

TUSKA 2003-2007 (Meidän tarinamme)

Valokuvadokumentti ja subjektiivinen näkökulma

LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma

Valokuvaus

Opinnäytetyö

10.5.2010

Eija Mäki vuoti

Lahden ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma

MÄKIVUOTI, EIJA: TUSKA 2003-2007 (Meidän tarinamme)

Opinnäytetyö, 53 sivua, 5 kuvaliitettä

Kevät 2010

TIIVISTELMÄ

TUSKA 2003–2007 – Meidän tarinamme projektin näyttelyt esittävät valokuvia *Tuska Open AiR* – metallimusiikkifestivaaleilta. Olen tarkastellut festivaalia yhteisöllisyyden kautta ja rakennan näin kertomusta viiden vuoden ajalta.

Lähtökohtanani on dokumentaarinen työskentely ja näkökulmani aiheeseen on subjektiivinen, koska kuulun itse läheisesti tähän kuvaamaani alakulttuuriin. Kuvauskohteinani ovat ihmiset ympärilläni, festivaalitunnelmat ja maisema, johon festivaali avautuu. Tämä yhteisöllisyys, yhdessä oleminen, on keskeisimpiä näyttelyn teemoja: *meitä* yhdistää rakkaus (metalli)musiikkiin – elämme osittain samassa maailmassa.

Kartoitan kirjallisessa osiossani tiede- ja taideteoreettisten diskurssien avulla oman subjektiivisen näkökulmani vahvuuksia ja heikkouksia. Kuinka kehittämäni ”subjektiivinen näkökulma” ja siihen liittämäni ideat luetaan näistä eri teoreettisista näkökulmista käsin katsottuna. Lähdeaineistona olen käyttänyt painettua kirjallisuutta, internettiä sekä Private View: valokuva, dokumentti ja nykytaide –luentosarjaa.

Produktio-osa on vuonna 2008 järjestetty kaksiosainen näyttely *TUSKA 2003 – 2007 – Meidän tarinamme* ja siihen liittyvä poikkitaiteellinen tapahtuma. Nämä esitellään portfolioliitteessä.

Avainsanat: Dokumentaarinen valokuva, yhteisöllisyys, alakulttuurit, toiseus, subjektiivinen näkökulma, snapshot estetiikka

Sisällys

1 JOHDANTO.....	4
2 DOKUMENTAARINEN VALOKUVA JA KUVAN TEORIAT.....	7
2.1 Dokumentti.....	8
2.1.1 Dokumentaarisen kuvan historiaa.....	9
2.1.2 Reporttaasikuvauksen klassinen tyyli (W. Eugene Smith).....	12
2.2 Valokuvan teorian suuntauksia.....	15
3.2.1. (Valo)kuvan teoriaa: suuntauksia.....	16
3.2.2. Postmodernin valokuvan olemus.....	17
2.2.3 Lajityypistä tyytilajiksi (nykydokumentti).....	19
2.2.4. Muukalaisuus ja toinen – samuuden kuvaus.....	20
3 VALOKUVADOKUMENTTI TAITEENA.....	23
3.1 Dokumenttivalokuvan foorumit taidekontekstissa.....	23
3.2 Uusi suomalainen dokumentarismi (valokuvataiteessa).....	26
3.3 Subjektiivisuuden vaikutelmaa luomassa (valokuvataide).....	27
3.4 Snapshot ja Deadpan (intiimi vastaan ilmeetön).....	29
3.5 Yksityinen ja persoonallinen kuvaus (laajennettu perhekuva).....	32
3.6 Subjektiivisen näkökulman strategioita kuvaustilanteessa.....	35
4 PRODUKTIO-OSA: TUSKA–KUVASTO.....	38
4.1. Alakulttuurin omakuvan konventiot ja niiden purkaminen.....	41
4.2. Kuvaustilanne ja kaluston valinta.....	43
4.3 Näyttelyt ja niiden tekninen toteutus.....	45
4.3.1 Vedokset.....	45
4.3.2 Videoinstallaatiot.....	46
4.4 Poikkitaiteellinen tapahtuma ja sen toteutus.....	47
4.5 Webbiolemus ja graafinen ilme.....	48
4 YHTEENVETO.....	49

LIITTEET

LÄHTEET

1 JOHDANTO

TUSKA 2003–2007 – Meidän tarinamme projektin näyttelyt esittävät valokuvia *Tuska Open AiR* – metallimusiikkifestivaaleilta. Olen tarkastellut festivaalia yhteisöllisyyden kautta ja rakennan näin kertomusta viiden vuoden ajalta.

Lähtökohtanani on dokumentaarinen työskentely ja näkökulmani aiheeseen on intiimin subjektiivinen, koska kuulun itse tähän kuvaamaani alakulttuuriin. Kuvauskohteinani ovat ihmiset ympärilläni, festivaalin tunnelmat ja maisema, johon festivaali avautuu. Pyrkimykseni on kuvata yhteisöllisyyttä ja siihen liittyvää yhteenkuulumisen tunnetta. Juuri tämä yhteisöllisyys, yhdessä oleminen, on keskeisimpiä näyttelyn teemoja: *meitä* yhdistää rakkaus (metalli)musiikkiin – elämme osittain samassa maailmassa.

Teorian kautta etsin työkaluja tulkita kuvaa ja miten niitä voi soveltaa kuvan tekemiseen sekä yritän kartoittaa selkeämmin miten ne ovat vaikuttaneet *subjektiivisen näkökulmani* muodostumiseen. Lähestyn aihetta monitieteellisesti, (valo)kuvan teoriaa tarkastelevan aineiston lisäksi olen ottanut mukaan laajemmin visuaalista kulttuuria tutkivaa aineistoa sekä dokumenttielokuvan teoriaa. Pysin tarkastelemaan, mistä käytännön työskentelyyni soveltamani strategia, jota kutsun *subjektiiviseksi näkökulmaksi*, rakentuu? Pystynkö tunnistamaan ja erittelemään teoreettisen ja taiteen kontekstista nousevat vaikutukset?

Tutkielmassani otan mukaan teoriaa osa-alueilta, jotka mielestäni liittyvät käyttämiini työmetodeihin ja keinoihin lähestyä kuvaamaani aihetta, tai joilla on ollut vaikutusta oman subjektiivisen näkökulmani muodostumiseen ja miten tulkitseen kuvaamani aiheen. Ennenkaikkea tähän tutkimukseen liittyy halu ymmärtää mitä termillä dokumentaarinen tarkoitetaan kussakin yhteydessä, sillä sen olemusta on ollut hankala tavoittaa. Suurimmat vaikuttajani ovat suomalaiset 1990-luvulla esillä olleet valokuvaajat, kuten esimerkiksi Stefan Bremer, Ben Kaila ja

(käänteisesti) Jouko Lehtola sekä intiimiä valokuvaa tekevät naisvalokuvaajat, kuten esim. Nan Goldin tai intiimiä valokuvaa käyttävä chritian Boltanski. Yllättävää ei ole sekään, että naisvalokuvaajana olen myös ottanut tekemiseeni mukaan oman persoonani ja yksityisen valokuvan (laajennettu perhekuvaus), jossa oman yksityinen elämänpiiri nousee taiteen- ja kuvantekemisen yhdeksi vaikuttimeksi. Tässä en ole ainoa vaan tämä on historiallinen jatkumo, jonka mukaan varsinkin naiset ovat olleet kodin ja yksityisen elämän kuvallisia vaalijoita. Tämän ilmiön kautta myös näppäilykamerna ja -kuvauksen esteettiikka sekoittuu esteettiseen näkemykseeni samoin kuin siihen liitetty arkipäiväisempi asenne valokuvaan ja valokuvaukseen – se on osa elämää ja sen rituaaleja. Kuinka dokumentaarinen (todellisuuteen liittyvä) sulautuu subjektiivisen näkökulman kautta persoonalliseksi (yksityiseksi)?

Jäsentääkseni eri teoreettiset aihealueita, joita käsitellään teorioiden yleisoppaissa samanaikaisesti, olen käyttänyt apuna Janne Seppäsen luomaa rakennetta tutkimuksen lähestymistavaksi, jossa eri aihealueet voi jakaa esteettis-formalistiseen ja diskursiivis-funktionalistiseen. Nämä ovat Seppäsen mukaan teoreettisia ideaalityyppejä, joihin valokuvaa ja sitä käsitteleviä tekstejä voi verrata. Ensimmäinen lähestymistapa liittyy kuvateoreettiseen kontekstiin, jossa valokuvaa pidetään näyttelyesineenä ja esteettisen arvioinnin kohteena, ja kuvan tekijää taiteilijana. Toisessa lähestymistavassa kuvan teoria tarkastelee valokuvaa yhteiskunnallisena ilmiönä ja käytäntönä. (Seppänen 2001.)

Tutkimukseni on monitieteellistä, koska yhdeksi ongelmaksi olen kuvantekijänä kokenut kuvateoreettikkojen lähtökohdat teorioita lukiessani: suurin osa tutkijoista, jotka analysoivat kuvia ja, jotka kirjoittavat valokuvan teoriaa, eivät itse tee kuvaa vaan he tutkivat valmiita, jo olemassaolevia kuvia. Mielestäni tämä tuottaa kuvantekijälle problematiikan, joka johtaa ristiriitoihin. On myös tärkeää muistaa, että tieteen teorit voivat olla pelkkiä abstraktioita, joita hyvin harvoin on edes tarkoitettu liitettäväksi käytännön kuvan tekemiseen tai laajemmin kokonaisuuksien ymmärtämiseen. Moni teoreettinen ahdas abstraktio ei

salli tai ei kykene hyväksymään kuvan monitulkintaisuuden mahdollisuudetta. (Seppänen 2001.)

Olen pyrkinyt valokuvan tekijänä kehittämään itselleni tavan työskennellä, jonka myötä voin ajatella olevani nykyvalokuvataiteilija / valokuvaaja, koska olen tietoinen (valo)kuvaan liittyvistä teorioista, vaikkakin oma näkemys kuvan tekemiseen tulee pohjata myös muuhunkin, kuin pelkkään yritykseen soveltaa teoriaa kuvan tekemiseen. Kuvaa, sen tulkintaa ja siihen liittyviä käytäntöjä ja niihin kohdistuvaa kritiikkiä määritellään jatkuvasti uudestaan. (Seppänen 2001.) On siis hyvä, jos kykenee soveltamaan teorioita oman käytäntönsä liittyvää problematiikkaa silmälläpitäen. Michael Foucault muistuttaa meitä myös diskurssien, tieteiden ja kaiken tiedon riippuvuussuhteesta oman kulttuurinsa kontekstiin ja suhteesta sen valtarakenteisiin. (Renov 1993). Dokumentin tekijänä on myös oltava tietoinen omasta vallastaan ja siitä miten sitä käyttää – väittämällä tekevänsä kuvaa subjektiivisesta näkökulmasta ei vapauta kuvaajaa vastuukysymyksistä, eli esimerkiksi missä hän kuviaan julkaisee, jos hän kuvaa muita kuin itseään.

Tutkin myös taidekontekstissa kuvan tyylikeinoinhin ja kuvantekemisen formaalisiin keinoihin liitettyjä tulkintoja; miten kuvaan katsotaan (nykytaiteen kontekstissa) muodostuvan subjektiivinen ja objektiivinen vaikutelma? Mitä kuvatekemisen keinoja pidetään *subjektiivisina*? Tätä tutkin vastakohtaisuuksien kautta, joihin poimin esimerkkejä *The Photograph as Contemporary Art* -teoksesta.

Lähdeaineistona olen käyttänyt painettua kirjallisuutta, internettiä, Private View: valokuva, dokumentti ja nykytaide –luentosarjaa, joka järjestettiin Valokuvataiteilijoiden Liitto ry:n ja Taideteollisen Korkeakoulun Avoimen Yliopiston toimesta syksyllä 2002.

Opinnäytetyön produktio-osa koostui kaksiosaisesta valokuvanäyttelystä *Tuska 2003-2007 – Meidan tarinamme*, ja näiden näyttelyiden yhteyteen järjestetystä poikkitaiteellisesta tapahtumasta, *Under the Northern Star*.

2 DOKUMENTAARINEN VALOKUVA JA KUVAN TEORIAT

Yritän tässä osiossa jäsentää dokumentaariseen valokuvaan liitettyä teoreettista keskustelua ja siihen liitettyä kritiikkiä sekä yleensä kuvaa ja visuaalista kulttuuria tutkivien eri koulukuntien teorioita soveltaakseni niitä omien kuvieni ja kuvantekemiseni tulkintaan ja kriittiseen analysointiin.

Dokumenttikuvaa tarkastellaan laajan teoreettisen käsitteistön kautta ja sen käytännöt, konventiot ja ilmenemismuodot ovat moninaisia – sen tapaa kommunikoida ja sen tekemisen lähtökohtia tarkastellaan kriittisen neulansilmän läpi – ollaanhan tekemisissä ”todellisuuden” kanssa. Käsite dokumentaarinen valokuvaus sisältää itseensä monien eri kuvaustyylien kirjon ja sillä on omia traditioita sekä oma historiansa, jossa se osittain kulkee dokumenttielokuvan ja (valo)kuvajournalismin kanssa yhteistä tietä. Dokumenttikuvalle on annettu eri tehtäviä ja merkityksiä riippuen siitä mistä lähtökohdista sitä tarkastellaan; ja sen tulkinta voi olla eri, monitulkintainen ja ristiriitainen, riippuen siitä mihin diskursiiviseen kenttään sen tarkoitusperät liitetään ja mikä diskursiivinen kenttä sitä tutkii. Dokumentaarista valokuvaa tekevä kuvaaja voi tehdä sekä ns. dokumentaarista kuvaa että kuvajournalistista kuvaa – näiden esitysfoorumit ja käyttötavat eroavat, ei välttämättä kuva sinänsä (Vanhanen 2001.).

Lukiessani eri tekstejä kuvan ja visuaalisen kulttuurin teoriasta ja dokumenttikuvaa taiteena tarkastelevia kirjoja, tuntui että ei tästä merkityksien monimuotoisuudesta saa mitään järkevää irti. Varsinkin taiteen kontekstissa julkaistu keskustelu tuntui sekoittavan monia eri teorioita keskenään. Monet tekstit tuntuivat olevan eri teoreettisten tekstien tulkintaa, ja johon lukija itse vielä on sekoittanut annoksen omia mielipiteitään ja siteerannut omaan näkemykseen sopivan otantansa teorioista. Tämä edellyttää mielestäni, että myös lukija on lukenut samat teoriat kuin tutkija/taiteilija, jotta todella ymmärtäisi mistä kirjoitetaan ja mitä sillä haetaan takaa.

Onneksi olin valinnut lähdemateriaalikseni myös Janne Seppäsen väitöskirjan *Valokuvaa ei ole* (2001). Siinä olevat tekstit auttoivat minua taustoittamaan, osittain ainakin, sirpaleisia yleisteoksia, jotka sekoittavat eri diskursiivisten kenttien tutkimustuloksia, ja joissa harvemmin tutkija/taiteilijat avaavat teorioita ja näiden teorioiden sidoksia muuhun tutkimukseen tai sidoksia yhteiskunnallisiin ilmiöihin tai niiden rakenteisiin. (Seppänen 2001.)

Saman valokuvan konteksti voidaan muuttaa valitsemalla foorumi, jolla se tuodaan yleisön/kuvan lukijan eteen tarjolle tai mikä tieteenala sitä tutkii kukin mistäkin lähtökohdasta. Välillä käsitteiden käyttö on hyvin laajaa; termit ja niiden tarkoittamat sisällöt menevät iloisesti sekaisin, kun puhutaan dokumenttikuvasta. Eli tulee muistaa, minkä diskurssin kenttään kukin kuvan tutkija, kuvan analysoija, tai kuvasta kirjoittava kulloinkin kuuluu.

Tämän osion perimmäinen tarkoitus on löytää (dokumentaarisen) valokuvan eri teorioista ne osat, jotka ovat vaikuttaneet oman subjektiivisen näkökulmani muodostumiseen ja myös antamaan lisää keinoja myös uudelleen arvioida oman kuvantekemisen lähtökohtia.

2.1 Dokumentti

Dokumentin ja dokumentaarisuuden määritelmiä on yhtä monta kuin on kuvantekijää, ja jopa tutkijat myöntävät dokumenttikuvan olemuksen vaikeaksi määritellä. Sanan varsinaisessa merkityksessä kaikki valokuvat, joissa on kuvattu jotain olemassaolevaa, oikeaa ihmistä ja/tai paikkaa (*it was*) ja valokuvaaja oli kameransa kanssa paikalla sitä kuvaamassa (*I was there*), ovat dokumentteja.

Liz Wellsin mukaan dokumenttikuvasta on vaikea puhua ja ymmärtää sitä ilman, että puhuisi valokuvan historiasta, valokuvaajista ja valokuvista (mitä yleensä pidetään valokuvateoriassa taidekentän luomana valokuvan vääristyneenä historiana (miesten kirjoittamana), jossa korostetaan

kanonisoituja (mies)valokuvaajia taitelijoina, ”suurina mestareina” ja jonka kentässä valokuvaa pidetään taideobjektina, joia voidaan myydä (*object, commodity*). (Wells, 2009.)

Näitä dokumenttikuvauksen alkutaipaleen valokuvaajia ja heidän työskentelytapojansa Martha Rosler käyttää esimerkkeinä dokumentti-valokuvan kritiikissään (varoittavana esimerkkinä dokumenttikuvan mahdottomuudesta puhua kenekään puolesta ja sen mahdottomuudesta olla riippumaton yhteiskunnallisista valtarakenteista ja niin edelleen). Martha Roslerin ja muiden valokuvasta kirjoittavien tekstit taas osaltaan vaikuttavat kuvantekijöiden tapoihin tehdä kuvaa ja kykyyn olla tietoinen näistä ongelmista (Wells 2001.) Rosler on hyvin vankkumaton asettaessaan valokuvajalle moraalisen ja vastuullisen roolin. Stella Bruzzin vastine tähän ajatuksen dokumentin totaaliseen epäonnistumiseen ”New Documentary: An Introduction -teoksessa on, että miksi yleensä enää tehdä dokumenttia, jos tekijä (tai teoreetikko) on sitä mieltä, että dokumentti jo lähtökohtaisesti epäonnistuu, koska se on esitysmuotonsa saastuttama. Vapautuessaan ”puhtaan” dokumentin ideaalista, dokumentin tekijän vapautuu Bruzzin mielestä kehittämään dokumentin ilmaisumuotoa (Bruzzi kirjoittaa dokumenttielokuvan teoriaa, mutta sitä voi soveltaa myös valokuvaan). (Bruzzi 2000.)

Roslerin ehdoton maailma on myös pohjimmiltaan ideologinen ja edellyttää sitä soveltavalta myös kriittisyyttä oman tekemisensä lähtökohtiin. Bruzzi kirjoittaa myös, että toisinaan pitäisi myös muistuttaa dokumentin teoriaa kirjoittaville siitä, että todellisuus on oikeasti olemassa; että sitä voidaan kuvata, ilman että tämä representaatio (kuvaus) mitätöisi sen tai että sen tulisi olla yhteneväinen (synonymous) todellisuuden kanssa, joka sitä edelsi. (Bruzzi 2000.)

2.1.1 Dokumentaarisen kuvan historiaa

Dokumentti-käsitteen isä oli John Grierson. Hän otti sanan käyttöön vuonna 1926 kirjoittaessaan, että Robert Flahartyn *Moana*-elokuvalla oli

dokumentaarisista arvoa. Grierson määritteli dokumentin todellisuuden luovaksi käsittelyksi (Grierson 1966, Newhall 1986.). Newhallin mukaan Griersonin johtama dokumenttielokuvakoulukunta vaikutti myös 1930-luvulla mitä ilmeisimmin *dokumenttivalokuvaus*-termin käyttöön ottamiseen (Newhall 1986).

Dokumentti on lajityyppi, joka käyttää materiaalia, jolla on viittaussuhde todellisuuteen. Se eroaa uutisesta tai reportaasista siinä, ettei sen aiheet ole välttämättä samalla tavalla ajankohtaisia. Dokumentti löytää omat sidoksensa ja tarkoituksensa tietyntyylisestä sosiaalisesta kontekstista (kun puhutaan perinteisestä dokumentista, mm. FSA-dokumentti, Jacob Riis, Lewis Hine ja aikalaisensa). (Saraste 1996.)

Leena Sarasteen mukaan historiallisesti dokumentaariseksi nimetty valokuva on ollut sidoksissa niin tutkimusmatkailuun kuin yhteiskunnallisiin reformeihin. Koska valokuvaus oli tekniikkaa, jolla kyettiin rekisteröimään todellisuutta, valjastettiin se jo varhaisessa vaiheessa mm. tieteen ja teollisuuden palvelukseen. Sen käyttötarkoitus oli toimia tallenteena, dokumentaationa todellisuudesta (*dokumentti* - todiste, todistuskappale lat. *Documentum*). Valokuvalla koettiin olevan ”totuudenpuhujan” rooli, koska se oli mekaanisen koneen avulla tuotettu kuva sen edessä olleesta kohteesta ja tällöin sen koettiin olevan objektiivinen ja totta. (Saraste 1996.)

Matkaavaa kuvaajaa ja tutkija-valokuvaajaa kiinnostivat niin kaukomaiden kuin omankin maan tutkimus. Varhaiset valokuvaajat kuvasivat kirjaimellisesti ”dokumenttikuvia” kun he tallensivat kameroillaan esimerkiksi kotoisten luonnonmaisemien piirteitä kuvausmatkoillaan esim. Yhdysvalloissa Timothy O’Sullivan. Suomessa omaa maataan kuvasi mm. I.K.Inha, jonka Suomis-valokuvista on julkaistu lukuisia kuvateoksia. (Saraste 1996.)

Leena Saraste kirjoittaa teoksessaan *Valokuva toden ja tradition välissä*, että valokuvan rooli oli toimia välittäjänä universumin ja nojatuolimatkailija

porvarin välillä. Valokuvaus syntyi aikakautena, jolloin matkakuvauskirjat olivat suosittuja ja valokuvaajat vaihtuivat piirtäjien tilalle eksoottisten kaukomaiden kuvaajiksi. Kaukomaihin liittyvä kiinnostus oli monesti pelkästään talodellista. Tähän oli pohjana siirtomaakausi ja siihen liittyvä käsitys maailmasta länsimaiden aarreaittana. Siirtomaavaltaa harrastavien valtioiden valokuvaajat kävivät keräilemässä *eksoottisia* kulttuureja valokuviinsa, joita julkaistiin albumeihin, kirjoihin ja postikortteihin. Saraste kirjoittaa, että nykytutkimuksen valossa heidän kuvastossaan ilmenee kolonialismin idea, ja valokuva paljastaa valokuvaajan suhtautumisen kohteeseensa. (Saraste 1996.)

Läntisessä maailmassa valokuvalla oli tärkeä rooli niin maantieteellisessä, luonnontieteellisessä ja kansantieteellisessä tutkimuksessa. Etnografinen tutkimus valjasti kameran luokittelun välineeksi ja kansan-tieteilijäkuvaajat tallensivat systemaattisesti etnografisia kuvastoja eksoottisista kansoista tai vähemmistöroduista. Tällaista kuvaa pidetään tyyppikuvauksen lajityyppinä, ja siinä esiintyy tietämättä tai ei, stereotyyppioita eri kansoista. Suomessa tätä etnografista kuvastoa on kartutettu mm. kuvaamalla saamelaisia. Yhdysvalloissa taas kartoitettiin kameran avulla omien alkuperäiskansojensa piirteitä. Kansantieteilijäkuvaukselle tyypillistä oli mm. tapa irrottaa kuvattava kohde omasta ympäristöstään valkoista taustaa vasten, jolloin saatiin paremmin tallennettua rotutyypilliset piirteet ja pukeutuminen. (Saraste 1996.)

Maailmasta kertomisen lisäksi valokuvilla haluttiin myös vaikuttaa todellisuuteen, ja 1890-luvulta koko Läntisessä Euroopassa alkoi syvä kiinnostus dokumentaarista valokuvausta kohtaa. Valokuvalle pakotettiin yhteiskunnallisen vaikuttamisen rooli ja valokuvan merkitys nousi huomattavaksi mm. Yhdysvalloissa kampanjoissa hyvinvoinnin parantamiseksi. (Saraste 1996.)

Varhaisia amerikkalaisia dokumentaristeja, jotka kuvasivat porvaristolle tuntemattomia yhteiskunnan osa-alueita, kuten kodittomien asemaa tai lapsityövoimaa, olivat mm. Jacob Riis ja Lewis W. Hine. Varhaista

katukuvausta harjoittivat mm. John Thompson Lontoossa ja Paul Strand kuvatessaan salaa henkilökuvia New Yorkin asukkaista. Saksassa 1920-luvulla August Sander loi ihmistyyppien kuvauksen luokitellessaan eri ammattien edustajia ja 1930-luvulla FSA-projektissa mm. Walker Evans ja Dorothea Lange kuvasivat amerikkalaista suuren lamakauden yhteiskuntaa, esim. maaseutuköyhälistöä ja pienten kaupunkien elämää. (Saraste 1996, Rosler 2000.)

Valokuvareportaasi eli kulta-aikaansa maailmalla ja meillä noin 1930-luvulta 1960-luvulle. Tällöin dokumentaarista valokuvaa tekevät toimivat myös kuvajournalisteina. Monesti tämä kuvajournalistinen tehtävä mahdollisti pitempiaikaisen tutustumisen aiheeseen, osta voitiin sitten tehdä elämää laajempia narratiivisia kuvakertomuksia, kuten esimerkiksi W. Eugene Smith kuvaesseissään (työskenteli *Lifessä*). (Saraste 1996.)

Yllämainitut valokuvaajat ovat esimerkkejä kanonisoiduista dokumenttikuvan ”mestareista”, joiden kuviin ja työskentelytapoihin mm. valokuvateoreettinen kritiikki on pureutunut kiivaasti. Jacob Riisistä valokuvateoreettisen kriitikin keskeinen hahmo Martha Rosler toteaa, että Riis tuskin välitti millaista vaihtoa hänen ja kuvattavan välillä tapahtui. Valokuvaaja ja kohde olivat eri puolilta yhteiskunnan hierarkiaa, joten he jakaantuivat *Toisiin ja Meihin*. (Rosler 2000.) (Kursivointi EM.)

2.1.2 Reportaasikuvauksen klassinen tyyli (W. Eugene Smith)

Hannu Vanhanen on jakanut väitöskirjassaan reportaasikuvauksen tyyllit klassiseen, kriittis-realistiseen, moderniin värivalokuvadokumentaristiseen ja postmoderniin tyyliin, joiden kautta hän tutkii reportaasikuvauksessa ilmeneviä ilmaisullisia tyyliä. Hänen mukaansa kuvan ilmaisu ja sisältö eivät ole toistensa vastakohtia, ja näin voidaankin puhua tyylin sisällöstä ja sisällön tyylistä. Nämä tyylit eivät ole kumminkaan eksakteja, sillä tyyllilajit liukuvat toisiinsa ja ovat ajallisesti vaikeasti määritettävissä. (Vanhanen 2001.)

Klassista tyyliä hän kutsuu perinteiseksi dokumentarismiksi ja omassa määritelmässän tällä hän tarkoittaa dokumentaariseen valokuvaan erityistä liitettyä kuvaustyyliä. Siihen kuuluu klassinen asetelmallisuus ja estetismi (ratkaisevaan hetkeen liittyvää). Hän sitoo klassisen tyylin määrittelyn osaksi dokumenttikuvan traditiota, ja sen kuvausmetodina ja lähestymistapana hän pitää dokumentaarista valokuvausta. (Vanhanen 2001.)

Vanhanen sivuaa mm. FSA-projektia ja sen parissa työskennelleiden valokuvaajien kuvaustapoja. Vanhanen puhuu FSA-kuvaustyylistä ja sen yhtäläisyydestä työläisvalokuvaukseen. Määräyksen alaisina FSA-kuvaajat kuvasivat ihmisiä ja paikkoja esim. analyttistä step-by-step-kuvaustyyliä käyttäen. Se tarkoitti, että esimerkiksi ihminen kuvattiin kuin palapeli, osa osalta. Kädet oli kuvattava kasvojen lisäksi jne. Suurin osa tuon ajan dokumentaarista valokuvauksesta on maneerista, mikä tarkoittaa Jonathan Greenin mukaan mm. peittelemättömän dramaattista visuaalista tyyliä (toimituksellisen sisällön kanssa yhdessä tarkoitus saavuttaa ”massaviehätys”, ”spontaani reaktio” ja ”helppo luettavuus”). Kuten Martha Rosler ja Green muistuttavat, tämän kuvaustyylin taustalla kummittelee kumminkin kohteen hyväksikäyttäminen ja riistäminen, jotka liittyvät kuvattavien ja kuvaajien eriarvoiseen yhteiskunnalliseen asemaan. Kuvattujen heikkoa valta-asemaa käytettiin edesauttamaan aikakauslehtien myynninedistämistä ja edistämään hallituksen projekteja. (Rosler 1989, Vanhanen 2001.)

Amerikkalaiseen kuvajournalismiin vaikutti saksalaisen 1920-30-lukujen kuvajournalismin kaksi suuntausta: estetisoiva kuvaustyyli ja työläiskuvaajien dokumentaarisuus. Saksalaiset kuvaajat tulivat Amerikkaan maanpakoon kansallissosialismia ja suurten amerikkalaisten aikakauslehtien, kuten Life- ja Look- lehtien visuaalinen ilme ja formaatti ovat peräisin Euroopasta. Eurooppalainen ilmaisu sekoittui amerikkalaiseen, mutta monin osin ”esteettisen journalismi” ja ”estetisoiva dokumentaarinen tyyli säilyi, vaikka sen valtaasemaa yritettiin murtaa. Draamaattisten aiheiden, julkisuuden henkilöiden ja eksoottisten aiheiden

sijasta alettiin kuvamaan myös harvinaisempia ja harvemmin nähtyjä aiheita. Valokuvaajille annettiin mahdollisuus syventyä aiheisiinsä, ja he saattoivat kuvata aihettaan kuukausia. (Vanhanen 2001.)

1936 lanseerattiin Life lehdessä uusi kuvajournalismin termi, kuvaessee. W. Eugene Smithiä pidetään kuvaesseen klassikkona. Pitkään kuvaesseeä pidettiin kuvareportaasina, jossa on useita pääteeman alaisia elementtejä ja sen kuvaustyyliin on vaikuttanut amerikkalainen valokuvauksen dokumentaarisuus ja estetiikka (sekä venäläis-saksalainen taittotyyli). Greenin kuvaa kuvaesseeä täydellisenä välineenä eloisalle antautumiselle ja tyylin suppeudelle, joka oli niin ominaista 1930-40-lukujen humanistiselle journalismille (human-interest). (Green 1984, Vanhanen 2001.)

Vanhanen kuvaa Smithin reportaasikuvauksen tyyliä sekoitelmana humanistista ja empaattista idealismia. Smith halusi Vanhasen mukaan vaikuttaa suuren yleisöön esteetisesti dramaattisilla, mutta konstailemattomilla kuvillansa. Smith vietti pitkiä aikoja kuvattaviensa parissa kuvatessaan aiheitaan ja Willumsonin mukaan hän romantisoi kuvareportaasia toimintana, jossa kamera toiminnallisuutta välikappaleena (aseena) taistelussa epäoikeidenmukaisuutta vastaan. (Willsumson 1993, Vanhanen 2001.)

Kuvatessaan kuvaesseeään espanjalaisesta kylästä, Smith asui vuoden verran kylässä tutustuakseen kuvaamiinsa henkilöihin. Smith sanoo, ettei kuvajournalistilla voi olla muuta kuin henkilökohtainen lähestymistapa. Objektiivisuus on hänen mukaansa mahdotonta, mutta rehellisyyteen valokuvaajalla on mahdollisuus (Smith 1948.)

Klassinen kuvaessee muistuttaa elokuvien tarkoin suunniteltua dramaattista kaarta. (Kuvausten huolellinen ennakkosuunnittelu, ja valvotun layoutin teko). Valokuvaaja ohjeistettiin tarkoin siitä, minkälaisia kuvia toimitus halusi. Klassinen kuvaessee edellytti kuvaajalta Kenneth Kóbrin mukaan kahdeksan eri kuvatyyppeä. Näihin kuului: 1) yleisnäkymä, joka esittää

tarinan näyttämön, 2) puolikuvan toiminnasta ja henkilöryhmästä, 3) lähikuvan, detaljin, 4) henkilökuvan (tiukasti rajattu kasvokuva tai miljöömuotokuva), 5) toiminnan, vuorovaikutuksen, ihmisiä keskustelemassa tai tekemässä jotain, 6) avainkuvan (ratkaisevan hetken tiivistävä kuva), 7) sekvenssin (vaihe vaiheelta etenevä sarja, tuo toiminnallisuutta) ja 8) päätöskuvan. (Vanhanen 2001.)

Ennenkaikkea, kuvaesssa pyrittiin holistisuuteen (kokonaisuus yksittäistä kuvaa tärkeämpi). Kuvaaja ei saanut järjestellä kuvaustilanteita tai kuvattavan tuli välttää kameralle poseeraamista. Kuviin piti saada "luonnollista" vaikutelmaa Cartier-Bressonin tyylin tapaan. Kuvaaja oli "ulkopuolinen tarkkailija", jonka tarkoituksena oli luoda jotain "spontaania" ja "aitoa". (Vanhanen 2001.)

Henning Hansen tulkitsee Smithin kuvaustyyliä (*The Walk to Paradise Garden*-kuvan kautta) sympaattisen maagiseksi, johon hänen on tulkittu erityisesti saaneen vaikutteita mm. romanttisten maalareiden perinteistä. Kuvan itsensä Hansen sanoo, olevan esteettinen objekti, tyyllinen ilmaisu, kulttuurien arkkityyppi ja kuva, jolla on vain henkilökohtainen merkitys. (Hansen 1987, Vanhanen 2001.)

2.2 Valokuvan teoria

Janne Seppäsen luoma diskursiivis-funktionalistisen lähestymistapa on teoreettinen ideaalityyppi, johon valokuvaa käsitteleviä teksejä voi verrata, mikä mielestäni helpottaa ymmärtämään valokuvateoreettisen keskustelun ja tutkimuksen kentän hahmottumista. Tämän lähestymistavan mukaan verrattavat kuvan teoriaa käsittelevät tekstit tarkastelevat kuvaa yhteiskunnallisena ilmiönä ja käytäntönä. Tähän kuuluvat mm. valokuvaa tutkivat tekstit sosiologian, kielitieteen (semiotiikan) ja psykologian diskursseista.

Seppänen keskittyy lähinnä yhdysvaltalaisiin ja brittiläisiin kuvan teorioihin, mutta avaa myös näiden teoreettisten diskurssien omia tutkimuksellisia

sidoksia aikaisempiin teoreettisiin tutkimuksiin eli näin lukija ymmärtää myös kuvan teorian kulttuurisdononnaisiksi konstruktioiksi.

Seppäsen mukaan suomenkielellä on saatavilla jo 1980-luvulta lähtien verrattain paljon brittiläistä ja yhdysvaltalaisista valokuvatutkimusta. Ongelmaksi hän kokee, ettei käänösartikkeleita ole kontekstualisoitu niihin teoreettisiin perinteisiin, joihin ne ovat kytköksissä tai sen hetkiseen suomalaisen valokuvauksen tilanteeseen (1980-luvulla). Hän kokee, että monet tekstit ovat jääneet roikkumaan ilmaan, kun niitä ei ole yhdistetty niihin viestinnän kentän tutkimusteemoihin, joista ne ovat nousseet. Näistä hän viittaa esim. ideologia-analyysiin. (Seppänen 2001.)

Tämä sama tuntuu vaivaavan visuaalisen kulttuurin tutkimukseen liittyviä yleisteoksia, kuten esim. *Visual Culture: The reader* -teosta (ed. by Jessica Evans and Stuart Hall.), vaikkakin tekijät itse kertovat kontekstualisoivansa jo klassikoiksi muodostuneet artikkelit, tutkielmat ja esseet. Seppäsen kehittämä lähestymistapa auttaa asettamaan vielä paremmin asiat yhteyksiinsä, ainakin näin aluksi, jolloin kytköksiä teoriasta toiseen voi olla hankala erottaa. Tilanne on Seppäsen mukaan kumminkin muuttumassa. (Seppänen 2001.)

Tutkielmassani sivuan joitain valokuvatutkimuksen osa-alueita, koska osa näistä teorioista vaikuttaa (ja on vaikuttanut) käsityksiini kuvasta, joka taas ohjaa kuvan tekemistäni. Seppäsen kaavoittama tie auttaa järjestelemään näitä eri teorioita. Hän myös kehottaa:

”Kiinnitä huomio siihen millaisiin yhteiskunnallisiin käytäntöihin valokuva osallistuu ja pohdi vähintäänkin yhtä paljon puhetta kuvista kuin kuvia itseään. Visuaalisen kulttuurin tutkimus on sikäli paradoksaalista, että monissa mielenkiintoisissa tutkimuksissa itse visuaalinen jää syrjään.” (Seppänen 2001.)

Hänen mukaansa valokuva voi siis olla muuallakin kuin valokuvan kaksiulotteisessa pinnassa. Valokuva saa merkityksiä erilaisissa

kulttuurillisissa tiloissa eikä valokuvan perimmäistä olemusta ole olemassa. Valokuva on aina kontekstiinsa sidonnainen. (Seppänen 2001.)

3.2.1. (Valo)kuvan teoriaa: suuntauksia

1970-luvulla kahden taideteoreettisen lehden (*Afterimage* ja *October*) ympärille ryhmittyneet tutkijat kirjoittivat analyysensä kuvasta. Tämä analyysi pohjasi suureksi osin ranskalaisen filosofiseen ja kulttuuriteoreettiseen keskusteluun, ja valokuvaa alettiin tutkimaan osana erilaisia kulttuurisia käytäntöjä. Näihin kirjoittajiin kuuluivat mm. Douglas Crimp, Abigail Solomon-Godeau ja Allan Sekula. Sen ajan yhdyvaltaista tutkimusta innoitti mm. feministiset kysymyksen asettelut, yhteiskunnallisten marginaalien ongelmat, valokuva ja valta, modernistinen vastaan postmoderni valokuva. (Seppänen 2001.)

Myös brittein saarilla tutkittiin ja tutkitaan edelleen valokuvatutkimuksessa mm. feministisiä, valtaan sekä representaation luonteeseen liittyviä aiheita. Brittiläisen 1970–1980 lukujen valokuvateoreettisen keskustelun keskiöön kuuluivat mm. Victor Burgin, John Tagg ja Simon Watney. Vaikutteita tutkimuksiinsa he saivat Sigmund Freudin (psykologia), Michael Foucaultin (filofia) ja Jaques Lacanin (kielitiede) teksteistä, Louis Althusserin ideologia-teoriasta (marxilainen yhteiskuntatiede) sekä elokuvatutkimuksesta. Tutkijoiden teoreettinen työhön liittyi myös kriittisten strategioiden etsiminen (marxilaisen yhteiskuntatieteen hengessä). (Seppänen 2001.)

Yllä olevat suuntauksset ja tutkimuksien painotukset ovat vaikuttaneet myös Suomessa tehtyyn valokuvan tutkimukseen ja valokuvasta kirjoitettuihin teksteihin.

3.2.2. Postmodernin valokuvan olemus

Nykydokumentaristin ongelmakenttää värittää 1970-luvulta lähtien

postmoderni valokuva ja sen myötä 1980-luvulta kasvanut teoreettinen keskustelu valokuvasta, sen olemuksesta ja varsinkin dokumenttikuvan kytköksistä valtaan ja vaikuttamiseen. Valokuva ja valokuvaajan rooli ja asema koko modernisaatioprosessissa kyseenalaistettiin. Tämä on muuntanut täysin tavan, jolla valokuvaa nykypäivänä arvioidaan. Tärkeitä hahmoja tässä kritiikissä ovat Roslerin lisäksi mm. Allan Sekula ja Abigail Salomon-Godeau. Kysymys siitä kuka puhuu ja mistä positiosta on teollisuusmaissa nostettu esiin kulttuurisessa yhteydessä. Narratiivinen teoria ja keskusteluanalyysi on eriyttänyt totuuden ja autenttisuuden. Kamera on Roslerin mukaan vallan väline. (Rosler 2000.)

Keskeisiin dokumenttivalokuvan kritikoihin kuuluva Martha Rosler tarkastelee yhteiskunnallisen dokumenttivalokuvauksen piirteitä ja tehtäviä postmodernissa maailmassa. Hänen kritiikkinsä lähtökohdaksi muotoutuu ajatus, joka on perustellut dokumentin painoarvoa ”todistajana”, ja jonka mukaan kuvien näytteillepano inhimillistäisi toisen ja edistäisi toiseen samaistumista. Nykyaikaan on kuitenkin rakentunut hänen mukaansa niin vahvoja esteitä samaistumiselle, ettei niitä voi ylittää esimerkiksi esittämällä näyttäviä kuvia ihmisistä, joiden ulkonäkö ja identiteetti on kovin silmiinpistävä (Rosler 2000.) (kts. Esim. kuvaliitteet 1, 2, ja 3.)

Rosler kritisoi klassikkovalokuvaajien dokumenttivalokuvan käyttöä ja työskentelymenetelmiä. Jacob Riisistä hän toteaa, että hän tuskin välitti millaista vaihtoa hänen ja kuvattavan välillä tapahtui. Kohteet edustivat *The Other Half* –mentaliteettia eli valokuvaaja ja kohde olivat eri puolilta yhteiskunnan hierarkiaa. Varhaisen dokumenttiaineiston valossa Rosler esittelee tapoja, joilla dokumenttikuvastoa voidaan selittää. Näitä ovat psykologisointi, historian universaali ”totuus”, epäpoliittiset visuaaliset luokittelut ”sosiaalipummeista” (kodittomat, yksinhuoltajaäidit, pahoinpidellyt naiset, lähiöasukkaat, huumeiden käyttäjät, pultsarit) ja vaikka ”päriääjät”. Nämä kaikki ovat Roslerin mukaan myytin ikonografioita, joissa ei ennalta oleteta vääryksiä tai parannuskeinoja. Perustavampi kysymys on voiko kuviin luottaa. Uskottavuus edellyttää Roslerin mielestä vakaata luottamusta kuvaajan ja sen välineen kesken,

joka huolehtii kuvien levityksestä. (Rosler 2000.) (kts. Myös kohta 2.2.4)

Hän kritisoi myös valokuvaajadokumentaristia, joka katsoisi itse lukeutuvansa osaksi kuvaamaansa aihepiiriä, koska valokuvaajan tarkoitusperiä useimmiten ei voi lukea kuvista esiin. Hän epäilee, että voivatko kuvat todella edesauttaa samaistumista, ja saada katsojaa hyväksymään kuvien kautta tutuksi tuleva fyysinen ulkomuoto ja identiteetti, vaikkei heillä ole siitä arkielämän kokemusta. Stillkuvissa ja erityisesti muotokuvissa esiintyvä ikonisuus vaivaa Rosleria ja hän sanoo elokuvan ja television liikkuvan kuvan pystyvän stillkuvaa paremmin rikkomaan yhteiskunnallista tyypittelyä. (Rosler 2000.)

Rosler kirjoittaa, että:

”Esittämisen kaikki muodot edellyttävät vastuukysymysten pohtimista ja kuvauksen paikkansapitävyyden arviointia. Valokuvallinen esitys on kuitenkin erityisasemassa, sillä valokuvan ja elokuvan näennäinen totuusarvo on tehnyt niistä vahvasti vaikuttavia uutis- ja ajankohtais-toimitusten välineitä. Yhteiskunnalliset dokumentit ovat modernin ajattelun ja sen ”elämänmuodon” itseoikeutettuja totuudenkertoja. Niiden avulla pääsee heti pureutumaan yhteiskunnan valtakysymyksiin.” (Rosler 200.)

Hänen mukaansa myös maailman jako sorrettuihin ja sortajiin on menettänyt merkityksensä, sillä esimerkiksi Michel Foucault on kirjoittanut siitä kuinka valta piilee kaikkialla yhteiskunnassa. Nietzschen mukaan taas sorretut ovat myös mahdollisia sortajia, jos osat kääntyisivät. (Rosler 2000.)

Martha Roslerin mukaan ero kuvajournalismin ja dokumentarismin välillä muodostuu siitä kuka tai mikä on kuvan toimeksiantaja: valokuvajournalisti kertoo aina jonkun toisen toimeksiantamaa ja kirjoittamaa tarinaa, kun taas dokumentaristi valitsee itse aiheensa ja käsittelee sitä mielensä mukaisesti. (Rosler 2000.)

2.2.3 Lajityypistä tyyllilajiksi (nykydokumentti)

Perinteisessä mielessä dokumenttia on pidetty valokuvan lajityyppinä, jonka käyttämällä materiaalilla on viittaussuhde todellisuuteen – sen kuvaamat aiheet olivat (ja ovat yhä) autenttisia henkilöitä, paikkoja tai historiallisia tilanteita. Uutisesta tai reportaasista dokumentin erottaa usein syvemmältä luotaavat, samaan aihepiiriin kuuluvat mutteivät välttämättä aina niin ajankohtaiset aiheet (Corner 1995, Raatikainen 2001.). Riitta Raatikainen kirjoittaa vuonna 2001 julkaistussa *Photo.doc*-julkaisussa dokumentaarisen valokuvan muuntuneen nykyaikanamme dokumentaarisesta lajityypistä omaksi tyyllilajikseen. Hannu Vanhanen on taas väitöskirjassaan *Kuvajournalismin (r)evoluutio* sitä mieltä, että tämän päivän dokumentaarisessa kuvassa useat eri valokuvauksen tyyllilajit elävät rinnakkain ja niiden väliset rajat ovat hämärtyneet. (Vanhanen 2002).

Tänä päivänä dokumentaarista kuvaa voidaan tehdä mainoskuvan retoriikkaa käyttäen, kuvaten kodittomien hökkeleitä laitakaupungeilla kuten sisustuslehdet esineitä ja interiöörejä, sivuuttaen henkilökuvan kokonaan tai sisällyttäen ihmisen osaksi ”sisustusta” - kuten Hanna Weselius Image-lehteen tehdyssä kuvareportaasissa. Tai mainoskuvaan tuodaan dokumentaarisen tyylin käyttämiä formaalisia keinoja ”realismisin” illuusion luomiseksi. Toisaalta Hannu Vanhanen myös mm. kritisoi taidekontekstissa työskentelevien nykydokumentaristien työskentelyssä genererajojen väljentymien kautta tapahtuvaa irtiottoa kuvajournalismista, ja hän muistuttaakin, ettei kuvajournalismi ole kuollut dokumentaristien muoto, vaikka näin annetaan olettaa. (Vanhanen 2002.)

2.2.4. Muukalaisuus ja toinen – samuuden kuvaus

Käsitettä *Toinen* käytetään yhteiskuntatieteissä ja filosofiassa. *Toisen* kautta määritellään erilaisuutta suhteessa *itseensä*. (Hall 1997.)

Toiseus nähdään usein erilaisten vallan ja hallinnan rakenteiden kautta.

Simone de Beauvoir on esimerkiksi kuvannut naisen *toiseksi*, jota vasten mies määrittelee oman miehisyytensä. Toiseuden tematiikkaa tutkitaan varsinkin naistutkimuksessa, antropologiassa ja sosiologiassa. (Wikipedia. Suomi.)

Julia Kristeva kirjoittaa muukalaisuudesta (toiseudesta):

“Muukalainen: tukahdutettu raivo syvällä kurkussani, läpinäkyvyyden sumentama musta enkeli, epäselvä jälki, luotaamaton. Muukalainen, vihan ja Toisen ilmentymä, ei ole mukavuudenhaluisen laiskuutemme romanttinen uhri eikä kansakunnan kaikkiin vaikeuksiin syypää kuokkavieras, ei ilmielävä jumalallinen ilmestys eikä vastustaja, jonka välitöntä eliminointia ryhmärauha vaatii. Outoa kyllä, muukalainen asuu meissä: hän on minuutemme kätkeyty puoli, tila, johon talomme murenee, aika, joka turmelee yhteisymmärryksen ja myötätunnon. Kun tunnistamme muukalaisen itsessämme, säästymme inholta muukalaista kohtaan toisessa. Muukalaisuus alkaa oman erilaisuuden tiedostamisesta ja päättyy, kun näemme itsemme muukalaisina, kapinoimassa siteitä ja yhteisöjä vastaan, mikä tarkoittaa että juuri ”me” tulee ongelmalliseksi, ehkä mahdottomaksi.” (Kristeva 1992.)

Psykoanalyysissä Freud määrittelee, että *toinen* on oman itsen kakoisolento, johon ”paha” puoli itsestä projisoidaan (kun negatiivisia puolia itsessä ei pysty käsittelemään ja kieltää ne). (Hall 1997.)

Miten kuvata tahallista erilaisuutta, jota näen alakulttuurin ideologian edustavan (johon itsekkin kuulun). Määrittelemmekö itsemme, marginaalin, toiseksi, suhteessa muihin? ”Me” koemme olemamme muukalaisia, ja olemme sitä omasta tahdostamme, erilaisia. Tämä voi tuntua kevyeltä määrittelyltä, mutta mielestäni tässä toimivat samat mekanismit, mutta käännteisenä. Tai sitten muu yhteiskunta on osittain *toinen*. Jos alakulttuurin ulkopuolinen kuvaaja kuvaa metallikulttuuria, kiinnittää hän yleensä huomiota erikoiseen pukeutumiseen ja ulkoisiin seikkoihin, ”kammottavuuteen”, jota tavoitellaan ja jonka estetiikka vaalitaan (myös itse).

Metallimiehen stereotyyppiksi tuntuu muodostuneen pitkä, hontelo mies,

jolla on pitkä, suora, musta tukka, mustat nahkahousut, musta pitkä nahkatakki, raskaat kengät ja mahdollisimman paljon niittejä.

“Yleistys eli *stereotypia* tarkoittaa joidenkin yksittäisten asioiden tai ilmiöiden käsittämistä ryhmäksi eli joukoksi, jonka jäsenillä on samankaltaisia piirteitä. Yleistys koetaan usein kielteiseksi, kun sillä muodostetaan liian samansisältöinen kuva kaikista jonkin ryhmän, esimerkiksi ihmisryhmän, jäsenistä vain pienen otoksen perusteella. [---]
Yleistyksellä eli stereotyyppialla tarkoitetaan usein ihmisryhmässä vallitsevaa mielikuvaa omasta tai etenkin toisesta ihmisryhmästä. Näin se liittyy läheisesti ennakkoluuloihin ja rasismiin. Ei ole kuitenkaan niin, että stereotyyppiä seuraisi suoraan rasismia, mutta useimmiten stereotypia on rasismille välttämätön ehto.” (Wikipedia. Suomi.)

Moni tämän uniformun mielellään ottaa kannettavakseen merkkinä erilaisuudestaan – hellyyttävää siitä tekee mielestäni se, ettei hän ole “kammottavuudessaan” yksin, vaan on monia muitakin “muukalaisiksi” itsensä kokevia. Musiikki, sen “kammottavat” ilmentymät ja siihen liittyvät ideologiat sekä nykyään jopa käytännöt, yhdistävät ihmisiä yhteisöksi (joka kumminkin on hyvin monipuolinen, eikä kategorisoitavissa). Yhteisö on suuri joukko ihmisiä, jotka kumminkin ennenkaikkea ovat yksilöitä.

“Yhteisön, useiden ihmisten yhteisestä ja heitä yhdistävästä identiteetistä käytetään termiä kollektiivinen identiteetti. Se on yksi mutta jaettu itsensä tunnistamisen tapa. [---]
Joidenkin henkilöiden yhteen liittymisestä seuraa loogisesti, että on myös henkilöitä, jotka eivät kuulu heidän kanssaan yhteen. Tässä mielessä ulkopuolisuus on sisäpuolisuuden toinen puoli. Eräiden yhteydestä seuraa muiden toiseus. Identiteetti siis sulkee pois erilaisen. Toisaalta kollektiivinen identiteetti tekee toiseudesta erilaisen, vastakohtansa. (Hall 1992, 279–280, 308, Jenkins 1996, 80–81, Kaunismaa 1997, 227.) [---]
Nicholas Burbules ja Suzanne Rice tuovat esiin mielenkiintoisen huomion erilaisuudesta: erilaisuus implikoi samanlaisuutta. On mielettöntä puhua eroista paitsi silloin kun asioita pidetään lähtökohtaisesti samanlaisina. Erilaisuus ja samanlaisuus osoittautuvat kontekstista ja näkökulmasta riippuviksi käsitteiksi. (Burbules & Rice 1991, 403.) Siksi identiteetin muodostuksessa on eron käsite ainakin yhtä tärkeä kuin samuus. (Tanja Lamminmäki-Kärkkäinen 2002.)

Voisiko siis tätä mitä teen kutsua "samuuden" kuvaamiseksi? Tämä on kumminkin karkea yleistys, sillä identiteetti koostuu useisiin mikrokulttuureihin kuulumisesta. (Tanja Lamminmäki-Kärkkäinen 2002.)

Metallimusiikin yhteisö(j)ä tutkitaan nykyään myös akateemisella tasolla, ja Igor Gafarov onkin ehdottanut tuoreessa artikkelissaan teoksessa *Heavy Fundamentalisms: Music, Metal and Politics*, että yhteisöä kutsuttaisiin mieluummin "osallistuvaksi yhteisöksi" (participatory community), koska termi "alakulttuuri" (subculture) on alkuperäisesti peräisin kriminologiasta. Se on ollut määritelmä kuvaamaan kulttuurisesti itsenäisiä, poikkeavia, usein rikollisia, ryhmiä (partially culturally autonomous, deviant, often criminal, groups.). Tämä uusi *osallistuva yhteisö*, ottaisi myös huomioon yhteisön ominaisuuksia kuten sen sisäisen itsenäisyyden, luovuuden ja sen jäsenten osallistuminen yhteisölliseen toimintaan (inner autonomy, creativity and participation in social activities). (Igor Gafarov 2010.)

Samalla aikaa olen halunnut välttää kuvaamasta metallikulttuuria *toisena*, ja erilaisena, koska siihen helposti löytyy keinot sen omasta kuvamaailmasta ja esteettisistä konventioista, joissa on glorifioiva ja maskuliinen ote, siihen miten metallikulttuurissa mm. kuvataan miehiä ja vastakohtaisesti miehiä.

Tämä genren oma kuvaustapa on omaa vallan käyttöä. Sen kuvasto on myös populaarikulttuuria, sillä bändien promootiokuvat ovat myös kaupalliseen tarkoitukseen tehtyjä kuvia. He ovat tahdostaan eksoottisia villejä; heiltä ei ole kuitenkaan riistetty omaa kunniantuntoa, sillä he kuvaavat itseään, fantasioiden kautta, mutta kuitenkin itse valituin keinoin. Heillä on valta päättää miten haluavat tulla kuvatuiksi.

3 VALOKUVADOKUMENTTI TAITEENA

Teoreettisen kritiikin myötä dokumentaarinen valokuva on muuttunut vuosikymmenien varrella ”viattomasta” reportaasikuvasta tietoiseksi valokuvan representaatioluonteesta.

”Valokuva on yksi representaatio, todellisuuden aktiivinen rakentaja, ei vain heijastaja”,

sanoo Pirkko Siitari Jussi Vilkun artikkelissa Pohjois-suomalaisessa kulttuurilehdessä Kaltiossa 1999 (Kaltio 1/99).

Valokuvaa ei nykyään pidetä viattomana, objektiivisena tallenteena, ikkunana todellisuuteen, eikä pelkkänä optis-kemiallisena jälkenä kameran linssin edessä olleesta kohteesta (teorioista tietoisten keskuudessa). Valokuva on ollut tärkeä osa teollista kehittymistä sen teknis-tieteellisen olemuksensa ansiosta ja se on kiistämätön osa modernismia, jossa se on ollut muokkaamassa näkemisen tapoja ja (kuva)kulttuuria. Se on ollut myös olennainen osa modernia taiteellista ilmaisua. Nykyään valokuva on tunnustettu osaksi taiteellista ilmaisua ja valokuva(taide) osaksi taiteen institutionaalista kenttää. Valokuva on tulkintaa ja taiteilijat/valokuvaajat tekevät tulkintoja ympäröivästä maailmasta. Valokuvaajat tekevät todellisuudesta representaatioita, esityksiä, niin omien *mielenkiintonsa kohteiden, kokemustensa ja näkemystensä* suodattamana. Toisin sanoen subjektiivisen viitekehyksen kautta, siis subjektiivisen näkökulman kautta tulkittuja esityksiä ympäröivästä maailmasta. (Raatikainen 2000.)

Dokumenttikuvauksessa käytetään lukuisia keinoja muuttaa todellisuutta ja eräs dokumenttivalokuvauksen alue on nykyään ilmiselvän tietoinen ilmiöstä nimeltä ”valokuvataide”. Keskeisenä on aidolta vaikuttava maailma mutta tarkastelutapa on *voimakkaan subjektiivinen*. Esim. Paul Seawright, Irlantilainen valokuvataiteilija, nousi värillisillä dokumenttikuvillaan 1990-luvun alussa huomattavaan asemaan. Hän korosti, että ilmeisestä realismista huolimatta hänen kuvansa olivat *subjektiivisia*. Hänen

näkemyksensä on monimutkaisen viitteellinen, hänen kuvansa osittain tosia ja osaltaan käsitteellisiä. Hänen työnsä ovat käsitelleet yhteiskunnallisia kysymyksiä, yksilön ja yhteisön suhdetta ja identiteettiin liittyvää ongelmaa. Hän kuvaa väkivaltaa, sen merkkejä ja jälkiä, menneisyyden läsnäoloa ja viitteellisesti sitä, mitä pelko ja ahdistus ihmisessä aiheuttavat ja miten ne muuttavat arkisen elämämme ympäristöä. (Val Williams, 1999.)

Harri Laakso kirjoittaa, että:

”on mahdollista sanoa, ettei dokumentaarinen valokuvaus enää tarkoita erillistä valokuvauksen tapaa yhtä paljon kuin se viittaa yritykseen läpäistä ja ylittää taiteen oletettu autonomia. Dokumentaarisuus kaikessa valokuvauksessa on se voima, jolla kuvat hakevat kulttuurisen, historiallisen ja eettisen tasapainonsa; liikkahdus siitä mikä oikeuttaa itsensä taiteena kohti oikeudenmukaista taidetta.

Totuus ja epätosi eivät enää ole tehokkaita käsitteitä, ja 'dokumentti' uhkaa hukkua niiden mukana. Ehkä Vilém Flusser ennusti tämän pitäessään totuutta vain todennäköisen rajana, (ja epätotta epätodennäköisen rajana). Hänen ajatuksensa oli, että tietoa voi lähestyä kahta eri reittiä: Tiede pääättelee todennäköisestä kohti vielä todennäköisempää kun taas taide työskentelee todennäköisestä epätodennäköisempää kohti. Tässä liitoskohdassa tehty työ on dokumentin tulevaisuutta. Se on aina autenttista, vaikkei välttämättä totta. Meidän tulee kohdata se kriittisesti.”

Keinojen kirjo on ollut yhtä valokuvaajien määrän mukaan ja kamera oli yksi keino muiden joukossa. Mitään erityistä tyyliä ei ole ollut vallallaan, kuvat ovat olleet mustavalkoisia sekä värillisiä, pelkkiä valokuvia tai valokuvia muihin materiaaleihin yhdisteleviä. *Pohjoinen valokuva* -teoksessa Elina Heikka puhuu dokumentin ilmenismuodoista suomalaisessa valokuvataiteen kentässä seuraavasti:

”Kukin valokuvaaja on hionut maailman haltuunottamisen keinojaan juuri omaa sanottavaansa silmälläpitäen.” (Elina Heikka 2000.)

Harri Laakson mukaan dokumentaarisen valokuvan aikamuoto on

suunnattu menneeseen. Hän kirjoittaa näyttelyjohdannossaan Tampereella järjestettävään *Backlight 2002* –valokuvan triennaaliin, että dokumentin tehtävänä on ollut:

”esittää näkymät ja tapahtumat siten kuin ne ovat joskus tapahtuneet, ehkä vuosia sitten, tai kenties vain sekunnin osia aiemmin. Dokumentti katsoo taaksepäin ajassa. Se on todistajaksi kutsuttu silminnäkiä. Kaikki arviot kuvien todenmukaisuudesta perustuvat tähän ajalliseen järjestykseen. Dokumenttikuvalle ei ole futuuria, ainoastaan valokuvien historioita nähtynä tulevassa.” (Laakso 2002.)

Valokuvan esittämisen konteksti määrittää tapoja miten kuvaa tulkitaan eli miten hän käyttää kuvaansa ja missä hän sen julkaisee tai laittaa julkisesti esille. Nykyvalokuvadokumentaristi työskentelee siis yli generajojen, ja samaa kuva voi olla käytössä eri viitekehysissä. Sama kuva voi siis olla valokuvataidetta (galleriassa) ja valokuvajournalismia (lehteen painettuna).

Valokuvadokumentaristille keskeisiä julkaisukeinoja ovat yhä tänä päivänä kuvajournalistiset reportaasit, valokuvateokset ja –salkut sekä näyttelytoiminta. Nykyään myös monet valokuvaajan ammatissa toimivat ovat siirtyneet myös dokumenttielokuvien tekoon, kuten esimerkiksi Veli Granö. Tähän on ollut syinä mm. dokumenttielokuvien suuremmat levityskanavat ja tällöin suuremmat yleisömäärät. Valokuvateokset ja näyttelyt ovat tekijälleen kalliita ja ne pääsevät harvoin tarpeeksi esille. (Granö 2000.)

3.1 Uusi suomalainen dokumentarismi (valokuvataiteessa)

Valokuvateoreettisesta kritiikistä tietoisena valokuvataiteilijat ja valokuvatutkijat osaavat ottaa huomion työskentelyssään dokumentaristiseen valokuvaan suunnatun arvostelun ja siihen liittyvät ongelmakohdat, mikä vaikuttaa työskentelymenetelmien muutokseen ja myös aiheesta kertovaan kirjoitettuun sanaan.

1990-luvun alusta uusi dokumentarismi koki nousun Suomessa ja taiteilijat

olivat nyt tietoisia valokuvan teoreettisesta kritiikistä. Tähän vaikutti brittiläinen valokuvaus Martin Parrin johdolla. Suomeen valokuvataiteessa ilmenevät muutokset tulivat 5-10 vuoden viiveellä (Vanhanen 2002.) Sen myötä valokuvaajat saivat uusia välineitä työskentelyynsä, joilla he kykenivät ylittämään dokumentaarisen valokuvan tradition ja sen piirissä ilmentyvät ongelmat. Opittiin tulemaan tietoisiksi valokuvan suhteesta valtaan ja vallan käyttöön. Valokuvan painolastina ei ollut enää pakkoa olla totta tai olettaa sen olevan totta (valokuvaajien ja valokuvakritiikistä tietoisien keskuudessa).

Monet nykyhetken dokumentaarista tyyliä valokuvataiteessaan käyttävät valokuvaajat edustavat myös käsitystä, että dokumentaarinen valokuvaus on vain yksi kuvanteon metodi eikä niinkään valokuvan lajityyppi. Korostetaan tekijälähtöisyyttä, kuvaustilanteeseen on mahdollisuus puuttua tai se voidaan rakentaa kokonaan, kuvakieli niinkään laajenee, tematiikka monipuolistuu ja valokuvan lajityypit ovat sekoittuneet toisiinsa. Fiktio ja dokumentin raja häviää entisestään. (Vanhanen 2002.)

Valokuvaajan oli oltava oman uskottavuutensa ja rehellisyytensä kustannuksella tietoinen valokuvalla asetetusta kritiikistä ja tarkkana esim. vähemmistöjä kuvatessaan. Oli otettava huomioon kysymysten asettelu valokuvan valtasuhteista ja positiosta, kuka kuvaa ja kenen puolesta kuva puhuu. (Jorma Puranen 1998.)

Jouko Lehtola sanoo omasta työskentelystään ja *Nuoret Sankarit* -kokonaisuudesta seuraavaa *Dokumentti. 11 valokuvajaa* -teoksessa:

”Valokuvaaja on ihminen muiden joukossa. Kaikki kuvallinen esittäminen on subjektiivista, hyvin subjektiivista. Oma näyttelyni nuorista ei pyrikään olemaan mikään kaikenkattava läpileikkaus suomalaisesta nuorisosta. En halua esittää mitään viimeistä totuutta tai moraliteettia, mikä on oikein tai väärin. Näyttelyssä on 70 erilaista valokuvaa, se on yksi näkemys nuorisosta tämän päivän Suomessa, yksi puheenvuoro, ei sen enempää tai vähempää” (Jouko Lehtola 1998.)

Lehtola kuvaa tekevänsä *suoraa dokumenttia*. Vanhasen mukaan hänen dokumentaristinen tyyliinsä erottuu perinteisestä värin ja salamavalon korosteinen käyttö sekä kuvattavien tietoisuus kuvaajasta. Lehtolan lähestymistapa on *osallistuvaa dokumentarismia* (Vanhanen 2002.)

3.2 Subjektiivisuuden vaikutelmaa luomassa (valokuvataide)

Tässä osiossa yritän kartoittaa kuvan tekemisen formaalisia ja esteettisiä tehokeinoja, joiden katsotaan luovan kuvaan näennäisesti subjektiivisuuden vaikutelman. Pohjaan tämän kuvauksen mm. Charlotte Cottonin *The Photograph As Contemporary Art* -teoksen kuvauksiin, jossa puhutaan intiimiydestä, subjektiivisuudesta, subjektiivisuuden tunteesta. Teen myös johtopäätöksiä ns. objektiivisuuden vaikutelman kuvauksista, ja tulkitseen, että niiden vastakohtaisuudet olisivat keinoja, joilla kuvaan voitaisiin luoda subjektiivisuuden vaikutelmaa. Nämä eivät ole yleispäteviä päätelmiä, mutta antavat viitteitä siitä miten *subjektiiivista* ja *objektiiivista* voitaisiin arvioida esteettisten ja formaalisten keinojen kielellä. Näitä kuvan keinoja on myös käytetty kuvan eri tyyllilajien yhteydessä, mutta kaikille on yhteistä joko sana *subjektiivinen* tai sana *objektiivinen*.

Alla olevaan listaukseen olen ottanut esimerkeiksi esteettisiä, formalistisia ja kuvantekemiseen vaikuttavia kamerateknisiä keinoja vastakohtapareiksi (joiden katsotaan luovan kuvaan joko *subjektiivisen* tai *objektiivisen* vaikutelman:

	<u>Subjektiivinen</u>	<u>Objektiivinen</u>
<i>Kuvakulma</i>	Voimakas ylä- tai alakulma	Ihmisen silmien taso
<i>Kuvakulma</i>	Läheltä lintuperspektiivistä	Kaukaa lintuperspektiivistä
<i>Kuvakulma</i>	Läheltä sammakkoperspektiivi	Kaukaa sammakkoperspektiivi
<i>Etäisyys</i>	Lähikuvat	Kohtelias etäisyys, kaukaa
<i>Sommittelu</i>	Diagonaalien käyttö	Horisontaaliset viivat
<i>Sommittelu</i>	Kohde reunoilla	Keskeissommitelma
<i>Kuvan rajaus</i>	Kohde ylittää kuvan reunat	Kokonaisia kohteita kuvassa
<i>Näkyvä</i>	Kuvattu läheltä	Laajat näkymät kaukaa
<i>Horisontti</i>	Keskellä	Kultaisen leikkauksen mukaan

<i>Objektiivinen</i>	Laajakulmalla kuvattu ihminen	Normaali objektiivilla kuvattu ihminen
<i>Valo</i>	Dramaattinen valo	Neutraali valo
<i>Valaisu</i>	Keinovalo, salama	Luonnonvalo
<i>Syväterävyys</i>	Pieni syväterävyys	Laaja syväterävyys
<i>Tarkkuus</i>	Epätarkka	Tarkka
<i>Värisyys</i>	Kirkkaat värit	Neutraalit värit
<i>Harmaasävy</i>	Isot kontrastit sävyissä	Pienet kontrastit sävyissä
<i>Tunteet</i>	Voimakas	Neutraali
<i>Tunteet</i>	Tunteet (Human emotion)	-
<i>Kuv. rooli</i>	Päiväkirja (Diary)	Tallenne, välittäjä (Record, facilitator)
	Omaelämäkarrallinen	Hyväksikäyttö (Exploitative)
	Haavoittuva (Unguarded)	-
	Välitön (Spontaneous)	-
	Suora (Frank)	-

Lista voisi jatkua loputtomiin, mutta päätän sen tähän. Punaisena lankana näihin määritelmiin näyttäisi olevan ajatus vastakohtaisuuksista, joiden kautta subjektiivinen ja objektiivinen kuviin (fornaamilisesti ja esteettisesti) katsotaan rakentuvan (taidekuvaa analysoitaessa). Muilla tulkitsijoilla on varmasti oma näkemyksensä, mitkä keinot luovat subjektiivisuuden vaikutelmaa valokuvaan.

Subjektiivisen kuvan yhteydessä puhuttiin myös refleksivisyydestä kuvassa, mikä tässä yhteydessä tarkoittaa, ettei kuvaajan läsnäoloa kuvaustilanteessa ole häivytetty, vaan pikemminkin korostettu: hän on esimerkiksi itse mukana kuvassa.

3.3 Snapshot ja Deadpan (intiimi vastaan ilmeetön)

Jatkan tässä osiossa Cottonin teoksen pohjalta tehtyä tutkimusta subjektiivisesta ja objektiivisesta vaikutelmasta kuvassa.

Snapshot-tyylin katsotaan tuovan kuvaan *sattuman* ja *elämän* vaikutelmia.

Tarkka, suunnitellun tuntuinen ja kontrolloitu kuvan sommittelu luovat kuvaan objektiivisen vaikutelman. Objektiivisuuden keinoina pidettiin mm. ihmistyyppikuvien kuvasarjoja ja samanlaista, toistuvasti käytettyä sommittelun tyyliä kuvissa (vrt. Bernd ja Hilla Beckerin

arkkitehtuurikuvasto, ja August Strandin ihmistyyppien kuvasto).

Kun kirjassa käsitellään kuvia, joiden katsotaan olevan *intiimejä* ja *subjektiivisesta näkökulmasta* kuvattuja, käytetään enemmän kuvaavia sanoja (adjektiiveja), kuten rehellinen (frank), suora (frank), spontaani, välitön, satunnainen (casual), rento (casual), sentimentaalinen jne. Subjektiiivinen kuva on siis kuva, joka kertoo ihmisten välisistä suhteista ja tunteista. Kirjassa kärjistyy äärimilleen *objektiivisuus* vastaan *subjektiivisuus*, kun taidevalokuvat ja taidevalokuvaajat on jaoteltu otsikkojen *Intiimiä elämää (Intimate Life)* ja *Ilmeetön, tunteeton (Deadpan)* kategorioihin. Raikas, hillitty *Deadpan*-tyyli vapautti Cottonin mukaan katsojan (taideyleisön) intiimin elämän sentimentaalisuudesta. Ilmeettömyyden lisäksi *Deadpan*-tyyli käyttää äärettömän suuria kuvaformaatteja, vedoksen koko voi olla jopa 2 x 5 m, kuten esim. tyylin nokkamiehen Andreas Gurskyn massiivisen kokoiset teokset.

Tyylien vastakkainasettelua korostaa vielä *Deadpan*-tyylin hehkutus äärimilleen viedystä valokuvateknisestä täydellisyydestä, niin kuvan terävyydessä, yksityiskohtaisuudessa ja pinnan kiillossa. Nämä kuvat ovat objekteja (esineitä) sanan varsinaisessa merkityksessä, ja ne on luotu etäännyttämään katsoja etäälle kauas ihmisen elinpiirin ulkopuolelle. Katsojalle annetaan mahdollisuus tarkkailla ja tutkia kriitisesti kuvan laajaa näkymää (tieteellisesti, antaen näin vallantuntoa katsojalle vai kokonaan etäännyttämällä hänet antamalla viitteitä katsojan ulkopuolisuudesta ja pienuudesta?).

Intiimin kuvan yhteydessä kuvan teknistä laatua pidetään huonona, ja siinä kuvaaja ei välttämättä kiinnitä niin paljoa huomiota kuvan tekniseen laatuun. Kuvauskohteet voivat myös vaatia spontaania ja nopeaa työskentelytapaa, jolloin käytetty kamera on useasti kinoformaatin järjestelmäkamera. (Charlotte Cotton 2004.)

Jos valokuvaaja kuvaa intiimiä elämänpiiriä, usein yhteiskunnallisesti marginaalisia, ronskeina tai tabuina pidettyjä aiheita, kuten esim. Nan

Goldin ja Larry Clark, arvioitiin kuvantekijää kuvaamiseen liittyvien tarkoitusperien kautta. Nan Goldin kuvasi ystäviään ja tuttavapiiriään intiimin läheltä, ja koska hänen kuvastoaan pidetään *omaelämä-kerrallisena* (autobiographical), ei häntä syytetä käyttäneen hyväksi kuvaamiensa ihmisiä. Tällainen näkökulma liitetään herkästi mukaan, jos kuvaaja kuvaa arkoja aiheita, kuten huumeriippuvuutta, seksielämää, prostituutiota jne. (Charlotte Cotton 2004.) Tällöin kuvan arvioimiseen ja valokuvaajan lähtökohtien ja tarkoitusperien tarkasteluun astuu moraali ja kuvaajan vastuuseen liittyvät kysymystenasettelut. Miät kuvaaja hyötyy ja käyttääkö hän kuvaamiensa kohteita hyväksi (objekteina) vai kuvaako hän omaa elämäänsä, jolloin muut kuvattavat ovat osa kuvaajan omaa elinpiiriä ja näin eräänlainen laajennettu omakuva.

Flash Art-taidelehdessä julkaistussa artikkelissa Craig Garrett kirjoittaa, että näppäilypäiväkirjan tekijä (snapshot diarist) on sitoutunut tekemään eettisesti rehellsistä valokuvaa, joka käyttää näppäilykuvan estetiikka ilmaisunsa tyylinä. "Snapshot diarist" (*päiväkirjanäppäilijä*) etsii (*hunt*) autenttisia hetkiä, joita hän kuvaa tunteellisen voimakkaasti. Garretin tulkinnan mukaan näitä valokuvia tulisi tarkastella valokuvaajan ja valokuvattavien yhteisinä performansseina (collaborative performances) ja tallenteina, jotka kuvaavat "nuorekasta" olemassaolosta (youthful existence). (Garret 2003.)

Tämän taiteen välineenä toimii käsivarainen 35 mm kamera, se kaikkein kevyiten kannettavin, halvin ja vähiten häiritsevä/tunkeileva kamera. Tämä halpa kalusto on vakiinnuttanut "päiväkirjanäppäilijän" kädenjäljen, joihin Garretin listauksen mukaan kuuluu mm. rakeisuus (miten pikseli toimii tässä yhteydessä?), vinossa oleva sommitelu (off-kilter), sattumanvarainen sommittelu, salamavalon luomat kirikkaat kontrastit ja vallitsevan valon sameus tai pimeys. (Garrett 2003.)

Kuvaustilanteet ovat siis useasti sisätiloissa ja vähäsisissä valo-olosuhteissa toteutettuja; on ilta, yö; ollaan makuuhuoneessa, vessassa (koti) tai baarissa tai yökerhossa (julkinen tila).

”Päiväkirjanäppäiljän” kamerakaluston valinnoista hän kirjoittaa seuraavasti:

”Because it has long been the equipment families rely on to capture the incidental moments in their lives, its aesthetic has become the universal language of fleeting memories. While the versatile SLR was the camera of choice in the 1970's and 80's, today's young diarists tend to favor "point-and-shoot" cameras (like the Yashica T4) for discreetness and ease of use.”
(Garrett 2003.)

Garretin mielestä *snapshot*-tyyli on läheisesti liitoksissa nuorten alakulttuureihin. Ennenkaikkea tämä tyyli edustaa hänen mielestään kriististä järjestelmää, jonka kautta taiteilija voi arvioida kuvallista maailmaa ympärillään (ei sitä visuaalisen kulttuurin 2-ulotteista maailmaa), ja paljastaa eletyn todellisuuden (reality) ristiriitaisuuksien sotkua. Taide etsii Garretin mielestä tämän tyylin välityksellä uusia realismeja liikkumalla tuon eletyn sotkun läpi, mikä on korvaamaton ominaisuus. Hän nostaa esiin kuvaajia kuten Nan Goldin, Larry Clark ja Garry Winograd. (Craig Garrett 2003.)

Mainosmaailma on ottanut tämän intiimin kuvan tyylikeinot omiin kuviinsa kuvastamaan ja kuvittamaan elämäntapaa, lifestyleä. Siitä on kehkeytynyt mainosmaailman käytössä tyylejä, joita kutustaan termeillä ”cool”, ”heroin chic” jne. Koska kuvia ei ole kuvaamassa itse tätä elää elävä ja koeva yksilö, vaan mainoskuvaaja, on tämä suunatus saanut kovaa kritiikkiä kohdalleen: kuvallisia, formaaleja keinoja luomassa vaikutelmaa, mutta jos se ei pohjaa sisältöön, on se tyhjä – se kuvastaa siis hyvin maailmaa, joka sen luo (myös ihmiset on valjastettu objekteiksi myytävien objektien rinnalle).

3.4 Yksityinen ja persoonallinen kuvaus (laajennettu perhekuva)

Valokuvaus demokratisoitui 1800-luvun lopulla, kun Kodak lanseerasi kevyet kamerat ja helpon kuvaustekniikan. Markkinoiden suuri kohdeyleisö

oli kodin piirissä olevat naiset, jotka alkoivat kuvaamaan perhettään ja lähipiiriään. Patricia Hollandin mukaan sosiaaliset ja kulttuurilliset muutokset ovat olleet kytköksissä valokuvatekniikan historian ja käytäntöjen muutoksiin. Valokuvaamisesta muodostui yksi tapa yksityisen, tavallisen ihmisen kuvata vapaa-aikaansa sekä muodostaa sen välityksellä henkilökohtaisia tarinoita elämästään ja fantasioistaan. (Holland 2009.)

Holland kutsuu tätä perheen piirissä tapahtuvaa kuvausta yksityiseksi (private) tai henkilökohtaiseksi (personal), koska ihmisen yksityinen elämä kattaa laajemman piirin kuin pelkästään lähimmän perheen. Hänen mukaansa myös henkilökohtaisen valokuvauksen tarina nivoutuu yhteen käsitysten kanssa siitä, miten *perhe* minäkin aikana tulkitaan (nähdään) ja käsitys siitä muokkautuu uudelleen. (Holland 2009.)

Henkilökohtaiset kuvat on Hollandin mukaan tehty vartavasten kuvaamaan yksilöä ja ryhmää. johon hän kuuluu. Sen kautta esitetään kuvaa itsestä sellaisena minä halutaan tulla nähdyksi ja sitä, miten he ovat valinneet esittää tämän kuvan itsestänsä muille. Henkilökohtainen valokuvauksella on ollut myös osansa länsimaisen kulttuurin modernisaatioprosessissa. Se on kehittänyt välineen, jonka kautta ihmiset vahvistavat ja tutkivat omaa identiteettiään. (Holland 2009.)

Historiallisesti naiset on liitetty näppäilykuvaukseen (snapshot) ja heille suunnattua helpon tekniikan markkinointia vain laajennettu. Kodakin mainoslauseet ja mainoskuvien kehittäminen on ohjannut (koti)äitien näppäilykuvien estetiikka ja kuvien aiheita yhä moninaisempaan suuntaan. *Memories are made of this* – ja *Bright, beautiful color and subtle shadows - like life* –, *Kodak moment* –lauseet ovat vain muutamia esimerkkejä, joita Holland ottaa esiin. (Holland 2009.)

Kodakilla on ollut ammattivalokuvaajia luomassa ”näppäilykuvan” malleja, joita kuluttaja on sitten voinut kuvissaan jäljitellä. Jennifer Ransom Arter on yksi Kodakin palveluksessa toiminut ammattivalokuvaaja (Kodak Ltd.n

palveluksessa 1970-1984). Hän on tuottanut monia niistä iloisista valokuvista, jotka ovat antaneet näppäilykuvaajille kuvan mallia. Kuvilla tuli olla Arterin mukaan universaalista viehätysvoimaa ja herättää kuvaajassa halu kuvata samanlaisia kuvia (I want to take a picture like that...). Arterin kerro kuinka he halusivat ylittää rajaa todellisuuden ja kuvitteellisen ylitse, kun he tuottivat ammattimaisia tulkintoja perhekuvasta. Hänen mukaansa ihmiset haluavat säilyttää ne ”onnelliset muistot”, eivätkä karua todellisuutta. (Holland 2009.)

Henkilökohtainen kuva on muuttunut perhekäsitysten ja vapaa-ajan muutoksien myötä. Henkilökohtainen kuva on saanut yhä karnevalistisimpia muotoja, ja niistä on muodostunut muotokieleltään yhä väliittömämpiä ja ekspressiivisempiä. Juopa mainosten luoman ”ihanneperheen” ja todellisen elämän, onnettoman lapsuuden ja rikkinaisten perheiden näkökulmasta on suuri, ja perhekuvan on nähty olevan yksi väline, jolla on yritetty ylläpitää kuvaa ”onnellisista hetkistä”. (Holland 2009.)

Henkilökohtaisissa valokuvissa kuvataan yhteisön arvostettuja riittejä ja ne ovat sosiaalisen yhtenäisyyden symboleja. Näitä symboleja ovat mm. häät, juhlapäivät ja uskonnolliset juhlapäivät. Niillä on erilainen merkitys erilaisille kulttuurillisille ryhmille. Henkilökohtainen muokkaantuu yksityiskohtien tunnistamisen kautta vihjaamaan heimosta ja riitistä. Mitä seremonialisempi tapahtuma on, ja mitä enemmän se vahvistaa tuttuja ja yhteisöllisiä rituaaleja, sitä tärkeämpää on, että tapahtumasta otettuja kuvia kuvatessa noudatetaan tiettyjä sääntöjä (esimerkiksi häät). (Hirsch 1981, Holland 2009.)

Perhekuvaa on rakennettu vallitsevien mytologioiden ja ennakkokäsitysten kautta ja ne voivat enemmän näyttää sen, miltä me toivomme perheen näyttävän, ja vielä useammin, sen mitä se ei ole. Kuvat jotka vastaavat odotuksia tuottavat suurta mielihyvää, koska niiden tuttu rakenne kykenee säilyttämään jännitteen ideaalisen kuvan ja eletyn kokemuksen ristiriitaisuuden välillä. (Hirsch 1981, Holland 2009.)

Vaikka perhekuva voi pinnallisesti vaikuttaa yhteiskunnalliselta dokumentilta (social document), paljastaa läheisempi tarkastelu sen keskinäisen riippuvuuden monimutkaisuuden ja skandaalin välillä, ja näistä aineksista muodostuu persoonallisen elämän saippuaopera. Henkilökohtaiset valokuvat voivat myös toimia henkilökohtaisen itseilmaisun tunteellisena keskuksena. Omaelämäkerrallinen ”muistityö” (memory work) ja itseilmaisun muodot, jotka pohjaavat menneisyyden tarkasteluun ja tilintekoon sen kanssa, ovat tulleet tärkeiksi monien feminististen naisteitaiteilijoiden työssä. (Holland 2009.)

Henkilökohtaisen hurma on tuonut perhekuvan uusilla tavoilla taidegalleriaan, ja jotkut valokuvaajat ovatkin ottaneet oman sisäisen kokemuksensa maailman töidensä aiheiksi. Tähän työhön on sisällytetty näppäilykuvia (snapshots) tai on jäljitelty sen esteettistä tyyliä. (Williams 2004, Holland 2009.) Jotkut taiteilijat, kuten Christian Boltanski, ovat käyttäneet hyväkseen henkilökohtaisen kuvan julkista ja poliittista ulottuvuutta. Muut taas ovat kehittäneet eräänlaisen kotiin liittyvän hyperrealismin, jossa ovat korostaneet jokapäiväisen elämän surkeutta, ja jossa on kuorittu päältä pois perinteisen perhekuvan konventiot (mm. Richard Billinghamin kuvat perheestään ja Nan Goldinin intensiiviset (intense), mutta silti rennot kuvat New Yorkin huumeekulttuurista, johon hän itsekkin osana kuului.) (Holland 2009.)

Holland kuitenkin muistuttaa, että nämä taidekuvat ovat taiteilijoiden julkisia töitä, jotka on tuotettu ja julkaistu kontekstissa, joka eroaa huomattavasti tavallisen perheotoksen kontekstista. Vaikka ne kuinka haastavat julkisen ja henkilökohtaisen rajoja, tulee muistaa, että nämä taidekuvat on luotu julkisesti luettaviksi ja katseltaviksi. Henkilökohtainen valokuva itsessään on säilynyt vähäisempänä diskurssina, ja on lopulta tarkoitettu vain pienen piirin välillä käytettäväksi käyttökuvaksi (Holland 2009.)

3.5 Subjektiiivisen näkökulman strategioita kuvaustilanteessa

Olen kartoittanut eri osa-alueita, jotka ovat vaikuttaneet Tuska-projektini ”subjektiiivisen näkökulman” muodostumiseen. Monimutkaisen kautta yritän muodostaa strategian, joka on vaikuttanut osittain kuvaustyylini ja tapaan tehdä kuvaa. Tämä on tosin vain pieni raapaisu yrityksessä ymmärtää mistä kaikesta ”subjektiiiviseni” tässä tapauksessa muodostuu.

Kuvaustilanteessa monet näistä asioista vaikuttavat taustalla, mutta ennenkaikkea subjektiiivinen näkökulma on olemista omana itsenäänä kuvaustilanteessakin, ja antaa kuvaustilanteessa asioiden edetä intuitiivisesti. Kamera ei ole kaiken keskipiste vaan osa tapahtumia (accessory).

”Subjektiiivisen näkökulman” toteuttamista auttaa tilanne, jossa valokuvaajana olen saanut statuksen olla paikalla kuvaamassa, ja olen saanut kuvattavien ihmisten suostumuksen kuvata heitä. Jotta valokuvaaja saa kuvattua tahtomansa kuvat, on hänellä oltava pääsy (access) kuvaustilanteeseen. Lisa Henderson kuvaa eri tapoja miten valokuvaaja voi julkisella paikalla toimia saadakseen kuvattavalta luvan (consent) tulla kuvatuksi (valokuvaaja ja kuvattava ennestään vieraita toisillen). (Henderson 2009.)

Tähän vaikuttaa ensisijaisesti kaksi asiaa: vuorovaikutus kuvaajan ja kuvattavan välillä sekä organisatoriset esteet työn toteutumiselle. Otan esille muutaman huomion, joita voi soveltaa omaan tilanteeseeni, ja joita tuli vastaan kuvatessa tuttujakin henkilöitä. Henderson listaa mm. *normaalin käyttäytymisen*-strategian (keep normal appearance) sekä *näyttäisi kuuluvan joukkoon*-strategian pitempiäaikaisissa projekteissa (appearing to belong). Kuvattu aihe, paikka tai alakulttuuri voi olla tuttu (familiar), joten kuvaaja tietää miten käyttäytyä, ja hän sulautuu joukkoon. Hän kykenee toimimaan sulavammin (smoothly), jos hän omaa saman statuksen tai hänellä on samoja ominaisuuksia (characteristics) kuvattavien kanssa (ulkoasu, käytöstavat). (Henderson 2009.)

Valokuvaajan tarkkailun (surveillance) vaikutusta voi vähentää käyttämällä vähemmän vihamielisen näköistä kalustoa mukanaan. Jotkut valokuvaajat työskentelevät pitempiaikaisesti tiensä ”sisään” alaryhmiin (subgroups) käyttäytymällä tavallisen osallistujan tavoin (act like regular participants). Heille kamera ei ole kaiken keskipiste vaan osa tapahtumia (accessory). (Henderson 2009.)

Kun kuvatut ovat tuttuja, heitä ei tarvitse suostutella kuvattavaksi vaan he tietävät mitä kuvaaja tekee ja ovat mukana osallistujina kuvan tekemisen prosessissa. Ylläolevia keinoja voi tulkita osaksi ”subjektiivista näkökulmaa”, koska olemalla osa yhteisöä, minulla on valokuvaajana sinne erilainen pääsy (access), kuin sen ulkopuolisella voisi olla. Mutta toisaalta nämä ihmiset haluavat tulla kuvatuiksi ja he asettuvat mielellään kuvaan ja osallistuvat kuvan tekemiseen, joten roolini ei sinänsä ole kovin erikoinen kuvaustilanteessa.

Kuvaajan valta ilmenee tämän projektin tapauksessa kuvien julkaisussa, kuvattavillani ei ole mahdollisuutta vaikuttaa kuvien levitykseen tai julkaisuun. Toisaalta taas tässä tapauksessa ei liene suuria taloudellisia menetyksiä kenellekään, koska teen tätä ”taiteena”, joten kuvien julkaisu on kontrolloitu muutamiin ilmoitettuihin tilanteisiin ja niitä esiteltä julkisissa tiloissa, joihin kuvatut myös itse ovat osallistuneet (näyttelyt). Samoin olemme jakaneet kuvia toistemme kanssa, varsinkin jokavuotisen ryhmäkuvan.

4 PRODUKTIO-OSA: TUSKA-KUVASTO

Kuvasin vuosina 2003-2007 Helsingissä, Kaisaniemen puistossa järjestettävillä Tuska Open Air–metallimusiikkifestivaaleilla. Kolme päivän mittainen Tuska-festivaali on jokavuotinen merkkitapahtuma tuhansille metallimusiikin ystäville, ja se on järjestetty vuodesta 1999 lähtien. Kahtena ensimmäisenä vuotena festivaali järjestettiin VR:n makasiineilla ja yleisömäärä oli 1999 1500 ”synkän näköistä ihmistä” ja vuonna 2000 jopa 3300 mustanpuhuvaa hahmoa. Vuonna 1999 pohdittiin mm. Helsingin Sanomissa, että ”nämäkö nyt ovat niitä saatanan palvojia” ja vuonna 2001 artikkelin mukaan ihmisillä oli ”niittejä naamassakin”. Vuosien saatossa festivaali on vaihtanut paikkaa Kaisaniemen puistoon ja yleisömäärä on kasvanut vajaasta paristatuhannesta vuoden 2009 vuoden 30 000 kävijään.

Festivaali on saavuttanut myös kansainvälistä yleisöä sekä yleisöä vauvasta vaariin. Joka vuosi jaksetaan kirjoittaa artikkeli tai ainakin mainita, että Tuska-festivaalialueella ei ole ollut järjestysongelmia, mihin poliisin olisi pitänyt puuttua; ikäänkuin valtaväestöä rauhoitellaan, että eivät nämä ”eksoottiset hahmot” ole uhka. Tämä on sinällään hyvä asia, koska festivaalin henki on todella mukava ja leppoisa – ja hienoa, jos se välittyy myös siellä käymättömille. Sunnuntai on nykyään Tuskassakin ”perhepäivä”, jossa lapset voivat olla mukana. Tästä kertoo mm. että metallimusiikkikansaa eivät ole pelkästään angstiset teinit vaan musiikki muuntuu osaksi elämäntapaa ja seuraa mukana myös vanhemmalla iällä.

Olen TUSKA 2003-2007 -kokonaisuudessa rakentanut kuvastoa, jossa olen kuvannut kokemiani leppoisia festivaalitunnelmia ja henkilöitä ympärilläni. Suurin osa heistä on nykyään ystäviäni tai tuttaviani – mielenkiintoinen lisä kuvaamiini henkilöihin on, että en tuntenut kaikkia kuvaamiani heti vaan heistä on tullut vuosien mittaan ystäviäni ja ystävyys on syventynyt. Halusin tuoda henkilökuviini intiimiä tunnelmaa, joten olen pyrkinyt välttämään keskittymistä pelkkien ulkoisten merkkien, kuten pukeutumisen, esilletuomiseen. Mieleeni on jäänyt Helsingin Sanomien

jokakesäinen uutisointi aiheesta, jossa (totta kai) tuodaan aina esille kaikkein räikeimmin pukeutuneet ilmestykset sekä kuvin että sanoin. Artikkelit tosin vaihtelevat lähestymistavaltaan, riippuen onko kirjoittaja ollut alan tuntija vai ei. Valikoimassa (visuaalisia) otsikoita Tuska-festivaaleista vuosilta 2003 ja 2004 voidaan havaita tietty asenneilmasto aiheeseen:

Tuska-festivaali ei aiheuttanut harmia poliisille
(H.S. Kaupunki osio 18.7.2004)

Tuhannet metallifanit valtasivat Helsingin
(H.S. Muut osio 17.7.2004)

Hevikansa hyökkäsi Helsinkiin
Hurjat asut ja meikit saivat turistit hämilleen
(H.S. Kaupunki osio 13.7.2003)

Mustiin pukeutunut metallikansa vaelsi Helsinkiin
Kaulapannasta oli hyötyä, kun Minna talutti Jania Tuska-festivaaleilla tuhansien muiden hevifanien joukossa. Pohjoismaiden suurinta metallifestivaalia juhli Helsingin Kaisaniemessä jopa 25000 kävijää. Turistit ja kaupunkilaiset hämmästelivät, kun katumaisemaan ilmestyi julman näköisiä niittirannekkeita, jylhiä goottipukineita ja villejä kasvomaalauksia. Hevarin hymy oli herkässä Kaisaniemen Tuska-festivaaleilla
(H.S. Muut osio 13.7.2003)

Tämä asenneilmasto on osaltaan vaikuttanut huomattavasti aiheen lähestymistavan valintaan. Asenneilmasto Helsingin Sanomien artikkeleissa on toki muuttunut Tuska-festivaalien alkuajoista hieman ystävällisempään ja vähemmän stereotyyppisempään suuntaan. Lehdessä käytetty kuvasto tosin pyrkii olemaan joka vuosi samantyyppistä, jossa nostetaan esille aina hurjimmin itsensä maskeeranneet ja pukeutuneet (nämäkin ovat marginaalissa marginaalisia). Ymmärrän toki valokuvaajana, että huomiota herättävistä tyypeistä saa huomiota herättäviä kuvia ja uutiskuvaa kuvaava valokuvaaja tekee tulkintoja hetkellisten vaikutelmien pohjalta. Metallimusiikkikulttuuriin kuuluu

kiistämättä olennaisena osana vaikuttava, uniformumainen ja huomiota herättävä pukeutumistyyli olennaisena. Alakulttuurin ulkopuolinen kuvaaja sortuu helposti tekemään pintapuolista tulkintaa, joka myös tukee alakulttuurin omaa poseraavaa ja dramaattista kuvatyylää.

Metallikansaan mahtuu myös samanlaisten ihmisten kirjo kuin muihinkin vähemmistöihin. He vain pukeutuvat monesti kiusallisenkin samankaltaisesti sekä käyttävät hyväksensä asusteissaan ja koruissaan symboliikkaa, johon maallikon on helppo tarttua negatiivissävytteisesti. Metallimusiikki on myös nuorisokulttuuria ja nuorisokulttuuriin kuuluu olennaisena osana kapina yhteiskunnan valtarakenteita kohtaan. On halu erottua vanhempiensa edustamasta (valta)kulttuurista ja tuntea yhteenkuuluvuutta samanhenkisten ihmisten kanssa. Oma mielenkiintoni keskittyi suurimmaksi osaksi hieman vanhempaan sukupolveen, joka on muuntanut metallikulttuuriin kuulumisen osaksi elämäntapaansa jo pitemmältä ajalta – vaikka ovat kasvaneet ”aikuisiksi”.

Näkemykseni tästä vähemmistökulttuurista rakentuu omien lähtökohtieni ja kokemusteni kautta suodatettuna. Se vaikuttaa omaan näkökulmaani valokuvaajana. Mielestäni nämä ihmiset eivät ole haudanvakavia synkistelijöitä vaan elämäniloisia, mukavia ja ystävällisiä ihmisiä – nämä olivat asioita, joita halusin kuvissani tuoda näkyville ja rikkoa stereotyyppisempää kuvaa ”hevareista”.

On tärkeää viestittää mitä edustaa, ja pukeutuminen on yksi keino näyttää mihin kuuluu ja mitä edustaa. Joissakin metallipiireissä tietynlainen ahdasmielisyys ”muunlaisia” kohtaan voi saada erityispiirteitä. Ulkonäön, uniformun, perusteella voi päätellä kuka kuuluu joukkoon ja kuka ei. ”Sinä et kuulu tänne” -mentaliteetti ei mielestäni ole Lapissa samankaltaista, kuin minkälaisia muotoja se saattaa saada toisinaan, kun halutaan suojella oman ”heimon” puhtautta. Harvaan asutuilla seuduilla, missä samanhenkisiä ihmisiä on vähän, ei yleensä rajoiteta tuttavapiiriä edes nuorempana. Ehkä tämä ehdoton ulkonäön puritanismi korostuu nuoremmilla. Näistä ulkoasuun liittyvistä seikoista johtuu, että en

valokuvaajana koe, että pukeutuminen on asia, jota pitää erityisesti korostaa tätä alakulttuuria kuvatessa, se tulee näkyville varsin hyvin muutenkin. Se on samalla tavalla osa näiden ihmisten identiteettiä, kuin se on muidenkin, ns. ”tavallisten” ihmisten joukossa. Pukeudutaan tyyllillä, joka koetaan omimmaksi ja jossa viihdytään. Pukeutuminen on koodi, joka kertoo mihin kuulutaan ja mitä rooleja omaksutaan yhteiskunnassa.

4.1. Alakulttuurin omakuvan konventiot ja niiden purkaminen

Tarkoitukseni ei ollut missään vaiheessa kuvata asioita kärjistäen, mahtipontisesti tai dramaattisesti. Tällainen kuvaustapa on visuaalinen koodi, joka kuuluu kyseisen alakulttuurin omaan kuvastoon kaikkien musiikkipromojen ja metallimusiikkiin kuuluvan teatraalisuuden kautta. Tällaisina he haluavat itsensä näyttää maailmalle, maskit ja uniformut päällä luomassa arkipäivän yli ulottuvaa fantasiaa, jonka kuvakonventiot lähtevät länsimaisen taidehistorian hämäristä, varhais-renesanssista ja romantiikasta. Se on makabeeria Goyaa, johon sekoittuu populaarikulttuurin, kuten kauhuelokuvien, estetiikkaa. Kuuluuhan se alakulttuurin olemukseen. Yksi strategia tähän oli snapshot-estetiikan käyttäminen, sekä klassiseen kuvaesseeeseen liitetty estetiikka sille vastakohtana; arkinen vastaan dramaattisempi esitystapa, jota sitoo ilmaisulliset konventiot. Huumorin tuominen kuviin oli myös tärkeä elementti, koska jollain tavalla mainoskuvamaista tosikkomaisuutta ja ”äijien” pullistelua on huvittava seurata. Tämä huumori tulee esiin mm. kuvissa, joissa kuvattavat esiintyvät kameralle vapautuneesti ja pilke silmäkulmassa (alkoholilla osuutta asiaan, mutta tasa-arvoisuuden vuoksi myös valokuvaaja on ollut humalassa).

Esittelen alakulttuurin omaa kuvastoa muutamien esimerkkien avulla. Tässä yhteydessä haluan nostaa esimerkiksi Terhi Ylimäisen, nykymaalarin, joka käyttää maalaustaiteessaan hyväksi tätä metallikulttuurin populaarin kuvastoon liittyvää estetiikkaa, vahvistaen sitä grandioosia speaktaakkelia, joka on tavallaan maskuliinisen ylistämistä. Samalla näen hänen kuvissaan myös särön, ja että hän maalauksissaan

kuvaa (mainos- ja muotokuvavalokuvasta poiketen) kuvaamiansa ihmisiä henkilöitä kuin ideoina, tyyppinä tai "fantasioina". Näen, että hän kuvaa heitä tuttuina ja ystävinä (suurin osa malleista on hänen henkilökohtaisia ystäviään, jotka ovat jollain tapaa rikki, ja herkimmillään näissä kuvissa, ilmiselvästi poseerauksesta huolimatta). Ehkä maalauksen luoma ekspressiivisyys poistaa "kova ulkomuodon", joka taas korostuu kun käytetään samaan aiheeseen ja formaattiin (muotokuva- ja mainos-) valokuvaa. Hän kuuluu itse myös alakulttuuriin, mutta luulen, että pohjalla vaikuttaa sukupuolen myötä tuleva pieni mahdollisuus nähdä pintaa syvemmälle, ja joka mahdollistaa herkkyyden ja haavoittuvuuden tuomisen mukaan aiheen tulkintaan. Ylimäinen kuvaa myös alakulttuurin mainoskuvaa (promootiotarkoituksiin).

Vuoropuheluna tälle synkkyydelle haluan kuvissani karrikoida sitä huumorin avulla ja tuoda esiin sitä tavallisempaa ja arkipäiväisempää puolta (joka alakulttuurin ulkopuoliselle voi vaikuttaa erilaiselta omaan arkipäiväänsä verrattuna).

Norjalainen Torbjørn Rødland on taas kuvannut yhtä metallialakulttuurin genreä, norjalaisen blackmetallin edustajia *Black*-sarjassaan (2001). Hän on valokuvataiteilija, joka ei kuulu alakulttuuriin. Näen hänen *Abbath No 1* -teoksensa aika humoristisena, tähän tulkintaan pääsee myös, jos tietää kuka kuvassa on, ja siitä miten *Immortal*-yhtye, johon kyseinen henkilö kuuluu, on mm. tehnyt videoita. Tämän kuvaston kautta, näihin kuviin pakostakin hiipii, kaikesta teatraalisuudesta ja mahtipontisuudesta huolimatta, tai juuri sen takia, hyvin sympaattinen ja humoristinen vaikutelma (kts. *Immortal: Blashyrkh*-video Youtubesta ja kuva *Abbath no. 1* kuvaliitteestä 3).

Metallikulttuuria on myös käsitellyt valokuvaaja Vesa Ranta, jolla on alakulttuurissa uniikki asema ja inside-status, koska hän on jo legendaarisen *Sentenced*-yhtyeen rumpali. Hänen lähestymistapansa aiheeseen on mutkaton, mutta valokuvataiteelle ominainen muotokuvamaisuus ja asetelmallisuus vallitsee mielestäni hänen

kuvastoaan.

Metallikulttuurin kuvaamisesta tuntui tulevan hieman pienimuotoinen trendi 2000-luvun loppupuolella ja oli mukavaa olla osaltaan mukana kuvaamassa tämän alakulttuurin eri ilmenemismuotoja.

Oma osuuteni liittyi tärkeään riittiin, johon valmistaudutaan huolella jo varhaisessa vaiheessa. Jälkeenpäin miettiessä se muistuttaa heimokokousta, jonne kerran vuodessa koko heimo kokoontuu juhlistamaan yhteenkuuluvaisuuttaan, ja myös vahvistamaan sen yhteenkuuluvaisuuden siteitä, mutta ennenkaikkea antamaan arvoa ja ylistämään sitä kaikkein tärkeintä, musiikkia. Musiikki on kaiken taustalla oleva yhdistävä voima. Jos se sinua liikuttaa, kuulut joukkoon ja jos, ei, et kuulu – sen monimutkaisempaa se ei periaatteessa ole, mutta samat lainalaisuudet ja hierakkiset ihmisen luomat järjestelmät sielläkin toimivat kuin muissakin ihmisen luomissa yhteisöissä.

Olen itse työskennellyt myös genren musiikkilehdistölle, ja hieman arvostellut mm. Inferno-lehden kapeaa kuvankäyttötapaa, mikä juontuu suuremmaksi osaksi siitä, ettei näillä pienillä marginaalisilla lehdillä ole valokuvalle erillistä budjettia (mikä tarkoittaa, ettei kuvista makseta). Tämä johtaa promokuvien käyttöön, jotka ovat ilmaisia. Olen tosin huomannut nykyään pienen asennemuutoksen vuodesta 2008 lähtien lehden tapaan kuvata esim. festivaaleja (myös yleisökuvia otetaan mukaan, ennen käytettiin pelkästään livekuvia bändeistä kuvittamaan festivaaliraportteja). Näyttelyni ja projektini oli näyttävästi esillä kyseisessä lehdessä, ja muutamissa muissakin musiikkialan lehdissä, joten ehkä hieman olen saattanut vaikuttaa Infernon päätoimittajan näkemykseen, minkätyyppisiä kuvia lehdessä julkaistaan (tai ainakain haluaisin luulla niin) – onhan hän ollut, ja on vieläkin, toimeksiantajani (kuvaan Inferno-lehteen vuotuista *Jalometalli*-festivaalia Oulussa, se on ”minun” festivaalini).

4.2. Kuvaustilanne ja kaluston valinta

Kuvatessani ensimmäisiä kuvia festivaaleilta kesällä 2003 en vielä tiennyt käyttäväni materiaalia juuri opinnäytetyössäni, tai että kuvamateriaalia kertyisi niin paljon. Seuraavana vuotena aloin miettiä kuvaston mahdollisuuksia, jos lähtökohtana olisi kuvata materiaalia, josta voisi koostaa kokonaisuuden. Suurin syy käyttämäni kevyeen näppäilykalustoon, oli ajatus käyttää samaa, sallittua kameraa, kuin muutkin festivaalin kävijät. Järjestelmäkameran tai muun ammattilaiskalustoon verrattavan kameran sai tuoda festivaalialueelle vain luvallisesti, eli ne joille oli myönnetty akkreditaatio (työskentelevät jollekin medialle). Digipokkarin snapshot-estetiikka ja rullafilmikameran välitön kömpelyys sopivat mielestäni hyvin myös rikkomaan alakulttuurin oman kuvaston (mainoskuvan ja promokuvan killtokuvamaailman) konventioita.

Käytössäni oli kaksi erilaista kameraa, toinen 1960-luvulta oleva Agfa Isoly-rullafilmikamera, joka oli oman aikansa näppäilykamera sekä Canon G5 ja G9 digipokkarit. Kuvasin raakamateriaalia rullafilmikameralla mustavalkoiselle negatiiville ja digitaalisella pokkarikameralla värillisiä digitaalisia kuvia. Rullafilmikamerassa käytin Ilfordin XP2 C-41 prosessille tarkoitettua mustavalkoista filmiä. Filmit kehitytin liikkeessä.

Agfa Isoly-kameralla työskenneltäessä kuvaustyyliin kuului jo tekniseltä kannalta sattuma ja arvio, koska kamerassa ei ole valotusmittaria ja kuvan tarkennus oli arvioitava etäisyyden mukaan. Tämä sopi mielestäni hyvin tyylikeinoksi kuviin. Samoin kamera toi lisämukavuutta ja festivaalitunnelmaa omaperäisellä ja sympaattisella ulkomuodollaan. Se oli myös suhteellisen kevyt, helppo ja suhteellisen nopea operoitava – se auttoi myös valokuvaajan tehtävääni festivaalin puitteissa. Pystyin osallistuminen festivaalitapahtumiin myös itse eikä nykyaikainen kamerakalusto rajoittanut minua pelkästään havainnoijaksi. Kamerassa on kuvausaikoja 1/30 sekunnista 1/250 sekuntiin ja aukkoja kamerassa on f 3.9 aina f 22 asti. Objektiivin polttoväli on lievän laajakulmainen, mutta ei sillä muutenkaan pysty kuvaamaan liian läheltä kuin epätarkkoja kuvia,

joten perspektiivin vääristymistä ei ollut huolta.

Kameran filmiformaatti on 4x4, mikä on nykyään harvinainen kuvaformaatti, mutta koin kameran tuottavan sellaista jälkeä, mitä toivoin kyseistä aihetta kuvaamaan. Pidän myös kameran linssin tekemästä epämääräisestä epätarkkuudesta, samoin koen rakeen kuuluvan olennaisena osana mustavalkoiseen valokuvatyöskentelyyn enkä pidä sitä häiritsevänä.

Digipokkarityöskentely on myös välitöntä ja kamera on osa sosiaalista kanssakäyntiä, tein samaa kuin muutkin kuvatessani festivaaleilla.

4.3 Näyttelyt ja niiden tekninen toteutus

Näyttelykokonaisuus koostui kahdesta eri näyttelystä, joissa kummassakin oli eri kuvat. Näyttelyt oli rakennettu sisältämään perinteisiä seinälle ripustettavia vedoksia sekä kaksi seinälle heijastettavaa videoinstallaatioita.

Näyttelyt toteutuivat kesällä 2008 Tuska-festivaalien yhteydessä:

TUSKA 2003-2007 – Meidän tarinamme

Valokuvadokumentti metallimusiikkifestivaaleilta

[warm-up] Galleria Sinne

6.6.-29.6.2008 (avajaiset 5.6.)

Yrjönkatu 23, FI-00100 Hellsinki

Suomen valokuvataiteen museo, Projekti

27.6.-24.8.2008 (avajaiset 26.6.)

Näyttelyiden tukijoina toimivat Patricia Seppälän Säätiö ja Suomen kulttuurirahaston Uudenmaan rahasto.

4.3.1 Vedokset

Halusin osan näyttelyn kuvista olevan monokromaattisia, ”mustavalkoisia” vedoksia (käytännössä ne kuvattiin mustavalkoiselle filmille, mutta työstin ne väritiedoistoiksi, joten tekniseltä kannalta katsottuna ne olivat ”värikuvia”). Monokromaattisten tuottama konnotaatio asioiden mustavalkoisuudesta sopi mielestäni aiheen käsittelyyn vaikka esim. Martha Roslerin mukaan mustavalkoinen ilmaisu voi vaikuttaa keinotekoiselta ja manieristiselta, sekä luoda etäännytetyn ja formalistisen tunnun.

Negatiivit skannasin itse Flextight skannerilla Suomen Valokuvataiteen museon kuva-arkistossa, ja käsittelin kuvat Photoshopissa (versio CS1). Säädin sävyt kohdalleen Curves-säätötason avulla. Kuvat olivat AdobeRGB värimääritelyjä ja näin ollen väritiedostoja; jokainen kuva on hieman erisävyinen, kuvien värivivahteet vaihtelevat ruskensävyisestä sinisävyiseen monokromaattiseen. Tähän ratkaisuun päädyin, koska en halunnut tulostaa neutraalin sävyisistä sarjaa harmaasävykuvia, vaan jokainen kuva olisi ”yksilöllinen”. Tämä ratkaisu toi hieman haastetta ripustukseen, mutta lopputulos toimi hienosti väriliukumana.

Kun olin säättänyt kuvien sävyn kohdalleen, terävöitin kuvaa hieman. Tähän on perustana, että skannattu ja kamerasta tuotu digitaalinen kuva on pehmeähkö. USM (Unsharp Mask) tuo kuvaan terävyyden vaikutelmaa. Halusin rakeen korostuvan kuvassa, ja näin kuvaan esteettisen ulottuvuuden (se on rae eikä pikseli – homage to Ben Kaila kaiketi). Kuvat tulostutin Dialabissa Lambda-värivedoksina. Vedosten koko oli 50 x 50 cm ja ne pohjattiin 2 mm alumiinille. Kuvien pintaan laitattin puolimatan suojakalvon (satiini). Yhteensä kuvia oli 22, 12 kuvaa Galleri Sinnen näyttelyyn ja 10 kuvaa Valokuvataiteen museon Projekti-tilaan.

4.3.2 Videoinstallaatiot

Videoinstallaatiot rakensin digipokkarikuvista, koska niiden kuvat eivät ole

teknisesti verrattavissa järjestelmäkameran kuvaresoluutioon, joten perinteisiä seinälle ripustettavia vedoksia en niistä missään vaiheessa aikonut tehdä. Samalla heijastettavaa kuvaa oli mielestäni mielenkiintoista tehdä ja tarkoituksella rikkoa perinteisen vedosnäyttelyn rakennetta. Niissä olisi enemmän aineettomuuden tuntua kuin vedoksessa, joka on fyysinen objekti.

Videoinstallaatiot työstin digitaalisista pokkarikuvistani Photoshopilla (CS1) ja Nero Premium-ohjelmalla mpeg4-videoformaattiin.

Videoinstallaatiot esitettiin projisoineina (Galleri Sinnessä) ja 42” flatscreen-monitorilta Valokuvataiteen museon Projekti-tilassa.

Jokainen videoinstallaatio oli 11 minuuttia kestoaltaan ja ne sisälsivat n. 60-80 kuvaa per video, kaikki olivat eri kuvia.

4.4 Poikkitaiteellinen tapahtuma ja sen toteutus

Näyttelyiden yhteyteen järjestin yhdessä Valokuvataiteen museon ja Galleri Sinnen kanssa poikkitaitellisen tapahtuman, *Under the Northern Star*. Se järjestettiin 26.6.2008 ja Valokuvataiteen museon näyttelyn avajaisten jälkeen näyttely-yleisön matka suuntasi Nosturiin. Tapahtuman tarkoitus oli väljentää rajoja perinteisen taide- ja musiikkiyleisön välillä.

Tapahtuma järjestettiin Nosturissa, jonka tiloihin rakennettiin taiteen tiloja. Nosturissa oli esillä mm. minun videoinstallaationi Tuska-kuvastosta (teaser näyttelykuvista), sekä performanssitaitteen (Oblivia) ja mediataiteen (mikroPaliskunta) esityksiä tilassa. Mediataiteilija Jaana Välimäki rakensi lavaesiintyjille visuaaliset taustavideot (backdropit). Lavalla esiintyi metalliyhtyeitä Suomesta (Deathchain, Perfect Chaos, Carcosa ja End of You) ja Färsearilta (SIC), islantilainen performanssitaitelija Magnús Lógi Kristinsson sekä radio Xremen juontajien tekemä muistelo jo lopetetusta *Metallväktarna*-radio-ohjelmasta.

Tapahtuma oli pienimuotoinen taiteen ja ajatusmaailmojen rajoja ylittävä

spektaakkeli, jonka kautta esiteltiin populaarikulttuuria ja nykytaidetta samassa tilassa, hyvässä yhteishengessä ja talkoovoimin toteutettuna. Toimin tapahtuman organisaattorina, tuottajana ja ”taitellisena” johtajana (valitsin esiintyjät, he ovat kaikki jollain tapaa muutenkin yhteistyötahojeni).

Tapahtuman yhteistyökumppaneina toimivat Elmu ry. / Nosturi, Galleria Sinne ja Valokuvataiteen museo. Tapahtuman mediakumppaneita (ilmaista mainostilaa ja tiedottamista tapahtumasta) olivat Inferno, Miasma ja Radio Xtreme.

Tapahtumaa tukivat Taiteen keskustoimikunta – monitaide ja Suomalais-Tanskalainen kulttuurirahasto.

4.5 Webbiolemus ja graafinen ilme

Projektin graafisen ilmeen ja verkkisivut suunnitteli Markus Räisänen.

Projektille tehtiin oma logo, omat verkkisivut esittelemään sekä näyttelyt että tapahtuma, juliste sekä kaksipuolinen flyer/kutsukortti.

<http://www.myspace.com/utns>

<http://www.underthenorthernstar.org>

4 YHTEENVETO

Ensinnäkin, ehkä olen vaarallisilla vesillä, kun olen kutsunut kuviani dokumentaariseksi ja vielä subjektiivisesta näkökulmasta katsottuina, mutta toisaalta, koska nyt kumminkin auttamattomasti toimin valokuvataiteen kontekstissa, on se lähtökohtani tässä projektissa. Alkuperäinen *dokumentti*-sanan määritelmä on aika kaukana siitä, miten minä ymmärrän sanan *dokumentaarinen*. Työskentely taidekontekstissa on ohjannut käsitystäni, mitä *dokumentaarinen* on, ja mitä se voisi olla oman työskentelyni kautta. Toisaalta olen kiinnostunut siitä miten kuvia tulkitaan, miten dokumentaarista kuvaa on käytetty muissa yhteyksissä ja miten sen käyttöä on kritisoitu.

Olen tekijänä kahden tai useamman maailman välillä, ja koska yhä enenevässä määrin alan ymmärtämään, mistä on kyse, olen jo auttamattomasti seurannut edeltäjäni viitoittamaa tietä kohti nykyaikaista dokumentaarista kuvan tekemistä, jolla ei sinänsä enää ole valistavaa roolia tai suurta tahtoa vaikuttaa yhteiskunnallisiin / sosiaalisiin epäkohtiin. Siinä oma dokumentaarisuuteni eroaa perinteisestä valokuvadokumentista. Toisaalta taas Victor Burgin muistuttaa, että olemalla yhteiskunnan jäsen ja ottamalla osaa sen eduista (enjoy its benefits), olen toimija poliittisessa tilanteessa. (Burgin 1976.) En voi sulkea silmiäni taitelijana, koska ajattelen tekevänsi ”vain” taidetta, objekteja myytäväksi: kaikki mitä jätän kuvasta pois, on poliittista. Tämä on mielestäni haaste kehittää omaa kuvantekemisen tapaansa.

Ne parametrit, joita minulla oli kuvatessani, ja yhä näyttelyä tehdessäni, ovat vaikuttaneet kuvantekemiseeni. Kuvantekemisen lähtökohtadista, tulkintani (valo)kuvasta, kokemuksena ja näkemykseni kuvatusta aiheesta ovat elementtejä, joista muodostuu ”subjektiivinen näkökulma”. Kuten dokumentaarinen kuva, jonka olemusta on hankala tavoittaa (koska se muuttuu alituisen), samoin on kuvantekijä altis jatkuvalla muutokselle,.

Nykyaikaiselle dokumentin tekijälle on siis tärkeää tiedostaa perinteisen

dokumentarismien ongelmat ja ristiriidat sekä olla tietoinen valokuvaan suunnatusta kritiikistä. Enää ei voi luulla valloittavansa maailmaa (ehkä kukaan ei enää luule), puhuvansa jonkun puolesta (se on vallankäyttöä), tai maalailevansa suuria humaaneja tarinoita ihmisten samankaltaisuudesta (naiivia vallankäyttöä). Toisaalta, uskon vielä arkielämän magiikkaan, tarinan kerrontaan ja olen kiinnostunut tekemään valokuvia, joita voisi kutsua dokumentaariksi (koska ne kertovat ihmisistä ja paikoista, jotka ovat olemassa).

Malleja toisenlaiseen tekemiseen on monia ja tuntuu, että eräs ratkaisu on keskittyä rehellisesti valokuvaajana siihen, mikä itseä liikuttaa ja etsiä siitä inhimillisyyttä. Oppia tekemisensä lomassa asettumaan myös toisen ihmisen asemaan, empatia ja kauneus ovat mielestäni sallittuja keinoja niin asennoitumisessa kuvattuun aiheeseen kuin sovellettuna kuvantekemisen ilmaisullisiin keinoihin (pateettista?). Taidekontekstissa puhutaan oman kädenjäljen löytämisestä, omien kuvan tekemisen strategioiden löytämisestä – ehkä juuri tästä syystä korostan omaa subjektiivista näkökulmaani tämän projektin yhteydessä. Persoonallisen tulkinnan kautta dokumentaarinen on mahdollista ja henkilökohtaisen tulkinnan kautta se on subjektiivista; näin minä tulkitseen tämän aiheen, tällä tavalla olen ollut vuorovaikutuksessa kuvaamieni henkilöiden kanssa (vrt. kohde / subjekti, tieteellinen termi, jolla voidaan depersonifoida kuvattu henkilö=tutkimuksen kohde= tieteen diskurssi=valta). Subjektiivnen näkökulma alkaa hahmottua tietoiseksi strategiaksi, joiden avulla voi käsitellä joitain valokuvaajan etiikkaan (miten suhtautuu kuvattuun aiheeseen ja miten siitä kertoo) ja kuvaajan ja kuvattavan vuorovaikutukseen liittyviin asioihin. Subjektiivinen näkökulma on myös näkemys ja kokemus yleensä elämästä ja suhtautumisesta muihin ihmisiin ja olemassaoloon (eksistentiaalisia).

Valokuvadokumentaristi voi löytää tapoja työskennellä, joissa ilmenee valokuvaajan tietoisuus perinteiseen dokumentaariseen valokuvaan suunnatusta kritiikistä. Näin hän voi olla tietoinen ”perinteiseen” dokumentarismiin liitetyistä ongelmista ja yhtä tietoisesti pyrkiä löytämään

mutakin näkökulmia aiheisiinsa kuin perinteisen länsimaisen, imperialistisen ja patriarkaalisen yhteiskunnan näkökulman (ja miehen näkökulman). Tämä näyttää olevan hankala tehtävä, ja esimerkiksi Jorma Puranen puhuu *mahdottomasta dokumentista* sanan perinteisessä merkityksessä, jolloin valokuvan oletettiin kertovan ”totuus”. Valokuva ja näin myös dokumenttivalokuva nähdään nykyaikanamme representaatioina, tulkittuina esityksinä, todellisuudesta. Ne ovat näkymiä, jotka ovat suodattuneet valokuvaajan näkemyksen ja tulkinnan kautta kaksiulotteiseksi otokseksi kohteestaan. Se on yksi tietty hetki monien mahdollisten joukosta. (Jorma Puranen 2001, Riitta Raatikainen 2001.) Eli näkisin, että kaikki tällaisia keinoja käyttävä valokuvaus on *subjektiivisesta näkökulmasta* kuvattua. Miksi sitä pitää sitten erikseen vielä korostaa?

Tähän liittyy toinen väittämäni, eli että kuulun joukkoon ja että olen kuvaamani yhteisön jäsen. Tämä antaa minulle kuvaajana erikoisemman aseman (*status*) kuvaamieni henkilöiden silmissä (olemme me), eli en ole heille uhka ja he antaneet suostumuksensa tulla kuvatuiksi (consent). Tämä suostumus on luottamuksen ele. Samalla koen, että olen osa yhteisöä, on kuvasto myös samanaikaan eräänlainen ”lomakuva” vaikka kuvaankin muita ihmisiä (vaikka itse esiinnyinkin useissa kuvissa, ”kaverikuvissa”). Tämän kuvaston voisi sanoa olevan *laajennettu omakuva* tai *laajennettu perhekuva*, koska se on kuva omasta elämän piiristäni, joka on yksityinen ja intiimi. Tämä intiimiys kohdistuu vuorovaikutussuhteessani kuvaamieni ihmisten kanssa. Tämä intiimiys tapahtuu julkisella paikalla, julkisessa tapahtumassa. Olemme ”me” suuremman yhteisön sisällä, eli tämä on ”kuva meistä”. Kuvatut henkilöt ja tapahtumien paikka (festivaali) ovat minulle merkityksellisiä. Vuorovaikutussuhteet kuvaamiini ihmisiin herättää heissä (ja minussa) erilaisia tunteita; niin yhteenkuuluvaisuuden tunteita kuin yhteisesti jaettujen hetkien tuottamia tunteita.

Omasta mielestäni onnistuin kuvasarjassani hyvin, mutta jo se osoittaa, että on hankalaa tuottaa mitään muuta kuin subjektiivisia ja itsestä lähtöisin olevia tulkintoja. Kuvien palautteesta tuli ilmi, että katselija voi myös jäädä tämän kaiken ulkopuolelle (jos ei ole *meitä*), eikä

subjektiivisestä välttämättä rakennu *yleistä*, johon kuvan katsoja voi samaistua – tällöin hän tuntee jäävänsä ulkopuoliseksi. Kuvista puuttuu narratiivinen tarina, enkä ole rakentanut kuvissani esiintyville henkilöille henkilöitä edustamaan tiettyjä ihmistyyppisiä, mytologisia arkkityyppejä, joihin katsoja voi samaistua. Kuvaamani henkilöt ovat yksilöitä.

Mielenkiintoista oli ettei myöskään alakulttuurin kaikki edustajat (kuvatut ihmiset) tai muut katsojat ymmärtäneet tärkeimpiä lähtökohtiani tämän kuvaston tekemisessä; tarkoitukseni oli kuvata eri tavalla kuin alakulttuurin omaa kuvastoa yleensä kuvataan (promokuvat) ja näin purkaa alakulttuurin omia kuvakonventioita. Tämä ”eri tapa” oli tietoinen valinta käyttää ”arkipäiväisiä” yksityisen valokuvauksen (snapshot -tyylin) tyylikeinoja luoda välittömyyden ja mutkattomuuden tuntua kuviin. Kuvaan asettuminen taas on kulttuurimme liityvä konventio, näin tulee kuvatessa käyttäytyä, joten en yrittänyt välttää näitä ”kuvaan asettumisia”. Näin ihmiselle annetaan myös valtaa osallistua kuvaustilanteeseen, ja tällainen yhdessä tekeminen on mielestäni myös hauskaa. En etukäteen päättä minkälaiseen kuvaan haluan ihmisen vääntää, vaan katsotaan mitä siitä yhdessä tulee (välittömyys, sattuma).

Kuvani ovat osittain aihettaan estetisoivia ja niissä ilmenee ”vanhanaikaista” kuvareportaasin tyylistä kerrontatapaa (kuvaessee), koska kuvasarjassa esiintyy erityyppisiä kuvan lajeja (miljöömuoto-kuvamaisia kuvia, maisemakuvia, kuvia ihmisistä tekemässä jotain jne.). Tärkeänä pidin kuvata tapahtuman paikkaa, maisemaa, jossa taphtuma tapahtui, ja jossa kuvattavat sijaitsivat. En ole rakentanut kuviin narratiivista tarinaa ripustuksessa. Kuvan katsoja voi rakentaa kuvaan tarinan, jos niin haluaa. Toinen kuvajärjestys kertoisi toisenlaisen tarinan. Tämä kuvajournalistinen tyyli (W. Eugene Smith) toimii kontrastina snapshot-kuvalle: kevyt ja arkipäiväinen vastaan raskas dramaattisuus ja perinteen taakka. Ehkä tämä tulkinta ei avaudu katsojalle ilman sanojen apua (tai omakohtaista kokemusta, joka ohjaa tätä valintaa).

Perimmiltään tämän kuvaston on tarkoitus olla sarja valokuvia, joka koostuu yksittäisistä kuvista, joilla on sama teema. Niissä kyllä esiintyy samankaltaisuutta ja toistoa, mutta se ei välttämättä kerro perinteistä narratiivista tarinaa vaan antaa katsojalle palasia, josta suurempi palapeli koostuu. Näin haluan jättää katsojalle mahdollisuuden tulkita kuvaa omista lähtökohdistaan käsin. Tällä tavalla kuvasta tosin voi saada eri käsityksen ja merkityksen, kuin mitä valokuvaaja on alunperin kuvaan rakentanut.

Teen kuvatessani tulkintaa kuvattavasta kohteesta omasta näkökulmastani käsin. Teen esityksen tästä todellisuuden osasesta työkalunani oma kokemukseni ja tietämykseni aiheesta, joiden kautta aihe suodattuu subjektiiviseksi representaatioksi. Näin minä näen tämän alakulttuurin, tämän he ovat minulle kertoneet ja näyttäneet, tähän olemme yhdessä päätyneet – meidän maailmamme näyttää tältä. En tee uutiskuvaa, joka yrittää kiteyttää koko aiheen mahdollisesti yhteen kertovaan kuvaan (johon monesti rakennetaan ikoninen taso, viitataan esim. johonkin kollektiivisessa muistissa olevaan kuvaan tai maalaukseen, vrt. Jeesuksen kärsivä äiti Maria (*Pieta*) kuvastamaan sodan kauheuksia tms.).

Usemmassa dokumentaristisessa projektissani olen itse kuulunut läheisesti alakulttuuriin, jota kuvaan, tai olen viettänyt pitempiä aikoja ihmisten kanssa, joita olen kuvannut – kuvauskohteinani olivat ystävät sekä muut tutut ihmiset sekä tuntemattomat, jotka projektin keston aikana tulivat tutuiksi ja ystäviksi. Tässä projektissa yhteinen kontekstimme, maailma, jossa asumme todellisen maailman rinnalla, on alakulttuuri, johon kuulumme – meitä yhdistää rakkaus metallimusiikkiin. Projektini ovat ajallisesti pitkäkestoisia, palaan aiheen pariin usein, mieluiten useamman vuoden ajan, jolloin minulle on mahdollisuus tutustua kuvaamiini ihmisiin – W.Eugene Smithin rehellisen humanismin hengessä, olkoonkin vanhanaikaista. Ripaus idealismia ja myyttistä paatosta arjen seassa.

Väitän siis olevani kuvaamaani aihepiiriin jäsen enkä siitä ulkopuolinen tarkkailija. Jos ajatellaan tätä lähestymistapaa valokuvakriittisestä näkökulmasta, on tämäkin ongelmallinen lähtökohta. Roslerin mukaan

kuulun siis siihen dokumentaristien ryhmään, joka ajattelee, että heidän pitää olla ”osallistuvia havainnoijia”: siis osa sitä ryhmää tai alakulttuuria, jota he kuvaavat tai ainakin tulisi ylläpitää tiiviitä suhteita kuvattavan ryhmän jäseniin. Kukaan ei tekisi dokumenttikuvaa, jos antautuu kritiikille kirjaimellisesti, siitä näkökulmasta olemme kaikki syyllisiä (länsimaisessa kulttuurissa): olemmehan kapitalistisen yhteiskunnan tuotoksia, ja jo tästä näkökulmasta katsottuna etuoikeutettuja, kaikkialla piilevän vallan välikappaleita. Martha Roslerin tai Michael Foucaultin teorit eivät onneksi ole dogmeja, joita on pakko noudattaa lain kirjaimena, mutta toisaalta he on oikeassa. Valokuvaajalla on myös vastuu, joten jos haluaa työskennellä todellisuuden ja oikeiden ihmisten kanssa, on otettava ne asiat huomioon. Kukin omatuntonsa mukaan.

Oma näkökulmani dokumentarismiin ja sen mahdollisuuksiin on löytynyt pääasiassa käytännön työskentelyn kautta, mutta on tärkeää lukea kuvan teoriaa. Lähtökohta kuvan tekemiseen lähtee ajatuksesta tehdä työtä niiden asioiden, ilmiöiden ja henkilöiden parissa, joista olen itse henkilökohtaisesti kiinnostunut, ja joihin jollakin tapaa olen kytköksissä. Rakennan aiheesta oman tulkintani, raakamateriaalista syntyy tarina, jonka kertojana toimin minä yhdessä kuvaamieni ihmisten kanssa. Tällä tavalla koen olevani vastuullinen ihmisille ja aiheille, joita kuvaan – minun tulee olla vuorovaikutuksessa heidän kanssaan, heidän suostumuksellaan.

Olimme yhdessä samassa hetkessä ja kohtasimme, jaoimme kertomuksia ja kokemuksia – tämän he ovat näyttäneet minulle. Henkilökuvissani kuvattavani ovat tietoisia olevansa kuvauksen kohteena, suurimmalta osin olemme rakentaneet kuvaa yhdessä; he siis myös poseeraavat valokuvaajalle, joka on heille tuttu. Useimmiten kuva kertoo tästä, kohtaamisesta kuvaajan ja kuvattavan välillä. Kamera vaikutti kuvatilanteeseen olemalla paikalla. Ilman kameraa tarina voisi olla eri.

Taiteilijoiden/tutkijoiden kirjoittamat tekstit ovat usein synteettisiä, hybridejä heidän jo omaksumistaan teorioista, joista lukijan on vaikea uuttaa lähtökohdat, jollei itse ole lukenut ja ole tietoinen teorioista niiden takana,

sekä teorioista teorioiden takana. Kaikki on siis yhtä suurta ja vaikeasti hahmottettavaa verkostoa, samalla tavalla kuin valokuvan olemus sinänsä – se taipuu kaikkien tulkintojen alle, mutta antaa myös mahdollisuuden useisiin tulkintoihin, jopa ristiriitaisiin tulkintoihin samanaikaisesti – kuvan tulkinta riippuu tulkitsijan välineistä tulkita kuvaa. Valokuvan teoriaa on kirjoitettu valtavasti, ja sen parissa kahlaava joutuu monien eri dogmisten viidakkoon – omaa tekemistä tukeva tulkinta teorioista löytyy jostain poikkitieteellisyyden ja -taiteellisuuden rajamaastosta. Itselleni pelkkä kuvan tarkastelu esteettis-formalistisista näkökulmista ei ole riittävä, vaan kahlitseva.

Kuvaan voidaan rakentaa myös subjektiivisuuden vaikutelmaa (tai vastakohtaisesti objektiivisuuden vaikutelmaa) käyttämällä kuvantekemisessä erilaisia kuvan tekemisen keinoja. Subjektiivisuuden vaikutelman luomiseen kuvassa vaikuttaa siis mm. tapa sommitella kuva, tapa rajata kuvan kohde kuvassa, mitä tekniikkaa kuvatessa käyttää. Intiimiä, henkilökohtaisesta elämästä kertovaa kuvastoa pidetään subjektiivisena, joten kuvaajan asenne ja asema kuvattuihin aiheisiin nähden ovat merkittäviä tekijöitä, mielletäänkö kuva subjektiiviseksi. Nan Goldinin kuvat ovat siis intiimejä kuvia intiimistä aiheista subjektiiviksi mieleltyin keinoin kuvattuina. Mutta onko tämä sitten pelkästään subjektiivinen näkökulma aiheeseen? Eikä subjektiivista näkökulmaa toisaalta ole myös tietoisesti valinnan kautta tehty ”objektiiviseksi” mieletty kuva, joka sekin kuvastaa omaa asennetta ympäröivään maailmaan ja kaikkiin sen ilmiöihin.

Minun subjektiivinen näkökulmani tässä projektissa koostuu siis kiteytettynä näistä elementeistä:

- intiimin aiheen kuvaus omakohtaiseen kokemukseen perustuen
- snapshot-estetiikan ja perinteisen reportaasityylin rinnastaminen
- halu purkaa alakulttuurin omia kuvaustapoja huumorin ja ironian avulla

- osallistamalla itse samoilla ehdoilla kuvattuun aiheeseen
- vuorovaikutukseen kuvattavien kanssa, yhdessätekemiseen

Tämä näkökulma ei kumminkaan ole *subjektivismiä*, jota Janne Seppänen kuvaa tapana olla vailla krittisyyttä omia lähtökohtia kohtaan. Jälkikäteen katsottuna näkee asiat selvemmin ja tämä on analyysi lähtökohdista, analyysi kuvaukseen liitetystä valokuvaajan strategiasta ja siihen vaikuttaneista teorioista sekä kokemuksen ja tietämyksen kuvatusta aihepiiristä. Tämä teos on omakuvan, laajennettun perhekuvan, populaarin kuvan ja dokumentaarisen kuvan fuusio. Martha Roslerin mukaan: ”On muistettava kuka puhuu, kenen puolesta ja ennenkaikkea – miksi.” (Rosler 2001.)

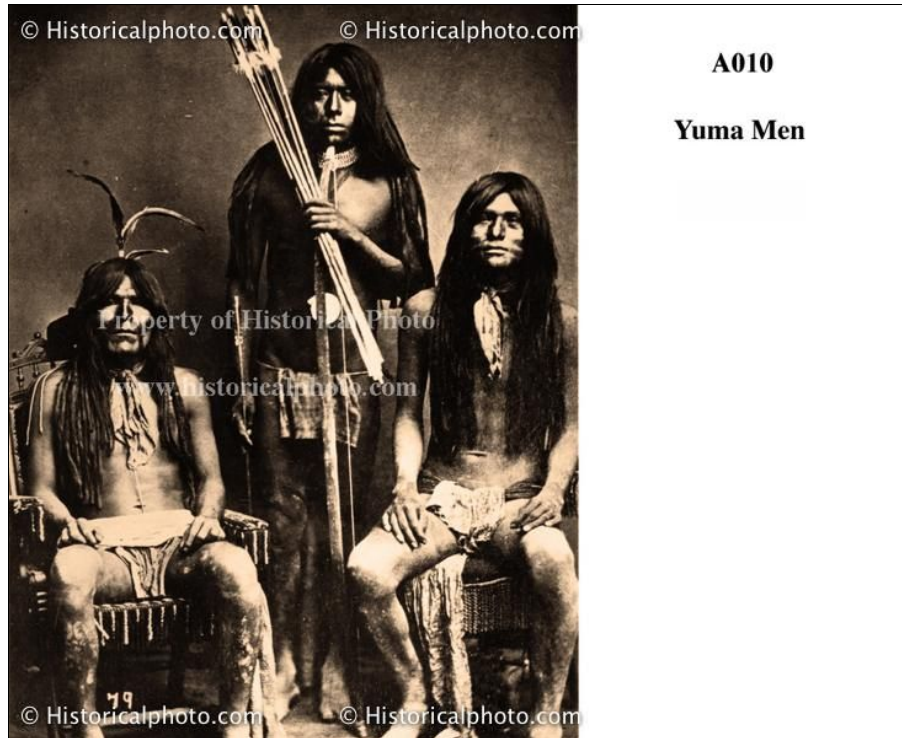
Tai se on runo, filosofista pohdintaa, jonka välityksellä voi välittää omakohtaista kokemusta ja näkemystä muiden ihmisten kanssa. Muukalaisena oloa ja sen kokemuksen välittämistä. Olemme itsejä muihin ihmisiin verrattuna.

Pentti Saarikosken mukaan:

”Elämä on ihmiselle annettu, jotta hän tarkoin harkitsisi, missä asennossa tahtoo olla kuollut, harmaita taivaita kulkee yli, tähtitarhoja riippuu ja maa tulee suuhun kuin leipä.” (Pentti Saarikoski 1958-59.)

KUVALIITTEET

Kuvaliite. 1 (Villi, vihamielinen intiaani #1)



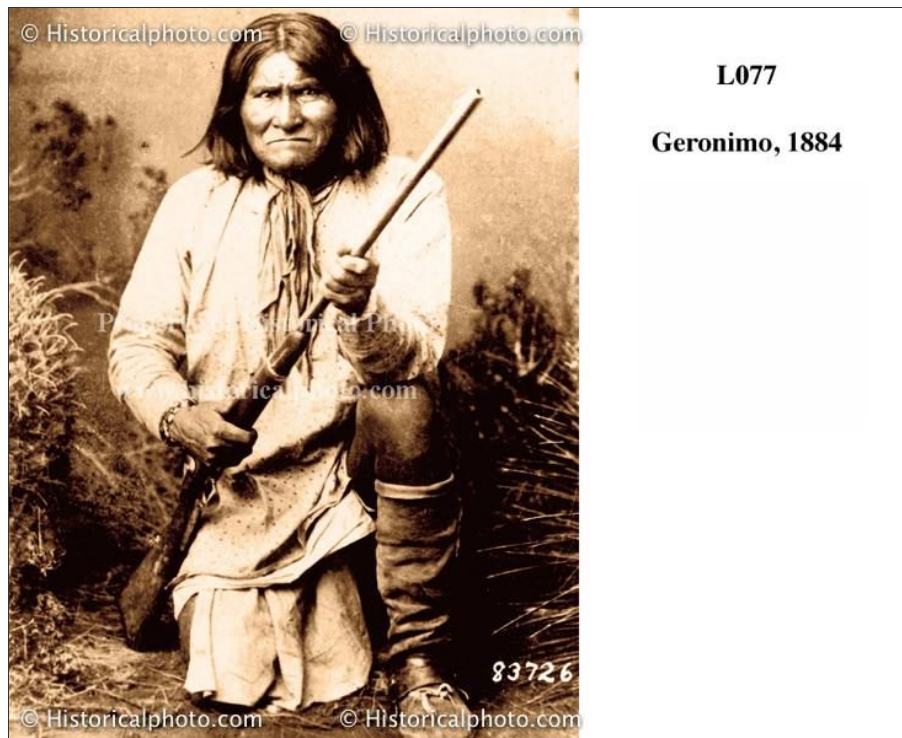
A010

Yuma Men

Historical Photo Web Gallery - A010 Yuma Men indian native american (8 of 732)

<http://www.historicalphoto.com/Historical%20Photo%20Web%20Gallery/pages/image7.html>

Kuvaliite 2. (Villi, vihamielinen intiaani #2)



L077

Geronimo, 1884

Historical Photo Web Gallery - L077 Geronimo 1884 Indian native american (544 of 732)

<http://www.historicalphoto.com/Historical%20Photo%20Web%20Gallery/pages/image543.html>

Abbath, Immortal-yhtyeestä



orbjørn Rødland
Abbath No. 1 2001, Black-sarjasta.
C-print on aluminium 165 x 126 cm
<http://rodland.net/black.html>

Mynni, Sotajumala-yhtyeestä



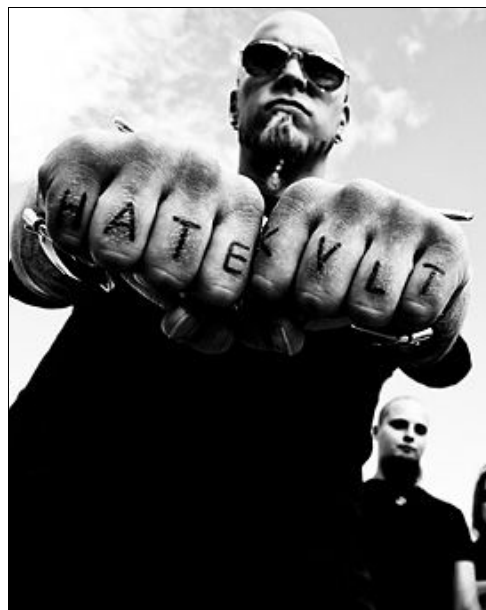
Terhi Ylimäinen
War in my head, 2009. Damantion-sarjasta.
120 x 180 cm, oil on board
<http://www.terhiylimainen.com/damnation.html>

Immortal:: Blashyrkh (video)



You YouTube:
<http://www.youtube.com/watch?v=32n1AK6o5i0&feature=related>

Livekuva: Sotajumala (Mynni)



Terhi Ylimäinen, 2009.
<http://www.sotajumala.fi/press/>

Kuvaliite 4. W. Eugene Smith



W. Eugene Smith, Three Generations of Welsh Miners, 1950 © The Heirs of W. Eugene Smith
http://www.masters-of-photography.com/S/smith/smith_miners_full.html



Nan Goldin: Cookie in Tin Pan Alley, New York City, 1983
<http://www.artnet.com/artwork/424301290/423794977/cookie-in-tin-pan-alley-new-york-city.html>

Kuvaliite 5.

TUSKA 2003-2007 - Meidän tarinamme

Valokuvadokumentti metallimusiikkifestivaaleilta

Portfolio

Näyttelykuvia, näyttelyiden dokumentaatio ja kuvia Under the Northern Star-tapahtumasta

[warm-up] Galleria Sinne

6.6.-29.6.2008 (avajaiset 5.6.)

Suomen valokuvataiteen museo, Projekti

27.6.-24.8.2008 (avajaiset 26.6.)

Under the Northern Star

Poikkitaiteellinen tapahtuma

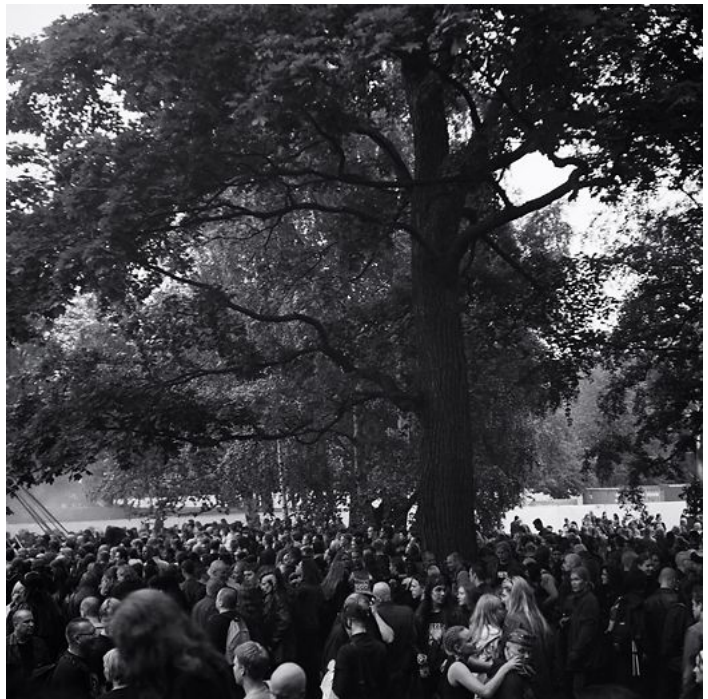
26.6.2008, Nosturi, Helsinki

Warm-up, Galleri Sinne

Vedokset: 50 x 50 cm, lambda-vedos alumiinille



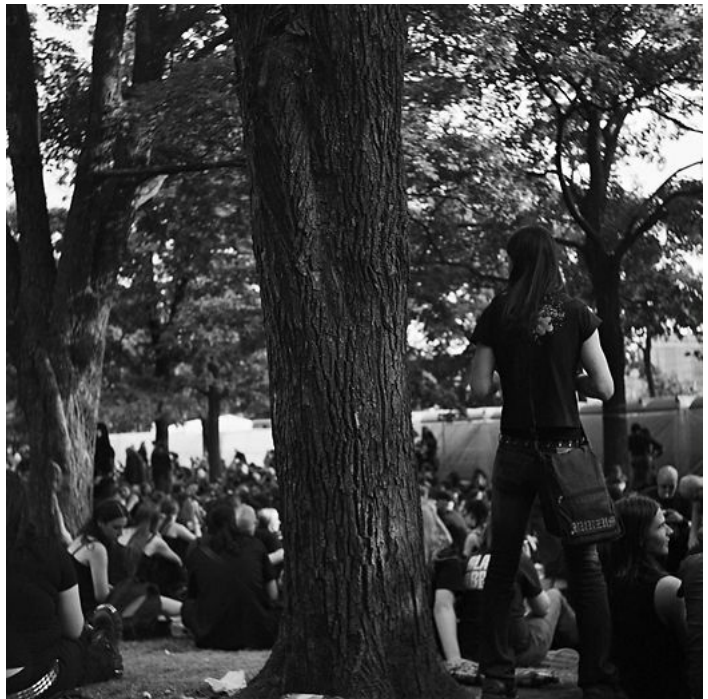
Sanna, 2004



Yleisöä, 2003



Lede & Jape, 2005



Maisema, 2005

Warm-up, Galleri Sinne



Terhi, 2005



Maisema, 2004

Warm-up, Galleri Sinne



Teemu, 2004



Päälava, 2005

Warm-up, Galleri Sinne



Krista & Jani, 2007



Päälava, 2003



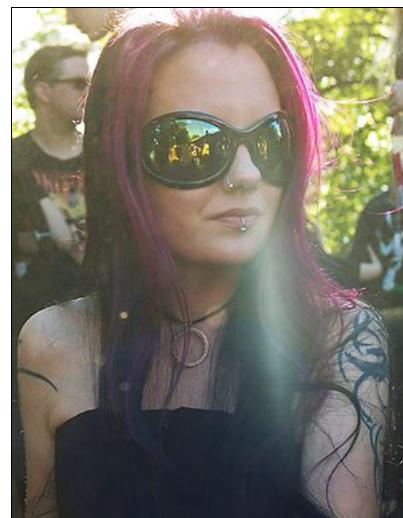
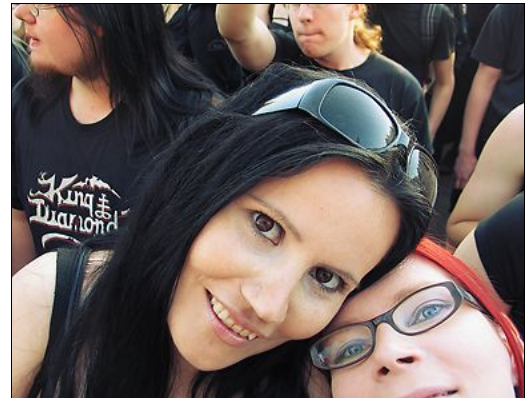
Hansku, 2004



Jami, 2004

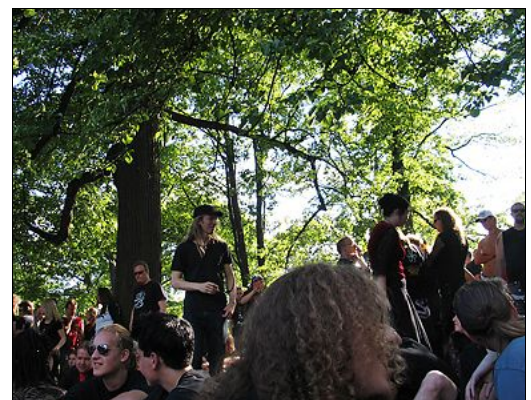
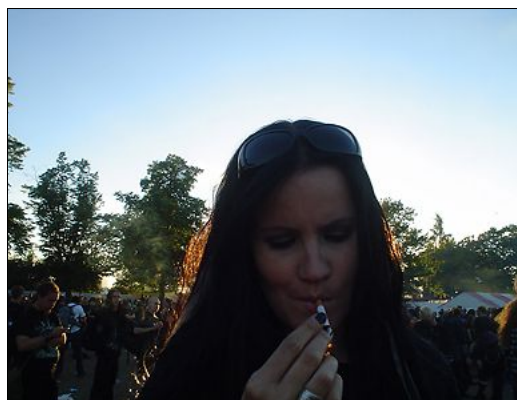
Warm-up, Galleri Sinne (Videoinstallaatio 1)

59 kuvaa, kesto 11 min, dataprojisointiina



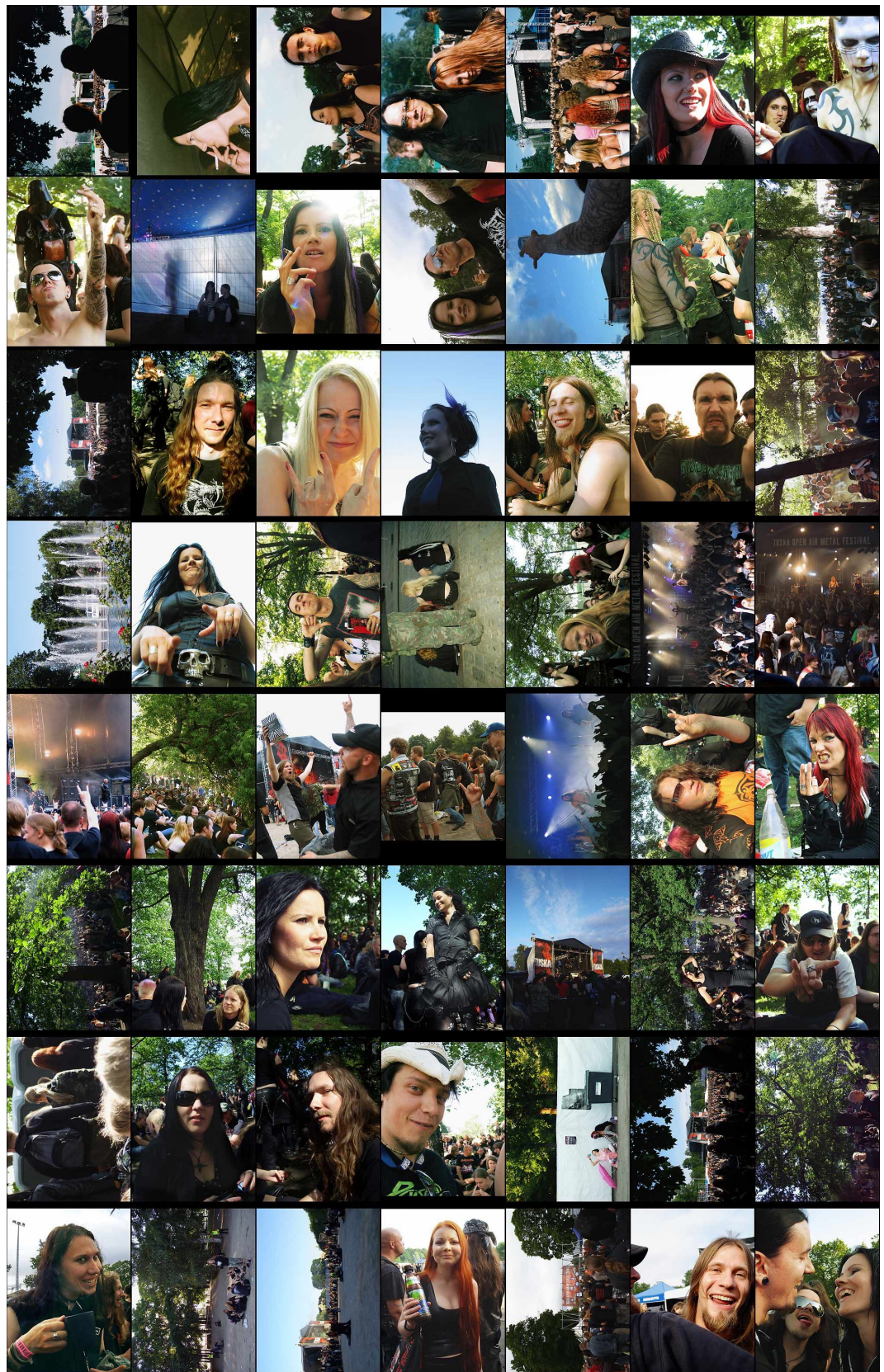
Galleri Sinne (Videoinstallaatio 1)

59 kuvaa, kesto 11 min, dataprojisointiin



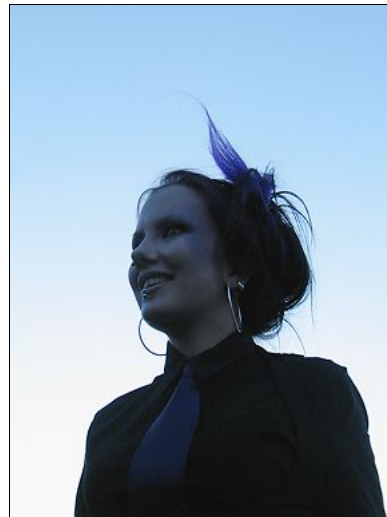
Warm-up, Galleri Sinne (Videoinstallaatio 2)

57 kuvaa, kesto 11 min, dataprojisointiina



Warm-up, Galleri Sinne (Videoinstallaatio 2)

57 kuvaan, kesto 11 min, dataprojisointiina



Galleri Sinne (Videoinstallaatio 2)

57 kuvaan, kesto 11 min, dataprojisointiina



Warm-up, Galleri Sinne (ripustus)



Vedosten ripustusta, 2008 (Kuva: Markus Åström)



Toinen videinstallaatio, 2008 (Kuva: Krista Auvinen)



Sanna ja Sanna, 2008

Näyttely, Valokuvataiteen museo, Projekti-tila

Vedokset: 50 x 50 cm, lambda-vedos alumiinille



Ryhmäkuva, 2004



Päälava, 2004

Näyttely, Valokuvataiteen museo, Projekti-tila



Jutta & Mikko, 2006



Terhi & Daniel, 2006

Näyttely, Valokuvataiteen museo, Projekti-tila



Ryhmäkuva, 2007



Maisema, 2007

Näyttely, Valokuvataiteen museo, Projekti-tila

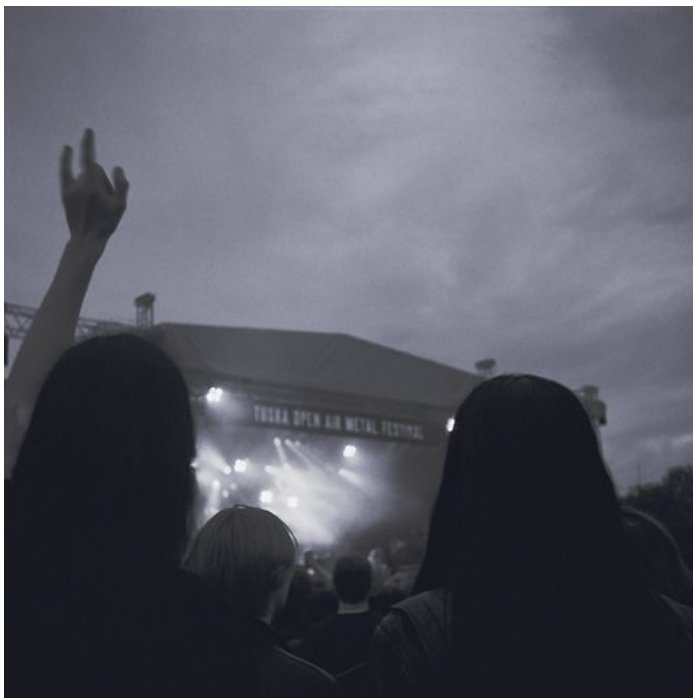


Oululaiset, 2004



Maisema, 2006

Näyttely, Valokuvataiteen museo, Projekti-tila



Maisema, 2003



Charon, 2004

Näyttely, Valokuvataiteen museo, Projekti-tila (ripustus)

Artikkeli: Imperiumi.net: <http://www.imperiumi.net/index.php?act=interviews&id=1052>



Vedosten ripustusta, 2008



Vedosten ripustusta, 2008

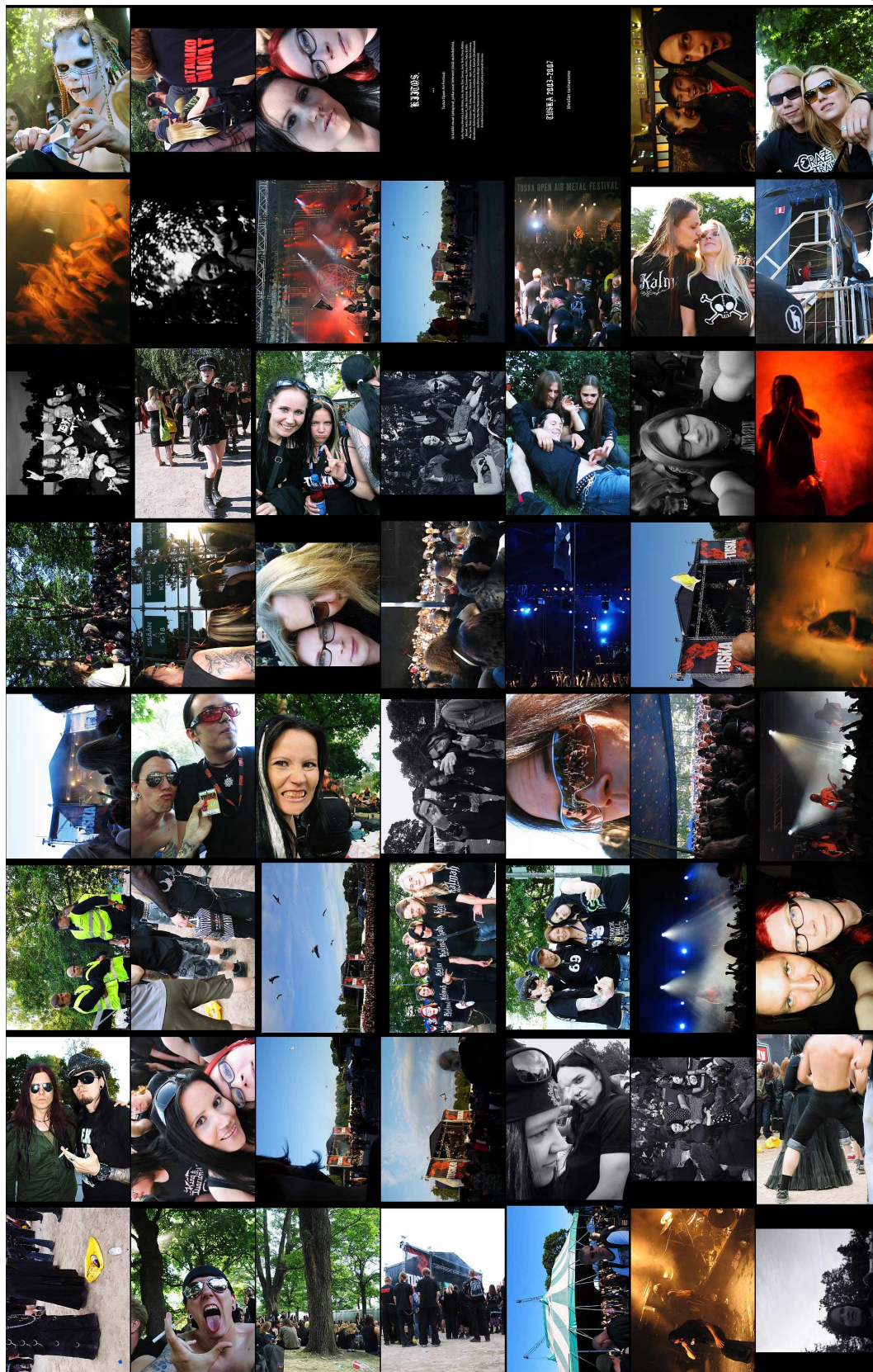


Videoinstallaatiot, 2008

VTM, Projekti-tila (Videoinstallaatio 1)

156 kuvaa, kesto 2x11 min, 42" flatscreen

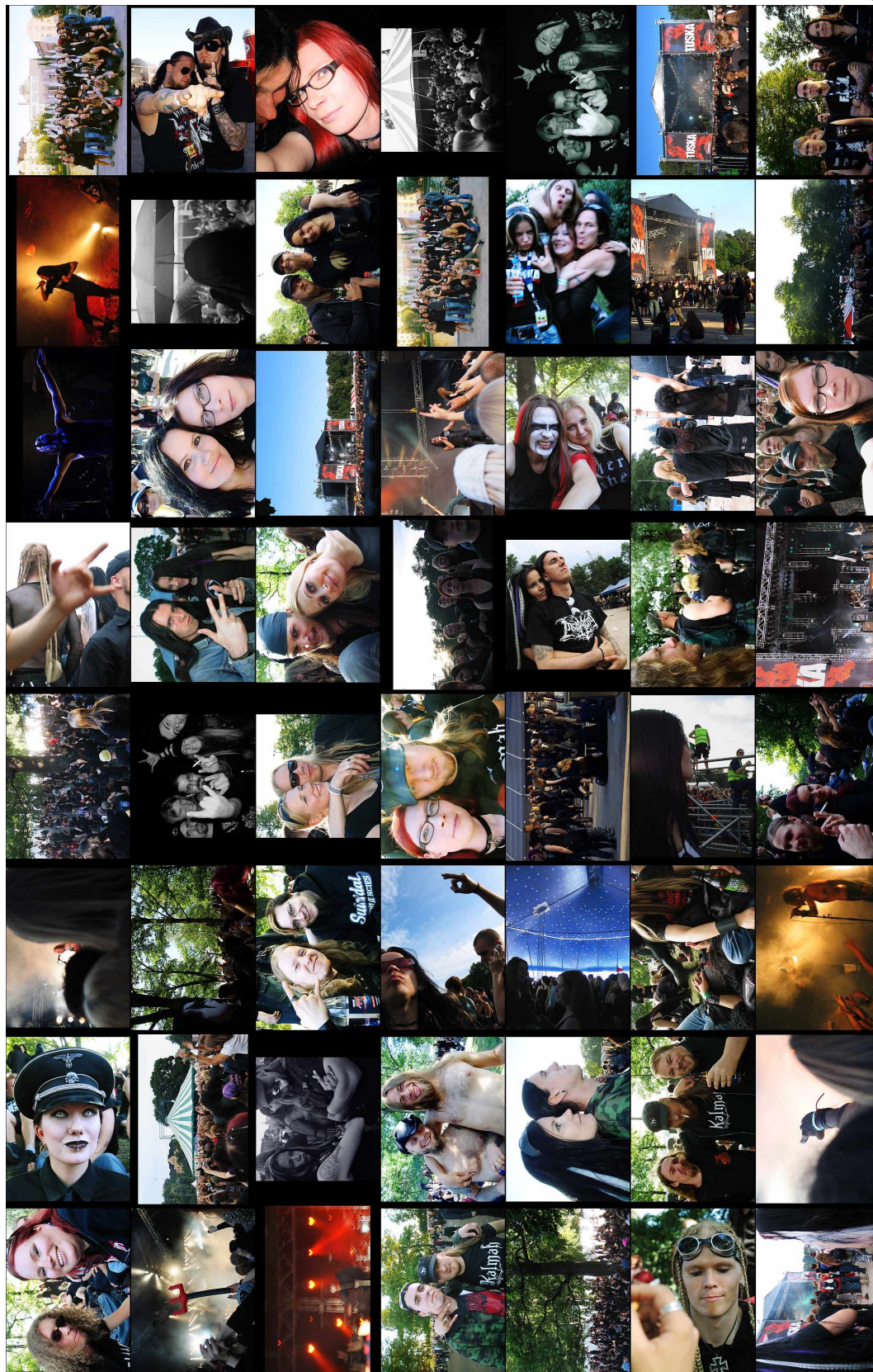
1/3



VTM, Projekti-tila (Videoinstallaatio 1)

156 kuvaa, kesto 2x11 min, 42" flatscreen

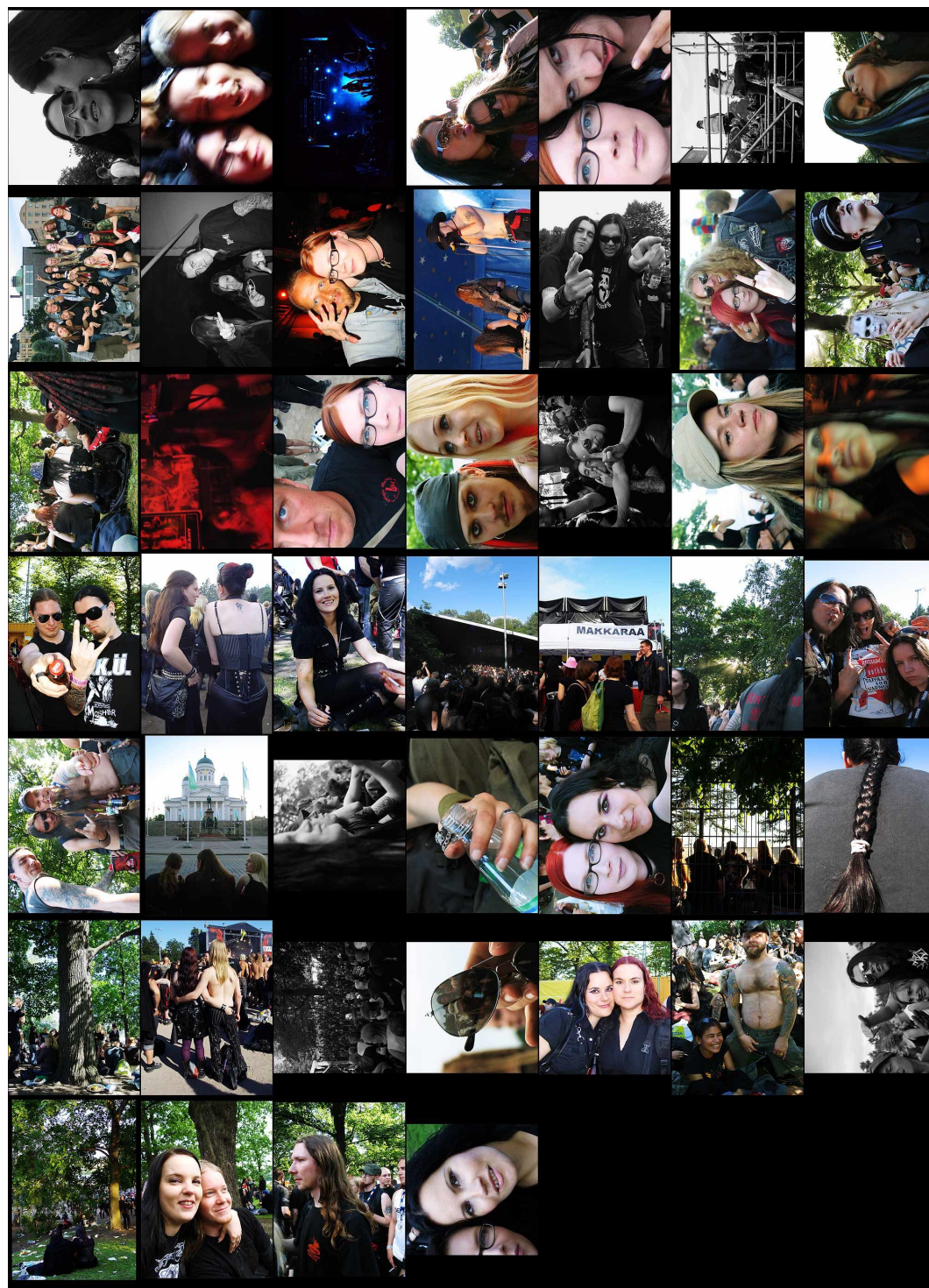
2/3



VTM, Projekti-tila (Videoinstallaatio 1&2)

156 kuvaa, kesto 2x11 min, 42" flatscreen

3/3



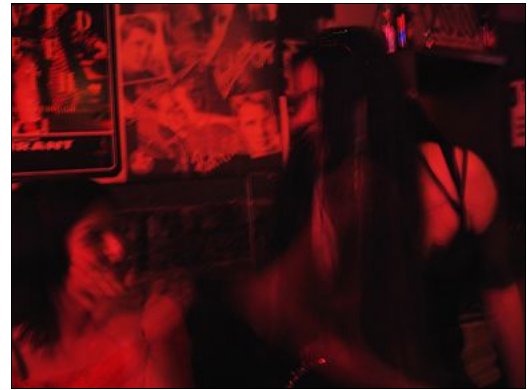
VTM, Projekti-tila (Videoinstallaatio 1&2)

156 kuvaa, kesto 2x11 min, 42" flatscreen



VTM, Projekti-tila (Videoinstallaatio 1&2)

156 kuvaa, kesto 2x11 min, 42" flatscreen



Under the Northern Star-tapahtumas

26.6.2008, Nosturi, Helsinki

www.myspace.com/utns / www.underthenorthernstar.org



Under the Northern Star/ TUSKA 2003-2007 - grafiikkaa

Kutsukortti/flyer & web logo

Graafinen suunnittelu: Markus Räisänen

www.myspace.com/utns / www.underthenorthernstar.org



Under the Northern Star/ TUSKA 2003-2007 - grafiikkaa

Juliste

Graafinen suunnittelu: Markus Räisänen

www.myspace.com/utns / www.underthenorthernstar.org

TUSKA 2003 – 2007

THE STORY OF US

A photo documentary from a metal music festival by Eija Mäki vuoti

WARM-UP, GALLERY SINNE

6 June – 29 June 2008

Yrjönkatu 23, 00100 Helsinki
www.sinne.proartibus.fi

FINNISH MUSEUM OF PHOTOGRAPHY

Project-space

27 June – 24 August 2008

Kaapelitehdas, Tallberginkatu 1G, 00180 Helsinki
www.fmp.fi

UNDER THE NORTHERN STAR

Interdisciplinary Live Event & Opening of TUSKA 2003 – 2007 exhibition
26. June 2008, Nosturi, Helsinki

LOGO: KOKKONEN
KOKKONEN
KOKKONEN
KOKKONEN

TAITEEN RESURSSIT
CENTRALKOMMISSIONEN FOR KONST
ARTS COUNCIL OF FINLAND

X3M MIASMA

NOSTURI INFERNO

www.underthenorthernstar.org

LÄHDELUETTELO

Painetut lähteet:

Bruzzi, Stella: *New documentary: A critical Introduction*. Routledge 2000.

Cotton, Charlotte: *The Photograph as Contemporary Art*. Thames&Hudson Ltd. London 2004.

Derrick, Price & Wells, Liz: *Thinking about photography, Debates historically and now..*
Wells, Liz (ed.): *Photography (A critical introduction)*, Second edition. Routledge 2000.

Burgin, Victor: *Art, common sense and photography*. Evans, Jessica & Hall, Stuart (ed.):
Visual Culture: The Reader. Sage Publications Ltd 2001.

Haapio, Olli: *Dokumentti: 11 valokuvaajaa*. Kustannusosakeyhtiö Musta taide 1998.

Hall, Stuart (ed.): *Representation, Cultural Representations and Signifying Practises*. The
Open Univerity. Sage Publications 1997.

Henderson, Lisa: *Access and Consent in Public Photography*. Wells, Liz (ed.): *The
photography reader*. Routledge 2003.

Holland, Patricia: *'Sweet it is to scan...'* Personal photographs and popular photography.
Wells, Liz (ed.): *Photography (A critical introduction)*, Second edition. Routledge 2000.

Kristeva, Julia: *Muukalaisia itsellemme*. Oy Gaudeamus Ab 1992.

Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.): *Valoa 1839-1999 – otteita
suomalaisen valokuvan historiaan*. Suomen valokuvataiteen museo Helsinki 1999.

Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.): *Varjosta – tutkielmia suomalaisen
valokuvan historiasta*. Suomen valokuvataiteen museo Helsinki 1999.

Newhall, Beaumont: *The History of Photography*. 1972.

Puranen, Jorjna: *Lajityypistä tyylilajiksi*. Teoksesta *Photo.doc. Dokumentteja
dokumentarismista*. Koonnut Riitta Raatikainen. Musta Taide 1/2000.

Puranen, Jorma: Private View –luento Valokuvataiteilijoiden Liitto ry, Taideteollinen Korkeakoulu, Avoin Yliopisto 2002.

Renov, Michael (ed.): Theorizing Documentary. Routledge 2003. (Renov, Michael: Towards of Poetics of Documentary, 17.)

Rosler, Martha: Dokumentarismien jälkeen? Teoksesta Photo.doc. Dokumentteja dokumentarismista. Koonnut Riitta Raatikainen. Musta Taide 1/2000.

Rosler, Martha: In, around, and afterthoughts (on documentary photography). Bolton, Richard (ed.): The contest of Meaning (Critical Histories of Photography). Massachusetts Institute of Technology 1989.

Pentti Saarikoski: Nuoruuden runot. Kustannusosakeyhtiö Otava. Toimittanut Pekka Tarkka.

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

Sekula, Allan: The Body and the Archive. Bolton, Richard (ed.): The contest of Meaning (Critical Histories of Photography). Massachusetts Institute of Technology 1989.

Seppänen, Janne: Valokuvaa ei ole. Valokuvataiteen museon julkaisuja 15. Musta Taide 2001.

Smith, Eugene W.: Valokuvajournalismi (1948). Kuvista sanoin. Ajatuksia valokuvasta. Koonnut Martti Lintunen. Suomen Valokuvataiteen museon säätiö, Helsinki 1983, 69.

Tagg, John: Evidence, Truth and Order. Photographic records and the growth of the state. Wells, Liz (ed.): The photography reader. Routledge 2003.

Williams, Val: Kertomuksia ja tarinoita: 1990-luvun dokumenttivalokuvaus. Teoksesta Photo.doc. Dokumentteja dokumentarismista. Koonnut Riitta Raatikainen. Musta Taide 1/2000.

Internet lähteet:

Garrett, Craig: Artikkelit COERCED CONFESSIONS: Snapshot photography's subjective

objectivity. Julkaistu alunperin Flash Art-lehdessä no. 233, 2003. Saatavilla:
<http://www.papercoffin.com/writing/articles/coerced.html>

Näyttelyjohdanto Laakso, Harri: Kriittinen autenttisuus. Saatavilla:
<http://www.backlight.fi/bl02/teema.htm>

Vanhanen, Hannu: Akateeminen väitöskirja ”Kuvajournalismin (r)evoluutio. Tampereen yliopisto. 2002. Saatavilla: <http://acta.uta.fi/pdf/951-44-5406-5.pdf>

Lamminmäki-Kärkkäinen, Tanja: Interkulttuurinen opettajankoulutus: Utopiasta todellisuudeksi toimintatutkimuksen avulla, Identiteetin kulttuuriprofiili ja toiseuden purkaminen, 2. Toiseus kollektiivisen identiteetin sivutuotteena. Oulun yliopiston kirjasto 2002. Saatavilla: <http://herkules oulu.fi/isbn9514268075/html/x663.html>

Gafarov, Igor: Metal Community and Aesthetics of Identity. Hill, Rosemary & Spracklen, Karl: Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics. Inter-Disciplinary Press 2010. Saatavilla: <http://www.inter-disciplinary.net/publishing/id-press/>

Wikipedia. Suomi. (Subjektin määritelmä). Saatavilla: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Subjekti>

Wikipedia. Suomi. (Subjektin määritelmä, filosofia). Saatavilla:
[http://fi.wikipedia.org/wiki/Subjekti_\(filosofia\)](http://fi.wikipedia.org/wiki/Subjekti_(filosofia))

Tätä tehdessä on kuunneltu mm.

Primordial

SIC

Lamb of God

Katatonia

Tyr

Amon Amarth

Immortal

Satyricon

Burzum

Cult of Luna

Moonspell

Deathchain

Amon Amarth

Black Dahlia Murder

Dimmu Borgir