

ja lukiessa ne on joko hyväksyttävä tai kiistettävä. Tukea Hamelinkin käsityksille ja teeseille löytyy myös muualta ja muilta tieteenaloilta. Silti teoksen uskottavuus nousee ongelmaksi. Hamelinkin esitys ja argumentaatio rakentuvat erittäin vahvasti yksittäisten esimerkkien varaan ja tietysti kokonaisuutta tukien. Tällaisen esitystavan ongelma on siinä, että se seisoo tai kaatuu monien lukijoiden silmissä esitystä vahvistavien uusien esimerkkien kautta tai esitystä vastaan asetuvien kielteisten esimerkkien kautta. Tämä palautuu yleiseen metodiseen ongelmaan: kuinka monta yksittäistä tapausta tarvitaan, jotta voidaan puhua yleisestä säännöstä tai lainmukaisuudesta? Tai kuinka monta joukkoon kuulumatonta tapausta tarvitaan, että yleinen jääkin erityisyyden tasolle?

Yksittäisiin esimerkkeihin nojaaminen muodostuu ongelmalliseksi myös siksi, että niissä helposti korostuvat vain sellaiset piirteet, jotka tukevat tutkijan näkökulmaa. Esimerkkinä synkronisaatiosta Hamelink pitää ranskankielisten päivälehtien asemaa Algeriassa, jossa väestön enemmistö kuitenkin puhuu arabiaa. Arabiankielisen lehdistön aseman vahvistaminen olisi autonomiaa muutenkin kansallista kehitysstrategiaa korostavassa maassa. Hamelinkilta jää kuitenkin havaitsematta se, että kirjoitettu yleis-arabia ei ole Algerian väestön puhumaa arabiaa. Tässä tapauksessa autonomia ei ratkeaisi vain kieltä vaihtamalla, vaan ydin on uuden kirjallisen arabiankielen version kehittäminen tai uuden ja vieraan puhutun version opettaminen ennen kuin arabiankielisen lehdistön levikkiä voidaan lisätä.

Kirjan esitystapaan liittyvät ongelmat eivät kuitenkaan riitä kiistämään kirjan kokonaismerkitystä. Kehys, jonka Hamelink luo globaalien kommunikaatiojärjestelmän haltuunottamiseksi ja ymmärtämiseksi, kestää edellä esitetyn kritiikin. Sen arvo on myös siinä, ettei se auta vain ymmärtämään vaan haastaa myös toimintaan - muuttamaan kansainvälistä tiedotusjärjestystä. Samoin voidaan sanoa, että Hamelinkin analyysin ongelmat haastavat tai ainakin niiden pitäisi haastaa syventämään teoksen vastaavaa väylää.

Jyrki Käkönen

## Jättäisinkö kameran kotiin?

SONTAG, Susan. Valokuvauksesta. Suom. Kanerva Cederström ja Pekka Virtanen. Hämeenlinna, Love kirjat, 1984. 191 s.

Pitkän odottelun jälkeen on suomeksi ilmestynyt tärkeä, valokuvausta käsittelevä esseekokoelma. Valinnan osuminen juuri Sontagiin on melko luontevaa. Alalla on vallinnut niin suuri tyhjiö, että suomennettavan on ehkä annettava jokaiselle jotakin: se ei voi olla vain valokuvaajia tai vain filosofeja palvelevaa - ja näille myytävää. Martti Lintusen kokoamat ja suomentamat artikkelit teoksessa *Kuvista sanoin* (1983) ovat paria poikkeusta lukuunottamatta valokuvaajien kirjoittamia, siksi valokuvailmaisun, valokuvaajan ajattelun erityispiirteisiin paneutuvia. Sontag keskittyy kuvan käyttäjään ja ennenkaikkea sen vastaanottajaan; siihen, miten kuvatulva meitä ja maailmaamme puuduttaa.

Valokuvat ovat kulutustavaraa, valokuvaus on rituaali. Hääkuvan ottaminen on yhtä tärkeä kuin papin aamenet. Ja matkaa ilman ystäville näytettäviä dioja tai albumikuvia tuskin voi ajatella. Sontagin mukaan erityisesti armottoman työmoraalin vammauttamat kansat kuten amerikkalaiset, saksalaiset ja japanilaiset tarvitsevat matkoillaan jotain työtä muistuttavaa toimintaa: he siis ottavat kuvia. Kuvan ottaminen on merkityksen antamista kohteelle tai itsensä suojaamista siltä. Kameran taakse piiloutuvan matkailijan kimppuun ei vaikuttavakaan näkymä pääse aivan täydessä tehossaan. Kuvien ottaminen on kokemuksen este, mutta kuvat ovat kokemuksen todisteita. Jos Sontagin piikittely saa parikin valpasta lukijaa jättämään kameran kotiin ja katselemaan avoimin silmin ympärilleen, on paljon voitettu. Mutta kamera voi tehdä Sinusta turistin myös omassa elämässäsi, vieraan, jolle asiat ovat käsittämättömiä, mutta kuvauksellisia.

Sontagia lukiessa tekee mieli väittää vastaan, etsiä muidenkin mielipiteitä, tutkia valokuvan historiaa ja estetiikkaa, syventyä filosofiaan. Sontag käsittelee

kuvia yhtenä virtana, juurikaan erottele-matta edes eri käyttömuotoja toisistaan. Roland Barthes'n jokseenkin samanaikai-nen **Camera Lucida** lähtee puolestaan yhdestä kuvasta, kirjoittajan äitiä lapsena esittävästä haalistuneesta otoksesta, joka tuntuu paljastavan mallistaan olen-naisia luonteenpiirteitä toisin kuin kaikki tästä myöhemmin otetut muotokuvat. Tätä rakasta kuvaa Barthes ei kirjas-saan julkaise, koska oivaltaa oikein, ettei se kenellekään muulle kertoisi mitään. Molempia kirjoittajia kiehtoo oma suhteensa kuvaan tai kuviin, vas-taanottajan, kuluttajan näkemys enemmän kuin itse kuva tai varsinkaan sen tekijä. Molempia kuitenkin kiinnostaa valokuvan ja todellisuuden suhde.

"... valokuva ei ole vain kuva (kuten maalaus on kuva), todellisen tulkinta; se on myös jälki, jotain suoraan todelli-sesta jäljennettyä, kuten jalanjälki tai kuolinnaamio" (s. 143). Sontag innostuu pohdiskelemaan loistavan muotokuvamaa-larin työn ja valokuvaajan haalistuneim-mankin tuotteen arvon eroa katsojan silmissä. Hänen lähtökohtanaan ajatus, että Holbein nuorempi olisi elänyt niin kauan että olisi ehtinyt maalata Shakespearen muotokuvan, tai valokuvaus keksitty niin aikaisin. Useimmat kai haluaisivat nähdä valokuvan, lähes tun-nistamattomaksi haalistuneenkin, mie-luummin kuin maalauksen. Se merkitsisi lähes samaa kuin aito ristinpuun naula. Ja Barthes etsii tärkeistä, hänelle mer-kittävistä kohteista tai henkilöistä ote-tuista kuvista koko totuutta, suurennut-tamalla niistä yksityiskohtia mielettö-miin, kuten kuvaaja Antonionin **Blow-upissa**. Mutta kuva tuottaa pettymyksen. Todellisuuden sijasta tuleekin esiin vain negatiivin rakeita.

### Todellisuuden toisinto vai tulkinta?

Niin Sontag kuin Bartheskin suhtautuvat välinpitämättömän hämmentyneesti ns. hyviin kuviin, varsinkin niihin, joita pidetään taideteoksina. Sontag tosin jo alussa mainitsee, että vanha kuva pel-kästään ikänsä viehätyksellä helposti muuttuu taideteokseksi (tai sellaisena tarkasteltavaksi?). Barthes, muotokuvaan keskittyessään, antaa varauksetonta tun-nustusta Nadarille, Sanderille ja Avedo-nille, ja hän pahoittelee sitä, ettei ku-

kaan näistä ollut hänen äitiään kuvaa-massa. Avedon kiehtoo Sontagia. Onko ansiona hänen kuviensa "paljastavuus", jota minä useinkin olisin taipuvainen pitämään ilkeytenä? Tai vallankäyttönä, siinä mielessä kuin Sontag siitä puhuu: kuvan kohde ei voi päättää, mitä hänestä esitetään, millaisena hän katsojalle näyt-täytyy.

Avedonin "paljastavuuden" hyväksyes-sään Sontag hylkää kuitenkin Diane Arbusin "sairaam maailman" kuvat. Ongelmaksi nousee kirjoittajan, lukijan, kuvan katsojan kohdalla se, puhutaanko kuvista vai niiden kohteista. Kuka sanoi-kaan, ettei pidä syyttää peiliä, jos naama on vino. Mutta valokuva, niin usein kuin sitä maailman peiliksi tai ikkunaksi todellisuuteen mainitaankin, ei heijasta eteensä asetettua neutraalisti. Peili voi vääristää, mutta valokuvaaja sen sijaan tulkitsee tietoisesti aihettaan. Tai ainakin hänen pitäisi. Ja silloinhan kuviakin pitäisi katsoa tietoisien tulkinnan tuloksina. John Ward kirjoitti aikanaan taidekriitikkojen vaikeuksista valokuvien käsittelijöinä: heillä oli taipumus arvioida kuvien kohteita, ei kuvia, koska sisällön ja muodon, aiheen ja käsittelyn osuutta oli vaikea erottaa toisistaan. Luultavasti kriitikoitten kannatus kaikille "graafisille tempuille", keinotekoisille valokuville selittyy tästä. Niissähän kuvaajan osuus oli selvästi nähtävissä. "Tehty" kuva oli helpompi arvioida kuin "nähty".

Bertold Beiler, kymmenisen vuotta sitten kuollut DDR:läinen esteetikko, paneutui valokuvaan eri näkökulmasta kuin Sontag. Hän piti tärkeänä erotella kuvat niiden pyrkimysten ja tulkinnan asteen mukaan. Useimpia kuvia hän piti yksinkertaisina tallenteina. Niissä päämääränä oli toistaa asioitten ulko-näkö, ja siten auttaa muistia tai tiedon-välitystä: passikuvat, matkakuvat, lajin-määrittämyskuvat, ilmakuvat jne. kuuluivat tähän ryhmään. Toisena ääripäänä Beiler esitti taidekuvan, jossa asioiden ulko-näön lisäksi oli pyritty - ja pystytty - tulkitsemaan niiden olemusta.

Miten erottaa pelkkä tallenne taide-kuvasta, tulkinnasta? Sontag ja Barthes eivät juuri yritäkään. Välillä tuntuu, että yhtä hyvin kuin kaikki valokuvat lasketaan samaan viemäriin voitaisiin puhua kiiltokuvista ja Rembrandtin maa-lauksista samaan hengenvetoon. Tekee

mieli opettajamaisesti kaivaa esiin Beilerin vaatimukset hyvälle (valo)kuvien katsojalle:

- hänen tulee tuntea todellisuutta voidakseen kuvista nähdä, mikä niissä on totta,
- hänellä täytyy olla rikas mielikuviutus, jotta voisi kuvista saada mahdollisimman paljon niiden tarjoamista rikkaista assosiaatioista,
- hänen täytyy aktiivisesti kehittää kuvien muotokielen tuntemustaan saadakseen kuvista tietosisällön lisäksi esteettisen elämyksen.

### Kamerako maailman pirstoi?

Beilerin ehkä tänä päivänä hiukan liian 60-lukulaiselta tai saksalaiselta haiskaltava selväjärkisyys (tai kaavamaisuus, jos haluatte) on virkistävää rönsyilevän esseistiikan vastapainoksi. Vaatimukset kuvan katsojalle olisi pidettävä mielessä Sontagia luettaessa. Ja muulloinkin.

Sontagin Feuerbach-sitaatti muistuttaa kuvien, nimenomaan huonojen, ylivalta: "... aikamme - täysin tietoisesti - asettaa kuvan itse esineen edelle, jäljennöksen alkuperäisen edelle, esityksen todellisuuden edelle, ilmiön olemuksen edelle". Haluaisin itse jatkaa sanomalla: vahakabinetin veistosnäytelyn edelle, imitaattoriesityksen näytelmän edelle jne. Siis katsojia, kuluttajia, yleisöäkö pitäisi kasvattaa? Ja hyvillä kuvillako, kuvakulttuurillako heitä kasvatettaisiin? Sontag on epäileväinen, kuvat synnyttävät kuvanarkomaniaa, pitävät sitä yllä, korvaavat todelliset kokemukset. Mielenkiintoista on, ettei hän syytä televisiota tästä, vaan nimenomaan valokuvia.

"Valokuvaus tukee nominalistista käsitystä, jonka mukaan yhteiskunnallinen todellisuus koostuu näköjään loputtomasta määrästä pieniä yksiköjä - aivan kuten mistä tahansa aiheesta otettujen valokuvien määrä voi olla rajaton", hän kirjoittaa. "Valokuvien kautta maailmasta tulee toisistaan riippumattomien, irrallisten osasten sarja; ja historiasta, menneestä ja nykyisestä, valikoima irrallisia sattumuksia ja erittelemättömiä tosiasioita. Kamera muuttaa todellisuuden atomistiseksi, helposti käsiteltäväksi ja sameaksi. Tällainen maailmankuva kielittää sekä osien keskinäisen suhteen että

jatkuvuuden ja lisää jokaiseen hetkeen jotain salaperäistä." Kamerako muuttaa? Se on varmasti ollut oiva apu, mutta olenko valokuvastoviniisti, kun melkein suutun välineen puolesta?

Valokuvaajat anoivat 1970-luvulla runsaasti apurahoja milloin minkin alueen katoavan kauneuden tallentamiseen. Sontagin mukaan valokuvaaja tallentaessaan samalla edistää kuvauksensa kohteen tuhoutumista, kärjistetympänä esimerkkinä teloitukset, joita kuvaajien läsnäolo on rohkaissut. Kuvaaja nappia painamalla antaa siunauksensa tapahtumalle, ja silloinkin, kun hän kuvillaan protestoi, hän Sontagin mukaan turruttaa, vyöryttämällä eteemme ongelmia enemmän kuin ehdimme sulattaa.

### Mitä ja miten valokuva kertoo?

Valokuvia - tai valokuvausta - arvioivilla kirjoittajilla on yhteinen taipumus asettaa kysymykset väärin. Valokuvan keksimisen aikoina todisteltiin, ettei valokuvaus voi olla taidetta, koska kymmenen kuvaajaa saa samasta kohteesta ihan saman näköisen kuvan, maalareiden työt kun olivat erilaisia. Walter Benjamin, johon sekä Barthes että Sontag viittaavat, toteaa, ettei oikeastaan ole olennaista miettiä, onko valokuvaus taidetta (taidehan merkitsee useissa kielissä klassista kuvataidetta), vaan sitä, miten valokuvaus on muuttanut koko taiteen käsitettä.

Kuitenkin, valokuvaajat todistelevat yhä monin sanoin ja julkilausumin tekevänsä taidetta. Argumentteina käytetään milloin tiedon vankkaa asemaa taiteen, valokuvien tekemisessä, milloin ylistetään puhdasta vaistonvaraisuutta. Sontag ihmettelee tuota todisteluintoa, mutta ehkä turhaan. Samanlainen keskustelunkuuhunta oli käynnissä nelisensataa vuotta sitten, kun maalarit halusivat päästä henkevään taiteilijoiden joukkoon, pois käsityöläiskilloista. Tämä tapahtui todistamalla, että ajattelulla oli suurempi osuus taulun synnyssä kuin käsillä näpertelyllä.

Brechtin ties missä tilanteessa lausumaa huomautusta, ettei valokuva Kruppin tehtaista paljasta mitään itse yhtiöstä, käytetään taas kerran, muistaakseni myös Barthes lainaa sitä. Mutta miksi tuon kuvan pitäisi paljastaa? Jamit? Jos

julkisivu paljastaisi valokuvana tai sanallisenä kuvauksena jotain olennaista yhteisestä (muuta kuin ehkä sen varallisuuden), ei valokuvaakaan kai tarvittaisi, vaan esiin voitaisiin ottaa arkkitehdin luonnos.

Useimmat kuvat ovat pelkkiä yksinkertaisia tallenteita, ja sellaisina riittäviä. Mutta jos todellakin halutaan sanoa jotain olennaista maailmasta tai vaikkapa Kruppin tehtaista, tarvitaan jo jotain muuta. Tuo "muu", mitä se onkin, ei ole kiinnostanut Sontagia eikä Barthesia. Molemmat ovat etsineet valokuvan omimpia ominaisuuksia, sen helmasyntejäkin, joita muilla kuvaamisen lajeilla ei ehkä edes voikaan olla. Taiteellisen tulkinnan ja viestinnän ongelmat ovat eri välineille pitkälti yhteisiä. Tätä on ehkä vaikea nähdä: kymmenkunta vuotta sitten **Aamulehden** pakinoitsija yltyi hauskaksi esitellessään **Valokuva**-lehden julkaisemaa artikkeliani presidentti Kekosen kuvista. Olin valittanut kuvien liikaa viihteellisyyttä, ihmeteltyt, miksei niissä näy useinkaan presidentin työ tai poliittinen linja. Pakinoitsija tiedusteli retorisesti, että millä aukolla ja millä valotusajalla Paasikiven-Kekosen-linja saataisiin esiin.

### Valokuvien haikeus

"Näin unta, että eräs ystäväni tuli minua tervehtimään, kaukaa. Ja unessa kysyin: 'tulitko valokuvassa vai junassa?' Kaikki valokuvat ovat tapa kuljettaa, ja poissaolon ilmaus" (Berger).

Sontag toteaa, että perhekuvat tulivat suosituiksi samaan aikaan kun koko perheinstituutio oli menettämässä merkityksensä. Kuvat siis pitivät yllä illuusiota yhteenkuuluvuudesta? Yleensäkin valokuvat, postitse lähettämistä kestävätkä portretit, yleistyivät, kun ihmisten poissaolo rakkaitensa luota tuli tavallisemmaksi. Amerikan sisällissodan urhot lähettelivät kuviaan rintamalta kotiväelle. Ylioppilaskuva on kotiväelle tärkeä lapsen lähdeyttyä opiskelemaan, mutta saatathan se olla statussymbolikin.

Tämäkö minulle jäi päällimmäiseksi, kuva nostalgian tai poissaolon ilmaukseksi? Tunnustan hermostuneeni Sontagiin monta kertaa, erityisesti siksi, että minun oli palattava kirjaan aina uudel-

leen, kun en millään muistanut, mitä hän todella sanoi ja mitä itse mahdollisesti olin valokuvauksesta miettinyt. Asia oli minulle ehkä jo liian tuttu.

**Valokuvauksesta** kasvoi kirjaksi sanomalehtiesseistä neljässä vuodessa. Suomeksi se tuli yli kymmenen vuoden viiveellä. Esseitten syntyaikoina, 1973, täällä julkaistiin **Valokuvauksen vuosikirja**, jonka teemana oli realismi. Olisi ollut kiinnostavaa lukea Sontagin mietteitä silloin. Ne olisivat herättäneet keskustelua, väittelyäkin - vai olisiko ne vaiennettu kuoliaiksi? Nyt niiden sanoma on jo omaksuttu monen kirjoittajan kautta sirpaleina. Silti käännös oli tarpeellinen, siksikin etteivät kaikki ole olleet keskustelun keskiössä. Ja onhan Susan Sontag loistelias kirjoittaja. Ehkä sen tähden olisikin kaivannut kääntäjille toisenlaisen työnjaon tai lisäaikaa käydä tekstinsä vielä kerran läpi. Muutamin paikoin ilmenee kömpelyyttä, joskus suoranaisia virheellisyyksiäkin; mm. eklektisyys-sanan kääntäminen valikoivuudeksi (s. 135) hämärtää koko ajatuksen vastakohtakseen.

Mitä minä sain kirjan lukemisesta? Vieläkin on vaikea muistaa, mitä Sontag todella sanoi, mutta innostuin lukemaan rinnalla muita, hyvinkin kiinnostaviksi osoittautuneita teoksia - ja yrittämään joitakin, joiden ääreen suoraan uinahdin. Sontag pitää hyvin hereillä. Valokuvaajana jäin myös miettimään kuvaamista vallankäyttönä, alistamisena. Uskallanko minä kohdata todellisuuden rehellisesti ja suoraan, katsoa sitä silmiin sen sijaan, että vaikean tilanteen tai ihmissuhteen kohdalla asettaisin kameran itseni ja vaikean todellisuuden väliin tuloksista, seurauksista välittämättä?

Leena Saraste

### Kirjallisuus

BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. Hill & Wang, 1981.

BEILER, Bertold. *Denken über Fotografie*. Leipzig, VEB Fotokinoverlag, 1977.

BERGER, John. *The Seventh Man*. A book of images and words about the experience of migrant workers in Europe. London and New York, Writers and Readers, 1975.

LINTUNEN, Martti (toim.). *Kuvista sa-*

noin. Juva, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1983.

SARASTE, Leena. Valokuva, pakenevan todellisuuden kuvajainen. Lahti, Kirjayhtymä, 1980.

Valokuvauksen vuosikirja 1973. Lahti, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1973.

WARD, John L. The Criticism of Photography as Art. Gainesville, Florida University Press, 1971.

## Optimistinen visio informaatioyhteiskunnasta

MASUDA, Yoneji. The Information Society as Post-Industrial Society. Washington, World Future Society, 1981.

Kirjan tekijä Yoneji Masuda ei liene Suomessa kovinkaan tunnettu, vaikka hän esittelyn mukaan on informaatioyhteiskunnan tutkijapioneeri Japanissa ja arvostettu tiedemies ympäri maailmaa. Japanissa toimii informaatioyhteiskunnan tutkimusinstituutti, jonka perustaja ja presidentti Masuda on. Lisäksi hän on Aomorin yliopiston professori, työskennellyt monissa alan merkittävässä tutkimushankkeissa, kirjoittanut lukuisia teoksia informaatioyhteiskunnasta sekä laatinut hallituksen toimeksiannosta mm. Japanin suunnitelmat informaatioyhteiskunnaksi.

Alvin Toffleriin verrattuna Masuda kirjoittaa analyttisemmin ja lyhyemmin. Hänen kirjansa on lähes käsikirja. Noin 150 sivuun on mahdutettu informaatioyhteiskuntaa edistäviä toteutusprojekteja Japanista ja eräistä muista maista sekä "informaatioyhteiskunnan teoreettinen viitekehys". Kirjassa on myös erillinen käsitteistö ja indeksi, jotka osoittavat ajatusrakennelman valmiutta. Viitekirjallisuudesta noin puolet on Masudan omia teoksia tai artikkeleita 1970-luvulta.

Kirjan lähtökohtana on vankka usko siihen, että informaatioyhteiskunta takaa paremman tulevaisuuden mm. antamalla mahdollisuudet älylliseen luovuuteen nykyisten materiaalistien arvojen ja tavaran kulutuksen sijasta. Masuda näkee informaatioyhteiskunnan ihmiskunnan tulevaisuuden ideaalina, joka eroaa täydellisesti nykyisestä teollisuusyhteiskunnasta. Hänen mielestään käsitteenä jälkiteollinen on epämääräinen ja suosittaa informaatioyhteiskuntaa.

Informaation käsitteen Masuda ymmärtää laajasti. Hän määrittelee informaatiota saatavan subjektin ja objektin välillä tilanteessa, joka antaa subjektille mahdollisuuden tehdä valinta siten, että sillä on hänelle käyttöarvoa. Edelleen hän erottaa mm. affektiivista ja kognitiivista informaatiota.