

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 kartesiolaisen ihanteen, jossa etsittiin erityistä ja objektiivista tietoa. 1800-luvun alussa tämä tieteellisten menetelmien harjoittaminen sai positivismiksi kutsutun viitekehysten. Positivismin, kameran ja sosiologian rinnakkain varttumista on kirjoittanut mm. Listerin siteeraama John Berger. Kun uusista esitysteknologioista tulee vallitsevia visuaalisuuden muotoja, kartesiolainen kysymys, "voiko havaitsija nähdä selvästi asemastaan käsin?" muuttuu seuraavaksi, "voiko meillä, havaitsijoina, 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 manifestoitivat 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 määrittelymättömyydessäänkin sopivan tä-

hän paremmin kuin vaikkapa ideologiateoriaan, jossa tämän tyypisiä ideoita on myös käytetty.

Elokuvan syntyyn vaikuttivat monenlaiset optiset laitteet, kuten camera obscura sekä erilaiset taikalyhdyt, joista löytyy kirjallisia mainintoja jo 1500-luvulta lähtien. Huhtamo ei kuitenkaan pyri konventionaaliseen tapaan todistelemaan, kuinka se kuvavirta, jonka tunnemme elokuvan nimellä, on syntynyt pienistä purosista. Hän painottaa enemmänkin sitä kuinka optiset laitteet ovat toimineet aikanaan itsenäisinä välineinä ja tuottaneet omana aikakautenaan siirtymän objektiivisesta havainnosta katseen fyysiseen subjektiivisuuteen. Tämä Jonathan Crayn laajemmin esittelemä malli on saanut myös kritiikkiä, jota Huhtamo ei käsittele vaikka antaakin ymmärtää mallin olevan kaikkea muuta kuin yksiselitteinen.

Crary pyrkii nimittään kirjassaan "Techniques of the Observer" (1990) hahmottamaan ns. modernin murroksen ja mitä se merkitsee havainnolle. Crayn mukaan 1800-luku merkitsee havainnon problematisoitumista: katsetta ei voitu enää pitää objektiivisena ja kartesiolaisena instrumenttina. Crary pyrkii erottelemaan erilaiset tekniset apparatit esimoderneihin ja moderneihin ja erottaa käsitteellisesti myös tarkkailevaa havaintoa edustavan camera obscuran ja valokuvakameran. Tässä on myös hänen heikkoutensa, koska hän ei pysty lopultakaan osoittamaan millä tavoin camera obscuran aikainen katsojasubjektius poikkeaa valokuvakameran tuottamasta, koska molemmat apparatit tuottavat perustaltaan samankaltaisen visuaalisen elämyksen. Ajatus siitä että mekaanisesti ulkomaailmaa toistava kamera "erottaa" havainnon katsojasubjektia on Crayn vaikeimmin ymmärrettäviä ideoita. Eikö camera obscura sitten jo edustanut keino-tekoisesti synnytettyä havaintoa? Väittäisin että sekä camera obscuran ja valokuvakameran tuottama visuaalinen, realistinen elämys on niin samankaltainen että eron luominen näiden kahden laitteen vä-

lille on hiukan keinotekoista. Toisaalta Crarya voidaan puolustaa sillä, että hän ymmärtää murroksen olevan lähinnä käsitteellinen: camera obscura edustaa metaforana ongelmattonta havaitsemista, myöhemmin katse alettiin ymmärtää taas fysiologisen prosessina. En näkisi kuitenkaan camera obscuran ja kameran välillä olevan sinänsä suurtakaan filosofista eroa, vaan kyse on lähestymistavasta.

Camera obscuran ja kameran väliltä on kuitenkin myös eroja, mutta ei ehkä aivan edellisessä mielessä. Huhtamo tekee sen mielenkiintoisen ja elävän kuvan arkeologian kannalta mielenkiintoisen huomion, että camera obscuraa on pidetty valokuvakameran kaltaisena dokumentaarisen instrumenttina, koska se välittää ulkomaailmaa liikkumattoman autenttisenä. Todellisuudessa camera obscuraa käytettiin kuitenkin myös fiktiivisten, elävien esitysten tuottamiseen. Staattisen camera obscura -metaforan painottamiseen ovat usein syyllystyneet historiallista jatkuvuutta etsivät valokuvan tutkijat (joskin jotkut heistä ovat osanneet etsiä dokumentarismia myös elävistä esityksistä, kuten teatterin tarjoamista spekteakkeleista). Huhtamo esittää että topos-yhteyttä voitaisiinkin etsiä myös camera obscuran avulla tuotettujen spekteakkelien ja ensimmäisten elokuvaesitysten väliltä. Näin jatkumo avautuisi tavallaan kahteen suuntaan, sekä valo- että elokuvaukseen.

1800-luku tuo esiin sarjan optisia apparateja, joista jotkut olivat kauempaan elokuvasta ja lähempään valokuvaa, kuten stereokuvia sarjana esittänyt kinematoskooppi, toiset taas varsinaisia elokuvan esimuotoja, kuten Mareyn kronofotografinen projektori. Tavallaan teknisten apparatien omaehtoisuuden ja niiden saaman kulttuurisen merkityksen tavoittaminen on nykypäivän vinkkelistä lopultakin mahdollonta, koska 1800-luvun "silmiäänkääntölaitteita" tulkitaan nykypäivän loppujen lopuksi aina elokuvan luoman kehityksen läpi. Huhtamo kuitenkin muistuttaa että omana aikanaan näitä laitteita voi

pitää loppuunsaatettuina tutkielmina "silman hitauden" ideasta, jolla elokuvakin perustuu.

Ymmärtäisin Craryn ja Huhtamon linjoilla optisten apparatien tuottaneen kylläkin siinä mielessä modernin katsojan subjektiivuden, että katsoja on tietoinen sekä valo- että elokuvakameran edustavan teknistä ja keinotekoisista iluusiota ulkomaailmasta. Mutta toisaalta näiden apparatien teho rakentuu niiden synnyttämään realismiin, josta katsoja haluaa pitää kiinni. Kuvateoreettisen filosofoinnin heikkoutena on josain määrin käsitys viattomasta katsojasta, jota tekniset apparatit huujaaavat toinen toisensa jälkeen. Havaintoa käsitellään ikäänkuin epähistoriallisena, erossa katsojasta, joka on aina kulttuurin muokkaama.

Mielestäni kuvatutkimuksessa voitaisiinkin erottaa kaksi linjaa: toinen, realistinen ja dokumentoiva, kulkee camera obscurasta valo- ja elokuvakameran toimintaperiaatteeseen ja on oikeastaan vielä samassa tilassa kuin 1700-luvulla. Toinen taas etenee camera obscuran tuottamista spekteakkeleista optisiin elokuvan esimuotoihin, varsinaiseen elokuvaan ja siitä eteenpäin sähköiseen kuvaan ja virtuaalidodellisuuteen. Tälle sähköiselle haaralle on ominaista reaaliaikaisuus, tässä ja nyt -kokemus, jossa kuvan todenpohjaisuus ja realismi ei ole yhtä ratkaisevassa roolissa kuin esimerkiksi valokuvan kohdalla (tätä ajatusta kehitellään esimerkiksi Jukka Sihvosen kirjassa Aineeton syyli, 1996). On siis kaksi aktiivista katsojakokemusta: suhtaudumme katsojana toisella tavalla esimerkiksi kuvajournalismin kuin tietokoneanimatioon. Näin Huhtamokin periaatteessa hahmottaa elävän kuvan arkeologiaa: virtuaalimatkaillun topos löytyy jo stereoskooppeista ja siirtyi sieltä muun muassa meidän aikamme televisioon.

Ajatus voitaisiin selvittää näinkin: elokuva perustuu toisaalta valokuvan kykyyn toistaa ulkomaailmaa realistisesti, mutta valokuvasta kehittyneet visuaaliset esitysmuodot ovat kehittyneet myös omiksi koodieikseen. Tällainen koodattu esitys luottaa enemmän

kuvallisen esityksen konventioihin kuin kuvan todellisuusefektiin (esimerkiksi voidaan ottaa rockvideot). Tämä ei mitenkään kumoa Craryn ajatusta katseen subjektiivisuuden kehittämisestä, mutta se auttaa ymmärtämään kuinka havainnon muuttuminen teknisten aparaattien myötä vie toisaalta kohti tarvetta luottaa omaan havaintoonsa ja maailman kohtaamista sellaisena kuin se on, toisaalta se vie kohti yhä suurempaa keinotekoisuutta.

Nämä teoreettiset pohdiskelut edustavat kuitenkin vain tietynlaista kehystä Huhtamon arkeologialle. Kirjan painavinta antia on sen antama historiallinen perspektiivi, joka on tähän asti täytynyt etsiä ulkomaisista teoksista. Huhtamo on tehnyt tarkkaa ja yksityiskohtaista työtä metsästäessään elävän kuvan syntyä käsittelevää aineistoa. Tekstiä tukee havainnollinen kuva-aineisto, jonka rooli tällaisessa kirjassa on ensiarvoisen tärkeä. "Elävän kuvan arkeologia" on, kuten mainitsin, arvokas pioneerityö.

SAMI NOPONEN

Pako lehtikuvaajan arjesta

Dianne Hagaman: HOW I LEARNED NOT TO BE A PHOTOJOURNALIST

Lexington: The University Press Of Kentucky 1996, 150 s.

Jokainen dokumentaarinen valokuvausprojekti tarvitsee oman strategiansa. Dianne Hagaman esittää oman työnsä – työskentelytapojen ja tulosten – muutoksia kirjassaan runsaan teksti- ja kuva-aineiston avulla. Kriittinen suhtautuminen valtalehdistön kuvankäyttöön ja lehtikuvaajan arkirutiineihin saa Hagamanin analysoidaan valokuvaajan työtä sekä teoreettisella että käytännöllisellä tasolla.

Yksinkertaistamisen ja yhteen asiaan keskittymisen sijaan Hagaman yrittää luoda kuvajournalismin visuaalisesti rikkaanpaan ker-

rontaa

Jos kuvasi eivät ole hyviä, astu lähemmäksi, luonnehti Hagamanin lainaama sotakuvaaja Robert Capa valokuvaajan työtään. Hagaman itse näkee tämän periaat-

tämään kuville yleensä niin tavanomaisen sekavuuden. Henkilökohtaisilla äänenpainoilla hän kertoo faktoja, kuvaustapahtumien taustoja, työprosessin etene- mistä. Hän myös analysoi perus-

HOW I LEARNED NOT TO BE A PHOTOJOURNALIST



By Dianne Hagaman

teen yhteyden lehtien kuvalliseen yksinkertaisuuteen. Kun asioita yritetään pelkistää loputtomasti, visuaalinen kieli köyhtyy ja valokuvien mahdollisuudet jäävät käyttämättä. Hagaman lähti etsimään ongelman ratkaisuja perustekemisen tasolta. Miten hänen itsensä tulee valokuvaajana toimia, jotta itse aihe tulisi esille hyvissä valokuvissa, syntyisi kokonaisuus ja visuaalisia keinoja käyttävä kuva- maailma.

Vaikka Hagaman kirjoittaa paljon aihepiiriin perehtymisen tärkeystä ja oman kuvausprojektinsa synnystä sekä varsinaisesta henkilöiden ja tilanteiden kohtaamisesta, näkee hän Capan periaatteen vain konkreettisenä kameran kanssa toimimisena. Oman ratkaisunsa hän löytää vastakkaisesta suunnasta; siirtymällä kauemmaksi kuvaan mahtuu enemmän asioita. Hän tarkastelee henkilöitä, tiloja, tapahtumia ja yksityiskohtia sekä järjestää kuvakokonaisuuksia. Näin käytännön perusratkaisuista merkityksellisimmäksi keinoksi Hagamanilla nousee kamerapaikan valinta ja kuvan rajaaminen kameran asentoa muuttamalla. Luomalla kuviinsa useampia huomiopisteitä hän saa kuvat elämään ja pystyy silti vält-

teellisesti kuviensa ominaisuuksia. Hagaman esittää kirjassaan paljon viittauksia suoraan valokuviiin, jotka on myös julkaistu kirjassa. Kirja muodostaa hyvän kuvauksen erään dokumenttiprojektin synnystä, toteutumisesta ja sen tulok-sista, joista tämä kirja on varmasti tärkein.

Irti rutiineista

1970-luvun alussa lehtikuvaajan asema sanomalehden uutistoimittuksessa oli huono niin meillä kuin USA:ssakin. Kiireinen juokseminen tilaisuudesta toiseen ja standardimaisten, tilaajan tyylin mukaisten otosten räpsiminen ei ole tuonut paljon kaivattua arvostusta lehtikuvaajille sanomalehdissä. Parannuskeinona tilanteeseen Hagaman kuvaa lehtikuvaajien yritystä yritystä saavuttaa tasa-arvoisen asema uutistoimituksissa muuttamalla nimikettään kuvajournalisteiksi. Se ei tuottanut kuin kosmeettisen muutoksen. Selvästi paremman vaihtoehdon tarjoaa Hagaman, joka pyrki etsimään omaan työhönsä lisää ulottuvuuksia ja koulutautui valokuvaajaksi. Irrottautuminen sanomalehtien päivärutiineista ja paneu-