

SUSAN SONTAG
VALOKUVAUKSESTA

SUOMENTANEET
KANERVA CEDERSTRÖM
PEKKA VIRTANEN



L O V E K I R J A T

Hgin Antikvarieetti
60,—

Nicole Stéphanelle

Alkuteos

Susan Sontag: **On Photography** (1977)

Copyright © 1973, 1974, 1977 by Susan Sontag
All rights reserved

ISBN 951-835-056-6

Arvi A. Karisto Oy:n kirjapaino
Hämeenlinna 1984

Sisällys

Platonin luolassa	9	
Valokuvien synkeä Amerikka	30	
Alakuloisia aiheita, synkkämielisiä näkyjä		52
Näkemisen sankaruus	83	
Valokuvien evankeliumit	109	
Kuvamaailma	142	
Lyhyt otevalikoima	169	

Kaikki sai alkunsa esseestä, joka käsitteli valokuvien yltympäriinsä leviämisen synnyttämiä – sekä esteettisiä että moraalisia – kysymyksiä. Mitä enemmän syvennyin valokuviin yleensä, sitä monimuotoisemmaksi ja kiehtovammaksi koko aihe kävi. Niinpä yksi essee johti toiseen ja se taas (suureksi hämmästykseni) uuteen ja niin edelleen – kunnes lopulta syntyi esseiden kokonaisuus, jonka aiheena oli valokuvien merkitys ja niiden muuttuva luonne – ja lopulta olin päätynyt siihen, että ensimmäisessä esseessä hahmoteltu näkemys, joka oli saanut vahvistusta ja uusia ulottuvuuksia sitä seuraavissa esseissä, oli mahdollista tiivistää ja teoreettisessa mielessä ulottaa entistä laajemmalle; ja siten se saattoi myös saada päätöksensä.

Esseet julkaistiin ensin (hieman toisessa muodossa) *The New York Review of Booksissa*. Ne olisivat tuskin koskaan tulleet kirjoitetuiksi, elleivät lehden toimittajat, ystäväni Robert Silvers ja Barbara Epstein, olisi rohkaisseet minua purkamaan valokuviin kohdistunutta pakkomiellettäni. Olen heille siitä kiitollinen; myös ystävälleni lehtori Eric Levinelle olen kiitoksen velkaa hänen kärsivällisistä neuvoistaan ja anteliaasta avustaan.

Susan Sontag,
heinäkuussa 1977

Kokemuksistaan mitään oppimatta ihmiskunta tyytyy yhä osaansa Platonin luolassa – ikiikaiseen tapaansa ainoastaan todellisuutta vastaaviin kuviin pitäytyen. Valokuvien siirretty tietämys ei toki ole samaa kuin entisaikain enimmäkseen käsin tehtyjen kuvien välittämä tieto. Ensinnäkin kaikkialla huomioltamme vaativien kuvien määrä on olennaisesti suurempi kuin koskaan. Niiden luettelointi voidaan aloittaa vuodesta 1839, minkä jälkeen nähtävästi kaikki onkin jo valokuvattu. Nimenomaan valokuvaavan silmän kyltymättömyys muuttaa elämämme ehtoja varjokuvien vankeudessa – muuttaen samalla maailmaamme. Opettaessaan meille uuden kuvallisen säännösten valokuvat muuttavat ja avartavat käsitystämme siitä, mikä on katsomisen arvoista ja mitä meillä on oikeus nähdä. Ne muodostavat sekä näkemisen muoto-opin että varsinkin sen ohjesäännöt. Valokuvauksen kehittymisen huikkein seuraus onkin lopulta siinä, että voimme kuvitella koko maailman olevan taltioitavissa pääkuoremme sisään – kuvien valikoimana.

Valokuvien keräily on maailman keräilyä. Elokuvat ja televisio-ohjelmat valaisevat tiettyä pintaa, häilyvät hetken ja häviävät; mutta yksittäiset valokuvat ovat myös esineitä, kevyitä, halpoja valmistaa, helposti paikasta toiseen siirrettävissä, kerättävissä ja tallettavissa. Godardin elokuvassa *Karabinieerit* (*Les Carabiniers*, 1963) kaksi vetelää ryysyläistalonpoikaa houkuttelee liittymään kuninkaalliseen armeijaan lupaamalla, että

he saavat ryöstää, raiskata, tappa ja tehdä vihollisille mitä ikinä mielivät – ja voivat samalla jopa rikastua. Mutta matkalaukussa, jossa Michel-Ange ja Ulysses tuovat vuosien jälkeen vaimoilleen voitonriemuisina ryöstösaaliinsa, onkin vain sadoittain postikortteja – aiheinaan muistomerkit, tavaratalot, nisäkkäät, luonnonihmeet, liikennevälineet, taideteokset ja muut kuuluisat aarteet eri puolilta maailmaa. Godardin esittämä vitsi ivaa sattuvasti valokuvan häilyvää lumousta. Valokuvat ovat kenties salaperäisimpiä niistä esineistä, jotka muokkaavat ja tiivistävät nykyaikaiseksi mieltämäämme ympäristöä. Ne ovat oikeastaan vangittua kokemusta, ja kamera toimii ehtymättömän tiedonjonon tyydyttämisen ihanteellisena apuvälineenä.

Valokuvaaminen on valokuvatun kohteen esineellistämistä ja siten sen alistamista. Se merkitsee sellaista minän ja maailman välisen suhteen luomista, jonka voi kokea eräänlaisena tiedon – ja siten myös vallan – muotona. Nykyään jo yleisesti kielteiseksi mielletyn vieraantumisen ensimmäinen vaihe, joka totutti ihmiset hahmottamaan maailman painetun sanan ja käsitteiden välityksellä, synnytti myös aikamme luonnottoman kasvun yhteiskuntien kehittymiseen arvattavasti tarvittun faustisen energian ylituotannon ja henkisen rappion. Mutta painotuote ei vaikuta yhtä petolliselta maailman suodattamisen ja sen henkisen esineellistämisen muodolta kuin valokuvat, jotka nykyisin välittävät suurimman osan siitä tiedosta, jonka avulla ihmiset hahmottavat menneisyyttä ja tulevaisuutta. Se mitä henkilöstä tai tapahtumasta on kirjoitettu, on aina tietty tulkinta, samoin kuin käsin tehdyt kuvalliset ilmaisut, esimerkiksi maalaukset ja piirroukset. Valokuvat eivät yleensä ole niinkään näkemyksiä maailmasta kuin sen osia, todellisuuden pienoiskuvia, joita kuka tahansa voi tehdä tai hankkia itselleen.

Valokuvat leikittelevät maailman eri ulottuvuuksilla – samoin itse valokuvia pienennetään, suurennetaan, rajataan, korjaillaan ja muunnellaan. Ne ikääntyvät ja niiden vitsauksena on kaikille paperiesineille ominainen alttius tärveltyä; ne häviävät; niistä tulee arvokkaita,

niitä ostetaan ja myydään; niitä jäljennetään. Valokuvat kokoavat maailmaa samalla kun ne myös houkuttelevat keräilyyn. Niitä liimataan kansioihin, kehystetään, asetetaan pöydille, ripustetaan seinille, heijastetaan dioina. Sanoma- ja aikakauslehdet julkaisevat niitä; poliisi arkistoi niitä tunnontarkasti; museot asettavat niitä näytteille; kustantajat kokoavat niitä.

Vuosikymmeniä kirja on ollut tehokkain tapa koota (tavallisesti pienoiskoossa esitettäviä) valokuvia yhteen. Siten niille on taattu pitkä ikä – vaikkei ehkä kuolematomuutta, sillä valokuvat ovat herkästi repeytyviä ja häviäviä esineitä – sekä laaja yleisö. Kirjassa julkaistu valokuva on mitä ilmeisimmin kuvan toisinto. Mutta koska valokuva alun alkaen on ikään kuin sileäpintainen painotuote, kirjassa jäljennettynä se menettää ominaislaadustaan paljon vähemmän kuin maalaus. Kirja ei kuitenkaan ole täysin tyydyttävä tapa asettaa valokuvia yleisön saataville. Sivunumerointi osoittaa missä järjestyksessä valokuvia tulisi katsoa, mutta mikään ei sido lukijaa pysymään suositellussa järjestyksessä tai ilmoita kuinka kauan kutakin valokuvaa tulisi katsoa. Chris Markerin elokuva *Jos minulla olisi neljä dromedaaria* (*Si j'avais quatre dromedaires*, 1966), loistavasti toteutettu tutkielma erilaisista ja -aiheisista valokuvista, esittää monipuolisemman ja kurinalaisemman tavan koota yhteen (ja suurentaa) yksittäisiä valokuvia. Niiden järjestys ja tarkka katselu-aika on määrätty etukäteen; siitä on hyötyä sekä kuvalliselle selkeydelle että tunnelataukselle. Mutta päin vastoin kuin kirjan sivuilla, elokuvassa esitetyt valokuvat eivät enää ole keräilyesineitä.

Valokuvat ovat todisteita. Jokin kuulemamme mutta silti epäilemämme näyttää muuttuvan todeksi heti kun näemme siitä otetun valokuvan. Yksi kameran sovelluksista on käyttää sitä syyttäjänä. Sen jälkeen kun Pariisin poliisi oli ensimmäistä kertaa hyödyntänyt valokuvia kommunardien säälimättömässä vainossa heinäkuussa 1871, niistä on tullut kätevä apuväline nykyaikaisille valtioille niiden entistä liikkuvamman väestön val-

vomiseksi ja tarkkailemiseksi. Kameraa voidaan käyttää myös tosiasioiden vahvistajana. Valokuva on eittämätön todistus siitä, että jokin asia on tapahtunut. Kuva voi vääristää; mutta se myös osoittaa, että jokin, joka on samankaltainen kuin kuvassa, on tai on ollut olemassa. Riippumatta yksittäisen valokuvaajan rajoituksista (esim. harrastelijamaisuus) tai tavoitteista (esim. taiteelliset pyrkimykset) valokuvalla – millä tahansa valokuvalla – näyttää olevan pyyteettömämpi ja siksi täsmällisempi suhde näkyvään todellisuuteen kuin muilla kuvallisen jäljentämisen tuotteilla. Alfred Stieglitzin ja Paul Strandin kaltaiset ylevien kuvien ylivertaiset mestarit, jotka vuosikymmenien ajan loivat mahtavia, unohtumattomia valokuvateoksia, halusivat kuitenkin ennen kaikkea esittää jotakin, joka on olemassa 'tuolla jossain', aivan kuten Polaroid-kameran omistaja, jolle valokuvat ovat nopea ja kätevä tapa tehdä muistiinpanoja, tai kuten näppäilijä, joka 'matolaatikollaan' ottaa tuokiokuvia muistoksi arkipäivästä.

Kun maalaus tai suorasanaisten kirjallinen tuote voi olla vain kapea ja valikoiva näkemys, valokuva voidaan vastaavasti ajatella kapeaksi ja valikoivaksi läpivalaisuksi. Siitä huolimatta että valokuvien oletettu todennukaisuus tekee niistä luotettavia, mielenkiintoisia ja houkuttelevia, valokuvaajan toiminta ei käytännössä kuitenkaan eroa olennaisesti taiteen ja totuuden välillä vallitsevan – tavallisesti hämäräperäisen – vuorovaikutussuhteen yleisistä periaatteista. Silloinkin kun valokuvaajat pitivät tärkeimpänä heijastella todellisuutta, heitä kahlitsevat kuitenkin maun ja omantunnon sanelemat ehdot. 1930-luvun lopulla Farm Security Administrationin valokuvausprojektin äärettömän lahjakkaat jäsenet (heidän joukossaan Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn ja Russell Lee) ottivat vuokraviljelijöistä yleensä tusinoittain kuvia suoraan edestä, kunnes olivat varmoja siitä, että he olivat tavoittaneet filmille juuri oikean katseen – juuri sen ilmeen, joka tuki heidän omia käsityksiään köyhyydestä, valosta, arvokkuudesta, rakenteesta, riistosta ja kuvasommittelusta. Päätätessään miltä kuvan tulisi näyttää tai valitessaan tietyn

valotusajan kuvaajat liittävät aiheisiinsa aina omia arvokäsityksiään. Vaikka kamera eräässä mielessä todella vangitsee todellisuuden eikä vain tulkitse sitä, valokuvat ovat yhtä lailla tulkintoja maailmasta kuin maalaukset ja piirroukset. Silloinkin kun valokuvaus on suhteellisen ylimalkaista, sattumanvaraista tai tarkoitteetonta, ei sen 'osoittelevuus' suinkaan vähene. Juuri tässä valokuvatun todisteen passiivisuudessa – ja kaikkiallisuudessa – piilee valokuvauksen 'sanoma', sen todellisuutta väkivaltaisesti muuttava vaikutus.

Idealisoivat kuvat – kuten suuri osa muoti- ja eläinkuvista – eivät ole sen vähemmän väkivaltaisia kuin valokuvat, jotka tekevät arkipäiväisyydestä hyveen – kuten luokkakuvat, synkät asetelmat ja passikuvat. Kameran käyttö on aina hyökkäävää. Tämä oli yhtä ilmeistä 1840- ja 1850-luvuilla, noina valokuvauksen kahtena ensimmäisenä kunniakkaana vuosikymmenenä, kuin kaikkien niitä seuranneiden vuosikymmenien aikana, jolloin teknologia muokkasi asenteita yhä laajemmalti hyväksymään maailman kokoelmana mahdollisia valokuvia. Jopa sellaiset varhaiset mestarit kuin David Octavius Hill ja Julia Margaret Cameron, jotka käyttivät kameraa maalauksellisten kuvien tekemiseen, pyrkivät valokuvauksessaan maalaustaidetta paljon pidemmälle. Valokuvaukseen on alun alkaen sisällynyt ajatus vangita mahdollisimman paljon eri aiheita. Maalauksella ei ole koskaan ollut niin mahtavia ulottuvuuksia käytettävissään. Kamerateknologian teollistuminen lunasti jatkossa valokuvaukseen jo alun perin sisältyneen lupauksen kaikkien kokemusten tasa-arvoistamisesta tulkitsemalla ne kuviksi.

Aika, jolloin valokuvaukseen tarvittiin kömpelöä ja kallista välineistöä – kätevien, rikkaiden ja pakkomielleen valtaamien harrastajien leikkikaluja – vaikuttaa todella etäiseltä verrattuna tähän piskuisten taskukameroiden aikakauteen, joka houkuttelee jokaista ottamaan kuvia. Ensimmäisiä Ranskassa ja Englannissa 1840-luvun alussa valmistettuja kameroita pystyivät käsittelemään ainoastaan niiden keksijät ja alaan perehtyneet harrastajat. Koska ammattivalokuvaajia ei tuolloin

ollut, ei ollut liioin harrastelijoita eikä valokuvaaminen palvellut mitään selkeää yhteiskunnallista tarkoitusta. Se oli hyödytöntä, toisin sanoen taiteellista toimintaa – siitä huolimatta että se tuskin pyrki tuottamaan taidetta. Vasta alan teollistumisen myötä valokuvaus vakiinnutti asemansa taidemuotona. Se myös toi valokuvaukseen yhteiskunnallisia tarkoituksia, ja kehitys-suuntausta vastustaneiden mielipide vain vahvisti niiden itsetuntoa, jotka käsittivät valokuvauksen taiteeksi.

Valokuvauksesta on viime aikoina tullut lähes yhtä yleistä huvia kuin seksi ja tanssi – ja se merkitsee sitä että useimmat ihmiset eivät harrasta valokuvausta, kuten eivät muitakaan joukkotaiteen muotoja, taiteena. Suurimmaksi osaksi se on yhteiskunnallinen riitti, puolustautumista ahdistusta vastaan ja vallan väline.

Perheen jäsenten (ja muiden ihmisryhmien) saavutusten ikuistaminen on ollut valokuvauksen varhaisimpia kansanomaisia ilmenemismuotoja. Jo yli sadan vuoden ajan hääkuva on ollut vähintään yhtä tärkeä osa häämenoista kuin papin aamenet. Kamera on osa perhe-elämää. Ranskassa tehdyn sosiologisen tutkimuksen mukaan useimmilla perheillä on kamera, mutta lapsiperheissä vähintään yhden kameran omistaminen on kaksi kertaa todennäköisempää kuin lapsettomissa perheissä. Se ettei ota omista lapsistaan valokuvia, erityisesti silloin kun he ovat pieniä, on osoitus vanhempien välinpitämättömyydestä, aivan kuten kieltäytyminen ylioppilaskuvasta on osoitus nuorten kapinahengestä.

Jokainen perhe rakentaa valokuvien avulla muotokuvakertomuksen itsestään – erillisen kuva-arkiston, joka on todistus perheen yhteenkuuluvuudesta. On lähes yhdentekevää mitä toimia kuvataan, kunhan niistä vain otetaan valokuvia, joita sitten vaalitaan hellästi. Valokuvauksesta tuli perheriitti juuri silloin kun itse perheinstituutio teollistuneissa maissa Euroopassa ja Yhdysvalloissa alkoi natista liitoksissaan. Kun tuo klaustrofobinen yksikkö, ydinperhe, alkoi irrota laajemmasta perheyhteisöstä, valokuva ilmestyi ikuistaakseen tapahtu-

man ja palauttaakseen vertauskuvallisesti perhe-elämän uhatun jatkuvuuden ja sen kutistuvat ulottuvuudet. Valokuvat, nuo haamumaiset jäljet, ovat osoitus maailmalle hajaantuneiden sukulaisten läsnäolosta. Perheen valokuvakansio kertoo yleensä suurperheestä – ja on usein ainoa asia, mitä siitä on jäänyt jäljelle.

Samalla kun valokuvat suovat ihmisille mahdollisuuden hallita mielikuvituksissaan epätodellista menneisyyttä, ne auttavat myös hallitsemaan tilaa, jossa olo tunnetaan turvattomaksi. Valokuva on näin kehittynyt rinta rinnan turismin, yhden aikamme luonteenomaisimman ilmiön, kanssa. Ensi kertaa historiassa joukoittain ihmisiä matkustaa säännöllisesti lyhyeksi aikaa pois tutusta ympäristöstään. Vaikuttaa täysin luonnottomalta lähteä huvimatkalle ilman kameraa. Valokuvat todistavat kiistattomasti, että matka on tehty, että suunnitelma on toteutettu, että matkalla on ollut hauskaa. Valokuvat ovat todisteita kulutuksesta, joka on tapahtunut perheen, ystävien, naapurien näkemättä. Mutta riippuvuus kamerasta laitteena, joka muuttaa kokemukset todelliseksi, ei heikkene edes matkustelun lisääntyessä. Sama tarve täyttyy kun kosmopoliitit haalivat kuvia voitonmerkeikseen laivamatkaltaan Niilin yläjuoksulla tai kaksiviikkoiselta matkaltaan Kiinaan tai kun alempaan keskiluokkaan kuuluvat lomailijat näppäilevät kuvia Eiffeltornista tai Niagaran putouksilta.

Valokuvaaminen on siis kokemusten vahvistamisen keino. Mutta se on myös niiden torjumisen keino – rajoittaessaan kokemuksen valokuvauksellisuuden etsimiseksi, muuttaessaan kokemuksen kuvaksi, matkamuistoksi. Matkustamisesta tulee valokuvien suunnitelmallisen keräilyn osa. Itse kuvien ottaminen on rauhoittavaa toimintaa ja se lievittää matkustamisen synnyttämää orpouden tunnetta. Useimmat turistit tuntevat pakottavaa tarvetta asettaa kamera itsensä ja merkittäväksi kokemansa kohteen väliin. Koska he ovat epävarmoja muiden suhtautumisesta, he ottavat valokuvan. Se antaa kokemukselle muodon: pysähdy, ota kuva ja jatka matkaa. Tämä menetelmä kiehtoo erityisesti armotoman työmoraliin vammauttamia ihmisiä – saksalaisia,

japanilaisia ja amerikkalaisia. Kameran käyttäminen lie-
vittää työhullun ahdistuneisuutta, jota hän tuntee olles-
saan lomalla, tekemättä työtä, ja yrittäessään pitää haus-
kaa. Hänellä on miellyttävällä tavalla työtä muistuttavaa
tekemistä: hän ottaa kuvia.

Ihmiset joilta on riistetty heidän menneisyytensä tun-
tuvat olevan kiihkeimpiä näppäilijöitä sekä kotonaan
että ulkomailla. Teollistuneessa yhteiskunnassa elävien
on pakko asteittain luopua menneisyydestään – eräissä
maissa, esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Japanissa, suhteen
katkeaminen menneisyyteen on ollut erityisen turhaut-
tava kokemus. 1970-luvun alussa korvattiin myytti 50- ja
60-lukujen rehvakkaasta nousukasmaisesta amerikka-
laisturistista dollareita pullottavine lompakkoineen
arvoituksellisella japanilaisella massaturistilla, joka
juuri vankilasaareltaan vapautuneena kulkee jenin hui-
man arvonnousun ansiosta kamera vyötettynä kummal-
lekin kupeelleen.

Valokuvaamisesta on tullut pääasiallisimpia kokemi-
sen ja näennäisen osallistumisen välineitä. Eräs kokosi-
vun mainos esittää pientä ihmisryhmää toisiinsa painau-
tuneina tuijottamassa kuvaajaa; yhtä lukuun ottamatta
kaikki näyttävät typeryteiltä, jännittyneiltä, hätään-
tyneiltä. Se, jolla on erilainen ilme pitelee kameraa sil-
mänsä tasalla: hän näyttää hallitsevan itsensä – ja mel-
kein hymyilee. Toiset ovat passiivisia, selvästi hämmen-
tyneitä katsojia, kun taas kameran haltija on aktiivinen,
tirkistelijä: vain hän on tilanteen tasalla. Mitä nämä
ihmiset näkevät? Sitä me emme tiedä. Eikä sillä ole
mitään merkitystään. Se on Tapahtuma: jotakin joka
kannattaa nähdä – ja siksi myös valokuvata. Mainos-
teksti, valkoiset kirjaimet kuvan tumman alaosan lai-
dasta laitetaan kuin uutissähkeessä, koostuu vain kuudesta
sanasta: ”... Praha . . . Woodstock . . . Vietnam . . .
Sapporo . . . Londonderry . . . LEICA.” Murskatut
toiveet, nuorisojengit, siirtomaasodat ja talviurheilu
ovat yksi ja sama asia – kamera on tasavertaistanut ne.
Valokuvaaminen on synnyttänyt kroonisen tirkistelijä-
suhteen maailmaan, joka hävittää tapahtumien väliset
merkityserot.

Valokuva ei ole vain tulos tapahtuman ja valokuva-
ajan kohtaamisesta: valokuvan ottaminen on tapahtuma
itsessään, tapahtuma jolla on yhä itsevaltaisempia
oikeuksia – sekaantua tilanteisiin, olla tunkeileva tai
välinpitämätön siitä mitä tapahtuu. Kameran osallisuus
määrittelee nyt tilannetajuamme. Kameroiden läsnäolo
kaikkialla houkuttelee meitä uskomaan, että aika koos-
tuu kiinnostavista tapahtumista, tapahtumista jotka kan-
nattaa valokuvata. Tästä taas puolestaan seuraa helposti
käsitys, että käynnistyttyään jokaisen tapahtuman, riip-
pumatta sen moraalisisestä sisällöstä, on sallittava toteu-
tua loppuun asti – jotta jokin muu, valokuva, voitaisiin
saada aikaan. Tapahtuman päätyttyä on siitä jäljellä
kuva, ja se antaa tapahtumalle eräänlaisen kuolematto-
muuden (ja merkityksen), jota se muuten ei voisi miten-
kään saada. Samanaikaisesti kun todellisia ihmisiä tape-
taan tai he tappavat muita todellisia ihmisiä, valoku-
vaaja pysyy kameransa takana ja luo toisen maailman
pientä osasta: kuvamaailmaa, joka näyttää säilyvän hen-
gissä meidän kaikkien jälkeen.

Valokuvaaminen on pohjimmiltaan syrjässä pysyttele-
mistä. Osa siitä kauhusta, jota synnyttävät sellaiset
aikamme kuvajournalismin muistiinpainuvat täysosumat
kuin kuvat vietnamilaisesta munkista kurkottamassa
kohti bensinikanisteria tai bengalilaisesta sissistä työn-
tämässä pistintään paaluun sidottuun yhteistoimintamie-
heen, johtuu siitä, että tiedämme kuinka todennäköistä
nykyään on, että tilanteessa jossa on mahdollista valita
valokuvaamisen ja elämän välillä, valokuvaaja valitsee
valokuvaamisen. Jos puuttuu asiaan, ei voi tallentaa sitä;
jos tallentaa, ei voi puuttua asiaan. Dziga Vertovin
loistava elokuva *Mies ja elokuvakamera* (1929) kuvaa
osuvasti valokuvaajaa alituisessa liikkeessä olevana hen-
kilönä, joka kulkee erilaisten tapahtumien keskellä niin
ketteränä ja kiireisenä, ettei koskaan tule ajatelleeksi
asioihin puuttumisen mahdollisuutta. Hitchcockin elo-
kuva *Takaikkuna* (*Rear Window*, 1954) täydentää tätä
kuvaa: James Stewart näyttää valokuvaajaa, jolla on
tiivis suhde tapahtumaan kameran välityksellä juuri
siksi, että hän on katkaissut jalkansa ja joutunut sido-

tuksi pyörätuoliin; väliaikainen liikuntakyvyttömyys estää häntä puuttumasta näkemäänsä ja siksi valokuvien ottaminen on erityisen tärkeätä. Vaikka kameran käyttöä ei voidakaan verrata fyysiseen asiaan puuttumiseen, on se kuitenkin eräs osallistumisen muoto. Kamera on tarkkailuasema, mutta valokuvaajan toiminta on enemmän kuin passiivista havainnointia. Samoin kuin seksuaalinen tirkistely, se on keino ainakin verhotusti ja useimmiten myös nimenomaisesti rohkaista tapahtumassa olevaa toteutumaan. Ottaa kuva on sama kuin olla kiinnostunut asioista sellaisina kuin ne ilmenevät, tilanteen pysymisestä muuttumattomana (joka tapauksessa niin kauan kuin on tarpeen 'hyvän' kuvan aikaansaamiseksi), olla osallisena siihen, mikä tekee aiheesta mielenkiintoisen, valokuvattavaksi kelpaavan – oli se sitten vaikka toisen henkilön tuska tai onnettomuus.

”Olen aina pitänyt valokuvaamista säädyttömänä – juuri siksi olin siihen niin ihastunutkin”, kirjoitti Diane Arbus, ”ja kun ensi kerran valokuvasin, tunsin oloni ihan perverssiksi.” Ammattivalokuvaajan työtä voidaan tietenkin pitää säädyttömänä Arbusin tarkoittamassa mielessä, jos valokuvaaja etsii häpeällisiksi, kielletyiksi tai marginaalisiksi luokiteltuja aiheita. Mutta nykyään yhä harvempi aihe on enää säädytön. Ja mikä kuvaamisessa loppujen lopuksi on perverssiä? Vaikkapa ammattivalokuvaajalla usein olisikin seksuaalisia mielikuvia kuvatessaan, on siinä perverssiä ehkä se, että nämä mielikuvat ovat sekä niin todennäköisiä että samalla sopimattomia. Antonionin elokuvassa *Blow-Up* (1966) muotivalokuvaaja vääntelee Verushkan vartalon yllä ja laukoo kameraansa. Todella säädytöntä! Itse teossa kameran käyttö ei ole kovinkaan hyvä seksuaalisen lähentymisen menetelmä. Valokuvaajan ja aiheen välillä on oltava etäisyyttä. Kamera ei raiskaa eikä edes anasta itselleen mitään, vaikka se voikin uhotta, häiritä, tunkeilla, vääristellä, riistää ja laajimmassa kuvaannollisessa merkityksessä myös murhata – kaikki toimintoja, jotka voidaan toteuttaa toisin kuin yhdyntä, etäältä ja

jossain määrin irrallisesti.

Paljon voimakkaampaa seksuaalista mielikuvitusta sisältyy Michael Powellin ainutlaatuisen elokuvaan *Tirkistelijä* (*Peeping Tom*, 1960), joka ei kerro tirkistelijästä vaan mielipuolesta, joka kuvatessaan tappaa naisia kameraan kätketyllä aseella. Hän ei kertaakaan kajoa kuvauskohteisiinsa. Hän ei himoitse heitä lihallisesti; hän haluaa kokea heidän läsnäolonsa elokuvissa – nähdä heidän kokevan kuolemansa – katsellessaan niitä omaksi ilokseen kotonaan. Elokuvan lähtökohtana ovat impotenssin ja aggressiivisuuden, ammattimaisen tarkastelutavan ja julmuuden väliset kytkennät, jotka viittaavat kameraan liittyviin keskeisiin mielikuviiin. Falloksena esitetty kamera on korkeintaan kömpelö muunnelma siitä väistämättömästä vertauskuvasta, jota kaikki tiedostamattomasti käyttävät. Vaikka olisimme vain hämäävästi tietoisia tästä mielikuvasta, se esiintyy kuitenkin aina kun puhumme kameran 'lataamisesta' ja 'sillä tähtäämisestä'.

Entisaikojen kamera oli kömpelömpi ja hankalampi ladata kuin piilukko. Nykyaikainen kamera on jo likimain sädepistooli. Eräessä mainoksessa sanotaan:

Yaschica Electro-35 GT on avaruusajan kamera, josta perheenne ilahtuu. Voitte ottaa kauniita kuvia päivällä ja yöllä. Automaattisesti. Vaivattomasti. Vain tähtäätte, tarkennatte ja laukaisette. GT:n tietokoneaivot ja elektroninen suljin hoitavat lopun.

Kameraa myydään kuten autoakin saalistamisen välineenä – mahdollisimman pitkälle automatisoituna ja pettämättömän toimintavalmiina. Yleisö toivoo helppoa ja näkymätöntä tekniikkaa. Valmistajat vakuuttavat asiakkailleen, että kuvien ottaminen ei vaadi taitoa tai asiantuntemusta, että kamera on kaikkietävä ja tottelee käyttäjänsä tahdon pienintäkin oikkua. Se on yhtä helppoa kuin virrankytkimen kääntäminen tai liipasimen painaminen.

Samoin kuin kiväärit ja autot, kameratkin ovat riippuvuutta aiheuttavia mielikuvituskoneita. Huolimatta tavallisen kielenkäytön ja mainoskielen liioittelusta, ne eivät kuitenkaan ole kuolemaa tuottavia. Siinä ylisanoja käyttävässä mainoskielessä, joka markkinoi autoja kivääreinä, piilee ainakin sen verran totuutta, että sota-aikoja lukuun ottamatta autot tappavat enemmän ihmisiä kuin kiväärit. Kamera ei ole tappava ase, joten pahaenteinen vertaus vaikuttaa pelkältä hämäykseltä – samassa mielessä kuin miehinen kuvitelma pistoolista, veitsestä tai jostain muusta aseesta haarojen välissä. Silti kuvan ottamisessa on jotain saaliinhimoista. Kuvattavalle ihmiselle tehdään väkivaltaa, sillä hänet nähdään silloin tavalla, jolla hän ei itse koskaan itseään näe; hänestä tiedetään jotain sellaista, jota hän ei koskaan voi tietää. Ihmiset muutetaan esineiksi, jotka vertauskuvallisessa mielessä voidaan omistaa. Samoin kuin kamera on kiväärin ylevöity korvike, on ihmisen valokuvaaminen sublimoitua murhaa – lempeä murha, joka sopii tähän surumieliseen ja kauhistuneeseen aikaan.

Ehkä ihmiset oppivatkin vähitellen ilmaisemaan aggressioitaan enemmän kameralla kuin asein, ja sen hintana on kuvien yhä täydellisemmin tukahduttama maailma. Esimerkiksi valokuvasafarissa luodit on vaihdettu filmiin. Se on korvannut Itä-Afrikan metsästyssafarin. Metsästäjällä on Hasselbladinsa Winchesterin sijasta; sen sijaan että hän katsoisi kiväärinsä kiikaritähätäimen läpi tähdätäkseen saalistaan hän katsoo kameran etsimen läpi rajatakseen kohteensa. Viime vuosisadan lopun Lontoossa Samuel Butler valitteli, että ”jokaisessa pöheikössä piileskelee valokuvaaja, joka murisee kuin leijona etsiessään uhriaan”. Tänä päivänä valokuvaaja ahdistelee todellisia, aidattuja ja tapettavaksi aivan liian harvinaisia petoja. Kiväärit ovat muuttuneet kameroiksi tässä vakavassa huvinäytelmässä, ekosafarissa, sillä luonto ei enää ole sitä, mitä se ennen oli – jotain jota vastaan ihmisten oli puolustauduttava. Nyt on luonto kesytetty, uhanalainen, haavoittuva – ja sitä on puolustettava ihmistä vastaan. Kun me pelkäämme, me ammusme. Mutta kun haikailemme, otamme valo-

kuvia.

Tämä aika on kaihon aikaa ja valokuvaajat yrittävät parhaansa mukaan ylläpitää tätä mielialaa. Valokuvaus on surumielisyyden sävyttämää hämyä taidetta. Useimpiin valokuvattuihin aiheisiin liittyy pateettinen vivahde ainoastaan siksi, että ne on valokuvattu. Ruma tai irvokas aihe voi olla liikuttava, koska valokuvaajan sitä kohtaan tuntema kiinnostus on tehnyt siitä arvokkaan. Kaunis valokuva voi herättää sääliä siksi, että sillä on ikää tai että se on voittanut tai kokonaan tuhoutunut. Kaikki valokuvat ovat memento mori -lausumia, muistutuksia katoavaisuudesta. Valokuvan ottaminen on osallisuutta toisen ihmisen (tai esineen) kuolevaisuuteen, haavoittuvuuteen, muuttuvaisuuteen. Juuri siksi että valokuvat viipaloivat aikaa ja jäätävät sen aloilleen, ne ovat myös todisteita ajan järkkymättömästä hauraudesta ja katoavaisuudesta.

Maailman jäljentäminen valokuvauksen keinoin alkoi juuri samalla kun inhimillisessä ympäristössä oli alkamassa huimaavan nopea muutos: samanaikaisesti kun lukematon määrä biologisia ja sosiaalisia elämänmuotoja tuhoutuu lyhyessä ajassa, meillä on käytettävissämme väline kaiken häviävän tallentamiseksi. Atgetin ja Brassain tunnelmallinen ja moni-ilmeinen Pariisi on suurimmaksi osaksi kadonnut. Samoin kuin kuolleiden sukulaistemme ja ystäviemme läsnäolo perhealbumin valokuvissa karkottaa osan heidän katoamisensa aiheuttamasta ahdistuksesta ja tuskasta, tarjoavat valokuvat tuhotuista kaupunginosista tai rujoiksi ja autioiksi tehdyistä maaseutunäkymistä meille eräänlaisen korvikesuhteen menneisyyteen.

Valokuva sekä ilmaisee näennäistä läsnäoloa että on merkki poissaolosta. Takkatulen lailla valokuvat – erityisesti ihmisiä, kaukaisia maisemia, kaupunkeja ja kadonnutta menneisyyttä esittävät – houkuttelevat unelmoimaan. Tavoittamattomuuden tunne, jonka valokuvat voivat herättää, ruokkii suoraan niihin ihmisiin kohdistuvia eroottisia mielikuvia, joiden läheisyyden halua juuri etäisyys lisää. Naimisissa olevan naisen kukkaroon 21 kätetty rakastajan valokuva, murrosikäisen vuoteen

ylle ripustettu rocktähtien juliste, äänestäjän takinrintamukseen pistetty vaalikampanjanappi poliitikon kuviin, taksinkuljettajan autonsa häikäisysojaan liimaamat kuvat lapsistaan – kaikki tällaiset valokuvan taianomaiset käyttötavat ilmaisevat sekä sentimentalismia että piilevää taikauskoo: ne ovat yrityksiä ottaa yhteyttä toiseen todellisuuteen tai vedota siihen.

Valokuvat voivat synnyttää intohimoa hyvin suorasukaisella ja käytännöllisellä tavalla – kuten esimerkiksi silloin kun itsetyydytyksen apuvälineeksi keräillään nimeäntä himon kohdetta esittäviä valokuvia. Tilanne muuttuu monivivahteisemmaksi kun valokuvia käytetään moraalisen vaikutuksen aikaansaamiseksi. Halulla ei ole historiaa – ainakin se koetaan kaikissa yhteyksissä osana välitöntä nykyhetkeä. Sen saavat aikaan arkkityypit ja siinä mielessä se on abstraktia, käsitteellistä. Moraaliset tunteet sen sijaan ovat erottamatta sidoksissa historiaan, jonka henkilöt ovat nimenomaisia ja tilanteet erityisiä. Siksi toisaalta halun ja toisaalta tietoisuuden herättämiseksi käytettäviin valokuviiin pätevät lähes vastakkaiset säännöt. Kuvat jotka saavat tietoisuuden liikkeelle, liittyvät aina tiettyyn historialliseen tilanteeseen. Mitä yleisempiä ne ovat, todennäköisesti myös sitä tehottomampia.

Joltain odottamattomalta kurjuuden alueelta tietoa välittävä valokuva ei vakuuta yleistä mielipidettä, ellei siihen myös sisälly hyväksytyjen tunteiden ja asenteiden osuutta. Mathew Bradyn ja hänen työtovereidensa valokuvat taistelukenttien kauhuista eivät suinkaan hillinneet ihmisten intoa jatkaa sisällissotaa. Andersonvillen ryysysten, luurangonlaihoiden vankien kuvat nostattivat pohjoisvaltojen yleisen mielipiteen – etelävaltoja vastaan. (Andersonvillen valokuvien vaikutus johtui varmasti myös osaksi siitä, että tuohon aikaan valokuvat olivat vielä uutta.) Yhä useampien amerikkalaisten poliittisen tietoisuuden kasvu teki 1960-luvulla mahdolliseksi sen, että Dorothea Langen valokuvat vuodelta 1942 internointileirille siirretyistä japanilaisten siirtolais-

ten jälkeläisistä tunnistettiin siksi, mitä ne kuvasivat – hallituksen rikokseksi laajaa USA:n kansalaisryhmää vastaan. Harvat niistä, jotka näkivät nuo kuvat 1940-luvulla, kokivat ne silloin yhtä rehellisesti; sen esti sodalle myönteinen yksimielisyys. Valokuvat eivät voi synnyttää moraalista asennetta, mutta ne voivat kyllä vahvistaa sitä – ja auttaa muodostumassa olevan asenteen muokkaamista.

Valokuvat voivat syöpyä mieleen paremmin kuin liikkuvat kuvat, sillä ne ovat selkeitä ajan osasia, eivät ajan virtaa. Televisio tarjoaa lajittelemattoman kuvavirran valikoiman, jossa jokainen kuva mitätöi edeltäjänsä. Jokainen yksittäinen valokuva sen sijaan on ohueksi esineeksi muutettu etuoikeutettu hetki, jonka voi saada omakseen ja jota voi katsella aina uudelleen. Vuonna 1972 useimpien maailman sanomalehtien etusivuilla julkaistu valokuva – siinä alaston, amerikkalaisten napalm-pommin polttama etelä-vietnamilainen lapsi juoksee maantiellä kameraa kohti kädet levällään ja tuskasta huutaen – vahvasti todennäköisesti paljon enemmän yleistä sodanvastaista mielipidettä kuin sadat julmuuksia kuvanneet televisio-ohjelmat.

Olisi houkuttelevaa kuvitella, että Yhdysvaltain yleinen mielipide ei olisi hyväksynyt niin yksimielisesti Korean sotaa, jos se olisi valokuvien välityksellä saanut todisteita maan tuhoamisesta. Tuo ympäristön ja kansan tuhoon ylitti joissakin suhteissa jopa Vietnamia kymmenen vuotta myöhemmin kohdanneen tuhon. Tällainen oletamus on kuitenkin turha. Yleisö ei nähnyt näitä kuvia, koska niille ei ollut ideologista tilaa. Kukaan ei tuonut mukanaan valokuvia Pjongjangin arjesta osoittaakseen, että vihollisellakin oli inhimilliset kasvot – kuten Felix Greene ja Marc Riboud tuodessaan valokuvia Hanoista. Amerikkalaiset saivat nähdä valokuvia vietnamilaisten kärsimyksistä (monet olivat sotilaslähteistä ja otettu aivan eri tarkoituksessa) koska lehtimiehet tunsivat saavansa tukea ponnisteluilleen näiden valokuvien aikaansaamiseksi. Olihan merkittävä osa ihmisistä tuominnut tapahtuman julmana siirtomaasotana. Korean sotaa pidettiin erilaisena sotana – osana Vapaan

Maailman oikeutettua taistelua Neuvostoliittoa ja Kiinaa vastaan – ja juuri siksi Yhdysvaltojen rajoittamattoman tulivoiman julmuutta kuvaavat valokuvat olisivat olleet asiattomia.

Vaikka tapahtuman merkittävyys tarkoittaakin nykyisin sitä että se on valokuvaamisen arvoinen, nimenomaan ideologia (sanana laajimmassa merkityksessä) kuitenkin viime kädessä määrittelee sen mikä täyttää tapahtuman tuntomerkit. Tapahtumasta ei voi olla todistetta, valokuvattua tai muuta, ellei sitä itseään ole nimetty ja luokiteltu. Eikä valokuva voi koskaan luoda – tarkemmin sanottuna sen avulla ei voi tunnistaa – tapahtumia; valokuvan merkitys on aina alisteinen tapahtuman nimeämiselle. Valokuvien moraalisen vaikutuksen mahdollisuus on riippuvainen vallitsevasta poliittisesta tietoisuudesta. Ilman poliittista viitekehystä valokuvat historian verilöylyistä koetaan mitä todennäköisimmin vain epätodellisina tai masentavina tunnejärkytyksinä.

Sen tunteen syvyys, jopa sen moraalisen vastustuksen aste, jota ihmiset kokevat katsoessaan sorrettuja, riistettyjä, nälkiintyneitä ja murhattuja esittäviä valokuvia, riippuu myös siitä, kuinka tuttuja heille nuo kuvatut asiat ovat. Don McCullinin 1970-luvun alussa ottamat valokuvat luurangonlaihista biafralaisista vaikuttivat ihmisiin vähemmän kuin Werner Bischofin 1950-luvun alussa Intian nälänhädän uhreista ottamat valokuvat, sillä niistä oli jo tullut arkisen latteita. Samoin lehdissä vuonna 1973 julkaistut valokuvat etelä-Saharan nälkäkuoleman partaalla elävistä tuaregiperheistä vaikuttivat todennäköisesti monista vain sietämättömiltä, jo tutuiksi tulleiden julmuuksien toistolta.

Valokuvat kuohuttavat vain silloin kun ne esittävät jotain uutta. Ikävä kyllä tämä on yleistymässä – osaksi juuri näiden kauhukuvien levittämisen vuoksi. Jokaisen ensimmäinen kosketus äärimmäistä kauhua esittäviin kuviin iskee juuri meidän ajallemme ominaisena paljastavana ilmestyksenä, pimeyden valaistumisena. Itse koin saman törmätessäni sattumalta Bergen-Belsenistä ja Dachausta otettuihin valokuviin eräässä Santa Monican

kirjakaupassa heinäkuussa 1945. Mikään aiemmin valokuvissa tai elävässä elämässä kokemani ei ollut koskaan koskettanut minua niin viiltävästi, syvältä, välittömästi. Minusta tuntuu todella siltä kuin voisin jakaa elämäni kahteen eri vaiheeseen – siihen joka oli ennen noiden valokuvien näkemistä (olin silloin kahdentoista) ja sen jälkeiseen, vaikka ymmärsinkin vasta vuosien kuluttua, mistä niissä oli kyse. Kannattiko ne nähdä? Nehän olivat vain valokuvia – tapahtumasta, josta tuskin olin kuullut ja johon en itse ollut mitenkään osaltani vaikuttanut, kärsimyksestä, jota tuskin pystyin kuvittelemaan ja jota en voinut mitenkään lieventää. Kun katselin näitä valokuvia, jokin minussa särkyi. Jokin raja oli saavutettu. Eikä se ollut vain kauhun raja; tunsin itseni peruuttamattomalla tavalla murheelliseksi, haavoitetuksi, samalla kun osa tunteistani alkoi kovettua. Jokin kuoli; jokin itkee vieläkin.

On toista kärsiä kuin elää kärsimystä esittävien valokuvien parissa, mikä sinänsä ei välttämättä vahvista omaatuntoa ja myötätunnon kokemisen kykyä. Päänsäntö se voi olla niille vahingoksi. Kun on kerran nähnyt näitä kuvia, on astunut tielle, jolla haluaa nähdä niitä yhä enemmän. Kuvat lamauttavat meidät. Ne turruttavat meidät tunnottomiksi. Tuleehan tapahtumasta toki todellisempi valokuvan välityksellä kuin jos sitä esittäviä valokuvia ei olisi koskaan nähty – ajatelkaamme vain Vietnamin sotaa. (Vastaesimerkkinä voisimme ajatella ”vankileirien saaristoa” josta ei valokuvia ole olemassa.) Mutta kuvien yhä useampien esityskertojen jälkeen tapahtuma muuttuu samalla yhä epätodellisemmaksi.

Pahuus ja pornografia ovat saman lain alaisia. Valokuvattujen julmuuksien aiheuttama järkytys heikkenee toistuvan katsomisen seurauksena, aivan samoin kuin ensimmäistä kertaa nähdyn pornografisen elokuvan aiheuttama yllätyksen ja huvittuneisuuden tunne haalenee muutaman samanlaisen nähtyään. Kiellot, jotka aiheuttavat närkästystä ja ahdistusta, eivät ole juuri sen sitkeämpiä kuin kiellot, jotka määrittelevät säädyttömyyden. Molempia on viime aikoina kipeästi koeteltu.

Kaikkialla on ylenmäärin nähtävissä valokuvia kurjuudesta ja epäoikeudenmukaisuuksista, ja ne tekevät jokaiselle julmuuden jossain määrin tutuksi ja saavat kauhistuttavan näyttämään entistä tavanomaisemmalta – esittäessään ne tuttua, etäisenä ("sehän on vain valokuva"), väistämättömänä. Ensimmäisissä natsileireiltä otetuissa valokuvissa ei ollut mitään tavanomaista. Kolmenkymmenen vuoden kuluttua vaikuttaa siltä kuin kylästyksen raja olisi saavutettu. Viime vuosikymmenien aikana 'osallistuva' valokuva on turruttanut omaatuntoamme vähintään yhtä paljon kuin se on sitä kolkuttellut.

Valokuvien eettinen sisältö on hauras. Lukuun ottamatta mahdollisesti sellaisia kauhua kuvaavia valokuvia – esim. natsileirikuvia – jotka ovat saaneet erityisaseman eettisinä viitteinä, useimmat valokuvat eivät säilytä tunnelataustaan. Vuonna 1900 otettu valokuva, joka tuolloin vaikutti aiheensa vuoksi, koskettaa meitä tänä päivänä todennäköisesti vain siksi, että se on vuonna 1900 otettu valokuva. Menneitä aikoja kohtaan tunnetulla yleistävällä paatoksella on taipumus häivyttää valokuvista niiden erityislaatu ja alkuperäinen tarkoitus. Esteettinen etäisyys näyttää väistämättä olevan olennainen osa itse valokuvan katsomiskokemusta – ellei etäisyyttä koeta välittömästi niin ainakin ajan mittaan. Itse aika lopulta kohottaa kaikkein harrastelijamaisimmatkin valokuvat taiteen tasolle.

Valokuvauksen teollistuminen mahdollisti nopeasti sen kytkemisen osaksi yhteiskunnan tarkoituksenmukaistettua – ts. virkavaltaista – hallintaa. Valokuvat eivät enää olleet vain ajanvietettä, vaan niistä tuli osa ympäristömme yleistä esineistöä – realistisena pidetyn mutta todellisuutta tyypistävän näkemyksen koetinkiviä ja todisteita. Valokuvat värvättiin tärkeiden valvontajärjestelmien, erityisesti perheen ja poliisin, palvelukseen tunnusesineinä ja tiedonlähteinä. Niinpä esimerkiksi monet maailman virkavaltaisen luetteloinnin kannalta tärkeät asiakirjat eivät ole päteviä ilman asianomaisen

kansalaisen valokuvaa.

Virkavaltaisuudelle ominainen 'realistinen' maailmankuva määrittelee tiedon uudella tavalla – tekniikkana ja informaationa. Valokuvia arvostetaan siksi, että ne antavat tietoa. Ne kertovat, mitä on; ne kartoittavat olevan. Ne ovat korvaamattomia vakoilijoille, säätieteilijöille, kuolemansyyn tutkijoille, arkeologeille ja muille informaation ammattilaisille. Mutta useimmille ihmisille valokuvalla on lähes yksinomaan kuvitteellista tietoa. Valokuvien välittämä tieto alkoi vaikuttaa erityisen tärkeältä siinä kulttuurihistorian vaiheessa kun jokaisella katsottiin olevan oikeus uutistietoon. Valokuvia pidettiin keinona välittää tietoa ihmisille, jotka eivät juuri vaivautuneet lukemaan. *Daily News* kutsuu yhä itseään "New Yorkin kuvalehdiksi" turvatakseen siten yleisön suosionsa. Sen sijaan *Le Monde*, korkeasti koulutetuille ja asiantunteville lukijoille suunnattu sanomalehti, ei julkaise valokuvia lainkaan; sen lukijoiden oletetaan kokevan valokuvan vain artikkeleissa esitettyjen perustelujen kuvituksena.

Valokuvien myötä on luotu uusi informaation merkityksen käsite. Se määrittelee valokuvan ohueksi tilan ja ajan viipaleeksi. Valokuvien hallitsemassa maailmassa kaikki rajat ('kuvien rajaaminen') vaikuttavat mielivaltaisilta. Mikä tahansa voidaan irrottaa omasta yhteydestään ja saattaa kaikesta muusta riippumattomaksi; riittää kun kohde rajataan toisin. (Ja kääntäen, mikä tahansa voidaan liittää mihin tahansa.) Valokuvan tukee nominalistista käsitystä, jonka mukaan yhteiskunnallinen todellisuus koostuu näköjään loputtomasta määrästä pieniä yksiköjä – aivan kuten mistä tahansa aiheesta otettujen valokuvien määrä voi olla rajaton. Valokuvien kautta maailmasta tulee toisistaan riippumattomien, irrallisten osasten sarja; ja historiasta, menneestä ja nykyisestä, valikoima irrallisia sattumuksia ja erittelemättömiä tosiasioita. Kamera muuttaa todellisuuden atomistiseksi, helposti käsiteltäväksi ja sameaksi. Tällainen maailmankuva kieltää sekä osien keskinäiset suhteet että jatkuvuuden ja lisää jokaiseen hetkeen jotain salaperäistä. Kaikilla valokuvilla on monta merki-

tystä; valokuva on esine, jolla on arvaamaton lumovoima. Valokuvan perimmäinen viisaus piilee sen tavassa ilmoittaa: "Tuossa on pintailmiö. Yrittäkää nyt ajatella – tai pikemminkin tuntea, vaistota – mitä sen takana on, millainen todellisuuden täytyy olla, jos se tuolta näyttää." Valokuvat jotka eivät itse kykene selittämään mitään, houkuttelevat lakkaamatta päätelemään, pohtimaan ja kuvittelemaan.

Valokuvaamiseen sisältyy käsitys, että saamme maailmasta tietoa, jos hyväksymme sen sellaisena kuin kamera sen tallentaa. Mutta tämä on vastakohta ymmärtämiselle, joka alkaa siitä että maailmaa *ei* hyväksytä vain sellaisena kuin miltä se näyttää. Ymmärtämisen koko perustana on kieltämisen mahdollisuus. Valokuvan perusteella yksin ei mikään vielä suoraan sanoen ole ymmärrettävissä. Tietysti valokuvat täyttävät nykyisyyden ja menneisyyden tyhjiä kohtia mielessämme. Esimerkiksi Jacob Riisin valokuvat New Yorkin kurjuudesta 1880-luvulla ovat viiltävän opettavaisia niille, jotka eivät tienneet, että viime vuosisadan lopun Yhdysvalloissa kaupunkilaiselämä oli kaikessa köyhyydessään todella niinkin dickensmäistä. Kameran kuvaaman todellisuuden takana piilee kuitenkin aina enemmän kuin mitä se paljastaa. Kuten Brecht on sanonut, Kruppin tehtailta otettu valokuva ei paljasta tosiasiaa mitään itse yhtiöstä. Ihastus perustuu jonkin asian ulkoiseen olemukseen, mutta ymmärtäminen perustuu sen toimivuuden tajuamiseen. Toiminta tapahtuu ajassa, ja sen on myös selityttävä ajan suhteina. Vain se, mikä kertoo jotain, voi saada meidät myös ymmärtämään.

Valokuvien välittämä tieto maailmasta on rajallinen: samalla kun se ehkä hyvinkin voi vahvistaa omaatuntoa, se ei kuitenkaan koskaan voi olla eettistä tai poliittista tietoa. Yksittäisten kuvien välityksellä hankittu tieto on aina jonkinkaltaista kyynistä tai humanistista tunteilua. Se on tinkien hankittua – näennäistä tietoa, näennäistä viisautta: aivan kuten kuvien ottaminen on näennäistä omaksumista tai näennäistä raikausta. Valokuvissa vetää puoleensa ja haastaa ymmärrykseksi kuvittelemamme mykkyys. Valokuvien läsnäolo kaikkialla vai-

kuttaa arvaamattomalla tavalla eettiseen suhtautumiseemme. Tuottaessaan tästä täyteen ahdetusta maailmasta kuvallisen jäljennöksen valokuvaus saa meidät tuntemaan, että maailma on sitä enemmän läsnä.

Tarve vahvistaa valokuvien avulla todellisuuden ole-massaoloa ja korostaa kokemuksen merkitystä on esteettistä kulutushysteriaa, josta jokainen on tänään tullut riippuvaiseksi. Teollistuneet yhteiskunnat muuttavat kansalaisensa kuvanarkomaaneiksi; tästä on tullut sitkein henkisen saastumisen muoto. Kiihkeä kauneuden kaipuu, toive syvämielisyyden velvollisuuden päätyemisestä sekä haave kaikkinaisen maallisen runsauden osallisuudesta – valokuvaamisen tuottamassa mielihyvässä korostuvat kaikki nämä eroottisen tunteen eri puolet. Mutta voimme kokea myös muita vähemmän vapauttavia tunteita. Ei liene kohtuutonta puhua ihmisistä, jotka tuntevat *sisäistä pakkoa* valokuvata, muuttaa itse kokemus tavaksi nähdä. Lopulta kokeminen samais-tetaan kuvaamiseen – osallistuminen julkiseen tapahtumaan on yhä useammin samaa kuin katsoa siitä otettua valokuvaa. Mallarmé, 1800-luvun esteeteistä johdonmu-kaisin, sanoi että maailmassa kaikki on olemassa vain päätyäkseen kirjaan. Tänään kaikki on olemassa päätyäkseen valokuvaan.

Tähyillessään demokratian näköaloja kulttuurin saralla Walt Whitman yritti nähdä kauniin ja ruman, tärkeän ja toissijaisen tuolle puolen. Kaikkein ylevimpiä arvoja lukuun ottamatta hän piti arvoerojen tekemistä nöyristelynä ja hienosteluna: kulttuurivallankumouksemme rohkein ja haltioitunein airut edellytti nimenomaan ennakkoluulottomuutta. Kauneudesta ja rumuudesta ei Whitmanin käsityksen mukaan sovi kursailla sen, joka pyrkii hyväksymään riittävän avoimesti koko todellisuuden, amerikkalaisen kokemuspiirin kaikessa laajuudessaan ja elämäntäyteydessään. Jopa vähäpätöisimmät seikat hehkuvat Whitmanin Amerikassa – tuossa historian todeksi muuttamassa ihannellassa, jossa ”julkitullessaan kaikki asiat kylpevät kirkkaudessa”.

Suuri amerikkalainen kulttuurivallankumous – jonka tuloa *Ruohoa* (*Leaves of Grass*, 1855) -kokoelman ensimmäisen painoksen esipuheessa ennakoitiin – ei koskaan puhjennut. Se oli monille pettymys, mutta tuskin kenellekään yllätys. Suurikaan runoilija ei yksinään voi muuttaa henkistä ilmapiiriä; se ei ole helppoa vaikka hänellä olisi käytettävissään miljoonia punakaartilaisia. Jokaisen kulttuurivallankumouksen airueen tavoin Whitmanin oli näkevinään miten uusi todellisuus oli jo vahvistanut asemansa taiteessa samalla riisuen sen kaikesta mystiikastaan. ”Yhdysvallat itsessään on suurin runoelma.” Mutta kun kulttuurivallankumousta ei tullut ja runoelmista suurin vaikutti maailmanherruutensa kaudella vähemmän mahtavalta kuin tasavallan aikoi-

hin, ainoastaan taitelijat ottivat vakavasti Whitmanin ohjelman, joka julisti rahvaanomaisuuden ylivertaisuutta, kauniin ja ruman, tärkeän ja toissijaisen tasaverstaista uudelleenarviointia. Sen sijaan että amerikkalainen todellisuus olisi riisunut amerikkalaisen taiteen sen mystisistä piirteistä, taide itse – ja eritoten valokuvaus – pyrki nyt riisumaan todellisuudelta sen mystiset piirteet.

Valokuvauksen ensi vuosikymmeninä valokuvien odotettiin esittävän ihanteita. Yhäkin useimpien harrastajakuvaajien mielestä kaunis valokuva on valokuva josta-kin kauniista – kuten naisesta tai auringonlaskusta. Kun Edward Steichen vuonna 1915 otti valokuvan maitopullostu vuokrakasarmen paloportaila, se oli ensimmäisiä merkkejä täysin erilaisesta kauniin valokuvan käsityksestä. 1920-luvulta lähtien kunnianhimoiset ammattivalokuvaajat ovat sitten asteittain etäänntyneet runollisista aiheista tutkiakseen nimenomaan yksinkertaista, halpahintaista tai jopa tyhjänpäiväistä aineistoa. Viime vuosikymmeninä on valokuvauksen onnistunut jossain määrin tarkistaa yleisiä kauneuden ja rumuuden määritelmiä – juuri Whitmanin esittämien periaatteiden mukaisesti. Jos (Whitmanin sanoin) ”jokainen aihe tai olosuhde tai yhteys tai tapahtumasarja ilmentää kauneutta”, on täysin turha erotella asioita kauneuden tai rumuuden perusteella. Jos ”kaikella mitä ihminen tekee tai ajattelee on oma merkityksensä”, on mielivaltaista suhtautua joihinkin elämämme hetkiin ikään kuin ne olisivat tärkeitä ja useimmat muut toissijaisia.

Valokuvaaminen on merkityksen antamista. Tuskin on aihetta, josta ei voisi saada kaunista; eikä sitä paitsi ole mahdollista tukahduttaa jokaisen valokuvan taipumusta arvottaa aiheensa myönteisesti. Mutta arvon merkitystä sinänsä voidaan muuttaa – kuten on tapahtunut nykyaikaisessa valokuvakulttuurissa, josta on tullut Whitmanin evankeliumin irvikuva. Esidemokraattisen kulttuurin salongeissa valokuvattiin vain kuuluisuuksia. Mutta Whitmanin intohimoisesti kartoittaman ja Warholin yhdellä olankohautuksella kuittaaman amerikka-

laisen kokemuspiirin avoimessa kentässä jokainen on kuuluisuus. Yksikään hetki ei ole toista tärkeämpi; yksikään henkilö ei ole toista mielenkiintoisempi.

Eräässä Modernin taiteen museon julkaisemassa Walker Evansin valokuvateoksessa on tunnuslauseena ote Whitmanilta, jossa samalla esittäytyvät amerikkalaisen valokuvauksen kunnianhimoisimmat tavoitteet:

En epäile, etteikö maailman ylevyys ja kauneus ole piilevänä läsnä maailman jokaisessa hitusessa . . . En epäile, etteikö kaikessa arkipäiväisessä, hyönteisissä, sivistymättömissä ihmisissä, orjissa, kääpiöissä, rikkaruohossa, hylätyssä rojussa olisi äärettömän paljon enemmän kuin olen oletanut . . .

Whitman ei käsityksensä mukaan pyrkinyt poistamaan kauneutta vaan muuttamaan sen yleispäteväksi. Samoin tekivät useiden sukupolvien ajan Yhdysvaltain lahjakaimmat valokuvaajat tavoitellessaan kiivaasti arkipäiväistä ja rahvaanomaista. Mutta toisen maailmansodan jälkeisen valokuvaajapolven keskuudessa on Whitmanin kehoitus taltioida amerikkalaisen kokemuspiirin ulottuvuudet kaikessa koruttomuudessaan menettänyt jo koko vetovoimansa. Valokuvattaessa kääpiöitä ei luoda kaunistia ja ylevää. Kuvassa on vain kääpiöitä.

Kehityksen lähtökohtana olivat valokuvat, jotka julkaistiin ja pyhitettiin Alfred Stieglitzin vuosina 1903–1917 toimittamassa loisteliaassa *Camera Work* -aikakauslehdessä ja jotka olivat näytteillä vuosina 1905–1917 hänen johtamassaan galleriassa New Yorkin Viidennellä Avenuella, sen numerossa 291 (gallerian nimi oli alunperin "Little Gallery of the Photo-Secession", myöhemmin vain "291"). Sekä lehti että galleria olivat whitmanilaisen näkemyksen kunnianhimoisimpia esittelijöitä. Tuon aikakauden jälkeen on amerikkalaisessa valokuvauksessa kuljettu Whitmanin ohjelman tukemisesta sen murenemiseen ja lopulta irvikuvaan asti. Tämän kehityskauden merkittävin hahmo oli Walker Evans. Hän oli viimeinen suuri valokuvaaja, joka

32

työskenteli tosissaan ja vakuuttavasti Whitmanin haltiotuneen humanismin hengessä, tiivistäen samalla tuotannossaan edeltäjiensä työn (esimerkiksi Lewis Hinen hämmentävät valokuvat siirtolaisista ja työläisistä) ja luoden maaperää suurimmalle osalle myöhempää – ja samalla etäisempää, häikäilemättömämpää ja synkkäviereisempää – valokuvauksen suuntausta kuten esimerkiksi sarjassa "salaisia" valokuvia New Yorkin maanalaisen tuntemattomista matkustajista, jotka Evans tallensi piilottamallaan kameralla vuosien 1939–1941 välillä. Mutta Evans hylkäsi sen sankarillisen sävyn, jolla Stieglitz ja hänen oppilaansa, Hinen jäljittelijät, olivat tehneet tunnetuksi whitmanilaista näkemystä. Evansista Stieglitzin työt olivat keinotekoisia taiteellisia.

Whitmanin tavoin Stieglitz ei nähnyt mitään ristiriitaa siinä, että samalla kun taiteesta tuli yhteisöllisen samaistumisen väline taiteilija kohosi sankariksi – itseään ilmaisevaksi romanttiseksi hahmoksi. Värikkäässä ja loisteliaassa esseekokoelmassaan *Port of New York* (New Yorkin satama, 1924) Paul Rosenfeld ylisti Stieglitzia "elämän suurena puolustajana": "Maailmassa ei ole mitään niin arkipäiväistä, tavanomaista tai vaatimatonta etteikö tämä mustan laatikon ja kemiallisen kehitteen avulla työskentelevä mies pystyisi sen välityksellä ilmaisemaan itseään täydellisesti." Valokuvaus ja sen myötä tutun ja vaatimattoman vapauttaminen arkipäiväisyydestään on myös nerokas yksilöllisen ilmaisun keino. Rosenfeld kirjoittaa Stieglitzistä: "Valokuvaaja on laskenut taiteilijan verkon syvemmälle ja laajemmalle aineelliseen maailmaan kuin kukaan ennen häntä tai hänen aikanaan." Valokuvaus on eräänlaista liioittelua, herooinen akti aineellisen maailman kanssa. Hinen tavoin Evans pyrki entistä persoonattomampaan ilmaisuun, ylevään pidättyvyyteen, selkeään niukkuuteen. Hän ei niinkään yrittänyt ilmaista itseään ulkokohtaisissa tutkielmissaan amerikkalaistalojen julkisivuista tai mielialheissaan interiöörikuviissa, ei liioin äärimmäisen havainnollisissa 1930-luvun lopun muotokuvissa etelän pienviljelijöistä (jotka on julkaistu yhdessä James Ageen kanssa tehdyssä teoksessa *Let Us Now Praise*

33

Famous Men, Ylistäkäämme nyt kuuluisia miehiä).

Vaikka Evansin tuotannosta puuttuikin taipumus san-
karillisuuteen, hänen tavoitteensa ovat yhtä kaikki
sukua Whitmanille: kauniin ja ruman, tärkeän ja toissi-
jaisen arvoerojen tasoittamista. Jokaisesta valokuva-
tusta esineestä tai henkilöstä tulee – valokuva; ja siksi se
on moraalisisessa mielessä samanarvoinen hänen kaikkien
muiden valokuviansa kanssa. Evansin kamera toi esille
saman muodollisen kauneuden viktoriaanisissa Bostonin
rakennuksissa vuodelta 1930 kuin Alabaman pikkukau-
punkien pääkatujen tavarataloissa vuodelta 1936. Mutta
juuri siten hän tasasi arvoeroja nostamalla alhaisen
ylhäisen rinnalle. Evans halusi valokuviansa olevan
”sivistäviä, luotettavia, rajansa ylittäviä”. Mutta 1930-
luvun henkinen ilmapiiri on menneisyyttä, ja nämä laa-
tusanat ovat tänään tuskin uskottavia. Kukaan ei enää
vaadi valokuvalta sivistävyyttä. Kukaan ei pysty enää
kuvittelemaan, että se voisi olla luotettava. Eikä kukaan
voi todellakaan ymmärtää, miten mikään – ja vähiten
juuri valokuva – voisi ylittää olemisensa rajat.

Whitman julisti myötälämisen kykyä, sopua epäso-
vussa, ykseyttä moninaisuudessa. Hänen teostensa esi-
puheissa ja runoissaan toistuu toistumistaan yksiselittei-
nen kehoitus lähteä huimaavalle matkalle, joka on kai-
ken ja kaikkien välistä henkistä kanssakäymistä ja aistil-
lista yhteyttä (silloin kun se on saavutettavissa). Tämä
maailman syleilyn kaipuu saneli myös hänen runoutensa
muodon ja sävyn. Whitmanin runoissa toimii psyykki-
nen tekniikka, joka pyrkii loihtimaan lukijan uuteen
olotilaan (”uuden järjestyksen” mikrokosmos olisi sen
lähin vastine valtiollisessa mielessä); ne ovat toiminnalli-
sia, kuten mantrat, voimavarausten siirtämisen välineet.
Toisto, mahtipontinen poljento, vapaamuotoisesti solju-
vat säkeet, kiihkeä sävy – kaikki ne edustavat maallisen
innoituksen tulvaa, jonka tarkoituksena on saada lukijat
irti arkisista kantimistaan, kohottaa heidät hengessä kor-
keuksiin, joissa he voivat samaistua sekä menneeseen
että amerikkalaisten yhteisiin haaveisiin. Tänään tosin
jo amerikkalaisuuteen samaistumisen sanoma oudoksut-
taa meitä.

Viimeisen kerran kuultiin whitmanilainen kansakunnan
eroottisen syleilyn huokaus – yleistetyssä muodossa ja
ilman ehtoja – ”Family of Man”, Ihmisen suku -näytte-
lyssä, jonka Edward Steichen, Stieglitzin aikalainen ja
yksi Photo-Seessionin perustajista, järjesti vuonna
1955. Tarkoituksena oli saada 69 maata edustavien 273
valokuvaajan 503 valokuvaa löytämään yhteinen kieli –
sekä todistamaan, että ihmiskunta on ’yhtä’ ja että
kaikki sen edustajat vikoineen ja paheineen ovat yhtä
kaikki viehättäviä luomuksia. Valokuvien ihmiset edus-
tivat kaikkia rotuja, ikäkausia, yhteiskuntaluokkia ja
ulkomuotoja. Monet olivat vartaloiltaan poikkeukselli-
sen kauniita; toisilla oli kauniit kasvot. Aivan samoin
kuin Whitman oli vaatinut lukijoitaan samaistumaan
häneen itseensä ja Amerikkaan, Steichen järjesti näytte-
lyn suodakseen jokaiselle katsojalle mahdollisuuden
samaistua moniin kuvatuista ihmisistä ja mahdollisesti
myös kaikkien valokuvien yhteiseen aiheeseen: maail-
manvalokuvauksen kansalaisiin.

Vasta 17 vuotta myöhemmin valokuvaus houkutteli
jälleen yhtä suuria katsojamääriä Modernin taiteen
museoon – Diane Arbusin retrospektiiviseen näyttelyyn
vuonna 1972. Esillä oli 112 valokuvaa, kaikki saman
henkilön ottamia ja kaikki samankaltaisia – ts. jokainen
kuvattu henkilö näyttää (jossain mielessä) samalta. Nii-
den välittämä tunne oli täsmälleen päinvastainen kuin
Steichenin aineiston turvallinen lämpö. Miellyttävän
näköisten, arkisissa askareissaan puuhailevien ihmisten
sijasta Arbusin näyttely esitteli valikoiman hirviöitä ja
hylkiöitä – joista useimmat olivat rumia, irvokkaihin tai
sääliittäviin rääsiyihin pukeutuneita, taustanaan synkkä
tai eloton ympäristö. He ovat tietoisesti pysähtyneet
valokuvattaviksi ja tuijottavat usein suoraan, avoimesti
ja luottavasti kuvaajaan. Arbusin työt eivät yllytä katso-
jaa samaistumaan näihin hylkiöihin ja kurjannäköisiin
ihmisiin. Ihmiskunta ei kaikitentkaan ole ’yhtä’.

Arbusin valokuvat paljastavat sen humanismin vastai-
sen mielialan, jota 1970-luvun hyväntahtoiset ihmiset
kiihkeästi päivittelivät, täsmälleen samoin kuin he 1950-
luvulla olivat lohduttautuneet tunteellisen humanismin

pauloissa sallien sen kääntää huomionsa todellisuudesta. Näiden kahden asenteen välillä ei tosin olekaan niin suurta eroa kuin saattaisi olettaa. Steichenin näyttely oli näkemyksiltään myönteinen, Arbusin kielteinen, mutta molemmat osoittavat yhtä ehdottomasti miten valokuvat voivat sumentaa todellisuuden ja ajan hengen tajun.

Steichenin valokuvavalikoima edellyttää kaikille yhteisen ja yleisen ihmiskohtalon tai -luonteen olemassaoloa: pyrkiessään osoittamaan, että kaikki yksilöt syntyvät, tekevät työtä, nauravat ja kuolevat kaikkialla samalla tavalla, "The Family of Man" -näyttely kieltää historian ratkaisevan merkityksen – alkuperäisten ja historiallisesti määräytyvien erojen, vääryyksien ja ristiriitojen merkityksen. Yhtä määrätietoisesti Arbusin valokuvat hämärtävät politiikan merkityksen esitellessään maailman, jossa jokainen on vieras, toivottoman eristetty ja suljettu mekaanisten ja rujojen ihmiskohtaloiden ja -suhteiden sisälle. Sekä Steichenin valokuvavalikoiman hurskas ja mieltä ylentävä henki että Arbusin retrospektiivisen näyttelyn viileä lannistuneisuus tekevät historiasta ja politiikasta epäolennaisuuksia. Toisessa tapauksessa ihmisen osa yleistyy silkaksi iloksi, toisessa se viipaloituu kauhuksi.

Hätkähdyttävien piirre Arbusin töissä on se, että hän näyttää omistautuneen yhdelle valokuvataiteen tärkeimmistä pyrkimyksistä – uhrien ja osattomien kuvaamiselle – pyrkimättä kuitenkaan herättämään myötätuntoa, vaikka sitä tuonkaltaiselta tavoitteelta sopisi odottaa. Hänen työnsä esittävät liikuttavia, sääliittäviä ja jopa vastenmielisiä ihmisiä, mutta ne eivät herätä lainkaan myötätuntoa. Niitä on ylistetty niiden vilpittömyyden ja kakertelemattoman empatian takia, vaikka oikeammin sanottuna kyse on kuvien etäisestä suhteesta kuvattuun. Se mikä niissä on tosiasiaa yleisöön kohdistuvaa hyökkäävyyttä, on nähty niiden moraalisen ansiona: valokuvat eivät anna katsojan etäännyä aiheesta. Pikeminkin Arbusin valokuvat – myöntäessään kauhistuttavan – sisältävät sekä ujostelevaa että synkeää naiiviutta, joka perustuu etäisyyteen, etuoikeuteen, tunteeseen että se mitä katsojan tahdotaan näkevän onkin todella

jotain *toisenlaista*. Kun Buñuelilta kerran kysyttiin, miksi hän tekee elokuvia, hän vastasi: "Osoittaakseni että tämä ei ole paras mahdollinen kaikista maailmoista." Arbus valokuvasi osoittaakseen jotain paljon yksinkertaisempaa – että on olemassa toinen maailma.

Toinen maailma on – tietysti – tämän maailman sisällä. Arbus, joka oli tunnetusti kiinnostunut ainoastaan 'outojen' ihmisten kuvaamisesta, löysi mielin määrin aineistoa kotikulmiltaan. New York transvestiittikemuineen ja yhden yön hotelleineen kuhisee outoja tyyppejä. Marylandin karnevaalissa Arbus tapasi todellisen ihmistyyppien kokoelman: hermafrodiitin koirineen, tatuoidun miehen ja albiinon miekannielijän; New Jerseyä ja Pennsylvaniasta hän löysi nudistileirit; hän löysi myös Disneylandin ja Hollywoodin lavasteet, niiden elottomat, keinotekoiset ja autiot maisemat, sekä tuntemattoman mielisairaalan, jossa hän otti osan viimeisistä ja kaikkein hätkähdyttävimmistä valokuvistaan. Läsä hänen töissään olivat aina myös arkinen elämä ja sen loputtomat omituisuudet – sille jolla on silmää erottaa ne. Kamera pystyy vangitsemaan ns. tavalliset ihmiset niin että he näyttävät epätavallisilta. Valokuvaaja valitsee aiheekseen omituisen, metsästää sitä, saa sen tähtäimeensä, kehittää sen ja antaa sille nimen.

"Kun näet jonkun kadulla", Arbus kirjoitti, "huomaat ensimmäiseksi hänen vikansa." Arbusin töiden ehdoton samankaltaisuus osoittaa, että jopa perusaiheitaan etäännyessä hän pystyi aina jäljittämään kenestä tahansa hätää, järjettömyyttä, mielisairautta. Kaksi valokuvaa esittää itkeviä pikkulapsia; ne näyttävät häiriintyneiltä, mielettömiltä. Samannäköisyys tai yhteiset piirteet ovat aina enteellisiä Arbusin etäännyttävän tarkastelutavan mukaan. Kyseessä voi olla kaksi samanlaisiin sadetakkeihin sonnustautunutta tyttöä (ei sisarusta), jotka Arbus kuvasi yhdessä Central Parkissa; tai kaksoiset tai kolmoiset, jotka esiintyvät useissa hänen kuvisaan. Monet valokuvat osoittavat ahdistuneen kummas-televasti että kaksi ihmistä muodostavat pariskunnan; ja jokainen pariskunta on kummajainen: hetero- tai homoseksuaalinen, valkoinen tai musta, vanhainkodin asuk-

keja tai koululaisia. Ihmiset ovat erikoisen näköisiä siksi että he ovat alastomia kuten nudistikuvissa tai siksi että he eivät ole alastomia kuten nudistileirin esiliinaan verhoutunut tarjoilijatar. Jokainen Arbusin kuvaama hahmo oli outo – olkihattuinen poika, joka odotti pääsyä marssimaan sotakiihkoilijoiden kulkueeseen, rinnassaan merkki ”Pommittakaa Hanoita”, vanhusten tanssiaisissa kruunatut kuningas ja kuningatar, kolmissakymmenissä oleva lähiöpariskunta, joka loikoilee puutarhatuoleissaan, yksinäinen leski sotkuisessa makuuhuoneessaan. Valokuvassa ”Juutalainen jättiläinen kotonaan Bronxissa, New Yorkissa, 1970, vanhempiensa kanssa” vanhemmat vaikuttavat kääpiöiltä, mittasuhteiltaan yhtä vääristyneiltä kuin olohuoneen matalan katon alla heidän yläpuolellaan kyyristelevä valtavan kokoinen poikansa.

Arbusin valokuvien todistusvoima johtuu aiheiden raadollisuuden ja niiden rauhallisen asiallisen tarkastelutavan välisestä vastakohtaisuudesta. Tämä tietoinen tarkkaavaisuus – valokuvaajan osoittama tarkkaavaisuus, kuvattavan henkilön osoittama tarkkaavaisuus – muodostaa Arbusin vilpittömien, mietteläiden kuvien moraalisen taustan. Sen sijaan että valokuvaaja olisi vakoillut näitä poikkeavia ja hylkiöitä tai yllättänyt heidät, hän on tutustunut heihin saavuttaakseen heidän luottamuksensa – siksi he esiintyvät yhtä rauhallisina ja jäykkinä kuin viktoriaaniset merkkihenkilöt Julia Margaret Cameronin ateljeemuotokuvissa. Arbusin valokuvien salaperäinen lataus perustuu suurelta osin siihen, mitä ne vihjaavat kohteidensa tunteista heidän suostuttuaan kuvattaviksi. *Tuollaisinako* he näkevät itsensä? katsoja ihmettelee. Tietävätkö he, miten irvokkaita he ovat? Vaikuttaa siltä, että eivät.

Arbusin valokuvien aiheena on, Hegelin komealta kalskahtavaa käsitettä lainataksemme, ”onneton tietoisuus”. Mutta useimmat Arbusin Grand Guignolin henkilöistä eivät näytä tietävän olevansa rumia. Arbus kuvaa ihmisiä, jotka ovat enemmän tai vähemmän epä-tietoisia omasta tuskastaan ja rumuudestaan. Se väistämättä rajaa sen kauhun alueen, jota hän saattoi kuvata:

se sulkee pois ihmiset, joiden voidaan olettaa tietävän kärsimyksistään, kuten onnettomuuksien, sotien, nälkähätien ja poliittisten vainojen uhrin. Arbus ei olisi koskaan ottanut kuvia onnettomuuksista, tapahtumista jotka ovat järkyttäneet elämäkulkua; hän erikoistui hitaasti eteneviin yksityisiin katastrofeihin, joista suurin osa oli saanut alkunsa heti kuvatun henkilön synnyttyä.

Vaikka useimmat katsojat ovatkin valmiita uskomaan, että nämä ihmiset, niin sukupuolisen²alamaailman kansalaiset kuin geneettisesti epämuodostuneetkin, ovat onnettomia, harva kuva tosiasiallisesti ilmaisee tunteiden ahdinkoa. Poikkeavien ja epämuodostuneiden kuvat eivät korosta henkilöiden tuskaa vaan pikemminkin heidän irrallisuuttaan ja itsenäisyyttään. Transvestiittiesiintyjät pukuhuoneessaan, meksikolainen kääpiö hotellihuoneessaan Manhattanilla, venäläiset kääpiöt olohuoneessaan 100. Avenuella ja muut heidän kaltaisensa on useimmiten kuvattu totuudenmukaisesti iloisina ja itsensä hyväksyvinä. Tuskan voi sen sijaan erottaa selvemmin tavallisten ihmisten muotokuvissa: puistonpenkillä riitelevässä vanhassa pariskunnassa, kotonaan matkamuistokoiransa kanssa kuvatussa neworleansilaisessa tarjoilijattaressa, Central Parkissa leikkikalukranaattiaan puristavassa pikkupojassa.

Brassai antoi huutia valokuvaajille, jotka yrittivät vangita kohteensa salaa, uskoen virheellisesti, että se paljastaisi heistä jotain erikoislaatuista.* Arbusin hallitsemassa maailmassa henkilöt ovat aina alttiita kuvattaviksi. Ratkaisevaa hetkeä ei ole. Arbusin näkemys alttiudesta jatkuvana, tasaisesti jakautuvana tapahtumasarjana on yksi tapa noudattaa Whitmanin käskyä: kohtele jokaista hetkeä tasavertaisesti.

* Tosiasiallisesti tuo uskomus ei ole virheellinen. Kun ihmiset eivät tiedä että heitä tarkkaillaan, heidän kasvoissaan on jotain sellaista mitä niissä ei ole koskaan silloin kun he ovat tarkkailusta tietoisia. Ellemme tietäisi miten Walker Evans otti maanalaisvalokuvansa (ajoen New Yorkin maanalaisella satoja tunteja ja seisten niin että kameran linssi pilkisti hänen päällystäckkinsä nappien välistä), kuvat kyllä paljastaisivat että matkustajat eivät tienneet heitä kuvattavan vaikka he istuivat aivan kuvaajansa edessä ja kasvot suoraan kameraan; heidän ilmeensä ovat yksityisiä, eivätkä vastaa niitä ilmeitä, joita he esittäisivät kameralle.

Brassain tavoin Arbuskin halusi henkilöidensä olevan tietoisia tapahtumasta, johon he osallistuivat. Sen sijaan että hän olisi suostutellut heitä esiintymään luonnollisessa tai luonteenomaisessa asennossa, hän rohkaisi heitä olemaan kömpelöitä – ts. poseeraamaan. (Altius samastuu siis siihen, mikä on outoa, omituista, vinoutunutta.) Heidän jäykkä tapansa seistä tai istua saa heidät näyttämään heitä esittävilta kuvilta.

Useimmissa Arbusin kuvissa ihmiset katsovat suoraan kameraan. Tämä saa heidät yleensä näyttämään entistä omituisemmilta, lähes mielenvikaisilta. Verratkaamme Lartiquen vuonna 1912 ottamaa valokuvaa sulkahtamisesta, harsoon verhoutuneesta naisesta ("Kilparata Nizassa") Arbusin valokuvaan "Harsoon verhoutunut nainen Viidennellä Avenuella, NYC, 1968". Sen lisäksi että Arbusin nainen on leimallisesti ruma (Lartiquen nainen taas yhtä leimallisesti kaunis), saa naisen julkean tiedostamaton asento näyttämään hänet vielä omituisemmalta. Jos Lartiquen nainen olisi kääntynyt katsomaan taakseen, hän olisi saattanut näyttää yhtä oudolta.

Valokuvamuotokuvauksen tavallisessa kielenkäytössä kameraan suunnattu katse merkitsee arvokkuutta, avoimuutta, henkilön olennaisten luonteenpiirteiden paljastamista. Siksi sen on katsottu sopivan juhlamenojen kuvauksiin (kuten häihin, ylioppilasjuhliin jne.) mutta ei niinkään vaalimainoksiin. (Poliitikoilla on ns. kolmen neljäsosan kasvokuva yleisempi: katse joka väistää ja tähyää jonnekin kaukaisuuteen pikemminkin kuin kohtaa katsojan; tällä halutaan korostaa ylevöitynyttä suhdetta käsitteelliseen tulevaisuuteen, ei suhdetta katsojaan ja nykyisyyteen.) Arbusin menetelmä kuvata henkilöt suoraan edestä on niin vangitseva siksi, että hänen kohteensa ovat usein ihmisiä, joiden ei olettaisi antautuvan niin myötämieleisesti ja avoimesti kuvattaviksi. Suoraan edestä kuvaaminen merkitsee Arbusin valokuvien yhteydessä kohteen aktiivista yhteistyötä kuvaajan kanssa. Saadakseen ihmiset poseeraamaan valokuvaajan on täytynyt voittaa heidän luottamuksensa, 'ystävystyä' heidän kanssaan.

Tod Browningin elokuvan *Freaks* (Luonnon oikut, 40

1932) ehkä hätkähdyttävien kohtausten hääateria, jonka aikana idiootit, parrakkaat naiset, siamilaiset kaksoset ja raajarikot tanssivat ja laulavat osoittaen näin hyväksyvänsä joukkoonsa viekkaan, tavallisen kokoisen Kleopatran, joka juuri on vihitty avioliittoon heikkomielisen kääpiösankarin kanssa. "Hän on yksi meistä! Hän on yksi meistä! Hän on yksi meistä!" he laulavat, samalla kun ystävyden malja kiertää pöydän ympäri huulilta huulille. Lopulta uhkea kääpiö ojentaa sen inhosta värisevälle morsiolle. Ehkäpä Arbusilla oli liian yksiviivainen näkemys veljeilystä poikkeavien kanssa, sen viehätyksestä, petollisuudesta ja hankaluudesta. Löytämisen riemua seurasi luottamuksen voittamisen aiheuttama jännitys, se ettei enää pelännytään heitä, että oli pystynyt hallitsemaan inhonsa. Arbus on selittänyt, että poikkeavien valokuvaaminen "oli äärettömän jännittävää – minä suorastaan jumaloin heitä".

Valokuvauksen harrastajille Diane Arbusin kuvat olivat jo kuuluisia, kun hän vuonna 1971 teki itsemurhan. Mutta kuten Sylvia Plathin tapauksessa, hänen työnsä on julistettu hänen kuolemansa jälkeen kuolematoksi. Se että hän teki itsemurhan tuntuu vain takaavan hänen rehellisyytensä, sen ettei hänen työnsä ollut välinpitämätöntä tirkistelyä vaan myötätunnon sävyttämää kiinnostusta. Hänen itsemurhansa näyttää myös liittävän hänen valokuviinsa tuhon enteitä – aivan kuin se todistaisi niiden olleen vaaraksi hänelle.

Arbus viittasi myös itse tähän mahdollisuuteen. "Kaikki on niin henkeäsalpaavan suurenmoista. Ryömin maassa nelinkontin aivan kuin sotaelokuvissa." Vaikka valokuvaaja tavallisesti on etäältä tarkkaileva kaikkivaltias, hän voi joutua myös tilanteeseen, jossa valokuvaaminen voi koitua kuolemaksi: hänen kuvatessaan toisiaan tappavia ihmisiä. Ainoastaan sotavalokuvauksessa voivat näin yhdistyä tirkistely ja uhanalaisuus. Rintamakuvaajat ovat pakosta osallisina tallentamassaan kuolemaa tuottavassa toiminnassa; heidän kantavat jopa asepukea, joskin ilman arvomerkkejä. Kun (valokuvatesaan) ymmärtää, että elämä "todella on melodraamaa", kun käsittää, että kamera on hyökkäysase, tajuaa myös,

että sillä on omat väistämättömän tuhoiset seurauksensa. Arbus kirjoitti: "Olen varma, että jossain tulee raja vastaan. Jumala tietää, että kun joukot lähestyvät, kokee tuon hitaasti lamaanuttavan tunteen, että tässä hän voi totisesti päästä hengestään." Näin jälkikäteen Arbus tuntuu kuvailleen eräänlaista taistelijan kuolemaa: ylitettyään tietyn rajan hänestä tuli oman kohtalonsa vanki, oman vilpittömyytensä ja uteliaisuutensa uhri.

Vanha tarina taiteilijan kohtalosta kertoo, että kukaan helvettiin uskaltanut ei voi olla enää varma paluustaan sieltä hengissä tai täysijärkisenä. Ranskalaisen kirjallisuuden 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun rohkea avantgardismi jätti jälkipolvien ihailtavaksi ikimuistoisan perinnön – taiteilijoista joiden ei onnistunut säilyä hengissä vierailtuaan helvetissä. Valokuvaajan toiminta, joka on aina omaehtoista, eroaa kuitenkin suuresti kirjailijan toiminnasta, jonka valinnaisuudesta ei aina välttämättä voi olla varma. Toisella on oikeus – tai hän saattaa jopa tuntea pakkoa – antaa tuskansa puhua; sehän on joka tapauksessa hänen ominta itseään. Toinen kokee vapaaehtoisesti välittää muiden tuskan.

Arbusin valokuvissa eivät loppujen lopuksi askarruta niiden aiheet vaan alati vahvistuva vaikutelma valokuvaajan tietoisuudesta: tunne että se mitä valokuvat esittävät on nimenomaan harkiten valittu henkilökohtainen näkemys. Arbus ei ollut runoilija, joka tutkiskelee sisintään kertoakseen omasta tuskastaan, vaan valokuvaaja, joka uskaltautui maailmalle *kootakseen* sen tuskallisia kuvia. Tarpeelle hakeutua tuskan luo sen ulkokohtaisen tuntemisen sijasta voi ehkä olla hyvinkin yksinkertainen selitys. Reichin mukaan masokistin halu kokea tuskaa ei synny rakkaudesta siihen vaan toiveesta kokea tuskan avulla voimakkaita aistimuksia; tunne- tai aistivammaitset pitävät tuskaakin parempana kuin täydellistä kyvyttömyyttä tuntea. Mutta on olemassa myös toinen Reichin selitykselle täysin vastakkainen näkemys siitä, miksi ihmiset hakevat tuskaa, ja myös se vaikuttaa pätevältä: he hakevat sitä tunteakseen vähemmän eivätkä enemmän.

Siinä määrin kuin Arbusin valokuvien katsominen kieltämättä on koettelemus, ne edustavat myös tunnusomaisesti suurkaupunkien älymystön juuri nykyisin suosimaa taiteenlajia: tietoista tunteettomuutta ruokkivaa taidetta. Hänen valokuvansa osoittavat, että elämän kauhistuttavuus on kohdattavissa ilman turhia tunteiluja. Valokuvaaja on joutunut sanomaan itselleen: – Hyvä on, minun täytyy hyväksyä tämä. Katsojan odotetaan tekevän samoin.

Arbusin työt ovat hyvä esimerkki kapitalististen maiden taidekehityksen nykysuuntauksesta: sen tavoitteena on tukahduttaa yleisön moraalinen vastuuntunto ja tunteherkkyys – tai ainakin kaventaa niiden kokemisen edellytyksiä. Valtaosa nykytaiteesta pyrkii alentamaan kauhun kynnyksiä. Taide totuttaa meidät hyväksymään sen, mikä ennen oli sietämätöntä nähdä tai kuulla, koska se oli liian järkyttävää, tuskallista tai kiusallista. Siten se myös muuttaa moraaliamme, henkisen tapakulttuurimme ja yhteiskunnallisten pakotteiden kokonaisuutta, joka määrittelee – emotionaalisesti ja välittömästi – siedettävän ja sietämättömän välisen hiuksenhienon eron. Yliherkkyuden asteittaisen tukahduttamisen myötä lähestymme erästä melko muodollista totuutta – taiteen ja moraalin luomien kieltojen mielivaltaisuutta. Mutta maksamme samalla kalliisti siitä, että kykenemme sietämään sekä elokuvien ja valokuvien että painotuotteiden lisääntyvän irvokkuuden. Ajan mittaan se ei vapauta vaan tukahduttaa minuutta: näennäinen kauhun sietokyky syventää vieraantuneisuutta ja vähentää edellytyksiä tulla toimeen todellisuuden kanssa. Se mitä ihmisten tunteille tapahtuu heidän nähdessään ensimmäistä kertaa pornoelokuvan tai television myöhäisohjelman välittämiä julmuuksia ei eroa juuri siitä mitä tapahtuu kun he ensi kertaa katsovat Arbusin valokuvia.

Hänen valokuvansa saavat myötätunnon eleet näyttämään epäolennaisilta. Niiden tarkoituksena ei ole järkyttää vaan auttaa kohtaamaan kauhistuttava tyylin mielin. Mutta tähän enimmiltään myötätunnottomaan näkemisen tapaan liittyy aivan erityinen ja nykyaikainen eettinen tulkinta: ei kovasydäminen, ei missään nimessä

kyyninen, vaan yksinkertaisesti (tai jopa vääristyneellä tavalla) naiivi. Arbus kuvailee tuskallista ja painajaismaista todellisuutta sellaisin laatusanoin kuin "hurja", "mielenkiintoinen", "uskomaton", "fantastinen", "sensaatiomainen" – ne kuvastavat muotitietoisien pinnalliselle mielenlaadulle ominaista lapsellista ihmetystä. Hänen tahallisen naiivilla tavalla valokuvaajan pyrkimyksiä heijastelevan näkemyksensä mukaan kamera on väline, joka vangitsee kaiken, houkuttelee kuvattavat ihmiset paljastamaan salaisuutensa, laajentaa kokemuspiiriämme. Arbusin mielestä ihmisten valokuvaaminen on väistämättä "julmaa" tai "ilkeää". Tärkeätä on, ettei ilmekään värähdä.

"Valokuvaaminen antoi minulle luvan mennä minne halusin ja tehdä mitä halusin", Arbus kirjoitti. Kamera on jonkinlainen passi, joka poistaa moraaliset raja-aidat ja yhteiskunnalliset esteet vapauttaen valokuvaajan kaikesta kuvattaviinsa kohdistuvasta vastuusta. Tärkeintä ihmisten kuvaamisessa on, että heidän elämäänsä ei sekaannuta, sitä vain sivutaan. Valokuvaaja on superturisti, eräänlainen antropologi joka käy alkuasukkaiden luona ja palaa mukanaan tietoja erikoisista tavoista ja omituisista työvälineistä. Valokuvaaja yrittää aina löytää uusia kokemuksia tai uusia tapoja tarkastella tuttuja kohteita – taistella kyllästymistä vastaan. Sillä kyllästyminen on vain ihastumisen kääntöpuoli: molemmat vaativat pysyttämistä tilanteen ulkopuolella, ei sen kokemista sisältä käsin, ja toinen johtaa aina toiseen. Arbus itse huomautti, että "kiinalaisilla on teoria, jonka mukaan ihastuksen voi saavuttaa kyllästymisen kautta". Valokuvatessaan kauhistuttavaa alamaailmaa (ja lohdu-tonta, muovista ulkomaailmaa, tavallisten ihmisten arkea) hänen tarkoituksenaan ei koskaan ollut tunkeutua itse tuon raja-aidan yli jakaakseen sen asukkaiden kokemat kauhut. He olivat hänestä vain eksoottisia ja siksi "ihastuttavia". Hän katseli heitä aina ulkopuolelta.

"Minua ei juuri kiinnosta kuvata tunnettuja henkilöitä eikä edes tunnettuja aiheita", Arbus kirjoitti. "Minua

kiehtoo se, mistä tuskin vasta olen kuullut." Vaikka Arbusia kiehtoivatkin rujot ja rammot, hänen mieleensä ei kuuna päivänä olisi tullut valokuvata talidomidilapsia tai napalmin uhreja, yleisesti tunnettuja hirviömaisyyskiisiä, epämuodostumia, joihin liittyi tunteisiin vetoavia tai eettisiä mielle yhtymiä. Arbus ei ollut kiinnostunut eettisestä journalismista. Hän valitsi aiheita, jotka hän uskoi löytäneensä sattumalta, mistä tahansa, ja joihin ei liittynyt minkäänlaisia arvovaruksia. Ne olivat välttämättä historian ulkopuolisia aiheita, pikemminkin yksityistapauksia ja sairaskertomuksia kuin julkisia asioita, pikemminkin salattuja kuin tunnettuja kohtaloita.

Arbusin näkemyksen mukaan kamera valokuvaa tuntematonta. Mutta kenelle tuntematonta? Sellaiselle, joka on elänyt suojattua elämää ja joka on kasvatettu herran nuhteen ja järkevän käyttäytymisen hengessä. Samoin kuin Nathanael West, tuo toinen epämuodostuneista ja raajarikoista kiinnostunut taiteilija, Arbuskin oli lähtöisin varakkaasta juutalaisperheestä, jossa käytettiin sivistynyttä kieltä ja oltiin pakkomielteenomaisesti tervehenkisiä ja nirpanokkaisia. Tällaisessa perheessä sukupuolisten vähemmistöjen pelkkä kuvittelu-minenkin oli mahdotonta ja uhkarohkeita tekoja halveksittiin ei-juutalaisten tavanomaisena typeryytenä. "Lapsena kärsin myös siitä", Arbus kirjoitti, "etten koskaan kokenut vastoinkäymisiä. Elin epätodellisessa maailmassa . . . Ja tämä turvallisuuden tunne, niin naurettavalta kuin se vaikuttaakin, oli minusta erittäin tuskallinen." Samankaltainen tyytymättömyyden tunne sai Westin vuonna 1927 hankkiutumaan yövahtimestariksi räjäiseen Manhattanin hotelliin. Arbusille kamera oli kokemusten kartuttamisen ja siten myös todellisuuden-tajun kehittämisen väline. Vaikka kokemus ei tarkoittanut suoranaisia aineellisia vastoinkäymisiä, se merkitsi kuitenkin psykologisten vastoinkäymisten kohtaamista – järkytystä, joka aiheutuu siitä että joutuu kosketuksiin sellaisten kokemusten kanssa joita ei voi kaunistella, kielletyn, luonnottoman, pahan kohtaamisesta.

Arbusin kiinnostus poikkeavia kohtaan ilmentää hänen haluaan ravistella omaa viattomuuttaan, horjut-

taa etuoikeutettuna olemisen tunnettaan, riistäytyä turvallisuuden synnyttämästä turhautuneisuudestaan. Westiä lukuun ottamatta 1930-luku tarjoaa vain muutaman esimerkin tällaisesta epätoivosta. Se yleistyi vasta vuosien 1945 ja 1955 välisenä aikana varttuneiden keskiluokkaisten ja koulutettujen ihmisten parissa – ja kukoisti sitten tosissaan 1960-luvulla.

1960-luvulle ajoittuu myös Arbusin tuotannon merkittävin vaihe, joka myös osaltaan heijastaa tuota vuosikymmentä. Juuri silloin poikkeavat astuivat julkisuuteen, ja heistä tuli taiteessa yleinen ja hyväksytyt aihe. Mitä 1930-luvulla kuvattiin ahdistuneesti ja epätoivoisesti – esimerkiksi teoksissa *Vastaathan minulle*, *Miss Lonelyhearts* (*Miss Lonelyhearts*, 1933) tai *Heinäsiirakan aika* (*The Day of the Locust*, 1939) – se kuvattiin jo 1960-luvulla täysin neutraalilla eleettömyydellä tai suopealla mieltymyksellä (Fellinin, Arrabalin, Jodorowskyn elokuvissa, undergroundsarjakuvissa, rocknäytelmissä). 1960-luvun alussa kiellettiin suosittu *Freak Show* Coney Islandilla; nyt haluttiin transvestiitit ja tyhjäntoimittajat pois Times Squarelta ja tuoda tilalle pilvenpiirtäjät. Kun poikkeavien alakulttuurin edustajat karkotetaan rajatuilta alueiltaan ja tuomitaan sopimattomuuden, julkisen häiriön aiheuttamisen tai säädyttömyyden vuoksi tai vain loisina, he tunkeutuvat yleiseen tietoisuuteen yhä voimakkaammin eri taidemuotojen valitessa heidät aiheikseen – ja saavuttavat samalla epämääräisen laillisen aseman ja vertauskuvallisen osan yhteisössä, mikä puolestaan käytännössä vain kasvattaa juopaa heidän ja virallisen kulttuurin välille.

Kuka olisikaan voinut paremmin arvostaa poikkeavien edustamaa totuutta kuin Arbusin kaltainen taiteilija. Hän oli ammatiltaan muotivalokuvaaja, kosmeettisen valheen luoja, valheen joka peittää syntyperän, luokan tai ulkonäön aiheuttamat eriarvoisuuden yleiset tunnusmerkit. Mutta toisin kuin Warhol, joka toimi vuosikausia mainostaiteilijana, Arbus kieltäytyi taiteellisesti kunnianhimoisessa työssään tukemasta ja käyttämästä hyväkseen viehätysvoiman estetiikkaa, siitä huolimatta että hänen ammatillinen koulutuksensa sitä olisi edellyt-

tänyt. Hän käänsi sille kokonaan selkänsä. Arbusin tuotanto on vastaisku yleisesti hyväksytyille ja hienosteleville malleille. Se oli hänen tapansa sanoa: helvettiin Vogue, helvettiin muoti, helvettiin kaikki pikkusievä. Tämä haaste ilmenee kahdessa keskenään jossain määrin ristiriitaisessa muodossa. Toinen on kapina juutalaisten yliherkkää moraalista suhtautumistapaa vastaan. Toinen taas on kiihkeän moralistinen kapina menestyksen maailmaa vastaan. Moralistin kumous asettaa tappioksi mielletyn elämän vastapainoksi menestykseksi mielletylle elämälle. Esteetikkojen kumous, joka oli tunnusomaista varsinkin 1960-luvulle, edellytti että elämän kauhunäytelmä asetetaan vastapainoksi elämän ikävystymiselle.

Suurin osa Arbusin töistä edustaa samaa henkeä kuin Warholin estetiikka, ts. määrittelee itsensä suhteessa ikävystymiseen ja poikkeavuuteen, mutta niiden tyyli ei vastaa Warholin tyyliä. Arbusilta puuttui Warholin narsismi, hänen nerokas mainosvaistonsa, kyky eristäytyä poikkeavista lempeän ironian avulla sekä myös hänen hentomielisyytensä. Tuskin työläisperheestä lähtöisin oleva Warhol tunsi koskaan sitä epäluuloa menestystä kohtaan, josta juutalaisen ylemmän keskiluokan lapset kärsivät 1960-luvulla. Katolisen kasvatuksen saaneelle Warholille (ja lähes kaikille hänen ryhmänsä jäsenille) on paljon luonnollisempaa viehättyä pahuudesta kuin niille jotka ovat lähtöisin juutalaisperheistä. Warholiin verrattuna Arbus vaikuttaa hämmästyttävän haavoittuvalta, viattomalta – ja ehdottomasti pessimistisemmältä. Hänen dantemainen näkemyksensä suurkaupungista (ja sen lähiöistä) ei ole vähääkään ironinen. Vaikka Arbusin aineistossa on paljon samaa kuin esimerkiksi Warholin teoksessa *Chelsea Girls* (1966), hänen valokuvansa eivät koskaan leikittele kauhulla saati lypsä siitä naurunaiheita; ne eivät anna aihetta pilkantekoon eivätkä mahdollisuutta kiintyä poikkeaviin, kuten Warholin ja Paul Morrissey'n elokuvat. Arbusista sekä poikkeavat että keskiverto-Amerikka olivat yhtä eksoottisia – sodan puolesta marssiva poika ja perheenemäntä Lewitownista yhtä vieraita kuin Times Square, mielisairaalat

ja homobaarit. Arbusin tuotanto kuvaa hänen kapi-naansa kaikkea sitä vastaan, mikä oli julkista (siten kuin hän sen koki), sovinnasta, turvallista, vaaratonta – ja ikävyyttä – kaiken sen puolesta, mikä oli yksityistä, kätkeyttä, rumaa, vaarallista ja kiehtovaa. Nämä vastakohdat vaikuttavat tänään lähes huvittavan vanhentuneilta. Julkista kuvastoa eivät hallitse enää vaarattomat aiheet. Poikkeavuus ei ole vaikeapääsyinen yksityisalue. Lehtitelineissä, televisiossa ja maanalaisessa nähdään päivittäin omituisia, sukupuolisesti halveksittuja, tunteiltaan tyhjiä ihmisiä. Kasvoton hobbesilainen ihminen kuljeskelee kaduilla aivan avoimesti, kiillettä hiuksissaan.

Arbus oli älyllinen nykyajalle ominaisella tavalla – hän valitsi taiteen ja kaupallisuuden edustaman mielistelystä ja keinotekoisuuden sijasta kömpelön naiiviuden ja vilpittömyyden. Hän sanoi tuntevansa eniten sukulaisuutta valokuvaaja Weegehen, jonka raa'at rikos- ja onnettomuuskuvat olivat kohulehdistön etusivuilla 1940-luvulla. Weegeen valokuvat ovat kyllä järkyttäviä, hänen ominaislaatuunsa on urbaani, mutta siihen hänen yhtäläisyytensä Arbusin kanssa päättyykin. Vaikka Arbus pyrki kiihkeästi eroon akateemisen valokuvauksen säännöistä, kuten sommittelusta, hän ei ollut epä-älyllinen. Eikä hänen vaikuttimissaan ole liioin mitään journalistista. Se mikä hänen valokuvissaan saattaa vaikuttaa journalistiselta, jopa kohua herättävältä, yhdistää ne pikemminkin surrealistisen taiteen pääperinteeseen – ts. niiden viehtymys irvokkaaseen, niiden aito viattomuus aiheiden valinnassa ja käsittelyssä, niiden pyrkimys osoittaa että kaikki esineet ovat löytötavaroita.

”En koskaan valitsisi aihetta sen takia, mitä se minulle merkitsee, kun ajattelen sitä”, Arbus kirjoitti – itsepäisenä surrealistisen hämäyksen kannattajana. Katsojien ei odoteta arvioivan hänen valokuvaamiaan henkilöitä. Tietysti me niin teemme. Ja Arbusin henkilövalikoima on sitä paitsi arvostelma jo sinällään. Brassäi, joka kuvasi samanlaisia ihmisiä, joista Arbus oli kiinnostunut

– katsokaa esimerkiksi hänen valokuvaansa ”La Môme Bijou” vuodelta 1933 – kuvasi myös pehmeitä kaupunkimaisemia ja tunnettujen taiteilijoiden muotokuvia. Lewis Hinen ”Mielisairaala, New Jersey, 1924” voisi hyvin olla Arbusin myöhäiskauden töitä (lukuun ottamatta sitä, että nurmikolla poseeraavat kaksi mongoloidilasta on kuvattu sivusta eikä suoraan edestä); Walker Evansin vuonna 1946 ottamat kuvat Chicagon kaduilta ovat nekin Arbus-aineistoa, samoin kuin monet Robert Frankin valokuvat. Ero on siinä, että Hine, Evans ja Frank kuvasivat myös muita aiheita ja tunnetiloja. Arbus on *auteur* sanan rajoitetuimmassa merkityksessä, erityistapaus valokuvauksen historiassa, kuten Giorgio Morandi Euroopan maalaustaiteen nykyluokassa – hänhän maalasi viidenkymmenen vuoden ajan yksinomaan pulloasetelmia. Arbus ei vaihtelee aiheitaan kuten useimmat muut kunnianhimoiset valokuvaajat – ei edes nimeksi. Päinvastoin kaikki hänen aiheensa ovat samanvertaisia. Ja poikkeavien, hullujen, lähiöpariskuntien ja nudistien samanvertaistaminen on hyvin voimakas kannanotto. Se vastaa tunnustettavasti monien koulutettujen vasemmistoliberaalien jakamaa poliittista näkemystä. Arbusin valokuvien henkilöt ovat saman perheen jäseniä, yhden ja saman kylän asukkaita. Tämä idioottien kylä sattuu vain olemaan Yhdysvallat. Sen sijaan, että kuvat esittäisivät erilaisten asioiden välisen identtisuuden (Whitmanin demokraattinen näköala), ne esittävät jokaisen samanlaisena.

Amerikkaan kohdistuneita optimistisia toiveita on seurannut kokemuksen katkera ja surullinen syleily. Amerikkalaisen valokuvauksen kehitykseen liittyy erityinen raskasmielisyyden sävy. Mutta samainen raskasmielisyyden kukoistuskaudella Stieglitzin ja hänen Photo-Secession-ryhmänsä töissä. Vaikka Stieglitz oli vannonut pelastavansa maailman kamerallaan, nykyaikainen aineellinen kulttuuri kuitenkin järkytti häntä. Hän valokuvasi New Yorkin 1910-luvulla lähes donquijotemaisessa hurmiossa syöksyen kameransa tanassa kuin peitsi päin pilvenpiirtäjien tuulimyllyjä. Paul Rosenfeld kuvasi

Stieglitzin ponnisteluja ”jatkuvaksi myönteisyydeksi”. Whitmanilainen asenne on nyt muuttunut hurskaste-luksi: tänään valokuvaaja suhtautuu todellisuuteen alen-tuvasti. Kameraa tarvitaan luomaan vain tunnistettavia yksityiskohtia ”siihen ikävään ja ihmeelliseen sameu-teen, jota Yhdysvalloiksi kutsutaan”.

Lähetystehtävä, jota toivorikkaimmillaankin jäyti epäluulo Amerikan kohtalosta, oli mitä ilmeisimmin tuomittu nopeasti menettämään ryhtinsä Amerikan heit-täytyessä ensimmäisen maailmansodan jälkeen entistä rohkeammin suuryritteliäisyyden ja kulutusvimman pyörteisiin. Valokuvaajat, joiden itsetunto ja vetovoima olivat heikompia kuin Stieglitzin, luopuivat taistelusta. He saattoivat kyllä jatkaa Whitmanin innoittamaa ato-mistisen, todellisuutta viipaloivan visuaalisen pikakirjoi-tuksen soveltamista. Mutta Whitmanin haltioituneen synteesikyvyn puuttuessa he tallensivat ainoastaan kat-koja, murenia, yksinäisyyttä, ahneutta, hengettömyyttä. Stieglitz, joka valokuvillaan uhmasi aineellisen kulttuu-rin valtaa, oli Rosenfeldin sanojen mukaan ”mies, joka uskoi henkistyneen Amerikan olemassaoloon ja sen ilmitulemisen mahdollisuuksiin, mies joka uskoi, että Amerikka ei ollut länsimaiden hauta”. Frankin ja Arbu-sin ja monien muiden heidän aikalaistensa ja heitä nuo-rempien julkilausumattomana tarkoituksena taas oli osoittaa että Amerikka on länsimaiden hauta. Erkaan-nuttuaan whitmanilaisista myönteisyyden periaatteista – menetettyään tuntuman siihen miten valokuvat voivat arvovaltaisella tavalla välittää täsmällistä tietoa ja olla siten enemmän kuin pelkkiä kuvia – amerikkalaisen valokuvauksen parhaimmisto (kuten niin moni muu amerikkalaisen kulttuurin osa-alue) on antautunut etsi-mään lohtua surrealismista – ja samalla Amerikka on paljastunut surrealismien perikuvaksi. On ilmeisesti aivan liian helppo sanoa, että Amerikka on vain hourupäiden esittämä näytelmä, ’autio maa’, ja että sitä jäytää – todellisen huvettua epätodelliseksi – halpahintainen pes-simismi. Mutta Amerikan viehtymys pelastuksen ja kadotuksen myytteihin on yhä kansallisen kulttuurimme tehokkaimpia ja viehkeimpiä piirteitä. Whitmanin

häväistystä perinnöstä – kulttuurivallankumouksen unel-masta – on jäljellä vain paperiaaveet sekä epätoivon teräväkatseinen ja henkevä ohjelma.

*Alakuloisia aiheita,
synkkämielisiä näkyjä*

Valokuvauksella on epämiellyttävä maine olla jäljittelevien taiteiden realistisin ja siksi helpoin laji. Tosiasiassa se on ainoa taidelaji, joka on kyennyt toteuttamaan vuosisadan ikäisen haaveen koko nykyaikaisen mielenlaadun valtaamisesta ja muuttamisesta surrealistiseksi – useimpien saman sukupuun jäsenten pudottua jo kilvasta.

Maalaustaiteen vaikeutena oli alun alkaen se, että jokainen sen tuote oli ainutkertainen, käsin tehty alkuperäiskappale. Yleensä surrealistiseen koulukuntaan luettujen taidemaalarien – jotka kuvittelivat kankaalle harvoin muuta kuin figuratiivista käyttöä – erityisrasitteena oli ainutlaatuinen tekninen taituruus. Heidän maalauksensa näyttivät siloitellun laskelmoidulta, itse-tyytyväisen hienosti tehdyiltä, epädialektisilta. He pysyivät pitkän, varovaisen välimatkan päässä surrealismiriidanhaluisesta tavoitteesta hämärtää rajoja taiteen ja ns. elämän, esineiden ja tapahtumien, ammattilaisten ja harrastajien, ylevän ja rahvaanomaisen, käsityötaidon ja onnellisten sattumien välillä. Siksi surrealismi ei maalaustaiteessa juuri merkinnyt muuta kuin niukan uni-maailman kartoitusta: muutama nokkela kuvitelma, suurimmaksi osaksi kosteita unia ja avoimuuden ahdistuksesta kieliviä painajaisia. (Vasta kun sen vapautta julistava retoriikka auttoi sysäämään Jackson Pollockin ja muut uudenlaiseen epäkunnioittavaan abstrahointiin, surrealistinen valtakirja näytti maalaustaiteessa saavan vihdoinkin laajaa luovaa merkitystä.) Runous oli toinen

niistä taidemuodoista, joihin varhaiset surrealistit olivat erityisen kiintyneitä – ja se on tuottanut lähes yhtä masentavia tuloksia. Taidemuodot, joissa surrealismi on päässyt oikeuksiinsa, ovat kertomakirjallisuus (se ilmenee enimmäkseen teosten sisällössä, mutta aiheiden käsittelyssä ne ovat paljon rikkaampia ja monisyisempiä kuin kuvataiteen tuotteet vaikka sen edustajat toisin väittävät), teatteri, joukkotaiteet ja – menestyneimpänä – valokuvaus.

Vaikka valokuvaus on ainoa luonnostaan surrealistinen taidemuoto, se ei kuitenkaan merkitse, että se jakaisi virallisen surrealistisen liikkeen kohtalot. Päinvastoin. Tietoisesti surrealismiin virittyneiden valokuvaajien (monet heistä olivat entisiä taidemaalareita) merkitys on tänään lähes yhtä vähäinen kuin 1800-luvulla akateemisen maalaustaiteen merkkiteoksia jäljentäneiden 'maalauksellisten' valokuvaajien. Jopa 1920-luvun ihastuttavimpia löytöjä – Man Rayn solarisaatiovalokuvia ja rayogrammeja, László Moholy-Nagyn fotogrammeja, Bragaglien monivalotustutkimia, John Heartfieldin ja Alexander Rodzenkon fotomontaaseja – pidetään ainoastaan vähäpätöisinä saavutuksina valokuvataiteen historiassa. Valokuvaajat, jotka keskittyivät valokuvan pinnalliseksi määritellyn realismin murtamiseen, häidin tuskin pystyivät tulkitsemaan valokuvauksen surrealistisia ominaisuuksia. Surrealistinen perintö osoittautui valokuvauksessa toisarvoiseksi vaikka sen mielikuvaohjelmisto ja tunnusmerkit 1930-luvulla omaksuttiin nopeasti ja siitä tuli suurta muotia. Surrealistinen valokuvaus tarjosi enää pääasiassa kaavamaisen muotokuvatyylin, jonka tunnisti siitä, että se käytti niitä samoja koristeellisia keinoja, jotka surrealismi oli tuonut myös muihin taidelajeihin, erityisesti maalaustaiteeseen, teatteriin ja mainostaiteeseen. Valokuvauksen päävirtaus on osoittanut, että todellisuuden surrealistinen käsittely ja dramatisointi on tarpeetonta, ellei peräti täysin turhaa. Jo valokuvaamiseen sinänsä – maailman jäljennöksen, toisen asteen todellisuuden luomiseen – liittyy surrealistisia piirteitä. Tuo todellisuus on kapeampi mutta jännitteisempi kuin se, minkä paljaalla

silmällä erottaa. Mitä vähemmän valokuvaa korjaillaan, mitä vähemmän siinä huomaa 'taitamisen' merkkejä, mitä naiivimpi se on – sitä luotettavammalta se näyttää.

Surrealismi on aina tuntenut vetoa sattumiin, toivottanut kutsumattoman tervetulleeksi, ylistänyt outoja yhteensattumuksia. Mikä voisikaan olla surrealistisempää kuin käytännöllisesti katsoen itse itsensä tuottava esine? Esine, jonka kauneutta, mielikuvituksellisia paljastuksia ja sisäistä tunnelatausta mitkä tahansa sen kohdalle osuvat sattumat todennäköisesti vain korostavat? Juuri valokuvaus on parhaiten osoittanut, miten ompelukone ja sateenvarjo on asetettava niin että niiden satunnaista kohtaamista eräs suuri surrealistinen runoilija saattoi tervehtiä kauneuden olennoitumana.

Toisin kuin esidemokraattisten aikakausien taide-esineet, valokuvat eivät näytä olevan ratkaisevasti riippuvaisia taiteilijan aikomuksista. Pikemminkin niiden olemassaolo on valokuvaajan ja aiheen välisen löyhän (näennäisen taianomaisen ja satunnaisen) yhteistoiminnan ansiota – välittäjänä yhä yksinkertaisempi ja automaattisempi valokuvauskone, uupumaton ja oikutellesaankin mielenkiintoisia eikä koskaan täysin vääriä tuloksia tuottava laite. (Ensimmäisen Kodak-kameran mainoksessa vuonna 1888 luki: "Te painatte nappia, me teemme lopun." Ostajille taattiin, että kuva olisi "täysin virheetön".) Valokuvauksesta kertovassa sadussa taikalaatikko takaa totuudellisuuden ja karsii virheet, korvaa kokemuksen puutteen ja palkitsee viattomuuden.

Tätä myyttiä irvailee hellävaraisesti vuonna 1928 tehty mykkäelokuva *Kameramies*, jossa tyhmä ja haaveksiva Buster Keaton turhaan kamppailee hajoamispisteessä olevan valokuvauskoneensa kanssa, särkee ikkunoita ja ovia heti ottaessaan statiivinsa esille, onnistumatta saamaan ainoatakaan kunnan kuvaa, kunnes kuitenkin lopulta – vahingossa – saa muutaman loistavan otoksen (fotojournalistisen scoopin rähinästä New Yorkin kiinalaiskaupunginosassa). Kameran lataa sankarin lemmikkiapina, joka myös osan aikaa käyttää sitä.

Kiihkeimpien surrealistien virheenä oli kuvitella, että ylitedellinen on yleismaailmallista, ts. että surrealismi on ominaislaadultaan psykologista, kun se sitä vastoin todellisuudessa on mitä paikallisinta, etnisintä, luokkaa ja aikasidonnaisinta. Varhaisimmat surrealistiset valokuvat ovatkin peräisin 1850-luvulta, jolloin valokuvaajat ensi kerran lähtivät Lontoon, Pariisin ja New Yorkin kaduille etsimään aidon elämän merkkejä. Nämä konkreettiset, erityislaatuiset, kaskunomaiset (niiden juoni on jo tosin joutunut hämärän peittoon) valokuvat – kadotetun ajan ja hävinneiden tapojen tuokiokuvat – vaikuttavat nyt meistä paljon surrealistisemmilta kuin mikään niistä valokuvista, joiden vaikeatajuisuus tai runollisuus on saatu aikaan erikoisten valotus-, kehitys- tai vedostusmenetelmien, solarisaation tai muun vastaavan konstailun avulla. Uskoessaan etsimiensä kuvien nousevan tiedostamattomasta, jonka sisällön he uskollisina freudilaisina olettivat sekä ajattomaksi että yleismaailmalliseksi, surrealistit eivät ymmärtäneet sitä mikä siinä kaikessa oli julmimmalla tavalla koskettavaa, järjettömintä, käsittämättömintä, salaperäisintä – aika itse. Valokuvan surrealistisuus perustuu sekä sen kiistatomaan ja vetoavaan todistusvoimaan viestinä menneestä ajasta että siihen ehdottomuuteen ja täsmällisyyteen millä se viittaa luokkasidonnaisuuteen.

Surrealismi on porvarillista tyytymättömyyttä; kiihkeimpien surrealismien kannattajien usko sen yleismaailmallisuuteen on vain yksi osoitus sen tunnusmerkillisestä porvarillisuudesta. Ennen kaikkea poliittiseksi tunnustautuvana estetiikkana surrealismi ottaa kantaa sorrettujen puolesta, järjestelmän vastaisen tai epävirallisen todellisuuden oikeutuksen puolesta. Mutta surrealistisen estetiikan ylistämät skandaalit osoittautuivat yleensä vain tavallisiksi porvarillisen yhteiskuntajärjestyksen hämärtämiksi arvoituksiksi: seksiksi ja köyhyydeksi. Sen pyhäksi julistetun todellisuuden huipulle, jonka arvot piti järjestettävän uudella tavalla, varhaiset surrealistit asettivat Eroksen, joka oli itse osa yhteiskunnallisen aseman arvoitusta. Vaikka se näytti kukoistavan rehevänä asteikon ääripäissä, koska sekä alempia luokkia

että yläluokkaa pidettiin luonnostaan irستاilevina, keskiluokan ihmisten täytyi taistella oman seksuaalisen valankumouksensa puolesta. Yhteiskuntaluokka oli suurin arvoitus: rikkaiden ja vaikutusvaltaisten ehtymätön lumous, köyhien ja hylkiöiden samea alennustila.

Valokuvaukselle on alusta alkaen ollut luonteenomaista näkemys todellisuudesta eksoottisena kohteena, ikään kuin saaliina jonka vangitakse uuttera metsästäjä kamerallaan jäljittää. Siinä on samalla surrealistisen vastakulttuurin ja keskiluokkaisen yhteiskunnallisen seikkailunhalun yhtymäkohta. Valokuvausta ovat aina kiehtoneet yhteiskunnan huiput ja sen syöverit. Dokumentaristit (erotuksena niistä, joille kamera on liehittelyn väline) ovat aina valinneet näistä jälkimmäisen. Yli sadan vuoden ajan valokuvaajat ovat parveilleet sorrettujen ympärillä ja osallistuneet väkivaltaisiin tapahtumiin – hämmästyttävän hyvällä omallatunnolla. Yhteiskunnallinen kurjuus on innoittanut mukavuudessa eläviä ottamaan kuvia, osallistumaan saalistamisen lempeimpään muotoon, kätketyn, ts. heiltä kätketyn, todellisuuden tallentamiseksi.

Tarkastellessaan toisten ihmisten todellisuutta – uteliaana, etäältä ja ammattimaisesti – kaikkialla häärivä valokuvaaja toimii ikään kuin hänen puuhansa ylittäisi luokkaedut, ikään kuin sen näköala olisi yleismaailmallinen. Tosiasiassa valokuvaus pääsi ensimmäistä kertaa oikeuksiinsa keskiluokkaisen *flaneurin* silmän jatkeena – *flaneurin* jonka herkkävaistoisuuden Baudelaire niin osuvasti kartoitti. Valokuvaaja on aseistettu muunnos yksinäisestä kulkijasta, joka tekee tiedusteluja, hiiviskelee, kiertelee kaupungin helvetissä, vaeltavasta tirkistelijästä, jolle kaupunki paljastuu heikumallisten äärimäisyyksien maisemana. Tarkkailemisen ilojen ja myötäelämisen asiantuntijana *flaneur* pitää maailmaa 'maalauksellisenä'. Baudelairen *flaneurin* havaintoja valaisevat hyvin Paul Martinin 1890-luvulla ottamat teeskentelämättömät kuvat Lontoon kaduilta ja meren rannalta, Arnold Genthen kuvat San Franciscon kiinalaiskaupunginosasta (molemmat käyttivät piilokameraa), Atgetin kuvat aamunsarastuksen Pariisista rähjäisine katuineen

ja häviävine ammatteineen, Brassain kirjassa *Paris de nuit* (Yön Pariisi, 1933) kuvatut seksuaalisuuden ja yksinäisyyden draamat, Weegeen *Alastomassa kaupungissa* (1945) esitetty kuva kaupungista tuhon näyttämönä. *Flaneuria* ei vedä puoleensa kaupungin virallinen todellisuus vaan sen kurjat ja hämävät loukot, sen laiminlyödyt asukkaat – porvarillisen elämän julkisivun takainen epävirallinen todellisuus, jonka valokuvaaja 'nappaa' – aivan kuten poliisi saadessaan kiinni rikollisen.

Palatkaamme elokuvaan *Kameramies*, jossa köyhien kiinalaisten klaanien välinen sota tarjoaa ihanteellisen aiheen. Se on mahdollisimman eksoottinen ja siksi valokuvaamisen arvoinen. Elokuvan menestyksen takaa osittain se, ettei sen sankari lainkaan tajua mistä on kyse. (Buster Keatonin tulkitsemana hän ei edes ymmärrä olevansa hengenvaarassa.)

Toistuva surrealistinen aihe on ilmaistu viattoman osuvasti kirjan nimessä *Kuinka elää se toinen puoli*, jonka Jacob Riis antoi vuonna 1890 julkaisemalleen New Yorkin köyhiä käsittelevälle valokuvateokselle. Yhteiskunnalliseksi tallentamisen menetelmäksi käsitettynä toimintona valokuvaus oli väline, joka palveli pääasiallisesti sitä – sekä harrasta että silkan suvaitsevaa, sekä uteliasta että välinpitämätöntä – keskiluokkaista asennetta, jota myös humanismiksi sanotaan – ja jolle slummit merkitsivät mitä lumoavinta lavastusta. Nykyvalokuvaajat ovat tietysti oppineet tunkeutumaan syvemmälle aiheisiinsa ja samalla rajoittamaan niiden aluetta. Riisin itsetyytyväisyyden vastapainoksi meille tarjotaan nyt sellaisia näkemyksiä Harlemista kuin Bruce Davidsonin vuonna 1970 julkaisemassa *East 100th Street* -valokuvateoksessa. Vaikuttimena on kuitenkin edelleen näkemys, että valokuvaaminen palvelee jaloa päämäärää: kätketyn totuuden paljastamista ja häviävän menneisyyden säilyttämistä. (Sitä paitsi kätkeyty totuus samaistetaan usein häviävään menneisyyteen. Vuosien 1874 ja 1886 välisenä aikana varakkaiden lontoolaisten oli mahdollista tukea vanhan Lontoon muistomerkkien valokuvaamiseksi perustettua järjestöä.)

Aloitettuaan urbaanin herkkävaistoisuuden taiteili-

joina valokuvaajat tulivat nopeasti tietoisiksi siitä, että luonto on yhtä eksoottinen kohde kuin kaupunki, slummien asukkaat. Vuonna 1897 Sir Benjamin Stone, rikas teollisuusmies ja konservatiivinen parlamentin jäsen Birminghamista perusti National Photographic Record Associationin, Kansallisen valokuvatallennuksen liiton, jonka tehtäväksi tuli perinteellisten ja katoamassa olevien englantilaisten tapojen ja maaseudun juhlien dokumentointi. ”Jokaisella kylällä”, Stone kirjoitti, ”on oma historiansa, joka voitaisiin säilyttää kameran avulla.” Kreivi Giuseppe Primolin kaltaiselle 1800-luvun lopun jalosukuiselle ja kirjanoppineelle valokuvaajalle tarjosi huonompiosaisten katuelämä vähintään yhtä mielenkiintoisia aiheita kuin hänen aristokraattisten vertaistensa huvitukset: verratkaa Primolin valokuvia kuningas Victor Emmanuelin häistä hänen valokuviinsa Napolin köyhistä. Aiheen rajoittaminen valokuvaajan oman perheen ja luokan omalaatuisiin tapoihin kävi päinsä vain silloin kun hänen yhteiskunnalliset liikkumisedellytyksensä olivat rajoitetut, kuten esimerkiksi nerokkaan Jacques-Henri Lartiguen kohdalla – hän sattui olemaan lapsi. Mutta pääasiassa kamera tekee jokaisesta turistin muiden ihmisten todellisuudessa – ja viime kädessä myös omassaan.

John Thomsonin, englantilaisen matkailijan ja valokuvaajan 36 valokuvaa vuosilta 1877–78, *Lontoon katuelämää*, ovat ehkä varhaisin malliesimerkki alentuvan tarkkailun pitkästä perinteestä. Mutta jokaista köyhiin erikoistuvaa valokuvaajaa kohti on enemmän niitä, jotka valitsevat eksoottisen todellisuuden avaran piirin kohdealueekseen. Thomsonin oma ura oli malliesimerkki: ennen kuin hän kääntyi oman maansa köyhien puoleen, hän oli jo käynyt katsomassa pakanoita, ja matkan tuloksena oli neliosainen teos *Kuvia Kiinasta ja sen kansasta* (1873–74). Lontoon köyhien katuelämää käsittelevän kirjansa jälkeen hän siirtyi kuvaamaan Lontoon rikkaiden perhe-elämää – juuri Thomson käynnisti vuoden 1880 paikkeilla kotona otettujen valokuvamuotokuvien muotivirtauksen.

Ammattimaisen valokuvauksen kehittyminen merkitsi

tunnusomaisesti luokkaturismin avartumista useimpien valokuvaajien yhdistäessä tuotannossaan mitä erilaisimpia aiheita – tutkielmia yhteiskunnallisesta kurjuudesta, kuulumisuuksien muotokuvia, kulutustavaroita ja hyödykkeitä (muoti ja mainonta), alastontutkielmia . . . Monet vuosisatamme esikuvallisista valokuvaajien urista (esimerkiksi Edward Steichen, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon) ovat edenneet jyrkkien muutosten kautta, mikä ilmenee myös aihevalinnan yhteiskunnallisen tason ja eettisen merkityksen siirtymissä. Ehkä dramaattisin murros näkyy Bill Brandtin sotaa edeltäneen ja sodan jälkeisen tuotannon välillä. Hänen tunteilemattomat valokuvansa Pohjois-Englannin lama-kauden kurjuudesta ja viime vuosikymmenien aistikkaat kuulumisuuksien muotokuvansa sekä puoliabstraktit alastontutkielmansa näyttävät todella olevan hyvin etäällä toisistaan. Mutta näissä vastakohtissa ei ole mitään erityisen omalaatuista tai ehkei edes epäjohtonmukaista. Liikkuminen rappion ja loiston todellisuuksien välillä on osa itse valokuvaamisen käyttövoimaa – ellei valokuvaaja sitten ole äärimmäisen yksityisen pakkomielteen kammitsoima (kuten Lewis Carroll pikkutyttöihin tai Diane Arbus linnunpelätinlaumaan).

Köyhyys ei ole sen surrealistisempaa kuin rikkaus; rääsyyhin verhottu ruumis ei ole sen surrealistisempi kuin tanssiaisiin puettu ruhtinatar tai hauras alastonmalli. Surrealistista on valokuvan synnyttämä ja samalla ylittämä – yhteiskunnallinen ja ajallinen – välimatka. Keskiluokkaisesta valokuvauksen näkökulmasta kuuluisuudet ovat yhtä kiehtovia kuin hylkiöt. Valokuvaajien ei ole tarpeen asennoitua ironisesti ja älyllisesti kaavamaiseen aineistoonsa. Hurskas ja kunnioittava viehtymys ajaa aivan saman asian, erityisesti kaikkein tavanomaisimpien aiheiden osalta.

Mikään ei voisi olla kauempana esimerkiksi Avedonin hienostuneisuudesta kuin Ghitta Carellin, unkarilaissyntyisen Mussolinin ajan kuulumisuuksien valokuvaajan työt. Mutta hänen muotokuvansa näyttävät nyt yhtä omalaatuisilta kuin Avedonin – ja paljon surrealistisemmilta kuin Cecil Beatonin surrealismivaikutteiset valo-

kuvat samalta kaudelta. Asettamalla mallinsa – viittaaan hänen Edith Sitwellista vuonna 1927 ja Cocteausta vuonna 1936 ottamiinsa valokuviiin – mielikuvituksellisiin ja loisteliaisiin lavasteisiin Beaton muuttaa heidät liiankin selväpiirteiksi, epäuskottaviksi peläteiksi. Mutta Carellin viaton alistuminen italialaisten kenraaleidensa ja aristokraattiensa ja näyttelijöidensä tahtoon voida näyttää kuvissa jämeriltä, ryhdikkäiltä, loisteliailta paljastaa samalla heistä armottoman ja osuvan totuuden. Valokuvaajan kunnioitus on saanut heidät näyttämään mielenkiintoisilta; aika on tehnyt heistä vaarattomia, aivan liian inhimillisiä.

Jotkut valokuvaajista ryhtyvät tiedemiehiksi, toiset taas moralisteiksi. Tiedemiehet tekevät inventaariota maailmasta; moralistit keskittyvät vaikeisiin tapauksiin. August Sanderin vuonna 1911 aloittama projekti on yksi esimerkki valokuvauksesta tieteenä: valokuvista koottu luettelo Saksan kansasta. Toisin kuin Georg Groszin piirrookset, joissa karikatyyrein tehtiin yhteenveto Weimarin tasavallan hengestä ja erilaisista yhteiskunnallisista tyypeistä, Sanderin ”arkkityyppikuvat” (kuten hän niitä nimitti) viittaavat samankaltaiseen näennäistieteelliseen puolueettomuuteen kuin mitä edustivat 1800-luvulla esiin ponnahtaneet peiteltyyn puolueelliset tylogiset tieteenhaarat kuten frenologia, kriminologia, psykiatria ja rotuhygienia. Sander ei valinnut yksityisiä henkilöitä aineistokseen niinkään heidän edustavan luonteensa takia kuin siksi, että hän aivan oikein oletti, ettei kamera voisi olla paljastamatta kasvoja yhteiskunnallisiksi naamioiksi. Jokainen valokuvattu henkilö oli merkki tietystä alasta, luokasta ja ammatista. Kaikki hänen mallinsa ovat – yhtäläisesti – tietyn yhteiskunnallisen todellisuuden edustajia – omansa.

Sanderin näkemys ei ole ilkeä tai tuomitseva vaan suopea. Verratkaa hänen valokuvaansa ”Sirkustaiteilijoita” vuodelta 1930 Diane Arbusin tutkielmiin sirkustaiteilijoista tai Lisette Modelin puolihiennoston edustajien muotokuviiin. Sanderin ihmiset ovat suunnanneet

katseensa kameraan, aivan kuten Modelin ja Arbusin valokuvissa, mutta heidän katseessaan ei ole läheisyyttä, ei mitään paljastavaa. Sander ei etsinyt salaisuuksia; hän tutki sitä, mikä oli tyypillistä. Yhteiskunta ei sisällä arvoitusta. Eadweard Muybridgen onnistui valokuvatutkielmissaan 1880-luvulta oikaista väärinkäsitykset siitä, mitä jokainen oli aina nähnyt (miten hevoset laukkaavat, miten ihmiset liikkuvat), sillä hän oli osittanut kuvattun kohteen liikkeet täsmällisiksi ja tarpeeksi pitkiksi otosjaksoiksi. Samoin pyrki Sander valaisemaan yhteiskuntajärjestystä hajottamalla sen osiin, äärettömäksi yhteiskunnallisten tyyppien sarjaksi. Ei ole yllättävää, että viisi vuotta Sanderin kirjan *Anlitz der Zeit* (Aikamme kasvot) julkaisemisen jälkeen natsit vuonna 1934 takavarikoivat sen myymättömät kappaleet, tuhosivat sen painolaatat ja lopettivat näin äkillisesti hänen projektinsa kansakunnan muotokuvien tallentamiseksi. (Koko natsien valtakauden Saksassa pysytellyt Sander siirtyi maisemakuvaukseen.) Sanderia syytettiin yhteiskunnan vastaisuudesta. Natseista on saattanut hyvinkin näyttää yhteiskuntavastaisuudelta Sanderin käsitys valokuvaajasta yleisen mielipiteen järkkymättömänä tallentajana, jonka tutkimustuloksen täydellisyys tekee kaikista arvioista ja arvosteluista tarpeettomia.

Sanderin yhteiskunnallinen otos oli epätavallisen ja tarkoituksellisen laaja, toisin kuin valtaosassa dokumentaarista valokuvausta, jota aihevalinnoissaan ensisijaisesti kiehtoivat köyhät tai tuntemattomat tai kuuluisuudet. Hän on ottanut mukaan byrokraatteja ja talonpoikia, palvelijoita ja seurapiirirouvia, tehdastyöläisiä ja teollisuusjohtajia, sotilaita ja mustalaisia, näyttelijöitä ja toimistoapulaisia. Mutta valikoiman monipuolisuus ei sulje pois alentuvaa luokka-asennetta. Sanderin valikoiva tyyli paljastaa hänet. Jotkut valokuvista ovat luonnollisia, vapautuneita, naturalistisia; toiset taas naiiveja ja kömpelöitä. Monet tasaista valkoista taustaa vasten otetuista huolella sommitelluista valokuvista ovat erinomaisten passikuvien ja vanhanaikaisten ateljeemuotokuvien välimuotoja. Sander sovitti tietämättään tyyliinsä valokuvaamansa henkilön yhteiskunnalliseen asemaan.

Ammatti-ihmiset ja rikkaat hän kuvaa yleensä sisätiloissa ilman taustaa. He puhuvat omasta puolestaan. Työtätekevät ja hylkiöt on tavallisesti kuvattu ympäristössä (usein ulkona), joka paikantaa heidät ja määrittelee siten heidän asemansa – aivan kuin heillä ei voisi olla omassa olemuksessaan sellaisia piirteitä ja yksilöllisyyttä (niin kuin yleensä keski- ja yläluokan jäsenillä) joista heidät voisi tunnistaa.

Sanderin valokuvissa jokainen on omalla paikallaan, kukaan ei harhaile, kukaan ei ole vaivautunut tai syrjässä. Täsmälleen yhtä tunteettomasti on kuvattu mielenvikainen ja muurari, ensimmäisen maailmansodan jalkapuoli veteraani ja nuori terve sotilas asepuvussa, tuimat kommunistiopiskelijat ja hymyilevät natsit, teollisuusjohtaja ja oopperalaulaja.

”Tavoitteenani ei ole sen enempää arvostella kuin kuvailla näitä ihmisiä”, Sander sanoi. Vaikka sopi odottaa, ettei hän olisi väittänyt arvostelevansa mallejaan heistä ottamallaan kuvilla, on mielenkiintoista huomata hänen ajattelleen, ettei liioin edes kuvaillut heitä. Sanderin liittolaisuus jokaisen kanssa merkitsee myös välimatkaa jokaiseen. Se ei ole naiivia liittolaisuutta (kuten Carellilla) vaan nihilististä. Huolimatta realistisesta luokkanäkemyksestään hänen tuotantonsa on valokuvauksen historian abstrakteimpia kokonaisuuksia.

On vaikea kuvitella, että amerikkalainen valokuvaaja yrittäisi saada aikaan vastineen Sanderin laajalle valokuvajärjestelmälle. Amerikasta tehdyt suuret valokuvamuotokuvat – kuten Walker Evansin *Amerikkalaisia valokuvia* (1938) ja Robert Frankin *Amerikkalaiset* (1959) – ovat olleet aihevalinnoiltaan tarkoituksellisen sattumanvaraisia, samalla heijastaen dokumenttivalokuvauksen perinteistä viehtymystä köyhiin ja osattomiin, kansakunnan unohdettuihin kansalaisiin. Farm Security Administrationin vuonna 1935 Roy Emerson Strykerin johdolla käynnistämä ja yhteistyönä toteutettu Yhdysvaltojen kaikkien aikojen kunnianhimoisin valokuvausprojekti koski sekin yksinomaan ”vähätuloisia ryhmiä”.^{*} FSA-projekti, ”kuvadokumentti maaseudustamme ja sen ongelmista” (Strykerin sanoin), oli häpei-

lemättömän propagandistinen. Stryker kouli ryhmänsä hyväksymään asenteen, jonka sen jäsenten tuli omaksua aiheitaan kohtaan. Projektin päämääränä oli osoittaa kohteidensa ihmisarvo. Sen määrittelemä näkökulma oli keskiluokkaisten ihmisten, niiden joilla oli tarve tulla vakuuttuneeksi siitä, että köyhät todella olivat köyhiä ja että heille tulisi antaa oma arvokkuutensa. On opettavaista verrata keskenään FSA:n ja Sanderin valokuvia. Vaikka Sanderin valokuvissa köyhiltä ei puutu arvokkuutta, se ei johdu myötätuntoisista tarkoituspelistä. Heidän arvokkuutensa on seurausta rinnastuksesta: heitä tarkastellaan samalla viileällä tavalla kuin ketä tahansa muita.

Amerikkalainen valokuvaus oli harvoin näin puolueettonta. Samankaltainen suhtautumistapa kuin Sanderilla oli niillä valokuvaajilla, jotka dokumentoivat katoavaa tai syrjään joutunutta Amerikkaa, kuten esimerkiksi Adam Clark Vroman, joka valokuvasi intiaaneja Arizonassa ja Uudessa Meksikossa vuosien 1895 ja 1904 välillä. Vromanin upeat kuvat ovat eleettömiä, kiihottomia, epätunteellisia. Niiden mieliala on FSA-valokuvien täydellinen vastakohta: ne eivät ole liikuttavia, idiomaattisia, myötätuntoon vetoavia. Ne eivät tee propagandaa intiaanien puolesta. Sander ei tiennyt kuvaavansa katoavaa maailmaa. Vroman tiesi. Hän tiesi myös, ettei hänen tallentamansa maailma ollut pelastettavissa.

Euroopassa valokuvauksen kehitykseen vaikuttivat ratkaisevasti käsitykset maalauksellisuudesta (ts. köyhä, vieras, ajan hampaan kaluama), merkittävästä (ts. rikas, kuuluisa) ja kauniista. Valokuvilla oli taipumus ylistää

^{*} Tehtävnmäärittely tosin muuttui – kuten käy ilmi Strykerin ryhmänsä jäsenille 1942 toimittamasta muistiosta – toisen maailmansodan edellyttäessä taistelutahdon kohottamiseksi toisenlaista kuva-aineistoa kuin poljetut köyhät. ”Meidän täytyy heti saada kuvia miehistä, naisista ja lapsista joista näkyy että he todella voisivat uskoa Yhdysvaltoihin. Poimikaa ihmisiä joissa on luonnetta. Arkistoiissamme aivan liian monet kuvat antavat sen käsityksen, että likimain jokainen on liian vanha tehdäkseen työtä ja liian aliravittu välittääkseen vähääkään siitä mitä tapahtuu . . . Tarvitsemme varsinkin nuoria miehiä ja naisia jotka työskentelevät tehtaissa . . . Kotirouvia keittiöissä tai pihamaalla kukkia poimimassa. Enemmän tyytyväisen näköisiä vanhoja pareja.”

tai pyrkiä neutraalisuuteen. Yhteiskunnallisten laitosten pysyvyyttä syvästi epäillen, ”todellisuuden” ja muutoksen väistämättömyyden asiantuntijoina amerikkalaiset ovat sitä useammin alistaneet valokuvauksen puolueellisille tarkoituserille. Kuvia ei otettu vain, jotta olisi mahdollisuus osoittaa, mitä tulee ihailla vaan paljastamaan sen mitä on syytä vastustaa tai paheksua – ja mihin on saatava muutos aikaan. Amerikkalaisella valokuvauksella on ylimalkaisempi, irrallisempi yhteys historiaan; sen suhde maantieteelliseen ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen on sekä toiveikkaampi että tuloshakuisempi.

Toiveikkuudesta käy esimerkiksi Amerikassa hyvin yleinen tapa käyttää valokuvia omantunnon herättämiseen. Vuosisatamme alussa Lewis Hine nimitettiin National Child Labor Committeeen (Kansallisen lapsityövoimakomitean) valokuvaajaksi. Hänen valokuvansa puuvillatehtaissa, sokerijuurikaspelloilla ja hiilikaivoksissa työskentelevistä lapsista saivat lainsäätäjät kieltämään lapsityövoiman käytön. New Dealin aikana Strykerin FSA-projekti (Stryker oli Hinen oppilas) toi tietoa Washingtoniin siirtotyöläisten ja vuokratilajelijöiden asemasta, jotta virkamiehet voisivat harkita, miten heitä auttaa. Mutta moralistisimmillaankin dokumenttivalokuvauksella oli tärkeä tehtävä myös toisessa mielessä. Sekä Thomsonin puolueettomat matkakertomukset että Riisin tai Hinen kiihkeät epäkohtien paljastukset heijastavat halua vieraan todellisuuden alistamiseen. Alistamisen vaade kattaa kaikki todellisuudet, niin häpeällisen (johon siis pitäisi saada muutos) kuin pelkästään kauniin (tai sen minkä kamera voisi kauniiksi tehdä). Ihannetauksessa valokuvaaja kykeni yhdistämään nämä kaksi todellisuutta. Siitä on osoituksena vuonna 1920 tehdyn Hine-haastattelun otsikko: ”Treating Labor Artistically” (Taiteellinen näkemys työstä).

Valokuvauksen rosvoilua muistuttava ominaispiirre ilmenee parhaiten sen liittolaisuudesta turismin kanssa. Siitä oli havaittavissa merkkejä Yhdysvalloissa paljon aikaisemmin kuin missään muualla maailmassa. Kun Länsi avautui mantereen halkaisevan rautatien valmis-

tuttua vuonna 1869, sitä seurasi valokuvauksen avulla toteutettu siirtomaavaloitus. Julmin oli Amerikan intiaanien kohtalo. Sisällissodan päätyttyä olivat asiallahienotunteiset, vakavamieliset harrastelijat, kuten Vroman. He muodostivat etujoukon sille turistien armeijalle, joka saapui vuosisadan loppuun mennessä palaen halusta saada ”kunnon kuva” intiaanien elämästä. Turistit tunkeutuivat intiaanien yksityiselämään, valokuvaten pyhiä esineitä, tansseja ja paikkoja, tarpeen tullen maksaen intiaaneille, jotta he poseerisivat kameran edessä, ja saaden heidät muuttamaan perinteisiä menojaan, jotta ne tarjoaisivat entistä valokuvauksellisempaa aineistoa.

Mutta paikalle syöksyneiden turistilaumojen paineen alla muuttunut alkuasukasmeno ei juuri poikkea siitä miten suurkaupungin häpeäpilkkua korjataan sen jälkeen kun joku on sen valokuvannut. Sikäli kuin epäkohtien paljastajat saavuttivat tuloksia, he myös osaltaan muuttivat sitä, mitä he valokuvasivat; jonkin kohteen valokuvaamisesta tulikin vain rutiinimainen osa sen muuttamiseen tähtäävästä suunnitelmasta. Vaarana oli, että muutos jäi näennäiseksi – että se rajoittui vain suppeaan osaan valokuvan koko aiheesta. Riisin valokuvattua 1880-luvun lopulla erään New Yorkin slummin, Mulberry Bendin, se purettiin ja sen asukkaat sijoitettiin toisiin asuntoihin Theodore Rooseveltin, osavaltion silloisen kuvernöörin käskystä, samalla kun toiset yhtä kauhistuttavat slummit jäivät paikoilleen.

Valokuvaaja ryöstää ja säilyttää, hän tuomitsee ja julistaa pyhäksi. Valokuvaus ilmaisee amerikkalaisten kärsimättömyyttä todellisuutta kohtaan, viehtymystä toimintoihin, joiden välineenä on kone. ”Kaiken perustana on nopeus”, kuten Hart Crane sanoi (kirjoittaessaan Stieglitzistä vuonna 1923), ”sadasosasekunti on vangittu niin täsmällisesti, että liike jatkuu kuvasta loputtomiin: silmänräpäyksestä on tehty ikuinen.” Kohdatessaan vasta-asutetun mantereen pelottavan suuruuden ja vaurauden ihmiset turvautuivat kameraan voidakseen sen avulla ikään kuin saada haltuunsa ne paikat, joilla he kävivät. Kodak pystytti monien kaupunkien

sisääntuloteiden varsille tauluja, joissa lueteltiin ne kohteet, mitkä olisi valokuvattava. Kansallispuistoissa julisteet osoittivat kävijöille ne paikat, joissa heidän tulisi kameroineen seistä.

Sander oli omassa maassaan kuin kotonaan. Amerikkalaiset valokuvaajat sen sijaan ovat useimmiten matkalla, tien päällä, epäkunnioittavan ihmetyksen vallassa, maansa tarjoamien surrealististen yllätysten typeryyttämiä. Koska he ovat moralisteja ja tunnottomia ryöstäjiä – lapsia ja vieraita omalla maallaan – he saavat kuin saavatkin talletetuksi jotain katoavaista – ja usein nopeuttavat valokuvaamisellaan sen katoamista. Jotta voisi edetä kohde kohteelta, kuten Sander teki, tavoitellen ihanteellisen täydellistä inventaariota, on edellytettävä, että samalla voi mieltää yhteiskunnan järkevänä kokonaisuutena. Eurooppalaiset valokuvaajat näkevät yhteiskunnassa vastaavuuksia luonnon vakaaseen tasapainoon. Amerikassa luonto on aina ollut epäilyttävä, puolustusasemissa, edistyksen karttama. Amerikassa jokaisesta nähtävyydestä tulee pyhäinjäännös.

Amerikkalainen maisema on aina vaikuttanut liian vaihtelevalta, valtavalla, salaperäiseltä ja oikulliselta alistuakseen tieteelliseen tarkasteluun. ”Hän ei tiedä, hän ei pysty sanomaan, ennen kuin tuntee tosiasiat”, Henry James kirjoitti *Amerikkalaisessa näkymässä* vuonna 1907, ”eikä hän edes halua tietää tarkkaan; tosiasiat kangastelevat, ymmärrystä hämärtäen, liian moninaisina mahtuakseen yhteen lauseeseen: on kuin tavuja olisi liikaa järjellisen sanan muodostamiseksi. Hahmottomaton sana, suuri salaperäinen vastaus kysymyksiin, riippuu siten Amerikan valtaisalla taivaalla, kuten hän kuvittelee, jonain mielikuvituksellisena ja loitsunomaisena, kuulumatta mihinkään tunnettuun kieleen, ja tähän hämärään epävarmuuteen mielihyvin tyytyen hän elää elämäänsä aprikoiden ja mietiskellen ja, parhaan kykynsä mukaan, nauttien olostaan.”

Amerikkalaisten mielestä heidän maansa todellisuus on niin ällistyttävä ja muuttuvainen, että olisi mitä korkein loukkaus lähestyä sitä luokittelevalla, tieteellisellä tavalla. Sen voi ehkä tavoittaa epäsuorasti, kiertoteitse –

murtamalla sen oudoiksi palasiksi, joista voisi jollain tavalla, osiensa kautta tajuttuna, tunnistaa kokonaisuuden.

Amerikkalaiset valokuvaajat (kuten myös kirjailijat) sisällyttävät kansalliseen todellisuuteensa jotain sanoin tavoittamatonta – mahdollisesti sellaista, jota ei koskaan aikaisemmin ole nähty. Jack Kerouac aloittaa esipuheensa Robert Frankin kirjaan *Amerikkalaiset*:

Tuon mielettömän amerikkalaisen tunteen – auringon paahtaessa polttavana kaduilla ja musiikin virratessa levyautomaateista tai lähistön hautajaisista – Robert Frank on vanginnut ihmeellisiin valokuviinsa, jotka hän otti matkustaessaan vanhalla käytetyllä autollaan (Guggenheimin apurahan turvin) lähes 48 osavaltion läpi ja valokuvatessaan herkästi, lumoavasti, nerokkaasti, varjomaisen surumielisyyden ja oudon salaperäisyyden sävyttämät näkymät, joita ei koskaan ennen ollut filmillä nähty. . . . Nähtyään nämä kuvat ei enää lopulta voi olla varma, onko levyautomaatissa enemmän surumielisyyttä kuin ruumisarkussa.

Jokainen Amerikan todellisuuden luettelointi on väistämättä epätieteellinen esineiden haltioituneen loitsunomainen sekamelska, jossa levyautomaatit muistuttavat ruumisarkkuja. Jamesin onnistui kiteyttää olennaisin purevaan arvioonsa, että ”tämä esineiden mittasuhteiden erityinen vaikutus on ainoa asia koko maassa, joka ei ole ilon täydellinen vastakohta”. Kerouacille – ja amerikkalaisen valokuvauksen pääsuuntaukselle – hallitseva mieliala on surumielisyys. Amerikkalaiset valokuvaajat ovat omaksuneet rituaaliseen vaatimuksen katsella ympärilleen, sattumanvaraisesti, ilman ennako-odotuksia, valaistessaan käsittelemiään aiheita ja tallentaessaan niitä ponnottomasti. Tämän asettamuksen takana on murheellinen näkemys menetyksistä ja tappioista.

Valokuvauksen tappiota koskevan tilinteon tehokkuus johtuu siitä, että se jatkuvasti laajentaa tuttua

salaperäisyyden, kuolevaisuuden, katoavaisuuden kuvastoa. Jotkut vanhemmat amerikkalaiset valokuvaajat manaavat esiin perinteellisempiä haamuja, kuten esimerkiksi "periromanttisen ilmaisun" edustajaksi julistautunut Clarence John Laughlin, joka alkoi kuvata 1930-luvun puolivälissä Mississippin alajuoksun plantaa-sien rappeutuvia rakennuksia, Louisianan rämettyneiden kalmistojen hautapaasia, Milwaukeeen ja Chicagon viktoriaanisia koteja; mutta menetelmä soveltuu myös sellaisiin aiheisiin, jotka eivät yhtä totunnaisella tavalla löyhkää menneisyydeltä, kuten Laughlinin valokuvassa "Coca-Colan aave" vuodelta 1962. Menneisyyttä vaalivan romantiikan – oli se sitten ohjelmallista tai satun-naista – lisäksi valokuvat tarjoavat myös välitöntä nykyhetken romantiikkaa. Amerikassa valokuvaaja ei vain taltioi menneisyyttä vaan myös määrittelee sen. Berenice Abbot kirjoittikin: "Valokuvaaja on aikansa henkilöitymä; hänen silmiensä kautta nykyisestä tulee menneisyyttä."

Palatessaan New Yorkiin vuonna 1929 Pariisissa Man Rayn opissa viettämiensä vuosien jälkeen sekä löydettyään (ja pelastettuaan) tuolloin lähes tuntemattoman Eugène Atgetin työt Abbot ryhtyi kuvaamaan kaupunkia. Vuonna 1939 ilmestyneen *Muuttuva New York*-valokuvakirjansa esipuheessa hän selittää: "Jollen olisi koskaan lähtenyt Amerikasta, en olisi koskaan halunnut kuvata New Yorkia. Mutta kun näin sen uusin silmin, tiesin, että se oli minun isänmaani, jotain joka minun olisi tallennettava valokuvin." Abbottin päämäärä ("Halusin tallentaa kaupungin ennen sen täydellistä muuttumista") muistuttaa Atgetin tavoitteita hänen dokumentoidessaan vuosien 1889 ja 1927 välillä, ts. kuolemaansa asti, kärsivällisesti ja varkain pienen mittakaavan rappeutuvaa ja katoavaa Pariisia. Mutta Abbot tallensi jotain vielä mielikuvituksellisempaa: nykyisen keskeytymätöntä uusiutumista. Kolmekymmentäluvun New York oli täysin erilainen kuin Pariisi: "Ei niinkään kauneutta ja perinteitä vaan alkuperäistä, kasvavasta ahneudesta pulppuavaa mielikuvitusta." Abbottin kirjan nimi on osuva, sillä hän ei ylistä niinkään menneisyyttä

vaan yksinkertaisesti dokumentoi kymmenen vuoden ajan kroonisen itsetuhoista amerikkalaista kokemusta, jossa jopa lähimenneisyys jatkuvasti kulutetaan loppuun, lakaistaan syrjään, revitään alas, heitetään pois, myydään osamaksulla. Yhä harvemmalla amerikkalaisella on enää ajan patinoimia esineitä, vanhoja huonekaluja, isovanhempien astioita – käytettyjä, sukupolvien inhimillisestä kosketuksesta lämpimiä esineitä, joita Rilke *Duinin elegioissa* ylisti ihmisen maisemalle välttämättöminä tekijöinä. Sen sijaan meillä on paperiset aaveemme, transistoroidut maisemamme. Höyhenenkevyt kannettava museomme.

Menneisyyttä kulutusesineiksi muuttavat valokuvat ovat oikoteitä. Jokainen valokuvakokoelma on surrealistisen montaasin harjoitelma ja historian surrealistinen lyhenelmä. Samoin kuin Kurt Schwitters sekä viime aikoina Bruce Connor ja Ed Kienholz, jotka tekivät jätteistä loisteliaita esineitä, kuvaelmia ja ympäristökokonaisuuksia, me teemme nyt historiaa omista romuistamme. Ja tuo puuha ilmentää tiettyä demokraattiselle yhteiskunnalle soveliasta kansalaishyvettä. Tosi modernismi ei ole ankaraa yksinkertaisuutta vaan jättein peitettyä yltäkylläisyyttä – Whitmanin suurenmoisen unelman harjittu irvikuva. Valokuvaajien ja poparteilijoiden vaikutuksesta arkkitehdit kuten Robert Venturi ottavat Las Vegasista oppia ja pitävät Times Squarea San Marcon Piazzan edustaman henkisen perinnön jatkeena; Reyner Banham ylistää Los Angelesin "instant-arkkitehtuuria ja -kaupunkimaisemaa" siksi, että se tarjoaa vapauden ja hyvän elämän, jotka eivät ole mahdollisia Euroopan kaupunkien kauneuden ja kurjuuden keskellä. Vapautumisen esikuvaksi on näin valittu yhteiskunta, jonka tietoisuus rakentuu nimenomaan krääsälle ja romulle. Amerikka, tuo surrealistinen maa, on täynnään löytöta-yaraa. Romuistamme on tullut taidetta. Romuistamme on tullut historiaa.

Tietenkin valokuvat ovat keinotuotteita. Mutta maailmassa, joka on tulvillaan valokuvin tallennettuja pyhain-

jäännöksiä, niiden kiehtovuus perustuu siihen, että niillä näyttää myös olevan löytötavaran ominaisuuksia, ts. ne ovat tarkoitteettomia maailman sirusia. Niihin liittyy siten samanaikaisesti piirteitä sekä taiteen arvovallasta että todellisuuden lumouksesta. Ne ovat mielikuvituksen pilviä ja tiedon rakeita. Valokuvauksesta on tullut yltäkylläisten, tuhlailevien, levottomien yhteiskuntien ominaisin taidemuoto – välttämätön väline uudelle masakulttuurille, joka kehittyi Amerikassa sisällissodan jälkeen ja valloitti Euroopan vasta toisen maailmansodan jälkeen, vaikka olikin saavuttanut arvostusta varakkaiden keskuudessa jo 1850-luvulla, jolloin – Baudelairen ärtyisän kuvauksen mukaan – ”rähjäinen yhteiskuntamme” joutui narsistiseen hurmukseen tutustuessaan Daguerren ”halpaan menetelmään kylvää inhoa historiaa kohtaan”.

Surrealismien historiasta saamaan otteeseen sisältyy myös raskasmielisyyden perusvire samoin kuin avoin kyltymättämyys ja hävyttömyys. Aivan valokuvauksen alkuaikoina, 1830-luvun lopulla, William H. Fox Talbot oivalsi kameran erityisen kyvyn tallentaa ”ajan vaurioita”. Fox Talbot viittasi siihen, mitä tapahtui rakennuksille ja muistomerkeille. Kiinnostavinta ei meidän kannaltamme ole kiven rapautuminen vaan lihan rappeutuminen. Valokuvien välityksellä seuraamme mahdollisimman läheltä ja järkyttävällä tavalla ihmisen vanhene-
misen todellisuutta. Katsoessamme itseämme, ketä tahansa tuntemaamme tai paljon valokuvattua julkisuuden henkilöä esittävää valokuvaa koemme ennen kaikkea sen miten paljon *nuorempi* kuvan kohde olikaan tuolloin. Valokuvaus on kuolevaisuuden luettelointia. Sormen painallus riittää nyt lataamaan hetkeen kuoleman jälkeistä ironiaa. Valokuvat näyttävät ihmisten olevan kiistattomasti olemassa ja tavallaan läsnä tietyn ikäisinä oman elämänsä tietystä vaiheesta; ne kokoavat yhteen ihmisiä ja esineitä, jotka jo hetkeä myöhemmin ovat hajaantuneet, muuttuneet, jatkaneet oman riippumattoman kohtalonsa toteuttamista. Roman Vishniac-
kin vuonna 1938 Puolan ghettojen arjesta ottamien valokuvien aiheuttamaan reaktioon vaikuttaa yli kaiken tieto

siitä, kuinka pian kaikki nuo ihmiset tuhoutuivat. Yksinäisestä vaeltajasta tuntuu siltä, että latinalaisten maiden kalmistojen hautakiviin lasin alle kiinnitettyjen kaavamaisten valokuvien kasvot kaikki sisältäisivät jo enteen noiden ihmisten kuolemasta. Valokuvat kertovat omaa tuhoaan kohti kulkevien elämänkohtaloiden viattomuudesta ja haavoittuvuudesta – ja tämä valokuvauksen ja kuoleman välinen yhteys kammitsoi jokaista valokuvattua ihmistä. Robert Siodmakin elokuvassa *Ihmisiä sunnuntaina (Menschen am Sonntag, 1929)* joukko berliiniläisiä työläisiä valokuvauttaa itsensä sunnuntairetken päätteeksi. Yksi kerrallaan he astuvat kiertelevän valokuvaajan mustan laatikon eteen – virnistelevät, näyttävät huolestuneilta, pelleilevät, tuijottavat. Elokuvakamera viipyy lähikuvassa heidän kasvoistaan antaakseen meidän aistia niiden elävän ilmeikkyyden; lopulta näemme kasvojen jähmettyvän viimeiseen ilmeeseen, joka palsamoituu pysähtyneeseen yksittäiseen kuvaan. Elokuvan soljuvassa virrassa nuo valokuvat järkyttävät – ne muuttavat silmänräpäyksessä nykyisyyden menneisyydeksi, elämän kuolemaksi. Chris Markerin *Kiitorata (La Jetée, 1963)*, yksi kaikkien aikojen puhuttelevimmista elokuvista, on ainoastaan yksittäisin valokuvin kerrottu tarina miehestä, joka aavistaa kuolemansa.

Koska valokuvien kiehtovuuteen liittyy olennaisesti niiden kuolevaisuudesta muistuttava ominaisuus, ne vetoavat myös tunteellisuuteen. Valokuvat muuttavat menneisyyden hellien kunnioitettavaksi kohteeksi, ne hämmentävät moraalisia arvoeroja ja riisuvat aseista historialliset arviot juuri siksi että menneisiin aikoihin yleensä suhtaudutaan erityisellä tunnelatauksella. Eräs äskettäin julkaistu teos esittelee aakkosjärjestyksessä joukon kuuluisuuksia lapsuudenkuvissaan. Vastakkaisilla sivuilla Stalin ja Gertrud Stein näyttävät yhtä vakavilta ja hellyttäviltä; nuori Elvis Presley ja Proust, toinen aukeamapari, muistuttavat hieman toisiaan; vierekkäisille Hubert Humphreylle (ikä 3 vuotta) ja Aldous Huxleyle (ikä 8 vuotta) on yhteistä, että heissä molemmissa näkyy jo se voimakas ja liioitteleva luonteenlaatu, josta

heidät aikuisina tunnettaisiin. Yksikään kirjan kuvista ei ole vailla mielenkiintoa tai viehätystä, varsinkin kun tunnemme (useimmissa tapauksissa myös valokuvista) nuo lapsista varttuneet kuuluisuudet. Vastaavanlaisiin surrealistisen ironian sävyttämiin teelmiin kelpaavat parhaiten naiivit silmänräpäyskuvat tai tavanomaisimmat ateljeemuotokuvat – ne näyttävät jopa omituisemmilta, liikuttavammilta, enteellisemmiltä.

Vanhon valokuvien palauttamisesta kunniaan – kytkemällä ne uusiin yhteyksiin – on tullut merkittävä kirjateollisuuden haara. Valokuvahan on vain palanen, ja ajan mittaan sen kiinnikkeet yhteyksiinsä irtoavat. Se ajalehtii pehmeään ja epätarkkaan menneisyyteen, joka sallii kaikki mahdolliset tulkinnat (tai sen yhdistämisen muihin valokuviin). Valokuvaa voisi verrata myös lainaukseen – ja vastaavasti valokuvateos on verrattavissa otekoelmaan. Yhä yleisempi valokuvan esittämisen tapa painotuotteessa on sen viitteellinen käyttö lainauksen yhteydessä.

Yksi esimerkki: Bob Adelmanin *Kotipuolessa* (*Down Home*, 1972), viiden vuoden aikana 1960-luvulla kuvattu muotokuvakertomus kansakunnan köyhimpiin kuuluvasta Alabaman maaseutukunnasta. Adelmanin teos on samalla osoitus dokumenttivalokuvauksen syvästä viehtymyksestä hävinneitä kohtaan ja siten se myös jatkaa *Let Us Now Praise Famous Men* -teoksen perinteitä. Jälkimmäisen ydinajatus oli nimenomaan siinä, etteivät sen kohteet olleet kuuluisia vaan unohdettuja. Mutta Walker Evansin valokuviin liittyi James Ageen ilmeikäs (osin jopa liiankin lennokas) teksti, joka pyrki syventämään lukijan myötätuntoa vuokraviljelijän elämää kohtaan. Adelmanin kuvaamien ihmisten puolesta ei kukaan ole rohjennut puhua. (Kuvaavaa hänen kirjansa leimallisen vapaamieliselle myötätunnolle on, ettei se pyri ottamaan lainkaan kantaa, ts. se pyrkii olemaan täysin puolueeton, epäempaattinen näkemys kuvatuista ihmisistä.) *Down Home* -teosta voitaisiin pitää August Sanderin projektin maakuntatason pienoismuunnelmana: koota objektiivinen valokuvadokumentti kansasta. Mutta näillä henkilöillä on oma tarinansa ja se

antaa näille tarkoitteettomille valokuville ominaispainon, jota niillä ei yksinään olisi. Puhe ja valokuvat yhdessä luonnehtivat Wilcox Countyn asukkaita ihmisinä, joiden on pakko joko puolustautua tai luopua alueestaan; ne antavat ymmärtää, että nämä elämänkohdat ovat kirjaimellisessa mielessä sarja kannanottoja ja asenteita.

Toinen esimerkki: Michael Lesyn *Wisconsinilainen kuolemantaival* (*Wisconsin Death Trip*, 1973), joka sekin rakentaa valokuvien avulla maseutuasuituksen muotokuvan; se sijoittuu menneisyyteen, vuosien 1890 ja 1910 välille, ankaran taantumun ja taloudellisten vaikeuksien kaudelle. Jackson County rekonstruoidaan teoksessa noilta vuosikymmeniltä peräisin olevan 'löytötavaran' avulla. Niitä ovat Charles Van Schaickin, seudun johtavan kaupallisen valokuvaajan ottamat valokuvat, kolmi-sentuhatta lasinegatiivia, joita säilytetään Wisconsinin osavaltion historiallisen seuran suojissa sekä lainaukset saman ajan lähteistä, enimmäkseen paikkakunnan sanomalehdistä, maakunnan mielisairaalan arkistoista ja myös Keskilänttä käsittelevästä kaunokirjallisuudesta. Lainauksilla ei ole mitään tekemistä valokuvien kanssa, vaan ne liittyvät niihin satunnaisella ja vaistonvaraisella tavalla, aivan kuten John Cagen teksti ja musiikki jotka esityshetkellä sovitetaan Merce Cunninghamin suunnittelemaan koreografiaan.

Down Home -teoksessa ihmiset ja heidän lausuntonsa ovat vierekkäisillä sivuilla. Valkoiset ja mustat, köyhät ja rikkaat esittävät keskenään vastakkaisia näkemyksiä (erityisesti luokka-asemaa koskevissa ja rodullisissa kysymyksissä). Mutta kun Adelmanin valokuvien lausunnot ovat keskenään ristiriitaisia, Lesyn kokoamat tekstit kertovat kaikki samasta asiasta – siitä että hämmästyttävän useilla vuosisadan vaihteen amerikkalaisilla oli taipumus hirttäytyä latoihin, heittää lapsensa kaivoihin, viiltää vaimojensa kurkut auki, riisuutua pääkadulla, polttaa naapuriensa sadot ja tehdä kaikenlaista muuta, mikä mitä todennäköisimmin saisi heidät päätyämään vankilaan tai huilujenhuoneelle. Sikäli kuin joku on kuvitellut Vietnamin sodan ja kaikkien viime vuosi-

kymmenien kotimaisten amerikkalaisten kauheuksien ja iljettävyyksien tehneen Amerikasta sammuvien toiveiden maan, Lesy osoittaa, että unelmamme oli romahtanut viime vuosisadan loppuun mennessä – ei epäinhimillisissä kaupungeissa vaan maaseudulla – ja että koko maa oli ollut hullu, ja jo kauan aikaa. *Wisconsin Death Trip* ei tietenkään todista oikeastaan mitään. Sen historiallinen todistusvoima on kollaasin voimaa. Lesy olisi voinut sovittaa Van Schaickin levottomuutta herättäviin, kauniisti ajan syövyttämiin valokuviiin muita tekstejä samalta ajalta – rakkauskirjeitä, päiväkirjaotteita – toisenlaisen, ehkä vähemmän epätoivoisen vaikutelman aikaansaamiseksi. Hänen kirjansa on kiehtova, muodikkaan pessimistinen ja poleeminen, ja historiikkina täysin sepitteellinen.

Moni amerikkalainen kirjailija, ja varsinkin Sherwood Anderson, on kirjoittanut aivan yhtä poleemisesti pikkukaupungin kurjuudesta suurin piirtein Lesyn kirjan käsittelemältä ajalta. Mutta vaikka *Wisconsin Death Tripin* kaltaiset valokuvakertomukset selittävät vähemmän kuin monet suorasanaiset kaunokirjalliset teokset, ne ovat tänään niitä vakuuttavampia, sillä niissä on dokumentin uskottavuutta. Valokuvat – ja suorat lainaukset – vaikuttavat aidommilta kuin seikkaperäiset kirjalliset kuvaukset, koska ne käsitetään todellisuuden osaksi. Ainoa yhä useammasta lukijasta uskottavalta vaikuttava suorasanaisen kertomakirjallisuuden laji ei suinkaan ole Ageen edustama hienostunut kirjallinen esitys vaan aito dokumentti – toimitetut tai toimittamattomat puheiden nauhoitukset, varsinaisen kaunokirjallisuuden piiriin kuulumattomien dokumenttien tekstinkokonaisuudet tai niiden osat (oikeuden pöytäkirjat, kirjeet, päiväkirjat, psykiatriset potilaskertomukset jne.) sekä vuolaan itse-syytöksen sävyttämät, usein vainoharhaisessa minämuodossa tehdyt reportaasit. Amerikassa suhtaudutaan kaunaisen epäilevästi kaikkeen, mikä vain vaikuttaakin kirjallisuudelta, puhumattakaan nuorten yhä yleistyvästä vastenmielisyydestä mitä tahansa lukemista kohtaan, jopa elokuvien käännostekstejä ja levykansien tekstejä kohtaan; osin se selittää myös nykyisen mielt-

myksen vähän tekstiä ja paljon valokuvia sisältäviin teoksiin. (Tietysti valokuva jo sellaisenaan heijastaa olennaisesti karkeuden, itsehalveksunnan, suorasukaisuuden, kurittomuuden – 'anti-valokuvan' – arvostusta.)

”Kaikista kirjailijan aikoinaan tuntemista miehistä ja naisista oli tullut irvokkaita”, Anderson sanoo *Pikkukaupunki (Winesburg, Ohio, 1919)* -kirjansa alkusanoissa. Kirjan nimeksi oli alunperin aiottu *The Book of the Grotesque*, Irvokkuuden kirja. Anderson jatkaa: ”Irvokkuudesta huolimatta he eivät olleet läpeensä kauhistuttavia. Eräät olivat huvittavia, toiset miltei kauniita . . .” Surrealismi on taidetta joka yleistää irvokkuuden löytääkseen siitä sitten vivahteita ja sävyjä (ja tietysti viehätystä). Mikään ei kykene valokuvausta paremmin toteuttamaan surrealistista näkemystä, ja vähitellen me alamme katsoa kaikkia valokuvia surrealistisella tavalla. Ihmiset penkovat ullakoitaan sekä kaupunkien ja valtion historiallisten seurojen arkistoja etsien vanhoja valokuvia; vastaavasti yhä omituisempia ja täysin unohdettuja valokuvaajia saatetaan julkisuuteen. Valokuvateosten pinot kasvavat – ne mittaavat kadotettua menneisyyttä (ja edistävät siten harrastajavalokuvauksen suosion kasvua) sekä punnitsevat nykyhetken mielialoja. Valokuvat tarjoavat välitöntä historiaa, välitöntä sosiologiaa, välitöntä osallistumista. Mutta näissä todellisuuden uusissa paketoimismuodoissa on jotain merkillisen turruttavaa. Surrealisin strategia, joka tarjosi uuden ja jännittävän lähtökohdan nykykulttuurimme radikaalille arvostelulle, on kehittynyt halvaksi ironiaksi. Se tasavertaistaa kaikki todisteet ja asettaa yhtäläisyysmerkin hajanaisten todisteidensa ja historian väliin. Surrealismi voi esittää vain taantumuksellisia ja takaperoisia näkemyksiä, ts. historian yksinomaan omituisuuksien kasautumana, pilana, matkana kohti kuolemaa.

Mieltymys lainauksiin (ja irrallisten lainausten rinnastamiseen) on surrealismille ominaisinta. Esimerkiksi Walter Benjamin – jonka surrealismien taju oli muita syvälli-

sempi – oli intohimoinen lainauksien keräilijä. Hannah Arendt kertoo arvovaltaisessa esseessään Benjaminista: ”1930-luvulla hänelle oli luonteenomaista kulkea aina pienet mustakantiset muistikirjat mukanaan merkitäkseen niihin väsymättömästi lainauksia kokemastaan ja lukemastaan, kaikesta siitä mitä elämä päivittäin oli hänelle ’helminä’ ja ’koralleina’ tarjonnut. Tilaisuuden tullen hän luki niitä ääneen ja näytteli muille kuin harvinaisen ja arvokkaan kokoelman aarteita.” Vaikka lainauksien keräilyä voisi pitää pelkkänä irvailevana jäljitelyä – ikään kuin keräilynä ilman näkyvää uutta tulosta – tätä ei sovi käsittää niin, etteikö Benjamin olisi uskonut asiaansa tai omistautunut tehtävänsä. Sillä Benjamin oli varma siitä, että todellisuus itse houkutti esille – ja tuki – keräilijän alun alkaen kenties harmittomia mutta kohdettaan lopulta väistämättömän tylyllä tavalla paljastavia toimia. Suoraa päätä yhdeksi ainoaksi jättimäiseksi louhokseksi muuttuvassa maailmassamme keräilijä edustaa hurskaita pelastuspartiolaisia. Nykyhistorian köyhdytettyä perinteensä ja hajotettua elävät kokonaisuudet, joissa arvokkailla esineillä oli ennen oma sijansa, keräilijä voi nyt hyvin omintunnon kulkea kaivamassa esiin entistä harvinaisempia ja merkityksellisiä palasia.

Historiallisen muutoksen kiihtyessä menneisyydestä on sellaisenaan tullut aiheista surrealistisin – ja kuten Benjamin sanoi, se tekee mahdolliseksi nähdä katoavissa uudenlaista kauneutta. Alun alkaen valokuvaajat eivät ainoastaan omaksuneet tehtäväkseen katoavan maailman tallentamista, vaan he olivat niiden palkollisina, jotka sen katoamista kiirehtivät. (Niinkin varhain kuin vuonna 1942 Violet-le-Duc, Ranskan rakennustaitteen aarteiden uupumaton korjailija, valmistutti daguerrotypia-sarjan Notre Damen katedraalista ennen kuin hän aloitti sen restauroimisen.) ”Vanhan maailman uudistaminen”, Benjamin kirjoitti, ”on keräilijän syvimpänä toiveena hänen etsiessään palavissaan uusia esineitä.” Mutta vanhaa maailmaa ei käy uudistaminen – vähiten lainausten avulla. Juuri siinä on valokuvauksen surullisen donquijotemainen puoli.

Benjaminin ajatukset ovat maininnan arvoisia, koska hän oli valokuvauksen omaperäisin ja tärkein kriitikko – huolimatta hänen valokuvausta koskevan selvityksensä sisäisestä ristiriidasta (ja juuri siksi), joka on seurausta hänen surrealistisen mielenlaatunsa marxilais-brechtiläisille periaatteille asettamista haasteista – ja koska Benjaminin oma ihanteellinen suunnitelma vastaa valokuvaajan toiminnan ylevöityä muunnelmaa. Hänen kirjallisuuskriittinen suunnitelmansa oli tarkoitus koostua yksinomaan lainauksista ja siten se ei olisi sisältänyt mitään, mikä voisi kieliä myötäelämisestä. Kieltäytymisen eläytymisen tunnoista, sanoman kauppaamisen halveksiminen, vaatimus näkymättömyydestä – nehan ovat kaikki useimpien ammattivalokuvaajien omaksumia lähestymistapoja. Valokuvauksen historiassa paljastuu pitkä kaksinaisuuden perinne sen suhtautumisessa puolueellisuuteen: kannanottojen koetaan kaivavan maata sen valokuvauksen perimmäisen asettamuksen alta, että kaikki kohteet ovat hyväksyttäviä ja kiinnostavia. Mutta siitä, mikä kuvastelee Benjaminin piinallista uskoa tunton tarkan valikoiman mahdollisuuksiin saada mykkä menneisyys puhumaan omalla äänellään ja siten koko ratkaisemattomassa moninaisuudessaan, tulee – valokuvain yleistettynä – menneisyyden kasautuvaa tuhoamista (nimenomaan sen säilyttämisen vuoksi) ja uuden rinnakkaisen todellisuuden luomista. Se tekee menneisyydestä välitöntä samalla kun se korostaa sen koomista ja traagista hyödyttömyyttä, verhoaa menneisyyden erityisluonteen rajattomaan ironiaan sekä muuttaa nykyisyyden menneisyydeksi ja menneisyyden tavoittamattomuudeksi.

Valokuvaajaa samoin kuin keräilijää elähdyttää intohimo, joka nykyhetkeenkin kohdistuessaan on yhteydessä menneisyyden tajuun. Mutta kun perinteisten, historiallista tietoisuutta välittävien taidemuotojen edustajat yrittivät saada menneisyyteen järjestystä – erottaessaan toisistaan luovuuden ja taantumisen, keskeiset asiat ja ääri-ilmiöt, olennaisen ja epäolennaisen (tai yksinomaan mielenkiintoisen) – valokuvaajan ja keräilijän lähestymistapa on epäjärjestelmällinen, jopa järjes-

telmällisyyden vastainen. Valokuvaajan kiintymyksellä aiheeseensa ei ole olennaista yhteyttä sen sisältöön tai arvoon, siihen minkä perusteella aihe voidaan luokitella. Ensisijaisesti se vain vahvistaa aiheen olemassaolon, sen oikeuden (oikea ilme tai esineiden sommittelu), mikä vastaa keräilijälle aitouden normia, tai sen tavan saivarrella mistä tahansa ominaisuudesta aiheen ainutlaatuisuuden tunnusmerkin. Ammattivalokuvaajan pohjattoman ahnas katse ei vain torju aiheiden perinteelliset luokittelu- ja arviointitavat vaan pyrkii tietoisesti uhmaamaan niiden valtaa ja kumoamaan ne. Juuri siksi hänen tapansa lähestyä aihetta on paljon vähemmän sattumanvarainen kuin yleensä väitetään.

Periaatteessa valokuvaus toteuttaa surrealismiin päämäärät suhtautuessaan täysin tasavertaisesti kaikkiin aiheisiin. (Kaikki on 'todellista'). Itse asiassa se on – surrealistisen viehtymyksen pääsuuntauksen tavoin – ollut äärettömän ihastunut rääsyihin, silmää loukkaavan räikeisiin yksityiskohtiin, hylkyyn ja jätteisiin, halkeileviin pintoihin, outoihin esineisiin, kitschiin. Atget erikoistui vastaavasti jätteistä kyhättyjen pyörillä kulkevien vempelien poikkeavaan kauneuteen, kirkuviin tai mielikuvituksellisiin näyteikkunoihin, kauppojen kylttien ja karusellien räikeään taiteeseen, koristeltuihin pylväikköihin, omituisiin ovikolkuttimiin ja takorautaaitoihin, rappeutuneiden talojen julkisivujen stuccokoristeisiin. Valokuvaaja – ja valokuvien kuluttaja – seuraa sen lumpunkerääjän kannoilla, joka oli Baudelairin mielestä nykyajan runoilijalle sovelias esikuva:

Hän luettelo ja tallettaa kaiken, minkä suurkaupunki hylkää ja hävittää, mitä se halveksii ja polkee jalkoihinsa . . . Hän lajittelee esineet ja asiat ja poimii niistä mieleisensä; aarretta vartioivan sairurin tavoin hän keräilee rojua, joka muuttuu hyödylliseksi tai tyydyttäväksi joutuessaan teollisuuden jumalattaren kitaan.

Ankeat tehdasrakennukset ja mainoksien reunustamat kadut näyttävät kameran silmän läpi yhtä kauniilta kuin kirkot ja idylliset maaseutumaisemat – nykyaikaisen näkemyksen mukaan jopa kauniimmilta. On syytä muistaa että Breton ja muut surrealistit saivat päähänsä

kohottaa osto- ja myyntiliikkeet avantgardistisen maun pyhätöiksi ja kirpputorilla käynnin eräänlaiseksi esteettiseksi pyhiinvaellusmatkaksi. Surrealistisen lumpunkerääjän tarkka katse oli suunnattu löytämään kauneutta siitä, mitä muut pitivät rumana tai mielenkiinnottomana ja epäolennaisena – rihkamasta, yksinkertaisista ja päivän muodin luomista esineistä, kaupungin jäteromusta.

Aivan kuten lainauksin rakentuva kaunokirjallisuuden tuote, maalaus tai elokuva – ajatelkaamme Borge-sia, Kitajia, Godardia – kielii nimenomaan tekijänsä surrealistisesta mausta, samoin entistä yleisempi tapa ripustaa taulujäljennösten sijasta valokuvia olo- tai makuuhuoneen seinille on vastaavasti osoitus surrealistisen maun leviämisestä yhä laajemmalle. Sillä jo sellaisinaan valokuvat täyttävät monet surrealistisen maun tunnusmerkeistä: niitä on kaikkialla ja ne ovat sekä halpoja että vaatimattomia esineitä. Maalaus tilataan tai ostetaan; valokuva sattuu löytymään (kansioista tai laatikosta), leikataan irti (sanoma- tai aikakauslehdestä) tai otetaan vaivattomasti itse. Ja valokuvat eivät esineinä ainoastaan 'elä' toisin kuin maalaukset, vaan ne ovat tietystä miehestä esteettisesti tuhoutumattomia. Leonardon Milanossa sijaitseva "Pyhä ehtoollinen" näyttää tänään tuskin paremmalta kuin syntyessään; se näyttää hirveältä. Kun valokuvat naarmuuntuvat, tahraantuvat, tummuvat, halkeilevat ja haalistuvat, ne näyttävät edelleen hyviltä – usein suorastaan paremmilta. (Tälläkin tavalla valokuvaus muistuttaa taidemuotona arkkitehtuuria, jonka luomukset yhtä vääjäämättömästi nousevat arvossaan ajan myötä; Parthenonin lisäksi myös monet muut rakennukset näyttävät luultavasti paremmilta raunioina.)

Se mikä pätee valokuviin, pätee myös valokuvien nähtyyn maailmaan. Valokuvaus laajentaa 1700-luvun sivistyneistön käsityksen raunioiden kauneudesta aidosti kansanomaiseksi mauksi. Ja se ulottaa tämän kauneuden romantiikan raunioiden ulkopuolelle, esim. Laughlinin kuvaamat rappion tenhoavat rauniot modernismin raunioihin – todellisuuteen itseensä. Valokuvaaja on tahtoen tai tahtomattaan osallisena muuttamassa todelli-

suutta antiikiksi, ja valokuvat ovat itse silmänräpäyksessä antiikkia. Valokuva tarjoaa nykyaikaisen vastineen yhdelle romanttisen arkkitehtuurin ominaiselle lajille, keinotekoiselle rauniolle: rauniolle, joka luodaan maiseman historiallisen luonteen syventämiseksi, luonnon elävöittämiseksi – kytkemällä se menneisyyden osaksi.

Valokuvien satunnaisuus vahvistaa käsityksen kaiken katoavuudesta; valokuvatun todistusaineiston mielivaltaisuus osoittaa, että todellisuutta on pohjimmiltaan mahdoton luokitella. Todellisuus tiivistyy satunnaisten osien joukoksi – loputtoman kiehtova ja äärimmäisen rajoittava tapa käsitellä maailmaa. Valokuvaajan inttäjä käsitys, että kaikki on todellista, toisaalta kuvastaa surrealistejä yhdistävää, osaksi ihastelevaa, osaksi alentuvaa suhdetta todellisuuteen, toisaalta myös viittaa siihen, että todellinen ei ole tarpeeksi. Julistaessaan syvää tyytymättömyyttään todellisuutta kohtaan surrealismi ilmentää vieraantuneisuutta, asennetta joka on nykyään yleistynyt niissä osissa maailmaa, jotka ovat poliittisesti voimakkaita, teollistuneita ja joissa yleisesti käytetään kameraa. Miksi muuten todellisuutta voitaisiin koskaan pitää riittämättömänä, latteana, yliorganisoiduna, pinnallisen järkipärisenä? Ennen vanhaan tyytymättömyys todellisuuteen ilmeni *toisen* maailman kaipuuna. Nyky-yhteiskunnassa tyytymättömyys todellisuuteen ilmenee voimakkaan hellittämättömänä kaipuuna jäljentää *tämä* maailma. Ikään kuin todellisuus olisi todella todellista, siis surrealistista, ainoastaan silloin kun sitä tarkastellaan esineenä – kiinnitetyn valokuvan hahmossa.

Valokuvaus synnyttää väistämättä tietyn holhoavan suhtautumistavan todellisuuteen. Maailma, joka oli josain 'tuolla ulkona', joutuu maailmaksi valokuvien 'sisälle'. Päämme alkaa muistuttaa niitä mustia taikalaitikoita, jotka Joseph Cornell täytti kaikenlaisilla pikkuesineillä, jotka olivat peräisin Ranskasta, missä hän ei itse ollut koskaan käynyt. Tai se muistuttaa Cornellin samassa surrealistisessa hengessä keräämää vanhojen elokuvastillien ylenmääräistä varastoa: alkuperäisen elokuvakokoelman kaihoa herättävinä pyhänjäänöksinä,

näyttelijöiden kauneuden vertauskuvallisen omimisen keinona. Mutta yksittäisen valokuvan suhde elokuvaan on luonteeltaan harhaanjohtava. Lainauksen ottaminen elokuvasta ei ole sama asia kuin lainaus kirjasta. Kirjan lukemiseen käytettävä aika riippuu lukijasta, elokuvan katsomisajan määrää elokuvan tekijä ja sen kuvat havaitaan vain niin nopeina tai hitaina kuin elokuvan leikkaus sallii. Yksittäinen valokuva sallii katsojan viipyä yhdessä ainoassa hetkessä niin kauan kuin hän mieli, ja siten se on elokuvan muodon nimenomainen vastakohta – samoin kuin valokuvasarja, joka jäädyttää elämän tai yhteiskunnan hetket – tapahtumasarjan virran – on elämän ja yhteiskunnan muotojen vastakohta. Valokuvalla maailmalla on sama, pohjimmiltaan epätarkka suhde todelliseen maailmaan kuin yksittäisellä valokuvalla on elokuvaan. Elämässä ei ole kyse merkitsevistä yksityiskohdista, salamalla valaistuista, ainaisiksi ajoiksi kiinnitetystä yksityiskohdista. Valokuvissa kyse on juuri siitä.

Valokuvien houkuttelevuus, niiden ote meistä on siinä, että ne tarjoavat meille samanaikaisesti sekä asiantuntijasuhteen maailmaan että sen erittelemättömän hyväksynnän. Sillä tämä asiantuntijasuhde maailmaan on – modernismin kapinan osana perinteisiä esteettisiä normeja vastaan – syvästi sidoksissa kitschin makunormien yleistymiseen. Vaikka joissakin valokuvissa – yksittäisinä esineinä tarkasteltuina – on merkittävien taideteosten tarkkuutta, tehoa ja suloista vetovoimaa, valokuvauksen yleistymisen merkitsee viime kädessä kitschin aseman vahvistumista. Valokuvan tapa vangita kaikki olevainen silmin nähtäväksi imartele katsojaa, koska se luo väärän mielikuvan läsnäolosta kaikkialla, kokemuksen hallinnan petollisen vaikutelman. Surrealistit, jotka pyrkivät olemaan kulttuuriradikaaleja ja jopa vallankumouksellisia, ovat usein olleet sen suojelemaan harhaluulon vallassa, että he voisivat olla – että heidän tosiasiansa pitäisi olla – marxilaisia. Mutta surrealistinen estetismi on aivan liiaksi ironian kyllästävä voidakseen olla yhteensovittavissa 20. vuosisadan moralismin viettelevimmän muodon kanssa. Marx moitti filosofiaa siitä,

että se yrittää vain ymmärtää maailmaa sen sijaan, että se yrittäisi muuttaa sitä. Surrealistista mielenlaatua edustavat valokuvaajat ovat työllään osoittaneet turhaksi jopa yritykset ymmärtää maailmaa ja sen sijaan he suosittelivat, että olisi tyydyttävä vain sen ilmenemis-
muotojen keräilemiseen.

Näkemisen sankaruus

Kukaan ei ole koskaan huomannut rumuutta valokuvien avulla. Mutta kauneuden moni on huomannut nimenomaan valokuvien avulla. Paitsi tilanteita, joissa kameran tehtävä on toimia todisteiden tai yhteiskunnallisten tapojen tallentamisen välineenä, se mikä saa ihmiset ottamaan valokuvia on jonkin asian havaitseminen kauniiksi. (Kun Fox Talbot patentoi valokuvan vuonna 1841, hän antoi sille nimen kalotypia, *kalos* = kaunis.) Ei kukaan huudahda: "Miten ruma! Siitä minun on otettava valokuva." Jos joku näin sanoisikin, se merkitisi ainoastaan: "Minusta tuo ruma . . . on kaunis."

Nähtyään vilahduksen jostain kauniista ihmiset tavallisesti pahoittelevat, elleivät voi valokuvata sitä. Kameralla on ollut niin keskeinen osa kauneuden maailman rajaamisessa, että valokuvista, pikemmin kuin maailmasta, on tullut kauneuden mitta. Ylpeä isäntäväki saattaa poimia esille valokuvan omasta talostaan osoittaakseen siten vierailleen, kuinka komea se todella on. Opimme näkemään itsemme valokuvan ehdoin: itsensä pitäminen viehättävänä on juuri sitä, että arvioi näyttävänsä hyvältä valokuvassa. Valokuvat määrittelevät kauneuden ja – sukupolvien valokuvausperinteen jälkeen – kuluttavat koko käsitteen tyhjiin. Esimerkiksi tietyt luonnonihmeet ovat jääneet lähes kokonaan vain näppäilijöiden uupumattoman huomion kohteiksi. Kuvien kylläännyttämät ihmiset pitävät todennäköisesti auringonlaskua typeränä aiheena; se muistuttaa ikävä kyllä liiaksi valokuvia.

Monet kiusaantuvat kun heistä olisi otettava valokuva – eivät siksi että he alkukantaisten ihmisten tavoin pelkäisivät uhanalaisuuttaan, vaan siksi että he pelkäävät kameran paljastavan heissä jotain epähyväksyttävää. Ihmiset haluavat saada ihannetta vastaavan kuvan: valokuvan itsestään parhaimmillaan. He tuntevat tulleen loukatuiksi, kun kamera ei tuota heistä miellyttävämpää kuvaa kuin mitä he todellisuudessa ovat. Mutta vain muutamilla on onni olla 'valokuvauksellisia' – ts. näyttää paremmilta (jopa ilman ehostusta tai edullista valaistusta) valokuvissa kuin todellisuudessa. Valokuvia ylistetään usein niiden vilpittömyyden ja rehellisyyden takia – ja se osoittaa tietyksi vain sen, että useimmat valokuvat eivät ole vilpittömiä. Kymmenen vuotta sen jälkeen kun Fox Talbotin negatiiviin ja positiiviin perustuva menetelmä oli alkanut 1840-luvun puolivälissä syrjäyttää daguerrotypiaa (ensimmäistä käyttökelpoista valokuvamenetelmää), eräs saksalainen valokuvaaja keksi ensimmäisenä tekniikan negatiivin korjailemiseksi. Hänen kaksi samasta muotokuvasta tekemäänsä muunnelmaa – toinen korjailtu, toinen korjailematon – hämmästyttivät yleisöä Pariisin Maailmannäyttelyssä vuonna 1855 (se oli järjestyksessä toinen maailmannäyttely ja ensimmäinen jossa oli näytteillä myös valokuva). Uutinen kameran taidosta valehdella teki itsensä kuvauttamisesta entistä suosittumman.

Valehtelemisen seurauksien täytyy olla valokuvaukselle paljon ratkaisevampia kuin maalaustaiteelle, koska nuo litteät, useimmiten suorakulmion muotoiset valokuvat ovat olevinaan totuudellisia, ja sitä maalaukset eivät koskaan voi tehdä. Tauluväärennös (maalaukset joka ei ole alkuperäiseksi oletetun tekijänsä käsialaa) vääristelee taiteen historiaa. Valokuvaväärennös (jota on korjailtu tai muutoin käsitelty tai johon liittyvä teksti on väärä) vääristelee todellisuutta. Valokuvauksen historia voitaisiin esittää kahden erilaisen imperatiivin välisenä taisteluna: toinen on kohteensa kauniina esittämisen imperatiivi, jolla on lähtökohtansa taiteissa, ja toinen totuuden kertomisen imperatiivi, jonka mittana ei ole ainoastaan luonnontieteistä periytyvä arvoihin sitoutumaton totuus-

käsitys vaan myös totuudellisuuden moraalinen ihanne, joka taas juontaa 1800-luvun kirjallisiin esikuviin ja (tuolloin) uuteen riippumattomaan journalismiin. Jälkiromanttisen kauden romaanikirjailijan ja lehtimiehen tavoin myös valokuvaajan oletettiin toimivan tekopyhyyden paljastamiseksi ja taistelevan tietämättömyyttä vastaan. Tähän tehtävään maalaustaiteen menetelmät olivat liian hitaita ja vaivalloisia – riippumatta siitä että moni 1800-luvun taidemaalari jakoi Milletin uskon lauseeseen, että "se mikä on kaunista, on totta" (*le beau c'est le vrai*). Terävänäköiset tarkkailijat huomasivat, että valokuvien välittämässä totuudessa oli jotain alastonta, silloinkin kun kuvia ei ollut otettu nimenomaan nuuskimisen tarkoituksessa. Teoksessaan *Seitsenpäätynen talo* (*The House of Seven Gables*, 1851) Hawthorne panee nuoren Holgrave-nimisen valokuvaajan huomauttamaan daguerrotypiamuotokuvasta: "vaikka tunnustamme sen kuvaavan pelkkää pintaa, se itse asiassa tuo esille kätketyt ominaispiirteet niin totuudenmukaisesti, ettei yksikään taidemaalari rohkenisi yrittää vastaavaa, ei edes vaikka pystyisi ne havaitsemaankin."

Koska valokuvaajien ei ollut pakko tehdä (kuten taidemaalarien) tiukkaa valintaa arvokkaiden ja arvottomien aiheiden välillä – sillä kamera pystyi niin nopeasti tallentamaan mitä tahansa – he antoivat näkemiselle uuden tavoitteen: aivan kuin näkeminen itsessään, tarpeeksi ahneesti ja suorasukaisesti harjoitettuna voisi todella yhdistää totuudellisuuden vaatimukset ja tarpeen mieltää maailma kauniiksi. Kameraa oli aikoinaan hämmästely siksi, että se kykeni kuvaamaan todellisuutta uskollisesti, samalla kun sitä aluksi myös halveksittiin sen huonon tarkkuuden takia; kaiken kaikkiaan se on edistänyt ratkaisevasti ulkonäön ja ilmaisun – sellaisina kuin kamera ne tallentaa – arvostuksen kasvua. Valokuvat eivät vain yksinkertaisesti ja realistisesti kuvaa todellisuutta. Todellisuutta itseään tutkitaan ja arvioidaan sen mukaan, miten uskollisesti se vastaa valokuvia. Zola, kirjallisen realismin pääideologi, lausui vuonna 1901 harrastettuaan 15 vuotta valokuvausta: "Minun mielestäni kukaan ei voi väittää todella nähneensä jotain

ennen kuin on valokuvannut sen.” Sen sijaan, että valokuvat yksinomaan tallentaisivat todellisuutta, niistä on tullut ohjesääntö sille, miltä esineet ja asiat meistä näyttävät – siten ne ovat samalla muuttaneet itse todellisuuden ja realismin käsitystä.

Ensimmäiset valokuvaajat puhuivat kamerasta aivan kuin se olisi kopiokone; aivan kuin kamera olisi se, joka näkee, ja ihmiset vain sen käyttäjiä. Valokuvauksen keksimistä tervehdittiin keinona keventää alati kasaantuvan tiedon ja aistivaikutelmien taakkaa. Teoksessaan *The Pencil of Nature* (Luonnon sivellin, 1844–46) Fox Talbot kertoo, että hänen mieleensä tuli ajatus valokuvauksesta vuonna 1833 hänen Italian matkallaan – niistä oli tullut pakollisia hänenlaisilleen vaurautensa perineille englantilaisille – kun hän oli tekemässä maisemaluonnoksia Como-järvellä. Piirtäessään *Camera obscuran* avulla, välineellä joka heijasti kuvan kiinnittämättä sitä, hän päätyi miettimään ”kameran lasilinssin paperille heijastamien luonnon omien maalausten jäljittelemätöntä kauneutta” arvailen samalla ”olisiko mahdollista saada nämä luonnonmukaiset kuvat kiinnittymään pysyvästi”. Fox Talbotille kamera oli uusi tapa tehdä muistiinpanoja. Sen vetovoima oli juuri siinä, että se oli ulkopuolinen – se tallensi ”luonnonmukaisen” kuvan, ts. kuvan joka syntyy ”vain valon vaikutuksesta, ilman taiteilijan siveltimen vähäisintäkään myötävaikutusta”.

Yleinen käsitys valokuvaajasta vastasi mielikuvaa tarkkanäköisestä mutta asioihin puuttumattomasta huomioitsijasta, kirjurista vaan ei runoilijasta. Mutta ihmiset huomasivat pian, ettei kukaan ota samanlaista kuvaa samasta aiheesta, ja siksi oletamus, että kamera tarjoaa ulkopuolisen, objektiivisen kuvan, sai väistyä sen tosiasian tieltä, että valokuvat eivät ole todisteita ainoastaan siitä, mikä on olemassa vaan myös siitä, mitä yksityinen ihminen näkee, että ne eivät ole vain maailman tallennus vaan myös siitä esitetty arvio.* Kävi ilmi, ettei ollut mitään yksinkertaista, yhtenäistä toimintaa, jota kutsut-

tiin näkemiseksi (jota kamerat tallentaessaan tukivat) – ”valokuvallisen näkemisen muoto” oli sekä uusi tapa nähdä että uusi tapa toimia.

Eräs ranskalainen purjehti daguerrotypiakameroinen Tyynellä valtamerellä jo vuonna 1841, samana vuonna kun Pariisissa julkaistiin ensimmäinen osa teoksesta *Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*. 1850-luku oli valokuvauksen orientalismin kulta-aikaa: Maxime Du Camp kiersi Flaubertin kanssa vuosien 1849 ja 1851 välillä Lähi-idässä keskittyen valokuvaamaan – fellahien arkisen elämän sijasta – sellaisia nähtävyyksiä kuin Abu Simbelin kolossi ja Baalbekin temppeli. Pian matkailijat kuitenkin laajensivat aihepiiriä kuuluisien paikkojen ja taide-teoksien ohi. Valokuvallinen näkeminen merkitsi kykyä havaita kauneutta siinä, minkä jokainen näkee mutta sivuuttaa liian arkipäiväisenä. Valokuvaajien otaksuttiin tekevän enemmän kuin vain näkevän maailman – jo ylistettyine ihmeineen – sellaisena kuin se on; heidän oli luotava kiinnostusta uusien visuaalisten ratkaisujen avulla.

Kameran keksimisen jälkeen maailmaamme on muodostunut aivan erityinen sankaruuden laji: näkemisen sankaruus. Valokuvaus loi mahdollisuudet uudelle vapaavalintaiselle toimintamallille – se salli jokaisen

* Sillä käsityksellä, että valokuvaus rajoittuu vain ulkopuoliseen näkemiseen, on tietysti aina ollut omat kannattajansa. Surrealisteille valokuvaus ilmensi vapauttavaa näkemistä – jopa siinä määrin, että heistä se ylitti pelkän yksilöllisen ilmaisun rajat: Breton aloittaa vuonna 1920 Max Ernstistä kirjoittamansa esseen määrittelemällä automaattisen kirjoituksen ”ajatuksen todelliseksi valokuvaamiseksi”, ja kamera oli siten vain ”sokea väline” jonka ylivoimaisuus ”näkyvän jäljentämiseksi” oli ”antanut kuoliniskun vanhoille ilmaisutavoille niin maalaustaiteessa kuin runoudessakin”. Vastakkaisessa esteettisessä leirissä Bauhausin teoreetikot näkivät asian miltei samoin; he suhtautuivat valokuvaukseen ikään kuin arkkitehtuuria vastaavan muotoilun lajina – luovana vaan ei persoonallisena toimintana, ilman esim. maalauskellisen pinnan tai yksilöllisen leiman turhia rasitteita. Kirjassaan *Painting, Photography, Film*, (Maalaustaide, valokuvaus, elokuva, 1925) Moholy-Nagy ylistää kameraa siksi että se puhuu ”optisen kuvan hygienian” puolesta joka lopulta tulee ”syrjäyttämään sen piirtämiseen tai kuvitteellisuuteen perustuvan mieltämisen menetelmän . . . joka leimaa koko näkemistämme ja jonka olemme omaksuneet suurilta taidemaalareilta”.

ihmisen osoittaa tiettyä ainutlaatuista ja ahnasta herkkävaistoisuutta. Valokuvaajat lähtivät kulttuurin, yhteiskuntaluokan ja taidelajien rajat ylittävälle safarille tavoittaakseen siten yllättäviä kuvia. Kärsivällisinä ja vaivaa säästämättä he päättivät vangita maailman tällä aktiivisella, voitonhaluisella, arvottavalla ja ilmaisella näkemisen tavalla. Alfred Stieglitz kertoo ylpeänä seisensä kolme tuntia lumimyrskyssä helmikuun 22. päivänä 1893 "odottamassa oikeaa hetkeä" ottaakseen kuuluisaksi tulleen kuvansa "Fifth Avenue, Talvi". Oikea hetki koittaa, kun voi nähdä asiat ja esineet (erityisesti ne, jotka kaikki ovat jo nähneet) tuoreella tavalla. Ihmisten kuvitelmissa etsimisestä tuli valokuvaajan tavaramerkki. 1920-luvulla valokuvaajasta oli jo tullut nykyaikainen sankari, aivan kuten lentäjistä tai antropologista – ilman että hänen tarvitsi välttämättä lähteä kotipiiriin ulkopuolelle. Suosittujen lehtien lukijoita kutsuttiin liittymään "valokuvaajamme" seuraan "löytöretkelle", tutustumaan sellaisiin uusiin aloihin kuin "maisema ylhäältä nähtynä", "maailma suurennuslasin alla", "jokapäiväiset ihmeet", "näkyvätön maailmankaikkeus", "valon ihme", "koneiden kauneus", "löydetty kadulta".

Valokuvaajan toiminnan päätavoitteena on jokapäiväisen elämän ylistäminen, kauneuden kohtaaminen, jonka vain kamera voi paljastaa, tai ikään kuin lentokoneesta otettujen yleiskuvien luominen – ts. valloittaa aineellisen todellisuuden kolkka, jota silmä ei lainkaan näe tai ei voi tavallisesti erottaa. Jonkin aikaa lähikuvat tuntuivat olevan valokuvauksen omaperäisin näkemistapa. Valokuvaajat huomasivat, että rajatessaan todellisuutta entistä tiiviimmin he saivat aikaan ihmeellisiä muotoja. 1840-luvun alussa monipuolinen ja nerokas Fox Talbot ei ainoastaan sommitellut valokuvia maalaustaiteen tyyllilajien mukaan – muoto- ja sisäkuvat, kaupunki- ja maaseutumaiset, asetelmat – vaan rutki kamerallaan myös simpukkaa ja perhosen siipiä (jotka oli suurennettu valomikroskoopin avulla) sekä osaa kahdesta työhuoneensa kirjarivistä. Mutta hänen aiheensa ovat kuitenkin tunnistettavissa simpukankuoreksi, per-

hosen siiviksi, kirjoiksi. Kun tavalliselle näkemistavalle tehtiin yhä enemmän väkivaltaa – esineet eristettiin ympäristöstään ja niistä tuli sitten pelkkiä abstraktioita – syntyi myös uusia käsityksiä kauneuden sisällöstä. Kauniiksi tuli juuri se, mitä silmä ei voi nähdä (tai ei näe): tuo pilkkova, hajottava näkemys, jonka vain kamera tuottaa.

Vuonna 1915 Paul Strand otti valokuvan, jonka nimeksi hän antoi "Abstract Patterns Made by Bowls" (Maljojen abstraktit kuviot). Vuonna 1917 hän siirtyi ottamaan lähikuvia erimuotoisista koneista ja koko 20-luvun ajan hän teki lähikuvatutkielmia luonnosta. Uusi menetelmä – joka kukoisti vuosien 1920 ja 1935 välillä – näytti lupaavan ehtymättömiä visuaalisia nautintoja. Sillä oli yhtä häikäisevä vaikutus tavanomaisiin esineisiin, alastonkuvaan (aiheeseen jonka taidemaalarien olisi jo luullut kuluttaneen loppuun) ja luonnon pienoismaailmoihin. Vaikutti siltä kuin valokuvaus olisi löytänyt suuren tehtävänsä siltana taiteen ja tieteen välillä; ja taidemaalareita kehoitettiin ottamaan oppia mikrovalokuvien ja ilmakuvioiden kauneudesta Moholy-Nagyn teoksessa *Von Material zur Architektur*, jonka Bauhaus julkaisi vuonna 1928 ja joka käännettiin englanniksi nimellä *The New Vision* (Uudet näyt). Samana vuonna ilmestyi yksi valokuvauksen ensimmäisistä myyntimesteistä, Albert Renger-Patzschin teos *Die Welt ist schön* (Maailma on kaunis). Se koostui sadasta valokuvasta, enimmäkseen lähikuvista, joiden aiheet käsittivät kaiken colocasian lehdistä ruukuntekijän käsiin. Maalaustaide ei koskaan luvannut yhtä häpeämättömästi todistaa maailmaa kauniiksi.

Abstrahoiva silmä – jota eräät Strandin samoin kuin Edward Westonin ja Minor Whiten työt erityisen loistavasti edustivat maailmansotien välisenä aikana – tuntuu tulleen mahdolliseksi vasta modernististen taidemaalarien ja kuvanveistäjien tekemien löytöjen jälkeen. Strandia ja Westonia – molemmat myöntävät yhtymäkohtansa Kandinskyn ja Brancusin näkemistapoihin – on saattanut viehättää kubismin kulmikas tyyli vastareaktion Stieglitzin kuvien pehmeydelle. Mutta yhtä totta

on, että vaikutus oli myös vastakkainen. Vuonna 1909 Stieglitz totesi *Camera Work* -lehdessään, että valokuvaus vaikuttaa kiistattomasti maalaustaiteeseen, vaikka hän mainitsikin vain impressionistit – joiden ”epätarkka” tyyli antoi virikkeitä hänen omalle tyylilleen.* Ja *The New Vision*issa Moholy-Nagy huomauttaa aivan oikein, että ”valokuvauksen tekniikka ja henki vaikuttivat suoranaisesti ja välillisesti kubismiin”. Mutta vaikka taidemaalari ja valokuvaaja 1840-luvulta lähtien ovat monin eri tavoin vaikuttaneet toisiinsa ja jäljitelleet toisiaan, heidän työskentelytapansa ovat pohjimmiltaan vastakkaisia. Maalari rakentaa, valokuvaaja paljastaa. Tämä tarkoittaa, että valokuvan aiheen tunnistaminen ratkaisee tavan, millä sen mielellämme, ja niin ei välttämättä ole laita maalauksen kohdalla. Westonin vuonna 1931 ottaman ”Kaalinlehti”-valokuvan aihe näyttää laskostetulta kankaalta; sen tunnistamiseksi valokuva tarvitsee nimen. Tuolla kuvalla on siis kaksi olennaista merkitystä. Sillä on miellyttävä muoto ja se on (yllätys!) kaalinlehden muoto. Jos se olisi ollut laskostettua kangasta, se ei olisi niin kaunis. Sen lajin kauneuden tunnemme jo kaunotaiteista. Siten juuri tyylin muodolliset – maalaustaiteessa keskeiset – laatutekijät ovat merkitykseltään korkeintaan toissijaisia valokuvauksessa. Se mitä valokuva *esittää* on sen sijaan merkitykseltään aina ensisijaista. Kaikkien valokuvien käyttötapojen takana piilee oletamus, että jokainen valokuva on osa maailmaa, ja se merkitsee, ettemme tiedä miten suhtautua

* Valokuvauksen huomattava vaikutus impressionisteihin on taidehistorian yleisesti tunnustama tosiasia. Ei todellakaan ole juuri liioiteltua sanoa Stieglitzin tavoin että ”impressionistiset maalarit edustavat täysin valokuvauksellista sommittelutyyliä”. Kamera muuntaa todellisuuden jyrkän vastakohtaisiksi vaalean ja tumman alueiksi, valokuvaaja rajaa kohteen vapaasti tai mielivaltaisesti eikä piittaa eräiden tila-alueiden – varsinkaan taustan – hahmotettavuudesta ja juuri samanlaisista syistä impressionistiset taidemaalarit tunsivat ammatillista viehtymystä ja tieteellistä mielenkiintoa valon ominaisuuksia kohtaan, kokeilivat tyypistetyllä perspektiivillä ja epätavallisilla kuvakulmilla ja keskustasta reuna-alueille siirretyillä muodoilla, jotka jopa viipaloituivat ulos kuvasta. (”He kuvaavat elämää joka ilmenee siruissa ja palasissa”, kuten Stieglitz totesi vuonna 1909.) Eräs historiallinen yksityiskohta: ensimmäinen impressionistinen näyttely järjestettiin huhtikuussa 1874 Nadarin valokuvastudiossa Boulevard des Capucinesilla Pariisissa.

valokuvaan (jos se on visuaalisesti monimielinen: esimerkiksi liian läheltä tai liian etäältä nähty) ennen kuin tiedämme, *mikä* osa maailmasta se on. Siitä mikä näyttää pelkältä kruunulta – Harold Edgertonin kuuluisassa valokuvassa vuodelta 1936 – tuleekin paljon mielenkiintoisempi kun saamme tietää, että se on maitopisaran roiske.

Valokuvaus käsitetään yleisesti tunnistamisen välineeksi. Kun Thoreau sanoi: ”Et voi sanoa enempää kuin näet”, hän piti itsestään selvänä, että näkemisellä oli etusija aistitoimintojen joukossa. Mutta kun Paul Strand useita vuosikymmeniä myöhemmin lainaa Thoreauin sanontaa ylistyksenä valokuvaukselle, se saa erilaisen merkityksen. Kamera ei ainoastaan tehnyt mahdolliseksi ymmärtää enemmän näkemällä (mikrovalokuvauksen ja kaukokartoituksen avulla). Se muutti itse näkemistä rohkaisemalla ajatusta näkemisestä näkemisen itsensä vuoksi. Thoreau eli maailmassa, joka oli vielä moniaistillinen, mutta jossa havainnointi oli jo saamassa moraalisen velvollisuuden luonteen. Hän puhui näkemisestä, joka ei ollut irrallaan muista aisteista ja näkemisestä tietyn yhteyden osana (tätä yhteyttä hän nimitti luonnoksi), ts. näkemisestä, joka liittyi hänen ennako-odotuksiinsa siitä mikä oli näkemisen arvoista. Kun Strand lainaa Thoreauta, hän omaksuu toisenlaisen asenteen aisteihimme: havaitsemisen opettavaisen kehittämisen riippumatta siitä, mikä on mistäkin syystä havaitsemisen arvoista, ja sama käsitys elähdyttää kaikkia modernistisia taidesuuntauksia.

Tämän asenteen merkittävin muunnos ilmenee maalaustaiteessa – taidelajissa jonka alueelle valokuvaus alun alkaen häikäilemättä tunkeutui, jota se hanakasti jäljitteli ja jonka rinnalla se yhä elää kiihkeänä kilpailijana. Tavallisen käsityksen mukaan valokuvaus anasti itselleen maalaustaiteen tehtävän tarkasti todellisuutta ilmentävien kuvien luoja. ”Taidemaalarien tulisi olla tästä syvästi kiitollisia”, vaati Weston, joka monien muiden häntä edeltäneiden ja seuranneiden valokuvaajien

tavoin näki tehtävän anastuksen tosiasiaassa vapautuksena. Vallatessaan maalaustaiteen siihen asti monopoli-soiman realistisen kuvaamisen tehtävän valokuvaus vapautti maalaustaiteen jotta se voisi toteuttaa suuren modernistisen kutsumuksensa – luoda abstraktiota. Mutta valokuvauksen vaikutus maalaustaiteeseen ei ollut aivan näin yksiselitteinen. Sillä kun valokuvaus oli astumassa näyttämölle, maalaustaide oli jo omia aikojaan alkanut irrottautua realistisen esittämisen tavasta – Turner oli syntynyt vuonna 1775, Fox Talbot vuonna 1800 – ja se alue, jonka valokuvaus niin nopeasti ja niin täydellisellä menestyksellä valtasi, olisi luultavasti joka tapauksessa autioitunut. (Epävakaisuutta 1800-luvun maalaustaiteen tiukasti esittämissä töissä osoittaa selvimmän muutokuvamaalauksen kohtalo. Se koski yhä enemmän maalaamista itseään pikemmin kuin malleja – ja lakkasi lopulta kiinnostamasta kunnianhimoisimpia taidemaalareita. Merkittäviä viimeaikaisia poikkeuksia ovat Francis Bacon ja Warhol, jotka lainaavat runsaasti valokuvauksen aarteistosta.)

Toinen tärkeä yleisesti sivuutettu näkökohta maalaustaiteen ja valokuvauksen välisestä suhteesta on se, että valokuvauksen valloittaman uuden alueen rajat alkoivat heti laajeta eräiden valokuvaajien kieltäytyessä tyytymästä niiden ultrarealististen riemuvoittojen tuottamiseen, joiden kanssa taidemaalarit eivät voineet kilpailla. Siten Daguerrelle, toiselle valokuvauksen suurista keksijöistä, ei koskaan tullut mieleen mennä naturalistisen aihepiirin ulkopuolelle, kun taas Fox Talbot oivalsi heti kameran mahdollisuudet erottaa tavallisesti paljaalla silmällä näkemättä jääviä muotoja, joita maalaustaide ei ollut koskaan tallentanut. Vähitellen valokuvaajatkin ryhtyivät metsästäämään yhä abstraktisempia kuvia, yhtä empien kuin modernistiset taidemaalarit hylätessään jäljittelyn pelkkänä kuvittamisena. Siinä oli maalaustaiteen kosto, jos niin halutaan. Monien ammattivalokuvaajien väite, että he tekevät aivan muuta kuin tallentavat todellisuutta, on selvin osoitus siitä valtavasta vastavaikutuksesta, joka maalaustaiteella on ollut valokuvaukseen. Mutta olivatpa valokuvaajat sitten miten pitkälle

tahansa päätyneet jakamaan näitä yli vuosisadan ajan uusimmassa maalaustaiteessa hallinneita näkemyksiä itsetarkoituksena harjoitetun havainnoinnin itseisarvosta ja sisällön (suhteellisesta) merkityksettömyydestä, eivät tuon asenteen sovellutukset ole heidän töissään toistaneet maalaustaiteen vastaavia sovellutuksia. Sillä valokuvan luonteelle on ominaista, ettei se koskaan voi – kuten maalaus voi – täysin ylittää aiheensa rajoja. Se ei liioin koskaan voi ylittää itse kuvallisuuden rajoja, mikä on tietystä mielestä modernistisen maalaustaiteen lopullinen päämäärä.

Maalaustaiteessa ei lainkaan ilmene sitä modernistista asennoitumista, mikä on valokuvaukselle ominaisinta – ei sitä ilmennyt silloin kun valokuvaus valloitti tai vapautti maalaustaiteen, eikä varmasti nytkään. Lukuun ottamatta sellaista ääri-ilmiotä kuin superrealismi – fotorealismien jälleensyntymisen muoto, joka ei tyydy pelkäämään valokuvajäljitelmiä vaan pyrkii osoittamaan, että maalaustaide voi saada aikaan sitäkin suuremman näköisyyden harhan – yleensä maalaustaidetta hallitsee edelleen epäluuloisuus sitä kohtaan, jota Duchamp kutsui pelkäämään verkkokalvoon sidotuksi, retinaaliseksi. Valokuvauksen eetos – kouluttamisemme ”intensiiviseen näkemykseen” (Moholy-Nagyn sanoin) – tuntuu olevan lähempänä modernistisen runouden kuin maalaustaiteen eetosta. Maalaustaiteen kehityttyä yhä käsitteellisemmäksi runous on (Apollinainen, Eliotin, Poundin ja William Carlos Williamsin ajoista) määritellyt itsensä yhä enemmän ja enemmän visuaalisuudesta riippuvaiseksi. (”No truth but in things”, vain esineissä on totuus, kuten Williams sanoi.) Runouden sitoutuneisuus konkreettisuuteen ja runokielen itsenäisyyteen vastaa valokuvauksen sitoutumista puhtaaseen näkemiseen. Molemmat viittaavat katkelmallisuuteen, irrallisiin muotoihin ja osista täydentyvään yhtenäisyyteen: asioiden irrottamiseen omasta yhteydestään (niiden näkemiseksi uudella tavalla), niiden liittämiseen yhteen elliptisesti, subjektiivisuuden pakottavien mutta usein mielivaltaisten vaatimusten mukaisesti.

Kun useimmat valokuvia ottavat ihmiset vain toistavat omaksumiaan kauneuskäsityksiä, kunnianhimoiset ammattivalokuvaajat katsovat tavallisesti asettavansa ne kyseenalaisiksi. Westonin kaltaisten rohkeiden modernistien mukaan valokuvaajan toiminta on elitististä, profeetallista, kumouksellista ja paljastavaa. Valokuvaajat väittävät toteuttavansa Blaken julistamaa tehtävää aistien puhdistamisesta, ”paljastaen muille heitä ympäröivän elävän maailman”, kuten Weston omaa työtään kuvaili, ”näyttääkseen ihmisille, mitä heidän sokeat silmänsä eivät olleet huomanneet.”

Vaikka Weston (kuten Strandkin) väitti myös vähät välittävänsä siitä, onko valokuvaus taidetta, hänen valokuvausta koskevat vaatimuksensa sisälsivät kaikki romanttiset oletukset valokuvaajasta taiteilijana. Jo vuosisadan toisella kymmenellä eräät valokuvaajat olivat itsevarmasti omaksuneet avantgardistisen taiteen puheenparret: kameroin aseistettuina he taistelivat ankarasti sovinnaisuutta vastaan toteuttaen innokkaina Poundin kehotusta kaiken ilmaisun uudistamisesta. Valokuvaus ei ole ”pehmeää ja ponnetonta maalaustaidetta”, Weston sanoo miehekkään halveksivasti: sillä on parhaat edellytykset ”porautua tämän päivän henkeen”. Westonin vuosien 1930–32 välillä tekemät *Päiväkirjat* ovat täynnä kiihkeitä ennustuksia edessäolevasta muutoksesta ja julistuksia valokuvaajien harjoittaman visuaalisen shokkiterapian merkityksestä. ”Vanhat ihanteet murskaantuvat kaikkialla, ja kameran tarkka ja taipumaton näkötapana on – ja siitä tulee yhä enemmän – elämän uudelleen arvioimisen maailmanlaajuinen voima”.

Westonin näkemykset valokuvaajan taistelusta ovat monin tavoin samansisältöisiä D. H. Lawrencen 1920-luvulla tunnetuksi tekemän sankarillisen vitalismin kanssa: aistillisen elämän hyväksyminen, raivo porvarillista seksuaalista tekopyhyyttä kohtaan, omaa henkistä kutsumusta palvelevan itsekeskeisyyden omahyväinen puolustaminen, miehekkäät vetoamukset luonnon kanssa solmittavan liiton puolesta. (Weston nimittää valokuvausta ”tieksi itsensä kehittämiseen, keinoksi löy-

tää kaikkien perusmuotojen – luonnon, alkuperän – ilmentymät ja myös samaistua niihin”.) Mutta kun Lawrence halusi palauttaa entiselleen aistihavaintojemme kokonaisvaltaisuuden, valokuvaaja – silloinkin kun hänellä on samat intohimot kuin Lawrencella – tähden-tää väistämättä sitä, että yhdellä aistilla, näöllä, on etusija. Ja päinvastoin kuin Weston väittää, tottumus valokuvalliseen näkemiseen – todellisuuden tarkastelemiseen joukkona mahdollisia valokuvia – pikemminkin etäännyttää luonnosta kuin yhdistää siihen.

Lähemmin tarkasteltuna valokuvallinen näkeminen osoittautuu pääasiassa jonkinlaiseksi vetäytyvän näkemisen harjoittamiseksi, subjektiiviseksi tottumuksiksi, jota vahvistavat objektiiviset erot kameran ja ihmisen silmän tavassa tarkentaa sekä arvioida etäisyyksiä ja suhteita. Valokuvauksen alkuaikoina yleisö kiinnitti suurta huomiota näihin eroihin. Alettuaan ajatella valokuvallisesti ihmiset lakkasivat puhumasta valokuvan aiheuttamista vääristymistä, kuten tuolloin sanottiin. (Nyt, kuten William Irvins Jr. on huomauttanut, he itse asiassa taas tavoittelevat samaista vääristymää.)

Valokuvauksen pysyvimpiä merkityksiä on siis ollut sen strategia muuttaa elävät olennot esineiksi ja esineet eläviksi olennoiksi. Westonin valokuvat espanjalaisista pippureista vuosilta 1929 ja 1930 ovat aistillisia tavalla, jota hänen alastonkuvansa naisista harvoin ovat. Sekä alastomat että pippurit on kuvattu muotojen leikin vuoksi – mutta luonteenomaista on, että alaston vartalo on esitetty kokoonkäpertyneenä, kaikki raajat rajattuina kuva-alan ulkopuolelle, iho niin himmeänä kuin luonnonvalo ja syvyysterävyys vain antavat periksi, mikä kaikki vähentää sen aistillisuutta ja korostaa vartalon muotojen abstraktisuutta. Pippurit on kuvattu lähikuvassa, mutta kokonaisuudessaan, niiden pinta on kiillotettu tai öljytty, ja tuloksena on näennäisen neutraalin muodon eroottisen ilmeikkyyden tavoittaminen, sen ilmeisen kouriintuntuvuuden korostuminen.

Bauhausin suunnittelijoita askarrutti muotojen kauneus teollisessa ja tieteellisessä valokuvauksessa, eikä kamera todellakaan ole tallentanut monta muotoperus-

teiltaan kiinnostavampaa kuvaa kuin ne, jotka metallurgit ja kidedutkijat ovat ottaneet. Mutta Bauhausin valokuvaukseen omaksuma asenne ei saanut jalansijaa saati vakiintunut. Nyt ei kukaan ole sitä mieltä, että tieteellisessä mikrovalokuvauksessa tiivistyisi valokuvien paljastama kauneus. Valokuvauksessa ilmenevän kauneuden edellytetään yleensä olevan inhimillisen valinnan tulosta: että *tästä* tulisi hyvä valokuva ja että hyvä valokuva puolestaan olisi henkilökohtainen näkemys. Osoittautui tärkeämmäksi paljastaa WC-istuimen hienostunut muoto – Westonin Meksikossa vuonna 1925 tekemän kuvasarjan aihe – kuin lumihiutaleen tai hiilikivettymän koko runollisuus.

Westonille kauneus oli itsessään kumouksellista – mikä tuntui tulleen todistetuksi eräiden ihmisten kauhistuessa hänen vaateliaista alastontutkielmistaan. (Tosi-asiassa juuri Weston – sekä hänen jälkeensä André Kertész ja Bill Brandt – teki alastonkuvauksesta säädyl- listä.) Nykyään valokuvaajat mieluummin korostavat paljastustensa tavallista inhimillisyyttä. Vaikka valokuvaus ei olekaan lakannut etsimästä kauneutta, sillä ei enää ajatella olevan mahdollisuuksia tuottaa täysin uudenlaista, kumouksellista kauneuden kokemisen tapaa. Westonin ja Cartier-Bressonin kaltaiset kunnianhimoiset modernistit käsittivät valokuvauksen todella uutena (täsmällisenä, älyllisenä, jopa tieteellisenä) tapana nähdä. Myöhempien sukupolvien valokuvaajat ovat asettaneet heidän näkemyksensä kyseenalaisiksi – kuten Robert Frank, joka ei halua kriittistä vaan demokraattisen kameran silmän, joka ei väitä luovansa uusia normeja näkemiselle. Westonin väite että ”valokuvaus on avannut silmät uudelle näkemykselle maailmasta” on yhteistä kaikkien taiteenlajien modernismin vapaudesta humaltuneille toiveille vuosisadan kolmen ensimmäisen vuosikymmenen aikana – toiveille jotka on sittemmin hylätty. Vaikka kamera sai aikaan henkisen vallankumouksen, se tuskin tapahtui Westonin arvioimassa myönteisessä, romanttisessa mielessä.

Vapauttaessaan tavanomaisen näkemisen sen pinttyneistä tottumuksista valokuvaus luo samalla toisenlaisen

näkemisen tavan: yhtä aikaa intensiivisen ja viileän, hartaan ja välinpitämättömän; tavan jota kiehtovat merkityksettömät yksityiskohdat ja joka on epäsuhdista riippuvainen. Mutta luodakseen vaikutelman, että valokuvaus loukkaa tavanomaista näkemisen tapaa, sisältöä tai tekniikkaa ravistelevien uusien tehokeinojen on alituisen uudistettava valokuvallista näkemistä. Näkemistävät ovat nimittäin valokuvaajien paljastusten edessä taipuvaisia mukautumaan valokuviin. Strandin avantgardistinen näkemys 1920-luvulla ja Westonin vastaava näkemys saman vuosikymmenen lopulla ja seuraavan alussa omaksuttiin nopeasti. Heidän huolelliset lähikuvatutkielmansa kasveista, simpukankuorista, lehdistä, ajan syövyttämistä puista, levistä, ajopuista, eroosion syövyttämistä kivistä, pelikaanin siivistä, sypressien muhkuraisista juurakoista ja työläisten ryhmyisistä kourista ovat muuttuneet puhtaasti valokuvauksellisen näkemistavan klisheiksi. Sen minkä näkemiseen ennen tarvittiin hyvin älykäästä silmää, voi nyt kuka tahansa nähdä. Valokuvat ovat opettaneet jokaiselle taidon nähdä silmiensä edessä sen, mikä ennen oli puhtaasti kirjallinen rakennelma – ihmisruumiin maantieteen – esittäessään esimerkiksi raskaana olevan naisen siten, että hänen vartalonsa näyttää kummulta, kummun siten, että se näyttää raskaana olevan naisen vartalolta.

Lisääntynyt tuttuus ei selitä kokonaan sitä, miksi eräät kauneuskäsitteet hävisivät kun taas toiset jäivät. Loppuunkuluminen on kohdannut sekä moraalisia arvoja että kokemistapoja. Tuskin Strand ja Weston olisivat voineet kuvitella, kuinka näistä kauneuskäsityksistä voi tulla niin arkipäiväisiä. Kuitenkin se tuntuu väistämättömältä, kun kerran pidettiin kiinni – kuten Weston teki – niin harmittomasta kauneusihanteesta kuin täydellisyys. Kun taidemaalari Westonin mukaan on aina ”yrittänyt petoksella parannella luontoa” valokuvaaja on ”todistanut että luonto tarjoaa loputtoman määrän täydellisiä ’sommitelmia’ – järjestystä kaikkialla”. Modernismin sotaisan esteettisen purismin takana piilee hämmästyttävän ylevä maailman hyväksyminen. Westonin oli suhteellisen helppo löytää kauneutta ja järjestystä Kalifor-

nian rannikolta lähellä Carmelia, 1920-luvun Waldenista, jossa hän vietti pääosan valokuvaajan urastaan. Strandin jälkeiseen sukupolveen kuulunut Aaron Siskind, newyorkilainen valokuvaaja, aloitti uransa ottamalla arkkitehtuurikuvia ja genrevalokuvia kaupunkilaisista. Hänen kohdallaan sen sijaan oli kysymys järjestyksen luomisesta. ”Kun teen valokuvan”, Siskind kirjoitti, ”haluan siitä tulevan aivan uuden, täydellisen ja valmiin esineen, jonka perustila on järjestys.” Cartier-Bressonille valokuvaaminen merkitsee ”maailman rakenteen löytämistä – hekumointia puhtaassa nautinnossa”, sen paljastamista että ”kaikessa tässä sekasorrossa on olemassa järjestys”. (On luultavasti mahdotonta puhua maailman täydellisyydestä kuulostamatta hurskastelevalta.) Mutta maailman täydellisyyden esittämiseen sisältyi aivan liian tunteellinen ja epähistoriallinen käsitys kauneudesta jäädäkseen eloon valokuvauksen piirissä. Vaikuttaa väistämättömältä, että Weston, joka oli paljon voimakkaammin suuntautunut abstraktioon ja muotojen löytämiseen kuin Strand oli koskaan ollut, loi paljon kapeamman tuotannon kuin Strand. Weston ei esimerkiksi koskaan tuntenut vetoa yhteiskunnallisesti tietoiseen valokuvaukseen ja vältti kaupunkia lukuun ottamatta vuosien 1923 ja 1927 välistä kautta, jonka hän vietti Meksikossa. Strandia vetivät puoleensa Cartier-Bressonin tavoin kaupunkielämän maalauksellinen lohduttomuus ja tuhot. Mutta kaukana luonnostakin sekä Strand että Cartier-Bresson (voisi mainita myös Walker Evansin) valokuvaavat kuitenkin molemmat samalla tarkalla ylenkatseella, joka erottaa järjestystä kaikkialla.

Stieglitzin, Strandin ja Westonin näkemys – että valokuvien tulee ensisijaisesti olla kauniita (siis kauniisti sommiteltuja) – tuntuu nyt vaisulta, aivan liian epätarkalta suhteessa epäjärjestyksen totuuteen – kuten se tieteeseen ja teknologiaan suunnattu optimismi, joka oli Bauhausin valokuvanäkemyksen taustalla, vaikuttaa lähes yhtä turmiolliselta tänään. Olivatpa Westonin kuvat kuinka ihailtavia ja kauniita tahansa, ne kiinnostavat ihmisiä yhä vähemmän kun taas 1800-luvun puolivälin englantilaisten ja ranskalaisten valokuvauksen ura-

nuurtajien tai esimerkiksi Atgetin kuvat kiehtovat enemmän kuin koskaan ennen. Westonin *Päiväkirjoihinsa* merkitsemä arvio Atgetista – ”tekniikaltaan varsin vaatimaton” – heijastaa täydellisesti Westonin näemyksen johdonmukaisuutta ja hänen varautuneisuuttaan ajan makumieltymyksiä kohtaan. ”Halaatio tuhosi paljon, samoin värin korjailut”, Weston huomauttaa, ”hän vaistosi terävästi aiheensa, mutta taltioi heikosti . . . hän rakensi kuvansa anteeksiantamattomalla tavalla . . . usein kokee, ettei hän ole tavoittanut olennaisinta.” Ajan maun mukaan Weston on täydellistä vedosta palvoessaan väärässä, eivät Atget ja muut valokuvauksen kansanomaisen perinteen mestarit. Puutteellista tekniikkaa on alettu arvostaa juuri sen takia, että se rikkoo luonnon ja kauneuden välisen sopusointuisen yhtälön. Luonnosta on tullut enemmän nostalgian ja suuttumuksen aihe kuin tutkimuksen kohde. Tästä on osoituksena se makujen välinen etäisyys, joka erottaa sekä Ansel Adamsin (Westonin tunnetuimman oppilaan) valokuvaamat jylhät maisemat ja Bauhaus-perinteen viimeisen merkittävän valokuvakokoelman, Andreas Feiningerin *Luonnon anatomian* (*The Anatomy of Nature*, 1965) nykyisistä saastutetun luonnon valokuvista.

Aivan kuten nämä formalistiset kauneusihanteet näyttävät jälkikäteen tarkasteltuina kytkeytyvän tiettyyn historialliseen mielialaan, nykyaikaa koskevaan optimismiin (uuden aikakauden uusiin näkemyksiin), niin sekä Westonin että Bauhausin koulukunnan edustamat valokuvallisen puhtauden ohjesäännöt katosivat viime vuosikymmeninä moraalisen rappion myötä. Nykyisin vallitsevassa historiallisen näköalattomuuden ilmapiirissä formalistinen ajattoman kauneuden käsitys tuntuu yhä järjettömältä. Nyt ovat hallitseviksi tulleet tummemmat, aikaan sidotut kauneusmallit, jotka panevat arvioimaan uudelleen aikaisemman valokuvauksen. Ilmeisessä vihamielisyydessään kauneutta kohtaan viimeaikaiset valokuvaajasukupolvet haluavat mieluummin tuoda esille epäjärjestyttä ja viljelevät useimmiten levottomuutta herättäviä kaskuja kuin eristävät vakuuttavan ”yksin-

kertaistetun muodon” (Westonin ilmaus). Lukuun ottamatta julkeaa, teeskentelemättömän ja usein karskinkin valokuvaussuuntauksen julistamia tavoitteita paljastaa totuus kauneuden sijasta, yleensä valokuvaus yhä kaunistelee. Onhan sen kestävin saavutus ollut kyky löytää kauneutta vähäpätöisestä, merkityksettömästä, rappeutuneesta. Kaikessa todellisessa on joka tapauksessa paatosta. Ja tuo paatos – on kauneus. (Köyhyyden kauneus, esimerkiksi.)

Westonin kuuluisa valokuva yhdestä hänen kiihkeästi rakastamastaan pojasta, ”Neilin torso”, 1925, vaikuttaa kauniilta kohteen sopusuhtaisuuden, sen rohkean sommittelun ja herkän valaistuksen ansiosta – se on kauneutta, joka on taidon ja maun tulosta. Jacob Riisin raa’an salamavalon avulla vuosien 1887 ja 1890 välillä ottamat valokuvat taas vaikuttavat kauniilta niiden henkilöiden voiman takia – epämääräisen ikäisiä, rähjäisiä, hahmottomia New Yorkin slummien asukkaita – ja niiden ”väärän rajauksen” osuvuuden sekä sävykorjausten laiminlyönnillä aikaansaatuja räikeiden vastakohtien ansiosta. Se on joko harrastelijamaisuuden tai sattuman tuottamaa kauneutta. Valokuvien arviointi edellyttää aina tällaisten kaksinaisten esteettisten arvojen huomioimista. Koska valokuvia alun alkaen arvioitiin maalaus-taiteessa ilmenevien tietoista suunnittelua ja epäolennaisuuksien karsimista edellyttävien normien mukaan, valokuvauksen huomattavimpien saavutusten arveltiin vielä varsin äskettäin olevan yksinomaan niiden suhteellisen harvojen valokuvaajien töitä, jotka olivat harkinnan ja vaivannäön avulla onnistuneet ylittämään kameran mekaanisen luonteen jotta lopputulos vastaisi taiteellisia vaatimuksia. Mutta nyt on selvää, ettei kameran mekaanisen tai naiivin käytön ja korkealuokkaisen muodollisen kauneuden välillä vallitse mitään sisäistä ristiriitaa; ettei ole olemassa sellaista valokuvauksen muotoa, jossa vastaava kauneus ei voisi tulla esiin. Vaatimaton toiminnallinen valokuva voi olla visuaalisesti yhtä mielenkiintoinen, ilmaisuvoimainen ja kaunis kuin ylistetyimmät taidevalokuvat. Tämä muotovaatimusten demokratisoituminen on valokuvauksen demokratisoi-

man kauneuskäsityksen looginen vastine. Valokuvat ovat paljastaneet, että kauneutta, joka perinteisesti on liitetty ihanteellisiin esikuviin (antiikin Kreikan kuvataiteissa kuvattiin ainoastaan nuoruutta ja vartaloa täydellisyydessään), esiintyy kaikkialla. Yhdessä niiden ihmisten kanssa, jotka laittautuvat sieviksi ennen valokuvausta, on vähemmän puoleensavetäville ja luotaan-työntäville suotu heidän oma kauneutensa.

Valokuvaajien kannalta ei loppujen lopuksi ole eroa – tai suurempaa esteettistä hyötyä – kahden vastakkaisen pyrkimyksen toteutumisen välillä: maailman kauniina kuvaamisen ja sen naamion riisuminen välillä. Niilläkin valokuvaajilla, jotka kieltäytyivät korjailemasta valokuviaan – varteenotettavien muotokuvaajien kunniasääntö Nadarista lähtien – oli taipumus tietyllä tavalla suojella mallia kameran liian paljastavalta katseelta. Ja muotokuvaajat, jotka ammattinsa nimissä suojelevat kuuluisia, todellisuudessa kuvitteellisia kasvoja (kuten Garbon), pyrkivät etsimään ”oikeita” kasvoja yleensä nimettömien, köyhien, yhteiskunnallisesti turvattomien, vanhusten, mielisairaiden keskuudesta – ihmisten, jotka suhtautuvat välinpitämättömästi kameran tungetteluun tai ovat kyvyttömiä vastustamaan sitä. Kaksi Strandin vuonna 1916 ottamaa muotokuvaa suurkaupungin ihmisraunioista, ”Sokea nainen” ja ”Mies”, ovat tämän lähikuvin toteutetun pyrkimyksen ensimmäisiä tuloksia. Helmer Lerski teki Saksan lamakauden pahimpina vuosina kokonaisen yhteenvedon ahdistuneista kasvoista; se julkaistiin *Köpfe des Alltags* (Arkipäivän kasvoja) -nimisenä vuonna 1931. Näiden Lerskin ”objektiivisiksi luonnetutkielmiksi” kutsumien kuvien mallit olivat työnvälitystoimistosta hankittuja työttömiä palvelijoita, kerjäläisiä, kadunlakaisijoita, kaupustelijoita, perijättäriä. Tutkielmat paljastavat säälimättä heidän kasvojensa iho- huokokset, rypyt, epätasaisuudet.

Kamera voi olla lempeä; se on ylittämätön myös julmuudessaan. Mutta jopa sen julmuus tuottaa eräänlaista kauneutta – valokuvauksen suuntauksia ohjaavien surrealististen valintojen mukaisesti. Muotivalokuvauksen perustuessa sille tosiseikalle, että jokin voi olla valoku-

vassa kauniimpi kuin todellisessa elämässä, ei ole niin yllättävää, että eräitä muotivalokuvaajia vetävät puoleensa myös ne, jotka eivät ole valokuvauksellisia. Avedonin aiheitaan imartelevat muotikuvat täydentävät sitä osaa hänen työstään, jossa hän nimenomaan karttaa imartelua – esimerkkinä hänen vuonna 1972 ottamansa armottomat muotokuvat kuolevasta isästään. Muotokuvamaalauksen perinteellinen tehtävä oli kaunistella tai ihanteellistaa aiheensa, ja se on edelleen arkisen tai kaupallisen valokuvauksen päämäärä; sen kannatus on ollut paljon rajoitetumpaa taiteena pidetyn valokuvauksen piirissä. Useimmiten on kunnia osunut Cordelioille.

Tiettyä kauneuden sovinnasta mielikuvaa vastustaneen reaktion välineenä valokuvaus on myös avartanut merkittävästi käsityksiämme siitä mikä on esteettisesti miellyttävää. Toisinaan näin tapahtui totuuden nimissä; toisinaan taas hienostelun tai kauniimpien valheiden nimissä: siten esimerkiksi muotivalokuvauksessa on yli kymmenen vuoden kuluessa kehittynyt varsinainen kohtaamisenomaisten eleiden ohjelmisto, jossa on tunnistettavissa surrealismin vaikutusta. ("Kauneus tulee olemaan järjestyttävää, tai sitten se katoaa kokonaan", Breton kirjoitti.) Jopa kaikkein myötätuntoisimman valokuvajournalismin velvollisuus on täyttää samanaikaisesti kahdenlaisia odotuksia: sekä niitä jotka syntyvät pääasiallisesti surrealistisesta tavastamme katsoa kaikkia valokuvia että niitä jotka syntyvät uskostamme valokuvien mahdollisuuksiin välittää todellista ja tärkeää tietoa maailmasta. W. Eugene Smithin 1960-luvun lopulla ottamat valokuvat japanilaisesta Minamatan kalastajakylästä, jonka useimmat asukkaat ovat rampoja tai hitaasti elohopeamyrkytykseen kuolevia, koskettavat meitä kaikkia siksi, että ne dokumentoivat kärsimystä, joka herättää meissä suuttumusta – ja etäännyttävät meitä siksi että ne ovat loistavia valokuvia kärsimyksestä ja vastaavat surrealistisia kauneusarvoja. Smithin valokuva äitinsä sylissä vääntelevästä kuolevasta pojasta on Pietá, joka on tehty sille kiusattujen uhrien maailmalle, jonka Artaud esittää modernin näyttämötaiteen varsinaisena aiheena; kaikki tuon valokuvasarjan otokset

ovat Artaudin "Julmuuden teatterin" mahdollisia kuvia.

Koska jokainen valokuva on vain kokonaisuuden osa, sen moraalinen ja emotionaalinen merkitys riippuu siitä, mihin se liittyy. Valokuva muuttuu sen yhteyden mukaan missä se nähdään: niinpä Smithin Minamata-kuvat näyttävät erilaisilta pinnakkaisvedoksina, galleriassa, poliittisessa mielenosoituksessa, poliisin rekisterissä, valokuvalehdessä, uutisjulkaisussa, kirjassa, olohuoneen seinällä. Jokainen näistä yhteyksistä on esimerkki valokuvan erilaisista käytöistä, mutta mikään niistä ei voi turvata valokuvan merkitystä. Kuten Wittgenstein väitti sanoista, niiden käyttö *on yhtä kuin* niiden merkitys – näin on myös jokaisen valokuvan laita. Ja tällä tavalla kaikkien valokuvien läsnäolo ja leviäminen edesauttavat itse merkityksen käsitteen hapertumista ja sitä nykyaikaisen vapaamielisen tietoisuuden hyväksymää käsitystä, että totuus muodostuu suhteellisista osatotuuksista.

Yhteiskunnallisesti suuntautuneet valokuvaajat olettavat, että heidän työnsä voi välittää jonkinlaisen pysyvän merkityksen, että se voi paljastaa totuuden. Koska valokuva esiintyy aina jossain yhteydessä, tämä merkitys väistämättä osittain vesittyy – ts. sitä yhteyttä, joka muotoilee valokuvan välittömän ja erityisesti sen poliittisen käytön, seuraa väistämättä yhteyksiä, joissa tuollaiset käyttötavat heikkenevät vaikutukseltaan ja muuttuvat yhä vähemmän olennaisiksi. Valokuvauksen keskeisiä piirteitä on se prosessi, jonka kautta alkuperäiset käyttötavat muuttuvat ja jotka niitä seuraavat käyttötavat sysäävät syrjään – erityisesti se taidetta koskeva keskustelu, johon mikä tahansa valokuva voidaan kytkeä. Itse kuvina valokuvat kytkeytyvät alusta alkaen sekä muihin kuviin että elämään. Bolivialaiset viranomaiset välittivät maailman lehdistölle lokakuussa 1967 valokuvan Che Guevaran ruumiista, joka oli asetettu talliin paareille sementtikaukalon päälle, ympärillään bolivialainen eversti, Yhdysvaltain tiedustelupalvelun agentti sekä useita lehtimiehiä ja sotilaita. Tuo kuva ei ainoastaan ollut yhteenveto Latinalaisen Amerikan katkerasta nykyhistoriasta vaan muistutti tietyllä tahatto-

malla tavalla, kuten John Berger on huomauttanut, Mantegnan "Kuollutta Kristusta" ja Rembrandtin "Professori Tulpin anatomianluentoa". Valokuvan voima johtuu osaksi siitä, mitä sen sommittelulla on yhteistä noiden maalausten kanssa. Juuri se miten tuo valokuva on unohtumaton, osoittaa, että se voidaan epäpolitioida, että siitä voi tulla ajaton kuva.

Valokuvauksesta ovat parhaiten kirjoittaneet moralistit – marxilaiset tai ns. marxilaiset – joita valokuvat ovat kiehtoneet, mutta joita on myös häirinnyt valokuvauksen sinnikäs tapa kaunistella. Kuten Walter Benjamin huomautti vuonna 1934 Pariisissa Fasismien vastaisen tutkimuksen instituutissa pitämässään puheessa, kamera "ei enää kykene valokuvaamaan vuokratasarmia tai jätekasaa muuttamatta sitä. Puhumattakaan patolaitteesta tai kaapelitehtaasta; niiden edessä valokuvaaja voi vain sanoa: 'Miten kaunista . . .' Sen on onnistunut muuttaa hirveä köyhyys nautittavaksi esineeksi käsittelemällä sitä muodinmukaisella, teknisesti täydellisellä tavalla."

Valokuvia rakastavat moralistit toivovat aina, että sanat voisivat pelastaa kuvan. (Päinvastoin kuin museon intendentti, joka näyttää valokuvat ilman alkuperäistekstejä muuttaaksen lehtikuvan taideteokseksi.) Benjamin siis ajatteli, että oikea kuvateksti kuvan alla voisi "pelastaa kuvan muodinmukaisuuden tuhoilta ja antaa sille vallankumouksellisen käyttöarvon". Hän yllytti kirjailijoita ottamaan valokuvia näyttääkseen siten tietä.

Yhteiskunnallisesti suuntautuneet kirjailijat eivät ole tarttuneet kameraan, mutta heidät on usein palkattu tai he ovat vapaaehtoisesti ryhtyneet tulkitsemaan valokuvien ilmaisemaa totuutta – kuten James Agee teki teksteissään, jotka hän kirjoitti Walker Evansin *Let Us Now Praise Famous Men* -teoksessa julkaistuihin valokuviin tai John Berger kuollutta Che Guevaraa esittävästä valokuvasta kirjoittamassaan esseessä, joka oikeastaan on laajennettu kuvateksti, yritys hahmottaa tuon hänen mielestään esteettisesti aivan liian täydellisen ja kuvakieleltään liian monimerkityksisen valokuvan poliittisia mielleyhtymiä ja moraalista merkitystä. Godardin ja

Gorinin lyhytelokuva *A Letter to Jane* (Kirje Janelle, 1972) on jonkinlainen valokuvan vastakuvateksti – pureva arvostelu Jane Fondasta otetusta valokuvasta tämän Pohjois-Vietnamin matkan aikana. (Elokuva on samalla esikuvallinen oppitunti siitä, miten lukea mitä tahansa valokuvaa, miten tulkita sen rajauksen, kuvakulman ja tarkennuksen kaikkea muuta kuin viatonta kieltä.) Valokuvassa Fonda kuuntelee murheellinen ja myötätuntoinen ilme kasvoillaan tuntemattoman vietnamilaisen kuvausta amerikkalaisten pommitusten tuhoista. Kun se julkaistiin ranskalaisessa *L'Express*-kuvalehdessä, sen merkitys muuttui jossain suhteessa vastakkaiseksi kuin mikä sillä oli sen lähettäneille pohjoisvietnamilaisille. Mutta vieläkin ratkaisevampaa kuin se, miten valokuva muuttui sen uuden rajauksen seurauksena, oli se, miten *L'Expressin* toimittama kuvateksti sabotoi sen vallankumouksellisen käyttöarvon pohjoisvietnamilaisille. Godard ja Gorain huomauttavat: "Tämä valokuva on fyysisesti mykkä kuten jokainen valokuva. Se puhuu sen alle kirjoitetun tekstin välityksellä." Tosiasiassa sanat kertovat enemmän kuin kuvat. Kuvateksteillä on taipumus kumota se minkä silmämme todistavat; mutta yksikään kuvateksti ei voi pysyvästi rajoittaa tai vahvistaa kuvan merkitystä.

Moralistit vaativat valokuvalta jotain sellaista, mitä mikään valokuva ei voi koskaan tehdä – että se puhuisi. Kuvateksti on puuttuva ääni ja sen odotetaan puhuvan totuuden puolesta. Mutta täysin täsmällinenkin kuvateksti on vain yksi ja väistämättä rajoittava tulkinta valokuvasta, johon se liittyy. Ja kuvateksti on kuin hansikas – se joko sopii tai ei sovi. Se ei voi estää sitä, että jokaista perustelua tai moraalista väittämää, jota valokuva (tai niiden kokoelma) on tarkoitettu tukemaan, heikentää jokaiseen valokuvaan sisältyvien merkitysten moninaisuus tai että niitä leimaa kaikkeen kuvien ottamiseen – ja keräilyyn – liittyvä omistushaluisen mielenlaatu ja se esteettinen suhde aiheisiin, jota kaikki valokuvat väistämättä osoittavat. Myös ne valokuvat, jotka niin riipaisevasti kertovat jostain erityisestä historiallisesta hetkestä, sallivat meidän kuvitelmis-

samme päästä käsiksi niiden aiheisiin tietyn ikuisuusnäkökulman, kauneuden, perusteella. Che Guevaran valokuva on loppujen lopuksi . . . kaunis, niin kuin hän oli itsekkin. Samoin Minamatan ihmiset. Samoin vuonna 1943 Varsovan gheton ratsiassa kuvattu pieni juutalaispoika seistessään kädet kohollaan, kauhun lamaannuttamana – jonka kuvan Bergmanin *Personan* mykkä sankaritar oli ottanut mukaansa tutkiakseen sitä mielisairaalassa valokuvamuistona tragedian olemuksesta.

Kulutusyhteiskunnassa jopa mitä suopeimmalla ja oikealla tavalla tekstitetty valokuvaajien työ päättyy kauneuden löytämiseen. Lewis Hinen vuosisadan vaihteessa amerikkalaisissa tehtaissa ja kaivoksissa raatavista lapsista ottamien valokuvien ihastuttava sommittelu ja hienostunut syvyyssulottuvuus kestävät selvästi kauemmin kuin niiden varsinainen aihe. Suojatut keskiluokan asukkaat maailman varakkaissa osissa – alueilla joissa useimmat valokuvat otetaan ja kulutetaan – oppivat tuntemaan maailman kauheudet pääasiallisesti kameran välityksellä: valokuvat voivat järkyttää ja ne myös tekevät sen. Mutta valokuvauksen estetisoiva taipumus on sellainen, että järkytystä välittävä viestintäväline lopulta mitätöi vaikutuksensa. Kameran kutistavat kokemuksemme, muuttavat historian näytelmäksi. Yhtä paljon kuin kuvat herättävät myötätuntoa, ne vähentävät sitä – etäännyttäessään tunteet. Valokuvauksen realismi synnyttää hämmennystä todellisuuden olemuksesta, mikä on (ennen pitkää) sekä moraalisesti turruttavaa että (juuri nyt ja ennen pitkää) aisteja kiihottavaa. Siksi se kirkastaa silmämme. Tämä on se uusi näkemistapa, josta kaikki ovat puhuneet.

Olivatpa valokuvauksen nimissä esitetyt moraaliset vaatimukset mitkä tahansa, se on pääasiallisesti vaikuttanut siihen, että maailma on muuttunut tavarataloksi tai seinättömäksi museoksi, jossa jokainen aihe on sekä alennettu kulutustavaraksi että ylennetty esteettisesti arvioitavaksi asiaksi. Kameran välityksellä ihmisistä tulee todellisuuden asiakkaita tai turisteja – tai todellisuuksien, *Réalités*, kuten ranskalainen valokuvausalan lehti nimessään vihjaa, sillä todellisuus käsitetään moni-

kossa, kiehtovana ja käsin kosketeltavana. Tuodessaan eksoottisen lähelle ja esittäessään tutun ja arkipäiväisen eksoottisena valokuvat tekevät koko maailmasta saatavilla ja arvoltaan mitattavissa olevan esineen. Valokuvaajat, jotka eivät rajoitu heijastamaan omia pakko-mielteitään, löytävät kaikkialta liikuttavia hetkiä ja kauniita aiheita. Mitä erilaisimmat aiheet voidaan siten yhdistää humanistisen ideologian kuvitteellisen kokonaisuuden puitteissa. Täten erään kriitikon mukaan Paul Strandin elämän viimeisen kauden kuvien suuruus – hänen siirtyessään abstrahoivan silmän loistavista löydöistä valokuvauksen turisminomaisiin, maailmaa kokoileviin tehtäviin – perustui tosiasiaan, että ”hänen ihmisiään, Boweryn pummiä, meksikolaista päivätyöläistä, Uuden Englannin farmaria, italialaista talonpoikaa, ranskalaista käsityöläistä, Bretagnen tai Hebridien kalastajaa, egyptiläistä fellahia, kylähullua tai Picassoa, kaikkia leimaa sama sankarillinen ominaisuus – humanismi”. Mitä tämä humanismi on? Se on esineille ja asioille yhteinen ominaisuus, joka ilmenee silloin kun niitä tarkastellaan valokuvina.

Periaatteessa halu ottaa valokuvia ei ole kovin valikoiva; valokuvaamisen käytäntö vastaa nykyään sitä käsitystä, että kameran avulla voi tehdä kaikkea maailmassa mielenkiintoista. Mutta tämä mielenkiintoisuuden ominaisuus – samoin kuin humanismin ilmentämisen ominaisuus – on sisällyksetön. Maailman käsittäminen ja sisäistäminen valokuvin ja siihen liittyvä todellisuutta koskevien merkintöjen rajoittamaton tuottaminen tekee kaikesta samanlaista. Reportaasivalokuvaus ei ole yhtään sen vähemmän rajoittunutta kuin muotojen kauneutta ilmentävä valokuvaus. Paljastaessaan ihmisten esineellisyyden ja esineiden inhimillisyyden valokuvaus muuttaa todellisuuden tautologiaksi. Cartier-Bresson matkustaa Kiinaan osoittaakseen, että siellä asuu ihmisiä ja että he ovat kiinalaisia.

Valokuvien väitetään usein edesauttavan ymmärtämistä ja suvaitsevuuutta. Humanistisen kielenkäytön mukaan valokuvauksen korkein tavoite on tehdä ihminen ymmärrettäväksi ihmiselle. Mutta valokuvat eivät