

Opinnäytetyö (AMK)
Kuvataiteen koulutus
2015

Andréa Vannucchi

LIKKUMASSA HAAVOITTUVAISUUDEN ALUEELLA

Turun ammattikorkeakoulu
Turku University of Applied Sciences

“(…) voiko olla olemassa mitään sellaista osallisuutta olemiseen, joka päästäisi meidät ulos yksinäisyydestä?”

Emmanuel Lévinas (1996, 59)

OPINNÄYTETYÖ (AMK) / TIIVISTELMÄ
TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
Kuvataiteen koulutusohjelma
Syksy 2015 / 45 sivua
Ohjaajat: Ilona Tanskanen, Ismo Luukkonen ja Riikka Niemelä

Andréa Vannucchi

LIKKUMASSA HAAVOITTUVAISUUDEN ALUEELLA

Opinnäytetyössäni pohdin dokumentaarisen valokuvauksen etiikkaa. Etsin vastauksia kysymyksiin: Millainen on eettinen dokumentaarinen valokuva? Mitä tulisi erityisesti ottaa huomioon, kun valokuvattavana on ihminen? Millä tavalla dokumentaarisen valokuvauksen etiikka liittyy tekniseen kehitykseen ja internetin leviämiseen? Mitä valokuvaus merkitsee minulle ja mitä sisältöjä teokseni välittävät katsojalle?

Lähestyn kysymyksiä kirjallisuuden, haastattelun sekä oman toiminnan pohtimisen kautta. Käyn läpi filosofi Emmanuel Lévinasin etiikkaa ja valokuvan ominaislaatuja. Tarkastelen esimerkkejä dokumentaarisesta traditiosta, sekä omia kuvia.

Olen viime aikoina suuntautunut kohti osallistuvampaa tapaa lähestyä taidetta. Yhteisötaiteen parissa työskennellessä olen miettinyt, olisiko minun taiteilijan roolini luoda tilanteita, joissa aistimusten, huomiokyvyn ja sosiaalisuuden aktivointi ovat avainasemassa? Aistimusten ja huomiokyvyn korostumisesta on kysymys taiteessa yleisestikin, yhteisötaiteen lisäulottuvuus ollen pyrkimys yhdessä uuteen todellisuuteen.

ASIASANAT:

Valokuvaus, etiikka, dokumentaarinen valokuva, Lévinas

BACHELOR'S THESIS / ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Degree programme in Fine Arts

Autumn 2015 / 45 pages

Thesis advisors: Ilona Tanskanen, Ismo Luukkonen ja Riikka Niemelä

Andréa Vannucchi

MOVING AROUND VULNERABLE ZONE

In this theses I ponder about the ethics of documentary photography. I sought answers to questions such as: What is an ethical documentary photograph? What should be taken into account when photographing people? In what ways is the ethics of documentary photography connected to technological development and to the spread of the Internet? What does photography mean to me and what contents do my photographs convey to the viewer?

I approached these questions through bibliographical research, an interview and by reflecting on my own practice. My main reference on ethics was the work of philosopher Emmanuel Lévinas. Theories on the nature of photography were also discussed. I analysed examples taken from the history of documentary photography and from my own production as a photographer.

My practice as an artist has been moving towards a more inclusive approach. I have participated in various community art projects which have led me to consider whether my role as an artist would be the promotion of situations in which sensory and social activation are the key elements. Although sensory activation may be applied to art in general, community art encloses an extra dimension: aiming together towards a new reality.

KEYWORDS:

Photography, ethics, documentary photography, Lévinas



Kuva 1. *Lihakuljettajat*, Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO	8
2	LÉVINASIN ETIIKKA	12
3	VALOKUVA	16
	3.1 Valokuvan todellisuus	16
	3.2 Valokuvan sanoma	19
	3.3 "Kasvot" dokumentaarisessa traditiossa	21
	3.4 Valokuvan tekeminen	26
4	LÄSNÄOLON PAINOKKUUS	29
5	LOPUKSI	36
	LÄHTEET	41

KUVALUETTELO

Kuva 1.	<i>Lihakuljettajat</i> , Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.	3
Kuva 2.	<i>Dona Nazaré</i> , Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.	7
Kuva 3.	Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.	11
Kuva 4.	<i>The Grand Canyon Looking North</i> , David Hockney 1982.	17
Kuva 5.	<i>Pyhimys Franciscus ja Eliodoro</i> , Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.	18
Kuva 6.	<i>Migrant Mother</i> , Dorothea Lange 1936.	22
Kuva 7.	<i>Detroit</i> , Robert Frank 1955.	23
Kuva 8.	<i>Plantation Overseer</i> , Dorothea Lange 1936.	23
Kuva 9.	<i>American Legion Convention in Dallas</i> , Garry Winogrand 1964.	24
Kuva 10.	<i>Kylpemässä</i> , Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.	28
Kuva 11.	<i>Uimarit Bagé-joella</i> , Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.	29

- Kuva 12. *Viimeisten kestien valmistelua,*
Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008. 30
- Kuva 13. *Kotirannassa,* Pyhimys elää -sarjasta,
Andréa Vannucchi 2008. 45



Kuva 2. *Dona Nazaré*, *Pyhimys elää* -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.

1 JOHDANTO

Valokuvaajana lähtökohtani oli 2000-luvulla dokumentaarinen valokuvaus. Siinä minua kiinnosti "humanistisen valokuvauksen" traditio, eli kiinnostus ihmistä ja tämän ympäristöä kohtaan.

Vuonna 2007 aloitin itseoppineena valokuvaajana ensimmäiset pitkäkestoiset projektini. Suomessa kuvasin tilaustyönä Perniön vanhustyölle oman kotikuntani ikääntyvien arkea. Kuvista syntyi yhteistyössä dokumenttielokuvaohjaaja Tarja Lapilan kanssa multimediasarja, joka koostui henkilökohtaisista elämäntarinoista. Mahdollinen eettinen konflikti vältettiin tekemällä osallistujien kanssa sopimus: jättäisimme pois lopullisesta editoinnista kuvat, jotka he kokisivat olevan "väärin".

Toisen reportaasin kohde vei minut kotimaahani Brasiliaan. Materiaalista syntyi Pyhimys elää -valokuvakirja, taiteellinen opinnäytetyöni Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemiaan. Samanniminen dokumentaarinen elokuva on tekeillä. Tarinan päähenkilö on Maria Nazaré da Cunha, joka on asunut koko elämänsä Brasilian Amazonissa kuminkerääjäyhteisössä. Puoli vuosisataa sitten Dona Nazarén pojan Eliodoron sairastuttua vakavasti yhdeksän kuukauden ikäisenä Nazaré teki lupauksen pyhimykselle. Jos poika selviytyisi, Eliodoro tekisi pyhiinvaelluksen São Francisco das Chagas do Canindé -pyhimyksen kunniaksi rakennettuun kirkkoon. Se tarkoittaa neljän tuhannen kilometrin paluumatkaa esi-isien alkujuurille. Dona Nazaré lupasi järjestää vuosittain kaikille avoimen juhlan pyhimyksen kunniaksi siihen asti, kunnes matka toteutuisi. Juhlasta tuli paikallinen perinne.

Antropologi Augusto Postigo oli asunut tutkimustaan tehdessään kumikerääjäyhteisössä, johon hänen kanssa matkustin valokuvaajana talvella 2008. Dona Nazaré oli pyytänyt Postigolta apua pyhiinvaelluksen toteuttamiseen. Päätin osallistua valokuvaajana Postigon kanssa veljesten Raimundon ja Eliodoron matkaan Amazonin sademetsästä Koillis-Brasiliaan.

Reportaasia tehdessä tutustuin antropologisen tutkimusaineiston keräämiseen liittyviin eettisiin kysymyksiin. Yhteiskuntatieteissä asia otetaan vakavasti, sillä modernit analyysit ovat osoittaneet valtasuhteen, jota yritetään välttää. Matkasta lähtien olen kaivannut tietoa valokuvaajan etiikkaan liittyvistä käsitteistä ja taustoista. Koin epävarmuuden tunnetta, ja olen sen jälkeen kuvannut vähemmän. Asiaa pohtimalla toivon pystyväni paremmin määrittelemään oman ammatillisen identiteettini ja toimintani.

Tarkastelen kirjallisessa opinnäytetyössäni kysymystä: millainen on eettinen dokumentaarinen valokuva? Jotta pystyn vastaamaan tähän kysymykseen, pohdin seuraavia asioita: Mitä tulisi erityisesti ottaa huomioon, kun valokuvattavana on ihminen? Mitä valokuvaus merkitsee minulle, ja mitä sisältöjä teokseni välittävät katsojalle?

Luvussa **Lévinasin etiikka** pohdin etiikkaa Emmanuel Lévinasin filosofian avulla. Hänen etiikkansa kiinnostaa minua, koska Lévinas ei pyri yleistämiseen, vaan etiikan paikallistamisena toisen ihmisen ainutkertaisessa kohtaamisessa.

Luvussa **Valokuva** lähestyn valokuvan ontologiaa kirjallisuuden avulla ja mietin, millainen voisi olla eettinen kuva. Pohdin omaa toimintaani valokuvaajana ja lähestyn kysymyksiä: Mikä on valokuva ja sen merkitys? Miten valokuva liittyy todellisuuden representaatioon ja kokemiseen? Mikä on dokumentaarinen valokuva? Koska opinnäytetyöhön liittyvä työskentelyaika on varsin rajallinen, keskityn valokuvateorian klassikoihin. Eri näkökulmia tarjoavat mm. Susan Sontag, Leena Saraste, John Tagg ja Roland Barthes. Luvun lopussa esitän konkreettisia esimerkkejä dokumentaarisen valokuvauksen historiasta. Dorothea Lange, Robert Frank ja Garry Winogrand ovat valitsemani kuvaajat, erilaisuutensa ja merkityksellisyytensä vuoksi.

Metodini on jonkin verran sekava ja valitsemani kirjallisuus ehkä teoreettisesti turhan laaja. Mutta se peilaa kokemaani etsivää prosessia opinnäytetyötä

tehdessä. Taidetta tehdessä koen vastaavaa etsimistä, joka vie aina välillä umpikujaan ja vaatii hakemaan uusia teitä.

Filosofia on aina kiinnostanut minua. Tuomas Tolosen Taiteen filosofia -luentosarja Turun AMK:ssa oli minulle äärimmäisen tärkeä, sillä se keskittyi kuvien lukemiseen, jota olin pitkään kaivannut. Luvussa **Läsnäolon painokkuus** käyn keskustelua Tolosen kanssa valitsemistani Pyhimys elää -sarjan kuvista. Luvussa **Lopuksi** pohdin eettistä problematiikkaa nykyajan kontekstissa ja pohdin oma suuntaani taiteilijana.



Kuva 3. Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.

2 LÉVINASIN ETIIKKA

“Silmä, jonka näet, ei ole
silmä koska näet sen,
vaan koska se näkee sinut.”¹

Antonio Machado (1991, 95)

Filosofi Emmanuel Lévinasin eettinen ajattelu on vaativaa. Sen avulla minulle on kuitenkin avautunut uusi tapa ajatella etiikkaa. Lévinas ei lähesty etiikkaa perinteisesti yleistävien periaatteiden kautta, vaan etsii mitä etiikka on koettuna. Hän uudistaa kysymyksenasettelun: “Minun tehtäväni ei ole rakentaa etiikkaa: pyrin ainoastaan etsimään sen merkitystä” (1996, 77). Lévinas etsii mitä etiikka tarkoittaa kohtaamisen kokemuksessa. Hän antaa nimen *kasvot* tavalle, jolla ainutkertaisessa kohtaamisessa toinen säilyttää toiseutensa “ohittaen minussa olevan idean Toisesta” (1996, 18).

“Kun näette nenän, silmät, otsan tai leuan ja kun voitte kuvailla ne, suhtaudutte toiseen kuten objektiin. Paras tapa kohdata toinen on olla edes huomaamatta hänen silmiensä väriä!”, kirjoittaa Lévinas, “Havainnointi voi toki hallita suhdetta kasvoihin, mutta se, mitä kasvot erityisesti ovat, ei palaudu havaintoon.” (1996, 73.)

Lévinas pyrkii ajattelemaan aikaa ja toista yhdessä. Toista ei voida typistää objektiksi, koska toinen on mysteeri, sillä hänellä on oma aikansa, oma menneisyytensä ja tulevaisuutensa, joihin minä ei pääse tunkeutumaan. Toinen on toinen minä, mutta koska toinen ei ole minä, koska hän on radikaalisti

¹ Vapaa suomennos kirjoittajan.

“ El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve.”

toinen, hän pysyy ikuisesti mysteerinä havainnon ja tietoisuuden ulkopuolella (Labrusse 2015).

Jos minän ja toisen suhdetta ei voida typistää havaintoon eikä refleksiiviseen tietoisuuteen, eikä se ole älyn operaatiota, miten sitä kuvataan? Ruumiillisena aistimellisuutena, on Lévinasin vastaus. Esipuheessaan kirjaan *Etiikka ja äärettömyys*, suomentaja Pönni (1996, 24) tarkentaa, että Lévinasille olemisen kaikkein alkuperäisin muoto on oleminen aistimellisuuden tasolla “ennen aistimellisuuden muuttumista tietoisuuden haltuunottamiksi aistimuksiksi.”

Aistimellisuuden taso muodostaa “kontaktipinnan”, jonka kautta yhteys toiseen on mahdollista. Lévinasille eettinen tapahtuma tai keskustelu toisen kanssa alkaa silloin, kun toisen haavoittuvuus puhuu minälle ja minä vastaan. Toisen haavoittuvuus on Lévinasille toisen alttius jäädä objektiksi minälle, joka kieltää toisen toiseuden. “Älä tapa!”, on Lévinasille kasvojen ensimmäinen lausuma. Se on määräys (1996, 75).

Omaan olemassaoloonsa keskittyvä minä voi toki siirtää syrjään eettisen vaatimuksen. Miten selittää kasvojen voima, joka saa minän vastaamaan käskyynsä? Lévinasin mukaan se on toisen hauraus, “kasvojen puolustautumaton alttius”, joka kohtaamisessa koskettaa minua. Filosofi Philippe Nemo keskustelunsa Lévinasin kanssa käyttää esimerkkinä kasvojen voimaa sotakertomuksissa, jotka osoittavat kuinka vaikeaa on tappaa ihmistä, joka katsoo suoraan kasvoihin (Lévinas 1996, 73).

Aistimellisuus tulee ennen ajatuksia. Eettisessä tapahtumassa minua koskettaa pohdinnasta huolimatta välitön aistimellisuus eikä refleksiivisen tietoisuuden taso. “Tietoon liittyy aina viime kädessä mahdottomuus poistua itsestä. Sosiaalisuudella ei näin ollen voi olla samaa rakennetta kuin tiedolla”, sanoo Lévinas (1996, 60).

Lévinasille etiikka on siis toisen tunnustamista ja koska toinen on haavoittuva, etiikka on muodoltaan minän vastuu toista kohtaan. Kuten Pönni kirjoittaa, Lévinasille etiikka on “hyvyyttä ennen identiteettiä, vastuullisuutta ennen valintaa (...)” (1996, 24). Juuri tämä vastuullisuus on Lévinasin eettisessä ajattelussa provokatiivinen, koska se kyseenalaistaa yhteiskunnan tavanomaiset käsitteet vapaudesta ja yksilön oikeudesta. Lévinasille kontakti toiseen pohjautuu velvollisuuteen toista kohtaan, ei yksilön oikeuteen. Hänen sanoillaan:

“On äärimmäisen tärkeä tietää, syntyykö yhteiskunta termin tavanomaisessa mielessä siitä, että ryhdytään rajoittamaan periaatetta ‘ihminen on ihmiselle susi’, vai päinvastoin siitä, että rajoitetaan periaatetta ‘ihminen on ihmistä varten’. Onko yhteiskunta kaikkine instituutioineen, yleisine muotoineen ja lakeineen lähtöisin siitä, että ihmisten välillä vallitsevan sodan seurauksia on rajoitettu, vai siitä, että on rajoitettu sitä ääretöntä vastuullisuutta, joka ihmisen eettisessä suhteessa toiseen ihmiseen avautuu?” (1996, 71.)

Liberalistisen valtioteorian mukaan valtion on taattava ihmisten tasa-arvo, eli kaikilla ihmisillä tulee olla samat perusoikeudet. “Vapaa yksilö ja vapaa yhteiskunta ovat juuri uuden ajan suuria ihanteita eli ylimpiä arvoja. Jokaisella yksilöllä on oikeus (vapaus) edistää omaa elämänsä (omaa hyötyään)” (Tolonen 2015).

Tämän periaatteen mukaan, toinen ihminen toimii vain minun oikeuteni rajoittajana (tasa-arvo). Kantinkin velvollisuusetiikan periaateista yksi on tasapuolisuus. Mutta Lévinasille suhde toiseen ihmiseen on luonnostaan epäsymmetrinen, koska toisen vaatimusta ei eettisesti voi kieltää. “Itsenäistä ja vapaata minää ei voi olla ilman toista ihmistä, toista, jota minä ei voi itsestään käsin ottaa haltuun. Lévinasille toinen on aina ensimmäinen” (Pönni 1996, 26).

Pitäisikö siis ajatella, että eettisessä henkilökuvassa ei ole kysymys siitä, mitä minä kuvaajana haluan? Millä tavalla kohdata kuvattavaa niin, että valokuvassa

hänen todellisuutensa tulee esille, eikä minä projisoituna hänen todellisuudessaan? Olisiko utelias katse ja aito kiinnostus toiseen tehtäväni valokuvaajana?

Valokuvaus on minulle varsinkin henkilökuvausta. Olen aina ollut kiinnostunut ihmisistä. Tuntuu, että aito kiinnostus aistitaan ja mahdollisesti sen ansiosta pääsen vaivattomasti ihmisten läheisyyteen. Kuvaaminen on minulle kontakti valokuvattavaan, tilanteeseen ja hetkeen. Olen välillä kokenut kuvatessa tavanomaisen olemisen intensiteetin kohoamista, vastaanottavuuden vireystilaa jota etsin aina uudelleen. Itseilmaisuus ei ole minulle kuvausprosessin käynnistysvoima.

Aloin ammattiurani fyysikkona neuroverkkojen tutkijana mallintaen tietokoneella ihmisaivojen sähkökemikaalista toimintaa, mutta kaipasin kontaktia todellisiin ihmisiin. Koska ihminen on ääretön, tieteen yleistäminen tuntuu yksinkertaistamiselta verrattuna taiteen yksilöllistämiseen.

Susan Sontag varoittaa: "*The habit of photographic seeing - of looking at reality as an array of potential photographs - creates estrangement from, rather than union with reality*" (1979, 97). Mutta onko valokuvaajan katse välttämättä objektivoiva? Eikä Sontagin viittaama liitto todellisuuteen muodostuu silloin, kun toista ihmistä ei katsota mahdollisena kuvana, eikä minänä, mutta erityisenä toisena?

3 VALOKUVA

3.1 VALOKUVAN TODELLISUUS

“(...) the force of photographic images comes from their being material realities in their own right, richly informative deposits left in the wake of whatever emitted them, potent means of turning the tables on reality – for turning IT into a shadow.”

Susan Sontag (1979, 180)

Lévinasin ajattelu tarjoaa näkökulman siihen, mitä etiikka tarkoittaa toisen ihmisen kohtaamisessa. Hänen etiikkaansa voidaan käyttää kuvaamaan, mitä kuvaajan ja kuvattavan kohdatessa parhaimmillaan tapahtuu. Mutta valokuva on myös esine. Miten eettinen tapahtuma jatkaa elämäänsä oliona? Millainen olio valokuva on?

Muuttaako valokuva kohteen esteettiseksi kulutustuotteeksi, kuten Susan Sontag väittää (1979, 109). Sontagin näkökulma on äärimmäisen kriittinen: *“In humanist jargon, the highest vocation of photography is to explain man to man. (...) Despite the illusion of giving understanding, what seeing through photographs really invites is an acquisitive relation to the world that nourishes aesthetic awareness and promotes emotional detachment”* (1979, 111).

Onko emotionaalinen vieraantuminen väistämätöntä? Valokuvan aiheuttama vieraantuminen tuntuu paradoksaaliselta, sillä valokuvalla on erityislaatuinen suhde todellisuuteen verrattuna muihin representaation muotoihin. Toisin kuin maalaus, johon suhtaudutaan todellisuuden tulkintana, valokuva tuntuu olevan

Sontagin sanoilla “*a pseudo-presence*”, ikään kuin todellisuuden kaiku tai jäännös (1979).

Valokuvan tavanomaisesti koettu totuuden status ei näytä takaavan katsojan kontaktia kuvattun todellisuuden kanssa. Totuus (tosi kuva) ei riitä, vaan taideteos tekee kontaktin mahdolliseksi. David Hockney kertoo tehneensä valokuvakollaasin Grand Canyonista saadakseen maiseman monumentaalisuuden näkyväksi, kunnioitettavuuden katsojalle koettavaksi. Kontakti ei syntynyt pelkällä tosikuvalla. “Aiemmin minusta oli tuntunut, että en koskaan valokuvaamalla pystyisi saamaan sitä esiin. Grand Canyonin kuvissa pyrin harjoittamaan silmäni katsomaan hyvin tarkasti ja rakentamaan tästä ‘tosi’ dokumentti.” (1983, 179.)



Kuva 4. *The Grand Canyon Looking North*, David Hockney 1982 (LA Louver Gallery).

Kysymykset vievät lisäkysymyksiin, joita pohdin ja joihin etsin kirjallisuudesta vihjeitä. Millainen valokuva voi saada katsojan mukaan kuvattuun todellisuuteen? Millainen kokemus on valokuvan katsominen? Miten valokuvia luetaan?



Kuva 5. *Pyhimys Franciscus ja Eliodoro*, Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.

3.2 VALOKUVAN SANOMA

Kun kuvaa verrataan kieleen, kuvien rakenne-elementtejä voidaan verrata sanoihin; valokuvat muodostavat tietyn näkemisen opin (*grammar of seeing*) (Sontag 1979, 3). Kirjassaan *Valokuva tradition ja toden välissä* Leena Saraste varoittaa, että valokuvien lukemisesta on silti puhuttava varoen, koska kuvissa on omat esteettiset, vain kuvallisina ilmenevät ominaisuutensa (1996, 183).

Kielen tulkintaan verrattuna kuvan tulkinta vaikennee siitä, että kuvassa (ainakin dokumenttivalokuvassa) merkki ja merkitys ovat päällekkäisinä. Sana (merkki) on koodattu merkitys; se on "transformaatio" eikä merkityksen jäljitelmä kuten valokuva. Tuomas Tolosen sanoilla kuva on "olioistunut merkitysjärjestelmä".

Artikkelissaan *Kuvan retoriikkaa*, Roland Barthes (1964) pohtii, miten merkitys syntyy kuvaan. Barthes toteaa, että sana "kuva" (*image*) johtuu latinan sanasta *imitari*. Hän kyseenalaistaa: voiko valokuva todella muodostaa merkkijärjestelmiä, jos se on olennaisesti jäljitelmä?

Miten valokuva liittyy todellisuuden representaatioon ja kokemiseen? Barthes väittää, että valokuvan sisältämä tietoisuuden tyyppi on ihmisen historiassa ensimmäinen laatuaan, koska valokuva tuntuu sisältävän kulttuurikoodin lisäksi koodittoman sanoman. Kulttuurikoodi on kontekstuaalinen, tulkitsijan riippuvainen. Koodittomalla sanomalla hän tarkoittaa valokuvan analogista luonnetta ("kopio"), joka vahvistaa valokuvan "luonnollisuuden" myyttiä.

Miten valokuvan analoginen luonne vaikuttaa katsojan mukaan saamiseksi kuvattuun todellisuuteen? Barthesin mukaan "valokuvan *reaalisen irrealisuuden*" voi ymmärtää juuri koodittoman sanoman tasolla, joten valokuvaa ei koeta illuusiona, eikä se ole läsnäoloakaan. "Valokuvassa yhdistyy epäloogisesti *tässä-nyt* ja *ennen* (...). Kaikissa valokuvissa on ällistytävä

ilmeisyys: tämä on tapahtunut näin; meillä on siis kallisarvoinen ihme, todellisuus, jolta olemme turvassa.” (1964, 83.)

Hermeneutiikka edustaa toista näkökulmaa: kuva voi olla läsnäoloa. Kun kuvaa katsotaan subjektina (eikä objektina) sitä ei katsota esineellisesti muodon kannalta vaan toisena persoonana eli kuinka se katsoo minua tai mitä kuvassa katsotaan (filosofi Tuomas Tolonen, Taiteen filosofia -luentosarja, Turun AMK 2015). Toloselle katsojan on saatava kokemus kuvassa olevasta asiasta. Katsojan ei haluta jäävän kiinni teoksen esteettisiin ominaisuuksiin. Estetiikka ei saa olla itsetarkoitus, jollei estetiikka ole juuri se sisältö jota halutaan välittää. Toisin sanoen sisältö ja muoto (rajaus, etäisyys, himmennys, tarkennus, aika jne.) kuuluvat yhteen. Jos sotakuva stilisoi sotaa, se luo katsojalle vieraantumisen kammottavaan sotatodellisuuteen, sotatapahtuma nähdään vain kuvana.

3.3 “KASVOT” DOKUMENTAARISESSA TRADITIOSSA

“Ask yourself, under what conditions would a photograph of the Loch Ness Monster or a UFO become acceptable as proof of their existence.”

John Tagg (1993, 189)

Valokuvan auktoriteettia todisteena on tässä tekstissä lähestytty sen ominaisuuteen näkökulmasta. Kirjassa *The Burden of Representation* John Tagg (1993) siirtää keskustelun sosiaaliseen ja institutionaaliseen kontekstiin. Hän jäljittää 1930-luvun dokumentaarisen valokuvan 1800-luvun tieteellisiin ja luokitteleviin käytäntöihin. Tällöin valokuva totuttiin näkemään totuudenmukaisena esityksenä ja todisteena maailmasta (Tuori, 2001).

Santeri Tuori (2001) tutki suomalaisten vankila- ja poliisiviranomaisten valokuvakäytäntöjä 1800–1900-luvuilla. Hän toteaa, että tunnistekuvan merkityksellisyys liittyi objektiivisuuteen ja standardisointiin. Valokuvalla oli vastaavaa merkitys fysiologiassa ja frenologiassa, jotka 1800-luvun lopulla nauttivat melkoista arvostusta tieteellisinä teorioina (molemmissa oli periaatteena persoonallisuuden määrittäminen ulkonäön perusteella). Kyse on siis kohteen objektifikaatiosta, “tyyppien” luominen versus yksilöllisyys.

1930-luvulla Yhdysvaltain maatalousministeriö käynnisti kattavan FSA-valokuvausohjelman, joka keskittyi talouslaman seurauksiin. Propagandistinen lähestymistapa pyrki osoittamaan köyhien ihmisten arvokkuuden (Sontag 1979, 62–63). FSA:n valokuvaaja Dorothea Lange totesi haluavansa valokuvien avulla saada ihmiset tuntemaan vastuuta toisistaan (Saraste 1996, 119).



Kuva 6. *Migrant Mother*, Dorothea Lange 1936 (Phaidon).

FSA-projektin kuvista tunnetuimmat ovat levinneet lähes kollektiivisen tajunnan omaisuudeksi (Saraste 1996, 107). Dorothea Langen "*Migrant Mother*" on yksi niistä. Kuvassa Clarken sanoilla "*Lange creates a highly charged emotional text dependent upon her use of children and mother. The central position of the mother, the absence of the father, the direction of the mother's 'look', all add to the emotional and sentimental register through which the image works.*" (1997, 153.)

Lange on kertonut, ettei kuvattaessa kysynyt naisen nimeä eikä tarinaa. Nainen kuvassa ei enää ole yksittäinen ihminen, hän on yleinen, hänestä tuli symboli. Henkilöitymisellä on ollut keskeinen asema dokumentaarisisessa valokuvauksessa, varsinkin köyhyyden esittämisessä. Pyrkimys ei ollut vain tiedottaa, vaan koskettaa katsojaa. Linaan taas Clarken sanoja:

"The woman is used purely as a subject. She is appropriated within a symbolic framework of significance as declared and determined by Lange. (...) The subject is seen as iconic, so that the ideal documentary image, ironically, would

speak to an assumed universal condition. It is part of the myth of the documentary photograph.” (1997, 153.)

Dokumentaarinen lähestymistapa voi toki olla toinen. Valokuva ei välttämättä määrää kohteeseen tiettyä merkitystä, sen sijaan se voi tarjota mitä Clarke (1997, 155) kutsuu *“a space of possible meanings”*. Robert Frankin *The Americans* -sarja on esimerkki merkityksellisesti monimutkaisemmasta ja runollisemmasta valokuvaamisen tavasta – ei vailla henkilökohtaista filosofiaa.



Kuva 7. *Detroit*, Robert Frank 1955 (Collins 2014).



Kuva 8. *Plantation Overseer*, Dorothea Lange 1936 (Avedon 2012).

Dokumentaariseen traditioon kuuluu monia yksittäisiä lähestymistapoja ja filosofioita. Valitsin Garry Winograndin toisen ääripään esimerkkinä, sillä hän väitti kuvaavansa vain nähdäkseen miltä asiat näyttävät kuvina. Winogrand on kuuluisa New Yorkin ja amerikkalaisten elämän kuvista 1950–80-luvulla. Hän pyrki rekisteröimään asioita kommentoimatta niitä, ottamatta kantaa, välittämättä viestejä.



Kuva 9. *American Legion Convention in Dallas*, Garry Winogrand 1964 (The Metropolitan Museum of Art).

Yllä olevassa kuvassa mies on maassa, nähtävästi kenenkään ohikulkijoista ja ympärillään olevista huomaamatta, yksi näistä katsoo ylös vastakkaiseen suuntaan. Mies on ikään kuin unohdettu. Kolme läsnä olevaa miestä tuijottaa katsojaa tuoden häntä tilanteeseen, joten katsojaa ikään kuin haastetaan: “oletko samalta mieltä?” Kuva ilmentää minulle outoutta emotionaalisen kosketuksen sijaan. Voin silti ajatella, että kuvassa on poliittinen teksti: sodassa kärsineitä ei saisi unohtaa.

Winogrand ei määritä valmista tapaa, jolla hänen kuviansa olisi tulkittava. Hän ei myöskään kiellä, että kuva on silti kommentti, todellisuuden transformaatio.

Winograndin omin sanoin: *“Photography is about finding out what can happen in the frame. When you put four edges around some facts, you change those facts.”* (Gabriel 2015.)

3.4 VALOKUVAN TEKEMINEN

Lukiessani Jan Kailan kirja Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa (2002) samastuin täysin kertomukseen dokumentaarisesta asenteesta, joka hallitsi hänen suhdettaan valokuvaukseen ja jota hän tietyssä pisteessä alkoi kyseenalaistaa. Kuten Kaila (2002, 57), kiinnostuessani valokuvasta valitsin intuitiivisesti dokumenttivalokuvauksen erottautuen vastustamastani kaupallisuudesta, pinnallisuudesta ja dekoraatiosta. Tuntematta dokumenttivalokuvauksen perinnettä ja problematisointeja samastuin ”epämääräisen dokumentaarisen asenteeseen”, jonka mukaan valokuva oli ennen kaikkea viestinnällinen toimintatapa. Tekemällä näkyviksi yhteiskunnan periferiassa olevia dokumenttivalokuvaus edusti ja jopa edisti mahdollisuutta vaikuttaa siihen, että maailma muuttuisi paremmaksi.

Tavoitteeni ei ollut kauneus, persoonallinen ilmaisu. Valokuva ei ollut minulle pääasiallisesti visuaalisen representaation tutkimista. Päinvastoin, suhtautumiseni esteettisiin ominaisuuksiin oli erittäin dogmaattinen. Kuten Kaila kirjoittaa “(...) jälkeinpäin ajatellen tuntuu aika uskomattomalta, että valokuvasin niinkin pitkään noudattaen tiettyä teknillis-ilmaisullista kaavaa (...)” (2002, 58). Aikalailla kuten Kaila, käytössäni oli Kodakin T-Max 400, kuvasin ilman salamaa, pidin filmin rakeisuudesta ja vedostin negatiivit mustien sävyjen aikaansaamiseksi.

Digitaaliseen kuvaukseen siirtyminen ja syvempi perehtyminen valokuvaukseen pakottivat minua pohtimaan teknillis-esteettisiä valintojani. Tajusin, että naiivi ja pinnallinen käsitykseni valokuvauksesta paradoksaalisesti johti minut siihen, mitä Kaila kuvailee aiheen dekoratiiviseksi käsittelytavaksi, vaikka lähtökohtani oli ollut ihan muuta. Kaavasta on silti todella vaikea päästä eroon.

Jos etiikka ymmärretään asenteena kohdata toinen ihminen mahdollisimman ennakkoluulottomasti, kaavanomaisen päättelyn sijaan valokuvaajan on annettava sisällön vaikuttaa tapaan, jolla kuva tehdään.

On selvä, että kuvaan sitä, mitä näen ja jossa näen merkitystä. Koska muisti on mukana havainnossamme, “objektiivinen” näköhavainto ei ole edes mahdollista. Eikä valokuvauksessa ole kyse välittömästä todellisuudesta. Valokuvaaja ei silti saisi käyttää kuvauskohdetta aatteitten ripustimena – “hänen tehtävänsä ei ole esittää teoreettisia johtopäätöksiä vaan luoda todellisuus uudelleen, esittää se elävinä kuvina (...)”, kirjoittaa Saraste (1996, 149). Tulkitsen “elävinä” tarkoittavan tapahtumien monimutkaisuutta ja ihmisen arvoitusta – ne vastaavat paremmin todellisuutta. Olisiko tämä valokuvaajan eettinen asenne, jota olen etsimässä?



Kuva 10. *Kylpemässä*, Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.

4 LÄSNÄOLON PAINOKKUUS

Paradoksaalista kyllä, myönnän kuvan lukemisen ja varsinkin omien kuvien lukemisen olevan vaikeaa. Filosofi Tuomas Tolosen kanssa olen oppinut paljon, ja hän on antanut opinnäytetyölleni suunnan. Arvostan Tolosen laajaa kulttuurin tuntemusta ja teräviä analyyseja. Pyysin häntä keskustelemaan seuraavien Pyhimys elää -sarjan kuvien äärellä:



Kuva 11. *Uimarit Bagé-joella*, Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.



Kuva 12. Viimeisten kestitien valmistelua, Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.

ANDRÉA: Olen huomannut, että Pyhimys elää -sarjan kuvissa katsekontaktia on muuhun tuotantooni verrattuna tavallista vähemmän. Kaikki vain jatkavat elämäänsä, kuin kameraa ja kuvaajaa ei olisi olemassa. En halunnut ohjata havaitsemiani tapahtumia. Tavoitteen saavuttamista helpotti se, että näille ihmisille valokuvaus on harvinainen tilaisuus; he eivät ole tottuneet omiin kuviin eikä heillä sitä varten ole erityistä poseerausta.

Kamerasta pois suunnattu katse tulkitaan usein joko epävarmuudeksi, välinpitämättömyydeksi tai sisäänpäin kääntymiseksi, jolloin "kuvan kohde on kuin omassa tilassaan valokuvan luoman tilan sisällä" (Gustafsson 2011, 37). Tämä oli taaksepäin ajatellen juuri tavoitteeni. Halusin vahvistaa kuvattavan läsnäolon minun tekijänä häipyen taka-alalle. Susan Sontag on kirjoittanut valokuvan katsojan kokemuksen olevan syrjässä pysyttelemistä. Jos kuva pystyy luomaan katsojalle kuvassa olevan henkilön kehittyvän läsnäolon, voiko

Sontag kuitenkin olla väärässä? Millaisen kokemuksen kuvat tarjoavat sinulle?
Mitä kuvat itsessään näyttävät?

TUOMAS: Jos sinä koet jonkun henkilön läsnäolon, niin samalla sinä koet itsesi enemmän läsnäolevaksi. Mutta se tapahtuu niin, että ensin joku toinen koetaan. Se menee toisessa järjestyksessä. Jos olet kaksikymppinen tansseissa ja yhtäkkiä havaitset jonkun tyyppin, joka rupeaa sinun silmissä säteilemään, sinä tunnet niin kuin hänen läsnäolonsa painottuneesti nousisi esille. Mutta samalla sinä tunnet oman olemassa olosi sen seurauksena. Kun todellisuus pääsee näyttäytymään minä koen itsenikin todellisemmaksi, näin päin se homma minusta menee.

Tämä läsnäolon painokkuus on tietyllä tavalla mitä tarkoittaa sana *kaunis*, tässä perinteisessä estetiikassa siis, tai *tos*i. Jonkun asian todellisuus tulee painottuneeksi. Mietin sinun lausetta: "halusin vahvistaa kuvattavan läsnäolon, minun tekijänä häipyen taka-alalle"... Se on ihan oikea, että tekijä häipyä taka-alalle, koska sinun tehtäväsi on päästää se toinen näkyviin.

Sillä, että he eivät katso sinua ei osoita epävarmuutta, vaan että he ovat keskittyneet muuhun sosiaalisen menoon. Jos katse ei ole suuntautunut sinuun, se on suuntautunut eräisiin muihin. Niin kuin näissä kuvissa tulee semmoinen: mitä on heidän välillä? Siellä (*Viimeisten kestien valmistelua* -kuvassa) tapahtuu jotain ihan maagista. Olisi ihan mielenkiintoista osallistua tähän, tämmöiseen sosiaalikumppaan.

(...) Katseen suunta on kuvissa niin jättiläismäisen tärkeä asia. Se pitäisi olla näin, että jokaisessa kuvassa on, jos ei näkyvä, niin sitten näkymätön silmä. Sen voi melkein merkata sinne nurkkaan sen silmän. Nimittäin, että asia näkyy tietyllä tavalla, edellyttää tietynlaista silmää. Sitten yritetään saada sinut katsomaan samalla silmällä. Kuvassa ei ole vain kuvattu asia, vaan siellä on näkemisen tapa. Kuinka ikonit katsovat suoraan silmiin on suoraan silmiin

katsomisen oikein prototyyppi; siinä haetaan oikeata minä-sinä suhdetta, niin että sinustakin voisi joskus tulla minä.

Taiteen historia minusta on yhtä hyvin katsomisen historia. Siellä on sosiaaliset katsomiset ihan kuin oma lajinsa ja sitten on maisemia tai mitä katsotaan, esineitä, kaikkea. Se on kertomus siitä, miten ihmiskunta katsoi. Kun taidehistoriaa harrastetaan se pitää ottaa huomioon, että tämä ei ole pelkästään kuvien historiaa, vaan kuvat ilmaisevat katsomisen historiaa.

(...) Lévinasilla on hyvä kuvaus tästä katsomisen jiposta nimittäin, että joku katsoo sinua tietyllä silmillä ja sinä huomaat nimenomaan tämän. Sen takia se on aika monimutkainen: kun näkee toisen, sinä et oikeastaan näet toista, vaan näet miten hän katsoo minua. Kasvot ilmaisevat sosiaalista suhdetta. Sen takia ikoneissa koko kasvot on paljastettu. Kun puhut kehittyvästä läsnäolosta, erilaisilla olioilla on erilaiset läsnäolot. Esineitten läsnäolo on toisenlainen kuin ihmisten läsnäolo. Ihmisten läsnäolo on sosiaalista läsnäoloa.

Poseerauskin on eräänlaista sosiaalista todellisuutta. Voi olla, että minun poseeraustyylini on että otan tiettyjä rooleja, että ne on falskeja, mutta falskius on ikään kuin sosiaalinen tosiasia. Totuus siinäkin on tietyllä tavalla miten esitetään rooleja. Ihminen on rooleissaan! Ne ovat erilaisia rooleja ja joissakin rooleissa ihminen ei ole oma itsensä. On falskeja ja vähemmän falskeja rooleja.

Oikein kunnioitan 1900-luvun vaihteessa tehtyjä valokuvia, aivan sikahyviä valokuvaajia ja ne kaikki on poseeraus juttuja. Niistä voi lukea niin kuin miten se haluaa näkyä ja mitä se toinen haluaa. Ne on sosiaalisia tapoja, ne on ihan mielenkiintoisia esimerkiksi, miten nainen halusi näyttää naiselliselta v.1880 on ihan eri asia kuin miten he haluavat näyttää naisellisilta nyt. Se on oma lajinsa, sekin on todellisuutta, minkälaisia sosiaalisia rooleja halutaan esittää.

ANDRÉA: Olet korostanut, että kuvan sisältö ja muoto kuuluvat yhteen. Onko sinun mielestäsi tällä kuvan tyylillä (mustavalkoinen dokumentaarinen valokuva)

itsestään kulttuurinen leima, jonka mukaan kuvissa esiintyvät ihmiset nähdään apua tarvitsevina? Se ei ollut tavoitteeni. Kuvissa halusin näyttää yksinkertaisesti, että tämäkin tapa elää on mahdollista. Siihen kuuluu köyhyys siinä mielessä, että metsässä asuvilla ei ole mahdollisuutta kuluttaa, eikä esimerkiksi terveydenhuoltoa ole helposti saatavissa. Mutta se tarkoittaa myös elämistä luonnossa, yhteisössä, jossa yksinäisyyttä ei ole ja lapset viettävät paljon aikaa vanhempiensa kanssa.

TUOMAS: Tässä kuvassa (*Uimarit Bagé-joella*), tässä on eräs toinen elämä. En näe mitään avun tarvetta, näyttää ihan tyytyväiseltä tämä lapsi, kun se on päässyt uimaan. Minulla on semmoinen olo niin kuin tässä on ihan toinen elämän meno kuin minun elämän menoni ja se on jännä, kuin tutustuisin vieraisiin. En minä mitään sosiaalista kommenttia tässä näe.

Otetaan seuraava kuva (*Viimeisten kestien valmistelua*). Ei tule köyhyys yhtään mieleen. Tulee mieleen, että mekin syötiin metsoa kun sitä oli metsät täynnä. Sekä mies, että poika ovat hyväkuntoisen näköisiä. Minulle ei tule ollenkaan semmoista oloa, että heidän elämä olisi kurja. Mitä niiltä puuttuu? Televisio, ehkä ... ei paljoa puutu sitten. Miehen ilmekin on sen verran tarmokas, näyttää että hän hallitsisi elämänsä. Pojan ilmeessä on joku arkuus, mutta se voi johtua aivan muista asioista. Ensisijaisesti näen, että hän on tarpeeksi saanut syödä. Kun minä olen katsonut kuvia loputtomat määrät, olen tottunut tietynlaisiin sommitelmiin. Tässä on niin kuin risti ja koska siitä roikkuu näitä kuolleita lintuja, silloin se vahvistaa tämän merkitystä. Jos minä lukisin tätä absoluuttisesti kristillisillä silmillä, sanoisin, että lintujen täytyy antaa henkensä, että minä eläisin. Ollaan kristillisessä kaaviossa. Heti paikalla, jos on vähänkin risti siinä, se hyppää minun silmille ja se johtuu siitä, että taiteen historiassa on niin hirmuinen määrä eri näköisiä kärsimysristejä. "Hän kuoli, että me saisimme elää" on se lentävä lause.

Sinun täytyy huomioda, että minä kuulun menneeseen maailmaan, sillä minä osaan semmoisia lauseita, joita nykyajan ihmiset ei. Minulla on sellainen

intertekstuaalisuus, joka on ollut kaikilla ihmisillä Rooman valtakunnan lopusta aina 1800-luvun loppuun. Minä kuulun siihen maailmaan. Nykyiset ihmiset eivät tunnista tällaisia asioita ja sen takia on minusta problemaattista, että me emme elä enää yhteisten peruskertomusten varassa.

Minä en sille myöskään mitään voi. Minä olen semmoisessa maailmassa, jossa on tietyt peruskertomukset olemassa ja minä tunnen ne kertomukset ja tiedän mikä funktio niillä on ollut: niiden valossa nähdään maailma. Kertomukset ovat jäsentäneet maailmaa, edelleen näistä kertomuksista me uskotaan tämmöisiä, että heikkoja täytyy auttaa tai että ketään ei saa jättää ulkopuolelle. Kaikissa eurooppalaisissa poliittisissa teorioissa nämä istuvat, sillä kaikki eurooppalainen poliittinen teoria on peräsin kristinuskosta – ei mitään väliä onko se kirkon vastainen. Se tarkoittaa vaan, että ranskalainen valistusmies sanoo: “vetoamme näihin hyviin periaatteisiin, koska kirkko on ihan kelvoton”.

Varmasti sinä et tällaista tarkoittanut, mutta varmasti sekin tässä haiskahtaa ... ristiltä roikkuvia kuolleita kanoja ... Olen nähnyt sellaisia Stillebeneitä, jossa on kuollut kukko seinällä jaloista rimaan ripustettuina ja siinä näkyy kuoleman yllättävyys. On kuin se edelleen juoksisi. Siinä on tämä ruoan hyvinvoinnin ja pelastuksen välinen yhteys. Uskonto on tekemisessä ruumiillisen hyvinvoinnin kanssa: pelastus on yhtä hyvin sitä, että on syötävää ja että pysyy terveenä. Sana *salus* alunperin tarkoitti ei vain henkisiä asioita, vaan kaikkea hyvinvointia.

(...) Minusta on hirvittävän ongelmallista miten tehdä oikeita dokumentteja vaikkapa nälänhädästä. Se edellyttää valokuvaajalta omituisia kykyjä nimittäin, että hän ei yritä tehdä vaikuttavia kuvia. Heti kun hän rupeaa tekemään jotakin ja yrittää manipuloida meitä, meidän tunne-elämää, se epäonnistuu. Se heti paikalla tuntuu faskilta ja se on se falski valokuvaaja, joka siinä hävittää sen asian. Koska oikea valokuvaaja on sen armon varassa, että todellisuus pääsee näyttäytymään.

Näissä (kuvin) on toisen elämäntyylin kunnioitus, että ei näytetä surkeata elämää, että "siellä ne kerjää, että me tuotaisiin niille jotakin tavaroita", vaan elävät arvokkaasti ihan omaa elämänsä. Tästä olen ihan samaa mieltä: kun kuvataan vieraita kulttuureja, pääasia ei ole sääli. On olemassa tilanteita, jossa on katastrofaalisesti mennyt tietyllä alueella ja sitten on toinen juttu. Minusta on parempi kunnioitus toisenlaiseen elämän tyyliin. Kehitysmaan asukkaat esitetään avuttomina, jotka kaipaavat että YK antaisi heille viljaa. Eihän tämä nyt ole totta. Enemmistö ihmisistä kykenee elämään omassa järjestelmässään.

Nietzsche katsoo, että sääli on epäterve tunne, koska sen tarkoitus on alentaa toinen ihminen minun alapuolelleni. Ei meidän pidä kuvitella, että meidän elämän tyyli on jotenkin ylevämpi kuin toisten, jos nimittäin ruoka riittää ja muutenkin elämä sujuu. Kuten nämä jutut, jota televisio on täynnä. Koko ajan liikutaan veitsen terällä: onko se oikeaa, vai onko se eurooppalaisten ylimielisyyden tunnetta. Kuulostaa pahalta, mutta sääli estää sen, että kun on oikea hätä, apu pitäisi suunnata oikeaan kohtaan.

Sitten on toinen vaara: luonnonkansan idealisointi. Antropologi Lévi-Straussilla eurooppalaisten kadonnut paratiisi on projisoitu intiaanien keskuuteen ja eurooppalaisen kulttuurin leviäminen nähdään kauheana onnettomuutena.

Neorealismissa on paljon erilaisia elokuvia, jossa köyhyydestä tehdään pyhyyttä. Se on tyypillinen katolinen temppu. Niin kuin Puukenkä puu, se on niin kuin evankeliumin kertomus ihmisistä, jotka häädetään sen takia että mies kaataa tilanomistajan puun josta hän tekee pojalleen puukenkiä. Se on kuin köyhyys itsessään tekisi ihmisen pyhäksi tai jalostaisi.

5 LOPUKSI

“Kulkija, jalanjälkesi
ovat polku, ei muuta;
kulkija, polkua ei ole,
polku syntyy kulkemalla.”²

Antonio Machado

Aluksi kuvasin vain itselleni. Nautin sekä kuvien syntymisestä kohtaamisessa ihmisten kanssa, että ihmisten kohtaamisesta valokuvaamisen varjolla. Valokuvaamisen ammattimaistuesssa törmäsin väistämättömästi eettisiin kysymyksiin, sillä kuvaamisen tarkoitus on kuvien julkaiseminen. Valokuvaajan ja kuvattavan erilaiset tai jopa ristiriitaiset näkökulmat ja tavoitteet astuvat esille: julkaisemisen konteksti (mm. kuvateksti, julkaisemismuoto ja -paikka) vaikuttaa myös kuvan merkitykseen.

Problematiikka on etäännyttänyt minua dokumentaarisen kuvauksen parista. Opiskeluaikana kokeilin vastakohtaista otetta valokuvaan, keskityin valokuvaan sovellettaviin grafiikan menetelmiin (litografia, polymeerigravyyri, serigrafia, syanotyypä). Dokumentaarinen valokuva on monesti nähty ikkunana johonkin toiseen todellisuuteen, koska kuvan esineellisyyttä ei korosteta; informaatio on ensi sijalla. Grafiikka taas on minulle juuri kuvan esineellisyyden kehittämistä käsityömenetelmällä.

Vaikka nautin grafiikan tekemisestä, pitäisikö taas kääntää asia nurinpäin, palata dokumentaariseen kuvaukseen ja yrittää käsitellä eettistä problematiikkaa valokuvan avulla?

² Vapaa suomennos kirjoittajan.

“Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar.”

Teema tuntuu ajankohtaiselta. Valvontayhteiskunta on todellisuutta. Olemme vähemmän alttiina valvontakameroille kuin matkapuhelimille, joilla koko väestö valtaa varomattomasti yksityisyytemme. Digitaaliaikana kuvataan enemmän ja erityisesti kuvia julkaistaan enemmän internetin ollessa melko vapaa julkaisuareena.

Monesti internetin väitetään omaavan vallankumouksellista demokraattista potentiaalia. On vaikea ennakoida pysyviä vaikutuksia, sillä kuvien ottaminen ja kuluttaminen tällä nopeudella voivat muodostua itseasiassa häiriötekijöiksi. Kuten väittää Sontag: "*Industrial societies turn their citizens into image-junkies*" (1979, 24). Asioita ei välttämättä käsitellä, vaikka niiden tallentaminen voi vaikuttaa siltä. Vaikka nykyään otamme enemmän kuvia kuin koskaan ennen, käytämme vähemmän aikaa kuvien sisällön tulkitsemiseen.

Sarasteen mukaan kuvalla on suora ja epäsuora vaikutus. "Suora vaikutus kohdistuu välittömästi katsojan tunteisiin ja ajatuksiin, epäsuora pysyvästi tiedostus- ja kanssakäymisprosessiin, koska kuvat elävät muistissa. Kuvavirta siis muokkaa voimakkaasti maailmankuvaa, ihmisen käsitystä todellisuudesta." (1996, 186.)

Miten nykyinen kuvavirta vaikuttaa kuvien merkityksellisyyteen? John Berger ei voinut kuvitella viestinnän boomia, jota nykyään eletään, kun vuonna 1978 hän kirjoitti: "*if everything that existed were continually being photographed, every photograph would become meaningless*".

Mietin valokuvauksen motiiveja. Lévinasille etiikka on paikallistettava siihen, miten ihmiset ovat ihmisiä toisiaan kohtaan. On kiistatonta, että monesti eettisesti epäilyttävät kuvat, kuten Langen *Migrant Mother* on palvellut ainakin hetkellisesti kuvan esittämiä ihmisiä. Entä Nilüfer Demirin 2015 kuva kuolleesta pakolaispojasta Välimeren rannalla? Siitä on puhuttu paljon, mutta vaikuttaako tämän tapainen kuva sodan draaman ymmärtämiseen? Miettivätkö ihmiset uudelleen suhtautumisensa sotapakolaisten vastaanottoa kohtaan?

Artikkelissaan *Kärsimys kahvipöydässä* Kristiina Koivunen (2015, 12) kyseenalaistaa, riittääkö pelkkä keskustelun herättäminen oikeuttamaan kärsivän ihmisen kuvien julkaiseminen. Meeri Koutaniemi, joka on kuvannut eettisesti vaativia aiheita (mm. ympärileikkaus ja hiv-kuolema), esittää artikkelissa mielipiteensä:

“Julkinen keskusteleminen on muutoksen kannalta välttämätöntä. Se kaipaisi kuitenkin enemmän kysymyksiä ja avauksia siitä, mitä voisimme tehdä asioille yhdessä, eikä niinkään oman mielipiteemme julkilausumista.” Koutaniemi ei kuitenkaan usko, että valokuvalla yksinään voi vaikuttaa tarpeeksi. “Valokuva on valjastettava työkaluksi, jonka avulla kampanjoidaan, luennoidaan, ravistellaan ja aktivoidaan ihmisiä. Valokuva on vasta kysymys, johon vastataan toiminnalla.”

Amazonin matkalla tutustuin antropologisen tutkimuksen käytäntöön, jonka mukaan tutkijan on pidettävä etäisyyttä havainnoidakseen tarkemmin tutkittua kohdetta. Valokuvaajana en koe sitä relevanttina. Päinvastoin, koska toinen on kohdattava toisena, minusta erilaisena, luulen että on hyödyllistä lähestyä ja viettää aikaa vuorovaikutuksessa kuvattavan kanssa tunnistaakseen hänen todellisuutensa. Kuten Sebastião Salgado toteaa “*(otherwise) you bring back what you bring with you*” (Ritchin 2005, 147).

Toisen ymmärtäminen vaatii vapautumista omasta itsestä, omista johtopäätöksistä. Koutaniemi kertoo pyrkimyksistään kuvata ympärileikkauksen kokeman Masai-tytön selviytyjänä uhrin roolin sijaan. “Nämäkin vanhemmat silpoivat tyttärensä rakkaudestaan, turvatakseen heidän asemansa hyväksytyinä omassa yhteisössään.”

Valokuvassa tietämisen muotona on haaste tuoda esiin, miten asiat todella ovat ilman konventioiden ja ideologisen diskurssin väärentävää linssiä. Onko

itseasiassa ollenkaan mahdollista saavuttaa tietoa siitä, miten asiat todella ovat? Eikö totuus ole aina sidoksissa näkökulmaan, josta maailmaa katsellaan?

Olen viime aikoina suuntautunut kohti osallistuvampaa tapaa lähestyä taidetta. Yhteisötaiteen parissa työskennellessä olen miettinyt, olisiko minun taiteilijan roolini luoda tilanteita, joissa aistimusten, huomiokyvyn ja sosiaalisuuden aktivointi ovat avainasemassa niin, että yhteisön jäsenet ottavat oman kohtalon käsiinsä?

Aistimusten ja huomiokyvyn korostumisesta on kysymys taiteessa yleisestikin. Eikö tässä juuri ole kyse katsojan kokemasta läsnäolon painokkuudesta, josta Tolonen mainitsi? Toisin sanoen, kun taideteos tapahtuu katsojalle, hän kokee läsnäolonsa korostuneena, hän kokee itsensä todellisemmaksi. Yhteisötaiteen lisäulottuvuus on pyrkimys yhdessä uuteen todellisuuteen.

“(…) Jos meidän onnistuu jonain päivänä selvittää nämä yhteen kietoutuneet rihmat, niin silloin me olemme suoristaneet elämänlangan ja olemme saavuttaneet korkeimman mahdollisen viisauden, niin, jos me todellakin sellaisen olemassaoloon vielä itsepintaisesti uskomme.”

José Saramago (1989)

LÄHTEET

Avedon, Elizabeth 2012. Viitattu 11.11.2015. <http://elizabethavedon.blogspot.fi/2012/09/howard-greenberg-interview.html>.

Barthes, Roland 1986. Kuvan retoriikkaa. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) Kuvista sanoin 3. Suomennos: Kristiina Widenius. Porvoo: WSOY, 71–92.

Berger, John 2002. Understanding a Photograph. Teoksessa Dyer, Geoff (toim.) Selected Essays of John Berger. Viitattu 15.9.2015. <https://books.google.fi/books?id=dYIUiSrKVccC&pg=PT344&dq=f#v=onepage&q&f=false>.

Clarke, Graham 1997. The Photograph. Oxford & New York: Oxford University Press.

Collins, Gillie 2014. Cantor exhibit explores Robert Frank's early photography. The Stanford Daily. Viitattu 11.11.2015. <http://www.stanforddaily.com/2014/09/25/cantor-exhibit-explores-robert-franks-early-photography/>.

Gabriel, Markus 2015. Fields of Sense: A New Realist Ontology. Edinburgh: Edinburgh University Press. Viitattu 21.10.2015. <https://www.google.fi/search?tbo=p&tbm=bks&q=isbn:0748692916>.

Gustafsson, Tatu. Sokeita kuvia. Turun AMK:n oppinäytetyö 2011.

Guwy, France 1986. Emmanuel Lévinasin haastattelu. Jij die mij aanziet. IKON. Viitattu 19.7.2015. <http://www.duyndam.demon.nl/Levinas/Levinas/Interview.html>.

Hockney, David 1986. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) Kuvista sanoin 4. Suomennos: Janne Seppänen. Porvoo: WSOY, 168–184.

Kaila, Jan 2002. Valokuvallisuus ja esittäminen nykyaikaisessa taiteessa. Teoksia vuosilta 1998-2000. Helsinki: Musta Taide.

Kiiski, Hertta. Keveän satunnaisuuden paino. Turun AMK:n oppinäytely 2011.

Koivunen, Kristiina 2015. Kärsimys kahvipöydässä. Maailman kuvalehti 6/2015, 12–17.

Labrusse, Sébastien 2015. Bac Philo 2015, 2ème session (2/4). Explication. Emmanuel Lévinas, "Ethique et infini". Viitattu 14.7.2015. <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-bac-philo-2015-2eme-session-24-explication-emmanuel/>.

LA Louver Gallery. Viitattu 11.11.2015. http://www.lalouver.com/html/popup.cfm?tExhibitionImage_id=2638.

Lévinas, Emmanuel. 1996. Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa. Alkuteos: Ethique et infini (1982) Suom. Antti Pönni. Tampere: Gaudeamus.

Machado, Antonio 1991. Poesia y Prosa. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Phaidon. Viitattu 11.11.2015. <http://de.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/september/27/dorothea-langes-migrant-mother-at-bonhams/>.

Pönni, Antti 1996. Toinen on ensimmäinen. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun. Teoksessa Lévinas, E. 1996. Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa. Alkuteos: Ethique et infini (1982) Suom. Antti Pönni. Tampere: Gaudeamus, 7-32.

Ritchin, Fred 1990. The Lyric Documentarian. Teoksessa Salgado, Sebastião 1990. An Uncertain Grace. New York: Aperture, 143–151.

Saramago, José 1989. Baltasar ja Blimunda. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Saraste, Leena 1996. Valokuva tradition ja toden välissä. Helsinki: Musta Taide.

Sontag, Susan 1979. On Photography. Middlesex: Penguin.

Tagg, John 1988. The Burden of Representation. Minneapolis: University of Minnesota Press.

The Metropolitan Museum of Art. Viitattu 11.11.2015. <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/262320>.

Tolonen, Tuomas 2015. Moniste. Taiteen filosofia -luentosarja. Turun AMK.

Tuori, Santeri 2001. Vallan kuva. Helsinki: Musta Taide.

Kiitän erityisesti Jussi Mattilaa monista tunneista keittiön pöydän äärellä tekstin oikolukemisen parissa, tai tarkemmin sanottuna tekstin suomennoksesta.



Kuva 13. *Kotirannassa*, Pyhimys elää -sarjasta, Andréa Vannucchi 2008.