

Inventaario

Kielen muotoutuminen subjektiivisen valokuvan kontekstissa

LAB-ammattikorkeakoulu

Kuvataiteilija (YAMK), Muotoilu ja kuvataide

2021

Marleena Liikkanen

Tiivistelmä

Tekijä(t) Liikkanen, Marleena	Julkaisun laji Opinnäytetyö, YAMK	Valmistumisaika 2021
	Sivumäärä 38	
Työn nimi Inventaario Kielen muotoutuminen subjektiivisen valokuvan kontekstissa		
Tutkinto Kuvataiteilija YAMK		
Tiivistelmä <p>Tutkimuksessa tarkasteltiin visuaalisen kielen muotoutumista subjektiivisen valokuvan kontekstissa. Tutkimuksen lähtökohtana oli jäsentymättömän irtaimiston pohjalta laadittu inventaariolista, jonka artefakteja, sukuesineitä ja perhevalokuvia tarkasteltiin tutkimuksen produktiivisessa osuudessa. Artefakteista tehtiin reproduktioita, joita käytettiin projektioidissa, installaatioissa ja fotomontaaseissa. Prosessin aikana kehitettiin työmenetelmä, jonka käytännön toteuttamista varten valmistettiin myös työvälineet.</p> <p>Koska teoksissa oli nähtävissä edesmenneiden ihmisten jättämiä aineellisia jälkiä, tekijä päätteli, että niissä täytyi olla myös näkymättömissä olevia jälkiä: sormenjälkiä, DNA:ta ja kuituja. Produktiivinen osuus ei kuitenkaan pyrkinyt tuomaan näitä jälkiä näkyviksi, vaan valmistui taiteen kontekstiin teoksena, joka kerrottiin perustuvan edesmenneiden jättämiin jälkiin. Teokset määriteltiin 2020-luvun post mortem –kuviksi, muistokuviksi edesmenneistä.</p> <p>Koska tutkimuksen taiteellinen produktio valmistui ennen raporttia, teos ohjasi tutkimuskysymyksen määrittelyä ja tietoperustan hankintaa. Raportissa käsiteltiin visuaalisen kielen muotoutumista samalla, kun teosten perusteet ja vaiheet eriteltiin ja käsiteltiin. Tutkimusvälineenä käytettiin myös teosprosessin aikana tehtyjä työpäiväkirjoja, ja tutkimusmenetelmänä käytettiin autoetnografiaa.</p>		
Asiasanat aika, jälki, valokuvaus, post mortem		

Abstract

Author(s) Liikkanen, Marleena	Type of Publication Master's thesis, UAS	Published 2021
	Number of Pages 38	
Title of Publication Inventaario Formulation of visual language within a context of subjective photography		
Name of Degree Master's Degree Programme of Fine Arts		
Name, title and organization of the client		
Abstract <p>In this thesis the formulation of visual language was examined within a context of subjective photography. The start was a list of inventory based on unstructured personal property. The artefacts, family belongings and family portraits were examined in the productive part of the thesis. During this process a mode of operation was created, which required tools, which were also constructed. Reproductions were first made of the artefacts, which were then used according the method in projections, installations and photographic montages. Because physical traces of past people could be seen in the work, it was concluded they must also contain invisible traces; fingerprints, DNA and fibres. The production did not aim to make these perceptible; instead it was completed in the context of visual art and told as being based on traces of past people. The works were defined as 2020's post mortem images, memorabilia of the late.</p> <p>The artistic part of the thesis was finished before the report, so the artwork itself guided the quest for the subject, definition and material base of the study. Tools included a research diary made during the production process, autoethnography was</p>		
Keywords time, trace, photography, post mortem		

Sisälllys

1	Johdanto.....	1
2	Subjektiiivinen valokuvaus.....	4
2.1	Tutkimusmenetelmänä autoetnografia.....	6
2.1.1	Tutkimusmenetelmään liittyvät kysymykset.....	6
2.1.2	Tekijän omakuva	7
3	Keskeiset käsitteet	9
3.1	Valokuva	9
3.1.1	Valokuva kokoelmassa.....	9
3.1.2	Valokuvakooste, fotomontaasi	10
3.1.3	Valokuva muistokuvana	10
3.1.4	Esineet, artefaktit.....	10
4	Teosprosessi	12
4.1	Inventaariolista.....	12
4.1.1	Perhealbumikuva identiteetin rakentajana	13
4.1.2	Isoäitini, hatunkantaja.....	16
4.2	Metodi	19
4.2.1	Kuva siirtyy iholle.....	23
4.2.2	Jakojäännös.....	28
4.2.3	Hevosen selkään	29
4.2.4	Jälki.....	32
5	Yhteenveto	35
6	Lähteet.....	36

1 Johdanto

Olen muuttanut yhdeksän kertaa sitten vuoden 2013. Irtaimistoni on pieni: sänky, nojatuoli, kaksi pöytää ja kirjoituspöytä, viisi tuolia ja muutama kamera, pöytätietokone ja kannettava tietokone.

Irtaimistooni kuuluu myös lukuisia laatikoita, pusseja, ja nyssäköitä. Epämääräisiä, epäsuhtaisia kokoelmia sukulaisteni jäämistöjä, astioita, valokuvia ja päiväkirjoja, muistiinpanoja, rihkamakoruja, arvokoruja, roskaa, paloja, kappaleita, osia, viritelmiä, kudelmia, steariinin tahraamia kynttilänjalkoja, kahvin roiskimia pellavaliinoja. Vuosi vuodelta jäsentymättömän tavaran määrä eksponentiaalisesti kasvaa, ja irrationaalisen, paikoin jätteeksi luokiteltavan esineistön siirtely asunnosta toiseen teettää paljon työtä.

Kun koronaepidemia maaliskuussa 2020 yltyi pandemiaksi ja hallitus asetti maamme poikkeustilaan, elämäni supistui neljän seinän sisään. Korona-ajan sosiaalisessa eristyksessä kirjoitin päiväkirjaani:

Miksi kuljetan mukani tätä kaikkea? Pitääkö tälle kaikelle tehdä jotakin? Pitääkö erotella roskat, luetteloida, käsitellä, eritellä ja arkistoida, ja lopulta säästää se, mitä ei voi heittää menemään? (M. Liikkanen, päiväkirja, 30.3.2020.)

Opinnäytteeni produktiivinen osuus saa alkunsa, kun pyrin vastaamaan päiväkirjassa esittämiin kysymyksiini. Teokseni perusta on tekemässäni inventaariossa, ja sen pohjalta laatimassani listassa.

Teosprosessin aikana tulen tietoiseksi omasta kielestäni, yksinkertaisesta, mutta kokonaisesta ajattelusta tekemiseni taustalla. Ymmärtääkseni, mistä sinä on kyse, puran teokseni osiin, ja kirjoitan prosessista opinnäytteeni kirjallisen osuuden.

Taiteellinen teos

Tutkin ensin jäsentymätöntä, epämääräistä esinekokoelmaa, edesmenneiden sukulaisteni jäämistöä, jota olen kuljettanut mukani muutosta ja asunnosta toiseen. Rajaen materiaalia tunneperustaisesti, ja laadin rajatusta materiaalista inventaariolistan. Esittelen listan luvussa 4.1.

Olen kiinnostunut valokuvan suhteesta aikaan ja syvyyteen. Teemojen käsittelyä varten luon menetelmän, ja valmistan tarvittavat työvälineet sen toteuttamista varten. Erittelen produktiivisen prosessin vaiheet luvussa 4.

Käytän teoksessani analogisia ja digitaalisia valokuvia, sekä vanhoja kamerateknisiä keinoja. Valmistan valokuvaan pohjautuvia kerrottuja koosteita, eräänlaisia fyysisen tilan valokuvamontaaseja. Määrittelen tutkielmani keskeiset käsitteet luvussa 3.

Koska käytän teosteni materiaalina esineitä, joita edesmenneet sukulaiseni ovat koskettaneet, päättelen, että he ovat jättäneet niihin jälkiä: sormenjälkiä, DNA:ta, kuituja ja heijastuvaa valoa. Oivallan, että valmiit teokseni ovat 2020-luvun post mortem –kuvia, muistokuvia edesmenneistä. Miten päättelyni syntyy, siitä kerron alaluvussa 4.2.4.

Muistokuvat ovat henkilökohtaisia ja niiden katselu intiimiä, joten sijoitan teokseni verkkoympäristöön ja siten erikokoisilta näytöiltä katseltavaksi. Opinnäytteeni taiteellinen osuus on seitsemän post mortem –kuvan ja yhden visuaalisen runon teoskokonaisuus osoitteessa <https://inventaar.io/>

Raportti

Opinnäytteeni syntyy konventionaalisesti katsoen käänteisessä järjestyksessä. Teen ensin teoksen, ja määritän sille tutkimuskysymyksen. Taiteen kontekstissa käänteinen järjestys ei kuitenkaan ole epätavallinen. Luovilla aloilla tutkimuskysymys ja tutkimuksen päämäärä voi hyvinkin määrittyä prosessissa, tekijä ”sukeltaa” käytännön toimintaan, ja katsoo, mihin se vie. (Haseman 2006, viittaus Porkola 47). Sukeltaminen kuvaa hyvin myös omaa prosessiani.

Subjektiivisen näkemykseni mukaan teoksen sovittaminen kysymykseen, silloin kun kyseessä on valokuvateos, ei ole ongelma. Sama koskee valokuvan kontekstointia. Valokuva on välineenä ambivalentti, ja taipuu mihin yhteyteen tahansa. Valokuvan syvin olemus tulee näkyviin vasta, kun siltä poistetaan teksti ja konteksti. Suhdettani valokuvaan käsittelen erityisesti alaluvuissa 2.1.2. ja 4.2.2.

Teosprosessini edetessä tulen uudella tavalla tietoiseksi omasta praktiikastani. Se, mikä on aikaisemmin ollut jäsentymätöntä ja hajanaista, on kaikessa hiljaisuudessa muotoutunut kokonaiseksi. Ymmärtääkseni ajatteluni ja ammattitaitoni perusteita palaan ajassa taaksepäin 1900-luvun kahdelle viimeiselle vuosikymmenelle, aikaan, jolloin suhteeni valokuvaan alkoi muodostua. Käsittelen vuosituhannen lopun suomalaista valokuvataidetta luvussa 2.

Tutkielman eettiset kysymykset

Käytän teokseni materiaalina edesmenneiden sukulaisteni esineitä ja heistä kuvattuja valokuvia. Minua ohjaavat yleiset eettiset periaatteet, ja noudatan ihmistieteiden eettisen

ennakkoarvioinnin ohjetta 3.6, d: kirjoitettaessa edesmenneistä yksityishenkilöistä tulee pyrkiä vainajaa kunnioittavaan ilmaisuun (TENK, 2019).

Luvussa 4, jossa kerron teosprosessistani, erittelen kuvien ja esineiden minussa herättämiä tunteita, ajatuksia ja mielle yhtymiä. Pohjustan ja perustelen siten taiteilijana tekemiäni ratkaisuja. En siis käsittele tutkielmassani edesmenneiden sukulaisteni yksityisiä asioita, tai käsittele heitä epäkunnioittavasti.

2 Subjektiivinen valokuvaus

Sijoitan teokseni subjektiivisen valokuvauksen kontekstiin. Suuntauksessa tekijän henkilökohtainen kokemus painottuu, ja kuva irtautuu ulkoisen havainnoinnista.

Saksalainen Otto Steinert määritteli subjektiivisen valokuvauksen 1950-luvulla suuntaukseksi, jossa valokuva irrotetaan todellisuudesta ja muunnetaan merkiksi, jolla ei ole tilaa tai omaa paikkaa. (Granö 2018.) Suomalaiseen valokuvaukseen suuntaus vaikutti etenkin 1980-luvulla. Kun Steinertin manifestissa kuvan kohde oli ensisijaisesti muotoelementti, Suomessa muoto asettui tukemaan kuvan sisältöä. (Elovirta 1992, 422.) Paino oli taiteilijan itseilmaisussa (Rastenberger 2013). 1980-luvulla subjektiivinen valokuvaus ammensi muistoista, henkilökohtaisesta historiasta, arjesta ja intiimistä kokemuksesta. Kerrokselliset teokset rakentuivat symboleista, attribuuteista ja metaforista. Valokuva irtautui realismista. Kamerasta, ulkoista havaintoa mekaanisesti jäljentävästä välineestä tuli taiteilijan ilmaisuväline (Elovirta 1999, 174).

1980-luvulla subjektiivinen valokuvaus oli visuaalinen manifesti, ohjelmajulistus. Se tuli kentälle, jota oli 1970-luvulta asti hallinnut mustavalkoinen dokumentarismi, ja uuden vuosikymmenen alusta myös aggressiivista metsästystä muistuttava katuvalokuvaus. Subjektiivisen valokuvauksen eturintamassa olivat naiset, ja ero miesten hallitsemaan valtakulttuuriin tehtiin erottamalla subjekti objektista vahvalla viivalla. (Elovirta 1999, 174–75.) Käytännössä jakolinja ei ollut aivan näin jyrkkä. Valokuvan kenttää hallinnut mustavalkoinen dokumentarismi tarkoitti yhtäällä pyrkimystä suoraan vaikuttamiseen, toisaalla klassista, harmonista lähestymistapaa (Rastenberger 2013).

Valokuvataiteilija Ulla Jokisalo on suomalaisen subjektiivisen valokuvauksen pioneeri. Hän on työskennellyt muistin ja muistikuvien, todellisuuden ja fiktion rajapinnalla tähänastisen uransa ajan. 1980-luvulla hän rakensi itselleen kielen, jonka keskeiset elementit, aakkoset, muodostivat pysyviä attribuutteja kokemuksille, joilla niitä ei tavanomaisessa mielessä ollut olemassa. (Jokisalo 1989, 12–13.) Jokisalon kielen attribuuteilla, kuten saksilla, kirjontalangoilla, silmäneuloilla ja painokuvilla oli erilaisia tehtäviä ja merkityksiä. Ne olivat työvälineitä, mutta myös kuvien aiheita. (Jokisalo 2016). Valokuva oli hänelle eksistentiaalinen metodi, jolla saattoi luoda oman maailmaselityksen. Jokisalo kuvasi muistikuviaan. (Jokisalo 2006, 74–75.)

Nuoren Jokisalon pontimina olivat omat, kivuliaatkin elämäkokemukset (Jokisalo 1989 ja 1998). Taustalla oli oma peilikuva, ja pirstaleinen minä, jota hän rakensi ja paikkasi (Jokisalo 1986). Jokisalon teokset, valokuvamontaasit, installaatiot ja esineelliset veistokset ammensivat omakohtaisesta kokemuksesta. Kielellä, jonka hän 1980-luvulla laati, on

sittemmin rakentunut laaja, temaattinen kokonaisuus, imperium, joksi hän valtakuntaansa kutsuu (Jokisalo 2016).

Subjektiiivisen valokuvauksen toista laitaa edustaa valokuvataiteilija Raakel Kuukka. 1980-luvulla hän hyödynsi sosiaalisen dokumentarismin suosimaa, jyrkästi vedostettua mustavalkoista kuvakieltä, ja yhdisti sen henkilökohtaiseen, intiimiin materiaaliin; perhealbumikuviin, äidin tekemiin käsitöihin, isän rintamalla tekemiin puhdetöihin. Vuosina 1985–86 valmistunut "Dokumentteja" oli sarja lapsuuden pihapiirissä kuvattuja miljöömuotokuvia sisaruksista ja isästä. Kuukka loi oman käsialansa, mutta se pysyi kiinni reaali maailmassa.

Tänään subjektiiivisen valokuvauksen erottaminen muusta valokuvauksesta tuntuu keinotekoiselta – kuin kutsuisi kameraa valokuvakameraksi. Eikö kaikki valokuva ole subjektiiivista? Puhuuko kukaan enää objektiiivisesta valokuvasta, tai objektiiivisuuden käsitteestä ylipäättään? Ulla Jokisalo määritteli jo vuosia sitten, että valokuvaajan subjektiiivisuus on sitten 1980-luvun ollut selviö. Valokuvaaja luo oman todellisuutensa, ja vain illuusion aste vaihtelee. (Jokisalo 1998, 73.)

Oma näkemykseni on, että subjektiiivisen valokuvan suuntausta ei ole enää olemassa, sillä kaikki valokuvaus on lähtökohdiltaan subjektiiivista. Kun sijoitan teokseni subjektiiivisen valokuvauksen kontekstiin, teen sen paikantaakseni itseni. Kukin aika on sidottu omaan horisonttiinsa, ja vaikka todellisuutta on mahdollista jäsentää uudelleen, olemme käsiteapparaattimme vankeja. (Eloranta 1992, 176.)

Oma käsiteapparaattini on muotoutunut 1990-luvulla. Tulin alalle, joka oli taiteen kentällä vielä verrattain uusi tulokas, vasta legitimoitunut, kuten Anna-Kaisa Rastenberger (2013) määrittelee. Valokuvakoulutuksen painopiste oli 1980-luvulla siirtynyt käyttökuvan tuottamisesta osin valokuvataiteeseen, ja kaikkien ala näyttäytyi vuosituhanen vaihteen opiskelijan silmiin dynaamisena, rikkonaisena ja runsaana. Valokuvan suhteellisen tuore taidestatus ja siihen liittyvä kipuilu vaikutti myös 1990-luvun muotoiluinstituutin valokuvakoulutuksen ilmapäiriin.

Myös jokseenkin konventionaalinen eetokseni ammentaa vuosituhanen lopulta. Ajattelen, että valokuvaajana, tai valokuvaa käyttävänä taiteilijana toimiminen edellyttää oman välineen suvereenia hallintaa, ja syvää ymmärrystä välineen rakenteista ja toimintaperiaatteista. Eetokseni mukaista on myös painottaa, että teosteni sisältämä ajan ja valon manipulointi tapahtuu fyysisessä tilassa, ei kuvan jälkikäteiskäsittelyssä.

2.1 Tutkimusmenetelmänä autoetnografia

Käytän tutkimusmenetelmänä autoetnografiaa, itsereflektoivaa tutkimisen tapaa. Kun perinteisessä etnografisessa tutkimuksessa tutkija havainnoi kenttää, autoetnografian tutkimuskenttä on siellä, missä tutkijakin. Tutkimus kaikinensa tapahtuu tutkijassa, ja hänen kokemuksensa ovat tutkimuksen lähtökohtia. (Mahlamäki 2017, 56; Uotinen 2010, 178.) Käytän tutkimukseni aineistona teosprosessin aikana ja sen jälkeen kirjoittamaani päiväkirjaa. Tarkastelen oman visuaalisen kieleni muotoutumista tutkimalla teoksiani, ja prosessia, jossa ne rakentuivat.

Toisin kuin perinteisessä etnografisessa kenttätutkimuksessa menetelmässä subjekti, konteksti ja tutkijan näkökulma ovat näkyvillä (Uotinen, 2010 186). Kun etnografisen tutkimus esittää tuottavansa objektiivista tietoa, autoetnografiassa tieto on jo lähtökohtaisesti subjektiivista. Tutkimusmenetelmän perusajatus on, että yksityinen selittää yleistä. Tutkimalla henkilökohtaista kokemusta voidaan tuottaa yleisesti sovellettavaa tietoa. (Mäkelä 2003; Uotinen 2010.)

2.1.1 Tutkimusmenetelmään liittyvät kysymykset

Teokseni on introspektiivinen. Olen luonut sisäkkäisiä, kertautuvia maailmoja. Raportissa käsittelen omaelämäkerrallisen teoksen rakentumista, ja tutkimusaineisto on itseni tuottamaa. On relevanttia pohtia, voiko näin introspektiiviseen materiaaliin ja aineistoon pohjautuva, itsereflektoiva tutkimus tavoittaa yleistä kokemusta? Entä suhtautumiseni evokatiivisuuteen, lukijan tai katsojan tavoitteluun tunnetasolla, tunteisiin vetoamalla, joka on yksi autoetnografisen tutkimuksen ominaispiirteistä? (Uotinen, 2010, 181).

Subjektiivista havainnointia painottava tutkimusmenetelmä tukee valitsemaani kontekstia, subjektiivista valokuvaa. Muistoni ja kokemukseni ovat osa teoksiani, ne ovat myös teosteni materiaalia. Kirjoittaminen on minulle läheinen ilmaisumuoto, luovan ongelmanratkaisun väline. Autoetnografiassa keskeistä on myös tutkijan tyyli kertoa. Tapa, jolla tutkija käyttää kieltä, on osa tutkimusta (Mäkelä 2003, 28).

Tietoinen tunteisiin vetoaminen, tai ylipäättään minkään sanoman tietoinen sisällyttäminen teokseen tai sitä käsittelevään tekstiin on minulle vierasta. Vain lähtökohdiltaan vilpiton, sanomastaan välinpitämätön teos voi aidosti koskettaa. Se on subjektiivinen kokemukseni vastaanottajana, ja se on myös lähtökohtani tekijänä. Tunteisiin vetoaminen on vältettävissä. Autoetnografisen tutkimus sopii hyvin henkilökohtaisten, muuten vaikeasti tutkittavien aiheiden käsittelyyn. (Uotinen 2010, 181).

Kuka, mitä, miksi ja miten tutkii ovat tutkimuksen peruskysymyksiä. Autoetnografiassa niiden merkitys on erityisen suuri. Yksityisen liian yksityistä tutkimista on mahdollista välttää tutkijan huolellisella paikantamisella. (muun muassa Uotinen 2010, 186.)

Siksi esittelen seuraavaksi itseni, ja teen samalla ennakkoajatukseni ja mahdolliset toiveeni näkyviksi.

2.1.2 Tekijän omakuva

Sain ensimmäisen järjestelmäkamerani 16-vuotiaana. Valokuva lumosi minut. Kameran kanssa oli luvallista havainnoida, ja se, mitä pimiön punaisessa valossa tapahtui, oli maagista: suurennuskoneen valon alla tehtävät koreografiat, kehitysaltaassa näkyviin piirtyvä kuva, syvä keskittyminen, ajantajun hämärtyminen.

Kuvaaminen kulki pitkään toisen läheisen ilmaisutavan, kirjoittamisen, rinnalla. Ajan myötä kuvan tapa kertoa, sen alitajuinen, joustava, merkityksiä pakeneva ja toisaalta kaikkeen taipuva kieli muuttui merkittävämmäksi.

Opiskelin valokuvaajaksi Lahden ammattikorkeakoulun muotoiluinstituutissa 1997–2002. Vuosituhannen vaihteessa valokuvalla oli jo tuore taidestatus, alan sisäiset genrerajat olivat selkeät, digitaalinen valokuva kulki rinnan analogisen kanssa, eikä värivalokuvalla ollut enää uskottavuusongelmaa. Ammatillisen ajatteluni perusta on siten murrosvaiheessa, ajassa, joka oli monella tavalla dynaaminen ja runsas.

Valmistumisen jälkeen olen työskennellyt kuvajournalistina, kuvatoimittajana, valokuvauksen opettajana ja vapaana valokuvaajana. Omaa, taiteellista tuotantoa olen tehnyt töideni ohessa. Suhteeni valokuvaan on kontekstin mukainen, työlläni ja taiteellani ei ole juuri tekemistä toistensa kanssa. Perimmäinen käsitykseni valokuvasta on essentialistinen. Ajattelen, että valokuva, olkoon se perustaltaan analoginen tai digitaalinen, perustuu kohteensa heijastamaan, virtaamaan tai säteilemään valoon.

Jatkotutkintoni opinnäytteen valmistuessa olen murroskohdassa. Ammatillinen osaamiseni, sikäli kun se tarkoittaa oman välineen suvereenia hallintaa ja tietoperustaa, on hyvää, tekeminen rentoa ja uutta luovaa. Mutta samat asiat, jotka aikanaan johtivat minut valokuvan pariin, ovat myös etäännyttäneet minua siitä. Tarkoitan valokuvaa yleisesti, en tiettyyn kontekstiin sidottuna.

Kyseenalaistan valokuvan totuusstatuksen. Kuva on yhtä tosi tai epätosi, kuin pimeässä umpimähkään suunnattu taskulampun valokeila. Kuva syntyy tulkinnassa, ja tulkinta on aina henkilökohtaista ja kulttuurisidonnaista. Tämän päivän kuvatulvassa tällainen ajattelu on työläs, uuvuttava, käsittämätönkin. Yleinen kuvaaminen on muuttunut häiriökäyttäytymisen

kaltaiseksi, holtittomaksi, kuvasaastetta tuottavaksi, ajattelemattomaksi toiminnaksi. Ihmiskuntana emme ole valmiita kamera-hybrideiksi. Tekniikka antaa mahdollisuudet, joita emme vielä hallitse.

Vaikka kyse on valokuvasta yleisesti, ei valokuvasta taiteen kontekstissa, kaikki edellä mainittu on vaikuttanut siihen, miten olen alkanut suhtautua omaan välineeseen; kyynisesti ja vieroksuen.

Arvioin, että kokoelmani kuvat ovat aikaväliltä 1920–1980. Ne kertovat kahden erilaisen, eri puolilla Suomea eläneen suvun vaiheista tyypillisellä perhealbumikuvastolla, kuvilla häistä, ristiäisistä, hautajaisista, ihmisistä, tapahtumista, maisemista ja rakennuksista. 1900-luvun alkupuolen albumeissa kuvat ovat pieniä ja yhdessä albumissa on esillä kokonainen elämä. 1970-luvun lopun albumin suurikokoiset kuvat on kuvattu yhden päivän aikana.

3.1.2 Valokuvakooste, fotomontaasi

Teokseni ovat valokuvien reproduktioista ja niiden projisoinneista rakentuvia valokuvia, sekä valokuvia valolla muotoilluista esinekoosteista. Kutsun niitä kerrotuiksi kuvakoosteiksi, ja huomioin ”kerrottu”-sanon kaksoismerkityksen. Yksittäinen teos muodostuu useasta kuvasta, ja samalla se on myös kerronnallinen elementti, narratiivi.

Teokseni ovat määriteltävissä myös fotomontaaseiksi, kahdesta tai useammasta valokuvasta eri menetelmillä yhdistetyiksi kuviksi. Ne ovat syntyneet ajan ja valon manipuloinnista fyysisessä tilassa, kameran edessä. Valmis teos on siten kuva silmää harhauttavasta tapahtumasta, kuva manipuloidusta ajasta, ei kuvankäsittelyohjelmassa jälkikäteen rakennettu esitys.

3.1.3 Valokuva muistokuvana

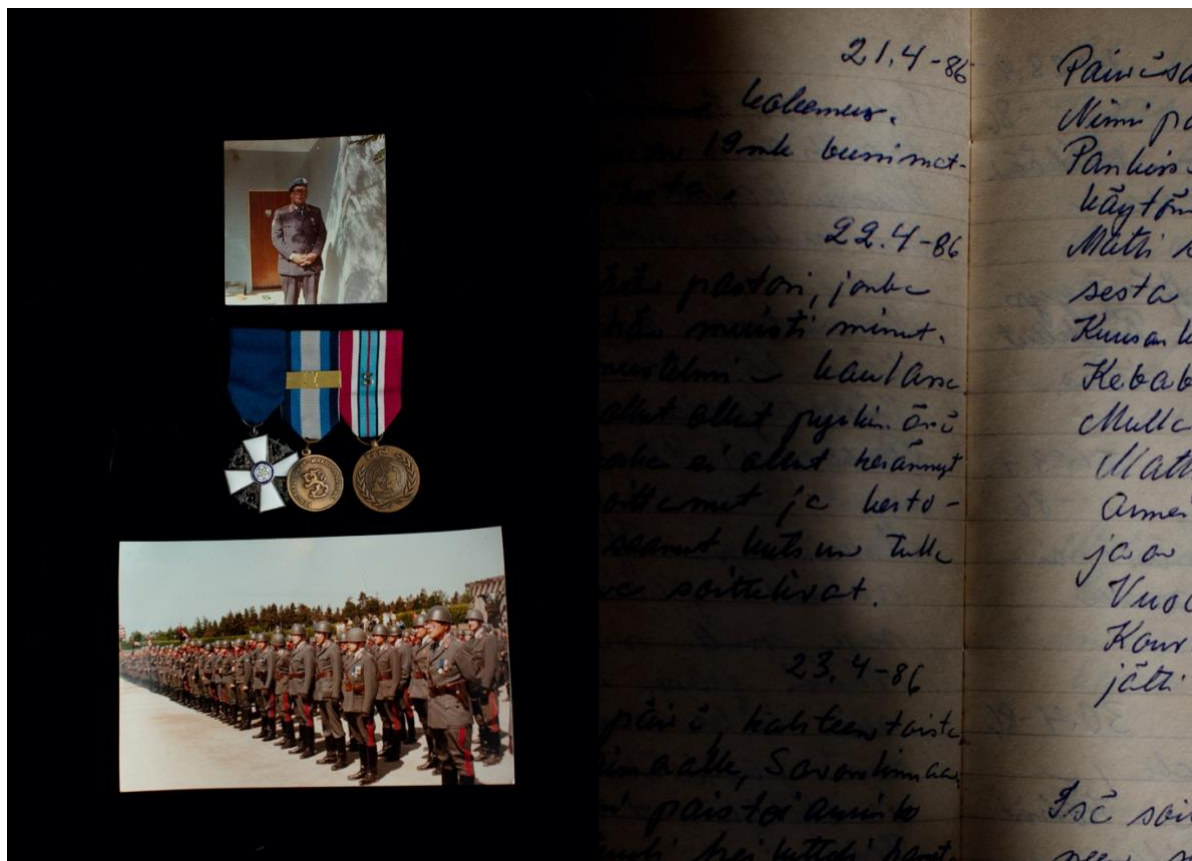
Kutsun valmiita teoksiani 2020-luvun post mortem –kuviksi, kuviksi vainajien jättämistä jäljistä. Viitataan post mortem –termillä 1800-luvulla suosittuun tapaan kuvauttaa vainajasta muotokuva kuoleman jälkeen. Kuoleman merkitys oli tuolloin toinen, eikä tapaa pidetty makaaberina: se oli osa aikansa muistamisen ja kunnioittamisen kulttuuria.

Post mortem –kuvat olivat aina 1860-luvulle asti useimmiten dagerrotypioita, herkästi vahingoittuvia, ainutkertaisia miniatyyripositiiveja, jotka säilytettiin toisinaan pienissä, koristeellisissa, pintaa suojaavissa rasioissa. Kuvan tarkastelu rasiasta teki katsomisesta intiimin tapahtuman. (Frize 2016, 35–36.)

3.1.4 Esineet, artefaktit

Käytän teokseni materiaalina myös esineitä, jotka ovat kuuluneet edesmenneille sukulaisilleni. Kokonaisuutena esinekokoelmani on irrationaalinen, ja sitä on vaikea määritellä yhdellä sanalla. Se koostuu tavaroista, ehjistä ja rikkinäisistä tekstiileistä ja jalkineista, päiväkirjoista, kirjeistä, muistiinpanoista, koruista ja koristeista (kuva 2).

Detail pictures: my father's medals, my mother's diary.



Kuva 2. Vasemmalla Matin mitalit ja kuvia työuralta. Oikealla yksityiskohtakuva Mallan päiväkirjasta.

4 Teosprosessi

4.1 Inventaariolista

Kirjoitan teistä koko ajan, sanoin ääneen.

Joka kerta kun sanon ”minä”, on kyse teistä. (Louise Glück)

Teosprosessini aluksi tein listan inventaariossa löytämistäni tavaroista. Kirjasin ylös esineen ja sen sijainnin kotonani. Kirjoitin listaan arvioni esineen iästä, ja merkitsin, kenelle se oli kuulunut, tai keneen se liittyi. Listan henkilöistä Malla oli äitini, ja Pirkko äitini äiti. Matti oli isäni, ja Inkeri isänäitini, Simo isäni isä.

Mallan tsekkoslovakialaiset painonapit, nepparit, ostokunnossa, kiinni paperiksi kauhtuneessa kartongissa. 1970-luku, ompelupöytä.

Matin kunnia- ja ansiomerkit, 1960–1980-luku. Kirjoituspöytä, pieni pahvilaatikko.

Matin upseerimiekka. 1960-luku? Vaatekomero, nurkka.

Inkerin kuolleet näätäeläimet, 1950–60-luku? Muhvi, stoola, pelleriini ja hattu. Alakerran varasto, ruskea laatikko.

Inkerin ja Simon hääkuvien koevedokset, 1930–40-luku. Pieni pahvilaatikko, komero.

Pirkon ensimmäiset kengät. 1910-luku. Vaaleansininen muovikori, vaatekomero.

Matin viesti valokuvakehityspussin päällä, 1990-luku: Hyviä kuvia, Marleena! Matin matkalaukku, vaatekomero.

Mallan rikkinäiset helyt; kaulakorut, pinnit, rintakorut ja kaksi helmiäisvärillä maalattua pyykkipoikaa, 2000-luku. Vaaleanpunainen toilettilaukku, siivouskomero.

Mallan c–kasettikokoelma, 1970–2000-luku. Vesamatti Loiri, Tapani Kansa, venäläinen melankoliamusiikki ja Karita Mattila. Pahvilaatikko, eteiskomero.

Mallan keltainen käyttämätön käsipaperi Raamatun välissä. 2000-luku. Pahvilaatikko, eteiskomero.

Pankin kirje Mallalle, kortti imaistu automaattiin, nouto konttorista. 2000-luku. Pahvilaatikko, eteiskomero.

Matin ”Hei tytöt” –alkuisia postikortteja. 1980–1990-luku. Matin matkalaukku, vaatekomero.

Mallan sähköhammasharjan vaihtopäitä, pesusieni ja Family Fresh–suihkusaippua. 2010-luku. Toilettilaukku, lavuaarin alapuolinen kaappi.

Mallan ovikoristeita. 1990-luku. Vaaleansininen muovikori, vaatekomero.

Mallan, Simon, Inkerin, Matin ja Kasin valokuva-albumeita. 1920–2000-luku. Makuuhuoneen hyllysyvennys, olohuoneen vitriini, vaatekomero ja liinavaatesyvennys, varasto.

Kireitä hymyjä Matilta. 1944–1998. Valokuva–albumit.

Lyyristä meininkiä ja yleistä melankoliaa Mallalta. 1944–2019. Kaikkialla.

(M. Liikkanen, päiväkirja 30.3.2020)

4.1.1 Perhealbumikuva identiteetin rakentajana

Aloitin listaamistani perhealbumeista. Lapsuudenperheeni albumit, niiden kuvat ja kuvien yhteyteen kirjoitetut sanat muistin lähes ulkoa. Jopa niin, että yksittäinen, harvakseltaan kuulemani sana saattoi assosioida minulle ensisijaisesti albumisivua, tai tiettyä valokuvaa, ja vasta sitten yleisesti tunnettua merkitystään. Sana ”Koli” tarkoitti kartonkista sivua punakantisessa albumissa. Sivulla oli kolme pientä kuvaa, jotka esittivät äitiäni ja minua Kolin maisemissa 1960- ja 70-lukujen taitteessa. Isäni oli kirjoittanut sanan ”Kolilla” vihreällä tussilla kuvien yhteyteen (kuva 3).



Kuva 3. Kuvia lapsuudenperheeni perhealbumeista.

Olin kuvissa kaksi- tai kolmevuotias, ja katsoin kaikissa kuvissa kameraan. Äitini katsoi kameraan vain yhdessä kuvassa, toisessa hänen silmänsä olivat kiinni, suljetut tai sulkeutuneet, ja kolmannessa hän katsoi kohti taivaanranta.

Äiti on poissa. Hän on toisaalla. Isi sanoo: Pupu. Minä vastaan katsomalla kameraan. Olen pieni tahmainen soturi, ruumiillistunut uhma, mehutetra olkoon miekkani. Äiti on pukeutunut minut niin, että näytän hänen asusteeltaan. Minä suojelen sinua kaikelta. (M. Liikkanen, päiväkirja 2.4.2020.)

Samassa kansiossa oli kuva, joka esitti minua kolmen, neljän vuoden ikäisenä. Istuin keittiön työtasolla yöpaidassani ja söin banaania, vierelläni oli mehulasi. Hiukseni olivat takkuiset, virnistin. Kuvan vieressä oli äitini käsialalla kirjoitettu teksti ”Pupun aamupala: banukka ja mehu”.

Olin katsellut albumia yhdessä vanhempieni kanssa. Olin oppinut, että kuvissa esiintyvä hahmo olin minä, ja että minä olin tietynlainen. Ja jos kuva itsessään ei siitä riittänyt todisteeksi, kuvan yhteyteen kirjoitettu, katsomisen yhteydessä ääneen luettu teksti sen viimeistään teki.

Muistikuvani aamupala–kuvan yhteisestä katsomisesta olivat lämpimiä ja iloisia. Kuvaa oli näytetty minulle leikkimielisesti, todisteena siitä, että olen kuriton ja itsepäinen. Muistoissani siihen liittyi kysymys ja vastaus: *Millainen lapsi syö banaania aamupalaksi? Sellainen lapsi, joka ei suostu syömään puuroa aamupalaksi, ja jonka hiuksia ei saa kammata.*

Varmuudella kuvasta saattoi sanoa vain, että se esitti työtasolla istuvaa punavalkoraidalliseen vaatteeseen pukeutunutta lasta, jonka kädessä oli banaani. Mehun juominen, lapsen ikä, vuorokaudenaika ja banaanin syömisen ainutkertaisuus tai säännöllisyys eivät ilmenneet kuvasta. Mutta perhealbumissa ja äitini kirjoittamiin sanoihin yhdistettynä kuva houkutti ajattelemaan, että näin oli ollut aina.

En toki muistanut, missä järjestyksessä kuvat oli minulle lapsena esitelty, mutta itselleni se, mikä ja millainen olin, tiivistyi aamupalakuvassa ja sen viereen kirjoitetussa viestissä. Albumin muut kuvat olivat vahvistaneet kuvan viestiä. Siksi myös kirjoitin päiväkirjaani puoli vuosisataa myöhemmin Koli-sivun kuvia katsellessani: olen ruumiillistunut uhma.

On vaikea sisäistää, syvästi ymmärtää, että perhevalokuva, tai valokuva ylipäätään ei ole kuva todellisuudesta, vaan se on kausaalisesti todellisuudesta muotonsa saava jäljenne (Hietaharju 2006, 18).

Oman kokoelmani varhaisimmat albumit olivat sadan vuoden takaa. Ne esittivät molempien isoäitieni nuoruusaikaa. Pirkon, äitini äidin ainoan minulle periytyneen albumin kuvat olivat

monelta eri vuosikymmeneltä, ja koska kuvien yhteydessä ei ollut tekstiä, katselin niitä ensin kokoelmana vieraista ihmisistä, paikoista tai maisemista. Tunnistin sitten äitini ja tätini lapsuudenkuvat, ja aloin havaita sukunäköä useammissakin henkilöissä. Päättelin, että kuvat esittivät isoäitini sisaruksia, vanhempia ja isovanhempia, edesmenneitä sukulaisiani toiselta puolen Suomea.

Pirkon albumissa oli myös useita tyhjäksi jätettyjä kuvapaikkoja, ja toisaalta jälkiä irrotetuista kuvista. Mietin, millaisiin tunnekuohuihin ja tilanteisiin tyhjät kuvaraamit ja liimajäljet liittyivät. Eräästä sivusta oli jäljellä vain puolikas, ja puolikkaalle oli liimattu pienikokoinen, taittunut ja tahriintunut ryhmäkuva, joka esitti kymmenhenkistä ryhmää puutalon portailla. Tunnistin nuoren Pirkon kuvan oikeasta laidasta, joten päättelin, että kuva esittää Pirkon lapsuudenperhettä. Kuvan ankara yksinkertaisuus, kuvattavien vakava juhlavuus ja erityisesti oletetun isoisoisäni jäyhä totisuus, kauhu, jonka hänen kasvoiltaan tulkitsin, koskettivat minua. Kuvan tuhraisuus ja vaatimaton koko olivat osa sen *fascinumia*, maagista vetovoimaa (Salo 1999, 25). Se houkutteli tarkastelemaan itseään lähempää (kuva 4).



Kuva 4. Kuva Pirkon lapsuudenperheestä.

Perhealbumit ovat kuvista koostuvaa, etenevää kerrontaa. Kokoelmassa kuva tukee seuraavaa, eikä yksittäisen kuvan merkitys ole suuri. Kuvan valintaan vaikuttaa se, mistä kuva kertoo, ei se, miten se kertoo. (Sinnemäki, 1999, 128, 130, 131). Usein tärkeintä on, että kerrottu tarina on norminmukainen, sillä perhealbumissa näyttäytyy normaali-ihmisen normaalisti eletty elämä. Perhealbumeihin säilötään ensisijaisesti muistoja ja dokumentoidaan perheen historiaa (Ulkuniemi 2005, 126).

Ryhmämuotokuva viehätti minua myös siksi, että se oli todennäköisesti ainoa tilanteessa valotettu ruutu, korkeintaan yksi muutamasta, ja siten varsin autenttinen. Se ei ollut yhdestä filmirullan ruudusta vedostettu kuva, vaan suurikokoisella palkkikameralla kuvatun yksittäisen laakafilmin valokuvavedos.

Tänään portaille asettuneet sukulaiseni kuvattaisiin lukemattomia kertoja uudestaan. Digitaalisen kuvan aikakaudella haluttujen ilmeiden ja hallitun komposition tavoitteluun on rajattomat mahdollisuudet: kuva on heti nähtävissä, ja se voidaan kuvata useita kertoja uudestaan. Oma kokemukseni on, että halutunlaisen kuvan saaminen tilanteesta on usein tärkeämpää, kuin tilaisuus itse. Syntymäpäiväkakun kynttilät puhalletaan niin monta kertaa, että kuva täyttää sille asetetut kriteerit.

4.1.2 Isoäitini, hatunkantaja

Muistini yhdisteli valokuvia, tarinoita, tosiasioita ja kuvitelmia toisiinsa. Valokuvat olivat kuin elämä-nimisen elokuvan pysäytyskuvia. Kuvia ja niihin kietoutuneita tarinoita oli mahdoton erottaa toisistaan.

Muistamista ja muistelua tutkineet Katarina Eskola ja Eeva Peltonen (1997, 20) puhuvat uudelleensynnyttämisestä. Muisteleva ihminen jäsentelee ja yhdistelee menneitä asioita uudella tavalla. Muistot ovat liikekannalla, ja ihminen luo muistonsa aina uudelleen. Oma kokemukseni on, että elämä näyttäytyy elettyjen vuosien kertoimella. Viisikymmenvuotiaana annan asioille toisen merkityksen, kuin kaksikymmenvuotiaana.

Eletty ja kuviteltu kietoutuivat vahvasti toisiinsa erityisesti erään 1970-luvun valokuva-albumin kohdalla. Se esitti isovanhempiani, lapsuudenperhettäni, setääni ja hänen silloista vaimoaan 1970-luvun alkuvuosina. Albumi oli monella tavalla tavanomaisesta poikkeava. Sen kuvat oli kuvattu muutaman, mahdollisesti yhden ainoan päivän aikana, eivätkä ne esittäneet mitään erityistä: me istuimme, ulkoilimme, seurustelimme, puuhastelimme, olimme olemassa. Kuvat oli liimattu kartonkilehdille niin, että ne muodostivat pareja ja ryhmiä, joista puolestaan juontui mielenkiintoisia, erikoisia assosiaatiota (kuva 5).



Kuva 5. Albumisivu 1970-luvun albumissa. Vasemmalla Matti, yläkuvassa Inkeri ja alareunassa yksityiskohtakuva Inkerin turkislakin reunasta: minkin käpälet.

Albumi oli minulle varsin tuttu, mutta nyt näin sen uudella tavalla. Albumin fokus tuntui olevan Inkerissä, isäni äidissä, ja aivan erityisesti hänen turkislakissaan, niin, että albumi näytti kertovan Inkeristä hatunkantajana. Monet kuvista esittivät Inkeriä minkkihattu päässään, ja mukana oli myös yksityiskohtakuva hatun reunaan kiinnitetyistä minkin käpälistä. Hattu oli osa asustekokonaisuutta, johon viittaa inventaariolistan kohdassa *Inkerin kuolleet nääteläimet, 1950–60-luku? Muhvi, stoola, pelleriini ja hattu*. Inkerin turkikset, myös kuvissa esiintyvä hattu, olivat siis jäämistössäni.

Koska albumi oli ollut olemassa niin kauan kuin jaksoin muistaa, en voinut tietää, oliko myös oma mielikuvani, se, joka yhdisti isoäitini ja turkikset vahvasti toisiinsa, syntynyt albumin valokuvakerronnan vai tosiasioden perusteella. Juonsiko miellelyhtymäni albumin erityislaatuisesta kerronnasta, vai perustuiko se koettuun?

Muistini sijoitti turkikset isovanhempieni kotiin, eteiskäytävän päässä olevaan pieneen naulakkaan. Hattu oli hattuhyllyllä mustassa rasiassa, ja stoola roikkui naulassa. Kaikissa mielikuvissani stoola korostui. Se oli kiehtova ja kammottava kapistus, jolla oli kaksi päätä ja kaksi häntää, ja aivan liian monta käpälää.

En tiedä, mitä turkikset isoäidilleni merkitsivät. Albumissa ei ollut tekstiä, sen taiton rinnastukset ruokkivat mielikuvitustani ja vahvistivat toisiinsa jo valmiiksi kietoutuneiden muistikuvien ja tosiasioiden absurdia vyyhtiä. Minulle turkikset näyttäytyivät nyt Inkerin attribuutteina. Niin toimii valokuva; jähmettää ajan, sitoo kohteensa ikuisesti yhteen hetkeen. Valokuva muuttaa muistin rakennetta, jäädyttää muistot, estää niitä kypsymästä ja muuntumasta. (Rose 1992, 112, viitattu Sinnemäki, 247.)

Yksi kuvista oli kuin visuaalinen vastine mieleeni nousseelle kysymykselle. Se esitti hattupäistä, sivusta kuvattua isoäitiäni. Hän näytti siltä kuin olisi juuri kuullut esittämäni kysymyksen: Kuka sinä olit? (kuva 6)



Kuva 6. Inkeri 1970-luvun albumissa.

Tunsin voimakasta kaipuuta vanhoja valokuva-albumeita katsellessani. Tiesin, mitä heille oli tapahtunut, tiesin, olivatko he kuolleet ennen aikojaan vai ajallaan, olivatko lähteneet levollisesti vai kivun kanssa. Oliko heitä siunattu jälkikasvulla, entä jälkikasvua jälkikasvulla. Puhuttiinko eletystä elämästä hyvänä ja kokonaisena, vai oliko se ollut raskasta ja vaikeaa. Tunsin voimakasta halua matkustaa ajassa taaksepäin, siirtyä valokuvien osoittamiin hetkiin. Halusin palata muuttamaan asioiden kulkua. (M. Liikkanen, päiväkirja 7.4.2020.)

4.2 Metodi

Olin tehnyt ensimmäiset kuvavalintani, valinnut Koli-kuvan, ryhmämuotokuvan lapualaistalon portailta, ja kuvan Inkeristä hatunkantajana, mutta en tiennyt, kuinka edetä. Suhteeni valokuvaan oli vuosien myötä kääntynyt pääläelle. Valokuva todellisuutta tallentavana, havainnoin välineenä oli menettänyt merkityksensä.

...maailma oli painunut pimeään ja minusta oli tullut sitä aivan pienellä taskulampulla summittaisesti sohiva väsynyt todistajakertoja. (M. Liikkanen, päiväkirja 7.4.2020.)

Kiinnostukseni oli alkanut suuntautua syvyysulottuvuuteen ja kerroksellisuuteen, ja olin usein pohtinut, oliko valokuvalla sellaisia ulottuvuuksia, lainkaan. Välineeni oli pinta, enkä tiennyt, oliko pinnan alla mitään. Eksistentiaalistiset pohdintani liittyivät syvään pettymykseen, tunsin että olin menettänyt välineeni. Maailma hukkui tyhjänpäiväisiin kuviin, myös omiini, ja kamera tunkeutui kaikkialle.

Aloin pohtia, oliko mahdollista luoda kaksiulotteiseen kolmiulotteisen vaikutelma, ja jos, oliko se mahdollista luoda kameran eteen, fyysiseen tilaan. Pohdin myös, kuinka paljon aikaa yhteen kuvaan voi sisällyttää, tai kuinka monenlaisesta ajasta voi yksi kuva rakentua. Jälkikäteen on selvää, että olin rakentamassa jonkinlaista aikakonetta, mutta teosprosessini alkuvaiheessa ajatuksillani ei ollut yhtenäistä päämäärää, ne kohdistuivat vain asiaan kerrallaan.

Aloitin tekemällä valitsemistani valokuvista ja joistakin albumisivuista ensin reproduktioita, muutin analogisen, albumiin kiinnitetyn fyysisen valokuvan digitaaliseen muotoon kuvaamalla sen digitaalisella kameralla.

Aloin suunnitella projisointia, eli kuvan heijastamista projektorilla. Projektorin ja projisoitavan pinnan välisen matkan kuva kulkee valona, joten kuvan voi ikään kuin poimia matkalta, ottaa sen vaikka käteensä. Tämän yksinkertaisen asian havainnollistaminen diaprojektorin ja paperin avulla oli aikoinaan tehnyt minuun syvän vaikutuksen. Minua kiehtoi myös projisointitermin kaksoismerkitys. Kuvaannollisesti se tarkoittaa omien ajatusten heijastamista toiseen.

Minulla oli vanha diaprojektori, mutta diapositiivien teettäminen valokuvista tai digitaalisista tiedostoista oli hidasta ja kallista, ja minulla oli vain jäsentymätön idea, joka vaati testaamista. Roskalava-videoprojektorini taas oli niin vanha, ettei se lukenut muistitikkuja tai ulkoista muistia. Digitaalisten tiedostojen ja projektorin väliltä puuttui yhteys. Asia ratkesi peilaamalla: tilasin sovittimen, jolla yhdistin projektorin kannettavaan tietokoneeseeni. Kun avasin hyperkuvan näytölle, se peilautui sovittimen kautta projektoriin, joka puolestaan

lähetti sen ilmaan. Olin valmistanut työkaluni. Se oli kömpelö ja varsin hankalasti liikuteltavissa, mutta se toimi.



Kuva 7. Inkeri projisoituna eteiskäytävään.

Olin innostunut uudesta työvälineestäni. Monet käytännön asiat kuitenkin mietityttivät. En tiennyt, kuinka kauan minulla olisi aikaa. Projektori lamppuineen oli auttamattoman vanha. Uusi lamppu, jos sellainen olisi saatavissa, maksaisi paljon. Kymmenvuotiaan tietokoneen ja vielä vanhemman, sisältä pölyisen projektorin yhdistelmä kuumeni nopeasti ja hurisi voimakkaasti, ja sen käyttäminen ja liikuttelu oli kömpelöä ja hidasta.

Harkitsin hetken aikaa myös uuden videoprojektorin ostamista, mutta hylkäsin ajatuksen. Vanhan tietokoneen ja projektorin yhdistelmä oli itsetehty työkalu, vekotin, originelli ja uniikki. Projektillani ei ollut päämäärää, eikä tilaajaa, joten se saisi myös epäonnistua tai jäädä kesken. Tiesin myös, että nautin hitaasta ja perusteellisesta työskentelystä, sellaisesta, jota intuitio ohjaa ja jossa päämäärä hitaasti paljastaa itsensä. Päätin, että työkaluni kestävyys määrittää prosessini pituuden: Kun se hajoaa, lopetan, ja jos en ole valmis, vaihdan tekemisen tapaa.

Ensimmäiset testikuvat olivat lupaavia. Projisoin kuvia erilaisille pinnoille; seinille, lattialle, kattoon ja ikkunoihin, sekä välioven ikkunalasin läpi eteisen käytävään. Asetin kamerani jalustalle, ja kuvasin projisointeja tilassa. Projisoinnit näkyivät parhaiten pimeässä, joten työskentelin iltaisin ja varhaisina aamuina (kuva 7).

Työkaluni karkea, arvaamaton jälki kiehtoi minua. Se loi toisinaan sinisävyisen, toisinaan kellertävän, tai joskus rusehtavan jäljen. Tiesin toki, että värimaailmaan vaikuttivat kuvan alkuperän lisäksi monet seikat, kuten sisäkkäisten kuvien yhteenlaskettu valotusaika, projisoitavan pinnan ominaisväri ja struktuuri, väriä heijastavat huonekalut ja tekstiilit, mutta en puuttunut niihin. Olin inhimillistänyt työvälineeni, suhtauduin siihen niin kuin sillä olisi oma mieli ja tahto. Se tuotti tänään sinistä, huomenna seepiaa, ylihuomenna vihertävää jälkeä – mitä työkalu päätti, se sopi minulle. Työvälineen parissa hääri luova minäni, lapseen vertautuva leikkivä ytimeni. Hän rakensi sattumanvaraisesti toimivan, hieman mystisen työkalun.

Kokeilin erilaisia tapoja muokata projisoitavaa kuvaa. Asetin projektorin linssin eteen läpikuultavia materiaaleja, joiden läpi suodatin kuvaa. Kokeilin värillisiä kalvonpalasia, leivinpaperia ja valokuva-albumin välilehtiä, rei'itin ja viiltelin paperia. Toin metsästä kuihtuneita lehtiä, koivun tuohta ja männyn jälsiä, kuivatin leikkokukkien terälehtiä, tein hauraita suotimia. Rajasin kuvaa suppiloilla, vessapaperirullilla ja kartongista pyöritetyillä kartioilla. Tyhjäksi neulomani pitkä silkkilankakartio oli kuin tehty projektorille, se rajasi heijastuvan kuvan sopivan pyöreäksi.

Valoisaan aikaan kuvasin lisää reproduktioita, ja auringon laskettua kuvasin projisointien kuvaamista. Työskentelin intensiivisesti ja alati syvenevän innostuksen vallassa. Kun heijastin kuvan äitini isästä vaatekomeroni ylänurkkaan, ymmärsin, että innostukseni oli

ylittänyt ajattelun. Mitä minulle lähes tuntematon ihminen teki vaatekomeroni katossa? Miksi jokimaisema oli pöydän alla? Miksi oma lapsuuskuvani oli lakanassa? Mitä isoäitini teki ikkunassani? Syntyykö syvyys tällä tavalla? (kuva 8)



Kuva 8. Projisointi huputettuun hahmoon.

Dokumentaristi ja journalisti minussa etsi kuville loogista kuvatekstiä. Taiteilija minussa yritti päästää irti tämän maailman realiteeteista, ja etsiä perusteet toisesta todellisuudesta. Olin päätenyt kahden maailman väliseen tilaan, ja se tila oli epämääräinen ja jäsentymätön.

4.2.1 Kuva siirtyy iholle

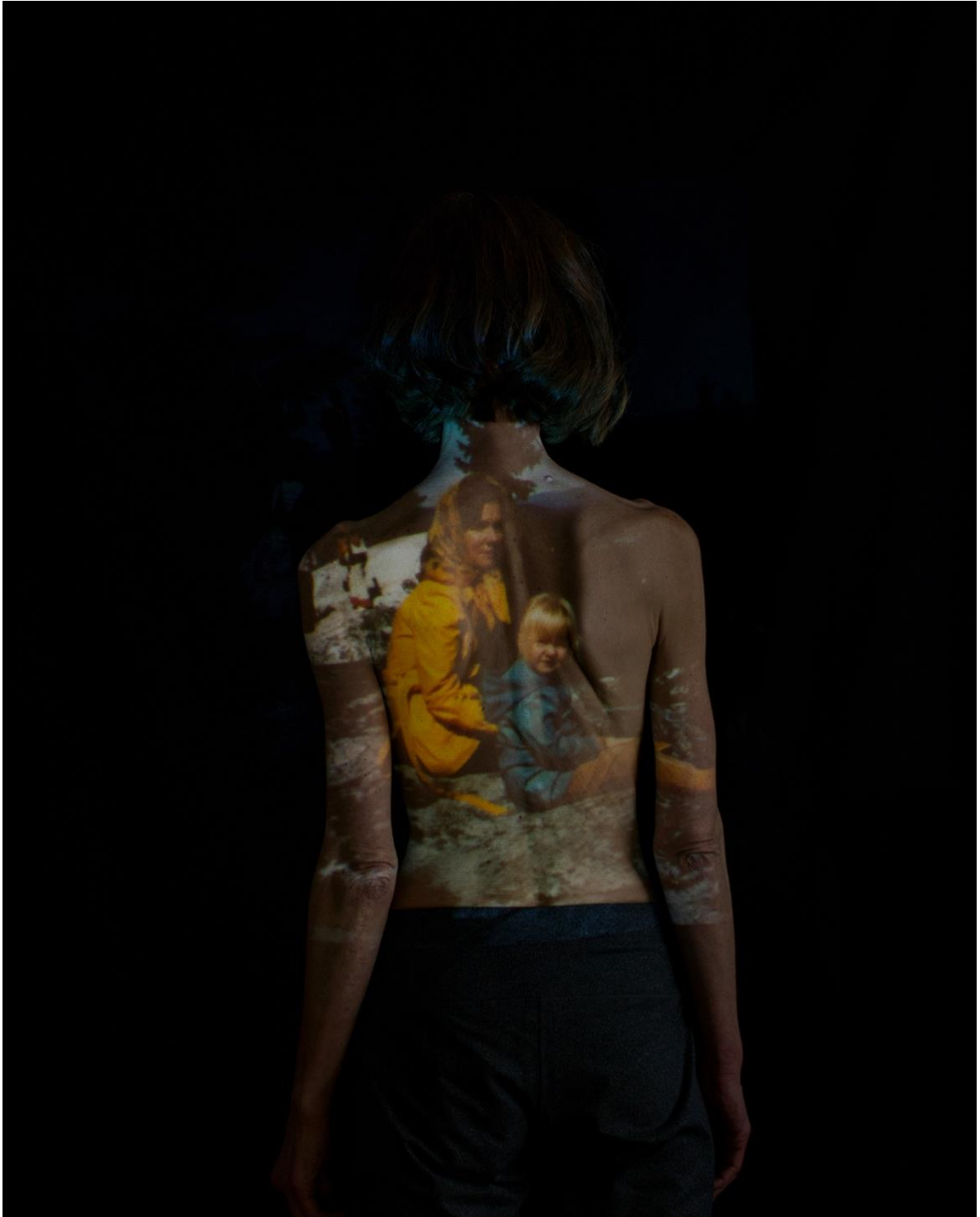
Päätös siirtyä itse osaksi kuvaa syntyi turhautumisesta, siitä, etten ymmärtänyt mitä olin tekemässä, ja miksi. Minulla oli tarve edetä, oma keho oli yksi projisoitava pinta muiden joukossa.

Omaan kehoon projisointi lisäsi työskentelyn vaikeuskerrointa. Projisoin kuvan jakkaralle asettamaani pilatesrullaan, tarkensin, poistin jakkaran ja rullan, asetuin selin kohti kameraa ja laukaisin kameran kaukolaukaisimella. Kokeilin erilaisia kuvia ja valotusaikoja ja etsin sopivaa matkaa selkäni ja projektorin välille. Etäisyys vaikutti siihen, miten laajana kuva heijastui selkääni.

Kokeilujen jälkeen projisoin selkääni kuvan Kolilta, sen, jossa äitini silmät ovat kiinni ja minulla on turkoosi takki ja punaiset kengät. Lopputulos häkellytti minua. Näytti, että olin pukeutunut kuvaan, joka oli myös osa omaa identiteettiäni (kuva 9).

...Niin kuin sisäpuoleni olisi kääntynyt ulospäin. Tai sieluun tatuoitu kuva noussut pintaan. Tai niin kuin joku olisi liimannut siirtokuvan selkääni. Tai olisin pukeutunut itseni rakenteisiin. (M. Liikkanen, päiväkirja 10.4.2020.)

Tunsin syvää iloa, perille pääsemisen riemua. Kuva oli pelkistetty, mutta satumainen, ja se näytti kantavan syvää ainesta. Se esitti pinnan ja syvyyden välistä dialogia, ja siinä oli itsetehdyn karhea tuntu. Tunsin, että olin löytänyt oleellisen äärelle ja irrottautunut kuvateksteistä. Olin siirtynyt toisenlaisten lainalaisuuksien maailmaan.



Kuva 9. Koli-kuva projisoituna selkääni.

Seuraavaksi projisoin ryhmäkuvan Pirkon lapsuudenperheestä sisarentyttäreni Helmin selkään. Työskentely oli huomattavasti helpompaa, ja oli kiinnostavaa nähdä, miltä heijastus kameran toiselta puolen katsottuna näytti. Se osa kuvasta, joka ylitti Helmin selän, projisoitui hennosti mustaan taustakankaaseen. Syntyi vaikutelma, että Helmi seisoi

kasvokkain isovanhempiensa vanhempien, ja tämän vanhempien kanssa, ja että kuva lävisti hänet, liukui rintakehästä sisään ja heijastui selästä läpi (kuva 10).

Kuvaustilanteessa oli erityislaatuinen tunnelma. Kuvauspaikkojen, Lapuan ja Kouvolan välillä on liki neljäsataa kilometriä. Isoäitiäni lukuun ottamatta en ollut koskaan tavannut kuvan ihmisiä, enkä käynyt talossa, jonka portailla he kuvassa seisoivat. Pirkko kuoli ennen Helmin syntymää, joten he eivät koskaan tavanneet.

Ajallisesti kuvien välillä oli satakunta vuotta. Kamera, jota kohti he katsoivat, oli suuri ja sen takana seisoj mustaan huppuun puolittain kätkeytynyt valokuvaaja. Kuvaaja oli etukäteen tähdentänyt, että valotuksen aikana ei saa liikkua, sillä pitkä valotusaika ja liike ovat arvaamaton yhdistelmä. Niin he sitten katsoivat kohti kameraa, jäykistyneinä ja totisina ja juhlallisina, ja sellaisina he jäivät elämään, nyt lapsenlapsenlapsensa selkään heijastettuina. (M. Liikkanen, päiväkirja, 19.4.2020.)



Kuva 10. Talviteitä Helmille.

Teoskokonaisuuteni kolmas selkäprojisointi perustui Inkerin siunaustilaisuudessa kuvattuun kuvaan. Kuvan etualalla olivat vanhempani, oma hahmoni näkyi heidän välistään, istuin heistä seuraavalla penkkirivillä.

Muistin hyvin tuohon aikaan ja tapahtumaan liittyvät asiat, vanhempieni eroprosessin, jonka Inkerin kuolema hetkeksi keskeytti, surun. Muistin äitini kampauksen, ja oman hautajaisvaatteeni, vaaleansinisen puuvillakankaisen haalarin, ja siunauskappelin kauniin, ylimaallisen valon.

Kuva oli vallitsevassa valossa kuvattu, klassisesti sommiteltu, puhdassävyinen, teleobjektiivilla kuvattu valokuva. Se oli ammattilaisen kuvaama, tyylikäs ja hallittu, etäinen, hyvä hautajaiskuva. Mutta jokin siinä hämmensi minua. Se näytti eilen kuvatulta, ja kuitenkin se oli kuvattu neljäkymmentä vuotta aikaisemmin. Se oli tuttu kuva, ja vaikka en ollut nähnyt sitä vuosiin, osasin sen ulkoa (kuva 11).

Katselin sitä nyt tarkasti, ja ymmärsin, että kaikki kuvassa, sen sommittelu, valonkäyttö ja jopa kuvaajan ja kohteen välinen etäisyys muistuttivat omasta tavastani kuvata. Tuntematon kuvaaja oli katsonut meitä, niin kuin minä katson etsimen läpi. Oliko mahdollista, että oma kuvaustyylini, tapani katsoa oli syntynyt itselleni merkittävistä kuvista, merkittävänä hetkinä otetuista kuvista? Oliko niin, että jos purkaisin visuaalisen kieleni kuvanauhaksi, löytäisin nauhalta kuvan Inkerin siunaustilaisuudesta?



Kuva 11. Kuva siunaustilaisuudesta projisoituna selkääni.

4.2.2 Jakojäännös

Tuntui, että samalla kun loittonin kuvan konventioista ja totutuista käytänteistä, siirryin lähemmäs kuvaamiseni ydintä. Kiinnostukseni oli jo siirtynyt realismista kohti surrealismia,

kohti alitajunnan hämää. Kuvistani oli jo aikaa sitten kadonnut kirkkaus, ja kontrastin sijaan olin alkanut korostaa kuvailmaisussani sameaa. Olin ajatellut, että kyseessä on väistämätön, miinusmerkkinen yhtälö, ja ajan myötä kuvani samenevat, pimenevät ja lopulta katoavat. Vasta nyt ymmärsin, että kyse oli ollut oman tyylin hitaasta muotoutumisesta.

Laajenemisen sijaan kieleni syntyy, tai puristuu näkyviin vähenemällä. Se jää jäljelle, on osa jotakin, on jakojäännöksen jakojäännös jostakin. Minulla ei ole attribuutteja, ja jos niitä joskus olikin, ne ovat menneet. On enää pimeä, ja hämärä, ja valo, jolla nostan näkyviin. (M. Liikkanen, päiväkirja, 20.5.2020)

Tyylillä on vertikaali ulottuvuus. Se ammentaa henkilökohtaisesta, salaisesta mytologiasta, ruumiiseen suljetusta muistosta. Tyyli pakenee aikomuksia, ja on aina jollain tavalla raakaa ja intiimiä. (Barthes 1953, 15–16)

Yleisesti ottaen tekijän käsiala, oma kieli tai tekemisen tapa yhdistetään ammattimaiseen tekemiseen. Ideaalissa maailmassa käsialaa ei tarvita. Ideaalissa maailmassa taiteilija aloittaa jokaisen teoksensa alusta. Aihe määrittelee tekemisen tavan ja luonteen, taiteilijan näkökulman, työvälineet ja käytettävän menetelmän.

Käsiala voi laiskistaa. Mutta sen rakentuminen voi viedä vuosikymmeniä, ja on epäinhimillistä olettaa, että taiteilija käyttää sitä vain kerran. Toisaalta on myös tapana sanoa, että taiteilija tekee yhtä ja samaa teosta koko elämänsä ajan, ja jos niin on, käsiala on teos itse.

4.2.3 Hevosen selkään

Lukuisista työtunneista huolimatta työkaluni toimi edelleen moitteettomasti, eikä edes projektorin lamppu osoittanut väsymisen merkkejä. Kuitenkin ajatus, että olin ammentanut metodista sen, mitä siitä oli sillä erää ammennettavissa, voimistui. Työskentelystä alkoi tulla toisteista, ja perheeni historian läpikäyminen oli henkisesti raskasta. Ikään kuin kuvat, joita heijastin selkääni, olisivat jääneet minuun.

Opinnäytteeni uusi kuvatyyppe syntyi pöydälle. Ei mille tahansa pöydälle, vaan tietylle pöydälle. Se oli hieman tavanomaista korkeampi, paikallisen puusepän valmistama, hevostallin lankuista tehty rouheaa huonekalu. Olin ostanut sen viisitoista vuotta aiemmin, ja nimennyt sen Hevoseksi.

Aluksi käytin Hevosta projektini aputasona, kokosin sille kuvatut ja kuvaamattomat inventaariolistan esineet. Myöhemmin siitä tuli osa installaatioita, muistopöytiä, niin kuin sille rakentamiani teoksia kutsuin. Hevosen karhea, höyläämätön ja ajan patinoima pinta

tuntui kuuluvan samaan maailmaan kuin kolhiintuneet ja nuhruiset, ajan merkitsemät esineeni.

Rakensin pöydälle esinesommitelmia. Kuvasin yhteen kuvaan monta päällekkäistä kuvaa, toisin sanoen valotin saman kuvan useita kertoja. Valmis teokseni saattoi siis muodostua esimerkiksi yhdeksästä, viidestä tai kolmesta päällekkäisestä kuvasta. Päällekkäisvalotus on vanha kameratekniikka, ja toteutettavissa myös analogisella kameralla.

Rakensin uuden työvälineen, yhdistin silkilankakartion tällä kertaa taskulamppuun, ja rajasin valokeilan kapeaksi, siveltimenkaltaiseksi työvälineeksi. Valotin kuvia pitkään, ja laukaisin jalustalla seisovan kameran kaukolaukaisimella. Valotusten aikana kiersin installaatiota siveltimeni kanssa ja maalasin sitä ylhäältä, edestä, sivuilta ja takaa. Pidín siveltimeni liikkeessä, ettei kuvaan muodostuisi liian selkeärajaisia alueita. Koskaan en tiennyt varmasti, miltä yhteenlaskettujen valaisujen summa valmiissa kuvassa korostaisi. Etukäteislaskemilla se olisi ollut mahdollista selvittää, mutta sattumanvaraisuus kiehtoi minua.

Valitsin muistopöytien esineet visuaalisin perustein. Äidilleni musiikki merkitsi enemmän, kuin mikään muu. Siellä, missä hän oli, soi musiikki: unkarilainen viulumusiikki, oopperamusiikki, operettimusiikki, pohjalainen pelimannimusiikki, pianomusiikki, iskelmämusiikki, elokuvamusiikki, hengellinen musiikki. Mutta inventaariolistani muovisten c-kasettien estetiikka ei ollut äitini estetiikkaa, hän oli kaunosielu, ja hänen kauneuskäsityksensä oli klassinen.

Äitini kirjoitti päiväkirjoja koko aikuisen elämänsä. Vuodesta 1985 alkaen kirjoitetut olivat minulla. Ne olivat valmiiksi päivättyjä ja päiväämättömiä, tiheästi täytettyjä erivärisiä ja erikokoisia kirjoja. Olin lukenut niistä kaksi, enkä aikonut lukea enempää.

Päiväkirjat kuuluvat aineistoon, joista ihmisten esinesuhdetta tutkinut Veera Kinnunen käyttää ilmaisuja ”muistojen laatikot”, ”muistin arkistot” tai materiaallinen muisti. Muistojen laatikot siirtyvät mukamme muutosta toiseen ja varastosta seuraavaan vain, koska emme tiedä, mitä niille tekisimme. Tuhoaminen tuntuu mahdottomalta, jopa väkivaltaiselta teolta. (Kinnunen 2017, 101).

Kuvasin suljetuilla kirjoilla peitetyn Hevosen. Kuvasin päiväkirjoista rakentamiani kirjarivejä, kirjatorneja, yksittäisiä kirjoja, yksityiskohtia, kirjaimia, lauseita, paperin struktuuria, käpristymiä, kurttuja ja repeämiä. Lopulta avasin kirjat ja asetin ne sisäkkäin niin, että teksti oli näkyvissä, ja luettavissa korkeintaan yksittäisinä lauseina.

Avaan Mallan päiväkirjat puiselle pöydälle. Kirjojen sivut ovat täynnä tiheää tekstiä. Kaunokirjoitusta, kapitaaleja, ylivetoja, alleviivauksia, sydämiä, huutomerkkejä. Alaspäin kulkevia rivejä, nousujohteisia rivejä. Lyhyitä merkintöjä, pitkiä merkintöjä.

En lue niitä, enkä aio lukea niitä. En pysty lukemaan niitä. (M. Liikkanen, päiväkirja 4.5.2020.)

Milloin taiteen tekeminen on ensisijaisesti tekijäänsä terapeuttista, milloin taideteos, jonka lähtökohta paikantuu traumaan, on ensisijaisesti taiteellinen teos? Milloin teos terapeuttisesti kokijansa, lukijansa, katsojansa? Eikö taide ole itseisarvo? Yleisesti taiteeksi määritellään teos, joka käsittelee yksityistä tavalla, joka tavoittaa, jollain tasolla, yleisen. Miten määritellään yleinen? Mistä tietää, että taideteos kietoutuu vain itsensä ympärille, entä jos se tavoittaa yhden ainoan ihmisen, muuttaako se lähtökohdiltaan terapeuttisen teoksen taideteokseksi?

Päiväkirjateoksen äärellä huomasin miettiväni taiteen tekemisen peruskysymyksiä, joihin en edes pyrkinyt vastaamaan. Mutta kun työskentelin henkilökohtaisen, paikoin traumaattisia kokemuksia aktivoivan materiaalin kanssa, oli ihan relevanttia pohtia, missä kohtaa omassa tekemisessäni kulki taiteen ja terapeuttisen tekemisen raja?

Olen päätenyt tekemään taidetta etsiessäni yhteyttä toiseen, toisenlaiseen maailmankaikkeuteen, rinnakkaiseen todellisuuteen. Reaalimaailma, joksi todellisuutta kutsun, näyttäytyy minulle ajoittain täysin käsittämättömänä. Tekemällä taidetta käsittelen käsittämättömiä asioita. Ja jos trauma ajoittain onkin tekemiseni lähtökohta, ja teosta eteenpäin vievä voima, se harvoin on sitä tiedostetusti. Taiteen maailmassa minulla on lupa työskennellä alitajuntani ohjaamana, ja kysyn teokselta harvoin: Miksi? Taide on minulle tekemisen ajan miksi-vapaata aluetta.

Opinnäytetyöni raportissa jouduin etsimään vastauksia, kurottamaan kohti tekemiseni syvintä motiivia. Se pakotti minut riisumaan tekemiseltäni turhan mystifioinnin. Huomasin, että vaikka katson prosessiani analyttisesti ja eritellen, itse teos ei katoa.

Se, että taiteen tekeminen on minulle jonkinlaista etsivää eskapismia, ja sukeltelua alitajunnan hämärissä, ei tarkoita, että taiteilijana olemisen olisi epämääräistä puuhastelua arkijärjen tuolla puolen. Jotta voi tehdä taidetta on valittava väline, ja opeteltava se. Ymmärrettävä, miten väline, olipa aineeton tai aineellinen, asettuu omaan otteeseen, ja miten sitä pitää käyttää, että siitä tulee itselle jatke ja itsestä sen jatke. Kun taiteilijan ja välineen hybridi on valmis, hybridi voi lähteä sukellukselle, ja jos hyvin käy, alla avautuva syvyys on rajaton. (M. Liikkanen, päiväkirja, 21.1. 2021.)

Vuosituhanen vaihteessa, perusopintojeni aikana kuulin toistuvasti määrittelyn valokuvaajasta haltuun ottajana. Tulkintani mukaan se tarkoitti, että valokuvaajalla tuli olla selkeä etukäteisnäkemys, tarpeeksi osaamista ja riittävästi itseluottamusta näkemyksensä toteuttamiseen. Sittemmin toteutin haltuun ottavan valokuvaajan roolia työelämässä.

Roolin myötä suhteeni valokuvaan ja myös maailmaan vääristyi, sillä todellisuus ei ole haltuun otettavissa, ei edes yleispätevästi määriteltävissä. Haltuun ottaminen on ajatuksena kyseenalainen, etenkin, kun se yhdistetään journalismiin, joka esittää yleispätevää, objektiivista yhden todellisuuden maailmanselitystä, ja vielä erityisesti valokuvaan, jolla on edelleen, ja kaikesta huolimatta, todellisuusstatus.

Taiteen kontekstissa ajatus kuvasta haltuun ottamisen välineenä määrittyy toisin. Teosteni yhtenä motiivina voi hyvinkin olla vaikeasti rajautuvan asian haltuun ottaminen, tai asian rajaaminen käsitettävään kokoon. Haltuun ottaminen toimii silloin ymmärrystä edesauttavana työkaluna.

Oliko muistopöytien rakentamisessa, ja niiden kuvaamisessa kyse siis etäännyttämisestä? Siitä, että saatoin katsella vahvasti latautunutta esinettä tarkasti, mutta etäältä, kameran etsimen läpi, suojasta? Tekemällä esineestä kuvan käänsin sen omalle kielelleni, muutin sen uudeksi esineeksi, sellaiseksi, jonka rajat määritin itse.

4.2.4 Jälki

Asetin turkisstoolan Inkerin muistopöydälle. Jokin esineen olemuksessa vaivasi minua, kutsui, jos ei peräti huutanut, tulkintaa. Ehkä se oli esineen kummuus, olemus, joka asettui inhimillisen ja ei-inhimillisen välimaastoon, eläimen ja ei-eläimen väliselle, vaikeasti määriteltävälle alueelle.

Lukuisista päällekkäisvalotetuista ruuduista ja erilaisista valotuksista huolimatta stoola hädin tuskin erottui Hevosesta. Se maastoutui alustaansa, imeytyi sen pintaan (kuva 12).

Se matasi koko pituudellaan pitkin Hevosta, eikä mitään, mitä tein tai osasin, herättänyt sitä henkiin. Se todella oli vain kauan sitten kuolleiden eläinten turkeista ommeltu asuste. (M. Liikkanen, päiväkirja 9.5. 2020.)

Rakensin viimeisen muistopöydän itselleni. Asetin pöydälle esineen inventaariolistani ulkopuolelta, leikkikalun, jonka sain yksivuotislahjaksi vuonna 1969. Vaikka kuljetin sukulaisten jäämistöjä mukanani, monet omat esineeni ja tavarani olivat vuosien mittaan kadonneet. Sahanpuruilla täytetty pupu oli salamatkustaja, tarpeeksi pienikokoinen unohtuakseen laatikoiden perukoille tai kätkeytyäkseen huonekalujeni uumeniin. Aika ajoin se ilmaantui näkyville.

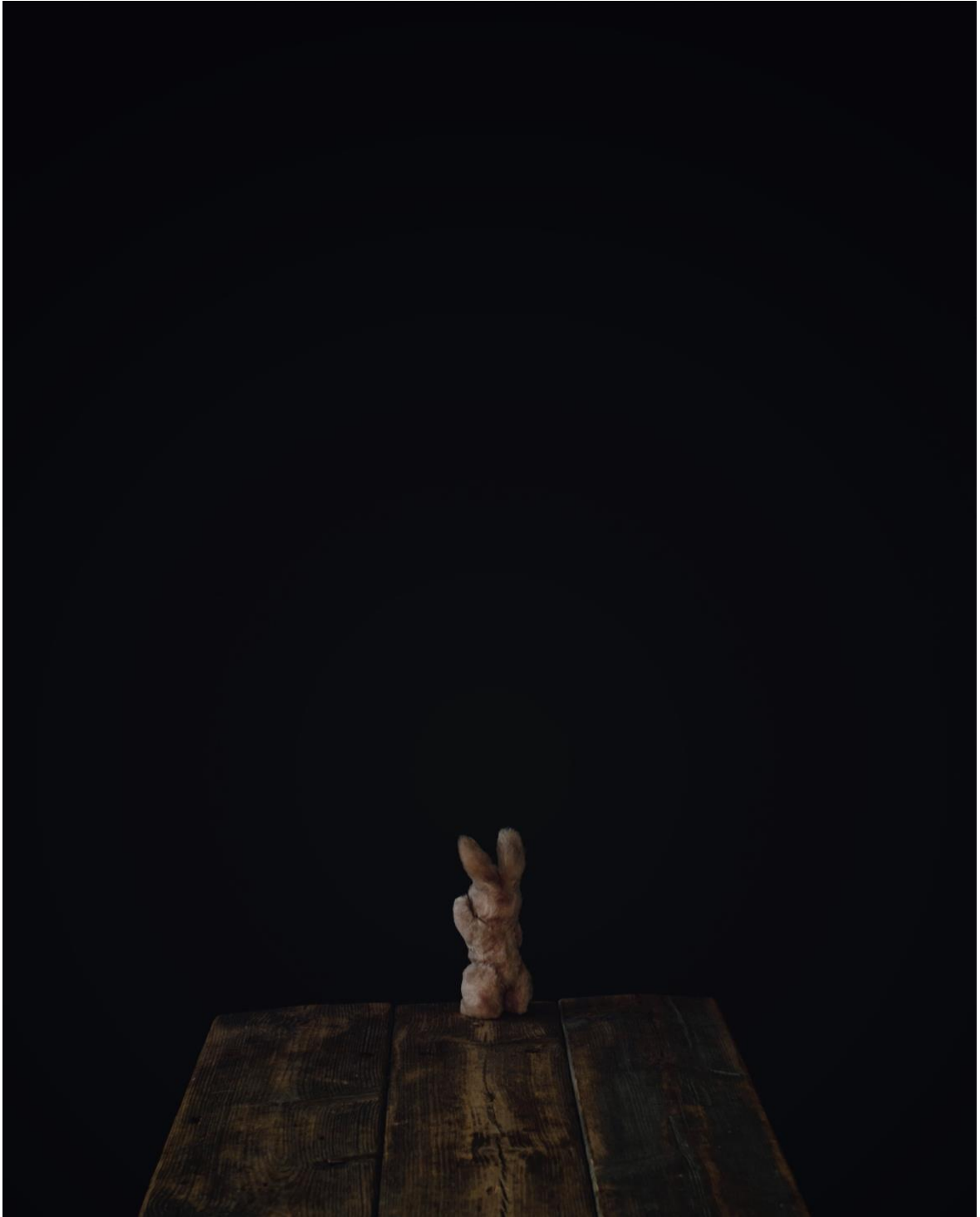


Kuva 12. Valaisen stoolaa ja pupujussia.

Kun asetin pupun muistopöydälle, mietin, kuinka kestäväksi se oli tehty. Sehän oli päätnyt yksivuotiaan riepotehtavaksi, joten sitä oli purtu, pussattu ja hellitty ja riepotehtu lukemattomia kertoja. Myöhemmin sitä oli kohdeltu välinpitämättömästi, ja se oli epäilemättä tehnyt myös monta ilmalentoa. En ollut koskaan pessyt tai puhdistanut sitä, ja olin koskenut siihen kaikissa elämäni vaiheissa, joten sen täytyi olla likainen ja pölyinen. Jälkieni kyllästävä.

Yllättäen pupu näyttäytyi valotetun filmin kaltaisena pintana, materiaalina, johon oli jäänyt jälkiä jostakusta, joka oli joskus ollut, mutta ei ollut enää (kuva 13).

Aloin pohtia inventaariolistani esineitä uudesta näkökulmasta. Jokainen niistä oli koskettanut edesmennyttä, tai pupun tapauksessa ihmistä, jota ei enää ole. Esineistä jokaisessa oli jonkun jättämä jälki: stoolassa isoäitini ihon ja hiusten jättämiä, äitini päiväkirjoissa hänen kynää pitelevästä, sivuille painautuneesta kädestään jääneitä jälkiä. Perhealbumien kuvat olivat fyysisiä esineitä, joten niissä oli paitsi kohteen heijastama, valon jättämä jälki, myös kuvien käsittelystä ja albumien selailusta jääneitä jälkiä. Me kaikki olimme jättäneet niihin uusia, ja taas uusia jälkiä. Ymmärsin, että teokseni ovat kuvia edesmenneistä, sillä ne ovat kuvia edesmenneiden jättämistä jäljistä.



Kuva 13. Pupu muistopöydällä.

Asetin pupun Hevosen reunalle. Sen kasvoilla oli jäätynyt virne, ja sen toinen käpälä oli asetettu ikuisesti viittaamaan. Mutta sen selkäpuoli, lian ja pölyn laikuttama karva liikutti minua. Se näytti takaapäin inhimilliseltä toiselta, joltain, jolla oli tarina. Tein päällekkäisvalotuksia ja sivelin sitä valolla. (M. Liikkanen, päiväkirja, 9.5.2020.)

5 Yhteenveto

Aloitin opinnäytteeni taiteellisen produktion parissa työskentelyn keväällä 2020. Suhteeni valokuvaan oli tuolloin käytännön kurittama, kyynistynyt. Olin mahdollisesti jättämässä jäähyväiset välineelleni.

Kävi kuitenkin toisin. Koska olin jättämässä valokuvan, olin vapaa valokuvasta. Koska olin hylkäämässä, minun oli ymmärrettävä mitä hylkään – jotenkin näin sanoitan tuolloiset ajatukseni. Työskentelyni produktion parissa oli intuitiivista, intensiivistä ja syvälle luotaavaa, silti rentoa ja iloa tuottavaa. Tulini tietoisesti visuaalisesta, kokonaiseksi määrittyneestä kielestäni, jonka muotoutumista lähdin opinnäytteeni kirjallisessa osuudessa tutkimaan.

Tutkimustani varten luin uutta, mutta myös jo ennestään tuttua alan kirjallisuutta. Hain Roland Barthesin Valoisan huoneen (1980) kotikaupunkini kirjaston varastosta, samasta paikasta, josta hain sen vuosituhaten vaihteessa edellisen opinnäytteeni tietoperustaksi. Teos oli minulle merkittävä silloin, ja se osoittautui merkittäväksi edelleen. Oma essentialistinen valokuvakäsitykseni on paljosta velkaa tuolle teokselle. Onkin vaikeaa, jos ei jopa mahdotonta löytää valokuvan tutkimusta, jossa teosta ei sivuttaisi. Ehkä näin on siksi, että Barthesin poleeminen, surumielinen, huuruinenkin (Nylén 2017, 184), ja kaikin tavoin vaikeasti määriteltävä, viisikymmentä vuotta sitten kirjoitettu esseistinen teos on kuin valokuva itse, väline, jossa kohteen ja representaation välinen raja on häilyvä ja vaikeasti määriteltävä (Seppänen 2014, 155).

Vaikeasti määriteltäväksi osoittautui myös oma visuaalinen kieleni. Mitä pienempiin osiin teostani purin, sitä kauemmas tutkimuskysymyksestäni loittonin. Kun tavoitteenani oli oman kieleni muotoutumisen tarkastelu, ja kenties kokonaisen kielijärjestelmän perusteiden tutkiminen, lukee listallani enää *pimeys*, *syvyys*, ja *aika*. Opinnäyteprosessini nyt päättyessä minun on todettava, että paitsi välineeni, myös visuaalinen kieleni pakenee määrittäviä, mutta asettuneita käytettäväksi, kun sitä taas tarvitsen.

Opinnäytteeni taiteellisenä teoksena esitän sarjan omaelämäkerralliseen materiaaliin perustuvia muistokuvia, 2020-luvun post mortem –kuvia, kuvia vainajan jättämistä jäljistä. Kuten 1800-luvulla suositut esikuvansa, myös omat muistokuvani valmistuvat intiimiin tarkasteluun tarkoitetuiksi, mukana kulkeviksi muistoesineiksi. Koristeellisen rasian sijaan olen asettanut kuvani pysyväisluonteisesti verkkoympäristöön, josta ne ovat katseltavissa näytöiltä. Lähitulevaisuudessa valmistan teoksilleni kuvakohtaiset kuvailutulkkaukset, ja jatkan työskentelyäni valon jättämien jälkien parissa.

6 Lähteet

Barthes, R. 1980/1985. Valoisa Huone. Jyväskylä: Gummerus Oy

Barthes R. 1953: Kirjoituksen nolla-aste. Teoksessa Tekijän kuolema tekstin syntymä. Jyväskylä: Gummerrus Oy

Elovirta, A. 1999: Modernismin jälkeen – palasia valokuvataiteen lähihistoriasta. Teoksessa Jukka Kukkonen ja Tuomo-Juhani Vuorenmaa (toim.) Valoa – otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999. Helsinki: Suomen Valokuvataiteen museo.

Elovirta, A. 2001: Olen samalla kertaa minä ja itseni ulkopuolella. Ulla Jokisalo, kuvieni muisti 1980–2000. Helsinki: Musta taide

Fritze, M. 2016. Hyvästi rakkaani. Viktoriaaninen post mortem –valokuva. Teoksessa Harri Kalha (toim.) Kummat kuvat. Näkökulmia valokuvan kulttuureihin. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

Glück, L. 2014. Uskollinen ja hyveellinen yö. Vantaa: Enostone kustannus Oy

Granö, V. 2018: Mietteitä Julius Töyrylän valokuvista. Viitattu 2.2.2020. Saatavissa: <https://turuntaidehalli.fi/veli-grano-mietteita-julius-toyrylan-valokuvista/>

Hietaharju, M. 2006. Valokuvan voi repiä: valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen. Jyväskylän yliopisto. Väitös. Viitattu 19.2.2021. Saatavissa: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/13441>

Jokisalo, U. 1998. Teoksessa Olli Haapio (toim.) Dokumentti 11 valokuvaajaa. Helsinki: Musta Taide

Jokisalo, U. 1989. Olen samalla kertaa minä, ja itseni ulkopuolella. Valokuva 7–8/1989

Jokisalo, U. Aiheet ja ideat. Taiteilijahaastattelu. Viitattu 15.2.2021. Saatavissa: <https://vimeo.com/154157639>Taiteilijahaastattelu: Ulla Jokisalo - Aiheet ja ideat

Kinnunen, V. Tavarat tiellä. Sosiologinen tutkimus esinesuhteista muutossa. Lapin Yliopisto. Väitöstutkimus. Viitattu 15.1.2021. Saatavissa: https://lauda.ulapland.fi/bitstream/handle/10024/63026/Kinnunen_Veera_ActaE_229_pdfA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Kukkonen, J., Vuorenmaa, T–J. & Hinkka, J. 1992. Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

Kuula, M. 2012 Valokuvan kosketus. Ulla Jokisalon teosten haptinen representaatio. Helsingin yliopisto. Pro Gradu. Viitattu 20.1.2021. Saatavissa

<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/39252/valokuva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Liikkanen, M. Päiväkirjat, 2020–2021

Mahlamäki, T. 2017. Aistit ja kuvittelu kirjoittajan työkaluina. Teoksessa Emilia Karjula ja Tiina Mahlamäki (toim.) Kurinalaisuutta ja kuvittelua. Näkökumia luovaan tietokirjoittamiseen. Turku: Tarke

Mäkelä, M. 2003. Saveen piirtyviä muistoja. Subjektiivisen luomisprosessin ja sukupuolen representaatioita. Maarit Mäkelä, Taideteollisen korkeakoulun julkaisu. Hollola: Salpausselän Kirjapaino Oy

Nylén, A. 2017. Johdatus filmiaikaan. Kirjoituksia valokuvaamisesta. Helsinki: Siltala

Palin, T. 1997. Kuvia menneisyydestä. Muistojen tuottamisesta 1800-luvun loppupuolen säätyläiskulttuurissa. Teoksessa Katarina Eskola ja Eeva Peltonen (toim.) Aina uusi muisto, kirjoituksia menneen elämisestä meissä. Jyväskylä: Gummerus Oy

Peltonen, E ja Eskola, K. 1997. Muisto. Teoksessa Katarina Eskola ja Eeva Peltonen (toim.) Aina uusi muisto. Kirjoituksia menneen elämisestä meissä. Jyväskylä: Gummerus Oy

Porkola, P. 2014. Esitys tutkimuksena. Näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu. Väitös. Viitattu 12.01.2021. Saatavissa:

https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/136115/Acta_Scenica_40.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Rastenberger, A. 2013: Me nuoret edustettiin mahdollisuutta näyttää, että täältä pesee...” Sukupolvien tekeminen suomalaisessa valokuvataidekoulutuksessa 1990-luvun alussa. Viitattu 12.2.2021. Saatavissa: <https://tahiti.journal.fi/article/view/>

Salo, M. 2000. Valokuva digitaalisen kuvantamisen aikakautena. Teoksessa Ari Saarto (toim.) Eidos. Kirjoituksia suomalaisen valokuvan 90-luvusta. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulu, Muotoiluinstituutti.

Seppänen, J. 2014: Levoton valokuva. Tampere: Vastapaino.

Tutkimuseettinen neuvottelukunta. 2019. Ihmistieteiden eettisen ennakkoarvioinnin ohje. Viitattu 1.4.2021. Saatavissa: https://tenk.fi/fi/ohjeet-ja-aineistot/ihmistieteiden-eettisenennakkoarvioinnin-ohje#3_1

Ulkuniemi, S. 2005. Valotetut elämät. Perhevalokuvan lajityyppiä pohtivat tilateokset dialogissa katsojien kanssa. Lapin yliopisto. Väitös. Viitattu 28.12.2020. Saatavissa: <https://www.ulapland.fi/loader.aspx?id=4bfa3c0e-52c4-4763-8375-178a941470ab>

Uotinen, J. 2010: Kokemuksia autoetnografiasta. Teoksessa Jyrki Pöysä & Helmi Järvi-luoma & Sinikka Vakimo (toim.) Vaeltavat metodit. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain seura.