

Kriittinen johdatus valokuvan tutkimiseen

Liz Wells (ed.):
PHOTOGRAPHY.

A Critical Introduction.

London: Routledge 1997. 307 s.

Liz Wellsin toimittama teos avaa erittäin monipuolisen ja kiinnostavan näkökulman valokuvaan. Artikkelit tarkastelevat valokuvaa *luokemisen* ja *katsomisen* näkökulmasta. Teoreettiset kehitelmät on pyritty sijoittamaan laajempaan sosiaaliseen ja poliittiseen kontekstiin, ja ne on havainnollistettu käytännöllisin esimerkein. Kirja erottuukin jo lähtökohtaisesti teoksista, jotka esittelevät valokuvaa valmistamisen ja tekniikan kannalta.

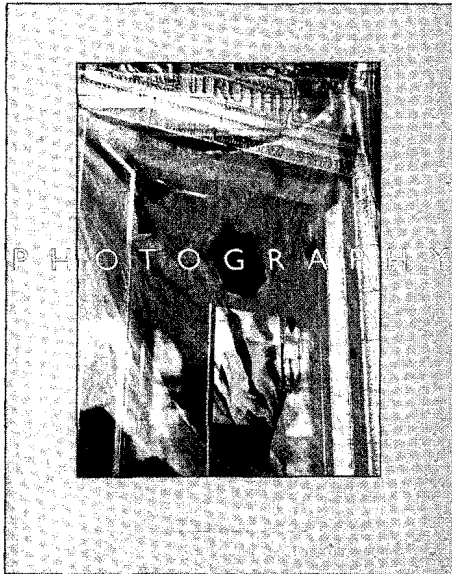
Keskeisiksi teemoiksi nousevat valokuvan dokumentaarisuuden ja taideluonteen pohtiminen, valokuvan asema ideologioiden, identiteettien ja modernin länsimaisen yhteiskunnan rakentajana sekä valokuvan totuudellisuus historiallisesti ja digitaaliakakauteen siirtäessä. Alaotsikko, *A Critical Introduction*, antaa kovin kapean, ehkä kuivakkaan teoreettisen vaikutelman, mikä ei vastaa teoksen sisältöä eikä ilmettä.

Keskustelut hajallaan

Derrick Price ja Liz Wells esittelevät valokuvaa koskevia puheenvuoroja ja teoretisointeja parin viimeisen vuosikymmenen ajalta. Erityistä huomiota heidän artikkelissaan saavat Victor Burgin, Susan Sontag, Max Kozloff, Roland Barthes, John Tagg ja Allan Sekula. Price ja Wells toteavat, että valokuvan tutkimisen ja teoretisoinnin pitäisi ottaa huomioon hyvin erityyppiset lähtökohdat ja tulisi kehittää monimutkaisia analyysimalleja. Valokuvateorian vakintiintymisen ongelmaksi he määrittävät va-

lokuvan sijainnin teknisten, sosiaal- ja humanististen tieteiden leikkauksipisteessä, minkä vuoksi valokuvaa koskevat ontologiset keskustelut ovat hajautuneita.

Omassa artikkelissaan Derrick Price perehtyy valokuvan dokumentaarisen luonteen muuttumiseen. Liz Wellsin artikkeleihin aiheena on valokuvan taideluonteen erilliset ulottuvuudet. Samalla hän luotaa mm. konstruktivismiin, surrealismin, Bauhausin, käsitetaiteen, postmodernismin ja naistutkimuksen näkemyksiä valokuvasta. Vasta 1970-luvulla, käsitetaiteen va-



navedessä, valokuva pääsi sisään taidegallerioihin. Wellsin mielestä valokuvan vähälukuisuus taidekoelmissa osoittaa silti, että valokuva yhä nähdään vähäarvoisempänä taiteena. Toisaalta, kysymys valokuvan taideluonteesta on tullut monimutkaisemmaksi – tai merkityksettömäksi – sitä mukaa, kun videot, dia-esitykset ja installaatiot ovat yleistyneet gallerioiden ohjelmistossa. Artikkelit sisältää myös brittiläisen taidejärjestelmän varsin perusteellisen esittelyn, mikä tuskin jaksaa kiinnostaa jokaista lukijaa.

Patricia Holland pitää valokuvaa modernisuuden keskeisenä piirteenä. Valokuva on ollut väline, jonka avulla yksilöt vahvistavat ja tukivat identiteettejään, Holland toteaa artikkelissaan. 1800-

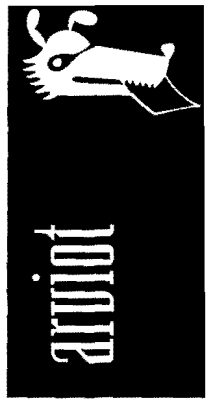
luvulta lähtien rakennettiin perhe-elämän ideaalia, joka voisi olla rauhallisempi ja moraalisesti korkeammalla tasolla kuin ulkoinen, kuokuva maailma. 1900-luvulla tämä ideaalikuva muuttui paljon pienemmäksi ydinperheeksi, jonka oli tarkoitus viettää miellyttävää, paremminkin kuin velvollisuuksien täyttämää elämää. Perhealbumikuvien yleistymisen kävi yksiin yksilöllisemmän ja rennomman elämänasenteen kanssa.

Anandi Ramamurthyin artikkelin painopisteenä on valokuvan käyttö tavarakulttuurin (commodity culture) edistämiseksi. Ramamurthyin mukaan valokuvat ovat näyttelleet tärkeää roolia tavarakulttuurin – kapitalismin – esittämisessä luonnollisena ja ikuisena. Tässä mielessä mainosvalokuvat ovat avainvälineitä ideologioiden tuottamisessa, Ramamurthy toteaa Barthesin *Image, Music, Text* -teoksen hengessä. Myös Holland perustelee sitä, että valokuvalla on ollut tärkeä roolinsa kuluttajavetoisen talouden ja mielihaluojen tyydyttämiseen perustuvan kulttuurin vakiintumisessa.

Martin Lister johdattaa samoihin kysymyksiin kuin toimittamassaan teoksessa *The Photographic Image In Digital Culture* (1995). Keskeistä on, mitä siirtymä kemiallisesta valokuvasta digitaaliseen tallennukseen vaikuttaa valokuvan luonteeseen ja voidaanko puhua valokuvan jälkeisestä ajasta (post-photographic era).

Valokuva, modernismi ja imperialismi

Erittäin kiinnostava on Ramamurthyin esimerkki kolonialismin kaudelta periytyvien valokuvien ja niiden välittämien mielikuvien vaikutuksista nykypäivään. Ramamurthy toteaa, että 1800-luvulla kamera liittyi aseeseen rinnalle jouduttamaan kolonisaatiota. Myös Price huomioi, että valokuva varttui rin-



nan imperiumien rakentamisen kanssa ja siitä tuli tärkeä imperialismin avustaja.

Price ja Wells toteavat, että viktorianisella ajalla uskottiin suuresti valokuvan kykyyn luokitella ja todistaa. Kameraa käytettiin rodullisten ja sosiaalisten stereotyyppien ilmaisemiseen. Valokuvan ajateltiin paljastavan jotain ihmistä, jotka elivät kehityksen varhaisella tasolla. Valokuva esitti länsimaiselle katsojalle alkupe- räisasukkaita primitiivisinä, eriskummallisina tai eksoottisina. Eurooppa taas määriteltiin normiksi, johon nähden muita kulttuureita arvioitiin. Ennen kuvalehtien perustamista imperiumit ja ei-eurooppalainen maailma tuotiin eurooppalaisiin koteihin vaihtaviin painosmääriin yltäneiden eksoottisten postikorttien tai valokuvien avulla. Kolonialismin kaudella luotiinkin yhdet kaikkein dominoivimmat ideologiset ja valokuvalliset rakenteet. Näin luotuja toiseuden mielikuvia hyödynnetään Ramamurthy mukaan esimerkiksi matkaesitteissä. Jotkut kolonialistisen hallinnon ideologiset rakennelmat ovat luonnollistuneet siinä määrin, että tuskin huomaamme niitä.

Price ja Wells muistuttavat, että 1800-luvulla keskusteltiin paljon siitä, missä määrin valokuvaa voi pitää taiteena. Kameran oletettua kykyä tuottaa täsmällisiä esityksiä kohteestaan ylistettiin. Koska nämä esitykset (image) olivat mekaanisesti tuotettuja, niiden katsottiin olevan vapaita ihmislilmän ja -käden valikoivuudesta. Samasta syystä johtuen katsottiin, että valokuva ei voi olla taidetta.

Toisaalta, valokuva korvasi tehokkaasti ne jäljentävät ja esittävät tehtävät, jotka olivat aiemmin kuuluneet maalauksille. Wells korostaa, että mahdollisuus nähdä taide-esineet valokuvina oli aikanaan erittäin radikaali muutos. Enää ei ollut välttämätöntä matkustaa esimerkiksi Firenzeen tutustumaan taidearteisiin, kun niitä saattoi katsoa valokuvina. Samaa teemaan palaa Martin Lister, joka huomioi, että valokuvan myötä tuli mahdolliseksi vertailla ja rinnastaa toisiinsa esityksiä, jotka aiemmin olivat sijainneet eri

ajassa ja paikassa. Valokuvajäljennökset tuottivat uudenlaisen "kannettavan kulttuuriobjektin", joka oli vapaa kirkon, valtion tai aristokraattisten kulttuurien kontrolloiduista ympäristöistä ja ri-tuaaleista.

Yleinen lukutaito ja uudet painamisen menetelmät olivat tekijöitä, jotka edesauttoivat sanomalehtien leviämistä 1900-luvun alussa, Holland luettelee. Massatuotteiden markkinointi taas edellytti laajaa mainosteollisuutta. Valokuvalla oli keskeinen rooli sekä sanomalehtien että mainosten kehitymisessä ja siitä tuli 1900-luvun voimakkaan visuaalisen kulttuurin ydintä.

Ramamurthy väittää, että kaupalliset valokuvat eivät ole koskaan pyrkineet heilauttamaan yhteiskunnallista status quota. Tuotteiden myyntiä edistäessään ne ovat vain auttaneet rakentamaan ja ikuistamaan stereotyyppejä. Niitä analysoimalla voidaan siis tutkia hegemonisia rakenteita, kuten rotua, sukupuolta ja luokkaa. Ramamurthy nostaa kysymyksen, voiko olla todellisia maailmanlaajuisia mainoskampanjoita, kun ihmiset tulkitsevat mainosten symboleja omilla tavoillaan. Hän analysoi niitä vaikeuksia, joita italialaisen Bennetton-yhtymän vaatemainosten "globaali image" on kohdannut, ja päätyy arvioon, että globalismi on mainoksissa mahdotonta. Valokuvia luetaan eri tavoin eri kulttuureissa ja maissa.

Digitaaliseen kulttuuriin

Digitaalisen kuvankäsittelyn yleistyessä valokuvaesityksen totuudellisuuden kyseenalaistaminen on noussut vakavien keskustelujen kohteeksi. Price muistuttaa, että huoli siitä, että valokuvaa voidaan peukaloida, lavastaa ja muuttaa, on ollut esillä valokuvan varhaisvaiheista lähtien. 1970-luvun jälkeen valokuvia ei ole pidetty enää viattomina todellisuuden kuvauksina, vaan monimutkaisina materiaalisina esineinä, jotka kykenevät luomaan, jäsentämään ja ylläpitämään merkitystä. Price arvioi, että emme voi (emme ole koskaan voineet) luottaa kameran

mekaaniseen kykyyn tallentaa näkymiä. Kuvan autenttisuus perustuikin valokuvaajan henkilökohtaisiin ominaisuuksiin, kuten rehellisyyteen ja ammatillisiin käytäntöihin.

Dokumentarismiin liittyvästä autenttisuuden ongelmasta, Price käyttää esimerkkinä brittikuvaaja Martin Parrin töitä. Parr kuvaa tunnetusti värifilmille, suosii todellisuuden geometrisiä suhteita muuntavaa laajakulma-objektii- via, sallii kuvattavien kohteiden rajautua osaksi pois kuvasta, käyttää salamaa päivänvalossakin. Nämä kaikki piirteet ovat vastakkaisia vuosisadan alkupuolen dokumentaristiselle ihanteelle. Yhdessä käytettyinä ja Parrin tavoin suorasukaisen provokatiivisesti, toden ja manipuloidun rajat häilyvät. Silti, kuten Price toteaa, Parrin kuvat täyttävät dokumentarismien vähimmäisvaatimuksen: kuva todistaa tapahtumista, jotka ovat olleet olemassa. Mutta katsojaa ei vaadita hyväksymään, että nämä esitykset olisivat puolueettomia ja pyyteettömiä.

Autenttisuuden kyseenalaistamisen ohella digitalisoituminen ja tietoverkkojen yleistymisen ovat nostaneet monia eettisiä kysymyksiä, kuten kuka voi käyttää, omistaa ja valvoa digitaalisia esityksiä, tai millaista tietoa ne välittävät meille ja miten ne sen tekevät ja millaisessa muodossa tai materiaassa digitaalinen kuva on olemassa. Onko uusi digitaalinen ja elektroninen kulttuuri laadullisesti erilainen kemiallisen valokuvan aikaan verrattuna? Onko syntynyt tai syntymässä uusi näkemisen kieli ja tapa? Uutta näkemisen tapaa näyttäisi vaativan esimerkiksi multimediateosten tai virtuaalitodellisuuden lukeminen (vai pitäisikö sanoa "kokeminen").

Kemiallisessa valokuvassa kuvattu kohde on tallentunut materiaalisessa muodossa filmiemulsiolle, eikä valokuvaaja kykene koskaan muuttamaan tätä emulsion tasolla olevaa merkitystä muuksi. Digitaalinen kuva taas perustuu numeroarvoille, joista jokainen yksikkö on periaatteessa manipuloitavissa. Näin Lister määrittelee näiden kahden esitystavan eron. Vastaavasti, Price ja Wells

pitävät, laajasti siteeraamansa Barthesin hengessä, kemiallisen valokuvan perusluonteena riippuvuutta fyysisestä kohteesta alkuperäisen valotuksen hetkellä. Tämä ei ole välttämätöntä digitaalisessa esityksessä, eikä maalauksissa tai piirroksissa.

Lister siteeraa William J. Mitchellä, jonka mukaan digitaalisen esitysteknologian ilmaantuuminen merkitsee samanlaista historiallista hetkeä, kuin valokuvan syntyä 1830-luvulla. Vastaavasti, Kevin Robins pitää tietokonegrafiikan läpimurtoa yhtä suurena murroksena, kuin oli renessanssin maalausten perspektiivi keskiaikaisiin verrattuna.

Filosofisessa mielessä muutos on suuri, jos todellakin on niin, että uudet näkemisen, maailman mieltämisen ja siihen sijoittumisen tavat vähitellen korvaavat kartesiolaisten ihanteen, jossa etsittiin erityistä ja objektiivista tietoa. 1800-luvun alussa tämä tieteellisten menetelmien harjoittaminen sai positivismiksi kutsutun viitekehysten. Positivismin, kameran ja sosiologian rinnakkain varttumisesta on kirjoittanut mm. Listerin siteeraama John Berger. Kun uusista esitysteknologioista tulee vallitsevia visuaalisuuden muotoja, kartesiolaisten kysymys, "voiko havaitseminen nähdä selvästi asemastaan käsin?" muuttuu seuraavaksi, "voiko meillä, havaitsejina, olla ainuttakaan kiinteää tai turvallista asemaa nähdä mitään, mikä on materiaalista ja vakaata?" (266).

Lister nostaa esiin Martha Roslerin, jonka mielestä objektiivinen realismi ei ole valokuvan olennainen ominaisuus. Sen sijaan valokuvan totuus perustuu historiallisiin ja kulttuurisiin uskomuksiin valokuvasta dokumenttina. Rosler uskoo, että valokuvan identifioiminen objektiiviseksi voi olla väistytävä ilmiö, niinkuin monet muutkin moderniin aikaan liittyvät vartumukset.

Voidaan ajatella, että teollinen yhteiskunta ja modernismi manifestoituvat kemiallisessa valokuvassa, jälkiteollinen yhteiskunta ja postmodernismi taas sähköisessä ja elektromagneettisessa kuvassa (tv ja video). Informaatioyhteiskunnan ydintä ovat silloin digita-

liset esitykset ja informaatio ja niiden tallentamiseen ja välittämiseen perustuvat tietoverkot. Niissä informaatiota, kuten valokuvia, ei ole tallennettu välttämättä missään vaiheessa materiaaliseen muotoon.

Pessimistisimpien tulkintojen mukaan meidän lienee jatkossa syytä epäillä kaikkea informaatiota valheeksi, manipuloituksi. Myönteisemmän tulkinnan mukaan manipulaation mahdollisuuden tiedostaminen voi auttaa terveesti epäilemään ja kyseenalaistamaan totuuksia. Tämä on kysymys, joka lähivuosina varmasti herättää laajempaa keskustelua, eikä ainoastaan valokuvateorian parissa. Mitä valokuvaan tulee, niin *Photography, A Critical Introduction* johdattaa erinomaisesti valokuvan ja yhteiskunnan suhteen historiaan ja antaa viittoja eteenpäinkin.

ANSSI MÄNNISTÖ

Elävän kuvan kaivaukset

Erkki Huhtamo: ELÄVÄN KUVAN ARKEOLOGIA.

Helsinki: Yle-opetuspalvelut
1997. 180 s.

Suomalainen kuvantutkimus on aika epämääräinen käsite. Mainitaanko se tässä peräti ensimmäisiä kertoja? Elokuvatutkijat, taidehistorian tutkijat ja toistaiseksi vähäisiksi jääneet valokuvantutkijat istuvat melko tiukasti poteroissaan. Poikkitieteellisyydestä ei kannata juuri puhua. Erkki Huhtamon pioneeri työ Elävän kuvan arkeologia on mielenkiintoinen ja arvokas sen takia, että se kertoo elävän kuvan historiasta, mutta ei rajaa näkökuulmaansa dogmaattisesti yhteen tieteenalaan.

Nimensä mukaisesti kirja pohtii pääasiassa sitä minkälainen kehityskulku johti elokuvan syntymiseen, mutta tekstit ovat hyödyllisiä myös vaikkapa valokuvan tutkijoille. Huhtamon käytännöllinen

ja konkreettisia esimerkkejä hakeva ote pitää opuksen yleistajuisena ja sujuvakielisenä, kuten opetusmateriaaliksi suunnitellun kirjan pitääkin olla. Teoreettisemmin suuntautuneelle kirja tarjoaa materiaalia esimerkiksi sen pohdintaan, mikä on vaikuttanut enemmän näkemisen filosofiaan, teoria vai käytäntö. Ovatko havaitsemista käsitelleet tekstit vain kahlanneet teknisten apparaattien perässä? Muun muassa tähän Huhtamo etsii vastausta.

Huhtamo käsittelee alkajaisiksi elokuvan 100-vuotisjuhlintaan liittyneitä myyttisiä käsityksiä ja ottaa esimerkiksi Lumière-veljesten ratkaisevan keksijäroolin. Veljesten kotikaupunki Lyon omistikin aiheelle juhluvuonna pitkiä ja perusteellisia seminaareja, joissa tämä asia pyrittiin todistamaan.

Elokuvan synty oli kuitenkin samankaltainen ilmiö kuin valokuvan synty: molemmilla oli takanaan pitkä kehityshistoria. Huhtamo puhuu tässä yhteydessä to-poksista, jotka ovat kulttuurissa



esiintyviä diskursiivisia aihioita, jotka esiintyvät yhtäaikaan monessa paikassa. Huhtamon lähestymistapa edustaa siis eräänlaista rajattua tekniikan mentaalihistoriaa: "Visuaaliset teknologiat eivät toimi tyhjiössä, vaan ainutkertaisissa kulttuurikonsteissa. Ne saavat merkityksensä käyttöyhteyksissään, suhteestaan muihin samanaikaisiin kulttuurin ilmentymiin". Ajatus topoksista ei esiinny tässä suinkaan ensimmäistä kertaa, mutta se tuntuu määrittelymättömydessäänkin sopivan tä-