

KATRI LASSILA

TaT, valokuvataiteilija

Maisema ajan ulkopuolella

Lectio praecursoria Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa 28.4.2023

<https://doi.org/10.51807/maaseutututkimus.141117>

M Maisema, elokuva, valokuva, aika. Nämä ovat tutkimukseni keskiössä. Ensimmäinen muistoni on muisto maisemasta. Olen kolmevuotias ja vanhempieni kanssa matkalla Bretagnessa. Juoksen hiekkarannalla. Minulla on punaiset saappaat ja äiti on pystyttänyt maalaustelineensä niin likelle vettä että aallot pyyhkivät välillä sen puisia jalkoja. Muistan meren valtavan avaruuden ja hiekan vaaleanharmaan värin. Muistan tuulen ja kostean ilman kasvoilla ja oman riemuni kun juoksen ja huudan: ”Aaltoapulaiset, aaltoapulaiset!”

Valokuva saapui elämäni vaivihkaa. Ihailin mustavalkoisten valokuva-vedosten sävyjä lapsuudenkodin seinillä. Pohdin, kuinka mustan saa niin syvän mustaksi ja valkean niin ihmeellisen hohtavaksi. Pimiössä pääsin konkreettisesti oppimaan sen. Pimiön ihme vei mukanaan, kuvan ilmaantumisen paperin valkeasta avaruudesta, sävyjen tavoittelu, sommittelun asettuminen kohdalleen, yhtäaikainen kontrolli ja sen puute, yllättymisen jatkuva läsnäolo. Valokuva ja maisema löysivät pimiössä toisensa.

Elokuvaan perehdyin toden teolla vasta professori Peter von Baghin elokuvahistorian kursseilla 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Istuimme Taideteollisen korkeakoulun Marilyn-teatterissa aamusta iltaan katsoen ja kuunnellen elokuvia, joista monet näimme aidoilta

filmikopioilta. Katseluita seuranneiden keskustelujen aikana alkoi itää ajatuksia. Eräs näistä ajatuksista liittyi maisemakuviin. Ne olivat hitaita kuvia, kuin valokuvia, ajattelin. Ne olivat esteettisesti latautuneita, sommittelultaan voimakkaita, taukoja elokuvan hektisessä tapahtumarytmisissä. Havainto resonoi oman havaintoni kanssa todellisuudesta. Vartuin maaseudulla, ja minua ympäröi lapsesta saakka vihtiläinen peltomaisema, jota täplittivät punaiset tuvat ja hevoslaitumet.

Ensimmäiset maisemakuvani olivat kuvia tuosta lapsuudenkodin vieressä levittäytyvästä pellostä. Maaseutumaisema muutti muotoaan tiuhaan, ja kuva oli kovin eri näköinen eri vuoden- ja vuorokaudenaikoina. Ymmärsin kuvatessani maisemaa ja ympäröivää maaseutua yhä selvemmin näkökulman ja todellisuuden vuorovaikutteisuuden. Mitä useammasta kulkemasta maisemaa ja maaseutua tarkastellaan, sitä moniäänisempi hahmotuksesta lopulta tulee. Minun hahmotukseni ympäröivästä maisemasta oli yksi mahdollinen hahmotus, jota leimasi henkilökohtainen suhteeni ympäristööni ja lapsuusmaisemaani.

Elokuvatutkija Martin Lefebvre esitteli vuonna 2006 artikkelissaan *Between setting and landscape in the cinema* teoriansa maisemakuvan ominaisuudesta, joka pysäyttää elokuvan kerronnan. Lefebvren mukaan maisemakuva elokuvassa laukaisee katsojassa speaktaakkelimaisen katsoamisen moodin, joka saa tarkastelemaan kuvaa irrallaan elokuvan narratiivista – siis eräänlaisena taideteoksena tai toisaalta kuin reaalityönä luonnossa (Lefebvre 2006, 20, 28–30, 51). Lefebvren lähtökohta oli Laura Mulveyn teoria naisen kuvasta elokuvassa, speaktaakeli, jossa miehisen katseen kohteena naisen kuva sysää katsojan eroottisen kontemplaation hetkeen (Mulvey 2009 [1975], 715). Tunnistin katsovani maisemakuvaa elokuvassa pohdiskellen. Toisaalta en tunnistanut kaikkea Lefebvren ajattelusta omakseni. Aloin tutkia asiaa lisää.

Mikä maisemakuvan pysähtyneisyydessä oli minulle olennaista? Millainen kuva maisemakuva elokuvassa itse asiassa oli?

Tutkimuksen alussa kohtasin kysymyksen siitä, mitä itse asiassa määrittelen kuuluvaksi maisemaan ja edelleen sen kuvaan, sillä jokaisella koki-jalla on oma ymmärryksensä siitä, mitä näihin luetaan. Samoin tuntuu olevan usein maaseudun käsitteen kanssa. Vaikka valtaosa suomalaisista tunnistaa maaseutumaiseman, eivät hahmotukset siitä, mitä siihen itse asiassa kuuluu ja mitä siihen ei kuulu, ole aina täysin yhteneviä. Maaseutu itsessäänkin on tällainen pehmeä kategoria, jonka määrittely on

haasteellista. Se, mikä jonkun mielestä kuuluu maaseutuun, on jonkun toisen mielestä luontoa tai kolmannen mielestä ehkä jo esikaupunkia. Nykyisen kotini vieressä levittäytyvät Tuomarinkartanon pellot Vantaanjoen varressa. Ne muistuttavat ulkoisesti maaseutua, mutta sijaitsevat vartin junamatkan päässä Helsingin päärautatieasemalta.

Tuleeko pellon sijaita Kehä III:n ulkopuolella, jotta se voidaan laskea kuuluvaksi maaseutuun? Ongelmaa lähestyäkseen otin avuksi kognitiivisen psykologian tutkijan, Eleanor Roschin (1978a) pehmeiden kategorioiden käsitteen ja prototyypiteorian. Vaikkakin ihmisillä on tarve jaotella ympäristöään kategorioihin, nämä kategoriat ovat Roschin mukaan luonteeltaan asymmetrisia (Lakoff 1990, 39). Onkin hedelmällistä määritellä käsiteltävä asia sen selkeiden tyyppien, prototyyppien – ei sen rajojen – perusteella (Rosch 1978b, 1). Rosch (1978b, 11) kuvaa ajatusta esimerkillä kahdesta naapurista, jotka tavallisesti tietävät, kumman alueella seisovat, ilman eksaktia tonttien rajaviivan merkitsemistä.

Tutkimukseni perustui minun maisemaprototyyppiini – henkilökohtaiseen käsitykseeni siitä, mikä ja millainen on maisema, ja edelleen sen kuva. Kertomastani varhaisesta lapsuusmuistosta käy lisäksi ilmi energeettinen maisemayhteys, joka on seurannut minua aikuisuuteen ja taiteellisella urallani. Maisema vaikuttaa minuun siinä ollessani ja sitä kuvattessani, ja tuo läsnäoleva vaikutus mutta myös menneisyyteni maisemien ja ennen ottamieni maisemakuvien muisto vaikuttaa siihen, kuinka maiseman nyt hahmotan ja kuinka sitä kuvaan. Lapsuudenkotini maisema resonoi minussa edelleen kohdatessani uusia maisemia. Energeettistä maisemayhteyttä leimaa vuorovaikutteisuus maiseman kanssa. Maisemakuva ei ole kuitenkaan sama asia kuin maisema. Joitakin tärkeitä rajoja oli vedettävä, sillä muutoin tutkimus olisi kasvanut hallitsemattomaksi.

Elokuvan maisemakuvassa kohtaavat tila ja aika – syvyyden lupaus, joka kuitenkin törmää taustaansa. Aika, joka jatkuu, mutta samalla pysähtyy – irtautuu erilleen kertomuksesta. Tutkimukseni lähtökohtana ollut maisemakuvan ajallinen erityisyys elokuvassa merkitsi sen tunnistamista, että kuva maisemasta muodostuu toisinaan elokuvassa ajallisesti erityislaatuiseksi maisemakuvaksi. Näin ei aina ole, sillä maiseman kuva voi elokuvissa esiintyä myös narratiivisessa tai tapahtumallisessa roolissa, jolloin sen ajallinen erityisyys ei korostu. Se maisemakuvan ominaisuus, jota tutkin, oli kuvan toisinaan sisältämä pysähtyneisyyden ja elokuvan narratiiviseen aikaan sitoutumattomuuden piirre.

Tätä ajan ulkopuolisuutta kuvaamaan loin termin *apokronia*. Apokronia tulee kreikan sanoista *apo*, joka merkitsee laajasti ottaen jonkin ulkopuolella olemista, ja *kronos*, jolla viitataan termissä aikaan. Maisemakuva elokuvassa, pysähtyneessä ja tapahtumattomassa muodossaan, on *apokroninen* kuva. Apokroniaa voi terminä toki käyttää kuvaamaan ajan ulkopuolisuutta muussakin yhteydessä kuin vain elokuvan maisemakuvasta puhuttaessa. Havainnollistan *apokronisen maisemakuvan* käsitettä esimerkiksi Kanerva Cederströmin elokuvasta *Trans-Siberia – merkintöjä vankileireiltä* vuodelta 1999.

Trans-Siberia-elokuvassa on lukuisia junan ikkunasta kuvattuja kuvia, joissa näkyy elokuvan kuvaushetken eli 1990-luvun loppupuolen Siperian maisema. Samalla elokuvan tekstissä kuullaan kuitenkin Siperian vankileireillä olleiden kertomuksia vuosikymmeniä varhaisemmalta ajalta. Elokuvan maisemakuvat laajenevat silti luontevasti esittämään paitsi kuvaamishetkensä aikaa myös tuota menneisyyden aikaa. Syy tähän moniaikaisuuteen tai ajan ulkopuolisuuteen on maisemakuvien luonteessa. Junan ikkunoista näkyvä maisema ei vuosikymmenten kuluessa ole muuttunut, ja siksi se voisi kuulua ja kuuluukin yhtä aikaa sekä menneisyyden että nykyisyyden, ja sittemmin myös tulevaisuuden, aikaan – tähänkin aikaan, jossa elokuvaa nyt, taas vuosikymmeniä myöhemmin, katson. Apokroninen maisemakuva merkitsee sitä, että ajallisesti ambivalenttina maisemakuva elokuvassa sopii kuvaamaan mitä tahansa mahdollista aikaa, ja myös niitä kaikkia yhdessä.

Lefebvren (2006, 29) mainitsema speaktaakkelimaisen katsomisen tavan aktivoituminen maisemakuvan yhteydessä on eräs tulkinta maisemakuvan pysähtyneen luonteen alkusyystä. Oma tulkintani liittyy kuitenkin ensisijaisesti maisemakuvan ajalliseen fluiditeettiin, aikaan sitoutumattomuuteen ja intransitiivisuuteen, jotka resonoivat oman havaintoni kanssa maiseman erityisestä olemuksesta elokuvassa. Tämä maisemakuvan apokroninen luonne erottaa sen siten myös elokuvan tarinasta ja tuottaa katsojalle pysähtyneen vaikutelman. Maisemakuva asettuu silloin Gilles Deleuzen (2005 [1985], 66–94) hahmotteleman ajan kristallin keskiöön ja samalla sitoo keskenään yhteen aikakuvan (Deleuze 2005 [1985]; Vanhanen 2010, 112), Pier Paolo Pasolinin (1976, 1–11) poetiikan ja runouden elokuvan ja toisaalta intransitiivisuuden eli muutoksettomuuden piirteet.

Mutta miksi, herää kysymys. Mikä ominaisuus maiseman kuvassa saa elokuvassa usein lineaarisena esitetyn ajan olemuksen muuttamaan muotoaan? Miten apokronia saavutetaan, mikä on apokronian resepti?

Psykologi James J. Gibson esitteli affordanssin käsitteen 1970-luvun lopulla biologian yhteydessä (Gibson 1979, 127). Hänen mukaansa ympäristön affordanssit ovat sitä, mitä ympäristö tarjoaa eläimelle, mitä se antaa käyttöön sekä hyvässä että pahassa (emt.). Gibson tähdensi, että affordanssi viittaa eläimen ja sen ympäristön komplementaariseen suhteeseen (emt.). Sama komplementaarinen suhde voidaan mieltää myös ihmisen ja tämän elinympäristön välille. Vuodenkierto vaikuttaa ihmiseen voimakkaasti erityisesti ruraalissa ympäristössä. Elämän rytmi määrittäytyy luonnonolosuhteista ja sadon kasvusta.

Tutkimuksessani sovelsin affordanssin käsitettä valokuvan ja elokuvan yhteyteen. Eri medioilla on käytössään erilaiset affordanssit. Kun kirjoitamme kynällä paperille, meillä on käytössämme paperin ja kynän tarjoamat affordanssit. Valokuvalla ja elokuvalla on käytössään näiden taidemuotojen affordanssit eli se kaikki, mikä on niille ominaista ja mahdollista. Eri mediat voivat kuitenkin myös lainata affordansseja toisiltaan. Valokuvan ja elokuvan yhteydessä keskinäinen lainaaminen on erityisen helppoa niiden kuvallisesta ja teknisestä sukulaisuudesta johtuen.

Teos, joka muodostui minulle erityisen tärkeäksi tutkimuksen kuluessa affordanssien havainnollistajana, oli Chris Markerin *La Jetée* vuodelta 1962. Kyseessä on elokuvatutkimuksessa kulttimaineen saavuttanut puolituntinen lyhytelokuva, joka koostuu kokonaan mustavalkoisista valokuvista, lukuun ottamatta yhtä lyhyttä liikkuvan kuvan jaksoa. *La Jetéetä* pidetään kaikissa sitä käsittelevissä tutkimuksissa poikkeuksetta elokuvana, vaikka se koostuu pääosin still-kuvista. Se on siis todellisuudessa yhteen liitettyjen valokuvien sarja. Päättelin, että syy tutkijoita hämmäntäneeseen elokuvamaisuuteen on ensisijaisesti elokuvan affordansseissa. *La Jetée* käyttää häikäilemättä hyväkseen kaikkia niitä elokuvallisia keinoja, jotka koetaan elokuvalle (mutta ei niinkään valokuvalle) tyypilliseksi: leikkausta, äänisuunnittelua, sommittelua ja jopa liikkeen illuusiota.

Tästä pääsen maisemakuvaan. Päädyin pohtimaan, että mitäpä jos maisemakuvan pysähtyneisyys elokuvassa liittyykin affordansseihin. Se, mitä Lefebvre (2006, 20, 28–30, 51) kuvasi speaktaakkelimaisen katsomismoodin aktivoitumiseksi, onkin sitä, että katsoja katsoo elokuvassa kuvaa

maisemasta kuten hän katsoisi valokuvaa, koska kuvan yhteydessä, kuvaa tehtäessä on käytetty joko tiedostaen tai sitä tiedostamatta juuri valokuvan affordanssia.

Elokuva *Jyrkänne* oli tapa selvittää hypoteesia taiteellisen työn tarjoamin keinoin. *Jyrkänne* on elokuva, jonka inspiraationa toimi valokuvallisen ja elokuvallisen affordanssin käsitteiden osalta *La Jetée* ja toisaalta apokronisen maisemakuvan osalta *Trans-Siberia*. *Jyrkänne* ei ole varsinainen koeasettelu eikä kenties – näin jälkeempään ajatellen – kovin helposti tulkittava havainnollistuskaan. Vaikka *Jyrkänne* oli tutkimuksen väline, pyrin sitä tehdessäni luomaan itsenäisen ja omaehtoisen taideteoksen. *Jyrkänne* on kuvattu Leica M3 -valokuvakameralla mustavalkoiselle filmille pääosin Kiinassa ja Tiibetissä vuonna 2016. *Jyrkänne* kertomuksen synty liittyy vuonna 2015 "pakolaiskriisiksi" kutsuttuun poliittiseen tilanteeseen, jolloin turvapaikkahakemusten määrä Suomessakin moninkertaistui. Tuolloinen Sipilän hallituksen retoriikka dehumanisoi apua tarvitsevat eräänlaiseksi ongelmia tuottavaksi massaksi (Valtioneuvosto 2015).

Jyrkänne tekoprosessin aikana eläydyin roolipeleistä ja larpeista oppimiani eläytymistekniikoita hyödyntäen tilanteeseen, jossa totunnaiset geografis-poliittiset osat ovat kääntyneet maailmassa pääläelleen. Me pohjoisessa Euroopassa olemme kohdanneet kriisin, joka on pakottanut meidät lähtemään pakolaisiksi maahan, jonka kieltä ja kulttuuria emme ymmärrä.

*Jyrkänne*ssä koettelin elokuvan affordansseja valokuvista koostuvan teoksen yhteydessä esimerkiksi narratiivin, äänen ja kuvien sommittelun suhteen. Samalla opin lisää siitä, millaiset valokuvan affordanssit maisemakuvan yhteydessä ovat yleensä käytössä elokuvassa. Kun valokuvan tekee elokuvalliseksi kertomuksen läsnäolo, tarinaa eteenpäin kuljettavat ja toisteiset kuvat, kertomusta tukevat äänisuunnittelulliset valinnat ja kuvien liikkuvaa kameraa imitoiva sommittelemattomuus, apokronisessa ja valokuvan affordanssia hyväkseen käyttävässä maisemakuvassa tapahtuu juuri päinvastoin. Apokroninen maisemakuva on pysähtynyt siksi, että siitä puuttuvat tyyppilliset elokuvalliset piirteet ja käytössä ovat sen sijaan ne piirteet, jotka luetaan yleisesti valokuvaan kuuluviksi. Näitä ovat paitsi tapahtuman ja liikkeen puute myös kuvan sommitteluun ja syväterävyyteen liittyvät valinnat.



Katri Lassila: Tanggulan sola, Tiibet, 2016. Hopeagelatiinivalokuva elokuvasta Jyrkänne.

Maiseman aiheen ytimessä on arvoituksellisuus, jonkinlainen määrittelyä väistävä piirre. Maisemakokemus on yhtä aikaa jaettu ja henkilökohtainen. *Jyrkänteen* tekoprosessin aikana osa saavuttamistani maisemakokemuksista oli luonteeltaan kehollisia ja vaikeasti jaettavia ja kuvailtavia. Ne vertautuivat lapsuudenkokemuksiini ja lapsuusmuistoihini maaseudulla: kurkien huutoon pellolla, hevosten hirnahduksiin haassa, lehmien ammuntaan naapurin navetassa ja näiden yhdessä välittämään tunnelmaan, joka osittain on jo kadonnut. Nämä kokemukset olivat kuitenkin tärkeitä heijastuspintoja ja toimivat innoituksena teoreettisille pohdinnolle tutkimuksessani. Maisemakuvassa yhdistyvät ikuisuus ja hetkellisyys, muutokseton läsnäolo ja samalla jatkuva katoavaisuus.

Meitä ympäröivä maisema kaikkine elementteineen sulkee sisälleen kaiken sen, mitä olemme, mitä omistamme ja mihin kuulumme. Se päättyy sisältämään elämämme ja lopulta myös väistämättömän kuolemamme. Maisemakuvassa – niin hetkellinen kuin se elokuvassa onkin – piilee siksi iankaikkisuuden muisti.

Lassila, Katri. 2023. Näkymä ajan ulkopuolella. Maisemakuvan apokronia ja valokuvallinen affordanssi elokuvassa. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-64-1171-2>

Lähteet

- Cederström, K. (ohjaaja) 1999. *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* [elokuva]. Kinotar Oy, Suomi.
- Marker, C. (ohjaaja) 1962. *La Jetée* [elokuva]. Argos Films, Ranska.

Kirjallisuus

- Deleuze, G. 2005 [1983]. *Cinema 1: The movement-image*. Continuum, London.
- Gibson, J. J. 1979. The theory of affordances. Teoksessa Gibson, J. J. *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin, Boston. 127–137.
- Lakoff, G. 1990. *Women, fire, and dangerous things*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Lefebvre, M. 2006. Between setting and landscape in the cinema. Teoksessa M. Lefebvre (toim.). *Landscape and film*. Routledge, New York. 19–59.
- Mulvey, L. 2009 [1975]. Visual pleasure and narrative cinema. Teoksessa Braudy, L. & M. Cohen (toim.). *Film theory and criticism: Introductory readings*. Oxford UP, New York. 711–722.
- Pasolini, P. P. 1976. The cinema of poetry. Teoksessa B. Nichols (toim.). *Movies and methods 1*. University of California Press, Berkeley. 542–558.
- Rosch, E. 1978a. Principles of categorization. Teoksessa Rosch, E. & B. B. Lloyd (toim.). *Cognition and categorization*. Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ. 27–48.
- Rosch, E. 1978b. Principles of categorization. University of California, Berkeley. Saatavissa: https://commonweb.unifr.ch/artsdean/pub/gestens/f/as/files/4610/9778_083247.pdf [Viitattu 16.11.2023.]
- Valtioneuvosto 2015. Hallituksen turvapaikkapoliittinen toimenpideohjelma. Saatavissa: <https://valtioneuvosto.fi/documents/10184/1058456/Hallituksen+turvapaikkapoliittinen+toimenpideohjelma+8.12.2015/98990892-c08e-4891-8c23-0d229f1d6099> [Viitattu 2.2.2023.]
- Vanhanen, J. 2010. *Encounters with the virtual: The experience of art in Gilles Deleuze's philosophy*. University of Helsinki, Helsinki. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-95210-6458-6>