

Heikki J. Koskinen

Valokuva, muisti ja ontologia

A curious thing about the ontological problem is its simplicity. It can be put in three Anglo-Saxon monosyllables: 'What is there?' (Quine 1948, 21.)

Photographs are valued because they give information. They tell one what there is; they make an inventory. (Sontag 1977, 22.)

Johdanto

Aristoteleen Metafyisikka (I.1, 980a 21 – 980b 22) alkaa seuraavin sanoin:

Kaikki ihmiset tavoittelevat luonnostaan tietämistä. Osoituksena tästä on aistien arvostus, sillä riippumatta hyödyllisyydestä niitä arvostetaan niiden itsensä vuoksi, ja eniten kaikista arvostetaan näköaistia. Mehän yleensä asetamme näkemisen kaiken muun aistimisen edelle, emme ainoastaan aikoessamme tehdä jotakin, vaan myös silloin, kun emme aio tehdä mitään. Tämän on syynä se, että näkö auttaa meitä tuntemaan asioita paremmin kuin muut aistit ja se osoittaa monia eroja niiden välillä. Eläimet syntyvät luonnostaan aistivina, ja toisille aistimuksista ei synny muistikuvia, mutta toisille syntyy. Juuri siksi jälkimmäiset ovat älykkäämpiä ja oppivaisempia kuin ne, jotka eivät kykene muistamaan.

Katkelmassa Aristoteles korottaa näköaistin aistimodaliteeteistamme kaikkein arvostetuimmaksi. Kognitiivisen hierarkian hahmottelussaan hän puolestaan toteaa sellaisten eläinten, joille aistimuksista syntyy muistikuvia, olevan älykkäämpiä ja oppivaisempia kuin niiden, jotka eivät kykene muistamaan. Yli kaksi vuosituhatta myöhemmin Aristoteleen käsittelemät näköaistin ja muistin tematiikat yhdistyvät mielenkiintoisella tavalla valokuvauksen tekniikassa.

Valokuvauksen teknologian kehittymisen myötä tuli mahdolliseksi tallentaa ulkoisesti näköaistimusten piiristä poimittuja muistikuvia. Uuden menetelmän esitelti maailmalle virallisesti ranskalainen taidemaalari ja kemisti Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) elokuun 19. päivänä vuonna 1839.ⁱ Hopeapäälysteisille ja kiil-

ⁱ Wells (2009, 50–51) sisältää lyhyen kuvauksen valokuvauksen keksimiseen ja historialliseen perustajaan liittyvästä keskustelusta.

lotetuille kuparilevyille tallennettuja dagerrotypioita kutsuttiin osuvasti ”peileiksi, joilla on muisti” (vrt. esim. Marien 2012, 17). Englantilainen William Henry Fox Talbot (1800–1877) puolestaan kehitti paperipohjaisen negatiivi-positiivimenetelmän, joka mahdollisti kopioiden tuottamisen kuvista ja joka yhä muodostaa analogisen valokuvauksen teknisen perustan. Vaikka Dagerren keksintö synnyttikin aluksi ”dagerrotypomaniana” tunnetun ilmiön (Bajac 2010, 15), Talbotin menetelmästä tuli pian suosituimpi.

Vuoden 1862 Lontoon maailmannäyttelyn aikoihin valokuvauksen asema tieteen, taiteen ja teollisuuden välimaastossa oli yhä jäsentymätön ja epäselvä. Maailmannäyttelyn järjestäjät asettivat valokuvauksen teollisten instrumenttien osastoon, kauas kaunotaiteista. The Photographic Society of Londonin ilmaistua paheksuntansa päätöstä kohtaan syntyi kiintoisa kompromissi, jonka pohjalta valokuvaus sijoitettiin *filosofisten instrumenttien* kategoriaan (Bajac 2010, 30).

Valokuvauksen filosofiset dimensiot ulottuvat moneen suuntaan (vrt. esim. Well 2009 ja Lundström 2012). Tässä yhteydessä painotukseni on kognitiivinen, ja keskityn lähinnä episteemisiin sekä ontologisiin näkökohtiin. Lähdän liikkeelle ajatuksesta, jonka mukaan valokuva on eräänlainen ulkoistettu ja mekaanisesti tuotettu visuaalinen muistijälki. Pyrin esittämään huomioita valokuvan ontologiasta, objektiivisuudesta ja dokumentatiivisuudesta (vrt. esim. Mäenpää 2012) sekä tämän jälkeen nostamaan esiin joitakin kameran episteemiseen näkökulmaan liittyviä erityispiirteitä. Nämä voidaan yhdessä tulkita osittaiseksi kuvaukseksi valokuvan epistemologian ontologiasta. Valokuvauksen digitalisoituminen ja jälkikäsitteilyyn liittyvien kuvamanipulaatioiden yleistyminen ovat viime vuosikymmeninä synnyttäneet oman laajan valokuvalliseen realismiin liittyvän keskustelunsa (vrt. esim. Ritchin 2010). Myös perinteisemmät, itse valotustilanteeseen liittyvät kuvaajan valinnat kuitenkin problematisoivat jo varsin tehokkaasti valokuvan yksinkertaistavan tulkitsemisen puhtaan mekaaniseksi ja objektiiviseksi muistijäljeksi.

Keskeinen teesini on, että sekä valokuvan objektiivisuus että sen subjektiivisuus perustuvat kuvaustapahtuman ontologiaan. Valotustilanteeseen liittyvien aspektien korostaminen subjektiivisuuden yhteydessä on tärkeää, koska nämä tekijät edeltävät negatiivin kehittämiseen tai kuvan digitaaliseen jälkikäsitteilyyn liittyviä tapahtumia ja ovat tästä syystä myös perustavampia. Valotustilanteeseen keskittyvä tarkastelu tarjoaa lisäksi näkökulman, joka on riittävän yleispätevä kattaakseen sekä perinteiseen että digitaaliseen valokuvaukseen liittyvät tekniikat. Seuraavassa osiossa tarkastelen lyhyesti valokuvan metafysisistä luonnetta ja inhimillistä merkitystä. Kolmannessa osassa tuon esiin valokuvan objektiivisuuden ja dokumentatiivisuuden ontologisia perusteita. Neljännessä ja viimeisessä osassa keskityn niihin valokuvan ja erityisesti valotustilanteen ontologian aspekteihin, jotka tuovat mukaan subjektiivisia elementtejä.

Valokuva ulkoistettuna visuaalisena muistijälkenä

Sana ”fotografia” merkitsee valolla piirtämistä tai maalaamista. Näköaistiin liittyvät vertailukohdat luonnollisen ihmissilmän ja artefaktuaalisen kameran välillä ovat kohtuullisen ilmeisiä. Molemmissa on linssi. Silmän iiristä vastaa kameran aukko ja verkkokalvoa puolestaan joko analoginen filmi tai digitaalinen sensori, joka rekisteröi linssin ja aukon kautta välittyvän optisen informaation. Valokuvan yhteys muistin tematiikkaan on myös läheinen, sillä valokuvan voidaan katsoa olevan olemuksellisesti tai määritelmän nojalla *menneisyyteen* liittyvä visuaalinen representaatio. Kuvaustapahtuma on valmis vasta kun kameran suljinaukko on kokonaan kiinni ja valotus on lopullisesti päättynyt. Siinä missä ihmisen luonnollinen kognitiivinen apparaatti tallentaa henkilökohtaisesti koetun näköhavainnon mielensisäiseen mentaaliseen varastoon tai kallonsisäiseen keskushermostoon, valokuva tallentuu antropo-eksternaaliseen, eli ihmisen ulkopuoliseen muistiin, joka sijaitsee tyypillisesti filmillä, paperilla tai sähköisesti tallennettuna muistikortilla tai tietokoneen kovalevyllä.

Valokuva on ulkoistettu visuaalinen muistisiivu sekä spatiaalisessa että tempooraalisessa merkityksessä. Kuvaustapahtumassa kolmiulotteinen avaruus projisoituu monokulaarisesti yhden linssin välityksellä kaksiulotteiselle tasolle. Tämä projektiio myös synnyttää uudenlaisia relaatioita kuvan elementtien välille (vrt. Shore 2007, 42). Valokuva siis leikkaa kaksiulotteisen optisen siivun kolmiulotteisesta avaruudesta. Samankaltainen ontologinen juustohöyläprinsiippi toimii myös suhteessa neljänteen aikaulottuvuuteen. Valokuvauksen kohteet sijaitsevat aistein havaittavassa muutoksenalaisessa maailmassa, ja valokuva poimii kohteestaan talteen eräänlaisen visuaalisen aikaviipaleen. Valokuva rekisteröi kuvaushetkellä olemassa olevien entiteettien ominaisuuksien ja relaatioiden synnyttämiä näkymiä. Ulkoistettuna muistijälkenä valokuva laajentaa luontaista episteemistä horisonttiamme tekemällä meille nykyhetkessä näkyväksi jotakin sellaista, joka ei tarkkaan ottaen enää ole olemassa. Samalla valokuvan voidaan ajatella vahvistavan ajallisuuden kokemustamme sekä myös tehostavan tietoisuutta omista temporaalisista rajoistamme (vrt. Sontag 1977, 15 ja 70).

Valokuvilla on keskeinen rooli kansallisen, institutionaalisen ja henkilöhistoriallisen muistin rakentumisessa. Ne ovat osaltaan luomassa sekä persoonien että yhteisöiden identiteettiä (vrt. Heiferman 2012, 108–147). Erilaiset viranomaistahot ovat käyttäneet valokuvia myös pitkään yksilöiden tunnistamisen ja identifioinnin välineenä. Yksityisten perhealbumien, julkisten historiateosten ja tiedotusvälineiden sisältämät valokuvat kantavat kirjoitettua tekstiä monessa suhteessa elävämpää ja todentuntuisempaa muistikuvaa erilaisista ihmisistä, paikoista ja tapahtumista (vrt. Alanco ja Pakarinen 2005). Ulkoistettuina muistijälkinä valokuvat voivat toimia tehokkaina ankkureina yhteiselle muistillemme. Niiden välityksellä visuaalisiin muistikuviiimme tallentuu näkymiä myös tapahtumista, joita emme ole henkilökohtaisesti olleet todistamassa. Ulkoistettuina ja intersubjektiivisina muistijälkinä valokuvat kykenevät ylittämään sekä paikkaan että aikaan liittyviä yksilöllisiä rajoituksia. Voin

esimerkiksi ”muistaa” ennen syntymääni tapahtuneen John F. Kennedyn salamurhan kuvista, jotka julkaistiin 3.12.1963 ilmestyneessä *Viikkosanomien* numerossa 48B, jota on säilytetty lapsuuskotini ja perheeni arkistoissa kyseisestä päivämäärästä lähtien.

Marvin Heifermanin (2012) toimittaman teoksen *Photography Changes Everything* muistia käsittelevän osion (emt., 216–251) aiheet tarjoavat monipuolisen katsauksen niihin lukuisiin erilaisiin tapoihin, joilla valokuvaus muuttaa sitä, mitä ja millä tavoin me muistamme asioita. Esimerkkeinä teoksessa mainitaan muun muassa museoiden intendenttien työskentely, tapamme kokea historiaa, näkökulmamme menneisiin tapahtumiin, hääkäytäntömme, perhehistoriamme rakentuminen ja ylläpitäminen, pohdintamme kohteet, menetyksen kokemuksemme, arkielämän muisti-toimintomme, sekä asiat, joista meidät tullaan muistamaan.

Valokuvan ontologia, objektiivisuus ja dokumentatiivisuus

Valokuvan muistiin ja muistamiseen liittyvät kognitiiviset roolit kytkeytyvät kiinteästi valokuvan oletettuun objektiivisuuteen ja dokumentatiivisuuteen (vrt. Mäenpää 2012). Objektiiviseksi dokumentiksi tulkitulla valokuvalla on episteemistä painoarvoa, sillä sen voidaan katsoa toimivan *evidenssinä* jostakin tapahtumasta tai asiaintilasta, jota kuva visuaalisena representaationa esittää. Objektiivisen dokumentin statuksella varustetulla valokuvalla voidaan siis myös *oikeuttaa* historiallisia tapahtumia ja asiaintiloja koskevia väitteitä tai arvostelmia. Tieteellinen dokumentaatio, valokuvajournalismi ja vaikkapa rikospaikkakuvaus perustuvat juuri tällaisiin evidentialis-justifikatorisiin valokuvallisiin käytäntöihin.

Valokuvan ontologiaa käsittelevässä kirjoituksessaan ranskalainen elokuvakriitikko ja -teoreetikko André Bazin (1918–1958) (1960, 7) toteaa taidemaalarin luomaan kuvaan liittyvän aina tietyn *subjektiivisen* elementin, joka väistämättä langettaa eräänlaisen epäilyksen varjon tuotetun kuvan ylle. Valokuvaa hän sen sijaan pitää olennaiselta luonteeltaan *objektiivisena*. Valokuvan myötä, Bazin (em.) toteaa, kuva maailmasta syntyy ensimmäistä kertaa automaattisesti, ilman ihmisen luovaa väliintuloa. Hänen mukaansa kaikki muut taiteenlajit perustuvat ihmisen läsnäoloon, mutta ainoastaan valokuvaus hyötyy ihmisen poissaolosta. Automaattinen ja mekaaninen syntyprosessi johtaa siihen, että valokuva vaikuttaa meihin luonnonilmiön tavoin. Valokuvan objektiivinen luonne suo sille *luotettavuuden* ominaisuuden, joka puuttuu kaikilta muilta inhimillisiltä kuvan tekemisen muodoilta. Valokuva myös palsamoi ajan, ja siten erällä tavoin pelastaa muutoksenalaisessa maailmassa sijaitsevan kuvan kohteen sille luontaisesti kuuluvalta ajalliselta rappiolta.

Valokuvan luotettavuus, totuudellisuus, objektiivisuus ja dokumentatiivisuus näyttävät siis perustuvan siihen kausaaliseen prosessiin, jonka myötä valo maalaa mekaanisesti objektiivin välityksellä kuvan analogiselle filmille tai digitaaliselle sensoril-

le. Kun kuvauskohteen ja näkymän rekisteröintilaitteena toimivan kameran relaatiot ovat kohdallaan, kuvaajan tarvitsee vain painaa nappia, ja kuva syntyy suoraviivaisen kausaalis-mekaanisesti, ilman tulkintaa tai subjektiivisuutta. Valokuvan objektiivisuuden takeena on siten viime kädessä kuvan syntyprosessin ontologinen luonne.

Tässä yhteydessä puhutaan usein myös valokuvan *indeksikaalisesta* luonteesta (vrt. esim. Wells 2009, 29 ja 348). Charles Sanders Peircen merkkiteoriassa indeksikaalinen merkki perustuu juuri kausaaliseen syy-seuraussuhteeseen. Esimerkiksi jalanjälki märällä rantahiekalla on indeksikaalinen merkki jonkun viimeaikaisesta paikallaolosta. Ikoniset merkit puolestaan perustuvat samankaltaisuuteen ja symboliset merkit puhtaasti konventioon. Jalanjäljen tapaan valokuva voidaan ymmärtää valon jättämäksi jäljeksi olemassa olevasta tai olemassa olleesta fyysikaalisesta kohteesta (vrt. Sontag 1977, 154).

Indeksikaalisuus voidaan ymmärtää myös siten, että valokuvan ottaminen nähdään johonkin maailmassa olevaan osoittamiseksi. Tällöin voidaan puhua valokuvan referentiaalisesta luonteesta. Valokuvan luonteeseen tai määritelmään näyttäisi kuuluvan erityinen vaatimus kuvan referentin fyysisestä läsnäolosta kuvaustilanteessa sekä yleisemmin kuvan referentin olemassaolosta. Valokuvan ja sen kohteen välillä näyttäisi siten vallitsevan *rigidi eksistentiaalinen riippuvuus* (vrt. esim. Lowe 2009). Valokuvaa ei siis voi olla olemassa ilman kyseisen kuvan ainutkertaista referenttiä tai fyysikaalista kohdetta. Valokuvan oletettu luotettavuus, totuudellisuus, objektiivisuus ja dokumentatiivisuus perustuu siten kohteen olemassaoloon ja läsnäoloon kuvaustilanteessa sekä siihen kausaalis-mekaaniseen prosessiin, jonka kautta valokuva kohteesta syntyy.

Kameran episteemisen näkökulman määrittäminen

Vaikka valokuva ulkoistettuna visuaalisena muistijälkenä syntyikin tietyn osin mekaanisesti ja vaikka valokuvan voidaan ajatella olevan mentaalista tai neuraalista muistijälkeä jossakin mielessä objektiivisempi ja luotettavampi, tämä ei kuitenkaan sulje pois sitä tosiasiaa, että myös kameralla ja sen synnyttämällä kuvalla on aina oma episteeminen näkökulmansa maailmaan ja kuvauksen kohteisiin. Valokuva ei milloinkaan näytä tai paljasta meille ”koko totuutta”, vaan sen neliulotteisesta aika-avaruusjatkumosta irti leikkaama visuaalinen siivu on perustavalla tavalla kytköksissä tiettyyn perspektiiviin ja siitä käsin avautuvaan näkymään.ⁱⁱ Sama luonnollisesti pätee myös inhimillisiin (ei-kamera-avusteisiin) näköaistimuksiimme sekä niiden pohjalta syntyviin muistikuviiimme. Valokuvan ymmärtämisen kannalta on kuitenkin tärkeää tarkastella kameran episteemisen näkökulman määrittämiseen vaikuttavia tekijöitä.

ⁱⁱ Vrt. Sontag (1977, 28): ”To photograph is to confer importance.”

Filosofisesti nimetyssä teoksessaan *The Nature of Photographs* Stephen Shore (2007, 37) vertaa André Bazinin tavoin taidemaalarin ja valokuvaajan toimintaa toisiinsa. Siinä missä taidemaalari aloittaa tyhjästä kankaasta ja *rakentaa* kuvan, valokuvaaja puolestaan lähtee liikkeelle maailman sekavasta sotkuisuudesta ja *valitsee* kuvan. Talojen, katujen, ihmisten, puiden ja kulttuuriesineiden edessä seisova valokuvaaja asettaa näkymään järjestyksen. Hän yksinkertaistaa visuaalisen maailman kaoottista sekasotkua antamalla sille selkeän ja rajatun rakenteen. Tämä tekee Shoren mukaan valokuvauksesta luonteeltaan *analyttisen disiplina*n.

Valokuvauksen analyttisen disiplinaan harjoituksessa kuvaajalla on käytössään tiettyjä *formaaleja työkaluja*, joiden avulla kuvan sisältö ja järjestys määrittyvät. Shore (emt., 37 ja 110) mainitsee perustavina työkaluina seuraavat neljä: (1) näkökulma (*vantage point*), (2) kehys (*frame*), (3) tarkennustaso (*focus*) ja (4) aika (*time*). Saadaksemme hieman yksityiskohtaisemman käsityksen valokuvaajan formaaleista analyysivälineistä sekä niiden vaikutuksesta kameran episteemiseen perspektiiviin ja syntyvään ulkoistettuun visuaaliseen muistijälkeen, on kyseisiä käsitteitä syytä tarkastella hieman lähemmin.ⁱⁱⁱ

Näkökulman voidaan ajatella liittyvän kuvaajan tai kameran positioon kolmiulotteisessa avaruudessa. Tämä on fyysisten, psyykkisten ja sosiaalisten olosuhteiden määrittämissä rajoissa vapaasti varioitavissa. Kameran suhde varsinaiseen kuvauskohteeseen, taustaan ja muihin kuvassa esiintyviin kohteisiin vaikuttaa suuresti kuvan sisältöön ja rakenteeseen sekä siihen mitä kuvassa on ja millä tavoin esitettyinä. Esimerkiksi kohteen kuvaaminen ylhäältä, samalta tasolta tai alhaalta päin vaikuttaa välittömästi siihen, mitä kohteesta näkyy, ja millä tavoin katsoja hahmottaa kohteen. Liikkumalla kohteen ympärillä kuvaaja voi myös vaikuttaa siihen, mihin muihin kohteisiin ja millä tavoin oletettu pääkohde suhteutuu tai vertautuu, kun kolmiulotteinen avaruus projisoituu kaksiulotteiselle tasolle.

Näkökulman kiinnittämisen jälkeen systemaattisessa tarkastelussa seuraava formaalinen analyysiväline liittyy kuvan *kehukseen* tai *rajaukseen*. Kaksiulotteisella valokuvalla on reunat, jotka vaikuttavat siihen, mitä kuvassa on mukana ja mitä ei. Valokuvan kehys tai rajaus voi olla luonteeltaan sekä eksklusiivinen että inklusiivinen: Sen avulla voidaan joko tietoisesti sulkea jotakin näkymästä pois tai vastaavasti hahmottaessa ottaa jotakin kuva-alaan mukaan. Kehyksen ja kuvan kohteen tai kohteiden välisistä suhteista rakentuu osaltaan kuvan kompositio, jolla voi olla oma kognitiivinen, emotionaalinen tai esteettinen merkityksensä. Rajauksen avulla kohde voidaan irrottaa ympäristöstään tai asettaa osaksi laajempaa kokonaisuutta. Kuvan kehukseen ja sen suhteen aktuaalisesti realisoitavissa oleviin mahdollisuuksiin vaikuttavat myös kameran etäisyys kohteesta sekä objektiivin käytettävissä olevat polttovälit.

ⁱⁱⁱ Kognitiivisten tai episteemisten vaikutusten lisäksi mainitut työkalut ovat luonnollisesti relevantteja myös valokuvan *esteettisten* ominaisuuksien kannalta.

Näkökulman ja kaksiulotteisen kehyksen rajauksen jälkeen jäljelle jäävät vielä kolmanteen syvyysulottuvuuteen liittyvät valinnat. Tällöin ollaan tekemisissä valokuvan *tarkennustason* tai *syväterävyysalueen* kanssa. Aivan kuten kahdessa muussakin avaruudellisessa dimensiossa, myös syvyysulottuvuudessa voidaan tarkennusta säätämällä joko nostaa jokin kohde erityisesti esiin tai vaihtoehtoisesti asettaa se osaksi laajempaa ja kattavampaa näkymää. Tarkennustason tai syväterävyysalueen käyttö on valokuvaajan analyysissa kehystä tai rajausta ”pehmeämpi” formaalinen instrumentti, sillä poisrajatut kohteet eivät leikkaudu kokonaan kuva-alueen ulkopuolelle, vaan ainoastaan asteittain sumentuvat terävyysalueen etu- ja takapuolella. Teknisesti tätä välinettä hallitaan aukolla, polttovälillä ja tarkennusetäisyydellä.^{iv}

Kolmeen avaruudelliseen ulottuvuuteen liittyvien valintojen jälkeen systematiikassa on jäljellä vielä neljäs ulottuvuus eli *aika*. Ajan merkitys kytkeytyy ainakin kahteen, kameran sisäiseen ja kameran ulkoiseen, näkökohtaan. Kameran sisäisen toiminnan kannalta aika liittyy ennen kaikkea valotusaikaan eli sen hetken pituuteen, jonka aikana kameran suljin on auki ja päästää valoa filmille tai sensorille. Liikkuva kohdetta kuvattaessa liike voidaan pysäyttää nopealla valotusajalla tai vastavasti saada kohteen liikerata näkyviin pidemmällä valotuksella. Kameran ulkoisessa maailmassa esiintyvien tapahtumien kannalta aika puolestaan liittyy siihen hetkeen, liikkeeseen tai tilaan, joka kuvatussa halutaan tallentaa. Kysymys on siis siitä, millä hetkellä kohdetta tarkkaileva kuvaaja päättää painaa kameran laukaisinta. Tämä vaiuttaa omalla ratkaisevalla tavallaan ulkoistetun visuaalisen muistijäljen sisältöön.

Vaikka olemme tässä esityksessä jättäneet kokonaan huomiotta esimerkiksi kohteen valintaan tai valokuvan perinteiseen ja digitaaliseen jälkikäsitteilyyn liittyvät laajat ja monimuotoiset problematiikat, voimme jo yksinomaan edellä esitettyjen näkökohtien nojalla perustellusti todeta, että ajatusta valokuvan statuksesta luotettavana, totuudellisena, ja objektiivisena muistijälkenä on jossain määrin modifioitava tai kontekstualisoitava tavalla, joka antaa riittävän sijan myös subjektiivisille elementeille. Vaikka kamera synnyttääkin visuaalisen muistijäljen mekaanisesti ja saattaa tallentaa sen inhimillistä kognitiivista järjestelmää luotettavammin, kameran episteemisen näkökulman määrittymiseen liittyy kuitenkin huomattava määrä konstitutiivisia esivalintoja, jotka voidaan selkeästi jäsentää edellä esitettyjen kuvaajan formaalien työkalujen avulla.

Esitetyt fysikaaliset ja psykologiset tekijät introdusoivat valotustilanteeseen subjektiivisiksi ja tulkinnallisiksi luonnehdittavissa olevia elementtejä. Ne voivat myös olla enemmän tai vähemmän intentionaalisia. Harjaantumaton kuvaaja voi törmätä valokuvan episteemisiin rajoituksiin tahtomattaan, kun taas kouliintunut kameran käyttäjä osaa käyttää formaaleja työkaluja haluamansa kuvallisen lopputuloksen tietoiseen tuottamiseen. Koska sekä valokuvan objektiivisuus että sen subjektiivisuus

^{iv} Suuri aukko, pitkä polttoväli ja tarkennus lähietäisyydelle tuottavat pienemmän syväterävyysalueen.

perustuvat kuvaustapahtuman ontologiaan, on valokuvalla ulkoistettuna visuaalisena muistijälkenä kahteen suuntaan osoittava luonne. Episteemisten käytäntöjemme kannalta on tärkeää olla tietoinen sekä objektiivisuuden että subjektiivisuuden perusteista sekä siitä, missä määrin nämä kulloisissakin asiayhteydessä vaikuttavat. Subjektiivisista ulottuvuuksistaan huolimatta valokuvaan liittyy sen kiistattoman indeksikaalisuuden ja dokumentatiivisuuden vuoksi oma ainutlaatuinen objektiivisuuden tenhovoimansa, jonka vuoksi George Bernard Shaw (1856–1950) oli valmis vaihtamaan kaikki Kristusta kuvaavat maalaukset yhteen ainoaan häntä esittävään valokuvaan.

Tampereen yliopisto

Kirjallisuus

- Alanco, J. ja R. Pakarinen (toim.) (2005), *Signe Brander: 1869–1942, Helsingin valokuvaaja*, Helsingin Kaupunginmuseo, Helsinki.
- Aristoteles (1990), *Metafyysiikka*, teoksessa *Teokset 6*, suom. T. Jatakari, K. Näätsaari ja P. Pohjanlehto, selitykset laatinut S. Knuuttila, Gaudeamus, Helsinki.
- Bajac, Q. (2010), "The Machine-Made Art, Photography between Science, Art and Industry, 1839–60", teoksessa W. Guadagnini (toim.), *Photography: The Origins 1839–1890*, Skira, Milano, 14–31.
- Bazin, A. (1960), "The Ontology of the Photographic Image", engl. H. Gray, *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 4, 4–9.
- Heiferman, M. (toim.) (2012), *Photography Changes Everything*, Aperture, New York.
- Lowe, E. Jonathan, "Ontological Dependence", teoksessa E. N. Zalta (toim.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2010 Edition, <http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/dependence-ontological/>. [Viitattu 24.6.2010.]
- Lundström, J.-E. (toim.) (2012), *Valokuvallisia todellisuuksia*, Like, Helsinki.
- Marien, M. W. (2012), *100 Ideas That Changed Photography*, Laurence King, Lontoo.
- Mäenpää, J. (2012), "Uutisvalokuvan paradoksi: Valokuvan objektiivisuuden käsite historiassa ja nykypäivän kuvajournalismissa", *Media & Viestintä* 35: 3–4, 78–97.
- Quine, W. V. (1948), "On What There Is", *Review of Metaphysics* 2, 21–38.
- Ritchin, F. (2010), *In Our Own Image*, Third, Twentieth-anniversary Edition, Aperture, New York.
- Shore, S. (2007), *The Nature of Photographs*, Phaidon Press, Lontoo.
- Sontag, S. (1977), *On Photography*, Penguin, Lontoo.
- Wells, L. (toim.) (2009), *Photography: A Critical Introduction*, 4. painos, Routledge, Lontoo.