

YOU BY ME, YOU BY YOU



RUUSU HULMI

You by Me, You by You

Lahden amk
Muotoiluinstituutti
Viestinnän koulutusohjelma
Valokuvauksen suuntautumisvaihtoehto
Opinnäytetyö
Kevät 2007

SISÄLLYS

9	JOHDANTO ELI KYSYMYKSIÄ	39	LÄSNÄOLO – POISSAOLO
		40	Kuvaajan läsnäolo/poissaolo
13	ALUKSI	42	Tavoiteltu poissaolo
14	Tiivistelmä	44	Läsnäolo omakuvassa
15	Abstract	45	Selma
17	PROSESSI	47	KOHTAAVATKO KATSEET?
18	Lähtökohdat ja tavoitteet	48	Katseita moneen suuntaan
21	Tekninen toteutus	49	Katse kameraan vai pois kamerasta?
22	Työskentelystä ja kuvien valinnasta		
24	Mari	51	KATSEEN ALLA
25	Noora	52	Kuvassa oleminen
		56	Valta
27	DIPTYKKI JA "KOLMAS" KUVA		
		59	LOPUKSI
31	OMAKUVISTA		
32	Erilaisia omakuvia	62	LÄHTEET
36	Omakuvailme		



Antti, 2006

JOHDANTO ELI KYSYMYKSIÄ

Kasvot ympäröivät meitä: peilin heijastumassa, pintaan vangittuina kuvina, elävänä ja kosketeltavana ihona, muistoina. Mikä oli muistoa todellisesta, mikä unikuvaa? Millaiset ovat omat kasvoni omissa kuvitelmissani ja millaisena muut ne näkevät, millaisina toivoisin niiden näyttävätyvän? Muuttuvatko kasvoni kun tiedän minua katsottavan, muutunko kun itse katson itseäni, muutunko kun katson toista? Mitkä näistä kaikista kasvoista ovat todellisimmat ja puhtaimmat, onko kokonaista ihmistä ilman näitä kaikkia?



Heli, 2006

ALUKSI

TIIVISTELMÄ

Opinnäytetyöni kuvallinen osuus koostuu kaksiosaisista henkilökuvista. Varsinaiset kuvat on koottu valokuvakirjan muotoon, mutta esittelen kuvia myös tässä lopputyöni kirjallisessa osiossa. Kuvaparin vasemmanpuoleinen kuva on minun ottamani, oikeanpuoleisessa kuvassa kuvattava itse on käyttänyt hänelle ojentamaani lankalaukaisijaa, eli oikeanpuoleinen kuva on omakuva. Omakuvan ottaminen on tullut kuvattavalle yllätyksenä. Itse olen poistunut paikalta, yleensä toiseen huoneeseen, omakuvan ottamisen ajaksi. Jokainen kuvattava on saanut varmuuden vuoksi ottaa kaksi omakuvaa.

Kirjallisessa osassa kerron projektin työvaiheista ja selvitän työskentelyprosessini tavoitteet. Käsittelen myös You by Me, You by You -sarjaa tehdessä nousseita aiheita nimenomaan valokuvauksen ja oman työskentelyni kannalta. Käyn läpi diptyyksi-muotoon liittyviä huomioita, omakuvaan yleisesti yhdistyviä seikkoja, läsnäoloa ja poissaoloa mielentilan kannalta, valtaa ja vallankäyttöä valokuvassa, katseen merkitystä ja suuntia sekä kuvassa olemisen tapoja ja siihen vaikuttavia tekijöitä. Pohdin myös muotokuvauksen motiiveja ja sitä mikä tekee minun mielestäni muotokuvasta kiinnostavan.

Asiasanat: valokuvaus, muotokuvat, henkilövalokuvaus, omakuvat, läsnäolo

ABSTRACT

The visual part of my thesis consists of diptych portraits. The actual pictures are presented in the form of a book, but I will also show some of them in this written part of my thesis. In each diptych, the picture on the left hand side is taken by me, whereas the picture on the right hand side has been taken by the person him/herself by using long cable release. That is, the picture on the right is a self-portrait. Taking the self-portrait has come as surprise to the model. I have left the model alone with the camera and gone to another room myself to wait while my model has taken the picture. Each model has been allowed to take two pictures, to be on the safe side.

In the written part I will go through the different stages of my project and explain the goals of my working process. From the perspective of photography and my own work, I will also deal with the questions that arose while making the You by Me, You by You –series. In addition, I will elaborate certain observations that are connected with the diptych form, things commonly associated with self-portraits, presence and absence as states of mind, dominance and use of power in photography, the relevance and directions of gaze and the different ways of appearing a picture and things that affect it. I will also reflect upon the motives of portraiture and ask, what makes a portrait interesting?

Keywords: photography, portraits, self-portraits, presence



Juha, 2004

PROCESSI

LÄHTÖKOHDAT JA TAVOITTEET

Idea You by me, You by You -sarjan kaksiosaisista henkilökuvista syntyi keväällä 2004. Opiskelin silloin toisella vuosikursilla ja meneillään oli valokuvaaja Nina Tuitun vetämä henkilökuvauskurssi. Toisen opiskeluvuoden aikana luokkamme opiskelijoiden keskuudessa nousi välillä hyvinkin kiihkeää keskustelua omakuvauksesta. Moni meistä oli kuvannut paljon itseään, myös minä, ja omakuvaus erilaisissa muodoissaan tuntui olevan hyvin pinnalla varsinkin nuorten suomalaisten naisvalokuvaajien keskuudessa (mm. Elina Brotherus, Aino Kannisto).

En ollut aivan varma omasta suhtautumisestani omakuvaukseen, se herätti minussa ristiriitaisia tunteita. Omakuvaus on tärkeä osa valokuvaamistani ja on ollut olennainen itsetutkimuksen muoto jo varhaisteini-ikäisestä lähtien. Toisaalta, en kuitenkaan ottanut omakuvia mitenkään järjestelmällisesti tai tietoisena projektina, kuvaamiltani filmirullilta vain alkoi löytyä yhä useammin ruutuja joille olin valottanut itseäni. Olin hämmentynyt ja ihmeissäni, mutta myös ärsyyntynyt, enkä vähiten ”nuorten naisten omakuvauksen” trendikkyudesta. Tämä kaiken ihmettelyn keskellä halusin laittaa muita ottamaan omakuvia itselleni. Päätin tehdä kuvasarjan isästäni ja kolmesta pikkuveljestäni.

Keväällä 2004 tekemäni kuvasarja koostui neljästä mustavalkoisesta kuvaparista. Pieni sarja toimi hyvin, eikä vähiten siitä syystä että kaikissa neljässä omakuvassa kuvattavien reaktio oli aivan sama – estoton irvistys. Sarja toimi siis pitkälti huumorin avulla. Mietin pitkään kuvasarjan jatkamista. Suurin syy työn jatkamisen lykkääntymiselle oli varmasti uskalluksen puute. Epäilin kuvien mielenkiintoisuutta jos kuvattavat eivät omakuvassaan reagoi pelleilemällä tai muuten päinvastaisella tavalla verrattuna diptyykin vasemmanpuoleiseen, minun ottamaani kuvaan. Onneksi päätin kuitenkin jatkaa sarjan kuvaamista ja kumota omia ennakkoluulojani. On ollut jännittävää huomata kuinka juuri ne kuvaparit, joissa pikaisesti katsomalla on pienimmät erot minun ottaman kuvan ja omakuvan välillä, nousevat muita mielenkiintoisemmiksi!

Työn lähtökohdat ovat omakuvassa, mutta mitä pidemmälle olen lähtöpisteestä edennyt, sitä merkittävimiksi ja kiinnostavimmiksi teoksen muut aspektit ovat nousseet. Valokuvan ytimeen pureutuvat perusongelmat, kuten katse, objektin ja subjektin suhde sekä valta, tuntuvat olennaisemmilta kuin pelkän omakuvan ja siihen liittyvien kysymysten kanssa painiskelu. Omakuvan käyttö on loppujen lopuksi vain metodi, jonka avulla muut asia tuodaan näkyville.

Toivoisin kuvieni enemmänkin nostavan kysymyksiä katseesta, kuvassa olemisesta ja läsnäolon roolista kuin vastaavan niihin. On mielenkiintoista myös huomata omien ennakkokäsitysten kumoutuvan ja korvautuvan liudalla uusilla ihmetyksen aiheita. Ei ole mitään ennalta määriteltyjä kategorioita jolla kuvattavani omakuviaan ottavat: toiset näyttävät keskittyvän omaan itseensä ja kuvaan asettautumiseen, toiset lähettävät minulle viestejä jotka saan kun filmit ovat kehittyneet, kolmannet käyttävät aikaa kuvan rakentamiseen ja ottavat kuvaan muita esineitä ja elementtejä. Suurinta osaa omakuvista katsoessani minulla ei ole pienintäkään aavistusta siitä miksi kuvattava on omakuvassa niin kuin on ja vielä vähemmän osaan sanoa missä hänen ajatuksensa ovat.

Antaessani lankalaukaisijan kuvattavalle annan hänelle myös vallan ja vapauden omaan kuvaansa. On myös hyvä kyseenalaistaa valokuvaajalle kuvaustilanteessa annettu –tai valokuvaajan itselleen suoma– yksinvaltiutus ja pohtia samalla valokuvaajaan usein yhdistyvää autoritääristä oikeassa olevan ja totuuden kertojan roolia.

You by Me, You by You –sarjan kuvien avulla haluan tutkia myös valokuvaajan roolia ja miettiä ammattimaisen valokuvaajan merkitystä kuvien synnyssä. Kysymys on myös puhtaasti henkilökohtaisesta uteliaisuudesta: mikä minun roolini valokuvaajana on, mikä on minun panokseni kuvissa, näynkö minä niissä kuvissa joita olen ottanut muista ihmisistä?

Vertailemalla kuvapareja toisiinsa on mahdollista tutkiskella yksityisen ja yleisen eroja. Kuinka yhden, yksittäisen, ihmisen persoonallisuus näkyy ja kuinka se suhtautuu samassa sarjassa, pääpiirteittäin samalla tyylillä kuvattuihin moneen yksittäiseen ihmiseen? Mikä on valokuvaajan vaikutusta ja mikä taas puhtaasti kuvattavien oman ja muista riippumattoman persoonan merkitys? Onko mahdollista löytää ja eritellä eri tekijöiden ja vaikuttimien ilmentymistä ja onko mahdollista vetää isompia yleistyksiä?

Frans, 2004



TEKNINEN TOTEUTUS

Työskentelyssäni olen käyttänyt keskikoon Hasselblad-kameraa joka tuottaa 6cm x 6cm kokoisia filmiruutuja. Kameran vaatima rauhallinen työtahti sopii hyvin kiireettömien henkilökuvien ottamiseen ja suurempi filmikoko mahdollistaa yksityiskohtien paremman tallentumisen.

En ole halunnut ottaa kuvia studiossa, mutta olen käyttänyt kaikissa kuvissa samoja elementtejä kuvauspaikasta riippumatta – mahdollisimman rauhallista ja neutraalia taustaa ja sivulta suuntautuvaa luonnonvaloa. Myös neliöformaatin käyttö rauhoittaa ja selkeyttää kuva-alaa.

Sarjan kuvat ovat esillä valokuvakirjan muodossa. Pidän kirjoista, sekä esineinä että ajatuksena. Kirjan sivuilta kuvat tulevat lähelle katsojaa ja niihin on myös helpompi palata. Katsomiskokemus on intiimimpi kuin näyttelyn seinillä roikkuvien kuvien kanssa. On myös tärkeää, että kirjan lukija voi keskittyä kerralla vain yhden henkilön kuvien katsomiseen. Usein tuntuu että tämä projektini on lähellä tieteellistä koetta. Haluan kuitenkin säilyttää minulle tärkeän intiimiyden ja herkkyyden sekä itse kuvissa että niiden katsomisessa. Kirja on tämänkin tavoitteen vuoksi hyvä media.

Susan Sontag pohtii valokuvaukseen kriittisesti pureutuvassa kirjassaan ”Valokuvauksesta” myös valokuvan esittämistä ja valokuvakirjoja. Sontagin mukaan ”kirjassa julkaistu valokuva on mitä ilmeisimmin kuvan toisinto” (Sontag, 11). Kirjan fyysisistä ominaisuuksista johtuen kirjassa julkaistu jäljennös valokuvasta ei menettäisi kuitenkaan niin paljoa ominaislaadustaan kuin esimerkiksi maalauksen kanssa kävisi. ”Kirja ei kuitenkaan ole täysin tyydyttävä tapa asettaa valokuvia yleisön saataville. Sivunumerointi osoittaa missä järjestyksessä valokuvia tulisi katsoa, mutta mikään ei sido lukijaa pysymään suosittelussa järjestyksessä tai ilmoita kuinka kauan kutakin valokuvaa tulisi katsoa.” (Sontag, 11). Omasta mielestäni juuri tämä yhdistelmä katsojan ohjailua ja hänelle suotua vapautta on pikemminkin puolustuspuhe kuin vasta-argumentti valokuvien esittämiselle kirjamuodossa.

TYÖSKENTELYSTÄ JA KUVIEN VALINNASTA

Kuvaustilanteet ovat menneet selkeän kaavan mukaan: alkajaisiksi järjestellään sopiva kuvauspaikka ja jalustaan kiinnitetty kamera säädetään kuvauskuntoon. Yritän saada tilanteesta ja paikasta mahdollisen kiireettömän ja häiriöttömän: läsnä ei ole muita ihmisiä (paitsi muutamana kertana pieni lapsi), taustalla soi ehkä musiikki. Ensimmäiset kuvat otan minä; kuvaustahti on rauhallinen ja odotteleva, ruutuja valottuu useimmiten vain viisi.

Seuraavassa vaiheessa ojennan lankalaukaisimen kuvattavalle ja kerron että seuraavan kuvan ottaa hän itse, kunhan minä olen mennyt ensin toiseen huoneeseen. Yleensä sanon vielä, että ei ole mikään kiire ja pyydän omakuvan ottajaa kutsumaan minut takaisin sitten kun on valmis. Ensimmäisen omakuvan jälkeen tulen takaisin kuvauspaikalle, viritän kameran ja annan kuvattavan ottaa vielä toisen kuvan sillä aikaa kun itse odottelen jälleen toisessa huoneessa. Poistun huoneesta siksi, että haluan vaikuttaa omakuvan ottoon ja kuvattavan ennakkokäsityksiin mahdollisimman vähän, haluan kuvan ja siinä näkyvän reaktion olevan niin spontaani kuin se tällaisessa järjestetyssä kuvaustilanteessa ylipäänsä voi olla. Samasta syystä en ole etukäteen maininnut kuvattavilleni siitä, että he tulevat ottamaan itse kuvan. En käske kuvattavaa myöskään ottamaan omakuvaa, pyydän häntä ottamaan seuraavan kuvan; omakuva sanana tuntuu niin vahvasti merkityksillä latautuneelta ja täynnä ennakko-odotuksia olevalta.

Siirryn toiseen huoneeseen myös koska haluan säilyttää itselläni odotuksen ilon ja jännityksen sekä antaa itselleni mahdollisuuden yllättymiseen. Kunkin kuvattavan omakuvan näen vasta sitten kun filmi on kehitetty, mihin voi mennä useampikin viikko aikaa. Tämä filmin käyttöön olennaisesti liittyvä jännittävä odotus tuntuu nykyään digitaalikameran kanssa työskennellessä harvinaiselta herkulta! Yllättävyys ja yllätetyksi tuleminen liittyy kuvaamisen lisäksi myös olennaisesti itse lopputuloksen -valokuvan- mielenkiintoisuuteen ja onkin mielestäni hyvän valokuvan tunnusmerkkejä. Antamalla lankalaukaisijan kuvattavalle yritän houkutellessa kuvaan jotain kontrolloimatonta ja ehkä juuri sitä kautta yllättävää. Jokin

yllättävä valokuvassa herättää kysymyksiä ja uusia ajatuksia. "Valokuvasta tulee 'yllättävä' silloin kun ei tiedetä miksi se on otettu." (Barthes, 40)

Lopputyönäni esittämiäni kuvien ottaminen tapahtui siis selkeän ja tarkan kaavan mukaan, joten kuvaparien välille syntyneet erot ovat syntyneet suurimmaksi osaksi minun päätäntävällistäni riippumatta. Tällaiset performanssia muistuttavan työskentelyprosessin tai yksityiskohtaisesti suunnitellun strategian läpikäymisen kautta syntyvät kuvat ovat nykyvalokuvataiteessa hyvinkin keskeisessä roolissa (Cotton, 21). Tarkkaan määritellyn rakenteen ja odottamattomien, hallitsemattomien elementtien välillä tasapainottelu voikin luoda taianomaisen lopputuloksen (Cotton, 47).

Valmiiden kuvien valitseminen oli useimmiten helppoa ja tapahtui ilman sen kummempaa järkeilyä –oikeat kuvat vain nousivat esille pinnakkaisarkeista. Varsinkin minun ottamani kuvan valitseminen oli yksinkertaista ja selkeää, mutta Sen Oikean omakuvan päättäminen tuotti muutamassa tapauksessa päänvaivaa.

MARI



Mari, 2007

Mari istuu parvekkeella, toppatakki päällä, on talvi ja hengitys melkein huuruaa. Vasemmanpuoleisessa, minun ottamassani kuvassa Mari istuu suoraan kameran edessä, pää on hieman kallellaan ja ilme on rauhallinen. Hän katselee sivulle jonnekin kuvan reunojen ulkopuolelle. Kummassakin kahdesta omakuvasta Marin katsoo suoraan kameraan: ensimmäisenä otetussa kuvassa hän on suipistanut huulensa suukkosuuksi, jälkimmäiseksi otetussa huulilla karehti ilkkurinen hymyn häivähdys ja katse on erittäin intensiivinen. Näiden kahden omakuvan väliltä päättäminen oli vaikeaa: valitsenko hauskan reaktion, minulle suunnatun viestin vai keskittyneen, kameraan intensiivisesti katsovat kasvot? Prosessin alkuvaiheessahan olin pelännyt että kuvapareista ei tule tarpeeksi mielenkiintoisia jos omakuvissa ei näy yllättäviä ja hassuja reaktioita, mutta nyt näitä kuvia katsoessani olin sitä mieltä että eleetön mutta voimakas, vahvasti kameran läsnäoloa huokuva katse on näistä kahdesta kuvasta se oikea.

NOORA



Noora, 2007

Äkkiseltään katsoen Nooran kaksi kuvaa ovat lähes samanlaiset: pää on kääntynyt samaan suuntaan, katseen suunta on sama. Lähempi tutkiskelu paljastaa kuitenkin mielenkiintoisia eroja. Oikeanpuoleisessa kuvassa, omakuvassa, katse on paljon intensiivisempi, suu on hieman raollaan ja tuntuu kuin kasvojen iho olisi tiukempi, aivan kuin Noora pidättäisi hengitystä. Näen Nooran omakuvassa sen saman ilmeen kuin hänellä on teatterin lavalla esiintyessään.



DIPTYKKI JA "KOLMAS" KUVA

Eräs opettaja kysyi minulta koulussa mihin tarvitsen toista kuvaa (tarkoittoaen minun ottamaani kuvaa), eikö pelkkä omakuva riitä. Olin hämmästynyt kysymyksestä, sillä mielestäni koko jutun juju piilee vahvasti kaksiosaisen henkilökuvan ideassa. Jokaisessa ihmisessä lienee kuitenkin vähintäänkin kaksi eri puolta ja kaksiosainen henkilökuvakin muistuttaa siitä. Ihmiset ryhtyvät helposti vertailemaan asioita, kaksiosaista kuvaa katsoessa herää kiinnostus vertailla kuvia toisiinsa. Toisissa kuvapareissa parien (visuaaliset) erot ovat hyvin selkeät, toisissa pienemmät mutta sitäkin mielenkiintoisemmat. Kun diptyykin tarkastelevan katse vaeltelee kahden lähes samanlaisen kuvan välillä, näyttävät nämä pienet erot liikkeenä, ja myös tämä katseen siirtymisestä syntyvä ”liike” herättää mielenkiintoa. ”Näköäisti on herkistynyt ympäristön muutoksille helpommin kuin pysyville elementeille. Jos jokin liikkuu paikasta toiseen, – – – huomio kiinnittyy siihen.” (Seppänen (a), 2001, 95)

Tarkoitukseni ei ole arvottaa kuvaparin erillisiä kuvia, vaan tuoda katsojan silmien eteen kaksi vivahteiltaan erilaista kuvaa samasta henkilöstä, ja antaa näin katsojalle mahdollisuus rakentaa syntyvästä kokonaisuudesta yksittäisiä kuviaan moniulotteisempi.

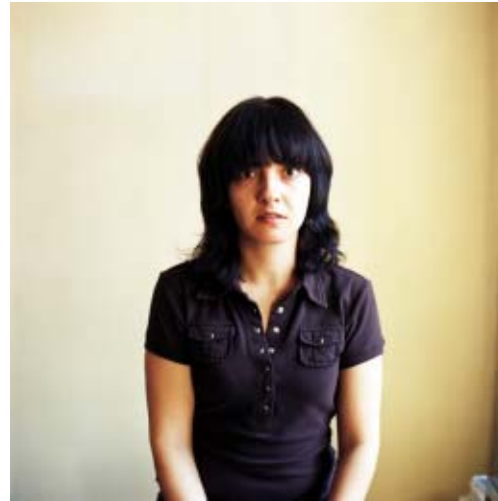
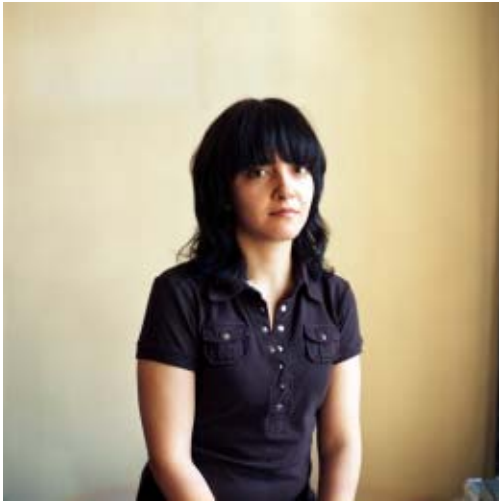
Kaksi kuvaa on enemmän kuin kuviensa summa. ”Väliin” jää kolmas kuva, ja tämän kuvan katsoja itse muodostaa mielessään yhdistämällä annetut kuvat.

Valokuvaan on aina liitetty käsitys totuudesta ja todistusvoimasta. Yleensä tämä ominaisuus on nähty lähinnä vahvuutena, mutta ajan kuluessa ja valokuvan siirryttyä vahvasti osaksi taiteen aluetta on totuuden olettamuksesta tullut mielestäni enemmänkin taakka. Diptyykinmuodon käyttö onkin keino, jolla voin kyseenalaistaa valokuvan pysähtyneen ja sekunnin

murto-osaan vangitun totuuden. Näyttämällä kaksi kuvaa tuodaan ilmi mahdollisuus lukemattomaan määrään kuvia, joista yksikään ei ole toistaan ”oikeampi”.

Muotokuvan oletetaan kertovan jotain kohteensa identiteetistä. Minusta on houkuttelevaa kyseenalaistaa myös tämä oletus. Kenestä ja mistä potretti loppujenlopuksi kertoo: kuvassa esiintyvistä ihmisistä, valokuvaajasta, näiden kahden ihmisen välisestä suhteesta? Luultavasti ainakin näistä kaikista ja vielä monesta muustakin asiasta. Onko kuvaparin kuvista toinen toista totuudenmukaisempi? Voiko niin edes kysyä? Totuus – jos sellainen on olemassa – putoaa jonnekin väliin.

Tavoitteenani on kertoa henkilökuvillani muusta kuin henkilön ulkonäöstä, löytää jotain mikä ei ole vain pintaa. Ajatus tuntuu ristiriitaiselta: mitä muutakaan kaksiulotteinen valokuva on kuin tasaista pintaa? Tärkeää onkin saada sille pinnalle jotain mikä vaikuttaa katsojan tapaan nähdä, katsoa, ajatella – tavoitteena on saada katsoja näkemään silmällä näkyvän taakse ja kohdata kuvassa näkyvä henkilö ei pelkkänä objektina vaan toisena subjektina. Kuten Emmanuel Levinas teoksessa *Etiikka ja äärettömyys* sanoo: ”Kun näette nenän, silmät, otsan tai leuan ja kun voitte kuvailla ne, suhtaudutte toiseen kuin objektiin. Paras tapa kohdata toinen on olla edes huomaamatta hänen silmiensä väriä! Kun tarkkaillaan toisen silmien väriä, hänen kanssaan ei olla sosiaalisessa suhteessa.” (Levinas, 73).



Ivanka, 2007

OMAKUVISTA

ERILAISIA OMAKUVIA

Omakeuva-otsikon alle voidaan laittaa monia hyvinkin erilaisia valokuvia. Yksi yleisimmistä ja tunnetuimmista omakuvatyypeistä on perinteinen taiteilijaomakuva. Omakuvat ovat usein hyvin henkilökohtaisia ja tarkoitettu ”omaan käyttöön” ja itsen tutkiskeluun, tässä tilanteessa kuvattava (siis omakuvan kuvaaja) tietää jo kuvaa ottaessaan että se on tulossa minun käyttööni. Koska teos ei ole tällöin tilaustyö, se antaa enemmän vapauksia kuin esimerkiksi tilattu muotokuva jonka toteuttamista usein rajoittavat tilaajan asettamat toiveet. Taiteilijaomakuvissa käsitellään usein elämän pimeitä puolia, haavoittuvuutta ja sukupuoli-identiteettiä (Järnström, 2007). Omakuvissa kipeitä aiheita on helpompi käsitellä myös ironian keinoin – ei ole pelkoa siitä että loukkaisi ketään muuta, ”ulkopuolista”.



Omakuvat ovat usein myös roolileikkejä. Erilaisten roolien avulla voi olla helpompi päästä tutkiskelemaan kuvaajan omaan persoonaan liittyviä identiteettikysymyksiä, mutta myös siirtää kuvan sisältöä yleisimmille ja yhteisille tasoille. Esimerkkejä tällaisista kuvista ovat muun muassa suuri osa Cindy Shermanin tuotannosta ja japanilaisen valokuvaajan Yasumasa Morimuran teokset.

Ottaako ihminen helpommin riskejä ja laittaa itsensä alttiiksi omakuvaa ottaessa, eli ollessaan itse sekä toimija että kohde, operaattori & spektrum (Barthes, 15)? Omakuvissa ihmiset ovat usein herkässä mielentilassa ja voivat

Yasumasa Morimura: Selfportrait (Actress) after Vivien Leigh 4, 1996

esimerkiksi itkää. Ehkä vallan pysyminen kuvaajalla itsellään tekee riskinoton ja heittäytymisen helpommaksi; kuvatessaan itseään ei ole kenenkään muun armoilla tai hyväksikäytettävissä. Kun ihminen on haavoittunut ja kokenut jotain tasapainoa horjuttavaa, voi valokuvaus ja nimenomaan oman itsensä kuvaaminen helpottaa asian käsittelyä ja antaa välineen ja keinon hallita tilannetta. Vaikeassa tilanteessa omakuvaa ottaessa osa itsestä ikään kuin siirtyy ulkopuoliseksi tarkkailijaksi jonka on mahdollista käsitellä tapahtunutta objektiivisemmin. Esimerkiksi Elina Brotheruksen varhaiset työt ja Nan Goldinin tuotanto aivan uusimpia projekteja lukuun ottamatta edustaa tätä tyyliä.

Eräs tapa ja syy kuvata itseään on, että tällöin malli on aina mukana ja käytettävissä. Malli myös tietää tarkalleen mitä kuvaaja milloinkin haluaa, ja yhteistyö on mutkattomampaa. Esimerkiksi Aino Kannisto käyttää itseään elokuvallisten, lavastettujen valokuviansa mallina. Itsensä on myös helpompi laittaa tekemään asioita joihin olisi vaikea suostutella muita. Tällaisista kuvista tulee heti mieleen Heli Rekulan valokuva ”Hyperventilaatio”, jossa kyykyssä oleva alaston nainen on puettu kaasunaamariin, jonka letkut menevät naisen vaginaan. Maalaustaitteessa useat omakuvat ovat syntyneet käytännön tarpeesta, ulkopuolisen mallin puuttuessa, tekniikkaharjoituksina tai opeteltaessa vaikkapa ihmiskehon mittasuhteiden kuvaamista.



Cindy Sherman: Untitled #400, 2000

Useimpia omakuvia ei voi, eikä edes ole mielekästä niputtaa vain yhteen edellä mainitsemistani kategorioista. Monesti on löydettävissä useita eri "sytä" oman itsen kuvaamiselle. Usein esimerkiksi rooleilla leikkivät omakuvat toimivat tekijälleen terapeutisesti. Omakuvaa käytetään paljon osana taideterapian alalajiksi lukeutuvaa valokuvaterapiaa. Omakuvan hyväksymistä pidetäänkin oman itsen hyväksymisen metaforana (Savolainen, www.voimauttavavalokuva.net/etusivu.htm).

Ovatko diptyykkikuvieni "omakuvat" omakuvia? Nehän ovat minun pyynnöstä otettuja kuvia. Mitkä ovat omakuvan kriteerit? Onko omakuva sama kuin kuva itsestä? Täytyvätkö omakuvan kriteerit jo pelkästään sillä, että kuvattava on itse painanut sulkimen laukaisijaa? Toisaalta, useat "virallisestikin" omakuvastatuksen saaneet valokuvat ovat syntyneet avustettuina. Vai

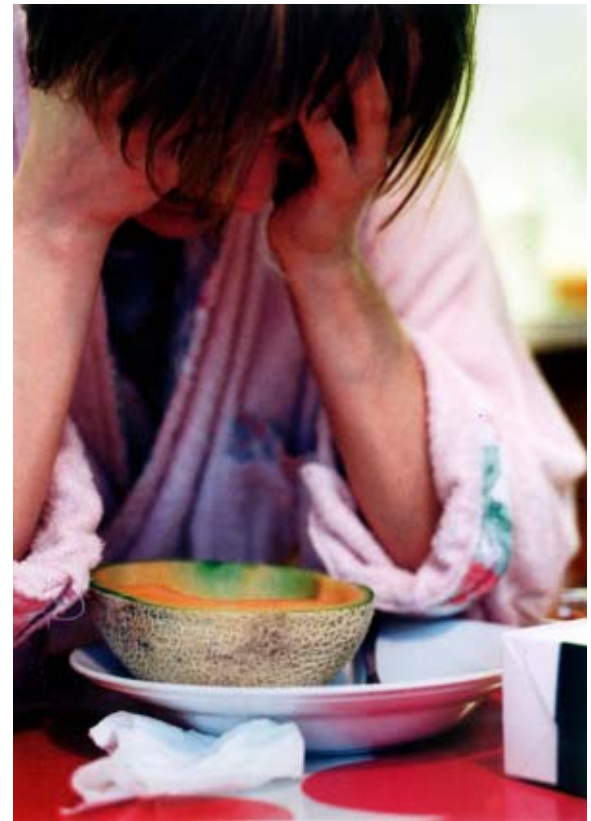
sisältyykö sanaan "omakuva" automaattisesti oletus omalähtöisyydestä?



Joidenkin mielestä omakuvassa ei tarvitse edes näkyä mitään tekijänsä ulkoisia tunnusmerkkejä, vaan kyseessä voi olla pikemminkin "sisäinen" omakuva. Kuvataiteilija Olof Kangas näkee omakuvansa juuri näin: "Omakuva on mielestäni enemmän kuin vain kuva kasvoistani, olemuksestani, se on kuva kokemuksistani ja ajatuksistani." (Kangas, <http://www.saunalahti.fi/~hts/inc/>).

Nan Goldin: Nan one month after being battered, New York City, USA, 1984

Varsinkin valokuvataiteessa omakuva on ollut pitkään pinnalla. Merkille pantavaa on mielestäni ollut se, että suurin osa omakuvan kanssa työskentelevistä valokuvaajista on naisia, ja lisäksi nuoria sellaisia. Rankimmillaan omakuvia kritisoidaan nuorten naisten terapeuttiseksi rypemiseksi itsessään, ja tämän näkemyksen takana seisovat useimmiten miehet. Kuitenkin omakuva on ikivanha kuvan tekemisen muoto, ja maalaustaiteessa miesten, nuorten ja vanhojen, tekemillä omakuvilla on pitkä historia: esimerkiksi Rembrandt, van Gogh ja Gallen-Kallella ovat kaikki tehneet merkittäviä omakuvia. Myös nykytaiteessa miehet tekevät paljon omakuvia maalaustaiteen puolella. On mielenkiintoista havaita, että omakuva on karkeasti sanottuna jakautunut miestaiteilijoiden maalauksiksi ja naistaiteilijoiden valokuviksi.



Elina Brotherus: The Fundamental Loneliness, 1999

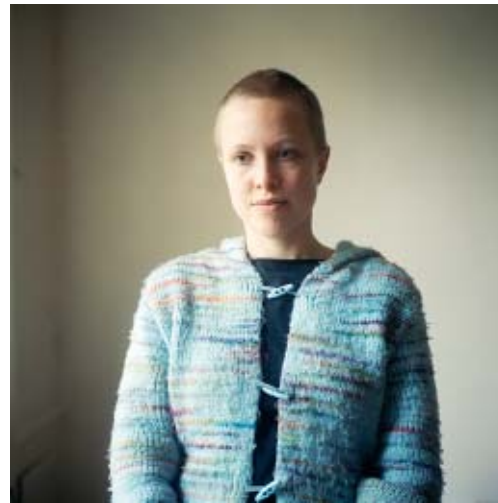
OMAKUVAILME

Omakuvissa ihmisillä on usein tietynlainen ilme, kutsun sitä omakuvailmeeksi. Omakuvan tunnistaa hyvin usein omakuvaksi kohteen ilmeestä. Stereotyyppisin omakuvailme on hyvin vakava ja liioitellunkin dramaattinen. Tällainen omakuvailme on myös epäluonnollinen ilme, se ei ilmesty kasvoille muulloin kuin otattaessa itsestä valokuvaa. Oma äitinikään ei toisinaan tunnista minua omakuvistani, tai ainakin hänen on pakko varmistaa että olenko se minä; hän ei koskaan näe minua sellaisena kuin omakuvissani esiinnyn.

Omakuvailme muistuttaa sitä ilmettä, joka peilatessa nousee automaattisesti kasvoille. Nämä peilistä tutut kasvot ja ilme on se mitä omakuvasta haetaan, mutta mitä koskaan ei ole mahdollista saavuttaa: peilikuva on käänteinen, valokuva ei.

Mielenkiinnolla tutkin millaisia omakuvailmeitä löytyy You by Me, You by You –sarjan omakuvista.





Anni, 2007

LÄSNÄOLO – POISSAOLO

KUVAAJAN LÄSNÄOLO / POISSAOLO

Valokuvissa näkyy aina kuvaajan ja kuvattavan välinen kontakti, vuorovaikutus, riippumatta siitä mitä sillä haetaan, läsnäoloa, poissaoloa tai jotain muuta. Helpoiten vuorovaikutuksen merkitys tulee ilmi silloin kun sitä ei ole –kuten esimerkiksi valokuva-automaatissa otetuissa kuvissa. Roland Barthes kuvaileekin kirjassaan ”Valoisa huone” näitä automaattikuvia ”objektiivisiksi” valokuviksi jotka saavat kohteensa näyttämään rikolliselta, poliisin etsimältä tyybiltä (Barthes, 18).

Kuvaajan vaikutus kuvattavaan voi riippua monesta tekijästä. Kuvaajan persoonalla ja kuvaajan ja kohteen välisillä henkilökemioilla on vaikutusta kuvaustapahtumaan ja sitä kautta lopputulokseen. Kaikilla valokuvaajilla on oma luontainen tapansa käyttäytyä kuvaustilanteessa: toiset ovat aktiivisia, ulospäin suuntautuneita ja pitävät kontaktia yllä esimerkiksi puhumalla paljon, toiset kuvaajat taas vetäytyvät kuvaa ottaessaan taka-alalle, odottavat oikeita hetkiä ja ikään kuin katoavat paikalta.

Itse pyrin kuvaustilanteessa olemaan mahdollisimman rauhallinen ja passiivinen, haluan antaa kuvalle ja kuvattavalle aikaa enkä yritä kiinnittää kuvattavan huomiota erityisesti minuun vaan mieluummin johonkin muuhun, kuten vaikkapa ikkunasta näkyvään maisemaan tai toisiin ihmisiin. Olen myös huomannut kameravalinnan vaikuttavan käyttäytymiseeni kuvatessani: mitä yksinkertaisempi kamera, sitä helpompi se on unohtaa. Vuosien varrella olen kuvannut paljon pienellä filmipokkarilla, mikä on mahdollistanut melko pienieleisen kuvaamisen. Pieni pokkarikamera näyttää myös suhteellisen harmittomalta vehkeeltä, ei lainkaan ”viralliselta”



Nicolas Berliinissä 2005

ja ammattimaiselta, mikä toisinaan saa kuvattavat jännittämään kuvan ottoa entistä enemmän. You by Me, You by You – sarjan kuvaamisessa käyttämäni keskikoon Hasselblad-kamera ei ole suinkaan pieni ja huomaamaton, varsinkaan jalustalla seistessään. Yritän kuitenkin aina kuvaustilanteessa saada huomion pois itse välineestä, kamerasta. Konkreettinen apu tähän Hasselbladin kanssa työskennellessä on ollut pitkä lankalaukaisin –kun kameran kaikki säädöt on valmiina, voi rauhassa irrottautua kamerasta.

Diptyykiprojektiani tehdessä olen useaan otteeseen miettinyt tämän sarjan ja muiden, aikaisempien valokuvieni yhteyttä toisiinsa. Pitkän aikaa tuntui vaikealta löytää yhdistävää tekijää – ”You by Me, You by You” –sarjan kuvat tuntuivat niin kovin erilaiselta verrattuna pienellä filmipokkarillani ottamiin, ei-rakennettuihin, snapshot-kuviin tyhjästä maisemista ja melankolisista, poissaolevista naisista (ja muutamasta miehestä...). Näitä kuviani on ollut näytillä Lass uns Freunde bleiben -galleriassa Berliinissä keväällä 2005 ja Lahden Häme-Galleriassa keväällä 2006.



Ruusu Hulmi: Amanda, 2004

TAVOITELTU POISSAOLO

Onko läsnäolo edes tavoiteltavaa? Minun mielestäni poissaolon kuvaamisen kautta tavoittaa kohteestaan jotain ”aidompaa”, puhtaampaa, rauhallisempaa. Niin usein läsnäolo valokuvassa ilmenee poseeraamisena, liiallisena tietoisuutena itsestä, kuvaustilanteesta ja kameran läsnäolosta. Roland Barthes on käsitellyt kirjassaan ”Valoisa huone” tätä kuinka kameran edessä muuttuu niin tietoiseksi tilanteesta ja siihen liittyvistä kysymyksistä: ”..varsin usein – minua on valokuvattu myös niin että olen ollut siitä tietoinen. Kuinka ollakaan, heti tunnen itseäni objektiivin läpi tarkkailtavan, kaikki muuttuu: asetan itseni ”poseerausasentoon”, muodostan välittömästi itselleni toisen ruumiin, muutun etukäteen kuvaksi.” (Barthes, 16) Barthes huomaa itsessään että kameran tiedostaessaan ja objektiivin edessä poseeratessaan hän ei riskeeraa kovinkaan paljoa (Barthes, 17). Henkilökuvauksessa yritetään kuitenkin useimmiten tavoittaa jotain syvempää, pysyvämpää (ja kamerasta riippumatonta) kohteestaan.

Aika ja sen rajallisuus on aina läsnä valokuvauksessa, ruudulle saa vangittua vain häviävän lyhyen hetken. Miten siihen hetkeen saisi vangittua jotain, joka kertoo siitä pysyvästä – ja alati läsnä olevasta – mikä meissä kaikissa ihmisissä on omaa, mikä tekee meistä yksilöinä sen mitä olemme? Poissaolo tarkoittaa läsnäoloa jossain muualla, jossain muualla kuin usein keinoitekoisessa ja omutuisessa kuvaustilanteessa. Jos kuvaustilanteessa saan kuvattavan ajatukset muualle kuin kameraan, tilanteeseen, minuun, saan toivomiani kuvia ihmisistä.

Intensiivisen läsnäolon vastapari on mielestäni paradoksaaliseltakin kuulostava intensiivinen poissaolo, ja juuri tämä ”intensiivinen poissaolo” on äärimmäisen houkuttelevaa ja huomaan tavoittelevani sitä kuvissani. Se on toisenlaista kuin salaa otettujen kuvien ihmisten poissaolo. Kuvassa ”intensiivisesti poissaoleva” ihminen vaikuttaa siltä että hänen mielensä on intensiivisesti läsnä jossakin, jossakin meiltä muilta saavuttamattomissa. Poissaolon näyttäytyminen ihmisen kasvoilla kiehtoo minua. Sen tavoittaminen onkin minulle yksi tärkeimmistä motiiveista kuvata kasvoja, pelkät kasvat sinällään eivät tunnu riittävän vaan tarvitaan koukku johon tarttua. Tämä johtuu varmasti osaltaan kasvojen ja niistä otettujen valokuvien

ylitarjonnasta; kaikkea myydään kasvoilla ja suoralla katseella. Yhden vuorokauden aikana kohtaamme varmasti satoja ellei tuhansia kasvoja: lehtien sivuilla, katujen ihmisvilinässä, kylpyhuoneen peilissä. Henkilökuvasta on yksinkertaista tehdä mielenkiintoisempi peittämällä kasvat jollakin, kädellä, esineellä, hiuksilla, tai piilottamalla ne vaikkapa pitkän valotusajan suomaan liikkeeseen. Pois katsovissa ja kätkeydyissä kasvoissa tuntuu olevan jäljellä enemmän mystiikkaa, ne herättävät enemmän kysymyksiä kuin toteamuksia. Kuvasta pois katsominen, katseiden kohtaamattomuus, myös muodostaa kuvassa esiintyvää henkilöä suojaavan jännitteen (Laakso, 73).

Kun olin pieni, äitini otti usein minusta ja veljestäni kuvia kun nukuimme. Toisinaan heräsin siihen ja olin suunnattoman ärsyyntynyt ja vihainen moisesta salavalokuvauksesta. Valokuvaajan kannalta ymmärrän aiheen kiehtovuuden –nukkuessaan ihminen on yhtä aikaa läsnä ja poissa, omassa maailmassaan. Myös sveitsiläinen valokuvataiteilija Annelies Štrba on kuvannut paljon nukkuvia lapsiaan. Kuva nukkuvasta on hetki jokapäiväistä arkeamme mutta samalla se antaa mahdollisuuden kurkistaa johonkin pysyvämpään ja ikuisempaan (Štrba, 313, teksti Rakusa, Ilma).



Annelies Štrba, Linda mit Teddybär, 1981

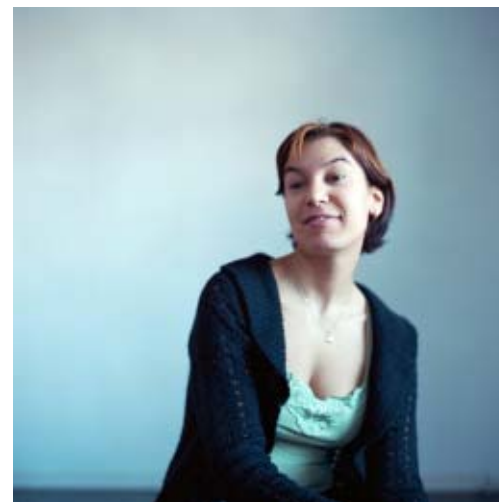
LÄSNÄOLO OMAKUVASSA

Ottaessaan omakuvaa ihminen on erittäin tietoinen tilanteesta, onhan hän silloin tilanteen toimija, subjekti. Itsestään kuvaa ottava ihminen keskittyy siihen mitä tekee, eli että ottaa (omaa) kuvaa ja on kuvassa. Omakuvaa ei voi ottaa vahingossa, huomaamatta, itseltään salaa. Tältä kantilta katsottuna henkilö on hyvinkin läsnä – mikä usein ilmenee havaittavana poseeraamisena ja usein myös suorana katsekontaktina kameraan (ja sitä kautta myös kuvan katsojaan).



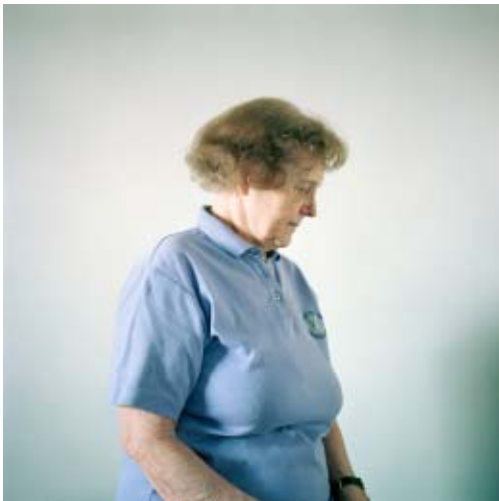
Ruusu Hulmi: Canelli, 2004 (omakuva)

SELMA



Selma, 2007

Vasemmanpuoleisessa, minun ottamassani kuvassa Selma vaikuttaa poissaolevalta, pois kuvasta suunnatut kasvot näyttävät rauhallisilta ja niitä on helppo tarkastella. Omakuvassa puolestaan on liikettä ja omituinen läsnäolon tunnelma: aivan kuin huoneessa olisi joku toinen, aivan kuin kuva olisi napattu kesken iloisen keskustelun. Kuvanottohetkellä olin itse nurkan takana vierisessä huoneessa, muutaman metrin päässä kamerasta ja Selmasta joten olen varma siitä että huoneessa ei ollut ketään muuta, eikä huoneesta myöskään kuulunut mitään muuta kuin sulkijan ääni lankalaukaisimen sinistä pumppua puristettaessa.



Seija, 2007

KOHTAAVATKO KATSEET?

KATSEITA MONEEN SUUNTAAN

Katsominen ja näkeminen liittyvät toisiinsa, onhan kummassakin kyse silmistä ja niiden aivoille välittämästä aistihavainnoista. Näiden kahden sanan merkitysero on kuitenkin oleellinen, kuten Maurice Merleau-Ponty kirjassaan ”Silmä ja mieli” sen tiivistää: ”Vain sen näkee, mitä katselee.” (Merleau-Ponty, 21) Ei voi nähdä, ellei katso, mutta toisaalta pelkkä katsominen ei automaattisesti tarkoita näkemistä. ”Katse ei ole silmä eli näkemisen elin, se on jäsentelijä. Näkemisen kentällä katse on ulkopuolella, minua katsotaan eli minä olen kuva.” (Kella, 5, kirjoittaja Pia Sivenius) Silmä on työkalu ja katse tapa jolla ympäröivä maailma otetaan haltuun, silmät ”ovat maailman prosessoreita, joilla on näkemisen lahja.” (Merleau-Ponty, 26)

Teokseni *You by Me, You by You* valmiita kuvapareja katsottaessa ensimmäinen katseen suunta on katsojasta kuvaan. Tätä ennen ilmaa on halkonut jo monta katsetta: minun katseeni kohdistettuna kuvattavaan, kuvattavan yli kuvan rajojen ulottuva katse ja ehkä myös kuvattavan katse kameraan. Onko katsoja aina katseen subjekti, kuka onkaan katsoja? Täytyykö nähdä voidakseen katsoa? Katsotaanko kuvaparin vasemman- ja oikeanpuoleista kuvaa erilailla kun tiedetään toisen olevan omakuva, kuvassa näkyvän henkilön itsensä ottama, haluamallaan hetkellä, itse valitsemallaan tavalla? Vasemmanpuoleisessa, minun ottamassa kuvassa esiintyvää ihmistä on ehkä helpompi katsoa puhtaasti objektina, mutta oikeanpuoleisen kuvan kohdalla katsomisen tapa muuttuu. Omakuvaa ottaessa ensimmäisen, valokuvaajan ottaman kuvan objektille on siirtynyt osa subjektin roolista. Mitä omakuvaa ottava ihminen katsoo? Onko katseen viesti kohdistettu kuvanottohetkellä toisessa huoneessa odottavaan valokuvaajaan? Ylettääkö hänen katseensa aina siihen ”ensimmäiseen”, valmiin kuvaparin katsojaan, saakka? Tuleeko ensimmäisestä subjektista objekti, onhan hänkin kuvan kohde, hänelle kuva on tehty? Katse on vuorovaikutuksen tapa, kuten Janne Seppänen asian kirjassaan ”Katseen voima” (2001) ilmaisee: ”Katse liittyy toisen ihmisen tunnustamiseen vuorovaikutuksen osapuoleksi. Jos en katso toiseen, ilmaisen samalla sen, etten halua kommunikoida hänen kanssaan.” (Seppänen, 99)

KATSE KAMERAAN VAI POIS KAMERASTA?

Kuvattavan katseen suunta vaikuttaa paljon kuvan tunnelmaan ja tulkintaan. Katseen suuntaamisen pois kamerasta voi tulkita helposti torjuvaksi eleeksi, jolla ilmaistaan halua olla jossain muualla kuin kuvattavana. Toisaalta, kuvasta pois katsominen voi olla myös merkki siitä, että kuvattava on sopeutunut ja "alistunut" tilanteeseen ja antaa kameran rauhassa tutkia itseään eikä anna sen häiritä oloaan. Kamerasta pois katsovan kasvot ovat vapaammin tarkasteltavissa, katseiden kohtaaminen ei haasta (kuvan) katsojaa.

Kameran katseeseen vastaamisen ja kuvasta pois katsomisen lisäksi on myös mahdollista sulkea silmänsä. Tällöin kuvattavan katse on poissa, eikä sen perusteella voi päätellä mitään. Silmien sulkeminen kuvaustilanteessa on keino poistaa kamera näköpiiristä ja vähentää näin tilanteen ja välineen luomaa ehkä ahdistavaakin tunnelmaa. Valokuvassa suljetuin silmin esillä oleva ihminen näyttää yleensä rauhalliselta ja keskittyneeltä. Katseen tuoman aktiivisuuden ja kontrollin puuttuessa näyttää hän kuitenkin myös haavoittuvammalta ja suojeuttomammalta. Hän on vapaasti kuvan katsojan tarkasteltavissa, mutta katsojalle voi tulla myös hiukan kiusaantunut olo: tirkistelenkö minä, onko minulla lupa tuijottaa ja tutkia kuvan ihmistä näin avoimesti? Sama ilmiö on havaittavissa vielä voimakkaampana katsottaessa nukkuvasta ihmisestä otettua kuvaa.



Inka, 2007

KATSEEN ALLA

KUVASSA OLEMINEN

Valokuvassa oleminen on usein yllättävän vaikeaa ja monimutkaista. Kameran ilmestyminen tilanteeseen vaikuttaa aina ihmisen olemiseen, harvassa ovat ne joihin kamera tai kuvatuksi tuleminen mahdollisuus ei mitenkään vaikuttaisi. Ajan ja harjoittelun kautta siihen voi tottua, ja ainakin antaa ulkopuolisille vaikutelman välinpitämättömyydestä ja tilanteen ”normaaliudesta”, mutta usein on myös mahdollista että juuri heihin jotka ovat tottuneet kameroiden läsnäoloon ja kuvattavana oloon, valokuvaajan lapset, mallit, toiset valokuvaajat, valokuvaustilanteet vaikuttavat kaikista eniten.

Valmiiksi opetellut poseeraukset toistuvat kuvasta toiseen ja muuttuvat jo tiedostamattomiksi automaatioiksi. Sama kuvassa olemisen tapa voi esimerkiksi periytyä perheen sisällä ja on mielenkiintoista nähdä vanhoista matkakuvista, kuinka ajan kuluessa perheen lapset omaksuvat saman poseeraustavan kuin vanhempansa. Myös peilin edessä opeteltu tapa hymyillä ilman että hammasraudat näkyvät voi muuttua tiedostamattomaksi reaktioksi joka säilyy vaikka hammasraudoista olisi päästy eroon jo vuosikymmen sitten. Useat eri ihmiset ja ihmisen roolit sekä aikakerrokset vaikuttavat siihen miten muutokuvaan ja kameran eteen asettaudutaan. ”Muotokuva-valokuva on suljettu voimakenttä. Neljä kuvitteellista hahmoa kohtaa siinä toisensa, iskee yhteen, muuttaa muotoaan. Objektiviin edessä olen yhdellä kertaa se joka luulen olevani, se joksi haluaisin minua luultavan, se joksi valokuvaaja minua luulee sekä se jota hän käyttää hyväkseen esittääkseen taidettaan.” (Barthes, 19)

Valokuvaustilanteessa kamera usein muuttuu kummalliseksi, eläväksi olennoksi, jonka kuvaaja käskee tuijottamaan herkeämättä kohdettaan. Ollessaan kameran jatkuvan katseen alla on siihen – mekaaniseen kojeeseen – vaikea suhtautua tyynen objektiivisesti. Se on aivan ymmärrettävää, sillä vastaanahan kameran tyhjä silmä niitä kaikkia lukuisia tulevaisuudessa odottavia eläviä silmiä jotka katsovat valokuvaa.

Jokainen tietää, että kameran sulkimen pysäyttämä hetki, ilme, katse, muuttuu kuvaksi ja jatkaa omaa elämäänsä riippumattomana kuvassa esiintyvistä ihmisistä. On siis luonnollista että ihminen epävarmuuteen ja narsistisuuteen taipuvaisena olentona haluaa päästää maailmalle edustavan, omaa ihannettaan vastaavan kuvan, valokuvan itsestään parhaimmillaan (Sontag, 84). "Opimme näkemään itsemme valokuvan ehdoin: itsensä pitäminen viehättävänä on juuri sitä, että arvioi näyttävänsä hyvältä valokuvassa." (Sontag, 83) Voi kuitenkin olla, että ihanneminänä esiintyminen estää syvempien, todenmukaisempien, piirteiden ja tunteiden välittymisen katsojalle.

Kasvot ovat ihmisruumiin persoonallisin, tunnistettavin ja kertovin osa. Valokuvaaja joutuu usein tilanteisiin joissa annetaan lupa ottaa kuvia "kunhan vain kasvot eivät näy". Virallisissa dokumenteissakin tarvitaan usein juuri kuva kasvoista. Kasvojen, ja vielä tarkemmin rajattuna: silmien kautta pääseekin lähimmäksi ihmisen sisintä, ulkokuoresta riippumatonta aluetta. "Kasvojen iho on alastominta, riisutuinta. Alastominta, vaikkakin säädyllystä alastomuutta. Myös riisutuinta: kasvoissa on oleellista köyhyyttä. Todiste tästä on, että köyhyyttä pyritään naamioimaan esiintymisellä, ilmeiden hallinnalla." (Levinas, 73). Tähän alastomuuden tunteeseen liittyvään haluun naamioitua liittyy myös tapa posecrata valokuvissa, posecraamalla ei ole täysin paljaana ja on edes jokin kontrolli itsestään.

Tämän päivän (valo)kuvatulvassa (mainoksissa, aikakauslehdissä jne.) esiintyvistä ihmisistä suurin osa näyttäytyy hyvännäköisinä lajinsa edustajina, ja onhan tätä varten oma ammattiryhmänsäkin: valokuvamallit. Tätä ilmiötä sen suuremmin kritisoimatta totean vain, että tästä kuvassa olemisen totutusta kaavasta poikkeaminen, "rumana" esiintyminen tietoisesti ja sitä varomatta, vaatii erityistä rohkeutta ja yleensä myös erillisen motiivin. Tällainen motiivi voi olla esimerkiksi se että haluaa tehdä valokuvaajana toimivalle isosiskolle hauskan irvistysyllärin...

Valokuvaaja Santeri Tuori on useissa teoksissaan käsitellyt kuvassa olemista ja poseeraamista. Teoksessa "Posing time" (2000) mallia on pyydetty istumaan huoneessa filmikameran edessä tunnin ajan. Malleja on ollut yhteensä yhdeksän. Valokuvaaja itse on istunut viereisessä huoneessa ja pitkän lankalaukaisimen avulla ottanut yhden kuvan joka toinen sekunti. Valmis teos on videoinstallaatio, jossa still-potreteista koostetut videoanimaatiot on heijastettu kolmelle pienelle seinäkankaalle.

Perinteisestä poikkeavan työskentelytavan käyttö voi myös rikkoa valokuvassa olemisen totuttuja tapoja. Valokuvaaja

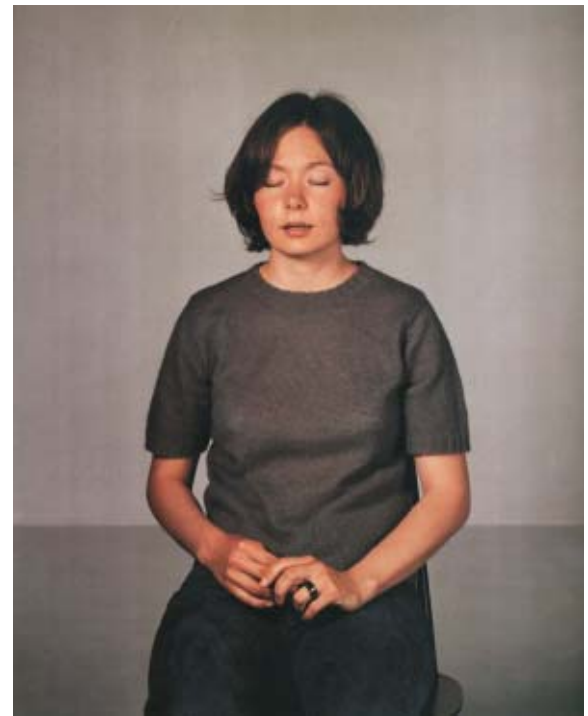


Marjaana Kellan "Hypnoosi" – sarjan kuvissa mallit on vaivutettu hypnoositilaan potretteja otettaessa. "Kuvausten edetessä huomasin hypnotisoijan ja mallin välisten tilanteiden luovan minulle kuvaajana uudenlaisen näyttämön. Hypnoosista tuli eräänlainen metodi purkaa muotokuvauksen perinteistä kaavaa, jossa kuvattu usein tietoisesti esittää itseään kuvaa varten." (Kella, 43)

Santeri Tuori: Posing Time,
videoinstallaatio, 2000

Marjaana Kella on käsitellyt kuvassa olemisen tapoja ja katseen merkitystä myös kuvasarjassaan ”Käänteiset”. Sarjan kuvat mukailevat rajaukseltaan ja valaistukseltaan hyvin perinteisiä muotokuvia, ainoana ja merkittävänä eronaan se, että kuvattavat ovat kääntäneet selkensä ja niskansa kohti kameraa. Heidän silmiään ei näy eikä näin ollen heidän katsettaan saa kiinni. Kella kertoo halunneensa tutkia, mitä tapahtuu, kun katsekontakti tai kasvojen yksilölliset piirteet poistetaan (Kella, 43).

Pia Sivenius kirjoittaa valokuvakirjan alkutekstissä Kellan kuvissa näkyvästä kameralle poseeraamisen puuttumisesta: ”Poseeraamisen puute tuo samalla näkyville naamion ja verhon, joiden avulla ruumis tekee itsestään kuvan ja tulee kaltaiseksi.” (Kella/Sivenius, 5)



Marjaana Kella: Hypnoosi Sandra - 1 2001,
sarjasta Hypnoosi

VALTA



Valtakysymykset ovat aina valokuvakeksinnön alkuaajoista, 1800-luvun alkupuoliskolta, asti liittyneet läheisesti valokuvaukseen ja varsinkin henkilökuvaukseen. Valokuvaa on käytetty kontrollipolitiikan välineenä poliisin ja vankiloiden toimesta Suomessakin jo 1870-luvun lopulta lähtien (Tuori, 98). Merkittävä osa arkistoissa säilyneistä vanhoista henkilökuvista onkin juuri poliisin tunnistekuvia. Valta-asetelma on tällöin ollut selkeästi määritelty: valta on viranomaisen toimesta kuvaajalla ja vallankäyttö suuntautuu kuvan kohteena olevaan rikolliseen. Viranomaisilla oli valta määritellä ihmisten identiteettiä valokuvasta näkyvillä ulkoisilla tekijöillä: nenän muodolla, korvien koolla, suun leveydellä ja silmien etäisyydellä toisistaan uskottiin olevan suora yhteys henkilön luonteenpiirteisiin ja taipumuksiin.

Valokuvan liittyminen elimellisesti katseeseen ja näkemiseen linkittää sen suoraan myös kysymykseen vallasta, onhan näkeminen eräs vallankäytön väline ollessaan ”haltuunottamista etäisyyksien päästä” (Merleau-Ponty, 27).

Kriminalistiikassa käytetty taulu korvien luokitteluksi. 1800-luvulta.

Kuva S. Tuorin kirjasta Vallan kuva.

Valokuvaukseen liittyy myös paljon vanhoja myyttejä, joista tunnetuin on uskomus valokuvan kyvystä varastaa kuvattavan sielu. Valokuvaajalla on mahdollisuus jähmettää aika, pysäyttää kohteensa ikuisiksi ajoiksi kaksiulotteiselle pinnalle. Useimmiten tavoitteena varmasti onkin vangita kuvaan edes pieni pala sielua, kuvattavan mutta yleensä myös kuvaajan. Yleensä kuvattava ei voi nähdä etukäteen millaista kuvaa hänestä ollaan ottamassa, millaista rajausta kuvaaja käyttää tai mikä oikeastaan onkaan kuvaajan tavoitteena ja toiveena. Epätietoisuus luo aina epäilyksiä. Valokuvan kohde on objekti ja objektin asema on perinteisesti heikompi kuin subjektin ja näin ollen alisteinen. Susan Sontag toteaa kirjassaan "Valokuvauksesta" että "valokuvaaminen on valokuvatun kohteen esineellistämistä ja siten sen alistamista" (Sontag, 10). Nämä ankarat näkemykset ovat mielestäni kovin yksipuolisia ja vajaita.

Varsinkin nykyvalokuvauksessa subjektin ja objektin perinteisiä rooleja on kyseenalaistettu monin eri tavoin, ja aihetta on lähestytty monilta eri kanteilta. On käytetty useita erilaisia tapoja joissa kuvan kohde pystyy itse vaikuttamaan merkittävästi kuvan syntyyn. Esimerkiksi voimauttavan valokuvan menetelmässä kuvassa esiintyvä henkilö on alusta asti valokuvaajan kanssa suunnittelemassa kuvaa ja sitä mitä kuvalla halutaan sanoa. Myös omakuvauksessa kuvaajan valta on kuvattavalla. Valokuvaaja, taide- ja sosiaalikasvattaja Miina Savolainen on vuodesta 1998 toteuttanut yhteisöllistä, voimauttavan valokuvan ideaan pohjautuvaa valokuvaprojektia nimeltään "Maailman ihanin tyttö". Sarjan kuvat on otettu yhdessä kymmenen lastenkodissa kasvaneen nuoren naisen kanssa. Tärkeää menetelmässä on se, että kuvattava on koko ajan tilanteen tasalla ja suunnitellee valmiin kuvan yhdessä varsinaisen kuvaajan kanssa. "Valokuvaustilanteessa vuorovaikutuksen tasavertaisuutta opitaan rooleja vaihtamalla, jolloin tilanteen edellyttämää luottamuksen rakentamista pääsee kokemaan sekä kuvaajan, että kuvattavan kannalta. Voimauttavassa valokuvaamisessa ei ole kuvan kohdetta, vaan kuvan päähenkilö." (Savolainen, www.voimauttavavalokuva.net/menetelmä.htm)



Sauli, 2004

LOPUKSI

Monet tässä työssäni käsittelemäni valokuvauksen peruskysymykset, kuten katse, valta, kuvaajan rooli ja valokuvan totuudellisuus, ovat askarruttaneet valokuvaajia, filosofeja ja taiteesta kirjoittajia koko valokuvauksen olemassaolon ajan. Näkemykset ja painotukset ovat vaihdelleet vuosien varrella paljonkin. Suurena keskusteluun vaikuttaneena tekijänä lähihistoriassa on ollut valokuvan hyväksyminen taidekentän täysiveriseksi jäseneksi. Totuudellisuuden vaatimukset ja odotukset ovat muuttuneet, ja valokuvan asemaa valta-auktoriteettina on horjutettu. Katseen ja kasvojen voima kuitenkin säilyy valokuvassa, ja sitä kautta myös mahdollisuus kohdata toinen maailmassa olija.

Olen nauttinut uppoutumisesta kasvojen ja katseiden maailmaan. Selkeästi rajatun aiheen kanssa työskentely on opettanut minulle uusia puolia itsestäni – vielä reilu vuosi sitten en olisi uskonut että pystyisin tekemään näin hallittua ja yksinkertaista kuvasarjaa, ja jopa nauttimaan itse työskentelystä sekä myös lopputuloksesta!

En usko, että tämän sarjan tekeminen on vielä loppunut – uteliaisuus vain kasvaa ja haluan nähdä millaisia kuvia ihmiset haluavat minulle itsestään ottaa.

LÄHTEET

Barthes, Roland (1985): *Valoisa huone*. Jyväskylä: Kansankulttuuri Oy. (alkuperäisteos Barthes, Roland (1980): *La chambre claire*)

Cotton, Charlotte (2004): *The Photography as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.

Järnström, Jari (2007): *Omakuvasta*, artikkeli Helsingin Taiteilijaseuran julkaisussa *Omakuva*. Helsinki: Helsingin Taiteilijaseura ry.

Kangas, Olof (2007): *Omakuva -Helsingin taiteilijaseura 40 vuotta*. <http://www.saunalahti.fi/~hts/inc/> (viittauspäivä 22.4.2007)

Kella, Marjaana, tekstit Jan Kaila ja Pia Sivenius (2002). Amsterdam: Van Zoetendaal Collections.

Laakso, Harri (2003): *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Levinas, Emmanuel (1996): *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suomennos ja esipuhe Pönni, Antti. Tampere: Gaudeamus. (alkuperäisteos Levinas, Emmanuel (1982): *Ethique et infini*)

Merleau-Ponty, Maurice (1993): *Silmä ja mieli*. Suomennos Pasanen, Kimmo. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. (alkuperäisteos Merleau-Ponty, Maurice (1964): *L'Œil et l'Esprit*)

Savolainen, Miina: <http://www.voimauttavavalokuva.net/menetelma.htm> (viittauspäivä 14.2.2007) <http://voimauttavavalokuva.net/etusivu.htm> (viittauspäivä 10.4.2007)

Seppänen, Janne (2001): *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

Sontag, Susan (1984): *Valokuvauksesta*. Suomennos Cederström, Kanerva ja Virtanen, Pekka. Helsinki: Love kirjat.
(alkuperäisteos Sontag, Susan, 1977): *On Photography*)

Štrba, Annelies, teksti Rakusa, Ilma (1997): *Shades of Time*. Teksti Rakusa, Ilma. Baden: Lars Müller Publishers.

Tuori, Santeri (2001): *Vallan kuva*. Helsinki: Musta taide.

Tuori, Santeri (2004): *Video and photography 1998-2003*. Tekstit Taru Elfving ja Santeri Tuori. Helsinki: Galleria Anhava. (Näyttelykatalogi)

