

Valokuvallistunut metsä

Kati Lintonen

”Avaamalla laatikon kosketan lokin sydäntä”

— Abe kan’ichi, japanilainen runoilija

Metsä

Metsä on Maa-planeetan perustilaa. Huolimatta ihmisen toimista se on lopulta aina ei-inhimillinen paikka, tila ja elävä verkosto. Se on Maan keuhkot ja elinvoiman ylläpitäjä, jonka hyvinvoinnille perustuvat ihmiskunnan elinmahdollisuudet mutta jonka hyödyntämiseen ja kuluttamiseen ihminen pyrkii löytämään yhä uusia konsteja. Metsän miljoonien vuosien menneisyys on sen varjoissa, ympäristöfilosofian ja -etiikan pioneeri Holmes Rolstonin sanoin ”ensin vuosisatojen asteikolla, lustorenkasiin ja paloarpiin tallen-

tuneena; sitten vuosituhansien asteikolla, maanpinnan muotoihin, moreeniin ja maa-kerrostumiin tallentuneena ja lopulta paleontologisella asteikolla, kuten voidaan havaita fossiileista ja siitepölyanalyyseistä”.¹ Metsä on esihistoriallinen ja samalla pysyvä, varsinkin kun sen asettaa vastakkain ohimenevien sivilisaatioiden kanssa. Kun sivilisaatiot romahtavat, metsä tulee takaisin.²

Nykytiede ratkoo yhä metsän arvoituksia. Kokoamalla yhteen uusimman tiedon ja tutkimuksen saksalainen metsänhoitaja Peter Wohlleben esittelee puiden sosiaalista elämää, niiden viestintää ja muistia. Wohlleben haluaa kuunnella ja nähdä, haistaa, maistaa, mitata, tunnustella ja lopulta ymmärtää metsän puhetta.³ Hän lähestyy metsää estottoman antropomorfisesti ja etsii näin keinoja oppia ymmärtämään toista kääntämällä toisen olemista tutuiksi käsitteiksi ja määritelmiksi. Hän puhuu ”puiden välisestä ystävyydestä”.⁴ Puut ovat sosiaalisia, ne ”auttavat toisiaan” ja ”runsaudessa elävät auttavat vähempiosaisia”.⁵ Puilla on ”rakkauselämää”, ne sopivat keskenään lisääntymisestä.⁶

Koko metsä kommunikoi kemiallisesti, sähköisesti, optisesti, ääniaalloin (ultraäänin). Hajut ja maut ovat ”puiden kieltä”.⁷

Wohllebenin kirjan tärkein sanoma on muistutus ihmismielen sekä aistiemme ja tietojemme rajoittuneisuudesta metsän ymmärtämisessä. Myös Suomessa vuosina 2003–2016 toteutetun laajan *Putte*-tutkimusohjelman (*Puutteellisesti tunnetut ja uhanalaiset metsälajit*) tulokset antavat aavistuksen metsätietomme vähäisyydestä. Kymmenessä vuodessa kymmenet tutkijat löysivät suomalaismetsistä noin 2000 eläinlajia, joiden ei tiedetty elävän Suomessa. Löydetyistä eläinlajeista 556 oli tieteelle aiemmin tuntemattomia.⁸ Tutkimuksen edetessä monien eläinten elintavoista löytyi ennen tuntemattomia piirteitä, niin että tutkijoiden monet vanhat käsitykset mullistuivat.⁹ Esimerkiksi löydetyllä kulokanniaisella todettiin infrapunasaäteilyä aistivat elimet, joiden avulla se pystyy tunnistamaan metsäpalon jopa kymmenien kilometrien päästä ja osaa sitten hakeutua sinne muunamaan.¹⁰

Kentältä ja
arkistosta



Valokuvallistua – valokuvallistaa

Ihmisen paljon käyttämä keino, jolla hän on kuvallistanut, pyrkinyt ottamaan haltuunsa, käsitteistämään ja hahmottamaan metsää, on ollut lähes kahdensadan vuoden ajan valokuva. Samoin kuin metsän alkuperä, myös valokuvan perusta on ei-inhimillinen. Kun valokuvan varhaiset keksijät, ns. protovalokuvaajat, pyrkivät saamaan camera obscuran takalevylle heijastuneen näkyvän jäljentymään automaattisesti ja tallentamaan aikaa kestäväksi kuvaksi, he nostivat esille ennen kaikkea mahdollisuuden toistaa ihmistä ympäröivä, ei-inhimillinen maailma – ”luojan luoma luonto”, ”jumalan teot” – ilman ihmisielen väliintuloa.¹¹ Ensimmäisen toimivan negatiivi-positiivimenetelmän, kalotypian keksijä Henry Fox Talbot (1800–1877) luonnehti keksintöään luontoäidin omakuvaksi, ”Photogenic Drawing or Nature Painted by Herself”.¹² Talbot nimesi keksintöään ja kuviaan esittelevän kirjan kuvaavasti *The Pencil of Nature* (1844–46). Ja kun tähtitieteilijä François Arago (1786–1853) esitteli vuonna 1839 Pariisissa daquerrotypiamenetelmän, hän korosti ennen kaikkea uuden välineen käyttökelpoisuutta luonnon havainnointiin.¹³

Protovalokuvaajien näkemykset siirtyivät modernin ajan valokuvaa käsittelevään filosofiseen keskusteluun, jossa pohdittiin mekaanisen kuvanvalmistuskeinon ja maailman yhteyttä. Tärkeänä alustuksena toimi Walter Benjaminin (1892–1940) ”Kleine Geschichte der Fotografie” -artikkeli vuodelta 1931. Siinä Benjamin pohti monelta kannalta valokuvan ja valokuvaustekniikan erityisyyttä. Kyseinen tekniikka tuotti Benjamin mukaan tarkkuudellaan kuvaan maagisen arvon, jollaista maalattu kuva ei koskaan enää pystyisi saavuttamaan. Ihmisen toimista ja pyrkimyksistä huolimatta katsoja kohtaisi aina ”vastustamatonta pakkoa etsiä tällaisista kuvista sitä sattuman, tässä ja nyt -hetken pientä kipinää, jolla todellisuus on ikään kuin polttanut reiän kuvalliseen esittämiseen – etsiä sitä vähäistä kohtaa tuossa kauan sitten menneessä silmänräpäyksessä, jossa tulevaisuus yhä elää niin vahvana, että voimme sen vielä jälkikäteen tunnistaa”.¹⁴

Benjaminin aikalaisista tärkeä valokuvan ontologiaa määritellyt kirjoittaja oli elokuvantutkija André Bazin (1918–1958), joka muistuttaa esseessään ”Ontologie de l’image photographique”, kuinka valokuvassa muo-

dostui ensimmäisen kerran kuva maailmasta jonkinasteisen determinismin kautta ilman ihmisen väliintuloa.¹⁵ Kun taiteet yleensä perustuvat ihmisen läsnäoloon niin valokuvassa nautimme Bazinin mielestä hänen poissaolostaan. ”Valokuva vaikuttaa meihin samalla tavoin kuin ’luonnollinen’ ilmiö, kuin kukka tai lumen kristallikide, joiden kauneutta ei voi erottaa niiden alkuperästä, kasvi- tai kivimaailmasta”, Bazin kirjoittaa.¹⁶

2000-luvulla aktivoituneen antroposeeni-keskustelun keskiössä on ollut ihmisen paikan ja vallan kriittinen tarkastelu ja uudelleen arviointi.¹⁷ Nämä painotukset ovat nostaneet jälleen tarkasteltavaksi ei-inhimillisen valokuvassa. Filosofi ja valokuvatutkija Daniel Rubinstein rakentaa sillan Baziniin toteamalla artikkelissaan ”Posthuman Photography” valokuvan voiman ja sen ajan kestävän viehättyksen ja mysteerin syntyvän siitä, että ”valokuva sallii meidän nähdä maailman tavalla, joka ei ole alistettu ihmissilmälle”.¹⁸ Uutta mediaa ja bioetiikkaa tutkiva taiteilija ja kuraattori Joanna Zylińska muistuttaa artikkelissaan ”The Creative Power of Nonhuman Photography”, että keskittymällä valokuvan ei-inhimilliseen perustaan löydämme valo-



kuvan elävän ytimen. ”Kaikki valokuvat ovat aina jossain määrin ei-inhimillisiä”, hän kirjoittaa ja korostaa, että valokuva ei vain kommentoi maailmaa, se luo maailmallisuutta.¹⁹

Tätä valokuvan ontologista perustaa, ei-inhimillistä, ihmisestä riippumatta tapahtuvaa kuvallistumista, kutsun tässä artikkelissa *valokuvallistumiseksi*. Valokuvallistuminen tapahtuu analogisen, fotokemiallisen menetelmän vaiheessa, jossa valonsäteet jäljentyvät omalakisesti valoherkälle materiaalille. Tuona spesifinä hetkenä valokuva valottuu ja metsä valokuvallistuu. Tai tukeutumalla Joanna Zyliniskan käsitteeseen: etsimen edessä ollut näkymä maailmallistuu. Valokuvallistuminen on minuuteista sekunnin murto-osaan mahtuva prosessi, jossa tiivistyy valokuvan ydin.²⁰ Ihmisen ajantajussa kuluu ehkä vain silmänräpäys, aavistuksen kaltainen muistikatkos. Kaikki muu hyörintä valokuvan ympärillä, koko valokuvaamisen monivaiheinen, ihmismielen ja kulttuurin tuottama akti *valokuvallistaa* metsän. Siihen liittyy inhimillinen kuvan tekeminen: sen monivaiheinen kehkeytyminen kuvauskohteeseen liittyvien tai niistä riippumattomien tekijöiden, oletusten ja odotusten kautta; välineiden ja materiaalien ominaisuudet, va-

lokuvaamisen ohella valokuvausta ennakoiva ajatustyö, valokuvaan liitetyt tekemisen asenteet ja merkitykset, kuvaksi ajattelemisen tavat ja valokuvaa ympäröivät muut kuvallistamiskäytänteet. Valokuvallistaminen nimeää eräänlaisena sateenvarjona valokuvaa ympäröivän, filosofisen tilan, jossa ihminen selittää maailmaa ja maailmassa olemistaan itselleen ja muille.²¹

Metsän kieli – talon kieli

Suomessa metsä valikoitui valokuvaajien yhdeksi pääaiheeksi 1800-luvun loppupuolella. Vaikka metsäluonnosta muodostui tärkeä kohde, niin metsänäkymien eteen kameroidaan ja lasinegatiivejaan kantavat tekijät eivät aiheuttaan näin nimenneet. He kuvasivat ”näkyalaa”, maisemaa. Arkistoissa säilyneiden valokuvien pohjalta voi sanoa, että kuvataiteessa ja maisemakuvakirjoissa muotoutunut maisemakuvasto ohjasi Suomessa alusta alkaen metsän valokuvallistamista. Metsää valokuvattiin etäältä, usein nimetyinä seutuna, osana suomalaiskansallista kuvastoa.²² Metsän valokuva otettiin alusta alkaen inhimillisen piiriin: tieteen, taiteen ja talouden ohjiin. Ihmisen näkökulmat, halut ja tarpeet, hänen mielensä ja ymmärryksensä

rajat ohjasivat ja suodattivat metsävalokuvan tekemistä ja katsomista.²³

Olisiko voinut olla toisin? Pysähdyttiinkö pohtimaan, mitä metsän kuvasta jää inhimillisen tiedon rajoissa näkemättä ja ymmärtämättä? Mitä metsä, luonto, puhuu valokuvassaan? Mitä kaikkea metsä siirtää itsestään negatiiville? Millaista olemassaoloa, kommunikaatiota, elinolosuhteita, historiaa; millaisia ihmisanoille kuvaamattomia tai ihmisjärjelle vielä tuntemattomia tai käsittämättömiä ilmiöitä?

Kuinka nostaa esiin protovalokuvaajien alkuperäinen ihmettely ja idea luonnon, ei-inhimillisen jäljentymisestä? Onko mahdollista astua ulkopuolelle perinteisen kuvatu tutkimuksen lähtökohdan, jossa sekä tutkija että tutkimuskohde oletetaan osaksi samaa merkitysten maailmaa?²⁴ Filosofi Tere Vadén pohtii asiaa artikkelissaan ”Joka tieteeseen tarttuu, se tieteeseen hukkuu”. Vadén tarkastelee tieteen ja arkkokemuksen rajoja. Hän kuvailee, kuinka tieteen ja luonnon, talon ja metsän, yhdistäminen ei onnistu noin vain. Metsän kieltä ei voida yhdistää talon kieleen, koska talon kieli ei hyväksy muita ehtoja kuin omansa. Talo ei tunnista metsän kieltä edes kieleksi, vaan häiriöksi. Mutta: ta-



lon kielen voima ja merkitys on riippuvainen metsän kielestä. Tästä seuraa, että talon kieli voidaan liittää metsän kieleen ja että metsän kieli asettaa tässä ehtoja talon kielelle: kaikki ei käy.²⁵ Metsän kieli on ensisijainen, Vadén muistuttaa:

Karkeasti: jos metsän kieli sanoo, että esimerkiksi kalalokin elämään kuuluu tarkoituksesta iloa, niin silloin biologia tai tieteellinen järki, joka väittää, että luonnossa vallitsee ainoastaan järjetön ja kokemuseton tarkoitukseenmukaisuus, on yksinkertaisesti väärässä. Tieteen kielen ja tieteen teorian on muututtava, ei päinvastoin. Metsän kieli asettaa ehtoja sille, millaiset tieteen kielet ovat mahdollisia.²⁶

Vadénin esittelemät ajatukset voi lukea myös valokuvaa koskeviksi. Valokuva on nähty maailman ymmärtämisen ja hahmotamisen välineenä. Se on varhaisesta alustaan lähtien käsitetty eräänlaisena maailmaa selittävänä ”objektiivisena” toistona ja tallenteena.²⁷ Erilaiset valokuvaamisen käytännöt ovat syntyneet ihmisen tietojen ja taitojen pohjalta ja niiden rajoissa. Samalla valokuvan ydin, sen ihmisestä riippumatta tapahtuva *valokuvallistuminen*, on omaksuttu osaksi kulttuurista toimintaa. Valokuva on tulkittu kuvatutkimuksessa mekaanisena, yksisilmäisen kykloopin luomana kuvallistumisena.²⁸ On korostettu sitä, että kamera ei

noudata kuvanmuodostuksessa ihmissilmän ja -ivojen näkemisen tapoja, ja nähty tämä ominaisuus eräänlaisena puutteena. Talo ei ole kuunnellut metsän puhetta, valokuvaa on lähestytty, käsitetty, käytetty inhimillisestä ymmärryksestä, taidoista ja kokemuksista lähtien.

Ihminen valokuvaa metsää

Mitkä tekijät ohjaavat inhimillistä kokemusta metsästä? Mitkä seikat johdattelevat valokuvaamisen päätöksen syntymistä metsässä? Miten metsä hahmottuu sitä valokuvaavalle ihmiselle? Ihmisen silmä ja mieli etsivät metsässä odotuksia täyttäviä kohteita, mutta ennen kaikkea tilan kokemisen mahdollisuutta. Ranskalaisen filosofin Maurice Merleau-Pontyn (1908–1961) mukaan syvyytulottuvuus on ihmisen tärkein spatiaalinen kokemus. Kaikki ihmisen aistiminen on ensisijaisesti tilallista, maailmassa olemisemme on syvyytulottuvuudessa olemista, ja ruumiina maailmassa olemisessa tärkeä osa on näkemisen kautta hahmottuvilla etäisyyksillä. Tätä varhaisemmalla kaudellaan esittämäänsä näkemystä Merleau-Ponty kehitti myöhemmin

The Visible and the Invisible (Le visible et l’invisible) -teokseen kootuissa, kesken jääneissä teksteissään kuvaamalla syvyyden modaliteetin sijasta prosessina, jossa inhimillinen havainto syntyy ja jossa se myös toimii. Etäisyyden hahmotus saa aikaan sen, että käsitämme maailman moniulotteisena, tiheytenä, johon myös me sijoitumme.²⁹ Metsässä vaeltava havaitsee ympäristöään ruumiillaan ja aisteillaan, ne asettavat ihmisen ymmärryksen ensisijaiset rajat.

Metsää kuvatessaan ihminen kietoutuu ympäristönsä kanssa eräänlaiseen kiasmaattiseen suhteeseen, vaikka hän pyrkisi keskittymään optiseen metsän havainnointiin. Kiviä ja kasvillisuutta väistelevä kulku virittää ruumiin ja aistit. Silmin näkeminen ei riitä, on nostettava jalkaa, kääntyttävä, nojattava, kumarruttava oksien alta ja tarkkailtava ympäristöä myös kuulo-, tunto- ja hajuaistin välityksellä. Nämä valokuvaamista edeltävät vaeltamiseen liittyvät ruumiinkokemukset asettuvat osaksi metsän valokuvaamista. Ratkaiseva rooli on ihmisen kehon skaalalla; se, mikä on läpipääsemättömyyden tai upottavaa suota ihmiselle, on monelle muulle elävälle sopivaa metsän



tilaa, kuten metsän arkkitehtuurista väitellyt Lauri Louekari kirjoittaa.³⁰ Hän kuvailee ihmisen kokemaa metsän olomuotoa virtaavaksi ja asteittain kehittyväksi. Ihmiselle metsän sisuksen idea lähestyy luolan arkkityyppistä sisätilaa, jonka vastakohtana on ihmissilmälle avautuvaa näkymää tarjoava metsätyyppi.³¹

Metsän läpi kulkevan ihmisen havainnointia ohjaavat reitin kohokohdat, tilajatkumon lakipisteet. Niissä metsätilan olemus pelkistyy ja dramatisoituu sitä katsovalle. Ääripisteitä yhdistävät tilajatkumon tauot, vaihettumisvyöhykkeet, joissa paikan luonne on kehitymässä tai katoamassa.³² Metsässä ihminen kulkee vaihettumisvyöhykkeitä pitkin tilajatkumosta toiseen ja etsii kuvattavaksi erotuvia kohteita, yksityiskohtia tai tilajatkumon lakipisteitä. Hän saattaa kulkunsa aikana kuvitella silmiensä editse kulkevan vaihtuvien näkymien virran mahdollisina valotuksina. Valokuvaaminen edellyttää ihmiseltä aina pysähtymistä, paikan tarkempaa optista havainnointia ja itse kuvausrituaaliin keskittymistä. Varsinaisen valokuvaamisen päätös syntyy vahvasti odotusten ja kuvallisten konventioiden ohjaamana, ratkaisevaa voi olla tilaan jo edellä todettu orientoitumisen helppous.

Vaikka varhaisimmat kamerat oli jo kehitelty ihmiskehon mittoihin ja seisovan ihmisen katsomistapoihin sopivaksi, metsää ei ollut helppo valokuvata 1800-luvulla. Mukana oli kannettava isokokoinen raskas kamera jalustoineen sekä aluksi lasinegatiivit, joiden heikko valoherkkyys vaati pitkiä valotusaikoja. Kun syntyi päätös valokuvaamisesta, kulkija pysähtyi, etsi kamerajalustalleen sopivan paikan, kokosi laitteiston, tähysti suojakankaan alla kameran taustalasille heijastuvaa kuvajaista ja valotti negatiivinsa. Lopullinen tulos oli nähtävissä vasta negatiivin kehittämisen ja siitä pinnakkaisena kopioidun vedoksen valotuksen jälkeen. Siksi ihminen työskenteli vahvasti mielikuviansa ja odotustensa varassa. Hän kuvitteli näkemäänsä valokuvaamisen tuloksena, mustavalkoisena, yksisilmäisen objektiivin läpi tiivistyneenä ja kameraan asetetun lasinegatiivin rajaamana, suorakulmaisena otoksena.

Varhaisten kameroiden toimintaa tarkastellessa voi selkeästi nähdä kameran valokuvaamisen aktia ohjaavan roolin. Sama aktiivinen toimijan rooli jatkuu kameralla nykypäivään. Ihmisen luoma artefakti vaikuttaa fyysisillä ominaisuuksillaan ja toimintavoillaan valokuvaajan työskentelyyn. Kuten

Janne Seppänen kuvailee, kamera ”käyttää” kuvaajaa ”suomalla hänelle erilaisia tilallisia ja ruumiillisia mahdollisuuksia” valokuvata.³³ Valokuvaamista ohjaavat ratkaisevasti ihmisen kehittelemät toimintatavat ja tekniset ratkaisut kamerassa ja siihen liitettyssä objektiivissa sekä kemialliset ratkaisut valotettavassa materiaalissa. Metsän valottuminen on myös näistä tekijöistä johtuen kulttuurisesti vahvasti ohjattu prosessi.

Toisin valottumisia

Nykytaiteessa on etsitty valokuvan tarjoamia mahdollisuuksia nähdä ja ymmärtää ei-inhimillistä toisin. Taitelijat ovat lähestyneet pro- tovalokuvaajien ideaa valokuvasta luonnon välittömänä jälkeenä eri menetelmin.³⁴ Yhtenä keinona on ollut paluu valokuvan alkujuurille: neulanreikäkamera. Se on valosuojattu, sisältä musta ontto esine, camera obscura, jonka yhdellä seinällä on pienenpieni reikä. Reikää vastapäätä on asetettu valoherkkää materiaalia. Yksinkertaisimmillaan neulanreikäkamerassa ei ole etsintä eikä objektiivia. Siinä valottuneen kuvajaisen voi nähdä muistuttavan vesipisarassa toistuvaa maailmaa tai luolan seinään heijastuvaa varjokuvaa. Neu-



lanreikäkuvaa voisi kutsua aurinkokuvaksi, heliografiaksi, kuten ensimmäisen säilyneen valokuvan ottanut keksijä Nicéphore Niépce (1765–1833) nimesi keksintönsä.³⁵

Neulanreikäkameran menetelmän toi Suomessa nykytaiteen piiriin valokuvataiteilija ja biologi Marja Pirilä 1990-luvulla. Pirilä kuului Suomessa 1980-luvulla koulutettuun nuoreen valokuvaajajoukkoon, joka alkoi kyseenalaistaa valokuvalle 1970-luvulla asetettuja puitteita ja valokuvailmaisun lähtökohdaksi oletettua dokumentoinnin tehtävää. Tilalle tulivat taiteilijan ilmaisu ja intentio, kuvattavan aiheen manipulointi, kuvausjärjestelyt, käsitelty tai rakennettu valokuva. Irtisanouduttiin modernistisesta valokuvan materian ja välineen ominaisuuksia korostavasta perinteestä, ”oikein” otetusta ja ”oikein” kehitetystä ja kopioidusta valokuvasta.³⁶

Ensimmäisiä neulanreikäkameraprojektiansa Pirilä aloitti 1980-luvun lopussa. Hän kertoo työskentelystään *Aukeavat sormenpäiden silmät* -kirjassaan, jossa osa kuvista julkaistiin Leena Krohnin runojen rinnalla.³⁷ Pirilä oli alkanut tallentaa lähiympäristöään ja lähimetsäänsä laatikosta rakentamallaan neulanreikäkameralla, kun hän huomasi ole-

vansa raskaana. Kasvava ihmisenalku merkitsi Pirilälle luonnonvoimaa, joka vei hänet mukanaan ”uusiin maailmoihin”.³⁸ Taiteilijan oma elämä ja valokuvausprojekti kietoutuivat elimellisesti yhteen. Niitä molempia luonnehti ennalta aavistamaton ja uutta synnyttävä prosessi.

Pirilä asetti neulanreikäkameransa usein lähellä maata, ”kuin maan hengitystä kuunnellen”³⁹ ja antoi näkymän valottua. Valoherkkä materiaali oli musta-valkoista filmiä. Valotusajat olivat pitkiä. Neulanreikäkamerassa ei ollut etsintä, joten ihminen ei voinut asettua kameran ja maailman välille eikä valita tarkkaa kuvakulmaa, jonka valotushetki jäljentäisi filmille. Myös objektiivi puuttui, joten valotus tapahtui ilman tavallisen kameran objektiivin tuomaa kulttuurista väliintuloa, sen valonsäteitä ohjaavaa ja muokkaavaa vaikutusta. Valottuva näkymä ja kamera olivat hetken kahden, ihmissilmän ja ihmismielen liikkeiden, odotusten ja intentioiden tavoittamattomissa. Metsän valokuvallistumisen aikana Pirilä tunsu toimineensa ennen kaikkea valon assistenttina. Lopullinen tulos oli aina yllätys.

Neulanreikäkuvat täytyivät suurikokoisilla, epätarkeilla lehtimäisillä pinnoilla, joiden

takaa erottuivat taivasta vasten puiden kaartuvat rungot tai oksistot. Joissakin valotuksissa lähes koko kuvan peittivät pehmeänä jäljentyneet kasvien lehtirangot tai lehdet, joiden pintaa kuvioivat heinät ja kasvien varret. Nämä metsäkuvat sanoutuvat irti inhimillisestä skaalasta ja edellä esitellyistä inhimillisen metsäkokemuksen ohjaamista valokuvausratkaisuista. Kuvissa välittyvät metsän ihmissilmälle vieraina toistuvat muodot, oudot näkökulmat ja kuvien yllättävät tilakokemukset. Pirilä kertoo nähneensä kuvissaan ensimmäisen kerran asioita, joita ei ollut huomannut arkipäivän havainnoinnillaan. Hänestä tuntui siltä kuin kuviin olisi tullut luonnon läsnäolo sellaisenaan – luonnon, joka Pirilästä oli tuntunut siihen saakka ”vaienneen” hänen kameroittensa edessä.⁴⁰ Uudet kuvat tarjosivat mahdollisuuden nähdä toisin, miettiä muita näkökulmia, muita havaitsemistapoja, toisenlaista olemista.

Luonnonilmiöiden kuvallistumista tutkinut kuvataiteilija Tuula Närhinen tarkasteli neulanreikäkameran mahdollisuuksia *The Landscape Seen Through Animal Eyes* -projektissaan vuosina 1999–2002.⁴¹ *Eläinkamerat*-menetelmä syntyi Närhisen eläinten näkemistapoihin ja toisenlaisiin silmiin koh-



distuneesta kiinnostuksesta. Tutustuttuaan kirjallisuuden avulla eläinten silmien rakenteisiin ja tutkittuaan erilaisten linssien sekä pupillien ominaisuuksia Närhinen rakensi sarjan *Eläinkameroita*, joiden toimintamekanismit muistuttavat eri eläinten silmien rakennetta. Tarkoituksena oli löytää vaihtoehtoja tavalliselle kameralle. ”Entä jos peruskameran malliksi olisikin valittu jonkin toisen olion silmä? Olisiko meillä nyt käytössämme aivan toisenlainen valokuvien luoma kuvasto, jos kameroiden esikuvaksi olisi otettu vaikkapa kärpäsen silmä?”, Närhinen kysyy.⁴²

Kärpäskamera on Närhisen taiteellinen tulkinta hyönteisen verkkosilmästä.⁴³ Kamera koostuu 48 pienestä kennomaisesta neulanreikäkamerasta, jotka yhdessä saavat aikaan loivasti kaarevan pinnan. Jokainen neulanreikä tuotti filmitasolle oman kuvansa, jossa näkyy kaistale metsää. *Kärpäskameroiden* polttoväli mahdollisti 48 osakuvan yhdistämisen palapelimäiseksi metsäpanoraamaksi.⁴⁴ *Kärpäskameran* ja sillä valottuneen valokuvasarjan avulla Närhinen tarjoaa mahdollisuuden pohtia metsän toisinnäkemistä ja metsässä toisinolemista. Jokaisessa otoksessa valottunut metsä on jättänyt jälkensä ilman etsimestä tapahtuvaa inhimillistä ohjausta. Teos on kuin metsän mosaiikkinen omakuva, joka yllättää myös kuvausappa-

raatin rakentaneen ihmisen. Lopputuloksen arvaamattomuus ja tietynasteinen kontrollottomuus luonnehtivat Närhisen kuvaustyötä.⁴⁵

Muiden *Eläinkameroiden*, kuten *Karhu-*, *Hirvi-*, *Myyrä-*, ja *Kalakameroiden* tavoitteena on nostaa esiin ja haastaa valokuvaimista yleensä ohjaava ihmisen mittakaava rinnastamalla se eläinten horisonttiin. *Eläinkamerat* valottavat muun muassa näkymiä ylös myyräkolosta, alas puiden lehdistöistä tai vedessä. Ihmissilmälle vieraiden perspektiivien ohella Närhisen teoksissa vaikuttavat neulanreikäkameroiden sallimat erilaiset metsän valokuvallistumiset, joita muotoilevat neulanreikäapparaatin ominaisuudet ja sitä käyttävän ihmisen valinnat: kameran sijoittaminen, sen muoto ja koko, valotusreiän koko, valotusaika ja valotettava materiaali. *Jäniskamera* koostuu kahdesta pyöreästä neulanreikäkamerasta, jotka valottavat eri näkökulmat jäniksen silmien sijainnin mukaan. *Lintukamerassa* on sisäänrakennettuna mekanismi, joka mahdollistaa kuvan valottumisen puun oksalta laajana panoraamana. *Käärmekamerassa* kaksi toisiaan lähellä sijaitsevaa neulanreikää mahdollistavat päällekkäisvalottumisesta syntyvän yllättävän tilailluusion.⁴⁶

Närhisen ja Pirilän neulanreikäkameroilla valottuneissa otoksissa korostuu Daniel

Rubinsteinin luonnehtima valokuvan erityisyys:

Valokuva ei muiden kuvataiteiden tavoin rajoitu vain representaation subjektiiviseen prosessiin, vaan se myös keskeyttää suhteemme maailmaan tarjoten toisaalta samankaltaisuutta ja toistoa mutta toisaalta avoimmuutta uusille, aiemmin tuntemattomille tavoille kokea toinen.⁴⁷

Neulanreikäkuvat muistuttavat, kuinka valokuvauksella voi olla voimaa ja voi Suomessa lähestyä metsää myös toisin, jos kameran etsimessä ei ole kulttuurin kyllästämiä silmiä näkemässä ja järkeä ja mieltä ohjaamassa niin kuin oli ja on tapana. Tere Vadénin ajatuksia muunnellen näissä heliografioissa talo rohkenee kuunnella metsän kieltä ja antaa metsälle mahdollisuuden ilmitulemiseen kasvullisuuden, eläinkunnan, ilmanalan ja maaperän monimutkaisena verkostona. Ihminen malttaa vetäytyä hetkeksi syrjään, ja ehkä näin hän voi Pirilän sanoin muistaa häivähdyksenomaisesti, lähestyä tai edes aavistella ihmisen kielellä nimeämätöntä.⁴⁸ Neulanreikäkuvat antavat perustellun mahdollisuuden kokea ja ymmärtää Andre Bazinin ja Daniel Rubinsteinin valokuvaan liittämiä nautinto ihmisen hetkellisestä poisolosta. Ne tarjoavat Joanna Zylin



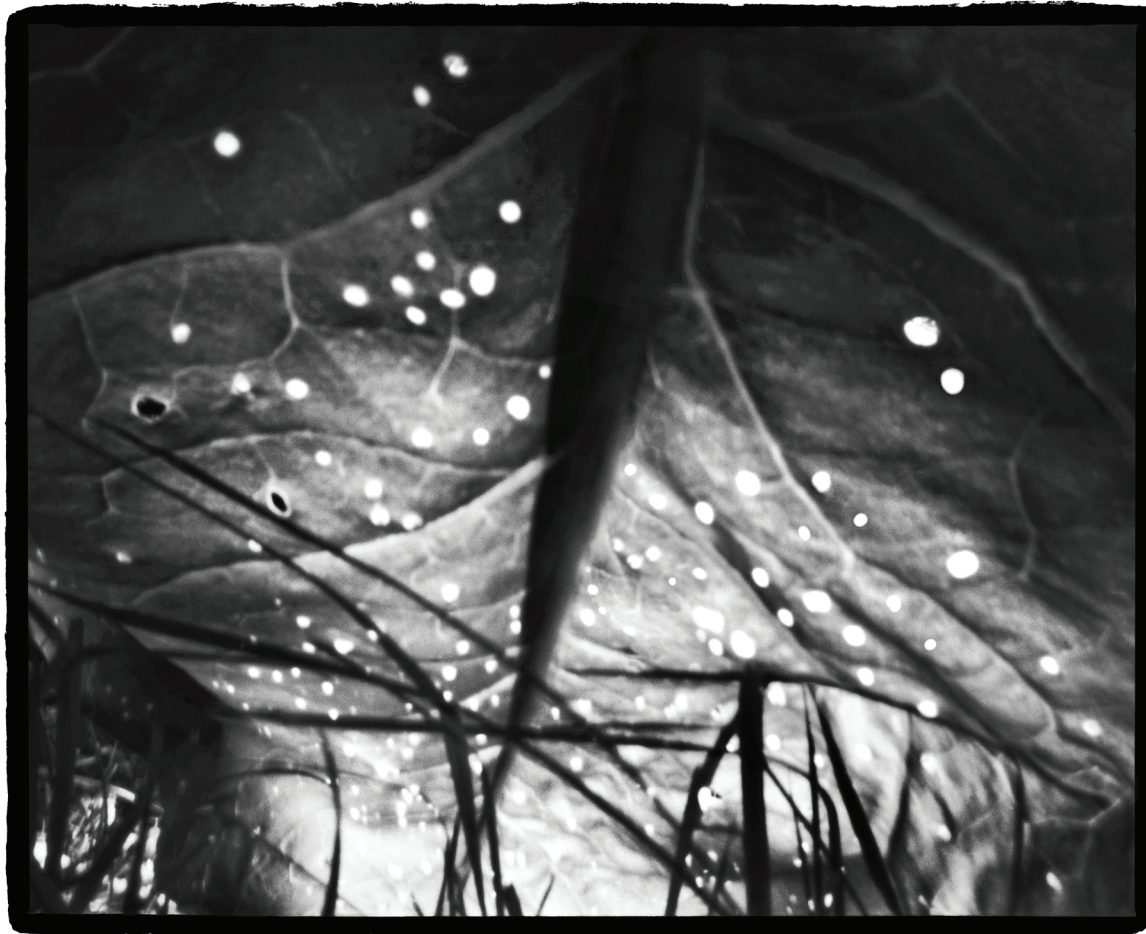
sanoin vaihtoehtoisen näköalapaikan, ei-inhimillisen näkemyksen myös itseemme ja siihen monimutkaiseen kokonaisuuteen, jota kutsumme kaikkine ei-inhimillisine tekijöineen Maa-planeetaksi.⁴⁹

Väitöskirjassaan Närhinen toteaa, kuinka *Eläinkamerat* toimivat mikroskoopin tavoin ihmiselle uusia maailmoja avaavina ”lisäsilminä”.⁵⁰ Närhisen ja Pirilän projekteja luonnehtii pyrkimys tarjota metsälle toisenlaisia, ihmisestä riippumattomampia keinoja valokuvallistua. Niitä yhdistää posthumanismiin liitetty vaihtoehtoisten lähestymistapojen etsiminen ihmisen ja ei-inhimillisen suhteisiin.⁵¹ Näiden neulanreikäkameraprojektien voi nähdä toimivan samoin kuin kirjallisuustutkimuksessa käytetyt outottavat lukemistavat. Päämääränä on löytää yllättäviä ja uusia näkökulmia, irrottautua ihmisen totutuista havaitsemistavoista ja nähdä outottamalla ei-inhimilliset tekijät toisin. Pirilän ja Närhisen ennen näkemättömät heliografiat vaikuttaa havaintoihimme ja mielikuviiimme ja lopulta ymmärrykseemme metsästä.





Kuva 1. Marja Pirilä, *Ketunleivät*, 1991.



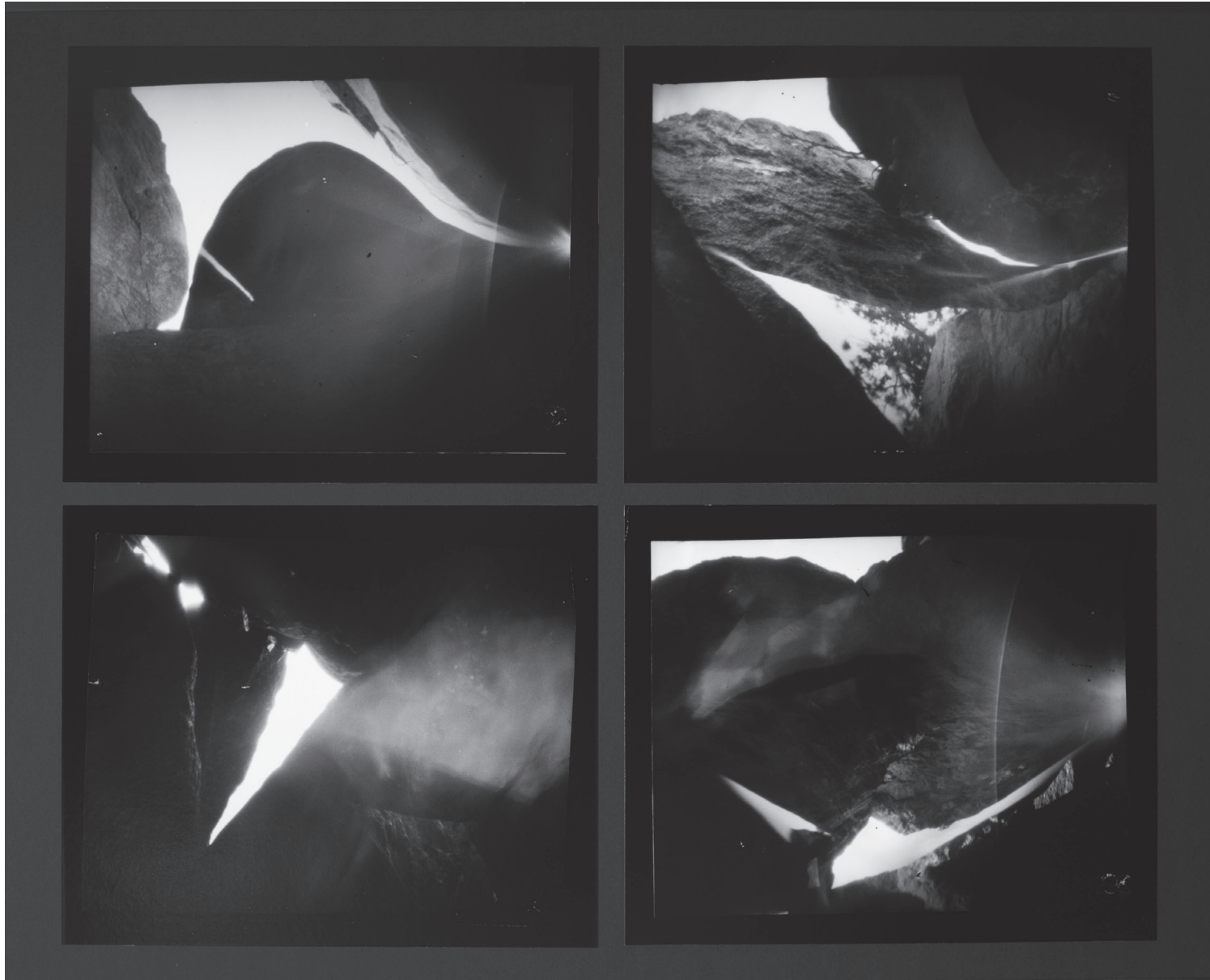
Kuva 2. Marja Pirilä, *Reikälehti*, 1989.



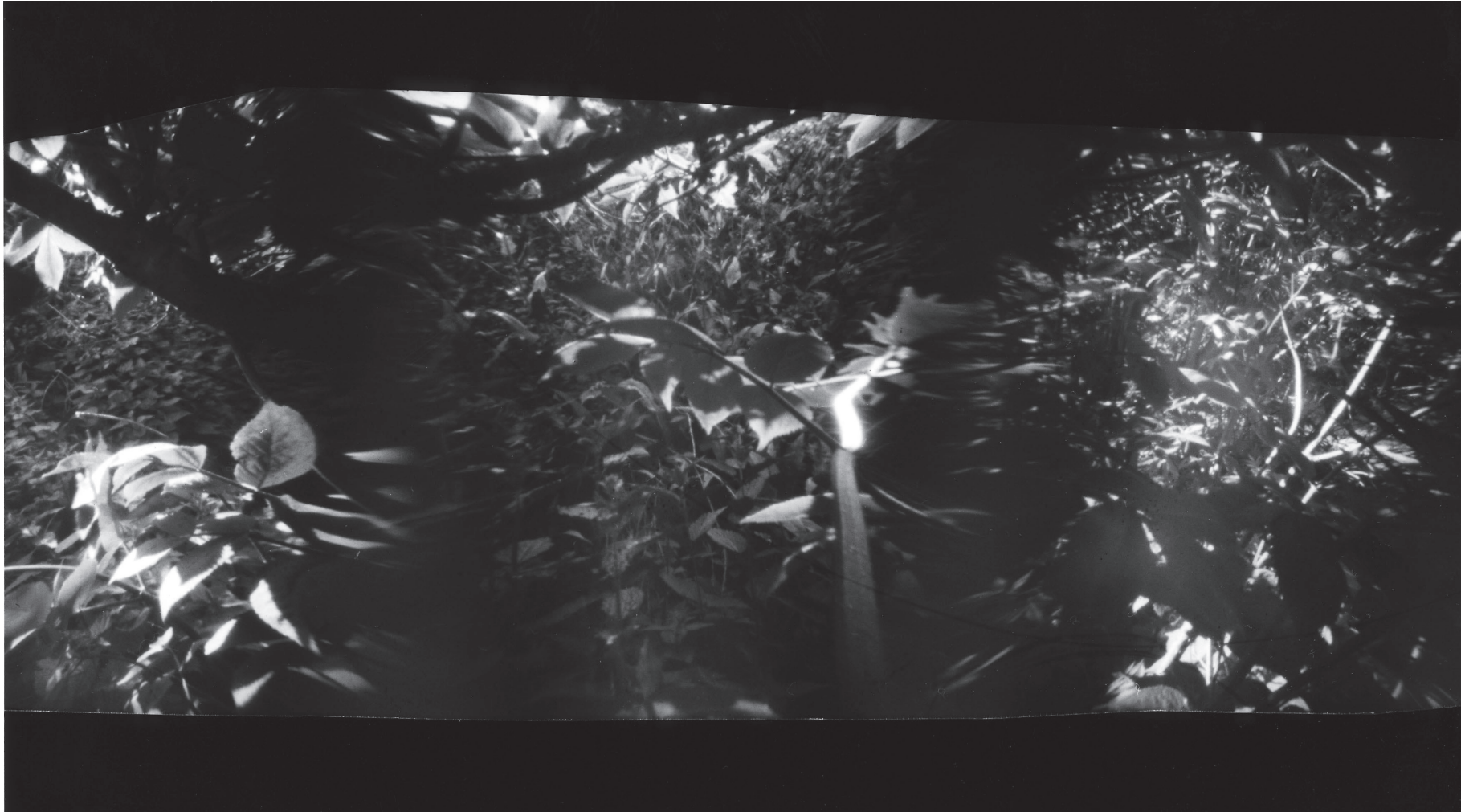
Kuva 3. Marja Pirilä, *Voikukka*, 1991.



Kuva 4. Tuula Närhinen, *Kärpäskamerakuvat*, *Eläinkamerat*-sarjasta, 1999-2002. Valokuvat mustalla pahvilla, 120x90 cm.



Kuva 5. Tuula Närhinen, *Käärmekamerakuvat, Eläinkamerat*-sarjasta, 1999-2002. Valokuvat mustalla pahvilla, 90x120 cm.



Kuva 6. Tuula Närhinen, *Lintukamerakuvat, Eläinkamerat-sarjasta*, 1999-2002. Valokuvat mustalla pahvilla, 90x120 cm.

Viitteet

1 Holmes Rolston III, "Esteettinen kokemus metsissä", teoksessa *Metsään mieleni*, toim. Yrjö Sepänmaa et. al. (Helsinki: Maahenki, 2003), 31–34.
2 Rolston, "Esteettinen kokemus metsissä", 31–35.
3 Peter Wohlleben, *Puiden salattu elämä. Kasvimaailman kuninkaiden tunteista ja viestinnästä*. Suom. Pirkko Roinila (Helsinki: Gummerus, 2016). Peter Wohlleben, *Das Geheime Leben der Bäume. Was sie fühlen, wie sie kommunizieren – die Entdeckung einer Voerborgenen Welt* (München: Ludwig Verlag, 2015).
4 Ibid, 24.
5 Ibid, 67, 34–35.
6 Ibid, 38.
7 Ibid, 27–28.
8 Eeva-Liisa Hallanaro, Saija Kuusela, Aino Juslén ja Terhi Rytteri (toim.), *Metsän salainen elämä* (Helsinki: Gaudeamus, 2016), 7–8.
9 Ibid, 374.
10 Ibid, 209.
11 Protovalokuvaajien näkemyksiä ovat tutkineet mm. Geoffrey Batchen, Scott McQuire, Heinz K. Henisch ja Bridget A. Henisch. Batchen esittelee runsaasti esimerkkejä. Myös Heinz K. Henisch ja Bridget A. Henisch käyvät läpi monia varhaisten valokuvaajien mainostekstejä ja -kuvia pohtien niiden esittelemiä valokuvaan liittyviä vertauskuvia. Geoffrey Batchen, *Burning With Desire – The Conception of Photography* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1997); Heinz K. Henisch, Bridget A. Henisch, *The Photographic Experience 1839–1914. Images and Attitudes* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993). Ks. myös Scott McQuire, *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera* (London: Sage Publications, New Delhi: Thousand Oaks, 1998).
12 Talbot kuvaili näin valokuvausta The Royal Societylle luonnostelemassaan paperissa. Sit.

Batchen *Burning With Desire*, 68.

13 Arago piti daguerrotypin julkiseksi julistavan puheensa Ranskan Akatemiassa 3.7.1839. Dominique François Arago, "Puhe Ranskan Akatemialle", teoksessa *Kuvista sanoin 2*. Koonnut Martti Lintunen (Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, WSOY, 1984), 15–30, erit. 25. Sit. myös Walter Benjamin, "Pieni valokuvauksen historia", teoksessa *Walter Benjamin. Messiaanisen sirpaleita*, toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen, suom. Raija Sironen (Jyväskylä: Kansan sivistystyön liitto. Tutkijaliitto. Tutkijaliiton julkaisusarja 57, 1989/1931), 121.

14 Ibid., 122.

15 Andre Bazin "Valokuvan ontologia", teoksessa *Kuvista sanoin*, toim. Martti Lintunen. Käännös Leena Kirstinä (Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1983/1945), 182–183.

Suomessa Bazinin kirjoituksia ovat käsitelleet valokuvan kannalta mm. Harri Laakso väitöskirjassaan ja Janne Seppänen artikkelissaan. Harri Laakso, *Valokuvan tapahtuma* (Helsinki: Tutkijaliitto, 2003), 124; Janne Seppänen, "Valokuva vai vale", *Nuori Voima* 2/1999: 5–8.

16 Bazin "Valokuvan ontologia", 183. Tässä käytetty Harri Laakson suomennosta: Laakso *Valokuvan tapahtuma*, 124. Laakso käy läpi tätä Bazinin tekstiosuutta korjaten sen aikaisempaa suomennosversiota.

17 Karoliina Lummaa, "Melu, antroposeeni ja esteettis-filosofisen eleen ongelma", *Mustekala-kulttuurilehti* vol. 70, nro 1 (2018), luettu 18.1.2019, <http://mustekala.info/teemanumerot/antroposeeni-ja-kulttuurinen-aanentutkimus-1-2018-vol-70/melu-antroposeeni-ja-esteettis-filosofisen-eleen-ongelma/>. Antroposeeni on erityisesti ympäristötieteellisessä keskustelussa vakiintunut epookkitermi. Karoliina Lummaa määrittelee sen aikakaudeksi, jona "ihmisen toiminta on läpikotaisesti muuttanut Maan ekosysteemejä ja geologista muotoa". Antroposeenin ajatellaan yleensä alkavan 1800-luvun

teollistumisesta. Karoliina Lummaa, "Antroposeeni ja objektien ekologia. Ihmisen luontosuhde humanismin jälkeen", teoksessa *Posthumanismi*, toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (Turku: Eetos, 2014), 265. 18 Daniel Rubinstein, "Posthuman Photography", luettu 28.4.2018, 25, http://www.academia.edu/31425877/POSTHUMAN_PHOTOGRAPHY. 19 Joanna Zylińska kirjoittaa "photography makes worldhood". Joanna Zylińska, "The Creative Power of Nonhuman Photography", luettu 30.4.2018 (Cambridge, MA: MIT Press, 2017), 139, 135, http://research.gold.ac.uk/20871/1/MED_Zylińska_2015c.pdf.

20 Janne Seppänen tarkastelee valokuvaa sen materiaalisuudesta lähtien ja nimeää tämän valokuvan ytimen materiaaliseksi ytimeksi. "Materiaalinen ydin näyttää tekevän valokuvasta luotettavan todellisuuden kuvaajan. Se sitoo valokuvan kuvaushetkeen ja -paikkaan. Se muodostaa valokuvalle tukirangan, joka muilta kuvallisilta esityksiltä puuttuu." Janne Seppänen, *Levoton valokuva* (Tampere: Vastapaino, 2014), 8 ja 73–79.

21 Tarkempaa paneutumista valokuvallistamisen käsitteeseen voi lukea väitöskirjasta Kati Lintonen, *Valokuvallistettu luonto, I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2011). Myös Jan Kaila ja Harri Laakso ovat pohtineet valokuvallistamiseen liittyviä käsitteitä. Jan Kaila kirjoittaa omassa tutkimuksessaan valokuvallisuudesta. Hänen pyrkimyksensä on alleviivata muuten kuin valokuvakameran keinoin, esimerkiksi videokameralla tai installaationa, tehtävän teoksen valmistusprosessien ja teokseen liittyvien mielikuvien ja työskentelytapojen valokuvallisuutta. Valokuvallisuudella Kaila tarkoittaa sekä taiteellista lähtökohtaa että tekemisen asennetta, jossa tuodaan esiin valokuvan olemisen ja esittämisen välinen dialogi. Jan Kaila, *Valokuvallisuus ja esittäminen nykyaikaisessa. Teoksia vuosilta 1998–2000*. Kuvista sanoin 6 (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon



julkaisuja 17, *Musta taide*, 2002), erit. 10–11. Harri Laakso käyttää valokuvallinen ele -käsitettä. Siinä kyse ei ole vain välineen erityisyydestä vaan sitä käyttävän tekijän tarkkaavaisuudesta, toiveista ja koko prosessiin liittyvistä ajattelutavoista, jotka Laakso nimeää valokuvallista elettä muodostaviksi. Laakso, *Valokuvan tapahtuma*, erit. 77.

22 Valokuvan merkitystä suomalaiskansallisen maisemakuvaston luomisessa on käsitelty useissa tutkimuksissa. Esim. Maunu Häyrynen, *Kuvitettu Maa. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 834, 2005), Antti Vallius, *Kuvien maaseutu: maaseutumaisemakuvaston luomat mielikuvat suomalaisesta maaseutukulttuurista* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 2013).

23 Varhaisen valokuvan omaksumista eri käytänteiden piiriin Suomessa käsitellään mm. teoksessa Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa, Jorma Hinkka, *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992* (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1992). Antti Vallius on tutkinut erityisesti metsävalokuvia. Antti Vallius, ”Romantiikkaa ja rationalismia. Metsätalouden kuvallinen esittäminen suomalaisissa maisemakuvajulkaisuissa” julkaisussa *Metsä ja kuva*, Vuosilusto 10, toim. M. Tamminen (Punkaharju: Luston tuki Oy, 2014), 7–17.

24 Kuvatutkimuksen lähtökohdista esim. Anita Seppä, *Kuvien tulkinta* (Tampere: Gaudeamus, 2012), erit. 24.

25 Tere Vadén, ”Joka tieteeseen tarttuu, se tieteeseen hukkuu...” teoksessa *Metsän jäljillä. Kertomuksia etelästä ja Suomesta* (Helsinki: Siemenpuu-säätiö, 2009), 157–164, 164.

26 Ibid, 164.

27 Ks. valokuvaa käsittelevästä objektiivisuuskeskustelusta mm. teoksessa Kati Lintonen, *Valokuvan 70-luku, Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmamuutos 1970-luvulla* (Porvoo: Taiteen keskustoimikunnan

julkaisuja nro 1, 1988), 10–14.

28 Valokuvakameran yksisilmäisestä perspektiivistä ovat kirjoittaneet mm. Riikka Stewen ja Lauri Anttila. Riikka Stewen, ”Silmä ja näkyvyyden meri. Moderni katse ja muistin tulevaisuus”, teoksessa *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*, toim. Tuomas M. S. Lehtonen (Helsinki: Gaudeamus, 1999), 222–243. Lauri Anttila, ”Polkuja”, teoksessa *Kaipuu maisemaan. Saksalaista romantiikkaa 1800–1840. Alles drängt zur Landschaft. Deutsche Romantik 1800–1840* (Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja 41, 1991).

29 Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*, ed. Claude Lefort. Translated by Alphonso Lingis (Evanston: Northwestern University Press, 1968), passim, 76–77, 100, 130–155. Alkuperäinen *Le Visible et l’invisible* (Paris: Editions Gallimard, 1964). Ks. myös Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London and New York: Routledge Classics, 2002), 295, 298, 303–305. Alkuperäinen *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945).

30 Lauri Louekarin tutkimuksen lähtökohtana ovat tilan arkkitehtoninen jäsentäminen, tilan esteettiset arvostukset ja erilaiset tilakokemukset ihmisen näkökulmasta. Tutkimus tarkastelee metsää tilallisvisuaalisena arkkityyppinä kahdesta suunnasta: metsää ideaalitulana sekä metsää fyysisenä tilana. Lauri Louekari, *Metsän arkkitehtuuri* (Oulu: Teknillinen tiedekunta, Oulun yliopisto, arkkitehtuurin osasto, A 38, 2006), esim. 48. Metsän arkkitehtuuria on käsitelty myös Juhani Pallasmaa. Juhani Pallasmaa, ”Metsän arkkitehtuuri”, *Silva Fennica* vol. 21 nro 4, 1987: 445–452.

31 Louekari, *Metsän arkkitehtuuri*, 103.

32 Ibid, 48.

33 Janne Seppänen tarkastelee kameran toimijuutta lähtien Bruno Latourin näkemyksestä, jonka mukaan toimijoita eivät ole vain ihmiset vaan myös ei-ihmiset: esineet, koneet, artefaktit, joiden kanssa ihminen jakaa arkensa. Seppänen, *Levoton valokuva*, 28–29.

34 Joanna Zylinska määrittelee erilaisia ei-inhimillisen valokuvan tyyppejä. Automaattisesti valottuneiden kuvien (esim. valvonta-, satelliitti- tai nettikameroiden kuvat) ohella hän lukee niihin myös valokuvat, joita ei ole otettu ihmistä varten tai jotka esittävät ihmisen hylkäämää. Omissa taideteoksissaan hän on mm. kiinnittänyt takaraivoonsa kameran, joka on automaattisesti tallentanut näkymiä. Joanna Zylinska, ”Introduction”, *Nonhuman Photography* (Cambridge, MA: MIT Press, 2017), luettu 5.5.2018, <https://www.nonhuman.photography/introduction/>.

35 Elina Heikka on koonnut yhteen valokuva/photography-termien varhaista historiaa. Elina Heikka, ”Aluksi oli aurinko”, teoksessa *Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*, toim. Kati Lintonen, Anna-Kaisa Rastenberger ja Elina Heikka (Helsinki: Maahenki, 2014), 9–13.

36 Kati Lintonen, ”Nousukausi”, teoksessa *Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe* toim. Kati Lintonen, Anna-Kaisa Rastenberger ja Elina Heikka (Helsinki: Maahenki. 2014), 63–105.

37 Marja Pirilä, Leena Krohn, *Aukeavat sormenpäiden silmät* (Helsinki: Musta Taide, 1993).

38 Ibid, 6–7.

39 Ibid, 7.

40 Marja Pirilä, ”Pinhole photographs”, luettu 8.4.2018, http://www.marjapirila.com/pinhole_text.html.

41 Tuula Närhinen, ”Animal cameras”, luettu 12.10.2018, <http://www.tuulanarhinen.net/artworks/animcams.htm>.

42 Tuula Närhinen, *Kuvatiede ja luonnontaide – tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta* (Helsinki: Aalto-yliopisto, 2016), 17.

43 Tuula Närhinen kuvailee verkkosilmää, kuinka se ”koostuu suuresta määrästä pieniä osasilmiä, joista jokainen muodostaa oman optisen projektionsa. Jopa tuhansista osasilmistä koostuva, sarveiskalvoa vastaava kupera pinta mahdollistaa äärimmäisen laajan sivuille, alas ja ylöspäin aukeavan yhtenäisen



näkökulman”. Ibid, 228.

44 Ibid, 228.

45 Ibid, 245.

46 Ibid, 253.

47 Rubinstein, ”Posthuman Photography”, 17.

48 Pirilä, *Aukeavat sormenpäiden silmät*, 6.

49 Joanna Zylińska, ”Introduction”.

50 Närhinen, *Kuvatiede ja luonnontaide – tutkielma luonnonilmiöiden kuvallisuudesta*, 249.

51 Karoliina Lummaa ja Lea Rojola, ”Mitä posthumanismi on?”, teoksessa *Posthumanismi*, 13–32.

FT Kati Lintonen on kirjoittanut valokuvasta 1970-luvulta lähtien ja toiminut mm. *Valokuva*-lehden toimitussihteerinä ja päätoimittajana sekä Suomen valokuvataiteen museon tutkijana ja vt. intendenttinä. Hänen ensimmäinen valokuvaa käsittelevä tutkimuksensa oli *Valokuvan 70-luku, Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla* (Porvoo: Taiteen keskustoimikunnan julkaisu nro 1, 1988). Väitöskirjassaan *Valokuvallistettu luonto – I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä* (Helsingin yliopisto, 2011) Lintonen tarkastelee valokuvallistamista. Tällä hetkellä häntä kiinnostavat kysymykset valokuvan ei-inhimillisistä ominaisuuksista.

