

TASAPAINOISUUDEN REPRESENTAATIOT

Pentti Sammallahten valokuvien todellisuus

Pro gradu -tutkielma

Henna Harmoinen

Taiteiden tiedekunta

Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Lapin Yliopisto

Kevät 2023

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Tasapainoisuuden representaatiot : Pentti Sammallahten valokuvan todellisuus

Tekijä: Henna Harmoinen

Koulutusohjelma/oppiaine: Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu -tutkielma

Sivumäärä: 83

Vuosi: 2023

Tiivistelmä:

Tutkin pro gradu -työssäni Pentti Sammallahten valokuvien todellisuutta, ja sitä, mikä Sammallahten kuvista tekee mielenkiintoisia. Tutkimuksen aineisto koostuu viidestä Sammallahten valokuvasta, jotka ovat valittu Sammallahten valokuvateoksesta *Täällä kaukana* (2012). Tutkimuskysymykseni on: Millaista todellisuutta Pentti Sammallahten valokuvat luovat?

Tutkin aihetta visuaalisen kulttuurin viitekehystä käsin, representaation käsitteen avulla. Tutkimuksessani käsitän representaation konstruktivistisesti: kuvan rakenne-elementit toimivat kuvan sisällön merkinä. Analyysimenetelmänä käytän teoreettisesti informoitua lähilukua, jossa lähtökohtana ovat valokuvan ilmaisulliset elementit valo, aika ja tila. Analyysin pohjalta löydettyjä kuvien todellisuuksien tulkitsen Roland Barthesin semioottisten käsitteiden valokuvan studium ja punctum avulla.

Sammallahten valokuvista löytyneet todellisuudet ovat dynaaminen, pysähtynyt ja tasapainoinen. Dynaamisuuden ja pysähtyneisyyden representaatiot luovat kuvaan vastakohtaisuuksia. Nämä vastakkaiset voimat kumoavat toisensa, jonka seurauksena valokuvasta tulee tasapainoinen.

Johtopäätelmänä Sammallahten valokuvista mielenkiintoisen tekee juuri niiden monimutkaisuus, mutta samaan aikaan tapahtuva tasapainoisuus. Valokuva, joka kiinnostaa meitä tai tekee meihin vaikutuksen, koetaan sekä järjen että tunteen avulla. Valokuvat tarvitsevat hyvin toteutetun studiumin lisäksi myös jonkin sitä rikkovan elementin, punctumin.

Avainsanat: valokuva, representaatio, studium, punctum

SISÄLLYS

| | |
|--|-----------|
| 1. JOHDANTO | 3 |
| 1.1 Tutkimuksen aineisto | 4 |
| 1.2 Aiemmin tutkittua | 5 |
| 1.3 Keskeiset käsitteet | 5 |
| 2. VALOKUVAN TODELLISUUS | 7 |
| 2.1 Viitekehyksenä visuaalinen kulttuuri | 7 |
| 2.1.1 Taidevalokuvan tutkiminen visuaalisen kulttuurin viitekehyksessä | 8 |
| 2.2 Representaatio | 9 |
| 2.2.1 Valokuvallisen representaation erityisluonne | 11 |
| 2.3 Valokuvan studium ja punctum | 12 |
| 2.3.1 Valoisa huone | 12 |
| 2.3.2 Studium | 12 |
| 2.3.3 Punctum | 13 |
| 2.4 Valokuvan mikro- ja makrotaso | 14 |
| 2.4.1 Valo | 15 |
| 2.4.2 Aika | 16 |
| 2.4.3 Tila | 17 |
| 2.5 Lähiluku | 18 |
| 3. DYNAAMINEN | 21 |
| 3.1 Liike, toiminta ja jännite | 21 |
| 3.2 Ratkaiseva hetki | 25 |
| 3.3 Valokuvan levottomuus | 31 |
| 4. PYSÄHTYNYT | 36 |
| 4.1 Pysäytetty kuva | 36 |
| 4.2 Mustavalkoinen kuva | 40 |
| 4.3 Formaali tasapaino | 43 |
| 4.4 Pyhyiden ja kuoleman vertauskuva | 46 |
| 5. TASAPAINOINEN | 51 |
| 5.1 Tasapainoinen valonkäyttö | 52 |
| 5.2 Tasapainoinen kuvasommittelu | 56 |
| 5.3 Harmonia ja symmetria | 61 |
| 6. JOHTOPÄÄTÖKSET | 66 |
| LÄHTEET | 74 |
| Kualähteet | 81 |

1. JOHDANTO

Valokuvauksella ja valokuvilla on ollut aina suuri rooli elämässäni. Ensimmäisen kamerani, automaattisen filmipokkarin, sain seitsemänvuotiaana, jonka jälkeen olen kuvannut, käsitellyt ja vedostanut valokuvia jatkuvasti; kokeillut erilaisia tekniikoita ja aihepiirejä, maisemasta muotokuvaan ja kaupallisesta käytöstä taiteelliseen valokuvaan. Kiinnostus valokuvaan on vienyt minut myös opiskelemaan valokuvausta ja media-alaa, ensin ammattikouluun ja sen jälkeen yliopistoon.

Valokuvaamisen lisäksi myös itse valokuvat ovat kiinnostaneet minua aina. Pohdintani siitä, millainen on hyvä ja mielenkiintoinen valokuva, johdatti minut lopulta tämän tutkimuksen aiheeseen: halusin selvittää, mikä tekee joistain valokuvista mielenkiintoisempia kuin toisista, ja miksi joihinkin valokuviiin tuntuu uppoavan niin voimakkaasti, ettei niiden katsomista malttaisi lopettaa. Tutkielmassani keskityinkin pohtimaan sitä, mitkä valokuvan ilmaisullista elementeistä tekevät valokuvista mielenkiintoisia ja lumoavia.

Tutkin aihetta Pentti Sammallahten valokuvien kautta. Sammallahten kuvat valikoituivat tutkielmani aiheeksi, koska hänen valokuvansa ovat aina puhutelleet minua. Opiskellessani valokuvauksen sivuainetta Lapin yliopistossa tutustuin ensimmäistä kertaa Pentti Sammallahten valokuviiin kurssitehtävän kautta. Selaillessani Sammallahten *Täällä kaukana* -valokuvateosta, tekivät Sammallahten valokuvat heti lähtemättömän vaikutuksen. Yhä edelleen Sammallahten valokuvat näyttäytyvät juuri niin taianomaisina kuin silloinkin, minkä takia valinta tutkimukseni aineistoksi oli helppo tehdä. Vaikka tutkin sitä, mikä erityisesti Pentti Sammallahten valokuvista tekee mielenkiintoisia, uskon että tutkimustulokset ovat yleistettävissä koskemaan valokuvaa myös laajemmassa näkökulmassa.

Pentti Sammallahti on yksi kansainvälisesti arvostetuimmista suomalaisista valokuvaajista (Taavitsainen 2014). Sammallahti yhdistetään erityisesti 1970-luvun lopulta 1990-luvun alkuun kestäneeseen subjektivismiin tai privatisoitumisen aikakauteen valokuvauksen historiassa, jolloin kuvaajan katse kohdistui kohti itseä, ihmisyyttä ja pyhyyttä (Lintonen 1999, 264). Kuvaustyyliään Sammallahti on itse kuvaillut dokumentaariseksi: hän kuvaa sen mitä näkee. Sammallahti on kuvannut vuosikymmenten ajan ympäri maailmaa, ja hänet tunnetaan erityisesti mustavalkoisista luonto- ja eläinaiheisista kuvistaan, joista löytyy myös ripaus

huumoria. Työnsä Sammallahti on kuvannut aina filmille, kehittäen ja vedostaen kuvansa myös itse pimiössä. Sammallahti kertookin vannovansa vahvasti käsityöläisyyden nimeen. (Taavitsainen 2014)

Keskityn pro gradu -tutkielmassani Pentti Sammallahden valokuvien luomaan todellisuuteen. Tutkimuskysymykseni onkin tarkentunut muotoon ”Millaista todellisuutta Pentti Sammallahden valokuvat luovat?”.

1.1 Tutkimuksen aineisto

Tutkimukseni aineisto koostuu viidestä Pentti Sammallahden valokuvasta. Valokuvat on valittu Sammallahden valokuvateoksesta *Täällä kaukana* (2012), joka esittää Sammallahden valokuvia melkein viidenkymmenen vuoden ajalta. Koska lähtökohtani tutkimuksen tekemiseen on henkilökohtainen, olen valinnut teoksesta viisi valokuvaa, jotka eniten kiinnostavat minua, puhuttelevat minua tai saavat minut vaikuttumaan. En halunnut tämän tarkemmin rajata kuvien valintaa.

Viiden mielenkiintoisimman tai puhuttelevimman valokuvan valitseminen kaikkien hienojen kuvien joukosta oli hankalaa. Tutkimusainetooni valikoitui lopulta Sammallahden valokuvia kolmelta eri vuosikymmeneltä, erilaisista aihepiireistä, eri maista ja kulttuureista. Aineiston kuvien joukossa on puhtaita maisemakuvia, ympäristönkuvauksia, ympäristömuotokuvia ja eläinkuvia. Kuvissa esiintyy sekä ihmisiä että eläimiä, mutta ne saattavat olla myös ilman toimijaa. Aineistokseni valitsin seuraavat kuvat teoksesta *Täällä kaukana*:

1. Sivun 19, Kirkkonummi, Suomi, 1969
2. Sivun 87, Negreni, Romania, 1985
3. Sivun 137, Rabat, Marokko, 1993
4. Sivun 141, Helsinki, Suomi, 1982
5. Sivun 166, Vuokkiniemi, Vienan Karjala, 1992

Avaan aineiston kuvien visuaalisuutta tarkemmin tutkimustulosten käsittelyn yhteydessä.

1.2 Aiemmin tutkittua

Valokuvaa ja sen luomaa todellisuutta on tutkittu Suomessa paljon. Mikko Hietaharju on tutkinut väitöskirjassaan *Valokuvan voi repiä : valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen* (2006), miten valokuvan rakenne-elementit, eli valokuvallisen ilmaisun perustana olevat valon, tilan ja ajan esittämiset vaikuttavat valokuvan sisältöihin. Pertti Pitkänen on taas väitöskirjassaan *Transparentti media* (2011) tutkinut valokuvan modernia, postmodernia ja globaalia tulkintaa.

Taidevalokuvaa on tutkinut muun muassa Harri Laakso teoksessaan *Valokuvan tapahtuma* (2004). Laakso tarkastelee valokuvan tapahtuman kannalta ominaisia piirteitä, ja avaa uusia yhteyksiä valokuvatutkimuksen, filosofian ja kirjallisuusteorian välille. Ismo Luukkonen tarkastelee taiteellisessa tutkimuksessaan *Valokuvan ajallisuus : Maiseman kerrostumista ajan kokemuksiin* (2017) valokuvan ja ajan suhdetta. Luukkonen esittää, että valokuva voidaan nähdä todellisuuden jälkenä tai kuvallisena tulkintana todellisuudesta. Valokuvalla on tämän lisäksi myös oma todellisuutensa.

Valokuvan teoriaa on tutkinut myös Janne Seppänen esimerkiksi väitöskirjassaan *Valokuvaa ei ole* (2002) ja teoksessaan *Visuaalinen kulttuuri* (2005). Teoksessaan *Levoton valokuva* (2014) Seppänen on taas tarkastellut mitä valokuva ylittää on sen hybridimäisestä luonteesta käsin.

1.3 Keskeiset käsitteet

Keskeiset käsitteet tutkielmassani ovat valokuva, representaatio, studium ja punctum.

Valokuvalla tarkoitetaan kuvaa, joka on otettu kameralla ja perustuu valon piirtämään jälkeen (Seppänen 2014, 18). Representaation käsite on vakiintunut yhdeksi keskeisistä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen käsitteistä ja sillä tarkoitetaan (kuvallista) esitystä (Seppänen

2005, 77). Representaatiot rajaavat, muokkaavat, rakenteistavat ja määrittävät niitä kuvia, joihin ne viittaavat. (Mäkikoskela 2008, 21)

Studium ja punctum ovat molemmat Roland Barthesin käyttämiä semioottisia käsitteitä. Studiumilla tarkoitetaan valokuvaan selvästi koodattua tulkintaa (Kuusamo 1998, 89). Se on kulttuurinen näkökulma, joka tekee valokuvasta kiinnostavan (Luukkonen 2017, 179). Punctum on studiumia häiritsevä osatekijä (Seppänen 2005, 118–120) Punctum viittaa valokuvassa taas johonkin yksityiseen, mutta myös yksityiskohtaan, joka tekee kuvasta katsojalle merkittävän. (Schreck 2019, 56) Punctumilla on myös toinen merkitys, joka viittaa aikaan ja ajan kuluessa väistämättömään kuolemaan (Luukkonen 2017, 179).

Tutkielman toisessa luvussa käsittelen tutkimuksen teoreettisia lähtökohtia ja tutkimuksellisia valintoja. Samalla perehdyn vielä tarkemmin visuaalisen kulttuurin, representaation, studiumin ja punctumin käsitteisiin, sekä valokuvan ilmaisullisiin elementteihin.

Kolmannessa, neljännessä ja viidennessä luvussa käsittelen analyysin tuloksia. Sammallahden valokuvista löydetyt todellisuuden olivat dynaaminen, pysähtynyt ja tasapainoinen. Tutkielman kuudes luku käsittää johtopäätökset.

2. VALOKUVAN TODELLISUUS

2.1 Viitekehyksenä visuaalinen kulttuuri

Tutkin aihetta visuaalisen kulttuurin viitekehyyksessä. Visuaalinen kulttuuri on näköaistiin nojautuvaa merkitysväitteistä toimintaa ja tämän toiminnan seurauksena syntyneitä tuotteita (Seppänen 2005, 17). Visuaalisen kulttuurin tutkimus tarkastelee visuaalisia tuotteita siitä näkökulmasta, millaisia merkityksiä ne tuottavat kulttuurisessa kontekstissa (Dikovitskaya 2011, 68). Visuaalisen kulttuurin tutkimus yhdistelee taidehistorian, kulttuurintutkimuksen ja elokuva- ja valokuvatutkimuksen lähtökohtia (Seppänen 2014a, 131).

Visuaalinen kulttuuri on osa kulttuurintutkimusta ja sen näkökulma rakentuu näköaistin vaaraan (Seppänen 2005, 35). 1970-luvun alkupuolella elokuva, valokuva, mainokset ja taide alkoivat kiinnostaa tutkijoita yhteiskunnallisina ja kulttuurisina ilmiöinä. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksesta alettiin varsinaisesti puhua kuitenkin vasta 1990-luvun aikana. (Seppänen 2005, 17–18) Perinteiset taideteoreettiset tulkintamallit eivät kyenneet enää tyydyttävästi selittämään nykykulttuurin kuvallista monimuotoisuutta, joten tutkijat kiinnostuivat visuaalisesta kulttuurista entistä laajemmin ja alkoivat kehittää uutta poikkitieteellistä teoriaa. (Seppä 2012, 12) Poikkitieteellisyydestään huolimatta visuaalisen kulttuurin teoreettinen painopiste asettui erityisesti brittiläiseen kulttuurintutkimukseen (Seppänen 2005, 25).

Visuaalisen kulttuurin tutkimuskohteina ovat visuaalisten esitysten (representaatioiden) merkitykset, tuotanto ja vastaanotto. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kohteena eivät ainoastaan ole visuaaliset objektit, vaan myös näyttämisen ja katsomisen tavat ja kuvien tai visuaalisten objektien kierto (Dikovitskaya 2011, 80). Osaksi visuaalisen kulttuurin tutkimusta voidaan laskea myös näköaistiin perustuvan vuorovaikutuksen, kuten katseen ja erilaisten katsomisen tai katseen kohteena olemisen tapojen, tutkiminen. (Seppänen 2005, 35) Visuaalisen kulttuurin tutkimus painottaa nykyaikaisten visuaalisten teknologioiden tärkeyttä (Dikovitskaya 2011, 82–83).

Kuvat ja kuvallisuus ovat tärkeä osa visuaalista kulttuuria. Kuvat ovat osa visuaalisuutta, mutta kaikki visuaaliset ilmiöt eivät järjesty mielessämme kuviksi. Kuvallisuus on usein

kaksiulotteista ja liikkumatonta, mutta ei kuitenkaan aina ja välttämättä. Esimerkiksi digitaalinen kuva on jatkuvassa liikkeessä tiheän pisterakenteensa takia. Käytännössä suurin osa olemassa olevista visuaalisen kulttuurin teorioista ja metodeista käsittelee nimenomaan kuvaa. (Seppä 2012, 20)

2.1.1 Taidevalokuvan tutkiminen visuaalisen kulttuurin viitekehyksessä

Kun valokuva on päätynyt taiteeksi, siihen pätevät taidekentän esittämistavat, säännöt ja rituaalit. Kaikki valokuvat eivät automaattisesti ole taidetta, vaan valokuvalla on monta käyttötapaa. Valokuva on taidetta silloin, kun taiteilija käyttää suunnitelmallisesti valokuvaa teoksensa välineenä, koska häntä kiehtoo välineen ilmaisu tai siihen liittyvät monet merkitykset. Toinen tapa, jolloin valokuvasta tulee taidetta, on se, että valokuva myöhemmin irrotetaan alkuperäisestä yhteydestään uutiskuvana, mainoskuvana, muotokuvana tai amatöörikuvana ja siirretään esteettisiin, poliittisiin tai muihin perusteisiin taidekontekstiin. (Rastenberger 2014, 15) Valokuvan taideluonne onkin moniselitteinen (Suonpää 2011, 24).

Taideteoreettisen kuva-analyysin suurin rajoite on usein kulttuurinen elitismi ja siitä seuraava kapea-alaisuus. Suurinta osaa taideteorioista ei voida mielekkäästi soveltaa muihin kuin taidekuviin, ja jopa tässä yhteydessä niiden käyttöarvo rajallinen. Myös 1980-luvulla syntynyt hierarkkinen suhde taiteen ja ei-taiteellisen kuvakulttuurin välillä aiheuttaa monenlaisia ongelmia, sillä merkittävä osa modernista kuvakulttuurista, kuvataidetta unohtamatta, on epäpuhdasta ja sekoittunutta, että rajanvetoa taiteen ja ei-taiteen välillä on mahdotonta tehdä. (Seppä 2012, 13)

Sammallahden valokuvaa voisi tutkia taideteoreettisesti. Olen kuitenkin valinnut tutkimusmenetelmäkseen visuaalisen kulttuurin tutkimuksen työkaluja, erityisesti representaation käsitteestä käsin tarkasteltuna. Usein visuaalisten representaatioiden ymmärtäminen on tärkeää, kun halutaan selvittää, miksi ne on luotu ja millaista huomiota ne herättävät. Materiaaliin ominaisuuksiin keskittymisen lisäksi tulee muistaa, että kuvan katsoja jatkaa merkitysten ja suhteiden muodostamista ja ilmaisemista kuvan ulkopuolellakin. (Lehmuskallio, Gómez Cruz 2016, 6) Kun halutaan tutkia valokuvan luomaa merkitystä, kytketään se valokuvaan representaationa (Lister 2016, 267).

2.2 Representaatio

Representaatio on käsitteenä vakiintunut osaksi visuaalisen kulttuurin tutkimuksen käsitteistöä (Seppänen 2005, 77). Representaatiolla tarkoitetaan yleensä visuaalista esitystä. Representaatioon liittyy esittämisen lisäksi myös kohteen korvaamisen tai edustamisen näkökulmat (Ijäs 2009, 93–94). Representaatiot rajaavat, muokkaavat, rakenteistavat ja määrittävät niitä kuvia, joihin ne viittaavat. Sen lähtökohtana on visuaalisuus, ei esteettisyys. (Mäkiköskela 2008, 21)

Representaatiotutkimus kiinnittää tarkkaa huomiota kuviin, mutta hyödyntää kulttuurintutkimuksen ja sosiaalisten tieteiden teorioita purkaakseen kuvien monimutkaisia merkityksiä, joita tuotetaan ja toistetaan tietyssä sosiaalisessa kontekstissa (Dikovitskaya 2011, 72). 1990-luvulla suosioon nousseet representaatioteoriat ovat avanneet kuvista käytävää keskustelua uudenlaisen poikkitieteellisen tutkimuksen alueelle yhdistellen tulkinnoissaan muun muassa psykoanalyysin, teknologiatutkimuksen ja marxilaisen kulttuuriteorian näkökulmia. Näiden työkalujen avulla on mahdollista päästä tarkastelemaan myös kuvien tuotantoon ja tulkintaan liittyviä kysymyksiä. (Seppä 2012, 57)

Kuvat ovat kieltä, ja ne myös toimivat kielen tapaan (Väisänen 2017, 6). Taiteessa on kyse sopimuksista; sekä taiteilija että katsoja tuntevat säännöt, ja näiden sääntöjen mukaan uskomme todeksi sen, mitä meille kuvissa kerrotaan. On olemassa sääntöjä, joiden mukaan ihminen näkee, ja taiteilijat käyttävät niitä teoksissaan hyväkseen, vaikka monessa mielessä länsimaisen taiteen historia muodostuukin tavasta välttää stereotypioita. (Väisänen 2017, 14–15) Kuvan koodi on sidoksissa, joka mahdollistaa eri merkkijärjestelmien suhteellisen vakaan rakenteen. Kieleen kasvamisen myötä koodisto omaksutaan ja merkit liitetään mentaalisiin representaatioihin. (Seppänen 2005, 87)

Representaatiotutkimukselle on ominaista, että kuvan katsoja rationaalisesti tulkitsee merkkijärjestelmiä ja kuvallisia koodeja. Samoin hän kykenee havaitsemaan kuvan ilmentämät kulttuuriset valtasuhteet ja tuottamaan niistä tarkkanäköistä verbaalista kieltä. Tutkijan omaksuma taustateoria pitkälti määrääkin sen, miten kuva ja sen sisältämät merkitykset tulevat määritellyiksi. (Seppä 2012, 20)

Representaatiot eivät ole henkilökohtaisia, vaan yhteisen kulttuurin tuotoksia, ja niiden tulkinta onkin kulttuurisidonnaista (Mäkikoskela 2008, 16). Representaatiot kiinnittyvät instituutioihin, käytäntöihin, ideologioihin, valtaan, sukupuoleen ja kielen rakenteisiin. Nämä merkitykset eivät ole ikuisia, sillä ne muuttuvat ajan myötä, mikä avaa mahdollisuuden ajatella myös toisin ja näin myös kritisoida yhteiskuntaa, sen käytäntöjä ja ajatusmuotoja. (Seppänen 2014, 134) Nykyaikaiselle kuvien representaatiotutkimukselle on tärkeää ajatus, että kieli rakentaa todellisuutta pikemminkin kuin heijastelee sitä (Seppä 2012a, 131).

Representaatio voidaan käsittää refleksiivisesti, intentionaalisesti tai konstruktivistisesti. Refleksiivinen tapa käsittää representaatio liittyy representaation todellisuuteen ja kuinka hyvin representaatio vastaa sitä. Intentionaalinen näkökulma kiinnittää huomiota representaation tekijään, ja siihen, mitä tekijä haluaa representaatiollaan sanoa. (Seppänen 2005, 94) Konstruktivistinen näkökulma kuvalliseen esittämiseen korostaa ajatusta, että kuvallisten merkitysten rakentumista säätelee aina laajempi kulttuurinen merkityskehikko ja siihen sidoksissa oleva valtakoneisto (Seppä 2012, 59). Konstruktivistisen näkökulman kautta tutkitaan sitä, millaista todellisuutta visuaalinen esitys tuottaa ja millaisin keinoin (Seppänen 2005, 95). Tutkielmassani käsitän representaation konstruktivistisesti.

Kritiikkiä representaatiotutkimus on saanut sen analyttisen subjektin roolista. Näyttäisi siltä, että nykyaikainen representaatiotutkimus olettaa kuvallisen tiedon tuottajaksi rationaalisen ihmismielen, joka muodostaa tulkinnassaan analyttistä tietoa tarkastelemastaan kohteesta, esimerkiksi kuvasta, taideteoksesta tai maisemasta (Seppä 2012, 200). Myös representaation tutkimuksen näkökulmaa voidaan pitää kapeana: visuaalisen kulttuurin piirissä representaatioita on tutkittu lähinnä katsojan ja kuluttajan näkökulmasta (Mäkikoskela 2008, 21). Viime aikoina representaatiota on alettu tulkita uudelleen myös esimerkiksi toiminnan näkökulmasta; kuvaa tehdessä ollaan kuitenkin yhteydessä sekä sosiaaliseen ja konkreettiseen todellisuuteen. (Ijäs 2009, 104–105)

Representaatiosta puhuttaessa on vaikeaa olla huomioimatta semiotiikkaa, joka tarkoittaa oppia erilaisista merkeistä ja merkkijärjestelmistä. Semiotiikka tarjoaa välineitä ymmärtää representaation toimintaa. Semiotiikan tehtävä on paljastaa, miten myyttiset merkitykset toimivat. (Seppänen 2005, 77, 113) Semioottisia lähestymistapoja on useita erilaisia. Tässä tut-

kimuksessa otan lähempään tarkasteluun Roland Barthesin ja hänen teoksensa *Valoisan huoneen*, joilla on keskeinen asema valokuvatutkimuksessa. (Seppänen 2005, 31) Ymmärtääkseni valokuvallisia representaatioita, avaan analyysini tuloksia semioottisia käsitteitä valokuvan *studium* ja *punctum* hyödyntäen.

2.2.1 Valokuvallisen representaation erityisluonne

Valokuva on erilainen kuvallinen representaatio kuin maalaus tai piirustus, koska sen materiaalinen ydin tuo kuvauksen kohteen poikkeuksellisen läsnä olevaksi. Valokuvan materiaalisella ytimellä tarkoitetaan kuvauksen kohteesta säteilleiden fotonien piirtämää jälkeä kuvakennolle, jota voidaan perustellusti pitää osana kuvauksen kohdetta. Valokuva ei näin ollen ole vain kuvallinen representaatio, joka viittaa konventionaalisesti johonkin itsensä ulkopuoliseen, vaan tämä ”ulkopuolinen” on itse läsnä valokuvassa. (Seppänen 2014a, 96 [Rubinstein & Sluis 2013])

Valokuva on epävakaata ja levoton representaatio, jossa läsnä- ja poissaolo voivat vuorotella. Kun valokuva ymmärretään poissaolevaa kohdetta esittäväksi representaatioksi, kohde on siinä kuitenkin läsnä materiaalisena jälkenä. Kun valokuva ymmärretään taas läsnä olevaksi materiaaliseksi jäljeksi kohteesta, valokuva representaationa saattaa kohteen poissaolevaksi. (Seppänen 2014a, 96 [Rubinstein & Sluis 2013]) Materiaalisen ytimen liike saattaa valokuvallisen representaation epävakaaseen tilaan, jossa kuvan katsoja on epävarma siitä, katsooko hän esitystä vai kuvan kohdetta itseään (Seppänen 2014a, 175).

Digitalisaation myötä valokuvan roolia representatiivista roolia on alettu kyseenalaistaa. Valokuvauksen lähentyminen tietojenkäsittelyn kanssa ja valokuva nopea kehitys tietoverkko- ja digitaalisen kuvauksen lähentyminen tietojenkäsittelyn kanssa ja valokuva nopea kehitys tietoverkko- ja digitaalisen kuvauksen lähentyminen tietojenkäsittelyn kanssa ovat muuttaneet valokuvan tilapäiseksi, suhteelliseksi, dynaamiseksi ja monipuolisemmaksi. Tutkimuskentällä tämä on näkynyt ’ei-representatiivisen’ (’non-representational’) tai ’enemmän kuin representatiivisen’ (’more than representational’) teorian synnyssä. Tällaisten teorioiden tavoitteena on siirtää huomio merkityksen dekodauksesta ja paljastuksesta kohti melua, tottumusta, impulsseja, tunteita ja kaikkea kuritonta toimintaa, joka ympäröi valokuvia tänä päivänä. (Lister 2016, 267–268)

2.3 Valokuvan studium ja punctum

2.3.1 Valoisa huone

Vaikka Roland Barthes kirjoitti valokuvasta loppujen lopuksi hyvin niukasti, on hänen vaikutuksensa valokuvatutkimukseen ollut suuri. Roland Barthesin viimeiseksi jäänyt teos *Valoisa huone* (*La Chambre claire*, 1980) on vertauskuvaannollinen ja monitulkintainen teksti. (Seppänen 2005, 118) Teoksessaan Barthes väittää, että kuviin sisältyy sokeita alueita, joita verbaalinen kieli ja sen rajoissa toimiva kielitiede eivät kykene selittämään. Tässä esimerkiksi psykoanalyttiselle ja fenomenologiselle tärkeät affektiivisuuden, tiedostamattoman ja eletyn tiedon käsitteet tulevat apuun. Vaikka Barthes tuo *Valoisassa huoneessaan* esiin monia semioottisen tulkintamallin heikkouksia, on hänen lähtökohtansa teokseen silti vahvasti semioottinen. (Seppä 2012, 175–176)

Roland Barthes otti teoksessaan *Valoisa huone* käyttöön tunnetuimman käsitteellisen erottelunsa studium/punctum (Seppänen 2005, 118). Studium ja punctum ovat kaksi erilaista tapaa vaikuttua valokuvasta, jotka joskus ovat jopa samanaikaisia. Studiumia voisi määrittellä keskimääräiseksi vaikuttumiseksi valokuvasta; se on yleistä ja kulttuurista kiinnostusta, joka on pohjimmiltaan kuitenkin pidättäytyväistä. Punctum on taas voimakasta kiinnostusta kuvasta. Studium on kuvasta pitämistä (liking), kun taas punctumia voisi verrata rakkauteen (love). (Rivière 2008, 64) Barthesille studium näyttäytyy valokuvan tiedollisena ja hallittavana esittävytenä, kun taas punctum puhkaisee tämän studiumin (Haapoja 2013, 80). Tämä erottelu sisältää käsityksen, että esittävä yksityiskohta on dynaamisessa suhteessa katsojaan, katsojan mielteiden varassa (Kuusamo 1998, 68).

2.3.2 Studium

Monet valokuvat herättävät kiinnostusta yleisellä, kulttuurisella tasolla (Rivière 2008, 64). Studiumilla Barthes viittaa valokuvassa siihen, minkä katsojat voivat jakaa keskenään, valokuvan kulttuuriin ominaisuuksiin ja kuvan herättämään puolihuolimattomaan mielenkiintoon. (Seppänen 2005, 118–120) Studium on kulttuurinen, kirjallinen, jopa poliittinen

näkökulma, joka tekee valokuvasta kiinnostavan (Luukkonen 2017, 179 [Barthes 1985, 32–22]). Studiumiin saattaa liittyä mahdollisesti myös valokuvan historiallinen kiinnostavuus (Kuusamo 1998, 89). Tällainen valokuvan paikantaminen ja merkitysten löytäminen on aina jossain määrin opittua (Seppänen 2014a, 162). Studium onkin selvästi koodattua tulkintaa kuvasta (Kuusamo 1998, 89). Valokuvat, jotka kiinnostavat studiumin tasolla, tyydyttävät katsojan uteliaisuuden, tarjoavat informaatiota tai antavat mielihyvää (Rivière 2008, 64).

Studium herättää katsojassa ainoastaan keskimääräisiä reaktioita (Kuusamo 1998, 89). Valokuvista kiinnostavia ei tee niiden jakamat kulttuuriset merkitykset, vaan niiden tarjoamat subjektiiviset merkitykset. Tämä ei kuitenkaan ole vielä riittävä ehto valokuvan kiinnostavuudelle: kuvassa pitää olla lisäksi punctum, joka semioottisesti katsottuna tarkoittaa merkittyä vailla merkitsijää. (Seppänen 2005, 122–123)

2.3.3 Punctum

Valokuvan studium on jotain intentionaalista, kun taas punctum ei ole millään tavalla tarkoituksellinen. Punctum on jokin päätapahtuman vieressä oleva merkitykseks, mutta ei yleisesti koodattu yksityiskohta. (Laakso 2004, 89) Punctum on studiumia häiritsevä osatekijä (Seppänen 2005, 118–120). Barthes korostaa sitä, että punctum ei pohjaudu valokuvaajan tekemiin valintoihin, vaan siihen, että valokuva on jälki todellisuudesta. Punctum ei kuitenkaan ole kyseisen jälkiluonteen suora seuraus, vaan katsojan henkilökohtainen tulkinta. Punctum ei esiinny kaikissa valokuvissa, eikä se näydydy samanlaisena muille katsojille. (Luukkonen 2017, 179 [Barthes 1985, 49–65])

Punctum pistää valokuvan representoivan kerroksen läpi (Laakso 2004, 228). Barthes kuvaa punctumia ”vahingoksi”. Se on jotain, joka lävistää katsojan tietoisuuden ja liikuttaa. Punctumia ei kuitenkaan pidä sekoittaa ’shokkiin’, sillä se ei ole valokuvaajan harkittu yritys yllättää katsoja. Punctum häiritsee katsojaa vanhingossa ja herättää näin kaikenlaisia tunteita sympatiasta vastenmielisyyteen. (Rivière 2008, 64–65) Monesti punctum alkaa dominoida kuvan katsomista (Schreck 2019, 56).

Punctum irtaantuu kaikista visuaalisen kulttuurin merkitysjärjestelmistä: se ei ole valokuvan merkittäjä, eikä jotain, joka tekee valokuvasta poikkeuksellisen representaation muodon. Sen sijaan se on avaus, jotain mikä on ja tulee pysymäänkin detonaation ja konnotaation käsitteiden ulkopuolella. Barthesille punctum on valokuvan olemus. (Emerling 2012, 81) Punctumia on hankala analysoida, mutta sen tunnistaa kuvasta sen intensiteetin, odottamattoman väkivallan, takia. Punctum on sekä valokuvassa itsessään (kyseessä olevan yksityiskohta), että katsojan silmissä (kyseessä oleva yksityiskohta hahmotetaan tällöin erityisen pistävästi). (Rivière 2008, 64–65)

Barthes antaa teoksessaan *Valoisa huone* punctumille kaksi erilaista merkitystä. Ensimmäisen merkityksen mukaan punctum on yksityiskohta, joka koskettaa tai pistää katsojaa erityisesti. Toinen merkitys liittyy aikaan ja ajan kuluessa väistämättömään kuolemaan. Tämä toinen punctum ei ole yksityiskohta valokuvassa, vaan valokuvasta välittyvä tunne ajan kulumisesta. (Luukkonen 2017, 179 [Barthes 1985, 100–102]) Tämä Barthesin esittämä toinen punctum voi olla jopa näkymätön, mutta valaista silti koko valokuvan (Laakso 2004, 228)

2.4 Valokuvan mikro- ja makrotaso

Kuvat aiheuttavat meissä tunteita, minkä takia mielellämme sivuutamme kuvien järjellisen tason. Tämän järjellisen tason ymmärtäminen on kuitenkin tärkeää, sillä muuten emme pysty kunnioittamaan kuvan kaikkia ominaisuuksia ja niiden tarjoamia mahdollisuuksia. Kuva ei ole yhtä kuin taitavasti käytetty väline, vaan siihen liittyy myös sanoma. Kuva on oma kieltensä. (Väisänen 2017, 6)

Tasokkaassa kuvantutkimuksessa kuvan makrotaso, eli ideoiden ja käsitteiden taso, yhdistyy aina kuvan mikrotasoon, eli sen sommitelmallisiin, materiaalisiin ja teknisiin erityispiirteisiin. Vain näitä kahta tasoa yhtäaikaaisesti tarkastelemalla voidaan tehdä laadullisesti tasokkaita tulkintoja kuvista. Ollakseen mielenkiintoinen, kuva tarvitsee taidokkaasti toteutetun mikrotason, eli on esimerkiksi sommitelmallisesti ja visuaalisesti onnistunut, sekä vahvan makrotason, eli havaitsemme kuvan sisältävän kiinnostavia ja puhuttelevia ideoita. Kuvan ja kuvatulkinnan onnistumisen kriteerit ovat kuitenkin kulttuurisesti ja historiallisesti muuttuvia. (Seppä 2012, 20–21)

Kuvassa muoto ja sisältö ovat erotettavissa toisistaan – analyttisesti tarkastellessa. Kuvan rakenne-elementit toimivat tulkinnan käynnistäjänä, eli muoto toimii sisällön merkkinä. Muotokielen avulla kuvaaja vaikuttaa siihen, millaisia merkityksiä katsojalle syntyy tulkintaprosessin aikana. Muotokielen valinnoilla kuvaaja herättelee niitä tuntemuksia, joita kuvan katsojalla on saattanut olla todellisessa elämässä suhteessa muihin ihmisiin, asioihin ja tapahtumiin. (Hietaharju 2006, 112)

Mikko Hietaharju on määritellyt väitöstutkimuksessaan *Valokuvan voi repiä* (2006, 141) valokuvan rakenne-elementit. Valokuvan ilmaisullisia elementtejä ovat valo, aika ja tila, jotka määrittyvät kameran tavasta käsitellä näitä ominaisuuksia. Valokuvailmaisun perustekijöitä näkee nimettävät usein myös valotukseksi, tarkennukseksi ja liikkeeksi, mutta yhtä lailla nekin perustuvat valoon, aikaan ja tilaan. (Hietaharju 2006, 141–142)

2.4.1 Valo

Valo muodostaa valokuvailmaisun perustan, sillä kaikki kuvat muodostuvat valosta ja varjosta. Valo ja varjo luovat ja vahvistavat käsitystä ajasta, paikasta ja tunnelmasta (Modrak & Anthes 2010, 109). Valo ja varjo luovat pohjan muille tärkeille metaforille, kuten perspektiiville ja katselukulmalle. Valolla on sekä fyysisessä että vertauskuvallisessa mielessä ominaisuus korostaa ja kätkeä kuvioita, mikä vaikuttaa meidän ymmärrykseemme asioista. (Fergus-Jean 2013, 83) Valolla on yhteys myös tilan kokemiseen (Hietaharju 2006, 143).

Valon ominaisuuksia ovat sen suunta, väri ja luonne. Valon määrän, suunnan ja värin vaihteiluilla kuvaaja voi korostaa valon symbolisia merkityksiä. Tulkinnan näkökulmasta valolla on luonne. (Hietaharju 2006, 141–142) Valo ja varjo pitävät sisällään myös syviä kulttuurisia assosiaatioita. Esimerkiksi valo yhdistetään monesti tietämykseen, kun taas varjo kuolemaan ja menetykseen. (Modrak & Anthes 2010, 109–110)

Valolla on tekstuurinsa. Valonlähdetä voi kuvailla joko pehmeäksi tai kovaksi. Toisistaan

voi erottaa myös ”luonnollisen” ja ”ekspressiivisen” valon. Luonnollista valoa ovat luonnon(aurion)valo, saatavissa oleva valo tai rakennettu valaisu, jossa tavoitellaan luonnonvalon luomaa vaikutelmaa. Ekspressiivinen valo on yleensä rakennettua, ja sillä oma ilmailullinen luonteensa. Valo voidaan luokitella laatunsa perusteella myös yleisvaloksi (kohteen kokonaisvaltaisesti valaiseva valo, jolla ei ole juurikaan muotoilevuutta), päävaloksi (key light, muotoilee voimakkaasti ja luo voimakkaan varjon), täytevaloksi (levittää valaistusta, pehmentää päävalon luomaa voimakasta varjoa) ja takavaloksi (erottaa kohteen taustasta luoden halomaisen efektin). (Modrak & Anthes 2010, 110)

Valokuvallista valoa voidaan kuvailla myös kontrastein. Jos valokuva ilmentää ”kovaa” kontrastia, näkyy kuvassa vähän keskisävyjä ja enemmän tummia ja vaaleita sävyjä. Jos taas kuva on ”matalakontrastinen”, näyttää se rajoitetun määrän keskisävyjä. (Modrak & Anthes 2010, 110)

2.4.2 Aika

Valokuva on aina sidottu aikaan (Anttila 2005, 16). Valokuvan ajan ulottuvuuksia ovat hetkellisyys, hetken pysäyttäminen, ajattomuus ja tuokiokuva (Hietaharju 2006, 141). Ajan esittäminen ja sen kehkeytyminen kuvallisissa representaatioissa jäsentyy kuvatun tilan, eleiden, kuvatun toiminnan, atmosfäärin, taukojen, määritellyn ajankohdan, symbolien ja allegorioiden pohjalta. Aika ei näy kuvassa itsessään, vaan se tulee näkyväksi katsojan aktiivisen merkityksenluomisen ja kuvan tarjoamien vihjeiden kautta. (Kuusamo 2022, 18–20) Tavoittamekin aikaa lähinnä tilallisten metaforien kautta (Kuusamo 2022, 30). Aika representoituu erilaisiksi symbolisiksi toiminnoiksi kuvan eri merkitystasoilla (Kuusamo 2022, 76).

Kuvaajalla on rooli ajan merkitysten synnyn kannalta: hän valitsee kuvanottohetken, sekä kuvan synnyttämän liikevaikutelman voimakkuuden (Hietaharju 2006, 145). Kuvaushetkellä valitaan myös toiminnan vaihe, eli kuvan kohteiden sijainti toisiinsa nähden, sekä mahdolliset ilmeet ja eleet (Saraste 2010, 173–174).

Valokuvaan on luotava liikevaikutelma, sillä sitä ei automaattisesti voida vangita kameran avulla. Liikevaikutelma syntyy kuvan linjojen kokonaissommittelusta, liikkuvaksi oletetun

kohteen sijoittumisesta muihin kuvan kohteisiin nähden, sävyalan käytöstä sekä mahdollisesta pitkän suljinajan aiheuttamasta liike-epäterävyydestä. Liike on kuvassa keskeinen tekijä silloinkin, kun kuvassa ei ole elävää kohdetta: liikkeellä tarkoitetaan tällöin kuvan sisäistä dynamiikkaa, kuten sen sävyjen ja linjojen käyttöä, sekä sitä, miten silmä vaeltaa kuvapinnalla. (Saraste 2010, 173–174)

Jokaisella aikakaudella on sille tyypillisiä tapoja hahmottaa kuvan aikafunktioita. Myös oman aikamme tulkintahorisontti vaikuttaa siihen, millaisia tulkintoja ajasta teemme. Ajan representoituminen on siis vahvasti kulttuurisidonnaista. (Kuusamo 2022, 20–24) Ajallisuus on kuvan mielentilan ja yleistunnelman korrelaatti. Esimerkiksi hiljaisuus on usein modernissa koettu ajattomampana kuin melu. (Kuusamo 2022, 40)

2.4.3 Tila

Valokuvaaminen on kolmiulotteisen maailman kohteiden muuntamista kaksiulotteiselle kuvakentälle (Zakia 2013, 110). Valokuvassa tilallisuuden ilmaiseminen tarkoittaa elementtien jakautumista kuvapinnalla sellaisessa suhteessa, joka vaatii tapahtumien hetkellisyyden huomioivaa tulkintaa. Visuaaliset elementit leikkaavat toisiaan ja rakentuvat kuvallisessa ilmassa, mikä asettaa kunkin kuvan osatekijän määrättyyn paikkaan. (Dixon 2009, 113)

Tilan ominaisuuksiksi voidaan hahmottaa esimerkiksi tilailluusion rakentuminen, perspektiiviulottuvuus, rajaukset kuvapinnalla ja kuvaelementtien sommittelu (Hietaharju 2006, 141). Tilaulottuvuus rakentuu, kun kuvan kohteet peittävät osittain toisiaan tai kun samankokoisiksi tiedetyt esineet pienenevät kuvan kaukaisimmaksi tiedettyä paikkaa kohti. Valokuvaajan keskeinen keino muovata tilavaikutelmaa tapahtuu oikeaa valoa etsimällä. (Saraste 2010, 170) Kuvan perspektiivivaikutelmaan voidaan vaikuttaa esimerkiksi objektiivin valinnalla: pitkä polttoväli litistää vaikutelmaa, kun taas laaja polttoväli ottaa enemmän mukaan kuvaan laidoilta ja vääristää läheiset kohteet (Saraste 2010, 174).

Rajaus on keskeinen sommittelukeino ja kuvan reunat ovat sen suhteen tärkeä tekijä. Yksinkertaisimmillaan rajaus merkitsee kuva-alalta poissulkemista tai poistamista. Kuvaaja,

samalla kun hän rajaa mitä kohteita hän haluaa mukaan kuvaan ja mitä ei, luo yhteyden kuvan kohteiden välille. (Saraste 2010, 174) Kuvan kehys (frame) erottaa kuvan tai taideteoksen 'ei-kuvasta' tai 'ei-taideteoksesta', esimerkiksi galleriatilasta tai yleisestä kontekstista. Kehys ehdollistaa katsomistottumuksiamme. (Emerling 2012, 48) Sommitelma on kokonaisuus, joka huomioi kuvan kaikkien erillisten osien suhteen toisiinsa ja niiden suhteen myös teoksen kokonaisuuteen (Väisänen 2017, 74).

2.5 Lähiluku

Tutkimusmenetelmänä valokuvien analysointiin käytän lähilukua. Lähiluvun tai läheltä lukemisen (close reading) käsite juontaa juurensa kirjallisuudentutkimuksen uuskriittiseen koulukuntaan. Käsite on levinnyt muiden tieteenalojen kielenkäyttöön ”vaeltavana” terminä, jolloin samaan aikaan sen merkitys on väljentynyt. Tänä päivänä lähiluku viittaakin väljästi kaikkeen huolelliseen ja ymmärtävään teoksen tulkintaan. Lähiluvussa ei ole kyse vain yhdestä metodologiasta, vaan tekstin tulkinnan kannalta on mahdollista valita useita mahdollisia strategioita ja näkökulmia. (Pöysä 2010, 331–335)

Lähiluennassa tekstiä tai lähiluennan kohteeksi valittua teosta tarkastellaan kokonaisuutena. Tällöin lähiluennan kohteeksi voidaan ottaa vain suhteellisen lyhyitä tekstejä, sellaisia, jotka on mahdollista lukea läpi lyhyessä ajassa. (Pöysä 2015, 29) Vain rajoittamalla aineiston määrää voidaan taata mahdollisimman tarkka paneutuminen tarkasteltaviin teksteihin. Lähilukeminen on useaan kertaan tapahtuvaa lukemista. Keskittyminen samana pysyvään tutkimuskohteeseen tapahtuu toiston tai paluun muodossa. Lähiluennan tulee olla aina pohdittua ja valikoivaa siten, että huomio kohdistetaan tekstin keskeisiin piirteisiin, ei kaikkeen mahdolliseen tekstistä löytyvään. (Pöysä 2010, 338–342) Lähtöehto lähilukuun on metodinen sulkeistaminen. Kaikki tieto, joka lukijalla on jo entuudestaan lukemisen kohteena olevasta tekstistä, haittaa lähiluentaa. Täydellinen sulkeistaminen ei käytännössä ole kuitenkaan ikinä mahdollista. (Pöysä 2015, 32)

Etenkin mediatutkimuksen kentällä myös visuaalisen kulttuurin muodoista on puhuttu tulkittavissa olevina teksteinä. Tällaisten tekstien tarkastelua voi luonnehtia lähiluvuksi, mutta

koska tarkastelun kohteena ovat kuvat, voidaan puhua myös *tarkkaan katsomisesta*. (Rossi 2003, 14) Esineitä, valokuvia ja median sisältöjä voidaan lähilukea, vaikkei siirtymää konkreettisesta tekstistä metaforiseen voidakaan pitää täysin ongelmattomana metodisena liikkeenä (Pöysä 2010, 338).

Lähiluenta ei ole ainoastaan tekstin tai teoksen piirteiden rekisteröintiä, vaan samalla myös tulkintaa. Tämä tulkinta ankkuroituu toisaalta tekstiin, mutta toisaalta myös näkökulmaan, jossa tekstiä tarkastellaan. Voidaan puhua teoreettisesti informoidusta lähiluvusta. Tällöin lähiluku jäsentyy jonkin teoreettisen näkökulman kautta, eikä mitä tahansa tekstin piirteitä rekisteröidä lähiluettaessa. (Pöysä 2015, 33) Tutkimusmenetelmänä tutkielmassani käytän teoreettisesti informoitua lähilukua. Luen aineistoa kolmen analyysikysymyksen avulla, visuaalisen kulttuurin ja representaation näkökulmasta.

Muoto toimii kuvan sisällön merkkinä (Hietaharju 2006, 112). Selvittääkseni, millaista todellisuutta Sammallahden valokuvissa luodaan, olen muodostanut lähilukua varten analyysikysymyksen valokuvan kolmen ilmaisullisen elementin – valon, tilan ja ajan – perusteella. Kuvan tulkinnallinen informaatio riippuu kuvaan sisältyvien elementtien määrästä ja niiden keskinäisistä suhteista (Hietaharju 2006, 141).

Lähiluen aineistoa seuraavin kysymyksin:

1. Miten kuvassa on käytetty valoa?
2. Mitä kuvassa tapahtuu?
3. Miten kuva on sommiteltu?

Ensimmäisessä analyysikysymyksissä analysoin valokuvan valoa; sen laatua, määrää, suuntaaja, muotoilevuutta, sekä kuvan värejä. Toisessa analyysikysymyksessä keskityn kuvan tapahtumaan: mitä kuvassa ensinnäkin on, mihin aikaan tai hetkeen se sijoittuu ja onko kuvassa liikettä. Liikkeen tuntua kuvaan voi tuoda esimerkiksi pitkästä suljinajasta johtuva liike-epäterävyys, tai kuvan otto kesken liikkeen. Kolmannen analyysikysymyksen avulla keskityn analysoimaan valokuvan sommittelua. Tällöin analysoin esimerkiksi kuvan rajausta, kuvakulmaa, kuvapinnan muotoa, syväterävyyttä ja tilan tuntua. Tilan tunnolla tarkoitan esimerkiksi vaikutelmaa, joka kuvaan saadaan asettamalla kohteita peräkkäin, jolloin ne peittävät osittain toisensa ja näin ollen syntyy vaikutelma tilasta (Saraste 2010, 170).

Analyysitulosten pohjalta löydetyt Sammallahden valokuvalliset todellisuudet olivat dynaaminen, pysähtynyt ja tasapainoinen, joita käsittelen seuraavaksi. Olen käyttänyt tulosten tulkinnan apuna myös Roland Barthesin semioottisia käsitteitä *studium* ja *punctum* pohtiakseni, mikä tekee Sammallahden valokuvista kiinnostavia.

3. DYNAAMINEN

Sammallahden valokuvien luoma todellisuus on ensinnäkin dynaamista. Dynaamisuus ilmenee sekä valokuvien mikro- että makrotasolla: Mikrotasolla dynaamisuutta luo erityisesti kuvien sommittelu, sekä kesken liikkeen pysäytetyt valokuvan hetket, joita voidaan kuvata *ratkaisevan hetken* käsitteellä. Ratkaisevan hetken käsite voidaan laajentaa myös valokuvan makrotasolle, sillä kyseessä on sommittelullisen elementin lisäksi monesti myös kuvan varsinainen aihe. Valokuva on vielä tämän lisäksi aina dynaamisessa suhteessa katsojaan ja itseensä nähden. Kuvasta syntyvät liikkeen vaikutelmat ovat Sammallahden valokuvien studiumia.

Dynaamisella tarkoitetaan muutosta tai liikettä sisältävää tapahtumaa (Kotimaisten kielten tutkimuskeskus 2008). Muutos ja liike ilmenevät valokuvassa monin eri tavoin: liike voi olla konkreettista, selkeää toimintaa, mutta myös kuvassa ilmenevää jännitettä kohteiden välillä. Valotusaika (tai suljinaika), eli valokuvan hetken kesto, määrittää sen, kuinka valokuvan liike tallentuu kuvaan. Lyhyt suljinaika pysäyttää liikkeen kokonaan, kun taas pitkä valotusaika voi tuottaa ”normaalista” poikkeavia kuvia, jotka ovat ristiriidassa näköhavainnon kanssa. (Luukkonen 2017, 16)

3.1 Liike, toiminta ja jännite

Liike, eli aika, on koko visuaalisuuden perusta (Anttila 2005, 16). Liike on oleellista kaikille kuville. Se on voima, joka pitää kuvan koossa, eikä sitä voi olla huomioimatta. Kaikki kuvat sisältävät jollain tasolla liikettä (*movement*). Jo kahden symbolin aseman vertailu kuvakentällä luo jonkin verran liikettä. Liikkeen järjestäytynyt hallinta mahdollistaa koko kuvan hallinnan. Usein tällainen on tietoista taiteilijan toimintaa, mutta ajoittain se voi olla myös intuitiivista. (Graham 2009, 232–233)

Aluksi on hyvä erottaa erilaiset liikettä, liikkumista ja dynaamisuutta kuvaavat termit toisistaan. Liike (*movement*) tarkoittaa eri asiaa kuin toiminta (*action*), vaikka termejä monesti käytetäänkin synonyymeinä. Liikkeellä ei ole siis juurikaan tekemistä toiminnan kanssa.

Liikkeellä tarkoitetaan tilaa, jossa katsomme täysin liikkumatonta kohteiden järjestäytyneisyyttä luonnossa, mutta olemme silti fyysisesti ja psyykkisesti ahdistuneita. Visuaalisten elementtien suhteellisen sijainnin vertaaminen aiheuttaa tunneperäisen reaktion, jota monet taiteilijat kutsuvat ”liikkeeksi”. (Graham 2009, 222)

Peter Ward mainitsee teoksessaan *Picture Composition* (2002), että liike on vahva huomiokiinnittäjä kuvassa. Ihmisen havaintokyky ei voi olla reagoimatta liikkeeseen. Ward tarkoittaa kuitenkin näin sanoessaan ennen kaikkea elokuvaa ja TV:tä. Näkemyksen pystyy varmasti ainakin osittain ulottamaan myös stillkuvaan, vaikka siitä puuttuukin liikkuvalla kuvalla ominainen liikehdintä panorointeiseen ja kamera-ajoneeseen. Valokuva ei tule koskaan liikevaikutelmaltaan olemaan yhtä voimakas kuin elokuva. (Ward 2002, 55–56) Mutta jos pohdimme Sammallahden valokuvia ja sitä, mikä niistä tekee niin kiinnostavia, yksi selittävä asia voi olla liikkeen tuntu. Vaikka kaikki kuvat sisältävät jollain tasolla liikettä, erottuvat jotkut kuvaan luodun liikevaikutelman puolesta joukosta paremmin kuin toiset.

Kuvan kehyksellä on vaikutuksensa kuvan pääkohteeseen ja sen luomaan liikevaikutelmaan. Kuvan katsoja tiedostamattaan odottaa staattisen objektin liikkuvan. Objektin liikkeen suunnan arviointi riippuu sen sijainnista kuvakentällä: objekti voi ’vetää’ kohti kuvan keskustaa, kuvan reunaan tai kuvan jotakuta kulmaa kohti. Kuvakentällä on myös sijainteja, joista katsoja ei voi päätellä kohteen mahdollista liikettä (*positions of ambiguity*). Jos kohde sijoitetaan kuvakentällä kohti kuvan kulmia, se luo vaikutelman kyseessä olevan subjekti olevan liukumassa pois kuvan keskustasta. Sijoittamalla kohde kuvan ”kuolleeseen keskustaan” (*dead center reference point*), vastustaa tai tasapainottaa se kulmien ”vetävää” vaikutusta. Jännitteen eliminoinnin seurauksena kuva menettää visuaalisen kiinnostavuuden, koska visuaalinen jännite kuvan kehukseen puuttuu. (Ward 2002, 83–84)

Liikettä kuvaan luovat objektien sijainnin muuttuminen, mutta myös niiden suhteellisten sijaintien arvioiminen (Graham 2009, 232–233). Liikkeen vaikutelman synnyttävät sommitelun tasolla muun muassa muodot, viivat ja tasot. Liikkeen suunnalla on myös merkitystä kuvan tulkinnalle: kuvapinnalla liike vasemmalle oikealle koetaan jouhevampana, mikä johdetaan kirjoitetun tekstin lukusuunnasta (länsimaissa). (Baumgartner 2014, 16) Vinot ja kaarevat viivat kiinnittävät huomionamme, ja vie katseemme muodonmukaiseen suuntaan. (Pusa 1977, 226)

Piilossa olevat voimat tai niiden manifestaatiot vaikuttavat moniin muotoihin, joita voimme nähdä luonnossa. Yksinkertaisin esimerkki tällaisista voimista on painovoima, joka vaikuttaa kaikkeen, mitä me näemme. Kuvan alareuna tulkitaan alitajuntaisesti maaksi ja näin ollen painavammaksi kuin kuvan yläosa, joka tulkitaan puolestaan taivaaksi. (Graham 2009, 223) Valokuvan kohde tai elementti on enemmän kuin koon, muodon ja kirkkauden muutosten välinen suhde, sillä myös kuvan kehys luo näkymättömän, strukturoidun pinnan. (Ward 2002, 84)

Varsinkin nykytaiteessa vastakohtilla on suuri merkitys kuvallisen tilan jännitystapahtuman luonnissa. Erilaiset, toisiaan vastaavat voimaparit saavat meidät havaitsemaan liikettä. (Pusa 1977, 175–177) Vastakohtat voidaankin nähdä perustavanlaatuisen tärkeinä kuvanrakennuselementtinä: Esimerkiksi vaaleuskontrasti on tärkeä elementti representaation muodos- tumisen kannalta. Matalakontrastinen, lattea kuva ei pysty tarjoamaan tarpeeksi kunnollista representaatiota kohteesta, vaikka se sisältäisikin realistisen värin sävyn ja kylläisyyden (Zakia 2013, 158). Lyhyesti voisi tiivistää, että vastakohtat sommittelussa luovat kuvaan liikettä (Pusa 1977, 220). Toisaalta vastakkaiset liikkeensuunnat kuvassa voivat myös kumota toisensa ja tasapainottaa kuvaa, mitä pohdin enemmän luvussa 5.

Liikkeen tuntua valokuvissa voidaan simuloida pitkää suljinaikaa käyttäen, tarkentamalla kuva hieman epätarkaksi tai panoroimalla liikkuvaa kohdetta, jolloin taustasta tulee epätarkka. Liikevaikutelma voidaan tallentaa kuvaan myös kaksois- tai monivalotuksella. Kuvaan voi luoda liikevaikutelman myös tallentamalla toiminta tietyllä hetkellä, silloin kun kohteen koko olemus sijoittuu paikallaolon ja liikkeen välille (Zakia 2013, 119–120). Liikkeen pysäyttäminen valokuvassa on perinteinen vaikutelma liikevaikutelman esittämiseen. Tällöin valokuvaan ikään kuin sijoitetaan liikkeen jännite sommittelun avulla. (Anttonen 2005, 49) Valokuvissaan Sammallahti on hyödyntänyt ainoastaan jälkimmäistä keinoa luodakseen liikevaikutelman.

Dynaaminen sommittelu tuo Sammallahtien valokuviin liikettä. Kuvan kohteet on sijoitettu kuvakentällä niin, että ne luovat vahvan jännitteen toistensa ja kuvan kehyksen kanssa. Osassa kuvista dynaamisuutta on luotu kohteiden diagonaalisella asettelulla: esimerkiksi Vuokkiniemessä vuonna 1991 otetussa valokuvassa (Kuva 1) auto, yksi kuvan vahvimista

objekteista, on sijoitettu diagonaalisesti sekä kuvan reunoihin nähden, mutta myös syvyys-suunnassa. Vaikka Sammallahden valokuvat ovat selkeästi minimaalisuuteen pyrkiviä, toisin sanoen kuvista on karsittu kaikki ylimääräiset kohteet, on niissä silti monia, tarkoin sijoiteltua objekteja, joiden luomat jännitteet muodostavat monimutkaisen kokonaisuuden.

Toiminnalla tarkoitetaan sijainnin muutosta. Tämä sijainnin muutos ilmenee neljällä tavalla, ja toiminta voidaan jaotella näiden perusteella neljään eri toiminnan tyyppiin: Fyysinen toiminta, toiminnan tyyppi, jota tässä tutkielmassa pääasiallisesti käsittelen, viittaa kohteen sijainnin muutokseen luonnossa. Elokuvallisella toiminnalla tarkoitetaan toimintaa, jonka havaitsemme, kun näemme ruudulla tai valkokankaalla perättäin esitettyjen stillkuvien luoman vaikutelman sijainnin muuttumisesta. Näiden kahden toiminnan tyyppin lisäksi on olemassa vielä näennäistä toimintaa ja optista toimintaa. Stillkuva ei koskaan voi sisältää oikeaa toimintaa, vaan se on aina vain kuvaus toiminnasta. Kuva muistuttaa meitä liikkeestä, mutta koska kohteen sijainnin muutosta ei oikeasti tapahdu, se ei ole oikeaa toimintaa. (Graham 2009, 220–222)



Kuva 1. Vuokkiniemi, Karjala, Venäjä, 1991, Pentti Sammallahti

Sammallahden kuvissa on liikkeen lisäksi myös toiminnan kuvausta. Kaikissa aineiston valokuvissa on kuvattu hetkeä, jossa tapahtuu tai on tapahtumaisillaan jotain: esimerkiksi mies ottaa hatun pois päästään, koira venyttelee tai kadulla kävelevä henkilö on juuri ottamassa askelta. Liikevaikutelma luodaan pysäyttämällä tämä liike kesken. Esimerkiksi Vuokkiniemessä otetussa kuvassa toiminta kiinnittää heti huomion: lapset työntävät kiinni juuttunutta autoa eteenpäin, koiran haukkuessa vieressä. Kuvassa auto ja sitä työntävät lapset tuovat kuvaan sekä liikettä että toimintaa. Kuvan vasemmassa reunassa suoraan kameraan katsovat lapset ovat paikoillaan, mutta heidän katseensa voidaan myös tulkita toiminnan kuvaukseksi.

Sammallahden tuotannosta löytyy myös kuvia, joista selkeä toiminta puuttuu. Esimerkiksi Ristisaarella 1974 (Kuva 2) kuvatussa kuvassa toiminta ei ole yhtä selkeää kuin Vuokkiniemessä kuvatussa kuvassa: voimme ajatella sammakon kurnuttavan tai mahdollisesti kohta

jopa hyppäävän pois kuvan kehyksestä, mutta toisaalta otos voi olla myös tallenne tilanteesta, jossa mitään ei tapahdukaan pitkään aikaan. Siitä huolimatta kuvaan on luotu dynaamisuutta sommittelun avulla: lähellä horisonttia roikkuva kuu koskettaa melkein taivaanrannassa siintävää metsikkö, luoden jännitteen kuvan ja metsän elementtien välille.



*Kuva 2. Ristisaari, Suomi, 1974,
Pentti Sammallahti.*

Rytmi on elementtien toistumista, siinä vuorottelevat joko vastakkaiset tai eroavat elementit. Rytmintuntu on emotionaalinen reaktio muutokseen kaavassa. (Graham 2009, 231) Rytmintuntu on aikojen saatossa tarjonnut taiteelle keinon saada taideilmaisuus pysyväksi ja eläväksi (Pusa 1977, 112). Rytmisyys luo kuvaan myös liikettä: rytmintuntu liike tarkoittaa samanlaisen kohteen toistumista kuvakentällä. Esimerkiksi Ristisaarella kuvatussa valokuvassa horisontin siintävien puiden latvat luovat kuvaan rytmintuntua liikettä, tosin hyvin pienessä mittakaavassa. Katse liikkuu latvustoissa ylös ja alas siksak-kuviota mukailleen. Rytmintuntun liikkeen kuvaan voivat luoda samankaltaisten kohteiden kokovariaatiot tai värin, tekstuurin ja kuvion muutokset. (Graham 2009, 231–232)

3.2 Ratkaiseva hetki

Kuten äsken kävi ilmi, Sammallahten valokuvista on luettavissa selkeästi se, että kuvaaja on odottanut oikeaa kuvaushetkeä ennen sulkimen painamista: kun kaksi kaapuun pukeutunutta henkilöä kävelee kadulla, on Sammallahti odottanut hetkeä, jolloin hahmot ensinnäkin asettuvat symmetrisesti seinustalla olevien ikkunarivien väliin. Toisen henkilön jalka on noussut maasta askeleen oton merkiksi, rikkoen samalla muutoin hyvinkin staattista sommitelmaa. Tilanne, jossa koira venyy puun alla, on osattu tallentaa juuri oikealla hetkellä: juuri silloin kun koiran vartalo muistuttaa kuvassa olevan puun runkoa. Esimerkkejä samantyyppisestä *ratkaisevan hetken* käytöstä löytyy myös monista muista Sammallahten valokuvista.

Tunnetuimman valokuvan hetkellisyyden julistuksen on kirjoittanut Henri Cartier-Bresson valokuvateoksessaan *Images à la Sauvette* (1952). Teoksen englanninkieliseksi nimeksi valittu *The Decisive Moment* (Ratkaiseva hetki) on myöhemmin nostettu kuvaamaan koko Cartier-Bressonin kuvaustapaa. Ratkaisevalla hetkellä Cartier-Bresson tarkoittaa hetkeä, jolloin kameran edessä avautuva näkymä asettuu visuaalisesti dynaamiseen kompositioon. (Luukkonen 2017, 238 [Cartier-Bresson 1981, 385]) Cartier-Bresson lainasi ratkaisevan hetken käsitteen 1600-luvun ranskalaiskirjailija kardinaali de Retziltä, joka oli käyttänyt kyseistä sanaparia politiikassa. Cartier-Bresson selitti valintaansa sanoin: ”valokuvaus on samanlaisen, sekunnin murto-osassa tapahtuvan tapahtuman merkityksen sekä tälle tapahtumalle oikean ilmaisun antavan täsmällisen muotojen järjestyksen tunnistamista”. Ratkaisevan hetken käsite inspiroi valokuvaajia suuren osan 1900-lukua. Leica-kameran lyhyt suljinviive mahdollisti Cartier-Bressonille hetken tallentamisen minimalistisella viiveellä. (Ang 2015, 204–205)



Kuva 3. *The Var department, Hyères, France, 1932, Henri Cartier-Bresson.*

Käsitteenä ratkaiseva hetki, *un moment décisif* viittaa valokuvan syntymekanismin erityisyyteen. Tällöin valokuvaajalla on taito havaita ja valottaa näkemänsä. Siinä sekunnin murto-osassa, jossa valokuva tallentuu, niin sommittelun kuin sisällönkin täytyy olla kohdallaan. Valokuvan tulee tallentaa näkymän tai tapahtuman ydin. (Lintonen 2014, 198) Jotta kuvaaja

saisi vangittua kuvaan haluamansa tunnelatauksen, hän pyrkii odottamaan esimerkiksi oikeaa kuvaushetkeä tai yllättävää tapahtumasarjaa (Anttonen 2005, 92). Tällaisen valokuvan on Anttonen mukaan mahdollista säilyttää moniulotteinen tuoreutensa sekä sisällöllisesti että visuaalisesti tarkasteltuna. Ratkaiseva hetki on erittäin tietoisien ja keskittyneen toiminnan lopputulos, täydellistymä (Pitkänen 2011, 140). Esimerkiksi Cartier-Bressonin vuonna 1932 valokuvaamassaan kuvassa (Kuva 3) kuvaaja on asettunut portaikon yläpäähän odottamaan hetkeä, jolloin pyöräilijä täydentää sommitelman. Kuva on otettu juuri oikealla hetkellä: Pyöräilijä jää kaiteen ja seinustan väliin, jatkaen kadun keskusuran muodostamaa linjaa.

Pyöräilijä ei ole aivan kaiteen ja seinustan väliin jäävän tilan keskellä: jatkuvalle liikkeelle on jätetty tilaa kulkusuuntaan.

Ratkaisevan hetken idean ilmaisulliset näkemykset liittyivät vahvasti valokuvauksen tekniisiin ja taloudellisiin muutoksiin. Merkittävin seikka oli kinofilmikameroiden tulo markkinoille 1920-luvulla. Kevyet ja huomaamattomat kamerat vapauttivat valokuvaajan liikkumaan ja reagoimaan ympäröiviin tapahtumiin entistä nopeammin. (Lintonen 2014, 197) Lyhyt suljinaika auttoi valokuvausta paljastamaan jotain uutta hetkestä (Pitkänen 2015, 121) Kuvan 3 pyöräilijää ei olisi ollut mahdollista tallentaa aiemmilla, hitaammilla kameratekniikoilla.

Ratkaiseva hetki on valokuvan modernismia. Se viittaa ikuisen, maallisen maailman satunnaisten tapahtumien jatkuvan muutostilan täydelliseen muotoon. Ratkaiseva hetki vangitsee täsmälleen sen, minkä Charles Baudelaire on esittänyt kiinnostavan modernista elämästä kiinnostuneita taidemaalareita. Modernin maailman dynaamisuus nosti muutoksen ilmiön tärkeään asemaan. (Elder 2008, 3,7)

Liikkeen kuvaaminen alkoi kiinnostaa taiteilijoita jo 1900-luvun alussa, ja esimerkiksi vuonna 1908 alulle pantu futurismi korostikin liikettä, dynaamisuutta ja voimaa. Futuristit lainasivat töissään kubistien rikkonaista muotokieltä, jolla he toteuttivat dynaamisia kokonaisuuksiaan. Merkittävä erona kuitenkin kubisteihin, he pitivät intuitiota ja liikettä tärkeimpänä ja hylkäsivät keskitetyt, staattiset sommitelmat. (Honour & Fleming 1994, 667) Anton Bragaglia kehitti fotodynaamisen valokuvaustyylin, jossa hän korosti liikkeen sumeutta. Tähän asti valokuvaajat olivat halunneet päästä eroon pitkän suljinajan aiheuttamasta epäte-rävydestä, mutta nyt valokuvaavat hetkellisesti tavoittelivat sitä. (Warner Marien 2014, 210) Futuristien lailla ratkaisevan hetken harjoittajat olivat kiinnostuneita liikkeestä, ainoastaan näkökulma oli muuttunut. Futuristeille tärkeää oli simultaanisuus, kun taas ratkaisevan hetken kuvaajat keskittyivät muutokseen ja hetkellisyyteen (Honour & Fleming, 1994, 667).

Modernin perinteen mukaisessa hyvässä valokuvassa ratkaisevaan hetkeen sisältyy subjektiivinen näkökulma, joka liitetään kuvaajan taitavuuteen esteettisenä sommittelijana. Sommittelu voi olla myös riskisommittelua, jolla valokuvaan luodaan haluttu jännite. Perusmääre

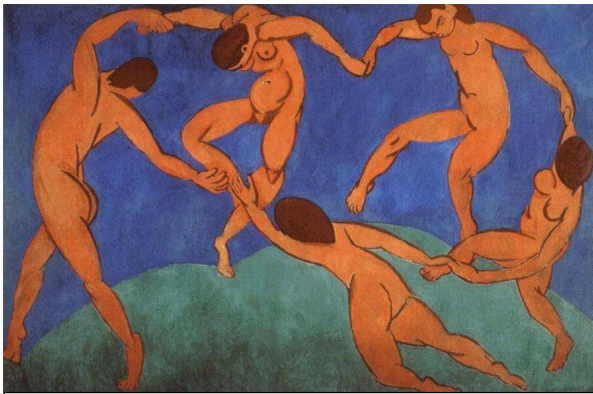


Kuva 4. *Place de l'Europe. Gare Saint Lazare. France, Paris, 1932. Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos*

on joka tapauksessa esteettinen. (Anttonen 2005, 131) Ratkaisevan hetken käsite on monissa yhteyksissä ymmärretty myös väärin. Ratkaiseva hetki ei itsessään ole esimerkiksi sisällöllisten tapahtumien ratkaiseva kohta, vaan nimenomaan sommittelun (Pitkänen 2011, 145).

Yleensä valokuvassa hahmottuu mielikuvien luoma jännite. Mitä intensiivisempi odotuksen tunne on, sitä tiheämmäksi muodostuu valokuvan hetkeä ympäröivä mielikuvien maailma. Tämä korostuu erityisesti valokuvissa, jotka on otettu juuri ennen jotain draamaattista tapahtumaa. (Anttonen 2005, 131) Ratkaisevan hetken valokuvien jännitteen voikin nähdä perustuvat juuri tällaisiin mielikuviiin: esimerkiksi Cartier-Bressonin varmasti tunnetuimmassa

valokuvassa (Kuva 4) valokuvan katsoja odottaa miehen jalkojen kastuvan hänen hyppynsä päätteeksi. Katsoja tietää jotain, mitä kuvan kohde ei vielä tiedä, ja siitä syntyy kuvan jännite.



Kuva 5. *The Dance, 1910, Henri Matisse.*

Välimatka (*interval*) on kuvasta löydettävä kriittinen etäisyys kohteiden välillä, joka kutsuu katsojaa osallistumaan tapahtumaan. Välimatka antaa katsojalle mahdollisuuden täydentää tai päättää tämän tapahtuman (*closure*). Esimerkiksi Michelangelon kuuluisassa maalauksessa *Aatamin luominen* Jumalan ja Aatamin sormien väliin jäävä kriittinen välimatka kutsuu katsojaa päättämään tapahtuma.

Katsoja kokee mielihyvää siitä, että hänen on mahdollista muodostaa päätös tapahtumille, ja näin tulla samalla aktiiviseksi osallistujaksi visuaaliseen kokemukseen. (Zakia 2013, 50–52, 56) Vastaava esimerkki taidehistoriasta löytyy myös Henri Matissen maalauksesta *Tanssi* (1910, Kuva 5), jossa tanssijoiden käsien muodostama yhtenäinen piiri ei ole täysin suljettu, vaan kahden etummaisen hahmon kädet vielä hapuilevat toisiaan.

Koska Sammallahden valokuviissa on tapahtumaisillaan jotain, ne kutsuvat katsojaa osallistumaan mukaan päättämään tapahtuman: ottamaan askeleen, nostamaan hatun päästään ja paljastamaan kasvonsa tai työntämään auton irti pehmenneestä maasta.

Välimatkalla on myös symbolinen merkitys kuvan rakennuksessa. Itämaisissa filosofioissa korostetaan kohteen ja tyhjyyden tai muodon ja muodottomuuden välistä dynaamista suhdetta. ”Tyhjiö” saavuttaa mystisesti voimakkaan roolin luomisen prosessissa. Esimerkiksi taolainen filosofi Lao Tzu painottaa tyhjyyden merkitystä, sillä se luo merkityksen asioille. (Suler 2011, 18) Matissen kuuluisassa maalauksessa nimenomaan tyhjiys, välimatka, luo merkityksen koko kuvalle: Jos ihmisten muodostama piiri olisi suljettu, olisi maalaus ennemminkin vain dokumentaatio tilanteesta. Mutta koska piiri on avoin, kutsuu se mukaan tanssiin ja näin ollen maalaus toimii vuorovaikutuksessa katsojan kanssa.

Valokuvan keskeneräisten tapahtumien mielenkiintoisuutta selittää myös Zeigarnik-efekti: ihmiset tulevat todennäköisesti muistamaan keskeneräiset tai ratkaisematta jääneet asiat. Se, miten hyvin ihmiset muistavat keskeneräisiä asioita, riippuu todennäköisesti persoonasta: suorituskeskeiset ihmiset muistavat keskeneräiset asiat paremmin, kun taas ahdistuksesta kärsivät muistavat enemmän suoritettuja asioita. Kesken jäänyt toiminto voi aiheuttaa jännittävyyttä, ja ihmisillä on erilaisia tapoja reagoida tähän: toisille tällainen jännite tarjoaa motivaatiota, toiset kokevat sitä vastoin tarvetta vetäytyä. Jännite valokuvassa voi saada aikaan Zeigarnik-efektin. Tällaisen jännitteen voi luoda esimerkiksi valokuvan monitulkintaisuus, illuusio, hämmennys, uutuudenviehätys tai jokin odottamaton tilanne. Valokuvasta tulee arvoitus, joka ei unohdu mielistämme, ennen kuin olemme saaneet sen ratkaistua. (Zakia 2013, 54) Jännitteen ei tarvitse olla näin ollen pelkästään sommitelmallinen.

Henri Cartier-Bressonin valokuvia kuvailtiin aikanaan *antigraafiksi*. Tähän liittyi muun muassa tarinan, kertomuksen tai erityisen moraalisen sanoman poissaolo, joka määritteli Cartier-Bressonin kuvia. (Pitkänen 2011, 142) Voisikin nähdä, että Cartier-Bressonin valokuviin jännitettä osaltaan toi ’loppuratkaisun’ tai tarinan puuttuminen: valokuvat jäävät monitulkintaisiksi, mutta samalla ne herättävät meissä kiinnostusta. Sammallahden valokuviissa on jotain samaa: toiminnalla ei ole selkeää päämäärää, ne ovat enemmän hetkiä kuin kokonaisia kertomuksia.

Hetki on käsitteenä suhteellinen. Hetken käsite sitoutuu keskeisesti inhimilliseen kokemusmaailmaan ja kuvaa lyhyehköä, tarkemmin määrittelemätöntä ajanjaksoa. (Luukkonen 2017, 202) Ratkaisevan hetken kuvat mielletään yleensä ”silmänräpäyskuviksi”, jossa lyhyellä valotusajalla liike saadaan pysäytettyä täydellisesti. Silmänräpäyskuvan vastakohtaksi voidaan mieltää pitkällä valotusajalla kuvattu kuva. Tällainen kuva ”kerää hetkeä”, jolloin liikkuvat hahmot tallentuvat viivoina tai venyneinä hahmoina. (Luukkonen 2013, 240)

Sekä ”silmänräpäyskuva” että pitkän valotusajan kuva voidaan molemmat mieltää hetkellisiksi. Olemme tottuneet liittämään ratkaisevan hetken kuviin lyhyen suljinajan, olihan sen mahdollistamat välineet oleellinen osa ratkaisevan hetken käsitteen syntyä. Voiko ratkaiseva hetki kuitenkin olla pituudeltaan esimerkiksi 10 sekunnin mittainen, vaikka revontulia kuvataessa? Miten ratkaiseva hetki määritellään valokuvassa, jossa ei varsinaisesti ole subjektia, joka toteuttaisi jotain toimintaa? Analysoimani aineiston valokuvassa, joka rakentuu pilvistä taivaasta ja vedenpinnasta, ei ole selkeästi nimettävää tapahtumaan tai tekijää, ainoastaan pilvinen taivas ja vesi. Tekijän voisi toisaalta kyseisessä kuvassa ajatella olevan jatkuvassa liikkeessä oleva vesi ja taivas; ratkaiseva hetki on hetki, jolloin pilvet rakoilevat juuri oikeassa suhteessa muodostaen mielenkiintoisen sommitelman.

Ratkaiseva hetki on muotokieli, joka on ominaista vain yhdelle taiteenlajille; valokuvaukselle. Tällainen hetken käyttö erottaa valokuvauksen taidemuodoista kokonaan omaksi lajikseen. Ratkaiseva hetki ei ole kuitenkaan vakiintunut valokuvaajien arkiseksi ilmaisuvälineeksi menestyksestään huolimatta. (Pitkänen 2011, 144–145) Ratkaisevia hetkiä näkeekin harvoin nykyvalokuvauksessa, ehkäpä juuri sen selkeän modernistisuutensa ja näin ollen myös ”historiallisuutensa” tai ”vanhanaikaisuutensa” takia. Vähäisen käyttönsä vuoksi ratkaiseva hetki tulee aina viittaamaan modernismiin ja erityisesti Cartier-Bressonin kuvaustyyliin.

3.3. Valokuvan levottomuus

Valokuva on dynaamisessa liikkeessä myös katsojaan nähden. Valokuvan studiumiin ja punctumiin sisältyy ajatus dynaamisesta suhteesta katsojaan (Kuusamo 1998, 68). Valokuva

voi vaikuttaa meihin ja saada meidät liikuttumaan. Valokuva on koko ajan liikkeessä ajallisesti, mutta myös itsessään. Tämän liikkeen aiheuttaa valokuvan materiaalisen ytimen takia vuorottelevat läsnä- ja poissaolon kysymykset (Schreck 2019, 56). Valokuvasta tekee levottoman jo sen oma materiaalisuus.

Kuten edellä jo huomattiin, värin intensiteetti, muodon vaikutus ja liikkeen dramaattinen käyttö ovat kuvanrakennuksen elementtejä, joilla luodaan energiaa ja jännitettä. Se, kuinka nämä elementit järjestellään kuvakentälle, määrittelee sen energian eli voiman intensiteetin tason, joka kuvasta välittyy katsojalle. Ainoastaan näitä voimia hyödyntämällä katsojaa voidaan liikuttaa syvästi. Menestyneen kuvan, oli se sitten maalaus, piirros tai valokuva, määrittää taiteilijan emotionaalinen herkkyys yhdistettynä kuvapinnan graafiseen organsointiin. (Graham 2009, 399) Hyvä kuva on muutakin, kuin taidokas, dynaaminen sommitelma tai hetken ikuistus; se vaatii myös tunteen.

Bartehsin käsite punctum tarjoaa yhdenlaisen tulkinnan työkalun valokuvan herättämien tunteiden tarkasteluun. Barthesin ajatuksiin studiumin ja punctumin suhteista sisältyy käsitys siitä, että kuvan esittävä yksityiskohta on dynamisessa suhteessa katsojaan (Kuusamo 1998, 68) Barthes esittää, että valokuva vetoaa subjektin ”torjunnan ulkokenttään”. Tällöin jokin nostaa menneisyydestä esiin torjutun impulssin, joka sitten sijoitetaan kuvaan. Tämän oletetaan olevan se, mitä Barthes tarkoittaa käsitteellään punctum. (Kuusamo 2022, 84)

Löytyykö Sammallahden valokuvista punctum, jotain, joka koskettaa minua henkilökohtaisella tasolla? Oliko punctum juuri se seikka, joiden perusteella kyseiset viisi kuvaa päätyivät analyysini kohteeksi? Selaillessani Sammallahden *Täällä kaukana* -valokuvakirjaa ja koittaessani löytää minua eniten puhuttelevia kuvia, en tietoisesti kiinnittänyt huomiota kuvan yksityiskohtiin. Vasta tarkempi analysointi paljasti, että osasta kuvia todella löytyi punctum, joka tuntui jollain tapaa rikkovan valokuvaa. Näiden punctumeiden paikkansapitävyyttä on silti hankala todistaa tai arvioida, juuri käsitteen vahvan henkilökohtaisuuden takia. Esimerkiksi kuvassa, jossa mies on juuri nostamassa hattua päästään keskellä väkijoukkoa (Kuva 11), punctum on miehen takin liepeessä roikkuva hakaneula. Se tuntuu irralliselta, olevan vailla tarkoitusta. Mahdollisesti kuvan henkilö on saattanut pitää sen avulla takkia kiinni napin puuttuessa. Hakaneula ei ollut seikka, joka teki valokuvasta heti kiinnostavan: pystyin

paikallistamaan kyseisen yksityiskohdan kuvasta vasta pidemmän tarkastelun jälkeen. Hakaneula kuitenkin tekee valokuvasta kokonaisuuden, ilman sitä se ei olisi läheskään yhtä vaikuttava. Yksityiskohta, punctum, antaa näin merkityksen koko kuvalle.

Valokuvan studium on aina liikkeessä, sillä valokuva on rakentamat merkitykset ovat aina suhteessa aikaan. (Luukkonen 2017, 16). Studiumin on punctumin lailla suhteessa katsojaan, mutta eri tavoin. Studium muodostuu ennen kaikkea katsojan ympäristöstään omaksumista malleista; se on kulttuurinen, kirjallinen, jopa poliittinen näkökulma, joka tekee valokuvasta kiinnostavan (Luukkonen 2017, 179 [Barthes 1985, 26–27]). Punctum muodostuu enemmän taas henkilön omakohtaisten kokemuksen pohjalta ja on siten hallitsematon. Punctum puhkaisee studiumin (Haapoja 2013, 80).

Aika on keskeinen elementti valokuvan synnyssä ja tulkinnoissa. Valokuvan kytkös aikaan syntyykin jo ennen valokuvan ottamista, jolloin kuvattava kohde muotoutuu sellaiseksi, kuin se kuvassa esiintyy. Valokuvasta on erotettavissa kaksi eri hetkeä. Ensimmäinen on *valokuvan hetki*. Tällöin kuva piirtyy optisten lakien mukaisesti valoherkälle pinnalle. Toinen on hetki, jolloin valokuvaa katsellaan; *katsojan hetki*. Näin kuvan merkityksiä rakentavat paitsi itse kuva, niin myös aika, joka on valokuvan hetken ja katsojan hetken välissä. (Luukkonen 2017, 16) Näin kuvan synnyttämät merkitykset muuttuvat ajan myötä, koska se on aina dynaamisessa suhteessa katsojaan. Nykyhetken muodostaa se, mitä todellisuudessa ”oli” ja se, missä järjestyksessä menneisyyden objektit ja niiden väliset tapahtumat liittyvät toisiinsa ja yhdistyvät (Dixon 2009, 115).

Samanlaiseen näkemykseen valokuvan aikasuhteesta on päätenyt myös Pertti Pitkänen väitöskirjassaan *Transparentti media* (2011, 156). Hänen sanoin valokuva ei heijasta menneisyyttä, vaan nykyisyyttä. Valokuvan todellisuus on riippuvaista siitä diskursiivisesta systeemistä, josta sitä luetaan. (Pitkänen 2011, 156) Tulkitsen Sammallahten valokuvia 2000-luvun postmodernin maailman kontekstista. Se, että olen elänyt esimerkiksi lähes yksinomaan digitaalisen valokuvauksen aikakautta, vaikuttaa varmasti tulkintaani mustavalkoisista, analogisista fine-print-ajattelun valokuvista; valokuvista, jollaisia ei enää tuoteta juurikaan postmodernin valokuvataiteen ideoiden hallitessa valokuvataiteen kenttää. Analogisen ja digi-

taallisen valokuvauksen eroja käsittelemme tarkemmin luvussa 6. Henkilökohtaisuutta valokuvien studiumin tulkintaan luo myös ajallinen ja kulttuurinen konteksti: Sammallahten kuvat esittävät ajanjaksoja ja usein myös kulttuureita, joita en ole kokenut. 1980-luvun Helsinki on minulle yhtä vieras kuin 1970-luvun Unkarikin. Tulkintani näistä ovatkin ennen kaikkea hyvin mielikuvapohjaisia.

Luukkonen esittää väitöskirjassaan *Valokuvan ajallisuus* (2017), että valokuva luo ajallisen illuusion. Näennäisesti valokuva pysäyttää ajan, mutta todellisuudessa valokuvan kerroksellisuus ei pysähdy valokuvan valotuksen hetkeen. Asiat valokuvassa pysyvät samoina aina, mutta valokuvan viitesisällölliset merkitykset muuttuvat ajan myötä. Tämä muutos voi vaikuttaa siihen, miten kuvaa katsotaan. Sekä valotusta edeltänyt että sitä seuraava aika ovat olennaisia valokuvan tulkinnan kannalta. Tämän seurauksena valokuva elääkin jatkuvassa liikkeessä sen sijaan, että se olisi pysähtynyt. (Luukkonen 2017, 221–222) Janne Seppänen on samoilla linjoilla väitöskirjassaan *Valokuvaa ei ole* (2002). Hänen mukaansa valokuvalla on vajavainen kyky merkityksellistää ajallisia tiloja, vaikka suhdetta aikaan pidetäänkin yleensä valokuvan omimpana ominaisuutena. Valokuva luo jännitteen kuvaushetken ja kuvan tarkasteluajankohdan välille (Seppänen 2002, 99)

Harri Laakso kuvailee teoksessaan *Valokuvan tapahtuma* (2003) valokuvan aikasuhdetta päällekkäisvalotukseksi, jolla on yhteys valokuvan materiaalisuuteen: Valokuvaus mahdollistaa pääsyn ajan kehukseen kiinnittyessään valoon. Valokuvassa mennyt ja nykyhetki asetuvat päällekkäin. Kuvan ja kohteen samanaikaisuus poistaa mahdollisuuden ajalliseen syyseuraussuhteeseen. Kyseessä on ennemminkin päällekkäisvalotus. Ajallisen järjestyksen rikominen osoittaa sen, että valokuvalla on erityinen suhde fyysisen todellisuuden kanssa. (Laakso 2003, 254) Valokuvaa katsottaessa aikatasot kerrostuvat: mennyt, nykyhetki ja tuleva ovat läsnä samanaikaisesti. Valokuva vetää näin ollen katsojan aina osaksi omaa aikaperspektiiviään. (Vuorinen 2016)

Valokuva on perusluonteeltaan levoton ja jatkuvassa liikkeessä (Schreck 2019, 56). Valokuvan levottomuus johtuu sen materiaalisuudesta. Valokuvan perusta on sen materiaallinen ydin. Valokuvan materiaalista ydintä on tutkinut Suomessa erityisesti Janne Seppänen teok-

sessaan *Levoton valokuva* (2014a) ja artikkelissaan *Valokuva, materiaalisuus, representaatio* (2014b). Kuvanottohetkellä kuvan kohteesta heijastuvat valonsäteet filmille tai kuvakennolle. Kohteesta jää materiaallinen jälki, josta saadaan lopulta valokuva. Digitaalista valokuvausta pidetään monesti ”immateriaalisena”, ja jotkut tutkijat esittävätkin valokuvan sen taikaa kadottavan materiaalsen ytimen luoman todellisuuden. Seppänen esittää kuitenkin, että myös digitaalisessa valokuvauksessa fotonit aiheuttavat muutoksia materiassa, digitaalisen kennon pinnalla, jotka tallennetaan ja prosessoidaan niin, että valokuva syntyy (Seppänen 2014b, 4–7).

Materiaalsen ytimen vuoksi valokuvassa aktivoituvat läsnä- ja poissaolon kysymykset. Valokuvan materiaalsen ytimen eli kuvan kohde on lähellä katsojaa: kohteesta säteilevät fotonit jättävät filmille tai kuvakennolle jäljen, jota voi pitää osana kuvauksen kohdetta. Samaan aikaan kuitenkin huomataan, että valokuva ei kykene kertomaan kaikkea, totuutta kuvaushetkestä, vaikka materiaalsen ytimen on jälki todellisuudesta: emme voi esimerkiksi tietää, mitä kameran takana tai sivussa tapahtuu. Valokuvan katsoja ei tiedä, kokeeko hän kuvauksen kohteen vai vain sen representaation. (Schreck 2019, 56)

Myös itse representaatioon liittyvät siis olennaisesti läsnä- ja poissaolon ulottuvuudet. Valokuvan synnyttääkin paradoksin, jossa kuva ymmärretään poissaolevaa kohdetta esittäväksi representaatioksi. Tällöin materiaalsen ytimen tekee kohteen läsnä olevaksi. Mutta kun kuva ymmärretään läsnä olevaksi materiaalsiseksi jäljeksi kohteesta, valokuva representaationa saattaa kuvan kohteen poissaolevaksi. (Seppänen 2014b, 12) Tästä syntyy valokuvan levottomuus ja sen materiaalsen ytimen synnyttämä liike.

Valokuvan materiaalsesta ytimeä aiheutuva läsnäolon ja poissaolon dynamiikka ja sen myötä representaation epävakaus sisältää paljon energiaa, joka voidaan kääntää Janne Seppäsen (2014b, 14) mukaan valokuvan voimaksi. Tämä voima koskee erityisesti valokuvanegeatiivia: se kantaa sisällään potentiaalista, tapahtumallista voimaa. Laakso nimeää negatiivin itsessään tapahtumaksi. Se säilyttää valon merkitsemän suhteen kameran edessä olleeseen kohteeseen, ja samanaikaisesti tuottaa negatiivisuuden tuosta suhteesta. Negatiivi on verhoutumisen ja paljastumisen tapahtuma, näkyvämpi kuvantekijälle kuin sen katsojalle. Valokuvaaja elää negatiivin tapahtumassa. (Laakso 2004, 273)

Kuvan ilmeisyys, suhde todellisuuteen, vaikuttaa meihin. Se ei vain vangitse meitä lumolaan, vaan se kirjaimellisesti ”liikuttaa meitä”. Kuvan kyky saada meidät liikkeeseen, johtuu siitä, että se on itsekin liike, voima. Tällä ei tarkoiteta kuitenkaan todistusvoimaa, jota kuvalla sopivassa kontekstissa voisi myös olla, vaan voimaa tai energiaa, jota kuvassa on itsessään. (Lindberg 2006, 152) Valokuva on representaatio, mutta myös tapahtuma ja suhde. Valokuvalla on tapahtumaluonne, joka ei ole riippuvainen materiaaleista, tekniikoista tai käytännöistä. Vaikka valokuvalla ei voi olla varsinaista olemusta, valokuva ehdottomasti kuitenkin on olemassa. (Laakso 2003, 413)

4. PYSÄHTYNYT

Pysähtyneiden näkymien kuvaus on oma kuvamoduksensa. Pysähtyneessä tapahtumien kuvaustavassa tilan tai liikkeiden esittäminen suoritetaan viittaamalla tiettyihin visuaalisiin konventioihin sisältyviin merkkeihin. Hidastumisen ja hetkien pitenemisen vaikutelmilla on usein yhteys tyhjyyden, autiuden, nimettömyyden ja hiljaisuuden vaikutelmiin. (Kuusamo 2022, 97) Valokuvat ovat perusluonteeltaan pysähtyneitä ja valokuvia luonnehtiikin ainainen valmius. Pysähtyneisyys on yksi valokuvan merkittävimmistä ominaisuuksista, ja juuri se erottaa valokuvan muista kuvista. (Laakso 2008, 89)

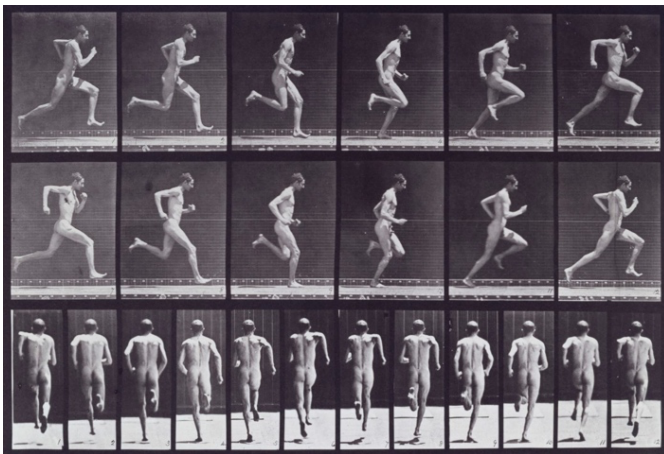
Sammallahden valokuvissa valon, ajan ja tilan ominaisuudet luovat pysähtyneisyyden representaatioita. Suljin on konkreettisesti pysäyttänyt kuvien toiminnan täysin. Pysähtyneisyyden vaikutelmaa lisäävät myös sommittelun formaalisuus, sekä valokuvan mustavalkoisuus. Myös Sammallahden kuvien aiheet ovat pysähtyneisyyden studiumia: Pentti Sammallahden kuvasi valokuvataiteen historiallisia perusaiheita; maisemia ja miljöömuotokuvia (Lintonen 2014, 189).

4.1. Pysäytetty kuva

En tarkoita, että todellisuus Sammallahden valokuvissa olisi täysin pysähtynyt. On selvää, että valokuvien kohteet ovat liikkeessä. Esimerkiksi kuvassa, jossa kaksi mustaan kaapuun pukeutunutta henkilöä nostavat jalkaansa ottaakseen askeleen eteenpäin, henkilöt selvästi kävelevät kuvanottohetkellä; he eivät vain poseeraa jalkaansa kohotettuna kameralle. Analysoitaessa valokuvien tapahtumia, huomaa, että jokaisessa valokuvassa tapahtuu tai on tapahtumaisillaan jotain: esimerkiksi laajassa panoraamakuvassa mies on parhaillaan ottamassa hattua pois päässään. Suljin on kirjaimellisesti pysäyttänyt liikkeen valokuvassa. Yhdessäkään valokuvassa ei ole myöskään liike-epäterävyyttä, eli liike on pysäytetty täydellisesti.

Liikkeen täydellistä pysäyttämistä on tavoiteltu valokuvauksen historiassa valokuvauksen keksimisestä lähtien. Valokuvalle haettiin visuaalista tarkkuutta ja kaikenlaista liike-epäte-

rävyyttä vältettiin. (Anttonen 2005, 46) Liikettä valokuvassa pidettiin virheellisenä ja epätydyttävänä. Valokuvauksen varhaiskaudella pitkä valotusaika oli ongelma ja siksi kohteen ehdoton liikkumattomuus oli tärkeää kuvan onnistumiselle. Tämä vaikeutti kuitenkin samalla kuvattavien henkilöiden luonnollista esiintymistä. Kohteen tahattomat liikkeet sekä toisinaan myös ehdottoman liikkumattomuuden aiheuttamat puutteellisuudet vaativat valokuvaajalta korjailua ja manipulointia. (Hällström 2009, 82)



Kuva 6. Running at full speed, 1872-1885, Eadweard Muybridge.

Valokuvan pysäytyneisyydellä on valokuvan historiassa pyritty todentamaan teoreettisia oletuksia empiirisesti. Eadweard Muybridge (Kuva 6) kuvasi tunnetuissa kokeissaan muun muassa hevosen liikkeitä ja todisti, että laukkaavan hevosen kaikki jalat käyvät yhtä aikaa irti maasta. Myös Étienne-Jules Marey käytti kameraa hyödykseen pyrkiessään löytämään objektiivisia mittalaitteita eläinten

liikkeiden fysiologisen tarkastelun avuksi. Itävaltalainen fyysikko, filosofi ja fysiologi Ernst Mach käytti valokuvausta todentaakseen tieteellisiä teorioita esiintyminä tai ilmiöinä, eli *fenomeeneina*, joita hän piti todellisuutta koskevan tiedon ainoana perustana. Usein tällaiset tieteellisiin lähtökohtiin perustuvat tutkimukset ovat vaikuttaneet myös oman aikansa taiteeseen. (Anttonen 2005, 44–45) Valokuvan pysäytyneisyydellä on siis ollut valokuvauksen historiassa vahva yhteys valokuvan indeksisyyteen, sen todistusvoimaan.

Koko 1900-luvun ajan ajateltiin, että valokuva on ikuistamista, katovan muuttamista pysyväksi, ajan ja paikan vangitsemista. Valokuvasta ajateltiin: ”tämä on tapahtunut”. (Nylén 2017, 49) Valokuvan todenperäisyyttä ei edes tarvinnut kyseenalaistaa. Tavallinen valokuva on ”siivu” tilaa otettuna ajasta. Valokuvaus onkin objektien ja tapahtumien kuvitusta ja hetkellisiin ilmaantumisiin liittyviä näkökulmia, joihin liittyy fenomenaalinen todentuntuisuus. Tulkitsemme näitä kohtauksellisia näkymiä visuaalisen analogian ja assosiaatioiden kautta, jolloin kyse on enemmän vihjauksista kuin illuusioista. (Valkola 1999, 33 [esim. Hochberg 1978])

Semioottisessa valokuvatutkimuksessa indeksisyydellä viitataan valon jättämään jälkeen, siis edellisessä luvussa esiteltyyn valokuvan materiaaliseen ytimeen (Seppänen 2014b, 8). Valokuvan indeksisyydellä viitataan toisaalta C. S. Peirce'n merkkiteoriaan ja toisaalta taas André Bazinin ajatukseen valokuvan objektiivisuudesta. (Elo 2004, 124) Indeksisyyttä on joka tapauksessa opittu kunnioittamaan valokuvan totuuden kosketuksena (Laakso 2003, 110). Valokuvateoreettisella kentällä näkemyksiä jakaa kuitenkin kysymys valokuvan todistusvoiman luonteesta: onko valokuvan antama todistus kulttuurinen konstruktio, vai onko valokuvalla luonnollinen kyky toistaa todellisuutta (Elo 2004, 124).

Harri Laakso vertaa valokuvan indeksiä valokuvaajan omaan punctumiin. Tällä punctumilla hän ei tarkoita Barthesin esittämää punctumia, joka esiintyy kuvan katsojassa. Tässä valokuvaajaa koskettavassa punctumissa valokuvallinen indeksisyys jättää jäljen kuvaajaan: kyse on tapahtumasta ja jäljestä, jota kannetaan mukana sen henkilön muistissa ja tuntemuksissa, jolle tuo indeksi toimii merkinä. Indeksisyydessä ja objektiivisuudessa ei ole kyse totuudellisuudesta ja vastaavuudesta, vaan sidoksesta, joka piiryy kuvaan. (Laakso 2003, 128)

Digitaalisen valokuvan aikakaudella valokuvan materiaalisuuden muuttuminen on saanut tutkijat pohtimaan uudelleen myös valokuvan indeksisyyttä ja näin ollen sen suhdetta todellisuuteen. Valokuvauksen digitalisoitumisen myötä katsoja ei enää useinkaan ilman ennakkotietoja voi päätellä, onko kuva jälki valosta, ohjelman tuotos tai sekoitus näitä molempia. Digitaalisten tekniikoiden myötä valokuvan mediumiin on tullut katkos. (Elo 2004, 137)

Studiumin ja *punctumin* käsitteiden lisäksi Barthes esitti Valoissa huoneessaan myös käsitteen *noema*. Tällä käsitteellä Barthes viittaa valokuvan indeksisyyteen, mutta ei käytä kuitenkaan tätä semioottista käsitettä. Barthes tarkoittaa noemalla sitä, että valokuvauksesta puhuttaessa ei voi kieltää, että kohde ei olisi ollut paikalla. Valokuva on näin ollen yhtä aikaa läsnä- ja poissaoleva. (Seppänen 2005, 120) Noemalla on yhtäläisyyksiä valokuvan materiaalisuuden ytimen kanssa. Vaikka valokuva on pysäytetty, vuorottelevat läsnä- ja poissaolo teh-

den valokuvasta epävakaa. Barthesin mukaan noema kantaakin mukanaan valokuvan hulluutta. Barthes palvoi tätä valokuvan ”hulluutta”, juuri se teki valokuvasta hänelle kiinnostavan (Nylén 2017, 32).

Jarmo Valkola esittää tutkimuksessaan *Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka* (1999) vastakkaisen näkemyksen edellisessä luvussa esitettyyn valokuvan levottomuuteen ja jatkuvassa liikkeessä olemiseen. Valkolan mukaan valokuva on pysähtynyt. Stillkuvat ovat täysin irtonaisia ajallisessa rakenteessaan. Kuvallinen kompositio saattaa vihjata moniin huomiota-son pieniin, toistensa kanssa kilpaileviin osiin, mutta sen yleinen tila on rakenteeltaan ”avoin”, eikä siihen liity ajallista määrittystä. Katsonnallisessa havainnoinnissa silmä ja keho vaeltavat niiden välillä missä järjestyksessä tahansa. (Valkola 1999, 31) Pysähtyneisyys tekee Valkolan näkemyksen mukaan valokuvasta ajattoman.

Valokuvalla on kyky pysäyttää erittäin nopeita ja ohikiitäviä hetkiä, mikä on saavutettu teknisen kehityksen myötä. Valokuva on avannutkin tämän myötä meille aivan uudenlaisen tavan tarkastella meitä ympäröivää maailmaa. (Pitkänen 2011, 140) Tämä valokuvan kyky taltioida silmänräpäys erottaakin muista kaltaisistaan. Valokuva on viipale ajasta, johon voimme palata myöhemmin. Koska valokuva on pysäytetty, se elää väistämättä imperfektissä, sillä kuvan aika on aina mennyt. Ismo Luukkonen (2017, 16) näkee, että tämä seikka lähenee Barthesin *Valoisassa huoneessa* esittämää toista punctumia, ajan kulumista. (Luukkonen 2017, 16)

James Harris esitti teoksessaan *Three Treatises* (1744), että kuvataide on pysäytetyn hetken taidetta ja kuva on pistemäinen hetki, eli *punctum temporis*. Näkemystä on arvosteltu siitä, että ihminen toimii tietyllä sekä aistimellisellä että psykologisella hitaudella: emme koe hetkiä pisteinä, vaan kokonaisina tapahtumina. Oletus pistemäisestä hetkestä johtaa siksi varsin hedelmättömään tarkasteluun. (Kuusamo 2022, 53) *Punctum temporis* idealisoi silmänräpäyskuvan aika- ja merkitystyhjiön, mikä eroaa merkittävästi Barthesin esittämästä punctumista (Kuusamo 2022, 85).

Valokuvaa voidaan pitää joka tapauksessa aina jollain tavoin pysähtyneenä, sillä valokuva jää hetkensä vangiksi. Esimerkiksi maisemaa kuvatessa valokuva näyttää maiseman ajalliset

kerrokset, mutta uudempia kerroksia se ei kykene pyyhkimään pois. (Luukkonen 2017, 80) Pysähtyneisyys on valokuvaan niin sisäänrakennettu ominaisuus, ettemme edes kiinnitä pysähtyneisyyteen huomiota. Huomiomme kiinnittyy sen sijaan liikkeeseen, joka saattaa tulla esiin esimerkiksi epäterävyytenä tai sarjallisuutena. (Vuorinen 2016) Näin ollen voidaankin pitää erikoisena sitä, että Sammallahden valokuvista nousee esiin nimenomaan pysähtyneisyys, vaikka yleensä tällainen valokuvan luontainen pysähtyneisyys jää meiltä huomioimatta.

4.2 Mustavalkoinen valokuva

Sammallahden kaikki valokuvat ovat mustavalkoisia. Mustavalkoisen vedoksen aikakausi kesti suomalaisessa valokuvataiteessa 1800-luvun alkupuolelta aina 1980-luvulle asti. 1980-luvulle asti värikuvaa pidettiin liian karkeana ja naturalistisena, ja useimmiten se yhdistettiin vain kaupalliseen viestintään. Sammallahden teoksissa näkyvät vaikutteet ja esikuvat olivat myös poikkeuksetta mustavalkoisia. (Lintonen 2014, 179) Mustavalkoisuus on luonnollinen seuraus myös Sammallahden käyttämistä materiaalista: hän kuvasi filmille ja vedosti itse kuvansa pimiössä.

Väri on valon yksi ominaisuuksista (Hietaharju 2006, 141). Myös mustavalkoiset valokuvat ovat värikuvia, vaikka se paradoksaaliselta kuulostaakin. Mustavalkoisilla valokuvilla on vain yksi värin ominaisuus; valoisuus. Musta on neutraali väri, jonka valoisuusarvo on matala, samoin kuin valkoinen on neutraali väri, jolla on taas korkea valoisuusarvo. Valoisuus on valokuvan tärkein ominaisuus, sillä ilman valoisuuden muutoksia kuva näyttäisi lattealta ja vähäkontrastiselta. (Zakia 2013, 157–158) Tumma-vaaleakontrasti on keskeistä havaitsemisellemme, joten emme pidä vain siihen ulottuvuuteen perustuvia kuvia ollenkaan luonnottomina. (Arnkil 2021, 96)

Suurin osa 1800-luvun jälkeen tehdystä maalaustaiteesta pohjautuu paljolti sävykontrasteihin. Jos tällaisista maalauksista poistettaisiin värit, menetettäisiin jotain maalausten kannalta olennaista. Renessanssi- ja uusklassisen taiteen esittäminen mustavalkoisena ei kuitenkaan tuota samanlaista vaikutelmaa, sillä suurin osa kyseisten aikakausien taiteesta perustuu

tumma-vaaleakonstrasteihin. Naturalistinen muodon ja tilan esittäminen vaati tuolloin, ja vaatii edelleenkin, valojen ja varjojen korostamista. (Arnkil 2021, 96–97) Ehkä juuri tumma-vaaleuskontrastin luonnollisuuden takia katsojien on ollut jo pitkään helppo hyväksyä mustavalkokuvat kohteiden kuvauksena. (Zakia 2013, 158)

Analysoidessa Sammallahten valokuvien valoisuuden muutoksia, huomataan, että kaikissa kuvissa valoisuuden muutokset ovat pehmeitä ja liukuvia: ne paljastavat suuren määrän harmaan eri sävyjä aina tummimmasta mustasta kirkkaimpaan valkoiseen. Pehmeän ja tasaisen valonsa takia näyttäisi melkein siltä, että kaikissa kuvissa olisi meneillään sama rauhallinen, unelias hetki, mikä osaltaan luo pysähtyneisyyden vaikutelmaa. Valolta näyttää puuttuvan suunta, eikä se muodosta teräviä varjoja kohteidensa alle. Onkin hankala arvioida, mihin aikaan päivästä Sammallahti on kuvannut valokuvansa. Enemmän Sammallahten kuvien valonkäyttöä analysoin luvussa 5.

Jotkut katsojat pitävät enemmän mustavalkoisista valokuvista kuin värikuvista (Zakia 2013, 158). Tätä voidaan selittää synestesiolla. Richard D. Zakia mainitseekin teoksessaan *Perception and Imaging* (2013), että mustavalkoisen valokuvauksen kaksi kuuluisaa nimeä, Ansel Adams ja Edward Weston, kokeilivat myös värivalokuvausta, onnistumatta kuitenkaan tuotamaan yhtä voimakkaita valokuvia kuin mustavalkoiset kuvansa. Zakia pohtiikin, että nämä kaksi tunnettua valokuvaajaa olivat luultavasti enemmän virittyneitä muotojen, varjojen ja tonaalisuuden taajuuksille kuin värin. (Zakia 2013, 150) Kaikille mustavalkovalokuvat eivät välttämättä näyttäydy samoin, yhtä vahvoina ja voimakkaina. Se, miksi valitsin analyysin kohteeksi nimenomaan mustavalkoisia valokuvia, voikin selittyä samanlaisilla persoonallisuuden eroilla; mustavalkoiset valokuvat ovat aina herättäneet huomiotani enemmän kuin värikuvat, ja harvoin törmäänkin värikuvaan, joka pystyy herättämään samanlaisen reaktion kuin hyvin toteutettu mustavalkoinen valokuva.

Mustavalkoisuus selkiyttää kuvan sisältöä, mutta myös abstrahoi samaan aikaan kohdetta: tällöin kohteen muoto korostuu valokuvassa. Mustavalkoisia valokuvia ei havaita samalla tavalla kuin värikuvia: kohteen abstrahointi poistaa meidän tunnepohjaisen tulkintamme.

(Halls 2013, 341) Länsimaisessa kulttuurissa värit taas yhdistyvät tunteisiin ja aistimellisuuteen (Frigård 2022, 44). Värivalokuvaajien havainto on riippuvainen eloisasta väristä ja viestin kaksijakoisuudesta: kohteen sommittelusta ja tunnereaktiosta väriin (Halls 2013, 341).

1980-luvulle saakka mustavalkoisuus oli valokuvauksen normi ja ihanne. Mustavalkoisiin valokuviiin historiassa liittyneet käytännöt ja arvot vaikuttavat meihin tänäkin päivänä: mustavalkoisuus yhdistetään totuudellisuuteen ja luotettavuuteen. Vielä 1980-luvulla kaupallisuus ja viihteellisyys leimasivat värivalokuvia. Mustavalkoisia valokuvia on suosittu myös arkistoissa, koska ne säilyvät värikuvia paremmin, mutta myös niiden kulttuurisesti koetun totuudellisuuden ja objektiivisuuden takia. (Frigård 2022, 44–45) Mustavalkoisten valokuvien kulttuurisesti omaksuttu totuudellisuus johtuu mahdollisesti siitä, että 1960-luvulle asti kaikki valokuvat sanoma- ja aikakauslehdissä olivat mustavalkoisia. Värivalokuvat yleistyvät vasta tämän jälkeen. (Halls 2013, 342)

Sekä värikuvilla että mustavalkoisilla valokuvilla on alkuperänsä todellisuudessa, mutta erilaisen havainnoinnin kautta. Mustavalkokuvien historiallisen paradigman takia suuntaamme huomiomme kohti kuvan totuutta huolimatta siitä, ettemme voi nähdä kuvan kohteen todellisia sävyjä. (Halls 2013, 342) Kuvan mustavalkoisuus vahvistaa usein paradoksaalisesti valokuvan kokemista realistisena todellisuuden tallentajana (Hietaharju 2006, 143). Valokuvan kohdalla väri liittyy maailman ulottuvuuksien epätäydelliseen riisumiseen. Jos väriä pitää syvyyden kaltaisena ulottuvuutena, olisi värivalokuva näin ollen illuusiona vähemmän täydellinen kuin mustavalkokuva. (Laakso 2004, 209) Myös Roland Barthesille (1985, 87–88) väri oli epäaitoa, päällystä, joka on myöhemmin vain lisätty valokuvan alkuperäiseen totuuteen.

Mustavalkoisuus luo valokuvaan nostalgiaa, eli menneen ikävöintiä. Juha Suonpää kirjoittaa tutkiessaan Helsinki School -sivuston valokuvia teoksessaan *Valokuvaus on IN* (2011), että mustavalkoisuus liittyi selkeästi 1950-luvulla syntyneen suomalaisen valokuvaajasukupolven ilmaisuun, kun taas enemmistö 1970-luvulla syntyneistä käytti väriä. Väriin käyttö jakoi valokuvaajat kahteen eri sukupolveen: mustavalkoinen vanhaan ja värillinen uuteen. Nuoremman sukupolven edustajat saattoivat silti hyödyntää mustavalkoisuutta; tällöin vanhan ja

uuden välillä muodostuu nostalgiaa tuottava suhde, tarinajatkumo. (Suonpää 2011, 149) Digitaalisen kuvanvalmistuksen aikana mustavalkoiseen valokuvavedokseen liitetään yhä useammin käsitteet 'nostalginen' ja 'romanttinen'. (Lintonen 2014, 179, 189)

Kokemus mustavalkoisista nykyvalokuvista on liukuva: läsnä olevaksi on koodattu sekä menneisyys että nykyisyys. Nykypäivän kontekstissa, jossa tietokoneohjelmistot ovat omineet mediumin roolin, mustavalkoisuudesta tulee valokuvallisen käytännön ideogrammi: siitä on tullut melkein symbolinen ”materiaali”. Tällaisen klassisen analogisen tekniikan käyttö ilmentää, että valokuvan luoja on ”valokuvaaja”; käsityöläisyyden ja omistautuneisuuden ilmentymä, joka hallitsee materiaalin ja tekniikan hallinnan. (Cotton 2015, 11)

Mustavalkoinen valokuva on vakaa. Tämä vakaus muodostuu mustavalkoisuuden historiallisen paradigman kautta. Haluamme tietää totuuden, ja selkeät mustavalkokuvat voivat sen meille tarjota. (Halls 2013, 342) Mustavalkoinen valokuva viittaa näin aina menneisyyteen, historiaan; se ei ole nykyaikainen. Se ei kasva tai kehity, vaan on enemmänkin pysähtynyt. Pysähtyneisyys kuvaa kuitenkin ennen kaikkea valokuvataiteen historian mustavalkoisia kuvia, sillä nykyvalokuvauksen mustavalkoisuuteen koodatut sekä menneisyyden ja nykyisyyden läsnäolo tekee siitä levottoman.

4.3 Formaali tasapaino

Sommitelma on kokonaisuus, joka huomioi kuvan kaikkien erillisten osien suhteen toisiinsa ja niiden suhteen myös teoksen kokonaisuuteen (Väisänen 2017, 74). Pysähtyneisyys ilmenee monin eri tavoin analysoitaessa valokuvien sommittelua. Kaikki aineiston valokuvat ovat ensinnäkin vaakakuvia, aina hyvin laajasta panoraamakuvasta melkein neliönmuotoiseen kuvapintaan, joka on silti hieman korkeuttaan leveämpi. Nimenomaan vaakakuva korostaa rauhallisuutta ja pysähtyneisyyttä. (Hietaharju 2006, 159) Sammallahten vaakakuvien rauhallisuutta ja pysähtyneisyyttä korostaa myös valokuvien horisontaalissuuntaiset linjat, jotka halkovat jokaista kuvaa. Kohteiden sijoittelu on monesti myös symmetristä, mikä vähentää kuvan jännitteisyyttä ja luo staattisuutta.

Sammallahden valokuvista löytyy paljon horisontaalisia linjoja, lähtien jo kuvapinnan muodosta. Vaakasuorat viivat korostavat tyyneyttä, rauhaa ja mietiskelevää tunnelmaa. (Hietaharju 2006, 150) Staattisuus on tasapainoa, jonka yhdistämme levon käsitteeseen. Sekä vaakasuorat että pystysuorat suunnat saavat aikaan levon tunnun. Tämä käsitys perustuu ihmisen kokemukseen fysiikan laeista, ennen kaikkea maan vetovoimasta: pysty- ja vaakasuorissa asennoissa esine pysyy staattisessa levossa. Kallistuminen, diagonaali, merkitsee pyrkimystä olotilan muutokseen, mikä aiheuttaa liikkeen tunnun. Pysty- ja vaakasuorien muotojen täyttämässä ympäristössä katsoja tuntee, että rakenteellisten lakien tasapainovaatimukset on tyydytetty. (Pusa 1977, 220–221)

Taidehistoriassa muun muassa neoplastisismi on hyödyntänyt vaaka- ja pystysuorien linjojen käyttöä taiteessaan, etupäässään erityisesti hollantilainen taidemaalari Piet Mondrian (Pusa 1977, 220–221). Modrian käytti taiteessaan ainoastaan vaaka- ja pystysuoria linjoja, eikä hän voinut sallia mitenkään diagonaalien käyttöä. Mondrianin tarkoituksena ei ollut kuitenkaan luoda mitään staattista, symmetristä tai tasapainoista, vaan päinvastoin jotain dynaamista ja jännitteistä. Käytössä olleista keinoista huolimatta hän tässä onnistuikin, sillä hänen maalauksiaan luonnehditaan intensiivisiksi, mutkikkaiksi ja monitasoisiksi. (Honour & Fleming 1994, 690)



Kuva 7. Helsinki, Finland, 2002. Pentti Sammallahti.

Pysähtyneisyyden aistii hyvin esimerkiksi Sammallahden Helsingissä vuonna 2002 kuvatusta valokuvasta (Kuva 7): Kuvankentän halkaisee pystysuunnassa puun runko, joka on asetettu kuvan keskelle, ei kuitenkaan aivan kuvitteellisen keskiviivan kohdalle, vaan hieman siitä sivuun. Kuvaa taas vaakasuunnassa halkaisee paksu oksa, jonka päällä istuu kaksi varista. Nämä varikset ovat sijoittuneet kuvaan niin, että niillä on suunnilleen yhtä pitkä välimatka kuvan keskellä olevaan puunrunkoon,

sekä kuvan reunoihin. Katkennut oksa, joka lepää puunrungosta lähtevän oksan tyvessä, on kuin vaaka, jota varikset tasapainottavat.

Kun Sammallahden valokuvia tutkitaan, huomataan niiden olevan staattisia. Vaikka valokuvassa olisi diagonaalisia linjoja, jotka monesti luovat kuviin dynaamisuutta, on nekin Sammallahden valokuvissa tasapainotettu symmetrisellä sommittelulla. Esimerkiksi kuvassa, jossa koira venyttelee takajalkojaan puun alla (Kuva 8), vino puunrunko luo tuuhean latvansa kanssa kuvaan voimakkaan diagonaalisen linjan. Koiran venyttelevä profiili toistaa tätä diagonaalisuutta. Kuvan diagonaalissuuntaista liikettä on tasapainotettu kuvan vasemmassa yläkulmassa paljastuvalla vaalealla taivaalla, sekä oikean alakulman vaalealla katukivetyksellä, johon päivänvalo lankeaa tehden siitä melkein yhtä vaalean kuin taivaasta. Näin puu halkaisee kuvan diagonaalisesti keskeltä ja vaaleat alueet tasapainottavat sitä molemmin puolin.

Sammallahden staattisessa kuvasommitelussa on yhtäläisyyksiä keskiaikaiseen ja varhaisrenessanssin ajan uskonnolliseen taiteeseen. Tuolloin aiheet litistettiin symmetrisiksi, ilman syvyysvaikutelmaa. Sommittelun muodot olivat tiukasti hallittuja, eikä symmetriaa juuri-kaan rikottu dynaamisuuden lisäämiseksi. (Honour & Fleming 1994, 324, 356) Uskonnollisessa taiteessa kohteet ryhmitellään tyypillisesti pääkohteen molemmille puolille. Sommitelutyyppille ominaista oli juuri staattisuus. (Ward 2002, 64) Esimerkiksi Helsingissä vuonna 2002 kuvattu valokuva (Kuva 7) noudattaa paljon tällaista keskiaikaista sommitteluperinnettä, kuvan molempien puolien ollessa symmetrisiä - valokuvan asettamassa rajoissa tietysti. Käsittelen symmetriaa tarkemmin vielä luvussa viisi, erityisesti harmonian näkökulmasta.

Länsimainen kuvaperinne on rakentunut liikkumattomuutta korostavan keskeisperspektiiviopin varaan. Keskeisperspektiivioppi, eli ”yksilöllinen näkökulma”, tuli läntisissä kulttuureissa mahdolliseksi vasta renessanssin aikana. Keskeisperspektiivioppi vakiinnutti vähitellen historiallisesti uudenlaisen visuaalisen järjestyksen, joka asemoi katsojan uudella tavalla suhteessa kuvaan ja kuvattaviin asioihin. Keskeisperspektiivin varaan rakennetut kuvat asemoivat katsojan liikkumattomaksi tarkkailijaksi suoraan kuvan eteen. (Seppä 2012, 44–45)

Keskeisperspektiivin vastaa valokuvanäkemisen tapaa (Hietaharju 2006, 136). Valokuvalista näkemistä voisi keskeisperspektiivin analysoinnin perusteella luonnehtia jo itsessään näin ollen pysähtyneeksi.

Sammallahden kuvat viestivät formaalista tasapainosta. Kuvan visuaalisen painon jakautuminen symmetrisesti kuvan molemmille puolille kuvan kohteen ympärille luo kuvaan vaikutelman muodollisesta (tai formaalista) tasapainosta. Formaali tasapaino korostaa kuvan pääkohteen tärkeyttä, mutta samalla sen symmetrinen vakavamielisyys tekee mahdolliseksi visuaalisen jännityksen. Tällainen sommitelmallinen tasapaino viestii rauhasta, harmoniasta tai konfliktin puutteesta. (Ward 2002, 64)

Formaalinen tasapaino ei ole kuitenkaan välttämättä tavoiteltava ominaisuus mielenkiintoisen valokuvan rakennuksen kannalta, koska se tekee kuvasta monesti tylsän ja mitäänsanomattoman. Jotta visuaalista jännitettä saataisiin pidettyä yllä, kuvan oltava visuaalisesti monimutkaisempi; symmetrinen tasapainosommittelu, jossa kohteet tasapainotetaan kuvan keskuksen ympärille, ei jaksakaan katsojan mielenkiintoa yllä pitkään. (Ward 2002, 64–65)

4.4. Pyhyden ja kuoleman vertauskuva

Sammallahden valokuvat luovat pysähtyneisyyden vaikutelman. Pysähtyneisyys ilmenee kuvan sommittelun osalta erityisesti kuvapinnan vaakasuuntaisessa muodossa sekä vahvojen horisontaalissuuntaisten linjojen käytössä. Kuvan kohteet on sommiteltu myös tasapainoisesti ja staattisesti kuvakentälle. Pysähtyneisyydestä kertovat myös valokuvien tapahtumat: kuvien kohdetta tai kohteita lukuun ottamatta miljöön on tyhjä. Ainoastaan kuvassa, jossa mies ottaa hattua päästään, seisoo miehen takana joukko ihmisiä. Kuva on kuitenkin rajattu niin, ettei kuvassa näy muuta maisemaa tai miljöötä. Näin ollen voidaankin ehkä ajatella, että ihmisjoukko muodostaa kuvalle miljöön, jossa hattua nostava mies on pääosassa. Tapahtumien ja toiminnan luonne on rauhallista: kenelläkään ei näytä olevan kiire minnekään, vaan hahmot näyttävän elävän omassa ikaikaisessa todellisuudessaan. Myös valokuvien valaistus tukee tulkintaa pysähtyneisyydestä: valo on pehmeää, eikä esimerkiksi selkeitä varjoja muodostu. Valokuvien tunnelmaa voisikin luonnehtia ylipäänsä rauhalliseksi. Kuvien tapahtumat eivät ole dramaattisia, vaan päinvastoin hyvin minimaalisia tai arkipäiväisiä:

koira venyttelee, ihminen kävelee, mies nostaa hattunsa. Tapahtumat eivät näin ollen itsessään luo kuviin jännitettä.

Kuvan pysähtyneisyydelle taidehistoria antaa erilaisia merkityksiä. Maalaustaiteessa pysähtyneisyyden tai hetken pitenemisen vaikutelma yhdistyy usein tyhjyyden, autiuden, nimetömyyden ja hiljaisuuden vaikutelmiin. Pysähtyneisyys voi viestiä myös jonkinlaisesta pyhän läsnäolosta: pyhässä tai myyttisessä ajassa profaanin ajan kuluttava liike lakkaa hetkeksi. Valokuvan ja pyhän väliset kytkökset liittyvät myös valokuvan perusominaisuuksiin: Valokuva pysäyttää ajan liikkumattomaksi kuvaksi. Pyhässä ajassa juuri levon ja liikkumattomuuden ominaisuudet ovat keskeisiä. Pysähtyneisyys ja hiljaisuus ovat myös kuoleman symboleja ja vertauskuvia. (Vuorinen 2016)

Pyhä aika on yksi keskeisimmistä ajan kategorioista. Tietynä hetkenä ihmiset tuntuvat kuin astuvan pyhän ajan sisään. Pyhässä ajassa ihminen ei vanhene, koska se pysäyttää ajan profaanin kulun hetkeksi. Pyhä aika takaa sen, että jaksamme profaania aikaa riittävän määrän ja sen avulla pystymme uudistamaan mikroaikaamme, tietoisuutemme ulkopuolella olevaa aikaa. Kulttuurin kuluttaja voi irrota profaanista ajasta esimerkiksi käydessään taidenäyttelyssä tai uppoutuessaan romaaniin, mikäli aiheena ovat aikaa pysäyttävät rituaalit. (Kuusamo 2022, 25) Pyhälle ajalle on ominaista myös se, että se aina palaa. Valokuvaa katsoessamme voimme ikään kuin ajatella elävämme uudelleen valokuvan esittämän hetken. (Vuorinen 2016)

Pyhän ajan myötä myös pysähtyneestä valokuvasta voisi ajatella tulevan ajaton. Myös erilaiset hiljaisuuden representaatiot on modernismissa taiteessa koettu ajattomana ja taiteellisenä meluun verrattuna. Tällöin taiteen sisin koettiin ajattomaksi. (Kuusamo 2022, 40). Näitä representaatiota ovat Sammallahden valokuvien rauhallinen, jopa staattinen sommittelu sekä miljöön tyhjyys; paikalla ei tunnu olevan ketään muuta kuin ainoastaan kuvan kohteena olevat henkilöt. Kun tarkastelee kuvia vielä aiheiden tasolta, huomataan tapahtumien luonteen olevan myös hiljaista: kuvissa ei esitetä mitään, minkä voisi kuvitella aiheuttavan melua askelia tai puheensorinaa lukuun ottamatta. Ainostaan Vuokkiniemen kuvassa (Kuva 1) äänellisyyden voi elävästi kokea välittyvän kuvasta lasten koittaessa työntää kiinni juuttunutta autoa ja koiran haukkuessa.

Kun tarkastelee Sammallahden valokuvia pysähtyneisyyden näkökulmasta, voisi kuvien *punctumina* pitää juuri niiden ajallisuutta. Punctum ei tällöin ole vain yksityiskohta tai satuma kuvassa, vaan sillä tarkoitetaan koko kuvaa, sen jälkeä todellisuudesta. Punctum ei kuitenkaan ole tämän jälkiluonteen välitön seuraus, vaan katsojan henkilökohtainen tulkinta. (Luukkonen 2017, 179) Bartehsin mukaan jokainen valokuva sisältää ”tämän tulevan kuolemani väistämättömän merkin” (Vuorinen 2016). Valokuva valon jättämänä materiaalisena jälkenä osoittautuu niin vahvaksi valokuvan ominaispiirteeksi, että se saa toimia valokuvan *punctumina* (Seppänen 2014a, 170).

Sammallahden kuvista välittyvä pyhyys ja henkisyys liittyy vahvasti suomalaisen valokuvataiteen piirissä syntyneeseen vastareaktioon 1970-luvun alun kriittiselle dokumentarismille. Tuolloin suomalaisessa valokuvataiteessa alkoi prosessi, jossa kuvaajat kulkivat kohti lähimmäistä ja itseään, kohti ihmisyyttä, pyhyttä, henkeä ja jumaluutta. Myös modernille yhteiskunnalle tyypillinen auktoriteettien, asiantuntijoiden ja suurten kertomusten arvostus oli muuttumassa kohti yksilökeskeisempää näkemystä. Modernista yhteiskunnasta siirryttiin kohti postmodernia. (Lintonen 1999, 269) Tätä ajanjaksoa 1970-luvun lopulta 1990-luvun alkuun on valokuvataiteen historiassa nimitetty subjektivismiksi tai privatisoitumiseksi (Lintonen 1999, 264)

Valokuvan suhde kuolemaan on valokuvahistorian aikana ollut enemmänkin kuin vain vertauskuvallista: valokuvien yhteys kuolinnaamioihin on valokuvateoriassa usein toistunut teema. (Vuorinen 2016) 1800-luvulla Amerikassa ja Euroopassa surun ja kuoleman representaatiot olivat vahvasti läsnä valokuvauksessa (Pardo & Morcate 2016, 70). Valokuvaa alettiin pian sen yleistymisen myötä käyttämään kuolleiden piirteiden tallentamiseen, sillä kuolleisuus ja etenkin lapsikuolleisuus olivat yleistä (Vuorinen 2016). Vaikka tällaiset käytännöt eivät ole vielä kukaan täysin kadonneet, pitää moni kuoleman, surun ja sairauden valokuvaamista nykyään sopimattomana. Surun, sairauden ja kuoleman representaatiot ovatkin muuttuneet vuosien varrella. (Pardo & Morcate 2016, 70–71) Kameran käytön alkuaikoina pitkälle valotusajalle otollisia kohteita olivat myös kuoleman suorat vertauskuvat, hautausmaat ja taistelutantereet, missä elävän liikkeen poissaolo heijasteli valokuvan hiljaisuutta (Haapoja 2013, 80).

Myös valokuvaan itseensä liittyy ajatus kuolleesta hetkestä: valokuvaan on tallennettu hetki, johon ei voi enää palata (Erävaara 2009, 195). Barthesille menetys on keskeinen osa valokuvaa, sillä hänelle valokuva kertoi kuolemasta futuurissa. Katsoessamme kuvaa, tämä futuuri on jo tapahtunut. (Kuusamo 2022, 84) Barthesille valokuva on medium, joka materialisoi ajan kulun ja käy aina dialogia ajan, kuoleman ja menetyksen kanssa. Valokuvassa meitä ei kosketa valokuvan aihe, vaan edellisessä luvussakin kuvattu materiaallinen jälki siitä, että jokin on joskus koskettanut negatiiviva valollaan. Punctum puhkaisee studiumin ja tekee valokuvan kuolevaisuudesta katsojalle totta. (Haapoja 2013, 80)

Toisaalta kuolema on valokuvan mahdollisuutta, sillä se pysäyttää ajan ja seisauttaa liikkeen. Koska valokuvat ovat erityisessä suhteessa todellisuuteen ja totuuteen, ne ovat vastalause kuolemalle. Valokuva näyttää kyllä aina kuoleman työssään, mutta vain pysäytettynä. Valokuva myöntää ja kieltäekin kuoleman samanaikaisesti. (Nylén 2017, 30) Vaikka tallennettuun hetkeen ei voikaan konkreettisesti enää palata, palauttaa valokuva jo edesmenneet läheisemme luoksemme. Valokuva työskenteleekin negaation kautta: sen voima tuoda asioita esille edellyttää kyseisen asian itsensä poissaoloa. (Laakso 2003, 23) Kuvat ikään kuin hämäävät meitä tuomalla nykyhetken sen, mikä on auttamatta jo mennyttä. Valokuvassa kuolleet säilyy ikuisesti elävänä. Valokuvat muistuttavat meitä kuolevaisuudestamme ja auttavat kieltämään sen. (Ulkuniemi 2006, 40–41)

Taide, jossa teoksen aihe on poissa, tuottaa *nostalgisen ylevän* kokemuksen. Siihen kuuluvat merkityksen viivästyminen ja kiertoilmaisut. Tällöin kuvan merkityksen syntyminen lykääntyy ja hidastuu, eikä teos tarjoa yhtenäistä, silmänräpäyksellisesti tajuttavaa symbolista merkitystä. Nostalgisen ylevän kokemus on ominaista erityisesti postmodernille taiteelle. Postmodernille taiteelle keskeistä on muistelemisen, poissaolevaan asiaan viittaaminen ja sen kaipaaminen. (Hautamäki 2003, 109)

Sammallahden kuvien kohdalla tulkinta pysähtyneisyyden symboloimasta kuolemasta on sikäli ristiriitainen, että Sammallahden valokuvia on useissa yhteyksissä luonnehdittu positiiiviksi ja humoristisiksi. Esimerkiksi *Valokuvataiteen museon* verkkosivuilla Sammallahden



Kuva 8. Helsinki, Finland, 1982. Pentti Sammallahti.

Retrospektiivi-näyttelyä koskevassa artikkelissa Sammallahten valokuvia kuvaillaan lämpimän humoristiseksi. Humoristisuutta löytyy myös muutamasta aineiston valokuvasta: Esimerkiksi Helsingissä 1982 otetussa valokuvassa (Kuva 8) koira venyttelee tuomen alla, vahingossa imitoiden maahan tuetun puun runkoa. Alakuloinen pysähtyneisyys ja lämmin huumori luovatkin Sammallahten kuviin ristiriitaisuutta.

Valokuvan katsomisen hetki on sekä toiveikas että melankolinen: nykyisyys kietoutuu vahvasti ja tunteikkaasti aikaan, jolloin kuva on otettu (Schreck 2019, 55). Melankolisuus voidaan nähdä myös yhtenä taiteen kentän pyhittämänä ”hyvä taiteen” ominaisuutena. Taidekuva kääntyy sisään päin kohti elämän peruskysymyksiä, kuten olemassaolon eksistentiaalista pohdintaa ja jopa kuolemaa. (Suonpää 2011, 177) Valokuvan melankolinen luonne tekee siitä jo itsessään kiinnostavan.

5. TASAPAINOINEN

Tasapaino on klassismista periytyvä, arkkitehtuurin, kuvanveiston ja maalaustaiteen keskeinen käsite (Arnkil 2014). Kun kuvan voimat kumoavat toisensa, kuva on tasapainoinen (Graham 2009, 229). Anttonen (2005, 90) kuvailee valokuvan tasapainoa vaikutelmaksi, joka on koettavissa ja herkästi aistittavissa otetusta valokuvasta. Täydellinen tasapaino ei ole kuitenkaan usein tarpeellista tai toivottavaa. (Suler 2011, 22)

Kuvan luomaa tasapainoisuuden vaikutelmaa voidaan kuvailla erilaisin termein. Englanninkieliset termit tasapainolle, *balance* ja *equilibrium*, sekä harmonia tai sopusointu ovat kaikki tasapainon tilaa kuvaavia käsitteitä, joita monesti käytetään synonyymeinäkin. Käsitteinä niissä on kuitenkin eroja. Tasapainoisuudella (*balance, state of balance*) tarkoitetaan tilaa, jossa kuvan voimat kumoavat toisensa. Toisella tasapainoisuuden käsitteellä (*equilibrium*) viitataan taas jännitteiseen, epävakaaseen tilaan. Kuva on tasapainossa (*state of equilibrium*) kun kohde sijoitetaan jännitteiseen asemaan kuvakentällä koko kuvaan nähden. (Graham 2009, 227–230) Harmonialla ymmärretään yleensä sopusuhtaisuutta ja sopusointuisuutta. Harmoninen kauneus on niiden elementtien yhdistelemistä, joiden yhtäläisyydet ovat ilmeisemmät kuin erilaisuudet. (Pusa 1977, 117) Sopusointu on kuvattavissa vuorottelemalla painotuksia käsitteellisen idean ja hetken oivallusten välillä (Anttonen 2005, 90).

Sammallahden valokuvista välittyvä todellisuus näyttäytyy tasapainoisena, jossa dynaamisuuden ja pysähtyneisyyden representaatiot vuorottelevat. Dynaamisuus ja pysähtyneisyys ovat vastakkaisia voimia kuvassa, jotka kumoavat toisensa, lopputuloksena tasapainoinen valokuva. Osassa Sammallahden kuvissa toteutuu tasapainoisuuden määritelmä *state of balance*, osassa taas *state of equilibrium*. Jompikumpi määritelmä toteutuu kaikissa Sammallahden kuvissa: yksikään niistä ei ole epätasapainoinen.

Kun tarkastellaan valokuvan ilmaisullisia elementtejä (valoa, aikaa ja tilaa) huomataan, että Sammallahden valokuvissa tasapainoisuutta löytyy valonkäyttöä, vedostusta, valokuvan taustaa ja sommittelua analysoitaessa. Kun laajennetaan tarkastelua valokuvan mikrota-
solta myös sen makrotasolle, huomataan tasapainoisuuden jatkuvan myös aiheen ja ideoiden tasolla.

Tasapainoisuus ilmenee kuvien aiheissa: vaikka kuvassa esitettäisiinkin jokin tapahtuma, tai kuva on otettu kesken liikkeen, on kuvasta välittyvä tunnelma silti rauhallinen, ei lainkaan vauhdikas ja voimakas. Kuvien tapahtumissakin dynaamisuus ja pysähtyneisyys vuorottelevat, kumoten toisensa. Hyvänä esimerkkinä tästä toimii Vuokkiniemessä otettu kuva (Kuva 1): Vaikka kuvassa on näennäisesti meneillään paljonkin toimintaa - lapset työntävät autoa, koira haukkuu, osa lapsista katsoo kameraan - tuntuu tilanne silti luonnolliselta ja rauhalliselta. Autoa työntävät lapset ovat osa voimakasta toiminnan kuvausta, mutta tilannetta rauhoittavat kuvan vasemmassa alareunassa kameraan katselevat lapset: he unohtivat kameran läsnä ollessa kaiken muun ja jähmettyivät paikoilleen kiinnostuksesta.

5.1 Tasapainoinen valonkäyttö

Analysoitaessa Sammallahden valokuvien valonkäyttöä, huomataan, että kaikissa aineiston valokuvissa on käytetty myös suhteellisen loivaa, tasaista valoa. Valokuvista on hankala arvioida, mistä suunnasta valo tulee: selkeää valonlähdettä kuvista ei löydy. Varjot ovat pehmeitä ja usein myös todella vaaleita ja olemattomia. Valokuvat on myös vedostettu taitavasti niin, että niiden sävy maailma on laaja: valokuva esittää laajasti harmaan eri sävyjä, tummimmasta mustasta aina puhtaaseen valkoiseen.

Valo on yksi valokuvan rakenne-elementeistä (Hietaharju 2006). Valon akselilla vastakohtana on pimeys, joka on aina suhteellinen valonlähteeseen nähden. Valo ja varjo tekevät kohteista yhtenäisiä ja kokonaisia kehystämällä havaintomme tietystä kuviosta, laadusta ja suhteesta. (Fergus-Jean 2013, 84) Valon ja varjon käyttö luo ja vahvistaa tällä tavoin tunnetta ajasta, paikasta ja tunnetilasta. Valo ja varjo piilottavat tai paljastavat, ilmaisevat tyyliä ja vahvistavat kuvan psykologista olotilaa (esimerkiksi tylsyyttä). Valo ja varjo määrittelevät myös kuvan sommitelmaa; sen symmetriaa, tasapainoa, sirpaloitumista, horisontaalisuutta, vertikaalisuutta, ja niin edelleen. (Modrak & Anthes 2010, 109, 138) Valolla on näin ollen keskeinen rooli valokuvan mikrotason ilmaisussa.

Valokuvan makrotasolla valo yhdistetään perinteisesti metaforana henkeen, tietoisuuteen,

valaistumiseen, älyyn, kohtuullisuuteen ja hyveellisyyteen. Varjo, tai pikemminkin valon suhteellinen poissaolo, yhdistetään taas antagonismiin, kärsimykseseen, ristiriitaan ja tuntemattomaan. Valon ja varjon suhde kuvassa huokuu kaksoisluonnetta, tarkoittaen suurem-
massa mittakaavassa ykseyden ja duaalisuuden välistä ristiriitaa. Siirtymät valaisussa aiheut-
tavat vastaavanlaiset siirtymät varjoissa, joten kuvassa tuntematon on aina suhteessa tietoi-
suuteen. (Fergus-Jean 2013, 83)

Voimakas valon ja varjon vaihtelu kuvassa luo dramaattisuuden tunteen; se vihjaa johonkin piilossa olevaan (Väisänen 2017, 57). Sammallahden valokuvista tällainen valon dramaatti-
suus puuttuu täysin. Jo itse kuvaustilanteessa valo on ollut pehmeää: valokuvat ovat kuvattu
pilvisellä säällä. Esimerkiksi Helsingissä otetussa valokuvassa (Kuva 8) tausta on jopa ke-
vyyen usvainen, mikä pehmentää kuvan kontrastikkuutta entisestään. Renessanssin kuville oli
tyypillistä esittää valoisa maailma, jossa mikään ei ollut kätkeytynä, vaan maailma organi-
soitui selkeän komposition periaatteiden mukaisesti (Valkola 1999, 230).

Sammallahden kuvien valonkäytöstä voi löytää muitakin yhtäläisyyksiä renessanssiajan ku-
viin. Tuona aikakautena kehitettiin valonkäytön tekniikoita, joista yksi vaikuttavimmista on
chiaroscuro eli *valohämy*. Chiaroscuro on valon ja varjon kaava, jolla taidemaalarit ja valo-
kuvaajat luovat muotoa ja volyyymia. Chiaroscuro antaa katsojalle realistisia syvyysvihjeitä,
joita käytetään volyymin, muodon ja hahmon tulkinnoissa. Valo ja varjo luovat tilaa ja sy-
vyyttä gradientin avulla, opastaen huomiotamme. (Fergus-Jean 2013, 84) Valokuvauksessa
chiaroscurolla tarkoitetaan samankaltaista tekniikkaa: siinä kaksiulotteiselle kohteelle luo-
daan valon ja varjon avulla muodon vaikutelma. Usein sillä viitataan päävalon tuomaan voi-
makkaaseen valoon, joka luo myös voimakkaat varjot. (Modrak & Anthes 2010, 117) Par-
hainten chiaroscuro-nomaista valonkäyttöä löytyy Sammallahden Unkarissa kuvatuissa ku-



Kuva 9. Pecs, Unkari, 1980. Pentti Sammallahti.

vissa (Kuva 9 & 11): huolimatta pil-
visestä säästä, kasvoille lankeavan
hatun varjo on – luultavasti pimiö-
käsittelyn tuloksena – dramaatti-
nen. Kasvojen tai vartalon valaisu
on muutenkin sävykästä, mikä luo
voimakkaan kolmiulotteisen vaiku-
telman.

Luvussa 3 käsittelin Sammallahden kuvista löytyvää yhteyttä Henri Cartier-Bressonin kuvaustyyliin ratkaisevan hetken käsitteen kautta. Samankaltaisuutta voidaan nähdä myös valonkäytön osalta: silloisesta vallitsevasta valokuvauksen tyylistä poiketen Cartier-Bresson ei esittänyt kuviaan sävyalaltaan voimakkaan kontrastisina. Hän myös kuvasi mieluummin pilvisellä kuin aurinkoisella säällä. (Pitkänen 2015, 142 [Newhall 1982, 153–154]) Sammallahden kuvat edustavat samanlaista maisemaa: varjot kuvissa ovat pehmeitä ja häipyviä, eikä selkeää auringon kulmaa ole löydettävissä. Monesta kuvasta voidaan huomata, että taivas on pilvinen, välillä jopa dramaattisen pilvinen (Kuva 11).

Cartier-Bressonin valokuvia kuvailtiin käsitteellä *antigraafinen*. Tällä tarkoitettiin sitä, että Cartier-Bresson kuvien sävyalat eivät olleet voimakkaan kontrastisia. Antigraafinen viittasi myös valokuvien sisältöön: Cartier-Bressonin valokuvista ei näyttänyt löytyvä mitään tarinaa, kertomusta tai erityistä moraalista sanomaa. Valokuvat olivat näin ollen sekä sävyalaltaan että sisällöltään neutraaleja. (Pitkänen 2011, 142 [Newhall 1982, 153–154])

Taiteen historiassa pilvelle on annettu erilaisia rooleja. Esimerkiksi keskiaikaisessa ja bysanttilaisessa taiteessa kuvan materiaalisuutta korostettiin, jolloin kuvien taustoista puuttivat kaikenlainen esittävyys ja syvyysvaikutelma. Siirryttäessä renessanssin taiteeseen ja lineaarisen perspektiivin mukaiseen kuvaamiseen, kuvan materiaalisuus haluttiin häivyttää. Renessanssimaalauksissa pilvi toimii rajana kuvan muiden elementtien välissä, erottaen taivaan ja maan tai tässä ja tuolla olevan. Pilvi ei mahdu renessanssin keskeisperspektiivijärjestelmään, vaan se häiritsee sitä tulvimalla tämän kuvallisen järjestelmän yli. (Johansson 2010, 202–203 [Damisch 2002, 121–124; Krauss 1996, 334]) Toisin kuin Cartier-Bressonin antigraafisissa valokuvissa, renessanssimaalauksissa pilvet ovat merkinneet neutraaliuden ja rauhallisuuden sijaan häiriötä kuvassa. Renessanssimaalauksen pilvellä voidaankin nähdä olevan yhtäläisyyksiä Barthesin esittämän punctumin kanssa: punctumin tapaan pilvi rikkoo kuvan representaation (Laakso 2004, 228).

Pilvisellä säällä kohteen varjot katoavat, joskus jopa melkein kokonaan. Tällöin kohde jää ilman kolmiulotteista vaikutusta, jonka suora auringonvalo luo. Tällainen pilvisen päivän

valo tuo hyvin eriin värisävyt värivalokuvauksessa, mutta jos halutaan tavoitella kontrastisuutta, se ei ole kaikkein paras valinta. (Modrak & Anthes 2010, 142) Sammallahden kuvat eivät ole kuitenkaan kontrastittomia, vaikka kuvaustilanne kontrastin muodostumista hankaloittaakin. Kuvien taidokkaalla vedostamisella on saatu aikaan tasapainoisen kontrastisia kuvia. Ehkä juuri pilvisellä säällä kuvaaminen sallii valokuvan vedostamisen niin, että mahdollisimman laajan sävyalueen esittäminen ylipäänsä on mahdollista: jokaiselle valokuvaajalle on varmasti joskus tullut vastaan tilanne, jossa aurinkoisen sään suuret sävyvaihtelut valoisuuden ja jyrkkien varjojen välillä on pakottanut kuvaa valottaessa uhraaman osan sävyalueesta, tuloksena joko ”tukkoon mennyt” varjo tai ”puhki palanut” valkoinen kuvan kirkkaimmassa kohdassa.

Valonkäytön lisäksi tasapainoisuudesta viestii myös kuvien vedostaminen ja jälkikäsitteily. 1970-luvulla Suomessa nousivat suosioon mustavalkovedostamisen perinteiset ideat, kun muualla maailmassa siirryttiin jo kohti käsitteellistä valokuvamaailmaa. Tuolloin valokuvataiteen koulutus jäsenyi ja laajeni Suomessa, samalla kun valokuvataiteen yleinen asema vahvistui. Myös kiinnostus valokuvahistoriaan kasvoi, ja esikuvia haettiin kansainväliseltä kentältä. Valokuvataiteen klassikoina pidettiin esimerkiksi Ansel Adamsia, Edward Westonina, Eugene Smithia ja Edward Steichenia. Pentti Sammallahti oli ensimmäisiä nuoren polven kuvaajia, joka toi puheissaan ja teoksissaan esiin seikkoja, jotka voitiin nähdä kantautuvan suoraan 1930-luvulta. Näitä olivat valokuvauksen keinojen ja muotojen syvä ymmärrys, persoonallinen ote aiheen käsittelyyn, työskentelyn pitkäjänteisyys ja korkea tekninen osaaminen. Sammallahden töissä yhdistyykin klassinen mustavalkovedostustyö valokuvataiteen historiallisiin perusaiheisiin: maisemiin ja miljöömuotokuvaan. (Lintonen 2014, 187–189)

Ansel Adams kehitti Fred Archerin ja Minor Whiten avustuksella vyöhykejärjestelmän, joka on ohjannut pimiötyöskentelyn sukupolvia siitä lähtien. Vyöhykejärjestelmällä määritetään ihanteellinen filmin valotus ja kehittäminen. (Ang 2015, 162, 387) Vyöhykejärjestelmän avulla valokuvan sävyjä pystyttiin kontrolloimaan tummimmasta mustasta puhtaimpaan valkoiseen niin, että saavutettiin täydellinen selkeys (Modrak & Anthes 2010, 125). Nämä kuvaajat pyrkivät täydellisyyteen sävykkäiden ja yksityiskohdista rikkaiden kuvien vedostami-

nessa (Kuva 10). Näitä pyrkimyksiä voisi luonnehtia jopa naturalistisiksi. Tällaista ajattelutapaa nimitettiin fine-print-ajatteluksi, jossa kuvan ulkoisella olemuksella oli suuri merkitys. (Pitkänen 2011, 134)



Kuva 10. Yosemite Valley, Thunderstorm, 1949. Ansel Adams.

Yhdysvaltalainen taidemaalari, valokuvaaja, taidegraafikko ja taiteen opettaja Arthur Wesley Dow esitteli vuonna 1919 julkaisemassaan teoksessaan käsitteen *notan*, jolla hän viittaa valon ja varjon harmoniseen suhteeseen. Notanissa negatiivisella

tilalla on tärkeä rooli kuvan rakennuksen kannalta. Negatiivinen tila tarjoaa tauon kohteeksi (figure) kutsuttujen visuaalisten elementtien välissä. Kriteerinä notanille ovat: 1) negatiivinen tila tai tausta on tarpeeksi suljettu, jotta sillä on selkeä muoto. 2) Kumpikaan kohteesta tai taustasta ei ole hallitseva, vaan niiden välillä vallitsee visuaalinen tasapaino. Esimerkiksi taoismin graafisessa symbolissa, tunnetummin Jin ja Jang, notan toteutuu täydellisesti. (Zakia 2013, 13)

Notanin käsitettä ei sellaisenaan voi soveltaa suoraan valokuvaan. Ainoastaan siluettivalokuva, jossa huomiota on kiinnitetty myös tausta-alueeseen, eli negatiiviseen tilaan, voisi täyttää notanin vaatimukset (Zakia 2013, 15). Huomio positiivisen ja negatiivisen tilan, tai kohteen ja taustan suhteesta on kuitenkin tärkeä myös valokuvan tasapainoisen sommittelun kannalta.

5.2. Tasapainoinen kuvasommittelu

Kohteen koko, väri, kohteiden sijainti kuvakentällä, kohteiden suhde toisiinsa ja negatiivinen tila kohteiden ympärillä vaikuttavat kaikki sommitteluun. (Suler 2011, 115) Kaksi tekijää, jotka määrittelevät kuvan sommitelmallisen tasapainon, ovat kuvan kohteiden visuaalinen paino ja visuaalisten kappaleiden liikkeen suunta. Visuaalinen paino syntyy kohteen

asemoinnista kuvan reunaan nähden. (Ward 2002, 62) Jokaisella teoksen elementillä on oma visuaalinen painonsa koko teokseen nähden. Teoksen kokonaissommitelma on osiensa summa. Sommitelman tasapainoisuus täytyy löytyä teoksesta kautta linjan: oikean yläkulman suhde vasempaan alakulmaan on yhtä tärkeä kuin teoksen taustalla olevien asioiden suhde etuosassa oleviin. (Väisänen 2017, 75, 101–103) Tilan jakaminen onkin oleellinen osa sommitelmaa. Käytettävissä olevan tilan pinnan jakaminen ohjaa katsojan katsetta taiteilijan haluamalla tavalla (Väisänen 2017, 110). Se, miten kuva eri elementtien voimat vaikuttavat koko kuvassa, määrittelee sen, onko kuva lopulta tasapainossa (state of balance tai state of equilibrium) vai epätasapainossa. (Graham 2009, 227–230)

Vastakohtien määrä vaikuttaa siihen, kuinka staattisena tai dynaamisena sommitelma koetaan: kun sommitelmassa käytetään vähäisiä vastakohtia, koetaan se rauhallisena ja levollisena. Kun taas vastakohtamääriä lisätään, saadaan sommitelmaan enemmän liikettä. (Pusa 1977, 220) Kuvan tasapainoisuus voi olla siis staattista tai dynaamista. Nämä ovat erilaisia käsityksiä tasapainosta; sommitelman luomia vaikutelmia tai representaatioita. Nämä tasapainon lajit rakentuvat hieman eri tavalla: Staattinen tasapaino syntyy, kun kuvan volyymeja punnitaan toisiaan vastaan tietyistä näkökulmista. Dynaaminen tasapaino saavutetaan taas tasapainottamalla koko kuvapinnan alan suuruinen voimakenttä. Tällöin kuvan katselijan katseen osuessa mihin tahansa kuvapinnan kohtaan, alkaa kuvan visuaalinen mekanismi toimia. Taiteessa pyrittiin aikaisemmin staattiseen, rauhalliseen tasapainoon, kun taas nykyään suositaan enemmän dynaamista tasapainoa. (Pusa 1977, 226) Staattisen tasapainon käsitteen voisi nähdä vastaavan siis tasapainon (balance) käsitettä, ja dynaamisen taas tasapainon (equilibrium) käsitettä.

Dynaaminen tasapaino kiinnostaa katsojaa ja luo visuaalista jännitystä ja innostuneisuutta. Kuvanrakennuksessa dynaaminen tasapaino saavutetaan joko yhtenevien linjojen käytöllä tai kohteiden välisellä kontrastilla, esimerkiksi vaalean ja tumman kontrastilla tai kokojen välisellä kontrastilla. (Ward 2002, 63) Tasapainoisessa (balanced) tai staattisen tasapainon kuvassa kuvan voimat kumoavat toisensa ja jännitettä muodostuu vain hieman kuvan elementtien ja kuvan reunojen välillä. Tällöin energian intensiteetti on pientä tasapainoiseen (equilibrium) sommitelmaan verrattuna (Graham 2009, 230). Staattista tasapainoa käsitteelin myös luvussa neljä.

Sammallahden valokuvat ovat sommiteltu taitavasti niin, että kuvan kohteet ovat tasapainossa (sekä *state of balance* ja *state of equilibrium*). Esimerkiksi analyysini aineiston valokuvassa, jossa mies on juuri ottamassa huopahattua päästään (Kuva 11), sommitelma on tasapainoinen (*state of equilibrium*), vaikka kuvan pääkohde ja tapahtuma on sijoitettu aivan kuvan oikeaan reunaan: tumma ihmismassa kuvan pääkohteena olevan miehen takana on matalampi kuin mies itse, on se kuitenkin niin paljon leveämpi, että kohteiden visuaalinen



Kuva 11. Negreni, Romania, 1985, Pentti Sammallahti.

paino on sama. Myös kuvan eri sävyt voidaan nähdä tärkeinä sommitelmallisina elementteinä: Tumma ihmisjoukko piirtyy melkein kokonaan ilman vaaleita- tai keskisävyjä, mikä saa miehen oikeassa reunassa nousemaan joukosta esiin. Vaikutelmaa tasapainottaa kuitenkin muuta

taivasta vaaleampi pilvikaistale kuvan vasemmassa reunassa. Aineistossa Kirkkonummella vuonna 1969 kuvattu maisema on taas hyvä esimerkki tasapainoisesta (*state of balance*) kuvasta: minimalistinen kuva koostuu pelkistettynä kahdesta elementistä, veden tai jään pinnasta ja pilvestä, johon auringonvalo osuu luoden keskelle pilvistä taivasta soikean mallisen ympäristöään vaaleamman alueen. Koska kuva koostuu vain kuvan vaakasuunnassa jakavasta horisontista ja keskelle kuvaa sijoitetusta vaaleammasta pilvestä, on kuva staattisen tasapainoinen.

Erilaisten sommittelusääntöjen perusteella tulkitsemme sommitelmat, sekä esitetyt kohteet, heikkoina, vahvoin tai tasapainoisina. Kun valokuvaajalla on tietämys hahmolaeista ja siitä, kuinka sommitelma vaikuttaa tulkintaan, pystyy hän tekemään tietoisia valintoja kuvakentän rakentamisen suhteen (Zakia 2013, 57). Näyttäisi siltä, että sommitteluopit perustuvat arkiisiin havaintoihin ja kokemuksiin. Lähtökohtana tulkinnoille on kokemus maisemasta: kuvatilän keskilinjan alapuolella olevat asiat tulkintaan raskaammiksi kuin ylhäällä olevat. (Baumgartner 2014, 16)

Lyhyesti hahmolaeilla tarkoitetaan sitä, miten katsojat yhdistelevät ja erottelevät visuaalista

informaatiota (Zakia 2013, 57). Havainnoinnin lait ymmärtämällä katsoja ymmärtää, millä tavoin ja millä perustein taiteilija ohjaa hänen katsettaan teosta katsellessa. Viisi havainnoinnin lakia ovat: 1) Läheisyyden laki; lähellä olevat asiat mielletään yhteen kuuluviksi. 2) Suljetun objektin laki; pystyy kumoamaan läheisyyden lain. 3) Samankaltaisuuden tai samankaltaisuuden laki; ne asiat, jotka muistuttavat toisiaan, liitetään myös yhteen. 4) Jatkuvuuden laki; muodon voi kuvitella jatkuvan, vaikka se katkeaisikin. 5) Täydellisen muodon laki; ihmisellä on taipumus pyrkiä näkemään kaikki muodot täydellisinä geometrisinä muotoina. (Väisänen 2017, 14–19)

Samankaltaisuuden lain avulla taiteilija voi luoda jännitteitä teokseen säilyttääkseen sen samalla kuitenkin yhtenäisenä tai tasapainoisena. Esimerkiksi saman muodon tai värin toisto luo teoksen sisälle jännitteen, jonka avulla siitä tulee kokonainen ja katsojan silmää miellyttävä. (Väisänen 2017, 16) Sannallahden teoksista erityisesti tätä hahmolakia on hyödynnetty jokaisessa analysoitavana olevassa valokuvassa. Esimerkiksi Helsingissä vuonna 1982 otetussa valokuvassa (Kuva 8), jossa koira venyttelee imitoiden puunrunkoa, koko kuvan kantava voima perustuu samankaltaisuuteen: jännitettä luovat rungon ja koiran samankaltaiset muodot ja niiden muodostamat samansuuntaiset diagonaaliset linjat.

Positiivisen ja negatiivisen tilan suhde vaikuttaa myös sommittelun koettuun tasapainoisuuteen. Psykologisesta näkökulmasta havainnoituna negatiivinen tila mielletään tilaksi kohteiden ympärillä, välissä tai takana. Yhtä suuri määrä positiivista ja negatiivista tilaa sommitelmissa tuottaa tasapainoisen vaikutelman. Jos toista on huomattavasti enemmän kuin toista, kuvan sommitelma voi vaikuttaa kömpelöltä, ylivoimaiselta tai epävakaalta. (Suler 2011, 18–19, 22) Esimerkiksi Romaniassa vuonna 1985 kuvatussa kuvassa (Kuva 11) ihmiset muodostavat kuvan positiivisen tilan ja taivas negatiivisen. Niiden osuus kuvasta on silmämääräisesti yhtä suuri.

Kolmanneksen sääntö (Rule of Thirds) on yksi yleisimmistä ja käytetyimmistä sommittelusäännöistä. Kuva jaetaan sekä pysty- että vaakasuunnassa kolmeen osaa kuvitteellisilla (tai esimerkiksi kameran etsimessä näkyvillä) linjoilla. Jos kuvataan yhtä tiettyä kohdetta ja sijoitetaan se yhteen neljästä linjojen risteyspisteistä, useimmissa tapauksissa kuvasta tulee

tasapainoinen. (Zakia 2013, 115–116) Sammallahden valokuvissa kolmanneksen sääntöä toteutuu osittain: monesti kuvan kohteet ovat vaakasuunnassa sijoitettuna kolmanneksen kohdalle, kuten vaikkapa Kuvassa 6, mutta eivät kuvitteellisten vaakaja pystylinjojen risteyskohtiin.



Kuva 12. Solovki, White Sea, Venäjä, 1992, Pentti Sammallahti. Kultainen spiraali lisätty kuvaan jälkikäteen.

Kolmanneksen säännön lisäksi toinen tunnetuimmista sommitteluperiaatteista on kultainen leikkaus. Kultainen leikkaus merkitsee taideteoksen yksityiskohtien suhdetta teoksen kokonaisuuteen. Kultainen leikkaus tarkoittaa

janan jakoa suhteessa 2:3. Tällöin janan pitemmän osan suhde lyhyempään on sama kuin koko janan suhde pitempään osaan. (Serlachius-museot 2023) Kultaisen leikkauksen mukaisen sommittelun on todettu miellyttävän ihmissilmää. Sen viehätyksen on ajateltu johtuvan omasta pystyasennostamme, eli siitä, miltä korkeudelta suhteessa omaan kehoomme katselemme maailmaa. (Väisänen 2017, 100) Kuvan 12 kohteena toimiva ihminen on sijoitettu täydellisesti kultaisen leikkauksen kohdalle. Fibonaccin lukujonon suhde seuraa myös läheisesti kultaisen leikkauksen määritelmää (Zakia 2013, 116).

Ihmisruumiin tasapainoiseen kuvaamiseen on käytetty taas antiikin Kreikasta peräisin olevaa kuvanveiston käsitettä *kontraposto*. Kontrapostolla tarkoitetaan yleensä ihmisruumiin osien rytmillistä vastakkaisuutta ja sommittelullista vastaavaisuutta, liikettä ja vastaliikettä. (Pusa 1977, 195–197) Yksinkertaisin esimerkki liikkeestä ja vastaliikkeestä on Michelangelon Daavid-patsas, jossa ruumiin paino on toisella jalalla toisen pitäessä tasapainoa yllä.

Sommittelun merkitys valokuvauksessa nousi voimakkaasti keskiöön 1930-luvulla. Modernistiset valokuvaajat esittivät, että mikä tahansa voisi olla kaunista, kunhan se olisi hyvin sommiteltu ja hyvin toteutettu. Kuvan rakenne ja sommitelma alettiin nähdä kauniina. Tämä erotti heidät 1900-luvun alun piktorialisteihin, jotka keskittyivät kohteen kauniiseen esittä-

miseen. (Modrak & Anthes 2010, 124) Sommitelman merkitys näkyy myös luvussa 3. esitellyssä ratkaisevassa hetkessä, sillä siihen liittyy olennaisesti sommittelun tasapainoisuus. Ratkaiseva hetki on valokuvan ottamisen vaihe, jossa kuvan elementit ovat tasapainossa toisiinsa nähden. (Pitkänen 2011, 144) Sen lisäksi että ratkaiseva hetki on kuvan sisällöllinen elementti, on se myös sommitelmallinen.

Tasapainoisuudella on tärkeä rooli kuvanrakennuksessa, sillä se poistaa kuvasta monitulkin-
taisuuden ja visuaalisen hämmennyksen. Ilman visuaalista organisointia kuvan viestistä tulee epäselvä, mikä voi johtaa siihen, ettei katsoja pysty muodostamaan johtopäätöstä puuttuvan informaation takia. Visuaalisen organisoinnin puute voi olla kuitenkin hyvä tehokeino, kun kuvalla halutaan hämmentää, vaivaannuttaa tai harhauttaa katsojaa. (Ward 2002, 63) Hyvän ja mielenkiintoisen kuvan rakentamisessa sellainen on kuitenkin tarpeetonta, minkä voimme havaita Sammallahden valokuvista.

5.3 Harmonia ja symmetria

Kuvan elementtien – pisteiden, viivojen, pintojen, volyymien ja niiden voimien – taitava yhteensovittaminen lähenee harmoniaa. Yleensä harmonialla ymmärretään sopusuhtaisuutta ja sopusointuisuutta. Harmoninen kauneus on kuvan elementtien yhdistelemistä, joiden yhtäläisyydet ovat ilmeisemmät kuin erilaisuudet. (Pusa 1977, 117) Symmetriaa kutsutaan filosofiassa usein nimellä harmonia. Harmonia oli vuosisatojen taiteen tärkeimpiä päämääriä. Esimerkiksi antiikin taideteorian mukaan koko taideteoksen arvo oli sen symmetriassa ja harmoniassa. (Väisänen 2017, 90–91)

Harmoninen tasapaino on seurausta yleensä kuvan kohteiden sävyistä ja muodoista, sekä kuvan rajaamisesta, joka vaikuttaa sävyjen, muotojen ja elementtien sijoittumiseen ja suhteisiin kuvapinnalla (Hietaharju 2006, 150). Harmoninen jako kuvapinnalla saa katsojan vertaamaan kuvan osaa sen kokonaisuuteen. Harmonisen kuvajaon toteutuessa kuvan fyysiset ominaisuudet korostuvat. Kun kuva rakennetaan harmonian periaatteita noudattaen, ehkäistään myös monesti ylivoimaiseksi käyvä illuusio siitä, että kuva on ikkuna tapahtumaan. (Graham 2009, 280)

Kuvassa myös samankaltaisuuksien toistaminen, sekä yhdenmukaisen mitta-asteikon käyttäminen luovat harmoniaa vastaavan esteettisen vaikutuksen. Esimerkiksi antiikin kreikkalaisen arkkitehtuurin tyyli vaikutus perustuu juuri yksinkertaisissa mittasuhteissa ilmaistujen osien sommitteluun, jossa edellä esitellyllä kultaisella leikkauksella on tärkeä osuus. Toiston ja samankaltaisuuden avulla voidaan saavuttaa kuvaan harmoninen kauneus. (Pusa 1977, 117–118) Sommittelun lisäksi harmoniaa voi löytää kuvasta myös valon- ja sen myötä värienkäytöstä. (Elder 2008, 6) Esimerkiksi tummien ja vaaleiden sävyjen tasapaino luo kuvaan harmoniaa (Arnkil 2014).

Yksinkertaisin tapa yhdistää visuaalisia elementtejä, sekä luoda kuvaan toistoa ja samankaltaisuutta, on symmetria. Sommitelma on symmetrinen, kun yhden tai useamman tasapaino-akselin mukaan järjestellyt osat ovat tarkalleen samanlaisia toistensa peilikuvia. (Pusa 1977, 119) Visuaalinenkin taide perustuu rytmiin, ja kuvataiteessa rytmi muodostuu tyhjän ja täyden vaihtelusta. On huomattu, että yksinkertaiset ja säännölliset muodot ovat ihmiselle kaikkein helpoimpia hahmottaa. (Väisänen 2017, 90–91) Symmetrisiä elementtejä ja kuvia on helppo lukea: informaatio on ennalta arvattavaa (Zakia 2013, 61) Symmetrialla voidaan korostaa kuvan pääkohdetta (Hietaharju 2006, 150).

Symmetriset elementit ryhmitellään yhteenkuuluviksi ja epäsymmetriset kohteet yhteen kuulumattomiksi. Mitä symmetrisempiä kuvan elementit ovat, sitä kaksiulotteisemmalta kuva vaikuttaa. Kuvan visuaalisten elementtien ei tarvitse olla symmetrisiä ollakseen ominaisuuksiltaan samanlaisia. Kun elementit ovat samankaltaisia ja jossain määrin symmetrisiä, luovat ne kuvaan visuaalisen rytmin, joka on tasapainoinen ja toistuva. (Zakia 2013, 42–43) Näin käy Sammallahten Helsingissä vuonna 1982 otetussa kuvassa (Kuva 6), jota analysoin tarkemmin luvussa neljä. Valokuvissa täydellisen symmetrisyyden saavuttaminen on usein haastavaa, sillä luonto ja ihminen ovat perustavanlaatuisesti epäsymmetrisiä (Pusa 1977, 120–123).

Symmetria oli hallitseva sommitteluperiaate Kreikan taiteen varhaisille vuosille saakka, jonka jälkeen epäsymmetrisyys alkoi hallita kuvailmaisua. Varhaisegyptiläisessä taiteessa

veistokset ja maalaukset sommiteltiin symmetrisiä periaatteita noudattaen, niin sanotun frontaliteettilain mukaan. Vaikka symmetrian vaikutus väistyi, säilyi se pohjana monille taiteen periaatteille vielä myöhemminkin. Antiikin Kreikan taiteessa symmetrisyys näkyi laajassa merkityksessä esimerkiksi kultaisessa leikkauksessa. (Pusa 1977, 121)



Kuva 13. Rabat, Marokko, 1993, Pentti Sammallahti.

Ehdottoman täydellinen symmetria viestii meille luonnon antamien viitteiden mukaisesti kuolemasta. Epäsymmetrisyys luo liikettä, elämää ja vapautta. Maailma, ihminen, eläimet ja luonto ovat kaikki pohjimmiltaan epäsymmetrisiä. (Pusa 1977, 120–123) Täydellistä symmetrisyyttä ei taiteessa tai kuvanrakennuksessa kannata tavoitellakaan. Sammallahten vuonna 2002 kuvaama sommitelma variksista tasapainottelemassa katkenneen puunrungon päällä

(Kuva 7) on hyvin tasapainoinen ja symmetrinen, mutta luonnon epäsymmetrisyys tekee siitä mielenkiintoisen kokonaisuuden: Symmetriaa rikkoo puunrungon haarautuma. Ilman tätä yksityiskohtaa kokonaisuus olisi liian symmetrinen ja näin ollen myös tylsä. Toinen hyvä esimerkki symmetrian käytöstä löytyy vuonna 1993 Marokossa kuvatusta valokuvassa (Kuva 13), jossa kaksi mustaan kaapuun pukeutunutta hahmoa kävelee kadulla vastakkaisiin suuntiin, monotonista tausta vasten. Heidät on asetettu melkein yhtä suuren matkan päähän kuvitteellisesta kuvan keskilinjasta. Hahmojen kokoero rikkoo kuitenkin kuvan symmetrisuuden.

Saksalaisen Immanuel Kantin filosofiassa tavoitteena oli saavuttaa harmonia ihmisen eri tiedon kykyjen ja todellisuuden välillä. Taiteessa tällaista ihannetta edustivat erityisesti klassismi ja sen perinnettä jatkava realismi. Klassismi sisälsi antiikinaikaisen kauneusihanteen, jota voisi kuvailla taiteen metakertomukseksi, eli taiteen tekemistä ja vastaanottamista koskevaksi ylittämättömäksi periaatteeksi. (Hautamäki 2003, 104–105) Klassismin ajan taiteilijat pyrkivät muodon ankaraan säännönmukaisuuteen ja sen myötä harmoniaan (Valkonen & Valkonen 1983, 8). Klassismi ja sitä seuraava realismi perustuivat esittämistä koskevaan

sääntökokoelmaan. Massakulttuurin tyyliä noudattavat yhä tänäkin päivänä realismia, jossa pitäydytään yhtenäisyyden, yksinkertaisuuden ja kommunikoitavuuden säännöissä. (Hautamäki 2003, 105–106)

Klassisen taiteen teorioissa taiteen tuottaminen merkitsi materiaalin jäsentämistä. Tällöin taiteilija antoi aineelle muodon saavuttaakseen jonkin tietyn päämäärän. (Heikkilä 2014, 86) Taideteoksille asetettiin Kreikan ja Rooman klassiseen taiteeseen perustuvia henkisiä ja eettisiä vaatimuksia, joita muodon avulla pyrittiin saavuttamaan (Valkonen & Valkonen 1983, 8). Harmonian tavoitteena ei ollut ainoastaan luoda kauneutta, vaan sillä on ollut syvempiä, uskonnollisia merkityksiä. Renessanssin aikakaudella uskottiin, että harmonian lakeja noudattamalla kaikki maanpäällinen virittyi taivaallisten ihanteiden mukaiseksi (Honour & Fleming 1994, 437). Nykyään pyrkimys klassisuuteen sanan sekä ahtaassa että laajassa mielessä nähdään merkinä taiteen pyrkimyksestä kestävyyteen ja ikuisuuteen. Pyrkimys symmetrisuuteen on samalla tavoin pyrkimystä ikuisuuteen, täydellisyyteen, ehdottomuuteen ja horjumattomuuteen. (Pusa 1977, 121–123) Klassisien mittasuhteiden ja sommitteluperiaatteiden voi katsoa luovat kuviin ajattomuuden kokemuksia.

Harmonia tuottaa kauneutta: epäsoinnun muuttuminen harmoniaksi myötä kärsimys lakkaa ja elämä saa täyttymyksensä. (Kinnunen 2000, 58) Se, onko kauneus yhtä kuin harmonia, on laaja taidefilosofinen kysymys, ja johon ei ole olemassa yksiselitteistä vastausta (Arnkil 2014). Perinteisesti kauneuden kokemus on merkinnyt taiteen filosofeille muodon kokemusta. Kauneuteen kuuluvat harmonian, tasapainon ja ristiriidattomuuden kaltaiset ominaisuudet. 1900-luvulla kauneuden asema muodon mittapuuna on kuitenkin horjunut ja rinnalle on noussut uusia esteettisiä määreitä. (Heikkilä 2014, 87) Tulkinnan näkökulmasta riippuen Sammallahden valokuvia voisi kuvata kauniiksi: niissä toistuvat kauneutta luovat harmoniset ominaisuudet; usein kultaiseen leikkaukseen pohjautuva sommittelun tasapainoisuus, valon ja varjon suhteen sekä kontrastin tasapainoisuus, sekä aiheen rauhallisuus ja ajattomuus. Sammallahden valokuvia on miellyttävää katsoa, koska ne ovat kauniita ja harmonisia. Antiikin Kreikasta peräisin olevan taiteen metakertomuksen jatkuminen Sammallahden kuvissa tekee niistä ajattomia.

Harmonia oli keskeisessä asemassa visuaalisten ja muidenkin taiteiden esteettisissä teorioissa aina modernismin läpimurtoon saakka. Viimeistään ekspressionismi hylkäsi harmonian taiteen päämääränä. (Arnkil 2014). Modernissa taiteessa pyrkimys kauneuden ja harmonian kokemuksiin ei voinut olla enää yhtä naiivia kuin klassismin aikaan. Klassismille todellisuuden ja taiteen suhde oli annettu, kun taas moderni taide alkoi tutkia sitä uusista lähtökohdista käsin. Klassismissa kysytään: ”Mitä kauneus on?”, kun taas moderni ongelma taiteessa on ”Mitä taide on ja mihin se perustuu?”. Postmodernissa taiteessa kysytään ”Onnistuuko asian esittäminen teoksessa?”. Postmoderni taide ei nojaudu kauneuden ideaan kuten klassismi, vaan sen lähtökohtana on pikemminkin *ylevän* estetiikka. (Hautamäki 2003, 105–108) Taide, erityisesti nykytaide ja -muotoilu, pyrkii koko ajan pois harmoniasta (Arnkil 2014).

Immanuel Kant esitteli teoksessaan *Arvostelukyvyn kritiikki* (*Kritik der Urteilkraft*, 1790), ylevän eli subliimin kokemuksen. Ylevän kokemus on kauneuden tunteen eli muodon kokemuksen lisäksi olemassa oleva toinen esteettinen tunne. Tunteen ylevästä saattoi aiheuttaa asia, joka ylitti ihmisen ymmärryksen ja kuvittelukyvyn. (Heikkilä 2014, 87) Filosof Jean-François Lyotard erottelee kauniin ja ylevän esittävyiden ja ei-esittävyiden perusteella: Kauneus on nautintoa, joka syntyy ymmärryksen ja mielikuvituksen sopusoinnusta silloin, kun maailman esittäminen on mahdollista. Ylevän on taas tuskan sekaista nautintoa, ja sitä koetaan taas silloin, kun kohde kieltäytyy suorasta esittämisestä tai väistää sitä. Lyotard paikantaa ylevän kokemuksen avantgarde-taiteeseen. Postmoderni taide pohtii sitä, voidaanko jotakin asiaa tavoittaa ollenkaan taiteellisen representaation kautta. (Hautamäki 2003, 107)

Liiallisesti käytettynä harmonia johtaa yksitoikkoisuuteen. (Pusa 1977, 174) Unto Pusa (1977, 174) näkee tämän kuitenkin erityisesti nykyihmisen ongelmaksi: moderni ja postmoderni kulttuuriin ja taiteeseen tottunut ihminen pitävät harmoniaan liittyviä ominaisuuksia ja kauneutta yksinkertaisesti liian tylsänä. Nykyään enemmän korostetaan juuri vastakohtien luomaa jännitystä ja dynamiikkaa. (Pusa 1977, 174–175) Sammallahten kuvista, jotka edustavat modernismia, huomataan, että harmonia ja dynaamisuus eivät kuitenkaan välttämättä ole täysin toisensa poissulkevia ominaisuuksia, vaan näiden yhdistäminen luo kuvaan ainutlaatuisen tasapainoisuuden vaikutelman.

6. JOHTOPÄÄTÖKSET

Sammallahden valokuvien luoma todellisuus näyttäytyy dynaamisena, pysähtyneenä ja tasapainoisena. Näennäisesti nämä tulkinnat ovat hyvinkin ristiriitaisia keskenään: miten valokuva voi olla samaan aikaan sekä liikkeessä että pysähtynyt? Sammallahden valokuvat ovat dynaamisia mutta pysähtyneitä, hetkellisiä mutta ajattomia, jännitteisiä mutta staattisia. Kuvassa nämä jännitteet kumoavat toisensa, ja edellisessä luvussa kuvatun tasapainoisuuden määritelmän mukaisesti syntyy kokemus tasapainoisuudesta tai sopusoinnusta.

Dynaamisuutta, pysähtyneisyyttä ja tasapainoisuutta tarvitaan kaikkia hyvän ja mielenkiintoisen valokuvan luomisessa. Järjestys ja monimutkaisuus kuvanrakennuksessa eivät voi olla olemassa ilman toinen toistaan: monimutkaisuus ilman järjestystä luo hämmennystä ja järjestys ilman monimutkaisuutta aiheuttaa tylsistymisen. (Zakia 2013, 61) Sammallahden valokuvissa dynaamisuuden ja pysähtyneisyyden vaihteleva suhde on monimutkaisuutta luova elementti, kun taas tasapainoisuutta luovat elementit järjestävät dynamiikan ja pysähtyneisyyden niin, ettei kokonaisuudesta tule käsittämätön.

Sammallahden kuvista on selkeästi löydettävissä viittauksia taide- ja valokuvahistorian suuriin esikuviin: Ratkaisevan hetken käyttö yhdistää hänet Henri Cartier-Bressoniin, yhteen valokuvauksen historian tunnetuimmista valokuvaajista. Sammallahden valokuvat ovat taidokkaasti käsityönä vedostettuja, ja niiden harmaan eri sävyt toistuvat yhtä laajasti kuin Ansel Adamsin maisemakuvissa. Valokuvien sommittelu on klassista, mikä liittyy Sammallahden kuvat osaksi antiikinaikaista taideperintöä. Sammallahden valokuvien valonkäyttö tuo taas mieleen renessanssiaikaiset maalaukset.

Huolimatta siitä, että Sammallahden valokuvat ovat ennen kaikkea modernistisia, niistä löytyy muutamia postmodernillekin valokuvalle tyypillisiä ominaisuuksia: Sammallahden kuvat lainaavat jopa ilmeisesti taiteen ja valokuvauksen historian eri aikakausilta, kuten edellä kävi ilmi. Sammallahden valokuvista huokuva henkisyys viittaa myös 1970-luvulla lopulla alkaneeseen siirtymään kohti postmodernia yhteiskuntaa ja aatteita. Kun tarkastellaan tarkemmin postmodernin valokuvan piirteitä, huomataan, että Sammallahden valokuvista puut-

tuvat kuitenkin täysin postmodernin valokuvan keskeiset pyrkimykset rakentamiseen, lavastamiseen, sepittelyyn ja valehteluun (Pitkänen 2011, 161). Postmodernin taiteen sisällön muodostivat kauneus, muodolliset suhteet, originaliteetti ja itseilmaisuus. Modernistisien ideoiden sijaan postmodernit taiteilijat käyttävätkin taiteessaan allegorioita, narraatioita, ja metaforia. (Valkola 1999, 26) Näitäkään postmodernin taiteen piirteitä Sammallahden töistä ei pysty lukemaan. Suomessa postmodernin valtavirran rinnalla on säilynyt kuitenkin myös klassinen dokumentarismi, maisemaromantiikka ja uuspiktorialismi, joilla osittain on modernistiset juuret (Pitkänen 2011, 161). Sammallahden valokuvien voidaankin nähdä edustavan juuri klassista dokumentarismia.

Sammallahden ottama valokuva on vaikutteistaan ja viittauksistaan huolimatta vahvasti modernistinen. Modernismin aikana taiteilijat käyttivät taideteoksiaan subjektiivisten tasojen hahmottajina: taidetta tehtiin ennen kaikkea tekijänsä varten, mikä mahdollisti puhtaan, funktioista vapaan estetiikan. Formalistisen taideteorian mukaisesti oletettiin, että linjoilla, väreillä ja muodoilla oli olennaiset merkitystasonsa taideteosten arvoa määriteltessä. (Valkola 1999, 25 [esim. Orr 1993]) Sammallahden valokuvissa on havaittavissa jopa hiukan avantgardistisuutta, joka on muutoshalukkuutta suhteessa taiteen perinteisiin normeihin (Hautamäki 2003, 165). Avantgardistista on erityisesti ratkaisevan hetken käyttö, joka on ominainen modernin ajan kuvaamisen pyrkimyksille. Herääkin kysymys, onko modernin valokuvan keinoilla enää sijaa postmodernin ajan kuvakulttuurissa, vai koetaanko ne auttamatta jo menneeksi ja historialliseksi? Ovatko Sammallahden kuvat kiinnostavia modernistisuudestaan huolimatta, vai juuri sen takia?

Sammallahden valokuvat voidaan lukea kuuluvaksi taidevalokuvauksen piiriin luvussa kaksi esitetyn määritelmän mukaisesti. Johonkin käyttöyhteyteen tulkittu kuva sisältää tietynlaisia ominaisuuksia: esimerkiksi lehtikuva on ankkuroitunut uutiseen tai artikkeliin, mainosvalokuva manipuloi ja kotialbumin kuvilta odotetaan kohteiden tunnistettavuutta ja sitä, että kuvat palauttavat katsojan itse kuvaushetkeen. (Hietaharju 2006, 17–18) Taidevalokuvan ja mainos- tai lehtikuvan eroavaisuutena voidaan pitää myös kuvaajan läsnäoloa. Taidevalokuvissa, samoin kuin kotialbumin kuvissa, kuvaaja on läsnä. Lehti- ja mainosvalokuvista kuvaajan läsnäolo puuttuu. (Pitkänen 2011, 29) Ainoastaan taidevalokuvan katsotaan mahdol-

listavan symbolisen ajattelun ja tunteiden kuvaamisen (Hietaharju 2006, 18). Tutkimuksessani olenkin käsitellyt valokuvaa lähinnä taidevalokuvan ja taideteoksen näkökulmasta, eikä sen perusteella voikaan yleistää, miten kyseiset kuvan elementit toimisivat jossain toisessa käyttötarkoituksessa. Sammallahden kuvien dynaamisuus, pysähtyneisyys ja tasapainoisuus tekevät niistä kiinnostavia ja mieleenpainuvia ainoastaan taidevalokuvan kontekstissa.

Tässä tutkimuksessa olen tutkinut ainoastaan analogisia mustavalkokuvia. Analyysini perustuu täysin analogisten valokuvien analysointiin. Onkin tarpeellista pohtia, missä määrin analyysin tuloksista johdetut päätelmät ovat sidoksissa analogiseen kuvaustapaan ja sen lainalaisuuksiin ja pystyykö analyysin tuloksia yleistämään myös digitaalista kuvausta koskevaksi. Mustavalkoisuuden myötä myös yksi valokuvan ulottuvuuksista, väri, on jäänyt täysin käsittelemättä. Väreillä on tärkeä merkitys kuvan tunnelman rakentamisessa ja korostamisessa (Frigård 2022, 44). Jos analyysiaineistoni olisi edes osittain koostunut värikuvista, olisi analyysin pohjalta saadut tulokset olleet varmasti erilaisia. Kuten luvussa neljä kävi ilmi, mustavalkoisten valokuvien kokemiseen vaikuttavat persoonalliset erot. Mustavalkoisten valokuvien valinta analyysin kohteeksi ja tulosten tulkinta mustavalkoisuuden näkökulmasta johtuivat ennen kaikkea omasta mieltymyksestäni mustavalkoisia valokuvia kohtaan.

Se, miten analogisen valokuvan kokeminen eroaa digitaalisen kuvan kokemisesta, jakaa tutkijoiden mielipiteitä. Hietaharjun (2006), Pitkäsen (2011) ja Seppäsen (2014a) mielestä valokuvan analogisuudella tai digitaalisuudella ei näytä olevan merkitystä sen suhteen, miten kuvaa luetaan tai miten se koetaan. Jos valokuvaa tarkastellaan ainoastaan puhtaana merkityksenkantajana, digitalisoitumisessa on kysymys vain asteittaisesta muodonmuutoksesta. Informatiivisena ja elämyksellisenä ilmaisuvälineenä valokuvaukselle on yhdentekevää, mihin tekniikkaan kuvien synty perustuu. (Pitkänen 2011, 170 [Elo 2005, 23–25]) Kuvaajaa, kameran käyttäjää, kuvan tekijää tarvitaan yhä (Hietaharju 2006, 104) Latentti kuva muodostuu niin valoherkkään emulsioon kuin digikameran fotoreaktiiviseen kennoon samojen optiikan lakien mukaisesti. Tämä valokuvan materiaallinen ydin noudattaa vain fyysisiä lainalaisuuksia, kulttuurista välittämättä. (Seppänen 2014a, 76–79)

Antti Nylén (2017) esittää Pitkäselle, Hietaharjulle ja Seppäselle vastakkaisen näkemyksen analogisen ja digitaalisen valokuvan eroista: ”Väline on ohittamattoman tärkeä, koska se

antaa koko toiminnalle sen varsinaisen sisällön.” Valokuva on kuitenkin vain pelkkä päämäärä, eikä ole sama millä keinolla siihen päästään. Tekniikka määrittelee sen, millaista valokuvaaminen on, miltä se tuntuu ja mitä ajatuksia se kuvaajassa herättää, eli tiivistettynä millainen on koko valokuvaamisen kokemus. Digitaalisen valokuvauksen yhtäläisyydet analogiseen ovatkin lopulta vain pinnallisia. (Nylén 2017, 34) Ero filmikuvauksen ja digitaalisen kuvauksen välillä on sekä tekninen, käsitteellinen että kokemuksellinen. Analoginen valokuvaus vahvistaa ja suodattaa eri asioita ja eri tavalla kuin digitaalinen valokuvaus. (Nylén 2017, 37–39). Joidenkin näkemysten mukaan digitaalinen kuva menettää myös sen, mitä Barthes tarkoitti punctumillaan. Digitaalisessa kuvassa punctum kuvan hetkenä kadotetaan nykyajan kuvien katkeamattomaan virtaan. Analogisessa valokuvassa negatiivin hetki säilyy. (Laakso 2003, [Baudrillard 1999, 84])

Nuoremmille valokuvauksen ammattilaisille ja harrastajille filmille kuvaaminen näyttäytyy eksoottisena erikoisuutena. Kyse on enemminkin filmille kuvaamisen kokemuksesta, kuin esteettisestä saavutuksesta. (Nylén 2017, 28) Pystyn helposti lukemaan itseni tähän joukkoon: vaikka ensimmäinen kamerani olikin filmipokkari, on digitaalisuus ollut läsnä elämänsäni huomattavasti filmiaikaa kauemmin. Valokuvausta opiskellessa filmi oli aktiivisessa käytössä, milloin siitä hetkeksi tulikin digikuvaamisen rinnalle täysin yhdenvertainen tapa ajatella valokuvausta. Analoginen valokuvaus on minulle henkilökohtaisesti siitä huolimatta erikoisuus: se on enemmänkin kokemus kuin väline. Tästä näkökulmasta luen Sammallahten valokuvia eri tavoin kuin filmiaikaa valokuvan normina pitävä kuvientulkitsija.

Myös kuvien esitystavalla on merkitystä tulkinnan kannalta: näytöltä katsotaan eri kuvaa kuin paperilta tai kirjaksi painetun valokuvapaperin sivuilta. Katselukokemukset eroavat monin tavoin toisistaan. (Nylén 2017, 33) Vaikuttuminen Sammallahten valokuvista olisi ollut varmasti erilaista, jos kuvat olisivat tulleet vastaan esimerkiksi Instagramissa tai muussa sosiaalisen median palvelussa sen sijaan, että katsoin kuvia valokuvakirjan painetuilta sivuilta.

Puhuttaessa kuvan kiinnostavuudesta ja miellyttävyydestä, emme voi ohittaa estetiikkaa. Estetiikalla tarkoitetaan kauneuden, taiteen ja muiden esteettisten ilmiöiden keskittyvää filoso-

fian osa-aluetta (Puolakka 2018). Ihmisellä on primitiivinen ja intensiivinen kauneudenkaipuu (Kinnunen 2000, 12). Esteettinen kokemus on emootio, joka perustellaan esteettisin termein (Kinnunen 2000, 251). Esteettinen kokemus eroaa arjen kokemustasoista: se on yhtenevämpi ja kiinnittyneempi tapa kokea asioita (Valkola 1999, 24). On selvää, että Sammallahten valokuvat tarjoavat katsojalleen esteettisen kokemuksen.

Estetiikkaan liittyy läheisesti kauniin käsite, jota sivusin jo edellisessä luvussa harmonian yhteydessä. Kauneudella tarkoitetaan jotain, mikä miellyttää meitä käsitteettömästi. Kauniin kokeminen on jotain, mikä tapahtuu tunteen välityksellä, ei järjen. (Kinnunen 2000, 126) Kauneus tarjoaa meille mielihyvää. Kauneus on kuitenkin yksilöllistä, sekä riippuvaista kulttuurista. Kauneuden määritelmän pohjana onkin oman aikamme ja oman, yksilöllisen, käsityksemme mukainen kauneus. Koska kyse on aina henkilökohtaisesta kokemuksesta, sama asia voi näyttytyä yhtä aikaa sekä kauniina että rumana. Esteettinen ei tarkoita samaa kuin kaunis, sillä esteettisyys on henkempää kuin kauneus, ja taiteen päämäärä on henkinen. (Väisänen 2017, 112–114) Kun olemme esteettisesti kiinnostuneita jostain, olemme kiinnostuneet siitä itsensä takia: kohde itsessään on tällöin huomion keskiössä. Esteettinen kiinnostus kuvan representatiivisiin ominaisuuksiin täytyy sisältää myös jonkinlaisen kiinnostuksen itse kuvaan, ei pelkästään asiaan, josta kuva on representaatio. (Scruton 2010, 146–147)

”Hyvä” valokuva tai taideteos merkitsee eri asiaa kuin ”kaunis” valokuva tai taideteos. Hyvä taideteos on pitkän perinteen ilmentymä ja hyvä suoritus osana sitä. Kaunis taas erottuu koko tunnetusta maailmasta, mutta se ei sitoudu traditioon, eikä se siksi riitä taideteoksen arvosteluksi. Kaunis ja ruma ovat ominaisuuksia, jotka ovat havaittavissa kuvasta välittömästi, kun taas taiteellisen arvon huomaaminen edellyttää perinteen tuntemusta. (Kinnunen 2000, 296, 302) Sammallahten valokuvat tyydyttävät katsojaa sekä kauniin että hyvän taideteoksen näkökulmasta: Jo ensi näkemältä valokuvia voi pitää kauniina, visuaalisesti miellyttävänä, joissa toteutuvat harmonian lainalaisuudet. Kun Sammallahten kuvia tutkii pidempään, voidaan huomata, miten kuvat liittyvät osaksi valokuvauksen historiaa, viitaten valokuvan suuriin mestareihin, kuten Ansel Adamsiin ja Henri Cartier-Bressoniin. Sammallahten valokuvista löytyy myös viitteitä pidemmälle taidehistoriaan; klassismiin, renessanssiin ja aina antiikin Kreikkaan saakka.

Sammallahden valokuvien mielenkiintoisuutta voisi selittää myös lumoutumisen prosessilla. Lumoutuminen (fascination) on kuvaan kohdistunutta passiivista intohimoa (Laakso 2003, 193). Käsitteen esitteli filosofi Maurice Blanchot [2000, 28], jolle valokuvaan liittyvä lumoutuminen tarkoittaa merkityksenannon ehkäistymistä, kyvyttömyyttä säilyttää sitä etäisyyttä, jonka hallitseva näkeminen vaatisi (Laakso 2004, 159). Harri Laakso listaa teoksessaan *Valokuvan tapahtuma* (2003, 375) lumoutuneen kuvan piirteet, joita ovat optisen näkemisen heikentyminen, voimistunut kuvallisuus, monimielisyys, indeksinen epämääräisyys, lapsuus, ujuttautuminen kuvan sisään ja representaation hajoaminen sen voimasta sisältä käsin. Valokuvan *luminous* on kuvan itsensä puhdasta kaltaisuutta, joka riittää kyvyn antaa asioille mieli (Laakso 2003, 366, 380). Yhtäläisyyksiä voidaankin löytää Barthesin esittämän *punctumin* ja lumoutuneen kuvan välillä: molempien tulkintaan vaikuttavat henkilökohtaiset kokemukset (lumoutumisessa henkilökohtaisuus paikannetaan lapsuuden kokemuksiin), molempiin liittyy kuvan representaation hajoaminen ja sekä *punctum* että lumoutuminen alkavat hallita kuvan katsomista.

Myös Barthes (1985, 94–95) viittaa valokuvaan lumouksen kaltaisena voimana: Valokuva ei ole todellisuuden kopio, vaan menneen todellisuuden emanaatio. Valokuva ei ole taidetta, vaan puhdasta magiaa. (Barthes 1985, 94–95) Barthes ottaa kantaa myös valokuvien kiinnostavuuteen esittämällä, että valokuvaus on kumouksellinen silloin, kun ajatuksiinsa vaiipunutta, ajattelevaa (Barthes 1985, 44). Tästäkin lausunnosta voisi lukea yhtäläisyyksiä edellä esitettyyn lumoutumisen passiiviseen intohimon kokemiseen.

Ihmisen kyky hahmottaa muotoja ja reagoida kuvan ärsykkeisiin on subjektiivinen, mikä vaikuttaa representaatioiden lukemiseen (Väisänen 2017, 14). Representaatioiden tulkinta on aina myös kulttuurisidonnaista (Seppänen 2005, 82). Analyysin pohjalta tehty tulkinta on tässä tapauksessa länsimainen. Esimerkiksi länsimainen tulkinta liikkeen suunnalle ei ole universaalia, kuten eivät ole eri väreille annetut merkityksetkään. Länsimainen katse ja kulttuurisesti omaksutut tiedostamattomat hyvän kuvan mallit ovat vaikuttaneet lähtökohtaisesti jo tutkimuksen aiheen ja aineiston valintaan.

Syntyneen tulkinnan muodostumiseen vaikuttaa myös lähiluvun henkilökohtaisuus. Eri ihmiset löytävät kuvista erilaisia asioita, joihin he kiinnittävät huomiota. Havaitsemiseen ja

tulkintaan vaikuttavat kuvan sommittelun ja muiden rakenne-elementtien lisäksi myös katsojaskonteksti, katsojan intentiot ja omat kokemukset. (Hietaharju 2006, 141) Lähtöehtona lähilukuun oleva metodinen sulkeistaminen ei toteutunut tämän tutkimuksen osalta, sillä aineisto oli jo entuudestaan minulle hyvin tuttua sekä kuvien itsensä tasolla, mutta myös kontekstuaalisella tasolla (Pöysä 2015, 32).

Analyysin pohjalta määritellyt hyvän kuvan eri todellisuudet, dynaamisuus, pysähtyneisyys ja tasapainoisuus, ovat Sammallahden valokuvien studiumia: ne ovat kuvasta selkeästi auki koodattavat ulottuvuudet (Kuusamo 1998, 89). Studium ei kuitenkaan yksin vastaa siihen, miksi Sammallahden valokuvat ovat kiinnostavia, tai minkä takia ne suorastaan vaativat kiinnittämään katseensa itseensä: studium on aina vain lievää, kohteliasta kiinnostusta valokuvaa kohtaan (Luukkonen 2017, 179). Studium selittää jonkin verran sitä, miksi valokuva on kiinnostava, mutta kuvaan tarvitaan jotain muutakin; punctum, eli asia, joka herättää meissä tunnereaktion.

Punctumin käsite tieteellisenä työkaluna on haastava. Määritelmällisesti punctum on aina jotain henkilökohtaista, joten se ei näyttäydy samanlaisena katsojalta toiselle (Luukkonen 2017, 179). Valokuvaan ei voi myöskään tietoisesti rakentaa punctumia (Laakso 2003, 89). Punctumin analysointi on näin ollen hankalaa, koska mitään yleistettävissä olevia päätelmiä siitä ei voi tehdä. Janne Seppänen on kritisoinut teoksessaan *Visuaalinen kulttuuri* (2005, 123) Barthesia ja punctumin käsitteen subjektiivisuutta: kuvien kontekstin merkitystä ei huomioida ollenkaan tulkinnassa. Punctum onkin Seppäsen mielestä tutkimisen kannalta epäanalyttinen käsite. Punctum nostaa kuitenkin esiin sen tärkeän seikan, että hyvä valokuva on muutakin kuin kaikkia kuvanrakennuksen sääntöjä noudattaen toteutettu kokonaisuus: se tarvitsee lisäksi tunteen. Hyvään valokuvaan liittyvät sekä järjen että tunteen aspektit (Väisänen 2017, 8). Hyvää valokuvaa voisi luonnehtia tässäkin suhteessa tasapainoiseksi. Studium on valokuvan järki: sen valonkäyttö, ajanhallinta ja sommittelun taitava rakentaminen. Punctum on taas se selittämätön tunne, joka tekee jostain valokuvasta pysäyttävän ja pistävän. Koska Sammallahden valokuvat ovat kiinnostavia, taianomaisia, niistä tämä tunne, punctum, myös löytyy.

Tutkimuksen tuloksia on mahdollista hyödyntää yleisesti monenlaisessa kuvanrakennuksessa; tuloksia pystyy osittain soveltamaan myös valokuvakontekstin ja taidekuvakontekstin ulkopuolelle. Tutkimus tarjoaakin työkaluja erityisesti valokuvaajille ja visuaalisen alan ammattilaisille, jotka työskentelevät päivittäin kuvanrakennuksen parissa. Tutkielman puitteissa kaikkiin heränneisiin kysymyksiin ei ollut kuitenkaan mahdollista vastata. Aiheen tutkimista pystyikin jatkamaan toteuttamalla samankaltainen tutkimusasetelma esimerkiksi värivalokuvilla tai digitaalisilla valokuvilla. Tutkimusasetelma voitaisiin sijoittaa myös toiseen valokuvan kontekstiin, taidevalokuvan ulkopuolelle, ja pohtia esimerkiksi sitä, millainen valokuva on mainoskontekstissa mielenkiintoinen tai lumoava.

LÄHTEET

- Ang, T., & Sarkkinen, E. (2015). *Valokuvan historia*. Jyväskylä,; Docendo.
- Anttila, L. (2005). *Suhteellisuus ja taide*. Tieteessä tapahtuu 6/2005 (s. 15–18). Verkko-lehti. Viitattu 1.4.2023. Saatavissa: <https://journal.fi/tt/article/view/57342/19376>
- Anttonen, P. (2005). *Ajan kosketus : Aikasarjavalokuva teoksina ja tarinoina*. Helsinki: Musta Taide : Taideteollinen korkeakoulu.
- Arnkil, H. (2014). *Värien harmoniaa etsimässä*. Mustekala – kulttuurilehti. Verkkoartikkeli. Viitattu 2.4.2023. Saatavissa: <https://mustekala.info/teemanumerot/vari-3-14-vol-56/varien-harmoniaa-etsimassa/>
- Arnkil, H. (2021). *Värit havaintojen maailmassa* (Uudistettu laitos). Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- Barthes, R., Lehto, L., Lintunen, M., & Sironen, E. (1985). *Valoisa huone: La chambre claire = Camera lucida*. [Hki]: Kansankulttuuri : Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Baumgartner, S. (2014) *Viivan painovoima*. Teoksessa Heikkilä, M. ja Johansson, H. (toim.) *Viivan filosofia* (s. 14–33). [Helsinki]: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Cotton, C., Cotton, C., & Patel, H. (2015). *Photography is magic*. New York: Aperture.
- Dikovitskaya, M. (2011). *Major Theoretical Frameworks in Visual Culture*. Teoksesta Heywood, I., and Sandywell, B. (toim.) *The Handbook of Visual Culture* (s.68-89) . London: Bloomsbury Publishing Plc. Viitattu 5.4.2023. ProQuest Ebook Central.
- Elder, R. Bruce. (2008). *Harmony and Dissent : Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press. Viitattu 15.4.2023. ProQuest Ebook Central.

Elo, M. (2004). *Valokuvan historiallinen indeksi*. Tiede & edistys 2/04 (s. 124–140). Verkko-lehti. Viitattu 16.4.2023. Saatavissa: <https://tiedejaedistys.journal.fi/article/view/104770/61720>

Emerling, Jae. (2012). *Photography: History and Theory : History and Theory*. London: Taylor & Francis Group. Viitattu 5.4.2023. ProQuest Ebook Central.

Fergus-Jean, J. (2013). *Metaphors in photography*. Teoksesta Zakia, R. D. (2013). *Perception and imaging: Photography - a way of seeing* (4th ed.) (s. 82-87). Oxford: Focal Press.

Frigård, J. (2022). *Värillisten luontovalokuvien näyttely Lintujen paratiisi 1977–1982*. Ennen ja nyt: Historian tietosanomat 2/2022 (s. 44–61). Verkko-lehti. Viitattu 1.4.2023. Saatavissa: <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/113737/71098>.

Graham, D. W. (2009). *Composing pictures* (1st Silman-James ed.). Los Angeles : Silman-James Press.

Gómez Cruz, E., & Lehmuskallio, A. (2016). *Digital photography and everyday life: Empirical studies on material visual practices*. London ; New York: Routledge.

Haapoja, T. (2013). *Kuvia tuonpuoleisesta*. Lähikuva 3/2013 (s. 80–86). Verkko-lehti. Viitattu 1.4.2023. Saatavissa: <https://journal.fi/lahikuva/article/view/119934>.

Halls, T. (2013). *Black and White Photography*. Teoksesta Zakia, R. D. (2013). *Perception and imaging: Photography - a way of seeing* (4th ed.) (s. 337-350). Oxford: Focal Press.

Hautamäki, I. (2003). *Avantgarden alkuperä : Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.

Heikkilä, M. (2014). *Viivan dekonstruktio : Jacques Derrida ja piirtämisen jälki*. Teoksessa Heikkilä, M. ja Johansson, H. (toim.) *Viivan filosofia* (s. 81–107). [Helsinki]: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Hietaharju, M. (2006). *Valokuvan voi repiä : Valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen*. Verkkojulkaisu. Viitattu 1.3.2023. Saatavissa: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/13441>.

Honour, H., Itkonen-Kaila, M., Fleming, J., & Kaila, M. I. (1992). *Maailman taiteen historia*. Helsingissä: Otava.

Johansson, H. (2010). Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksesta Knuuttila, T., & Lehtinen, A. P. (2010). *Representaatio: Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi* (s. 196–216). Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Kinnunen, A. (2000). *Estetiikka*. Porvoo ; Helsinki ; Juva: WSOY.

Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. (2008). *Dynaamisuus*. Verkkojulkaisu. Viitattu 24.4.2023. Saatavissa: https://kaino.kotus.fi/cgi-bin/visktermit/visktermit.cgi?h_id=dCHEGJBBJ.

Kuusamo, A. (1998). *Yksityiskohdan teoria I*. Teoksessa Saarikangas, K. (toim.) *Kuvasta tilaan : Taidehistoria tänään* (s. 59-98). Tampere : Vastapaino.

Kuusamo, A. (2022). *Kuvan aika : ajan ongelma kuvataiteessa*. Taideyliopiston Kuvataideakatemia 2022. Verkkojulkaisu. Viitattu 13.4.2023. Saatavissa: https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/7659/Taideteoreettisia_kirjoituksia_Kuvataideakatemian_16_2022%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Laakso, H. (2003). *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki : Tutkijaliitto.

Laakso, H. (2008). *Valmis maailma: Kirjallisuuden ja valokuvauksen suhteesta*. AVAIN - Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti, (1), s. 88–93. Viitattu 18.4.2023. Saatavissa: <https://doi.org/10.30665/av.74725>.

Lindberg, S. (2006). *Kuvan synty*. Tiede & edistys, 2/06, s. 146–154. Verkkolehti. Viitattu 9.4.2023. Saatavissa: <https://tiedejaedistys.journal.fi/article/view/104844/61794>.

Lintonen, K. (1999). *Matka itseen : Suomalaisen valokuvataiteen siirtymiä 1970-luvun lopulta 1990-luvulle*. Teoksesta Kukkonen, J., Vuorenmaa, T. (toim.). *Varjosta : Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.

Lintonen, K., Rastenberger, A. & Heikka, E. (2014). *Valokuvataiteen ydin : 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*. Suomen valokuvataiteen museo: Maahenki.

Lister, M. (2016). *Is the camera an extension of the photographer?* Teoksessa Gómez Cruz, E., Lehmuskallio, A. (toim.) *Digital Photography and Everyday Life* (s. 267-773). Croydon : CPI Group.

Luukkonen, I. (2017). *Valokuvan ajallisuus: Maiseman kerrostumista ajan kokemukseen*. Helsinki: Aalto University.

Modrak, R. & Anthes, Bill. (2010). *Reframing Photography : Theory and Practice*. London: Taylor & Francis Group. Viitattu 4.4.2023. ProQuest Ebook Central.

Mäkikoskela, R. (2008). *Representaation käsitteestä*. SYNNYT / ORIGINS 3/2008. Verkko-lehti. Viitattu 2.4.2023. Saatavissa: <https://journal.fi/rae/article/view/118688/70273>.

Nylén, A. (2017). *Johdatus filmiaikaan : Kirjoituksia valokuvaamisesta*. Helsinki : Siltala.

Palin, T., Frigård, J., Hallström, C. a., Ijäs, M., Luukkonen, I., Pälviranta, H., . . . Erävaara, T. (2009). *Välissä: Valokuvat ymmärtämisen välineinä*. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.

Pardo, R., Morcate, M. (2016). *Illness, death and grief: the daily experience of viewing and sharing digital images*. Teoksessa Gómez Cruz, E., Lehmuskallio, A. (toim.) *Digital Photography and Everyday Life* (s. 70-85). Croydon : CPI Group.

Pitkänen, P., tiedekunta, T., & Design, F. o. A. a. (2011). *Transparentti media: Valokuva digitaalisen kuvantamisen aikakaudella - valokuvan moderni, postmoderni ja globaali tulkinta*. Lapin yliopisto.

Puolakka, K. (2018). *Estetiikka*. Verkkojulkaisu. Viitattu 30.4.2023. Saatavissa: <https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/estetiikka>.

Pusa, U. (1977). *Plastillinen sommittelu* (3. muuttam. p.). Espoo : Otapaino.

Pöysä, J. (2015). *Lähiluvun tieto : Näkökulmia kirjoitetun muistelukerronnan tutkimukseen*. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.

Pöysä, J., Pöysä, J., Järviluoma, H., & Vakimo, S. (2010). *Vaeltavat metodit*. Joensuu : Helsinki: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ; Tiedekirja [jakaja].

Rivière, M. (2008). *Barthes*. Penrith: Humanities-Ebooks, LLP. Viitattu 5.4.2023. ProQuest Ebook Central.

Rossi, L. (2003). *Heterotehdas: Televisiomainonta sukupuoliuotantona*. Helsinki: Gaudemus.

Sammallahti, P., Demos, J., Peliti, M., Thrane, F., & Albrecht, K. (2012). *Täällä kaukana: Valokuvia vuosilta 1964-2011*. [Helsinki]: Opus.

Saraste, L. (2010). *Valokuva : muisto, viesti, taide*. Helsinki: Musta taide.

Schreck, H. (2019). *Valokuvan nainen – Ellen Thesleffin eletty ja maalattu ruumiillisuus*. Taidehistoria tieteenä. Verkkojulkaisu. Viitattu 31.3.2023. Saatavissa: <https://tahiti.journal.fi/article/view/88664/47827?acceptCookies=1>

Scruton, R. (2010). *Photography and Representation*. Teoksesta Walden, S. (toim.) *Photography and Philosophy : Essays on the pencil of nature*. (s. 138-166) Singapore : C.O.S.

Printers Pte Ltd.

Seppä, A. (2012). *Kuvien tulkinta : Menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle*. [Helsinki]: Gaudeamus.

Seppänen, J. (2001). *Valokuvaa ei ole*. Musta taide : Suomen valokuvataiteen museo.

Seppänen, J. (2005). *Visuaalinen kulttuuri : Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, J. (2014a). *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, J. (2014b). *Valokuva, materiaalisuus, representaatio*. Media & viestintä. Verkkojulkaisu. 37(2014):2, 4–21. Viitattu 1.4.2023. Saatavissa: <https://www.mediaviestinta.fi/arkisto/index.php/mv/article/download/27/21>

Serlachius-museot. 2023. *Kultainen leikkaus : Harmoninen suhdeluku*. Verkkojulkaisu. Saatavissa: <https://serlachius.fi/suunnittele-vierailusi/koululaisohjelmat/taidekoulu/miten-taideteos-synty/kultainen-leikkaus/>.

Soinio, K., Rossi, L., Dixon, S., Johansson, H., & Wilson, P. (2009). *Maisemasta paikkaan: From landscape to place*. Helsinki: Maahenki.

Suler, J. (2011). *Negative space*. Teoksesta Zakia, R. D. (2013). *Perception and Imaging : Photography – A Way of Seeing* (4th ed.) (s. 18-23). Oxford: Focal Press.

Suonpää, J. (2011). *Valokuva on IN*. Helsinki: Maahenki.

Taavitsainen, I. (2014). *Valokuvan kultaseppä*. Savon Sanomat. Verkkojulkaisu. Viitattu 1.5.2023. Saatavissa: <https://www.savonsanomat.fi/paikalliset/3246572>.

Ulkuniemi, S. (2006). *Parantavia paljastuksia : Yksityisvalokuvat taidekasvatuksellisena*

välineenä. Teoksessa Mäkiranta, M. ja Brusila, R. (toim.) *Kuvakulmia. Puheenvuoroja kuvista ja kuvallisesta kulttuurista* (s. 35–56). Rovaniemi : Lapin yliopistokustannus.

Valkola, J. (1999). *Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka : taide- ja mediakasvatuksellinen näkökulma audiovisuaalisen kerronnan teoriaan ja analyysiin*. Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos. Verkkojulkaisu. Viitattu 19.4.2023. Saatavissa:

<https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/69787>.

Valkonen, M. & Valkonen, O. (1983). *Maailman taide : Klassismi*. Porvoo ; Hki ; Juva: WSOY.

Suomen valokuvataiteen museo. *Pentti Sammallahti: Retrospektiivi*. Verkkojulkaisu. Viitattu 16.4.2023. Saatavana: <https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/nayttelyt/retrospektiivi-0>.

Väisänen, L. & Peretto, M. (2017). *Kuvan tuhat sanaa : Kuinka ymmärtää kuvan kieltä*. Helsinki: Kirjapaja.

Vuorinen, J. (2016). *Valokuvan ja pyhän välisiä kytköksiä ennen ja nyt*. Taidehistoria tiedenä. Verkkojulkaisu. Viitattu 26.4.2023. Saatavissa: <https://tahiti.journal.fi/article/view/85625/44575>.

Ward, Peter. (2002). *Picture Composition*. Oxford: Taylor & Francis Group. Viitattu 8.4.2023. ProQuest Ebook Central.

Marien, M. W. (2014). *Photography: A cultural history* (4th edition.). London: Laurence King Publishing.

Zakia, R. D. (2013). *Perception and imaging: Photography - a way of seeing* (4th ed.). Oxford: Focal Press.

Kuvalähteet

Kuva 1. *A Distant Land close to us all – Pentti Sammallahti at Fotografiska Stockholm.*

Verkkojulkaisu. Viitattu 6.5.2023. Saatavissa: <https://news.cision.com/fotografiska/r/a-distant-land-close-to-us-all---pentti-sammallahti-at-fotografiska-stockholm,c2970248>.

Kuva 2, kuva 7, kuva 8, kuva 9. *Pentti Sammallahti : retrospektiivi.* Suomen valokuvataiteen museo. Verkkojulkaisu. Viitattu 16.4.2023. Saatavissa: <https://www.valokuvataiteen-museo.fi/fi/nayttelyt/retrospektiivi-0>.

Kuva 3, kuva 4. *Henri Cartier-Bresson: Principles of a Practice.* Verkkojulkaisu. Viitattu 26.4.2023. Saatavissa: <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/henri-cartier-bresson-principles-practice/>.

Kuva 5. *The Dance by Henri Matisse.* Henri Matisse : Biography, Artworks, & Quotes. Verkkojulkaisu. Viitattu 7.5.2023. Saatavissa: <https://www.henrimatisse.org/the-dance.jsp>.

Kuva 6. *Running at full speed, 1872-1885 : Eadweard Muybridge (1830 - 1904).* RA Collection: Art. Viitattu 7.5.2023. Verkkojulkaisu. Saatavissa: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/running-at-full-speed>.

Kuva 10. *Thunderstorm, Yosemite Valley.* The Ansel Adams Gallery. Verkkojulkaisu. Viitattu 23.3.2023. Saatavissa: <https://www.anseladams.com/thunderstorm-yosemite-valley/>.

Kuva 11. Nailya Alexander Gallery : Pentti Sammallahti. Verkkojulkaisu. Viitattu 19.4.2023. Saatavissa: <https://www.nailyaalexandergallery.com/artists/pentti-sammallahti/series/eastern-europe?view=slider#14>.

Kuva 12. Harri Uusitorppa. (2020). *Pentti Sammallahti hakee valokuviansa hiljaista alaku-*

loa – ja huumoria: ”Mitä huonompi sää, sen parempi kuva”, hän sanoo. Helsingin sanomat. Verkkojulkaisu. Viitattu 7.5.2023. Saatavissa: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006410426.html>. Kuvaan lisätty jälkikäteen kultainen spiraali.

Kuva 13. Pentti Sammallahti. Peter Fetterman Gallery. Verkkojulkaisu. Viitattu 7.5.2023. Saatavissa: <https://www.peterfetterman.com/artists/156-pentti-sammallahti/works/36192-pentti-sammallahti-rabat-morocco-1993/>.