Pysähdyspaikkoja menneen ja tulevan välillä

Materiaalinen valokuva, myytit ja luontosuhde Taru Samolan ja Jenni Hailin Pulvis et umbra -näyttelyn teoksissa

Mari Vento
Pro gradu -tutkielma
Median, musiikin ja taiteiden tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Huhtikuu 2023

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria
Mari Vento
Pysähdyspaikkoja menneen ja tulevan välillä. Materiaalinen valokuva, myytit ja luontosuhde Taru Samolan ja Jenni Hailin Pulvis et umbra -näyttelyn teoksissa.
Tutkielman sivumäärä: 91

Tutkielman aiheena on valokuvan, tarinoiden sekä myyttien rooli ja potentiaali ihmisen ja luonnon suhteen muovaajina. Tarkastelen Taru Samolan ja Jenni Hailin teoksia, jotka olivat mukana B-galleriassa Turussa 10.–27.9.2020 olleessa Pimiötaiteilijoiden työryhmän Pulvis et umbra -näyttelyssä. Tutkielman tarkoituksena on selvittää, kuinka valokuvat muovaavat mielikuvaamme ihmisen ja luonnon suhteesta ja voidaanko niillä muokata ihmiskeskeistä näkökulmaa laajemmaksi ja ei-inhimillisen elämän paremmin huomioon ottavaksi. Lisäksi tutkin millainen rooli tarinoilla ja myyteillä on luontokäsityksen muodostumisessa. Tarkastelen myös sitä, millaisia merkityksiä eri materiaalisuudet tuovat mukanaan teosten tulkintaan.

Hyödynnän tutkielmassa vanhempaa valokuvateoriaa, kuten Roland Barthesin *Camera Lucidaa* (1985 [1980]) sekä uudempaa tutkimusta, kuten Joanna Zylinskan teoksessaan *Nonhuman Photography* (2017) avaamia ajatuksia valokuvan ei-inhimillisistä elementeistä ja kyvystä muovata elämää. Hyödylliseksi osoittautuivat myös Kati Lintosen tutkimukset suomalaisesta luontovalokuvasta. Matkusteluun ja maisemaan liittyviin myytteihin ja merkityksiin perehdyn matkustuksen historiaan sekä ympäristömytologiaan keskittyvällä aineistolla. Tarinoiden eettistä potentiaalia puolestaan tarkastelen muun muassa narratiivisen hermeneutiikan avulla.

Samolan valokuvat Italiasta ja Lohjalta sekä Hailin myyttiset maisemat koostuvat yhtäältä konkreettisista paikoista ja toisaalta tarinoista ja mentaalisista paikoista. Tarkka rajanveto on mahdotonta, sillä materiaalinen vaikuttaa mielikuvaan ja toisinpäin. Valokuvat toimivat eräänlaisina reittioppaina liikuttaen matkailijaa maisemassa. Vaalimalla kuvallistamisen tapoja, joissa ihminen ei ole keskiössä voimme paikantua uudelleen osaksi ympäristöä. Paluu valokuvan juurille ja analogisiin menetelmiin voi osaltaan rakentaa luontosuhdetta uudelleen läsnäolon ja pysähtymisen kautta. Valokuvan ajatteleminen eräänlaisena ohuena fossiilina puolestaan auttaa hahmottamaan laajemman mittakaavan, joka pitää sisällään niin ihmisen kuin ei-inhimillisen elämän jatkumisen. Muuttuva ilmasto vaatii ihmisen ja luonnon suhteen uudelleen määrittelyä, tässä tehtävässä uudenlaisella kuvastolla sekä tarinoilla ja myyteillä on merkittävä rooli.

Avainsanat: valokuvaus, valokuvataide, materiaalisuus, luontosuhde, luonnonvalokuvaus, myytit, kertomukset, matkailu, Taru Samola, Jenni Haili

Sisällysluettelo

1 Johdanto 4

1.1 Pulvis et umbra -näyttely, Taru Samola ja Jenni Haili 4

1.2 Teoreettiset ja metodologiset lähtökohdat ja aiempi tutkimus 6

2 Valokuvat välittäjinä, valokuvaus maailmaa muovaavana toimintana 17

2.1 Matkakuvien merkityksistä, muutoksen reunalla 17

2.2 Kohti tasavertaisempaa katsomista, Grassinasta Lohjanjärven rannalle 31

3 Tämän- ja tuonpuoleisen topografiaa 45

3.1 Myyttien merkityksestä ja roolista, myyttinen maisema 45

3.2 Mielenmatkat, poeettisen ja suoran kuvan välimaastossa 51

4 Muistamisesta ja unohtamisesta 62

4.1 Hybridikuvat ja valokuvan materiaalisuus 62

4.2 Valokuva fossiilina: valokuva ja sukupuutto 65

5 Tomua ja varjoa 69

5.1 Kehollinen katsoja tilassa, auraattisuus ja läsnäolo 69

5.2 Tarina sukupuutosta, uusia lentoreittejä 72

6 Lopetus 76

Kuvaluettelo 81

Lähteet 84

1 Johdanto

1.1 Pulvis et umbra -näyttely, Taru Samola ja Jenni Haili

Tarkastelen tutkielmassani Taru Samolan ja Jenni Hailin teoksia, jotka olivat esillä B-galleriassa Turussa 10.–27.9.2020 osana Pimiötaiteilijoiden työryhmän Pulvis et umbra -näyttelyä. B-gallerian verkkosivuilla avataan näyttelyssä käsiteltyjä teemoja.[1] Kantavana teemana näyttelyssä toimiva ihmisen ja luonnon suhde näyttäytyy ristiriitaisena yhteiselona. Teokset liikkuvat aineen ja aineettomuuden rajoilla, mikä kiteytyy hyvin myös näyttelyn nimessä: ”Pulvis et umbra sumus” – ”Olemme tomua ja varjoa”. Tätä roomalaisen runoilija Horatiuksen tunnettua lausetta ei ole näyttelyssä lähestytty niinkään julistuksena ihmisen merkityksettömyydestä ja elämän hetkellisyydestä, vaan ennemminkin materiaalisuutena, joka yhdistää sekä ihmisiä, luontoa että analogista valokuvaa.

Käsittelemieni taiteilijoiden Taru Samolan ja Jenni Hailin lisäksi Pimiötaiteilijoiden työryhmään kuuluvat niin ikään näyttelyssä esillä olleet Natalia Kopkina, Patrick Kuoppamäki ja Katri Lassila. Perinteisten vedostusmenetelmien tukeminen ja esiin nostaminen on yksi työryhmän tavoitteista.[2] Vedostusmenetelmät itsessään tuovat mukanaan erilaisia materiaalisuuksia: taiteilijoiden teoksissa on käytetty muun muassa tinatypiaa, litovedoksia sekä teellä ja seleenillä sävytettyjä hopeagelatiinivedoksia. Vanhojen vedostusmenetelmien esiin tuominen, työryhmän omien sanojen mukaan ”ylidigitalisoituneena aikakautena”(ibid.), muistuttaa valokuvan alkuaikojen suuntauksesta, piktorialismista. Suuntaus oli aikanaan vastareaktio modernistuvaa ja kaupungistuvaa maailmankuvaa ja mekanistista konekulttuuria kohtaan. Tätä valokuvan uutta suuntaa, maalauksellista tai taiteellista valokuvaa yleisölle esitteli Suomen ensimmäinen yleinen valokuvanäyttely vuonna 1903 Helsingissä Ateneumissa. (Lintonen 2014, 25.)

Ateneumissa järjestetyn ensimmäisen yleisen valokuvanäyttelyn takana oli valokuva-aktiivien yhdistys Fotografiamatörklubben (Lintonen 2014, 25). Suomalaisen taidevalokuvan alkuaikoina intohimoisilla aktiiveilla sekä yhdistystoiminnalla oli suuri rooli ja tähän jatkumoon asettuu myös Pimiötaiteilijat, jotka toimivat aktiivisina taiteilijajäseninä Suomen pimiötaiteilijat ry:ssä. Vuonna 2016 perustetun yleishyödyllisen yhdistyksen tehtävänä on pimiötyöskentelyn ja -taiteen perinteiden säilyttäminen ja kehittäminen Suomessa. Yhdistys

[1] Näyttelyt. Menneet. Pimiötaiteilijoiden työryhmä: Pulvis et umbra. B-gallerian www-sivu.
[2] Näyttelyt. Menneet. Pimiötaiteilijoiden työryhmä: Pulvis et umbra. B-gallerian www-sivu.

järjestää vuosittain useita kursseja ja tapahtumia sekä tekee yhteistyötä muun muassa Valokuvataiteilijoiden liiton ja Suomen valokuvataiteen museon kanssa ja on siten merkittävä osa suomalaisen valokuvataiteen kentän toimintaa. Hyvin käytännönläheinen esimerkki yhdistyksen perinteisten vedostusmenetelmien tukemisesta on yhdistyksen ylläpitämä ja Suomen Kulttuurirahaston myöntämällä apurahalla rakennettu Helsingissä Vallilan taiteilijatalossa toimiva ammattitasoinen mustavalkopimiö Mörk.[3]

Taru Samola

Fiskarsissa asuva ja työskentelevä valokuvataiteilija Taru Samola (s.1984) käyttää teoksissaan analogisia ja vaihtoehtoisia vedostusmenetelmiä, kuten kahvia ja soodaa vahvojen kemiallisten aineiden sijaan. Kuten Pulvis et umbra -näyttelyn teoksissa, Samolan työskentelyssä toistuvia elementtejä ovat luonto, ihmisyys ja toiseuden teemat.[4] Samola on hyödyntänyt aiemmassakin taiteellisessa työskentelyssään installaatioita. Osa teoksista lukeutuu performanssi- ja yhteisötaiteen kenttiin, kuten Samolan viimeisin – niin ikään Pimiötaiteilijoiden työryhmän ryhmänäyttely – Jyväskylän galleria Ratamossa 23.6. – 17.7.2022 esillä ollut Khronos & topos. Näyttelyssä olleessa teoksessa vanhojen kirjojen sivuille ja kuitteihin oli painettu silkkipainotekniikalla ”syntejä”, joita oli kerätty performatiivisissa Rippituoli-työpajoissa vuosina 2017–2021. Työpajat olivat osa Samolan tutkimuksellista opinnäytetyötä[5] Turun ammattikorkeakouluun, josta hän valmistui 2021. Valokuvan parissa Samola on aloittanut 2013 opiskelemalla voimauttavaa valokuvausta. Samolalla on ollut useita yksityisnäyttelyitä, ja lisäksi hän on ollut mukana monissa ryhmänäyttelyissä sekä työpajoissa. Lisäksi Samola on jäsenenä useammassa yhdistyksessä Suomen Pimiötaiteilijoiden lisäksi, kuten MUU ry:ssä, Valokuvataiteilijoiden liitto ry:ssä ja ONOMA:ssa.[6]

Jenni Haili

Helsinkiläisen kuvataiteilija Jenni Hailin (s.1980) teokset perustuvat usein valokuvaan, mutta hän työskentelee monien eri tekniikoiden ja materiaalien parissa. Teos *I’m ok* (2011) on esimerkki Hailin tavasta toteuttaa yksittäisen valokuvan motiivia monella eri tekniikalla, muun muassa ryijynä, ikonimaalauksena, mosaiikkina ja keramiikkana. Haili kertoo

---

[3] Näyttelyt. Menneet. Pimiötaiteilijoiden työryhmä: Pulvis et umbra. B-gallerian www-sivu.
[4]Näyttelyt. Menneet. Pimiötaiteilijoiden työryhmä: Pulvis et umbra. B-gallerian www-sivu.
[5]Samola 2021.
[6] About. Taru Samolan www-sivu.

tutkivansa teoksessa toisintojen kautta sarjallisuuden ja toiston teemaa, joka on läsnä myös teosten toteutustavoissa – pistojen ja siveltimenvetojen rytmissä. Hailin teoksissa medium ja muoto linkittyvät teosten sisältöön merkityksellisellä tavalla, kuten esimerkiksi teoksessa *Altera Familia* (2020), joka on valokuva-albumista ja hopeagelatiinivedoksista muodostuva taiteilijakirja. Teoksen valokuvat pohjautuvat taiteilijan muotokuviin itsestään, mutta kasvoja on muokattu tekoälyn avulla. Tällöin teoksesta muodostuu eräänlainen perhealbumi kuvitteellisesta suvusta. Piilottamisen ja esittämisen teemat toistuvat usein Hailin työskentelyssä, niin myös tässä tutkielmassa tarkastelemissani teoksissa.[7]

Hailin teokset ovat olleet esillä useissa yksityis- ja ryhmänäyttelyissä Suomessa ja ulkomailla. Hailin viimeisin näyttely oli ryhmänäyttely Wienissä 17. – 26.11.2022 osana Rotlicht Festivalia. Näyttelyssä oli esillä myös teoksia samasta Syntyjä syviä -sarjasta kuin Pulvis et umbrassa. Taiteellisen työskentelyn lisäksi Haili toimii valokuvauksen työmestarina ja tuntiopettajana Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa Helsingissä. Hän aloitti valokuva-alan opinnot 2007 Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Valokuvataiteen koulutusohjelmassa, josta hän valmistui vuonna 2011. Haili on Suomen Pimiötaiteilijat ry:n perustajajäsen sekä Valokuvataiteilijoiden värivedostusosuuskunta Värinän puheenjohtaja. Hailin teoksia on Suomen valokuvataiteen museon kokoelmissa sekä yksityisissä kokoelmissa. Lisäksi Haili osallistui presidentti Sauli Niinistön muotokuvaan, joka on toteutettu yhdessä sadan taiteilijan kanssa ja on osa Valtioneuvoston kanslian kokoelmia.[8]

1.2 Teoreettiset ja metodologiset lähtökohdat ja aiempi tutkimus

Pyrin osoittamaan, kuinka näillä materiaalisilla esineillä – erityisesti analogisella valokuvalla – ja toisaalta kertomuksilla, on potentiaalia muuttaa ihmiskeskeistä ja ihmisen elinkaareen sidottua näkökulmaa laajemmaksi muovaamalla mielikuvaamme ihmisen ja luonnon suhteesta. Näin niillä on myös mahdollisuus vaikuttaa toimintaamme ja siihen, miten käsitämme ja kohtelemme ympäröivää luontoa ja ei-inhimillistä elämää. Lähestyn teoksia niiden materiaalisuuden näkökulmasta: tarkastelen sitä, millaisia merkityksiä käytetyistä materiaaleista nousee ja miten ne vaikuttavat teosten tulkintaan. Pohdin sitä, millä tavalla valokuvat ja erityisesti analogisesti tuotetut ja materiaaliset valokuvat toimivat välittäjinä menneen ja tulevan välillä sekä toisaalta kiinnekohtina tässä ajassa. Lisäksi käsittelen sitä, millä tavalla myytit ja kertomukset osallistuvat todellisuuden rakentumiseen ja kuinka niiden

[7] CV. Jenni Hailin www-sivu.
[8] CV. Jenni Hailin www-sivu.

avulla voidaan sekä käsitellä vaikeita asioita että saada aikaan muutosta. Ilmastonmuutos ja sen mukanaan tuomat sukupuutot vaativat ihmisen ja luonnon suhteen uudelleen määrittelyä, jossa tarinoilla ja myyteillä voi olla avustava rooli.

Pulvis et umbra -näyttelyn teema – ihmisen ja luonnon suhde ja meitä yhdistävä aineellisuus – on siis läsnä teoksissa sekä niiden materiaalisuuden kautta että niihin liittyvien kertomusten välityksellä. Tarkastelussani kuljetan mukana näitä kahta linjaa ja huomioin niiden lomittumisen ja vaikutukset toisiinsa. Lähestyn aineistoa lähiluvun keinoilla, pyrkien mahdollisimman yksityiskohtaiseen analyysiin teoksista ja niistä nousevista merkityksistä. Vaikka käsittelenkin valokuvan ei-inhimillisiä elementtejä, niin ihminen ja inhimillinen näkökulma ovat silti vahvasti mukana. Tarkastelussa keskeistä on ihmisen suhde ei-inhimilliseen, materiaaliseen maailmaan, esineisiin ja myytteihin.

Valitsin juuri nämä teokset tarkastelun kohteeksi, koska ne tuntuivat jonkinlaisilta pysähdys- tai levähdyspaikoilta ajatuksille. Jatkuvan liikkeen ja liikkuvien kuvien keskellä näiden teosten hiljainen läsnäolo antoi tilaa pohtia olemassaoloa ja yhdessäoloa laajemmassa mittakaavassa.

Materiaalinen valokuva

Valokuvan materiaalisuus on läsnä jo Roland Barthesin klassikkoteoksessa *Camera Lucida* (1985 [1980]) Barthes pohtii teoksessaan kauniisti valokuvan erityistä luonnetta ja ennen muuta sen kykyä toimia todisteena siitä, että jotakin konkreettista on välttämättä ollut olemassa kameran linssin edessä. Valokuvan suhde kohteeseensa ei Barthesin mukaan koskaan ole metaforinen, vaan valokuva kantaa itsessään kohdettaan. (Barthes 1985 [1980], 5; 78.) Barthes puhuu myös materiaalisten kosketusten ketjusta, joka muodostuu, kun valonsäteet, jotka ovat ensin koskettaneet kuvatun kohteen ”todellista läsnä olevaa ruumista”, koskettavat sitten kameran linssiä ja filmin herkkää pintaa ja lopulta katsojan katse koskettaa puolestaan kehitetyn kuvan pintaa (ibid. 86–87).

Kosketus on mukana myös valokuvahistorioitsija Geoffrey Batchenin kirjoituksissa. Hänen mukaansa valokuvalla on erityinen asema modernissa kulttuurissa, koska toisin kuin muut representaatiojärjestelmät, kamera ei vain näe maailmaa, vaan on maailman koskettama. Hän puhuu kuten Barthes valosta, joka kimpoaa kuvatusta esineestä tai ruumiista kameraan aktivoiden valolle herkän emulsion ja muodostaen kuvan. Batchen tekee kuitenkin selvemmän

eron kohteen ja kuvan välille kuvaillessaan valokuvan luomisen tapahtumaa, että se on kuin ”nuo esineet olisivat ojentautuneet kohti ja painaneet itsensä valokuvan pinnalle, jättäen näkyvän jäljen, joka on yhtä uskollinen alkuperäisen esineen muodolle kuin kuolinnaamio on kuolleelle.” (Batchen 2004, 31. Suomennokset M.V.) Batchen lähestyy valokuvan materiaalisuutta erityisesti kansanomaisen valokuvauksen ja muistojen kautta. Hän käsittelee kirjassaan *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (2004) valokuviin tehtyjä materiaalisia lisäyksiä, joilla on pyritty ylittämään valokuvan luonne historiallisena esineenä ja tuomaan se tähän hetkeen. Nämä valokuvaan lisätyt elementit, kuten kirjoitus, maali, kehykset, kirjonta, hiukset, kukat tai perhosen siivet, saavat aikaan sen, että huomio kiinnittyy itse valokuvan fyysiseen läsnäoloon (Batchen 2004, 94). Vaikka Samolan ja Hailin valokuvien päälle ei ole lisätty mitään, ne on galleriatilassa aseteltu muiden materiaalisten elementtien yhteyteen korostaen niiden omaa materiaalista läsnäoloa samalla tapaa kuin Batchenin mainitsemat lisäykset valokuvissa.

Siinä missä Barthes ja Batchen käsittelevät valokuvaa suhteessa ihmiseen, muistoihin ja menetykseen, Joanna Zylinska lähestyy materiaalisuutta valokuvassa keskittyen sen ei-inhimillisiin elementteihin ja kykyyn luoda ja muovata elämää. Zylinska on kirjailija, tutkija, taiteilija ja kuraattori. Hän työskentelee digitaalisten teknologioiden, uuden median, etiikan, valokuvan ja taiteen parissa sekä toimii mediafilosofian ja kriittisen digitaalisen käytännön professorina King’s Collegessa Lontoossa.[9] Kirjassaan *Nonhuman Photography* (2017) Zylinska tarkastelee kuvallistamisen tapoja, joissa ihmiskeskeinen näkökulma ei ole keskiössä (Zylinska 2017, 5). Myös Louise Hornby toteaa, että monille varhaisille valokuvaajille ja kriitikoille valokuvan kohteeseen osuneen valon tallentamisessa on kyse fysiikasta ja optisesta tapahtumasta, jotka ovat irrallaan ihmissubjektista ja havainnosta. Hornbyn mukaan nämä kuvaukset epäonnistuvat ottamaan huomioon tieteellisen ja valmistelevan työn, joka kuuluu valokuvan ottamiseen. Sen sijaan valokuvan syntyminen kuvataan auringon valon aikaansaamana spontaanisena efektinä paperilla, ja siihen liittyy jonkinlainen tunne ihmeestä tai tai'asta, jostakin, joka ylittää ihmisen tiedon. (Hornby 2017, 148.)

Zylinska huomioi tämän valmistelevan työn. Hänen mukaansa ihmisten tuottamissa valokuvissa on aina mukana myös ei-inhimillinen, mekaaninen elementti – tekniset ja kulttuuriset algoritmit muovaavat sekä kuvan tuottamisen välineitä että tapojamme katsoa kuvia. Hän toteaa, että valokuva on yhä suuremmissa määrin valjastettu dokumentoimaan ja

[9] Joanna Zylinskan www-sivu.

kuvallistamaan ihmisen elinympäristön epävarmuutta samalla kun se on toisaalta mainonnan, kampanjajulisteiden ja Instagramin kautta saanut tehtävän auttaa meitä kuvittelemaan parempaa huomista ja elämää itsellemme. Zylinska kuvailee tätä inhimillisen ja ei-inhimillisen toimijuuden ja näkökulman yhdistelmäksi, jossa valokuva toimii sekä kontrollin muotona että elämää muovaavana voimana. Valokuvaa voikin hänen mukaansa kuvailla elämän teknologiaksi sen ollessa läsnä kaikkialla liikennekameroista älypuhelimiin ja Google Earthin tarjoamiin näkymiin. Kameroiden kulkiessa nykyään kaikkialle mukanamme yhdessä internetin tarjoaman digitaalisen median kanssa meidän tunteemme olemassaolosta suorastaan muovautuu valokuvan välityksellä. (Zylinska 2017, 2.)

Valokuvan mediumin muuttunut rooli ja toimijuus vaativat Zylinskan mukaan uudenlaista valokuvan ymmärrystä – ohi perinteisten ihmiskeskeisten näkökulmien. *Nonhuman Photographyn* tavoitteena ei kuitenkaan ole luoda narratiivia, jossa ihminen ja kone asetetaan vastakkain, vaan määritellä posthumanistista valokuvan filosofiaa, joka asemoituu osaksi ei-inhimillistä käännettä. (Zylinska 2017, 3.) Zylinskan lähestymistapa on yhdistelmä mediateoriaa, posthumanistista filosofiaa sekä perinteistä valokuvateoriaa. Hän lähestyy valokuvaa ennen kaikkea mediumina, joka on osana dynaamisia ja jatkuvasti meneillään olevia prosesseja. Zylinskan näkökulma aiheeseen on teoreettiskäytännöllinen hänen sisällyttäessään tutkimukseen myös omia valokuvausprojektejaan, ei niinkään kuvittaakseen teoriaa vaan tutkiakseen erilaisia tapoja ajatella mediaa ja median kanssa – yhtä aikaa tuottaen sitä. (Ibid. 4.)

Zylinska hahmottelee kirjassaan myös yhteyttä valokuvan ja antroposeenin välillä sekä laajemmassa perspektiivissä valokuvan, biologian ja geologian välillä. Näiden yhteyksien jäljityksessä korostuu valokuvan lomittuminen erilaisten materioiden ja materiaalisuuksien kanssa, kuten kemiallisten ilmiöiden, mineraalien, fossiilisten polttoaineiden, auringon ja ihmisten. (Zylinska 2017, 5.) Tarkastelenkin lähemmin Zylinskan ajatuksia valokuvan ja fossiilien yhteyksistä luvussa 4.

Samoin kuin Zylinska myös taiteen tohtori Ismo Luukkonen lähestyy valokuvaa sekä käytännön että teorian kautta työskennellen sekä valokuvaajana että toimimalla opettajana Turun ammattikorkeakoulussa. Luukkonen on kirjoittanut valokuvan ja todellisuuden suhteesta sekä myyttien merkitystä ja asemasta nykymaisemassa. Luukkosen artikkelin (2019) avulla pohdin sitä, kuinka Samolan ja erityisesti Hailin teokset asettuvat suoran ja

piktorialistisen – tai Luukkosen mukaan poeettisen – valokuvan kategorioihin. Teoksissa käytetyillä materiaaleilla on tässä asemoitumisessa myös roolinsa.

Nykytaiteen piiriin kuuluvien valokuvateoksien materiaalisuus kumpuaa suurelta osin esimerkiksi Samolan, Hailin ja muiden työryhmän jäsenten teoksissa varhaisen valokuvan vedostusmenetelmistä. Myös kuva-aiheissa on havaittavissa paluuta valokuvan alkuaikoihin muun muassa luontoteeman kautta sekä estetiikassa, joka vie ajatukset piktorialismiin. Varhainen valokuva sekä piktorialismi ovat olleet viime aikoina esillä muun muassa Valokuvataiteen museon näyttelyssä Piktorialismi – valokuvataiteen synty 28.1.–24.4.2022. Näyttely perustui Suomen valokuvataiteen museon tutkimushankkeeseen, ja sen yhteydessä julkaistiin kattavaan tutkimukseen pohjaava artikkelikokoelma.[10] Valokuvan värillisyyden muuttuvia merkityksiä suomalaisen valokuvauksen historiassa sekä modernismia suomalaisessa valokuvauksessa tutkineen Johanna Frigårdin artikkeli ”Mikä uutta – mikä vanhaa? Näkemyksiä valokuvasta 1900–1940” (1999) esitteli ensimmäisenä laajemmin suomalaista piktorialismikeskustelua ja aikalaiskirjoituksia.

Valokuvan materiaalisuuden uudempaa tutkimusta Suomessa edustaa esimerkiksi Jane Vuorinen.[11] Hän on kirjoittanut muun muassa valokuvan ja pyhän välisistä kytköksistä, valokuvataiteen uusista virtauksista sekä siitä, miten valokuva on vuorovaikutuksessa muiden materiaalisten ilmiöiden kanssa ja kuinka nämä yhdessä muotoutumiset paljastavat uusia puolia valokuvan materiaalisuudesta.

Valokuva ja luontosuhde

Moni kansallismaisema on tuttu I.K. Inhan ottamista valokuvista, kuten esimerkiksi etäisyyteen avautuvat avarat maisemat Kolilta. Väitöskirjassaan (2011) taidehistorioitsija Kati Lintonen tutki valokuvallistamista ja 1800–1900-lukujen vaihteen luontomaisemavalokuvaa ja luontokäsitystä keskittyen Inhan tuotantoon. Kuten Lintonen tuo esiin, Inhan suhde luontoon oli kuitenkin paljon kansallistunnetta monitahoisempi ja henkilökohtaisempi. Inhan valokuvissa ja teksteissä tuodaan esille luonnonsuojelullisia sekä luonnon itseisarvoa korostavia näkökulmia. Inha kuvasi myös samoissa maisemissa Karjalohjalla, missä Taru

[10] Lahti, Sofia & Vuorinen, Jane toim. 2022. *Piktorialismi. Valokuvataiteen synty*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
[11] Vuorinen kirjoittaa parhaillaan Turun yliopistolla taidehistorian oppiaineen väitöskirjaa, joka käsittelee valokuvan ja materiaalisuuden välisiä suhteita nykytaiteessa.

Samolan *Sigris* teoksen kuvat on otettu, hieman yli sata vuotta ennen Samolaa. Siellä hän tallensi alueen tammilehtoja ja liitti valokuvat osaksi kirjoittamaansa lehtiartikkelia ”Lohjan vanhoista lehdoista” WSOY:lle vuosina 1919–1922 toimittamaansa Tiede ja elämä -vihkoon. Valokuvilla täydennetty artikkeli käsittelee 1900-luvun alkupuolen Lohjanjärven seudun tammilehtoja puolustaen sen “katoavaa kansaa”. (Lintonen 2011, 161–162.) Inha kritisoi hätäistä ja lyhytnäköistä puunkaatoa ja korostaa luonnon moninaisuuden säilyttämisen tärkeyttä (ibid.). Lintosen mukaan Inhan valokuvissa tärkein muutos koskee niiden aiheita, laajat ja ylevät panoraamamaisemat vaihtuvat maisemasta poimittuihin yksityiskohtiin: puihin, kantoihin tai puroihin (ibid. 167). Inhan valokuvissa ja teksteissä hahmotellaan erilaista, ei hyötynäkökulmaan perustuvaa luontokäsitystä.

Ritva Kovalainen ja Sanni Seppo käsittelevät valokuvan keinoin hyvin samanlaisia teemoja, mitä jo I.K.Inha aikanaan nosti esille. Kovalainen ja Seppo ovat tehneet pitkän uran metsäaiheiden ja ihmisen ja luonnon suhteen tutkimisen parissa muun muassa valokuvan keinoin. Dokumenttielokuvassaan *Pyhä. Paha. Metsä*. (2022) he kertovat valokuvausprosessistaan ja siitä, kuinka vaikeaa luonnonmetsän löytäminen oli – metsätalouden ja hakkuiden takia metsistämme luonnontilaisia on enää 1 %. Kovalaisen ja Sepon 30-vuotinen valokuvataiteellinen tutkimus muodostaa trilogian, jonka osia ovat suomalaista metsämytologiaa kuvaava *Puiden kansa* (1997), metsätalouden synkempiä puolia kuvaava *Metsänhoidollisia toimenpiteitä* (2009) sekä trilogian päättävä *Pohjoistuulen metsä*, joka oli esillä Suomen valokuvataiteen museon Kämp galleriassa 10.6.–2.10.2022. Pohjoistuulen metsä -näyttelyssä metsää kuvataan elämää ylläpitävänä monimuotoisena tilana ja tuodaan esiin pohjoisten havumetsiemme rikkaita ekosysteemejä. Näyttely käsittelee sitä, kuinka nämä luonnonvaraiset tilat ovat uhanalaistumassa ja häviämässä. Lisäksi näyttely tuo esiin sitä, kuinka tärkeää olisi tehdä ero luonnonmetsän ja talousmetsän välillä, sillä yleisesti vain metsästä puhuminen estää meitä näkemästä metsiemme todellista tilaa.[12]

Ympäristön tilaan kantaa ottavia kuvia esimerkiksi avohakkuista on otettu jo 1970–80-luvuilla osana kiihtyvää metsänhoitomenetelmien kritiikkiä. Ympäristön muutosta dokumentoiva valokuvaaja ja tietokirjailija Antti Haataja valokuvaa kansallisromanttisten maisemien nykytilaa Kainuussa ja Lapissa. Haataja haluaa tallentaa kuviin ihmisten aikaansaamia muutoksia ottamalla kuvia samoissa kohteissa, joissa maantieteilijä, geologi ja

[12] Uutiset. Pohjoistuulenmetsä-näyttely. Kämp gallerian www-sivu; Näyttelyt. Pohjoistuulen metsä. Valokuvataiteenmuseon www-sivu.

valokuvaaja Erkki Mikkola on kuvannut maisemakuvia sata vuotta sitten. Hän toteaa, että kiiltokuvamaisten kuvien ja hakkuuaukeakuvien tilalle ”pitäisi keksiä jotain muuta.”[13]

Luonnon ja ympäristön kuvaaminen sillä tapaa kuin se näyttäytyy esimerkiksi Inhan Karjalohjan kuvissa, Kovalaisen ja Sepon luonnon monimuotoisuutta ja luonnonmetsää kuvaavissa kuvissa, Marja Pirilän ja Tuula Närhisen metsäkuvissa ja luontokuvissa, kuten myös Samolan ja Hailin teoksissa, vaikuttaisivat Haatajan toivomalta ”joltain muulta.” Niissä hahmotellaan luontosuhdetta, jossa luonnolle annettu rooli ei ole kansallisidentiteetin rakennuspalikka tai hyödyn kohde, vaan se näyttäytyy itsessään arvokkaana.

Luontosuhde ja valokuvan rooli siinä on ollut viime aikoina esillä muun muassa Kenen luonto? -hankkeessa ja siihen liittyvissä näyttelyissä. Valtakunnallinen Taiteen edistämiskeskuksen koordinoima Kenen luonto? -hanke 27.3.–16.5.2021 etsi valokuvasta uusia työkaluja kestävän kehityksen ja luonnon monimuotoisuuden edistämiseen. Hankkeen tavoitteena oli yhdistää valokuvataiteilijoita ja luontokuvaajia, tieteentekijöitä sekä muita luonnosta kiinnostuneita pohtimaan yhdessä uudenlaista luontokuvaa ja sen roolia yhteiskunnallisen keskustelun herättäjänä. Näyttelyn kuraattorin, taide-, luonto- ja ympäristökuvauksen dosentti Juha Suonpään mukaan näyttelyyn valittujen tekijöiden teokset tuovat esiin toimijuutta korostavan näkökulman, jossa luonto ei yhtäältä ole kenenkään ja toisaalta meidän kaikkien. Hankkeen näyttelyt kiersivät eri puolilla Suomea. Mukana näyttelyissä oli muun muassa Sanna Kannisto, Laura Konttinen, Perttu Saksa, Ritva Kovalainen ja Tuula Närhinen.[14]

Suomessa valokuvan ei-inhimillisiä ominaisuuksia ja ihmisen ja luonnon suhdetta – erityisesti suhteessa metsään – on tutkinut esimerkiksi jo edellä mainittu Kati Lintonen[15], hyödyntäen muun muassa Zylinskan kirjoituksia valokuvan ei-inhimillisistä elementeistä. Artikkelissaan ”Valokuvallistunut metsä” (Lintonen 2019, 85; katso myös Lintonen 2006) Lintonen tarkastelee valokuvan ontologista perustaa sekä ei-inhimillistä ihmisestä riippumatta tapahtuvaa valokuvallistumista nostamalla esiin metsän valokuvallistumisia Suomessa. Lintonen toteaa, että nykytaiteessa valokuvan tarjoamia mahdollisuuksia ymmärtää ei-

[13] Ruohonen, Anna 25.9.2022. ”Susi tupasvillasuolla näyttää upealta kuvassa, mutta ei kerro totuutta Suomen luonnon kriisitilasta – Antti Haataja etsii uusia tapoja kuvata muutosta”. Yle www-sivu.
[14] Taidemuseo. Näyttelyt ja tapahtumat. Näyttelyarkisto. 2021-näyttelyt. Kenen luonto. Jyväskylän kaupungin www-sivu; Kenen luonto. Valokuvakeskus Perin www-sivu.
[15] Lintonen on toiminut muun muassa *Valokuva*-lehden toimitussihteerinä ja päätoimittajana kuin myös Suomen valokuvataiteen museon tutkijana ja vt. intendenttinä. Hän on tutkinut muun muassa lehtikuvan historiaa sekä 1970-, 80- ja 90-lukujen valokuvataidetta.

inhimillistä on kartoitettu muun muassa varhaisen valokuvan keinoihin palaamalla. Artikkelissa tarkastelun kohteena ovat Marja Pirilän ja Tuula Närhisen neulanreikäkameraprojektit, jotka hyödyntävät juuri varhaista valokuvaustekniikkaa. Lintosen mukaan Pirilän ja Närhisen käyttämät menetelmät kyseenalaistavat tavanomaisen tavan katsoa valokuvia ja avaavat siten uusia tapoja nähdä ja ymmärtää metsää, tarjoten samalla ei-inhimilliselle vaihtoehtoisia valokuvallistumisen tapoja. (Ibid.)

Maisema ja matkailu

Samolan *Viimeinen lento* hahmottelee jo nimensä puolesta kertomusta matkailusta ja siinä tapahtuvasta muutoksesta. Käsittelenkin teosta muun muassa matkakuvien, matkustamisen ja matkamuistojen kautta. Suomalaisessa matkailututkimuksessa luonto nähdään matkailun resurssina, joka vastaa matkailuteollisuuden sekä luonnonkäyttäjäryhmien toiveisiin, kuten myös matkailun tuomiin muutoksiin (Rantala 2012, 92). Kulttuurista ulottuvuutta painottavassa matkailututkimuksessa taas luonto käsitetään aineellisen hyödykkeen sijasta kulttuuristen käsitysten heijastuspintana. Matkailu nähdään tästä näkökulmasta yhtenä modernin yhteiskunnan ilmiönä, joka rakentaa erityisiä luontokäsityksiä. Kulloinkin vallassa olevat kulttuuriset ihanteet ja sosiaaliset järjestykset määrittävät sitä, millaisena luonto käsitetään. Tämän hetken matkailuun liittyvät luontoihanteet juontavat juurensa romantiikkaan. Matkaesitteiden kuvastot yhtä aikaa uusintavat romanttista koskemattoman eli ”aidon” luonnon ihannointia sekä rakentavat odotuksia spektaakkelimaisesta ja elämyksellisestä luonnosta, Rantala toteaa. Matkailuteollisuus hyödyntää mielikuvia, luonto toimii eräänlaisena peilinä, johon kulttuurisia ihanteita heijastetaan. (Ibid.)

Lintonen toteaa, että koskemattoman ja alkuperäisen luonnon ihannointi alkoi Suomessa olla laajemmin levinnyt suhtautumistapa vasta Inhan aikoihin, 1800-luvun lopulta 1900-luvun alkuun. Jo tuolloin mielikuva erämaasta, ihmisestä riippumatta kasvavasta ja olevasta luonnosta, ei vastannut todellisuutta. Vuosisadan vaihteen maisemataidetta tutkinut taidehistorioitsija Ville Lukkarinen huomauttaa, että monet erämaaksi kuvaillut seudut rakentuivat myös ihmisen muokkaamasta maisemasta asuttamisen, kaskeamisen ja metsänkaadon myötä. Maisemien todellinen koskemattomuus esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelan *Palokärjessä* tai Eero Järnefeltin Koli-maisemissa voidaan Lukkarisen mukaan kyseenalaistaa, koska on vaikea osoittaa, missä alkoi ihmisen puuttuminen metsiin. (Lukkarinen 2004, 50–51.)

Erämaan alkuperäisyydellä saatettiin viitata kosketukseen eräänlaisen ”alkuluonnon” kanssa, luonnon sieluun tai henkeen luonnossa ja ihmisessä saksalaisen romantiikan ja Johann Wolfgang von Goethen tarkoittamalla tavalla. Saksalaisen romantiikan näkemykset luonnosta ja sen merkityksestä vaikuttivat myös Suomessa. Runebergiläisessä luontokäsityksessä maailmankaikkeus ymmärretään organisminomaiseksi kokonaisuudeksi, jossa ihmistä ja ympäröivää luontoa ei erotella toisistaan subjektiksi ja objektiksi, vaan ne ovat saman kokonaisuuden osia. Ajatus koskemattoman suomalaisen luonnon pyhyydestä tuleekin Lukkarisen mukaan ennen kaikkea Runebergiltä. (Lukkarinen 2004, 85–86.) Luontokäsityksen kehittymistä länsimaissa tarkastellut Raymond Williams huomauttaa, että vielä keskiajalla ihminen nähtiin olennaisena osana luontoa. 1700-luvun valistuksen ajan perustavana ajatuksena taas oli luonnon ja ihmisen erottaminen, ja vuosisadan lopulla syntynyt romantiikan luonto sijaitsi siellä, missä ei ollut inhimillistä toimeliaisuutta. (Williams 2003, 50–60.) Tämän päivän ympäristöfilosofisessa keskustelussa luonto näyttäytyy muuttuvana ja muutettavissa olevana perustana ja inhimillisen todellisuuden olemassaolon ehtona.[16]

Tarinat todellisuutta rakentamassa

Samolan ja Hailin teokset ovat kytköksissä erilaisiin myytteihin ja tarinoihin. Ajatus tarinoista ei vain välttämättöminä vaan myös luonnostaan hyödyllisinä saavutti niin sanotun narratiivisen käänteen myötä suurta suosiota. Hermeneuttisessa kertomuksen tutkimuksessa korostetaan sitä, että tulkinnallisuus ei koske vain suhdettamme teksteihin, vaan se määrittelee koko maailmassa olemistamme ja muodostaa kokemuksen, tarinoiden sekä muistin perusrakenteen. Hermeneutiikka, joka alkoi pyhien tekstien ja lakitekstien tulkinnan oppina, muovautui moderniin olomuotoonsa tulkinnan ja ymmärtämisen teoreettisena reflektoimisena 1800-luvun vaihteessa. 1900-luvun alussa hermeneutiikka koki ontologisen käänteen Heideggerin ja Gadamerin myötä ja laajeni koskemaan ihmisen olemassaoloa yleensä. Eksistentiaalis-ontologisen käänteen myötä tulkinta ymmärrettiin hermeneutiikan parissa merkityksenantamisen prosessina, joka jäsentää maailmassa olemisemme kokemusta. Osallistumme tähän tulkinnalliseen merkityksenannon prosessiin punoessamme

[16] Esimerkiksi Williams 2003. Myös Elizabeth Grosz, joka käsittelee muun muassa Darwinin evoluutioteorian tulkintoja. Luonto näyttäytyy Groszin tekstissä kulttuurin ja ihmisen toimintojen ehdottomana edellytyksenä, dynaamisena voimana ja jatkuvan muutoksen ja kehityksen lähteenä. (Grosz 2005, 7.)

merkitykselliset kokemukset tarinoiksi, jotka muistetaan tietyssä valossa ja tietystä näkökulmasta. Nämä merkityksenantamisen prosessit eivät ole koskaan eettisesti neutraaleja. (Meretoja 2018, 2–6.)

Kirjallisuudentutkija Hanna Meretoja[17] käsittelee kertomusten ja taideteosten eettistä potentiaalia hermeneuttisen kertomuksen tutkimukseen lukeutuvassa teoksessaan *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible* (2018). Kirjassa Meretoja hahmottelee yksityiskohtaista teoreettisanalyyttistä kehystä, jonka avulla tutkia elämäämme vaikuttavien narratiivien eettistä monitahoisuutta. Teos tuo esiin sekä eettisen potentiaalin että riskit, jotka sisältyvät tarinoiden kertomiseen analysoimalla, kuinka narratiivit joko laajentavat tai supistavat mahdollisuuksien avaruutta, jossa toimimme, ajattelemme ja kuvittelemme uudelleen maailmaa yhdessä muiden kanssa. Meretojan mukaan eettisen potentiaalin piiriin laskettavilla kertomuksilla voidaan laajentaa mahdollisen tilaa, siinä missä toisenlaiset kertomukset voivat supistaa sitä. Eettisellä potentiaalilla Meretoja tarkoittaa sitä, että hyväkään tarina ei välttämättä johda eettisiin tekoihin. (Meretoja 2018, 4.)

Filosofi Jacques Rancière puhuu siitä, kuinka ei ole olemassa taiteen ulkopuolella toimivaa ”todellista maailmaa”, vaan se, mikä meille näyttäytyy todellisuutena, on konstruktio fiktiota ja todellisuutta. Taiteilijat toimivat tietyn annetun kehikon sisällä ja pyrkivät muuttamaan niitä kehikkoja niin, että näkymätön tulisi näkyväksi, itsestään selvät asiat kyseenalaistetuiksi, olemassa olevat merkitysyhteydet häirityiksi ja uusien merkityksien synty mahdollistuisi asioiden välille. Tässä Rancièren fiktion työksi kutsumassa toiminnassa ei hänen mukaansa ole kyse kuviteltujen maailmojen piirtämisestä, vaan ”toden” uudelleen rajauksesta, jossa rakennetaan uusia yhteyksiä todellisuuden ja ilmiasun sekä yksilön ja yhteisön välille. Toisin sanoen hahmotellaan uudestaan sitä, mikä on mahdollista yksilölle tietyssä tilanteessa. (Rancière 2010, 141.) Tämä on pohjimmainen ajatus myös Meretojan mahdollisen tilan ja eettisesti potentiaalisten narratiivien taustalla: tarinat vaikuttavat elettyyn todellisuuteen ja toisin päin, jolloin niillä on voimaa joko laajentaa tai supistaa tuossa todellisuudessa elävien mahdollisuuksia.

Tarinoiden voima on läsnä myös humanistisen ympäristötutkimuksen ja sukupuuttotutkimuksen (Extinction Studies) kehittäjän, filosofi Thom van Doorenin

[17] Meretoja toimii yleisen kirjallisuustieteen professorina sekä SELMA:n (Centre for the Study of Storytelling, Experientiality and Memory) johtajana Turun yliopistossa (Ihmiset. Hanna Meretoja. Turun yliopiston www-sivu.)

kirjoituksissa. Hän tutkii filosofisia, eettisiä, kulttuurisia ja poliittisia ongelmia, jotka nousevat lajien sukupuutosta ja ihmisten kietoutumisista uhan alla oleviin lajeihin ja paikkoihin. Van Doorenin tutkimus liikkuu muun muassa kulttuurintutkimuksen, filosofian, tieteen ja teknologian tutkimuksen kentillä.[18] Hän käsittelee esimerkiksi eettistä suremista, joka hänen mukaansa on vastuullinen tapa käsitellä sukupuuton uhkaa kertomalla tarinoita meneillään olevista sukupuutoista (van Dooren 2014, 127). Tarinoilla on kyky pitää yhtä aikaa avoinna monia eri näkökulmia, tulkintoja, ajallisuuksia ja mahdollisuuksia (ibid. 8). Van Dooren pyrkii lähestymään raskasta aihetta ”eläväisesti”, kertomalla tarinoita elämästä ja kuolemasta sukupuuton varjossa. Samoin kuten Zylinskalla, lähestymistapa on monitieteellinen: tarinat yhdistävät kirjallisuutta niin biologiasta, ekologiasta kuin etologiastakin, jotka yhdistyvät van Doorenin filosofiseen ja tarinalliseen otteeseen. Hänen mukaansa luonnontieteistä ammentaminen auttaa saamaan täydemmän ja rikkaamman käsityksen olioiden yksilöllisistä elämistä. Van Dooren toteaa, että luonnontieteet eivät ole ainoa, tai edes välttämättä paras tapa ymmärtää muita lajeja, mutta niiden tarjoamat tietämisen tavat ovat vaikuttaneet vahvasti hänen arvostukseensa maailmaa kohtaan sekä ymmärrykseen sukupuuton merkityksestä. Lähestymistavan taustalla vaikuttaa muun muassa Donna Harawayn ajatukset ja kehotus harjoittaa aitoa uteliaisuutta filosofisissa kohtaamisissamme enemmän-kuin-ihmisten maailman (a more-than-human-world) kanssa, noudattaen käytäntöä, joka perustuu siihen, että ”tietää enemmän päivän lopussa kuin alussa” (Haraway 2008, 36).

[18] About. Thom van Doorenin www-sivu

2 Valokuvat välittäjinä, valokuvaus maailmaa muovaavana toimintana

2.1 Matkakuvien merkityksistä, muutoksen reunalla

Taru Samolan *Viimeisen lennon* (2020) kuvansiirrolla lasille tuotetut valokuvat elävät ulkoa ja galleriasta tulevan valon mukana kimallellen ja hohtaen, kun valonsäteet osuvat sopivasti lasikupliin. Kuplat pullistavat kuvat kolmiulotteisiksi luoden niille omat lasiset ilmakehänsä. Lasikupliin vangitut hetket rinnastuvat niiden viereen aseteltuihin alassuin käännettyihin ja rikkinäisiin viinilaseihin, joiden sisällä ja ulkopuolella on kuolleita hyönteisiä. Teoksen hiljainen pysähtyneisyys muodostaa vahvan kontrastin gallerian ikkunasta avautuvaan liikkeessä olevaan maailmaan, ohi kulkeviin ihmisiin ja autoihin sekä tuulessa heiluvaan kylttiin (kuvat 1–2). Elävän ja liikkeessä olevan muuttuminen staattiseen olomuotoon on Samolan teoksessa läsnä monella tasolla. Eletyt hetket on pysäytetty kuviksi, kerran lennelleet sudenkorennot ja perhoset jähmettyneet paikoilleen, lasi on tehnyt muodonmuutoksen sulasta ja elävästä massasta kovaksi ja kiinteäksi muodoksi.

Viimeinen lento -teoksen valokuvissa ihminen esiintyy etäisenä ja takaapäin kuvattuna. Ne jättävät minut jopa hieman välinpitämättömäksi, kuten Roland Barthes *Valoisassa huoneessa* (1985 [1980]) toteaa tällaisista kuvista: ”henkilöt konstituoituvat toki henkilöinä, mutta ainoastaan siitä syystä, että muistuttavat ihmisolentoja, ilman erityistä tarkoituksellisuutta” (Barthes 1985 [1980], 25). Ihminen näyttäytyy teoksessa ennemminkin lajinsa edustajana kuin yksilönä. Hyönteiset, ihminen ja luonto on asetettu rinnakkain yhteiselle viimeiselle lennolle, säilöttyinä lasi-ilmakehien alle tulevaisuuden katselijoita varten.

Samolan *Viimeinen lento* -teoksen valokuvat ovat olleet aiemmin esillä Fiskarsissa järjestetyssä ja Taru Elfvingin kuratoimassa NIITTY 2020 -kesänäyttelyssä, jonka teemana oli ilmastonmuutos. Näyttelyssä käsiteltiin ilmastokriisin tuomia akuutteja haasteita, arjen tapojen ja arvojen kestävyyttä sekä kuvitelmia tulevaisuuden vaihtoehtoisista poluista.[19] Valokuvaprojektin kuvat Samola kuvasi residenssimatkallaan Italian Grassinaan heinäkuussa 2019. Kuvat olivat kesänäyttelyssä esillä vanhassa valokuva-albumissa, jonka taiteilija löysi

[19] Wirkkala, Sampo 13.7.2020. ”NIITTY-näyttelyn kuraattorikierros”. Radiofiskarsin www-sivu.

Grassinan kirpputorilta.[20] Samolan mukaan valokuvaprojekti käsittelee yhden aikakauden päättymistä ja uuden alkamista:

> Tallennan otokset Grassinan kirpputorilta löytyneeseen valokuva-albumiin. Albumi kuvastaa muistoja, joita on kaunista katsella, muttei välttämättä enää kokea. Albumi tuo hetkille arvokkuuden ja merkityksen, mutta kertoo samalla jostain pölyttyneestä ja menneeseen kuuluvasta.[21]

Osa sarjan valokuvista on kuvattu 25 vuotta vanhoille filmeille ja kehitetty Caffenol-C -menetelmällä.[22] Kemikaalien käyttäminen on ahdistanut Samolaa jo pidemmän aikaa, ja hän onkin perehtynyt vaihtoehtoisiin kehittämisen menetelmiin.[23] Vahvojen kemiallisten aineiden sijasta esimerkiksi Caffenol-C -menetelmässä käytetään vaihtelevin reseptein kahvia, C-vitamiinia ja soodaa.[24] Ekologisuus sekä ihmisen ja ympäristön suhde näkyvät teoksessa niin kehitysmenetelmissä, materiaaleissa kuin myös siitä nousevissa teemoissa.

Pulvis et umbra -näyttely sijoittaa teoksen ihmisen ja luonnon suhdetta pohtivien kysymysten äärelle. Tätä näyttelyä varten kuvat ovat siirtyneet albumin suojista ulos galleriatilaan ja paperilta kirkkaaseen lasiin. Samalla kuvat irtautuvat albumin määrittelemästä kehyksestä kohti vielä hahmottumassa olevia merkityksiä. Hieman uhkaavalta ja lopulliselta kuulostava nimi, *Viimeinen lento*, vie myös ajatukset kohti muutosta ja uutta aikakautta, aikaan ilman lentämistä. Maailmanlaajuinen pandemia on vaikuttanut vahvasti matkustamiseen ja pakottanut miettimään uudenlaista suhtautumista toimintaan, joka jo ennestään on ollut kestämättömällä pohjalla. Huolimatta siitä, että massaturismin ja vilkkaan lentoliikenteen haitalliset vaikutukset ilmastoon ja ympäristöön on jo aiemmin tiedostettu, vasta suorempi ihmisiin kohdistuva uhka on saanut lentämisen pysähdyksiin.[25]

---

[20] Näyttelyt. Menneet. Pimiötaiteilijoiden työryhmä: Pulvis et umbra. B- gallerian www-sivu.
[21] Onoma Summer Exhibitions 12.3.2020. Onoma Summer Exhibitions Facebook-sivu.
[22] Näyttelyt. Menneet. Pimiötaiteilijoiden työryhmä: Pulvis et umbra. B-gallerian www-sivu.
[23] Laiho, Elina 28.8.2019. ”Ateljeet avaavat ovensa – Katso tästä läntisen Uudenmaan Konstrundanin vierailukohteet”. *Länsi-Uudenmaan* www-sivu.
[24] Aigenhime 21.2.2013.” Developing Film at Home – Alternative #1: Caffenol C”. Lomographyn www-sivu.
[25] Dorta Antequera, Díaz Pacheco, López Díez & Bethencourt Herrera 2021, 1–18; Hall & Higham 2005, 3–17; Harju, Sara 15.4. 2020.” Pandemia herättää pohtimaan ympäristöongelmia – kriisien takana on usein kestämätön kehitys”. Turun yliopiston www-sivu; Lassila, Anni 5.5.2020. ”Suomesta voi tulla pussinperä, josta lähtevät lomalle vain vauraimmat – HS selvitti millainen on lentämisen tulevaisuus koronakriisin jälkeen”. *Helsingin Sanomat* www-sivu.

Lähestyn *Viimeinen lento* -teoksen kuvia matkakuvina pohtien, millä tavalla ne toimivat ihmisen ja ympäristön välillä, miten ne liikuttavat ihmistä ja minkälaista läsnäoloa tai poissaoloa niihin sisältyy. Barthesin mukaan valokuvat ovat osallisena eräänlaisessa materiaalisten kosketusten ketjussa. Valonsäteet, jotka ovat ensin koskettaneet kuvatun kohteen ”todellista läsnä olevaa ruumista” koskettavat sitten kameran linssiä ja filmin herkkää pintaa ja lopulta katsojan katse koskettaa puolestaan kehitetyn kuvan pintaa. (Barthes 1985 [1980], 86–87.) Samalla valokuva todistaa siitä, että kameran linssin edessä on välttämättä ollut jotakin, jotta kuva on voinut muodostua. Barthesin sanoin: ”valokuvauksessa en voi koskaan kieltää, etteikö kohde olisi ollut paikalla” (ibid. 82). Kuvailusta syntyy vaikutelma tai lupaus yhteydestä ja valokuvan kyvystä toimia kosketusta välittävänä siltana ajan läpi. Valokuva ei liiku vain tämän hetken ja menneen välillä vaan kurkottaa myös tulevaan, sillä jokainen valokuva sisältää tulevan kuoleman väistämättömän merkin, kuten Barthes toteaa.[26] Kuvan ei tarvitse edes esittää ihmistä, vaan ”ajan musertumisen” tunne välittyy myös maisemakuvasta, joka sisältää itsessään sekä kuvan katselijan hetken, kuvaajan ajan sekä ajan ennen kuvan ottajaa (ibid. 102–103). Näihin ajatuksiin nojaten valokuvalla vaikuttaisi siis olevan kykyä toimia materiaalisena välikappaleena ihmisen ja ympäristön sekä menneen ja tulevan välillä kuin myös todistusaineistona siitä, että jotakin on ollut olemassa.

Kansatieteilijä Orvar Löfgrenin tutkimuskohteena ovat arkipäivän, kulutuksen ja median käyttämisen lisäksi ylikansallinen identiteetti ja liikkuvuuden historia liittyen matkustukseen ja turistina olemiseen.[27] Löfgren kirjoittaa, että 1700-luvun pioneerimatkailijat kehittivät eräänlaisen virtuaalisen todellisuuden – pittoreskin – joka määritti sitä, miten valita, kehystää ja esittää maisemaa. Se ei opettanut turisteja vain katsomaan oikeaan paikkaan vaan myös kuinka tuntea ja kokea maisema. Vaikka terminä pittoreski ei tarkoitakaan samaa mitä 1700-luvun matkaajille, se on silti osana tämän päivän ”matkapakkausta”. (Löfgren 1999, 23.)

Löfgren nostaa esiin kaksi erilaista tapaa kohdata ja katsoa maisemaa, tieteilijän ja turistin. Kasvitieteilijä Carl Linnaeus teki matkan Lappiin 1732 täyttäen matkapäiväkirjansa havainnoilla muuttuvasta maaperästä, kasvillisuudesta, ojista ja niityistä. Hän kuvailee erilaisia laululintuja, kuusien mittasuhteita, erikoisen näköisiä kiviä. 50 vuotta myöhemmin samoihin maisemiin matkan tekee Carl Jonas Linnerhielm, jonka matkamerkinnät poikkeavat

[26] Jacques Derrida on Barthesin ajatuksia kommentoiden myös käsitellyt tätä valokuvan haamuksi tekevää vaikutusta. Hän avaa tätä esimerkiksi kirjassa *Echographies of Television* (2002) vuoropuhelussa Bernard Stieglerin kanssa. (Derrida & Stiegler 2002, 113–134.)
[27] Orvar Löfgren. Department of Arts and Cultural Sciences www-sivu, Orvar Löfgren. Research Portalin www-sivu.

paljon Linnaeuksen päiväkirjasta löytyvistä – hän ei ole keräilemässä mineraaleja ja kasveja vaan näkymiä ja tunnelmia. Linnerhielmin kuvaukset ovat täynnä maisemien esteettisten arvojen arviointia. Maata omistavana herrasmiehenä, joka matkustaa vain nautinnon vuoksi, Linnerhielmiä on kuvattu Ruotsin ensimmäiseksi varsinaiseksi turistiksi.[28] Vaikka molemmat matkaajat kuuluvat keräilijöiden aikaan, keräilyn kohteet ovat erilaiset. (Löfgren 1999, 21–22.)

Matkustelun pioneereille, kuten Linnerhielmille pittoreski ja ehkä vielä vähemmän subliimi ei tarkoittanut vain näkymää, jonka silmät voivat nähdä, vaan se oli tapahtuma kaikille aisteille (Löfgren 1999, 64). Löfgren toteaa, että tapamme ajatella ja kokea maisema pitkälti kuvallisina järjestelminä, on osaltaan seurausta siitä, että 1800-luku toi mukanaan uusia ja entistä halvempia tapoja kuvallistaa turistikokemus. Tässä tärkeimpänä välineenä toimi kamera ja sen mukanaan tuoma ilmiö, kuvapostikortti. (Ibid.)

Nicolas Whybrow tutkii paikkasidonnaisia käytäntöjä sekä erityisesti performanssitaiteen risteymiä urbaanissa ympäristössä.[29] Hän tarkastelee postikorttien ja niin sanottujen ”varastettujen kuvien” eli turistien ottamien valokuvien roolia ja merkityksiä suhteessa matkailijoiden suosimaan kohteeseen: Venetsiaan (Whybrow 2013, 29–49). Whybrown mukaan postikortit ja valokuvat toimivat juhlallisina ja hetkessä kiinni olevina todistuksina muualla olosta (being away-ness). Ne varmistavat todeksi sen, että matkailija on – tai on ollut – poissa. Samalla ne toimivat myös todisteena valloituksesta, tunnettujen näkymien tai ikonisten monumenttien haltuunotosta. Hyvin suosittu ja kuvauksellinen matkakohde on täynnä moneen kertaan otettuja ja itsestään selviä kuvia, jotka vain odottavat ottamista uuden matkailijan toimesta. Sama maisema tai patsas on olemassa lukuisissa eri albumeissa ja tiedostoissa. Whybrow toteaa, että riippumatta siitä, onko kyseessä postikortti vai valokuva, Venetsia on aina jo lähtökohtaisesti kuva tai idea, narratiivi tai performanssi Venetsiasta. Se on poissaolon tai menetyksen ilmaus, joka on naamioitunut läsnäoloksi. (Ibid.)[30] Koska postikortti tai turistiotos viittaa ideaan tai turistikokemukseen (kotoa) poissaolosta, esineen mieleen tuoma paikka on oikeastaan aineeton. Sen sijaan, että se viittaisi tiettyyn konkreettiseen paikkaan se välittää tunteen eksoottisesta poissaolosta tai kaukana olosta, johon sisältyy idea valtiosta tai maasta. (Ibid. 45) Toisaalta se voi viitata myös universaaliin

[28] Matkailun ja turistin ruumiillisuutta ja niiden sukupuolittuneisuutta ovat tutkineet muun muassa Eeva Jokinen ja Soile Veijola (1986, 1987, 1990, 1994).
[29] Nicolas Whybrow. Warwickin yliopiston www-sivu.
[30] Susan Sontag on todennut hyvin samaan tapaan:” A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence.” (Sontag 1979,16.)

kokemukseen, joka ei paikallistu varsinaisesti mihinkään maahan. Löfgren kertoo löytämästään 1950-luvun postikortista, jossa yhdistyivät meri, hiekka ja huolellisesti asetellut rantalomailijoiden ryhmät. Kortissa olevaa tekstiä myöten – ”By the beautiful sea.” – se toisti monien muiden vastaavien korttien tapaan globaalia rantaloman ikonografiaa, jossa ei ole mitään viitteitä siitä, missä kyseinen ranta todellisuudessa sijaitsee. (Löfgren 1999, 156.)

Viimeinen lento -teoksen lasikuplien valikoidut hetket tuntuvat tiivistävän ajatuksen lomasta, johon kuuluu meri, kulttuuri ja luonto. Kuvasto vastaa hyvin odotuksia matkakuvista (kuvat 3–5). Jos näyttelyn esittelyteksti ei paljastaisi, että valokuvat ovat otettu Italiassa residenssimatkalla, ne voisivat olla monesta muustakin maasta. Ehkä teoksen kuvat jättävät minut osittain välinpitämättömäksi myös siksi, että olen nähnyt ne joskus ennenkin ja tallennan havainnon mielessäni ”kuvia lomamatkoilta” -kansioon sen sijaan, että todella näkisin juuri nämä kuvat. Ne voisivat olla kenen tahansa albumista. Liian usein nähty kuva muuttuu tavallaan näkymättömäksi, tai se livahtaa mielen läpi niin liukkaasti, ettei siitä jää jälkiä. Toinen syy välinpitämättömyyteen on tunnesiteen puuttuminen, jolloin kuvat ovat tässä mielessä yhdentekeviä minulle. Samasta syystä Barthes ei edes liittänyt *Valoisaan huoneeseen* talvipuutarhavalokuvaa – joka kuitenkin on kirjan tärkein kuva – se ei ole olemassa lukijalle, kuten se on äitiään muistelevalle kirjoittajalle (Barthes 1985 [1980], 79). Läsnäolon sijasta *Viimeinen lento* -teoksen kuvat tarjoavat katsojalle vain illuusion siitä. Se on kuin postikortti, jonka taakse ei olekaan kirjoitettu mitään. Kuvan ottajalle valokuvat todennäköisesti tarjoavat enemmän tunneyhteyden kautta, jos niitä ei ole otettu vain siksi, että niin kuuluu tehdä osana turistikokemusta. Emotionaalisesti koskettavinkin valokuva jättää yhteyden kuitenkin vajaaksi, vain kuvan pintaa voi koskettaa katseellaan ja käsillään. Barthes sanoittaa myös tätä turhautumisen tunnetta ja kohteen saavuttamisen ja koskettamisen mahdottomuutta: ”Minun täytyy alistua tähän lakiin: en voi tunkeutua läpi, en voi saavuttaa valokuvaa. Voin vain pyyhkäistä sitä katseellani, kuten tasaista pintaa” (ibid. 112).

Susan Stewart kirjoittaa kulttuurintutkimuksen ja kirjallisuuskritiikin alaan kuuluvassa teoksessaan (1993) siitä, kuinka jokapäiväiset esineet toimivat tarinan rakentamisen keinoina tuoden eloon ja todelliseksi tiettyjä versioita maailmasta. Hän kirjoittaa muun muassa turismin ja nostalgian esineistä ja tarkastelee, kuinka matkamuistot ja kokoelmat objekteina välittävät kokemusta ajassa ja tilassa (Stewart 1993, 132–166). Stewartin mukaan valokuva matkamuistona on looginen jatkumo kuivatuille kukille: molemmat säilövät hetken menneestä. Säilötyn hetken tai esineen fyysiset mitat pienenevät, mutta vastaavasti sen

merkitys kasvaa siihen liitetyn tarinan avulla. Stewart toteaa, että valokuvan hiljaisuus ja sen lupaus visuaalisesta intiimiydestä muiden aistien kustannuksella tekee esineeseen liittyvästä tarinasta entistä tärkeämmän. Ilman merkintöjä kuvien kohteet muuttuvat abstraktioiksi, ihmiset menettävät nimensä, perhematkasta tulee yksi ja sama matka, nähtävyydet, kuten puutarhat, vesiputoukset tai meri voivat olla mistä maasta tahansa. (Stewart 1993, 138.)

Viimeisen lennon matkakuvat ovat tällaisia nimettömiä kuvia, jossa taiteilijan matka Italiaan edustaa henkilökohtaisen lomamatkan sijasta monia viimeisiä lentomatkoja. Sillä mihin matka suuntautui ei ole väliä. Vaikka matkamuisto yleensä muuntaa historiallisen ajan yksityiseksi ajaksi ja osaksi omaa tarinaa, tässä uusi konteksti ja merkintöjen puute saavat kuvat toimimaan päinvastoin – yksityisestä hetkestä tulee osa yhteistä hetkeä historiassa. Löfgren puhuu lomamaisemista, jotka syntyvät yhtä aikaa limittyvistä fyysisestä maastosta, fantasiamaailmoista sekä mediamaailmoista. Näissä maisemissa henkilökohtaiset muistot sekoittuvat kollektiivisiin kuviin. Mainoksista tutut näkymät, kuten rantamaisema, pieni mökki niityllä, rantakallioiden taakse laskeva aurinko, ovat muovautuneet ja kehystetty ainakin kahdella vuosisadalla turismin historiaa. (Löfgren 1999, 12.)

Stewart kirjoittaa, kuinka 1700-luvun ja viktoriaanisen ajan matkamuistot luonnosta - simpukankuoret, lehdet ja lasin alle asetellut perhoset – kuten myös nykypäivän lumisadepallot, ikuistavat kohteensa sulkemalla sen ulos eletyn kokemuksen piiristä. Tällä tavoin ne kieltävät kuoleman hetken asettamalla säilömisen kohteen ikuisen kuoleman pysähtyneisyyteen. (Stewart 1993, 144.) Ajalta turvaan säilömisestä on kirjoittanut myös elokuvakriitikko André Bazin, joka yhdistää valokuvan kyvyn tallentaa ja säilöä balsamointiin. Balsamoiminen pelastaa ruumiin hajoamiselta ja valokuva ihmisen unohdukselta, molempien säilöessä kohteen fyysiset piirteet. (Bazin 1983, 178–186.) Samolan teoksen lasikupliin on säilötty viimeinen lomamatka, ikään kuin turvaan sen päättymiseltä.

Turistikohteena oleminen on kaksiteräinen miekka, toisaalta se tuo elinkeinoa ja elämää ja toisaalta se samalla voi tuhota paikan (Whybrow 2013, 34–39). Sekä ympäristön että autenttisuuden kannalta isot ihmismäärät ja paikan muuttuminen massaturistikohteeksi ovat uhka. Esimerkiksi Niagaran putousten muodostuessa subliimin ikoniksi, jota ylistettiin niin turistioppaissa, matkakirjoissa ja runoissa kuin kuvattiin kaikessa mahdollisessa visuaalisessa kuvastossa öljymaalauksista halpoihin printteihin, syntyi pelko turistikokemuksen onnistumisesta ja autenttisuudesta. Vastaisiko todellisuus siitä nähtyjä kuvia? Mikä olisi paras mahdollinen päivä ja ajankohta vierailuun? Ja miten olisi mahdollista saavuttaa kokemus

rauhasta ja ylevästä näkymästä keskellä hotelleja, oppaita ja muita turisteja? (Löfgren 1999, 31.) Whybrown mainitsema kaksiteräinen miekka näkyy hyvin myös esimerkiksi turismista vahvasti elävässä Thaimaassa. *The Beach* -elokuvasta tuttu Maya Bayn ranta Thaimaassa jouduttiin sulkemaan suurten turistimäärien takia. Kuten Ville Similä kirjoittaa, Maya Bayn tapauksessa näkyy nykyturismin paradoksi, länsimaalaisten turistijoukkojen keskellä on mahdotonta ottaa kuva, joka muistuttaisi paratiisin idylliä.[31] Elokuvan tuoman suosion ja sosiaalisen median takia pienellä rantakaistaleella vieraili jopa 3500 turistia päivässä, toiveena saada kuva elokuvan neitseellisestä rannasta. Pelkästään turistikokemus ei ole vaarassa, vaan turistijoukot ja erityisesti paikalle saapuneet sadat veneet ankkureineen ja öljyvuotoineen vaikuttivat haitallisesti alueen koralliriuttoihin ja ekosysteemiin.[32]

Valokuvilla ei ole tässä täysin neutraali tai viaton rooli, ne liikuttavat ihmisiä kohti ”pakollista” turistiotosta, jossa sama asetelma näytellään uudestaan ja uudestaan. Matkustamisesta tulee valokuvien keräämisen strategia, kuten Susan Sontag toteaa (Sontag 1979, 9). Kuvien ottamisesta tulee rituaali, jota toistetaan nähtävyydeltä toiselle. Se muovaa kokemusta ja antaa sille ikään kuin askelmerkit: ”pysähdy, ota valokuva ja siirry eteenpäin” (ibid.). Geoffrey Batchen (2001) huomauttaa, että tällaiset niin sanotut kansanvalokuvat eli tavalliset kuvat, joita ihmiset ovat ottaneet valokuvauksen alkuajoista lähtien tähän hetkeen asti muodostavat suurimman osan kaikista otetuista ja tuotetuista valokuvista. Batchen kuvailee tällaisia valokuvia kuviksi, jotka valtaavat kodin ja sydämen, mutta harvoin akateemisen tai museomaailman. Hänen mukaansa tällaiset kuvat ovat kansanomaisuudessaan ja yleisyydessään tulleet laajasti sivuutetuiksi kriittisessä tarkastelussa. (Batchen 2001, 57–59.) Samolan teos siirtää matkakuvat kodin piiristä galleriatilaan ja taiteen piiriin, jolloin ne tulevat tarkastelun kohteeksi. Tarve kerätä muistoja lomamatkoilta ja saada matkakuvia saa meidät liikkumaan ja lentämään. Galleriassa Samolan kuvat taas pysäyttävät katsojan hetkeksi tätä liikettä kuvaavien valokuvien äärelle pohtimaan tulevaa aikaa, jota mahdollisesti leimaavat liikkeen ja liikkumisen sijasta paikallaan olo ja pysähtyneisyys.

Viimeinen lento -teoksen valokuviin sisältyy matkakuvien merkitysten kautta ajatus etäisyydestä ja haltuunoton yrityksestä niiden toimiessa todisteina poissaolosta ja kaukana sijaitsevan kohteen valloituksesta. Teoksen asettelu ikkunalaudalla korostaa tätä etäisyyden päästä tapahtuvaa tarkastelua. Valokuvat, hyönteiset ja luonto on ikään kuin aseteltu

[31] Similä, Ville 1.6.2018. ”The Beach -elokuvan kuuluisa Maya Bayn ranta Thaimaassa suljettiin liian suurten turistimäärien vuoksi – 80 prosenttia Thaimaan koralliriutoista on tuhoutunut”. *Helsingin Sanomat* www-sivu.
[32] Asher, Saira 20.2.2019. ”The beach nobody can touch”. BBC:n www-sivu.

näytepaloina esille riviin, jossa niitä on helppo katsella ylhäältä päin. Näytekappaleet ovat myös turvallisesti joko paksun lasin alla suojassa tai alassuin käännettyjen viinilasien alla. Lasien rikkonaisuus ja niiden päälle lennähtäneet hyönteiset vihjaavat kuitenkin hallinnan murtumisesta. Epämukavaa hallinnan horjumisen tunnetta aiheuttaa myös se, että tarkastelun kohteena teoksessa on myös itse ihminen ja ihmisen toiminta, jotka on niin ikään asetettu riviin muiden rinnalle. Joanna Zylinska hahmottelee kirjassaan (2017) valokuvauksen suhdetta ihmiseen ja maailmaan uudella tavalla. Zylinskan tavoitteena on laajentaa ihmiskeskeistä valokuvakäsitystä vaalimalla ja tukemalla kuvallistamisen tapoja, joissa ihminen on poissaoleva aiheena, toimijana tai vastaanottajana. (Zylinska 2017, 5.)

Viimeinen lento -teoksen valokuvissa ihminen esiintyy kyllä, mutta kaukaa tai takaapäin kuvattuna ja kasvottomana. Teoksessa on jonkinlainen katoamisen tunne, aivan kuin ihminen – tai ainakin kuvissa näkyvä ihmisen toiminta – olisi jotakin, joka hiljalleen haalistuu pois kuvasta. Poissaolo ei ole vielä totaalista, mutta eletään sen reunalla, kun jotakin muuttuu. Kuvasarjan ensimmäisessä lasikuplassa (kuva 5) voi vielä aistia seikkailun alun tunnetta, suolaisen meri-ilman kasvoilla, hypyn reunan yli, ilmalennon tuoman hetkellisen vapauden ja keveyden tunteen. Sarja päättyy kahteen poispäin kävelevään lapseen (kuva 6), ja etäisyys katsojan ja lasten välillä tuntuu kasvavan hetki hetkeltä. Mikäli matkustaminen ja lentäminen ulkomaille todella radikaalisti vähenee, tulevat tämänkaltaiset kuvat olemaan muistomerkkejä toisenlaisesta ajasta. Teoksessa näkyvät ihmishahmot ovat kaikki lapsia, mikä tuntuukin sopivalta, sillä tämä mahdollinen tulevaisuus koskee erityisesti heitä, jotka tulevat elämään sen kanssa pidempään kuin täällä jo hetken olleet. Tässä tulevaisuudessa kuvat lomakohteista näyttävät ennemminkin siltä kuin Verna Kovasen *Broken Holidayssa* (2016–2019)[33], hiljaisilta ja tyhjiltä, ihmisistä siis. Ihmisistä tyhjät valokuvat olisivat toisaalta myös paluu valokuvauksen alkuaikoihin, jolloin pitkien valotusaikojen takia ei ollut mahdollista ikuistaa ihmisiä ja liikettä, vaan kuviin piirtyivät ainoastaan riittävän paikallaan pysyvät elementit, kuten rakennukset, kivet ja pöydät (Hornby 2017, 5).

Kuvat ovat ihmisen ottamia, mutta ihminen ei ole valokuvan tuottamisen prosessissa ainut toimija. Ihmisen lisäksi tarvitaan kamera, kehitysaineet ja materiaalit, joille kuva kiinnitetään. Viitaten Joseph Nicéphore Niépcén valokuvaan *View from the Window at Le Gras* (1826/1827) Zylinska huomauttaa, että ei-inhimillinen on aina ollut osa valokuvausta jo ensimmäisistä valokuvista lähtien (Zylinska 2017, 20–21). Niépcén valokuva, joka on tulosta

[33] Works. Broken holiday. Verna Kovasen www-sivu.

kahdeksan tunnin valotuksesta, sisältää monia erilaisia valon ja varjon hetkiä tiivistyneenä yhteen kuvaan, kuten Hilde van Gelder ja Helen Westgeest toteavat (van Gelder &Westgeest 2011, 74). Sen lisäksi että valokuva kykenee tiivistämään tunnit yhteen kuvaan, se kykenee myös pysäyttämään ja näyttämään nopean liikkeen, joka ihmissilmältä menee ohi. Samoin kuten kaukoputki ja mikroskooppi avaavat näkökulman kauemmas ja lähemmäs kuin paljas silmä voisi nähdä, valokuva voi siis näyttää ja auttaa näkemään jotakin, joka muuten olisi näkymättömissä ihmissilmälle. (Ibid. 76–77.) Tämän huomioiminen itsessään siirtää ajatusta kohti tasavertaisempaa näkökulmaa valokuvaukseen ja valokuviin, jotka näyttäytyvät monen toimijan yhteistyön tuloksena. Kamera ei vain kuuliaisesti jäljennä ihmisen visiota, vaan itseasiassa näkee aivan omalla tavallaan, johon ihmissilmä ei edes kykene. Tarkasteltaessa *Viimeinen lento* -teoksen kuvia matkakuvien merkitysten kautta kävi myös ilmi, että valokuvat liikuttavat ihmistä, joka yrittää saada talteen tarvittavat matkamuistot kohteesta. Myös tätä kautta kuvat näyttäytyvät toimijoina, joilla on vaikutusta ihmisen toimintaan. Ihmisen rooli aiheena ja toimijana on teoksen kuvissa siis häilyvä. Kuvien vastaanottajana on kuitenkin vielä ihminen, galleriatilaan saapunut katsoja. Seuratessa teoksen esille tuomaa muuttuvan tulevaisuuden kuvaa ajatuksen tasolla vielä pidemmälle kuvat voivat kuitenkin olla myös jotakin, joka ei ole enää edes ihmistä varten. Ilmastonmuutoksen muuttama ympäristö voi osoittautua lopulta elinkelvottomaksi ihmiselle.

Kuva 1. Samola, Taru, *Viimeinen lento (Last light)*, 2020. Kuvansiirto lasille, hyönteiset rikkoutuneissa viinilaseissa. Kuva: Mari Vento.

Kuva 2. Samola, Taru, *Viimeinen lento (Last light)*, 2020. Hyönteiset rikkoutuneissa viinilaseissa. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Kuva 3. Samola, Taru. *Viimeinen lento (Last light)*, 2020. Kuvansiirto lasille, 9,5–13 cm. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Kuva 4. Samola, Taru, *Viimeinen lento (Last light)*, 2020. Kuvansiirto lasille, 9,5–13 cm. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Kuva 5. Samola, Taru, *Viimeinen lento (Last light)*, 2020. Kuvansiirto lasille, 9,5–13 cm. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Kuva 6. Samola,Taru, *Viimeinen lento (Last light)*, 2020. Kuvansiirto lasille, 9,5–13 cm. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

2.2 Kohti tasavertaisempaa katsomista, Grassinasta Lohjanjärven rannalle

Viimeinen lento -teoksen vieressä on Samolan toinen teos *Sigris* (2020) (kuva 7). *Sigris*-sarjan valokuvat sijoittuvat uuteen aikakauteen, sillä kuvat on kuvattu Karjalohjalla viimeisellä viikolla ennen koronakaranteenin asteittaista purkamista.[34] Teokset muodostavat galleriatilassa siirtymän kaukomatkoista lähimatkoihin, Italiasta Lohjanjärven rannalle.

[34] Näyttelyt. Menneet. Pimiötaiteilijoiden työryhmä: Pulvis et umbra. B-gallerian www-sivu.

Ensimmäisenä silmät osuvat yläviistossa oleviin kuviin, joissa näkyy jonkinlaisia varjohahmoja (kuvat 8–9). Ensimmäisessä valokuvassa puulattialle heijastuu yläkulmasta tuleva varjo, joka toimii ainoana vihjeenä valokuvan ulkopuolelle jäävästä, lasta muistuttavasta hahmosta. Toisessa kuvassa kohteesta näkyy hieman jalkoja sekä varpaat, toiset paljaat ja toiset villasukan peitossa. Kuva-alaa hallitsee tässäkin valokuvassa voimakas valon ja varjon vaihtelu, tummien kohtien vastaparina kuvassa näkyy lattialle heijastuva auringonläikkä. Ehkä paljaat varpaat tunnustelevat auringon lämmittämää puulattiaa. Seuraavaksi katse siirtyy alaspäin, josta löytyy useampi kuva aalloista (kuvat 10–13). Osa kuvista on aavistuksen epätarkkoja, jälki on pehmeä ja hieman utuinen korostaen veden liikkuvaa massaa. Yhdessä kuvassa aurinko näkyy välkkeenä aaltojen pinnalla, tuoden mieleen häikäisevän kirkkaat kesäpäivät järven rannalla, kun vedestä heijastuva valo melkein sattuu silmiin. Aaltojen parista katse siirtyy keskelle, josta löytyy valokuva osittain metsän ja sammaleen valtaamasta betonisesta tai kivestä tehdystä rakennelmasta (kuva 14). Sen kyljessä on pari aukkoa, jotka voisivat olla ikkunoita. Rakennelman peittävä sammal ja sitä ympäröivä tiheä kasvusto kertovat siitä, että se on ollut metsässä jo kauan aikaa hylättynä. Viimeisenä katse kohoaa lähes katonrajaan sijoitettuun valokuvaan (kuva 15). Siinä näkyy enimmäkseen pilvien peittämää taivasta, jolla liitelee yksinäinen lintu. Pilvipeite rakoilee hieman yläkulmasta, jossa taivas on kirkkaampi vihjaten auringon sijainnista.

Sigriksen valokuvista löytyy siis aivan samat elementit kuin *Viimeisen lennon* lomakuvista: matkalaiset, vesi – tässä meren sijasta järvi, joskin kuvat eivät sitä paljasta – aurinko, sekä raunioksi luettava rakennelma metsän keskeltä. Valokuvat ovat toisistaan niin kaukana, että aluksi ei tule hahmottaneeksi, että ne muodostavat osiin puretun maiseman: ylhäällä taivas, keskellä maa tai metsä, alhaalla vesi sekä kaiken yllä varjojen ja aaltojen välkkeen vihjaamana aurinko. Verrattuna *Viimeinen lento* -teoksen kuviin, jotka asettuvat selkeämmin matkavalokuvien kategoriaan, *Sigriksen* kuvien tarina ei aukea niin helposti. Grassinasta otetut kuvat noudattelevat lomakuvaston normia ja tuottavat tutunoloisen ”Italian” sekä etenevän tarinan. Lohjanjärven rannalla kuvatut hetket taas eivät asetu helposti valmiiseen narratiiviin tai vaikuta alkuun edes muodostavan sellaista. Ihmisen poissaolo on selvempi, valokuvissa lapsista näkyy enää hieman jalkoja ja varjot. Teoskokonaisuus ei hajanaisuudessaan yhdisty mielikuvaan maisemasta ihmisen hallitsemana näkymänä.[35]

[35] Maiseman merkityksistä on kirjoittanut esimerkiksi Hanna Johansson liittyen sekä maataiteeseen nykytaiteen laajenevassa kentässä että suomalaisessa taiteessa 1970–1990-luvuilla tapahtuneeseen ympäristölliseen käänteeseen (Johansson 2005, 268).

Kuvista on vaikea aina hahmottaa selkeää aihetta, vaan ne ovat ennemminkin muistin kätköistä esiin pilkahtavia välähdyksiä, joista juuri ja juuri saa kiinni. Verrattuna *Viimeinen lento* -teokseen *Sigriksen* kuvien välähdyksenomaisuus ja tietynlainen paikantumattomuus – rantanäkymän sijasta valokuva näyttää vain aaltojen liikettä – viittaa erilaiseen vuorovaikutukseen kuvaajan ja ympäristön välillä. Tiettyä nähtävyyttä metsästävän turistin sijasta muodostuu mielikuva harhailevasta matkalaisesta, joka tallentaa ympäristöään sitä mukaa, kun jotakin kiinnostavaa ilmestyy näkökenttään. Valmiin reitin sijasta polku on ennalta tuntematon, ja ympäristöön tutustutaan yhdessä kameran silmän kanssa. Sekä sisällöllisesti että kuvien esillepanon tasolla muodostuu kaksi varsin erilaista katsojapositiota tai tapaa katsoa.

Kati Lintonen (2019) on käsitellyt luonnon kuvallistamista ja valokuvallistamista muun muassa Zylinskan ei-inhimillistä valokuvausta koskevien ajatusten avulla (Lintonen 2019, 69–85). Valokuvallistaminen on Lintosen käyttämä käsite ja viittaa Zylinskankin esille nostamaan ihmisen tahdosta riippumattomaan kuvallistumiseen. Ei-inhimillisten toimijoiden lisäksi valokuvallistaminen kuvaa prosessiin liittyviä inhimillisiä ja kulttuurisia tekijöitä, ”valokuvaa ympäröivää filosofista tilaa, jossa ihminen selittää maailmaa ja maailmassa olemistaan itselleen ja muille” (ibid. 71). Lintosen mukaan nykytaiteessa on hyödynnetty valokuvan tarjoamia mahdollisuuksia nähdä ja ymmärtää ei-inhimillinen toisin käyttäen apuna muun muassa paluuta valokuvan alkujuurille ja protovalokuvaajien ideaan valokuvasta luonnon välittömänä jälkenä. Hän tarkastelee artikkelissaan ”Valokuvallistunut metsä” (2019) valokuvataiteilija ja biologi Marja Pirilän neulanreikäkameraprojekteja (1989–1991) ja kuvataiteilija ja tutkija Tuula Närhisen niin ikään neulanreikäkameratekniikkaa hyödyntäviä *Eläinkameroita* (1999–2002). Nämä neulanreikäkameraprojektit tarjoavat Zylinskan sanoja lainaavan Lintosen mukaan ”vaihtoehtoisen näköalapaikan, ei-inhimillisen näkemyksen myös itseemme ja siihen monimutkaiseen kokonaisuuteen, jota kutsumme kaikkine ei-inhimillisine tekijöineen Maa-planeetaksi.” (Ibid. 73–76.) Pirilän ja Närhisen valokuvissa on jotakin hyvin samanlaista kuin Samolan *Sigriksessä*. Valokuvia yhdistää tummasävyisyys ja sadunomaisuus, niiden näkymät eivät ole tarkkoja vaan pehmeän utuisia.

Pirilän ja Närhisen valokuvissa yllättävät näkökulmat ketunleipien ja voikukkien alta muodostavat mielikuvaa päämäärättömästä ja kiireettömästä harhailusta metsässä. Lintosen mukaan kuvista välittyy metsässä kuvaamisen ja vaeltamisen tapahtuma, jossa ihminen joutuu mukautumaan metsän muotoihin ja kumartelemaan ja väistelemään, jolloin nämä

ruumiinkokemukset asettuvat osaksi metsän valokuvaamista (ibid. 72). Sama ruumiillinen vaikutelma syntyy *Sigriksen* valokuvista, joiden sijoittelu vahvistaa harhailun tunnetta. Ne on siroteltu pitkin seinää jokseenkin sattumanvaraisesti ikään kuin ne olisivat ryömineet seinän nurkasta galleriatilaan. Kokonaisuus on huomattavasti vaikeammin haltuun otettavissa kuin *Viimeinen lento* -teoksessa katsojan joutuessa kohdistamaan katsettaan ylös ja alas, kyykistymäänkin. Katsojan liike teoksen edessä muistuttaa siis hieman metsässä liikkumista. Tuntuu, että nämä kuvat eivät ole ihmisestä eivätkä ihmistä varten, sillä osa kuvista on sijoitettu niin ylös, ettei niitä edes näe tai niin alas, että katsoja joutuu kyyristelemään. Herää kysymys siitä kenen silmiä varten ne oikein ovat (kuva 7).

Palauttamalla katseen uppoutuneisuus ja ruumiillisuus voidaan Zylinskan mukaan uudelleen istuttaa ihminen kuvaan ohi tiukan subjekti–objekti-dikotomian. Ei-inhimillisen katsomisen vaaliminen sekä käsitteenä että maailmassa olemisen tapana auttaa näkemään humanistisissa filosofioissa ja maailmankatsomuksissa näkökulmaa rajoittavien tekijöiden ohi ja uudelleen ankkuroitumaan ja kiinnittymään osaksi maailmaa. Tähän näkökulman muutokseen liittyy esimerkiksi yhtä aikaa kaikkialle ja ei-mihinkään paikantuvan ”jumalankaltaisen” tarkastelukulman hylkääminen. (Ibid. 15.) Tällainen hallitseva ylhäältä päin katsominen tekee keinotekoista rajanvetoa ihmisen ja luonnon välille, ikään kuin emme kuuluisi itse kuvaan. *Viimeinen lento* -teoksen ja *Sigriksen* välillä hallinnassa oleva ja tuttu katsojapositio ja katse hiljalleen murtuu kyseenalaistaen ihmisen roolin kaiken keskipisteenä ja kuvaa hallitsevana tekijänä. Samoin dikotominen asetelma ihmisen ja ei-inhimillisen välillä hajoaa ja muodostuu uudelleen tasavertaisempana. *Sigris* häivyttää ihmisen roolia niin kuvan aiheena, toimijana kuin vastaanottajana muodostaen mielikuvan ihmisen ja ei-inhimillisen välillä tapahtuvasta vuorovaikutuksesta, joka perustuu ennemmin yhteistyöhön kuin valta-asetelmaan.

Zylinska painottaa, että tällaisessa materiaaliskäsitteellisessä visuaalisen uudelleen hahmottelussa on selkeä eettinen ulottuvuus (Zylinska 2017, 40). Hän näkee valokuvauksessa vallankumouksellista potentiaalia mediumina, jonka avulla voidaan muodostaa ekologinen havaitsemisen malli, joka on ruumiillisempi, immersiivisempi ja kietoutuneempi kuvan ja maailman muodostamisen tapa verrattuna kuvallistamiseen, jossa ihminen asettuu kuvan ulkopuolelle ja muun materiaalisen maailman yläpuolelle. Zylinskan sanoin valokuvalla on mediumina ”kyky hidastaa aikaa ja opettaa meitä katsomaan itseämme ja ympäristöämme eri tavalla” (ibid. 17–18). Tarjotessaan uudenlaiseen näkökulmaan perustuvan katsomisen tavan valokuva voi siis sijoittaa ihmisen tasavertaisempaan suhteeseen muun materiaalisen

maailman kanssa. Zylinska hyödyntää itse myös valokuvausta eräänlaisena tutkimuksen muotona, jolla hän pyrkii hahmottelemaan eettisempiä ja poliittisesti mahdollistavampia tapoja nähdä maailma ja sitä kautta myös elää maailmassa ja sen kanssa. (Ibid.)

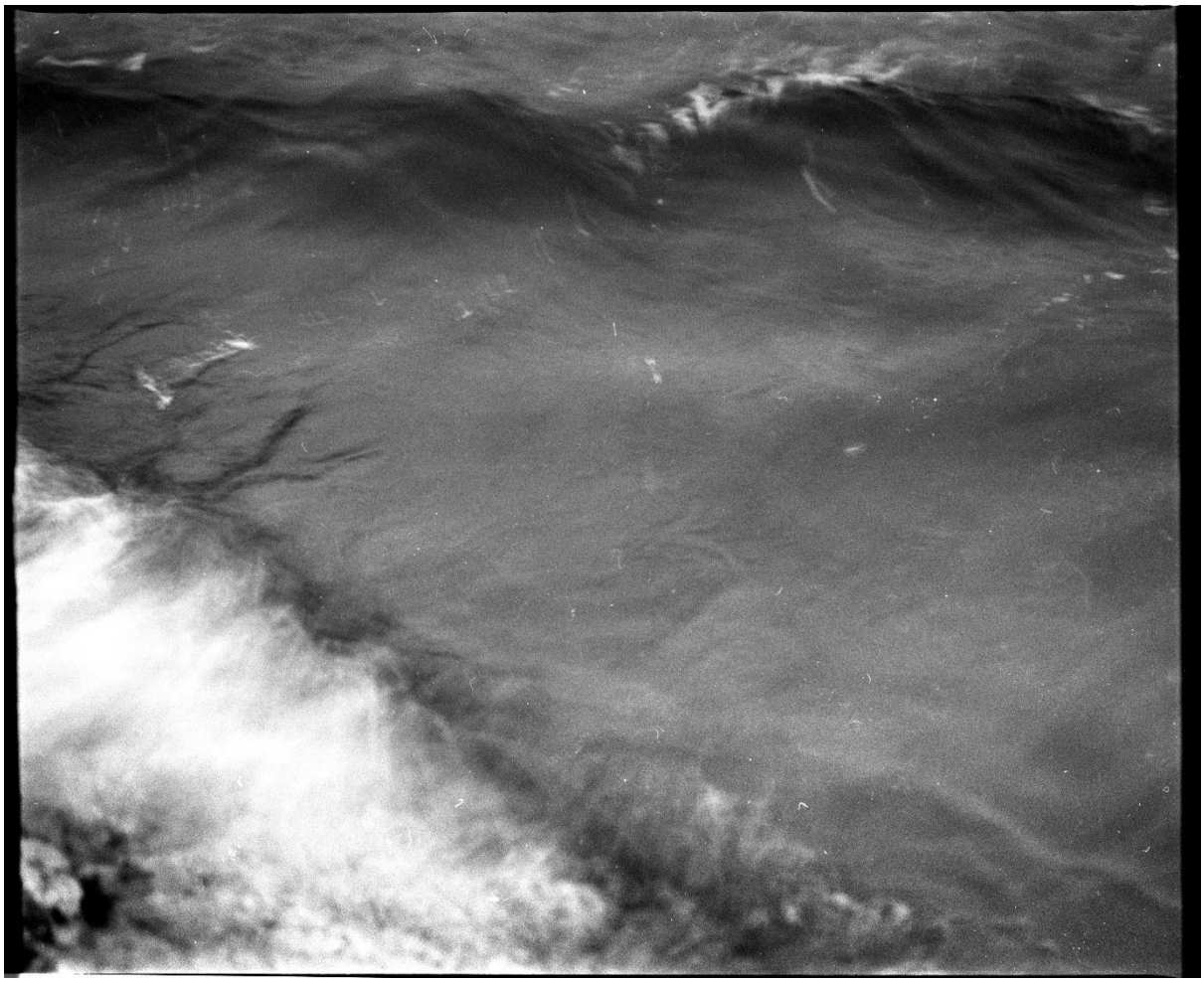
Aiemmin mainittuja Närhisen ja Pirilän projekteja luonnehtii Lintosen mukaan pyrkimys tarjota metsälle toisenlaisia, ihmisestä riippumattomampia keinoja valokuvallistua. Hän toteaa, että teoksissa on onnistuttu löytämään yllättäviä ja uusia näkökulmia ja irrottautumaan ihmisen totutuista havaitsemistavoista kuin myös näkemään ei-inhimilliset tekijät toisin. Hän toteaa lopuksi, että nämä ”ennennäkemättömät heliografiat vaikuttaa havaintoihimme ja mielikuviimme ja lopulta ymmärrykseemme metsästä.” (Lintonen 2019, 76.) Samolan teosten voi nähdä asettuvan tähän jatkumoon ja samaan tapaan hahmottavan katsomisen ja kuvien tuottamisen muutosta kohti eettisempää ja tasavertaisempaa tapaa siirtämällä katseen kohti ympäristöä ja katsojaposition kuvan ulkopuolelta osaksi kuvaa. Ne ehdottavat sekä uudenlaista tapaa katsoa ja paikantua että kääntävät katsetta kohti ihmistä itseään ja ihmisen toimintaa osana ympäröivää maailmaa.

Kuva 7. Samola, Taru, *Viimeinen lento (Last light)*, 2020. Kuvansiirto lasille, hyönteiset rikkoutuneissa viinilaseissa. & Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Teellä sävytetyt hopegelatiinivedokset, 12 x 15 cm; 15 x 12 cm. Kuva: Mari Vento

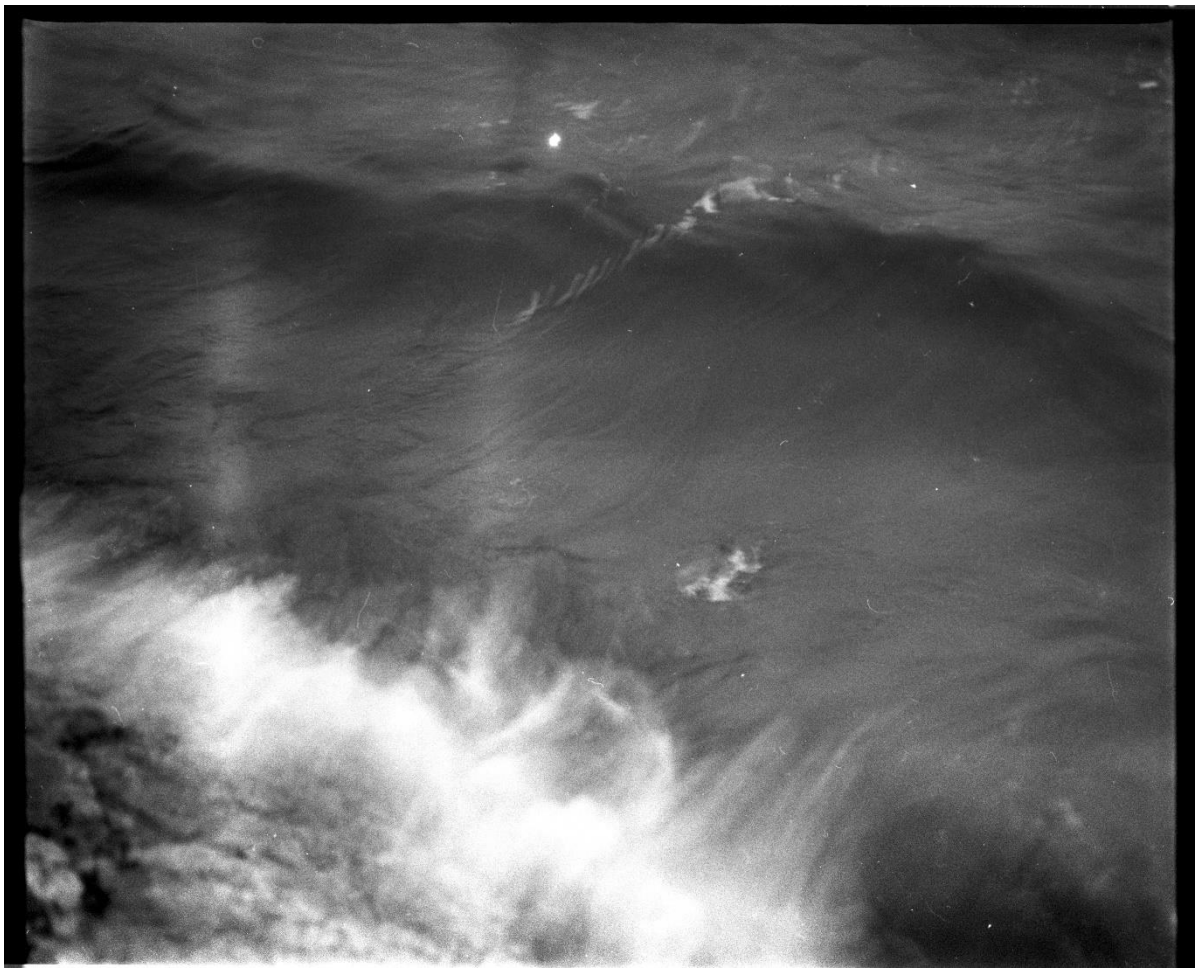
Kuva 8. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista[36]. Kuva: Taru Samola.

[36] Kuvat 8–12 ja 14–15 ovat Samolalta saatuja negatiiveista suoraan tehtyjä skannauksia, eivät galleriassa kuvattuja teoksia. Skannaukset mahdollistavat kuvien paremman tarkastelun, sillä tilassa ottamani valokuvat jäivät tummiksi ja epäselviksi.

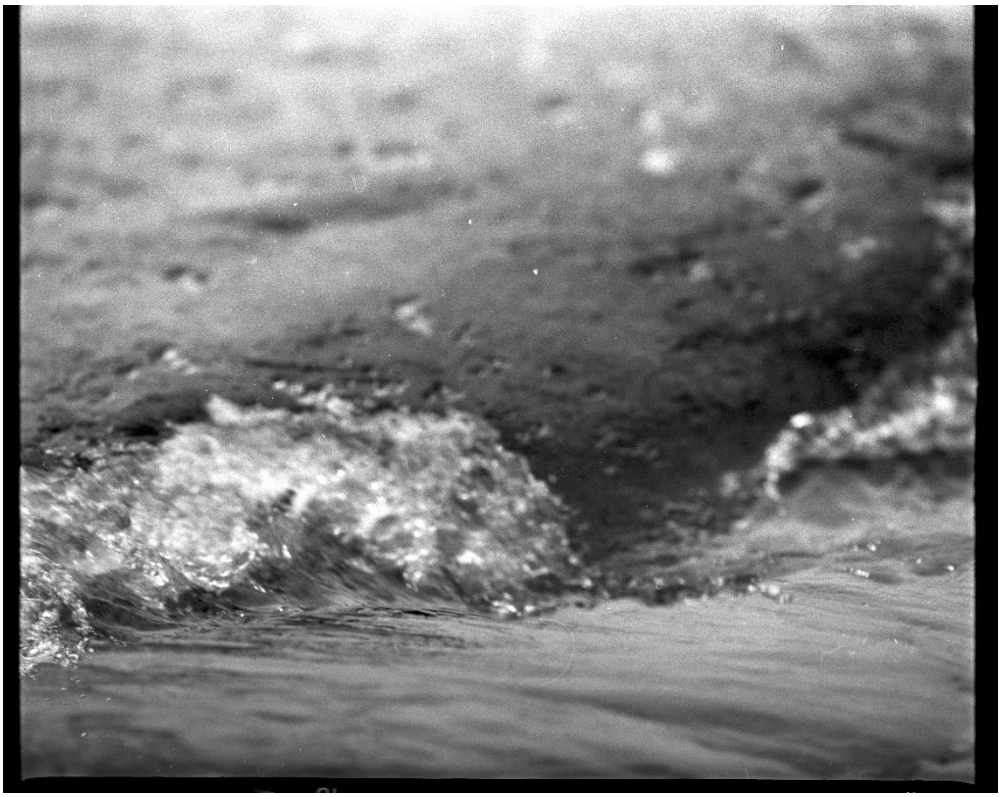
Kuva 9. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.



Kuva 10. Samola,Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.



Kuva 11. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.



Kuva 12. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.

Kuva 13. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Teellä sävytetty hopeagelatiinivedos, 12 x 15 cm. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Kuva 14. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.

Kuva 15. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.

3 Tämän- ja tuonpuoleisen topografiaa

3.1 Myyttien merkityksestä ja roolista, myyttinen maisema

> Niin kuin Edith Södergranin runo *Maa jota ei ole*[37], myytti kertoo sekä menneestä, että tulevasta ajasta, kuvitteellisesta todellisuudesta, joka luo rakennetta ympärillä vallitsevaan epäjärjestykseen, puhujan, kertojan, toiveiden mukaan (Simonsuuri 2002, 17).

Alun perin jaoin mielessäni Samolan ja Hailin teosten kuvat ikään kuin kahteen kategoriaan, todellisia paikkoja ja epätodellisia paikkoja esittäviin kuviin. Tämä jako ei enää tunnu yhtä selkeältä, vaan Samolan kuvat vaikuttavat yhtä lailla rakentavan kuviteltuja paikkoja tai mielikuvia paikoista ja ympäristöstä. Hailin *Syntyjä syviä* -teossarjan (2020) (kuva 16) valokuvien suhde todellisuuteen on kuitenkin jo lähtökohtaisesti häilyvämpi niiden liittyessä myytteihin ja kertomuksiin. Ne tuovat näkyviin paikkoja tai asioita, jotka ovat olemassa vain kuviteltuina. Verkkosivuillaan Haili kertoo suoraan kuvien suhteesta todellisuuteen: ”*Syntyjä syviä* ammentaa aiheensa eri kansojen mytologioista. Sarjan kuvat esittävät myyttisiä maisemia.”[38]

Mytologioiden kautta teos pohtii myös ihmisen ja luonnon rajapintoja:

> Tuonpuoleisella on oma topografiansa, jumalat asuvat vuorilla, haltijat metsässä tai vesistöissä. Oikeastaan kaikki keskeiset myyttiset tapahtumat ja toimijat ovat paikallistuneet luontoon. Koska eri uskontojen paratiisi-, manala- ja helvettikuvaukset muistuttavat topografisesti kovasti toisiaan, muodostuvat myös monet sarjan teoksista useasta palasta, jotka on kuvattu eri aikoina ja eri paikoissa. (Portfolio. Syntyjä syviä. Jenni Hailin www-sivu.)

Antiikin kirjallisuutta tutkineen Kirsti Simonsuuren mukaan myyttejä ei vain kerrota uudelleen vaan myös käytetään kulttuurisesti. Ne osoittavat todellisen ja ideaalin kosketuskohtia toimien näiden kahden maailman välimaastossa (Simonsuuri 2002, 198). Simonsuuri huomauttaa myös, että myyttejä voidaan ja onkin käytetty myös pahaan, kuten totalitaristisissa järjestelmissä. Tämä on kuitenkin tapahtunut myytin perusideaa vastaan, demytologisoinnin kautta, kieltämällä myytin luova, uutta synnyttävä ominaisuus, jolloin myyttinen elementti on esitetty ikään kuin se olisi jo historiaa. (Ibid. 117.) Sama koskee myös

[37] Södergran, Edith 2004 (1929).
[38] Portfolio. Syntyjä syviä. Jenni Hailin www-sivu.

tarinoita yleensäkin, niissä voi olla eettistä potentiaalia laajentaa mahdollisen tilaa, mutta yhtä lailla niitä voidaan käyttää tilaa kaventavasti. Myöskään pelkkä potentiaali ei välttämättä johda tekoihin, kuten Hanna Meretoja toteaa (Meretoja 2018, 4). Myyttiin liittyykin olennaisesti ristiriitaisuus, monimerkityksisyys sekä monitahoisuus (Siikala 2012, 51–53,59–61). Myyteillä on tartuttu ilmiöihin, joita ei vielä täysin ymmärretä tai jotka ovat ongelmallisia ja aiheuttavat ahdistusta (Simonsuuri 2002, 19,97). Ongelmien siirtäminen myyttiseen todellisuuteen antaa vaikeaan asiaan turvallisen välimatkan ja voi estää lamaantumasta ahdistuksen edessä. Tässä valossa ei tunnu yllättävältä, että antroposeenin aikaa on lähestytty taiteen parissa useasti myyttien ja tarinoiden kautta.[39]

Myytti-termin alkuperä viittaa eroon ”meidän” ja ”heidän” välillä. Kyseessä oli ensin vastakkainasettelu kristillisen totuuden ja pakanallisen valheen välillä, jota seurasi eurosentrisen tieteen ja myytin vastakkainasettelu. Myytti ymmärrettiin primitiiviseksi vaihtoehdoksi tieteelle ja tieteelliselle ajattelulle. (Frog 2014, 60–61.) Knuuttila & Piela toteavatkin, että myyttisen tiedon ongelma on meidän näkökulmastamme siinä, että se ei noudata tieteellisen tiedon, arkitiedon eikä minkään muunkaan tietomuodon logiikkaa (Knuuttila & Piela 2014, 10). Siikala toteaa, että myyttinen ajattelu auttaa hahmottamaan sellaista, mitä ei aistein voi havaita, vaan on suorastaan sekä ajasta että paikasta irrallaan. Myytit pitävät sisällään sekä läsnä oleva hetken että arkisen ajan ja käsityskyvyn ylittävät määreet, kuten ikuinen ja tuonpuoleinen. (Siikala 2012, 53.) Myyteillä on siis kyky liikkua monenlaisten rajojen yli sekä asuttaa yhtä aikaa useita aikoja ja tiloja.

Myyttistä maisemaa etsittiin Suomessa erityisesti kansallisromantiikan aikana. Lintosen mukaan maisemavalokuvat toimivat välineinä kuvallistaa ja jakaa kokemusta yhteisestä kansasta ja valtiosta sekä rakkaudesta isänmaata kohtaan. Samassa kansallismielisessä hengessä luontoon liitettiin ajatus isänmaan pyhyydestä. Toisaalta luonnonsuojelussa valokuvallistaminen korostaa myös luonnon itseisarvoa. Luonto näyttäytyykin luonnonsuojelun näkökulmasta eräänlaisena kaikkivoipaisena elämän perustana. Tämä luonnonvoima liitettiin erityisesti erämaahan, syrjäisiin korpiin ja vesistöihin, paikkoihin,

[39] Esimerkiksi Saara Ekströmin osana Ars Novan *Amnion* näyttelyä 14.6.–3.11.2019 ollut videoteos *Body All Eyes* (2018) käsitteli ajan ja tilan läpi lentämisestä kertovien arkaaisten myyttien törmäämisestä teknologiseen maailmaan, WAMissa osana WAMx:n Origin story – näyttelysarjaa ollut Vincent Moonin ja Priscilla Telmonin *Híbridos* 15.3.–9.6.2019 käsitteli Brasilian spirituaalista maailmaa ja ihmisen suhdetta ympäristöön, Kiasman *Yhteiseloa – Co-existence* -näyttelyssä 26.4.2019–1.3.2020 käsiteltiin samaaneja ja rituaaleja ja Titanikissa esillä olleessa *witching hourissa* 28.6. – 28.7.2019 taas yliluonnollisia voimia ja yöaikaa. (Portfolio. Body All Eyes 2018. Saara Ekströmin www-sivu; Uutinen 16.4.2020. WAMx 2019: Origin story. Turun kaupungin www-sivu; Näyttelyt.Yhteiseloa. Kiasman www-sivu; Witching hour. Titanikin www-sivu.)

joissa ihmisen jättämät jäljet olivat mahdollisimman vähäisiä. Romantiikan vaikutus muovasi erityisesti kaupunkilaisten ja säätyläisten erämaihin liittämiä mielikuvia. (Lintonen 2011, 167.) Maiseman myyttisyys vaikuttaisi muodostuneen kahtalaisesta lähteestä, toisaalta kansallisideologiaa vahvistavasta ja kuvittavasta myyttisestä isänmaasta, toisaalta taas mystifioidusta ja ihmisestä erotetusta koskemattomasta luonnosta.

Pittoreskien maisemien alkaessa tuntua liian kesyiltä ja tylsiltä varhaisille matkailijoille katse suunnattiin kohti suurempia tunteita herättäviä subliimeja näkymiä. Erityisesti vesiputoukset ja vuoret vastasivat tähän kaipuuseen. (Löfgren 1999, 28–33.) Englantilaisten kirjailijoiden pyrkimykset kuvailla kirjoituksissaan 1600-luvun lopulla Alpeille tekemänsä vaelluksen aiheuttamia äärimmäisiä luontokokemuksia ja tunteita – kauhua ja harmoniaa – toi ylevän käsitteen laajemman keskieurooppalaisen keskustelun piiriin. Käsite vakiintui filosofien Edmund Burken ja Immanuel Kantin ajatusten kautta tarkoittamaan hetkeä, jota inhimilliset mielikuvat eivät enää riitä rajaamaan ja havainnollistamaan. (Lintonen 2006, 66.) Lintonen nostaa esiin Erkki Vainikkalan määritelmän, jossa ylevä merkitsee ei-läsnäolon kuvausta, ”tai se on ’läsnä’ vain vaikutuksena, vieraana, pelottavana, esittämättömänä, epäinhimillisenä” (Lintonen 2006, 66; Vainikkala 1990, 19). Subliimissa maisemassa onkin myyttisiä piirteitä, se ylittää arkisen tai tieteellisen logiikan, siinä on jotakin vierasta ja pelottavaakin, joka ei ole aivan tästä maailmasta.

Katsellessani Hailin tummasävyisiä tinatypioita tuntuikin siltä kuin olisi siirtynyt toiseen todellisuuteen. Ensimmäisenä vastaan tulee kuuden kuvan sarja, joka esittää vuoristoa (kuvat 17–18). Sarjan ensimmäiset kuvat ovat tummia, ja taivas on myös lähes musta, mutta puolessa välissä kuvat muuttuvat vaaleammiksi ja taivas kirkkaaksi – hieman kuin puolessavälissä yö vaihtuisi päiväksi. Vuoristossa näkyvät tummemmat ja vaaleammat kohdat sekä rosoinen pinta tuovat mieleen lumihuippuiset Alpit. Todellisuudessa vuoristo muodostuu Hailin kuvaamista kaupungin huollon kasaamista lumikasoista. Tavallaan kivien, hiekan ja lumen sekoitus löytyy siis sieltäkin, vain hieman eri mittasuhteissa. Teoksen nimi, *Vuorenkuninkaan luola*, vie ajatukset vuoren sisälle.

Perinteentutkijat Seppo Knuuttila ja Senni Timonen käsittelevät vuorten myyttejä ja mytologiaa maailmanvuoren ja vuorten ulko- ja sisäpuolisuuden tematiikan kautta. Myyteissä vuoren sisäpuoli on uskomusolentojen, vuorenpeikkojen ja -haltioiden koti. Timonen toteaa, että vuorten sisäpuoliset rikkaudet ovat salaisuuksia ja viestit niistä tähän maailmaan kulkevat vain vuorten asukkaiden ehdoilla, joten salaisuuksia paljastettaessa raja vuotaa väärään

suuntaan ja osapuolten kanssakäymisen idea muuttuu. Runoissa vuorenhaltijoita on kutsuttu loitsuin ja uhrein apuun erilaisissa vaaratilanteissa, aina kunnioittavasti puhutellen. Vuorenhaltija yhdistetään myös Hiiteen ja Piruun ja kuten Timonen toteaa: ”Vuorenhaltijassa on jotain pelottavaa. Hän on näkymätön, maanalinen, sisäinen.” (Knuuttila &Timonen 2014, 117.) Hailin *Vuorenkuninkaan luola* välittää samankaltaisen uhkaavan tunteen. Vuori näyttää synkältä paikalta, jonka uumeniin ja onkaloihin olisi helppo eksyä. Ihmisenä vuoren sisällä olisi vieraalla maaperällä, vuoren asukkaiden armoilla. Tämä herättää ajattelemaan, että käsitys ihmisen ja luonnon suhteesta on ehkä vääristynyt. Ehkä kanssakäymistä tulisikin miettiä enemmän ”vuoren asukkaiden” ehdoilla, sen sijaan että luonto näyttäytyy hyödyn ja hallinnan kohteena. Myyttinen näkökulma kehottaa kunnioitukseen. Lumikasoista löytyvä *Vuorenkuninkaan luola* voi kertoa myös ihmisten tarpeesta saada yhteys johonkin itseään suurempaan – löytää myyttinen maisema arkisesta ympäristöstä. Toisaalta sen voi ajatella alleviivaavan sen löytämisen vaikeutta ihmisen muokkaamassa maisemassa. Arkista maisemaa mytologisoiva kuvasarja kääntää katseen kohti tämänpuoleista luontosuhdetta.

Maailmanvuori kuvataan usein pyhäksi ja saavuttamattomaksi jumalten asuinsijaksi (Knuuttila & Timonen 2014, 109). Knuuttila toteaa, että meidän kulttuuripiirissämme jumalten vuorista tunnetuin on Olymposvuori. Vuoren korkeimmat osat ovat yleensä pilvien peitossa, mikä suojasi Olympoksella asuvien jumalten yksityisyyttä. Jumalille omistettujen vuorten pyhyys liittyy siihen, että ne ovat valloittamattomia tai niiden huipuille kiipeäminen vaatii erityisiä taitoja ja tietoja, jopa uhreja. Maailmanvuoren laelta voi nähdä koko maailman piirin. Tämä kuvitelma koko maailman näkemisestä on mytologioissa varattu jumalille ja kielletty ja estetty ihmisiltä. (Ibid. 110–111.) Myös Kalevalassa moni tavalla tai toisella merkittävä asia tapahtuu vuorella, mäellä tai vaaralla, kuten esimerkiksi sammon lukitseminen ”Pohjolan kivimäkeen”, Väinämöisen veneenveisto vuorella tai Marian raskaaksi tuleminen marjamäellä ja lapsen saaminen Tapomäellä. Timonen toteaa, että jumalten ja ihmisten vuoret limittyvät ja heijastuvat toisiinsa: ”Vuorimytologian variaatiot kiinnittyvät ikiaikaisiksi ymmärrettyihin ja yhteisön kannalta keskeisiin maailmanalun seikkoihin tai yksilön elämänkulun käännekohtiin. (Ibid. 112.)

Samolan *Viimeisen lennon* grassinalaisessa vuoressa on maailmanvuoren piirteitä. Samoin kuin Olymposvuori, myös sen huippu on pilvien ympäröimä. Yksin kuvattu vuori vaikuttaa sekä ylevältä että saavuttamattomalta, valokuvassa ei näy minkäänlaista polkua tai reittiä, jota kautta vuorta voisi lähestyä. Myyttisen tiedon näkökulmasta vuoren voisi tulkita merkitsevän kuvasarjassa jotakin merkittävää asiaa, yhteisön tai yksilön elämään liittyvää käännekohtaa.

Subliimin vuoren paluu voisi vihjata, että ihminen on ylittänyt rajan ja asettanut itsensä paikalle, joka kuului vain jumalille. Myyttisissä tarinoissa siitä seuraa yleensä rangaistus, kuten Ikaroksen tapauksessa, jossa liian lähelle aurinkoa vienyt lento päättyi mereen (Petiska 1973, 92). Harawayn kehotuksessa luopua yläpuolelta katsovasta, kaikkinäkevästä ja jumalankaltaisesta näkökulmasta kannustetaan siis tavallaan palaamaan myyttiseen järjestykseen, jossa ihminen ei ole kaiken huipulla (Haraway 1988,8;16).

Vuorenkuninkaan luolan vieressä olevat viistosti allekkain asetellut kolme teosta jatkavat arkisen maiseman muuntamista myyttiseksi. Ylimpänä oleva *UFO* (kuva 19) muistuttaa paljon muita ufohavaintojen kuvia, joissa taivaalla näkyy hieman epämääräinen ja epäselvä lautasmainen muoto. Tässä tapauksessa se on hiljaisten rakennusten yläpuolella kelluva pilvi, joka on aavistuksen liian säännönmukainen ollakseen luonnollinen. Sen alapuolelta löytyvässä tinatypiassa, *Linnassa* (kuva 20), näkyy osa muuria sekä kaksi isoa kivenlohkaretta. Lohkareiden edessä on lapsen hahmo, niin häilyvä ja taustaansa maastoutunut, että katsoja ei ole aivan varma, näkeekö hahmon todella vai onko kyseessä näköharha: yksi niistä kerroista, kun aivot tulkitsevat jonkin epämääräisen kuvion aiemman opitun perusteella vaikkapa kasvoiksi. Myyttiselle taajuudelle virittynyt mieli voisi nähdä siinä myös aaveen, vierailijan alisesta maailmasta. Alimmaisessa tinatypiassa alhaalla ja keskellä leijuva kaninkorva vaikuttaa irralliselta. Sen ympärillä näkyvä pörröinen materiaali voisi olla ehkä osittain maatuneen kanin jäännökset. Vasten tätä kouriintuntuvaa elämän rajallisuuden merkkiä näkyy ihmisen muokkaama ympäristö: polku ja katulamppu. *Kuule* -teoksen (kuva 21) voisi tulkita kertovan ihmisen ja luonnon yhteiselon ongelmasta, citykaneista. Teos herättää kysymyksiä siitä, minkä ohi kävelemme päivittäin, huomaamatta, kuulematta ja näkemättä. Samalla se tuo näkyväksi, kuinka lähellä toisiamme elämme asuttaessamme samaa maisemaa, jossa ihmisen ja kanin polut risteävät. Maisema näyttäytyy kuvassa ikään kuin kanin näkökulmasta ja tuo mieleeni Richard Adamsin *Ruohometsän kansa*– romaanin (1972), jossa tarinan päähenkilöinä olevien villikanien niityllä sijainnut asumus tuhotaan rakennustyömaan tieltä. *Kuule* kehottaa kuuntelemaan viestejä ”rajan takaa”: sitä mitä ympäristö voi meille kertoa, jos viritymme oikealle taajuudelle.[40]

[40] Dokumentissa *Into the Ice* (2022), Grönlannin hupenevaa jääpeitettä tutkiva ilmastotutkija puhuu siitä, kuinka jäätä pitää kuunnella saadakseen tietoa. Kuuntelun apuvälineinä hän käytti erilaisia tutkimuslaitteita, jotka tallensivat tietoa muutoksista. Kuuntelemisesta puhuminen tuokin mukanaan ajatuksen ymmärtämisestä, kielen ollessa poissuljettu kommunikaatiokeino tarvitaan muita menetelmiä. (Into the Ice. Yle areenan www-sivu.)

Folkloristi Pasi Enges kirjoittaa näkymättömän maiseman (invisible landscape) käsitteestä, joka kuvaa fyysiseen ympäristöön kätkeytyviä merkityskerrostumia. Tällaiset merkitykset eivät ole näkyvissä satunnaiselle paikkaa ja sen historiaa tuntemattomalle katsojalle, joka näkee maiseman vain havaintohetkeen rajoittuvana näkymänä. Sen sijaan katsoja, jolle ympäristö on esimerkiksi tuttua kotiseutua tai elinkeinon lähde, näkee maisemassa enemmän ja on tietoinen myös näkymättömän maiseman maamerkeistä. Enges toteaa, että muistitieto ja erilaiset kertomukset muodostavat maiseman siinä missä ympäristön fyysiset ominaisuudetkin. Engesin mukaan yhteisön jakamat sekä yksittäisen henkilön muistot rakentavat näkymättömän maiseman, joka on paljon enemmän kuin vain koordinaatteja kartalla (Enges 2014, 97.) Tuonpuoleinen maisema vaikuttaa tällaiselta näkymättömältä maisemalta, merkityskerrostumalta, jonka maamerkit voi oppia näkemään, jos tietää tarinan. Tällöin esimerkiksi niityn voi oppia näkemään myös kotina, muun muassa pitkäkorvaisille ”maanalisille”.

Tarinan kaareen sopii hyvin, että Hailin teossarjan lopettaa *Tuonenjoki* (kuva 22). Joskin tämä joki muistuttaa oikeastaan enemmän koskea. Tinatypioissa näkyy kuohuvaa vettä ja kiviä, joiden ohi vesi tyrskyää, tummia puita sekä ison kiven päällä klassinen muistutus kuolemasta: pääkallo. Koski näyttää alkavan sekä ylhäältä että alhaalta, muodostaen eräänlaisen suljetun silmukan, joka virtaa omassa ajassaan tai ehkä ajan tuolla puolen. Se on kaukana perinteisestä mielikuvasta Tuonen rauhaisasti virtaavasta joesta, joka on tuttu esimerkiksi Gallen-Kallelan *Lemminkäisen äiti* (1897) maalauksesta. Kalevalassa Tuonen jokea kuvaillaan maan alla, mustan joen toisella puolella sijaitsevaksi kuolleiden asuinsijaksi, johon päästäkseen on ylitettävä Tuonen joki Tuonen Tytin soutamalla veneellä (Närhi 2014, 309; Lönnrot 1849, 67). Hailin *Tuonenjoki* tuntuu viestivän, että toive tyynestä lipumisesta tuonpuoleiseen on toiveajattelua – viimeinen matka ei välttämättä taitu helposti. Ei ole ketään veneellä odottamassa, on vain voimalla virtaava vesi, joka tuo mieleen romanttisen subliimit koskinäkymät. Se ei ole kesytettyä vettä, kuten Imatrankoski.[41]

[41] Suomen vanhin matkailunähtävyys Imatrankoski täyttää – tai täytti – hyvin ylevän ja alkukantaisen luontoelämyksen määritelmän. Jo 1893 Inhan tehdessä paikalle kuvausretken sen koskemattomuus oli tahrattu ihmisen läsnäololla, eivätkä odotukset villistä ja vapaasta vedestä täyttyneet. Kosken yli rakennettu silta tuhosi Inhan mielestä näkymän näyttämällä ihmisen voiman luonnon yli ja tehden hankalaksi tallentaa toivottu mielikuva valokuvaan. (Lintonen 2006, 129.) Maunu Häyrynen mainitsee kosken kirjassaan *Kuvitettu maa. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen* (2005) ”kadonneena koskena”: ”Maan tärkein matkailunähtävyys Imatrankoski menetettiin vuonna 1928 rakentamisen myötä. Voimalaitos ei korvannut koskea maisemakuvastossa, vaikka sen ulkoasuun panostettiinkin erityisesti.” (Häyrynen 2005, 179.) Nykyään kosken kuohuntaa voi kokea vain Imatran kaupungin järjestämien koskinäytösten aikana. Kesänäytösten aikana taustalla soi Sibeliuksen Karelia-sarjan musiikki. Verkkosivuilla kerrotaan sekä koskinäytöksen kesto, hetki milloin

3.2 Mielenmatkat, poeettisen ja suoran kuvan välimaastossa

Ismo Luukkonen (2009) on pohtinut valokuvan ja todellisuuden suhdetta sekä myyttien merkitystä ja asemaa nykymaisemassa. Viitaten valokuvauksen kahteen keskeiseen traditioon, piktorialismiin ja suoraan valokuvaukseen, Luukkonen kirjoittaa valokuvan poeettisuudesta ja suoruudesta. Hän käyttää näitä nimityksiä valokuvauksen traditioista, ”sillä nämä suhtautuvat välineeseensä – valokuvaan – vastaavilla tavoilla kuin runous ja suorasanainen teksti kieleen.” (Luukkonen 2009, 134.) Poeettisen valokuvan traditiossa valokuvan näköisyys, sen yhteys näkyvään todellisuuteen on toissijaista. Poeettinen maisemavalokuva näyttää maiseman, mutta viittaa johonkin muuhun. Se voi kuvastaa jotakin suurta ja ylevää, kuten jumaluutta, luonnonvoimia tai kansankuntaa, mutta yhtä hyvin myös jotakin sisäiseen maailmaan viittaavaa ja pienieleistä, kuten mielentilaa tai tunnetta. (Ibid. 134–135.) Hailin kuvissa on juuri tällaista poeettisuutta, siinä mielessä, että ne tuovat näkyviin myyttistä maisemaa ja käsittelevät luonnonvoimia ja mytologioita. Lisäksi niistä on luettavissa tunnetiloja ja kysymyksiä ihmisen roolista maailmassa. Kuvilla on myös yhteys tiettyihin sävelmiin sekä näytelmään. Esimerkiksi *Vuorenkuninkaan luola* -teoksen nimi on lainattu Edvard Griegin vuonna 1875 säveltämästä musiikista Henrik Ibsenin draamaan *Peer Gynt* (1867). Haili avaa tätä yhteyttä: ”Kuten näytelmän päähenkilö, myös valokuva voi kertoa tarinan, joka ei ole ihan tosi.”[42]

Poeettisuus näkyy myös siinä, että sarjan kuvat ovat selvästi tekijän subjektiivinen tulkinta myyttisistä maisemista. Kuten Luukkonen toteaa: ”Poeettisessa valokuvassa tulkinta näkyy. Se, mitä kuvassa on, saa ominaisuutensa myös siitä, miten kuva on rakennettu. Kuvan rajaus, sävyala, värit ja muut kuvalliset ominaisuudet vaikuttavat siihen, kuinka kuvaa luetaan.” (Ibid. 134–135.) Hailin tuotannossa medium ja muoto yhdistyvät teosten sisältöön muodostaen merkityksiä. Hänen taiteellisessa työskentelyssään keskeisellä sijalla on piilottamisen ja esittämisen tematiikka.[43] Hailin valitsemat materiaalit ja vedostamisen tekniikka tuovat kuviin poeettista tai myyttistä sävyä. Valoa heijasteleva pinta ja tummasävyiset kuvat eivät tarjoa helppoa kohdetta katseelle. Riippuen siitä, missä kulmassa valo osuu metallilevyn pintaan ja missä kohtaa seison, näen joko itse kuvan tai vain

---

kuohut ovat parhaimmillaan sekä parhaat paikat kuohujen katseluun. (Imatran koski kuohuu. Kansallisihmeen www-sivu.)

[42] Portfolio.Syntyjä syviä. Jenni Hailin www-sivu.

[43] Näyttelyt. Menneet. Pimiötaiteilijoiden työryhmä: Pulvis et umbra. B-gallerian www-sivu.

valoalueita ja oman heijastukseni (kuva 23). Galleriassa ottamissani kuvissa ei juuri tämän heijastelun ja tummuuden takia näkynyt lainkaan *Linnan* etualalla olevaa hahmoa, jonka liike on tallentunut kuvaan utuisuutena. Kuvien tarkastelu vaatiikin niiden edessä liikkumista edestakaisin koko kuvan haltuun saamiseksi. Osaltaan tämä vahvistaa myyttisyyden auraa; tuonpuoleisen salat eivät aukene ilman vaivaa ja aikaa, pysähtymistä ja liikettä.

Kuvataiteen kääntyessä modernismiin 1920-luvulle tultaessa myös valokuvataiteen keskiössä ollut piktorialismi koettiin keinotekoiseksi ja urautuneeksi. Valokuvaajien keskuudessa nousi pyrkimys ”puhtaampaan” valokuvailmaisuun. Kuitenkin, kuten muun muassa Luukkonen tuo ilmi, modernismin puitteissa poeettisella oli oma asemansa.[44] Poeettinen valokuva ei ole pelkistettävissä piktorialismin monimuotoiseen ”maalauksellisuuteen”, vaan se on läsnä myös ”valokuvauksellisuuteen ” sitoutuneessa modernismissa. Poeettisuus tarkoittaa valokuvan kuvallisten keinojen hallintaa ja tietoista käyttöä. Näiden keinojen avulla valmistetaan kuvia, jotka tuottavat merkityksiä yli sen, mitä kuva esittää. (Luukkonen 2009, 136.) Tämä näkyy Hailin kuvissa, esimerkiksi tavassa, jolla *Vuorenkuninkaan luolan* lumikasat on saatu esittämään vuoristoa, *Tuonenjoessa* taas maallinen koski viittaa tuonpuoleiseen.

Samalla tavalla kuin Zylinska myös Luukkonen hyödyntää tiedon tuottamisessa taiteellista työskentelyä yhdessä teorian kanssa. Luukkonen testasi ajatuksiaan näistä kahdesta valokuvauksen traditiosta käytännössä matkallaan Etelä-Ruotsin muinaiskohteille toukokuussa 2004. Hän kuvasi kohteet kahdella toisistaan poikkeavalla tavalla, ”ensimmäinen minäni lähti liikkeelle myyttisestä ja toinen topografisesta maiseman tulkinnasta.” (Luukkonen 2009, 138.) Kuvien jatkotyöstö tapahtui myös eri lähtökohdista, ja tulkintojen johdattamana syntyi kaksi eri kuvasarjaa, joissa muinaiskohteiden merkitykset asettuvat eri tavoilla. Traditiot näyttäytyivät testissä erilaisina esteettisinä ratkaisuina, jotka tuottavat erilaisia tulkintoja. Raja poeettisen ja suoran valokuvan välillä on siis häilyvä, ja traditiot punoutuvat toisiinsa. (Ibid. 138–141.) Luukkosen teoksissa tuotetaan yhdestä kohteesta kaksi eri paikkaa – tai matkaa, kuten hän itse otsikoi. Luukkonen vaihtoi tarkastelussaan näkökulmaa tietoisesti ja visualisoi tätä muutosta valokuvissaan, mutta sama maisema näyttäytyy automaattisesti erilaisena eri aikoina, ikään kuin erilaisen linssin läpi katsottuna.

[44] Vaikka piktorialismin kukoistuskautena on pidetty 1920-lukua, vielä 1950-luvun puolessa välissä suomalaisen valokuvaharrastuksen piirissä vallitsi suuntauksen sävyttämä maisemavalokuvaus (Lintonen 2014,30). Ks. myös Frigård 1999, 81 ja passim.

Löfgrenin mukaan modernilta vierailijalta puuttuu menneen ajan kulttuuriset linssit, vaikka kävelisimme samassa maastossa, olemme eri mielenmaisemassa (Löfgren 1999, 25).

Hailin kuvissa lähtökohta on erilainen, sillä niissä rakennetaan tuonpuoleisen topografiaa eri paikoissa kuvatuista otoksista: paikat muodostuvat palasista, jotka on koottu yhteen muodostamaan kokonaisuuden. Myyttinen maisema näyttäytyy jonakin, jota ei saa helposti kiinni, se ei paikannu yhteen kohtaan maailmassa ja on siten myös vaikeammin hallittavissa. Hailin kuvat eivät ole yksiselitteisesti poeettisia tai suoria, vaan ne toimivat näiden ilmaisutapojen välimaastossa. Kuvat ovat sekä suoria jälkiä näkyvästä todellisuudesta että taiteilijan subjektiivisia tulkintoja myyttisistä maisemista. Esimerkiksi toisin kuin puhtaasti poeettisessa valokuvauksessa, *Vuorenkuninkaan luolassa* valokuvan näköisyys ja yhteys näkyvään todellisuuteen ei ole lainkaan toissijaista, vaan keskeinen osa teoksen merkitysten muodostumista.

Kuvallisten ratkaisujen lisäksi Haililla poeettisuutta muodostavat kuvissa tapa, jolla kuvat on rakennettu ja yhdistetty soittorasioihin. Heijastava pinta pakottaa etsimään parempaa näköyhteyttä, kumartumaan ja liikkumaan edestakaisin. Soittorasiat taas pysäyttävät tämän liikkeen ja määrittävät osaltaan teoksen edessä vietettyä aikaa. Hailin teokset siis liikuttavat ja ohjailevat katsojan liikettä tilassa samalla tapaa – joskin hieman eri keinoilla – kuin Samolan *Sigris*. Kuten Samolan teoksissa, myös tässä tehdään matkoja mielen sisällä ja merkitykselliseksi nousee subjektin sisäisessä maailmassa tapahtuvat matkat ja muutokset sekä suhde ympäristöön tai ympäröivään maailmaan, ei niinkään fyysinen siirtyminen todellisten paikkojen välillä. Fyysinen paikan hakeminen ja muuttaminen galleriatilassa voisi rinnastua siihen, millä tavalla myytit mielensisäisinä tarinoina kuitenkin vaikuttavat myös ulkoiseen toimintaan.

Haili toi esiin *Syntyjä syviä* -kuvasarjan yhteydessä myyttien tehtävää alkukertomuksina, kuvauksina tapahtumista, jotka määrittelevät maailmaa ja sen tulevia tapahtumia ja rakenteita. Lisäksi hän mainitsee niiden toisen yleisen merkityksen paikkaansa pitämättömänä fiktiona tai kollektiivisena väärinkäsityksenä.[45] Myyttien kautta ihmisen ja luonnon rajapinnan käsittely tuokin teokseen useamman aika- ja merkitystason. Hailin myyttiset maisemat herättävät katsomaan ympäristöä uusin silmin ja pohtimaan, minkälaisten alkukertomusten tai jaettujen väärinkäsitysten kanssa elämme. Maiseman tarkastelu myyttien läpi tai niiden kanssa

[45] Portfolio. Syntyjä syviä. Jenni Hailin www-sivu.

voi auttaa myös sijoittamaan itsensä osaksi laajempaa kuvaa ja mittakaavaa, joka laajenee ohi tämän hetken menneeseen ja tulevaan. Tuonpuoleisen asukkien ja ympäröivän luonnon suhde kuvataan teossarjassa läheisenä. Näiden tarinoiden ja niiden kuvallistamisen yksi anti tässä ajassa voisi olla läheisemmän luontosuhteen muodostuminen. Enges toteaakin, että puhuttaessa myyttisestä ympäristöstä ja myyttisestä ympäristösuhteesta ei niinkään ole oleellista ovatko erilaiset olennot tai voimat todellisia: ”Olennaista on se, minkälaiset asiat ympäristössä on koettu merkityksellisiksi ja minkälaisen realistisin, metaforisin ja symbolisin keinoin tämä merkityksellisyys tuodaan julki.” (Enges 2014, 104.)

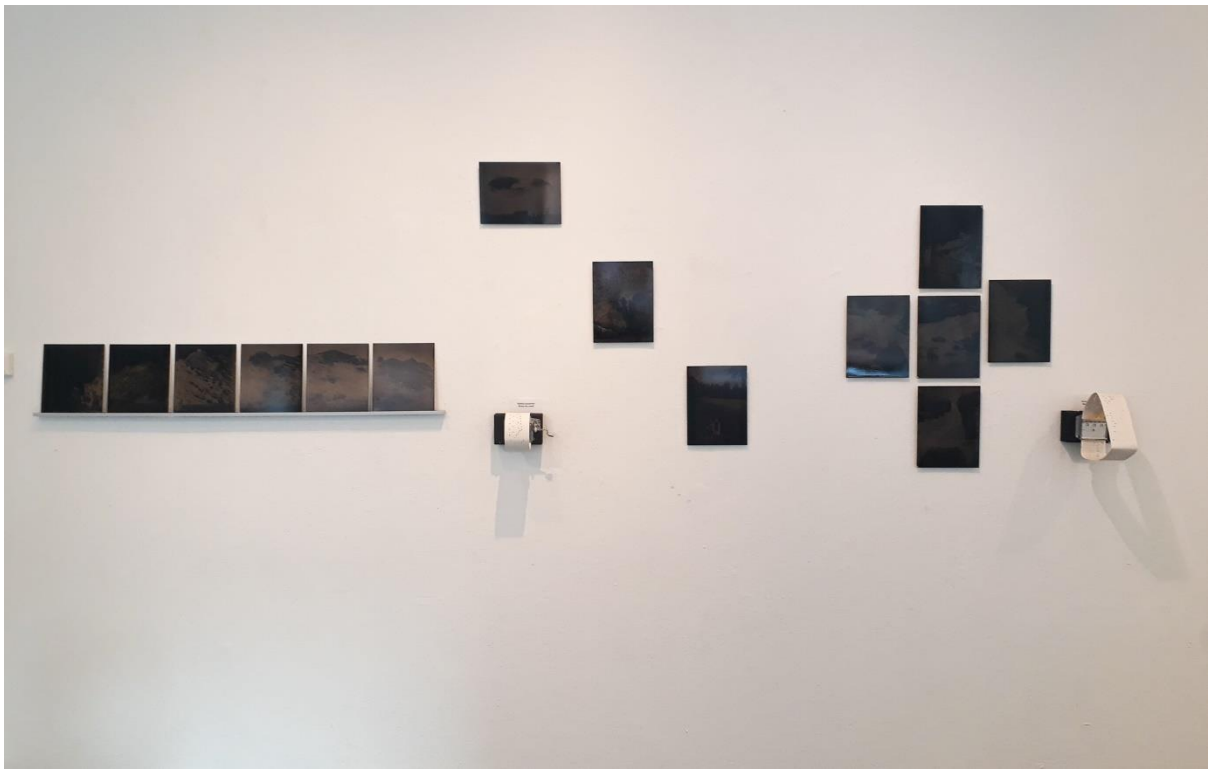
Ihmissilmä ei näe sitä mitä kameran silmä näkee, ja toisaalta esitystapa vaikuttaa siihen, mitä kuvasta luetaan ja mitä siinä nähdään. Hailin myyttiset maisemat näyttäisivät eri asioita, jos ne olisivat puhtaasti suoraa valokuvausta. Poeettisen ja suoran kuvauksen välimaastossa operoidessaan niillä on suurempi vapaus tarinoiden kerrontaan, ne voivat yhdistellä yllättäviä asioita ja tuoda esiin myös sitä, että näköaisti ja valokuva voivat kertoa tarinoita, jotka eivät ole tosia. Ehkä juuri tämä toden ja epätoden sekoitus kuvassa, se että voidaan näyttää yhtäaikaisesti jotakin, joka sekä on että ei ole totta, tekee kuvista potentiaalisen muutoksen välineen? Esittämällä myyttejä ”todellisuutta tallentavalla tai jäljentävällä” medialla tehdään aineettomista ilmiöistä todellisempia sekä toisaalta tuodaan näkyväksi sitä, että todellisena ja aitona kokemamme asiat voivat olla illuusiota.

Haili tuo esiin myös sen, että mytologiat ovat myyttien järjestelmiä, kokonaisuuksia tai jumaloppeja, jotka kansat ja etniset yhteisöt kertomusperinteissään jakavat. Myytit kurottavat sekä menneeseen että tulevaan, ja tämän matkan ne tekevät tarinankertojien välityksellä, jotka ovat eräänlaisia materiaalisia pysähdys- tai kiinnekohtia tarinoille. Haililla nämä tarinat on muunnettu esineiksi, kuviksi ja soittorasioiksi. Hannah Arendtin mukaan tarinoiden muuntaminen fyysisiksi ja visuaalisiksi esineiksi tekee niistä kestävämpiä (Arendt 2002 [1958], 98–100). Hailin teoksissa ne ikään kuin säilötään kuvalliseen muotoon, turvaan kuolevaisten ihmisten hauraiden kehojen häviämiseltä, muistista katoamiselta.

Sekä Samolan että Hailin teokset käsittelevät ihmisen ja luonnon suhdetta laajassa mittakaavassa, joka kurkottaa sekä menneeseen että tulevaan pysäyttäen katsojan hetkeksi myös tähän hetkeen. Teoksien ympärillä leijuu myös hienovarainen uhkan tuntu. *Viimeinen lento* vihjaa, että jotakin on päättymässä tai muuttumassa lopullisesti, ja *Sigris* näyttäytyy eräänlaisena esinäytöksenä tästä uudesta ajasta. *Vuorenkuninkaan luolan* muodostuminen nimenomaan lumikasasta tuo mukanaan sen väliaikaisuuden ja sulamisen mahdollisuuden ja

ilmastonmuutoksen tuomat uhat. Uhka koskee ihmisen lisäksi myös kaikkia muita maapallon asukkaita. Tätä korostaa ilmastonmuutoksen teeman esillä olon lisäksi esimerkiksi maapallon ulkopuolelta tuleva tuntematon vaara, kuten *UFOssa*. Uhkana voi nähdä myös sen, että ei kuule varoituksia tai ei kuuntele niitä. Hailin *Kuule* toimiikin suorana muistutuksena kuuntelemisen tärkeydestä. Polkumme ovat kanin reittejä isompia ja hallitumpia, mutta kaikkia meitä materiaalisia olentoja odottaa lopulta sama kohtalo, kuten *Tuonenjoki* muistuttaa.

Teokset asettavat kyseenalaiseksi paikan, johon ihminen on itsensä sijoittanut. Ne kehottavat kukin omalla tavallaan paikantumaan uudelleen, katsomaan, pysähtymään ja kuuntelemaan. Ihmisen paikkaa liikuttavat ja määrittävät galleriatilassa myös toisiaan vastapäätä sijaitsevat vuoret: ikkunan reunalla Samolan usvan tai pilvien keskellä oleva subliimi, mutta ”aito” vuori Grassinasta ja gallerian pitkällä seinällä Hailin lumikasavuoristo, joka muuntuu myyttiseksi vuorenkuninkaan asuinpaikaksi. Toisella reunalla hallitseva, ylhäältä katseleva ihminen, joka on vanginnut ja kerännyt talteen kokonaisen vuoren matkakuvan muodossa, ja toisella pieni ihminen lumikasavuoriston edessä. Lumikasoista eroon pääseminen on jokavuotinen arkinen ongelma, sen sijaan ilmaston lämpeneminen ja jäätiköiden sulaminen on mittaamaton uhka. Hallinnan näennäisyys ja hauraus tulee näkyväksi näiden vuorien välissä.

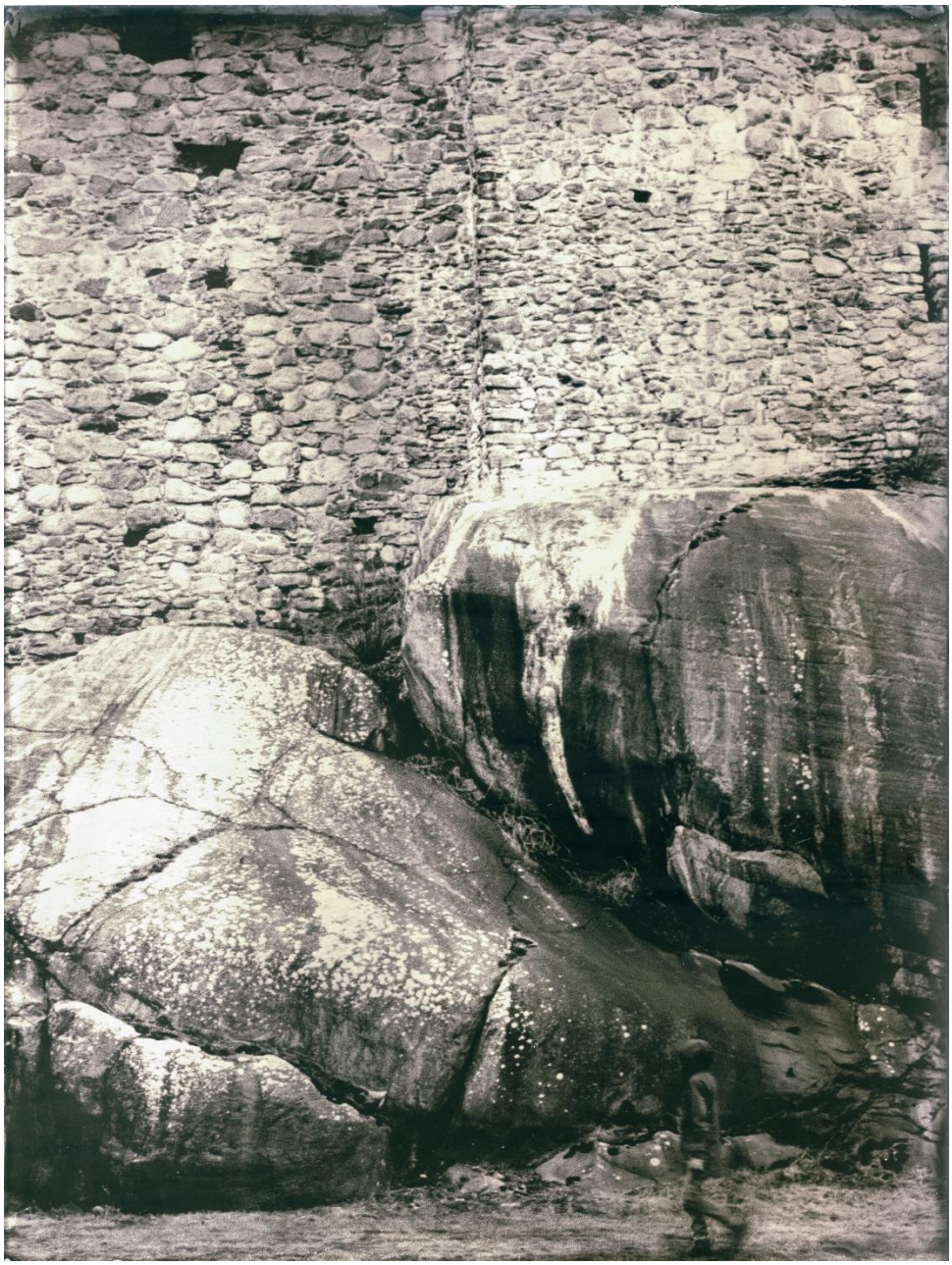


Kuva 16. Haili, Jenni, *Syntyjä syviä* (*Songs of Wit and Wisdom*), 2020. Tinatypia, 6 osaa, soittorasia, 18 x 21 cm, koko sarja 120 x 21 cm, editio 1 /3 (kukin editio on uniikki). Kuva: Mari Vento.

Kuva 17. Haili, Jenni, *Dovregubbens Hall* (*Vuorenkuninkaan luola*),2019. Tinatypia, 6 osaa, soittorasia, 18 x 21 cm, koko sarja 120 x 21 cm, editio 1 /3 (kukin editio on uniikki). [Kuva: Jenni Haili.] www.jennihaili.com (18.4.2023).

Kuva 18. Haili, Jenni, *Dovregubbens Hall* (*Vuorenkuninkaan luola*), 2019. Tinatypia, 6 osaa, soittorasia, 18 x 21 cm, koko sarja 120 x 21 cm, editio 1 /3 (kukin editio on uniikki). Kuva: Mari Vento.

Kuva 19. Haili, Jenni, *UFO*, 2020. Tinatypia, 18 x 24 cm, editio 1/3 (kukin editio on uniikki). [Kuva: Jenni Haili.] www.jennihaili.com (18.4.2023).



Kuva 20. Haili, Jenni, *Linna* (*Castle*), 2020. Tinatypia, 24 x 18 cm, editio 1/3 (kukin editio on uniikki). [Kuva: Jenni Haili.] www.jennihaili.com (18.4.2023).

Kuva 21. Haili, Jenni, *Kuule* (*Lyssna*), 2020. Tinatypia, 24 x 18 cm, editio 1/3 (kukin editio on uniikki). [Kuva: Jenni Haili.] www.jennihaili.com (18.4.2023).

Kuva 22. Haili, Jenni, *Tuonenjoki* (*Tuonela bäck*), 2020. Tinatypia, 5 osaa, soittorasia, 18 x 24 cm, koko sarja 60 x 78 cm, editio 1/3 (kukin editio on uniikki). [Kuva: Jenni Haili.] www.jennihaili.com (18.4.2023).

Kuva 23. Haili, Jenni, *Tuonenjoki* (*Tuonela bäck*), 2020. Tinatypia, 18 x 24 cm, editio 1/3 (kukin editio on uniikki). Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

4 Muistamisesta ja unohtamisesta

4.1 Hybridikuvat ja valokuvan materiaalisuus

Rebecca Najdowski ja Jane Vuorinen kirjoittavat artikkelissaan ”Surface Tension: Material Intra-Actions within Photography” (2018) siitä, miten valokuva materiaalisesti vuorovaikuttaa (intra-acts) muiden materiaalisten ilmiöiden kanssa ja kuinka nämä häiriöt ja yhteenkietoutumiset sekä yhdessä muotoutumiset paljastavat uusia puolia valokuvan materiaalisuudesta. Elizabeth Edwards, jota myös Vuorinen ja Najdowski siteeraavat, kirjoittaa, että valokuvilla on kaksi ontologista tasoa yhdessä objektissa, kuva ja materiaali (Edwards 2009, 340). Seuraten Vuorisen ja Najdowskin esimerkkiä pohdin seuraavaksi, miten Samolan ja Hailin teoksissa valokuva ja materiaali toimivat yhdessä. Mitä nämä kaksi tasoa tekevät toisilleen ja mitä merkityksiä niiden yhdessä olosta muodostuu?

Samolan *Viimeinen lento* -teoksessa valokuvia on myös muunnettu tavalla, joka tekee niistä tuntuvampia. Valokuvan esineellisyys ja materiaalisuus korostuvat lasikuplissa, joiden taakse kuvat on vedostettu. Sen sijaan että ne toimisivat läpinäkyvinä ikkunoina kohteeseensa, ne työntyvät kohti katsojan maailmaa. Toisin kuin paperi, lasi on materiaalina kestävä suhteessa valoon, kosteuteen tai kuumuuteen. Mikäli siihen ei ole valmistusvaiheessa tullut heikkouksia, ajan kuluminen ei juuri vaikuta sen ulkomuotoon. Suurin riski lasille on sen rikkoutuminen. Samalla tavalla kuin kirjomisen yhdistäminen valokuvaan on sitä hajottava ja suojeleva tekijä, valokuvan yhdistäminen lasiin toimii kahdella tapaa: toisaalta paksu lasi suojelee kuvaa ja toisaalta tekee siitä särkyvän – pudotus tai kädestä lipsahtaminen tekee lasikuplasta helposti sirpaleita.

Valokuvien suojaamisessa lasilla ei sinänsä ole mitään uutta, niin kodeissa kuin gallerioissa tai museoissa kuvat ovat usein kehysten ja lasipinnan takana. Esimerkiksi Pulvis et umbra -näyttelyssä joidenkin valokuvien kohdalla on erikseen mainittu, että ne ovat nimenomaan museolasin suojassa ja siten paremmin turvassa valon haalistavalta vaikutukselta. *Viimeisen lennon* lasikuplissa ei ole kuitenkaan erikseen suojaa ja kuvaa, vaan lasi ja valokuva ovat yksi esine. Lasikupla tuntuu korostavan valokuvan esineluonnetta antamalla sille painoa ja tekemällä siitä objektin, jota on liikuteltava varovasti. Materiaalivalinnan voi tulkita toimivan vihjeenä siitä, että kuplien kuvaama maailma on hauras, se voi särkyä korjaamattomalla tavalla, mikäli sitä ei käsitellä huolella.

Batchen toteaa, että tyypillisesti valokuvaa katsotaan ikään kuin ikkunaa, katsomme sen läpinäkyvän pinnan läpi nähdäksemme, mitä sen sisällä tai takana on. Valokuva näyttäytyy tällöin eräänlaisena nöyränä oliona, joka on valmis poistamaan oman materiaalisen läsnäolonsa, jotta sen esittämät aiheet pääsevät esiin. Tällainen ”hyvä” valokuva häivyttää roolinsa välittäjänä ja tarjoaa mahdollisimman vapaan pääsyn katseelle varsinaiseen kohteeseen. (Batchen 2004, 73.) ”Hyvä”, ikkunamainen valokuva ei kuitenkaan toimi hyvänä muiston paikkana. Batchen ehdottaakin, että saadakseen aikaan tahattoman muiston täyden sensoriaalisen kokemuksen valokuvien täytyy muuntautua, niille täytyy tehdä jotakin, jolla sekä kuva että katsoja vedetään menneestä tähän hetkeen. Samoin valokuvan kohteen on muuntauduttava nähdystä tunnetuksi – kuvasta, jota katsotaan etäisyyden päästä tunteiden vaihtokauppaan, joka tapahtuu sydämessä. Valokuvan voimaa korvata elävät muistot staattisella ja historiallisella kuvalla on yritetty ylittää tai vähentää muun muassa lisäämällä kuvaan kirjoitusta, maalia, kirjailua, kangasta, lankaa, hiuksia, kukkia, perhosen siipiä ja muita kuvia tai kehystämällä kuvat. Riippumatta käytetyistä keinoista huomio kiinnittyy valokuvan itsensä fyysiseen läsnäoloon. Valokuviin tehdyt lisäykset pehmentävät sen mekaanista tarkkuutta ja realistisuutta ja kiinnittävät sen läsnä olevaan hetkeen. (Ibid. 94.)

Valokuvakuplien viereen asetellut viinilasit ja hyönteiset voisi lukea Batchenin mainitsemina lisäyksinä valokuvaan, sillä ne muodostavat yhdessä teoskokonaisuuden. Lasikuplien materiaalisuus ja se, kuinka ne pyydystävät valoa sisäänsä, sekä niiden yhteyteen sijoitetut muut elementit toimivat tähän hetkeen tuovina ja vetävinä elementteinä. Rikkinäiset viinilasit ja kuolleet hyönteiset herättävät tunteita ja muuntavat valokuvat historiallisista ikkunoista kohti Batchenin mainitsemaa sydämessä käytyä vaihtokauppaa. Ne muodostavat yhdessä eräänlaisen konstruktion muistosta, joka ei kuitenkaan ole katsojan oma. Materiaalisten elementtien yhteisvaikutus valokuvien kanssa muodostaa teokseen useampia aikatasoja: menneen taso valokuvien muodossa ja käsillä olevan hetken taso gallerian tilassa. Tulevaisuus puolestaan on läsnä eräänlaisena hienovaraisena uhkan tuntuna ja kertomuksena, jonka jatko jää vielä ilmaan kuin ensimmäisen lasikuplan hyppy mereen.

Sigriksessä valokuva on perinteisemmässä muodossa, paperikuvana kehysten takana. Kuvat ovat hopeagelatiinivedoksia, jotka on sävytetty teellä, mistä johtuu niiden rusehtava sävy. Teellä sävyttäminen toimii valokuvissa ehkä juuri Batchenin mainitsemana keinona vetää kuva lähemmäs katsojan hetkeä lisäämällä siihen jotakin, vaikkakin vain sävykerros. Ruskea sävy vie ajatukset vanhoihin valokuviin tehden niistä vanhemman näköisiä kuin ne oikeastaan ovatkaan. Teesävytys antaa kuville eräänlaisen nostalgiafiltterin.

Valokuvauksen, antropologian ja historian suhteita, valokuvan sosiaalisia käytäntöjä sekä valokuvien materiaalisuutta tutkiva Elizabeth Edwards[46] toteaa, että valokuvat kuuluvat niiden esineiden luokkaan, jotka ovat erityisesti tarkoitettuja muistamista varten sen sijaan, että muistot liittyisivät niihin vain kontekstin tai assosiaation kautta (Edwards 2009, 332). Niillä on siis jo lähtökohtaisesti tehtävä ja tarkoitus toimia muistin paikkoina. Kuvan ottaminen merkitsee halua jonkin tietyn hetken ja muiston tallentamiseen, se on konkreettinen merkki halusta muistaa. Batchen huomauttaa, että monien valokuvakriitikkojen mielestä valokuvat ja muistot eivät kuitenkaan ole toisiaan tukevia, vaan toinen jopa estää tai tekee mahdottomaksi toisen olemassaolon (Batchen 2004, 15). Hän nostaa esiin Siegfried Kracauerin pohdinnan valokuvasta ja muistoista, jotka Kracauerin mukaan ovat valikoivia, reunoiltaan sumeita, intensiivisen subjektiivisia, usein epäyhtenäisiä ja muuttuvat ajan kuluessa. Muistoihin verrattuna kuva tallentaa liikaa informaatiota, se on liian yhtenäinen ja lineaarinen ajan ja tilan artikuloinnissaan. (Ibid. 16.) Kracauerin lausunnosta huolimatta *Sigriksen* kuvissa on jotakin muistoa muistuttavaa. *Sigriksen* kuvat eivät oikeastaan ole kovin informatiivisia, vaikutelma muistuttaa enemmän juuri epäselvää ja hajanaista, hieman sumeaa muistijälkeä tai yritystä muistella jotakin tiettyä hetkeä samalla kun mieleen nousee vain välähdyksiä.

Hailin teoksen kuvat ovat tavallaan lähinnä ikkunaa, niissä ei ole kehyksiä vaan vain ”kuva itsessään”. Nämä ikkunat eivät kuitenkaan ole myöskään helppoja ja läpinäkyviä, vaan ne ovat tummia ja heijastelevia. Katsomiskulman mukaan kuva joko näyttää hieman enemmän tai piiloutuu, hieman kuten daguerrotyypeissä. Teoksia ei voi ottaa käteen, mutta kuvien ja kehon vuorovaikutus korostuu, kun kuvien näkeminen vaatii oikeanlaista asemoitumista kuvan eteen. Valokuvien materiaalisuus korostuu tässä havaitsemisen haasteellisuudessa. Tumma ja heijasteleva pinta tuo esiin valokuvaan sisältyvää esittämisen ja piilottamisen mahdollisuutta – kuvaan voi valita, mitä näytetään ja mitä jää ulkopuolelle.

Kysymykset muistoista monimutkaistuvat Hailin teosten kohdalla, sillä mennyt, johon valokuvat viittaavat, on aineeton. Myytit eivät paikallistu ajallisesti mihinkään tiettyyn hetkeen vaan ovat olemassa jonkinlaisessa omassa todellisuudessaan ja ajassaan. Sen sijaan, että teoksen kuvat viittaisivat tietyn henkilön muistoihin, ne viittaavat jaettuihin kertomuksiin, kansalliset rajat ylittäviin mielikuviin myyttisistä paikoista. Niillä ei ole kiinnekohtaa tiettyyn

[46] Elizabeth Edwards. De Montfort yliopiston www-sivu.

aikaan eikä paikkaan kuvien ulkopuolella. Pikemminkin aineettomat kertomukset ja mielenpaikat löytävät hetkellisen materiaalisen olomuodon näissä kuvissa.

4.2 Valokuva fossiilina: valokuva ja sukupuutto

Lasikuplien valokuvia ja hyönteisiä katsellessani ne näyttäytyivät ikään kuin näytekappaleina tästä ajasta ja katoavasta elämäntavasta. Valokuvat ja tämä esillepano tuntuivat konkretisoivan sitä, että katoamisen mahdollisuus koskettaa myös meitä, emme ole turvassa muutokselta, joka koskettaa koko maapalloa. Ihmisen aikaa ja toimintaa kuvaavien valokuvien rinnalle asetellut kuolleet hyönteiset, perhoset ja sudenkorennot, tuovat oman ajallisen mittakaavansa mukanaan. Perhosen elinaika on ihmisen näkökulmasta ohikiitävän lyhyt. Ihmisen aika maapallolla sen sijaan näyttää vain hetkeltä verrattuna sudenkorentoihin, jotka kuuluvat vanhimpiin hyönteisryhmiin. Fossiililöydöt ovat osoittaneet, että nykyisten sudenkorentojen kantamuotoja on esiintynyt jo noin 325 miljoonaa vuotta sitten kivihiilikaudella (Karjalainen 2002, 17). Ne ovat siis selvinneet lajina läpi jo useamman sukupuuton. Zylinska toteaa, että valokuvan ajatteleminen vasten sukupuuttoa auttaa vetämään kaksi ajallista linjaa – toisen kohti menneisyyttä ja toisen kohti tulevaa (Zylinska 2017, 104). *Viimeisen lennon* ”valokuvafossiilit” asettuvat tähän väliin tuoden sukupuuton ajatuksen konkreettisena ja materiaalisena tähän hetkeen. Eläviä fossiileja edustavat sudenkorennot ovat jatkaneet lentämistään kivihiilikaudelta tähän päivään asti – ihmisen matkustaminen ja lentäminen sen sijaan esitetään teoksessa historiaan jäävänä toimintana.

Zylinska tarkastelee valokuvaa ja sen historiaa osana laajempaa luontokulttuurista historiaa. Hän etsii vastaavuuksia valokuvan ja fossiilien väliltä, lukien valokuvaa valon aikaansaamana fossilisoitumisen prosessina, joka ilmenee erilaisissa mediumeissa. Tästä näkökulmasta valokuva sisältää konkreettisen materiaalisen tallenteen elämästä sen sijaan, että valokuva edustaisi jotakin poissaolevaa, kuten muistoa tai jälkeä aiemmasta olemassaolosta. (Zylinska 2017, 104.) Tämä näkökulma liittyy Zylinskan tavoitteeseen kartoittaa valokuvan elämää tuottavia – ei vain säilöviä – puolia. Valokuvan diskurssi keskittyi 1900-luvulla valokuvan ja kuoleman välisten yhteyksien tarkastelemiseen. Esimerkiksi André Bazin käsitteli valokuvaamista, yhdessä muiden plastisten taiteiden kanssa, ”kuolleiden palsamoimisena”, tapana saavuttaa voitto ajasta varastoimalla ”ruumis”. Barthesin *Camera Lucida* (Barthes 1985 [1980]) taas esittää valokuvat melankolian ja suremisen välikappaleina. Zylinska toteaa, että valokuvan medium näyttäytyy näissä muistin apuvälineenä sekä mausoleumina, johon elämä on säilötty kuolinnaamion muodossa. (Zylinska 2017, 112–113.)

Zylinska lähestyy valokuvausta ja geologiaa erilaisina ajallisina jäljentämisen ilmiöinä. Hän nostaa esiin William Jerome Harrisonin, 1900-luvulla eläneen tieteilijän, opettajan ja kirjailijan, jonka teksteissä valokuva ja geologia linkittyvät niin tiiviisti yhteen, että Zylinska toteaa valokuvan historian olleen Harrisonille käytännössä geologian historiaa. Harrison tarkastelee muun muassa Nicéphore Niépceä ja tämän tutkimuksia litografisista kuvan tuottamisen menetelmistä. Niépce nosti esiin ajatuksen, jossa sen sijaan että kuva kopioitaisiin kiveen käsin, tämän työn tekisi valo. (Zylinska 2017, 110–111.) Ajatus valokuvasta valon piirtäminä jälkinä oli tallennettu jo Henry Fox Talbotin 1844–1846 julkaistuun teokseen *The Pencil of Nature*. Zylinskan mukaan juuri tämä ajatus valosta toimimassa ”luonnon kätenä” ja tekemässä kaiverruksia muiden havaittavaksi ja tulkittavaksi, asettaa valokuvan rinnakkain samoihin aikoihin nousseen geologian tieteenalan kanssa. Tämän tuloksena valokuva nähtiin eräänlaisena ohuena fossiilina. (Ibid. 109–110.) John Petersin mukaan Harrisonin oivalluksen ydin on juuri siinä, kuinka hän näki valon siirtymisen tallentamisena. Harrisonille valon liike läpi avaruuden muodostaa loputtoman tallenteen, eräänlaisen liikkuvan arkiston. (Peters 2003, 403–404.)

Harrison kirjoittaa, että jokainen liike maapallolla tai universumissa on tallentuneena valon avulla ja nähtävissä jossakin päin avaruutta, jos vain jokin silmä voisi olla siellä vastaanottamassa valonsäteitä (Harrison 2000, alkuperäinen julkaisu *The Photographic News*, 1/1886). Eräänlainen silmä, ei ihmisen vaan kameran, on juuri nytkin tallentamassa näitä säteitä ja olemme jo saaneet katsella kuvia, syvempää avaruudesta ja tarkempina kuin ennen Webb-satelliitin avulla.[47] Zylinska näkee Harrisonin ensimmäisenä valokuvauksen ei-inhimillisen historian kirjoittajana. Sen lisäksi että Harrison nostaa esiin valokuvauksen ei-inhimillisen elementin ja yhdistää kirjoituksissaan valokuvan ja fossilisaation, hän myös tuo esiin valokuvauksen olleen aina olemassa – kosmisessa syväajassa. Sen sijaan, että valokuvaus olisi keksitty, se vain täytyi löytää ja sitten kehittää tapa, jolla se saataisiin kiinnitettyä pitemmäksi aikaa:

> If photography and fossilization are both practices of “the impression of softer organisms onto harder geological forms,” then photography is not a new process but, instead, a “modern, mediated extension”[48] of the ancient-long “impressioning” activity enabled by light, soil, and various minerals (Zylinska 2017, 111).

[47] Webb Space Telescope. James Webb Space Telescope www-sivu.
[48] Katso Bobbette, Adam 2013.

Syvään aikaan kurkottaminen on osa Zylinskan tavoitetta käsitellä valokuvan historiaa ei vain osana ihmisen historiaa ja ihmisen motivaatioita ja tarpeita vaan osana maapallon historiaa. Ihminen näyttäytyy tässä prosessissa vain yhtenä elementtinä kokonaisuudessa, joka muodostuu kamerasta, kemikaaleista, valosta ja materiaalista, jolle kuva piirtyy. (Zylinska 2017, 111.)

Zylinska ehdottaa, että ajattelisimme valokuvan ontologiaa ja sen toimijuutta suhteessa tai vasten sukupuuton konseptia. Tätä ajatusta seuraten hän pohtii, mitä valokuvaus voi tehdä maailman kanssa tai maailmalle, mitä asioita se voi valaista ja minkälaisen roolin tämä kameran linssin läpi tuleva valo voi ottaa käsiteltäessä elämän ja kuoleman kysymyksiä planetaarisessa mittakaavassa. (Zylinska 2017, 103.) Zylinska toteaa, että meidän tulisi ottaa eettiseksi tehtäväksemme kohdata sukupuutto katsetta pois kääntämättä. Elämme nyt ajassa, jossa ajatus tulevasta sukupuutosta alkaa olla osa ajatushorisonttia, olemassa oleva todellinen asia. Huolimatta kaikesta tiedosta, diagrammeista ja tutkimuksista, asia on kuitenkin helppo siirtää sivuun mielessä, koska se on liian kaukana arkitodellisuudesta. Biologi Ilkka Hanski selittää tätä ilmiötä rajoittuneella kyvyllämme käsittää merkittäviä geologisia ja ympäristöllisiä muutoksia. Kognitiivinen kykymme hahmottaa ison mittakaavan tai pitkän ajan muutoksia on vajavainen. (Hanski 2008, 34.) Zylinska toteaa, että meidän täytyy pakottaa itsemme yli näiden kognitiivisten ja sensoristen rajoitteiden, jotta sukupuutto ei näyttäytyisi vain abstraktina konseptina vaan materiaalisena todellisuutena (Zylinska 2017, 106–107).

Viimeinen lento asettuu yhden ajanjakson loppuun, muutoksen reunalle. Zylinska toteaa, että ihmisen jälkeisen maailman esittäminen kuvataiteessa toimii konseptuaalisena välineenä, joka voi auttaa meitä ymmärtämään katoavaisuutemme sekä yksilöinä että lajina. Tällainen taide nostaa samalla esiin muiden ja oman lajimme sukupuuton ja siihen johtavien prosessien hidastamisen tärkeyden, kun vielä on aikaa. Pohtimalla valokuvan ja sukupuuton välistä suhdetta Zylinska haluaa hidastaa kuvitteellista matkaa kohti ihmisen ja elämän – sellaisena kuin sen nyt koemme – katoamista, jotta voisimme pohtia sitä mitä sukupuuton horisontin alla asuminen tarkoittaa. Hän haluaa pysähtyä hetkeen ennen ekokatastrofikuvia ja menetystä – aikaan, jolloin sukupuutto on tullut osaksi maapallon enemmistön käsitteellistä ja visuaalista horisonttia affektiivisena faktana. (Zylinska 2017, 103–104.) On vaikea ajatella kokonaisen elämäntavan muutosta, puhumattakaan oman lajimme katoamisesta. Samolan teos auttaa visualisoimaan ja konkretisoimaan tätä mahdollista tulevaisuutta.

Zylinska toteaa, ettei tarkoituksena ole yksinkertaisesti todeta valokuvassa olevan kyse elämästä tai kuolemasta (Zylinska 2017, 127). Kuolema ja menetys tuntuukin olevan vahvasti mukana Zylinskankin lähestymistavassa, mutta katse on kohti tulevaa, ei mennyttä. Zylinskan näkökulma laajentaa valokuvan toimijuuden horisonttia siirtämällä ajatukset menneestä ja henkilökohtaisesta kohti tulevaisuutta ja laajempaa kuvakulmaa – ihmistä lajina muiden joukossa sekä menetystä planeetan mittakaavassa. Tämänkaltainen näkökulman muutos antaa valokuvalle mahdollisuuden toimia muutoksen välineenä tässä hetkessä, mihin tiivistyy ehkä sen elämää tuottava potentiaali.

Zylinska pyrkii osoittamaan, kuinka valokuvaus on perustavanlaatuinen elämän käytäntö, ei vain siinä mielessä, että se tallentaa elämäämme jatkuvasti sekä mikro- että makrotasolla, mutta myös syvemmällä filosofisella tasolla, esittämällä elämän kestona tekemällä leikkauksia siihen. Hän toteaa, että kaikki valokuvaus, kykynään vangita valo ja saada se vaikuttamaan pintoihin, toimii vihjeenä syvän ajan tapahtumista, jotka ovat ihmisen kontrollin ja olemassaolon ulottumattomissa. (Zylinska 2017, 126.) Leikkauksen tekeminen juuri tähän hetkeen tuntuukin välttämättömältä. Jos Samolan valokuvia ajattelee eräänlaisina valon painamina fossiileina, ne ovat tärkeitä näytekappaleita tästä ajasta. Erilaisten hyönteisten, kasvien ja eläinten fossiilit antavat vihjeitä siitä, millaista elämä maapallolla oli tuona ajanjaksona. Tästä hetkestä käsin voimme kuitenkin vain tarkkailla, emme vaikuttaa menneiden tapahtumien kulkuun. Siksi tuntuukin erityisen tarpeelliselta ajatella näitä valokuvia nimenomaan fossiileina, jotta ymmärtäisimme lajien katoamisen ja ympäristön muutoksien peruuttamattomuuden ja osaisimme katsoa ikään kuin tulevasta käsin tähän hetkeen ja tehdä tarvittavia muutoksia.

5 Tomua ja varjoa

5.1 Kehollinen katsoja tilassa, auraattisuus ja läsnäolo

Pulvis et umbra -näyttely käsittelee ihmisen ja luonnon suhteen lisäksi aineen ja aineettomuuden suhdetta, sekä materiaalisuutta, joka yhdistää niin ihmistä, meitä ympäröivää luontoa kuin myös materiaalisia valokuvia.[49] Vierailijan keho on yksi näistä näyttelyssä läsnä olevista materiaalisista elementeistä. Maurice Merleau-Pontyn mukaan ”havaitseva mieli on ruumiillinen mieli” (Merleau-Ponty 2012 [1945], 60). Merleau-Pontylle maailma tulee havaittavaksi nimenomaan kehon kautta, joka on yksi tuon maailman objekteista (ibid. 73). Teosten kohtaaminen galleriatilassa muodostuikin merkittäväksi osaksi teosten tulkintaa. Esimerkiksi se, miten auringonvalo valaisi Samolan lasikuplat tai kuinka Hailin teosten materiaali teki niistä heijastavia ja siten osin piiloutuvia, oli mahdollista havainnoida vain paikan päällä. Kokemuksessa korostuivat sekä teosten materiaalisuus että katsojan fyysinen paikalla olo. Siinä missä digitaalinen valokuva tulee sinne missä on ruutu, näiden kuvien luokse on mentävä. Teokset liikuttavat siis katsojaa galleriaan ja galleriassa.

Vuorinen toteaa artikkelissaan ”Valokuvan ja pyhän välisiä kytköksiä ennen ja nyt ” (2016), että oli kyseessä sitten ikonimaalaus tai valokuva, kosketus tai mahdollisuus koskettamiseen vahvistaa esineellisyyttä ja tuo siten kuvan katsojan kehon kanssa samaan fyysiseen tilaan (Vuorinen 2016). Valokuvan tai ikonin tuominen kolmiulotteiseen todellisuuteen vahvistaa Vuorisen mukaan sen auraattisuutta tuomalla sen katsojan kanssa samaan tilalliseen ja ajalliseen ulottuvuuteen (ibid.). Walter Benjaminin mukaan uniikkeihin esineisiin sisältyy eräänlaista auraa, ajan ja eri omistajien tuomaa ainesta sekä tradition painoa, joka ei ole jäljennettävissä täydellisimminkään kopioituun esineeseen. Benjamin kuvailee auraa ”merkilliseksi tilan ja ajan muodostamaksi kudokseksi”, lähelläkin olevassa esineessä ilmeneväksi etäisyyden tunnuksi (Benjamin 2010 [1935], 13–15). Toisin kuin vaikkapa kuva mainoslehdessä, joka voi olla yhtä aikaa monessa paikassa, uniikkiin esineeseen sisältyy Benjaminin mukaan eräänlainen esineen autenttisuuden todistava tässä ja nyt -hetki, se sijaitsee kiistatta yhdessä paikassa kerrallaan (ibid.).

Vaikka Benjaminin kuuluisassa esseessä “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” (1935) korostetaankin valokuvan auraa rapauttavaa voimaa, hän kuitenkin myös toteaa, että varhaisissa valokuvissa on vielä havaittavissa aidon auran rippeitä (Hansen

[49] Näyttelyt. Menneet. Pimiötaiteilijoiden työryhmä: Pulvis et umbra. B-gallerian www-sivu.

2008, 344; Benjamin 2010 [1935]). Esimerkiksi Miriam Hansen nostaa esille sen, että Benjamin itsekin käsittelee muissa teksteissään auraa moniulotteisempana ilmiönä todeten, että ”aitoa auraa ilmenee kaikenlaisissa, ei vain tietynlaisissa asioissa” (Hansen 2008, 351). Benjamin erotti toisistaan tällaisen niin sanotun ”aidon” auran ja ”simuloidun” auran, todeten että modernina teknologisen uusintamisen aikana aito aura on vääjäämättä tuhoutumassa ja jäljelle jäävä aura on vain simuloitua (Benjamin 2010 [1935]). Valokuva on aina jäljennös ja sisältää siten itsessään mahdollisuuden muiden kopioiden olemassaoloon, mutta analogisesti tuotettu valokuva on kuitenkin uniikki ja sitä kautta sen voi nähdä olevan autenttinen ja auraattinen esine. Hailin teosten kohdalla tätä korostetaan maininnalla siitä, että jokainen editio on uniikki.

Vuorinen toteaa, että siinä missä nykyään valokuvan arvon mielletään olevan sen sisältämässä tiedossa, Benjamin kirjoituksissa se on liitoksissa materiaalisen teoksen ainutlaatuisuuteen ja yksilöllisyyteen. Vuorisen mukaan digitaalisuus on vähentänyt yksittäisen valokuvan merkitystä ja esineluonnetta valokuvien asettuessa verkossa osaksi erilaisia virtoja – ”valokuvasta on tullut läpinäkyvä, kaikkialle soluttautunut.” (Vuorinen 2016.) Pulvis et umbra -näyttelyn teokset vaikuttavatkin olevan vastalause tälle hälvenemiselle, sillä analogisesti tuotetuissa teoksissa korostuu juuri valokuvan esineluonne. Samolan ja Hailin teokset eivät häily osana virtuaalisia virtoja vaan toimivat ennemminkin pysähdyspaikkoja, joihin katsojan liikkuva keho – ja havainnoiva ruumiillinen mieli – voi hetkeksi pysähtyä. Tällaisten autenttisten ja auraattisten esineiden olemassaolo kiistatta tässä ja nyt toimii siten ikään kuin todistusaineistona ohimeneville ihmiselämille. Samalla materiaalinen esine vahvistaa katsojan omaa kokemusta kehostaan tilassa.

Vuorinen nostaa esiin valokuvatutkija Cynthia Freelandin, joka on havainnut huomattavia yhtäläisyyksiä uskonnollisten ikonien ja valokuvien tavoissa toimia kuvina. Freelandin mukaan sekä ikoneille että valokuville tyypillisiä piirteitä ovat: autenttisuus, indeksinen ja kausaalinen suhde kuvan kohteeseen sekä kopioitavuus. (Ibid.) Ikoneja ja materiaalista valokuvaa yhdistää myös samassa fyysisessä tilassa läsnäolo. Hailin *Tuonenjokea* voisikin ajatella eräänlaisena ikonina tai alttaritauluna – kuvat on myös aseteltu muotoon, joka muistuttaa ristiä. Ennen kaikkea mielleyhtymä ikoneihin korostaa teosta ja valokuvaa välittäjänä. Sekä ikonit, myytit että valokuvat toimivat välittäjinä, uskovaisen ja uskon kohteen välillä, tämän ajan ja tuonpuoleisen ajan välillä sekä menneen ja tulevan välillä.

Valokuvien yhteyteen sijoitellut soittorasiat tuovat teokseen oman ajallisuutensa ja liikkeensä. Myytit ja kertomukset ovat tavallaan olemassa aina aineettomassa muodossaan, tullen havaittaviksi ja aineellisiksi ainoastaan kertomisen hetkellä – kirjallisen tai suullisen. Soittorasiat toistavat tämän ilmiön sisältäessään musiikin mahdollisuuden, joka kuitenkin vaatii soittajan päästäkseen ulos ja tullakseen kuulluksi. Musiikki myös menee kirjaimellisesti kuuntelijan sisälle ääniaaltoina, muodostaen näin vahvan fyysisen yhteyden kokijaan. Sekä kertomukset että musiikki vaativat toteutuakseen kuulijan, korvan värähtelevän rumpukalvon – vastaanottaja on tarpeellinen elementti, joka täydentää teoksen läsnäololla an. *Kuuntele* jäniksen korvineen puhutteleekin suoraan katsojaa, ikään kuin huomioiden teoksen eteen hetkeksi pysähtyneen vierailijan läsnäolon.

Jacques Derrida toteaa viitaten *Camera Lucidaan* (Barthes 1985 [1980]), että Barthesin korostaessa kosketuksen merkitystä valokuvan kokemuksellisuudessa juuri se katsojalta riistetään (Derrida & Stiegler 2002, 115). Barthes toteaa, että tässä suhteessa valokuva pettää odotukset, kuvaa voi koskettaa vain katseellaan (Barthes 1985, [1980], 112). Derridan mukaan tämän puutteen aiheuttama turhautuminen kutsuu väkivaltaisesti esiin halun koskettaa, sen taktiilisen efektin tai affektin. Se kutsutaan takaisin kuin aave paikkoihin, joissa sen poissaolo kummittelee. (Derrida & Stiegler 2002, 115.) Derrida mainitsee kaksi erityyppistä kummittelua ”ghost” ja ”specter”, joille suomeksi on tarjolla vain sama sana – aave tai haamu. ”Specter” on liitoksissa spektaakkeliin, se on ennen kaikkea jotakin näkyvää. Tämä näkyvyys on Derridan mukaan eräänlaista ”yönäkyvyyttä”, näkymättömän näkyvyyttä, siinä mielessä, että se näyttää kehon, joka ei ole läsnä ”lihassa ja veressä” – toisin sanoen, se ei ole käsin kosketettava, kouriintuntuva.

Derridan tekstistä nousee ajatus kuvasta omana olentonaan, toisena, joka tuo mukanaan toisen näkökulman mahdollisuuden. Hän toistaa tulevansa tarkkailluksi tai katsotuksi tämän toisen toimesta. (Derrida & Stiegler 2002, 122–123.) Derrida ikään kuin kääntää asetelman, jossa Barthesin turhautunut silmä pyyhkii pintaa tavoittamatta kuvan kohdetta, siihen kuinka kuva katselee meitä toisesta todellisuudestaan, meidän kykenemättä vastaamaan sen katseeseen. Kuvan pinta muodostaa katkoksen tai esteen, jonka läpi ei pääse kummaltakaan puolelta. Kuva ei siis tarjoa välitöntä vuorovaikutusta tai mahdollisuutta koskettaa ”lihaa ja verta”. Ehkä se voi kuitenkin toimia välikappaleena vuorovaikutukselle, joka on kuin rikkinäinen puhelin – sen viesteihin sisältyy väärin tulkinnan mahdollisuus.

Edwards kirjoittaa, että alusta asti suhde valokuviin on vaatinut fyysistä vuorovaikutusta. Niitä käsitellään, kosketaan ja hyväillään. Esimerkiksi daguerrotyyppien kuvat näkyivät vain tietystä kulmasta valon osuessa sopivasti kuvan pintaan, joten kuvan katseleminen vaati sen kääntelyä kädessä. Varhaiset valokuvat oli myös usein asetettu koristeellisiin kehyksiin tai suojakoteloihin. Edwards toteaa, että valokuvat ovat siis aina olleet olemassa suhteessa ihmiskehoon, taktiilisina esineinä, joilla on funktio jokapäiväisessä elämässä. (Edwards 2009, 335.) Tapa lisätä valokuviin materiaalisia elementtejä näyttäytyy pyrkimyksenä saavuttaa se minkä kuva yksinään kieltää: päästä lähemmäs kuvan kohdetta, muistoa. Vaikka kuvan kohteeseen ei voi koskea, voi edes sivellä kuvan kehyksiä.

5.2 Tarina sukupuutosta, uusia lentoreittejä

Kirjoitin tämän tutkielman alussa siitä, kuinka Samolan ja Hailin teokset tuntuivat antavan pysähdyspaikan tai levähdyspaikan ajatuksille keskellä liikkuvien kuvien virtoja. Pysähtyminen ja hidastaminen antoi tilaa ”sisäiselle liikkeelle”, ajatuksille. Deborah Bird Rose pohtii hitauden ja hitaan kirjoittamisen avaamia mahdollisuuksia artikkelissaan ”Slowly” (2013). Rose kirjoittaa fragmentoitumista ja purkamista vastaan. Hän toteaa, että fragmentoituminen koskee niin työelämää, elämää ylipäänsä kuin yhteisöjäkin. Rose keskittyy erityisesti ekologisten, sosiaalisten ja älyllisten systeemien käynnissä olevaan purkamiseen, joka johtaa eettiseen lamaantumiseen. Hän ehdottaa hidasta kirjoittamista vastalääkkeeksi ja vastaukseksi tähän mahdottomalta tuntuvaan tilanteeseen, jossa olemme osallistujia ja todistajia katastrofeille, jotka ylittävät ymmärryskykymme. (Rose 2013, 2.) Nämä vastalääkkeet vaativat Rosen mukaan hidasta työtä, ei vain ajankäyttämistä ja hidastamista vaan myös olemista läsnä tässä ajassa, paikassa ja suhteissa, joiden keskellä elämme. Rose toteaa, että hitaus on liikettä kohti laatua määrän sijasta, yhteyttä fragmentaation sijasta sekä eettistä keskinäisyyttä pelkän omaneduntavoittelun sijasta. Hitaus on myös liikettä kohti ajattelua ja tarkkaavaisuutta. (Ibid. 6.)

Rose toteaa, että hitaan kirjoittamisen ytimessä ovat tarinat ja että tarinoilla on erityinen kyky tai potentiaali edistää ymmärrystä etiikasta, joka on ruumiillista ja suhteellisesta. Kohtaamisen hitaassa etiikassa ei ole kyse käsitteistä, joista kirjoitetaan ikään kuin ulkopuolelta, vaan ennemminkin tapahtumista, joihin osallistutaan. Rose kuvailee hidasta kirjoittamistaan jonakin, joka tulee kutsutuksi esiin elävän maailman tapahtumien seurauksena, ja joka puolestaan pyrkii vetämään lukijat eettiseen läheisyyteen noiden tapahtumien kanssa. (Rose 2013, 9.)

Zylinska puhuu myös hidastamisesta, ajan pysäyttämisestä tähän hetkeen ennen nykyisen elämän muodon tuhoutumista, jotta voisimme pohtia sitä, mitä sukupuuton uhan alla eläminen tarkoittaa (Zylinska 2017, 103–104). Hän nostaa esiin Thom van Doorenin (2014) ajatuksen eettisestä suremisesta – vastuullisesta tavasta käsitellä sukupuuton uhkaa kertomalla tarinoita meneillään olevista sukupuutoista (ibid. 127). Van Doorenin mukaan tarinat auttavat meitä käsittelemään ja hyväksymään korvaamattomia menetyksiä. Sen lisäksi niillä on tärkeä rooli kertoa eteenpäin tästä menetyksestä laajalle yleisölle sekä auttaa kaivamaan esiin ne moninaiset tavat, joilla sillä on merkitystä yksittäiselle kuuntelijalle ja muodostamaan yhteyksiä ehkä aiemmin kaukaiseksi koettuun asiaan. (van Dooren 2014, 142.) Matkatessaan tarinat puhaltavat uutta elämää kuolleisiin ja pitävät ne liikkeessä. Tällä tavoin niillä on mahdollisuus ”kummitella”, olla osana tätä hetkeä ja mahdollisia tulevaisuuksia. Van Dooren viittaa Jacques Derridahan, sen sijaan, että auttaisi vain toipumaan ja pääsemään eteenpäin surusta, tällainen tarinallistettu sureminen tarjoaa mahdollisuuden suremiseen aktiivisena muistamisena, joka vaatii meitä pohtimaan, kuinka voisimme ”elää aaveiden kanssa”. (Ibid.)

Van Dooren puhuu lajeista eräänlaisina ”lentoreitteinä”, johon kiteytyy ylisukupolvinen panostus. Hänen mukaansa emme usein täysin käsitä tai arvosta sitä työmäärää, mitä vaaditaan jokaiselta sukupolvelta lajin jatkumisen säilyttämiseksi: taitoja, sitoutumista, yhteistyötä, fyysistä panosta, intuitiota. Darwinin evoluutioteorian myötä lajit käsitettiin muuttuvina ja muuntuvina, aina tietyksi lajiksi eriytymisestä sukupuuttoon. Tässä kontekstissa lajit täytyy van Doorenin mukaan ymmärtää eräänlaisena ”liikelinjana” läpi evolutionaarisen ajan. Jokainen lajin sukulinja on tietynlaisen elämäntavan ruumiillistuma, tiettyjen morfologisten ja käyttäytymisominaisuuksien yhdistelmä, joka siirtyy sukupolvelta toiselle. (Van Dooren 2014, 5–6.) Tämä elämäntapa ei myöskään ole staattinen, vaan lajit ovat jatkuvassa prosessissa, sopeutuen ja muuntautuen muuttuvan ympäristön mukana. Yksittäinen organismi ei ole niinkään tietyn luokan tai tyypin ”jäsen” vaan osallistuja jatkuvassa ja kehittyvässä elämäntavassa sekä tärkeä linkki sukupolvien välillä, jotka eivät vain tapahdu vaan saavutetaan suuren työn ja panostuksen kautta. Tästä näkökulmasta mennyt ja tuleva eivät näyttäydy abstrakteina ajallisina horisontteina vaan todellisina ruumiillisina sukupolvina. (Ibid. 27.)

Van Dooren käsittelee kirjassaan sukupuuttoa eri uhanalaisten tai jo sukupuuttoon kuolleiden lintulajien kautta. Hän kirjoittaa muun muassa luonnosta hävinneen havaijinvariksen suremisen tavoista. Havaijinvarikset tulkitsevat lajitoverin kuoleman merkittäväksi merkiksi vaarasta. Yhden variksen kuolema saa muut välttelemään kyseistä paikkaa ja muuttamaan

lentoreittejään jopa useiden vuosien ajan. Van Dooren kysyykin, mitä kokonaisen lajin kuolema viestii meille. Kuinka on mahdollista, että sukupuuttojen aallon ei ole tulkittu kertovan vakavasta tarpeesta löytää uusia ”lentoreittejä”, uusia tapoja elää hauraassa ja muuttuvassa maailmassa? (Ibid. 142.)

Galleriatilassa Samolan teokset *Viimeinen lento* ja *Sigris* muodostavat eräänlaisen uuden lentoreitin van Doorenin termiä hyödyntäen. *Viimeinen lento* kertoo eräänlaisen tarinan tietyn aikakauden ja elämäntavan päättymisestä. Ajatus sukupolvista, jotka toimivat linkkeinä tässä lajin liikelinjassa läpi ajan, löytyy teoksesta lasten muodossa. Heillä on mahdollisuus tehdä toisin, muuttaa lentoreittiä niin, että se on kestävämpi. *Sigris* taas hahmottelee sitä, millaista elämä voisi olla vähemmän liikkuvana, pysähdyksissä. Tai ehkä sitä, miten voisimme löytää kaukomatkoilta etsimäämme lähimaastosta. Pakotettu pysähtyminen voi antaa tilaa uusille näkökulmille.

Hanna Meretojan mukaan eettisesti potentiaalisilla kertomuksilla voidaan laajentaa mahdollisen tilaa, siinä missä toisenlaiset kertomukset voivat supistaa sitä (Meretoja 2018, 4). Meretojan mukaan eettisesti potentiaaliset narratiivit auttavat hahmottamaan useita näkökulmia. Tehdessämme päätöksiä ja muuntaessamme niitä toiminnaksi meidän täytyy kuvitella näiden toimien monia mahdollisia seurauksia, sitä kuinka ne voivat vaikuttaa muihin ja muuttaa jaettua maailmaamme. Tämänkaltainen käsitys mahdollisesta tai siitä, kuinka asiat voisivat olla toisin, on kiinteä osa moraalista toimijuutta ja yksilöiden ja yhteisöjen eettistä mielikuvitusta. (Ibid.)

Hailin myyttisiä maisemia kuvaavat teokset nostavat esiin tarinoita, jotka eivät aktiivisesti ole läsnä jokapäiväisessä elämässä. Vaikka nämä tarinat eivät ole tosia, ne voivat silti toimia hyödyllisinä esimerkkeinä toisenlaisesta luontosuhteesta. Narratiivinen hermeneutiikka kyseenalaistaa elämisen ja kertomisen välisen dikotomian korostamalla sitä, että kokemus on jatkuvasti välittynyttä, sen sijaan että narratiivi vain jälkikäteen laittaisi järjestykseen puhtaan kokemuksen. Narratiivisen hermeneutiikan ydinajatuksena on, että kulttuuristen narratiivien verkko vaikuttaa siihen, kuinka ylipäänsä koemme asiat. (Meretoja 2018, 8–9.) Narratiivinen fiktio voi sysätä narratiivista mielikuvitustamme suuntiin, jotka heiluttavat kulttuurisesti dominoivia narratiiveja (ibid. 120). Esimerkkinä kulttuurisesta narratiivista voisi olla vaikkapa ihmisen ja luonnon väliin tarkan rajanvedon tekevät narratiivit tai narratiivit ihmisestä luonnon hallitsijana. Mikäli kulttuuristen narratiivien verkko, jonka keskellä elämme, sisältäisi enemmän tarinoita, jotka kertovat tasavertaisemmasta luontosuhteesta – tai

ylipäänsä nostavat esiin ei-inhimillisiä toimijoita ja elementtejä – sillä voisi olla vaikutusta siihen, kuinka koemme luontosuhteemme ja sitä kautta myös siihen, kuinka toimimme.

Pulvis et umbra -näyttely kokonaisuudessaan hahmottelee lajirajat ylittävää yhteisöä, jossa ”me” kattaa sekä inhimillisen että ei-inhimillisen, kaiken sen mitä maapallolta löytyy – yhdistävänä tekijänä alkuperä ja koostuminen samasta aineesta. Hailin *Syntyjä syviä* – teossarja taas tuo esiin kansalliset rajat ylittävän myyttien maailman. Meretojan mukaan narratiivit toimivat myös sosiaalisen vuorovaikutuksen käytäntöinä, jotka säilyttävät, luovat ja muuntavat intersubjektiivisia tiloja ja identiteettejä – eettisesti hedelmällisiä tai ongelmallisia narratiivisia välitiloja. Tarinankerronta luo suhteellisen mahdollisuuksien tilan, ja tämä narratiivinen välitila muovaa sitä, mikä on ajateltavissa ja sanottavissa, nähtävissä ja kuultavissa, koettavissa ja tehtävissä tietyistä subjektipositioista käsin. (Meretoja 2018, 117.) Narratiivinen välitila koskettaa intersubjektiivisia tiloja sekä globaalissa mittakaavassa että yksilöiden välisissä suhteissa. Meretojan mukaan tarve narratiivisten välitilojen tekemiseen inklusiivisemmiksi ei koske vain jaettua ihmisyyttä vaan sisältää jaetun vastuun ja tulevaisuuden, joka on yhteinen sekä ihmisille että muille tunteville olennoille yhteisellä planeetalla. Tämä sisältää haasteen laajentaa ”huolen kehäämme” niin, että se sisältäisi myös muunlaisten kuin meidänkaltaisten kärsimisen. (Ibid. 125–129.) Näyttely ja Samolan ja Hailin teokset osallistuvat tämän välitilan muovaamiseen omilla tarinoillaan. Pulvis et umbra -näyttelyn voi nähdä edesauttavan tämän huolen kehän laajentamista kertomalla tarinaa koko maapallon kattavasta samasta aineesta muodostuvasta yhteisöstä.

Hieman kuten ylempänä Meretoja toteaa narratiivisen fiktion kyvystä ikään kuin ohjata mielikuvitustamme suuntiin, jotka poikkeavat kulttuurisesti dominoivista narratiiveista, Sontagin mukaan valokuvat eivät voi luoda moraalista kantaa tyhjästä, mutta ne voivat vahvistaa sitä tai olla rakentamassa sellaista, joka on syntymässä (Sontag 1979, 18). Sontagin ajatukset valokuvista moraalisen toiminnan katapultteina vaikuttavatkin kulkevan samoja linjoja kuin Meretojan ajatukset tarinoiden eettisestä potentiaalista. Valokuvien ja tarinoiden muutosvoima näyttäytyy molempien kirjoittajien ajatuksissa hienovaraisena työnä. Ne eivät ole nopeita ihmeratkaisuja maailmanparantamiseksi, mutta pienillä, itsepintaisilla ja toistuvilla eleillä ne voivat olla muovaamassa ajatusten suuntaa.

6 Lopetus

Lähdin tarkastelemaan sitä, kuinka valokuvat osallistuvat ihmisen ja luonnon suhteen määrittelyyn ja voisiko niillä olla potentiaalia laajentaa ihmiskeskeistä näkökulmaa niin, että ei-inhimillinen elämä otettaisiin paremmin huomioon. Lisäksi tarkastelin sitä, millainen rooli tarinoilla ja myyteillä on luontokäsityksen muodostumisessa. Tarkastelussa vahvana lähtökohtana oli teosten materiaalisuus, siitä nousevat merkitykset ja sen vaikutus teosten tulkintaan. Samolan ja Hailin teokset asettuivat sekä luontokuvien että matkakuvien kategorioihin. Teoksissa käytetyt vedostusmenetelmät ja lopputuloksen estetiikka veivät ajatukset valokuvan alkuaikoihin, piktorialismiin sekä varhaisessa luontovalokuvaan. Tarkastelemissani teoksissa lähestyttiin perinteisillä analogisen valokuvauksen menetelmillä tänäkin päivänä ajankohtaista aihetta, ihmisen ja luonnon suhdetta ristiriitoineen.

Lähempi tarkastelu osoitti, että Samolan Italian ja Lohjan maisemat sekä Hailin myyttiset maisemat koostuivat toisaalta konkreettisista, materiaalisista paikoista että mielikuvista ja mentaalisista paikoista. Tarkkaa rajaa näiden välille on mahdotonta vetää, materiaalinen vaikuttaa mielikuvaan ja toisinpäin. Moni nähtävyys, luontokohde tai muu matkailukohde, on tuttu meille ensin valokuvista. Valokuvat toimivat näin melkein reittioppaana tai askelmerkkeinä, vieden matkailijaa kohti ennalta nähtyä näkymää tai maisemaa. Esimerkiksi tässä mielessä valokuvilla on toimijuutta, ne vievät ja liikuttavat ihmistä. Ei ole siis yhdentekevää, minkälaisia luontokuvia tai matkakuvia katselemme.

Samolan *Viimeinen lento* asettui monella tapaa jatkumoon perinteisten matkakuvien kanssa. Niistä löytyivät tutut lomakuvan elementit, kuten meri, kulttuurinähtävyydet sekä subliimi maisema. Vaikka esittelytekstin perusteella valokuvat paikantuivat Italiaan, ne olisivat voineet olla monesta muustakin kohteesta, ja siten niiden esittämä paikka oli tavallaan aineeton. Tässä tuttujen ja turvallisten näkymien reunoilla väijyi kuitenkin hienovarainen uhkan tuntu, joka syntyi lasikuplien viereen asetelluista rikkinäisistä viinilaseista ja niiden sisällä ja päällä olevista kuolleista hyönteisistä. Tarina lomasta auringossa näyttäytyi nyt laajemmassa mittakaavassa, elämäntapana, joka on tulossa päätökseen. *Viimeisen lennon* kuvaamassa maailmassa muutos ei vielä ole tapahtunut, mutta ollaan sen reunalla. Huomionarvoista näissä kuvissa oli myös se, että niissä esiintyvät lapset, ihmisryhmä, joita tuleva muutos suuremmassa määrin koskee.

Valokuvan esineellisyys ja materiaalisuus korostuvat *Viimeisen lennon* lasikuplissa, jotka työntyvät kohti katsojaa galleriatilassa ja välkehtivät ulkoa tulevan valon mukana. Lasi on materiaalina varsin kestävää, se ei juuri reagoi yleensä esineitä tuhoaviin elementteihin, kuten valoon, kuumuuteen tai kosteuteen. Toisaalta lattialle tippuessaan lasi särkyy helposti pieniksi palasiksi, korjaamattomaksi. Materiaalivalinnan voi tulkita vihjaavan kuvien kuvaaman maailman hauraudesta, se voi särkyä, jollei sitä käsitellä huolella. Lasikuplien kuvaama maailma on vielä ehjä, mutta niiden yhteyteen sijoitetut viinilasit ovat rikki ja hyönteiset kuolleet. Sen lisäksi, että nämä elementit välittävät uhkan tunteen, ne myös tuovat mukanaan ajallisen perspektiivin. Kivihiilikaudelta tähän päivään ja useammasta sukupuutosta selvinneet sudenkorennot rinnastuvat ihmisen aikaan maapallolla, joka puolestaan vaikuttaa tässä mittakaavassa yhtä lyhyeltä kuin perhosen elinkaari. Zylinskan ajatuksia seuraten pohdin Samolan teosta sukupuuton horisonttia vasten ja eräänlaisina fossiileina, materiaalisina jälkinä tai näytekappaleina tästä ajasta. Valokuvien ajatteleminen fossiileina auttaa ymmärtämään lajien katoamisen ja ympäristön muutosten peruuttamattomuuden ja auttaa katsomaan ikään kuin tulevasta käsin tähän hetkeen, jolloin on vielä mahdollista tehdä tarvittavia muutoksia.

Myyttien maailma on teoksessa läsnä osittain paikantumattomana ja siten aineettomana lomaidyllinä, lomamaisemana. Vuorta esittävä lasikupla tuo mukanaan taas vuoriin liittyvää mytologiaa. *Viimeisen lennon* subliimi vuori muistutti pilvisine huippuineen myyttistä maailmanvuorta, pyhää ja saavuttamatonta jumalille varattua paikkaa. Maailmanvuoren laelta voi nähdä koko maailmanpiirin ja tämä tieto ja näkeminen on mytologioissa ihmisiltä kielletty. Toisaalta moni tärkeä tapahtuma tai käännekohta joko yksilön tai yhteisön elämässä tapahtuu esimerkiksi *Kalevalassa* vuorella tai mäellä. Myyttisen tiedon näkökulmasta *Viimeisen lennon* vuoren voisikin tulkita vihjaavan, että ihminen on ylittänyt rajan ja asettanut itsensä paikalle, joka kuului vain jumalille ja että tähän on tulossa muutos, käännekohta nykyisessä elämäntavassa.

Sigriksessä valokuva on perinteisemmässä muodossa, paperikuvana kehysten takana. Kuvat ovat hopeagelatiinivedoksia, jotka on sävytetty teellä, mistä johtuu niiden rusehtava sävy. Kuvakulmassa ja katseessa tapahtuu kuitenkin muutos. Teellä sävytetyistä hopeagelatiinivedoksista muodostuvassa teoskokonaisuudesta ei välity mielikuva ihmisen hallitsemasta näkymästä, maisemasta. Valokuvat ovat välähdyksenomaisia, kuin valokuvaaja olisi harhaillut päämäärättömästi kameran kanssa. Maisema on ikään kuin hajotettu palasiksi, joskin tutut lomakuvan elementit löytyvät myös tästä teoksesta: vesi, rauniot, aurinko. Vuorovaikutus kuvaajan ja ympäristön välillä on kuitenkin hyvin erilainen verrattuna

Viimeisen lennon kuviin, ympäristöön tutustutaan ikään kuin yhdessä kameran silmän kanssa, ei valmista kuvitettua reittiä pitkin. Myös kuvien sijoittelu seinille vahvistaa harhailun tunnetta, ne eivät ole kätevästi silmän tasolla, vaan liikuttavat sekä katsojaa että katsetta tilassa – hieman kuin metsässä liikkuessa. *Sigriksen* kuvien voikin nähdä Zylinskan mainitseman ei-inhimillisen katsomisen vaalimisena siinä, miten ne tekevät katseesta ruumiillisemman ja häivyttävät ihmisen roolia sekä kuvan aiheena, toimijana että vastaanottajana.

Viimeisen lennon ja *Sigriksen* välillä hallinnassa oleva ja tuttu katsojapositio ja katse hiljalleen murtuu kyseenalaistaen ihmisen roolin kaiken keskipisteenä ja kuvaa hallitsevana tekijänä. *Sigris* hahmottelee katsomisen ja kuvien tuottamisen muutosta kohti eettisempää ja tasavertaisempaa tapaa, pois yhtä aikaa kaikkialle ja ei-mihinkään paikantuvasta jumalankaltaisesta tarkastelukulmasta. *Sigristä* voi lukea kehotuksena uudenlaiseen tapaan katsoa ja paikantua osaksi ympäristöä ja kuvaa. Toisaalta sen voi nähdä myös paluuna varhaisen valokuvan aikaiseen luontokuvaukseen. Galleriatilassa *Viimeinen lento* ja *Sigris* muodostavat van Doorenin termiä hyödyntäen eräänlaisen uuden lentoreitin. Teosten välillä yksi aikakausi ja elämäntapa tulee päätökseen. Molempien teosten valokuvissa näkyvät lapset ovat seuraava linkki sukupolvien muodostamassa ketjussa. Tällä sukupolvella on mahdollisuus tehdä toisin ja muodostaa uudenlainen lentoreitti kohti kestävämpää tulevaisuutta.

Myyttien avulla on käsitelty ilmiöitä, joita ei vielä täysin ymmärretä tai jotka ovat ongelmallisia ja aiheuttavat ahdistusta. Hailin myyttisiä maisemia kuvaavat teokset käsittelevät luontosuhdetta mytologioiden kautta. Tummasävyisissä tinatypioissa arkinen maisema näyttäytyy myyttisenä. Maiseman tarkastelu myyttien kanssa tai läpi tuo mukaan useamman aikatason, myyttien kyetessä liikkumaan sekä ajan ja paikan rajojen yli. Tuonpuoleisten asukkien luontosuhde vaikuttaa läheiseltä ja myyttisissä tarinoissa korostuu kunnioituksen vaatimus. Vaikka tarinat eivät ole tosia, ne voivat olla rakentamassa parempaa luontosuhdetta. Hailin tinatypioissa yhdistyi poeettinen ja suora kuvaus, mikä antoi niille suuremman vapauden tarinankerrontaan. Ihmissilmä ei näe mitä kameran silmä näkee, ja toisaalta esitystapa vaikuttaa siihen, mitä kuvasta luetaan ja mitä siinä nähdään. Juuri tämä toden ja epätoden sekoittuminen kuvassa ja niiden yhtäaikainen esilläolo tekee valokuvista potentiaalisen muutoksen välineen.

Vuorenkuninkaan luolassa kaupunkihuollon kasaamat lumikinokset muuntuivat myyttiseksi paikaksi. Mytologisesta näkökulmasta tarkasteltaessa teos kertoo luonnon ja ihmisen rajoista. Vuoren sisäpuoli on vuorten asukkien valtakuntaa, jonne ihmisillä ei ole asiaa. Vuorenkuningas – peikko tai hiisi – on kunnioitusta ja hieman pelkoakin herättävä hahmo. Teoksen viesti tätä vasten tulkittuna voisi olla se, että ei-inhimilliset kanssa-asujat ja ympäristö eivät ole ihmiselle alisteisia, vaan valta-asetelma voi olla jopa päinvastainen. Yhteiseloa tulisi miettiä enemmän ”vuoren asukkaiden” ehdoilla, sen sijaan että luonto on vain hyödyn ja hallinnan kohde.

Tinatypioiden valoa heijasteleva ja tumma pinta korostaa maiseman myyttisyyttä. Kertomuksista ja ajan mittaan kerrostuneista merkityksistä muodostuva näkymätön maisema vaatii oikeanlaista katsomista ja kuuntelemista. Aiemmin opittu ja kuultu, tarinat ja kuvasto vaikuttavat siihen, mitä asioita maisemassa nähdään. Oudon muotoinen pilvi voi esimerkiksi näyttäytyä todisteena maapallon ulkopuolisesta elämästä, kuten *UFOssa*. *Linnassa* vilahtava lapsen hahmo tuo sekin mieleen mielen kyvyn paikata epämääräistä havaintoa niin, että se vastaa jotakin tuttua muotoa. Myyttien kanssa maisemaa katsova voi nähdä häilyvässä hahmossa myös aaveen, vierailijan alisesta maailmasta. *Kuule* tuo esiin ihmisen ja luonnon yhteiselon ongelmakohtia, ei-inhimillisestä näkökulmasta. Polun varrelle olevat kanin jäänteet herättävät pohtimaan, keiden kanssa asutamme samaa maisemaa, minkä ohi kävelemme päivittäin näkemättä, kuulematta, pysähtymättä.

Hailin *Tuonenjoki* ei sekään ole tyynnyttävä, vaan rauhallisesti virtaavan joen sijasta se on koski, kuohuvaa vettä ja petollisesti pilkistäviä kiviä. Ison kiven päällä lepäävä pääkallo lisää näkymän uhkaavuutta. Vahvasti tutusta Tuonenjoen kuvastosta poikkeava näkymä saa pohtimaan omaa hauratuttamme. Ympäristön muutoksissa heikoilla on ennen kaikkea inhimillinen elämä, jonka ylläpitämiseen vaaditaan paljon. Tulevien muutosten edessä saatamme olla voimattomia, kaikki luonnon ilmiöt eivät ole hallittavissa ja kesytettävissä, kuten monet nykyisistä koskista.

Näiden tarinoiden esiin tuominen ja kuvallistaminen muovaavat osaltaan luontosuhdetta, antavat siihen uusia aineksia, joiden pohjalta katsoa maisemaa ja meidän omaa paikkaamme siinä. Sekä visuaalinen kuvasto että kulttuuristen narratiivien verkko vaikuttavat siihen, mikä koetaan merkitykselliseksi. Ei-inhimillisiä toimijoita ja elementtejä esiin nostavat tarinat ja teokset voivat muovata sitä, kuinka koemme luontosuhteemme ja sitä kautta vaikuttaa siihen, kuinka toimimme. Pulvis et umbra -näyttelyssä hahmottuva kertomus koko maapallon

kattavasta samasta aineesta muodostuvasta yhteisöstä laajentaa niin sanottua huolen kehää koskemaan muunkin kuin inhimillisen elämän.

Tärkeässä roolissa tässä tarinankerronnassa on teosten materiaalisuus. Toisin kuin digitaaliset, virtuaalisissa virroissa liikkuvat kuvat, analogisesti tuotetut valokuvat ovat olemassa yhdessä paikassa. Tällöin ne voivat toimia pysähdyspaikkoina, joihin katsojan liikkuva keho – ja havainnoiva ruumiillinen mieli – voi hetkeksi pysähtyä. Teosten edessä liikkuminen, valon heijastuminen lasikuplista silmään ja soittorasioiden soittaminen tekevät tietoiseksi omasta kehosta tilassa. Vaikka teoksiin ei soittorasioita lukuun ottamatta voikaan koskea, Barthesin toteama valon välittämä materiaalisten kosketusten ketju toteutuu silti: kohteesta kameraan ja valokuvaan, valokuvasta katsojan silmään. Fyysinen valokuva tekee todeksi sekä menneen hetken että parhaillaan meneillään olevan hetken, ohi kulkevan ja kuvan äärellä viivähtävän katselijan. Yksittäinen vierailija jatkaa matkaansa, mutta uusia tulee ja valokuva jatkaa olemistaan tulevaisuuden silmille. Sanonnan mukaan yksi kuva vastaa tuhatta sanaa. Näiden teosten perusteella se pitää paikkansa, valokuva voi säilyttää monta tarinaa, jotka muuten olisivat katoavien ihmiskehojen varassa. Siitä huolimatta, että valokuva voi myös valehdella ja kertoa tarinoita, jotka eivät ole aivan tosia, siinä on kuitenkin kirjalliseen kertomukseen verrattuna aina konkreettinen jälki tai todiste siitä, että jotakin on ollut linssin edessä. Se miten lopputulos tulee tulkituksi, on toinen tarina.

Kuvaluettelo

Kuva 1. Samola, Taru, *Viimeinen lento* (*Last light*), 2020. Kuvansiirto lasille, hyönteiset rikkoutuneissa viinilaseissa. Kuva: Mari Vento.

Kuva 2. Samola, Taru, *Viimeinen lento* (*Last light*), 2020. Hyönteiset rikkoutuneissa viinilaseissa. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Kuva 3. Samola, Taru. *Viimeinen lento* (*Last light*), 2020. Kuvansiirto lasille, 9,5–13 cm. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Kuva 4. Samola, Taru, *Viimeinen lento* (*Last light*), 2020. Kuvansiirto lasille, 9,5–13 cm. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Kuva 5. Samola, Taru, *Viimeinen lento* (*Last light*), 2020. Kuvansiirto lasille, 9,5–13 cm. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Kuva 6. Samola,Taru, *Viimeinen lento* (*Last light*), 2020. Kuvansiirto lasille, 9,5–13 cm. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Kuva 7. Samola, Taru, *Viimeinen lento* (*Last light*), 2020. Kuvansiirto lasille, hyönteiset rikkoutuneissa viinilaseissa. & Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Teellä sävytetyt hopegelatiinivedokset, 12 x 15 cm; 15 x 12 cm. Kuva: Mari Vento

Kuva 8. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.

Kuva 9. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.

Kuva 10. Samola,Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.

Kuva 11. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.

Kuva 12. Samola, Taru, *Sigris,* 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.

Kuva 13. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Teellä sävytetty hopeagelatiinivedos, 12 x 15 cm. Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Kuva 14. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.

Kuva 15. Samola, Taru, *Sigris*, 2020. Skannaus negatiivista. Kuva: Taru Samola.

Kuva 16. Haili, Jenni, *Syntyjä syviä* (*Songs of Wit and Wisdom*), 2020. Tinatypia, soittorasiat. Kuva: Mari Vento.

Kuva 17. Haili, Jenni, *Dovregubbens Hall* (*Vuorenkuninkaan luola*), 2019. Tinatypia, 6 osaa, soittorasia, 18 x 21 cm, koko sarja 120 x 21 cm, editio 1 /3 (kukin editio on uniikki). [Kuva: Jenni Haili.] www.jennihaili.com (18.4.2023).

Kuva 18. Haili, Jenni, *Dovregubbens Hall* (*Vuorenkuninkaan luola*), 2019. Tinatypia, 6 osaa, soittorasia, 18 x 21 cm, koko sarja 120 x 21 cm, editio 1 /3 (kukin editio on uniikki). Kuva: Mari Vento.

Kuva 19. Haili, Jenni, *UFO*, 2020. Tinatypia, 18 x 24 cm, editio 1/3 (kukin editio on uniikki). [Kuva: Jenni Haili.] www.jennihaili.com (18.4.2023).

Kuva 20. Haili, Jenni, *Linna* (*Castle*), 2020. Tinatypia, 24 x 18 cm, editio 1/3 (kukin editio on uniikki). [Kuva: Jenni Haili.] www.jennihaili.com (18.4.2023).

Kuva 21. Haili, Jenni, *Kuule* (*Lyssna*),2020. Tinatypia, 24 x 18 cm, editio 1/3 (kukin editio on uniikki). [Kuva: Jenni Haili.] www.jennihaili.com (18.4.2023).

Kuva 22. Haili, Jenni, *Tuonenjoki* (*Tuonela bäck*), 2020. Tinatypia, 5 osaa, soittorasia, 18 x 24 cm, koko sarja 60 x 78 cm, editio 1/3 (kukin editio on uniikki). [Kuva: Jenni Haili.] www.jennihaili.com (18.4.2023).

Kuva 23. Haili, Jenni, *Tuonenjoki* (*Tuonela bäck*), 2020. Tinatypia, 18 x 24 cm, editio 1/3 (kukin editio on uniikki). Yksityiskohta. Kuva: Mari Vento.

Lähteet

Painamattomat opinnäytteet

Turun ammattikorkeakoulu (Turun AMK), Turku

Samola, Taru 2021. *Rippituoli – häpeän, toiseuden ja vallan teemat taiteellisen työn taustalla.* Opinnäytetyö, kuvataiteilija (AMK). https://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2021120724161 (24.4.2023).

Internet -lähteet

BBC www-sivu. https://www.bbc.co.uk (tarkistettu 10.4.2023).

B-galleria www-sivu. https://bgalleria.net/post/627514442420289536/pimi%C3%B6taiteilijoiden-ty%C3%B6ryhm%C3%A4-pulvis-et-umbra (tarkistettu 10.4.2023).

De Montfort yliopisto www-sivu. https://www.dmu.ac.uk/about-dmu/academic-staff (tarkastettu 10.4.2023)

Department of Arts and Cultural Sciences www-sivu. https://www.kultur.lu.se/en/ (tarkistettu 10.4.2023).

Helsingin Sanomat www-sivu. https://www.hs.fi (tarkistettu 10.4.2023).

James Webb Space Telescope www-sivu. https://webb.nasa.gov/ (tarkistettu 10.4.2023).

Jenni Haili www-sivu. https://www.jennihaili.com/ (tarkistettu 10.4.2023).

Joanna Zylinska www-sivu. http://www.joannazylinska.net/ (tarkistettu 10.4.2023).

Jyväskylän kaupunki www-sivu. https://www.jyvaskyla.fi (tarkistettu 10.4.2023).

Kansallisihme www-sivu. https://kansallisihme.fi (tarkistettu 10.4.2023).

Kiasma www-sivu. https://kiasma.fi (tarkistettu 10.4.2023).

Kämp galleria www-sivu. https://www.kampgalleria.com (tarkistettu 10.4.2023).

Lomography www-sivu. https://www.lomography.com (tarkistettu 10.4.2023).

Länsi-Uudenmaa www-sivu. https://www.lansi-uusimaa.fi (tarkistettu 10.4.2023).

Onoma Summer Exhibitions Facebook-sivu. https://www.facebook.com/OnomaFiskars/posts/10157466087811773 (tarkistettu 10.4.2023).

Radiofiskars www-sivu. https://www.radiofiskars.fi (tarkistettu 10.4.2023).

Research Portal www-sivu. https://portal.research.lu.se (tarkistettu 10.4.2023)

Saara Ekström www-sivu. https://www.saaraekstrom.com (tarkistettu 10.4.2023).

Taru Samola www-sivu. https://www.tarusamola.com (tarkistettu 10.4.2023).

Thom van Dooren www-sivu. https://www.thomvandooren.org (tarkistettu 10.4.2023).

Titanik www-sivu. http://www.titanik.fi (tarkistettu 10.4.2023).

Turun kaupunki www-sivu. https://www.turku.fi (tarkistettu 10.4.2023).

Turun yliopisto www-sivu. https://www.utu.fi (tarkistettu 10.4.2023).

Valokuvakeskus Peri www-sivu. https://valokuvakeskusperi.fi (tarkistettu 10.4.2023).

Valokuvataiteen museo www-sivu. https://www.valokuvataiteenmuseo.fi (tarkistettu 10.4.2023).

Verna Kovanen www-sivu. https://www.vernakovanen.com (tarkistettu 10.4.2023).

Warwick yliopisto www-sivu. https://warwick.ac.uk/fac/arts/scapvc/theatre/staff/ (tarkistettu 10.4.2023).

Yle Areena www-sivu. https://areena.yle.fi (tarkistettu 10.4.2023).

Yle www-sivu. https://yle.fi/aihe/a/20-10003355 (tarkistettu 10.4.2023).

Kirjallisuus

Arendt, Hannah 2002 [1958]. *Vita activa, ihmisenä olemisen ehdot*. Suom. Riitta Oittinen ja Eija Virtanen. Tampere: Vastapaino. Alkup. *The Human Condition*.

Barthes, Roland 1985 [1980]. *Valoisa huone – La chambre claire – Camera lucida*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri. Alkup. *La chambre claire.*

Batchen, Geoffrey 2001.” Vernacular photographies.” *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*. Cambridge, Mass: MIT Press, 56 – 80.

Batchen, Geoffrey 2004. *Forget Me Not Photography and Remembrance*. Amsterdam: Van Gogh Museum & New York: Princeton Architectural Press.

Bazin, Andre 1983 [1945]. “Valokuvan ontologia”. Suom. Leena Kirstinä. Kuvista sanoin. Koonnut Martti Lintunen. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Porvoo, Juva: WSOY, 178–186.

Benjamin, Walter 2010 [1935]. “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility [First Version]”. Trans. Michael W. Jennings. *Grey Room* 39, Spring 2010, 11–38. www.jstor.org/stable/27809424 (17.4.2023).

Bobbette, Adam 2013. “Episodes from a History of Scalelessness: William Jerome Harrison and Geological Photography.” *Architecture in the Anthropocene: Encounters Among Design, Deep Time, Science and Philosophy*. Ed. Etienne Turpin. Ann Arbor: Open Humanities Press, 45–58. 10.3998/ohp.12527215.0001.001 (15.4.2023).

Derrida, Jacques & Stiegler, Bernard 2002. *‘Spectrographies’, Echographies of Television. Filmed Interviews*. Transl. Jennifer Bajorek. Cambridge: Polity Press.

Dorta Antequera, Pedro; Díaz Pacheco, Jaime; López Díez, Abel & Bethencourt Herrera, Celia 2021. ”Tourism, Transport and Climate Change: The Carbon Footprint of International Air Traffic on Islands". *Sustainability* 13/2021, 1–18. https://doi.org/10.3390/su13041795 (10.4.2023).

Edwards, Elizabeth 2009. “Photographs as Objects of Memory.” *The Object Reader*. Eds. Fiona Candlin & Raiford Guins. London & New York: Routledge, 331–342.

Enges, Pasi 2014. ”Myyttisiä maisemia ja uskomuksellisia ympäristöjä. Kansanuskontutkimuksen näkökulmia ympäristömytologiaan.” *Ympäristömytologia*. Toim. Seppo Knuuttila & Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 89–106.

Frigård, Johanna 1999. ”Mikä uutta mikä vanhaa? Näkemyksiä valokuvasta 1900–1940.” *Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta*. Toim. Jukka Kukkonen ja Tuomo-Juhani Vuorenmaa. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 80–101.

Frog 2014. ”Mytologia on katsojan silmässä. Miten myytit merkityksellistävät maailmaa.” *Ympäristömytologia*. Toim. Seppo Knuuttila & Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 59–73.

Grosz, Elizabeth 2005. *Time Travels. Feminism, Nature, Power*. Durham & London: Duke University Press.

Hall, C. Michael & Higham, James 2005. “Introduction: Tourism, Recreation and Climate Change”. *Tourism, recreation, and climate change*. Eds. Michael C. Hall & James Higham. Clevedon, Buffalo & Toronto: Channel View Publications, 3–17.

Hansen, Miriam Bratu 2008. “Benjamin’s Aura”. *Critical Inquiry* 34:2, 336–375. Chicago: The University of Chicago Press. https://doi.org/10.1086/529060 (15.4.2023).

Hanski, Ilkka 2008. “The World That Became Ruined.” *Science and Society*. *EMBO Reports* 9, 34–36. https://doi.org/10.1038/embor.2008.77 (24.4.2023).

Haraway, Donna 1988. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.” *Feminist Studies* 14:3, 575–99. https://doi.org/10.2307/3178066 (17.4.2023).

Haraway, Donna 2008. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Harrison, W. Jerome 2000. “Light as a Recording Agent of the Past.” *Aperture (San Francisco, Calif.)* 158/2000, 48–57. https://utuvolter.fi/permalink/358FIN_UTUR/1rsgc7g/cdi_proquest_reports_218843608 (15.4.2023).

Hornby, Louise 2017. *Still Modernism. Photography, Literature, Film*. New York: Oxford University Press. https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=328400 (10.4.2023).

Häyrynen, Maunu 2005. *Kuvitettu maa. Suomen kansallisten maisemakuvastojen rakentuminen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Johansson, Hanna 2005. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like.

Knuuttila, Seppo & Piela, Ulla 2014.”Ympäristömytologia – havainto ja tulkinta.” *Ympäristömytologia*. Toim. Seppo Knuuttila & Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–17.

Knuuttila, Seppo & Timonen, Senni 2014. “Vuorten myytit ja mytologiat. Esimerkkejä Itä-Suomesta ja Karjalasta.” *Ympäristömytologia*. Toim. Seppo Knuuttila & Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 109–119.

Lintonen, Kati & Inha, I. K. 2006. *Hymyilevät rannat. I. K. Inhan (1865–1930) luonnon hurmaus ja melankolia.* Helsinki: Maahenki.

Lintonen, Kati 2011. *Valokuvallistettu luonto. I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä.* Helsinki: Helsingin yliopisto. http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-7196-6 (24.4.2023).

Lintonen, Kati 2014. ”Piktorialismi – Valokuvataide hahmottelee itseään”. Lintonen, Kati; Rastenberger, Anna-Kaisa & Heikka, Elina. *Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo & Maahenki, 24–49.

Lintonen, Kati 2019. ”Valokuvallistunut metsä.” *Tahiti* 2/2019, 69–85. https://doi.org/10.23995/tht.88072 (10.4.2023).

Lukkarinen, Ville 2004. ”Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila.” *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Taidekoti Kirpilä, 20–91.

Luukkonen, Ismo 2009. “Kaksi matkaa. Valokuvan poeettisuudesta ja suoruudesta.” *Välissä. valokuvat ymmärtämisen välineinä*. Toim. Taina Erävaara & Ilona Tanskanen. Turku: Turun ammattikorkeakoulu & Peri, 119–144.

Löfgren, Orvar 1999. *On Holiday. A History of Vacationing*. Berkeley: University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520928992 (10.4.2023).

Lönnrot, Elias 1849. *Kalevala*. https://digi.kirjastot.fi/files/original/37e209ab7c6776364ba8dd959af3c257.epub (24.4.2023).

Meretoja, Hanna 2018. *The Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History, and the Possible.* New York: Oxford University Press.

Merleau-Ponty, Maurice 2012 [1945]. *Phenomenology of Perception*. Trans. Donald A. Landes. Milton Park, Abingdon, Oxfordshire: Routledge. http://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=1433878 (10.4.2023).

Närhi, Jani 2014.” Hyödyllistä kauneutta. Affektiivisuus ja funktionaalisuus tuonpuoleisen representaatioissa”. *Ympäristömytologia*. Toim. Seppo Knuuttila & Ulla Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 303–325.

Peters, John Durham 2003. “Space, Time, and Communication Theory.” *Canadian Journal of Communication* [Online] vol. 28 no. 4 (2003), 397–411. DOI:10.22230/cjc.2003v28n4a1389 (15.4.2023).

Petiska, Eduard 1973. *Kreikkalaisia satuja*. Helsinki: Weiling+Göös.

Rancière, Jacques 2010. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Ed. & transl. Steven Corcoran. London, New York: Continuum.

Rantala, Outi 2012.” Matkailututkimus”. *Monitieteinen Ympäristötutkimus*. Toim. Karoliina Lummaa, Mia Rönkä & Timo Vuorisalo. Helsinki: Gaudeamus.

Rose, Deborah 2013. “Slowly – writing into the Anthropocene”. *TEXT.* Special Issue 20: Writing Creates Ecology and Ecology Creates Writing (October 2013). http://www.textjournal.com.au/speciss/issue20/Rose.pdf 10.4.2023.

Siikala, Anna-Leena 2012. *Itämerensuomalaisten mytologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Simonsuuri, Kirsti 2002. *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*. Hämeenlinna: Tammi.

Sontag, Susan 1979. *On Photography*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Stewart, Susan 1993. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham & London: Duke University Press.

Vainikkala, Erkki toim. 1990. *Sublim, ylevä, sublime*. *Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 22*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

van Dooren, Thom 2014. *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*. New York: Columbia University Press. https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=1634826 (10.4.2023).

van Gelder, Hilde & Westgeest, Helen 2011. *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*. Chichester & Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Vuorinen, Jane & Najdowski, Rebecca 2018. “Surface Tension: Material Intra-Actions within Photography”. *RUUKKU* 9 (2018). https://doi.org/10.22501/ruu.371917 (10.4.2023).

Vuorinen, Jane 2016. ”Valokuvan ja pyhän välisiä kytköksiä ennen ja nyt”. *Tahiti* 3/2016. https://tahiti.journal.fi/article/view/85625/44575 (10.4.2023).

Whybrow, Nicolas 2013. ”Venezia, Italia, Fare Mondi. Doing and Undoing (the Myth of) Venice”. *Machineries of Public Art. From Durable to Transient, from Site-Bound to Mobile*. Toim. Johanna Ruohonen & Asta Kihlman. Turku: UTUkirjat, 29–49.

Williams, Raymond 2003. ”Luontokäsitykset”. Suom. Mikko Lehtonen. *Luonnon politiikkaa*. Toim. Yrjö Haila & Ville Lähde. Tampere: Vastapaino, 40–66.

Zylinska, Joanna 2017. *Nonhuman Photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.