

VAASAN YLIOPISTO
Humanistinen tiedekunta
Viestintätieteiden laitos

Elina Nieminen

Visuaaliset järjestykset Elina Brotheruksen taidevalokuvissa

Viestintätieteiden pro gradu -tutkielma

VAASA 2007

SISÄLLYS

KUVIOT	4
KUVAT	4
TAULUKOT	4
1 JOHDANTO	7
1.1 Tavoite	8
1.2 Aineisto	10
1.3 Menetelmä	13
1.4 Valokuvan kaksi tasoa	15
2 VALOKUVAUS JA TAIDEVALOKUVA SUOMESSA	18
2.1 Valokuvan historiaa	18
2.2 Modernismi	20
2.3 Postmodernismin aika	21
2.4 Kuvan lukeminen	23
2.5 Omakuvasta	24
2.6 Elina Brotherus valokuvaajana	28
3 SEMIOTIIKKA JA VALOKUVA	31
3.1 Visuaaliset järjestykset	36
3.2 Merkitystä tuottavat elementit esimerkkikuvissa	40
3.2.1 Sommittelu	41
3.2.1.1 Piste ja viiva	42
3.2.1.2 Pinta	42
3.2.1.3 Volyymi	43
3.2.1.4 Kuvallisten elementtien muunneltavuus	43
3.2.1.5 Rythmi	44
3.2.1.6 Kuvan rajaaminen	45
3.2.1.7 Kuvapinnan suhteet	46
3.2.1.8 Väri ja valo	47

3.2.1.9 Valaistus	47
3.3 Sisällönanalyysi	48
3.3.1 Sisältöluokka	49
3.3.2 Aineisto	50
3.3.3 Havaintoyksikkö ja koodausyksikkö	51
3.3.4 Muuttuja	51
3.4 Nonverbaalinen visuaalinen viestintä	52
3.5 Välineeseen liittyvät geneeriset järjestykset	53
3.6 Kuvan tulkinnan subjektiivisuus ja sen ongelmat	54
4 ELINA BROTHERUKSEN TAIDEVALOKUVIEN ANALYYSI	56
4.1 Sommitellulliset elementit esimerkkikuvissa	56
4.1.1 Kuva 1. <i>Les Baigneurs</i>	56
4.1.2 Kuva 2. <i>Renuevue</i>	58
4.1.3 Kuva 3. <i>Love Bites 3</i>	60
4.1.4 Kuva 4. <i>Divorce Portrait</i>	62
4.2 Yhteenveto sommitellullisista elementeistä	64
4.3 Sisällönanalyysi esimerkkikuvista	66
4.4 Visuaaliset järjestykset esimerkkikuvissa	68
5 PÄÄTÄNTÖ	72
LÄHTEET	
LIITTEET	

KUVIOT

Kuvio 1. Visuaaliset järjestykset	13
Kuvio 2. Kuva-analyysin viestintäteoreettinen malli	31
Kuvio 3. Paradigman ja syntagman käyttö kaunokirjallisuudessa	35

KUVAT

Kuva 1. Paul Cézannen maalaus Les Baigneurs vuodelta 1900–1905	68
--	----

TAULUKOT

Taulukko 1. Kuvan rajaaminen	45
Taulukko 2. Ihmisen rajaaminen kuvassa	46
Taulukko 3. Yleisimpiä kohteen valaisutapoja	48
Taulukko 4. Sisältöluokkien muuttujien arvot esimerkkikuvissa	52
Taulukko 5. Sommitellullisten elementtien esiintyminen esimerkkikuvissa	65
Taulukko 6. Sisältöluokat esimerkkikuvissa	67

VAASAN YLIOPISTO**Humanistinen tiedekunta**

Laitos:	Viestintätieteiden laitos
Tekijä:	Elina Nieminen
Pro gradu -tutkielma:	Visuaaliset järjestykset Elina Brotheruksen taidevalokuvissa
Tutkinto:	Filosofian maisteri
Oppiaine:	Viestintätieteet
Valmistumisvuosi:	2007
Työn ohjaaja:	Merja Koskela

TIIVISTELMÄ:

Tutkielman aiheena ovat visuaaliset järjestykset taidevalokuvassa. Tutkielman tavoitteena on kehittää menetelmä, jonka avulla voi päästä käsiksi visuaalisiin järjestyksiin taidevalokuvassa. Tutkimuksessa pyritään etsimään apuvälineitä taidekuvan lukemisen tueksi semioottisen kuva-analyysin, sisällönanalyysin ja sitä kautta visuaalisten järjestysten tunnistamisen kautta.

Tutkielman kohteena on neljä suomalaisen valokuvataiteilijan, Elina Brotheruksen taidevalokuvaa. Kaikki kuvat ovat omakuvia ja ne otettu vuosina 1997–2000. Valituista neljästä esimerkkikuvasta etsitään merkitystä tuottavia somitellullisia elementtejä semioottisen kuva-analyysin avulla. Lisäksi esimerkkikuvat analysoidaan sisällönanalyysin avulla, ja näistä kahdesta analyysistä tehdään yhteenveto. Saatujen tulosten perusteella pyritään löytämään esimerkkikuvista niiden edustamia visuaalisia järjestyksiä.

Visuaalisilla järjestyksillä tarkoitetaan tässä tutkimuksessa merkitystä tuottavien elementtien yhdessä muodostamia kokonaisuuksia. Menetelmässä tärkeimpänä lähteenä toimii Janne Seppäsen (2000, 2001, 2005) kirjallinen kuvantutkimusta koskeva tuotanto. Seppäsen mukaan semiotiikka auttaa ymmärtämään tietyn kuvallisen esityksen toimintaa osana visuaalisia järjestyksiä. Niiden löytäminen on kuitenkin jossain määrin subjektiivista ja hyvin paljon kulttuurista riippuvaa.

Esimerkkikuvista paljastui somitellullisen erittelyn ja sisällönanalyysin avulla visuaalisia järjestyksiä, jotka viittasivat muun muassa elokuvaan, maalaustaiteeseen, hääkuviin, toisiin kuviin ja vallitsevaan käsitykseen parisuhteesta. Analyysin perusteella voidaan siis todeta, että taidekuvista voidaan tulkita visuaalisia järjestyksiä edellämainitun menetelmän avulla.

AVAINSANAT: Visuaaliset järjestykset, visuaalinen lukutaito, semiotiikka, valokuvantutkimus, omakuva, sisällönanalyysi

1 JOHDANTO

Jotta kuva voisi saada aikaan katsojassaan merkityksellisen tulkinnan, on sen ylitettävä ainoastaan näköaistimuksen vähimmäisvaatimukset eli erottauduttava taustastaan. Näköhavainnon syntymiseen tarvitaan yksinkertaisemmillaan vain valoa, mutta näköhavainnon syntymisestä näkymän tulkintaan on pitkä matka. Tämän tutkielman tarkoituksena on pohtia mitkä elementit kuvassa vaikuttavat tulkinnan matkareitteihin.

Vaikka valokuvaus kehitettiin alun perin näkyvän todellisuuden jäljentämistä varten, on valokuva aina myös inhimillisen toiminnan tuloksena ladattu täyteen merkityksiä. Kotimaisen taidevalokuvan sanotaan tällä hetkellä menestyvän ulkomailla maalaustaidetta paremmin. Syyksi menestymiseen on kuvailtu suomalaisen kuvan realistista ja arjenmakuista otetta. Taidemuotona valokuva herättää keskustelua vielä nykyäänkin.

Ympäristömme on täynnä kuvia, ja ilman peruskäsityksiä kuvista emme pystyisi toimimaan yhteiskunnassamme: emme löytäisi kohdetta kartalta, suutaria kyltin perusteella, suuntaa lähimmälle bussipysäkille ja niin edelleen. Kuvien tulkinnan tutkiminen on minusta tärkeää, koska kuvat vaikuttavat myös suuresti käsitykseemme maailmasta. Valokuvien käyttäminen ja niiden lukeminen on muodostunut osaksi nykyaikaista havainto- ja käsityskykyä. Kirjoituskin on kokoelma abstrakteja kuvia, joilla on yhteisesti sovittu merkitys. (Hietala 1993: 9).

Maalaus tulkitsee maailmaa jo sen valmistusvaiheessa, ja se kääntää maailman omalle kielelleen, mutta valokuvauksella ei ole omaa kieltään. Sitä opitaan lukemaan samalla tavalla kuin opitaan seuraamaan jalanjälkiä tai ymmärtämään sydänfilmiä. Kaikki valokuvan viitteet ovat sen ulkopuolella. Maalari tai elokuvaaja voi manipuloida kuvaamiensa tapahtumien yhtymistä, mutta valokuvaaja voi vain tehdä päätöksen siitä hetkestä, jonka hän päättää erottaa muista hetkistä. Tässä rajoituksessa piilee valokuvan voima; se tavallaan manaa esiin ne asiat, joita kuvassa ei näytetä. (Berger 1987:19–22.)

Nykytaiteen tehtäväksi katsotaan usein arkipäiväisten asioiden ja ilmiöiden nostaminen irti ympäristöstään. Tällöin niiden merkitys nousee uudella tavalla esiin ja saa aikaan reaktioita vastaanottajassa. Taiteessa, varsinkin nykytaiteessa on usein jotain vastaanottajalle tuttuja ja

arkisia elementtejä, mutta ne on siirretty johonkin uuteen ympäristöön tai vain irrotettu irti normaalista kontekstistaan. Taideteoksen perusominaisuuteen kuuluu, että sen katsoja voi tunnistaa siitä itsensä ja omat kokemuksensa riippumatta siitä, mitä teoksen tekijällä on ollut mielessään. Teoksen tunnelma tai jokin sen yksityiskohta saattaa saada katsojan ajatukset henkilökohtaisten muistojen ja elämyksien syövereihin. Nykyvalokuvakin keskittyy usein juuri arkitodellisuuden kuvaamiseen sekä ristiriitojen ja uusien merkityksien löytämiseen asioista, joihin olemme jo täysin tottuneet. Juuri tämä taiteen ja todellisuuden yhteensulautuminen saa minut uteliaaksi tälle tutkimukselle.

1.1 Tavoite

Tämän tutkimuksen tavoitteena on kehittää menetelmä, jonka avulla voi päästä käsiksi visuaalisiin järjestyksiin taidevalokuvassa. Pyrin etsimään apuvälineitä taidekuvan lukemisen tueksi semioottisen kuva-analyysin, sisällönanalyysin ja sitä kautta visuaalisten järjestysten tunnistamisen kautta. Semioottisen kuva-analyysin avulla etsin valokuvataiteilija Elina Brotheruksen tuotannosta valitsemistani esimerkkikuvista merkitystä tuottavia somitellullisia elementtejä eli sellaisia merkkejä, jotka viittaavat itsensä ulkopuolelle. Lisäksi analysoin esimerkkikuvat sisällönanalyysin avulla, ja teen näistä kahdesta analyysistä yhteenvedon. Saamistani tuloksista tai niiden muodostamista kokonaisuuksista tulkitseen esimerkkikuvien edustamia visuaalisia järjestyksiä.

Visuaalisilla järjestyksillä tarkoitan tässä tutkimuksessa merkitystä tuottavien elementtien yhdessä muodostamia kokonaisuuksia. Seppäsen (2001a: 176) mukaan semiotiikka auttaa ymmärtämään tietyn kuvallisen esityksen toimintaa osana visuaalisia järjestyksiä.

Visuaalisten järjestysten tutkiminen on tärkeää, sillä 2000-luvulla elämme kuvien ympäröimässä yhteiskunnassa, jossa visuaalisuudella on merkittävä rooli. Seppänen (2005: 15) muistuttaa visuaalisen kulttuurimme kuvastojen olevan poliittisia kuvastoja. Hän korostaa, että jokainen kuva tuotetaan jossakin yhteiskunnassa, ja siihen kytketään aina joitain merkityksiä sulkemalla joitain muita merkityksiä ulkopuolelle. Julkisia kuvia tuottavat tahot, kuten mainostoimistot, uutistoimitukset, ohjelmien tuotantoyhtiöt tekevät kaiken aikaa päätöksiä siitä, millaiseksi arjen

visuaalinen kulttuurimme muodostuu. Poliittisuus visuaalisessa kulttuurissamme tarkoittaa juuri näitä valintoja, joiden perusteella kuvallista kulttuuria luodaan. (Seppänen 2005: 15.) Taidevalokuva voi tahattomasti tai tarkoituksella olla osa näitä mediakuvan poliittisia järjestyksiä. Tiedostavinkaan taidekuva ei kuitenkaan pysty täysin irroittautumaan yhteiskunnasta, jonka vaikutuspiirissä se on luotu. Jotta 2000-luvun yhteiskuntaa voisi ymmärtää, on visuaalisella lukutaidolla, eli kyvyllä lukea ja tulkita ympäröivän kulttuurin kuvastoja keskeinen sija muiden kansalaistaitojen ohella. Seppäsen (2001a) mukaan kulttuurimme toiminta perustuu yhä enenevässä määrin kuviin. Visuaalisten järjestysten tunnistaminen tekee tiedostamattomat kulttuurimme asenteet, arvot ja näkökulmat näkyviksi. Niiden tunnistaminen kasvattaa myös toimintakykyämme ja itseymmärrystämme yhteiskunnassa. Se avaa mahdollisuuden vastustaa yksipuolista, kuluttamiseen, menestykseen ja kauneuteen perustuvaa kuvallista kulttuuriamme ja tulkita kuvia toisin.

Käsitän visuaalisen kulttuurin tässä tutkimuksessa Janne Seppäsen (2005:16) määritelmän mukaisesti. Seppänen näkee visuaalisuuden käsitteen sekä adjektiivina että substantiivina. Adjektiivina se on asian esineen tai asian *silmin havaittava ominaisuus*, ja substantiivina visuaalisuus tarkoittaa samaa kuin *näkyvä todellisuus*. Seppäsen mukaan visuaalisuuden piiriin lukeutuvat muun muassa visuaaliset esitykset, esinemaailma näkyviltä osiltan ja katseen varaan rakentuva vuorovaikutus. Kulttuurilla Seppänen viittaa ihmisten toimintaan, jossa he tietoisesti tai tiedostamattaan rakentavat ympäristöään ja tuottavat siihen merkityksiä. Seppäsen määritelmä visuaalisesta kulttuurista on näköaistiin nojautuvaa merkitysten välistä toimintaa ja tämän toiminnan tuotteita. (Seppänen 2005: 16–17.)

Oletuksenani on, että suomalainen taidevalokuva on semioottisesti ladattua, mutta sen edustamat visuaaliset järjestykset ovat epäsuoria ja viittaussuhteiltaan mutkikkaita. Mainoskuvissa halutaan usein varmistaa viestin perillemeno sen tulkitsijalle, jolloin käytetään sellaisia visuaalisia järjestyksiä, jotka ovat helposti tunnistettavissa. Taidevalokuvissa kuvan tulkitsijalle pyritään antamaan aiheita ajatteluun, jolloin kuvan viestit ovat tarkoituksella piilotettuja. Taidekuvan katsomisen konventiot haastavat myös omaan pohdintaan, tulkintaan ja ajatteluun. Oletan myös, että nykyvalokuvassa on näkyvissä vallitsevia visuaalisia järjestyksiä vastustavia tai murtavia järjestyksiä. Toisin sanoen oletan, että taidekuva tuo esiin sellaisia visuaalisia järjestyksiä, joihin

olemme tottuneet, mutta joiden olemassaolon ristiriitaisuutta emme ole arkiajattelussa huomanneet

1.2 Aineisto

Tutkimuksen kohteena on neljä valokuvataiteilija Elina Brotheruksen taidevalokuvaa. Mielestäni Brotherus edustaa 2000-luvun suomalaista taidevalokuvausta tyypillisimmillään. Olen valinnut tämän tutkimuksen esimerkkikuvat Elina Brotheruksen monografiasta *Decisive Days*¹, johon on koottu taiteilijan ottamia kuvia vuosilta 1997–2001. Valitsemani kuvat ovat olleet esillä lukuisissa näyttelyissä sekä Suomessa että ulkomailla. Seppäsen (2005: 150) mukaan valittavan aineiston ajanjakso on rajattava sen mukaan, halutaanko tutkia visuaalisia järjestyksiä jonakin tiettyinä ajanjaksona vai laajemmin. Tässä tutkimuksessa pyrin saamaan selville Elina Brotheruksen töissä esiintyviä visuaalisia järjestyksiä valitsemallani ajanjaksolla, eli vuosina 1997–2001. Ajanjakso rajautuu monografiaan *Decisive Days* valittujen töiden mukaan.

Helsingin Sanomien taidekriitikon Marja Terttu Kivirinnan (Helsingin Sanomat 14.10.2003) mukaan Brotherus kuuluu viime vuosina kasvaneeseen kansainvälisten taiteilijoiden suureen sukupolveen, joka esittelee näyttelyissä suuria värillisiä vedoksiaan. Brotheruksen aiheina ovat ajan hengen mukaan ihmiset ja maisemat.

Olen valinnut Brotherukselta nimenomaan *omakuvia*, joita on hänen varhaistuotannostaan suurin osa. Valitsin nämä neljä omakuvaa siksi, että ne ovat kaikki tunnelmaltaan hyvin erilaisia ja poimittu eri sarjoista. Yhdessä valitsemassani kuvassa esiintyy taitelijan itsensä lisäksi myös toinen henkilö. Tämän kuvan valitsin esimerkiksi Brotheruksen uudemmasta tuotannosta, jossa ihmisten ohella pääosassa ovat myös heitä ympäröivät maisemat. Kolmessa muussa omakuvassa Brotherus esiintyy yksin. Brotheruksen valokuvien hahmot, joita hän itse yleensä esittää, ovat hyvin monimerkityksellisessä suhteessa ympäristöönsä. Ne viittaavat yhtä aikaa historiaan ja nykypäivään, sekä todelliseen ja epätodelliseen. Brotherus viittaa kuvillaan usein myös toisiin kuviin ja kuvastoihin, kuvataiteen klassikoihin tai omiin toisiin valokuviinsa. Kivirinnan (2003)

¹ Brotherus, Elina (2002). *Decisive Days*. Valokuvia 1997–2001. Oulu: Kustannus Pohjoinen.

mukaan Brotheruksen valokuvissa on viitteitä Tizianin, Giorgionen ja muiden italialaisten, tai myös flaamilaisten taiteilijoiden maalauksiin.

Valitsin Brotheruksen laajasta tuotannosta tutkimuksen kohteeksi juuri omakuvat, koska omakuvat kertovat aina jotakin taitelijasta itsestään, mutta viittaavat samanaikaisesti myös itsensä ulkopuolelle. Näin ollen omakuvissa esiintyvistä hahmoista tulee hyvin moinimerkityksellisiä. Kun taitelija on mallin sijaan kuvannut teoksessa itseään, haluaa hän mielestäni ikään kuin vieraannuttaa kuvan subjektin sen välittämästä merkityksestä.

1. **Les Baigneurs (2000)**, Sarjasta: *The new painting*. 70 cm x 89 cm.²

Tässä Brotheruksen omakuvassa on mukana kuvaajan itsensä lisäksi toinen henkilö. Kuvassa on kaksi henkilöä kylpemässä sumuisessa ja ilmeisen kylmässä joessa. Maisema on vahvana elementtinä mukana kuvassa. Brotherus on *The New Painting* -sarjan myötä siirtynyt kuvaamaan enenevässä määrin maisemia ja ennen kaikkea horisontteja. (Brotherus 2002.) Tässäkin kuvassa tuntuu maiseman avartuminen helpottavalta aikaisempiin, usein sisällä kuvattuihin ja ahtaasti rajattuihin miltei ahdistaviin omakuviin verrattuna. Brotherus (2002) sanookin, että löydettyään tasapainon omassa elämässään, hän on voinut siirtää keskittymisensä itsensä sijaan itse ympäröivään todellisuuteen. Tässä kuvassa ihmishahmon roolina onkin enemmän valon ja varjon sekä muodon esittäminen kuin itse subjektina oleminen.

2. **Revenue (1999)**, Sarjasta: *Suites Francaises 2*. 80 cm x 62 cm.³

Tämä kuva on Brotheruksen toisesta Ranskassa kuvatusta sarjasta, jossa hän kuvaa elämäänsä vieraassa kulttuurissa. *Suites Francaises 2* -sarjalla on vahvasti omaelämäkerrallinen tausta, mutta sarjan keskeinen sisältö kielen ymmärtämiseen liittyvine kysymyksineen on Brotheruksen mukaan jotain muuta. Kuvassa näkyy Post-it-lapuilla nimettyjä esineitä. Tämä on tapa jolla Brotherus yritti opetella itselleen vierasta kieltä muuttaessaan Ranskaan. Arkikommunikaatio oli vieraalla kielellä aluksi vaikeaa ja oleminen yksinäistä. Se näkyy ahdistavuutena tämän sarjan

² Kuva on liitteessä 1

³ Kuva on liitteessä 2

kuvissa. Post-it-laput eivät ole kuitenkaan pääosassa tässä kuvassa kuten eivät monissa muissakaan saman sarjan kuvissa. Pääosassa on matkalaukkuineen lähdössä tai mahdollisesti tulossa oleva nainen, jolla on surullinen ilme ja sanomalehti kainalossa. Lattialla ja sängyllä on lievä epäjärjestys; pizzalaatikoita, kirjoja ja papereita hajan hajan. Satunnainen esineiden nimeäminen avaa kuitenkin tulkintaan uuden tason, koska kuvaa voi lappujen kautta hahmottaa myös kielen kautta, eikä ainoastaan visuaalisesti.

3. **Love bites III** (1999), Sarjasta: *Das Mädchen sprach von Liebe*. 70 cm x 58 cm.⁴

Tässä omakuvassa Brotherus on selin kameraan ja katselee ikkunasta alas, kenties kadulle. Ohut harsomainen leninki on selästä riekaleina ja paljastaa punertavan ruhjeen. Kuva herättää voimakkaita kysymyksiä ja on hyvin latautunut. Mitä on tapahtunut? Brotherus ei ole kommentoinut haastattelussa tätä kolmesta kuvasta muodostuvaa sarjaa. Kuvan vaaleat sävyt asettavat kontrastin aiheelle, joka tuo väkisinkin mieleen väkivaltaisia ajatuksia. Kuva kuuluu vahvasti omaelämäkerralliseen *Das Mädchen sprach von Liebe* -sarjaan.

4. **Divorce portrait** (1998), Sarjasta: *Das Mädchen Sprach von Liebe*. 130 cm x 135 cm.⁵

Tämä avioeroon suoraan viittaava kuva on otettu silloin kun Brotherus erosi miehestään. Kuva viittaa edellisenä vuonna otettuun hääkuvaan, jossa Brotheruksella on päällään tismalleen sama leninki. Taustalla siintää Merihaan ankea maisema, ja pilvet roikkuvat uhkaavan alhaalla. Kasvoilla on itkuun purskahtamaisillaan oleva ilme. Brotherus on kuvannut tätä eron jälkeistä elämänvaihettaan melko tarkasti. Sarjaan kuuluu myös kuvia elämästä tyhjässä asunnossa pelkällä patjalla nukkuen ja yksinäisistä ruokailuhetkistä lattialla. Brotherus kommentoi ero- ja hääkuviaan Kailan⁶ haastattelussa yritykseksi tavoittaa jotakin olennaista ja aitoa. Brotherus korostaa, ettei halua katsojien sääliä näillä yksityiselämänsä kuvaavilla raadollisilla kuvilla vaan ajattelemisen ja samaistumisen aihetta yleisemmällä tasolla kuin hänen oma elämänsä.

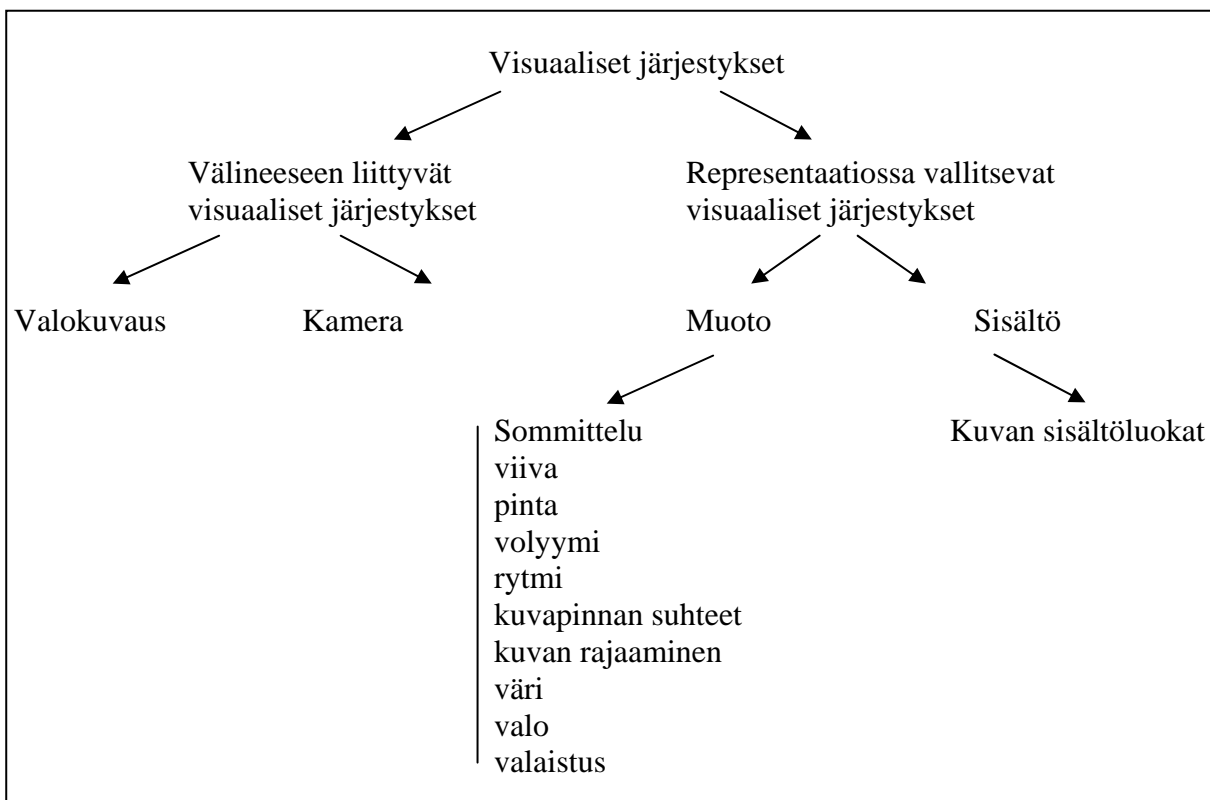
⁴ Kuva on liitteessä 3

⁵ Kuva on liitteessä 4

⁶ Brotherus, Elina (2002). *Decisive Days*. Valokuvia 1997–2001. Oulu: Kustannus Pohjoinen.

1.3. Menetelmä

Tässä tutkimuksessa käytän perustana valokuvantutkija Janne Seppäsen (2001) käsitystä visuaalisista järjestyksistä. Visuaalisilla järjestyksillä tarkoitan tässä tutkimuksessa merkitystä tuottavien elementtien yhdessä muodostamia kokonaisuuksia. Kuten luvussa 1.1 totesin, visuaaliset järjestykset ovat todellisuuden säännönmukaisuuksia, joita havaitsemme ja tulkitsemme ympärillämme. Visuaaliset järjestykset syntyvät aina inhimillisen toiminnan ja vallankäytön tuloksena. Kuviossa 1 on esitelty visuaalisten järjestysten rakennetta.



Kuvio 1. Visuaaliset järjestykset

Olen erottanut muutamia visuaalisten järjestysten esiintymisen muotoja joita esimerkkikuvistani tutkin (Kuvio 1). Olen valinnut seuraavat osa-alueet esimerkkiaineistoani silmälläpitäen. Ensinnäkin otan esimerkkiaineistostani huomioon niiden **välineeseen** eli kameraan ja valokuvaukseen **liittyvät visuaaliset järjestykset**. Sen jälkeen paneudun jokaiseen esimerkkikuvan **representaatiossa, eli kuvasisällössä vallitseviin visuaalisiin järjestyksiin** ja siihen, mitä eri elementtejä kuva meille esittää. Representaatiosta erotan kuvan muotoon ja

sisältöön liittyvät järjestykset. Kuvan muodossa otan huomioon **sommitelun, viivan, pinnan, volyymin, rytmin, kuvapinnan suhteet, kuvan rajaamisen, värin, valon sekä valaistuksen**. Koska kaikissa esimerkkikuvissani esiintyy ihminen, tutkin sisällön osalta kuvissa erityisesti niissä esiintyvien ihmisten ruumiinkielen visuaalisia järjestyksiä. Lisäksi tutkin esimerkkikuvien sisältöä sisällönanalyysin avulla. Sisällönanalyysissa luokittelen kuvan sisällössä esiintyvät elementit sisältöluokkiin, eli muuttujiin ja annan muuttujille arvoja. Visuaalisia järjestyksiä saattaa muodostua myös usean elementin yhteistyönä, mutta myös yksittäinen elementti voi edustaa laajempaa visuaalista järjestystä yksin.

Etenen visuaalisten järjestyksen tunnistamisessa siten, että etsin visuaalia järjestyksiä tuottavia sommitellullisia elementtejä yksi esimerkkikuva kerrallaan. Laadin ensin jokaisesta tarkasteltavasta kuvasta syntaktisen analyysin, jossa kuvaan kunkin valitun sommitellullisen elementin ilmenemistä kussakin kuvassa. Tämän jälkeen kokoan syntaktisen analyysin tulokset taulukkoon, jonka avulla voin päätellä, mitä sommitellullista johdonmukaisuutta Brotheruksen kuvista on havaittavissa. Tämän jälkeen tutkin kuvia sisällönanalyysin avulla eli luokittelen kuvan sisällössä esiintyvät elementit sisältöluokkiin, eli muuttujiin ja annan muuttujille arvoja. Kokoan sisältöluokat ja muuttujat taulukkoon ja analysoin tulokset. Näiden kahden analyysin ja oman kulttuurisen kokemukseni perusteella pohdin, minkälaisia visuaalisia järjestyksiä Brotheruksen taidekuvat toteuttavat.

Visuaalisiin järjestyksiin liittyvä valta näkyy muun muassa kaupunkisuunnittelussa siten, että elinympäristömme ulkoasu on vain muutamien harvojen käsissä. Julkiset rakennukset ovat tietynlaisia, kadut tietyn mallisia ja niin edelleen. Olemme kuitenkin niin tottuneita ympäristöömme, että huomamme siihen liittyvät visuaaliset järjestykset vasta silloin, kun niihin tulee muutoksia tai joudumme jostakin syystä uuteen ympäristöön esimerkiksi vieraassa kulttuurissa. Elinympäristömme visuaaliset järjestykset ovat vahvoja, ja yksilö on miltei pakotettu sopeutumaan niihin. Esittelen visuaalisia järjestyksiä tarkemmin luvussa 3.1.

Visuaaliset järjestykset ovat arkiajattelussamme itsestäänselvyksiä, mutta pitävät sisällään paljon valtaa ja tietoa kulttuurissamme vallitsevista arvoista. Kulttuurin jäsen voi tuottaa visuaalisia järjestyksiä myös itse, esimerkiksi pukeutumisellaan tai sisustamalla asuinympäristöään. Pukeutumalla ja sisustamalla voimme myös esittää toisille kulttuurin

jäsenille toiveita siitä, millaisia merkityksiä me haluisimme itseemme liitettävän ja millaisien visuaalisten järjestyksien osana haluamme esiintyä, esimerkiksi urheilullisena, kansainvälisenä tai intellektuellina. Visuaalisten järjestysten tutkiminen voidaan siten nähdä itsestäänselvyyksien kyseenalaistamisena.

1.4 Valokuvan kaksi tasoa

Nykyvalokuvan tutkiminen on haastavaa. Seppäsen (2000: 87) mukaan valokuva ei aina tukeudu selkeisiin merkityksiin vaan jää usein myös roikkumaan vertauskuvainnollisten tai keskeneräisten ilmaisujen varaan, siis tavallaan määrittelemättömäksi. Valokuvaa voidaan havainnoida hyvin erilaisilla keinoilla. Nämä keinot Seppänen (2000: 89) jakaa kahteen tasoon. Hän puhuu valokuvan kahdesta tasosta; *toden tasosta ja tulkinnan tasosta*. Seppänen viittaa toden tasolla siihen, että kaikissa havainnoissa valokuva rakentuu siten, että se ikään kuin esittää itsensä ulkopuolista todellisuutta. Valokuvassa näkyvä asetelma on ollut valotusajan mittaisen hetken totta, eli kyseinen hetki on todella tapahtunut joskus, ellei kuvaa sitten ole muokattu jälkikäteen. Valokuvassa on nykypäivänäkin mukana sen alkuperäinen todellisuus- ja tallennusfunktio (Hietala 1993).

Tulkinnan taso puolestaan viittaa valokuvaan luovan työn tuloksena. Tulkinnan kehyksen kautta valokuvaaja säätelee sitä, miten toden taso tulee esille. Esimerkiksi se, miltä ihminen kuvassa näyttää riippuu täysin siitä, millä tavalla valokuvaaja muokkaa valaistusta, taustaa, kuvakulmaa ja muita elementtejä. Toisaalta Seppäsen (2000: 90) mukaan valokuvan toden taso asettaa puolestaan rajoja tulkinnan tasolle. Esimerkiksi jos linssin edessä on elävä ihminen, on valokuvaajan vaikea saada filmille piirtymään traktorin kuvaa, vaikka hän kuinka säätäisi kuvakulmaa ja valaistusta. Niinpä nämä kaksi tasoa on eriteltävissä kuvasta, mutta niiden erottaminen toisistaan on mahdotonta. Valokuvaa ei ole siis irrallaan olemassa, se saa merkityksensä kulttuurissa tiloissa. Se on aina kiinni ympäristöstään ja kontekstistaan. Valokuvalla on kyllä identiteetti, muttei historiaton ja muuttumaton sellainen.

Seppäsen toden ja tulkinnan tasoja voi verrata Roland Barthesin (1984, alkup. 1961) denotaatio- ja konnotaatiotasoihin. Barthesin denotatiivinen taso tarkoittaa kuvan peruserkitystä, joka on

kaikille kulttuureille yhteinen. Denotaatio⁷ on tulkinnassa vaihe, jossa rekisteröidään kaikki, mitä tosiasiallisesti voidaan nähdä kuvassa. Jos kuvassa on kukka-asetelma, voidaan todeta, että kuvassa denotatiivisesti on tunnistettavissa tietynlaisia kukkakasveja ja astia jossa ne ovat. Konnotaatio on denotaatiosta johdettavissa oleva tulkinnan taso, jossa kulttuuriin sidoksissa olevat ja tunteisiin liittyvät tulkinnat sallitaan. Konnotaatio riippuu siitä, millaisia ennakkotietoja ja kokemuksia tulkitsijalla on kohteesta aikaisemmin. Konnotaatiotaso on riippuvainen denotaatiotasosta. Ilman yleisesti tunnistettavaa aihetta ei tulkinta voi päästä denotatiiviselle tasolle, sillä se ei avaa silloin kulttuuriin liittyviä merkityksiä. Seppäsen toden ja tulkinnan tasot valokuvassa eivät myöskään ole sidoksissa toisiinsa niin, ettei kuva voi olla olemassa ilman kontekstia, jossa se tulkitaan, eikä toisaalta myöskään tulkinnan tasolle päästä ilman toden tasoa.

Berger (1983: 210) korostaa myös, että valokuva on aina jälki. Toisin kuin mikä muu tahansa kuvallinen esitys, valokuva ei ole toisinto. Mikään muu kuva ei ole samalla tavalla yhteydessä kohteeseensa kuin valokuva. Berger (1983: 211) vertaakin valokuvaa muistiin. Ero valokuvan ja muistin välillä on kuitenkin se, että valokuvat eivät itsessään voi säilyttää merkityksiä kuten muistijäljet. Valokuvan merkitykset syntyvät katsomishetkellä ja katsomispaikan olosuhteissa. Valokuvat kuljettavat mukanaan todistetta ihmisen tietystä tilanteesta suorittamasta valinnasta.

Valokuvan käyttö yhteiskunnassamme voidaan luokitella kahteen luokkaan: yksityisiin valokuviin ja julkisiin valokuviin (Berger 1983: 211). Yksityisillä valokuvilla korostetaan ja arvostetaan sitä, minkä halutaan olla jatkuvaa. Yksityistä valokuvaa käytetään elävän muistin apuna. Julkiset valokuvat puolestaan edustavat täysin tuntemattoman ihmisen muistia ja tietoa tapahtumasta, joka on repäistänyt irti eletystä kokemuksesta. Tämä kahdeksankymmentäluvulla tehty jaottelu ei ehkä ole tänä päivänä aivan yhtä mustavalkoinen, mutta se herättää silti ajatuksen siitä, kuinka modernit taidekuvat kuuluvat periaatteessa molempiin luokkiin. Taidekuva on yksityistä kuvaa, joka on tarkoitettu julkiseksi. Se on tarkoituksella temmottu irti kokemushetkestä, jotta se voisi saada katsojan poimimaan esiin omasta kokemusmaailmastaan samankaltaisen kokemuksen ja heräämään ajattelemaan sen merkitystä taiteilijan antamassa viitekehyksessä. (Berger 1983: 211–212.)

⁷ Lat. denotare eli ydinmerkitys.

Kuvien merkityksiä on tutkittu antiikista lähtien, mutta valokuvien merkityksiä ryhdyttiin tutkimaan vasta 1970-luvun alkupuolella, kun elokuva, valokuva, mainokset ja taide alkoivat kiinnostaa tutkijoita yhteiskunnallisina ilmiöinä (Seppänen 2005: 17). Leena Saraste (1980: 194) vertaa valokuvan kieltä kuvataiteilijan käsialaan, hänen tapaansa luoda todellisuus uudelleen paperin pinnalle. Sarasteen mukaan on olennaista kiinnittää huomiota siihen, miten kuvaaja välittää todellisuutta, millaisen osan todellisuutta hän on valinnut kohteekseen ja miten hän kohdettaan käsittelee. Elovirran (1999: 177) taas toteaa, että on tärkeämpää puuttua valokuvan retoriikkaan kuin sen olemukseen ja alkuperään. Kuvasta tulisi etsiä niitä keinoja, joilla se kommunikoi katsojan kanssa. Tässä tutkimuksessa paneudun kuvien kommunikaatioon mahdollisimman monella eri tasolla, jolloin Sarasteen painottama todellisuuden rajaus ja valinta sekä Elovirran korostama kuvan retoriikka tulevat käsitellyksi visuaalisten järjestyksien kautta.

2 VALOKUVAUS JA TAIDEVALOKUVA SUOMESSA

Valokuvan idea periytyy jo antiikin ajoilta: tarussa Cupido sai kauniin nuorukaisen kuvan säilymään peilissä. Keskiajalla puolestaan noitien uskottiin pystyvän jäädyttämään ihmisen kuvajaisen veden pinnalle. (Saraste 1996:11–13.) Itsestään syntyvä kuva oli kuitenkin tavallisten ihmisten ulottumattomissa. *Camera*⁸ säilyi pitkään vain pimeää huonetta tarkoittavana kamarina, johon kuva heijastui pienestä reiästä niin sanottuna *camera obscurana*. Tätä pimeää huonetta käyttivät aluksi apunaan maisemamaalarit saadakseen luotua mahdollisimman totuudenmukaisen kuvan kohteestaan. Camera obscuran myötä kehittyi myöhemmin kamerassakin käytetty optiikka. Todellisuus oli maalaustaiteessa kaiken mitta ja päämäärä. Valokuvaus syntyi ihmisen kasvavasta tarpeesta tallentaa ympäröivää todellisuutta. (Saraste 1996: 11,12.)

2.1 Valokuvan historiaa

Valokuvan keskeisimpänä periaatteena on ollut *kameran linssin läpi valonsäteiden kautta välittyvän kuvan kiinnittäminen valoherkälle materiaalille* (Taiteen pikkujättiläinen 1991: 778). Ratkaisevaa valokuvan kehityksessä oli fyysikaalisen ilmiön kemiallinen hallinta. Pelkkä optiikan hallitseminen ei riittänyt. Kun kemisteille oli selvinnyt hopeasuolojen valoherkkyys, puuttui vielä keino, jolla valon aiheuttamat kemialliset muutokset olisi saatu pysäytettyä juuri oikealla hetkellä. (Saraste 1996: 11.)

Tässä onnistuivat ensimmäisinä ranskalaiset Joseph Nicéphore Niépce ja Louis Jacques Mande Daguerre, jotka esittelivät uuden keksintönä vuonna 1839 Ranskan tiede- ja taideakatemian kokouksessa Pariisissa. Lehdistöä kohisuttanut keksintö oli nimeltään dagerrotypia, jonka seurausta tämän päivän valokuvatekniikkakin on. Vanhin valokuva, joka esittää vain vaivoin erottuvaa maisemaa tutkija Niépce'n huoneesta katsottuna, on kuitenkin löytynyt jo vuonna 1827. Muitakin valotusmenetelmiä kehiteltiin samoihin aikoihin, mutta tutkijat onnistuivat saamaan dagerrotypian avulla valotusajan vain muutamaa kymmentä minuuttia. Lisäksi dagerrotypian avulla kuvista saatiin ylivoimaisen tarkkoja ja hienostuneita. Dagerrotyppi valotettiin

⁸ *Camera*, iltaliaksi huone

hopeoidulle kuparilevyille. Koska pinta oli heijastuva, taltioitui kuvattu todellisuus sellaisenaan levyille. (Palin 1999: 28.)

Suomen ensimmäinen tunnettu valokuvaaja oli turkulainen lääkäri Henrik Cajander. Hän on jättänyt jälkeensä kolme vuosina 1842–1844 otettua dagerrotyyppiä. Cajanderin välineet ja opit olivat tiittävästi kotoisin Pariisista, josta niitä haettiin ympäri Eurooppaa. (Palin 1999: 28.) Valokuvaus yleistyi Euroopassa 1800-luvun loppuun mennessä (Tolonen 1998: 112). Suomessa tuotettiin 1840–1850 lähinnä dagerro- ja ambrotyyppejä. Ambrotyypillä tarkoitetaan alivalotettua lasinegatiivia, jonka vaalea hopeajodidikalvo näyttää positiivikuvalta, kun se asetetaan mustalle pohjalle. Ambrotyypit olivat yksittäisesineitä, eikä niistä saanut jäljennöksiä, mutta toisaalta valoherkkä kalvo voitiin valaa lähes mille tahansa tiiviille pinnalle kuten nahalle tai vahakankaalle. Samalla tekniikalla ohuelle pellille valotetut ferrotyypit säilyttivät pitkään asemansa markkinoilla kiertävien pikavalokuvaajien työkaluina 1800-luvun loppuun saakka. (Palin 1999: 30.)

Myöhemmin niin kutsuttu Talbotin menetelmä antoi mahdollisuuden vedostaa yhdestä negatiivista halutun määrän lisävedoksia. Näitä kalotyyppiejä vedostettiin himmeille suolapapereille, ja niiden jälki oli nuhruisempaa kuin myöhemmin märkälevytekniikalla otetutuissa kuvissa. Kalotyyppit muistuttivatkin ilmaisultaan enemmän maalausta kuin valokuvaa. Tätä korosti kalotyypeissä voimakas, jälkeenpäin tehty väritys. Märkälevymenetelmä syrjäytti lukuisat aikaisemmat tekniikat 1850-luvulla. Märkälevymenetelmä tarkoittaa Lasinegatiivin kolloidiumkalvon herkistämistä kuvaustilanteessa ja sen valottamista ja kehittämistä samantien. Menetelmä vaati kuitenkin ateljeeolosuhteita. Märkälevymenetelmän kautta kutsutaan myös apteekkareiden kaudeksi, koska monet proviisorit ryhtyivät tällöin valokuvaamaan. Aluksi kuvat vedostettiin kalotyyppien tapaan suolapaperille, mutta myöhemmin siirryttiin munavalkuaisella ja hopeakloridilla käsiteltyihin abumiinipapereihin. (Palin 1999: 31, 33.)

Niin sanottu apteekkarikausi päättyi kuitenkin kuivalevyjen saavutettua Suomen 1880-luvun lopussa, jolloin myös valokuvaus yksinkertaistui huomattavasti. Kuivalevyjä ei tarvinnut enää herkistää ennen valotusta, ja valotetun levyn saattoi antaa levätä kehittää vasta pitkänkin ajan kuluttua. Näin ollen kuvaaminen siirtyi ateljeista ulkosalle ja pitkätkin kuvausmatkat onnistuivat. Kuivalevy toi myös suljinmekaniikan kameroihin, sillä valotusajat laskivat sekunnin murto-

osiin, ja objektiivin suojatulpan käyttäminen sulkimena ei enää onnistunut. Valokuvaus oli ennen kuivalevyjen kautta harvinaista, mutta kuivalevyjen yleistymisen myötä siitä tuli varakkaan yläluokan suosittu harrastus. Lyhyet valotusajat toivat kuviin myös uudenlaista realismia, sillä tarkoin järjestetyt ateljeetaustat alkoivat näyttää keinotekoisilta kuvaajien silmissä. Valokuvaus jakaantuikin kehittymään kahteen suuntaan; hienostuneisiin ateljeekuviin ja luonnossa otettuihin realistisiin kuviin. Valokuvaamista rajoitti kuitenkin edelleen valo, tai sen puute. Sydäntalvella kuvia ei voitu ottaa, koska ei ollut luonnonvaloa. 1890-luvulla löydettiin valotusongelmiin magnesium, mutta se syrjäytettiin pian sähköllä. Magnesiumin käyttö aiheutti paljon savua ja vaarallista palamisjätettä. Suomeen ensimmäinen sähköistetty valokuvaamo avattiin jo syksyllä 1900. (Palin 1999: 34, 36.)

2.2 Modernismi

Institutionaalinen perusta valokuvataiteelle alkoi maassamme rakentua vasta 1960-luvulla. Merkittävimpana uudistuksena pidetään valokuvataiteen pääsyä osaksi valtion taidehallintoa 1970-luvulla. (Seppänen 2000: 104.)

Taidevalokuvaus irrottautui kuvataidetta jäljittelevästä perinteestä ja sai nykyisen kaltaisen muotonsa vasta 1980-luvulla. Tällöin taiteen kenttää halkoivat poikkitaiteelliset ilmiöt, ja voidaan sanoa koko Suomen taiteen kentän olleen käymistilassa. Elovirran (1999: 168) mukaan kuvataide imi 1980-luvulla paljon vaikutteita rock-musiikista ja visuaalisista ilmiöistä. Valokuvissakin ryhdyttiin tavoittelemaan rajuja ilmaisun tehoja rock-musiikkimaailmaa jäljitellen.

Kuvan tekijä halusi 1980-luvulla olla läsnä kuvassa, poiketen aikaisemmasta tyylistä, jolloin kuva pyrittiin erottamaan sen tekijästä. Nyt valokuvaaja halusi tutkia itseään aiheen kautta, ja kuvan keskeiseksi elementiksi nousi henkilökohtainen kokemus. Itse taiteilija nousi aiheen ja itse teoksen edelle. Myös näyttelytoiminta alkoi viritä 1980-luvulla valokuvataiteen piirissä ennennäkemättömällä tavalla. Kun koko 1960-luvulla pidettiin yhteensä 20 valokuvataidenäyttelyä, niin 1980-luvulla niitä pidettiin runsaat 200. (Elovirta 1999: 168.)

Valokuva eli nousukautta myös muualla maailmassa. Valokuvataiteen klassikoina pidetyistä alkuperäisteoksista maksettiin kansainvälisissä huutokaupoissa hintoja, joihin aikaisemmin vain harvat maalaustaiteen teokset olivat yltäneet. Tämä johti siihen, että valokuvan esineellisyys alkoi korostua gallerioissa. Käsitteellisestä valokuvasta tuli kuvataiteen yksi työkalu, ja valokuva alkoi vetää puoleensa myös kuvataiteilijoita. Kuvataiteilijat alkoivat käyttää laajasti valokuvaa esimerkiksi käsitetaiteessa, installaatioissa ja performansseissa. Uusi valokuvaus alkoi häivyttää valokuvan ja kuvan rajoja. Merkinä uudesta valokuvauksesta perustettiin valokuvataiteilijoiden, eli valokuvaa teoksissaan käyttävien taiteentekijöiden, liitto vuonna 1988. (Elovirta 1999: 168–170; Kallio 1991: 778–786.)

2.3 Postmodernin aika

Käsitys taiteesta ja todellisuuden luonteesta muuttui koko yhteiskunnassa 1980-luvun lopulla, ja valokuvataiteessa alkoi postmodernismin aikakausi (Elovirta 1999: 173). Postmodernissa maailmassa joukkotiedotusvälineet luovat yhä kiihtyvämällä vauhdilla ja laajuudella. Postmodernin käsityksen mukaan taiteen tunnusmerkkejä ovat muun muassa leikki, ironia, parodia, anarkia, tulkintojen loputtomuus, videon ja valokuvan käyttö ja kaikkien taiteen rajojen murtaminen. Postmodernit teokset myös lainaavat elementtejä vanhemmilta taidekausilta tai viittaavat niihin.⁹ Postmodernit teokset saivat yleisöä, jonka elämäntapa koostui eri kulttuureista lainatuista aineksista. (Kallio 1991: 521–523.) Vaikka valokuvasta oli jo tullut vakiintunut taiteen tekemisen muoto, vain tietyn tyyppiset kuvat tulivat noteeratuksi. Ongelmaksi muodostui se, että valokuvan todellisuussidonnaisuus ja tietynlainen mekaanisuus ei sopinut postmodernin taiteen vaatimuksiin. Uusi taidekäsitys vaati taiteilijan kädenjäljen näkymistä konkreettisesti kuvassa, ja se rajasi useat kuvat pois piiristään. Niinpä valokuville haluttiin luoda oma identiteetti, joka alleviivasi kuvaajan omaa subjektiivista näkemystä. (Elovirta 1999: 173–174.)

Subjektiivinen taidevalokuva korosti minän ja maailman välistä suhdetta. Puhuttiin myös maailmassa olemisen estetiikasta, jossa olemisen mysteeri perustui mustavalkoiseksi, sävyltään haalistuneeksi kuvaan. Subjektiiviseen valokuvaukseen tarttuivat Suomessa erityisesti naiset, jotka halusivat esittää vastalauseen 1980-luvulla vallinneelle miehelle dokumentoinnin

⁹ Vrt. Brotheruksen esimerkkikuva *Les Baigeurs* alaluvussa 4.3.2.

valtakaudelle. (Elovirta 1999: 173–175.) Tämä korostui naisten kuvissa sisäisyyden korostamisena, jolla pyrittiin nimenomaan pois ulkoisen todellisuuden dokumentoinnista. Elovirran (1999) mukaan uudet kuvat eivät enää määritelleet katsojan paikkaa, vaan ne antoivat tilaa assosiaatiolle ja mielikuvitukselle. Yksittäisen kuvan tai temaattisen kuvasarjan tilalle tulivat kuvat, jotka rinnastuivat toisiinsa joko kuvan sisä- tai ulkopuolelle tai viittasivat sanoihin.

Postmodernin taidekäsityksen vakiintuminen nosti valokuvan filosofisten ja taideteoreettisten pohdintojen keskiöön muuttaen samalla koko valokuvataiteen luonnetta. Postmodernit valokuvaajat tutkivat kuvan suhdetta todellisuuteen ja kuvaa minuuden ja toiseuden tuottajana. Keskiöön nousi myös katsojan ja katsottavana olemisen suhde, mikä näkyy omakuvien tulvana suomalaisessa valokuvassa. Valokuva sai myös prosessinomaisen muodon entisen esineellisen muodon tilalle. Näin ollen postmodernit kuvat eivät välttämättä ole valmiita vaan edustavat osaa prosessista, jota taiteilija käy läpi tai jota katsojan on tarkoitus kokea. Postmodernissa taidekuvassa ei enää näy naivia uskoa kuvien välittämään todellisuuteen, vaan kuvat lainaavat suvereenisti toisista kuvista, ja niitä käsitellään ja osia irrotetaan kontekstista. Tämä on poistanut nykyisiltä taidekuvilta autenttisuuden vaatimuksen kokonaan (Elovirta 1999: 176–177).

Kiihtynyt kuvatuotanto on Elovirran (1999: 177) mukaan tehnyt kuvakulttuurista kerrostuneen. Postmodernin valtavirran rinnalla elää edelleen esimerkiksi klassinen maisemakuvaus ja dokumentarismi. Mikään ei estä valokuvataiteilijaa yhdistelemästä vapaasti aineksia kaikista kerrostumista. Modernismilla oli vielä yhteinen arvoperusta, mutta postmodernismi elää jatkuvassa törmäystilassa erilaisten ideologioiden ja maailmojen kesken. Tämä antaa valokuvataiteilijalle laajan mahdollisuuden valita monista tasa-arvoisista vaihtoehdoista sekä tyyllillisesti että sisällöllisesti (Elovirta 1999: 177).

Valokuvataiteilijoiden liitto hyväksyttiin vuonna 1993 Suomen taiteilijaseuran jäseneksi, ja vuonna 1995 valittiin ensimmäistä kertaa vuoden nuoreksi taiteilijaksi valokuvaaja, Esko Männikkö. Tämä viimeistään virallisti valokuvataiteen aseman muiden kuvataiteiden joukossa tasa-arvoisena jäsenenä.

2.4 Kuvan lukeminen

Nykytodellisuus painottaa yhä voimakkaammin kuvallista tiedonkulkua ja visuaalista kulttuuria. Kuvien lukemiseen ei tunnu olevan kuitenkaan samanlaisia sääntöjä kuin tekstien lukuun. Seppäsen (2001a: 20) mukaan monimediaaliseen kuvavirtaan joutunut ihminen tarvitsee hyviä työkaluja pystyäkseen navigoimaan tässä virrassa. Näiden työkalujen ymmärtäminen vaatii kuitenkin varhaisempien kuvallisten muotojen, kuten valokuvan ymmärtämistä. Virran mukana pysyminen ja sen ymmärtäminen vaatii Seppäsen (2001a) mukaan kuitenkin tajua siitä, mitkä elementit näkemissämme kuvissa ovat pysyviä ja mitkä virtaavat muutoksen virrassa mukana.

Taideteosta voidaan ajatella minä tahansa tekstinä, joka vaatii tulkintaa. Kuten tekstiä lukiessamme, myös tarkastellessamme kuvaa projisoimme siihen aina lisämerkityksiä omasta kokemusmaailmastamme. Kokemuksemme ja tietomme maailmasta vaikuttavat siihen, mitä näemme kuvassa, mutta myös siihen, miten taiteilijat kuvaavat maailmaa. Havainto rakentuu sekä tiedostettujen, että tiedostamattomien kulttuuristen koodien varaan. Voidaan siis sanoa, että katse ei ole koskaan viaton tai tiedollisessa mielessä *puhdas*. Opimme näkemään niin kuin opimme puhumaankin. Katse jäsentää satunnaisista todellisuuden palasista yhtenäisen rakennelman. Tässä mielessä voisi ajatella, että jopa niinkin hengettömät objektit kuin valokuvat voivat muokata minän perusrakenteita. (Elovirta 1999: 77–79, 87.)

Vaikka kuvia voidaan jossain määrin verrata kieleen, kuvantutkimuksen tekee ongelmalliseksi se, että ei ole olemassa mitään kuvallisen ilmaisun järjestelmää tai kielioppia, joka pätsi universaalisesti kaikkiin mahdollisiin esityksiin. Katsomiseen pätee aina jokin tulkinta. Semiotiikassa kuvien tulkitsemisessa puhutaan kuvien lukemisesta vaikka kyseessä on oikeastaan siis tulkinta (Palin 1999: 126). Tässä tutkimuksessa käytän kuvan lukemisen käsitettä tulkinnan viitekehyksessä, ja tarkoitan kuvan lukemisella sen tulkitsemista.

Kyetäkseen lukemaan on tietysti tunnettava kirjoitusjärjestelmä ja jollakin tavalla ymmärrettävä järjestelmän eri osien muodostama kokonaisuutta eli kuvan kieltä. Palinin (1999: 125–127) mukaan semioottisessa kuvan luennassa pyritään valaisemaan sitä, miten merkitykset syntyvät kuvan ja katsojan välisessä dialogissa, ei niinkään pyritä tavoittelemaan salattuja, kuvaan jo valmiiksi piilotettuja merkityksiä. Semiotiikka ei myöskään Palinin (1999) mukaan pyri

paljastamaan teoksen alkuperäistä kontekstia tai tekijän intentiota. Tekijän näkemys kuvasta on semioottisen luennan mukaan vain yksi tulkinnan osa-alue.

Varsinkin taidekuvan lukeminen vaatii lukijalta tietynlaista kuvanlukutaitoa. Jokainen voi tunnistaa kuvasta vaikkapa punaisen traktorin ja ymmärtää kuvan sen denotatiivisella¹⁰ tasolla, mutta taidekuvissa, varsinkin vanhassa taiteessa, on kuvassa usein viesti, joka pitää avata. Se on aika- ja kulttuurisidonnainen ilmiö, jota kuvassa halutaan ilmentää. Nykyaikaisen tulkinnan ongelmana on se, että tämä viesti voidaan piilottaa kuvaan millä tahansa keinolla. On tyypillistä jättää teos nimeämättä ja siirtää viestin etsiminen tulkitsijan murheeksi. Voi myös olla, että viestiä ei ole. Elina Brotheruksenkin kuvien tulkinnassa on käynyt niin, että tulkitsija on löytänyt kuvasta viestin, jota Brotherus ei itse ole tarkoittanut kuvaan.¹¹ Toinen valokuvaaja näkee eräässä Brotheruksen siltaa esittävässä kuvassa viitteitä 1300–1400-luvun maalareiden kuvaamiin lattialaattoihin. Tätä viittausta Brotherus ei ole kuitenkaan itsetarkoituksellisesti kuvaansa ladannut¹²

2.5 Omakuvasta

Omakuvat saivat alkunsa veistoksista, ja niiden historia ulottuu muinaiseen Egyptiin saakka. Ensimmäinen omakuvaksi tulkittu veistos muovattiin jo Amarinan kaudella n. 1300 eKr. Antiikin Kreikassa omakuvallaan ensimmäisen kerran tunteita kuohutti kuuluisa arkkitehti ja kuvanveistäjä Phidias. Phidias veisti oman hahmonsa pyhien jumalien joukkoon reliefiin, joka sijoitettiin ateenalaiseen temppelin kaikkein pyhimpään osaan. Tämä kuvasti taiteilijalle universaalia, vielä nykyäänkin tyypillistä tarvetta saada tunnustusta. Phidiaksen kerrotaan kuitenkin kuolleen vankeudessa syytettynä itsensä rinnastamisesta pyhiin jumaliin. (Lucie-Smith 1987: 8.)

Taiteilijan omakuva painui unohduksiin uskonnon ja merkkihenkilöiden hallitessa kuvataiteen aihe maailmaa. Keskiajalla omakuvan käyttö nousi uudelleen esiin, kun taiteilijat merkitsivät teokset omikseen omalla kuvallaan. Suurten katedraalien arkkitehdit piirsivät itsensä

¹⁰ Roland Barthesin denotaatio- ja konnotaatiotasosta enemmän luvussa 1.4

¹¹ Elina Brotheruksen ja Jan Kailan keskustelu teoksessa *Decisive Days* (2002).

¹² Elina Brotheruksen ja Jan Kailan keskustelu teoksessa *Decisive Days* (2002).

huomaamattomaksi osaksi maalattua koristelua tai veistoksia ja signeerasivat näin teoksen omakuvallaan itselleen. Kuuluisa esimerkki tästä on Santiago de Compostellan katedraali Espanjassa. Renessanssin aikana omakuva sai uusia piirteitä ja vapautui. (Lucie-Smith 1987: 9.)

Renessanssin aikaa leimasi yksilön korostus ja ihannoiti kaikilla kulttuurin aloilla. Omakuva hyväksyttiin taiteen aiheeksi sellaisenaan. Renessanssiarkkitehti Leon Battista Alberti (1404–1472) julisti jopa, että Narkissos, joka näki oman kuvajaisensa heijastuksena veden pinnasta ja värisi ihastuksesta omien kasvojensa kauneuden edessä, oli todellinen maalaustaiteen keksijä. (Lucie-Smith 1987: 10.) Ensimmäinen omakuvista pääaiheensa saanut kuvataiteilija oli Albert Dürer (1471–1528), joka kuvasti itseään uransa aikana hyvin erilaisin ilmein ja funktioin. Pää tarkoitus ei ollut enää osoittaa maalarin mahtavuutta taitavana käsityöläisenä vaan tärkeänä yksilönä. Dürerin viimeisimmissä töissä alkoi luovuus yhdistyä omakuviin, ja taiteilija alkoi kuvata itseään erilaisissa rooleissa usein protestanttista uskontoa peilaten. (Lucie-Smith 1987:10.)

Dürer ei ollut keskiajan taiteilijoista ainoa, joka kuvasi itseään uskonnollisten tarinoiden rooleissa. Myös esimerkiksi Michelangelo sijoitti omat piirteensä raamatun tarinoiden henkilöille, vaikka se ei hänen taiteensa pääaihe ollutkaan. Nämä roolikuvat kertoivat aina myös jotain taiteilijasta itsestään. Michelangelo kuohautti aikanaan kuvaamalla itseään Bartholomeuksen nyljettynä nahkana, ja Caravaggio puolestaan näki itsensä Goljattina Davidin katkaistu pää käsissään. (Lucie-Smith 1987: 13.) Tämä itsensä kuvaaminen eri rooleissa jatkuu tänäkin päivän omakuvissa, rooleja ei vain verhoilla enää uskonnollisten aiheiden alle vaan ne ovat elävästä elämästä. Elina Brotherus on kuvannut itseään äidin, isän, morsiamen vaatteissa ja rooleissa, tosin sillä erotuksella, että aiheet tulevat hänen omasta elämästään ja perheestään.

Omakuva eli kukoistuksensa huippua 1600-luvulla, mutta jo 1680-luvulla tunteiden palo katosi kuvista kuin taikaiskusta. Taiteilijat kyllä jatkoivat omakuvien tuottamista, mutta siitä tuli rutiininomaisempaa ja jokaisen tunnetun taiteilijan oletettiin tuottavan omakuvia, jotka korostivat hänen taituruuttaan ja lahjakkuuttaan. Hienot peruukit ja muut asusteet tulivat tärkeämmäksi kuin luonteen paljastaminen kuvassa. Ainostaan Ranskassa tämä kostyymikuvaksi kuvattu tyyliuuntaus ei saanut vankkaa kannatusta. (Lucie-Smith 1987: 13.)

Muotokuva alkoi saada vaikutteita juuri keksitystä **valokuvauksesta** 1700-luvulla. Kameran keksiminen vaikutti kokonaisvaltaisesti kaikkeen tekemiseen kuvataiteiden piirissä, mutta erityisesti muotokuvissa ja omakuvissa. Valokuvan myötä muotokuva itsestä, potretti, ei enää ollutkaan vain merkkihenkilöiden etuoikeus, vaan yhä useammalla oli nyt mahdollisuus saada oma kuvansa ikuistettua valokuvaamoissa. Maalattu potretti säilytti silti statusasemansa hinnakkuutensa vuoksi ja siksi, että maalarin katsottiin edelleen pystyvän vangitsemaan ihmismielen vivahteikkuutta paremmin kuin hetkessä otettu mekaaninen valokuva. Lahjakkaimpina muotokuvamaalareina pidettiin edelleen niitä, jotka osasivat saada kohteensa näyttämään mahtavammilta kuin luonnossa. Totuusarvolla ei siis ollut samanlaista merkitystä kuin nykyään. Omakuvissa sen sijaan persoonallisuus ja luovuus saivat tilaa valokuvan keksimisen myötä, sillä taiteilijan ei enää tarvinnut miellyttää kuvassa muita kuin itseään. Kamerallakin kun sai nyt otettua kopion itsestään. (Lucie-Smith 1987: 14–16.)

Kamera antoi siis omakuvulle määräävän impulssin kohti subjektiivisuutta. Aikaisemmin taiteilijat tiesivät vain, miltä näyttivät peilin kautta, mutta kameran myötä he saattoivat nähdä, miltä he näyttivät muiden silmissä. Realismin myötä omakuva alkoi saada symbolisia ja fantastisia muotoja. Itse kuvat olivat realistisia, mutta niiden taustalla oli nyt kuvattuna symbolisia ja jopa abstrakteja asioita ja esineitä, joilla pyrittiin esittämään kohteen luonteeseen ja mieleen liittyviä monimutkaisia ja kerroksisia asioita. (Lucie-Smith 1987: 17.)

Impressionismin noustessa uudeksi tyylistunnaksi 1800-luvun puolivälissä omakuvat jäivät hetkeksi taka-alalle huomion keskittyessä Degasin, Monetin ja Pisarron maisemien ja yläluokan kuvaukseen. Poikkeuksiakin oli tänä aikana, esimerkiksi Vincent Van Gogh, jonka raskas ja traaginen elämä impressionismin valtakautena on luettavissa nimenomaan hänen omakuvistaan. Van Goghin sanotaan piilotetusti kritisoineen taiteilijan ristiriitaista asemaa yhteiskunnan jäsenenä eniten juuri kuuluisissa omakuvissaan. Van Goghin tyyliä jatkoi norjalainen Edvard Munch, joka lisäsi omakuvaan ympäristöllisen aspektin. Omakuvalla Munch tarkoitti myös todellisuutta ja ympäristöä oman itsen ympärillä. Ympäristö oli siis merkitsevä osa itseä, kun taas Van Goghilla kasvot olivat merkitsevin, mysteerinen ja riittävä kohde. Impressionismin jälkeen ekspressionismin aalto pyyhkäisi Euroopan yli ja toi subjektin entistä voimakkaamman korostuksen omakuvaan. Omakuva sai nyt vaikutteita muun muassa Sigmund Freudilta. Se

korosti ylikuonnollisuutta ja paljastelua. Kuvista tuli aggressiivisia, raakoja ja itesyyttäviä ajan hengen mukaisesti. (Lucie-Smith 1987: 16–20.)

Omakuvat ovat tällä tasolla edelleen 2000-luvun alussa. Omasta itsestä on noussut koko taiteen lähtökohta. Jokaisen teoksen on tarkoitus paljastaa jotain uutta taiteilijasta itsestään. Toinen maailmansota korosti tätä subjektiivisuutta taiteessa, sillä taiteilijat pakenivat melskettä metsiin ja maaseudulle, tutkivat siellä omia ajatuksiaan kaukana maailman kauheuksista. Esittävän ja abstraktin rajankäynti alkoi ja sodan jaloissa omakuvista sukeutui myyttisiä ja metaforisia. Kertova omakuva sai väistyä. Picasson jalanjäljissä pop-taiteilijat toivat omakuviin metaforisen tason, tämä tapahtui yllensä yleensä teoksen nimeämisen tasolla. Tulkinta oli nyt lähtöisin kuvan nimenneeltä taiteilijalta, ei niinkään sen katsojalta. Taiteilijat halusivat kuvata omien tunteidensa kautta tunteita yleensä, kollektiivisia perustunteita, eivät niinkään kertoa ainoastaan miltä heistä itsestään tuntui. Taiteilija Mark Rothko (1903–1970) sanoi ihmisten liikuttuvan hänen töistään, koska työt koskettivat ihmisen perimmäisiä ja yksinkertaisimpia tunteita. (Lucie-Smith 1987: 22.)

Tämän päivän taiteessa taiteilija itse on teoksen luonnollinen ja oikeutettu subjekti. Omakuva ei myöskään kannan enää mukanaan häpeää kuten aikaisemmin. Vaikka taiteilija olisi kuvassa alasti, sen ei katsota olevan paljastelua tai sen katsomisen tirkistelyä. Alastomuuden katsotaan olevan vain väline, jonka myyttisyydellä taiteilija haluaa kertoa jotain muuta kuin sen tosiseikan, että hän on kuvassa ilman vaatteita kaiken kansan katsottavana.

Postmodernien omakuvien tulkinnan tekee ongelmalliseksi se, että taiteilijat eivät noudata mitään tiettyä tyylin traditiota tai valtavirran tapaa esittää asioita. Valtavirtaa ei yksinkertaisesti ole. Niinpä kuvissa esitetyt metaforiset viittaukset voivat osoittaa mihin tahansa: historiaan, nykyhetkeen, tulevaisuuteen, itseensä, ulkopuolelle, leikillisesti, tosissaan tai ironisesti. Joskus taiteilija ankkuroi tulkintaa nimeämällä teoksensa, useimmiten ei.

2.6 Elina Brotherus valokuvaajana

Valokuvataiteilija Elina Brotherus on syntynyt Helsingissä vuonna 1972. Viimeiset vuodet hän on asunut ja työskennellyt Ranskassa. Tänä aikana hänestä on Kivirinnan (2003) mukaan tullut yksi menestyvimmistä suomalaisista taiteilijoista maailmalla. Vuonna 2003 Brotherukselle luovutettiin pohjoismainen arvostettu taidepalkinto, *Carnegie Art Award*, nuoren taitelijan palkinto. Hän oli myös ehdolla vuoden 2007 Ars Fennica -taidepalkinnon saajaksi. Brotherus on valmistunut paitsi taiteen maisteriksi valokuvataiteen laitokselta Taideteollisesta korkeakoulusta, myös filosofian maisteriksi Helsingin yliopiston kemian laitokselta, pääaineenaan analyttinen kemia.¹³ Brotheruksen mukaan näillä kahdella tutkinnolla ei ole mitään tekemistä keskenään. Kurinalainen kemianopiskelu oli suorastaan lukkona taiteen tekemiselle. Hän kuitenkin kertoo opintojen antaneen hänelle hyödyllisiä tietoja kemiasta ja fysiikasta juuri valokuvauksen kannalta. (Miller 2002.)¹⁴

Ensimmäiset yksityisnäyttelynsä Brotherus piti vuonna 1998. Lisäksi hän on ollut mukana lukuisissa kansainvälisissä yhteisnäyttelyissä muun muassa Istanbulissa, Pariisissa, Tukholmassa, Helsingissä, Lontoossa, Luxemburgissa, Wienissä, Tokiossa ja Nizzassa. Hän on saavuttanut valokuvataiteilijana nopeasti kansainvälistä tunnustusta. Brotheruksella on käytössään kaksi kameraa, joista toinen on 4 x 5 tuuman negatiivikoon palkkikamera ja toinen on ns. keskikoon kamera, jossa käytetään kuusisentistä rullafilmiä. Brotheruksen kuvissa on voimakasta asetelmallisuutta ja pysähtyneisyyttä. Brotheruksen itsensä mukaan pysähtyneisyys vie ajatukset vanhoihin valokuviin, jolloin filmit olivat niin epäherkkiä, että niitä oli valotettava pitkään. Brotheruksen käyttämää värinegatiivifilmiä palkkikameroille, ei ole vielä olemassa 160 ASA:aa herkempää. Kuvattava on siis pakotettu pysymään liikkumatta valotuksen ajan, esimerkiksi puoli minuuttia. (Laakso 2002.)¹⁵

Tiettyä asetelmallisuutta Brotheruksen töissä korostaa myös usein näkyviin jätetty lankalaukaisimen johto. Hän käyttää kuvissaan lankalaukaisinta ja jättää sen näkyviin lähes kaikissa omakuvissaan. Brotheruksen itsensä mukaan laukaisimen läsnäolo kertoo, että kyseessä on todella valokuva ja että hän on sen ottanut. Brotheruksen mukaan lankalaukaisimen

¹³ Suomen taitelijaseuran ylläpitämä verkkomatrikkeli URL: <http://www.kuuvataiteilijamatrikkeli.fi>

¹⁴ URL:<http://www.taidemuseo.hel.fi/suomi/tennispalatsi/lisat/elinabrotherus.html>

¹⁵ URL:<http://www.kiasma.fi/site/pop/>

näkyminen kuvassa rikkoo "magiaa" ja toisaalta osoittaa, että kuvan kohde on samalla myös itsenäinen subjekti. Tarkoituksena on, että katsoja tajuaa, että minkäänlaisesta hyväksikäytöstä tai sosiaalipornosta ei siis ole kysymys edes kaikkein murheellisimmissa kuvissa. (Laakso 2002.)

Laakson (2002) mukaan Brotherus rakentaa kuvansa esiintymällä niissä itse, mutta sanoutuu irti roolihahmojen näyttelemisestä. Hänen kuvansa palautuvat tunnetiltaan dokumentarismin perinteen aitouden vaatimukseen. Laakson (2002) mukaan Brotheruksen kuvat nostavat esiin ajatuksen elokuvamaisesta kamerankäytöstä. Taiteilija sanookin tarjoilevansa katsojille kaikupohjia ja valkokankaita, sillä hän käyttää omia kokemuksiaan pohjana kuvilleen. Jokapäiväisestä tulee dramaattista. Itse Brotherus (Kivirinta 2003) vakuuttaa olevansa hyvin epäteoreettinen kuvaaja, joka pysähtyy kuvamaan asioita silloin, kun niiden visuaalisuus miellyttää häntä. Kysymykseen taiteensa päämäärästä Ars Fennica -ehdokkaiden tentissä Elina Brotherus vastaa lyhyesti: ”Rajata pala järjestystä visuaalisesti kaoottisesta ympäristöstä.” (Kiasma 2006.)

Brotheruksen mukaan omakuvien tekeminen lähtee hänen henkilökohtaisista kokemuksistaan. Hänellä on tarve artikuloida joitakin inhimilliseen elämään liittyviä asioita, jotka olivat tapahtuneet hänelle itselleen mutta jotka saattavat tapahtua jossakin vaiheessa kenelle tahansa ihmiselle. Brotherus sanoo pyrkivänsä jonkinlaiseen aitouteen ja totuudellisuuteen. (Miller 2002.) Brotherus kertoo (Kivirinta 2003) kuvaavansa omakuvissaan itseään sisältäpäin, kun taas maisemissa, joista hänen uusien tuotantonsa muodostuu, hän näyttää kuvia itsestään ulospäin.

Jan Kailan (2002)¹⁶ mukaan naistaiteilijoiden omakuvat kuuluvat joko representaatiota ”tutkivaan” roolikuvien kategoriaan tai sitten taiteilijan autenttista olemista kuvaavaan omakuvien sarjaan. Brotheruksen kuvien Kaila katsoo olevan herkällä tavalla autenttisia, mutta niissä on myös helposti avautuvia symbolisia ja samalla sosiaalisia tasoja. Brotheruksen mukaan tämä johtuu siitä, että hän on kuvannut silloin, kun jotain on tapahtunut. Hän ei koskaan ole rakentanut tilanteita uudestaan jälkikäteen. Brotherus kertoo, että on oleellista tunnistaa ratkaisevat hetket ja reagoida nopeasti niihin. Hän myöntää tehneensä kuvat kameraa varten, mutta oppineensa ajan kanssa sivuuttamaan kameran läsnäolon. Brotherus kertoo myös, että surullisina ja lohduttomina hetkinä kameraan on helpompi tarttua kuin onnellisena. Kailan

¹⁶ Elina Brotheruksen ja Jan Kailan keskustelu 31.8.2001 teoksessa: Brotherus, Elina (2002). *Decisive Days*.

mukaan Brotheruksen kuvat ovat yhtä aikaa autenttisia ja lavastettuja ja siksi niitä on vaikea lokeroida mihinkään kategoriaan. Vaikka kuvissa olevat tunteet ja tilanteet ovat aitoja, Brotherus on onnistunut tehdä niistä muotokieleltään kauniita ja mielenkiintoisia. Kailan mukaan Brotheruksen kuvissa muoto ja väri voivat muodostaa itseensä viittaavan” uuden aiheen”. (Kaila 2002.) ”Taide on todellisuutta ilman että sen tarvitsee välttämättä kuvata jotakin. Se voi myös viitata, tai liittyä muihin asioihin kuten väriin tai tilaan”, Elina Brotherus sanoo (Kiasma 2006). Brotheruksen kuvien sisällössä esiintyvät subjektit: pitsalaatikot, matkalaukut ja peilit, ovat vahvasti osa visuaalista kulttuuriamme.

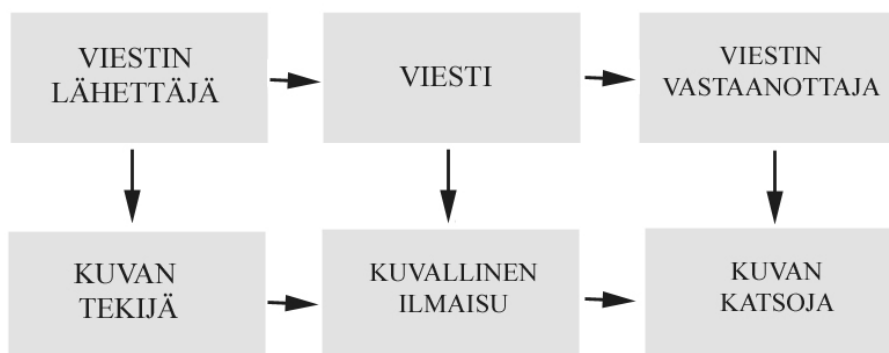
Brotherus pyrkii omakuvillaan tekemään yksityisestä yleistä, ei niinkään paljastelemaan asioita omasta itsestään. Brotherus ei myöskään pidä omaa elämäänsä mitenkään erityislaatuisena vaan haluaa katsojien pystyvän tunnistamaan kuvista tuttuja elementtejä kuten rakastuminen, ero, äidin kuolema ja niin edelleen. Tämän vuoksi hän pitää kuviensa muotokielen mahdollisimman yksinkertaisena. Brotheruksen (2002) mukaan yksinkertaistamiseen vaikuttaa myös ison palkkikameran käyttäminen, sillä kuvattaessa joutuu valottamaan pitkään ja asiat yksinkertaistuvat entisestään. Liikkeet, kuten heiluvat oksat, ohikulkevat ihmiset tai aaltoileva vesi keskinkertaistuvat ja nostavat paikallaan olevat asiat esille. Tässä mielessä kamera voi Brotheruksen mukaan tavoittaa jotain sellaista, mihin tavallisella näköhavainnolla ei pääse käsiksi.

3 SEMIOTIIKKA JA VALOKUVA

Tämä tutkimus noudattaa semioottisen kuva-analyysin muotoa. Etsin semioottisen kuva-analyysin avulla valitsemistani esimerkkikuvista merkitystä tuottavia elementtejä eli sellaisia merkkejä, jotka viittaavat itsensä ulkopuolelle. Näistä merkeistä tai niiden muodostamista kokonaisuuksista pyrin tulkitsemaan kuvassa esiintyviä visuaalisia järjestyksiä.

Kuvailmaisuus on kieli, jota käytetään puhutun kielen ohella kommunikoinnin välineenä. Kuva voi välittää faktatietoa, mielipiteitä ja tunnetiloja avoimesti ja tietoisesti, mutta sillä on myös ideologisia ja psykologisia merkityksiä, jotka ovat kätkeytyneitä ja alitajuisia. Anttilan (1998: 256) mukaan varmojen tulosten aikaansaaminen kuvien tulkinnassa edellyttää loogista, teoreettista ja käytännönläheistä työskentelytapaa. Pelkästään intuitiivinen kuvan tutkiminen saattaa johtaa hätiköityihin johtopäätöksiin, vaikkakin intuitiolla on osansa tulkinnan kriteerien löytämisessä. Kuvan tulkitseminen edellyttää koodijärjestelmää, joka ilmentää kuvan ja sen esitystavan välisiä yhteyksiä.

Analysoidessani tämän tutkimuksen esimerkkikuvia käytän peruslähtökohtana Anttilan (1998: 257) kuva-analyysin viestintäteoreettista mallia (Kuvio 2). Tämän mallin mukaan kuvan tulkintaa voidaan verrata kielen ymmärtämiseen, jolloin kuvan tulkitseminen ymmärretään kommunikaatioprosessina, jossa kuvan tekijä, eli tässä tapauksessa valokuvaaja toimii viestin lähettäjänä ja viestin vastaanottajana kuvan katsoja eli lukija ja tulkitsija.



Kuvio 2. Kuva-analyysin viestintäteoreettinen malli (Anttila 1998: 257).

Kuten verbaalia aineistoa analysoidaan koodaamalla sanoja ja niiden merkityksiä, koodataan myös kuvallista aineistoa, mutta siinä koodataan kuvan sisältämiä ilmaisutapoja. Tässä tutkimuksessa näitä ilmaisutapoja tutkitaan visuaalisten järjestyksiä tuottavien merkkien avulla.

Semiotiikka tutkii merkkijärjestelmiä ja niiden perusteita. Semiotiikka korostaa merkityksen jatkuvaa tuottamista. Kuva ei ole semiotiikan mukaan koskaan suljettu viesti, vaan sen tulkinnasta voi muodostua useita erilaisia merkityksiä. Semiotiikan kolme pääaluetta ovat itse **merkki** ja sen muunnelmat, **koodit** ja järjestelmät, sekä **kulttuuri**, jossa koodit ja merkit toimivat. Semiotiikassa yleisesti käytettyjä käsitteitä ovat kieli, merkitys, koodi, merkki, symboli, viesti, signaali ja informaatio. Tärkein näistä on merkin käsite. Merkki voi olla verbaalinen, graafinen tai ikoninen (valokuva) tai ele. Merkki syntyy vasta, kun se tulkitaan, eli joku yhdistää näkemänsä merkin mielessään johonkin tarkoitteeseen. Merkki vaatii siis aina vastaanottajan, joka oman kokemuksensa ja tietämyksensä mukaan tulkitsee merkin. Merkki voi suunnata vaikutustaan kahteen suuntaan; ulospäin ilmaisuun ja sisäänpäin omaan sisältöönsä (Anttila 1998: 265–27.)

Ferdinand de Saussuren käsitys merkistä on lingvistinen. Saussuren mallin mukaan merkistä voidaan erottaa yksilöstä riippumaton kulttuurin kieli, eli merkkijärjestelmä (*langue*) ja sen yksilöllinen ilmentymä (*parole*). Kulttuuri siis ilmentyy Saussuren mukaan yksilön käyttämän merkkijärjestelmän, eli kielen kautta (Veivo & Huttunen 1999: 26, 34).

Charles Peircen (2001: 51) mukaan ajattelumme perustuu pelkästään merkeihin, sillä muunlaista ajattelua on vaikea ilmaista ulkoisesti. Toisin sanoen meillä ei ole todisteita ilman merkkejä tapahtuvasta ajattelusta, koska emme voi ilman merkkejä, eli kieltä tai kuvia ilmaista ajattelumme tuloksia. Jos ajatuksista ei voida päästä perille, silloin niiden ei voida ajatella olevan olemassa.

Peircen (2001: 51) mukaan merkki pohjautuu käsitteille, joiden luonne on epämääräinen. Käsitteet perustuvat pelkistyksille, jotka taas ovat eri ajatussisältöjen yhdistelmiä. Ajatussisältöjä taas syntyy kun arvostellaan jotain koettua. Tällöin Peircen mukaan voidaan ajatella, että jostain täysin tunnistamattomasta (*incognizable*) ei voida muodostaa käsitystä, sillä meillä ei ole siitä

kokemusta. Esimerkiksi sanan merkitys on se käsitys, jonka sana välittää. Ajatussisältöjä on kuitenkin yhtä paljon kuin on ihmisiä maailmassa. Peircen (2001: 52) mukaan merkin olemassaolon määrääkin sen tunnettavuus. Tunnettavuus ja olemassaolo ovat siis Peircen ajattelumallin mukaan metafyyysisesti sama asia ja sanallisesti synonyymejä.

Ajattelu on aina merkkien tulkitsemista jollain tasolla. Merkeillä voi vanhan logiikan sääntöjen mukaan olla sekä selkeitä että hämäriä merkityksiä. Peirce (2001: 151) määrittelee selkeän idean pikemminkin tarkaksi eli sellaiseksi, että sen kohdatessaan pystyy heti määrittelemään itselleen, mistä on kysymys.

Keskiajan skolastikot määrittelivät merkin joksikin, joka edustaa jotakin muuta kuin vain itseänsä.¹⁷ Peirce (1839–1914) muotoili skolastikkojen määritelmän uudestaan: Merkki edustaa jollekulle jotakin jossain suhteessa tai ominaisuudessa.¹⁸ Tämän määritelmän mukaan se, mikä edustaa vain itseänsä, ei ole merkki (Karvonen 2002). Esimerkiksi kaasunaamari on eloton esine eikä merkki, mutta mistä tahansa voidaan tehdä merkki, ja tarkemmin ajatellen jokainen esine kuuluu johonkin asiayhteyteen ja tavallaan edustaa tuota asiayhteyttä. Kaasunaamarista voi kulttuurin tuotoksena syntyä terrorismin ja kansalaistottelemattomuuden tunnusmerkki. Kaasunaamari edustaa sodankäynnin pahinta mahdollista tasoa tai äärimmäistä kansalaisten uhkaamista.

Peircelle (2001: 424) semiotiikassa on itse merkkien lisäksi ennen kaikkea kyse merkityksen prosesseista, *semiosiksesta*. Ymmärrys on prosessi, jossa yksi merkki aktivoi vastaanottajan mielessä toisen merkin ja tämä taas kolmannen merkin ja näin jatkuu kenties loputtomiin. Merkin vastaanottajan mielessä aktivoituvaa toista merkkimuodostumaa Peirce kutsuu *interpretantiksi eli tulkitsimeksi*, koska se asettuu ensimmäisen merkin selitykseksi. Peircen mukaan ensimmäisen merkin aktivoiva tulkitsin voi olla kehittyneempi merkki kuin se, mikä se merkki mikä tulkitsimen herätti. (Peirce 2001: 422.)

Peirce jaottelee merkit *ikoneihin*, *indekseihin* ja *symboleihin*. **Ikoninen** merkki perustuu samankaltaisuuteen edustamansa kohteen kanssa; esimerkiksi kuvalliset merkit ovat tyypillisesti kohteensa näköisiä. (Peirce 2001:423.) Ikonisuus ei koske vain näköaistilla havaittuja merkkejä,

¹⁷ Latinaksi: *aliquid stat pro aliquo*.

¹⁸ “*Something which stands to somebody for something in some respect or capacity.*”

vaan yhtä hyvin esimerkiksi tuotettu ääni voi muistuttaa kohteen ääntä kuten monien eläinten lajinimien kohdalla. Valokuva on olemukseltaan ikonisuuden paraatiesimerkki.

Indeksinen merkki on suhteessa kohteeseensa käytännön kautta. Esimerkiksi savu liittyy tuleen. Tuli ja savu ovat olemassa yleensä yhdessä, sillä tuli tuottaa savua, ja tuli on savun syy. Yhteys kohteeseen on siis olemassa, mutta se ei perustu samankaltaisuuteen. (Peirce 2001: 423) Valokuvan luonne esineenä on myös indeksinen, sillä valokuva on merkki jostain oikeasti tapahtuneesta, kuten jäniksen jäljet sileällä hangella ovat merkki siitä, että tästä kohden on mennyt jänis.

Peircen **symboli** tarkoittaa merkkiä, jonka suhde kohteeseensa on puhtaasti sopimuksenvarainen. Sanamerkit ovat tyypillisesti symboleja, jotka on vain otettu viittaamaan johonkin ilmiöön. (Peirce 2001: 423.) Sanalla "tuli" ei ole mitään luonnollista kytkentää kohteeseensa, ja eri kielissä onkin sovittu aivan erilaisia merkkejä tulta tarkoittamaan.

Kaiken merkityksen tuottamisen perustana on *valinta*: mitä merkkejä tai elementtejä valitaan esityksessä läsnäolevaksi ja mitä jätetään pois. Viestejä voidaan tuottaa siis missä tahansa, missä käytettävissä olevien elementtien välillä on valinnanvaraa. Karvosen (2002) mukaan kirjallisuuden eri tyylejä on helppo avata paradigmojen avulla. (Kuvio 3.) Merkkien välillä voi vallita kahdenlaisia suhteita: paradigmaattisia ja syntagmaattisia suhteita. **Paradigma** viittaa valinnan avaruuteen, josta ilmaisu voidaan poimia. Paradigman kaikilla yksiköillä täytyy olla jotakin yhteistä, joka tekee niistä ryhmän, ja samalla yksiköiden täytyy erottua jotenkin toisistaan. (Karvonen: 2002.) Paradigman muodostavat esimerkiksi villasukka, tennissukka, pitsisukka, jarrusukka, juhlasukka. Tästä sukkien paradigmasta valitaan yleensä yhdet kerrallaan pantaviksi päälle.



Kuvio 3. Paradigman ja syntagman käyttö kaunokirjallisuudessa (Karvonen 2002).

Mielestäni nykykirjailijoilla on huomattavasti laajempi sanojen paradigma, mistä valintansa tekevät, kuin mitä esimerkiksi 1700-luvun runoilijoilla oli, koska yhteiskunta on kehittynyt ja käsityksemme muista kulttuuriesta on laajentunut. Merkitysten hienovaraiset erot tulevat juuri paradigmaattisten valintojen seurauksena.

Karvonen (2002) kehottaa ajattelemaan vaikkapa metsässä luonnonvaraisena kasvavaa puuta. Ei ole kovinkaan järkevää sanoa: mitä puulla on tahdottu sanoa? Istutetun puun kohdalla ja esimerkiksi puuta esittävän taideteoksen kohdalla sen sijaan kysymys "mitä sillä on tahdottu sanoa?" on täysin mielekäs. Ihminen, joka istutti puun, saattoi valita monenlaisista puista ja eri istutuspaikoista. Hän saattoi hyvinkin haluta kertoa jotakin itsestään istutuksella. Taiteessa puolestaan on lukemattomia valinnan mahdollisuuksia: materiaali, värit, abstrakti vai esittävä, yksin vai ryhmässä, missä valaistuksessa, kesällä vai talvella, mistä kulmasta, millainen on tausta ja maanperän muoto. Kaikki nämä valinnat ovat merkityksiä tuottavia viestinnän keinoja.

Kun yksikkö on valittu useiden samankaltaisten merkkien paradigmasta, se liitetään yhteen muiden yksiköiden kanssa koosteeksi eli **syntagmaksi** (Karvonen 2002.) Virke on sanoista valittu syntagma. Esitteen ulkoasu on kuvien, värien, muotojen, paperilaatujen, fonttien paradigmoista valitsemalla koostettu syntagma. Puutarha on kukkien, puiden, kivien ja niiden suhteiden muodostama syntagma. Karvonen (2002) käyttää kuvaavana esimerkkinä ravintolan

menun alku-, pää- ja jälkiruokien muodostamaa paradigmaa, josta jokainen ruokailija valinnoillaan tuottaa syntagman, eli oman henkilökohtaisen menunsa. Se, mitä kukin yksilö on eri paradigmoista tilannut syödäkseen, muodostaa *syntagman*. On selvää, että näillä valinnoilla kukin henkilö voi ilmaista identiteettiään eli sitä, mikä hän on tai haluaa olla. Ruokalistalta tehdyt valinnat ovat viestintää sekä itselle että kanssasyöjille. Ruokalistalta valintaansa tekevä asiakas voi esimerkiksi valitsija viestittää olevansa kasvissyöjä tai arvostavansa luomutuotteita, jolloin tarjoilija ymmärtää ehdottaa hänelle vakkapa luomuviiniä.

3.1 Visuaaliset järjestykset

Ympäristömme sisältää *visuaalisia järjestyksiä*, jotka vaikuttavat elämäämme. Niillä Seppänen (2002: 13) viittaa todellisuuden säännönmukaisuuksiin ja niihin kiinnittyviin merkityksiin, joita voi lukea kirjoitusten tapaan. Seppänen kutsuu visuaalisia järjestyksiä myös *visuaalisten esitysten säännönmukaisuuksiksi ja rakenteiksi kuvallisessa julkisuudessa* (Seppänen 2006: 144). Näkemämme kuvat ovat osia laajemmasta kulttuurisesta kokonaisuudesta. kulttuuriset kokonaisuudet taas ohjaavat olennaisesti näkemistämme. Nando Malmelin (2006) kertoo ihmisten vastaanottavan päivittäin tuhansia visuaalisia viestejä, jotka vaikuttavat heidän arvoihinsa, asenteisiinsa ja käyttäytymiseensä. Näin ollen erilaisten mediaviestien, kuten kuvien tekijöiden arvot ja asenteet vaikuttavat niitä tulkitsevien ihmisten arkielämään. Malmelinin mukaan mediasisällöt vaikuttavat ihmisten arvoihin myös ohjaamalla yhteiskunnallista keskustelua. Esimerkkinä tästä esimerkiksi jokajouluinen keskustelu alusvaatteiden ulkomainnosta.

Seppänen (2002: 14) käyttää visuaalisista järjestyksistä sanaparia *näkymän kiteymä*. Visuaaliset järjestykset ovat siten normatiivisia rakenteita, jotka ohjaavat katsomista ja antavat merkityksiä nähdylle. Visuaalisilla järjestyksillä on paljon merkitystä yhteiskunnassa, mutta niitä on vaikea havaita, koska ne sisältävät hyvin vakiintuneita kulttuurisia esiintymistapoja, ja ovat usein itsestäänselvyyksinä pidettyjä ilmiöitä. Ne ovat kuitenkin vallan rakenteita, joissa yksilöt ja yhteisöt tuottavat ja käsittelevät erilaisia identiteetin aspekteja, eli tapoja nähdä ja näkyä sosiaalisen vuorovaikutuksen erilaisilla kentillä. (Seppänen 2002)

Myös Seppänen tarkoittaa lukutaidolla tulkintaan verrattavaa toimintaa. Kuvien lukutaito on niiden mekanismien tunnistamista kuvasta, joiden avulla merkitykset muodostuvat. Seppäsen mukaan kuvien lukutaidolla on kaksi ulottuvuutta. Ensimmäinen on luonnollinen taso, joka on sitä, että katsoja tunnistaa hymyilevän ihmisen kuvan viestivän ilosta. Visuaalisen lukutaidon toinen taso on ymmärtää valokuva kulttuurisena esityksenä ja osana visuaalisia järjestyksiä. Näiden työkalujen käyttäminen edellyttää kuitenkin katsottavaa kuvaa varhaisempien kuvallisten muotojen ymmärtämistä. (Seppänen 2002: 20.) Nando Malmelinin mukaan median merkityksen kasvussa yhteiskunnassamme medialukutaidolla, johon myös kuvien lukutaito lukeutuu, on yhä tärkeämpi rooli. Malmelinin (2006) mukaan kansalaisten medialukutaidon ohella tulisi tarkastella myös mediasisältöjen, kuten kuvien tuottamista, sillä kaikki näkemämme esitykset ovat syntyneet suunnittelijoiden ja tuottajien valintojen perusteella. Näiden valintojen taustalla on erilaisia arvoja ja käsityksiä, jotka edellyttävät eettistä ja moraalista harkintaa.

Keskustelu visuaalisesta lukutaidosta alkoi Yhdysvalloissa jo 1960-luvulla television ja sen aiheuttaman kulttuurisen murroksen myötä. Suomessa keskustelu alkoi 1980-luvulla, kun ensimmäinen niin sanottu television kasvattama sukupolvi alkoi oireilla yhteiskunnassa. Seppäsen (2001: 19) mukaan visuaalisen lukutaidon merkitys ei saanut 1980-luvulla, eikä ole vielä saanut, riittävästi huomiota alan tutkimuksessa. Nyt 2000-luvulla kuvallisten medioiden tarjonnan räjähdysmäinen kasvu on taas nostanut esille medialukutaidon ja visuaalisen lukutaidon käsitteet. Visuaalinen lukutaito on kuitenkin käsitteenä laajempi kuin pelkkä medialukutaito. Visuaaliseen lukutaitoon kuuluvat Seppäsen (2001: 19) mukaan myös ihmisten välinen kanssakäyminen ja nonverbaali viestintä, joka on usein kielestä riippumatonta.

Hyvä esimerkki visuaalisista järjestyksistä on Seppäsen (2002: 31) mukaan koti ja sinne luomamme tavaramaailma. Ympärillemme kertyneet tai kerätyt esineet kertovat kotiin tulevalle vierailijalle, millainen ihminen siellä asuu. Esimerkiksi se, että espressopannu seisoo paraatipaikalla ikkunalaudalla, kertoo, että kyseisen pannun estetiikka on sen omistajalle tärkeämpää kuin sen käyttöarvo.

Visuaaliset järjestykset elävät jatkuvasti ja ihmisen silmä tottuu nopeasti muutokseen järjestyksessä. Toisaalta meillä on lupa odottaa etteivät perustavaa laatua olevat visuaaliset järjestykset muutu yhdessä yössä. Esimerkkinä tästä toimivat mainiosti kaupunkikuvan

muutokset, vaikkapa Mannerheimin ratsastajapatsaasta ja sitä taustoittavasta taidemuseosta käyty kiivas keskustelu, jota harva ohikulkija muistaa enää edes kuulleen. Silmä on tottunut, ristiriita on muuttunut näkymättömäksi järjestyksen osaksi.

Seppäsen (2002: 31) mukaan visuaaliset järjestykset voivat viitata elinympäristömme esinemaailman lisäksi myös kuvallisiin esityksiin. Esimerkiksi valokuvat, mainokset ja piirroset sisältävät esittävät usein vakiintuneita kuvallisen esittämisen tapoja kahdella tavalla. Ensinnäkin kuvista on tunnistettavissa *välineelliset ja generiset järjestykset*, eli ne merkitykset, jotka liittyvät kuvallisen esityksen lajityyppiin. Esimerkiksi valokuvaa pidetään edelleen totuudenmukaisempana kuin piirrosta. Lajityyppiin liittyvät merkitykset ovat siis myös yksi osa kuvan visuaalisia järjestyksiä. Toiseksi visuaaliset järjestykset liittyvät *representaatioon*¹⁹, ja siihen mitä siitä on eriteltävissä.

Seppänen (2002) korostaa, että visuaaliset järjestykset syntyvät aina inhimillisen toiminnan tuloksena. Kuvallisiin esityksiin, varsinkaan taiteen piirissä tehtyihin, ei siis koskaan synny merkityksiä itsestään. Esimerkiksi Elina Brotheruksen omakuvissa on usein kameran lankalaukaisin näkyvissä. Lankalaukaisin on tietoisesti jätetty kuvaan taiteilijan toimesta näkyväksi korostamaan kuvan autenttisuutta. Elovirran (1998: 80) mukaan 1980-luvulla oli hyvin suosittua korostaa autenttisuutta vedostamalla valokuva niin, että negatiivin perforoitu reuna jäi näkyviin. Sillä pyrittiin todistamaan aitouden lisäksi rajauksen autenttisuutta, että edes siihen ei ole kuvaottohetken jälkeen kajottu. Mutta vaikka taitelija voi koodata kuvan täyteen mitä erilaisimpia merkityksiä, kuvan lukijalle syntyvät merkitykset ovat kuitenkin selvästi itsenäisempiä kuvan tekijän intentioihin nähden. Tässä mielessä kuvan lukeminen poikkeaa verbaalisen esityksen lukemisesta. Visuaalisiin järjestyksiin pohjautuvan purkutyön jälkeen kuvan merkitykset voivat olla aivan muuta kuin taitelija on ehkä aktiivisesti ajatellut. Kuvien merkitysrakenteet ja niihin liittyvä kielellinen informaation alkuperä ovat kuitenkin kietoutuneita toisiinsa, eikä niitä voida täysin kuvan tulkinnassa erottaa toisistaan.

Visuaalisia järjestyksiä voi Seppäsen mukaan ajatella olevan myös vakiintuneissa katsomisen tavoissa, *näkemisen fysiologiassa* ja siihen liittyvissä kulttuurisissa normeissa. Näkökenttämme on tietyn levyinen ja pystymme tarkastelemaan asioita vain tietyltä ulottuvuudelta, katseemme

¹⁹ Representaatio, eli kuvassa esitettävät asiat, ts. mitä kuvassa näkyy.

on siis rajallinen. Jo tämä näkemisen fysiologia voidaan Seppäsen mukaan ajatella perustuvaa laatua olevaksi visuaaliseksi järjestykseksi. (Seppänen 2002: 35.)

Myös *katsomisen kulttuuriset normit* sisältävät visuaalisia järjestyksiä. (Seppänen 2002:36.) Esimerkiksi länsimaisessa kulttuurissa tuijottaminen on sallittua vain ovisilmästä, ja tirkistely sallitaan vain valvontakameran kuvaa katseltaessa, eikä aina edes siinä. Monta katselemiseen liittyvää asiaa säädellään jopa lailla. Lentokenttien henkilökunnalla on oikeus läpivalaista matkustajien laukkuja, mutta yksityishenkilöillä ei ole asiaa tuntemattoman käsilaukulle. Näin ollen visuaaliset järjestykset ovat myös sosiaalisia järjestyksiä ja niihin liittyy paljolti myös vallan käyttöä. Vallankäyttö visuaalisuudessa näkyy esimerkiksi kaupunkisuunnittelussa. Arkkitehtien kädenjälki vaikuttaa hyvin paljon kaupunkilaisten jokapäiväiseen elämään. Silti on yhteisestä sopimuksesta hyväksyttyä että kaupungin visuaalinen järjestys on vain harvojen ja valittujen käsissä (Seppänen 2002: 35–37).

Vallankäyttö visuaalisissa järjestyksissä liittyy myös siihen, mitä näytetään ja mitä ei näytetä²⁰. Näkymättömyys on poissulkemista visuaalisten järjestysten piiristä. Lehtien mainoskuvissa näkee varsin harvoin esimerkiksi kehitysvammaisia, todella epäesteettisiä ihmisiä tai seksuaalisten vähemmistöjen selkeitä edustajia. Mainoskuvasto tavallaan ylläpitää ihmisyyden normia, jota tulisi tavoitella. Toisaalta mainokset myös ylläpitävät yleisiä ulkonäköön liittyviä visuaalisia järjestyksiä, joissa ihmiset luokitellaan lihaviin, laihoihin ja normaaleihin.

Visuaaliset järjestykset ovat myös toiminnallisia ja materiaalisia järjestyksiä, jotka nivoutuvat erilaisten instituutioiden toimintaan kuten esimerkiksi journalismiin ja sanomalehtiin, sekä taiteeseen, taidekirjoihin ja taidegallerioihin. Kuvalla on tietty visuaalinen paikka sanomalehdessä ja se tulkitaan eri tavalla jos se esitetään esimerkiksi Helsingin Sanomien Ruokatorstai-palstalla kuin ulkomaansivuilla. Taiteen maailmassa toiminnallisia visuaalisia järjestyksiä muodostavat esimerkiksi ripustukset, kohdevalot ja turvallisuuslaitteet museossa. On myös väliä, millaisesta museosta on kysymys. Kuvat saavat erilaisen vastaanoton jos ne ovat Kiasmassa tai Ateneumissa, modernissa ja muodikkaalla kadulla sijaitsevassa galleriassa kuin Hagelstamin huutokaupassa.

²⁰ Vrt. John Bergerin viittaus valokuvaajan tekemään valintaan johdanto-luvussa.

3.2 Merkitystä tuottavat elementit esimerkkikuvissa

Anja Hatva (1998: 85–98) jäsentää kuvituksen eri ulottuvuudet neljään eri tasoon: syntaksi, katsojasta riippumaton kuvan fyysinen taso: värit, lay-out, tekotapa, semanttinen taso: katsojan syntaksille antama sisältö: tulkinnan alku, pragmaattinen taso: asiayhteys, tilanne, suhde muihin elementteihin esimerkiksi kuvaan ja ääneen, semioosi: merkityksen anto: kaikkien tasojen kietoutuminen yhteen merkityksen muotoutumisessa.

Seppänen (2001) esittää runsaasti esimerkkejä siitä, miten visuaalisia järjestyksiä muodostuu erilaisista merkitystä tuottavista elementeistä. Esimerkkiaineistoni, eli valokuvat huomioon ottaen olen valinnut kymmenen valokuvissa yleensä esiintyvää merkitystä siirtävää elementtiä, jotka tuottavat yksin tai yhdessä visuaalisia järjestyksiä. Tutkimusta tehdessäni pidän kuitenkin mielessä sen, (vrt. Peirce kappaleessa 3.1) että kaikki merkit eivät ole merkityksillä ladattuja. Kuvissa saattaa olla myös merkkejä, joita vastaanottajana eli kuvan lukijana en pysty tulkitsemaan, koska minulla ei ole aiempaa kokemusta kyseisestä merkistä ja siihen liittyvistä muista merkeistä.

Otan esimerkkiaineistostani huomioon sen **välineeseen** eli kameraan ja valokuvaukseen liittyvät visuaaliset järjestykset. Esimerkkikuvani edustavat valokuvan lisäksi taidetta, mikä muuttaa niihin kohdistuvaa tulkintaa merkittävästi. Kaikkia valokuvia koskee kuitenkin tietynlainen totuuteen palautuva merkitys. Voidaan olettaa, että kuvanottohetki on kerran ollut olemassa. Sen sijaan valokuvataiteen erottaa esimerkiksi kuvajournalismista se, että kuvat saavat olla, ja hyvin usein ovatkin, lavastettuja. Elina Brotherus on kuitenkin joidenkin omaelämäkerrallisten sarjojensa (*Das Mädchen sprach von Liebe, Suites francaises 1*) kohdalla todennut, että ei ole lavastanut kuviaan vaan ottanut kuvat silloin, kun jotain on todella tapahtunut. Taidevalokuvaan välineenä liittyy myös se, että ne ovat yleisesti hyväksyttävästi provosoivia, epämääräisiä, tarkoituksellisesti vaikeaselkoisia. Voidaan myös olettaa, että taidekuvaan on tietoisesti ladattu merkityksiä seuraavaksi esittelemieni semioottisten keinojen avulla. Toisin kuin kuvajournalismissa arvot ja asenteet näkyvät taidevalokuvissa suuremmin ja peittelemättä. Taidekuvaan liittyy myös katsomiseen liittyviä visuaalisia järjestyksiä. Kulttuurissamme on yleisesti hyväksyttyä, että taidekuvia tuijotetaan pitkään. Kadulla seisovaa kynelehtivää ihmistä

ei sovi tuijottaa, mutta gallerian seinälle ripustettua kuvaa kyönelehtivästä ihmisestä saa tuijottaa ja myötäelää henkilön surua. Taidekuvan katsomisen visuaaliset järjestykset poikkeavat muiden valokuvien katsomisesta. Taidekuvia pyritään tulkitsemaan, ja niistä pyritään löytämään katsomalla merkityksellisiä asioita toisin kuin lehtikuvasta. Molemmat kuvien visuaaliset järjestykset saattavat silti olla yhtä tahallisesti rakennettuja.

Seuraavissa alaluvuissa käyn läpi kymmenen valitsemaani merkitystä välittävää kuvan elementtiä. Luvussa 4. tutkin näitä elementtejä tutkimusaineistoistani ja pyrin löytämään niiden avulla esimerkkikuvista niiden ylläpitämiä visuaalisia järjestyksiä.

3.2.1 Sommittelu

Ihmisellä on luontainen tarve järjestellä ja luokitella ympäristöään, hahmottaakseen kokonaisuuksia, jotka koostuvat osasista ja päinvastoin. Kuvallisessa esityksessä tämä tapahtuu *sommittelullisin* keinoin. Sommittelun avulla kuvaa pyritään jäsentämään ja järjestelemään. Sommitelma koostuu kokonaisuudesta jossa muuttujien suhteet vaikuttavat toisiinsa. Kaikki esittävä ja ei-esittävä kuva-aineisto on pelkistettävissä pisteiksi, viivoiksi ja erimuotoisiksi kappaleiksi suhteessa myös valoon ja väriin sekä liikkeeseen ja aikaan (Hakola 2002.)

Analysoidessani tämän tutkimuksen esimerkkikuvia otan kuvan muodossa huomioon **sommittelun**. Sommittelun näkeminen kuvasta vaatii yksityiskohtien unohtamista ja suurten linjojen näkemistä. Tilassa sijaitsevat esineet muodostavat jo kokonaisuutena visuaalisen järjestyksen, jonka joku on sinne luonut, jo sillä on oma merkityksensä. Sommittelussa voidaan ottaa huomioon **kuvassa esiintyvien objektien suhteet toisiinsa nähden**. Lähempänä oleva objekti on suurempi ja näkyvämpi myös merkitykseltään.

Sommittelun kannalta tärkeimmät peruselementit kuvassa ovat **piste, viiva, pinta ja volyymi**. Kuvallinen sommittelu tarkoittaa näiden elementtien järjestelyä eli sommittelua. Sommittelua voidaan eritellä ja tarkastella kaikessa kuvallisessa ilmaisussa. (Grönholm & Piironen 1982: 3.)

3.2.1.1 Piste ja viiva

Pienikin piste kuvapinnassa riittää katsojan huomion saamiseksi. Piste on kaiken sommittelun lähtökohta. Se voi olla joko itsenäinen osa sommittelua tai toisten pisteiden, viivojen ja muotojen yhteydessä, jolloin tilaan syntyy liikkeen tai tilan vaikutelmaa. (Wetzer 2000: 47.)

Toiseksi kuvasta voi eritellä sitä määrääviä **rakenteellisia viivoja**. Vaakasuorat viivat luovat kuvaan rauhaa, pysyvyyttä, perusvoimaa, tasapainoa. Pystysuorat viivat taas kuljettavat merkityksiä korkeuksiin ja syvyyksiin ja viittaavat usein arjen ulkopuolisiin asioihin. Vinot, lävistäjän suuntaiset viivat taas kuvaavat liikettä, dynaamisuutta ja kaarevat viivat voivat viestiä aistillisuudesta, pehmeystä, joustavuudesta ja eloisuudesta. (Wetzer 2000: 49.) Viivat voivat olla suorina, kulmikkaita tai käyriä. Kuvan pintaan sijoitetut rakenteelliset viivat voivat kuvata myös liikettä, nousevaa, laskevaa, pakenevaa, hidastuvaa tai nopeutuvaa. Yleensä vaakasuorat viivat ovat enemmän paikallaan olevaisia, kun taas pystysuorat ja vinot viivat koetaan liikkeessä oleviksi. Vaakasuorat viivat kuvaavat myös pysyvyyttä ja rauhallisuutta. (Grönholm & Piironen 1982.)

3.2.1.2 Pinta

Pinta voidaan jakaa kahteen ulottuvuuteen, pituuteen ja leveyteen. Valokuvassa pinta on kuva-alueen perustaso. Rakenteelliset viivat jakavat pinnan erilaisiin kenttiin. Ihmisvartalokin voi muodostaa kuvaan pinta-alueen. (Grönholm & Piironen 1982: 5.) Valokuvan kuva-alue on jaettavissa huomioarvoltaan eri vahvuisiin kenttiin. Heikkoon kenttään sijoitettu vahva elementti voi kontrastillaan herättää enemmän huomiota kuin vahvassa kentässä oleva elementti ja toisin päin. (Hakola 2002.) Kirjoitustapamme vasemmalta oikealle, kirjan ja sanomalehden muotoon tottuminen, arkipäivän näkymät, itsestäänselvyyksiä ja odotuksia, joita sommittelussa käytetään hyväksi tai kiinnitetään huomio niihin rikkomalla näitä muotoja tahallisesti. Lähtökohta perinteiselle sommittelulle on ihmisen pystysuora asento vaakasuoraan maankamaraan nähden. Näin ollen vaaka- ja pystysuunta ovat kaksi tärkeää pinnan ulottuvuutta. (Oja 1957.)

Pinnan reunat ovat aktiivisia ja puoleensa vetäviä elementtejä. Lähelle reunaa sijoitetun elementin liikevaikutelma voimistuu reunaa kohden. Näin ollen syntyy vaikutelma, että

elementti ei ”pysy paperilla”. Reunojen ohella vasenta yläkulmaa pidetään hyvin voimakkaana alueena. Lukemistapahtuma lähtee länsimaissa vasemmasta yläkulmasta, joten katse hakeutuu sinne automaattisesti, koska oletamme, että teksti alkaa sieltä. Näin ollen oikea alalaita jää heikoksi. (Hakola 2002.)²¹ Wetzlerin (2000: 50) mukaan luonnossa sijaitsevat lämpimät, murrettut ja tummat maavärit sijaitsevat alhaalla ja viileät, kevyt ja nousevat värit ylhäällä taivaissa. Tämä on saattanut vaikuttaa siihen, että kuvapinnan painoarvot noudattavat samaa kaavaa. Kuvan yläosa on usein kevein ja alaosa raskain. Rauhallisin paikka kuvassa on puolestaan keskellä ja levottomin reunojen tuntumassa.

3.2.1.3 Volyymi

Sommittelun keinona on **volyymin** erittely teoksesta. Volyymilla on kolme ulottuvuutta; pituus, korkeus ja syvyys. Aineen paljoutta kutsutaan massaksi. Volyymilla on selvästi rajattu massa. Toisin sanoen esimerkiksi kuvanveistossa volyymin kolmiulotteisuus on mitattavissa. Volyymi voi myös syntyä ns. tyhjästä tilasta tai aukosta jos se on rajattu tilasta esimerkiksi seinämällä. Myös liike voi täyttää tilaa niin että sitä voidaan ajatella volyymina. Koska volyymi on aina kolmiulotteista, on se ennen kaikkea kuvanveiston ja arkkitehtuuriin liittyvän sommittelun rakennusosa. Kun tilavuutta kuvataan kaksiulotteisesti, on pidettävä mielessä, että kyseessä on kuvitteellisin keinoin esitetty syvyysvaikutelma. Valokuvasta eriteltävä volyymi asettuu näin todellisen ja kuvitellun volyymin välimaastoon. (Grönholm & Piironen 1982: 6.)

3.2.1.4 Kuvallisten elementtien muunneltavuus

Kuvallisia peruselementtejä pistettä, viivaa, pintaa ja volyymia voidaan muunnella muuttamalla niiden kokoa, muotoa, suuntaa, asentoa, lukumäärää, välimatkaa ja tiheyttä. Niitä voidaan tarkastella suhteessa väriin, valoon, liikkeeseen ja aikaan. Muodon **koko** kuvassa on suhteessa muihin kuvassa esiintyviin muotoihin. (Grönholm & Piironen 1982: 7.) Esimerkiksi tennispallo on pieni jalkapalloon mutta suuri pingispalloon verrattuna. Jokaisella **muodolla** on oma luonteensa. Muoto voi olla terävä, pyöreä tai kulmikas. Jos neliön kulmat pyöristetään, muuttuu sen luonne täysin erilaiseksi.

²¹ Kuvallisen viestinnän oppimateriaali. Tuotanto: Eva-Maria Hakola, Taideteollinen korkeakoulu / Virtuaaliyliopisto URL: <http://www.uiah.fi/virtu/materiaalit/kuvaviestinta/>

Muodot taas voivat olla pinnassa erilaisissa **asennoissa** ja **paikoissa**. Muodon sijaintia tarkastellaan yleensä suhteessa muihin kuvassa esiintyviin muotoihin, esimerkiksi yläpuolella, alapuolella, vieressä, takana, edessä, päällä. Muodot voivat sijaita myös ristikkäin, päittäin, vinosti tai kaltevassa asennossa. Kuvapinnassa ne voivat sijaita keskellä, yläreunassa, alareunassa tai sivulla. (Grönholm & Piironen 1982: 7-8.) Ylhäällä–alhaalla-metafora pätee myös kuviin. Ylhäällä voi merkitä paljon ja hyvää, alahaalla taas vähän ja pahaa, kuten taivas ja helvetti tai korkea ja matala. (Wetzer 2000: 47.) Alaosassa sijaitsevien muotojen oletetaan sijaitsevan lähempänä, ne vaikuttavat suuremmilta ja yläosaan sijoitettu tuntuvat kauemmilta ja pienemmiltä. Suorakaiteen vasen reuna koetaan usein irtonaisemmaksi ja vapaammaksi kuin oikea reuna, jonka koemme raskaaksi ja tiiviiksi lähestyvän reunan vaikutuksesta. (Hakola 2002.)

Muoto voi sijaita pinnassa tai tilassa niin, että sillä on selvä liikkeen **suunta**. Liikerata voi suuntautua ylös, alas, vasemmalle, oikealle, säteittäisesti tai kiertää ympyrää tai spiraalia. Muotojen **lukumäärä** kuvassa voi vaihdella äärettömästi. Kun muotoja on vain muutama, on niiden sommittelu ratkaisevaa kuvan kannalta. Lukuisia muotoja tarkastellaan useasti jäsennettynä ryhmänä. Muotojen **välimatka** vaikuttaa siihen, erottuvatko muodot pinnasta ryhmänä vai yksilöinä. Jos lukuisia muotoja on lähekkäin, voidaan puhua kuvapinnan osasten **tiheydestä**. Painavassa, voimakkaassa muodossa osaset ovat tiheämmässä kuin kevyessä muodossa. (Grönholm & Piironen 1982: 8.)

3.2.1.5 Rythmi

Pusan (1967: 73) mukaan **rytmiä** on mahdoton millään lailla tieteellisten normien mukaan määrittellä, koska sen olemus on sykkivän elävä. Kuitenkin jos muodot toistuvat kuvapinnalla säännöllisten välimatkojen tai ajan päästä, voidaan kuvasta erotella rytmiä. Hakolan (2002) mukaan rytmistä voisi puhua elävänä toistona, jolloin rajatun kuva-alueen rytmi sitoo katseen kuvaan ajanjaksoiksi. Elementtien ja kuvan kokonaisuuden rytmit muodostavat jatkumoitte, joita katsojan silmä seuraa. Rytmityksellä voidaan myös vahvistaa yksittäisen kohteen huomioarvoa kuvapinnassa tai johdattaa katsojan katsetta kohteeseen. Hakolan (2002) mukaan rytmi havaitaan, kun eri elementit kuvassa esiintyvät jollakin tavoin säännöllisessä järjestyksessä eli jaksotuksessa. Säännöllisyys voi muodostua myös säännöllisestä epäjärjestyksestä. Kuvapintaa

rytmittämällä voidaan myös eriyttää vähemmän elementti tai muoto tärkeästä. Rytmitys voi syntyä muodon koon, paikan, suunnan, värin, liikkeen, valon ja varjon vaihteluista. (Hakola 2002.)

3.2.1.6 Kuvan rajaaminen

Kuvan rajaaminen ei Hakolan (2002) mukaan varsinaisesti ole sommittelun muoto, mutta se on merkittävä keino, jolla kuvan viestiä voidaan tehostaa ja suunnata halutulla tavalla. Tästä syystä tämä on osa-alue, jota ei voida jättää rakenteellisen tarkastelun ulkopuolelle. Kuvanrajausta pidetään myös vanhimpana manipulaation muotona, jota on aluksi hyödynnetty varsin tehokkaasti lehtikuvissa.

Taulukko 1. Kuvan rajaaminen (Hakola 2002)

LÄHIKUVA	PUOLIKUVA	KOKOKUVA	YLEISKUVA
Lähikuva on intiimi kerronnan muoto. Sen avulla välitetään ja vedotaan tunteisiin. Lähikuvalla voidaan esitellä tarkkoja yksityiskohtia.	Kertoo lähikuvaa enemmän tapahtumasta. Sen avulla esitetään esim. kahden ihmisen kontakti-tilannetta tai esitellään työvaiheita. Puolilähikuvassa tulevat eleet vielä hyvin esiin.	Kuvan kerronta laajentuu puolikuvasta. Mukaan tulee ihminen kokonaan ja lisäksi ympäristö jossa hän on. Käytetään yleensä toiminnan kuvaamiseen yleisellä tasolla.	Yleiskuvalla kerrotaan kaikki. Luonteeltaan esittelevä ja yleisesti tarkasteleva. Filmikerronta alkaa usein yleiskuvalla. Tällä tavalla katsojalle avautuu yleiskäsitys tarinan tapahtumaympäristöstä.

Hakolan (2002) mukaan luonteeltaan dokumentaarisena pidetty lehtikuva on kyennyt valehtelemaan tuhansin sanoin jo kauan ennen digitaalista kuvankäsittelyä. Valokuvan rajaaminen luokitellaan lähikuvaan, puolikuvaan, kokokuvaan ja yleiskuvaan. (Taulukko 1) Ihmisen kuvaamisen rajaamisessa voidaan erotella erikoislähikuva, lähikuva, puolilähikuva ja suuri puolikuva. Ihmisen kuvan rajaamisessa Hakolan (2002) mukaan perinteinen periaate suosittelee välttämään kuvan katkaisemista nivelien kohdalta. Rajaus tulisi tehdä selkeästi nivelien ylä- tai alapuolelta. Samoin pääläen rajaaminen kuvasta pois saattaa aiheuttaa "liian tiukan jakauksen" -tuntuman kuvaan.

Taulukko 2. Ihmisen rajaaminen kuvassa (Hakola 2002).

ERIKOISLÄHIKUVA	LÄHIKUVA	PUOLILÄHIKUVA	SUURI PUOLIKUVA	KOKOKUVA
Kuva ihmisen kasvojen osasesta, esimerkiksi ihmisen huulista, korvasta, silmästä, ihosta.	Kuvaan mahtuu kasvot, mutta voidaan rajata jopa hiukan päälakea pois. Rajaus voi ulottua hartioihin.	Kuva ylävartalosta noin lantion yläpuolelta katkaistuna.	Vartalon yläosa rajattuna puoleen väliin reisiä.	Kuvassa näkyy koko ihmisvartalo.

Hakolan (2002) mukaan silmän ja aivon yhteistyön tuloksena katsoja pyrkii täydentämään kuvaa. Mikäli päälaki on rajattu kuva-alueelta pois, saattaa silmä ”jatkaa” kuvaa, jolloin pää saattaa alkaa näyttää kohtuuttoman pitkältä. Toisaalta taas sopivissa tilanteissa rikutut periaatteet toimivat tehokeinoina.

Seppäsen (2001: 143) mukaan rajaus toimii yhtenä valokuvan metonyymisyyden ilmentymänä. Valokuva esittää, eli representoi aina osan jotain laajempaa kokonaisuutta. Toisin sanoen valokuva rajaa pienen osan näkymän alueesta, jolloin se edustaa metonymisesti tätä aluetta. Valokuva hiuksista on Seppäsen (2003:143) mukaan metonyyminen merkki päästä.

3.2.1.7 Kuvapinnan suhteet

Kuvan voima ja teho perustuu kuvapinnan suhteisiin. Suhteilla tarkoitetaan kuvapinnan muotojen suhdetta toisiinsa, sekä kokonaisuuteen. Suhteita voidaan eritellä kuvapinnasta tarkastelemalla tyhjän ja täytetyn, levon ja liikkeen, tumman ja vaalean, koon ja massan vastakohtia. Tunnetuin matemaattinen suhdejärjestelmä on ns. *kultainen leikkaus*, jota on käytetty harmonian luomiseksi kuvataiteessa jo antiikin ajoista lähtien. Kultaisen leikkauksen suhdejärjestelmä on peräisin luonnosta, se toistuu esimerkiksi simpukan kotilon kierteessä. Puhtaasti matemaattisten suhdejärjestelmien lisäksi on olemassa käytännön määrittämiä mittajärjestelmiä, kuten japanilainen tatami ja tangram -kuvio tai suomalainen kansanrakentajan hirrenmitta, joita voidaan kuvataiteessa hyödyntää. (Grönholm & Piironen 1982: 31.)

Hakolan (2002) mukaan ihmisen mieltymys harmoniaan on sisäänrakennettua. Niinpä hahmottamisen helpottamiseksi jokin sopimus järjestyksestä tuntuu usein luontaisesti tarpeelliselta. Matematiikka tarjoaa paljon mahdollisuuksia suhdejärjestelmien kehittämiseen, mutta taiteilija luottaa kuitenkin useimmiten vaistoonsa, joka on kehittynyt ajan myötä. Useat taiteilijat ovat myös kehittäneet aivan omia suhdejärjestelmiään. (Hakola 2002).

3.2.1.8 Valo ja väri

Ihminen voi erottaa noin kaksisataa mustan ja valkoisen väliin sijoittuvaa harmaan sävyä. Näitä asteittaisia harmaansävyjä kutsutaan **valööreiksi**²², eli valoisuusarvoiksi. Pelkkien valoisuusarvojen tarkkailu kuvapinnasta on vaikeaa, koska kohteen oma väri eli paikallisväri helposti vaikeuttaa valöörin havaitsemista. Paikallisväriin taas vaikuttaa valon voimakkuus. (Hakola 2003.) **Valööriharmonia** perustuu yhden värin tummuuseroihin ja niiden sopusuhtaiseen jakamiseen kuvapinnassa. Lähekkäiset valöörit luovat yhtenäisiä pintoja ja kokonaisuuksia, kun taas vastakohtien rinnastus vetää huomion puoleensa. Valo ja varjo erottuvat selkeästi mustavalkoisesta kuvasta värikuvaan verrattuna. Valööriharmoniaa voi laajentaa lisäämällä väriin vivahteita ja kylläisyyksiä. (Wetzer 2000: 69–70.)

Valolla tarkoitetaan kuvapinnassa olevaa valaistua kohtaa, jossa kohteen todellinen paikallisväri käy ilmi. **Varjo** puolestaan tarkoittaa kuvapinnassa olevaa aluetta, jota ei ole valaistu. Varjoon voi sisältyä erilaisia varjon olemuksia. Esimerkiksi. puolivarjo, chiaroscuro (ns. ”hämy”) tai heijastuva valo. Kohteen tummintaa aluetta, jossa ei ole valoa, kutsutaan syvävarjoksi. Se on tummin varjon kohta kuvapinnassa. Muodon tai elementin, esimerkiksi. esineen omaa varjoa joka lankeaa ympäristöön, kutsutaan heittovarjoksi. Esimerkiksi pöydällä olevasta maljakosta pöydän pintaan muodostuva varjo. (Hakola 2003.)

3.2.1.9 Valaistus

Valaistuksella on suuri merkitys huomioarvon jakautumisessa kuvapinnan eri alueiden kesken. Hyvin valaistu kohde saa luonnollisesti eniten huomiota ja katse hakeutuu kuvapinnassa

²² Ransk. sana *valeur* tarkoittaa arvoa.

ensimmäiseksi siihen. (Hakola 2003). Kuvan kohde voi olla joko keinotekoisesti tai luonnonvalolla valaistu. Kohde voidaan valaista jo yhdellä tai useammasta suunnasta tulevalle valolle. Valon lähde ja suunta vaikuttavat kohteesta syntyvään vaikutelmaan (Taulukko 3).

Taulukko 3. Yleisimpiä kohteen valaistustapoja (Hakola 2003).

SUORA ETUVALO	EDESTÄPÄIN TULEVA SIVU- VALO	SIVUVALO	VASTA- JA PUOLIVASTA- VALO	YLÄVALO (KOHTISUORA)
Valo tulee kohteeseen suoraan edestä. Valo muotoilee niukasti, koska siitä ei synny juurikaan varjoja. Kappaleen muoto ja volyyymi eivät erotu.	Noin 45 asteen kulmasta etuviistosta tuleva valo. Se muotoilee ja korostaa kappaleen muotoa ja volyyymiä.	Valo tulee kohteeseen sivusta. Toinen puoli jää syvään varjoon, jolloin syntyy hyvin dramaattinen vaikutelma. Sivuväloä käytetään paljon esimerkiksi omakuvissa.	Valaistus tulee kohteen takaa tai takaviistosta, jolloin kohde jää katsojan puolelta varjoon. Kohde on kuvaajasta nähtynä varjossa ja lähes musta. Kohde on ns. vastavalossa. Vastavaloä korjataan valokuvataiteessa usein salamalla.	Ylävalo edustaa klassista valaistusta. Valo lankeaa kohteeseen ylhäältä. Valaistus on hyvin luonnollinen ja korostaa kolmiulotteisuutta kohteessa. Se on yleispätevä eri tilanteisiin ja paljon käytetty.

Talukossa 3 esitettyjen valaistustapojen lisäksi kuvassa olevaa valoa voidaan luokitella valon lähteen perusteella joko suoraan valoon tai hajavaloon (Hakola 2003). *Suora valo* tulee suoraan lähteestä, joko keinotekoisesta tai auringosta ja se varjot ovat terävät ja sen luomat kontrastit ovat voimakkaita. *Hajavalo* ei valaise kohdetta suoraan. Se voi olla esimerkiksi pilvien pehmentämää auringonvaloa tai keinotekoista valoa, joka heijastuu kohteeseen jonkun pinnan kautta. Hajavalo muotoilee kohteensa suoraa valoa pehmeämmin ja sen luomat varjot eivät ole teräviä. Hajavalo luo vähän kontrastisuutta.

3.3 Sisällönanalyysi

Visuaalisen aineiston sisällönanalyysi on yksinkertaisimmillaan kuvan sisältöelementtien muuttamista numeroiksi ja aineiston määrällisiksi piirteiksi. Seppäsen (2005: 144) mukaan systemaattisen sisällönanalyysin avulla voidaan saada selville millaisia *visuaalisia järjestyksiä*

eli *visuaalisten esitysten säännönmukaisuuksia ja rakenteita*²³ kuvassa on. Sisällönanalyysillä voidaan saada selville esimerkiksi eri sukupuolien yhteiskunnallisten ryhmien edustusta julkisessa kuvassa sekä sitä, mitä aineistossa kuvataan paljon ja mitä puolestaan vähän. Sisällönanalyysistä puhutaan mediatutkimuksen piirissä myös *sisällön erittelynä*, mikä mielestäni kuvaa tätä tutkimussuuntaa hyvin. Rose (2001: 54) puolestaan pelkistää sisällönanalyysin metodiksi, joka perustuu joukkoon sääntöjä ja käytäntöjä, joita kuvan analyysissä tiukasti noudattamalla voidaan saada luotettava tulos.

Sisällönanalyysissä yhdistetään kvalitatiivista ja kvantitatiivista tutkimusta. Sisällönanalyysi tehdään laskemalla valituista kuvanäytteistä tiettyjen visuaalisten elementtien toistuvuutta ja analysoimalla saatuja toistuvuuksia (Rose 2001: 56). Seppänen (2005: 144) muistuttaa, että vaikka sisällönanalyysissä tavoitellaan puhdasta sisällön kvantitatiivista raportointia, on tuloksia kuitenkin kommentoitava, jolloin tutkimus muuttuu myös kvalitatiiviseksi. Lisäksi sisällönanalyysin tekee kavalitatiiviseksi se, että aineistosta on rajattava eriteltäviksi juuri tietyt asiat menetelmällä, joka perustuu vain tutkijan tekemiin valintoihin.

Sisällönanalyysin tärkeimpiä käsitteitä ovat: *sisältöluokka*, *aineisto*, *havaintoyksikkö* ja *koodausyksikkö* sekä *muuttuja* (Seppänen 2005: 148). Esittelen nämä käsitteet tarkemmin seuraavissa alaluvuissa siten, että käytän esimerkkinä tämän tutkimuksen esimerkkikuvia.

3.3.1 Sisältöluokka

Sisältöluokkaa voisi kuvata aineistossa toistuvaksi ”sisällöllinen ilmiöksi” (Seppänen 2005: 147). Rose (2001: 60) esittää, että sisältöluokkien luomisessa tulisi pyrkiä kolmen kriteerin täyttymiseen. Ensinnäkin muodostettavien sisältöluokkien tulisi olla *tyhjentäviä*, jolloin jokainen tutkittavien kuvien aspekti mahtuisi jonkun kategorian piiriin. Toiseksi luokkien tulisi olla *yksilöllisiä*, jolloin tutkittavat ilmiöt voivat yksiselitteisesti kuulua vain yhteen sisältöluokkaan. Kolmanneksi sisältöluokkien tulisi Rosen esityksen mukaan olla *valaisevia* eli niiden tulee muodostaa sisällöstä analyttisesti kiinnostava läpileikkaus. Seppäsen (2001: 148) mukaan sisältöluokista voidaan käyttää myös käsitettä *muuttuja*. Tässä tutkimuksessa käytän kuitenkin sisältöluokan käsitettä.

²³ Visuaaliset järjestykset esitellään luvussa 3.1

Tämän tutkimuksen sisällönanalyysissä käytän seuraavia luokkia, jotka olen pyrkinyt muodostamaan aiemmin esittämiäni Rosen (2001) kolmen kriteerin mukaan.

1. Ympäristö
2. Tila
3. Vaatetus
4. Sosiaalinen etäisyys
5. Tunnistettavien esineiden lukumäärä kuvassa
6. Asento
7. Katseen suunta ja kasvojen ilme
8. Kuvassa esiintyvien sukupuoli

Seppänen (2001: 153) vertaa sisältöluokkien rakentamista paradigman käsitteeseen semiotiikassa. Eli sisältöluokan arvojen on mahdollista samaan paradigmaan. Esimerkiksi jos tutkitaan lehdessä esiintyvistä aineistossa niiden kuvissa esiintyvän henkilön päähinettä niin havaintoyksikkö silloin lehtikuva, koodausyksikkö on kuvan henkilön pääalue ja mitta-asteikko on päähineiden laatueroasteikko.

3.3.2 Aineisto

Aineiston valinnalla on sisällönanalyysissä suuri merkitys. Rosen (2001: 57) mukaan kaikkien analyysiin valittavien kuvien on oltava tutkimusongelman kannalta relevantteja eli niissä on ilmennyttävä tutkimusongelmassa esitettyjä ilmiöitä. Periaatteessa sisällönanalyysin avulla tutkittava aineisto voi koostua mistä tahansa jo olemassa olevista representaatioista. Aineiston valinta kytkeytyy luonnollisesti tutkimusongelmaan, eli siihen mitä halutaan tutkia. Seppäsen (2005: 149) mukaan aineiston valinnan taustalla on oltava halu päästä asioista perille ja problematisoitava olemassa olevia käytäntöjä ja visuaalisia järjestyksiä. Aineiston valinta ja sen sijoittuminen kulttuuriin on perusteltava tarkasti. Olen perustellut tutkimusaineistoni valintaa tarkemmin alaluvussa 1.2 (Aineisto).

3.3.3 Havaintoyksikkö ja koodausyksikkö

Sisällönanalyysissä aineisto jaetaan havaintoyksiköihin. Ne ovat yksiköitä, joihin liittyvinä tutkittavat tiedot merkitään muistiin. Yksi havaintoyksikkö voi sisältää yhden tai useampia koodausyksiköitä. Koodausyksikkö on se osa havaintoyksikköä, jonka perusteella havaintoyksikkö saa tietyn muuttujan arvon. (Seppänen 2005: 151–152.)

Tässä tutkimuksessa neljä valitsemaani esimerkkikuvaa muodostavat sisällönanalyysin havaintoyksiköt. Koodausyksiköitä havaintoyksiköissä, eli esimerkkikuvissa muodostavat esimerkiksi kuvien ne osat, joissa esiintyy henkilö. Sille osaa kuvasta voin määrittellä esimerkiksi sukupuolta kuvaavan muuttujan, jolla on kaksi arvoa: nainen ja mies. Olen eritellyt esimerkkikuvistani seuraavat koodausyksiköt. Olen merkinnyt sulkuihin, mitä sisältöluokkia näistä havaintoyksiköistä tutkin.

1. Kuvan tausta (*maaseutu/ kaupunki, sisä-/ulkotila, tunnistettavat esineet*)
2. Kuvassa esiintyvät ihmiset (*sukupuoli, katseen suunta ja kasvojen ilme, asento, alastomuus/vaatetus*)
3. Koko kuvapinta (*sosiaalinen etäisyys*)

3.3.4 Muuttuja

Muuttuja on sisältöluokalle annettava, määrällisesti tai laadullisesti vaihteleva suure. Seppäsen (2001: 152) mukaan muuttujien arvojen keskinäisiä suhteita voidaan kuvata neljällä erilaisella mitta-asteikolla: laatueroasteikolla, järjestysasteikolla, välimatka-asteikolla ja suhteasteikolla. Muuttujan arvojen on oltava keskenään loogisesti samankaltaisia ja mahdollisimman yksiselitteisiä, jotta tutkimus on toistettavissa ja luotettava. Seppänen kuitenkin muistuttaa, että jo hyvinkin yksiselitteisiltä vaikuttavat muuttujat kuten kuvan päähenkilön sukupuoli on jo valmiiksi sosiaalisesti ja poliittisesti latautunut arvo. (Seppänen 2005: 155.) Tutkimusaineistoni viidestä sisältöluokasta voidaan muodostaa muuttujia Taulukon 4 mallin mukaan.

Taulukko 4. Sisältöluokkien muuttujien arvot esimerkkikuvissa

Sisältöluokka/muuttuja	Muuttujan arvot
1. Ympäristö	maaseutu, kaupunki
2. Tila	sisätila, ulkotila
3. Vaatetus	alaston, pukeissa
4. Sosiaalinen etäisyys	intiimi, henkilökohtaisesti läheinen, henkilökohtaisesti kaukainen, sosiaalisesti läheinen, sosiaalisesti kaukainen, julkinen
5. Tunnistettavien esineiden lukumäärä kuvassa	1 – ääretön
6. Asento	seisova, makaava, istuva, puoliseisova, puolimakaava, konttausasento, päälläseisova, liikkuva, paikallaan, nojaava
7. Ilme	iloinen, surullinen, vihainen, masentunut, naurava, itkevä, vakava, irvistävä
8. Kuvassa esiintyvien sukupuoli	nainen, mies

Muodostin sisältöluokissa esimerkkikuvista tutkittaville muuttujille kahdesta kymmeneen arvoa, jotka pyrin pitämään mahdollisimman yksiselitteisinä. Luokat edustavat kaikkia Seppäsen määrittelemiä asteikkoja: laatueroasteikkoa, järjestysasteikkoa, välimatka-asteikkoa ja suhdeasteikkoa.

3.4 Nonverbaalinen visuaalinen viestintä

Kuvasta voidaan lukea myös siinä esiintyvän ihmisen ruumiinkielen visuaalisia järjestyksiä ja niitä tuottavia osa-alueita. Ihmisen keho on alkuperäisin merkkien ja viestien tuottamisen väline. Se on myös kenties kaikista kulttuurisidonnaisin viestinnän väline. Tunnetilaa ilmaisevat perusilmeet ovat pitkälti perinnöllisiä, mutta on myös monia ilmeitä tai eleitä, jotka tarkoittavat eri kulttuureissa aivan päinvastaisia asioita. Seppäsen (2001a: 220) mukaan kuvanlukutaito edellyttää kykyä tulkita arkielämän esinemaailman ja nonverbaalisen viestinnän merkityksiä, esimerkiksi kasvojen, eleiden ja kehon kieltä. Salo-Leen (1996: 58–71) mukaan ei-kielelliseen

eli nonverbaaliseen viestintään katsotaan kuuluvaksi mm. aika, tila, koskettaminen, kehon kieli, haju, katse, fyysinen olemus eli ulkonäkö, pukeutuminen, asuinympäristö. Näistä nonverbaalisen viestinnän elementeistä otan tässä valokuvaan keskittyvässä tutkimuksessa huomioon **tilan** ihmisten välisen etäisyyden kuvaamisessa, **kehon kielen** sisältäen eleet, ilmeet, asennon ja liikkumisen, **katseen** kontaktin ja intensiteetin näkökulmasta, **fyysisen olemuksen** ulkonäköön painottuen, sekä **pukeutumisen**.

3.5 Välineeseen liittyvät geneeriset järjestykset

Kameraan välineenä liittyy paljon sellaista geneeristä merkitystä, mikä heijastuu valokuvan lukemiseen. Seppänen (2001a: 199) mukaan valokuva on erikoinen luonnon representaatio, koska se on oikeastaan osa luontoa. Jo valokuvan luonne todellisuuden kuvajaisena, kuten aikaisemmin tässä tutkimuksessa on todettu, palautuu luontoon. Toisaalta mikään kuva ei synny itsestään vaan on valokuvaajan tietoisesta valinnasta ja kulttuurin tiedostamattomien visuaalisten järjestysten tulosta. Valokuvaa kuitenkin pidetään yhtä todistusvoimaisena kuin luonnosta otettua näytettä. (Seppänen 2001a: 201.)

Tärkeän visuaalisen elementin esimerkiksi lehtikuvan lukemisessa asettaa sen sijoittuminen ja taitto lehden muuhun sisältöön nähden. Jutun visuaalinen näyttävyys ja sijoittuminen rakentavat visuaalista järjestystä, jonka periaatteena voi olla esimerkiksi se, että mitä tärkeämpänä juttua pidetään, sitä näkyvämpään paikkaan se on aseteltu muuhun aineistoon nähden.

Valokuva on oman journalismin ohella elinhistoriansa aikana kiinnittänyt hyvin erilaisiin käytäntöihin mm. lääketieteen, taiteen, antropologian, pornografian ja speaktaakkelin tarpeisiin. (Seppänen 2001a: 202.) Taidekuvaa tulkitaan toisaalta valokuvana, joka todellisuuden kuva, toisaalta valokuvana, joka kuuluu kuvataiteellisen tulkinnan viitekehyksen piiriin. On yleisesti hyväksyttyä, että kuvaustilanne on lavastettu, vaikka näin ei aina ole. Monet taidekuvathan ovat täysin autenttisessa tilanteessa otettuja. Yleisellä tasolla voidaan ajatella, että taidekuvaa katsotaan sallivammin kuin monia muita kuvia. Taidevalokuva on kuitenkin totta sillä tasolla, kuin valokuva on totta sen välineellisellä tasolla. Veivo ja Huttunen (1999: 144) puolestaan esittävät, että taiteen kielellä laaditulla ilmaisulla on erityisasema kulttuurissa. Taideteos voi

heidän mukaansa kantaa mukanaan aiempia konteksteja ja samanaikaisesti synnyttää uusia tulkintoja. Taideteoksen esteettinen kieli ei Veivon ja Huttusen (1999: 146) mielestä estä merkityksien tulkitsemista, päinvastoin. Kun vastaanottaja tietää tulkitsevansa taiteen kielellä tehtyä teosta, hän olettaa siinä olevan paljon merkityksellisiä elementtejä. Esimerkiksi kaunokirjallista teosta lukiessaan saattaa epäillä jopa kirjoitusvirheitä tahallisiksi ja merkityksellisiksi osiksi teosta.

3.6 Kuvan tulkinnan subjektiivisuus ja sen ongelmat

Kuva antaa vain vihjeen todellisuudesta, eräänlaisen luurangon, jonka ympärille tulkitsija rakentaa oman käsityksen todellisuudesta. Kuva on siis aina valmiiksi subjektiivinen. Katsoja vain ottaa haltuun hänelle varatun katsojan paikan. Taiteilija, on jo nähnyt kuvan puolestamme ja järjestänyt näkymän osatekijät omien tarkoituksperiensä mukaan. (Hietala 1993: 11–13.)

Taiteen tulkintaa koskevassa keskustelussa pohditaan usein oikean ja väärän tulkinnan olemassaoloa. Usein keskustellaan myös katsojan tulkintaan mukaan tuomista merkityksistä, taiteilijan tavoitteista ja niiden välittymisestä katsojalle. Keskustelua kuohuttavat aika ajoin myös merkkien epämääräinen luonne ja merkitysten luotettavuus. Ongelmana on se, että tulkinnassa on kyse kokijan elämysmaailman kommunikoinnista teoksen kanssa, eikä näin ollen voida sanoa kenen tulkinta on oikea ja kenen väärä.

Maaretta Jaukkuri (1998: 7) korostaa, että taiteeseen kuuluu aina tulkinta, sillä se on osa taiteen luonnetta. Luonnontieteet keskittyvät havainnointiin, fyysikko yhteen alueeseen tai ilmiöön ja tekee siitä havaintoja fysiikan lakien puitteissa. Taiteessa sen sijaan on aina kyse kahden tietoisuuden läsnäolosta; sekä tekijän että vastaanottajan. Suhteessa tekstiin tai visuaaliseen kenttään kuvataiteilija on aina ”toisen” eli erilaisen asemassa, mikä edellyttää tulkintaa. Tulkinnan peruslähtökohtana on ajattelu. Lähtökohtaisesti ihminenhän ymmärtää maailmassa olemista vain merkkien ja symbolien kautta, joiden viittaussuhteet kunkin tulkitsijan mielessä voivat poiketa tosistaan todella paljon. (Jaukkuri 1998: 7.)

Taiteen tulkintoja voidaan suorittaa eri lähtökohdista. Tulkinnan perusteiksi voidaan ottaa tieteen tapoja hahmottaa maailmaa, jolloin tulkinta ja kokemus hahmottuvat tietyn ajattelumallin ja käsitejärjestelmän kehityksessä. Esimerkiksi feminismin, sosiologian tai semiotiikan viitekehityksessä, kuten tässä tutkimuksessa on tehty. Taideteoksen ymmärtäminen ei ole samanlaista kuin esimerkiksi työkalujen tai erilaisten käytäntöjen ymmärtäminen. Taide puhuttelee katsojaansa juuri siinä ajassa tai paikassa jossa sitä koetaan. Tässä ja nyt on mukaan tärkeä osa taiteen kokemista. Tulkinta siis edellyttää taideteoksen merkityksen yhdistämistä katsojan itseymmärrykseen. (Jaukkuri 1998: 8,13,18.)

Taiteessa, taideteoksessa ja taidetapahtumassa on niin monta tasoa, että katselijan kokemus riippuu hänen omasta tavastaan lukea, aistia ja tunnistaa sekä yhdistellä näitä kokemuksia. Tämän päivän taide elää hyvin voimakkaasti hetkessä, merkitykset, joita taideteokset kantavat nyt eivät välttämättä ole samanlaisia edes samalle tulkitsijalle vuoden päästä. Nykyaide liikkuu myös hyvin monella tasolla vanhaan taiteeseen verrattuna. Monitasoisuus avaa katsojalle aina uusia tasoja edellisten tyhjennyttyä. Merkitysten liittäminen kuviin edellyttää niiden tunnistamista merkkeinä. Ne kuvan elementit, jotka eivät kiinnity vallitsevaan diskursiiviseen kenttään eivät voi tulla ymmärretyiksi ja tulkituiksi, koska eivät ylitä tunnistamiskynnystä. Nykyaiteen kieli on teosten ulkopuolella siten, että se ei ilmene representaation tasolla samalla tavalla kuin esimerkiksi raamatun kertomukset vanhassa taiteessa. Toisaalta perinteisen esittävänkään taiteen merkitykset eivät avaudu katsojalle, joka ei tunne niitä entuudestaan jostain muusta lähteestä. Tulkinta on siis hyvin riippuvainen katsojan ennestään tuntemista ja katsomishetkellä mieleenpainuvista teksteistä. (Nyberg 1998: 52–53, 57–63.)

Kuva saa siis merkityksiä suhteestaan toisiin merkitysrakenteisiin sekä toisaalta suhteestaan toisiin kuviin ja näihin ennalta latautuneisiin merkityksiin. Kuvan tekijä antaa katsojalle ikään kuin pelinappulat, mutta ei voi lopullisesti määritellä katsomisen ja tulkinnan ehtoja. Kuva voi kantaa myös tekijän tiedostamattomia merkityksiä, jotka vasta vastaanottaja saattaa havaita ja aktivoida. Varsinainen merkitys syntyy kuitenkin vasta, kun katsoja ja kuva kohtaavat.

4 ELINA BROTHERUKSEN TAIDEVALOKUVIEN ANALYYSI

Tässä tutkimuksessa tekemäni kuvantulkinta on aineistolähtöistä. Valitsemini Brotheruksen omakuvien ominaisuudet ovat vaikuttaneet siihen, miten olen valinnut tulkitsemani sommitellulliset elementit. Etenen sommitellullisten elementtien tulkinnassa kuva kerrallaan. Tutkin elementtejä seuraavassa järjestyksessä: piste ja viiva, pinta, volyyymi, kuvallisten peruselementtien muunneltavuus, rytmi, kuvan rajaaminen, kuvapinnan suhteet, väri ja valo ja valaistus. Sen jälkeen teen yhteenvedon ja taulukoin elementtien esiintyvyyden kuvissa. Tämän jälkeen taulukoin esimerkkikuvat sisällönanalyysin mallin mukaan. Systemaattisen sisällönanalyysin ja sommitellullisten elementtien erittelyn avulla pyrin saamaan selville millaisia visuaalisia järjestyksiä eli visuaalisten esitysten säännönmukaisuuksia ja rakenteita esimerkkikuvissa on. Esimerkkikuvien visuaalisista järjestyksistä raportoin alaluvussa 4.4.

4.1. Sommitellulliset elementit esimerkkikuvissa

4.1.1 Kuva 1. *Les Baigneurs*²⁴

Piste ja viiva

Esimerkkikuvan kuvapinnasta on eriteltävissä kaksi maiseman muodoista piirtyvää selkeää vaakasuoraa linjaa. Lisäksi kuvapinnan oikeassa ylä laidassa on vino linja, joka nousee kohti oikeaa ylänurkkaa. Vaakasuorat linjat yhtyvät kuvassa joenuoman muodostaman orgaanisesti kaarevaan viivaan, joka nousee sekin kohti kuvapinnan oikeaa yläaitaa. Kuvassa seisaallaan oleva ihmishahmo on pystysuorassa ja toinen kyykyssä, kuvapinnan pisteenä. Kyykyssä olevan hahmon toinen käsi on ojennettuna kohti seisaallaan olevaa hahmoa, joka muodostaa vinosti ylös oikealle nousevan, lävistäjän suuntaisen viivan. Näiden hahmojen yhteisen linjan voi ajatella olevan tämä oikealle ylös nouseva linja, joka on samassa linjassa maisemassa olevan kahden muun linjan kanssa, mutta joka leikkaa toisen, ruhomassan reunan muodostaman lävistäjän suuntaisen viivan lähes keskellä kuvaa.

²⁴ Liite 1.

Vaakasuorien linjojen hallitsevuus antaa kuvapinnalle rauhallisen ja pysyvän, paikallaan olevan tunnelman. Kolmen lävistäjän suuntaisen linjan sarja tuo kuvapintaan kohottavan liikkeen, ja kaareva joenuoman muodostama viiva aistillisuutta ja naisellisuutta.

Pinta

Kuva-alueen pinta on jakautunut rakenteellisten viivojen mukaan ensinnäkin ylä- ja alaosaan horisontin perusteella. Kuvan toinen ihmishahmo on sijoitettu kuvan keskustasta jonkin verran vasenta alanurkkaa kohden. Se ei kuitenkaan anna sellaista vaikutelmaa, että se olisi tulossa kuvasta ulos, koska toinen ihmishahmo on perinteiseen tapaan sijoitettu pystyasentoon vaakasuoraan horisonttiin nähden ja on liikkeessä vetämässä istuvaa hahmoa kohti oikeaa ylänurkkaa. Kuvan voimakkain alue on vasemmassa reunassa, mutta siinä on selkeää liikettä kohti oikeaa reunaa, jolloin kuvan pinta muodostaa tasapainoisen kokonaisuuden.

Volyymi

Kuvassa on hyvin kolmiulotteinen vaikutelma joen kiemurrellessa sumuiseen horisonttiin ja kukkulan siintäessä kaukana taustalla. Siinä on runsaasti volyymia ja tilavuuden tuntua. Kuvan objekteilla on paljon tilaa ympärillään, ja oikealta tuleva valo korostaa näiden kahden objektin kolmiulotteisuutta.

Muodot ja niiden muunnelmät

Tässä esimerkkikuvassa objektin muodostavat kaksi kuvassa olevaa henkilöä. Henkilöt ovat kuvassa alasti, jolloin heidän muotonsa ovat luonnollisesti hyvin orgaanisia. Objektin muodon koko on pieni verrattuna muihin kuvapinnassa esiintyviin massiivisiin luonnon muotoihin, massiivisiin ruohokenttiin ja tummana vellovan jokeen. Kuvan kaikki muodot ovat luonteeltaan pehmeitä ja pyöreitä. Objektit sijaitsevat näennäisesti lähellä katsojaa, koska ovat kuvapinnan alalaidassa. Vasemmassa laidassa kuvaa näkyy muutamia hyvin pyöreitä ruohomättäitä. Kuvassa on perinteiseen tapaan raskas alalaita ja kevyt yläosa. Esimerkkikuvassa ei ole kovin paljon muotoja, ja ne ovat luonteeltaan kuvan henkilöobjektien ryhmää lukuun ottamatta hyvin samanluonteisia; rauhallisia, orgaanisia, loivia ja tiheitä. Tämä antaa kuvaan hyvin rauhallisen ja raskaan tunnelman.

Rytmi

Kuvapinta on hyvin vaihteleva. Luonnon muodot vaihtelevat polveilevasta joesta, tiheästä ruohosta keveään sumuun. Kuvapinnan sävy liukuu ylhäältä alas vaaleasta tummaan. Kuvapinnassa esiintyy vuorotellen vettä ja ruoho. Nämä elementit muodostavat mutkittelevan joen kanssa kuvaan hyvin rytmikkään pinnan. Myös veden liike tuo kuvaan rytmiä.

Kuvan rajaus

Kuva on kooltaan laaja yleiskuva, jossa näkyy paljon taustaa. Metonymisesti kuvassa esitellään osa suurempaa maisemaa, mutta koska kuvassa näkyy kauas horisonttiin asti, katsojalle jää tunne, että juuri mitään ei ole jätetty kuvan ulkopuolelle. Laajan rajauksen vuoksi kuva muistuttaa elokuvakerronnan muotoa.

Väri ja valo

Kuvassa vallitsee vihreän värin valooriharmonia, josta poikkeavat ainoastaan kuvan alastomat ihmisvartalot, jotka ovatkin kuvan vaalein kohta. Näin ollen ihmishahmot korostuvat yhtenäisten valoorien pinnasta.

Kuvassa on sumuinen ja hämyisä valo, eli ns. chiaroscuro, joka tulee oikealta. Se valaisee pehmeästi kuvassa olevan miehen selän ja naisen kasvot, jättäen miehen kasvot täysin varjoon. Sivuv valo paljastaa kuvassa olevan naisen ja jättää miehen tunnistamattomaksi. Kuvan tummin alue on kuvan alalaidassa, jossa ruohomassat ovat hyvin tummia. Kuvan oikeassa laidassa näkyy ilmeisesti kuvassa käytetyn lankalaukaisimen johdon varjo. Sivuv valo korostaa kuva alastomien vartaloitten muotoja

4.1.2 Kuva 2. *Revenue*²⁵

Piste ja viiva

Esimerkkikuvaa hallitsevat vaaka- ja pystysuorat rakenteelliset viivat. Kuvapinnan keskikohdan halkaisee sängyn muodostamat kaksi vahvaa vaakasuoraa linjaa. Niitä säestää ylhäällä vasemmassa laidassa olevan valaisimen muodostama lyhyt vaakasuora viiva. Kuvapinnan koko oikean laidan halkaisee ihmishahmon ja tämän laukun muodostama vahva pystysuora linja, joka jatkuu kuvan alareunaan asti lankalaukaisimen johon muodostamana viivana. Sängyn

²⁵ Liite 2.

muodostama vaakasuora linja voi merkitä pysyvyyttä, kun taas pystysuora linjalla viitataan usein arkipäivän ulkopuolisiin asioihin, jotka eivät ole pysyviä. Vaakasuorat ja pystysuorat linjat kilpailevat kuvapinnan hallitsevuudesta, mikä tuo kuvaan epävarmuutta, jota lisää varjon muodostama lävistäjän suuntainen voimakas viiva. Lävistäjän suuntaiset viivat kuvaavat liikettä.

Pinta

Kuvan pinta on jakautunut pituussuunnassa puoliksi. Oikean puoleinen kenttä on voimakkaampi ja huomioarvoltaan suurempi. Koska kuvassa oleva henkilö on sijoitettu kuvan oikeaan laitaan, tulee siitä vaikutelma, että hahmo ei tahdo pysyä kuvassa. Horisontaalisesti kuvan alaosa on voimakkaampi kuin yläosa. Vasen ylänurkka, joka länsimaisen lukutavan vuoksi on usein huomioarvoltaan voimakkain kuvapinnan osa, on tässä kuvassa merkityksetön. Oikea alalaita, joka usein on huomioarvoltaan heikoin osa kuvapintaa, on taas tässä esimerkkikuvan pinnassa voimakkain kenttä. Kuvanpinnan rauhallisimpana pidetty alue, joka on kuvan keskellä, on tässä esimerkkikuvassa täysin tyhjä. Esimerkkikuvaan valitut pinnan voimasuhteet tekevät kuvaan hyvin ristiriitaisen tunnelman.

Volyymi

Kuvan objekti erottuu taustastaan selkeästi takaa päin tulevan valon ansiosta. Takana oleva seinä tuntuu olevan lähellä henkilöä, jolloin tilan tuntua ja kolmiulotteisuutta ei pääse syntymään. Lattea syvyysvaikutelma saattaa johtua myös ylhäältäpäin sängylle lankeavasta hajakalosta.

Muodot ja niiden muunnellat

Kuvan muodot ovat luonteeltaan suorita ja voimakkaita. Seinälle heijastuva valon ja varjon kontrasti on teräväreunainen. Myös kuvassa olevan henkilön vaatetus on geometrinen ja peittää ihmisvartalon orgaaniset muodot. Pehmeyttä kuvassa on vain sängynpeitteessä, mutta senkin päällä lojuu kovia ja terävämuotoisia papereita. Henkilön muoto on massiivisen suuri kuvan muihin muotoihin verrattuna, mikä tekee vaikutelmasta luonnottoman ja levottoman. Kuvan pinta ei ole tasapainossa sillä se on oikeasta reunasta tiheä ja vasemmasta miltei tyhjä.

Rytmi

Esimerkkikuvan pinnassa esiintyy rytmiä sängynpeitteen kuvioinnissa. Toisaalta sängyn päällä lojuvat paperit toistuvat myös lattialla. Muuta säännöllisesti toistuvaa rytmiä on kuvasta vaikea

löytää. Kuvan tunnelma saattaa siksi tuntua levottomalta, katse ei pysty seuraamaan kuvan pinnassa minkäänlaisia jatkumoit, vaan kuvaa on tarkasteltava elementti kerrallaan.

Kuvan rajaus

Kuva on rajaukseltaan kokokuva, siinä näkyy koko ihmisvartalo ja jonkin verran ympäristöä. Kuva on rajaukseltaan tiukka, ihmisen pää hipoo kuvan ylälaitaa ja jalat alalaitaa. Ihminen on myös rajattu kuvan reunaan ja toinen reuna on jätetty miltei tyhjäksi. Rajauksen vuoksi kuvan ihminen tuntuu pyrkivän pois ikään kuin liian ahtaasta kuvasta. Kokokuvalla kuvataan yleensä toimintaa yleisellä tasolla. Osa kuvan esineistä on osittain rajattu kuvan ulkopuolelle, mikä antaa katsojalle vapauden jatkaa huonetta mielessään vasemmalle ja oikealle. Tiukka rajaus herättää myös paljon kysymyksiä: mikä tämä huone on, mitä kaikkea on rajattu kuvasta pois, ja miksi?

Väri ja valo

Kuvassa on paljon eri tummuusasteita, jolloin valööriharmoniaa ei pääse syntymään. Seinässä on hohtavanvalkoisia kohtia, jotka näyttäisivät olevan miltei puhki. Valo tulee kuvassa sivuvalona suoraan vasemmalta. Tämä antaa kuvalle dramaattisen vaikutelman. Lisäksi kuvassa olevan ihmisen takana olevaa seinää on valaistu. Kuvan ihmisen oikea puoli on täysin varjossa, mikä tekee tämän kasvoista dramaattisen ja epäsuhtaisen näköiset.

4.1.3 Kuva 3. *Love Bites* 3²⁶

Piste ja viiva

Kuvapinnasta voi eritellä kaksi vaakasuoraa ja ainakin kolme pystysuoraa koko kuvapinnan halkaisevaa rakenteellista viivaa. Nämä rakenteelliset viivat muodostuvat ikkunan puitteiden rakenteesta ja niihin nojaavasta ihmishahmosta. Pystysuorien viivojen hallitsevuutta lisää kuvapinnan alareunassa lämmityspatterin pystysuora kuviointi ja hahmon vaatetuksen laskostukset. Myös lankalaukaisimen johto asettuu kuvapinnassa pystysuoraan. Pystysuorat linjat kuljettavat merkityksiä kuvan ja arjen ulkopuolelle. Vaakasuorat, pysyvyyttä ja rauhallisuutta kuvaavat linjat ovat selkeästi alakynnessä pystysuoriin nähden.

²⁶ Liite 3.

Pinta

Esimerkkikuvan pinta on rajautunut rakenteellisten viivojen mukaan selvä keskus ja selvät reuna-alueet. Kuvan painoarvo on sen keskustassa, johon ihmisen ylävartalo on rajattu. Kuvassa ei ole horisonttia ja sen yläreunaa rajaa vahva vaakalinja. Näin ollen kuvapinta ei ole perinteiseen tapaan ylhäältä kevyempi ja alhaalta raskaampi. Kuvan pystysuorat rakenneviivat katkeavat yläreunassa olevaan raskaaseen vaakalinjaan. Kuvan pinnan rakenteesta tulee rauhallinen, mutta sulkeutunut vaikutelma.

Volyymi

Kuvassa on voimakas kolmiulotteisuuden tuntu. Kuvan henkilö edessä siintää vastakkaisen rakennuksen ikkunat ja henkilön kuva heijastuu hänen oikealla puolella olevan aukinaisen ikkunarudun lasista. Näin ollen henkilö näkyy sekä takaa, että sivulta. Volyymia syntyy myös vaatetuksen laskoksista ja patterin pinnan kolmiulotteisesta kuvioinnista.

Muodot ja niiden muunnemat

Kuvassa on paljon geometrisiä, rakennettuja muotoja. Ikkunan kehyksien muodostamat suorakaiteet ja neliöt ovat muodoiltaan ryhmä. Toisen ryhmän muodostavat kuvassa olevan henkilön vaatetuksen laskokset ja lämpöpatterin kuviointi. Ihmisen hartioista ja lantiosta muodostuva suorakaide toistaa ikkunan kehyksien muotoja, jotka toistuvat myös maiseman takalalla siintävissä vastakkaisen talon ikkunoiden muodoissa. Kuvan selkeä keskipiste, ja tummin ja tihein osa, on ihmishahmon takaraivo. Muuten kuva on ilmava ja harva.

Rytmi

Esimerkkikuvan pinta on hyvin rytmikäs. Ikkunoiden kehykset etualalla jatkuvat samankaltaisena kuviona kuvan taustalla. Katse liukuu niiden mukana kuvan edestä taaksepäin. Ikkunoiden kahvat muodostavat kuvapintaan oman epäsäännöllisen rytmensä niiden sojottaessa eri suuntiin. Lämpöpatterin kuviointi toistuu henkilön vaatetuksen laskoksissa. Henkilö sulautuu samaan rytmiin kuvan sisätilan kanssa, mutta poikkeaa ikkunoiden ja ulkotilassa toistuvan ikkunateeman rytmistä. Näin kuvan objekti on rytmin avulla saatu irrotettua sitä taustoittavista elementeistä.

Kuvan rajaus

Kuva on rajattu niin, että siinä ei näy sisätilan lattiaa, eikä kattoa. Sen voisi luokitella ihmisen kokokuvaksi, vaikka henkilön jalkaterä onkin rajattu kuvasta pois. Rajaus on tehty niin, että jokainen linja ikään kuin katkeaa kesken. Se antaa katsojan olettaa että kuva jatkuu jokaiseen neljään suuntaan. Rajaus jättää paljon kuvan ulkopuolelle ja antaa katsojalle ulkopuolisen tunteen. Koska edes henkilön jalkineita tai lattian materiaalia ei näy, katsoja ei voi päätellä minkälaisessa tilassa kuva on otettu. Se jättää jälkeensä paljon kysymyksiä, mutta antaa toisaalta myös paljon erilaisia vaihtoehtoja tulkita kuvaa.

Väri ja valo

Kuva toistaa harmaan ja valkoisen sävyjä, ja ne muodostavat keskenään pehmeän valööriharmonian. vaikka kuvan pinnat ovat geometrisiä, värien niukkuus tekee sen tunnelmasta silti rauhallisen. Kuvan kohde on valaistu hajavolalla epäsuorasti ja pehmeästi vasemmasta suunnasta. Draamaattisia varjoja ei synny. Lisäksi kohdetta valaisee ulkoa tuleva epäsuora luonnonvalo. Tämä aiheuttaa myös kohteen heijastumisen auki olevasta ikkunarudusta. Varjot ovat pehmeitä. Ulkotilassa ja sisätilassa olevan valaistuksen välillä on suuri sävyero: ulkovalo näyttäisi olevan sävyltään sinertävää ja sisävalo keltaisen vihertävää. tämä luo kontrastia sisä- ja ulkoitilan välille.

4.1.4 Kuva 4. *Divorce Portrait*²⁷

Piste ja viiva

Kuvapinnan halkaisee vaakasuora horisontti. Sitä tukevat vaakasuorat sillan rakenteet. Pystysuoria rakenneviivoja muodostuu seisovasta ihmishahmosta ja sillan kaiteen tukipylväistä. Pystysuorat rakenneviivat eivät kuitenkaan läpäise kuvapintaa vaakasuorien viivojen tavoin, joten ne eivät ole niin hallitsevia kuin rauhaa ja pysyvyyttä kuvaavat vaakasuorat linjat.

Pinta

Kuvan pinta on jakautunut vaakasuorasti kahteen kenttään keskeltä. Alaosa on selvästi raskaampi kenttä kuin yläkenttä, mutta kuvan yläosa ei ole kuitenkaan perinteisellä tavalla kevein, koska se tummuu yläreunaa kohden. Kuvapinnan huomioarvo osuu pinnan keskelle,

²⁷ Liite 4.

jossa on ihmishahmon pää ja samalla kuvan vaalein osa. Kuvan vasen reuna on raskaampi kuin oikea.

Volyymi

Kuvassa on eroteltavissa selkeästi etu- ja takaosa ja niiden väliin jäävä laaja volyyymi, eli esimerkkikuvan tapauksessa vesialue. Kuvan painopiste on selkeästi kuvan etuosassa, missä kuvan objektikin on, vaikka kuvan takaosassa on runsaammin massaa. Kuvan yläosan raskaissa pilvissä on runsaasti massaa ja se on miltei yhtä raskas kuin kuvan alaosa.

Muodot ja niiden muunnemat

Kuvan alaosassa on runsaasti luonteeltaan kovia ja teräviä muotoja. Yläosassa on tiheä ja pehmeä pilvimassa. Kuvan henkilö on sijoitettu etualalle, eli katsojan lähelle. Horisontti kulkee henkilön pään korkeudella, aivan kuin pään lävistäen. Henkilön muoto on pieni kuvan muihin muotoihin verrattuna. Kuvan vaakalinjat ovat voimakkaita, niihin verrattuna henkilön pysty muoto on heiveröinen. Se on kuitenkin aivan kuvan keskellä, jolloin siitä muodostuu kuvan huomioarvoltaan voimakkain osa.

Rytmi

Kuvapinnan hallitsevimman rytmin muodostavat sillan ja sen kaiteen vaakasuorat rakenteet, jotka toistuvat horisontissa ja siellä näkyvien rakennusten muodossa. Kuvan vasemmassa laidassa olevien rakennusten ikkunarivistöt ja satamassa kelluvien laivojen mastot taas tukevat kaiteen poikkipuiden ja henkilön asennon pystysuoraa säännönmukaisuutta. Kuvapinnassa näkyvät voimakkaat pystysuorat rytmit korostavat kuvan objektin asemaa.

Kuvan rajaus

Kuva on rajaukseltaan kokokuva. Siinä näytetään paljon henkilöä taustoittavaa maisemaa. Rajaus korostaa tummenevaa taivasta, jota on näkyvissä runsaasti. Toisaalta kuva on myös rajattu niin, että tunnistettavat osat kyseessä olevasta kaupunginosasta on jätetty näkyviin; talot, silta ja laivat satamassa.

Väri ja valo

Kuvan kohdetta ei liene keinotekoisesti valaistu vaan kuvan kohde on kuvattu vallitsevassa valossa ulkotilassa. Kuvassa on paljon varjossa olevaa pintaa, mutta varjojen rajat eivät ole teräviä. Kohteen kasvot ovat muotokuvaperinteestä poiketen lähes varjossa. Kuvan värimaailma on melko suppea. Pääosaa esittävät harmaan eri sävyt, jotka ovat hyvin lähellä toisiaan. Kuvan kohteen sininen asu on ainoa poikkeava värielementti laajalla kuvapinnalla. Kuvan alaosa on hyvin tumma ja kuvan pinta on keskikohdaltaan vaalein. Kuvan yläosa on keskiosaa tummempi. Tämä saa aikaan varjostavan ja painostavan valaistuksen.

4.2 Yhteenveto sommitellullisista elementeistä

Taulukoin valitsemissani neljässä esimerkkikuvassa esiintyneet sommitellulliset elementit yhteen (Taulukko 5). Yhteenvedon tarkoituksena on helpottaa visuaalisten järjestysten löytämistä esimerkkikuvista ja esimerkkikuvien välistä vertailua.

Yhteenvedosta voidaan huomata, että esimerkkikuvat ovat keskenään varsin erilaisia. Vaakasuorat linjat hallitsevat kolmessa neljästä kuvasta. Rytmää puolestaan löytyi vaihtelevasti, yhdestä kuvasta (esimerkkikuva 2) ei laisinkaan, toisista taas paljon (esimerkkikuvat 3 ja 4). Yhteenveto myös paljastaa, että esimerkkikuvissa on hyvin erilaisia muotoja pehmeistä muodoista geometrisiin ja kulmikkaisiin muotoihin. Myös pinnan muodostavat huomioarvoalueet vaihtelivat esimerkkikuvissa.

Taulukko 5. Sommitellullisten elementtien esiintyminen esimerkkikuvissa

Kuvan elementit	Kuva 1. Les Baigneurs	Kuva 2. Renevue	Kuva 3. Love Bites	Kuva 4. Divorce portrait
Piste ja viiva	Vaakasuurat linjat hallitsevat ja kohoavat oikealle ylöspäin.	Voimakkaat vaakasuorat ja pystysuorat linjat.	Pystysuorat linjat hallitsevat.	Voimakkaat vaakasuorat linjat hallitsevat.
Pinta	Kuvapinnan voimakkain alue vasemmassa reunassa. Liikettä kohti oikeaa reunaa.	Kuvan pinta on jakaantunut pystysuunnassa kahtia. Yläosa voimakkaampi kuin alaosa. Oikea alalaita voimakkain kohta kuvassa.	Kuvan voimakkain alue on sen keskellä pystylinjassa. Voimakkaat linjat rajaavat kuvan keskiön.	Kuvan pinta on jakautunut kahteen osaan horisontaalisesti keskeltä. Kuvapinnan huomioarvo keskellä.
Volyyymi	Paljon volyymia.	Lattea syvyysvaikutelma. Vähän volyymia.	Paljon volyymia.	Paljon volyymia kuvan taka- ja yläosissa.
Värit ja valo	Vihreä väri hallitsee. Epäsuora, utuinen sivuvalo. Pehmeät varjot.	Ei valööriharmoniaa. Suora sivuvalo vasemmalta. Kovat varjot. Paljon kontrastia.	Epäsuora sivuvalo sekä takaa tuleva luonnonvalo. Valkoin väri hallitsee.	Kuvassa on vähän valoa ja se on epäsuoraa luonnonvaloa.
Muodot	Orgaanisia. Kuvassa ei esiinny lainkaan teräviä muotoja. Ihmiset kuvassa pieniä.	Suorat ja voimakkaat muodot. Ihminen on kuvassa suurin elementti.	Geometriset muodot suorat linjat hallitsevat. Ihmisen muoto erottuu suorista muodoista. Ihminen on yhtä suuri kuvan muiden elementtien kanssa.	Kuvan yläosassa pehmeää muotoa. Alaosassa suoria linjoja. Ihminen on pieni kuvan muihin elementteihin nähden.
Rytmi	Kuvassa on rauhallista rytmiä.	Ei säännöllistä rytmiä.	Kuvassa paljon rytmiä.	Pystysuorassa liikkuvaa rytmiä paljon.
Rajaus	Yleiskuva/ kokokuva	Kokokuva	Osittainen kokokuva ihmisestä	Yleiskuva/ kokokuva

Kaikki esimerkkikuvat olivat periaatteessa luokiteltavissa kokokuviksi. Brotheruksen tuotantoa laajemmin tarkasteltaessa käy selville, että suurin osa hänen töistään on kokokuvia. Silloin ehkä tämän sommitellullisen elementin tutkiminen valitsemistani esimerkkikuvista ei ollut kovinkaan hedelmällistä. Sitä voi pitää lähinnä tyylikeinona tai Brotheruksen haluna näyttää aina ihminen kokonaan. Toisaalta esimerkkikuvissa oli paljon eroavaisuuksia siinä, kuinka paljon ympäröivää maailmaa kuvan kohteen tai kohteiden taustalla näytetään. Esimerkkikuvissa 1 ja 4 taustaa näytettiin runsaasti ja kuvissa 2 ja 3 niukasti. Sillä näyttäisi olevan paljon merkitystä kuvan tulkinnan kannalta, sillä asioiden rajaaminen kuvan ulkopuolelle synnyttää paljon tulkinnanvaraisuutta.

4.3 Sisällönanalyysi esimerkkikuvista

Tämän tutkimuksen sisällönanalyysissä (Taulukko 6.) on tarjottu löytää tutkimusaineistosta visuaalisia järjestyksiä. Esimerkkikuvien sisällönanalyysissä käytän seuraavia sisältöluokkia: ympäristö, tila, vaatetus, sosiaalinen etäisyys, tunnistettavien esineiden lukumäärä kuvassa, asento, katseen suunta ja kasvojen ilme ja kuvassa esiintyvien sukupuoli.

Sisällönanalyysin havaintoyksiköt ovat neljä valitsemaani esimerkkikuvaa. Havaintoyksiköiden koodausyksiköiksi olen eritellyt esimerkkikuvistani seuraavat kolme koodausyksikköä: kuvan tausta, kuvassa esiintyvät ihmiset ja koko kuvapinta. Näistä koodausyksiköistä olen eritellyt seuraavia sisältöluokkia: maaseutu–kaupunki, sisätila–ulkotila, tunnistettavat esineet, sukupuoli, katseen suunta ja kasvojen ilme, asento, alastomuus–vaatetus ja sosiaalinen etäisyys. Sisältöluokat, havaintoyksiköt ja koodausyksiköt olen muodostanut tutkimusaineiston pohjalta. Sisällönanalyysin menetelmänä olen esitellyt luvussa 3.3. Taulukon 6 tuloksia analysoin luvussa 5.

Sisällönanalyysissä käy ilmi, että sisältöluokkien muuttujat saavat keskenään eriäviä arvoja. Kolme neljästä kuvasta on otettu oletettavasti kaupunkiympäristössä. Se kuvaa taiteilijan elämäntyyliä. Esimerkkikuvista puolet on kuvattu sisä- ja puolet ulkotiloissa, ja yhtä kuvaa lukuun ottamatta kuvan henkilöt ovat pukeissa. Sosiaalinen etäisyys taas on jokaisessa esimerkkikuvassa erimittainen. Henkilökohtaiselle etäisyydelle päästään esimerkkikuvassa 3 (Love bites), joka aihekin lienee kaikista intiimein. Julkisella etäisyydellä on kuvattu esimerkkikuva 1 (Les Baigneurs), jossa kuvassa esiintyvät henkilöt ovat alastomia. Tämä korostaa sitä, että taiteilija ei ole halunnut tuoda alastomuutta henkilökohtaiselle etäisyydelle saakka, tai että alastomuuden esittäminen ei ole kuvan päätarkoitus.

Taulukko 6. Sisältöluokat esimerkkikuvissa

SISÄLTÖLUOKAT	Kuva 1. Les Baigneurs	Kuva 2. Renevue	Kuva 3. Love Bites	Kuva 4. Divorce portrait
1. Ympäristö	maaseutu	oletettavasti kaupunki- ympäristö	kaupunki	kaupunki
2. Tila	ulkotila	sisätila	sisätila	ulkotila
3. Vaatetus	alaston	vaatetus	vaatetus	vaatetus
4. Sosiaalinen etäisyys	julkinen etäisyys	sosiaalinen etäisyys	henkilökohtainen etäisyys	julkinen etäisyys
5. Tunnistettavien esineiden lukumäärä kuvassa	Joki, sumu, nurmi, virta, lankalaukaisimen johto (5)	Sänky, peitto, tyyny, lamppu, pitsalaatikko, matkalaukku, kirja, paperi, kirje, post-it-lappu, reppu, takki, sanomalehti, lankalaukaisimen johto (14)	Lämpöpatteri, ikkunalauta, ikkuna, kerrostalon seinä, lankalaukaisimen johto (5)	Silta, meri, pilvet, kerrostalo, kontti, rahtilaiva, moottorivene, purjevene, uppoamassa oleva vene, satama, puu, nosturi, lankalaukaisimen johto (14)
6. Asento	toinen kyykyssä, toinen kumartunut	seisova	selin, puoli-istuva	seisova
7. Katseen suunta ja kasvojen ilme	Nainen katsoo sivulle ja hymyilee. Miehen katse on sivulle. Ilmettä ei voi nähdä.	Katsoo suoraan kameraan. Ilme vakava ja surullinen.	Kasvot ei näy kuvassa.	Katsoo suoraan kameraan. Ilme vakava, surullinen ja itkuinen.
8. Kuvassa esiintyvien sukupuoli	Mies ja nainen	Nainen	Nainen	Nainen

Tunnistettavien esineiden lukumäärä kuvassa aiheuttaa suurimman vaihtelun esimerkkikuvien kesken. Esineiden lukumäärä vaihtelee viidestä neljääntoista. Eniten esineitä (14) esiintyy kuvissa 2 (Renevue) ja 4 (Divorce portrait), joista ensimmäinen on kuvattu sisätilassa ja jälkimmäinen ulkona. Kuvissa esiintyvien henkilöiden asento vaihtelee esimerkkikuvien kesken, kahdessa esimerkkikuvista kuvan kohde on istuvassa asennossa. Sen sijaan kuvan kohteen katse on suoraan kameraan kahdessa esimerkkikuvassa, ja esimerkkikuvassa 3 kuvan kohde on asettunut selin kameraan. Lisäksi yhdessä esimerkkikuvassa esiintyy kaksi henkilöä, joiden kummankaan katse ei ole suunnattu kameraa kohden, ja näistä toinen henkilö on muista esimerkkikuvista poiketen miespuolinen.

4.4 Visuaaliset järjestykset esimerkkikuvissa

Les Baigneurs

Teoksen nimi *Les Baigneurs* (kylpijät) saattaa viitata ranskalaisen Paul Cézannen (1839–1906) maalauksien sarjaan kylpijoista (Kuva 1.), joita hän työsti vuosisadan vaihteen molemmin puolin. Kuten kuvassa 2. näkyy, Cézannen maalauksen ja Brotheruksen valokuvan väri- ja muotokieli muistuttavat paljon toisiaan.



Kuva 1. Paul Cézannen maalaus *Les Baigneurs* vuodelta 1900–1905

Semanttinen syntaksi tukee tätä oletustani. Kuvassa esiintyvien ihmisten hahmot ovat asettuneet monimutkaisiin asentoihin, jolloin kuvan katselija saattaa nähdä kuvassa olevan monista eri perspektiveistä. Tämä oli myös vuosisadanvaihteen impressionistien, kuten Cézannen tavoitteena. Myös oiketalta tuleva valo korostaa hahmojen komiuloitteisuutta. Kuvan rajaus on väljä. Juuri mitään ei ole jätetty kuvan ulkopuolelle. Se korostaa maalauksellista visuaalista järjestystä kuvassa, jossa muodot ovat tärkeämpiä kuin niiden aikaansaama sisältö. Tämän lisäksi kaunis luonto kertoo kuvan elokuvallisista, kohtauksiin viittavista visuaalisista järjestyksistä.

Kuva viittaa itsensä ulkopuolelle toisiin kuviin. Se toteuttaakin päällisin puolin impressionistisen taidemaalauksen visuaalista järjestystä. Toisaalta se ei yritä toistaa sitä, koska miehellä on kuvassa silmälasit ja henkilöiden ilmeet ovat nauravia, impressionistien tavoittelemien sielukkaiden ilmien sijaan. Sen sijaan se tuo kuvaan ironian ja parodian piirteitä. Esimerkkikuva toteuttaa myös perinteistä visuaalista järjestystä miehen ja naisen välisestä suhteesta, joka perustuu naisen heikkouteen ja miehen vahvuuteen. Vahva mies vetää heikon naisen ylös virrasta. Kuvassa liike on oikealle ylöspäin. Näin tehdessään se toteuttaa myös perustavaa laatua olevaa visuaalista järjestystä siitä, että ylhäällä on parempi kuin alhaalla, ja oikealla parempi kuin vasemmalla.

Revenue

Esimerkkikuvan tiukka raja, alhaalta ylöspäin suunnattu kuvakulma ja kontrastiset varjot paljastavat kuvasta ahdistuksen ja masennuksen visuaalisen järjestyksen. Tätä tukevat sotkuisesti sängylle ja lattialle jätetyt paperit ja lattialla lojuva pitsalaatikko. Rajauksen vuoksi kuvan kohde ei tunnu mahtuvan tilaan. Päällysvaatteet sisätiloissa korostavat ulkopuolisuuden tunnetta.

Teoksen nimi *Revenue* (suom. palannut) viittaa matkaan. Samoin kuvan sisällönanalyysissä esiintullut esinekuvasto: matkalaukku, reppu, sanomalehti, hansikkaat, takki viittaavat matkustamisen visuaalisiin järjestyksiin.

Love bites

Teoksen nimi, *Love bites* (suom. rakkaus puree), vihjaa suoraan kuvan kohteen selässä näkyvään ruhjeeseen. Se, viittaako taiteilija tällä intohimoisen rakkauden sivutuotteeseen vai väkivaltaan parisuhteessa, jää katsojan päänvaivaksi ja muodostaa kuvan olennaisen sisällön. Välineeseen, eli kameraan liittyvät visuaaliset järjestykset herättävät katsojassa kysymyksiä, varsinkin kun Brotheruksen omakuvat ovat usein poimintoja hänen omasta elävästä elämästään. Katsoja joutuu kiusallisen tilanteen eteen miettiessään kameraa välineenä ja omakuvaa tyyliuuntana: ”Olisiko Brotherus kehdannut kuvata väkivaltaista parisuhdettaan kuvissaan näin avoimesti, vai onko kyse jostain aivan muusta?”

Valkoinen viattomuuden ja puhtauden symbolina korostaa kuvan asetelmallisuutta ja lisää sen kontrastia. Voimakkaat pystysuorat linjat kuljettavat merkityksiä kuvan ulkopuolelle,

vaakasuorien linjojen jäädessä alakynteen kuvassa. Kuvan pinta on yhtä voimakasta linjaa sen jokaisessa kohdassa, ja kuvan kohde rajautuu ikkunaruuutujen keskelle kuin kehyksiin.

Kuvan kohde on kuvattu kokokuvana, mutta huomio kiinnittyy vain kohteen yksityiskohtiin vyötäröstä ylöspäin. Vaikka kohteen jalat näkyvät, ne ovat piilossa helman alla ja ikkunapuitteet rajaavat kohteen puolikuvan katseen keskiöön. Katsoja näkee tällä tavoin kuvatun kohteen henkilökohtaiselta etäisyydeltä (Seppänen 2005: 172.) Tämä luo ristiriitaa sille, että katsoja ei kuitenkaan näe kohteen kasvoja lainkaan. Kasvojen alueen sanaton viestintä on Seppäsen (2005: 171) mukaan tärkeä osa viestinnällistä vuorovaikutusta. Esimerkkikuvassa kasvoja ei näy lainkaan. Tämä tukee kuvan arvoituksellista ja elokuvallista visuaalista järjestystä, jossa merkitsevää asiaa pidetään katsojalta piilossa viimeiseen hetkeen saakka ikään kuin paljastetaan henkilöstä jotain hyvin merkityksellistä ja samaan aikaan peitetään jotain tarinana kannalta olennaista. Tämä ajatus lisättynä kohteen selässä näkyvään ruhjeeseen ja revenneeseen vaatteeseen antaa katsojalle paljon kysymyksiä elokuvakerronalliseen tapaan: ”Onko kuvan kohde joutunut väkivallan kohteeksi ja katselee nyt pelokkaasti kadulle kuin varmistaakseen, että hyökkääjä on lähtenyt. Vai onko ruhje ja repeytynyt vaate kenties seurausta intohimoisesta iltapäivän lemmenteleikistä, ja kuvan kohde katselee nyt kaihoten rakastajansa perään?”

Elokuvallista visuaalista järjestystä korostaa ulkoa tuleva epäsuora luonnonvalo, jota on korostettu luonnonvaloa matkivalla epäsuoralla valaistuksella sisätilassa. Sisällönanalyysin tuloksesta käy myös ilmi, että kuvauspaikasta on paljon informaatiota, patteri ja tieytynlaiset ikkunat viittaavat kaupunkiasumiseen, samoin vastapäisen talon ikkunarivistö. Tässä on riittävästi visuaalisia ja metonymiaan perustuvia vihjeitä siitä, mitä kuvan kohde näkee katsellessaan alas. Myös tämä viittaa elokuvallisiin järjestyksiin, jossa on tärkeää, että katsoja tietää, missä tarinaan liittyvässä paikassa juuri nyt ollaan.

Divorce portrait

Kuvassa *Divorce portrait* (suom. erokuva), teoksen nimi viittaa suoraan hääkuvan (engl. wedding portrait) visuaalisiin järjestyksiin. Kuva noudattaakin sommitellullisesti hääkuvan visuaalista järjestystä suurelta osin: kuvan ihminen on pystyssä ja asettunut kohtisuoraan kuvapinnan halkaisevaan horisontaaliseen linjaan nähden. Lisäksi kuvan henkilö on kuvan huomioarvoltaan voimakkain osa ja kuvan keskellä. Kuvan epäsuora ja valaistus on tyypillinen

hääkuvalle, mutta synkeä, sadetta enteilevä säätila ei useinmiten pääse hääkuvien taustaksi. Samoin kuvan tumma yläosa, verratuna vaalena keskiossan luo kuvaan painostavan ja uhkaavan tunnelman. Tämä viittaa mielestäni kliseeseen, jossa ikäänkuin ruusuisen avioliiton päälle on saapunut synkkiä pilviä.

Myös osa sisällönanalyysin sisältöluokkien saamista arvoista noudattaa hääkuvien visuaalista järjestystä: kuva on otettu julkiselta etäisyydeltä kuten suurin osa hääkuvista, vaatetus on juhlava ja taustalla näkyy merta ja laivoja – hääpotrettien tyypillistä kuvastoa. Osa sisältöluokkien arvoista kuitenkin vastustaa tätä järjestystä; kuvassa on vain yksi henkilö kahden sijaan. Yleensä hääkuvan taustalla kuvataan kyllä merta ja laivoja, mutta ei kaupungin karuimman näköistä kaupunginosaa kuten esimerkkikuvassa Merihaan arkkitehtuuriltaan surullisenkuulusia lähiötä. Esimerkkikuvan terävät ja suorat muodot eivät ole tyypillisiä hääkuvalle. Lisäksi yksi kuvassa esiintyvistä laivoista on uppoamassa. Tässä kohti kuva viittaa avioliiton visuaalisiin järjestyksiin kielessä, eli metaforiin, jossa avioliittoa verrataan purjehtimisena satamaan. Vaikka henkilön asento noudattaa hääkuvan visuaalista järjestystä, vastustaa hänen itkuunpurskahtamisillaan oleva ilme sitä. Kuvasta löytyy myös parisuhdetta ihannoiva visuaalinen järjestys. Kuvasta voi helposti päätellä, että ihminen ei voi olla onnellinen yksin. Kuva alleviivaa sitä, että henkilö olisi onnellisempi jos hän olisi kuvassa jonkun toisen ihmisen kanssa.

Voi todeta, että esimerkkikuva *Divorce portrait* yhtä aikaa vastustaa ja noudattaa häihin ja hääkuviin liittyvää visuaalista järjestystä. Lisäksi sen voi tulkita maisemakuvan visuaalista järjestystä vastustavaksi, koska kuvan taustaksi on valittu Helsingin rumimmaksi äänestetty kaupunginosa. Kuva myös yhtäaikaan viittaa muihin kuviin, kuten hääkuviin yleensä ja omaan hääkuvaansa, joka on samassa kokoelmassa, ja teksteihin jotka luovat visuaalisia järjestyksiä. Tässä tapauksessa kuva viittaa kielikuviin, kuten avioliiton satamaan purjehtiminen, siltaan kahden rakastavaisen välillä ja uppoavaan laivaan. Lukuisat laivat kuvassa voivat viitata myös karille ajamisen käsitteeseen.

4 PÄÄTÄNTÖ

Tämän tutkimuksen tavoitteena oli kehittää menetelmä, jonka avulla voi päästä käsiksi visuaalisiin järjestyksiin taidevalokuvassa. Tähän päästäkseni pyrin löytämään apuvälineitä taidekuvan lukemisen tueksi semioottisen kuva-analyysin ja sisällönanalyysin kautta. Näiden kahden metodin avulla pyrkimykseni oli visuaalisten järjestysten tunnistamisen taidevalokuvasta.

Laadin jokaisesta neljästä esimerkkikuvasta syntaktisen analyysin, jossa kuvasin kunkin valitun sommitellullisen elementin ilmenemistä kussakin kuvassa. Tämän jälkeen kokosin syntaktisen analyysin tulokset taulukkoon, jonka avulla pyrin päättämään mitä sommitellullista johdonmukaisuutta Brotheruksen kuvista on havaittavissa. Tämän jälkeen tutkin kuvia sisällönanalyysin avulla luokittelemalla kuvan sisällössä esiintyvät elementit sisältöluokkiin, eli muuttujiin, ja annoin muuttujille arvoja. Kokosin sisältöluokat ja muuttujat taulukkoon ja analysoin tulokset. Näiden kahden analyysin ja oman kulttuurisen kokemukseni perusteella pohdin, minkälaisia visuaalisia järjestyksiä valitsemani esimerkkikuvat saattaisivat toistaa. Tutkimuksen kohteena oli neljä valokuvataiteilija Elina Brotheruksen taidevalokuvaa. Valitsin esimerkkikuvat Elina Brotheruksen monografiasta *Decisive Days*, johon on koottu taiteilijan ottamia omakuvia vuosilta 1997–2001.

Oletuksenani oli, että suomalainen taidevalokuva on semioottisesti latautunut, mutta sen edustamat visuaaliset järjestykset ovat epäsuoria, tarkoituksellisesti piilotettuja ja viittaussuhteiltaan mutkikkaita. Oletin myös, että nykyvalokuvassa on näkyvissä vallitsevia visuaalisia järjestyksiä vastustavia tai murtavia järjestyksiä ja taidekuvan tuovan esiin sellaisia visuaalisia järjestyksiä, joihin olemme tottuneet, mutta joiden olemassaolon ristiriitaisuutta emme ole arkiajattelussa tulleet huomanneeksi.

Esimerkkikuvista paljastui käyttämäni menetelmän, eli sommitellullisen erittelyn ja sisällönanalyysin, avulla visuaalisia järjestyksiä, jotka viittasivat elokuvaan, maalaustaiteeseen, hääkuviin, toisiin kuviin, vallitsevaan käsitykseen parisuhteesta ja niin edelleen. Voin siis todeta analyysin onnistuneen. Osa visuaalisista järjestyksistä olivat olettamukseni mukaan niin

sanotusti vastustavia. Tämä tuli esille varsinkin esimerkikuvassa 4. (divorce portrait), jossa valokuvataiteilija oli käyttänyt hyväkseen hääkuvan visuaalista järjestystä ja avioliittoon liittyviä kielellisiä symboleja, kuvatessaan oman avioliittonsa epäonnistumista.

Analyysini perusteella voin todeta, että taidekuvista voidaan tulkita visuaalisia järjestyksiä käyttämäni menetelmän avulla. Visuaaliset järjestykset ja niitä vastustavat järjestykset taidekuvassa ovat usein alleviivaavia ja tarkoituksellisia. Niiden tarkoituksena on herättää kuvan katsojissa tunteita ja ajatuksia. Visuaaliset järjestykset taidekuvissa ovat hyvin arkisia, mutta niiden tehtävänä on nostaa katsojan ajattelu arkisten asioiden yläpuolelle. Aivan kuten taiteessa yleensäkin.

Niiden löytäminen on kuitenkin jossain määrin subjektiivista ja hyvin paljon kulttuurista riippuvaa. Aikaisemmin tässä tutkimuksessa käyttämäni menetelmää on käytetty suurimmaksi osaksi mainoskuvien ja lehtikuvien tulkinnassa, mihin se parhaiten sopiikin. Taidekuvan tulkintaan menetelmä vaatisi vielä jonkin verran tulkintahetken kulttuurisen ympäristön tutkimista ja sen mukaan ottamista tulkintaan.

Kuten tässä tutkimuksessa olen useasti todennut, visuaalisia järjestyksiä on vaikea havaita. Tämä johtuu siitä, että ne sisältävät niin vakiintuneita, itsestäänselvyysinä pidettyjä kulttuurisia esiintymistapoja. Olen pyrkinyt tunnistamaan visuaalisia järjestyksiä teoreettisen viitekehyksen lisäksi oman kokemukseni avulla. Seppäsen (2001a: 201) mukaan tekemieni tulkintojen toistettavuus on tällöin ongelmallista. Tähän seikkaan on kuvantutkimuksessa kuitenkin alistuttava – analyysimenetelmästä huolimatta. Kuvantutkimuksessa on aina kyse yksilöstä ja kulttuurista lähtevästä tulkinnasta, jossa kuvaa tulkitaan sekä toisaalta siitä kulttuuriista, jossa kuva on tuotettu. Oman kulttuurin vaikutusta on mahdotonta täysin eliminoida tulkinnasta. Toinen tulkintaan vaikuttava seikka on se, että kuvat ovat voineet saada täysin erilaisia merkityksiä ollessaan esillä suurina vedoksina ripustettuna näyttelytilaan, eli taidekuvan tavallisimmassa vastaanottopaikassa. Vierekkäiset kuvat tai sarjoina samalla seinustalla esitetyt kuvat vaikuttavat toistensa tulkintaan. Samoin esimerkiksi muut tilassa olevat ihmiset ovat kommenteillaan voineet luoda rinnastuksen joka on vaikuttanut kuvien vastaanottamiseen ja tulkintaan.

Käyttämäni menetelmää voisi mielestäni kehittää poikkitieteellisempään suuntaan ottamalla mukaan kulttuurista ja yhteiskunnallista tutkimusta. Tällöin päästäisiin lähemmäksi antiessentialistista näkemystä siitä, että valokuva on aina tuotettu ja tulkitaan tietyssä kulttuurisessa kontekstissa, josta sitä ei voi irroittaa.

Valokuvataiteessa esiintyvien visuaalisten järjestysten ja visuaalisia järjestyksiä vastustavien järjestysten tutkiminen ja niiden esiin nostaminen kertoo paljon myös kulttuurissa yleisesti vallitsevista, piilotetuista poliittisista visuaalisista järjestyksistä. Näiden järjestyksien paljastaminen kertoo paljon kulttuurimme kaikkien kuvien ja niitä tuottavan koneiston visuaalisesta vallankäytöstä yhteiskunnassamme.

LÄHTEET

- Anttila, Pirkko (1998). *Tutkimisen taito ja tiedon hankinta. Taito-, taide- ja muotoilualojen tutkimuksen työvälitteet*. Helsinki: Akatiimi Oy.
- Barthes, Roland (1984, alk. 1961). Sanoma valokuvassa. Teoksessa: *Kuvista sanoin 2*. Toim. Martti Lintunen. Porvoo: Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö.
- Berger, John (1987). *Toisinkertoja*. Jyväskylä: Gummerus Oy
- Berger, John (1978). Valokuvauksen käytöt Susan Sontagille. Teoksessa: *Kuvista sanoin*, 207–221. Toim. Martti Lintunen. Helsinki: Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö.
- Borzello, Frances (1988). *Seeing Ourselves: Women's Self Portraits*. Lontoo: Thames and Hudson.
- Brotherus, Elina (2002). *Decisive Days*. Valokuvia 1997–2001. Oulu: Kustannus Pohjoinen.
- Elovirta, Arja & Ville Lukkarinen (1998). *Katseen rajat*. Taidehistorian metodologiaa. Lahti: Helsingin yliopiston tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Elovirta, Arja (1999). Modernismin jälkeen – palasia valokuvataiteen lähihistoriasta. Teoksessa: *Valoa – Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999*, 160–202. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Fiske, John (1996). *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Tampere: Vastapaino.
- Grönholm, Inari & Liisa Piironen (1982) *Kuvansommittelun perusteet*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Hakola, Eva-Maria (2003). *Kuvallisen viestinnän oppimateriaali*. Taideteollinen korkeakoulu, Virtuaaliyliopisto. Lainattu 12.6.2004:
<http://www.uiah.fi/virtu/materiaalit/kuvaviestinta/>
- Hatva, Anja (1987). *Kuva – Hyvä renki, huono isäntä*. Porvoo: Oy Urex
- Hatva, Anja (1998). Kuvasuunnittelu verkossa. Teoksessa: Anja Hatva. (toim.) *Esteettinen ja toimiva verkkojulkaisun ulkoasu*, 85–96. Helsinki: Edita.
- Hietala, Veijo (1993). *Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Jaukkuri, Maaretta (1998): Edestakaista liikettä arjen ja taiteen välillä. Teoksessa: *Nykytaiteen tulkintaa*. Ketonen Helka (toim.) Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Karvonen, Erkki: Viestintätieteiden yliopistoverkosto (2002):
Johdatus viestintätieteisiin. Luento 3: Merkitykset ja kulttuuri. Lainattu 12.6.2004:
<http://www.uta.fi/viesverk/johdviest>

- Kiasma (2006). *Ars Fennica 2007 -ehdokkaiden haastattelut*. Lainattu 26.11.2006: <http://www.kiasma.fi>
- Kivirinta, Marja-Terttu (2003). *Matalia ja vielä matalampia horisontteja*. Helsingin Sanomat 14.10.2003, C5.
- Koski, Markku (1999). Todellisuuden kuvia, kuvia todellisuudesta. Teoksessa: *Valoa otteita – suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999, 10–25*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Kortelainen, Anna (1999). *Suomen taidehistorian peruskurssin runkomoniste*. (Perustuu Tutta Palinin ja Lars Saaren opintomonisteisiin) Tampere: Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos
- Kukkonen, Jukka, Tuomo-Juhani Vuorenmaa & Jorma Hinkka (1992). *Valokuvan taide*. Helsinki: SKS.
- Kukkonen, Jukka & Tuomo-Juhani Vuorenmaa (1999). *Valoa – Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Laakso, Leena (2002). *Elina Brotheruksen biografia taidemuseo Kiasman verkkosivuilla..* Lainattu 16.6.2004: <http://www.kiasma.fi/site/pop/pop.php?tid=465&kortti=2&mo=>>
- Lucie-Smith, Edward (1987). *The Self Portrait: A Modern View*. Lontoo: Sarema Press
- Malmelin, Nando (2006). *Visuaalisen viestinnän tulevaisuus*. Lainattu 10.12.2006: http://www.tukkk.fi/tutu/VVT_hanke-esite.pdf
- Miller, Arja (2002). *Elina Brotheruksen haastattelu taidemuseo Tennispalatsin verkkosivuilla*. Lainattu 16.6.2004: <http://www.taidemuseo.hel.fi/suomi/tennispalatsi/lisat/elinabrotherus.html>
- Nyberg, Patrik (1998): Tekijä katsojana, katsoja tekijänä. Teoksessa: *Nykytaiteen tulkintaa*. Ketonen Helka (toim.) 1998. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Oja, Onni (1957). *Piirtämisen taito*. Porvoo: WSOY.
- Peirce Charles (2001). *Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia*. Tampere: Vastapaino [Valinnut ja suomentanut Markus Lång]
- Peirce Edition Project (1998). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2*. Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press.
- Pusa, Unto (1995). *Plastillinen sommittelu*. Espoo: Otatieto Oy.
- Rose, Gillian (2001). *Visual methodologies*. Lontoo: SAGE Publications Ltd.

- Salo-Lee, Liisa (1996). Ei-kielellinen viestintä. Teoksessa: *Me ja muut: kulttuurien välinen viestintä*. Helsinki: Yleisradio.
- Saraste, Leena (1980). *Valokuva, pakenevan todellisuuden kuvajainen*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Saraste, Leena (1996). *Valokuva tradition ja toden välissä*. Helsinki: Musta Taide.
- Sean, Kelly & Edward Lucie-Smith (1987). *The Self Portrait. A Modern View*. Lontoo: Sarema Press.
- Seppänen, Janne (2000): Dokumentarismien nollapiste. Teoksessa: *Pohjoinen Valokuva*, 86–106. Järvinen Jukka, Arja-Liisa Räisänen, Pirkko Vilkuna & Jussi Vilkuna. Oulu: Pohjoinen valokuvakeskus & Kustannus Puntsi.
- Seppänen, Janne (2001a). *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne (2001b). *Valokuvaa ei ole*. Helsinki: Musta Taide & Suomen valokuvataiteen museo.
- Seppänen, Janne (2005). *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Suomen taitelijaseura (2003). *Suomen kuvataiteilijat -verkkomatrikkeli*. Lainattu 6.8.2006: <http://www.kuuvataiteilijamatrikkeli.fi>
- Tolonen, Marjatta (1998). *Matka taiteen historiaan*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- Veivo, Harri & Tomi Huttunen (1999). *Semiotikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Edita
- Wetzer, Hannele (2000). *Värivaaka*. Jyväskylä: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Liite 1 *Les Baigneurs* 2000



Liite 2 *Revue* 1999

Liite 3 *Love bites III* 1999



Liite 4 *Divorce portrait* 1998

