

# Tippa linssissä

## Eli miksi valokuvan totuudesta kiistellään?

Anniston talo sijaitsee Vuoreksen alueella, Tampereen kaupungin ja Lempäälän kunnan rajamailla. Taloa asuu valokuvaaja Juha Suonpää yhdessä vaimonsa Marja-Leena Korte-Suonpään ja jälkikasvunsa kanssa. Eräänä aamuna Suonpää lukee valtakunnallisesta lehdestä uutisen, että Vuorekseen suunnitellaan suurehkoa lähiötä. Anniston taloa ei uudessa kaavassa enää ole. Alkaa kamppailu kaavoitusviranomaisia ja Vuores-suunnitelmaa vastaan.

Osana pitkää vääntöä Suonpää kirjoittaa Aamulehteen (20.1.1999) kannanoton, jossa tuo esiin näkemyksiään tapahtuneesta. Sen yhteydessä julkaitaan Suonpää tekemä, digitaalisesti muutamasta otoksesta kokoonpanttu kuva. Siinä Anniston tilan läheisyyteen on noussut kolhoja kerrostaloja, sellaisia, joi- ta ei tarvitse erityisemmin etsiä nyky-Hervannasta, Vuoreksen alueen naapurilähiöstä. Kuvateksti kuuluu: "Tulevaisuudenkuva? Tällaiseltako näyttävät maisemat muutaman vuoden kuluttua Vuoreksen lähiössä Anniston tilan ympärillä? Virkamieslähtöinen suunnittelu on järkytys paikalliselle asukkaalle." Sen lisäksi kuvan oikeasta laidasta löytyy teksti: "Tietokonekuva: Juha Suonpää".

Muutamaa viikkoa myöhemmin (7.2.1999) sama kuva pomppaa uudestaan esiin Neloskanavan Palaneen käryä -ohjelmassa, johon myös Suonpää on kutsuttu. Tampereen kaupungin apulaiskaupunginjohtaja Lasse Eskonen nostaa kuvan tv-kameroiden eteen ja toteaa: "Uusia koteja rakennetaan hyvin paljon kauemmas kuin mitä tämä virheellinen kuva näyttää, jonka Suonpää on Aamulehdessä julkaissut. Tällaista illustraatiota sanotaan valehteluksi". Ammattipoliitikon yllättävä, kovasanainen veto hämmentää Suonpäätä, eikä hän oikein tiedä, miten vastata syytökseen. Eskosen toteamuksen jälkeen tv:n kuva leikkautuukin nopeasti toiseen asiaan. En tiedä, tunteeo Eskonen valokuvauksen historiaa, mutta jos tuntee, hänellä oli varmaan kiusaus heittää tilanteeseen vanha Lewis W. Hinen sanonta: vaikka valokuvat eivät valehtelisiakaan, valehtelijat voivat valokuvata.

Eskonen antaa ymmärtää, että Suonpää yrittää harhauttaa ihmisiä digitaalisella kuvalla, joka ei pidä yhtä suunnitellun fyysisen todellisuuden kanssa. Syytöksessä kuultaa monien jakama ajatus, että rehellinen ja suora valokuva kuvaa todellisuutta oikein. Suonpään synty ei siis ole vain se, että hän kuvaa todellisuutta virheellisesti. Rikos on paljon vakavampi: hän käyttää hyväkseen

ihmisten luottamusta valokuvallisen totuuteen antaakseen heille virheellisen kuvan todellisuudesta. Tämä on raskauttava asianhaara, koska valokuvaajana Suonpää tietää keinot ihmisten huijaamiseksi. Ikäänkuin setelipainon työntekijä painaisi väärää rahaa...

Jälkeenpäin Suonpää on itse puolustanut kuvaansa sanomalla, että se on hänen perheensä totuus asiasta. Sen lisäksi kuvan katsojalle tehdään selväksi, että kyseessä on fiktio ja rakennettu kuva – niin kuin ovat tässä vaiheessa kaik-



KUVAMANIPULAATIO JUHA SUONPÄÄ

ki Vuoreksen alueen tulevaisuudesta tehdyt kuvalliset esitykset.

Hieman samanlainen kiista nousi esiin viime syksynä Tampereelle rakennettavaksi suunnitellun Koskenniskan sillan yhteydessä. Monet sillan vastustajat katsoivat, että silta rikkoo perinteisen tamperelaisen tehdasmiljöön. Mäl-tinrannan puolesta -liike teki hankkeesta eduskunnan oikeusasiamiehelle syksyllä selvityspyynnön, josta kertova juttu julkaistiin Helsingin Sanomissa 13.10.1999. Jutun yhteydessä julkaistiin nimimerkin suojissa ("Tuntematon taiteilija") tehty digitaalinen kuva, jossa silta esitettiin rannan puolelta katsotuna. Kuva erosi julkisuudessa aiemmin esillä olleista "virallisista" siltakuvista ja antoi sillasta huomattavasti raskaamman vaikutelman. Myös tämän kuvan totuudesta nousi julkinen debatti.

Kolmannen esimerkin tarjoaa viime vuoden alkupuolella Internetissä käyty keskustelu siitä, voiko kuvaaja korjata kuvankäsittelyohjelmalla jäljen, jonka on synnyttänyt kameran linssiin osunut sadepisara. Enimmäkseen valokuvauksen ammattilaisten käymä keskustelu kietoutui taas saman ongelman ympärille: miten käy valokuvan totuuden digitaalisen kuvankäsittelyn aikakaudella?

Tässä artikkelissa en ole varsinaisesti kiinnostunut siitä, onko valokuva totta, milloin se on totta tai onko perinteinen valokuva totuudellisempi kuin digitaalinen serkkunsa. Enemmän minua askarruttaa valokuvallisen totuuden ongelma sinänsä ja sen muotoutumiseen vaikuttavat voimat. Mistä se kumpu-

aa? Jo 1800-luvulla pohdittiin sitä, onko rakennettu kuva totta vai ei. Miksi ongelmaa työstetään vuosisadasta toiseen ja vielä samanlaisin argumentein?

Kysymys voi olla banaali. Ihmiset nyt kerta kaikkiaan pohtivat erilaisten esitysten, kuvallisten tai sanallisten, totuudellisuutta, koska se on tärkeää tai muuten vain kivaa ja haasteellista. Voihan olla, että valokuvan digitalisoituminen saa aikaan terveen reaktion. Digitaalisessa myllytyksessä kuvien katsojat alkavat epäillä perinteisenkin valokuvan totuudellisuutta aiempaa pontevammin. Emme voi eikä meidän tarvitse enää odottaa valokuvilta rauhoittavaa totuusefektiä – ja kuitenkin odotamme, kuten edelliset esimerkit osoittavat. Juuri tämä paradoksi tekee ongelmasta kiehtovan.

Valokuvallinen totuus voi kytkeytyä ainakin kolmeen asiaan. Ensinnäkin valokuvaan itseensä. Valokuva tai jokin sen ominaisuus voi kutsua ihmisiä jatkuvasti pohtimaan sen totuutta. Toisaalta kyse voi olla valokuvan asettumisesta erilaisiin käytäntöihin. Nämä käytännöt voivat olla sellaisia, että valokuvallisen totuuden ongelma aktualisoituu. Kolmas visio avautuu kamerasta. Kamera on kone, tarvittaessa hyvin yksinkertainen mekaaninen laite, jota lapsikin osaa käyttää. Mutta se on myös kulttuurinen ja diskursiivinen muodostuma ja kietoutuu historiallisesti monin tavoin tietoon ja tietämiseen. Miten kameran kulttuurinen voima vaikuttaa valokuvan totuutta koskevien kysymysten muotoutumiseen?

Lienee luontevaa aloittaa valokuvasta itsestään, sen ontologiasta.

## Valokuvan ontologinen halkeama

Kun suljin avautuu, syntyy hetkeksi kohtio, materiaallinen esine. Sen toisen pään muodostaa linssin eteen asettuva kuvauksen kohde, vastakkaisessa päässä sijaitsee filmin valoherkkä kalvo. Niitä yhdistää toisiinsa valonsäteiden muodostama sidos, joka koostuu valon aaltoliikkeestä. Kun suljin menee kiinni, sidos purkautuu. Valo virtaa, kuvauksen kohde jatkaa olemassaoloaan ja valotunut negatiivi aloittaa kiertonsa kulttuurissa. Valokuva ei siis pelkästään esitä kohdettaan, se on materiaalisesti osa sitä. Valokuvan läsnäolo on samanlaista kuin kuukivien, jotka eivät vain ”edusta” vaan myös ovat kuuta. Tässä mielessä valokuvan voidaan ajatella olevan erityisen objektiivinen esitys. Roland Barthes ajatteleekin Valoisassa huoneessaan, että jos valokuva ei ole mitään muuta, niin se on ainakin todiste kohteen läsnäolosta kuvanottohetkellä. ”Valokuvauksessa en voi koskaan kiistää, etteikö kohde olisi ollut paikalla”, hän kirjoittaa (Barthes 1985, 83).

Valokuvan objektiivisuus voidaankin nähdä sen perusluonteeseen kuuluvana asiana, kuten André Bazin toteaa tunnetussa esseessään Valokuvan ontolo-

gia<sup>1</sup>. Bazinin paljon siteerattu kohta, johon kannattaa pysähtyä hetkeksi, kuuluu seuraavasti:

Valokuvauksen omaleimaisuus maalaustaiteeseen verrattuna on siis sen olemuksellisessa objektiivisuudessa. Niinpä linssiryhmää, joka muodostaa ihmisilmää korvaavan kamerasilmän, sanotaan 'objektiiviksi'. Ensimmäistä kertaa alkuperäisen esineen ja sen representaation välillä ei ole muuta kuin toinen esine. Ensimmäistä kertaa ulkomaailman kuva muodostuu automaattisesti ja ankan determinismin mukaisesti ilman ihmisen luovaa väliintuloa. Valokuvaajan persoonallisuus ei puutu peliin muuta kuin ilmiön valinnan, orientoitumisen ja pedagogiikan myötä; niin silmiinpistävä kuin se onkin lopullisessa teoksessa, se ei ole mukana samassa mielessä kuin maalarin persoonallisuus. Kaikki taiteet perustuvat ihmisen läsnäoloon; ainoastaan valokuvassa nautimme hänen poissaolostaan. Valokuva vaikuttaa meihin samalla tavoin kuin "luonnollinen" ilmiö, kuin kukka tai lumen kristallikide, joiden kauneutta ei voi erottaa niiden alkuperästä, kasvi- tai kivimaailmasta. (Bazin 1985, 183, käännöstä muutettu.)

Bazin liittää valokuvan objektiivisuuden sen mekaanisuuteen, automaattisuuteen ja luonnonkaltaisuuteen. Valokuva syntyy kuin virtaavan veden sieläksi hioma kivi tai mannerjään kallioon uurtamat kuviot, "ankan determinismin mukaisesti". Koska valokuvan tekijä on luonto, valokuva on itsessään yhtä erehtymätön kuin luonto, tai oikeastaan se on erehtyväisyyden tuolla puolen. Luontohan ei voi koskaan erehtyä tai olla vajavainen, se vain on. Bazin ei ollut ensimmäinen, joka ymmärsi valokuvan aidoksi luonnontuotteeksi. Daguerrotypian luoja Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 - 1851) esitteli itse keksintöään seuraavasti: "Daguerrotyyppi ei ole pelkästään instrumentti, jolla voi piirtää luontoa. Päinvastoin: se on kemiallinen ja fysikaalinen prosessi, joka antaa luonnolle kyvyn jäljentää itse itseään" (Daguerre [1839] 1980, 13). Kalotyyppin keksijä Henry Fox Talbot (1800 - 1877) puolestaan nimesi ensimmäisen kuviaan sisältävän kirjan Luonnon siveltimeksi (Pencil of Nature 1843).

Vaikka Bazin alleviivaa valokuvan luonnonkaltaisuutta, hän ei tietenkään kiistä sitä, että valokuva on myös kuvaajan inhimillisen toiminnan tulos ja liittyy näin kulttuurin piiriin. Valokuva siis halkeaa luontoon ja kulttuuriin – jäsenitys, joka tietenkin ulottuu valokuvauksen aluetta laajemmalle. Muodossa tai toisessa se löytyy myös monien muiden merkittävien valokuvakirjoittajien, kuten John Bergerin tai Susan Sontagin, teksteistä. Ei liene väärin olettaa, että luonto/kulttuuri -binariteetti on yksi keskeisistä valokuvaa jäsentävistä hahmotuksista.

Suhteellisen tuore tälle binariteetille nojautuva käsitys löytyy William J. Mitchellin kirjasta *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era* (1992). Roger Scrutoniin nojautuen Mitchell kehittää ajatusta

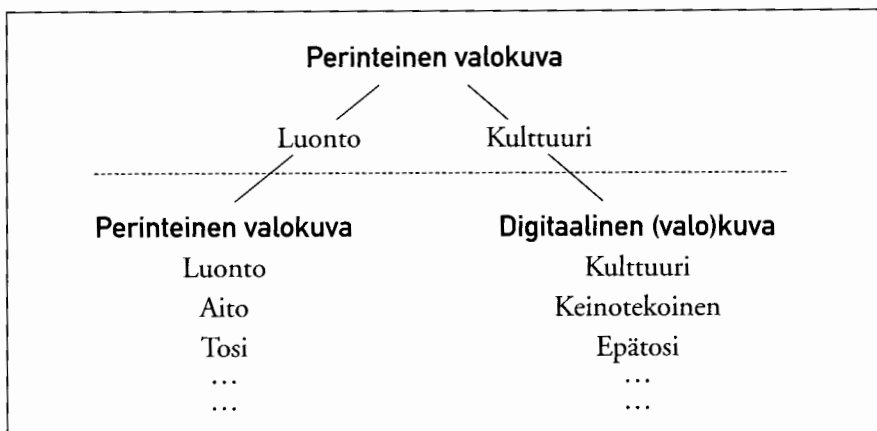
valokuvan algoritmista ja non-algoritmista luonteesta (mt., 29 - 31). Hankalalta kuulostavien käsitteiden avulla hän hahmottaa edellä kuvatun binariteettin janaksi, jonka toisessa päässä on kuvaajan toiminta ja toisessa automaattinen, kuvaajasta riippumaton kuvan piirtyminen. Mitchell kirjoittaa: "Non-algoritmisen kuva, joka on monien intentionaalisten toimintojen tulos, ei vahvista kuvatun kohteen olemassaoloa tai (jos kohde on olemassa) tarjoa siitä paljoakaan evidenssiä. Sen sijaan se paljastaa paljonkin siitä, mitä taiteilijan mielessä liikkuu. Algoritmisen kuva, joka on paljolti automaattisesti rakentunut jonkinlaisesta objektia koskevasta tiedosta, ja johon näin ollen kietoutuu vähemmän tai ei lainkaan intentionaalista toimintaa, ilmaisee paljon vähemmän taiteilijasta, mutta tarjoaa enemmän evidenssiä siitä, mitä oli kuvaussysteemin edessä. Kahden ääripään välissä on kuvia, jotka ovat jossain määrin algoritmisia" (mt., 30).

Tyypillinen non-algoritmisen kuva voisi olla esimerkiksi vapaalla kädellä piirretty luonnos. Jos piirtäjä käyttää apunaan jotain teknistä välinettä, esimerkiksi piirustuspaperille heijastettua diaa, kuva liukuu algoritmiseen suuntaan. Jos kamera laukeaa itsestään vaikkapa roikkuessaan kaulassa, syntynyt kuva on voimakkaan algoritmisen. Mitchell tuntuu ajattelevan, että mitä enemmän kuvassa on "intentionaalisuutta", inhimillistä toimintaa, sitä vähemmän siinä on algoritmisuutta ja "evidenssiä".

Mitchellin mukaan digitaalinen kuvatuotanto mullistaa pelin säännöt. Se tuo kuvan tekijän ulottuville välineet, joilla eri lähteistä saatavaa kuvallista informaatiota voidaan nopeasti ja saumattomasti liittää toisiinsa. Kaiken lisäksi tällaista kuvankäsittelyä on hyvin vaikea huomata. "Traditionaalinen kertomus alkuperästä, jossa automaattisesti vangitut perspektiiviset kuvat on saatu näyttämään pikemminkin kausaalisesti syntyneinä luonnonolioina kuin inhimillisen toiminnan tuloksina (- -) ei enää vakuuta meitä. Referentti on raunioitunut", Mitchell kirjoittaa (mt., 31). Digitaalinen kuvatuotanto tekee siis erityisen vaikeaksi arvioida valokuvan algoritmisuuden astetta.

En puutu nyt Mitchellin ajatusten ongelmiin tai algoritmisuuden käsitteen käyttökelpoisuuteen valokuvan tutkimisessa. Tämän artikkelin kannalta olennaista on, että sekä Bazin että Mitchell tarkastelevat valokuvaa ensisijaisesti teknologisen perustan kautta. Siinä missä Bazin näkee valokuvan olevan luonnonkaltainen ja siksi objektiivinen, Mitchell näkee digitaalisen teknologian raunioittavan valokuvan objektiivisuutta ja samalla luonnonkaltaisuutta. Itse asiassa Mitchell siirtää perinteisen valokuvan ytimessä olevan luonto/kulttuuri-eron valokuvan ja digitaalisen kuvan väliseksi eroiksi. (ks. Lister 1995; Manovich 1997) Digitaalinen valokuva alkaa edustaa kulttuurin keinotekoisuutta, perinteinen valokuva jotain epistemologisesti kestävämpää ja luonnollisempaa. Tällöin luonto/kulttuuri -binariteetti tuottaa uusia binariteetteja, jot-

ka alkavat esiintyä digitaalista valokuvaa koskevassa ajattelussa. Keskeisiä näistä ovat aito/keinotekoinen ja tosi/epätosi. Syntyneitä asetelmaa voi havainnollistaa seuraavalla kuviolla, joka osaltaan selittää digitaalista valokuvaa kohtaan tunnettuja pelkoja.



Ontologisesti tarkasteltuna valokuva on siis jakautunut kahteen komponenttiin, luontoon ja kulttuuriin. Valokuva luonnonesineenä antaa tukea kaikille niille diskursseille, jotka haluavat korostaa sen subjektista riippumatonta, objektiivista luonnetta. Mutta samalla sen tosiasiallinen riippuvaisuus inhimillisestä toiminnasta heittää koko ajan epäilyksiä sen objektiivisuuden ylle. Tämä valokuvan ontologinen halkeama toimii voimana, joka lietsoo jatkuvasti esiin kysymyksiä valokuvan totuudesta, ja – mikä tärkeintä – se läpäisee sekä digitaalista että perinteistä valokuvaa koskevaa ajattelua. Siirtymä on oikeastaan kaunis esimerkki luonto/kulttuuri -binariteetin kulttuurisesta voimasta ja historiallisesta jatkuvuudesta. ”Analogisen aikakauden” jäsenyykset elävät digitaalisessa murroksessa ja rakentavat diskursiivisen tilan valokuvallisen totuudelle, joka yhtäkkiä näyttää joutuneen uhattujen lajien listalle – ikäänkuin totuuden ongelma olisi aiemmin ollut jotenkin yksinkertaisempi. Harhakuva, josta on helppo irrottautua palaamalla hetkiseksi noin 150 vuotta taaksepäin, aikaan, jolloin valokuva otti ensimmäisiä askeliaan erilaisten yhteiskunnallisten käytäntöjen palveluksessa.

## Valokuva ja totuuden tuotanto

Vuonna 1856 psykiatri Hugh Wells Diamond piti julkisen esitelmän otsikolla On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity (ks. Tagg 1988, 77 - 81). Nimensä mukaisesti esitelmä käsitteli sitä, millä tavoin valokuvausta voisi soveltaa hulluuden hoidossa ja

diagnosoinnissa. Royal Photographic Societyn perustajajäsen ja Surreyn mielisairaalan naistenosaston johtaja Diamond selkiytti esitystään itse ottamillaan kuvilla. Samalla hän asetti valokuvalle kolme tehtävää.

Ensinnäkin: valokuvat voivat toimia hoidon apuna, koska niillä on suotuisia vaikutuksia potilaisiin. "Hyvin usein niitä tutkitaan suurella mielihyvällä ja mielenkiinnolla. Näin tekevät erityisesti ne, jotka osoittavat paranemisen oireita vakavasta henkisen toiminnan häiriöstä", Diamond (mt., 78) kiteytti.

Toiseksi: kuvat ovat tallenteita, joita lääkärit voivat käyttää fysionomisten analyysien tarpeisiin: "Valokuvaaja vangitsee erehtymättömällä tarkkuudella jokaisen sisäisestä häiriintyneisyydestä kertovan tunneilmaisun ja esittelee samalla katsojan silmälle sairastuneiden aivojen yhteyden ruumiinjäseniin ja -piirteisiin. (- -) Kuvaaja vangitsee hetkessä sielun tummat pilvet, ohimenevän myrskyn tai auringonpaisteen. Näin hän antaa (- -) mahdollisuuden todistaa ja hahmottaa näkyvän ja näkymättömän välisen sidoksen, joka sijoittuu yhdelle tärkeälle ihmismielen filosofian tutkimusalueelle." (mt., 78.)

Valokuvaus vapautti mielisairaiden esittämisen aiemmista karikatyyripiirroksista, jotka olivat "lähes tulkoon arvottomia". Diamond muistaa korostaa valokuvauksen luonnonkaltaisuutta, lähes pateettisin painotuksin:

Valokuvaaja voi tulla toimeen ilman sanoja. Pikemminkin hän kuuntelee edessään olevan kuvan kautta hiljaista mutta paljon puhuvaa luonnon kieltä. (- -) Kuva puhuu seikkaperäisesti ja näyttää tunnetilan tarkan sijainnin surumielisyyden asteikolla, joka ulottuu ensimmäisestä aistimuksesta täysillä roihuavaan tunteeseen. (mt. 78.)

Potilaskuvien asetelmat muistuttivat varhaisia poliisikuvia: paljas tausta, suora tai lähes suora poseeraus, kuvan painopiste kasvoissa. Kuvakulmien valinnan taustalla vaikutti Philippe Pinellin kehittämä mielisairaiden luokittelusysteemi ja varhaisemmat 1700-luvun fysionomiset ja frenologiset luokittelut. Tämän lisäksi kuvallinen toteutus ammensi muotokuvauksen perinteestä sekä lääketieteen ja psykiatrian kuvastosta, kuten esimerkiksi J.E.D Esquirolin kirjasta *Des Maladies Mentales* (1838) tai samana vuonna ilmestyneestä Sir Alexander Morrisonin opuksesta *Physiognomy of Mental Diseases*. Merkittävää Diamondin kuvauskäytännöissä olikin niiden muotoutuminen historiallisessa tilassa, jossa psykiatrian, fysionomian, valokuvauksen sekä tieteen ja esteetiikan diskurssit lomittuivat toisiinsa. Diamondin kuvien tarkastelu osoittaa kuinka valokuvasta – vain muutama vuosi keksimisensä jälkeen – muodostui leikkauspiste sitä historiallisesti varhaisimmille diskursseille.

Kolmas Diamondin kliiniselle valokuvaukselle asettama tehtävä oli "taupausten" nopea tunnistaminen. Hän kirjoittaa:

Yleisesti tiedetään, että valokuvat vankiloihin tuomituista ovat osoittautuneet arvokkaiksi paenneita vankeja kiinniotettaessa. Valokuva on myös halpa ja

tarkka keino aiemman tuomion selville saamiseksi. Samalla tavoin valokuvat sairaaloihin turvaan otetuista mielisairaista tarjoavat silmälle yhtä tarkan esityksen 'tapauksista' kuin heidän sisäänottonsa tilapäisen poissaolon ja paraneamisen jälkeen. Olen huomannut, että valokuvat auttavat palauttamaan mieleeni tapauksen ja hoidon paremmin kuin mikään tallentamani kielellinen kuvailu. (sit. Tagg 1988, 80.)

Mutta mitä tällä kaikella on tekemistä valokuvan totuuden kanssa? Ongelmaa voi pohtia kahden käsitteen avulla, nimittäin dokumentaation ja yksilöllisyyden tuotannon. Tarkkailla ja rangaista -teoksessaan (1975) Foucault kirjoittaa siitä, millä tavoin yksilö ja dokumentoinnin strategiat alkoivat kietoutua toisiinsa 1700-luvun aikana. Ihmisistä alettiin kerätä entistä yksityiskohteisempia tietoja, joiden avulla yksilöitä pyrittiin kuvaamaan ja tunnistamaan. Menetelmät olivat tarpeen karkureiden kiinnisaamiseksi armeijoissa, tapauksen diagnosoimiseksi sairaaloissa ja kunkin oppilaan kykyjen ja rajojen määrittelemiseksi oppilaitoksissa.

Varsinkin sairaalat olivat 1700-luvulla suuria kirjaus- ja aineistonkeruumenetelmien koekenttiä. Rekisterien laatiminen, niiden eritteleminen, tietojen siirtäminen rekisteristä toiseen, niiden käyttäminen lääkärintierrosten aikana, niiden keskinäinen vertailu lääkärin ja hallintoviranomaisten säännöllisissä kokouksissa, niiden tietojen välittäminen sairaalalle tai sairaalalaitoksen keskusvirastolle, sekä sairaiden, parantumisten ja kuolemantapausten laskeminen sairaalan tai kaupungin ja rajatapauksissa koko kansakunnan tasolla, kaikki tämä kuului olennaisena osana siihen prosessiin, jonka avulla sairaut saatiin kurinpitäjärjestelmän alaisiksi, Foucault (1980, 214 - 215) kirjoittaa.

Näiden menetelmien alaisuudessa yksilö muotoutui kohteeksi, jolla oli omat erityiset piirteensä. Mutta samalla syntyi myös vertaileva järjestelmä, jonka avulla oli mahdollista kuvata kokonaisilmöitä, rakennella luokkia ja pohtia yksilön sijoittumista tiettyyn luokkaan. Näin dokumentoinnin menetelmät tekivät jokaisesta yksilöstä "tapauksen", joka "on samanaikaisesti sekä erään tiedon kohde että myös tietyn vallan kohde" (mt., 216). Foucault'n tunnettu ajatus on, että valta ei ensisijaisesti rajoita yksilön toimintamahdollisuutta vaan tuottaa hänestä tietoa ja samalla yksilöä koskevan totuuden aluetta. "'Totuus' on ymmärrettävä systeemiksi järjestyneitä proseduureja lausuntojen tuottamiseksi, sääntelemiseksi, jakamiseksi, levittämiseksi ja toimimiseksi. 'Totuus' on linkittynyt kiertoon vallan systeemien kanssa, jotka tuottavat ja ylittävät sen", Foucault kirjoittaa.

Kun Diamondin potilaskuvia tarkastelee osana näitä prosesseja, valokuvan totuuden problematiikka levittäytyy mahdollottoman laajalle alueelle ja edellä esitelty ontologinen näkökulma menettää merkitystään. Valokuvan tehtävä yksilöä koskevan totuuden tuotannossa kasvaa osaksi laajempia vallan käytäntöjä, jotka tuottivat yksilöllisyyttä 1800-luvulla. Valokuva oli erinomaisen so-



velias tähän tarkoitukseen, eikä sen käyttö rajoittunut vain mielisairaaloihin. Poliisi alkoi kuvata rikollisia jo 1840-luvulla. Hieman myöhemmin vankilat alkoivat hyödyntää valokuvausta, työväenluokan asuinolosuhteita alettiin dokumentoida, orpokodeissa otettiin ”ennen-jälkeen” -kuvia, ja myös antropologinen tutkimus valjasti valokuvan käyttöönsä.

Valokuvalla oli 1800-luvulla toki muitakin käyttöarvoja. Käyntikortit, stereoskooppiset huvitukset ja pornografiset kuvat olivat keskeistä silmän nautinnon materiaalia. Valokuva kiinnittyi leikkiin ja huviin ainakin yhtä vahvasti kuin valvontaan ja yksilöä koskevan tiedon tuottamiseen. Mutta selvää on, että valokuva ajautui heti keksimisestään lähtien sellaisten käytäntöjen palvelukseen, joiden menetelmät ja rituaalit pyrkivät määrittelemään yksilöä koskevan toden ja pätevän tiedon rajoja.

Tästä oli ja on kaksi seuraamusta valokuvan ”totuuden” kannalta.

Ensinnäkin: institutionaalinen käyttö vahvisti valokuvan totuusfunktioita, koska se sitoi valokuvan yksilöä koskevan tiedon tuotantoon. Nämä valokuvan tehtävät ovat jatkuneet, kuten hyvin tiedetään, aina meidän päiviimme saakka. Tästä on helppo vakuuttua, ei tarvitse kuin vilkaista passiinsa tai ajokorttiinsa. Kortin valokuva sitoo kohteensa hyvinkin monimutkaisiin tiedon järjestelmiin, joiden tehtävä on yksilön tunnistaminen ja tiettyjen tosiasioiden, kuten ikä, sukupuoli, kansalaisuus, liittäminen häneen. Passin pin-koodi sitoo kuvan jokaisen yksilön henkilökohtaiseen kansioon, johon voi tarvittaessa saada yhteyden tietoverkon välityksellä.

Toiseksi: valokuvan institutionaalisen käytön analysoiminen siirtää totuuden problematiikan valokuvan ontologian tuolle puolen, käytäntöihin, joihin valokuva osallistuu. Voidaan sanoa, että Diamondin potilaskuvien totuus määrittyi ensisijaisesti suhteessa aikakauden psykiatria ja sen ylläpitämiin mielisairausten luokituksiin. Tässä yhteydessä valokuvat olivat ”tosia” esityksiä mielisairaudesta. Valokuva ei ole koskaan ollut epistemologisesti viaton, luonnonkaltainen todellisuuden esitys. Se on aina kietoutunut yhteiskunnallisiin käytäntöihin ja niissä mahdollisesti kehittyviin kamppailuihin. Nämä kamppailut – jos mitkä – viettelevät jatkuvasti esiin valokuvallisen totuuden problematiikkaa, joka leimahtaa välillä julkiriidaksi.

Hyvän esimerkin tarjoaa kuuluisan FSA-dokumentaristin Arthur Rothsteinin kuvan nostattama riita 1930-luvulla. Vuonna 1936 Rothstein kuvasi maassa lojuvan auringon paahtaman härän pääkallon. Yksinkertaisen asetelman oli tarkoitus symboloida lamakauden maatalouden kriisiä. Rothstein otti pääkallosta kaksi valokuvaa. Toinen – se kuuluisampi – esitti pääkalloa kuivan ja halkeilleen maan pinnalla. Vähemmän tunnetussa otoksessa sama pääkallo lepäsi tuoreen ruohon seassa. Valokuvaaja myönsi siirtäneensä kalloa saadakseen aikaiseksi tehokkaamman symbolisen vaikutelman. Kun kahden eri otoksen ole-

massaolo selvisi, syntyi riita valokuvallisesta totuudesta. Republikaaniset poliitikot vaativat, että kansalla on oikeus nähdä objektiivisesti tosia valokuvia manipuloitujen ja propagandan käyttöön valjastettujen sijaan. Kuvaaja yritti puolustaa tekoansa sanomalla, että kuivalla maalla oleva kallo kuvasi asiaa oikein symbolisella tasolla. Rothsteinin kuvan kohtalo on tyylipuhdas esimerkki siitä, kuinka keskenään ristiriitaiset yhteiskunnallisen totuuden määrittelyt aktualisoivat valokuvallisen totuuden ongelman.

Juha Suonpään Vuores-montaasilla on ilmeisiä yhtymäkohtia Rothsteinin tapaukseen. Siinä missä Suonpää rakensi kuvansa digitaalisesti, Rothstein lavasti kuvauskohteen mieleisekseen. Rothsteinista poiketen Suonpää kuitenkin ilmoitti kuvansa yhteydessä selkeästi, että kyseessä on tietoisesti rakennettu esitys. Edellä olevan valossa voitaisiin kuitenkin väittää, ettei Suonpää kuvassa olennaista olekaan se, kuinka metrilleen se kuvaa betonisten talojen etäisyyttä Anniston tilasta. Tärkeämpää on, millaisiin määrittelyihin yhteiskunnallisen totuuden luonteesta kuva osallistuu ja millaiset voimat aktualisoivat valokuvallisen totuuden problematiikan kyseisen kuvan tapauksessa.

Kun Lasse Eskonen väitti kuvaa "valehteluksi", hänellä ei tietenkään voinut olla tarkkaa tietoa siitä, millä tavoin kuva vastaa rakennettua todellisuutta siten joskus kun Vuoreksen lähiö on valmis. Nähtävästi Eskosen mielessä olivat kaavapiirrookset, joiden perusteella hän muodosti näkemyksensä. Tulkinnan muotoutumiseen vaikutti sekin, että Eskonen on aktiivisesti ajanut hankkeen toteuttamista ja sitoutunut siihen. Suonpää puolestaan pyrki esittämään niitä uhkia, joita hanke alueen asukkaissa herättää. Hänelle kuvan totuus muodostui sen merkityksestä suhteessa koko suunnitteluprosessiin ja lähiöön, jota hän ei kotinurkalleen halua. Koko kiistan alla väreilee tietenkin paljon suurempi kysymys siitä, kuka pääsee määrittelemään ja millä ehdoin yhteiskunnallista todellisuutta. Kiista valokuvallisesta totuudesta on tämän laajemman kiistan yksi momentti.

Hankkeen valmistelussa esittämisen keinot ja välineet ovat olleet kaupungin kaavoitusviranomaisten hallinnassa. He ovat rakentaneet erilaisia esityksiä siitä, miltä lähiö mahdollisesti näyttää. Suonpää rikkoi kuvallaan tämän monopolin tuottamalla itse kuvallisen esityksen hankkeesta. Näin hän osallistui suoraan hankkeen nostattamien mielikuvien tuotantoon sen sijaan, että olisi tyytynyt sanallisesti kommentoimaan viranomaisten tekemiä kaavapiirustuksia ja luonnoksia. Sekä Vuoreksen että Koskenniskan sillan tapauksessa asetuiivat ja asettuvat vastakkain viranomaisten ja kansalaisten näkökulma asioihin. Mikään näitä hankkeita koskeva kuvallinen esitys – oli se sitten digitaalinen tai analoginen – ei voi paeta asettumistaan hankkeiden nostattamien kamppailujen muodostamaan diskursiiviseen kenttään.

Jos silta kuvataan veneestä sen alapuolelta, rakennelma peittää koko tai-

vaan. Jos silta kuvataan lentokoneesta, se voi näyttää hyvinkin sirolta. Silta voidaan saada näyttämään aivan miltä tahansa kuvakulman ja optiikan valinnasta riippuen. Jopa sama kuva voi esittää sekä tuhoutunutta koskimaisemaa että siihen kauniisti istuvaa siltaa. Tällaisen kuvan "totuudesta" kiisteleminen on turhanpäiväistä, ellei pohdita sitä, millaisia poliittisia, taloudellisia ja yhteiskunnallisia intressejä kuvien tuottamiseen, tulkintoihin ja niistä nouseviin riitoihin sisältyy.

## Kamera valokuvan takana

Viime vuoden alkupuolella eräässä Internetin keskusteluryhmässä ruodittiin kysymystä, saako valokuvaaja korjata kuvankäsittelyohjelmalla vääristymän, jonka on aiheuttanut linssiin osunut sadepisara. Miten käy valokuvallisen totuuden?

Banaalilta vaikuttava ongelma on mielenkiintoinen, koska se osoittaa mille tekniselle tasolle kysymys valokuvallisesta totuudesta useimmiten asettuu: negatiivin tai kuvan pintaan. Totuutta uhkaavat tällöin kaikki sellaiset tekijät, jotka estävät kohteen kuvan muodostumisen mahdollisimman täydellisesti optiikan lakeja noudattaen. Näistä lähtökohdista sadepisara linssissä onkin visain pulma. Toisaalta se on objektiivin edessä oleva fyysinen esine, jonka kuuluisikin piirtyä negatiivin pintaan. Toisaalta se muodostaa kameran toimintaa estävän optisen haitan, joka pitäisi korjata. Tällaisessa tarkastelussa jää tietenkin syrjään koko edellisessä luvussa kuvattu totuuden tuotannon tematiikka ja huomio kiinnittyy vain tekniseen prosessiin. Myös kameran ja valokuvan välinen suhde pelkistyy puhtaan tekniseksi. Mutta voisiko kamera olla enemmän kuin valokuvia tuottava mekaaninen laite? Voisiko kameralla olla jotain tekemistä valokuvallisen totuuden kanssa muutenkin kuin teknisessä mielessä?

Arjessa valokuvan ja kameran suhde näyttäytyy niin itsestäänselvältä, että sen pohtiminen tuntuu mielettömältä. Kamera on laite, jolla otetaan valokuvia. Piste. Kamera ja valokuva ovat kuitenkin historiallisesti eriaikaisia ilmiöitä. Kameran historia alkaa huomattavasti ennen valokuvan keksimistä. Valokuvaus on vain yksi sen sovelluksista, ja mikä tärkeintä: kameran periaate elää myös valokuvan jälkeisessä ajassa, digitaalisessa kuvatuotannossa. Paitsi historiallisesti, kamera on myös synkronisesti tarkastellen valokuvaa laajempi ilmiö. Kuvan tuottamisen tekniikkana se ulottuu videoista tietokoneen päällä lojuviin pieniin, henkilökohtaisiin kameroihin. Tästä näkökulmasta valokuva muodostaa vain yhden episodin kameran tai oikeastaan camera obscuran historiassa, joka taas on kaikkea muuta kuin vain teknisen laitteen historiaa.

Kuten tunnettua, camera obscurassa valo lankeaa pimeään huoneeseen pienen reiän kautta. Tällöin vastapäiselle seinälle muodostuu ylösalaisin oleva ku-

va ulkomaailmasta. Ilmiö on tunnettu liki kahdentuhannen vuoden ajan, jo Aristoteles oli siitä tietoinen. Ensimmäiset varsinaiset laitteet rakennettiin 1500-luvulla, ja niitä käytettiin muun muassa auringonpimennysten tarkasteluun ja optisten ilmiöiden havainnointiin. Tuolloin camera obscura oli todellakin huone, jonka sisään käveltiin. Se oli myös maaginen paikka, joka tuotti hämmäntäviä esityksiä kaiken kansan silmille. Aikalaishavainnon (1652) mukaan: "Huijarit pettivät naiiveja ja tietämättömiä ihmisiä taivuttelemalla heidät uskomaan, että se mitä he näkivät oli okkultistisen astrologian tai magiikan aikaansaannosta. Ihmiset oli helppo saattaa hämmentyneeseen tilaan, mikä tarjosi mahdollisuuden höynäyttää hyväuskoisia ja kiskoa heiltä viimeinenkin roponen." (sit. Slater 1995, 229.)

Camera obscuran maallinen käyttö ei kuitenkaan sulkenut siltä teitä filosofisiin korkeuksiin, pohdintoihin tietämisen merkityksestä ja varman tiedon mahdollisuudesta. Se esiintyy niin Newtonin, Locken, Leibnizin, Rousseauin kuin Descartesinkin kirjoituksissa. Jonathan Crary kuvaa kirjassaan *Techniques of Observer* (1990), kuinka camera obscurasta muodostui 1600 - 1700-luvuilla eniten käytetty malli sekä itse näkemisen prosessin että myös tietävän subjektin aseman hahmottamiseksi. Hän väittää, että lähes kahdensadan vuoden ajan camera obscura palveli mallina sekä rationalistiselle että empiristiselle filosofialle siitä, kuinka havainnointi johtaa tosiin päätelmiin maailmasta. Metafora löytyy myös Karl Marxilta, joka monia tulkintoja herättäneessä (vrt. Kofman 1998 ja Haug 1991) Saksalaisen ideologian (1846) kohdassa käyttää sitä ideologian toiminnan kuvaamiseen.

Valokuvauksen historiikit yleensä unohtavat camera obscuran filosofisen ja kulttuurisen latauksen ja näkevät sen vain kuvien tekemisen apuvälineenä, varsinaisen valokuvakameran esimuotona. Itse asiassa camera obscuran pääasiallinen käyttö 1700-luvulla ei liittynyt lainkaan kuvien tekemiseen. Vuoden 1753 *Encyclopédie* luonnehtii camera obscuraa seuraavasti: "Se valottaa suurenmoisesti näkemisen luonnetta. Se tarjoaa mitä huvittavimman spektaakkelin, koska sen esittämät kuvat muistuttavat niin tarkasti kohteitaan. Se esittää objektien värit ja liikkeen paremmin kuin mikään muu esitystapa." Vain sivujuonteena mainitaan, että "tämän instrumentin avulla piirustustaidotonkin voi piirtää äärimmäisen tarkasti." (sit. Crary mt., 33.)

Historiallisesti katsoen camera obscura on siis sekä materiaallinen laite että diskursiivinen käytäntö, amalgaami, jossa tiede, filosofia ja magiikka nivoutuivat toisiinsa. Se on sopinut yhtä hyvin palvelemaan totuuden valoa kuin tiedostamattoman hämärää. Kiinnostus camera obscuraan romahtaa kuitenkin valokuvauksen keksimisen jälkeen. Se on tavallaan täyttänyt historiallisen tehtävänsä ja saa mennä. Kulttuurisella painollaan ja raa'alla materiaalisuudellaan valokuva myös peittää taakseen kameran, josta tulee puhdasta tekniikkaa,

pelkkä kuvan tekemisen apuväline. Mutta miten on käynyt camera obscuraan liittyvälle metaforiikalle valokuvauksen aikakaudella? Kysymys on aivan liian laaja tässä käsiteltäväksi, mutta lienee kohdallista olettaa, että valokuvakameran ja valokuvan ilmestyminen yhteiskuntaan ja niiden liittyminen kulutuksen ja kierron piiriin tarjosivat uusia aineksia myös metaforiikalle. Niinpä esimerkiksi Sigmund Freud ei enää operoi camera obscuralla vaan negatiivilla ja positiivilla. Freudin mukaan kaikki psyykkiset ilmiöt kulkevat tiedostamattoman kautta (negatiivi) ennen tuloaan tietoisuuden (positiivi) piiriin. (Kofman 1998) Huomattavasti myöhemmin kamera herätti keskustelua elokuvateorian piirissä, jossa katsovan subjektin nähtiin samastuvan kameran ”katseeseen”. Tähän katseeseen nähtiin liittyvän paljon kohteen hallitsemiseen ja ideologiaan liittyviä vaikutuksia. Näkemyksen eri variaatioita edustavat esimerkiksi Christian Metz, Stephen Heath tai Jean-Louis Baudry. Toisaalta elokuvateorian piirissä on korostettu kameran ja katsojan radikaalia erilaisuutta, tyypillinen esimerkiksi lienee Jean-Louis Comolli (ks. tarkemmin Silverman 1996). Itse asiassa kameran ja silmän analogia periytyy jo camera obscuran ajoilta ja liittyy valokuvaukseen kiinteästi, mikä näkyy esimerkiksi ilmaisussa ”kameran silmä”. Tämän metaforiikan tarkempi erittely ei kuitenkaan ole tässä mahdollista.

Peruskysymys kuuluu: miten kameran nykyinen kulttuurinen asema ja merkitykset vaikuttavat siihen, millä tavoin valokuvan totuutta koskevat kysymykset asetetaan? Ensinnäkin: Kameraan perustuvat tekniikat levittäytyvät laajalle alueelle. Elokuvat, videot, kuvapuhelimet ja erilaiset valvontasovellukset perustuvat kamerateknologiaan. Kamera on siis laite, joka mekaanisesti katsottuna perustuu silmään, mutta laajentaa samalla näkyvän aluetta. Kameran avulla on mahdollista tutkia Marsin maisemaa tai sydämen sisäpuolta. Kameralla voi pysäyttää luodin liikkeen. Kamera tuo uusia alueita inhimillisen kokemuksen piiriin ja toimii proteesin tavoin paikatessaan silmän puutteita. Ja koska kulttuurissamme näkeminen liittyy voimakkaasti tietämiseen (ks. esim. Jenks 1995), kamera laajentaa ja vahvistaa kykyämme tietää. Kamera on mahdollistanut Benthamin panoptikonin laajenemisen vankilan muurien ulkopuolelle. Kun menen sisään tavarataloon, astun samalla kameravalvonnan piiriin. Minut on lähes joka hetki mahdollista paikantaa, toimiani voidaan seurata tietämättäni. Kamera siis kietoutuu monin tavoin valtaan ja tietoon, näkyyteen ja näkymättömyyteen.

Toiseksi: Kamera edustaa aitoa sosiaalista voimaa. Sen läsnäolo sähköistää tilanteen kuin tilanteen. Ihminen, joka pystyy esiintymään vaivatta suuressakin joukossa, voi muuttua varautuneeksi ja alkaa tarkkailla itseään, kun kamera ilmestyy tilanteeseen. Samalla tavoin kuin varomme sanomisiamme nauhurin päällä ollessa<sup>2</sup>, mietimme ulkonäköämme kameran suuntautuessa meihin.

Jacques Lacanilla tämä liittyy subjektin rakentumiseen visuaalisen alueella.

Yksinkertaistaen kyse on siitä, millä tavoin subjektiviteettia määrittelee se tosiasia, että olemme näkyviä olentoja ja toisten katseille alttiina. Tällöin toisten katseen ei tarvitse edustaa mitään konkreettista katsomista, vaan se voi olla tietoisuutta – tiedostamatonta tai tietoista – siitä, että joku voi nähdä meidät. Anonyymiä katsetta varten rakennamme ulkoista olemustamme sen mukaan, miltä haluamme toisten silmissä näyttää. Tätä puolestaan määrittelevät kulttuuriset idealisaatiot, joita halumme noudattaa, miltä haluamme näyttää. Työstämme siis subjektiviteettiamme anonyymien katseen alaisuudessa, koko ajan selvillä siitä, että voimme milloin tahansa altistua todelliselle meitä arvioivalle katseelle. Katseen materialisaationa kamera siis osallistuu totuuden työstämiseen itsestämme itsellemme, toisten katseiden alaisuudessa. Kameran läsnäolo tilanteessa konkretisoi tämän anonyymien katseen toiminnan. Tämä tulee erityisen paljaana esiin television suorissa lähetyksissä, jossa kamera tuo esiintyjän näkyväksi kenties miljoonille tuntemattomille silmille. Näistä lähtökohdista ei ole ihme, että Lacanilla kamera on anonyymien katseen metafora. Hän kirjoittaa:

Juuri ulkopuolelta tuleva Katse määrittelee minua kaikkein perustavimmalla tavalla visuaalisen alueella. Juuri Katseen kautta kohtaan valon ja juuri Katseesta vastaanotan sen vaikutukset. Tästä syystä Katse on instrumentti, jonka kautta valo ruumiillistuu, ja jonka kautta tulen (- -) valo-kuvatuksi. (Lacan 1977, 106.)

Valokuva elää siis kameran muodostamassa kulttuurisessa tilassa, jossa kamera laajentaa aistejamme – siis kykyämme tietää – ja toimii samalla reaalisena sosiaalisena voimana, joka laittaa kuvauksen kohteet työstämään omaa subjektiviteettiansa todellisen ja ideaalisen minän välisessä jännitteessä.

Kolmas kameran muodostama voimakenttä liittyy sen merkitykseen teknisenä laitteena. Kamera on täydellisen kalkyloitava, tieteellinen laite, jonka avulla maailmasta otetaan tarkasti määritely siivu tarkkailtavaksi. Eteemme muodostunut kuva noudattaa optiikan ja matematiikan lakeja, joihin verrattuna häilyvä aistimellisuutemme on pelkästään este todelliseen tietoon pääsemiseksi. Kameran suljettu pimeä sisäpuoli on oikeastaan tieteellinen laboratorio, jossa kaikki häiritsevät tekijät on eliminoitu. Kuva on eristetty mielen tarkasteltavaksi. Tällainen merkitys oli myös perinteisellä camera obscuralla. Esimerkiksi Descartesilla camera obscura toimi aistien epävarmuutta paikkaavana metaforana. Crary (mt., 48) tiivistää camera obscuran merkityksen Descartesilla seuraavasti:

Mikäli Descartesin metodin ytimessä oli tarve paeta pelkän inhimillisen näkökyvyn epävarmuutta ja aistien mukanaan tuomaa sekaannusta, camera obscura on yhteensopiva hänen tavoitteidensa kanssa perustaa inhimillinen tieto puhtaan objektiiviselle näkemykselle maailmasta. Camera obscuran aukko

vastaa yksittäistä, matemaattisesti määriteltävissä olevaa pistettä, jossa merkien kasaantuminen ja yhdistyminen voivat loogisesti johtaa päätelmiin maailmasta. Camera obscura on laite, johon ruumiillistuu ihmisen asema Jumalan ja maailman välissä. Se perustuu luonnon lakeihin mutta nousee luonnon ulkopuoliselle tasolle ja tarjoaa näin Jumalan silmän kanssa analogisen tähtytyspaikan maailmaan. Se on pikemminkin erehtymätön metafyyminen kuin ”mekaaninen” silmä. Monokulaarisen apparaatin tuottamat, epämättömän autenttiset representaatiot syrjäyttivät aistien evidenssin.

Jos nyt palataan tämän viimeisen luvun aloittaneeseen – alati esiin nousevaan – kysymykseen, eli mitä tapahtuu valokuvalliselle totuudelle, mikäli kuvaa digitaalisesti käsitellään, on helppo huomata mistä tällainen kysymys nousee. Se nojaa siihen, että on olemassa jokin väijäämättömästi, optiikan lakien mukaan heijastunut kuva, jota ei saa mennä manipuloimaan. Tällöin kysymys syntyy itse asiassa camera obscuran sisällä. Tällaisessa ajattelussa camera obscura on edelleenkin neutraali, tieteellisen tarkka representaation tuottamisen mekanismi. Kun siirrytään tarkastelemaan syntyneen kuvan suhdetta asuttamiinsa yhteiskunnallisiin käytäntöihin tai sen synnyttäneen koneen itsensä suhdetta totuuden työstämisen diskursseihin, ollaan astuttu camera obscuran ulkopuolelle.

## Lopuksi

Kuten artikkelin alussa totesin, en ole varsinaisesti kiinnostunut siitä, milloin valokuva on totta milloin ei. Sen sijaan olen pyrkinyt hahmottamaan historiallisia voimia, jotka yhä edelleen kutsuvat esiin kysymystä valokuvallisesta totuudesta. Valokuvan ontologinen halkeama luontoon ja kulttuuriin, valokuvan asettuminen osaksi diskursiivisia kamppailuja ja lopuksi kameran funktio tietoon nivoutuvana apparaattina vaikuttavat koko ajan siihen milloin ja millä tavoin kysymys valokuvan totuudesta asetetaan.

Kun digitaalisen kuvan totuutta pohditaan siitä näkökulmasta, kuinka hyvin se vastaa todellisuutta, liikutaan edelleenkin camera obscuran sisällä. Kun digitaalisen kuvan totuutta pohditaan edellä hahmoteltuun tapaan luonto/kulttuuri -binariteetin sisässä, liikutaan perinteistä valokuvaan koskevan ajattelun piirissä. Historiallisesti uutta ilmiötä koetetaan siis ymmärtää sellaisten diskursiivisten jäsenysten kautta, jotka ovat sitä huomattavasti vanhempia. Mutta miten muuten oikeastaan voisikaan olla! Historiaan sisältyy aina yhtä lailla jatkuvuuksia kuin katkoksia. Ehkäpä perinteisestä valokuvasta onkin enää jäljellä vain tapa esittää valokuvallisen totuuden ongelma.

*Janne Seppänen  
YTL, tutkija, Tampereen yliopisto*

## Viitteet

- 1 Ontologie de l'image photographique, 1945. Artikkelin on suomentanut Martti Lintusen toimittamaan Kuvista sanoin I -kokoelmaan, 1983, Suomen valokuvataiteen museon säätio. Suomennos on kuitenkin puutteellinen, esimerkiksi kaikki alaviitteet on jätetty kääntämättä.
- 2 Tästä huomiosta kiitos Erkki Karvoselle.

## Kirjallisuus

- Barthes, Roland (1985)  
Valoisa huone. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri & Suomen valokuvataiteen museon säätio.
- Bazin, André (1958)  
Ontologie de l'image photographique. Teoksessa Bazin, André (ed.): Qu'est-ce que le cinéma? I Ontologie et langage. Paris: Éditions du Cerf.
- Bazin, André (1983)  
Valokuvan ontologia. Suom. Leena Kirstinä. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.): Kuvista sanoin. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätio.
- Crary, Jonathan (1990)  
Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge & London: MIT-Press.
- Daguerre, Louis (1980)  
Daguerrotype. Teoksessa Trachtenberg, Alan (ed.): Classic Essays on Photography. New Haven: Leete's Island Books.
- Foucault, Michel (1980)  
Tarkkailla ja rangaista. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Foucault, Michel (1980)  
Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972 - 1977. Ed. by Colin Gordon. London: Harvester Press.
- Haug, Wolfgang Fritz (1991)  
Tietoisuusdiskurssi, ideologia ja camera obscura. Teoksessa Juha Koivisto & Lauri Mehtonen: Oteita ideologiasta. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos sarja A 75.
- Jenks, Chris (1995)  
The Centrality of the Eye in Western Culture. Kirjassa Chris Jenks (ed.): Visual Culture. London: Routledge.
- Kofman, Sarah (1998)  
Camera Obscura of Ideology. Trans. by Will Straw. London: The Athlone Press.
- Lacan, Jacques (1977):  
The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Trans. by Alan Sheridan. London: Penguin Books.
- Lister, Martin (1995)  
Introductory Essay. Teoksessa Lister, Martin (ed.): The Photographic Image in Digital Culture. London: Routledge.
- Mitchell, William J. (1992)  
The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era. Cambridge & London: MIT Press.
- Price, Derrick (1997)  
Surveyors and Surveyed. Photography Out and About. Teoksessa Wells, Liz (ed.): Photography. A Critical Introduction. London & New York: Routledge.
- Slater, Don (1995)  
Photography and Modern Vision. The Spectacle of 'Natural Magic'. Teoksessa Jenks, Chris (ed.): Visual Culture. London & New York: Routledge.
- Tagg, John (1988)  
The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories. London: Macmillan.