Kuvataiteen maisterin opinnäytetyö
Taideyliopiston Kuvataideakatemia

kohti sisäisiä kuvia

Santtu Laine
Tila-aikataiteiden opetusalue
30.03.2021

TAIDE-YLIOPISTO
KUVATAIDEAKATEMIA

Opinnäytetyön ohjaajat:

Tuomo Rainio
Hanna Timonen

Opinnäytetyön tarkastajat:

Jyrki Siukonen
Juha Suonpää

Valokuvateokset

1. It has neither name nor place (2020) - koko: 160 cm x 107 cm
2. Fedora (*Merihaka I*, 2019) - koko: 120 cm x 80 cm
3. Untitled (*Merihaka II*, 2019) - koko: 80 cm x 53 cm
4. Untitled (*Teheran*, 2018) - koko: 80 cm x 53 cm
5. Untitled (*Helsinki*, 2017) - koko: 80 cm x 53 cm
6. *Isidora* (*Berlin II*, 2016) - koko: 80 cm x 53 cm
7. Sophronia (*Tokyo*, 2015) - koko: 80 cm x 53 cm

Teokset 1-7 ovat alumiinille pohjustettuja valokuvavedoksia, joissa on petsilakatut koivukehykset (ArtProof: Floater Showcase Frame) ja museolasi.

Installaatio

Unstacked (2020) - koko: L60 cm x K85 cm x P150 cm

Kuvaprojektio, kuultopapereita, katosta roikkuva metallirakenne.

Ääniteos

Global hum (2020) - kesto: X min. XX sek. (teos tuhoutunut)

Ääniteos, suunnattava äänisuihku, bassokaiutin.

Teosten esittämisajat- ja paikat

3.5. –2.6.2019 - Kuvan kevät 2019, Project Room, Lönnrotinkatu 35

14.8. –30.8.2020 - How To Handle The New Apparatus, Exhibition Laboratory, Merimiehenkatu 36 B

First, man took a step back from his life-world, to imagine it. Then, man stepped back from the imagination, to describe it. Then, man took a step back from the linear, written critique, to analyze it. And finally, owing to a new imagination, man projected synthetic images out of analysis.

(Flusser 2002, 116)

TIIVISTELMÄ 5
JOHDANTO 6
MUISTIKUVAT 7
VALOKUVA MUISTIN JATKEENA 8
Punainen nojatuoli 9
Myrsky pullossa – muistin periytyvyydestä 10
Muistoja menneisyydestä? 11
VALOKUVAUKSESTA JA METSÄSTYKSESTÄ 12
Teos: *Grünfläche 36* (2014) 13
Metsästäjä-keräilijä 17
VALOKUVAN RAJAT 20
Vitruviuksen mies 21
Teos: *12 perspectives of a human* (2015) 22
VALOKUVAN TOISET TODELLISUUDET 26
Petollista totuutta 27
Digitaalinen todellisuus 28
Kohti sisäisiä kuvia 29
MAISTERITYÖN TAITEELLINEN OSUUS 31
Teos: *It has neither name nor place* (2020) 32
Valokuvateokset 32
Tietoista sattumaa ja systemaattista epävarmuutta 33
Säännöt osana työskentelyä 34
Unohtamista ja meditatiivisuutta 36
Installaatio: *Unstacked* (2020) 40
Ääniteos: *Global Hum* (2020) 44
POHDINTA – TEOS, JOKA ELÄÄ MUISTIKUVISSA 45
LÄHDELUETTELO 46
KUVAT 48

Tiivistelmä

Opinnäytetyöni keskiössä on oma henkilökohtainen kokemukseni muistikuvista. Yritän ymmärtää, miten muistikuvat piirtyvät mieleeni, miten ne koen ja minkälaisia tuntemuksia niihin liittyy. Pyrin lähestymään aihetta analyyttisesti monesta eri suunnasta ja löytämään vastauksia pakonomaiseen tarpeeseeni toisintaa näitä kuvia. Puhuessani toisintamisesta, viittaan muistikuvieni esittämiseen taiteen eri muotoja hyödyntäen. Pyrin esittämään muistikuvani moniulotteisesti sellaisina kuin ne mielessäni näen ja koen. Moniulotteisuudella tarkoitan sitä, että haluan teoksissani ilmentää myös silmillä havainnoidun maailmamme rajat ylittäviä asioita, kuten koettuja tunteita.

Olen valinnut opinnäytteeseen mukaan kuvauksia aiemmin toteuttamistani teoksistani. Niiden kautta valaisen polkua kohti nykyistä taiteellista työskentelyäni. Vanhojen teosteni avulla pyrin selvittämään en pelkästään lukijalle, vaan myös itselleni, miten ja miksi olen päätynyt taiteellisessa ilmaisussani siihen pisteeseen, jossa nyt olen. Tutkielman myötä toivon löytäväni vihjeitä meneillään olevaan henkilökohtaiseen muutokseen, taiteellisen ilmaisun metamorfoosiin, jossa pelkkä valokuva ei enää riitä minulle ilmaisukeinoksi. Tarkastelen esittämiäni teemoja paitsi valokuvaajana ja taiteilijana, myös ihmisenä, joka pyrkii paremmin ymmärtämään itseään ja ympärillä avautuvaa maailmaa.

Opinnäytetyöhöni sisältyvä taiteellinen osa on ollut esillä ”Kuvan Kevät 2019” -näyttelyssä galleria Project Roomissa (3.5.–2.6.2019) sekä ”How to handle the new apparatus” -näyttelyssä galleria Exhibition Laboratoryssa (14.8.–30.8.2020). Taiteellinen osa on laajentunut näyttelyiden välillä. Jälkimmäinen näyttely sisältää ensimmäisessä näyttelyssä esillä olleiden valokuvateosten lisäksi installaation *Unstacked* (2020) sekä ääniteoksen *Global Hum* (2020).

Johdanto

Aloitin muistikuviini liittyvät tutkimukseni asuessani Saksassa vuosina 2013–2018. Ajatus sai alkunsa naiivista ideasta katsellessani Leonardo Da Vincin kuuluisaa piirrosta *Vitruviuksen mies* (*The Vitruvian Man / Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio,* 1490). Kuvaa katsoessani mietin, että mitä jos pystyisin näkemään ihmisen yhtä aikaa jokaisesta mahdollisesta kuvakulmasta. Valokuvan ollessa pääasiallinen työkaluni oli luonnollista, että pyrin valokuvan keinoin ratkomaan tätä ongelmaa.

Vasta nyt maisteriopintojeni aikana olen ymmärtänyt, että se, mitä todellisuudessa olen yrittänyt tehdä, on mielessäni olevien muistikuvien toisintaminen. Pyrin muistikuvieni esittämiseen juuri sellaisina, kuin ne havainnoin mielessäni. Tässä kohtaa törmään valokuvan rajoitteisiin. En näe mielessäni olevia muistikuvia kaksiulotteisina ja valokuvien lailla tarkkoina. Ne ovat pikemminkin moniulotteisia, pirstaloituneita ja sumuisia kuvapilviä. Liikkuvia kollaaseja, jotka soljuvat sekaisina möykkyinä tajunnassani.

Lähestyn tässä opinnäytetyössä taiteellista lopputyötäni sellaisten teemojen kautta, joita olen pohtinut jo pitkään. Käsittelemieni teemojen keskiössä on ihmismuistin hauraus ja valokuvan kyky toimia tämän heikkouden proteesina. Haurauden rinnalla kuljetan ajatusta valokuvan haavoittuvuudesta ja sen alttiudesta ulkoisille vaikuttimille. Teemoihin liittyy vahvasti oma henkilökohtainen kokemukseni muistoista ja muistista. Tämä saa minut palaamaan omien lapsuudenmuistojeni äärelle ja tarkastelemaan vanhoja valokuvia menneisyydestä.

Pohdin työssäni, miksi otamme valokuvia ja mikä saa meidät keräilemään kuvien muotoon tallennettuja hetkiä todellisuudesta. Tutkin esimerkkien avulla sitä, mitä kuvat meille kertovat ja toisaalta jättävät kertomatta. Vanhoja töitäni analysoimalla pyrin löytymään vastauksia meneillään olevaan henkilökohtaiseen muutokseen, taiteellisen tulkinnan metamorfoosiin, jossa pelkkä valokuva ei enää riitä minulle ilmaisukeinoksi. Tarkastelen esittämiäni teemoja paitsi valokuvaajana ja taiteilijana, myös ihmisenä, joka pyrkii paremmin ymmärtämään itseään ja ympärillä avautuvaa maailmaa.

Susan Sontagin mukaan valokuvat eivät ainoastaan tallenna todellisuutta, vaan ne vaikuttavat siihen, miten tarkastelemme maailmaa – hänen mukaansa valokuva on muuttanut käsitystämme todellisuudesta (Sontag 1978, 76). Taiteilijana minua kiinnostaa, mikä on tämä todellisuus, jota valokuvat meille heijastavat. Minkälaiset tekijät vaikuttavat valokuvan totuusarvoon ja kuinka todenmukaisia kuvia valokuvat meille lopulta esittävät?

Paperinen valokuva ja siihen liittyvä analoginen teknologia ovat olleet oman aikakautensa ilmentymiä. Teknologian kehitys on syrjäyttänyt niin märkälevyt, daguerrotypiat kuin valokuvapaperit jättäen jäljelle ainoastaan aineettoman kuvan ilman omaa, käsin kosketeltavaa kehoa. Teknologian kehittymisestä huolimatta se, mitä aivoissamme tapahtuu kuvaa katsoessamme, on kuitenkin säilynyt muuttumattomana. Taiteilijana olen kiinnostunut tästä havaintojemme pohjalta syntyneestä mielikuvasta aivoissamme. Tekstissäni lähestyn teknologian ja valokuvien suhdetta ja pohdin miten ne yhdessä toimivat totuuskäsitteemme muovaajina.

Tekstissäni käyn dialogia valokuvauksen perusteosten kanssa kommentoiden muun muassa Roland Barthesin, Susan Sontagin ja Vilém Flusserin valokuvaukseen liittyviä ajatuksia. Koska tarkastelemani aiheet ovat monelta osin poikkitieteellisiä ja ulottuvat valokuvauksesta aina psykologiaan ja neurologiaan, käytän lähdeaineistona myös näiden tutkimusalojen julkaisuja. Niiden lisäksi tuon mukaan joitakin tutkimuksia mediatutkimuksen ja sosiologian aloilta. Kuten kaikki tässä elämässä, myös tämä opinnäytetyö on ollut paikka kasvulle ja uuden löytämiselle. Opinnäytetyöni kuluessa olen syventänyt tutkimustani alueille, joista taiteellista osaa tehdessäni en vielä ollut tietoinen. Opinnäytetyöni lopussa tuonkin mukaan myös uudempia ajatuksia Hans Beltingin ja Bernard Stieglerin kirjoitusten muodossa.

muistikuvat

Näen mielessäni sumuisia ja katkonaisia kuvavirtoja, jotka soljuvat repaleisina ja välkehtien pääni takaosasta kohti silmiä. Liikkuessaan ne jättävät taaksensa haamukuvia, jotka haalenevat sitä mukaa kun uusia kuvia siirtyy virrassa eteenpäin. Virran liikkeet ovat arvaamattomia ja sykähteleviä. Liike luo vaikutelman valuvasta nesteestä, jota kaadetaan pystysuoraa jäistä metallilevyä pitkin alaspäin. Mutta tämä levy ei ole pystysuorassa. Painovoiman lait eivät päde täällä. Muistikuvat etenevät vaakatasossa, ja kuvavirta liikkuu aina samaan suuntaan takaraivosta kohti pääni etuosaa. Kuvat eivät koskaan saavuta silmiäni, ne jäävät aina kellumaan johonkin taustalle.

Kuvat soljuvat limittäin kerroksissa, joissa uusi kuva tulee aina vanhan päälle peittäen edelliset allensa. Kuvat eivät kuitenkaan ole läpäisemättömiä vaan pikemminkin läpikuultavia. Ne ovat kevyitä ja ohuita kuin ilmassa leijaileva usva. Yhdessä kuvat muodostavat monen kuvan kerrostumia. Kuvat ovat syvällä pääni sisällä, ja ympärillä näkyy vain tummaa avaruutta. Tuo avaruus ei kuitenkaan ole täysin mustaa. Siellä täällä näkyy vaimeaa kimallusta. Aivan kuin nuotiosta nousevat kipinät tummaa yötaivasta vasten.

Kun tarkennan katsettani yksittäisiin kuviin, kuvavirta pysähtyy ja katoaa jonnekin taustalle. Kuva asettuu mieleni näyttämölle syvälle silmieni taakse. Kuva alkaa välkkyä, ja näen mielessäni epätarkkoja pysäytyskuvia, joista osa on tarkennettu lähelle ja osa kauas. Jokaisella välähdyksellä tulee esiin uusi kuva uudesta kuvakulmasta ja uudelta etäisyydeltä. Näky on samanlainen kuin seisoisin tanssilattialla yrittäen strobovalon välkkeessä kohdistaa katsettani vieressä tanssiviin ihmisiin. Välillä kuvat katoavat kokonaan, aivan kuin joku sammuttaisi valot katkaisijasta. Välillä kuvat taas tulevat ennalta arvaamatta esiin, kuin salamavalon lauetessa. Vaikka kuinka yritän, en koskaan saa kuvia täysin rauhoittumaan.

Kuvat eivät koskaan ole kirkkaita tai värikkäitä. Ne ovat aina harmahtavia tai siniharmaita. Saman värisiä kuin marraskuinen taivas – tai meren rantaan kasautunut jää, jonka sisään on jäänyt pieniä ilmakuplia. Kuvat ovat epätarkkoja ja usvan peitossa. Välillä ne nousevat esiin ja välillä taas uppoavat pimeyteen. On vaikea nähdä, mistä ne alkavat ja mihin ne loppuvat. Kuvien reunoilla hohkaa vaimeasti keltaista, punaista ja vihreää kajoa. Se tuo mieleeni värit, joita näen, kun katson varovasti kirkkaaseen aurinkoon ja suljen silmäni.

valokuva muistin jatkeena

Punainen nojatuoli

Muistan vanhan peltisen teerasian. Sen pinnassa oli tummalle pohjalle painettuja punertavia itämaisia kuvioita ja kimonoihin pukeutuneita aasialaisia naisia. Purkin sisällä oli viiden tyynyn Jenkki-purukumipaketteja. Ne olivat niitä vanhoja paperisia, joiden valkoisessa kääreessä oli vihreä tai sininen raita. Muistan toivoneeni, että saisin paketin, jossa oli vihreä raita. Pidin niistä enemmän. Muistan, kuinka purkin avaamiseen liittyi vatsanpohjassa asti tuntuvaa jännitystä, innostusta ja malttamatonta odotusta. En muista kuka purkin avasi tai kuka purukumin minulle ojensi. Muistan vain isoja epämääräisiä hahmoja. Muistan jättimäiset simpukat ison huoneen lattialla, nuo valkoista ja vaaleanpunaista kimaltelevat taianomaiset ihmetykset. Jos asetti varovasti korvansa niitä vasten, saattoi niiden sisältä kuulla valtamerien pauhua. Muistan itämaisen maton. Muistan puheensorinaa. Muistan tumman ja ison hahmon valtavassa viininpunaisessa nojatuolissa. Muistan, kuinka kaikki kuuntelivat tarkasti tätä hahmoa. Muistan istuneeni tuon hahmon sylissä, tuon valtavan nojatuolin käsinojalla. Muistan tunteneeni pelkoa.

Tuo tumma hahmo oli isoukkini ja kaikki mitä hänestä muistan. Isäni ukki, isoukkini Henrik Artturi Hakri (1891–1977) oli maailman valtameriä seilannut merikapteeni. Merimiesuransa hän oli aloittanut jo 13-vuotiaana toimimalla laivakokkina Raumalta merille lähtevillä laivoilla. Vuosien kuluessa ja meriä paljon seilailtuaan oli hän lopulta noussut valtamerilaivan kapteeniksi. Näiltä matkoiltaan hän oli tuonut kotiinsa nuo jättimäiset simpukat.

Lapsuudenkotini seinällä riippui iso taulu, jossa isoukki poseerasi merikapteenin univormussa tuima ilme kasvoillaan. Samalla seinällä taulun alapuolella oli toinen samaan tyyliin maalattu muotokuva, jossa poseerasi isomummuni. Omat muistikuvani isoukistani ovat kuin kokoelma utuisia unia, jotka olen punonut yhteen sukulaisteni ja isäni kertomista tarinoista, löytämistäni lehtileikkeistä ja tuosta pelottavasta taulusta lapsuudenkotini seinällä. Isomummustani minulla ei ole muistoja. Isoukkini siirtyi seilamaan taivaallisia meriä vuonna 1977. Olin hänen kuollessaan vasta kaksivuotias. Onko siis mahdollista, että minä todella muistan hänen sylinsä ja muut aiemmin kuvailemani asiat?

Päätin selvittää asiaa vanhemmiltani. Heiltä kuulin, että olimme usein vierailleet isoisovanhempien luona kylässä ja että vanhassa perhealbumissamme oli vanhoja valokuvia näistä vierailuista. Pitkän etsinnän jälkeen löysin perheemme valokuva-albumista kaksi valokuvaa. Toisessa valokuvassa poseeraamme siskojeni ja isoukkini kanssa; tässä kuvassa olen todennäköisesti reilun vuoden ikäinen. Toisessa kuvassa poseeraan noin viisivuotiaana isomummuni kanssa kaksistaan. Tuossa kuvassa istun isomummuni vieressä – viininpunaisen nojatuolin käsinojalla.

Kuva 1. ja 2. - *Perhealbumi (1976 & 1981)*

Kuvia katsoessani tunsin oloni epätodelliseksi. Kuvat paljastivat minulle jotakin, mitä en voinut uskoa todeksi. Olen kaikki nämä vuosikymmenet luullut muistavani isoukkini ja sen, kuinka istuin tuossa viininpunaisessa nojatuolissa hänen vierellään. Todellisuudessa olenkin muistanut nämä valokuvat, jotka nekin olen mielessäni yhdistänyt yhdeksi ja samaksi muistoksi. Muistoni ovatkin vain kokoelma yhteen punottuja tarinoita ja valokuvia. Voinko enää luottaa omaan muistiini? Miten voin erottaa todelliset kokemukseni valokuvien kautta syntyneistä mielikuvista? Mikä on todellista ja mikä mielikuvitukseni punomaa harhaa?

Nuo valokuvat näyttäytyvät minulle ylivertaisina repaleisen ja puutteellisen muistini edessä. Niiden sisältämä tarkka ja yksityiskohtainen informaatio ylittää aivojeni kapasiteetin. Niiden merkitys totena pitämieni kokemuksien luojana hätkähdyttää minua. Kuvat ovat toimineet vuosikymmeniä muistini välikappaleena paikaten niitä aukkoja, joita todellisten kokemusten puuttuvat palaset ovat mielikuviini jättäneet. Yhdessä mielikuvitukseni kanssa ne ovat luoneet minulle uuden muiston ja uuden palan todellisuutta. Mielessäni rakentuneesta valemuistosta on tullut minulle yhtä totta kuin mistä tahansa oikeasta muistosta.

Valemuistoihin keskittyneiden tutkimusten mukaan ihmiset eivät erota valheellisia muistoja todellisista (Bernstein DM et. al. 2009). Valheelliset muistot tuntuvat ja näyttäytyvät meille aivan yhtä rikkaina ja todellisina kuin todelliset muistot jostakin asiasta (Shaw 2020, 5). Amerikkalaisen sosiologi Jeffrey K. Olickin mukaan muistia ei myöskään tulisi ajatella muuttumattomaksi alukseksi, jonka kyydissä menneisyyden muistot siirtyvät nykypäivään. Hänen mielestään muistia tulisi pikemminkin ajatella luonnostaan dynaamiseksi prosessiksi, joka käyttäytyy eri tavalla eri aikoina (Olick and Robbins 1998, 122). Jos muistimme on jatkuvasti muuttuva prosessi, voimmeko luottaa siihen? Se mitä tänään muistamme, näyttäytyy meille toisena hetkenä toisella tavalla. Ehkä juuri tämä muistiin liittyvä epämääräisyys saa valokuvan pysyvyyden näyttämään ylivertaiselta. Valokuvat pystyvät esittämään meille nuo pysäytetyt hetket juuri sellaisina kuin ne ovat joskus tapahtuneet. Mutta onko tällä mitään tekemistä totuuden kanssa? Valokuvat saavat meidät uskomaan, että nuo pysäytetyt hetket on esitetty niissä juuri sellaisina, kuin ne joskus tapahtuivat.

Myrsky pullossa – muistin periytyvyydestä

Istun vanhassa nojatuolissa olohuoneemme nurkassa. Olen nostanut jalat nojatuolin edessä olevalle puiselle tuolille ja katselen kaukaisuuteen. Mieli leijailee nykyhetken yläpuolella lipuen hiljalleen kohti muistin kumpuilevaa tiheikköä. Huoneen toisella laidalla on avonainen ikkuna, josta kantautuu kaupungin ääniä. Kuulen tasaista liikenteen huminaa, ohi ajavien linja-autojen mylvimistä ja satunnaisia huutoja viereiseltä nurmikentältä. Suljen silmäni ja sukellan muistoihini. Yritän palauttaa mieleeni paikkoja, kaupunkeja ja ihmisiä. Palautan mieleeni koettuja kokemuksia, tuoksuja, makuja, ääniä ja tunteita. Silmäluomieni taakse piirtyy välähdyksiä menneestä. Kuvat ovat kuin epäselviä ja välkkyviä kaitafilmejä, joihin on piirtynyt suttuisia vesivärihahmoja. Tuntuu aivan kuin katsoisin piirrettyä lastenohjelmaa höyrystyneen lasin takaa. Olen kuulevinani kakofonista puheensorinaa, vaimeata muminaa ja iloisia kiljahduksia. Luulen maistavani häilyviä makuja. Olen tuntevinani muistojen mukana tanssahtelevaa surun ja ilon vaimeaa aaltoilua.

Päällimmäiseksi nousee muisto lapsuudestani: vesivärillä siniseksi värjätty vesi, joka kaadettiin tyhjään lasipulloon. Sekaan kaadettiin loraus ruokaöljyä, ja korkki kierrettiin tiukasti kiinni. Kun pulloa ravisti, hajosivat vesi ja öljy pieniksi pyörteiksi pullon sisällä. Jos katsoi pulloa oikein läheltä, saattoi kuvitella katsovansa myrskyävää merta. Kun pullon lopulta malttoi laskea pöydälle ja odottaa hetken, palasi kaikki vähitellen ennalleen. Vesi liittyi veteen ja öljy valui öljyn luokse. Muutaman päivän päästä oli myrsky jo laantunut ja taika kadonnut. Öljy oli tarttunut lasipullon pintaan ja sekoittunut veteen. Vesi ja öljy olivat unohtaneet olemuksensa ja yhtyneet sinivihreäksi limaksi.

Mikroskooppitasolla tarkasteltuna näkisimme mikroskoopista saman taianomaisen myrskyn, mutta ainoastaan pienemmässä koossa ja lukemattomina uusina versioina. Molekyylitasolle sukellettaessa erottaisimme vesi- ja öljymolekyylien muodostelmat, jotka ulottuisivat meidän tiedostetuista ulottuvuuksistamme aina maailmaankaikkeuden pienimpään loppuun asti. Jossain siellä syvällä myrsky olisi edelleen elossa. Joku meille tuntematon voima pitäisi myrskyä edelleen hengissä. Vaikka pullossa esiintyvä myrsky olikin katoavainen ilmiö ja

toteutukseltaan varsin epätodenmukainen, muistan tarkastelleeni sitä haltioituneena useiden päivien ajan. Jostain syystä pullo ja sen sisällä myrskyävä vesi veti minua puoleensa. Tästä hyvin pienestä tapahtumasta on jäänyt vahva muistijälki. Niin vahva, että se palasi mieleeni lähes neljänkymmenen vuoden jälkeen. Mikä sai minut lumoutumaan tuosta pullossa vellovasta minimyrskystä ja miksi juuri tuo muisto on jäänyt mieleeni niin vahvana? Onko kyse vain sattumasta, vai ohjasiko joku ajatuksiani ja tunteitani?

Muistoja menneisyydestä?

Ihmisen perimää tutkivissa perinnöllisyystieteissä puhutaan geneettisestä muistista ja sukupolvien välisestä epigeneettisestä periytyvyydestä. Sillä tarkoitetaan solujen kykyä siirtää ihmisen ominaisuuksia perimän mukana seuraaville sukupolville (Suomalainen 2013). Epigenetiikka haastaa perinteiset darwinismin mukaiset evoluutio-opit ja palauttaa ranskalaisen pioneeriluonnontieteilijä Jean-Baptiste Lamarckin (1744–1829) parin sadan vuoden takaiset hypoteesit uudelleen henkiin. Lamarckin teoria evoluutiosta perustui olettamukseen, että eliöt keräävät elämänsä aikana tietoa ympäristöstään ja siirtävät tämän tiedon geeniensä mukana jälkeläisilleen. Lamarcin teoriaa ja siitä johdettua käsitettä *lamarckismi* on viime vuosiin asti pidetty modernin genetiikan ja darwinistisen evoluutioteorian vastaisena ja jopa täysin huuhaana. Viimeaikaiset löydökset epigenetiikasta kuitenkin osoittavat, että hän on ollut ainakin jossakin määrin oikeassa (O'Leary 2015; Häkkinen et al. 2015).

Mielenkiintoa herättävä on myös koe, jossa hiiret opetettiin pelkäämään kirsikankukan tuoksua muistuttavaa hajua. Tutkimuksessa fobia siirtyi hiirten perimän mukana myös seuraaville sukupolville: ”Sekä hiirten jälkeläiset että näiden jälkeläiset olivat tutkimuksen mukaan äärimmäisen herkkiä kirsikankukalle ja välttelivät hajua, vaikka ne eivät olleet koskaan elämänsä aikana haistaneet sitä oikeasti.” (HS, Tiede 2.12.2013; Geddes 2013). Nämä jopa sukupolvien yli välittyvät perimän ”muistijäljet” eivät kuitenkaan sisällä muistoja siinä merkityksessä kuin me ihmiset ne ymmärrämme. Edellä mainittu hiirikoe osoittaa, että ne ovat pikemminkin signaaleja jostain ympäristön aiheuttamasta kokemuksesta ja sen jättämästä traumasta. Ne ovat geneettisiä viestejä, joilla pyritään ohjaamaan jälkipolvien kehitystä ja varoittamaan heitä mahdollisesta vaarasta.

Tutkimuksissa on löydetty viitteitä siitä, että vanhempiemme kokemuksilla voi olla yhteys lapsen psyykkiseen kehitykseen ja lapselle myöhemmällä iällä puhkeaviin mielenterveysongelmiin (Peltoniemi 2019; Paul R 2010). Jos emotionaaliset traumat ja negatiiviset kokemukset todistetusti välittyvät epigeneettisen teorian mukaisesti sukupolvilta toiselle, niin päteekö sama positiivisten kokemusten ja mielihyvää tuottavien tunnetilojen kohdalla? Voimmeko tuntea vetoa johonkin tiettyyn asiaan sen takia, että isovanhempamme ovat tunteneet samoin? Voiko vahva tunnesidos esimerkiksi mereen välittyä sukupolvelta toiselle?

Ajatus siitä, että kannamme soluissamme muistoja esi-isiemme kokemuksista ja tunteista tuntuu kiehtovalta. Se resonoi niiden tunteiden kanssa, jotka syntyvät, kun kuulemme kertomuksia isovanhempiemme elämästä tai katselemme heidän elämäänsä vanhojen valokuvien kautta. Ehkä mielemme taustalla on jotakin, jota tiede ei vielä pysty meille todistamaan. Kuka tietää, ehkä kaikki muistot eivät olekaan omia muistojamme?

valokuvauksesta ja metsästyksestä

Teos: *Grünfläche 36* (2014)

Grünfläche 36 (viheralue 36) on valokuvasarja ja tutkielma, jossa tarkkailen Berliinissä sijaitsevaa puistoa, Görlitzer Parkia. Se on yksi kolmesta teoskokonaisuudesta sarjassa *die Parkstudien*[1] (puistotutkimukset), jonka kuvasin vuosina 2014–2016. Sarjan muissa osissa tarkastelin puistosta löytyneitä esineitä (*die Artefakte* 2016) sekä puiston aktiivisia käyttäjiä, Afrikasta Saksaan muuttaneita maahanmuuttajia, jotka olivat syystä tai toisesta päätyneet puistoon kaupittelemaan kiellettyjä aineita (*Nulltoleranz* 2015).

Tuohon aikaan olin kiinnostunut erityisesti valokuvaaja John Gossagen (1946–) töistä. Gossage on yhdysvaltalainen valokuvaaja, joka tutkii urbaaneja ympäristöjä valokuvan keinoin. Paljon huomiota saaneissa valokuvakirjoissaan hän keskittyy erityisesti hylättyihin rautateihin, raunioihin, roskakasoihin ja graffiteihin. Hän on käsitellyt teoksissaan myös teemoja, jotka tutkivat muistia, ihmisten valvontaa sekä arkkitehtuurin ja vallan välisiä suhteita (Stephen Daiten Gallery 2021).

Kuva 3. - *Untitled - Grünfläche 36* (2014)

Minuun on tehnyt vaikutuksen etenkin Gossagen valokuvateos *The Pond* (1986), ja siitä *Grünfläche 36* sai inspiraationsa. *The Pond* on valokuvakirja, johon Gossage on kuvannut jättömaalla sijaitsevaa hylättyä lampea kaupungin laidalla. Se on kuvaus ihmisen ja luonnon kohtaamisesta. Valokuvat eivät tavoittele kauneutta modernistisen maisemavalokuvauksen perinteen mukaisesti, vaan ne esittävät hienovaraisen näkemyksen todellisuudesta ihmiskunnan ja luonnon rajalta. Valokuvaaja Robert Adamsin mukaan Gossagen teos on uskottava, koska se sisältää todisteita ihmiskunnan henkisestä synkkyydestä. Se on mieleenpainuva, koska Gossage osoittaa kuvillaan vahvan kiintymyksensä luonnollisen maailman jäännöksiin (Adams 2013). Muistan, että juuri teoksen kuvista huokuva synkkyys ja kuvien kaunistelemattomuus koskettivat minua. Kuvat tarjosivat minulle jotakin

[1] Valokuvasarja *die Parkstudien* (2015-2016): https://santtulaine.com/null-toleranz

puhdasta ja todellista. Gossagen kuvien kautta minulle avautui uudenlainen näkökulma ihmisen ja luonnon kohtaamiseen, rujoon ja kaunistelemattomaan todellisuuteen.

Grünfläche 36:n taustalla oli pohdinta puistosta käsitteellisenä yksikkönä ja sen roolista kaupungissa asuvien ihmisten elämässä. Tutkimuksen kohteena olevan puiston, Görlitzer Parkin, teki mielenkiintoiseksi sen historia. Puisto on perustettu vanhalle jättömaalle, paikalle, jossa ennen toista maailmansotaa sijaitsi yksi Berliinin vilkkaimmista juna-asemista. Halusin teoksessani tutkia puistoa sellaisena kuin se näyttäytyi kaikessa rujoudessaan ja yksinäisyydessään, ilman ihmistä. Halusin tutkia sen staattisuutta, liikettä ja olemassaoloa.

Muistan, että kun aloitin kuvaukset, puisto vaati minua hidastamaan vauhtia. Se vaati minua hiljentymään, jotta näkisin sen ja pääsisin sisälle sen olemukseen. Digitaalikamera oli poissuljettu vaihtoehto. Tarvitsen kameran, jonka avulla olisi mahdollista pysähtyä ja keskittyä. Kameran, joka hengittäisi puiston tahdissa. Muistan ajatelleeni: ”Minun pitää pysähtyä kuuntelemaan puistoa”. Pystyisinkö havaitsemaan puiston paremmin, jos valokuvaisin sitä mustavalkoisena? Entä miten oma suhteeni puistoon muuttuisi, jos käyttäisin mustavalkoisen filmin sijasta värifilmiä? Vaikuttavatko värilliset valokuvat kokemukseen, muuttavatko värit suhtautumista, estävätkö värit minua näkemästä?

Kuva 4. - *Untitled - Grünfläche 36* (2014)

Istuin tuntikausia puiston penkillä. Odotin tapahtuvaksi jotain, mistä näkisin puiston liikkuvan ja elävän. Odotin eläimiä, sadetta, tuulenvirettä, jotakin. Kuvasin puistoa aikaisin aamulla. Päivällä juuri lumisateen jälkeen. Sateella ja auringonpaisteessa. Iltamyöhällä auringon laskiessa. Muistan yhden kuvauskerran, jona seisoin ison pensaan edessä jalustalle asennetun ison kamerani kanssa. Rinnakkain, minä ja kamerani, molemmat tuijottaen pensasta ja pensas meitä. Ilma oli harmaa ja vesipisaroita putoili olkapäilleni. Tuijotin pensasta minuutin. Viisi minuuttia. Kymmenen minuuttia. Parinkymmenen minuutin seisoskelun jälkeen ryhmä japanilaisia turisteja tuli luokseni ja pysähtyi katsomaan pensasta. Ryhmän kärjessä kulkenut nuori mies kääntyi puoleeni ja kysyi minulta: ”what are you waiting there?” Mietin hetken ja vastasin miehelle: ”I´m waiting for a wind.” Muistan vieläkin hämmästyneen

ilmeen tuon nuoren miehen kasvoilla. Ehkä noihin aikoihin aloin ensimmäistä kertaa ajatella, että mitä vanhemmaksi tulen, sitä vähemmän pidän auringonpaisteesta. Varjoissa on enemmän värejä.

Kuva 5. - *Untitled - Grünfläche 36* (2014)

Teoskokonaisuus koostuu yksittäisistä valokuvista sekä erillisistä useamman kuvan kuvasarjoista. Kuvaparien avulla pyrin vangitsemaan puiston liikettä. Halusin myös vertailla kuvia keskenään, tavoitteenani löytää elonmerkkejä tuosta elävästä organismista, puistosta. Editointivaiheessa, käydessäni kuvia läpi, aloin pohtia mitä itseasiassa olin yrittänyt kuvillani tallentaa. Minut valtasi tunne, etten ollut onnistunut siinä mihin olin pyrkinyt. Tunsin, etten ollut kuvillani onnistunut vangitsemaan sitä kaikkein tärkeintä, puiston henkeä ja olemusta. Kuvien pysähtyneisyys ja kaksiulotteisen pinnan rajallisuus ahdisti minua. Tunsin epäonnistuneeni.

Kuva 6. - *Untitled - Grünfläche 36* (2014)

Ahdistuneisuuden tunne liittyi valokuvan staattisuuteen ja elottomuuteen. Koin, että staattinen valokuva ei ollut riittävä keino puiston olemuksen vangitsemiseen ja esittämiseen. Valokuvan heijastama kuva ei vastannut sitä tuntemusta, jonka puistosta halusin välittää. Vedostettuja pigmenttiläiskiä ohuella paperilla, hengettömiä ja kuolleita, muistan ajatelleeni. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun koin valokuvan minulle riittämättömäksi. Olinko jo liian kauan raahannut kameraani ympäri maailmaa ja tuijottanut loputtomia kasoja merkityksettömiä valokuvia? Olinko saavuttanut valokuvan rajat ja kompastunut sen elottomuuteen?

Tuo tuntemus valokuvan rajallisuudesta sai minut etsimään ulospääsyä liikkuvan kuvan avulla. Kuvasarjojen pohjalta syntyi videoteos *1/60s* (2015). Videoteoksen materiaalina käytin yksittäisiä stillkuvia, jotka olin kuvannut Görlitzerissä. Asettamalla kuvia peräkkäin sain aikaan jotakin, johon valokuva ei yksistään kyennyt. Liikkuva kuva tarjosi minulle mahdollisuuden tarkastella puistoa uudella tavalla. Sain herätettyä puiston henkiin ja luotua jotakin, joka toi hetkellistä helpotusta ahdistukseeni.

Videon äänimaailmaksi halusin jotakin, joka kuvastaisi puiston olemusta. Halusin rakentaa äänimaailman, joka kuvastaa tuon vanhalle jättömaalle rakennetun puiston äännähtelyä ja vaikerrusta. Ääniä ja kieltä, joita me ihmiset emme kuule tai ymmärrä. Menneisyyden ääniä.

Videolinkki: *1/60s* (2015): *https://vimeo.com/154750505*

Kuva 7. - Videoteos: *1/60s* (2015) – (5min 35min). Video ja editointi: Santtu Laine, äänet ja äänisuunnittelu: Sarah Kivijärvi.

Metsästäjä-keräilijä

Helsingin Sanomien Kuukausiliitteessä oli taannoin pitkä kirjoitus *trophy huntingista* eli trofeemetsästyksestä (HS Kuukausiliite nro. 576. 2020). Kyse on paljon kritiikkiä herättäneestä metsästyksen lajista, jossa metsästäjät matkustavat Afrikkaan metsästämään ja tappamaan uhanalaisia eläimiä. Eläimien tappamisesta ollaan valmiita maksamaan tuhansia euroja, joidenkin eläimien kohdalla jopa satoja tuhansia euroja. Hinnoittelu perustuu saaliseläimen uhanalaisuuteen. Mitä harvinaisempi ja uhanalaisempi eläin, sitä enemmän sen kaatamisesta joudutaan ja ollaan valmiita maksamaan. Jutun pääkuvana oli valokuva eläkeiän kynnyksellä olevasta suomalaisesta metsästäjästä, Ossista, joka istuu kotonaan olohuoneen sohvalla kuolleiden ja täytettyjen trofee-eläinten ympäröimänä. Sohva on päällystetty elefantin nahalla, jonka Ossi on kertomansa mukaan kaatanut yhdellä monista metsästysmatkoistaan. Mies on pukeutunut vihreisiin maastohousuihin ja metsästyspaitaan. Toinen jalka on nostettu rennosti sohvalle, ja toinen käsi lepää sohvan selkämyksellä. Miehen pää on ajeltu paljaaksi, ja ranteessa komeilee sporttinen urheilukello. Miehen kasvoilta paistaa tyytyväisyys ja jäykkä itsevarmuus. Olohuoneen lattialla makaa täytetty krokotiili ja sen vieressä kokonainen karhuntalja. Huoneen nurkasta televisiotason takaa tuijottaa täytetty leijona. Olohuoneen takaseinä on täynnä vieri viereen ripustettujen päitä: peura, gaselli, keihäsantilooppi, sapeliantilooppi, kudu, njala, gnuu. Katson kuvaa ja jään pohtimaan kuvassa esiintyvän miehen arvo- ja ajatusmaailmaa.

Katson kuvaa uudelleen ja pohdin, mitä se minulle kertoo. Pohdin, mikä sohvalla istuvassa miehessä saa minut tuntemaan inhoa. Minulle kuvasta välittyy sukupolvien ja kulttuurien välinen arvokuilu. Kolonialismi, siirtomaa-ajalta periytyvä valkoista ylivaltaa korostava konservatismi. Apartheidin ideologia, machokulttuuri, eriarvoisuus ja rasismi. Ginilasia savannilla kilistelevät valkoiset miehet, joiden metsästysjuomia afrikkalaiset orjamiehet pyrkivät henkensä uhalla pitämään kylminä savannin polttavassa helteessä. Kuningas Leopold II:n kumipuuviljelmät ja orjien irti silvotut kädet. Tieteen ja ystävällisyyden yhdistys ja sen nimissä Kongon vapaavaltiossa suoritettu ”humanitäärinen” operaatio, 10 miljoonan kongolaisen kansanmurha.

Entä jos sivuutan kaikki nämä ajatukset ja tarkastelen kuvaa ilman kuolleita eläimiä ja metsästyssaaliita, mitä silloin näen? Kiinnitän huomion olohuoneen katosta riippuvaan olkihimmeliin, huoneen nurkassa näkyviin ruskeilla kuvioilla koristeltuihin verhoihin, ikkunalasien välissä laskeutuviin valkoisiin sälekaihtimiin. Huoneen takaseinän edessä olevalla puisella tv-tasolla on rivi keramiikkamaljakoita ja SYP-pankin vanha, maapallon muotoinen säästölipas. Sen vieressä on kehystetty valokuva juhlavaatteisiin pukeutuneesta pariskunnasta. Tv-tason vasemmassa laidassa seisoo pieni LCD-televisio. Sen etupaneelin oikeaan reunaan on jätetty suorakaiteen muotoinen, pieniä värikkäitä ikoneita sisältävä mainostarra, jossa on listattuna television teknisiä ominaisuuksia. Tarra, joka on tarkoitus poistaa ennen tuotteen käyttöönottoa.

Minkälainen ihminen jättää mainostarrat television etupaneeliin? Omat vanhempani kuuluvat tähän ihmisryhmään. Vanhemman sukupolven ihmiset. He ovat niitä, joiden katoissa roikkuu olkisia himmeleitä ja joiden seiniä koristavat kuolleet eläimet. Kertooko tuo tarra sukupolvien välisestä railosta? Ihmisten luontaisesta tarpeesta sosiaaliseen viestimiseen ja hyväksynnän hakemiseen ryhmältä? Siitä, kuinka ihmiset ovat sosiaalisia eläimiä, jotka yrittävät etsiä paikkaansa laumassa? Vihaan näitä tarroja.

Kaikki tämä on luettavissa tuosta yhdestä kuvasta. Tuosta kuvasta, jossa istuu Ossi, suomalainen mies pienessä mökissä Muoniossa. Olenko kuvaa lukiessani huomaamattani törmännyt valokuvan *studiumiin* ja *punctumiin*, joista Roland Barthes kirjoittaa kirjassaan *Valoisa huone* (1981)? Barthesille *studium* ilmaisee valokuvan historiallisia, sosiaalisia tai kulttuurillisia merkityksiä, joita voidaan purkaa kuvasta semioottisen analyysin avulla (Barthes 1981, 27–28). Esimerkiksi tämä Helsingin Sanomissa ollut kuva sohvalla istuvasta metsästäjämiehestä voitaisiin tulkita siten, että se kuvastaa ihmisen ja eläinkunnan välistä suhdetta ja ihmisen tarvetta korostaa ylivaltaisuuttaan. *Punctum* tarkoittaa Barthesille valokuvan niitä piirteitä, jotka näyttävät tuottavan tai välittävän merkityksen käyttämättä mitään tunnistettavaa symbolista järjestelmää. Punctumin merkitys on kaikille katsojille erilainen ja perustuu katsojan omaan henkilökohtaiseen tulkintaan (Barthes 1981, 42–43). Barthesin mukaan punctum ilmentyy aina myös valokuvan aikaa vangitsevana ominaisuutena, valokuvan *noemana*, jonain-joka-on-ollut. (Barthes 1981, 96).

Kuva 8. - Kaisa Rautaheimo: *Metsästäjä*. Ossi Hyvösen sohvan istuinosa on päällystetty itse ammutun norsun nahalla (HS, Kuukausiliite nro.576. 7.3.2020)

Kuvan studiumin kautta minulle avautui belgialaisen hirmuvaltiaan Kongossa toimeenpanema kansanmurha, vaikka sitä ei suoraan tuosta kuvasta ollut luettavissa. Televisioon kiinni jätetty värikäs mainostarra toimi minulle kuvan punctumina. Sen myötä tunsin sisältä kumpuavaa käsittämätöntä inhoa ja aloin kategorisoida ihmisiä. Tarra toimi minulle kuvan särönä, joka käynnisti ajatukset omista vanhemmistani ja ihmisten tarpeesta sosiaaliseen hyväksyntään.

Vasta viime aikoina olen alkanut ymmärtää ajatuksiani ja toimintaani valokuvaajana. Sitä, miksi vaanin kohteita metsästäjän lailla ja miksi värit saavat minut pohtimaan sokaistumista. Tšekkiläinen mediafilosofi ja kirjailija Vilém Flusser (1920–1991) vertaa osuvasti valokuvaajia paleoliittisen aikakauden metsästäjiin, jotka vaanivat saalistaan tundralla. Keihäiden tilalla valokuvaajilla on kädessään kamera, ja saaliseläinten sijasta he vaanivat ja metsästävät täydellistä saalista kulttuuristen kohteiden viidakossa (Flusser 1983, 33). Flusserin vertaus tuntuu kovin tutulta. Juuri näinhän olen toiminut kuvatessani Berliinin Görlitzer -puistossa, Istanbulin varjoisilla kaduilla ja lukemattomissa muissa paikoissa. Olen metsästänyt kamerallani saalista, vaaninut jotakin, jonka voisin kamerani avulla pyydystää ja vangita.

Valokuvaajia on rinnastanut metsästäjiin myös amerikkalainen valokuvaaja Jeff Wall. Hän on puhunut metsästäjistä jaotellessaan valokuvaajia heidän kuvaustapansa mukaan. Wall jakaa valokuvaajat kahteen ryhmään, *metsästäjiin* ja *viljelijöihin* (*Hunters and Farmers*). Metsästäjäkuvaajille on hänen mukaansa tyypillistä kuvattavien tilanteiden jahtaaminen ja kuvien saalistaminen kameralla. Viljelijäkuvaajat taasen kultivoivat ja rakentavat kuvansa pitkän ajan kuluessa (Cotton 2004, 49). Itse olen ryhmitellyt valokuvaajia pikemminkin teknisyyden ja poeettisuuden kautta, ajattelemalla kuvaajat insinööreiksi tai runoilijoiksi. Oman näkemykseni mukaan insinöörikuvaajat ovat pääosin kiinnostuneita kameran ja valokuvauksen tekniikasta ja teknisesti täydellisen valokuvan pyydystämisestä. Heille markkinoiden uusimmalla järjestelmäkameralla taltioitu luonnottoman tarkka ja sieluton HDR-kuva edustaa täydellistä kliimaksia. Runoilijakuvaajat taas keskittyvät valokuvan syvällisempiin ominaisuuksiin kuvan laadusta ja tekniikasta välittämättä. Valokuvien avulla he tutkivat ilmiöitä, hakevat vastauksia heitä askarruttaviin kysymyksiin ja yrittävät paremmin ymmärtää valokuvien heijastamaa maailmaa.

Sekä oma jaotteluni että Wallin esittämä kategorisointi, joissa molemmissa valokuvaajat ryhmitellään kahteen erilliseen leiriin, on monella tapaa ongelmallinen. Todennäköisesti kaikki valokuvaajat tunnistavat omasta työskentelystään piirteitä molemmista ryhmistä. Myös kategorioita, kuvaustyylejä ja valokuvauksen tarkoitusperiä on luultavasi yhtä monta kuin on niitä määritteleviä henkilöitä. Nykypäivänä valokuvan totuusarvoon liittyvät moninaiset piirteet ovat myös tehneet valokuvasta jotakin, joka on irrottanut valokuvan sen alkuperäisestä merkityksestä ja ideasta, eli *noemasta* (Barthes 1981, 76–77). Kun valokuva aiemmin viittaisi johonkin, joka *todistettavasti oli joskus tapahtunut*, viittaa se nykyisessä medioituneessa kommunikaatiossa pikemminkin johonkin, *joka on (ehkä) tapahtumassa tällä hetkellä*.

Kameran ja valokuvaksen saalistava piirre näkyy myös joissakin vanhoissa uskomuksissa. Yleinen uskomus kameran kyvystä vangita kohteensa sielu on saanut alkunsa vanhasta tarinasta, joka liittyy Pohjois-Amerikan alkuperäiskansojen kuuluisaan intiaanipäällikköön, Lakota -heimon johtajaan Crazy Horseen (Lakota: Thašúŋke Witkó, 1840–1877; Crazy Horse Memorial 2021). Vaikka Crazy Horse on yksi kaikkien aikojen tunnetuimmista intiaanipäälliköistä, hänestä ei ole yhtään valokuvaa. Tarinan mukaan hän oli kieltäytynyt esiintymästä valokuvissa, koska uskoi kameran varastavan palan hänen sielustaan ja tällä tavoin lyhentävän hänen elämäänsä. Samanlaisia epäluuloja kameraa kohtaan on ollut myös ranskalaisella kirjailijalla Honoré de Balzacilla (1799–1850). Balzac perusti pelkonsa käsitykseensä, että "jokainen ihminen koostuu läpikuultavista ja aavemaisista kuvista; äärettömästä määrästä ohuita nahkoja, jotka on kerrostettu päällekkäin" (Nadar 1978, 9) [2]. Baltzac uskoi, että jokainen ihmisestä otettu daguerrotypia irrottaa ja kuluttaa yhden näistä kerroksista lyhentäen näin ihmisen elämää (Nadar 1978, 9).

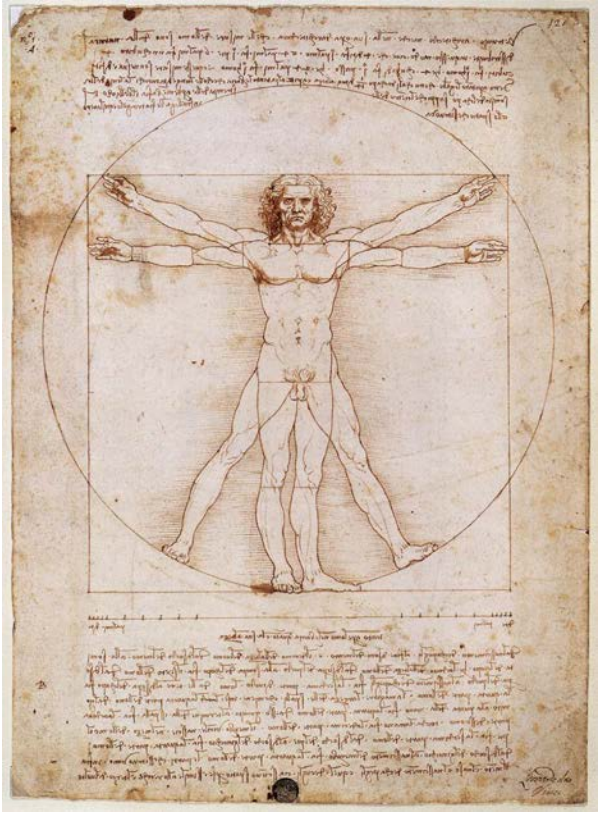
Ehkä minäkin asetun metsästäjän rooliin nostaessani kamerani esiin ja suunnatessani sen etsimen kohti "saalista". Aivan kuten Ossi, olen kerännyt metsästysretkiltäni muistoja ja koristellut seinät pyydystämilläni nahoilla ja päillä. Ehkä kamera herättää minussa primitiivisen metsästäjä-keräilijä vietin, joka on koodattu syvälle soluihini. Toisaalta kuvien ottaminen tyydyttää tarvettani metsästykseen, ja toisaalta kyse on kuvien ja hetkien keräilystä pahan päivän varalle.

[2] Suomennos: Santtu Laine

valokuvan rajat

Vitruviuksen mies

Kokeellinen teos *12 perspectives of a human* (2015) on valokuvasarja, jonka avulla tutkin havaintoihini perustuvaa muistikuvaa ihmisestä. Alkuperäinen idea työhön syntyi Leonardo Da Vincin (1452–1519) piirroksesta; *Vitruviuksen mies* (*Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio, The Vitruvian Man*, 1490). Tässä kuuluisassa piirroksessa on kuvattu mittasuhteiltaan ihanteellinen ihminen, alaston mies, ympyrän ja neliön sisällä. Piirrosta katsoessani aloin pohtia, miten se suhteutuu valokuvaan ja siihen kokemukseen, jonka perinteinen valokuva katsojalleen tuottaa. Piirroksessa mies on kuvattu yhtä aikaa kahdessa eri asennossa: perusasennossa kädet suoraan sivuille levitettyinä sekä haara-asennossa kädet yläviistossa. Ensisilmäyksellä piirroksesta on havaittavissa ainoastaan nämä kaksi hahmoa. Lähemmässä tarkastelussa kuitenkin selviää, että yhdistelemällä piirroksessa kuvatun miehen käsien ja jalkojen eri asentoja ja niiden yhdistelmiä on piirroksesta löydettävissä kuusitoista eri asennoissa poseeraavaa ihmistä. Piirros luo illuusion liikkeestä sekä kahtena (tai kuutenatoista) eri ajankohtana kuvatusta ihmishahmosta.



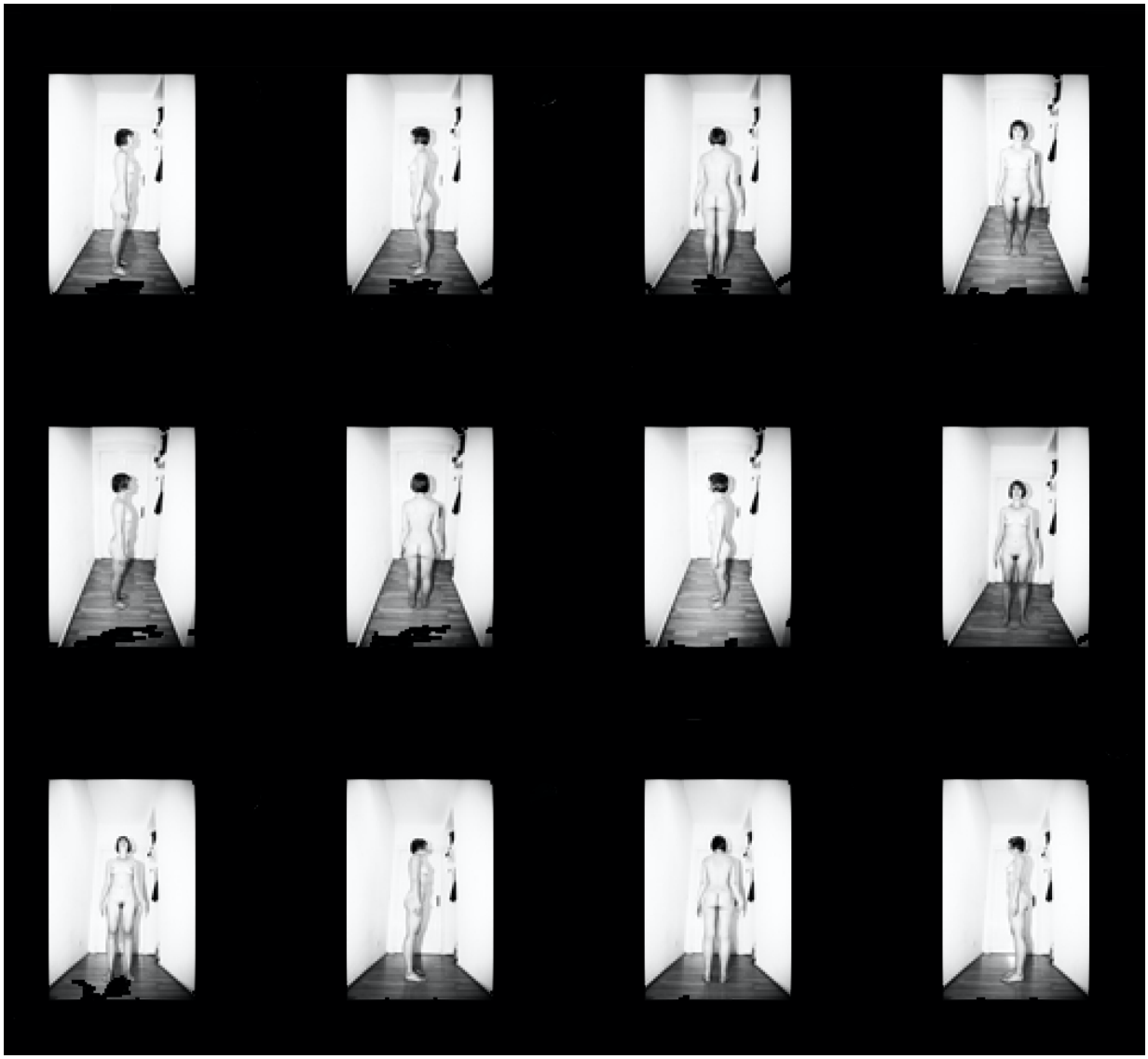
Kuva 9. - *Leonardo Da Vinci, The Vitruvian Man,* 1490

Koska kuva on piirros, sillä ei ole valokuvan *noemaa* eli tunnetta siitä, että *jotain on todistetusti joskus tapahtunut (*Barthes 1981, 77). Piirros ei oletusarvoisesti pidä sisällään valokuvan todistavaa ominaisuutta. Piirros on aina altis piirtäjän tulkinnalle ja mielikuvitukselle. Piirros ei näin ollen voi *todistetusti* kertoa, että *jotain on joskus tapahtunut*. Tulkinnan vapaus ja mielikuvitus toisaalta mahdollistavat sen, että piirroksessa voidaan esittää päällekkäin useita todellisuudesta irrallisia tapahtumia ja ajallisesti erillisiä hetkiä. Perinteinen valokuva taasen pystyy esittämään vain yhden valitun tapahtuman ja hetken, juuri siitä valitusta kuvakulmasta, johon valokuvaaja on kameransa kuvaushetkellä asettanut[3]. Tämä ajatus valokuvan perusolemuksen rajallisuudesta verrattuna piirrokseen ja piirrosvälineen vapauteen sai minut pohtimaan valokuvan ahtautta. Voisinko valokuvan avulla ikinä saavuttaa sitä mitä olin hakemassa? Saisinko koskaan ilmaistua itseäni valokuvan keinoin? Saisinko valokuvan keinoin tehtyä mitään, minkä olisin *itse* luonut?

[3] Todettakoon, että piirustuksen luoma ajallinen efekti ja päällekkäisyys on mahdollista toteuttaa kameran avulla; ottamalla useita valokuvia päällekkäisvalotusmenetelmällä tai pidentämällä kameran suljinaikaa ja luoda tämän avulla illuusio liikkeestä ja ajan kulumisesta.

Teos: *12 perspectives of a human* (2015)

Edellä kuvatun pohdinnan seurauksena aloin hahmotella mielessäni uutta teosideaa ja siihen liittyvää "tutkimuskysymystä": *miltä näyttäisi, jos voisin nähdä ihmisen yhtä aikaa "jokaisesta" kuvakulmasta?* Ensisijaisena tavoitteenani oli selvittää, saisinko valokuvan keinoin luotua jotakin, mikä vastaisi mielikuvaani. Toisaalta minua myös kiehtoi valokuvaamiseen liittyvä kokeellisuus ja lopputuloksen sattumanvaraisuus. Näitä kysymyksiä aloin lähestyä ja tutkia systemaattisilla kuvaustesteillä. Ensimmäisessä ottamassani kuvasarjassa *12 perspectives of a human* (2015) testasin konseptiani kahdellatoista eri kuvalla. Käytin kuvia ottaessani kolmea eri kuvakulmaa; asetin kameran yläviistoon 45° asteen kulmaan mallin yläpuolelle, vaakatasoon 0° kulmaan mallin ruumiin keskipisteen kohdalle sekä alaviistoon 45° asteen kulmaan lattiatasolle. Jokaisesta kuvakulmasta otin neljä kuvaa, joissa malli seisoi perusasennossa rinta, selkä tai kylki kohti kameraa.



Kuva 10. - testikuvaus nro. 001 - *"Fabienne" - 12 perspectives of a human*, 2015

Kuvauksen jälkeen liitin kaikki kuvat päällekkäin ja yhdistin ne jälkikäsittelyssä yhdeksi kuvaksi. Valmista kuvaa katsoessa en tiennyt mitä ajatella. Kuva ei herättänyt minussa minkäänlaisia tuntemuksia eikä se vastannut sitä mielikuvaa, joka minulla oli päässäni. Näin edessäni vain sarjan päällekkäisiä valokuvia.

Vaikka kiinnostuksenkohteeni olikin toinen, toi kuva pakostikin mieleeni Étienne-Jules Mareyn (1830–1904) kronofotografia-menetelmällä tehdyt tutkimukset ihmisen liikkeestä. Työnsin kuitenkin Mareyn tutkimukset pois mielestäni ja päätin keskittyä omaan tutkimukseeni. Yritin kuvaa tarkastelemalla saada selville, mitä kuva minulle kertoi; mitä olin kuvaa ottaessani todellisuudessa pyrkinyt selvittämään ja mitä kuva minulle esitti. Vaikka kuinka tutkin kuvaa, en löytänyt näihin kysymyksiini vastausta. Teknisesti olin osoittanut konseptinraakileeni toimivaksi, mutta kaikki muu puuttui ja oli edelleen usvan peitossa.

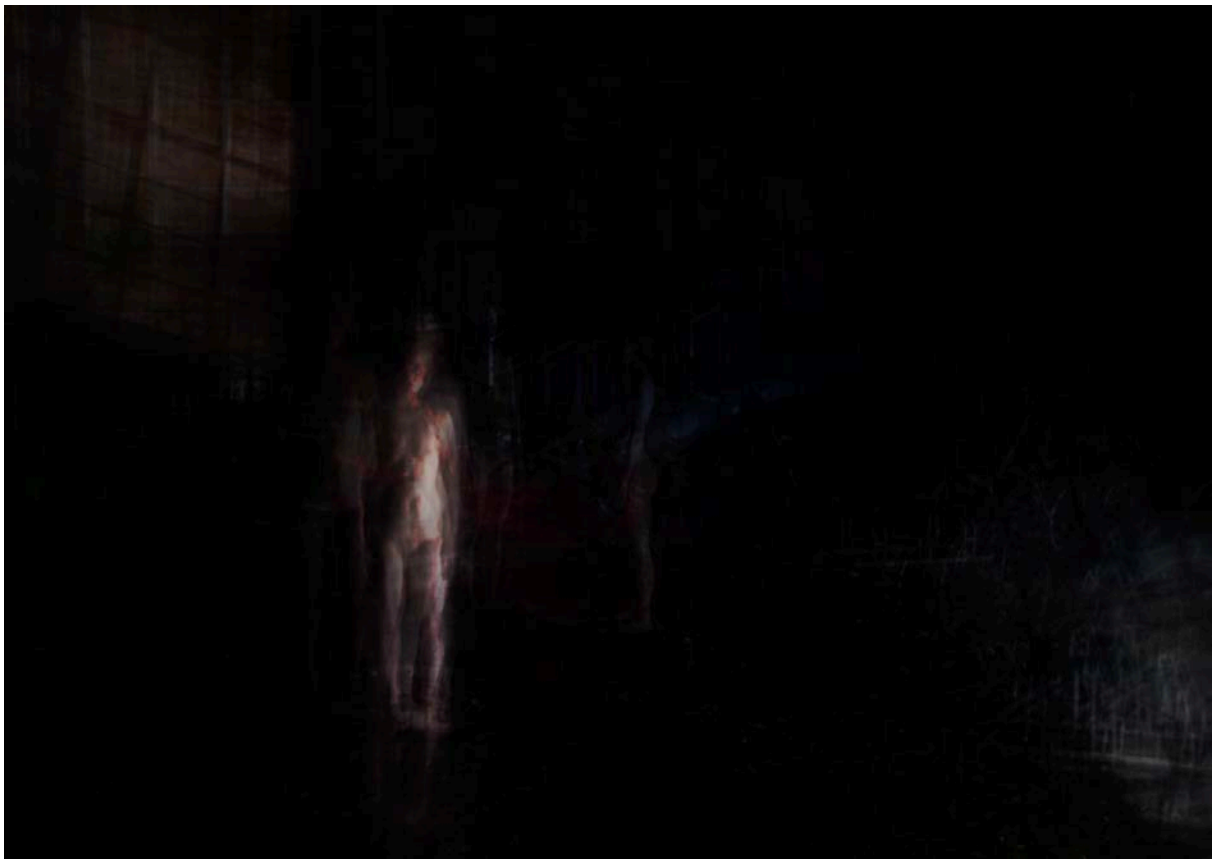
Kuva 11. - testikuvaus nro.001 - *"Fabienne"*, 2015

Seuraavien kuukausien ajan jatkoin systemaattisia testejäni oletetun konseptini ympärillä. Lisäsin kuvien ja kuvakulmien lukumäärää, varioin kameran etäisyyttä ja vaihdoin kuvauspaikkoja. Testasin erilaisia kameroita, linssejä, filmejä ja salamavaloja. Työskentelin useiden eri mallien kanssa ja välillä asetuin myös itseni kameran eteen kuvattavaksi. Mitä pidemmälle testeissäni pääsin, sitä pedantimmaksi ja kaavamaisemmaksi kävi myös kuvauksia edeltävä suunnittelutyö. Parin kuukauden jälkeen olin tilanteessa, jossa kuvausten lopputulos lipui aina vain kauemmaksi ja kauemmaksi alkuperäisestä ajatuksestani. Lopputulos erosi siitä vahvasta mielikuvasta, joka oli piirtynyt ideavaiheessa pääni sisälle. Tässä vaiheessa aloin jo kyseenalaistaa koko konseptini toimivuutta. Olinko jälleen kerran heittäytynyt kameran leikkiin ja eksynyt keskelle teknisten muuttujien loputonta suota?

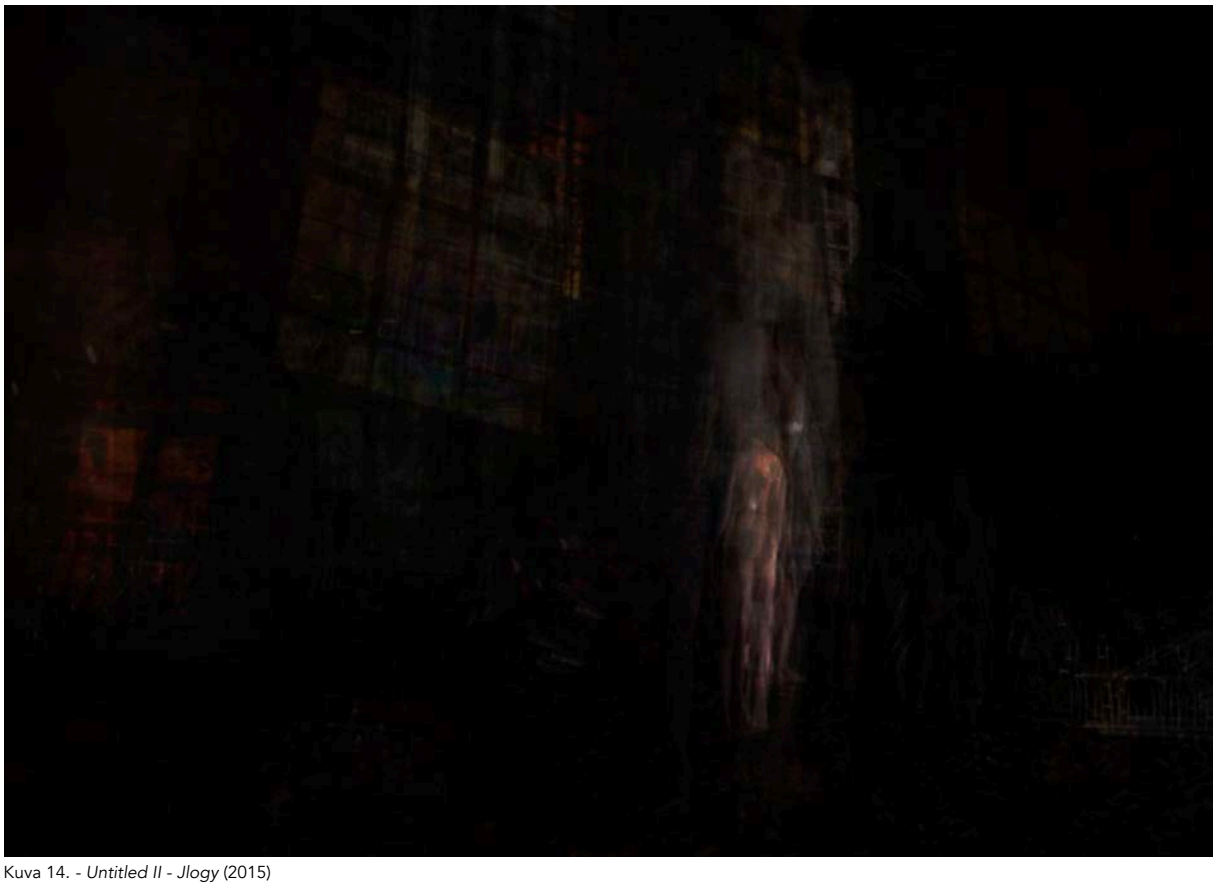
Kuva 12. - testikuvaus nro. 008 - "*Fabienne*", 2015

Kaikki ottamani kuvat olivat mielestäni liian hallittuja ja geometrisia. Insinöörimäisiä ja hengettömiä, ajattelin. Tunsin, että kamera ja sen tekniset ominaisuudet ohjasivat liikaa tekemistäni. Tuskaani ei vähentänyt se, että olin taustatutkimusteni yhteydessä sattumalta törmännyt englantilaisen valokuvataiteilijan Idris Khanin tuotantoon. Khan oli teoksiinsa lainannut valokuvia Bernd ja Hilla Becherin (TATE Gallery 2021) *Typologia* -sarjan teollisuusrakennuksista ja pinonnut valokuvat samanlaista kerrostekniikkaa hyödyntäen päällekkäin (Sean Kelly Gallery 2021). Ohitin töittemme samankaltaisuuden kuitenkin nopeasti – olinhan etsimässä vastauksia tutkimuskysymykseeni enkä kopioimassa toisen taiteilijan teoksia. Lopulta päädyin ratkaisuun, jossa päätin muuttaa lähestymistäni itse kuvaustilanteeseen. Päätin luopua systemaattisista, huolella tehdyistä kuvaussuunnitelmista ja toimia intuitioni varassa. Seuraavaan kuvaukseen lähdin ilman suunnitelmaa.

Näiden kontrolloimattomien ja vailla suunnitelmaa tehtyjen kuvausten päätteeksi syntyi teossarja *Jlogy* (2015). Se on henkilöpotrettisarja, joka lopulta johdatti minut maisterityöni taiteellisen työn äärelle. Mitä kontrolloimattomaksi ja abstraktimmaksi kuvat kävivät, sitä enemmän ne alkoivat muistuttaa tätä mielessäni olevaa muistikuvaa. Vasta valmista kuvaa katsoessani minulle lopulta valkeni mitä olin yrittänyt selvittää ja ratkaista. Heureka! Juuri tällä tavalla näen kuvat mielessäni, kun yritän palauttaa niitä aivojeni näyttämölle muistini lokeroista. En näe vain edestä kuvattuja kaksiulotteisia kuvia, vaan pikemminkin animoituja kuvavirtoja, joissa liikkuu epäselviä kuvahahmoja. Näen kuvia, jotka tarkentuvat eri kiintopisteisiin sitä mukaa kun aivoni löytävät lisää muistijälkiä. Välähdyksiä, ääniä, tuoksuja, makuja ja tunteita menneistä hetkistä ja tapahtumista.



Kuva 13. - *Untitled I - Jlogy* (2015)



Kuva 14. - *Untitled II - Jlogy* (2015)

valokuvan toiset todellisuudet

Petollista totuutta

Valokuvaa on historiallisesti pidetty välineenä, joka kertoo meille totuuden. Sen aitoutta ja ylivertaisuutta verrattuna maalauksiin ja piirroksiin on ylistetty. Ylistyksen takana on ollut uskomus siitä, että valokuva pystyy mekaanisesti ilman ihmisen väliintuloa tai ihmisestä johtuvaa häiriötä esittämään todellisuuden juuri sellaisena kuin se kameran edessä avautuu (Thornton 1982, 29). Sittemmin hohto ja usko valokuvan esittämään totuuteen on vahvasti kyseenalaistettu. Susan Sontag oli yksi monista ajattelijoista ja filosofeista, jotka jo 1970-luvulla kyseenalaistivat valokuvan totuusarvoa. Sen lisäksi, että Sontag tarkasteli valokuvan totuusarvoa valokuvan näkökulmasta, hän myös kiinnitti huomiota ihmisten esiintymiseen kameran edessä. Sontag huomioi jo tuolloin, miten ihmiset pyrkivät kameran edessä aina esittämään parastaan ja ikuistamaan tuon parannellun kuvan itsestään kameran mekaaniselle silmälle (Sontag 1973, 65–66). Sontag ei kiinnitä asiaan muutamaa riviä enempää huomiota, mutta ilmiö herättää mielenkiintoisia kysymyksiä, sillä se on meille kaikille tuttu. Jokainen meistä varmasti tunnistaa käyttäytyvänsä kameran tarkkailevan silmän alla normaalista poikkeavalla tavalla. Mutta mikä saa meidät muuttamaan käytöstämme ja esiintymään totuuden vastaisesti? Vastauksia voidaan hakea sekä kulttuurisista konventioista että meitä ohjaavista sosiaalista normeista, jotka vaikuttavat valokuvaan kameran molemmin puolin.

Tampereen yliopiston visuaalisen journalismin professorin Janne Seppäsen mukaan konventiot muovaavat paitsi tapoja, joilla valokuvia luetaan ja katsotaan, myös valokuvien ottamista ja esittämistä (Seppänen 2004, 35–36). Yksinkertaisuudessaan konventiot siis määrittävät sitä, miltä valokuvan tulee näyttää ja miten niitä tulkitaan. Sosiologiassa taas puhutaan käytökseemme vaikuttavista sosiaalisista normeista. Normit määritellään säännöiksi, joiden avulla ”yhteisö saa jäsenensä toimimaan tai ajattelemaan tietyllä yhdenmukaisella tavalla” (Sulkunen 1998, 80). Yleinen ja hyväksytty käsitys myös on, että ihmiset muuttavat kameran edessä käytöstään vastaamaan sitä, minkä he kokevat olevan ”hyväksyttyjen sosiaalisten normien mukaista” (Munger & Harris 1989; Sproull et al. 1996) tai ”sosiaalisesti toivottavaa” (Jones & Nisbett 1971; Paulhus 1988). Jos konventiot ohjaavat valokuvan sisältöä ja normit käytöstämme, tulevatko ne samalla luoneeksi meille harhan jostakin, mitä ei reaalimaailmassa ole olemassa? Voidaanko tällöin puhua niinkään valokuvan valheellisesta luonteesta, vai tulisiko huomio sen sijaan keskittää konventioiden ja sosiaalisten normien ohjaamaan näytelmään, jonka tallentajana kamera ja valokuva ainoastaan toimivat? Isompana kysymyksenä voidaankin pohtia, onko ihmisen koko oleminen lopulta konventioista kumpuavaa toimintaa.

Sontagin mukaan valokuvat eivät ainoastaan tallenna vallitsevaa todellisuutta, vaan niistä on tullut meille myös väline sen tulkitsemiseen. Tällä on Sontagin mukaan ollut suuri vaikutus ihmisten todellisuuskäsitykseen (Sontag 1973, 76). Sontagin esittämän väitteen voidaan katsoa tarkoittavan, että ihmiset rakentavat ymmärrystään vallitsevasta todellisuudesta valokuvien avulla. Valokuvat toisin sanoen muovaavat käsitystämme todellisuudesta.

Samankaltaisin ajatuksiin on teoriassaan päätynyt myös Vilém Flusser. Flusser lähestyy valokuvan petollista luonnetta paradoksaalisen esimerkin avulla. Hänen mukaansa ihmiset tarvitsevat kuvia ymmärtääkseen paremmin maailmaa. Valokuvien oletetaan olevan kuin karttoja, mutta ne ovatkin muuttuneet näytöiksi, hän kirjoittaa. Flusserin näkemyksen mukaan valokuvien on tarkoitus esittää meille maailmaa, mutta sen sijaan ne sumentavat sen. Sumentuminen jatkuu hänen mukaansa niin pitkälle, että lopulta ihmiset lopettavat kuvien tulkitsemisen ja alkavatkin heijastaa näitä kuvia. Kuvista tulee meille todellisuutta ja alamme elää elämäämme kuvien mukaan. (Flusser 1983, 9–10.)

Flusser käsittelee valokuvan petollisuutta representaatioon liittyvien ongelmien lisäksi kameran ja siihen liittyvän teknologian näkökulmasta. Flusser puhuu valokuvan *apparaatista,* jolla hän tarkoittaa kameraa ja sen sisälle rakennettua *ohjelmaa,* jonka määrittämässä viitekehyksessä valokuvaajat toimivat (Flusser 1983, 32). Flusser rinnastaa oivallisesti valokuvauksen leikkiin ja pelillistymiseen (Flusser 1983, 27). Hänen käyttämässään esimerkissä kamera on kuin shakkipeli, jota valokuvaajat kilvan pelaavat. Leikkiin ryhtyessään valokuvaajat eivät halua tutkia tai muuttaa maailmaa, vaan he pikemminkin etsivät uutta tietoa pelin sisältä. Kamera ja sen lukuiset tekniset ominaisuudet ohjaavat valokuvaajia ja saa heidät valtaansa. Kamera muuttuu työkalusta leikkikaluksi ja

valokuvaajista, jotka aikaisemmin olivat koneen käyttäjiä, tulee osa tätä peliä. *Homo faberista,* ihmisestä, joka on oman kohtalonsa herra, on tullut *Homo ludens,* leikkivä ihminen (Flusser 1983, 27).[4]

Vielä vuosisadan alussa valokuvien ottaminen oli mekaaninen toimenpide, jossa valokuva syntyi optiikan ja yksinkertaisen kemiallisen reaktion seurauksena. Tuohon aikaan valokuva oli vielä kiinteässä sidoksessa fysiikan ja kemian lainalaisuuksiin. Lähestyttäessä postmodernismin aikakautta ja sen mukanaan tuomaa uudenlaista teknologiaa alkoi tämä yhteys hämärtyä. Tähän huomioon päätyi pohdinnoissaan myös Flusser, joka pohtii valokuvien todenmukaisuutta niissä käytettävien värien kautta. Hänen esittämänsä teorian mukaan mustavalkoiset kuvat ovat lähempänä totuutta kuin värilliset, koska värikuva sisältää useampia konsepteja ja abstraktioita. Kaikki konseptit ovat alttiita tulkinnoille ja näin ollen vievät meitä kauemmas totuudesta (Flusser 1983, 43–44). Flusser teki nämä huomiot aikana, jolloin valokuvaus perustui vielä analogiseen tekniikkaan. Digitaalisen valokuvan, jonka teknologia perustuu lukemattomiin konsepteihin, voidaan katsoa olevan alttiina lukemattomille tulkinnoille. Kameran sisäisten algoritmien, jotka tulkitsevat meille näitä konsepteja, voidaan siis katsoa osallistuvan kuvien tekemiseen ja näin ollen meille välitettävän todellisuuskuvan muokkaamiseen.

Flusserin valokuviin liittyvän totuuskäsitteen voidaan katsoa liikkuvan teknisemmällä tasolla kuin mihin Sontag tai Barthes kiinnittivät huomiota. Flusser kuvaa valokuvan totuusarvoon liittyvää problematiikkaa ei pelkästään representaatiotason ongelmana vaan myös apparaatteihin eli kameralaitteisiin liittyvänä ongelmana. Sen lisäksi, että valokuvat ovat käsitteellisiä tulkintoja asioiden tiloista, myös kameran sisään koodatut konseptit muovaavat käsitystämme todellisuudesta. Todellisuus on näiden kahden konseptin yhteen punotun harhan peitossa. (Flusser 1983, 48.) Flusserin mukaan valokuvien kautta välittyvä todellisuus avautuu meille ainoastaan kuvien kriittisen tarkastelun kautta, tiedostamalla näiden konseptien ja koodien olemassaolo ja purkamalla ne osiin (Flusser 1983, 48*).*

Joku siis on koodannut kameran toimimaan tietyllä tavalla ja ohjelmoinut algoritmit tulkitsemaan ja näyttämään meille niityllä näkyvän vihreän juuri sellaisena kuin se kuvissa näyttäytyy. Luonnossa esiintyvä vihreä on näin ollen eri kuin se vihreä, jonka kamera ja valokuva meille esittää. Ehkä juuri tämä ajatus oli mielessäni, kun aikaisemmin pohdin Görlitzer-puistossa värien petollisuutta ja sitä, kuinka värit estävät minua näkemästä. Ehkä alitajuisesti tunnistin väreihin ja konsepteihin liittyvän problematiikan, vaikka en tuolloin vielä Flusseria tai hänen teorioitaan tuntenutkaan. Jokin minua varoitti väreistä ja niiden petollisuudesta.

Digitaalinen todellisuus

Valtaosa valokuvista välitetään meille nykyisin digitaalisesti eri medioiden tai internetissä toimivien palveluiden välityksellä. Visuaalinen ärsyketulva ja valokuvamassojen eksponentiaalinen kasvu on saavuttanut mittasuhteet, jollaisista Sontagin, Barthesin tai Flusserin valokuvaa käsittävien kirjojen julkaisun aikaan 80-luvun taitteessa ei vielä ollut käsitystä. Vuodesta 1980 valokuvien määrä on yli 50-kertaistunut ja vauhti kiihtyy edelleen[5]. Minkälainen vaikutus tällä kiihtyvällä kuvatulvalla on ihmisiin ja todellisuuskäsitteeseemme? Entä kuinka todenmukainen tuo massamedian meille välittämä kuva lopulta on?

Teknologian nopeutumisen yhtenä seurauksena voidaan pitää valokuvien esittämän ajallisen käsitteen siirtymistä menneestä kohti nykyhetkeä. Siinä missä valokuvat aikaisemmin toimivat menneiden tapahtumien tallentajana, toimivat ne tänä päivänä pikemminkin nykyhetken kuvastajana (Shevchenko 2015, 275). Koemme todellisuuden myös yhä enemmän medioiden välittämänä. Mediatutkimuksessa puhutaan käsitteestä *medioituminen (engl. mediatization).* Sillä tarkoitetaan ilmiötä, jossa yksilöiden ja yhteiskunnan toiminta tulee entistä mediavälitteisemmäksi ja riippuvaisemmaksi medioista. Ihmiset muodostavat käsitystään ympäröivästä maailmasta medioiden välityksellä. Sitä, mitä ei julkaista tai noteerata mediassa, ei ole olemassa vaikuttavana

[4] *Homo faber* ilmaus on filosofisessa antropologiassa käytettävä termi, jolla kuvataan nykyaikaista ihmistä, joka muuttaa ympäristöään aktiivisesti. *Homo ludens* ilmauksella tarkoitetaan leikkivää ihmistä. (Wikipedia)

[5] Vuonna 1980 otetiin koko maailmassa arviolta noin 25 miljardia analogista valokuvaa. Vuoden 2020 kuluessa ollaan arvioiden mukaan otettu yli 1.4 biljoonaa (1 400 miljardia) digitaalista valokuvaa (Petapixel, 2011 & Infotrends 2020).

yhteiskunnallisena todellisuutena (Väliverronen 2004). Medioiden voidaan katsoa olevan keskeisessä roolissa kokemustemme välittäjänä, muokkaajina ja lähteinä (Asunmaa 2016, 1). Sosiologian professori Terhi-Anna Wilska toteaa digitalisaatiota käsittelevässä kirjoituksessaan osuvasti: ”Vaikka koemme näkevämme ja tulkitsevamme median välittämiä kuvia itse, ne ovat todellisuudessa aina jonkun muun meille tulkitsemia […] Tärkeää ei ole se, miten asiat ovat, vaan miltä ne näyttävät.” (Wilska 2019).

Tarkasteltaessa median roolia valokuvan näkökulmasta, voidaan perinteiset mediakokonaisuudet kuten lehdet, elokuvat, televisio ja Internet ajatella valokuvien jakelukanaviksi. Samaan kategoriaan kuuluvat myös Internetissä sijaitsevat sosiaalisen median palvelut kuten Twitter, Instagram, Facebook, Tumblr, LinkedIn, SnapChat, Tik-Tok jne. Niiden avulla valokuvat levitetään eri päätelaitteiden ruuduille ja lopulta ihmisten verkkokalvoille. Kuvien sekä niiden jakelukanavien digitalisoituminen hämärtää etenkin median roolia, mutta se on silti edelleen olemassa. Saksalaisen historioitsijan ja teoreetikon Hans Beltingin mukaan median tunnistamiseen tulisi kiinnittää erityistä huomiota, koska media on aina liitoksissa valokuvan poliittisuuteen. Medioita kontrolloivat instituutiot, jotka palvelevat lähes aina jonkin poliittisen valtakoneiston tarkoitusperiä (Belting 2005, 316). Beltingin mukaan yksikään näkyvä kuva ei saavuta meitä ilman mediaa (Belting 2005, 305). Belting toteaakin, että mitä paremmin tunnistamme ja kiinnitämme huomiota mediaan, sitä paremmin myös ymmärrämme niiden taustalla vaikuttavia strategioita (Belting 2005, 305).

Beltingin mukaan peilit ja muut visuaaliset välineet ovat aikaisemmin toimineet meille paitsi kehomme jatkeena, myös peilikuviemme heijastajina ja itsetarkastelun välineenä (Belting 2005, 309). Hänen mukaansa kuvien digitalisoitumisen myötä kuvat eivät enää heijasta meille todellisuutta, vaan niistä on tullut mielikuvitustamme mukailevia virtuaalikuvia. Belting toteaa, että digitaaliset kuvat inspiroivat mielikuviamme samaan tapaan kuin digitaaliset kuvat inspiroituvat mielikuvistamme ja niiden vapaasta virtauksesta – tästä johtuen sisäisten mielikuviemme ja ulkoisten kuvien yhdistyminen on hänen mielestään vääjäämätöntä (Belting 2005, 309). Kuvien yhdistymisellä Beltingin voidaan tulkita tarkoittavan todellisuuden ja mielikuvituksen sekoittumista. Päämme sisäiset mielikuvat ovat digitaalisuuden myötä irrottautuneet kehoistamme ja mielikuvistamme on tullut osa vallitsevaa todellisuutta.

Sekä Flusser että Belting ovat päätyneet teorioissaan päätelmään, jossa kuvat hallitsevat meitä ja saavat meidän muuttamaan käytöstämme kuvien ohjaamaan suuntaan. Flusserista poiketen Belting tuo ajatuksensa digitaaliselle aikakaudelle pohtien tietokoneella luotujen virtuaalikuvien roolia todellisuuskäsitteemme muovaajana. Voimmekin pohtia elämmekö kaikki jo jonkinlaisessa virtuaalitodellisuudessa, tietokoneiden avulla luotujen heijastusten muodostamassa vääristyneessä todellisuudessa, joka kiihtyvällä vauhdilla muovaa jopa fyysistä maailmaamme mielikuviemme suuntaan. Kuten 1700-luvun ihmiset, jotka tarkastelivat haltioituneina pittoreskia maailmaa Clauden lasien[6] heijasteista, tuijotamme me haltioituneina erilaisia näyttöruutuja ja niiden meille välittämää vääristynyttä kuvaa todellisuudesta.

Kohti sisäisiä kuvia

Beltingin ikonologiaan[7] perustuvan teorian mukaan kuva ei yksistään ole olemassa (kuvaruuduilla tai mielissämme), vaan kuva aina *tapahtuu lähetyksen* ja *havainnoinnin* kautta (Belting 2005, 302–303). Beltingin mukaan kuva syntyy mielikuviemme ja fyysisen maailman artefaktien, eli endogeenisten ja eksogeenisten kuvien vuorovaikutuksen seurauksena (Belting 2005, 304). Belting siis esittää, että kuva ei ole se kuva, jonka silmillämme näemme, vaan aivoissamme muodostuva *sisäinen esitys*[8], joka rakentuu havainnoimamme kuvan sekä mielessämme jo valmiiksi olevien muistikuvien yhteisvaikutuksesta.

[6] ”Claude Lorrainin mukaan nimetty kupera musta peili, jollaisia 1700- ja 1800-luvun maisemamaalarit ja matkailijat käyttivät maiseman tarkasteluun. Tummennettu peilipinta tuotti sävyalaltaan tiivistetyn näkymän, jonka avulla oli mahdollista katsoa ympäristöä maalauksen kaltaisena.” (Myllylä & Vainikka 2021)

[7] Ikonologialla tarkoitetaan taidehistoriassa ikonografista tulkintamallia, joka huomioi laajan kulttuurisen tietotaustan taiteen selittävänä tekijänä. Ikonografia puolestaan on taideteoksen aiheen ja merkityksen tutkimusta (Valkeapää et al. 2003, 25).

[8] mm. neurologiassa ja kognitiivisessa psykologiassa puhutaan ihmisen havainnoinnin seurauksena aivoihimme muodostuvasta kuvasta termillä ”sisäinen esitys” (Kumpula 2006, 4) (engl. ”Scheme”, Piaget 1956)

Beltingin teorian keskiössä ovat käsitteet *keho (body), media (medium) ja kuva (image),* joita hän käyttää ikonologian perinteisiä käsitteitä laajemmin. Keho (*body*) tarkoittaa joko esittävää tai havainnoivaa kehoa, johon kuvat jollain tavalla liittyvät (Belting 2005, 302). Kehosta puhuessaan Belting tarkoittaa elävää kehoa, eli aivojamme ja koko aistivaa ruumistamme, jotka yhdessä ajattelevat, aistivat ja muistavat kuvia ja luovat niiden pohjalta meille päänsisäisiä mielikuvia. Näiden mielikuvien pohjalta alamme muuttaa käytöstämme ja heijastaa näkemiämme kuvia ulospäin esimerkiksi vaatetuksen, eleiden, katseiden, puheen, jne. avulla (Belting 2005, 315; Belting 2014). Beltingin mukaan kehoa voidaan pitää kaikkien kuvien arkkityyppinä (Belting 2005, 316). Media (*medium*) voidaan hänen mukaansa tulkita miksi tahansa välineeksi, jonka avulla kuva meille välitetään. Kuva (*image*) taas jakautuu fyysisiin ja mentaalisiin kuviin. Näiden kolmen käsitteen erottaminen toisistaan ei ole Beltingin mukaan mahdollista, vaan ne ovat aina kiinteässä vaikuttavuussuhteessa toistensa kanssa. (Belting 2014)

Flusserin ja Beltingin kaltaista apparaatteihin ja teknologiaan kohdistuvaa kritiikkiä on esittänyt myös ranskalainen filosofi Bernard Stiegler (1952–2020). Yksi Stieglerin keskeisistä käsitteistä rakentuu ajatukselle, että teknologia toimii ihmisten kollektiivisen muistin proteesina, eräänlaisena *kolmantena muistina,* jota hän kutsuu *epifylogeneettiseksi muistiksi (tertialy retention, epiphylogenesis*[9]*)* (Stiegler 2018, 159*).* Tällä hän tarkoittaa teknologian luomia mahdollisuuksia kokemustemme tallentamiseen ja välittämiseen (sana ”teknologia” pitää sisällään mm. kirjoituksen, taiteet, vaatetuksen, työkalut ja koneet). Pelkän nykyhetken tutkimisen sijasta Stiegler pyrkii löytämään vastauksia etenkin tulevaisuuden haasteisiin, joita teknologian ja ihmisten tiivis yhteiselo tuo tullessaan. Stiegler rinnastaa teknologian valtaan ja pyrkii löytämään vastauksia kysymyksiin, onko meidän mahdollista ennustaa teknologian kehittymistä, pystymmekö ohjaamaan tätä kehitystä ja vaikuttamaan teknologian kykyihin ja mikä valta meillä on suhteessa tähän kykyyn (Stiegler 1998, 21). Kirjassaan *The Neganthropocene* (2018) Stiegler ei suoranaisesti puhu kamera-apparaateista vaan laajentaa kritiikkinsä koskemaan kokonaisvaltaisemmin *teknologista apparaattia* ja koko digitaalista yhteiskuntaa. Flusserin ja Beltingin tavoin myös Stiegler kiinnittää huomiota meitä hallitseviin näyttöihin (engl. *screens*). Hänen mukaansa digitaaliset näytöt toisaalta tukevat, toisaalta sumentavat sitä tulevaisuuden näkymää, joka meitä ihmisiä odottaa (Stiegler 2018, 171–172). Stieglerin mukaan digitaalisessa yhteiskunnassa toimintaamme ohjaavat algoritmit ja automatisoidut systeemit, jotka perustuvat enemmän taloudellisten kuin inhimillisten etujen tavoitteluun (Stiegler 2018, 100–102). Stieglerin mukaansa automatisoidut algoritmit eivät kuitenkaan ole ongelman ydin. Algoritmeihin liittyvät prosessit ja niiden ongelmat ovat olleet meillä jo pitkään tiedossa, mutta useista varoituksista huolimatta emme ole korjanneet näitä ongelmia. Ongelman taustalla on ihmiset eli *me itse*. (Stiegler 2018, 101.)

Valokuvan teknisyyteen liittyvien abstraktioiden ja automaattisten algoritmien rooli todellisuuskäsitteemme muovaajana nostaa esille useita kysymyksiä. Minkälainen on tuo digitaalisiin kuviin tallentunut muistijälki ja mitä se kertoo jälkipolvillemme nykyisestä ajasta? Onko meille välitetystä totuuskuvasta tullut huomaamattamme digitaalinen kiiltokuva, joka heijastaa ruuduillemme muunnellun version vallitsevasta todellisuudesta? Jos valokuvat muovaavat todellisuutta, määrittelevätkö algoritmit tulevaisuudessa sen minkälaiseksi todellisuutemme muodostuu?

[9] ”tertiary retention in general is the spatialization of time enabling its repetition and exteriorization, and the trans-formation of the time of retentions and protentions into a space of retentions and protentions. In a general way, all technical production of the technical form of life, by the desiring and dreaming beings that we are, constitutes such a spatialization of experience and thereby also enables its intergenerational transmission: such is epiphylogenesis […].” (Stiegler 2018, 159).

maisterityön taiteellinen osuus

Teos: *It has neither name nor place* (2020)

Maisterityöni taiteellinen osuus rakentuu valokuvateoksista, installaatiosta sekä tilallisesta ääniteoksesta. Yhdessä nämä teokset muodostavat kokonaisuuden, joka kantaa nimeä *It has neither name nor place (Sillä ei ole paikkaa eikä nimeä).* Teoksissani tutkin tilan ja paikan käsitettä muistikuvissani olevien kaupunkimaisemien kautta. En kuitenkaan ole kiinnostunut kaupungeista. Minua kiinnostaa havaintoihini ja kokemukseeni perustuva mielikuva sekä aivojen *sisäinen esitys*, joka kaupungeista on piirtynyt mieleeni. Teosteni avulla yritän toisintaa niitä näkymiä ja tuntemuksia, jotka näen ja koen, kun muistelen jotain vierailemaani kaupunkia. Teoksissani pyrin tekemään materiaaliseksi sen, jonka aikaisemmin olen nähnyt vain mielessäni.

Valokuvateokseni irrottautuvat perinteisestä valokuvasta ja hylkivät olemassaolollaan valokuvan perusolemuksen käsitettä; "*eiväthän ne edes esitä mitään – ovatko ne edes valokuvia?*" Tätä minulta on useasti kysytty. Teknisesti ajateltuna kyseessä on valokuva, koska olen kamerani avulla tallentanut ilmassa kimpoilevia fotoneita digitaalikameran kuvakennolle tai analogisen filmin emulsiolle. Käsitteellisesti ja visuaalisesti teokset ovat lähempänä abstrakteja maalauksia, koska en teoksillani pyri suoraan jäljittelemään todellisuutta tai luonnollisen maailman kohteita. Koen, että kamera on minulle työkalu, jonka avulla irrotan ympäristöstäni satunnaista raakamateriaalia myöhempää käyttöä varten. Aivan kuten muinaiset metsästäjä-keräilijät, jotka varastoivat ruokaa ja tarvikkeita pahan päivän varalle. Latentti kuva on tallentuneena tähän raakamateriaaliin, mutta se tulee esille vasta käytyään läpi sille määrittämäni taiteellisen prosessin.

Teoskokonaisuuden nimi on lainattu Italo Calvinon kirjasta *Näkymättömät kaupungit (Invisible Cities,* 1972*).* Kirja on fiktiivinen kertomus Marco Polon tekemistä matkoista Kublai Khanin valtakunnassa. Kirja maalaa kuvaa kaupungeista ja paikoista, jotka sijaitsevat ainoastaan ihmisten mielikuvissa. Calvino kuvaa kirjassaan 55 fiktiivistä kaupunkia, joita kirjan päähenkilö, Marco Polo, kuvailee Mongolian valtakunnan hallitsijalle Kublai-kaanille.
"*It has neither name nor place*" -lausahdus esiintyy kirjassa kohtauksessa, jossa Kublai tiedustelee Pololta hänelle juuri kuvaillun kaupungin nimeä ja sijaintia (Calvino 1972, 37–38). Valitsin juuri tämän nimen, koska se avaa lopputyöni temaattista yhteyttä mielikuviini ja muistoihini. Teoskokonaisuuden kuvat sijaitsevat omissa mielikuvissani samalla tavalla kuin näkymättömät kaupungit Calvinon kirjassa. Myös valokuvateosten nimet on lainattu Calvinon kirjasta. Teoksia valmistaessani olen pyrkinyt löytämään teoksieni tunnelmasta yhtymäkohtia Calvinon kaupunkikuvauksiin.

Valokuvateokset

Sulje silmäsi ja palauta mieleesi muistikuva ja tunnelma jostakin kaupungista, jossa olet vieraillut.

Tämä ajatus oli taustalla, kun lähdin toteuttamaan teossarjaa. Kokonaisuus käsittää yhteensä seitsemän valokuvateosta. Teokset on kuvattu Tokiossa (2015), Istanbulissa (2017), Helsingissä (2016), Berliinissä (2016) ja Teheranissa (2017). Kaikki näistä teoksista on toteutettu käyttämällä 80–120 itse ottamaani valokuvaa, jotka on jälkikäsittelyvaiheessa kerrostettu päällekkäin. Edellä mainituissa teoksissa käytetyt kuvat on kaikki otettu yhden päivän kuluessa. Teoskokoelmaa täydentävät *Fedora I (Merihaka I,* 2019*)* ja *Fedora II (Merihaka II,* 2019*)*, joissa ajallinen perspektiivi on pidempi. Näissä teoksissa on käytetty yhteensä noin 150 valokuvaa, joista puolet olen ottanut itse ja puolet löytänyt arkistoista. *Fedora* -teosten ajallinen perspektiivi on pitkä, 60–70 vuotta. Sarjan keskiössä on näyttelykokonaisuuden nimeä kantava teos *It has neither name nor place* (2020). Se on valmistettu yhdistämällä kaikki aikaisemmat valokuvateokset yhteen ja samaan kuvaan.

Tietoista sattumaa ja systemaattista epävarmuutta

Taiteellista prosessia, jonka kuluessa teokseni syntyvät leimaa sattumanvaraisuus. Teoksissa käyttämiäni kuvauskohteita ei ole ennalta valittu. Kuvat on otettu sattumanvaraisesti ympäri kaupunkia. Myös jälkikäsittelyssä tehty kuvien kerrostaminen perustuu sattumanvaraisuuteen. Olen myös sekä kuvatessa, että editoidessa tietoisesti pyrkinyt minimoimaan omaa, eli valokuvaajan roolia lopputuloksessa ja jättämään mahdollisuuden sattumalle.

Sattumanvarainen kuvaustyyli ja toteutustekniikka saivat alkunsa vahingosta. Sarjan ensimmäinen teos syntyi valokuvista, jotka kuvasin vieraillessani Tokiossa vuoden 2015 keväällä. Nämä Tokiossa ottamani valokuvat eivät esittäneet mitään erityistä. Ne olivat tylsiä valokuvia ihmisistä, kaduista, autoista ja rakennuksista. Aivan tavallisia turistikuvia, jotka ajan saatossa hukkuvat arkistojen syövereihin. Vasta myöhemmin saman vuoden syksyllä palasin uudelleen näiden kuvien äärelle. Silloin mietin, että mitä jos kokeilisin viedä *Jlogy* (2015) teossarjan myötä syntynyttä konseptia eteenpäin – mitä jos yrittäisin ihmishahmojen sijasta toisintaa niitä näkymiä ja tunnelmia, joita kaupungit mieleeni jättävät. Valitsin teokseeni kaikki valokuvat, jotka olin ottanut yhden päivän kuluessa Tokion Shinjukun, Shibuyan ja Ginzan alueilla. Yhteensä näitä kuvia oli kertynyt yli 120. Lopputuloksena syntyi teossarjan ensimmäinen työ *Sophronia* (*Tokyo,* 2015).

Kuva 15. - *Sophronia* (Tokyo, 2015) – kaikki teoksen kuvat otettu yhden päivän kuluessa. Yhteensä noin 120 valokuvaa.

Teossarjan nimeä kantavassa pääteoksessa *It has neither name nor place* (2020) olen yhdistänyt kaikki sarjan teokset yhteen kuvaan. Teoksessa halusin viedä konseptiani vielä pidemmälle, yrittäen tulkita sitä kokonaisvaltaista tunnelmaa ja muistikuvaa, joka kaikkien näiden vierailemieni kaupunkien muisto on mieleeni jättänyt. Ajatus tuntuu absurdilta, mutta sen taustalla on vaikuttanut ajatus paikasta ja paikan hengestä, *Genius locista*. Teoksessani *It has neither name nor place* olen yrittänyt lähestyä tämän tuntemuksen universaalia käsitettä, kaikkien kaupunkien yhteistä henkeä.

Kuva 16. - *It has neither name nor place* (2020) - teoksessa yhdistetty kaikki teossarjan muut teokset yhteen ja samaan teokseen.

Säännöt osana työskentelyä

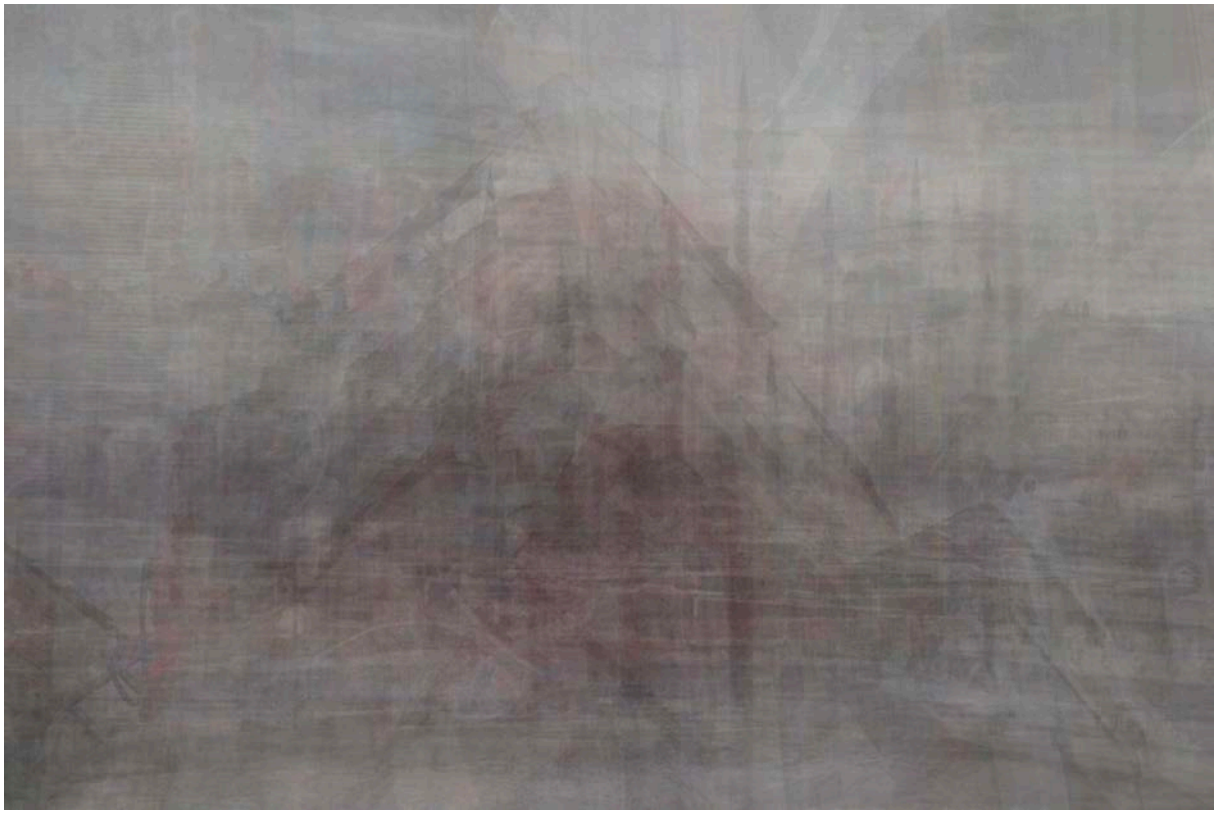
Lopputyötä tehdessäni olen tunnistanut työskentelystäni rakenteita, jotka ohjaavat taiteellista prosessia. Teoksissa käyttämieni valokuvien kuvauksesta on muodostunut minulle järjestelmällinen metodi, jonka mukaisesti toimin aina valokuvia ottaessani. Sitä ohjaavat *säännöt*, jotka olen itselleni alun perin tiedostamattani määrittänyt. Nämä säännöt voidaan karkeasti jakaa *toiminnallisiin* ja *sisällöllisiin* sääntöihin, jossa toiminnalliset säännöt määrittävät omaa tekemistäni ja sisällölliset kuvattavia kohteita. Säännöt voidaan kuvata karkeasti seuraavasti: liikun aina kuvatessani kävellen ja tarkkailen ympäristöäni aktiivisesti. Valitsen aina kuvattavat kohteet sattumanvaraisesti ja intuitiooni perustuen. Otan kuvia kohteista läheltä ja kaukaa. En odota kuvan ottamiselle sopivaa hetkeä tai sopivaa kuvakulmaa. Toimin reaktiivisesti räpsimällä kuvia kohteista, joihin silmäni muutenkin kiinnittävät huomiota. Pyrin välttämään kohteita, joilla on liian selkeä indeksisyys[10] suhteessa kuvattavaan paikkaan tai itseensä. Pyrin välttämään kuvaamista keskipäivällä tai aurinkoisella ilmalla. Kuvaan kunnes tunnen, että olen kuvannut tarpeeksi. Kuvauksen jälkeen jätän ottamani kuvat rauhaan ja yritän unohtaa mitä olen kuvannut. Yleensä kuvat lojuvat kuukausia kamerani muistikortilla tai filmillä pakastimessa. Joissakin tapauksissa ne lojuvat siellä jopa vuosia.

Edellä kuvatusta työskentelytavasta olen löytänyt yhtymäkohtia valokuvaaja Ed Ruschan kuvaustyylin kanssa, jossa valokuva syntyy *sääntöihin perustuvan toteutuksen*[11] lopputuloksena *(*Iversen 2009, 18*)*. Samaan tapaan kuin Ruschaa, myös omaa tekemistäni määrittävät kolmen osatekijän yhdistelmä: säännöt, toteutus ja avoimuus sattumalle (Iversen 2009, 14). Oma taiteellinen prosessini ei kuitenkaan pääty kuvan ottamiseen, vaan sitä seuraa tietoinen unohtamisen kokemus ja myöhemmin käynnistyvä työskentelyprosessi, jonka seurauksena varsinaiset teokset syntyvät.

[10] Selkeällä indeksisyydellä tarkoitan helposti tunnistettavissa olevia kohteita ja paikkoja. Esim. liiketunnukset, ajoneuvot, ihmiset, tunnetut monumentit jne.

[11] "Performative photography begins with an instruction or rule which is followed through with a performance. The use of the term 'performative' in this context is meant to invoke the difference between performance and performativity" (Iversen 2009, 15)

Kuva 17. - *Isidora (Berlin II*, 2016*)*



Kuva 18. - *Untitled (Istanbul*, 2017*)*

Unohtamista ja meditatiivisuutta

Unohtamisen kokemus ja siihen liittyvä muistojen demokratisointi on avautunut minulle vasta maisteriopintojeni kuluessa. tällä tarkoitan unohtamista, jonka seurauksena terävät muistijäljet huuhtoutuvat ja tylsyvät ajan saatossa, ja jäljelle jää ainoastaan vaimea tuntemus jostakin. Tuo tuntemus on epämääräinen ja vaikeasti kuvailtava tunnelma jostakin paikasta, jossa olen joskus vieraillut. Juuri tätä tunnelmaa ja muistijälkeä pyrin lähestymään teoksieni kautta.

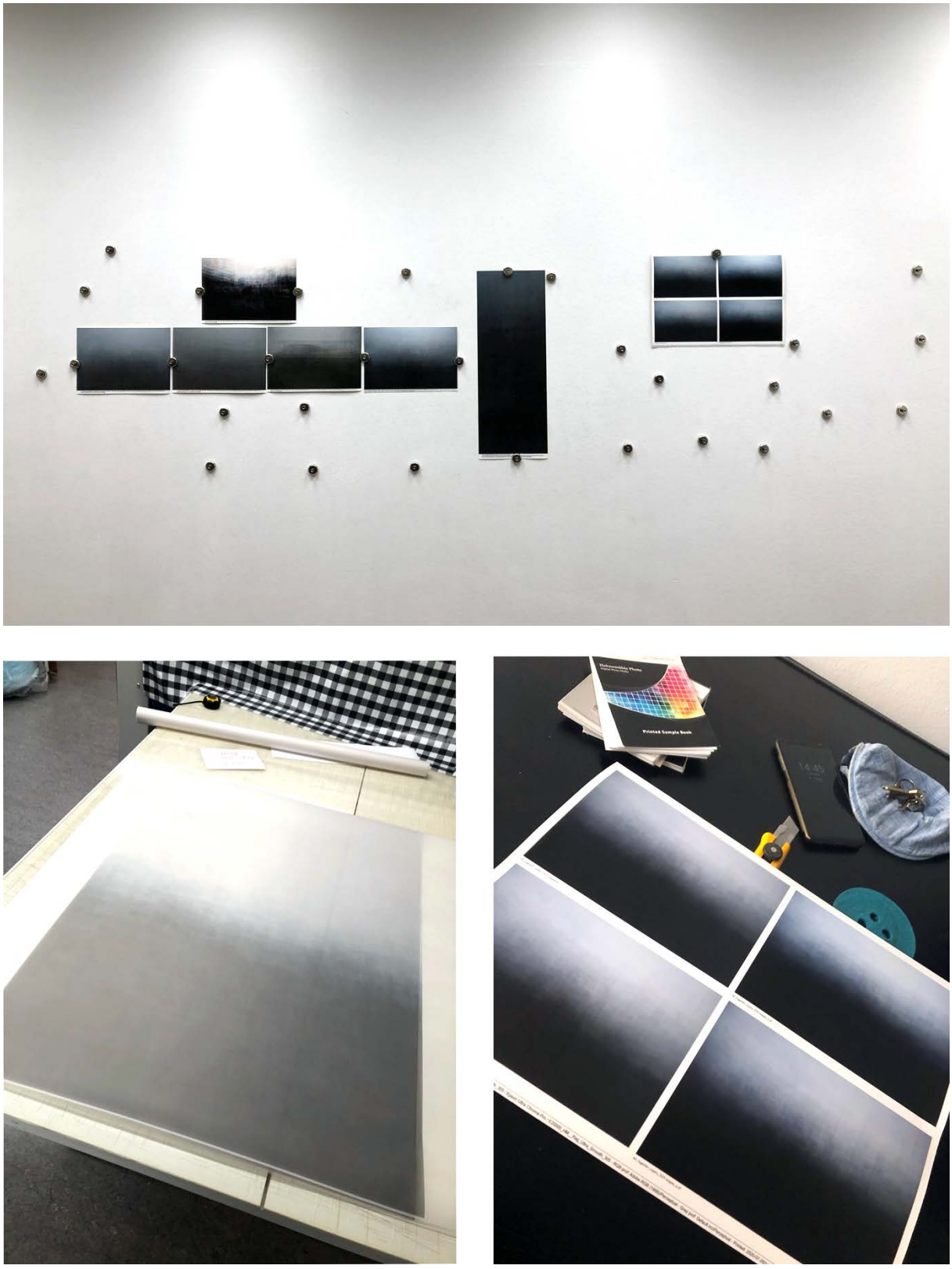
Unohtamisen kokemus käynnistää minussa prosessin, jonka seurauksena lopulliset teokset valmistuvat. Palaan ottamieni kuvien ääreen ja tarkastelen niitä aivan kuin näkisin ne ensimmäistä kertaa. Valitsen sattumanvaraisesti pinon kuvia ja alan manuaalisesti ja yksitellen muuttaa ja asemoida niitä. Alussa ruutuni on täysin musta, eikä minulla ole tietoa minkälainen lopullisesta teoksesta muodostuu. Kuva kuvalta ruutuni muuttaa väriään, ja kuvissa olevien kohteiden muodot ja ääriviivat alkavat tulla esille. Jokaisella kaupungilla ja paikalla on oma värinsä ja muotonsa. Vallitsevaa väriä ei näe yksittäisistä kuvista, vaan se tulee esille vasta työn edetessä. Jatkan teosteni työstämistä niin kauan kunnes koen, että kuva on valmis. Joskus tähän kuluu tunteja, joskus päiviä. Joskus kuvat eivät koskaan tule valmiiksi ja joudun aloittamaan alusta.

Kuva 19. - *Fedora (Merihaka I,* 2019*)* - teoksessa käytetty sekä itse ottamiani kuvia että arkistokuvia. Ajallinen perspektiivi noin 60–70 vuotta.

Teoksia tehdessäni vaivun meditatiiviseen tilaan, jossa ulkomaailma unohtuu. Toistan ja suoritan eri työvaiheita ja tunnen olevani tyhjiössä, jossa aika on muuttanut muotoaan. Olen havainnut, että tämän mielentilan saavuttaminen on edellytyksenä onnistumisen kokemukselle. Ilman sitä en saavuta yhteyttä teoksiini ja ne jäävät irrallisiksi ja elottomiksi. Teosten valmistumisen hetkeä varjostaa aina vahva tunne epävarmuudesta. Lähes aina valmista teosta edeltää kymmeniä epäonnistuneita versioita. Jokin niissä ei ole kohdallaan. Välillä työvaiheiden edestakainen toistaminen jatkuu, kunnes koen tulevani teokselleni sokeaksi. En enää näe sitä objektiivisesti edessäni, vaan minusta tuntuu, että olen joutunut sen pauloihin. Silloin joudun ottamaan teokseeni etäisyyttä ja antamaan sille aikaa. Muutaman päivän kuluttua, kun palaan uudelleen teoksen äärelle, näen sen taas uusin silmin. Silloin yleensä huomaan, että jotakin puuttuu tai jotakin on liikaa. Tämä keskeneräisyyden tunne pakottaa minut palaamaan takaisin ja aloittamaan saman tuolileikin uudelleen.

Kuva 20. - *Untitled (Teheran*, 2018*)*

Kuva 21. - *Untitled (Helsinki*, 2017*)*



Kuva 22. - valokuvateosten vedostus, kesä-syksy 2020. Taideyliopiston kuvataideakatemia ja ArtProof Tallinna.

Epävarmuus ja työvaiheiden toistaminen koskee myös teosten vedostusvaihetta. Kun teokset vedostetaan paperille, ne aloittavat uuden elämän uusien haasteiden parissa. Teos ei koskaan ole valmis ennen kuin pigmentit asettuvat paperille juuri sellaisina kuin ne mielessäni näen. Kuva ei saa paljastaa liikaa tai liian vähän. Se ei saa olla liian helppo tai liian vaikeaselkoinen. Tällä tarkoitan kuvissa esiintyvien kohteiden tunnistettavuutta. Haluan säilyttää kuvissa joitakin tunnistettavia elementtejä, jotka motivoivat katsojaa hahmottamaan, olisiko kuvasta löydettävissä jonkinlainen tunnistettava piirre (Seppänen 2014). Haluan pitää teokset avoimena katsojan tulkinnalle.

Välillä kuvissa olevien värien ja muotojen yhteisvaikutus muodostaa vedostettuihin teoksiin ennalta suunnittelemattomia kuvioita. Sekasorron keskeltä nousee esiin hahmoja ja muotoja, jotka ohjaavat teoksista välittyvää tunnelmaa. Ovatko kuviot vain oman pääni sisäisiä kuvitelmia ja seurausta tuntien tuijotuksesta, vai onko kyse havaintokognitiivisesta ilmiöstä Rorschachin musteläiskien tapaan. Syntyvätkö nämä samat kuviot päämme sisäisessä esityksessä endogeenisten ja eksogeenisten kuvien kohdatessa[12] ja onko tämä se tutkimaton alue, mentaalisten ja fyysisten kuvien vuorovaikutus, jota Belting yrittää teoriassaan koskettaa?

Kuva 23. - näkymä näyttelystä. Exhibition Laboratory, elokuu 2020

Kuva 24. - näkymä näyttelystä. Exhibition Laboratory, elokuu 2020

[12] Ks. Belting Hans, sisäinen esitys ja endogeenisten ja eksogeenisten kuvien vuorovaikutus, s.29.

Installaatio: *Unstacked* (2020)

Installaatio *Unstacked* (2020) oli ensimmäinen kokeilu, jossa yritin tuoda mielikuvani ulos paperilta ja pois valokuvien kaksiulotteisesta maailmasta. Halusin purkaa osiin ja tehdä materiaaliseksi sen, mitä mielessäni havainnoin. Installaatiota voidaan pitää mielikuvieni käsitteellisen rakenteen ruumiillistamisena, jossa aineettomat muistikerrokset on palautettu takaisin analogiseen todellisuuteen. Teoksen avulla tutkin muistikuvieni kerroksellisuutta ja muistin katoavaisuutta. Katoavaisuuden taustalla on ajatus valohiukkasten reagoinnista materian kanssa; kuinka fotonit imeytyvät kohtaamaansa materiaaliin, hidastavat vauhtiaan ja lopulta kuolevat.

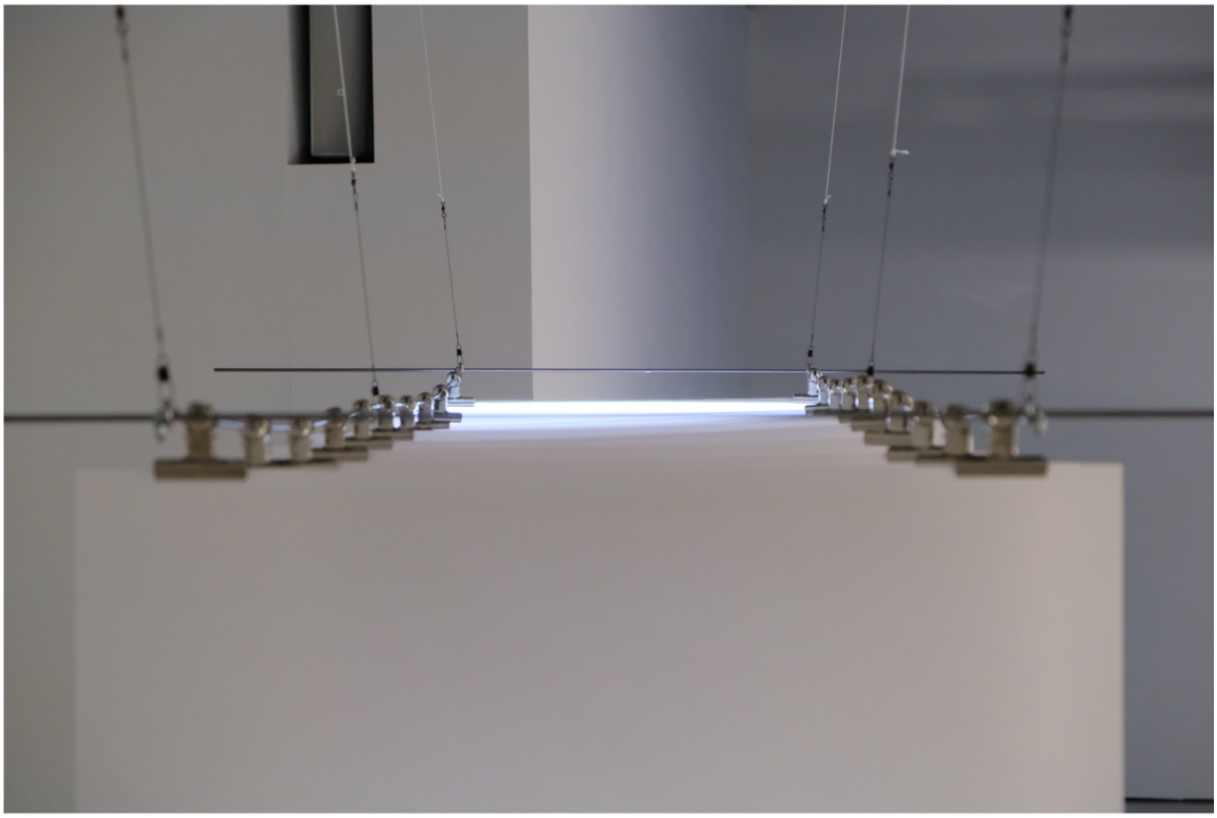
Unstacked on rakennettu kymmenestä läpikuultavasta A1-kokoisesta kuultopaperista. Paperit on ripustettu niitä kannattelevaan metalliseen kehikkoon, joka roikkuu ohuiden vaijereiden avulla katosta. Paperit on asetettu noin 15 senttimetrin etäisyydelle toisistaan. Papereiden läpi heijastetaan projektorilla kuva, joka läpäisee koko asetelman. Papereihin projisoitu kuva näkyy installaation ensimmäisellä paperilla tarkkana ja valoisana, mutta sumenee ja himmenee mitä pidemmälle valo ja kuva etenevät papereissa.

Kuva 25. - installaation ensimmäinen prototyyppi, Taideyliopiston kuvataideakatemia, heinäkuu 2020

Teoksen materiaalisuus ja moniulotteisuus toi eteeni haasteita, joita en osannut ennakoida. Syntynyt lopputulos ei kaikilta osin vastannut odotuksiani, mutta se avasi uusia ajatuspolkuja jatkoa ajatellen – ja toi eteeni ison kasan tulevaisuuden haasteita. Minulle ennestään tuntemattomat materiaalit sekä teoksen fyysinen koko johtivat pakon edessä tehtyihin kompromisseihin. Teoksessa käyttämieni paperien standardien määrittämä koko, paperien teknisyys ja projisoinnin kylmyys ohjasivat teoksesta välittyvää tunnelmaa suuntaan, joka ei ollut minulle mieleinen. ”Näyttelynne on todella kylmä”, totesi joku näyttelytilassa vieraillut kävijä. Voin hyvin yhtyä tähän kommenttiin. Kliinistä viileyttä ja tarkkaa insinöörimäisyyttä huokuva lopputulos erosi jälleen kerran siitä orgaanisen teoksen mielikuvasta, joka päähäni oli piirtynyt. Aivan kuten monesti aikaisemminkin, olin taas kerran ”eksynyt keskelle teknisten muuttujien loputonta suota”. Olin ajautunut Flusserin kuvaamaan leikkiin; Homo faberista oli taas kerran tullut Homo ludens.

Kuva 26. - Installaation rakennusta, *Unstacked* (2020) - Exhibition Laboratory, elokuu 2020.

Kuva 27. - *Unstacked* (2020) - Exhibition Laboratory, elokuu 2020.



Kuva 28. - *Unstacked* (2020) - Exhibition Laboratory, elokuu 2020. (Teoksen koko: L600 mm x K850 mm x P1500 mm)

Kuva 29. - *Unstacked* (2020) - (L600mmxK850mmP1500mm) - Exhibition Laboratory, elokuu 2020

Ääniteos: *Global Hum* (2020)

Global Hum (2020) on tilallinen ääniteos ja osa *Unstacked* (2020) -installaatiota. Ääniteoksen avulla halusin laajentaa muistikuvieni tarkastelua ja tuoda visuaalisten teosten rinnalle äänen avulla tulkittuja mielikuvia. Teos luo näyttelytilaan spatiaalisen äänimaiseman, joka toisaalta resonoi muiden teosten kanssa ja toisaalta luo tilaan oman tilallisen ulottuvuuden.

Teos sisältää eri kaupungeissa taltioimiani ääniä vuosilta 2015–2019. Teoksessa käytetyt äänet on tallennettu satunnaisissa paikoissa Suomessa, Islannissa, Iranissa, Iso-Britanniassa ja Japanissa. Teoksen inspiraationa on toiminut maailmanlaajuiseksi huminaksi (*The Hum*) kutsuttu ilmiö, matalataajuinen taustahumina, jonka satunnaiset ihmiset ympäri maailmaa kuulevat. Myös teoksen äänileikkeet on kerrostettu päällekkäin satunnaisessa järjestyksessä. Teoksen toteutus perustuu samanlaiseen kerrostekniikkaan ja menetelmään, jota olen noudattanut valokuvateoksissani. Lopputuloksena on vähitellen voimistuva äänten kakofonia, joka loppua kohden puuroutuu harmoniseksi huminaksi.

Kuva 30. – *Global hum* -teoksen asennus ja suuntaavan äänilähteen sijoitus, Exhibition Laboratory, elokuu 2020

Teoksen äänilähteenä käytin suuntaavaa äänisuihkua, jonka avulla sain äänen kulkemaan kontrolloidusti galleriatilassa. Normaalista asennustavasta poiketen, en asentanut äänisuihkua galleriatilan kattoon, vaan lattialle piiloon katsojilta. Äänilähde oli suunnattu siten, että ääni heijastui galleriatilaan *It has neither name nor place* (2020) -teoksen kautta. Katsojan seisoessa näyttelytilassa valokuvateosten keskellä, loi ääni katsojalle vaikutelman, jossa ääni vaikutti tulevan syvältä teosten takaa.

Äänilähteen epäsovinnainen käyttö ei ollut ennalta suunniteltua. Idea perustui näyttelyn rakennusvaiheessa sattuman kautta havaitsemaani ilmiöön; asennusvaiheessa havainnoin äänisuihkusta tulevan äänen kimpoilevan ympäri galleriatilaa, muodostaen teräviä ja tarkasti rajattuja äänipolkuja. Halusin hyödyntää tätä löydöstä, koska myös se tukee sattumanvaraisuuteen perustuvaa menetelmääni.

Pohdinta – teos, joka elää muistikuvissa

Maisteriopintoja aloittaessani puhuin valokuvan kuolemasta ja siitä, kuinka valokuva oli menettänyt minulle merkityksensä. Olin saapunut taiteilijana tienristeykseen, jossa valokuva tuntui riittämättömältä ja elottomalta. Ajatus valokuvan staattisuudesta ja siitä kumpuava voimakas tunne taiteellisen ilmaisun rajallisuudesta vaivaa minua yhä. Valokuvan kaksiulotteinen pinta on muodostunut minulle ylitsepääsemättömäksi esteeksi. Tätä estettä olen lähestynyt henkilökohtaisella paradigman muutoksella: laajentamalla toisaalta taiteellista ilmaisuani kaksiulotteisista valokuvista kohti moniulotteisia tilallisia teoksia sekä veistoksia, toisaalta syventämällä teoreettisia valmiuksiani.

Nyt ymmärrän, että kyse ei ollut valokuvan kuolemasta. Kyse oli sisäisestä vallankumouksesta, joka teki tuloaan. Sen seurauksena suhtautumiseni valokuvaan on pysyvästi muuttunut. Isoin muutos on tapahtunut henkilökohtaisen kasvun myötä, valokuvan käsitteellistymisen kautta. Myös huomioni kohde on vaihtanut painopistettään. Edessä olevan kuvan sijasta olen siirtänyt huomioni havaintojeni pohjalta muodostuvaan sisäiseen esitykseen ja niiden taustalla olevin mentaalisiin kuviin. Taiteellisessa ilmaisussani taas olen repäissyt itseni ulos paperilta kohti kolmiulotteista ilmaisua.

Vaikka varsinainen valokuva sen perinteisessä merkityksessä onkin menettänyt minulle tarkoitustaan, elää *kuva* kuitenkin kaiken tekemäni taiteen pohjalla. Kaikkien töitteni taustalla on visuaalinen mielikuva, jonka muodostan päässäni teoksiani hahmottaessani. Tämän sisäisen kuvan tarkastelu ja syvällisempi tutkiminen on avautunut minulle vasta maisterityöni loppumetreillä. Beltingin, Flusserin ja Stieglerin tekstien johdattelemana olen jälleen kerran uuden edessä. Tunnen, että olen taiteen tekemisessä siirtymässä eteenpäin, kohti uutta ja tuntematonta.

Opinnäytetyössäni käsittelemäni teemat muistista ja sen hauraudesta saivat konkreettisen muistutuksen lopputyöni viimeistelyvaiheessa, kun lopputyönäyttelyssä esillä ollut ääniteos *Global Hum* tuhoutui laiterikon yhteydessä. Teknologia, jonka varaan teos oli toteutettu, petti ja jätti jälkeensä ainoastaan muiston. Jäljelle jäi ainoastaan muistikuva teoksesta, joka jatkaa nyt omaa elämäänsä fyysisen maailman tuolla puolen.

Lähdeluettelo

Asunmaa, Veera. 2016. "Median merkityksellistyminen nuorten mediakokemuksiinsa kohdistaman reflektion valossa." Pro gradu -tutkielma, Tampereen Yliopisto. https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/98980/GRADU-1463402041.pdf (haettu: 09.02.2021)

Adams, Robert. 2013. "The Pond, John Gossage by Robert Adams." Americansuburbx.com https://americansuburbx.com/2013/02/john-gossage-john-gossages-the-pond-1986.html (haettu: 10.01.2021)

Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida, Reflections on Photography.* New York : Hill and Wang.

Becher, Bernd and Hilla. 2021. "Bernd Becher and Hilla Becher" Tate. https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718 (haettu: 23.02.2021)

Belting, Hans. 2005. "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology." *Critical Inquiry* 31, no. 2: 302-19. https://doi.org/10.1086/430962 (haettu: 23.02.2021)

Belting, Hans. 2014. *¿Qué es la antropología de la imagen? Entrevista con Hans Belting.* Youtube video, julkaistu 3.2. https://www.youtube.com/watch?v=j8O90TYBtDw&feature=emb_logo (haettu: 26.01.2021)

Bernstein, Daniel M., and Elizabeth F. Loftus. 2009. "How to Tell If a Particular Memory Is True or False." *Perspectives on Psychological Science*, vol. 4, no. 4, July 2009, pp. 370–374, https://doi.org/10.1111%2Fj.1745-6924.2009.01140.x

Calvino, Italo. 1972. *Invisible Cities.* Random House.

Cotton, Charlotte. 2004. *The Photograph as Contemporary Art.* Thames & Hudson.

Flusser, Villém.1983. *Towards a philosophy of photography.* Reaktion Books Ltd.

Flusser, Vilém, Ströhl Andreas et al. toim. 2002. *Vilém Flusser writings*; *Electronic mediations, volume 6*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.

Geddes, Linda. 2013. "Fear of a smell can be passed down several generations" Newscientist. https://www.newscientist.com/article/dn24677-fear-of-a-smell-can-be-passed-down-several-generations/ (haettu: 09.02.2021)

Gossage, John. 2021. "John Gossage". Stephen Daiten Gallery. http://stephendaitergallery.com/artists/john-gossage/ (haettu: 10.01.2021)

Helsingin Sanomat. 2013. "Tutkimus: Pelot siirtyvät sukupolvelta toiselle geneettisen muistin kautta" HS Tiede. https://www.hs.fi/tiede/art-2000002693309.html (haettu:16.02.2021)

Häkkinen, Hanna et al. 2015. "Epigenetiikka haastaa käsityksiämme periytymisestä ja evoluutiosta" *Tieteessä tapahtuu* 2015/2, 13-19. https://journal.fi/tt/article/view/49578/14670 (haettu: 09.02.2021)

Iversen, Margaret. 2009. "Auto-Maticity: Ruscha and Performative Photography." *Art History.*

InfoTrends. 2020. "Worldwide Consumer Photos Captured and Stored 2018-2020" https://focus.mylio.com/tech-today/how-many-photos-will-be-taken-in-2020 (haettu: 8.2.2021)

Jones, E. E. & Nisbett R.E. 1971. *The actor and the observer: divergent perceptions of the causes of behavior.* New York: General Learning Press

Khan, Idris, Sean Kelly Gallery. https://www.skny.com/artists/idris-khan (haettu: 23.02.2021)

Kumpula, Sirkka. 2006. "Ei koulua vaan elämää varten - pragmaattinen teoria tietämisestä", Pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto, Kasvatustieteen laitos, Helmikuu 2006. https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/93256/gradu00929.pdf?sequence=1&isAllowed=y (haettu: 25.02.2021)

Lakota Crazy Horse, Crazy Horse Memorial. https://crazyhorsememorial.org/story/the-history/about-crazy-horse-the-man (haettu: 01.01.2021)

Lamarckism, Jean-Baptiste Lamarck, Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Lamarckism (haettu: 09.02.2021)

Leonardo da Vinci, Vitruvian Man, Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian_Man (haettu: 03.01.2021)

Munger, K., & Harris, S. J. 1989. "Effects of an observer on hand washing in a public restroom" *Perceptual and Motor Skills*, 69 (3), 733–734.

Myllylä, Salla, & Vainikka, Laura. 2021. *Clauden huone, https://www.taidegraafikot.fi/nayttelyt/tulevatjamenneet-nayttelyt/salla-myllyla-laura-vainikka-8-31-1-2021/* (haettu: 12.03.2021)

Nadar, Felix, Gaspard Felix Tournachon, and Thomas Repensek. "My Life as a Photographer." October 5 (1978): 7-28. https://doi.org/10.2307/778642 (haettu: 05.02.2021)

O'Leary, Denyse. 2015. "Epigenetic Change: Lamarck, Wake Up, You're Wanted in the Conference Room!", *Evolution news & science today*, August 25, 2015. https://evolutionnews.org/2015/08/epigenetic_chan/ (haettu: 09.02.2021)

Olick, Jeffrey K., and Joyce Robbins. 1998. "Social Memory Studies: From 'Collective Memory' to the Historical Sociology of Mnemonic Practices." *Annual Review of Sociology*, vol. 24, 1998, pp. 105–140.

Paulhus, D. L. 1988. "Epigenetics in mental illness: Hope or hype?." *Journal of psychiatry & neuroscience* : JPN vol. 35,6 (2010): 366-8. https://doi.org/10.1503/jpn.100148

Peltoniemi, Teija. 2019 "Isovanhempiemme huonot kokemukset voivat näkyä geenitasolla…" Yle Tiede, 04.12.2019. https://yle.fi/aihe/artikkeli/2019/12/04/isovanhempiemme-huonot-kokemukset-voivat-nakya-geenitasolla-epigeneettisina (haettu: 09.02.2021)

Petapixel. 2011. "Film Photography Peaked in 2000 with 85 Billion Photos Taken, Then Plummeted" Petapixel, 16.09.2011. https://petapixel.com/2011/09/16/film-photography-peaked-in-2000-with-85-billion-photos-taken-then-plummeted/ (haettu:8.2.2021)

Seppänen, Janne. 2001. *Katseen voima, kohti visuaalista lukutaitoa*. Osuuskunta Vastapaino, 2001.

Seppänen, Janne. 2014. "Valokuva, materiaalisuus, representaatio." *Media & viestintä*, 37:2, 4–21. https://doi.org/10.23983/mv.62859

Shaw, Julia. 2020. "Do False Memories Look Real? Evidence That People Struggle to Identify…" *Frontiers in Psychology*, 08 April 2020. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00650

Shevchenko, Olga. 2015. "The mirror with a memory: Placing photography in memory studies." *Routledge International Handbook of Memory Studies*. Abingdon: Routledge, 23 Sep 2015. Routledge Handbooks Online. https://doi.org/10.4324/9780203762844-35

Sontag, Susan. 1973. *On Photography*. RosettaBooks, LLC (2005).

Sproull, L., Subramani, M., Kiesler, S., Walker, J. H., & Waters, K. 1996. "When the interface is a face." *Human–Computer Interaction, 11*:2, 97–124. https://doi.org/10.1207/s15327051hci1102_1

Sulkunen, Pekka. 1998. *Johdatus Sosiologiaan: käsitteitä ja näkökulmia*. WSOY

Suomalainen, Kirsi. 2013. "Genomitiedon lyhyt sanasto." Suomen itsenäisyyden juhlarahasto, Sitra, 02.09.2013. https://www.sitra.fi/artikkelit/genomitiedon-lyhyt-sanasto/ (haettu: 05.01.2021)

Stiegler, Bernard. 1998. *Technics and Time, 1 – The Fault of Epimetheus*. Stanford University Press, Stanford California.

Stiegler, Bernard. 2018. *The Neganthropocene*. Open humanities press. London 2018.

Thornton, Gene. 1982. "Photography View; Once again: Does the Camera Lie?" The New York Times. May 9, (1982) 29. https://www.nytimes.com/1982/05/09/arts/photography-view-once-again-does-the-camera-lie.html (haettu: 28.12.2020)

Valkeapää, Leena et al. 1997. "Taidehistorian sanasto." Jyväskylän yliopisto, taidehistorian laitos. https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/47722/951-34-0991-0.pdf (haettu: 19.03.2021)

Väliverronen, Esa. 2004. "Medioitunut yhteiskunta: Mukautuuko politiikka median logiikkaan?" *Viestinnän proffa* (blogi). Oulun Yliopisto. https://www.oulu.fi/blogs/mediaseksikkyydenyhteiskunta (haettu: 09.02.2021)

Wilska, Terhi-Anna. 2019. "Ulkonäön merkitys on kasvanut" *Savon Sanomat*, 4.3.2019. https://www.savonsanomat.fi/paakirjoitus-mielipide/2871054 (haettu: 09.02.2021)

Kuvat

Kuva 1. ja 2. - *Perhealbumi (1976 & 1981)* 9

Kuva 3. - *Untitled - Grünfläche 36* (2014) 13

Kuva 4. - *Untitled - Grünfläche 36* (2014) 14

Kuva 5. - Untitled - Grünfläche 36 (2014) 15

Kuva 6. - Untitled - Grünfläche 36 (2014) 15

Kuva 7. - Videoteos: *1/60s* (2015) – (5min 35min). Video ja editointi: Santtu Laine, äänet ja äänisuunnittelu: Sarah Kivijärvi. 16

Kuva 8. - Kaisa Rautaheimo: *Metsästäjä*. Ossi Hyvösen sohvan istuinosa on päällystetty itse ammutun norsun nahalla (HS, Kuukausiliite nro.576. 7.3.2020) 18

Kuva 9. - Leonardo Da Vinci, The Vitruvian Man, 1490 21

Kuva 10. - testikuvaus nro. 001 - "Fabienne" - 12 perspectives of a human, 2015 22

Kuva 11. - testikuvaus nro.001 - "Fabienne", 2015 23

Kuva 12. - testikuvaus nro. 008 - "Fabienne", 2015 24

Kuva 13. - *Untitled I - Jlogy* (2015) 25

Kuva 14. - *Untitled II - Jlogy* (2015) 25

Kuva 15. - *Sophronia* (Tokyo, 2015) – kaikki teoksen kuvat otettu yhden päivän kuluessa. Yhteensä noin 120 valokuvaa. 33

Kuva 16. - *It has neither name nor place* (2020) - teoksessa yhdistetty kaikki teossarjan muut teokset yhteen ja samaan teokseen. 34

Kuva 17. - *Isidora (Berlin II*, 2016*)* 35

Kuva 18. - *Untitled (Istanbul,* 2017*)* 35

Kuva 19. - *Fedora (Merihaka I*, 2019*)* - teoksessa käytetty sekä itse ottamiani kuvia että arkistokuvia. Ajallinen perspektiivi noin 60–70 vuotta. 36

Kuva 20. - *Untitled (Teheran*, 2018*)* 37

Kuva 21. - *Untitled (Helsinki*, 2017*)* 37

Kuva 22. - valokuvateosten vedostus, kesä-syksy 2020. Taideyliopiston kuvataideakatemia ja ArtProof Tallinna. 38

Kuva 23. - näkymä näyttelystä. Exhibition Laboratory, elokuu 2020 39

Kuva 24. - näkymä näyttelystä. Exhibition Laboratory, elokuu 2020 39

Kuva 24. - installaation ensimmäinen prototyyppi, Taideyliopiston kuvataideakatemia, heinäkuu 2020 40

Kuva 26. - Installaation rakennusta, *Unstacked* (2020) - Exhibition Laboratory, elokuu 2020. 41

Kuva 27. - *Unstacked* (2020) - Exhibition Laboratory, elokuu 2020. 42

Kuva 28. - *Unstacked* (2020) - Exhibition Laboratory, elokuu 2020. (Teoksen koko: L600 mm x K850 mm x P1500 mm) 43

Kuva 28. - *Unstacked* (2020) - (L600mmxK850mmP1500mm) - Exhibition Laboratory, elokuu 2020 43

Kuva 30. – *Global hum* -teoksen asennus ja suuntaavan äänilähteen sijoitus, Exhibition Laboratory, elokuu 2020 44

Muistikuvissani ei ole rajoja
ei ole kehyksiä, jotka määräävät mistä ne alkavat ja mihin ne päättyvät
ne eivät vaadi rajoittavia materiaaleja piirtyäkseen mieleni kanvakselle
ne eivät tunne standardeja tai ennalta määriteltyjä kokoja

Valokuva on ja tapahtuu
kehysten sisällä, tarkkaan määritellyssä paikassa
kaikki on ennalta määriteltyä
rajattua

Tuossa on sinun paikkasi, tuossa sinä tapahdut!
aivan kuin tuli, joka renkinä kituuttaa kivien ympäröimänä

alistettuna
pala ohutta paperia
syvyyttä heijastaen

Santtu Laine