



Esa Pekka Isomursu

MAISEMAVALOKUVAN AITOUS

Kuvallisen todellisuuden kerrostumia Pohjoisessa

Esa Pekka Isomursu

Maisemavalokuvan aitous

Kuvallisen todellisuuden kerrostumia Pohjoisessa

Akateeminen väitöskirja, joka Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan suostumuksella esitetään julkisesti tarkastettavaksi Lapin yliopiston Esko ja Asko -salissa lokakuun 16. päivänä 2026 klo 12.



LAPIN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF LAPLAND

Rovaniemi 2026

Lapin yliopisto

Taiteiden tiedekunta

Väitöskirjan ohjaajat:

Professori emeritus Timo Jokela, Lapin yliopisto

Professori Maria Huhmarniemi, Lapin yliopisto

Väitöskirjan esitarkastajat:

FT Juha Ridanpää, Oulun yliopisto

KuT Tuula Närhinen, Taideyliopiston Kuvataideakatemia

TaT Juha Suonpää, Tampereen ammattikorkeakoulu

Vastaväittäjä:

FT Juha Ridanpää, Oulun yliopisto



© Esa Pekka Isomursu.

Taitto ja kansi: Esa Pekka Isomursu

Kannen kuva: Esa Pekka Isomursu (2019)

Kirjasin: Titillium Web (Accademia di Belle Arti di Urbino, Italia)

Kansikuvassa luonnon ja ihmisen tuottamat valot valaisevat yötaivasta Reykjavikin lähistöllä Islannissa. Sininen valopilari on Yoko Onon valotaideteos Imagine Peace Tower (Friðarsúlan). Reykjavikin kaupungin valot siintävät horisontissa. Kuva sai toisen palkinnon University of Arcticin (UArctic) valokuvakilpailussa Arctic Polarities vuonna 2021.

Acta electronica Universitatis Lapponiensis 446

ISBN 978-952-337-570-3

ISSN 1796-6310

Julkaisun pysyvä osoite: <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-570-3>

Maisemavalokuvan aitous

Omistettu pojilleni Panulle, Tanelille ja Milolle.



***Ja ootteko mennehet milloinkaan
te aamulla järven rantaan,
kun aurinko noussut on aalloistaan
ja paistanut valkosantaan?
Vesi välkkyikö tyynenä heijastuin,
sumun keskeltä nousiko seijastuin
sadun saaret, niemet ne terheniset?
Sitä utua unhotat et.***

Eino Leino: Hymyilevä Apollo.
Kokoelmasta sata ja yksi laulua (1898, p.26). Otava.

Kuva: EPI (2021)

TIIVISTELMÄ

Esa Pekka Isomursu

Maisemavalokuvan aitous: Kuvallisen todellisuuden kerrostumia Pohjoisessa

Rovaniemi, Lapin yliopisto 2026, 233 sivua.

Acta electronica Universitatis Lapponiensis 446

Väitöskirja: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta

ISBN 978-952-337-570-3

ISSN 1796-6310

Kysymys aitoudesta on maisemavalokuvassa ajankohtainen aikana, jolloin digitaaliset työprosessit, laskennallinen kuvankäsittely ja kuvien alustavälitteinen kierto muovaavat sekä kuvallista uskottavuutta että luontosuhteita. Tämä artikkeliväitöskirja tarkastelee Pohjoisen luonnon maisemavalokuvan aitouden rakentumista ja sen moniulotteisia merkityksiä. Aitous hahmotetaan ontologisesti relationaaliseksi ja performatiiviseksi ilmiöksi, joka ei sijaitse yksittäisessä kuvassa ominaisuutena vaan kuvaamisen, esittämisen ja katsomisen materiaalis-diskursiivisissa kokoonpanoissa. Tutkimus haastaa muokkaamattomuuden ja indeksisyyden ihanteisiin nojaavan käsityksen valokuvallisesta aitoudesta ja esittää sen sijaan relationaalisen ja performatiivisen mallin, jossa aitous aktualisoituu tekijän, paikan, kuvausapparaatin ja katsojan välisissä suhteissa. Samalla työ paikantaa maisemavalokuvauksen ekokulttuurisena käytäntönä: aitouden normit kytkeytyvät siihen, millaiset ympäristösuhteet, arvot ja toiminnan tavat tulevat kuvakulttuurissa mahdollisiksi ja uskottaviksi.

Tutkimus rakentuu teoreettisen analyysin, taiteellisen työskentelyn ja katsomisaineistojen dialogina. Se hyödyntää semiotiikkaa valokuvallisten konventioiden, odotushorisonttien ja tulkinnallisten merkityskehysten jäsentämisessä. Paradigmaattisesti työ nojaa kriittiseen posthumanistiseen ajatteluun, jossa aitous ymmärretään materiaalisina ja relationaalisina järjestelyinä ja jossa myös ei-inhimilliset toimijat (kuten kuvausapparaatit ja ympäristön prosessit) osallistuvat siihen, mitä kuvissa tulee näkyväksi. Fenomenologista analyysia käytetään tämän rinnalla vastaanoton ja eletyn paikkasuhteen täsmentämiseen. Sen kautta valokuvien katsominen jäsentyy ruumiillisesti virittyneenä ja moniaistisena paikan tuntuna. Näin kuvallinen todentuntuisuus ei palaudu pelkkään optiseen vastavuuteen, vaan siihen, miten kuva kykenee aktivoimaan koettua läsnäoloa ja luontosuhteen kokemuksellisia ulottuvuuksia.

Aitouden arvioitavuus sidotaan menetelmälliseen läpinäkyvyyteen ja siihen, että tekniset ratkaisut perustellaan tarkasteltavan ilmiön ehdoilla. Näin aitouskeskustelu siirtyy

”koskematon–muokattu” -akselilta kohti esitystapahtumaa ja sen etiikkaa: mitä tehdään näkyväksi ja millaisin ehdoin kuvan suhde todelliseen on tulkinnallisesti ymmärrettävä ja eettisesti hyväksyttävä.

Tutkimusstrategiana on taideperustainen toimintatutkimus, joka hyödyntää paikantuneen tiedon (*situated knowledge*) periaatetta ja tekijän analyttistä autoetnografista positiota. Tekijän valokuvateokset toimivat aktiivisena episteemisenä välineenä tiedon tuottamiseen ja välittämiseen.

Tutkimus tuottaa metodologista ja pedagogista tietoa, jolla on annettavaa niin maisemavalokuvauksen käytännöille, taide- ja mediakasvatukselle, maisematutkimukselle kuin kriittiselle matkailututkimukselle. Tulokset osoittavat, että maisemavalokuvauksella on potentiaalia toimia ekokulttuurisen kiinnostuksen herättäjänä, joka voi ohjata ihmisryhmiä kohti kestävämpiä toimintatapoja ja syvempää vuorovaikutusta ympäristön kanssa. Artikkeliväitöskirja koostuu neljästä vertaisarvioidusta artikkelista, niitä kokoa-vasta yhteenveto-osasta sekä taiteellisesta osasta, johon sisältyvät laajennettu näyttelykatalogi ja näyttely.

Empiirisen aineiston ydin rakentuu taiteellisen työskentelyn prosesseista ja tuotoksista (sykleinä jäsenneityistä valokuvateoksista sekä niitä dokumentoivista prosessi- ja parateksteistä) sekä kahdesta valtakunnallisesta kyselyaineistosta. Kyselyt kartoittavat valokuvaajien ja katsojien käsityksiä aidosta maisemakuvasta sekä valokuvan kykyä välittää moniaistisia luontokokemuksia. Kyselyt tuottavat katsoja- ja valokuvaajavetoista tulkinta-aineistoa, kun taas omat teokset ja niiden esityskontekstit toimivat tutkimuksellisinä koetilanteina aitouden ehtojen pohtimiseksi, testaamiseksi ja jäsentämiseksi.

Tutkimuksen keskeinen käsitteellinen kontribuutio on aitouden jäsentäminen viiteen kategoriaan: subjektiiviseen (tekijän ja katsojan intentiot sekä tulkinnalliset positiot), laajennettuun (teknologinen havaintokyvyn ylitys), fyysiseen (kehollinen, moniaistinen ja paikantunut kokemus), emotionaaliseen (affektiivinen resonanssi) ja metafyyssiseen (eksistentiaaliset ja spekulatiiviset merkityshorisontit) aitouteen.

Näiden kategorioiden lisäksi aitoutta tarkastellaan kahden toisiinsa kietoutuvan ulottuvuuden, totuudellisuuden ja todentuntuisuuden, kautta. Totuudellisuus viittaa prosessin rehellisyyteen, eettisiin rajoihin ja jäljitettävyyteen, kun taas todentuntuisuus tarkoittaa kokemuksellista uskottavuutta ja läsnäolon vaikutelmaa myös silloin, kun esitystapa ylittää paljassilmäisen havainnon normin. Pohjoisen maisemavalokuvan aitous rakentuu usein juuri näiden ulottuvuuksien tilanteisena jännitteenä.

Taiteellisessa osiossa kehitetään visuaalisen haikun konsepti, joka hyödyntää kamerassa tapahtuvaa kaksoisvalotusta emotionaalisen läsnäolon välittäjänä. Lisäksi tutkimus esittelee laajennetun havaitsemisen menetelmiä, kuten infrapuna- ja ultraviolettikuvausta, jotka tekevät näkyväksi ihmisaisteille tavoittamattomia luonnonilmiöitä ja avaavat kysymyksen tällaisten kuvien aitoudesta.

Tutkimuksen keskeinen väite on, ettei aitous palaudu indeksiseen todellisuussuhteeseen tai paljassilmäisen havainnon normiin, vaan se neuvotellaan tuotannon, tekniikan ja vastaanoton käytännöissä. Tutkimus tarjoaa käsitteellisiä ja metodologisia työkaluja

valokuvallisen aitouden jäsentämiseen ja tulkintaan totuudenjälkeisessä ja teknologi-
sesti välittyneessä ajassa, jossa Pohjoista koskevat kulttuuriset mielikuvat ja sosiaalisen
median kuvakäytännöt muokkaavat maisemakuvauslukutapoja.

Työ luo perustan ymmärtää maisemavalokuvaus ekokulttuurisena tekona, joka voi
tukea kestävämpää luontovalokuvauskulttuuria sekä ekokulttuurista osallistumista ja toi-
mijuutta. Maisemavalokuvaus voi samalla ohjata kohti vastuullisempia ympäristösuhteita
ja syvempää, paikantunutta luontosuhdetta.

Avainsanat: aitous, ekokulttuuri, kuvausapparaatti, luontokuva, maisemavalokuva,
Pohjoinen, kriittinen posthumanismi, taideperustainen toimintatutkimus, totuudellisuus,
todentuntuisuus

ABSTRACT

Esa Pekka Isomursu

Authenticity in Landscape Photography: Layers of Visual Reality in the North

Rovaniemi, University of Lapland 2026, 233 pages

Acta electronica Universitatis Lapponiensis 446

Doctoral Thesis: University of Lapland, Faculty of Art and Design

ISBN 978-952-337-570-3

ISSN 1796-6310

The question of authenticity in landscape photography is pertinent in an era where digital workflows, computational imaging, and platform-mediated circulation reshape both visual credibility and our relationships with nature. This article-based dissertation examines the construction of authenticity in Northern nature photography and its multidimensional meanings. Authenticity is conceptualised ontologically as a relational and performative phenomenon that does not reside within a single image as an immanent property, but is formed through the material-discursive assemblages of photographing, presenting, and viewing. The study challenges the traditional ideal of photographic authenticity rooted in indexicality and the norm of the 'unmodified' image, proposing instead a relational and performative model where authenticity is actualised through the interactions between the practitioner, the site, the photographic apparatus, and the viewer. Concurrently, the work situates landscape photography as an ecocultural practice: the norms of authenticity are intrinsically linked to the ways in which environmental relations, values, and modes of action become possible and credible within visual culture.

The research is structured as a dialogue between theoretical analysis, artistic practice, and empirical reception data. It draws on semiotics to examine photographic conventions, horizons of expectation, and interpretive frameworks of meaning. Paradigmatically, the study is grounded in critical posthumanist thinking, in which authenticity is understood as material and relational arrangements and in which non-human actors (such as photographic apparatuses and environmental processes) participate in what becomes visible in images.

Alongside this, phenomenological analysis is used to specify reception and lived relations to place. Through this, viewing photographs is framed as a bodily attunement and a multi-sensory sense of place. Visual verisimilitude is therefore not reduced to mere optical correspondence, but to an image's capacity to activate a felt presence and the experiential dimensions of human–nature relations.

The evaluability of authenticity is anchored in methodological transparency and in the requirement that technical solutions are justified on the terms of the phenomenon in question. In this way, the discourse on authenticity shifts from the 'untouched–edited' axis towards the event of presentation and its ethics: what is made visible, and under what conditions the image's relationship to the real can be interpretively understood and ethically accepted.

The research strategy employed is arts-based action research (ABAR), utilising the principle of situated knowledge and the author's autoethnographic position. The artistic works function as active epistemic tools for the production and communication of knowledge.

The study generates methodological and pedagogical knowledge relevant to the practices of landscape photography, art and media education, landscape studies, and critical tourism studies. The results indicate that landscape photography has the potential to stimulate ecocultural interest, guiding groups towards more sustainable practices and deeper interaction with the environment. The dissertation consists of four peer-reviewed articles, an introductory synthesis, and an artistic component comprising an extended exhibition catalogue and an exhibition.

The core of the empirical data is built upon the processes and outputs of the artistic work (structured as cycles of photographic series and their documenting process- and paratexts), as well as two national survey datasets. The surveys map the perceptions of photographers and viewers regarding the 'authentic' landscape image and the ability of photography to convey multi-sensory experiences of nature. While the surveys provide viewer- and practitioner-led interpretive data, the artistic works and their contexts of presentation serve as research-led experimental situations to deliberate upon, test, and structure the conditions of authenticity.

The primary conceptual contribution of the research is the categorisation of authenticity into five categories: subjective (the intentions and interpretive positions of the practitioner and the viewer), extended (the technological surpassing of human perceptual limits), physical (bodily, multi-sensory, and situated experience), emotional (affective resonance), and metaphysical (existential and speculative horizons of meaning).

In addition, authenticity is examined through two intertwined dimensions: truthfulness and verisimilitude. Truthfulness refers to the integrity of the process, ethical boundaries, and traceability, while verisimilitude denotes experiential credibility and the impression of presence, even when the mode of presentation exceeds the norm of unaided vision. Authenticity in Northern landscape photography is often constructed specifically through the situated tension between these dimensions.

In the artistic component, the concept of the 'visual haiku' is developed, utilising in-camera double exposure as a mediator of emotional presence. Furthermore, the research introduces methods of extended perception, such as infrared and ultraviolet photography, which render visible natural phenomena beyond human sensory reach, thereby raising questions about the authenticity of such images.

The central thesis of the study is that authenticity is not reducible to an indexical relationship with reality or the norm of naked-eye perception; rather, it is negotiated within the practices of production, technology, and reception. The research provides conceptual and methodological tools for the analysis and interpretation of photographic authenticity in a post-truth and technologically mediated age, where cultural imaginaries concerning the North and social media practices shape the literacy of the landscape image.

The work provides a basis for understanding landscape photography as an ecocultural practice that can support a more sustainable culture of nature photography and inspire ecocultural participation and agency. At the same time, landscape photography can guide viewers towards more responsible environmental relations and a deeper, situated relationship with nature.

Keywords: authenticity, ecoculture, photographic apparatus, nature photography, landscape photography, the North, critical posthumanism, arts-based action research, truthfulness, verisimilitude

ESIPUHE

Valokuvaus on minulle enemmän kuin työ tai harrastus. Siitä on vuosien mittaan tullut elämäntapa. Onnistuneen kuvan tuottama ilo ja ihmetys tuntuvat edelleen käsittämättömän voimakkaina. Luontokuvaus myös vie luontoon. Katsomaan. Olemaan. Ihmettelemään. Joskus myös palelemaan aivan vapaaehtoisesti. Pohjimmainen syy tehdä tämä väitöskirja onkin syvästi henkilökohtainen: halu ymmärtää, miten valokuva voi välittää enemmän siitä, mitä itse koen luonnossa.

Vaikka tutkimukseni lähtökohta on henkilökohtainen, tämä työ ei olisi syntynyt yksin. Lämpimimmät akateemiset kiitokseni kuuluvat ohjaajilleni, professori Maria Huhmarniemelle ja professori emeritus Timo Jokelalle. He ovat antaneet tutkimukselleni tilaa löytää oman muotonsa, mutta tarvittaessa myös ohjanneet sitä oikeaan suuntaan niin yksityiskohdissa kuin suurissa linjoissa. Lapin yliopiston Northern Art, Community and Environment Research -tutkimusryhmä (NACER), jota molemmat ohjaajani ja professori Mirja Hiltunen ovat yhdessä vetäneet, on ollut tutkimukselleni tärkeä yhteisö. Erityisesti Keropirtin retriitit Pyhällä ovat jääneet mieleeni yhteisöllisinä ja tutkimuksellisesti merkittävinä hetkinä. Kiitän kaikkia ryhmän jäseniä yhteisestä ajastamme.

Kiitän väitöskirjani esitarkastajia KuT Tuula Närhistä ja FT Juha Ridanpäästä huolellisesta perehtymisestä käsikirjoitukseeni sekä TaT Juha Suonpäästä taiteellisen osuuden asiantuntevasta arvioinnista. Heidän huomioidensa ansiosta työstä tuli täsmällisempi ja johdonmukaisempi sekä sisällöllisesti että rakenteellisesti. Juha Ridanpäästä kiitän myös suostumisesta vastaväittäjäksi.

Dosentti Petri Hoppu auttoi tuomaan tutkimukseeni erityisesti fenomenologian näkökulmia. Petriä ja MuT Jouko Tötterströmiä kiitän myös lukemattomista henkeistä keskusteluista, joiden kipinä oli usein jokin väitöstyöni teema ja jotka tyypillisesti laajenivat käsittelemään kulttuuria, taidetta ja elämää hyvin laaja-alaisesti. Oulun ammattikorkeakoulua kiitän mahdollisuudesta pitää lyhyehköjä tutkimusvapaita työni niin vaatiessa, ja sen kulttuurialan opiskelijoita lukuisista oppitunneilla käydyistä keskusteluista. Moni väitöstyöni kysymys täsmentyi opetustilanteissa, kun se piti pystyä esittämään ja perustelemaan selkeästi.

Sami Säilyä kiitän pitkästä ja laaja-alaisesta yhteistyöstämme valokuvauksen parissa. Erityisen suuri kiitos hänelle kuuluu neuvoista väitöskirjani ja näyttelykatalogin taittamiseen. Suoritimme Samin kanssa aikoinaan myös valokuvaajan ammattitutkinnon. Haluan kiittää myös tuolloisia opettajiani Jaakko Heikkilää ja Arto Liitiä sekä koko VAT11-opiskelijaryhmää, joiden kanssa uppouduin yhä syvemmälle ja ammattimaisemmin valokuvauksen maailmaan, mikä toimi ponnahduslautana tohtoriopinnoilleni.

Kiitän Pohjoisen Luontokuvaajat Polku ry:n ja Oulun Kameraseura ry:n jäseniä kuvailoista, yhteisistä retkistä, keskusteluista ja muusta toiminnasta, joka on tuonut yhteisöllisyyttä luontokuvauksen yksinäisyyteen. Polku ja OKS sekä Suomen Luonnonvalokuvaajat ry ja Suomen Kameraseurojen Liitto ry myös välittivät tutkimuskyselyni jäsenistöilleen, samoin kuin monet muut paikallisyhdistykset, verkkoyhteisöt ja yksittäiset ihmiset. Kiitokseni kuuluvat heille kaikille sekä kaikille kyselyihin vastanneille.

Lukuisista ihmisistä, jotka auttoivat minua matkan varrella, haluan vielä erityisesti kiittää kolmea. Mikko Silvolaa kiitän inspiraatiosta ja siitä, että sain käyttää hänen kuviaan ensimmäisessä julkaisussani. Toisenlaista inspiraatiota sain Veikko Seppäseltä, jonka suorittamat kolme tohtorintutkintoa auttoivat uskomaan, ettei toinen väitöskirja ole kovinkaan järjetön ajatus, kun aihe tuntuu itselle merkitykselliseltä. Sandra Bartochan luontokuvat olivat keskeinen syy siihen, että aloin suhtautua omaan valokuvaukseeni entistä kunnianhimoisemmin – tosissani, mutta en turhan vakavasti.

Osa aineistoista jäi tutkimukseni fokuksen tarkentuessa suunniteltua enemmän taka-alalle, mutta niillä oli silti suuri merkitys referenssiaineistona etenkin viiden aitouskategorian muotoutumisessa. Kiitän Kuusamo Nature Photon väkeä, erityisesti Paavo Hamusta ja Olli Lamminsaloa, kilpailukuvien luovuttamisesta tutkimuskäyttöön sekä Ilkka Haapavirtaa, joka lahjoitti käyttööni kattavan kokoelmansa Luontokuva-lehtiä.

Finnfoto ry:tä kiitän apurahasta, joka tuki väitöstutkimukseni toteuttamista. Taloudellisen tuen ohella apuraha oli merkittävä tunnustus ja kannustin jatkaa aiheen parissa.

Tutkimukseni taiteellinen osuus sai konkreettisen muotonsa Syötteen luontokeskuksessa järjestetyssä näyttelyssä. Kiitän Annu Tuohiluotoa ja muuta luontokeskuksen henkilökuntaa siitä, että näyttelyni sai paikan sieltä, missä suuri osa tutkimuksen kuvista oli syntynyt. Posthumanistisessa hengessä haluan kiittää myös Syötteen kansallispuistoa – tutkimukseni ympäristöä, työhuonetta ja sielunmaisemaa sekä Karen Baradin ajattelua mukaillen kanssatoimijaa, joka suuntasi työskentelyäni ja tarjosi jatkuvasti jotakin, mitä en itse ollut osannut edes etsiä. Ilman Syötteen alati muuttuvaa luontoa tätä väitöskirjaa ei olisi tällaisena syntynyt.

Panu, Taneli, Milo ja Reetta, kiitän teitä siitä, että olette kenties välillä huomaamattannekin toimineet teosteni arviointiraatina ja jaksaneet vastata lukemattomiin kysymyksiini siitä, kumpi kuvankäsittelyversio, rajaus tai taittoratkaisu on parempi – myös silloin, kun eroja on ollut vaikea edes huomata. Ja tietysti kiitos kaikesta muusta, väitöstyön vastapainona olemisesta. Ja sinä, lapsenlapseni Eemeli, olet muistuttanut kaikkein konkreettisimmin siitä, että maailma jatkuu väitöskirjoista riippumatta.

Syötteellä 31. heinäkuuta 2026
Esa Pekka Isomursu



OSAJULKAISULUETTELO

Tämä väitöskirja pohjautuu alkuperäistutkimukseen, jonka tulokset on tämän yhteenveto-osan lisäksi esitetty viidessä kirjallisessa julkaisussa ja yhdessä taidenäyttelyssä. Viittaan näihin väitöskirjan osajulkaisuihin roomalaisin numeroin I–VI. Osajulkaisut eivät ole kronologisessa vaan tutkimuksen etenemisen mukaisessa järjestyksessä.

I

Isomursu, E. P. (2021). Explaining “Real” in Landscape Photography. *IMAG*, (11), 10–16. CC BY-NC-ND 4.0 International.

https://www.insea.org/wp-content/uploads/2021/08/IMAG_11_ISOMURSU.pdf

II

Isomursu, E. P., & Jokela, T. (2023). Truthfulness in Nature Landscape Photography. Teoksessa G. Coutts & T. Jokela (Toim.), *Relate North: Possible futures* (s. 74–97). InSEA Publications. <https://doi.org/10.24981/2023-RNPF>

III

Isomursu, E. P. (2024a). Visual haiku: Haiku in the age of global visual media. *Proceedings of the 29th International symposium on electronic art: ISEA2024 Everywhen (Osa 1: Academic papers)* (s. 364–371). ISEA International. CC BY-NC-ND 4.0 International. <https://doi.org/10.5204/book.eprints.256296>

IV

Isomursu, E. P., & Hoppu, P. (2025). Exploring perceptions of Northern landscapes through nature photography. Teoksessa A. Sohns (Toim.), *Artistic dialogues with the Arctic North: Environmental change and identity in transition* (s. 59–75). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003545880-8>

V

Isomursu, E. P. (2024b). *Interpretations of Real in Landscape Photography – Tulkintoja maisemakuvan aitoudesta*. [Laajennettu näyttelyluettelo]. Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-434-8>

VI

Taidenäyttely: *Tulkintoja maisemakuvan aitoudesta – Interpretations of Real in Landscape Photography*. Yksityisnäyttely, Sötteen luontokeskus, Erätie 1, Söte (Pudasjärvi). Syys–lokakuu 2024.

Julkaisujen II, IV ja V käyttöön väitöskirjan osajulkaisuina on saatu kustantajien lupa.

Ensimmäiset neljä tekstiä (I–IV) on julkaistu vertaisarvioituissa tieteellisissä julkaisuissa. Julkaisu V toimii laajennettuna näyttelykatalogina työni taiteellista osuutta esittelevälle yksityisnäyttelylleni (VI). Julkaisut I–IV ovat englanninkielisiä, kun taas julkaisu V ja pääosa näyttelymateriaalista (VI) ovat kaksikielisiä (suomi ja englanti).

Olen julkaisujen I, III ja V ainoa tekijä. Olen vastannut niiden konseptoinnista, toteutuksesta, analyysistä ja kirjoittamisesta itsenäisesti, hyödyntäen omaa valokuvamateriaaliani.

Yhteiskirjoitetuissa julkaisuissa II ja IV toimin työn käynnistäjänä ja päävastuullisena tekijänä. Johdin tutkimus- ja kirjoitusprosessia sekä vastasin tutkimuskysymysten muotoilusta, kuva-aineistoista, kyselyasetelmista, aineistojen analyysin päälinjoista ja käsikirjoitusten kokonaisuudesta. Kanssakirjoittajien panos kohdistui erityisesti teoreettisen viitekehyksen ja tulkinnallisten näkökulmien täsmentämiseen keskustelemalla työstäni, kommentoimalla käsikirjoituksia sekä osoittamalla relevanttia taiteellista ja tutkimuksellista kirjallisuutta.

Julkaisussa II professori Timo Jokelan Pohjoisen ja arktisen taiteen teoriaan ja käytäntöihin nojaava asiantuntemus jäseni teoreettista viitekehystä Pohjoisen maisemien tarkastelussa. Julkaisussa esittelin ensimmäisen kerran aitouden viiden kategorian mallin, joka on koko tutkimukseni keskeinen tulos ja samalla analyttinen työkalu. Johdin mallin pääosin itsenäisesti taideperustaisen toimintatutkimukseni prosessissa, jossa oma valokuvallinen työskentelyni, kyselyaineistot ja teoreettinen reflektio olivat keskinäisessä vuoropuhelussa. Julkaisussa IV dosentti Petri Hopun kehollisuuden fenomenologian asiantuntemus toi analyysiin kriittisen tulkinnallisen näkökulman, joka auttoi täsmentämään fyysisen aitouden, moniaistisen katsomisen ja kehollisen läsnäolon käsittelyä.

Väitöstyöni yhteenveto-osan teoreettinen synteesi, käsitteellinen kokonaisjäsenitys ja johtopäätökset ovat minun laatimiani.

Osajulkaisut tarkastelevat eri näkökulmista, miten aitous rakentuu Pohjoisen luonnon maisemavalokuvissa. Julkaisujen sisällöt esitellään tarkemmin luvussa 4.3.

KUVALUETTELO

Nimikirjaimet EPI viittaavat kirjoittajaan, Esa Pekka Isomursuun.

Kansikuva: Double attraction. Hafravatn, Islanti. Yksittäisvalotus. Kuva: EPI (2019).

Omistussivun kuva: Auringonnousu erämaajärvellä. Kuva: EPI (2020).

Kuva 1.0. Talvipäivä Syötteellä. Kuva: EPI (2024).

Kuva 1.1. Hylkeenpyytäjä. Kuva: I. K. Inha (1896, s. 72). Kuvalähde: Museovirasto / Finna. CC BY 4.0. <https://museovirasto.finna.fi/>

Kuva 1.2. Kuvio: tutkimukseni orientaatio kolmen tutkimuslinjan leikkauksessa.

Kuva 1.3. Kuvio: väitöstutkimukseni rakenne.

Kuva 2.0. Ultraviolettivalossa ”huutavat” kuuset. Junkerdal, Norja. Kuvattu modifioidulla kamerarungolla ja UV-kaistanpäästösuotimella. Kuva: EPI (2024).

Kuva 2.1. Kuvio: Rubinin maljakko. Rubinin (1915, s. 30) alkuperäisen kuvan pohjalta: EPI (2023).

Kuva 3.0. Kävely harjulla. Syöte, Pudasjärvi. Yhdistelmäkuva. Kuva: EPI (2021).

Kuva 3.1a. Kuvio: taideperustaisen toimintatutkimuksen yhden syklin vaiheet. Lähde: (Jokela & Huhmarniemi, 2025, s. 114).

Kuva 3.1b. Kuvio: taideperustaisen toimintatutkimuksen syklin muunneltu tekijä-lähtöinen prosessi tässä tutkimuksessa. Kuva lähde (Jokela & Huhmarniemi, 2025) mukaillen: EPI.

Kuva 3.2. Kuvio: Anttilan tutkimusotteiden nelikenttä ja tutkimukseni painopiste. Lähteiden (Anttila, 2012; Jokela & Huhmarniemi, 2025) pohjalta muokannut: EPI.

Kuva 4.0. Visuaalinen haiku #2. Syöte, Pudasjärvi. Kaksoisvalotus. Kuva: EPI (2023).

Kuva 4.1. Kuvio: tutkimukseni aikajana.

Kuva 4.2. Kuvio: viisi maisemavalokuvan aitouden kategoriaa. Kuvat: EPI (2020–2024).

Kuva 4.3. Spektroskooppikuvan ja perinteisen yömaisemakuvan kaksoisvalotus. Oulu. Kuva: EPI (2021).

Kuva 4.4. Esimerkki Instagram-trofeesta: Segla kuvattuna Hesteniltä. Senja, Norja. Kuva: EPI (2024).

Kuva 4.5. Visuaalinen haiku #1. Syöte, Pudasjärvi. Kaksoisvalotus. Kuva: EPI (2021).

Kuva 4.6. Kuvio: visuaalisen haikun luominen. Kuva: EPI (2021/2023).

Kuva 4.7. Syysmyrsky Nallikarissa. Esimerkki Kysely 2:ssa käytetystä kuvasta, jolla pyritään herättämään katsojassa moniaistinen kokemus. Kuva: EPI (2011).

Kuva 4.8. Ilmakehän sekundäärinen hiukkassuihku (*air shower*) ja harvinaisia revontulia (revontulidyynejä vasemmalla). Nallikari, Oulu. Yhdistelmäkuva. Kuva: EPI (2023/2024).

Kuva 4.9. Kameran valmistelu myönteiden kuvaamiseksi. Kylmävaraajat viilentävät kennon. Talvitakit eristävät kylmää ja pimeää. Runkoon on kiinnitetty linssi kylmänjohteeksi, ei kuvaamiseen. Kuva: EPI (2024).

Kuva 4.10. Esimerkki kennoon osuneesta poikkeuksellisen korkeaenergisestä hiukkasesta. Rajattu täyskennonisen kameran kuvasta. Kuva: EPI (2024).

Kuva 4.11. Kuvio: hadroninen ilmakehäsuuhku (*air shower*). Tämän tutkimuksen kannalta oleellisimpia ovat suihkussa syntyvät, maan pinnalle ja siten myös kameran kennolle yltävät myonit (μ^+). Lähteen (López Oramas, 2014) pohjalta muokannut: EPI.

Kuva 4.12. Kuvio: näyttelytilan pohjakaavio. Mittasuhteet ovat suuntaa-antavia. Kuva: EPI (2025).

Kuva 4.13. Näyttelyn geigermittari. Kuva: EPI (2024).

Kuva 4.14. Seinä 1a. Sisääntulon ovesta on näyttelyjuliste ja QR-koodi näyttelykatalogiin. Näyttelyn avainkuva, geigermittari ja tekstiplanssi sijaitsevat oviaukosta myötäpäivään. Kuva: EPI (2024).

Kuva 4.15. Seinä 4. Subjektiivisen aitouden kategorian perinteisimmät valokuvat. Kuva: EPI (2024).

Kuva 4.16. Seinä 3. Sisäänkäyntiä vastapäätä. Kuva: EPI (2024).

Kuva 4.17. Seinä 2. Sisäänkäynnistä myötäpäivään seuraava seinä. Kuva: EPI (2024).

Kuva 4.18. Seinä 1b. Laajennetun aitouden kategoria: infrapuna- ja ultraviolettisuotimilla sekä lämpökameralla otettuja kuvia. Kuva: EPI (2024).

Kuva 4.19. Kuvio: tutkimukseni kulku syklisenä esityksenä. ABAR = taideperustainen toimintatutkimus.

Kuva 5.0. False vacuum decay sunset. Syöte, Pudasjärvi. Yksittäisvalotus, digitaalisesti manipuloitu. Kuva: EPI (2020).

Kuvat 5.1a–b. A) Studiokuva. Yksittäisvalotus. Oulu. B) Täysikuu, haloja ja revontulia. Yksittäisvalotus. Syöte. Kuvat: EPI (2023, 2015).

Kuva 6.0. Tykkypuiden lämpöhehku. Syöte, Pudasjärvi. Yhdistelmä lämpökuvasta ja näkyvän valon kuvasta. Kuva: EPI (2021).

SANASTO

Aitous

Relationaalinen ja tilanteinen ilmiö, joka maisemavalokuvan yhteydessä ei ole sen kiinteä ominaisuus, vaan syntyy kuvan, tekijän, paikan, kuvausapparaatin ja katsojan välisissä suhteissa. Toimii tämän työn kattokäsitteenä, joka jakautuu totuudellisuuteen ja toden-tuntuisuuteen (katso alla).

Ekokulttuuri

Ekologisten prosessien ja kulttuuristen käytäntöjen erottamaton yhteenkietoutuma, jossa luonto ja ihminen ymmärretään jatkuvasti toisiaan muovaavina. Tässä työssä ekokulttuurinen ote paikantaa maisemakuvauksen osaksi pohjoisia elämäntapoja ja kestävyys-murrosta.

Kuvausapparaatti

Materiaalis-diskursiivinen kokonaisuus, joka kattaa kaiken valokuvan ottamisesta sen katsomiseen. Siihen kuuluvat laitteiden ja ohjelmistojen lisäksi myös tekijän valinnat, kuvankäsittely, esitystapa sekä ne kulttuuriset säännöt ja tavat, joilla kuvia katsotaan ja tulkitaan. Kuvausapparaatti on Baradin (2007) apparaattikäsitteen valokuvallinen, tilan-nekohtaisesti materialisoituva erikoistapaus.

Kuviteltu Pohjoinen (Imagined North)

Historiallisesti kerrostunut diskurssien, representaatioiden ja kertomusten kokonaisuus, joka ohjaa odotushorisontteja siitä, miltä ”aito” Pohjoinen näyttää (Chartier, 2018).

Laajennettu havaitseminen

Apparatiiviset ja menetelmälliset ratkaisut, joilla tehdään aistinvaraisesti (usein visuaalisesti) havaittaviksi maiseman ilmiöitä, jotka muutoin jäisivät ihmisen havaintokyvyn tavanomaisen alueen ulkopuolelle.

Paljassilmäisen havainnon normi

Perinteinen valokuvauksellinen ihanne ja kulttuurinen odotushorisontti, jonka mukaan kuvan oletetaan vastaavan maailmaa sellaisena kuin se näyttäytyy ihmisen näköaistille ilman teknisiä apuvälineitä.

Pohjoinen

Tässä työssä Pohjoinen (iso alkukirjain) viittaa valtiorajat ylittävään arktisen ja subarkti-sen alueen kokonaisuuteen sekä siihen kytkeytyviin kulttuurisiin merkityskehysiin, kun taas pohjoinen (pieni alkukirjain) tarkoittaa yleiskielistä ilmansuuntaan tai adjektiiviseen ominaisuuteen viittaavaa käyttöä. Katso myös sanaston kohta Kuviteltu Pohjoinen.

Todentuntuisuus

Aitouden ulottuvuus, joka viittaa esityksen esteettiseen ja retoriseen uskottavuuteen sekä kykyyn synnyttää vakuuttava läsnäolon vaikutelma ja paikan tuntu. Todentuntuisuus voi olla vahva myös silloin, kun kuvan totuudellisuus, jäljitettävyyden tai dokumentaarinen suhde kohteeseen on ongelmallinen.

Totuudellisuus

Aitouden ulottuvuus, joka viittaa ensisijaisesti esityksen ja kohteen väliseen rehellisyy-teen, muokkauksen ja manipuloinnin rajaamiseen sekä prosessin menetelmälliseen läpi-näkyvyyteen, jäljitettävyyteen ja perusteltavuuteen.

SISÄLLYSLUETTELO

Tiivistelmä	6
Abstract	9
Esipuhe	12
Osajulkaisuluettelo	14
Kuvaluettelo	16
Sanasto	18
1 JOHDANTO	23
1.1 Pohjoisen maisemavalokuvan aitouden ongelma	23
1.2 Tutkimuskysymys ja tavoitteet	28
1.3 Tutkimuksen rakenne	30
1.4 Rajaukset ja eettiset periaatteet	31
2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS	35
2.1 Aitous, totuudellisuus ja todentuntuisuus	35
2.2 Pohjoisen maiseman odotushorisontit ja instituutiot	37
2.3 Fenomenologinen ulottuvuus	40
2.4 Dokumentaarinen eetos ja mediaalisuus	41
2.5 Laajennettu havaitseminen ja posthumanistinen kietoutuma	43
2.6 Viitekehysten koonti	45
3 METODOLOGINEN TARKASTELU	49
3.1 Ontologinen lähtökohta: kietoutunut aitous	49
3.2 Epistemologinen lähtökohta: totuudellisuus ja todentuntuisuus	50
3.3 Laajennettu havaitseminen menetelmänä	51
3.4 Taideperustainen toimintatutkimus	51
3.5 Tekijäpositio ja autoetnografinen ote	56
3.6 Aineisto ja analyysiprosessit	57
3.7 Menetelmällinen eettisyys	59

4 TUTKIMUSPROSESSI	61
4.1 Minä taiteilija-tutkijana	61
4.2 Tutkimuksen aikajana ja aitouden kategoriat	62
4.3 Osajulkaisu	67
4.4 Tutkimusprosessin syklinen eteneminen	88
5 POHDINTA	91
5.1 Kuviteltu Pohjoinen tänään	91
5.2 Taideperustainen toimintatutkimus ja oma prosessini	95
5.3 Aitouden rakentuminen kuvausapparaatissa	96
5.4 Fyysisen läsnäolon välittyminen	99
5.5 Teknologisesti laajennetun aitouden kriteerit	103
5.6 Simulakrumista simulaatioon	104
5.7 Aitouskategoriat suhteessa aiempiin jäsenyyksiin	106
6 JOHTOPÄÄTÖKSET	111
6.1 Keskeiset johtopäätökset ja väite	111
6.2 Tutkimuksen merkitys	112
6.3 Tutkimuksen rajoitteet ja jatkotutkimus	114
LÄHDELUETTELO	116
Julkaisu I	127
Julkaisu II	143
Julkaisu III	168
Julkaisu IV	177
Julkaisu V	192



Kuva 1.0. Talvipäivä Syötteellä. Kuva: EPI (2024).

1

JOHDANTO

Ikkunasta apparaattiin

1.1 Pohjoisen maisemavalokuvan aitouden ongelma

Uskomme valokuvaan helposti kuin ikkunaan: kun painan laukaisinta, jokin siirtyy sellaiseen kuvaksi. Valokuvan realistinen luonne on sitkeä uskomus (Barthes, 1980/1981; Seppänen, 2014a). Väitöstutkimukseni kohteena oleva Pohjoisen luonnon maisemavalokuvan aitous on perinteisesti ollut vahvasti sidoksissa muokkaamattomuuden ihanteeseen (Natural History Museum, n.d.; Suomen Luonnonvalokuvaajat, 2025), mutta tämä näkökulma on liian kapea ja yksioikoinen. Tarkasteluni kohdistuu ennen kaikkea luonto- ja maisemavalokuvauksen käytäntöihin ammattimaisen ja taiteellisen työskentelyn rajapinnoilla sekä siihen, miten kuvat kiertävät ja neuvottelevat aitoutta myös laajemman yleisön katsomiskäytännöissä.

Suomalaisessa valokuvatutkimuksessa valokuvan todellisuussuhdetta, katsomisen tapoja ja valokuvan eettisiä ulottuvuuksia on jäsennetty representaation ja kuvallisten käytäntöjen näkökulmista (Seppänen, 2014a, 2014b). Luontokuvan ja erämaamielikuvien kulttuurisia kytkentöjä on puolestaan tarkasteltu suhteessa koskemattomuuden ja aitouden kertomuksiin (Suonpää, 2002). Hyödynnän Seppäsen ja Suonpään jäsenyyksiä suomalaisina viitepisteinä, joihin palaan koontivaiheessa suhteuttamaan analyysini tuloksia (luku 5.7).

Tarkastelen aitoutta relationaalis-performatiivisena muodostumana, joka konstituoituu tekijän, paikan, kuvausapparaatin ja katsomisen käytäntöjen intentionaalisissa ja ei-intentionaalisissa kietoutumisissa (Barad, 2007). Käytän termiä kuvausapparaatti tarkoittamaan materiaalis-diskursiivista kokoonpanoa, joka käsittää kuvauksen, jälkikäsittelyn, esillepanon ja alustavälitteisen vastaanoton käytännöt, mukaan lukien laitteet, ohjelmistot, standardit, paratekstit ja katsomisen protokollat. Lähestymistapa jatkaa

ja laajentaa kotimaista keskustelua valokuvan materiaalisuudesta ja teknologisesta välittyneisyydestä, jota on tarkasteltu esimerkiksi indeksisyyden (Seppänen, 2014a) ja kosketuksen metaforan problematiikan (Elo, 2005) kautta. Kuvausapparaatti osaltaan rajaa ja mahdollistaa sen, mitä pohjoisesta maisemasta tulee näkyväksi ja millaisena aitous aktualisoituu. Määrittelen kuvausapparaatti-käsitteen ja sen suhteutuksen Baradin apparaattiin tarkemmin luvussa 2.5, jossa täsmennän myös posthumanistista kietoutumaa.

Tässä kehyksessä Pohjoinen ei ole valmiina annettu vaan apparaattisten käytäntöjen tuote. Pohjoisen kuvasto tarjoaa hedelmällisen testialustan maisemavalokuvan aitouden rakentumisen tarkastelulle, sillä se kantaa vahvoja odotushorisontteja ja toistuvia konventioita erämaisyydestä ja puhtaudesta (Chartier, 2018; Cosgrove, 1998; W. J. T. Mitchell, 2002). Näitä odotushorisontteja voi tarkentaa siirtymällä tarkastelemaan maisemaa näkymän sijasta elettyinä suhteina ympäristöön. Tämä suhde on ruumiillinen ja kulttuurisesti jäsentynyt, ja myös esitystapa sekä kuvalliset ratkaisut osallistuvat sen tuottamiseen (Soinio ym., 2009).

Kuvaus- ja kuvankäsittelyteknologian kehitys sekä kuvien globaali kierto ja sosiaalisen median tuottama visuaalinen toisteisuus, samoin kuin alan eettiset käytännöt (esimerkiksi GDT Gesellschaft für Naturfotografie, 2025; Suomen Luonnonvalokuvaajat, 2025), osoittavat, että aitoutta on arvioitava myös sen perusteella, miten tuotannon, esittämisen ja vastaanoton suhteet muovaavat aitouden ehtoja.

Aitouden kokemus muotoutuu tekijän, paikan ja kuvaustilanteen ruumiillisessa kohtaamisessa (Merleau-Ponty, 1945/2012), kameran ja editoinnin proseduurien kautta (Mitchell, 1992; Ritchin, 2009) sekä kuvien kierrossa ja vastaanotossa (Groys, 2002a). Siihen vaikuttavat myös valokuvan materiaallinen jälki (Doane, 2007; Seppänen, 2014a) ja katsomisen protokollat (Marks, 2000; Sobchack, 2004). Näiden suhteiden kietoutuminen muovaa kokemusta aidosta riippumatta siitä, onko kuva perinteisessä mielessä koskematon.

Kuvavirran globaali kierto ja karttuva visuaalinen arkisto tekevät maisemasta samanlaisesti sekä muistin dokumentin että mielikuvituksen resurssin, mikä korostaa aitouden kysymyksen ajankohtaisuutta totuudenjälkeisessä ajassa, jossa todennettavuus ja esityskonteksti joutuvat kilpailemaan tunne- ja identiteettivetoisten tulkintojen kanssa (Groys, 2016; Manovich, 2017; McIntyre, 2018). Tätä käytäntöjen ja arvojärjestysten ulottuvuutta jäsentää ekokulttuurin käsite, joka tarkastelee ekologisten ja kulttuuristen käytäntöjen kietoutumista ja niiden arvojärjestyksiä (Parks, 2020).

Kotimaisessa taiteellisessa tutkimuksessa ympäristösuhteen ja mediumin ehtoja on tarkasteltu myös siten, että tekijän, rekisteröinnin ja mittaamisen käytännöt sekä ympäristön prosessit osallistuvat teoksen syntyyn ja tulkinnan ehtoihin (Närhinen, 2016). Tämä tukee tutkimukseni lähtökohtaa, jossa aitous ymmärretään esitystapahtumana ja sen etiikkana, ei yksinomaan muokkauksen määränä.

Historiallisesti maisemakuvasto osallistui Suomessa kansallisen identiteetin rakentamiseen autonomian ja itsenäistymispyrkimysten aikana: ensin kansallisromanttisessa

maalaustaiteessa ja pian myös valokuvassa. Maisemat esitettiin kansallisessa kuvastossa todentuntuisina mutta ihanteellistettuina (Häyrynen, 2005).

Maisemakuvan mimeettinen odotushorisontti kytkeytyy kuitenkin tätäkin laajempaan länsimaiseen visuaaliseen traditioon, jossa näkemistä on pitkään jäsennetty objektiivisuuden, optisen järjestyksen ja visuaalisen realismin kautta. Craryn (1992) mukaan camera obscura toimi jo ennen valokuvan keksimistä epistemologisena mallina, jossa optinen järjestelmä nähtiin keinona tuottaa totuudellista tietoa näkyvästä maailmasta. Valokuvan keksimisen myötä tämä optisen todistamisen ihanne siirtyi kameran ominaisuudeksi: valokuvan indeksinen suhde kohteeseensa loi oletuksen, että kuva toimii kiistattomana todisteena todellisuudesta (Barthes, 1980/1981). Samaan historialliseen kehykseen kytkeytyy myös Dastonin ja Galisonin (2007) kuvaama mekaanisen objektiivisuuden ihanne, jossa kuvan totuudellisuutta alettiin arvioida suhteessa tekijän pidättyvyyteen ja mekaanisen rekisteröinnin oletettuun luotettavuuteen.

Varhaiset maisemavalokuvat, kuten I. K. Inhan (1896) teos *Finland i bilder – Suomi kuvissa*, kiinnittyvät tähän samaan jatkumoon, jossa maisema on sekä kulttuurisen muistamisen että kuvitellun yhteisön merkkikenttä (Häyrynen, 2005; Inha ym., 2016). Inhan niukka manipulointi ja realismiin pyrkinyt estetiikka loi osaltaan pohjan kotimaiselle perinteelle, joka arvostaa yksinkertaisuutta ja välitöntä luontoyhteyttä. Huomionarvoista on kuitenkin se, ettei dokumentaarinen maisema- ja luontokuva ole ollut pelkkää todellisuuden neutraalia jäljentämistä Inhankaan aikana: hylkeenpyyntikuvassaan Inha käytti manttelia lavastuksena korvaamaan hylkeen (kuva 1.1; Inha, 1896, s. 72). Representaation, dokumentaarisuuden ja manipulaation rajaa neuvoteltiin siis jo varhaisessa suomalaisessa maisemakuvassa.

Nykypäivänä mimeettinen ihanne elää ja uusintuu vahvasti luontokuvakilpailujen ja muiden instituutioiden sääntökehyksissä, jotka kodifioivat muokkaamattomuuden ja dokumentaarisen eetoksen viralliseksi osaksi alan kulttuurista odotushorisonttia (GDT Gesellschaft für Naturfotografie, 2025; Suomen Luonnonvalokuvaajat, 2025).

Pohjoinen maisemavalokuva on Suomessa keskeinen kulttuurinen kuvasto, jossa paikka, vuodenaika ja valon laatu toimivat toistuvina merkityskehysinä. Konventiot, kuten erämaisyyden, hiljaisuuden ja puhtauden retoriikka, suuntaavat odotushorisontteja, mutta eivät yksin selitä, milloin kuva koetaan aidoksi (Andrews, 1999; Chartier, 2018; Grace, 2002). Samalla Pohjoinen ei ole vain ikoninen erämaakuvasto, vaan eletty ympäristö, jossa paikalliset käytännöt, tarinat ja arjen rytmit risteävät kuvallisten odotushorisonttien kanssa (Ingold, 1993). Kulttuurimaantieteen näkökulmasta Pohjoinen voidaan ymmärtää myös alueidentiteetin ja kertomuksellisen mielikuvituksen tuotoksena: alueet eivät vain heijasta todellisuutta vaan muotoutuvat historiallisissa ja kulttuurisissa käytännöissä, joissa kuvitellut rajat, stereotypiat ja toiseuttamisen mekanismit jäsentävät sitä, millaisena pohjoisuus tulee ymmärrettäväksi ja kerrotuksi (Ridanpää, 2017). Kuvataiteissa pohjoisen valoisia kesäöitä on tietoisesti rakennettu eksotisoiviksi ja mystifioiviksi esityksiksi, osin kaupallisin tarkoituksin – ja siten osaksi niitä kulttuurisia koodeja, joiden varassa pohjoisuus tulee tunnistettavaksi (Palin, 1999). Näin aitouteen liittyvät arvioinnit



Kuva 1.1. Hylkeenpyytäjä. Kuva: I. K. Inha (1896, s. 72). Kuvalähde: Museovirasto / Finna. CC BY 4.0.
<https://museovirasto.finna.fi/>

kytkeytyvät myös katsomisen normeihin ja kulttuuris-semioottisiin koodeihin: siihen, millaisin toistuvien esitystavain pohjoisuus tulee tunnistettavaksi ja millaiset poikkeamat alkavat näyttäytyä epäuskottavina tai epäaitoina.

Nämä odotushorisontit eivät synny tyhjiössä, vaan kiertävät kuvainstituutioissa (näyttelyt, kirjat, kokoelmat) sekä matkailun ja elinkeinojen kuvastoissa ja sosiaalisen median kuvakulttuureissa, joissa pohjoista maisemaa tuotetaan ja kulutetaan suurina määrinä. Siksi aitouden kokemus neuvotellaan samanaikaisesti ammatillisissa ja arkisissa ympäristöissä tekijöiden, portinvartijoiden ja erilaisten yleisöjen kohtaamisissa. Tämä neuvottelu ei ole arvovapaata, vaan kytkeytyy kulttuuripoliittisiin määrittelyihin ja vallan jakautumiseen – siihen, ketkä saavat määritellä Pohjoisen merkityksiä ja kenen katseesta muodostuu normi. Ilmiöön liittyy sekä etnisiä että alueellisia ulottuvuuksia kulttuurisesta kolonialismista ja sen purkamisesta, erityisesti silloin kun taiteen arvoa ja resursseja määritellään toistuvasti pohjoisten alueiden ulkopuolella (Jokela & Huhmarniemi, 2024).

Pohjoista voidaan tarkastella myös kulttuurisena maisemana, jossa odotushorisontit muodostuvat representaatioiden, instituutioiden ja katsomisen tapojen kerrostumina. Esimerkiksi Chartier (2018) painottaa ulkopuolisen katseen muovaamia kulttuurisia ja poliittisia kuvastoja, kun taas Decker ja Anderson (2016) nostavat esiin paikallisten äänen. Liksom (2014) puolestaan tuo odotushorisontteihin soraäänien sijoittamalla burka-hahmoja kansallisiksi tunnistettaviin suomalaisiin maisemiin ja paljastaa näin, miten normi rakentuu. Liksomin valokuvat tekevät näkyväksi sen, että aitous ei muodostu vain kuvan suhteesta paikkaan vaan kysymys on myös siitä, kenen kertomus sopii vallitsevaan katsomisen protokollaan ja millä ehdoilla suomalainen maisema on ylipäättään tunnistettavissa.

Kulttuuriset odotushorisontit eivät kuitenkaan yksin selitä aitouden kokemusta. Uusmaterialistinen, erityisesti Baradin (2007) ajatteluun nojaava näkökulma täsmentää, ettei kuvaa, tekijää, paikkaa ja kuvausapparaattia tarvitse ymmärtää toisistaan erillisinä entiteetteinä, vaan suhteissa muotoutuvana kokonaisuutena. Intra-aktion käsite tekee havaittavaksi tulevan todellisuuden yhteistuotannosta lähtökohdan. Baradin Harawayn (1997) diffraktioajattelusta kehittämä diffraktiivinen luenta puolestaan korostaa, että merkitykset syntyvät erojen ja kohtaamisten kuvioissa sen sijaan, että kuvaa tarkasteltaisiin todellisuuden suorana peilikuvana.

Aitous on myös kokemuksellinen kysymys. Ruumiillinen, moniaistinen katsominen selittää, miksi tietyt kuvat tuntuvat intensiivisiltä tai auraattisilta (Merleau-Ponty, 1945/2012; Sobchack, 2004). Affektiivinen resonanssi ei ole pelkkä subjektiivinen jälkireaktio, vaan osa sitä suhdeverkostoa, jossa aitous muotoutuu (Marks, 2000). Tässä suhteessa visuaalinen muoto, ajallinen rakentuminen ja kuvalliset ratkaisut (kuten raja-rytmi ja valon käsittely) ovat sekä esteettisiä valintoja että ehtoja, jotka mahdollistavat tai estävät kokemuksellisen aitouden (Berleant, 1992).

Myös valokuvan mediaalisuus, läpinäkyvyys ja etiikka ovat olennaisia. Maisema on samalla fyysikaalinen järjestelmä, jonka ilmiöitä kuvausapparaatti voi sekä rekisteröidä että laajentaa. Esimerkiksi spektriä tai aikaa laajentavat tekniikat tekevät näkyväksi ilmiöitä, jotka ylittävät ihmisen havaintokyvyn, ja osoittavat esitystapahtuman roolin aitouden tuottamisessa (Doane, 2007; Groys, 2016; W. J. Mitchell, 1992). Digitaalinen muokattavuus ja spektrin laajennukset eivät kumoa aitoutta, mutta ne siirtävät sen arvioinnin perustaa: aitous ei palaudu paljassilmäisen havainnon normiin (odotukseen, että kuva vastaa maailmaa sellaisena kuin se näyttäytyy ihmisen näköaistille ilman teknisiä apuvälineitä; katso tarkemmin luku 2.1), vaan siihen, missä määrin teos ja sen esityskäytännöt tekevät näkyväksi syntyprosessinsa ehdot ja suhteet (Doane, 2007; W. J. Mitchell, 1992; Ritchin, 2009).

Valokuvauksen laaja käyttö arjessa ja taiteessa kertoo tarpeesta jäsentää kokemusta, jakaa sitä ja todentaa läsnäoloa (Seppänen, 2014a; Sontag, 1979). Tässä tutkimuksessa tarkastelen, miten ja millaisin ehdoin aitous mahdollisesti rakentuu tuotannon, tekniikan, vastaanoton ja katsomisen käytännöissä – ja missä määrin paljassilmäisen havainnon normi toimii tätä ilmiötä selittävänä kriteerinä.

Kuva 1.2 havainnollistaa tutkimukseni sijoittumista valokuvatutkimuksen, taiteellisen tutkimuksen ja kriittisen posthumanismin risteykseen. Valokuvatutkimuksen ja laajemmin visuaalisen kulttuurin tutkimuksen näkökulmasta työ kiinnittyy keskusteluihin valokuvan todellisuussuhteesta, dokumentaarisuuden ehdoista ja aitouden odotuksista. Taiteellisen tutkimuksen näkökulmasta kuvatuotantoni, siihen liittyvät paratekstit ja vastaanoton aineistot toimivat tutkimuksen keskeisinä välineinä ja tekevät näkyväksi, miten aitous neuvotellaan käytännöissä. Teoreettisesti työ nojaa kriittiseen posthumanistiseen ajatteluun, jossa kuvaus- ja esityskäytännöt ymmärretään apparaattisina järjestelyinä ja jossa myös ei-inhimilliset toimijat osallistuvat siihen, mitä kuvissa tulee näkyväksi (Barad, 2007).

Näiden kiinnitysten kautta tutkimus pyrkii täsmentämään, miten aitous rakentuu samanaikaisesti konventioina ja tulkintakehyksinä, kuvausapparaattien materiaalis-teknologisina järjestelyinä sekä ruumiillisena, paikkasuhteeseen virittyvänä katsomis-kokemuksena. Samalla tutkimus osoittaa, miksi muokkaamattomuuden ihanne, joka usein kietoutuu paljassilmäisen havainnon normiin, ei yksin riitä tämän ilmiön selittämiseksi.

1.2 Tutkimuskysymys ja tavoitteet

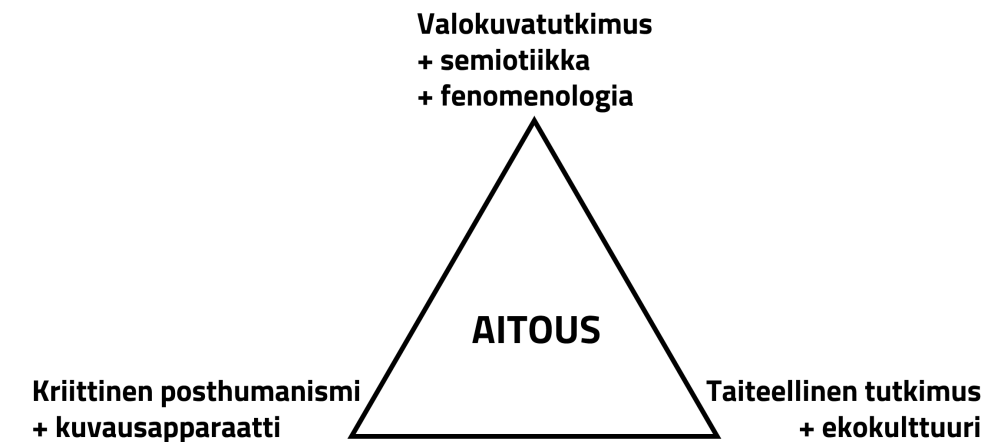
Tavoitteeni tässä tutkimuksessa on tunnistaa, millä ehdoilla aitous rakentuu Pohjoisen luonnon maisemavalokuvassa, sekä käsitteellistää aitoutta tavalla, joka ei nojaa yksinomaan muokkaamattomuusnormiin. Lähestyn aihetta teoreettisen viitekehyksen, taiteellisen maisemavalokuvauksen ja katsomisaineiston dialogina; yksityiskohtaiset menetelmäratkaisut ja analyysin etenemisen esitän myöhemmissä luvuissa.

Tutkimukseni pääkysymys on seuraava:

Miten aitous rakentuu Pohjoisen luonnon maisemavalokuvassa ja miten sitä voidaan ymmärtää eri näkökulmista, kuten taiteellisessa, kokemuksellisessa ja kulttuurisessa kontekstissa?

Kysymys ohjaa analyysia, joka etenee empiiristen havaintojen ja taiteellisen prosessin diffraktiivisessa dialogissa (Barad, 2007). Lähtökohtanani on tarkastella aitoutta useiden toisiinsa kytkeytyvien ehtojen muodostumana, jossa paikan ja ajan tuntu, kuvallisen kielen rehellisyyteen liittyvät ratkaisut, tekniikan näkyvä rooli sekä katsojan ruumiillinen resonanssi voivat asettua eri tavoin painottuviksi. Tämän vuoksi en oleta, että Pohjoisen maisemavalokuvan aitous olisi tunnistettavissa yhden normin perusteella, vaan pyrin kuvaamaan, millaisissa käytännöissä ja suhteiden konfiguraatioissa se koetaan aidoksi.

Tavoitteeni on kaksitasoinen. Ensinnäkin jäsenän aitouden käsitettä suhteissa syntyvänä ja performatiivisena ilmiönä (Barad, 2007), jossa tekijän paikantunut toimijuus



Kuva 1.2. Kuvio: tutkimukseni orientaatio kolmen tutkimuslinjan leikkauksessa.

(Haraway, 1988), paikan materiaaliset ehdot, katsomisen affektiiviset käytännöt ja kuvausapparaatin osallistuminen ovat keskeisiä. Tällöin aitous ei näyttäydy ensisijaisesti kuvan immanenttina ominaisuutena, vaan tutkimuksessa koeteltavana ja neuvoteltavana kysymyksenä, joka aktualisoituu tuotannon, esittämisen ja vastaanoton tilanteisissa ehdoissa. Aitous aktualisoituu myös katsojasuhteessa: merkitykset ja affektiiviset reaktiot välittyvät yksilön elämänpiirin, kulttuurisen taustan ja tulkintakäytäntöjen kautta, eikä aitoutta siksi voi palauttaa yksinomaan tekijän intention tai kuvan teknisiin ratkaisuihin (Marks, 2000; Merleau-Ponty, 1945/2012; Sobchack, 2004).

Toiseksi kehitän ja perustelen taideperustaisen toimintatutkimuksen (*Art-Based Action Research, ABAR*; Jokela & Huhmarniemi, 2018, 2025) ja analyttisen autoetnografisen työskentelyn käyttöä aitouden tutkimisessa siten, että taiteellinen prosessi toimii tiedon tuottamisen ja kysymyksenasettelun tarkentamisen tapana. Tähän liittyen tarkastelen myös, millaisin tavoin erilaiset kuvaamisen ja esittämisen ratkaisut (mukaan lukien kokeelliset ja teknologisesti laajennetut menetelmät) voivat toimia tutkimuksellisinä koetilanteina, joissa aitoutta koskevat odotukset, rajat ja perustelut tulevat näkyviksi. Näistä lähtökohdista pyrin rakentamaan käsitteellisen ja metodologisen kehikon, jonka avulla Pohjoisen maisemavalokuvan aitoutta voidaan analysoida johdonmukaisesti myöhemmissä luvuissa ja lopulta työn johtopäätöksissä.

Vaikka tutkimukseni ammentaa omasta taiteellisesta prosessistani, sen tavoitteena on tuottaa metodologista, soveltavaa ja pedagogista tietoa maisemavalokuvauksen käytäntöihin, taide- ja mediakasvatukseen sekä valokuvan tutkimusvälineelliseen käyttöön laajemmassa maisematutkimuksen kentässä. Olen Lapin yliopiston NACER-tutkimusryhmän

(Northern Art, Community and Education Research [NACER], n.d.) jäsen, ja tutkimus asetuu osaksi ryhmän temaattista viitekehystä, jossa etsitään uusia tapoja hyödyntää taidetta ja visuaalisuutta kestävyyskysymysten käsittelyssä.

1.3 Tutkimuksen rakenne

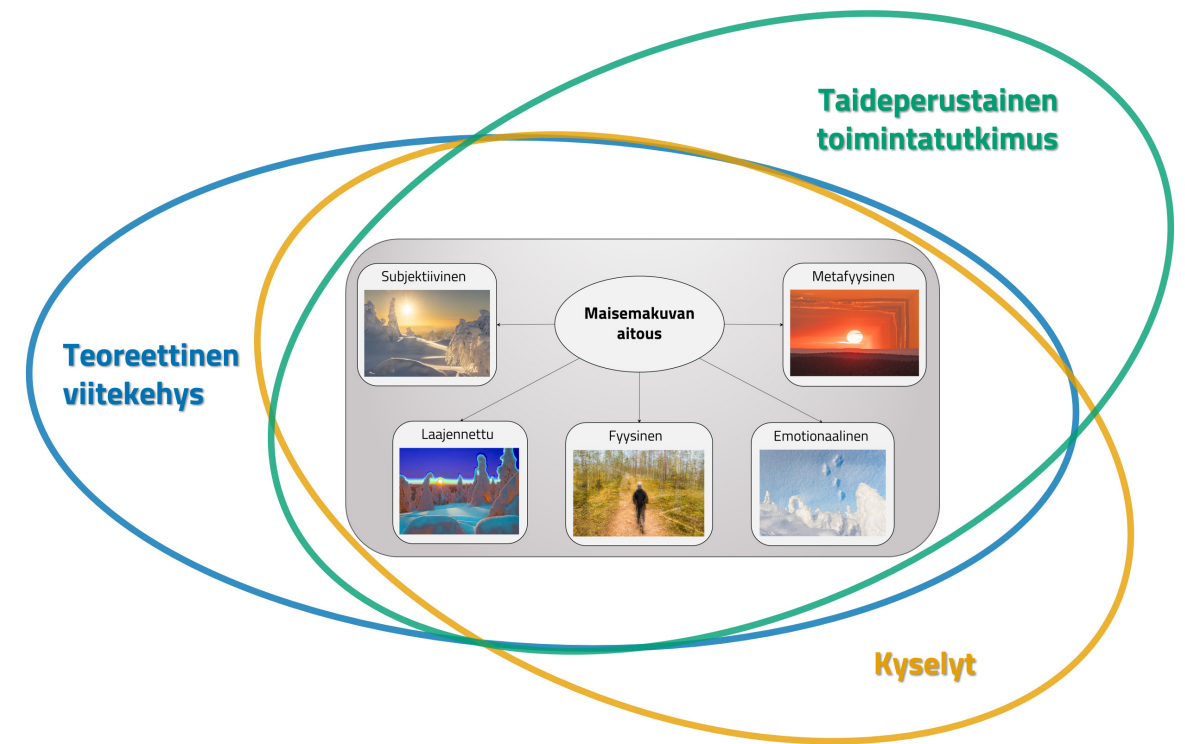
Väitöstutkimuksen rakenne muodostuu kolmesta toisiinsa kietoutuvasta osa-alueesta: teoreettisesta viitekehyksestä, taideperustaisesta toimintatutkimuksesta ja kahdesta valtakunnallisesta kyselystä, joihin viitataan jatkossa nimillä Kysely 1 ja Kysely 2 (kuva 1.3). Nämä eivät muodosta lineaarista etenemisketjua, vaan iteratiivisen kokonaisuuden, jossa kukin osa-alue ruokkii ja tarkentaa toisiaan. Valokuvani sekä Julkaisussa II jäsentämäni ja luvussa 4 esittelemäni aitouden viisi kategorialla toimivat kokonaisuuden keskuksena: ne yhdistävät teoreettiset käsitteet, taiteellisen prosessin ja empiirisen aineiston ja ohjaavat analyysia.

Teoreettinen viitekehys kokoaa välineet, joilla aitoutta voidaan jäsentää ilman muokkaamattomuuden normiin nojaavaa oletusta. Se yhdistää kulttuurisen maiseman ja Kuvitellun Pohjoisen käsitteellistämisen kriittiseen posthumanistiseen ajatteluun, erityisesti Baradin (2007) uusmaterialistiseen ontologiaan, intra-aktioon ja diffraktiiviseen luentaan, sekä fenomenologiseen näkökulmaan, joka kuvaa katsomisen ruumiillista ja affektiivista luonnetta (Merleau-Ponty, 1945/2012; Seppänen, 2014b). Lisäksi huomio kiinnittyy valokuvan mediaalisuuteen, läpinäkyvyyteen ja etiikkaan: tekniset valinnat ja apparatuurin rooli nähdään osana sitä suhdeverkostoa, jossa aitous rakentuu (Doane, 2007).

Taideperustaisessa toimintatutkimuksessa taiteellinen työskentely on sekä tutkimusmenetelmä että tulos. Tässä työssä se tarkoittaa ennen kaikkea luonnossa tapahtuvaa maisemakuvausta sekä harkittuja kuvausstrategioita (esimerkiksi spektriä laajentavat tekniikat, ajallisuutta muovaavat ratkaisut ja tässä väitöksessä kehittämäni visuaalinen haiku -lähestymistapa). Näiden käytäntöjen kautta käsitteelliset väitteet koetellaan ja ne täsmennyvät konkreettisissa kuvaustilanteissa.

Kyselyt tuottavat empiirisen perustan katsomiskokemuksen analyysille. Ne yhdistävät määrällisiä ja laadullisia aineksia ja avaavat, miten vastaajat määrittelevät aitouden sekä millaisin sanallisin ja kehollisin viittauksin he kuvaavat Pohjoisen maisemakuvien koettua läsnäoloa. Näin syntyy dialogi teorian, taiteellisen prosessin ja katsomisen välillä: teoreettiset odotukset asettuvat koetukselle, kuvallinen työskentely tarkentuu ja tulkinnat syvenevät.

Kuva 1.3 havainnollistaa tämän rakenteen kolmikenttäisenä, limittäisenä järjestelynä: teoreettinen viitekehys, taideperustainen toimintatutkimus ja kyselyt muodostavat toistensa suuntaan virtaavat kanavat, joiden keskellä ovat valokuvat ja tutkimukseni alkupuolella määrittelemäni viisi aitouden kategorialla. Rakenne mahdollistaa diffraktiivisen etenemisen: havainnot, käsitteet ja kuvat läpäisevät toistensa ja tuottavat syklisesti



Kuva 1.3. Kuvio: väitöstutkimuksen rakenne.

tarkentuvaa ymmärrystä siitä, millaisissa suhteiden konfiguraatioissa Pohjoisen maisemavalokuvan aitous aktualisoituu.

1.4 Rajaukset ja eettiset periaatteet

Viitataan tässä työssä termillä Pohjoinen (iso alkukirjain) valtiorajat ylittävään arktisen ja subarktisen alueen kokonaisuuteen sekä siihen kytkeytyviin kulttuurisiin merkitysketjuihin. Vastaavasti pohjoinen (pieni alkukirjain) tarkoittaa yleiskielistä ilmansuuntaa tai adjektiiviseen ominaisuuteen viittaavaa käyttöä.

Tämä tutkimus rajautuu Pohjoisen luonnon maisemavalokuvaukseen ja sen aitouden tarkasteluun, vaikka monet havainnot voivat olla sovellettavissa myös laajemmin. Etenkin kehittämäni visuaalinen haiku -lähestymistavan yhteydessä (Julkaisu III) olen sivunnut myös sen laajempaa sovellettavuutta yli kansallisten kulttuurirajojen.

Maisemavalokuvauksen kentässä rajaukseni lähtökohtana on luontokuva. Tukeudun tässä luontokuvakilpailujen vakiintuneisiin kategoriakehyksiin, kuten Vuoden Luontokuva -kilpailuun (Suomen Luonnonvalokuvaajat, 2025) ja GDT European Wildlife Photographer of the Year -kilpailuun (GDT Gesellschaft für Naturfotografie, 2025). Näissä kehyksissä maisema erotetaan eläin- ja lajistokeskeisistä kategorioista, kuten linnuista, nisäkkäistä ja makrokuvauksesta. Maisemakuvassa voi esiintyä eläimiä, mutta ne eivät ole maisemakuvan pääasiallinen kohde. Näin eläinkuvaus ja makrokuvaukset rajautuvat tämän tutkimuksen aineiston ulkopuolelle.

Kuten luontokuvakilpailuissakin on tyypillistä, kaupunkimaisema sisältyy rajaukseeni vain poikkeuksellisesti, silloin kun luonnon elementti on teoksen semanttisesti tai kompositionaalisesti hallitseva osa. Muutoin urbaani maisema ei ole tutkimukseni kohde. Tämä raja on heuristinen, ei normatiivinen: käytän kategoriakehystä selkeyttämään analyysin kohdetta ja erottamaan sen luontokuvan muista alalajeista, jotta aitouden tarkastelu pysyy maisemavalokuvan ydinongelmassa.

Ymmärrän luontokuvan ja taidevalokuvan tässä tutkimuksessa maisemavalokuvan kahtena limittyvänä tarkastelukehyksenä. Luontokuva ja maisemavalokuva määrittävät ensisijaisesti kuvan kohdetta, lajityyppejä ja siihen liittyviä aitousodotuksia, kun taas taidevalokuva viittaa niihin tapoihin, joilla kuva voi määrittyä taiteeksi.

Taiteeksi määrittäminen voi perustua esimerkiksi muodollis-esteettisiin ominaisuuksiin, tekijän intentioon, tekijyyteen, taidetraditioon, institutionaaliseen kontekstiin, vastaanottoon sekä kuvalle annettuun esteettiseen, henkiseen, sosiaaliseen tai poliittiseen arvoon (D'Alleva & Cothren, 2021; Davies, 2016). Näistä mikään ei yksin muodosta tyhjentävää taiteen määritelmää, mutta yhdessä ne osoittavat, että taidevalokuva ei ole luontovalokuvan vastakohta vaan toinen tapa jäsentää kuvan asemaa, tehtävää ja tulkintaa. Sama valokuva voi siten toimia yhtä aikaa luontokuvana, maisemavalokuvana ja taidekuvana.

Aineistollisesti työ perustuu omaan valokuvalliseen tuotantooni Pohjoisessa. Valtaosan tutkimuksessa käsitellyistä kuvista olen ottanut Syötteen kansallispuiston ja sen lähialueiden maisemissa, mutta kuvaustoimintani ulottuu Suomessa Pohjois-Pohjanmaan ja Kainuun keski- ja pohjoisosista Lappiin. Lisäksi hyödynnän tutkimuksessani Islannissa sekä Pohjois-Norjassa ja Pohjois-Ruotsissa ottamiani kuvia. Kyselyaineistojen kautta tutkimuksessa on mukana myös vastaajien tutkimuskäyttöön toimittamia maisemakuvia.

Vaikka tiedostan valokuvauksen keskeisen roolin luontomatkailussa (Mazzullo, 2022) ja alkuperäiskansoja koskevissa representaatioissa (Rantala ym., 2025), en käsittele näitä laajoja tutkimusperinteitä tässä työssä erillisinä teoreettisina kokonaisuuksina. Valokuvan ja matkailun kytkös on jäsennetty laajasti turistin katseen käsitteen kautta: kuvaaminen on sosiaalisesti organisoitunut tapa nähdä, tunnistaa ja todentaa paikkoja jo ennalta kiertävien kuvamallien mukaan (Urry & Larsen, 2011). Hyödynnän tätä keskustelua taustakehyksenä, mutta en tarkastele aineistoa matkailututkimuksen kysymyksenasettelusta käsin.

Vastaavasti alkuperäiskansatutkimuksessa valokuvaa on tarkasteltu kriittisesti osana etnografista kuvausperinnettä, kolonialistista katsetta ja identiteetin rakentumista (Heith, 2014). Lehtola (2018) osoittaa, miten saamelaisväestöön liittyvien arkistovalokuvien merkitys muuttuu, kun ne palautuvat saamelaisyhteisöihin ja tulevat luetuiksi yhteisöjen omina historioina. Matkailututkimus ja alkuperäiskansatutkimus ovat eettisesti keskeisiä, mutta ne jäävät työni analyysifokuksen ulkopuolelle, sillä keskityn luonto- ja taidevalokuvauksen käytäntöihin sekä aitouden ulottuvuuksiin. Viittaan näihin teemoihin ainoastaan silloin, kun se on välttämätöntä kuvaston kulttuurisen kontekstin ymmärtämiseksi.

Eettisesti tutkimukseni nojaa paikantuneisuuden, läpinäkyvyyden ja vastuun periaatteisiin. Paikantuneisuus tarkoittaa tekijäpositiosta ja käytännön valinnoista (reiteistä, ajankohdista, kuvauspaikoista) raportoimista siinä laajuudessa, että lukija ymmärtää prosessin ehdot ja rajoitteet. Läpinäkyvyys koskee erityisesti kuvausapparaatin ja menetelmien roolia: ilmoitan, kun käytän esimerkiksi spektriä laajentavia, ajallisuutta muokkaavia tai muita erityisiä tekniikoita, ja teen näkyväksi niiden esteettiset ja tiedolliset seuraukset. Samalla sitoudun välttämään harhaanjohtavia esitystapoja: en poista enkä lisää kuviin elementtejä, jotka muuttaisivat ratkaisevasti paikan luonnetta tai tulkinnan kannalta olennaisia suhteita, paitsi silloin, kun tuon tällaiset toimenpiteet eksplisiittisesti esiin kuvan yhteydessä.

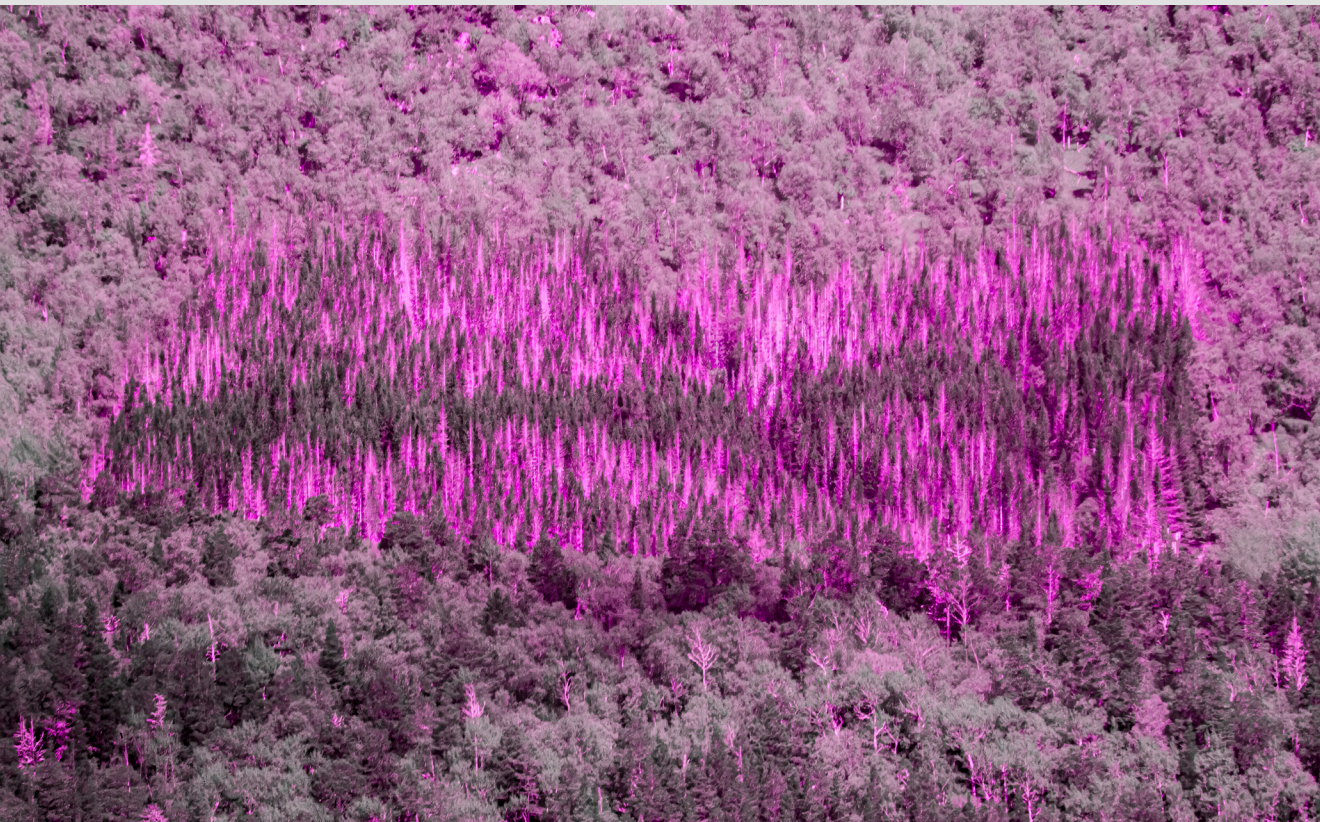
Ympäristökriisin aikakaudella luontokuvan eettinen vastuu laajenee esittämisen tavoista myös esitysten vaikutuksiin: millaisia käytäntöjä kuvat normalisoivat ja mihin toimintaan ne kannustavat (Suonpää, 2020). Käytännössä vältän herkkien kohteiden (esimerkiksi haavoittuvien ekosysteemien tai suojeltujen luontokohteiden) tarkan paikkatiedon julkaisemista silloin, kun paikkatieto voisi lisätä kävijäkuormitusta tai vahinkoriskiä. Pyrin toimimaan jälkiä jättämättä -periaatteen mukaisesti ja minimoimaan kuvaustilanteen ympäristökuormituksen. En myöskään ohjaa muita ympäristöä kuormittavaan toimintaan kuvien saamisen nimissä.

Henkilötietojen osalta noudatan tietosuojaa koskevia periaatteita. Kyselyihin osallistuminen oli vapaaehtoista ja informoitua. Käsitelin vastaukset anonymisoituina ja huolehdin aineiston säilytyksestä ja raportoinnista siten, ettei yksittäisiä vastaajia voida tunnistaa, ellei vastaajien kanssa ole sovittu toisin (Krosnick & Presser, 2010; Rea & Parker, 2014). Julkaisussa II mainitsen nimeltä ne Kysely 1:n vastaajat, joiden tutkimuskäyttöön toimitettavia kuvia esitän julkaisussa ja joiden nimeämiseen pyysin luvan kyselyn yhteydessä.

2

TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Aitouden kerrostumia ja odotushorisontteja



Kuva 2.0. Ultraviolettivalossa "huutavat" kuuset. Junkerdal, Norja. Kuvattu modifioidulla kamerarungolla ja UV-kaistanpäästösuoitella. Kuva: EPI (2024).

2.1 Aitous, totuudellisuus ja todentuntuisuus

Tässä tutkimuksessa ymmärrän aitouden relationaaliseksi ja tilanteiseksi ilmiöksi. Se ei sijaitse yksittäisessä kuvassa ominaisuutena, vaan aktualisoituu kuvan, tekijän, paikan, kuvausapparaatin ja katsojan suhteissa (Barad, 2007) sekä tekijän ja katsojan tilanteisessa kohtaamisessa (Haraway, 1988) ja eletyssä, ruumiillisessa havaitsemisessa (Merleau-Ponty, 1945/2012). Koska Kysely 1 aineistoinen on suomenkielinen ja sen keskeiset kysymykset on muotoiltu aito–epäaito–erottelun varaan (millaisen maisemakuvan ihmiset mieltävät aidoksi tai epäaidoksi), termin tulkinnessa näkyy yhtä aikaa sekä prosessin rehellisyyteen liittyvän totuudellisuuden että kokemukselliseen vakuuttavuuteen liittyvän todentuntuisuuden sävyjä (Julkaisu II). Käytänkin aitoutta kattokäsitteenä, jota tarkennan näiden kahden toisiinsa kietoutuvan ulottuvuuden kautta.

Totuudellisuus viittaa ensisijaisesti esityksen ja kohteen väliseen rehellisyyteen sekä muokkauksen ja manipuloinnin rajaamiseen (Mitchell, 1992; Sontag, 1979). Näin enemmistö Kysely 1:n vastaajista kuvasi aidon luontomaisemakuvan ehtoja, linjassa vakiintuneiden kilpailusääntöjen kanssa, mainiten muun muassa elementtien lisäämisen tai poistamisen kiellon sekä editoinnin kohtuullisuuden (Natural History Museum, n.d.; Suomen Luonnonvalokuvaajat, 2025). Vastauksissa toistuu odotus, että kuvan tulisi vastata maailmaa sellaisena kuin se näyttäytyy ihmisen näköaistille ilman teknisiä apuvälineitä. Kutsun tätä odotusta paljassilmäisen havainnon normiksi.

Paljassilmäisen havainnon normi ei ole tässä tutkimuksessa totuudellisuuden määritelmä, vaan kulttuurinen tulkintakehys ja valokuvauksellinen ihanne, joka ohjaa sitä, millaisin perustein kuvia pidetään uskottavina tai epäilyttävinä. Jokainen valokuva on kuitenkin väistämättä valikoiva ja perspektiivinen. Totuudellisuus on siten ideaali, jota kohti pyritään.

Todentuntuisuus (kirjallisuudessa myös totuudenkaltaisuus) puolestaan tarkoittaa esityksen kykyä synnyttää vakuuttava läsnäolon vaikutelma ja paikan tuntu myös silloin, kun esitystapa ei noudata paljassilmäisen havainnon normia (Freedberg & Gallese, 2007; Popper, 1976). Se viittaa uskottavuuteen kokemuksena, ei faktuaalisen täsmällisyyden väitteeseen.

Koska työni osajulkaisut ovat englanniksi ja yhteenveto-osa suomeksi, on tarpeen täsmentää termivastineet ja niiden käyttöyhteydet. Benjaminin (1923/1972) mukaan käännös ei voi siirtää sanojen merkityksiä kokonaisuudessaan kielestä toiseen, vaan se joutuu aina valitsemaan, painottamaan ja järjestämään merkityskenttää uudelleen. Suomenkielinen *aito* ei siksi käänny yksiselitteisesti yhteen englanninkieliseen termiin.

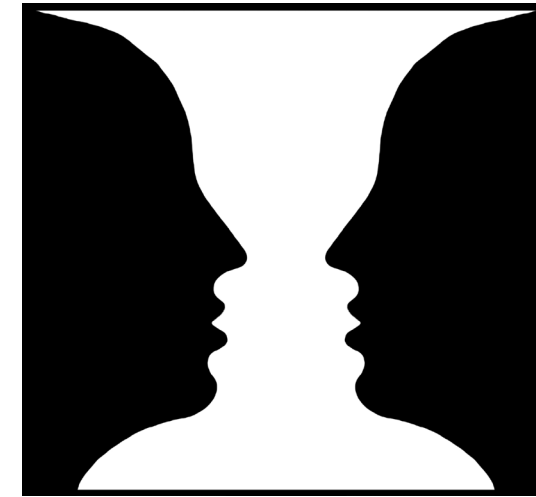
Englanninkielisessä käsitteistössä termi *authenticity* asettuu lähimmäksi tässä tutkimuksessa käsittelemääni aitoutta, mutta osajulkaisuissa samaa ongelmakenttää on lähestytty myös todellisuutta painottavan termin *real* kautta. *Real* eli ontologinen todellinen toimii taustakäsitteenä, jonka suhteen aitouden sekä sitä tarkentavien totuudellisuuden ja todentuntuisuuden käsitteet tarjoavat eri tapoja lähestyä ja välittää todellisuutta valokuvassa.

Totuudellisuuden johdonmukainen vastine on *truthfulness*, joka viittaa faktuaaliseen täsmällisyyteen, muokkauksen rajoihin ja prosessin rehellisyyteen. Todentuntuisuuden ensisijainen vastine on *verisimilitude*, jolla tarkoitetaan esityksen uskottavuutta ja toden vaikutelmaa, joka voi rakentua myös esteettisten keinojen ja kokemusvihjeiden kautta.

Aitouteen kytkeytyy lisäksi kaksi muuta keskeistä merkitystä: indeksisyys ja uskottavuus. Indeksisyys (*indexicality*) tarkoittaa valokuvan materiaalista jälkisuhdetta: kohteesta lähtevät fotonit piirtävät tallennusmateriaaliin jäljen, jonka vuoksi valokuvalla on erityinen yhteys kuvattuun (Barthes, 1981).

Seppäsen mukaan valokuva ei täten ole vain kuvallinen presentaatio, joka viittaa johonkin itsensä ulkopuoliseen, vaan tuo ulkopuolinen on läsnä itse valokuvassa. Tästä seuraa levottoman valokuvan paradoksi, joka vertautuu Rubinin maljakon bistabiiliin katsomistilanteeseen (kuva 2.1): "[k]un valokuva ymmärretään poissaolevaa kohdetta esittäväksi representaatioksi, kohde on siinä kuitenkin läsnä materiaalisena jälkenä", mutta "[k]un valokuva ymmärretään läsnä olevaksi materiaaliseksi jäljeksi kohteesta, valokuva *re*-presentaationa saattaa kohteen poissaolevaksi" (Seppänen, 2014a, s. 96). Indeksisyys ei kuitenkaan takaa totuudellisuutta, koska jälkeä voidaan muokata ja kehystää (Doane, 2007; Seppänen, 2014b).

Närhisen (2016) kamerattomat valokuvat osoittavat, että indeksisyys voidaan ymmärtää laajemmin materiaalsen rekisteröitymisen periaatteena, ei vain kameran optisena fotonijälkenä. Indeksinen jälki voi olla hyvin abstrakti eikä paljassilmäisen havainnon normin mukainen: sateelle altistetut valokuvapaperit (pluviogrammit) ja meriveden kanssa syntyneet fotogrammit (akvagrammit) rekisteröivät ilmiön materiaalsen kontaktin, mutta eivät esitä näkymää sellaisena kuin se silmälle näyttäytyisi. Samalla ne haastavat kamerakeskeisen käsityksen kuvausapparaatista. Närhisellä apparaattinen ratkaisu ei rajaudu kameraan, vaan rakentuu tilanteisesti: kuva syntyy valokuvamateriaalin (tai



Kuva 2.1. Kuvio: Rubinin maljakko. Rubinin (1915, s. 30) alkuperäisen kuvan pohjalta: EPI (2023).

suodatinpaperin) altistuksesta, kehystävästä järjestelystä ja luonnonilmiön prosessuaalisesta osallisuudesta samaan kuvaavaan kokoonpanoon.

Uskottavuus (*credibility, plausibility*) puolestaan on vastaanoton ja kontekstin funktio: teoksen esittämisen kehys (alusta, paratekstit, instituutiot, diskurssi), esitysympäristö ja aura vaikuttavat siihen, kuinka totena kuva koetaan (Benjamin, 1935/1969; Groys, 2016). Näin indeksisyys ja uskottavuus täydentävät totuudellisuuden ja todentuntuuden rajausta tekemällä näkyväksi sekä teknis-materiaalsen perustan että topologisen, kontekstuaalsen arvioinnin.

Edellä kuvatut aitouden näkökulmat muodostavat perustan tutkimuksessani määrittelemilleni viidelle aitouden kategorialle, jotka esittelen luvussa 4.

2.2 Pohjoisen maiseman odotushorisontit ja instituutiot

Tässä teoreettisessa viitekehyksessä ymmärrän maiseman yhtä aikaa sekä kuvallisena konventiona (Mitchell, 2002) että kokemuksellisenä kenttänä (Berleant, 1992; Carlson, 2019). Pohjoinen maisema kehystyy ennen kaikkea Chartierin (2018) Kuvitellun Pohjoisen (*Imagined North*) käsitteen kautta: se viittaa kulttuurisesti tuotettuun ja historiallisesti kerrostuneeseen mielikuvastoon, joka ohjaa odotuksia siitä, miltä Pohjoinen näyttää ja tuntuu. Grace (2002) osoittaa Kanadan kontekstissa, kuinka pohjoisuuden idea voi

toimia kansallista identiteettiä, yhtenäisyyttä ja kulttuurista itseymmärrystä rakentavana kuvastona. Suomalaisessa maisemakulttuurissa tätä kerrostuneisuutta on vahvistanut kansallismaiseman traditio, jossa tietyt maisemat ja luonnonmuodot ovat vakiintuneet kansallisen identiteetin ja kuulumisen kuvallisiksi merkeiksi (Häyrynen, 2005). Barthesin (1957/2009) myytin käsitteen valossa tällainen odotushorisontti voidaan ymmärtää myyttiseksi merkityksenannoksi, jossa historiallisesti ja kulttuurisesti tuotettu kuvasto alkaa näyttäytyä luonnollisena kuvauksena siitä, millainen Pohjoinen ”on”.

Ridanpää (2017) tarkastelee alueita mielikuvituksen välityksellä rakentuvina kokonaisuuksina (*imaginative regions*), jotka muotoutuvat kertomuksissa sekä sosiaalisissa, poliittisissa ja kulttuurisissa prosesseissa. Myös Nykänen (2022) on yhteiskuntatieteellisestä näkökulmasta tarkastellut lappilaisuutta identifikaatioiden, ympäristöjen ja yhteisen erityisyyden rakentumisena. Maisemavalokuva puolestaan osallistuu vastaavaan alueellisen merkityksen tuottamiseen luomalla visuaalisia narratiiveja, jotka kuvaavat Pohjoista ja samalla uusintavat sen alueellista identiteettiä.

Historiallisesti kerrostuneet diskurssit, kanonisoidut paikat (Cosgrove, 1998; Suomen ympäristökeskus, 2026), matkailun ja sosiaalisen median käytännöt (Näsi, 2020) sekä instituutiot kuten kilpailut, museot ja festivaalit (Decker & Anderson, 2016; Jokela & Huhmarniemi, tulossa; Mitchell, 1992) muovaavat odotushorisontteja siitä, miltä ”aidon” Pohjoisen kuuluu näyttää. Arktisen taiteen tutkimuksessa tätä asetelmaa on viime vuosina laajennettu tarkastelemalla, miten arktista aluetta koskevat esitykset kytkeytyvät ekologisiin, poliittisiin ja alkuperäiskansoja koskeviin diskursseihin (Ruotsalainen, 2024). Ihmisten taipumus ankkuroida aitous dokumentaarisen eetoksen periaatteisiin, joita muun muassa luontovalokuvakilpailujen säännöt (kohtuullinen editointi, manipuloinnin kieltö) vahvistavat, havainnollistaa instituutioiden normittavaa vaikutusta.

Tässä työssä Pohjoisen kulttuurihistoria ei ole analyysin painopiste, vaan se toimii taustoittavana merkityshehkeyksenä, jonka kautta maisemavalokuvan aitouden odotushorisontteja voidaan jäsentää. Kulttuurihistorialliset kuvastot vaikuttavat siihen, millaiset pohjoisen luonnon esitykset tunnistetaan todentuntuiksi tai paikallisesti merkityksellisiksi.

Matkailun visuaaliset käytännöt ovat keskeinen osa Pohjoisen odotushorisonttien muodostumista. Lapin matkailujulisteita tarkasteleva Arminen (2021) osoittaa, kuinka Lappia koskevat kuvastot rakentuvat kansallisten, transnationaalisten ja kaupallisten merkitysten risteyksessä: revontulet, porot, tunturit, lumi ja erämaisyyden vaikutelma tiivistyvät merkeiksi, jotka tuottavat Pohjoisesta tunnistettavan ja kulutettavan mielikuvan. Niskala ja Ridanpää (2016) puolestaan osoittavat, etteivät matkailuesitteet ainoastaan esittele paikkoja, vaan tuottavat poliittisesti latautuneita diskursseja paikoista, kulttuureista ja valtasuhteista. Saamelaisuuden representaatiot rakentuvat läsnäolon ja poissulkemisen jännitteessä: saamelaisuus voi näkyä symboleina ja perinteen kuvastona, mutta jäädä sivuun paikallista historiaa, nykyisyyttä ja toimijuutta koskevista diskursseista.

Saamelaisuuden esittäminen Lapin matkailumarkkinoinnissa havainnollistaa, kuinka saamelaiskulttuurin symbolit voivat tulla irrotetuiksi historiallisista ja poliittisista yhteyksistään ja asettua osaksi ulkopuoliselle katsojalle suunnattua eksotiikan, perinteen ja

aitouden kuvastoa (Niskala & Ridanpää, 2016). Maisemavalokuvan aitouden kannalta tämä on olennaista siksi, että valokuvallinen todentuntuisuus rakentuu suhteessa aiempiin kuvastoihin, jotka ylläpitävät luonto- ja maisemavalokuvaukseen kiinnittynyttä mimeettistä odotushorisonttia. Kuva voi tuntua aidolta juuri siksi, että se toistaa historiallisesti vakiintunutta käsitystä Pohjoisesta, vaikka kyseinen käsitys olisi kulttuurisesti tuotettu, institutionaalisesti vahvistettu ja kaupallisesti ohjautunut. Tässä mielessä ikoniset luontokuvat voivat vahvistaa valmiiksi jäsentyneitä odotushorisontteja, koska ne tuntuvat usein aidoilta vastatessaan kulttuurisesti opittua käsitystä siitä, miltä Pohjoisen luonnon oletetaan näytävän.

Samanaikaisesti insider-näkökulmat (paikalliset tekijät ja yhteisöt) haastavat idealisoi-vaa Pohjoisen kuvastoa (Huhmarniemi & Jokela, 2020c; Jokela ym., 2021). Osa yleisöstä tunnistaa aidoksi myös luovat, kokemuksellisuutta korostavat esitykset, kun prosessi on läpinäkyvä ja suhde kuvattuun ilmiöön on perusteltu. Tämä kaksoisliike, normien ylläpito ja niiden kriittinen neuvottelu, tekee Pohjoisesta hedelmällisen teoreettisen kehyksen, jossa aitouden ehtoja yhtä lailla tuotetaan kuin kiistetään.

Arktisen taiteen tutkimuksessa viime aikoina paljon käytetty ekokulttuurin käsite (Jokela & Huhmarniemi, 2024; Jokela & Hiltunen, 2024b) tarkentaa tätä odotushorisonttien ja instituutioiden dynamiikkaa: kyse ei ole vain kuvien tulkintaa ohjaavista normeista, vaan laajemmasta ekokulttuurisesta järjestyksestä, jossa ekologiset prosessit, kulttuuriset merkitykset, käytännöt ja arvottamisen tavat kietoutuvat toisiinsa ja muovaavat toisiaan. Parks (2020) korostaa, että ekokulttuuri kokoaa yhteen poikkeuksellisesti nimenomaan paikkasidonnaisia ja oikeudenmukaisuuteen suuntautuvia lähestymistapoja, joissa ympäristö ja kulttuuri eivät hahmotu erillisinä vaan yhteismuodostuvina.

Tällöin myös maisemavalokuva voidaan ymmärtää ekokulttuurisena toimijana. Se ei ainoastaan representoi paikkaa, vaan osallistuu siihen, millaiset ympäristösuhteet, käytännöt ja arvot (esimerkiksi luontokuvakulttuurin katse, luontomatkailun katse, suojelun perustelut, erämaa-ajattelu tai paikallisen tiedon tunnustaminen) tulevat kulttuurisesti mahdollisiksi ja uskottaviksi.

Pohjoisissa konteksteissa tätä painotusta on täsmennetty kytkemällä ekokulttuuri taiteen ja taidekasvatuksen kautta kulttuuriin kestävyysmurrokseen. Huhmarniemi ja Jokela (2025) käsitteellistävät kestävyysmurroksen välttämättömänä ja kokonaisvaltaisena systeemisenä muutoksena kohti planetaarista kestävyyttä. Muutos edellyttää arvojen ja maailmankuvien uudelleenarviointia sekä tästä seuraavaa toiminnan suunnan muuttamista. Kyse ei siten ole vain asteittaisesta kehityksestä, vaan perustavanlaatuisesta muutoksesta, jossa taide ja visuaalinen kulttuuri voivat toimia merkittävänä kestävyysmurroksen vipuvoimina (*leverage points*; Jokela & Huhmarniemi, 2024; Meadows, 1999). Myös Ruotsalainen (2024) osoittaa, miten arktisen taiteen merkitysheykset rakentuvat diskursiivisesti ja institutionaalisesti suhteessa kulttuuriin kestävyys- ja alueellisiin toimijuuksiin.

Ekokulttuurin näkökulmasta aitouden normit eivät ole vain esteettisiä konventioita, vaan ne liittyvät paikkasuhteiden, arvohierarkioiden ja käytäntöjen muodostumiseen.

Tämä on linjassa Harawayn (1985/2016) käsitteen luontokulttuurit (*naturecultures*) kanssa, jossa luontoa ja kulttuuria ei nähdä erillisinä vaan toisiinsa kietoutuneina proses-seina. Tällöin maisemavalokuva ei ole pelkkä näkymän esitys, vaan aktiivinen osa tätä kie-toutumaa. Se osaltaan ehdollistaa sitä, millaiset ympäristösuhteet tulevat kulttuurisesti uskottaviksi ja tavoiteltaviksi (Parks, 2020; Jokela & Huhmarniemi, 2024; Ruotsalainen, 2024).

Tämä ekokulttuurinen tarkastelu kytkeytyy myös Lapin yliopiston kriittiseen mat-kailututkimukseen: maisemavalokuvaus ei näyttäydy vain valokuvakulttuurin sisäisenä käytäntönä, vaan ekokulttuurisena tekona, jolla on vaikutuksia siihen, miten ympäristöä kulutetaan, arvostetaan ja kohdellaan matkailun ja maankäytön paineissa (Rantala ym., 2020; Rantala ym., 2025). Parksia (2020) seuraten tämä paikallistuu tutkimuksessani nimenomaan Pohjoisen maisemallisiin jännitteisiin.

Ympäristöestetiikkaan kytkeytyvä näkökulma korostaa osallistuvaa, moniaistista koh-taamista: maisema ei ole pelkkä etäännytetty näky, vaan tilanne, jossa katsoja paikantuu ja resonoi ympäristönsä kanssa. Paikan tuntu, komposition ja rytmin järjestelyt sekä valon materiaalisuus ovat tässä keskeisiä (Berleant, 1992; Carlson, 2019). Tämä lähtökohta ohjaa tarkastelemaan, miten valokuva voi herättää katsojassa paikan tuntua ja vakuut-tavaa läsnäolon kokemusta.

Teknologinen ja posthumanistinen näkökulma täydentää odotushorisontteja: kuvausapparaatti ei ole neutraali väline, vaan havaintoa muovaava toimija, joka voi laajen-taa inhimillistä aistimellisuutta näkyvän spektrin tuolle puolen. Instituutiot neuvottelevat tämän mediaation rajoja, määritellen milloin tekninen interventio tukee totuudellisuutta ja milloin se heikentää aitouden kokemusta (Barad, 2007).

2.3 Fenomenologinen ulottuvuus

Fenomenologialla tarkoitan tässä työssä ruumiilliseen kokemukseen tukeutuvaa ana-lyysia, jossa huomio kohdistuu siihen, miten merkitys ja todentuntuisuus syntyvät kat-sojan eletyn kehon ja kuvallisen maailman suhteessa (Johnson, 1987; Merleau-Ponty, 1945/2012; Sheets-Johnstone, 1999). Sovellan tätä näkökulmaa tarkastellessani, miten maisemavalokuvan tekeminen ja katsominen kytkeytyvät ruumiilliseen läsnäoloon, moni-aistiseen virittymiseen ja paikan tuntuun. Luonnossa koettu kuvaustilanne toimii tällöin tutkimuksellisena lähtökohtana: tarkastelen, miten tämä ruumiillisesti ja paikantuneesti eletty tilanne välittyy ja jäsentyy kuvausapparaatissa.

Fyysinen läsnäolo ei kuitenkaan merkitse paluuta kulttuurista irralliseen alkuperäisko-kemukseen, vaan sekin on ymmärrettävä tilanteisena suhteena, jossa aistiminen, muistot, aiemmat kuvastot, opitut katsomistavat ja teknologiset välitykset vaikuttavat toisiinsa. Tämän vuoksi paikan kokemus voi fenomenologisesti näyttäytyä kokijalle välittömänä samalla, kun se on kulttuurisesti ja teknologisesti jäsentynyt.

Havaitseminen ei ole pelkkää optista vastaanottoa, vaan kehon ja ympäristön välinen kytkös (Merleau-Ponty, 1945/2012), jossa katseen suunta, kehon asento ja hengityksen rytmi sekä ympäristön elementaaliset olosuhteet (valo, lämpötila, tuuli, maaston tuntu) muovaavat kuvan kokemuksellista uskottavuutta (Berleant, 1992; Gibson, 1979; Ingold, 2000). Aitous ei siten ole teoksen pysyvä ominaisuus, vaan katsomisessa muotoutuva tilannesidonnainen asettuminen, jossa kuvallinen esitys resonoi kokijan eletyn kehon kanssa (Seel, 2005).

Moniaistisuus ja affektiivinen resonanssi ovat tässä keskeisiä (Berleant, 1992). Valon suunta, kontrasti, raja- ja rytmi voivat herättää kinaesteettisiä aavistuksia liikkeestä tai ilman kylmyydestä. Hienovarainen tonaalisuus ja laaja tilallinen avautuminen puo-lestaan synnyttävät viipyilevän läsnäolon tunteen (Anttila, 2009; Casey, 1993; Hoppu, 2013). Neuroestetiikka tarjoaa yhden tavan jäsentää katsojan ruumiillista samaistumista eleisiin ja pintoihin (Freedberg & Gallese, 2007). Fenomenologisesti olennainen kysymys on, miten tällainen kehollinen virittyminen tekee kohtaamisesta todentuntuisen. Tämä ei kuitenkaan vielä tarkoita, että kuva olisi totuudellinen: affektiivinen resonanssi kuvaa kokemuksellista vakuuttavuutta, ei esityksen todennettavuutta (Barthes, 1980/2010; Mitchell, 1994; Sontag, 1979).

Auran, atmosfäärin ja paikan tunnun käsitteet jäsentävät sitä, miten maisemavalokuva tuottaa affektiivisesti latautuneen läsnäolon vaikutelman. Aura tarkoittaa tässä koke-musta kuvan tai kohteen ainutkertaisuudesta, paikkasidonnaisesta läsnäolosta ja erityi-syydestä, jotka eivät palaudu pelkkään kuvalliseen esittämiseen (Benjamin, 1935/1969). Atmosfääri viittaa tilaan levittäytyvään, aistein hahmottuvaan kokonaisvaltaiseen laadul-lisuuteen, joka syntyy teoksen muodollisten ratkaisujen ja tilanteen yhteisvaikutuksesta (Böhme, 1993; Griffero, 2014). Paikan tuntu puolestaan nousee topologisesta kiinnittymi-sestä: katsoja orientoituu ilmansuuntiin, etäisyyksiin ja mittakaavoihin kehollisesti, vaikka pysyykin paikallaan (Casey, 1993). Yhdessä nämä tekijät voivat tehdä maisemakuvasta todentuntuisen silloinkin, kun se ei pyri dokumentaariseen todistamiseen.

2.4 Dokumentaarinen eetos ja mediaalisuus

Dokumentaarisella eetoksella (*documentary ethos*) tarkoitan tässä valokuvan implisiittistä totuudellisuuslupausta (*documentary truth-claim*) ja sitä ylläpitäviä käytäntöjä – ennen kaikkea oletuksia rehellisestä suhteesta kohteeseen, menetelmällisestä läpinäkyvyydestä ja tulkinnallisesta pidättyvyydestä, jotka kytkeytyvät valokuvan indeksisyyteen (Walton, 1984/2008) ja paljassilmäisen havainnon normiin (Nichols, 2017; Winston, 2008). Eetos määrittää, millä perustein kuvaan voidaan luottaa, ja siten sen, millä ehdoilla maisema-valokuvan aitous voi tulla koetuksi.

Nykyisessä kuvakulttuurissa dokumentaarinen eetos jäsennetään pitkälti insti-tutionaalisten periaatteiden ja käytäntöjen kautta. Esimerkiksi luontovalokuvauksen

sääntökehykset hyväksyvät kohtuullisen editoinnin, kuten sävy- ja kontrastisäädöt sekä rajauksen, mutta kieltävät manipulaation, kuten elementtien lisäämisen tai poistamisen. Lisäksi ne edellyttävät erityisesti kilpailukonteksteissa prosessin jäljitettävyyttä, esimerkiksi kuvaustilanteen, raakakuvien tai työvaiheiden osoitettavuutta (Natural History Museum, n.d.; Suomen Luonnonvalokuvaajat, 2025). Tällaiset periaatteet eivät takaa muokkaamattomuuden absoluuttia, mutta ne ohjaavat esitystä kohti arvioitavaa, perusteltua ja läpinäkyvää prosessia. Toisin sanoen ne ylläpitävät totuudellisuuslupausta, jonka varassa aitouden kokemus voi rakentua.

Postfotografinen arki haastaa tätä eetosta: laskennallinen valokuvaus, kehittynyt jälkikäsittely ja synteettinen kuvallisuus, kuten tekoälyn käyttö, tekevät mediaalisesta muokattavuudesta näkyvää ja kiistanalaista (Mitchell, 1992; Ritchin, 2025). Ridanpään (2010) metafiktiivisen maantieteen näkökulmasta tällainen kehitys haastaa naiivin realismin: esitystä ei oleteta läpinäkyväksi suhteessa todellisuuteen, vaan huomio kohdistuu sen rakentumisen ehtoihin. Tekniset ratkaisut voivat tehdä näkyväksi, ettei dokumentaarisuus ole itsestään selvä vaan tietoisesti neuvoteltu kehys. Metafiktiivisen tekstin tavoin myös valokuvallinen esitys voi tällöin tehdä oman rakentuneisuutensa näkyväksi.

Osa käytännöistä tuottaa simulakraalisia vaikutelmia, joissa viittaus kohteeseen heikkenee ja hyperreaali korvaa dokumentaarisen todentamisen horisonttia (Baudrillard, 1994). Samalla luovat tekniikat voivat kuitenkin olla dokumentaarisen eetoksen kanssa yhteensopivia ja jopa sitä vahvistavia, jos niiden käyttö on ilmiölähtöistä ja menetelmällisesti avattua. Tällöin mediaatio ei peitä kohdetta, vaan auttaa tekemään näkyväksi esimerkiksi valon, ajan tai mittakaavan rakenteita, joita dokumentaarisen eetoksen mukainen paljassilmäisen havainnon normin odotushorisontti muuten rajoittaisi.

Närhisen (2016) taiteellinen tutkimus havainnollistaa tätä jännitettä: vaikka hänen teoksensa eivät aina pyri visuaaliseen todentuntuisuuteen tai perinteiseen dokumentaarisuuteen kuvastoon, ne nojaavat vahvaan totuudellisuuslupaukseen. Närhinen hyödyntää apparaattia luonnonilmiön todistajana, jolloin kuva on ilmiön aineellinen itsekirjoittuma, vaikka lopputulos haastaisikin vakiintuneet dokumentaariset katsomistavat.

Tässä tutkimuksessa tarkoitan mediaalisuudella mediumin kykyä muovata ja ehdollistaa sitä, mitä ja miten jokin tulee esiin (Krämer, 2015; McLuhan, 1964; Wolf, 2011) – ei vain sen kykyä välittää sisältöä lävitseen (Blanco Rivero, 2019; Toikkanen, 2018). McLuhanin (1964) mukaan mediumi muuttaa kokemuksen mittakaavaa, tempoa ja muotoa sekä ohjaa, millaiset tapahtumat ja ilmiöt ylipäättään tulevat esityskelpoisiksi. Hänen lauseensa *“the medium is the message”* (McLuhan, 1964, s. 8) tiivistää tämän ajatuksen: mediumin oma rakenne ja käyttölogiikka vaikuttavat ratkaisevasti siihen, millaisina merkitykset ja kokemukset voivat muodostua.

Valokuvassa mediaalisuus tarkoittaa, että laite- ja prosessiparametrit (esimerkiksi optiikka, kenno tai filmi, spektri, kompressio ja laskennalliset algoritmit) sekä jakelualustat muovaavat esittämisen ehtoja: sitä, mitä voidaan esittää (esimerkiksi nopeat tai hitaat tapahtumat, näkyvä valo, ultravioletti tai infrapuna) ja sitä, millä perustein esitykseen luotetaan. Tämä kytkös liittää mediaalisuuden suoraan dokumentaariseen eetokseen.

Valokuvan indeksinen kytkös kohteeseensa ja sen esityksellinen valikoivuus muodostavat jännitteen, jonka puitteissa dokumentaarinen eetos sekä todentuntuisuuden ja aitouden kokemukset neuvotellaan. Mediaalisuus ei siten ole dokumentaarisen ihanteen häiriö, vaan ehto, jonka varassa totuudellisuuden ja todentuntuisuuden perusteet voidaan tehdä näkyviksi, arvioitaviksi ja perusteltaviksi.

2.5 Laajennettu havaitseminen ja posthumanistinen kietoutuma

Laajennetulla havaitsemisella tarkoitan apparatiivisia ja menetelmällisiä ratkaisuja, joilla ympäristön ilmiöitä tehdään näkyviksi ihmisen normaalin havaintoalueen ulkopuolella – esimerkiksi spektrin, ajan tai mittakaavan laajennuksin. Tavoitteenani ei ole ensisijaisesti paljassilmäisen havainnon normin mukainen kuvaaminen, vaan ilmiöiden materiaalisten ja prosessuaalisten ehtojen avaaminen (Parikka, 2015) tavalla, joka voi vahvistaa sekä totuudellisuutta että todentuntuisuutta (Hansen, 2004; Zylinska, 2017).

Laajennettu havaitseminen muuttaa sitä, mitä ja miten voidaan havaita. Siksi se voi sekä tukea että horjuttaa dokumentaarista eetosta. Jos aitouden kokemus halutaan välittää katsojalle, laajennetun havaitsemisen menetelmien käyttö on perusteltava menetelmällisesti läpinäkyvästi ja tarkasteltavaan ilmiöön sidotusti. Kutsun tätä periaatetta ilmiö–menetelmä–kohdannaisuudeksi. Periaatetta voidaan tarkentaa Baradin (2007) apparaatin ja agentiaalisen leikkauksen käsitteiden avulla: läpinäkyvyys ja kohdannaisuus merkitsevät tällöin sitä, että agentiaaliset rajaukset ovat ilmiön kannalta perusteltuja ja prosessin kannalta jäljitettävissä.

Posthumanistinen kehys täsmentää tätä lähtökohtaa siirtämällä huomion painopisteen representaatiosta (ajatuksesta, että kuva esittää valmista kohdetta ulkopuolelta) kietoutuneisiin suhteisiin ja yhteismuodostukseen – siihen, että kuva syntyy tekijän, paikan, katsojan ja kuvausapparaatin intra-aktioissa (Barad, 2007). Intra-aktio ei tarkoita valmiiden osapuolten vuorovaikutusta (interaktio), vaan sitä, että kuvaaja, kamera, valaistus, sää- ja aineprosessit sekä myöhempi esityskonteksti muodostuvat toimijoina ja merkityksellisinä suhteina tietyssä tilanteessa. Näin havainto ei ole autonomisen näkijän hallussa oleva lähtöpiste, vaan suhteissa syntyvä ja jatkuvasti neuvoteltu rajapinta (Barad, 2007).

Baradin (2007) käsitteistössä apparaatti ei viittaa yksittäiseen välineeseen, vaan laajemmin tilanteisesti muodostuviin materiaalis–diskursiivisiin järjestelyihin. Määrittelen kuvausapparaatin Baradin apparaattikäsitteen valokuvalliseksi, tilannekohtaisesti materialisoituvaksi erikoistapaukseksi. Kuvausapparaatti ei siis tarkoita ainoastaan konkreettista kuvausvälinettä, vaan tilannekohtaisesti materialisoituvaa materiaalis–diskursiivista kokoonpanoa.

Tällaisessa kokoonpanossa agentiaalinen leikkaus (*agential cut*; Barad, 2007) tarkoittaa tilannekohtaista rajanvetoa, jossa apparaatti jäsentää toimijuudet ja niiden väliset erot. Leikkaus ei paljasta valmista maailmaa, vaan tuottaa relaatiot ja rajat, joiden puitteissa

jokin piirre Pohjoisen maisemasta voi tulla näkyväksi ja tulkittavaksi. Samalla se tuottaa ehdot, joiden varassa aitous kyseisessä tilanteessa aktualisoituu.

Baradin (2007) ajatukset apparaatista ja intra-aktiosta muodostavat tutkimuksessani laajennetun havaitsemisen käsitteellisen rungon. Harawayn (1988) paikantuneen tiedon näkökulma täydentää tätä korostamalla, että katsominen ja tietäminen ovat aina ruumiillisesti, teknisesti ja kulttuurisesti paikantuneita. Objektiivisuus ei merkitse näkökulmatonta neutraliteettia, vaan vastuullista näkyväksi tekemistä siitä, millaisin ehdoin jokin tulee kuvatuksi ja uskottavaksi. Braidotti (2013) tarkentaa tätä kietoutumaa *zoe/bios*-erottelulla. *Bios* viittaa inhimillisesti koodattuun, kulttuurisesti ja poliittisesti jäsentyneeseen elämään, kun taas *zoe* tarkoittaa elollis-aineellista, lajienvälistä elämää ja prosessuaalisuutta. Laajennetussa havaitsemisessa *zoe*-näkökulma siirtää painopisteen ihmisen aistikyvyn kasvattamisesta siihen, miten ympäristön prosessuaalisuus voi tulla näkyväksi ja koettavaksi palautumatta vain inhimillisen kokemuksen taustaksi.

Kun kuvausapparaatti esimerkiksi muokataan rekisteröimään lähi-infrapuna tai ultraviolettia, kyseessä on agentiaalinen leikkaus, joka tuottaa uudenlaisen rajapinnan todellisuuteen. Tämä muistuttaa Närhisen (2016) esittämää ajatusta kuvatieteellisestä asetelmasta, jossa taiteilija luo kokeellisen järjestelyn, jonka sisällä luonnonilmiö saa ”piirtää itse itsensä”. Tällöin apparaatti toimii luonnonilmiön todistajana, joka antaa aineelliselle prosessille muodon (Närhinen, 2016).

Spektraalinen laajennus ei ole vääristymä, vaikka se paljassilmäisen havainnon normin näkökulmasta voi näyttäytyä sellaisena, vaan osa ilmiö–menetelmä-kohdannaisuuden mukaista suhdeverkostoa, jossa luonnossa esiintyvä ilmiö tulee näkyväksi apparaatin ehdoilla. Inhimillinen havainto syntyy tällöin yhdessä ei-inhimillisten toimijoiden (sensorit, optiikka, sää- ja aineprosessit) kanssa. Tällainen asetelma purkaa oletusta autonomisesta, neutraalista näkijästä ja korostaa, että esityksen uskottavuus riippuu siitä, mitä suhteet tekevät näkyväksi, ei representaation optisesta vastaavuudesta. Valokuvaajan ja kameran suhde muodostaa posthumanistisen kytkennän, jota voidaan luonnehtia Harawayn (1985/2016) kyborgisena metaforana: teknologinen apparaatti ei ole vain työkalu, vaan havaintoa laajentava ja muokkaava osa toimijaa.

Agentiaalinen leikkaus on samalla myös vastuullinen rajanveto. Se ei vain paljasta todellisuutta, vaan valitsee, millainen todellisuus pääsee esiin ja millaisin ehdoin se voidaan tunnistaa uskottavaksi. Ridanpään (2010) metafiktiivisen maantieteen näkökulma tarjoaa tähän vahvan rinnastuksen: kuten metafiktio tekee näkyväksi oman kerronnallisen rakentumisensa, myös valokuvallinen agentiaalinen leikkaus on itsetietoinen teko, joka purkaa oletuksen esityksen viattomuudesta tai läpinäkyvyydestä. Siksi sidon tutkimuksessani leikkauksen oikeutuksen sekä ilmiön kannalta mielekkääseen perusteluun että siihen, että valinnat tehdään jäljitettäväksi (mitä rajataan, millä menetelmällä, ja mitä seurauksia tällä on kuvan tulkinnalle).

Näiden periaatteiden taustalla on ajatus siitä, että tietäminen ja esittäminen ovat aina paikantuneita ja seurauksellisia tekoja. Kuvan totuudellisuus ei ole vain tekninen kysymys vaan myös vastuun kysymys suhteessa siihen, millaisiksi luontosuhde ja ei-inhimillinen

toimijuus kuvassa rakentuvat (Haraway, 2008; Braidotti, 2013). Laajennetun havaitsemisen eettinen ja episteeminen oikeutus nojaa tällöin kahteen toisiinsa kytkeytyvään periaatteeseen (Nayar, 2014). Ensinnäkin kuvan syntyprosessi tehdään läpinäkyväksi, jotta esityksen totuudellisuutta voidaan arvioida myös ulkopuolisin perustein. Toiseksi, käytetyn mediaation tulee olla perusteltu juuri sen ilmiön kannalta, jota halutaan tehdä näkyväksi. Toisin sanoen tekninen valinta palvelee tarkasteltavaa luonnonprosessia eikä toimi vain irrallisena efektinä.

Kokemuksellinen perusteltavuus täydentää näitä periaatteita. Laajennus on mielekäs, kun se vahvistaa paikan tuntua eli kun katsoja voi kytkeytyä ympäristön materiaalisuuteen myös ihmisen havaintokyvyn rajojen ulkopuolella. Tällöin todentuntuisuus ei perustu paljassilmäisen havainnon normiin, vaan siihen, että kuvallinen ratkaisu tekee katsojalle koettavaksi uusia materiaalisia tai prosessuaalisia elementtejä kuvastusta ympäristöstä.

Laajennettu havaitseminen voi ulkoisesti näyttäytyä transhumanistisena, mutta posthumanismin laajalla kentällä tutkimukseni orientaatio on kriittinen posthumanismi. Kriittisen posthumanismin piirissä transhumanismi nähdään usein pikemminkin humanistisen perinteen ja sen ylivertaisuusihanteiden jatkumona kuin ihmiskeskeisyyden haastamisena (Raipola, 2014). Siinä missä transhumanistinen perinne tyypillisesti suuntautuu ihmisen aistikyvyn ja ominaisuuksien teknologiseen optimointiin tai paranteluun, oman tutkimukseni tavoitteena on tehdä näkyväksi ihmisen aistien ulottumattomissa olevaa luonnon toimijuutta ja suhteita kanssamuotoutumisen ehdoilla (Barad, 2007; Braidotti, 2013; Haraway, 2008).

Laajennuksen oikeutus perustuu menetelmälliseen läpinäkyvyyteen ja ilmiö–menetelmä-kohdannaisuuteen, ei ihmisen ”ylittämiseen”. Tässä valokuvaukselliset kokeiluni resonoivat Närhisen (2016) metodisen lähestymistavan kanssa, jossa taiteellinen apparaatti ja kokeellinen asettelu eivät palvele vain yksittäisen teoksen valmistamista, vaan tuottavat tutkimustilanteen, jossa ilmiön ja havaitsemisen ehdot tulevat tarkasteltaviksi. Vastaavasti omat kokeiluni ihmishavainnon ulottumattomissa olevien ilmiöiden instrumentaalisessa tarkastelussa eivät ole pelkkää ilmaisun kehittämistä, vaan niiden kautta koetellaan laajennetun havaitsemisen kykyä tavoittaa ja tehdä näkyväksi postinhimillistä toimijuutta.

2.6 Viitekehysten koonti

Tässä luvussa esitetty teoreettinen viitekehys jäsentää Pohjoisen luonnon maisemavalokuvan aitouden kolmeen toisiinsa kietoutuvaan osa-alueeseen. Ensiksi, kulttuuriset odotushorisontit (kuten Pohjoiseen liitetty diskurssit, kuvalliset konventiot ja instituutiot) ohjaavat sitä, millaisissa muodoissa aitous ylipäätään tulee näkyviin. Toiseksi, fenomenologinen ulottuvuus korostaa ruumiillistunutta katsomista, affektiivista resonanssia ja läsnäolon kokemusta. Kolmanneksi, valokuvan mediaalisuus muovaa havaittavuuden ja

esittämisen ehtoja. Siihen liittyvät mediaalis-eettiset periaatteet, kuten dokumentaarinen eetos ja menetelmällinen läpinäkyvyys, jäsentävät sitä, millä perustein kuva voidaan arvioida totuudelliseksi ja todentuntuiseksi.

Kriittinen posthumanismi toimii tässä tutkimuksessa ennen kaikkea orientaationa, joka suuntaa tarkastelemaan aitoutta ihmistoimijan, kuvausapparaatin, paikan, materiaalisten olosuhteiden ja katsomisen käytäntöjen suhteissa rakentuvana ilmiönä (Haraway, 2008). Se ei kuitenkaan muodosta työn ainoaa selityskehystä. Fenomenologinen ja ympäristöesteettinen näkökulma täsmentävät kokemuksellisen läsnäolon, ruumiillisen katsomisen ja paikan tunnun kysymyksiä (Berleant, 1992), kun taas semiotiikka ja visuaalisen kulttuurin tutkimus jäsentävät kuvallisia konventioita, odotushorisontteja ja institutionaalisia aitousnormeja (Mitchell, 1992). Näin posthumanismi, fenomenologia ja semiotiikka toimivat eri analyttisillä tasoilla: ensimmäinen purkaa ihmiskeskeistä käsitystä valokuvallisesta todellisuudesta, toinen tarkastelee kokemuksen ja vastaanoton ruumiillisia ehtoja ja kolmas tekee näkyväksi kulttuuriset koodit, joiden varassa kuvia luetaan.

Tämän viitekehysten ydin on totuudellisuuden ja todentuntuisuuden välinen erottelu ja niiden keskinäinen kietoutuminen. Viitekehys ei aseta näitä ulottuvuuksia vastakkain, vaan tarkastelee, miten ne syntyvät ja risteävät edellä kuvatuissa suhteissa. Näin se toimii analyysini orientaationa: se ohjaa kysymyksenasettelua ja taiteellisia valintojani, mutta ei pakota aineistoa ennalta lukittuihin luokkiin, vaan jättää tulkinnalliset kategoriat tarkentumaan aineiston, taiteellisten tekojen ja teorian vuoropuhelussa.

3 METODOLOGINEN TARKASTELU

Kietoutunutta tutkimusta



Kuva 3.0. Kävely harjulla. Syöte, Pudasjärvi. Yhdistelmäkuva. Kuva: EPI (2021).

3.1 Ontologinen lähtökohta: kietoutunut aitous

Ymmärrän tässä tutkimuksessa Pohjoisen luonnon maisemavalokuvan aitouden ilmiönä, joka koskee aitouden kokemuksen ja arvioinnin ehtoja. Paikannan tarkastelun kuvaus- ja esittämiskäytäntöihin, joissa kuvaajan työskentely, paikka, kuvausapparaatti (kuvaus-jälkikäsittely-esillepano-vastaanotto) ja katsomisen protokollat (Marks, 2000; Sobchack, 2004) kietoutuvat. Analyysini kohdistuu siihen, miten nämä suhteet materialisoituvat kuvissa, niihin liittyvissä teksteissä ja vastaanoton käytännöissä.

Posthumanistisesti painottuneessa viitekehyksessä inhimillinen havainto syntyy yhdessä ei-inhimillisten toimijoiden kanssa (Barad, 2007). Siksi esityksen uskottavuus ei määräydy yksin paljassilmäisen havainnon normin tai indeksisen kytköksen perusteella, vaan relationaalisesti sen mukaan, miten kuvaaja-paikka-apparaatti-kuva-katsoja-kokonaisuus suuntaa ja rajoittaa näkyväksi tulemistä (Belting, 2011; Krämer, 2015).

Tämä ontologinen painotus kytkeytyy Pohjoisen maisemakuvan kulttuurisiin odotushorisontteihin (Bloom, 2022; Decker, 2012; Huhmarniemi & Jokela, 2020b). Kuviteltu Pohjoinen (historiallisesti kerrostunut representaatioiden ja kertomusten kokonaisuus) toimii kehyksenä sille, mitä nähdään aidoksi ja miten maisema tulkitaan (Chartier, 2018). Tavoitteeni on sekä hyödyntää että purkaa näitä konventioita tehdäkseni näkyväksi, miten Pohjoisen luonto muotoutuu mediaalisissa ja diskursiivisissa käytännöissä. Tämä problematisointi on läsnä sekä Julkaisun II Pohjoisen representaatioiden analyysissä että Julkaisussa V, jossa teos- ja prosessitekstit ohjaavat lukijaa pohtimaan, miten odotushorisontit suuntaavat katsomista.

Teen ontologisen rajanvedon myös suhteessa transhumanismiin. Vaikka hyödynän teknisiä havaintolaajennuksia, niiden oikeutus ei perustu inhimillisen havainnon

teknologiseen tehostamiseen sinänsä, vaan kanssamuotoutumiseen. Apparatiivinen ratkaisu on perusteltu, kun se palvelee maiseman ilmiöiden avaamista, on menetelmällisesti läpinäkyvä ja kokemuksellisesti vakuuttava (Baudrillard, 1994; Manovich, 2013). Näin vältetään siirtymä kohti simulakrumia, jossa mediaatio alkaa tuottaa itseään toistavaa esteettistä efektistöä ja etääntyy ilmiöstä ja paikasta.

3.2 Epistemologinen lähtökohta: totuudellisuus ja todentuntuisuus

Epistemologialla tarkoitan tässä tutkimuksessa niitä ehtoja ja perusteluja, joiden nojalla maisemavalokuvan esitystä voidaan pitää luotettavana ja kokemuksellisesti uskottavana (Berger & Luckmann, 1966; Seppänen, 2014a). Jäsenän aitouden arvioinnin kahdeksi toisiaan täydentäväksi arviointilissiksi: totuudellisuus koskee prosessin ja mediaatiovalintojen läpinäkyvyyttä sekä ilmiölähtöistä perustelua, kun taas todentuntuisuus koskee esityksen kokemuksellista uskottavuutta ja paikan tunnun mahdollistumista.

Näiden arviointilissien varassa aineisto rakentuu teoksista, prosessi- ja teosteksteistä, esityskonteksteista sekä vastaanoton indikaattoreista, ja analyysi kohdistuu sekä prosessin jäljitettävyyteen että katsojakokemuksen ehtoihin. Näitä ei tule asettaa vastakkain: ne ovat keskinäisriippuvaisia, mutta painottuvat eri kohdissa tutkimusprosessia ja vastaanoton tilanteita. Huomioin myös paljassilmäisen havainnon normin kulttuurisena odotuksena, joka usein kehystää sitä, miten totuudellisuutta ja todentuntuutta tulkitaan.

Käsitän totuudellisuuden analysoitavana ulottuvuutena, en teoskohtaista muotovaatimusta tai yhdenmukaista ohjetta edellyttävänä normina. Totuudellisuuden rajat eivät määrity yksiselitteisesti, vaan ne muotoutuvat tapauskohtaisesti kuvaajakohtaisten päätösten ja kuvaustilanteen ehtojen mukaan. Siksi käsittelen totuudellisuutta jatkumona, jota arvioin kuvien, prosessikuvausten, paratekstien ja mediaalisten ratkaisujen perusteella.

Todentuntuisuuden määrittelen esityksen kokemukselliseksi uskottavuudeksi. Operatiivinen kysymykseni on, tukeeko kuva paikan tuntua ja moniaistisen kokemuksen mahdollistumista. Ankkuroin tämän jäsennyksen auran (Benjamin, 1935/1969), läsnäoloa (Groys, 2016) ja ympäristösuhdetta (Ingold, 1993) koskeviin keskusteluihin. Auran ja topologisen ankkuroituneisuuden käsitteiden avulla tarkastelen, miten rituaalinen ponnistus, läsnäolon olosuhteet ja esityksen rytminen organisointi voivat luoda ehtoja, joissa katsojan havainto resonoi kuvassa ehdotetun luonnon kanssa. Tarkastelu perustuu teoskohtaisiin piirteisiin ja vastaanoton indikaattoreihin (Julkaisu IV).

Hyödynnän totuudellisuutta ja todentuntuutta myös menetelmällisten ratkaisujen arviointiperusteina. Kysyn totuudellisuuden analyysissä, onko mediaatiovalinnoille esitetty ilmiölähtöinen peruste ja missä määrin voin päätellä sen käytettävissä olevista aineistoista. Tarkastelen todentuntuisuuden analyysissä, missä määrin valitut ratkaisut tukevat paikan tuntua ja moniaistisen resonanssin mahdollisuuksia. Hyödynnän dokumenttielokuvan ja

luontodokumentin tutkimusta kielellistäkseni sitä, mitä kuvani ehdottavat luonnosta, sekä valokuvateorian ja mediatutkimuksen keskusteluja valokuvan ajallisuudesta perustellakseni prosessien näkyväksi tekemistä (Koskinen, 2022; Luukkonen, 2017).

Samalla oma taiteellinen tekemiseni toimii tutkimuksessa episteemisenä instrumentina: se tuottaa sekä analysoitavaa kuvallista aineistoa että koetilanteita, joissa voin arvioida totuudellisuuden ja todentuntuisuuden ehtoja. Jatkan tässä metodologista linjausta, jossa taiteellinen tekeminen ymmärretään tiedontuotannon ja koettelu välineeksi (Barone & Eisner, 2011; Jokela & Huhmarniemi, 2018).

3.3 Laajennettu havaitseminen menetelmänä

Määrittelen laajennetun havaitsemisen apparatiivisten ja menetelmällisten ratkaisujen joukoksi, jonka avulla teen havaittaviksi ihmisen tavanomaisen havaintokyvyn ulkopuolelle jääviä maiseman ilmiöitä. Tällaisia ratkaisuja ovat esimerkiksi spektri-, aika- ja mittakaava-laajennukset sekä laskennallinen yhdistely (Event Horizon Telescope Collaboration, 2019; Manovich, 2013). Lähtökohtani on ilmiölähtöisyys: en pyri jäljentämään paljassilmäisen havainnon normia, vaan teen näkyväksi rakenteita ja prosesseja, jotka muutoin jäisivät havaitsematta (Hansen, 2004; Zylinska, 2017). Sidon mediaatiovalinnat tarkasteltavaan ilmiöön ja perustelen, miksi juuri kyseinen kuvausratkaisu on sen kannalta mielekäs ja mitä uutta se tekee havaittavaksi.

Noudatan kahta periaatetta: jäljitettävyyttä (mitä on tehty ja miksi) ja ilmiö–menetelmäkohdannaisuus (valinta perustellaan tarkasteltavan ilmiön luonteella). Kuvan estetiikka rakentuu tällöin ilmiölähtöisen mediaation varaan, mutta pidän rinnakkaisena tavoitteena sen, että kuvat toimivat itsenäisinä, esteettisesti vaikuttavina taideteoksina myös ilman syvällistä taustatiedon tuntemusta.

Arvioin mediaation mielekkyyttä myös kokemuksellisesta näkökulmasta: tarkastelen, tukeeko valittu ratkaisu paikan tuntua ja moniaistisen kokemuksen mahdollisuuksia vai jääkö se niistä irtautuvaksi, itseensä viittaavaksi efektiksi. Jäsenän tätä arviointia auran (Benjamin, 1935/1969), atmosfäärin (Böhme, 2017) ja topologisen ankkuroituneisuuden (Ingold, 1993) käsitteiden avulla hahmottaakseni, milloin kuva voi synnyttää kokemuksellista uskottavuutta.

3.4 Taideperustainen toimintatutkimus

Määritän tutkimusstrategiakseni taideperustaisen toimintatutkimuksen (*Art-Based Action Research, ABAR*; Jokela & Huhmarniemi, 2018, 2025), jossa syklinen toiminta tuottaa sekä tutkimusaineistoa että sen tulkintaa. Taideperustainen toimintatutkimus yhdistää taiteen,

yhteistoiminnallisen kehittämisen ja reflektiivisen analyysin. Se sijoittuu taideperustaisen tutkimuksen ja toimintatutkimuksen rajapintaan yhdistäen taiteellisen tiedontuotannon toimintatutkimuksen sykliseen ja kehittävään logiikkaan. Taide ei toimi pelkkänä havainnollistuksena, vaan tutkimuskysymysten asettelun, tiedon tuottamisen ja kommunikation välineenä (Jokela & Huhmarniemi, 2025).

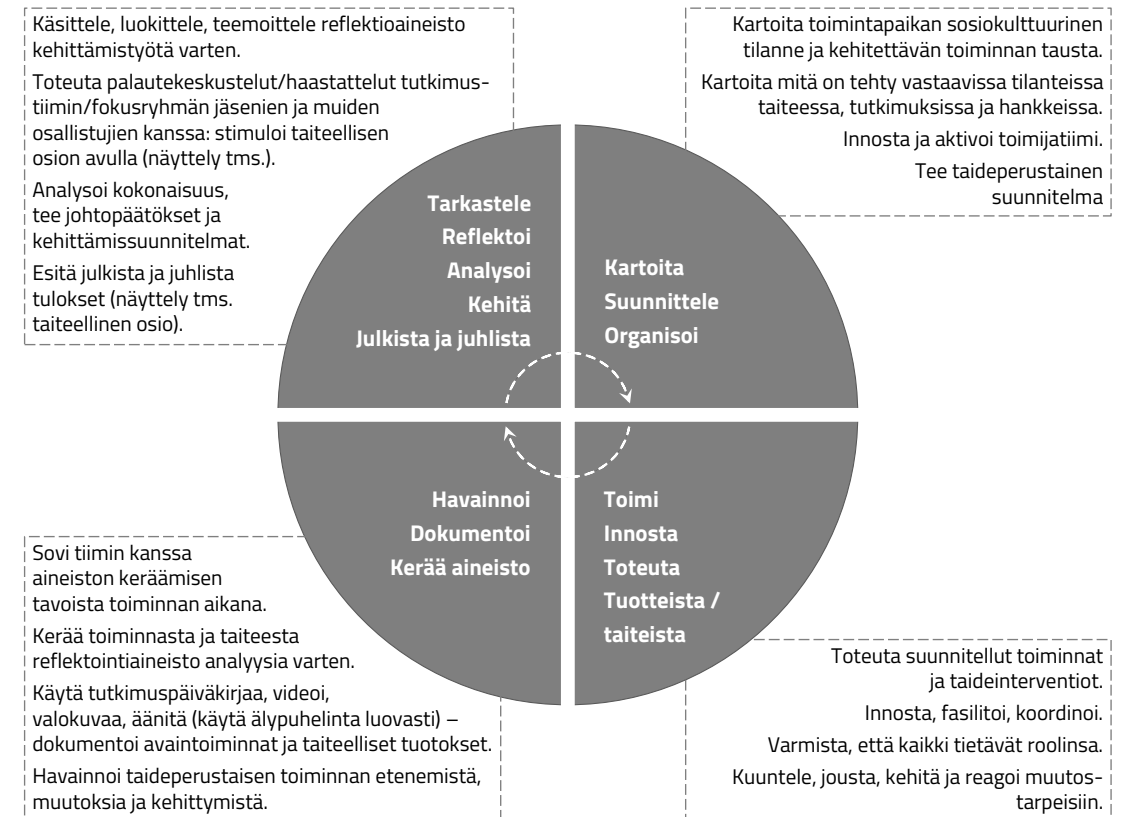
Kuvassa 3.1a esitetty taideperustaisen toimintatutkimuksen yleinen vaihemalli (Jokela & Huhmarniemi, 2025) tekee näkyväksi strategian perusrakenteen ja -logiikan. Mallissa tutkimus rakentuu sykleistä, joissa toistuvat samat vaiheet. Ensimmäisessä vaiheessa perehdytään tutkittavaan ilmiöön, määritellään tavoitteet ja tutkimustehtävät, tehdään teoreettista ja taiteellista taustatyötä sekä suunnitellaan toimintaa. Toisessa vaiheessa painottuu varsinaisen taiteellisen toiminnan toteutus, jonka yhteydessä tai sitä seuraavassa kolmannessa vaiheessa kootaan tutkimusaineisto. Neljännessä vaiheessa aineisto analysoidaan, havainnot käsitteellistetään teoreettisesti ja tutkimuksen seuraava sykli määritellään alustavasti. Taide toimii tässä mallissa paitsi tiedon tuottamisen välineenä myös osallistamisen, näkyväksi tekemisen ja muutoksen ajurina.

Taideperustainen toimintatutkimus on kehitetty erityisesti yhteistoiminnallisiin kehittämisprosesseihin, mutta sovelletaan sitä pääosin itsenäiseen työskentelyyni. Esitän tutkimustani ohjaavan tekijälähtöisen muunnelmani kuvassa 3.1b. Siinä valokuvallinen työskentely ja tutkimuskirjoittaminen etenevät toisiinsa kytkeytyvinä sykleinä, joissa taiteellinen käytäntö ja käsitteellistäminen muovaavat vastavuoroisesti toisiaan (Barrett & Bolt, 2007; Sullivan, 2010). Täydennän syklejä osallistavilla elementeillä.

Kuvassa 3.1b tekijälähtöinen muunnelmani jakautuu neljään vaiheeseen, jotka kuvaavat tutkimukseni toistuvia työvaiheita. Teoriapohjan ja Pohjoisen diskurssien syventäminen kytkeytyy taiteelliseen orientaatioon ja valmisteluun, minkä jälkeen kenttätö konkretisoituu kehollisena virittäytymisenä, toimintana ja kokeiluna. Näitä seuraa aineiston jälkikäsitteily, versiointi ja metadokumentointi sekä tutkimuksellinen jäsentäminen jäljitettäväksi kokonaisuudeksi. Prosessin ja dokumentaation rooli teoksen dokumentaarisessa todistusvoimassa kytkeytyy myös maataiteen ja käsitteellisen maisematyön perinteeseen, jossa poissaoleva tapahtuma rakentuu katsojalle dokumenttien kautta ja tekee tekotavan olennaiseksi osaksi teosta (Aarnio, 2006). Sykli täydentyy palautepintojen toteutuksella ja kokonaisuuden tulkinnalla, joka kytkeytyy julkistamiseen ja suuntaa seuraavaa iteraatiota.

Ulkoiset palautekanavat toimivat tutkimuksessani reflektiivisinä palautepintoina. Näyttelyt ja esitykset, osajulkaisujen vertaisarviointi sekä kyselyt ja keskustelut tuottavat aineistoa, jonka avulla arvioin ja täsmennän ratkaisujani. Palautepinnat eivät normita taiteellisia valintoja, mutta ne suuntaavat seuraavia tutkimus- ja kuvausvalintojani luvussa 3.2 määritettyjen totuudellisuuden ja todentuntuisuuden arviointiperusteiden valossa.

Närhisen (2016) kuvatieteellinen kokeellisuus tarjoaa sovellukselleni taiteellisen tutkimuksen vertailukohdan. Hänellä teokset ja käytännön työ toimivat tutkimuksen todistuskappaleina. Tämän rinnalla kehitän omassa kehityksessäni kokeellisen apparaattijattelun avulla laajemmin sovellettavia arviointi- ja perusteluperiaatteita, kuten menetelmällistä

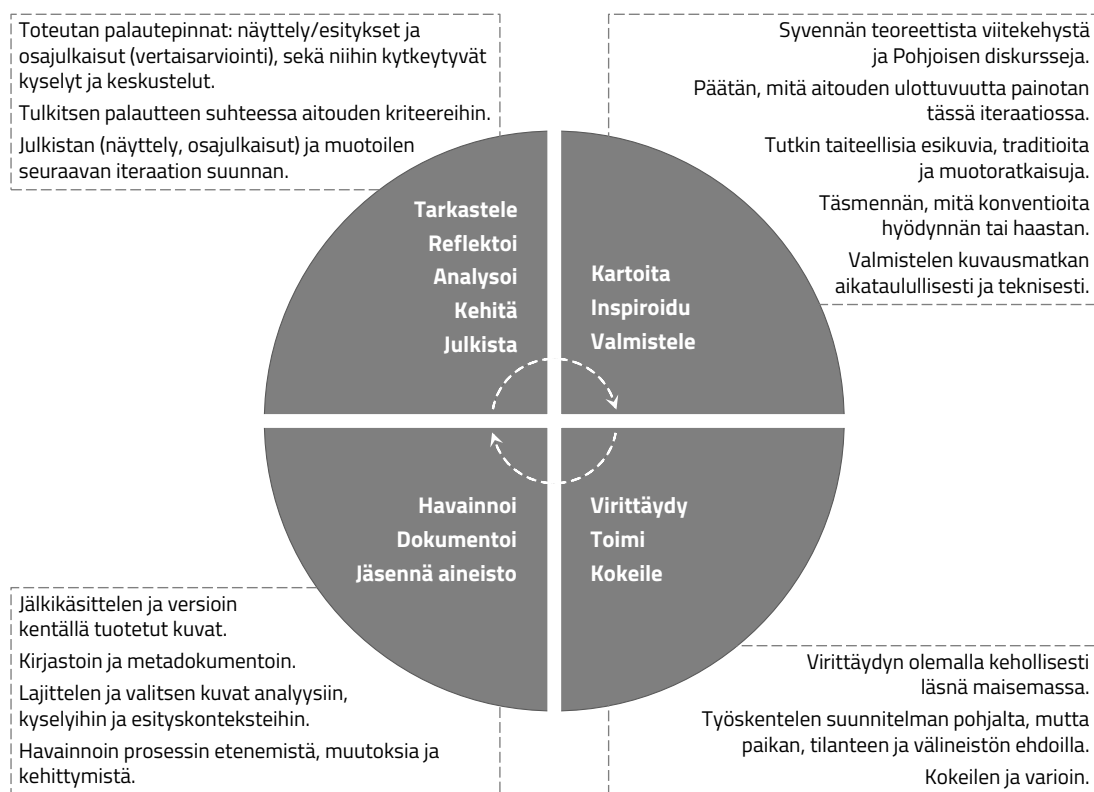


Kuva 3.1a. Kuvio: taideperustaisen toimintatutkimuksen yhden syklin vaiheet. Lähde: (Jokela & Huhmarniemi, 2025, s. 114).

läpinäkyvyyttä ja ilmiö–menetelmä-kohdannaisuutta. Näiden periaatteiden avulla taiteellisen työskentelyn ratkaisut voidaan tehdä sekä tutkimuksellisesti arvioitaviksi että esityskontekstissa katsojalle näkyviksi.

Kuva 3.2 havainnollistaa erilaisia tutkimusotteita. Siinä Anttilan (2012) ehdottama nelikenttä kuvaa tutkimusotteiden suhdetta tutkittavaan ilmiöön kahdella akselilla: teoreettinen–käytännöllinen sekä objektiivinen–subjektiivinen. Jokela ja Huhmarniemi (2025) paikantavat taideperustaisen toimintatutkimuksen ensisijaisen tiedonintressin objektiivisen ja käytännöllisen tutkimusotteen alueelle, mutta korostavat, että siihen voidaan integroida myös muiden orientaatioiden elementtejä.

Oman tutkimusotteeni sijoittuminen nelikenttään näkyy kuvassa sinisellä. Sen ydin on subjektiivis–käytännöllisellä alueella: tutkimus on tekijälähtöinen, ja teokset toimivat sekä interventioina että aineistona (Jokela & Huhmarniemi, 2025). Tästä ytimeä työ kurottaa

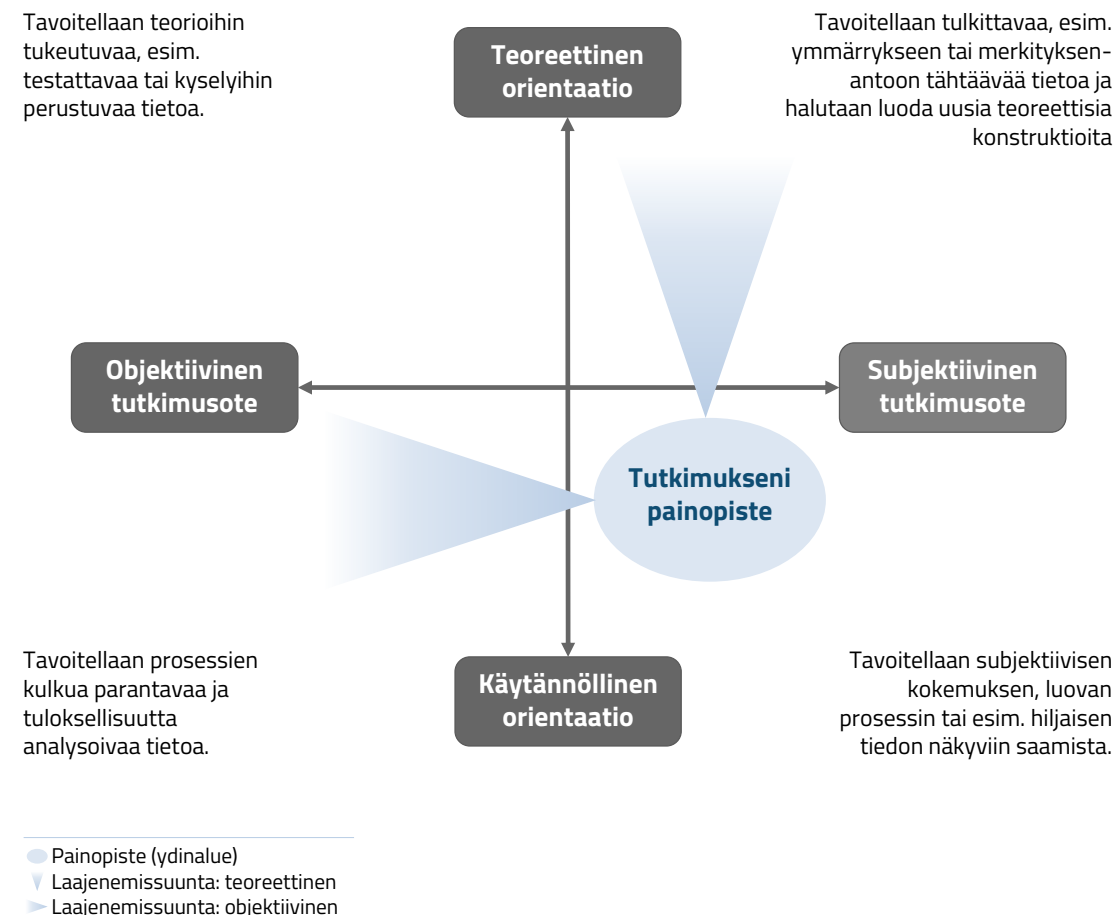


Kuva 3.1b. Kuvio: taideperustaisen toimintatutkimuksen syklin muunneltu tekijälähtöinen prosessi tässä tutkimuksessa. Kuva lähdettä (Jokela & Huhmarniemi, 2025) mukaillen: EPI.

kahteen suuntaan: kohti subjektiivis–teoreettista orientaatiota, jossa fenomenologinen ja posthumanistinen jäsenitys tarkentavat valokuvan mediaalisuutta ja kokemuksellisuutta, sekä kohti objektiivis–käytännöllistä orientaatiota, jossa kyselyt ja vastaanoton indikaattorit toimivat empiirisenä palautepintana. Kuvassa nämä suunnat näkyvät ytimeistä avautuvina kiiloina, jotka eivät kuvaa tarkkarajaisia alueita.

Objektiivis–teoreettiseen neljännekseen en lisää erillistä kiilaa, vaikka nelikentän esimerkeissä kyselyt sijoitetaan myös sinne, sillä tutkimukseni peruslogiikka rakentuu tekijälähtöisen toiminnan, tulkinnan ja empiirisen palautteen vuoropuhelulle: kyselyt toimivat ensisijaisesti käytännöllisen ja taiteellisen prosessin reflektiivisenä palautepintana, eivät teoriavetoisena hypoteesien testausmenetelmänä (Anttila, 2012).

Valokuvani toimivat tutkimusprosessini eri työvaiheissa kolmessa toisiinsa kietoutuvassa roolissa. Interventioina ne suuntaavat taideperustaisen toimintatutkimuksen



Kuva 3.2. Kuvio: Anttilan tutkimusotteiden nelikenttä ja tutkimukseni painopiste. Lähteiden (Anttila, 2012; Jokela & Huhmarniemi, 2025) pohjalta muokannut: EPI.

seuraavaa toimintajaksoa ja muodostavat hypoteesin kaltaisia koepintoja, joiden avulla testaan mediaation mielekkyyttä suhteessa tarkasteltavaan ilmiöön. Aineistona ne ovat analyysin kohteena yhdessä niitä kehystävien paratekstien, työskentelyä dokumentoitujen prosessitekstien sekä vastaanoton indikaattorien kanssa (Julkaisu II; Julkaisu V). Kolmanneksi valokuvani ovat itsenäisiä taiteellisia teoksia, joiden kohtaaminen ei edellytä tutkimukseni tuntemista. Näin taideperustainen toimintatutkimus konkretisoi kietoutuneen ontologian (luku 3.1), hyödyntää totuudellisuutta ja todentuntuisuutta epistemologisia arviointiperusteina (luku 3.2) sekä tarjoaa kehyksen, jossa laajennetun havaitsemisen periaatteet (luku 3.3) jäsentyvät työskentelyn valinnoiksi ilman tulosten ennakkointia.

3.5 Tekijäpositio ja autoetnografinen ote

Paikannan tekijyyteni tutkimukseni sisäiseksi toimijuudeksi: toimin tutkimusaineiston tuottajana ja sen kriittisenä lukijana. Kaksoisrooli on olennainen tarkastellessani, miten aitous aktualisoituu Pohjoisen luonnon maisemavalokuvassa. Kehystän työskentelyni taideperustaisen toimintatutkimuksen strategiaan, jossa taiteellinen tekeminen ja tutkimuksellinen reflektointi muodostavat syklisen vuoropuhelun (Jokela & Huhmarniemi, 2025).

Tämä syklisyys antaa tilan paikantuneelle tietämiselle: korjaan suuntaa ilmiölähtöisesti, en ennalta määrättyjen luokittelujen mukaan. Tämä noudattaa Harawayn (1988) esittämää paikantuneen tiedon (*situated knowledges*) periaatetta, jossa tieto ei ole neutraali ”näkökulma ei-mistään”, vaan aina sidoksissa tutkijan ruumiilliseen, teknologiseen ja historialliseen positioon. Näin tekijäpositio ei perustu ulkoapäin tarkkailevaan neutraaliin katseeseen, vaan relationaaliseen toimintaan, jossa tuon esiin myös hiljaista tietoani (Polanyi, 1967) Pohjoisen luonnossa pitkään liikkuneena valokuvaajana.

Yhdistän tekijäpositiooni autoetnografisen näkökulman, mutta en asemoi sitä pääasialliseksi tutkimusstrategiaksi. Tutkimusstrategiani on taideperustainen toimintatutkimus, jonka sisällä analyttinen autoetnografia toimii tekijäposition, reflektiivisen valokuvatyöskentelyn ja paikantuneen tiedon avaamisen välineenä. Tarkoitin autoetnografialla Andersonin (2006) kuvaamaa analyttistä autoetnografiaa, jossa kokemuksen ja päätöksentekoni toimivat aineistona, mutta tavoitteena on tuottaa käsitteellisesti ja teoreettisesti jäsennettävää ymmärrystä, joka ulottuu omaa tekijäkokemustani laajemmalle.

Andersonin (2006) mukaan analyttiselle autoetnografialle on ominaista tutkijan täysivaltainen toimijajäsenyys omassa käytännössään, analyttinen refleksiivisyys ja sitoutuminen teoreettiseen selittämiseen. Tutkimuksessani tämä tarkoittaa, että havainnoin ja reflektoin kuvaus- ja esittämisprosessiani: mitä ja miksi teen sekä mitä kehollisia, teknisiä ja tilanteisia ehtoja valintoihini kytkeytyy. Taideperustaisessa toimintatutkimuksessa analyttisen ja evokatiivisen autoetnografian eroa on kuvattu niin, että analyttinen haara voi sisältää kokemuksellisia ja affektiivisiä aineksia, mutta tuottaa samalla analyttisiä ja teoreettisia näkökulmia (Jokela, 2019; Clarke & Bautista, 2017).

En rakenna analyysia erillisen tutkimuspäiväkirja-aineiston varaan, vaan teen valintojeni perusteluketjun ja niihin liittyvän hiljaisen tiedon jäljitettäväksi teos- ja prosessitekstien, näyttelykontekstin ja analyysin kautta: Miksi valitsen juuri tämän kuvausratkaisun tähän ilmiöön? Mitä se tekee näkyväksi? Miten perustelen valintani suhteessa totuudellisuuteen ja ja todentuntuisuuteen? Tällä tavoin tekijälähtöisyys on arvioitavissa: lukija voi jäljittää, miten henkilökohtaiset ratkaisuni ja teoreettinen viitekehys nivoutuvat yhteen ja miten tämä kietoutuminen vaikuttaa aitouden rakentumiseen (Elo, 2021; Julkaisu V).

Tutkimukseni on paikantunut Pohjoiseen: liikun, kuvaan ja esitän teoksia Pohjoisen ympäristöissä, joissa paikallinen kokemus, vuodenaikojen rytmit ja kulttuuriset odotushorisontit risteävät (Decker, 2012; Huhmarniemi & Jokela, 2020b). Tämä on oleellista, koska Kuviteltu Pohjoinen (Chartier, 2018) uusiintuu helposti kuvallisina kliseinä. Omassa

prosessissani teen nämä konventiot näkyviksi, mutta ennen kaikkea neuvottelen niitä vastaan esittämällä ilmiöitä, jotka eivät palaudu pelkkiin trofeekuvastoihin (Julkaisu II; katso myös näyttelykatalogin eli Julkaisu V:n analyysit). Samalla hyödynnän vastaanottoa empiirisenä palautepintana: tutkimukseni kaksi kyselyä tuovat tekijälähtöiseen tarkasteluuni vastaanoton ”toisen katseen” (Parviainen, 2003) ilman, että luovun tutkimukseni tekijälähtöisestä ytimeistä (Foster, 2011; Freedberg & Gallese, 2007).

Pohjoiseen paikantumistani voidaan kuvata myös ekokulttuurisena. Kokemukseni ei jäsennny yksilön erilliseksi katseeksi maisemaan, vaan se muodostuu suhteissa, käytännöissä ja rutiineissa, joissa ekologiset rytmit ja kulttuuriset merkitykset ovat erottamattomia ja jatkuvasti yhteismuodostuvia (Parks, 2020). Ekokulttuurin käsite auttaa sanoittamaan, miksi oma tekijäpositio ei ole vain taustamuuttuja, vaan osa sitä, miten kuvaustilanteissa syntyy toimijuutta, rajoja ja arvoja – ja miten nämä edelleen kytkeytyvät paikan, teknologisen apparaatin ja katsomisen käytäntöjen välisiin suhteisiin (Parks, 2020; Jokela & Huhmarniemi, 2025).

Autoetnografinen ote näkyy tavassani tuoda esiin prosessin performatiivisuus ja paikantuneisuus. Siirtymiset, odotukset, kehollinen työ sekä laitteiden kanssa värkkäämiseen kuuluva kokeilu ja soveltaminen ovat osa teoksen syntyprosessia ja merkitystä. Teen näitä prosesseja näkyviksi sanoin ja kuvin näyttelykatalogissani esimerkiksi ICM-liikkeen, pitkien valotusten ja luonnossa tapahtuvan monivalotusten ideoinnin yhteydessä.

Metodisesti sidon tekijäpositiooni kolmeen toisiaan läpäisevään periaatteeseen: paikantuneisuuteen, ilmiölähtöiseen mediaatioon ja vastaanoton palautteeseen (Barone & Eisner, 2011; Ellis ym., 2011). Näin autoetnografinen otteeni ei rajaudu tunnustukselliseen itsekuvaukseen, vaan tekee tekijäpositiooni tutkimuksellisesti vastuulliseksi ja arvioitavaksi: teen teosteni syntyehdot ja omat tulkintani näkyviksi suhteessa paikkaan, kuvausapparaattiin ja vastaanottoon.

3.6 Aineisto ja analyysiprosessit

Tutkimukseni tiedonmuodostus perustuu kolmeen toisiinsa kytkeytyvään lähdekokonaisuuteen. Ensimmäisen muodostavat oma kuvatuotantoni, sitä kehystävät paratekstit (teos-, näyttely- ja katalogitekstit), työskentelyä dokumentoivat prosessitekstit sekä havaintomuistiinpanoni. Toinen on vastaanoton aineisto, johon sisältyvät kyselyvastaukset (myös niissä palautetut kuvat) sekä valokuvakerhojen illoissa, näyttelykeskusteluissa ja muissa yhteyksissä saatu palaute. Kolmannen kokonaisuuden muodostavat kirjallisuus sekä muiden taiteilijoiden teokset ja taiteelliset käytännöt, joita käytän teoreettisena ja taiteellisena keskusteluaineistona. Ne jäsentävät Pohjoisen representaatioiden odotushorisontteja ja katsomisen konventioita sekä tarjoavat käsitteellisiä, taiteellisia ja menetelmällisiä vertailukohtia omalle työskentelylleni ja tulkinnoilleni. En käsittele näitä lähdekokonaisuuksia toisistaan irrallisina, vaan luen niitä diffraktiivisesti toistensa läpi

(Barad, 2007). Tarkastelen erityisesti sitä, miten niiden väliset erot, ristiriidat, kitkat ja poikkeamat normista tuottavat uusia kysymyksiä aitouden ehdoista.

Luen kuvia representaatioina (Mitchell, 1992; Seppänen, 2014b) ja mediaatioina (Belting, 2011; Krämer, 2015). Representaation tasolla tarkastelen esittämisen merkitysheijkeitä fenomenologisesta (Merleau-Ponty, 1945/2012), kriittisestä posthumanistisesta (Barad, 2007) sekä kulttuuris-semioottisesta näkökulmasta (Barthes, 1980/1981). Semiotiikka toimii tässä valokuvallisten konventioiden, koodien ja tulkintakehysten käsitteellistämisen välineenä, ei systemaattisena merkkijärjestelmänalyysinä. Tarkastelen sen avulla, millaisin kuvallisin koodien dokumentaarinen eetos ja paljassilmäisen havainnon normi rakentuvat Pohjoisen kuvastossa sekä millaisia tulkinnan odotuksia ne aktivoivat.

Mediaation tasolla tarkastelen kuvan tuotannon ja esittämisen teknistä ja mediaalista kokonaisuutta: valoherkkää tallennusalaustaa (kennoa, filmiä tai muuta alustaa), kuvausvälineistöä ja -järjestelyjä, laskennallista kuvantamisketjua (Manovich, 2013), laajennettua havaitsemisen ratkaisuja (spektri-, aika- ja mittakaavalaajennuksia), jälkikäsitteilyn periaatteita sekä esityskontekstia (mediumia, kokoa ja pintaa, ripustusta ja valaistusta sekä paratekstejä).

Hyödynnän paratekstejä ensisijaisesti esityskontekstin ja vastaanoton ehtojen karjoittamiseen. En kuitenkaan analysoi niitä itsenäisenä tekstikorpuksena, vaan suhteutan ne siihen, miten kuvat tulevat koetuiksi ja millaisia tulkinnan protokollia ne aktivoivat (Genette, 1997). En tarkastele liikkuvaa kuvaa tai kuvan ja äänen yhteisvaikutusta, vaan raja-analyysini still-kuvan kokemiseen.

Käytän kahta kyselyä (Kysely 1 ja Kysely 2) vastaanoton empiirisenä aineistona (Krosnick & Presser, 2010; Rea & Parker, 2014). Kyselyt eivät muodosta työn päämetodia, vaan ne toimivat taideperustaisen toimintatutkimuksen sisällä vastaanoton ja odotushorisonttien empiirisenä palaute-pintana. Ne auttavat tunnistamaan, millaisia aitouden, todentuntuisuuden, dokumentaarisuuden ja moniaistisen läsnäolon tulkintamalleja kuvaajat ja katsojat tuottavat sekä miten nämä tulkinnat suhteutuvat omaan taiteelliseen työskentelyyni.

Metodologisesti kyselyaineistojen käsittely nojaa laadullista ja määrällistä tarkastelua yhdistävään monimenetelmälliseen lähestymistapaan. Käsittelen laadullisen tekstiaineiston aineistolähtöisen teemoittelun ja systemaattisen koodauksen avulla, jolloin avovastauksista voidaan tunnistaa toistuvia merkitysheijkeitä, niiden sisäistä variaatiota ja vastaajien tulkinnallisia painotuksia. Määrällistä aineistoa analysoin kuvailevan tilastoanalyysin sekä vastausjakaumien graafisen vertailun keinoin. Näin kyselyaineisto muodostaa järjestelmällisesti analysoidun empiirisen vertailuaineiston, joka asettuu vuoropuheluun autoetnografisen reflektion ja taiteellisen prosessin kanssa. Akaan kyselyiden aineistokohtaisia analyysitapoja tarkemmin luvussa 4.3 Julkaisu II:n ja Julkaisu IV:n esittelyjen yhteydessä.

Etenen analyysissa syklisesti taideperustaisen toimintatutkimuksen kehityksen mukaisesti. Muodostan kussakin kierroksessa ilmiölähtöisen kysymyksenasettelun, tuotan ja

valitsen aineiston, teen alustavan luennan, peilaan havaintoja teoreettisiin käsitteisiin ja vastaanoton aineistoon, ja täsmennän tämän perusteella seuraavan kierroksen rajauksia ja menetelmällisiä valintoja (Jokela & Huhmarniemi, 2018, 2025).

Julkaisut I–IV voidaan nähdä erillisten, osin toisiinsa lomittuvien taideperustaisen toimintatutkimuksen syklien tuotoksina. Näyttelykokonaisuuteni (Julkaisut V–VI) toimii metasyklinä: se kokoaa aiempien julkaisujen teemat ja orientaatiot yhteen, altistaa kokonaisuuden yhtenäiselle katsomis- ja palautetilanteelle ja avaa näin uuden, kokoavan reflektion tason. Esittelen tämän prosessin tarkemmin luvussa 4.4.

3.7 Menetelmällinen eettisyys

Menetelmällisellä eettisyydellä tarkoitan sitä, miten sovellan luvussa 1.4 määrittelemiäni eettisiä periaatteita tutkimuksessani. Asetan omat kuvani koeteltaviksi siten, että niiden aitous voidaan sekä perustella että kyseenalaistaa (Popper, 1976). Aitous ei ole yksimerkityksinen, vaan rakentuu useista rinnakkaisista tulkintakehyksistä (Wang, 1999). Siksi venytän toden rajoja eri tavoin pyrkien siihen, että jokainen tutkimuksessa tuottamani kuva on perustellusti tulkittavissa aidoksi ainakin jostakin näkökulmasta. En pyri tuottamaan itsetarkoituksellista efektien estetiikkaa, vaan teen maiseman ilmiöitä näkyviksi siten, että katsoja voi muodostaa ja perustella oman tulkintansa kuvan aitoudesta.

Ilmiölähtöisyys tukee tätä periaatetta. Teen kuvausapparaattia koskevat valinnat sen perusteella, mitä olennaista ne tekevät näkyväksi tarkasteltavasta maiseman ilmiöstä (Manovich, 2013). Kun venytän spektriä, aikaa tai mittakaavaa, kysyn, mitä lisänäkyvyyttä ratkaisu tuottaa ja millä ehdoilla katsoja voi yhä perustellusti tulkita kuvan aidoksi. Menetelmällisen eettisyyden rajaksi asetan sen, että säilytän kuvan perusteltavissa olevan referenssisuhteen sekä ehdot, joiden varassa se voidaan kokea todentuntuiseksi, myös silloin, kun mediaatio etääntyy selvästi paljassilmäisen havainnon normista.

Kyselyaineistoni toimii tässä kehityksessä reflektiivisenä palaute-pintana kahdella tavalla. Kysely 1 auttaa hahmottamaan, millä perusteilla katsojat tulkitsevat kuvani aidoksi tai epäaidoiksi ja milloin rajan venyttäminen alkaa näyttäytyä itsetarkoituksellisena efektinä. Kysely 2 suuntaa huomion kokemukselliseen puoleen: missä määrin ja millaisin kuvallisen esityksen elementein kuvani välittävät moniaistisesti uskottavan aitouden kokemuksen. Näin kyselyt eivät normita tekijävalintojani, vaan auttavat arvioimaan, kuinka pitkälle voin venyttää toden rajoja niin, että ilmiölähtöinen aitous säilyttää koherenssinsa katsojan tulkinnassa.

Muiden tuottaman aineiston – kyselyvastausten, kyselyihin toimitettujen kuvien ja näyttelykeskusteluissa saadun palautteen – käytössä noudatan suostumusta ja anonymisointia koskevia periaatteita. Julkaisussa II mainitsen nimeltä ne Kysely 1:n vastaajat, joiden tutkimuskäyttöön toimittamia kuvia esitän. Pyysin esittämiseen luvan kyselyn yhteydessä.



Kuva 4.0. Visuaalinen haiku #2. Syöte, Pudasjärvi. Kaksoisvalotus. Kuva: EPI (2023).

4 TUTKIMUSPROSESSI

Maiseman kanssa neuvotellen

4.1 Minä taiteilija-tutkijana

Yksi tutkimukseni keskeinen ulottuvuus on oma roolini sekä taiteilijana että tutkijana. Tämä rooli on sekä tutkimuksellinen positio että tiedonmuodostuksen väline: työskenteleminen kuvien kautta ja kuvien kanssa. Varhain herännyt kiinnostukseni luontoon ja luonnonilmiöihin johti siihen, että liityin jo teininä Suomen tähtitieteelliseen yhdistykseen (Ursa ry). Myöhemmin löysin Minnaertin (1987) teoksen *Maiseman valot ja värit*. Sen merkitystä syvensivät taivaanilmiöihin erikoistuneen luontokuvaajan Pekka Parviaisen valokuvat, jotka täydensivät suomenkielistä laitosta. Teos avasi minulle syvällisesti luonnonilmiöiden kiehtovan maailman ja auttoi ymmärtämään, miten valon fysikaaliset ominaisuudet ja havaintojärjestelmän rajat muovaavat kokemusta.

Tämä varhainen suuntautumiseni osaltaan selittää, miksi myöhempi taiteellinen työskentelyni on kietoutunut maisemavalokuvaan ja taivaankannen fysikaalisiin ilmiöihin sekä niiden havainnointiin erilaisin tekniikoin, kuvausprosessin totuudellisuutta kunnioittaen. Vältän manipuloivaa kuvien jälkikäsitteilyä, mutta myös hyödynnän kuvankäsittelyn mahdollisuuksia ilmiöiden esiin saamiseksi sekä tieteellisesti että esteettisesti näyttävästi. Maisemavalokuviani on esitetty ja palkittu kansainvälisissä näyttely- ja kilpailuyhteyksissä, mikä paikantaa työskentelyni myös ammattimaisen luontokuvauksen käytäntöihin ja arviointijärjestelmiin (GDT Gesellschaft für Naturfotografie, 2015, s. 62–63; Royal Observatory Greenwich, 2022, s. 85; University of the Arctic, 2021).

Ammattivalokuvaajan, media-alan opettajan ja tekniikan tohtorin taustani muodostaa tutkimukselleni poikkeuksellisen monialaisen lähtökohdan, jossa yhdistyvät taiteellinen praktiikka, pedagoginen asiantuntemus ja teknologinen tutkimusosaaminen. Taiteellinen työskentelyni nivoutuu erottamattomasti tutkijan rooliini. Luomani valokuvat muodostavat

tutkimuksellisen välineen, jonka kautta tarkastelen Pohjoisen maiseman moniulotteista todellisuutta. Samalla ne rakentavat dynaamista vuoropuhelua teorian, taiteellisen ilmaisun ja eletyn kokemuksen välillä. Teknologinen osaamiseni tarjoaa kriittisen ja innovatiivisen näkökulman luonnon havainnoinnin ja tallentamisen työkaluihin sekä digitaalisiin prosesseihin. Yhdessä nämä ulottuvuudet antavat myös perustan maisemavalokuvauksen tarkastelulle posthumanistisesta näkökulmasta.

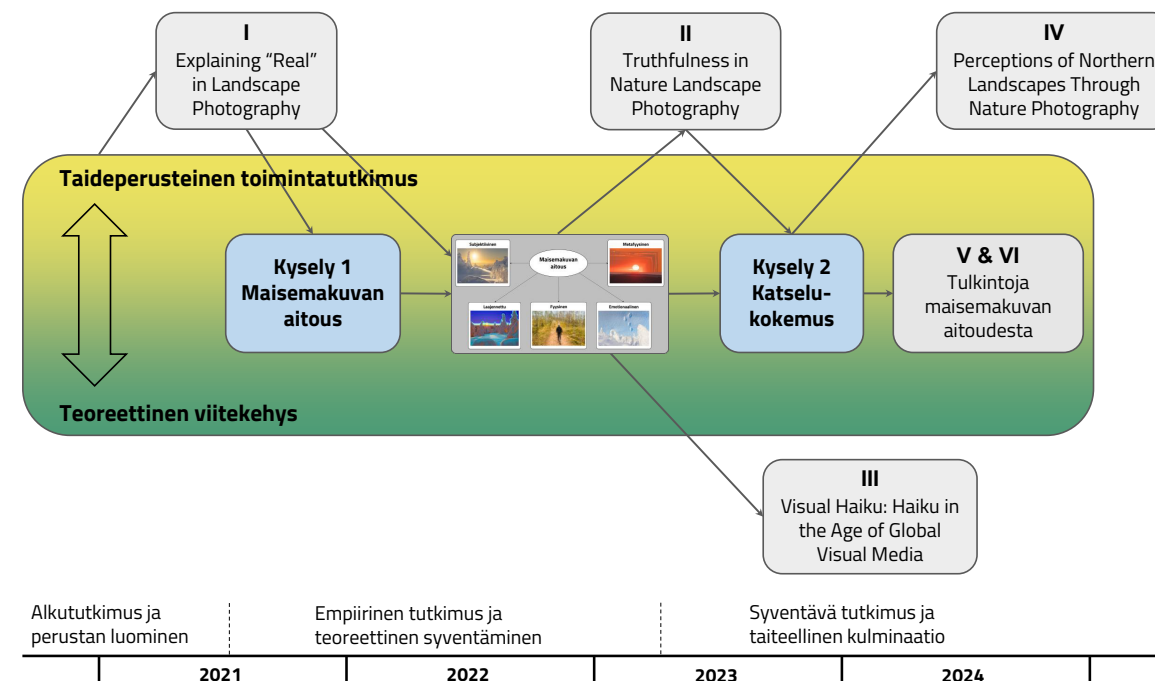
Tämä lähestymistapa ankkuroi tutkimukseni taideperustaisen toimintatutkimuksen viitekehykseen (Jokela & Huhmarniemi, 2025), jossa taiteellinen työskentely toimii sekä tiedonmuodostuksen keinona että aitouden, havaintokokemuksen ja kulttuuristen merkitysyhteyksien tarkentamisen välineenä. Tutkimukseni etenee syklisesti (suunnittelu-toiminta-havainnointi-reflektio). Kuvat toimivat tutkimuksellisinä väitteinä: koettelen ja täsmennän niitä uusilla kuvallisilla ratkaisilla, vastaanoton tarkastelulla sekä näyttelytilanteiden materiaalisilla ja tilallisilla järjestelyillä. Tässä syklisessä asetelmassa tekijäpositioni ei asetu tutkimuksen itsestään selväksi keskuksiksi, vaan jäsentyy yhdeksi niistä ehdoista, joiden varassa aitoutta koskeva tieto muodostuu. Henkilökohtaiset lähtökohtani ja esteettiset valintani suuntaavat tutkimusta ja tuottavat sen aineistoa, mutta samalla asetan ne tutkimussykliden aikana kriittisen tarkastelun kohteiksi.

4.2 Tutkimukseni aikajana ja aitouden kategoriat

Vaikka olin jo aiemmin pohtinut luontokuvauksen aitouden ja viehätyksen kaltaisia teemoja, aloin tutkia aihetta systemaattisemmin aloitettuani väitöskirjaopintoni Lapin yliopistossa elokuussa 2020. Kuva 4.1 esittää tutkimukseni kehityskaaren sitä seuranneen aktiivivaiheen aikana. Kukin tutkimusvaihe liittyy erillisiin tuotoksiin – neljään vertais-arvioituun artikkeliin, laajennettuun näyttelykatalogiin ja taidenäyttelyyn (Julkaisut I–VI) – jotka muodostavat väitöskirjani akateemisen ja taiteellisen perustan. Kuvan mukaisesti taideperustainen toimintatutkimus ja taustatutkimus jatkuivat koko prosessin ajan, mikä mahdollisti teorian ja käytännön välisen jatkuvan vuoropuhelun. Kuvan aikajanan jälkeen työni on vuosina 2025–2026 jatkunut väitöskirjan yhteenveto-osan kirjoittamisella.

Alkututkimus ja perustan luominen (2020–2021)

Ensimmäisen vuoden (syksy 2020 – kevät 2021) aikana keskityin tiedonkeruuseen ja teoreettisen perustan luomiseen. Tämä vaihe sisälsi laajan kirjallisuuskatsauksen. Hain inspiraatiota ja syvempää näkökulmaa omaan työskentelyyni myös perehtymällä toisten taiteilijoiden teoksiin. Jo tässä vaiheessa harjoitin aktiivisesti taideperustaista toimintatutkimusta (Jokela & Huhmarniemi, 2025): teoreettiset tulkinnot ohjasivat maisemavalokuvaustani, ja käytännön kuvaustyö puolestaan vaikutti teoreettiseen ymmärrykseeni. Käytännössä tämä merkitsi lukemattomia retkiä Pohjoisen luontoon, välillä spontaanisti,



Kuva 4.1. Kuvio: tutkimukseni aikajana.

välillä sekä kohdepaikkaa että kuvauskohdetta etukäteen suunnitellen. Sekä taustatutkimus että taideperustainen toimintatutkimus jatkuivat läpi koko väitöstutkimukseni, kuten kuva 4.1 esittää.

Ensimmäinen merkittävä askel tutkimukseni fokusoinnissa tapahtui Julkaisun I myötä. Vaikka tämä visuaalinen essee ei vielä edennyt pitkälle teoreettisiin tai menetelmällisiin yksityiskohtiin, se toimi varhaisena avauksena maisemavalokuvan aitouteen liittyvien kysymysten systemaattiselle tarkastelulle ja suuntasi samalla tutkimukseni kokonaislinjausta.

Empiirinen tutkimus ja teoreettinen syventäminen (2021–2023)

Tutkimukseni toisessa vaiheessa toteutin ensimmäisen vaiheen aikana hahmottuneiden kysymysten pohjalta valtakunnallisen Kysely 1:n. Kartoitin siinä valokuvaajien ja katsojien näkemyksiä yhden ydinkysymyksen ympärillä: mikä tekee maisemavalokuvasta aidon? Lähestyin kyselyn eri osioissa samaa peruskysymystä tarkoituksellisen toisteisesti

sanallisten määrittelyjen, kuvallisten esimerkkien ja vapaan kommentoinnin kautta. Ratkaisu tuotti monitulkintaisesta aiheesta toisiaan täydentävää aineistoa.

Kysely 1:n vastausaineisto muodosti yhden keskeisen empiirisen lähtökohdan viiden maisemavalokuvan aitoutta jäsentävän kategorian hahmottamiselle (kuva 4.2; Julkaisu II). Kategoriat edustavat toisistaan poikkeavia aitouden tulkintoja maisemavalokuvauksessa. Niistä muodostui tutkimukseni keskeinen käsitteellinen jäsenitys, jonka avulla tarkastelin aitoutta eri näkökulmista ja täsmensin kuhunkin kategoriaan soveltuvia metodologisia painotuksia. Nimesin kategoriat subjektiiviseksi, laajennetuksi, fyysiseksi, emotionaaliseksi ja metafyysiseksi aitoudeksi.

Aitouden kategoriat eivät perustuneet yksinomaan kyselyvastauksiin, vaan muotoutuivat taideperustaisen toimintatutkimuksen prosessissa kyselyaineiston, tutkimukseni teoreettisen viitekehyksen, taustatutkimuksen ja taiteellisessa työskentelyssäni syntyneiden havaintojen vuoropuhelussa. Tarkensin kategorioita myös suhteessa omiin teoksiini. Esittelin alustavia tuloksia kulttuuri- ja media-alan opiskelijoille opetukseni yhteydessä, paikallisten kameraseurojen jäsenilloissa sekä muissa yhteyksissä kuvaaja- ja opettajakollegoilleni. Käydyt keskustelut toimivat kategorioiden jäsentämistä tukevinä reflektiivisinä palautepintoina.

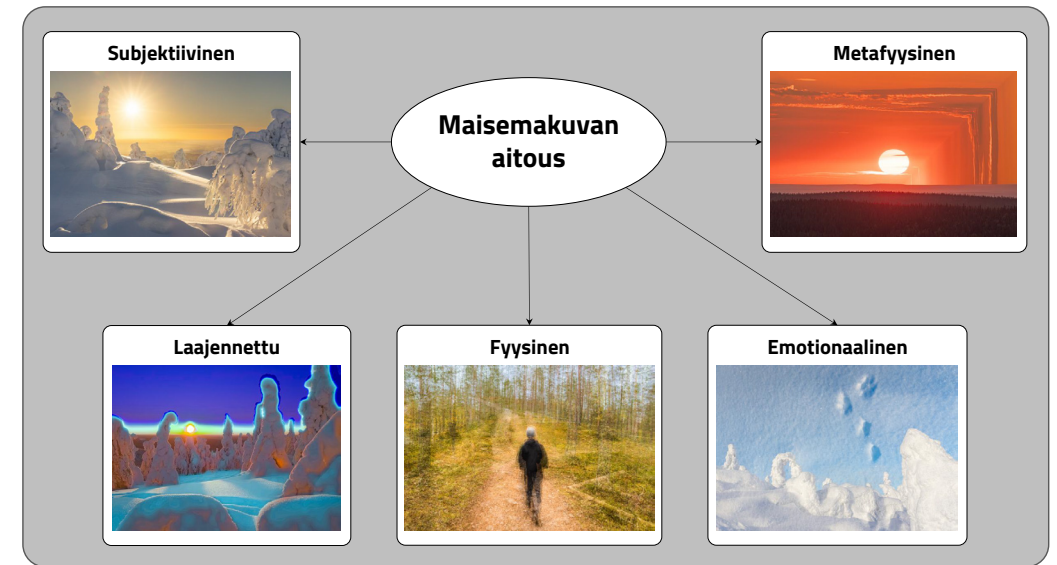
Kategorioita voidaan tarkastella Weberin (1904) tarkoittamina ideaalityypeinä, käsitteellisinä malleina, jotka korostavat valokuvallisen totuuden eri tulkintatapojen keskeisiä ominaisuuksia. Ideaalityypeinä kategoriat eivät kuvaa toisensa poissulkevia tai tyhjentäviä todellisuuksia, vaan yksittäinen valokuva voi ilmentää useiden kategorioiden piirteitä. Tämä kuvastaa valokuvallisen representaation moniulotteista ja kerroksellista luonnetta.

Syventävä tutkimus ja taiteellinen kulminaatio (2023–2024)

Tutkimuksen kolmannessa vaiheessa (2023–2024) huomioni kohdistui kunkin aitouden kategorian käsitteelliseen ja metodologiseen täsmentämiseen. Tämä konkretisoitui esimerkiksi siten, että emotionaalisen aitouden tarkastelu johti visuaalisen haikun kehittämiseen, fyysisen aitouden kysymys tarkentui Kysely 2:n moniaistista vastaanottoa koskevaksi asetelmaksi ja laajennetun sekä metafyysisen aitouden teemat konkretisoituivat omassa kuvallisessa työskentelyssäni muun muassa näyttelykatalogin spektri-, hiukkas- ja simulaatiokuvissa.

Subjektiivinen aitous edustaa luontokuvauksen perinteisintä ja laajimmin tunnistettua aitouden muotoa – sellaista, johon suuri osa maisemavalokuvaajista pyrkii ja johon esimerkiksi perinteisten luontokuvakilpailujen säännöt pitkälti ohjaavat. Tässä kategoriassa tavoitteena on tallentaa luonnonympäristö dokumentaarisessa ja paljassilmäisen havainnon normin hengessä, ilman manipulaatioita tai keinotekoisia lisäyksiä ja vain vähäisin tai maltillisin kuvasäädöin. Siihen kuuluu myös realistinen väripaletti, täsmällinen valotus ja terävät yksityiskohdat.

Subjektiivinen aitous kytkeytyy myös luvussa 2.2 käsiteltyihin odotushorisontteihin: kuva voi näyttäytyä aitona siksi, että se vastaa katsojan kulttuurisesti omaksumaa



Kuva 4.2. Kuvio: viisi maisemavalokuvan aitouden kategoriaa. Kuvat: EPI (2020–2024).

käsitystä Pohjoisen luonnosta ja maisemavalokuvan mimeettisestä tehtävästä, vaikka tämä aitouden kokemus rakentuu kuvallisten, matkailullisten ja institutionaalisten käytäntöjen muovaamassa kehityksessä.

Monet klassiset maisemavalokuvat vastaavat vahvasti subjektiivisen aitouden konventioita, mutta eri kuvaajat ja katsojat voivat arvioida niiden aitouden eri tavoin. Tutkimuksessani tarkastelen, miten kuvaajat ja katsojat määrittelevät omat rajansa sen suhteen, milloin kuva näyttäytyy aitona ja milloin rakennettuna, epäaitona tai liiallisesti manipuloituna. Tätä luentaa ohjaa luvussa 2.1 määritelty kaksiosainen kriteeristö: totuusdellisuus ja todentuntuisuus. Käytännön mittareina toimivat luvussa 2.4 kuvattu dokumentaarinen eetos ja sen käytännöt – erityisesti elementtien lisäämisen tai poistamisen kieltö sekä kohtuullisen editoinnin ja jäljitettävyyden vaatimus. Kutsun kategoriaa subjektiiviseksi aitoudeksi juuri siksi, että sen rajat piirtyvät katsoja- ja kuvaajakohtaisesti henkilökohtaisten mieltymysten, kuvauskokemuksen sekä kulttuurisesti omaksuttujen käsitysten pohjalta.

Dokumentaarisen objektiivisuuden tavoitetta voidaan pitää subjektiivisen aitouden regulatiivisena ihanteena: se ohjaa toimijuutta ja kurinalaistaa menetelmiä, mutta ei kumoa sitä fenomenologista lähtökohtaa, että jokainen kuva on paikantuneen katseen tuote eli valintojen, rajauksien ja välineellisten ehtojen läpäisemä. Tässä mielessä maisemakuvaan aitous rakentuu sekä mediaalisesti ja eettisesti perustellusta prosessista

(totuudellisuus) että paikan tunnun ja läsnäolon uskottavasta välittymisestä (todentuntuisuus), kuvan, kuvaajan ja katsojan välisessä suhteessa.

Laajennettu aitous tarkastelee teknologian ja digitaalisen median mahdollisuuksia laajentaa todellisuuden havaitsemista esimerkiksi spektrin, ajan tai mittakaavan muuntelun sekä laskennallisen yhdistelyn keinoin. Lähestyn tätä kategoriaa posthumanistisesta kietoutumanäkökulmasta, jossa teknologia ei ainoastaan dokumentoi todellisuutta vaan osallistuu kokemuksen yhteismuodostumiseen tekijän, apparaatin, paikan ja katsojan intra-aktioissa (Barad, 2007). Aitous ei siten määräydy yksinomaan ihmisaisteihin rajoituvan havaintomaailman perusteella, vaan myös sen mukaan, kuinka apparatiivinen järjestely mahdollistaa ihmisaisteille näkymättömän tiedon tai kokemuksen sisällyttämisen maisemakuvalliseen esitykseen (Barad, 2007; Haraway, 1985/2016). Tämä koettelee dokumentaarisen eetoksen rajoja ja avaa keskustelua siitä, milloin teknologisesti tuotettu tai muokattu kuva voidaan yhä kokea aidoksi.

Fyysisen aitouden kategoriassa keskityn siihen, miten maisemavalokuva voi välittää kuvaajan kehollisesti paikantunutta luontokokemusta ja synnyttää katsojassa moniaistisen vaikutelman läsnäolosta kuvatussa paikassa ja tilanteessa. Tämä ei tarkoita alkuperäisen luontokokemuksen ongelmattomaa siirtymistä kuvaan, vaan apparatiivisesti välittynyttä suhdetta, jossa kuvan esteettiset ratkaisut, kuvaustilanteen jäljet ja katsojassa aktivoituva kehollinen kokeminen voivat yhdessä tuottaa todentuntuisuutta. Tarkastelu nojaa Merleau-Pontyn (1945/2012) fenomenologiaan, erityisesti kehon rooliin havaintoprosessissa, sekä Richard Shustermanin (2012) ajatukseen valokuvasta performatiivisena prosessina. Valokuva ei tällöin ole pelkkä visuaalinen representaatio, vaan se voi aktivoida katsojassa aistimellisia muistoja ja kokemuksia. Kysely 2 liittyy erityisesti tähän teemaan. Siinä tarkastellaan, voiko maisemavalokuva välittää katsojalle moniaistisen kokemuksen ja millaisin keinoin (Julkaisu IV).

Emotionaalisen aitouden kategoriassa tarkastelen, miten maisemavalokuva voi välittää luontokokemuksen affektiivisia ja vaikeasti sanallistettavia ulottuvuuksia turvautumatta dokumentaarisen esitystavan selittävyYTEEN. Kun etsin taiteellisessa työskentelyssäni keinoja tämän kokemuksellisen ulottuvuuden kuvalliseen jäsentämiseen, Barthesin (1982) haikurunoutta koskevat ajatukset suuntasivat kuvallisia kokeilujani. Näin teoreettinen lukeminen ja kameralla tapahtuva työskentely ruokkivat toisiaan, ja tästä vuoropuhelusta muotoutui visuaalisen haikun käsite. Tämä minimalistinen ja runollinen lähestymistapa soveltaa perinteisen haikun rakennetta ja pyrkii tavoittamaan kuvassa tunteen ja havainnon hienovaraisen tasapainon – sen, mikä koskettaa tunnetasolla ennen kuin tulee käsitteellisesti ymmärretyksi. Julkaisu III käsittelee visuaalisia haikuja tarkemmin.

Visuaalinen haiku on emotionaalisen aitouden kategorian erityistapaus eikä kata sitä kokonaisuudessaan. Se on kuvallinen ja menetelmällinen ratkaisu, jonka avulla tarkastelen, miten maisemavalokuva voi tuottaa affektiivista resonanssia silloinkin, kun se poikkeaa paljassilmäisen havainnon normista mutta säilyttää jäljitettävän suhteen kuvauspaikkaan ja -hetkeen. Emotionaalinen aitous viittaa tätä laajemmin kuvan kykyyn synnyttää kokemuksellista resonanssia ja tunnelmallista uskottavuutta katsojan omassa tulkinnassa.

Metafyysisellä aitoudella tarkoitan aitouden muotoa, jossa tarkastelun kohteena ei ole ensisijaisesti valokuvan suhde näkyvään tai laajennetun aitouden mukaisesti teknologisesti näkyväksi tehtävään empiiriseen todellisuuteen, vaan sen kyky viitata olemassaolon ja todellisuuden perimmäisiin kysymyksiin. Mitä on olemassa? Miten tämä oleva voidaan esittää kuvallisesti? Miten valokuva voi viitata aistihavaintojen tuolle puolen? Tämä näkökulma ammentaa metafysiikasta, joka tarkastelee todellisuuden rakenteita, olemista sinänsä ja havaintokyvyn ulottumattomiin jääviä todellisuuden ulottuvuuksia.

Tutkimukseni kontribuutio tässä kategoriassa liittyy siihen, miten valokuva voi viitata havaittavan todellisuuden ylittäviin olemassaolon horisontteihin ja jäsentää niitä katsojalle avautuvalla tavalla. Näyttelykatalogissa (Julkaisu V) käsittelemäni spekulatiiviset kehykset toimivat tässä teosten tekemistä ja tulkintaa ohjaavina käsitteellisinä välineinä.

Kvanttikenttäteorian ajatus väärän tyhjiön hajoamisesta eli näennäisesti vakaan tyhjiön energiatilan äkillisestä muuttumisesta alempienergieksi tilaksi (*false vacuum decay*; Coleman, 1977) tarjoaa esimerkin siitä, kuinka todellisuuden perusrakenteet voisivat periaatteessa muuttua hetkessä. Simulaatiohypoteesi puolestaan ehdottaa, että todellisuus saattaa olla laskennallinen konstruktio (Ananthaswamy, 2020; Bostrom, 2003). En käytä näitä viitekehyksiä empiirisinä väitteinä, vaan taiteellisinä ja käsitteellisinä koetuskohdina. Ne tarjoavat käsitteellisen kielen ja kuvallisia motiiveja teoksille, joissa tutkin, miltä rakenteellinen häiriö, energiasiirtymä tai koodin repeämä voisivat näyttää ja tuntua maisemassa (Julkaisu V, s. 30–31). Tällöin kuva viittaa metafyysiseseen horisonttiin, muttei väitä todistavansa sitä.

Metafyysisen aitouden totuudellisuus ei rakennu ensisijaisesti dokumentaarisen eetoksen mukaisesta kohdevastaavuudesta, vaan menetelmien ja intention läpinäkyvyydestä. Kun metafyysisen aitouden kategoriaan asettuva kuva on manipuloitu tai generoitu, sen tuotantotapa tehdään eksplisiittiseksi esimerkiksi prosessin jäljitettävyyden, paratekstien ja teoskuvausten avulla. Todentuntuisuus puolestaan perustuu sisäiseen koherenssiin ja kokemukselliseen resonanssiin: kuvan maailma ammentaa aistittavan kokemusmaailman aineksista ja voi siten olla omilla ehdoillaan todentuntuinen sekä avata katsojalle tilan kontemplatiiviseen lukemiseen.

4.3 Osajulkaisut

I: Explaining “Real” in Landscape Photography

Julkaisu I on visuaalinen essee, joka tutkimusprosessini alkuvaiheessa auttoi jäsentämään väitöstyöni ydinkysymystä: miten aitous rakentuu Pohjoisen luonnon maisemavalokuvassa? Esseen lähtökohtana on kuvajournalismiin ja luontokuvaukseen liitetyn autenttisuusodotuksen jännite suhteessa lavastamiseen, kuvankäsittelyyn ja teknologioihin, jotka voivat sekä tallentaa todellisia ilmiöitä ihmisen näkökyvystä poikkeavilla

tavoilla (kuva 4.3) että irrottaa kuvan alkuperäisestä viittauskohteestaan. Pohdin, mikä tekee maisemavalokuvasta ”aidon” ja miksi näennäisen yksinkertainen kysymys osoittautuu lähemmässä tarkastelussa monitahoiseksi.

Tarkastelen omien maisemavalokuvieni sekä muiden taiteilijoiden teosten avulla kuvallisen esityksen mahdollisuutta välittää luonnosta hiljaista ja kokemuksellista tietoa, joka ei palaudu paljassilmäiseen näköhavaintoon tai täsmälliseen sanalliseen esitykseen. Tähän sisältyvät sekä luonnossa olemisen moniaistinen kokemus että ihmisen tavanomaisen havaintokyvyn ulkopuolelle jäävien ilmiöiden tekeminen havaittaviksi. Lisäksi tarkastelen valokuvaamista performatiivisena prosessina: valokuvaaminen itsessään on ruumiillinen, ajallinen ja tilallinen prosessi, joka voi jossain määrin välittyä myös kuvan kautta katsojalle.

Julkaisussa hahmottuu useita myöhempien tutkimusvaiheiden kannalta keskeisiä tarkastelusuuntia. Laajakulmaobjektiivin tuottama näkymä ja kamerakennon paljasta silmää voimakkaampi väriherkkyys osoittavat, että jo tavanomaisena pidetty maisemavalokuva poikkeaa ihmisen välittömästä näköhavainnosta ja että kuvan aitous riippuu osaltaan tekijän ja katsojan tulkinnasta. Spektroskooppiset kuvat, lämpökuvaus ja Silvolan ultraäänityöskentely laajentavat havaitsemista ihmisaistien tavanomaisten rajojen ulkopuolelle. Magritten teos ja omat kameran liikkeeseen perustuvat kuvani avaavat kuvan mahdollisuutta välittää moniaistista kokemusta, tunnelmaa ja kuvaamisen ruumiillista prosessia. Nämä tarkastelusuunnat ennakoivat Julkaisussa II ensimmäisen kerran esittämäni viiden aitouskategorian mallia, vaikka kategoriat eivät vielä olleet käsitteellisesti eriytyneet.

Julkaisu I kytkeytyy väitöstyöni taideperustaisen toimintatutkimuksen alkuvaiheeseen, vaikka sitä ei vielä eksplisiittisesti jäsennetä tämän tutkimusstrategian käsittein. Se rakentuu oman taiteellisen työskentelyni, pedagogisen reflektion ja valikoitujen taiteellisten vertailukohtien varaan. Visuaalisen esseän lajityypin mukaisesti julkaisu on aineistoltaan suppea, mutta se on teoreettisesti orientoiva ja hahmottelee käsitteellisiä ja taiteellisia lähtökohtia myöhemmille tutkimusvaiheille. Tässä vaiheessa alkoi myös jäsenytyä taiteellisen työskentelyni, teoreettisen viitekehyksen ja kyselyjen välinen dialogi, jonka kuva 1.3 esittää tutkimusprosessini keskeisenä rakenteena. Artikkelin lopussa suuntaan työn kohti laajempaa käsitteellistä ja kuvallista kokonaisuutta. Seuraavassa tutkimusvaiheessa toteutin tätä kokonaisuutta tukevan Kysely 1:n.

II: Truthfulness in Nature Landscape Photography

Väitöstyöni toisessa osajulkaisussa laajensin aitouden tarkastelua yksittäisistä kuvaesimerkeistä valtakunnalliseen kyselyaineistoon. Professori Timo Jokela toimi julkaisun toisena kirjoittajana. Hänen Pohjoisen ja arktisen taiteen teoriaan ja käytäntöihin nojaava asiantuntemuksensa jäseni tutkimukseni teoreettista kehystä ja kytki työni laajempaan Pohjoista koskevaan tutkimukselliseen keskusteluun.

Julkaisun II keskeisenä empirisenä aineistona toimi ensimmäinen kahdesta valtakunnallisesta kyselystä (Kysely 1). Siinä kysyttiin valokuvaustaidoiltaan ja luontokuvaukseen



Kuva 4.3. Spektroskooppikuvan ja perinteisen yömaisemakuvan kaksoisvalotus. Oulu. Kuva: EPI (2021).

kohdistuvalta kiinnostukseltaan erilaisilta vastaajilta, millaisen luontomaisemavalokuvan he kokevat aidoksi. Kysely toi tutkimukseeni oman autoetnografisen näkökulmani rinnalle valokuvaajayhteisöihin kuuluvien sekä muiden luontokuvauksesta kiinnostuneiden vastaajien käsityksiä.

Toteutin Kysely 1:n Webropol-alustalla, ja siihen vastasi 342 henkilöä. Kyselylomakkeen suunnittelussa otin huomioon, että kysymysten esitystapa ja vastausmuoto vaikuttavat siihen, millaista aineistoa kysely tuottaa (Krosnick & Presser, 2010). Tätä lähtökohtaa soveltaen lähestyin kyselyn eri osioissa samaa peruskysymystä tarkoituksellisen toisteisesti sanallisten määrittelyjen, kuvallisten esimerkkien ja vapaan kommentoinnin kautta. Vastaajia pyydettiin kuvailemaan, mikä tekee maisemavalokuvasta aidon ja mikä epäaidon, toimittamaan halutessaan omat kuvalliset esimerkinsä molemmista sekä täydentämään näkemyksiään vapaamuotoisesti. Ratkaisu tuotti monitulkintaisesta aiheesta toisiaan täydentävää aineistoa ja mahdollisti myös sanallisten määrittelyjen ja kuvallisten valintojen välisten jännitteiden tarkastelun. Osallistujat lähettivät yhteensä 233 valokuvaa: 159 kuvaa, jotka he kokivat aidoksi, ja 74 kuvaa, joita he eivät pitäneet aitoina.

Analysoin Kysely 1:n aineiston aineistolähtöisen laadullisen sisällönanalyysin keinoin. Analyysi alkoi aineiston syvälukemisella, jonka pohjalta koodasin avovastauksissa

toistuvia maisemavalokuvan aitouteen liittyviä teemoja. Analyysin edetessä ryhmitte-
lin teemoja laajemmiksi merkityskokonaisuuksiksi ja tarkastelin niiden sisäistä vaihte-
lua. Tämän jälkeen tarkastelin tunnistettuja teemoja myös suhteessa vastaajien ikään ja
itsearvioituun taitotasoon valokuvaajana.

Kyselyn tuloksissa hallitsevaksi nousi dokumentaarinen aitouskäsitteys: aidolta mai-
semavalokuvasta odotettiin kohtuullista kuvankäsittelyä, realistisina pidettyjä värejä ja
sitä, ettei kuvasta poisteta tai siihen lisätä elementtejä. Näiden rajojen tulkinta vaihteli
kuitenkin huomattavasti. Luovat kuvaustekniikat jakoivat vastaajia lähes tasan puolesta
ja vastaan, ja yli 40-vuotiaat ottivat asiaan kantaa molempiin suuntiin selvästi nuorempia
useammin. Valokuvauksen itsearvioitu taitotaso erotteli suhtautumista kuvankäsittelyyn
vielä selvemmin: kolmannes taitonsa keskimääräistä heikommaksi arvioineista edellytti
aidolta kuvasta lähes täydellistä muokkaamattomuutta, kun keskimääräistä taitavammista
näin ajatteli alle kolme prosenttia. Myös ihmistoiminnan jälkiä ja kuvan rajaamista koske-
vat vastaukset osoittivat, että aitous ei palaudu yksiselitteisesti muokkaamattomuuteen,
vaan riippuu siitä, mitä tekijä ja katsoja hyväksyvät luonnon, maiseman ja dokumentaa-
risen esittämisen piiriin.

Kuvassa 1.3 esittämäni tutkimusrakenteen mukaisesti suhteutin Kysely 1:n tulokset
teoreettiseen viitekehykseeni ja taideperustaisen toimintatutkimuksen prosessissa syn-
tyneisiin taiteellisiin havaintoihini. Tämän synteysin pohjalta jäsensin luontomaisema-
valokuvan aitouden erilaiset tulkintatavat viideksi kategoriaksi, jotka esittelin ensimmäisen
kerran Julkaisussa II:

1. Subjektiivinen aitous (dokumentaarinen ihanne, paljassilmäisen havainnon normi
sekä tekijän ja katsojan yksilölliset rajat kuvankäsittelylle)
2. Laajennettu aitous (aistinvaraisen havainnon ylittäminen teknologian avulla)
3. Fyysinen aitous (kehollisesti paikantuneen luontokokemuksen ja moniaistisen
läsnäolon vaikutelman välittyminen)
4. Emotionaalinen aitous (affektiivisen resonanssin luoma aitouden kokemus)
5. Metafyysinen aitous (spekulatiiviset ontologiset horisontit)

Nämä viisi kategoriata toimivat paitsi tutkimustuloksina myös koko väitöstutkimukseni
jatkoprosessin jäsentäjinä. Ne loivat käsitteellisen perustan omalle taiteelliselle
työskentelylleni ja myöhemmille osajulkaisuille, joissa syvennyn tarkemmin yksittäisiin
kategorioihin – erityisesti emotionaaliseen aitouteen Julkaisu III:ssa ja fyysiseen aitouteen
Julkaisu IV:ssä.

Julkaisussa II tarkastelen myös sitä, miten valokuvat rakentavat ymmärrystä
Pohjoisesta usein ulkopuolisista mutta myös sisäpuolisista näkökulmista. Näin julkaisu
sijoittaa maisemavalokuvan aitouden osaksi keskustelua siitä, kenen näkökulmasta
Pohjoista esitetään ja millaiset visuaaliset konventiot ohjaavat sen tulkintaa.

Käytän Julkaisussa II ensimmäistä kertaa kehittämäni käsitettä Instagram-trofee (kuva
4.4). Termillä viitataan ikonisiin ja laajasti tunnettuihin luontokohteisiin, joita valokuvaajat



Kuva 4.4. Esimerkki Instagram-trofeesta: Segla kuvattuna Hesteniltä. Senja, Norja. Kuva: EPI (2024).

hakeutuvat kuvaamaan saadakseen oman, usein lukuisia aiempia kuvia muistuttavan
otoksensa erityisesti sosiaalisessa mediassa jaettavaksi. Ilmiö kytkeytyy myös suosittu-
jen kuvauspaikkojen kulumiseen. Pohdin käsitettä tarkemmin luvussa 5.

Julkaisun lopussa hahmottelen pitkäkestoisen taideperustaisen toimintatutkimuksen
asetelman, jossa aitouden kategoriat suuntaavat taiteellisia teemoja ja taiteellinen tut-
kimus asettuu vuoropuheluun kirjallisuuteen ja muiden taiteilijoiden teoksiin perustuvan
tutkimuksen kanssa (Julkaisu II, s. 92–93, kuva 11). Tämä alustava asetelma täsmentyi
myöhemmin väitöstutkimukseni rakenteeksi (kuva 1.3), ja tutkimusprosessini eteni sen
mukaisesti (kuva 4.1).

Julkaisun kuvassa 11 jäsensin tutkimukseni posthumanistisen orientaation trans-
humanistiseksi, koska tarkastelin ihmisen havaintokyvyn teknologista laajentamista.
Työn edetessä orientoatio täsmentyi kuitenkin kriittiseksi posthumanismiksi (kuva 1.2),
sillä tavoitteeni ei ole ihmisen kyvykkyyksien teknologinen parantaminen vaan ihmisen ja

muun luonnon relationaalisen kanssamuotoutumisen tarkastelu (katso tästä tarkemmin luku 2.5).

III: Visual Haiku – Haiku in the Age of Global Visual Media

Julkaisussa III tarkastelen lähemmin maisemavalokuvan emotionaalisen aitouden kategoriaa sen erityistapauksen, visuaalisen haikun, kautta. Osatutkimuksessa kysyn, miten valokuva voi ilmentää aitoutta affektiivisen resonanssin välityksellä – ei selittävän, rationaalisen ymmärryksen varassa vaan tunnetasolla tapahtuvan vastaanoton kautta. Kehittämäni taiteellinen valokuvakonsepti, visuaalinen haiku (kuva 4.5), ammentaa haikurunouden perinteestä ja Barthesin (1982, 2011) näkemyksistä valokuvan ja haikun välisistä eroista ja yhtäläisyyksistä sekä haikurunojen tulkinnan erityisestä vaikeudesta länsimaisessa ajattelussa.

Barthesin näkemys valokuvan ja haikun suhteesta on kaksijakoinen. Yhtäältä molemmat vangitsevat yksittäisen hetken tai fragmentin laajemmasta todellisuudesta, mikä avaa mahdollisuuksia syvällisille tulkinnoille. Toisaalta Barthes korostaa myös valokuvan ja haikun poeettis-semioottista eroa: sanonnan ”kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa” mukaisesti valokuva sisältää väistämättä ylenmäärin merkityksiä (*excesses of meaning*; Barthes, 2011, s. 73), kun taas haiku pyrkii rajaamaan esittämänsä merkitykset minimiin vain muutaman sanan mittaisella ilmaisullaan. Tämä jännite inspiroi pyrkimystäni kehittää visuaalista kieltä, joka tavoittaisi haikujen yksinkertaisuuden ja suoran, tunnetasolla toimivan vaikutuksen ilman ylenmääräisiä sivumerkityksiä.

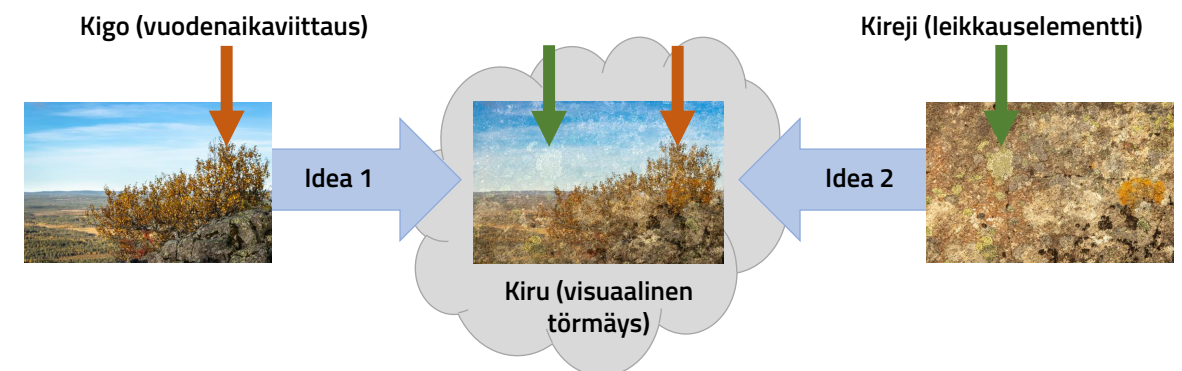
Julkaisun keskeisenä tuloksena esitänkin visuaalisten haikujen luomista ohjaavan kehyksen (kuva 4.6). Visuaalisen haikun konsepti perustuu haikurunouden muodollisiin ja sisällöllisiin sääntöihin. Perinteinen kirjoitettu haiku koostuu kahdesta sanoitetusta ajatuksesta, jotka toisiaan leikatessaan (*kiru*) muodostavat uuden mielikuvan, joka on paljon enemmän kuin osiensa summa. Leikkausta korostaa haikutekstin osat erottava ja kontrastoiva sana tai erikoismerkki (*kireji*). Lisäksi haikussa on tyypillisesti mukana viittaus vuodenaikaan (*kigo*), jonka avautuminen voi sen hienovaraisuuden vuoksi edellyttää lukijalta syvää kohdekulttuurin tuntemusta.

Vastaavasti visuaalinen haiku koostuu kahdesta päällekkäin otetusta valokuvasta (kaksoisvalotuksesta), jotka muodostavat visuaalisen törmäyksen (*kiru*). Kuvien leikkausta korostaa jokin visuaalinen yksityiskohta (*kireji*), joka auttaa katsojan ajatusten siirtymistä osakuvasta toiseen sekä konkreettisesti että mielikuvien tasolla. Katsojan havainto muuttuu bistabiiliksi, kuten Rubinin maljakkoa katsottaessa (kuva 2.1): yksi kuvakerros hallitsee, kunnes *kireji* nostaa toisen kerroksen esiin, jolloin hallinta siirtyy sille. Visuaalisessa haikussa juuri tämä ohjattu huomion vaihtuminen on *kirejin* ydin: se tekee kahdesta kuvasta yhden uuden ajatuksen. Koska osakuvat ovat luonnonmaisemia, mukana on lähes automaattisesti myös jokin vuodenaikaan viittaava elementti (*kigo*), ellei useampikin.

Olennaista on myös se, että kuvat syntyvät paikan päällä kamerassa kaksoisvalotuksina ja niiden jälkikäsittely rajoittuu perussäätöihin. Näin säilyvät perinteisen



Kuva 4.5. Visuaalinen haiku #1. Kaksoisvalotus. Syöte, Pudasjärvi. Kuva: EPI (2021).



Kuva 4.6. Kuvio: visuaalisen haikun luominen. Kuva: EPI (2021/2023).

maisemavalokuvauksen henki ja totuudellinen kosketus kuvattuun maisemaan. Totuudellisuus rakentuu siis kamerassa tapahtuvan työskentelyn, prosessin läpinäkyvyyden ja jälkikäsitteilyn vähäisyyden varaan.

Todentuntuisuutta tavoittelen puolestaan poeettisella minimoinnilla: kuvallisten elementtien pelkistämällä ja rinnastamisella siten, että kuva voi aktivoida katsojassa affektiivista resonanssia ja kokemuksellista uskottavuutta ilman selittävää kuvallista ylenmääräisyyttä. Koska emotionaalisen aitouden rakentuminen kytkeytyy tässä läheisesti esteettiseen kokemukseen, tarkastelen julkaisussa visuaalisia haikuja myös ympäristöestetiikan ja esteettisten kategorioiden näkökulmista.

Pohdin julkaisussa III visuaalisten haikujen avulla myös tekstin ja kuvan kulttuurisidonnaisuutta sekä sitä, miten tämä vaikuttaa niiden tulkintaan. Haikun traditio on syvästi sidoksissa japanilaiseen kulttuuriin ja ajattelutapaan, ja sen siirtäminen visuaaliseen muotoon suomalaisessa ja Pohjoisen kontekstissa vaatii tietoista kulttuurista soveltamista.

Omien visuaalisten haikujeni lähtökohtana ovat Pohjoisen luonnon maisemat, vuodenaajat ja luonnonilmiöt, jotka kantavat mukanaan paikallista merkityspotentiaalia ja kulttuurista koodistoa. Näin visuaaliset haikuni operoivat Pohjoisen kuvaston ja kokemuksellisen merkityskentän varassa, mutta avaavat samalla myös universaaleiksi tunnistettavia teemoja, kuten ajan kulumista, hiljaisuutta ja katoavaisuutta.

Visuaaliset haikut laajentavat haikuperinnettä visuaaliseen mediaan ja muodostavat oman taiteellisen lähestymistapansa, joka kunnioittaa kirjoitetun haikun sääntöjä ja henkeä. Ne eivät pyri kilpailemaan perinteisten haikujen kanssa tai korvaamaan niitä, vaan tekemään niiden poeettisen ajattelun merkitykselliseksi nykypäivän visuaalisessa ja verkottuneessa maailmassa. Samalla ne toimivat välineenä hiljaisen tiedon ja maisemakokemuksen syvemmän merkityksen tavoittamiseen: visuaalinen haiku ei ainoastaan kuvaa luontoa vaan pyrkii välittämään siihen liittyvän syvän emotionaalisen kokemuksen. Näin se rakentaa sillan valokuvataiteen, haikurunouden ja Pohjoisen luonnon visuaalisen kulttuurin välille.

IV: Exploring Perceptions of Northern Landscapes Through Nature Photography

Julkaisu IV tarkastelee fyysisen aitouden kategoriaa maisemavalokuvan vastaanoton näkökulmasta. Sen keskeinen tutkimuskysymys on, voiko maisemavalokuva välittää katsojalle ainakin osittain moniaistisen ja immersiiivisen luontokokemuksen – ja jos voi, niin millä tavoin ja millaisin ehdoin?

Toteutin tutkimuksen yhteistyössä tanssintutkimuksen dosentti Petri Hopun kanssa. Hänen havainnon fenomenologiaan painottuva asiantuntemuksensa soveltui erityisen hyvin fyysisen aitouden kategorian sekä maisemakuvan ruumiillisen vastaanoton tarkasteluun ja täydensi omaa valokuvan teoriaan ja ilmaisullisiin keinoihin liittyvää asiantuntemustani.

Tutkimus nojaa erityisesti Merleau-Pontyn (1945/2012) ruumiillisen havainnon fenomenologiaan, Shustermanin (2012) käsitykseen valokuvauksesta performatiivisena

prosessina, Benjaminin (1935/1969) aura-käsitteeseen ja Groysin (2002a) sitä topologisesti ja verkkokulttuurin näkökulmasta kehittävään tulkintaan. Craryn (1992) historiallinen tarkastelu sekä Husserlin (1976) ja Scholesin (1989) jäsenyykset osoittavat, että valokuvien katsominen on ruumiillisuuden ohella historiallisesti ja kulttuurisesti ehdollistunutta toimintaa.

Osatutkimuksen keskeisenä aineistona oli Webropolissa toteutettu valtakunnallinen kysely (Kysely 2), jota levitettiin valtakunnallisten ja paikallisten valokuvausjärjestöjen sekä sosiaalisen median kautta. Kyselyyn osallistui 141 vastaajaa, ja siinä tarkasteltiin 21 ottamaani Pohjoisen luonnon maisemavalokuvaa moniaistisuuden, immersiiivisyyden ja aitouden näkökulmista.

Kuvavalinnat pohjautuivat teorialähtöiseen tutkimukseeni, valokuvalliseen työskentelyyni ja dosentti Hopun kanssa käymiimme keskusteluihin. Otimme mukaan kuvia, jotka testaisivat järjestelmällisesti erilaisia keskusteluissamme heränneitä ajatuksia ja ennako-oletuksia katsojakokemuksesta tietynlaisten kuvaelementtien ja esitystapojen osalta.

Kuva-aineisto sisälsi dokumentaaristen otosten lisäksi kuvia, joissa hyödynnettiin muun muassa monivalotusta, pitkää valotusaikaa, kameran tarkoituksellista liikuttamista (*Intentional Camera Movement*, ICM), korkeasta ISO-herkyydestä syntyvää kohinaa ja infrapunakuvausta. Merleau-Pontyn (1964) Cézanne-tulkinnan ja Shustermanin (2012) pohjalta lähtöoletuksemme oli, että kuvaajan toiminnan ja kuvan syntyprosessin näkyvät jäljet voisivat välittää tekijän kehoallista läsnäoloa maisemassa ja osaltaan vahvistaa katsojan immersiota.

Osa kuvista muodosti vertailupareja, joiden avulla yksittäisten kuvaelementtien vaikutusta vastaanottoon voitiin tarkastella muiden tekijöiden pysyessä mahdollisimman samanlaisina. Esimerkiksi kuvan 4.7 rinnalle tein version, josta poistin etualalla näkyvän henkilön. Vertailuasetelma mahdollisti sen tarkastelun, miten ihmishahmon läsnäolo tai poissaolo vaikutti kuvan moniaistiseen luentaan, immersion voimakkuuteen ja kokemukseen kehoallista läsnäolosta maisemassa. Lähtöoletuksemme oli, että alkuperäisessä kuvassa etualan henkilö toimisi sekä mittakaavaa ja samastumispintaa tarjoavana läsnäolon merkinä että eleidensä kautta säätilanteen fyysisyyttä korostavana kehoallisena vihjeenä.

Jokaisesta kuvasta vastaajat arvioivat erikseen Likert-asteikolla kokemusta kuvan maailmassa olemisesta ja sen maailman kosketeltavuudesta, kuvaajan läsnäolon välittymistä sekä autenttisen luontokokemuksen vaikutelmaa. Lisäksi he arvioivat eri aistien ja liikkeen tunnun aktivoitumista sekä kuvien emotionaalisuutta, dynaamisuutta, lämpövaikutelmaa ja kiinnostavuutta. Jokaista kuvaa oli mahdollista kommentoida myös sanallisesti.

Jäsenin kysely 2:n sanalliset avovastaukset taulukkolaskentaohjelmassa systemaattiseksi koodausmatriisiksi, jossa koodasin 399 avovastausta 26 teeman avulla. Matriisi mahdollisti aineistossa toistuvien merkityskehysten, poikkeavien havaintojen ja tulkinnallisten painotusten tunnistamisen. Tarkastelin teemoja myös suhteessa vastaajien ikään ja itsearvioituun taitotasoon valokuvaajana.



Kuva 4.7. Syysmyrsky Nallikarissa. Esimerkki Kysely 2:ssa käytetystä kuvasta, jolla pyritään herättämään katsojassa moniaistinen kokemus. Kuva: EPI (2011).

Määrällisen aineiston käsittelin puolestaan kuvailevan tilastoanalyysin ja datan visualisoinnin keinoin. Graafisten esitysten tulkinnessa hyödynsin soveltavana visuaalisena vertailuperiaatteena astronomiasta tutun vilkkuvertailun logiikkaa (*blink comparison*; Tombaugh, 1946): visualisoituja datanäkymiä vuorottelemalla tunnistin aineistosta keskeisiä säännönmukaisuuksia, trendejä ja poikkeamia.

Tulokset osoittivat, että maisemavalokuvat voivat aktivoida katsojissa useita aisteja, näköaistin ohella erityisesti kuuloa, tuntoa ja liikkeen tuntua sekä synnyttää osittain immersiiivisen kokemuksen kuvatussa ympäristössä olemisesta. Voimakkaimmat moniaistiset vasteet liittyivät erityisesti dokumentaariin meri-, vesi- ja polkukuviin.

Katsojien aiemmat kokemukset Pohjoisen luonnosta vaikuttivat merkittävästi kuvien vastaanottoon. Muistikuvat esimerkiksi kylmyydestä, veden kosketuksesta, tuulesta tai luonnossa liikkumisen muista tuntemuksista saattoivat aktivoida kuvia katsottaessa. Tätä kokemuksellista yhteyttä tulkitsimme kinesteettisen empatian käsitteen avulla (Parviainen, 2003).

Oletuksemme luovien kuvaustekniikoiden tai näkyvän tekijän jäljen immersiota vahvistavasta vaikutuksesta ei saanut kyselystä tukea. Luovia menetelmiä hyödyntävät kuvat aktivoivat aisteja keskimäärin dokumentaarisia kuvia vähemmän, mutta jakoivat mielipiteitä voimakkaammin. Etenkin kokeneiden valokuvaajien joukossa oli vähemmistö, joka piti luovia tekniikoita uskottavina tapoina välittää luonnossa olemisen kokemusta. Näkyvä taiteellinen tai tekninen interventio ei välttämättä vahvisti immersion kokemusta, vaan voi luontokuvan kontekstissa myös heikentää kuvan dokumentaarista uskottavuutta ja siten sen kykyä aktivoida moniaistista paikan tuntua.

Myös henkilöhaamon vaikutus osoittautui kaksijakoiseksi. Henkilön näkyminen vahvisti kuvaajan läsnäolon havaitsemista ja saattoi lisätä kuvan emotionaalisuutta, mutta se ei kasvattanut immersiota. Henkilöhaamon sisältäneet kuvat herättivät yleensä vastaavia henkilöttömiä versioita heikompia moniaistisia vasteita. Vaikutus riippui kuitenkin haamon sijainnista ja kuvan sommittelusta: henkilö saattoi joko tarjota katsojalle samastumispinnan tai estää tätä kuvittelemasta itseään maisemaan.

Katsojien valokuvauksellinen kokemus ja ennakkokäsitykset vaikuttivat olennaisesti kuvien tulkintaan. Noin 39 prosenttia avovastauksista sisälsi kuvan laatua, sommitelua, sisältöä tai teknistä toteutusta koskevan arvion, vaikka vastaajilta ei pyydetty kuvakritiikkiä. Tällaisia arvioita esittivät erityisesti kokeneemmat valokuvaajat. Husserlin (1976) luonnollisen asenteen ja Scholesin (1989) lukemisen protokollien näkökulmasta tulos osoittaa, että valokuvauksen vakiintuneet konventiot voivat ohjata katsomista niin voimakkaasti, että kehollinen ja kokemuksellinen vastaanotto jää teknisen ja esteettisen arvioinnin varjoon.

Dokumentaaristen maisemavalokuvien suosiota tulkitsimme myös Benjaminin ja Groysin aura-käsitysten avulla. Luontokuvan topologinen aura rakentuu kahdella toisiinsa liittyvällä tasolla. Yhtäältä sitä voivat vahvistaa kuvaajan rituaalinen siirtyminen kuvauspaikkaan, läsnäolo siellä sekä kuvan välittämä ainutkertaisen paikan tunto. Täsmällisen paikan ei tarvitse olla katsojalle tuttu, sillä jo vaikutelma ainutkertaisesta lokaatiosta voi synnyttää auraa. Toisaalta auraa vahvistaa kuvan ankkuroituminen luotettavaan tekijään tai arvostettuun esityskontekstiin, kun taas alkuperältään epäselvässä kuvavirrassa – kuten sosiaalisen median satunnaisissa kuvavirroissa usein käy – tällainen topologinen yhteys voi heikentyä tai jäädä muodostumatta.

Benjaminin (1983) flâneur–badaud-erotteluun pohjautuen muodostimme vastausten perusteella kaksi katsomisen tapaa jäsentävää ideaalityyppiä. Kyberflâneur viipyy kuvan äärellä, tarkastelee sitä reflektiivisesti ja arvioi sen todellisuussuhdetta, kun taas kyberbadaud tyytyy kuvan välittömään esteettiseen tai emotionaaliseen vaikutukseen. Nämä ideaalityypit täsmensivät sitä, miten vastaanoton rytmi ja katsomisen reflektiivisyys vaikuttavat aitouden kokemukseen. Kyse ei ole erillisistä vastaajaryhmistä, vaan analyytisistä ideaalityypeistä, joiden piirteet voivat esiintyä rinnakkain samassa katsojassa.

Yksikään 399 avovastauksesta ei käsitellyt ympäristökysymyksiä tai ilmastomuutosta, vaikka osa kuvista olisi mahdollistanut tällaisen luennan. Havainto viittaa siihen, että Pohjoisen luontokuva voi vahvistaa moniaistista luontosuhdetta mutta samalla

ylläpitää idyllistä Kuvitellun Pohjoisen kuvastoa, jossa ympäristön muutos jää näkymättömiin.

V: Tulkintoja maisemakuvan aitoudesta – laajennettu näyttelykatalogi

Julkaisu V on laajennettu näyttelykatalogi, joka esittelee samannimisen näyttelyni kuvat ja taustoittaa niitä suomeksi ja englanniksi. Kyseessä ei ole pelkkä teosluettelo, vaan 40-sivuinen julkaisu, jossa avaan yleistajuisesti valokuvien taustoja, työprosesseja ja kytkentöjä tutkimukseni viiteen aitouden kategoriaan. Jotta teksti pysyisi näyttelyyleisölle helppolukuisena, kategorioita ei ole nimetty julkaisussa suoraan. Katalogissa käytetyt menetelmä- ja kontekstirivit – kuten keskeiset tekniset kuvaustiedot, tieto monivalotuksesta tai muista erikoistekniikoista sekä kuvauspaikka ja ajankohta – toimivat totuudellisuutta tukevinä näyttöinä ja toteuttavat luvussa 3 määriteltyä jäljitettävyyden käytäntöä.

Julkaisun V arvo väitöstyön kokonaisuudessa on siinä, että yhdessä itse näyttelyn kanssa se toimii väitöstutkimukseni visuaalis-taiteellisena, kansantajuistettuna yhteenvetona ja katsauksena tutkimukseen liittyvään valokuvataiteelliseen tuotantooni. Julkaisu tarkastelee koko väitöstutkimusta ohjaavaa kysymystä: miten aitous rakentuu Pohjoisen luonnon maisemavalokuvassa ja miten sitä voidaan ymmärtää eri näkökulmista, kuten taiteellisessa, kokemuksellisessa ja kulttuurisessa kontekstissa? Samalla julkaisu toimi keskustelunavaajana ja mahdollisti vuoropuhelun näyttelyyleisön kanssa sekä muissa yhteyksissä. Näin tutkimukseni teemat asettuivat julkistamisen ja vastaanoton tilanteissa koeteltaviksi ja tuottivat aineksia taideperustaisen toimintatutkimuksen mukaiseen refleктоivaan analyysiin.

Joitakin teemoja – kuten metafyyssisen aitouden kuvaamista kvanttikenttäteoriaan (Coleman, 1977) ja simulaatiohypoteesiin (Bostrom, 2003) perustuen sekä joitakin laajennetun aitouden ulottuvuuksia – ei käsitellä yhtä laajasti muissa väitöstyöni osajulkaisuissa, joten Julkaisu V tuo tutkimukseen myös uutta aineistoa ja uusia käsitteellisiä avauksia. Julkaisu V palaa myös laajennetun aitouden tematiikkaan täsmällisemmin ja taiteellisen työskentelyn näkökulmasta laajemmin kuin tutkimuksen alkuvaiheessa kirjoitettu Julkaisu I.

Julkaisu V osoittaa, miten taiteellinen työni ei ole irrallinen osa tutkimustani, vaan sen keskeinen tulkinnallinen väline ja tiedonmuodostuksen tapa. Se toimii myös tutkimukseni visuaalis-käsitteellisenä karttana ja avaa tutkimustuloksia yleistajuisessa muodossa. Näyttelykatalogin painetun version rinnalla sen sähköistä versiota oli ladattu Lapin yliopiston Lauda- ja Oulun ammattikorkeakoulun Theseus-julkaisuarkistoista yhteensä 574 kertaa heinäkuun 2026 loppuun mennessä, mikä viittaa näyttelyyleisöä laajempaan kiinnostukseen työtäni kohtaan.

Näyttelykatalogia tehdessäni jouduin tasapainoilemaan yleistajuisen esitystavan, teknisten yksityiskohtien määrän ja tutkimuksellisen täsmällisyyden välillä. Jätin katalogista pois esimerkiksi näyttelyn pääkuvan (kuva 4.8) toteutusta ja fysikaalista taustaa



Kuva 4.8. Ilmakehän sekundäärinen hiukkassuihku (air shower) ja harvinaisia revontulia (revontulidyynejä vasemmalla). Nallikari, Oulu. Yhdistelmäkuva. Kuva: EPI (2023/2024).

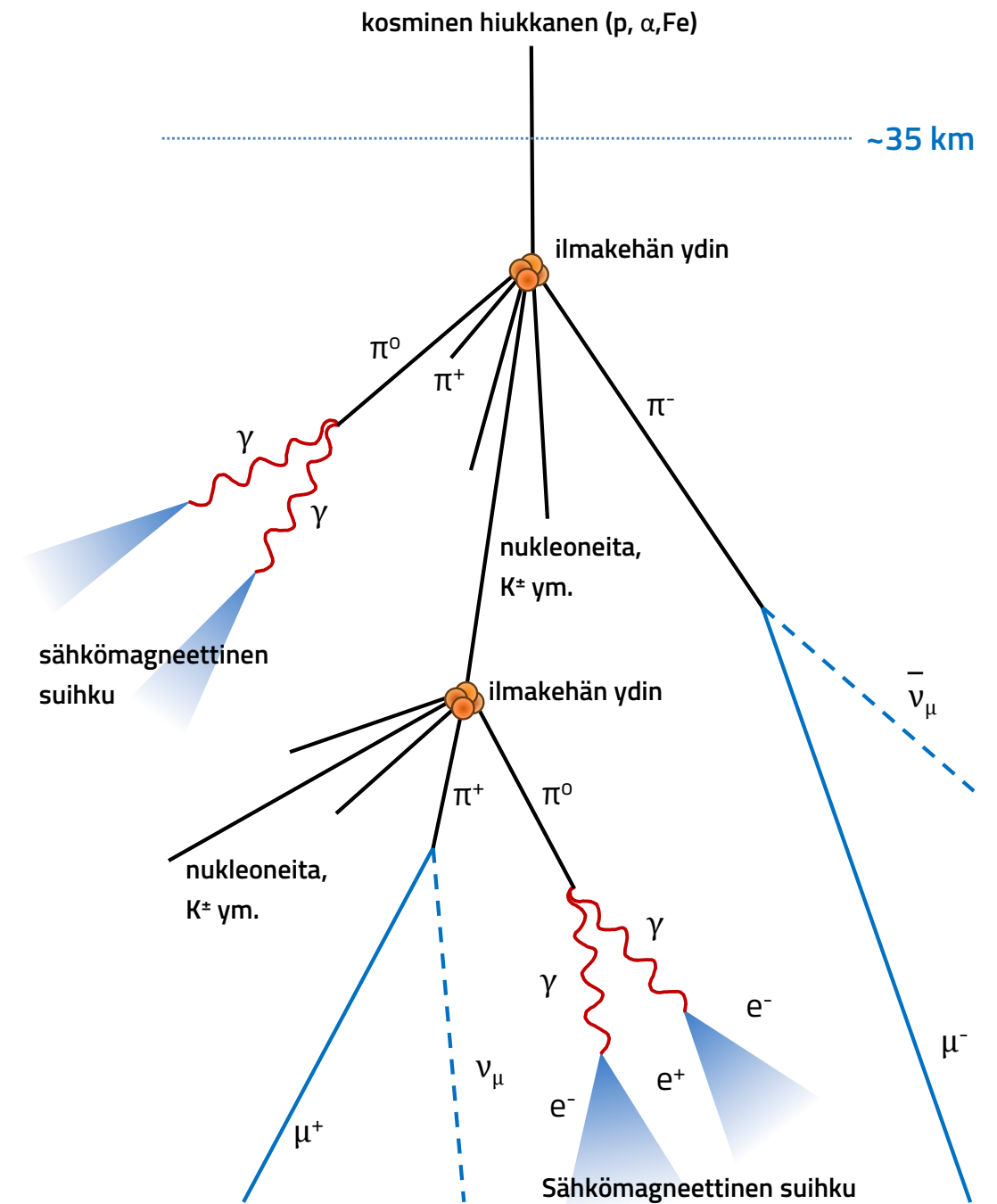
havainnollistavaa aineistoa, kuten hiukkaskuvauksessa kennon lämpökohinan vähentämiseen käytetyt kylmävaraajat ja talvitakit (kuva 4.9), esimerkkikuvan yksittäisestä hiukkasjuovasta (kuva 4.10) sekä ilmakehän hiukkassuihkua havainnollistavan kuvan 4.11. Viimeksi mainittu osoittaa, kuinka kosmiset säteet synnyttävät ilmakehässä sekundäärisiä hiukkassuihkuja, joissa muodostuu maanpinnalle ulottuvia myoneita ja muita hiukkasia, joiden jälkiä voi tallentua kameran kennolle.



Kuva 4.9. Kameran valmistelu myonien kuvaamiseksi. Kylmävaraajat viilentävät kennon. Talvitakit eristävät kylmää ja pimeää. Runkoon on kiinnitetty linssi kylmänjohteeksi, ei kuvaamiseen. Kuva: EPI (2024).



Kuva 4.10. Esimerkki kennoon osuneesta poikkeuksellisen korkeaenergisestä hiukkasesta. Rajattu täyskennonisen kameran kuvasta. Kuva: EPI (2024).



Kuva 4.11. Kuvio: hadroninen ilmakehäsuuhku (air shower). Tämän tutkimuksen kannalta oleellisia ovat suihkussa syntyvät, maan pinnalle ja siten myös kameran kennolle yltävät myonit ($\mu^\pm$). Lähteen (López Oramas, 2014) pohjalta muokannut: EPI.

Julkaisu VI: Tulkintoja maisemakuvan aitoudesta – näyttely

Tutkimukseni taiteellinen osuus kulmineoitui yksityisnäyttelyyn Syötteen luontokeskuksessa Pudasjärvellä syys–lokakuussa 2024 (kuva 4.1) sekä sen yhteydessä julkaistuun, edellisessä osiossa käsittelemääni laajennettuun näyttelykatalogiin (Julkaisu V). Näyttelyn maisemavalokuvissa esittelin tunnistamieni viiden aitouden kategorian mukaisia tulkin-
toja Pohjoisen maisemista. Pyrin teoksissani myös esteettiseen vaikuttavuuteen siten, että katsoja voi nauttia niistä sellaisenaan mutta halutessaan myös perehtyä niiden tek-
nisiin ja teoreettisiin taustoihin näyttelyn tekstiplanssien ja näyttelykatalogin avulla.

Näyttely ei rajoittunut taiteellisten ja tutkimuksellisten tulosteni julkistamiseen, vaan toimi myös taideperustaisen toimintatutkimuksen periaatteiden mukaisena tutkimus-
interventiona, jossa teokset kutsuivat katsojia pohtimaan maiseman esittämisen tapoja ja aitouden merkityksiä. Erityisesti avajaiset tarjosivat mahdollisuuden keskusteluun.

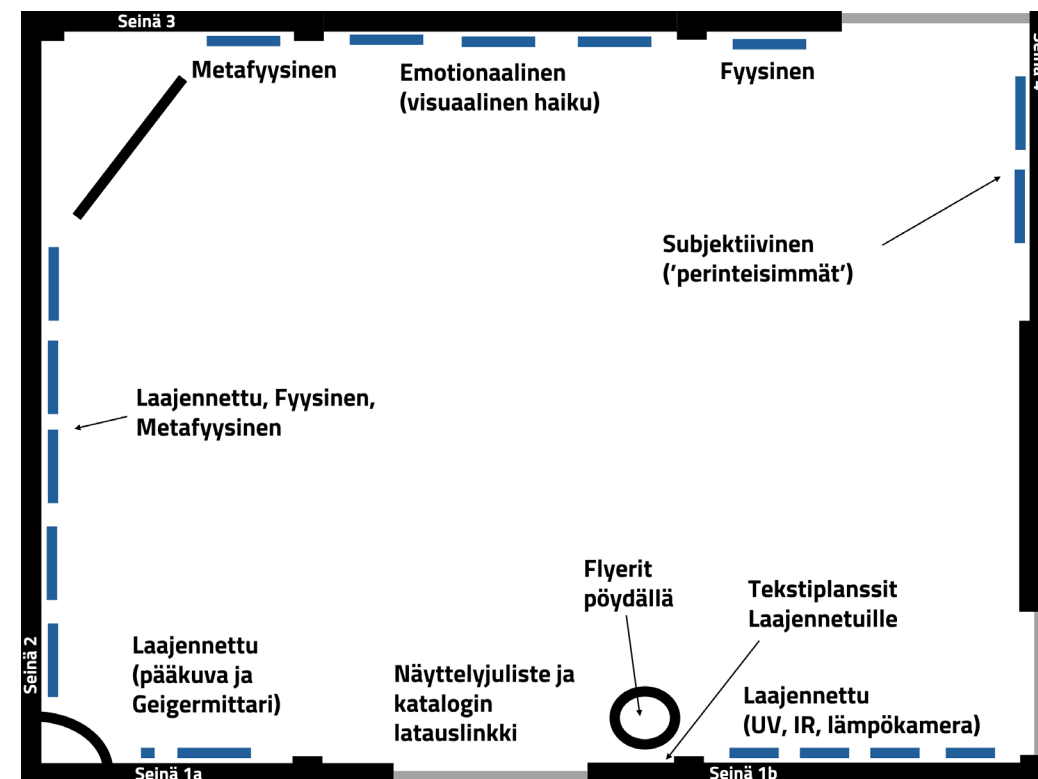
Kuva 4.12 esittää näyttelytilan pohjakaavion. Näyttely koostui yhteensä 17 pohjus-
tetusta värivalokuvasta, kuvien merkityksiä ja toteutustekniikoita avaavista tekstiplans-
seista, 40-sivuisesta näyttelykatalogista sekä flyerista.

Lisäksi seinälle hiukkassäteilyä ja revontulia esittävän kuvan viereen oli asennettu
geigermittari (Geiger–Müller-ilmaisim, kuva 4.13), joka rekisteröi näyttelytilan ionisoivaa
taustasäteilyä reaaliaikaisesti ja esitti mittaustiedon auditiivisesti yksittäisten havaittujen
hiukkasten ”raksumuksena”, numeerisesti mikrosieverteinä tunnissa ($\mu\text{Sv/h}$) sekä visuaa-
lisesti aikasarjagraafina. Näin mittari vahvisti näyttelyn tunnelmaa ja teemaa: luonnon
todellisten mutta yleensä havaitsemattomien elementtien esiin tuomista.

Kävijä saattoi luonnollisesti käydä näyttelyn läpi haluamassaan järjestyksessä.
Looginen kulkusuunta oli kuitenkin myötäpäivään sisäänkäynnistä alkaen. Silloin katsoja
näki ensimmäisenä kuvan hiukkassuihkusta ja harvinaisista revontulista sekä sitä tuke-
vat geigermittarin ja tekstiplanssin (kuva 4.14). Hiukkassuihkukuva oli avain näyttelyn
tematiikkaan, joten käytin sitä myös näyttelyjulisteessa ja näyttelykatalogin kansikuvana.
Takakannessa oli vertailun vuoksi sama kuva perinteisenä maisemakuvana ilman hiuk-
kasviiruja.

Englannin- ja suomenkielinen flyer oli saatavilla näyttelytilan pöydällä. Siinä esiteltiin
lyhyesti näyttely ja oma taiteellinen taustani. Näyttelykatalogi oli saatavilla rajallisena
painettuna eränä ja ladattavissa verkosta. Latauslinkki oli esillä flyerissa ja näyttelytilan
seinällä sekä tekstimuotoisena että QR-koodina, jonka skannaaminen matkapuhelimella
vei suoraan lataussivulle. Näyttelyjuliste oli esillä sisääntulo-ovessa. Lisäksi näyttelystä
tiedotettiin Syötteen alueella kaksikielisillä painetuilla ja digitaalisilla materiaaleilla, ja sitä
käsiteltiin paikallislehdissä.

Olin ryhmitellyt seinillä olevat kuvat temaattisiin kokonaisuuksiin, jotka johdattelivat
katsojia tutkimuksessani tarkasteltujen aitouden eri ulottuvuuksien läpi. Järjestykseen
vaikuttivat osaltaan näyttelytilan fyysiset ominaisuudet kuten seinien koko ja tukiraken-
teet, sekä ikkunoiden ja ovien sijainti. Myös näyttelykatalogissa kuvat ovat temaattisessa
järjestyksessä, mutta siinä ne noudattavat esittelytekstien logiikkaa, joten järjestys on eri



Kuva 4.12. Kuvio: näyttelytilan pohjakaavio. Mittasuhteet ovat suuntaa-antavia. Kuva: EPI (2025).



Kuva 4.13. Näyttelyn geigermittari. Kuva: EPI (2024).



Kuva 4.14. Seinä 1a. Sisääntulon ovesta on näyttelyjuliste ja QR-koodi näyttelykatalogiin. Näyttelyn avainkuva, geigermittari ja tekstiplanssi sijaitsivat oviaukosta myötapäivään. Kuva: EPI (2024).



Kuva 4.15. Seinä 4. Subjekttiivisen aitouden kategorian perinteisimmät valokuvat. Kuva: EPI (2024).

kuin näyttelytilassa. Näin näyttelykatalogi on loogisempi kokonaisuus sellaiselle lukijalle, joka lataa sen verkosta käymättä näyttelyssä.

Näyttelykatalogi alkaa näyttelyn perinteisimmällä luontokuvalla, subjektiivisen aitouden kategorialla edustavalla maisemavalokuvalla tykkypuista ja hangista aurinkoisena talvipäivänä Syötteen kansallispuistossa (vasemmalla kuvassa 4.15). Kysely 1:n mukaan lähes kaikki katsojat pitivät tätä kuvaa aitona. Tämän jälkeen katalogin kuvat etenevät kohti ristiriitaisempia aitouden tulkintoja.

Näyttelytilassa puolestaan perinteisimmät, subjektiivisen aitouden kategorialla edustavat kaksi kuvaa (kuva 4.15) ja emotionaalisen aitouden kategorialla edustavat visuaaliset haikut (kuva 4.16) oli tarkoituksellisesti sijoitettu näyttelytilan perälle, jolloin kulkusuunnasta riippumatta katsoja näki ensin kuvia aitouden kirjon tulkinnallisesti haastavammasta päästä.

Myötapäivään kiertäen näyttely alkoi edellä mainitulla hiukkas- ja revontulikuvalla, jatkaen seuraavalla seinällä erilaisilla tulkinnoilla laajennetun, fyysisen ja metafysisen aitouden kategorioista (kuva 4.17). Takaseinällä puolestaan oli keskellä kolme visuaalista haikua (emotionaalinen aitous) ja niistä tukipylväiden erottamina toisessa reunassa esimerkki simulakrumista (jossa on piirteitä useammasta aitouden kategoriasta) ja toisessa



Kuva 4.16. Seinä 3. Sisäänkäyntiä vastapäätä. Kuva: EPI (2024).



Kuva 4.17. Seinä 2. Sisäänkäynnistä myötöpäivään seuraava seinä. Kuva: EPI (2024).



Kuva 4.18. Seinä 1b. Laajennetun aitouden kategoriat: infrapuna- ja ultravioletti- ja lämpökameralla otettuja kuvia. Kuva: EPI (2024).

esimerkki fyysisen aitouden kategoriaa ilmentävästä monivalotuksesta (kuva 4.16). Jos vierailija lähtikin kulkemaan sisäänkäynniltä vastapäivään, tulivat ensimmäisenä vastaan laajennetun aitouden tulkinnat, jotka olen kuvannut käyttäen ihmissilmälle näkymättömiä spektrin taajuuksia: lähi-infrapuna, keski- ja pitkäaaltoista infrapuna (lämpökameraa) sekä lähiultraviolettia (kuva 4.18).

Näyttelyn avajaisiin osallistui yli 30 henkeä. Tapahtuma toimi taideperustaisen toimintatutkimuksen hengen mukaisesti myös vuoropuhelun näyttämönä, sillä pidin avajaisissa lyhyehkön esityksen näyttelyn teemasta ja keskustelin sen jälkeen lähes kaikkien vieraiden kanssa. Vieraat puolestaan jakoivat omia näkemyksiään, jotka tarjosivat tutkimusprosessia rikastuttavaa reflektiivistä palautetta siitä, miten teokset ja aitouden kysymykset koettiin.

Dosentti Juha Suonpään esitarkastuslausunto tukee tulkintaa näyttelystä taideperustaisen toimintatutkimuksen interventiona, jossa kuvien esteettinen ja tutkimuksellinen funktio kytkeytyvät toisiinsa. Lausunnossaan Suonpää näkee näyttelyn kiinnostavana lisäyksenä ajankohtaiseen keskusteluun valokuvan aitoudesta aikana, jolloin digitaalisuus, edistynyt kuvankäsittely ja tekoäly muokkaavat valokuvien uskottavuuden ehtoja. Hän nostaa vahvuudeksi teosten teknisten ja menetelmällisten ratkaisujen avaamisen, mikä tukee luvussa 3 peräänkuuluttamaani jäljitettävyyttä, sekä kokonaisuuden kyvyn kutsua katsojat pohtimaan erilaisia aitouden tulkintoja ilman valmiita vastauksia. Erityistä kiitosta lausunnossa saa kuva 4.8 (Ilmakehän sekundäärinen hiukkassuihku ja harvinaisia revontulia), jota Suonpää kuvaa visuaalisesti vietteleväksi ja yhdeksi näyttelyn upeimmista teoksista.

Suonpää huomauttaa kuitenkin aiheellisesti, että monitoimitilan käyttö saattaa paikoin heikentää teosten autonomiaa ja kääntää huomion liikaa teknisiin selityksiin esteettisen kokemuksen kustannuksella. Hän nostaa esiin riskin siitä, että taiteesta tulee liian spekulatiivista tai selittävää, mikä saattaa etäännyttää katsojaa. Tämä kritiikki osuu taiteellisen tutkimuksen ytimeen: tasapainoiluun taiteellisen ilmaisun autonomian ja tutkimuksellisen näkyväksi tekemisen välillä.

Syötteen luontokeskus oli tietoinen, joskin kompromisseja sisältänyt valinta näyttelypaikaksi. Vaikka tila ei ollut galleriana kaikilta ominaisuuksiltaan ihanteellinen, paikan henkilökohtaiset ja maantieteelliset merkitykset olivat tutkimuksen paikantuneen tiedon kannalta oleellisia. Koska noin kaksi kolmasosaa kuvista on otettu juuri Syötteen kansallispuistossa ja sen läheisyydessä, näyttely palautti teokset niiden synnyinsijoille. Tämä juurrutti myös tutkimukseni reflektointivaiheen niihin maisemiin, joista se sai innoituksensa, mahdollistaen vuoropuhelun myös sellaisen yleisön kanssa, jolle nämä maisemat ovat arkipäivää.

Suonpään arvio vahvasti osaltaan tutkimukseni näkemystä siitä, ettei relationaalinen aitous rakennu vain kuvassa itsessään, vaan myös teknisen tiedon, esteettisen kokemuksen ja esityspaikan välisessä aktiivisessa neuvottelussa. Lausunto myös terävöitti suhtautumistani näyttelytilaan: vaikka monitoimitilan arkinen luonne heikensi sen toimivuutta perinteisenä näyttelytilana, tutkimuksellisesta näkökulmasta tila teki samalla näkyväksi

sen, miten aitoutta voidaan neuvotella tilanteessa, jossa katsojalla on paikallinen, arjen käytäntöihin kiinnittyvä suhde ympäröivään Syötteen maisemaan.

Tila ja käytännöt eivät tässä mielessä ole neutraaleja taustoja, vaan tuottavat aktiivisesti eroja ja rajauksia – Baradin (2007) termein agentiaalisia leikkauksia. Samalla lausunto kirkasti sen, että menetelmällinen läpinäkyvyys on pelkän selittämisen sijaan välttämätön eettinen ankkuri tilanteessa, jossa kuvan aitous herättää katsojassa oikeutettua skeptisyyttä.

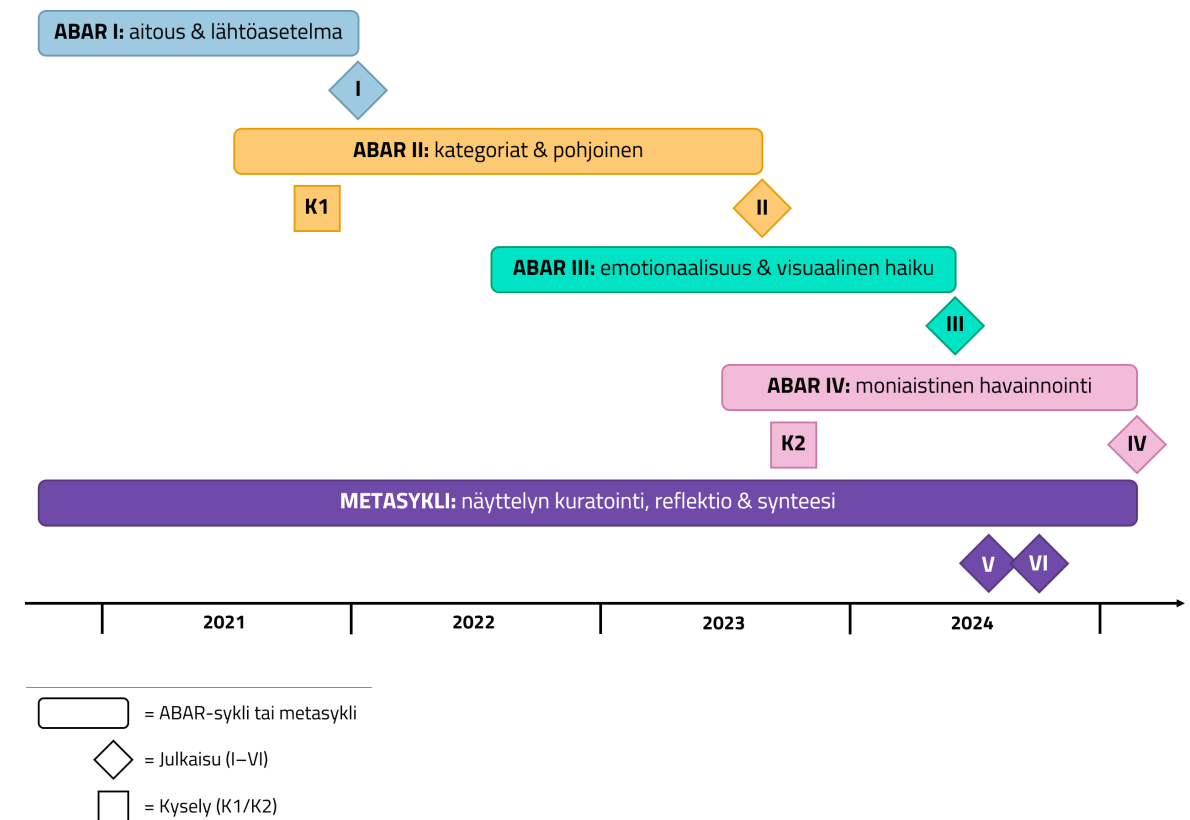
4.4 Tutkimusprosessin syklinen eteneminen

Kuva 4.19 tekee näkyväksi luvussa 4 esitetyn työnkulun syklisen rakenteen. Kuvassa ABAR I–IV (pyöristetyt suorakaiteet) ovat osittain limittäisiä taideperustaisen toimintatutkimuksen työskentelyjaksoja, jotka päättyvät aina vastaavaan Julkaisuun I–IV (timantit). Kunkin taideperustaisen toimintatutkimuksen (kuvassa ”ABAR”) syklin väri on sama kuin sitä vastaavan julkaisun. Myös kyselyt (neliöt) on kiinnitetty värin avulla niihin sykleihin, joita ne informoivat: Kysely 1 liittyy ABAR II:een ja Julkaisu II:een, Kysely 2 puolestaan ABAR IV:ään ja Julkaisu IV:ään. Kyselyt toimivat näissä sykleissä empiirisinä palautepintoina, jotka täydentävät analyysiäni.

ABAR I -sykli määrittelee tutkimuksen lähtökohdat. ABAR II tunnistaa aitouden kategoriat sekä syventää käsitteistöä ja Pohjoisen kuvaston kehäksiä. Tunnistettujen aitouden kategorioiden pohjalta ABAR III syvenyy emotionaaliseen aitouteen ja kehittää sen tarkasteluun menetelmälliseksi työkaluksi visuaalisen haikun. ABAR IV puolestaan syvenyy fyysiseen aitouteen ja tutkii maisemavalokuvien kehoallista ja moniaistista havainnointia.

Metasykli ei ole yksi taideperustaisen toimintatutkimuksen iteraatio muiden joukossa, vaan ylätasoon kokoava prosessi, jossa näyttelyn kuratointi, reflektio ja synteesi toteutuvat rinnakkain. Se ulottuu kaikkien muiden syklien yli ja huipentuu Julkaisuihin V–VI eli kataloggiin ja näyttelyyn, joissa kokosin ja kuratoin ABAR I–IV:n keskeiset löydökset näyttelykokonaisuudeksi sekä reflektoin niitä yleisöpalautteen valossa.

Toisin kuin luvun alussa esitetty tutkimuksen vaiheistava aikajana (kuva 4.1), kuva 4.19 jäsentää tutkimusprosessin metodologista rakennetta ja syklien välisiä suhteita. Kuviot täydentävät siten toisiaan: aikajana esittää tutkimusprosessin kronologisen etenemisen, syklikaavio taas työskentelyjaksojen limittäisyyden ja metasyklin kokoavan tehtävän.



Kuva 4.19. Kuvio: tutkimuksen kulku syklisenä esityksenä. ABAR = taideperustainen toimintatutkimus.

5 POHDINTA

Aitouden rajoilla

5.1 Kuviteltu Pohjoinen tänään

Tutkimusprosessin aikana olen käyttänyt hahmottamiani aitouden kategorioita työvälineenä Pohjoisen luonnon maisemavalokuviiin liittyvien aitouskäsitteiden erittelyssä ja käsitteellisessä täsmäntämisessä. Niiden avulla olen jäsentänyt tutkimuksellisen ja taiteellisen työskentelyni tuottamia havaintoja. Tässä luvussa tarkastelen esiin nousseita tuloksia ja täsmennän, millaisin ehdoin aitous rakentuu Pohjoisen maisemavalokuvassa eri tasoilla. Samalla suhteutan tuloksen aiempaan taiteentutkimukseen ja visuaalisen kulttuurin tutkimukseen.

Sontag (1979) esittää klassikkokirjassaan *On Photography* valokuvan olevan sosiaalinen rituaali sekä omistamisen ja kokemuksen intensifioinnin väline. Nykyisessä alustavälitteisessä kuvaympäristössä tämä peruslogiikka läpäisee entistä näkyvämmiin valokuvan koko elinkaaren tuotannosta kiertoön ja vastaanottoon. Esityskäytännöt ohjaavat katsomista: tietyt kuvaformatit (esimerkiksi Instagramin suosimat 1:1- ja 4:5-rajaukset) sekä paikkamerkintäkäytännöt ja verkkojakelun rytmit suuntaavat katsetta kohti valmiita näkymäkonventioita (van Dijck, 2013; Bucher, 2018). Sosiaalisessa mediassa tapahtuva julkistaminen ja siihen liittyvä kuratointi tuottavat valokuvista identiteetin ja kuulumisen merkkejä, jotka kytkevät teokset osaksi jaettuja rutiineja ja odotushorisontteja.

Valokuvien ottamisen, muokkaamisen ja jakelun nykyinen helppous voi Sontagin identifioimien tarpeiden ohjaamana kärjistyä simulatiivisiksi ratkaisuuksi (Baudrillard, 1981/1994), joissa kuvalliset simulaatiot alkavat korvata koettua tilannetta ja tuottaa Pohjoisesta hyperreaalia. Näin alustavälitteiset kuvakäytännöt eivät vain heijasta Pohjoisen kuvastoa, vaan myös uusintavat ja muovaavat sitä.

Kuva 5.0. False vacuum decay sunset. Syöte, Pudasjärvi. Yksittäisvalotus, digitaalisesti manipuloitu.
Kuva: EPI (2020).

Kuvitellun Pohjoisen (*Imagined North*) käsite tarjoaa tämän kuvaston tuottamisen ja uusintamisen tarkastelulle käsitteellisen kehyksen. Chartier'n (2018) mukaan Pohjoista on pitkään rakennettu kulttuurisesti opittuina, kerrostuneina diskursseina, joiden ulkopuolisuus tuottaa helposti stereotyyppisiä näkymiä. Samansuuntaisesti Ridanpää (2005) on jäsenellyt tätä prosessia maantieteellisenä imaginaationa, jossa alue rakentuu sille annettujen merkitysten ja representaatioiden kautta. Urryn turistin katse (*tourist gaze*) jäsentää, miten tällaiset diskurssit muuttuvat katsomisen ja kuvaamisen rutiineiksi: ympäristöä tulkitaan kulttuurisesti opittujen odotusten ja merkityshehysten kautta, ja kuvien kierto vahvistaa samoja kuvakulmia ja -paikkoja (Urry & Larsen, 2011).

Myös omat havaintoni kytkeytyvät tähän: ikoniset trofeepaikat ja toistuvat kuvakulmat muodostavat nopeasti leviävän mallipankin, jota sekä matkailu että luontokuvaus aktiivisesti hyödyntävät. Ilmiö näkyy konkreettisesti Julkaisussa II Instagram-trofeepaikoiksi nimittämieni kuvauskohteiden ruuhkautumisena ja niissä otettujen kuvien yhdenmukaistumisena (Julkaisu II, s. 76–78). Samalla kehittyneet kuva- ja jälkikäsitteilytekniikat mahdollistavat simulakrumien tuottamisen (Baudrillard, 1981/1994), jolloin valokuvan kytkös kuvattuun kohteeseen hämärtyy ja stereotypiat vahvistuvat. Tästä on esimerkkinä kuvani *A simulacrum that creates its own reality of Northern nature* ja sen tekstuaalinen avaaminen näyttelykatalogissa (Julkaisu V, s. 28).

Tulokseni viittaavat kuitenkin myös vastaliikkeeseen, joka osoittaa aitouden kokemuksen sitkeyttä digitalisoituneissa katsomisen käytännöissä. Tätä vastaliikettä voidaan jäsentää aura-käsitteen ja sen topologisen tulkinnan avulla. Benjaminilla (1935/1969) aura kytkeytyy teoksen ainutkertaiseen tässä ja nyt -läsnäoloon tiettyssä paikassa sekä sen kiinnittymiseen historiaan, traditioon ja rituaaliin. Groys (2002a, 2002b) tulkitsee alkupe-
räisen ja jäljennöksen eron ennen kaikkea topologiseksi. Alkuperäinen on paikantunut tiettyyn paikkaan ja historialliseen kontekstiin, joten katsojan on mentävä sen luo. Jäljennös puolestaan on lähtökohtaisesti paikaton ja liikkuu katsojan luo. Verkkoympäristössä yksilöllinen verkko-osoite voi kuitenkin territorialisoida kuvatiedoston ja tehdä siitä kohteen, johon käyttäjä hakeutuu.

Sovellan ja osin laajennan Groysin topologista aura-ajattelua kahdella tasolla. Yhtäältä topologinen aura voi rakentua kuvauspaikkaan kiinnittyvästä paikkasuhteesta. Shustermanin (2012) rituaalista valokuvausprosessia ja Groysin (2002b) paikkaan hakeutumista koskevia ajatuksia soveltaen liitän tähän kuvauspaikalle siirtymisen rituaalin, ruumiillisen läsnäolon siellä sekä kuvausprosessin jäljitettävyyden. Nämä tekijät sekä kuvan välittämä ainutkertaisen paikan tuntu voivat vahvistaa kuvan todentuntuisuutta ja rakentaa kuvaajan ja katsojan välille luontokokemuksiin ja luonnon arvostukseen perustuvaa sidettä (Julkaisu IV). Toisaalta auraa voi vahvistaa kuvan ankkuroituminen luotettavaan tekijään tai arvostettuun esityskontekstiin sekä niihin liittyvään yksilölliseen verkko-osoitteeseen. Groysin osoitteellisuuden ajatusta laajentaen liitän paikantamisen käytäntöihin myös paikkatiedon ja tunnistettavuuden: geotagi ja reittikuvaus sekä trofeepaikan nimeäminen tekijän aktina ja paikan tunnistaminen katsojan aktina voivat toimia verkko-osoitteen analogisina paikantamisen käytäntöinä.

Topologisen ankkuroitumisen institutionaalista ulottuvuutta täydentää Mäenpään (2016) analyysi uutiskuvan objektiivisuuden rakentumisesta. Hänen tutkimuksessaan uutiskuvan todistusvoima ei palaudu vain valokuvan indeksiseen suhteeseen kuvattuun todellisuuteen, vaan rakentuu myös ammatillisissa normeissa, vakiintuneissa käytännöissä ja yleisön luottamuksessa. Maisemavalokuvan yhteydessä tämä auttaa ymmärtämään, miksi kuvan ankkuroituminen luotettavaan tekijään, arvostettuun esityskontekstiin ja läpinäkyvään työprosessiin voi vahvistaa sen dokumentaarista uskottavuutta ja aitouden arvioitavuutta.

Tämän topologisen tarkastelun rinnalla Julkaisussa IV tunnistetut kyberflâneur- ja kyberbadaud-käsitteet jäsentävät digitaalisen vastaanoton kahta ideaalityyppiä: analyytistä ja uteliasta verkossa vaeltajaa sekä hetkellistä mielihyvää hakevaa selailijaa. Nämä katsomisen tavat voivat esiintyä rinnakkain myös samassa katsojassa.

Kysely 2:n avovastauksissa on lisäksi huomionarvoista, että yhdessäkään 399 sanallisesta vastauksesta ei käsitelty ympäristökysymyksiä tai ilmastonmuutosta, vaikka osa kuvista selvästi tarjosi aineksia tällaiseen luentaan (Julkaisu IV). Havainto tukee tulkintaa, että Pohjoisen maisemaa luetaan vastaanotossa usein ensisijaisesti esteettisenä pako-paikkana ja rauhoittumisen resurssina – kehystyksenä, joka voi jättää ympäristökriisin ja maankäytön jännitteet taka-alalle. Tätä tulkintaa jäsentää myös Koskisen (2020, 2022) luontodokumenttien yhteydessä kuvaama ”läpinäkyvä” luontokäsitys, jossa audiovisuaalinen luontokerronta rakentaa vaikutelman luonnosta sellaisenaan avautuvana, villinä ja koskemattomana todellisuutena, vaikka tämä vaikutelma on kerronnallisesti ja kulttuurisesti tuotettu. Samansuuntaisesti Huttonin (2025) analyysi Kilpisjärven ja Käsivarren alueen somekuvastosta osoittaa, kuinka julkaisuissa korostuvat avarat, ikoniset näkymät, kun taas ekologiset prosessit ja paikalliset kulttuuriset kerrostumat jäävät usein näkymättömiin. Tässä mielessä Kuviteltu Pohjoinen toimii yhä vahvana lukukehyksenä, joka suuntaa katsetta kohti konventioita ja mielihyvää tuottavia näkymiä (Chartier, 2018).

Esittämäni Instagram-trofeen käsite jäsentää tätä dynamiikkaa Sontagin (1979) matkailuvalokuvaa koskevien ajatusten sekä Suonpään (2002) petokuvan merkitystä koskevan tarkastelun pohjalta. Sontagin mukaan valokuva voi sekä todistaa kuvaajan olleen paikalla että kaventaa tämän läsnäolon kokemusta muuttamalla eletyn kokemuksen kuvalliseksi muistoesineeksi. Suonpään (2002) mukaan petoeläinten kuvaaminen voi rinnastua metsästystrofeiden keräämiseen, jossa valokuva toimii vallan ja hallinnan symbolina. Suonpään rinnastusta jatkaen Instagram-trofee voidaan ymmärtää ikonisen paikan tai näkymän kuvalliseksi saaliiksi, jolla kuvaaja todistaa käyneensä kohteessa ja ottaa paikan symbolisesti haltuunsa.

Instagram-trofeen erityispiirre on sen julkinen kierto verkossa. Samoja ikonisia ja laajasti tunnistettuja luontokohteita kuvataan ja jaetaan sosiaalisessa mediassa paitsi muis-
toksi ja paikallaolon todisteeksi myös statussymbolina ja luontokulttuuriseen käytäntöön osallistumisen merkinä. Näin suosittujen maisemien toistuva kuvaaminen voi kaventaa luonnon visuaalisia esityksiä. Tähän käytäntöön liittyy myös eettisiä kysymyksiä ympäristövaikutuksista ja aitouden ehdoista.

Uusitalon ja Lehtokunnaksen (2025) analyysi luontokuvakilpailujen kuvastosta tämentää tätä eettistä problematiikkaa ihmisen jälkien näkymisen osalta. Luontokuva on pitkään rakentanut luontoa esteettisenä tilana, joka erotetaan ihmisen kulttuurista, mutta ihmistoiminnan materiaaliset jäännökset luonnonympäristöissä tekevät tämän rajan näkyväksi ja pakottavat kohtaamaan ihmistoiminnan jäljet osana luontoa. Trofee-estetiikan kannalta tämä merkitsee, että aitouden arviointi ei koske vain sitä, miltä luonto näyttää, vaan myös sitä, mitä kuvasta rajataan pois ja millaisia ihmisen, ympäristön ja ei-inhimillisen välisiä toimijuussuhteita kuva normalisoi.

Simulan (2012) diskurssianalyysi luonnossa liikkumisen kulttuurisista representaatioista osoittaa, miksi Instagram-trofee voi olla samanaikaisesti kokemuksellinen, sosiaalinen ja toiminnallinen ilmiö. Traditionaalis-pragmaattinen representaatio tuo esiin vaivannäön, taidon, kohteen saavuttamisen ja toimijuuden osoittamisen merkityksen. Romanttis-ekspressiivinen representaatio jäsentää luontopaikassa käymistä elämyksellisyyden, latautumisen ja arjesta irtautumisen kokemuksena. Harrastuksellis-kollektiivinen representaatio kiinnittää huomion yhteisöllisiin normeihin, tunnistettaviin käytäntöihin ja kulttuurisen pääoman kiertoön. Instagram-trofee voidaan siten ymmärtää paitsi maiseman esittämisenä ja paikallaolon todentamisena myös luontosuhteen performointina, jossa toimijuus, elämyksellisyys ja yhteisöllinen tunnistaminen kietoutuvat yleisön edessä.

Ilmiötä voi lisäksi lukea Näsin (2020) käsittelemän henkilökohtaisten valokuvien jakamisen harkinnan (*self-disclosure*) näkökulmasta. Kännykkä- ja somekuvassa keskeistä ei ole vain se, mitä kuva esittää, vaan myös se, millaisena tekijä päättää tehdä itsensä, toimintansa ja kuulumisensa näkyväksi muille. Tämä harkinta ulottuu koko valokuvalliseen prosessiin kuvaamisen ennakkoinnista rajaukseen, valintaan, muokkaukseen ja jakamiseen. Instagram-trofeessa maisemakuva ei tällöin ainoastaan representoi luontopaikkaa, vaan toimii myös harkittuna julkisena tekona, jossa kuvaaja säätelee omaa näkyvyyttään suhteessa paikkaan, yleisöön ja kuvallisen jakamisen normeihin.

Tarkastelua voi edelleen tämentää insider–outsider-asetelman avulla. Chartier’n (2018) kuvaamaan ulkopuoliseen katseeseen suhteutuu paikallistasolta nouseva, yhteisö- ja paikkasidonnainen tekijyys, joka tuottaa vaihtoehtoisia kuvareittejä ja voi purkaa Instagram-trofeen logiikkaa. Esimerkiksi valokuva- ja videotaiteilija Marja Helander (2001, 2018) käsittelee valokuva- ja videoteoksissaan Pohjoisen maisemaa asuttuna ympäristönä ja kulttuurien törmäyksen näyttämönä, asettuen usein itse kuvaan. Teoksessa *Palopää* sarjasta *Nomadi* Helander (2001) on pukeutunut jakkupukuun, korkokenkiin ja saamelaisnaisen päähineeseen vaeltaessaan tunturimaisemassa ja tuo näin esiin oman asemansa suomalaisen ja saamelaisen kulttuurin välissä. Samansuuntaisesti kuvataiteilija Outi Pieskin taideinstallaatiot ja maalaukset jäsentävät Sápmin maiseman saamelaisyhteisön elävänä maaperänä, jossa maa- ja sukupolvien yli välittyvä kulttuurinen tieto sekä luonnon ja ihmisten vastavuoroinen suhde kietoutuvat yhteen (Pieski, n.d.; Tate St Ives, 2024).

Tiedostan, että Pohjoisen maisema on asuttu ja historiallisesti kerrostunut ympäristö, jossa saamelainen tekijyys ja dekoloniaaliset keskustelut avaavat olennaisia näkökulmia

representaatioiden valtasuhteisiin. Suhteutan omaa tarkasteluani näihin keskusteluihin, mutta en tee niistä enkä myöskään ihmisen näkyvistä jäljistä ja maankäytön materiaalisesta historiasta tutkimukseni ensisijaista kohdetta. Omassa työssäni tarkastelen Pohjoista enimmäkseen enemmistökulttuurin luontokuvauksen sisältä käsin, mutta suuntaan katseen postikorttimaisen Pohjoisen konventioita purkavaan kuvaan, joka tulkitsee luontokokemusta monitasoisesti – aineellisen ympäristön, kehollisen läsnäolon, kulttuuristen mielikuvien ja teknologisesti laajennetun havainnon risteyskohdassa. Näin pyrin välittämään Pohjoisen maisemasta omalle positiolleni rehellisen ja omaan kokemus- ja elinpiiriini kiinnittyvän, aidommaksi ja omannäköiseksi hahmottuvan kuvan.

5.2 Taideperustainen toimintatutkimus ja oma prosessini

Tutkimuksessani taideperustaisen toimintatutkimuksen prosessi kytkeytyy tiiviisti analyttiseen autoetnografiaan (ks. luku 3.5). Havainnoin ja reflektoin kuvaus- ja esittämisprosessiani tutkimussykliä aikana ja liitän havainnot aitouden käsitteelliseen tarkasteluun. Taideperustaisen toimintatutkimuksen osallistava ulottuvuus ei siten rakennu työssäni ensisijaisesti yhteisöllisen tekemisen, vaan tekijälähtöisen autoetnografisen prosessin ja sitä tarkentavien palautepintojen kautta.

Taideperustaista toimintatutkimusta on kehitetty ja sovellettu paljon arktisen taiteen ja taidekasvatuksen tutkimuksessa, erityisesti Lapin yliopiston tutkimusryhmissä. Tätä ekokulttuurisesti ja sosiaalisesti suuntautunutta taiteellista tutkimusta on kuvattu *New Genre Arctic Art* -käsitteellä, jossa taide, tutkimus ja kestävyysaktivismi limittyvät (Jokela ym., 2021; Jokela & Huhmarniemi, 2025). Esimerkiksi *Arctic Sustainability Portraits* -kokonaisuus (Jokela & Hiltunen, 2024a) osoittaa, miten taideperustaisen toimintatutkimuksen lähestymistapaa voidaan hyödyntää ekokulttuurisen kestävyuden ja paikallisten elinympäristöjen tarkastelussa: valokuva ja siihen liittyvä teksti rakentavat yhdessä ”muotokuvia” arktisista paikoista ja yhteisöistä. Seuraten Jokelan ja Huhmarniemen (2024) havaintoja taiteellisen prosessin ekokulttuurisesta luonteesta ymmärrän ekokulttuurisuuden tässä tutkimuksessa näkökulmana, jossa kuvaamisen, esittämisen ja katsomisen käytännöt muotoutuvat osana ekologisten ja kulttuuristen prosessien yhteismuotoutumista, eivät kahden erillisen alueen yhdistämisenä.

Arktisessa taide- ja tutkimuskentässä on vahvistunut suuntaus, jossa taiteellinen työskentely kytkeytyy ilmastomuutoksen ja metsien ennallistamisen kaltaisiin ympäristöteemoihin. Esimerkkinä tästä on *Observation of Change* -hanke, johon osallistuin (Huhmarniemi & Lande, 2025). Vaikka ilmastomuutos ei ole tutkimukseni keskeinen teema, kehittämäni lukutavat ja apparatiiviset menetelmät soveltuvat myös ympäristömuutosten visualisointiin.

Hankkeen näyttelyyn toteuttamani teos *Spruce trees “screaming” in ultraviolet* (Ultraviolettivalossa ”huutavat” kuuset, kuva 2.0) konkretisoi, kuinka kehittämiäni

apparatiivisia menetelmiä voidaan soveltaa ympäristömuutosten visualisointiin, vaikka ilmastonmuutos ei ole tutkimukseni keskeinen teema. Teoksessa kapeakaistaista UV-valoa taltioimaan muokattu kamerajärjestelmä tekee näkyväksi tarkoituksella vahingoitettujen kuusipuiden kärsimyksen ja viittaa samalla metsänhoidon ja ekologisen muutoksen pitkän aikavälin prosesseihin. Tämänkaltaiset omat teokseni – mukaan lukien Jokelan ja Hiltusen (2024a, s. 25) artikkelissa esillä oleva omakuvani – voidaan lukea *sustainability portrait* -ajattelun piiriin kuuluviksi.

Vaelluskomposiiteissani (kuva 3.0, Julkaisu V, s. 24–25) reitti ja kuvausintervalli toimivat toimintaa ohjaavina sääntöinä. Taiteilija-tutkija Aileen Harveyn (2017) dialogista kävelytaidetta sekä maa- ja käsitetaiteilija Richard Longin kävelyteoksia voidaan lukea vaelluskomposiittieni taustaksi (Long, 1985; viitattu teoksessa Andrews, 1999, s. 216). Harveylla kävely ja sääntöperustainen kuvausprosessi mittaavat kehoa ja maastoa, ja sarjalliset valotukset tekevät näkyväksi ajan ja paikan vaihtelun nimeämättä yhtä ”oikeaa” näköalapaikkaa. Long puolestaan pelkistää vaelluksen usein graafiseksi reitiksi ja lakoniseksi aika–matka-merkinnäksi, jossa valokuva ja teksti toimivat jälkenä tehdystä matkasta pikemmin kuin immersiiivisenä maisemanäkymänä. Vaelluskomposiittini sijoittuvat tähän jatkumoon: tallennan niissä kuljetun reitin kuvina ennalta määritettyjen kuvaussääntöjen mukaisesti ja yhdistän yksittäiset valotukset yhdeksi kerrostuneeksi näkymäksi. Teoskohtainen metatieto ja lyhyt prosessiteksti ankkuroivat teoksen tuotantoreittiin ja vaivannäköön sekä tekevät prosessista jäljitettävän ja arvioitavan. Teos ei tällöin esitä yksittäistä ikonista paikkaa, vaan matkaa ajallisena ja fyysisenä kulkuna, jossa askelten rytmi, maaston vastus ja paikalliset reitit tiivistyvät samaan kuvaan.

Näin tutkimusprosessissani taideperustainen toimintatutkimus jäsentyy dialogisena tutkimuskäytäntönä, jossa oma työskentelyni asemoituu suhteessa taiteellisiin esikuihin sekä taiteen ja tieteen tutkimuskeskusteluihin. Vaelluskomposiittien kävelytaiteeseen kytkeytyvän taustan rinnalla visuaaliset haikut (kuva 4.6) asettuvat vuoropuheluun Barthesin (1982, 2011) Japania ja haikua koskevien kirjoitusten kanssa. Metafyysisen aitouden tarkasteluissa (Julkaisu V, s. 30–31) hyödynnän esimerkkejä, joissa maisemakuvan todellisuussuhdetta ajatellaan simulaatioteorian (Bostrom, 2003) ja kvanttikenttäteorian (kuva 5.0; Campbell ym., 2017) kaltaisten viitekehysten kautta. Vuoropuhelu ulottuu siten taiteentutkimuksesta myös luonnontieteellisiin ja tieteenfilosofisiin keskusteluihin. Näin aitous hahmottuu tutkimusprosessissani moniulotteisena ja suhteisena ilmiönä, joka rakentuu teoksen tekemisen, kehystämisen ja vastaanoton vuorovaikutuksessa.

5.3 Aitouden rakentuminen kuvausapparaatissa

Maisemavalokuvan aitouden rakentumista voidaan tarkastella Baradin (2007) apparaattisen ajattelun pohjalta materiaalis–diskursiivisen kuvausapparaatin toimintana. Siinä kuva syntyy intra-aktioissa ajan ja paikan, ruumiillisen työskentelyn, laitteiston

sekä jälkikäsitteilyn, esillepanon ja alustavälitteisen vastaanoton käytäntöjen välillä. Kuvausapparaatissa toteutuvat agentiaaliset leikkaukset (*agential cuts*) määrittävät, mitä tulee näkyväksi ja millä ehdoilla. Harawayn (1988) paikantuneen tiedon periaatteen mukaisesti kuva ei vain esitä maailmaa, vaan tuottaa kohdettaan tilanteisissa, väli-neellisesti ja institutionaalisesti rajatuissa suhteissa. Tästä seuraa, ettei aitous useinkaan palaudu muokkaamattomuusnormiin tai paljassilmäisen havainnon normiin eikä sen tulkinta rajaudu subjektiiviseen kokemukseen.

Tämä apparaattinen näkökulma saa valokuvataiteessa konkreettisen muodon Närhisen (2016) kokeellisissa, myös kamerattomissa työskentelytavoissa. Kuvausapparaatti rakentuu niissä tilanteisena asetteluna, jossa materiaalit, altistus ja luonnonilmiön prosessit tuottavat yhdessä sen, mitä kuvassa tulee havaittavaksi. Närhisen tavoin ymmärrän apparaatin tässä tutkimuksessa aktiivisena järjestelynä, joka muovaa havaintoa ja osallistuu maiseman rakentumiseen siinä missä kamera, jälkikäsitteily ja esityskonteksti.

Ymmärrän kuvausapparaattini Baradin apparaatti-ajattelun valokuvallisena, tilannekohtaisesti materialisoituvana erikoistapauksena. Kuvausapparaattini muodostuu kerroksista, kuten aika, paikka ja ruumiillinen työskentely (reitti, asemoituminen, odotus, inspiroituminen ja ideointi), kuvaustekniikat (polttoväli, suljinaika ja aukkoarvo, suodattimet, in situ -kaksoisvalotus), jälkikäsitteilyn ja dokumentoinnin protokollat, kuratointi ja esillepano, sekä parateksti, joka tekee näkyväksi teoksen toteutuksen oleellisia ominaisuuksia (Genette, 1997).

Näyttely- ja katalogikokonaisuudessa (Julkaisut V–VI) jokaisen teoksen yhteydessä esitetään metatieto, tekniset ratkaisut ja lyhyt prosessiteksti. Tavoitteena on rakentaa katsojalle reitti maiseman ilmiöstä menetelmän kautta teokseen. Flusserin (1983) teknisen kuvan analytiikan valossa tämä läpinäkyvyys ei ole moraalinen lisäke, vaan menetelmällinen välttämättömyys: kameran ”ohjelma” (optiikan, automatiikan ja standardoitujen työskentelytapojen ehdollistamat valinnan rajat) ehdottaa tiettyjä ratkaisuja ja sulkee pois toisia. Tekijän vastuu on tehdä nämä rajat luettaviksi, jotta katsoja voi erottaa ilmiölähtöisen artikulaation simulaatiivisesta efektistä. Siksi katalogin protokollat (valotus- ja spektritiedot, menetelmien perustelut, rajaukset ja poisjätöt) eivät ole paratekstin marginaalia, vaan osa teoksen totuudellista rakennetta (Genette, 1997).

Baradin agentiaallinen leikkaus konkretisoituu näin Flusserin ohjelman näkyväksi tekemisenä, toisin sanoen valintojen ja rajausten eksplikaationa. Linkki pidempään prosessitekstiin (katalogisivu, näyttelyteksti) tarjoaa halukkaille syvemmän reitin. Tällainen paratekstin porrastaminen ei kuormita katselua, mutta muuttaa lukutavan: se siirtää arviointia pois pelkästä ikonografisesta tunnistamisesta kohti kontekstuaalista totuudellisuutta. (Crary, 1992; Seppänen, 2014a).

Sosiaalisen median julkaisukäytäntö toimii kuitenkin läpinäkyvyyden vaatimusta vastaan: kuvat kiertävät useimmiten ilman prosessia avaavaa paratekstiä, korkeintaan paikatieto mukana. Alustojen formaatit ja algoritmien rytmi suosivat kontekstitonta selausta ja ikonografista tunnistettavuutta, jolloin tulkinta palautuu helposti muokkaamattomuusnormin heuristiikkaan (”näyttää aidolta, siis on”) tai sen vastakohtaiseen epäilyyn (”kaikki

on manipuloitua”). Seurauksena aitousarvio typistyy ja polarisoituu: katsoja ankkuroi merkityksen trofee-ikonografioihin ja ennalta opeteltuihin malleihin, kun taas tekijän valinnat ja rajat (se, miksi ja miten kuva on tehty) jäävät näkymättömiksi. Tämä ei ainoastaan lisää Kuvitellun Pohjoisen kiertoa, vaan myös heikentää vastuullista lukutapaa: ilman reittiä ja selontekoa kuva toimii markkerina, ei väitteenä, eikä katsojalla ole kohtuullisia välineitä erottaa ilmiölähtöistä artikulaatiota pelkästä efektistä.

Myös sosiaalisessa mediassa tarvittaisiin vähintäänkin kevennetty jäljitettävyyso-protokolla. Sosiaalisen median alustojen kontrolloimattoman luonteen vuoksi ei kuitenkaan liene realistista ajatella, että tämä toteutuisi laajasti.

Kun parateksti puuttuu, tekijän maine alkaa toimia aitousheuristiikkana: katsoja käyttää helposti kuvaajan nimeä, seuraajamääriä ja aiempaa näkyvyyttä aitouden todentamisen korvikkeena. Tämä kognitiivinen oikopolku vahvistaa portinvartijuutta sekä nostaa sisäänpääsykynnystä uusille tekijöille ja niille, jotka eivät halua käyttää aikaansa somenäkyvyyttä lisääviin, valokuvauksen kannalta toissijaisiin aktiviteetteihin. Samalla tunnetut tekijät saavat keskeisen aseman määriteltäessä, millainen Pohjoinen koetaan uskottavaksi, mikä voi normalisoida kuvaston ikonografisia oletuksia. Jäljitettävyyso ei siksi ole sosiaalisessa mediassa vain tekninen suositus, vaan tasapuolisemman arvioinnin ehto: se vähentää maineeseen nojaavan tulkinnan tarvetta ja palauttaa huomion siihen, mitä kuva väittää ja miten väite on rakennettu.

Visuaalinen haiku muodostaa kuvausapparaatin sisäisen menetelmällisen rakenteen. Se perustuu eksplisiittiseen työskentelynormistoon, jossa in situ -työskentely, kameraan sidottu kaksoisvalotus ja *kigo* (vuodenkiertoon kytkeytyvä kausimerkki) sitovat kuvan aineellisesti aikaan ja paikkaan sekä tekijän ruumiilliseen läsnäoloon. Kaksoisvalotus ei ole postproduktiivinen kollaasiratkaisu, vaan diffraktiivinen leikkaus, jossa kahden altistuksen välinen ero kirjoittuu kuvaan. Ei-inhimilliset toimijat, kuten valo, sää ja maaston topografia, leikkautuvat kuvaajan valintoihin, rytmiin ja reittiin. Baradin termin visuaalisen haikun luomisen säännöt (kuva 4.6) tekevät näkyväksi agentiaalisen leikkauksen päätökset, kuten minkä ilmiön annetaan tulla esiin, mitä rajataan pois ja millaisin ehdoin. *Kigo* toimii hiljaisena ajallis-ekologisena ankkurina, ja in situ -kaksoisvalotus tekee valinnan ja rajaamisen aineellisen luonteen luettavaksi suoraan kuvassa.

Visuaalisen haikun teho perustuu sen välittämään tunnelataukseen ja kokemukseen ”jostakin suuremmasta”, joka ei ole väite kuvan ulkopuolisesta substanssista vaan apparaattisen kohtaamisen affektiivinen seuraus. Kun kaksi altistusta (osavalotusta) on syntynyt samassa ekologisessa tilassa ja saman ruumiillisen rytmin puitteissa, niiden erojen diffraktiivinen yhteenkirjoitus synnyttää katsojassa affektiivisen resonanssin, joka rakentuu ilmiön ja menetelmän agentiaalisen leikkauksen ehdoissa. Tässä mielessä ”jokin suurempi” ei ole selitetty, vaan koettu: se on tapa, jolla kuva tekee näkyväksi sen, mitä intra-aktio saa aikaan. Siksi haiku voi toimia ilman paratekstiäkin pitäen aitouden punninnan kuvassa itsessään.

Toisen esimerkin menetelmällisestä rakenteesta tarjoaa Harvey (2017) ja Longin kävelytaiteesta ammentavat vaelluskomposiittini (Julkaisu V, s. 24–25). Niissä työskentelyn

säännöt – valotusten tekeminen säännöllisin väliajoin vaelluksen aikana ja niiden yhdistäminen yhdeksi kerrostuneeksi näkymäksi – tekevät näkyväksi sen, ettei esitetty maisema ole yksittäinen paikka vaan kuljettu reitti ja siihen kietoutuva ruumiillinen ajallisuus. Tässä mielessä teokset ovat yhtä aikaa havaintotapahtuman tiivistymiä ja menetelmällisiä kommentaareja, jotka tuovat eksplisiittisesti näkyviin kuvausapparaattiin upotetut liikkeen, ajan ja paikan ehdot.

Kuvausapparaattiin kuuluu myös kuvan kierron ja esittämisen osoitteellisuus. Esitysalusta, kuratoriaalinen ja tilallinen dramaturgia sekä metadatan sijoittelu vaikuttavat siihen, millaisena aitous tulee luettavaksi ja millä ehdoilla luottamus voi kiinnittyä kuvaan (vrt. Groysin topologinen aura).

Edellä tarkastellut kuvausapparaatin materiaaliset, menetelmälliset, esitykselliset ja vastaanotolliset suhteet osoittavat, etteivät luomani aitouden kategoriat ole erillisiä sarakkeita, vaan kuvausapparaatissa eri tavoin tuotettuja ja perusteltuja tapoja olla ”tosi” Pohjoisen kanssa.

5.4 Fyysisen läsnäolon välittyminen

Kysely 2:n tulokset osoittavat, että Pohjoisen luontoa esittävät valokuvat koettiin moniaistisesti ja jossain määrin immersiiivisesti (Julkaisu IV). Aineisto täsmentää fyysisen läsnäolon välittymistä kahdella tavalla. Ensinnäkin dokumentaarinen tyyli tuotti selvästi vahvimmat moniaistiset vasteet – erityisesti äänelliset ja kinesteettiset mielikuvat. Tämä osaltaan selittää dokumentaarisuuden jatkuvaa hegemoniaa Kuvitellun Pohjoisen kehiksen sisällä. Toiseksi, vastaajissa oli vähemmistö (usein kokeneempia kuvaajia), joka koki myös luovia tekniikoita hyödyntävät teokset aidoksi, kun niiden yhteys luonnossa olemisen kokemukseen oli luettavissa kuvan visuaalisista vihjeistä. Tämä viittaa siihen, että todentuntuisuus voi monissa tapauksissa rakentua myös ilman tekijän antamaa selontekoa, erityisesti silloin kun kuva nojaa jaettuihin Pohjoisen maisemakuvaston konventioihin. Kokeellisten ja luovien tekniikoiden kohdalla tulkinta kuitenkin eriytyy herkemmin katsojien välillä, jolloin kuratoinnin rytmi, parateksti ja osoitteellinen reitti voivat laajentaa tulkintahorisonttia ja ankkuroida myös nämä teokset dokumentaariin lukutapoihin ja jäljitettävyyteen perustuvaan aitouden arviointiin (katso myös Groysin (2016) topologinen aura ja Julkaisun IV johtopäätökset).

Immersion aste vaihteli kuvatyypin, katsojan aiempien luontokokemusten ja käytetyn lukutavan mukaan. Dokumentaarisen esittämistavan vahvuutta voi tältä osin suhteuttaa Näsin (2015; 2019) analyysiin, joissa ei-ammattimaiset kuvat (esimerkiksi sanomalehtien ”lukijan kuvat” tai arjen ryhmäkuvajakaminen) voivat näyttäytyä katsojille totuudenmukaisina juuri välittömyytensä ja teknisesti epätäydellisen kotikutoisuutensa vuoksi. Kohina, rajausten karkeus tai epäterävyys voivat tällöin toimia aitoutta ja läsnäolon vaikutelmaa vahvistavina merkkeinä, toisin kuin ”täydellisyyttä hipovat” ammattimaiset kuvat.

Näin Näsin analyysit tukevat tulkintaa, että dokumentaarinen normi kytkeytyy sekä moniaistiseen immersioon että aitouden arvioinnin tapoihin.

Ruumiillisen läsnäolon ja aitouden välistä kytköstä havainnollistaa Arno Rafael Minkkisen (1999) pitkäjänteinen omakuvatuotanto, jossa alaston ruumis altistuu luonnon olosuhteille in situ ja luonnonvalossa. Minkkisen työskentely tekee näkyväksi sen, että valokuvan tekeminen on aina kehollinen tapahtuma. Kylmyys, veden vastus, kivun ja kestämissen rajat sekä sommittelun vaatima koreografia ovat osa kuvan syntyehtoja, ja ne voivat välittyä katsojalle kinaesteettisenä empatiana ja moniaistisina muistijälkinä. Tällöin fyysisen aitouden kokemus ei perustu vain paljassilmäisen havainnon normiin, vaan siihen, että kuva kantaa luettavaa jälkeä ruumiin ja paikan välisestä suhteesta ja altistumisesta. Samalla ruumiin odottamaton läsnäolo rikkoo luontokuvan hiljaista koskemattomuuskonventiota ja voi toimia poikkeamana, joka osalle katsojista vahvistaa aistimellista läsnäolon tunnetta (Merleau-Ponty, 1945/2012; Shusterman, 2012).

Barthesin (1980/1981) punctum täsmentää fyysisen läsnäolon välittymistä vielä yhdestä suunnasta. Punctum ei ole kaikille katsojille samalla tavoin avautuva merkki, vaan kuvan yksityiskohta tai vaikutus, joka osuu katsojaan henkilökohtaisesti ja usein ennakoimattomasti. Siksi se voi toimia myös yhtenä todentuntuisuuden lähteenä: kuva tuntuu aidolta, koska jokin siinä puhkaisee yleisen, kulttuurisesti luettavan studiumin ja synnyttää henkilökohtaisen kokemuksen läsnäolosta. Kysely 2:n tulosten valossa luovat tekniikat voivat osalle vastaajista toimia tällaisena punctumin kaltaisena poikkeamana, joka vahvistaa fyysisen aitouden kokemusta – mutta vain silloin, kun katsoja hyväksyy poikkeaman dokumentaarisesta normista. Tätä tulkintaa tukee myös Harmois (2023) pro gradu -tutkielmassaan esittämä Sammallahden valokuvien lähiluku, jossa kuvien vaikuttavuus rakentuu sekä formaalin tasapainon ja kulttuurisesti luettavan studiumin että sitä häiritsevän tai puhkaisevan punctumin varaan.

Henkilöhahmon lisääminen kuviin tyypillisesti vähensi immersiota, vaikka samalla lisäsi emotionaalista intensiteettiä. Osa vastaajista kuvasi ”kuvaan astumisen” vaikeutuvan, jos hahmo tukkii näkymää tai vie katseen pois ympäristöstä. Nämä havainnot täsmentävät, millaisin kuvallisin ratkaisuin fyysisen aitouden kokemus todennäköisimmin käynnistyy tai heikkenee.

Kysely 2:ssa katsojat myös kuvailivat katselukokemuksen aikaisia muistijälkiä ja kehotuntemuksia aiemmista luontokokemuksista, jotka osaltaan voimistivat katselukokemuksen moniaistisuutta (esimerkiksi aallon roiske iholla, syksyisen polun tuntu). Tätä mekanismia voidaan tulkita kinaesteettisen empatian kautta: mitä enemmän katsojalla on omia kehollisia kokemuksia luonnossa liikkumisesta, sitä helpommin jotain kuvaajan kokemuksesta voi välittyä hänelle fyysisenä tuntemuksena. Fyysinen aitous hahmottuu näin resonanssina katsojan muistin, kehon ja kuvan affordanssien välillä – linjassa fenomenologisen perinteen (Merleau-Ponty, 1945/2012) ja somaestetiikan (Shusterman, 2012) kanssa, joissa havaitsemisen perusta on ruumiillinen ja tekemisen jälki voi olla olennainen osa vastaanoton estetiikkaa (Berleant, 1992). Toisin sanoen katsoja ei ainoastaan lue kuvaa vaan rakentaa sen pohjalta oman, immateriaalisen valokuvansa: kokemuksellisen

kuvan, joka kietoutuu hänen elämismaailmaansa (vrt. Eskola, 1997a, 1997b; Hietaharju, 2006).

Koskinen (2020, 2022) paljastaa ekokriittisessä luontodokumenttianalyysissään, miten näennäisen läpinäkyvän esitystavan taustalla vaikuttavat tarkasti rakennetut kerronnalliset ratkaisut, jotka jäävät katsojalta useimmiten piiloon. Julkaisussa IV hahmottelemamme fenomenologinen ja apparatistinen näkökulma puolestaan pyrkii tunnistamaan, miten kuvaaja voi tehdä näkyväksi tätä rakentuneisuutta myös katsojan kehollisessa katseluprosessissa: kuinka maisemavalokuva synnyttää moniaistisen, todentuntuksen kokemuksen ja millaisin esitystapojen ja konventioiden ehdoin tämä tapahtuu. Kenties tätä lähestymistapaa voisi soveltaa myös luontodokumentteihin apparatistisesti ymmärretyn aitouden arvioitavuuden vahvistamiseksi.

Longin (1985; viitattu teoksessa Andrews, 1999, s. 216) ja Harvey (2017) inspiroima vaelluskomposiittini *A walk on a ridge* (kuva 3.0) ei esitä yksittäistä paikkaa vaan kuljettua matkaa ja siihen kietoutuvaa ruumiillista ajallisuutta. Kysely 2:ssa (Julkaisu IV) teos toimi empiirisenä testinä sille, miten tällainen reittisidonnainen esitystapa suuntaa katsojan ruumiillisen mukanaolon ja moniaistisen läsnäolon kokemusta verrattuna dokumentaariseen yksittäisvalotukseen. Aineistossa dokumentaarinen esittämistapa tuotti kuitenkin keskimäärin vahvemman moniaistisen vasteen.

Kysely 2:n analyysissa hahmottui kaksi kuvien vastaanoton ideaalityyppiä: kyberflâneurin analyttinen viipyily ja kyberbadaudin pintalukeminen, joiden piirteet voivat vaihdella samassa katsojassa. Kyberflâneurin viipyily kytkeytyi useammin kokemukseen aidosta läsnäolosta, kun taas kyberbadaudin pintaluku resonoi helpommin Kuvitellun Pohjoisen ikonografioiden kanssa. Tällainen pintaluku voidaan rinnastaa Koskisen (2022) kuvaamaan läpinäkyvään luontokäsitykseen: kerronnallisesti ja genrekonventioin rakennettu Pohjoinen vastaanotetaan neutraalina ikkunana villiin ja koskemattomaan luontoon.

Tulosten perusteella luontovalokuvauksen konventiot ja lukemisen protokollat ohjasivat kokeneiden kuvaajien katsomista muita vastaajia voimakkaammin. Tämä saattoi kaventaa heidän katsomiskokemustaan kohti klassisen dokumentaarikuvan odotushorisonttia ja vaikeuttaa muunlaisten aistimellisten vihjeiden havaitsemista.

Benjaminin (1935/1969) ja Groysin (2016) ajatuksiin tukeutuen tuloksia voidaan tulkita niin, että dokumentaarinen maisemakuva voi tuottaa katsojalle topologista auraa: ainutkertaisen paikan tuntu ja kuvaamiseen liittyvä rituaalisuus vahvistavat kuvan todentuntuisuutta. Pohdinta topologisesta aurasta ja rituaalisuudesta konkretisoituu, kun tarkastellaan rinnakkain studiomuotokuvaa ja maisemakuvaa (kuvat 5.1a–b). Kuvaparissa studiokuvan topologinen ankkuroituminen jää heikoksi: kuva ei kutsu katsojaa asettumaan tiettyyn paikkaan eikä viittaa kuvaajan rituaaliseen siirtymään. Luontomaisemakuvassa sen sijaan ainutkertaisen paikan tuntu voi rakentua voimakkaaksi, ja samalla kuva kytkeytyy kulttuurisesti opittuun oletukseen paikan päällä syntyvästä valokuvasta – siirtymästä arjesta luontoon, ajallisesta viipymisestä ja altistumisesta olosuhteille. Näin kuvapari havainnollistaa, miksi dokumentaarinen maisemakuva tuottaa usein topologista auraa ja miksi tämä aura voi tukea fyysisen läsnäolon kokemuksellista aitoutta.



Kuvat 5.1a–b. A) Studiokuva. Yksittäisvalotus. Oulu. B) Täysikuu, haloja ja revontulia. Yksittäisvalotus. Syöte. Kuvat: EPI (2023, 2015).

Luovien tekniikoiden polarisoitunut vastaanotto (ks. luku 4.3) osoittaa kuitenkin, ettei fyysisen aitouden kokemus määräydy yksin kuvan ominaisuuksien perusteella. Sitä jäsentävät myös katsojan tulkintaa ohjaavat lukemisen protokollat ja valokuvalliset konventiot, jotka voivat joko avata kuvan moniaistisia vihjeitä tai rajata niiden havaitsemista.

Nämä tulokset käyvät vuoropuhelua sekä fenomenologisen ruumiillisuusteorian että valokuvakulttuurin nykykeskustelun kanssa. Ne täsmentävät, milloin kuva voi synnyttää fyysisen aitouden kokemuksen ilman selittävää paratekstiä ja milloin lukemisen protokollat ja konventiot alkavat kaventaa tämän kokemuksen mahdollisuutta. Näin fyysisen aitouden kategoria tarkentuu: Pohjoisen maisemavalokuvan kokemista suuntaavat samanaikaisesti katsomiskonventiot, auran topologinen ulottuvuus ja katsomisen orientaatiot.

5.5 Teknologisesti laajennetun aitouden kriteerit

Laajennetulla aitoudella tarkoitan ihmisen havaintokyvyn ilmiölähtöistä laajentamista spektrin, ajan ja mittakaavan ulottuvuuksissa siten, että tekninen ratkaisukokonaisuus kytkeytyy esitettävään ilmiöön ja palvelee sen havainnollistamista ja ymmärtämistä – ei ainoastaan kuvan visuaalista vaikuttavuutta. Tällainen havaintolaajennus haastaa paljassilmäisen havainnon normin, mutta ei kumoa dokumentaarista eetosta: laajennettu aitous rakentuu dokumentaarisen regulatiivisen ihanteen rinnalla ja sitä vasten. Samalla laajennettu aitous kytkeytyy postfotografiseen keskusteluun, jossa valokuvan todistusvoima ymmärretään yhä selvemmin tuotantoketjujen, datan, metadatan ja jakelukontekstien varaan rakentuvaksi eikä pelkästään indeksisyyteen palautuvaksi (Moreiras, 2014; Ritchin, 2009).

Teknologisesti laajennetun aitouden ytimessä on totuudellisuuden kontekstuaalisuus. Ratkaisevaa ei ole muokkauksen määrä sinänsä, vaan se, miten ilmiö, menetelmä ja esityskäytännöt sidotaan toisiinsa ja kokonaisuus tehdään katsojalle arvioitavaksi (Genette, 1997; Nichols, 2017). Luottamus rakentuu tällöin läpinäkyvästi raportoidun tuotantoreitin varaan valokuvakulttuurin, tieteellisen kuvantamisen ja taiteellisen tutkimuksen traditioiden rajapinnalla. Ajatus luottamuksesta tuotantoreittiin kytkeytyy myös tieteellisten kuvien historiaan: kuvan evidenssiarvo ei perustu vain näköisyyteen, vaan siihen, miten havainto on tuotettu, menetelmällisesti vakioitu ja dokumentoitu siten, että sen arviointi on mahdollista (Daston & Galison, 2007).

Laajennetun aitouden arvioitavuus voidaan jäsentää kolmeksi toisiinsa kietoutuvaksi kriteeriksi, jotka muodostavat kehikon sille, milloin spektrin, ajan tai mittakaavan tasolla toteutettu havaintolaajennus on luettavissa totuudellisena. Ensinnäkin ilmiön ja teknisen menetelmän tulee kohdata. Kuvallisen ratkaisun on oltava johdettavissa kuvattavan ilmiön luonteesta ja olosuhteista. Spektrin, ajan tai mittakaavan muutos on totuudellisuuden kannalta perusteltu silloin, kun se artikuloi sellaista luonnonilmiötä, joka muuten jäisi ihmisen havaintokynnyksen ulkopuolelle – esimerkiksi tykkypuihin varastoituneen auringonlämmön hehku illalla, revontulien spektrirakenne tai kosminen säteily (Julkaisu V, sivut 12, 18 ja 20). Dokumentaarisen odotushorisontin näkökulmasta simulakrumi-uhka eli kuvan irtautuminen luonnonilmiön jäljitettävästä suhteesta kohti itseisarvoista kuvapintaa kasvaa erityisesti silloin, kun tekniikkaa ei perustella ilmiöllä vaan visuaalisella vaikuttavuudella – eli jos efektiä käytetään efektin itsensä vuoksi.

Toiseksi kuva on ankkuroidava esityskontekstiinsa ja osoitteeseensa. Teknologisesti laajennetussa aitoudessa kuvan koettu todentuntuisuus ei perustu vain sen visuaalisiin ominaisuuksiin, vaan myös siihen, kenen tekijyyteen ja mihin esityspaikkaan se kiinnittyy sekä millaisessa kehyksessä se esitetään. Verkkoympäristössä tämä tarkoittaa topologista ankkurointia: tunnistettava ja arvostettu verkko-osoite, kuten museon sivusto tai tunnetun luontokuvaajan virallinen kanava, sijoittaa kuvan arvioitavaan kontekstiin ja voi vahvistaa sen todentuntuisuutta verrattuna kontekstittomiin somevirtoihin. Tällainen

osoitteellisuus ei kuitenkaan itsessään takaa kuvan totuudellisuutta, vaan ainoastaan antaa katsojalle lähtökohdan sen arviointiin. Tätä tulkintaa tukee Julkaisussa IV esittämämme näkemys, jonka mukaan kuvan kiinnittyminen tunnistettavaan esityskontekstiin voi vahvistaa sen koettua aitoutta ja auran kaltaista läsnäolon tunnetta, kun taas satunnaisvirrassa kohdatut kuvat jäävät heikommin ankkuroiduiksi ja niiden koettu aitous voi heikentyä.

Näyttelytilanteessa vastaavaa ankkurointia tuottavat kuratointi, teoskohtaiset paratekstit ja tekijäesittelyt. Ne sijoittavat kuvan osaksi tunnistettavaa taiteellista ja tutkimuksellista kokonaisuutta, tarjoavat katsojalle välineitä erottaa ilmiölähtöinen havaintolaajennus pelkästä visuaalisesta efektistä sekä osoittavat, millaisessa kehiksessä kuvaa ja sen aitousväitettä on tarkoitus arvioida.

Kolmanneksi menetelmän on oltava jäljitettävissä. Tämä mahdollistuu tekemällä kuvan tekninen toteutus ja prosessi näkyviksi paratekstin tai muun esillepanon keinoin. Katsojan tulee voida arvioida, miten havaintolaajennus on toteutettu, mitä ilmiötä sillä on pyritty artikuloimaan ja millaisin rajauksin kuva on tuotettu. Käytännössä jäljitettävyyttä voi perustua metatietoihin, kuten aikaan, paikkaan, olosuhteisiin, käytettyyn spektriin tai valotukseen, yhdistämisperiaatteeseen ja olennaiseen välineistöön. Sitä voi täydentää lyhyt prosessiteksti, joka kertoo, miksi juuri kyseinen ratkaisu valittiin, mitä sen avulla tehtiin näkyväksi ja mitä jätettiin kuvan ulkopuolelle. Näin katsojan huomio siirtyy kysymyksestä ”onko kuvaa muokattu?” kohti sitä, miten kuva esittää väitteensä todellisuudesta sekä kuinka läpinäkyvästi ja perustellusti tämä väite on rakennettu.

Samalla on syytä erottaa kaksi tavoitetta, jotka usein limittyvät mutta eivät ole sama asia: kuvan esteettinen toimivuus ja sen aitousväitteen perusteltavuus. Esteettinen toimivuus voi tehdä kuvasta itsenäisesti merkityksellisen ja lisätä sen todentuntuisuutta, mutta se ei yksin täytä ehtoja, joiden perusteella teknologisesti laajennettu havainto voidaan perustellusti tulkita aidoksi.

5.6 Simulakrumista simulaatioon

Kuviteltu Pohjoinen (Chartier, 2018) on ennen muuta kulttuuristen konventioiden ja odotushorisonttien tuottama kuvareitti, joka ohjaa sekä tekijää että katsojaa toistamaan tunnistettavia ikonografioita, kuten esimerkiksi Instagram-trofeipaikkoja tiettyinä somitelmina. Tällainen konventionaalisuus ei kuitenkaan vielä tee kuvasta simulakrumia, joka on ontologisesti pidemmälle menevä ratkaisu.

Baudrillardin (1994) käsitteistössä simulakrumi tuottaa hyperreaalisen todellisuusvaikutelman, jossa merkit ja mallit eivät vain jäljittele ennalta annettua todellisuutta vaan osallistuvat sen tuottamiseen. Valokuvassa tämä voi ilmetä merkkien rakentamana kuvapintana, joka vaikuttaa todellisemmalta kuin se todellisuus, jota kuvan oletetaan esittävän. Simulakrumin valokuvallinen esittäminen ei välttämättä edellytä kuvan teknistä

manipulointia, vaan sen voi tallentaa myös dokumentaarisella yksittäisvalotuksella, jos kuvauksen kohde on jo itsessään järjestetty simulaation logiikalla. Baudrillardin tunnettu esimerkki tällaisesta on Disneyland, jossa kohde rakentuu jo valmiiksi mallien, merkkien ja lavastettujen todellisuusvaikutelmien varaan. Siksi yhtälö ”manipuloitu kuva = simulakrumi” on liian kapea, vaikka kuvamanipulaatio voi olla yksi reitti simulaariseen kokonaisuuteen.

Kuvitellun Pohjoisen kehys lisää tarkasteluun kulttuurisen kerrostuman. Matkailun, journalismin ja sosiaalisen median muovaamat trofee-ikonografiat voivat olla simulaarisia ilman teknistä komposiittia, jos ne toistavat ennalta ohjelmoitua mallia, jossa Pohjoinen on valmiiksi brändätty ja dramaturgoitu. Tämä kehitys korostaa maiseman rakentuneisuutta ja sitä, että esityksen totuudellisuus rakentuu kehystämisen käytännöissä. Ridanpään (2010) metafiktiivisen maantieteen näkökulmasta olennaista on esityksen itsetietoisuus omasta kuvitteellisuudestaan, rakentuneisuudestaan ja sitä tuottavista diskursseista. Valokuvan kontekstiin sovellettuna todentuntuisuus ei tällöin palaudu läpinäkyvän realismin vaikutelmaan, vaan voi rakentua myös siitä, miten esitys tekee oman kehystämisenä näkyväksi.

On syytä erottaa toisistaan ikonografinen/kulttuurinen simulakrumi ja rakennettu/komposiittisimulakrumi. Erottelu on analyttinen: yksittäinen kuva voi toteuttaa molemmat tasot samanaikaisesti. Näyttelykatalogissa (Julkaisu V, s. 28) esittämäni teos *A simulacrum that creates its own reality of Northern nature* on tällainen hybriditapaus. Näkymä toisaalta toistaa matkailullisia kliseitä, toisaalta täysikuu ja pohjoiseen kaartuva revontulivyo on yhdistetty eri valotuksista ja sommiteltu suhteeseen, jota kyseisessä kuvaustilanteessa ei ollut. Teoksen simulakrumiluonne syntyy siten sekä ikonografisen mallin vahvistamisesta että todentuntuisen mutta sellaisenaan tapahtumattoman näkymän rakentamisesta. Kuva rakentaa oman todellisuutensa juuri sellaisten Kuvitellun Pohjoisen konventioiden kautta, joita kriittisesti analysoin. Olen tehnyt tekotavan ja yhdistämisperiaatteen näkyviksi myös teossivulla (kaksoisvalotus/elementtien yhdistäminen ja jälkikäsittely kuvailtuna), jotta katsoja voi lukea, millä tavoin kuvan todentuntu tuotetaan ja mihin esitykseen se kiinnittyy.

Simulakrumista kuviteltuna todellisuutena avautuu siirtymä metafyyssisen aitouden kategoriaan. Siinä kuva ei pyri esittämään suoraan ihmisaistien piirissä havaittavaa tilannetta eikä myöskään teknologisesti laajennettua mutta edelleen havaittavaan maailmaan kiinnittyvää ilmiötä. Sen sijaan kuva toimii mallinnettuna todellisuutena: se rakentaa väitteen todellisuuden luonteesta spekulatiivisen viitekehiksen avulla ja visualisoi tämän mallinnuksen ehdot. Koska tällainen kuva esittää aistein tavoittamattoman teoreettisen tai spekulatiivisen väitteen kuvallisena mallina, se on väistämättä rakennettu ja siten tässä laajassa merkityksessä manipuloitu. Sen aitous perustuu siihen, miten todentuntuisesti teoreettisesti spekuloitu todellisuus esitetään sekä miten läpinäkyvästi ja perustellusti mallinnuksen ehdot tehdään näkyviksi. Taideperustaisessa toimintatutkimuksessani tämä on johtanut näyttelykatalogissa esitelyihin kahteen metafyyssisen aitouden teemaan (Julkaisu V, s. 30–31).

Ensinnäkin kvanttikenttäteorian viitekehyksessä voidaan pohtia, miten teoreettisesti mahdollisena pidetty väärän tyhjiön hajoaminen (*false vacuum decay*, Coleman, 1977) voitaisiin havainnollistaa maisemavalokuvassa. Termi viittaa skenaarioon, jossa avaruuteen syntyy universumimme nykyistä tyhjiötilaa matalaenergisemmän tilan kupla, joka laajenee lähes valonnopeudella ja romahduttaa universumin sellaisena kuin sen tunnemme. Kuvani *False vacuum decay sunset* (kuva 5.0) ei ole luonnontieteellinen havainnekuva tapahtumasta vaan taiteellinen tulkinta, joka pyrkii välittämään tapahtuman järjestyttävän luonteen konkreettisesti katsojalle.

Bostromin (2003) simulaatioargumenttiin sisältyvä simulaatiohypoteesi puolestaan esittää mahdollisuuden, että se, mitä koemme todellisuutena, on simuloitu konstruktio – mahdollisesti tietokonesimulaatio – ja me itse sen osia. Bostromin argumentin mukaan on erittäin todennäköistä, että elämme simulaatiossa, mikäli teknisesti kehittyneet sivilisaatiot kykenevät tuottamaan suuria määriä tällaisia simulaatioita ja myös toteuttavat niitä. Kuvani *Glitch guards at sunset* (Julkaistu V, s. 30) esittää tilanteen, jossa tällaisen simulaation häiriöt (*glitches*) näkyvät luonnossa makrotasolla.

Teokset pohjautuvat yksittäisvalotuksiin, joita olen manipuloinut jälkikäsitellyssä spekulatiivisten mallien visualisoimiseksi. Manipulaation luonne ja tarkoitus on tehty näkyväksi sekä teossivuilla että kuvatiedoissa, jotta katsoja voi arvioida, miten ja miksi kuvalliset mallit on rakennettu. Metafyysinen aitous tiivistyy näin kahteen ehtoon: (1) kuvallinen väite on johdonmukainen valitun spekulatiivisen kehyksen kanssa ja (2) mallinuksen reitti on jäljitettävissä teoskohtaisista metatiedoista ja prosessiselosteista. Aitous ei tällöin lepää muokkaamattomuusnormissa. Totuudellisuus rakentuu siitä, miten malli ja sen rakentumisen reitti on raportoitu ja miten johdonmukaisesti kuva väitteensä esittää. Todentuntuisuus puolestaan syntyy siitä, että spekulatiivinen ajatus saa valokuvallisesti uskottavan ja katsojassa resonoivan hahmon.

Metafyysisen aitouden kategoriassa tarkastelu siirtyy kulttuuristen representaatioiden kriittisestä analyysistä spekulatiivisen kuvallisen mallin arviointiin. Kategorian erityinen anti on siis siinä, että se tuo myös aistein tavoittamattomia todellisuushypoteeseja käsittelevät kuvat aitouden arvioinnin piiriin.

5.7 Aitouskategoriat suhteessa aiempiin jäsennyksiin

Maisema- ja luontokuvan tutkimuksessa on tuotettu useita jäsennyksiä, jotka valaisevat kuvan merkityksiä, laji- ja esityskonventioita sekä kulttuurisia ja ideologisia kytkentöjä. Näissä jäsennyksissä aitous ei kuitenkaan aina hahmotu eksplisiittiseksi analyysin kohteeksi, vaikka se on pohjoisen luontomaisemavalokuvan vastaanotossa ja tulkinnessa keskeinen arvioinnin ja kokemisen kategoria. Kategorisointini erityinen kontribuutio on siinä, että se jäsentää aitoutta kaksitasoisesti totuudellisuuden ja todentuntuisuuden ulottuvuuksina ja tekee näkyväksi, miten nämä ulottuvuudet rakentuvat maisemavalokuvassa.

Se ei pyri korvaamaan aiempia jäsennyksiä, vaan asettuu niiden rinnalle ja täydentää niitä aitouden analytiikkana.

Seppäsen romanttisen, sosiaalisen ja topografisen maisemavalokuvan kolmijako (Nuutinen & Seppänen, 1993) edustaa genrehistoriallista ja katsomispositioihin kiinnittyvää kehikkoa. Se jäsentää ennen kaikkea, mitä maisema esittää ja mistä positioista maisemaa katsotaan: ihannoituna luontona, elinympäristönä tai kartoittavana näkymänä. Kansainvälisessä keskustelussa Seppäsen sosiaalista maisemaa vastaa pitkälti *social landscape* -traditio, ja hänen topografinen maisemansa asettuu rinnakkain New Topographics -liikkeen ihmisen muokkaamaa maisemaa (*man-altered landscape*) kuvaavan kuvaston kanssa. Nämä sosiaalisen ja topografisen maiseman traditiot purkavat luonnon ja kulttuurin vastakkainasettelua ja tuovat ihmisen jäljet maisemakuvan keskiöön (esimerkiksi Wells, 2011).

Suonpää (2002, 2020) tarkastelee petokuvan ja riistakamera-aineistojen yhteydessä luontokuvan tiedollisia, elämyksellisiä ja esteettisiä–taiteellisia tehtäviä: kuvat voivat tuottaa tutkimusta täydentäviä havaintoja, herättää affektiivista osallistumista ja rakentaa ymmärrystä ihmisen ja muun luonnon suhteesta. Tässä mielessä luontokuvauksella voi olla myös muutoskatalyyttinen potentiaali kohti kestävämpää luontosuhdetta.

Käyttämäni aitouskategoriat kuvaavat toista tasoa: perusteita, joilla kuva koetaan aidoksi riippumatta siitä, sijoittuuko se romanttisen, sosiaalisen vai topografisen maiseman jatkumolle tai toimiiko se ensisijaisesti taiteellisessa, tutkimuksellisessa, aktivistisessä tai arkisessa tehtävässä. Romanttinen maisema ja luontokuvan emotionaalinen rooli nojaavat usein subjektiivisen ja emotionaalisen aitouden liittoon; sosiaalinen maisema ja kokemuksellinen rooli ovat erityisen otollisia fyysisen aitouden (kinaesteettisen empatian, moniaistisen läsnäolon ja muistijälkien) kehyksiä (Julkaistu IV). Laajennettu ja metafyysinen aitous vievät kuitenkin analyysin askeleen Seppäsen kolmijaon tuolle puolen: kohti posthumanistisesti hahmotettua, spekulatiivista ja postfotografista maisemaa, jossa maisema ei jäsenny vain ihmissilmän havaintona, vaan myös teknologisen havainnon sekä matemaattisten ja fyysikaalisten mallien kautta. Suonpään kuvaama tutkimuksellinen rooli asettuu luontevasti laajennetun aitouden jatkumolle, kun kamera ja siihen kytketty teknologia toimivat ei-inhimillisinä sensoreina esimerkiksi öisen ympäristön kartoittamisessa.

Luvussa 1.4 esitetyn mukaisesti taidevalokuva ei tässä tutkimuksessa muodosta luontokuvan vastakohtaa, vaan yhden niistä kehyksistä, joissa maisemavalokuvan asemaa, tehtävää ja tulkintaa voidaan jäsentää. Taiteen määrittymisen eri ehtoista tämän tutkimuksen kannalta erityisen relevantiksi nousee esteettisyys. Esteettiset kategoriat eivät muodosta aitouskategorioiden vaihtoehtoista luokittelua, mutta ne vaikuttavat siihen, millaisin ehdoin maisemavalokuva voi näyttäytyä todentuntuisena.

Vaikka pyrin valokuvissani usein esteettisesti vaikuttavaan ja kuvallisesti jäsen-tyneeseen lopputulokseen, en rajaa esteettisyyttä kauneuteen. Maisemavalokuvan esteettinen arviointi voi rakentua kauniin ohella esimerkiksi pittoreskin, subliimin ja kiinnostavan kaltaisten kategorioiden kautta. Kantin (1790/2016) erottamat matemaattinen

ja dynaaminen subliimi avaavat maiseman mittakaavaan ja luonnon voimaan liittyviä kokemuksia. Esimerkiksi avarat maisemat ja yötaivas (esimerkiksi kuva 3.0) voivat aktiivoida matemaattisen subliimin kokemusta, kun taas myrskykuvat kytkeytyvät luontevasti dynaamiseen subliimiin (Julkaisu V, s. 22). Lyotardin (1984) subliimikäsitys auttaa jäsentämään tilanteita, joissa kuva koettelee esittämisen, tavoittamisen ja kuvallisen ymmärrettävyyden rajoja, kuten esimerkiksi visuaalisissa haikuissa (kuva 4.5) tai vaeluskomposiittieni (kuva 3.0) tyyppisissä monivalotuksissa. Ngain (2012) kuvaama kiinnostava puolestaan auttaa tarkastelemaan esteettistä arviota, jossa kuva ei välttämättä näyttäydy kauniina tai ylevänä, mutta kutsuu jatkamaan katsomista, vertailemaan ja perustelemaan havaintoa (kuva 2.0). Tämä tarkastelukulma on erityisen käyttökelpoinen laajennetun ja metafysisen aitouden kategorioissa, joissa kuvan merkitys rakentuu usein näkyvän havainnon, teknisen välityksen ja tavoittamattomaksi jäävän kokemuksellisen tai käsitteellisen ulottuvuuden välisessä jännitteessä.

Aitouden kannalta esteettisyys toimii ennen kaikkea välittävänä ulottuvuutena. Se voi vahvistaa todentuntuisuutta silloin, kun kuvan esteettiset ratkaisut tukevat kuvan suhdetta paikkaan, luonnonilmiöön ja kuvausprosessiin. Esteettinen vaikuttavuus voi myös heikentää aitouden kokemusta, jos kuvallinen pinta irtautuu ilmiölähtöisestä perustelustaan ja alkaa näyttäytyä vain totunnaisena tai kliseisenä kuvana Pohjoisesta. Tässä mielessä esteettinen uskottavuus on todentuntuisuuden osatekijä: kuvan esteettiset ratkaisut voivat tukea sen kokemuksellista ja tulkinnallista uskottavuutta.

Aitouskategorioideni vahvuus – ja samalla niiden rajallisuus – suhteessa muihin jaotteluihin on niiden suuntautuminen siihen, miten aitous rakentuu kokemuksellisesti ja apparatusaisesti, eikä niinkään siihen, mitä genreä kuva edustaa tai millaiseen institutionaaliseen tehtävään se osallistuu.

Tämä rajallisuus näkyy siinä, ettei kehikko yksin riitä kuvaamaan niitä ideologisia, taloudellisia ja poliittisia rakenteita, joita esimerkiksi Seppänen, Wells tai Suonpää korostavat. Se ei ole tehokas esimerkiksi kansallisen identiteetin, matkailu- ja metsästyspolitiikan, alustatalouden ja instituutioiden roolin tarkasteluun siinä, mitä pidetään aidon luontokuvan normina. Tässä mielessä oma kategorisointini pikemminkin täydentää kuin korvaa aiemmat jäsennykset: se tuo aitouskysymykseen fenomenologisen ja apparatistisen syvyydulottuvuuden, mutta tarvitsee rinnalleen genrehistoriallisia ja yhteiskuntatieteellisiä luokitteluja, jotta Pohjoisen maisemavalokuvan aitous hahmottuu sekä kokemuksellisenä että kulttuurisena, materiaalis-diskursiivisena ilmiönä. Koska väitöstutkimukseni ensisijainen painopiste on Pohjoisen maisemavalokuvan koetussa aitoudessa eikä sen genrehistoriallisessa tai yhteiskuntatieteellisessä luokittelussa, aitouskategorioihini perustuva kehikko on tässä kontekstissa tarkoituksenmukainen ja riittävän tarkka analyttinen väline.

6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Jälkikuvan jälkeen

6.1 Keskeiset johtopäätökset ja väite

Tutkimukseni keskeinen käsitteellinen työkalu ja samalla tulos on viiden aitouden kategorian malli, joka jäsentää aitoutta toisiinsa limittyvinä tarkastelusuuntina. Mallissa subjektiivinen aitous kytkeytyy paljassilmäisen havainnon normiin sekä dokumentaarisuuden ja editoinnin yksilöllisesti määrittyviin rajoihin. Laajennettu aitous tekee teknologiaa hyödyntäen näkyväksi ihmisen havaintokyvyn rajat ylittäviä ilmiöitä. Fyysinen aitous koskee sitä, miten maisemavalokuva voi välittää kuvaajan kehollisesti paikantunutta luontokokemusta ja synnyttää katsojassa vaikutelman moniaistisesta läsnäolosta kuvassa esitetyssä paikassa ja tilanteessa. Emotionaalinen aitous liittyy affektiiviseen resonanssiin: kuva koetaan aidoksi tunnevaikutuksensa vuoksi ilman, että aitous edellyttää paljassilmäisen havainnon normin seuraamista. Metafyysinen aitous avaa spekulatiivisia näkymiä olemassaolon peruskysymyksiin. Mallin tehtävä ei ensisijaisesti ole luokitella kuvia, vaan tehdä näkyväksi, mitkä ehdot kulloinkin rakentavat aitoutta ja miksi aitous voi olla kiistanalainen.

Aitouden ymmärtämistä täsmentää totuudellisuuden ja todentuntuisuuden erot-telu. Totuudellisuus viittaa esityksen rehellisyyteen, eettisiin rajoihin ja prosessuaaliseen perusteltavuuteen, kun taas todentuntuisuus viittaa kokemukselliseen uskottavuuteen ja läsnäolon vaikutelmaan. Ne kietoutuvat, mutta eivät palaudu toisiinsa: kuva voi tuntua todelta ilman, että se täyttää katsojan totuudellisuuden odotuksia, ja kuva voi täyttää totuudellisuuden normit jääden silti kokemuksellisesti etäiseksi. Pohjoisen maisemava-lokuvan aitous rakentuu usein juuri tämän jännitteen tilanteisena järjestymisenä.

Tutkimukseni on myös osoittanut, miten Kuvitellun Pohjoisen odotushorisontit ja Instagram-trofeeilmiö muovaavat nykyistä maisemakuvastoa. Digitaalinen alustatalous



Kuva 6.0. Tykkypuiden lämpöhehku. Syöte, Pudasjärvi. Yhdistelmä lämpökuvasta ja näkyvän valon kuvasta. Kuva: EPI (2021).

ja sosiaalisen median katsomisen protokollat ohjaavat katsetta kohti toisteisia konventionia, mikä voi heikentää kuvan paikkaan kiinnittyvää todentuntuisuutta ja siten kaventaa aitouden kokemusta. Samalla tutkimukseni osoittaa, että menetelmällinen läpinäkyvyys ja ilmiö–menetelmä-kohdannaisuus voivat vahvistaa totuudellisuuden kokemusta myös kokeellisessa ja teknologisesti laajennetussa kuvauksessa.

Perinteinen käsitys aitoudesta muokkaamattomuuden ihanteena on liian kapea selittämään niitä tapoja, joilla Pohjoisen maiseman kokemus välittyy ja neuvotellaan nykyisessä kuvakulttuurissa. Koska aitous rakentuu maisemavalokuvauksessa yhtä aikaa kuvaamisen ja katsomisen kautta, sitä ei voi ymmärtää vain kuvan sisäisenä ominaisuutena tai yksittäisenä arviointikriteerinä. Aitous hahmottuu prosessina, joka syntyy tekijyyden ratkaisuissa, kuvausapparaateissa ja vastaanoton ehdoissa. Siksi aitouden tutkiminen edellyttää lähestymistapaa, joka huomioi sekä tuottamisen että vastaanoton käytännöt.

Johdantoluvussa asetin työlleni seuraavan tutkimuskysymyksen: miten aitous rakentuu Pohjoisen luonnon maisemavalokuvassa ja miten sitä voidaan ymmärtää eri näkökulmista, kuten taiteellisessa, kokemuksellisessa ja kulttuurisessa kontekstissa? Johtopäätökseni on, että aitous rakentuu tilanteisesti kuvaamisen, esittämisen ja katsomisen käytännöissä: se riippuu siitä, millaisiksi tekijyyden, paikan, kuvausapparaattien ja katsojuuden keskinäiset kietoutumiset kulloinkin jäsentyvät. Pohjoisen maisemakuvan kohdalla aitouden neuvottelu on erityisen herkkä kulttuurisille odotushorisonteille, koska Pohjoinen hahmottuu myös kuvallisena alueena, jonka konventiot suuntaavat tulkintaa jo ennen yksittäistä kuvaa. Tämän vuoksi aitous ratkeaa usein kuvan ja paikan suhteena – siinä, mitä yhteyksiä kuva kykenee rakentamaan koettuun ja esitettyyn – eikä ensisijaisesti siinä, kuinka koskemattomana kuva näyttäytyy.

Tämän perusteella väitän, että Pohjoisen luonnon maisemavalokuvan aitous on relationaalinen ja performatiivinen muodostuma, joka syntyy kuvan luomistapahtuman ja myöhemmän esittämisen ja katsomisen ehtojen yhteismuodostuksessa. Aitouden arviointi ei siten voi nojata yksin muokkaamattomuuteen tai paljassilmäisen havainnon normiin. Olennaista on, miten teos ja sen kehystykset tekevät ymmärrettäväksi kuvan suhteen paikkaan, koettuun ja esitettyyn: millaisin tekijyyden ratkaisuin, apparaattisin valinnoin ja vastaanoton ehdoin tämä suhde rakentuu, ja millaisen visuaalis-affektiivisen ja ruumiillisen resonanssin se katsojasuhteessa mahdollistaa. Näin aitouskeskustelu siirtyy ”koskematon–muokattu”-akselilta kohti sitä, millaisin ehdoin kuvan totuudellisuus ja todentuntuisuus rakentuvat ja millainen esittämisen etiikka tätä suhdetta kannattelee.

6.2 Tutkimuksen merkitys

Tutkimukseni haastaa perinteisen dokumentaarisen eetoksen, joka nojaa paljassilmäisen havainnon normiin. Jäsentämällä aitoutta totuudellisuuden ja todentuntuisuuden käsitteillä tarkennan samalla dokumentaarisen ja kokeellisen työskentelyn suhdetta aitouteen

ja sen arviointiin. Totuudellisuuden ja todentuntuisuuden erottelu tekee mahdolliseksi puhua samanaikaisesti sekä esityksen eettisistä ehdoista että kokemuksen vakuuttavuudesta.

Viiden aitouden kategorian mallini täsmentää, että aitous voi rakentua erilaisista tarkastelutavoista, joita ei voi arvioida yhdellä mittarilla. Luovat ja teknisesti laajennetut menetelmät eivät sinänsä kumoa aitoutta, mutta muuttavat sen ehtoja: niissä aitoutta vahvistavat ilmiölähtöisyys ja menetelmällinen avoimuus. Kun ratkaisu on johdonmukainen suhteessa havaittuun tai koettuun ilmiöön ja kun teos tarjoaa katsojalle riittävät ehdot ymmärtää tuotantotapansa peruslogiikka, aitous voi rakentua myös dokumentaarisen konvention ulkopuolella. Näin tutkimus tuottaa käsitteellisen työkalun erityisesti tilanteisiin, joissa ”koskematon–muokattu”-asetelma ei enää tavoita nykyisten kuvaus- ja esityskäytäntöjen moninaisuutta.

Tutkimuksen merkitys ulottuu myös valokuvataiteen käytäntöihin, visuaalisen kulttuurin ymmärtämiseen sekä taide- ja mediakasvatukseen. Valokuvataiteilijalle työ tarjoaa kielellä tunnistaa, millaista aitoutta teos tavoittelee ja millaisin ehdoin se voi olla vakuuttava. Katsojuuden ja kasvatuksen kannalta työ auttaa erottamaan totuudellisuuden ja todentuntuisuuden sekä tunnistamaan, miten esityskonteksti ja alustat muokkaavat aitouden kokemusta. Tällä tavoin tutkimus tukee sekä tekijyyden refleksiivisyyttä että katsojan kriittistä lukutaitoa.

Konkreettisena taiteellis-metodisena antina taiteen kentälle, erityisesti valokuva- taiteilijoille ja tutkijoille, kehitän ja perustelen uuden taiteellisen konseptin affektiivisen läsnäolon artikulointiin: visuaalinen haiku tarjoaa metodisen tavan käsitellä emotionaalista aitoutta valokuvauksessa. Lisäksi osoitan, miten maisemavalokuvat voivat synnyttää kehollisia vasteita ja auran kaltaisia kokemuksia. Tuon esiin myös empiiristä näyttöä siitä, miten kuvalliset ratkaisut, katsomisen käytännöt ja katsojien aiemmat kokemukset kytkeytyvät immersion ja todentuntuisuuden rakentumiseen digitaalisessa katsomis- tilanteessa.

Tutkimukseni osallistuu myös taiteellisen tutkimuksen menetelmälliseen keskusteluun. Taideperustainen toimintatutkimus muodostaa tutkimukseni tutkimusstrategian, jota täsmennän analyttisellä autoetnografisella tekijäpositiolla. Henkilökohtainen taiteellinen prosessini toimii tässä kehyksessä iteratiivisena tapana tuottaa ja koetella käsitteellistä ymmärrystä suhteessa teoksiini, niiden parateksteihin ja vastaanottoon. Vaikka taideperustaisessa toimintatutkimuksessa korostuu usein osallistava ja yhteisöllinen työskentely, olen tietoisesti rajannut lähestymistavan omaan tekijäpositiooni. Näin työni osoittaa, miten analyttinen autoetnografinen tekijäpositio voidaan liittää taideperustaiseen toimintatutkimukseen taiteellisen prosessin kriittiseksi reflektioksi.

Tutkimukseni tarjoaa myös uusia tapoja ymmärtää pohjoisten ja arktisten alueiden representaatioita paikantuneesta ja tekijälähtöisestä näkökulmasta. Työ haastaa Kuvitellun Pohjoisen stereotyyppisiä konventionia tuottamalla ilmiölähtöisiä ja paikan materiaaliset ehdot huomioivia tulkintoja, joissa maisema hahmottuu ensisijaisesti luonnonprosessien ja koetun paikkasuhteen kautta.

Tutkimukseni tarjoaa myös perustan ymmärtää maisemavalokuvausta ekokulttuurisena tekona, jolla on potentiaalia herättää ekokulttuurista kiinnostusta ja tukea kestävää luontovalokuvauskulttuuria. Tarkastelemalla aitoutta kuvaamisen ja esittämisen etiikkana sekä käytäntöjen verkostona tutkimus tuo näkyviin, miten Pohjoisen maisemavalokuvan merkitykset rakentuvat samanaikaisesti paikan materiaalisissa ehdoissa ja kulttuurisissa katsomis- ja esittämiskäytännöissä. Kun valokuvaus haastaa vakiintuneita representaatioita ja tekee näkyväksi ekosysteemien ja kulttuuristen käytäntöjen kietoutuneisuuden, se voi tukea kestävyysmurrosta vahvistamalla yksilön ja yhteisön koettua paikkasuhdetta. Näin työni kytkeytyy arktisen taiteen ja kestävyysmurroksen keskusteluihin ja hahmottaa maisemavalokuvauksen aktiivisena episteemisenä välineenä, jonka avulla ekokulttuurista kestävyysmurrosta voidaan sanoittaa ja visualisoida tieteessä, taiteessa ja opetuksessa.

6.3 Tutkimuksen rajoitteet ja jatkotutkimus

Tutkimukseni keskeiset rajoitteet liittyvät sen paikantuneisuuteen ja kontekstisidonnaisuuteen, kyselyaineistojen edustavuuteen sekä mallin rajalliseen koetteluun. Työni keskittyy Pohjoisen luonnon maisemavalokuvaan ja sen katsomisen käytäntöihin, joten tuloksia ei tule yleistää suoraan kaikkiin maisemakulttuureihin tai medioihin. Lisäksi malli suuntautuu tarkoituksellisesti aitouden rakentumiseen kuvaamisen, esittämisen ja katsomisen käytännöissä sekä kuvausapparaattien ja kulttuuristen odotushorisonttien ehdoissa, eikä se yksin kata kaikkia rakenteita, jotka ohjaavat Pohjoisen kuvaston normeja. Vaikka kategoriamalliani on peilattu aiempaan tutkimukseen sekä muiden taiteilijoiden ja valokuvaajien teoksiin, sen sovellettavuutta tai kulttuurista siirrettävyyttä ei ole vielä koeteltu systemaattisesti muiden tekemissä analyysissa.

Kyselyaineistoni perustuvat valokuvausorganisaatioiden ja sosiaalisen median kautta tavoitettuihin itsevalikoituneisiin vastaajajoukkoihin, joissa valokuvauksesta ja luontokuvauksesta kiinnostuneet vastaajat painottuvat. Tuloksia ei siksi tule tulkita koko väestön tasolla edustaviksi. Kyselyt toteutettiin suomeksi, joten myös kieli ja suomalainen kulttuurinen konteksti ovat voineet vaikuttaa siihen, miten aitoutta ja Pohjoisen maisemaa koskevat kysymykset on ymmärretty ja tulkittu. Nämä rajaukset täsmენტävät työn tavoitteen: se tarjoaa rajatun kehikon ymmärtää, miten aitous rakentuu ja miksi siitä kiistellään tietyissä Pohjoisen maisemavalokuvan tilanteissa.

Jatkotutkimuksen kannalta viiden aitouden kategorian malli tarjoaa laaja-alaisen ja joustavan metodologisen pohjan aitouden tarkastelulle uusissa kuvallisissa ja kulttuurisissa konteksteissa. Kategoriat on tarkoitettu myös inspiraatioksi ja katalysaattoreiksi uudelleenlaistelle taiteellis-tutkimukselliselle ilmaisulle ja tiedontuotannolle. Malli voi avata tuoreita tapoja jäsentää kuvallista todellisuutta, mistä esimerkkeinä ovat emotionaalisen aitouden pohjalta kehitetty visuaalisen haikun menetelmä sekä laajennetun aitouden pohjalta syntynyt ultraviolettikuva, jossa vahingoitetut kuusipuut ”kirkuvat”. Nämä esimerkit

eivät tyhjennä mallin mahdollisuuksia, vaan osoittavat sen generatiivisen luonteen: kategoriat voivat toimia heuristisina lähtökohtina myös sellaisten ilmaisutapojen, menetelmällisten kokeilujen ja kuvallisten todellisuussuhteiden tunnistamisessa, jotka eivät vielä tämän tutkimuksen aineistossa tule näkyviin.

Etiikan ja dekolonisaation näkökulmasta jatkotutkimus hyötyisi tiiviimmästä yhteistyöstä paikallisten ja alkuperäiskansojen kanssa. Aitouden etiikkaa on neuvoteltava suhteessa tekijyyteen ja representaatioiden valtaan: kenen kokemus ja paikkatieto määrittelevät Pohjoisen aitoutta nykyajassa? Samalla on tarpeen syventää ymmärrystä maisemavalokuvauksesta ekokulttuurisena toimintana.

Lopulta kenties polttavin haaste on viedä relationaalis-performatiivinen aitousmalli kohtaamaan käynnissä oleva kuvausapparaattien ja -ympäristöjen murros. Tekoälypohjaiset generatiiviset menetelmät ja laskennallinen kuvantaminen haastavat valokuvan ontologista ydintä ja muuttavat tapojamme lukea kuvallista informaatiota. Siksi on tärkeää tutkia, miten synteettisen kuvallisuuden yleistyminen heijastuu perinteisen, tallentavaan indeksisyyteen nojaavan valokuvan aitouskäsitteeseen. Altistuuko maisemakuva uudelleenlaistelle skeptisyydelle tilanteessa, jossa kuvan alkuperä on yhä vaikeammin jäljitettävissä? Tämä vaatii syvempää ymmärrystä siitä, miten algoritmien ohjaamat järjestelmät muovaavat käsitystämme Pohjoisesta, sekä siitä, tarvitaanko uusia teknis-eettisiä ankkurointikeinoja digitaalisen kuvan kiinnittämiseksi takaisin paikkaan ja menetelmään.

Näitä mahdollisia jatkotutkimussuuntia yhdistää työn ydinkysymys: mitä aitous tarkoittaa Pohjoisen maisemavalokuvassa nykymaailmassa, jossa kuvallinen todellisuus välittyy yhä vahvemmin kuvallis-teknologisten apparaattien kautta, ja miten aitous voi rakentua kokemuksellisesti vakuuttavasti ja eettisesti kestävästi?

LÄHDELUETTELO

- Aarnio, E. (2006). Hajoava maisema. Teoksessa E. Aarnio & M. Sakari (toim.), *Maisema Kiasman kokoelmassa: Nykyaikaisen museon Kiasma = Landscape in Kiasma's collections: Museum of Contemporary Art Kiasma* (s. 114–131). Kiasma.
- Anttila, E. (2009). Kehollinen tieto ajattelun ja oppimisen perustana: Mitä tanssija tietää? *Aikuiskasvatus*, 29(2), 84–92. <https://doi.org/10.33336/aik.94179>
- Anttila, P. (2012). Determination of researcher positioning in artistic and practice-based research. Teoksessa M. Mäkelä & T. O'Reilly (toim.), *The art of research II: Process, results and contribution* (s. 114–127). Aalto University.
- Ananthaswamy, A. (2020). Do we live in a simulation? Chances are about 50–50. *Scientific American Space & Physics*, 3(6). <https://www.scientificamerican.com/article/do-we-live-in-a-simulation-chances-are-about-50-50/>
- Anderson, L. (2006). Analytic autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(4), 373–395. <https://doi.org/10.1177/0891241605280449>
- Andrews, M. (1999). *Landscape and Western art*. Oxford University Press.
- Arminen, E. (2021). Come to Lapland! Changes and continuities of Lapland imagery in Finnish and international travel posters. Teoksessa M. Lehtimäki, A. Rosenholm, & V. Strukov (toim.), *Visual representations of the Arctic: Imagining shimmering worlds in culture, literature and politics* (s. 117–138). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003158295-9>
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barone, T., & Eisner, E. W. (2011). *Arts based research*. SAGE Publications.
- Barrett, E., & Bolt, B. (toim.). (2007). *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. I.B. Tauris.
- Barthes, R. (1980/1981). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, käänt.). Hill & Wang. (Alkuperäinen teos julkaistu 1980)
- Barthes, R. (1982). *Empire of signs* (R. Howard, käänt.). Hill & Wang. (Alkuperäinen teos julkaistu 1970)
- Barthes, R. (1957/2009). *Mythologies* (A. Lavers, käänt.). Vintage. (Alkuperäinen teos julkaistu 1957)
- Barthes, R. (2011). *The preparation of the novel: Lecture courses and seminars at the Collège de France, 1978–1979 and 1979–1980* (K. Briggs, käänt.). Columbia University Press.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra & simulacrum*. (Alkuperäisteos julkaistu 1981). University of Michigan.
- Belting, H. (2011). *An anthropology of images: Picture, medium, body*. Princeton University Press.
- Benjamin, W. (1935/1969). The work of art in the age of mechanical reproduction. Teoksessa H. Arendt (toim.), *Illuminations*. Schocken Books. (Alkuperäinen teos julkaistu 1935).

- Benjamin, W. (1923/1972). The task of the translator. Teoksessa M. Bullock & M.W. Jennings (toim.), *Selected writings* (Osa 1, s. 253–263). Harvard University Press. (Alkuperäinen teos julkaistu 1923)
- Benjamin, W. (1983). *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism* (H. Zohn, käänt.). Verso.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Anchor Books.
- Berleant, A. (1992). *The aesthetics of environment*. Temple University Press.
- Blanco Rivero, J. J. (2019). Mediality, temporality, social cognition, and evolution. *Philosophies*, 4(3), 44. <https://doi.org/10.3390/philosophies4030044>
- Bloom, L. (2022). *Climate change and the new polar aesthetics: Artists reimagine the Arctic and Antarctic*. Duke University Press.
- Bostrom, N. (2003). Are we living in a computer simulation? *The Philosophical Quarterly*, 53(211), 243–255. <https://doi.org/10.1111/1467-9213.00309>
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Bucher, T. (2018). *If... then: Algorithmic power and politics*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190493028.001.0001>
- Böhme, G. (1993). Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. *Thesis Eleven*, 36(1), 113–126.
- Böhme, G. (2017). *Atmospheric architectures: The aesthetics of felt spaces*. Bloomsbury.
- Campbell, T., Houtman, O., Sauvageau J., & Watkinson, D. (2017). On testing the simulation theory. *International Journal of Quantum Foundations*, 3, 78–99.
- Carlson, A. (2019). Environmental aesthetics. Teoksessa E.N. Zalta (toim.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/environmental-aesthetics/>
- Casey, E. S. (1993). *Getting back into place: Toward a renewed understanding of the place-world*. Indiana University Press.
- Chartier, D. (2018). *What is the imagined North? Ethical principles*. Presses de l'Université du Québec.
- Clarke, A., & Bautista, D. (2017). Critical reflection and arts-based action research for the educator self. *Canadian Journal of Action Research*, 18(1), 52–70. <https://journals.nipissingu.ca/index.php/cjar/article/view/321>
- Coleman, S. (1977). The fate of the false vacuum: Semiclassical theory. *Physical Review D*, 15(10), 2929–2936
- Cosgrove, D. E. (1998). *Social formation and symbolic landscape* (2. painos). University of Wisconsin Press.
- Crary, J. (1992). *Techniques of the observer*. MIT Press.

D'Alleva, A., & Cothren, M. (2021). *Fundamentals of art history*. Laurence King Publishing.

Daston, L., & Galison, P. (2007). *Objectivity*. Zone Books.

Davies, S. (2016). *The philosophy of art* (2. painos). Wiley Blackwell.

Decker, J. (2012). True North. Teoksessa J. Decker (toim.), *True North. Contemporary art of the circumpolar North* (s. 6–17). Anchorage Museum.

Decker, J., & Anderson, K. J. (2016). *Up here – The North at the centre of the world*. University of Washington Press.

Doane, M. A. (2007). The indexical and the concept of medium specificity. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 18(1), 128–152.

Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12(1).
<https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>

Elo, M. (2005). *Valokuvan medium* [Väitöskirja, Taideteollinen korkeakoulu]. Tutkijaliitto.

Elo, M. (2021). 'Towards academic publishing in medias res', *Comunicazioni Sociali*, 2021(1), 20–28

Eskola, T. (1997a). *Kuva-Aulanko*. Musta Taide.

Eskola, T. (1997b). *Teräslintu ja lumpeenkukka: Aulanko-kuvaston muutosten tulkintaa*. Musta Taide.

Event Horizon Telescope collaboration. (2019). First M87 Event Horizon Telescope results. I. The shadow of the supermassive black hole. *The Astrophysical Journal Letters*, 875(1), L1.
<https://doi.org/10.3847/2041-8213/ab0ec7>

Flusser, V. (1983). *Towards a philosophy of photography*. Reaktion Books.

Foster, S. L. (2011). *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. Routledge.

Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in aesthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences*, 11(5), 197–203.

GDT Gesellschaft für Naturfotografie. (2025). *European wildlife photographer of the year 2025: Competition rules* [PDF]. https://www.gdtfoto.de/pdf/enj2025/02_GDT_European_Wildlife_Photoographer_of_the_Year_2025_Competition_Rules.pdf

GDT Gesellschaft für Naturfotografie. (2015). *GDT Europäischer Naturfotograf des Jahres und Fritz Pölking Preis 2015*. Teklenborg Verlag. [Myös saman niminen näyttely, Lünen, Saksa]

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation* (J. E. Lewin, käänt.). Cambridge University Press. (Alkuperäinen teos julkaistu 1987)

Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin.

Grace, S. E. (2002). *Canada and the idea of North*. McGill–Queen's University Press.

Griffero, T. (2014). *Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces* (S. De Sanctis, käänt.). Ashgate.

Groys, B. (2002a). Auran synty: muunnelmia eräästä Walter Benjaminin teemasta. *Nuori Voima*, 4(5), 58–61.

Groys, B. (2002b). The aura of profane enlightenment. *The World (maybe) fantastic, exhibition catalogue, Sydney Biennale, Australia*.

Groys, B. (2016). *In the flow*. Verso.

Hansen, M. B. N. (2004). *New philosophy for new media*. MIT Press.

Haraway, D. J. (1985/2016). A cyborg manifesto. Teoksessa *Manifestly Haraway*, 3–90. University of Minnesota Press. (Alkuperäinen teos julkaistu 1985)

Haraway, D. J. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.

Haraway, D. J. (1997). *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and technoscience*. Routledge.

Haraway, D. J. (2008). *When species meet*. University of Minnesota Press.

Harmoinen, H. (2023). *Tasapainaisuuden representaatiot: Pentti Sammallahden valokuvien todellisuus* [Pro gradu -tutkielma, Lapin yliopisto].
<https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2023062658146>

Harvey, A. (2017). Walking and photographing northern landscapes: A dialogical approach. Teoksessa C. Goldie & D. White (toim.), *Northern light: Landscape, photography and evocations of the North* (s. 19–48). Transcript Verlag.

Heith, A. (2014). Valkeapää's use of photographs in Beavi áhčážan: Indigenous counter-history versus documentation in the age of photography. *Acta Borealia*, 31(1), 41–58.
<https://doi.org/10.1080/08003831.2014.904996>

Helander, M. (2001). *Palopää sarjasta Nomadi (Modern Nomads)* [Valokuva]. Oamkin taidekokoelma, Oulun ammattikorkeakoulu, Oulu, Suomi.

Helander, M. (2018). *Eatnanvuloš Lottit – Maan sisällä linnut* [video]. AV-arkki.
<https://www.av-arkki.fi/works/eatnanvulos-lottit-maan-sisalla-linnut/>

Hietaharju, M. (2006). Valokuvan voi repiä: Valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 277. Jyväskylän yliopisto.

Hoppu, P. (2013). Other flesh: Embodiment in couple and group dances. *Nordic Journal of Dance*, 4(2), 32–45. <https://doi.org/10.2478/njd-2013-0010>

Huhmarniemi, M., & Jokela, T. (2020a). Arktisen luontokuvauksen etiikka. Teoksessa T. Jokela, M. Huhmarniemi & J. Paasovaara (toim.), *Luontokuvaus soveltavana taiteena* (s. 73–82). Lapin yliopisto.

Huhmarniemi, M., & Jokela, T. (2020b). Arctic arts with pride: Discourses on arctic arts, culture and sustainability. *Sustainability*, 12(2), 604. <https://doi.org/10.3390/su12020604>

Huhmarniemi, M., & Jokela, T. (2020c). Arctic art and material culture: Northern knowledge and cultural resilience in the northernmost Europe. Teoksessa L. Heininen, H. Exner-Pirot, & J. Barnes (toim.), *Arctic yearbook 2020 – Climate change and the Arctic: Global origins, regional responsibilities?* Arctic Portal. <https://arcticyearbook.com/>

Huhmarniemi, M. & Jokela, T. (2025). Kuvataidekasvatus kestävyiden vipuvoimana. *Research in Arts and Education*, 2025(1), 140–164. <https://doi.org/10.54916/rae.145623>

Huhmarniemi, M., & Lande, A. K. (2025). Observation of change as a new genre Arctic art. Teoksessa A. Sohns (toim.), *Artistic dialogues with the Arctic North: Environmental change and identity in transition* (s. 13–26). Routledge.

Hutton, E. (2025). *Outdoors goes online: Tourist gaze in social media for visitor monitoring and management* [Väitöskirja, Lapin yliopisto]. Acta electronica Universitatis Lapponiensis, 397. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-470-6>

Häyrynen, M. (2005). *Kuvitettu maa: Suomen kansallisten maisemakuvastojen rakentuminen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ingold, T. (1993). The temporality of the landscape. *World Archaeology*, 25(2), 152–174.

Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge.

Inha, I. K. (1896). *Finland i bilder – Suomi kuvissa*. W. Hagelstam & U. Wasastjerna.

Inha, I. K., Neuvonen, V., Vuorenmaa, T.-J., & Lintonen, K. (2016). *I. K. Inha toiveiden mailla*. Maahenki Oy / Musta Taide.

Isomursu, E. P. (2021). Explaining “real” in landscape photography. *IMAG*, (11), 10–16. <https://doi.org/10.24981/2414-3332-11.2021-3>

Isomursu, E. P. (2024a). Visual haiku: Haiku in the age of global visual media. *Proceedings of the 29th International symposium on electronic art: ISEA2024 Everywhen (Osa 1: Academic papers)* (s. 364–371). ISEA International. <https://doi.org/10.5204/book.eprints.256296>

Isomursu, E. P. (2024b). *Interpretations of real in landscape photography – Tulkintoja maisemakuvan aitoudesta*. [Laajennettu näyttelyluettelo]. Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-434-8>

Isomursu, E. P., & Hoppu, P. (2025). Exploring perceptions of northern landscapes through nature photography. Teoksessa A. Sohns (toim.), *Artistic dialogues with the Arctic North: Environmental change and identity in transition* (s. 59–75). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003545880-8>

Isomursu, E. P., & Jokela, T. (2023). Truthfulness in nature landscape photography. Teoksessa G. Coutts & T. Jokela (toim.), *Relate North: Possible futures* (s. 74–97). InSEA Publications. <https://doi.org/10.24981/2023-RNPF>

Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. University of Chicago Press.

Jokela, T. (2019). Arts-based action research in the North. Teoksessa G. W. Noblit (toim.), *Oxford Research Encyclopedias: Education*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264093.013.522>

Jokela, T., & Hiltunen, M. (2024a). Sustainability portraits: Intra-action between identities and ecocultures in the Arctic. Teoksessa T. Jokela, P. Berliner, & A. Manninen (toim.), *Creating Arctic sustainability portraits* (s. 22–34). Lapin yliopisto. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe20241209100500>

Jokela, T., & Hiltunen, M. (2024b). New-genre Arctic art education as a way of knowing with the North. Teoksessa T. Jokela, M. Huhmarniemi & K. Burnett (toim.), *Relate North: New-genre Arctic art education beyond borders* (s. 12–37). InSEA Publications.

Jokela, T., & Huhmarniemi, M. (2018). Art-based action research in the development work of arts and art education. Teoksessa G. Coutts, E. Härkönen, M. Huhmarniemi, & T. Jokela (toim.), *The lure of Lapland: A handbook for Arctic art and design* (s. 9–23). Lapin yliopisto.

Jokela, T., & Huhmarniemi, M. (2024). Arktinen taide avauksena kulttuuriseen kestävyysmurrokseen. *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja*, 2024, 27–48. <https://doi.org/10.17409/kpt.145550>

Jokela, T., & Huhmarniemi, M. (2025). Taideperustainen toimintatutkimus kuvataidekasvatuksen käytäntöjen kehittämisen välineenä. *Research in Arts and Education*, 2025(2), 100–125. <https://doi.org/10.54916/rae.145624>

Jokela, T. & Huhmarniemi, M. (tulossa). Decolonisation of art education in the North and the Arctic. Teoksessa J. Borm (toim.), *Handbook of Arctic Humanities*. Brill.

Jokela, T., Huhmarniemi, M., Beer, R., & Soloviova, A. (2021). Mapping new genre Arctic art. Teoksessa L. Heininen, H. Exner-Pirot, & J. Barnes (toim.), *Arctic yearbook 2021 – Defining and mapping sovereignties, policies and perceptions*. Arctic Portal. <https://arcticyearbook.com/>

Kant, I. (1790/2016). *Critique of judgement* (J. H. Bernard, käänt.). Delphi Classics. (Alkuperäinen teos julkaistu 1790)

Koskinen, K. (2020). Antroposkenen ekosysteemi: Pohjoinen metsä villin luonnon näyttämönä. *Lähikuva – Audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu*, 33(2), 25–41. <https://doi.org/10.23994/lk.97383>

Koskinen, K. (2022). *Läpinäkyvä luontokäsitys: Ekokriittisen elokuvatutkimuksen näkökulmia luontodokumenttien kerrontaan*. [Väitöskirja, Lapin yliopisto]. Acta electronica Universitatis Lapponiensis 346. Lapin yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-332-7>

Krosnick, J. A., & Presser, S. (2010). Question and questionnaire design. Teoksessa P. V. Marsden & J. D. Wright (toim.), *Handbook of survey research* (2. painos, s. 263–314). Emerald Group Publishing.

Krämer, S. (2015). *Medium, messenger, transmission: An approach to media philosophy*. Amsterdam University Press.

Lehtola, V.-P. (2018). Our histories in the photographs of the others: Sámi approaches to visual materials in archives. *Journal of Aesthetics & Culture*, 10(1), 1510647. <https://doi.org/10.1080/20004214.2018.1510647>

Liksom, R. (2014). *Burka*. Like.

López Oramas, A. (2014). *Multi-year campaign of the gamma-ray binary LS I +61° 303 and search for VHE emission from gamma-ray binary candidates with the MAGIC telescopes*. [Väitöskirja, Universitat Autònoma de Barcelona]. Institut de Física d'Altes Energies.

Luukkonen, I. (2017). *Valokuvan ajallisuus: Maiseman kerrostumista ajan kokemukseen* [Väitöskirja, Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu]. Aalto University publication series DOCTORAL DISSERTATIONS 147/2017. Aaltodoc. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-60-7555-6>

Lyotard, J.-F. (1984). The sublime and the avant-garde (L. Liebmann, käänt.). *Artforum*, 22(8), 36–43.

Manovich, L. (2013). *Software takes command*. Bloomsbury Academic.

Manovich, L. (2017). *Instagram and contemporary image*. <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.

Mazzullo, N. (2022). Issues of Sámi representation in Finnish tourism: A quest for authenticity. Teoksessa S. Valkonen, Å. Aikio, S. Alakorva & S.-M. Magga (toim.), *The Sámi world* (luku 12). Routledge.

McIntyre, L. (2018). *Post-truth*. MIT Press.

McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. McGraw-Hill.

Meadows, D. (1999). *Leverage points: Places to intervene in a system*. Academy for Systems Change. <http://donellameadows.org/archives/leverage-points-places-to-intervene-in-a-system/>

Merleau-Ponty, M. (1945/2012). *Phenomenology of perception*. (D. A. Landes, känt.). Routledge. (Alkuperäinen teos julkaistu 1945)

Merleau-Ponty, M. (1964). Cézanne's doubt. Teoksessa H. L. Dreyfus (toim.), *Sense and non-sense*, 9–24. Northwestern University.

Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible* (A. Lingis, känt.). Northwestern University Press. (Alkuperäinen teos julkaistu 1964)

Minkinen, A. R. (1999). *Body land*. Smithsonian Books.

Minnaert, M. (1987). *Maiseman valot ja värit*. Ursan julkaisuja 32. Tähtitieteellinen yhdistys Ursa ry.

Mitchell, W. J. (1992). *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*. MIT Press.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (toim.). (2002). *Landscape and power* (2. painos). University of Chicago Press.

Moreiras, C. (2017). Joan Fontcuberta: Post-photography and the spectral image of saturation. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 18(1), 57–77. <https://doi.org/10.1080/14636204.2016.1274496>

Mäenpää, J. (2016). *Todeksi tehty valokuva: Objektiivisuuden rakentuminen uutiskuvajournalismissa* [Väitöskirja, Tampereen yliopisto]. Acta Universitatis Tamperensis 2208. Tampere University Press. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0224-5>

Natural History Museum. (n.d.). *Rules | Wildlife Photographer of the Year*. Noudettu 24. kesäkuuta 2026 osoitteesta <https://www.nhm.ac.uk/wpy/competition/rules>

Nayar, P. K. (2014). *Posthumanism*. Polity Press.

Ngai, S. (2012). *Our aesthetic categories: Zany, cute, interesting*. Harvard University Press.

Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary* (3. painos). Indiana University Press.

Niskala, M., & Ridanpää, J. (2016). Ethnic representations and social exclusion: Sáminess in Finnish Lapland tourism promotion. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*, 16(4), 375–394. <https://doi.org/10.1080/15022250.2015.1108862>

Northern art, community and education research [NACER]. (n.d.). *NACER-tutkimusryhmä*. Lapin yliopisto. <https://ulapland.fi/ttk/tutkimus-ja-hankkeet/nacer-tutkimusryhma/>

Nuutinen, P., & Seppänen, J. (1993). *Paikkoja = Places*. Musta taide; Tampereen museot.

Närhinen, T. (2016). *Kuvatiede ja luonnontaide: Tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta* [Väitöskirja, Taideyliopiston Kuvataideakatemia]. Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Näsi, A. (2015). The reader's image: Amateur photographs in the Finnish newspaper. Teoksessa R. Brusila & H. Vanhanen (toim.), *Integrated media in change* (s. 109–129). Lapland University Press.

Näsi, A. (2019). Digitaalisen valokuvan merkitys visuaalisena keskusteluna ja yhteisöllisyyden rakentajana pirkanmaalaisen päiväkodin WhatsApp-ryhmässä. *Media & viestintä*, 42(2), 122–140. <https://doi.org/10.23983/mv.83375>

Näsi, A. (2020). *Visual Discussions: Understanding the socio-cultural functions of vernacular photography in contemporary communities* [Väitöskirja, Lapin yliopisto]. Lapin yliopisto. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-238-2>

Parikka, J. (2015). *A geology of media*. University of Minnesota Press.

Parks, M. M. (2020). Explicating ecoculture: Tracing a transdisciplinary focal concept. *Nature and Culture*, 15(1), 54–77. <https://doi.org/10.3167/nc.2020.150104>

Parviainen, J. (2003). Kinaesthetic empathy. *Dialogue and Universalism*, 13(11–12), 151–162.

Palin, T. (1999). Kuvissa tuotettu maisema ja kansa. Teoksessa T. Lehtonen (toim.), *Suomi, Outo pohjoinen maa? – Näkökulmia Euroopan äärien historiaan ja kulttuuriin*. WSOY.

Pieski, O. (n.d.). *Rājācummā – Kiss from the Border*. Noudettu 24. kesäkuuta 2026, osoitteesta <https://www.outipieski.com/installations-collages/kiss-from-the-border/>

Polanyi, M. (1967). *The tacit dimension*. University of Chicago Press.

Popper, K. (1976). A note on verisimilitude. *British Journal for the Philosophy of Science*, 27(2), 147–159.

Raipola, J. (2014). Inhimilliset ja postinhimilliset tulevaisuudet. Teoksessa K. Lummaa & L. Rojola (toim.), *Posthumanismi* (s. 35–56). Eetos.

Rantala, O., Huhmarniemi, M., Mäkinen, M., & Jokela, T. (2020). Luonnonhoitometsän ja matkailukeskuksen kohtaamisia – yhdessä tietämisen mahdollisuuksista. Teoksessa T. Jokela, M. Huhmarniemi, & J. Paasovaara (toim.), *Luontokuvaus soveltavana taiteena* (s. 122–136). Lapin yliopisto.

Rantala, O., Jóhannesson, G. T., Ren, C., & Tervo-Kankare, K. (2025). A review of research into Arctic tourism. *Annals of Tourism Research*, 115, 104031. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2025.104031>

Rea, L. M. & Parker, R. A. (2014). *Designing and conducting survey research: A comprehensive guide*. (4. painos). John Wiley & Sons (Jossey-Bass).

Ridanpää, J. (2005). *Kuvitteellinen pohjoinen: Maantiede, kirjallisuus ja postkoloniaalinen kritiikki* [Väitöskirja, Oulun yliopisto]. Nordia Geographical Publications 34:2. Pohjois-Suomen Maantieteellinen Seura & Oulun yliopiston maantieteen laitos.

Ridanpää, J. (2010). Metafictive geography. *Culture, Theory and Critique*, 51(1), 47–63.

Ridanpää, J. (2017). Imaginative regions. Teoksessa R. T. Tally Jr. (toim.), *The Routledge Handbook of Literature and Space* (s. 187–194). Routledge.

Ritchin, F. (2009). *After photography*. W. W. Norton & Company.

Ritchin, F. (2025). *The synthetic eye: Photography transformed in the age of AI*. Thames & Hudson.

Royal Observatory Greenwich (2022). Astronomy photographer of the year 2022. HarperCollins. [Myös saman niminen näyttely, National Maritime Museum, London, UK]

Rubin, E. (1915). *Synsoplevede figurer: Studier i psykologisk analyse*. Gyldendalske Forlag.

Ruotsalainen, J. (2024). Discursive frameworks of Arctic art. *Arctic Yearbook 2024: Arctic Relations: Transformations, Legacies, and Futures*, 1–14. <https://arcticyearbook.com/arctic-yearbook/2024/2024-scholarly-papers/526-discursive-frameworks-of-arctic-art>

Sheets-Johnstone, M. (1999). *The primacy of movement*. John Benjamins.

Seel, M. (2005). *Aesthetics of appearing* (J. Farrell, käänt.). Stanford University Press.

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

Seppänen, J. (2014b). *Valokuva, materiaalisuus, representaatio*. Media & viestintä, 37(2), 4–21.

Shusterman, R. (2012). Photography as performative process. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(1), 67–77. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2011.01499.x>

Simula, M. (2012). *Luonnossa liikkumisen kulttuuriset representaatiot: Diskurssianalyysi suomalaisten luonnossa liikkumista käsittelevistä haastatteluista* [Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto]. Studies in Sport, Physical Education and Health 182. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-4755-2>

Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.

Soinio, K., Rossi, L.-M., & Dixon, S. (toim.). (2009). *Maisemasta paikkaan: From landscape to place*. Maahenki.

Sontag, S. (1979). *On photography*. Penguin Books.

Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts* (2nd ed.). SAGE Publications.

Suomen Luonnonvalokuvaajat. (2025, 15. joulukuuta). *Vuoden Luontokuva 2026 – Pohjoismaiden suurin luontokuvakilpailu*. <https://luontokuva.org/vuoden-luontokuva-tiedotteet>

Suomen ympäristökeskus. (2026, 19. tammikuuta). *Kansallismaisemat*. Ympäristö.fi. <https://www.ymparisto.fi/fi/luonto-vesistot-ja-meri/maisemat/kansallismaisemat>

Suonpää, J. (2002). *Petokuvan raadollisuus* [Väitöskirja, Taideteollinen korkeakoulu]. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 35. Vastapaino.

Suonpää, J. (2020). Luontokuva uuden kestävyysajattelun katalyyttinä. Teoksessa T. Jokela, M. Huhmarniemi & J. Paasovaara (toim.), *Luontokuvaus soveltavana taiteena* (s. 87–97). Lapin yliopisto. <https://urn.fi/urn:nbn:fi-fe202102195436>

Tate St Ives. (2024). Outi Pieski. Tate. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-st-ives/outi-pieski>

Toikkanen, J. (2018). *Mediaalisuudet ja modaalisuudet*. Avain.

Tombaugh, C. W. (1946). The search for the ninth planet, Pluto. *Leaflet of the Astronomical Society of the Pacific*, 5(209), 73–80.

University of the Arctic. (2021, 15. syyskuuta). *Exhibition: Winners of the UArctic photo competition "Arctic polarities"*, Arktikum, Rovaniemi. <https://www.uarctic.org/news/2021/9/exhibition-winners-of-the-uarctic-photo-competition-arctic-polarities-arktikum-rovaniemi/>

Urry, J., & Larsen, J. (2011). *The tourist gaze 3.0*. Sage.

Uusitalo, N., & Lehtokunnas, T. (2025). Jätteen laajentama luontokuva: Eläinten, jätteen ja ihmisten suhteiset toimijuudet luontokuvakilpailun kuvastossa. *Media & viestintä*, 48(2), 4–35. <https://doi.org/10.23983/mv.154984>

van Dijck, J. (2013). *The culture of connectivity: A critical history of social media*. Oxford University Press.

Walton, K. L. (2008). Transparent pictures: On the nature of photographic realism. Teoksessa *Marvelous images: On values and the arts* (s. 23–50). Oxford University Press. (Alkuperäinen artikkeli julkaistu 1984)

Wang, N. (1999). Rethinking authenticity in tourism experience. *Annals of Tourism Research*, 26(2), 349–370. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(98\)00103-0](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(98)00103-0)

Weber, M. (1904). Die 'Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. *ASS*, 19(1), 22–87.

Wells, L. (2011). *Land matters: Landscape photography, culture and identity*. I.B. Tauris.

Winston, B. (2008). *Claiming the real II: Documentary – Grierson and beyond* (2. painos). Palgrave Macmillan.

Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the study of literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3).

Zylinska, J. (2017). *Nonhuman photography*. MIT Press.

JULKAISU I

Isomursu, E. P. (2021). Explaining "Real" in Landscape Photography. *IMAG, (11)*, 10-16.
https://www.insea.org/wp-content/uploads/2021/08/IMAG_11_ISOMURSU.pdf

© 2021 InSEA Publications. Julkaistu Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International -lisenssillä.

Huomautus taitosta: Alkuperäisen julkaisun vaakasuuntaiset sivut on luettavuuden parantamiseksi jaettu tässä väitöskirjassa kahdelle peräkkäiselle B5-sivulle. Sisältöä ei ole muutettu.

Explaining “Real” in Landscape Photography

Keywords or phrases: art-based education, photography, visual arts

Introduction



Esa Pekka **ISOMURSU**

Esa Pekka Isomursu is a doctoral student at University of Lapland, Faculty of Art and Design, NACER Research Group, and Head of Master's Degree Programmes at Oulu University of Applied Sciences, School of Media and Performing Arts. He is also a professional photographer, specializing in Northern nature. esisomur@ulapland.fi

When I teach Interpretation of Visual Media to bachelor students, nature photographs inspire long discussions about their authenticity. The question about what makes photographs “real” may seem trivial, but it becomes very complex when looked at in more detail. This has led me to search for new ways to extend the students’ understanding of the topic.

Photojournalism and nature photography are considered “the last fortresses of the authentic image.” However, their walls are, if not falling, then at least cracking. In nature photography, using photo hides, feeding wild animals, and organizing the environment to be visually more appealing have become standard practices. Reflectors, even artificial light, may be used to set the mood. New technology enables creation of images that do record the actual nature but in ways that human eye cannot capture. On Instagram, there are images so heavily processed that they no longer describe reality. They are simulacra, representations, or copies where the original no longer exists, as described by Baudrillard (1981).

While Figure 1 is an authentic photograph of the Milky Way and airglow, the human eye cannot catch them with such detail. Similarly, wide angle lenses can “condense” an aurora storm that covers the whole sky into one image, and sensors capture colours better than the naked eye (Figure 2).

In my landscape photography I have extended the concept of “real” even further by depicting elements of our surroundings that are directly unobservable to our limited human perception. I want to relate to the viewer tacit aspects of reality that are hard, even impossible to express in a precise, textual manner. This topic is also part of my ongoing doctoral thesis work.

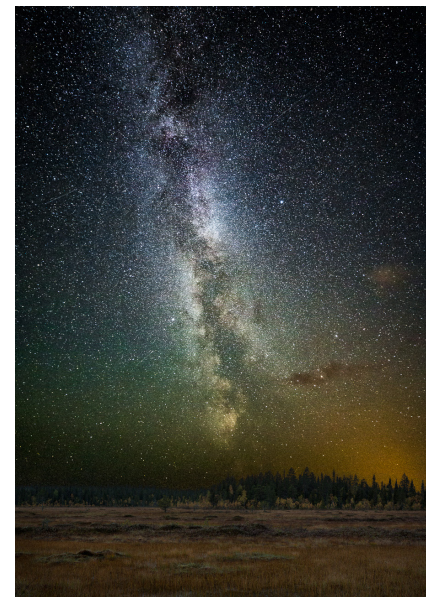


Figure 1
Airglow and The Milky Way at Syöte National Park.
Photo: Esa Pekka Isomursu, 2015.



Figure 2
Rare-colored aurora storm.
Photo: Esa Pekka Isomursu, 2015.

Extending the Real

It is often pointed out how a photograph always has a direct physical connection to reality because it is formed when light from the photographed object draws an image on film or a camera sensor. However, as Shusterman (2012) points out, not much attention has been given to photography as a physical act. He argues that we identify photographic art so one-sidedly with the end products, i.e., the photographs themselves, that it occludes the aesthetics arising from the somatic, performative process of taking the photograph – or viewing it.

The extent of the physical process of making a photograph is obscured by the fact that pressing the shutter button to expose an image requires no special skills. However, a complex performative process occurs before the shutter release. It includes all the actions that are necessary for achieving the desired photographic image. This includes composing the shot in one's mind, selecting the lense and exposure values, moving to the right position, and waiting for the right moment. In a wider sense, it includes everything that the photographer has done previously to gain the skills s/he has.

One aspect of this physical process is being in nature and observing it when taking the photograph. I want to make students think about how, and to what extent, a nature photograph can convey to the viewer the physical experience of being in nature. A photograph can, of course, show what the photographer saw. But is there more to this? Seeing a direct photographic image of the scenery does not alone convey much of the bodily experience.

Consider Magritte's painting *Voice of Space* (<https://www.guggenheim.org/artwork/2593>) where huge spherical bells float in the sky, above a Renaissance style landscape. By adding an unnatural element to the landscape, Magritte can make the viewers hear the hum of the wind in their mind and physically transfer them to a moor on a windy summer day.

Another way to relate fragments of the physical experience to the viewer could be the movement of either the photographer, the camera, or the subject while taking the photograph. Consider the two photographs from Lofoten (Figures 3-4). In them, I have used intentional camera movement to convey the prevailing mood and weather conditions better than in a direct presentation of the landscape.



Figure 3
Winter seas at Lofoten.
Photo: Esa Pekka Isomursu, 2018.

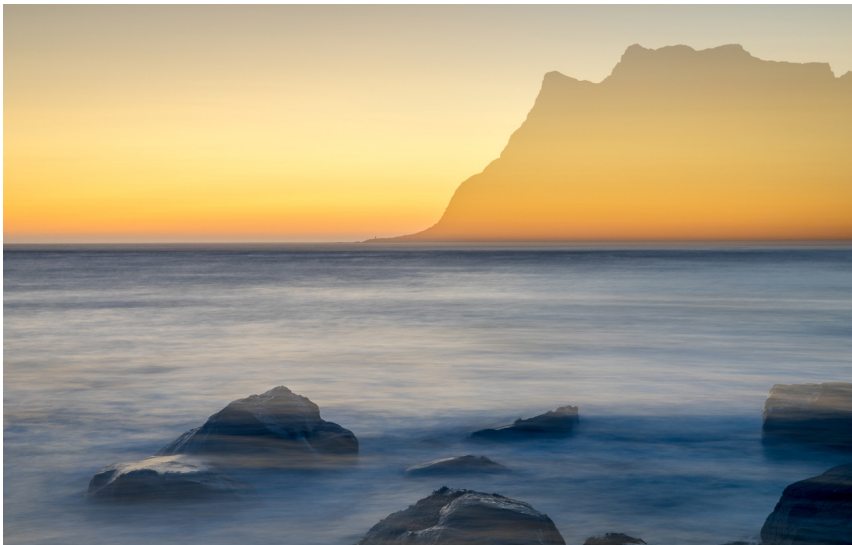


Figure 4
Summer night at Lofoten.
Photo: Esa Pekka Isomursu, 2019.

One inspiration to my work on "Extended Real" is photographer Mikko Silvola. He has recorded echolocation ultrasounds of bats and lowered the frequency to make them audible to humans (Figures 5-6). Thus, a part of reality that normally is not observable to humans is made observable.

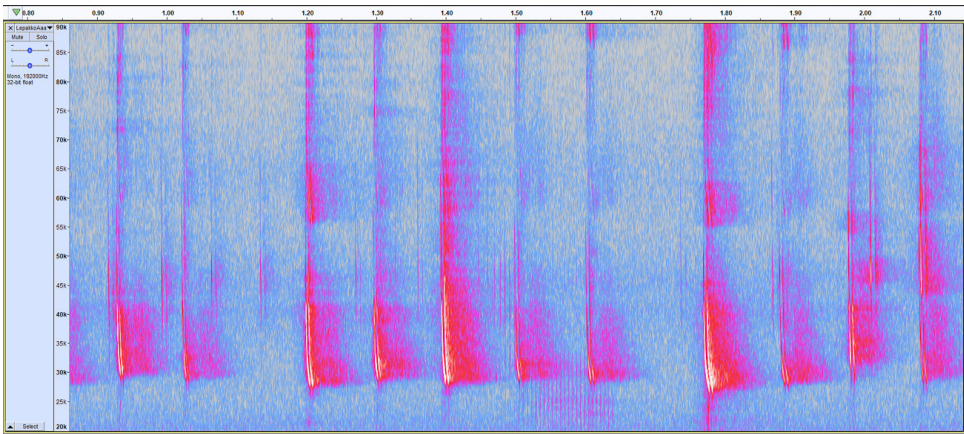


Figure 5
Spectrogram of bat echolocation.
Photo: Mikko Silvola, 2020.



Figure 6
Bat preying on insects.
Photo: Mikko Silvola, 2020.

Modern cameras can create "unreal reality," e.g., by seeing in the dark or by showing a different perspective (focal length). This fact along with images from such artists as Magritte and Silvola have inspired me to think how else we can extend the experienced reality in photographs.

One new dimension would be to break the visible light into its components. In a double exposure of a foggy day, I have combined a natural image with the same view through a spectroscope (Figures 7-8). In the spirit of traditional nature photography, I have created the image on site, directly on camera, and done only basic image editing. The grey landscape is actually full of colour, we just do not sense it. From the picture, one can even recognize Fraunhofer lines, a set of absorption lines in the optical spectrum of the sun.



Figure 7
Double exposure of a foggy landscape.
Photo: Esa Pekka Isomursu, 2021.



Figure 8
Spectroscope connected to a SLR camera.
Photo: Esa Pekka Isomursu, 2021.

Spectroscopic images can also reveal an interesting contrast between natural and man-made landscapes. In a nocturnal cityscape, bright narrow emission lines of artificial light stand out (Figure 9).



Figure 9
Double exposure of a nocturnal cityscape
with spectroscope and normal camera.
Photo: Esa Pekka Isomursu, 2021.

Thermal imaging can reveal yet another level of reality. A double exposure of thermal and natural images (Figure 10) shows how snow-covered trees store heat from the Sun during the day and radiate it out after the sunset. This technique creates visually fascinating images, reminiscent of traditional photography (Figure 11), yet oddly different.



Figure 10
Combination of thermal and natural images of a snowy
landscape. Photo: Esa Pekka Isomursu, 2021.

"To be continued"

In addition to their aesthetic value, images in this essay reveal new dimensions of reality. Presenting such photographs to my students has sparked lively discussion and given them better insight to the concept of authenticity. I am currently working with new ideas to expand the concept. I will present a larger set of concepts and images in my course next fall, after which a more detailed article will follow.

References

Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and Simulation*. Orig. French: *Simulacres et Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. The University of Michigan Press. 176 p.

Magritte, R. (1931). *La Voix des Airs*. [Voice of Space]. Painting, oil on canvas. <https://www.guggenheim.org/artwork/2593>

Shusterman, R. (2012). *Photography as Performative Process*. In: Vol. 70, No. 1, Special Issue: The Media of Photography, pp. 67-77. The American Society for Aesthetics. Wiley.



JULKAISU II

Isomursu, E. P., & Jokela, T. (2023). Truthfulness in nature landscape photography. Teoksessa G. Coutts & T. Jokela (toim.), *Relate North: Possible futures* (s. 74–97). InSEA Publications. <https://doi.org/10.24981/2023-RNPF>

Artikkeli julkaistaan uudestaan väitöskirjan osana artikkelin alkuperäisten tekijänoikeuksien haltijan ystävällisellä luvalla.

© 2023 Esa Pekka Isomursu ja Timo Jokela.



Truthfulness in Nature Landscape Photography

Esa Pekka Isomursu^{1,2} and Timo Jokela¹

1) University of Lapland, Finland

2) Oulu University of Applied Sciences, Finland

A photograph always has a direct physical connection to reality because it is formed when light from the photographed object(s) forms an image on film or a camera sensor (Barthes, 1981). However, a photograph is also always an incomplete representation of the real world, and its meaning is limited and prone to interpretation. In this chapter, we examine nature landscape photographs of the North: How truthfully and in what ways can they convey relevant aspects of nature to the viewer?

We first discuss key concepts and terminology. Then, we introduce a nationwide survey about how photographers perceive “real” in nature landscape photographs in Finland. We discuss the results with regard to related literature and works of art. We then identify and categorise various ways to interpret “real” in nature landscape photography. The categories enable the identification of possibilities for future interpretations of “real” in Northern and Arctic nature landscape photography. Finally, we outline an extensive research task and a design for long-term interpretational-experiential art-based action research (Jokela & Huhmarniemi, 2018).

Key Concepts and Terminology

A central concept in this chapter is landscape, which we understand as part of the Western way of seeing and interpreting natural surroundings (Andrews, 1999; Muir, 1999). We use the term *nature landscape* and understand its overlap with the concept of the environment in environmental aesthetics (Berleant, 1992). Berleant (1992) emphasises that the environment does not only surround us but that we, as experiencers, are fused with it, are sensorially fully immersed in it, and are, thus in fact, on the same continuum with it. The landscape “becomes the field of human action, not merely a visual object. Entering and participating in the landscape requires full sensory involvement” (Berleant, 1992, p. 6). We also understand the concept of nature landscape as overlapping with the cultural geography concept of place (Muir, 1999), which arises through the creation of meaning by humans based on their experiences of a place.



Figure 1. One of the “Instagram trophies” in Northern Finland, Saana Fell, as seen from a beaten path. Saana is a sacred mountain of the Sami People. Photograph: Esa Pekka Isomursu, 2022.

Nature photography, alongside photojournalism, is thought to be one of the last for-
tresses of the authentic image. This is particularly true when it comes to the North and
the Arctic, where photography has played an important role in making the region and
its nature known to the general audience in a way that we can see, for example, in the
book *The Arctic: The complete story* (Sale, 2008), where photographs are used as truthful
documents that reveal the nature of the Arctic.

However, a closer examination reveals other views. According to Chartier (2018, p.
73), the North has been imagined and represented for centuries by artists and writers
of the Western world. Over time and with the accumulation of successive layers of dis-
courses, this has led to the creation of an *Imagined North*. Today, the Arctic region has
attracted the interest of international artists, who have considered the changing rela-



Figure 2. Even during the off-season, there are plenty of photographers at “trophy locations”
in Lofoten. Photograph: Esa Pekka Isomursu, 2018.

tions of art, media, and aesthetics within the Arctic region (Bloom, 2022; Marsching &
Polli, 2012). On the other hand, the concept of a *True North* became known in Francis’s
travel book (2010), where he critically dismantled how the landscape of Arctic Europe
has seduced explorers and adventurers for hundreds of years. True North was also the
name of an Anchorage Art Museum exhibition in 2012, where, according to the cura-
tor Julie Decker (2012, p. 7), the artists’ view of the Northern landscape was “... not the
romantic North that belonged to former generations. It is the next North. Their North
is connected, pivotal, and conflicted, both rarefied and ubiquitous.” Recently, a strong
effort has emerged in arts to make the visions and voices of the insiders of the North no-
ticed when discussing the future of the North and the Arctic (Beer, 2014; Chartier, 2018;
Decker, 2012; Huhmarniemi & Jokela, 2020a, 2020b; Jokela et al., 2021).

The image of the North and the Arctic is no longer built only by visitors to the area, but increasingly also by the residents of the region themselves, including ordinary people as well as artists. Nature photography, artmaking in general, and research in the Northern regions all follow this trend. Today, photography is a hobby as well as a profession for an increasing number of locals around the circumpolar North (Far North Photo Festival, 2022). Nature photography as a form of creative industry, often connected with sustainable and responsible tourism, has also been seen as an opportunity for a new economic activity breaking away from the colonial tradition of the exploitation of natural resources in the North (Jokela & Huhmarniemi, 2020; Jokela et al., 2022). At the same time, one may expect the insiders' view of art, including nature photography, to increase the authenticity and truthfulness of images of the North.

On the other hand, the number of tourists visiting the North has also grown substantially. The Internet and social media have made it easy to locate iconic, well-known landscapes, which have become "Instagram trophies", i.e. places to be hunted down with a camera to get one's own photographs that are likely to resemble numerous other images from the same place (Figure 1). Nowadays, social media is filled with images that virtually every visitor takes of these locations and on such a scale that in many places environmental protection has become an issue (Figure 2). The phenomenon is global, but the fragility of nature in the North and the Arctic and the growth of nature tourism mean that nature is more at risk there (Jóhannesson et al., 2022).

Interesting perspectives on Northern landscape photography are also provided by post-humanism (Nayar, 2014). From the transhuman perspective, we can examine how the real world could look without the limitations of human perception. Nature photography could also be a corporeal, multisensory experience, not limited to visual perception (Figures 1 & 2).

Advanced photo editing tools and augmented, mixed, and virtual reality, as well as images generated by Artificial Intelligence (AI), further change and complicate the perception of our visual milieu. In photography, they place the relationships between truth, authenticity, and representation in a new light. Nowadays, Chartier's Imagined North is increasingly easy for everyone to recreate themselves, and this is already being exploited in, for example, nature photography and tourism.

We live in an era where image manipulation is easy and accessible to virtually everyone. Equipment that a few years ago was considered professional, and priced accordingly, is now within the reach of amateurs as well. Especially on social media, some images are so photoshopped that they no longer portray reality (Figure 3). They can be seen as simulacra that are detached from their original referents, creating instead a hyperreality

Figure 3. A simulacrum that creates its own reality of northern nature. Photoshopped photograph: Esa Pekka Isomursu, 2023.



in which the photograph replaces reality itself. The concept of simulacrum in this sense was introduced by the French philosopher Jean Baudrillard (1981) to describe how reality is constructed through representation and media. In the case of nature photographs, these images are often staged, manipulated, or taken out of context, creating a layered representation of reality that is separate from the actual natural world. The photograph becomes a simulacrum, a copy without an original, that obscures our understanding of the true nature of the environment being depicted.

Chartier’s analysis of the North as an imagined and constructed space echoes Baudrillard’s ideas about the hyperreal. Chartier, however, does not imply that the Imagined North is completely detached from reality. Rather, it is a reality that is based on a narrow outsider’s view, not always based on knowledge, and almost totally ignoring the views of the Northern cultures. While Baudrillard rather pessimistically focuses on the collapse of meaning and the loss of the real, Chartier is more focused on the complex cultural and historical processes that shape our ideas and representations of the real.

From the very beginning, Finnish nature photography has followed a national romantic landscape tradition (Inha et al., 2016), gradually bringing birds and other fauna into the landscapes (Hautala, 1968; Kokko, 1950). Although this tradition is still strong in the 21st century, the photographs taken nowadays are much more diversified. Accordingly, they can be interpreted, and their truthfulness can be questioned in new ways. In this chapter, interpretations of the truthfulness in nature landscape photographs are examined from a perspective where individuals and societies construct their own versions of truth based on their experiences, beliefs, and concepts (Berger & Luckmann, 1966).

Nature photographers and their audiences tend to be passionate about the truthfulness of nature photographs. However, everyone has their own subjective view of what truthfulness means in this context. Understanding the various interpretations fosters meaningful debate within the photographic community and paves the way for new interpretations of “real” in nature photographs. Benjamin (1972) points out that it is impossible to translate from one language to another and preserve all the original connotations, so it should be noted that our survey was in Finnish. The Finnish term typically used for truthfulness in this context is “aito”. It directly translates into English as “real”, and conveys quite similar connotations to “truthful”, or “verisimilar”. In this chapter, our notion of “real” covers all the various ways in which nature landscape photographs convey aspects of true nature to the viewer, and the aim of our survey is to identify these ways. Next, we introduce the survey and after that discuss in more detail the various ways that we have identified to interpret “real” in the context of nature landscape photographs.

Nationwide Survey

Survey Settings

The survey was conducted online using the Webropol (2022) survey tool. The invitation to participate was distributed nationwide via national and local photography organizations as well as social media. The questionnaire was completed by 342 people. The respondents also submitted 159 photographs of their own of what they felt to be good examples of real nature landscapes and 74 images that they did not consider to be real.

Based on the presumption that age, skill level in photography, and interest level in nature photography might influence the respondents’ opinions, the participants were asked about these in the questionnaire (Figure 4). They were not asked to specify their gender.

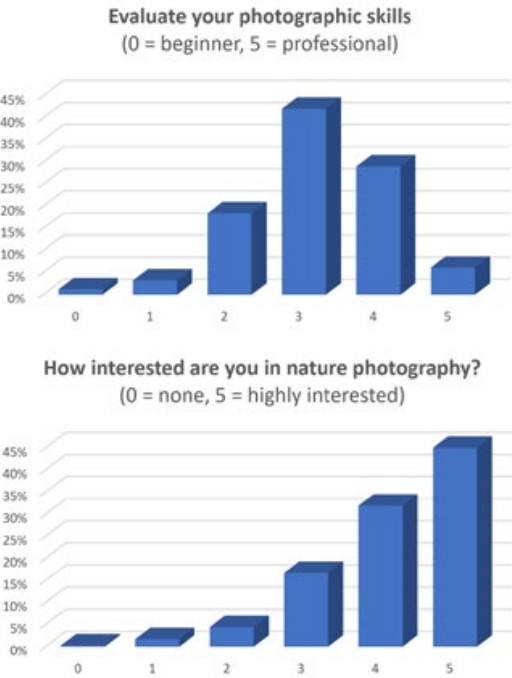


Figure 4. Survey Demographics (n = 342).

Next, the respondents were asked to describe in their own words what defines a nature landscape photograph as real. The qualitative, open-ended format of the question made it possible to cover all possible aspects of verisimilitude that came to mind when they thought of the concept. A predetermined list of alternatives would have narrowed their thinking, and some aspects of their views would probably have stayed hidden. Thus, at the cost of vague categorization and the more tedious analysis of the answers afterwards, a wider perspective on verisimilitude was received from the respondents.

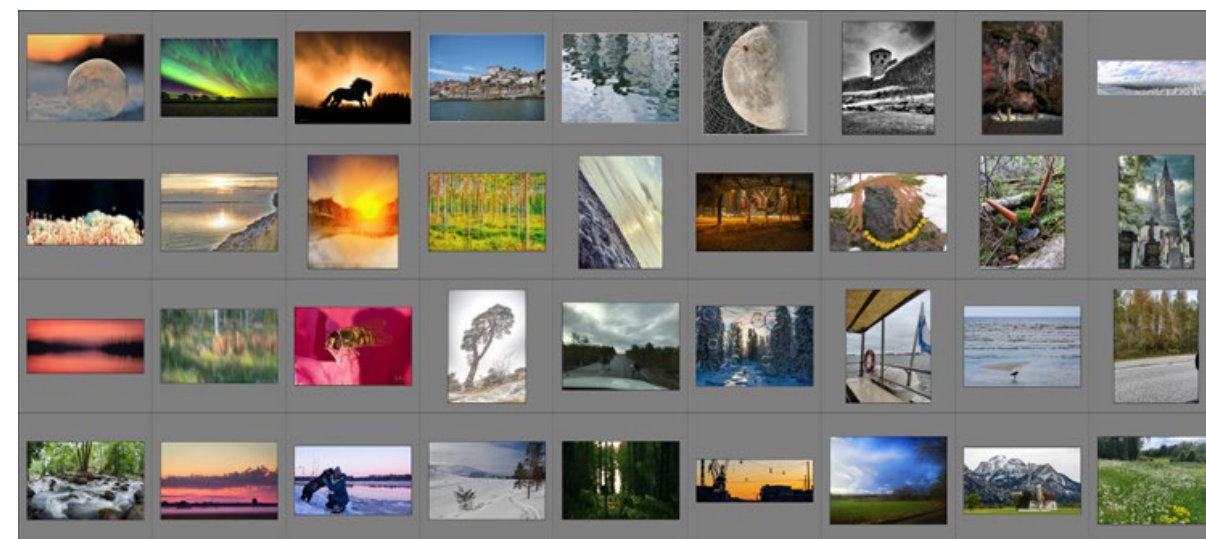
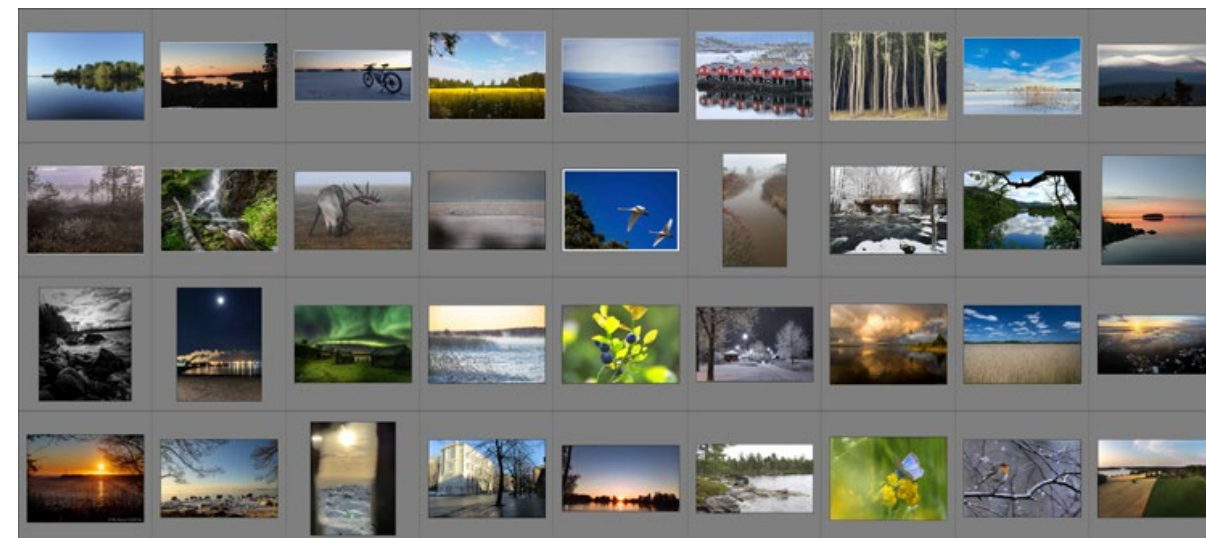
The opposite was also asked: What makes a nature landscape photograph not appear real? While this may seem redundant at first, the approach proved to be very useful. Most of the respondents expanded their views and did not just repeat their previous answers, resulting in more comprehensive answers. This method of repetitious inquiry was further encouraged when the respondents were given the possibility to submit images that they considered to be real (Figure 5) or not real (Figure 6) and explain why they had chosen those images.

Finally, to identify any other relevant thoughts, the respondents were asked to write down anything they wanted to add. Even at this point, the participants still contributed new ideas. Varying the basic question and asking it in multiple ways were clearly beneficial.

One should understand certain details and limitations of the methodology used for the interpretation of the survey results. As the answers were mostly qualitative, and the answer categories were created after the survey, they are prone to the analyser's subjective interpretation. This potentially makes the results more inaccurate. Moreover, since no predefined categories were given in the questionnaire, the selection rate for many of the afterwards-defined categories was relatively low. Even the most widely used category, "moderately adjusted and not manipulated", was only mentioned by 64% of the respondents. The percentage shows how many respondents thought the category to be significant enough to be included in their answers. It does not mean that the rest of the respondents would necessarily have disagreed with the category. Thus, the percentages show a minimum support level for each category instead of the total level. When interpreting the results, the key was to recognise features about which a significant number of respondents had an opinion and not to focus on the exact percentages. If, for example, only 10% of the respondents mentioned a category, this revealed that, as a minimum, over 30 people thought that category to be significant, which is already a considerable number. Similarly, when comparing different age groups or photographic skill levels, it was important to recognise significant differences in the answers between groups and, again, not to look at the percentages per se. For such a result to be considered signifi-

Figure 5. (above)
A sample of images that were considered to be real ("aito") by the survey respondents. (Photos included with permission. Photographers are listed after the references.)

Figure 6. (below)
A sample of images that were considered not to be real ("epäaito") by the survey respondents. (Photos included with permission. Photographers are listed after the references.)



cant, a minimum difference of 5% between categories was set as a requirement. For the above-mentioned reasons, although percentages are mentioned in some cases, terms like “most of”, “many”, and “some” are more typically used.

Survey Results

The most common answer to the question of what makes a nature landscape photograph “real” was that such a photograph is only moderately adjusted and not manipulated, e.g. by adding or removing elements. This was mentioned by most of the respondents in one form or another. In particular, altering or oversaturating the colours is a definite “no” for many. In general, these answers were consistent with the rules of allowed editing in most major nature photography competitions, such as Wildlife Photographer of the Year (National History Museum, 2023), European Wildlife Photographer of the Year (German Society for Nature Photography, 2023), or the Finnish Nature Photograph of the Year (Suomen Luonnonvalokuvaajat, 2023). The following is a direct quote from one respondent (this and later quotes without references are direct answers to the questionnaire):

An image [is real if it] has not been over-processed by image processing. Admittedly, this is difficult to define.

Many of the respondents also stated that for an image to be real it should be documentary, reflecting what the human eye saw in a real situation. This excludes creative techniques, which as a concept are ambiguously defined. The respondents typically mentioned specific creative techniques and not creative techniques in general. Based on the survey answers, creative techniques in this study were perceived to include multiple exposures, merging (parts of) images in editing, intentional camera movement (ICM), high dynamic range (HDR), the creative use of filters, long exposure times, and excessive image manipulation beyond normal editing. Normal editing that was not considered excessive covered techniques such as moderate adjustments made to the contrast, saturation, and lightness of specific areas of the photograph or the whole image. The following techniques received scattered mentions as creative techniques: oversharpening, black and white images, mirror images, drones, and vignetting. In Figure 5, the sample of images that the survey respondents identified as “real” clearly shows the dominance of the documentary style (cf. Sale, 2008), as well as the ongoing tradition of national romanticism, which was discussed earlier.

Creative techniques have their supporters as well. Interestingly, about as many people expressed their support for creative techniques as were opposed to them (Figure 7).

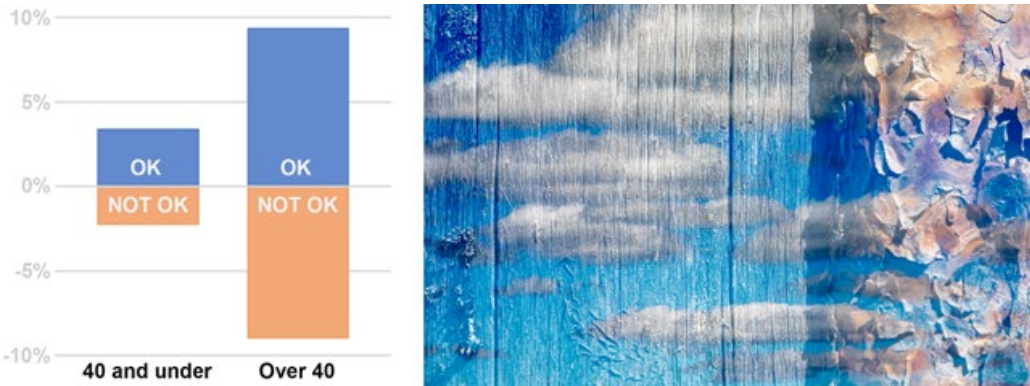


Figure 7. Responses for and against creative techniques (n = 51) and an example of a creative technique: In-camera multiple exposure. Photograph: Esa Pekka Isomursu, 2020.

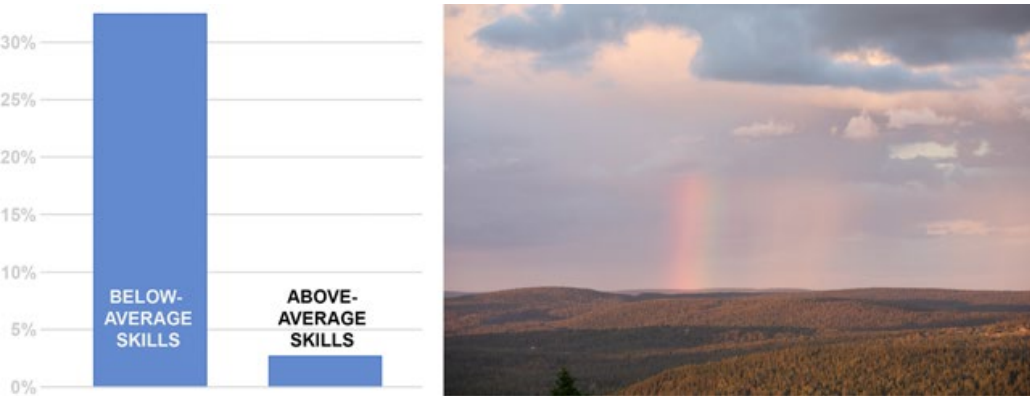


Figure 8. Skill level (scale: 0 = beginner to 5 = professional) vs “A real nature landscape photograph should be completely or almost completely unedited” and an example of an “unedited” landscape photograph. Photograph: Esa Pekka Isomursu 2020.

Furthermore, respondents aged over 40 were 3 times more likely to mention creative techniques than younger ones. When these results were discussed in a meeting of a local nature photographers' association, one probable cause for the age bias was suggested: perhaps people start with "traditional" photography, and as their skill level increases, they progress from using basic techniques to employing more creative techniques, with some permanently adopting them and some rejecting them after experimenting for a while. This proposition is also supported by the fact that half of the respondents aged over 40 considered themselves very skilled photographers, compared to 28% of the younger respondents (answer 4–5 on a scale from 0 = beginner to 5 = professional).

One might assume that since the younger generations have grown up seeing all kinds of image manipulation, they would be more willing to accept it. However, the survey results showed the opposite. The younger respondents (40 or under) held much stricter views regarding image manipulation than the older ones. Of the respondents that were 40 years or younger, 72% thought that image manipulation or heavy adjustment is not acceptable, whereas only 61% of the respondents over 40 shared this opinion. While there was a rather big difference in opinions between age groups, the difference was tenfold between skill levels, regardless of age (Figure 8). A third of the respondents with below-average skill levels stated that a real nature landscape photograph should be completely or almost completely unedited. However, this view was shared by less than 3% of those with above-average skill levels. The study by Yao et al. (2017) supports our findings if we consider image editing skills to be a part of advanced photography skills: their study showed that people using Photoshop accept more photo alterations than those that do not use this tool.

The photograph in Figure 8 is straight from an SLR camera without any further editing, not even cropping. However, as some respondents pointed out, even an image like this is not totally unedited since the camera processes the raw image into a jpeg or other format according to its own algorithms.

Opinions were also divided on whether traces of human activity could be visible (i.e. man-made objects, domestic animals, traces of forestry, humans themselves ...). This, maybe more than any other aspect of the survey, included many shades of grey. Some were fine with cityscapes where there were elements of nature present. Others did not allow the slightest trace of human presence. Drawing a line somewhere between the extremes is complicated. Over 75% of Finland's land area is forests—the highest percentage in Europe. Although Finland also has by far the highest proportion of primary forests in Europe, they cover only 2.9% of the national territory (Sabatini et al., 2018). Most of

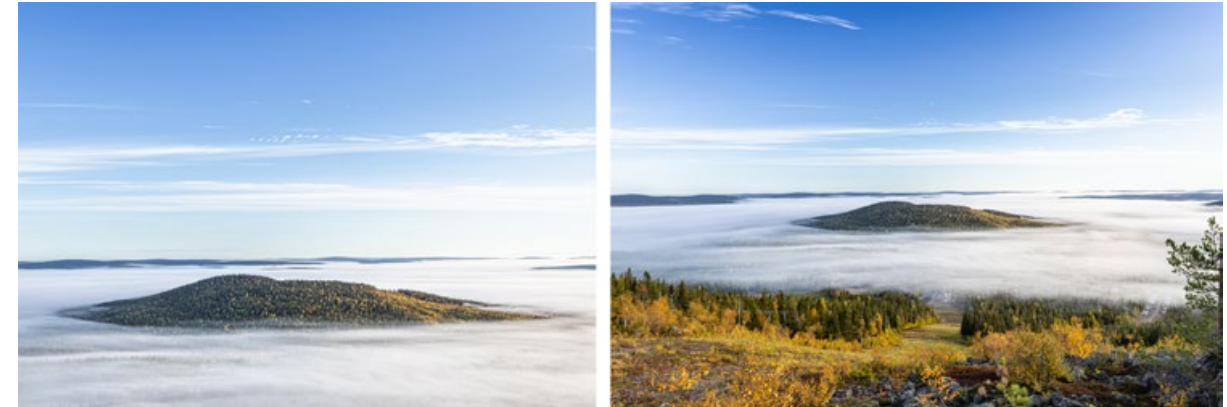


Figure 9. By cropping, one can alter the message and leave out "truths" from an image. Photograph: Esa Pekka Isomursu, 2021.

what is considered wilderness has at some point been altered by humans (Ministry of Agriculture and Forestry of Finland, 2021). If we also consider indirect human influence, such as the effects of pollution and climate change, most images we perceive as showing pure nature include traces of human presence. Each photographer and viewer must draw their own line in terms of what they consider to be wild nature.

Another issue related to (not) showing traces of human activity is the cropping of photographs, either by leaving things out when capturing the image or by cropping afterwards during editing. Figure 9 shows the same photograph cropped in two different ways. While the tighter cropping conveys the feeling of a remote wilderness, the looser cropping includes parked camper vans, roads, and a ski slope. Of course, there is no single answer as to the right way to crop the image as it depends on the message that the photographer wishes to convey. In this case, the first image is cropped to show the wilderness of the national park, focusing on its pristine nature, whereas the latter reveals its coexistence with an adjacent ski resort.

The image is [unreal if it is] cropped to show only things that are perceived as wonderful or nice.

Andrews (1999, 3-4) identifies cropping as an inherent part of the process through which land (the physical entity) turns into a landscape (a more abstract concept) when the land is perceived by the viewer: "[...] in the conversion of land into landscape a

perceptual process has already begun whereby that material is prepared as an appropriate subject for the painter or photographer, or simply for absorption as a gratifying aesthetic experience.” A landscape is what the viewer has selected from the land, in accordance with certain conventional ideas about what constitutes a “good view”. Thus, cropping is inherent in a landscape regardless of whether we crop a landscape photograph in editing.

Identified Interpretations of “Real”

Based on the survey results, we have identified and categorised various ways to interpret “real” in nature landscape photography. Each category brings out a unique perspective on perceived reality. The categories have been named accordingly as Subjective, Physical, Emotional, Extended, and Metaphysical Reality. They are depicted in Figure 10 with some sample photographs that represent each category. The photographs in Figure 10 are included to give an idea about the ongoing art-based action research on each topic. They will be discussed further in future publications that follow the research plan laid out in this chapter.

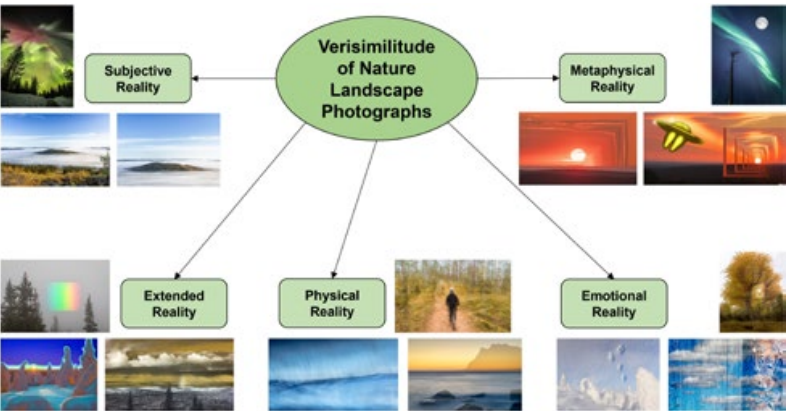


Figure 10. Various ways to interpret “real” in nature landscape photography. Photographs: Esa Pekka Isomursu, 2015–2023.

1) Subjective Reality

The most straightforward way to photograph “real” nature landscapes is to capture the natural environment as it is in a documentary style, without manipulation or artificial enhancements and with minimal or moderate image adjustments. It also involves using a realistic colour palette, accurate exposure, and sharp details. According to the survey, this is by far the most popular approach.

Landscape images also remind me of historical paintings made before the advent of photography, for example, those of Koli. I think this conception still influences many people’s perception of how to ‘authentically’ depict a landscape. In other words, a rugged, age-old landscape without human constructions.

However, each person has their own opinion on where the boundaries lie with regard to moderate adjustments. Many classic images clearly fall into this category, but there are also many images that some would accept as real, and others would not.

[...] it can be said that a landscape photograph produced by a telephoto lens is not ‘natural’ because it compresses the perspective, and the human eye cannot even see the same way. However, the picture shows nature or a landscape without adding anything that was not originally there [...].

Quite often you see photographers emphasize that the image is ‘unedited’ or ‘straight from the camera.’ Sometimes you feel like pointing out that it probably should have been edited. I think basic adjustments are always necessary.

2) Extended Reality

The concept of verisimilitude in nature landscape photography is closely tied to the human perception of reality. The human eye has several limitations that can affect our perception of the world around us. Visible light, which roughly covers wavelengths ranging from 380 to 750 nanometres, is only a narrow part of the whole electromagnetic spectrum. As the human eye has a limited number of photoreceptor cells, its resolution and dynamic range are limited. The field of view is narrow and thus always cropped. Various visual illusions reveal further limitations of the visual system. If these limitations were removed, the way we see nature would be significantly different. We can explore these limits with photography.

Camera sensors typically detect infrared (IR) and ultraviolet (UV) light. However, to create images that correspond to what we normally see, these wavelengths are blocked out with a bandpass filter positioned in front of the sensor. A camera can be modified

for IR or UV by mechanically removing the filter and, possibly, adding a new filter with different properties. However, other problems may exist. For example, modern lenses typically block UV light.

Possibilities for extending beyond human vision do not stop with IR and UV. Other potential areas for study include spectral imaging and cosmic radiation. Macro photography could also fall under this category, but it is not typically considered to be part of landscape photography, although 2 people out of the 342 respondents included it in the survey.

3) *Physical Reality*

Merleau-Ponty (1962) emphasises perception and the body as the primary site of knowing the world, instead of the consciousness or the mind. Likewise, the human experience of landscape is the experience of a body in motion in an environment that does not stand still (Harvey, 2014). While a nature landscape photograph can evoke emotions and feelings related to being in nature, it cannot fully convey the actual physical experience of being there. This is because photographs are limited in their ability to capture the full sensory experience, including smells, sounds, and tactile sensations. However, it is worth exploring the extent to which it is possible to convey the photographer's corporeal experience of nature via the photograph.

Shusterman (2012) argues that we tend to identify photographic art so one-sidedly with regard to the end products, i.e. the photographs themselves, that it occludes the aesthetics arising from the somatic, performative process of taking the photograph. If a photograph could guide the viewer to realise the process of making it, it would help the viewer to experience the nature behind the image more comprehensively.

A simple and much-used way to emphasise the creation process is to include the photographer or other people in the photograph. A classic example, although not a photograph, is the first engraving of Niagara Falls from circa 1679 (Andrews, 1999). In the image, one spectator holds his head in his hands while others have raised their hands in awe. This reinforces the idea of them being overwhelmed by the spectacle. A more contemporary example is Arno Rafael Minkinen (1999), who incorporates his own nude body into isolated settings, emphasizing its bond with the natural world.

In his writing on Cézanne's series of impressionist oil paintings of Mont Sainte-Victoire, Merleau-Ponty (1964) points out that Cézanne not only shows the landscape but also leaves visible the elements that make up the painting. There are traces of brushstrokes, which are easily recognizable as such, and the canvas is not entirely covered with paint. It is not only the subject matter of the painting but rather all these elements

together that convey the artist's vision. Similarly, leaving technical properties visible in a photograph can add to the viewer's connection with the landscape that the photograph depicts. These technical properties could include using an unusual focal length or leaving sensor noise, vignetting, and other deficiencies visible in the final image. Following Harvey's above-mentioned idea that landscape is a dynamic experience, one could also show movement caused by the photographer or by elements of nature in the image.

4) *Emotional Reality*

According to Andrews (1999), "truth to nature" can mean two things: an analytical understanding of "deep" nature and its accurate rendering or what might be called the emotional truth to nature. Cézanne referred to the latter meaning when he famously said that painting from nature is not copying the object but realizing one's sensation (Gasquet, 1991). In this approach, an authentic work of landscape art becomes a subjective response to the feeling the subject evokes in the artist instead of the meticulous copying of the subject's direct visual image into the artwork. Many of the survey respondents referred to this "emotional reality" when they accepted the use of creative techniques:

[...] very strong editing could look distorted, but I'm not sure if I see it as unreal. The modified image is the author's view of the landscape. Is a drawing of a landscape inauthentic? I don't look at paintings as not real because they are painted. Instead, I see in them an artist's vision of the landscape, which is as real as someone else's.

I think that the concept of the so-called authentic landscape has fortunately expanded over the years. The pejorative talk of 'art' pictures has diminished, and even creative use of the camera is accepted.

As mentioned earlier, creative techniques divide photographers quite markedly into supporters and opponents. However, there is a significant group of photographers who consider photographs depicting emotions to be "real", regardless of the technique used.

5) *Metaphysical Reality*

It's horrible when you can't trust a photograph anymore.

Earlier, we discussed the constructed realities of Chartier's Imagined North and Baudrillard's simulacrum. We can take this line of thought on the boundaries of reality much further. Contemplating the simulation hypothesis, Bostrom (2003) shows that, if certain assumptions are likely to be true, then we are almost certainly living in a simulation.

The recent AI tools in photograph-like image creation have been considered a breakthrough. AI was only mentioned by one respondent, but had the survey been conducted in 2023, many would likely have brought it up. The respondent rightfully pointed out that the use of AI in image creation is not black and white:

How about [...] AI? If the adjustments made by the camera are accepted, where do you draw the line?

An interesting case is the “Space Zoom” capability of certain smartphones. These phones use AI to detect the moon’s presence in a photograph and use predefined data to enhance the image beyond what is possible with traditional image-enhancing techniques. One might argue that this technique creates new details and is thus on the borderline of being fake. Johnson (2023, para. 9) points out that “every photo taken with a digital camera is based on a little computer making some guesses”. When these techniques become increasingly sophisticated, it becomes ever harder to draw the line between “real” and “not real”.

Nowadays, “photographs” as well as “paintings” and other artwork are efficiently and easily created with the assistance of AI, such as Midjourney or DALL-E2. While these images are not photographs in the traditional sense, arguably their mere existence does influence the credibility and people’s interpretation of actual photographs.

Proposal for Future Research

In this chapter, we have identified and categorised different ways of interpreting “real” in nature landscape photographs. The categories give an extensive understanding of possible interpretations in the context of Northern nature landscape photography. They consider the North from many angles, including Chartier’s North as an imagined and constructed space and Baudrillard’s ideas about the hyperreal, as well as the True North of Decker (2012), Francis (2010), and others.

On the other hand, the approaches in each category can also be somewhat agnostic with regard to the photographer’s views of the North and being an outsider or an insider. The methods for capturing, for example, extended or emotional reality can be used to depict both the Imagined and True North in new ways, depending on the artist’s intentions. Perhaps, therefore, this work could be a way to build cross-cultural bridges between the different worlds for both professional and amateur photographers, as well as for both outsiders and insiders of the Northern regions.

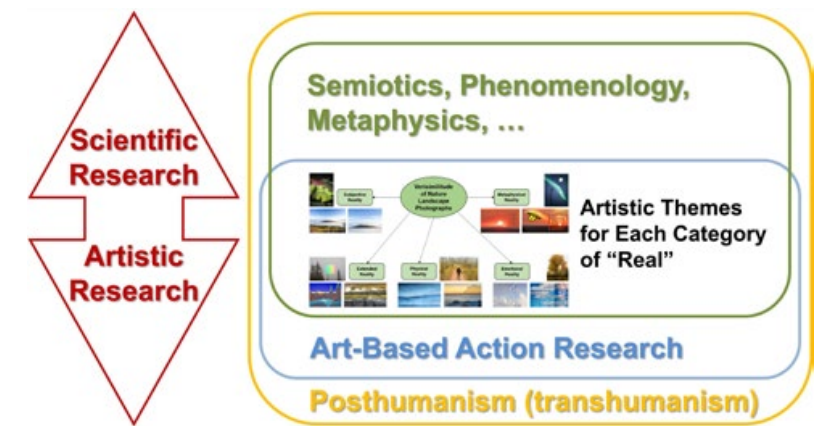


Figure 11. Proposed design for long-term research.

One goal of this research is to widen the photographic community’s understanding of how the truthfulness of nature photographs can be defined in different ways and, thus, give the community tools for reflection. Another, more personal goal is for the first author to obtain inspiration and depth for his artistic work on nature landscape photography. As both authors live and work in the northern parts of Finland, this research has a Northern perspective. Within the category of emotional reality, the first author has created the concept of visual haiku, which draws ideas from Japanese written haiku and their Western interpretations. In a forthcoming publication, similarities and differences in their interpretations from the perspectives of different cultures will also be discussed.

Our proposed design for long-term research, based on art-based action research, is presented in Figure 11. The best research approaches and methodologies vary from category to category, but a central part of all the cases is artistic research, where photographs are created on the various artistic themes related to the identified categories of what is “real”. These photographs are in dialogue with scientific research based on literature and other artists’ work. Already, the categories of subjective, extended, and physical reality have been touched upon in one article (Isomursu, 2021), but they, as well as other categories, will be studied further in the future.

Acknowledgements

We gratefully acknowledge the support of the Central Association of Finnish Photographic Organizations, Finnfoto, in relation to this research. We would also like to thank all those who took part or helped find participants in the survey, including the national photographic organizations Suomen Luonnonvalokuvaajat SLV ry and Suomen Kameraseurojen Liitto SKsL ry, as well as their local chapters Pohjoisen Luontokuvaajat POL-KU ry and Oulun Kameraseura OKS ry.

References

Andrews, M. (1999). *Landscape and Western art*. Oxford University Press.

Barthes, R. (1981). *Camera lucida* (R. Howard, Trans.). Hill and Wang. (Original work published 1980).

Baudrillard, J. (1981). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Ed.; English 1994). University of Michigan Press.

Beer, R. (2014). Trading routes: The intersection of art practices and place. In T. Jokela & G. Coutts (Eds.), *Relate North 2014: Engagement, art and representation* (pp. 14–33). Lapland University Press.

Benjamin, W. (1972). The task of the translator. In M. Bullock & M. W. Jennings (Eds.), *Selected writings/Walter Benjamin: Vol 1. 1913–1926* (pp. 253–263). Harvard University Press. (Original work published 1923).

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge. Anchor Books.

Berleant, A. (1992). *The aesthetics of environment*. Temple University Press.

Bloom, L. (2022). Climate change and the new polar aesthetics: Artists reimagine the Arctic and Antarctic. Duke University Press.

Bostrom, N. (2003). Are we living in a computer simulation? *The Philosophical Quarterly*, 53(211), 243–255. <https://academic.oup.com/pq/article/53/211/243/1610975>

Chartier, D. (2018). *What is the Imagined North? Ethical principles*. Presses de l’Université du Québec.

Decker, J. (2012). True North. In J. Decker (Ed.), *True North. Contemporary art of the circum-polar North* (pp. 6–17). Anchorage Museum.

Far North Photo Festival. (2022). The Far North Photo Festival. Arctic Arts Summit. <https://arcticartssummit.ca/articles/the-far-north-photo-festival/>

Francis, G. (2010). *True North: Travels in Arctic Europe* (2nd ed.). Birlinn Ltd.

Gasquet, J. (1991). *Joachim Gasquet’s Cezanne: A memoir with conversations*. Thames & Hudson.

German Society for Nature Photography. (2023). *GDT European Wildlife Photographer of the Year 2023 competition rules*. The German Society for Nature Photography (GDT). <https://www.gdtfoto.de/seiten/european-wildlife-photographer-of-the-year-competition-rules-2023.html>

Harvey, A. (2014). *Walking, drawing, indexing: Representing bodily experience of landscape*. *NANO: New American Notes Online*, 6. <https://nanocrit.com/issues/issue6/walking-drawing-indexing-representing-bodily-experience-landscape>

Hautala, H. (1968). Erämetsän elämää. [Life in the boreal forest.] Weilin + Göös.

Huhmarniemi, M., & Jokela, T. (2020a). Arctic arts with pride: Discourses on Arctic arts, culture and sustainability. *Sustainability*, 12(2), 604. <https://doi.org/10.3390/su12020604>

Huhmarniemi, M., & Jokela, T. (2020b). Arctic art and material culture: Northern knowledge and cultural resilience in the northernmost Europe. In L. Heininen, H. Exner-Pirot, & J. Barnes (Eds.), *Arctic yearbook 2020 – Climate change and the Arctic: Global origins, regional responsibilities?* Arctic Portal. <https://arcticyearbook.com/>

Inha, I. K., Neuvonen, V., Vuorenmäa, T.-J., & Lintonen, K. (2016). *I. K. Inha toiveiden mailla. [I. K. Inha in the land of hope.]* Maahenki Oy / Musta Taide.

Isomursu, E. P. (2021). Explaining “real” in landscape photography. *InSEA ART Education VISUAL Journal IMAG #11*, 10–16. <https://doi.org/10.24981/2414-3332-11.2021-3>

Jóhannesson, G. T., Welling, J., Müller, D. K., Lundmark, L., Nilsson, R. O., de la Barre, S., Granäs, B., Kvidal-Røvik, T., Rantala, O., Tervo-Kankare, K., & Maher, P. (2022). *Arctic tourism in times of change: Uncertain futures – From overtourism to re-starting tourism*. Nordic Council of Ministers. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.6027/temanord2022-516>

Johnson, A. (2023). Samsung’s Moon photos are fake — but so is a lot of mobile photography. *The Verge*. <https://www.theverge.com/2023/3/14/23640006/samsung-s23-moon-photo-controversy-space-zoom-computational-photography>

Jokela, T., & Huhmarniemi, M. (2018). Art-based action research in the development work of arts and art education. In G. Coutts, E. Härkönen, M. Huhmarniemi, & T. Jokela (Eds.), *The lure of Lapland: A handbook for Arctic art and design* (pp. 9–23). University of Lapland.

Jokela, T., & Huhmarniemi, M. (2020). Expanding nature photography: Fostering an innovative use of cultural ecosystem services in the Arctic. In T. Jokela & G. Coutts (Eds.), *Relate North: Tradition and innovation in art and design education* (pp. 46–68). InSEA. <https://doi.org/10.24981/2020-7>

Jokela, T., Coutts, G., Beer, R., Usenyuk-Ktavchuc, S., Din, H., & Huhmarniemi, M. (2022). The potential of art and design for renewable economies in the Arctic. In D. Natcher & T. Koivurova (Eds.), *Renewable economies in the Arctic* (pp. 62–80). Routledge.

Jokela, T., Huhmarniemi, M., Beer, R., & Soloviova, A. (2021). Mapping new genre Arctic art. In L. Heininen, H. Exner-Pirot, & J. Barnes (Eds.), *Arctic yearbook 2021 – Defining and mapping sovereignties, policies and perceptions*. Arctic Portal. <https://arcticyearbook.com/>

Kokko, Y. (1950). *Laulujoutsen : Ultima Thulen lintu.* [Whooper Swan : Bird of Ultima Thule.] Werner Söderström Oy.

Marsching, J. D., & Polli, A. (Eds.) (2012). *Far field: Digital culture, climate change, and the poles.* Intellect.

Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (English ed.). Routledge. (Original work published 1945).

Merleau-Ponty, M. (1964). Cézanne’s doubt. In H. L. Dreyfus (Ed.), *Sense and non-sense* (English, pp. 9–24). Northwestern University Press. (Original work published 1945).

Ministry of Agriculture and Forestry of Finland. (2021). *Forests and forestry in Finland*.

Minkinen, A. R. (1999). *Body land*. Smithsonian Books.

Muir, R. (1999). *Approaches to the landscape*. Macmillan.

Nayar, P. (2014). *Posthumanism*. Polity Press.

National History Museum. (2023). *Wildlife Photographer of the Year competition rules*. National History Museum (NHM). <https://www.nhm.ac.uk/wpy/competition/rules>

Sabatini, F. M., Burrascano, S., Keeton, W. S., Levers, C., Lindner, M., Pötzschner, F., Verkerk, P. J., Bauhus, J., Buchwald, E., Chaskovsky, O., Debaive, N., Horváth, F., Garbarino, M., Grigoriadis, N., Lombardi, F., Marques Duarte, I., Meyer, P., Midteng, R., Mikac, S., Kuemmerle, T. (2018). *Where are Europe’s last primary forests? Diversity and distributions*, 24(10), 1426–1439. <https://doi.org/10.1111/ddi.12778>

Sale, R. (2008). *The Arctic: The complete story*. Frances Lincoln.

Suomen Luonnonvalokuvaajat. (2023). *Vuoden Luontokuva 2023 nature photography competition rules*. Suomen Luonnonvalokuvaajat (SLV). <http://www.vuodenluontokuva.fi/vlk/saannot2023>

Webropol Ltd. (2022). *Webropol Survey Tool*. <https://webropol.com/>

Yao, Q., Perlmutter, D. D., & Liu, J. (2017). What are shaping the ethical bottom line? Identifying factors influencing young readers’ acceptance of digital news photo alteration. *Telematics and Informatics*, 34(1), 124–132. <https://doi.org/10.1016/j.tele.2016.04.010>

List of photographers in Figures 5 and 6

Figure 5 from top left: Kari Vattulainen, Juhani Häggman, Harri Kiljander, Liisa Vihelä, Johanna Pihlajamäe, Tuula Välimäki, Kimmo Hurri, Miika Kinnunen, Timo Koivumäki, Sari Karhu, Markku Väitalo, Tuija Salo, Heli Nukki, Johanna Pietiläinen, Kalevi Koskela, Nina Kilpinen, Jouni Hakonen, Marja-Liisa Kivistö, Johanna Puska, Jouni Mertanen, Johanna Vaurio-Teräväinen, Christa Lundgren, Tuula Tikkanen, Henna Rajala, Tiina Hämäläinen, Matti Autio, Vesa Rönty, Petri Hakosalo, Anne Seppälä, Heikki-Veikko Lämsä, Tarja Kaltio-maa, Johanna Kiviniemi, Kari Vienonen, Pia Simonen, Jouni Haurinen, Veijo Rio.

Figure 6 from top left: Anne Keskinen, Vesa Pajala, Johanna Vaurio-Teräväinen, Kari Vattulainen, Tuula Välimäki, Jouni Mertanen, Johanna Puska, Kalevi Koskela, Mikko Leskelä, Tuija Salo, Tuomo Tapanila, Eetu Juujärvi, Tuula Tikkanen, Nea Nevalainen, Kimmo Hurri, Tarja Kaltiomäe, Marja-Liisa Kivistö, Arto Riekkinen, Lea Pöyhönen, Talvikki Skön, Jouni Haurinen, Pia Simonen, Risto Lammi, Miika Kinnunen, Raija Lähdesmäki, Ulla Tuomela, Lilla-Maria Haarala, Mikko Vapanen, Petri Saravuoma, Johanna Pietiläinen, Jarmo Frii, Heidi Wikström, Matti Autio, Nina Kilpinen, Eero Kukkonen, Noora Reinikainen.

JULKAISU III

Isomursu, E. P. (2024a). Visual haiku: Haiku in the age of global visual media. *Proceedings of the 29th International symposium on electronic art: ISEA2024 Everywhen (Osa 1: Academic papers)* (s. 364–371). ISEA International.
<https://doi.org/10.5204/book.eprints.256296>

© 2024 Esa Pekka Isomursu. Julkaistu Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International -lisenssillä.

Visual Haiku: Haiku in the Age of Global Visual Media

Esa Pekka Isomursu ^{1,2}

¹ University of Lapland, Rovaniemi, Finland

² Oulu University of Applied Sciences, Oulu, Finland
pekka.isomursu@gmail.com

Abstract

While deeply rooted in Japanese culture, haiku poetry also deals with themes of universal appeal and can thus resonate with people all around the world and through the ages. In this article, I reinterpret the tradition of written haiku poetry into today's ever-expanding realm of globalisation and visual media. The outcome of this reinterpretation is a photographic concept that I call Visual Haiku. Visual Haiku transfer the essence of traditional written haiku into a new medium, breathing new life into the timeless concepts of haiku, ensuring they resonate powerfully in today's interconnected and visually driven world. I also discuss how Visual Haiku function across two very different cultures and ages.

Keywords

Artistic Research, Creative Practice, Cultural Heritage, Everywhen, Haiku, Landscape, Photography, Transmedia Storytelling, Visual Art, Visual Haiku.

Introduction

Haiku poetry holds a profound and enduring role in the cultural history of Japan. While deeply rooted in Japanese culture, the themes of haiku also deal with the shared human experience, deep emotions, and the world's natural beauty. These themes have a universal appeal and resonate with people all around the world.

In this article, I reinterpret the age-old tradition of written haiku poetry into today's ever-expanding realm of globalisation and visual media. The outcome of this reinterpretation is a photographic concept that I call Visual Haiku with capitalised initial letters (Figure 1). Although many authors have previously referred to their work as visual haiku, these approaches simply focus on minimalist images capturing a fleeting moment and fail to fully capture the deeper structures and principles that underlie the creation of written haiku. I will demonstrate how these underlying principles can be taken into consideration and reinterpreted. This way, Visual Haiku keep the spirit of haiku alive while allowing the form to evolve with the times, offering a fresh means of artistic expression in an increasingly visual-centric world.

The famous semiotician Roland Barthes was fascinated by the inherent ability of haiku to outstrip conventional modes of signification and perception. [1][2] He thought that haiku were essentially the same as Zen's koans in that they outwit the desire to interpret and that 'there is a moment when language ceases'. [3] A haiku should simply be read

and felt without any effort for interpretation. Therefore, Western methods of interpretation fail haiku. As Barthes put it, 'haiku reproduces the designating gesture of the child pointing whatever it is [...], merely saying: that!' [3]



Figure 1. A Visual Haiku. Double exposure. Photo: Author, 2023.

As Barthes is one of the key semioticians when it comes to the interpretation of visual images, it is notable to examine how he compares haiku to photographs. According to him, both haiku and photographs capture a single moment or fragment of a larger reality, which allows for a depth of interpretation. In a sense, a haiku is to the novel what photography is to film. Perhaps the biggest difference that Barthes finds between photographs and haiku is the excess of meaning that photographs contain, and haiku lack: '... a photograph is bound to say everything: were it to speak of the boatman, it would have to tell us what he was wearing, how old he was, how dirty; of the kitten, its colour. It produces excesses of meaning'. A haiku, on the other hand, only shows the very essential and forces the writer to be selective with what few words to choose to give 'an effect of the real'. [2][3]

In the following, starting from the premises given by Barthes, I further examine the links between haiku and photographs. Within certain limits, I challenge Barthes' proposition that a photograph contains an excess of meaning and show how photographs can be used in a manner similar to how words are used in written haiku.

This work is part of my doctoral research at the University of Lapland. In earlier publications, I have studied the truthfulness of landscape photographs of Northern nature and how a photograph can convey an extended nature experience to the viewer. [4][5] A key method I use is artistic

research in which my photographic artworks engage in dialogue with findings from surveys, written sources and works from other artists. [6][7][8] Within this research framework, this article focuses on one specific approach, i.e., Visual Haiku, to bring forward the emotional, tacit reality that lies beyond the direct, iconic representation of landscapes.

Written Haiku: A Brief Introduction

Haiku (俳句) is a traditional, concise form of Japanese poetry. A haiku typically describes a moment in the present and includes a ‘season word’ (*kigo*) that anchors the poem in time while imbuing it with both transience and timelessness. The poet and the reader are united by their shared experience of nature and the changing seasons, of ageing, and the passage of time. [9][10]

There are only a few rules to haiku: 17 syllables or phonetic sounds usually divided among three phrases (5-7-5), a sense of cutting images or ideas that are juxtaposed (*kiru*), and a reference to a season (*kigo*). A haiku also contains a *kireji*, which refers to a cutting word that is comparable to the caesura in Western poetry. In translation, *kireji* may be represented by a dash, an exclamation point or left unmarked. Though brief, haiku tell a story or paint a vivid picture, leaving it to the reader to draw out meaning and complete the poem in their mind’s eye. [9][10]

Rhythmically, the Japanese language naturally falls into measures of five and seven syllables. Although this is not necessarily the case in other languages (e.g., iambs and trochees work more naturally in English), the structure of haiku has become popular worldwide due to the combination of its apparent simplicity and immense expressive power.

Syllables may be counted differently in different languages, and words can be of different average lengths. The word ‘haiku’ itself contains three syllables in Japanese (ha-i-ku) but two in English (hai-ku). In Japanese, haiku may be comprised of as few as three words, whereas in English the 5-7-5 structure usually requires more. Thus, although there is certain beauty in the 5-7-5 structure, it may not be sensible to follow it exactly when writing haiku in—or translating them into—another language. In practice, sometimes the rule is strictly followed, and sometimes it is not.

Although in English haiku typically appear as three lines, in Japanese they are traditionally printed as a single line [9]. However, the number of lines is irrelevant from the point of view of this study. The division of content into two conceptually independent parts that are juxtaposed is more interesting. One part, usually the first or the third line, is typically grammatically independent from the rest but, more importantly, it differs in content as well. This juxtaposed part creates a change in mental imagery and does not just restate the previous part. One can say that, in typical haiku, two textually created images collide (*kiru*) and form a new, surprising image that is more than the sum of its parts. This is well demonstrated in a classic haiku written by the early master Bashō in 1689: [11]

*stormy sea —
stretching out over Sado
Heaven’s River*

araumi ya / sado ni yokotau / amanogawa

The first line gives the reader a mental image of rough seas. The cutting word ‘*ya*’, is the *kireji*, which functions somewhat like an exclamation point that emphasises the violence and vastness of the water. ‘*Ya*’ is replaced with ‘—’ in this translation. The mental image is, of course, somewhat different for every reader, as it depends on their cultural background, prior knowledge, and life experience. The second line expands the content of the first line, making the mental image more detailed. There is now an image of a small island at the sea’s mercy. The third line brings in a surprising new image that collides with the existing one as Heaven’s River (the Milky Way) crosses the sky. As a result, a new idea is formed that reveals a deeper meaning (of life, of the passage of time, and mortality) than its components would reveal on their own separately. [11]

During the early 20th century, the art of haiku made its way into numerous linguistic realms across the globe, transcending cultural boundaries. R. H. Blyth played a pioneering role in introducing haiku to the English-speaking world. [12] Ezra Pound and the Imagism movement were deeply influenced by the principles of haiku. [13] Prominent Western writers with diverse backgrounds, such as the African-American novelist and poet Richard Wright and the Beat Generation writer Jack Kerouac have crafted their own haiku, infusing new dimensions into this old art form while cherishing its intrinsic essence. [14][15]

Visual Haiku in Theory

‘A picture is worth a thousand words’ is a well-known adage in many cultures. It is no wonder, then, that Barthes writes about the excess of meaning in a photograph when he compares it to haiku, which consist of just a few words. A picture can be quite minimalistic in its expression, however, and on the other hand, the few words of a haiku can create a vivid, complex mental image or an entire story for the reader. Could there be images that would be simple enough to not have any excess meaning that could capture the spirit of haiku in their own visual language? I will show that there is a genre in photography within which such images can be created quite easily: nature landscape photography. This does not mean that there could not be any other genres of photography that could be used for the creation of Visual Haiku; on the contrary, I will provide an example later. However, nature landscape photography is arguably the most usable genre for Visual Haiku, as nature and landscape are recurring, central themes in textual haiku as well. The photographs I discuss are mainly from the Arctic or the Subarctic regions as those areas are the focus of my research.

In the previous chapter, I described a written haiku in visual terms, since it is common for a reader to construct mental

images as they read this kind of text. In a photograph, it is easy to make two visual images collide, as in *kiru*, by using the camera to create a double-exposed image. Thus, a Visual Haiku can be formed by combining two simple visual images into a single photograph wherein each image tells its own part of the story. In the spirit of ‘authentic’ nature photography, the combining should preferably be done on-site and directly in the camera. Only basic image editing should be done afterwards. In this way, Visual Haiku retain additional verisimilitude and better ‘give the effect of the real’ as Barthes said written haiku do. [2]

From the point of view of nature photography, another interesting aspect of haiku is its seasonal reference, *kigo*. In Visual Haiku, *kigo* is included almost automatically, since it is difficult to exclude any seasonal reference on either of the multi-exposure elements if the subject matter is nature. In written haiku, *kigo* often comes in the form of a metonym and can be difficult to spot for those who lack an understanding of Japanese cultural references. In Bashō’s haiku in the previous chapter, *kigo* refers to the Japanese festival of Tanabata, a star festival that celebrates the meeting of two lover deities, Orihime and Hikoboshi, who in the night sky are represented by the stars Vega and Altair, separated by the Milky Way, i.e. ‘Heaven’s River’. However, the haiku can be interpreted adequately without knowledge of the Tanabata Festival. The combination of rough weather and the Milky Way can induce in the reader a *kigo* that adequately matches the meaning of the haiku, even when the interpretation is made without complete information.

The stars Vega and Altair, together with Deneb, also form the Summer Triangle, a bright star pattern that is visible and well known in the northern hemisphere (Figure 2). A person familiar with both Bashō’s haiku and the Summer Triangle could identify the season as late summer, as the weather often gets rougher then, although the triangle is visible throughout the summer. In the Subarctic, *kigo* would naturally refer to late summer or early fall, as the stars would not be visible during the bright nights of high summer. Thus, the conclusion reached about *kigo* would be correct, although the logic used to arrive at it would not be entirely correct.

Although both images are visible at the same time in a double-exposure photograph of a Visual Haiku, one of the images typically dominates the viewer’s attention over the other at any given moment. This phenomenon is like the bistable optical illusion of Rubin’s vase (Figure 3), where one sees either a vase or two silhouetted faces. [16] The switch of attention from one image to the other may be triggered when the viewer notices some detail from the non-dominant image, which sticks out, even as the other image commands most of the attention. This kind of triggering element in a picture, which makes the viewer switch attention, can be considered a kind of visual *kireji*, since it is at this moment of change that the mind realises the combined ‘big picture’—the deeper meaning of the whole.

It would be tempting to equate visual *kireji* with Barthes’ concept of punctum, as they both pierce the viewer’s consciousness and evoke a strong mental response. [1] However, there is a clear difference between them: visual *kireji*

is a simple visual element composed into the image that sticks out to all the viewers—this is intended by the photographer. Punctum, on the other hand, produces a meaning that arises from the viewer’s past experiences and mindset, regardless of the photographer’s intentions—it is a response unique to the individual viewer.



Figure 2. Altair and Vega, separated by the Milky Way, seen from Northern Finland in mid-September. Deneb is the third star of the Summer Triangle. Double exposure. Photo: Author, 2023 (2015).

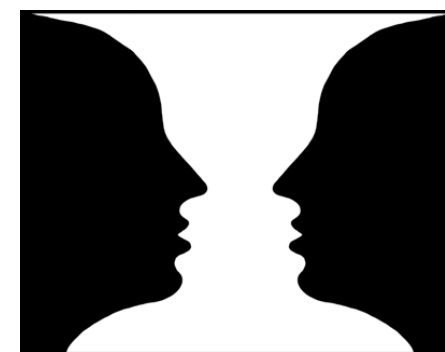


Figure 3. Rubin’s vase. [16] Author’s version of Rubin’s original, 2023.

A Framework for Creating Visual Haiku

Based on the discussion above, I propose a framework for creating Visual Haiku, consisting of simple rules. As in art in general, and non-Japanese haiku poetry in particular, these rules can be bent once one knows them. They should be considered as guidelines rather than absolute must-fol-lows and as a stimulant for creativity.

1. Create a double-exposure photograph on-site and directly in the camera. In the photograph, combine two

colliding visual elements (*kiru*) of nature that together reveal a story. Averaging the images is the most natural and thus the recommended mode of merging.

2. In each exposure, make sure to keep the composition and content visually simple. Each image should represent one of two parts of a story.
3. In at least one of the images, include a visual element that reveals the season (*kigo*).
4. In at least one of the images, include a detail that draws the viewer's attention, emphasises the visual content of the image and helps the viewer switch attention from one image to the other (*kireji*). Pay attention to how this detail is placed compositionally in the final double exposure. It should draw the viewer's attention.
5. Do not name the Visual Haiku. Furthermore, avoid content description in the naming of the image file. Instead, let the content speak for itself.
6. Otherwise, the actual content of the individual images is left to the artist to decide: whatever story they wish to tell and whatever emotion they wish to convey. They can draw inspiration from classic haiku themes, or, as in contemporary haiku, expand upon these themes.

Naming is a common practice in works of visual art. Most photographs are nowadays stored in the format of a digital file, and naming of the file is unavoidable, although it is possible to give a name that is not descriptive of the image content. A descriptive name is an interpretation of the image, a Western approach to haiku that Barthes warns us about. [3] Thus, to not diminish the emotional impact of the picture itself, Visual Haiku should not be named.

Visual Haiku in Practice

Explaining Visual Haiku in writing is, paradoxically, very much against the spirit of haiku, since they should just be seen and felt, not interpreted. However, some explanation is necessary to fulfil the purpose of this article. Therefore, I will next discuss the interpretation of some Visual Haiku.

Figures 4a and 4b show two versions of the same theme, a sunny summer day in a pine forest. The pictures are double exposures made on-site directly in the camera with minimal post-processing. They consist of two images: a summer sky with cumulus clouds and a closeup of a snag (i.e., a dying pine tree). The bark on the right side of the images shows that the tree is partially still alive, while the exposed part of the trunk on the left is a telltale sign of the ongoing process of dying. Thus, the image recounts a memory of a sunny summer day in a pine forest, something to which virtually everyone from my Northern home country can relate. At the same time, it reminds the viewer of the passage of time and mortality, which are typical themes in haiku. This imagery can also be understood in countries that do not have pine forests or a similar climate; however, the underlying emotion may not come across as powerfully.



Figures 4a and 4b. Two variations of a Visual Haiku. Double exposures. Photos: Author, 2020.

The clouds also act as *kigo* in these images since, in the North, they emerge during hot summer days. The dark line, a shadow between the living and the dead parts of the tree, acts as *kireji*. When one views the left side, the calm and relaxed feeling of the sunny sky dominates the mental image. But when the eye is drawn to the dark line, the viewer registers the tree trunk, and darker undertones from the other image emerge in the viewer's mind. In Figure 4b, also the branch stump and its shadow act as *kireji*. They feel almost like a handle from which one can turn the view from the sky to the tree trunk and vice versa.

In Figure 4a, the two images are less blended, and it is easier to separate them in one's mind than it is with Figure 4b. Thus, one might say that in Figure 4a, the *kireji* is sharper, and the collision of the two images is stronger. The simplicity of Figure 4a is more haiku-like. Conversely, Figure 4b opens up slower—there is more to see, and it invites the viewer to linger and enjoy the artwork a little while longer.

Using exactly two images forms a nice parallel to the two-part content structure in textual haiku. The use of three or more images would easily make the resulting image complex and confusing. However, a single image can consist of more than one sub-image. In Figures 4a and 4b, the living and the dead parts of the snag form two such sub-images. This nicely mirrors the structure of textual haiku. In Bashō's haiku discussed earlier, the first line provides the reader with a mental image that is then expanded in the second line, making the image more detailed. The third line brings in a second image that collides with the first. Similarly, in Figure 4a, the snag image is analogous to the two-line part of the

haiku, where the dead and the living part of the tree are the two 'lines', and the cloudy sky is the third one.

The simplification of images not only lowers the cognitive load on the viewer but also amplifies the message of what remains in the image. McCloud illustrates this with images of the human face: the more simplified a cartoon face is, the more people it can describe; thus, more people identify themselves with the character. [17] The same applies to Visual Haiku: when an image is abstracted through simplification, it becomes more relatable to a wider audience. Figures 4a and 4b could have been taken in almost any pine forest; therefore, viewers can more easily relate to them with their own memories of different forests. If the image contained an iconic landmark, it would fix its location and, to an extent, alienate the viewer. Interestingly, in the whole of his oeuvre, Bashō only speaks once of Mount Fuji, perhaps the most iconic landmark of Japan, and even then, he describes it as hidden behind misty rain. [2]

Notice, however, that Bashō's haiku about the stormy sea is tied to a certain place (i.e., Sado Isle) on purpose. Since the place and its festival are known to Japanese readers it helps the poet to direct the reader's thoughts towards the desired direction. On the other hand, in many other haiku, Bashō uses more universal textual images, such as an old pond and a frog. Correspondingly, in Visual Haiku, the artist can choose between genericity and recognisability. With a visual image, however, it is more difficult to create a generic mental image of, say, a pond, because a photograph always shows at least some detailed features of its subject (cf. Barthes' claim that photographs have an excess of meaning). One does not get rid of this challenge entirely with Visual Haiku, but its effect can be minimised by using simplified, minimalist images of generic subjects. Conversely, on another level, an image of a pond is more generic than the corresponding word because it can be understood regardless of the language(s) the viewer speaks.

Composing Visual Haiku

After the discussion above, the general structure and formation of a Visual Haiku can now be presented in Figure 5. Two separate ideas (images) are juxtaposed (*kiru*) in double exposure. The combined image also includes visual elements that form *kireji* and *kigo*.

As haiku are meant to be felt and not interpreted, examples of Visual Haiku, including the one composed in Figure 5, are shown in Figures 6–8 without further explanation. They are left to speak for themselves in the hope that they convey a certain feeling—and a story—to the viewer, who is now familiar with the proposed concept of Visual Haiku.

As mentioned earlier, nature landscape is a natural subject area for Visual Haiku since nature is a central theme in traditional haiku as well. However, the use of landscapes or nature in general as the subject matter is not absolutely necessary, even though it was mentioned in the rules for Visual Haiku. The subject matter can be further expanded if so desired—the same is true for traditional Japanese haiku: while they usually feature nature imagery, they may cover a wide

range of other topics, such as observations of daily life and relationships. Furthermore, in modern English haiku, the use of *kigo* is less common, and haiku poets are often more flexible in terms of their subject matter.

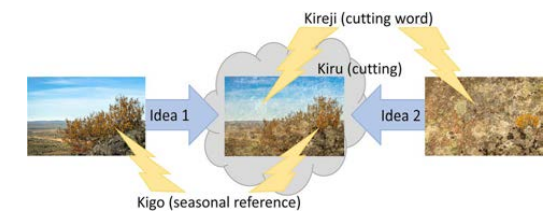


Figure 5. Composing a Visual Haiku. Image: Author, 2023.



Figures 6–8. Examples of Visual Haiku. Figures 6 and 7 are double exposures. Photos: Author, 2021, 2023 and 2017, respectively.

Figures 6 and 7 are constructed by combining two images at the same location. Typically, one image has a wider view, whereas the other image is a detail taken in a different direction. Figure 8 is an example of a subject matter that is different from nature. It depicts a city environment: a view from the underground. Although it does not include a nature landscape, it adopts other elements of Visual Haiku quite

well. There is even *kigo*: the beanie in the boy's head indicates that it is the cold season. Although Figure 8 looks like a double exposure, it is a single shot. In this case, this is just an irrelevant technicality, since the effect is the same as in a double exposure, and the spirit of Visual Haiku is retained.

The rules of Visual Haiku form a framework for ideation. Rules can challenge artists to think creatively within the boundaries they set. This can lead to innovative and unique perspectives. Restricting oneself with these rules is no different from a poet following the rules of textual haiku. Ultimately, the usefulness of rules in the creative process of art-making depends on the individual artists, their working styles and goals. In photography, as well as in other arts, some artists thrive under the structure and challenge of rules or guidelines (see e.g., [18]), while others prefer to work in more open and flexible environments.

Waley, an early translator of Japanese literature, wrote, 'It is not possible that the rest of the world will ever realize the importance of Japanese poetry, because of all poetries it is the most completely untranslatable.' [9] Furthermore, Benjamin shows the complexity and virtual impossibility of an exact translation of any text from one language to another. [19] The meanings of many visual signs are much more universally understandable than written words, even though one cannot deny that also visual messages are bound culturally and contextually. Therefore, one can argue that the concept of Visual Haiku harnesses the expressive power of the haiku form into a format that is more universally accessible across linguistic borders than written haiku.

Related Work

The term visual haiku (not to be confused with the more specific term 'Visual Haiku', as defined in this article) is used to describe a wide variety of visual artworks that, by various means, intend to evoke the essence of haiku poetry. Techniques vary from photographs, paintings, and drawings to digital art or animation.

The idea of visualising a written haiku is not new. Many classic haiku poets embellished their writing with shorthand, brush-stroke drawings. [9] However, these are visualisations of written haiku poems instead of independent works of art. Building on this tradition, in his series of experimental prints, Macdonald-Wright offers visual interpretations of haiku by seven Japanese poets, including Bashō, Buson, and Issa. [20] Examples of combining contemporary haiku and images in equal terms are found in the Modern Haiku Journal. [21] Also notable is the Indo-Irish collaboration of Mukherjee and Rosenstock, which juxtaposes haiku inspired by the Upanishads, ancient texts of Hindu philosophy, with contemporary black-and-white photography depicting people and places in India. [22]

Visual haiku can exist without any reference to written haiku. They can be independently created images that are minimalistic in style, such as the poetic small-scale photographs of Yamamoto, the stark and timeless seascapes of Sugimoto, or the ethereal landscape photographs of Kenna. Yamamoto also constructed stories by arranging several

photographs into wall installations. This practice resembles the textual haiku structure of 17 syllables in three phrases (5-7-5), although Yamamoto did not rigorously follow any such rules. [23][24][25]

A great number of amateur and professional photographers use the term 'visual haiku' to label their work. A search for the hashtag '#haiku' on Instagram returns over two million images, and for #visualhaiku, almost 13,000 images. [26] However, these pictures are very diverse in style, technique, and subject matter. Although minimalist style and nature as subject matter are somewhat prevalent, there are also many colourful and rich images of, for example, food, pets, families, and partying. Each work in this widely varied imagery introduces aspects of written haiku that each artist likely considers important; as a whole, however, the definition of visual haiku remains ambiguous.

Several groups include haiku among their topics on Flickr, an online community for photographers. A group named 'Visual Haiku' has over 1,300 members and 66,000 images. [27] Mostly, the pictures are nature photographs that, according to the group's description, are poetic and 'evoke contemplation and reverie'. Notably, virtually all photographs shared are rather traditional single exposures. Their subject matters vary from landscapes to animals and macro shots. Occasionally, people, pets, human artefacts, and cityscapes are shown. Creative techniques such as multi-exposures or intentional camera movement (ICM) are rare exceptions. While many of the images are simplistic and restrained in colour, many are complex in composition and bright in colour—by no means minimalistic. Written haiku are encouraged to complement the photographs.

The framework for creating Visual Haiku that is presented in this article forms a more comprehensive and articulate definition of visual haiku than any of the related work described above. Although the rules in the framework are based on the principles of written haiku, Visual Haiku function as an independent art form, without reference to or support from any text.

As mentioned earlier, according to Barthes, Western methods of interpretation do not suffice for haiku. [3] This can be understood via the space-time concept of *Ma* (間), which has significantly influenced traditional Japanese arts and culture. Unlike the Western concept of space-time, which has a quantitative connotation, the Japanese people in the past did not recognize the distinct concepts of space and time; these concepts were perceived, instead, as inseparable entities. *Ma* indicates both the distance between objects in space and the interval of time between different phenomena. *Ma* is sometimes equated with negative space in art; however, it is a much more complex and subtle concept. As an example of this complexity, Isozaki describes the arrival of Western clocks in Japan in the 16th century. In everyday Japanese life, time was measured by the rising and setting of the sun. The time between sunrise and sunset was divided into six equal parts, the lengths of which varied according to the length of day and night on a daily basis. According to Western thinking, time is absolute and flows uninterrupted from the past to the future. In Japan, instead of exact

chronological division, the clocks were adapted to announce the six intervals between sunrise and sunset which changed every day. [28]

In both written haiku and Visual Haiku, the idea of *Ma* as an interval or pause that holds tension and anticipation between things manifests itself in *kireji*—the pause or break between contrasting ideas or images that creates a moment of stillness and contemplation for the reader. *Ma*'s emphasis on subjective experience and emotion instead of (Western) rationality and logical analysis leads to the previously mentioned idea that haiku should just be read and felt without interpretation.

The two-dimensional perspective that is typical of Japanese visual arts and is closely related to *Ma* is also notable in this context. The three-dimensional perspective that was invented at the beginning of the Renaissance in Europe has not been as widely adopted in Japan. Instead, a moving aerial perspective is often used in which all elements are represented in two dimensions and in which a depth illusion is created by interleaving shapes. [29] In Visual Haiku, two images are interleaved, which creates a somewhat similar illusion of perspective.

Aesthetics of Visual Haiku

Visual Haiku can also be examined from the perspective of aesthetics. Environmental aesthetics is classified into two main categories: cognitive and non-cognitive. Cognitive views consider knowledge and information to be essential to the aesthetic appreciation, whereas non-cognitive views prioritize features like engagement, emotion arousal, or imagination. [30]

With Visual Haiku, scientific knowledge helps one understand phenomena seen in the images. For example, understanding the seasonal reference *kigo* often requires at least a basic understanding of the natural sciences and how nature behaves in different seasons. If one is familiar with animal tracks and the animals that live in the Northern wilderness, one might deduce that the tracks in Figure 1 are those of a mountain hare (Figure 9). While this is not a necessary piece of information for appreciating the haiku, it does give one's interpretation a deeper and more personal meaning.



Figure 9. A mountain hare about to change fur colour from winter white to summer brown. Photo: Author, 2020.

Knowing the behaviour and habitat of the mountain hare is an example of how knowledge of the local environment can assist in the interpretation. Similarly, in the case of Bashō's haiku, knowing the culture and conditions of Sado Isle gives the haiku a deeper meaning. These kinds of local and regional narratives, folklore and mythological stories about nature are endorsed either as complementary to or as an alternative to scientific knowledge by many authors writing about environmental aesthetics. [31][32]

The aesthetic appreciation of landscapes often has a reflective, cognitive element as well. This sometimes incorporates scientific (e.g., geological or ecological) knowledge, but it can also manifest 'metaphysical imagination', which 'sees or seems to see in a landscape some indication, some disclosure of how the world ultimately is'. [33] Eaton similarly argues in favour of giving the imagination an important role in the aesthetic experience on the condition that natural scientific knowledge directs aesthetic appreciation. [34] As the ultimate purpose of Visual Haiku is not to depict nature as is, but to reveal some deeper meaning of our existence, there is certainly a non-cognitive, imaginative element at play in the interpretation process.

What comes to aesthetic categories, all of the Visual Haiku presented in this article may be considered beautiful. However, that is not their defining characteristic, as it is easy to follow the rules of Visual Haiku and create images that are not beautiful. The category that perhaps best describes the general aesthetics of Visual Haiku is the Lyotardian sublime. [35] Lyotard applied Kantian notions of the sublime to twentieth-century manifestations of the avant-garde in art. [36] In his view, the aesthetics of modern art correspond to the aesthetics of the sublime: [37]

'The art-lover does not experience a simple pleasure, or derive some ethical benefit from his contact with art, but expects intensification of his conceptual and emotional capacity, an ambivalent enjoyment. Intensity is associated with an ontological dislocation. The art-object no longer bends itself to models, but tries to present the fact that there is an unrepresentable.'

Lyotard's quote adequately describes the function of Visual Haiku. *Kiru*, the juxtaposition of two separate ideas (images), leads to an ontological dislocation. Visual Haiku also try to 'present the fact that there is an unrepresentable', i.e., a tacit reality, mentioned earlier in this article. We return to the idea that haiku, as well as Visual Haiku, should just be felt without interpretation. All this causes an ambivalent enjoyment that Lyotard wrote about.

Conclusion

In this article, I propose the concept of Visual Haiku and introduce a framework for their creation. Visual Haiku, while following the rules and spirit of written haiku, stand as an independent art form. Rather than challenging the traditional written haiku, Visual Haiku serve as a captivating

expansion, breathing new life into the timeless concepts of haiku, ensuring they resonate powerfully in today's interconnected and visually-driven world.

The apparent simplicity of written haiku can be retained using a minimalistic visual language. The two-part content structure and juxtaposition of the parts (*kiru*), the seasonal reference (*kigo*) and the cutting word (*kireji*) can all be implemented in Visual Haiku. With a thoughtful composition of the photographs, one can control the excess of meaning that Barthes worries about.

The foundations for creating Visual Haiku have been laid, including a proposed framework, examples, and a theoretical discussion on how they function. I have demonstrated their expressive power and ability to transcend temporal and cultural borders. I will continue to employ Visual Haiku as a tool to interpret Northern nature. I encourage fellow artists to utilize the framework for various subjects and across different cultures.

References

[1] Roland Barthes, *Camera Lucida* (Hill and Wang, 1981)
[2] Roland Barthes, *The Preparation of the Novel: Lecture Courses and Seminars at the Collège de France, 1978-1979 and 1979-1980* (Columbia University Press, 2011)
[3] Roland Barthes. *Empire of Signs*, trans. R. Howard (Hill and Wang, 1982)
[4] Esa Pekka Isomursu, ‘Explaining “Real” in Landscape Photography’ in *InSEA ART Education VISUAL Journal IMAG Issue 11, June 2021 "Resiliency through Artmaking"* (Viseu: InSEA, 2021), 10-16
[5] Esa Pekka Isomursu and Timo Jokela, ‘Truthfulness in Nature Landscape Photography’ in *Relate North : Possible Futures*, eds. Glenn Coutts and Timo Jokela (Viseu: InSEA, 2023), 74-97
[6] Hans Belting. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* (Princeton University Press. 2011)
[7] Mika Elo, ‘Towards Academic Publishing in Medias Res’, *Comunicazioni Sociali* 2021(1): 20–28
[8] S. Henke, D. Mersch, T. Strässle, J. Wiesel, and N. van der Meulen, *Manifesto of Artistic Research: A Defense Against Its Advocates* (Zurich: Diaphanes, 2020)
[9] Faubion Bowers (ed.). *The Classic Tradition of Haiku: An Anthology* (Dover Publications, 2020)
[10] Hart Larrabee, *Haiku: Classic Japanese Short Poems* (Amber Books, 2016)
[11] David Barnhill, *Basho's Haiku: Selected Poems by Matsuo Basho*, trans. Barnhill (State University of New York Press, 2004)
[12] Reginald H Blyth, *Haiku, in Four Volumes*, Vol1: Eastern Culture. Vol2: Spring. Vol3: Summer-Autumn. Vol4: Autumn-Winter (Hokuseido Press, 1949-1952)
[13] Ezra Pound (ed.), *Des Imagistes: An Anthology* (London: Poetry Bookshop, 1914)
[14] Richard Wright, *Haiku: The Last Poems of an American Icon* (Arcade, 2012)
[15] Jack Kerouac, *Book of Haikus* (Penguin Books, 2003)
[16] Edgar Rubin, *Synsoplevede Figurer: Studier i Psykologisk Analyse* (Gyldendal, 1915)

[17] Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art* (HarperCollins, 1993)
[18] Aileen Harvey, ‘Walking and Photographing Northern Landscapes: A Dialogical Approach’ in *Northern Light : Landscape, Photography and Evocations of the North*, eds. Chris Goldie and Darcy White (Transcript Verlag, 2017), 19–48
[19] Walter Benjamin, ‘The Task of the Translator’ in *Selected Writings / Walter Benjamin VOL 1. 1913-1926*, ed. M. Bullock and M. W. Jennings (Harvard University Press, 1923), 253–63
[20] Stanton Macdonald-Wright, *The Haiku as Visual Form: Stanton Macdonald-Wright's the Haiga Portfolio* (John Young Museum of Art, University of Hawai'i at Mānoa 2022)
[21] *Modern Haiku Journal* 54:3, ed. Paul Miller. (Santa Rosa Beach, FL: Modern Haiku, 2023)
[22] D. Mukherjee and G. Rosenstock, *The Stars Are His Bones* (Cross-Cultural Communications, 2021)
[23] Masao Yamamoto, ‘Visual Haiku (2023)’, accessed January 3, 2024, <https://www.lensculture.com/projects/254-visual-haiku>
[24] Hiroshi Sugimoto, *Seascapes* (Damiani, 2015)
[25] Michael Kenna, *Forms of Japan: Michael Kenna, Special Edition* (Prestel, 2022)
[26] Instagram #haiku, Instagram Search, accessed January 3, 2024, <https://www.instagram.com/explore/tags/haiku/>
[27] Flickr #visualhaiku, Visual Haiku Group in Flickr, accessed January 3, 2024, www.flickr.com/groups/visualhaiku/
[28] Arata Isozaki, “Ma” *Tila-Aika Japanissa*, trans. Raija Mattila (Helsingin Kaupungin Taidemuseo, 1981)
[29] Matteo Belfiore, ‘Spatial Layering in Japan’ in *Patterns and Layering - Japanese Spatial Culture, Nature and Architecture*, ed. S.-J. A. Liotta and M. Belfiore (Berlin: Gestalten, 2012), 52–96
[30] Allen Carlson, ‘Environmental Aesthetics’ in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2019 edn, ed. by Edward N. Zalta (Stanford University, 2019)
[31] Yrjö Sepänmaa, *The Beauty of Environment: A General Model for Environmental Aesthetics* (Helsinki: Suomalainen Tiedakatemia, 1986)
[32] Yuriko Saito, ‘Appreciating Nature on Its Own Terms’, *Environmental Ethics* 20/2 (1998): 135–49
[33] Ronald W. Hepburn, ‘Landscape and the Metaphysical Imagination’, *Environmental Values* 5/3 (1996): 191–204
[34] Marcia Mulder Eaton, ‘Fakta ja fiktio luonnon ymmärtämisessä’ in *Metsään Mieleni*, ed. Y. Sepänmaa, L. Heikkilä-Palo, and V. Kaukio (Helsinki: Maahenki, 2003), 91–103
[35] Jean-Francois Lyotard, ‘The Sublime and the Avant Garde’ in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Blackwell, 1985)
[36] Adrián Kvokačka, ‘Lyotard and Kant on the State of the Sublime in Art’, *Int. Journal of Philosophy* 14 (2021): 403–15
[37] Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art* (New York: Oxford University Press, 1999)

Author Biography

Esa Pekka Isomursu, Doctor of Technology, is a photographer-researcher of Northern nature. He is currently working on his second doctoral thesis in arts at the University of Lapland, Faculty of Art and Design. His research interest is the boundaries of authenticity in landscape photography and how a photograph can convey an expanded nature experience.

JULKAISU IV

Isomursu, E. P., & Hoppu, P. (2025). Exploring perceptions of Northern landscapes through nature photography. Teoksessa A. Sohns (toim.), *Artistic dialogues with the Arctic North: Environmental change and identity in transition* (s. 59–75). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003545880-8>

From Chapter 5, “Exploring Perceptions of Northern Landscapes through Nature Photography” by Esa Pekka Isomursu and Petri Hoppu, in *Artistic Dialogues with the Arctic North: Environmental Change and Identity in Transition*, 1st Edition, edited by Antonia Sohns, © 2025 by Routledge. Reproduced by permission of Taylor & Francis Group.

Exploring Perceptions of Northern Landscapes through Nature Photography

Esa Pekka Isomursu^{1,2} and Petri Hoppu²

¹University of Lapland, Rovaniemi, Finland

²Oulu University of Applied Sciences, Oulu, Finland

Abstract

This study examines how people perceive Northern landscapes through nature photography, revealing that such images can evoke a multisensory and immersive experience influenced, e.g., by the viewer's prior experiences, image objects, and composition. For experienced photographers, established conventions often dominate the viewing experience.

Drawing on Groy's interpretation of Benjamin's concept of aura, we argue that documentary-style landscape photographs can offer an auratic experience, evoking feelings of uniqueness and authenticity. While traditional styles are popular, a minority, mainly experienced photographers, appreciate creative techniques as authentic representations of nature.

Respondents' perceptions align with two ideal types identified in this study: the contemplative cyberflâneur and the superficial cyberbadaud. The latter has been enabled by our current hypervisual culture, and the widespread use of camera phones that has democratized photography. Our findings highlight the influence and responsibility of viewers and photographers in shaping perceptions of Northern nature, and pave the way to new ways of depicting the Northern landscape in photographs and, perhaps, other visual arts as well.

Introduction

Despite the increasing susceptibility of photographs to technical, artistic, social, political, and commercial manipulation, the faith in the realism of the photographic image persists and is still very much grounded in the belief that a photograph is a mechanical reproduction of reality [1]. However, this perspective overlooks the complexities involved in photographic interpretation. While especially documentary-style photographs may seem objective due to their technical precision, they are shaped by various subjective factors such as subject selection, framing, and viewer biases. Moreover, perceiving a photograph does not correspond to the original sensory experience in physical reality, although they are related. Therefore, it is crucial to critically engage with the complexities of photographic representation, recognizing the active role of both producers and viewers in shaping meaning and interpretation, and appreciating photographs as multifaceted artefacts reflecting diverse influences.

Murray [2, p.99] describes immersion as a metaphorical term derived from the physical experience of being submerged in water. We seek a similar sensation from a psychologically immersive experience: the sensation of being surrounded by an entirely different reality, as different as water is from air, that takes over all our attention. When different senses are engaged simultaneously, the likelihood of immersion may increase because it reinforces the feeling of presence or involvement. However, a multisensory experience does not always result in immersion: one can be exposed to a variety of sensory stimuli without feeling absorbed or engaged. Conversely, it is possible to feel deeply immersed through just one or two senses, such as in the case of a film (sight and sound) or a gripping audiobook (sound alone).

While a nature landscape photograph has the power to stir emotions and conjure feelings associated with being in nature, it cannot replicate the complete sensory immersion of being present in person. But to what extent can a photograph convey the photographer's experience? In this article, we explore the extent to which photographs of Northern landscapes can challenge ocularcentrism,

evoke a holistic, multisensory experience of being in nature, and identify triggers for these responses. We also ponder the role and meaning of authenticity in this context. Our investigation draws upon the results of a survey we conducted, interpreted in conjunction with insights gleaned from relevant literature.

The concept of landscape in Western culture carries strong connotations of an outsider's view, framed and seen from a distance [3, pp. 20-22]. For centuries, the North has been imagined and represented by Western artists and writers. Over time, the accumulation of successive layers of discourse has led to the creation of an 'Imagined North', as described by Chartier [4]. Although this Imagined North continues to thrive, particularly in tourism and on social media, local artists are increasingly seeking to deconstruct it. Landscape is no longer a genre solely tied to the depiction of nature; it has become a fluid concept, encompassing social, political, ecological, psychological, and technological dimensions, as exemplified by the works of Northern artists Marja Helander and Ella Morton, and more globally in [5]. In this context, the concept of landscape closely aligns with that of the environment in environmental aesthetics. Berleant [6] emphasizes that the environment not only surrounds us, but that we, as experiencers, are sensorially immersed within it, forming a continuum with it. In posthumanism, the relationship between humans and nature is viewed as even more intertwined—and equal. We suggest that by gaining a better understanding of how photographs can convey this sense of immersion, our study provides new tools for artists to expand the expressive means of landscape photography.

Theoretical Foundations

Long before the permanent photograph was invented in the early 1800s, there was the camera obscura—a darkened room, or a box into which an exterior image was projected in real time via a small hole or a lens (Figure 1). Typically, the viewer would be located inside the camera obscura, making the viewing experience immersive and corporeal. The verisimilitude of the image was enhanced by the fact that the scene projected by the camera obscura was in its immediate vicinity. The viewer would most likely have observed this scene at some point or at least been aware of its nearby presence. However, one aspect that restricted immersion was that the projected image was upside down.

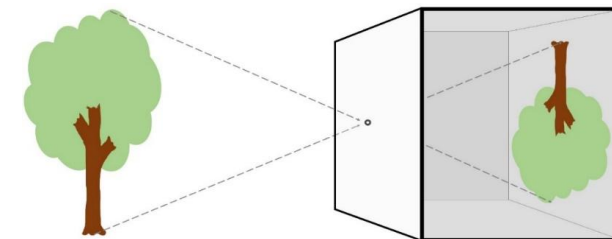


Figure 1. The principle of the camera obscura. Image: Esa Pekka Isomursu.

During the seventeenth and eighteenth centuries, the camera obscura was the most widely used model for explaining human vision, and for representing the relation of a perceiver and the position of a knowing subject to the external world [7, p. 27]. It stood as a model of how direct observation leads to truthful inferences about the reality. Cray [7, pp. 39–41] argues that by introducing an exterior apparatus to create the observed image, the camera obscura separates the act of seeing from the physical body of the observer, thereby decorporealising vision: 'The camera obscura a priori prevents the observer from seeing his or her position as part of the representation. The body then is a problem the camera could never solve except by marginalizing it into a phantom in order to establish a space of reason.' This concept aligns with the ideas of the homunculus fallacy and the Cartesian theatre, where an internal observer (a homunculus) views images formed on the retinas as if they were projected onto a movie screen [8].

Until the early 19th century, it was commonly believed that sensory perceptions occurred outside the conscious body, with the senses transmitting external reality to the perceiving homunculus. Cray [7, pp. 13–14] argues that, around 1810 to 1840, before photography, a variety of discourses and

practices, e.g., in philosophy and science, made the camera obscura as an explanation of our observation obsolete, and the human body became an active producer of the optical experience. He gives the stereoscope and afterimages as examples of what led to this change. The early Wheatstone mirror stereoscope had a pair of mirrors at 45-degree angles to the user's eyes, each reflecting a picture located off to the side. As each eye could see only the image designed for it, it became obvious that the fusion of the sensory data from the images into a three-dimensional view had to happen within the observer. Also, Goethe's [9] research on afterimages showed that human perception can change without an external object of perception: an afterimage changes in time after the observer closes eyes, without any external stimulus being present [7, pp. 67–69].

Ontologically, the emergence of the permanent photograph has profoundly transformed image perception. Unlike the real-time image in a camera obscura, which requires the presence of the device, a permanent photograph freezes a moment in time which immediately becomes the past, rendering the image independent of the photographic device and its surroundings. However, an inherent connection to reality always remains in a photograph as well:

'I call "photographic referent" not the optionally real thing to which an image or a sign refers but the necessarily real thing which has been placed before the lens, without which there would be no photograph. Painting can feign reality without having seen it. [...] in Photography I can never deny that the thing has been there. There is a superimposition here: of reality and of the past. And since this constraint exists only for Photography, we must consider it, by reduction, as the very essence, the noeme of Photography.'

— Roland Barthes [10]

Seppänen [11, p. 72] refers to this connection between photographic representation and its objects, caused by photons, as a material trace. He suggests that this trace perpetually fuels epistemological controversy: when a photograph is perceived as a representation of an absent object, the object is still present as a material trace. Conversely, when the photograph is seen as a present material trace of the object, the photograph as re-presentation renders the object absent. Therefore, a photograph is always an unstable, unruly representation where presence and absence can alternate, much like the perceived image in a Rubin's vase [12] (Figure 2). Consequently, a photograph not only conventionally refers to something external to itself as a pictorial representation, but the external reality can also be considered present within the photograph itself [13, pp. 9–12].

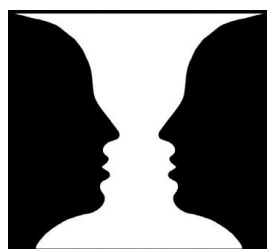


Figure 2. Rubin's vase [12]. Image: Esa Pekka Isomursu, based on Rubin's original.

In contemporary culture, owing in part to the ubiquity of digital media, visibility has become accentuated at the expense of other sensory modalities, particularly sound and touch. Visual perception has emerged as the predominant means through which individuals comprehend their surroundings and process information, thereby dominating the discourse. The diversity of visual communication, encompassing images, symbols, and graphics, provides a broad spectrum of expressive possibilities. Notably, the sense of touch had been an integral part of classical theories of vision in the seventeenth and eighteenth centuries, but it was dissociated from sight in the 19th century. The loss of touch as a conceptual component of vision meant the isolation of vision from tactility and its subjective relation to perceived space [7, p. 19]. Furthermore, the emphasis on minimizing physical contact during the COVID-19 era led to the sense of touch becoming pathologised [14]. Nevertheless, this does not imply an inherent inferiority of other senses in the holistic human perception of the world.

Bowring [15] states that ocularcentrism, or the hegemony of the eye, has dominated the Western paradigm of engagement with the world since the Renaissance. This is illustrated in the term 'visual culture' which encapsulates the breadth of practices associated with the eye, the gaze, and the operations of contemporary culture—everything from the digital, to cinema, to photography, and the consumption of all things visual. Bowring sees the dominance of the visual as a double-edged sword. On one hand, visibility is aligned with knowledge, and there is a plethora of figures of speech in the English language which connect understanding with sight, 'I see' being one of the most obvious. On the other hand, however, pure opticality can also be interpreted as a failure to fully engage, an 'overlooking' of the richness of ideas that might be within what one beholds. The alignment of the 'eye' and the 'I' emphasises the distancing of the subject from the object, the 'disembodied eye' [16, p. 81], or in terms of landscape, a detachment of the self from place.

Parting from the Cartesian dualism of mind and body, Merleau-Ponty [17] emphasises the body as the primary site of knowing the world, instead of the consciousness or the mind: a painter paints with his body, and a viewer views with his body. Merleau-Ponty [17] compares the body to the heart in an organism: it gives life to the inner spectacle that we experience as a world. Following Merleau-Ponty, Hoppe [18, p. 43] states that '[o]ne's relationship to the world [as a body] is to a great extent non-conceptual, something that cannot be articulated with propositions'. What we regard as knowing, is not merely related to our cognition or language, but knowledge consists of our embodied activities as well [19, pp. 151–154].

In his essay 'Cézanne's Doubt', Merleau-Ponty [20] finds Cézanne's theory of painting analogous to his own philosophical thought. In Cézanne's series of impressionist oil paintings of Mont Sainte-Victoire, he not only shows the landscape, but also leaves visible the elements that make the painting. Traces of brushstrokes are easily recognizable, and he has left patches of the canvas uncovered by paint. The impression of these paintings is twofold: while contemplating the painting one can concentrate on the subject matter, i.e. the landscape, or, one can concentrate on the surface structure, the paint, and the pattern of colours. The spatial depth of the painting does not correspond to that of the real world but instead follows 'the lived perspective', that which we actually perceive, not a geometric or photographic one. This lived perspective is rooted in an experience prior to the artificial isolation of the senses and the hegemony of sight. Thus, Cézanne tried to present objects that were present to all the senses at once, claiming that we could see the depth, the smoothness, the softness, the hardness, even the odour of objects [20, p. 14]. Cézanne's comprehension that expression comes from the material, from the paint itself, defined Merleau-Ponty's idea of artistic expression as well. It is not only the subject matter of the painting but all these elements together, corporeally experienced by the viewer, that convey the artist's vision.

On a similar note, Shusterman [21] argues that we tend to identify photographic art so one-sidedly with the end products, i.e., the photographs themselves, that it occludes the aesthetics arising from the somatic, performative process of taking the photograph. Although the photograph is the standard end product of photography and conventionally recognised as the goal of photographic art, the process itself of making—not merely 'taking'—a photograph can constitute a real aesthetic experience and value that cannot be found by contemplating the mere end product. In our study, as explained later, we sought to determine whether making this process visible could also help the viewer more closely relate to the photographer, thereby enhancing immersion.

In addition to the viewers' preoccupation with the photograph as an object, Shusterman [21] gives other reasons for the collective negligence in the process of photography. The fact that pressing the release of the camera shutter requires no special skill or thought and that the camera mechanism automatically does all the rest to produce a realistic photograph diminishes the sense of photography as a performative achievement. The instantaneous act of shutter release likewise suggests that there is no sustained duration of effort involved as one would expect in a performative process. These reasons, however, neglect the complex performative process executed by the photographer that occurs before the shutter release.

The performative process of photography includes all the actions that are necessary for achieving the desired optical image that then forms the photographic image on film or camera sensor. This includes, among other things, composing the shot in one's mind, selecting the right lens and exposure values, moving to the right position, and possibly staging the scene as well as guiding the

model(s), or posing as a model. In a wider sense, this can be thought to include all the previous work that the photographer has done to gain the skills s/he has as a photographer. The fact that this whole process is ontologically complex and difficult to demarcate in its experiential dimensions provides further reasons for its neglect [21].

In the context of perception of photographs, authenticity often relates to the ability of photographs to convey or capture reality in a certain way. By using photographs as a document or record of a specific moment or event, people may perceive them as offering genuine glimpses into the past or other places and events. In this sense, the authenticity of photographs relates to their ability to convey reality or at least a perspective of it.

Authenticity as an experiential value is a Modernist construction, first articulated in Rousseau's Romantic philosophy [22, p. 38]. The continued craving for experiences of unmediated genuineness seeks to cut through what Rousseau called 'the wound of reflection', a reaction to modernization's demythologization, detraditionalization, and disenchantment. The notion of authenticity implies the existence of its opposite, the fake, and this dichotomous construct is at the heart of what makes authenticity problematic. Identifying some cultural expressions or artifacts as authentic, genuine, trustworthy, or legitimate simultaneously implies that other manifestations are fake, spurious, and even illegitimate. Disciplinary practice has 'nostalgize[d] the homogeneous' and decried 'bastard traditions', thus continually upholding the fallacy that cultural purity rather than hybridity is the norm. Today, in practice the genuine and the spurious are often converging, their identities separable only by their narratives [23, p. 9] [24, pp. 8–9].

Benjamin's [25] concept of aura can be seen as adding depth to the concept of authenticity in photographs. Benjamin famously argued that an original artwork possesses a certain quality he called aura, a sense of 'here and now', that is inherent to its singularity. This aura is associated with the time and place of the artwork's creation, as well as its physical presence. The aura is closely tied to the uniqueness and authenticity of an original work of art and is easily lost in the age of mechanical reproduction. This is especially strongly manifested in photography and film.

Groys [26], however, argues that, although the idea is often neglected in the interpretations of Benjamin's work, Benjamin also opened up the possibility of reproductions becoming auratic, original pieces. Groys interprets Benjamin's concept of aura as purely topological. The original has its proper place, an aura: the copy is out of place and without history, therefore without an aura. The difference is decided by the observer: the original is the one you go to, and the copy is the one that comes to you. Groys compares the internet surfer to Benjamin's flâneur. The flâneur does not demand objects to come to him but goes to them and thus encounters them as 'original'. Similarly, in their mind, Internet surfers visit the 'original' web addresses rather than ordering the content to the terminal they are using, even though the latter is technically the case. A key feature of the Internet is that all signs, words and images are assigned a unique address, i.e., they are localised, territorialised, and written into the topology. In this sense, the information network makes an original of each record that may have originally been created as a multiple copy. [26][27][28]

Groys extends the concept of the flâneur to Internet users, following an academic trend emerging post-1990s with the World Wide Web. As flânerie acquired new meanings on the Internet, new terms were derived, such as cyberflâneur [29], virtual flâneur [30], and online flâneur [31]. We use the term cyberflâneur for all Internet-based flânerie.

As Benjamin [32, p. 62] points out, an active flâneur who enjoys the power of observations and is dominated by curiosity may easily turn into a passive badaud, a gaper dominated by sentiment. Echoing Benjamin, Badami [33, p. 93] states that there is a thin line between a cyberflâneur and cyberbadaud. The ideal has been a curious wanderer that seeks authentic knowledge, explorations, and connections in the limitless virtual world, but the reality is often 'mindless mob mentality of [cyber]badauderie', demonstrated by 'frictionless sharing of cat videos and retweeting meaningless memes on Facebook and Twitter, users thoughtlessly clicking likes or re-sharing others' recycled links, the hysterical screeches of outrage and maudlin sentimentality, the credulous posting of hoaxes and celebrity gossip, [and] the dependently narcissistic anxiety over likes and friends and followers[.]' [33]

Thus, being a challenged concept even before the internet revolution, authenticity has increasingly become associated with its experiential value—a development that began already in the early modern era. Cyberflâneurs seek to establish their experiences as genuine even in virtual reality, distinguishing themselves from cyberbadauds that are perceived as lacking the discernment to identify authentic web content. As Woolfe [34] suggests, 'it is not mindless novelty that the flâneur wants but new directions that feel organic and authentic.'

Survey Settings and Selection of Images

Based on the theories presented above, we curated 21 photographs (Figure 3) taken by the first author in northern Finland and Norway. This selection was used for a nationwide survey in Finland. The aim of this survey was twofold: to investigate whether landscape photographs depicting Northern nature can transcend ocularcentrism to foster multisensory immersion in viewers, and to identify specific subjects within these images that facilitate such experiences. The exact location depicted in the photographs—beyond being from the North—was not of significance. What was essential was that each photograph illustrated one or more of the theoretical perspectives we wanted to explore.

We selected photographs that were not overly distinctive within their genre to ensure respondents' focus on the survey questions rather than the image quality, deliberately retaining certain imperfections, such as tilted horizons, as part of our methodology. The selection included documentary-style images as well as images employing creative techniques.

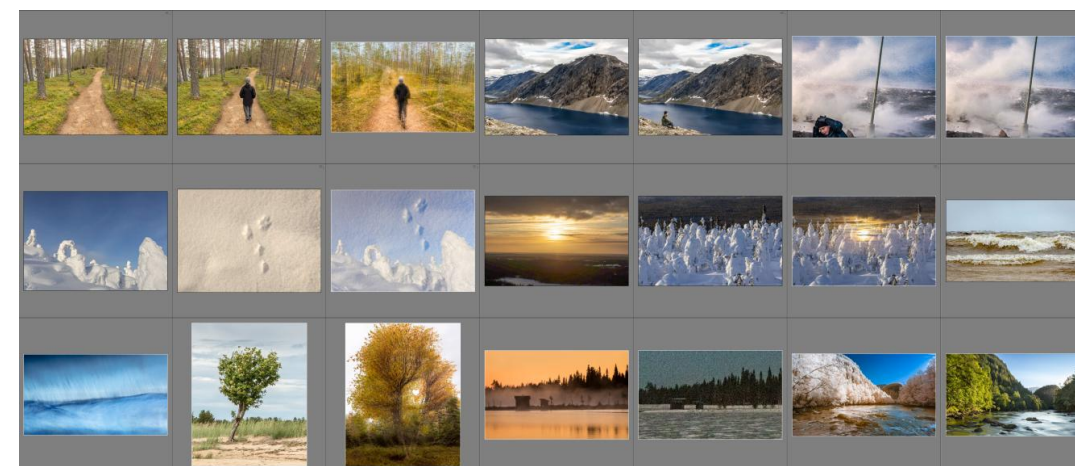


Figure 3. Photographs used in the survey. N = 141. Photos: Esa Pekka Isomursu.

Based on the ideas of Merleau-Ponty, Cézanne, and Shusterman we hypothesised that incorporating visible traces of the creation process into images could enhance viewer immersion. Therefore, we selected images featuring various creative techniques, including multi-exposure, long exposure, intentional camera movement (ICM), high-ISO sensor noise, and infrared imaging. We also thought that making visible the embodied, active engagement of the photographer with the landscape could reveal the somatic, performative process described by Shusterman. This approach aimed to convey the photographer's corporeal presence in the landscape, thereby enhancing viewer immersion and appreciation of the image.

Some images included people. We theorised that the presence of a human figure could prompt viewers to consider the photographic process and the photographer's involvement during the shoot. To maintain consistency in the reference images, certain images were edited to remove human subjects.

The survey, conducted online via Webropol, was distributed nationwide through both national and local photography organizations, and social media. A total of 141 respondents participated, though not all participants answered every question.

Participants were asked about their age, photography skill level, and interest in nature photography, as these factors might influence their opinions (Figure 4). The six-step rating scale required respondents to rate themselves as either below or above average. Notably, 50% of the respondents were over 55 years old (Figure 5). Gender was not specified, as it was deemed irrelevant to the study's objectives.

Each image was assessed with four identical five-point Likert scale questions (from Strongly Disagree to Strongly Agree) focusing on viewer immersion: 'When I look at the image: I perceive myself within the world of the image; I feel I can touch the world of the image; I feel the presence of a photographer; The image conveys an authentic experience of nature.' Subsequently, participants were prompted to rate the activation of their senses (sight, hearing, smell, taste, touch, and movement) using the same five-point Likert scale. Thirdly, a seven-point scale was utilised for four semantic differentials (Unemotional—Emotional; Static—Dynamic; Cold—Warm; Uninteresting—Interesting). Finally, respondents could also provide written comments on each image.

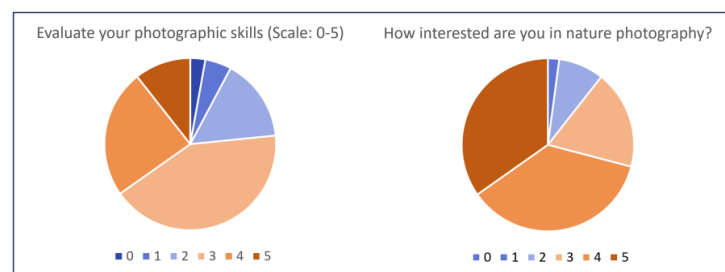


Figure 4. a) Evaluate your photographic skills. 0 = Beginner, 5 = Professional. b) How interested are you in nature photography? 0 = Not at all, 5 = Very interested. Blue = below average. Reddish brown = above average. N = 141.

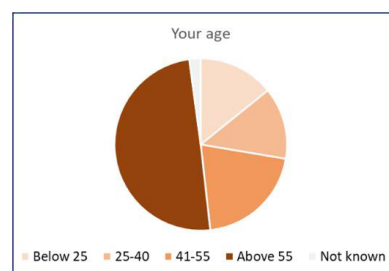


Figure 5. Age distribution of the participants. N = 141.

After answering questions about individual images, participants were asked: 'Do you have any additional thoughts whatsoever related to the topic?' They were also given the option to provide contact information for a potential follow-up interview.

Survey Results and Reflections

The survey results indicate that the images were indeed perceived in a multisensory and immersive manner. However, our theoretical assumptions were not fully confirmed. Elements we thought would trigger specific responses did not always do so. Additionally, experienced photographers (those with self-assessed skills above average), though not asked, provided written judgements on the images, offering unexpected insights into landscape photograph perception and contemplation.

Approximately 39% of the written answers (155 out of 399) appraised the quality of the images, offering straightforward judgments on whether the images were good or bad, or providing normative criticism regarding the image's content, composition, or technical aspects. Notably, only 5% of these evaluations originated from individuals with below-average skill levels, despite them constituting nearly a quarter of the respondents. In many cases, preconceptions appear to strongly influence perception, which means that judgements about the quality of an image supersede the actual viewing

experience. This phenomenon can be examined through Husserl's [35] concept of 'natural attitude' and Scholes's [36] 'protocols of reading'. Husserl [35, p. 61] called the prejudices and preconceptions that dominate the perception natural attitude (natürliche Einstellung), referring to unconscious assumptions in everyday life. These are acquired through, and influenced by, specific sociocultural practices [37]. In other words, we can state that depending on their prior epistemological stances, viewers employ various reading protocols to make sense of the photographs [1, p. 106]. Protocols of reading is a formulation by Scholes [36], and they point to understanding, interpretation, and criticism when reading books, bodies like in dance [38, p. 5] or, as in this case, photographs.

Hence, it appears that individuals deeply engaged in photography tend to align their responses with the established conventions of the field, rather than drawing solely from their immediate experiences. Strong preconceptions might solidify one's stance towards perceived objects, directing focus to details appreciated within the specific sociocultural context. In contrast, inexperienced photographers, lacking such context, approach survey questions with greater openness.

Our pre-assumption that leaving visible traces of the creation process might increase the viewer's immersion in the image was refuted. The use of creative techniques, adding visible noise, or a person in the image did not have such an effect in our survey. This finding contradicts the ideas of Merleau-Ponty and Cézanne [20], and Shusterman [21] about the importance of leaving marks of the artist's creation process visible. A possible explanation for this discrepancy is the deeply rooted idea of photographic authenticity. Unlike a painting, which is not expected to contain a material trace [11], a photograph is often subject to expectations of authenticity. This is especially true for nature photographs, which are typically expected to be documentary and authentic depictions of nature [39], as can be seen from these answers to the survey:

'Hares do not jump in the sky!'

'Excessive image editing is disturbing, at least if you think you are looking at a photograph. Editing changes a photograph into something else.'

When a person was featured in the photograph, the presence of the photographer was perceived as more prominent. However, contrary to our initial assumptions, this heightened presence did not contribute to an increased level of immersion in or appreciation of the image. Again, this might be due to the differences in how people interpret the authenticity of a painting and a photograph.

The results also show that creative techniques used in photography strongly divide opinions. There are much more respondents considering photographs with creative techniques to be strongly uninteresting or strongly interesting compared to their documentary-style counterparts (Fig. 6). This observation aligns with our findings from an earlier survey [39], indicating a nearly equal division of people expressing support and opposition to creative techniques. This strongly polarised stance was particularly notable among respondents aged over 40.

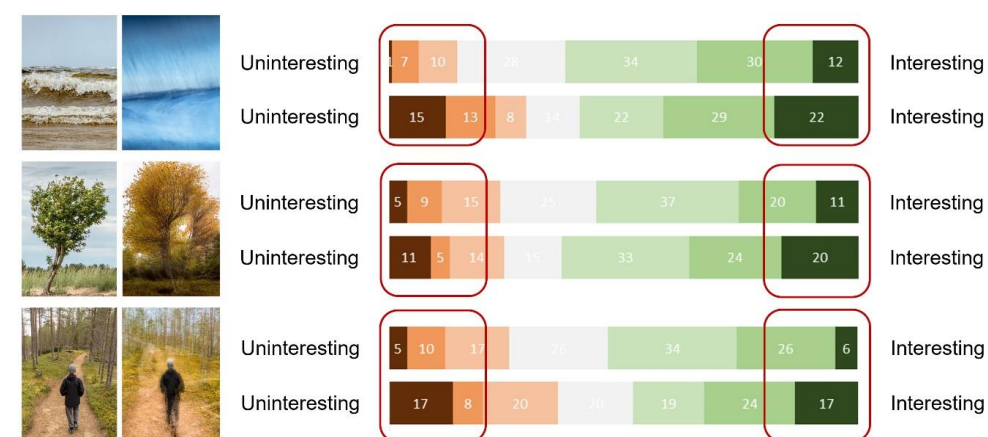


Figure 6. A Comparison of images with documentary style and creative techniques.

The respondents often reported that, in addition to sight, some of their other senses were also activated when looking at the given photographs. The degree of activation varied among images and senses. The strongest multisensory response occurred with three documentary-style photographs of the sea (around the upper right corner in Fig. 3). For these photographs, over half of the respondents reported experiencing activation in hearing and movement, and 43-57% in touch.

The sense of movement was also perceived by many in images depicting a path, and images with flowing water (upper left and lower right, respectively, in Fig. 3). Taste and smell were the least activated senses, with some activation mainly in documentary-style photographs of a stormy sea. Notably, photographs utilising creative techniques caused significantly less activation in all senses. Thus, in the survey, a documentary style emerged as a prerequisite for a strong multi-sensory experience. An interesting anomaly was that nearly half of the respondents felt their sense of touch activated in response to the photograph with snow-capped trees and blue sky (middle left in Fig. 3). This may be because the weather in the image appears particularly cold, evoking a sensation of 'biting cold', a condition very familiar for the Finnish respondents.

The photograph depicting a boy holding his head amid a storm generated a weaker sensory response compared to the version without the boy. This pattern was consistent across all images that had versions with or without a person present. As one respondent noted:

'[...] the person in the picture immediately distances me—I feel more like I am in the world of the picture if there are no others in it.'

However, another respondent pointed out that image composition and the position of the person also have an effect. For example, the person walking in the middle of the image (see Figure 3) and the boy obstructing the view of the stormy sea block the viewer's ability to 'step inside'. In contrast, the photograph where a person is viewing a mountain lake from the lower left corner invites the viewer into the image.

The presence of a human figure in an image does enhance its emotional impact. The image with a boy amid a storm, in particular, was perceived as much more emotional than the same storm image with the person edited out. This phenomenon, evident in today's selfie culture, can be traced far back in the history of visual arts. In the first European drawing of Niagara Falls from 1698 [3, p. 136], the sublimity of the scene was emphasised by depicting individuals with hands in the air or covering their ears.

Approximately 9% of the written responses indicated that a person's previous experiences with nature strongly influence and extend their perception of the photographs:

*'Makes you long to return to the autumn nature trail for a walk with the dog.
I connect strongly with my past memories / experiences.'*

'I immediately remember the drops of the wave on the skin.'

The concept of kinaesthetic empathy [40] can explain this phenomenon. The more the viewer has experiences of movement in nature, such as hiking, the stronger their kinaesthetic empathy and ability to understand the photographer's experience as a physical sensation. In another publication [41], we have further explored how familiarity with the depicted landscape — though not a prerequisite — can deepen the viewing experience.

In addition to activating more senses, documentary-style photographs were also perceived as more interesting. Their popularity compared to those employing creative techniques may, in part, be explained by the concept of aura [21][25][26][28]. We posit that contemplating a documentary-style landscape photograph can be an auratic experience, much more so than with most other types of photographs. Aura, in this context, conveys feelings of uniqueness and authentic experience to the viewer.

Benjamin [25] identified two instances where photographs retained art's auratic cult value: pictures of loved ones, absent or deceased, and early portrait photographs where the lengthy process of taking a photograph created a ritualistic experience. The aura associated with the latter case diminished as the photographic process became faster, more commercial, and impersonal. However, Shusterman [21] argues that many ritual events, such as weddings, baptisms, and

graduations, preserve some of the ritualistic elements of early photography, thereby retaining their aura and cult value.

In nature photography, there still remains a strong sense of ritual. The photographs serve as a testament to the photographer's journey into nature. Such trips always demand an—often substantial—effort and can be physically and temporally demanding. Thus, photographing nature involves a ritualistic transition to, and presence in, a meaningful location.

Consider Figure 7, captured in Norway by the first author. The planning of this trip spanned several weeks, excluding both the actual travel time and the time required to capture the photograph. Figure 8, on the other hand, was taken hastily to avoid mosquito bites: a quick stop with the car and a visit to a nearby marshland. Despite the brevity of the nature visit, the process retained the transition rite of moving to nature—and capturing the image on site.

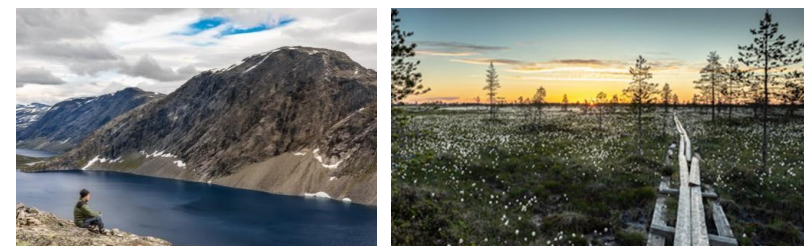


Figure 7. A view from Norway. Figure 8. Sunset on marshland. Photos: Esa Pekka Isomursu (2019, 2020).

The examples above illustrate the inherent presence of aura in landscape photographs. Figures 9 and 10 further underscore the uniqueness of nature images in this regard. Figure 9 depicts a studio portrait, lacking a specific sense of place and thereby failing to establish a topological connection. In contrast, Figure 10 evokes a strong sense of a unique location even in viewers unfamiliar with the exact setting, thereby creating an aura.



Figure 9. A studio portrait. Figure 10. A nature landscape. Photos: Esa Pekka Isomursu (2023, 2015).

Groys' interpretation of Benjamin's aura as purely topological raises intriguing questions when applied to nature photography. As images generated by Artificial Intelligence, along with other manipulated images, become increasingly prevalent and difficult to distinguish from authentic photographs, ensuring authenticity becomes paramount for preserving the aura. We posit that the bond forged between the photographer and the viewer through their shared experiences and appreciation of nature imbues the photograph with its aura—but this aura will diminish if there were uncertainty of the authenticity of the photograph, thus compromising the authenticity of the original nature experience. We anticipate that, in the near future, the topological dimensions of aura will assume even greater significance in the perception of images as authentic. For instance, images showcased on esteemed museum websites or the social media accounts of recognized nature photographers possess a heightened aura and sense of authenticity compared to those encountered randomly in social media feeds lacking a valued topological anchor point.

From the judgemental and analytical survey responses, we can clearly identify the cyberflâneur who contemplates the image, appreciating its aura and authenticity. From other responses we can also identify the cyberbadaud, a passive gaper dominated by sentiment who is uncritical and interested only in the surface of the image: approximately 20% of written responses merely described the content of the image without further analysis.

'The beauty of Riisitunturi fell'

'Lovely seascape by the coastline [...]'

The cyberflâneur and the cyberbadaud can be seen as two ideal types [42] of the viewers. The cyberflâneur seeks realism—whether in documentary or creative forms—in the photographic portrayal of Northern nature. Conversely, the cyberbadaud is content with Baudrillard's simulacra [23], images that depict an imagined, superficially beautiful North but lack deeper meaning and authenticity—at least for the observer.

One might expect that environmental concerns would prominently feature in the open-ended responses to our survey, especially given the current global focus on such issues. However, out of the 399 written responses, not a single one expressed concern or took a stance on environmental matters, even though some of the images particularly encouraged it. Paradoxically, these images of nature may represent not only a return to the natural world but also an escape from reality. People seem to seek an idyllic connection with nature through these images, rather than confronting the harsh realities of environmental change. The survey responses reflect an idealised vision of nature, rather than acknowledging a changing and endangered environment. Perhaps this suggests that Chartier's concept of the Imagined North remains very much alive and well.

Conclusion and Future Work

Our study provides insights into how people perceive Northern landscapes through nature photography. It indicates that nature landscape images can indeed evoke a multisensory and somewhat immersive experience. The viewer's previous experiences with Northern nature, as well as the objects in the image and their composition all influence the immersion. However, for experienced photographers, previously acquired conventions and discourses of photography—i.e., protocols of reading photographs—dominate their viewing experience. This dominance may make it difficult for them to focus on aspects beyond what is formally expected from a 'classic', documentary-style, and traditionally composed nature photograph.

Drawing from Groys' topological interpretation of Benjamin's concept of aura, we argue that contemplating a documentary-style landscape photograph can be an auratic experience for the viewer, more so than with most other types of photographs. This aura brings feelings of uniqueness and authentic experience to the viewer. Protocols of reading, kinaesthetic empathy, and the topological aura all explain why traditional, documentary-style photographs of nature are so popular. However, there is a notable minority, especially among more experienced photographers, who also perceive images utilising creative techniques as authentic depictions of the experience of being in nature. Although we found a correlation between photography skills and an interest in creative techniques, our survey did not reveal the root cause behind this interest—if there is any. It would be intriguing to investigate further, for example, whether users of creative photography techniques possess a stronger-than-average knowledge of art history or have a background in other arts. We speculate that these characteristics might override the otherwise dominant 'classic' reading protocols of photographs. Furthermore, with the emergence of advanced image manipulation techniques, artificial intelligence, and the proliferation of simulacra, could the growing interest in and acceptance of creative techniques signal a paradigmatic shift? Such a shift might influence how Northern landscapes are perceived in the future.

The respondents' perception of the photographs can also be interpreted by the two ideal types that we identified, namely, the cyberflâneur and the cyberbadaud. The first enjoys the intelligent contemplation of the images whereas the latter takes them at face value. Times have changed since Sontag [43, p. 55] described the photographer as a flâneur armed with a camera. Contemporary culture has created space for photographers—and viewers—akin to the badaud. There is now a significantly larger number of photography enthusiasts at all levels, as practically everyone carries

at least a camera phone, and taking pictures incurs minimal cost. Had Sontag lived today, she would likely have acknowledged the role of the (cyber)badaud alongside the (cyber)flâneur among both photographers and consumers of photographs in today's visually saturated environment.

Many respondents have a strong personal connection with nature. Also, the increasing awareness of environmental issues and climate change, combined with posthumanist thinking, has fostered a sense of interconnectedness between humans and nature. This shift suggests that fewer people now view nature as something separate from themselves; there is a growing awareness of our dependency on nature—and nature's dependency on us.

The cyberflâneur's intellectual approach to observing photography and nature provides an opportunity to understand change and recognise that something can be done about it. In contrast, the cyberbadaud seeks momentary pleasure, and remains indifferent to the state of things. Since these are ideal types rather than distinct individuals, elements of both perspectives can coexist in a single person's thinking. A potential area for future research is exploring how the mindset of the cyberbadaud can be shifted towards that of the cyberflâneur. Such a shift could enhance awareness and potentially inspire action to address environmental threats.

Our findings underscore the influence, and perhaps the responsibility, of both viewers and photographers in shaping how Northern nature is perceived and understood. By understanding the mechanisms behind the viewing experience, individuals can become more aware of their impact and better equipped to act responsibly towards the environment.

Reference

- [1] Lévesque S, Ng-A-Fook N, Corrigan J. What does the eye see? Reading online primary source photographs in history. CITE. 2014;14(2):101-140
- [2] Murray JH. Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace. MIT Press; 1998.
- [3] Andrews M. Landscape and Western art. New York: Oxford University Press; 1999
- [4] Chartier D. What is the Imagined North? Ethical principles. l'Université du Québec; 2018
- [5] Davis H, Turpin E (eds). Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. London: Open Humanities Press; 2015
- [6] Berleant A. The aesthetics of environment. Temple University Press; 1992
- [7] Cray J. Techniques of the observer. Cambridge: MIT Press; 1992
- [8] Dennett D. Consciousness explained. Back Bay Books; 1992
- [9] Goethe JW von. Theory of colours. Orig. 1810. Routledge; 2019
- [10] Barthes R. Camera Lucida—Reflections on photography. Orig. 1980. New York: Hill & Wang; 1981
- [11] Seppänen J. Levoton valokuva. Tampere: Vastapaino; 2014
- [12] Rubin E. Synsoplevede figurer: Studier i psykologisk analyse. Copenhagen: Gyldendal; 1915
- [13] Seppänen J. Valokuva, materiaalisuus, representaatio. Me&vi. 2014;37(2):4-21
- [14] Burleson M, Roberts N, Munson A, Duncan C, Randall A, Ha T, et al. Feeling the absence of touch: distancing, distress, regulation, and relationships in the context of COVID-19. JSPR. 2022;39(1):56-79
- [15] Bowring J. Sensory deprivation: Globalisation and the phenomenology of landscape architecture. In: Stewart G. editor. Globalisation and landscape architecture, 3-6 June 2007, St Petersburg. 2007:81-84
- [16] Jay M. Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought. Berkeley: University of California; 1994
- [17] Merleau-Ponty M. Phenomenology of perception. Orig. 1945. New York: Routledge; 1962
- [18] Hoppu P. Other flesh. NJD. 2013;4(2):32-45
- [19] Hoppu P. Encounters in dance and music: Fieldwork and embodiment. In: Fiskvik A, Stranden M. editors. (Re)Searching the field - Festschrift in honour of Egil Bakka. Trondheim: Fakbølaset; 2014:151-159.
- [20] Merleau-Ponty M. Cézanne's doubt. In: Sense and non-sense. Northwestern University; 1964. p. 9-24
- [21] Shusterman R. Photography as performative process. JAAR. 2012;70(1):67-77
- [22] Richardson T. The peculiar deviance of authenticity. Proteus. 2014;30(1)
- [23] Baudrillard J. Simulacra & simulacrum. Orig. 1981. University of Michigan; 1994
- [24] Bendix R. In search of authenticity: The formation of folklore studies. Madison: University of Wisconsin; 1997

- [25] Benjamin W. The work of art in the age of mechanical reproduction. Orig. 1935. In: Arendt H. editor. Illuminations. New York: Schocken; 1969
- [26] Groys B. Auran synty: muunnelmia erästä Walter Benjaminin teemasta. Orig. 2000. Nuori Voima. 2002;4(5):58-61
- [27] Hanssen B. editor. Walter Benjamin and the arcades project. Bloomsbury; 2006
- [28] Groys B. The aura of profane enlightenment. In: The World (maybe) fantastic, exhibition catalogue, Sydney Biennale, Australia. 2002
- [29] Goldate S. The cyberflâneur: spaces and places on the internet. Art Monthly. 1997;208:15-18
- [30] Featherstone M. Virtual flâneur. Urban Studies. 1998;35:909-925
- [31] Hartmann M. Technologies and utopias: the cyberflâneur and the experience of being online. PhD thesis, University of Westminster; 2004
- [32] Benjamin W. Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism. London: Verso; 1983
- [33] Badami S. The boulevardier of the information superhighway: Disconnection and discovery in the virtual global village. Westerly Online. 2016;1:89-99.
- [34] Woolfe S. As in the streets, so in the mind: Flânerie as a way of thinking and living. 25 September 2022. [Accessed 26 June 2024]. <https://www.samwoolfe.com/2022/09/flanerie-a-way-of-thinking-and-living.html>
- [35] Husserl E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch 1. & 2. Halbband. Husserliana. Edmund Husserl Gesammelte Werke. Den Haag: Martinus Nijhoff. 1976
- [36] Scholes R. Protocols of reading. New Haven, CT: Yale University Press; 1989
- [37] Weiss G. De-naturalizing the natural attitude: A Husserlian legacy to social phenomenology. JPP. 2016;47(1):1-16
- [38] Hamera J. Dancing communities: Performance, difference and connection in the global city. London: Palgrave Macmillan; 2007
- [39] Isomursu EP, Jokela T. Truthfulness in nature landscape photography. In: Coutts G, Jokela T. editors. Relate North : Possible Futures. Viseu: InSEA; 2023. pp. 74-97
- [40] Parviainen J. Kinaesthetic empathy. Dialogue and Universalism. 2003;11-12:151-162.
- [41] Isomursu EP. Visual Haiku: Haiku in the age of global visual media. In: ISEA2024, 21-29 June 2024, Meanjin, Australia.
- [42] Weber M. Die 'Objektivität' sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. ASS. 1904;19(1):22-87
- [43] Sontag S. On Photography. New York: FSG; 1977.

JULKAISU V

Isomursu, E. P. (2024). *Interpretations of real in landscape photography – Tulkintoja maisemakuvan aitoudesta*. [Laajennettu näyttelyluettelo]. Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-434-8>

© 2024 Esa Pekka Isomursu.

Interpretations of Real in Landscape Photography Tulkintoja maisemakuvan aitoudesta

Exhibition Catalogue - Näyttelyluettelo

Esa Pekka Isomursu



© Esa Pekka Isomursu, 2024

Cover image / kansikuva: Esa Pekka Isomursu, 2024

All photographs and layout / kaikki valokuvat ja taitto: Esa Pekka Isomursu

Electronic version / sähköinen versio:

ISBN 978-952-337-434-8

Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja. Sarja C. Katsauksia ja puheenvuoroja 73

ISSN 2737-3496

Permanent address / pysyvä osoite: <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-337-434-8>

Printed version / painettu versio:

ISBN 978-952-337-435-5

Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja. Sarja C. Katsauksia ja puheenvuoroja 77

ISSN 1236-9616

Paino: PunaMusta Oy

Interpretations of Real in Landscape Photography

Tulkintoja maisemakuvan aitoudesta



PREFACE

This catalogue explains ideas behind the photographs featured in my exhibition at the Syöte Visitor Center, September – October 2024. The exhibition highlights the artistic component of my doctoral dissertation for the Faculty of Art and Design at the University of Lapland. The photographs serve as aesthetic artworks and are also a key part of my art-based action research, where art acts as a catalyst for my theoretical research. You are welcome to appreciate the artwork for its aesthetic value as such, or, if you wish to delve deeper, you can find a brief overview of the theoretical foundations in this catalogue.

With the photographs, I explore the truthfulness of landscape imagery: each exhibition photograph can, in some way, be seen as an authentic interpretation of nature—and the authenticity of each can also be questioned. The images are not intended to provide a definitive answer to what constitutes a ‘real’ nature photograph, but rather to prompt the viewer to contemplate the boundaries and significance of authenticity from their own perspective. I delve deeper into this topic in four articles, the details of which can be found at the end of the catalogue (Isomursu, 2021, 2024; Isomursu & Jokela, 2023; Isomursu & Hoppu, forthcoming).

The central organisation for photography in Finland, Finnfoto ry., has supported this exhibition and my doctoral dissertation, for which I express my gratitude. I also wish to thank Sami Säily (Woodland Graphics) for his invaluable advice on the layout of this catalogue.

ESIPUHE

Tämä katalogi taustoittaa Syötteen luontokeskuksessa syys-lokakuussa 2024 esillä olevan näyttelyni valokuvia. Valokuvat toimivat itsenäisinä esteettisinä taide-teoksina, mutta samalla ne esittelevät taiteellista osaa väitöstyöstäni Lapin yliopiston taiteiden tiedekuntaan. Työssäni vuoropuhelevat teorialtutkimus ja taideperustainen toimintatutkimus, jonka keskeinen työväline valokuvani ovat. Kuvat eivät siis ole vain kuvitusta varsinaiseen tutkimustyöhön, vaan keskeinen osa itse tutkimusta. Voit nauttia teosten estetiikasta sellaisenaan, mutta jos haluat syventyä asiaan tarkemmin, tämä katalogi esittelee tietoiskumaisesti työni teoreettisia perusteita.

Tutkin valokuvillani maisemakuvan todenmukaisuutta: jokainen näyttelyvalokuva voidaan jollain tavalla nähdä aitona tulkintana luonnosta – ja jokaisen aitous voidaan myös kyseenalaistaa. Kuvien tarkoituksena ei ole antaa lopullista vastausta siihen, mikä on autenttinen tai totuudenmukainen luontokuva, vaan herättää katsojaa pohtimaan aitouden rajoja ja merkitystä omasta näkökulmastaan. Syvennyn pidemmälle aiheeseen neljässä artikkelissa, joiden tiedot löytyvät katalogin lopun kirjallisuusluettelosta (Isomursu, 2021, 2024; Isomursu & Jokela, 2023; Isomursu & Hoppu, tulossa).

Valokuvauksen keskusjärjestö Finnfoto ry. on tukenut tätä näyttelyä ja väitöskirjaani laajemminkin apurahoin, mistä ilmaisen kiitollisuuteni. Haluan kiittää myös Sami Säilyä (Woodland Graphics) korvaamattoman arvokkaista neuvoista tämän katalogin taitossa.

Syöte, 8.8.2024
Esa Pekka Isomursu



Nature photographs are generally expected to be 'real'; that is, documentary and authentic representations of their subjects. The most widely accepted approach in landscape photography is to capture scenes 'as seen by the eye', with minimal or moderate adjustments, realistic colours, accurate exposure, and sharp details. However, interpretations of what precisely these terms mean in practice can vary significantly from person to person.

Elements such as sun rays caused by aperture blades (see, for example, the wintry image on Page 4), lens flares, variations in focal length, long exposure times, and cropping can all alter images from how the eye perceives them. At the same time, these elements can make the image feel more real—or inauthentic, depending on the viewer's preferences.

For instance, a typical aurora image—such as the one on the left—that many consider natural is often a long-exposure, wide-angle shot where the camera sensor captures colours much more vividly than the naked eye. The image also shows the blurring of the rotor blades due to their movement during the exposure, and the viewing angle is wider than that of the human eye. While this approach better captures the dynamism of the moment, it does not correspond to how the naked eye would perceive the scene in real life.

Luontokuvien odotetaan yleensä olevan "aitoja", eli dokumentaarisia ja autenttisia kuvauksia kohteistaan. Maisemavalokuvauksessa yleisimmin hyväksytty lähestymistapa on tallentaa maisemat "sellaisina kuin silmä ne näkee", tekemällä vain vähäisiä tai kohtuullisia säätöjä, säilyttämällä värit realistisina, valotus "oikeana" ja yksityiskohdat terävinä. Kuitenkin tulkinnat siitä, mitä nämä käytännössä tarkoittavat, vaihtelevat henkilöstä toiseen. Esimerkiksi tyypillisessä revontulikuvassa, jota monet pitävät luonnollisena (kuten kuva vasemmalla), on usein käytetty pitkää valotusaikaa ja ihmisen näkökenttää laajempaa kuvakulmaa. Kameran kenno myös tallentaa värit paljon intensiivisempinä kuin mitä paljain silmin näkyy.

Jo sellaiset tekijät kuten kamerasen himmenninlevyjen aiheuttamat auringonsäteet (ks. esimerkiksi talvinen kuva sivulla 4), linssiheijastumat, erilaiset polttovälit, pitkät valotusajat ja kuvan rajausta voivat muuttaa kuvia siitä, mitä silmä näkee. Samalla ne voivat kuitenkin saada kuvan tuntumaan todellisemmalta – tai epäaidolta, riippuen katsojan mieltymyksistä. Esimerkiksi vasemmalla olevassa kuvassa roottorinlavat näkyvät sumeina niiden valotusaikaisen liikkeen vuoksi, mikä korostaa hetken dynaamisuutta paremmin kuin liikkeen pysäyttämä, "aidompi" kuva.



The human eye has several limitations that can affect our perception of the world around us. Visible light, which approximately spans wavelengths from 380 to 750 nanometres, constitutes only a narrow portion of the electromagnetic spectrum. Due to the limited number of photoreceptor cells in the human eye, both its resolution and dynamic range are limited. The field of view is relatively narrow. Without these and other limitations of the visual system, our perception of the natural world would be significantly different. We can get an idea of what this would be like by using various special techniques in photography, enabling us to see a 'transhuman reality'.

The image on the left was captured using an infrared (IR) bandpass filter (760–860 nm) and a modified camera that allows the passage of IR light. The red, green and blue pixel sensors pick up different IR wavelengths in a manner akin to how they detect visible light. Since we cannot see infrared, IR photographs undergo a transition to visible light. This transition is often done so that the sky remains blue, creating visually striking, often eerie images.

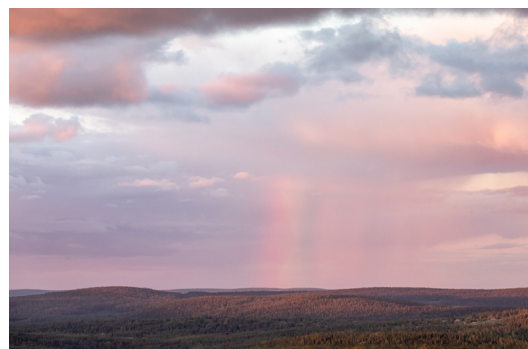
Ihmissilmällä on useita rajoituksia, jotka voivat vaikuttaa havaintoihimme ympäröivästä maailmasta. Näkyvä valo, joka kattaa suunnilleen 380–750 nanometrin aallonpituudet, on vain kapea osa sähkömagneettista spektriä. Koska ihmisen silmässä on rajallinen määrä valoreseptorisoluja, sen tarkkuus ja dynaaminen alue ovat rajalliset. Näkökenttä on suhteellisen kapea. Ilman näitä ja muita näköjärjestelmän rajoituksia tapamme nähdä ja kokea luonto olisi merkittävästi erilainen. Voimme saada käsityksen siitä, millaista tämä voisi olla, käyttämällä valokuvauksessa erikoistekniikoita, jotka mahdollistavat meille "transhumanistisen todellisuuden" havaitsemisen.

Viereinen kuva on otettu infrapuna(IR)-kaistanpäästösuotimella (760–860 nm) ja modifioidulla kameralla, joka päästää kennolle IR-valon. Punaiset, vihreät ja siniset pikselianturit ovat herkkiä eri IR-aallonpituuksille, samalla tavalla kuin näkyvällekin valolle. Koska emme näe infrapunaa, IR-taajuudet konvertoidaan näkyvän valon alueelle. Tämä konversio tehdään usein siten, että taivas pysyy sinisenä, mikä luo visuaalisesti vaikuttavia, tunnelmaltaan usein outoja tai aavemaisia kuvia.



In the IR photograph on the left (above), the colour transition renders the sky a brownish-yellow. The image reveals a rainbow in infrared light. With the sun low on the horizon, the rainbow was barely visible to the naked eye, appearing only as a faint red hue, with the other colours scattered in the atmosphere. In the IR photograph, the rainbow appears much brighter, as it reveals the non-scattered infrared light.

The small reference image (left, below), taken at sunset on a different day but under similar conditions at the same location, illustrates how dim the rainbow appeared in visible light.



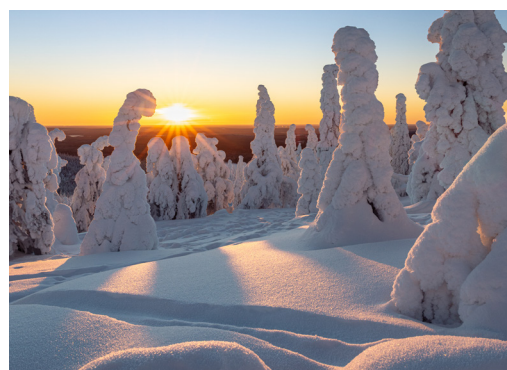
Vasemmalla ylhäällä olevassa IR-valokuvassa värimuunnos tekee taivaasta ruskeankeltaisen. Kuvassa näkyy sateenkaari infrapunavalossa. Auringon ollessa matalalla horisontissa sateenkaari oli tuskin havaittavissa paljain silmin, näkyen vain heikkona punertavana sävynä muiden värien sirottua ilmakehään. IR-kuvassa sateenkaari on paljon kirkkaampi, koska se tuo näkyväksi siroamattoman infrapunavalon.

Pieni vertailukuva vasemmalla alhaalla on myös otettu auringonlaskun aikaan – eri päivänä, mutta samanlaisissa olosuhteissa ja samassa paikassa. Se havainnollistaa, kuinka himmeä IR-kuvan sateenkaari oli näkyvässä valossa.



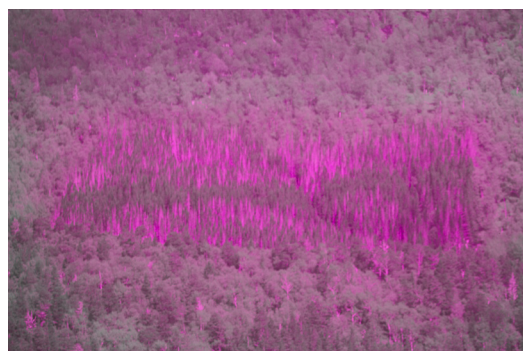
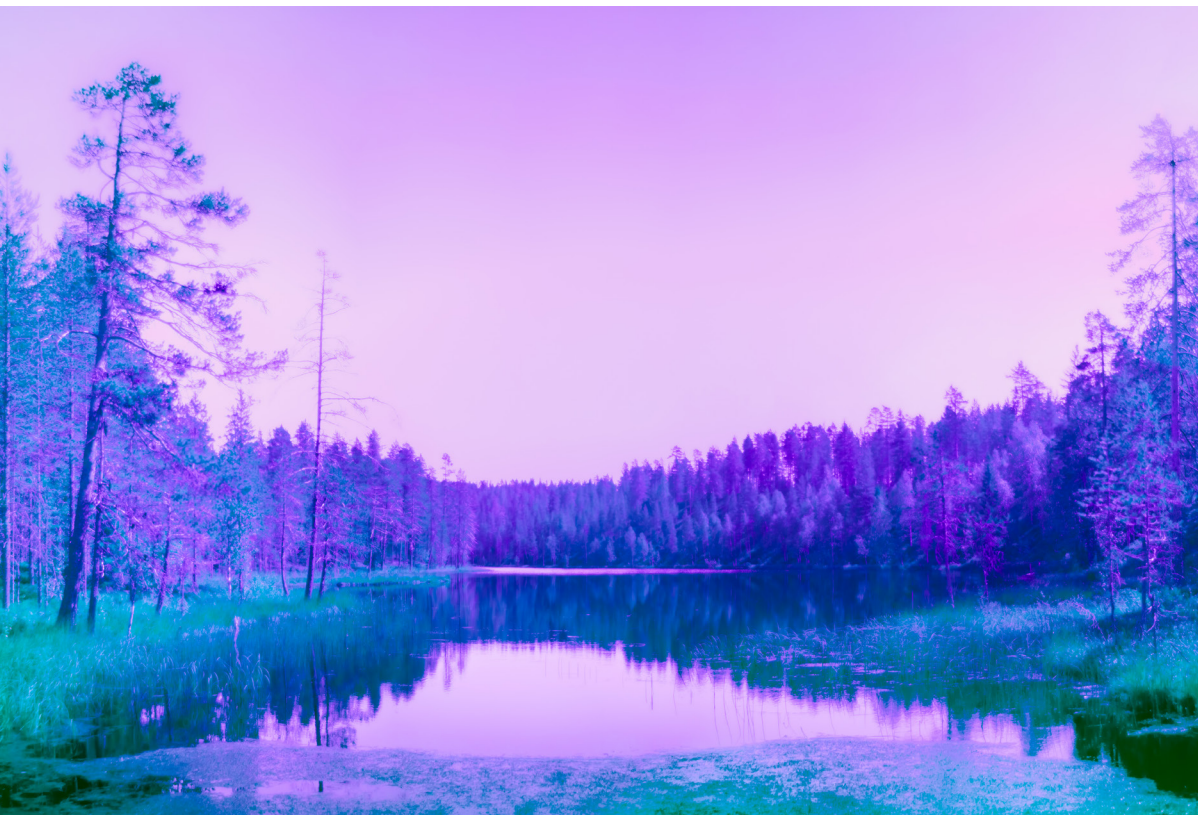
While IR photography is used to capture near-infrared light (NIR) mainly for artistic and visibility-enhancing purposes, thermal photography captures mid to far-infrared light to visualise temperature variations. The double exposure on the left (above), combining thermal and natural images, shows how, at sunset, snow-covered trees radiate the heat stored during the day, visible in orange. The thermal image was taken at wavelengths of 8,000 to 14,000 nanometers.

For comparison, an image taken in visible light from the same location and time is shown below on the left.



Infrapunavalokuvausta käytetään lähi-infrapun (Near InfraRed, NIR) tallentamiseen – lähinnä joko taiteellisiin tarkoituksiin tai näkyvyyden parantamiseksi. Lämpökamera puolestaan tallentaa keski- ja pitkäaaltoista infrapunavaloa (lämpösäteilyä) lämpötilaerojen visualisoimiseksi. Ylempi kuva vasemmalla on kaksoisvalotus tavallisen ja lämpökameran kuvista. Se näyttää, miten auringonlaskun aikaan tykkypuut säteilevät ympäristöön päivän aikana varastoimaansa lämpöä, joka näkyy kuvassa oranssina. Lämpökamerakuva on otettu aallonpituusalueella 8 000–14 000 nanometriä.

Vasemmalla alhaalla on vertailun vuoksi näkyvässä valossa otettu kuva samasta paikasta ja samalta ajalta.



Rayleigh scattering occurs when light interacts with particles much smaller than its wavelength. The shorter the wavelength of the light, the more it is scattered. This is why the sky appears blue to the naked eye. Ultraviolet (UV) light, having shorter wavelengths than blue light, is scattered even more efficiently.

Early photographic films were sensitive to UV light, which often resulted in a hazy effect in landscape photographs, and a characteristic overexposed sky. The typical lack of detail in UV images can be easily seen by comparing the IR and UV landscapes (on page 8 and on the left) that were photographed at the same location.

UV light also has applications in scientific research. In Junkerdal National Park, Norway, efforts are underway to eradicate previously planted spruce forests and restore birch forests. A photograph of a test area (left, below), taken with a 350 nm UV narrowband filter, shows damaged and dying spruce trees in bright colours, while healthy trees in the reference area appear as a darker stripe.

Plants utilise UV light to attract pollinators with UV-reflective patterns on their flowers, guiding insects such as bees to nectar. Birds use UV light to display hidden plumage patterns for mating and social signaling. For example, male Eurasian blue tits have a patch of feathers on the crown of their heads that strongly reflects UV light.

Rayleigh'n sirontaa tapahtuu, kun valo on vuorovaikutuksessa hiukkasten kanssa, jotka ovat paljon pienempiä kuin sen aallonpituus. Mitä lyhyempi valon aallonpituus on, sitä enemmän se siroaa. Tästä syystä taivas näyttää paljaalla silmällä siniseltä. Ultravioletilla (UV) valolla on vieläkin lyhyempi aallonpituus kuin sinisellä valolla, joten se siroaa sitäkin tehokkaammin.

Varhaiset valokuvafilmit olivat herkkiä UV-valolle, mikä johti usein maisemakuvissa utuiseen vaikutelmaan ja vanhoille valokuville luonteenomaiseen ylivalottuneeseen taivaaseen. UV-kuville tyypillinen yksityiskohtien puute voidaan helposti nähdä vertaamalla IR- ja UV-maisemia (s. 8 ja vasemmalla), jotka on kuvattu samassa paikassa.

UV-valoa käytetään myös tieteellisessä tutkimuksessa. Junkerdalin kansallispuistossa Norjassa hävitetään aiemmin istutettuja kuusimetsiä ja ennallistetaan niitä koivumetsiksi. Kokeilualueesta 350 nm UV-kapeakaistasuotimella otettu valokuva (vasemmalla alhaalla) näyttää vaurioituneet ja kuolleet kuuset kirkkaanvärisinä, kun taas vertailualueen terveet puut näkyvät tummempana juovana.

Kasvit hyödyntävät UV-valoa heijastavia kuvioita kukinnoissaan houkutellessaan pölyttäjiä kuten mehiläisiä. Linnut puolestaan hyödyntävät vastaavia höyhenkuvioita sosiaalisessa viestinnässä. Esimerkiksi sinitiaiskoirilla on pääläellään höyhenlaikku, joka heijastaa voimakkaasti UV-valoa.



One transhuman dimension of reality involves breaking visible light into its spectral components. In the double exposure of a foggy day (left, above), a landscape photographed in visible light is combined with the same view captured through a spectroscope. Although the landscape appears grey, it is actually full of colour that we simply do not perceive. In the spectrum, even Fraunhofer lines—dark absorption lines in the optical spectrum of the sun—can be seen.

The setup for spectral imaging is shown in the smaller image (left, below). In the spirit of traditional nature photography, the combined image was created on site, directly in the camera, with minimal post-processing.



Yksi transhumanistinen todellisuuden ulottuvuus on näkyvän valon hajottaminen taajuuskomponentteihinsa. Vasemmalla ylhäällä olevassa kaksoisvalotuksessa on yhdistetty sumuisesta päivästä otettu näkyvän valon maisemakuva spektroskoopilla samasta näkymästä otettuun valotukseen. Vaikka maisema näyttää harmaalta, se on itse asiassa täynnä värejä, joita emme vain havaitse. Kuvan spektrissä voidaan nähdä jopa auringon spektrin tummia absorptioviivoja, nk. Fraunhoferin viivoja.

Spektroskooppikuvauksen järjestely on esitetty alemmassa kuvassa. Perinteisen luontovalokuvauksen hengessä kuvien yhdistäminen on tehty paikan päällä suoraan kamerassa ja mahdollisimman vähällä jälkikäsittelyllä.



Spectroscopic images can reveal intriguing contrasts between natural and man-made landscapes. In the nocturnal cityscape (left, above), the bright, narrow emission lines of artificial light stand out against the continuous spectrum of the diminishing natural light and, possibly, some LED lights that also exhibit a continuous spectrum.

The northern lights are a curious natural light source, as the green auroras emit only one narrow wavelength, as demonstrated in the image to the left (below). The image is a double exposure, combining a spectroscopic image with a standard photograph of fading northern lights. The photograph was taken with a very high ISO value of 51200, which explains its graininess and the matrix-like noise pattern in the sky.

Spektroskooppikuvat voivat paljastaa mielenkiintoisia kontrasteja luonnon ja ihmisen tekemien maisemien välillä. Öisessä kaupunkimaisemassa (yläkuva vasemmalla) keinovalojen kirkkaat, kapeat emissioviviivat erottuvat jatkuvasta spektristä, jonka on aiheuttanut hämärtävä luonnonvalo ja mahdollisesti myös kaupungin LED-valot, jotka myös ovat jatkuvaspektrisiä.

Revontulet ovat mielenkiintoinen luonnonvalon lähde, koska vihreät revontulet säteilevät vain yhdellä kapealla aallonpituudella, kuten alemmasta kuvasta vasemmalla näkyy. Kuva on kaksoisvalotus, joka yhdistää normaalin kuvan himmenevistä revontulista sekä spektroskooppikuvan. Kuva on otettu erittäin korkealla ISO-arvolla 51200, mikä selittää sen rakeisuuden ja matriisimaisen kohinakuvion taivaalla.





When cosmic rays from outer space collide with atoms in the Earth's upper atmosphere, they produce cascades of secondary high-speed particles, known as air showers. The rays in the photograph on the left were caused by such particles, primarily muons, striking the camera sensor. Subatomic particles also constantly pass through us without interaction—and our bodies can repair most of the damage caused by those that do interact.

The particle traces were captured over approximately four and a half days of exposure by keeping the camera in total darkness and carefully managing various noise sources. The most striking traces were selected and enlarged to four times their original size to make them more visible. These traces were then combined with an image of the Northern Lights, also showcasing rare 'dune' formations of aurora in the lower left.

Interestingly, muons have a mean lifetime of approximately $2.2 \mu\text{s}$, which is too short for virtually any to reach the Earth's surface from the upper atmosphere. However, due to their near-light speed and the time dilation predicted by Einstein's theory of relativity, many muons survive long enough to reach the surface.

The Geiger counter in the exhibition detects muons but cannot distinguish them from environmental radioactivity caused by the decay of naturally occurring radioactive materials. Therefore, many, but not all, of its clicks are caused by muons.



Kun avaruudesta tulevat kosmiset säteet törmäävät yläilmakehän atomien kanssa, syntyy nopeita sekundäärisiä hiukkassuihkuja. Vasemmalla olevassa valokuvassa näkyvät säteet ovat syntyneet tällaisten hiukkasten, pääasiassa myonien, törmätessä kameran kennoon. Alkeishiukkasia kulkee jatkuvasti myös meidän lävitsemme ilman vuorovaikutusta – ja kehomme pystyy korjaamaan valtaosan niistä vahingoista, joita vuorovaikuttavat hiukkaset aiheuttavat.

Hiukkasjäljet tallentuivat valottamalla kameran kennoa täysin pimeässä yhteensä noin neljän ja puolen päivän ajan ja minimoimalla erilaiset kohina- ja häiriölähteet. Näkyvimmat jäljet on valittu käsin ja suurennettu nelinkertaisiksi, jotta ne erottuisivat paremmin. Jäljet on yhdistetty kuvaan revontulista, jossa näkyy myös harvinaisia revontulidyynejä kuvan vasemmassa alakulmassa.

Myonien keskimääräinen elinikä on noin $2,2 \mu\text{s}$, mikä on periaatteessa liian lyhyt aika, jotta ne ehtisivät edetä Maan pinnalle asti yläilmakehästä, jossa hiukkastörmäykset tapahtuvat. Ne kuitenkin kulkevat lähes valon nopeudella, jolloin Einsteinin suhteellisuusteorian enustaman aikavenymän ansiosta monet myonit selviävät tarpeeksi kauan saavuttaakseen maanpinnan.

Näyttelyn geigermittari havaitsee myoneja, mutta ei pysty erottamaan niitä maapallon maa- ja kallioperästä lähtöisin olevien radioaktiivisten alkuaineiden hajoamistuotteista. Siksi monet, mutta eivät kaikki, mittarin napsahdukset johtuvat myoneista.



Since pressing the shutter button to expose an image requires no special skills, photographs are often seen solely as end products, with little attention given to photography as a physical act. However, there is aesthetic value also in the performative act of taking photographs. It involves intricate steps such as moving to the location, selecting the lens and settings, positioning the camera, composing the shot, and waiting for the right moment—all of which contribute to the final image. The photographer's experience in nature can be conveyed more holistically by bringing forward this creation process.

One way to convey the physical experience to the viewer is through the movement of the photographer, the camera, or the subject during the photograph's capture. For instance, in the image on the left (above), intentional camera movement (ICM) is used to convey the mood of a wintry, stormy sea in Lofoten more effectively than a traditional documentary-style photograph would.

Koska laukaisinpainikkeen painaminen kuvan valottamiseksi ei vaadi erityisiä taitoja, valokuvat nähdään usein vain lopputuotteina, eikä valokuvaukseen juurikaan kiinnitetä huomiota fyysisenä prosessina. Kuitenkin myös tällä prosessilla on oma esteettinen arvonsa. Se sisältää monimutkaisiakin vaiheita, kuten siirtymisen kuvauspaikalle, objektiivin ja asetusten valinnat, kameran asemoinnin, sommittelun ja oikean kuvaushetken odottamisen. Kaikki nämä vaikuttavat lopputulokseen. Valokuvaajan luontokokemus voi välittyä kokonaisvaltaisemmin tuomalla tämä luomisprosessi esiin.

Yksi tapa välittää fyysinen kokemus kuvaustilanteesta katsojalle on valokuvaajan, kameran tai kohteen liike valokuvan ottamisen aikana. Esimerkiksi vasemmalla ylhäällä olevassa kuvassa Lofoteilta on käytetty tarkoituksellista kameran liikkuttelua (ns. ICM-tekniikkaa) talvisen ja myrskyisen meren tunnelman välittämiseen tehokkaammin kuin perinteisellä dokumentaarisella valokuvalla.





Movement of the photographer can be taken to quite extreme levels. The image on the left (above) is a composite of multiple exposures taken at every kilometre along a hike in Syöte National Park. Consequently, it does not depict a single location but rather the journey itself, aiming to capture a new, essential dimension of the experience of hiking in nature. This new dimension is something that a traditional photograph cannot convey; traditional photographs capture a single moment in a static frame, whereas this composite image conveys the continuous and dynamic nature of the hike, reflecting the evolving landscapes and the progression of the journey over time.

Kuvaajan liike voidaan viedä varsin äärimmäiselle tasolle. Vasemmalla ylhäällä oleva kuva on yhdistelmä useista valotuksista, jotka on otettu kilometrin välein patikkaretkellä Syötteen kansallispuistossa. Näin ollen se ei niinkään kuvaa tiettyä paikkaa, vaan itse matkaa. Näin kuva pyrkii vangitsemaan luonnossa vaeltamisen kokemuksesta uuden olennaisen ulottuvuuden. Tämä ulottuvuus on jotain, jota perinteinen valokuva ei voi välittää. Perinteinen valokuva vangitsee yksittäisen staattisen hetken, kun taas yhdistelmäkuva välittää vaelluksen dynaamisen luonteen: matkan etenemisen ja maisemien vaihtumisen ajan myötä.





A survey conducted in Finland on nature photography revealed that creative techniques evoke stronger and more divided opinions compared to their documentary-style counterparts. Approximately as many people supported the use of creative techniques as opposed them. This strong polarisation of views was particularly notable among respondents aged over 40.

Creative techniques include multiple exposures, merging parts of images in editing, intentional camera movement (ICM), high dynamic range (HDR), creative use of filters, long exposure times, and excessive image manipulation beyond normal editing. Normal editing that was not considered excessive, covered techniques such as moderate adjustments to the contrast, saturation, and lightness either in specific areas of the photograph or across the entire image.

The image on the left is a multiple exposure, with each image taken from a different angle while walking around the tree. A somewhat heart-like shape in the foliage was enhanced during image editing to create a perfect heart.

Luontokuvauksesta suomalaisille tehty kysely paljasti, että valokuvauksessa käytetyt luovat tekniikat herättävät voimakkaampia ja jakautuneempia mielipiteitä kuin dokumentaarinen tyyli. Suunnilleen yhtä moni vastaa ja kannatti luovien teknikoiden käyttöä kuin vastusti niitä. Näkemysten voimakas polarisaatio oli erityisen huomattava yli 40-vuotiaiden vastaajien keskuudessa.

Luovia tekniikoita ovat monivalotukset, kuvien osien yhdistäminen editoitaessa, tarkoituksellinen kameran liikuttelu (ICM), laajasävykuvaus (HDR), suodattimien luova käyttö, pitkät valotusajat sekä normaalia kuvamuokkausta voimakkaampi, liiallinen kuvankäsittely. Normaali muokkaus, jota ei pidetty liiallisena, kattaa esimerkiksi kontrastin, kylläisyyden ja valoisuuden kohtuulliset säädöt joko koko valokuvassa tai sen osa-alueilla.

Vasemmalla oleva kuva on monivalotus, jossa jokainen kuva on otettu eri kulmasta puun ympäri kävellessä. Lehvästön jokseenkin sydämenmuotoinen aukko on muotoiltu kuvankäsittelyllä täydellisemmäksi.



Today, image manipulation is easy and accessible to virtually everyone. What was once exclusive to professionals is now available to amateurs. On social media, some photos are so heavily edited that they no longer reflect reality, becoming simulacra—copies without an original, as described by Jean Baudrillard. In nature photography, images may be staged, manipulated, or taken out of context, resulting in a distorted representation of reality that is detached from the natural world.

Daniel Chartier, on the other hand, argues that Western artists and writers have created an *Imagined North* that is not entirely detached from reality. Rather, it is a reality based on limited, outsider perspectives that overlook Northern cultures. This *Imagined North* is increasingly easy for everyone to recreate, and it is already being exploited in fields such as nature photography and tourism.

The photoshopped image on the left, featuring a snag, northern lights, and the full Moon, can be seen as a simulacrum, amplifying stereotypes of Northern nature in a tourist-oriented reality.

Nykyään kuvankäsittely on helppoa ja lähes kaikkien ulottuvilla. Sovellusten ja välineiden taso, joka oli aiemmin mahdollinen lähinnä ammattilaisille, on nyt myös harrastajien ulottuvilla. Sosiaalisessa mediassa jotkut valokuvat ovat niin voimakkaasti muokattuja, etteivät ne enää heijasta todellisuutta, vaan ovat muuttuneet simulakrumeiksi – kopioiksi ilman alkuperäistä, kuten Jean Baudrillard asian kuvaa. Luontokuvauksessa kuvia voidaan lavastaa, manipuloida tai esittää irti asiayhteydestään, mikä johtaa vääristyneeseen kuvaan luonnon todellisuudesta.

Daniel Chartier puolestaan väittää, että länsimaiset taiteilijat ja kirjailijat ovat luoneet ”kuvitellun pohjoisen”, joka ei ole täysin irti todellisuudesta, mutta perustuu rajallisiin ulkopuolisiin näkökulmiin ja sivuuttaa pohjoisen kulttuurit. Tämä kuviteltu pohjoinen on kenen tahansa yhä helpompi luoda uudelleen omasta näkökulmastaan, ja näin jo tehdäänkin muun muassa luontokuvauksessa ja matkailussa.

Oheinen manipuloitu kuva kelosta, revontulista ja täysikuusta voidaan nähdä simulakrumina, joka vahvistaa pohjoisen luontoon liittyviä matkailukeskeisen todellisuuden stereotypioita.



The concept of constructed realities can be significantly expanded beyond Baudrillard's simulacrum and Chartier's *Imagined North*. In quantum field theory, false vacuum decay is a possible, albeit unlikely, scenario in which the universe could abruptly transition to a lower-energy state, fundamentally altering its structure and the laws of physics. This decay could occur if, by chance, a small region of the universe reached a more stable state. This 'bubble' would then expand at nearly the speed of light, causing the entire universe to transition to the new state, potentially with catastrophic consequences.

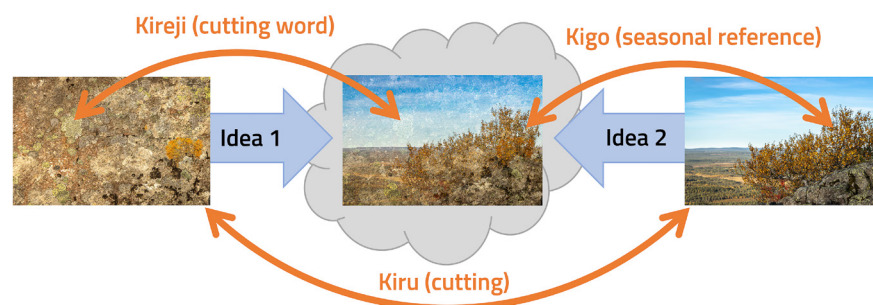
Another scenario, known as the simulation hypothesis, posits that what we perceive as reality is, in fact, a simulated construct, potentially a computer simulation in which we are merely components. Nick Bostrom argues that if certain assumptions hold true, it is highly probable that we are living in such a simulation. While this notion may resemble the plot of a science fiction narrative (as exemplified in *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* and *The Matrix*), serious scientific endeavours have been undertaken to detect 'glitches' in the universe that could confirm the simulation hypothesis.

These theories have been the source of inspiration for the photoshopped images on the left. The first image artistically represents false vacuum decay, while the second accentuates visible anomalies in nature.

Rakennetun todellisuuden käsitettä voidaan laajentaa paljon pidemmälle kuin Baudrillardin simulakrumi ja Chartierin kuviteltu pohjoinen. Kvanttikenttäteoriassa pidetään mahdollisena, että tyhjiön energia ei olekaan matalin mahdollinen energiataso. Mahdollisessa, vaikkakin epätodennäköisessä skenaariossa universumi voisi äkillisesti siirtyä matalaenergisempään tilaan, mikä muuttaisi sen rakennetta ja fysiikan lakeja perustavanlaatuisesti. Tämä hajoaminen voisi tapahtua, jos jokin pieni osa universumista saavuttaisi sattumalta vakaamman tilan. Tämä "kupla" laajenisi lähes valon nopeudella, aiheuttaen koko universumin siirtymisen uuteen tilaan, potentiaalisesti katastrofaalisin seurauksin.

Toinen, simulaatiohypoteesina tunnettu skenaario esittää, että se, mitä koemme todellisuutena, onkin simuloitu konstruktio – mahdollisesti tietokonesimulaatio – ja me olemme sen komponentteja. Nick Bostrom väittää, että jos tietyt lähtöoletukset pitävät paikkansa, on erittäin todennäköistä, että elämme simulaatiossa. Vaikka tämä voi kuulostaa tieteiskirjallisuuden juonimateriaalilta (vrt. Linnunradan käsikirja liftareille ja *The Matrix*), hypoteesi on ollut pohjana myös vakavalle tieteelliselle tutkimukselle. Esimerkiksi maailmankaikkeuden rakenteessa on pyritty havaitsemaan häiriöitä, jotka voisivat vahvistaa simulaatiohypoteesin.

Nämä teoriat ovat olleet inspiraationa oheisille manipuloituille valokuville. Ylempi kuva on taiteellinen tulkinta universumin energiatilan äkillisestä muutoksesta. Alempi puolestaan esittää liioitellusti rakenteellisia häiriöitä luonnossa.



Paul Cézanne famously stated that painting from nature is not about replicating the object, but about realising one's sensation. A work of art is, therefore, a subjective response to the emotions evoked in the artist by the subject—such as a landscape—rather than a meticulous reproduction of its visual appearance.

Although deeply rooted in Japanese culture, haiku poetry also addresses the shared human experience, profound emotions, and the natural beauty of the world. These themes possess universal appeal and resonate with people globally. Inspired by Roland Barthes' writings on haiku, I have visually reinterpreted the tradition of written haiku poetry within the context of today's ever-expanding realms of globalisation and visual media. The outcome is a photographic concept I refer to as Visual Haiku.

In Visual Haiku, I strive to use a semantically simple visual language that mirrors the structural elements of textual haiku: two conceptual elements 'collide' to form a new (mental) image. The seasonal element *kigo* and the cutting word *kireji* are also incorporated. In keeping with the traditions of nature photography, I have created Visual Haiku using double exposures captured directly in-camera, with minimal post-processing.

As both haiku and Visual Haiku are intended to be experienced intuitively, without active interpretation, the two Visual Haiku on the following pages are not further explained. They are left to speak for themselves, in the hope that they convey a certain feeling—and a story—to the viewer.

Paul Cézanne tunnetusti totesi, että luonnosta maalaaminen ei tarkoita kohteen suoraa kopioimista, vaan oman tuntemuksen ilmaisemista. Taideteos on siis subjektiivinen vastaus niihin tunteisiin, joita kohde – kuten maisema – herättää taiteilijassa, enemmän kuin sen visuaalisen muodon tarkka jäljennös.

Vaikka haikurunouden juuret ovat syvällä japanilaisessa kulttuurissa, se käsittelee myös yleisinhimillisiä teemoja, syviä tunteita ja luonnon kauneutta. Nämä teemat ovat universaaleja ja puhuttelevat ihmisiä ympäri maailman. Roland Barthesin haikukurjoitusten inspiroimana olen uudelleentulkinnut visuaalisesti haikurunouden perinnettä, pyrkien päivittämään sen nykypäivän globaalin visuaalisen median maailmaan. Tuloksena on valokuvauksen konsepti, jota kutsun Visuaaliseksi Haikuksi.

Visuaalisissa Haikuissa pyrin käyttämään semanttisesti yksinkertaista visuaalista kieltä, joka vastaa tekstuaalisen haikun rakennetta: kaksi käsitteellistä elementtiä "törmäävät" muodostaen uuden mielikuvan. Myös vuodenaikaelementti *kigo* ja leikkaussana *kireji* ovat mukana, mutta visuaalisesti tulkittuina. Luontovalokuvauksen perinteitä kunnioittaen Visuaaliset Haikut tulee toteuttaa kaksoisvalotuksina suoraan kamerassa ja paikan päällä luonnossa. Kuvien jälkikäsittely on mahdollisimman vähäistä.

Koska sekä haikut että Visuaaliset Haikut on tarkoitettu intuitiivisesti koettaviksi ilman aktiivista tulkintaa, seuraavalla aukeamalla olevia Visuaalisia Haikuja ei ole selitetty tarkemmin. Ne on jätetty "puhumaan omasta puolestaan" toivossa, että ne välittäisivät katsojalle tietyn tunteen – ja tarinan.



LIST OF PHOTOGRAPHS / KUVALUETTELO

All photographs / kaikki kuvat: Esa Pekka Isomursu

Cover Page

Air shower and rare auroras
Composite image.
Auroras: 14mm, 2.5 sec at f/2.0, ISO 2000.
Particle traces: ca. 20 min each, no lens.
Oulu, Finland 2023 / 2024

Page 4

Winter sun at Syöte National Park
Single exposure.
53 mm, 1/400 sec at f/18, ISO 100
Syöte, Finland 2024

Page 6

Solar Wind Power
Single exposure.
14 mm, 2.0 sec at f/2.8, ISO 6400
Also exhibited in: Astronomy photographer of the Year 2022
National Maritime Museum, London, United Kingdom
Oulu, Finland 2022

Page 8

Infrared landscape
Single exposure.
24 mm, 1/200 sec at f/10, ISO 200, IR bandpass, modified camera
Syöte, Finland 2022

Page 10

Infrared landscape with rainbow
Single exposure.
39 mm, 1/125 sec at f/3.2, ISO 100, IR bandpass, modified camera
Syöte, Finland 2022

Faint red rainbow at sunset
Single exposure.
110 mm, 1/320 sec at f/6.3, ISO 1600
Syöte, Finland 2020

Page 12

Combined thermal and natural images of a snowy landscape
Double exposure.
FLIR LEPTON 3.5 thermal sensor and Sony 12 Mpx sensor
Syöte, Finland 2021

Winter scenery from Iso-Syöte
Single exposure.
24 mm, 1/125 sec at f/11, ISO 100
Syöte, Finland 2021

Page 14

Ultraviolet landscape
Single exposure.
24 mm, 1/125 sec at f/4.0, ISO 800, UV bandpass, modified camera
Syöte, Finland 2021

UV image of forest restoration test area
Single exposure.
400 mm, 0.6 sec at f/13, ISO 100, UV bandpass, modified camera
Junkerdal National Park, Norway 2024

Page 16

Double exposure of a foggy landscape
Double exposure.
Normal: 100 mm, 1/160 sec at f/4.0, ISO 125
Spectral: 100 mm + spectroscope, 20 sec at f/11, ISO 125
Syöte, Finland 2020

Spectroscope connected to a camera
Single exposure.
155 mm, 1/80 sec at f/4.5, ISO 2500
Syöte, Finland 2021

Page 18

A nocturnal cityscape with spectroscope and normal camera
Double exposure.
Normal: 123 mm, 1/200 sec at f/2.8, ISO 1600
Spectral: 100 mm + spectroscope, 30 sec at f/3.2, ISO1600
Oulu, Finland 2021

Spectral aurora
Double exposure.
Normal: 33 mm, 0.6 sec at f/5.6, ISO 51200.
Spectral: 100 mm + spectroscope, 0.6 sec at f/5.6, ISO 51200
Syöte, Finland 2021

Page 20

Air shower and rare auroras
Details: see Cover Page image.

Geiger-Müller counter
Single exposure.
100 mm, 1/100 sec at f/5.6, ISO 1600
Syöte, Finland 2021

Page 22

Winter seas at Lofoten
Single exposure with Intentional Camera Movement (ICM).
70 mm, 1.0 sec at f/8.0, ISO 200
Lofoten, Norway 2018

Stormy sea at Hailuoto
Single exposure.
190 mm, 1/800 sec at f/16, ISO 6400
Hailuoto, Finland 2016

Page 24

A walk on a ridge, multi exposure
Multi exposure, combined in Photoshop.
24 mm, 1/80–1/160 sec at f/5.6–6.3, ISO 200
Syöte, Finland 2021

A walk on a ridge, single exposures
5 x single exposures used in the multi exposure.
24 mm, 1/80–1/160 sec at f/5.6–6.3, ISO 200
Syöte, Finland 2021

Page 26

Home is where the heart is
Multi exposure, combined on-site in camera.
Each: 24 mm, 1/250 sec at f/7.1, ISO 1250
Syöte, Finland 2021

Page 28

A simulacrum that creates its own reality of Northern nature
Double exposure, combined and manipulated in Photoshop.

Snag and aurora: 14 mm, 8.0 sec at f/4.0, ISO 2500
The Moon: 400 mm, 1/2000 sec at f/5.6, ISO 2500
Oulu, Finland 2013 / 2023

Page 30

False vacuum decay sunset
Single exposure, manipulated in Photoshop.
400 mm, 1/60 sec at f/7.1, ISO 100
Syöte, Finland 2020

Glitch guards at sunset
Single exposure, manipulated in Photoshop.
400 mm, 1/800 sec at f/13, ISO 1600
Kuhmo, Finland 2020

Page 32

Visual Haiku #1
Double exposure, combined on-site in camera.
190 mm, 1/800 sec at f/6.3, ISO 320, and
80 mm 1/1600 sec at f/6.3, ISO 320
Syöte, Finland 2021

Composing a Visual Haiku
Double exposure (same as above) & other elements.
Combined in Powerpoint.
Syöte, Finland 2021 / 2023

Page 34

Visual Haiku #2
Double exposure, combined on-site in camera.
28 mm, 1/500 sec at f/10, ISO 200
27 mm, 1/640 sec at f/10, ISO 200
Syöte, Finland 2023

Page 35

Visual Haiku #3
Double exposure, combined on-site in camera.
200 mm, 1/1600 sec at f/8.0, ISO 320
27 mm, 1/640 sec at f/10, Iso 200
Syöte, Finland 2020

Back Cover

Auroras with a rare dune formation
Single image.
14 mm, 2.5 sec at f/2.0, ISO 2000
Oulu, Finland 2023

BIBLIOGRAPHY / KIRJALLISUUSLUETTELO

Andrews, M. (1999). *Landscape and Western art*. Oxford University Press.

Barthes, R. (1982). *Empire of signs* (R. Howard, Trans.). Hill and Wang. (Original work published 1970)

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press. (Original work published 1981)

Benjamin, W. (1969). The work of art in the age of mechanical reproduction. In *Illuminations* (H. Zohn, Trans.), 217–251. Schocken Books. (Original work published 1935)

Benjamin, W. (1972). The task of the translator. In M. Bullock & M. W. Jennings (Eds.), *Selected writings: Vol. 1. 1913–1926*, 253–263. Harvard University Press. (Original work published 1923)

Berleant, A. (1992). *The aesthetics of environment*. Temple University Press.

Bostrom, N. (2003). Are we living in a computer simulation? *The Philosophical Quarterly*, 53 (211), 243–255. <https://doi.org/10.1111/1467-9213.00309>

Chartier, D. (2018). What is the Imagined North? Ethical principles. Presses de l’Université du Québec.

Decker, J. (2012). True North. In J. Decker (Ed.), *True North: Contemporary art of the circumpolar North*, 6–17. Anchorage Museum.

Francis, G. (2010). *True North: Travels in Arctic Europe* (2nd ed.). Birlinn Ltd.

Gasquet, J. (1991). *Joachim Gasquet’s Cézanne: A memoir with conversations*. Thames & Hudson.

Ingold, T. (1993). The temporality of the landscape. *World Archaeology*, 25 (2), 152-174.

Isomursu, E. P., & Hoppu, P. (forthcoming). Perception of Northern landscapes through nature photography.

Isomursu, E. P. (2024). Visual Haiku: Haiku in the age of global visual media. *Proc. The 29th International Symposium on Electronic Art (ISEA2024)*, Brisbane, Australia.

Isomursu, E. P., & Jokela, T. (2023). Interpretations of “real” in nature landscape photography. In G. Coutts & T. Jokela (Eds.), *Relate North: Possible futures* (pp. 74–97). InSEA Publications.

Isomursu, E. P. (2021). Explaining “real” in landscape photography. *InSEA ART Education Visual Journal IMAG*, 11, 10–16.

Isomursu, E. P. (2022). Luontoa, toden totta! *Luontokuva*, 1, 49–51.

Jokela, T., & Huhmarniemi, M. (2019). Art-based action research in the development work of arts and art education. In G. Coutts et al. (Eds.), *The Lure of Lapland - A Handbook of Arctic Art and Design*, 9–23. University of Lapland.

Larrabee, H. (2016). *Haiku: Classic Japanese Short Poems*. Amber Books.

Merleau-Ponty, M. (1964). Cézanne’s doubt. In *Sense and non-sense*, 9–24. Northwestern University. (Original work published in French as “Le doute de Cézanne”, 1945).

Parviainen, J. (2003). Kinaesthetic empathy. *Dialogue and Universalism*, 11–12, 151–162.

Seppänen, J. (2014). *Levoton valokuva*. Vastapaino.

Shusterman, R. (2012). Photography as performative process. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (1), 67–77.

