

Lisensiaatintyö

Valokuvasta kuvaksi

analogisesta menneisyydestä digitaaliseen tulevaisuuteen
valokuvan historiasta kriittisen teorian läpivalaisemana

Kari Paajanen

Taideteollinen korkeakoulu 1999

Tekijän huomautus pdf-versioon: Lisensiaatintyö muodostuu sekä Mehr Licht cd-romista, joka on työn taiteellinen osuus sekä ohessa olevasta kirjallisesta osuudesta. Tekstin sivunumerointi ja hakemistosivutus poikkeaa hieman tässä versiossa alkuperäisestä.

Sisältö

1 Tutkimuksen tavoitteet ja menetelmät	2
1.1 Yleistä	2
1.2 Lukujen sisällöstä	2
1.3 Tavoitteet ja menetelmät	2
2 Esipuhe	3
3 Mehr Licht	9
4 Johdanto	11
4.1 Atomista biteiksi	11
4.2 Valokuvan analogisuudesta ja digitaalisuudesta	12
4.3 Digitaalisuudesta kulttuurissamme	13
4.4 Uusi media	13
4.5 Hyperteksti ja hypermedia	14
4.6 Multimedia	15
4.7 Cd-rom	15
4.8 Kamerasta tietokoneeseen	16
5 Analogisen valokuvan historiasta digitaaliseen maailmaan	17
5.1 Hippolyte Bayard valokuvan ontologian ytimessä	17
5.2 Yhdestä moneksi	18
5.3 Valistus	19
5.4 Yksi maailma, yksi kuva	20
5.5 Museoittamisen taakka	21
5.6 Historismi	22
5.7 Modernismin loppu	24
5.8 Läpinäkyvä valokuvaus	26
6 Valokuvan muokkaamisen historiasta	26
6.1 Teknologian synnystä	26
6.2 Maailman haltuunotosta	29
6.3 Todellisuuden hallitsemisesta	32
6.4 Kahtiarepeytymisestä	37
6.5 20 th Century Fox	40
7 Valokuva elektronisen maailman simulaatiossa	41
7.1 Hit me with your bit	41
7.2 You scream, I scream, we all scream for the icecream	42
Lähteet	44
Mehr Lichtin tuottamisessa käytetyt laitteet ja ohjelmat	50
Tietokoneet ja lisävälineet	50
Ohjelmat	50
Loppukäyttäjän koneen minimivaatimukset	50
Kuvien digitointi	50
Kuvankäsittely	51
Äänenkäsittely	51
Videokuvankäsittely	51
Tallennus/siirto	51
Käytetyt tekniset lähdekirjat ja Internet-sivut	51
Cd-romin keskiö	51
Kirjanen	51
Myyntipakkaus	51
Tiedotusmateriaali	51
Muuta	51
Viitteet	52
Kuvaliite	68
Erilliset liitteet	69
Mehr Licht -teos	

1 Tutkimuksen tavoitteet ja menetelmät

1.1 Yleistä

Tämä tutkimus on kaksiosainen: taiteellinen osuus käsittää Mehr Licht cd-rom -teoksen ja tieteellinen kirjallinen osuus purkaa analogisen ja digitaalisen valokuvan käytäntöjen suhdetta syntyänsä vasten. Tutkimus yhdistää erilaisia kuva- ja tekstitutkimuksen tapoja ja kytkeytyy läheisesti postmodernistiseen ajatteluun ja katseen teoriaan. Peruspohja lepää sosiologisessa kulttuuritutkimuksessa, ja jo lähtökohdissaan tutkimus huomioi valokuvan osaksi yhteiskunnallisten arkikäytänteiden verkostoa ja ottaa mukaan myös henkilökohtaisen taiteellisen reflekttiivisyyden. Koska tällainen tutkimus on lähellä arkiajattelua, teksti on esseemäinen.

1.2 Lukujen sisällöstä

Esipuheessa tarkastelen tutkimusaluetta ja kerron keskeisistä lähdekirjoista ja ajatusapparaateista. Mehr Licht -luvussa raotan verhoa cd-romin syntyyn ja johdannossa esittelen digitaalisen maailman peruskäsitteitä.

Kolme ensimmäistä lukua toimivat johdantona *analogisen valokuvan historiasta digitaaliseen maailmaan*, joka summaa analogisen valokuvan kytkeytymisen modernistisiin vallankäytäntöihin. Luku keskittyy estetiikan ja ideologian toisiinsa nivoutumiseen lähinnä historiankirjoituksessa, näyttelytoiminnassa ja taidemuseoissa.

Valokuvan muokkaamisen historiasta syventää edellisen luvun näkökulmaa valokuvan ja positivismiin yhteiskunnallisiin käytäntöihin, sekä käsittelee analogista valokuvateknologiaa osana vallan historiaa. Lopuksi tarkastelen muutaman esimerkin valossa analogisen valokuvan ja kuvankäsittelyn suhdetta.

Valokuva elektronisen maailman simulaatiossa luon yhteenvedon ja pohdin niitä suuntia mihin valokuvat ovat matkalla. Lähde- ja viitetietojen jälkeen kirjaan vielä Mehr Licht cd-romin tuottamisessa käytetyt laitteet ja ohjelmat, sillä tutkimuksen taiteellista osiota on saatellut käytännönläheisyys.

1.3 Tavoitteet ja menetelmät

Tämä tutkimus tekee ruumiinavauksen analogisen valokuvan patologiselle historialle. Se selvittää, miten valokuvaa on syntymästään asti muokattu ja mihin kaikkeen se on ollut osallisena. Tutkimus purkaa kuvankäsittelyn yksioikoisen yhdistämisen digitaaliseen kuvaan ja analysoi analogisen valokuvan käytäntöjä.

Onko analoginen valokuva jollain tavoin rehellisempi ja aidompi; kertooko se todellisuudesta todemmin kuin sähköinen kuva. Tutkimus pyrkii vastaamaan kysymykseen: miksi analoginen valokuva viehättää ja viettelee ja miksi digitaalinen kuva taas ymmärretään koneen eikä ihmisen tekemäksi ja onko näin. Miksi kutsua digitaalista valokuvaa ”digitaaliseksi kuvaksi” ja analogista valokuvaa ”valokuvaksi”, ja onko painettu ja monistettu valokuva ollut koskaan ”valokuva” verrattuna originaaliegatiivista tehtyihin kopioihin. Pitäisikö sen sijaan puhua kuvasta: painokuvasta ja lehtikuvasta, mainoskuvasta ja tuotekuvasta. Onko analogisen valokuvan representaatiot vähemmän rakennettuja kuin digitaalisen kuvan.

Millaisessa yhteiskunnallis-historiallisessa kontekstissa analoginen ja digitaalinen valokuva ovat syntyneet ja miten tämä heijastuu kuvien käyttöön, niiden esittämiseen, tulkitsemiseen ja arvostukseen. Millä tavoin kuvien käytöt ja käytännöt eroavat. Digitaalinen kuva elää analogisen valokuvan syrjäyttävää murrosta. Se on kaikenlaisen digitaalisen tallentamisen ja siirtämisen myötä levinnyt nopeasti osaksi kuvallista arkitoimintaa.

Tämä tutkimus purkaa sitä, miten valokuvan ja vallan suhde on toisiinsa kietoutunut. Siksi tutkimuksessa keskitytään laajoihin käytänteisiin puhuttaessa valokuvan muokkaamisesta ja keskitytään sosiaalisiin suhteisiin pikemminkin kuin yksittäisen kuvan leikkaa-liima-estetiikkaan. Tämä tutkimus purkaa kriittisen teorian keinoin niitä sosiaalisia ja yhteiskunnallisia käytänteitä, joiden kautta ja läpi valokuva on synnyttään lähtien rakentunut ja jotka kohdataan uudestaan samantapaisina digitaalisessa kuvassa. Valokuvaan on perinteisesti ollut sisäänrakennettuna niin historiallinen, sosiologinen, yhteiskunnallinen, psykologinen kuin filosofinen kysymyksenasettelu kuvaajan, käyttäjän ja kuvallisen käytännön keskinäisistä suhteista. John Tagg¹ puhuu myös representaation taakasta valokuvan yhteydessä.

Taiteellisen osion käytännönläheisyydestä johtuen, suurin osa [taiteellisen osion] lähtötavoitteista ja kysymyksenasetteluista on syntynyt Mehr Licht cd-romia tehdessä ja saa vastauksensa siinä: miten luoda itsellinen ja toimiva multimediateos henkilökohtaisesta tuotannosta.

Tämä tutkimus päättää taipaleensa digitaalisen maailman portille, josta avautuu mielenkiintoisia näköaloja moniin mahdollisiin syventäviin jatkotutkimusaiheisiin.

2 Esipuhe

The world, the reality which we live in...is invisible, hence we have to be satisfied with what we see. (Michelangelo Antonioni)

Muistan professori Tapio Vapaasalon 1990-luvun puolivälissä sanoneen, että jos elokuvateoreettista kirjallisuutta on tuhat niin valokuvasta löytyy 300 ja graafisesta suunnittelusta 30². Oli tarkasti ottaen miten oli, valokuvauksesta kirjoittaminen on lisääntynyt valtavasti sitten opiskeluaikojeni, jolloin ensimmäiset suomalaiset historiikirjat ja esseekäännökset ilmestyivät. Ei ainoastaan Filmihullujen Bazanit ja Benjaminit vaan myös kovakantiset Sontagit ja Barthesit avasivat uusia näkökulmia valokuvaan.

Muistan maalauksen Sontagista, jossa lehtikuvaaja on yllättänyt Susanin sängystä. Käydään kaksinkamppailu. Sontag osoittaa valokuvaajaa aseella, valokuvaaja Sontagia kameralla ja salamalla. Lehtikuvaaja on kiimaisena paikalla ja valmis laukaisemaan. Shoot film³. Selvääkin selvempää on, että valokuvaus ja kuolema ovat kytkeytyneet toisiinsa monin tavoin⁴.

Also if we are moved by a photograph it is because it is close to death. (Christian Boltanski)

Kriittinen valokuvasta kirjoittaminen oli tällöin jo matkalla tähän päivään ja loputon esteettisyydestä, tekniikasta ja valokuvan pinnasta kirjoittaminen oli koekemassa luonnollisen maatumisen.

John Tagg osoittaa erinomaisessa kirjassaan *The Burden of Representation - Essays on Photographies and Histories* (1988), ettei valokuvan indeksisyys takaa mitään⁵. Kirjasta voi lukea miten valokuvasta itsestään tulee uutta todellisuutta – valokuvatodellisuutta:

The indexical nature of photography – the causative link between the pre-photographic referent and sign – is therefore highly complex, irreversible, and can guarantee nothing at the level of meaning. What makes the link is a discriminatory technical, cultural and historical process in which particular optical and chemical devices are set to work to

organise experince and desire and produce a new reality – the paper image which, through yet further process, may become meaningful in all sorts of ways. (Tagg 1998, s. 3)

Liz Wellsin toimittama *Photography – A Critical Introduction* (1997) on ohjannut tutkimustani niihin valokuvauksen lukuisiin praktisiin sovellutuksiin ja käytäntöihin, jotka alan historiankirjoitus on kuuliaisesti sivuuttanut. Kuitenkin juuri nämä sosiologiset kentät ja käytännöt rakentavat historian läpi sen näkymättömänä olleen ja toisen pohjavirran valokuvaukseen mitä millään muulla kuvallisella ilmaisuvälineellä ei ole ollut. Samalla yhteys muuhun kuvalliseen esittämiseen on lähentynyt. Tutkija Heikka kirjoittaa: ”Kriittisen teorian piirissä valokuva ymmärretään representaatioksi muiden kuvallisten ja kielellisten representaatioiden joukossa, mediaksi muiden medioiden rinnalla, ja sitä myöten myös todellisuuden rakentajaksi, eikä vain sen heijastajaksi.” (Heikka 1998, s. 12) Valokuvaa on käytettykin milloin antropologien ”toisen” rakentamiseen, milloin kurinpitoon ja valvontaa, rikollisista anarkisteihin ja suffragetteihin. Kriittinen teoria on purkanut myös mainoskuvien ja perhealbumikuvien yleisempiä käytäntöjä.

Näin hauskan näyttelyn Pariisissa vuonna 1990. Näyttely purki valokuvien perheideologiaa palvelevaa suhdetta. Se oli koottu lähetetyistä perhealbumikuvista ja koostui sarjoista. Eräs sarja oli ryhmäkuvat: yksi henkilö, kaksi, kolme, neljä, viisi ja niin edelleen henkilöä samassa kuvassa. Sitten oli auto, äiti ja lapsi; isä oli tietenkin valokuvaaja. Tätä pyhää perheyhteyttä oli lukuisia kuvia eri aikakausilta ja sarjat jatkuivat, monistuivat ja simuloituivat. (Mois de la photo á Paris 1990, s. 108-111)

Vaikka moderni yhteiskunta valjasti valokuvauksen erilaisiksi vallan kirurgisiksi instrumenteiksi ja raskautti näin valokuvauksen, voidaan ajatella että vaakakupin toisessa päässä valokuvaajien ja yksittäisten valokuvien hysteerinen reliktilisointi ja museoittaminen tällä vuosisadalla säätää vaakakupin tasan. Kun esteettinen nuljaaminen nähdään valokuvauksessa osana modernin projektia [tehtävänä ylevöittää valokuvaus muiden taiteiden joukkoon] ja hämärtää monistettavuuden arkikäytäntö; voidaan kriittisen teorian pyrkimyksenä nähdä valokuvauksen lukuisien ja kammatavienkin käytäntöjen auki rakentaminen.

Valokuvan voidaan nähdä kutoutuneen kiinni yhteiskunnallisiin ja poliittisiin käytäntöihin yhtäaikaaisesti modernin teorioiden ja teollistumisen synnyn kanssa. Purkamalla loimilanka purkautuu koko kude. Ei siis ole valokuvauksen syy, jos se valjastettiin osaksi erilaisia vallan käytäntöjä. Pikemminkin voidaan ajatella, että ilman säilyneitä valokuvia, meillä ei olisi nyt sitä tietoa mihin kaikkeen valistuksen ristiretki näyttää sekaantuneen.

Pitää muistaa, että monet vallankäyttöön ja valvontaan liittyvät valokuvakäytännöt elävät yhä keskuudessamme. Ne muuntuvat ja kehittyvät. Ne hyödyntävät digitaalista teknologiaa. Tänä päivänä, ei ainoastaan rikollisista vaan, meistä kaikista kerätään tietoa rekistereihin. Kauppaketjut sijoittavat miljoonia erilaisiin kanta-asiakaskortteihin saadakseen selville kulutuskäyttäytymisemme ja voidakseen segmentoida meidät tarkemmin. Huvittavinta tässä lienee se, että kaikki tämä esitellään kuluttajille heidän omien valintamahdollisuuksien kasvuna – heidän bonusetunaan. Esimerkiksi digitaalitelevisiion sisäänajossa voidaan nähdä tämänkaltaisia piirteitä⁶.

Tässä voidaan nähdä kytkentä aikaamme, jossa ”kulutus on tärkeä osa meidän identiteettiä...” ja ”...ilman kulutustavaroita nyky-yhteiskunnassa olisi vaikea ylläpitää ryhmiä”. (Sulkunen 1998, s. 301) Tarkka mainonnan segmentointi näyttäisi antavan kuluttajalle tietoa niistä tyyli- ja makueristä, joista ranskalainen sosiologi Pierre Bourdieu käyttää termiä erottautuminen ja joka taasen mahdollistaa

”käydä kamppailua symbolistisesta vallasta kulutuksen keinoin”. (Sulkunen 1998, s. 301) Tällaisen maailman kuvankäyttö suuntautuu fiktion ja simulaatioon. Se käyttää hyväkseen erilaisia tyylejä ja tyylien uudelleen kierrätystä saadakseen jatkuvia eroja aikaan. Yhtäaikaisesti syntynyt digitaalinen kuvakulttuuri mahdollistaa praktisen toteuttamisen tässä ja nyt.

Digitaalinen kuvankäsittely on synnyttänyt keskustelua muun muassa valokuvan autenttisuudesta. Voiko kuva olla enää uskottava. Kun kaikki muuttuu digitaaliseksi ja muunneltavuus helpottuu ja arkipäiväistyy; miten voimme olla enää varmoja, ettei kuvavirtaa ole käsitelty. Tämä keskustelu syntyi vastakkainasettelusta analogisen ja digitaalisen valokuvan suhteen. Keskeistä tässä keskustelussa oli teknologiasuuntauneisuus, pinnasta puhuminen ja mustavalkoisuus.

Kymmenen vuotta sitten, 1990-luvun alussa, korostettiin tietokoneen osuutta teko-prosessissa. Koska koneet olivat harvojen ammattilaisten yksinoikeutta, laitteiden kalleuden ja ohjelmien korkean oppimiskynnyksen ja rajoitusten takia, esitettiin monenlaisia kriittisiä mielipiteitä koko projektia kohtaan. Näitä mielipiteitä esittivät luonnollisesti ihmiset, joilla itsellä ei ollut tietokonetta ja jotka olivat suuntautuneet perinteisiin tekniikoihin⁷.

Heidän näkemykselle suotakoon jonkin verran ymmärrystä: useat käytännön digitaalisen tuotannon esimerkit olivat teknologiadeterminismia tai muuten vain kertoivat tekniikkahullaantuneisuudesta. Sisällöllinen kompetenssi liittyi juuri välineen ja teknologian suhteen arviointiin ja tulkintaan.

Uusille tekniikoille on yleensä tyypillistä, että tekijät tutkivat ilmaisumuotoa lyhyin ja epävarmoin askelin. Samaan aikaan kun mustat rap-artistit samplasivat ja kierrättivät aikaisemmin tehtyjä musiikinäytteitä, elokuvia leikattiin digitaalilaitteistolla (Avid) ja luotiin ensimmäisiä tietokonedinosauruksia⁸ ja mainoskuvastoon rakennettiin huimia uusia kuvallisia keinomaailmoja; valokuvan kuvankäsittelyä esiteltiin todellisuutta vääristelevien ja väärentävien esimerkkien kautta.

William J. Mitchell kirjoitti digitaalisen montaasin tekemisestä Scientific Americanin erikoisnumerossa vuonna 1995 artikkelissaan When Is Seeing Believing? varoittamaan sävyyn: ”The information superhighway will bring us a growing flood of visual information in digital format, but we will have to take great care to sift the facts from the fictions and the falsehoods.” (Mitchell 1995, s. 110-119) Monissa yhteyksissä [myös tässä tutkimuksessa] lainatun Paul Wombellin toimittaman Photovideo - Photography in the Age of the Computer -kirjan takakannen tekstissä voimme lukea samaa raflaavuutta: ”...Now, the camera can lie...Electronic imaging – the video picture, computer graphics and the sensory illusion known as virtual reality – offer a new creative freedom; but it is a freedom that can be abused.” (Photovideo 1991, takakansi)

Fred Ritchinin [usein viitatus] In Our Own Image -kirjan kansikuvan⁹ voi nähdä kirjoittajan ironisena kommenttina digitaaliselle tulevaisuudelle. Kirja on vuodelta 1990. Ritchin on huolissaan nimenomaan siitä miten lehtikuvia voi tietokoneteknologialla helposti käsitellä ja muunnella. Hän nostaa muutaman esimerkin 1990-luvun alun aikalaiskeskustelun kohteiksi. Nämä kuvat ovat amerikkalaisissa lehdissä olleita yhdistelmäkuvia. Huoli valokuvan säilymisestä vapauden, totuuden ja humanismin raiteilla ohjaa Ritchinin kynää: ”Will we put the new technology to use recycling what we already know or use it to attempt new understanding?... Will we use photography to respect and value the complexity of the other, whether another person, place, people, idea, or the other that exists in ourselves? Or will we

opt for a vanity medium until the world becomes, imagistically, a highly claustrophobic place?” (Ritchen 1990, s. 146) Tekstin moraalista ja opettavaisesta sävystä huolimatta, kirja tarjoaa muutamia mainioita analogisen kuvanmuokkauksen helmiä, joita tässäkin tutkimuksessa käsitellään.

Nyt, vuosituhannen vaihteessa, tietokoneiden ja Internetin käyttö on lisääntynyt Suomessakin eksponentiaalisesti, ja voidaan kaikesti puhua jo digitaalisen kulttuurin popularisoitumisesta. Aki Järvinen kirjoittaa vuonna 1999 ilmestyneessä kirjassaan *Hyperteoria – lähtökohtia digitaalisen kulttuurin tutkimukselle*: ”...tietoverkon suosion jatkuva kasvu sekä tätä myötä tietoverkkokulttuurin astuminen osaksi nuoriso- ja fanikulttuurien moninaisia käytäntöjä.” (Järvinen 1999, s. 11) Lähes puolet graafisen suunnittelun osaston valintakoehaastattelun nuoristakin viittasi tavalla tai toisella tietokonekulttuuriin¹⁰. Tämä on tilastojen valossa ymmärrettävää: ”Matkapuhelimia ja Internet-liittymiä on asukasluokkaan nähden eniten Suomessa... Internetiin pääsi kotona, työpaikalla tai koulussa 42 prosenttia... Tietotekniikka- ja media-alan koulutuksessa aloitti 1997 yhteensä 8900 opiskelijaa, joka on lähes neljä kertaa enemmän kuin kymmenen vuotta aiemmin”, kirjoitti Helsingin Sanomat 2.6.1999 Tilastokeskuksen Tiedolla tietoyhteiskuntaan II -teoksesta¹¹.

Väline on arkipäiväistynyt ja sisällön tekeminen on muodostunut melkoiseksi haasteeksi näille nuorille tilanteessa, jossa maailmamme on täyttynyt kuvilla. Erinomaisen esimerkin kuvilla täyttyvästä todellisuudesta antaa Merja Salo, joka kertoo National Geographicin juhlakirjasta ja näyttelystä vuodelta 1988. Kun lehden arkistossa on jo ennestään satojatuhansia julkaistuja ja julkaisemattomia valokuvia, osoittaa ”teknisin ja taiteellisin perustein valitut 300 kuvaa uusien horisonttien mahdollisuuden tilanteessa, jossa kaikki on jo kuvattu eikä valkoisia alueita karttapallolla enää ole”. (Salo 1995, s. 138)

Salon lainaama New York Timesin valokuvakriitikko Andy Grundberg kirjoittikin näyttelystä, mitä tällaisen koko maailman kuvittamisen sijaan olisi näyttelyssä pitänyt tehdä: ”For that, what is required is a critical point of view.” (Grundberg 1990, s. 176)

Kirjassaan *Crisis of the Real*, Grundberg viittaa niin monien kriitikoiden ja teoreetikoiden uudelleen löytämään Walter Benjaminin esseeseen *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* vuodelta 1936¹². Grundberg vie eteenpäin Benjaminin ajatusta monistettavuudesta: ”What has been dissipated by the reproductive onslaught of photography is not just the aura of art, but reality itself. Photography is no longer simply the litmus of reality; it has become reality’s replacement.” (Grundberg 1990, s. 224) Valokuvasta on tullut todellisuuden korvaaja. Tämähän ei koske yksinomaan valokuvaa vaan koko sitä visuaalista todellisuutta, joka lipuu silmiemme editse kaikkialla.

Valtava kuvatuotanto, jonka keskellä elämme on johtanut tilanteeseen, jossa katsoimme kuvia aikaisemmin tehtyjen kuvien läpi ja kautta. Pysähdyin eräissä kadunkulmassa [Unkarissa 1980-luvulla], sillä minusta tuntui, että olin ollut paikassa aikaisemmin. Kesti tovi tajuta, että olin kävellyt yhteen kauan sitten [eräissä kirjassa] näkemistäni André Kertészin valokuvista: *déjà-vu*. Elokuvaentusiastien kerrotaan kiertävän Hitchcockin *Vertigo*-elokuvan [Punainen kyynel, 1958] kuvauspaikkoja San Franciscossa. Matka voidaan tehdä uudestaan ja kokemus uusintaa kuvilla. Kirjallisuuden kohdalla saattaakin sitten tulla ongelmia kun esimerkiksi Georges Simenonin luomaa Maigretin kotitaloa Pariisin Boulevard Richard-Lenoirilla etsii turhaan kartta kädessä¹³. Tällaista voisi kutsua simuloivaksi kulttuurimatkailuksi. Turistikuvien ottamisessa voidaan nähdä samankaltaisia piirteitä. Muistan lapsuudessa selailleeni

usein erästä valokuvakirjaa Leningradista [nykyisin Pietari]. Kirjassa oli pelkästään kuvia kaupunkitiloista: kanavanvarsista, silloista ja puistoista, joita reunustivat kauniit takorautaiset ornamenttikaiteet. Kaksikymmentä vuotta myöhemmin, käydessäni ensimmäistä kertaa kaupungissa, minulle tuli väistämätön tarve hankkiutua kuvien silloille kaiteita vasten norkoilemaan, liekö siksi, että isäni oli viettänyt koko varhaislapsuutensa samoilla paikoilla.

Olemmeko siirtyneet uuteen maailman kokemisen tilaan, jossa tapahtuu: ”...todellisuuden ja sitä koskevien mielikuvien välisen rajan hämärtyminen. Baudrillard kärjistää, että elämme simulaation (simulaatio, lat. = teeskenteleminen) maailmassa, jossa todellisuutta ei ole olemassakaan... Maailmankuvamme on todellisuuden simulaatio, mielikuvien ja todellisuuden yhteenkietoutuma, jossa tieto ei ole enää oikea tai väärä kuva todellisuudesta vaan sen osa.” (Sulkunen 1998, s. 297)

Kuten monet ovat osoittaneet, Auguste Comte viimeisteli Cours de Philosophie Positive -teostaan samanaikaisesti 1830-luvun loppupuolella valokuvauksen synnyn kanssa. ”Positivismi, kamera ja sosiologia kasvoivat yhdessä. Käytäntöinä niitä kaikkia elätti uskomus, että havainnoitavissa ja kvantifioitavissa olevat tosiasiat, joita tiedemiehet ja asiantuntijat taltioisivat, voisivat jonakin päivänä tarjota ihmisille niin täydellisen tietämyksen luonnosta ja yhteiskunnasta, että hän kykenisi hallitsemaan niitä molempia.” (Berger 1987, s. 47)¹⁴ Monenlaisia suoria yhteyksiä voidaan osoittaa kriittisen teorian kautta. Yhtäläillä on luontevaa tarkastella digitaalisen teknologian syntyä postmodernia, strukturalistista ja poststrukturalistista viitekehystä vasten.

Sen sijaan, että tekisimme jyrkän eron vanhan kemiaan perustuvan ja uuden digitaalisen kuvan välillä, on hedelmällisempää pohtia niitä käytäntöjä, jotka ovat kehittäneet ja muovanneet valokuvaa. Kuten Lester kirjoittaa, on ero analogisen ja digitaalisen kuvateknologian välillä vain yksi tekijä monista ja osa laajempaa jatkuvuuksien ja muodonmuutosten kokonaisuutta. Ja siksi onkin tärkeää tutkia, kuinka kuvia on käytetty ja kenen toimesta ja millä tarkoituksella. (Lister 1997, s. 264-270) Valokuvaus on syntyajoistaan kytkeytynyt ja elänyt yhteydessä tekstiin ja muihin kuviin. Se on ollut osa visuaalista graafista viestintää.

Digitaalinen kuva elää myöskin monikerroksista elämää intra- ja Internetissä. Se on jatkuvassa vuorovaikutuksessa muihin visuaalisiin elementteihin: tekstiin, kuviin, animaatioon, videoon, ääneen, musiikkiin ja niin edelleen. Kuva on siirtynyt cd-romeille vuorovaikutteisiin yhteyksiin hyper- ja multimediasa. Se on harvoin enää yksin – ehkä näin tapahtuu vielä taidemuseossa. Arkielämässä kuvan paikka on jatkuvassa liikkeessä. Se itsessään saattaa olla yksi, samalla sisältäen lukuisia rakennettuja visuaalisia kerroksia. Lähes valonnopeudella digitaalinen kuva vaihtaa maantieteellistä koordinaatistoaan merkityshorisontissa.

Tässä tutkimuksessa ei käytetä sanaa manipulaatio. Mielestäni siihen kytkeytyy monenlaisia negatiivisia arvovarauksia. Sana on suoraan englannin kielestä lainattu. Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language -teoksen neljännos miljoonan sananselitys vuodelta 1989 on laveampi: ” [manipulate] 1. to handle, manage, or use esp. with skill, in some process of treatment or performance...2. to manage or influence by artful skill...3. to adapt or chance (accounts, figures, etc.) to suit one’s purpose or advantage...” (Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language 1989, s. 872)

Sanan merkitys on monipuolisempi ja ilmeisempi kuin sen suomenkielisen vastineen.

Nykysuomen sivistyssanakirja määrittelee manipuloida sanan: ”käsitellä; muokata

tai ohjailta mieliä haluttuun suuntaan.” (Nykysuomen sivistyssanakirja 1975, s. 252) Emmehän arkikielessä sano, että elokuva manipuloi minut itkemään, jos haluan kertoa sen vaikuttaneen syvästi tunteisiini. Emmekä myöskään sano, että mainos manipuloi minut ostamaan tuotteen vaikka näin olisi tapahtunutkin. Sen sijaan puhumme vaikutuksesta tai ohjautumisesta. Siksi käytänkin mieluummin sanoja: käsittely tai muokkaaminen, jotka kertovat pikemminkin teko- kuin vaikutusprosesseista. Joskaan en pidä niitäkään erityisen hyvinä. Kysymyshän on kuvan monenlaisesta prosessoinnista, skannauksesta, taltioinnista ja siirtämisestä. Esimerkiksi valokuvaus-sana pitää sisällään kaikki vaiheet, kun taasen kuvamanipulaatio ylikorostaa erästä työskentelyn vaihetta ja erottaa sen omakseen monista eri prosesseista.

Nämä ovat tyypillisiä ongelmia uusmediasta puhuttaessa ja käytettäessä käännosanoja. Tietokone ei tarkoita mitään, mutta se ymmärretään laitteeksi, jolla on mahdollista prosessoida erilaisia binäärimuotoon saatettuja asioita. Samalla sanan etymologiasta voi vetää vahvistuksen kulttuurimme teknologiavetoisuuteen ja -uskoon: kone tietää, muistaa ja toimii vaikka ihmisinä olisimmekin sen luoneet ja siten myös siirtäneet omat vajavaisuutemme siihen. Tietokoneteknologian sanasto vilisee vastaavia esimerkkejä: virheenkorjaava muisti, massamuisti, kovalevy, hiiri ja niin edelleen.

Toisaalta käsitteet heijastavat myös salaisia toiveita ja odotuksia tai ennakkoluuloja; esimerkiksi: ottaa kuva¹⁵, napata kuva, painaa laukaisijaa, shoot film ja niin edelleen. Tästä syystä tutkimuksessa viitataan silloin tällöin erilaisien kielipelien mahdollisuuksiin ja lainaukset ovat siksi aina alkuperäiskielisiä.

Tämä tutkimus käsittelee laajasti ottaen niitä valokuvauksen historiallisia ja sosiaalisia käytänteitä, joihin analoginen perinteinen valokuva on ollut osallisena. Tutkin niitä apparaatteja, joiden kautta valokuva on koko historiansa läpi ja kautta toiminut. Vaikka analoginen ja digitaalinen kuva eroavat toisistaan; tulen osittamaan, että manipulaatio [käytän tässä sanaa viimeisen kerran] on aina läsnä valokuvauksessa. Se ei millään muotoa ole meidän aikamme ilmiö vaikka se on sellaisena nostettu esiin. Riitta Brusila, väitöskirjassaan Realismista fiktion, Visuaalisuus ja suomalaiset aikakauslehdet, vuodelta 1997, tekee samansuuntaisen huomion. (Brusila 1997, s. 159-160)

Todellisuuden muokkaamisella on syvät juuret valokuvauksen historiassa. Tämä tutkimus osoittaa, miten kaikki lähtee liikkeelle jo siitä kun valokuvaaja on kameeroineen paikalla. Valokuvaaja alkaa toimimaan saadakseen kuvan ja tuossa maailmassa ilmiöt, asiat ja ihmiset alkavat toimimaan tullakseen kuvatuksi [tai vastustakseen kuvatuksi tulemistä]. Lehtikuvaaja on työnantajansa lähettämänä paikalla. Normaalisti useita lehtikuvaajia häärii saman aiheen kimpussa¹⁶; tähän on tuttu näky televisioutisten kuvavirrasta. Miten luoda oma näkökulma kun samalla apajalla on samoin aatoksen varustautuneet kollegat ja paineet saada omaperäinen kuva painoon ennen lehden kiinnimenemistä. Kuvaaja voi monin tavoin, pyynnöin ja toivein vaikuttaa siihen, että saa tilaisuuden mieleisensä kuvan ottamiseen. Yleensä pyynnöt ovat julkisia, kohteliaita ja molemminpuolin hyväksytyjä. Pyydetään kuvattavaa asetumaan erilaisiin asentoihin; tähän on hänellekin edullista. Kuvauksen kohde voi vaikuttaa siihen miten hänet kuvataan ja millainen kuva hänestä välitetään. Valokuvaaja voi vaikuttaa myös ennakolta koko tapahtumaan, esittämällä toiveita esimerkiksi tilaisuuden järjestäjälle ja pyytää tätä ohjaamaan tilannetta niin, että tietynlaisen kuvan ottamiseen tarjoutuu tilaisuus. Toisinaan tällainen ohjattu tilanne alkaakin elämään omaa todellisuutta ja tiedotusvälineet esittävätkin sen uutisena sinänsä¹⁷. Normaalissa [rauhanajan] arkielämässä lehteen kääritään seuraavana päivänä kalat ja tapahtuma

häviää uusien uutisten virtaan.

Sota- ja kriisitilanteissa ihmisten käyttäytyminen ei sen sijaan ole välttämättä laisinkaan ennakoitavissa. Pelkkä kameran läsnäolo ja laukaisu saattaa laukaista muutakin. Joka kerta kun näen Eddie Adamsin¹⁸ valokuvan General Loan Executing a Vietcong Suspect, February 1, 1968, AP/Wide World Photos, New York (Goldberg 1991, s. 227) tunnen kylmiä väreitä kun vain ajattelin sitä, tapahtuiko tuo julkinen teloittaminen vain siksi että valokuvaaja oli kameroineen paikalla [minusta se tuntuu ilmeisemmältä kerta kerralta kun asiaa mietin]. Ja kun tiedän vielä, että eversti Loan pakeni Yhdysvaltoihin ja perusti siellä ravintolan, on oloni vähintäänkin outo. Kun ravintola suljettiin 1970-luvun lopulla ja Loania sai syytteen vuoden 1968 kuoleman-tuottamuksesta; valokuvaaja Adams oli [vuonna 1983] syvästi pahoillaan Loanin puolesta: ” In taking that picture, I had destroyed his life.” (Goldberg 1991, s. 227-229) Valokuvaaja näki näin myös itsensä uhrina. Kammottavaksi tämän esimerkin tekee, kun ketään ei kiinnostanut tapahtuman todellinen uhri, tuo kädet taakse sidottu vietnamilainen, joka kohtasi kohtalonsa. Valokuva itsessään on alkanut elää omaa todellisuutta ja muuttunut valokuvatodellisuudeksi omin lainalaisuuksin.

Valokuvasta kirjoittamisen ongelmana on sen moninainen suhde todellisuuteen. Parhaimmillaankin tekstit ovat pieniä fragmentteja laajasta kokonaisuuksien kirjosta, sillä minkäänlaiselle modernistiselle yhtenäistodellisuuden selitykselle ei ole enää sijaa. Elina Heikka kirjoittaaakin tämän näppärästi auki: ” Koko rönsyilevän ja monisärmäisen kuvamaailman haltuunoton ja ymmärrettäväksi tekemisen kannalta on tarpeellista, että visuaalisia ilmiöitä tarkastellaan erilaisista maailmankuvista kurkotellen. Kuvat eivät merkitse mitään sinänsä, vaan niiden ainoa tapa olla merkityksellinen on olla suhteessa johonkin, ja siksi kaikkia kuvien ääressä kyseleviä tarvitaan.” (Heikka 1998, s. 8) Valokuva on uskomattoman elastinen ja digitaalinen valokuvaus vain korostaa tätä. Tosin Heikan ihanteellinen ajatus on kovilla kun valokuva muuntuu kuvaksi ja löytää itsensä jatkuvasta muutosten tilasta sähköisessä maailmassa.

Valokuvahistorialliselle selittämislle on ollut tyypillistä, että se on pyrkinyt irrottamaan valokuvan kaikista yhteyksistään, itselliseksi esteettiseksi taidekokemukseksi. ”Yhteiskunta koettaa kesyttää valokuvan, hillitä sitä hulluutta, mikä alati uhkaa räjähtää valokuvan katsojan silmille. Tähän yhteiskunnalla on kaksi keinoa. Ensimmäinen niistä on valokuvauksen muuttaminen taiteeksi...” (Barthes 1985, s. 123) Museoittaminen on vahvistanut tätä korkeakulttuurista arvottamista. Siltä on katkaistu linkit siihen maailmaan mitä se on tekijän ja käsittelemänsä maailman kautta heijastanut. (Nochlin 1991, s. xiii) Siitä on luotu pintojen, sommittelun, kuvakulmien, erilaisten kuvausvälineiden ja teknologioiden puhtaaksi lakaistu ja ismitetty hopeapinta. Se on kehystetty happo- ja happivapaaseen raamiin, itsensä vangiksi¹⁹.

Valokuvasta on aika purkaa rakennettu historia ja katsoa jäljelle jäävää erilaisten kriittisten silmälasien kautta. Tutkimus voi avata erilaisia vaihtoehtoisia näkökulmia siihen visuaalisuuden ristiaallokkoon, joka velloo silmiemme edessä. Tutkimus voi muistuttaa meitä siitä, etteivät näkemämme kuvat millään muotoa ole koskaan olleet, eivätkä tule olemaankaan arvovapaita.

You are innocent only when you dream. (Tom Waits)

3 Mehr Licht

Tämä tutkimus on syntynyt ja kasvanut taiteellisen produktion kautta. Siksi pari sanaa

Mehr Licht hybridi (mac/win) cd-romista.

Kun vuonna 1995 sain rahoituksen järjestettyä multimedia- ja valokuvateos cd-romilleni, ei Suomessa oltu julkaistu yhtään tekijän henkilökohtaista tuotantoa esittelevää tai käsittelevää cd-romia. Hevosia ja modernismia käsitteleviä informatiivisia teoksia kylläkin. Ulkomaisia tuotantoja löytyi tuohon aikaan jo useita, mutta niistä tuonnempana. Väline oli kuitenkin uusi ja tarjosi mielenkiintoisen ilmaisualustan taiteilijalle. Käännekohtaksi muodostui toinen matkani Yhdysvaltoihin.

Siggraph-tapahtumassa (1993) Los Angelesissa, poikkesimme Voyager-yhtiön silloisessa Santa Monican toimistossa. Tuo lämmin vierailu ja tekijöiden tapaaminen, sai minut ymmärtämään, että cd-romin tuotannollinen vastuu ja tekeminen lepää aina yhden ihmisen harteilla. Hän päättää ja tekee lopulliset valinnat. Jos näin toimitaan Hollywoodissa, miksei sitten Suomessa.

Taiteellinen teos hakee omat, työn aikana ei niin selkeästi nimettävät polkunsaa, kulkeakseen tekijän saattelun matkan. Tällainen vaatii käyttäjältä kärsivällisyyttä ja halua tutkia hänen eteensä luotua maailmaa. Taiteellisessa projektissa tällainen toimintamalli on luontevaa. Voi peräti ajatella, että sitä nimenomaan odotetaan. Teos rakentaa merkityksiä suhteessa käyttäjän valintojen seurauksena.

Mehr Licht cd-romin sisältö on henkilökohtainen. Tekijän rakentamien ennakoivien valintojen seurauksena se on monikerroksinen, käyttäjän päätettävissä ja tulkittavissa. Fragmentoitunut rakenne on tietoinen valinta. Siinä katsoja saatetaan rajallisten, ennakolta määrättyjen valintojen ja assosiaatiokenttien piiriin. Käyttäjälle ei tarjota yhtä ja ainoata lähestymismallia vaan hänen valintansa ovat hänen omiansa, mutta kulkevat taiteilijan suojeluksessa. Mehr Licht cd-romissa minulla on ollut mahdollista yhdyttää moninaiset kuvamaailmat yhdeksi kokonaisuudeksi. Metodina tässä olen käyttänyt kirjallisuuden tutkimuksesta tuttua intertekstuaalisuuden käsitettä. Kuvat synnyttävät yhdessä muun kokonaisuuden kanssa samanaikaisesti läsnäolevan monikerroksisen ja yhtä tulkintaa pakenevan keskipakovoiman.

Mehr Licht on taiteellisena projektina ollut kolmen vuoden työ. Tästä työskentelystä ovat nousseet ne keskeisiksi katsomani kysymyksenasettelut, joita tässä työssäni puran. Lisäksi suurena apuna ovat olleet erilaiset opetusprojektit, jotka ovat sivunneet niin valokuvaa kuin multimediaa. Haluankin kiittää, yhdessä ja erikseen, niitä ihmisiä ja yhteisöjä, jotka ovat olleet mahdollistamassa projektiani.

Eräästä verkkoyhteyksiä käsittelevästä kirjasta muistuu mieleeni, miten tekijä kiittää lähes tulkoon kaikki mahdolliset ja mahdottomat yhteistyökumppanit. Kirja alkaa näillä useilla sivuilla vievillä kiitoksilla – design managementiä puhtaimmillaan. Säästän lukijan moisilta ja viittaamaan katsomaan Mehr Licht cd-romin credits-osiota²⁰. En kuitenkaan malta olla lainaamatta kitaristi Les Paulia, joka saatuaan Oscarin yhdessä Chet Atkinsin kanssa parhaasta elokuvamusiikista; totesi muiden Hollywood-tähtien pitkien ja itkunsekaisten kiitoslitanoiden keskellä: ”Ei minulla muuta kuin kiitokset vuokraemännälle lampuista.”

Minua ovat valaisseet viisivuotinen taiteilija-apuraha, jota ilman en moiseen taiteelliseen työhön olisi uskaltanut ryhtyä. Suomen kulttuurirahasto ja loppuvaiheessa puolivuotinen informaatio- ja viestintätieteiden valtakunnallinen tutkijakoulupaikka ovat olleet saattamassa tätä tutkimustyötä kalkkiviivoille. Erityiset kiitokset tästä luottamuksesta.

4 Johdanto

Digitaalinen vallankumous²¹ on muuttanut arkeamme, tullen osaksi joka päiväisiä rutiineja. Välillisesti ja välittömästi havaittavina käytäntöinä se ei ainoastaan ole helpottanut tapaamme toimia vaan keskeisellä ja peruuttamattomalla tavalla määrittää uudelleen tapaamme hahmottaa visuaalista kulttuuria²².

On ironista, että tietokoneiden esi-isiä ja erilaisia differentiaalikojeita kehitettiin armeijan ammusten lentoratojen laskemiseen ja sittemmin kauhun tasapainon ylläpitoon. Ydinhyökkäyksen informaatioyhteyksien varalle kehitetystä tietoverkosta tuli lopulta nykyisin tuntemamme World Wide Web²³. Suurvallat toki jatkavat ydinräjäytyksiään tietokonesimulaatioilla.

Automaatio- ja teollisuustuotannon tehokkuus on luonut työttömyyttä ja perinteinen käsitys työstä on murtumassa osaltaan digitalisoitumisen myötä²⁴. Samalla pankkikortit, cd-levyt, kännykät, satelliittikanavat, televisio ja radio ovat jo länsimaisen arkielämämme digitaalitodellisuutta.

Tietokone on tullut kouluihin, työpaikoille, koteihin ja kirjastoihin²⁵. Se on korvannut kirjoitus- ja laskukoneen, kortistot ja arkistot, kirjapainojen pre-press-osastot, äänitysstudioiden nauhurit, elokuvan ja videon leikkauspöydät ja niin edelleen. Myös taiteentekijöiden kenttä on laajentunut uuteen mediaan.

Tämän tutkimuksen taiteellisessa osiossa Mehr Licht²⁶ cd-romilla, allekirjoittanut on kohdannut käytännössä yhtä aikaa analogisen ja digitaalisen valokuvan ominaisluonteet. Projekti on ollut henkilökohtainen tutkimuslaboratorio, jonka tulokset ovat liittyneet kuvankäsittelyyn, käytettävyyteen, graafiseen olemukseen ja sisältötuotantoon.

Vaikka kysymyksenasettelun voi yksinkertaisimmillaan purkaa muodon ja välineen tasolle, ei se tämän tutkimuksen kokonaisuuden kannalta ole relevanttia. Siksi olenkin pyrkinyt hakemaan lukuisia ja keskenään vastakkaisiakin sisällöllisiä näkökulmia aiheeseen. Olkoot, että tämä on ristivetoista, tarkoitukseni on lopultakin ollut saattaa tutkimusalueeni monimuotoisuus lukijan eteen sellaisena kuin sen olen kokenut.

4.1 Atomista biteiksi

“Me elämme kirjan vuosituhatta, elokuvan vuosisataa ja multimedian vuosikymmentä”, kirjoittaa Peter Kindersley. “Johdonmukaisuus on hämmästyttävä. Maailmamme tulvii informaatiota. Meidät saatetaan jatkuvaan uuden informaation ja informaatiotekniikan tulvaan...” (Kindersley 1996, s. 5)

Mitä ovat sitten nuo digitaalisen informaation pienimmät alkeisyksiköt, bitit.

Bitillä ei ole väriä, kokoa tai painoa ja se voi kulkea valon nopeudella. Se on pienin osanen informaation perimässä. Se on tietty tila, päällä tai pois, tosi tai epätosi, ylös- tai alaspäin, sisään tai ulos, musta tai valkoinen. Käytännön syistä sanomme, että bitti on joko yksi tai nolla. On eri asia, mitä ykkönen ja nolla merkitsevät... Ihmisen havainnoima todellisuus on hyvin analoginen. Meidän näkökulmastamme se ei ole digitaalinen vaan pelkkää jatkumoa. Mikään ei lopu tai ala yhtäkkiä, ei muutu mustasta valkoiseksi tai vaihda tilasta toiseen ilman välivaiheita. (Negroponte 1996, s. 20-21)

Vaikka tämä tutkimus ei käsittelekään kybernetiikkaa, -avaruutta tai -punkkia; haluan kertoa yhden kauniin esimerkin, joka valottaa taiteilijan ja hänen työvälineensä suhdetta. Neurovelhon²⁷ (1984) kirjoittaja William Gibson kertoi BBCWorld televisio-ohjelman²⁸ haastattelussa kirjansa synnystä, että aina ihmetellään sitä ettei hän

kirjoittanut kirjaa tietokoneella vaan kirjoituskoneella. Vastaus tähän on hyvin yksinkertainen, sillä tietokonetta ei ollut kehitetty hänen kirjoittaessaan Neurovelhoa. Myöhemmin joku oli kertonut hänelle, että Machintosh esiteltiin samaan aikaan kun kirja julkaistiin; itse asiassa tämä tapahtui peräti samassa kuussa. Gibsonin kirja on saanut kulttiaseman ja siinä lanseerataan cyberspace-sana²⁹ ensi kertaa.

”Mikä pahinta, [perinteisen] kirjan painos voi loppua. Digitaalisen kirjan painos ei voi loppua. Se on aina olemassa.” (Negroponte 1996, s. 19)

4.2 Valokuvan analogisuudesta ja digitaalisuudesta

Kuten Negroponte totesi, ihmisen kannalta ajateltuna, havainnointimme toimii analogisesti. Se on ”pelkkää jatkumoa”. Pelkistäen voimme tässä yhteydessä todeta: ihminen on analoginen. ”Perinteinen valokuva on erittäin hyvä esimerkki analogisesta kuvasta. Valokuvassa elementit vaihtelevat tasaisesti vaaleasta tummaan.” (Ropponen 1994, s. 2)

Tarkasteltaessa läheltä mustavalkoista valokuvavedosta, näemme valottuneet ja tummuneet hopeahalodirakeet, jotka muodostavat yhteen sulautuessaan jatkumon: valokuvan. Tällainen analoginen valokuva on aikamoisen teknologian tuote. Siihen tarvitaan matkustus-, kamera-, kuvaus-, filmi-, kehitys-, vedostus- ja viimeistely-tekniologiaa. Lisäksi tulevat arkistointi-, levitys- ja esitystekniologiat.

Useinhan kuulee sanottavan, että juuri tietokoneita ja digitaalista tekniikkaa pitää kavahtaa sillä teknologia ottaa niissä ihmisestä (ja hänen luovuudesta) ylivallan. Nämä samaiset, kriittisesti ajattelevat ihmiset lukevat kirjoja ja lehtiä sähkövalossa. He käyttävät painotuoteteknologian lopputuotteita, joihin on tarvittu metsä- ja paperitekniologiaa, väri-, luotin- ja painotekniologiaa, toimitus-, matkustus-, mainos-, markkinointi- ja jakelutekniologiaa ja lopuksi kierrätystekniologiaa. He puhuvat kännyköihin, ajavat autoilla ja lentävät lentokoneilla. He katsovat televisiota ja videoita. Heillä on erilaisia muovikortteja. He ovat jo digitaalisesti aseistettuja.

On selvää, että elämme teknisessä ja teknologistuvassa maailmassa, joka tuo monenlaisia paikallisia ja globaaleja ongelmia mukanaan³⁰. Analogisen teknologian tuomat murheet: ydinaseista otsoniaukkoihin ovat luonnollisesti toisenlaisia kuin digitaalitekniologian luomat uhkakuvat kaiken kattavasta valvonnasta.³¹

Analoginen valokuva on tekniologiaa, eikä millään muotoa viaton; ollen lähes kahden sadan vuoden ajan rakentamassa ja ylläpitämässä niitä rakenteita, jotka ovat elämämme analogista arkipäivää ja käytäntöä. Analoginen valokuva on atomeista muodostuva, fyysinen esine, artefakti.

Kun analogisesta valokuvasta otetaan lukuisia näytteitä ja näin saadut nolla ja yksi -arvot taltioidaan bitteinä tietokoneelle, saadaan digitaalinen kuva. Kuvien kohdalla tätä näytteidenottoa kutsutaan skannaamiseksi. (Ropponen 1994, s. 2) Digitaalinen kuva voi syntyä monella muullakin tapaa, esimerkiksi digitaalikameralla tai tietokoneella. Näistä ja muista tekniikoista tuonnempana lisää. Jos kuva on tallennettu binäärilukuina (nollina ja ykkösinä), sitä sanotaan digitaalseksi kuvaksi. Koska valokuvassa on valtaisa määrä skannaustietoa, ovat tiedostot kookkaita. Näin isot tiedostot ovat joko tietokoneen kovalevyllä tai siirrettynä cd-romille. Tietokoneen alkuaikoina digitaalinen informaatio säilytettiin analogisessa muodossa reikäkortteilla. Digitaalinen kuva voi olla siis myös muussakin kuin vain sähköisessä muodossa.

Tässä on syytä muistuttaa mieliin eräs analogisen valokuvan ominaisuus, nimittäin se että filmin valottamisen jälkeen kuva on taltioitunut filmille niin sanottuna latenttina kuvana. Kuvan saa esiin prosessoimalla filmin negatiiviksi. Tämä voi tapahtua vuosiakin kuvanoton jälkeen, kuten kävi traagisen Andréen retkikunnan³² filmeille.

Analoginen hopeapohjainen valokuva syntyy sähköllä: M. J. Langfordin mukaan on olemassa useita eri teorioita³³ siitä miten latenttikuva muodostuu ja kaikki nuo teorit liittyvät bromidi- ja hopea-atomien sähkövarauksiin. Lisäksi niin sanottu Kirlian-kuvaus³⁴ käyttää pelkästään korkeaa sähköjännitettä filmin valottamiseen: valokuvia ilman valoa.

4.3 Digitaalisuudesta kulttuurissamme

Vaikka digitaalisuus lisääntyy, on olennaista muistuttaa, että aikamme hyödyntää monilla alueilla jatkossakin analogisen ja digitaalisen risteäviä valmistus-, esittämisen- ja taltioimismuotoja. Kolmen viimeksi mainitun lisäksi Hintikka korostaa informaation käsittelyssä muokattavuutta yhtenä digitaalisuuden ominaisuuksista. (Hintikka 1996, s. 4)

On kuitenkin selvää, että digitaalisen kulttuurin ylivoimaisuus muun muassa nopeus ja huokeus, muuttaa tätäkin asetelmaa. Kuten Negroponte kirjoittaa: ”Muut mediat muuntuvat digitaalisiksi kätevyuden, taloudellisten seikkojen ja säätelyn purkamisen yhteisvaikutuksesta. Tämä kehitys tapahtuu nopeasti.” (Negroponte 1996, s. 19)

Analogisen tekniikan rakenteet ja valta-asenteet hidastavat tätä kehitystä. Uusien käytäntöjen oppiminen ja itsepintainen aikansa eläneistä malleista kiinnipitäminen on jo johtanut tilanteeseen, jossa meillä on ”epätasapaino rikkaiden ja köyhien maiden välillä ja tästä seuraavat ympäristöongelmat”. (Stenbäck 1999, s. A10)

Vanha totuus: uusi on aina uhka, pätenee tässäkin. Tämä ei ole pelkästään inhimillistä vaan oikeutetusti ja huolestuneina voidaan kysyä millaista maailmaa rakennamme kun erilaiset teknologiset käytännöt saavat keskeisen merkityksen elämässämme³⁵. Eteemme on marssitettu myös lukuisia uuden digitaalisen teknologian uhkakuvia. En käy tässä niitä luettelemaan, sillä jokainen nykyihminen on niistä tietoinen. Osa näistä uhkatekijöistä on jo olemassa, osa niistä elää latenttia vaihettaan. Tällaisessa tilanteessa taiteilijoilla ja älymystöllä on taipumusta paeta menneisyyteen³⁶.

”Voisi myös väittää, ettei taiteilijoiden harjoittama ’media-arkeologia’ aina ole yksinomaan kriittistä mediakulttuurin historiaa, jossa tutkitaan visuaalisten apparaattien valta-asemia. Vanhojen teknologioiden simulointi tuo usein pittoreskin, nostalgisen lisän nykymedian ympäristöön.” (Tarkka 1996, s. 197)

4.4 Uusi media

Uusi media on määritelty erona vanhaan joukkoviestintään. Tietokone on siinä keskeinen väline, jolla tuotetaan, muokataan ja välitetään digitaalista informaatiota. Vaikka esimerkiksi Hintikka ei ole valmis pitämään cd-romia tai hyper- ja multimediaa uutena mediana, myöntää hän kuitenkin esimerkiksi vuorovaikutteisuuden kuuluvan uuteen mediaan. Toisaalta hän hakee media-arkeologista, historiallista ja jopa hieman naiivia selitystä väitteelleen: kaikki niin sanottu uusi kun on keksitty kauan sitten. Hintikan, jos hän saisi valita, uutta mediaa edustaisi vain kyberavaruus. (Hintikka 1996, s. 2-3)

Vanhan median puolelta löytyy myös uuden median puolustajia. Yleensä he ovat osanneet hyödyntää kaupallisesti osaamistaan molemmissa medioissa, eivätkä he ole huolissaan esimerkiksi kirjan kohtalosta. “So Fahrenheit 451 is becoming irrelevant; you can burn books, but not bits”³⁷.

Meidät saatetaan jatkuvaan uuden informaation ja informaatiotekniikan tulvaan: multimedia, verkkolevikkinen multimedia, interaktiivinen TV, virtuaalitodellisuus, Internet ja niin edelleen. Tässä uuden tekniikan

tulvassa voi multimedia tehdä asioista yksinkertaisempia meille, jotka elämme informaatioaikaa. Multimedian esittäessä meille sanoja, ääntä, kuvia, animaatiota ja elokuvaa vuorovaikutteisesti; mahdollistaen omien teidemme valinnan informaatioon. (Kindersley 1996, s. 5)

4.5 Hyperteksti ja hypermedia

Hyperteksti käsitteen kehitti Theoder H. Nelson 1960-luvulla. Sana viittaaakin Landowin mukaan juuri tekstin sähköiseen muotoon, radikaalisti uuteen informaatioteknologiaan ja levitystapaan. Hypertekstillä Nelson tarkoittaa: "...nonsequential writing – text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways." (Landow 1992, s. 4) Kyseessä on siis teksti, joka haaroittuu puumaiseksi ja josta lukija voi valita itse omat reittinsä.

Hypermedia laajentaa hypertekstin käsittämään myös visuaalisen informaation, äänen, animaation ja muut sähköiset tiedostot. Koska periaatteessa hypertekstikin sisälsi mahdollisuuden linkkien tekemiseen kuviin, karttoihin ja ääneen, ei Landowkaan pysty erottamaan niitä toisistaan. Hän kirjoittaakin: "I shall use the terms *hypermedia* and *hypertext* interchangeably." (Landow 1992, s. 4)

Alan suomalainen teos määrittelee, Landowia mukaillen, hypermedian linkeihin perustuvaksi monimuotoista audiovisuaalisuutta sekä tekstiä sisältäväksi esitystavaksi³⁸.

Landow ottaa esiin yhden monista yhteyksistä digitaalisen hypertekstin ja kriittisen teorian välillä: "...the fact that critical theory promises to theorize hypertext and hypertext promises to embody and thereby test aspects of theory, particularly those concerning textuality, narrative, and the roles of functions of reader and writer...a new laboratory, in addition to the conventional library of printed texts, in which to test their [critical theory] ideas." (Landow 1992, s. 3)

Hypermedia on käsitteenä edeltänyt multimediaa, joka on arkikielessä korvannut hypermedia-sanaa ja näin onkin parempi: puhutaanhan yleisesti esimerkiksi vuorovaikutteisesta³⁹ multimedia cd-rommista, eikä niinkään hypermedia cd-rommeista. Perusajattelutapa molemmissa on hyvin samanlainen.

Hypertekstien alkuaikoina tietokoneella tehdyille sisältötuotannolle haettiin kirjan olemuksesta tukea ja vetoapua. Erään multimediaohjelman nimikin (Toolbook) viittasi painotuotteeseen ja metafora-ajattelu ulottui sisältöön: ohjelmalla tehtiin niin sanottuja sivuja, joita käyttäjä selasi.

Tekniseltä toteutukseltaan interaktiivinen kerronta on tyypillisesti hypertekstiä tai hypermediaa, jonka piirteitä ovat haarautuva, epälineaarinen teksti- ja mediarakenne. Hypermedia koostuu solmuista tai osiosta sekä niitä yhdistävistä linkeistä. Linkit ovat hypertekstin- ja median aktiivisia alueita, 'kuumia pisteitä' (hot spots), joita osoittamalla käyttäjä etenee osiosta toiseen. Keskeistä interaktiiviselle teokselle on navigaatiokulttuuri, se polkujen ja reittien tila, jossa käyttäjä valitsee tekee, sekä media-arkkitehtuuri, joka kuvaa millä medialla (kuva, ääni, teksti, video, animaatio) osiot toteutetaan. (Tarkka 1996, s. 195)

Kriittisiä näkemyksiäkin löytyy niiden keskuudesta, jotka näkevät uuden median toiminta-alueen toisaalla: "...hypermedia sopiikin vapaan assosioinnin sijaan parhaiten nopeaan informaation etsintään suuresta informaatiomassasta, kuten kirjastoista tai lentokoneiden käsikirjoista." (Hintikka 1996, s. 4) Tästä voi lukea

hypermedia ja -teksti käsitteeseen liittyvää historiallista painolastia. Hypertekstiä kehiteltiin aikana, joka ei mahdollistanut sitä visuaalista kirjoa tietokoneella, joka nyt on arkipäivää.

Minna Tarkka kritisoi artikkelissaan Tiedon tila, ”...hypertekstihumanistien teknologista determinismia...”, ja esittää että ”Edutainment-tuotteiden käyttäjien kannattaa ehkä tarkistaa, millainen oppimiskäsitys tuoteajatukseseen sisältyy”. (Tarkka 1996, s. 200)

4.6 Multimedia

Multimedia voidaan määritellä yksinkertaisimmillaan bittien yhteensulautumiseksi, jossa esimerkiksi ääni, video ja data yhdistyy. (Negroponte 1996, s. 24) Mielestäni se on käsitteenä ymmärrettävämpi ja laajemmin arkikielessä käytetty kuin hypermedia, joka on raskautettu ”...kognitiivisella ja reduktionistisella asenteella...”.⁴⁰

Hypermedian muuttumisesta multimediaksi minulla on henkilökohtaisia muistoja. Sain käsiini 1980-luvun loppupuolella Peter Brownin kehittämän Guide⁴¹ -hyperteksti-ohjelman. Ohjelma oli aikanaan varsin arvostettu. Kokeilin valokuvauksen opiskelijoiden kanssa valokuvauksen historian tietokannan rakentamista. Guide osoittautui varsin pian ohjelmaksi, joka oli suunniteltu lähes pelkästään tekstidokumenteille. Kuvien ja erityisesti valokuvien käyttö Guidessa oli niin puutteellinen, että luovuin kokeilusta karvas maku suussa.

Vasta Authorware ja Toolbook -ohjelmien myötä uskaltauduin takaisin multimedian pariin. Graafisen osaston opiskelijoiden (Taik) kanssa vuonna 1992 aloittamani ja vetämäni PrintSim-projekti (yhdessä VTT:n ja EVTEK:n kanssa) osoitti Toolbookissa samaa visuaalista rajoittuneisuutta, jonka opiskelijat voittivat luovuudellaan ja pitkäjänteisyydellään. Kuitenkin vasta Director-ohjelma toi multimedian mahdollisuudet visualistin työpöydälle täysimääräisinä ja näyttääkin siltä, että se on saavuttanut arvostetun aseman eräänä keskeisistä multimediaohjelmien tekoon tarkoitetuista sovellutuskehittimistä⁴².

”Esimerkiksi Bowenin mukaan multimedia mainittiin englannin kielellä ensi kertaa vuonna 1982; lehtileikkeiden mukaan sitä käytettiin tuona vuonna kymmenen kertaa, sangen erilaisissa merkityksissä... Vuosikymmentä myöhemmin, vuonna 1992, multimedia mainittiin lehdistössä jo yli 10 000 kertaa.” (Taylor 1995, s. 201-202) Altavista (<http://www.altavista.com>) antoi hakusanalla multimedia (1.8.1999) yli 8,5 miljoonaa linkkiä, ja hypermedia-sana toi yli 150 000 osoitetta.

4.7 Cd-rom

Ajan kulumisen ilmenee, ei ainoastaan, ohjelmien uudistumisena vaan myös tallennuskapasiteetin kehittymisenä ja nopeutumisenä. Teknologiasta kirjoittava voi helposti jäädä oman aikansa asenteiden ja tiedon vangiksi: ”Silti romppu edustaa siirtymävaihetta, sillä sen puutteita ovat liian pieni tallennustila (hieman yli tunti videota kokoillan elokuvan sijaan), päivitysmahdollisuuden puute sekä minkä tahansa materiaallisen tuotteen tapaan logistiikka tehtaalta kuluttajalle.” (Hintikka 1996, s. 4)

Cd-rom lyhennys tulee sanoista Compact Disk Read Only Memory. Se on osoittautunut erinomaisen taipuisaksi, kestäväksi ja standardin asemaan nousseeksi tallennus- ja välitysmuodoksi. Cd-romille pystyy tallentamaan 650 MB. Uusimmalle teknologialle, dvd-romille, voi tallentaa 17 GB informaatiota. Dvd-romilla ja dvd-videolla myydään kokoillanelokuvia, joissa on Dolby Digital ääni, tietoa elokuvasta, tekijöistä ja tekstitys eri kielille⁴³.

Sony ja Philipsin kehittämä CD Audio (Compact Disc) esiteltiin 1981. Kesti tasan

kymmenen vuotta saada teknologia tietokoneelle. Yksinopeuksinen cd-rom-asema esiteltiin 1991, kaksinopeuksinen (2x) 1993, 4x esiteltiin 1994, 6x vuonna 1995, 8x, 10x ja 12x vuonna 1996 ja 16x vuonna 1997⁴⁴. Nyt nopeimmat ovat yli 50x ja cd-rom-asema on valmiina jokaisessa uudessa tietokoneessa.

4.8 Kamerasta tietokoneeseen

Analogia-sanalla perinteisesti, varsinkin tieteen kielessä, ymmärretään yhdenmukaisuutta, vastaavuutta ja analogisuutta (Nykysuomen sanakirja 1966, s. 75). Arkikielessä analogia-sanaa käytetään tyypillisesti kahden eri asian samankaltaisuudesta puhuttaessa. Mutta varsinkin sähkötekniikassa sanalla on oma merkitys⁴⁵.

Tässä tutkimuksessa analoginen valokuva on jatkuvassa suhteessa digitaalisen valokuvan käsitteeseen. Keskeistä on kuvan tuottamisprosessi. Siksi analogisen valokuvan synonyyminä tässä yhteydessä voisi puhua perinteisestä, valokuvakameralla filmille kuvatusta, kemiallisesti prosessoidusta negatiivista ja siitä tehdystä vedoksesta, valokuvasta. Suorapositiivivedoksia kuten esimerkiksi Polaroidia voidaan myös pitää analogisina kuin myös diakuvia.

Jokainen valokuvaaja tietää, että asia ei ole näin yksinkertainen. Entäpä sitten fotogrammit ja muut ilman kameraa ja negatiivia tuotetut valokuvat. Miten pitää suhtautua digitaalikameroihin, jotka eivät käytä filmiä vaan kuva tallentuu muistipiirille.

Nykysuomen sanakirjat vuosilta 1966 ja 1989 tuntevat vain sanan digitalis, joka on sormustinkukka ja sen lehdistä valmistettu sydänlääke⁴⁶. Nykysuomen sivistys-sanakirja - Vierasperäiset sanat vuodelta 1989 tuntee sanan digitaalinen, joka on numeroihin perustuva; numeroita vastaavia signaaleja käyttävä⁴⁷.

Vierassanojen etymologinen sanakirja vuodelta 1990 sen sijaan jo osaa selittää digitaalinen-sanaa puolen sivun verran: ”...Digitaalitekniikan kehittymisen myötä engl. sanan [digital] uusi merkitys alkoi siirtyä muihin kieliin todennäköisesti 1950-luvulla, mutta yleistyi erityisesti 1970-luvulla...” (Vierassanojen etymologinen sanakirja 1990, s. 95)

Digitaalisuus yhdistetään usein tietokoneisiin ja sikäli tämä pitkäkin paikkansa; toimivathan tietokoneet juuri ohjelmatasolla binääriluvuilla: ykkösillä ja nollilla.

”Bitit ovat olleet aina tietojenkäsittelyn perusosanen. Viimeisten parinkymmenen vuoden aikana olemme saaneet bitit kuvaamaan muutakin kuin lukuja. Olemme digitoineet yhä useampia informaatiotyyppisiä, esimerkiksi videota ja ääntä. Niitä voidaan käsitellä ykkösinä ja nollina samalla tavalla kuin lukuja.” (Negroponte 1996, s. 20)

Tietokoneen kehitys kytkeytyy historiallisesti monella tapaa valokuvan kehitykseen. Molemmat kasvoivat ja syntyivät tieteen ja tutkimuksen myötä. Valokuvauksen syntyyn vaikutti camera obscura, jonka periaate tunnettiin jo antiikissa ja jota käytettiin auringon tutkimiseen. Renessanssista lähtien se oli taiteilijoiden apukeinona perspektiivin piirtämisessä. Siitä kehitettiin kevyempi kannettava prismallinen camera lucida 1700-luvulla. Hopeantummumista tutkittiin 1800-luvun alussa ja Niepce sai ensimmäisen asfalttivedosvalokuvan 1820-luvun puolivälissä. Monet harrastajat, aatelismiehet ja tutkijat askartelivat koko 1830-luvun valokuvan keksimisen kimpussa. Ranskan Akatemia lahjoitti lopulta Daguerren kehittämän keksinnön maailmalle 1839. (The New Encyclopaedia Britannica, Volume 2, s. 766)

Vaikka tietokone fyysisenä sähköisenä laitteena on vuosisatamme keksintö, voidaan digitaalisuuden idea kytkeä 1600-luvulle kun sekä Blaise Pascal Ranskassa että Gottfried Wilhelm Leibniz Saksassa keksivät mekaanisen digitaalisen lasku-

koneen. Kuitenkin vasta 1830-luvulla, kiivaimpaan valokuvauksen keksimisajankohtaan, englantilainen keksijä Charles Babbage kehitti ensimmäisen todellisen digitaalisen tietokoneen [computer], joka oli nimeltään Analytical Engine. Babbagen konetta ei koskaan viimeistely ja se löydettiin uudestaan vasta sata vuotta myöhemmin. Keskeinen tekijä oli myös matemaatikko ja loogikko George Boole, joka lukuisissa esseissä 1800-luvun puolivälissä kehitti nollin ja ykkösiin pohjaavan teorian, jota nykyisin kutsutaan Boolean aritmetiikaksi, ja johon nykyiset tietokoneet pohjaavat toimintansa. Amerikkalainen John V. Atanasoff suunnitteli kokeellisen prototyypin elektromeekaanisesta tietokoneesta. Atanasoff ja Clifford Berry ryhtyivät rakentamaan ensimmäistä konetta vuonna 1939 (-1942). 1940-luvun alussa saksalainen Konrad Zuse kehitti ohjelmoidun laskukoneen Z3. IBM:llä työskennelleet tutkijat Howard Aikenin johdolla valmistivat ensimmäisen sähköreillä ohjatun Harvard Mark I :sen. Keskeisiä 1940-luvun tutkijoita olivat amerikkalaiset J. Presper Eckert ja John W. Mauchly ENIAC-tietokoneellaan ja unkarilaissyntyinen John von Neumann EDVAC-koneellaan. Toinen sukupolvi tietokoneita kehittyi 1950-luvun lopussa transistoriteknikan kehittymisen myötä. Kolmas sukupolvi kehittyi integroitujen piirien myötä 1960- ja 1970-luvuilla, jolloin alettiin puhua myös minitietokoneista. Neljäntenä sukupolvena voidaan pitää 1980-luvulta alkanutta kehitystä mikropiireihin, muisteihin ja input- ja output-laitteisiin. (The New Encyclopaedia Britannica, Volume 4, s. 92)

Tässä tutkimuksessa, digitaalisena valokuvana pidetään kaikkia niitä valokuvia, jotka ovat digitaalisessa muodossa. Tämä voi olla hämmentävää, sillä digitaalitekniikkaa valokuvauksessa ja sen jälkikäsitelyssä käytetään usein lopultakin työprosessien helpottajana, jolloin lopputulos on analoginen vedos. Tällöin pitäisi puhua digitaalisesti prosessoidusta analogisesta kuvasta. Esimerkiksi sanomalehdillä on Suomessa tapana toisinaan kuvan yhteydessä ilmoittaa valokuvaajan nimi sekä jos kuvaa on digitaalisesti käsitelty: kuvamanipulaatio tai kuvankäsittely se ja se⁴⁸.

Jos olemme tiukan puritaanisia, digitaalisena kuvana voisi pitää ainoastaan digitaalisessa muodossa olevaa kuvaa. Tällöin kuva elää kyberavaruudessa, ollen taltioituna sähköisessä muodossa Internet-palvelimeen tai cd-romiin nollina ja ykkösinä. Tällöin se on aina toisinne. Tässä yhteydessä on syytä myös pohtia valokuvan alkuperäisyyttä. Voiko digitaalisella kuvalla olla yhtä ja ainutta alkuperäisyyttä analogisen negatiivin tapaan. Negatiivihan on valokuvan originaali, josta voidaan tehdä lukuisia kopioita. Ja voidaanko rasteroitua ja painettua kuvaa pitää ylipäätä valokuvana. Vai onko se painotuote: painokuva, lehtikuva, mainoskuva, tuotokuva. Käsiteparihan tuntuisi viittaavan tähän. Valokuva on muuttunut joksikin toiseksi: kuvaksi käyttöyhteyteen.

Yleisin tapa on edelleen valokuvata perinteisin menetelmin ja siirtää näin saadut valokuvat skannaten⁴⁹ sähköiseen muotoon. Tästä prosessista on käytetty myös digitointi-nimitystä. Myöhemmin tässä tutkimuksessa käytetään digitaalisesta valokuvasta ilmaisua digitaalinen kuva, mutta siitä tuonnempana lisää.

Tietokone⁵⁰ ja ohjelmat⁵¹, jotka ovat keskeisiä kuvankäsittelyssä ja multimedia-tuotannossa ovat tämän tutkimuksen katvealueella ja niitä käsitellään vain viitteellisesti. Keskeisistä ohjelmista ja niiden ominaisuuksista on lukuisia kirjoja, eikä tässä yhteydessä ole syytä käsitellä niitä.

5 Analogisen valokuvan historiasta digitaaliseen maailmaan

5.1 Hippolyte Bayard valokuvan ontologian ytimessä

Ensimmäisistä syntyhenkäyksistään lähtien valokuvaa on ympäröinyt moninaisten ristikytkeiden verkosto. Hippolyte Byardin⁵² valokuvassa [kuvaliite] (Histoire de la photographie française des origines à 1920, s. 36-40, Rosenblum 1984, s. 32-33 ja Witkin&London 1980, s. 80, Saraste 1980, s. 31) tiivistyy moni keskeinen, valokuvan nykytutkimuksen kannalta relevantti kysymyksenasettelu. Tuossa, valokuvan erään keksijöistään ottamassa, omakuvassa ja siihen liittyvässä historiassa paljastuu mielenkiintoisia ja keskeisiä yhteyksiä digitaalisen kuvamaailman merkityshorisonttiin. Kuva ennakoi McLuhanin 1960-luvulla lanseeraamaa ajatusta välineestä viestinä. Toisaalta kuvan ja sen tekotapahtuman voi ajatella merkinneen tekijälleen tietynasteista terapeutista kokemusta: puhdistumista raskaasta epäonnistumisen taakasta. Se on kuitenkin samalla tekijän omakuva – visuaalinen autobiografia. Se on fiktio ja leikki, mutta Ranskan Tiedeakatemialle lähetettynä: voimakas kannanotto oman keksinnön puolesta; samalla kertaa propagandistinen, että valtavan latauksen sisältävä taiteellinen purkaus. Se on myös toisinaan viite kuuluisasta Jacques-Louis Davidin maalauksesta Marat'n kuolema⁵³ vuodelta 1793.

On kuin tässä valokuvassa Bayardin olisi onnistunut yhdellä kertaa, yhdessä silmänräpäyksessä purkaa valokuvan koko myöhäisempi dilemma: olla aina muuta, olla viaton ja vietelty, selittäjä ja selitetty, käytetty ja hyväksikäytetty, ymmärretty ja väärinymmärretty – olla aina toinen. Tähän toisen käsitteeseen palaan myöhemmin identiteetin käsitteen yhteydessä⁵⁴.

Hippolyte Bayard on valaissut tietä myös valokuvataiteelle Suomessa, sillä ranskalainen valokuvauksen pioneeri lahjoitti nimensä Valokuvagalleria Hippolytelle⁵⁵. Kokoelma hänen kuviaan 1840-luvulta oli esillä Helsingissä, Pietarinkatu 19:ssä vuonna 1979. Näyttely ei valitettavasti sisältänyt Hippolyte Bayardin omakuvaa.

Ismo Kajanderin lehtiartikkeli, Valokuvan unohdettu isä, rohkaisi ja kannusti nuoria valokuvauksen opiskelijoita:

Bayardin kuvat käyvät todisteeksi myös tämän hetken epäröivälle kuvaajalle siitä, mikä on kestävää valokuvausta.

Sen ei tarvitse operoida ulkokohtaisilla tehoilla, julkkiksilla ja raakuuksilla, seksuaalisuudella tai mystiikalla. Pienikin, vaatimatonkin ihmisen jälki ja teko, kärrynrohjokin, sisältää dynamiikkaa, voimaa megapondeja. Tai megabayardeja⁵⁶.

(Kajander 1979)

5.2 Yhdestä moneksi

Valokuva syntyi aateliston vallan kaventuessa porvariston tieltä. Valokuva syntyi maailmaan sosiaalisena tilauksena tiedemiesten, aatelisten, markkina- ja sirkusmiesten yhteisellä ponnistuksella. Jokainen heistä sai valokuvasta oman viipaleensa. Tiedemiehet uuden tutkimusvälineen, aatelisto kaventuvalle vallalleen uuden leikin, markkinamiehet muoto- ja pornokuvien sarjatuotannon sekä entertainment-kulttuuri omansa.

Valokuva syntyi ja lävisti kaikki aikansa yhteiskunnalliset kerrokset. Valistusfilosofien yhtenäisen tasa-arvon käsite toteutui käytännössä valokuvan kautta; jokaisella kadunmiehellä ja -naisella oli, toisin kuin koskaan aikaisemmin, mahdollisuus jättää itsestensä jälki (kuva) tuleville sukupolville. Valokuva tuntui vieläpä vanhevan kantajansa kanssa: se rypistyi, kulmat taittuivat, kuva kellastui ehkäpä repeyty-

ikin mutta kantoi silti representaatiota mukanaan muuttuneenakin. Pienenä, huokeana ja helposti mukana kulkevana sen kantaja liitti siihen oman matkansa, muistonsa ja unelmansa.

Valokuva ei (välttämättä) kerro sitä, mitä ei enää ole, vaan ainoastaan ja varmuudella sen mikä on ollut. Tämä ero on ratkaiseva. Tietoisuutemme ei valokuvan äärellä välttämättä valitse muiston nostalgista polkua (miten moni valokuva onkaan yksilöllisen ajan ulkopuolella), mutta joka ainoan valokuvan kohdalla kylläkin varmuuden tien: valokuvan olemuksena on vahvistaa se, mitä se esittää. Kerran sain eräältä valokuvaajalta itseäni esittävän kuvan, jota ponnistellenkaan en muistanut otetun; tarkistin solmion ja vil-lapaidankin keksiäkseni missä olosuhteissa olisin pitänyt niitä ylläni: turhaan. Ja kuitenkin, koska se oli valokuva, en voinut kieltää ettenkö olisi ollut paikalla (vaikka en tiennytkään missä). (Barthes 1985, s. 91)

Valokuvasta tuli myös väline tieteen ja taiteen tekijöille. Pitkään syntymisensä jälkeen valokuva oli, monistettavuudestaan huolimatta, uniikki. Ainutkertainen ja yksi. Nopea teollistuminen ja tekninen kehitys yhdessä kaupungistumisen, koulutuksen ja vapaa-ajan lisääntymisen kanssa, synnytti uusia genrejä: harrastus-, muoto-, mainos-, muoti-, lehti-, tiede-, luonto-, propaganda-, valvonta- ja pornovalokuvauksen⁵⁷.

1800-luvun puoliväliin tultaessa valokuvaus oli kehittynyt laadulliseksi ja monistettavaksi kauppaesineeksi ja sen valmistaminen ja myynti oli saanut teolliset mittasuhteet. Käyntikorttikuvia tehtiin päivittäin tuhansia.

...Disdéri, tuo yrittäjä joka ansaitsi omaisuuden kaupustelemalla käyntikorttikuvia, [Disdéri] jota tavallisesti pidetään valokuvauksen ensimmäisenä laajamittaisena kaupustelijana ja jonka erittäin tylsät valokuvat riippuvat tätä kirjoittaessani Metropolitan-museossa näyttelyssä nimeltä Daguerren jälkeen: mestariteoksia Bibliothèque Nationalesta. (Crimp 1990, s. 66)

Kuvateoksista otettiin tuhansien kappaleiden painoksia. Stereokuvina valmistettiin ja myytiin tuhansia näyteltyjä sarjoja, maisemia, sotareportaaseja, julkisuuden henkilöitä ja pornografiaa. Pornoa arvellaan olleen lähes puolet kaikesta tuotannosta⁵⁸, mutta tätä pidetään kuitenkin liioiteltuna. (Saraste, s. 42-73) The Times [Lontoossa] kirjoitti vuonna 1874 poliisin ratsiasta, jossa yhdestä ainoasta kaupasta oli takavarikoitu yli 130 000 epäsiiveellistä valokuvaa. (Solomon-Goudeau 1991, s. 222) Kuvapostikortit valtasivat 1890-luvulta lähtien yksittäiskuvien markkinat. Lopulta painotekniikan kehitys, sanoma- ja kuvalehdet, tekivät valokuvasta mediateollisuutta. Valokuvaajat ja valokuvat työntyivät joka paikkaan:

It is true that engravings and lithographs based on photographs had enlivened magazines since the mid-1850s, but with the inauguration of halftone screen printing techniques in the 1890s the photograph no longer had to be redrawn or restructured by an artist to be usable in newspapers or magazines. General interest journals such as Illustrated American, Illustrated London News, Paris Moderne and Berliner Illustrierte Zeitung, as well as other periodicals that were directed toward special issues as social reform (including World's Work and Charities and the Commons), were among the first to recognize that the photograph was both more convincing and more efficient than the artist's sketch. (Rosenblum 1984, s. 461)

5.3 Valistus

Modernin yhteiskunnan keskeisenä piirteenä pidetään teollisuuden kehittymistä tieteen ja teknologian avulla. Maailman ja yhteiskunnan järkipäisen hallitsemisen eräs keskeinen ajatus on idea yksilön vapaudesta ja kansalaisten tasa-arvosta.

Valistusaatteeksi kutsutut opit syntyivät 1700-luvun puolivälin tienoilla. Ne ymmärsivät historian vaihe vaiheelta eteneväksi tapahtumaketjuksi. Viimeisessä vaiheessa, teollisen yhteiskunnan sivilisaatiossa, eletään korkeakulttuurissa, harrastetaan hienostuneita käytöstapoja ja ollaan saavutettu kansalaisuuden ihannetila. (Sulkunen 1998, s. 289-290)

Valokuvaus on jo esivalokuvallisella asteella omaksunut valistuksen idean. Goethen Vaaliheimolaiset-kirjan (1809) kuvaus camera lucidalla piirretyistä kuvista maailman ääristä, tulivat meille kaikille tutuiksi omalla ajallamme viikko- ja kuvalehtien välityksellä.

Hän ei muuten suinkaan liiaksi rasittanut läsnäolollansa seurusteluhetkien väliaikoina, sillä hän kulutti suurimman osan päiväänsä kuvamalla kannettavan pimeän kammion avulla puiston maalauksellisempia näköaloja voittaakseen siten matkoistansa itselleen ja muille kauniin hedelmän. Hän oli jo useita vuosia menetellyt siten kaikilla merkittävillä seuduilla, hankkien itsellensä erittäin miellyttävän ja mielenkiintoisen kokoelman. Hän näytti naisille mukanaan kuljettamansa suuren salkun huvittaen heitä osaksi kuvilla, osaksi niihin liittyvillä selityksillä. Naiset olivat mielissään, kun saivat yksinäisyydessänsä niin mukavasti matkustaa kautta maailman, nähdä ohitsensa vilistävän rannikoita ja satamia, vuoria, järviä ja virtoja, kaupunkeja, linnoja ja monia muita paikkoja, joita historiassa mainitaan. (Goethe 1932, s. 265)⁵⁹

Television kehittymisen myötä kuvalehtien maailma siirtyi sinne, muuttuen liikkeeksi, värilliseksi ja saaden draaman piirteitä enenevässä määrin. Muistan keskuskansakoulun kylmän yläaulan kivilattian, jonne ensiluokkalaisina keräännymme katsomaan Shellin tai Disneyn tuottamia luontofilmejä, joissa ketut olivat "viekkaita", aasit "tyhmiä" ja apinat "huvittavia", eikä vikkkelillä merenelävillä ollut tietoaakaan öljykatastrofeista. Maailma oli yksi. Se oli ehjä ja ennenkaikkea se oli ihmisen. Kuvat eivät ainoastaan alleviivanneet miten kaunis ja monimuotoinen luonto oli vaan että ihminen pystyi hallitsemaan ja säätelemään teknologialla tuota luomakuntaa, ei vain itsensä hyväksi vaan myös luonnon itsensä parhaaksi.

Laajalle levinneenä kuvallisena käytäntönä estetisoiva valokuvaus sopi hyvin positivismin rengiksi. Se oli oivallinen väline kertoa edistyksestä humanismin kaapuun puettuna. Positivismihan on oppi yhteiskunnan tieteellisin keinoin ohjailtavuudesta. "Järkipäisenä yhteiskunta, jota johdetaan asiantuntijavoimin, on moderni ihanne." (Sulkunen 1998, s. 289)

Amerikkalaisen valokuvauksen modernismi Alfred Stieglitzistä ja Paul Strandista lähtien on korostanut ulkoisia formalistisia, muotoon ja rakenteeseen perustuvaa kuvallista ajattelua. "Aestheticism is an ideology, whatever fantasies art and photography historians may have about it." (Solomon-Goudeau 1991, s. 23)

5.4 Yksi maailma, yksi kuva

Analoginen valokuva sopi hyvin maailmaan, joka pyrki olemaan yksi. Valokuva on aina rajaus maailmasta. Se on yksi. Siksi tuon yhden pitää pyrkiä olemaan enemmän. Pyrkii olemaan totta ja rehellinen. Aito. Amerikkalainen valokuvahistoria on nostanut monia Paul Strandin valokuvia lähes fetissiksi, esimerkiksi White Fence, Port Kent,

New York 1916⁶⁰ valokuvan. (Strand 1976, s. 40, Saraste 1980, s. 89)

Formalistisen ja visuaalisesti tylsähkön kuvan representaatio liikkuu jossain yksityisen rajan asettamisen oikeudessa. Valokuvauksen historiankirjoitus ei ole ollut viaton. Sen keskeistä aineistoa ovat olleet yksittäisten mestarikuvaajien laukaukset ja näiden lähes sakraalinen pyhäinjäännöstäminen.

Institutional memory is quite selective, and it is no accident that the social function of photography and the social role of the photographic artist have been ignored...

This history is seen to be much more than the march of great (male) geniuses and their progeny: photography is considered as a part of a large social, economic, and intellectual landscape. By analyzing the material, institutional, and ideological influences on photographic practice...(Bolton 1989, s. ix-x)

Historiankirjoitus on ollut voimaperäisesti anglosaksista, tullen pääosin Yhdysvalloista. Tähän on luonnolliset ja pitkät perinteet. Uutena kansakuntana, se oli avoin kaikelle uudelle teknologialle ja tarjosi jo 1800-luvulta lähtien taloudelliselle kasvulle suojelemaan maaperän. Siirtolaisuuden myötä viimeisin teknologia kulkeutui nopeasti kasvaville Uuden Maailman markkinoille.

Eastmanin mainoslause: "Painakaa Te nappia, me hoidamme loput", helpotti valokuvauksen yleistymistä ja koko harrastuskulttuurin nousua. Kodakin Box Brownie lanseerattiin 1900 ja se maksoi 5 shillinkiä, joka oli neljännes viikkoansiota. Se tuli kaikkien paitsi köyhimpien ulottuville. Mainontaa suunnattiin nyt myös lapsille. Iskulauseet muuttuivat: Talleta onnelliset muistosi Kodakilla. Ajan saatossa 1920-luvulle tultaessa Kodakin kamerat saivat feminiinisiä piirteitä. Vanity Kodak -kameroita saattoi ostaa sävy sävyyn: pinkkeinä, sinisinä ja vihreinä; lisäksi niihin sai yhteensopivat huulipunat ja peilit. (Holland 1997, s. 129)

Samalla hetkellä kun valokuvaus levisi jokaiseen kansankerrokseen ja arkipäiväisty, se alkoi erilaisten kuvaajaryhmittymien kautta hakea myös eriytymistä ja esteettisen [yksittäisen] taide-esineen luonnetta.

5.5 Museoittamisen taakka

Amerikkalaisten valokuvaajien järjestämät näyttelyt Photo-Secession (perustettu 1901) yhteisön pikkugallerioissa (5th Avenue 291), Camera Work -julkaisu (viimeinen numero vuonna 1917) sekä Armory Show -näyttely (1913), joka sai nimensä armeijalta lainatuista teltasta, toi yhdellä kertaa eurooppalaisen taiteen keskeiset tekijät tutuiksi amerikkalaiselle taidemaailmalle. Esimerkiksi Brancusilta oli viisi veistosta. (Homer) Viisitoista vuotta myöhemmin vuonna 1928 Brancusin olikin jo vaikeampi saada teoksiaan Yhdysvaltoihin, sillä tulli piti hänen Bird in Space veistosta romurautana ja vaati siitä tullimaksuja⁶¹.

MoMAN (The Museum of Modern Art, New York) valokuvaosaston perustaminen museon yhteyteen jo 1929 ja ensinäyttelyt (1932: muun muassa Steichen ja Abbott ja 1933: Evans) loivat siitä vuosiksi keskeisen valokuvakulttuurin määrittäjän. Lincoln Kirstein, Beumont Newhall ja Edward Steichen, joka oli Armory Showtakin järjestämässä, olivat ne voimahahmot John Szarkowskin lisäksi, jotka määrittivät MoMAN valokuvaosaston modernistisen linjan. (Phillips 1989, s. 14-46)

Douglas Crimp on Museon raunioilla kirjassaan purkanut oivallisesti erityisesti MoMAN valokuvaosaston ja sen johtajien ajatuksia ja kirjoituksia. Keskeinen toimintastrategia näyttää toistuvan Suomen valokuvataiteen museon toiminnassa. Valokuvat irrotetaan yksittäisiin kehyksiin kokonaisuuksista ja sarjoista. Tekijöiden alkuper-

äiset intentiot pyritään hämärtämään yhteiseksi esteettiseksi kokemukseksi, joka on valmiiksi pureskeltu katsojan nielemisen helpottamiseksi.

”Valokuvauksen aiemmin moninainen alue pelkistetään tästä lähtien yksinkertaiseksi, kaikenkattavaksi estetiikaksi.” (Crimp 1990, s. 62) Kun minulta esimerkiksi pyydettiin kuvatietoja⁶² eräästä Vapaassa päässä -näyttelyni kuvasta, joka oli alunperin yksi kuva laajemmasta sarjasta, oltiin kiinnostuneita tämän kuvan ottamisen ajankohdasta. Kun korostin negatiiviksi tekemäni kuvan tekoajankohtaa, totesi ääni puhelimesta, että näin meillä arkistoidaan, eikä tekemisajankohtaa voida laittaa. Instituutiot alkavat elämään omaa hermeettistä elämäänsä. Tämä tietenkin tuntuu kafka-maiselta ja paradoksiselta, sillä ilman valokuvaajia ja valokuvia ei olisi museotakaan. Asiantuntijajärjestelmät ottavat otteen ja yksilö on voimaton⁶³.

Vaikka kuten Sulkunen esittää että ”asiantuntijajärjestelmät ... ovat menettämässä moraalisen auktoriteettinsa”, näyttää omaan kokemukseeni pohjaava museoesimerkki tältä päivältä [1999] kertovan vielä vanhakantaisesta autoritäärisestä toimintamallista. ”Rationalismista tuli eräänlainen uskonto... Valistus on pyrkinyt kumoamaan myytit, demonit, ja muut irrationaaliset ainekset ihmisen ajattelusta edistyksen hyväksi.” (Sulkunen 1998, s. 291)

Museo kuitenkin lokeroi ja luokittelee, käyttää valtaa. Roland Barthes on tuonut esiin sen mielenkiintoisen havainnon, että 1800-luvulla syntyivät niin historia kuin valokuvaus. (Wells 1997, s. 12) Toisaalta Arthur C. Danto huomauttaa, että museo ja giljotiini keksittiin yhdessä⁶⁴: ”... ja onkin historiallinen tosiseikka, että ensimmäinen sanan varsinaisessa merkityksessä moderni museo sisälsi nimenomaan niiltä ihmisiltä takavarikoituja teoksia, joiden kaulat vallankumouksen [Ranskassa 1700-luvulla] huumassa katkaistiin.” (Danto 1991, s. 296) Douglas Crimp tuo Foucaultin modernien vankilaitosten: hullujenhuoneen, sairaalan ja vankilan rinnalle kaksi instituutiota, jotka ”...tuottavat vastaavat diskurssit hulluudesta, sairaudesta ja rikollisuudesta, eikä toisinpäin. Foucaultin termin voi analysoida vielä yhtä vankilalaitosta, museota, ja vielä yhtä tieteenalaa, taidehistoriaa”. (Crimp 1990, s. 13) Crimpin mielestä ne ovat yhdessä valokuvauksen tukahdetun ja valikoivan käytön kanssa ehtoja diskurssille, jota kutsutaan moderniksi taiteeksi.

Tulkitessaan valokuvauksen ontologisesti subjektiivisuuden välineeksi [Ansel] Adams ja [John] Szarkowski esittävät täysin modernistisen kannan siitä. He toistavat lähes joka suhteessa modernistisia autonomiteorioita, joita vuosisadan alussa esitettiin muista taiteista. Näin he jättävät huomiotta, että valokuvaus on ollut osallisena monissa diskurssissa. Kaikki mikä on vaikuttanut sen monenlaiseen käytäntöön, voidaan nyt panna sivuun valokuvauksen itsensä hyväksi. Näin sitä kanavoidaan uusien markkinoiden läpi ja sijoittumaan lopulta museoon. (Crimp 1990, s. 58)

MoMAN julkaisut ovat keskeisesti vaikuttaneet siihen miten ja millä tavoin valokuvaa on lähestytty ja miten siitä on kirjoitettu. Amerikkalaiset julkaisut määrittivät pitkäksi aikaa sen kaanonin, jonka läpi valokuvaa ja sen taidesuhdetta tarkasteltiin. Se määritteli keskeiset valokuvamestarit, heidän teoksensa sekä tavan katsoa ja tulkita näitä valokuvia. Juuri nämä kirjat levisivät laajalle, ne olivat helposti saatavilla suurten painosten takia ja niiden luokittelurakennetta ja sisältöä lainattiin paljon.

MoMA julkaisi Beumont Newhallin Photography, A Short Critical History⁶⁵ jo vuonna 1938. Kirja keskittyi valokuvauksen tekniikkaan. Se ei käsitellyt sitä millaisia valokuvia tehtiin vaan sitä kuinka ne tehtiin. (Wells 1997, s. 12-13)

5.6 Historismi

Derrick Price ja Liz Wells läpivalaisevat valokuvauksen historian kirjoituksen ja käsitteiden kenttää oivallisessa artikkelissaan *Thinking about photography. Debates, historically and now*⁶⁶. Wells kertoo Martin Gasserista, joka on tutkinut saksalaisia, ranskalaisia, englantilaisia ja amerikkalaisia [kirjoitettuja] julkaisuja vuosien 1839 ja 1939 välillä. Wellsin mukaan Gasser tähdentää kolmea seikkaa: ”first, what is termed the priority debate; second histories of the development of photography written primarily as handbooks detailing methods and techniques and also potential uses for photography; third histories of the photograph as image.” (Wells 1997, s. 13)

Huomio keskitetään erilaisiin tekniikoihin. Valokuvaa tarkastellaan yhden kuvan idean pohjalta, jossa sävyt ja yksityiskohdat nostetaan suurennuslasin alle. Museo on oivallinen väline luoda ero korkea- ja alakulttuurin välille. Newhall esittelee *The History of Photography* -kirjan uusintapainoksessa vuodelta 1982 valokuvaukselle tyypillisiä luokituksia: suora valokuvaus, dokumentarismi ja instant vision -käsitteen. Näille historiakirjoille on tyypillistä valokuvaseikkareiden luominen. Ylistyskirjoitusten sankarit ovat lähes aina miehiä. Kolmanneksi ne eivät käsittele populaarikulttuurin kuvamassoja eikä erityisaloja, kuten lääke- tai arkkitehtuurikuvausta. Neljänneksi ne priorisoivat esteettisen lähestymistavan valokuvauksen sosiaalisista käytännöistä kirjoitettaessa. (Wells 1997, s. 16-17)

Tämän vuosisadan valokuvausta käsittelevät muut historiakirjat ovat toisen maailman sodan jälkeen ilmestyneitä. Helmut ja Alison Gernsheimin *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914* ilmestyi ensi kertaa 1955⁶⁷. Gernsheim oli syntynyt Saksassa, mutta hän oli asettunut Englantiin asumaan. Newhall oli sen sijaan amerikkalainen. Kirjoissa on selviä maantieteellisiä ja sisällöllisiä painotuseroja. Newhallin kirja käsitteli MoMAN arkistokokoelmia ja oli kirjoittajansa taidehistoriallisesta taustasta johtuen näyttelyluettelomaisempi kuin 1800-luvulle ja englantilaiseen valokuvaukseen keskittyvä Gernsheimin teos. Molemmat kirjat kanonisoivat valokuvaajat taiteilijoiksi painottaen yksilöitä toimijoina [modernismin] taiteen kentällä. (Wells 1997, s. 15-16) Aperturen julkaisemat lukuisat monografiat voidaan nähdä suoraan tällaisen ajatusmaailman praktisena jatkeena.

Tällainen toiminta määritteli tarkastelunäkökulman valokuvaukseen. Siitä muodostui ensinnäkin seikkareiksi nostettujen valokuvaajien ja heidän valokuviansa esittely. Toiseksi, kuten Wells tarkasti osoittaa, oli kysymys maskuliinisesta vallasta: miehet valitsivat miehiä⁶⁸. Kolmanneksi vaikka kirjat käsitelivät ammattimaista ja kaupallista valokuvausta, ne eivät tuoneet tarkastelun kohteeksi mitään siitä suuresta harrastusvalokuvauksen käytännöstä joka ympäröi valokuvausta. Lisäksi erityisalueita kuten arkkitehtuuri- ja lääketieteellistä valokuvausta ei juuri ole esitelty. Neljänneksi esteettinen näkökulma sivuutti valokuvan arkikäytännöt: henkilökohtaisen valokuvauksen, julkaisutoiminnan kuvat ja muotokuvauksen arkimaailman. (Wells 1997, s. 17)

Onkin mielenkiintoista havaita näiden kahden, Newhallin ja Gernsheimin, kirjan hallinneen ja legitimoineen katseemme valokuvahistoriaan ja siten välillisesti kaikkien valokuvaukseen 1960- ja 1970-luvuille. Vaikka muitakin historioita on toki ilmestynyt, arvovaltaisimpana ja lainatuimpana edellä mainittujen lisäksi voidaan pitää Josef Maria Ederin jo vuonna 1932 julkaisemaa *Geschichte der Photographie*⁶⁹.

Tässä yhteydessä on syytä huomauttaa muun muassa, etteivät Newhallin ja Gernsheimin kirjojen ensipainokset käsitelleet laisinkaan esimerkiksi neuvostoliittolaista tai eteläamerikkalaista valokuvausta. (Wells 1997, s. 16) Newhall ei sanallakaan myöskään viittaa 1950-luvun senaattori Joseph McCarthyn johtamaan kommunismin

vastaiseen ristiretkeen Yhdysvalloissa, jossa henkinen ilmapiiri koventui.

Paul Strandilla oli ollut MoMAssa näyttely vuonna 1945 ja hän oli osallistunut Valkoisen Talon illallisille yhdessä 250 muun kutsutun tieteentekijän ja taiteilijan kanssa. Hän kirjoitti Yhdysvalloista lähtönsä syistä monografiassaan:

To do a portrait of a village made me gravitate toward France, rather than try to do it in America. Possibly the fact that McCarthyism was rife at that time made me feel that it would be too difficult to do in America. I was very disturbed by the fact that there was so much confusion in the American mind that it permitted such a man to cause so much harm and damage to the lives of innocent people. (Strand 1976, s. 165)

Hans Eisler, Bertolt Brecht, Joseph Losey ja Charles Chaplin⁷⁰ jättivät tai joutuivat jättämään uuden mantereen monien taiteilijoiden tapaan. Elokuvaohjaajat ilmiantoivat ja todistivat ystäviään vastaan⁷¹. City Lights⁷² -kirjakauppaan tehtiin San Franciscossa 1957 ratsia, jossa Allan Ginsbergia vastaan nostettiin herjaussyyte, kustantaja ja kirjakauppias pidätettiin⁷³. Robert Frankin The Americans julkaistiin ensi Ranskassa 1958 ja seuraavana vuonna vasta Yhdysvalloissa.

Suomalaisen valokuvahistorian klassikkona voidaan epäilemättä pitää Vilho Setälän Valokuvaus tieteenä ja taiteena -kirjaa. Se ilmestyi jo vuonna 1940 ja sisälsi runsaan teknisen tiedon lisäksi suppeahkon historiaosion kuvineen. Vasta 1960-lukujen yhteiskunnallistuminen, lukuisat lehtiartikkelit ja kuvatutkimus 1970-luvulla rakensivat pohjan suomalaiselle historian kirjoitukselle. Leena Sarasteen Valokuva - pakenevan todellisuuden kuvajainen ilmestyi vuonna 1980 ja Peter von Baghin Elokuvan historia julkaistiin vuonna 1975. Valokuvan taide - suomalainen valokuva 1842-1992 näki päivänvalon vuonna 1992. Janne Seppänen kirjoitti kirjasta arvion otsikolla Valokuvan viaton historia – Juhlakirja näyttää taidehistoriallisen menneisyyden, mutta ei kerro valokuvan todellisesta merkityksestä: ”Tänään ilmestyvän Valokuvan taiteen [1992] ongelma ei ole siinä, että se on hyvin perinteinen teos- ja tekijäpainotteinen historia. Sellainenkin tähän maahan kaiketi tarvitaan. Teoksen suurin puute on välipitämättömyys valokuvahistorian ongelmia koskevaa keskustelua kohtaan. Valokuvan taide on viaton. Se ei ymmärrä itseään ja omia lähtökohtiaan.” (Seppänen 1992, s. B5)

Ideologian lopun valossa tämä hetki on ollut viimeinen kirjoittaa nämä tarinat. Näitä historioita voi pitää analogioina sille mitä Francis Fukuyama nimittää ”historian lopuksi”.

Länsimainen yhteiskunta on päätyntä pitkällä historiallisella marssilaan valistuksen periaatteiden toteutumiseen. Samalla siitä kuitenkin on myös historiallisen edistyksen perspektiivi kadonnut. (Sulkunen 1998, s. 296)

Joukkotiedotuksella on massayhteiskunnassa keskeinen sija.

Esimerkiksi ranskalainen Jean Baudrillard (1995) väittää, että nyky-yhteiskunnassa kansalaisryhmät ovat tulleet puolustuskyvyttömmiksi tiedotusvälineiden luoman keinotekoisien todellisuuden suhteen... Maailmankuvamme on todellisuuden simulaatio, mielikuvien ja todellisuuden yhteenkietoutuma, jossa tieto ei ole enää oikea tai väärä kuva todellisuudesta vaan sen osa. (Sulkunen 1998, s. 297)

Ranskalainen filosofi Jean-Francois Lyotard taasen puhuu suurten kertomusten lopusta sekä siitä miten meidän hyväksyttävä ”tiedollinen pluralismi: ei ole olemassa vain yhtä totuutta maailmasta eikä sellaiseen tule edes pyrkiä”. Lyotardin mukaan:

Tiedon relevanssi määräytyy sen käyttäjien tarpeista ja kysymyksenasetteluista – sitä eivät enää hallitse sen tuottajat eli tutkijat, mutta eivät myöskään sen välittäjät eli opettajat ja toimittajat. On mahdotonta enää perustella, että vain yksi eli tieteellisen tutkimuksen antama tieto todellisuudesta on oikea ja pätevä. Myös tutkimusta tehdään useista näkökulmista ja monenlaisten kielipelien puitteissa. (Sulkunen 1998, s. 288)

5.7 Modernismin loppu

Kuva ei ole viaton vaan purkaa, manipuloi, julistaa ja käyttää valtaa aina suhteessa johonkin toiseen. Koska näin on ollut aina, voidaan tähänastinen valokuvauksen historiankirjoitus nähdä yhtenäistävänä ja rakennettuna pyrkimyksenä luoda kuviteltu yhtenäistodellisuus, jossa kaikki valokuvat genreistään riippumattomina, vain omaa sisäistä totuuttaan kantavina, rakentavat ristiriidattomasti yhtä ja ehyttä yhteiskokemusta.

Kirsti Simonsuuri kirjoittaa kauniisti ja oivaltavasti myyteistä ja mytologioista, niiden oivaltavuudesta ja rohkeudesta ”välittää kulttuurin kannalta välttämätöntä tietoa”. Hän muistuttaa, Johan Huizingia lainaten, että ”historiankirjoituksen vaarallisin pyrkimys on menneisyyden esittäminen ikään kuin se olisi rationaalinen kokonaisuus, jota ohjailevat selkeästi määrätyt intressit”. (Simonsuuri 1994) Erityisesti tämä näkyy valokuvan historiankirjoituksessa, jossa historiaan jääneet tyhjät aukot paikataan löydetyillä merkittävillä valokuvaajilla ja valokuvilla. (Grundberg 1990, s. 219) Nämä loistavat sankarivalokuvaajat, jotka ovat tietysti pääosin miehiä, täyttävät valokuvamuseoiden seinät ja historiakirjojen sivut. Ja tarpeen mukaan nämä valokuvaajat ovat sitten hyvin elastisia käyttäjilleen: ”...a surrealist Atget, a primitive Atget, a documentary Atget, a modernist Atget, or a Marxist Atget.” Solomon-Godeau jatkaa: ”...if Eugène Atget had not existed, would he have had to be invented?... authorship is a fully historical construction, and therefore, not universal, natural, or eternal.” (Solomon-Godeau 1991, s. 29) Tässä voidaan nähdä taustalla länsimaisen kulttuurin lähes metafysisinen usko ”...in origins and originals, the primacy of the individual, the individual subject as intentional author of his or her own discourse, etc.”. (Solomon-Godeau 1991, s. 30) Valistus nostaa päätään, sillä se nimenomaan käsitti ”historian vaiheittain eteneväksi prosessiksi”. (Sulkunen 1998, s. 290) Yksittäinen taiteilija on tässä prosessissa kätevä väline kun on luotu modernistisen korkeataiteen estetiikkaa ja ekonomiaa. (Nochlin 1991, s. xiv)

Steichenin⁷⁴ kokoama, Suomessakin käynyt, suurnäyttely *The Family of Man* [Ihmisen suku] vuonna 1955 pyrki yhdistämään maailmansotien runtelemat kansat suuren ihmisyyden viitan alle. Olemme yhteinen suku. Näyttelylle oli jo Yhdistyneiden kansakuntienkin uskottavuuden kannalta sosiaalinen tilaus. Valokuvaajat kuvasivat ympäri maailmaa. Heidän asenteensa ja kuvalehtien eksoottisten kuvien kasvava tarve länsimaissa palveli osaltaan tarkoitusta tehdä kaikki vieras tutuksi keskenään. Tehdä yksi suku. Yksi valokuva. Tehdä meille vieraasta toisesta yksi.

Carl Sandburg kirjoitti näyttelyluettelon tekstissä:

*There is only one man in the world
and his name is All Men.
There is only one woman in the world
And her name is All Women.
There is only one child in the world
and the child's name is All Children. (Sandburg 1955, s. 3)*

Ja tässä näyttely todistettavasti onnistui. Maailma jatkoi rikastumistaan yksisuuntaisena entistä kiihtyvämmällä tahdilla. Nyt otettiin kulttuurinen niskalenkki kolmannelta maailmasta. Kuitenkin jo 1950-luvulla sellaiset massayhteiskunta teoreetikot kuin C. Wright Mills ja Daniel Bell osoittivat ”ettei enää ollut suuria yhteiskunnallisia oppeja, joiden mukaan ihmiset ja puolueet olisivat muodostaneet yhtenäisen kuvan todellisuudesta”. (Sulkunen 1998, s. 296) Fred Ritchin pitääkin Family of Man -näyttelyä keskeisenä yksinkertaistajana: ”...we are all the same and can immediately understand each other through photographs.” Ritchin vastustaa tällaista ajatusta yhdestä ymmärryksestä ja tähdentää sen sijaan, että jokaisella kulttuurilla on oma kieli, josta käsin kuvat syntyvät: ”...photographs are written in the language of the cultures from which they come, that the proclaimed *universal language* of photography does not exist.” (Ritchen 1990, s. 104) John Tagg tiivistää: ”Comfortable notions of the history of photography and sentimentalities about the Family of Man must be left behind.” (Tagg 1988, s. 35)

Kylmän sodan hiipuminen, maailmantalouden ja tiedonvälityksen globalisointuminen, yleinen hyvinvoinnin kasvu Euroopassa ja Aasiassa, yhteneväistyvä Eurooppa, ovat osaltaan myös purkaneet ja tuoneet valokuvan ulos tästä kaikkialle levittäytyneestä ja kriittittömästi omaksutusta modernistisesta viitekehyksestä. Taiteen-, viestinnän-, filosofian- ja tieteenteoriat ovat purkaneet yhden ja ainoan kiintopisteen tarkastelunasetelman pois myös valokuvasta. Feministiset teoriat ovat 1980-luvulta lähtien osaltaan purkaneet katseen valtaa valokuvassa ja valokuvan kautta: ”...most productive tools of analysis are originating in feminist literary-critical studies and in their rereadings of psychoanalytic texts; in post-structural, sociolinguistic examinations of ideology construction and its operation through the political, cultural, and social; out of cultural studies from the perspective of race and experiences of exclusion; and out of a recognition of the power of the image, its centrality in ideological formations and its usefulness in analyzing change and reformation.” (Kruger [with Mariani] 1993, s. 13-14)

5.8 Läpinäkyvä valokuvaus

Reaaliaikainen sähköinen maailmamme on tuonut niin Yhdysvaltain presidentin yksityiset teot kuin tärkeämmät pienryhmien tarpeet ja pyrkimykset kaikkien Internetiä käyttävien ulottuville. Maailma ei ole yksi, se on monta. Se erilaisuuksien kirjo; erilaisuuksien, joilla ei välttämättä ole laisinkaan yhteisiä tavoitteita ja päämääriä. (Sulkunen 1998, s. 288) Näiden ”toiseuksien” keskellä yksittäisen ihmisen ja kansakuntien on oltava joustavampia, monikulttuurisia ja suvaitsevaisempia. Meidän tulee kehittää kykyä nauraa itsellemme ja omille ennakkoluuloillemme samalla pitäen kuitenkin kiinni omasta yksilöllisyydestä ja ylpeydestä.

Zygmunt Bauman on kehitellyt ajatusta, jossa

...intellektuelleista on tulossa yhteiskunnan ja kulttuurin tulkkeja kun he aikaisemmin ovat olleet niiden lainsäätäjiä. He ovat määrittäneet sosiaalisen todellisuuden tilan ja osoittaneet miten sen mukaan on toimittava; tai he ovat perehtyneisyytensä turvin määritelleet mikä on hyvän maun mukaista ja taiteen kuluttajat ovat sitä sitten noudattaneet. (Sulkunen 1998, s. 289)

Tämäkin tutkimus ponkaisee liikkeelle Baumanin ajatuksesta: vaikei ole mahdollista enää pyrkiä yhtä totuutta kohti ilmiöissä; on tärkeä tutkia niitä ja tuottaa uusia välineitä tutkimukseen. Kirsti Simonsuuren sanoja lainaten:

Samalla kun ihminen pyrkii päämääräänsä, hänen on pakko tulla

tietoiseksi omasta epätäydellisyydestään: saavutettunakin päämäärä ei voi olla lopullista, vaan sen ohessa avautuu toisia päämääriä, jotka ovat yhtä lailla epätäydellisesti saavutettavissa. Toisaalta, jos ihminen ei pyrkisi päämääriin, hän eläisi kuin syntymätön lapsi, tietämätön ja viaton. (Simonsuuri 1994)

Digitaalinen kuva voidaankin nähdä historiallisessa viitekehyksessä teknologian aikakautemme eräänä puhtaimmista seurauksista.

6 Valokuvan muokkaamisen historiasta

6.1 Teknologian synnystä

Renessanssista lähtenyt vimmainen maailman ja ilmiöiden havainnointi, tutkiminen ja kirjaaminen yhdistyneenä taiteen projektiin loi pohjaa valokuvauksenkin synnylle⁷⁵. ”Ratkaiseva tapahtuma oli eittämättä ensimmäisen tieteellisen ja jollain tapaa jo mekaanisen järjestelmän keksiminen: perspektiivi, [Leonardo da] Vincin musta huone edelsi Niepcen mustaa huonetta.” (Bazin 1990, s. 14) Nousevat empiiriset luonnontieteet ja niiden tutkimusmetodologia edesauttoivat keksinnön syntyä. Valokuvauksen keksiminen oli ensi henkäyksestään sidoksissa teknologiaan. (Grundberg 1990, s. 222)

Tekniikka-sanana kreikkalainen vastine

tekhnikē ja tekhnē tarkoitti taitoa, käsityötä, taitavuutta, laajassa merkityksessä tarkoituksenmukaisempien keinojen tuntemusta ja käytötaitoa jonkin tarkoituksen saavuttamiseksi, esim. laulu-, maalaus- tai juoksetekniikka; suppeammin teoreettisten tietojen käytännöistä hyväksikäyttöä aineellisen tuotantoelämän piirissä...

...Teknologia (kreik. Logos tarkoitti tietoa), niiden tieteiden yhteisnimitys, jotka käsittelevät teknisiä järjestelmiä ja menetelmiä; oppi työmenetelmistä, joita käyttäen raaka-aineita muokataan jalostustuotteiksi. (Sivistyssanakirja 1992, s. 713)

Heinämaa ja Tuomi kirjoittavat vuonna 1989 ilmestyneessä kirjassaan Ajatuksia synnyttävät koneet, että: ”Ihmistä ei ole koskaan ollut ilman konetta, yhtä vähän kuin koneita on ollut ilman ihmistä. Samalla kun ihminen määrittelee koneen, kone määrittelee ihmisen... Ihmisen käytettävissä olevat teknologiat määräävät myöskin maailman hahmottamisen tavat. Jos sinulla on vain vasara, koko maailma näyttää nauhalta, muistutti aikanaan psykologi Abraham Maslow.” (Heinämaa ja Tuomi 1989, s. 250-252)

Vaikka teknologinen tieto oli olemassa jo kauan ennen vuotta 1839, keskeinen kysymyksen asettelu on kuitenkin mikä aktivoi valokuvauksen keksimisen juuri tuolloin. Geoffrey Batchen onkin osoittanut, että valokuvausta edelsi laajalle levinnyt käytäntö, joka oli synnyttämässä keksintöä lähes sadan vuoden ajalta ennen Daguerrea ja Talbotia. Batchen nimeää kaksikymmentäneljä henkilöä, jotka pyrkivät keksinnön päämääriin: ”...felt the hitherto strange and unfamiliar desire to have images formed by light spontaneously fix themselves...”⁷⁶ (Wells & Price 1997, s. 19-20 ja Punt 1995, s. 51)

Kulttuuriteoreetikko Raymond Williamsin mukaan teknologia itsessään ei sisällä mitään mikä päättäisi miten se sijoittuu kulttuuriin ja sen käytäntöihin. Tästä jääkin Wellsin ja Pricen mukaan paljon selitettävää: kuinka laajasti ihmiset muuntavat ja keksivät uusia käytäntöjä ja käyttöjä, joihin alunperin ei keksinnössä edes pyritty.

(Wells & Price 1997, s. 20) Eräs vaihtoehto on mielestäni tutkia niitä odotuksia ja toiveita, joita valokuvauksen keksijät asettivat syntymässä olevalle välineelle: ”...monien puolimekaanisten kuvaamisvälineiden luomisessa tieteen ja taiteen käyttöön...kuvien monistamiseen.” (Saraste 1980, s. 25) Nämä tavoitteet heijastivat keskeisiä positivismin alkuajan utopioita: ”Täsmällisyys korvaisi metafysiikan, suunnittelu ratkaisisi sosiaaliset konfliktit, totuus korvaisi subjektiivisuuden...” (Berger 1987, s. 47)

Pienessä valokuvauksen historiassaan Walter Benjamin lainaa fyysikko Aragonia, joka oli daguerrelaisen keksinnön ensimmäisiä puolesta puhujia: ”*Kun uuden kojeen keksijät käyttävät sitä luonnon havainnointiin, niin tähän kiinnitetyt toiveet tulevat jäämään sivuseikaksi niiden tulevien keksintöjen rinnalla, jotka kyseinen väline sysää liikkeelle.* Laajoin kaarin tämä puhe virittelee uuden tekniikan koko kentän astrofysiikasta filologiaan: tähtitaivaskuvauksen⁷⁷ näköalojen rinnalle asetetaan ajatus egyptiläisten hieroglyfien käsittelystä valokuvin.” (Benjamin 1989, s. 121)

”Euroopassa tapahtuneen teollisen vallankumouksen, 1760-1850, laaja-alaisin seuraus oli mekanisointumiskehityksen kiihtyminen. Välittömimmin se näkyi arkielämässä mekaanisten aikaa mittaavien laitteiden eli kellojen levinneisyytenä.” (Sihvonen 1996, s. 123) On mielenkiintoista huomata valokuvan, joka perustuu hetken pysäyttämiseen, syntyneen myös siihen tarpeeseen jäsentää maailmaa, jossa aika alkoi karkaamaan käsistä. Vaikka valokuvan valotusajat olivat 1840-luvulla kymmeniä minutteja ja vaativat kuvattavien pysymistä paikoillaan kymmeniä minutteja; oli valokuvaus saavuttanut jo 1850-luvulla kymmenen sekunnin ja vuonna 1900 jo 1/100 sekunnin valotusajat. Maailman yhä kiihtyvän rytmin kynnyksellä; yksi kuva sekunnissa korvautui lopulta usealla kuvalla sekunnissa. Elokuva oli syntynyt. Sata vuotta myöhemmin maailman täyttyessä jatkuvasti uusilla kuvilla, yksittäinen kuva on siirtynyt osaksi jatkuvaa kuvavirtaa sähköisissä medioissa. Mikään analoginen kuvan tallennus- ja siirtomekanismi ei voi enää olla realistisesti toimiva tällaisessa tilanteessa. Kuvasta on tullut kaikkialla läsnäoleva arkihyödyke, jossa viihteen ja faktan raja hämärtyy.

Eräs mielenkiintoinen näkökulma, jonka Michael Punt esittää, on että valistus yhdytti tieteen, teknologian ja viihteen yhdeksi diskurssiksi, joka sitten 1800-luvun lopulla äkisti repesi kahtia: julkiseksi speaktaakkeliksi ja kontrollien ammattikuntiin. Nyt vuosituhannen vaihtuessa ja digitaalitekniikan myötä koemme tieteen, teknologian ja viihteen yhdistyvän takaisin yhdeksi kokonaisuudeksi. Kirjoittaja kuitenkin esittää kriittisen katsannon tutkittaessa digitaalista kulttuuria: ”...unfamiliar historical and theoretical frameworks must be used to examine digital technologies even though their manifestations may bear a passing resemblance to earlier forms.” (Punt 1995, s. 52)

On esitetty myös, että photography-sana itsessään heijasti niitä kahtiajakoisia toiveita, joita keksintöön sijoitettiin. Valokuvaus nähtiin itsestään toimivana koneena⁷⁸: ”Batchen´s⁷⁹ suggestion is...the idea of machine which writes itself...” (Punt 1995, s. 51)

Valokuvan synty oli amatööritutkijoiden, aatelisten ja tekniikasta kiinnostuneen porvareiden kansoittamaa aluetta. Heillä oli tarvittavan tiedon, taloudellisen hyvinvoinnin lisäksi mahdollista käyttää aikaansa keksimiseen. Tässä voidaan nähdä eräs löyhä analogia digitaaliseen [tietokoneiden ensikäyttäjien] maailmaan. Kun tietokoneet vielä 1980-luvulla olivat kalliita, ohjelmia vähän ja nekin hitaasti omaksuttavissa; vaadittiin näistä välineistä kiinnostuneilta henkilöiltä monenlaista osaamista, taloudellista uhrautumista, teknistä intomieltä ja aikaa välineen haltuunottoon⁸⁰.

Litografian esittelemisen [1812] jälkeen Ranskassa, Nicéphore Niepce alkoi tehdä kokeita [1813] parantaakseen menetelmää ja saikin aikaan [negatiivin] kuvan 12.4.1816. Kiinnitysmenetelmän uupuessa kuva [hopeakloridilla herkistetty paperi, joka oli kuvattu camera obscuralla] tuhoutui. Kuitenkin viisikymmentä vuotta myöhemmin se mainittiin vanhimpana säilyneenä valokuvana. (Saraste 1980, s. 25)

Koska Niepce ei onnistunut ratkaisemaan kiinnityspulmaa, hän siirtyi aivan toisenlaiseen tekniikkaa: valossa kovettuvaan asfalttiin. Tällä tekniikalla hän saikin meidän päiviimme säilyneen kuvan joko vuonna 1826 tai 1827. Epäonniset pitkään jatkuneet kokeilut saattoivat varattoman ja masentuneen Niepcen yhteistyöhön Louis Jacques Mandé Daguerren kanssa. Alkuperäinen monistettavuuden ajatus hylättiin ja Daguerre kehitti metallilevyille takaisin siirtyneen Niepcen tekniikka tämän kuoleman jälkeen vuodesta 1833. Viimeisen pulman ratkettua eli Sir John Herschelin keksittyä tavallisen keittosuolan kiinnitteeksi, Daguerre riensi myymään keksintönsä Ranskan valtiolle. Monet muutkin olivat toki askarrelleet valokuvan keksimisen parissa. Keskeisinä keksijöinä voidaan pitää myös Fox Talbotia ja Hippolyte Bayardia.

Ranskalainen Bayard kehitti suorapaperivedoksen, mutta hänet muistetaan tänä päivänä erityisesti valokuvataiteellisesta asenteestaan. Englantilaisen Talbotin patentoima [talbotypia] kalotypia tuotti negatiivin. Kopioimalla negatiivi uudelleen saatiin positiivi eli valokuvavedos. Talbotia voidaankin pitää valokuvauksen monistettavuuden keksijänä. Monistettavuus oli se valokuvan ominaisuus, joka teki siitä massakulttuurista, rikkoi taideteoksen auran ja teki siitä politiikkaa. ”Tilanteessa, jossa aitouskriteeriä ei enää voi soveltaa taiteelliseen tuotantoon, kokee myös taiteen koko funktio mullistavan muutoksen. Sen ankkuroitumista rituaaliin seuraa ankkuroituminen toisenlaatuisen käyttöön: nimittäin politiikkaan.” (Benjamin 1989, s. 147)

Sir John Herschel käytti negatiivi ja positiivi -käsitteitä erottaakseen kameran tekemän kuvan ja valokuvakopion toisistaan. (Tagg 1988, s. 44) Negatiivi-positiivi vastakohtaparissa voisi nähdä koko sen jakautuneen identiteetin, joka valokuvalla on ollut historiansa läpi. Ikään kuin valokuva olisi jo syntymässään saanut myös pimeän puolen. Kun negatiivi on edustanut aikaisemmin valokuvan originaalia, digitaalinen kuvanvalmistustekniikka on tässä suhteessa täysin poikkeava. Tällainen vastakohtapari puuttuu. Sähköinen kuva on tässä suhteessa yksi. Toisaalta pitää muistaa, että digitaalinen kuva on tallennettu nollina (0) ja ykkösinä (1). Vastakohtaisuus jatkaa siis toisenlaista olemassaoloaan.

Ranskan tiede- ja taideakatemia lahjoitti 19.8.1839 valokuvauksen maailmalle ja Daguerre sai vuosieläkkeen. Daguerre oli liikemies ja hän oli luonut omaisuutensa teknologia- ja viihdekeskuksella: Diorama-teatterilla. Walter Benjamin on huomauttanut eräästä oudosta yhteensattumasta: omituinen ja lähes vertauskuvallinen oli Dioraman tuhoutuminen tulipalossa samana vuonna kun valokuvaus julkistettiin. (Huhtamo 1995, s. 107) Teatteri oli eräänlainen oman aikansa virtuaalitila, josta kehittyi monenlaisia variaatioita pitkin 1800-lukua, kuten media-arkeologista kirjoittaneet tutkijat ovat osoittaneet⁸¹. Tällainen topos-tutkimus⁸² avaa yhden väylän lähestyä niitä ”kulttuurisia motiiveja, jotka vuoroon aktivoituvat, vuoroon koteloituvat ja tulevat taas jossain yhteydessä varustetuiksi uusilla merkityssisällöillä”. (Huhtamo 1995, s. 99-100) Benjaminista lähtien monet tutkijat ovat nähneet illuusiospektaakkeliin menestyksen porvariston ja sen arvojen etenemisen välillä yhteiskunnassa. ”Haaveillessaan horisontin tuonpuoleisesta todellisuudesta porvari haluaa samalla säilyttää kotoisen maaperän turvallisesti jalkojensa alla.” (Huhtamo 1995, s. 106)

6.2 Maailman haltuunotosta

”Jokapäiväisessä elämässä juuri kasvot ovat henkilöllisyyden pääsisältö; kasvojen vaihtaminen⁸³ jonkun toisen kasvoihin merkitsisi näin ollen tuon toisen paikan ottamista yhteiskunnassa.” (Burgin 1986, s. 143) Valokuvan keksimisen jälkeen kamera suunnattiin oitis toiseen ihmiseen ja maailma alkoi täyttyä yhä uusista ja uusista valokuvista, joiden keskiössä oli ihminen.

Kuva voi olla epätarkka, vääristynyt, väritön, mutta syntynsä kautta se on lähtöisin mallin ontologiasta. Nuo harmaat tai seepianruskeat, haamumaiset, vaivoin tajuttavat varjot eivät ole enää perinteisiä perhekuvia, vaan niissä on hämmentävästi läsnä elämää, joka on vangittu tapahtumahetkellä ja joka on vapautettu kohtalosta, ei taiteenlajin arvovalalla vaan kylmän mekaniikan ansiosta, sillä valokuva ei luo ikuisuutta, kuten taide, se palsamoi aikaa, se pelastaa ajan sen omalta tuholta.
(Bazin 1990, s. 17)

Ja tuota samaa todennetta, maailman haltuunoton välinettä, valokuvaa itsestämme siirrettynä passiin, opiskelija-, bussi- ja ajokorttiin, kuljetamme lompakossamme päivittäin. Mukanamme on myös läheisestä elämänpiiriämme: perhettämme, ystäviämme ja lemmikkejämme. Ja kun kuvia tulee jatkuvasti lisää, siirrämme niitä tyhjiin kirjoihin, joita nimitämme albumeiksi⁸⁴. Näitä tyhjiä kirjoja on saatavissa kaikista kirjakaupoista. Nämä kirjat täytämme valokuvilla, tekstillä ja muulla rekvisiitalla. Näitä lukuisia eri ajoilta olevia albumeja sitten esittelemme ystävillemme heidän kyläillessä luonamme.

Mitä ihmettä varten me keräämme noita valokuvia. Mitä käyttötarkoituksia niillä oikein on ja miksi on niin luonnollista toimia näin. John Tagg kysyykin: ”And how has it come about that, for most people, photography is primarily a means of obtaining pictures of faces they know?” (Tagg 1988, s. 35)

Ja kun aika jättää saattaa valokuva-albumimme löytyä joltain lukuisista divareista tai kirpputoreilta. Mutta hetken ajan, olemme kyenneet hallitsemaan tai ainakin niin kuvittelemme, oman elämämme hetkellisyyden. ”A Victorian album was itself a series of visual novelties, with the portraits often cut up and arranged in decorative shapes and incorporating drawings and other scrapbook items... The interest is not just in the individual pictures but in the arrangement as a decorative collection.” (Holland 1997, s. 118) Valokuvien kautta emme vain ole olleet luomassa identiteettiämme vaan yhteisyyttä maailman ja itsemme välille. Onkin harmillista ja samalla tyypillistä, että monet vanhat valokuva-albumit on hajotettu ja kuvat irrotettu. Kuraattori Pam Roberts tähdentääkin sitä henkilökohtaista merkitystä, joka syntyy albumiin valituista ja yhdistellyistä kuvista kokonaisuutena. (Holland 1997, s. 118)

Valokuvattavana oleminen ei ole koskaan ollut luonnollista ja aitoa, vaan se on ollut mitä suurimmassa määrin järjestetty ja keinotekoinen tapahtuma. Muotokuvan ottamistilanne on tyypillinen tässä suhteessa. Vanhin tunnettu valokuva valokuvaaja-työnsä ääressä lienee daguerrotyyppi, jossa valokuvaaja Jabez Hogg kuvaa herra Jonsonia [Richard Beardin] studiossa noin vuoden 1843 tienoilla. (Rosenblum 1984, s. 42-43, Holland 1997, s. 116-117) Vaikka kuvat otettiin aluksi luonnonvalostudioissa; on kaikki muu sitten ollutkin rakennettua. ”Studio portraitists introduced painted backdrops so that the customer, whatever their social standing, could choose to place themselves within dignified parklands, seascapes, conservatories or palm houses. Many were extremely successful: Richard Beard⁸⁵ was said to be photography’s first millionaire.” (Holland 1997, s. 116-117)

Viiltävän tarkkanäköinen pilapiirtäjä ja satiirikko Honoré Daumier osoitti piirros-

parissaan Croguis Parisiens vuodelta 1853, miten kultivoitunut ja aristokraattinen, 1700-luvun maalaustaiteesta periytyvä ylevöittävä muotokuvaus, tuli malliksi myös 1800-luvun puolivälin porvariston valokuvamuotokuvaan. Daumierin *Pose de l'homme de la nature* -piirroksessa [luonnollinen tilanne] kuvattava mies istuu suu mutrussa ja hänen vaimonsa antaa ohjeita valokuvaajalle. *Pose de l'homme civilisé* -piirroksessa [sivistynyt tilanne] taasen kuvattava mies nojaa rennosti pöydän reunaan leuka pystyssä ja näyttää hallitsevan tilannetta jotensakin ylimielisen välinpitämättömästi. (Tagg 1988, s. 36)

Pitkistä valotusajoista johtuen mallin pää oli takaa tuettu tai hän nojasi kädellään päähän: "...the popular Victorian soulful look, as well as helping the sitter to keep still." (Holland 1997, s. 116)

Pitkät valotusajat toisaalta synnyttivät hyvin suggestiivisia muotokuvia vaikka ironista kyllä, kohde lavastettiin kuvausta varten usein mytologiseksi tai myyttiseksi hahmoksi. Moderna Museetissa Tukholmassa vuonna 1978 olleen näyttelyn *Tusen och en bild* julisteeseen oli valittu juuri tällainen Julia Margaret Cameronin valokuva. Cameron kuvasi "...misty portraits and visions of cupids and angels...Cameron's own favourite model was her assistant and maid, Mary Hillier". (Holland 1997, s. 121)

Holland kiinnittää huomiota luvussaan *Informality and Intimacy* siihen miten henkilökohtainen kuvasto muuttui yksityisestä ja intiimistä yleisempään. Aikaisemmin esimerkiksi kuolema oli ollut keskeinen osa perheen elämää ja kuolleen muistokuvat yleisiä. Kuolleet lapset saatettiin vaatetta parhaimpiin ja valokuvata äidin sylissä. Muistan Firenzestä (1996), Grassinan ylähautausmaalta, pienen hautakiven, jossa syntymä- ja kuolinpäivä olivat samat. Kiveen oli liitetty pieni värivalokuva täysin punaisiin vaatteisiin puetusta kuolleesta lapsesta. Valokuva tällaisena siirtymäriittinä, joka auttaa vanhempia kohtaamaan elämänsä suurimman menetyksen, on kuitenkin tänä päivänä käsittääkseni aika harvinainen ja kulttuuriset erot kuvan käytössä ovat merkittäviä.

Uusi teknologia mahdollisti jäykästä kuvaustavasta ja lavastamisesta luopumisen. Charles Harper Bennettin vuonna 1878 keksimä gelatiinifilmi mahdollisti jo 1/25 sekunnin valotusajat. Voitiin luopua jalustasta ja kuvata käsivaralta. Snapshot-kuvaus oli syntynyt. (Tagg 1988, s. 53) Patricia Hollandin mukaan hymyn tuleminen valokuvain voidaan nähdä teknologian kehittymisen seurauksena: "Smiles were difficult to sustain under such circumstances: the modern ubiquitous snapshot smile should be seen as a technological achievement as well as a change in social mores." (Holland 1997, s. 116)

George Eastman Rochesterista esitteli vuonna 1888 ei ainoastaan uuden kameran vaan kokonaan uuden konseptin valokuvaukseen: "With the slogan *You Press the Button and We Do the Rest*, the Kodak brought photography to millions through a fully industrialised process of production. Instead of going to a professional portraitist, people without training or skill now took pictures of themselves and kept the intimate, informal or ill-composed results in family albums." (Tagg 1988, s. 54)

Myös itse albumien sisältö alkoi muuttua: "Albums of the 1880s, compared with those of the 1860s, show a much more relaxed style and closeness to the subjects. The movement and visual interest was now in the picture itself rather than in the decoration and arrangement of the pictures on the page." (Holland 1997, s. 121)

Kodakin tuottamissa kuvissa oli hauskana piirteinä, että ne olivat aluksi pyöreitä. Albumit alkoivat täyttymään kiihtyvällä vauhdilla valokuvista ja taas uusista valokuvista. Yhdellä Kodakin kameran latauksella saattoi ottaa noin sata kuvaa. Tällainen

valokuvaus on mitä suuremmassa määrin tapahtuma, jolla *rakennetaan* käsitystä itsestä ja perheestä:

...our active imposition upon ourselves of codes of gender, family, class, appearance within the processes of presenting ourselves to the camera, selecting photographable moments and selecting presentable photographs. Editing the family album is both an operation on memory and therefore upon personal and familial identity and their intense mutual dependency; as well as a construction of future memories in the photographic practice of the present. We construct ourselves for the image and through images.

Indeed, snapshot and amateur photography have been generally regarded as a great wasteland of trite and banal self-representation. Much of this limitations rounds on processes of idealisation of the self and family. (Slater 1997, s. 134)

Eastman Kodak Companyn [maailman suurimman valokuva-alan yrityksen] tulevalta pääjohtajalta Dan Carpilta kysyttiin kesäkuussa 1999: ”...onko Kodak kemian alan yritys, digitaaliyhtiö vaiko Internet-firma. Me olemme kuvayritys; me käytämme mitä tahansa käytettävissä olevaa teknologiaa tehdäksemme sitä minkä me osaamme parhaiten: me tarjoamme ihmisille kuvia...” Juha Sainion lehtiartikkelissa Kodak uskoo ihmisten vielä kuvaavan rullan kuukaudessa. (Sainio 1999, s. B8)

Valokuvaus alkoi vapautua ilmaisullisesti 1800-luvun lopussa. On selvää, ettei omiin maneeereihinsa kangistunut ja valtansa menettänyt yläluokka ja sen käytöstapoja kopsioinut porvaristo osannut nauraa itsellensä samoin kuin työväestö, jolle nauru on aina ollut mahdollisuus ja pakotie – toiseksi viimeisenä vapauttajana. Nyt valokuvia saattoi ottaa kuka tahansa tekniikasta tietämätön kun kuvan ottaminen ja sen valmistaminen erotettiin toisistaan. Don Slaterin ajatus, että uusilta valokuvauksen käyttäjiltä vietiin näin sekä tiedot ja taidot että mahdollisuus ymmärtää miten valokuvaus luo merkitystä: *”Being separated from a knowledge of process, we have no sense of photography as manipulation, as a form of action, as a making sense through the manipulation of tools of representation and meaning”*; saa Hollandin kritisoidaan Slateria: *”...such an analysis underestimates the scale on which a new skill was introduced...Selecting, framing and achieving the content of a photographic image was now a possibility for those who would not otherwise have had either the time, the money...”* (Holland 1997, s. 128)

Katsoessani erilaisia kirjoja valokuvauksen historiasta näyttää, että vasta tämän vuosisadan vapaa-aika on tuonut snapshot-valokuvien kautta elämänilon mahdollisuuden valokuvaan ja visuaalisesti vapauttanut sitä.

Box Brownie -kamera lanseerattiin vuonna 1900 ja se maksoi viisi shillinkiä, *”...a quarter of an average week’s wages, which brought it into the reach of all but the poorest. Now the advertisements were directed at children, too”*. (Holland 1997, s. 129) Mainontaa suunnattiin naisille: *”The Kodak girl...was introduced in 1910”*, ja hän esiintyikin lähes saman omaisena piirroshahmona mainoksissa kolmekymmentä vuotta. Valokuvaus oli tuolloin yhtä maskuliininen kuin feminiininen harrastus. Photographic News kirjoittikin vuonna 1905: *”Thousands of Birmingham girls are scattered about the holiday resorts of Britain this month, and a very large percentage of them are armed with cameras.”* (Holland 1997, s. 129)

Kulutuskulttuuri ja vapaa-aika kytkee Don Slaterin mielestä perheen ja valokuvauksen toisiinsa: *”...photographic equipment and images enter the family in the form of consumer goods. The means of making, manipulating, presenting and consuming*

images constitute a major consumer market which – certainly since Kodak in the late nineteenth century – provide domestic life with powerful means of self-representation, tools of symbolic reproduction.” (Slater 1995, s. 130)

Istuin Hietalahden iltatorilla kahvilla. Naapuripöydän rouvat keskustelivat innokkaasti lomamatkasta. Toinen kertoi ja toinen eläytyi. Kun matkalta palannut alkoi esitellä valokuvia; kallistin korvani pöydän suuntaan. Sellaista luonnollista valokuvaajan tirkistelyä ja uteliaisuutta. Valitettavasti kuvat eivät olleet rannalta vaan ne olivat rakennuksia ja linnoja jostain syvältä Saksanmaalta. Kuvat olivat tyypillisiä turistikuvia, joista kuvanvalmistamossa töissä ollut tuttavani olisi sanonut: viisi kuvaa sekunnissa, 300 minuutissa, 18000 tunnissa, 432000 vuorokaudessa. Naisen kertomat henkilökohtaiset pienet tarinat antoivat merkityksen näille kymppikuville. Kuvat saivat sisällön. Niitä käytettiin. Ne löysivät yhteytensä.

6.3 Todellisuuden hallitsemisesta

Jo vuosikymmen valokuvauksen keksimisestä, valokuvaajat kuvasivat niin sotia kuin kaukaisia maanosia. Kamerat suunnattiin niin suurkaupunkien kaduille kuin pieniin kalastajakyliin, Pariisin arkkitehtuurista Egyptin pyramideihin, tieteellisistä kuvista Lännen valloitukseen. Kamerat lähestyivät sekä levitettyjä haaroja että köyhiä ja kodittomia. Montaasitekniikoita käytettiin niin Elämän kaksi tietä [Gustaf Rejlander] ja Fading Away [Henry Peach Robinson] kuin haamujen ja keijujen [Lewiss Carroll ja Julia Margaret Cameron] kuvaamiseen. (Price 1997, s. 57) Kuolleiden kuvaamiseen pitkät valotusajat sopivat erinomaisesti kun taas elävät piti tukea kuolleiksi⁸⁶.

Valokuvaus otettiinkin synnyttyään pikaisesti välineeksi kertoa todellisuudesta sekä luokitella ja jäsentää sitä. Voimallinen positivistinen tiedonintressi ohjasi aikakauden tapaan myös valokuvan käyttöä yhteiskunnassa. Solomon-Godeau kirjoittaakin, että ”Photography itself was the technical analogue to the absolute belief in the legibility of appearances, a belief whose philosophical expression was, of course, positivism and whose artistic expression was realism and naturalism”. (Solomon-Godeau 1991, s. 155)

Tällainen usko valokuvan kaikki voivaan totuuteen on vähintäänkin outo ilmiö, sillä tuon ajan [1850-luvun] valokuvat eivät pystyneet pysähdyttämään liikettä, eivätkä ne pystyneet toistamaan pilviä, lisäksi kuvat olivat mustavalkoisia. ”Nonetheless, the prevalent belief that photographic documentation constituted an unassailable and objective truth was largely unchallenged throughout the century.” (Solomon-Godeau 1991, s. 157) Usko kameraan todistusvälineenä on säilynyt vankkumattomana. Roland Barthes esittää kirjassaan *Valoisa huone*: ”...valokuvauksessa en voi koskaan kieltää, etteikö *kohde olisi ollut paikalla*.” (Barthes 1985, s. 82) Mitä se sitten todistaa, onkin mutkikkaampaa. Valokuva on liitetty, juuri tällaisen todellisuuden autenttisen kuvauksen kautta, dokumenttiin. Dokumenttihan tarkoittaa todistuskappaletta⁸⁷.

Vaikka dokumentarismia on kuvattu muotona, genrenä, traditiona, tyylinä, liikkeenä ja käytäntönä, ei sille ole mahdollista antaa yhtä tarkkaa merkitystä. Eräs mielenkiintoinen seikka on hyvä huomauttaa. Vaikka monien 1800-luvun valokuvaajien työtä on pidetty dokumentteina, olivat he itse täysin viattomia ja tietämättömiä siitä, että he olivat dokumenttivalokuvaajia. Nimittäin dokumentti-käsitettä käytettiin vasta vuonna 1926 elokuvakritiikkiin⁸⁸, josta se otettiin valokuvaukseen. Kuten Solomon-Godeau on osoittanut, lähes kaikkea 1800-luvun valokuvausta on myöhemmin [pidetty tai sitä on] kuvattu sanalla dokumentaristinen. (Price 1997, s. 63)

Valokuvan dokumentaarisuuteen on liittynyt halu kertoa maailmasta ja sen ilm-

iöis-tä: ”The city was seen a dangerous, but also as obscure, crowded with secrets and containing districts that were inaccessible to respectable folk. It was to such areas that the inspectors of city life and labour had to journey in order to illuminate them.” (Price 1997, s. 68) Usein myös sosiaalisista epäkohdista kertomisen taustalla on ollut vaikuttamisen motiivi ja sitä kautta maailman muuttamisen idea. Kuitenkaan mikään kertomus ei ole neutraali, saati sitten valokuva. John Tagg kirjoittaa: ” Like the state, the camera is never neutral. The representations it produces are highly coded, and the power it wields is never its own.” (Tagg 1988, s. 63-64) Valokuvaaja ei kuvaa jotain neutraalia todellisuutta jossakin hänen itsensä ulkopuolella vaan hänen valokuvaamansa todellisuus on historiasidonnaista ja monella tapaa jo merkittyä. Olemalla paikalla kameroineen hän osallistuu tuohon maailmaan ja hänen valokuvansa tulevat osaksi sitä. Mitään ulkoapäin katsottua neutraalia katsetta ei ole olemassa. ”What we begin to see is the emergence of a modern photographic economy in which the so-called medium of photography has no meaning outside its historical specifications. What alone unites the diversity of sites in which photography operates is the social formation itself: the specific historical spaces for representation and practice which it constitutes.” (Tagg 1988, s. 63)

Barbara Kruger kirjoittaa Remote Control -kirjassaan dokumentin muuttumisesta kriittisen teorian historian kirjoituksen myötä; miten siitä on tullut ”...one discursive text among many...bringing into focus such questions as race, gender, class, and institutional affiliation. The awareness of the voices of 'others,' the plurality of stories to tell...”. (Kruger 1993, s. 13)

1800-luvulla porvarillisen hegemonian taloudellinen, poliittinen ja kulttuurinen asema oli kiistaton. Valtiosta⁸⁹ tuli auktoriteetti. Se saneli sen normiston, jonka jokaisen kansalaisen oli syytä omaksua. Michel Foucault on tutkinut ”miten nykyaikainen *nimetön ja kätkeyty valta* eli normin kuvaama suhde yhteiskunnan ja yksilön välille on syntynyt”. (Sulkunen 1998, s. 105) ”...valvonta ja kontrolli eivät ainoastaan ole riippuvaisia valtasuhteista, ne ovat juuri se muoto, jossa yhteiskunnalliset valtasuhteet toteutuvat...järjestyksen taustalla on kurinalaistamiseen tähtäävä valtasuhde.” (Sulkunen 1998, s. 88, 90) Valtion toiminnan tuli olla ennustettavaa ja jatkuvaa. Yhteiskunnan toimintatapa muuttui: ”The explicit, dramatic and total power of the absolute monarch had given place to what Michel Foucault has called a diffuse and pervasive 'microphysics of power', operating unremarked in the smallest duties and gestures of everyday life.” (Tagg 1988, s. 63)

Kansalaiset alkoivat noudattaa sisäistettyä normistoa. He alkoivat valvoa itse itseään. Jotta tämä olisi ottanut onnistuakseen, yhteiskunnalta löytyi uusia välineitä: ”...including the hospital, the asylum, the school, the prison, the police force – whose disciplinary methods and techniques of regulated examination produced, trained and positioned a hierarchy of docile social subjects in the form required by the capitalist division of labour for the orderly conduct of social and economic life.” (Tagg 1988, s. 62-63)

Allan Sekulan *The Body and the Archive*, John Taggin *A Means of Surveillance: The Photograph as Evidence in Law* ja Sarah Kemberin *Medicine's New Vision?* -tekstit avaavat suuntia lähestyä 1800-luvulta alkaneita valokuvan käyttöyhteyksiä luokituksessa ja valvonnassa. Positivismin perustajan Auguste Comten (1798-1857) mielestä yhteiskuntatieteellä ja luonnontieteellä ei ollut eroa. Luonnontieteet olivat tehneet mahdolliseksi hallita luontoa, tuottaa enemmän ja lisätä aineellista hyvinvointia, samaan tapaan positivistinen sosiologia näki tehtäväkseen yhteiskunnan tieteellisen hallinnan kautta lisätä hyvinvointia. Positivismi oli yhteiskuntautopia. Se

pyrki hierarkkiseen yhteiskuntaan, joka rakentui järkipäisistä suunnittelusta ja tutkimuksesta. (Sulkunen 1998, s. 38-40) Tällaista tutkimusta olivat ulkoisten piirteiden kirjaamisesta vedetyt johtopäätelmät lähes kaikesta mahdollisesta: rodusta, älykyydestä, sairaudesta ja rikollisuudesta. Vaikka monet tuolloin kehittyneistä luokituksen käytännöistä ovat tällä vuosisadalla joutaneet hautausmaalle, ovat ne siellä niiden miljoonien uhrien johdosta, mihin tieteen nimissä tehdyt ihmiskokeet johtivat: mustalaisten, etnisten ryhmien, juutalaisten ja erilaisia sairauksia sairastaneiden ihmisten tuhoamiseen keskitykselle. Lähes jokaisen valtion historian kaapeista on paljastunut tällaisia luurankoja: ihmisten pakkosiirtoja ja -haltuunottoja laitoksiin ja vankiloihin epämääräisin ja keksityin perustein, mielisairaalaan sulkemisia, sähköshokkihoitoa, sterilisaatiota, aliravitsemukseen kuolemisia ja niin edelleen. Tämä on koskenut monenlaisia ihmisryhmiä nuorista yksinäisistä äideistä, lapsiin ja vanhuksiin, sairaista terveisiin⁹⁰.

Tässä on tärkeää tähdentää, ettei syy ollut valokuvauksen vaikei sitä toisaalta voida myöskään pitää viattomana: ”Although photography played a central role in the institutionally authorised practices of surveillance and classification in the nineteenth century, it was never in itself a faultless instrument of surveillance...it was the institution not the mechanical process of representation which endowed photography with the authority to tell the truth.” (Kember 1995, s. 97-98) On syytä muistaa, ettei valokuvaus eronnut muista valvonnan muodoista: ”...there is no historical separation between photography and other forms of technology and surveillance, and that photography never offered unmediated access to the real.” (Kember 1995, s. 99) Vaikkei niin sanottujen sivistysvaltioidenkaan vuodevaatteet ole puhtaat, ovat tällaiset löydöt inhimillisesti ja humanisesti ajateltuina, rikoksia ihmisyyttä kohtaan. Erityisen kammottavia ne ovat tekojen järjestelmällisyyden takia.

Leikkaus! Kamera! Barbara Krugerin teos⁹¹, jossa räjähtävän atomipommikuvan päällä on mustavalkoisessa palkissa groteskilla tekstityypillä lause: Your manias become science⁹². [Teidän hulluutenne muuttuu tieteksi]...hiljaisuus⁹³.

Viktoriaanisten ajan tiedemiehet ”...used physiognomy and phrenology to show that it was possible to read from the surface of the body the inner delineation and moral character of the subject being studied”. (Price & Wells 1997, s. 32) Rotuhygienia-oppi eli eugeniikka⁹⁴ kehittyi hitaasti juuri tällaiselta kasvualustalta. 1840-luvulla otettiin ensimmäiset poliisikuvat⁹⁵: ”The value of photographs for the purposes of identification was realised by the police at a very early stage” (Tagg 1988, s. 74) Nopeasti ja luontevasti siirryttiin kameroiden kanssa sairaalaan ja mielisairaalaan: ”Photographic practitioners such as Hugh Welsh Diamond, Francis Galton, Alphonse Bertillon and Havelock Ellis helped to establish a typology of sick, insane, criminal and any section of the population which was considered to be 'other' than the defined norm.” Taustalla oli luonnollisesti yhteiskunnan tuottavuus; sillä sairast ja rikolliset eivät tehneet tulosta ja niinpä ”...hospitals and prisons institutionalised a visual record of reform in which bad citizens were seen to be made good”. (Kember 1995, s. 97)

Pariisilainen poliisiupseeri Alphonse Bertillon kehitti ensimmäisen ”...effective modern system of criminal identification...First, he combined photographic portraiture, anthropometric description, and highly standardized and abbreviated written notes on a single fiche, or card. Second, he organized these cards within a comprehensive, statistically based filing system”. Hän loi poliisille meidän päiviimme säilyneen passikuvaan pohjaavan tunnistamisen. Monista rikoselokuvista ja poliisisarjoista tutun rikollisen tunnistuskortin, jossa on valokuva kasvoista edestä ja sivuilta. Lisäksi kor-

tissa on muuta tietoa painosta ikään ja erityistuntomerkkeihin. Hän oli ensimmäisiä valokuvadokumentin käyttäjiä, joka kohtasi arkistoinnin ongelmat eli tietomäärien [korttien] valtaiset ongelmat. Bertillionille "...the criminal body expressed nothing. No characterological secrets were hidden beneath the surface of this body". (Sekula 1989, s. 353, 359-361) Se, että voisimme pelkän kasvokuvan perusteella tehdä johtopäätelmiä kuvatun henkilön luonteesta ja henkisistä ominaisuuksista, on järjetöntä eikä Bertillion siihen liioin pyrkinytkään. Fred Ritchin antaakin mainion esimerkin⁹⁶. Nimittäin vuonna 1947 Life-lehti⁹⁷ julkaisi kahdenkymmenen kahdeksan henkilön kasvokuvat vierekkäin ja pyysi lukijoita kertomaan ketkä henkilöistä olivat rikollisia ja ketkä salapoliisikirjailijoita. Henkilöt olivat sekä miehiä että naisia. Tehtävä on tietysti täysin absurdi.

Englantilainen tilastotieteilijä ja eugeniikan kehittäjä Francis Galton oli Bertillionin aikalainen. Galton keksi tehdä yhdistelmävalokuvia kasvoista. Vaikka hän aluksi työskentelikin kriminologian reuna-alueilla "...his interest in heredity and racial betterment led him to join in the search for a biologically determined 'criminal type'...his several applications of composite portraiture...empirically nonexistent criminal face was both the most bizarre and the most sophisticated of many concurrent attempts to marshal photographic evidence in the search for the essence of crime". Kun Bertillion etsi yksilöllisyyttä, Galtonin tähtäimessä oli yleistettävyyys. Galton pyrki rakentamaan "...a purely optical apparation of the criminal type". (Sekula 1989, s. 353) Galtonin ensimmäinen työ vuodelta 1869 Hereditary Genius pyrki määrittelemään inhimillisen älykkyyden pikemminkin luonnon kuin kasvatuksen [ympäristötekijöiden] aikaansaamaksi. Galton käytti eräänlaista kehittämäänsä reprojameraa, saadakseen kuvattua lukuisia kasvokuvia päällekkäin. Näin hän sai aikaiseksi lopulta yhden kuvan. Kuvaa oli usein muokattu, epäterävöittämällä reuna-alueita. Kuvaamalla yhteen eri määriä ja rinnastamalla näitä [esim. 4 tapausta ja 8 tapausta], hän sai aikaan monenlaisia rikollistyyppisiä. Eräs sarja esitti erilaisia tuberkuloosia sairastavia, toinen taas juutalaisia [1883]. Kuvaamalla 12 upseeria ja 11 värvätyä, hän sai tyyppikuvan terveestä miehestä ja siis toivotusta ulkonäöstä. Tällainen kuva oli yhtenä Galtonin Inquiries into Human Faculty -kirjan ensiosivun kuvana vuonna 1883. (Sekula 1989, s. 366-371, Benson ja Perrett 1991, s. 32-35) "This was offered as a 'clue to the direction in which the stock of the English race might most easily be improved. This utopian image was paired with its dystopian counterparts, generic images of disease and criminality." (Sekula 1989, s. 366-369, Benson ja Perrett 1991, s. 32-35)

Galton uskoi vakaasti keksineensä Gaussin⁹⁸ virheikäyrän kuvallisen muodon: "The symmetrical bell curve now wore a human face." (Sekula 1989, s. 368) Sosiologian piiriin Gaussin käyrän ja the average man -käsitteen toi ensimmäisenä Allan Sekulan mielestä belgialainen Adolphe Quetelet vaikka yleensä korostetaankin Auguste Comten merkitystä. "The 'average man' constituted an ideal, not only of social health, but of social stability and of beauty. In interesting metaphors, revealing both the astronomical sources and aesthetico-political ambitions inherent in Quetelet's 'social physics,' he defined the social norm as a 'center of gravity,' and the average man as 'the type of all which is beautiful – of all which is good'. (Sekula 1989, s. 355) Kun Quetelet oli lähestynyt keskivertaisuutta [average] optimistisesti, löytäen siitä sekä moraalisia ja esteettisiä ihanteita, ajoi Galton ehdotonta rodun parantamista, "...what must have seemed a kind of biological entropy. Later, in the twentieth century, eugenics would operate with brutal certainty only in its negative mode, through the sterilization and extermination of the Other". (Sekula 1989, s. 372)

Eugeniikka oli tuttu Suomessakin, sillä lääkäripiireillä oli läheiset suhteet alan

saksalaisiin asiantuntijoihin. Tv1 esitti syksyllä 1998 Lääketieteen musta historia osat I-II⁹⁹. Ohjelmassa esitettiin, että moni arvovaltainen lääkäri osallistui tai hiljaisesti hyväksyi eugeniikan. ”Rotuoppi tunnustettiin monissa maissa: Englannissa, Yhdysvalloissa, Ruotsissa ja myös Suomessa. Vasta itsenäistyneen maan tiedemiehet mittailivat ihmisten kalloja todistellen arvokkaasta taustastamme. Kauneuskilpailut näyttivät kepeältä viihteeltä, mutta palvelivat samaa tarkoitusta. Vuonna 1935 Suomessa mentiin askel pidemmälle. Silloin otettiin käyttöön pakkosteriloinnit¹⁰⁰.” (MOT 1998, Tv1 ja Internet-sivut) Tässä voi nähdä ajatuksen yhteiskunnasta koneena, joka nojaa järkiperäisyyteen ja tehokkuuden tavoitteluun: ”Modernin yhteiskunnan ajattelutapa ja ihanteet ovat siis olleet ristiriitaisia. Samaan aikaan kun yhteiskunta on pyritty järjestämään tehokkaan teollisen mallin mukaiseksi, sitä on toisaalta myös ohjannut vahva ja usein tuhoisa tunnevoima.” (Sulkunen 1998, s. 292)

Päällekkäisvalotusten alkuperäisen idean on kääntänyt pääläelleen muun muassa Nancy Burson, joka on tehnyt tapauskuvauksia, esimerkiksi yhdistämällä yhdeksi valokuvaksi¹⁰¹ (Big Brother) Stalinin, Mussolinin, Maon, Hitlerin ja Khomeininin [1983]. Erään kuvansa hän on nimennyt Ihmiskunnaksi (Mankind), siinä on yhdytetty ”an Oriental, a Caucasian and a Black”, väestötilastojen painotussuhteessa [1984]. (Photography after Photography 1996, s. 150-151) Photovideo-kirjan kantta ympäröi kuvanauhasarja, jossa Englannin pääministerit, Churchillistä [5. 1940] Majoriin [11. 1990] morfautuvat viiden kuvan sarjoina. Nämä kuvat ovat Philip Bensonin ja David Perretin tietokoneista [1990]. (Wombell 1991, kansi sekä Benson ja Perrett 1991, s. 32-51) Ensimmäisten morfaus-ohjelmien tuleminen markkinoille 1990-luvun alussa, sai monet tietokoneilla työskentelevät kokeilemaan tällaista animoitua muuttumista. Tehokeinona se yleistyi nopeasti mainoksiin ja musiikkivideoihin, ja on edelleenkin paljon käytetty efekti myös elokuvissa. Peter Gabriel’s Secret World Xplora1-cd-romilla [1993] sitä näkee useissa videoissa. Gabrielin passikuvaan on eräässä cd-romin kohdassa animoitu hauska ’elämän kulku’ -videopätkä tällä tekniikalla. Xplora1-cd-romilla on heti alussa pieni tunnistamiseen liittyvä tehtävä. Ennenkuin käyttäjä pääsee sisälle cd-romiin, pitää hänen rakentaa Gabrielin kasvokuva silmä-, nenä-, ja suuosista. Annettuja palasia on kaksitoista.

Meidän aikamme mainonta ja kaikenlainen visuaalinen mediajulkisuus luo kuluttajille ja kadunihmisille niitä ideaalimalleja joihin samaistutaan ja joita kohti pyritään. Kuinka paljon tämä on tietoista tai tiedostamatonta, sitä on luonnollisesti vaikea arvioida. Milloin olemme nähneet kuitenkin esimerkiksi lihavan uutisankkurin. Näyttäisi kuitenkin, että mieheen luotu ihannemalli ei koske niin paljoa ulkonäköä kuin taloudellista vaurautta. Nuoret naiset ovat selvästikin henkisesti kovimmilla ulkonäköön liittyvien odotusten suhteen. Vaikka esimerkiksi Yleisradio on pyrkinytkin tuomaan ’itsensä näköisiä ja oloisia’ meteorologeja ruutuun, on Nelos-televisiossa siirrytty nätteihin ammattiesiintyjiin ja -malleihin, säättyttöihin. Tässä onkin nähtävissä mielenkiintoinen analogia: eräs versio naisen sulautumisesta luontoon.

Länsimaisessa [korkea]kulttuurissa juuri renessanssi on symboloinut luonnon naiseuteen. Historiallisesti ottaen naisten ruumista on pidetty lääketieteen korkeimpana kiinnostuksen kohteena renessanssista lähtien. Kemberin mukaan Elaine Showalter on kiinnittänyt huomiota 1800-luvun naisen asemaan yhtenä yhteiskunnan ’toisista’, jolla on ollut kahtiajakoinen rooli.

...the identity of women confined to disciplinary institutions was regulated in the dual terms of productivity and reproductivity. Attempts to regulate menstrual cycles and the performance of clitoridectomies signified the desire of doctors, institutions and the state to confine women’s

sexual role to that of reproduction...Any sign of protest, especially that associated with feminism, was controlled in part through the creation and photographic documentation of the category of hysteric. (Kember 1995, s. 96-97)

Monet luokituksen ja valvonnan tavoista kuitenkin elävät edelleen hyväksytyinä ja näyttääkin siltä ettei yhteiskunta tule toimeen ilman niitä. Tyypillisin lienee tuo pieni valokuva kasvoistamme, passivalokuva. Se löytyy lompakostamme: opiskelijakortista ajokorttiin kuin myös [kaksoiskappaleena] viranomaisten arkistosta.

Video- ja kameravalvonta lisääntyy jatkuvasti yhteiskunnassa. Tällainen valoon ja visuaalisuuteen perustuvan valvonnan idea on peräisin Foucaultin mukaan positivisista ja valistuksen ajalta ja fyysisen mallin se sai Jeremy Benthamin Panopticonissa. Se muodostui keskellä olevasta vartiotornista, jota ympäröivät yksittäiset sellit, jotka olivat täysin auringon läpivalaisemia. Näin saadaan Foucaultin sanoja lainaten "...the maximum effect from the minimum of effort and manufacturing docile and utilisable bodies". (Kember 1995, s. 96-97, Tagg 1988, s. 85-87) 'Pienellä panostuksella maksimi hyöty', tuttua puhetta meidänkin ajaltamme. Kameroita on kaupoista pankkeihin, asemilta jalankulutusuneleihin, parkkitaloista yritysten sisääntuloauloihin, hisseistä ulko-ovien summereihin, maanteiden varsista¹⁰² hotelleihin. Liikkuessamme kaupungissa, olemme lukuisten kameroiden iirikissä. Helsingin jalankulutusuneleissa ne on sijoitettu huomaamattomasti. Emme enää näe edes noita pienen pieniä valvovia silmiä.

Samanaikaisesti meidän aikamme tiedemiehet tutkivat ja kehittävät digitaalista kasvojen tunnistusta¹⁰³. Enemmän kuin koskaan ennen voimme puhua yhteiskunnasta valvontayhteiskuntana. Sarah Kember esittääkin, että riippumatta vanhan ja uuden teknologian eroista "...there is in fact no clear separation between photo-mechanical and electronic imaging in the context of the surveillance and classification of the body. New medical imaging technologies bring forward a discourse of domination and control over the body; a discourse which was institutionalised in the nineteenth century with the advent of photography..." (Kember 1995, s. 96) Selvääkin selvempää on, että alati kehittyvää digitaalista teknologiaa hyödynnetään valvonnassa yhä enemmän. Valvonta koskettaa nykyään meitä kaikkia, tiesimme sitä sitten tai emme.

6.4 Kahtiarepeytymisestä

Valokuvauksen käytännöt jakautuivat kahtia 1800-luvun lopulle tultaessa: yksityiseen ja yleiseen. "...a burgeoning photographic industry could be divided between the domain of artistic property, whose privilege, resting on copyright protection, was a function of its lack of power and the scientifico-technical domain, whose power was a function of its renunciation of privilege. (Tagg 1988, s. 63) Valtava kuvatuotanto jatkoi kasvuaan. Valokuvausharrastuksesta tuli yleismaailmallinen ilmiö, hallitsematon ja kahlitsematon; logaritmisien kasvun sarja, joka heijasti samalla hyvinvoinnin kasvua. Toisaalta syntyi lukuisia uusia valokuvauksen ammattilaisia: poliisivalokuvaajista mainoskuvaajiin, muotokuvaajista lehtikuvaajiin.

Jo ensimmäinen julkaistu uutiskuva oli rakennettu. Tällainen "kaivertajan eli 'tait-eilijan näkemys' korvasi valokuvan pitkään kuvalehdissä, sillä valokuvien painamiseen tarkoitettu rasterilaatta keksittiin¹⁰⁴ vasta 1880-luvulla" ja se yleistyi vasta tällä vuosisadalla myös sanomalehdissä. (Salo 1995, s. 126-139) The Illustrated London News käytti ensimmäisessä numerossaan vuonna 1842 kaiverrusta Hampurin palosta. Vaikka Herman Biow [Sarasteen mukaan myös Ferdinand Stelzner, s. 91] valokuvasi Hampurin paloa ja näitä kuvia pidetään ensimmäisinä uutiskuvina, käytti lehden 'tait-eilija' British Museumin arkistokuvaa, johon hän sitten lisäsi liekkejä ja savua. (Salo

1995, s. 128) Salo korostaa, että ensimmäisiä lehtiä hallitsi niin sanottu attraktiokäyttö (=kuva ärsykkeenä, uutuutena, sensaationa) ja että attraktio saattoi olla joko tekniikka (kuten elokuva uutuutena¹⁰⁵, elokuvatutkija Tom Gunningin mukaan) tai sisältöä (kuten aiheet ja sensaatiot). Ruotsalaisen taiteilijan Carl Larssonin (1853-1919) kerrotaankin sanoneen hauskasti, että aina kun Ruotsissa tapahtui jotain todella merkittävää, olivat paikalla hän [lehtikuvittajana] ja kuningas¹⁰⁶. Monia daguerrotyyppejä tuhoutui myös, koska niitä [etched daguerreotype¹⁰⁷] käytettiin suoraan painokuvalaattona. On syytä muistaa, että daguerreotypit olivat väärinpäin¹⁰⁸. Ne olivat peilikuvia, ja siten voidaan todeta, että lähes koko valokuvauksen alkuhistoria, kalotyyppioita lukuunottamatta, on käännettyä todellisuutta.

Valokuvauksen historiasta löytyy lukuisia todistettavissa olevia [tai vähintäänkin kiistanalaisia] valokuvia, joissa kuvan autenttisuus voidaan asettaa kyseenalaiseksi. Onkin luonnollista, että nämä kuvat löytyvät lehti- ja dokumenttikuvaajien arkistoista, sillä he ovat eniten arvostaneet kuvissaan 'totuuden puhtautta'. Sotakuvaajien alkuhistoriasta löytyvät jo ensimmäiset esimerkit lavastamisesta. Alexander Gardner kuvasi 1863 Gettysburgin taistelun jälkeä. Yhdysvaltain kongressin kirjaston ja George Eastman Housen [International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, New York] valokuvakokoelmista on löytynyt kaksi Gardnerin valokuvaa, joissa on sama kuollut tarkka-ampuja ja hänen aseensa. Toinen kuvista on nimetty: "Slain Rebel Sharpshooter" ja toinen [ruumis ja ase on siirretty ja aseteltu nyt eri paikkaan] on nimeltään "Fallen Sharpshooter" eli sama ruumis sai edustaa sekä etelävaltioita että pohjoisvaltioita. (Mitchell 1992, s. 43-45) Valokuvaajan valinta: propagandaa maksajan edun mukaan.

Raha ja maine voi olla myös nuoren kuvaajan motiivina hänen raivatessaan ammatillista reviiiriä. On esitetty, että kuvan itsensä tarjoama todistusvoima ei riitä vaan pitäisi olla muitakin todisteita. Vaikka joitakin valokuvia ja niiden syntyhistoriaa on tutkittu tarkkaan, ei ole selvinnyt onko esimerkiksi Robert Capan Vu-lehdessä 1936 ja Life-lehdessä 1937 julkaistu kuva kuolevasta tasavaltalaisesta autenttinen. (Mitchell 1992, s. 40-43) Saattaa olla triviaalia pohtia jonkin yksittäisen kuvan aitoutta, voidaan kuitenkin sanoa, että juuri tuo kuva teki Capasta maailmankuulun.

Robert Doisneau sai tilauksen kuvata Life-lehteen rakastavaisia Pariisissa vuonna 1950. Doisneau vuokrasi päiväksi nuorenparin suutelemaan julkisilla paikoilla. Lehti ilmestyi ja monia näistä kuvista oli myöhemmin Family of Man näyttelyssä [ja näyttelyluettelossa]. Lifessa julkaistu [1950] valokuva, jossa nuoripari suutelee kadun vilinässä julkaistiin uudelleen vuonna 1986. Doisneaurin tytär kertoi: "Isäni ei erityisemmin pitänyt tästä kuvasta. Hänestä se oli liian ilmeinen." Valokuva levisi julisteena ja kuvana ympäri maailman ja siitä tuli tavattoman suosittu. Allekirjoittanutkin käytti sitä esimerkkinä opetustyössä. Lähes neljäkymmentä vuotta kuvanoton jälkeen syntyi oikeusjuttu, jossa kuvan henkilöiksi itseään väittävät vaativat korvauksia. Olihan selvää, että Doisneau oli kuvalla rikastunut. Tällöin Doisneau oli pakotettu paljastamaan, että alkuperäinen tilanne oli lavastettu. Doisneaurin tytär kertoi, että viimeisenä elinvuotenaan hän kuuli isänsä sanoneen: "Surullista, että kaikista kuvistani juuri tämä muistetaan."¹⁰⁹

Henri Cartier-Bresson tuli tunnetuksi ratkaisevan hetken käsitteestään ja siitä että hän kuvaustilanteessa teki lopullisen rajauksen. Koska kuvatoimisto kehitti ja vedosti Cartier-Bressonin valokuvat, saattoi hän näin kuitenkin kontrolloida, että vedos tehtiin koko negatiivialalta. Tästä tulikin Cartier-Bressonin valokuvien eräs tavaramerkki: ohuet mustat reunat kuva-alan ympärillä. Tällöin kuvan keskipiste ja optinen keskipiste ovat samat. Poikkeus vahvistaa säännön. Kumma kyllä juuri ranskalaisen Photo-

lehden [5/98] Cartier-Bresson erikoisnumerosta löytyy esimerkki rajatusta kuvasta, johon on tussilla myöhemmin piirretty mustat reunat. Kuva löytyy useista julkaisuista¹¹⁰ ja siitä on luonnollisesti tehty julisteita. Photo-lehdessä on nimittäin kuva tuosta alkuperäisnegatiivista, ja siitä näkee, että kuva on otettu alunperin kauempaa. Valokuvassa tumma siluettihahmoinen mies hyppää vesilätäkön yllä. Kuvan [eräs] nimi on Behind the Gare Saint-Lazare, Paris, 1932. Jos yksi tällainen kuva löytyy, voi luonnollisesti olettaa niitä olevan lukuisia muitakin.

Valokuvauksen historiasta löytyy loputtomasti esimerkkejä uudelleen kuvatuista tilanteista, rakentamisesta ja lavastamisesta. On syytä mainita pari tällaista esimerkkiä. Toisessa maailmansodassa kuvattiin Iwo Jimassa lipunpystytys¹¹¹ uudestaan. (Mitchell 1992, s. 43 ja 46, Saraste 1980, s. 158) Ennen Joe Rosenthalin ottamaa teatralista kuvaa, tapahtuma oli jo aikaisemmin tallennettu toisen valokuvaajan toimesta.

W. Eugene Smithin Lifessa ilmestyneen Spanish Villagen -sarjan kuvissa on selviä lavastamisen ja asetelmallisuuden piirteitä.

Rakennettuja kuvia löytyy Suomestakin: luontokuvaajat ovat harhailleet metsissä täytetyt eläimet kainalossa, sopivaa kuvauspaikkaa metsästävässä.¹¹² Myös kansanperinteen dokumentaatiot saattavat heittää härän pyllä: Kalevalan runonlaulajien lauluasento on useissa kuvissa väärä. Sarasteen valokuvahistoriassa onkin kolmen kuvan hupainen sarja: kädet menevät niissä ristiin rastiin kussakin eri tavoin. (Saraste 1980, s. 156) Viime vuosikymmeninä julkisen sanan neuvosto on [Suomessa] kiinnittänyt huomiota yhdistelmäkuviin ja antanut varoituksia huonosta lehtimiestävästä. Eräs tällainen tapaus oli vauvan lisääminen hääkuvaan, Sylvian käsivarsille. (Saraste 1980, s. 187)

Monet tällaisista painokuvakäsittelyistä onkin tehty pikemminkin kirjapainon kuin valokuvaboratorion puolella. Nimittäin kaikki näkemäni kuvaesimerkit ovat olleet tai ovat levinneet painokuvina, oli ne sitten tehty Lenin [1920] Venäjällä tai Stalinin ajan Neuvostoliitossa, jossain ex-sosialistisessa maassa [Tsekkoslovakia 1968], Kiinassa [Peking 1976], McCarthyn 1950-luvun Yhdysvalloista [1951] tai missä päin maailmaa tahansa, rasterikuvan alkuperäisestä tähän päivään. (Mitchell 1992, s. 200-218 sekä Photography after Photography 1996, s. 36-72)

John Tagg esittääkin, ettei optisesti korjattu [palkkikameran etu- tai takalaudan säädöt] talon fasadista ole yhtään sen vähemmän rakennettu kuin montaasikuva eikä yhtään keinotekoisempi kuin voimakkaasti muunnellut kokeelliset Lois Ducos du Hauronin tai sisällöltään hyvin erilaiset Bill Brandtin valokuvat. (Tagg 1988, s. 2) ”Far from being innocent transcriptions of the real, photographs were treated as complex material objects with the ability to create, articulate and sustain meaning.” (Price 1997, s. 95)

Arkikielessä sanomme ottavamme valokuvan emmekä että teemme sen, koska juuri ”...the marks of their construction are not immediately visible; they have the appearance of having come about as a function of the world itself rather than as carefully fabricated cultural objects”. (Price 1997, s. 95)

Kun valokuvat ovat aina näin rakentuneita, kytkeytyy niiden tekeminen ja esittäminen valtaan, joka on ”located within all parts of the social system. Power resides in all aspects of a knowledge system: in the construction of archives, the codification of information and the communication chains through which knowledge is disseminated”. (Price 1997, s. 95-96)

Estetiikkakaan ei siis ole viaton, mutta myös itse värikuvauksen syntyyn liittyy voimakkaita ideologisia pyrkimyksiä, joita Brian Winston kirjoittaa Technologies of Seeing -kirjassaan auki. ”The history of the development of colour film,... shows

how deeply social factors can penetrate such development. Essentially, the research agenda for colour film (and more latterly colour television) was dominated by the need to reproduce Caucasian skin tones. Winston osoittaaakin mielenkiintoisessa toisessa luvussaan [The Case of Colour Film - White Skin and Colour Film: The Ideology of the Apparatus], miten värifilmit¹¹³ monella tapaa olivat kulttuurisia ilmauksia ja miten pyrkimys luonnolliseen väritoistoon¹¹⁴ tarkoitti valkoisen rodun flesh-colouria¹¹⁵. (Winston 1996, s. 39-57) Huomautettakoon tässä erikseen, että kine-filmikamerassa [kertakäyttö-, järjestelmä- ja kinokamera] käytetään [perforoitua 35 mm elokuvafilmiä] kinofilmiä.

Näin analoginen teknologia itsessään voi olla muokkaamisen väline. Elokuvia voidaan rajata ja käsitellä kuten tapahtuu kun televisiossa esitetään laajakangas-elokuvia. ”Televisio näyttää elokuvasta vain osan, koska tv-ruutu on likimain neliö. Pahimmillaan televisiosta tulevan elokuvan kuvasta puuttuu puolet.” (Heikkinen 1999, s. 35) Mustavalkoinen elokuva voidaan lähettää väritettynä, eikä siitä tiedoteta. Yleisradio [Tv2] esitti 15.1.1999 Tennessee Williamsin näytelmän filmatisoinnin *The Night of the Iguana*, 1964 [Liskojen yö]. ”Liskojen yö kuvattiin mustavalkoisena. John Huston on pahoitellut myöhemmin ratkaisua, koska värien psykologia olisi ilmentänyt vielä tehokkaammin ihmismielen syviä syövereitä.” (Fränti 1999, s. D10) Lehdessä ei kuitenkaan missään mainittu, että elokuvasta esitetään väritetty kopio¹¹⁶.

Valkaisun voi tehdä niin värifilmille, pyykille, hiuksille kuin kasvoille. Kun Marilyn Monroe lauloi *The Diamonds are Girl's Best Friend* ja Julie London tulkitse *Cry Me a River*¹¹⁷ niin *The Modern Jazz Quartet* soitti kamarijazzia. Milt Jacksonin luotsaama poppoo koostui neljästä tummaihoisesta muusikosta. Heidän levyjen kuuntelija ja ostajakunta muodostui pääosin valkoisista amerikkalaisista. Tämä tulee harvinaisen selväksi kun katsoo erästä Quartetin levynkantta¹¹⁸: kirkas salamavalo pyyhkii hetkessä orkesterin jäsenten kasvoilta syvän bluesin ja näyttää siltä, ettei valo lähitisikään kasvoilta vaan kiinnittyisi siihen. Edes Leni Riefenstahlin fasistissävyinen valokuvatuotanto¹¹⁹ ei yllä tämän mainoskuvan rasismien tasolle.

Solomon-Goudeau kysyykin: ”...what is the real of representation? And, even more important, to what uses were these representations put? Discussing the social uses of photography, the French sociologist Pierre Bourdieu commented: *'In stamping photography with the patent of realism, society does nothing but confirm itself in the tautological certainty that an image of reality that conforms to its own representation of objectivity is truly objective'*.” (Solomon-Goudeau 1991, s. 171)

6.5 20th Century Fox

Tämä vuosisata on synteettisyyden vuosisata. Oli sitten kysymys häpyhuulten suurentamisesta silikonilla tai soijaproteiinista, viagrasta tai ecstasystä; kliimaksi on geenimanipulaatio ja digitaalisuus. Yhdysvaltain viranomaisten mukaan kaikki amerikkalaiset maataloustuotteet tulevat viidessä vuodessa sisältämään geenimuunneltuja raaka-aineita¹²⁰. ”Tietoyhteiskuntaa seuraa bioteknologian vallankumous” otsikoi Suomen suurin sanomalehti juttunsa Tieteen päivistä. (Stenbäck 1999, s. A10) Samainen lehti [joka edustaa jo jonkinlaista alansa tiedotusmonopolia Suomessa] arvio¹²¹ taloussivuillaan [11.7.1999], että ”...peräti 85,7 prosenttia eli kuusi seitsemäsosaa Nokian osakkeen torstain markkina-arvosta tulee yli viiden vuoden päässä olevista kasvuodotuksista”. (Alkio 1999, s. B12) Näin talouden arvostakin on tullut keinotekoinen, sen ollessa tulevaisuudessa. Synteettisyys liukenee simulaatioksi.

Jean Baudrillard kirjoittaa Lopun illuusiassa: ”Valokuva ja elokuva käyvät yhä läpi negatiivivaiheen....kun taas televisiokuva, videokuva, digitaalinen kuva ja syn-

teettinen kuva ovat kuvia vailla negatiivia ja näin ollen myös vailla negatiivisuutta ja sidonnaisuutta. Ne ovat virtuaalisia, ja virtuaalinen tekee lopun kaikesta negatiivisuudesta ja siten kaikesta sidonnaisuudesta reaaliseen ja tapahtumiin. Kuvat siittävät itse itsensä...” (Baudrillard 1995, s. 73)

Miljoonien kuvien virrassa katseemme ei voi olla enää neutraali. Simultaanitulkkaamme näkemäämme aikaisempaan. Taidehistoriaa kierrätetään. Se on hyvä liiketoimi, sillä miksi muuten Bill Gates ostaisi ranskalaisen kuvatoimisto Sygman¹²². Kaikki jolla on alkuperä, näyttää sijoittuvan menneisyyteen. Kaipaamme sitä ja saamme tilalle retroa, simulaatiota: tavaroita ja kuvia. ”...edistys...on nykyään ongelmallinen, jopa epäuskottava mielikuva. On kuin valistuksen ihanteet – aineellinen tarpeentyydytys, individualismi, demokraattinen valtiomuoto, sivistystason kohoaminen – olisivat jo toteutuneet, tosin usein ongelmallisina seurauksina.” (Sulkunen 1998, s. 309)

7 Valokuva elektronisen maailman simulaatiossa

7.1 Hit me with your bit

Digitaalisen kuvan syntyminen ja sen käytön arkipäiväistyminen onkin pakottanut analogisen valokuvan itsetutkiskeluun olemassaolostaan ja historiastaan. Näyttää siltä, että analoginen valokuva ei ole tähän suinkaan halukas. Digitaalista valokuvaa ja kuvankäsittelyä syytetään kaikesta siitä, mihin analoginen valokuva on sekaantunut parin vuosisadan ajan. Kuten tämä tutkimus on selvästi osoittanut, todellisuuden muokkaaminen valokuvassa ei ole uusi keksintö. Ja sekin mikä valokuvaan on tallentuneena, ei takaa mitään kohteen alkuperäisyydestä. Valokuva on ollut uusi, nuori, vitaalinen, elastinen, arkipäiväinen ja mukautuvainen väline monen asian selittäjäksi. Onkin selvää, että se on kasvanut kiinni positivistiseen tiedonintressiin niin läheisesti, ettei näiden kahden irrottaminen toisistaan kivutta onnistu. Kuitenkin modernismin rakenteet ja ihanteet on pakko purkaa, jotta voidaan jatkaa eteenpäin. Marcel Duchamp kirjoitti Alfred Stieglitzille jo lähes sata vuotta sitten, että nyt kun valokuvaus on vienyt maalaustaiteen paikan, odotan että joku muu tekee valokuvan vastavuoroisesti kestävämmäksi.

Valokuva on hyvää valuuttaa ja kauppatavaraa eteenpäin. Luontokuvaa ei tänä päivänä erota mainoskuvasta ja mainoskuva on yhtä rakennettu kuin luontokuva. Maailma simuloituu verkkokalvollemme valokuvien kautta. Se on simuloitu siksi, että katsomme kuvissa aikaisempia kuvia ja tästä kuvatodellisuudesta on tullut niin arkipäiväistä, että hengitämme melkein sen kautta. Digitaalinen todellisuus helpottaa entisestään tätä kuvien kierrätystä. Uudet teknologiat kasvavat aluksi vanhan päälle kunnes ottavat kokonaan näiden paikan..

On sanottu, että perinteinen puhelinverkko on suurin kone, jonka ihminen on koskaan rakentanut. Tuon koneen digitaaliavaruuteen katoaa luddiittien ohella myös valokuva. Siitä tulee bittivirtaa, jossa käydään kastautumassa ympäri maailman.

7.2 You scream, I scream, we all scream for the icecream

Valokuva ei ole koskaan yksi. Se ei elä myöskään yksin jossain hermeettisessä esteettisessä maailmassa. Valokuva on rakennetun maailman eräs rakennettu elementti. Monenlaiset käytännöt joihin se osallistuu käyttöyhteytensä kautta määrittävät sitä. Kun kuvan merkitykset ovat aina rakennettuja, on kysymys yksittäisen kuvan rakentamisesta triviaali. Tästä syystä tässä tutkimuksessa ei ole käsitelty valokuvamon-

taasia tai kollaasivedoksia vaikka monet taiteilijat [Hannah Höch, John Heartfield, Umbo, Paul Citroen, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Dziga Vertov, Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Gustav Klucis, Lászlò Moholy-Nagy, Max Ernst, Maurice Tabard, Man Ray ja niin edelleen] tämän vuosisadan alkupuoliskolla ovat tehneet erinomaisen mielenkiintoisia teoksia.

Voidaan tietysti olla huolissaan yhden ja ainoan kuvan alkuperäisyydestä varsinkin, jos sillä yritetään väittää tai todistaa jotain jonkun hyväksi tai vahingoksi. Olenaisempaa on, minkä tämä tutkimus on tuonut esiin; kiinnittää huomio niihin useiden kuvien jatkuviin käytäntöihin, jotka rakentavat tulkintaa todellisuudesta. Miten se, että esimerkiksi länsimainen tiedonvälitys toistaa maanosasta toiseen samoja uutisia ja kuvia, vaikuttaa siihen minkä koemme arvokkaaksi ja olennaiseksi tiedoksi todellisuudesta. Erityisesti jatkuvan ja ympärivuorokautisen uutiskuvien esittämisen kautta maailmasta muotoutuu tehty todellisuus. Onko sittenkään olennaista enää yksittäisen kuvan totuudellisuus, joka sekin on aina rakennettu ja tuotettu. Elämme jatkuvassa strobos-kuvavälkkeessä, josta on tullut tavaratalomusakin tapaan **kuvakkia** [kuva potenssiin kuva, kuva^{kuva} tai kuva^k]. Kuvavirtaa, jonka joukossa soljumme. Turvallisuuden tunnetta siitä, että maailman kaikki paha ja ikävät asiat eivät kosketa onneksi meitä muuten kuin etäännytetysti television lasin takana. Pääasia näyttäisi olevan, että mitä enemmän ja mitä useammat meistä kuluttavat; sitä onnellisempia meistä tulee. Tätäkö Erich Fromm tarkoittikin ihmisen perimmäisellä pyrkimyksellä onneen – onnen simulaatioon.

And technology, that relentless magig show, has changes our lives while both enlarging and shrinking the cultural field. It is now obvious that segments of society are not discrete categories, but rather simultaneous process that collide, seep, and withdraw with, into, and from one another. Seeing is no longer believing. The very notion of truth has been put into crises...photographs do indeed lie... We are elsewhere, not in the real but in the represented. Our bodies, the flesh and blood of it all, have given way to representations; figures that cavort on TV, movie, and computer screens. Propped up and ultra-relaxed, we teeter on the cusp of narcolepsy and believe everyhing and nothing.
(Barbara Kruger)

Tämä tutkimus on monien esimerkkien kautta läpivalaissut niitä lukuisia analogisen valokuvan käytäntöjä, joihin valokuvaajat, valokuvat, kuvien kerääjät, selittäjät, esittäjät ja käyttäjät ovat osallistuneet historian saatossa. Kun kuvan muokkaaminen ymmärretään laajasti, on analoginen valokuva aina käsitelty. Olen osoittanut, ettei valokuvan indeksisyys takaa mitään sen todellisuuden suhteen, josta ja jossa kuva synnytetään. Kuva on muuttuva tila. Tämä tutkimus on luonnollisesti vain kapea viipale länsimaisen [valo]kuvan historiaa. Olen kuitenkin osoittanut, että perinteinen valokuva on aina monien asioiden summa. Se ei synny yksin ja eikä elä tyhjästä. Valokuvan kohteen, valokuvaajan, tilaajan, kuvan käyttäjän, vastaanottajien intentiot ohjaavat aina kuvaa eri suuntiin. Valokuvaa tuleekin arvioida sekä sen tarkoituksen että vaikutuksen perusteella. L'art pour l'art – taidetta taiteen vuoksi, iskusana, jolla tahdotaan ilmaista, että taidetta on harjoitettava yksistään sen itsensä vuoksi ilman mitään muuta tarkoituspäätä ja että sitä arvosteltaessa ainoastaan taiteellinen arvo saadaan ottaa huomioon, on tässä tutkimuksessa osoitettu modernistiseksi rakenteeksi, jolla myös valokuva on kytkeytynyt valtaan.

Valokuvat ja kuvat eivät katoa, ne lisääntyvät joka hetki ja mitä enemmän niitä tulee, sitä enemmän katsomme kuvamaailman kautta todellisuutta. Ja katseesta it-

sestään tulee lopulta todellisuutta: todellisuutta sisäisen ja ulkoisen välillä.

Lisää valoa vain sokaisee ja siksi meidän onkin mietittävä, mitä oikein haluamme tulevaisuudessa kuviltamme, olivat ne sitten analogisia tai digitaalisia.

Lähteet

- Alkio, J. 1999. Lehtiartikkeli: Nokian arvo on odotuksissa – Huipputulokset toisensa perään ei selitä kuin osan osakekurssin hurjasta noususta. 11.7.1999 Helsingin Sanomat
- Barthes, R. 1985. Valoisa huone. Käännös Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri. 128 s. ISBN 951-615-365-8
- Bazin, A. 1990. Valokuvan ontologia. Käännös Leena Kirstinä, julkaistu alunperin Filmihullussa 1/1971. Teoksessa Bagh, von P. (toim.) André Bazin. 273 s. Helsinki: Love kirjjat. ISBN 951-8978-18-2
- Benson, P. ja Perrett, D. 1991. Computer Averaging and Manipulation of Faces. Teoksessa: Wombell, P. (toim.) Photovideo – Photography in the Age of Computer, 160 s. London: Rivers Oram Press, ISBN 1-85-489-036-0
- Berger, J. 1987. Toisinkertoja. Toimittanut ja kääntänyt Martti Lintunen. 158 s. Helsinki: Literos/Suomen valokuvataiteen museon säätiö. ISBN 951-95142-2-8
- Bolton, R. 1989. Introduction. Teoksessa: Bolton, R. (toim.) The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography. The MIT Press, 407 s. ISBN 0-262-02288-5
- Burgin, V. 1986. Merkityksen näkeminen. Teoksessa: Lintunen, M. (toim.) Kuvista sanoin 3. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 248 s. ISBN 951-9086-25-0
- Crimp, D. 1990. Museon raunioilla. Käännös Tauno Saarela. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide ja Valokuvataiteen museo, 206 s. ISBN 951-891-214-9
- Ekholm, K. & Oesch, K. 1993. Hypermedia. Helsinki: Otava, 264 s. ISBN 951-1-12512-5
- Fränti, M. 1999. Lehtiartikkeli: Juoppo pastori Meksikon taivaan alla. 15.1.1999 Helsingin Sanomat, D10.
- Goethe, J. W. von 1932. Vaaliheimolaiset. (2. Painos, alkuperäinen 1809 Die Wahlverwandschaften) Käännös J. Hollo. Teoksessa Goethe – Valitut teokset IV, Helsinki: Otava, 348 s.
- Goldberg, V. 1991. The Power of Photography: how photographs changed our lives. New York, London and Paris: Abbeville Press, 279s. ISBN 1-55859-039-0
- Grundberg, A. 1990. Crisis of the Real. New York: Aperture. 258 s. ISBN 0-89381-401-6
- Heinämaa, S. ja Tuomi, I. 1989. Ajatuksia synnyttävät koneet. 339 s. Helsinki: Wsoy. ISBN 951-0-15575-6
- Heikka, E. 1998. Laaja syli – Esimerkkejä tekstuaalisista avaruuksista, joissa valokuvat liikkuvat. Teoksessa: Mikä on todellista -näyttelyluettelo. Helsinki: Valokuvataiteilijoiden liitto, 68 s. ISBN 951-95642-3-3
- Heikkinen, M-P. 1999. Lehtiartikkeli: Liian pieni ruutu – Televisiossa näytetään elokuvista vain osa. Helsingin Sanomat, Viikkoliite NYT, numero 25.
- Hintikka, K. A. 1996. Uusi Media – viestintäkanava ja elinympäristö. Teoksessa: Hintikka, K. A., Tarkka, M. & Mäkelä, A.(toim.) Johdatus uuteen mediaan. Helsinki: Edita, 219 s. ISBN 951-37-1700-3
- Histoire de la photographie française des origines à 1920. Ministère des affaires étrangères, 1978. Paris. Creadis, 174 s. ISSN 0399-7596

- Holland, P. 1997. 'Sweet it is to scan...' Personal photographs and popular photography. Teoksessa: Wells, L. (toim.) *Photography: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 307 s. ISBN 0-415-12559-6
- Homer, W. I. 1977. *Alfred Stieglitz and the American avantgarde*. Boston: New York Graphic Society, 335 s. ISBN 0-8212-0676-1
- Huhtamo, E. 1995. Ruumiiton matkustaja ”ikään kuin” -maassa. Teoksessa: *Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkaailijan uusi käsikirja* (toim. Huhtamo, E.) Rovaniemi: Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunta, 368 s. ISBN 951-634-429-1
- Jäger, G. 1996. *Analogue and Digital Photography: The Technical Picture*. Teoksessa: Amelunxen, H. v., Iglhaut, S. & Rötzer, F. (toim.) *Photography after Photography*. Amsterdam & Munich: G+B Arts, 308 s. ISBN 90-5701-101-8
- Kajander, I. 1979. Lehtiartikkeli: Valokuvan unohdettu isä. *Helsingin Sanomat* 16.10.1979
- Kember, S. 1995. *Medicine's New Vision?* Teoksessa: Lister, M. (toim.) *The Photographic Image in Digital Culture*. London and New York: Routledge, 256 s. ISBN 0-415-12157-4
- Kindersley, D. 1996. *Esipuhe teoksessa: Multimedia – The Complete Guide*. London: Dorling Kindersley Limited
- Kruger, B. 1990. *Love for Sale – The Words and Pictures of Barbara Kruger*. (Text by Kate Linker) New York: Harry N. Abrams, 96 s. ISBN 0-8109-1219-8
- Kruger, B. 1993. *Remote Control – Power, Cultures, and the World of Appearances*, 251 s. Massachusetts ja Lontoo: The MIT Press. ISBN 0-262-11177-2
- Landow, G. P. 1992. *Hypertext – The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, 242 s. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. ISBN 0-8018-4281-6
- Merck, M. 1993. *Perversions*. New York: Routledge, 301 s. ISBN 0-415-90792-6
- Mitchell, J. W. 1992. *The Reconfigured Eye – Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge/Massachusetts ja London: The MIT Press, 273 s. ISBN 0-262-13286-9
- Mitchell, J. W. 1995. Lehtiartikkeli: When Is Seeing Believing? *Scientific American*. Special Issue: The Computer in the 21st Century. New York: Scientific American, Inc., 196 s.
- Mois de la photo à Paris 1990. *Photos de famille. Fragments d'un discours social*. Grande Halle de la Villette. 209 s. Paris. ISBN 2-904732-36-6
- Mok, C. (toim.) 1996. *Graphis New Media 1, "Publication no. 264"*, Zurich, Switzerland: Graphis Press Corp. 224 s. ISBN 1-888001-06-2
- MOT 1998, *Lääketieteen musta historia I-II*, Toimittaja Olli Ainola, Tv1, MOT, 1. osa 7.9.98 kello 20.00 ja 2. osa 14.9.1998 kello 20.00. <http://www.yle.fi/mot/070998/kasis.htm> [linkki tarkistettu 1.8.1999]
- Negroponte, N. 1995. *Digitaalinen todellisuus. Käännös Petteri Bergius*. Helsinki: Otava, 256 s. ISBN 951-1-14157-0
- Nochlin, L. 1991. *Esipuheessa Solomon-Godeaun kirjaan Photography at the Dock – Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 322 s. ISBN 0-8166-1913-1
- Nykysuomen sanakirja 1966. Osat I-II. Helsinki: Wsoy, 735 s.

Nykysuomen sanakirja 1989. 11. painos, Helsinki: Wsoy. ISBN 951-0-09105-7

Nykysuomen sivistyssanakirja 1975. Vierasperäiset sanat. 2. painos, Helsinki: Wsoy, 462 s. ISBN 951-0-05909-9

Phillip, C. 1989. The Judgment Seat of Photography. Teoksessa: Bolton, R. (toim.) The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography. The MIT Press, 407 s. ISBN 0-262-02288-5

Photography after Photography -näyttelyluettelo 1996. Toim. Amelunxen, H. v., Iglhaut, S. & Rötzer, F. Amsterdam & Munich: G+B Arts, 308 s. ISBN 90-5701-101-8

Pieni tietosanakirja 1958, uudistettu laitos, osat I-IV, Helsinki: Otava.

Price, D. 1997. Surveyors and surveyed – Photography out and about. Teoksessa: Wells, L. (toim.) Photography: A Critical Introduction. London and New York: Routledge, 307 s. ISBN 0-415-12559-6

Price, D. ja Wells, L. 1997. Thinking about Photography – Debates, historically and now. Teoksessa: Wells, L. (toim.) Photography: A Critical Introduction. London and New York: Routledge, 307 s. ISBN 0-415-12559-6

Punt, M. 1995. The Elephant, the Spaceship and the White Cockatoo: An Archaeology of Digital Photography. Teoksessa: Lister, M. (toim.) The Photographic Image in Digital Culture. London and New York: Routledge, 256 s. ISBN 0-415-12157-4

Ritchen, F. 1990. In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography. New York: Aperture, 158 s. ISBN 0-89381-398-2

Ropponen, J. 1994. Tietokone & Valokuva. Vantaa: Pagina, 228 s. ISBN 951-8938-87-3

Rosenblum, N. 1984. A World History of Photography. New York: Abbeville Press, 671 s. ISBN 0-89659-438-6

Sainio, J. 1999. Lehtiartikkeli: Kodak uskoo ihmisten vielä kuvaavan rullan kuukaudessa – Kuvayrityksen uusi pääjohtaja Dan Carp: Perinteiset kuvat ja digikuvat tulevat elämään rinnakkain. 17.6.1999, B8, Helsingin Sanomat.

Salo, M. 1995. Kuvalehti, valokuva ja virtuaalimatkailun topos. Teoksessa: Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkailijan uusi käsikirja (toim. Huhtamo, E.) Rovaniemi: Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunta, 368 s. ISBN 951-634-429-1

Sekula, A. 1989. The Body and the Archive. Teoksessa: Bolton, R. (toim.) The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography. The MIT Press, 407 s. ISBN 0-262-02288-5

Solomon-Godeau, A. 1991. Photography at the Dock – Essays on Photographic History, Institutions, and Practices. Minneapolis: University of Minnesota Press, 322 s. ISBN 0-8166-1913-1

Sandburg, C. 1955. The Family of Man -näyttelyluettelo. Esipuhe: Carl Sandburg. Esittelyteksti: Edward Steichen. New York: The Museum of Modern Art, 192 s.

Saraste, L. 1980. Valokuva – pakenevan todellisuuden kuvajainen. Helsinki: Kirjayhtymä, 222 s. ISBN 951-26-1861-3

- Seppänen, J. 1992. Lehtiartikkeli: Valokuvan viaton historia – Juhlakirja näyttää taidehistoriallisen menneisyyden, mutta ei kerro valokuvan todellisesta merkityksestä. 3.11.1992 Helsingin Sanomat
- Sihvonen, J. 1996. Aineeton syli. Johdatus audiovisuaaliseen tulevaisuuteen. 201 s. Helsinki: Gaudeamus. ISBN 951-662-666-1
- Simonsuuri, K. 1994. Lehtiartikkeli: Myytit Sisyfos ja Eurooppa. Helsingin Sanomat, 23.10.1994, D5. [Otteita Kirsti Simonsuuren tulevasta kirjasta Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat. Helsinki: Kirjayhtymä.]
- Sivistyssanakirja 1992. 19 000 hakusanaa. 5. painos. Helsinki: Osuuskunta Informaatiokirjakauppa. Toimittanut Eskola, M., Kaurinkoski, T. ja Turtia, K. 778 s. ISBN 952-90-1706-5
- Slater, D. Domestic Photography and Digital Culture. Teoksessa: Lister, M. (toim.) The Photographic Image in Digital Culture. London and New York: Routledge, 256 s. ISBN 0-415-12157-4
- Stenbäck, I. 1999. Lehtiartikkeli: Tietoyhteiskuntaa seuraa bioteknologian vallankumous – Tutkijat povaavat: Vain viidesosalle väestöstä riittänee työtä. 16.1.1999 Helsingin Sanomat
- Strand, P. 1976. Paul Strand. Sixty Years of Photography. New York: An Aperture Monograph, 183 s. ISBN 0-900406-82-8
- Sulkunen, P. 1998. Johdatus sosiologiaan – käsitteitä ja näkökulmia. Helsinki: Wsoy, 346 s. ISBN 951-0-22285-2
- Tagg, J. 1988. The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Education Ltd, 242 s. ISBN 0-333-41823-9
- Tarkka, M. 1996. Narratiivisuus ja vuorovaikutuksen tilat. Teoksessa: Hintikka, K. A., Tarkka, M. & Mäkelä, A. (toim.) Johdatus uuteen mediaan. Helsinki: Edita, 219 s. ISBN 951-37-1700-3
- Taylor, J. 1995. Multimedia – vaihtoehtoinen historia. (Sivujen 201-202 toteamus lainattu teoksesta Bowen, Multimedia Now – and Down the Line, Bowerdean Publishing, 1994) Teoksessa: Huhtamo, E. (toim.) Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkailijan uusi käsikirja. Käännös käsikirjoituksesta Erkki Huhtamo. Rovaniemi: Lapin Yliopisto. 368 s. ISBN 951-634-429-1
- The Family of Man -näyttelyluettelo 1955. Esipuhe: Carl Sandburg. Esittelyteksti: Edward Steichen. New York: The Museum of Modern Art, 192 s.
- The New Encyclopaedia Britannica, Volume 2, 15th edition, 1992, 982 s. Chicago: The University of Chicago. ISBN 0-85229-553-7
- The New Encyclopaedia Britannica, Volume 4, 15th edition, 1992, 980 s. Chicago: The University of Chicago. ISBN 0-85229-553-7
- Vierassanojen etymologinen sanakirja 1990. Nykysuomen sanakirjan osa. Helsinki: Wsoy. ISBN 951-0-13694-8
- Winston, B. 1996. Technologies of Seeing – Photography, Cinematography and Television. London: BFI Publishing [British Film Institute] 143 s. ISBN 0-85170-602-9
- Witkin, L.D. & London, B. 1980 (second printing, orig. 1979). The Photograph Collector's Guide. Boston: New York Graphic Society, 438 s. ISBN 0-8212-1124-2
- Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language 1989. New York/Avenel: Gramercy Books, 1854 s. ISBN 0-517-68781-X

Wells, L. and Price, D. 1997. Thinking about photography. Debates, historically and now. Teoksessa: Wells, L. (toim.) Photography: A Critical Introduction. London and New York: Routledge, 307 s. ISBN 0-415-12559-6

Wombell, P. 1991. Photovideo – Photography in the Age of Computer, 160 s. London: Rivers Oram Press. ISBN 1-85-489-036-0

Ylä-Kotola, M. 1997. Evoluutio vai nollapiste? Mediatieteen bioparadigma ja Hermann Friedmann. Teoksessa: Hintikka, K. A. & Kuivakari, S. (toim.) Mediaevoluutiota. Rovaniemi: Lapin yliopisto, 234 s. ISBN 951-634-559-X

Youngblood, G. 1991. Simulacrumin aura. Teoksessa: Huhtamo, E. (toim.) Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkaileijan uusi käsikirja. Rovaniemi: Lapin yliopisto, 368 s. ISBN 951-634-429-1

Mehr Lichtin tuotannossa käytetyt laitteet ja ohjelmat

Tähän on lyhyesti kirjattu se teknologia, mitä on käytetty Mehr Licht cd-romin tuotannossa 1995-97. Testi- ja varmuuskopioita projektista kertyi noin 50 cd-romia.

Tietokoneet ja lisävälineet

Mac 7100 (PowerMac / 66 MHz) AV, 64 Ram, 1 GB
Pentium 60 MHz, 64 Ram, 1,2 GB
Ulkoinen scsi-kovalevy 1 GB
Ulkoinen scsi-kovalevy 500 MB
Zip 100 MB
Syquest 88 MB
Näyttö 17" Salora (trinitron)
Näyttö 15" Nokia (trinitron)
HP Scanjet IIC -tasoskanneri
Microtek II -diaskanneri
CD-R-asema (Sony)
Wacom-piirtoalusta, kynä ja hiiri
Aktiivikaiuttimet + subwoofer
HP Laserjet IIP -mustavalkolasertulostin
HP Paintjet 850C -värimustesuihkutulostin

Ohjelmat

OS 7.1-7.5 -käyttöjärjestelmät
Windows 95 -käyttöjärjestelmä
Director (eri versioita)
Photoshop (eri versioita)
Painter (eri versioita)
Premiere
BeBabelizer
Soundedit
Texturescape
Fontographer
Logomotion
Freehand (eri versioita)
Illustrator (eri versioita)
Pagemaker (eri versioita)
Elastic Reality
Stratapro
Word
Streamline
Portfolio
Omnipage
Macopener
Toast
Lukuisia plug-ins-apuohjelmia Photoshopille ja Painterille
Lukuisia muita apuohjelmia (mm. ATM, Norton, FWB)

Loppukäyttäjän koneen minimivaatimukset

Yleistä

Tuhannet värit (16 bit), 640x480 näytön resoluutio.

Erityistä

Mac: optimoitu PowerPC:lle, 16 MB ram, mutta toimii myös vanhoilla Maceilla.

PC: Windows 95, 16 MB ram, Quicktime 2.1 mukana asennettavaksi.

Muut: Windows NT, 16 ram.

Kuvien digitointi

Yleistä

Kaikki kinodiat ja paperikopiot on skannattu ja tallennettu 15 cd-romille.

Erityistä

Scannaus: Kaikista kuvista 2-5 MB raakaskannaus ja tallennus PSD:nä.

Photo-cd: Aluksi yksi kokeeksi, mutta osoittautui liian kalliiksi tuotantoon.
Video: High8:lta siirto Macin AV-kortin kautta.
Valmiit: Joitain gif, jpeg -kuvia sekä fontteja Internetistä.
Muut: Valmismateriaalia omista aikaisemmin tehdyistä projekteista (PCT, BMP).

Kuvankäsittely

Yleistä

Pääosin työstetty Photoshopilla, mutta myös Painterilla.

Erityistä

Pikseli: Lopputallennus aina flatPSD ja 16-bittinen PCT.

Pääohjelmat: Photoshop, Painter ja aina DeBabelizer optimointi.

Apuohjelmat: (mm.): Kai's, Black Box, Extensis, lukuisia ohjelmia Internetistä.

Apuohjelmat: Screenshot.

Vektoriohjelmat: Apuna kun esimerkiksi teksti piti saada ympyrän kehälle.

Äänenkäsittely

Yleistä

Äänensirrossa käytetty sekä Maciä että PC:tä. Suurin näytteenottotarkkuus.

Erityistä

Wav ja Aiff: Kaikista tiedostoista molemmat versiot. Cd:llä on vain aiff-tiedostot.

Midi: Joitain ääniä tuotettu Ensoniq-syntetisaattorilla. Cd:llä ei ole midi-tiedostoja.

Tallennus: Vaihteleva näytteenottotaajuus.

Toisto: Pääosin monona, mutta myös stereona.

Muokkaus: Suoritettu pääosin Soundeditillä Macissä.

Videokuvankäsittely

Yleistä

Kaikki videotuotanto on suoritettu Macillä ja Premiere-ohjelmalla.

Erityistä

Monet testit edelsivät lopullisen pakkausalgoritmin valintaa.

Tallennus/siirto

Pääsääntöisesti tiedostot tallennettiin Mac-formaatissa, paitsi niissä tapauksissa, joissa tiedostoja piti siirtää jatkuvasti PC:n ja Macin välillä. Tiedostokääntäjiä ei ole käytetty.

Käytetyt tekniset lähdekirjat ja Internet-sivut

M. Director – Lingo Workshop 1995, Indianapolis: Hayden Books, ISBN 1-56830-201-0

Director Demystified 1995, Berkeley: Peachpit Press, ISBN 1-56609-170-5

Director Design Guide 1994, Indianapolis: Hayden Books, ISBN 1-56830-062-X

Official M. Director Studio 1994, New York: Random House, ISBN 0-679-75321-4

<http://www.macromedia.com>

<http://www.mcli.dist.maricopa.edu/director>

<http://www.adobe.com>

Cd-romin keskiö

Suunniteltu Freehandilla. Kaksivärinen seripainatus.

Kirjanen

Suunniteltu Pagemakerilla. Duetonepainatus.

Myyntipakkaus

Yleistä

Pakkauksesta 1:1 pahvimalli. Toteutus tapahtui Puolassa.

Erityistä

Kierrätysmateriaalista

Tiedotusmateriaali

Suunniteltu Freehandilla, Photoshopilla ja Pagemakerilla. Värilasertulostus.

Muuta

Internet-sivut: <http://www.uiah.fi/~paajanen>. Valmistettu Dreamweaverilla, Directorilla, Flashilla, Fireworksilla, Photoshopilla lisäksi käytetty Java-apletteja.

Viitteet

¹ Tagg, J. 1988. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories.*

² Tästä voisi tietenkin vetää johtopäätelmän näiden taiteenalojen arvostuksesta kulttuurissa, mutta luulen että tällainen johtopäätös on puolueellinen. Tutkijat eivät sittenkään edusta kulttuurisia arvottajia, päinvastoin kuvittelen heidän merkityksensä hyvin marginaaliseksi.

³ Maalaus epäilemättä kommentoi Susan Sontagin *On Photography* -kirjaa [vuodelta 1979], josta Price ja Wells kirjoittavat: ”Sontag is also concerned to point out the ethics of the relationship between the photographer as reporter and the person, place or circumstanes recorded. The photographer, especially the photojournalist, is relatively powerful within this relationship and, thus, may be seen as predatory. She points out that the language of military manoeuvre – ‘load’, ‘shoot’ – is central to photographic practices.” (Wells 1997, s. 40)

⁴ Reporter-tupakkamerkki on tästä hauska esimerkki: ei vain työn vaarat vaan myös nautintojen vaarat voivat olla ammatinvalinnan kirous. *Lost & Found* -teossarjaa tehdessäni löysin kadulta tällaisen tupakkapakkausten. Katso myös *Tiedotustutkimus* 3/1997 -kansi.

⁵ Mandy Merck [1993] antaa tästä mainion esimerkin luvussaan ’Transforming the Suit’: a century of lesbian self-portraits. Alice Austen valokuvasi itseään ja Gertrude Tatea. ”...the woman with whom [Austen] was to share her life and work for over forty years...Austen’s Staging the Self, Self-Portrait, Full Length with Fan, Monday September 9th, 1892, ...it reminds us of one of the many paradoxes in the relation of visibility to sexuality: the artistically perfected ‘feminine’ figure may be more phallic than any woman in male attire...We are now a century on from these photographs, a century which has made the deconstruction of the ‘true’ self one of its central critical projects...If these [Merck viittaa tässä kriittisesti englantilaisen valokuvaaja Rosy Martinin kuvasarjaan *Tranforming the Suit – What Do Lesbians Look Like?*, joka oli ‘phototherapy’-yhteistyöprojekti Jo Spencen kanssa] photographs ‘show’ us anything, it may be only this: that the lesbian self-portrait is as persistent as it is impossible.” (s. 86-100, Merck, M. 1993, *Perversions*. New York: Routledge, 301 s. ISBN 0-415-90792-6)

⁶ Televisio on kone, harmaa iso silmä huoneessa. Sen merkitys ei ole laitteessa itsessään vaan siinä sisältötuotannossa, joka sen kautta välitetään. Samaan aikaan kun Yleisradio päätti lopettaa lasten radio-ohjelmat tai vähentää ne lähes olemattomiin, valtioneuvosto jakoi 23.6.1999 toimiluvat digitaalisille televisiolähetyksille. (Lehtiartikkelit Helsingin Sanomissa 7.7.1999, C11 ja 4.7.1999, B6 ja 24.6.1999, A7) Yleisradio tulee pitämään lähetystekniikan monopolia hallussaan myös digitaalitekniikan aikana, joten sille on jäänyt epäkiitollinen tehtävä myydä digi-televisio kansalaisille. Yleisradio käyttää käsitettä sisältöräjähdyksellä. Se tarkoittanee räjähdysten tuhovaikutuksia. Teksti ei kerro mitään tulevasta sisällöistä ja palveluista, tekniikasta kylläkin. Teksti-tv, sivu 157, 1/2: ”*Tv kokee sisältöräjähdyksen: Useiden kanavien, erikois- ja alueellistenkin kanavien, ohella digi-tv tarjoaa runsaasti oheispalveluja. Televisioon liittyvällä kaapeli- tai puhelinyhteydellä toimivat erilaiset pankki- ja ostopalvelut. Sähköposti ja muu Internet-pohjainen data. Pelejä, tosin ei järin monimutkaisia, uusi tv tarjoaa runsaasti. Kuvapuhe-linkin siintää tulevaisuudessa. Aikanaan koko Suomen yhtäläisin ehdoin tavoitettava maanpäällinen lähetysjärjestelmä palvelee useita eri osayleisöjä samanaikaisesti ja lisää tv:n katsojan valintamahdollisuuksia. [157, 2/2] Teksti-tv:stä superteksti-tv: Digi-tv:n uumenista löytyy uusi uljas teksti-tv, joka tarjoaa tietoa Internetiä järjestelmällisemmässä muodossa tietoverkon kaltaisessa ympäristössä. Sivujen selattavuus helpottuu ja nopeutuu. Sisältö laajenee, grafiikka paranee. Myös valokuvia tulee sivuille. Teksti-tv tulee edelleen olemaan vahvimmillaan ajantasaisessa uutispalvelussa. Myös alueellista palvelua on luvassa. Jokaisen kanavanipun hallinnoijalla on oma ns. ruutuopas, josta saa kuva-, teksti- ja äänipohjaista tietoa ohjelmista ja niiden aiheista.*” (Ylen teksti-tv:n sivut 155-159, 24.6.1999 kello 22.00) Leena Virtanen kirjoittaa *Näkökulmia-palstalla*: ”Digi-televisio tekniikasta ja toteuttamisaikatauluista riittää kyllä puhetta, mutta tulevaisuuden television sisällöistä ollaan kovin hiljaa. Epäilyt heräävät: kukaan ei vielä tiedä, millaista ohjelmaa digi-tv:stä tulee.” (Leena Virtanen: *Kuka sen tekee?* -lehtiartikkeli, 24.6.1999. *Näkökulma-palsta*, Helsingin Sanomat, A7) Anssi Miettinen kirjoittaa samalla aukeamalla otsikolla *Vuorovaikutusta vain nimeksi*: ”Digitaalista televisiota on mainostettu myös vuorovaikutteisuudella, vaikka siinä itsessään on sitä vain nimeksi. Digitaalitelevisio on yksisuuntainen viestin eli televisiolähetys tulee samanlaisena alas massoille, eikä siihen voi katsoja vaikuttaa...Petteri Järvinen sanoo, että digitaalinen televisio on teknisestä näkökulmasta vanhentunut jo syntyessään...Hän epäilee, että ennemmin tv tulee nettiin kuin päin vastoin.” (Anssi Miettinen: *Vuorovaikutusta vain nimeksi* -lehtiartikkeli, 24.6.1999, Helsingin Sanomat, A7) Digi-tv tar en affärekonomisk risk otsikoi *Hufvudstadsbladet Vision*-viikkoliitteen digitaalitelevisiota käsittelevän juttunsa, 2.7.1999, s. 4.

⁷ Eräs henkilö syytti minua teknologia suuntautuneeksi kun askartelin tuolloin tietokoneen kimpussa. Samana vuonna hän lensi [suihkukoneella] lomalle toimittajaystävänsä kanssa kuukaudeksi erääseen köyhimmistä valtiosta Aasiassa – Nepaliin. Toinen kollega riensi kertomaan minulle taasen miten tietokone varmasti aina muistuttaa minua erilaisten hakemusten jättöpäivistä. Nämä esimerkit kertovat toki monesta muustakin, mutta tässä yhteydessä haluan nostaa ne esiin teknologiasta puhuttaessa.

⁸ Monien yhteensattumien joukkoon voidaan liittää se tosiasia, että ”...paleontologi Richard Owen keksi dinosauruskäsitteen 1840-luvun alussa. Samoina vuosina William Henry Fox Talbot kehitti valokuvauksessa calotype-tekniikan...vuoden 1851 maailmannäyttelyssä Lontoon Kristallipalatsissa, jonka yhteyteen Owens rakensi oikean kokoisia dinomalleja. Samassa näyttelyssä Sir David Brewster esitteli laajalle yleisölle stereoskooppista valokuvausmenetelmää...” Tähän voimme jatko-osana lisätä, että ilman digitaalista kuvankäsittelyä ja kolmiulotteista mallintamista Steven Spielbergin Jurassic Park (1993) elokuvasta ei olisi varmaankaan tullut sellaista metaelokuvaa ja kaupallista yli tuhannen oheistuotteen sampoaa, jollei audiovisuaalinen teknologia olisi kyennyt loihtimaan nähtävillä luonnollisilta, todellisilta ja aidoilta tuntuvia kokemuksia liskojen saarella. (Sihvonen 1996, s. 81-86)

⁹ 3D-mallinnuksella tehty virtuaalivauva katsoo hämmästyneenä ratasta kädessään. Näyttää siltä kuin pyörä olisi keksitty uudelleen. On outoa, että kansitekstissä puhutaan [lainausmerkeissä] valokuvasta, kun kyseessä on kuva tietokoneanimaatiosta. Kirjaan, joka käsittelee kuvajournalismia ja lehtikuvateknologiaa, kansi istuu epämukavasti. In Our Own Image -kirjan takakansiliepeen teksti selittää: ”Front cover *“photograph”* : In 1936, in the first issue of Life, the editors published a photograph of a baby being born. They entitled it *“Life Begins,”* inaugurating a new era of mass media photography. The computer-generated image of a baby on the cover, which required some 12 trillion calculations to create, comes from Tin Toy, the first computer-generated film to win an Oscar. It too announces a new era. Image by Pixar.

¹⁰ Taideteollisen korkeakoulun graafisen suunnittelun osaston kolmanteen osaan päässeiden pyrkijöiden haastattelu, 2.6.1999.

¹¹ Sivut A8, Helsingin Sanomat 2.6.1999, Tuomas Hyytisen artikkeli Tietokone ja kännykkä jo enemmistön ulottuvilla – Tietoyhteiskunnan toinen puoli paljolti hämärän peitossa: ”Miten tekniset mahdollisuudet parantavat tiedon saamista ja ymmärtämistä ja miten ne vaikuttavat sosiaalisiin suhteisiin ja arkirutiineihin, on vielä paljolti hämärän peitossa.”

¹² Sivut 203, artikkeli ilmestyi alunperin Pierre Klossowiskin ranskantamana Zeitschrift für Sozialforschung -lehdessä (1934/35). Benjamin, W. 1989. Messiaanisen sirpaleita. (toim. Koski, M., Rahkonen, K. ja Sironen, E.) Suomentanut Raija Sironen, myös Markku Koski. 207 s. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto ja Tutkijaliitto. ISBN 951-9297-71-5.

¹³ Sivut B2, Hannu Marttila 1999. Kullanetsijöitä pimeyden sydäimestä -lehtiartikkeli. 13.6.1999, Helsingin Sanomat, kulttuurisivut.

¹⁴ Sivulla 4 on mielenkiintoinen tekstirivi: tulostettu magneettisesta tekstistä.

¹⁵ Sivut 57, Douglas Crimp : ”Yleinen termi *’ottaa kuva’* on enemmän kuin vain sanontatapa. Se on riistämisen symboli. *’Kuvan tekeminen’* merkitsee luovaa ymmärtämystä, joka on olennaista syvätilisessä ilmaisussa.” (Crimp 1990)

¹⁶ Billy Wilderin elokuva Etusivu uusiks (The Front Page, 1974) on sanallista ilotulitusta ja koomista riehakointia juuri tällaisesta tilanteesta, jossa journalistit ottavat nokkeluudessa ja sanavalmiudessa mittaa toisistaan. Ohjaus on kolmas versio kuulusta Hechtin ja MacArthurin näytelmästä, jossa seurataan tiukkaa menoa lehtitalossa 20-luvun Chicagossa.

¹⁷ Valokuvaaja Jouko Leskelä kertoi, miten hän oli esittänyt Vihreänliiton puoluesihteerille, jotta tämä pyytäisi EU-vaalien ääniharavaa Heidi Hautalaa ja Matti Wuorta tanssimaan yhdessä. Leskelä oli jo ennakkoon sopinut, että ”DJ katsoisi valmiiksi jonkin hitaan tanssikappaleen.” Hautalan ja Wuoren tullessa ravintola Kaisaniemeen, Jouko oli pyytänyt ”heitä tanssimaan yhdessä.” Europarlamenttikot olivat tällöin kuitenkin kieltäytyneet. Mutta kun puoluesihteerä pyysi erikseen, suostuivat Hautala ja Wuori. Tiedotusvälineiden edustajien kesken tästä syntyi Joukon mukaan ”pienimuotoinen sopuli-ilmiö.” Helsingin Sanomat [Leskelä oli kilpailevan iltapäivälehdessä kuvaajana paikalla] otsikoi 14.6.1999 sivulla B1: ”Vihreiden voitontanssi!” ja Heikki Kotilaisen aukeamakuvan teksti oli: ”...He juhlistivat läpimenoaan tanssilla ravintola Kaisaniemessä.” Leskelä arvioi, ettei ”Kotilainen voinut tietää” hänen sopineen tanssimisesta ennakkoon. (Keskustelu 14.6. ja haastattelu Jouko Leskelän kanssa 24.6.1999)

¹⁸ Vaikka nimi ei miestä pahenna, eräs huomio myös Ansel Adamsista on paikallaan. Ansel Adamsin

ja Yosemitein kansallispuiston välinen projekti on mielestäni mutkikas. Olihan Ansel Adams osaltaan kuvillaan rakentamassa kulutus- ja massaturismin virtaa puistoon, joka joutui autoistumisen ja matkailuteollisuuden jalkoihin. Deborah Brightin [Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography] teksti antaa hyvää kriittistä lähilukua aiheesta, Richard Boltonin toimittamassa kirjassa *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, s. 124-142. Cambridge, Massachusetts and London: MIT 1989. ISBN 0-262-02288-5. Lisäksi Andy Grundberg purkaa Ansel Adamsia kirjassaan *Crisis of the Real*, s. 30-36. Artikkelin *The Politics of Natural Space* on ilmestynyt alunperin *New Criterion*issa marraskuussa 1984. Grundberg, A. 1990. *Crisis of the Real*, 258 s. New York: Aperture. ISBN 0-89381-401-6.

¹⁹ Sivu 58, Douglas Crimp: "...Tulkittessaan valokuvauksen ontologisesti subjektiivisuuden välineeksi Adams [Ansel] ja [John] Szarkowski esittävät täysin modernistisen kannan siitä... Näin he jättävät huomiotta, että valokuvaus on ollut osallisena monissa diskursseissa. Kaikki mikä on vaikuttanut sen monenlaiseseen käyttöön, voidaan nyt panna sivuun valokuvauksen itsensä hyväksi. Näin sitä kanavoitetaan uusien markkinoiden läpi ja sijoitettuaan lopulta museoon." (Crimp 1990, s. 58)

²⁰ Syksyllä 1998 Kiasmassa pidettiin kaksipäiväinen seminaari liittyen ranskalaisen elokuvantekijän Chris Markerin cd-romiin. Marker, joka oli yksin tehnyt koko cd-romin, ei päässyt lopulta Helsinkiin. Seminaarin elokuvatutkijat etsivät ja lopulta löysivätkin cd-romilta kohdan, jossa Marker listaa keskeiset henkilökohtaiset [top 100] elokuvat. Edessämme oli siis pitkä lista. Mehr Licht cd-rom ei sisällä vastaavaa listaa valokuvauksesta vaikka pitkään asiaa harkitsinkin. Sen sijaan seuraavan elokuvan alkutekstin olisin mielelläni nähnyt myös Mehr Lichtillä. Wim Wendersin *Der Himmel über Berlin* -elokuva alkaa lähikuvalla mustekynällä kirjoittavasta kädestä (34 sek.) ja äänestä: "... Als das Kind Kind war, wusste es nicht, dass es Kind war, alles war ihm beseelt, und alle Seelen waren eins. Als das Kind Kind war, hatte es von nichts eine Meinung, hatte keine Gewohnheit, sass oft im Schneidersitz, lief aus dem Stand, hatte einen Wirbel im Haar und machte kein Gesicht beim Fotografieren." (Wim Wenders: *Der Himmel über Berlin*, käsikirjoitus: Wim Wenders ja Peter Handke)

²¹ Syväasukelluksen digitaalisen elämänmuotoomme tekee Nicholas Negroponte kirjassaan *Being Digital*, 1995. Digitaalinen todellisuus, 1996, (suom. Petteri Bergius). Helsinki: Otava. Vaikka kirja on markkinasaarnaajan intomielistä teknologiauskoa, kertoo se muutoksen keskellä elävästä maailmasta, jossa analogiset [Negroponte suosii atomi-sanaa] käytännöt muuttuvat digitaalisiksi.

²² Suomenkielisen katsauksen tähän maailmaan tarjoaa Johdatus uuteen mediaan, 1996, (toim.) Tarkka, M., Hintikka, K. A. & Mäkelä, A. Helsinki: Edita.

²³ Mielenkiintoisen sosiologisen ja yhteiskunnallisen näkökulman Internetin syntyyn ja sotilasteknologian suhteeseen luo Jeff Taylor luvussa *Kyberneettisellä niityllä*, s. 213-215, teoksessa Huhtamo, E. (toim.) *Virtuaalisuuden arkeologia*.

²⁴ Filosofi Pekka Himanen on voimallisesti eri yhteyksissä korostanut nimenomaan työn käsitteen muuttumista ja manifestoinut mm. etätöiden puolesta. Helsingin Sanomat otsikoi (16.1.1999, s. A10) Tieteen päiviä käsittelevän jutun: Tietoyhteiskuntaa seuraa bioteknologian vallankumous – Tutkijat povaavat: Vain viidesosalle väestöstä riittänee työtä. Irma Stenbäck (HS) kirjoittaa: "Rahan ja vallan uusjako. Globalisoituneessa talousjärjestelmässä kansalliset taloudet eivät Wileniuksen [Valtiotieteen tohtori Markku Wilenius Turun kaupparakennuskoulusta] mukaan enää tuota valtiolle entiseen malliin verotuloja ja työpaikkoja. Suomessakaan valtion verotulot eivät enää lisääny tuotannon kasvun suhteen. Rakenteellinen massatyöttömyys on konkreettinen uhka."

²⁵ Opetusministeriön projektit: muun muassa Suomi tietoyhteiskunnaksi.

²⁶ Johan Wolfgang von Goethen viimeisinä sanoina pidetään "Mehr Licht" (suomeksi: valoa!).

²⁷ Gibson, W. 1994. *Neurovelho*. (Neuromancer 1984) Helsinki: WSOY.

²⁸ BBC Worldissä 24.11.1998 kello 23.55

²⁹ Sivu 181, "This word does not have a respectable technical pedigree, but was introduced by William Gibson in his 1984 novel *Neuromancer*." Mitchell, William J. 1995. *City of Bits. Space, Place and the Infobahn*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts & London, England. ISBN 0-262-63176-8.

³⁰ Jorma Palo ihmetteli Ekoisti-ohjelman puheenvuorossaan sitä, miten maailmassa kuolee vuosittain tieliikenteessä 700 000 ihmistä, joista 400 Suomessa, eikä tämä herätä laisinkaan yleistä mielihäpeä. Tv2, 23.4.1999, kello 20.20, Ekoisti-ohjelma. Helsingin Sanomien artikkelissa Irma Stenbäck (HS) kirjoittaa: "Esimerkiksi autoteollisuus syyttää vuonna 2000 maailmalle 80 miljoonaa autoa, vaikka

kysyntää riittää ainoastaan 60 miljoonalla autolle.”

³¹ TV1:n MOT-ohjelmassa Elektroninen vakoilu ja valvonta ovat tehokkaampia kuin koskaan, toimittajana Matti Virtanen, tuotiin konkreettisesti esille miten jokaisen kännykän sijainti voidaan määrittää sadan metrin tarkkuudella ja miten sähköpostimme rekisteröidään kuukausien ajaksi. Ohjelma kertoi myös Privacy Internationalista, joka perustettiin Lontoossa kymmenen vuotta sitten. Se vastustaa kaikkea tietotekniikan väärinkäyttöä: summittaista puhelinkuuntelua, henkilökorttijärjestelmiä, videovalvontaa ja viranomaisten harjoittamaa henkilötietojen yhdistelyä. Järjestön toiminnanjohtaja Simon Davies sanoo, että yksityisyys on aina ollut demokratian tae, ilman sitä ei ole demokratiaa ja vapautta. Yksityisyys on yksilön ihmisoikeuksista tärkein. Teknisen korkeakoulun tietotekniikan professorin Arto Karilan mielestä yksityisyys on uhattuna useistakin syistä: kaupalliset syyt ovat merkittävimmät. Meistä kerätään esim. suoramarkkinointia varten tietoja, jolloin esimerkiksi muuttuneessa yhteiskunnallisessa tilanteessa kansalaiset voidaan jakaa ”vuohiin ja lampaisiin”. Tällöin on tärkeää, ettei kellään ole täydellistä kontrollia. (MOT, Tv1, 3.5.1999, kello 20-20.30, <http://www.yle.fi/mot>) [linkki tarkistettu 1.8.1999].

³² Ruotsalaisen Salomon Andréén retkikunta yritti kuumailmapallolla Pohjoisnavan valloitusta, mutta epäonninen matka koitui kolmen miehen kuolemaksi vuonna 1897. Heidän leirinsä löytyi kolmekymmentä vuotta myöhemmin Gillisin maalta Huippuvuorten itäpuolelta. Heidän kuvaamat filmit kehitettiin. Kylmä ilmanala oli säilyttänyt ne hyvin. Valokuvista ja säilyneistä muistiinpanoista paljastui miesten koko tragedia. Jan Troell on tehnyt kaksi elokuvaa, fiktiivisen ja dokumentaarisen, retkikunnan matkasta. Alkuperäiset säilyneet valokuvat ovat keskeisessä osassa näissä filmeissä.

³³ Sivut 161-173, Langford, M.J. 1977. *Advanced Photography* (ensipainos 1969). The Focal Press, London and New York, ISBN 0-240-50894-7.

³⁴ Sivu 38. ”A method of visually recording the aura that surrounds electrically conductive entities (such as coins, plants, and human beings) in a high-voltage, high-frequency electric field. Named after Semyon and Valentina Kirlian, who experimented with the effect in Russia as early as 1939, the process is also known as radiation-field or corona-discharge photography.” (Witkin, L. ja London, B. 1980. *The Photograph Collector’s Guide*. Boston: New York Graphic Society, 438 s. ISBN 0-8212-1124-2)

³⁵ Lukuisa joukko amerikkalaisia 1990-luvun elokuvia on käsitellyt tätä aihepiiriä liberaalisen kriittiseen sävyyn: *Jurassic Park*, *Verkossa*, *Ruohonleikkaaja*, *Verkko kiristyy* jne. Keskeinen teema niissä on ollut hyvän ja pahan taistelu. Vaikka (pahan) ihmisen toiminta on niissä ollut keskeistä, on hänen välineensä aina liittyneet tietotekniikkaan. Viimeisen sadan vuoden historian valossa tämä tuntuu ymmärrettävältä mutta lievästi kohtuuttomalta. Esimerkiksi autoistunut kulttuurimme vammauttaa ja johtaa kuolemaan; se likaa ja kuluttaa ympäristöä jne. En kuitenkaan muista yhtään amerikkalaista elokuvaa, joka olisi käsitellyt tätä. Sen sijaan Euroopasta löytyy lukuisia esimerkkejä: Jacques Tatin *Trafic* [Liikenne, 1971] ja Jean-Luc Godardin *Week-end* [Viikonloppu, 1967].

³⁶ Valokuvataiteilijat jalovedoksiin, mediataiteilijat zoetrooppiin, elokuvataiteilijat mustavalkoiseen mykkäelokuvaan, kirjailijat suuren avainromaanin etsintään ja filosofit Platoniin.

³⁷ Sivu 149, Mitchell, William J. 1995. *City of Bits. Space, Place and the Infobahn*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England.. ISBN 0-262-63176-8.

³⁸ Sivu 216, Mediasanasto 1996. Teoksessa Tarkka, M., Hintikka K. A. & Mäkelä A. (toim.) *Johdatus uuteen mediaan*. Helsinki: Edita. ISBN 951-37-1700-3.

³⁹ Vuorovaikutteisuudesta mediatieteen professori Mauri Ylä-Kotola teki jaon sekä mentaaliseen että fyysiseen interaktiivisuuteen. Esimerkiksi elokuvan katselu voi lineaarisuudestaan huolimatta voimakkaastikin synnyttää mentaalista vuorovaikutusta verrattuna fyysiseen epälineaariseen multimedia tai Internet -teoksen interaktiivisuuteen. (Veli-Pekka Rädyn väitöstilaisuus, jossa Ylä-Kotola toimi vastaväittäjänä, 11.8.1999 Taideteollinen korkeakoulu)

⁴⁰ Sivu 200, Tarkka, M. 1996. *Narratiivisuus ja vuorovaikutuksen tilat*. Teoksessa: Tarkka, M., Hintikka K. A. & Mäkelä A. (toim.) *Johdatus uuteen mediaan*. Helsinki: Edita. ISBN 951-37-1700-3.

⁴¹ Sivu 30, Ekholm, K. & Oesch, K. 1993. *Hypermedia*. Helsinki: Otava, 264 s. ISBN 951-1-12512-5

⁴² Sovelluskehitin-ohjelmat ovat ohjelmointikieliä yksinkertaisempia käyttää ja niillä voidaan helposti rakentaa visuaalisia ja interaktiivisia multimedialopputuotteita. Ensimmäisiä oli Apple Computerin vuonna 1987 julkaisema HyperCard-sovelluskehitin. Sittemmin markkinoille on tullut [lukuisia erilai-

siin käyttötarkoituksiin] vastaavia ohjelmia.

⁴³ Sivut 16-27 ja 88-90, *Your Complete Guide to DVD*, issue 2, April/May 1999. London: Future Publishing Ltd, 98 s. Ensimmäisiä dvd-lehtiä. [http://: www.futurenet.co.uk](http://www.futurenet.co.uk) [linkki tarkistettu 1.6.1999].

⁴⁴ Sivut 124-131, *Computer Dictionary* 1998. Indianapolis: QUE, 798 s. ISBN 0-7897-1670-4.

⁴⁵ Analog: Electronic signal that is constantly varying in some proportion to either sound, light, or a radio frequency. Digital: Binary-based, constant-amplitude signals varying in time. Provides signal recording without noise and distortion. Kindem, G. & Musburger, R. 1997. *Introduction to Media Production: From Analog to Digital*. Newton, MA: Focal Press. ISBN 0-240-80239-x.

⁴⁶ *Nykysuomen sanakirja* 1966. Helsinki: WSOY, s. 172 (osat I ja II, A-K) ja *Nykysuomen sanakirja* 1989. Helsinki: WSOY, s. 172 (osat I ja II, A-K), 11. Painos, ISBN 951-0-09105-7.

⁴⁷ *Nykysuomen sivistyssanakirja – Vierasperäiset sanat* 1989. Helsinki: WSOY, s. 77. *Nykysuomen sanakirjan* 4. osa. ISBN 951-0-09108-1.

⁴⁸ Esimerkiksi Helsingin Sanomat, viikkoliite *Nyt*, numero 18, 1999, s. 47.

⁴⁹ Skannauksessa analoginen valokuva muutetaan digitaaliseen muotoon taso-, dia- tai rumpuskanerilla. Kodak toi markkinoille 1990-luvun alussa PhotoCD-järjestelmän, jossa valokuvaaja saa negatiiveistaan cd-romille valmiiksi skannatut kuvat suoraan kuvanvalmistamosta. Järjestelmä on nykyään käytössä ympäri maailman.

⁵⁰ ”Vielä sotkuisemmaksi tilanne tulee siksi, että tieto-sanaa on ryhdytty käyttämään myös sellaisissa yhteyksissä, joissa totuuden ja perusteltavuuden vaatimusta ei tarvitse tai edes voi soveltaa. Esimerkkinä tästä ovat sanat tietokone ja tietojenkäsittely.” Lisää siitä miten sanat sekoilevat saa kirjasta Ilkka Niiniluoto: *Informaatio, tieto ja yhteiskunta – filosofinen käsiteanalyysi*, 1991 (3. painos, ensipainos 1988). Helsinki: Valtion painatuskeskus. ISBN 951-861-072-X.

⁵¹ Katso ohjelmat ja laitteet tutkimuksen liitteistä.

⁵² Hippolyte Bayard on ollut valokuvauksen historiakirjoituksen parilla rivillä sivuuttama keksijä, jonka valokuvia ja tuotantoa ei juuri ole laajasti huomioitu. Käsiteltävän omakuvan esiintyminen kirjoissa ei ole yleistä. Siksi lieneekin ollut kulttuuriteko kun Hippolyte Galleria Helsingissä – nimensä velvoittamana – esitteli hänen valokuviaan. Bayardin tiedetään tehneen suorapositiivipaperivedoksia (dessins photogènes) jo niinkin varhain kuin viides helmikuuta 1839 ja esittäneen niitä jo samassa kuussa. Aaron Scharf mainitsee lähteikseen *Art and Photography* kirjassaan, s. 329, Lo Ducan monografian Bayardista (Paris 1943) ja Joseph Maria Ederin kirjan *The History of Photography* (German 1888), translated by Edward Epstean (New York 1945). John Szarkowski kirjoittaa *Photography Until Now* -kirjassaan: ”Hippolyte Bayard, surely the most interesting photographer among the several men who invented photography, continued to make new and surprising pictures for thirty years...”(s. 92).

⁵³ Sivut 595, Honour, H. & Fleming, J. 1995. *The Visual Arts: A History*. New York: Harry N. Abrams Inc. (neljäs painos, alkuperäinen 1982), 864 s.

⁵⁴ Identiteetin käsitettä olen tarkastellut lainausten valossa Mehr Lichtin tekstiosiossa ”Identiteetti – fragmentteja poissaolosta ja toiseudesta”. Osion lopussa on lähdekirjallisuus.

⁵⁵ Gallerian tavoitteista kertoo erinomaisen tarkkapiirtoisesti pieni teksti kirjepaperissa logon yhteydessä: ”Hippolyte Bayard (1801-1887) kuuluu valokuvauksen keksijöihin ja on ensimmäinen valokuvataiteilija. Hän piti myös maailman ensimmäisen valokuvanäyttelyn erään luonnontuhon uhreille. Valokuvagalleria Hippolyte on Suomen ensimmäinen valokuvagalleria ja edustaa Bayardin perinteitä esittelemällä omavoimaista, humaania ja edistysellistä valokuvausta – valokuvataidetta.” Kiitänkin Ismo Kajanderia gallerian historiaan liittyvistä tiedoista ja materiaaleista. Lisää Hippolyte galleriasta ja yhdistyksestä ja valokuvataiteen seuran historiasta saa mm. Kati Lintonen: *Valokuvan 70-luku*, 1988, s. 73. Helsinki. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja 1. ISBN 951-861-106-8.

⁵⁶ En malta olla tässä kohdin huomioimatta erästä asiaa: Kajanderin käsitteleikeistä, megabayardeista, on hämmästyttävän lyhyt matka tietokonemaailman megabitteihin ja megabaudeihin.

⁵⁷ Syvempää erinomaista lähilukua aiheeseen löytyy mm. Filmihullusta 3-4/85 (koko numero), mutta erityisesti Pasi Falkin artikkeli *Kuuma katse eli lyhty johdatus pornologiaan*. *Das Aktfoto – Ästhetik Geschichte Ideologie*, 1985 (toim.Köhler, M. ja Barche, G.) München ja Luzern: Münchner Stadtmuseum. Solomon-Goudeau, 1991, *Photography at the Dock*, luku 10, *Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage*. Beryl Graham 1995, *The Panic Button* (in which our heroine

goes back to the Future of Pornography), teoksessa (toim. Lister, M.) *The Photographic Image in Digital Culture*, New York: Routledge.

⁵⁸ Tässä on nähtävissä suora analogia tähän päivään. Petteri Järvinen kertoi digitaalitelevisiota käsittelevässä ohjelmassa [Tv1, 2000+], että 69 % Internetin maksullisista palveluista on pornoa ja epäilikin, että myös digi-tv:n maksulliset palvelut tulevat olemaan tämän suuntaisia. (9.6.1999, Tv1, 2000+)

⁵⁹ Saraste käyttää (s. 23) Goethen Vaaliheimolaisten lainausta camera lucidan yhteydessä, mutta se sopii oivallisesti kuvaamaan myös valistuksen sivistyksellistä ja tiedollista pyrkimystä, joka voidaan nähdä kuvalehtien taustalla.

⁶⁰ Sivut 89, Saraste. Tämä valokuva yhdistyy mielessäni aina *Blue Velvet* -elokuvan alkukuviin, joka esittelee amerikkalaisen pikkukaupungin auvoisen rauhallisuuden hidastuskuvina.

⁶¹ Brancusin *Bird in Space* tarina on mainittu tässä yhteydessä kolmesta syystä. Teoksena se on mielestäni ensiksikin modernin taiteen metafysisimpiä ja samalla esteettisimpiä – kaikessa hyvässä. Toiseksi Brancusin [Man Rayilta saadun opin jälkeen] valokuvaamina sellaista runoutta, joka läikähdyttää jokaisen romantikon. Brancusi teki 15 versiota eri materiaaleihin tästä teoksesta. Kolmanneksi olen nähnyt linnun avaruudessa. Näky oli vähintäänkin kummallinen: lintu kellui jalat pystyssä, siipiään räpyttämättä, painottomassa tilassa neuvostoliittolaisessa avaruusteknologian alkuaikojä käsitellessä filmissä. Fokus taide. Osa 1. Taidehistoria – maailmantaide muinaisuudesta nykyaikaan 1971, s. 246, Helsinki: Otava. Brancusi – *Great Modern Masters* 1997. New York: *Cameon/Abrams*, s. 7 ja 20-21. ISBN 0-8109-4693-9. Brancusi – *photographe* 1982, s. 108-111. Esipuhe: Pontus Hulten. Paris: *Musée National d'Art Moderne & Centre National d'Art et de Culture & Centre Georges Pompidou*. ISBN 2.85850.025.8.

⁶² Puhelinkeskustelu alkuvuodesta 1999 liittyen Valokuvataiteen museon uusien tilojen avajaisnäyttelyyn, jossa kyseinen valokuva museonkokoelmista oli esillä. Kuvatekstiin oli merkitty vain kuvausajankohta.

⁶³ Täytyy muistaa, että taidekulttuuri elättää suuren joukon ihmisiä, jotka ovat muita kuin taiteilijoita. Lukuisia ammatteja ja ammattinimikkeitä on syntynyt. Taiteen ja rahan liitolla on pitkät perinteet. John Lennon pääsi lohkaisemaan tästä 1960-luvulla *The Beatles* -yhtyeen saatua kuningattarelta korkean huomionosoituksen: tämäkö on nyt sitten palkkio siitä, että olemme tuoneet kuningaskunnan kassaraan miljoonia puntia – mitali.

⁶⁴ Sivut 296-297, Danto muistuttaa, että kansallismuseon perustamista ehdotti vuonna 1791 Bertrand Barère, joka sai myös liikanimen *l'Anacrèon du guillotiné*.

⁶⁵ *Beumont Newhallin* kirja ilmestyi vuonna 1982 tarkistettuna ja laajennettuna 5. painoksena nimellä *The History of Photography*. New York: MoMA.

⁶⁶ Sivut 11-19, Wells, L. (toim.) 1997. *Photography: A Critical Introduction*.

⁶⁷ Toinen painos ilmestyi kaksiosaisena vuonna 1969, kolmas laajennettu painos ilmestyi pelkästään *Helmut Gernsheimin* nimellä (vaimon kuoltua aikaisemmin) vuonna 1982. Kaksiosaisen teoksen ensimmäinen osa oli nimeltään *The History of Photography*. Heidän tutkimuksestaan ilmestyi myös lyhennetty ja helpommin lähestyttävä *A Concise History of Photography* vuonna 1965.

⁶⁸ Me miehet valitaan miehiä, laitetaan naiset vielä kasvamaan -dilemma näyttää vaivaavan suomalais-takin valokuvauksen kenttää, vaikka suomalaisen valokuvakoulutuksen alkuaajoista lähtien naisia on ollut opiskelijoista puolet. Heidän työnsä ja lahjakkuutensa on aina sivuutettu, viimeksi jälleen kerran näin tapahtui tänä vuonna [1999] valokuvauksen taiteilijaprofessoria valittaessa. He kaikki ovat nimitäin olleet miehiä ja lähes kaikilla näyttää olevan, tavalla tai toisella, lehtikuvaajan tausta. Tämän voi nähdä eräänä vallankäytön muotona niiden instanssien taholta, jotka ovat oikeutettuja esittämään kantansa valintaan; eikä niinkään valituksi tulleiden ongelmana. Naiset kelpaavat jos heistä saadaan tehtyä julkisuuteen valokuvasankareita vai pitäisikö sanoa sankarittaria. Jos nykyinen hallitus sai jaettua erään ministerisalkun [rkp ja vihreät], olisi tällainen käytäntö mielestäni oivallinen taiteilijaprofessorijakin nimitettäessä: kiintiö.

⁶⁹ Englanninkielinen painos *The History of Photography*. New York: Dover Publications, 1972.

⁷⁰ Sivut 430-469, Charles Chaplin kertoo siitä pitkään jatkuneesta painostuksesta, jonka hän sai taiteilijana osakseen ja joka sai hänet lähtemään lopullisesti Yhdysvalloista. James Agee on ainoa, jonka Chaplin mainitsee kirjassaan (s. 444) saattamaan tulleista ystävästään. Chaplin vilkuttaa Ageelle, joka ei kuitenkaan nähnyt häntä. (Charles Chaplin: *Omaelämäkertani*, 1979. Ensipainos 1964, Helsinki:

WSOY. ISBN 951-0-09466-8) James Agee oli elokuva-arvostelija ja kirjailija, joka kuoli paria vuotta myöhemmin vuonna 1955. James Agee ja Walker Evans julkaisivat yhteisen kirjan *Let Us Now Praise Famous Men*. New York 1941. Hurleyn mielestä (s. 64) kirjasta olisi tullut Lewis Hinen ja Jacob Riisin kirjojen veroinen klassikko, jos se olisi julkaistu heti valmistuttuaan vuonna 1936. Hurley, F.J. 1977. *Portrait of a Decade* (The first edition: 1972), 196 s., New York: Da Capo Press. ISBN 0-306-80058-6. Peter von Bagh mielestä (s. 47) James Ageen muistosanat ovat kauneinta ja ilmaisevinta D.W.Griffithistä kirjoitettua tekstiä [Kansakunnan synty, Suvaitsemattomuus]. Bagh von, P. 1976 (2. painos, ensipainos 1975) *Elokuvan historia*, 617 s. Helsinki: Weilin+Göös. ISBN 951-35-1333-5.

⁷¹ Keväällä 1999 ohjaaja Elia Kazan sai Oscarin pitkästä urasta elokuvan parissa. Jakotilaisuus oli vähintään kummallinen. *Cape Fear* -elokuvan ohjaaja Martin Scorsese ojensi patsaan yhdessä Robert de Niron kanssa Kazanille. Puolet yleisöstä istui tuoleillaan, toisen puolen taputtaessa seisaaltaan. Nick Nolte istui eikä osoittanut suosiota. Elia Kazanin oli eräs takinkääntäjistä ja McCarthyn mielistelijöistä 1950-luvulla (Bagh 1976, 2. painos, s. 336). Asetelman tekee mielenkiintoiseksi *Cape Fear* elokuvan uudelleen filmatisointi, jossa sekä Nolte että de Niro näyttelevät. Scorsesin ohjaus on loistava uustulkinta. Elokuva on yksi 1990-luvun helmistä Robert Altmanin ja Wim Wendersin ohjaustöiden ohella. *Cape Fear* on monikerroksinen moraliteetti rikoksesta ja rangaistuksesta.

⁷² Haastattelussa 11.5.1999 Ismo Kajander kertoi Hippolyte gallerian nimeksi ehdotetun aikoinaan 1970-luvulla myös *City Lights*.

⁷³ *Sivu B2*. ”Kirjaa pidettiin loukkaavana ja epäsiiveellisenä, mutta kiivaiden väittelyiden jälkeen tuomari W.J. Clayton Horn kuitenkin kumosi kanteen. Oikeuskäsittely nosti kirjan kysyntää entisestään ja siitä otettiin 10 000 kappaleen lisäpainos.” Suomessa Huudosta tehty radio-ohjelma johti 83:n kansanedustajan eduskuntakyselyyn ja Ylen ”hallintoneuvostoa patistettiin kovempaan kontrolliin.” (6.6.1999 Helsingin Sanomat, B2, Jukka Petäjän artikkeli Minä, Buddha ja maailmantila – Allen Ginsberg ehti vaieta suomeksi lähes neljäkymmentä vuotta, kautta aikain toinen kokoelma beatrunoilijan tuotannosta.)

⁷⁴ Edward Steichen halusi itseään kutsuttavan colonel Steichen, eversti Steicheniksi. Elvis Presleyn managerilla oli samainen mania: eversti Parker. Steichenin kohdalla voidaan nähdä eräs kummallinen kytkentä. Samantapaisia ristiriitaisuuksia liittyy moniin valokuvaajiin, jotka ovat olleet kuoleman kanssa tekemisissä, esimerkiksi Leni Riefenstahliin. Katoamisen estetiikassa Paul Virilio kirjoittaa: ”...eversti Steichehen säilyttää omalta osaltaan lähes 1 300 000 vedosta, jotka sodan [1916] jälkeen päätyvät hänen henkilökohtaiseen kokoelmaansa [vaikkeivät olleet hänen]. Suuri osa näistä kuvista asetetaan näytteille ja myydään niiden *auteurin* takuumerkillä varustettuna ja hänen omaisuuteen. Myöhemmin New Yorkin Modernin taiteen museon valokuvagalleria omistetaan oireellisesti Steichenille. Mutta mielenkiintoista tässä miljoonien kuvien vedostamisessa, *tarkoituksena systemaattisesti kartoittaa vihollisen jäljet maisemassa samaisten vihollisten tuhoamiseksi*, uusi sekoitus joka kytkee toisiinsa moottorin, silmän ja asean.” (Virilio, P. 1994. Katoamisen estetiikka, s. 56-57. Helsinki: Gaudeamus, 134 s. ISBN 951-662-585-1) Tässä voisi mielestäni nähdä analogian videokuvaa välittäneiden laserohjattujen ohjusten välillä niin Persianlahden sodassa kuin Kosovon kriisissä, mutta se on vain sattuma.

⁷⁵ Luonnollisesti jo ennen renessanssia oli tutkittu näkemistä, olihan camera obscuran periaate tuttu jo arabitähdtiteilijöille (Saraste 1980 s. 19). Kuitenkin tällaisen linssikulttuurin ajatus, jossa katsomistilanteesta tulee ”...set of social practices whereby a viewer relates to a screen...” on tyypillistä länsimaiselle kulttuurille vaikka keksinnöt ovat tapahtuneet itäisissä kulttuureissa. (Winston 1996, s. 22) ”The first great triumph of this way of seeing is the creation of various modes of representation of space on flat surfaces, including the *costruzione legittima* of Alberti... This is not the first such system to be used, however, there being a number even within the Western tradition that can be discerned between ancient times and the 14th century and, of course, the northern Europeans produced a rival distant point construction of perspective first described by Viator in *Artificiali perspectiva* (1505), which is the basis of Dutch seventeenth-century painting... The triumph of Renaissance perspective systems, especially the Italian, also involves another profound social effect in that such systems required that the eye be locked into a certain position in order for the illusion to be perceived.” (Winston 1996, s. 22)

⁷⁶ *Batchen* 1990, s. 9. *Batchen, Geoffrey* 1990. *Burning with Desire: The Birth and Death of Photography*, Afterimage, January.

⁷⁷ Tässä en malta olla huomauttamatta siitä pohjoisen tähtitaivaan kartoituskuvauksesta, jonka Helsingin yliopisto teki vuosien 1890-1937 välillä Anders Donnerin johdolla. ”Valon voitiin antaa kertyä valokuvauslevylle pitkän aikaa, ja siten saatiin näkyviin joukoittain ennen tuntemattomia heikkovaloisia

kohteita... Valokuvaus edisti ennenkaikkea tähtiavaruuden, Linnunratajärjestelmän tutkimusta ja avasi tietä myös galaksien maailmaa koskevalle tutkimukselle.” (Roth, G. D. 1979, s. 219. Tähtiopas – Taivaankappaleiden tarkkailu ja tunnistaminen. Suomentanut Antti Jännes. Helsinki: W&G, 244 s. ISBN 951-35-1871-X) Hubble-avaruusteleskooppi on kuvannut digitaalikamerallaan yhä syvemmälle avaruuteen 1990-luvulla. Teleskooppi on nimetty amerikkalaisen tutkijan Edwin Hubblen mukaan, joka ”...mittasi vuonna 1923 Andromedan sumun etäisyyden ja osoitti, että se sijaitsee selvästi Linnunradan ulkopuolella. Tämä havainto loi perustan oman aikamme kosmologialle.” Teerikorpi, P. 1980, s. 9. Aineen jakautumisesta maailmankaikkeudessa. Teoksessa (toim. Christoffer Gefwert): Kosmologian maailmankuva. Helsinki: WSOY, 188 s. ISBN 951-0-09093-X.

⁷⁸ Tässä voi nähdä yhteyden ajatukseen, että tietokone itsessään koetaan kuvantekijänä. Kone tekee kuvan puolestasi -kommentit olivat tyypillisiä 1990-luvun alussa.

⁷⁹ Sivun 71, Punt viittaa Batchenin tekstiin, jossa Batchen purkaa photography-sanan etymologiaa: ”...two in one...daguerreotype, which is of course simultaneously a negative and a positive, the victory of photography over its linguistic rivals is a significant one. Moreover, if we look once again at the naming of photography as a form of writing, it becomes apparent that the Greek suffix-graph can be translated as either written or that writes. Thus photography is, at one and the same time, light writing itself and/or writing with light, a system of representation that is projected as both (but never quite either) active and passive, producer and produced, inscribing and inscribed. Here in one brilliant stroke of language, the naming of photography reproduces the fascinating dilemma of its own undecidable historical and epistemological identity.” (Batchen, G. 1990, s. 29, *Burning with Desire, The Birth and Death of Photography, Afterimage, January 1990, 8-12*) Teksti löytyy Puntin viitteistä sivulta 71. Notes and references. Punt, M. 1995. *The Elephant, the Spaceship and the White Cockatoo: An Archaeology of Digital Photography*. Teoksessa: Lister, M. (toim.) *The Photographic Image in Digital Culture*. London and New York: Routledge, 256 s. ISBN 0-415-12157-4

⁸⁰ Hankin ensimmäisen tietokoneen Nokian MikroMikko 3:n vuonna 1988. Noudin sen Nokian Kilon tehtaalta Espoosta. Koneen käyttöönottoon ja ohjelmien opiskeluun sain menemään aikaa viikkotolkulla. Laite maksoi 16 000 mk. Korkea metallinen tornikotelo sisälsi 286/8MHz prosessorin, 1 MB keskusmuistia, 40 MB kovalevyn, 1,2 MB diskettiaseman sekä vga-näytön. Vuonna 1990 vaihdoin koneen MikroMikko 4m356:een, jossa oli 386/33 Mhz prosessori, 4 MB keskusmuistia, 110 MB kovalevy, 1,44 diskettiasema sekä supervga-näyttö.

⁸¹ Yleisradio, joka pitkään monopolisoi sähköisen viestinnän Suomessa ennen paikallisradioita, mainostelevisiota, satelliitti- ja kaapelikanavia, kunnostautuen muun muassa Jimi Hendrixin videonauhan ylijäämisessä uutisilla, on kiitettävästi ryhdistynyt myöhäisellä keski-ikällään erilaisten kunnianhimoisten opetusohjelmien tekemisessä. Eräästä tällaisesta projektista saamme kiittää heidän ohellaan Erkki Huhtamo, joka on Elävän kuvan arkeologia ja Virtuaalisuuden arkeologia – Uusi virtuaalimatkaileijan käsikirja (toim. Huhtamo) kirjoissaan tehnyt meille tutuksi niitä multiaistimellisiä kokemuksia 1800-luvulta, joihin jonotettiin tämän päivän [teknologia] teemapuistojen tapaan. Jonotusaika Universal Studiolla Paluu tulevaisuuden kolmiminuuttiseen kokemukseen oli tunti kaksikymmentä minuuttia vuonna 1993. Kuten arkeologia yleensä, media-arkeologiakin näyttää kaivavan erilaista tavaraa menneisyyden loputtomasta suosta. Tällaisten kaivausten tekemisessä ja tulosten asettamisessa kauniiseen järjestykseen sametille, voidaan nähdä museoitamista ja ylevöittämistä ellei peräti tuon ajan teknologian ihailuakin. Kaupungistumisen ja vapaa-ajan lisääntymisen myötä nämä esineet ja tällainen kulttuurimuoto kytkeytyy luonnollisesti siihen kulttuurimuotoon, jota tänään kulutamme eniten: entertainment.

⁸² Sivut 99-100, ”Topos-tutkimuksen uranuurtajan Ernst Robert Curtiuksen mukaan *topoi* eli ’topokset’ ovat temaattisista tyylillisiin ulottuvia kaavamaisuneita elementtejä, jotka välittyvät kirjallisissa perinteissä ja muodostavat niiden ’rakennusmateriaalin’.” Huhtamo, E. 1995. *Ruumiiton matkustaja ”ikään kuin” -maassa*. Teoksessa: *Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkaileijan uusi käsikirja* (toim. Huhtamo, E.) Rovaniemi: Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunta, 368 s. ISBN 951-634-429-1.

⁸³ Michelangelo Antonionin englanninkieliset elokuvat *Blow-Up* (1966), *Zabriskie Point* (1969) ja *The Passenger* (1975) ovat käsitelleet moninaisesti nykyaikaista läsnäoloa, jossa dokumentti ja fiktio sekoittuvat. Erityisesti *The Passenger* [Ammatti: Reportteri] elokuvassa, jossa päähenkilö, anglo-amerikkalainen David Locke [Jack Nicholson] vaihtaa kuolleen miehen identiteettiä kohtalokkain seurauksin tilanteessa, jossa hänen oma elämänsä on kriisissä: avioliitto, työ, ”...a self that no longer belong to him.” (Rohdie 1990, s. 141) Elokuva on kuuluisa pitkistä seitsemän minuutin kamera-

ajosta [jonka aikana Locke tapetaan; tätä ei kylläkään näytetä]. Kohtausta valmisteltiin yksitoista päivää. Antonioni kertoi eräässä haastattelussa tuosta kohtauksesta: "...I was trying unconsciously to find the same movement our imagination makes when it tries to give birth to an image." (s. 150, Rohdie, S. 1990. Antonioni. London: BFI [British Film Institute] Publishing, 213 s. ISBN 0-85170-274-0) Michelangelon analogia tässä on mielenkiintoinen. Hän yhdistää siinä kuvan syntyprosessin pohdintaan ajatuksen varastetun identiteetin lopusta [siis kuoleman].

⁸⁴ Albumi ja albumiinipaperi ovat Nykysuomen sanakirjassa peräkkäisiä sanoja. Käsitteillä on luonnollinen yhteys valokuvauksessa vaikka ne tarkoittavatkin keskenään eri asioita. Valokuvapaperin valonherkkäemulsio kiinnitettiin paperiin kananmunan valkuaisella; 1800-luvun puolivälin valokuva-tuotanto kulutti kymmeniätuhansia kananmunia. Kuvanvalmistamojen läheisyyteen syntyikin suuri joukko myös leipomoita, jotta kananmunan keltuainenkin saatiin hyödynnettyä. Siten albumiinipapereille tehdyt valokuvat päätyivät lähes aina albumeihin. (Nykysuomen sanakirja 1966, s. 46)

⁸⁵ Sivu 43, Tagg, J. 1988. "Beard of London, who controlled daguerreotype patents in Britain, netted £30,000 in his second year, mostly from portraits on which he often worked to a profit margin of ninety per cent. In all the countries of Europe, the daguerreotype was a success, but nowhere did it give rise to a more flourishing commerce than in America." (Tagg, J. 1988. The Burden of Representation. London: Macmillan Education Ltd. ISBN 0-333-41824-7)

⁸⁶ Pitkien valotusaikojen takia kuvattavat piti valokuvauksen alkuaikoina tukea paikoilleen. Olen nähnyt parissa uudemmassa tositarinoinhin pohjaavissa lännenelokuviissa kohtauksia, joissa kuollut on nostettu hevosen selkään ja sitten kerääntynyt ympärille ryhmäkuvaan. Eräs tällainen elokuva kertoi miehenä esiintyneestä naisesta. Hän kuoli vanhana ja vasta silloin yhteisölle selvisi hänen sukupuoli. Elokuva päättyi tällaiseen ryhmäkuvanottoon. Valokuva oli kummallinen sekoitus yhteisön absurttiikkaa ja ylpeyttä.

⁸⁷ Sivu 176, Nykysuomen sanakirja 1966: "Dokumentti on asiakirja, -paperi, todistuskappale..." ja "Dokumenttaarielokuva on todellisesta tapahtumasta otettu elokuva."

⁸⁸ Sivut 299, Photography at the Dock: "The term documentary was first coined in 1926 by John Grierson, a British film producer, to describe a certain type of factual film. Writing in review of Robert Flaherty's *Moana* for a New York newspaper, Grierson characterized it as follows: ...*daily life of a Polynesian youth, it has documentary value*. Cited in William Stott, *Documentary Expression in Thirties America*, New York: Oxford University Press, 1973. Two years later, the term appeared in France, where it was attached to the work of Eugéné Atget, André Kertész, Charles Sheeler, and others by the critic Christian Zevros. (Solomon-Goudeau, A. 1991. *Photography at the Dock*, 322 s. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 0-8166-1913-1) Valokuva-, televisio- ja elokuvadokumentit ovat noista ajoista muuntuneet ja on syntynyt erilaisia genrejä. Kiinnostavaa on kuitenkin panna merkille kuinka lehtien toimittajat ja kriitikot pohtivat vakavissaan onko tämä tai tuo dokumentti aito, autenttinen ja totta. Dokumentin arvo näyttäisi määrittyvän edelleen näillä käsitteillä. Televisiossa vilisee dokumentteja, joten pohdittavaa riittää. Nykyään dokumentti-sana näyttää kärsineen pahan inflaation, sillä mitä tahansa ohjelmaa, jossa studion ulkopuolella haastatellaan tai kuvataan ihmisiä, nimitetään dokumentiksi. Ehkä kriittinen teoria ei ole vielä tavoittanut dokumentteja tekeviä ja niistä kirjoittavia. Näin esimerkiksi tapahtui kun Virpi Suutari (9.7.1999, D10) marisi saman lehden [Helsingin Sanomat – Televisio-sivu] Harri Uusitorpan (4.7.1999, D16) jutulle marisijoista. [sic] Uusitorppa kirjoitti: "Englantilainen Dominic Savage on ohjannut *Marisevan porukan* niin erinomaisesti, että dokumentin todenperäisyyttä alkaa väistämättä epäillä... Ei hitto, minusta *Mariseva porukka* on liian hyvä, hauska ja hillitön ollakseen dokumentti... se on kuvallisesti kunnianhimoinen ja että se ei näytä tavanomaiselta dokumentilta... vaan on jotenkin vieraantunut." (Uusitorppa) Ja viidentenä päivänä Suutari vastasi: "*Mariseva porukka* oli ohjaaja Dominic Savagen jäljiltä jopa niin täsmäl-linen, että kriitikko epäili koko jutun olevan näytelty. HS 4.7. Tämä epäilyhän herää helposti, kun dokumentti näyttää jotenkin liian hallitulta. Dokumentin kun oletetaan olevan vähän suttuinen ollakseen aito." (Suutari) Oli miten oli, ohjelma oli joka tapauksessa hulvaton ja kertoi osaltaan siitä arkisen maailmanmenon suunnasta, joka vain lisääntyy: "vapaa-ajastakin tulee työtä kun ihan pienimmistä asioinneista lähtien saamme hoitaa kaiken itse ja vielä joudumme maksamaan siitä. Toisin oli ennen, jolloin palveltiin ja oltiin ystävällisiä", [tähän tapaan] totesi yksi ohjelman miehistä kameralle ja laahusti pois, täyden kauppa-kassin venyttäessä kättä.

⁸⁹ Sivu 67. Valtion moraalista Tagg lainaa Nietzsche'n käsitystä: "The state, Nietzsche said, is '*organised immorality – internally: as police, penal law, classes, commerce, family; externally: as will to power,*

to war, to conquest, to revenge'."

⁹⁰ Tv1 20.6.1999: Irlannissa suljettiin 1800-1900 -luvuilla luostariin yksinäisten äitien lisäksi orpoja, kapinallisia teinejä sekä henkisesti jälkeenjääneitä tyttöjä ja nuoria naisia. (Tv1, kello 21.15-22.10, ykkösdokumentti: Irlannin kadotetut tyttäret) Asko Alanen kirjoitti ohjelmasta: "Puritaanisissa yhteisöissä kätettiin 1960-luvulle asti raskaaksi tulleet tyttärensä nunnien johtamiin Magdaleena-koteihin. Luostareihin pistettiin myös sopeutumattomiksi leimattuja ja köyhien perheiden hylkäämiä tyttöjä. Tutkimatta tuomittujen 'syntisäkkien' pakkotyövankeus saattoi kestää vuosikausia ja koko loppuelämänsä ajan. Luostareihin suljettujen lapset, omaisuus, identiteetti ja voima riistettiin systemaattisesti." (Asko Alasen artikkeli Häpeän leima sielussa [Liittyen Irlannin kadotetut tyttäret -dokumenttiin], Helsingin Sanomat, Nyt-viikkoliite 24/1999, s. 29)

⁹¹ Sivu 53, Kruger 1990. *Love for Sale*. (Text by Kate Linker) New York: Abrams, 96 s. ISBN 0-8109-1219-8.

⁹² Sivu 93, Solomon-Goudeau: "The caption reads 'You have searched and destroyed.' With the same typeface used for 'searched' and 'destroyed.' In the former work, 'your science' is understood to be masculine ('yours'), maniacal, and, via the signifying function of the photograph, utterly destructive. In the later, the signifiante of impalation requires no elaboration, but the emphasis on 'searched and destroyed' makes the necessary political link between the violence done to women and the violence done to subject populations. Kruger's work, which is explicitly political and explicitly feminist, is equally concerned with the mechanisms (semantic, rhetorical, textual, and discursive) of photographic meaning." (Solomon-Goudeau 1991, s. 93)

⁹³ Tein 1980-luvun lopussa toiviomatkan Brysseliin, vuoden 1958 maailmannäyttelyalueelle. Etsin sieltä turhaan Le Corbusierin Philips-yhtymälle tekemää paviljonkia. Tila lienee ollut varsinainen multimediaelämys, sillä sen seinille heijastettiin Le Corbusierin valitsemia sisällöltään erilaisia diakuvia ja sadoissa kaiuttimissa soi Edgar Varèsen elektroninen nauhateos *Poème Electronique*. Rakennuksesta ei ollut tietoaakaan vain maailmannäyttelyn tunnus, 110 metriä korkea Atomium, oli paikallaan. "Se esittää rautamolekyylä 150 miljardia kertaa suurennettuna. Jokainen sen yhdeksästä 'atomista', pallosta on läpimitaltaan 20 metriä. Ylimmässä on ravintola ja muissa esitellään ydinvoiman rauhanomaista käyttöä." (s. 124-125, *Mitä-Missä-Milloin 1959 -kansalaisen vuosikirja*, Helsinki: Otava, 1958) Näytetyt olivat alkuperäisessä asussaan, ja teknologinen usko oli 50-luvun hurmiossa. Nappeja painamalla saattoi seurata ydinvoimalan toimintaperiaatetta, sikäli kun se oli mahdollista: puolet painonapeista oli varastettu. Nuhraantuneen ravintolan listalta saattoi tilata Atomic Bomb Cocktailin ja Atomic Split jäätelöannoksen. On syytä muistaa, että Atomi löytyy monien suomalaistenkin nakkikioskien listalta.

⁹⁴ Eugeniikka eli oppi rodun puhtaudesta piti päämääränään ihmislajin laadun parantamista. Peter Cohenin dokumentti *Ihminen mallia 1900*, Tv1:ssä (7.7.1999 kello 23.20-0.45) kertoi miten "monessa maassa pyrittiin vuosisadan alkuvuosikymmeninä luomaan uljas, täydellinen ihminen...dokumentissa luodaan katsaus rotuhygieniiooppiin, esimerkiksi natsi-Saksan arjalaisten ihannointiin, Neuvostoliiton nerojen luontiin ja Ruotsin pakkosterilisaatiolakeihin." (Liittyen *Ihminen mallia 1900*-dokumenttiin, Helsingin Sanomat, Nyt-viikkoliite 26/1999, s. 31)

⁹⁵ Sivut 74-76, Tagg: On kuitenkin huomattava, että valokuvaajat olivat aluksi tavallisia ammattikuvaajia. Poliisivalokuvaajien määrällinen kasvu tapahtui vasta Sir Edward Henryn kehittämän sormenjälkitutkimuksen myötä, jonka New Scotland Yard esitteli vuonna 1901.

⁹⁶ Sivu 84, Ritchen. Selvästikin hänellä on kaksijakoinen suhde: "...while such a biological-criminal relationship had already been generally rejected, the photographs were rather cleverly selected..." Selittämästä päästyään, hän kuitenkin vastahakoisesti ja kaarrellen myöntää: "...a photograph, even on true to the facts [!], one can make virtually anyone appear to be good...or evil." (Ritchen, F. 1990. *In Our Own Image*. New York: Aperture, 158 s. ISBN 0-89381-398-2) Koko kirjansa läpi Ritchenillä on vastaavanlainen paradoksaalinen asenne. Niin tai näin, aina väärinpäin.

⁹⁷ Julkaistu Ritchenin [s. 82-83, s. 148] mukaan: *Speaking of Pictures*, *Life*, March 10, 1947, s. 20-22. An abridged version appeared in *Virginia Adams, Crime, Human Behavior Series*. New York: Time-Life Books, 1976, s. 44-45. (Ritchen, F. 1990. *In Our Own Image*. New York: Aperture, 158 s. ISBN 0-89381-398-2)

⁹⁸ Gaussin käyrän eli niin sanotun "normaalijakautuman käyrän [kellokäyrän] keksi alunperin Abraham de Moivre jo 1600-luvulla. Teoriaa kehitti nimenomaan Gauss, joka laati käyrälle yhtälön. Gaussin nimi esiintyy yhä sähkömagneettisen kenttävoimakkuuden yksikön nimessä *Gauss*. Työtoverinsa Wil-

helm Weberin kanssa Gauss sekä keksi että rakensi käyttökelpoisen sähkölennättimen ja käytti sitä tietoliikenteessä jo vuonna 1833, noin kaksi vuotta ennen Samuel F. B. Morsen kehittämää sähkölennättintä.” (S. 134, 150, Life-tietokirjat: lukujen maailma 1972. Toim. Bergamini, D. Suomentanut Pertti Jotuni, Helsinki: Sanoma osakeyhtiö.) Karl Friedrich Gauss, 1777-1855, oli saksalainen matemaatikko ja astronomi. Hän keksi jo opiskeluaikanaan pienimmän neliösumman keinon, jolla voidaan vapautua havaintosarjassa tehdyistä virheistä mahdollisimman pitkälle. (S. 1158, Pieni Tietosanakirja 1958, 2. painos, I osa, Helsinki: Otava, 1551 s.)

⁹⁹ 1. osa:” Suomalaislääkäreitä oli todistamassa eettisesti kyseenalaisia ihmiskokeita saksalaisissa tutkimuslaitoksissa ja Suomi sai käyttöönsä natsi-ohjelmien arveluttavien keinoin aikaansaatuja tutkimustuloksia. Yksi tällainen koe tehtiin myös Suomessa – psyykkisesti sairastuneilla sotilailla. Ensimmäisessä osassa kerrotaan suomalaisten rodunjalostushankkeista 1940-luvulla. Helsingin yliopistoon suunniteltiin rodunjalostuslaitosta, jonka piti mm. kortistoida koko kansa älykkyyden perusteella. Kortistoon oli tarkoitus myös rekisteröidä kaikki poikkeavat kuten perinnöllisiä tauteja sairastavat, alkoholistit, vajaamieliset ja rikolliset. Heihin olisi sen jälkeen kohdistettu ’ennakollisia ehkäisytoimenpiteitä’. Ohjelmassa kerrotaan lisäksi natsi-Saksan kylmäverisistä vammaismurhista, joilla oli kannattajia myös Suomen lääkärikunnassa.” 2. osa: ”Arkkiaatri Arvo Ylpön viralliset elämäkertatiedot sivuuttavat kansainvälisestäkin tunnetun lastenlääkärin toiminnan sotavuosina. MOT tuo esiin hämmäntäviä tietoja Ylpön toiminnasta ja ajatuksista. Ylpöllä oli lämpimät suhteet natsi-Saksaan. Ohjelmassa kerrotaan myös natsi-Saksan ja Suomen lääkäriyhteistyöstä.” (Lääketieteen musta historia, Toimittaja Olli Ainola, Tv1, MOT, 1. osa 7.9.98 kello 20.00 ja 2. osa 14.9.1998 kello 20.00, <http://www.yle.fi/mot/070998/kasis.htm>) [linkki tarkistettu 1.8.1999]

¹⁰⁰ ”Monilta vammaisilta kuten epileptikoilta haluttiin estää suvunjakaminen, jotta sairaiden määrä ei kasvaisi. Speak [kommentoin ääni]: Parinkymmenen vuoden aikana steriloidiin eugenisin perustein toistatuhatta suomalaista. Viranomaiset saattoivat perustella määräämiään pakkokeinoja esimerkiksi näin: Lukija [lukijan ääni]: ... - ’56-vuotias metallityömiehen. Nuoresta asti häilyvä luonne. Ollut erittäin huvittelunhaluinen ja oli avioliittonsa aikana paljon luvattomissa suhteissa. Juopotellut runsaasti. Kastratio 1939.’ - ’23-vuotias kulkukauppias. Levoton. Näki kuvia entisestä elämästään, kehui lakkaamatta olevansa uimamaisteri. Ajatuksenjuoksu oli sekavaa. Kastratio 1938.’ (Lääketieteen musta historia, Toimittaja Olli Ainola, Tv1, MOT, 1. osa 7.9.98 kello 20.00 ja 2. osa 14.9.1998 kello 20.00, <http://www.yle.fi/mot/070998/kasis.htm>) [linkki tarkistettu 1.8.1999]

¹⁰¹ Olen tehnyt myös [1980-luvun puolivälissä] suomalaisen keskivertopoliitikon. Kuvasin television vaalikeskustelun puoluejohtajat ja vedostin ’hänet’ sitten siluettihahmon sisään.

¹⁰² Helsingin Sanomat 19.6.1999, E1: ”Automaattisessa kameravalvonnassa kaikkien ohiajajien autojen nopeudet mitataan tiessä olevilla tunnistimilla. Kuva otetaan vain ylinopeutta ajavasta autosta. Autosta pitää näkyä kuvassa sekä rekisteritunnus että kuljettaja.” (Ilpo Mattila: Liikenneturvallisuus ja ihmisoi-keudet törmäivät toisiinsa – Kameravalvonta tulkintasuossa)

¹⁰³ Helsingin Sanomat 19. 3.1999, D1: ”Kasvojen tunnistamisessa käytetään kahta erilaista menetelmää. Toinen perustuu tietokannassa oleviin kaksikulotteisiin peruskasvokuviin. Peruskuvat on saatu aikaan tutkimalla, mitkä ovat yksittäisten ihmisten kasvoja yhdistävät ja erottavat piirteet. Toinen käytössä oleva menetelmä on tarkempi, sillä se poimii kasvoista yksityiskohtia... Tietokone vertaa rakentamaansa kuvaa tietokannassa oleviin kuviin.” (Riitta Schoultz: Tietokoneella hyvä kasvomuisti) HS 11.6.1999, D1: ”Työn alla on myös sisältöpohjaisten hakutekniikoiden käyttö muidenkin mediatyyppien – lähinnä videon ja äänen – indeksointiin... Näiden tekniikoiden kaupallinen potentiaali on valtava. Esimerkiksi turvallisuus- ja valvonta-alalla kuvan sisältöön perustuva tunnistus tulee olemaan keskeinen asia, [Timo] Ojala sanoo.” (Johanna Korhonen: Sekamelskasta löytyy kuva)

¹⁰⁴ ”Valokuvat alkoivat syrjäyttää kaiverukset lehtien kuvitusmateriaalina 1880-luvulla ... Alkuvaiheen rasteroidut valokuvat olivat teknisesti niin kömpelöitä, että taitavat kaiverukset voittivat ne visuaalisessa vaikuttavuudessa. Henry Stephen Horgan [painovirhepoholainen on tässä päässyt iskemään Salon tekstiin, sillä siinä lukee virheellisesti: Morgan] Yhdysvalloissa Daily Graphic -lehdessä 1880 ja Georg Meisenbach Saksassa Illustrierte Zeiteung -lehdessä 1882 kehittivät rasterilaatan.” (Salo 1995, s. 130) Beumant Newhall mainitsee lisäksi Yhdysvalloissa Frederic Eugene Ivesin ja Max Levyn. (Newhall 1982, s. 251) Naomi Rosenblum mukaan Ives patentoi vuonna 1881 ensimmäisenä rasterin, joka pohjautui Talbotin jo vuonna 1852 ehdottamaan menetelmään ja tästä menetelmästä jatkossa kehittyi [Meisenbach, Ives, Levy ja Horgan yhdessä] ”...eventually resulting in the basic process called photoengraving.” (Rosenblum 1984, s. 451)

¹⁰⁵ Meidän aikakauden attraktiot liittyvät niihin symbolisiin sosiaalisiin kenttiin, joita uusilla välineillä

ja vapaa-ajalla voidaan hetkellisesti luoda. Tämä tapahtuu jatkuvalla kuluttamisella: viihde-elektroniikkaan [tietokoneeseen, multimediaan, Internetiin ja kännykkään], muotivaatteisiin, ulkomaanmatkoihin, automalleihin, elokuviin, musiikkiin. Kaiken kattavasti voidaan tänä päivänä puhua elämysteollisuudesta yleensä.

¹⁰⁶ Carl Larsson elätti itsensä nuorempana muun muassa piirtämällä uutiskuvia lehtiin. (Tv1, söndag 21.3.1999, klockan 17.05. Den svenske målaren Carl Larsson [1853-1919] berättar med egna ord om konstnärsskapets vedermödor och familjelivets glädjeämnen. Manus och produktion Göran Gunér, Athenafilm, Carl och Karin Larssons släktförening 1987.)

¹⁰⁷ Valokuvauksen keksintöön on sisäänrakennettuna ajatus sen monistamisesta. Tämä oli Niépcelle aivan keskeinen pyrkimys. Koko 1800-luvun ajan kehiteltiin erilaisia valokuvan painamiseen tarkoitettuja menetelmiä: muun muassa **etched daguerreotype**, jonka kehitti 1841 ranskalainen Hippolyte Fizeau, **photoglyphy**, jonka William Henry Fox Talbot patentoi 1852 ja 1858 [tämä oli eri tekniikka kuin ranskalainen photoglyptie], englantilainen Walter Bentley Woodbury kehitti vuonna 1865 **woodburytypen**, joka tunnettiin Ranskassa nimellä **photoglyptie**. **Photogalvanographyn** patentoi itävaltalainen Paul Pretsch vuonna 1854, **dallastype** on tämän tekniikan eräs variaatio. **Photolithographyn** kehitti ranskalainen Alphonse Poitevin vuonna 1855, joka patentoi samana vuonna **collotypen**. Saksalainen Josef Albert kehitti collotype-tekniikkaa eteenpäin 1868. Collotypeä lähellä olevia tekniikoita olivat: **phototype**, **artotype**, **albertype**, **Lichtdruck** ja **heliotype**. **Photogravuren** kehitti tsekki Karl Klíc vuonna 1879. Lukuisat pigmenttipohjaiset painomenetelmät perustuivat englantilaisen William Henry Fox Talbotin keksintöön vuodelta 1852, näitä olivat: **bromoil**, **carbon**, **carbro**, **gum bichromate**, **oil**, **ozobrome**, **ozotype** prosessit. Lisäksi oli monia sekatekniikoita kuten: **photozincography**, **photomezzotint**, **stannotype**, **woodburygravure** ja **photoaquatint**. (Witkin ja London 1980, s. 28-45)

¹⁰⁸ Sivu 35: ”Daguerreotype images are reversed, just as a mirror image is reversed. A few are not reversed, since the photographer could attach a prism or mirror to the camera to correct the image, but this increased the required exposure time, so it was seldom done. Each image is one of a kind: a daguerreotype could not be duplicated unless it was copied onto another daguerreotype.” (Witkin, L. ja London, B. 1980. The Photograph Collector’s Guide. Boston: New York Graphic Society, 438 s. ISBN 0-8212-1124-2)

¹⁰⁹ Tv Nelonen, 4.7.1999, kello 19.55-20.00 Vuosisadan kuva -sarja [ranskalainen], jossa lyhyesti esitellään 1900-luvun [lehti]kuvia. Outoa ohjelmassa on se, ettei sarjan tuottajasta ja tekijöistä ole mitään tietoa ohjelman alku- tai lopputeksteissä.

¹¹⁰ Kuva on lukuisissa kirjoissa muun muassa Rosenblum 1984, s. 484 sekä Henri Cartier-Bresson, Foreword by Yves Bonnefoy, London: Thames and Hudson, ISBN 0-500-54062-4 ja Henri Cartier-Bresson, The History of Photography – Book one. London: Gordon Fraser, 95 s. ISBN 0-900406-76-3. Viimeksi mainitussa kirjassa tussin käyttö näkyy ylikorostetusti.

¹¹¹ Yhdysvaltalaiset ovat sittemmin pystyttäneet the stars and stripesin kuuhun. Olikin huvittava panna merkille miten lippu oli jäykistetty ja miten astronautit liikuttivat sitä aivan kuin se oli liehunut kuun ilmattomassa ilmakehässä.

¹¹² Juha Suonpää, 1997, lisensiaatintyö: Luontokuvan sosiaalinen rakentuminen. Valokuvataiteen osasto.

¹¹³ Winston 1996: ”If colour has meaning, no colour has more meaning than skin colour...It is even possible to make, by careful chemistry, already pleasing (by which we may understand Caucasian) flesh tones more pleasing than they are in nature. However, that chemistry *allows* this is, of course, no proof that such manipulation actually went – and goes – on.” (Winston 1996, s. 55) Wilsonin teksti on kiehtovaa luettavaa, ja suosittelen kirjaa kaikille, jotka ovat kiinnostuneita esimerkiksi: miksi Hollywood halusi 1930-luvulla kehittää oman värimenetelmän [Technicolor] vaikka se oli kallis ja hankala verrattuna halvempaan Kodakin Kodachromeen: ”...Technicolor was an essential part, almost a trademark element, of the Hollywood product. Why lose that for a more ubiquitous colour reproductive system? Remember, this is an industry which had already totally retooled for sound.” (Winston 1996, s. 51)

¹¹⁴ Televisio esitti 28.4.1999 puolalaisen Dariusz Jablonskin ohjaaman Fotoamatorin 1998 [Valokuvaaja]. Elokuvan raakamateriaali löytyi sattumalta wieniläisestä antikvariaatista 1987: ”...Walter Geneweinin ottamat nelisen sataa diakuva...Genewein oli viitisen vuotta Puolan suurimman, kuuluisimman ja kauhistuttavimman työleirin, Lodzin gheton kirjanpitäjä ...300 000 juutalaisesta selvisi hengissä lopulta 15 000...’Minä en osaa sijoittaa itseäni näiden valokuvien esittämään aikaan ja paikkaan. Nämä valokuvat ovat oikeita, mutta ne eivät kerro totuutta’, sanoo samoja Lodzin katuja kulkenut

Arnold Mostowicz, 86...kuvista tekee voimakkaita juuri se, mitä ne peittävät ja mitä niissä ei milloinkaan näy: ei nälkää, ei toivottomuutta, ei kurjuutta, ei kärsimystä, ei kuolemaa. Ne näyttävät tavallisilta turistikuville, jotka joku värivalokuvauksesta kiinnostunut harrastaja on ottanut huvikseen [tässä varmasti piilee myös syy näiden kuvien säilymiseen jälkipolville]... Kaikkein kylmäävämpiä ovat kuitenkin Geneweinin lukuista kirjeet saksalaiselle Agfalle ...hän tiedustelee tuon tuostakin, miksi kuvien värit ei vastaa todellisuutta; miksi diat muuttuvat kehitettäessä punaruskeiksi... Walter Geneweinin suurin huoli oli että kuvien värit eivät vastaa täysin silmän tavoittamaa todellisuutta!” (Helsingin Sanomat 28.4.1999, D14, Harri Uusitorpan artikkeli: Natsihistoriaa väärissä väreissä.)

¹¹⁵ Kodakin ammattilaisille tarkoitettussa Color Dataguidessa on mukana, sivulla 24A, esimerkkinä gatiivi ja siitä tehty värivedos, jossa kaunis valkoihoinen punatukkainen kaunotar hymyilee valkoisessa iltapuvussa valkoiset helmet kaulalla. (Kodak Color Dataguide, 1978, 6. painos, Rochester: Eastman Kodak Company, Kodak Publication No. R-19, ISBN 0-87985-086-8.

¹¹⁶ Saksalainen RTL-kanava esitti keväällä 1999 saman filmin mustavalkoisena, joten molemmat versiot ovat olemassa televisiolevytykseen.

¹¹⁷ Julie London julkaisi Cry Me A Riverin vuoden 1955 lopussa ja seuraavana vuonna hän osallistui halpatuotanto elokuvaan The Girl Can't Help It, joka oli rock 'n' roll esittely. Se oli oman aikansa rockvideo, jossa esiintyivät muun muassa Gene Vincent, Little Richard, Fats Domino, Eddie Cochran. Tämä elokuva teki [vuosi singlen julkaisemisesta] siitä listahitin. Vuonna 1957 London meni naimisiin Bobby Troupin kanssa, joka tunnetaan Route 66 -sävellyksestä. (The Best of Julie London LP-levy, Liberty SP 8404 GL, 1961)

¹¹⁸ The Modern Jazz Quartet, Atlantic 1265, ST-A-59191 PR & ST-A-59192 PR, LP-levy.

¹¹⁹ Victor Barsokevitsch valokuvakeskus kunnostautui 1990-luvulla Leni Riefenstahlin tuotannon esittelemisessä Kuopiossa.

¹²⁰ Tv 1, teksti-tv 17.7.1999, kello 21.00, sivu 124: ”Marketit kieltäytyvät geeniruoasta: Seitsemän eurooppalaista supermarketketjua on ryhtynyt vaatimaan geenimuuntelemattomia elintarvikkeita. Yhdysvalloissa pelätään vaatimusten heikentävän maan elintarvikevientiä. Yhdysvaltain viranomaisten mukaan kaikki amerikkalaiset maataloustuotteet tulevat viidessä vuodessa sisältämään geenimuunneltuja raaka-aineita. Maan maatalousministeri on kehottanut elintarvike- ja bioteknologiakonserneja harkitsemaan geeniruoan merkitsemistä. Ympäristöjärjestö Greenpeace pitää tätä voittona eurooppalaisille kuluttajille.”

¹²¹ Sivun B12, Helsingin Sanomat, 11.7.1999. Tämän arvion olivat lehdelle tehneet Helsingin kauppa- ja korkeakoulun professori Teppo Martikainen ja Oulun Yliopiston professori Juha-Pekka Kallung.

¹²² Sivun B10, Helsingin Sanomat 17.6.1999 Markku Saksan artikkeli Bill Gates osti kuvayhtiön Ranskasta: ”Ostajana ei ole Microsoft vaan Bill Gatesin henkilökohtaisesti omistama Corbis-niminen yhtiö, joka kehittää kuvien välitystä Internetissä... Sygman kuva-arkistossa on puolestaan 40 miljoonaa kuvaa, joista vanhimmat on otettu jo viime vuosisadalla... Sygma on suuri omistaja myös Kipa-Interpresse kuvatoimistossa ja sillä on oikeus muutamiin laajoihin kuva-arkistoihin.”

Kuvaliite



La cadence de Monsieur que vous voyez et Damiens est celui de
M. Bayard. Inventeur de procédés de photographie, ce Damiens est
sans doute un des merveilleux réalisateurs. Et une connaissance il
y a de sa part de ses arts que est ingénieux et infatigable.
chacun s'empare de perfectionner son invention.

L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ses Dessins,
gâtés par ses inventions, les ont Damiens comme un des Damiens
en un instant. Et lui a fait beaucoup d'honneur et de bien à son
vieux âge. Le Gouvernement, qui avait beaucoup de Damiens
à M. Damiens dit espérance de son génie par M. Bayard
et le malheur de son âge. Oh! Quel talent des choses humaines!
les enfants, les savants, les hommes à tout compris de lui
peuvent longtemps et espèrent de lui qu'il y a plusieurs jours qu'il
est exposé à L'Académie, profane en la culture scientifique
vulgaire. Monsieur et Damiens profane à l'autorité de son
grande Damiens avait offert, en la figure de Monsieur
et les mêmes commencent à penser, comme vous pouvez le
remarquer.

H.B.
18 Octobre 1840.

Hippolyte Bayardin omakuva ja kirje vuodelta 1840. Société Française de Photographie, Paris.
Suorapositiivipaperivedos.

Erilliset liitteet

Mehr Licht -teos: Mehr Licht cd-rom, käyttöohjekirjanen ja pakkaus.

