

Saimaan ammattikorkeakoulu
Kuvataide Imatra
Kuvataiteen koulutusohjelma

Anne Rantakylä

Aika; määrittelemätön illuusio -
näkökulmia valokuvan ja ajan suhteesta

Opinnäytetyö 2017

Tiivistelmä

Anne Rantakylä

Aika; määrittelemätön illuusio - näkökulmia valokuvan ja ajan suhteesta,

40 sivua, 1 liite

Saimaan ammattikorkeakoulu

Kuvataide Imatra

Opinnäytetyö 2017

Ohjaajat: valokuvataiteilija Ulla Jokisalo, taidekriitikko Hannu Castrèn

Taiteellinen osuus koostuu valokuvakirjasta ja näyttelykokonaisuudesta Time; an indefinite illusion, jossa yhdistetään omaelämäkerrallista tekstiä ja valokuvia. Kirjassa rikotaan ajallista narratiivia käyttäen mm. sattumaoperaatioita.

Kirjallinen osuus pohtii valokuvan ja ajan suhdetta lähestyen sitä valotetun ajan, tyhjyyden ja pimiöajan näkökulmista. Tutkielmassa verrataan, mitä ratkaiseva hetki ja ratkaisematon hetki merkitsevät nykyvalokuvassa, ja miten ne kytkeytyvät tekijän omaan taiteelliseen työskentelyyn. Tutkielmassa pohditaan, mikä merkitys tyhjyydellä ja sattumalla on taiteellisessa työskentelyssä ja mitä merkityksiä niillä on lopullisessa teoksessa.

Opinnäytetyön kirjallisessa osuudessa Aika; määrittelemätön illuusio, lähestytään kysymyksiä ajan ja valokuvan suhteesta nykyvalokuvassa käyttäen esimerkkinä taitelijoita kuten Hiroshi Sugimotoa ja hänen valokuvasarjojensa heittämiä ontologisia kysymyksiä sekä verrataan Sugimoton menetelmiä taiteilijan omaan toimintafilosofiaan.

Valokuvan ja ajan suhde kietoutuu moneen tieteenalaan aina filosofiasta kemiin. Tässä tutkielmassa aihetta lähestytään inhimillisen kokemusmaailman kautta näyttäen että valokuva ja aika ovat toisiinsa voimakkaasti kytkeytyneitä. Tutkielmassa korostetaan, kuinka valokuvalla on valtava potentiaali näyttää jostain sellaista olemassaolostamme, mikä muilla välineillä on vaikeaa, ellei mahdotonta saavuttaa.

Asiasanat: valokuva ja aika, valotettu aika, tyhjiys, ratkaisematon hetki, sattumaoperaatiot

Abstract

Anne Rantakylä

Time; an indefinite illusion – contemplations on photography's relation with time,
40 pages, 1 appendix

Saimaa University of Applied Sciences

Business and Culture, Imatra

Fine Arts

Photography

Bachelor's Thesis 2017

Instructors: Artist Photographer Ulla Jokisalo and Art Critic Hannu Castrén

The artistic work constitutes of a photo book and an exhibition installation named Time; an indefinite illusion. The works combine photographs and autobiographical texts. The chronological narrative is broken with e.g. chance operations in the photo book.

The thesis contemplates on the relation between time and photography from the viewpoint of time exposed, emptiness and darkroom-time. It compares the difference of decisive moment and indecisive moment and the ways that they are connected to the artist's own practice. The thesis also contemplates what is the meaning of emptiness and chance in artistic process and what meanings do they carry in the final work.

Time; an indefinite illusion –thesis approaches questions of time and its relation to photographic image in contemporary photography by studying artists such as Hiroshi Sugimoto. The thesis discusses the ontological questions raised by his series' and compare the methods with the artist's own working philosophy.

The connections in disciplines from philosophy to chemistry are vast in the context of time and photography. This thesis approaches the subject from human structures of experience by showing that time and photography are closely tied. The thesis has emphasis on how photography has immense potential of showing something from our existence that is hard if not impossible to achieve with other mediums.

Keywords: photography and time, time exposed, emptiness, indecisive moment. chance operations,

Sisällys

Käsitteet	5
1 Johdanto	6
2 Valotettu aika	10
2.1 Ratkaisematon hetki (<i>indecisive moment</i>)	13
2.2 Tyhjä tila	15
2.3 Ei mikään	19
3 Metaforinen tila.....	24
4 Sattumaoperaatioita	27
5 Vedostamisesta.....	29
5.1 Pimiöaika.....	33
5.2 Hetki hämärässä	33
6 Yhteenveto ja pohdinta	36
Kuvat	38
Lähteet	39

Liitteet

Liite 1 Valokuvakirja, Anne Rantakylä: Time; an indefinite illusion 2017

Käsitteet

Graafinen filmi, kirjapainoteollisuuteen kehitetty filmi jonka valoherkkyys on pienempi kuin kaupallisten filmien, yleensä noin 25 ISO nopeudeltaan, ortokromaattinen filmi (herkkä siniselle ja vihreälle)

Hopeagelatiinivedos, yleisin pimiövedostusmenetelmä, paperissa valotettavat hopeasuolat ovat gelatiinipohjaisessa emulsiossa.

Pigmenttivedos, mustesuihkutulostimella paperille tai muulle materiaalille vedostettu kuva joka koostuu pigmenteistä. Vedos voidaan pohjustaa erilaisille materiaaleille, kuten alumiinille tai muoville.

1 Johdanto

Albert Einstein on todennut, että fyysikoiden näkökulmasta ajan erottelu meneeseen, nykyhetkeen ja tulevaan on illuusio (Isaacson 2008, 540). Yksi ajan määritelmä on, että se on määrittelemätön ajanjakso (Oxford Dictionaries). Opinnäytetyöni otsakkeessa yhdistän nämä kaksi epämääräiseltä vaikuttavaa käsitettä. Aika on määrittelemätön illuusio. Minulle meditaatio toi tärkeän oivalluksen, joka muutti käsityksiäni siitä, kuinka koen ympäröivän todellisuuden. Myöhemmin se herätti myös kiinnostukseen aikaan liittyviin kysymyksiin ja siihen tapaan, jolla toimin valokuvatessani. Löysin useita ajan ja valokuvan suhdetta tutkineita taiteilijoita, joiden kautta peilaan omaa tekemistäni tässä tutkielmassa.

Ajan ja valokuvauksen suhdetta on tutkittu kohtalaisen paljon valokuvateoreettisessa kirjallisuudessa ja se kytkeytyy moneen eri tieteenalaan. Ajan ja valokuvan yhteys on niin vanha kuin on optisten aparaattien historiakin. Sillä valokuvaus, kuten muutkaan suuret keksinnöt eivät synny tyhjiössä, vaan niiden taustalla on pitkä monialainen prosessi. Valokuvauksessa tämä ulottuu pimeään huoneen, Camera Obscuran käyttöön. (Szarkowski 1989, 12.)

Valokuvakenttää askarruttaa nopea digitalisoitunut kuvatulva, joka aiheuttaa monenlaisia reaktioita teoreetikoiden ja taiteilijoiden piirissä. Tässä opinnäytetyön kirjallisessa osuudessa pohditaan ajan ja valokuvan suhdetta kääntymällä katsomaan sitä valokuvaajan ja valokuvan välisenä prosessina.

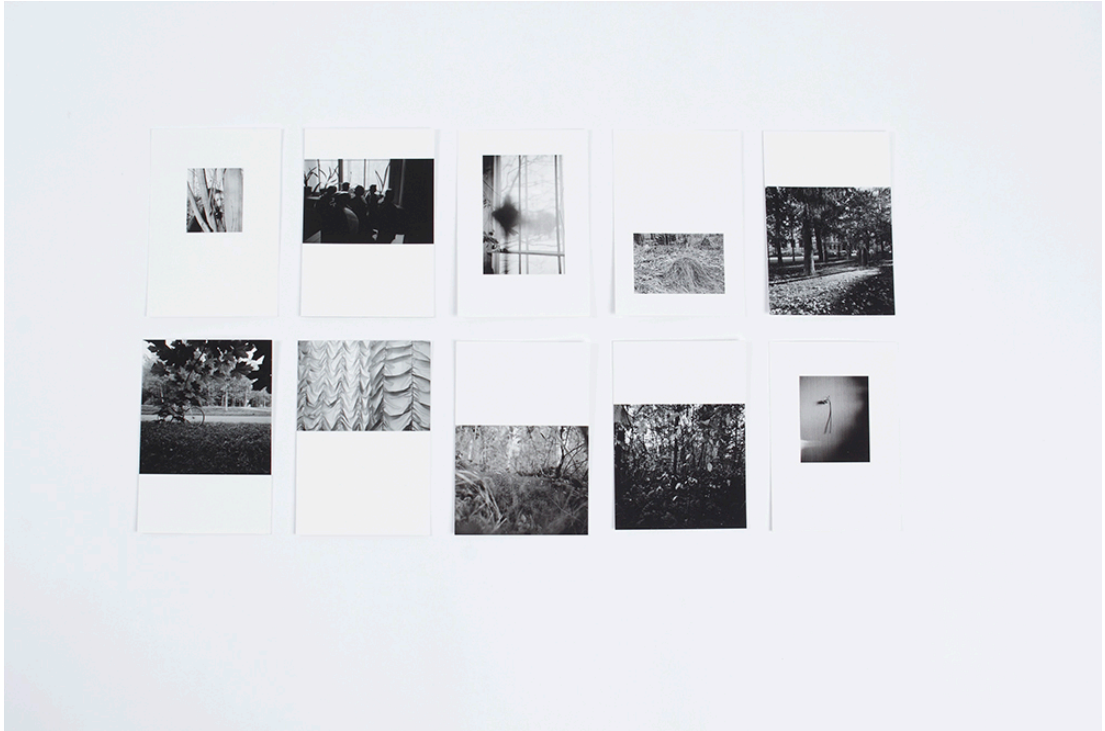
Opinnäytetyön taiteellinen osuus koostuu kahdesta osasta, kirjasta ja näyttelystä: *Time; an indefinite illusion*, 2017. Kirjassa kyseenalaistan lineaarisen, kronologisesti kulkevan ajanarratiivin käyttämällä omaelämäkerrallisia tekstejä ja yhdistämällä ne valokuviiin osittain sattumaoperaatioiden avulla. Teksteissä käsitelen henkilökohtaista kokemusta ajasta. Valokuvien osuuden olen rajannut luonnolliseen ympäristöön, kirjassa on yksi muotokuva.

Tässä tutkielmassa lähestyn aihetta pohtien ajan ja valokuvan kytköksiä ihmisen kokemusmaailmaan ja näytän, miten se liittyy ”ei mihinkään”. Pohdin, kuinka eri rakenteiden ja tilanteiden kautta aika ja valokuva ovat vuoropuhelussa.

Lähtökohdat opinnäytetyölleni

Vuonna 2015 tapahtui käänne taiteellisessa työskentelyssäni ja se johti tapaan, jolla työskentelen opinnäytetyön taiteellisen osuuden parissa nyt. Olin työstänyt koko syksyn panoraamakirjaa, joka kantaa nimeä *Vuonoin vaihtuva melodia*. Pitkän prosessin jälkeen panoraamakirja oli valmis ja oli aika tehdä jotain muuta. Tein ”välityön”, työn uteliaisuudesta ja kokeilunhalusta. Halusin kertoa tarinan Koen nimisestä ystävästäni. Koska en ole kirjailija, keinoni ovat pääosin visuaaliset. En silti halunnut luopua tekstin osuudesta. Päätin yhdistää tekstikatkelman ja valokuvat. Keksintönä se ei ollut uusi, mutta minulle iso työskentelyäni muuttava askel. Olen kirjoittanut runoja ja tekstejä jo vuosia, mutten nähnyt niitä osana kuvataiteellista työskentelyäni ennen tätä.

Rohkaistuini yhdistämään omaelämäkerrallista tekstiä ja valokuvia pienessä portfolioissa, joka sai nimekseen *Koen* (Kuva 1,2). Kun Koen portfolio oli valmis, tunsin löytäneeni toimivan tavan työskennellä. Koen portfolion jälkeen olen keskittynyt työstämään kokonaisuuksia, joissa teksti ja kuvat ovat itsenäisiä osiaan, mutta täydentävät toisiaan kokonaisuuksissa, jotka luovat jonkinlaisia pieniä maailmoja.



Kuva 1. Anne Rantakylä, Koen, pigmenttivedoksia kuvasalkussa, 2015, 16,5 x 14,8 cm

10 vuotta sitten vietin paljon aikaa Koen nimisen ystävän kanssa. Katselimme usein yhdessä tähtitaivasta. Hänelle mieleisin tähtikuvio oli Pieni karhu, minulle myös. Meillä oli yhteiset lottonumerot, niin samanmielisiä olimme taikauskossamme. Lupasimme jakaa jättipotin. Hän kertoi minulle paljon tarinoita matkoiltaan. Hän kertoi käyneensä keskustelun hevosen kanssa. Hän hassutteli kertomalla tekemiään typeryyksiä, kun hän työskenteli Amazonjoella seilaavalla ”lemmenlaivalla”.

Hän säilytti joitain tavaroitansa vanhassa nahkaisessa matkalaukussa. Se oli täynnä mielenkiintoisia esineitä. Valtava, kyynärän mittainen, kaiverrettu viidakkoveitsi, rasioita, paperia, pieniä esineitä. Olin lähdössä pois ja hän halusi antaa jotain minulle muistoksi. Valitsin pienen puisen rasian, jossa oli metallinen ornamentti kannessa. Ystäväni asuu nyt kovin kaukana, emmekä voi yhdessä taivastella.

Kaupungissa, jossa asun nyt, on sellaista tyhjyyttä jonka vain kirkas tähtitaivas voi täyttää.

(Rantakylä 2015.)



Kuva 2. Anne Rantakylä, Koen, pigmenttivedoksia kuvasalkussa, 2015, 16,5 x 14,8 cm

Kesällä 2016 olin palannut Belfastista opiskelijavaihdosta ja pohdin jo alustavasti opinnäytetyöni tulevaa aihetta. Olin taiteellisen työskentelyn suhteen jälleen käännekohtassa. Olin kirjoittanut tekstejä vanhalla kirjoituskoneella pienille lappusille paluustani lähtien. Keräsin niitä luonnoskirjan väliin. Pohdin teksteissä monenlaisia asioita kaktuksien mahdollisesta tietoisuudesta aina edesmenneeseen Bukowski-nimiseen koiraan. Meni pitkään ennen kuin huomasin, että ne kaikki käsittelevät *aikaa*. Ryhdyin lukemaan aikaan liittyvää tieteellistä ja filosofista kirjallisuutta. Usein sarjojeni taustalla on laaja joukko kirjallisuutta, mutta en toimi kuin toimittaja. Itse asiassa välttelen sellaista lähestymistapaa taiteilijana. Loppujen lopuksi kaikki on unohdettava valokuvatessa ja oltava läsnä juuri siinä hetkessä.

Syksyllä 2016 oli selvää, että tulisin yhdistämään tekstejä ja kuvia opinnäytteen taiteellisessa osuudessa. Koska olin työskennellyt paljon kirjaformaatin parissa opintojeni aikana, se oli luonnollinen ja mieluinen formaatti myös opinnäytetyöhön. Minua kiinnosti kokeilla, mitä mahdollisuuksia kirjan kautta olisi ilmaista niitä aikaan liittyviä kysymyksiä, joita pohdin.

Oli mielenkiintoista huomata, kuinka läheisesti aika ja valokuva kytkeytyivät toisiinsa sen lisäksi, että päätin työstää aiheesta taiteellisen työn. Ajan ja valokuvan välinen suhde on askarruttanut mediumista kiinnostuneita valokuvauksen alkutaipaleelta lähtien, ja filosofisesti se on kytkeytynyt monella tavalla ihmisen elämään ja kokemusmaailmaan.

2 Valotettu aika

Valokuvan ja ajan suhde on aina yhdestä näkökulmasta kuvan taustalla olevan valokuvaajan ja valokuvan välinen prosessi. Toisinaan se on myös näkyvä valokuvan katsojalle. Kuten johdannossa totesin, meditaatio herätti minulle kiinnostuksen aikaan liittyviin kysymyksiin. Meditaatioharjoitus on vaikuttanut paljon siihen tapaan, jolla valokuvaan ja millä tavalla päätin toteuttaa taiteellisen osuuden opinnäytteestä.

Meditaatio on tuonut läsnä olevan ja rauhallisen tavan havainnoida ympäröivää todellisuutta mitään arvottamatta. Minulle valotettu aika liittyy juuri tähän. En käytä pitkää valotusaikaa ellei ole pakko, sillä minulle ajallinen kytkös on nimenomaan kokemus kuvatessa vietetyistä hetkistä. Kun ryhdyin etsimään aikaa ja valokuvaa tutkineita taiteilijoita, Hiroshi Sugimoto tuli jatkuvasti vastaan. Näin hänen taiteellista tuotantoaan ensi kertaa retrospektiivisessä kirjasta. Mieleeni jäivät erityisesti merimaisemat. Silloin en pohtinut vielä niiden kytköstä aikaan.

Hiroshi Sugimoto (s. 1948) on japanilainen, 1960-luvulla New Yorkiin muuttanut taiteilija, jonka valokuvasarjat poikkeavat visuaalisesti toisistaan merkillisellä tavalla. Näin ajattelin, kun ensi kertaa näin hänen taiteellista tuotantoaan laajemmin. Hänen tuotantonsa koherenssi piilee kuitenkin niissä valokuvauksen ontologisissa kysymyksissä, joita hän sarjoillaan tuo esille. Hiroshi Sugimoto on käsitellyt sarjoissaan mielenkiintoisella tavalla valokuvauksen ja ajan suhdetta.

Vuodesta 1980 alkaen Sugimoto on kuvannut sarjaa Seascapes, jonka kuvausta hän jatkaa edelleen. Seascapes on nimensä mukaan sarja merimaisemia eri puolilta maailmaa. Sugimoto käyttää menetelmää, joka oli 1800-luvun valokuvaajille päänsärkyä aiheuttava tekninen ongelma: pitkää valotusaikaa. Pitkä valotusaika paljastaa Sugimoton valokuvissa ajan ja valokuvan dialogin erityisellä tavalla.

Hän ylittää traditionaaliset konseptit ajasta ja paljastaa sen sijaan sen tarttumattoman ja rajoja rikkovan luonteen (Wittmann 2009).

Seascapes-sarjassa merenkäynti muodostaa utuisen, yhtenäisen pinnan, joka on kuin muisto, jonka yksityiskohdat ovat hälvenneet (Kuva 3). Horisontissa valonlähteet, yö ja päivä, mennyt ja tuleva sekoittuvat. Toisinaan meren ja taivaan pinnat sulautuvat toisiinsa.

Läpi historian, modernin valokuvataiteen teoriassa valokuvaa on pidetty staattisena, jäädytettynä hetkenä menneisyydestä (Wittmann 2009). Sugimoton merimaiset haastavat tämän käsityksen, sillä ne eivät ole jäädytetty hetki menneestä, vaan sarjassa aika näyttäytyy jatkumona joka käy keskustelua nykyhetken kanssa. Kuvassa ei ole yhtä ja ainoaa ottohetkeä, vaan se on otos ajanjaksoista.

Buddhalaisuus on usein verrannut ajan kulkua aallon näennäiseen liikkeeseen, jossa vesi itse asiassa liikkuu vain ylös ja alas luoden harhan "vesipalasta", joka liikkuu pinnan yli (Watts 1997, 150).

Merinäkymissä vaihtelut merien välillä ovat niin hienovaraisia, että ilman Sugimoton päätöstä nimetä valokuvat niiden kuvauspaikkojen mukaan, emme voisi sijoittaa niitä ympäröivään todellisuuteen. Esittävyys on häivytetty ja tilalla on kysymys todesta. Wittmanin (2009) mukaan tämä häivytyks lisää niiden yhdenmukaisuutta muistojen kanssa. Muistot ovat tulkintojen ja ajan aiheuttaman muutoksen sävyttämiä, ei tarkkoja kuvauksia tapahtumista.

Ajan suhteen ilmentymisen lisäksi ne voi nähdä myös runollisena ilmaisuna jossa Sugimoto hienovaraisella sävykerronnalla ilmaisee ihmisyyden ja olemassaolon suuria kysymyksiä. Metodina se on jotain sellaista, mitä myös itse hyödynnän usein valokuvissani ja myös opinnäytetyössäni.

Toisin kuin Wittmann, joka näkee Sugimoton merivalokuvien kokonaisuuden muodostavan elokuvaan verrattavan kuvien ja tapahtumien ketjun, näen Sugimoton kuvat yksittäisinä otoksina paikasta ja ajanjaksosta, sillä toisin kuin elokuva, valokuva ei määrittele seuraavaa tapahtumaa (Barthes 1985, 61 -62). Näissä esteettisissä ajan otoksissa meret muodostavat yhden yhtenäisen organin, joka hengittää samaa olemassaoloa kaikkeuden kanssa.



Kuva 3. Hiroshi Sugimoto, Atlantic Ocean, Newfoundland, hopeagelatiinivedos 1982, koko vaihtelee editioiden mukaan (Fraenkel Gallery)

Mirjam Wittman (2009) kirjoittaa Sugimoton Seascape kuvista seuraavasti

Aika käy hienovaraiseen leikkiin vastakohtien välillä, pysähtyneisyyden ja ajan välillä. Jokaisessa valokuvassa värähtely muutoksen ja pysyvän, selkeyden ja sumuisuuden, yksityiskohtien ja kaikkeuden, läpikuultavuuden ja sameuden välillä tulee ilmiselväksi, luoden meditatiivisen ja kelluvan tunnelman, jota taiteilija kutsuu "valotetuksi ajaksi." (Wittmann 2014.)

Eikö Wittmann juuri kuvaillut elämää meille kuvaillessaan Sugimoton merimaisemia? *"värähtely muutoksen ja pysyvän... yksityiskohtien ja kaikkeuden..."*

Kuten Wittmanin tekstistä käy ilmi, taiteilija kutsuu valokuviaan "valotetuksi ajaksi". Sugimoto on käsitellyt urallaan aikaan liittyviä filosofisia kysymyksiä valokuvasarjoissaan useasti. Toinen esimerkki tällaisesta kokonaisuudesta on

”*Remains to be seen*”, joka sijoittuu hylättyihin elokuvateattereihin (Kuva 4). Sugimoto valaisee näyttämön valitsemallaan elokuvalla ja valottaa kuvaa koko näytöksen ajan, jolloin kuviin tallentuu vain täysin kirkkaaksi valottunut valkokangas ja rapistuva teatterin miljöö.



Kuva 4. Hiroshi Sugimoto, Metropolitan Opera House, Philadelphia, hopeagelaatiinivedos, 2015, koko vaihtelee editioiden mukaan (Fraenkel Gallery)

2.1 Ratkaisematon hetki (*indecisive moment*)

Sugimoton sarjojen yhteydessä nousee usein esiin ajatus siitä, että niitä ei ole otettu ratkaisevalla hetkellä, päinvastoin ratkaisemattomalla hetkellä (*indecisive moment*). Tällä viitataan valokuvaaja Henri Cartier-Bressonin (1908-2004) ratkaisevaan hetkeen valokuvaushetkellä (*decisive moment*).

Ratkaiseva hetki on täydellinen sekunti painaa laukaisijaa (O'Hagan 2014).

Sugimoton ratkaisematon hetki on mielenkiintoinen käsite jolla hän kuvailee kokemustaan kuvanottoon liittyvästä ajasta. Sugimoto on todennut

Valokuvissani ei ole ratkaisevaa hetkeä, vain ajan sulaminen (Genova 2016).

Tämä ratkaisematon hetki on jotain sellaista, minkä tunnistan myös omassa työskentelyssäni. Kolumnissaan Sean O'Hagan toteaa Cartier-Bressonin ratkaisevan hetken käsitteen vanhanaikaiseksi ja sen jääneen käsitteellisen ajattelun, lavastetun valokuvan ja digitaalisen kuvanmuokkauksen jalkoihin. Cartier-Bressonin kuvasto on hänen mukaansa osa valokuvataiteen ammattilaisten ulkopuolisen yleisön kyseenalaistamaton kaanon tietynlaisesta ihailtavasta valokuvasta. Ratkaisevalla hetkellä on enää merkitystä lähinnä kuvajournalisteille ja katuvalokuvaajille. Valokuvataiteen teoreettisessa kirjallisuudessa sen välähtely on harvinaista ja O'Hagan kyseenalaistaa sen merkittävyyden 1900-luvun valokuvataidetta muokanneena asiana ylipäätään. (O'Hagan 2014.)

Aivan kuten ihmisen pakonomaisen onnellisuuden tavoittelun päämääränä voi kyseenalaistaa, voi myös kyseenalaistaa tarpeen Cartier-Bressonin ratkaisevan hetken tallentamisen tärkeydestä. Mielestäni ei ole olemassa ratkaisevaa hetkeä, vaan valokuvatessa kaikki hetket ovat ratkaisevia ja toisiinsa kytkeytyneitä.

Ratkaiseva hetkikään ei olisi mitään ilman staattisuutta, ratkaisemattomia hetkiä ja juuri siinä staattisuudessa piilee jotain paljon mielenkiintoisempaa, josta Hiroshi Sugimotolla on vahva ote.

Nähdäkseni Sugimoto ei ota niinkään kantaa ratkaisevan hetken turhuuteen, vaan tulee luoneeksi osuvan kuvauksen nykyvalokuvataiteen tunnistettavalle osalle. Sugimoton ratkaisematon hetki "*indecisive moment*" kuvaa nykyvalokuvaa paremmin siitä syystä, että ymmärrämme, että todellisuudessa valo ja ympäristö ei ole kaiken aikaa subliimi, tai täynnä näppäriä tilanteita eikä maailman näyttämiseen sellaisena ole tarvetta pyrkiä. Elämään kuuluu paljon staattisuutta, jossa tapahtuu koko ajan jotain, mutta hitaasti, hienovaraisesti eikä aina edes havaittavasti. Ennen kaikkea ymmärrämme, että siinä voi juuri piillä jotain mielenkiintoisempaa. Näitä ratkaisemattomia hetkiä halusin tuoda myös opin-
näytteeni taiteelliseen osuuteen.

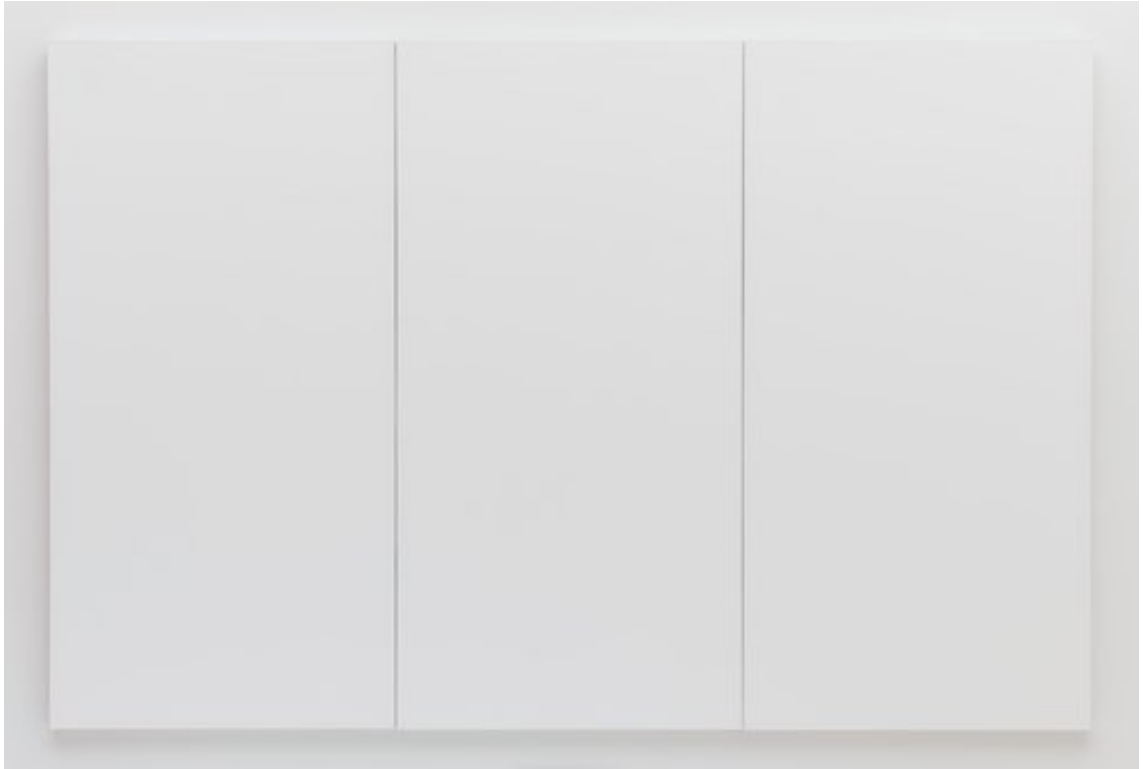
Tämän kaltaisen ilmaisun historia ulottuu minimalismin ja käsitetaiteen alkulähteille. Nämä ratkaisemattomat hetket ovat nähtävissä myös Minor Whiten hienovaraisissa valokuvissa tai John Cagen hiljaisissa teoksissa, jotka eivät koskaan ole aiheuttaneet suurta kansanhurmiota, mutta joiden merkitys varsinkin taiteilijoille jatkuu läpi vuosikymmenten.

Niiden merkitys omassa valokuvaamisessani on ollut tärkeä sekä metodeiltaan että ajatusmaailmaltaan. Sugimoto liikkuu samoilla vesillä. Sugimoton valokuvissa voi nähdä jotain rauhoittavaa, mutta todellisuudessa niiden merkitys on rauhoittavaa efektiä suurempi ja ennustan, että niiden vaikutus realisoituu hitaasti tulevien vuosikymmenten aikana.

2.2 Tyhjä tila

Sugimoton tyhjiä elokuvateattereiden kirkkaaksi valottuneet kankaat ovat verrattavissa Robert Rauschenbergin (1925-2008) valkoisiin maalauksiin (Kuva 5). Ne ovat esimerkki taiteesta, jossa *ei mitään* nostetaan teoksen pääaiheeksi. Väitän, että mielenkiintoinen valokuva on myös jollain tapaa samanlainen kuin Rauschenbergin valkoiset maalaukset. Se mahdollistaa katsojan oman kokemusmaailman kietoutumisen vuoropuheluun kuvan kanssa. Se saa syvemmän otteen ihmisestä, tyhjyys antaa tilaa. Se ei sanele muotoja tai ajatuksia. Tähän pyrin myös valokuvatessani, jättämään tilaa jollekin jota ei voi sanoittaa.

Rauschenberg itse totesi, että valkoiset maalaukset voivat toimia kellona, jos katsoja on tarpeeksi herkkä, hän voi seurata hentoja valon muutoksia maalauksen pinnalla ja nähdä jopa vallitsevan säätilan niiden pinnan heijastuksista. Säveltäjä John Cage (1912-1992), Rauschenbergin ystävä, näki maalaukset vastaanottavaisina pintoina, jotka heijastavat niiden ulkopuolella olevaa maailmaa. Ne ovat lentokenttiä valolle, varjolle ja partikkeleille. (San Francisco Museum of Modern Art)



Kuva 5. Robert Rauschenberg, White Painting [three panel], öljyvärimaalaus, 1951, 182,88 cm x 274,32 cm (San Francisco Museum of Modern Art)

Valkoisten maalausten Stable Galleryn debyyttinäyttelyssä vuonna 1953, (Kuva 6) New Yorkissa oli mukana Cagen teksti, joka lainaa Mahajana Buddhalaisuuden *Ydinsutran* näkökulmaa. Cage kirjoitti

*Kenelle
Ei subjektia
Ei kuvaa
Ei makua
Ei kauneutta
Ei viestiä
Ei lahjakkuutta
Ei tekniikkaa (ei syytä)
Ei ideaa
Ei intentiota
Ei taidetta
Ei tunnetta
Ei mustaa
Ei valkoista (ei ja)*

(Larson 2015, 303).

Ydinsutran ensimmäiset säkeet auttavat käsittämään mitä Rauschenbergin valkoisissa maalauksissa on tavoitettu:

Muoto ei eroa tyhyydestä: tyhjiys ei eroa muodosta. Muoto on nimenomaan tyhjiys: tyhjiys on nimenomaan muoto. (Watts 1997, 86)

Tämä filosofia on ollut keskeisessä osassa työskentelyssäni. Sen käsittely on vaikeaa, ja se vaatii paljon rohkeutta. Siihen täytyy voida itse luottaa, jotta sen kanssa on mahdollista työskennellä. Tämä luottamus ei synny nopeasti ja siksi sen tuleminen osaksi omaa työskentelyäni on ollut asteittaista.

Opinnäytetyön taiteellisessa osuudessa halusin hiljaisen hetken tyhyydelle. Kuin hetken meditaatiossa, tilan, jossa ollaan hyväksyvästi sen kanssa, mitä on ja mitä mieleen tulee, takertumatta mihinkään. Pitkään pohdin, miten sen tekisin, mutta keksin siihen mielestäni oivan kohdan. Kirjassa *Time; an indefinite illusion* se löytyy kohdan: *In silence, for hours* tekstiä seuraavina tyhjinä sivuina. Tyhjät sivut ovat kirjan loppupäässä, kun katsoja on tottunut jo seuraavan kuvan ilmestymiseen. Toivon, että ne luovat katsojalle samantapaisen tyhjän tilan kuin Rauschenbergin valkoiset maalaukset.



Kuva 6. Robert Rauschenberg näyttelyssään Stable Gallery:ssä syksyllä 1953, kuva: Allan Grant, Time & Life Pictures, Getty Images (Rauschenberg Foundation)

Toisin kuin Cage, Rauschenberg ei omistanut elämäntyötään tyhjyyden tutkimiselle. Cage:lle se oli kaiken keskiössä. Hän raivostutti yleisönsä performansseillaan joissa ei ”tapahtunut mitään”, mutta jälkikäteen tyhjyyttä ja ”ei mitään” käsittelevien teosten merkitys eri taiteenaloille on ollut valtaisa. Ne ovat ikuisesti ajankohtaisia, tyhjyys on ikuisesti läsnä ja se tulee aina olemaan yhtä raivostuttavaa yleisölle joka odottaa mielen ulkopuolista ärsykettä ja tapahtumaa. Se on ihmismielen peruskonstruktio joka tuskin on muuttunut, tai tulee muuttumaan seuraavina vuosituhansina.

Tyhjyyden käsitettä on syytä avata, jotta lukija saa kuvan, mitä tarkoitan tässä yhteydessä tyhjyydellä. Tyhjiys ja oleminen eivät ole vastakkaisia asioita, buddhalaisuudessa ne ovat tapoja käsittää oleminen. Tyhjiys ei vastaa sitä mielikuvaa jonka sanasta tyhjiys saa. Tyhjiys ei ole ymmärrettävissä tunteiden tai ajattelun kautta. Se on jotain, mitä koetaan. (Suzuki 2014, 55.) Alan Wattsin mukaan akateemisesta katsannosta nähden Nagardzunan, Mahajana buddhalaisuuden perustajan ajattelu tyhjyydestä (*sunyata*) edustaa jonkinlaista nihilismiä tai absoluuttista relativismia filosofiassa, mutta Nagardzuna näki tyhjyyden merkityksen toisin. Nagardzunan tyhjyyden filosofian tarkoitus ei Wattsin mukaan ole nihilistinen epätoivo vaan vapautuksen autuus. (Watts 1997, 84.) Tyhjiys on siis sisäinen kokemus.

Vaikka länsimaiset tutkijat ovatkin hyväksyneet opin tarkoittavan sisäistä kokemusta, heidän on aina ollut vaikeata ymmärtää, kuinka pelkistetyn kielteisellä näkökannalla voi olla minkäänlaisia luovia seurauksia. On sen vuoksi toistettava, että kieltäminen ei kohdistu todellisuuteen itseensä, vaan meidän käsityksiimme todellisuudesta. (Watts 1997, 89.)

Tätä pyrin korostamaan opinnäytetyöni taiteellisessa osuudessa valitsemalla rohkeasti valokuvia, jotka eivät sinällään käsittele ”mitään”. En kiellä, etteikö tietynlainen valokuva voisi olla kiinnostava, vaan haluan kyseenalaistaa tavan, jolla määrittelemme vain tietynlaiset valokuvat mielenkiintoisiksi.

2.3 Ei mikään

John Cagen rajoja rikkova ura ja Zen-buddhalaisuuden vaikutus on siis ollut tärkeä myös omassa taiteellisessa työskentelyssäni. Ajatus mieltymysten, hyvän ja huonon dualistisesta jaottelusta on aina vaivannut minua – siinä olen löytänyt Cagesta hengenheimolaisen. Hänen ajatuksensa eivät tulleet tyhjiöstä, vaan ne kytkeytyivät vahvasti itämaisen filosofian, erityisesti Zen-buddhalaisuuden rantautumiseen Yhdysvaltoihin 1960-luvulla.

Valokuvatessani en jaottele ympäristöä ”mielenkiintoinen – mielenkiinnoton” kategorioihin ja tämä on johtanut siihen, että kuvissani on nähtävissä myös hienojakoisemmat ilmiöt maailmasta. Voisi puhua nyansseilla ilmaisusta. Todellisuudessa kuvani saattavat olla lähimmästä ojusta tai vuoristoympäristöstä. En jaottele näitä ympäristöjä, molemmat ovat yhtä potentiaalisia valokuvalle.

Opinnäytetyössäni halusin korostaa edellä mainittua filosofiaa valitsemalla lähtökohtaisesti sellaisia valokuvia, jotka eivät esitä tiettyä tapahtumaa tai paikkaa. Se on kuvissani toistuva teema, ja halusin myös kirjassa luoda omanlaisensa maailman. Valokuvien vaikuttavuus tulee nähdäkseni niiden luomasta tunnelmasta ja epätietoisuudesta. Usein ihmiset kysyvät mistä olen kuvannut valokuvat. En koskaan paljasta tarkkoja paikkoja. Katsoja pääsee vierailulle valokuvaukselliseen maailmaan, joka on olemassa, mutta ei oikeastaan muualla kuin teoksissani (Kuva 7).



Kuva 7. Anne Rantakylä, sarjasta Time; an indefinite illusion, 2017

Valokuva on todiste ”jonkin olleen” (Barthes 1985, 85). Jokainen valokuva on ”kuolema”, sen hetken ainutkertaisuuden todiste siitä prosessista, jonka näkyvä osa on hävinnyt. Toisaalta on kyse kuvattavan ympäristön olemassaolon läsnäolosta sellaisenaan, mutta myös kuvaaja on kuvaushetkellä sellainen kuin on, eikä koskaan samanlainen. Kaikki osaset ovat samalle muutokselle alttiita. Roland Barthes kirjoittaa juuri siitä kauheudesta, mikä valokuvan katsojaan iskee,

kun hän ymmärtää, että tämä kuvattu, joka on kuvassa on jo kuollut (Barthes 1985, 102). Se on dokumentti elämästä, jota ei enää sellaisenaan ole. Näiden kuvien takana on myös valokuvaaja, joka hänkään ei välttämättä enää elä. On kyse siis myös kuvaajan kuolemasta, joka heijastuu kuvaan, mutta se on läsnä metafyyysisellä tasolla. Valokuvalla on siis erityislaatuinen ominaisuus elämän, läsnäolon todistajana. Kuten Marjorie Perloff kirjoittaa esseessään ”What has only occurred once”

Valokuva on tarkoitteen uho. Tässä mielessä jokainen valokuva on todiste läsnäolosta. Mutta tässä tapauksessa läsnäolo kulkee käsikädessä kuoleman kanssa. Mitä valokuva toistaa äärettömyyteen asti on ilmennyt vain kerran: Valokuva mekaanisesti toistaa sen, mitä ei koskaan voitaisi toistaa eksistentiaalisesti. (Perloff 2003, 31.)

Valokuvaus on minulle valpas, hyväksyvä tila jossa kuvat näyttäytyvät ohime-
nevinä hetkinä. Toisiin kiinnittää huomionsa, toisten antaa mennä. Se, mikä saa tarttumaan ja ottamaan valokuvan, on jotain syvempää. Sitä on mahdotonta yrittää sanoilla selittää (Kuva 8).



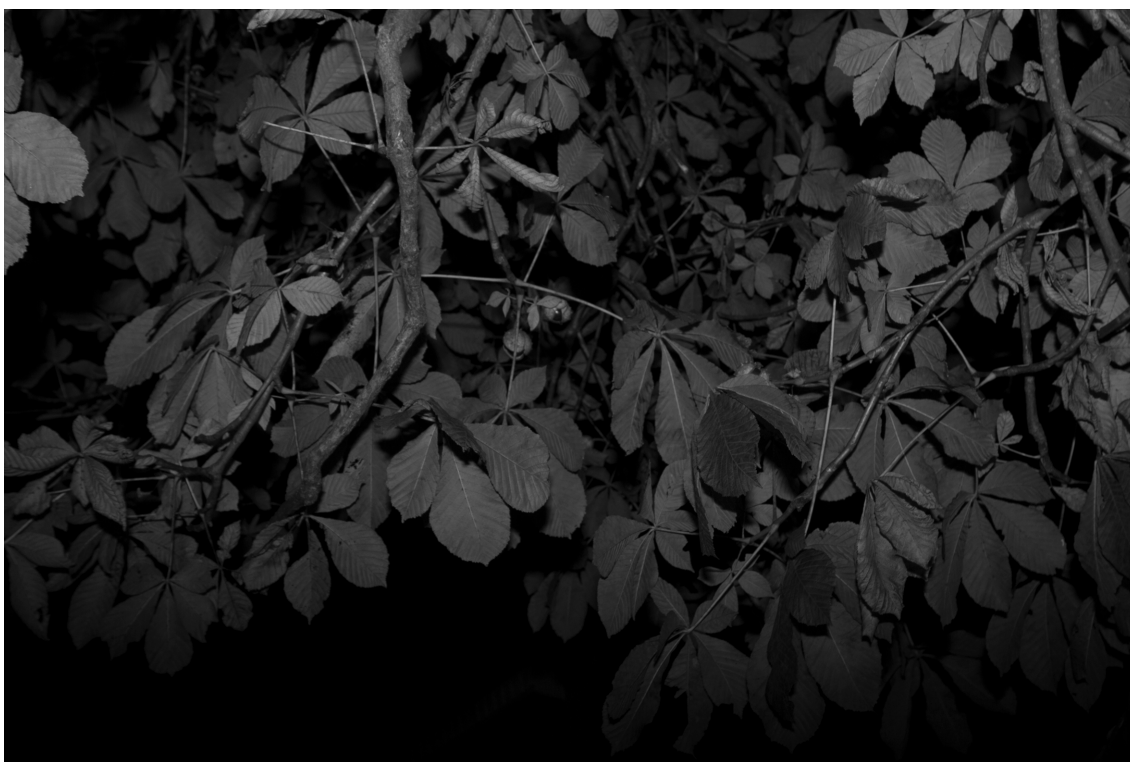
Kuva 8. Anne Rantakylä, sarjasta *Gone Continuum*, 2011-2015

Valokuvaamiseen vaikuttaa syvällisesti valo ja sen havainnointi. Suurten kontrastien sijasta kuviini piirtyy usein keskiharmaa sävyasteikko tai hämärä, jopa pimeä. Keskiharmaata haukutaan valokuvauksessa joskus ”platkuksi”, millä tarkoitetaan tasaharmaata kuvaa jossa asiat eivät erotu tarpeeksi toisistaan. Tasaharmaa kategorisointi kertoo siitä, ettei elämässäkään havaita hienovaraisempia eroja. Minulle se on potentiaalista valoa, koska en jaottele niitä kiinnostaviksi ja ei kiinnostaviksi.

Pyrin kuvaamaan ”ei mitään” (*non-thing*). Se on kuin pimeää energiaa. Suuri osa koko universumistamme on sellaista mutta olemme panostaneet suurimman kapasiteetin tunnistettavien ilmiöiden tutkimiseen. Ei ymmärtäminen on parhaimmillaan syvä kokemus. Tyhjyyden vähätteleminen on todella helppoa yhdellä lauseella ”siinä ei ole mitään”, ”tämä ei ole kiinnostavaa”. Uskallan väittää, että Rauschenbergin valkoisten maalausten tai Cage:n 4’33 teoksen hyväksyminen vaatii kokijalta tyhjyyden hyväksymistä ja avointa mieltä. Erityistä

koulutusta tai taiteen ymmärtämistä ne eivät vaadi, koska tämä perustavaa laatua oleva kyky tunnistaa tyhjyys ilmenee jokaisessa ihmisessä.

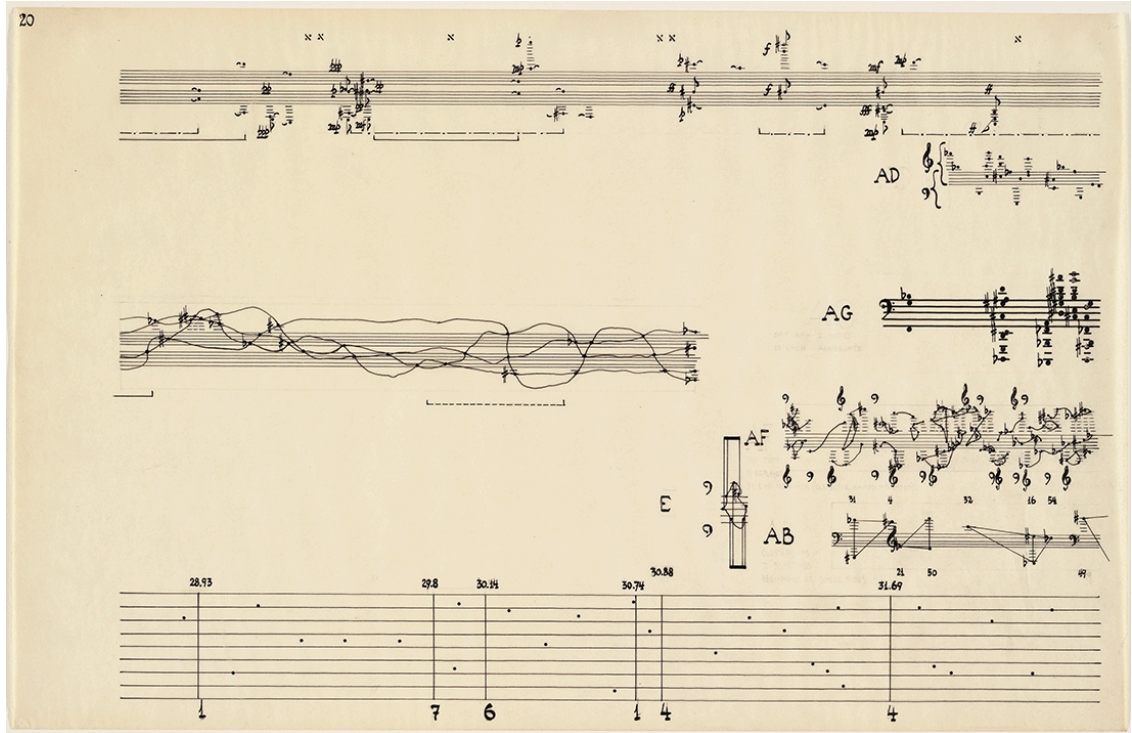
Sugimoton tyhjät elokuvateatterit ovat mielestäni helpommin ymmärrettävissä suurelle yleisölle teoksina, sillä hän on rajannut teattereiden ympäristön valokuviiin mukaan ja valkoinen kangas valaisee ympäristöä tehden niistä äärettömän kauniita ja jopa romanttisia. Rauschenbergin valkoiset maalaukset eivät anna meille tätä helpotusta ja jättävät meidät tyhjän päälle. Taidan itse liikkua jossain näiden välimaastossa (Kuva 9).



Kuva 9. Anne Rantakylä, sarjasta Time; an indefinite illusion, pigmenttivedos, 2017

Jos pohdin John Cagen estetiikkaa hänen graafisissa nuotistoissaan tai myöhemmällä iällä tehdyissä etsauksissa, niissä on paljon sellaista jonka tunnistan myös omassa taiteessani (Kuva 10). Valokuvaus on omanlainen medium verrattuna musiikkiin. Sävyllisen kerronnan kautta pyrin kuitenkin ilmaisemaan harjoittamani filosofian periaatteita, ja näitä sävyjä voisi verrata musiikissa esiintyviin nyansseihin.

Selaillessani musiikkisanastoa tunnistin paljon kuvaavia adjektiiveja, joilla voisin kuvata myös opinnäytekirjan taittamista tai valokuviani: *vapaasti, eloisasti, hidastaen, tulisesti, pehmeästi, voima, pidäke, sopiva, raskaasti, hitaasti...*



Kuva 10. John Cage, graafinen nuotisto, 1957-1958, 27.7 x 43 cm (Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Sarah-Ann and Werner H. Kramarsky Artwork © John Cage Trust)

3 Metaforinen tila

Mustavalkoisuus on tärkeä visuaalinen tekijä valokuvissani ja siksi toteutin opinnäytetyön taiteellisen osuuden mustavalkoisilla valokuvilla. Nähdäkseni se, miksi käytän juuri mustavalkoista kuvaa, liittyy perustavasti siihen, kuinka ennen valokuvaamista piirsin. Halusin oppia piirtämään valoa, tunnelmaa lyijykynällä. Jossain vaiheessa huomasin, että tavoittelin todellisuutta ja ulkopuolella olevia asioita. Piirtäminen ei ollut siihen osuvin menetelmä. Oivalsin, että valokuvamalla voin näyttää jotain sellaista, mitä näin ja vieläpä hyvin tarkasti.

Valokuva on monella tapaa hyvin ihmeellinen medium. Sillä on paljon todellisuuden kanssa perusteltuja kytköksiä, joita muilla välineillä on hankalaa, ellei mahdotonta ilmaista samalla tarkkuudella.

Valon tutkiminen ja sävyt olivat siis repertuaarissani ennen valokuvaamista. Ymmärsin, mitä tarkoittaa sävykerronta. Mustavalkoinen kuva on kuitenkin erilainen kuin aivoihimme piirtyvä värikäs kuva. Mustavalkoisuus jättää kysymysmerkiksi monia asioita verrattuna värikuvaan.

Piirtäminen opetti tavan nähdä kolmiulotteisia asioita ja toistaa niitä kaksiulotteisina, ja tämä uskoakseni on tuonut kuviini veistoksellisia elementtejä, koska ymmärrän, kuinka asiat pelkistyvät kolmiulotteisesta kaksiulotteiseksi pinnaksi ja mistä kulmasta asia vaikuttaa kolmiulotteiselta. On kyse siitä, mitä jää pois, ja kuinka rakennetaan illuusio ”todesta”.

Ilmaisussani mustavalkoisuus jättää tilaa metaforalle, tuntemattomalle, pimeälle. Olen kuvannut myös värikuvaa ja olin yllättynyt niiden kuvien edessä. Ne paljastivat tietyn pohjavireen kuvissa, mikä rikkoi tärkeän arvoituksellisuuden joka väreilee mustavalkoisissa kuvissani. Tämä kokemus kuitenkin vahvisti entisestään varmuutta siitä, että haluan ilmaista nimenomaan mustavalkoisella valokuvalla. Minulle se ei liity tradition ihailuun tai nostalgiaan. Mustavalkoinen kuva vain sopii parhaiten siihen ilmaisuun, mitä tavoittelen.



Kuva 11. Anne Rantakylä, sarjasta Time; an indefinite illusion, 2017

Sävykerronta

Halusin vahvalla sävykerronnalla ohjata myös opinnäytetyöni tunnelmaa. Kun valitsin kuvia, joista aloitin editoimaan kirjaa, painotin juuri tietynlaista sävykerrontaa ja rajasin pois rakennettua ympäristöä (Kuva 11). Tämän jälkeen työ alkoi ruokkia itseään. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka kuvat alkoivat dialogiin keskenään sen sijaan, että ne olisivat olleet kakofoniassa. Pimeän ja keskiharmaan vuoropuhelu sai uppoamaan kuviin, ja kirjan koostaminen alkoi vaikuttaa jouhevalta.

Mustavalkoisen filmikuvan käsittelyprosessissa on sellaista orgaanisuutta, mikä vie oleellisen äärelle. Koko prosessi onnistuu hyvin alkeellisilla ja vähäisillä välineillä verrattuna moneen muuhun valokuvauksen menetelmään. Prosessi ei vaadi tietokonetta. Itse asiassa, suurimman osan ammattikorkeakoulun aikana valokuvaamistani kuvista, olen kuvannut täysin mekaanisella kameralla, joka perustuu fyysikaaliseen ilmiöön valon kulkeutumisesta valoherkälle materiaalille ja sen kemiallisesta työstämisestä. Filmin kehittäminen ei vaadi kuin yhden ke-

hitteen ja kiinnitteen. Vedosten tekeminen onnistuu alkeellisillakin välineistöllä. Valokuva on sen prosessin jälkeen olemassa fyysisessä, kosketeltavassa muodossa.

4 Sattumaoperaatioita

Yleisen suhteellisuusteorian mukaan mennyt, nykyhetki ja tuleva ovat kaikki olemassa simultaanisti, ja kokemuksemme sillä spektrillä riippuu oletettavasti siitä, mihin ympäristöön olemme kytkeytyneet (Räsänen 2014). Vaikka kvanttifysiikassa nähdään toisin, halusin käyttää tätä yleisen suhteellisuusteorian ajatusta ajasta taiteellisessa työssäni ja erityisesti kirjan editoinnissa. Aika kokemuksen epäselvyys tulee kiistattomaksi, jos itse kokee jonkinlaisen kokemuksen jossa nämä ajan oletetut raamit horjuvat. T.S. Eliotin (1888-1965) neljän kvartetton ensimmäisten säkeiden mukaan

*Läsnä oleva aika ja mennyt aika
ovat kenties kumpikin läsnä tulevassa ajassa
ja tuleva aika sisältyy menneeseen aikaan.
Jos kaikki aika on ikuisesti läsnä olevaa
ajalle ei ole lunastusta.
Mitä olisi voinut olla abstraktio
joka pysyy jatkuvasti mahdollisena
vain spekulatiivisessa maailmassa.
Mitä olisi voinut olla ja mitä on ollut
viittaavat aina saamaan loppuun, joka on aina läsnä.
Askelten ääni kaikuu muistissa
käytävällä jota emme kulkeneet
ovelle jota emme avanneet
ruusutarhaan.
Näin kaikuvat
sanani mielessäsi.
(Eliot 2007, 11.)*

Kirjassa kyseenalaistan lineaarisen ajanarratiivin, joka kulkee kronologisesti tiettyssä järjestyksessä. Kirjassa liikutaan kaikilla tasoilla: menneessä, nykyhetkessä ja tulevassa simultaanisti. Mika Elo (2005) pohtii valokuvaa viiveisenä mediumina

Valokuva ei toisinnalla tiettyä ajanhetkeä ja ulottuvaista tilaa vaan tuottaa valokuvauksellisen avaruuden, jossa tila ja aika voivat monella tapaa olla katkoksellisia.

sia, tihentyneitä ja poimuuntuneita. Näin valokuva näyttäytyy paitsi viiveisenä tai myöhästyneenä, ”negatiivin hetken” merkitsemänä kuvana, joka ei yllä reaaliaikaisuuteen, myös kuvana, jonka ajallisuus eroaa itsestään. Filosofisen asenteen näkökulmasta tarkasteltuna valokuva haastaa lukemaan, sitä ei voi ”nähdä” yhdellä silmäyksellä. (Elo 2005, 80.)

Tekstien ja kuvaparien yhdistämisessä käytin toisinaan sattumaoperaatioita eli arpomista. Tämä antoi joskus sellaisia tuloksia mitä ei olisi muuten tullut mieleen yhdistää. Se vei työtä suuntaan, jossa sattumalla on varansa. Tekstit ja valokuvat ovat harkiten valittuja, joten toisaalta sattuman tuomien yhdistelmien lähtökohdat olivat osittain ennalta määriteltyjä.

Vuonna 1950 John Cage alkoi käyttää I-Chingiä aktiivisesti, mikä tuli mullistamaan hänen taiteellisen uransa. Säveltäessään hän määritti tietyt parametrit tai kysymykset ja pyysi vastausta käyttäen muinaista kiinalaista heksagrammi arpomismenetelmää, I-Chingiä. Kirja on vuosituhansia vanha kiinalainen klassikko. Myöhemmin hän käytti arpomista myös henkilökohtaisessa elämässään. Cage korosti, että I-Ching osoittaa hänet kysymään kysymyksiä sen sijaan, että hän tekisi päätöksiä tai valintoja. Cagea kiinnosti sattuma, myöhemmin hänen tiedetään käyttäneen myös tietokonetta ja muita arpomisen metodeja. (Larson 2015, 174-179.)

Omassa työskentelyssäni käytin *random generaattoria*, jonka latsin älypuhelinsovelluksena. Ohjelma arpoo satunnaisen numeron asettamiesi numeroiden väliltä. Numeroin valokuvat ja tekstit. Käytin random generaattoria myös kirjan sekvensoimisessa (*sequencing*) eli sen järjestyksen päättämässä, missä kuvat ovat kirjassa. Tämäkin loi yllättäviä yhdistelmiä ja sekoitti kirjan narratiivia entisestään. Tuntui, että palaset loksahdivat kohdalleen ilman tietoista ohjailua. Toisinaan en kuitenkaan ollut tyytyväinen arpomisen tuottamaan yhdistelmään ja saatoin vaihtaa jotain. Cage olisi ollut tätä ajatusta täysin vastaan. Hän oli ehdoton siinä, että sattuman antamaan tulokseen olisi luotettava. (Larson 2015, 182.) Itse näen kuitenkin myös ihmisen osana sitä kokonaisuutta, jonka arpominen aiheuttaa. Arpominen onkin minulle enemmän työkalu joka johdattelee uusille urille eikä ehdottomasti noudatettava toimintamalli.

Merkittävä kirja, joka liittyy aiheeseen ja joka vaikutti myös omaan ajatteluuni oli Little Brown Mushroomin vuonna 2013 julkaisema *Iris Garden*. Kirja on koostet-

tu valokuvaaja William Gedneyn valokuvista ja John Cagen teksteistä, käyttäen sattumaoperaatioita. Kirjassa aukeamat ovat irrallaan toisistaan, ja ne voi lukea missä järjestyksessä tahansa. Kuvat ja tekstit eivät liity suoranaisesti toisiinsa, ja tämä mahdollistaa oman kokemuksen kietoutumisen kirjan kokonaisuuteen. Assosiaatioyhteydet ovat silloin avoimimpia, ja villimmät yhdistelmät ihmisen mielessä tulevat mahdollisiksi.

Arpomisessa on siis kyse työkalusta, joka mahdollistaa ennakkoluulottoman, mieltymyksistä vapaan tavan jaksottaa kuvia. John Cage rakensi jopa näyttelyitä käyttäen I Chingia. Niiden esteettinen ulkoasu on todella tasapainoista katseltavaa, ja halusin myös omassa opinnäytetyössä antaa sattumalle varaa. Näin ollen myös näyttelyyn tulevien teosten valinta tapahtui osittain arpomisen perusteella. Kirjassa on 24 kuvaa, ja näyttelykokonaisuuteen halusin valita noin kymmenen.

Luottaminen arpomiseen perustuu yksinkertaisesti siihen, ettei jaottele kuviaan hyviin ja huonoihin. On huomattavaa, kuinka mielenkiintoisia maailmoja arpomalla saa aikaan. Lopputuloksen takana on pitkä prosessi, jossa olen rakentanut luottamuksen omiin valokuviini ja niiden sisältöön, ennen kaikkea niiden luomaan valokuvaukselliseen maailmaan.

5 Vedostamisesta

Opinnäytetyön alkuvaiheessa pohdin, että osa näyttelyvedoksista tulisi olemaan hopeagelatiinivedoksia ja osa pigmenttivedoksia. Minua kiinnosti yhdistää nämä kaksi erilaista vedostusmenetelmää, sillä käytän kumpaakin työskennellessäni. Kokeilin pimiössä erilaisia valotus ja sävytysvaihtoehtoja, ja jokainen versio kertoi omaa tarinaansa (Kuva 12).



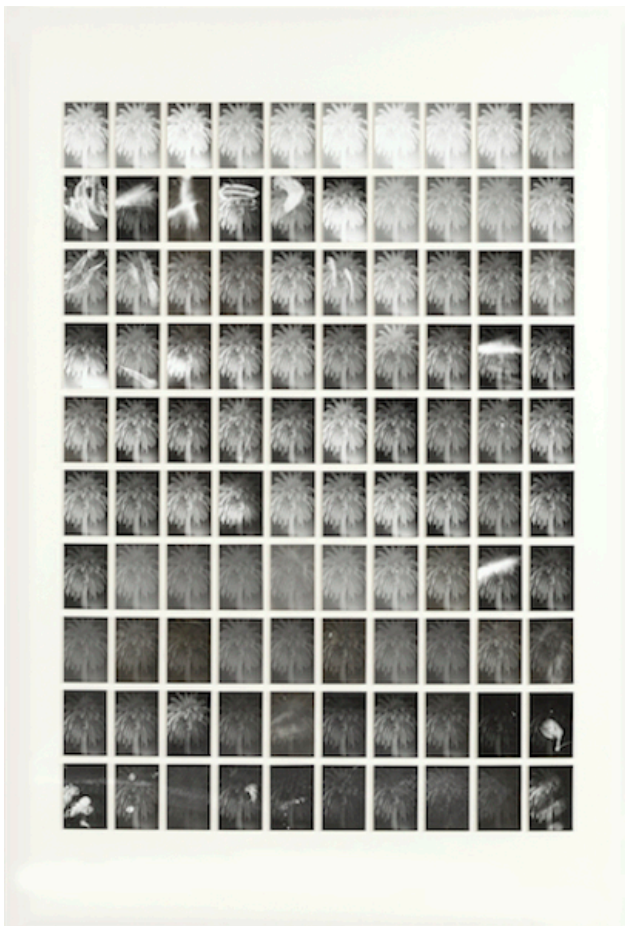
Kuva 12. Anne Rantakylä, hopeagelatiinivedosluonnoksia, 2017

Pohdinnan jälkeen päädyin kuitenkin tekemään lopulliseen työhön pigmenttivedoksia. Nykyaikaiset mustesuihkutulostimet pystyvät toistamaan erilaisia sävyaloja uskomattoman kauniisti, mikä palvelee ajatusta sävyllisestä kerronnasta erityisen hyvin. Lisäksi pigmenttivedostaessa on parempi paperivalikoima. Paperivalinnalla halusin vaikuttaa vedoksen tuntuun ja sävyjen toistoon. Suosin mattapapereita niiden hienostuneen mustan toiston vuoksi. Halusin minimoida heijastukset vedoksessa, jolloin katsoja voi upota sävyjen maailmaan. Vähänkään kiiltävä paperi mahdollistaa saman yhdestä katsontakulmasta, muutoin se heijastaa ympäröivää valoa, mitä mattapaperit eivät tee. Pysin yhtenäistämään kokonaisuuden käyttämällä yhtä vedostusmenetelmää.

Valokuvan pimiövedostuksessa kehitysvaiheiden tiukka yhteys aikaan tulee hyvin esiin belgialaisen valokuvataiteilija Bruno V. Roelsin hopeagelatiinikuvasarjoissa. Roels on ottanut pimiöprosessin teosten pääaiheeksi. Teoksissaan Roels vedostaa samaa negatiivia eri valotusajoilla pimiössä ja muodostaa vedoksista uniikkeja sommitelmallisia kokonaisuuksia. Samasta kuvasta muodostuu monta eri versiota vaaleasta tummaan vedoksen valotusajan mukaan.

Alivalotettu vedos on haalea, kuin sumentavan kalvon läpi katsottu. Ylivalotus tummentaa kuvan, ja siihen välille mahtuu lukematon määrä variaatioita suurenuskojeesta, paperista, kemikaaleista sekä vedostajan visiosta riippuen. Se, että Roels tuo nämä eri vedokset yhteen sommitelmalliseen kokonaisuuteen, tekee vedosten välisen vuoropuhelun vilkkaaksi ja näkyväksi muillekin kuin vain kuvan vedostajalle (Kuva 13). Nähdäkseni teokset kyseenalaistavat yksiselitteisen käsityksen valokuvaan liittyvästä ajasta tuomalla näkyväksi vedostukseen ja valotukseen liittyvän aikaprosessin.

Roelsin teokset ovat valokuvaajan ja valokuvan välinen prosessi, jossa nähty muuttuu koetuksi ja koettu ilmaistuksi. Sommitelmat muodostavat oman kokonaisuuden, jota voi tulkita muutoinkin kuin valokuvataiteen näkökulmasta. Toisaalta ne ovat osa ilmiötä valokuvataiteessa, jossa medium kommentoi itseään. Kuvataan jotain prosessin osasta tekemällä siitä teoksen aihe.



Kuva 13. Bruno V. Roels, A Palm Tree is a Palm Tree (Night Giant), kehystetty installaatio 100:sta hopeagelatiinivedoksesta, 2015 (Gallery 51)

Pienessä kuvakoossa, alle sekunnin valotuserot pimiössä muuttavat vedoksen lopputulosta ratkaisevasti. Katsantokantana Roelsin näkemys negatiivista ei ole uusi. Jo Henry Fox Talbot (1800-1877) piti negatiivia valmiina kuvana eikä nähnyt tarvetta kääntää sitä positiiviksi. Hänen mukaansa se oli täysimittainen valokuva sellaisenaan, vieläpä kauniimpi kuin positiivivedos. Talbotin ajattelu vedoksesta lähentelee Roelsin tapaa vedostaa. Talbot ymmärsi, että erisävyiset vedokset viehättävät eri katsojia, eikä ole mitään syytä pyrkiä yhdenmukaiseen, yhteen oikeaan vedokseen. Vedokset ovatkin enemmän sisaruksia kuin identtisiä kaksosia. Talbot kuvasi vedoksia ”melkein näköispainoksina”. (Silverman 2015, 90-94.)

Roelsin ja Talbotin vedokset tukevat omaa ajatteluani vedostamisesta. Ei ole olemassakaan yhtä ja oikeaa pimiövedosta johon olisi syytä pyrkiä. Jokainen vedos on lopulta uniikki ja kertoo negatiivista ja vedostajasta jotain. Roelsin sommitelmat voi nähdä visuaalisena dialogia Eadwaerd Muybridgen liikesarjojen kanssa. Muybridge pyrki pysäyttämään liikkeen, saamaan hetken ajasta jota, silmällä emme havaitse. Roels näyttää, että valokuvattu negatiivi on vain lähtökohta monivalintaiselle tulkinnalle.

Kuva, todellisuus on loputtomassa liikkeessä ympäristön ja tulkintojen kanssa. Kameroiden yleistyminen on tuonut hetkien todistamisen, tallentamisen niin kaikkialla läsnä olevaksi, että ehkä se antaa tilaa myös ajan uudelleentulkinnalle valokuvauksessa. Se saattaa kääntää osan valokuvataiteilijoista katsomaan sisäänpäin, kun tarve todistaa ”jonkin olleen” muuttuu kollektiiviseksi, kaikkien suorittamaksi toiminnaksi joka julkaistaan kontrolloimattomasti Internetiin.

Minulle Roelsin sommitelmat ovat fenomenologisia pohdintoja valokuvasta ja ihmisen mielestä. Freud vertaa mieleenpainuvia kuvia, jotka valo kirjoittaa ihmisen alitajuntaan valokuvanegatiiveiksi ja alitajuntaa huoneeksi, johon negatiivit ovat varastoitu ja kuvia, jotka saavuttavat tietoisuuden, positiivivedoksiksi. Hän vertaa valokuvaa ihmisen mieleen. Kaikki kuvat jotka tallentuvat eivät tule käsitellyiksi, eikä niin ole tarvekaan, sillä ne ovat kuin negatiiveja negatiivivarastossa. Ne sisältävät potentiaalin tulla käännettyiksi positiivikuviksi, tietoisuuden käsitteelyyn, mutta suurin osa kuvista jää käsittelemättä kokonaan. (Silverman

2015, 116.) Roelsin sarjat ovat yhden tällaisen käsitellyn valokuvan *iteraatiota*, toistoa, ja saman asian tulkintaa monesta näkökulmasta.

5.1 Pimiöaika

Valon rotaatio

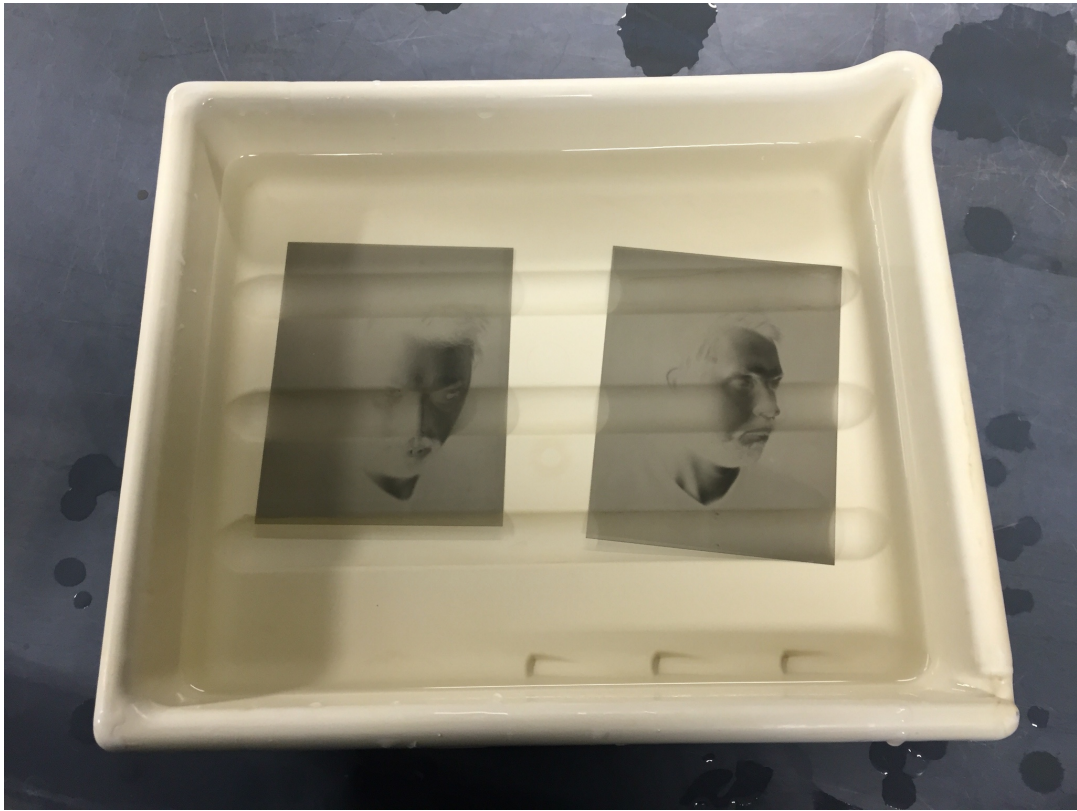
Valokuvaamista analogisella menetelmällä voi kuvata rotaatiomaisena prosessina ajan ja valon välillä. Valo kulkeutuu auringosta noin kahdeksan minuuttia maahan, näkymää valotetaan valoherkälle materiaalille valittu aika, sitä kehitetään tietty aika ja kiinnitetään. Suurennuskojeen läpi kulkeva valo läpäisee negatiivin valoherkälle materiaalille. Valoherkkää paperia kehitetään taas tietty aika, keskeytetään, kiinnitetään, huuhdotaan... huuhdotaan uudelleen... ja vielä uudelleen.

Osa tätä valokuvallista maailmaa on pimiö. Se on sekä prosessi että tila, joka on ollut pitkään erottamaton osa valokuvaajan toimintaa. Aika pimiössä on hyvin konkreettisesti läsnä. Sekunnit juoksevat suurennuskojeen mittarissa, minuutit tikittävät vedoksen uidessa kehitysaltaassa. Lopulta kaikki prosessin osaset ovat kestäneet tietyn ajan. Taiteilija on jatkuvasti kosketuksissa alati tikittävän ajan kanssa työskennellessään analogisella menetelmällä. Niin oli myös valokuvauksen alkuaikoina, kun valotusajat olivat pitkiä ja yhden kuvan ottamiselle täytyi omistaa tänä päivänä hassulta tuntuvia ajanjaksoja. Analogisilla menetelmillä on selvä kosketeltava ominaisuus, joka tuo ajan kulun lähemmäksi taiteellista prosessia kaikkine työvaiheineen käsittelyajat ovat jotakuinkin ennalta määrättyjä.

5.2 Hetki hämärässä

Avaan filmikasetin vielä silmien totutella keltaiseen hämäryyteen. Upotan myrkyinvihreän filmin veteen. Minuutit kuluvat, kolme minuutin kuluttua filmi on kastunut tasaisesti ja päästänyt itsestään myrkyinvihreän värin kuin antautumisen merkinä tulevalle. Siirrän filmin varovasti kehitteeseen, emulsio on niin herkkä että se muistaa kaiken sille epäsuotuisan. Kehitteestä riippuen filmi ui

nesteessä muutamasta minuutista yli kymmeneen minuuttiin. Hitaasti, keltaisen valon kajastuksessa seuraan, kuinka kuva tulee näkyväksi.



Kuva 14. Anne Rantakylä, filmit huuhtelussa 2017

Kuinka minuuttien kuluessa sävyt muodostuvat tälle arkiselle muovinpalaselle ja muodostavat valokuvatun hetken uudelleen. Pääsen nauttimaan näkyvästi siitä prosessista, mikä yleensä tapahtuu täysin pimeässä kehitystankissa käyttämällä graafista filmiä. Keskeytteen jälkeen vielä arka, kiinnittämätön kuva ei ole valmis näkemään taas valoa. Minuutit kuluvat taas ja lopullinen negatiivi huuhtoutuu vielä hyvän aikaa. (Kuva 14.)

Digitaalinen kuva on niin nopea, ettei ajan prosessi ole vuoropuhelussa valokuvan tekijän kanssa samalla intensiteetillä. Digitaalisessa kuvassa on mentävä toiseen äärimmäisyyteen, nopeuteen, jotta aika olisi taas kouriintuntuva. Voi tietysti kyseenalaistaa, onko tämän prosessin näkemisellä mitään merkitystä valokuvataiteilijalle - minulle sillä on. Ajan ja valokuvan suhdetta pohtivana taiteilijana ei ole mitään kiehtovampaa kuin nähdä tämä prosessi omin silmin.

Pimiössä olen hiljaisuudessa. Vain veden aiheuttama liikkuvan nesteen soljuva ääni, huriseva ilmastointi tuovat tilaan äänimaiseman. Mihinkään ei ole kiirettä, pimiö on paradoksaalinen ajaton tila jossa aikaa on jatkuvasti mitattava. Ajatukset kuvasta muotoutuvat filmin kehittymisen mukana. Kelaudun takaisin kuvaushetkeen, mitä kuvaamani henkilö tuo mieleeni. Hän on tässä läsnä vähän aikaa, minun kanssani hämärässä (Kuva 15).



Kuva 15. Anne Rantakylä, sarjasta Time; an indefinite illusion, 2017

6 Yhteenveto ja pohdinta

Tässä opinnäytetyön kirjallisessa osuudessa ajan ja valokuvauksen suhteen tutkiminen lähti liikkeelle havainnosta, kuinka valokuvan ja ajan suhde on kie-
toutunut toisiinsa jo siitä lähtien, kun valokuvassa on pyritty pysäyttämään liike
1800-luvulla (Szarkowski 1989, 131-132). Kirjallista työtä tehdessä vaikutti, että
pohdinta Sugimoton esittämien ontologisten kysymysten äärellä oli antoisaa ja
tuotti yhä uusia yhteyksiä asioiden ja työskentelyni välillä.

Opinnäytetyön lähestymistapaan vaikutti voimakkaasti aiemmat elämänkoke-
mukset meditaation parissa ja metodit, jotka olin löytänyt osaksi taiteellista
työskentelyäni jo aiemmin. Tekstien käyttö kirjallisessa formaatissa sekä valo-
kuvien voimakas sävykerronta olivat taiteellisesti tärkeitä elementtejä lopullises-
sa taiteellisessa työssä.

Syventyessäni aiheeseen ajan ja valokuvan suhteesta löysin uusia linkkejä, jot-
ka täsmensivät taiteellista työtäni ja kirjallista ajattelua. Huomasin aiheen ni-
voutuvan hyvin laajasti moneen minua kiinnostavaan aiheeseen.

Prosessin aikana sattumaan luottaminen nousi tärkeään rooliin ja luottamus
valokuvani sekä niiden taustalla olevaan filosofiaan kasvoi. Tekstien ja kuvien
itsenäisyys vahvistui prosessin aikana, ja sattumaoperaatioiden avulla löysin
tärkeitä havaintoja näiden toisistaan poikkeavien ilmaisukeinojen välillä. Sugimo-
ton, Rauschenbergin ja Cagen teoksiin syventyminen tiivisti ajattelua taiteelli-
sesta työskentelystäni avaamalla teoreettisesti sitä, jonka olin jo kokemuspoh-
jalta huomannut. Kyseenalaistin Cartier-Bressonin ratkaisevan hetken näyttä-
mällä, kuinka nykytaiteessa ymmärrämme, ettei sellaisen tavoittelu johda tai-
teellisesti merkittäviin lopputuloksiin.

Kirjoittamisprosessi selkeytti näkemystäni siitä, kuinka tärkeä vaikutus tyhjyyden
käsitteellä on valokuvaustapahtumassa. Valokuvaamisessani läsnäolo ja asioi-
den ottaminen sellaisena kuin ne ovat, on tärkeää. En jaottele ympäristöä mie-
lenkiintoinen vs. mielenkiinnoton kategorioihin, mikä johtaa nyansseilla ilmaise-
misen voimistumiseen ja paikattomuuden tuntuun.

Sugimoton ratkaisemattoman hetken (*indecisive moment*) käsite puki sanoiksi sen, mitä olen jo pitkään noudattanut valokuvatessani. Tässä kirjallisessa työssä löysin linkin ratkaisemattoman hetken ja tyhjyyden käsitteen välillä, jota pohdin varmasti tulevissakin töissäni.

Jäin pohtimaan I-Chingiä, muinaista kiinalaista heksagrammi-arvontaa. Voisiko sillä olla jatkossa myös omassa työskentelyssäni tärkeämpi merkitys? Mikä on sattuman ja omien valintojen välinen jännite, voiko siinä jännitteessä piillä jotain? Mikä on I-Chingin suhde yleiseen suhteellisuusteoriaan tai kvanttifysiikkaan? Taiteilijana olen onnekas kun voin käsitellä asioita puhtaasti kokemuspohjaisesti ja esittäen asioita kuvallisesti. Käytän sattumaa jo nyt osana taiteellista työskentelyä, mutta asettamani kysymykset ja metodit ovat yksinkertaisempia kuin I-Ching -järjestelmä. Näen myös inhimillisen toiminnan tärkeänä osana taiteellista prosessia, arpominen on toisaalta niin totaalinen työskentelytapa, vaikka jotkut näkevätkin siinä universumin itsensä ilmentymisen. Emme kuitenkaan ihmisinä ole erillisiä universumista.

Kuvat

Kuva 1. Anne Rantakylä, Koen, pigmenttivedoksia kuvasalkussa, 2015, 16,5 x 14,8 cm, s 8

Kuva 2. Anne Rantakylä, sarjasta Koen, 2015 pigmenttivedoksia kuvasalkussa, 16,5 x 14,8 cm, s 9

Kuva 3. Hiroshi Sugimoto, Atlantic Ocean, Newfoundland, 1982, hopeagelatiini-vedos, koko vaihtelee editioiden mukaan (Fraenkel Gallery), s 12

Kuva 4. Hiroshi Sugimoto, Metropolitan Opera House, Philadelphia, 2015, hopeagelatiini-vedos, koko vaihtelee editioiden mukaan (Fraenkel Gallery), s 13

Kuva 5. Robert Rauschenberg, *White Painting [three panel]*, 182,88 cm x 274,32 cm, öljyvärimaalaus 1951, (San Fransisco Museum of Modern Art), s 16

Kuva 6. Robert Rauschenberg näyttelyssään Stable Gallery:ssä syksyllä 1953, kuva: Allan Grant, Time & Life Pictures, Getty Images (Rauschenberg Foundation), s 18

Kuva 7. Anne Rantakylä, sarjasta Time; an indefinite illusion 2017, s 20

Kuva 8. Anne Rantakylä, sarjasta Gone Continuum 2011-2015, s 22

Kuva 9. Anne Rantakylä sarjasta Time; an indefinite illusion, pigmenttivedos alumiinille 2017, s 23

Kuva 10. John Cage, graafinen nuotisto (Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Sarah-Ann and Werner H. Kramarsky Artwork © John Cage Trust), s 24

Kuva 11. Anne Rantakylä, sarjasta Time; an indefinite illusion 2017, s 26

Kuva 12. Anne Rantakylä, hopeagelatiini-vedosluonnoksia 2017, s 30

Kuva 13. Bruno V. Roels, A Palm Tree is a Palm Tree (Night Giant) 2015 (Gallery 51), s 31

Kuva 14. Anne Rantakylä, filmit huuhtelussa 2017, s 34

Kuva 15. Anne Rantakylä, sarjasta Time; an indefinite illusion, 2017, s 35

Lähteet

Barthes, R. 1985. Valoisa Huone. Suomentanut Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Jyväskylä: Gummerrus. (Ranskankielinen alkuteos 1980).

Eliot, T.S. 2007. Neljä Kvartettoa. Suomentanut Juha Silvo. Vantaa: WSOY (Englanninkielinen alkuteos 1979).

Elo, M. 2005. Valokuvan medium. Helsinki: Tutkijaliitto

Fraenkel Gallery. <https://fraenkelgallery.com/portfolios/abandoned-theaters> Luettu 3.3.2017

Fraenkel Gallery. <https://fraenkelgallery.com/portfolios/seascapes> Luettu 3.3.2017

Gallery 51. <http://www.gallery51.com/index.php?navigatieid=9&fotograafid=155> Luettu 3.3.2017

Genova, A. (2016) LightBox. One Artist Turned Abandoned Theaters into Apocalyptic Visions. Luettu 31.3.2017 <http://time.com/4471712/hiroshi-sugimoto-remains/>

Harvard Art Museums/Fogg Museum. Gift of Sarah-Ann and Werner H. Kramarsky Artwork © John Cage Trust <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/184597?position=4>

Isaacson, W. 2008. Einstein: His Life and Universe. Lontoo: Simon & Schuster.

Larson, K. 2012 Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the inner life of artists. New York: Penguin Press

O'Hagan, S. (2014) Cartier-Bresson's classic is back – but his Decisive Moment has passed Luettu 3.3.2017 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/23/henri-cartier-bresson-the-decisive-moment-reissued-photography>.

Oxford Dictionaries. 2017. Luettu 3.3.2017 <https://en.oxforddictionaries.com/definition/time>

Perloff, M. What has occurred only once: Barthes's winter garden/Boltanski's Archives of the dead. 2003. The photography reader. Abingdon, Englanti: Routledge.

Rantakylä, A. 2015. Koen Kuvasalkku.

Rauschenberg Foundation. <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo86> Luettu 3.3.2017

Räsänen, S. 2014. Kaksi tarinaa ajasta. Kosmokseen kirjoitettua. Luettu 29.3.2017 <https://www.ursa.fi/blogi/kosmokseen-kirjoitettua/kaksi-tarinaa-ajasta/>

San Fransisco Museum of Modern Art.
<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C#artwork-info> Luettu 3.3.2017

San Francisco Museum of Modern Art. 2017. Overview. Luettu 3.3.2017
<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C#artwork-info>

Silverman, K. 2015. The miracle of analogy, or, The history of photography, Part 1. Stanford California: Stanford University Press

Suzuki, S. 2014. Kirjeitä tyhjyydestä. Suomentanut Lauri Porceddu. Helsinki: Basam Books. (Englanninkielinen alkuteos 2002).

Szarkowski, J. 1989. Photography Until Now. New York: The Museum of Modern Art, New York.

Watts, A. 1997. Zen. Suomentanut Reijo Lehtonen. Keuruu: Otava (Englanninkielinen alkuteos 1957).

Wittmann, M. (2009) Time, extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deluze. *Image & Narrative*, volume 10 (1), 176-189. Luettu 3.3.2017
<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/210>