

selitä mitään, ne vain toteavat. Robert Frank oli ainoastaan rehellinen julistaessaan, että ”uskottavan aikalaisdokumentin tuottamiseksi on visuaalisen vaikutelman oltava sellainen, että se mitätöi selityksen”. Jos valokuvat ovat sanomia, on sanoma sekä läpinäkyvä että salaperäinen. ”Valokuva on salaisuudesta kertova salaisuus”, Arbus huomautti. ”Mitä enemmän se kertoo, sitä vähemmän saat tietää.” Huolimatta harhakuvitelma-  
sta, että näkeminen valokuvien avulla tuo ymmärrystä, se tosiasiassa ruokkii omistushaluista suhdetta maailmaan, joka hellii esteettistä tietoisuutta ja edistää emotionaalista loitontumista.

Valokuvan voima on siinä että se pitää tarkastelulle avoimina hetket, jotka normaali ajankulku välittömästi syrjäyttää. Tämä ajan jäädyttäminen – jokaisen valokuvan julkea ja pureva pysähtyneisyys – on tuottanut uusia entistä avarampia kauneussääntöjä. Mutta jopa mita merkittävimmät tai ehdottomimmat totuudet, jotka ovat ilmaistavissa ajastaan irrallisina, voivat vain rajallisesti tyydyttää ymmärtämisen tarvetta. Päinvastoin kuin mita valokuvauksen puolesta esitetyt humanistiset väitteet antavat ymmärtää, kameran kyky muuttaa todellisuus joksikin kauniiksi juontuu sen suhteellisesta kyvyttömyydestä välittää totuutta. Humanismista on tullut kunnianhimoisten ammattivalokuvaajien tärkein ideologia lähinnä siksi – puuttumatta heidän kauneuden etsimisensä muodollisiin oikeuksiin – että se suojaa valokuvauksessa ilmenevän epätietoisuuden totuuden ja kauneuden olemuksesta.

## Valokuvien evankeliumit

Aivan samoin kuin kaikki alati uusia asemia valtaavat alat, myös valokuvaus on saanut johtavat edustajansa tuntemaan tarvetta selitellä tekemistään ja sen merkitystä. Aikakausi, jolloin valokuvausta vastaan hyökättiin laajalla rintamalla – se oli syytettynä isänmurhasta maalaustaidetta vastaan ja ryöstöstä ihmisiä kohtaan – oli lyhyt. Maalaustaide ei toki kuollut vuonna 1839, kuten eräs ranskalainen taidemaalari oli hätäisesti ennustanut; nirsoilijat lakkasivat nopeasti hyljeksimästä valokuvausta pikkumaisena jäljentämisenä, ja vuonna 1854 suuri taidemaalari Delacroix huomautti kohteliaasti valittavansa suuresti sitä, että näin ihailtava keksintö tuli niin myöhään. Mikään ei ole tänään hyväksyttävämpää kuin todellisuuden hyödyntäminen valokuvina – se on yhtä hyväksyttyä jokapäiväisenä toimintana kuin yhtenä taiteen haarana. Kuitenkin jokin vielä pakottaa eturivin ammattivalokuvaajia puolustautumaan ja esittämään vetoamuksia: käytännöllisesti katsoen jokainen merkittävä valokuvaaja on tähän mennessä kirjoittanut ohjelmajulistuksia ja uskontunnustuksia selitelläkseen valokuvauksen moraalista ja esteettistä tehtävää. Valokuvaajat antavat mitä ristiriitaisempia lausuntoja siitä, millaista tietoa he ovat hankkineet ja millaista taidetta he harjoittavat.

Valokuvan ottamisen hämmentävä helppous ja kameralla saatujen – satunnaistenkin – tulosten ilmeinen

todistusvoima viittaavat molemmat siihen, että valokuvauksella ei ole kovinkaan syvällistä tekemistä tietämisen kanssa. Kukaan ei kiistäisi sitä, että valokuvaus antoi voimakkaan sysäyksen näkemisen tiedollisille vaateille, koska se – lähikuvien ja kauko-otosten avulla – laajensi niin suuresti näkyvää maailmaa. Erimielisyys vallitsee niistä tavoista, miten valokuvan avulla on saatavissa lisätietoa paljaan silmän ulottuvilla olevista aiheista ja siitä, missä määrin valokuvattavasta kohteesta ylipääntään on tiedettävä, jotta siitä saisi hyvän valokuvan. Valokuvaaminen on tulkittu kahdella täysin eri tavalla: joko selkeänä ja täsmällisenä tietämisenä, tietoisesti harkittuna älyllisenä toimintana tai esiälyllisenä, vaimonvaraisena asioiden lähestymistapana. Puhuessaan Baudelairesta, Dorésta, Micheletista, Hugosta, Berliozista, Nervalista, Gautierista, Sandista, Delacroixista ja muista kuuluisista ystävistään ottamistaan kunnioittavista ja ilmeikkäistä muotokuvista Nadar sanoi: ”Parhaiten onnistun kuvatessani henkilöä, jonka tunnen parhaiten.” Avedon taas on huomauttanut, että useimmat hänen hyvistä muotokuvistaan esittävät henkilöitä, jotka hän tapasi ensimmäistä kertaa valokuvatessaan heitä.

Vuosisatamme aikana vanhempi valokuvaajapolvi käsitti valokuvauksen sankarilliseksi tarkkaavaisuuden yritykseksi, askeettiseksi kurinalaisuudeksi, mystiseksi vastaanottavaisuudeksi maailman edessä, joka edellyttää valokuvaajalta kulkemista tietämättömyyden pilven lävitse. Minor Whiten mukaan ”valokuvaajan mielentila on luomistapahtuman aikana tyhjä . . . hänen etsiessään kuvia . . . Valokuvaaja eläytyy kaikkeen näkemäänsä, samaistuu kaikkeen saadakseen siitä tietoa ja pystyäkseen tuntemaan sen paremmin.” Cartier-Bresson on verrannut itseään zen-jousimieheen, jonka on itse tultava maalitaulukseen voidakseen osua siihen; ”ajattelun tulisi tapahtua ennen ja jälkeen”, hän sanoo, ”ei koskaan itse valokuvauksen aikana.” Ajattelun katsotaan samentavan valokuvaajan kirkasta tietoisuutta ja loukkaavan kuvattavan kohteen itsenäisyyttä. Monet valokuvaajat ovat tehneet valokuvauksesta älyllisen paradoksin päättäessään osoittaa, että valokuvat voivat ylittää kir-

jaimellisen esittämisen tavan – ja hyvät valokuvat kykenevät siihen aina. Valokuvaus esitetään tiedoksi ilman tietoa: keinoksi voittaa maailma viekkauksella avoimen hyökkäyksen sijasta.

Mutta myös silloin kun kunniahimoiset ammattivalokuvaajat väheksyvät ajattelua – epäluuloisuus älyä kohtaan on toistuva aihe valokuvausta koskevissa puolustuspuheissa – he tavallisesti haluavat kuitenkin todistaa, kuinka tinkimätöntä tämän suvaitsevan visualisoinnin tulisi olla. ”Valokuva ei ole sattuma – se on näkemys”, Ansel Adams painotti. ”Konekivääriasiene – joka tarkoittaa sitä, että tehdään monta negatiivia siinä toivossa, että yksi olisi hyvä – vaarantaa kohtalokkaasti merkittävien tulosten saamisen.” Yleisesti väitetään hyvän valokuvan ottamisen edellyttävän, että se on jo ennalta nähtävä. Kuvan on toisin sanoen oltava olemassa valokuvaajan mielessä negatiivin valottumisen hetkellä tai sitä ennen. Valokuvauksen oikeutuksen puolustajat eivät juuri ole voineet olla myöntämättä, että hakuamuntamenetelmä voi erityisesti kokeneen kuvaajan käytössä todella johtaa täysin tyydyttävään tulokseen. Vaikka useimmat valokuvaajat ovat aina olleet vastahakoisia sanomaan sitä ääneen, he ovat kuitenkin – ja hyvistä syistä – luottaneet lähes taikuskonomaisesti onnelliseen sattumaan.

Viime aikoina tästä on tullut julkinen salaisuus. Valokuvauksen puolustuksen nykyisessä, sen menneisyyteen keskittyvässä vaiheessa ovat kuvien ottamisen edellyttämää alituisesti valpasta, tiedostavaa mielentilaa koskevat vaateet tulleet yhä varauksellisemmiksi. Valokuvaajien epä-älylliset lausunnot, jotka ovat modernistisessa taidekäsitteessä jokapäiväisiä, ovat vakavassa valokuvauksessa raivanneet maaperää muutokselle kohti sen omien mahdollisuuksien kriittistä arviointia – sekin ominaista modernistiselle taiteelle. Valokuvausta tietämisen muotona on seurannut valokuvaus – valokuvauksena. Vaikutusvaltaisimmat nuorista amerikkalaisista valokuvaajista torjuvat – jyrkkänä reaktiona kaikkia auktoritaatiivisen esittämisen ihanteita vastaan – jokaisen pyrkimyksen visualisoida kuva etukäteen. He näkevät työnsä

erilaisten asioiden esittämisenä valokuvien muodossa.

Siellä missä tietoa koskevat vaatimukset horjuvat, luovuutta koskevat vaatimukset vahvistuvat. Valokuvauksen puolestapuhujien pääaiheita on aina ollut se että valokuvaaminen on ensisijaisesti luonteenlaadun täsmentymistä ja vain toissijaisesti koneen toimintaa – aivan kuin he siten pyrkisivät kumoamaan sen tosiasian, että monet loistavat kuvat ovat syntyneet ilman kuvaajan vakavia tai kiinnostavia tarkoituksia. Sama ajatus on ilmaistu kaunopuheisesti hienoimmassa valokuvauksen ylistykseksi kirjoitetussa esseessä, Paul Rosenfeldin Stieglitzia käsittelevässä luvussa *Port of New York*-teoksessa. Käyttäessään ”konettaan” – kuten Rosenfeld asian ilmaisee – ”epämekaanisesti” Stieglitz osoittaa, ettei kamera yksinomaan ”suonut hänelle mahdollisuutta ilmaista itseään”, vaan tuotti kuvia, joiden sävyasteikko oli paljon laajempi ja ”hienostuneempi” kuin ”mitä käsi voi piirtää”. Samalla tavalla Weston painottaa toistuvasti, että valokuvaus on vertaansa vailla oleva itseilmaisun väline, paljon ylivertaisempi kuin maalaustaide. Kilpaileminen maalaustaiteen kanssa merkitsee sitä, että alkuperäisyyteen vedotaan valokuvaajan työn arvioimisen tärkeänä mittapuuna, ja alkuperäisyydellä tarkoitetaan silloin ainutlaatuista, erityisen herkkyyden leimaa. Harry Callahan kirjoittaa, että mieltä kiihdyttäviä ovat ”valokuvat, jotka sanovat jotain uudella tavalla, eivät ollakseen erilaisia, vaan siksi, että yksilö on erilainen ja yksilö ilmaisee itseään.” Ansel Adamsin mielestä ”loistavan valokuvan” tulee ”olla täydellinen ilmaus siitä, mitä syvimmissä merkityksessä tuntee valokuvatavaa asiaa kohtaan ja mikä on siten aito ilmaus kuvaajan tunnoista koko elämää kohtaan”.

On ilmeistä, että toisaalta ”aitona ilmauksena” ja toisaalta uskollisena tallentamisena (kuten useimmiten on laita) käsitetyn valokuvauksen välillä on ero. Vaikka useimmissa valokuvauksen tehtäviä käsittelevissä selvitelyissä yritetäänkin peitellä tätä eroa, se sisältyy niihin voimakkaasti vastakkaisiin ilmaisuihin, joita valokuvaajat käyttävät dramatisoidakseen sitä, mitä tekevät. Kuten nykyaikaiset itseilmaisun muodot tavallisesti,

valokuvauskin toistaa pääkohdiltaan molemmat perinteiset tavat asettaa minä ja maailma radikaalilla tavalla vastakkain. Valokuvaus nähdään yksilöidyn ”minän” terävänä ilmentymänä; valokuvaaja nähdään vastaavasti kodittomana yksityisihmisenä, joka on eksyksissä valtavassa maailmassa – halliten todellisuutta sen nopealla visuaalisella luetteloinnilla. Tai valokuvaus nähdään keinona löytää oma paikka maailmassa (joka niin ikään koetaan valtavana ja vieraana) siksi että se suo mahdollisuuden suhtautua siihen varauksin – sivuuttaen minän häiritsevät ja röyhkeät vaatimukset. Mutta valokuvauksen puolustaminen itseilmaisun korkeimpana muotona ja sen ylistäminen ylivertaisimpana keinona asettaa minä todellisuuden palvelukseen eivät eroa niin suuresti toisistaan kuin miltä voisi vaikuttaa. Molemmat edellyttävät, että valokuvaus tarjoaa ainutlaatuisen paljastusjärjestelmän: että se näyttää meille todellisuuden sellaisena kuin *emme* ole sitä ennen nähneet.

Tämä valokuvauksen paljastava ominaisuus kulkee tavallisesti realismin poleemisen nimen alla. Fox Talbotin näkemyksen mukaan kamera tuottaa ”luonnonmukaisia kuvia”, Berenice Abbott tuomitsi ”maalauksellisen” valokuvauksen ja Cartier-Bresson varoitti ”että eniten on kartettava keinoitekoisesti luotua” – useimmat valokuvausta koskevat keskenään ristiriitaiset näkemykset yhtenevät tunnustaessaan hurskaasti kunnioittavansa asioita sellaisina-kuin-ne-ovat. Kun kyseessä on niin usein pelkästään realistisena pidetty viestintäväline, voisi ajatella, ettei valokuvaajien tarvitsisi jatkuvasti kehottaa toisiaan pysyttelemään realismissa. Mutta kehotukset toistuvat – sekin esimerkki valokuvaajien tarpeesta tehdä salaperäinen ja tärkeä prosessista, jonka avulla he alistavat maailman hallintaansa.

Realismin väittäminen Abbottin tavoin itse valokuvauksen ytimeksi ei merkitse – kuten voisi olettaa – jonkin erityisen menetelmän tai säännön asettamista ylivertaiseksi, eikä välttämättä sitä, että valokuvadokumentit (Abbottin sanoin) olisivat maalauksellisia valokuvia parempia.\* Valokuvauksen sitoutuminen realis-

\* Maalauksellisen alkuperäismerkityksen sen myönteisessä mielessä teki tie-

miin voi käsittää minkä tahansa tyylin tai aiheen lähestymistavan. Joskus se määritellään ahtaammin maailman kanssa yhdennäköisten ja siitä tietoa välittävien kuvien valmistamiseksi. Laajemman ja yhä yleisemmän tulkinnan mukaan – ja se kertoo epäluottamuksesta maalaus- taidetta yli vuosisadan ajan inspirointua yhdennäköisyyden tavoittelua kohtaan – valokuvauksessa realismi voidaan määritellä ei niinkään sen tavoitteluna, mikä on ”todella” olemassa vaan sen mikä on ”todella” havaittavissa. Vaikka kaikilla moderneilla taidemuodoilla on omat etuoikeusvaatimuksensa todellisuutta kohtaan, sen esittäminen tuntuu erityisen oikeutetulta valokuvauksen kohdalla. Kuitenkin valokuvaus on loppujen lopuksi ollut yhtä altis kuin maalaustaide epäilemään – nykyajalle tunnusomaisesti – jokaista välitöntä suhdetta todellisuuteen, ts. sitä, että maailma on sellainen kuin miltä se näyttää. Ei liioin Abbott voi olla olettamatta, että itse todellisuuden luonteessa on tapahtunut muutos: että se tarvitsee kameran valikoivaa, tarkkanäköisempää silmää, koska itse todellisuus on moninainen kuin koskaan ennen. ”Me kohtaamme tänä päivänä todellisuuden laajimmassa mittakaavassa missä ihmiskunta on sen koskaan kokenut”, hän toteaa, ja se asettaa ”valokuvaajalle entistä suuremman vastuun”.

Valokuvauksen realismiin pitäytyvä ohjelma viittaa oikeastaan vain käsitykseen, että todellisuus on ’salattu’. Ja koska se on salainen, se täytyy paljastaa. Kaikki kameran taltioima on paljastusta – riippumatta siitä, onko se liiketapahtuman ohikiitäviä ja huomaamatta jääviä hetkiä, paljaalle silmälle erottumatonta järjestystä, ”ylevöitettyä todellisuutta” (Moholy-Nagyn sanoin) tai yksinkertaisesti vain elliptinen tapa nähdä. Se mitä Stieglitz kutsui ”tasapainon saavuttamisen hetken

tysti tunnetuksi 19. vuosisadan kuuluisin taidevalokuvaaja Henry Peach Robinson kirjassaan *Pictorial Effect in Photography* (Maalaukselliset tehokkeudet valokuvauksessa, 1869). ”Hän imarteleo järjestelmällisesti kaikkea”, Abbott kirjoittaa vuonna 1951 julkilausumassaan ”Photography at the Crossroads” (Valokuvaus tienhaarassa). Abbott ylistää Nadaria, Bradyä, Atgetia ja Hinea valokuvadokumentin mestareina mutta sivuuttaa Stieglitzin Robinsonin perillisenä ja ”supermaalauksellisen koulukunnan” perustajana – missä puolestaan ”subjektiivisella oli hallitseva asema”.

kärsivälliseksi odotukseksi” perustuu samaan oletta- mukseen todellisen salatusta olemuksesta joka ilmeni myös Robert Frankin odottaessa hetkeä, jona tasapai- non järkkäminen paljastuu – tavoittaakseen todellisuuden silloin kun se ei ole ’varuillaan’, itse teosta, ”välihet- kinä”, kuten hän niitä kutsui.

Valokuvauksellisessa mielessä jonkin – minkä tahansa – esittäminen merkitsee sen salatun olemuksen osoitta- mista. Mutta valokuvaajan ei tarvitse osoittaa arvoituk- sen olemassaoloa etäisten tai epätavallisen hätkähdyttä- vien aiheiden avulla. Dorothea Langen kehoittaessa ammattiveljiään keskittymään ”tuttuun” hän varsin hyvin tietää, että kameran herkkävaistoisuus tekee tutusta arvoituksellisen. Valokuvauksen pitäytyminen realismiin ei rajoita sitä vain tiettyihin muihin todellisem- pina pidettyihin aiheisiin, vaan kuvastaa pikemminkin kaiken taiteessa tapahtuvan formalistista ymmärtämistä: todellisuus on, Viktor Shklovskin sanoin, tehty vie- raaksi. Vastapainoksi tarvitaan hyökkäävää suhtautu- mista kaikkiin aiheisiin. Valokuvaajien on hyökättävä kameroin aseistettuina todellisuuden kimppuun – ja todellisuus koetaan vastahakoisena, vain näennäisesti saavutettavissa olevana, epätodellisena. ”Kuvissa on todellisuus, jota ihmisissä ei minulle ole”, Avedon on selittänyt; ”valokuvien kautta tunnen ihmiset”. Vaati- mus valokuvauksen realistisuudesta ei ole yhteensovitta- maton sen kanssa, että kuvan ja todellisuuden välille avataan vielä suurempi kuilu, jossa valokuvien välit- tämä, salaperäisesti hankittu tieto (ja todellisuuden vie- häytys) edellyttää jo ennalta vieraantumista todellisu- desta tai sen arvon vähättelyä.

Valokuvaajien omien käsitysten mukaan kuvien otta- minen on sekä objektiivisen maailman alistamiseen soveltuva rajaton tekninen menetelmä että yksityisen minän väistämättä solipsistista itseilmaisua. Valokuvat ilmentävät jo olemassa olevia todellisuuksia, jotka vain kamera voi paljastaa. Ja ne ilmentävät yksilöllistä luon- teenlaatua, joka löytää itsensä kameran rajaaman todel- lisuuden kautta. Moholy-Nagyn mielestä valokuvauksen nerokkuus perustuu sen kykyyn esittää ”objektiivinen

muotokuva: kuvata henkilö siten, etteivät valokuvattua tulosta häiritse subjektiiviset aiomukset". Langen mielestä jokainen henkilömuotokuva on samalla valokuvaajan "omakuva". Minor White – joka tähtää "itsensä löytämiseen kameran kautta" – pitää maisemavalokuvia itse asiassa "sisäisinä maisemina". Nämä molemmat ihanteet ovat toisilleen vastakkaisia. Sikäli kun valokuvaus käsittelee (tai sen tulisi käsitellä) maailmaa, valokuvaajalla on vähäinen merkitys, mutta sikäli kun se on pelottoman ja syvälle luotaavan subjektiivisuuden väline, valokuvaaja merkitsee kaikkea.

Moholy-Nagyn vaatimus valokuvaajan vetäytymisestä taka-alalle johtuu hänen arviostaan, että valokuvauksella on mieltäylentävä merkitys: se säilyttää ja jalostaa tarkkailukykyämme sekä saa aikaan "psykologisen muutoksen näkemisen tavassamme". (Vuonna 1936 julkaisutussa esseessään hän sanoo valokuvauksen tuovan esille tai laajentavan kahdeksaa eri näkemisen tapaa: abstraktia, eksaktia, nopeaa, hidasta, keskittynyttä, läpitunkevaa, samanaikaista ja vääristynyttä.) Mutta myös aivan toiset, epätieteelliset valokuvauksen lähestymistavat ovat vaatineet kuvaajan vetäytymistä taka-alalle. Esimerkiksi Robert Frank ilmaisi tämän uskontunnustuksessaan: "Valokuvaan on sisällyttävä ainakin yksi tekijä: hetken inhimillisuus." Molemmissa näkemyksissä valokuvaaja esitetään eräänlaisena ihannetarkkailijana – Moholy-Nagyn mukaan hän näkee tutkijan ennakkoluolettomuudella, Frankin mukaan "yksinkertaisella tavalla, kadun miehen silmin".

Kaikissa käsityksissä valokuvaajasta ihannetarkkailijana – joko persoonattomana (Moholy-Nagy) tai myötäelävänä (Frank) – viehättää se, että ne epäsuorasti kieltävät kuvien ottamiseen sisältyvän mitään hyökkäävää. Se että valokuvausta voi näin luonnehtia saa useimmat ammattikuvaajat täysin puolustuskannalle. Cartier-Bresson ja Avedon kuuluvat niihin todella harvoihin, jotka ovat rehellisesti (vaikka ehkä murheellisina) puhuneet valokuvaajan toiminnan riistävästä piirteestä. Tavallisesti valokuvaajat tuntevat pakkoa vakuuttaa valokuvauksen syyttömyyttä; he väittävät hyökkäävän

asenteen olevan ristiriidassa hyvän valokuvan kanssa ja toivovat saavansa tukea näkökannalleen mm. myönteisiä ilmaisuja käyttäen. Muistamisen arvoisimpia esimerkkejä tällaisesta sanahelinästä on Ansel Adamsin kuvaus kamerasta "rakkauden ja ilmestysten välineenä"; Adams kehottaa meitä myös lopettamaan puheet kuvan "ottamisesta" ja sanomaan sen sijaan että "teemme" kuvan. Stieglitzin antama nimi 1920-luvun lopulla tekemilleen pilvitutkielmille – "Equivalents", "vastineita", ts. kuvauksia hänen sisäisistä tunteistaan – edustaa valokuvaajien itsepäisten yritysten järkevämpää tapaa korostaa kuvaamisen hyväntahtoista luonnetta ja vähätellä sen hyökkääviä piirteitä. Lahjakkaiden valokuvaajien työtä ei tietenkään voi luonnehtia joko yksinkertaisesti hyökkääväksi tai yhtä yksinkertaisesti vain hyväntahtoiseksi. Valokuvaus on minän ja maailman välisen sisäisesti kaksiselitteisen yhteyden paradigma – joskus sen tulkinta realismista määrää minän työntymisen taka-alalle, joskus se hyväksyy hyökkäävän, minää ihannoivan suhteen maailmaan. Vuoron perään molemmat tämän yhteyden puolista löydetään uudelleen ja samalla ne saavat uudet puolustajansa.

Näiden kahden ihanteen – todellisuuden alistamisen ja todellisuudelle alistumisen – rinnakkaisuuden tärkeä seuraus on jatkuva kaksijakoinen suhtautuminen valokuvauksen *keinoihin*. Riippumatta kaikista väitteistä, että valokuvaus yksilöllisenä ilmaisumuotona on tasavertainen maalaustaiteen kanssa, tosiasiana pysyy, että sen erityislaatu liittyy erottamattomasti itse valokuvauskoneen edellytyksiin: kukaan ei voi kieltää sitä monien valokuvien informatiivisuutta ja muotokauneutta, joka on ollut mahdollista vain kameran edellytysten jatkuvan kehityksen tuloksena; esimerkiksi Harold Edgertonin ultranopeat otokset maaliin osuvasta luodista, tennismailan viuhahduksista ja kaarroksista tai Lennart Nilssonin endoskooppiset kuvat ihmisruumiin sisältä. Mutta kun kamerat kehittyivät entistä monimutkaisemmiksi, automaattisemmiksi ja tarkemmiksi jotkut valokuvaajat tuntevat houkutusta riisua itsensä aseista tai väittää etteivät ole lainkaan aseistettuja ja alistuvat mieluum-

min vanhentuneen teknologian asettamiin rajoituksiin – yksinkertaisemman ja tehottoman kameran katsotaan antavan mielenkiintoisempia tai ilmaisuvoimaisempia tuloksia, jättävän enemmän tilaa luovalle sattumalle. Monet valokuvaajat – heidän joukossaan Weston, Brandt, Evans, Cartier-Bresson ja Frank – ovat pitäneet kunnia-asianaan olla käyttämättä liian erikoisia välineitä; eräät käyttävät vanhaa ja kolhiintunutta, yksinkertaista, heikkovalovoimaista kameraa, jonka he hankivat jo uransa alussa, jotkut tekevät pinnakkaisvedoksia edelleen vain altaan, yhden kehite- ja yhden kiinnitepullon turvin.

Kamera on kyllä ”nopean näkemisen” väline, kuten luottavainen modernisti Alvin Langdon Coburn selitti vuonna 1918 toistaen futurismin koneisiin ja nopeuteen kohdistunutta ihailua. Valokuvauksen piirissä nykyään vallitsevaa epäröintiä voi valaista Cartier-Bressonin äskettäisellä arviolla, että se voi olla *liian* nopea. Tulevaisuuden (yhä nopeamman ja nopeamman näkemisen) palvonta vuorottelee käsityövaltaisempaan ja neitseellisempään menneisyyteen palaamisen kaipuun kanssa – aikaan jolloin kuvalla oli vielä käsintehtyn leima, aura. Tämä valokuvauksessa jonkinlaista koskematonta tilaa kohtaan tunnettu kaiho on sen nykyisen innostuksen takana, jota tunnetaan daguerrotypioihin, stretoskoop-pikortteihin, käyntikorttikuviin, perhekuviin sekä 1800- ja 1900-luvun alun unohdettujen kylä- ja ammattivalokuvaajien töihin.

Mutta vastentahtoisuus uusimpia ylitehokkaita laitteita kohtaan ei ole ainoa tai edes mielenkiintoisin ilmaus valokuvaajien viehtymyksestä valokuvauksen menneisyyteen. Kamerateknologian jatkuva kehittyminen osaltaan oikeastaan suosii nykyisten valokuvasuuntausten elähdyttämää yksinkertaisuuden kaipuuta. Sillä monet näistä edistysaskelista eivät yksinomaan laajenna kameran edellytyksiä vaan myös toistavat – entistä kekseliäämmässä ja vaivattomammassa muodossa – välineen aiempia, jo hylättyjä mahdollisuuksia. Valokuvauksen kehitys perustui siihen, että daguerrotypia ja metalliset positiivikuvat korvattiin negatiiviprosessilla,

jonka ansiosta alkuperäisestä (negatiivi) voidaan kehittää rajaton määrä kopioita (positiivi). (Daguerren keksintö – jota valtio oli rahoittanut ja joka julkistettiin yleisölle vuonna 1839 – oli ensimmäinen yleisesti sovellettu valokuvien kehittämisen menetelmä, ei Fox Talbotin negatiiviprosessi, vaikka ne molemmat keksittiin samanaikaisesti 1830-luvun lopulla.) Mutta tänään kameran voidaan sanoa palaavan takaisin juurilleen. Polaroid-kamera on herättänyt henkiin daguerrotypiakameran periaatteen: jokainen kuva on ainutkertainen esine. Hologrammi (lasersäteiden avulla toteutettu kolmiulotteinen kuva) voidaan nähdä heliogrammin – eli Nicéphore Niepcen 1820-luvulla tekemien ensimmäisten ilman kameraa aikaansaatuja kuvien – muunnoksena. Ja kameran yhä suosituimpi käyttö diapositiivien tuottamiseksi – kuvien joita ei voi jatkuvasti esittää tai pitää lompakossa tai kansiossa vaan ainoastaan heijastaa seinälle tai paperille (piirtäjien avuksi) – johtaa vielä kauemmas kameran esihistoriaan, sillä siinä kameraa käytetään lähinnä kuin camera obscuraa.

”Historia työntää meitä realistisen aikakauden portaalle”, sanoo Abbott, joka kehottaa valokuvaajia itse ottamaan tuon harppauksen. Mutta samalla kun valokuvaajat alinomaan kehottavat toisiaan rohkeuteen, realismin arvoa yhä epäillään, mikä saa heidät horjumaan yksinkertaisuuden ja ironian, suunnitelmallisuuden vaatimuksen ja yllätyksellisyyden suosimisen välillä – yhtäältä valokuvaajat toivovat hyötyvänsä välineen monipuolisesta kehityksestä ja toisaalta he tahtoisivat keksiä valokuvauksen kokonaan uudelleen. Valokuvaajilla näyttää olevan tarve ajoittain vastustaa omaa tietäväisyyttään ja verhota uudelleen salaperäisyydellä se, mitä he tekevät.

Tietoa koskevat kysymykset eivät ole olleet valokuvauksen puolestapuhujille historiallisesti tärkeimpiä. Varhaisimmat kiistat koskivat kysymystä siitä, estäisikö valokuvauksen uskollisuus ulkoiselle ja sen riippuvuus valokuvaukskoneesta sitä olemasta taidetta – erotuksena puh-

taasti käytännöllisestä ammattitaidosta, tieteen haarasta ja elinkeinosta. (Alusta alkaen oli ollut ilmeistä, että valokuvat välittävät hyödyllistä ja usein yllättävääkin tietoa. Vasta kun valokuvaus oli hyväksytty taiteeksi, valokuvaajat alkoivat huolestua siitä, mitä tiesivät ja mitä tietoa – sanan syvimmissä merkityksessä – valokuvaus välittää.) Lähes sadan vuoden ajan valokuvauksen puolustaminen merkitsi taistelua sen vakiinnuttamiseksi taidemuotona. Valokuvaajat vastasivat syytöksiin valokuvauksen hengettömyydestä ja todellisuuden koneellisesta jäljentämisestä julistamalla sen edistykseksi kapinaksi näkemisen tavanomaisia sääntöjä vastaan, yhtä arvokkaaksi kuin maalaustaide.

Nykyään valokuvaajat valitsevat väitteensä huolellisemmin. Koska valokuvauksesta on tullut täysin kunnioitettava taiteen haara, eivät he enää kaipaa taiteen käsitteen työlleen antamaa hataraa suojaa. Niiden kaikkien merkittävien amerikkalaisten valokuvaajien ohella, jotka yleisinä ovat samaistaneet työnsä taiteen päämääriin (kuten Stieglitz, White, Siskind, Callahan, Lange ja Laughlin) on yhä useampia, jotka torjuvat itse kysymyksen. Strand kirjoitti 1920-luvulla, että se luokitellaanko kameran tuotos ”taiteeksi vai ei, on epäolennaista”; ja Moholy-Nagy ilmoitti olevan ”täysin merkityksetöntä, tuottaako valokuvaus ’taidetta’ vai ei”. 1940-luvulla ja sen jälkeen kypsytyensä saavuttaneet valokuvaajat ovat heitä rohkeampia torjuessaan avoimesti taiteen ja samaistaessaan sen teeskentelyyn. He väittävät yleensä löytävänsä, taltioivansa, tarkkailevansa puolueettomasti, todistavansa, tutkivansa itseään – tekevänsä kaikkea muuta kuin taideteoksia. Alussa valokuvauksen sitoutuminen realismiin asetti sen jatkuvasti kaksinaiseen suhteeseen taiteen kanssa – nykyään samanlainen suhde johtuu sen modernistisesta perinnöstä. Se että merkittävät valokuvaajat eivät ole enää halukkaita kiistelemään siitä, onko valokuvaus taidetta vai ei, paitsi julistaakseen, että heidän työllään *ei* ole mitään tekemistä taiteen kanssa, osoittaa kuinka suuressa määrin he pitävät modernismin voiton esiintuomaa taidekäsitystä itsestäänselvytenä: mitä parempaa taidetta, sitä enem-

män se kumoo taiteen perinteisiä tavoitteita. Ja modernistiset tyyliuuntaukset ovat hyväksyneet tämän vaatimattoman toiminnan, josta voidaan nauttia, lähes siitä itsestään huolimatta, taiteena.

Puolustuslinjat eivät olleet likimainkaan vakaita edes 1800-luvulla, jolloin valokuvauksen katsottiin niin ilmeisesti tarvitsevan puolustusta taiteena. Julia Margaret Cameron väitti, että valokuvaus täyttää taiteen ehdot koska se maalaustaiteen tavoin etsii kauneutta; tätä käsitystä seurasi Henri Peach Robinsonin wildelaisittain muotoiltu väite, että valokuvaus on taidetta siksi, että se osaa valehdella. 1900-luvun alussa Alvin Langdon Coburn ylisti valokuvausta ”nykyaikaisimpana taidemuotona”, koska se on nopea, persoonaton tapa nähdä; hänen kanssaan kilpaili Weston, joka ylisti valokuvausta uutena yksilöllisenä visuaalisena luomisvälineenä. Viime vuosikymmeninä on taiteen käsite kulutettu loppuun kiistakapulana; valokuvauksen taiteena osakseen saama valtava arvostus johtuu tosiasiallisesti suureksi osaksi siitä että se suhtautuu peittelemättömän kaksinaisesti mahdollisuuksiinsa olla taidetta. Kun valokuvaajat nykyään kieltävät tekevänsä taideteoksia, se johtuu siitä, että he tekevät mielestään enemmän kuin taidetta. Heidän torjuntansa kertoo enemmän jokaisen taidekäsityksen ongelmallisuudesta kuin siitä, onko valokuvaus taidetta vai ei.

Huolimatta aikamme valokuvaajien yrityksistä manata pois taiteen aavetta, jotain siitä on kuitenkin jäänyt jäljelle. Kun ammattivalokuvaajat esimerkiksi vastustavat valokuviansa painamista kirjojen tai aikakauslehtien sivun reunoihin asti, he viittaavat toisesta taiteenlajista perittyyn esikuvaan: aivan kuten maalaukset kehystetään, myös valokuvat on kehystettävä valkoisen tilan sisälle. Toinen esimerkki: monet valokuvaajat suosivat edelleen mustavalkoisia kuvia, koska niiden katsotaan olevan heinotunteisempia ja tyylikkäämpiä kuin värikuvien – tai vähemmän tirkisteleviä ja tunteellisia tai karkean luonnonmukaisia. Mutta tämän mieltymyksen todellinen syy on jälleen kerran julkilausumaton vertailu maalaustaiteeseen. Valokuvateoksensa *The*

*Decisive Moment* (Ratkaiseva hetki, 1952) esipuheessa Cartier-Bresson perusteli haluttomuuttaan värinkäyttöön viittaamalla teknisiin rajoituksiin: värifilmin huonoon valoherkkyyteen, joka pienentää terävyydsaluetta. Mutta värifilmitekniologiassa kahtena viime vuosikymmenenä tapahtunut nopea edistys on tehnyt mahdolliseksi kaikki toivomukset täyttävän sävyntoiston ja suuren erotuskyvyn. Tämä pakotti Cartier-Bressonin tarkistamaan kantaansa ja hän ehdottaakin nyt, että valokuvaajat hylkäisivät värin käytön nimenomaan periaatteesta. Cartier-Bressonin tulkinnassa sitkeään eläneestä myytistä, jonka mukaan – kameran keksimisen jälkeen – syntyi aluejako valokuvauksen ja maalaustaiteen kesken, väri kuului maalaustaiteeseen. Hän vannottaa valokuvaajia vastustamaan houkutusta ja pitämään kiinni omasta osastaan sopimusta.

Ne jotka edelleen määrittelevät valokuvauksen taiteeksi yrittävät aina vetää sille rajoja. Mutta se on mahdotonta. Jokainen yritys rajoittaa valokuvaus tiettyihin aiheisiin tai tiettyihin teknisiin menetelmiin, olivatpa ne sitten osoittautuneet kuinka hedelmällisiksi tahansa, on tuomittu törmäämään vastustukseen. Sillä valokuvauksen luonteeseen kuuluu, että se on rajoitukseton näkemistapa ja lahjakkaan valokuvaajan käsissä pettämätön luomisväline. (Kuten John Szarkowski huomauttaa: ”taitava valokuvaaja voi ottaa hyvän kuvan mistä tahansa.”) Tästä johtuu sen sitkeä kiista taiteen kanssa, joka käytännössä merkitsi (aivan viime aikoihin asti) hyvin erottelevaan tai puhdistettuun näkemistapaan päätymistä sekä selkeitten luomiskeinojen vaalintaa, joita hallitsivat todellisista saavutuksista harvinaisuuksia tekevät säännöt. Ymmärrettävästi valokuvaajat eivät ole halunneet luopua yrityksestä määritellä entistä tarkemmin, mitä hyvä valokuva on. Valokuvauksen historiaa leimaa joukko vastakohtaisia erimielisyyksiä – kuten esimerkiksi suora kopio vastaan korjailtu kopio, maalauksellinen valokuvaus vastaan dokumentaarinen valokuvaus – jotka kaikki heijastavat omalla tavallaan kiistaa valokuvauksen suhteesta taiteeseen: kuinka lähelle se voi päästä taidetta ja silti säilyttää vaatimuk-

sensa rajoittamattomista visuaalisista esittämismahdollisuuksista? Viime aikoina on tullut tavaksi väittää, että kaikki nämä erimielisyydet ovat vanhentuneita, mikä viittaisi kiistan tulleen sovituksi. Mutta on epätodennäköistä, että valokuvauksen puolustamisesta taiteena luovuttaisiin koskaan kokonaan. Niin kauan kun valokuvaus ei ole ainoastaan kyltymätön tapa nähdä, vaan jolla on myös tarve väittää olevansa erityinen, omaperäinen tapa nähdä, valokuvaajat hakevat suojaa (vaikka vain varkain) taiteen häväistystä mutta vielä arvostetusta huomasta.

Valokuvaajat, jotka kuvia ottaessaan olettavat välttäväänsä taiteen vaatimukset sellaisina kuin ne maalaustaiteessa esiintyvät, muistuttavat niitä abstraktia ekspresionismia edustavia taidemaalareita, jotka kuvittelivat maalaamalla (ts. käsittelemällä kangasta toimintakenttänä eikä esineenä) pääseväänsä eroon taiteesta, tai Taiteesta. Ja suuri osa valokuvauksen viime aikoina taide-  
muotona saavuttamasta arvostuksesta perustuu siihen, että sen vaatimukset osuvat yhteen uudemman maalaustaiteen ja kuvanveiston vaatimusten kanssa.\* 1970-luvulla valokuvausta kohtaan tunnettu ilmeisen ehtymättömän kiinnostus ei ilmaise ainoastaan suhteellisen laiminlyödyn taidemuodon löytämisen ja sen tutkimisen nautintoa; sen voimakkuus johtuu halusta korostaa abstraktin taiteen torjuntaa, joka oli yksi 1960-luvun pop-taiteen sanomista. Huomion kiinnittäminen yhä voimakkaammin valokuviin merkitsee suurta helpotusta abstraktin taiteen vaatimiin henkisiin ponnistuksiin väsyneille tai

\* Valokuvaus esitti toki vastaavat vaatimukset jo sitä varhemmin. Nyt jo yleinen käytäntö korvata kohtaaminen teeskentelyllä, löytöesineet tai aidot tilanteet tehdyillä tai tekaistuilla, päättävyyden pyrkimyksellä – kaiken sen perusmalli on nähtävissä valokuvauksen edustamassa pikataiteessa, jonka se tuottaa koneen välityksellä. Nimenomaan valokuvaus ensimmäisenä esitti ajatuksen, että taide syntyy olosuhteiden sattumuksista (Duchampin ”rendez-vous”-teoria) pikemmin kuin suunnitelmallisella työllä ja vaivalla. Mutta ammattivalokuvaajat eivät ole lainkaan niin varmoja kuin arvostettuja taide-  
muotoja edustavat. Duchampilta vaikutteita saaneet aikalaisensa ja siksi he yleensä hetimiten huomauttavatkin, että hetkessä tehty päätös edellyttää silmän ja herkkyyden pitkää harjaannuttamista, ja korostavat samalla ettei kuvan ottamisen helppous merkitse sitä että valokuvaaja olisi taidemaalaria vähäpätöisempi taiteen käsityöläisenä.



niiden välttämistä haluaville aisteille. Klassinen modernistinen maalaustaide edellyttää pitkälle kehittynyttä havaintokykyä sekä muiden taidemuotojen ja tiettyjen taidehistoriallisten käsitteiden tuntemista. Valokuvaus samoin kuin poptaide vakuuttavat katsojille, ettei taide ole vaikeaselkoista; se näyttää käsittelevän enemmänkin aiheita kuin taidetta.

Valokuvaus on modernistisen taidesuuntauksen popmuunnelman menestyksekkäin väline pyrkiessään kiihkeästi horjuttamaan vanhaa korkeakulttuuria (keskityessään sirpaleiden, rojujen ja outojen esineiden kuvaamiseen sulkematta mitään aiheita pois); rahvaanomaisuuden tietoisessa liehittelyssään ja kiintymyksessään kitschiin; kyvyssään sovittaa yhteen avantgardismin pyrkimykset ja kaupallisuuden palkkiot; näennäisen radikaalissa holhousasenteessaan taantumuksellisena, elitistisenä, hienostelevana, epärehellisenä ja keinotekoisena pitämäänsä taiteeseen, joka ei tavoita jokapäiväisen elämän yleisiä totuuksia; muuttaessaan taiteen kulttuuridokumenteiksi. Samanaikaisesti valokuvaus on asteittaisesti omaksunut kaikessa klassisessa modernistisessä taiteessa piilevän ahdistuksen ja itsetietoisuuden. Monet ammattivalokuvaajat ovat nyt huolissaan siitä, että tämä populistinen strategia on viety aivan liian pitkälle ja että yleisö unohtaa valokuvauksen kaikesta huolimatta olevan jaloa ja kunnioitettavaa toimintaa – lyhyesti: taidetta. Sillä naïviin modernistisen taiteen tukemiseen sisältyy aina valtti: että sen kätkeytyä vaatimusta älyllisyydestä on yhä kunnioitettava.

Ei voi olla sattuma, että suunnilleen samanaikaisesti kun valokuvaajat lakkasivat keskustelemasta siitä, onko valokuvaus taidetta vai ei, suuri yleisö ylisti sitä taiteena ja se valtasi myös museot väellä ja voimalla. Valokuvauksen kotiutuminen museoihin taidemuotona oli lopullinen voitto modernismin vuosisadan ajan käymässä taistelussa taiteen avoimen määrittelyn puolesta – valokuvaus tarjosi paljon suotuisamman maaperän tälle pyrkimykselle kuin maalaustaide. Sillä valokuvauksen

alalla rajan vetäminen ammattilaisen ja harrastelijan tai alkukantaisen ja hienostuneen välille ei ole vain vaikeampaa vaan sillä on kaikkiaan hyvin vähän merkitystä. Naivi, kaupallinen tai puhtaasti utilitaristinen valokuvaus eivät eroa lahjakkaimpien ammattivalokuvaajien toiminnasta: nimettömät harrastelijat ovat ottaneet kuvia, jotka ovat aivan yhtä mielenkiintoisia, muodoltaan yhtä rikkaita ja valokuvauksen tunnuspiirteitä yhtä edustavia kuin Stieglitzin tai Evansin valokuvat.

Valokuvauksen kaikki lajit muodostavat yhden jatkuvan ja keskinäisessä riippuvuussuhteessa olevan perinteen – oletamus oli aikoinaan hämmästyttävä, nyt se on itsestäänselvyys. Se on nykyisen valokuvamaun takana ja antaa oikeuden sen loputtomalle leviämislle. Tästä oletuksesta tuli uskottava vasta kun museonjohtajat ja historiantutkijat ottivat valokuvauksen esille ja sitä alettiin säännöllisesti pitää näytteillä museoissa ja taidegallerioissa. Museoissa ei ole asetettu etusijalle mitään erityistä tyyliä; valokuvaus esitetään pikemminkin samanaikaisten aikomusten ja tyylien kokoelmana, joita ei koeta millään tavalla ristiriitaisina, vaikka ne voivat olla hyvinkin erilaisia. Mutta vaikka tämä toiminta on saavuttanut suuren yleisömenestyksen, valokuvauksen ammattilaiset ovat ottaneet sen sekavin tuntein vastaan. Vaikka he suhtautuvatkin myönteisesti valokuvauksen aseman uuteen legitimizeettiin, monet heistä tuntevat itsensä uhatuiksi kun kaikkein kunnianhimoisimmista kuvista keskustellaan suorassa yhteydessä *kaiken*laisiin kuviin – fotojournalismista tieteelliseen valokuvaukseen ja perhekuviin – ja syyttävät tätä siitä, että se supistaa valokuvauksen joksikin toisarvoiseksi, arkiseksi, pelkäksi taidoksi.

Todellinen ongelma tilauksesta, käytännön tarpeisiin, kaupallisista toimeksiannoista tai matkamuistoiksi otettujen valokuvien liittämisen valokuvauksen perinteen pääuomaan ei ole se, että taiteena käsitetty valokuvaus siitä huononisi, vaan se, että tuo menettelytapa on ristiriidassa useimpien valokuvien kanssa. Useimmiten kameraa käytettäessä valokuvan naïvi tai kuvaileva tehtävä on hallitseva. Mutta museossa tai galleriassa,

uudessa yhteydessään katsottuina, ne eivät kerro yhtä suorasti tai ensisijaisesti "aiheistaan"; niistä tulee tutkielmia valokuvauksen mahdollisuuksista. Se että museot ovat kotiuttaneet valokuvauksen suojiinsa saan sen itsensä näyttämään ongelmalliselta, tavalla jonka ennen koki pieni joukko itsetietoisia valokuvaajia, joiden työssä juuri oli kysymys kameran kyvyn asettamisesta kyseenalaiseksi todellisuuden vangitsijana. Museoiden valikoidut kokoelmat tukevat kaikkien, myös mitä suorasukaisimmin kuvailevien valokuvien mielivaltaisuutta ja subjektiivisuutta.

Valokuvanäyttelyiden järjestämisestä on tullut yhtä yleistä museotoimintaa kuin yksittäisten taidenäyttelyiden pystyttämistä. Mutta valokuvaaja eroaa taidemaalarista siinä, että edustaessaan merkittävää valokuvausta hänen osansa on enimmäkseen pysyä taustalla ja epäolennainen käytännöllisesti katsoen kaikissa tavallisimmissa kuvaamisen tavoissa. Sikäli kuin olemme kiinnostuneet kuvan aiheesta, odotamme valokuvaajan omalta osuudelta hienotunteisuutta. Fotojournalismin suosio perustuu siten juuri siihen, että jonkun eturivin valokuvaajan työtä on vaikea erottaa toisen samanlaisen valokuvasta, paitsi jollei tämä ole monopolisoinut jotain tiettyä aihetta. Näiden valokuvien voima on siinä, että ne ovat kuvia (ts. jäljennöksiä) maailmasta, eivät yksityisen taiteilijan tietoisuudesta. Ja valtaosassa tieteellisiin tai teollisiin tarkoituksiin otetuista valokuvista, lehdistön, armeijan ja poliisin sekä perheiden ottamista valokuvista vaikuttaa kenen tahansa kameran takana olevan henkilökohtaisen näkemyksen pienikin jälki häiritsevältä suhteessa valokuvan ensisijaiseen vaatimukseen: taltioida, määritellä, tiedottaa.

Vaikuttaa järkevältä, että taidemaalaus signeerataan, mutta valokuva ei (tai sitä pidetään huonon maun osoituksena). Valokuvauksen luonteeseen jo sisältyy kaksinaisuuden suhde valokuvaajaan tekijänä, *auteurina*; ja mitä laajempi ja monipuolisempi lahjakkaan valokuvaajan tuotanto on, sitä enemmän sitä tunnutaan pidettävän yhden taiteilijan sijasta monen tekemänä. Monet valokuvauksen suurimpien nimien julkaisemista valokuvista

olisivat nähtävästi voineet olla muiden saman kauden lahjakkaiden ammattivalokuvaajien tekemiä. Töiden helppo tunnistaminen vaatii muodollista varmuutta (kuten Todd Walkerin solarisaatiokuvat tai Duane Michalsin sarjavalokuvakertomukset) tai pakkomielteensomaisesti toistuvan aiheen (kuten Eakinsin alastontutkielmat miehistä tai Laughlinin kuvaukset Vanhasta Etelästä). Niiden valokuvaajien tuotanto, jotka eivät rajoita itseään tällä tavalla ei täytä samanlaista yhdenmukaisuuden tunnusmerkistöä kuin muiden taidelajien edustajien vastaavanlaajuinen tuotanto. Jopa sellaisillakin taiteilijoilla joiden tuotannossa on tapahtunut jyrkkiä murroksia eri kausina ja eri tyyliissä – ajatelkaa Picassoa tai Stravinskya – voidaan havaita yhtenäinen ajatussuunta, joka kulkee näiden murrosten yli ja samoin voidaan nähdä (jälkikäteen tarkasteltuna) eri kausien väliset sisäiset yhteydet. Jos tunnemme Stravinskyn koko tuotannon, voimme ymmärtää, miten sama säveltäjä on kirjoittanut *Kevätuhrin*, Dumbarton Oak-konserton ja myöhemmät uusschönbergiläiset teoksensa; kaikissa näissä sävellyksissä tunnistamme Stravinskyn käden jäljen. Mutta yksikään sisällöllinen todiste ei auta meitä tunnistamaan yhden ja saman (sitä paitsi mielenkiintoisimpiin ja omaperäisimpiin kuuluvan) valokuvaajan töiksi tutkielmia ihmisen ja eläimen liikkumisesta, valtion rahoittamilla matkoilla syntyneitä kamerakatsauksia Alaskasta ja Yosemiteen laaksosta sekä "Pilvet" ja "Puut" -sarjoja. Emme edes saatuamme tietää että kuvasarjat ovat Muybridgen ottamia voi yhdistää niitä toisiinsa (vaikka jokaisella sarjalla on yhtenäinen ja tunnistettava tyyli); emme liioin voi päätellä Atgetin tavasta valokuvata puita hänen tapaansa valokuvata pariisilaisia näyteikkunoita tai yhdistää Roman Vishniacin sotaan ennen ottamia muotokuvia Puolan juutalaisista hänen vuoden 1945 jälkeen ottamiinsa tieteellisiin mikrovalokuviin. Sisältö työntyy valokuvauksessa aina esille, ja eri aiheet synnyttävät ylittämättömiä kuiluja laajan tuotannon eri kausien välille, häivyttäen nimikirjoituksen.

Tosin yhtenäinen valokuvallinen tyyli – ajatelkaa

Avedonin muotokuvien valkeita taustoja tai tasaista valaistusta, silmiinpistävän harmaata sävyä Atgetin pariisilaisissa katututkielmissä – näyttää viittaavan yhdenmukaiseen aineistoon. Ja sisältö tuntuu vaikuttavan eniten katsojan mieltymysten muodostumiseen. Jopa silloin kun valokuvat erotetaan siitä käytännön yhteydestä, mihin ne ovat alunperin kenties kuuluneet, tai kun niitä tarkastellaan taideteoksina, merkitsee jonkin valokuvan asettaminen jonkin toisen edelle harvoin yksinomaan sitä, että sitä pidetään muodollisesti yliveritaisena; se tarkoittaa lähes aina – kuten yleensä tavanomaisesti mitä tahansa tarkasteltaessa – että katsojaa miellyttää enemmän juuri tuo mieliala tai hän kunnioittaa tuota tavoitetta tai häntä kiehtoo juuri tuo aihe (tai juuri se saa hänet haikeaksi). Formalistinen lähestymistapa valokuvaukseen ei voi selittää valokuvatun kohteen voimaa tai sitä, miten ajallinen tai kulttuurinen etäisyys lisäävät valokuvaa kohtaan tuntemaamme mielenkiintoa.

Vaikuttaa silti johdonmukaiselta, että nykyiset valokuvauksen suuntaukset ovat lähinnä formalistisia. Vaikka sisällön luonnollinen tai välitön asema on valokuvauksessa vankempi kuin missään muussa esittävässä taidelajissa, valokuvien katsomistilanteiden moninaisuus mutkistaa ja lopulta heikentää sisällön ensisijaisuutta. Objektiivisuuden ja subjektiivisuuden, todistetun ja oletetun välinen eturistiriita on ratkaisematon. Kun valokuvan luotettavuus aina riippuu sen suhteesta aiheeseen (että se esittää jotain nimenomaista), kaikkien valokuvausta taiteena koskevien vaatimusten on pakko korostaa näkemisen subjektiivisuutta. Valokuvien esteettiseen arviointiin sisältyy pohjimmiltaan aina epämääräisyys ja se selittää puolestaan valokuvauksen valtavirtauksen kroonisen puolustusasenteen ja loputtoman muuttumiskyvyn.

Lyhyen aikaa näytti siltä – sanokaamme Stieglitzistä Westonin kauden loppuun – että valokuvien arvioinnille oli muodostettu tukeva perusta: moitteeton valaistus, taitava sommittelu, aiheen selkeys, täsmällinen tarkennus, äärimmäisen huolellisesti tehdyt paperikopiot.

Mutta tämä yleensä westonilaisena pidetty kanta – että hyvälle valokuvalle asetetaan enimmäkseen teknisiä arviointiperusteita – on nyt kokenut vararikon. (Westonin halveksiva mielipide suuresta Atgetista – ”teknisesti vajavainen” – osoittaa sen rajoitukset.) Mitä on tullut Westonin näkemyksen tilalle? Sen tilalle on tullut paljon kattavampi näkemys, jonka arviointiperusteet siirtävät arvioinnin ytimen yksittäisestä, lopullisena esineenä pidetystä valokuvasta valokuvaan, jota pidetään esimerkiksi ”valokuvallisesta näkemisestä”. Se mitä valokuvauksellisella näkemisellä tarkoitetaan, tuskin sulkee pois Westonin töitä, mutta käsittää myös suuren määrän nimettömiä, teeskentelemättömiä, kömpelösti valaistuja, epämääräisesti sommiteltuja valokuvia, jotka aiemmin on hylätty sommittelun puuttumisen takia. Tämä uusi näkemys pyrkii vapauttamaan valokuvauksen taiteena teknisen täydellisyyden tavoittelun kahlitsevista säännöistä – ja vapauttamaan sen myös kauneudesta. Se avaa mahdollisuudet maailmanlaajuisen maun kehittymiselle siten että yksikään aihe (tai aiheen puuttuminen) tai yksikään tekninen menetelmä (tai sen puuttuminen) ei sulje valokuvaa mielenkiinnon ulkopuolelle.

Vaikka kaikki aiheet periaatteessa kelpaavat valokuvallisen näkemistävän harjoittamisen tekosyiksi, yleisesti valokuvallisen näkemisen arvioidaan liittyvän selvimmän epäsovinnaisiin tai arkipäiväisiin aiheisiin. Aiheet valitaan siksi, että ne ovat ikävystyttäviä tai tavanomaisia. Koska suhtaudumme niihin välinpitämättömästi, ne osoittavat parhaiten kameran kyvyn ”nähdä”. Kun muotilehdille ja mainostoimistoille kuuluisuuksista ja ruokatarvikkeista tekemistään upeista valokuvista tunnetun Irving Pennin tuotantoa esiteltiin Museum of Modern Artin näyttelyssä vuonna 1975, kyseessä oli lähikuvasarja tupakannatsoista. Museon valokuvaosaston johtaja John Szarkowski totesi: ”Voisi kuvitella, että Penn on vain harvoin ollut enemmän kuin pintapuolisen kiinnostunut kuviensa nimellisistä aiheista.” Erästä toisesta valokuvaajasta kirjoittaessaan Szarkowski korostaa sitä, miten paljon ”äärimmäisen tavanomaisista aiheista voi houkuttaa esille”. Tällaiset tärkeät modernistiset aja-

tukset, kuten ”nimellinen aihe” ja ”äärimmäisen tavanomainen”, yhdistetään nyt kiinteästi siihen, että museot ovat kotiuttaneet valokuvauksen suojiinsa. Tämä lähestymistapa ei kuitenkaan vain vähennä aiheen merkitystä vaan se irrottaa myös valokuvan sen yhteydestä yksityiseen valokuvaajaan. Valokuvallista näkemistapaa eivät kuvasta läheskään kokonaisuudessaan museoiden nykyään tuhkatieheään järjestämät valokuvaajien yksityisnäyttelyt tai retrospektiiviset näyttelyt. Vakiinnuttaakseen oikeutetun asemansa taiteena valokuvauksen on myös edistettävä käsitystä valokuvaajasta tekijänä, *auteurina*, ja vahvistettava myös käsitystä siitä, että kaikki saman valokuvaajan valokuvat muodostavat yhtenäisen tuotannon. Näitä käsityksiä on helpompi soveltaa tiettyjen valokuvaajien kohdalla. Ne näyttävät sopivan paremmin esimerkiksi Man Rayhin, jonka tyyli ja tavoitteet nojaavat sekä valokuvauksen että maalaus-taiteen sääntöihin, kuin Steicheniin, jonka tuotanto käsittää abstraktioita, muotokuvia, kulutustarvikkeiden mainoskuvia, muotivalokuvia ja ilmatiedustelukuvia (jotka on otettu hänen palvellessaan molemmissa maailmansodissa). Mutta ne merkitykset, jotka valokuva saa katsottaessa sitä osana yhtenäistä tuotantoa eivät ole erityisen osuvia, kun arviointiperusteena on valokuvallinen näkeminen. Pikemminkin tuollainen lähestymistapa suosii välttämättä niitä uusia merkityksiä, joita mikä tahansa valokuva saa, kun se asetetaan – museoiden tai kirjojen esittelemänä ihannevalikoimina – muiden valokuvaajien töiden rinnalle.

Tuollaisten valikoimien pyrkimyksenä on kouluttaa valokuvamakua yleensä; opettaa näkemisen muotoa, joka tekee kaikista aiheista samanarvoisia. Szarkowskin kuvaillessa huoltoasemia, tyhjiä olohuoneita ja muita synkeitä aiheita ”(valokuvaajan) mielikuvituksen palveluksessa olevien satunnaisten tosiasioiden malleiksi” hän itse asiassa tarkoittaa sitä, että nämä aiheet ovat ihanteellisia kameralle. Valokuvallisen näennäisen muodolliset ja neutraalit arviointiperusteet ovat tosiasiasa voimakkaan arvottavia suhteessa aiheisiin ja eri tyyliin. 1800-luvun yksinkertaisten tai sattumanvaraisten, erityi-

sesti vaatimattomina taltiointeina otettujen valokuvien uudelleenarviointi johtuu osaksi niiden äärimmäisen terävän kuvan tyylistä, – opettavainen ojennus ”maalaukselliselle” pehmeän tarkennuksen tyyliin, joka liitettiin – Cameronista Stieglitziin – valokuvauksen vaatimukseen olla taidetta. Valokuvallisen näkemisen säännöt eivät kuitenkaan merkitse pysyvää sitoutumista äärimmäisen tarkkaan tyyliin. Niin pian kuin vakavan valokuvauksen katsotaan vapautuneen vanhentuneista suhteistaan taiteeseen ja sievyyteen, se voisi aivan yhtä hyvin antaa tilaa maalauksellisen, abstraktion, ylevien aiheiden maulle savukkeennatsojen ja huoltoasemien ja kääntyneiden selkien sijasta.

Yleensä valokuvauksen arviointiin käytetty kieli on äärimmäisen köyhää. Joskus se turvautuu epäitsenäisyyttään maalaustaiteen sanastoon: sommittelu, valo ja niin edelleen. Usein se koostuu mitä epämääräisimmistä mielipiteistä – valokuvia esimerkiksi ylistetään syvälliseksi tai mielenkiintoiseksi tai voimakkaiksi tai monikerroksisiksi tai yksinkertaisiksi tai – mieli-ilmaisuna – pettävän yksinkertaisiksi.

Kielen köyhyden syy ei ole sattuma – esimerkiksi valokuvakritiikin rikkaan perinteen puuttuminen. Se on jotain valokuvaukseen taidemuotona sinänsä sisältyvää. Valokuvaus edellyttää aivan erilaista kuvitteluprosessia ja vetoa makuun kuin maalaustaide (ainakin perinteisen käsityksen mukaan). Hyvän ja huonon valokuvan välinen ero ei todellakaan ole sama kuin hyvän ja huonon maalauksen ero. Maalaustaiteelle laaditut esteettiset arviointisäännöt ovat sidoksissa aitouden (ja väärennyksen) sekä ammattitaidon arviointiperusteisiin – jotka valokuvauksessa eivät ole yhtä rajaavia tai joita sen piirissä ei yksinkertaisesti ole. Maalaustaiteessa tosi asiantuntemus lähtee poikkeuksetta oletuksesta, että teoksella on elimellinen suhde yksilölliseen tuotantoon, joka on oma kokonaisuutensa, sekä koulukuntiin ja kuvakielten perinteisiin. Valokuvauksessa sen sijaan laaja yksilöllinen tuotanto ei välttämättä muodosta omaa eheää

tyyllistä kokonaisuuttaan ja yksittäisen valokuvaajan suhde valokuvauksen eri tyyliin on paljon pinnallisempi.

Luova uudistaminen on yksi sekä maalaustaiteelle että valokuvaukselle yhteinen arviointiperuste. Sekä maalauksia että valokuvia arvostetaan usein siksi, että ne tuovat uusia muotokäsityksiä tai muutoksia visuaaliseen kieleen. Toinen näiden mahdollisesti jakama arviointiperuste liittyy niiden ulkoiseen olemukseen, jota Walter Benjamin piti taideteoksen leimaa-antavana tunnuspiirteenä. Benjaminin mielestä valokuvalla ei voinut olla omaa erityistä ulkoista olemustaan, koska se on mekaanisesti jäljennetty esine. Voidaan kuitenkin väittää, että valokuvauksen yleisiä suuntauksia ratkaisevasti ohjannut kehitys nykyisine vaiheineen – näyttelyineen museoissa ja taidegallerioissa – on paljastanut valokuvissa eräänlaista piilevää autenttisuutta, aitoutta. Ja lisäksi, vaikka yksikään valokuva ei ole alkuperäisteos samassa mielessä kuin jokainen maalaus, on olemassa suuri laadullinen ero sen välillä, jota voitaisiin kutsua alkuperäisteokseksi – alkuperäisestä negatiivista kuvan ottamisen ajankohtana tehdyt kopiot (ts. valokuvauksen teknologisen kehityksen senhetkisen vaiheen aikana tehdyt kopiot) – ja saman valokuvan myöhempien kopioiden välillä. (Useimmat niistä kuuluisista valokuvista, joita ihmiset voivat nähdä – kirjoissa, sanoma- ja aikakauslehdissä jne. – ovat valokuvia valokuvista; alkuperäiset, joita voi todennäköisesti nähdä vain museoissa ja taidegallerioissa, tarjoavat visuaalista nautintoa, jota on mahdotonta jäljentää.) Mekaaninen jäljentäminen johtaa Benjaminin mukaan siihen, että ”alkuperäisen jäljennös liitetään tilanteisiin, joissa alkuperäinen teos ei mitenkään olisi voinut esiintyä”. Mutta juuri siten kuin esimerkiksi Giotton työllä voidaan sanoa olevan aura silloin kun se on pantu näytteille museoon, ts. tilanteessa jossa se on riuhtaistu alkuperäisestä yhteydestään ja jossa se valokuvan tavoin ”tulee katsojaa puolitiehen vastaan” (Benjaminin käyttämän aura-käsitteen tarkassa merkityksessä se ei sitä tee), samoin voidaan myös Atgetin nykyään myynnistä hävinneelle paperille vedos-

tamalla valokuvalla sanoa olevan yhtäläisesti auran.

Valokuvan ja maalauksen mahdollisten aurojen välinen todellinen ero on erilaisessa suhteessa aikaan. Ajan aiheuttamalla tuhoilla on taipumus kuluttaa maalauksia. Mutta osa valokuvien sisäisestä mielenkiinnosta ja niiden esteettisen arvon tärkein lähde ovat juuri ajan niissä aikaansaamat muutokset, tapa millä ne ylittävät tekijöidensä aikomukset ja tarkoitukset. Tarpeeksi pitkän ajan kuluttua monet valokuvat todella saavat auran. (Se tosiaan, että värivalokuvat eivät vanhene samalla tavalla kuin mustavalkoiset valokuvat voi ehkä osaksi selittää värin aseman vähäisen merkityksen vakavan valokuvauksen piirissä aivan viime aikoihin asti. Värin kylmä läheisyys tuntuu estävän valokuvaa patinoitumasta.) Maalauksista ja runoista ei tule parempia ja viehättävämpiä pelkästään siksi, että ne ovat muita vanhempia, mutta kaikki valokuvat ovat sekä mielenkiintoisia että liikuttavia ollessaan tarpeeksi vanhoja. Ei olekaan aivan väärin sanoa, että huonoa valokuvaa ei ole olemassaakaan – on vain vähemmän mielenkiintoisia, vähemmän tärkeitä ja vähemmän arvoituksellisia. Valokuvauksen kotiutuminen museoiden suojiin kiihdyttää vain sitä prosessia, jonka aika joka tapauksessa synnyttäisi: että kaikista valokuvista tulee arvokkaita.

Museoiden osaa aikamme valokuvasuuntausten muodostumisessa ei voi yliarvioida. Museot eivät niinkään ratkaise sitä, mitkä valokuvat ovat huonoja ja mitkä hyviä, vaan ne tarjoavat uudet edellytykset ja olosuhteet kaikkien valokuvien katselulle. Tämä menettelytapa näyttää luovan uusia arviointisääntöjä, mutta tosiasiaa se kumoaa nämä säännöt. Museon ei voi sanoa luoneen tarkkaa säännöstöä entisaikain valokuvatuotannolle, kuten se on tehnyt maalaustaiteelle. Museo heikentää itse normatiivisen maun ajatusta, silloinkin kun se tuntuu suosivan jotain määrättyä valokuvamakua. Sen tehtävänä on osoittaa, että ei ole olemassa pysyviä arvoituksia tai oikeaoppista perinnettä. Museoiden suojissa koko ajatus oikeaoppisesta perinteestä osoittautuu tarpeettomaksi.

teessä ja sen jatkuva uudistuminen eivät johdu siitä, että valokuvaus on uusi ja siksi jossain määrin epävakaa taidemuoto – juuri siitä valokuvauksen eri suuntauksissa osittain on kyse. Valokuvauksessa tehdään uusia löytöjä nopeammin välein kuin missään muussa taidelajissa. Uudet valokuvat muuttavat tapaamme katsoa vanhoja valokuvia – sen T. S. Eliotin lopullisesti muotoileman tyyliä koskevan lain mukaisesti, että jokainen merkitävä uusi työ välttämättä muuttaa käsitystämme menneisyyden perinnöstä. (Arbusin tuotanto on esimerkiksi edesauttanut Hinen tuotannon suuruuden arvostamista – myös Hine oli omistautunut uhrien tumman arvokkuuden kuvaamiselle.) Mutta aikamme valokuvauksen suuret muutokset eivät heijasta vain sellaisia johdonmukaisia ja vaiheittaisia uudelleenarvioinnin prosesseja, joissa keskenään samankaltaiset korottavat toistensa arvoa. Sitä useammin ne ilmaisevat vastakkaista tyylien ja perusaiheiden täydentävyyttä ja yhtäläistä arvoa.

Amerikkalaista valokuvausta on hallinnut useiden vuosikymmenien ajan ”westonismien” vastainen suuntaus – ts. mietiskelevän valokuvauksen vastainen suuntaus, reaktio sitä vastaan että valokuvaus käsitetään maailman itsenäisenä visuaalisena tutkimisena ilman ilmeistä yhteiskunnallista tarvetta. Westonin valokuvien teknistä täydellisyyttä, Whiten ja Siskindin laskelmoivaa kauneutta, Frederick Sommerin runollisia rakennelmia, Cartier-Bressonin itsevarmaa ironiaa – kaikkia näitä on uhmannut valokuvaus, joka ainakin ohjelmaltaan on niitä naiivimpi ja välittömämpi; se on epäröivää, jopa kömpelöä. Mutta valokuvauksessa tyylit eivät ole noin yksisuuntaisia. Nykyisen epämuodolliseen valokuvaukseen ja yhteiskunnalliseen dokumenttivalokuvaukseen sitoutuneen suuntauksen mitenkään heikentymättä myös Westonin tyyli on nyt selvästi elpymässä – koska hänen työnsä eivät riittävän pitkän ajan jo kuluttua näytä enää ajattomilta; koska ne näyttävät myös naiiveilta sovellettaessa naiiviuden määritelmää sen laajimmassa, valokuvauksen tyyli-suuntausten yhteydessä esiintyvissä merkityksessä.

Lopulta ei ole mitään syytä sulkea ketään valokuva-

jaa valokuvauksen säännösten ulkopuolelle. Parhailaan kokevat arvonnousua sellaiset menneen ajan pitkään halveksitut piktorialistit kuin Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson ja Robert Demachy. Koska valokuvauksen aihepiirinä on koko maailma, tilaa on kaikille makusuuntauksille. Kirjallinen maku sen sijaan on valikoiva: modernistisen liikkeen menestys runoudessa nosti Donnen kunniaan, mutta väheksyi Drydenia. Kirjallisuudessa voidaan olla valikoivia tiettyyn rajaan asti, mutta kaikesta ei voida pitää. Valokuvauksessa valikoivuudella ei ole mitään rajoja. 1870-luvulta peräisin olevat yksinkertaiset valokuvat, jotka esittävät tohtori Barnardon lontoolaiseen laitokseen sijoitettuja heitteille jätettyjä lapsia (kuvat on otettu ”dokumentteina”) ovat yhtä koskettavia kuin David Octavius Hillin 1840-luvulla ottamat monisyiset muotokuvat skotlantilaisista arvohenkilöistä (kuvat on otettu ”taiteena”). Westonin klassisen modernistisen tyylin puhdasta ilmettä ei kumoa esimerkiksi Benno Friedmanin äskettäin näppärästi elvyttämä maalauksellinen suttuisuus.

Tällä ei haluta kieltää sitä, etteikö jokainen katsoja pitäisi jonkun valokuvaajan töistä enemmän kuin muiden. Nykyään esimerkiksi useimmat kokeneet katselijat pitävät Atgetista enemmän kuin Westonista. Mutta se tarkoittaa sitä, että valokuvauksen luonteen mukaisesti kenenkään ei ole pakko tehdä lopullista valintaa mieltymystensä välillä ja että useimmiten mieltymykset syntyvät vasta jälkikäteen. Valokuvauksessa yleiset mieltymykset ja tyyli-suuntauksukset ovat enimmäkseen – ehkäpä väistämättä – maailmanlaajuisia, valikoivia, sallivia, ts. niiden on lopulta kiellettävä hyvän ja huonon maun välinen ero. Siksi valokuvauksesta kiistelevien kaikki yritykset säännösten muodostamiseksi vaikuttavat joko lapsellisilta tai tökeröiltä. Sillä valokuvausta koskevissa erimielisyyksissä on aina jotain haetun tuntuista – ja sen osoittamisessa on museoiden kiinnostuksella ollut ratkaiseva osuus. Museot tekevät kaikista valokuvauksen koulukunnista tasavertaisia keskenään. Koulukunnista puhuminenkin on jopa melko järjetöntä. Maalaustaitteen historiassa eri liikkeillä on aitoa elinvoimaa ja oma

tehtävänsä: taidemaalareita voidaan usein ymmärtää paljon paremmin, jos tunnetaan se koulukunta tai suuntaus, johon he kuuluivat. Mutta valokuvauksen historiassa liikkeet ovat ohimeneviä, tilapäisiä, joskus pelkätään pinnallisia eikä ketään eturivin valokuvaajaa voi ymmärtää paremmin minkään ryhmän jäsenenä. (Ajatelkaa Stieglitziä ja Photo-Secessionia, Westonia ja f64:ää, Renger-Patzshia ja New Objectivityä, Walker Evansia ja Farm Security Administrationin projektia, Cartier-Bressonia ja Magnumia.) Valokuvaajien ryhmitteleminen koulukunnittain tai eri liikkeisiin tuntuu merkittävän jonkinlaista väärinkäsitystä, joka perustuu (tässäkin) valokuvauksen ja maalaustaiteen väistämättömyyden mutta poikkeuksetta harhaanjohtavaan analogiaan.

Museoiden nykyinen johtava osuus valokuvauksen tyyli-suuntausten muodostumisessa ja niiden luonteen selvittämisessä tuntuu olevan merkki uuden vaiheen syntymisestä, josta valokuvaus ei voi enää kääntyä takaisin. Museoiden tarkoituksellista äärimmäisen tavanomaisen kunnioitusta seuraa myös historistisen näkemyksen levittäminen, mikä väistämättä tukee valokuvauksen koko historiaa. Eipä ihme, että valokuvakriitikot ja valokuvaajat vaikuttavat huolestuneilta. Suurin osa viimeaikaista valokuvauksen puolustusta ilmentää pelkoa, että valokuvaus on jo tullut vanhuudenheikoksi taide-muodoksi, jonka kilven ovat tahranneet epäaidot ja kuolleet suuntaukset, että jäljelle on jäänyt vain museoihin keräämisen ja historiankirjoituksen tehtävä. (Samalla kun sekä vanhojen että uusien valokuvien hinnat nousevat pilviin.) Ei ole yllättävää, että tämä moraalinen rappiotila koetaan hetkellä, jolloin valokuvaus on mitä laajimmin hyväksytty, sillä valokuvauksen todellista voittoa taidemuotona, ja yli taiteen, ei todella ole ymmärretty.

Valokuvaus astui näyttämölle nousukasmaisena taidemuotona, joka tuntui tunkeutuvan yleisesti arvostetun taiteen, maalaustaiteen, alueelle ja heikentävän sen ase-

maa. Baudelairen mielestä valokuvaus oli maalaustaiteen ”perivihollinen”; mutta lopulta saatiin solmituksi aseleposopimus, jonka mukaan valokuvausta pidettiin maalaustaiteen vapauttajana. Weston käytti kirjoituksessaan vuonna 1930 tavallisinta muotoilua taidemaalareiden vastarinnan helpottamiseksi: ”Valokuvaus on mitätöinyt – tai lopulta mitätöi – suuren osan maalaustaiteesta – mistä hyvästä taidemaalareiden tulisi olla syvästi kiitollisia”. Valokuvan vapautettua maalaustaiteen uskollisen jäljentämisen vaivasta, maalaustaiteella oli mahdollisuus suuntautua kohti jalompaa tehtävää: abstraktiota.\* Valokuvauksen historian ja valokuvakritiikin sitkein käsitys onkin juuri tämän maalaustaiteen ja valokuvauksen välinen myyttinen sopimus, joka salli molempien suuntautua erillisiin mutta yhtä hyväksyttäviin tehtäviinsä samalla kun ne vaikuttivat luovasti toisiinsa. Tosiasiassa tämä myytti väristelee suurta osaa sekä maalaustaiteen että valokuvauksen historiasta. Kameran tapa kiinnittää ulkoisen maailman ilmiäsi oli syynä sii-

\* Valéry väitti valokuvauksen tekevän saman palvelun kirjalliselle esitystavalle – paljastaessaan kielen ”illusorisen” tavoitteen ”visuaalisen kohteen sisimmän olemuksen edes summittaiseksi tavoittamiseksi”. Mutta kirjailijoiden ei tule pelätä sitä että valokuvaus ”voisi lopulta rajoittaa kirjallisen esitystavan merkitystä ja toimia sen korvikkeena”, Valéry sanoo ”Valokuvauksen 100-vuotisjuhla”-kirjoituksessaan (1929). Mikäli valokuvaus ”estää meitä kuvailemasta”, hän järkeilee, ”se vain muistuttaa meitä kielen rajoituksesta ja kehottaa panemaan kirjalliset välineemme niiden ominaislaadulle paremmin soveltuvaan käyttöön. Kirjallisuus voisi toimia entistä puhtaammin eväin mikäli se jättäisi muille ilmaisuuden ja jäljentämisen muodoille ne tehtävät, jotka niille paremmin luontuvat ja keskittyisi niihin päämääriin, jotka vain se pystyy saavuttamaan . . . joista yksi [on] abstraktia ajattelua tukevan tai kehittävän kielen yhä täydellisempi muotoilu ja toinen runokuvien ja soinnun koko moninaisuuden tutkiminen.”

Valéryn järkeily ei oikein vakuuta. Vaikka valokuvan voidaan sanoa tallentavan, osoittavan tai esittävän, se ei kuitenkaan varsinaisesti ”kuvaile”; vain kieli kuvailee, ja se on aikaan sidottu tapahtuma. Valéry ehdottaa passin avaamista ”todisteena” esitykselleen: ”siihen töherretty tuntomerkkien kirjallinen kuvaus ei kestä vertailua sen viereen liitettyyn pikamuotokuvaan”. Mutta tässä ”kuvailla” käytetään sen latteimmassa ja ontoimmassa merkityksessä; Dickensillä tai Nabokovilla on jaksoja joissa kasvoja tai vartalon osaa kuvaillaan paremmin kuin mihin mikään valokuva pystyisi. Ei liioin kirjallisuuden kuvaamiskeinojen huonommuutta voida todistella sanomalla Valéryn tavoin että ”kirjailija joka kuvailee maisemaa tai kasvoja – olkoon hänen ammattitaitonsa miten hyvä tahansa – loihii aina esiin yhtä monta mielikuvaa kuin hänellä on lukijoita”. Sama pätee valokuvaan.

hen, että taidemaalarit löysivät uusia kuvasommitelmalleja ja uusia aiheita: se synnytti mieltymyksen fragmenttiin, lisäsi kiinnostusta vaatimattoman elämän välähdyksiin sekä ohikiitävän liikkeen ja valon vaikutusten tutkielmiin. Maalaustaide ei niinkään suuntautunut abstraktioon vaan omaksui kameran näkötavan, ja siitä tuli rakenteeltaan (lainataksemme Mario Prazin sanoja) teleskooppista, mikroskooppista ja fotoskooppista. Mutta taidemaalarit eivät ole koskaan luopuneet yrittämästä jäljitellä valokuvauksen realistisia aikaansaannoksia. Eikä toisaalta valokuvaus suinkaan ole rajoittunut realistiseen esittämiseen ja jättänyt abstraktia esittämistapaa taidemaalareille vaan pysynyt samassa tahdissa maalaustaiteen kaikkien naturalismin vastaisten saavutusten kanssa ja imenyt ne itseensä.

Aivan kuten yksittäisten valokuvien on ajateltu vapauttaneen kirjailijat kuvailun tarpeesta, elokuvien uskotaan usein riistäneen romaanin tekijältä kertomisen tai tarinan luomisen tehtävän – ja siten eräiden mielestä vapauttaneen romaanin muihin, vähemmän realistisiin tehtäviin. Tämä järkeilyn muunnelma on jo uskottavampi, sillä elokuva on aikasidonnainen taidemuoto. Mutta se ei tee oikeutta romaanien ja elokuvien väliselle suhteelle.

Tällainen uskomus ei yleensä ottaen ota huomioon valokuvaamisen kyltymättömyyttä. Maalaustaiteen ja valokuvauksen välisissä suhteissa jälkimmäisellä on aina ollut yliote. Ei ole mitenkään yllättävää, että taidemaalarit Delacroixista ja Turnerista Picassoon ja Baconiin ovat käyttäneet valokuvia työssään visuaalisina apuvälineinä, mutta kukaan ei odota valokuvaajien saavan apua maalaustaiteesta. Valokuvat voidaan liittää tai jäljentää maalauksiin (tai kollaaseihin tai niiden yhdistelmiin), mutta valokuva puolestaan sulkee taiteen itsensä sisälleen. Maalauksen katsomisen kokemus voi auttaa meitä katsomaan paremmin valokuvia. Mutta valokuvaus on heikentänyt kokemustamme maalauksesta. (Baudelaire oli siis useammassakin kuin yhdessä mielessä oikeassa.)

Maalauksista tehtyjä litografioita tai kaiverruksia – entisiä mekaanisen jäljentämisen suosittuja menetelmiä – ei kukaan koskaan ole pitänyt antoisampina tai mielenkiintoisempina kuin itse maalausta. Mutta valokuvat tarjoavat uusia, vastustamattomia nautintoja muuttaessaan mielenkiintoiset yksityiskohdat itsenäisiksi sommitelmiksi, luonnolliset värit loistaviksi. Valokuvauksen kohdalla on vienyt sen kauaksi siitä asemasta, johon sen alunperin oli luultu rajoittuvan: antaa tarkempaa tietoa todellisuudesta (myös taideteoksista). Valokuvaus on todellisuus – todellinen kohde koetaan usein pettymyksenä. Valokuvat tekevät arvottavaa taidekokemuksesta, joka on välittyntä, epäsuoraa, eri tavalla voimakasta. (Sen surkuttelu, että maalauksista otetuista valokuvista on monille tullut itse maalauksen korvikkeita, ei suinkaan tue käsitystä, että ”alkuperäinen” mystisesti puhuttelisi katsojaa ilman välitystä. Näkeminen on monimutkainen tapahtuma eikä yksikään merkittävä maalaus ilmaise merkitystään ja laatuaan ilman jonkinlaista valmistelua ja opetusta. Yleensäkin ne, joiden on vaikeampi katsoa alkuperäistä taideteosta nähtyään siitä ensin valokuvajäljennöksen, ovat myös niitä, jotka olisivat alkuperäisessä nähneet hyvin vähän.)

Koska useimmat taideteokset (myös valokuvat) tunnetaan nykyään niiden valokuvajäljennöksistä, valokuvat – ja valokuvauksen esikuvan pohjalta syntyneet taidetoiminnat sekä muut valokuvauksen synnyttämät tyyliuuntaukset – ovat ratkaisevasti muuttaneet perinteisiä taidemuotoja ja makusääntöjä sekä myös käsityksiä itse taideteoksen perinnäisestä olemuksesta. Taideteoksen arvo on yhä harvemmin riippuvainen siitä, että se on ainutkertainen esine, yksittäisen taiteilijan tekemä alkuperäisteos. Suuri osa nykyisestä maalaustaiteesta pyrkii sellaiseen, mikä on jäljennettäville esineille ominaista. Valokuvat edustavat jo niin ratkaisevasti tärkeintä visuaalista kokemusta, että nyt on jo olemassa taideteoksia, jotka on tuotettu, jotta ne valokuvattaisiin. Suuressa osassa käsitetaidetta, Christon ”pakatuissa” maisemissa sekä Walter De Marian ja Robert Smithsonin ”maataiteessa” taiteilijan työ tunnetaan pääasiassa taidegalleri-



oissa ja museoissa olevien valokuvaselostusten pohjalta. Joskus työ on niin valtava, että siitä voi saada käsityksen vain valokuvasta (tai lentokoneesta). Valokuvan ei edes näennäisesti ole tarkoitus johdattaa meitä takaisin alkuperäiseen kokemukseen.

Tämän valokuvauksen ja maalaustaiteen välille solmitun näennäisen aselevon vuoksi valokuvaus tunnustettiin taiteeksi – aluksi vastahakoisesti, myöhemmin innostuneesti. Mutta itse kysymys siitä, onko valokuvaus taidetta vai ei, on pohjimmiltaan harhaanjohtava. Vaikka valokuvaus synnyttää lopputuloksia, joita voidaan kutsua taiteeksi – se edellyttää subjektiivisuutta, se voi valehdella, se tuottaa esteettistä nautintoa – valokuvaus ei alun alkaenkaan ollut taidemuoto. Se on kielen tavoin viestintäväline, jonka puitteissa taideteokset (muiden asioiden muassa) esitetään. Kielen avulla voidaan tehdä tieteellisiä tutkielmia, byrokraattisia muistioita, rakauskirjeitä, ostoslistoja ja Balzacin Pariisi. Valokuvauksen avulla voidaan tehdä passikuvia, sääkarttoja, pornografisia kuvia, röntgenkuvia, hääkuvia ja Atgetin Pariisi. Valokuvaus ei ole taidemuoto siinä kuin esimerkiksi maalaustaide tai runous. Vaikka joidenkin valokuvaajien toiminta vastaakin perinteistä käsitystä taiteesta – poikkeuksellisen lahjakkaiden yksilöiden toimintaa erillisten, itsessään arvokkaiden esineiden tuottamiseksi – valokuvaus on kuitenkin alusta alkaen sopeutunut myös siihen käsitykseen, että taide on vanhentunutta. Valokuvauksen voima – ja sen keskeisyys aikamme nykyisessä estetiikassa – johtuu siitä, että se vahvistaa molemmat käsitykset taiteesta. Mutta pitkällä tähtäimellä se tapa, millä se saa taiteen vaikuttamaan aikansa eläneeltä, osoittautuu painavammaksi.

Maalaustaide ja valokuvaus eivät ole kaksi mahdollisesti keskenään kilpailevaa kuvien tuottamisen ja jäljentämisen järjestelmää, joiden oli pakko yksinkertaisesti päätyä sopivaan aluejakoon päästäkseen sopuun. Valokuvaus on toimintaa, jolla on omat sääntönsä. Vaikka se ei itsessään ole taidemuoto, sillä on erityinen kyky muuttaa kaikki aiheensa taideteoksiksi. Kysymyksen siitä, onko se taidetta vai ei, on syrjäyttänyt se tosiasia, että

valokuvaus tiedottaa uusista tavoitteista taiteelle (ja myös luo niitä). Se on sekä modernistisen että kaupallisen taiteen meidän aikanamme omaksuman tunnusomaisen suunnan perusmalli: se ilmentää taiteiden muuttumista metataiteiksi ja viestintävälineiksi. (Sellaiset kehityksen tulokset kuin elokuva, televisio, video, Cagen, Stockhausenin ja Steve Reichin nauhoitettuun aineistoon pohjautuva musiikki ovat valokuvauksen luoman mallin johdonmukaisia jatkeita.) Perinteiset taiteet ovat elitistisiä: niiden leimallisena muotona on yksittäinen, yksilön tekemä työ; ne sisältävät sisällön hierarkian, jossa eräitä aiheita pidetään tärkeinä, syvällisinä, ylevinä ja toisia taas merkityksettöminä, toissijaisina, alempiarvoisina. Viestintävälineet ovat demokraattisia: ne heikentävät erikoistuneen tuottajan tai tekijän, *auteurin* asemaa (menettelytavoilla, jotka perustuvat sattumaan tai kaikkien omaksuttavissa olevaan mekaaniseen tekniikkaan sekä sillä, että sen aikaansaannokset perustuvat yhteisvaikutukseen tai kollektiiviseen työhön); niille koko maailma on vain aineistoa. Perinteiset taiteet nojaavat aidon ja väärennetyn, alkuperäisen ja jäljennöksen, hyvän ja huonon maun erottamiseen. Viestintävälineet hämärtävät, jolleivät suorastaan hävitä, näitä eroja. Perinteiset taiteet edellyttävät, että tietyillä kokemuksilla ja aiheilla on merkityksensä. Viestintävälineillä ei pääasiassa ole ollenkaan sisältöä (ja tämä on totuus, joka piilee Marshall McLuhanin kuuluisassa huomautuksessa, että viesti on itse väline); niiden tunnusomainen sävy on ironia, asiallisuus tai parodia. Väistämätöntä on, että yhä suurempi ja suurempi osa taiteesta luodaan päätyäkseen valokuvaksi. Modernistin pitäisi muotoilla uudestaan Paterin lausunto, että kaikki taide pyrkii kohoamaan musiikin asemaan. Nyt kaikki taide pyrkii valokuvan asemaan.

Todellisuutta on aina tulkittu kuvien antamien tietojen avulla. Platonista lähtien filosofit ovat yrittäneet vähentää riippuvuuttamme kuvista suosimalla todellisuuden kuvattoman tajuamistavan mallia. Mutta kun tämä lopulta 1800-luvun puolivälissä tuntui olevan saavutettavissa, vanhojen uskonnollisten ja poliittisten harhaluulojen kaventuminen humanistisen ja tieteellisen ajattelun edetessä ei silti synnyttänyt – kuten oli ennakoitu – laajaa luottamusta todellisuuteen. Päinvastoin, uusi epäuskon aikakausi vain vahvisti uskollisuutta kuville. Usko jota ei enää voitu kohdistaa kuvien *muodossa* miellettyihin todellisuuksiin, kohdistui nyt todellisuuksiin, joiden tiedettiin *olevan* kuvia, harhakuvitelmiä. Teoksensa *Kristinuskon olemus* (1843) toisen painoksen esipuheessa Feuerbach huomauttaa, että ”aikamme – täysin tietoisesti – asettaa kuvan itse esineen edelle, jäljennöksen alkuperäisen edelle, esityksen todellisuuden edelle, ilmiön olemuksen edelle”. Hänen kaukonäköinen syytöksensä on muuttunut 1900-luvulla laajalti hyväksytyksi taudinmääritykseksi: yhteiskunnasta tulee ”nykyaikainen” kun yksi sen pääasiallisimmista toiminnoista on tuottaa ja kuluttaa kuvia ja kun kuvista, joilla on ainutlaatuinen kyky säädellä todellisuusvaateitamme ja jotka itse ovat välittömän kokemuksen peiteltyä korviketta, tulee välttämättömiä talouselämän vakaudelle, poliittiselle tasapainolle ja yksityisen onnen tavoittelulle.

Feuerbachin sanat – hän kirjoittaa muutama vuosi kameran keksimisen jälkeen – tuntuvat ennakoivan var-

sinkin valokuvauksen vaikutusta. Sillä nyky-yhteiskunnassa ne kuvat, joilla on lähes rajaton vaikutusvalta, ovat pääasiassa valokuvia ja tuon vaikutusvallan laajuus perustuu kameralla otettujen kuvien erityisominaisuuksiin.

Tällaiset kuvat kykenevät todellakin kaventamaan todellisuuden alaa, sillä ensiksikin valokuva ei ole vain kuva (kuten maalaus on kuva), todellisen tulkinta; se on myös jälki, jotain suoraan todellisesta jäljennettyä, kuten jalanjälki tai kuolinnaamio. Kun maalaus – edes täyttäessään valokuvallisen yhdennäköisyyden vaatimukset – ei koskaan ole enempää kuin tulkinnan esitys, valokuva ei puolestaan ole koskaan vähempää kuin säteilyn (esineen heijastamien valoaaltojen) tallennus – aiheensa aineellinen surkastuma tavalla jota maalaus ei voi koskaan olla. Kuvitelkaamme kahta vaihtoehtoa: Holbein nuorempi olisi elänyt tarpeeksi kauan voidakseen maalata Shakespearen muotokuvan tai kamera olisi keksitty niin aikaisin, että hänet olisi voitu valokuvata. Useimmat Shakespearen ihailijat valitsisivat valokuvan. Eikä vain siksi, että siitä näkisi miltä Shakespeare todella näytti – vaikka vain haalistuneena, tuskin tunnistettavana rusehtavana varjona – vaan siksi että Shakespearea esittävä valokuva merkitsisi lähes samaa kuin aito ristinpuun naula. Useimmat nykyiset huolenilmaisut siitä, että kuvamaailma on korvaamassa todellisen maailman toistavat edelleen, kuten Feuerbach, platonilaista kuvan aliarviointia: että kuva on tosi muistuttaessaan jotakin todellista, epätosi täyttäessään vain yhdennäköisyyden ehdot. Mutta tämä yleisesti arvostettu naiivi realismi ei oikein osu ytimeen valokuvien aikakaudella, sillä kuvan (”jäljennöksen”) ja kuvatun esineen (”alkuperäisen”) jyrkkä erottaminen toisistaan – jota Platon toistuvasti kuvaa maalaus esimerkkinään – ei sovi yhtä yksinkertaisella tavalla valokuvaan. Tuo vastakohta-asettelu ei liioin auta ymmärtämään kuvien tekemistä alkuperäisessä muodossaan käytännöllisenä ja taianomaisena toimintana, keinona jonkin omaksumiseksi tai alistamiseksi. Voimme todeta E. H. Gombrichin tavoin että mitä kauemmaksi menemme historiassa, sitä epäsel-

vempi on ero kuvien ja todellisten esineiden ja asioiden välillä; alkukantaisissa yhteiskunnissa esine ja sen kuva olivat yksinkertaisesti kaksi erilaista, ts. fyysisesti erilaista, saman voiman tai hengen ilmentymää. Tästä johdettiin myös olettamus kuvien kyvystä lepyttää tai alistaa mahtavat olennot. Nuo voimat, nuo olennot olivat *niissä* itsessään läsnä.

Se että todellisuuden puolustajat Platonista Feuerbachiin samastavat kuvan pelkkään ilmiösuun – siis edellyttävät, että kuva on täysin erillään kuvatusista esineistä – on osa sitä maallistumiskehitystä, joka erottaa meidät peruuttamattomasti uskonnollisten riittien ja kulttipaikojen hallitsemasta maailmasta. Siinä maailmassa kuvien oletettiin osallistuvan kuvatus esineen todellisuuteen. Valokuvauksen erikoislaadun määrittelee se, että juuri sinä hetkenä kun maallistuminen on saavuttanut täydellisen voiton maalaustaiteen pitkässä ja yhä maallistuvammassa historiassa se herättää henkiin uudelleen – täysin maallisessa merkityksessä – jotakin joka muistuttaa kuvien alkukantaista asemaa. Vastustamattomalla tunteellamme, että valokuvausprosessissa on jotain taianomaista, on todellinen perusta. Kukaan ei ole sitä mieltä, että maalauksella olisi missään mielessä aiheensa kanssa yhteinen substanssi – se ainoastaan esittää tai viittaa. Mutta valokuva ei vain ole aiheensa näköinen, kunnianosoitus sille. Se on osa tuota aihetta, sen jatke ja tehokas keino saada se haltuun ja valvontaan.

Valokuvaus on alistamista – monella eri tavalla. Yksinkertaisimmassa muodossaan valokuva on pidetyn henkilön tai esineen korvikeomistusta; omistamisen myötä valokuvaan liittyy jotakin ainutkertaisten esineiden piirteitä. Valokuvien kautta meillä on myös kuluttan suhde tapahtumiin, sekä niihin, jotka ovat osa omaa kokemustamme, että niihin, jotka eivät ole – ero kokemuslajien välillä, jonka tällainen tottumusta luova kuluttajasuhde hämärtää. Kolmas alistamisen muoto on se, että voimme kuvan valmistuksen ja jäljentämisen avulla saada haltuumme jotakin tietona (pikemminkin kuin kokemuksena). Tosiasia onkin, että valokuvauksen mer-

kitys välineenä, jonka kautta yhä useammat tapahtumat siirtyvät kokemukseemme, on lopultakin syntynyt vain sivutuotteena: pääasia on miten tehokkaasti valokuvat välittävät kokemuksestamme riippumatonta tietoa.

Tämä on valokuvallisen alistamisen kattavin muoto. Kun jokin valokuvataan, siitä tulee osa tietojärjestelmää – osa sitä luokittelun ja tallentamisen kokonaisuutta, joka ulottuu kansioihin karkeassa aikajärjestyksessä tallentettujen perhekuvien moninaisuudesta siihen valokuvien määrätietoiseen kokoilemiseen ja pikkutarkkaan järjestämiseen, jota tarvitaan ennusteiden laatimiseksi säätitieteessä, tähtitieteessä, mikrobiologiassa, geologiassa, poliisin työssä, lääketieteellisessä koulutuksessa ja taudinmäärityksessä, sotilaallisessa tiedustelutoiminnassa ja taidehistoriassa. Valokuvat eivät vain määrittele uudestaan tavallisen kokemuksen aineistoa (ihmisiä, esineitä, tapahtumia, kaikkea minkä näemme – vaikkakin eri tavalla ja usein huomaamattamme – luontojamme) ja kasvata sitä valtavalla määrällä aineistoa, jota emme koskaan edes näe. Todellisuus sellaisenaan määritetty uudestaan – näyttelyesineenä, tarkastettavana asiakirjana, vakoilukohteena. Maailman tutkiminen ja jäljentäminen valokuvauksen avulla hajottaa yhteydet ja syöttää palaset loputtomaan asiakirjakansioon. Näin se tarjoaa mahdollisuudet valvontaan, josta ei voitu uneksiaakaan sitä edeltäneen tiedontallentamisjärjestelmän, kirjoituksen aikana.

Valokuvalliseen tallentamiseen sisältyy aina samalla myös valvonnan mahdollisuus ja se huomattiin jo silloin, kun koko ala oli vasta alullaan. Delacroix mainitsi jo vuonna 1850 päiväkirjassaan joidenkin Cambridgessä tehtyjen ”valokuvakokeilujen” onnistumisesta: niissä tähtitieteilijät valokuvasivat auringon ja kuun onnistuen saamaan näkyviin Vega-tähdestä nuppineulanpään kokoisen jäljen. Hän lisäsi seuraavan oman ”ihmettelevän” huomautuksensa: koska tähdestä peräisin olevalta daguerrotypiaan piirtyneeltä valolta kului kaksikymmentä vuotta sen maasta erottavan avaruuden läpi kulkemiseen, oli siis levyille kiinnittynyt säde lähtenyt taivaankannelta kauan ennen kuin Daguerre keksi mene-

telmän, jonka avulla tämä valo juuri on saatu vangituksi.

Tällaiset Delacroixin esittämän kaltaiset alkeelliset käsitykset 'valvonnasta' ovat jo jääneet unohduksiin – mutta samalla valokuvauksen kehitys on kirjaimellisesti merkinnyt sitä, että valokuvaus tekee mahdolliseksi valvoa valokuvattua esinettä tai asiaa. Teknologia on jo vähentänyt äärimmilleen sen, missä määrin valokuvaajan ja hänen aiheensa välinen etäisyys vaikuttaa kuvan tarkkuuteen ja valovoimaan, se on myös tarjonnut keinot valokuvata käsittämättömän pieniä tai käsittämättömän kaukana olevia asioita, mm. tähtiä; se teki valokuvaamisen valosta itsestään riippumattomaksi (infrapuna-kuvaus) ja vapautti kuvan sen riippuvuudesta kahdesta ulottuvuudesta (holografia); lyhensi aikaväliä kuva-aiheen valinnan ja valmiin kuvan käsissä pitelemisen välillä (alkaen ensimmäisistä Kodak-kameroista, jolloin kesti viikkoja ennen kuin kehitetty filmi palautettiin harrastelijavalokuvaajalle, aina Polaroid-kameraan joka syyttää ulos valmiin kuvan muutamassa sekunnissa); se ei ainoastaan saanut kuvia liikkumaan (elokuva) vaan sai myös aikaan niiden samanaikaisen tallentamisen ja lähettämisen (video). Teknologia on tehnyt valokuvauksesta vertaansa vailla olevan käyttäytymisen tutkimisen, ennustamisen ja muuttamisen välineen.

Valokuvaukseen sisältyy mahdollisuuksia, joita yhdelläkään muulla kuvajärjestelmällä ei ole ollut, koska se ei ole – aiemmista poiketen – riippuvainen kuvan tekijästä. Vaikka valokuvaaja paneutuisi kuinka huolellisesti tahansa kuvantekotapahtuman suunnitteluun ja ohjaamiseen, se pysyy itsessään kuitenkin optis-kemiallisena (tai elektronisena) tapahtumasarjana, joka toimii automaattisesti ja jonka välineistö kehittyy väistämättömästi tuottaakseen yhä yksityiskohtaisempia ja siksi käyttökelpoisempia todellisuuden kartoituksia. Näiden kuvien mekaaninen alkuperä ja niiden välittämä kirjaimellinen valta merkitsee uutta suhdetta kuvan ja todellisuuden välillä. Ja vaikka valokuvaus tavallaan luo taas edellytykset erään kaikkein alkukantaisimman suhteen – kuvan ja esineen osittaisen yhtäläisyyden – kokemiselle, itse kuvan mahdollisuudet koetaan nyt jo hyvin erilai-

sina. Alkukantainen käsitys kuvien vaikutuksesta edellyttää kuviin sisältyvän todellisten esineiden ja asioiden ominaisuuksia, mutta meillä on taipumus liittää todellisiin esineisiin ja asioihin kuvan ominaisuuksia.

Kuten tunnettua, alkukantaiset kansat pelkäävät kameran riistävän jotain heidän olemuksestaan. Nadar kertoo pitkän elämänsä lopulla – vuonna 1900 – julkaisemissaan muistelmissa, että Balzac tunsikin valokuvatuksi joutumista kohtaan samankaltaista ”epämääräistä kauhua”. Nadarin mukaan hänen selityksensä oli se, että

*”jokainen ihminen on luontojansa sarja henkisiä kuvia, joita on kerroksittain päällekkäin äärettömyyksiin asti ja joita peittää hienonhieno kalvo . . . Koska ihminen ei ole koskaan kyennyt luomaan, ts. tekemään näystä, käsinkoskettemattomasta, jotain aineellista, tekemään tyhjistä esinettä – jokainen daguerrotypian tekeminen olisi puuttumista yhteen tällaiseen ruumiinkerrokseen, sen irrottamista kokonaisuudesta ja lopullista tuhoa.”*

Balzacille tuntuu juuri tällainen levottomuuden erikoislaji sovelialta. ”Oliko Balzacin pelko daguerrotypiaa kohtaan todellista vai teeskenneltyä?”, Nadar kysyy. ”Kyllä se oli todellista . . .” koska valokuvauksessa tavallaan aineellistuu se, mikä hänen työssään, romaanin kirjoittamisessa oli omaperäisintä. Balzacin menetelmänä oli yksityiskohtien paisuttelu, kuten valokuvasuurenoksessa, yhteensovittamattomien piirteiden tai aiheiden asettaminen rinnakkain, kuten valokuvien sommittelussa; kun tällä tavalla on luotu ilme jollekin asialle, se voidaan kytkeä mihin tahansa muuhun. Balzacin tuotannossa kokonaisen miljöön olemus saattoi välittyä yhden ainoan aineellisen, vaikka kuinka vähäpätöisen tai mielivaltaiselta vaikuttavankin, yksityiskohdan avulla. Koko elämä oli ilmaistavissa hetkellisessä

näyssä.\* Ja ilmiäsun muutos on muutos myös henkilössä, sillä Balzac kieltäytyi olettamasta jonkin ilmiäsujen taakse kätkeytyvän "todellisen henkilön" olemassaoloa. Balzacin Nadarille kertoma mielikuvituksellinen teoria ruumiista "henkisten kuvien" äärettömänä sarjana vastaa oudostuttavalla tavalla hänen romaaneissaan esittämää, näennäisen realistista teoriaa siitä, että henkilö on ilmiäsujen yhdistelmä, ilmiäsujen jotka voidaan oikein kohdentaen saada paljastamaan äärettömästi merkityksen kerroksia. Todellisuuden tarkasteleminen loputtomana toisiaan heijastavien tilanteiden sarjana, vastaavuuksien seulominen mitä erilaisimmista asioista merkitsee tunnusomaisesti valokuvien tuottaman kokemistavan hyväksymistä. Todellisuus itse alkaa pikku hiljaa olla käsitettävissä eräänlaisena tulkintaa edellyttävänä kirjoituksena – aivan kuten valokuviakin ensin verrattiin kirjoittamiseen. (Niepce kutsui heliografiaksi, aurinkokirjoitukseksi, menetelmää, jonka tuloksena kuva ilmaantui levyille; Fox Talbot taas sanoi kameraa "luonnon siveltimeksi").

Ongelmana Feuerbachin vertailevassa jaottelussa "alkuperäiseen" ja "jäljennökseen" on sen jähmeä tapamäärítettä todellisuus ja kuvat. Olettamuksena on, että todellinen pysyy muuttumattomana ja koskemattomana vain kuvien muuttuessa. Niistä on tullut jollakin tavalla viettelevämpiä kun niitä on pönkitetty mitä köykäisemmillä uskottavuuden vaatimuksilla. Mutta kuvien ja

\* Viittaa Erich Auerbachin *Mimesiksessä* esittämään näkemukseen Balzacin realismista. Jakso jota Auerbach kuvailee Ukko Goriotin (1834) alusta – jossa Balzac kuvailee Vauquerin vanhainkodin olohuonetta kello seitsemän aamulla ja Madame Vauquerin saapumista näyttämölle – voisi tuskin olla sattuvampi (tai tyypillisesti proustilaisempi). "Koko hänen olemuksensa", Balzac kirjoittaa, "antaa käsityksen täysihoitolasta samoin kuin täysihoitola antaa käsityksen hänestä . . . Tuon pienen naisen kalpea lihavuus on tämän elämän tulos, niin kuin lavantauti on seuraus sairaalan kuureista. Hänen villahameensa, joka näkyy vanhasta puvusta tehdyn päällyshameen alta ja jonka täyte pursuu esiin kankaan repeämistä, kuvaa esihuonetta, ruokasalia, puutarhaa, kertoo selvästi keittiöstä ja antaa aavistuksen asukeista. Kun hän on paikalla, on näytelmä täydellinen." (Lainaus otettu suoraan suomennoksesta: Honoré de Balzac: Ukko Goriot. Eino Voionmaan suomennoksen [1927] kielillisesti uudistanut Riitta Raikamo. WSOY, Porvoo 1970, neljäs painos.)

todellisuuden käsitykset ovat toisiaan täydentäviä. Kun käsitys todellisuudesta muuttuu, muuttuu myös käsitys kuvista, ja päinvastoin. "Meidän aikamme" ei aseta kuvia todellisuuden edelle luonnottomuuttaan vaan osaksi vastareaktion sille, että käsitys todellisesta on aste asteelta muuttunut ja ohentunut; ensimmäisiä muutoksia ilmensi viime vuosisadalla valistuneiden keskikerrosten keskuudessa virinnyt kritiikki julkisivun ja todellisuuden erottamisen puolesta. (Vaikutus oli tietysti aivan toinen kuin tarkoitus.) Tähän asti todellisena pidetyn supistaminen suurelta osaltaan vain pelkäsi mielikuvitukseksi, kuten Feuerbach teki nimittäessään uskontoa "ihmiskunnan uneksi" ja torjuessaan teologiset aatteet psykologisina heijastumina, tai arkipäivän satunnaisten ja toisarvoisten yksityiskohtien kärjistäminen kätkeytyen historiallisten ja psykologisten voimien salakieleksi, kuten Balzac teki romaanimuotoisessa yhteiskunnallista todellisuutta koskevassa tietosanakirjassaan, kaikki ne ovat tapoja kokea todellisuus ilmiäsuina, kuvana.

Harvat ihmiset tässä yhteiskunnassa tuntevat alkukantaista pelkoa kameroita kohtaan, ts. ajattelevat että valokuva on aineellinen osa ihmistä itseään. Mutta joi-tain jälkiä tuosta taiasta on kuitenkin tallella: esimerkiksi vastahakoisuudessamme repiä tai heittää pois valokuva, joka esittää meille rakasta, erityisesti jo kuollutta tai kaukana olevaa ihmistä. Se merkitsee armotonta hylkäämisen elettä. Thomas Hardyn teoksessa *Jude the Obscure* (Hämärä Jude) Jude huomaa Arabellan myyneen vaahterapuiset kehykset, joissa oli hänen valokuvansa ja jonka hän oli antanut tälle heidän häpäivänään. Se merkitsee Judelle "hänen vaimonsa tunteiden täydellistä kuolemista" ja on "se lopullinen pieni isku, joka tappaa kaikki hänen tunteensa". Mutta tosi nykyai-kaista alkukantaisuutta ei ole kuvan pitäminen todellisenä esineenä; valokuvat ovat harvoin niin todellisia. Sen sijaan todellisuus on alkanut vaikuttaa yhä enem-män siltä, mitä kamera meille näyttää. On tavallista, että ihmiset kuvailevat kohdalleen sattunutta väkivaltaista kokemusta – lento-onnettomuutta, ampumavälikoh-

tausta, pommiattentaattia – sanoen, että ”se oli aivan kuin elokuvissa”. Näin he tekevät siksi, että muut ilmaiset vaikuttavat puutteellisilta, selittääkseen kuinka todellinen tuo tapahtuma oli. Monet ihmiset tuntevat teollistumattomissa maissa vielä pelkoa, kun heitä valokuvataan, koska he aavistavat sen olevan jonkinlaista tunkeilua, epäkunnioituksen ele. Teollistuneissa maissa sen sijaan ihmiset etsivät tilaisuutta tulla valokuvatuiksi – he tuntevat olevansa kuvia, ja valokuvien tekevän heistä todellisia.

Yhä monisyisempi todellisuudentaju synnyttää omia korvaavia intohimojaan ja yksinkertaistuksiaan, ja riippuvuutta aiheuttavin niistä on kuvien ottaminen. Aivan kuin valokuvaajat – vastauksena yhä köyhtyneemmälle todellisuudenkäsitykselle – kaipaisivat verensiirtoa, haluaisivat matkustaa kohti uusia kokemuksia ja elävöittää vanhoja. Heidän kaikkialle ulottuva toimintansa on mitä radikaalein ja turvallisinkin liikkuvuuden muoto. Uusien kokemusten tarve käännetään valokuvien ottamisen tarpeeksi; kokemus etsii kriisinkestävää muotoa.

Aivan kuten valokuvien ottaminen tuntuu lähes pakolliselta niistä, jotka matkustelevat, niiden intohimoinen keräily houkuttelee aivan erityisellä tavalla ihmisiä, jotka on suljettu – joko oman valintansa seurauksena, kyvyttömyyttään tai pakosta – tiettyyn tilaan. Valokuvakokeelmia voi käyttää kiihottavien, lohduttavien tai ärsyttävien kuvien virittämisen korvikemaailman rakentamiseen. Valokuva voi olla lähtökohta rakkaus-suhteelle. (Hardyn Jude oli rakastunut Sue Brideheadia esittävään valokuvaan jo ennen kuin tapasi hänet.) Mutta tavallisempaa on, että valokuvat eivät vain synnytä eroottista suhdetta, vaan se käsitetään valokuviin rajoittuvaksi. Cocteaun *Les Enfants Terribles* (Kauheat lapset) narsistiset sisarukset jakavat keskenään makuuhuoneen, ”salaisen huoneensa”, nyrkkeilijöitä, elokuvatahtiä ja murhaajia esittävine valokuvineen. Eristäytyen luolaansa elämään yksityistä taruaan nämä kaksi nuorta pystyttävät valokuvista yksityisen jumalten

hautakammion. Jean Genêt liimasi Fresnesin vankilan sellin numero 426 seinälle 1940-luvun alussa sanomalehdistä leikkaamiensa kahdenkymmenen rikollisen valokuvat, joiden kasvoissa hän erotti ”hirviön pyhän merkin” ja hän kirjoitti kunnianosoituksena heille *Notre-Dame-des-Fleursin* (Kukkien madonna). He toimivat hänen muusinaan, hänen malleinaan, hänen eroottisina taikakaluinaan. ”He valvovat pieniä arkisia toimiani”, Genêt kirjoittaa – yhdistäen toisiinsa päiväunelmat, itseyydytyksen ja kirjoittamisen – ja ”he ovat ainoa perheeni ja ainoat ystäväni”. Kotikissoille, vangeille ja itse itsensä vanginneille kiehtovien muukalaisten valokuvien parissa eläminen on haaveellinen reaktio eristämiseen ja röyhkeä haaste sitä vastaan.

J. G. Ballardin romaani *Crash* (Auto-onnettomuus, 1973) kuvaa erikoistuneempaa seksuaalista pakkomieltä palvelevaa valokuvien keräilyä: kertojan ystävä Vaughan keräilee valokuvia auto-onnettomuuksista valmistellessaan oman kuolemansa lavastamista autokolarissa. Näiden valokuvien toistuvan tutkimisen avulla hän kokee etukäteen eroottisen näkynsä kuolemankolarista ja kuvitelmaasta itsestään tulee eroottisesti entistä latautuneempi. Merkityskirjonsa toisessa päässä valokuvat ovat objektiivista tietoa, toisessa taas psykologisen tietekirjallisuuden aiheita. Ja aivan samoin kuin mitä kauhistuttavimmasta tai näennäisen tavanomaisesta todellisuudesta voidaan löytää seksuaalinen pakote, voi mitä tavanomaisin valokuvadokumentti muuttua halun tunnusmerkiksi. Poliisin rekisterissä olevan henkilöllisyyskuva voi salapoliisille merkitä johtolankaa, toiselle rikolliselle taas eroottista fetissiä. Hofrat Behrensille Mannin *Taikavuoreessa* hänen potilaittensa keuhkoröntgenkuvat ovat taudinmäärityksen välineitä. Hans Castorpille, joka kärsii epämääräisen pituista rangaistustaan Behrensin keuhkoparantolassa ja jonka salaperäinen, saavuttamaton Clavdia Chauchat on tehnyt sairaaksi rakkaudesta, ”Clavdian röntgenkuva, tosin ilman päätä, mutta levyssä näkyivät hänen yläruumiinsa sirot luut, joita liha ympäröi pehmein muodoin, vaaleana ja henkäystä muistuttavana, sekä rintakehän elimet”, oli voi-

tonmerkeistä kallisarvoisin. ”Läpikuultava muotokuva” on paljon läheisempi jälki hänen rakastetustaan kuin Hofret Hofratin maalaus Clavdiasta, tuo ”ulkoinen muotokuva”, jota Hans kerran oli niin suuren kaipauksen vallassa katsellut.

Valokuvat ovat tapa kahlita todellisuus, joka käsitetään vastahakoiseksi, saavuttamattomaksi; tapa saada se pysymään aloillaan. Tai sitten ne laajentavat kutistuneena, onttona, katoavana ja etäisenä koettua todellisuutta. Todellisuutta ei voi hallita, mutta kuvia voi (ja ne voivat hallita ihmistä) – kuten ei nykyhetkeä voi hallita, mutta menneisyyttä voi Proustin, vapaaehtoisista vangeista kunnianhimoisimman mukaan. Mikään ei voisi muistuttaa vähemmän Proustin kaltaisen taiteilijan uhrautuvaa aherrusta kuin kuvien ottamisen vaivattomuus, tuo varmasti ainoa taiteellisesti arvostettu toiminta, jossa yksi ainoa liike, yksi sormen painallus tuottaa lopullisen teoksen. Kun Proustin vaivalloinen työ edellyttää, että todellisuus on etäällä, valokuvaus merkitsee välitöntä pääsyä todelliseen. Mutta tämän välittömän todellisuuden tapailun tuloksena syntyy toisenlaista etäisyyttä. Maailman hallitseminen kuvien muodossa on juuri todellisen epätodellisuuden ja kaukaisuuden uudelleenkokemista.

Proustin realismin strategia edellyttää etäisyyttä siitä, mikä tavallisesti koetaan todellisena, nykyisyydestä, jotta voitaisiin herättää henkiin se, mikä tavallisesti on saavutettavissa kaukaisessa ja varjomaisessa muodossa, menneisyys – jossa nykyisyydestä tulee Proustin tarkoitamassa mielessä todellista, ts. sellaista, mitä voidaan hallita. Tässä pyrkimyksessä valokuvista ei ollut mitään apua. Aina kun Proust mainitsee valokuvat, hän tekee sen halveksivässä sävyssä: synonyyminä pinnalliselle, liian yksipuolisesti visuaaliselle, pelkästään tahtoon perustuvalla suhteelle menneisyyteen. Niiden anti on vähäinen verrattuna niihin syvällisiin löytöihin, jotka tehdään kaikkien aistien antamiin vihjeisiin reagoimalla. Tätä tekniikkaa Proust kutsui ”tahdosta riippumattomaksi muistiksi”. Ei voi kuvitella *Du Coté de Chez Swannin* avauksen päättyvän siihen, että kertoja sattuisi

löytämään Combrayn kirkkoa esittävän valokuvan ja maistelisi *tuota* visuaalista murusta teehen kastetun madeleineleivoksen maun sijasta, joka tuo hänen eteensä kokonaisen osan hänen menneisyydestään. Mutta tämä ei johdu siitä, ettei valokuva voi herättää muistoja (kyllä se voi, riippuen katsojan, pikemminkin kuin valokuvan ominaisuuksista), vaan siitä, mitä Proust esittää omista vaatimuksistaan kuvitteellisen muistamisen osalta. Se ei saa olla vain yksityiskohtaista ja täsmällistä, vaan sen on ilmaistava asioiden ominaislaatu ja olemus. Välittäessään valokuvista vain sikäli kuin niistä oli hänelle hyötyä muistin apuna Proust käsittää tietyssä määrin väärin sen, mitä valokuvat ovat: eivät niinkään paljon muistin väline kuin sen tuote tai korvike.

Valokuvaus ei tuo todellisuutta vaan kuvat välittömästi jokaisen ulottuville. Nykyään voivat kaikki aikuiset esimerkiksi tietää täsmällisesti, miltä he ja heidän vanhempansa ja isovanhempansa näyttivät – ja sitä kukaan ei voinut tietää ennen kameran keksimistä, ei edes se pieni vähemmistö, jolla oli tapana teettää lapsistaan maalauksia. Useimmat näistä maalauksista olivat vähemmän valaisevia kuin mikä tahansa valokuva. Ja rikkaillakin oli useimmiten vain yksi ainoa muotokuva itsestään tai joistain esi-isistään lapsina, ts. kuva yhdestä lapsuuden hetkestä. Sen sijaan on tavallista, että meillä on monia valokuvia itsestämme, koska kamera suo mahdollisuuden tallentaa täydellisesti kaikki ikäkaudet. 1700- ja 1800-lukujen porvariskotien standardimuotokuvien tarkoituksena oli vahvistaa mallin ihanne (ilmoittaa hänen yhteiskunnallinen asemansa, kaunistella hänen ulkonäköään); tätä taustaa vasten on selvää, mikseivät niiden omistajat tunteneet tarvetta omistaa useampaa kuin yhden muotokuvan. Valokuvatallenne puolestaan vahvistaa vaatimattomammin vain sen, että kuvattu henkilö on olemassa – ja siksi niitä ei voi olla koskaan liian monta.

1850-luvulla ilmaistiin useammin kuin koskaan muuloin pelko siitä, että valokuvaamalla hävitettäisiin henkilön ainutkeraisuus. Tuolla vuosikymmenellähän muotokuvaus antoi ensimmäisen esimerkin siitä, miten kame-

rat voivat synnyttää sekä muotivirtauksia että pysyviä teollisuudenhaaroja. Melvillen romaanissa *Pierre*, joka julkaistiin tuon vuosikymmenen alussa, sen sankari, toinen vapaaehtoisin eristäytymisen kiihkeä mestari

*mieltä sitä, kuinka kuka tahansa voi daguerrotypian avulla ottaa nyt äärettömän nopeasti todenmukaisen muotokuvan kenestä tahansa, kun ennen oikeus tuollaiseen muotokuvaan oli suotu vain maailman raha- tai hengen ylimyksille. Kuinka luonnollista olikaan sitten tehdä se johtopäätös, että kun muotokuva entisaikoina teki nerosta kuolematon, se nyt vain paljasti pölkkyään. Sitä paitsi kun jokainen antaa julkaista muotokuvansa, aito arvokkuus piilee siinä, ettei anna julkaista omaansa ollenkaan.*

Mutta jos valokuvat alentavat, niin maalaukset vääristelevät päinvastaisella tavalla: ne paisuttelevat. Melville vaistosi, että rahavallan kulttuurissa kaikki muotokuvauksen muodot asettuvat kyseenalaisiksi; tältä ainakin Pierrestä, vieraantuneisuuden perikuvasta, vaikuttaa. Samoin kuin massayhteiskunnassa valokuva on liian vähän, maalaus on aivan liian paljon. Pierre huomauttaa, että maalauksen luonne

*aiheuttaa sen, että se ansaitsee paremmin kunnioituksen kuin ihminen, koska muotokuvasta ei voi kuvitella mitään alentavaa, kun sen sijaan ihmisestä voi kuvitella paljon väistämättömän alentavaa.*

Vaikka valokuvauksen täydellisen voiton voidaan katsoa murskanneen tällaiset ironiset katsomukset, maalauksen ja valokuvauksen välinen ero suhteessa muotokuvaan pätee edelleen. Maalaukset ovat poikkeuksetta tiivistelmiä; valokuvat hyvin harvoin. Ne ovat käynnissä olevan elämänkerran tai historian todisteita. Ja yksi valokuva

viittaa siihen, että on olemassa useampia, toisin kuin maalaus.

”Ikuisesti – Inhimillinen Dokumentti, joka pitää nykyisyyden ja tulevaisuuden kosketuksessa menneisyyteen”, sanoi Lewis Hine. Mutta valokuva ei tarjoa vain tallennetta menneisyydestä vaan myös uuden tavan käsitellä nykyisyyttä, kuten lukemattomat miljardit aikamme valokuvadokumentit osoittavat. Kun vanhat valokuvat lihallistavat ajatuksissamme olevan kuvan menneisyydestä, nyt otetut valokuvat muuttavat nykyhetken kuviksi ajatuksissa, menneisyyden tavoin. Kameratekijat luovat nykyhetken päättelysuhteen (todellisuus tunnustetaan sen jälkien perusteella) ja tarjoavat välittömästi takautuvasti toimivan näkemyksen kokemuksesta. Valokuvat antavat näennäisen hallitsemismuodon: menneisyyden, nykyisyyden, jopa tulevaisuuden suhteen. Nabokovin romaanissa *Invitation to a Beheading* (Kutsu mestaukseen, 1938) vanki Cincinnatukselle näytetään ilkeän M’sieur Pierren laatima lapsen ”valokuvahoroskooppi”: kansio jossa on valokuvia pikku-Emmiestä vastasyntyneenä, pikkulapsena, varhaisessa murrosiässä, jossa juuri tuona hetkenä oli, sitten – hänen äitiään esittäviä vanhoja valokuvia korjailemalla ja käyttämällä – Emmiästä nuorena tyttönä, morsiamena, kolmekymmenvuotiaana ja lopulta valokuvia hänestä nelikymmenvuotiaana kuolinvuoteellaan. Nabokov kutsuu tätä varoittavaa keinotekoisia tuotteita ”ajan vaikutuksen parodiaksi”. Se on myös parodia valokuvauksen vaikutuksesta.

Valokuvaus, jolla on niin monta narsistista tehtävää, on myös tehokas väline muuntamaan suhteemme maailmaan epähenkilökohtaiseksi; ja nämä kaksi tarkoitusta ovat toisiaan täydentäviä. Kuten kiikari, jossa ei ole oikeaa tai väärää päätä, kamera tekee eksoottisista asioista läheisiä, tuttuja; ja arkisista asioista pieniä, abstrakteja, outoja, etäisiä. Se tarjoaa meille helpon, tottumuksellisen luovan toiminnan muodossa mahdollisuuden sekä osallistua omaan ja muiden ihmisten elämään että vie-



raantua siitä – sallien meidän osallistua ja samalla vahvistaen vieraantumista. Sota ja valokuvaus tuntuvat nyt erottamattomilta, ja lento-onnettomuudet sekä muut kauhistuttavat onnettomuudet vetävät aina puoleensa ihmisiä, joilla on kamera. Yhteiskunta, jota ohjaa pyrkimys olla koskaan kokematta puutetta, epäonnistumista, kurjuutta, kipua ja pahoja sairauksia sekä jossa kuolemaa ei pidetä luonnollisena ja väistämättömänä vaan julmana ja ansaitsemattomana onnettomuutena, synnyttää valtavaa uteliaisuutta näitä tapahtumia kohtaan – uteliaisuutta, jota valokuvaus osaksi tyydyttää. Tunne siitä, että on säästynyt näiltä onnettomuuksilta kiihottaa mielenkiintoa näiden kipeiden kuvien katselemista kohtaan; se myös muistuttaa ja vahvistaa tunnetta siitä, että niiltä on säästynyt. Osaksi se johtuu siitä, että ollaan ”tässä” eikä ”tuolla”, osaksi taas siitä väistämättömyyden luonteesta, jonka kaikki kuviksi muutetut tapahtumat saavat. Todellisessa maailmassa jokin tapahtuu juuri nyt eikä kukaan tiedä, mitä *tulee* tapahtumaan. Kuvamaailmassa asia *on* tapahtunut – ja *tulee* aina tapahtumaan tuolla tavalla.

Koska ihmiset tietävät melko paljon siitä, mitä maailmassa on (taide, onnettomuudet, luonnonihmeet) valokuvien välityksellä, he usein pettyvät, yllättyvät tai jäävät välinpitämättömiksi nähdessään todellisen asianlaidan. Sillä valokuvilla on taipumus heikentää ensimmäistä kertaa kokemamme tuottamaa tunnetta, eivätkä niiden todella herättämät tunteet yleensä ole niitä, joita todellisessa elämässä koemme. Usein kiihdymme jostakin valokuvassa nähdystä enemmän kuin kokiessamme sen todella. Vuonna 1973 näin shanghai-laisessa sairaalassa, kuinka pitkälle kehittyneitä vatsahaavaa sairastavalta tehtaantyyöläiseltä leikattiin akupunktionukutuksessa vatsalaukusta yhdeksän kymmenesosaa, ja pystyin seuraamaan tuota kolmen tunnin leikkausta (joka oli ensimmäinen näkemäni) tulematta huonovointiseksi, tuntematta hetkeäkään tarvetta kääntää katseeni. Vuotta myöhemmin pariisilaisessa elokuvateatterissa vähemmän verinen leikkaus Antonionin Kiina-dokumentissa *Chung Kuo* sai minut hätkähtämään veitsen

välähdyksen nähdessäni ja kääntämään katseeni useaan otteeseen tuon kohtauksen aikana. Valokuvissa näkemämme järkyttävät tapahtumat koskettavat toisin kuin todellisuudessa kokemamme tapahtumat. Se johtuu osittain siitä ominaisesta passiivisuudesta mikä leimaa tunteitamme kokiessamme jotain jo kertaalleen elettyä; ensin se on ollut siihen osallistuneiden todellisuutta, ja toiseksi sille on kuvan tekijä jo antanut ominaisuuden. Todellista leikkausta varten jouduin peseytymään, pukeutumaan lääkärintakkiin ja sitten seisomaan kiireisten kirurgien ja sairaanhoitajien vieressä ja esittämään varautunutta aikuista, hyvin käyttäytyvää vierasta, kunnioittavaa todistajaa. Elokuvassa leikkauskohtaus ei vain sulje pois tätä vaatimatonta osallistumisen muotoa vaan kaiken sen mikä tarkkailussa on aktiivista. Leikkaussalissa minä itse tarkensin kameraa, otin lähi- tai puolilähikuvia. Elokuvateatterissa Antonioni oli jo valinnut ne leikkauksen vaiheet, jotka minä sain nähdä. Siinä kamera katsoo puolestani – ja pakottaa minut katsomaan jättäen ainoaksi vaihtoehdokseni olla yleensä katsomatta lainkaan. Lisäksi elokuva tiivistää muutama minuuttiin useita tunteja kestävä tapahtuman. Se valitsee vain mielenkiintoiset tilanteet, jotka esitetään mielenkiintoisella tavalla, ts. hätkähdyttämisen tai järkyttämisen tarkoituksessa. Elokuvassa dramaattinen dramatisoituu koska kaikki on huolella suunniteltu ja juuri tuon tavoitteen saavuttamiseksi myös leikattu. Käännämme valokuvalehden sivua, elokuvassa alkaa uusi kohtaus, vastakohtasta muodostuu jyrkempi kuin vastakohtasta peräkkäisten tapahtumien välillä todellisessa ajassa.

Mikään ei voisi opettaa paremmin valokuvauksen merkitystä meille – mm. todellisuuden sävyttämisen menetelmänä – kuin hyökkäykset Antonionin elokuvaa vastaan kiinalaisessa lehdistössä vuonna 1974. Ne muodostavat kielteisen luettelon kaikista nykyaikaisen valokuvauksen keinoista.\* Kun me kytkemme valokuvauk-

\* Vert. Ilkeämieliset tarkoitukset, halveksittavat temput – Antonionin kiinanvastaisen ”Kiina”-elokuvan arvostelu (Peking: Foreign Language Press,

sen läheisesti katkonaisiin näkemistapoihin (ajatuksena on nimenomaan kokonaisuuden näkeminen osien kautta – hätkähdyttävän yksityiskohdan tai rajauksen avulla) Kiinassa se kytketään ainoastaan jatkuvuuteen. Ei ole ainoastaan kameralle sopivia aiheita – niitä jotka ovat myönteisiä, innoittavia (esikuvallinen toiminta, hymyilevät ihmiset, kaunis sää) ja siistejä – vaan on myös sopivia tapoja valokuvata, jotka johtuvat tilan moraalista järjestyksestä koskevista säännöistä. Nämä sulkevat pois itse ajatuksenkin valokuvallisesta näkemisestä. Antonionia syytettiin siten siitä, että hän oli valokuvannut vanhoja tai vanhanaikaisia asioita – ”hän etsi ja kuvasi rapistuneita seiniä ja kauan sitten hylättyjä seinälehtiä”, ja kiinnittämättä ”mitään huomiota pelloilla työskenteleviin pieniin ja suuriin traktoreihin valitsi vain kivikuorma vetävän aasin” – ja siitä, että hän oli näyttänyt sopimattomia tilanteita – ”hän kuvasi iljettävällä tavalla ihmisiä, jotka niistivät nenäänsä tai olivat menossa käymälään” – ja kuritonta liikehtimistä – ”hän kuvasi lapsia juoksemassa luokasta oppitunnin päätyttyä sen sijaan, että olisi kuvannut oppilaita tehtaamme koulun luokahuoneessa”. Ja häntä syytettiin oikeiden aiheiden halventamisesta tavallaan valokuvata niitä: käyttämällä ”sameita ja kolkkoja värejä” ja kätkemällä ihmiset ”synkkiin varjoihin”; hän kuvasi useammalla eri otoksella samaa henkilöä – ”joskus heitä on kuvattu kaukaa, joskus läheltä, joskus edestä ja joskus takaa” – ts. hän ei

1974), kahdeksantoistasivuinen (nimetön) pamfletti, johon on toisintona painettu Renminh Ribao -lehdessä tammikuun 30. päivänä 1974 julkaistu artikkeli; ja ”Antonionin kiinanvastaisen elokuvan ala-arvoisuus” Peking Reviewin numerossa 8 (22. helmikuuta 1974), joka taritsee kolmen muun samassa kuussa julkaistun artikkelin lyhennelmät. Näiden artikkelien tarkoituksena ei luonnollisesti ole esitellä valokuvausta käsittelevää näkemystä – siinä mielessä juttujen tarkoituksena on täysin yksiselitteinen – vaan luonnostella ideologisen vihollisen malli, aivan kuten muissakin joukkovastustuskampanjoissa jotka lavastettiin samaan aikaan. Koska tavoitteena oli mikä oli, oli aivan yhtä tarpeellista että ne kymmenet miljoonat jotka mobilisoitiin maan eri puolilla sijaitsevista kouluissa, tehtaissa, armeijan yksiköissä ja kommuuneissa järjestettäviin kokouksiin olisivat todella nähneet Chung Kuon kuin että ”Arvostelkaa Lin Piaoa ja Kungfutsea” -kampanjoihin vuonna 1976 osallistuneiden olisi ollut tarpeen lukea Kungfutsea.

näyttänyt asioita yhden, ihanteellisesti sijoittuneen katsojan näkökulmasta; käyttämällä ylä- ja alakulmaa kuvatessaan – ”kamera kuvasi tätä komeaa nykyaikaista siltaa hyvin huonoista kulmista, jotta se näyttäisi vinolta ja horjuvalta”, eikä hän ottanut tarpeeksi kokokuvia – ”hän vaivasi aivojaan saadakseen sellaisia lähikuvia, jotka vääristelisivät kuvaa ihmisistä ja rumentaisivat heidän henkistä olemustaan”.

Kiinassa näkee massatuotantona valmistettujen, kunnioitettuja johtajia, vallankumuksellista kitschiä ja kulttuuriaarteita ihannoivien kuvien rinnalla usein myös yksityisluontoisia valokuvia. Monilla ihmisillä on rakastetuistaan valokuvia, jotka on kiinnitetty seinälle tai pistetty lasin alle kaapin tai toimiston pöydän päälle. Näistä monet ovat samanlaisia, joita meillä otetaan perhetapaamisista ja matkoilla; mutta yksikään ei ole välitön valokuva, ei edes sen kaltainen joita kokemattominkin näppäilijä tässä yhteiskunnassa pitää tavallisena – lattialla ryömivä vauva, joku vangittuna keskellä liikkettä. Urheiluvälökuvat näyttävät joukkueen ryhmänä tai ainoastaan vain tyylytellyimmät balettimaisimmat hetket pelissä; yleensä ihmiset kokoontuvat kameran eteen ja järjestäytyvät riviin tai kahteen. Heitä ei kiinnostaa saada kiinni kohdetta liikkeessä. Osaksi tämän voi olettaa johtuvan tietyistä käyttäytymisen kuvakielen arvokkuutta koskevista vanhoista sopimuksista. Se vastaa sitä visuaalista makua, joka on tunnusomainen kamerakulttuurin ensimmäiselle vaiheelle, jolloin kuva määritellään joksikin, mikä voidaan varastaa sen omistajalta. Ja siksi Antonioniakin syytettiin siitä, että ”hän otti kuvia vastoin ihmisten tahtoa”, kuin ”varas”. Kiinassa ei kameran omistaminen oikeuta tunkeilua, kuten meidän yhteiskunnassamme, pitivät ihmiset siitä tai eivät. (Kamerakulttuurissa kuuluu hyviin tapoihin, että sinun on teeskenneltävä olevasi huomaamatta, kun vieras valokuvaa sinua julkisella paikalla, niin kauan kuin tuo valokuvaaja pysyy huomaavaisella etäisyydellä – sinun ei siis oleteta kieltävän kuvaamasta tai alkavan poseerata.) Toisin kuin täällä, missä me poseeraamme, ja kieltäydymme siitä, kun meidän täytyy, Kiinassa valo-

kuvaaminen on aina rituaali; siihen liittyy aina poseeraus ja välttämättä suostumus. Se joka "tahallaan vaanii pahaa-aavistamattomia ihmisiä kuvatakseen heitä" riistää heiltä ja asioilta niiden oikeuden poseerata ja näyttää parhaimmat puolensa.

*Chung Kuossa* Antonioni omisti lähes kokonaan Tai-vaallista Aukiota, maan tärkeintä poliittisen pyhiinvaelluksen kohdetta, käsittelevän kohtauksen valokuvaajan luo pääsyä odottavien pyhiinvaeltajien kuvaamiselle. On ilmeistä, miksi Antonioni oli kiinnostunut näyttämään kiinalaisia suorittamassa tuota perusriittä, matkan dokumentoimista kameralla: valokuva ja valokuvattavana oleminen ovat nykyään kameran mieliaiheita. Tai-vaallisen Aukion kävijöiden halu saada valokuvamuisto Antonionin arvostelijoiden mukaan

*heijastaa heidän syvällisesti vallankumouksellisia tunteitaan. Mutta Antonioni pahoine aikomuksineen kuvasi – tämän todellisuuden näyttämisen sijasta – vain ihmisten vaatteita, liikkeitä ja ilmeitä; milloin jonkun pörrötyntyttä tukkaa, milloin ihmisiä siristelemässä auringon sokaisemia silmiään; milloin heidän hihojaan, milloin heidän housujaan . . .*

Kiinalaiset vastustavat todellisuuden pilkkomista valokuvissa. Lähikuvia ei oteta. Eivät edes museoissa myytävät muinaisia rakennuksia ja esineitä esittävät postikortit kuvaa vain osaa jostakin. Kohde kuvataan aina edestä, keskelle sijoitettuna, tasaisesti valaistuna ja kokonaisuudessaan.

Me pidämme kiinalaisia naiiveina siksi, että he eivät havaitse murtuneen halkeilevan oven kauneutta, sekasotkun maalauksellisuutta, epätavallisen kuvakulman ja merkittävän yksityiskohdan voimaa, käännetyn selän runollisuutta. Meillä on oma aikalaissäilytyskäsityksemme kaunistelemisesta – kauneus ei ole missään sellaisenaan valmiina; se on löydettävä toisenlaisella näkemisen tavalla. Meillä on myös laajempi käsitys merkityksestä,

jota valokuvauksen monet tehtävät kuvastavat ja vahvasti tukevat. Mitä useampia muunnelmia jostain on, sitä rikkaampia ovat sen merkitysmahdollisuudet. Tänä päivänä länsimaissa kerrotaan siten valokuvien avulla enemmän kuin Kiinassa. Puuttumatta siihen, mikä *Chung Kuossa* mahdollisesti on totta ideologisena kauppatavarana (eivätkä kiinalaiset ole väärässä pitäessään elokuvan asennetta alentuvaisten) Antonionin kuvat merkitsevät yksinkertaisesti *enemmän* kuin kaikki kiinalaisten itsensä julkaisemat kuvat. Kiinalaiset eivät halua valokuvien merkitsevän erityisen paljon tai olevan erityisen mielenkiintoisia. He eivät halua nähdä maailmaa epätavallisesta näkökulmasta löytääkseen uusia aiheita. Valokuvien oletetaan esittävän sitä, mitä on jo kuvailtu. Meille valokuvaus on kaksiteräinen väline, jonka avulla valmistetaan klisheitä (mikä ranskan kielessä merkitsee sekä kulunutta ilmaisua että valokuvan negatiivia) ja tarjoillaan "tuoreita" näkemyksiä. Kiinalaisten viranomaisten mielestä on olemassa ainoastaan klisheitä – joita he eivät pidä klisheinä vaan "oikeina" näkemyksinä.

Kiinassa tunnustetaan tänään vain kaksi todellisuutta. Me näemme todellisuuden toivottoman ja mielenkiintoisen moninaisena. Kiinassa määritellään kiistakysymykseksi sellainen, jossa on "kaksi linjaa", oikea ja väärä. Meidän yhteiskuntamme tarjoaa irrallisten valintojen ja käsitysten kirjjon. Kiinalaisten yhteiskunta on rakennetty yhden ainoan, ihanteellisen tarkkailijan ympärille; ja valokuvat myötävaikuttavat osaltaan tähän Suureen Yksinpuheluun. Meille on olemassa hajallaan olevia, keskenään vaihdettavia "näkökulmia"; valokuvaus on lörpöttelijä. Nykyinen kiinalainen ideologia määrittelee todellisuuden historialliseksi prosessiksi, joka koostuu säännöllisesti toistuvista kaksinaisuuksista, joilla on selvästi rajatut, moraalisesti värityneet merkitykset. Meneisyys arvioidaan enimmäkseen yksinkertaisesti pahaksi. Meille on olemassa historiallisia prosesseja, joilla on pelottavan monimutkaisia ja joskus ristiriitaisiakin merkityksiä; sekä taidelajeja, joiden arvo perustuu paljolti tietoisuuteemme ajasta historiana, kuten

valokuvaus. (Tämän takia ajan kulumisen kohottaa valokuvien esteettistä arvoa ja ajan arvet esineissä lisäävät pikemminkin kuin vähentävät valokuvaajien niitä kohtaan tuntemaa houkutusta.) Käsitksemme historiasta todistaa kiinnostuksestamme tuntea mahdollisimman suuri määrä asioita. Kiinalaisten sallitaan käyttää omaa historiaansa vain opettavassa tarkoituksessa: heidän kiinnostuksensa historiaa kohtaan on rajoittunutta, moralistista, vääristelevää, välinpitämätöntä. Siksi valokuvalla ei meidän sille antamassamme merkityksessä ole paikkaa heidän yhteiskunnassaan.

Kiinassa valokuvaukselle asetetut rajat heijastavat vain heidän yhteiskuntansa luonnetta – sitä yhdistää järkkymättömän, taukoamattoman ristiriidan ideologia. Meidän rajoittamaton valokuvien käyttömme ei ainoastaan heijasta vaan myös muovaa yhteiskuntaamme, jota yhdistää ristiriidan kieltäminen. Itse käsitksemme maailmasta – kapitalistisen kahdennenkymmenennen vuosisadan ”yhdestä maailmasta” – on kuin valokuvattu yleiskuva. Maailma ei ole ”yksi” siksi, että se on yhtenäinen, yhdistynyt, vaan siksi että sen erilaisiin sisältöihin tutustumisen ei paljasta ristiriitaa vaan yhä hämmästyttävämman erilaisuuden. Tähän maailman näennäiseen yhtenäisyyteen vaikuttaa sen sisältöjen kääntäminen kuviksi. Kuvat ovat aina yhteensopivia tai ne voidaan tehdä yhteensopiviksi silloinkin kun niiden kuvaama todellisuus ei sitä ole.

Valokuvaus ei vain jäljennä todellista, se myös hyödyntää sitä uudestaan ja uudestaan – vastaavanlainen kierto palauttaminen on nyky-yhteiskunnan keskeisiä menettelytapoja. Esineet ja tapahtumat saavat valokuvien muodossa uusia tarkoituksia ja niille annetaan uusia merkityksiä, jotka ylittävät kauniin ja ruman, toden ja väärän, käyttökelpoisen ja hyödyttömän, huonon ja hyvän maun väliset rajat. Valokuvaus on tärkeimpiä keinoja saada asioista ja tilanteista esille ”mielenkiintoisen” ominaisuus joka samalla häivyttää mainitut rajat. Mielenkiintoiseksi jonkin asian tekee se, että sen voidaan nähdä olevan saman- tai vastaavanlainen jonkin toisen asian kanssa. On olemassa taide ja on olemassa

muoteja, joissa asioiden näkeminen on tarpeen, jotta niistä tulisi mielenkiintoisia; tämän taiteen ja näiden muotien ylläpitämiseksi hyödynnetään jatkuvasti menneisyyden tuotteita ja mieltymyksiä. Uudestaan hyödynnettyinä klisheistä tulee metaklisheitä. Valokuvallinen uudelleen hyödyntäminen tekee ainutkertaisista esineistä klisheitä ja klisheistä erillisiä ja eläviä tuotteita. Todellisten esineiden kuvat kerrostuvat kuvien kuvien kanssa. Kiinalaiset rajoittavat valokuvauksen käyttöä niin ettei ole olemassa kuvien eri kerroksia tai kerrostumia ja kaikki kuvat vahvistavat ja toistavat toinen toisiaan.\* Me teemme valokuvauksesta keinon, jonka avulla voi sanoa aivan mitä tahansa ja jota voi käyttää mihin tarkoitukseen tahansa. Kuvat yhdistävät sen, mikä todellisuudessa on irrallaan. Valokuvan muodossa atomipommin räjähdystäkin voi käyttää kassakaappin mainostamiseksi.

Ero yksityisenä tarkkailijana toimivan valokuvaajan ja objektiivisena tallentajana toimivan valokuvaajan välillä näyttää meistä perustavanlaiselta, koska tuon eron katsotaan usein – virheellisesti – erottavan valokuvauksen taiteena valokuvauksesta dokumenttina. Mutta ne ovat molemmat valokuvauksen merkityksen johdonmukaisia seuraamuksia: kaiken mahdollisen maailmassa olevan muistiinmerkitsemistä kaikista mahdollisista kulumista katsottuna. Sama Nadar, joka otti aikansa arvoste-

\* Kiinalaisten kiinnostus toistaa kuvia (ja sanoja) innostaa yhä lisääntyvään kuvien välittämiseen ja valokuvien tuottamiseen jossa esiintyy näkymiä, joiden kuvaamiseen aivan ilmeisesti yhdelläkään valokuvaajalla ei ole ollut mahdollisuutta; vastaavanlaisten kuvien jatkuva käyttö osoittaa miten vähäisesti tuo kansa voi ymmärtää, mistä valokuvissa ja niiden ottamisessa ylipäätään on kyse. Kirjassaan *Chinese Shadows* (Kiinalaisia varjoja) Simon Leys kertoo esimerkkinä ”Lei Fengin haasteliikkeestä” – 1960-luvun puolivälissä esiintyneestä, Tuntemattoman Kansalaisen eli kaksikymmenvuotiaana tavanomaisessa onnettomuudessa kuolleen Lei Feng -nimisen sotilaan ylistämiseksi käynnistetystä joukkokampanjasta jonka tarkoituksena oli maolaisten kansalaisihanteiden juurruttaminen. Suurissa kaupungeissa järjestettiin Lei Feng -näyttelyitä, joissa oli esillä ”valokuvadokumentteja, mm. ’Lei Feng auttamassa vanhaa naista kadun yli’, ’Lei Feng pesee salaa [sic] toveriensa pyykkiä’, ’Lei Feng ojentamassa lounastaan toverille, joka unohti tuoda eväslaukunsaa’ jne” eikä kukaan nähtävästi epäillyt ”valokuvaajan kaitselmuksenoimaista läsnäoloa tuon nöyrän ja siihen asti tuntemattoman sotilaan elämän eri vaiheissa”. Kiinassa valokuva on tosi jos sen näkemisestä on ihmisille hyötyä.

tuimmat valokuvat kuuluisuuksista ja teki ensimmäiset valokuvahaastattelut, oli myös ensimmäinen valokuvaaja, joka otti ilmakuvia; suorittaessaan "daguerro-operaationsa" Pariisin yllä kuumailmapallosta käsin vuonna 1855 hän käsitti välittömästi mitä hyötyä valokuvauksesta olisi tulevaisuudessa sotaherroille.

Kaksi näkemystä tukee sitä käsitystä, että mikä tahansa maailmassa on kameralle otollista aineistoa. Toisen mielestä kaikki on riittävän tarkalla silmällä katsottuna kaunista tai ainakin mielenkiintoista. (Ja todellisuuden estetisointi, joka alistaa kaiken, minkä tahansa, kameran käyttöön, sallii myös sen, että mitä tahansa, myös äärimmäisen käytännöllistä valokuvaa voidaan kutsua taiteeksi.) Toinen näkemys käsittelee kaikkea jonkin nykyisen tai tulevan käytön kohteena, arviointien, päätösten tai ennustusten aiheena. Ensimmäisen näkemyksen mukaan ei ole olemassa mitään, mitä ei pitäisi *nähdä*; toisen mukaan ei taas ole olemassa mitään, mitä ei pitäisi *tallentaa*. Kamera on todellisuuden esteettisen näkemyksen väline ollessaan samalla leikkikalukone, joka suo kaikille mahdollisuuden arvioida puolueettomasti, mikä on tärkeintä, mielenkiintoista tai kaunista. ("Tuosta tulisi hyvä valokuva.") Kamera yleistää todellisuuden välineellistä näkemistä kasatessaan tietoa, jonka pohjalta kykenemme reagoimaan paljon tarkemmin ja paljon nopeammin kaikkeen, mitä tapahtuu. Suhtautuminen voi tietenkin olla joko vahingollinen tai hyödyllinen: sotilaalliset tiedusteluvalkuvat edesauttavat tuhoamaan elämää, röntgenkuvat pelastamaan ihmishenkiä.

Vaikka nämä kaksi näkemystä, esteettinen ja välineellinen, tuntuvat synnyttävän ristiriitaisia ja jopa yhteensovittamattomia tunteita ihmisiä ja tilanteita kohtaan, kysymyksessä on kuitenkin tunnusomaisesti mielipideristiriitä, jonka julkisen yksityisestä erottavan yhteiskunnan jäsenten odotetaan jakavan ja jonka kanssa heidän odotetaan elävän. Tuskin on muuta toimintaa, joka valmentaisi meitä yhtä hyvin elämään näiden ristiriitaisen näkemysten kanssa – kuvien ottaminen soveltuu niiloistavasti molempiin. Toisaalta kamerat aseistavat

näkemisen vallan palvelukseen – valtion, teollisuuden, tieteen. Toisaalta kamerat tekevät näkemisestä ilmaisuvoimaisen yksityiselämäksi kutsutussa myyhtisessä tilassa. Kiinassa, missä politiikka ja moralismi eivät jätä tilaa esteettisen herkkävaistoisuuden ilmaisulle, vain joitakin asioita saa valokuvata ja vain tietyllä tavalla. Koska me etäännyimme yhä enemmän politiikasta, meillä on yhä enemmän tyhjää tilaa, jota täyttää kameroiden suoman herkkävaistoisuuden harjoittamiseen. Yhtenä uudemman kamerateknologian (videon, pika-elokuvien) vaikutuksena on ollut, että se muuttaa kameran käytön yksityisoloissa yhä narsistisemmaksi – siis itsetarkkailuksi. Mutta tällaiset kuvan tallentaman palautteen käyttötavat makuuhuoneissa, ryhmäterapiassa tai viikonloppuseminaareissa vaikuttavat melko merkityksettömiltä verrattuna videon mahdollisuuksiin tarkkailuvälineenä julkisilla paikoilla. Luultavasti kiinalaisetkin lopulta käyttävät valokuvausta samoihin välineellisiin tarkoituksiin kuin me, lukuun ottamatta ehkä tätä yhtä, edellä mainittua. Meidän taipumuksemme pitää luonnetta samana kuin käyttäytyminen tekee hyväksyttävämmäksi laajalle ulottuvan julkisen, kameroiden mekanisoiman tarkkailun. Kiinan paljon tukahduttavammat järjestyssäännöt eivät vaadi vain käyttäytymisen silmälläpitoa vaan myös mielenlaadun muuttamista; tarkkailu on sisäistetty siellä vertaansa vailla olevalle asteelle, mikä luultavasti merkitsee, että kameralla tarkkailuvälineenä on heidän yhteiskunnassaan rajallimpi merkitys tulevaisuudessa.

Kiina on diktatuurin malli, jonka kantavana ajatuksena on "hyvä", jossa kaikille ilmaisumuodoille, myös kuville, asetetaan mitä tiukimmat rajat. Tulevaisuus voi tuoda toisenlaisen diktatuurin, jonka kantavana ajatuksena on "mielenkiintoinen", jossa kaikenlaiset, niin kaavamaiset kuin myös erikoisuutta tavoittelevat kuvat täyttävät maailman. Johonkin vastaavaan vihjataan Nabokovin romaanissa *Invitation to a Beheading*. Sen kuvaukseen totalitaarisesta valtiosta mahtuu vain yksi kaikkialla läsnäolova taidelaji: valokuvaus – ja sankarin kuolinselän ympärillä liikuskeleva ystävällinen valokuvaaja osoit-

tautuu kirjan lopussa pyöveliksi. Eikä valokuvien leviämistä näytä olevan mitenkään mahdollista rajoittaa (paitsi kokemalla valtava historiallinen muistinmenetykset, kuten Kiinassa). Kysymys on vain siitä, voisiko kameroiden luoman kuvamaailman tehtävä olla toinen kuin se on. Sen nykyinen tehtävä on kyllin selvä, jos ajatellaan, missä yhteyksissä valokuva nähdään, mitä riippuvuuksia ne synnyttävät, mitä vastakohtia lieventävät – ts. mitä instituutiota ne tukevat, kenen etuja todella palvelevat.

Kapitalistinen yhteiskunta edellyttää kuviin perustuvaa kulttuuria. Sen on tarjottava valtava määrä viihdettä kannustaakseen ostamista ja lieventääkseen luokkaan, rotuun tai sukupuoleen kuulumisen rasitteita. Ja sen on koottava rajattomasti tietoa voidakseen entistä tehokkaammin hyödyntää luonnonvaroja, lisätä tuottavuutta, pitää yllä järjestystä, käydä sotia, työllistää virkamiehiä. Kameran kaksoisominaisuus, kyky tehdä todellisuudesta subjektiivinen ja samalla objektivoida se, palvelee näitä tarpeita ja vahvistaa niitä ihanteellisella tavalla. Kamerat määrittelevät todellisuuden niillä kahdella tavalla, jotka ovat välttämättömiä kehittyneen teollisen yhteiskunnan toimille: näytelmänä (joukoille) ja tarkkailuna (hallitseville). Kuvien tuottaminen luo myös johtavan ideologian. Yhteiskunnallinen muutos korvataan muutoksella kuvissa. Kuva- ja tavaratulvan kuluttamisen vapaus samaistetaan vapauteen sinänsä. Poliittisen valinnanvapauden kaventaminen taloudellisen kuluttamisen vapaudeksi edellyttää kuvien rajoittamatonta tuotantoa ja kulutusta.

Lopullinen syy kaiken valokuvaamisen tarpeeseen sisältyy kulutuksen itsensä logiikkaan. Kuluttaminen merkitsee 'tuhoamista', loppuunkuluttamista – ja siksi tarvetta uudistaa ja käyttää uudelleen. Koska teemme ja kulutamme kuvia, tarvitsemme niitä yhä enemmän, aina vain enemmän ja enemmän kuvia. Mutta kuvat eivät ole aarteita, joita on maailmalta etsittävä; ne ovat täsmälleen sitä, mikä on olemassa kaikkialla mihin tahansa katsomme. Kameran omistaminen voi herättää jotain

himon kaltaista. Sitä ei voi – kuten ei kaikkia muitakaan himon uskottavia muotoja – tyydyttää: ensinnäkään siksi, että valokuvauksen mahdollisuudet ovat äärettömät, ja toisekseenkaan siksi, että tuo päämäärä mitätöi omat toteutumisen edellytyksensä. Valokuvaajien yritykset vahvistaa väljähtynyttä todellisuuden tunnetta edesauttaa sen väljähtymistä. Tukahduttava tuntemme kaiken katoavaisuudesta on tullut selvemmäksi sen jälkeen kun kamerat antoivat meille mahdollisuuden "kiinnittää" ohikiitävän hetken. Kulutamme kuvia yhä kiihtyvämällä vauhdilla ja kuvat kuluttavat todellisuutta, kuten Balzac epäili kameroiden kuluttavan loppuun ruumiinkerrostumia. Kamerat ovat vastamyrkky ja sairaus, keino alistaa todellisuus hallintaamme ja keino tehdä siitä käyttökelpoton.

Valokuvauksen mahdollisuudet ovat käytännöllisesti katsoen juurineet todellisuuden ymmärryksestämme platonilaisuuden, tehneet yhä epäuskottavammaksi ajatella kokemustamme kuvien ja esineiden, jäljennösten ja alkuperäisten välisen eron mukaisesti. Platonin alentuvalle asenteelle sopii hyvin verrata kuvia varjoihin – niitä heittävien todellisten esineiden ohikiitäviin, äärimmäisen vähän tietoa välittäviin, aineettomiin ja kyvyttömiin seuralaisiin. Mutta valokuvat saavat voimansa siitä, että ne ovat itsessään aineellisia realiteetteja, paljon omasta kohteestaan tietoa sisältäviä varastoja, tehokkaita keinoja kostaa todellisuudelle – muuttaa se varjoksi. Kuvat ovat todellisempia kuin kukaan on voinut uskoa. Ja juuri siksi, että ne ovat rajoittamaton voimavara, jota tuhlaileva kulutus ei voi koskaan ammentaa tyhjiin, on sitäkin enemmän syytä parannuskeinoksi valita ympäristömme suojele. Jos on olemassa parempi tapa sisällyttää todelliseen maailmaan kuvien maailma, se ei edellytä todellisten asioiden vaan myös kuvien ekologiaa.

*Lyhyt otevalikoima*

(KUNNIANOSOITUKSENA W. B.:LLE)

Mieleni teki hartaasti saada vangituksi kaikki kohtaamani kauneus; ja ennen pitkää tuo mielihaluni myös täytyi.

– Julia Margaret Cameron

Harras toiveeni on saada muisto kaikesta mikä tässä maailmassa on minulle rakasta. Eikä siinä ole yhdennäköisyys yksin arvokkainta – vaan siihen liittyvä läheisyyden tunne ja mielikuvat . . . se että *hänen todellinen varjonsa* on tallennettu kuvaan ikuisiksi ajoiksi! Nähdäkseni juuri siinä on muotokuvien tosi pyhyys – eikä se ole suinkaan osoitus hirviömäisyydestäni, kuten kiivaat veljeni puolestaan väittävät, kun sanon että kernaammin ottaisin sellaisen muiston syvästi rakastamastani ihmisestä kuin kaikkien aikojen hienoimman taideteoksen.

– Elizabeth Barret  
(kirjeessä Mary Russell Mitfordille 1843)

Kenelle tahansa, joka todella pystyy näkemään, valokuvat ovat elämän todisteita. Näkemäsi toisten ihmisten elämäntapa voi jopa vaikuttaa omaasi, voit niiden avulla määritellä oman elämäntapasi, mutta loppujen lopuksi sinun on päästävä niistä eroon. Nimenomaan sitä Nietzsche tarkoitti sanoessaan: ”Olen juuri lukenut Schopenhaueria, ja nyt minun on päästävä hänestä eroon.” Hän tiesi miten petollista toisten ihmisten elämäntapa saattoi olla – varsinkin niiden joiden omat syvälliset kokemukset vaikuttavat voimallisesti muihin – mikäli ne pääsevät tunkeutumaan sinun ja näkemyksesi väliin.

– Paul Strand



Se että ulkoinen olemus on ihmisen sisimmän ilmentymää (samoin kuin kasvat paljastuksenomaisesti ilmentävät koko luonnetta) on jo sinänsä kyllin todenmukainen oletus ja siksi siitä on turvallista jatkaa; sillä se perustuu sille tosiasialle että kaikki aina tahtovat nähdä ihmisen josta on tullut kuuluisa. – Valokuvaus . . . tarjoaa mitä täydellisimmän uteliaisuutemme tyydyttämisen tavan.

– Schopenhauer

Jonkin kokeminen kauniina tarkoittaa väistämättä sen kokemista väärin.

– Nietzsche

Nykyisin on jo mahdollista – ja mielettömän vähällä rahalla – tutustua ei vain kaikkiin maailman nähtävyyksiin vaan myös melkein jokaiseen Euroopan kuuluisuuteen. Valokuvaajan läsnäolo kaikkialla on todella ihmeellinen seikka. Me kaikki olemme jo nähneet Alpit ja tunnemme ulkoa Chamonixin ja Mer de Glacen vaikka emme kuunaan ole rohjenneet kohdata kanaalin kauheuksia . . . Olemme ylittäneet Andit, laskeutuneet Teneriffalle, saapuneet Japaniin, pistäytyneet Niagaralla ja Thousand Islesilla, juopuneet taistelunhuumasta vertaistemme kanssa (näyteikkunoissa), olleet samassa istunnossa maan mahtavien kanssa, tulleet tutuiksi kuninkaiden ja kuningattarien, keisarien ja primadonnien, baletin suosikkien ja ”armoitettujen” näyttelijöiden kanssa. Aaveitakin olemme saaneet nähdä tarvitsematta niitä pelätä; olemme olleet kuninkaallisten edessä tarvitsematta päätämme paljastaa; ja katsooneet, lyhyesti sanottuna, kolmen tuuman linssin läpi jokaikistä tämän syntisen mutta kauniin maailmamme ihanuutta ja kurjuutta.

– ”D. P.”, *Once a Weekin* kolumnisti, 1. 6. 1861, Lontoo

Atgetista on aivan oikein sanottu että hän kuvasi [Pariisin autioita katuja] kuin rikoksen tapahtumapaikkoja. Myös rikoksen tapahtumapaikka on autio; sen valokuvaamisen tarkoituksena on todisteiden esittäminen. Atgetin valokuvista on tullut historiallisten tapahtumien mallitodisteita ja samalla ne ovat saaneet salattua poliittista merkitystä.

– Walter Benjamin

Jos voisin kertoa tarinan sanoin minun ei olisi tarpeen raahata kameraa mukani.

– Lewis Hine

Menin Marseillehin. Tulin toimeen pienen apurahan turvin ja nautin työstäni. Olin juuri saanut käyttööni Leican. Siitä tuli silmäni jatke enkä ole luopunut siitä sen koommin. Kuljeksin katuja päivät pitkät aiheita etsien, elämäni vireessä ja valmiina iskemään kiinni työhön, nappaamaan ”elämän merkkejä” – säilyttääkseni siten jälkipolville elävää elämää. Ennen kaikkea paloin halusta saada talteen yhdessä ainokaisessa valokuvassa jonkin silmiäni edessä juuri sinä hetkenä avautuvan tilanteen koko sisimmän olemuksen.

– Henri Cartier-Bresson

Kameraa on varsin vaikea saada valehtelemaan: se on pohjimmiltaan rehellinen väline: niinpä valokuvaaja lähestyy luontoa todennäköisesti paljon enemmän puhtaan (tieteellisen) mielenkiinnon ja yhteisymmärryksen hengessä kuin itseriittoisen nenäkkäät ja rehvasetelevat ”taiteilijat”. Jo aikamme suuri tulevaisuudennäkymä, uusi elämä, perustuu kaikkien ongelmien, moraalisten ja taiteellisten kysymysten rehelliseen lähestymiseen. Rakennusten keinotekoiset julkisivut, väärät moraaliset perusarvot, kaikenlaiset verukkeet ja ilveilyt tulee romuttaa – ja niin tulee myös käymään.

– Edward Weston

ON VAIKEA SANOA MISSÄ  
ON SINUN JA KAMERAN RAJA

Minolta 35 mm peilikameralla on likimain täysin vaivatonta vangita koko ympäröivä maailma. Tai ilmaista sisäisiä tunteja. Se on mukava käsitellä. Sormet osuvat luontojaan oikeisiin kohtiin. Kaikki toimii niin joustavasti että kamerasta tulee osa sinua. Sinun ei tarvitse edes nostaa silmäsi etsimestä säätöjen tekemistä varten. Joten voit kokonaan keskittyä kuvan tekemiseen . . . Minoltalla voit myös vapaasti kokeilla mielikuvituksen ja luovuutesi rajoja. Rokkor-X tai Minolta/Celtic-järjestelmän yli 40 äärimmäisen ammattitaitoisesti valmistettua objektiivia tekevät mahdolliseksi välimatkojen lyhentämisen tai loisteliaan ”kalansilmä”-panoraaman luomisen . . .

MINOLTA  
KUN SINÄ JA KAMERA OLETTE YHTÄ

– mainoksesta vuodelta 1976

Valokuvaan sen mitä en halua maalata ja maalaan sen mitä en pysty valokuvaamaan.

– Man Ray

Enimmäkseen pyrin töissäni elävöittämään asioita – jopa ns. elottomia esineitä – inhimillisellä mielen palolla. Olen vähitellen tullut tajuaamaan että tämä äärimmäisen animistinen piirre on loppujen lopuksi peräisin tuntemastani syvästä pelosta ja levottomuudesta, jonka on aiheuttanut ihmiselämän kiihtyvä koneellistuminen; ja sen seurauksena virinneet pyrkimykset talloa yksilöllisyys jalkoihin kaikessa inhimillisessä toiminnassa – ja koko tämä tapahtumasarja on sotilasteollisen yhteiskuntamme vallitsevia piirteitä . . . Luova valokuvaaja vapauttaa esineiden *inhimillisen sisällön*; ja valaa inhimillisyyttä häntä ympäröivään epäinhimilliseen maailmaan.

– Clarence John Laughlin

Nykyisin voi jo valokuvata mitä tahansa.

– Robert Frank

Työskentelen aina mieluummin studiossa. Se erottaa ihmiset ympäristöstään. Heistä tulee tiettyssä mielessä . . . itsensä vertauskuvia. Minusta tuntuu usein siltä kuin ihmiset tulisivat valokuvattaviksi aivan samoin kuin he menevät lääkärille tai ennustajalle – saadakseen selville tilansa. Niinpä he ovat minusta riippuvaisia. Minun on varattava heille aika. Muutoin ei ole mahdollista valokuvata. Keskittymisen on lähdeittä minusta ja sen on ulotettava heihin. Toisinaan sen voima kasvaa niin suureksi että studiossa vallitsee hiiren hiljaisuus. Aika pysähtyy. Koemme lyhyen mutta kiihkeän täheisyyden hetken. Mutta se on vailla yhteistä pohjaa. Sillä ei ole menneisyyttä . . . ei tulevaisuutta. Ja kun istunto on ohi – kun kuva on otettu – ei ole jäljellä muuta kuin valokuva . . . valokuva ja eräänlainen hämmennys. He lähtevät . . . enkä enää tunne heitä. Olen tuskin kuullut mitä he sanoivat. Jos satun tapamaan heidät viikon kuluttua jossain, en usko että he enää tuntisivat minua. Koska minusta tuntuu että en todella ollut silloin läsnä. Tai ainakin se osa minusta joka oli . . . on nyt valokuvassa. Ja valokuvat ovat minulle todellisia toisin kuin ihmiset. Tunnen heidät nimenomaan valokuvista. Ehkä se on osa valokuvaajan luontoa. En ole koskaan todella osallisena siinä. Minun ei tarvitse todella tietää. Kyse on vain tunnistettavuudesta.

– Richard Avedon

Daguerrotypia ei ole ainoastaan väline jonka avulla voi tehdä kuvia luonnosta . . . [se] suo luonnolle mahdollisuuden jäljentää itseään.

– Louis Daguerre  
(rahoittajien houkuttelemiseksi 1839 lähetetyssä tiedotteessa)

Ihmiskätkten töillä tai luonnonmuodostumilla ei koskaan ole sellaista ylevyyttä kuin Ansel Adamsin valokuvissa, ja hänen luomansa kuvat voivat vangita katsojan voimakkaammin kuin se luonnollinen kohde josta ne on otettu.

– Adamsin valokuvateoksen mainoksesta 1974

Useimmat valokuvistani ovat myötätuntoisia, hellävaraisia ja henkilökohtaisia. Ne yleensä sallivat kunkin katsojan itse päättää näkemästään. Ne eivät pyri saarnaamaan. Eivätkä ne pyri esiintymään taiteena.

– Bruce Davidson

Taiteeseen syntyy yhä uusia muotoja silloin kun sen äärialueita julistetaan pyhiksi.

– Viktor Shklovski

. . . On syntynyt uusi teollisuuden haara, joka ei ole suinkaan vähäisesti vahvistanut typeryyttä uskossaan ja ollut tuhoamassa sitä mikä mahdollisesti vielä oli jumalista ranskalaisessa henkevyudessa. Epäjumalaiset massat edellyttävät vertaistään, luonteelleen soveliaista ihannetta – se on täysin ymmärrettävää. Kun kyseessä on maalaus- ja veistotaide, sivistyneistön nykyinen uskontunnustus, varsinkin Ranskassa, on tämä: ”Uskon Luontoon, ja vain Luontoon (siihen on hyvät syynsä). Uskon että Taide on – ja voi olla vain – Luonnon tarkka jäljitelmä . . . Niinpä tuotannonala joka valmistaisi Luonnon vastineita olisi ylin taiteen laji.” Ankara Jumala on vastannut syvien rivien toiveisiin. Daguerre oli hänen Messiaansa. Ja nyt yleisö vakuuttelee: ”Koska valokuvaus antaa meille kaikki mahdolliset takeet tarkasta yhdennäköisyydestä (ja ne idiootit todella uskovat siihen!), juuri siksi valokuvaus ja Taide ovat yhtä.” Tuosta hetkestä alkoi kurja yhteiskuntamme kuin Narkissos tuijotella metallinpalaseen jäljennettyä mitätöntä kuvaansa . . . Jonkun demokraattisen kirjoittajan olisi pitänyt tässä nähdä ilkeän mahdollisuuden kylvää historian ja maalaustaiteen halveksuntaa kansalaisten keskuuteen.

– Baudelaire

Elämä itse ei ole todellisuus. Me itse saamme kiven elämään.

– Frederick Sommer

Kuvan on ottanut Lucas Samaras, yksi Amerikan etevimmistä taiteilijoista. Se kuuluu osana maailman tärkeimpiin kokoelmiin. Se luotiin maailman hienoimmalla pikakuvausjärjestelmällä, Polaroid SX Land -kameralla. Miljoonat ihmiset omistavat samanlaisen kameran. Laadultaan poikkeuksellisen monipuolinen kamera joka tarkentuu 30 cm:stä äärettömään . . . Samarasin taideteos, otettu SX-70:llä, itsessään taideteos sekin.

– mainos (1977)

Nuori taiteilija on tallentanut Strasburgin ja Rheimsin katedraalit kivi kiveltä yli sataan erilaiseen vedokseen. Häntä meidän on kiittäminen siitä että olemme voineet kivuta kaikkiin niiden torneihin . . . ja mitä emme koskaan olisi voineet omin silmin nähdä sen hän on tehnyt meille nähtäväksi . . . saattaisi kuvitella että keskiajan hurskaat taiteilijat olivat ennalta aavistaneet daguerrotypian syntymisen sijoittaessaan veistoksensa ja kivileikkauksensa ylös korkeuksiin minne vain linnut saattoivat kohota ihailemaan niiden yksityiskohtia ja täydellisyyttä . . . Koko katedraali on kerros kerrokselta rekonstruoitu kuviin joiden tehoa lisää auringonvalon, varjojen ja sateen ihmeellinen vaikutus. Monumenttinsa on pystyttänyt myös M. Le Secq.

– H. de Lacretelle *La Lumière*ssa  
20. maaliskuuta 1852

Asioiden tuominen entistä ’lähemmas’ ihmistä – sekä kirjaimellisesti että vertauskuvallisesti – edustaa nykyään jo miltei pakkomielleltä, aivan samoin kuin pyrkimys tietyn tapahtuman ainutkertaisuuden tai häilyvyyden epäämiseen valokuvauksen tarjoamin jäljentämisen keinoin. Jatkuvasti lisääntyvä tarve tuottaa esineistä jäljennöksiä valokuvain, lähikuvain . . .

– Walter Benjamin

Yhtä vähän sattuma tekee valokuvaajia kuin leijonankesytettä.

– Dorothea Lange

Olisi hyvin hankalaa – pelkän uteliaisuuden vuoksi – sanoa jollekulle: ”Tahtoisin tulla käymään kotiisi kuullakseni elämäsi tarinan.” Tarkoitan että ihmiset sanoisivat: ”Hulluhan sinä olet.” Ja sitä paitsi he varoisivat sanojaan. Mutta kamera merkitsee eräänlaista erityislupaa. Monet ihmiset tahtovat huomiota osakseen – ja kyllä he sen verran huomiota ansaitsevatkin.

– Diane Arbus

Yhtäkkiä pieni poika kaatui aivan vieressäni. Tajusin samassa että poliisit eivät ampuneet suinkaan varoituslaukauksia. He ampuivat suoraan väkijoukkoon. Yhä useampia lapsia kaatui . . . Aloin kuvata poikaa joka teki silmiäni edessä kuolemaa. Veri virtasi hänen suustaan ja jotkut lapset polvistuivat hänen viereensä yrittäen estää verenvuotoa. Sitten jotkut lapsista alkoivat huutaa, että he aikovat tappaa minut . . . Pyysin heitä jättämään minut rauhaan. Sanoin olevani reporteri ja että tarkoitukseni oli kuvata mitä oli tapahtunut. Nuori tyttö iski minua kivellä päähän. Minua alkoi huimata mutta pysyin yhä jaloillani. Sitten he tulivat järkiinsä ja joku talutti minut pois. Kaiken aikaa helikopterit pörräsivät yläpuolella ja kuului laukausten ääniä. Se oli kuin unta. Unta jota en koskaan unohda.

– Alf Khumalon,  
*Johannesburg Sunday Timesin* mustan reportterin  
selonteosta Etelä-Afrikan  
Sowetossa puhjenneista mellakoista,  
julkaistu Lontoon *The Observerissä*  
sunnuntaina 20. kesäkuuta 1976.

Valokuvaus on ainoa kaikkialla maailmassa ymmärrettävä ’kieli’ joka myös yhdistää kaikkia kansoja ja kulttuureja sekä sitoo ihmisyhteisön jäsenet yhteen. Poliittisista paineista riippumattomana – siellä missä ihmiset ovat vapaita – se kuvastelee totuudellisesti elämää ja sen tapahtumia, sallii meidän jakaa muiden ihmisten ilot ja surut sekä valaisee poliittisia ja yhteiskunnallisia olosuhteita. Voimme omin silmin nähdä ihmiskunnan inhimillisyyden ja epäinhimillisyyden . . .

– Helmut Gernsheim (*Luova valokuvaus*, 1962)

Valokuvaus on visuaalisen painottamisen järjestelmä. Pohjimmiltaan siinä on kyse valokuvaajan ydinnäkemysosa-alueen rajaamisesta tiettyihin puitteisiin – osumisesta oikeaan aikaan oikeaan paikkaan. Kuten shakissa tai kirjallisessa työssä kyse on tiettyjen mahdollisuuksien välisestä valinnasta, mutta valokuvauksessa mahdollisuuksien määrä ei ole rajallinen vaan rajaton.

– John Szarkowski

Toisinaan asetin kameran huoneen nurkkaan, istuuduin itse siitä jonkin matkan päähän kaukolaukaisin kädessäni ja tarkkailin kuvattavia herra Caldwellin keskustellessa heidän kanssaan. Saattoi kulua tunti ennen kuin heidän ilmeensä tai eleensä tyydytti tarkoituspäätöksiä, mutta juuri sillä hetkellä kun niin kävi, näkymä saatiin vangituksi filmille ennen kuin he edes tiesivät mitä oli tapahtunut.

– Margaret Bourke-White

Kuva New Yorkin pormestari William Gaynorista hetkellä jolloin salamurhaaja on ampunut häntä vuonna 1910. Pormestari oli juuri astumaisillaan laivaan – lähteäkseen lomamatkalle Eurooppaan – kun amerikkalainen sanomalehtivalokuvaaja saapui paikalle. Hän pyysi pormestaria kuvattavaksi ja kohottaessaan kameraansa yleisön joukosta ammuttiin kaksi laukausta. Syntyneen hälinän keskellä valokuvaaja pysyi tyyneenä ja hänen valokuvansa verentahrimasta pormestarista tämän horjahtaessa avustajansa syliin on nyt osa valokuvauksen historiaa.

– kuvateksti ”Clickistä”: *Valokuvauksen historia* (1974)

Olen kuvannut kylpyhuonettamme, poikkeuksellisen kauneuden kiiltäväpintaista emaljoitua työssijaa . . . Kuvattavaksi tarjoutui ”jumalallisen ihmisvartalon” jokainen aistikas muoto kaikessa täydellisyydessään. Kreikkalainen kulttuuri ei ollut koskaan tuottanut vastaavaa kauneutta ja kaikki se muistutti minua – sorjasti jatkuvien ääriiviivojen eteenpäin suuntautuva liike – Samothrakeen voitosta.

– Edward Weston

Tässä teknologisen demokratian vaiheessa hyvä maku ei ole loppujen lopuksi mitään muuta kuin ennakkoluuloa. Jos taide voi tuottaa vain hyvää tai huonoa makua, se on epäonnistunut kaikessa. Hyvää tai huonoa makua voi ilmaista mitä erilaisimmin asioin – mm. jääkaapin, maton tai nojatuolin valinnassa. Hyvien kamerataiteilijoiden tehtävä juuri nyt on kohottaa taide pelkkien makuasioiden yläpuolelle. Kamerataidetta ei saa lainkaan sitoa perinteinen logiikka. Logiikan 'tyhjiön' on oltava niin ehdoton että katsojan on pakko itse soveltaa omaa logiikkaansa – niin että itse teossa koko lopputulos syntyy vasta katsojan omasta näkemyksestä. Niin että siitä tulee katsojan tietoisuuden, logiikan, moraalin, käyttäytymissääntöjen ja mieltymysten välitön heijastuma. Kuvan tulisi toimia palautejärjestelmänä, joka kuvastelisi katsojan itsensä hypoteettista omakuvaa.

– Les Levine

(*"Kamerataidetta"*, julkaistu *Studio Internationalin* heinä/elokuun numerossa 1975)

Valokuvaan saadakseni selville miltä jokin näyttää valokuvana.

– Garry Winogrand

Jo varhain samana aamuna tehtävään määrätty ryhmä oli löytänyt Antonio Conselheiron ruumiin. Se oli yhdessä lehtiholvin viereisistä majoista. Kun ohut maakerros oli poistettu, ruumis paljastui surkeasta käärinliinasta – se oli peitelty likaisella lakanalla – ja sen ylle hartaat kädet olivat sirotelleet muutaman lakastuneen kukan. Siinä ruokomatolla lepäsivät "pelottavan ja raakamaisen kansankiihottajan" maalliset jäännökset . . . He kaivoivat ruumiin maasta varovasti kuin arvokkaan pyhäinjäännöksen – välikohtauksen ainoan voiton, sen ainoan sotasaaliin! – varoen kaikin tavoin ettei se hajoaisi käsiin . . . Jälkeenpäin he valokuvasivat sen ja tunnistivat sen henkilöllisyyden laillisesti pitävin valallisin vakuutuksin; sillä koko kansan olisi ehdottomasti saatava tietää että tästä hirveästä vihollisesta oli lopullisesti päästy.

– Euclides da Cunha: *Kapina syrjäseudulla*, 1902

Naisia ja miehiä – aihe on mahdoton, koska vastauksia ei voi olla. Tavoitamme vain katkelmallisia vihjeitä. Ja tässä kuvakokoelmassa on vain pääaiheen karkeimpia luonnoksia. Tänään kenties kylvämme siemeniä joista kehittyy nykyistä rehellisempi suhtautumistapa naisten ja miesten välille.

– Duane Michals

"Miksi ihmiset säilyttävät valokuvia?"

"Niin, miksi? Kukapa sen tietää! Miksi ihmiset ylipäätään säilyttävät esineitä – romua, krääsää, kaikkea pikku roinaa. He vain säilyttävät – ei siinä sen kummempaa!"

"Olen osittain samaa mieltä. Jotkut ihmiset säilyttävät tavaroita. Jotkut taas heittävät kaiken pois heti kun siitä on tullut tarpeetonta. Se on varmasti luonnekysymys. Mutta minä tarkoitan nyt nimenomaan valokuvia. Miksi ihmiset säilyttävät juuri valokuvia?"

"Kuten sanoin, siksi että he eivät yksinkertaisesti heitä esineitä pois. Tai sitten siksi että se muistuttaa heitä jostain –" Poirot tarttui ilmaisuun.

"Juuri siksi. *Se muistuttaa heitä jostain*. Ja taas on syytä kysyä – miksi? *Miksi* nainen säilyttää nuoruuden kuvaansa? Ja sanonpa että tärkein syy on – ennen kaikkea – turhamaisuus. Hän on ollut sievä tyttö ja säilyttää kuvaansa joka muistuttaa häntä siitä, miten sievä hän on ollut. Se rohkaisee häntä kun hänen peilinsä kertoo epämiellyttäviä asioita. Hän saattaa sanoa esimerkiksi tutulleen: 'Tässä minä olen kahdeksantoistakesäisenä . . .' ja samalla häneltä pääsee huokaus . . . Eikö totta?"

"Kyllä – niin minusta voi kyllä sanoa."

"Se on siis tärkein syy. Turhamaisuus. Ja sitten seuraavaksi tärkein syy. Tunneseikat."

"Eikö se ole sama asia?"

"Ei, ei aivan. Koska sen takia ei säilytetä vain omia vaan myös muista otettuja kuvia . . . Kuvaa naimisiin menneestä tyttärestä – siinä hän on vielä lapsi ja istuu takan edessä olevalla matolla huopaan kietoutuneena – Kuvien henkilöille se on toisinaan hyvin hämmentävää mutta äideistä se on herttaista. Ja pojat ja tyttäret säilyttävät myös usein kuvia äideistään, varsinkin jos äiti on kuollut nuorena.

– Agatha Christien teoksesta *Rva McGintyn kuolema*, 1951

Ihmiset tappavat yhä toisiaan, sillä he eivät vielä ole ymmärtäneet miten ja miksi he elävät; television (Telehor, kaukaa näkevä) keksimisestä huolimatta poliitikot eivät vielä tajua että maapallo on elimellinen kokonaisuus; huomenna voimme nähdä toisten ihmisten sisimpään, olla kaikkialla ja yhä yksin; kuvitettuja kirjoja sekä sanoma- ja aikakauslehtiä painetaan miljoonittain. Todellisuuden yksiselitteisyys, jokapäivän olosuhteisiin sisältyvä totuus on yhteiskuntaluokasta riippumatta kaikkien nähtävissä. Optinen hygienia, näkyväisen tervehdyttävä vaikutus alkaa pikku hiljaa tulla ilmeiseksi.

– László Moholy-Nagy (1925)

Projektini edistyessä kävi ilmeiseksi ettei sillä ollut merkitystä missä satuin kuvaamaan. Nimenomainen paikka vain tarjosi tekosyyntä kuvien tekemiselle . . . voit nähdä vain sen minkä olet valmis näkemään – sen mikä kuvastelee omaa mieltäsi juuri sinä hetkenä.

– George Tice

Guggenheimin palkintomatkat olivat kuin suunnitelmallisia aarteenmetsästyksiä – sekä oikeine että väärine vihjeineen. Suuntasimme alinomaan kulkumme ystäviemme ohjeiden mukaan – heidän mielinähtävyyksiensä, -maisemiensa ja -kuviansa mukaan. Toisinaan nämä vihjeet tuottivat palkkioksi aitoja 'Weston'-kuvia; toisinaan meille suositeltua kohde osoittautui vesiperäksi . . . ja niinpä me ajoimme mailikaukalla ilman näkyviä tuloksia. Olin tuolloin jo oppinut erottamaan jyvät akanoista ja tiesin heti millainen näkymä ei puhuteltisi Edwardia, joten hän saattoi tyynein mielin nojautua taaksepäin istuimessaan ja sanoa: "En minä unessa ole – lepuutan vain vähän silmiäni"; hän tiesi että omat silmäni tekivät töitä hänen puolestaan ja että heti kun näköpiiriin ilmaantuisi 'westonilainen' kuvausaihe pysäyttäisin auton ja herättäisin hänet.

– Charis Weston  
(Ben Maddowin teoksessa

*Edward Westonin viisikymmentä vuotta, 1973*)

Painat punaista nappulaa joka käynnistää kameran elektronisen järjestelmän. Hrrr. Yksi suraus – ja siinä se on. Näet omin silmin miten ottamasi kuva alkaa muodostua, elävyöityy, tulee yksityiskohdiltaan yhä tarkemmaksi ja muutaman minuutin kuluttua sinulla on yhtä totuudenmukainen kuva kuin elämä itse. Ja kohta jo otat kuvia pikatulitusvauhtia – jopa 1,5 sekunnin välein – etsiessäsi uusia kuvakulmia tai tarvitessasi saman tien useita otoksia. SX-70:stä tulee ikään kuin osa sinua itseäsi – sen tallentaessa vaivattomasti kuvia elävästä elämästä.

– mainosteksti vuodelta 1975

Kamera on mitä joustavin tapa kohdata tuo 'toinen' todellisuus.

– Jerry N. Uelsmann

Oswiecim, Puola – Liki 30 vuotta Auschwitzin keskitysleirin sulkemisen jälkeen paikkaan kytkeytyvät kauhut näyttävät kaikonneen matkamuistojen myyntipisteiden, Pepsi Cola -mainosten ja turisti-ilmapiirin myötä.

Hyytävästä syysateesta huolimatta tuhannet puolalaiset ja muutamat ulkomaalaiset käyvät päivittäin Auschwitzissä. Useimmat ovat muodikkaasti pukeutuneita ja ilmeisesti aivan liian nuoria muistaakseen toista maailmansotaa.

He taivaltavat läpi entisten vankiparakkien, kaasukammioiden ja polttouunien tutkailien kiinnostuneina sellaisia kauheuksia kuin valtaisa näytekaappia täynnään ihmisten hiuksia joista S. S. aikoinaan teetti kangasta . . . Matkamuistojen myyntipisteistä vieraat voivat ostaa erilaisia puolan- tai saksankielisiä Auschwitz-rintaneuloja tai kaasukammioita ja polttouuneja esittäviä postikortteja tai jopa matkamuistoiksi suunniteltuja Auschwitz-kuulakärkikyniä jotka valoa vasten katsottuina esittävät samoista aiheista otettuja kuvia.

– *The New York Timesista*, 3. marraskuuta 1974  
(”Ristiriitaista turismin ilmapiiriä Auschwitzissä”)

*Suhtaudumme* valokuvaan, seinälle ripustettuun esineeseen, ikään kuin siinä olisi sen esittämä kohde itse (ihminen, maiseja jne).

Näin ei tarvitse olla. Voimme hyvin kuvitella ihmisiä joilla ei ole tällaista suhdetta vastaavanlaisiin kuviin. Joita esimerkiksi valokuvat kauhistuttaisivat koska värittömät – tai kenties jopa luonnollista kokoa pienemmät – kasvot vaikuttaisivat heistä epäinhimillisiltä.

– Wittgenstein

*Esittääkö tämä pikavalokuva . . .*

- pyöränaxelin murtumapintaa?
- viruksen lisääntymistä?
- helposti unohtuvaa laboratoriokoetta?
- rikoksen tapahtumapaikkaa?
- merikilpikonnan silmää?
- myyntikäyrän osaa?
- kromosomimuutosta?
- anatomian oppikirjan sivua 73?
- elektrokardiogramman käyrää?
- viivarasterikopiota?
- 3. miljoonaa 8 centin Eisenhower-postimerkkiä?
- 4. selkänikaman murtumaa?
- korvaamattomaksi uskotun kinodian kopiota?
- diodin 13-kertaista suurennosta?
- vanadim-teräksen metallografiaa?
- koneladonnan pienoiskirjaketta?
- imunestesolmun suurennosta?
- elektroforeesin tulosta?
- pahimmanlaatuista parentavirhettä?
- täydellisesti korjattua parentavirhettä?

Kuten luettelosta näkyy on rajattomasti asioita jotka on tarpeen merkitä muistiin. Kuten alla olevasta Polaroid Landkameroiden luettelosta käy ilmi onneksi myös valokuvauksen avulla tehtävien muistiinpanojen mahdollisuuksien määrä on lähes yhtä rajaton. Ja koska näet tallennoksesi heti paikalla, mikäli huomaat jotain olevan vialla, voit saman tien ottaa myös uuden kuvan . . .

– mainostekstistä 1976

Laite joka kertoo esineiden häviämisestä, tuhoutumisesta, katoamisesta. Ei puhu itsestään. Kertoo muista. Sisällyttääkö se ne itseensä?

– Jasper Johns

Belfast, Pohjois-Irlanti – Sadat belfastilaiset ostavat kaupunkinsa kärsimyksistä kertovia kuvapostikortteja. Suosituimmassa kuvassa poika heittää kivellä panssaroitua brittiautoa . . . muut kortit esittävät poroksi poltettuja taloja, kaupungin kaduilla taisteluasemissa olevia joukkoja ja savuavien raunioiden keskellä leikkiviä lapsia. Postikortteja on myytävänä kolmessa Gardenerin liikkeessä 25 centtiä kappale.

”Vaikka hinta on niinkin kova, ihmiset ostavat niitä viiden tai kuuden erissä kerrallaan”, sanoi Rose Lehane, joka on johtajana yhdessä liikkeistä. Rva Lehane kertoi neljässä päivässä myydyn lähes 1.000 korttia.

Koska Belfastissa on vähän turisteja, ostajat ovat hänen mukaansa enimmäkseen paikallista väkeä, lähinnä nuoria miehiä jotka hankkivat niitä ’matkamuuksiksi’.

Neil Shawcross, belfastilainen mies hänkin, osti kaksi kokonaista korttisarjaa: ”Minusta ne ovat mielenkiintoisia muistoja tästä ajasta ja tahdon antaa ne molemmille lapsilleni kun he kasvavat isoiksi”, hän selitti.

”Kortit ovat ihmisille tarpeen”, sanoi Alan Gardener, kauppaketjun johtaja. ”Liian monet belfastilaiset yrittävät tulla vallitsevan tilanteen kanssa toimeen sulkemalla silmänsä ja uskottelemalla että todellisuus on jotain muuta. Ehkä jokin tällainen ravistelee heidät taas hereille.”

”Olemme kärsineet huomattavia taloudellisia tappioita näiden vaikeuksien takia – liikkeitämme on pommitettu ja poltettu”, herra Gardener lisää. ”Ja näin me voimme saada edes vähän menetyksistä takaisin – hyvähän se vain on.”

– *The New York Timesista*, 29. lokakuuta 1974

(”Myyntivaltteina Belfastin taisteluja kuvaavat postikortit”)

Valokuvaus on keino tulla toimeen sellaisten asioiden kanssa jotka ovat kaikille tuttuja mutta joihin he eivät kiinnitä huomiota. Valokuvieni tarkoituksena on esittää sellaista mitä ei yleensä nähdä.

– Emmet Gowin

Uutisvälineet ovat korvanneet menneet ajat. Sikälkin kuin tahtoisimme saada menneen ajan palaamaan se olisi mahdollista vain siten että tutkisimme tarkkaan millä tavoin uutisvälineet ovat sen nielaisseet.

– Marshall McLuhan

Monet vieraista olivat kotoisin maaseudulta ja kaupunkilaista-poihin tottumattomina eräät heistä levittivät sanomalehtiä palatsin vallihaudan toisella puolella olevalle asfaltille, avasivat eväskäärönsä, ottivat esiin syömäpuikkonsa ja asettuivat keskenään rupatellen murkinoimaan yleisön kulkiessa ohitse heitä väistellen. Palatsin puutarhan elokuinen tausta yllytti näppäilyyn mieltyneet japanilaiset kuumeiseen aherrukseen. Jatkuvasta sulkimien loksahdusta päätellen eivät ainoastaan kaikki läsnäolevat ihmiset vaan myös jokainen lehti ja ruoho täytyi tulla filmille tallennetuksi – kaikilta näkökulmiltaan.

– *The New York Timesista*, 3. toukokuuta 1977  
("Japani nauttii 'Kultaisen viikon'  
kolmesta juhlapäivästä viettäen viikon vapaata työstä")

Kuvaan aina kaikkea mielessäni harjoituksen vuoksi.

– Minor White

Kaikesta on daquerrotypia-tallenne . . . kuva kaikesta olleesta jatkaa niiden elämää ja ulottaa sen rajattoman avaruuden kaikkiin suuntiin.

– Ernest Renan

Nämä vanhoihin kuviin levyihin tallennetut ihmiset elävät yhä yhtä kiihkeästi kuin kuusikymmentä vuotta sitten jolloin heidän hahmonsansa niihin vangittiin . . . kävelen heidän kujillaan, viivähden heidän huoneissaan, vajoissaan ja työtiloissaan, kurkistan heidän ikkunoistaan sisään ja ulos. Ja he puolestaan näyttävät huomaavan minut.

– Ansel Adams (esipuheessa teokseen  
*Jacob A. Riis: valokuvaaja ja kansalainen*, 1974) 186

Valokuvauskamera on siten luotettavin apuväline objektiivisen näkemisen opintieillä. Jokaisen on kohta pakko nähdä se mikä on optisesti totta, selitettävissä omilla ehdoillaan, objektiivista, ennen kuin hänen on mahdollista muodostaa omaa henkilökohtaista näkemystään. Näin tulee häviämään se vuosisatoja vakaana säilynyt kuvallinen ja kuvitteellinen mieltämisen järjestelmä – näkemisemme koko käytäntö – jonka olemme omaksuneet suurten taiteilijoiden töistä. Elämäämme on tässä mielessä rikastuttanut valokuvauksen sata ja elokuvan kaksikymmentä vuotta. *Voimme sanoa että näemme maailman täysin eri silmin*. Kokonaisvaikutus ei tähän mennessä kuitenkaan merkitse juuri enempää kuin näkemisen määrällistä lisääntymistä ja sen orjallisuuden vakiintumista. Tämä ei riitä. Tahdomme *tuottaa* järjestelmällisesti sillä elämän kannalta on tärkeää että luomme *uusiuksia*.

– László Moholy-Nagy (1925)

Jokainen joka tietää miten tärkeää perhesiteet ja sukulaisrakkaus ovat alemmille luokille ja on nähnyt pikku valokuvien pitkän rivistön työläisten takan reunustalla . . . saattaa taval-lani aavistaa, että ehkäistessään niitä yhteiskunnallisia ja teolisia suuntauksia, jotka päivittäin heikentävät tervettä perheensisäistä kiintymystä, halvinkin valokuva on köyhille enemmän eduksi kuin kaikki maailman filantroopit.

– *Macmillan's Magazine*,  
Lontoo, syyskuussa 1871

Sotilaana olin taistelujen tiimellyksessä heittäytynyt mekaanisen ilmapiirin keskelle. Siellä opin tuntemaan osiin sisältyvän kauneuden. Koneen osassa – ihan tavallisessa esineessä – aavistin uuden todellisuuden. Yritin päästä perille näistä nykyaikamme palasten plastisista arvoista. Tunnistin ne valkokankaalla – lähikuvissa esineistä jotka kiehtoivat ja tekivät minuun syvän vaikutuksen.

– Fernand Léger (1923)



Kysyttäessä tri Landilta, millainen ihminen hänen mielestään ostaisi Polaroid-elokuvakameran, hän arvelee että kotirouva voisi olla hyvinkin mahdollinen kameran hankkija. "Hänen tarvitsee vain kohdistaa kamera kuvattavaan, painaa laukaisinta ja muutamassa sekunnissa hän voi kokea uudestaan lapsensa vekkulit hetket tai vaikkapa syntymäpäiväjuhlat. Sen lisäksi on paljon ihmisiä joille kuvat ovat laitteita tärkeämpiä. Golfin ja tenniksen harrastajat voivat arvioida filmiltä lyöntitekniikkansa välittömästi suorituksen jälkeen; teollisuus, koulut ja muut alat joilla välittömän uusinnan mahdollisuus sekä helppokäyttöiset laitteet olisivat avuksi . . . Polavisionin rajat ovat yhtä etäällä kuin mielikuvituksesi. Polavision-kameralla ja sen tulevilla malleilla on loputtomasti käyttömahdollisuuksia."

– *The New York Times*, 8. toukokuuta 1977  
("Ennakkotietoja Polaroidin uudesta pikaelokuvajärjestelmästä")

Useimmat nykyaikaisista elämän jäljentämisenjärjestelmistä – jopa mm. kamera – tosiasiaa vain kieltävät sen. Ahmimme pahuutta, mutta kakistelemme hyvyttä.

– Wallace Stevens

#### 575.20 valokuva-ala

astrofotografia, tähtivalokuvaus  
cinefotomikrografia  
elokuvaus  
fonofotografia, äänivalokuvaus  
fotogrammetria  
fotomikrografia  
fotospektroheliografia, auringon spektrin valokuvaus  
fototypia  
fototypografia  
heliofotografia, aurinkokuvaus  
ilmavalokuvaus  
infrapunakuvaus  
kaukovalokuvaus  
kromofotografia, värikuvaus  
kronofotografia, sarjakuvaus  
kystofotografia, rakkokuvaus

maisemavalokuvaus  
makrovalokuvaus  
mikrovalokuvaus  
miniatyyrikuvaus  
piilokamera  
pyrofotografia, lämpökuvaus  
radiofotografia  
radiografia, sädekuvaus  
röntgenkuvaus  
spektroheliografia  
spetrovalokuvaus  
stroboskooppivalokuvaus  
taidekuvaus  
topografiakuvaus  
uranofotografia, taivaan kuvaus  
varjokuvaus

– ote *Roget's International Thesaurus* -sanakirjan kolmannesta painoksesta

Keväällä 1921 asennettiin kaksi äskettäin ulkomailla keksittyä automaattista valokuvakonetta Prahaan. Ne pystyivät tuottamaan kuusi tai kymmenen tai jopa useampia valotuksia yhdestä ihmisestä yhdelle ja samalle vedokselle.

Viedessäni tuollaisen kuvasarjan Kafkalle sanoin hilpeästi: "Muutamalla kruunulla saa itsestään otetuksi kuvia kaikista kulmista. Laite on mekaaninen *itsensä tunnistamisen* apuväline."

"Tarkoitat kai että sen avulla voi luoda itsestään *väärinkäsityksiä*", sanoi Kafka vaisusti hymyillen.

Vastustelin: "Miten niin? Kamerahan ei voi valehdella!"

"Kuka sinulle sellaista kertoi?" Kafka kallisti päätään. "Valokuvaus keskittää ihmisen katseen pinnalliseen. Siksi se hämärtää sen salatun elämän mikä pilkottaa esineiden ja asioiden ääriviivojen takaa kuin valon ja varjon leikki. Sitä ei voi tavoittaa tarkinkaan linssi. Sitä kohti voi hapuilla vain tuntemusten avulla . . . Tämä automaattinen kamera ei moninkertaista näkemyksiämme vaan välittää mielikuvituksen yksinkertaistetun kärpäsen silmän näkökentän."

– Gustav Janouchin teoksesta  
*Keskusteluja Kafkan kanssa*

Elämä ilmenee aina kaikessa täyteydessään hänen ruumiinsa orvaskeden kautta: elinvoimaa valmiina pusertumaan kokonaan esille pysäyttäessään kiitävän hetken, tallentaessaan häivähtävän hymynkareen, käden nytkähdyksen, pilvien välistä välähtävän auringonvalon. Kamera yksin pystyy rekisteröimään vastaavanlaiset ohikiitävät monisyiset reaktiot – vain se voi tulkita hetken koko ylevyyden. Omin käsin sitä ei pysty kukaan ilmaisemaan siitä yksinkertaisesta syystä, että ihmismieli ei pysty tavoittamaan ja pitämään aloillaan hetkeen sisältyvää muuttumatonta peritotuutta riittävän pitkäksi aikaa jotta hitaat sormet voisivat merkitä tilanteeseen elimellisesti liittyvien yksityiskohtien valtaisan paljouden. Impressionistit yrittivät sitä turhaan saavuttaa. Juuri siihen he tietoisesti tai tietämättään pyrkivät: osoittamaan valon tehokeinoin hetkien totuuden; impressionismin päämääränä on aina ollut saada pysäytetyksi tässä ja nyt vallitseva ilme. Mutta valaistuksen hetkelliset vaikutukset jäivät heiltä tavoittamatta siksi että he keskittyivät liiaksi sen erittelyyn; ja heidän ”impressionensa” eivät yleensä ole muuta kuin sarja toisiinsa peittyviä vaikutelmia. Stieglitz osasi tehdä valintansa heitä paremmin. Hän omaksui välittömästi juuri häntä varten tehdyn välineen.

– Paul Rosenfeld

Kamera on työvälineeni. Sen avulla luon merkityksen kaikelle mikä on ympärilläni.

– André Kertész

*Kaksinkertainen yhdenvertaistaminen –  
tai yhdenvertaistamisen menetelmä  
joka on kahdesti itsepetosta*

Daguerrotypian avulla jokainen voi nyt otattaa itsestään muotokuvan – ennen se oli mahdollista vain rikkaille; ja samalla kaikki tähtää siihen että meistä jokainen näyttäisi täsmälleen samanlaiselta – niin että kohta tarvitsemme vain yhden muotokuvan.

– Kierkegaard (1854)

Ota kaleidoskoopista kuva.

– William H. Fox Talbot  
(käsikirjoituksen muistiinpano,  
18. helmikuuta 1839)