtikuvauksen konkarit muistelevat. Teoksessa: Sata vuotta uutiskuvaa, Helsingin Sanomat, Lehtikuva Oy 5.5.-11.6.1989. Vantaa: Helsingin sanomat, 28-42.
- Uimonen, A. 1992. Modernismi murtautuu valokuvaan. Teoksessa: Kukkonen, J., Vuorenmaa, T-J., Hinkka, J. (toim.) 1992. *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842-1992*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 384-388.



- Ulkuniemi, S. 1998. Kuvitella elämää. Perhevalokuvan lajityypin tarkastelua. Lapin yliopisto. Taiteiden tiedekunta. Taidekasvatuksen laitos. Lisensiaatintutkimus.
- Upton, J. 1975. The New Vision of the 70's. Teoksessa: Wise, K. (ed) *The Photographer's Choice*. Danbury: Addison House.
- Uspenski, B.A., Ivanov, V.V., Toporov, V.N., Pjatigorski, A.M., Lotman, J. 1981. Teesejä kulttuurien semioottisesta tutkimuksesta (sovellettuna slaavilaisiin teksteihin). Englannista suom. Eero Tarasti ja Markku Heikkinen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos, Suomen Semiotiikan Seura, julkaisuja II.
- Vadén, T. 2001. Väännetäänkö rautalangasta? Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta. Teoksessa: Kiljunen, S & Hannula, M. (toim.) 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuva- taideakatemia, 91-111.
- Vanhanen, H. 1991. Kuoleman kuvat. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos, sarja A 73. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Vanhanen, H. 1994. (toim.) *Kuvan journalismi*. Forssa: Sanomalehtien Liitto.
- Vanhanen, H. 2002. Kuvareportaasin (r)evoluutio. *Acta Universitatis Tamperensis* 882. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Vanhanen, H. 2004. (toim.) 10+1 puheenvuoroa kuvareportaasista. Porvoo: Sanomalehtien Liitto.
- Vartanov, A. 1974. Valokuvan myötäsyttyiset taipumukset. *Valokuva* 25 (7): 24-25.
- Visser, H. 1988. Narrative Concepts. *Perspektief*. No. 31/32.,57-66.
- Vuorinen, J. 1995. Esteettinen taidemääritelmä. Tampere: SKS
- Vuorinen, J. 1997. Taideteos merkkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitteeseen. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. *Tietolipas* 149.
- Walton, K., L (1992) Looking at Pictures and Looking at Things. Teoksessa Alperson, P. (ed.) *The Philosophy of the Visual Arts*. New York: Oxford University Press, 102-113.
- Warner Marien, M. 1996. What Shall We Tell the Children? Photography and Its Text (Books). Teoksessa: Heron, L. and Williams V. (eds.) 1996. *Illuminations. Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. Durham: Duke University Press, 207-222.
- Webster, F. 1985. *The New Photography. Responsibility in Visual Communication*. New York: Riverrun Press Inc.
- Weinberg, A. D. 1989. *Vanishing Presence*. Teoksessa: *Vanishing Presence*. Minneapolis: Walker Art Center: 63-75.
- Wiio, O. A. 2000. Viestinnän tietotekniikkaa ja esitysviestintää. Tampere: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Williamson, J. 1988. Perhe, koulutus, valokuvaus. Alkuperäinen teksti 1986. Suomennos Kaija Anttonen. Teoksessa: Lintunen, M. (toim.) 1988: *Kuvista sanoin* 4. Porvoo, Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö: 11-23.
- Winston, B. 1998. The Camera Never Lies: The Partiality of Photographic Evidence. Teoksessa: Prosser, J. (ed.) 1998. *Image-based Research. A Sourcebook for qualitative researchers*. London: Falmer Press, 60-68.

- Wyatt, R. 2004. Bursting the boundaries. Teoksessa: Wagner, C. (ed.) 2004. Auge & Ohr. Ear & Eye. Begegnungen mit Weltmusik. Encounters with World Music. Mainz: Schott Musik International. Edition neue Zeitschrift für Musik, 31-33
- Zakia, R. D. 1980. Perceptual Quotes for Photographers. Rochester: Light Impressions Corporation.
- Zeki, S. 1993. A Vision of the Brain. Spain: Blackwell scientific publications, Oxford.

www-sivustot:

- Merta, J. 2006. Herääminen – kuvataiteen kohtaamisesta hermeneuttiseen tulkintaan. Kuvataidetta opettavien luokanopettajien motokuvan luonnostelua tapaustutkimuksen valossa. Sähköinen väitöskirja. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 516. <http://acta.uta.fi>
- Meyer, P :<http://www.zonezero.com/magazine/indexen.html>
- Sarpavaara, H. 2004. Ruumiillisuus ja mainonta. Diagnoosi tv-mainonnan ruumiillisuuspresentaatioista. Sähköinen väitöskirja. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 338. <http://acta.uta.fi>

**Liite 1 Valintakoetehtävä 2002**

JYVÄSKYLÄN AMMATTIKORKEAKOULU/  
VIESTINNÄN KOULUTUSOHJELMA  
Valintakoe 11.-12.6.2002  
Rajakatu 35, 40100 Jyväskylä

**KUVA-ANALYYSI (yksilötehtävä)  
värikopio liitteenä**

- A. Miten mielestäsi kuvan rakenne vaikuttaa kuvan kertovaan sisältöön?  
B. Kirjoita kuvasta kertomus

Tehtävät tulee kirjoittaa yhden sivun mittaisina kahdelle eri konseptiarkille.

**Arviointiperusteet:**

*Kuva-analyysi:* kuvan välittämän viestin ja kuva-asettelun hahmottaminen. Pisteytys: 1-15

*Kertomus:* kuvan jäsentyminen kertomukseksi luovan ja omaperäisen näkökulman kautta. Kirjallisen ilmaisun selkeys. Pisteytys: 1-15

Kokonaispistemäärä muodostuu A:n ja B:n keskiarvona

**Tehtävään käytettävä aika: klo 9-10**



**Liite 2 Valintakoetehtävä 2003**

JYVÄSKYLÄN AMMATTIKORKEAKOULU  
VIESTINNÄN KOULUTUSOHJELMA  
Rajakatu 35, 40100 Jyväskylä  
Valintakoe 11.-12.6.2003

**Kuva-analyysi**  
(yksilötehtävä)

- A. Valokuvat otetaan aina tiettyä tarkoitusta varten. Valokuvia myös tulkitaan ja arvioidaan aina jonkin käyttöyhteyden mukaan. Missä erilaisissa tarkoituksissa liitteenä olevaa valokuvaa voisi mielestäsi käyttää? Perustele mielipiteesi hyvin.
- B. Kirjoita kuvasta kertomus

**Tehtävät tulee kirjoittaa yhden sivun mittaisina kahdelle eri konseptiarkille.**

**Arviointiperusteet:**

- A. Medialukutaito, valokuvan käyttötarkoitusten perustelujen monipuolisuus  
B. Valokuvan jäsentyminen kertomukseksi luovan ja omaperäisen näkökulman kautta. Kirjallisen ilmaisun selkeys ja oikeakielisyys.

**Tehtävään käytettävä aika klo 9-10**



**Liite 3** Vuoden 2003 pääsykoekuvalle esitettyjen käyttötarkoitusten jakaumat (M=miehet, N=naiset)

<b>I</b>	<b>M</b>	<b>N</b>
yksityinen lomakuva muistoksi	17	20
kuva päiväkirjaan	1	
jonkun henkilön web-sivulle	1	4
yhteinen luokkaretkimuisto, kertomus	2	2
luokkaretkikertomus, diaesitys luokassa	2	4
<b>yhteensä</b>	<b>23</b>	<b>30</b>
<b>II</b>		
matkailumarkkinointi	2	
esite	1	
matkayhtiön, -järjestäjän mainos	7	
nuorten matkatoimiston mainos		2
mainos nuorille	3	2
interrail-mainos	1	
pikalentomainos		1
bussiyhtiön mainos	1	
tv-mainos	1	
bussifirman yritysjulkaisu		1
matkailumainos ko. maasta		1
lomakohteen mainos tv:ssä		1
kaupan mainos		2
vakuutusyhtiön matkamainos		1
ruokaketjun mainos		1
kotiruoan mainos		1
vastakohtamainos		1
käänteinen mainonta	1	
julkisen liikenteen antimainos		1
antikapitalistiset kampanjat	1	
monikansallisia yhtiöitä vastustavan järjestön käyttöön	1	
kritiikkinä kapitalismin henkeä ja joulun kaupallistumista vastaan	1	
suuryritysten vastainen kampanja	1	
mainonnan tehomittaus	1	
ulkopolitiikan vastainen ilmaisu	1	
ympäristönkehityskampanja	1	
huumeiden vastainen kampanja nuorille	2	
farkkumainos (80-luvulta) tai nykyhetki	2	
Coca-cola-mainos	2	5
mainonnasta kertova dokumentti	1	
camp-henkinen minimalistinen main.	1	
levykansi, sisäkansi	4	
nuorekkaan firman mainos netissä	1	
matkaesittelyvihkonen nuorille		1
mainos jouluksi kotiin kaipaavalle		1
tuotteen mielenkiinnon herättäjä		1
mielenterveystoimiston mainos	1	
pienrikollisuutta vastustava		



mainoskampanja	1	
mainoskampanjaan nuorisojärjestölle		1
kampanjajuliste naisiin kohdistuvasta		
väkivallasta		1
kulttuurimainos		1
kampanja, esite		1
joulukortti	3	
road-movie-mainospätkä	1	
dokumenttielokuvan mainos	2	
turistiopas	1	
<b>Yhteensä</b>	<b>46</b>	<b>27</b>

### III

lehtikuva		2
lehtikuva tuloeroista	1	
lehtijuttu perheväkivallasta		1
lehden kulttuurisivut	1	
lehtijuttuun vieraasta kulttuurista	2	
lehtijuttu matkasta	10	8
lehtijuttu seikkailulehdessä	1	
lehtijuttu nuorison nykytilasta, elämästä	2	
lehtijuttu yleisen liikenteen tilasta	1	
lehtijuttu kotimaan kaihosta		1
taskuvarkaista varoitettavaan juttuun		1
uutiskuva	3	9
uutiskuva elintarv.teollisuuden laskusta		1
artikkeliin lomailusta joulunaikaan		2
lehtijuttu joulunvietosta	1	3
artikkeliin suom. lomakohteista		1
artikkeliin Välimeren nuorista		1
Helsingin sanomien Kuukausiliite:		
turistin tarina		2
yleisönosastokirjoituksen kuvana		1
rento artikkeli	1	
hauskat kuvat 7-päivää-lehdessä	1	
nuorten osaston kuvituskuva	1	
kirjaan matkasta	1	
kirjaan joulu meillä ja muualla		1
kirjaan nuoren tytön ajatuksista		1
Tv matkailusarjassa	1	
<b>Yhteensä</b>	<b>27</b>	<b>35</b>

### IV

taidegalleriassa kuvasarjan osana	1	
taidekuvana	1	
valokuvanäyttelyyn	4	
taidenäyttelykuva		2
osa nuorisovalokuvataiteen näyttelyä		1
tilataidetta		1
<b>Yhteensä</b>	<b>6</b>	<b>4</b>

### V

esimerkki lähiönuoren elämästä		1
--------------------------------	--	---



valokuva- ja kuvankäsittelyopas	1	2
testikuva filmirullan toiminnasta		1
kuvataiteen oppikirjassa esimerkkinä valokuvan hetkellisyydestä		1
opetusmateriaalina	3	
tekstin tukena korjausoppaassa		1
viestintäalan pääsykoekuvaksi	2	
JAMK:n opinto-opas	1	
esitelmän tueksi ko. paikasta		1
ihmiskilpien matka sota-alueelle	1	
mielenosoitukseen tehokeinoksi		1
vankien kuljetus Venäjällä	1	
ikkunoiden turvallisuusmittaus	1	
todistusaineistona rikotusta ikkunasta		2
vakuutusyhtiön tilaama kuva onnettomuudesta	1	
tutkimusmateriaalina koristelukulttuurista	1	
tutkimuskuvaksi kaupan maiseman parantamiseksi		1
matkanjärjestäjän tervetuliaistilaisuus	1	
nuorista kertova kuvasarja		1
tekstin tukena kirjeessä kotiin		1
<b>Yhteensä</b>	<b>12</b>	<b>14</b>
<b>Kaikki yhteensä</b>	<b>114</b>	<b>110</b>