



Satakunnan ammattikorkeakoulu
Satakunta University of Applied Sciences

MIRA PIITULAINEN

Sukukuvien taide

Tallentamisen traditiosta
muistojen säilyttämiseen

KUVATAITEEN KOULUTUSOHJELMA
2022

Tekijä(t) Piitulainen, Mira Emilia	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä 30.4.2022
	Sivumäärä 40	Julkaisun kieli Suomi
Julkaisun nimi Sukukuvien taide – tallentamisen traditiosta, muistojen säilyttämiseen		
Tutkinto-ohjelma Kuvataiteen koulutusohjelma		
Tiivistelmä <p>Tämä kuvataiteen opinnäytetyö esittelee valokuvan, kansanvalokuvan ja perhekuvauskulttuurin historiaa, tallentamisen traditioita, sekä muistojen säilyttämistä ja versioimista taiteen keinoin. Opinnäytetyö sivuaa perhekuvauksen ja sukukuvauksen perinnettä, sekä tunnustelee sukukuviin liittyviä konkreettisia kuvia ja albumeja taide-esineinä, joiden kautta yksilöllä on mahdollista muodostaa merkityksiä omasta historiastaan ja saada tietoa omista juuristaan.</p> <p>Opinnäytetyön taiteellisessa osiossa vanhat valokuvat sähköistyvät ja yhdistyvät digitaalisen aineiston kanssa. Teoksissa uusi ja vanha tekniikka sulautuvat yhteen syanotypian keinoin.</p>		
<u>Asiasanat</u> Valokuvaus, valokuva, valokuvat, sukukuvat, perhekuvat, syanotypia, kukkilintu, visiititikortti, Karjala		

Author(s) Piitulainen, Mira Emilia	Type of Publication Bachelor's thesis	Date 30.4.2022
	Number of pages 40	Language of publication: Finnish
Title of publication The art of family photography – from the traditions of conserving photographs to preserving of memories		
Degree program Fine arts		
Abstract <p>This thesis in fine arts presents the history of the photograph, vernacular photography and the tradition of family photography, as well as traditions of conserving photographs and preserving and versioning of memories by means of art. The thesis is connected to the traditions of family photography, and explores the very photographs and albums in family photography as works of art, through which individuals have an opportunity to contemplate their own history and gain knowledge of their own roots.</p> <p>Old photographs are digitalised and brought together with other digital material in the artistic section of this thesis. New and old techniques are merged together in those works by means of the cyanotype.</p>		
<u>Key words</u> Photography, photograph, photographs, family photography, cyanotype, photographic printing process, Karelia		

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	5
2 LYHYESTI VALOKUVAN JA PERHEKUVIEN HISTORIASTA	6
2.1 Piktorialistit valokuvataidetta luomassa	8
2.2 Valokuva kotiutuu perheeseen	9
2.3 Perhekuvien kulttuurista	12
2.3.1 Perhekuvien estetiikka	13
3 TALLENTAMISEN TRADITIO JA KUVIEN MERKITYS	15
3.1 Sukukuvien säilyttäminen ja merkitys.....	17
3.1.1 Valokuva muistoesineenä.....	19
4 OPINNÄYTETYÖN TAITEELLINEN OSUUS.....	21
4.1 Syanotypia	21
4.1.1 Kuinka syanotypiksi kasvetaan?.....	22
4.2 Suhde omiin sukukuviin.....	25
4.3 Syanotypiaa sukukuvien innoittamana	27
4.3.1 Kukkilintu, elämänpuu ja digitaalinen kirjonta.....	27
4.4 Sukukuvien versioiminen.....	29
4.5 Työvaiheet	30
4.5.1 Kuvankäsittely, grafiikat, negatiivit ja fotogrammit	30
4.5.2 Paperin herkistys ja valotuskehys.....	31
4.5.3 Valotus, huuhtelu ja kuivaus	33
4.5.4 Näyttelysarjan kuratointi, kehystys ja ripustussuunnitelma	36
5 JÄLKISANAT JA YHTEENVETO	37
LÄHTEET	39

1 JOHDANTO

Mustavalkoisessa valokuvassa kolme naista tuijottaa kameraa tiiviisti. Suupielissä on iän painoa, mutta silmäkulmissa välkehtii auringon aateloima hymy. Polvien yli laskeutuvien leninkien helmalinja on kuin veitsellä leikattu. Naiset seisovat jalat tukevasti terraan maadoitettuina, lantiot eteenpäin työnnettyinä, vilpittöminä ja aitoina. Kädet lepäävät luontevasti aloillaan, tähän kuvaan ei olla asetuttu hienostelevaan tai kainostelevaan. He ovat isoisotätini Anni, Maria ja Riitta Viipurin läänin Pyhäjärveltä. Sisarukset on kuvattu päivänä, jolloin Mar-tät' vietti syntymäpäiväänsä.

Alun perin kuvan löytyminen herätti monenlaisia tunteja. Tätien jämäkkä muotokieli hymyilytti, mutta otosta tovin tarkasteluani tajusin kuvan edustavan jotain muutakin. He olivat sukuni voimakkaita naisia, persoonallisia ja ainutlaatuisia, rintama, jonka voisin tiukan paikan tullen kuvitella selkäni taakse seisomaan. Tuli vaikutelma siitä, että siinä he seisoivat monellakin tapaa omilla jaloillaan, pelottomina ja itseään arvoستاen, takanaan edelliset polvet ja kirjava kokemusten kavalkadi. En ehtinyt tapaamaan heistä ketään, mutta kuvaa katsellessani tuntuu kodikkaalta ja turvalliselta, ikään kuin jollain tapaa istuisin näiden helmojen suojissa itsekin.

Niin tämä, kuin sukujeni muutkin vanhat valokuvat saivat minut pohtimaan vanhojen sukukuvien estetiikkaa ja arvoa. Opinnäytetyössäni käsittelen suvun tarinan merkitystä ja säilyttämistä kuvallisen ilmaisun kautta, sekä sukukuvia taide-esineinä. Opinnäytetyö sivuaa valokuvan ja kansanvalokuvan historiaa, muttei pureudu syvästi valokuvaamisen teknisiin ulottuvuuksiin. Opinnäytetyön taiteellisessa osiossa versioin sukuni kuvia graafisen jalovedostustekniikan, syanotypian keinoin.

2 LYHYESTI VALOKUVAN JA PERHEKUVIEN HISTORIASTA

Idea valokuvasta tunnettiin verrattain varhain. Jo kauan ennen ajanlaskun alkua sitä verrattiin peiliin, jonka kuvajainen pysyy. Camera Obscura (lat. hämärä huone) kirjasti valokuvauksen ideaa: kun pimeään huoneen tai laatikon seinään tehtiin reikä, voimakkaassa valossa ollut näkymä kuvautui peräseinälle nurinpäin. Aristoteles kuvasi ilmiön ja arabitiedemiehet ottivat menetelmän käyttöönsä tutkiessaan auringonpimennyksiä. Menetelmä kuitenkin unohtui Euroopassa pitkäksi aikaa, kunnes renessanssin todellisuuden tutkimisesta innostunut ilmapiiri nosti sen jälleen esiin.

Tekniset edellytykset valokuvan synnylle luotiin 1700-luvulla, jolloin puolimekaaniset piirustusvälineet ja kokeilut valoherkillä materiaaleilla pohjustivat varsinaisen valokuvan saapumista. Keksintönä valokuva oli monen tekijän ja innovaation summa. Veljekset Claude ja Joseph Niépce keksivät 1700-luvun lopulla yhdistää valoherkät materiaalit ja camera obscuran. Keksinnön pohjilta syntyi 1800-luvun alussa maailman vanhin valokuva, heliografia, jonka pintaan piirtyi näkymä Josephin työhuoneen ikkunasta. Heliografian ongelmana oli kuitenkin olematon kiinnitys, jonka johdosta kuva alkoi hiljalleen tummua. Loius Jacques Mandé Daguerrea luoma dagerrotyyppi oli sen sijaan 1800-luvun alun läpimurto, jonka voidaan ajatella olleen ensimmäinen käyttökelpoinen valokuvausmenetelmä. Kirjalliseen muotoon tuotettua kuvausta dagerrotyypiasta, ylistettiin ja pidettiin suuressa arvossa. Ihmeellinen keksintö, jolla valon heijastama kuva voitiin kiinnittää, levisi laajalle nopeasti. (Saraste, 2010, s. 8-37).

Valokuvan historiassa eri aikakausien innovaatiot edustivat huipputeknologiaa, joista osan elinkaari jäi kuitenkin lyhyeksi. Toimivimpia keksintöjä jatkojalostettiin ja variointiin, ja lopulta kaikki osatekijät valokuvan mahdollistamiseksi saatiin yhdistettyä. Suomen vanhimpana valokuvana tunnetaan Henrik Cajanderin dagerrotyyppi (Kuva 1.) vuodelta 1842. Siihen kuvautuu Turun Uudenmaankadulla sijaitsevan Nobel-talon julkisivu. Vuonna 1889 perustettiin Suomen ensimmäinen harrastajavalokuvaajien kerho, AFK – Amatörfotografklubben i Helsingfors. (Porkkala, 2012, s.17).



Kuva 1. Suomen ensimmäinen valokuva, Henri Cajanderin ottama dagerrotyyppi, kuvalähde: Turun kaupunginmuseo

Valokuvan syntymä tarkoitti myös uuden ammattikunnan syntyä. Lajityypit eriytyivät nopeasti ja maailmankuva laajeni, kun ammattimaiset lehtikuvaajat välittivät kuvallista tietoa maailman kaukaisista kolkista. Paikat, joista aiemmin oli vain kuultu, muuttuivat todeksi kuvien kautta. Harva oli käynyt naapuripitäjää pidemmällä, mutta kamerasi ansioista maailma avautui myös tavalliselle ihmiselle. Henkilökuvauksen myötä myös muotokuvaamojen suosio kasvoi nopeasti. Valokuvan hyödyt tunnustettiin ja kuvien tarjoamaa tietoa ylistettiin. Siinä missä valokuva avasi maailmaa, muuttui se välittömästi myös vallankäytön välineeksi. Valokuvalla olikin jo varhain voima myös esineellistää kohteensa. Euroopan ulkopuolella taltioidut otokset eksoottisista kulttuureista saivat suurvallat jakamaan siirtomaita keskenään. Niinpä kaukaisten alueiden ja kansojen esittely valokuvien joudutti myös itsekkäitä poliittisia päämääriä. (Saraste, 1996, s. 40; Sontag, 1979, s. 2.). Yleisestikin valokuvakulttuurin termistössä on vivahteita, jotka vihjaavat vallasta: kuvauskohteita saalistetaan, kuva otetaan, kamera laukaistaan ja sillä tähdätään.

Valokuvauksen ja valokuvan historia on monivaiheinen ja värikäs. Valokuva ei syntymänsä jälkeen kadonnut, vaan sähköistyi ja levittäytyi. Valokuvalla oli ja on edelleen todistusvoimaa, mutta täysin viaton se ei ole ja siksi sitä pitääkin pystyä tarkastelemaan myös kriittisesti. Valokuva vaatii osaamista usein niin kuvaajalta, kuvattavalta kuin katsojaltaankin. Kuva yhtä lailla paljastaa ja valehtelee, pysyy totuudessa ja peittää. Sillä on myös kyky kantaa mukanaan mennyttä hetkeä, säilöä historiaa ja antaa vihjeitä jostain, joka kerran oli totta. Opinnäytetyössäni minua kiinnostaa erityisesti amatööriavalouksen mahdollistuminen, perhekuvauksen yleistyminen, sekä sukukuvien merkitys ja kulttuuri.

2.1 Piktorialistit valokuvataidetta luomassa

Vaikka valokuva syntyi alun perin täyttämään käytännönläheisiä tarpeita, tunnistettiin pian myös sen taiteelliset ja esteettiset ulottuvuudet. Piktorialismi tunnettiin aikalaisten keskuudessa *”taiteellisena valokuvauksena”*, jota harrastelijapiirit pyrkivät edistämään kansallisesti ja kansainvälisesti. Piktorialistien tuottamien kuvien utuinen estetiikka lainasi tunnelmansa kuvataiteesta ja viimeistelyyn lopputulokseen päästiin kehittämällä varhaisia kuvanmuokkauksen tapoja, joihin kuului myös kuvien värjääminen. Piktorialistit puhuivat valokuvan taiteellisten ulottuvuuksien puolesta, mutta täysin kiistaton ei taidevalokuvan esiinmarssi kuitenkaan ollut. Erityisesti Suomessa 1800–1900-lukujen vaihteen taidemaailma laajensi rajojaan varsin maltillisesti. Uusia tekniikoita ei otettu avosylin vastaan kaunotaiteiden rinnalle, sillä *”mekaanista yhdennäköisyyttä”* ei varsinaisesti pidetty *”todellisena taiteena”*, kuten estetiikan professori Fredrik Cygnaeus oli todennut. Ristiriidat valokuvan sisällyttämiseksi kaunotaiteisiin perustuivat siis pitkälti ajatukseen siitä, että taiteen katsottiin olevan luomista ja valokuvan sen sijaan konetyötä, jota ei vapaaseen luomiseen voitu verrata. (Fritze, 2022, 10-13).

Fotografiamatörklubben i Helsingfors, eli AKF:n jäsenistö kuitenkin puhui sitkeästi taidevalokuvan puolesta. Klubiin kuuluneiden varhaisten piktorialistien maailma ei ollut kaikille avoin, se oli rakenteellisesti sukupuolittunut ja edellytti jäseneltään tukevaa

toimeentuloa, joka kattoi kalliin harrastuksen kulut. Taloudellinen vapaus toi liikkumatilaa myös harrastamiseen, eikä alaan intohimoisesti suhtautuvilla amatööriillä ollut pakkoa noudattaa studiokuvaajien kaavamaisuutta. Vallalla ollut valokuvan väheksyminen taidemuotona haluttiin haastaa piktorialistien toimesta. Kuvien taiteellisuus luotiin paitsi aiheen, mutta myös vedostusmenetelmien kautta. Tarkkojen studiokuvien sijaan piktorialistit kehittivät tyyllisuunnan, jossa mekaanisen ja tarkan kopioinnin sijaan kuviin pyrittiin luomaan toisenlaista tunnelmaa. Pehmeäpiirtoiset ja utuiset kuvat (Kuva 2.) loivat kaihoisan vaikutelman. Erilaiset taitoa vaativat jalovedostusmenetelmät pyrkivät viimeistelemään ja kohottamaan kuvat itsenäiseksi taiteeksi. (Fritze, 2022, 10-13).



Kuva 2. Wladimir Schohin, 1907, Gamla böcker, auto-chrome-väridiaposiivi. Suomen valokuvataiteen museon kokoelma

2.2 Valokuva kotiutuu perheeseen

Valokuvaustekniikan kehittyminen mahdollisti kuvauskulttuurin levittäytymisen myös tavallisiin perheisiin. Alkujaan paremmin toimeentuleva väki otatti itsestään valokuvia studioympäristössä, toisinaan paikalle kutsuttiin myös kyläkuvaaja merkittäviä hetkiä ikuistamaan. Etenkin maaseudulla elämä perustui pitkälti omavaraisuuteen,

jossa vain harvoja asioita ostettiin. Valokuvat ilmestyivät perheisiin uusina, konkreettisina esineinä. Kansanomaisesti puhuttiin pehmeistä ja kovista kuvista. Pehmeät kuvat olivat esimerkiksi maisemia esitteleviä, postikorttimaisia kuvia, joita taltioitiin ohutlehtisiin albumeihin. Kovilla kuvilla tarkoitettiin 1800-luvun lopussa etenkin käyntikortti- eli visiittikorttikuvia (Kuva 3.) jotka nousivat kansan suosioon ympäri maailman. Käyntikorttikuva oli paksulle pahville liimattu, noin 10 senttimetriä korkea ja 6 senttimetriä leveä kuva, jonka alareunaan oli usein painettu valokuvaamon tiedot. Vaikka säätyläistö oli Suomessa käyttänyt käyntikortteja aikaisemmin lyhyiden viestien välittämiseen, ei uusi visiittikortti ainakaan suoraan korvannut näitä, vaikka sen käytössä samoja piirteitä olikin. Visiittikortteja lähetettiin muistoksi perheenjäsenille ja sukulaisille ja niitä kerättiin varta vasten visiittikortteja varten tehtyihin albumeihin. Koristeellisissa albumeissa oli erittäin paksut sivut ja kuville varatut taskut.



Kuva 3. Daniel Nyblinin valokuvastudiossa otettu visiittikorttikuva tuntemattomasta henkilöstä, taustalla koristeellinen visiittikorttialbumi, jossa käyntikorttikuvia

Valtaosa Suomen väestöstä asui visiittikorttien valtakaudella maaseudulla. Visiittikortti olikin yksi harvoista ostotavaroista kulttuurissa, joka perustui omavaraisuuteen ja itse tekemiseen. Koska visiittikortin otattamista varten oli nähtävä erityistä vaivaa, etenkin 1800-luvun puolella syntynyt vanhempi väki saattoi pitää visiittikuvakulttuuria turhamaisena. Saadakseen kuvansa visiittikorttiin oli matkattava usein lähimpään kaupunkiin ja varustauduttava parhaimpiin pukimiinsa. Visiittikuvan takia oli mahdollista kuluttaa siis kokonainen päivä kaupungissa ja vieläpä tälläytyneenä, mutta etenkin 1900-luvun puolella syntyneet pitivät kuvattavana olemista ja koko visiittikortti-ilmiötä jännittävinä ja kiehtovina.

Visiittikorttikuvat ja muut albumikuvat muotoutuivat perheiden parissa pian käyttötai- teeksi, jossa moniaistisuus korostui. Kuvia paitsi katsottiin, mutta myös pideltiin ja kosketeltiin, osaa jopa niin paljon, että ne kuluivat käytössä puhki. (Männistö-Funk, 2010, s. 249-278). Visiittikortin voidaankin ajatella olevan aikansa sosiaalinen media, jossa tykkäämisten määrä näkyi hapertuvina kulmina ja runsaan koskettelun tummen- tamina reunoina. Vertaus ei ole kovinkaan kaukaa haettu, olihan visiittikorttikulttuu- rissa myös oleellista antaa oma kuvansa sellaiselle henkilölle, jolta oli jo aiemmin ku- van saanut.

Alun perin vain vauraimpia perheitä ilahduttanut valokuvaus mahdollistui lopulta myös muulle kansanosalle ja levittäytyi nopeasti laajalle. 1800-luvun lopussa yleisty- nyt Kodak-kamera oli omiaan kiihdyttämään valokuvausta myös yksityiskäytössä. Jo aikaisemmin Kodak No. 1-kamerassa rullafilmi oli korvannut lasilevyt, mutta viimeis- tään ensimmäinen laatikkokamera Kodak Brownie laajensi valokuvauksen suosiota myös perheiden sisällä. Kodakin tunnettu mainoslause: *Paina nappia, me teemme lo- put*, enteili valokuvan demokratisoitumista ja yksinkertaistumista. Tekniikan kehitty- minen ja harrastelijakameroiden leviäminen tarkoitti myös visiitti- ja muiden studio- kuvien suosion laskua ja rauhallista kuolemaa. (Chaline, 2013, s. 90-94; Erävaara, 2009, s. 199; Männistö-Funk, 2010, s. 267). Valokuvauksen markkinoinnissa paino- tettiin aktiivisesti sen olevan osa modernia perhe-elämää. Erityisesti lasten elämänvai- heiden tallennuksen tärkeyttä korostettiin. Mikäli jälkikasvuaan ei säännöllisesti ikuis- tanut valokuviin, saattoi antaa perin välinpitämättömän vihjeen prioriteeteistaan huol- tajina. (Frigård, 2009, s. 19).

Jos piktorialisteja aikaisemmin paheksuttiin taidekuvan puolestapuhujina, löytyi kunnianhimoisilta, jalovedostusmuotoja hyödyntäviltä amatööreiltä itseltäänkin paheksuttavaa. Kun uudet helppokäyttöiset käsikamerat saapuivat, muodostui perheiden piiriin näppäilykulttuuri, jolla tavallinenkin kansa pystyi vaivattomasti hetkiä taltioimaan. Piktorialistien mielestä uusi kuvauskulttuuri oli kerrassaan vailla taidevalokuvan ja sen moninaisten työvaiheiden vaatimaa arvokkuutta. (Fritze 2022, s. 13-15).

2.3 Perhekuvien kulttuurista

Valokuvauksen konventiot perheiden keskuudessa ovat aina pyrkineet korostamaan perheiden yhtenäisyyttä. Valokuvilla on rakennettu perheen tai suvun historiaa ja albumeihin liitettynä otokset ovat usein myös esittäneet säntillisen aikajanan perheiden ja sukujen vaiheista. Valokuvaus on perheiden keskuudessa rituaali, jolla tuotetaan yhtenäisyyttä ja vahvistetaan perheenjäsenten identiteettiä. (Mäkiranta, 2008, s. 102-103; Pienimäki, 2013, s. 86). Perhekuvauksen historian alkulähteiltä asti perheenjäsenten elämän eri piirteiden taltioiminen onkin ollut osa valokuvauksen kansanomaista kulttuuria. (Sontag, 1979, s. 14).

Vaikka perhekuvia voisi luonnehtia yksityisiksi ja jopa intiimeiksi, on eri perhekuntien valokuvauksen rituaaleissa ja tavoissa hätkähdyttävän paljon yhteneväisyyksiä. Monissa perheissä koottiin erilliset albumit kuville, joita haluttiin esitellä vieraille ja toinen niille valokuville, joiden oli tarkoitus jäädä vain perhepiirin omien katseiden alle. Virallisiin albumeihin liitettiin kuvat, joilla haluttiin piirtää muille kuvaa perheen elämäntavasta. Yksityisemmissä albumeissa oli mahdollista nähdä rennompia ja lämminhenkisiä kuvia, joissa arkisuus oli edustusalbumia paremmin esillä. Näihin albumeihin päätyivät myös heilahtaneet ja ylivalottuneet kuvat, mikään kuva ei ollut kyllin arvoton poisheitettäväksi. (Weiland-Särmälä, 2016).

Valokuvallisen aineiston runsastuessa, oli tehtävä linjauksia kuvien säilyttämisestä. Kuvia varten tehdyt albumit olivat luonteva käyttöliittymä ja säilytyspaikka esineille, joiden materiaalinen herkkyys kaipasi suoja. Albumi-sanan etymologian taustalla on latinan album-sana, joka alun perin merkitsi valkoista väriä tai julkisten tiedotusten kirjoittamista. Albumia pidetään siis sananmukaisesti tyhjänä, valkoisena tilana, jonka

sisältö määräytyi omistajansa mukaan. (Häkkinen, 2013, s. 42). Perheiden valokuvaliset tarinat tallentuivat albumeihin, mutta näkyivät myös kehystettyinä kuvina. 1900-luvun alkupuolella suurennetut ja kehystetyt kuvat nostettiin parhaimpien huoneiden seinille, sekä piironkien päälle. Jos aikaisemmin valokuvia oli ollut esillä vain säätyläisperheissä, tuli niistä pian arkea myös talonpoikaisemmissa oloissa.

Perhekuvan luonteelle on aina ollut ominaista niiden tietynlainen pyhyys perheen keskuudessa. Valokuvia pyrittiin säilyttämään pieteetillä ja niille varattiin kodin arvokaimmat paikat. Tiloissa, joissa suoritettiin arjen askareita, oli kuitenkin liian juhlalista esittää seremoniallisia ja intiimejä kuvia. Niinpä kuvia säilytettiin usein ruokasaleissa ja salongeissa. Erityisen yksityiset kuvat päätyivät erityisen yksityisiin tiloihin, niitä tarkasteltiin lähinnä maakuuhuoneissa, jonne harvoin ulkopuolisella oli pääsyä. (Männistö-Funk, 2010, s. 259-261).

2.3.1 Perhekuvien estetiikka

Perhe- ja sukukuvien estetiikka on usein jotain, jonka tunneside herättää henkiin. Amatöörivoimin otetut kansankuvat perheiden ja sukujen hetkistä tallentuvat suvuista toiseen melko samankaltaisina. Kuvauskohteet, kuvaamisen tavat ja niihin liittyvä rituaalit jäljittelevät toisiaan ja niinpä kuvan esteettinen arvo syntyy usein tunteen tai tarinallisuuden kautta. Ylipäätään voidaan ajatella, että perhealbumin kuvat synnyttävät luontaisesti hyvin erilaisia reaktioita eri ihmisissä. Reaktiot ovat usein suoraan verrannollisia kosketuspintaan, tunnesiteeseen ja omiin muistikuviin. Toisinaan niitä ei edes ole ja tällöin voimakkaiden reaktioiden synnyttäminen voi vaatia tuekseen vähintään hyvää mielikuvitusta ja samaistumiskykyä.

Estetiikka perhekuviissa ei välttämättä täytä niitä ehtoja, jotka tunnistamme vaivattomasti, kun vertaamme perhekuvaa perinteiseen taidekuvaan. Valokuvausta tutkinut taideteoreetikko ja estetiikan professori Berthold Beiler on esittänyt, että valokuvat voidaan jakaa karkeasti kolmeen pääluokkaan. Jaon mukaan valokuva on joko yksinkertainen tallenne, esteettistä informaatiota luonnostaan sisältävä teos tai kuva, joka täyttää taidekuvan vaatimukset. (Saraste, 1996, s. 143-144). Perhekuvien voidaan ajatella siis olevan pikemminkin tallenteita, mutta estetiikka ja taiteellisuus niihin liittyen

on mahdollista synnyttää myöhemmin, etenkin kun päädytään tarkastelemaan vanhoja sukukuvia erityisesti tarinoita ja merkityksiä etsien. Yksinkertaisen tallenteen taide on siis löydettävä itse ja usein se tapahtuukin tunnesiteen tai tarinan tukevoittamana.

Piktorialistikin saivat sen aikoinaan tuta: aihe valokuvan taiteesta ei ole aivan yksinkertainen. Valokuvan katsotaan eroavan joidenkin arvioiden mukaan muusta taiteesta siten, että sen sisältö voidaan tuottaa ilman ihmismielen väliintuloa, toisin kuin monet muut eri tekniikoin luodut kuvalliset teokset, jotka automaattisesti heijastelevat tekijänsä ajatuksia. (Wilson, 2012, s. 87). On silti selvää, että myös valokuva on yhdistelmä ulkopuolelta tehtyjä valintoja, joiden jäljiltä lopputulos voi representoida hyvinkin erilaisia asioita. Osa näistä tuotoksista lunastaa taiteen aseman vaivattomasti. Esteettisesti arvokkaat ulottuvuudet on luotavissa hyvin vaihtelevin keinoin ja mekaanisen suorituksen taustalla on aina henkilö, joka tekee valintoja. Valokuvalla on siis joka tapauksessa oleellinen ja tärkeä asema niin yleisessä historiankirjoituksessa, mutta myös taidehistoriassa ja sillä on voima muuttaa niitä molempia. Valokuvaa voidaan myös pitää kyvyiltään elastisena ja siksi sille löytyy monenlaisia tarkoituksia. Kun valokuva mukautuu katsojansa erilaisiin katseisiin, se on myös välineenä voimakas ja pyrkii itse muuttamaan niitä diskursseja, joissa se on osallisena. (Ekeberg, Østgaard Lund, 2012, s. 81).

Sukukuvat, perhekuvat, muistokuvat ja muut ammattilais- ja amatöörivoimin otetut kansankuvat ovat myös dokumentteja ja tiedon tallentajia. Ihmisellä on inhimillinen tarve tulla nähdyksi ja toisaalta myös halu kaapata hetkiä, saada aika pysähtymään maailmassa, jossa kaikki on katoavaista. Kuvilla on paitsi mahdollista kertoa tapahtumista muille ja toisaalta myös palata itselle merkityksellisten hetkien äärelle. Susan Sontag on todennut: *”The Force of photograph is that it keeps open to scrutiny instant which the normal flow of time immediately replaces.”* – Valokuvan voima on siinä, että se pitää tarkastelulle avoimina hetket, jotka normaali ajankulku välittömästi syrjäyttäisi. (Sontag, 1979, s.121)

Siinä missä varhaisten piktorialistien taidekuvat, ammattimaiset studiokuvat tai vaikka journalistisessa tarkoituksessa otetut valokuvat pyrkivät rajaamaan voimakkaasti mitä halutaan näyttää ja miten, ei perhekuvaukseen automaattisesti liittynyt yhtä voimakasta laskelmointia tai ennakkointia. Perhekuvauksen voidaankin ajatella olevan jossain

mielessä vähintäänkin teknisesti viattomampaa, sillä se perustui tarpeeseen taltioida tietoa ja dokumentoida hetkiä sellaisina kuin ne perheen sisällä tapahtuivat. Perhekuvien syntyprosessin taustalla olikin tavallista, ettei kuvan ottaja ollut varsinaisesti valokuvan ulottuvuuksia ja tekniikkaa ymmärtävä valokuvaaja, eikä kuvattava välttämättä tottuneesti poseeraava malli. Tahattomuudesta kumpuavan teeskentelemättömyyden voidaankin katsoa olevan yksi perhekuvan arvoista. Perhevalokuvaukseenkin liittyen on kuitenkin järkevää tarkastella myös valintoja kuvaan liittyen: ketä erityisesti kuvattiin, kuka useimmiten toimi kuvaajana? Millaiset kuvat suvun albumiin tai kehyksiin nousivat, mitä haluttiin näyttää, entä mitä piilottaa?

3 TALLENTAMISEN TRADITIO JA KUVIEN MERKITYS

Ikäpolvelleni tyypillistä on, että kuvallinen aineisto elämäämme liittyen on lähtökohteisesti digitaalista formaattia. Jätämme jälkiä itsestämme, valitsemme mitä haluamme itsestämme ja elämästämme näyttää, tallennamme elämäämme ja osia siitä enemmän, kuin ihmiskunta koskaan aikaisemmin on pystynyt tekemään. Tallentamisen traditioon on aikaisemminkin liittynyt tiettyä samankaltaisuutta, omaa elämää, muistoja ja elämäntapaa on ikuistettu kirjein, kalenterin ja albumein. Nykyisin sähköposti, blogit ja sosiaalisen median päivitykset toimivat tiedon tallentajana. (Weiland-Särmälä, 2016).

Valokuvan saapuessa yksityiskäyttöön, perhekuvat olivat tärkeitä käyttö- ja taide-esineitä, joista pidettiin hyvää huolta. Valokuvien säilytys, keräily, esittely ja vaaliminen oli pääsääntöisesti perheen emännän tehtävä. Naiset pyrkivät ylläpitämään suhteita tuttaviin ja sukulaisiin kirjeenvaihdon kautta ja tähän liittyi oleellisesti myös pienet, sosiaalisia suhteita tukevoittavat lahjat. Valokuva oli oivallinen muistoesine postitettavaksi kirjallisten kuulumisten kylkiäisenä. (Männistö-Funk, 2010, s. 266-271).

Kuvia kunnioitettiin siinä, missä kuvauksen kohteitakin. Valokuvia säilöttiin albumeihin, kehyksiin, koristeellisiin laatikoihin ja kauniisiin lasikulhoihin, joista niitä pystyttiin vieraille kätevästi esittelemään. Albumit vaihtelevat paksusivuisista visiittikorttialbumeista, yksityisiin ja yleisesti näytillä oleviin pahvikantisiin albumeihin, jotka

usein oli sidottu kierretyllä nyörillä. Kauneimmat albumit olivat juhlanan ylellisiä, niitä oli koristeltu eri tavoin, kanssa saattoi olla liimattuja koristeita tai preeglattuja kohokuvioita. Ulkonäöllisesti näyttävimmät albumit vertautuivatkin perheamattuun ja niitä myös säilytettiin samalla arvokuudella, usein jopa samassa paikassa. (Männistö-Funk, 2010, s. 249-261).

Kartonkikantiset albumit pitivät sijaansa pitkään. Koska tavallisessa albumissa kuville ei ollut erityisiä taskuja, ne liimattiin albumin sivuille joko taustastaan tai kulmiin tulevin vahvikkein, toisinaan sivuille oli leikattu alueet, johon valokuvan kulmat pystytettiin taivuttamaan. Valokuvien taustalle oli usein kirjoitettu oleellisia tietoja valokuvan kohteesta, mutta hiljalleen näitä tietoja alettiin kirjoittaa myös albumin sivuille. Kun merkinnät kuvan ottamisen ajasta, paikasta ja siinä esiintyvistä henkilöistä yleistyivät, luovuttiin hiljalleen myös tavasta piirtää risti vainajan valokuvan päälle. Valokuvauskulttuuriin alkuvaiheessa kuviin liittyi mystiikkaa ja erilaisia uskomuksia. Useiden alkuperäiskansojen keskuudessa ajateltiin, että valokuva vie mukanaan palan sielua. Tapa, jonka myötä valokuvien henkilöitä merkittiin piirretyin ristein, oli sekin osittain taikauskon kyllästävä. Traditio saattoi kuitenkin olla myös osa surutyötä, sillä symbolin avulla hyvästeltiin vainaja, mutta toisaalta eleellä haluttiin estää se, ettei vainaja ilmesty valokuvan avulla vainoamaan elossa olevia. (Heikkinen, 2015; Männistö-Funk, 2010, s. 269)

Valokuvan arvoa kuvaa se, että useat albumit ovat kulkeneet perheiden mukana myös evakkomatkoilla, joille on pyritty ottamaan mukaan vain välttämättömin. Valokuvat ovat näissä tilanteissa usein olleet samassa asemassa kodin arvoesineiden ja tärkeimpien papereiden kanssa, niiden pakkaaminen mukaan on ollut nopeasti edenneessä lähtötilanteessa usein itsestään selvää. Erikoista kuitenkin on se, ettei valokuvia esimerkiksi oman sukuni kohdalla mainita yhdessäkään perunkirjassa, joissa muutoin luetellaan miltei yhden lusikan tarkkuudella vainajan maallinen omaisuus. Oman sukuni valokuvia on selvinnyt evakkomatkoista myös. Ne ovat vielä nykyäänkin suhteellisen hyväkuntoisia ja tarjoavat osaltaan todistusaineistoa sukuni vaiheista.

Oman sukukuvakulttuurin perspektiivistä tarkastellen, pidän erikoisena piirteenä sitä, että isovanhempieni tavattua sota-aikana, he ikään kuin yhdistivät olemassa olevat kuvansa yhteiseen albumiin. Sen johdosta osa albumeista ovat eräänlaisia montaa-seja,

joissa aiheet, aikakaudet ja suvut vaihtelevat spontaanisti. Isovanhempani ovat saattaneet lisätä samalle aukeamalle yhteisymmärryksessä kuvia entisistä heiloistaan, mitä se ikinä heidän nuoruudessaan onkaan tarkoittanut. Ajattelen tämän olleen osoitus valokuvan arvosta: arvokkaana pidettyjä kuvia ei missään tilanteessa aikaisemmin heitetty pois.

Muovin yleistyessä pahvisten albumeiden rinnalle tuli uusia vaihtoehtoja. Kierresidottuja, tahmeasivuisia albumeja peittivät suojamuovit, jonka alle kuvat pystyi tallettamaan. Osassa albumeja oli silkkipaperiset, koristeelliset välilehdet erottamassa kuvia toisistaan, myöhemmin valokuvat oli mahdollista pujottaa valmiisiin muovitaskuihin, joissa osassa oli etiketin omaisesti valmiit paikat myös kuvan tiedoille. Perhekuvan kehittyessä digitaaliseen muotoon myös albumiperinne alkoi hiljalleen tyrehtyä. Valokuvauskulttuurin muuttuessa kuvasta on tullut nopeampi ja herkemmin vanhentuva, sen äärelle harvemmin pysähdytään. Digitalisaatiota edeltävä ajanjakso materiaaleineen on vaarassa kadota, kun sukupolvet runsastuvat ja analogiset aineistot joko katoavat tai tuhoutuvat huolimattomuuden ja välinpitämättömyyden seurauksena.

3.1 Sukukuvien säilyttäminen ja merkitys

Vanhan sanonnan mukaan suvuton ihminen on suojaton ja moni omaakin inhimillisen tarpeen saada olla paitsi yksilö, myös tuntee kuuluvansa isompaan kokonaisuuteen. Sukukäsitykset ja sukulinjojen selvitystyö on tarkentunut ajoista, jolloin epätoivottavia sukuhaaroja korvattiin keksityillä juonteilla. (Miettinen, 2019, s. 6-27). Ihmisillä on ollut aina voimakas tarve tietää mihin he kuuluvat ja toisaalta myös ymmärrys omasta sijainnistaan voi merkitä yksilölle paljon.

Nykyiset ja tulevat sukupolvet omaavat paitsi henkilökohtaisia ulottuvuuksia, mutta ovat tavallaan myös juuriensa summa. Koska jokainen meistä kuljettaa historiaansa pieninä paloina pitkälle tulevaisuuteen, voi toisinaan olla tärkeää ja koskettavaa tietää millainen oma historia on. Säilyneet sukukuvat sulkevat sisäänsä usein ohimeneviä hetkiä, jotka muodostavat kokonaisia aikakausia. Niiden kautta on mahdollista saada vihjeitä omista juurista ja siitä historiasta, joka on läheisesti edeltänyt omaa taivalta.

Vanhat albumit ja irtonaiset kuvat ovat myös konkreettisia taide-esineitä, joiden tietää kulkeneen monen sukulaisen käsien ja katseen alta. Jokainen kosketus, matkan jättämä painauma, päätös poistaa tai lisätä kuvia albumiin jälkikäteen jättää kuviin ja albumiin jäljen. Jokainen kuviin ja albumeihin kohdistunut käsittely on osaltaan vaikuttanut siihen, millaiseksi yksittäiset kuvat ja albumit matkan varrella muotoutuvat. Historioitsija Geoffrey Batchenin mukaan albumia voidaan pitää myös mobiilina objektina, joka vaatii fyysistä kosketusta ja sen kautta muodostuvaa intiimiyttä, pelkän etäältä tapahtuvan katsomisen sijaan. (Erävaara, 2009, s. 202-203). Eri museoiden valokuvakokoelmiin ja perhealbumeihin perehtynyt tutkija Stephanie Snyder on todennut:

”Pohjimmiltaan juuri kosketus luo kotialbumin olemassaolon perustan, sen kokoamisesta sen kulumiseen ja ylläpitoon. Albumi herää henkiin, kun sitä luetaan, kun se pannaan liikkeelle ruumiin rytmissä. Ja tämän lukemisen kautta lukija lyö leimansa albumiin. Taipuneet kulmat, tahrat, turmeltuneet kohdat, repeämät ja murentuneet sivut [- -] kuuluvat tämän erityisen taiteenlajin arkeologian peruspiirteisiin.” (Männistö-Funk, 2010, s. 257-258).

Valokuvien esittelyyn, katselemiseen ja niistä kertomiseen liittyvä traditio on hiipumassa. Visiittikortin valtakaudella ja vielä paljon myöhemminkin valokuvia esiteltiin vieraille jokaisella vierailukerralla. Muutoksen tähän teki toinen maailmansota, jonka jälkeen tavattiin enää tarkastella vain tuoreimmat kuvat. (Männistö-Funk, 2010, s. 266). Muutos traditioon on voinut liittyä esimerkiksi siihen, että on ollut liian tuskallista tarkastella ajankohtaisesti kuvamuistoja, joissa usein on saattanut esiintyä rintamalla vastikään kaatunut, vakavasti loukkaantunut tai hiljattain kivuliaasti menetetty henkilö tai alue. Toisaalta myös kuvavirrat ovat jo talvisodan tienoilla runsastuneet, joten uusia kuvia on saattanut olla katsottavissa enemmän kuin aikaisemmin, eikä koelman läpikäymistä kokonaisuudessaan ole pidetty välttämättömänä. Kutsu valokuva-albumin äärelle ei kuitenkaan aina ja automaattisesti ole pelkästään kiehtova. Tunnesiteen ja kontekstin puuttuminen saattaa muodostaa tuntemattomien perheiden valokuvaan liittyvästä katselukokemuksesta pitkävetaisen ja kiusallisen viipyilevän. Kun kuvat sen sijaan kertovat jotain omasta tarinasta, niihin suhtautuminen on usein erilaista. Vanhojen valokuvien tarjoamat vihjeet omasta historiasta voivat liittyä jo

edesmenneiden sukulaisten piirteisiin, ilmeisiin, ulkonäköön ja pysäytettyyn olemukseen. Kuvista voi tehdä päätelmiä elämäntyylistä ja elintasosta, siitä, miten edeltävät polvet asuivat ja elivät, kuinka asettuivat kuvattavaksi, millaisilla kuvilla heidän albuminsa lopulta täyttyivät. Myös sosiaaliset momentit kuvien äärellä muuttavat kuvakokemusta. On tärkeää saada tietoa ja tärkeä saada siirtää tietoa. Sukukuviin liittyvä kommunikaatio voi oleellisesti selventää ja vahvistaa suhteita.

Sukujeni vanhimpien albumien voidaan mitä todennäköisimmin ajatella olevan melko perinteisiä. Niissä on edustettuina sekä studio-olosuhteissa, että luonnossa otettuja henkilökuvia, jokusia maisemakuvia, kuvia rakennuksista, eläimistä, hautajaisista avoimine arkkuine, yksittäinen kuva juoksuhaudasta. Harvemmin vanhat valokuvat esittävät ihmisiä sisätiloissa, mutta tämä selittyy pitkälti silloisella kuvaustekniikalla: valovoima harrastelijatasoisissa laitteissa riitti asiallisesti vain ulkokuviin. Perinteikkäästä kuvakokoelmasta huolimatta aika on kulkenut kauas näistä ajoista. Nykyisin näiden kuvien aiheiden yhdistelmä on paikoitellen jopa eksentrisen ja epäsopeva, sillä olemme vieraantuneet sekä kuolemasta, emmekä useinkaan omaa konkreettisesti omakohtaista kokemusta esimerkiksi toisen maailmansodan taisteluihin.

3.1.1 Valokuva muistoesineenä

Muisti säilöo elettyä elämäämme ja kertoo itsestämme ja kokemuksistamme. Muistin kautta tiedämme mihin kuulumme ja mitä olemme. Muistilla on voima myös muuttua tai kadottaa asioita. Ihmisen kyky muistaa on rajallinen, eikä muistojen luonne olekaan erityisen vankka tai pysyviä, vaan ne tarvitsevat tukirakenteita pysyäkseen pystyssä. Yksi valokuvien oleellinen tehtävä onkin ollut painaa mieleen kaikki muistamisen arvoiset. (Draaisma, 2011, s. 7-23).

Kuvataidekasvatuksen professori Päivi Gränö on todennut, että juuri 1900-lopun kuvamateriaalin runsaus rikastuttaa muistelua ja että konkreettinen, materiaallinen aineisto pakottaa muistamaan, koska muistot ovat takertuneet siihen. (Gränö, 2001, s. 239-240).

Hyvillä muistoilla on voima palauttaa mieleen elämän rikkaus, onnellisuus ja onnistumiset, mutta myös vaikeilla ja kipeillä muistoilla on osansa, sillä ne voivat osaltaan kertoa mistä on mahdollista selvitä. Muistojen kautta on mahdollista oppia ymmärtämään itseään paremmin ja niiden vaikutus yksilön elämään voikin olla eheyttävä. (Henthall-Antin, 2009, s. 16).

Valokuvan rooli muistojen rakentumisessa on keskeinen. On kuitenkin pidettävä mielessä, että jo varhaisessa lapsuudessa syntyvät ensimmäiset muistot tulevat osittain annettuina, kun esimerkiksi vanhemmat tai muut sukulaiset täydentävät kuvienkatselutilanteessa muistikuvia ja tarjoavat pohjan ja muistamisen mallin. Tämä voi tapahtua tietoisesti tai tiedostamatta, mutta vaikuttaa osaltaan myös siihen, kuinka lapsi rakentaa suhdettaan kulttuuriseen ja sosiaaliseen ympäristöön ja oman identiteetin muodostumiseen. (Gränö, 2001, s. 244).

Valokuva representoi menneisyyttä, ollen eräänlainen ulkoistettu visuaalinen muisti-siivu. Valokuvalla on kyky laajentaa luontaista muistohorisonttiamme tekemällä meille näkyväksi jotain, jota ei ole välttämättä enää konkreettisesti olemassa. Vaikka valokuvaan liittyy usein eräänlainen objektiivisuus, totuudellisuus ja dokumentatiivisuus, se ei koskaan pysty näyttämään katsojalleen koko totuutta, sillä kuva on visuaalinen pala, joka on aina kytköksissä tiettyyn perspektiiviin. (Koskinen, 2014, s. 151).

Siinä missä valokuva voi olla taide-esine, on se myös muistoesine, joka säilöö itseensä mennyttä aikaa. Usein jo pelkkä tieto siitä, että valokuva on yhdistettävissä tiettyyn henkilöön, voidaan kokea henkilön jonkinasteisena läsnäolona. Visuaalinen esitys henkilön olemuksesta, elinympäristöstä ja varusteista voi tarjota vilauksenomaisesti pääsyn kuvassa olevan henkilön maailmaan. Muistoesineenä valokuva voi siis vaikuttaa monikanavaisesti, tarjoten sekä fyysisen yhteyden, mahdollisuuden eläytyä, mielikuvia, sekä pääteltävissä olevaa tietoa, jotka yhdistettynä taustalla olevaan tarinaan pystyvät luomaan täyteläisen kokemuksen esineestä. (Österman, 2014, s. 143-144).

4 OPINNÄYTETYÖN TAITEELLINEN OSUUS

4.1 Syanotypia

Syanotypia on vaihtoehtoinen fotograafinen jalovedostustekniikka, joka perustuu valonherkässä materiaalissa tapahtuviin kemiallisiin muutoksiin. Syanotypian kehitti Sir John Herschel vuonna 1842 ja yksi sen ensimmäisistä ansioituneista käyttäjistä oli Herschelin perhetyttö Anna Atkins, joka loi syanotypian keinoin ensimmäisen valokuvamenetelmän kuvitetun kirjan. Teos esitteli fotogrammeina eli varjokuvina kaikki Englannissa esiintyneet levälajit. (Kuva 4.) (Porkkala, 2012, s. 202-205, Lotzof, Lark, 2013).



Kuva 4. Syanotypia Dictyota dichotoma -levästä, Anna Atkinsin A photogram of Algae -teoksesta, vuodelta 1843

Syanotypia vaatii toimiakseen ammoniumferrisitraattia ja kaliumferrisyaniidia, eli punaista verilipeäsuolaa. Ammoniumferrisitraatti on menetelmän valoherkkyyden takana ja kaliumferrisyaniidi tuottaa sinisen värin. Syanotypiassa paperi tai muu materiaali herkistetään samansuuruisilla varastoliuosmäärillä, joissa ammoniumferrisitraatin pitoisuus on 25% ja kaliumferrisyaniidin-liuoksen pitoisuus on 10%. Varastoliuokset ovat sekä erillään ja yhdistettyinä valonarkoja ja niitä on käsiteltävä sen mukaisesti. Erillään olevat varastoliuokset säilyvät pimeässä ja viileässä melko hyvin, mutta yhdistetty soluutio, on käytettävä mahdollisimman nopeasti. Siksi tarvittava määrä liuosta sekoitetaan yleensä juuri siinä vaiheessa, kun paperia tai vastaavaa materiaalia aletaan herkistämään ja valmiiksi sekoitettu herkiste tulisikin käyttää saman työskentelypäivän aikana. Herkistäminen tarkoittaa valotettavan materiaalin (usein paperi, kangas tms.) käsittelyä yhteen sekoitetuilla varastoliuoksilla suojavalossa tai hämärässä hajavalossa, jonka jälkeen herkistetty materiaali jätetään kuivumaan pimeään. Myös herkistetyn materiaalin pinta on valoherkkä ja siksi myös sen käsittely on tehtävä varoen. Vain kunnolla kuivunut herkiste toimii, kuivumista voi tarvittaessa nopeuttaa esimerkiksi hiustenkuivaajalla, joskin liian voimakas kuivausteho voi polttaa herkisteen. (Porkkala, 2012, s. 202-209).

4.1.1 Kuinka syanotypistiksi kasvetaan?

Jo kuvataideopinnojen alkuvaiheessa kiinnostuin siitä, kuinka omat työtilani saisi muokattua itseäni kiinnostavien tekniikoiden käyttämiseen. Tuntui siltä, että eri tekniikoiden mahdollistaminen omassa työtilassa on verrannollinen myös työskentelyn täysipainoiseen jatkumiseen ja tekniikoissa kehittymiseen. En pitänyt hyvänä ajatuksena sitä, että olisin valmistumiseen asti riippuvainen esimerkiksi oppilaitoksen tiloista ja välineistä. Toisaalta koin myös, että kyky järjestää oma työskentely kannattavaksi ja toimivaksi omissa työtiloissa, on osa kuvataitelijuuteen oleellisesti kuuluvaa luovuuden aluetta.

Tutustuessani syanotypiaan, se teki minuun vaikutuksen monellakin tapaa. Preussin-sinisestä indigoon taittuva sävy oli houkutteleva, kemiallisen reaktion ennakoimattomuus tuntui kiehtovilta. Vaikka syanotypian syntyprosessin taustalla on historiallisesti ollut käytännönläheiset tarpeet, en nähnyt itse pelkkää sinikopiota, vaan herkän ja ilmaisuvoimaisen taidemuodon. En kuitenkaan kokenut syanotypiaa puhtaasti pelkkänä vaihtoehtoisena valokuvamenetelmänä, vaan niin ikään printterinä, joka saa voimansa kemiasta ja auringonvalosta. Koska syanotypiaa on tehty varsin pitkään, on sen ympärille kehittynyt oppisuuntia, jotka ohjeistuksissaan pyrkivät noudattamaan hyväksi havaittuja menetelmiä. Kuvataiteilijana olen kuitenkin halunnut tarvittaessa haastaa käsitteitä ja metodeja ja muodostaa henkilökohtaisia edellytyksiä omalle työskentelylleni.

Aloittaessani työskentelyä syanotypian parissa, poimin erilaisista ohjeistuksista välttämättömät kriteerit, joita kyseenalaistamalla ei olisi saavutettu erityistä hyötyä. Listasin itselleni oleellisimmat: toimivat varastoliuokset, pimiö, valotuskehys, negatiivi tai muu valotettava objektiivi, huuhteluallas, menetelmä, jolla kuivattaa huuhtelusta kostuneet vedokset suoriksi, muuta pientä välineistöä. (Kuva 5.) Listaltani pyyhkiytyi pois esimerkiksi suurennuskone, valoherkän filmin käyttäminen negatiivina ja UV-valotuslaite. Suurennuskoneen korvasi tietokone, filmin korvasin osittain perinteisellä piirtoheitinkalvolla, UV-valotuksia tein ympäri vuoden vieden valotuskehukset pihalle auringon ultravioletivaloon. Pimiönä toimi talossani oleva käytöstä poistettu kylmiö, joka oli sopivasti ikkunaton tila talon ytimissä. Tilaan olisi ollut mahdollista asentaa suojavaalo, mutta oven vieressä oleva kapea koristelasi päästi tilaan hajavaaloa juuri sen verran, että työskentely tilassa mahdollistui, ilman että valonarat materiaalit vaarantuivat.



Kuva 5. Syanotyppiassa käyttämäni välineistöä yksinkertaisimmillaan.

Jalo Porkkalan kattava käsikirja vaihtoehtoisista vedostusmenetelmistä on kulkenut rinnallani opintojeni, sekä opinnäytetyöprosessin aikana. Porkkalan kuvaamat tekniikat ja yksityiskohtaiset ohjeistukset on esitelty perusteellisesti, mutta esimerkiksi digitaalista negatiivia koskevassa osiossa pohdin, ovatko kaikki työvaiheet välttämättä omassa työskentelyssäni tarpeellisia. Minulla oli aikaisemman graafisen alan tutkimoni ja usean vuoden työkokemuksen vuoksi hyvät pohjatiedot kuvankäsittelystä ja digitaalisen aineiston teknisistä ulottuvuuksista. Esimerkiksi periaatteet kuvan vaatimuksista (kuten kuvan koko, dpi tai sävysäädöt, kuten kontrasti) olivat minulle itsestään selvyyksiä, joihin liittyen olin muodostanut vuosien mittaan tietynlaisia rutiineja. En oikaissut tai muuttanut ainoatakaan työvaihetta (Kuva 6.) laiskuuttani, vaan varmistuakseni siitä, että oma tapani toimia soveltuu luontevasti juuri minulle. Osa kuvataiteilijan heräävää identiteettiä tuntuukin olevan se, että pyrkii muodostamaan oman tutkimuksen ja personoidun tekniikan kautta asiantuntijuutta, jonka puolesta lopputulokset voivat puhua.



Kuva 6. Digitaalisen negatiivin vaiheita ennen tulostusta: paperioriginaalin seepiansävyisestä mustavalkoiseen ja edelleen negatiivipeilikuvaksi.

4.2 Suhde omiin sukukuviin

Vanhat valokuvat ovat aina kiinnostaneet minua. Niiden tarjoamat vihjeet aikakauden kulttuurista, tyylistä ja tavoista saavat mielen uteliaaksi ja tiedonjanoiseksi. Kun kyseessä on omaan sukuun liittyvät otokset, mielenkiinto on lämmitetty tunnesiteen tuomin sävyin.

Valokuvaa tarkastellessa kukin muodostaa oman käsityksensä tilanteesta ja kuvanottohetkestä. Kun saamme luotettavaa tietoa valokuvaan liittyvistä tapahtumista, on mahdollista, että käsityksemme koko kuvasta muuttuu. Tutkija Dawn Wilson kiteyttää tämän toteamalla:

Kun valokuvia arvioidaan maailmasta tietoa välittävinä instrumentteina ei voida olettaa, että kuvissa näkyvät seikat sisältäisivät erityisiä tiedollisia ominaisuuksia, kuten objektiivisuus, luotettavuus ja tarkkuus. Päinvastoin, valokuva ei ole tiedollisesti, tieteellisesti eikä rikosteknisesti pätevä, jos emme kuvan visuaalisten ominaisuuksien lisäksi tunne kuvan syntyhistoriaa. (Wilson, 2012, s. 101-102)

Sukukuvissa minua kiehtoo paitsi visuaalinen tarina, erilaiset persoonat, ilmeet, eleet asennot, mutta myös tarinallisuus ja konteksti. Isomummoni vihkikuva on Käkisal-mella Salme Kaarron valokuvastudiossa otettu visiittikortti, josta avioparin toimesta teetettiin myös kehystetty suurennos. Kuvassa voi nähdä nuoren, onnea ja toivoa heh-kuvan pariskunnan, jonka yhteinen elämäntaival on vasta alkanut. Isomummoni ei pysty täysin peittämään hymyään, hän on asettanut studion pöydälle sorjan kätensä, jota koristaa kaksi tukevaa sormusta. Hartialinja muuttuu toiseksi, jykevämmäksi ja vakavammaksi, isopapakseni, joka tarkkaa kameraa varsin vakavana, kuten asiaan tie-tysti kuuluu. Kuvanottohetkellä kumpikaan ei tiedä, että pian tulisi myös paljon surua. Sata vuotta myöhemmin näen esivanhempieni vihkikuvan tulevaisuuteen: lapsia kuo-lee, isopappani kuolee, maisemaa vavisuttavat sodat repivät väen pois kotiseuduiltaan. Joskus sisintä vihlaisee ajatus valokuvan traagisesta tai'asta: kunpa voisin varoittaa heitä, mutta onneksi en edes voi. En haluaisi heittää yhtään varjoa tuoreen onnen ylle.

Saman vihkikuvan koristeellisesti kehystetty suurennos on kiinteä ja konkreettinen ku-vamuisto omasta lapsuudestani. Kuten perhevalokuvauksen historiaakin käsittelevässä osiossa totesin, isomummoni ja myöhemmin isovanhempani säilyttivät hekin tätä ku-vaa elämänsä loppuun asti asuintilojensa kärkipaikalla ja aivan erityisellä pieteetillä. Kontekstin huomioon ottaen, ehkä vihkikuvaakin liikuttavampi otos on kuitenkin kuva isomummostani 80-luvulla omassa kammarissaan. Kuva ei ole teknisesti erityisen tai-dokas tai hyvälaatuinen, mutta sen arvoja kannattelevat tyystin toisenlaiset kriteerit. Kuvassa isomummon pienen hahmon ympärille on kokoontunut iso joukko lapsenlap-senlapsia. Paksut silmälasit, ohut kuuranvaalea tukka ja eletyn elämän linjat ympäri vartaloa kertovat maailman jatkaneen kulkuaan. Saman kuvan taustalla näkyy tuo edellä mainittu vihkikuva. Kun on nähnyt läheltä molemmat, voi ajatella, että alkupe-räinen vihkikuva sisältyy 80-lukulaiseen, kellastuvaan kymppikuvaan piirtäen koko-naisuuden, kuin tunteita ja elonvaiheita herkästi tulkitseva seismografi. Myös jostain tämän kaltaisesta voi olla kysymys pohdittaessa sukukuvien taidetta.

4.3 Syanotypiaa sukukuvien innoittamana

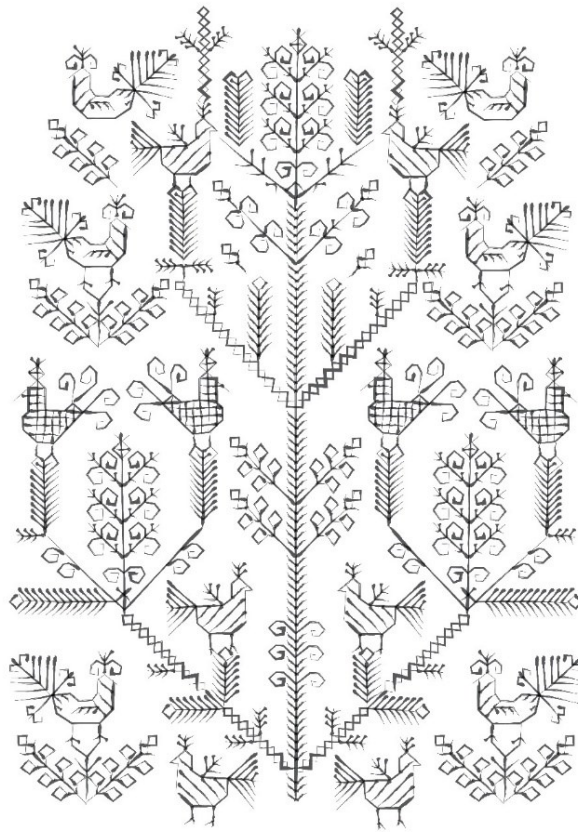
Opinnäytetyön taiteellisen prosessin kantavana teemana kohdallani oli omat intressini vanhoihin valokuviiin ja sukukuviiin. Molempien sukujeni kuva-aineistoista löytyy kiinnostavia taltiointeja, mutta prosessin edetessä oli yksinkertaista pureutua siihen aineistoon, joka oli paremmin saatavilla. Tunnen sukuni kuvat nykyään melko hyvin ja alusta asti pohdin elementtejä, joilla jollain tapaa korostaisin juuri näiden sukukuvien olemusta. Listasin kuvien aikakauteen ja sukhistoriaan liittyvää symboliikkaa ja nostin ylös teemoja, jotka tuntuivat koskettavan eniten. Pohdintojeni kautta esiin nousi esimerkiksi isäni suvun naisten vaalima käsityötaito, sekä karjalaisuus ja luontosuhde, joka koskettaa tämän puolen sukua erityisellä tavalla.

Kuten jo aikaisemmin esittelin, syanotypia perustuu kemialliseen reaktioon, jonka UV-valo ja vesihuuhtelu viimeistelee. Intiimi ja omakohtainen aihe tuntuikin vaativan käsittelyä menetelmällä, jossa itsessäänkin on samankaltaista herkkyyttä ja symboliikkaa. Yhtymäkohtia on useita: toisinaan myös sukujen tarinat ja kohtalot voivat olla tunnelmallisia ja syviä. Joskus kuvat ovat jo itsessään kuten onnistunut ja eteerinen syanotyyppi, toisinaan perheiden vaiheisiin liittyy äärimmäistä valonarkuutta. Yhteistä molemmille on myös kemioiden kohtaamiset, yhdistymistä ja vaiheet, joita kaikkia tarvitaan kokonaisuuden muodostamiseksi.

4.3.1 Kukkilintu, elämänpuu ja digitaalinen kirjonta

Monissa kulttuureissa erilaisten onnea tuovien symboleiden käytöllä on pitkät historialliset perinteet. Karjalaisessa käsityöperinteessä elämänpuu- ja lintukuviointeja, on pidetty erityisessä arvossa. Lintu ei ole ollut mikä tahansa lintu, vaan puhtainta, rakkainta ja kalleinta merkitsevä suojelussymboli Kukkilintu. Vanha kansa ajatteli sielun poistuvan ruumiista linnun muodossa ja kukkilinnuilla olikin erityistehtävä, sillä he kantoivat viestejä tuonpuoleisesta. (Hiltunen, 2021) Elämänpuu on tunnettu skandinaavisessa mytologiassa myös maailmanpuuna, eräänlaisena maailmankaikkeuden vertauskuvana ja universumia kannattelevana pylväänä, joka satoi taivaan ja maan eri kerrostumat yhteen. Sekä kukkilintu, että elämänpuu nousivat myös omilla teoksissani merkittävään rooliin.

Sukuni naiset ovat ja olivat taitavia käsityöihmisiä, jotka virkkaamalla, kutomalla, kirjomalla ja solmimalla tuottivat elämänsä aikana runsaan määrän käsityötaidetta. Omat intressini ovat suuntautuneet aina enemmänkin kuvataiteiden puolelle ja toive vanhan käsityöperinteen ja karjalaisen symboliikan yhdistämisestä loi jotain uutta: digitaalisen kirjonnin. (Kuva 7.) Vanhoja käsityömalleja noudattaen, piirsin pisto kerrallaan näitä samoja ikiaikaisia kirjontakuvioita ja muodostin niitä varioimalla kokonaisuuksia. Tavoitteena oli hyödyntää näin syntynyttä aineistoa vanhoja valokuvia digitoidessa ja yhdistettäessä niitä muihin elementteihin. Koin traditionaalisten symboleiden toimittavan tässä yhteydessä samaa tehtävää kuin aina aikaisemminkin: ne ylläpitivät yhteyksiä ja toisaalta kumarsivat kunnioituksella menneitä, minulle tärkeitä henkilöitä kohtaan. Perinteisistä karjalaisista kirjontamalleista löysin tietoa myös maailmansodan ilmapommituksista menehtyneen tekstiilitaiteilija Maija Stenij'n ja johtajatar Aino Ollilan yhteisteoksesta Karjalan kirjonta. Teos esittelee yksityiskohtaisesti paitsi erilaisia kirjontatekniikoita, myös kokoelman alkuperäisiä kirjontamalleja, jotka innoittivat myös omia versioitani. (Stenij, Ollila, 1946, 88-123).



Kuva 7. Digitaalista kirjontaa, kukkilintuja elämänpuun oksistossa

4.4 Sukukuvien versioiminen

Vaikka teoksissani käsittelen jo olemassa olevia vanhoja valokuvia, on ilmeistä, että jokin niissä ratkaisevasti muuttuu oman väliintuloni seurauksena. Aihe ei ole aivan yksinkertainen ja vaatii kriittistä tarkastelua. On aiheellista pohtia, mikä antaa oikeutuksen kajota jo olemassa olevaan valokuvaan, joka ei alun perinkään ole ollut oma tulkintani kuvan hetkestä tai henkilöstä. Ajatus on läheistä sukua yleisesti kuvauskulttuurista ja esimerkiksi kuvien julkaisemista koskeviin sääntöihin. Säännöstössä kuvaaminen julkisella paikalla on sallittua, mutta julkaisemiseen on kysyttävä paitsi lupa, huolehdittava myös siitä, ettei kenenkään yksityisyys tule loukatuksi tai esitetyksi niin, että teko olisi omiaan aiheuttamaan kärsimystä tai vahinkoa kuvan henkilölle.

Hallussani olevien sukukuvien henkilöt ovat osin jo menehtyneitä, mutta myös vainajiin pätee luonnollisestikin samat säännöt. Aiheen etiikkaa pohtiessani nousi ensimmäisenä esiin ymmärrys siitä, että vanha sukukuva muuttuu vääjäämättä, kun se tai osa siitä päätyy teokseeni. Kuvasta tai sen osasta tulee teoksen yhteydessä itsenäinen versio, jonka rajauksen, tulokulman, representaation ja kuvan rinnalle lisättyjen muiden elementtien takana olen myös minä, eikä pelkästään kuvan alkuperäinen ottaja tai kuvattavana oleva henkilö. On tärkeää tiedostaa olevansa vastuussa versiostaan. Pohdinnoissani korostui itsestään selvästi myös se, että teoksissani vanhat valokuvat tulevat aina esitetyksi otosten kohteita kunnioittavassa ilmapiirissä, kuvattavia henkilöitä suojellen ja arvostaen. Kolmas teesini liittyi tarpeeseen versioida vanhoja kuvia suvun tarinan jatkumisen kannalta. Kuinka kertoa tuleville polville enemmän ajoista, joita emme voi itse kokea, mutta joita tietyllä tavalla kuitenkin kannamme mukamme? Ainakin esittämällä asioista uusia näkökulmia ja tarjoamalla sitä kautta tuoretta ajattelutavaa.

Tutkija Dawn Wilson on todennut, että vaikka valokuvan kohdalla kuvantuottamisvaihe on sinänsä automatisoitu, on samasta otoksesta periaatteessa kuitenkin mahdollista tehdä lukematon määrä esteettisiltä ominaisuuksiltaan eroavia kuvia, joiden jokaisen pohjalla on tuo yksi ja sama valokuvaustapahtuma. (Wilson, 2012) Itsekin ajattelen, että yhdistäessäni kuvia teokseeni syntyy uusi versio, mutta taustalla on ikuisesti kuitenkin myös elementtejä, jotka tekevät kunniaa alkuperäiselle kuvanoton hetkelle ja siihen liittyville ulottuvuuksille.

4.5 Työvaiheet

Opinnäytetyön taiteellisen osuuden edellytyksenä oli omien työskentelytapojen ja tekniikoiden haltuun ottaminen opintojen aikana. Taustalla eli myös omat itsenäiset prosessit, jotka liittyivät oleellisesti omien sukukuvien ja tarinoiden tutkimiseen. Perehtyminen ja pohjatieto tarjosi hyvät lähtökohdat opinnäytetyön toteuttamiseksi. Tuntui oleelliselta käydä prosessi läpi mahdollisimman itsenäisesti, mutta taiteellisesta ohjauksesta muodostui matkan varrella tärkeä paikka ajatusten kanavointiin ja selkeyttämiseen. Valittu menetelmä vaati kykyä yhdistää useita työvaiheita, niin että vaiheet ovat perusteltuja, sekä kykeneviä luotsaamaan teoskokonaisuutta haluttuun suuntaan.

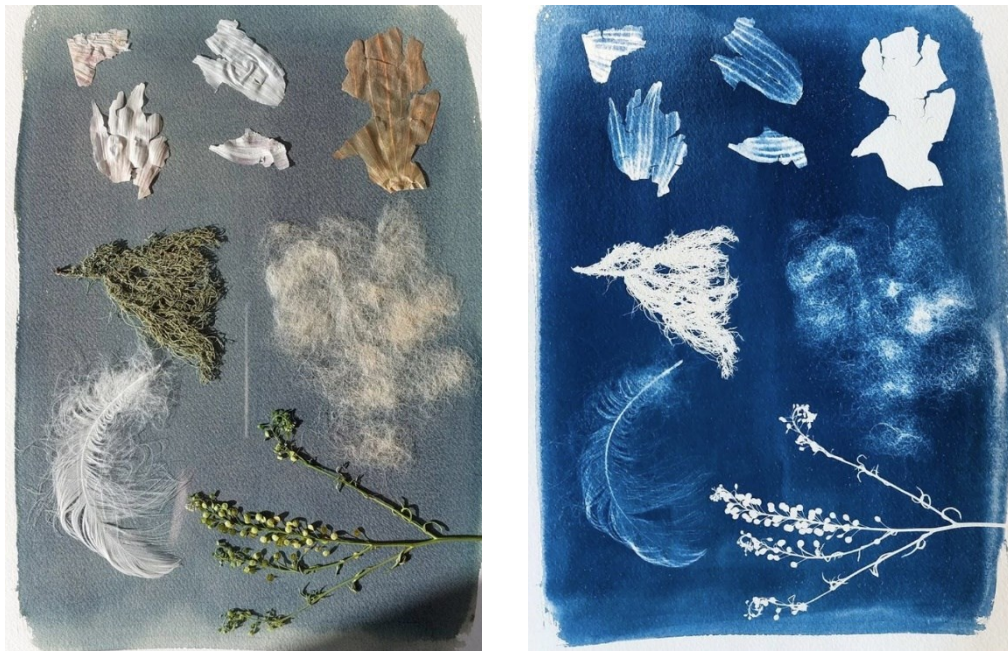
4.5.1 Kuvankäsittely, grafiikat, negatiivit ja fotogrammit

Päädyin versioimaan kuvia, joiden tunnelma puhutteli minua erityisesti. Skannasin kuvat alkuperäisissä albumeissaan ja siirsin sähköiset versiot kuvankäsittelyohjelmaan. Tein kuville perussäädöt kontrastia ja sävykäyriä säätämällä. Rajasin kuvat, muutin ne mustavalkoisiksi, tein lisäsäätöjä vastaamaan syanotypian tarpeita. Syväsin osan kuvista taustastaan, sillä tarkoituksenani oli lisätä taustalle uusia elementtejä, jotka kohottavat alkuperäisen kuvan elementit uuteen ympäristöön. Lopuksi muutin kuvat negatiiviksi ja tallensin omina tiedostoinaan. Yhdistin kuva-aineistot ja vektorigrafiikana tekemääni digitaalista kirjontaa, sekä muita kuvaelementtejä. Tallennettuani filmin, tulostin sen väriprintterillä perinteiselle piirtoheitinkalvolle. (Kuva 8.)



Kuva 8. Kuvan vaiheita vasemmalta alkaen: alkuperäinen kuva albumissa, skannattu ja rajattu versio, syvätty negatiiviksi käännetty versio, tulostettu negatiivi, johon yhdistetty myös muita elementtejä, kuten digitaalista kirjontaa.

Halusin kunnioittaa tekemiselläni myös syanotypian vanhoja mestareita ja päädyin yhdistämään teoksiini myös fotogrammeja. Käyttämäni fotogrammit soveltuivat sukuni visuaaliseen historiaan mainiosti ja elementit myös valikoituivat pitkälti sen perusteella. Melko tasalaatuisen digitaalisen aineiston rinnalle ne toivot kerroksellisuutta ja uutta rytmiä. Käyttämäni materiaaleja oli esimerkiksi virkattu pitsi, kananhöyhenet ja sulat, kuivatut ja prässätyt kasvit, kirjaillut irtokaulukset, erilaiset sipulinkuoret, koiran pohjavilla, sekä naava. (Kuva 9.)



Kuva 9. Fotogrammeja ennen huuhtelua ja huuhtelun jälkeen.

4.5.2 Paperin herkistys ja valotuskehys

Työskentelypäiväni olivat jonkin verran riippuvaisia auringonvalosta, jota vuodenvaihteen jälkeen riitti asiallisesti erilaisiin valotuskokeiluihin. Prosessia aikatauluttaessa säätietojen rooli oli oleellinen ja niiden perusteella pyrin hyödyntämään kokeiluihini kaikki saatavilla olevat aurinkopäivät. Säätiedotteen povattua kirkasta säätä, oli papereiden herkistäminen päivän ensimmäisiä tehtäviä. Materiaalina käytin erilaisia laadukkaita taidepapereita, kuten karkeapintaista Fabrianona, joka happo- ja kloorivaapaana luvataan kestävän aikaa hyvin. Fabrianon kuitupitoisuus kestää myös erinomaisesti liottamista, jota syanotypian huuhtelu edellyttää.

Olin jo aiemmin todennut, että herkistetyn paperin tulee kuivua kunnolla ennen valotamista ja toisinaan se voi ottaa yllättävänkin paljon aikaa. Kuivumisen ohella syanotypia vaatii onnistuakseen myös herkisteen tasaista levitystä: kohdat, joissa herkistettä on paksuna epätasaisena kerroksena, saattavat huuhtoutua pois ja kohdat, jotka jäävät kokonaan herkistystä vaille, puhkaisevat lopulliseen teokseen puhtaita paperinvärisiä aukkoja. Toisinaan tällä voi olla ilmaisullisia ulottuvuuksia, mutta useimmiten herkisteen puuttuminen pinnasta saattaa rikkoa ehyen lopputuloksen.

Valotettavan pinnan herkistys tapahtui kokonaisuudessaan pimiön hämärissä. Prosesin aikana syntyy myös syanotypialle tyypilliset ”kehykset”, jotka muodostuvat osittain sattumanvaraisesti. Kehykset sellaisenaan eivät liity millään tavoin kuva-aiheeseen, mutta määrittelevät kuinka valittu aihe paperin pintaan istuu ja korostavat teoksen luonnetta.

Syanotypiassa valotuskehysten tehtävänä on pitää negatiivi tiiviinä herkistettyä paperia tai muuta materiaalia vasten, jotta lopputulos valottuisi mahdollisimman terävänä, eikä negatiivi tai muu valotettava elementti pääse valotuksen aikana liikkumaan. Lopputyöprosessissa käytin valotuskehysinä lasilevyjä, jotka puristin alustaa varten, sekä 30 x 40 cm kokoisia vaihtokehyksiä, joiden osien järjestyksen muutin. Näin pohjalla oli kehykset ja lasin paikalla vaihtokehysten tausta. Kehykset muodostivat matalan altaan taustan reunoille, joten herkistetty paperi, negatiivi ja lasi mahtuivat syvennykseen. Hakasilla, jotka normaalisti sulkevat kehysten kuva-aiheen taustapuolella, oli kätevää sinetöidä lasi tiiviisti negatiivin ja paperin päälle. Vaihtokehyksestä räätälöity valotuskehys ei kuitenkaan ole kovinkaan kestävä vaihtoehto, sillä sen rakenteita ei ole tarkoitettu jatkuvaan taivuttamiseen. Vapaasti paikalleen puristettu lasilevy, jonka alla negatiivi ja herkistetty paperi lepäävät lasin kokoista taustaa varten, toimivat loppujen lopuksi yhtä hyvin.

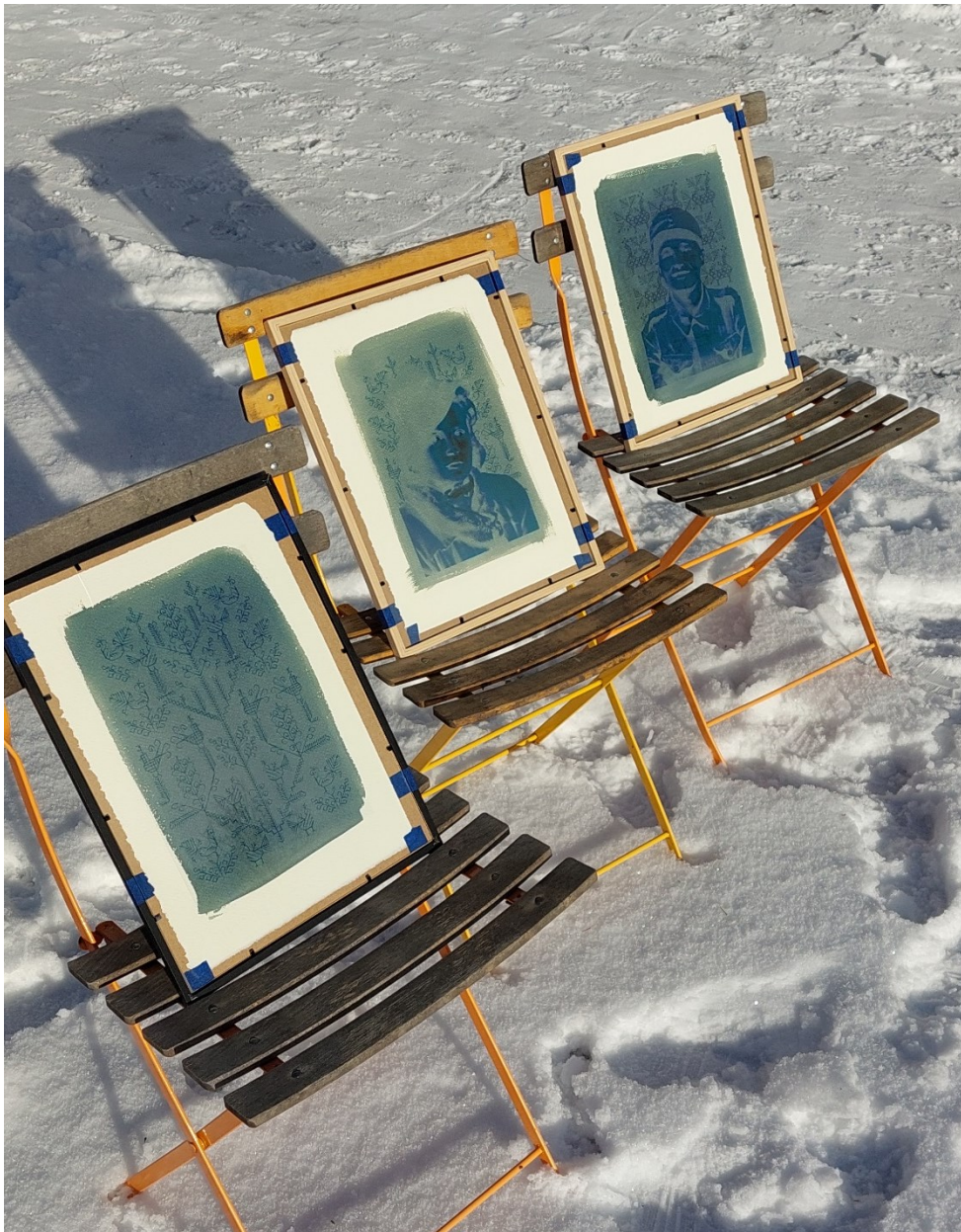
4.5.3 Valotus, huuhtelu ja kuivaus

Valotusprosessi käynnistyy, kun valotuskehysten väliin tiivistynyt negatiivi ja herkistetty paperi tuodaan pimiön hämäristä UV-valoon. Lyhyen hetken ajan herkiste näkyy paperin pinnassa kirkkaan vihertävän keltaisena, mutta auringonvalon vaikutuksesta se alkaa miltei välittömästi tummua. (Kuva 10.)



Kuva 10.
Vaihtokehystä tehty valotuskehys auringonvalossa, aivan valotuksen alkuvaiheessa

Omissa kokeiluissani valaistusolosuhteista riippuen valotusaika oli viidestä minuutista, jopa talven matalan valon muutamaan tuntiin. Oikea valotusaika löytyy kokeilemalla, toisinaan valotettavaa pintaa voi olla haastavaa arvioida silmämääräisesti, sillä valotusprosessissa harmaaksi muuttuvaa pinta ei vielä paljasta lopullisen syanotypian sävyä. Kokemukseni mukaan valotus on riittävä, kun valotettava alue alkaa tietystä kulmasta katsottuna hiljalleen kääntyä ikään kuin positiiviseksi. Valotuksen aikana kellertävä herkiste tummuu vihertäväksi ja siitä edelleen tummanharmaan kautta vaaleamman harmaaksi. (Kuva 11.)



Kuva 11. Valotuskehykset valotuksen loppuvaiheessa.

Vesihuuhtelu katkaisee valotusprosessin, liuottaa ylimääräiset kemikaalit pois paperin pinnasta ja muuttaa valotuksessa harmaantuneen pinnan syanotypialle tyypilliseksi siniseksi. Kun herkisteliuos on huuhtoutunut kokonaan pois, on vedos hyvä saada painon alle kuivumaan. Lopullinen sininen jatkaa syventymistään vielä huuhtelun päätyttyä. (Kuva 12.) Kosteaa vedosta on altis käpristymiselle kuivuessaan ja kuivuttuaan teoksen suoristaminen saattaa vaatia jopa uutta kastelua, mikäli kuivatus ei tapahdu painon

alla. Lopputyöprosessissa syntyneet vedokset kuivatin kerroksittain, latoen tukevia vaneri- ja lasilevyjä päällekkäin. Vedokset suoristin levyjen väliin niin, että vedoksen molemmin puolin jäi myös kerros imupaperina toiminutta vanhaa tapettia.



Kuva 12. Vedos huuhtelun jälkeen

4.5.4 Näyttelysarjan kuratointi, kehystys ja ripustussuunnitelma

Opinnäytetyöprosessin aikana syntyi miltei sata erilaista vedosta. Lopputulokset olivat yhdistelmiä, joissa vaihtelevat valotusajat, erilaiset herkistepitoisuudet, toimivat ja toimimattomat negatiivi- ja fotogrammikokeilut vuorottelivat.

Lopulliseen näyttelykokonaisuuteen valikoitui kymmenen teoksen sarja, joka satoi tarinan yhtenäiseksi. Kaikille teoksille oli ominaista sinisen sävyn syvyys, sekä yhteneväisyys, mutta toisaalta halusin teemojen voivan vuorotella vapaasti. Ripustussuunnitelmaa tehdessäni havaitsin voimakkaammin itsenäisten teosten hentoja viittauksia toisiinsa ja ymmärsin, että valinnat paitsi vaikuttavat kokonaisuuteen, myös valtuuttavat pohtimaan, kuinka sarjani tulen opinnäytetyönäyttelyssä esittämään.

Paperin materiaallinen herkkyys ja teosten teemojen omakohtaisuus tuntui vaativan ympärilleen suojaa, joten tuntui itsestään selvältä, että vähintään selkeät muotokuvat tullaan esittämään kehyksen ja lasin tarjoaman symbolisen turvan takaa. Lopulta päädyin kehystyttämään jokaisen teoksen leveiden kehyspahvien kanssa. Suojan ohella koin näiden valintojen vaikuttavan itsenäisten teosten ja niistä koostuvan sarjan yhteneväisyyteen ja eheyteen. Ammattilaisen kanssa yhdessä valitut materiaalit ja viimeistely kehystystyö alleviivasivat ja kohottivat valmiit vedokset niille kuuluvaan arvoonsa. Kehysten kultaan vivahtava metallinhohtoinen, mutta lämmin sävy toimi juhlavassa synkroniassa teosten preussinsinisen sävyn kanssa.

Tein kehystettyjen töiden mittojen perusteella tarkempia ripustussuunnitelmia Galleria Saskiasta töilleni varattua tilaa ajatellen. Kolmesta eri vaihtoehdosta viimeinen tuntui lopulta parhaimmalta. Teosten keskinäiset suhteet saivat kaipaamansa ilmaa ympärilleen ja toisaalta koin teosten asettumisen suunnitelmaan riittävän raikkaana. Päädyin noudattamaan viimeistä suunnitelmaa, mutta ripustuskorkeus ja yksityiskohdat tarkentuivat vasta paikan päällä.

Opinnäytetyön taiteellisen osion ulkoinen arvioija Tuuli Penttinen-Lampisuo arvioi kokonaisuuden olevan: *”herkkä, nostalginen ja laajuudeltaan hyvin mitoitettu. Teoksiin on tarttunut kaipausta ja tietoisuutta unohtamisen vääjäämättömyydestä. Digitaalinen kirjontatekniikkaa kirjoo kuvat kiinni nykyaikaan.”*

5 JÄLKISANAT JA YHTEENVETO

Valokuvan kulkema monivaiheinen polku on saanut muotoja niin alati kehittyvältä tekniikalta, mutta myös ihmisen henkilökohtaisesta tarpeesta tallentaa, pysäyttää kuva, näyttää ja tulla nähdyksi. Valokuvan dokumentatiivisuuden ohella tunnistettiin ja tunnustettiin pian myös kuvan esteettiset arvot. Varhaiset piktorialistit pyrkivät korostamaan nimenomaan valokuvan taiteellista luontoa, mutta kokeilut olivat sidoksissa taloudelliseen vaurauteen, joka ei koskettanut isoa osaa kansaa, vaikka ikuistamisen tarve oli kansanosaa katsomatta sama. Tekniikan kehittyessä ja muuttuessa edullisemmaksi kuvaaminen demokratisoitui ja kuvien näppäily mahdollistui myös tavalliselle kansalle.

Amatöörivoimin otettujen kansankuvien estetiikka tai tekninen taso ei välttämättä edustanut valokuvataidetta sellaisenaan. Hetkiä taltioivalta väeltä ei odotettu varinaisesti teknistä ymmärrystä, saati esteettistä osaamista. Kansanvalokuvauksen ytimissä oli aikaa ja hetkiä tallentava ihminen, joka taidoista riippumatta koki tärkeäksi jättää jäljen ja pitää ikuisesti elossa – ikuistaa. Jonkinlainen kaipuu näkyvien muistojen ja estetiikan äärelle kuitenkin sitoutuu ja tiivistyy koko perhe- ja sukukuvauskulttuurin ympärille. Se kantaa mukanaan paitsi konkreettisia valokuvia, valokuvaukseen liittyviä rituaaleja, perheen ja suvun tapoja kohdata ja kohdella kuvia, sekä vanhoja albumeja, jotka huomaamatta rakentavat pitkän ja monipuolisen suhdeverkoston, jonka ohuet säikeet kiertävät sylistä ja katseesta toiseen.

Useiden käsien ja silmäysten läpi kulkeneet kuvat ja albumit ovat saaneet osansa kosketuksen ja katseen yhteisvaikutuksesta. Ne ovat esineinä itsekkin kuin eläviä sukulaisia, joista osa saa osakseen tunnustelua, joka arvioi kuinka elämä on kuvattua kohdellut, tai mikä oma positio on kuvaan suhteutettuna. Kuvilla on voima palauttaa mieleen menneitä hetkiä, pitää hengissä jo keskuudestamme poistuneen olemus ja muistuttaa kuljetusta matkasta. Toisinaan kuva kätkee sisäänsä vihjeitä omasta historiasta, piirteistä ja puolista, joita ehkä tietämättäänkin kuljettaa omana versionaan mukanaan. Joskus kuva on ainoa esineellinen yhteys vainajaan. Kuva ei erottele, palautuuko mieleen myönteisiä vai erityisen kipeitä muistoja. Katsojan suhde kuvaan on oleellinen, sillä juuri se usein rakentaa merkityksen.

Vaikka kertaalleen otetut kuvat usein pysyvät sinänsä muuttumattomia, on niillä toisinaan ihmeellinen kyky pysyä liikkeessä ja vanhentua arvokkaasti tai irvokkaasti. Aina vastikään otettu kuva ei miellytä kuvattavana ollutta, mutta vuosia myöhemmin kokemus saattaaakin olla se, ettei kuvassa sinänsä ollutkaan erityistä vikaa. Toisinaan tilanne on päinvastainen, usein siksi, että aika ja käsitys itsestä, muistoista ja estetiikasta pysyvät liikkeessä. Saman voiman saattelemana valokuvat, jotka eivät aikaisemmin herättäneet kiinnostusta, saattavat olla juuri niitä eniten kaivattuja tallenteita, kun kiinnostus omaa historiaa kohtaan herää.

Taiteen asema on kiistattoman vahva tarkasteltaessa ja tulkittaessa myös tämän kaltaista kulttuurihistoriaa. Opinnäytetyöprosessi oli itselleni matka, joka auttoi pohtimaan kriittisesti sekä oman sukuhistoriani kuvallisia ulottuvuuksia ja kulttuuria, mutta myös yleisesti isomman yhteisön visuaalisen muistin rakentumista ja siitä ammentamista. Taiteen tekeminen vanhojen valokuvien pohjalta tai valokuvaan pohjautuvan taiteen tarkastelu voi elävöittää tyrehtynyttä muistelukulttuuria ja tarjota näkökulmia identiteetin rakentumiselle ja sen ymmärtämiselle. Tämä opinnäytetyö saavuttaa lakipisteensä näiden loppupohdintojen siivittämänä. Huojentuneena, nöyränä ja entistäkin uteliaampana totean tämän olleen vasta hento pintaraapaisu kiehtovaan aiheeseen.



LÄHTEET

- Chaline, E. (2013). 50 konetta, jotka muuttivat maailmaa, suomentanut Veli-Pekka Ketola. Moreeni.
- Draaisma, D. (2011). Muistikirja, ensimmäisistä muistoista unohtamisen hämääseen. Atena-Kustannus Oy.
- Ekeberg, J., Østgaard Lund, H. (2012). Miten valokuva voi saada historiansa takaisin? Teoksessa Lundström, J-E. (toim.), Valokuvallisia todellisuuksia (s. 75-85). Like Kustantamo Oy.
- Erävaara, T. (2009). Valokuvallinen kohtaamisen suuntaviivoja. Teoksessa: Erävaara, T., Tanskanen, I. (toim.), Välissä, valokuvat ymmärtämisen välineinä. (s. 181-218). Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 43. Turun ammattikorkeakoulu, Valokuvauskeskus Peri.
- Frigård, J. (2009). Luonnollinen lapsuus Erkki Pakkalan valokuvissa. Teoksessa: Erävaara, T., Tanskanen, I. (toim.), Välissä, valokuvat ymmärtämisen välineinä. (s. 18-32). Turun ammattikorkeakoulun oppimateriaaleja 43. Turun ammattikorkeakoulu, Valokuvauskeskus Peri.
- Fritze, M. (2022). Piktorialismin suuntaviivoja Suomessa 1897-1930. Teoksessa: Lahti, S., Vuorinen J. (toim.), Piktorialismi, valokuvataiteen synty. (s. 10-11). Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 54, Suomen valokuvataiteen museo.
- Gränö, P. (2001). Kuvaan merkitty muisti – Muistilla merkitty taide. Teoksessa: Immonen, K., Leskelä-Kärki, M. (toim.), Kulttuurihistoria, johdatus tutkimukseen. (s. 238-257). Tietolipas 175. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Karisto.
- Heikkinen, R. (2015). Kuolleet merkittiin ristillä valokuvaan siunaukseksi tai haamuilta suojaamiseksi, Yle, <https://yle.fi/uutiset/3-8139762>, viitattu 17.1.2022.
- Hiltunen, E. (2021). Mikä on kukkilintu? Koita Design, <https://koitadesign.fi/mika-on-kukkilintu>, viitattu 7.3.2022
- Hohenthal-Antin, L. (2009). Muistot näkyviksi, Muistelutyön menetelmiä ja merkityksiä. PS-Kustannus.
- Häkkinen, K. (2013). Nykysuomen etymologinen sanakirja. 6. p. Sanoma Pro Oy.
- Koskinen, H. (2014). Valokuva, muisti ja ontologia. Teoksessa: Hakkarainen, H., Hartimo, M., Virta, J. (toim.), Muisti. (s. 149-156). Acta Philosophica Tampere, vol 6. Tampere University Press.
- Lark, J. Anna Atkins, Widewalls, <https://www.widewalls.ch/artists/anna-atkins>, viitattu 21.2.2022.

Lozof, K. Anna Atkins's cyanotypes: the first book of photographs, Natural History Museum, <https://www.nhm.ac.uk/discover/anna-atkins-cyanotypes-the-first-book-of-photographs.html>, viitattu 21.2.2022.

Miettinen, T. (2019). Juuria ja juurettomuutta, Suomalaiset ja suku keskiajalta 2000-luvulle. Atena Kustannus Oy.

Mäkiranta, M. (2008). Kerrotut kuvat, Oma elämäkerralliset valokuvat yksilön, yhteisön ja kulttuurin kohtaamispaikkoina. Väitöskirja, taiteiden tiedekunta, Acta universitatis Lapponiensis 145. Lapin yliopistokustannus.

Männistö-Funk, T. (2012). Monien käytäntöjen ”kovat kuvat”, Käyntikorttikuvat suomalaisissa maaseutukodeissa 1900-luvun alussa. Teoksessa: Mäkikalli, M., Laitinen R. (toim.), Esine ja aika, materiaalisen kulttuurin historiaa. (s. 249-278). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Pienimäki, M. (2013). Valokuvien kriittinen tulkitseminen medialukutaitona ja laji-tyypittely sen kehittäjänä. Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos. Suomen valokuvataiteen museo.

Porkkala, J. (2012). Köyhä Dagerrotyyppi, vaihtoehtoisia valokuvamenetelmiä. Sarja D, Muut julkaisut 4/2012. Satakunnan ammattikorkeakoulu.

Saraste, L. (1980). Valokuva, pakenevan todellisuuden kuvajainen. Kirjayhtymä.

Saraste, L. (1996). Valokuva tradition ja toden välissä. Taideteollisen korkeakoulun julkaisuja B 45. Kustannusosakeyhtiö Musta taide.

Saraste, L. (2010). Valokuva, muisto, viesti, taide. Kustannusosakeyhtiö Musta taide.

Sontag, S. (1979). On Photography. Penguin Books.

Stenij, M., Ollila, A. (1946). Karjalan kirjonta. WSOY.

Weiland-Särmälä, K. (2016). Katoavat kuvat, Antiikki & Design, <https://antiikkidesign.fi/blogit/katoavat-kuvat>, viitattu 10.1.2022.

Weiland-Särmälä, K. (2016). Sallittuja ja salattuja kuvia albumeissa, Antiikki & Design, <https://antiikkidesign.fi/blogit/sallittuja-ja-salattuja-kuvia-albumeissa>, viitattu 17.1.2022.

Wilson, D. (2012). Taidetta vai ei? Valokuva ja Filosofia. Teoksessa: Lundström, J-E. (toim.), Valokuvallisia todellisuuksia. (s. 86-103). Like Kustantamo Oy.

Österman, B. (2014). Matkakirjoituskone, kävelykeppi ja tähtikuviainen nenäliina – muistoesineiden filosofia. Teoksessa: Hakkarainen, H., Hartimo, M., Virta, J. (toim.), Muisti. (s. 137-147). Acta Philosophica Tampereusia, vol 6. Tampere University Press.