

PATAREIN KAUHUT

Dokumentaarisen taidevalokuvan haasteet

Laura Lehtinen

Opinnäytetyön kirjallinen osuus
Tampereen ammattikorkeakoulu
Kuvataiteen koulutusohjelma

2014



Sisällysluettelo

Tiivistelmä / Abstract	s. 2
Johdanto	s. 4
Teos Nimetön (Patarei)	s. 6
Dokumentaarisuus - haasteellinen, mutta rakas tyyli	s. 8
Taidevalokuvan erottuminen journalismista	s. 10
Ongelmanratkaisuni	s. 12
Dokumentaarikon psyykkiset haasteet	s. 19
Nainen dokumentaarisenä kuvaajana	s. 21
Johtopäätökset	s. 24
Lähdeluettelo	s. 27



Tiivistelmä

Tutkielmani käsittelee Patarein vankilasta koostaamaani valokuvasarjaa ja sen työstön aikana kohtaamiani tekijän ja teoksen dokumentaarisuuden haasteita. Pääkysymyksenä toimii, mitä ovat nämä dokumentaarisuuden haasteet? Alakysymyksinä voimme löytää mm. dokumentaarisuuden eri lajeja, dokumentaarisuuden käsitteen ja sen näkymisen kuvassa, dokumentaarisuuden määrittelyn taidevalokuvassa ja sen eroaminen journalismista sekä dokumentaariprojektien esityskäytäntöjä. Lisäksi käsittelemme psyykkisiä ja sukupuolisia haasteita, joita tekijälle osuu matkan varrella sekä niiden vaikutuksista tekijä-teos suhteeseen ja yleisön kohtaamiseen.



Abstract

This treatise deals with my artistic thesis, a photographic serie shot in Patarei Prison, and the documentaric challenges met during the process. These challenges appears to both; the maker and the work. As the main question I ask, what are the challenges of documentary? As sub-questions we may find f.ex. the lines of documentary, concept of documentary, elements of documentaric work and the difference between journalistic and art photography. In addition I bring out the mental and sexual challenges which maker herself have to meet during the process and how they might affect to the artist-art relation, as well as meeting the viewers.



Johdanto

Kävelin tyhjässä, pimeässä vankilassa ja tunsin lievää pelkoa. Ensimmäisen kuvauspäivän pilvisuus toi yhä enemmän pimeyttä epäinhimillisiin huoneisiin, syysmyrsky hakkasi bunkkeriovia ja ikkunoita äänen kaikuessa käytävissä. Koko tila tuntui aina vain enemmän kauhukuvalta. Vartija varoitti minua ovien lukkoon menemisestä, puhelinkenttääkään ei löytynyt vankilan paksujen seinien sisältä. Moni sanoi sen olevan vain tyhjä tila, niin luulin itsekin. Kunnes olin tilassa täysin yksin. Vain minä ja kamera. Ja laaja, karu historia kuolemantuomioineen ja leikkaussaleineen. Tunsin inhimillistä läsnäoloa, kaikki oli jätetty paikoilleen. Joka kerta suljin palan tarinaa kameraani ja vangit jatkoivat eloaan poissaolostaan huolimatta. Tuska oli tunnettavissa ja kuvaan viilletävissä. Halusin tallentaa kaiken.

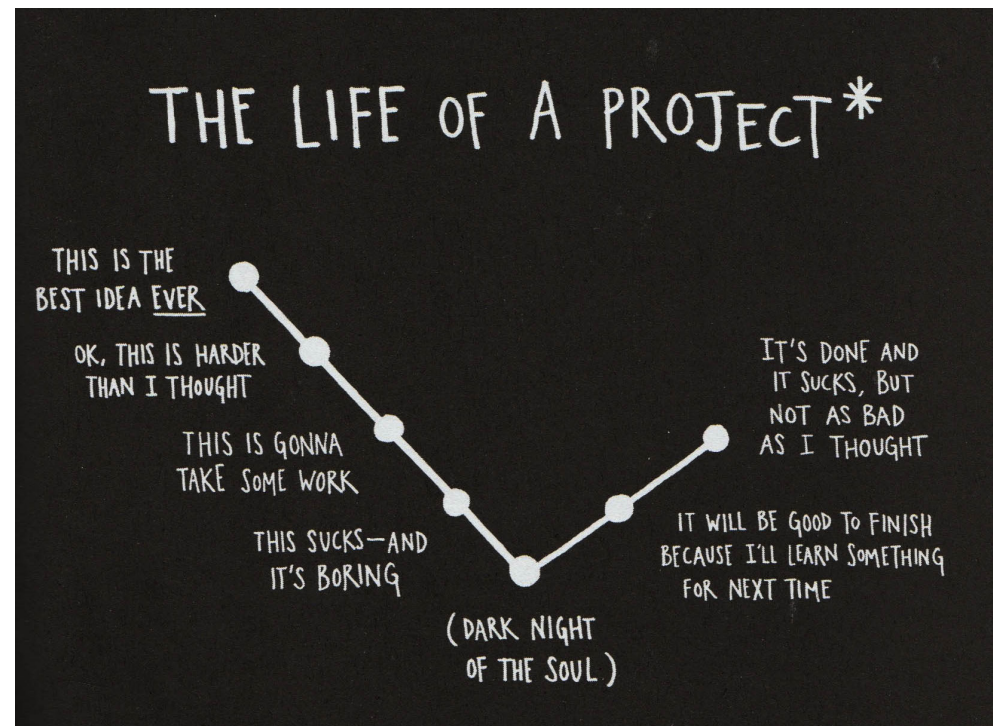
Mitä on dokumentaarisuus taidevalokuvassa ja millaisia haasteita se antaa tekijälleen? Tässä tutkielmassa lähestyn teossarjaani ja dokumentaarisuuden käsitettä tekijän näkökulmasta. Pääkysymyksenä toimii, mitä ovat dokumentaarisuuden haasteet? Alakysymyksinä voimme löytää mm. dokumentaarisuuden eri lajeja, dokumentaarisuuden käsitteen ja näkymisen, dokumentaarisuuden määrittely



taidevalokuvassa ja sen eroaminen journalismista. Lisäksi käsittelen psyykkisiä ja sukupuolisia haasteita, joita tekijälle osuu matkan varrella ja niiden vaikutuksista tekijän ja teoksiensa suhteeseen ja yleisön kohtaamiseen. Tuon ilmi myös omaa ongelmanratkaisuani ja peilaan kuviani läpi tutkielman etenkin Harri Pälvirannan tuotantoon sekä kuvajournalismiin. Viittaan pääosin dokumentaarisia aiheita käsitteleviin teksteihin kuten Harri Pälvirannan väitöskirjaan ”Toden tuntua galleriassa” ja Anna-Kaisa Rastenbergerin artikkelia ”Dokumentaarisuuden muuttuvat rajat”. Lisäksi tuon mukaan myös psyykkistä tunnepuolta avaavaa tekstiä Lauri Nummenmaan julkaisusta ”Tunteiden psyko-

logia” sekä eri toimijoilta lyhyempiä, toteavampia lauseita tukemaan omaa näkemystäni.

Jo aikaisemmassa valokuvatuotannossani olen liittynyt dokumentaariseen piiriin, mutta vasta tämän työn kohdalla pääsin todella kohtaamaan ammattimaisesti tuotetun kuvan haasteet, joista useita en tiedostanut kuin vasta prosessin puolivälissä. Näen päivittäin dokumentaarista kuvajournalismia, mutta tilaa kuvaavan dokumentaarisen taidevalokuvan kohtaaminen jää harvaksi. Näiden Patarein vankilaa käsittelevien valokuvateoksien myötä olen huomannut, kuinka uusi tekijä loppuviimein olen dokumentaarisen kuvan saralla ja kuinka paljon opittavaa jää vielä tämänkin teossarjan ja tutkielman jäljiltä. Kirjoittaessani jouduin kohtaamaan myös dilemman, että olen ensisijaisesti kuvataiteilija enkä tutkija, minkä johdosta tämäkin tutkielma painottuu visuaalisen tekijän työskentelyn kautta oppimiseen. Tämä tutkielma ei kuitenkaan ole suora toisinto työstäni eikä anna suoraa ilmaisua teosteni tulkintaan, pikemminkin peilaa ja avaa sen pohjaa muuhun dokumentaarisen kentän tarjoamaan kuvastoon nähden. Tämän tutkielman myötä tuon myös käytännön problematiikat vapaasti nähtäväksi.



Projektin elämä Austin Kleonin (2012, 81) humoristisena tulkintana.

Teos Nimetön (Patarei)

”Päivä alkoi reissulla Patarein vankilaan ja oli huikea kokemus niin ihmisenä kuin valokuvaajana...etenkin valokuvaajana. En ole eläessäni nähnyt yhtä karua, kiehtovaa ja järkyttävää paikkaa ja valokuvaajalle se oli aivan unelma!”

Ote matkapäiväkirjasta

Projektini sai alkunsa jo vuoden 2013 keväällä, melko tarkkaan vuosi ennen tämän tutkielman kirjoittamista. Olin saapunut tammikuussa opiskelemaan Eesti Kunstiakadeemiaan ja kuvanveisto-opintojeni ohella sytyttelin intohimoista suhdettani valokuvaukseen. Huhtikuussa lähdin kutsun saatuani ystäväieni kanssa Patarein vankilaan kierrokselle. Tuolloin en tosin uskonut sen olevan ratkaisevimpia päätöksiä lopputyöni määriytymisen suhteen.

Ensimmäisen käyntini jälkeen tunsin tyhjyyttä siitä, etten nähnyt ja dokumentoinut kaikkea tarvittavaa. Ja tämä tyhjyys johti siihen, että päädyin Patareihin Tallinnan aikanani toisenkin kerran, tällä kertaa kahdestaan mieheni kanssa. Jo tuolloin päädyin kohtaamaan dokumentaarikuvaajan ensimmäisiä ongelmia; pelkoa ja ahdistusta. Vanki-



la avasi toiveitteni mukaisesti jokaisen nurkkansa tutkittavaksi, mutta kahdestaan koko vankila näyttäytyi entistäkin kauheammalta. Seuraavana yönä näimme kumpikin painajaisia.

Jokainen taideteos ja sarja saa alkunsa ideasta. Austin Kleon (2012, 18) avaa oivasti hyvän taideprojektin lähtökohtia:

Step 1: Wonder at something. Step 2: Invite others to wonder with you. You should be wonder at the things nobody else is wondering about. Palattuani Suomeen Patarei jäi elämään ja ymmärsin, että juuri tätä olin lopputyöni pohjalle hakenut. Intoa haastaa itseni dokumentaarikuvaajana ja himoa jakaa ihmettelyni kaikille. Suonpää (2007, 110) mainitsee, kuinka ”valokuvista näkee ajan kulumisen – paikat ja ihmiset muuttuvat peruuttamattomaksi”. Ja juuri siitä syystä Patarei ja valokuvaus yhdistelmänä kiehtoivat minua. Samalla kun Patarein vuosikymmenet tallentuvat linssin läpi kamerani muistikortille, myös minä jätän jälkeni tilaan maalin rapistessa päälleni ja tiilimurskeen liikkuessani kengänpohjieni mukana sellistä toiseen. Ja Patarei jättää etenkin henkisen jälkensä minuun.

Opinnäytetyöni taiteellinen osa koostuu yhteensä kolmesta kolmen kuvan sarjasta, joissa käsittelen Patarein vankilan tiloja sekä niihin jäänyttä inhimillistä ylijäämää, joka muodostaa narratiivia tilaan. Esillä

ovat kolme vangeille keskeistä tilaa; sairaala, vankiselli ja jalutusboksid eli ulkoilusellit. Värimustetulosteet on pohjustettu alumiinikomposiittilevyille. Kuvien konstruktiossa merkittävänä osana toimi sarjaani varten opettelema HDR (High Dynamic Range) tekniikka, joka mahdollisti haasteellisia valo-olosuhteita sisältävän vankilan täydellisen kuvauksen. Näihin palaan myöhemmin tutkimuksessani tarkemmin.



Dokumentaarisuus - haasteellinen, mutta rakas tyyli

Kohtaamme monimuotoista dokumentaarista esitystä päivittäin aikakauslehdissä, televisiossa ja sosiaalisessa mediassa. Sana dokumentoida viittaa sanakirjamäärittelyn mukaan tallenteen luomiseen mm. kirjoittamisen, videon tai valokuvan avulla. Dokumentointi voidaan nähdä myös autenttisen tilanteen ja realistisen esittämisen rakentamisena tai tuottamisena. (Merriam-Webster). Wiktionary sanakirja esittää dokumentaarisen taiteen puolestaan ”itsenäisenä osana, jossa pyritään tallentamaan ulkoista todellisuutta kuvaamalla sitä mahdollisimman puolueettomasti ja tieteellisen viileästi, mutta yrittäen samalla vaikuttaa myös yleisön asenteisiin ja tunteisiin.”

Dokumentointi itsessään voidaan nähdä todellisen maailman taltioimisena ja reflektioimisena. Valokuva herätti heti yleistyttyään ihastusta juuri siksi, että se ’tallensi todellisuutta’ tai jäljensi kuvaksi sen mitä kameran edessä oli. Historiallisesti dokumentaarinen valokuva kuitenkin kytkeytyy kriittiseen paljastamiseen ja salatun tai tuntemattoman julkituomiseen. (Pälviranta 2012, 161-165) Ja vaikka nämä melko tiiviit linjaukset ovat edelleen pääosa dokumentaarisen valokuvauksen mää-

rittelyä, voi dokumentaarisen tyylin sisältä kuitenkin löytää useita eri alalajeja aina journalismista deadpan-kuvaukseen.

Näiden seikkojen johdosta taidevalokuvissa esiintyvä dokumentaarisuus on muodostunut haasteelliseksi, eritoten tekijälle. Pälviranta (2012, 165) tuo väitöskirjassaan esille vuosikymmeniä aiemmin julkaistun Documentary photography-teoksen, jonka toimittajien näkökulmasta dokumentaarisuus kytetään tekijän kommunikatiiviseen haluun käsitellä kuvissaan reaalimaailman asioita ja ilmiöitä. Heidän mielestään dokumentaarinen valokuva on yleisöä varten tehty kommentaari valituista yhteiskunnallisista asioista. Näin ollen näennäisen objektiivinen ja kliininen dokumentaristisuus onkin erittäin tekijälähtöistä. Tätä näkökulmaa vahvistaa myös jo vuosikymmeniä käyty keskustelu siitä, että dokumentaarisuus ei valokuvan yhteydessä tarkoita objektiivisuutta tai todellisuutta, vaan se liittyysi tapaan uskottella katsojalle kokemus todellisuudesta (Rastenberger 2014, 258).

Jokaisessa aiemmin viittaamassani lauseessa on dokumentaarisen



määrittelyn tärkeitä ominaisuuksia. Dokumentaarisen kuvan tekijällä on lähes poikkeuksetta halu tuoda näkemänsä totuus yleisön eteen todistettavaksi. Näin tekijälähtöinen tyyli laji johtaa pakoltikin subjektin näkymiseen kuvassa, vaikka sitä kuinka välttelisi. Jonkun on täytynyt olla paikan päällä painamassa laukaisinta. Totuudenmukainen esittäminen johtaa teokset yhteiskunnallisten keskustelujen äärelle, kommunikatiiviseen työhön. Etenkin kuvatessaan lokaatioita tai organismeja, jotka kytkeytyvät vääryyteen. Tästä hyvänä kuvannoillistajana toimivat Claudia Spinellin (2005) sanat: ”Dokumentaariset teokset eivät ainoastaan anna ihmisten puhua, eivät raportoita tapahtumista tai tosiasioista, ne myös kehittävät oman itsenäisen elämänsä, kuvina ja taideteoksina. Kuvina, jotka koskettavat meitä ja sekoittuvat katsojan omien ajatusten ja kokemusten kanssa.” (Rastenberger 2014, 259)

Taidevalokuvan erottuminen journalismista

Journalismikuvalla ja taidevalokuvalla on dokumentarismien kentällä paljon yhteistä. Kumpikin pyrkii toisintamaan ja refleктоimaan todellisuutta; tilannetta tai tilaa, palaa reaali maailmasta. Kummallakin on yleisönsä ja kumpikin joutuu nojaamaan yleisön luomiin katseisiin ja tulkintoihin. Kuitenkin nämä kaksi lajia eroavat toisistaan paljon. Suurimmaksi osaksi pienien, mutta sitäkin merkittävämpien, osien johdosta.

Journalistista kuvaa kohtaamme kaiken aikaa. Käydessämme kaupassa törmäämme iltapäivälehtien kauhukuviin uponneista laivoista ja murhapaikoista. Avatessamme television näemme sarjoja, jotka perustuvat tositarinoin ja uutisia, jotka näyttävät saman kuin aiemmin näkemämme lehdet. Journalistisessa kuvassa merkittävänä rinnakkaistekijänä toimii myös teksti; otsikko tai artikkeli. Usein journalistista kuvaa pidetään myös kirjoituksen kuvittajana, kuva kertoo enemmän kuin kyseisen artikkelin tuhat sanaa. Kuvasta itsestään voidaan myös löytää tyypillisiä journalistisia piirteitä mm. kuvien rajaamisesta ja kameran kohdistamisesta. Myöskin kuvissa esiintyvät ihmiset ja tilanteet

ovat useimmiten taltioituna tyypillistä tähtää ja laukaise- menetelmää käyttäen. Journalistiset kuvat ovat erittäin tunnistettavia myöskin osoitavuudellaan; kaikki näytetään kuvassa suoraan. Tosin nykyjournalismi on lähtenyt osittain rikkomaan tätä linjausta. Katsojat vaativat journalistiselta kovalta myös totuudenmukaisuutta ja rehellisyyttä, jonka johdosta kuvan uudelleen konstruointi koetaan usein paheellisena.

Dokumentaarinen taidevalokuva on muodoltaan vapaampi, mutta sen johdosta sitäkin haasteellisempi käsitellä. Koska taidevalokuvaa peilataan rankalla otteella dokumentarismien perinteeseen ja sitä kautta herkästi myös journalistiseen kuva-aineistoon, tulee tarkkaan huomioon otettavia erottumisen haasteita yhä enemmän vastaan. Lisäksi kyseisen lajin valokuvat eivät omaa yhtä laajaa levikkiä ja kohdeyleisöä ja ovatkin pääosin esillä taidegallerioissa ja -museoissa. Silti nämä kyseiset seinät ovat nykyään valokuvan saavuttamia etuja, uusia ympäristöjä dokumentaarisia keinoja käyttäville valokuville (Rastenberger 2014, 255). Valokuvan ei tarvitse toimia vain kuvittajan virassa. Dokumentaarissa taidevalokuvassa sisältö nousee erittäin tärkeään asemaan

visuaalisuuden rinnalle. Etenkin siten, kuinka erilaista sisältöä kätke-
tään kuvan sisälle tulkittavaksi; kaikkea ei paljasteta. Taidevalokuvat
toimivat itsenäisinä teoksina, eivätkä ole kytkettyinä mm.artikkeleihin.
Taidevalokuvan genre mahdollistaa myös kuvan täydellisen uudelleen
rakentamisen, mikä taitelijan lähtökohdista riippuen voi toimia mm.te-
hokeinona ja sisällön esiintuomisen välineenä. Dokumentaarisen kuvan
ei täten tarvitse olla suoraa taltiointia vaan voi olla täysin fiktiopohjalta
rakennettua. Rastenbergerin (2014, 255) sanoin: ”Dokumentaarisuus
liittyy tapaan, jolla kuva uskottelee katsojalle kokemuksen totuudesta
ja todellisuudesta”.

Koska dokumentaarisuus on eri kuin dokumentaatio, erottaa se taide-
valokuvan välittömästi journalistisesta kuvasta. Rastenbergerin (2014,
255) artikkelissaan mainitsema Jorma Puranen (2000) on mieltänyt
dokumentarismiin olennaiseksi osaksi sen, miten kuva otetaan ja esi-
tetään. Siksi dokumentaarinen taidevalokuva erottuu joukosta jo lähtö-
pisteessä, kuvausmatkalla. Ja kuten aiemmissa kappaleissa voimme
eroteltuina huomata, selkeät erot journalistisen- ja taidevalokuvan vä-
liltä löytyvät kuvien ydinelementeistä kuten sisällöstä, kuvaustavasta,
visuaalisesta tyylistä, katsontatavasta ja rajauksesta, esityksestä sekä
kohdeyleisöstä. Nämä olivat niitä elementtejä, joita jouduin alati tar-
kastelemaan työskentelyprosessini edetessä.



Yllä: Helsingin Sanomissa (2014) julkaistu HDR-kuva Toomas Ildistä,
Patarein entisestä vangista

Alla: Patareissa kuvaamani HDR-kuva sellistä



Ongelmanratkaisuni

Dokumentaarisuus on näkynyt jo varhaisemmassa valokuvatuotannossani ja olen taltioinut tapahtumien jäljiltä jäänyttä tyhjää tilaa useassa eri maassa vuosien varrella. Silti Patarei ja lopputyö tarjosivat uudelleenoppimisen mahdollisuudet. Jouduin heti alkumetreillä opettelemaan uuden katsontakannan: taidevalokuvaajan. Charlotte Cotton (2004) on tuonut hyvin esille myös sen, kuinka tekijän tulisi kuvata kriisi anti- tai epä-reportaasi-asenteella, jolloin kuvien ottamisen hidastaminen tulisi tapahtua myös tekijässä itsessään. Tämä tarkoittaisi käytännössä pysyttelemistä poissa toiminnan huippukohdista ja saapumista vasta tuon ”ratkaisevan hetken” jälkeen. (Rastenberger 2014,167) Vaikka kuvauslokaationi jo itsessään sisälsi tämän vuosikymmeniä aiemmin tapahtuneen ratkaisevan hetken ohituksen, hidastamisen täytyi tapahtua minussa itsessäni. Aiempien kuvausmatkojeni sato osottautui projektilleni liian turistimaiseksi lähtökohdaksi. Eikä suotta, olihan niiden pohja turistikatseessani ja kuvat toimivat lähinnä eräänlaisina muistijälkinä itselleni. Näiden kuvien rajaukset ja tähtää ja laukaise-menetelmällä tehdyt kuvaukset johtivat ajautumiseen journalistisen kuvan piiriin.

Tästä seurauksena uusin, kolmas kuvausmatkani oli jo lähtökohdiltaan toisenlainen. Kuvat eivät jäisi koneen syövereihin vaan tuotaisiin esille taidegalleriaan, ammattitaiteilijan näkökulmasta katsottuna. Tutustuin HDR (High Dynamic Range)- tekniikkaan, joka mahdollisti haasteellisia valo-olosuhteita sisältävän vankilan täydellisen kuvauksen niin huippuvalojen ja varjojen kuin myös värien osalta. Kameran ollessa jallustalla kuvataan samaa tilaa eri valotuksilla, jotka jälkeempään kootaan yhdeksi kuvaksi kuvankäsittelyohjelmassa. Tämän tekniikan käytön helpottamiseksi harjoittelin tekniikkaosaamistani sekä päivitin matkan ajaksi kuvauskalustoni. Nämä keinot olivat visuaalisen ilmeen ennakkosuuntaamista taidevalokuvan puolelle vaikka HDR on erittäin suosittu journalismikuvaajienkin joukossa.

Aikataulun ollessa tiukka ja kohteen sijaitessa toisessa valtiossa, esivalmistelujen tärkeys korostui, sillä virheisiin ei ollut varaa. Lokaatiolle tuli myöskin antaa aikaa ja siksi kuvausmatkan pituudeksi järjestettiin kokonainen viikko. Kuten aiemmassa luvussa mainittiin, paikan päällä kuvausta tulee hidastaa, jotta pääsee suuntautumaan pois journalis-

tisestä tulkintatavasta. Niinpä asettauduin jokaiseen tilaan kaikessa rauhassa, annoin kuvalle sekä tilaa että aikaa, niin konkreettisesti kuin hypoteettisessa mielessä. Puristauduin seiniä vasten ja asetin kameran oven suulle, jotta laajakulmaobjektiivi saisi mahdollisimman paljon irti tilasta. Jätin aikaa sekä kuvien tarkastelulle että uudelleen ottamiselle. Näin esivalmistelut ja itse kuvaustapa kytkeytyvät dokumentaarisen taidevalokuvaajan harkitsevaan työskentelytyyliin.

Saapuessani kuvausmatkalta Suomeen alkoi projektin nk.muokkausvaihe. Se osoittautui yhdeksi haasteellisimmista vaiheista sisältäessään eniten päätöksentekoa vaativia elementtejä. Muokkausvaiheen rakenteet ovat vaikeita myös siitä syystä, että tuolloin tehdyt päätökset sitovat teoksia voimakkaimmin tekijän haluamaan todellisuusvaikutelmaan. On yllättävän helppoa lipua journalistisiin tulkintoihin, joten ulkopuolisten mielipiteitä ja katsontatapoja on hyvä testata jo aikaisessa vaiheessa. ”When you open up your process and invite people in, you learn” (Kleon 2012, 81). Tämä prosessin avaaminen ja muiden kautta oppiminen päti tapauksessani myös muihin kuin koulun tarjoamiin ohjaajiin ja kollegoihini. Se johti minut esittelemään projektiani ulkopuolisille taiteilijoille, perheelleni ja tuntemattomille liikennevälineissä. Ja juuri nämä ihmiset ovat niitä suurimpien solmujen kaivattuja avaajia.

Aluksi kuvia karsitaan, mikä vaikuttaa sarjan kokonaiskuvaan. Siihen, mitä haluaa teoksessaan korostaa ja omalla kohdallani se lopulta tarkoitti narratiivia kuvien sisällä. Seuraava ongelmallinen elementti on kuvan visuaalisuus, etenkin HDR-tekniikkaa käytettäessä. HDR mahdollistaa kuvien muokkaamisen rajusti, jolloin mukaan astuu todenmukaisuuden problematiikka; säilyttääkö lokaatio mahdollisimman todellisenä vai lähteäkö suuntaamaan sitä absurdimaiseen hyperrealismiin? Dokumentaariseen taideprojektiin liittyy näin myös konstruktioinnin problematiikka; kuinka vahvasti kuvan uudelleenrakentamista on tapahtunut tietokoneella tai tilanneohjauksena. Valokuvataiteen osalta muodostuu keskeiseksi suhde teoksen tekijän ja hänen kuvaamansa



todellisuuden välillä. (Pälviranta 2012, 169) Näin ollen teosteni kohdalla päädyin jättämään ne välimaastoon ja hyväksikäytin tekniikan suuria mahdollisuuksia. Korostin valokuvissani maalauksellisesti omien silmiäni tallentamaa näkemystä tilasta. Sitä osaa, mihin kameran linssi ei normaalisti kykene.

Muokausvaiheen aikana sarja muuttui radikaalisti muutamia kertoja, lopulta päätyen ottamaan tilakuvaelmien ohelle niihin kytkeytyviä yksityiskohtia. Tekijänä tulee hyödyntää omia keinojaan tehdä dokumentaarista sisäisesti ehjä ja ulkoisesti vakuuttava. Tämä tarkoittaa rohkeutta dokumentaarin tekijänä viedä teosta haluamaansa suuntaan ja seisomista päätöksiensä takana. Ollakseen uskottava ja houkutteleva, tulee teoksen juurien olla aktuaalisessa, lihallisessa todellisuudessa. Roman Jakobson (2002) on osuvasti kuvannut realismia taiteellisen ilmaisun tavaksi, joka pyrkii välittämään vaikutelman todellisuudesta mahdollisimman tarkasti ja tavoittelee maksimaalista toden tuntua. (Pälviranta 2012, 169 -171)

Oikeaa todellisuuden suuntaa hakiessani jouduin eritoten pohtimaan kuvieni sisältöjä. Rastenberger (2014, 256) kertoo artikkelissaan vuosikymmenen takaisesta kokemuksestaan kuvalehden toimittajana, jolloin kaihoili kollegansa kanssa ilmeisin keinoin yhteiskunnallisesti vaikuttavaa dokumentarismia. Päädyin teoksillani olemaan ottamatta

yhteiskunnallisesti kantaa, mutta samalla tiedostin kuvauslokaation ja tilan synnyttämät mielikuvat, joilla se toi yhteiskunnallisia ongelmia yleisön nähtäväksi. Vaikka suoranaista väkivaltaa ei kuvastossani ollut, oli se silti poikki-yhteiskunnallista, puhuttavia aiheita synnyttävä esitys. Rastenberger (2014, 256) tuo samaisessa kuvauksessa ilmi myös sen, kuinka eivät huomanneet pitää epäpoliittista poliittisena valintana. Ja teossarjani kohdalla, kuvatessani Patarein tiloja, suoritin tietoisesti kyseisen valinnan. Panostin visuaalisuuteen yhteiskunnallisten kerrostumien pohtimisen sijaan, sillä koen olevani ensisijaisesti kuvataiteilija, en poliitikko.



Harri Pälvirannan tuotannosta poiketen, en omassa työskentelyssäni halunnut korostaa väkivaltaa. Tiedostin sen olemassaolon tilassa, mutten halunnut suuntauttaa dokumentaarisuuntaustani väkivallan kuvastoksi. Pikemminkin suuntasin sitä lähemmäksi inhimillisen ylijäämän aiheuttamaan poissaolevaan läsnäoloon tilassa ja sen synnyttämiin historiallisiin narratiiveihin. Dokumentaarisuuden yksi haasteellisista tehtävistä on edellisessä luvussa käsitellyn sisällön välittäminen yleisölle. Ja kuten jo totesin lähteisiini pohjaten, on katseella suuri vaikutus teoksen lopputulkintaan. Katsojan tulkintaan voi vaikuttaa, vaikkakin rajallisesti.

Suurimmat tulkintaa suuntauttavat valinnat ovat lopulliset kuvavalinnat, kuvakoko sekä installointi. Katsojan kokemuksen kannalta ei ole samantekevää, esitetäänkö kuva suurena vai pienenä (Rastenberger 2014, 259). Tämä oli esityskäytännöllinen ongelma, jonka kanssa jouduin itsekseni painiskelemaan. Haluanko tuoda Patarein tilat koettavaksi fyysisesti vai haluanko korostaa tarinaa ja mentaalisen kokemuksen puolta. Kuvakolla on myöskin merkitystä katsojan teokseen syventymisen kestoon ja lähestyttävyyteen. Suurempi tuloste imaisee mukaansa välittömästi ja voi tuntua uhkaavalta, pienemmän kuvakoon eteen saadessaan katsoja ryhtyy tutkimaan kuvaa lähempää. Teossarjani kohdalla päädyin ratkaisuun, joka sisälsi kahta eri kuvakokoa;

suuremman (60x40cm) kolmelle tilalle ja pienemmän (30 x 20cm) tilan sisältämille yksityiskohdille. Tällä ratkaisulla pyrin saamaan katsojan viipymään teokseni äärellä kauemmin ja tutkimaan kuvien välisiä suhteita, poiketen näin journalistisen kuvan tarjoamasta katselutavasta, jossa kuva näyttää itsestään kaiken välittömästi. Valokuvan taiteena esittämisellä on suuri voima muuttaa mitättöminkin kohde merkittäväksi visuaaliseksi kokemukseksi (Rastenberger 2014, 258), mikä tuo pienenkin yksityiskohdan esittämisen visuaalisesti kiinnostavaksi kokonaisuudeksi.

Rajuuksien, kuten väkivallan kuvaston, esittäminen ja ymmärtäminen tukeutuvat psykologiseen realismiin. Pälviranta avaa väitöskirjassaan realismin puolia, A-realismia ja B-realismia. Tiivistettynä nämä kaksi voidaan jakaa tekijään paikantuvaan realismiuskoon ja katsojan todellisuususkoon. B-realismissa katsoja määrittelee teoksen lojaaliuden todellisuudelle oman pohjansa myötä ja teos syntyy katsomisprosessissa. (Pälviranta 2012, 172) Teossarjani esittelytilanteessa Pälvirannan kuvailema B-realismi konkretisoitui tilanteisiin, joissa katsojat kohtasivat teokseni. Useat olivat käyneet Patareissa ja tunnistivat sen nimettömyydestä huolimatta. Näin ollen heidän muistipohjansa loi automaattisesti vahvan tunnetoisinnon. Toiset kävijöistä eivät tienneet kyseistä paikkaa ja kuvia tutkien synnyttivätkin itsenäisiä, pohdiske-

levia narratiiveja. Useimmat totesivat myös ääneen, kuinka kehtaisivat sanoa kuviani kauniiksi sisältönsä vuoksi. Pälviranta (2012, 213) on havainnut samanlaisia ihmisten kokemia ristiriitaisuuksia ja laajaa tunnekirjoa omaavia reaktioita esittämiinsä teoksiin. Dokumentaarisen väkivallan kuvaston katsominen on kaksijakoista; samalla vastenmielistä että viehättävää. Yhdyn myöskin vahvasti Rastenbergerin (2012, 259) näkemykseen siitä, kuinka ”taidenäyttely toimii harvoin paikkana, jossa surraan maailman epäoikeudenmukaisuutta tai onnettomien ihmisten kohtaloita, mutta se on paikka, jossa yleisö voi pohtia, miksi joku asia koskettaa, liikuttaa, hermostuttaa tai jättää täysin kylmäksi”. Tämän vuoksi klassinen valkoinen kuutio on loistava esittämipaikka dokumentaariselle valokuvaprojektille. Se avaa kuvalle mahdollisuuden karkottaa suoranaisen kauhistelun ja näin ylläpitää useita sisältöjä yhtä aikaa.

Teoksen ”lokeroiminen” voi dokumentaarisen teoksen kohdalla olla välillä hankalaa. Tämän tutkielman kirjoittamisen yhteydessä olen joutunut taiteilijana pohtimaan, mihin dokumentaarisuuden kategoriaan teokseni voisi suuntautua vai kulkeeko se useassa yhtä aikaa. Deadpan kuvaus sopii melko hyvin työskentelytapani sekä selittää teoksen nimettömyyden. Deadpan kuvauksessa objektiivisuus ohittaa subjektiivisuuden ja tunteellisuutta on vähennetty. Tällaista tekniikkaa käytin

kuvatessani paikan päällä. Katsoja saa luoda tulkintansa kuvaan, tekijä poistuu ja jättää dokumentoidun tilan kertomaan itsestään, jolloin toiminnassa on ajatusmalli ”mitä näet, on se mitä näet”. (Dpreview; What is deadpan photography? 2012) Samalla teoksieni juuret liikkuvat paljon tiladokumentaatioissa ja arkkitehtuurikuvauksessa, osittain inhimillisen ylijäämän taltioinnissa. Tekniikan puolesta teoksieni dokumentaarisuus on konstruktioitua. Pälviranta (2012, 170) tuo samantyyppiset teoksensa post-dokumentaarisena deadpan-kuvan piiriin, joilla on kuitenkin käsitteellinen yhteys myös jälki-tematiikkaan. Tällöin ne avautuvat kohti valokuvateoreettisia keskusteluja. Vertaillen Patarei-tilakuviani Pälvirannan Ampumarata-osioon sekä Playing Belfast leikkikenttäkuviin, voivat sama tyylilaji ja tematiikka löytyä myös omassa tuotannossani. Näin useampi dokumentaarinen lajipiirre voi kytkeytyä yhteen kuvaan ja kuvasarjaan.

Harri Pälviranta
Playing Belfast (2009)

Melbourne street

New lodge

85 x 85 cm

Käsinvedostettu
kromogeeninen värivedos



Harri Pälviranta
Huomioita suomalaisesta asekulttuurista:
Ampumaradat (2010)

Ampumarata #40 (Loppi)

46 x 52,5 cm

Pigmenttivedos



Seuraava sivu:

Laura Lehtinen

osa sarjasta Nimetön (Patarei)

60 x 40 cm

Värimustetuloسته pohjustettuna
alumiinikomposiittilevyille



Dokumentaarikon psyykkiset haasteet

Dokumentaarikko asettaa itsensä fyysisesti läsnäolevaksi vaikeisiinkin olosuhteisiin, mutta joutuu huomattavasti enemmän kamppailemaan psyykkisten haasteiden kanssa. Dokumentaarikon tulee olla henkisesti valmistautunut kohtaamaan erilaisia tiloja ja ihmisiä subjektina, kuitenkin säilyttäen objektiivisen tarkkailijan roolin työskennellessään. Tämä ristiriitaisuus voi olla ongelmallista niin kuvauspaikalla kuin valokuvien jälkityöstössä. Joskus työskentelyn psyykkinen raskaus jopa ajaa tekijän vieraantumaaan työstään.

Teossarjani kohdalla luulin olleeni henkisesti valmistautunut kohtaamaan lokaationi. Olinhan vierailut useaan otteeseen tässä Tallinnan entisessä keskusvankilassa. Saapuessani kuvaustilanteeseen uudestaan kohtasin kuitenkin yhden asian, jota en tarkoista esivalmisteluista huolimatta pystynyt ottamaan huomioon. Näitä olivat juurikin psyykkeessäni tapahtuvat ajatusprosessit, pelot ja ahdistus. Aiempien käyntieni yhteydessä sain sosiaalista tukea ystävistäni ja miehestäni, mutta nyt olin täysin yksin tuossa karmivassa paikassa. Mieli on voimakkaampi kuin keho ja mieli saa kehonkin karkaamaan pelkästään

ajatuksen voimalla.

Kokonaisvaltainen tunnereaktio rakentuu ainakin kolmesta komponentista: tunnereaktion aiheuttamista fysiologisista muutoksista, tunteeseen liittyvistä käyttäytymisen muutoksista ja subjektiivisesta kokemuksesta eli tietoisuus tunteesta (Nummenmaa 2010, 21.). Näkökulmastani tämä tarkoitti sykkeen kohoamista, käsien hikoamista, ajatuksien sekavuutta sekä tiedostamista, että tilanne itsessään on laukaissut edellä mainitut komponentit. Fysiologiset muutokset, kuten adrenaliinin nousu veressä ja sykkeen kohoaminen, voivat kuvaustilanteessa toimia myös tehostavana vaikuttimena. Dokumentaarisen valokuvan kanssa objektiivisesti toimiminen kuitenkin vaatii huomattavasti enemmän mielentilan voimaa.

Ahdistuneisuus ja pelko ovat molemmat vaarallisen tilanteen laukaissimia, normaaleja puolustautumisreaktioita. Se valmistaa meidät kohtaamaan erilaisia vaaroja pakottamalla keskittämään kaikki fyysiset ja psyykkiset voimavarat havaittuun uhkaan ja siitä selviämiseen. Pel-

komekanismit saattavat kuitenkin käynnistyä ennakoiden, varsinaisen pelon kohteen havaitsemisen puuttuessa. Tällainen varovaisuus saattaa ilmetä ahdistuneisuutena eli kokemuksena lähettyvillä olevasta tiedostomattomasta ja epämääriteltävästä uhkasta. Tämä mielemme ja kehomme ennakoiva varovaisuus voidaan täten ajatella epäterveenä pelkoyliherkkyytenä. Silloin ihmisen mieli on virittynyt reagoimaan liian herkästi ympäristössä oleviin uhkiin liian voimakkaalla puolustautumisreaktiolla. (Nummenmaa 2010, 193-194) Tämän myötä yksin työskentely joutuu koetukselle ja mieltään tulee huijata päästäkseen vapaaseen työskentelyn flow-tilaan ja näin saavuttaakseen helpommin vaadittava objektiivinen katsontatyyli. Selvitäkseni tunteiden aiheuttamasta haasteesta, päädyin ensimmäiselle kuvauspäivälle hakemaan myöhemmin assistentin vahtimaan selustaani, jotta pääsin keskittymään kuvaukseen. Ahdistukseni silti säilyi ja tiesin sen hankaloittavan tulevia kuvauspäiviä. Määrittelin ahdistuksen synnyttäjäksi tilan äänet, jolloin pystyin yksin toimiessani huijaamaan mielen muualle musiikin voimin. Toisin kuin kehoa, mieltä on helpompi huijata.

Psyykkiset haasteet asettavat mielen ja kehon liikakierroksille, mikä johtaa yleiseen väsymysreaktioon. Tämä on hyvin nähtävissä kuvauspäivien jälkeen, mutta sitäkin voimakkaammin teoksien muokkausvaiheessa. Ahdistuneisuuden jatkuessa voi tekijä kokea ja tiedostamatta

määritellä teoksensa ”uhkana” ja näin ollen vetäytyä niiden äärestä ja etääntyä prosessista pidemmäksikin aikaa. Tämä voi johtua, kuten omassa tapauksessani, mm. työskentelypäivien jälkeisinä öinä valvotaneista, kuvauslokaatioon liittyneistä painajaisista. Näin syntyy noidankehä, jossa työskentely johtaa painajaisiin, jotka taasen johtavat huonosti nukuttuihin öihin ja seuraavan päivän puutteelliseen työskentelytilaan. Yksi syy tällaisen pitkäaikaisen ahdistuneisuuden syntyyn ovat muistijäljet, joista tunteisiin – varsinkin pelkoon- liittyvät häviävät hyvin hitaasti (Nummenmaa 2010, 196). Pitkittyessään ahdistuneisuudella on siten lukuisia kielteisiä vaikutuksia ja se rajoittaa toimintakykyä ja tapaa ajatella, samalla vaikuttaen pitkäkestoisesti kehomme kuormitukseen (Nummenmaa 2010, 193).



Nainen dokumentaarisena kuvaajana

Yksi haaste, johon törmäsin prosessin yhteydessä yllättävän konkreettisesti, oli sukupuoli. Koin sen kuitenkin myös positiivisena antina, sillä sain haastettua ennakkoluuloja ja samalla tuotua itseni miehekkääksi mielletyn lajityypin pariin.

Vaikka tutkielmassani olen tukenut paljon naiskirjoittajiin, ovat itseäni ja omia ajatuksiani lähimpänä kuitenkin toimineet miespuoliset dokumentaariset tilakuvaajat, etenkin Harri Pälviranta. Rastenberger kokee, että dokumentaarisella lajityypillä olisi sukupuoli, mutta dokumentaarinen tyyllilaji olisi vapaa. Hän tuo myös esille sen, kuinka nais-taiteilijat olisivat yhdistäneet dokumentaarisen lajityypin ”naisille sallittuun” nk.subjectiiviseen valokuvaukseen. (Rastenberger 2014, 256) Ensi kertaa tämän lukiessani olin lievästi skeptinen, mutta tarkemmin tarkasteltuani totesin tämän olevan myöskin totuuden yksi puoli. Naiskuvaajalta (etenkin Suomessa) harvemmin oletetaan näkevän objektiivista tilakuvausta, pikemminkin subjektiivista henkilökuvausta.

Subjektiivisuus tuntui myös olevan se, jota minulta tekijänä usein vaadittiin. Tilan tulisi olla objektiivisesti tarkkailtu, mutta minun tulisi olla

vahvasti subjektina mukana. Tämä voi lisätä tietynlaista painostusta, mutta myös rohkeutta rikkoa sukupuoliroolin asettamia rajoja. Tyypillisiä lauseita, joihin prosessini aikana naiskuvaajana törmäsin olivat mm.

”Etkä sitten ole tuollainen suloinen tyttö kun saavut kuvauspaikalle, vaan otat lujan asenteen. Ei kikattelua”

”Hui! Miten sinä yksin sinne vankilaan uskallat mennä, ettei sinun vain kävisi mitenkään”

”Tuollainen tytöntylleröinen lähtee yksin pahamaineiseen vankilaan, aika hurja olet!”.

”Aivan liian raskaan aiheen on tyttö itsellensä ottanut”.

Projektin edetessä oli mahtavaa huomata, kuinka ennakkoluulot rikoutuivat, sekä itselläni että muilla. Nämä edellisessä kappaleessa

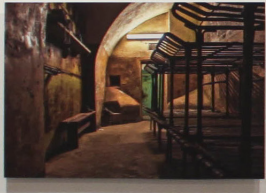
mainitut lausahdukset olivat nimittäin eri-ikäisten miesten ja naisten suusta useaan kertaan kuultua. Yllätysmomentti tuntui säilyvän myös galleriassa, jossa yleisö ei suorasti yhdistänyt minua dokumentaariseksi tekijäksi. Naisen rooli mahdollisti myös sen, että pääsin lähemmäksi kuulemaan teossarjani kritiikkiä. Dokumentaarisen tilakuvaajan ei aina ole helppoa olla nainen, mutta se on sitäkin palkitsevampaa.

Seuraava sivu:

Teossarjani esillä
Taidekeskus Mältinrannassa



Tekijäkuva Patareissa



Small text label or caption, possibly providing information about the photographs or the exhibition.

Johtopäätökset

Dokumentaarisuus taidevalokuvassa on haastavaa. Sitä ei ole kieläminen. Ei ainoastaan monikatraisesta alalajilaumasta, vaan myös sen useista kaiken aikaa huomioon otettavista elementeistä johtuen. Pelkkä ”tähtää ja laukaise” ei taidevalokuvalliseen kuvastoon kuuluvassa tila-dokumentaatioissa riitä. Hidastaessa tila avautuu kameran lisäksi tekijälle itselleen luoden näin sellaisen suhteen, jota ei valmiista teoksista nähdä, vaan se pysyy tekijän omana subjektiivisena kokemuksena. Silti tämän subjektiivisen kokemuksen tulee usein jäädä taka-alalle, etenkin Patarei-projektini kaltaisten yhteydessä, jolloin kylmä objektiivisuus voi tuoda kuvaustilanteessa kameran sisälle juuri sitä, mitä katsoja janoaa. Kuvia, jotka kätkevät sisälleen salaisuuksia, etsittäviä aarteita.

Dokumentaarista taidevalokuvaa tuotetaan suhteellisen paljon, mutta vähän verrattaessa päivittäin kokemaamme arkidokumentarismiin, johon dokumentaarista taidevalokuvaa ja sen kriteerejä reflektoidaan. Sen johdosta dokumentaarisuus taiteessa on alati muuttuvaa ja rajoja rikkovampaa. Kokeellinen valokuva lisääntyy, miehet kuvaavat

tunteellista subjektiivisesta henkilönäkökulmasta ja naiset astuvatkin objektiiviselle puolelle taltioimaan tiloja kylmän viileästi. Mutta osa pelisäännöistä, kuten todellisuudenmukaisuus ja reaali maailman kuvaus, säilyvät ja toimivat pohjana, jolle voi helpommin asettaa työskentelynsä.

Pitääkseen dokumentaarisen esityksensä koossa tulee tekijän luoda perusteltu pohja ja taidokas sisällöllinen ydin. Dokumentaarinen projekti vaatii aikaa kehittyäkseen lopulliseen muotoonsa ja tekijän tulee tietoisesti ja jokseenkin myös poliittisesti johtaa teoksiaan haluamaansa suuntaan. Tämä pätee myös tilanteessa, jossa tekijä itse määrittää teoksensa ”mitä näet on se mitä näet”-tyyliseksi. Dokumentaarisen tyylilajin kanssa toimiva joutuu yhtä aikaa luomaan suuntaa kuin myös päästämään irti viedessään teossarjansa yleisön katseiden eteen. Katsojien pohjan ollessa paljoltikin eriävä, syntyy teoksesta tulkintoja ja narratiiveja useampia, myös niitä tekijälle itselleen epämieluisia. Valokuvateosten ollessa kyseessä, katsojat myös havainnoivat tekijän läsnäolon lopullisessa kuvassa, vaikka aluksi katse siirtyisikin objektiiv-

viseen tarkasteluun.

Dokumentaarin tekijä asettaa itsensä likoon paitsi fyysisesti, myös henkisesti. Vaikka kuvaajana ollessaan tekijä toimii ammattimaisen viileästi, sisällä oleva inhimillinen-minä saattaa päätyä kokemaan henkisiä traumoja kohdatessaan itseään järkyttäviä tilanteita ja tiloja. Näin empaattinen yksilö elää kärsineiden kanssa. Ja kun työssään haluaa korostaa muuta kuin tätä kauheutta, kätketään inhimillinen osa itsestä suhteellisen kauas, jotta ammattimainen toiminta mahdollistuisi. Tekijän rooli muuttuu näin raskaasti kaksijakoiseksi; toimijaksi ja koki-jaksi. Kuvaustilanteessa koettu ahdistus, etenkin voimakastunteisella persoonalla, voi tulla uudelleenkoetuksi jokaisena työskentelykertana. Tällainen voimakas muistijälki ei katoa itsestään nopeasti ja voi johtaa tekijän erkaantumaan työstään. Tekijälle syntyy näin voimakas ja usein ristiriitainenkin tunnekokemus teoksiinsa. Dokumentaariprojektin kanssa työskentely on oikeastaan hyvin rinnastettavissa pitkäaikaiseen parisuhteeseen ja sen hoitoon; välillä kasvetaan erilleen ja päästäkseen jälleen läheisemmiksi, on tehtävä runsaasti töitä epämieluisissakin olo-suhteissa.

Tämä tutkielma on lopulta vain pintaraapaisu, aivan kuten teoksenikin. Suuntia on useita ja hyviä ratkaisuja sekä rajoituksia löytyy loputtomas-

ti, mutta tällä hetkellä suuntauksiksi ovat valikoituneet nämä käsitellyt muodot ja aiheet. Dokumentaarinen taidevalokuva tarjoaa useita näkökulmia ja katsontakantoja, minkä johdosta dokumentaarinen tekijä voi liikkua vapaasti eri kohteita ja objekteja kuvaten kuitenkin säilyttäen paikkansa dokumentaarisen kuvauksen kentällä. Samoista syistä on dokumentaarisuuden tutkiminen laajalti mahdollista. Voidaan tarkastella subjektiivisuuden ja objektiivisuuden tasapainoa, lehtikuvan uudelleenkäyttöä taiteessa, taidekuvan leviämistä journalistisiin esitysmuotoihin jne. Ja näin ollen loppu muuttuukin aluksi.

Seuraava sivu:

Avajaiset ja onnellinen taiteilija

Kuvaaja: Ankkur Ronkanen



Lähdeluettelo

Kleon, Austin (2012) : How to steal like an artist; 10 things nobody told you about being creative. Workman Publishing Company Inc., New York

Nummenmaa, Lauri (2010): Tunteiden psykologia. Kustanneosakeyhtiö Tammi, Scandbook AB, Falun

Pälviranta, Harri (2012): Toden tuntua galleriassa. Aalto-yliopiston julkaisusarja, Doctoral dissertations 123, Otavan kirjapaino Oy, Keuruu

Rastenberger, Anna-Kaisa (2014): Dokumentaarisuuden muuttuvat rajat. Teoksessa Lintonen/Rastenberger/Heikka: Valokuvataiteen ydin; 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe, Maahenki Oy, Lönnberg print, Helsinki

Suonpää, Juha (2007): Pyhitetty olkoon valokuva. Teoksessa Pyhät paikat, Juha Suonpää & Maahenki Oy, Karisto Oy, Hämeenlinna

http://fi.wiktionary.org/wiki/dokumentaarinen_taide

<http://www.dpreview.com/articles/8040898852/what-is-deadpan-photography> (2012)

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/document>

Kuvalähteet

Kleon, Austin (2012): How to steal like an artist; 10 things nobody told you about being creative, 83, Workman Publishing Company Inc., New York

Pälviranta, Harri (2012): Toden tuntua galleriassa, Aalto-yliopiston julkaisusarja, Doctoral dissertations 123, Otavan kirjapaino Oy, Keuruu

<http://www.hs.fi/sunnuntai/a1396070850661> (2014)

Sekä kuvia kirjoittajan omasta arkistosta

Kaikki web-lähteet on viimeksi katsottu 25.4.2014.