

## Elina Heikan artikkeli

Elina Heikka/  
Taide 1/2002

"Annan kuvat eivät kuulu tänne, Marika sanoo huulet vavisten. Vie hänet kotiin." Valokuvien elämä kulttuuriobjekteina

"Valokuvan merkitys on se käyttö." Vääristelty Wittgenstein ohjenuoranani etsin kaunokirjallisuudesta, fiktioista, raportteja siitä, kuinka valokuvat elävät mielissä jäsenyten osaksi kokemusmaailmaa. Valokuvien vastaanottotutkimuksen koehenkilöiden asemasta sepitteelliset hahmot 1890-luvulta alkaen ovat kokijoita, joiden toimissa valokuvien merkitykset paljastuvat.

Tässä kirjoituksessa kurotaan umpeen teorian ja käytännön välistä kuilua. Aihe juontaa pitkästä kiinnostuksesta valokuvasta kirjoitettuihin teksteihin - niihin, joissa valokuvausta sijoitetaan osaksi tieteellis-teknistä kehitystä, sosiaalihistoriaa, aatehistoriaa, taidehistoriaa tai esitetään ahistoriallisia psykoanalyttisiä tulkintoja tai ontologisia väitteitä - ja tekstien keskellä heränneestä naivista alkuperäisyyden kaipuusta. Miten, oppineen teorian rinnalla tai siitä huolimatta, valokuvia oikeasti koetaan, tunnetaan, mitä ne merkitsevät niiden kanssa tekemisissä oleville? Mihin ne meillä viattomasti assosioituvat, mihin me niitä käytämme?

Romaaneja lukiessa ilmeni pian, että nykykirjailija lähes aina tarvitsee kahteensataan sivuun valokuvaviittauksen. Kerrontaa kuljetetaan eteenpäin albumikuvan, lehdessä nähdyn valokuvan tai kuvanottotapahtuman kautta. Narratiivin etenemisen kannalta valokuvien päätehtävät liittyvät tekstin aikatasoihin, joiden dramaattista vastakkainasettelua ja joilla siirtymisiä tuotetaan valokuvien kautta.

"Morsiameni istuu salipöydän ääressä ja selailee valokuvia. Tunnen silmänräpäyksellisen taantumisen tunteissani. Hänen piirteensä näyttävät edestäpäin katsoen niin paksuilta ja tavallisilta." (Aho, 1890)

Valtaosin valokuvat esiintyvät kirjoissa ohimennen, satunnaisina mainintoina. 1800-luvun loppupuolella valokuvat ilmestyivät arkeen muiden kulutustavaroiden tapaan teknisen edistyksen ja vaurastumisen indeksinä, mikä 1890-luvun alun proosan miljöökuvauksissa näkyy mainintoina valokuva-albumeista. Heikki Vuorela, talonpoikaisylioppilas, hämmästelee rikastuneen Niemelän talon salia, jossa kaikki oli järjestetty uudella tavalla, herrasväen malliin. Siellä "Snellmannin ja Yrjö Koskisen kipsiset rintakuvat tervehtivät häntä tutuilla kasvoillaan", mutta sieltä löytyvät myös piano, kukat, sohvut, matot ja valokuva-albumit. (Järnefelt, 1893).

Albumit oli tarkoitettu vieraiden ajankuluksi ja viihteeksi. Valokuvauksen yleistyminen johtui yleisestä vaurastumisesta, mutta lukemani kirjat tarkentavat, että valokuva mielellään liitettiin banaaliin porvarillistumiseen ja keskinkertaisuuteen (Aho, 1890), halpaan kansanhuviin tai jopa paheellisuuteen. Kun André Mariolle sisustaa Pariisissa väliaikaista lemmentä rakastetulleen, madame de Burnelle hän valitsee seinille "niitä kauniita valokuvia, joita viime aikoina on ruvettu valmistamaan kuuluisien mestarien tauluista". (de Maupassant, 1890). Ja kun Olli-ystävä vie vastustelevan Heikin Helsingissä bordelliin, siellä: "Kaunis korkeajalustiminen lamppu paloi matalalla ympyräpöydällä, jossa oli valokuva-albumeja samettikansissa." Tilanteesta kiusaantunut Heikki rupeaa "huolimattomasti vihellellä albumin lehtiä selaamaan". Järnefelt ei kerro, mitä kuvia Heikki katsoo, mutta tiedämme että pornografiakin oli valokuvan varhaisia kaupallistettuja käyttöjä.

### **KUVA 1. Gerard Dou (1613-75): Rembrandtin äidin muotokuva, Retusoitu valokuva, n. 1890-luku.**

"Olin tietysti projektin toimeksiantoasiakirjoihin tutustuessani nähnyt kuvia, joissa talot nousevat suoraan vedestä ja siinä missä normaalissa rakennuksessa on rappuset onkin laiturit. Olin myös nähnyt näiden talojen rakennepiirustuksia ja tiesin, että ne oli perustettu lehtikuusipaaluille." (Raittila, 2000)

Siitä huolimatta, että valokuvateoriaa on viimevuosikymmenet pitänyt liikkeellä valokuvan totuus- kysymystä koskeva jyrkähkö konstruktionismi - sen tähdentäminen, että kuvan syntyvästä huolimatta valokuvan "totuus" on sosiaalisesti tuotettu - , sepitteessä yksittäin katsottujen valokuvien totuuteen edelleen suhtaudutaan lapsekkaan luottavaisesti. Tai ehkä pikemminkin voisi sanoa, että romaanihenkilöt eivät epäile kykyään erottaa valokuvasta sen fakta-ainesta. Venetsiaa pelastamaan tullut insinööri Marrasjärvi katsoo kuvista työnsä kannalta oleelliset seikat. (Raittila, 2000). Teorian kannalta huomio luottavaisuudesta ei romuta käsitystä totuuden sosiaalisesta rakentuneisuudesta, vaan ilmentää yhteiskunnallisten käytäntöjen voiman muovata kyselemättömältä tuntuva kokemustamme.

Kirjoissa valokuvan "totuuden" käytöt vaihtelevat. Merkityksellisimmillään valokuvat kerta toisensa jälkeen paljastavat perhesalaisuuksia tuoden dramaattisen totuuden ilmi unohdetusta tai tahallaan salatusta muistosta: valokuvasta selviää Einarin perheelle rakastajattarelle tehdyn salatun tyttären olemassaolo (Kostamo, 1983), Vjeshtalle äidin pakolaistausta ja isän suhteet koronkiskuriin (Luolavuodet, 1998) tai kuopiolaiselle nuorelle miehelle tämän biologisen isoäidin salaisuus (Snellman ja Jokisalo, 1998).

Joseph Brodsky, joka uskoo ihmisen kantavan evoluution historiaa tiedostamattomana mukanaan, saa sodanaikaisesta teloituskuvasta todisteen ihmisen reaktiovaraston rajallisuudesta. Tarkkaan katsoen hän näkee, miten laukauksen huumaavaa ääntä odottavat uhrin vetävät päätä hartioiden väliin ja siristelevät silmiään. Heidän ruumiinsa reagoivat väärin: "Heidän osalleen oli koitua kuolema, ei kipu; mutta heidän ruumiinsa eivät pystyneet erottamaan niitä toisistaan." (Brodsky, 1994).

Valokuvaa hyödyntäviä kirjallisia vertauskuvia tarkastellessa varmistuu, että valokuvan synty valoherkällä materiaalilla todella on (ollut) tapana yhdistää totuuden selviämiseen, sen pakottavassa yksityiskohtaisessa kirkkaudessaan. Aholla äkillinen oivaltaminen, asian mieleen piirtyminen, vertautuu kuvan piirtymiseen: "Minulla on vieläkin se tunne, että hänen kasvonsa, silmänsä, pitkä tukkansa, pyöristynyt povensa, solakka vartalonsa ... että kaikki siinä silmänräpäyksessä, yhdessä ainoassa avauksessa syöpyivät mieleeni niin kuin valokuvaajan lasiin." (Aho, 1890). Valokuvan kulttuuriset ulottuvuudet monipuolisesti hyödyntävä Henri Parland kalastelee alitajuntansa syvänmerenkaloja, ja kun "tällainen otus on ... tarttunut koukkuun, aivojen täytyy juuri silloin toimia mahdollisimman tarkasti napatakseen elukasta silmänräpäyskuvan, kehittääkseen ja kiinnittääkseen sen." (Parland). Valokuvan totuuteen ja tarkkuuteen viittaa myös Nykysuomen sanakirjan esimerkkilause valokuvasta: "... eihän minulla ole kykyä eikä rohkeutta v:amaan sisällistä itseäni." (Leino)

## **KUVA 2. Eisschokolade bei Cafe Fisher 4.VIII.1923 (Jäasuklaa Cafe Fisherillä 4.8.1923)**

"Liekit liehuivat kuvan ympärillä, söivät sen reunoja, nuolivat sen sydäntä, yhä vain tuo huulien hymy oli sama. Vihdoin ne liekit tekivät lopun kuvasta, mutta hymy vielä hiilloksessakin eli. Tuossa on kuvani, tässä minä itse - mikä erotus? Noinhan minäkin elämäni läpi kuljen hymyssäsuin. Liekkejä ympärilläni, jotka koettavat kaikkea elävää, josta elän, ympärilläni turmella, liekkejä usein sielussani, jotka taitavasti syövät sydänjuuriani ja survovat rinnan toivottomaksi - ja silti aina sama hymy, pakon ja tottumuksen kaikkea peittävä hymy huulilla. - Tokkohan vielä hiilloksenakin hymyilen!" (Acté, 1905)

Aino Acté kirjoitti omien valokuvien polttamisesta kertovan melankolisen tunnelmapalan vuonna 1905. Acté reflektoi minuuttaan valokuvien äärellä miettien sisäisen ja ulkoisen vastaavuutta. Romanttis-arkaainen kuvakielikään ei peitä laulajattaren itsetutkiskelun yhtymäkohtia identiteettiä käsitteleviin performansseihin; monien rooli(kuvi)en taiteilija antaa huomattavan varhaisen esimerkin nykyaikaisesta tavallisesta valokuvien käyttämisestä identiteettityössä, "kuka minä olen" tai "mitä kaikkea minä olen" kysymysten selvittelyssä.

Omakuviin liittyy hypersensitiivisyyttä ja kompleksisuutta, yhtäaikaaisesti koettua minän ja kuvan välistä vierautta ja olematonta eroa. Paradoksaalisesti omakuvien totuus on kyseenalaisinta. Vanhaa hääkuvaa katsellessa Vernan äiti päivittelee nauraen: "...että tuossa olen minä, voi hyvänen aika sentään. Kai minä sitten olen ollut ihan onnellinenkin. Nuori ainakin kuin mikä. Tai ehkä se ei ollutkaan minä vaan joku ihan muu, joku serkku tai muuten samannäköinen. Jospa

minulla olikin kaksoisolento.” (Utriainen, 1999) Valokuvassa hän näyttää itselle vieraalta, mutta siitä huolimatta se toimii nykyhetkeä kannattelevana onnellisuuden evidenssinä. Sama koskee Francesca Johnsonia, joka tukka aamutuulella hulmuten oli nojannut aidantolppaan Iowassa vuonna 1965: ”Kuvassa hänen kasvoillaan alkoivat juuri näkyä ensimmäiset vakavat rypyt. Miehen kamera oli löytänyt ne. Silti hän oli tyytyväinen näkemäänsä. Hänen tukkansa oli musta ja vartalo täyteläinen ja lämmin...” (Waller, 1993).

Valokuvat ovat muistojen viljelyn kulttuuria. Omia tai sukulaisten kuvia kontemploimalla, kun verrataan muistikuvaa valokuvaan, yhä uudestaan mittaillaan ja rakennetaan omaa menneisyyttä ja sen mukana identiteettiä. Suhde valokuvaan, aggressiivinen tai hellä, paljastaa suhteen menneeseen, mahdollisesti myös unohduksen pelkoa: ”Voitko kuvitella, että Léa olisi halunnut polttaa kaiken, koska ajatteli, että ketään ei kiinnosta, millainen hän on joskus ollut? Silloin minun vereni kuohahti ja minä huusin kuin piru...”(Colette, Chérin loppu, 1926). Lääkitsevimmillään valokuvat toimivat kuin orvolla Harry Potterilla, joka uteliaana avaa lahjaksi saamansa komean nahkakantisen kirjan: ”Jokaisella sivulla Harrylle hymyilivät ja vilkuttivat hänen isänsä ja äitinsä. ´Lähetin pöllöt kaikille sun äiteen ja isän vanhoille koulukavereille ja pyysin kuvia... tiesin ettei sulla ollu yhtään... tykkäätkö sinä siitä?´ Harry ei saanut sanaa suustaan, mutta Hagrid ymmärsi.” (J.K.Rowling, 1997).

Omakuvien intiimiydestä johtuu, että ne väärästä paikasta löytyneinä huojuttavat turvallisuuden tunnetta synnyttäen pahaenteistä kammoa toisen aikeista ja itsen menettämisen pelkoa. (Auster, 1994). Robertin salaa ottamat kuvat paljastavat Colinille ja Marylle vainotuksi joutumisen. (McEwan, 1981).

**KUVA 3. Elina Brotherus Love Bites I (Rakkauden puremat I)**

**KUVA 4. Elina Brotherus, Love Bites 3 (Rakkauden puremat III)**

**KUVA 5. Elina Brotherus, Revenne (Paluu), Suites Francaines (Ranskalaisesta sarjasta)**

Lisätietoa: Kaltio, Pohjoissuomalainen aikakauslehti 2/2002 artikkeli ”Omakuva”, sisältää Aino Kanniston kuvia

”Mielessäni kiertää koko ajan millainen Anna oli ... Katso nyt tätäkin kuvaa: Anna telmii iloisena lasten kanssa, minä seison happamana vieressä, niin kuin näkisin jotain tympeää unta.” (Kostamo, 1999)

Valokuvien intensiivinen katsominen kuuluu rakkaussuhteen jälkipuintiin, ja erityisesti epäselviksi jääneistä tai katumuksen sekaisista suhteista otetaan jälkikäteen kuvien avulla selvää: mitä todella tapahtui, kuka tuo toinen oli?

Hans Castorpille jäi Claudia Chauchat´sta muistoksi keuhkoröntgenkuva. (Mann, 1926). Tavallisemmassa tapauksessa tutkiskeluissa pyritään rakastetun ulkonäön kautta sisimpään; usein peilit (itsereflektio) ja valokuvat kulkevat tekstissä rinnakkain. Hetkittäin valokuva muuttuu konkreettisesti sen kuvaamaksi henkilöksi, lihaksi, ja tunteet käydään uudestaan läpi. 1920-luvulla, jolloin valokuvaamisesta ja kuvien kehittämisestä oli jo tullut keskiluokan suosima harrastus, valokuvia katsottiin tarkasti sekä Pariisissa että Helsingissä: ”Minulla on nuo. Minulla on vain nuo.” Elämäänsä eksynyt Chéri palaa viimeisinä päivinä yhä uudelleen katsomaan muinoin kyyhkyskaulaisen Léan valokuvia: ”Hän työnsi divaanin kuvaseunustalle ja kävi pitkälleen. Tuijottaessaan kuvia, joissa Léa loi katseensa alas, hänestä näytti kuin Léa olisi huolissaan hänestä.” (Colette, 1926).

Henry Parland puolestaan tapaa kuolleen rakastettunsa pimiössä kuvan piirtyessä vähitellen paperille. Tämä ikään kuin herää kuolleista: ”Upotan paperin kehitealtaaseen ja hengitykseni kiihtyy odotuksesta. Amy saapuu. ... - Hyvää päivää, Amy, sanon hiljaa. Hän mutristaa kevyesti huuliaan, sillä käteni ovat vavisseet ja kehitteen poikki on kulkenut väristys.” (Parland).

”Hänen silmiensä editse leimahti valoisia kuvia kaupungeista, jotka hän oli jättänyt. Hän näki Berliinin ... Siegessäule hohti auringonvalossa, joukko saksalaisia puoliherroja oli valokuvauttamassa itseään muistomerkin edustalla. - Meidän täytyy olla vakavia sanoi heistä muuan. - Tämän kuvan saa Sofie, jatkoi toinen - Vieläköhän hänen kaktuksensa kukkii? Voi, voi,

ovatkohan muistaneet hankkia kanarialinnulle hirssinjyviä.” (Kivimaa, 1930)

Kirjojen vakavasti otetuiksi tarkoitettut päähenkilöt eivät kuvaa, vaan he katsovat turistien touhuja ainutlaatuisuudestaan tietoisina, erillisyyden ja ylemmyyden tunteiden sekaisesti. Rahvas valokuvaa matkoilla, päähenkilö (mies) rakastettuaan (naista).

Turistiryhmän kuvaukset San Marcon torilla kestivät kauan, koska jokainen oli vuorollaan kuvaajan paikalla. Ryhmä tuli kuvatuksi kahdeksan kertaa eri kokoonpanoissa ja jokainen sai hieman eri kuvan kotiinsa. ”Näinkin voi yksilöllisyys toteutua”, havainnoi insinööri Marrasjärvi. ”Kaikilla roikkui halpa kompaktikamera rannelenkissä käden jatkeena.” Joidenkin turistien valokuvataiteellisia pyrkimyksiä kirjailija pilkkaa. (Raittila, 2000). Colin puolestaan näki Venetsian hotellihuoneensa ikkunasta naurettavasti päättyneen valokuvaustapahtuman, jonka nuoret miehet pelleilyllään sotkivat. ”Vanha herra tarttui harmista ähkäisten vaimonsa ranteeseen...” (McEwan, 1981).

Kun Brodsky haaveilee pääsevänsä Venetsian tavallisten asuntojen kynnyksen yli, hän kuvittelee kohtauksen, jossa ”vaipuisimme (hän ja paikallinen juristi tai apteekkari) upottaviin nojatuoleihin, vaihtaisimme pahanilkisiä huomautuksia tuoreista saksalaispataljoonista tai kaikkialla kuhisevista japanilaisista, jotka ... tirkistelevät kameroidensa läpi tämän susannamaisen kaupungin kalvaita marmorireisiä sen kahlatessa auringonlaskun värittämässä kylmissä, liplattavissa vesissä.” Lempeämmin kirjailija suhtautuu kauniisiin, itselle tärkeiksi tulleisiin turistikuviin, jotka 60-luvun Leningradista johtivat häntä kohti Venetsian talvia. Eräs ystävä toi ”Life-lehden repaleisen numeron, jossa oli mykistävä värivalokuva lumen peittämästä Pyhän Markuksen torista”, ja vähän myöhemmin ihastuksen kohde antoi syntymäpäivälahjaksi seepianvärisen valokuvahaitarin, jonka isoäiti oli tuonut häämatkalta Venetsiasta ennen vallankumousta. (Brodsky, 1994).

#### **KUVA 6, Piazza di San Marco, Venetsia. Käsin väritetty valokuva n. 1890-luku.**

”Mietin markkinavoimien lainalaisuuksia.” (Raittila, 2000)

Koska valokuva kaappaa kohteensa, se vertautuu piirustusta tai maalausta useammin kuvan kohteen konkreettiseen haltuun ottamiseen. Valokuva ”otetaan” kohteesta, maalaus taas rakentaa kohteensa. Usein valokuva sitäpaitsi sekä valokuvateksteissä että kaunokirjallisuudessa liittyy erityisen negatiivisessa mielessä omistamiseen, pakonomaiseen sellaiseen. Vieraan turvassa kamerat ja linssit yhdistyvät Robertin valtapyrkimyksiin ja sadomasokistiseen pahaan tahtoon. (McEwan, 1981). ”Onko niin, että kun näen jotain kaunista, minun on saman tien omistettava se? Kameralla tai silmällä tai käsillä? Sulkimella tai sulkemalla ovi?” kyselee taas valokuvaaja Mikael. ”Vaikka en edes tietäisi mitä sillä teen.” (Sinisalo, 1999). (Saman, kauneuden aiheuttaman imitaatiopakon äärellä on myös - tosin ilman moralismia - Brodsky, jolle Venetsian talvivalo huutaa ”kuvaa, kuvaa”. Taide on organismin vastareaktio sen oman tallennuskyvyn rajallisuudelle, hän selittää.)

Onko sattumaa, että kahdessa viimeisessä Finlandia-palkitussa romaanissa käsitellään uutena valokuvan aihepiirinä rahan ja valokuvan suhteita, Raittila vähän ja Sinisalo paljon? Marrasjärvi laskeskelee mielessään San Marcon torin kuvausten kaupallistamisen mahdollisuuksia, kuvauspaikkojen hinnoittelua ja pulujen kouluttamista. Kustannukset nousisivat niin ”että lopputuotteen hinta kohtaisi markkinoiden kipurajan”, kunnes alkaisi taas kierre alaspäin. ”Mitään tällaista italialaiset eivät kuitenkaan saisi organisoiduksi.” (Raittila, 2000).

Sinisalon kirjassa kuvia koskevat oikeudet ovat keskeisiä. Kuka omistaa mainos- tai luontokuvan ja mikä on kohtuullinen korvaus: ”Ja nyt sä siksi luulet voivasi huorata niillä kuvilla miten vaan?” Kuvakauppa vertautuu ihmisten keskeiseen hyväksikäyttöön ja ihmissuhteiden esineellistymiseen. Ihmisten ja kuvien kohtelua ei erota toisistaan molempien ollessa halun kohteita, ja ostettavissa.

Sinisalon kirjan voi nähdä pohjimmiltaan moraliteettina nykyhetkestä. Mikael on menestyvä mainosvalokuvaaja, ”virtuoosimainen kuvankäsittelijä, FreeHandin fakiiri ja PhotoShopin profeetta”, joka myy rakkautensa löytöpeikkoon. Hän pukee riehuvan peikon farkkuihin, ottaa tästä kuvat ja antaa ne käytettäväksi mainoskampanjassa. Kuvistaan raivostuneesta Pessistä tulee tappaja, minkä vuoksi Mikael ja Pessi joutuvat pakenemaan metsän luolaan, kulttuurin ulkopuolelle. He jäävät vihamielisten peikkojen armoille.

Mikaelia kutsutaan Enkeliksi tai Michelangeloksi; mustakarvainen peikko on kirjassa kuva luovuudesta/eroksesta/libidosta, jonka valokuvaaja seurauksista sokeana kaupallistaa. "... Enkeli on iskenyt suoneen, kuva on sensaatio, se on hitti. Se on hävyttömän seksuaalinen olematta sitä kuitenkaan." Peikon valokuvalla myydään farkkuja seksuaaliviettiä taitavasti manipuloiden kuten brandin rakentamisessa mainonnassa yleisesti tehdään.

Valokuva on taipuisa ja reaktioherkkä kulttuuriobjekti, johon assosioituvien merkitysten kenttä elää kirjallisuudessa jatkuvasti. Markkinataloudessa, jossa kaikesta tulee tehdä myyntikelpoisia kappaleita, tuotteita, valokuvienkin myyntiarvot ovat arkea ja nousevat sitä myöten luontevasti kirjallisenkin kiinnostuksen kohteeksi. Voinee myös ajatella, että vanha ajattelukuvio kameralla "ottamisesta", missä valokuvaus sinänsä nähdään toimintana, jossa on tuotteen tekemisen logiikka, on johtanut uudenlaiseen valokuvakiinnostukseen. Valokuvaten voi mistä tahansa nähtävästä asiasta tehdä helposti käsiteltävä kappale, ja siksi valokuva on saamassa uutta merkitystä kaiken tuotteistavaa markkinataloutta kuvattaessa.

[Lisätietoa: Wallpaper Magazine -lehden kuvat edustavat erotisoivaa mainoskuvaa](#)

"Francesca huomasi, että hän sanoi 'tehdä' kuvia. 'Sinä siis teet kuvia etkä ota niitä?' 'Niin, tai niin ainakin ajattelen. Se ero on sunnuntaikuvaajien ja ammatikseen kuvaavien välillä. ... se siltä jonka päivällä näimme ei näytä siltä kuin odotit. Olen tehnyt siitä oman luomukseni valitsemalla tietyn objektiivin tai kuvakulman, sommittelemalla kuvan tai luultavimmin yhdistelemällä nuo konstit.

En hyväksy asioita sellaisenaan, yritän saada ne heijastamaan omaa näkemystäni, omaa henkeäni. Yritän löytää kuvan runollisuuden." (Waller, 1992)

"Selvä se kehitetään röntgenillä!" Vuonna 1961 Opiskelija Juho Niitty halusi Art Blakeysta ottamistaan kuvistaan graafisen jyrkkiä ja voimakkaasti rajattuja, sillä niistä piti saada aikaiseksi modernia taidetta. M.A. Nummisen kirjassa kiinnitetään harvinaisella tavalla valokuvaestetiikka osaksi aikansa kulttuuripyrkimyksiä ja annetaan ääni kuvan tekijän intentioille. (Numminen, 1999).

Myös Parland asettaa silmänräpäyskuvat ihmisistä yhdenlaisen modernin, 1920-luvun modernin kaupunkilaiselämän analogioiksi - vanhanaikaisia taiteellisia maisemia päähenkilö ei halua kuvata. Nuorelle miehelle valokuvan merkitys on sen kyvyssä tallentaa yksityiskohtia, joita silmä ei ole havainnut, mutta nopearytmisessä maailmassa "jo muutamassa tunnissa se muuttuu yhdentekeväksi ja kuluneeksi" monen muun asian tapaan. (Parland, 1930).

Snellmannin ja Jokisalonside-kirjaa lukuunottamatta nykyajan valokuvakokemukset kiertävät valokuvataiteen tai -ilmaisun kysymykset siinä mielessä, että valokuvataiteen teokset eivät kuvataiteen perinteisempien teosten tapaan asetu tekstien henkilöiden merkityksellistettäviksi. Sepitteet tuntuvat toistaiseksi "todistavan", että valokuvista tärkeimmät ovat ne henkilökohtaisimmat, mutta että näiden tavallisten valokuvien kohtaamiseen kuuluu mihin tahansa taide-elämykseen verrattava määrä intensiteettiä ja vivahteikkautta.

Taiteen tulevaisuuden osalta voi aavistella, että koska valokuvauksen syvät juuret ovat modernissa kulutuskulttuurissa ja toisaalta syvästi henkilökohtaisessa, albumeissa, valokuvien toteutetut kannanotot kaupallisiin tarkoituksiin tuotettujen representaatioiden todellisuuteen ja identiteettipohdiskelut pysyivät nykytaiteen agendassa.

"Kuvan utuisuus korostaa hiuspilven pehmeyttä. Se alkaa kutittaa silmiäni. Valokuva on hiusten kohdalla kolmiulotteinen ja kutsuva. Siinä tuulee, valkoiset ja violetit sireenit tuoksuvat, äidin käsi irtoaa kädestäni ja nousee hakemaan hiuksia tuulesta. Juuri siitä kuvaan pääsee sisään." (Utriainen, 1999)

**[KUVA 7. Henry Parland, Henry Parland ystävineen Kaunasissa 1929 - 1930](#)**

**[KUVA 8. Henry Parland, Vera Sotnikova, Dina Markovic ja rouva Markovic Kaunasissa 1929 - 1930](#)**

**[KUVA 9. Henry Parland, Henry Parland Kaunasissa kesällä 1929](#)**

Lisätietoa: Suomen valokuvataiteen museon Sumusta sommitteluun -näyttely, 1950-luvun kauneimmat valokuvat (<http://www.fmp.fi/sumusta.htm>)

ELINA HEIKKA

Kirjoittaja on erikoistutkija Kuvataiteen keskusarkistossa.

Lähteet:

- \* Aino Acté-Renvall, Mielialoja, Valvoja, Juhlajulkaisu 1880-1905, 1905.
- \* Juhani Aho, Yksin, 1890.
- \* Paul Auster, Leviathan, 1992. Suom. Jukka Jääskeläinen, 1994.
- \* Joseph Brodsky, Veden peili, 1992. Suom. Maria Alopeus, 1994.
- \* Colette, Cherin loppu, 1926. Suom. Marja Haapio, 2001.
- \* Guy de Maupassant, Ihmissydän, 1890. Suom. Arvi Nuormaa.
- \* Arvid Järnefelt, Isänmaa, 1893.
- \* Arvi Kivimaa, Epäjumala, 1930.
- \* Eila Kostamo, Vaiteliaat vuodet, 1983.
- \* Eila Kostamo, Kosketus 1999.
- \* Thomas Mann, Taikavuori, 1926. Suom. Kai Kaila, 1957.
- \* Ian McEwan, Vieraan turva, 1981. Suom. Marja Alopeus, 1983.
- \* M.A. Numminen, Helsinkiin, 1999.
- \* Henri Parland, Rikki (Velox-paperille vedostamisesta). Alkuteos Sönder julkaistu postuumisti kokoelmassa Den Stora Dageneften. Samlad prosa I, toim. Oscar Parland, 1966. (Henry Parland 1908-1930). Suom. Hannu Nieminen, 1996.
- \* Hannu Raittila, Canal Grande, 2000.
- \* J.K. Rowling, Harry Potter ja viisasten kivi, 1997. Suom. Jaana Kapari.
- \* Johanna Sinisalo, Ennen päivänlaskua ei voi, 2000.
- \* Anja Snellman ja Ulla Jokisalo, Side, 1998.
- \* Terhi Utriainen, Välimatkoja, 1999.
- \* Robert James Waller, Hiljaiset sillat, 1992. Suom. Kaijamari Sivill, 1993.
- \* Maarit Verronen, Luolavuodet, 1997.

Kirjoitusta on inspiroinut Janne Seppäsen tuore väitöskirja Valokuvaa ei ole. Musta Taide ja Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki, 2001.

Lisätietoa

Kaltio, Pohjoissuomalainen aikakauslehti. (<http://www.kaltio.fi/>)

Lehden numeron 2/2002 artikkeli "Omakuva" sisältää Aino Kanniston tekemiä valokuvia, joissa hän esiintyy itse.

Makupalat, valokuva (<http://www.makupalat.fi/valokuva.htm>)

Wallpaper Magazine on globaali lehti, jossa käsitellään arkkitehtuuria, teollista muotoilua, viihdettä ja matkailua. Lehden kuvat edustavat erotisoivaa mainoskuvaa. (<http://www.wallpaper.com/>)

Valokuvataiteen museo. ([http://www.fmp.fi/fmp\\_fi/index.htm](http://www.fmp.fi/fmp_fi/index.htm))

Linkkejä näyttelyiden, gallerioiden, valokuvakeskuksien ja järjestöjen sivuille. Katso esimerkiksi sivut:

- Sumusta sommitteluun, 1950-luvun kauneimmat valokuvat (<http://www.fmp.fi/sumusta.htm>)
- Perhe-näyttely

Kuvaluettelo:

KUVA 1.

Gerard Dou (1613-75): Rembrandtin äidin muotokuva, Retusoitu valokuva, n.1890-luku. Kokoelma Helsingin yliopiston Taidehistorian laitos / Kuvataiteen keskusarkisto. (julk. Taide-lehdessä 2/2002)

KUVA 2.

Eisschokolade bei Cafe Fisher 4.VIII.1923. Vasemmalla Aune Lindström, Ateneumin taidemuseon intendentti 1952-69. Kokoelma Aune Lindström / Kuvataiteen keskusarkisto. (julk. Taide-lehdessä 2/2002)

KUVA 3.

Brotherus, Elina: Love Bites I, ajoitus: 1998, mitat: 70 x 58 cm, pääluokka: valokuva, museo/om.: NTM

KUVA 4.

Brotherus, Elina: Love Bites III, ajoitus: 1999, mitat: 70 x 58 cm, pääluokka: valokuva, museo/om.: NTM

KUVA 5.

Brotherus, Elina: Revenue (sarjasta suites Francaises), ajoitus: 1999, mitat: 80 x 62 cm, pääluokka: valokuva, museo/om.: NTM

KUVA 6.

Piazza di San Marco, Venetsia. Käsin väritetty valokuva n. 1890-luku. Kokoelma Helsingin yliopiston Taidehistorian laitos / Kuvataiteen keskusarkisto. (julk. Taide-lehdessä 2/2002)

KUVA 7.

Henry Parland, Henry Parland ystävineen Kaunasissa 1929 - 1930, Svenska litteratursällskapet i Finland, arkisto

KUVA 8.

Henry Parland, Vera Sotnikova, Dina Markovic ja rouva Markovic Kaunasissa 1929 - 1930, Svenska litteratursällskapet i Finland, arkisto

KUVA 9.

Henry Parland, Henry Parland Kaunasissa kesällä 1929 Svenska litteratursällskapet i Finland, arkisto

HUOM! Sinisellä merkityt tekstit liittyvät Lukiodiplomin suorittamiseen, ja ne eivät ole mukana Elina Heikan alkuperäisessä artikkelissa.