

HENRI
AIRO

HARRI
PÄLVIRANTA

SILLA
SIMONE

LIKAINEN VALOKUVA

ANNA-KAISA RASTENBERGER & HARRI PÄLVIRANTA



TOIM.

KIRJOITUKSIA POST-
DOKUMENTAARISUUDESTA

Likainen valokuva

Kirjoituksia post-dokumentaarisuudesta

LIKAINEN VALOKUVA

KIRJOITUKSIA POST- DOKUMENTAARISUUDESTA

Sisällysluettelo

- 7 Anna-Kaisa Rastenberger
esipuhe
EPÄILYKSEN MAAPERÄ
- 13 Harri Pälviranta
MUUREJA TODISTAMASSA
post-dokumentaarisesta todistamisesta
ja tummasta turismista
- 27 Henri Airo
ERÄÄN RATTIJUOPUMUKSEN
SOSIAALINEN REKONSTRUKTIO
tekijälähtöinen dokumentaarisuus-
käsitys narratiivisena vapautumisena
- 53 Silla Simone
AUTODOKUMENTAARISUUS
JÄ LÄPIKUULTAVA KUVA
- 63 **tekijöistä**

EPÄILYKSEN MAAPERÄ

[esipuhe]

Anna-Kaisa Rastenberger

”Totalitaarisen vallan ihanteellinen kohde ei ole vakaumuksellinen natsi tai vakaumuksellinen kommunisti, vaan ihminen, jolle faktan ja fiktion välistä eroa (eli koettua todellisuutta) ja oikean ja väärän välistä eroa (eli ajattelun normeja) ei ole enää olemassa”,¹ kirjoitti Hannah Arendt vuonna 1948 jälleen ajankohtaisesti. Viimeisen kahden vuoden aikana Euroopassa on taas käyty sotaa. Sodan yhteydessä on keskusteltu siitä, miten dokumentaarisen valokuvauksen luotettavuus on paitsi olennainen osa informaationsodankäyntiä, myös vaikuttaa tiedontuotantoon ja siten poliittisiin päätöksiin. Keskiössä ovat jälleen kerran olleet eettiset pulmat, jotka liittyvät valokuvien välittämään totuuteen ja objektiivisuuteen.

Tämä julkaisu käsittelee eettisiä kysymyksiä ja dokumentaarista valokuvaa taiteen kontekstissa. Julkaisun esseet osallistuvat keskusteluun dokumentaarisuudesta tekijöiden itsensä äänillä. Ne pohjaavat valokuvaajien omiin kokemuksiin ja eettisiin kysymyksiin, joita he ovat kohdanneet kuvatessaan muita ihmisiä tai vaikeita tilanteita. Tekstit saavat lukijan pohtimaan, mitä voimme ymmärtää dokumentaarista valokuvauksesta taiteen kautta. Kirjan kirjoittajien Henri Airon, Harri Pälvirannan ja Silla Simonen lisäksi viime vuosina Kerstin Hamilton, Erika Balsom, Max Pinckers, T.J. Demos ja Tina Campt - vain muutamia mainitakseni - ovat kiinnittäneet huomiota taiteen kykyyn käsitellä dokumentaariseen valokuvaukseen liittyviä käytäntöjä ja uskomuksia.

Dokumentaarisen valokuvan määrittelystä ja sen oikeutuksesta taiteen tekemisen välineenä on käyty keskustelua jo vuosikymmenten ajan. Valokuvaaja ja tutkija Kerstin Hamilton kirjoitti vuonna 2021 valmistuneessa väitöskirjassaan, että vuosikymmeniä vanha “dokumentaarinen epäluottamus” kohtaa nykyään “totuudenjälkeisen” ja “vaihtoehtoisia faktoja” koskevan keskustelun.² Kumpikaan mainituista lähestymistavoista ei luota dokumentaariseen valokuvaukseen ja molemmat kyseenalaistavat sen suhteen totuudellisuuteen. Siitä huolimatta lähestymistapojen ideologinen perusta tuskin voisi olla kauempaa toisistaan.

1 Arendt 2013, 546.

2 Hamilton 2022.

”Dokumentaarisella epäluottamuksella” Hamilton tarkoittaa dokumentaarisen valokuvauksen kritiikkiä, joka syntyi 1970-luvun lopulla ja voimistui postmodernismin myötä 1980-luvulla. Dokumentaarista valokuvausta pidettiin epäilyttävänä ja väkivaltaisena käytäntönä, joka kasvoi valokuvauksen kolonialistisesta, rasistisesta, seksistisestä ja muutenkin syrjivästä historiasta. Muiden muassa Susan Sontag, Roland Barthes, John Berger ja John Tagg kritisoivat valokuvan dokumentaarisia käytäntöjä. Martha Roslerin ja Allan Sekulan kaltaiset taiteilijat tukivat kritiikkiä taideteoksillaan. Kritiikin ytimenä oli, että valokuvaaminen antaa kuvaajalle keinon loukata kuvattavien koskemattomuutta ja rikkoa joko sanattomia tai sovittuja eettisiä sopimuksia. Valokuvaaja, jonka teos pyrki esittämään totuudellisesti muita ihmisiä kuin taiteilijaa itseään tai hänen välitöntä lähipiiriään, otti riskin, että hänen toimintansa johti epäeettiseen esittämiseen ja visuaalisesti vääristävään näkemykseen kuvauksen kohteesta.

Postmodernin asenteen 1980-luvulla omaksuneet sukupolvet oppivat halveksimaan objektiivisuuden käsitettä ja hyökkäämään sitä vastaan. Sekä postmodernit ajattelijat, feministit että uusi vasemmisto kiinnittivät huomionsa luokkaan, rotuun ja sukupoleen tekijöinä, joita ei koskaan eikä missään olosuhteissa voi irrottaa tiedosta, sen tuottamisesta ja välittämisestä. Sukupolvet kasvoivat suhtautuen terveen epäluuloisesti myös valokuvauksen objektiivisiin totuuksiin. Paikannettu tieto ja tiedonvälittäjä, jonka näkökulma ja yhteiskunnallinen asema avattiin katsojille, muodostui tiedostavien sukupolvien tavaksi välttää syytteet pyrkimyksistä objektiivisuuteen tai yhteen totuuteen.

Yhtäältä ”dokumentaarin epäluottamus” kannusti taiteilijoita olemaan huomaavaisia ja tietoisia, toisaalta varovaisuus muuttui taakaksi. Pelko kritiikistä sai valokuvaajat kääntymään pois yhteiskunnallisten epäkohtien kuvaamisesta, vaikeiden asioiden kohtaamisesta, tuomittavien asioiden esittämisestä ja akuutista riskialttiista tiedonvälityksestä. Aiheiden kirjo kaventui. Dokumentaarinen epäluottamus paljasti länsimaisen taidekentän sosioekonomisen homogeenisuuden; suurin osa taiteilijoista ja taideyleisöstä oli valkoisia ja kuului keski- ja yläluokkaan. Kun valokuvaajat kääntyivät henkilökohtaisten aiheidensa puoleen, marginaalien näkyvyys väheni ja koulutetun keskiluokan elämän henkilökohtaiset teemat lisääntyivät taiteessa.

Viime vuosina 1970-luvulle juurtuva kritiikki dokumentaarista ja totuutta käsittelevää valokuvaa kohtaan on saanut rinnalleen kritiikin, joka ponnistaa täysin vastakkaisista motiiveista. Keskustelu ”totuuden jälkeisestä” ajasta kiihtyi vuoden 2016 aikana, jolloin Donald Trump valittiin Yhdysvaltain presidentiksi ja kansanäänestys Isossa-Britanniassa valitsi nk. Brexitin ja päätti irrottaa Britannian EU:sta. Molempien vaalien kampanjoissa objektiivisia tosiasioita vääristeltiin tahallaan, jotta pystyttiin vaikuttamaan ihmisten tunteisiin.

”Totuuden jälkeinen” diskurssi perustuu manipuloivaan ajatukseen, että tärkeämpää kuin objektiiviset tosiasiat on vedota voimakkaasti ihmisten tunteisiin. Sinänsä totuuden kyseenalaistamisessa - niin politiikassa, tiedotusvälineissä kuin taiteessakin - ei ole mitään

uutta, kuten esim. 1970-luvulta noussut perinne osoittaa. Hyökkäykset totuuden käsitettä vastaan eivät vain johdu enää nk. paikannetusta tiedosta – eli siitä, että eri taustoista tulevat ihmiset ymmärtävät maailman eri tavoin ja sen vuoksi myös määrittelevät totuuden eri tavoin – vaan puhtaasti poliittisista ja manipuloivista intresseistä. Tietoisen vasemmiston paikantunut relativismi on muuttunut usein oikeistolaisia intressejä palveleviksi puppugeneraattoreiksi. Teknologialla ja internetillä on myös merkittävä rooli “vaihtoehtoisten tosiasioiden” diskurssissa. Valokuvat, jotka teknologinen kehitys on tehnyt nopeammiksi ja saavutettavimmiksi kuin koskaan, sikiävät ja leviävät kiihkeästi tässä mediaympäristössä.

Valokuvauksen ongelmallisen historian ymmärtäminen ja valokuvien tukemien nykyhetkessä tapahtuvien valeutisten paljastaminen ja rikkomusten tuomitseminen on siis tärkeä eettinen haaste. Dokumentaariseen valokuvaukseen kohdistunut vuosikymmeniä kestänyt kritiikki on kuitenkin usein kyseenalaistamaton normi, jota monet valokuvaajat, valokuvateoreetikot ja -taiteilijat kantavat edelleen. Varovaisuus on saanut monet luopumaan vaikeista aiheista sen sijaan, että he pysyisivät niiden parissa.

Tähän kirjaan kirjoittaneet dokumentaarista ilmaisua käyttävät valokuvaajat ovat tietoisia eettisistä haasteista, jotka liittyvät sekä dokumentaarisen valokuvan historialliseen kritiikkiin että totuuden käsitteen nykyaikaiseen väärinkäyttöön. Heidän tapansa valokuvata kasvaa hedelmällisen epäilyn maaperästä, joka on otollinen ajattelun kehittymiselle. Kuten taiteilija Hito Steyerl kymmenen vuotta sitten kirjoitti, “ainoa asia, jonka voimme aikanamme sanoa varmasti dokumentaarista kuvaustavasta, on se, että me heti epäilemme, onko se totta”.³

Näiden tekstien yhteydessä saa epäillä ja kysyä. Kysymisen voi aloittaa vaikka seuraavista: Mitkä ovat dokumentaarisen valokuvan mahdollisuudet käsitellä yhteiskunnallisia ilmiöitä nykyään? Mitä erilaisia menetelmiä dokumentaariset valokuvaajat käyttävät ylittääkseen vuosikymmenien epäluottamuksen ja skeptisyyden? Miten taiteilijat käsittelevät totuuden ja todellisuuden kysymyksiä?

Kuten huomaamme, epäilyksen ja epäluottamuksen maaperästä on kasvanut myös empatiaa, refleksiivisyyttä, kriittistä ajattelua ja syvällistä tutkimusta.

Esipuhe on kirjoitettu Suomen valokuvataiteen museon johtajan roolissa, koulutetun keskiluokkaisen valkoisen pohjoismaisen naisen näkökulmasta.

Lähteet

Arendt, Hannah. 2013. Totalitarismin synty. Ensimmäinen painos 1948. suom. Matti Kinnunen. Tampere: Vastapaino.

Steyerl, Hito. 2011. Documentary Uncertainty. *Revisiones*, no.1.

Hamilton, Kerstin. 2022. *The Objectivity Laboratory: Propositions on Documentary Photography*. Gothenburg: University of Gothenburg.

MUUREJA TODISTAMASSA

[post-dokumentaarisesta
todistamisesta ja
tummasta turismista]

Harri Pälviranta

Aluksi

Artikkelissa pohdiskelen ajatelmiä ja tuntemuksia, joita eri maiden rajoille pystytetyt, ihmisten liikkumista estävät aidat ja muurit, niillä vierailu ja niiden kuvaaminen ovat minussa aiheuttaneet. Tarkastelen sitä, miten tällaista aihetta voi käsitellä dokumentaarisen valokuvan keinoin.

Tekstiä edeltää valokuvaaminen. Mutta siinä missä valokuva on sekä ajattelun että paikan päällä todistamisen tulosta, tällainen kirjoitus on tutkimuksellisen tekstin perinteeseen nojaava tuotos. Siis erilainen kuin kuvat. Artikkelissa pyrin kääntämään kuva-ajattelua tekstiksi – toki perinteisen tekstin keinoin.

On myös mainittava, että artikkeli on kirjoitettu sellaisen valokuvaajatutkijan näkökulmasta, jonka erityisen huomion kohteena ovat post-dokumentaarisuuteen liittyvät todistamisen käytännöt. Myös muunlaisia näkökulmia muurien kuvaamisen ja todistamisesta puhumiseen voi toki löytää.

Post-dokumentaarisen konfliktivalokuvaamisen taustoista

Konflikti- ja matkavalokuvaamisella on pitkät perinteet. Ensimmäiset dokumentaariset kuvaesitykset sodasta tehtiin toisen sikhisodan aikaan (1848–1849) nykyisen Intian alueella. Brittijoukoissa taistellut John McCosh kuvasi tuolloin muotokuvia samoissa joukoissa taistelleista brittisotilaista. Parhaiten tunnetut varhaiset sotavalokuvat ovat kuitenkin seuraavalta vuosikymmeneltä Krimin sodasta (1854–1856), kun englantilainen Roger Fenton lähetettiin Krimin niemimaalle kuvaamaan brittijoukkojen saavutuksia. Näistä varhaisista kuvapyrinnöistä lähtien valokuvaajat ovat matkanneet kuvaamaan sotia, tuhoja ja poliittista kaaosta ympäri maailmaa, tarkoituksenaan dokumentoida tapahtumia ja kertoa niistä aiheista kiinnostuneille.

Rapiat sata vuotta varhaisten konfliktikuvien jälkeen, 1980- ja 1990-luvuilla, valokuvataiteen suurimittaisen esiinnousun ja koulutuksen vahvistumisen myötä konfliktikuvaamisen käytännöt ja historia kohtasivat vahvaa valokuvallista reflektiota ja kritiikkiä. Valokuvaa käyttävät taiteilijat halusivat edelleen matkustaa konfliktialueille, mutta eivät pelkästään konfliktin aikana vaan pikemminkin heti sen jälkeen. Jäljet kiinnostivat heitä enemmän

kuin itse toiminta. Syntyi niin kutsuttu *aftermath*-valokuvaus (toisinaan käytetään myös termiä *late photography*). Sitä voi pitää kriittisenä reaktiona sodan ja kärsimyksen kuvajournalistisia käytäntöjä kohtaan. Erityisenä huolen kohteena aftermath-kuvaajilla oli kärsimyksen ja tuhon kuvallistamiseen liittyvät epäeettisinä pidetyt toimintamallit. Kun konfliktialueille matkattiin nyt isojen kameroiden kanssa ja kuvaamisessa käytettiin hitaita menetelmiä, nopea kuvan varastaminen ja kaukaa katsominen muuttui mahdottomaksi. Vahvasti dramatisoitujen ja tarinallistettujen esitysten painoarvo pieneni, kun uudessa lähestymistavassa keskityttiin enemmän vihjailevaan ja käsitteelliseen otteeseen. Visuaalisesti aftermath-valokuvaaminen lainasi toimintatapoja maisemavalokuvauksesta. Uusi valokuvallinen asenne ja tulokulma tarjosikin tuoreita visuaalisia tapoja taistelujen ja tuhon tarkastelemiseen sekä niistä kertomiseen.

Samalla kun aftermath-hankkeet pyrkivät kertomaan maailman konflikteista, niiden ytimessä olivat myös valokuvien ja valokuvallisten toimintojen pohtiminen. Ajatus valokuvasta jälkenä monimutkaistui. Kuten David Company¹ on todennut, *late photography* -hengessä tehty kuva on tapahtuman jättämän jäljen jälki. Simon Faulkner² on puolestaan todennut, että aftermath-asenteen ytimessä on materiaalistien rakenteiden ja topografisen säln kohtaaminen valokuvallisesti. Voidaankin sanoa, että valokuvallisen kerronnan muodot kokivat muutoksen, kun konfliktien ja tuhon valokuvaamisessa huomio keskitettiin tapahtuman näyttämisen sijasta jonkin paikallaan pysyvän ihmettelyyn.

Verrattuna klassisiin sotavalokuviin, aluksi aftermath-kuvista puuttuivat usein ihmiset, niin aktiiviset sotilaat, uhrat kuin sivullisetkin. Lähestymistavan varttuessa ihmiset palasivat kuviin, tosin enemmän näyttelijöinä kuin todellisina osallisina, sillä aiempaa käsitteellisempi työskentely mahdollisti myös lavastamisen ja näyttelijöiden ohjaamisen sekä digitaalisen työstämisen ja manipuloinnin. Käännöksenä työnsi aftermath-valokuvaa yhä pidemmälle kohti laajennettua dokumentaarisuuskäsitystä tai, kuten tässä haluan esittää, osaksi post-dokumentaarista liikehdintää.

Alleiviivattuaan eräänlaista *jälkeen näkemistä* ja kiinnittäessään huomionsa tapahtumien jälkiin ja muihin symbolisiin elementteihin, aftermath-valokuvaajat irtautuivat suorasta väkivallan esittämisestä. Tähän pyrkiessään teokset olivat aiempaa arvoituksellisempia, pidättyvämpiä ja metaforisempia. Näinä piirteineen aftermath-valokuvat eivät esittäneet ja käsitelleet vain huomion kohteena olevaa konfliktia vaan enemmän tämän konfliktin rakenteisia piirteitä. Ja koska valokuvien ajateltiin liittyvän konfliktien uusintamiseen, valokuvalliset representaatiot ja valokuvien avulla kertominen nousivat itsessään aiheiksi.

1 Company 2003, 124.

2 Faulkner 2014, 123.

Käännös oletti ja pyysi muutosta myös kuvien katsojilta. Valokuvajaajat toivoivat katsojilta aiempaa rauhallisempaa ja perehtyneempää suhtautumista kuviin. Koska kuvat eivät pyrkineet suoraan tiedon välittämiseen eivätkä ylipäättään paljastaneet tarkoitustaan ilmeisin tavoin, niiden toivottiin kannustavaan myös kuvittelemiseen, mahdollisten maailmojen mallintamiseen.

Aftermath-valokuvaus on mielekästä kytkeä osaksi post-dokumentaarisesta toimintatapaa. Post-dokumentaarisuus-käsitteellä ei vielä ole varattua ja selvästi aukikirjoitettua merkitystä, mutta kuten asiaa tutkinut Keith Deverell³ on todennut, sen voi katsoa olevan teoreettisesti orientoitunut valokuvallinen toimintatapa, joka avaa itsensä performatiivisuudelle, fiktion viittaaville keinoille ja uudelleen rakentamiselle ja näyttelemiselle. Lähestymistapa myös problematisoi autenttisuuden vaatetta dokumentarismissa. Tällaisena se ei niinkään ole kiinnostunut asioiden totuusarvoista tai totuudellisuuksista vaan näiden asioiden pohtiminen on osa post-dokumentaarisen työn luonnetta. Tällaisena post-dokumentaarinen ilmaisu ei pyri käsittelyssä olevien asioiden kaikenkattavaan ymmärtämiseen tai paljastamiseen vaan näkee toimintansa aina näkökulmaisena. Sen puitteissa pyritään pikemminkin neuvotteluun ja ehdotteluun kuin oikeellisuuksien ja sen myötä binäärisyyksien ja vastakkainasetteluiden ilmaisemiseen. Post-dokumentaarisessa moodissa työskennellessä dokumentaarisuus voi saada etuliitteitä, kuten käsitteellinen, spekulatiivinen, dialektinen, subjunktiivinen, toimintamallien kuitenkin poikkeuksetta viitattaessa itsereflektiivisyyteen ja -kriittisyyteen sekä välineen problematisointiin.

Siinä missä aiemmat dokumentaariset projektit usein ottivat varsin pontevia poliittisia puolia, joskus toimien likimain propagandistisina esityksinä, post-dokumentaarisessa asetelmassa toimivat nykyvalokuvaajat voivat irtautua tällaisesta 'puolesta tai vastaan' -asetelmasta.⁴ Valokuvien merkitysten ajatellaan olevan kontekstisidonnaisia, vihaavia ja neuvoteltavissa. Toisinaan kuitenkin se, että post-dokumentaariset esitykset ovat vaikeasti liitettävissä selkeisiin poliittisiin lähtökohtiin, tuottaa epäilyttävää avoimuutta, mutta pikemminkin kuin puutteena, tämä voidaan nähdä kiinnostavana "radikaalina avoimuutena".⁵ Avoimuudella on tarkoituksensa, sillä esimerkiksi sotaa ja kärsimystä töissään käsittelevät tekijät toivovat kuvien aiheuttavan katsojissa vetäytymistä kärsimyksen kuvien perinteisestä katsomismallista, jonka Debbie Lisle⁶ katsoo menevän näin: kuva aiheuttaa shokin, tämä saa aikaan kärsimyksen tunteen, joka puolestaan johtaa myötätunnon heräämiseen. Tämä taas saa aikaan eräänlaisen vihan tunteen, joka puolestaan johtaa poliittiseen toimintaan. Post-dokumentaarisen valokuvan tekijät eivät

3 Deverell 2016, 55 ja 119.

4 Lisle 2011, 881.

5 Lisle 2011, 877–878. Myös Company 2003.

6 Lisle 2011, 878.

usko tällaiseen lineaariseen järjestykseen tai syyseuraussuhteisiin perustuviin tunteuksiin, vaan kuvien nähdään toimivan hapuilevammin. Kuvien on tarkoitus aiheuttaa katsojassa häiriötä, nyrjähdyksiä ja epäselvyyttä mutta samalla kuitenkin tuottaa mielihyvää ja ylevyyden ja kauneuden tunnetta. Ja kun katsoja paikan päällä tai myöhemmin reflektoi tällaisia ristiriitaisia tunteita, ymmärryksen kasvulle avautuu mahdollisuus. Avoimuudesta seuraavalla tunteidenhallinnan ja merkityksenannon prosessilla on potentiaalia toimia myös eheyttävästi.⁷

Kuvien avoimuus ei kuitenkaan vie niitä pois paikka-, aika- ja tapahtumasidonnaisuudesta. Post-dokumentaarisetkin kuvat ovat leimattuja todistamisella. Vaikka siis post-dokumentaariset eetokset omaavat valokuvaajat ja taiteilijat ottavatkin etäisyyttä klassiseen dokumentaarisuuteen ja sen tapoihin viestiä, voi heidän silti katsoa käyttävän valokuvaa todistamisen välineenä. Todistajuus näyttäytyy kuitenkin tavanomaista kerroksellisempänä.

Valokuvalla todistamassa

Yleisesti on todettava, että todistaminen (witnessing) on käytäntö ja strategia, jota sovelletaan eri taiteen aloilla. Mitä tulee valokuvauksen alaan, kun klassisessa valokuvallisessa dokumentaarisuudessa kuvat ovat kuin ikkunoita maailmaan – siis ikään kuin läpinäkyviä niiden esittäessä jotain kameran edessä ollutta ilman, että valokuvaaja tai kameraan tehdään erityisesti näkyväksi – post-dokumentaarisissa valokuvan käytännöissä valokuvan voi sanoa likaantuvan. Tällä tarkoitan sitä, että post-dokumentaarisissa teoksissa valokuvan mediumia, saati itse kuvaa ei pyritä piilottamaan vaan se tehdään tarkoituksellisesti näkyväksi – kuvaesine itsessään on osa työn sisältöä. Teosmainen valokuva on siis kuin likainen ikkunalasi, joka häiritsee kuvan katsomista tai vähimmillään vaikuttaa siihen. Koska tässä ajattelutavassa valokuvat ymmärretään aina rakennettuina esityksinä, on luontevaa antaa viitteitä tai tehdä rakennettuus ilmeiseksi kuvaesineenkin tasolla. Post-dokumentaariset teokset paitsi puhuvat jostain erityisestä aiheesta, ne myös neuvottelevat valokuvan kyvystä kertoa asioista. Valokuvan väline on jatkuvassa harkinnassa ja väittelyn tilassa.

Tästä välineellisestä itsereflektiivisyydestä seuraa, että valokuvan todistajuus ei niinkään ilmene itse kuvassa vaan pikemminkin valokuvaajan toiminnassa. Näin todistajuus muuttuu valokuvalliseksi tapahtumiseksi, valokuvan kanssa tai valokuvan myötä

todistamiseksi. Valokuva voi omata dokumentaarista voimaa myös todisteena, mutta kun valokuvaa tehdään tietoisesti post-dokumentaarisessa tarkoituksessa, todistajuus kytkeytyy enemmän kuvan tekemisen tapahtumaan kuin kuvan olemuksellisiin ominaisuuksiin. Tässä mielessä post-dokumentaarinen todistajuus on pikemminkin osallisuutta kuin etäistä ja tarkkailevaa ulkopuolisuutta tai objektiivisuutta. Todistamisesta puhuttaessa tekijän asema näyttätyy priorisena, sillä kuvan tekijä todistaa paitsi kuvan synnyn hetkeä ja kameran edessä ja ympärillä ollutta, myös valokuvan jatkoelämää.

Ei kuitenkaan voida sanoa, että valokuvaa taiteessaan käyttävät post-dokumentaariseen toimintamalliin kiinnittyneet aftermath-tekijät olisivat perinteisiä ensikäden todistajia, toisin sanoen toimijoita, jotka voivat tarvittaessa vakuuttavasti todistaa kokemaansa sanoin, kuvin ja äänitallentein, jopa todistaa asiasta oikeudessa.⁸ Post-dokumentaarisessa moodissa toimivia valokuvaajia painaa viive ajassa. Oli kyse sitten luonnonkatastrofeista, poliittisista konflikteista, sodista tai kansamurhista, aftermath-valokuvaajat saapuvat paikalle pääosin vasta silloin, kun tilanne tai konflikti on jo pääosin ohi tai siirtynyt toisaalle. Näin myös todistamiseen syntyy ajallinen etäisyys. Vaikka paikka on autenttinen, ollaan jo-tapahtuneen tilassa, eräänlaisessa kestoimperfektissä. Oli kyse juutalaisten kansanmurhasta, Ruandan heimosodista tai viimeisimmästä Afganistanin sodasta, näin on monien sellaisten konfliktien kanssa, joita aftermath-valokuvaajat ovat töissään käsitelleet. Todistajuus on siis – sekä aikaa että kuvallisuutta ajatellen – epäsuoraa ja välillistä. Tällaista viiveellä todistamista voisi kutsua jälkikäteen todistamiseksi tai jälkitodistamiseksi. Asiasta kirjoittaneita Kia Lindroosia ja Frank Mölleriä⁹ seuraten aftermath-kuvaajia voidaan kutsua *post-factum-todistajiksi* (post-factum witness). Möller tarkoittaa määritelmää esimerkin avulla. Hänen mielestään aftermath-valokuvaajat aktivoivat todistamista kuvatessaan sitä

”mitä tapahtuu ihmisille (ja eläimille, maisemille ja rakennuksille) sen jälkeen, kun vihollisuudet ovat, tai näyttävät olevan, ohi. Valokuvaajat visualisoivat väkivaltaisen konfliktin perintöä ymmärtäen, ettei konkreettisen väkivallan loppuminen välttämättä lopeta väkivallan prosesseja heidän keskuudessaan, joita väkivalta on koskettanut.”¹⁰

Osa Möllerin ja Lindroosin todistajuuksiin liittyvistä jäsennyksistä kytkeytyy erityisesti kuvien katsojiin, mutta jäsennyksiä voi tulkita hieman laavammin ja siten liittää todistajuus myös kuvaajan toimintaan. Tässä mielessä *post-factum-todistajan* voi katsoa olevan myös *osallisuujatodistaja* (participant witness)¹¹, mutta toisaalta myös *avoim todistaja* (transparent

8 The Free Dictionary.
<https://www.thefreedictionary.com/witnessing>.
 Viitattu 30.1.2023.

9 Lindroos & Möller 2017, 34.

10 Möller 2017, 229. Suomennos Harri Pälviranta.

11 Lindroos & Möller 2017, 34.

witness).¹² Avoimuus ja läpinäkyvyys ei tässä viittaa valokuvan läpinäkyvyyteen vaan eettiseen todistaja-asemaan, jossa pyrkimyksenä on reiluuus ja luotettavuus. Möllerin ja Lindroosin mukaan näissä todistamisen moodeissa valokuvaaja ei vain harjoita kriittistä oman toiminnan reflektointia vaan tunnistaa aiheen monimutkaisuuden ja ylipäättään kykynsä ymmärtää asiaa vain osittain. Tästä huolimatta valokuvaajan pyrkimyksenä on tuottaa kuvallinen katsantokanta, joka on rakennettu harkiten ja ymmärtäen kuvaajan vastuut kuvattuja ja aihetta kohtaan.

Post-dokumentaarisen asenteen omaava valokuvaaja on todistaja, joka

”itsekriittisesti tarkastelee omaa subjektiasemaansa suhteessa kuvissa kuvattuihin olosuhteisiin. Tämä sisältää oman osallisuuden ja vastuullisuuden tunnustamisen sekä sen, että kuvaaja tiedostaa oman kykenemättömyytensä edes omalta osaltaan täysin kohdata niitä olosuhteita, joissa hän työskentelee.”¹³

Vaikka aftermath-valokuvaajat pyrkivät työskentelemään itsereflektiivisessä todistajuuden moodissa, on huomattava, etteivät he kuitenkaan saavuta *todellisen todistajan* (true witness) asemaa. *Todellinen todistaja* ei ainoastaan ole nähnyt, kuullut tai elänyt tapahtumaa ja siltä pohjalta osaa kertoa tai todistaa siitä, vaan tapahtuma on jättänyt häneen jälkiä – se tuntuu todistajassa riippumatta siitä, haluaako hän puhua tapahtuneesta tai onko hän kertomassa tapahtumasta muille.¹⁴ *Todellinen todistajuus* ei siis ole valittua, ulkopuolista ja tarkkailevaa vaan hyvinkin henkilökohtaista ja ruumiillista. Täten *todelliseen todistajuuteen* liittyy väistämättä myös poliittista sitoutuneisuutta, joka puolestaan altistaa todistajan elämään väkivallan uhan alla senkin jälkeen, kun konkreettiset väkivaltaisuuudet ovat loppuneet.

Post-dokumentaarisessa moodissa työskentelevät aftermath-valokuvaajat ovat siis todistajia monella tavalla ja tasolla, mutta erotuksena elettyyn ja ei-valittuun todistajuuteen, he todistavat asioita ajallisesti etäännyneenä ja todistajuutensa valinneina. Toisaalta he kuitenkin vierailevat autenttisilla tapahtumapaikoilla ja tapaavat väkivallan kokeneita ihmisiä. Henkilökohtainen kokeminen on siis kuitenkin heidän toimintansa ytimessä. Näin ajatellen heidän valokuvaajuutensa voi kiinnostavasti yhdistää tumman turismin (dark tourism) käytäntöihin, jossa niin ikään on kyse omin silmin ja ruumiin todistamisesta.

12

Lindroos & Möller 2017, 36.

14

Lisle 2011, 877–878. Myös Campany 2003.

13

Möller 2010, 116.
Vapaa suomennos Harri Pälviranta.
Katso myös Möller 2009 ja Lindroos & Möller 2017, 34.

Post-dokumentaarinen valokuvaus affektiivisen tumman turismin muotona

Kuten edellä on tuotu esiin, aftermath-valokuvaus voidaan nähdä osana post-dokumentaarista valokuvan toimintamuotoa, koska siinä yhdistyvät itsereflektiivinen asenne, *jälkeen näkeminen* ja post-faktum-todistajuus. Näitä samoja piirteitä löytyy myös tummasta turismista.

Ymmärrän tumman turismin alan tutkimuksessa yleisesti hyväksytyllä tavalla eli sellaisena vapaaehtoisena matkustamisena, jossa kohteeksi valikoituu kauheuksien, kärsimyksen ja kuoleman paikat.¹⁵ Tummassa turismissa on keskeistä vierailu autenttisilla tapahtumapaikoilla, toisin sanoen paikkojen näkeminen ja kokeminen itse ja omakohtaisesti. Tumma turismi on teollisuudenala, joka vie turisteja historiallisesti latautuneisiin paikkoihin, kuten Auschwitz-Birkenau keskitysleirille Puolassa, toisen maailmansodan taistelupaikoille Sommessa Ranskassa tai kaksoistornien sortumispaikalle New Yorkissa. Tutkimuksissa on käytetty erilaisia käsitteitä kuvaamaan matkustamista (mm. black spot tourism¹⁶, thanatourism¹⁷, morbid tourism¹⁸, atrocity tourism¹⁹, difficult heritage tourism²⁰). Tumma turismi onkin syytä nähdä eräänlaisena sateenvarjokäsitteenä, jonka alle siilautuu tutkimuksissa löydettyjä erilaisia toimintamuotoja, mutta joita kuitenkin kaikkia leimaa halu vierailu väkivallan ja kuoleman paikoilla. Itse lasken tummaan turismiin mukaan myös sellaisen matkustamisen, joka suuntautuu aktiivisiin kohteisiin, toisin sanoen sota-alueille ja muille aktiivisen väkivallan leimaamille paikoille matkustamisen.

Tummaa turismia ei ole mielekästä kuitenkaan määritellä vain vierailupaikkojen laadun perusteella, vaan matkajien motiivit tulee myös ottaa huomioon. Asiaa tutkineet Rami Khalil Isaac and Erdinç Çakmak ehdottavatkin, että tumman turismin ymmärtämiseksi on keskeistä pohtia ensiksikin matkustajien kiinnostuksia ja motiiveja, toiseksi on tarkasteltava heidän käyttäytymistään itse kohteessa ja kolmanneksi vierailun vaikutuksia matkajissa.²¹ Näin ymmärrettynä, yksilöä ajatellen, tumma turismi on ajallisesti ja kokemuksellisesti moninainen tapahtuma.

Kohteet houkuttavat, koska paikat mahdollistavat jännityksen tunteita mutta myös muistelemisen, oppimisen ja itseymmärryksen kasvun. Väkivallan ja kuoleman kohteisiin matkataan myös siksi, että kuolemaa ja kärsimystä voi niiden avulla käsitellä. Toisinaan, ja toisille, paikat tarjoavat myös mahdollisuuden juhlan tuntuun ja nautintoon. Paikat koskettavat, tarjoavat tunteiden vuoristoratoja. Summaten voi siis todeta, että yhdet

15 Foley & Lennon 1996.

16 Rojek 1993.

17 Seaton 1996.

18 Bloom 2000.

19 Ashworth & Hartmann 2005.

20 Logan & Reeves 2009.

21 Isaac & Çakmak 2014, 176.

matkaajat haluavat vierailuun aidolla tapahtumapaikoilla esimerkiksi voyeristisista tai ideologisesta latautuneista syistä, toiset taas alleviivaavat muistelun ja menneistä oppimisen tarvetta. Niin tai näin, tutkimuksen kielellä ilmaisten kohteilla on voimaa aiheuttaa vierailijoilleen sosiaalistilallisista affekteja.²² Toisin sanoen paikat eivät ainoastaan tuota ihmettelyn ja jännityksen tunteita, vaan ne myös loukkaavat ja häiritsevät. Ne tuottavat inhoa, vihaa, kiukkua ja pelkoa, mutta mahdollistavat myös empatian ja yhteenkuuluvuuden tuntemuksia. Toisinaan ne tarjoavat katarsiksensa tunnetta. Kaikkea tätä vierailija elää omalla ruumiillaan, henkilökohtaisesti. Omin silmin todistaminen on kokonaisvaltaista ruumiillista kokemista. Siinä yhtyvät aiempi tieto paikasta, paikan konkreettinen näkeminen ja kokeminen ja vierailun herättämät ajatukset ja tunteet. Voidaan sanoa Britta Timm Knudsenia²³ mukaillen, että vaikkakin turismiperformanssi on toiminnallinen tapahtuma, keskiössä siinä kuitenkin on tunteet.

Affekti on käsite, joka tuntuisi kuvaavan tällaista paikkakokemusta suhteellisen tarkasti. Affekti on keskeinen osa tumman turismin sisältöjä. Annaclaudia Martinin and Claudio Minca²⁴ tavoin ymmärrän affektin ikään kuin välissä olona tai suhteena: se on jotain, joka tulee olemassa olevaksi siinä dialogissa, jota vierailija käy paikan kanssa. Koska paikat ovat vahvasti latautuneita, ne yllyttävät vierailijaa tuntemaan korostuneesti sellaisin tavoin, jotka ovat tuntijalle ominaisia, oli kyse sitten taipumuksesta vihan tai toivon tunteeseen tai kärkevyyteen tai kunnioitukseen.²⁵ Riippuen vierailijasta, tunteiden intensiteetti vaihtelee. Affektin voi ajatella olevan myös hyvin materiaalista, tai kuten Misha Kavka on todennut, affekti ”[...] is material that matters.”²⁶ Kavka tarkoittaa, että tapahtumalla on painoa, ja että tämä paino tuntuu vierailijan ruumiissa. Kun jatkoksi Kavkan ajatuksille Annaclaudia Martini ja Dorina Maria Buda²⁷ ehdottavat, että tällainen merkityksellinen tuntuminen tapahtuu ennen kaikkea alitajunnassa, jossain tiedostetun takana ja ulottumattomissa. Keskitysleirit, sota-alueet, muuritetut raja-alueet, joukkohaudat tai jopa suhteellisen tavalliset hautausmaat siis tuntuvat vahvasti vierailijassaan. Paikoilla vieraileminen on tunnetuotannon ytimessä.

Kun tällaisia paikkoja ajattelee turistikohteina, ilmenevät ne eräänlaisia vierailijaansa odottavina näyttämöinä, joilla on tietynlainen lataus tai varaus. Niiden funktio on siis tulla vierailuksi, katsotuksi ja koetuksi, sillä ilman turistia tai aftermath-valokuvaajaa paikat säilyvät ’vain paikkoina’. Kohteiden väkivaltaisuus siis vapautuu vasta vierailijoidensa avulla. Näin kohteet voidaan ymmärtää rituaalisiksi, tai kuten asiasta kirjoittanut Barbara Kirschenblatt-Kimblett²⁸ on todennut, niissä vieraileminen ja niiden kuvaaminen on eräänlaista ympäristöteatteria (environmental theatre). Tähän rituaaliin osallistuessaan

22 Martini & Buda 2018, 1.

23 Knudsen 2011, 59.

24 Martini & Minca 2018, 8.

25 Martini & Minca 2018, 7.

26 Kavka 2008, 33.

27 Martini & Buda 2018, 5.

28 Kirschenblatt-Kimblett 1998.

vierailija irrottaa itsensä jokapäiväisistä rutiineista ja tavoista ja siirtyy eräänlaiseen liminaaliseen tilaan, jossa identiteetit hetkellisesti avautuvat ja arkisen elämän säännöt väliaikaisesti muuttuvat.²⁹ Turistin näkökulmasta kohteiden omaama latentti väkivaltaisuus siis kokemuksellisesti purkautuu vasta siinä esityksessä, jonka osallinen vierailija on.

On merkittävää, että tämä rituaali on avoin monelle. Vaikka kohde koetaankin hyvin yksilöllisesti ja 'itse', se on rakennettu sen olettamuksen varaan, että siellä vierailee moni. Tästä seuraa, että rituaali on monella tavalla sosiaalisesti esirakentunut. Toisin sanoen paikkaa ja siihen liittyvää rituaalimaisuutta kehystää varsinaista vierailua edeltävä suunnittelu. Vierailujen ajankohdat ovat suunniteltuja, on rakennettu parkkipaikkoja ja sopivia kulkureittejä, tietyt paikat kohteessa ovat auki yleisölle, mutta toiset taasen suljetaan tai niille pääsy estetään, vierailijoille on tarjolla teksti- ja äänipohjaista tietoa, kohteeseen on rakennettu ravintoloita ja matkamuistomyymälöitä, vessoja, penkkejä istumiseen, jne. Riippuen kohteen luonteesta, näiden vierailua mahdollistavien oheistoimintojen määrä vaihtelee. Vaikka kyse olisi räätälöidystä sodan etulinjaan suuntautuvasta matkasta, on sitäkin varten ostettu vakuutukset ja hankittu luvat ja keinot päästä paikalle. Yhtä kaikki, näyttämöt ovat esiajatteltuja ja vierailut valmisteltuja. Tähän liittyen ja Britta Timm Knudsenin³⁰ ajatusta soveltaen voi todeta, että paikkojen rituaalisuuteen ja vierailijan omakohtaiseen kokemuksellisuuteen liittyvää todistamista määrittävät erilaiset kehukset, ja että vierailijat tuottavat menneisyyttä osallistuessaan kehysten ylläpitämiseen, arviointiin ja uudelleenmäärittelyyn. Näin vierailijat samalla tuottavat nykyisyyttä.

Edellä sanottua voi soveltaa myös aftermath-valokuvaajien toimintaan. Voidaankin ajatella, että tummaa turismia harrastavat matkaajat ja aftermath-valokuvaajat vierailevat kärsimyksen, kuoleman ja väkivallan paikoilla pitkälti samoista syistä, mutta se, että valokuvaajat tekevät paikoista kuvia tarkoitushakuisesti, erottaa matkaajat ja valokuvaajat toisistaan radikaalisti. Kokemisessa on siis paljon samaa, mutta se mitä tarkoitusta varten paikoissa vieraillaan eroaa suuresti.

Aftermath-kuvauksen taustaa, todistamisen tematiikkaa ja tumman turismin periaatteita yhdistäen voidaan ehdottaa, että aftermath-otteella tehty, väkivallan ja kärsimyksen teemaa käsittelevä teos tai teoskokonaisuus, joka on esillä galleriassa tai museossa, on affektiivisen todistamiseen liittyvän performanssin tiivistymä. Valokuvaajan vierailu kohteessa konkretisoituu teoksessa, ja teos itse on ikään kuin dokumentti paitsi vierailusta myös sen aikaansaamista tunteista.

29 Bowman & Pezzullo 2010, 194.

30 Knudsen 2011, 57.

Kokemuksellisuus ei kuitenkaan pääty teokseen. Kohteissa vierailun seurauksena valmistettu teos tai teoskonaisuus on myös toimija, toisin sanoen se osaltaan saa aikaan uutta tapahtumista ja toimintaa. Eräällä tavalla teokset pitkittävät valokuvaajan kokemusta, sillä ne tarjoavat myös katsojille mahdollisuuden paikan ja tunteiden kokemiseen, eräänlaiseen *toisen käden todistajuuteen* (secondary witnessing). Vaikka *secondary witnessing* -termillä monesti viitataan erityisesti juutalaisten kansanmurhan eli holokaustin kokeneiden jälkeläisten erityislaatuiseseen ruumiiseen piirtyneeseen traumaattiseenkin toisen käden todistajuuteen³¹, voi sen laventaa koskemaan myös muita 'välittyneitä' todistamisen muotoja ja siten sen voi katsoa koskettavan myös post-dokumentaarisista aftermath-eetosta³². Termillä voi myös viitata esimerkiksi positioon, joka ei ole vain katsojuutta (spectatorship), vaan aktiivista, empaattista ja sitoutunutta katsomisen kautta tapahtuvaa todistajuutta, joka voi tapahtua vaikkapa taideteosten välityksellä. Kuvien ja teosten kautta voi kohdata sekä alkuperäisen tapahtuman että valokuvaajan kokemuksen. Näin ajateltuna valokuva on todellakin medium – se on jotain välissä olevaa, sellaista, jolla on voimaa liikuttaa katsojiaan.

Summaten voi sanoa, että kun kyse on post-dokumentaarisesta aftermath-kuvastosta, valokuvan toimijuus näyttäytyy sisäänrakennetun kriittisenä, sillä teosten ei ole tarkoitus 'vain näyttää', vaan houkutella katsojaa epävarmuuden ja avoimuuden ääreen ja siten tuoda esiin myös sekä itse teoksen että käsitellyn aiheen rakenteisia piirteitä. Noin toimiessaan teos tuottaa affektiivisia ja siten myös politisoituneita kaikuja. Tällaisina teokset tunkevat osaksi katsojan todellisuutta.

31 Esim. Apel 2002, 7–8.

32 Apel 2002, 21.

Lähteet

- Apel, Dora. 2002. *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Ashworth, G. J. & Hartmann, R. (Eds.). 2005. *Horror and human tragedy revisited: The management of sites of atrocities for tourism*. New York, NY: Cognizant.
- Best, Susan. 2016. *Reparative Aesthetics. Witnessing in Contemporary Art Photography*. Bloomsbury: London.
- Bloom, T. 2000. Morbid tourism. A postmodern market niche with an example from Althorpe. *Norwegian Journal of Geography*, 54, 29–36.
- Bowman, Michael S. and Pezzullo, Phaedra C. 2010. What's so 'Dark' about 'Dark Tourism'? Death, Tours, and Performance. *Tourist Studies* 9(3), 187–202.
- Campany, David. 2003. Safety in Numbness: Some remarks on the problems of "Late Photography". First published in David Green (ed.), *Where is the Photograph?, Photoworks/Photoforum*, 2003, pp. 123–132. Myös <https://davidcampany.com/safety-in-numbness/>
- Deverell, Keith. 2016. *Halfway to Paradise: Documenting people and place, fictional constructs and considerations for post-documentary*. RMIT University. A project submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.
- Faulkner, Simon. 2014. Late photography, military landscapes and the politics of memory. *Open Arts Journal*, Issue 3, Summer 2014. Pages 121–136.
- Foley, M. and Lennon, J. J. 1996. JFK and dark tourism: A fascination with assassination. *International Journal of Heritage Studies*, 2(4), 198–211.
- Isaac, Rami Khalil and Çakmak, Erdinç. 2014. Understanding visitor's motivation at sites of death and disaster: the case of former transit camp Westbork, the Netherlands. *Current Issues of Tourism*, Vol. 17, No. 2, 164–179.
- Kavka, Misha. 2008. *Reality television, affect and intimacy*. New York, NY: Palgrave MacMillan.
- Kirschenblatt-Kimblett, Barbara 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Knudsen, Britta Timm. 2011. Thanatourism: Witnessing Difficult Pasts. *Tourist Studies*, 11(1), 55–72.

Lindroos, Kia & Möller, Frank. 2017. *Art as a Political Witness*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich Publishers.

Lisle, Debbie. 2010. The surprising detritus of leisure: encountering the Late Photography of War. In *Environment and Planning D: Society and Space* 2011, Volume 29, 873–890.

Logan, W. & Reeves, K. 2009. Introduction: Remembering places of pain and shame. Logan, W. & Reeves, K. (Eds.), *Places of pain and shame: Dealing with difficult past*. London: Routledge. 1–14.

Martini, Annaclaudia & Dorina, Maria Buda. 2018. Dark tourism and affect: framing places of death and disaster. *Current Issues in Tourism*, Vol, 23, No. 6, 679–692.

Martini, Annaclaudia and Minca, Claudio. 2018. Affective dark tourism: Rikuzentakata after the 2011 East Japan Disaster. *Social and Cultural Geography*. DOI: 10.1080/14649365.2018.1550804.

Möller, Frank. 2009. The looking/not looking dilemma. *Review of International Studies*, 35, 781–794.

Möller, Frank. 2010. Rwanda Revisualized: Genocide, Photography, and the Era of the Witness. *Alternatives* 35, 113–136.

Möller, Frank. 2017. The Violence of Witnessing. Lindroos, Kia & Möller, Frank. *Art as a Political Witness*. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich Publishers. 219–239.

Rojek, C. 1993. *Ways of escape*. Basingstoke: MacMillan.

Seaton, A. V. 1996. From thanatopsis to thanatourism: Guided by the dark. *International Journal of Heritage Studies*, 2(4), 234–244.

The Free Dictionary. <https://www.thefreedictionary.com/witnessing>

ERÄÄN RATTIJUOPUMUKSEN SOSIAALINEN REKONSTRUKTIO

Henri Airo

[tekijälähtöinen dokumentaarisuus-
käsitys narratiivisena vapautumisena]

Todennäköisin syin

Siskoni kuoli 3.1.2012 Helsingin Viikissä 25-vuotiaan miehen yliajamana. Mies oli tuomittu kuudesti rattijuopumuksesta.

Alaikäisen siskoni kuolema ja hänet tappaneen rattijuopon oikeusprosessi oli heti tapahtuman jälkeen esillä suomalaisessa uutismediassa. Yliajaja seuranneen viikon aikana TV-uutisissa ja sanomalehdissä nähtiin speaktaakkeli, joka perustui siskoni ja tekijän henkilöhaamojen vastakkainasetteluun. Yhtäällä oli rattijuoppo, jonka historiasta kaivettiin esiin lapsuudenkaverit, entiset pomot ja maksamattomat elatusmaksut, toisaalta myös siskoni persoonasta oltiin loputtoman kiinnostuneita. Kuolemaa seuranneen viikon aikana toimittajat soittivat toistuvasti vanhemmilleni saadakseen kommentteja tai uutta tietoa siskostani. Kun vanhempani kieltäytyivät kommentoimasta, puutteellisten tietojen pohjalta kirjoitetut artikkelit sisälsivät asiavirheitä ja olivat perheemme näkökulmasta usein liioiteltuja. Tapahtuma laveni yhteiskunnalliseksi keskusteluksi: ministereiltä vaadittiin toimia rattijuopumuksen ehkäisemiseksi ja haastatteluissa pyöriteltiin alkolukkojen tai kovempien rangaistusten hyötyjä ja haittoja.

Mediassa tapahtuma estetisoitui TV-uutisten ja sanomalehtien välityksellä koetuksi henkilödraamaksi, jonka keskiössä olivat tapauksen herättämät voimakkaat tunteet. Haastatteluista, verkkouutisten kommenttikentistä sekä internetin keskustelupalstoilta välittyä edelleen asiaa seuranneiden raivo ja järkytys. Media rakensi kuvan rattijuopoista pahoina ihmisinä, joita yhteiskunnan pitää rangaista. Draama sai huipennuksensa kesäkuussa 2012 oikeudenkäynnissä, jota käsiteltiin myös iltauutisissa. Tuomio luettiin, tekijän kasvot ja nimi julkaistiin.¹

Tämä teksti perustuu vuosina 2019–2023 tehtyyn taiteelliseen työhön, jonka lopputuloksena syntyi *Todennäköisin syin* -teoskokonaisuus. Valokuvakirja kuvaa erilaisten dokumentaaristen strategioiden välityksellä yliajaja edeltäneiden ja seuranneiden

1

Tilastollisesti rattijuopumusten määrä ja kuolemantapaukset ovat nykyäänkin samalla tasolla kuin kymmenen vuotta sitten. <https://www.liikenneturva.fi/tutkimukset/rattijuopumus-tilastot/#2edcae66>

tapahtumien sarjaa. Hanke tuo esiin niitä rakenteellisia tekijöitä, jotka mahdollistavat toistuvaa rattijuopumusrikollisuutta Suomessa. Tällaisia ovat esimerkiksi rattijuopon lähipiirin suhtautuminen alkoholismiin ja humalassa ajamiseen, oikeusjärjestelmän kyvyttömyys hoitaa ja ehkäistä tehokkaasti alkoholi ongelmista johtuvaa rikollisuutta sekä yhteiskunnallinen ilmapiiri, jossa alkoholismi nähdään ennen kaikkea yksilön henkilökohtaisena ongelmana.

Valokuvakirjan materiaali koostuu omasta kuvallisesta tutkimuksestani sekä tapaukseen liittyvistä arkistolähteistä, kuten poliisin esitutkintapöytäkirjasta, uutisista ja muilta alustoilta kerätystä materiaalista. Erilaisia kuva- ja tekstimateriaaleja yhdistelemällä *Todennäköisin syin* muodostaa kertomuksen, joka seuraa tekijää yliajon tapahtumapäivänä ja myöhemmin käydyssä oikeudenkäynnissä. Valokuvakirja on leikekirjamainen kokonaisuus, jossa paperit, erilaiset kuvatyytit ja tekstikatkelmat jakavat tapahtumia kohtauksiin. Näiden kohtausten sisällä olen tuottanut valokuvia erilaisilla dokumentaarisilla strategioilla. Olen lainannut kuvia poliisin esitutkintapöytäkirjasta, TV-uutislähetyksistä sekä sanomalehtiarkistoista. Niiden ohella olen tehnyt valokuvia itse käyttämällä erilaisia keinoja, kuten havainnointia ja lavastamista.

Kuvantekeminen ja tutkimus ovat työskentelyssäni kulkeneet vahvasti rinnakkain. Valokuvaamisen ohella olen vierailut arkistoissa, tapahtumapaikoilla ja tavannut tapahtumissa mukana olleita ihmisiä. Tämä toiminta on synnyttänyt ja lisännyt ymmärrystäni ja tarjonnut vastauksia tapahtumaan liittyviin kysymyksiini. Kuvantekemisessä olen myös laajentanut tutkimuksen tuottamaa tietoa mielikuvituksen avulla.

Lopuksi olen pyrkinyt rakentamaan esitykselle muodon, joka aktivoi katsojaa pohtimaan tapauksen taustalla vaikuttavia yhteiskunnallisia syy-seuraussuhteita ja hänen omaa kykyään vaikuttaa niihin. Olen halunnut luoda itsereflektiivisen dokumentaarisen esityksen, joka tuo esiin käytetyt menetelmät ja tekee katsojan tietoiseksi esityksen sisällä toimivista valtasuhteista. Tavoitteenani on ollut taidehistorioitsija Sophie Berrebin kuvailema *diaalektinen dokumentti*². Berrebin *diaalektisessa dokumentissa* teoksen katse suuntautuu samanaikaisesti sekä käsiteltyyn aiheeseen ja sen representaatioon sekä representaation tuottamiseen käytetyn välineen sisäisiin rakenteisiin. Diaalektinen dokumentti voi tehdä näkyväksi esitykseen sisältyvät valta-asetelmat tuomalla samaan narratiiviin eri aikoja ja tiloja tai paljastamalla erilaisia tasoja kuvan takana vaikuttavasta representaation ja todellisuuden suhteesta³. Teoksessa oma kuvatuotantoni kommentoi ja täydentää mediadokumenttien katvealueita.

2 Berrebi 2007.

3 Kubat 2020, 16.

Valokuvaajana työskentelyni irrottautuu perinteisistä dokumentaarisisista menetelmistä, joita voidaan nimittää välinekeskeiseksi dokumentaarisuuskäsitykseksi. Sen sijaan olen tehnyt teokseni tekijälähtöisen dokumentaarisen metodin avulla.

Lavastamisesta

“[Menneisyyden] elävöittäminen ei ole todiste eikä selitys. Se on kuitenkin tulkinnan muoto, joka herättää menneisyyden henkiin ja vahvistaa sitä päämäärällä.”⁴

Kuvantekemisen menetelminä olen hyödyntänyt mm. lavastamista ja näyttelemistä. Tapahtumissa mukana olleiden silminnäkijöiden kanssa olen hyödyntänyt henkilökohtaista havainnollistamista (In-Person Demonstration).⁵ Silminnäkijät näyttelevät kameralle toimintaansa esitutkintapöytäkirjan kuulustelukertomuksessa kuvaamastaan tapahtumasta. Olemme sopineet yhdessä raamit kohtauksen etenemiselle sekä kameran sijoittumiselle, mutta en ole muuten puuttunut heidän toimintaansa. Strategian voi nähdä dokumentaarisenä, koska se pohjautuu silminnäkijöiden muistikuviiin ja mielikuvitukseen. Puitteet tapahtumien esittämiseen rakennamme yhdessä.

Välillä en tavoittanut alkuperäisiä silminnäkijöitä tai tapahtumapaikat olivat ajan saatossa muuttuneet täysin. Tällöin olen valokuvia varten palkannut ammatti- ja amatöörinäyttelijöitä esittämään esitutkintapöytäkirjan henkilöitä ja lavastanut kohtauksia vastaaviin tiloihin. Nämä valokuvat liittyvät lähimmin dokumentaarisen elokuvan sisällä laajasti hyödynnettyjen rekonstruktioiden (re-enactment) jatkumoon. Pysin tuottamaan eräänlaisen ”haamukuvan” menneistä tapahtumista hyödyntämällä lähteitä ja niihin tutustuneiden henkilöiden mielikuvitusta.⁶ Olen antanut näyttelijöille luettavaksi esitutkintapöytäkirjan kuulustelukertomuksen, jonka pohjalta olen pyytänyt heitä rakentamaan tulkintansa näyttelemästään henkilöstä. Kuvaustilanteessa olemme muokanneet tulkintaa yhdessä. Mielikuvituksen lisäksi näyttelijät ovat voineet tuoda esitykseensä myös erilaisia realismin tasoja. Esimerkiksi poliiseja näyttelevät vartiijan ammatissa toimivat amatöörinäyttelijät voivat toteuttaa esittämänsä kiinnioton ammatilliseen osaamiseensa nojaten. Vaikka olen tavoitellut näiden kohtausten ohjaamisessa tiettyjä tunnetiloja sekä tilaan, henkilöiden ikään ja olemukseen liittyvää tunnistettavuutta, en ole pyrkinyt täysin todentuntuiseen vaikutelmaan tai tapahtumien rekonstruoimiseen pienimpiä yksityiskohtia myöten.

4 Nichols 2008, 88.

5 Tayiana Maina & Pinckers 2020, 88–92.

6 Nichols 2008, 72–75.

Keskeinen kysymys on, millä edellytyksillä nämä erilaisin menetelmin tuotetut lavastetut valokuvat toimivat dokumentaarisen valokuvan diskurssin sisällä. Vaikka monet post-dokumentaariset menetelmät hyödyntävät lavastamista ja monet dokumentaariset valokuvaajat taidekontekstissa lavastavat kuviaan, kuvaan puuttumista pidetään yleisesti ”valokuvan luonteen vastaisena”⁷.

Kuvantekemisessäni nojaan menetelmiin, joita tapaa useammin dokumentaarisen elokuvan ohjaajan kuin dokumentaarisen valokuvaajan työskentelystä. Teen yhteistyötä projektiin liittyvien henkilöiden kanssa, rakennan kuvakäsikirjoituksia ja luon rekonstruktioita. Koska lavastaminen on simulaatiota ja sisältää spekulatiivisia elementtejä, kuvantekemiseni erottuu suoran indeksisen dokumentaation muodoista. Indeksiset linkit niiden kuvaamiin referentteihin ovat usein epämääräisiä ja hämäreitä. Etäisyys on kuitenkin aina väistämätöntä. Suoran referentin puuttuessa menneen käsittely ja spekulatio kulkevat käsi kädessä niin paleontologiassa, historiankirjoituksessa kuin valokuvantekemisessäkin.

Elokuvatutkija James M. Moranin mukaan dokumentaarisia käytäntöjä ajaa usein halu säilöä todellisuutta indeksisten esitysten kautta. Vaatimus suorasta indeksisyydestä sulkee dokumentaarisuudelta kuitenkin pois joukon erilaisia aiheita. Pohdintoissaan Moran kysyykin, tulisiko dokumentaristien vain unohtaa asiat, joita ei kyetä kuvaamaan suoraan kameran avulla, kuten historialliset ja menneet tapahtumat taikka sukupuuttoon kuolleet eläinlajit.⁸ Dokumentaarisen elokuvan kontekstissa vastaavia hämäreitä jakolinjoja on liittynyt aikaisemmin erityisesti animaation käyttöön. Sen dokumentaarista arvoa pohtiessaan Moran löytää kaksi voimaa:

Ensinnäkin, että animaatio on onnistunut representaation tapa, jolla dokumentoida sellainen näkemätön, näkymätön, ja ennustettu, jonka olemassaolo on ainakin mahdollista, jollei todistettavaa; toiseksi, että animaatio itsessään ei ole pohjimmiltaan fiktiivistä, vaan sitä voidaan tulkita ainoastaan sen esittämiseen liittyvän kontekstin sekä sopimuksen sisällä.⁹

Lavastaminen tai animaatio pyrkivät tavoittamaan sen, mitä voisi tai olisi voinut olla. Toisaalta elokuvatutkija Mark J. P. Wolf korostaa, että tämänkaltainen materiaali ei perusluonteeltaan eroa mitenkään suorasta dokumentaatiosta. Kysymys ”mitä olisi voinut olla?” on keskeisesti läsnä kaikissa dokumentaarisisissa esityksissä, sillä myöskin suora dokumentaatiota hyödyntävät esitykset ”rekonstruoivat menneitä tapahtumia

7 Van Alphen 2018, 9–16.

8 Moran 1999, 258–260.

9

Ibid., 263.

olemassa olevien objektien, dokumenttien ja henkilökohtaisten muistikuvien pohjalta” ja joutuvat painimaan subjektiivisuuden ja epätäydellisyiden kanssa.¹⁰ Kyse on ennen kaikkea siitä, millaisin sopimuksin katsomme, että valokuva tai animaatio voi toimia totuuden tuotannossa.

Välinekeskeinen dokumentaarisuuskäsitys

Välinekeskeisen dokumentaarisuuskäsityksen hahmottaminen vaatii, että ymmärrämme millaiseen ajatteluun tämä valtavirtainen dokumentaarisuuskäsitys pohjautuu. Vaikka dokumentaarisuus on nykypäivänä arkipäiväinen käsite, ei sillä ole mitään yleistä tai yleispätevää määritelmää. Dokumentaarisuuden teoreettista määrittelyä vaikeuttaa se, että myös sen kuvailuun laajasti käytetyt käsitteet kuten totuus, todellisuus ja objektiivisuus ovat vailla yleisesti jaettuja merkityksiä. Näin keskustelut dokumentaarisuudesta ovat usein vaarassa kaatua omaan epämääräisyyteensä.¹¹

Dokumentaarisuutta lähestytään kuitenkin usein välinekeskeisesti. Välinekeskeinen määritelmä korostaa valokuvan ontologisia ominaisuuksia, kuten indeksisyyttä ja ikonisuutta.¹² Valokuvilla ja valokuvauslaitteella katsotaan näiden ominaisuuksien kautta tiettyjä välinekohtaisia erityispiirteitä, jotka muodostavat sille kyvyn tuottaa dokumentaarisia esityksiä. Valokuvatutkimuksen piirissä ei ole suoraa yksimielisyyttä siitä, perustuuko tämä erityispiirre juuri indeksisyyteen tai ikonisuuteen. Kokemukset indeksisestä luonteesta ja todellisuuden representaatiosta on yhdistetty valokuvaan jo sen varhaisista ajoista saakka.¹³ Indeksisyys toimii valokuvassa ”vankkana todisteena paikallaolosta”¹⁴. Toisaalta valokuvien tarjoama ”taikuu” perustuu usein kuitenkin ikonisuuden aiheuttamaan reaktioon katsojassa valokuvan katsomisen ja merkityksellistämisen tilanteissa.¹⁵

Valokuvatutkija Janne Seppänen määrittelee indeksisyyden ja ikonisuuden kokemuksen synnyttävän tapahtuman valokuvan materiaalisesti ytimeksi. Hän kuvaa sitä valokuvaustapahtuman osaksi, jossa materiaalisesta maailmasta säteilevät tai heijastuvat fotonit aiheuttavat muutoksia kameran filmin tai kennon pinnan materiassa. Tämä indeksinen tapahtuma muodostaa yhteyden fotonien aiheuttaman jäljen ja kameralaitteen edessä avautuvan maailman välille. Jälki taas toimii lähtökohtana niille erilaisille prosesseille, jotka muuttavat sen havaittavaksi fyysiseksi tai digitaaliseksi valokuvaksi.¹⁶ Tämä tapahtumaketju sitoo Seppäsen mukaan valokuvan aina ajallisesti siihen hetkeen,

10 Wolf 1999, 274.

11 Steyerl 2011.

12 Pälviranta 2012, 163–164.

13 Mäenpää 2012, 84.

14 Mäenpää 2012, 85

myös. Puustinen & Seppänen 2010, 32.

15 Van Alphen 2018, 34–35.

16 Seppänen 2014, 72–79.

jolloin sen materiaallinen ydin on syntynyt sekä synnyttää valokuvan katsomiseen läsnäolon ja poissaolon dynamiikan, jossa kuva tuo menneisyyden nykyhetkeen ja samalla muistuttaa sen poissaolosta. Samalla valokuvan ikonisuus vahvistaa kohteen läsnäolon kokemusta ja tekee valokuvasta vahvan representaation. Esimerkiksi kuvajournalismissa materiaallinen ydin toimii Seppäsen mukaan valokuvien ”objektiivisuuden ankkurina” ja ”todisteena paikallaolosta”.¹⁷ Välinekeskeisessä dokumentaarisuuskäsityksessä materiaallinen ydin toimii siis dokumentaarisuuden nollapisteenä.

Objektiivisuudesta

Nykyaikaisen objektiivisuuskäsityksen voi taustoittaa Immanuel Kantin aloittamiin muutoksiin tiedefilosofiassa. 1700-luvun lopulla Kant määritteli uudelleen sekä popularisoi käsiteparin objektiivinen/subjektiivinen. Kant itse käytti termejä suhteellisen löyhästi; objektiivisuus viittasi aistikokemukset mahdollistaviin ominaisuuksiin kuten aikaan, tilaan ja kausaalisuuteen, kun taas subjektiivisuuden hän määritteli empiirisiksi kokemuksiksi.¹⁸

Termit sysäsivät liikkeelle muutoksia tieteen epistemologiassa. Tieteentekijän oma subjektiviteetti alettiin kokea esteenä totuuden tavoittelussa. Mekaanista objektiivisuutta tavoitelleet tieteentekijät pelkäsivät, että heidät omat teoriansa heijastuivat tieteellisiin kuvituksiin heidän itse sitä tiedostamatta. Subjektiivisuutta pyrittiin hallitsemaan käyttämällä havaintojen tekemiseen mekaanisia laitteita. Tähän kehitykseen valokuvasta istui oivallisesti ja kuvantamisen välineenä se tieteen piirissä suurelta osin korvasi piirtämisen 1800-luvun aikana. Valokuvaus nähtiin hyödyllisenä, koska sen mekaanisen syntyprosessin ajateltiin estävän tieteentekijän oman subjektiviteetin väliintulon. Tämä päämäärä ohitti tärkeässä kaikki muut hyveet, kuten tarkkuuden.¹⁹ Äärimmillään 1800-luvun tieteentekijät eivät halunneet korjata valokuvistaan edes objektiivin aiheuttamia vääristymiä.²⁰

Mekaaninen objektiivisuus on kuitenkin vain yksi monista erilaisista paalutuksista, joita tiede on viimeisen kahdensadan vuoden aikana hyödyntänyt. 1700-luvulla, ennen ajatusta mekaanisesta objektiivisuudesta, tieteellisten kuvitusten tuotantoa ohjasi uskollisuus luonnolle. Tieteentekijä ei pyrkinyt kuvituksessaan kuvaamaan yksilöitä (kuten kasveja) sellaisinaan, vaan niiden idealisoidussa muodossa. Hänen tehtävänsä oli tuntea kuvaamansa laji tai luokka niin hyvin, että hän kykeni erottamaan esimerkiksi kasvien olennaiset lajityypilliset piirteet yksilöiden epäolennaisista variaatioista.²¹

17 Ibid., 93–103.

18 Daston & Galison 2007, 30–31.

19 Ibid., 120–138.

20 Ibid., 44–45.

21 Ibid., 55–84.

1900-luvun aikana tieteentekijät alkoivat yhä useammin pitää tavoitteenaan mekaanisen objektiivisuuden sijaan valistunutta arviointia, jossa tieteentekijän tehtävä oli oman asiantuntemuksensa turvin intuitiivisesti täydentää laitteiden tuottamia kuvia. Mekaanisen objektiivisuuden nähtiin tuottavan kuvia, jotka eivät itsessään olleet vielä kovin merkityksellisiä. Tieteentekijän tehtäväksi jäi niiden kategorisointi sekä mallien ja samankaltaisuuksien tunnistaminen niistä. Tästä näkökulmasta tieteentekijän tehtävä oli tehdä subjektiivisia arviointeja mekaanisten kuvien pohjalta.²²

Objektiivisuudelle ei olekaan missään vaiheessa muodostunut yksiselitteistä määritelmää. Se määritellään milloin ”siksi, joka on suhteessa ei-inhimilliseen todellisuuteen”, ”siksi, joka pysyy samana olosuhteiden muutoksissa” taikka ”puolueettomuudeksi, irrallisuudeksi, mielenkiinnon puutteeksi sekä avoimuudeksi uusille todisteille.”²³ Objektiivisuus liittyy kuitenkin aina vastapariinsa subjektiivisuuteen. Objektiivisuus ja subjektiivisuus ovat toistensa peilejä, subjektiivisuus on sitä mitä objektiivinen ei ole. Kumpikin tarvitsee toisen saadakseen kannettavakseen merkityksiä, kumpikin on merkityksetön ilman toista.²⁴

Mekaanisen objektiivisuuden läpi tarkasteltuna valokuvajaasta itsestään tulee vihollinen, jonka oma subjektiviteetti tulee hävittää valokuvan tuotannosta ja sen tulkinnasta. Valokuvauslaitteen mekaaninen toiminta ja sen synnyttämä materiaallinen ydin takaa esityksen dokumentaarisen arvon. Tähän yhteenkietoutumaan perustuu myös valtavirtainen käsitys valokuvasta spontaanien ja satunnaisten tilanteiden tarkkana tallentajana. Kuvaajan omat väliintulot ja menetelmät liikkuvat tätä sen ”perimmäistä luonnetta” vastaan.²⁵ Tästä näkökulmasta toiminnot kuten lavastaminen tai kuvamanipulaatio, alkavat näyttäytyä herkästi valheellisuutena, sillä ne tuovat tekijän subjektiviteettia valokuvaan.

Totuudesta ja sen tuottamisesta

Valokuvan dokumentaarista arvosta puhuttaessa, erityisesti kuvajournalismin yhteydessä, mekaaninen objektiivisuus ja totuus toimivat terminä usein symbioottisesti. Arkisissa valokuvakeskusteluissa ne vaihtavat sujuvasti paikkoja keskenään ja viittaavat kehämäisesti toisiinsa. Mutta millainen oikeastaan on objektiivisuuden ja totuuden suhde? Kuten edellisessä luvussa todettiin, on kyseenalaista käyttää mekaanista objektiivisuutta synonyymina totuudenmukaisuudelle. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että objektiivisuus itsessään olisi hyödytöntä tai arvotonta. Se ainoastaan osoittaa, että objektiivisuutta on toteutettu eri tavoin eri aikoina. Mekaaniselle objektiivisuudelle on totuuden tuotannossa

22 Ibid., 321–325.

23 Ibid., 378–379.

24 Ibid., 36.

25 Van Alphen 2018, 9–57.

myös vaihtoehtoja.²⁶ Valokuvan totuudellisuuden haastetta on hedelmällistä lähestyä käänteisen esimerkin kautta.

Ensimmäisen maailmansodan aikana valokuvaaja Frank Hurley toimi Euroopan länsirintamalla Australian armeijan tiedotusosaston (AIF) valokuvaajana. Valokuvatussaan Hurley otti suuria riskejä ja pyrki usein oman henkensä uhalla lähelle tykistökeskityksiä ja taistelua.²⁷ Valokuviaan hän kuitenkin kuvaa pettyneesti latteiksi yksityiskohdiksi, jotka voisivat hyvin olla kuvattu sotaharjoituksissa varsinaisen taistelun sijaan. Siten hän päätyi ajatukseen, ettei yksittäisellä valokuvalla voi ikinä välittää sodan kokemusta. Yksittäisen kuvan sijaan Hurley halusi luoda useiden valokuvien yksityiskohdista koottuja kollaaseja, joita hän kutsuu valokuvallisiksi vaikutelmakuviksi.²⁸

“Kukaan, paitsi he jotka ovat sitä yrittäneet, ei voi ymmärtää niitä ylitsepääsemättömiä haasteita, joita kohtaa yrittäessään kuvata modernia taistelua kameran avulla. Sisällyttää koko tapahtuman yhteen negatiiviin, olen yrittänyt ja yrittänyt, mutta tulokset ovat toivottomia. [...] Mutta, jos negatiivit on kuvattu kaikista toiminnan erillisistä tapahtumista ja yhdistetty, niin jonkinlaisen ajatuksen voi alkaa saada siitä, miltä moderni taistelu näyttää.”²⁹

Hurleyn mukaan komposiittikuvilla päästiin siis lähemmäs sodan kokemusta. Niillä voitiin välittää katsojalle esimerkiksi käsitys sen massiivisesta mittakaavasta ja kaaoksesta. Toisin sanoen mekaanisen objektiivisuuden päälle tarvittiin eräänlaista asiantuntijuuteen perustuvaa valistunutta arviointia. Erityisesti kun rintamalta palanneet sotilaat näkivät komposiittikuvia näyttelyssä ja suhtautuivat niihin hyväksyvästi, kertoo Hurley olevansa “vakuuttunut siitä, että ne ovat oikeutettuja”³⁰.

Hurleyn esimiehenä toiminut kapteeni Charles Bean piti komposiitteja kuitenkin vaarallisina väärennöksinä.³¹ Bean oli ammatiltaan historioitsija ja harrasti vapaa-ajallaan valokuvausta. AIF:ssä hänen tehtävänsä oli muun muassa tallentaa Australian armeijan virallista sotahistoriaa. Hänen käsityksensä valokuvauksen dokumentaarista funktiosta pohjautui pitkälti tieteellisiin lähestymistapoihin. Beanin kirjoituksissa valokuvat ja historialliset jäännökset ovat historiallista “raakamateriaalia”, jota pitää tallentaa ja arkistoida. Bean muun muassa kuvasi juuri taistelusta saapuneita sotilaita aikakauden antropologiasta tuttuja visuaalisia konventioita käyttäen. Kuvauksen jälkeen hän vaihdatti sotilaiden vaatteet uusiin, jotta niiden poimuihin jääneet “kauhun, kuoleman, sitkeyden ja sankaruuden” jäljet voitaisiin säilyttää myöhemmille sukupolville.³² Bean seurasi pitkälti

26 Daston & Galison 2007, 378.

27 Wishart 2017.

28 Hurley 1919.

29 Ibid.

30 Ibid.

31 Wishart 2017.

32 Jolly 1999.

välinekeskeistä dokumentaarisuuskäsitystä. Materiaalisen ytimen varjeleminen teki valokuvista läpinäkyviä historiallisia artefakteja, joista historioitsijat voisivat myöhemmin rakentaa kansallisen australialaisen historiikin.

Hurleyn ja Beanin konfliktin voikin nähdä totuuden sijaan konfliktina AIF:n tuottamien valokuvien funktiosta. Dokumentaarisuus sisältää odotuksen ”symbolisesta tai sosiaalisesta todellisuudesta, joka on järjestetty ja tuotettu merkitykselliseksi”³³. Todellisuuden järjestämiseen ja merkityksellistämiseen käytetty menetelmä on riippuvainen tavoitteista. Beanille oli tärkeää rakentaa tieteellisesti hyväksyttävien menetelmin tuotetuista valokuvista mahdollisimman kattava arkisto, jota historiantutkijat voisivat myöhemmin hyödyntää. Hurleyn päämäärä oli välittää yleisölle ymmärrystä sodan kokemuksesta ja vaikuttaa katsojaan.

Tällaiset kamppailut autenttisuudesta, representaatiosta ja todellisuuden luonteesta ovat keskeinen osa dokumentaarisia esityksiä. Pohjimmiltaan todellisuus jakautuu yksilöiden erilaisiin arkitodellisuuden kokemusmaailmoihin. Arkitodellisuuden tasolla viitataan kokemusmaailmaan, jossa yksilö on tietoisin itsestään ja kykenee orientoitumaan tilaan ja aikaan. Arkitodellisuuden rinnalla on kuitenkin myös muita todellisuuksia, kuten unissa koetut maailmat, jotka vuorovaikuttavat tämän arkimaailman todellisuuden kanssa. Arkitodellisuuden kokemusmaailma on tyypillisesti myös intersubjektiivinen, sillä se jaetaan muiden sen todellisesti kokevien yksilöiden kanssa.³⁴

Tiedonsosiologien Peter Bergerin ja Thomas Luckmannin mukaan ihmisillä on taipumus rakentaa vuorovaikutuksessa vakiintuneista toimintatavoista ja merkityksistä koostuvia taustamaailmoja, jotka tekevät toiminnasta ennakoitavampaa ja säästävät energiaa. Näin toimintatavoilla on taipumus totunnaistua.³⁵ Suuremmissa ihmisjoukoissa totunnaistuneet toimintatavat (kuten isyys tai tuomioistuinjärjestelmä) alkavat siirtyä sukupolvelta toiselle, ylittäen yksilöiden arkitodellisuuden rajat. Näin toiminta institutionalisoituu, eli muuttuu yksilöitä pakottavaksi voimaksi, jonka muovaamiseen heillä ei ole enää mahdollisuutta osallistua. Berger ja Luckmann käyttävät termiä historiallistuminen tästä prosessista, jossa instituutio alkaa ajan saatossa ilmentää omaa todellisuuttaan.³⁶ Institutionalisoituneeseen tietoon voi nähdä kuuluvan myös välinekeskeiset dokumentaariset käytännöt. Kuten Van Alphen toteaa,

“Välineen erityispiirteet eivät määriy ainoastaan sen teknisten ja muodollisten piirteiden perusteella, vaan myös välineen kanssa työskentelyn käytännöissä, jotka

33 Cowie 1999, 19.

34 Berger & Luckmann 1999, 30-33.

35

Totunnaistumisella viitataan tiettyjen toimintatapojen jakamiseen yksilöiden välillä ja toistamiseen ajassa.

36

Berger & Luckmann 1999, 60-73.

tulevat vallitseviksi tiettyinä hetkinä historiassa ja näin määrittävät myös välineen rajoja. »³⁷

Todellisuus rakentuu siis ajan ja tilan rajaamassa yksilöiden vuorovaikutuksessa, jossa roolituksia, objektivoitumia ja institutionalisoitunutta tietoa tuotetaan ja säilytetään ajattelun ja toiminnan avulla.³⁸ Todellisuus ei ole luonteeltaan koherenttia tai pysyvää, vaan se on fragmentaarista, erilaisiin ajallisiin ja tilallisiin ulottuvuuksiin jakautunutta, yksilöiden ajattelun ja toiminnan ajamassa jatkuvassa muutoksen tilassa.

Näitä erilaisia sosiaalisia todellisuuksia rakentavat ja määrittävät totuudet. Filosofi Michel Foucault on määritellyt totuuden erilaisten valtasuhteiden ylläpitämäksi etuoikeutetuksi toteamukseksi todellisuuden luonteesta.³⁹ Totuutta määrittelevät ja uudelleenmäärittelevät jatkuvasti erilaiset auktoriteetit (kuten rikospaikkatutkijat tai lääkärit) erilaisissa diskursseissa ja instituutioissa (kuten kuvajournalismissa tai yliopistoissa) erilaisin menetelmin (kuten poliisivalokuvauksella tai kyselytutkimuksilla). Nämä järjestelmät muodostavat totuuden tuotannon, jolla viitataan niihin järjestelmiin, jotka tietyn yhteiskunnan tai yhteisön sisällä tuottavat tosia toteamuksia. Totuus on vallan muoto. Se vaatii syntyäkseen, levitäkseen ja vaikuttaakseen sitä tuottavia järjestelmiä instituutioineen, arkistoineen ja menetelmineen. Foucault toteaa painokkaasti:

*”Jokaisella yhteiskunnalla on totuuden tuotanto: tarkoittaen, ne erityyppiset diskurssit, jotka se hyväksyy ja saa toimimaan totuutena; ne mekanismit ja instanssit, jotka mahdollistavat ihmisten tunnistaa todet ja epätodet toteamukset; ne keinot, joiden avulla kumpuakin säännellään; ne tekniikat ja prosessit, joille myönnetään arvoa totuuden hankinnassa; ne henkilöt, jotka on määrätty kertomaan mikä lasketaan todeksi.”*⁴⁰

Kyky määritellä totuuksia on vallankäyttöä. Valta taas muodostuu kyvystä määritellä totuuksia, sillä totuuksilla on vaikutuksia todellisuudessa ja siten ne laajentavat niiden tuottajan valtaa. Totuuden ja vallan kehämäinen suhde muodostaa kentän, jolla ”käydään jatkuvaa kamppailua totuuden tilan ja sen sosiaalisen sekä poliittisen roolin määrittämiseksi”⁴¹. Hurleyn ja Beanin välinen konflikti tekee näkyväksi sen, kuinka totuuden lisäksi myös sen muodostamiseen käytetyt, ajan saatossa institutionalisoituneet menetelmät ovat jatkuvan kamppailun ja uudelleenmäärittelyn tilassa.

Hurleyn ja armeijan tiedotusosaston kamppailu objektiivisuudesta johti erikoiseen tilanteeseen, jossa Hurleylle myönnettiin lupa tuottaa kuusi komposiittikuvaa, ei yhtään

37 Van Alphen 2018, 11.

38 Berger & Luckmann 1999, 30.

39 Foucault 1980, 133.

40 Ibid., 131.

41 Ibid., 132.

enempää.⁴² Objektiivisuuden ideaali harasi vastaan, kun asiantuntijan subjektiivisuus yritti viestiä omanlaistaan totuudellisuutta.

Subjektiivisuuden hallinta

Koska dokumentaariset esitykset ovat osa totuuden tuotantoa, niiden esittämisellä ja katsomisella on aina yhteiskunnallinen funktio. Välinekeskeiseen dokumentaarisuuskäsitykseen pohjautuvat esitykset toimivat tyypillisesti todistamiseen, todentamiseen ja arkistointiin liittyvissä tehtävissä, kuten syyllisyyden tai paikallaolon määrittämisessä. Nämä käytännöt ilmentävät paradigmaattista todellisuuskäsitystä, jossa todellisuus nähdään joukkona yksittäisiä toteamuksia todellisuuden tilasta. Paradigmaattisen todellisuuskäsityksen kontekstissa valokuva hahmottuu materiaalisen ytimen ja mekaanisen objektiivisuuden yhteenkietoutuman kautta teknisenä tuotantoprosessina, joka tuottaa näitä toteamuksia. Tämä institutionalisoitunut yhteenkietoutuma muodostaa valokuvaajan ja katsojan välille luottamusuhteen. Valokuvan katsomistilanteessa arvioidaan joka kerta uudelleen valokuvan rooli totuuden tuotannossa.

Janne Seppänen huomauttaa, että tämä luottamussuhde on hauras ja valokuvan materiaallinen ydin muodostuu mekaanisen objektiivisuuden kannalta myös keskeiseksi ongelmaksi sen hybridisen luonteen vuoksi.⁴³ Materiaalisen ytimen syntyyn vaikuttavat valokuvauslaitteen lisäksi valokuvien tuotantoprosesseihin osallistuvat subjektiivisuudet, kuten valokuvaaja tai kuvatoimituksen henkilökunta, joiden toiminta voi asettaa mekaanisen objektiivisuuden kyseenalaiseksi. Siksi välinekeskeistä dokumentaarisuuskäsitystä hyödyntävissä instituutioissa on kehittynyt joukko käytäntöjä, jotka pyrkivät hallitsemaan tätä epävarmuutta. Sitä tehdään sääntelemällä tietyssä tehtävässä toimivan valokuvan estetiikkaa, tuottajan roolia sekä kuvien arkistointia ja niiden yhteydessä käytettyä materiaalia, kuten konstekstoivaa tekstiä. Näiden institutionalisoituneiden käytäntöjen päämääränä voi nähdä kuvan tuottavan ja määrittelevän järjestelmän historiallistamisen. Erilaiset käytännöt kuitenkin hämärtävät valokuvan tuotantomekanismeihin osallistuvat subjektiivisuudet. Institutionalisoituneet käytännöt sulkevat usein tuotannon mekanismien ulkopuolelle ne, joiden todellisuutta valokuvat käsittelevät.

Tarkastelen seuraavaksi muutamia menetelmiä, joita hyödynnetään muun muassa kuvajournalismin ja poliisivalokuvauksen sisällä. Sisällytän nämä diskurssit osaksi välinekeskeisten dokumentaaristen käytäntöjen kirjoa, koska kuvien toimintaympäristöistä ja päämääristä huolimatta samat käytännöt aktivoituvat niiden sisällä.

42 Wishart 2017.

43 Seppänen 2014, 101

Dokumentaarin estetiikka

Estetiikan sääntely on keino, jolla ylläpidetään valokuvien institutionalisoituneita asemia ja hallitaan niiden merkityksiä välinekeskeisissä käytännöissä. Esimerkiksi *Poliisin teknisen tutkinnan valokuvauksessa* (2017) annetaan ohjeita rikospaikkavalokuvien selkeään sommitteluun, tasaiseen valaisuun ja erilaisiin kuvamuotoihin. Erilaisten määriteltyjen kuvatyyppeiden rooli on ”tukea vallitsevien olosuhteiden toistamista” ja toisaalta myös ”luoda yhteistä kieltä rikospaikkavalokuvaajien kesken”.⁴⁴ Tai kuten Berrebi on asian esittänyt:

*”Jotta sellainen teknologia [valokuvaus] voisi toimia todisteena, eräs edellytys oli visuaalinen samankaltaisuus eri paikoissa tuotettujen ja eri yksilöiden tuottamien valokuvallisten dokumenttien välillä. Todisteen toimintaa ei saa estää epäjohtonmukaisuus eri valokuvaajien välillä.”*⁴⁵

Institutionalisoituneet estetiikat paljastuvat esimerkiksi silloin, kun kykenemme valokuvan estetiikan pohjalta nimeämään sen käyttök kontekstin, kuten lehti- tai mainosvalokuvan. Estetiikan johdonmukaistaminen toimii paitsi valokuvan eri lajityyppeihin sijoittuvien kuvien välillä, myös kuvatyyppeiden sisällä. Lehdillä on usein kuvajournalistinen visuaalinen linja, johon sen kuvaajat pyrkivät, ja mainoskampanjan sisällä mainosvalokuvaaja pyrkii tyypillisesti esteettisesti yhdenmukaiseen kuvakokonaisuuteen. Säännelty estetiikka asettaa institutionaaliset raamit valokuvaajan subjektiivisuudelle, mutta toimii myös esityksen sisällä katsojaa passivoivana elementtinä häivyttämällä näkyvistä tuotannon olosuhteet. Kuva alkaa ilmentää sen käyttötarkoituksen muodostamaa omaa todellisuutta, joka mahdollistaa valokuvan katsomisen ”ikkunana maailmaan”.⁴⁶

Asiantuntijatodistaja

Toinen keskeinen käytäntö on valokuvaajan roolin rajaaminen asiantuntijoille. Esimerkiksi poliisivalokuvaaja on koulutettu osaa ja kuvajournalisti journalistin ohjeisiin sitoutunut ammattilainen. Kumpikin saa oman taustansa kautta roolin eräänlaisena asiantuntijatodistajana, joka voi erottaa itsensä tilanteista ja tallentaa niitä kamerallaan. Asiantuntijatodistaja lähestyy todellisuutta raakamateriaalina, josta oikeita historiallistuneita menetelmiä käyttämällä voi määrittää totuuksia. Samalla asiantuntijatodistajan persoona hälvenee näkyvistä ja hänen toimintansa alkaa ilmentää järjestelmää, jonka osana hän toimii.

⁴⁴ Tikkanen 2017, 14–27.

⁴⁵ Berrebi 2014, 52.

⁴⁶ Kts. Yiu 2019.

Käsitys valokuvaajasta neutraalina asiantuntijana siis häivyttää subjektiivisuutta kuvapinnan tulkinnasta. Esimerkiksi poliisin tuottama valokuvamateriaali käsitetään eräänlaisena asiantuntijakuvastona, joka kuvataan instituution käyttöön vailla subjektiivisia päämääriä. Instituutio määrittää oppikirjoissa ja ohjeissa esittämisen tavat ja keinot, joihin asiantuntija sitoutuu. Koska asiantuntijatodistajan käyttämät keinot eivät ole hänen omiaan, hänen velvollisuutensa muita yksilöitä kohtaan on madaltunut. Keskeinen huomio tässä on, että asiantuntijatodistaja on *vastuussa toimintatavoistaan ja tuotannostaan ainoastaan muille asiantuntijoille*, ei katsojalle tai niille henkilöille, joiden todellisuutta esitys käsittelee.⁴⁷

Janne Seppäsen mukaan “esittämisen keinojen” keskittäminen valokuvaajalle muodostaa dokumentarismissa eräänlaisen geneerisen sopimuksen, joka tekee muun muassa kuvajournalismin sisällä kuvattavista “tykinruokaa” kuvatoimituksen prosesseille ja vie heiltä mahdollisuuden määritellä omaa representaatiotaan uutismediassa.⁴⁸ Välinekeskeisissä käytännöissä oikeus kuvallistaa, käsitellä ja levittää representaatioita muiden ihmisten todellisuuksista muuttuu siis valokuvaajan kyseenalaistamattomaksi perusoikeudeksi. Toisten maailmat on ”tehty esitettäväksi”.⁴⁹

Valokuvateoreetikko Ariella Azoulayn mukaan tämä valta-asetelma pohjautuu imperialismiin ja kolonialistisiin toimintamalleihin. Kolonialismiin linkittyneissä rasistisissa antropologisissa käytännöissä valokuvaajan asema rajattiin valkoisille asiantuntijoille, joille syntyi samalla kolonialistinen etuoikeus tutkia ja määritellä rodullistettujen ihmisten todellisuuksia. Valokuvauksen tuottamien vaikutusten rakenteellinen kieltäminen yhdessä imperialististen etuoikeuksien kanssa on mahdollistanut valokuvaajan etuoikeutetun aseman säilymisen.⁵⁰ Niin valokuvaajat kuin taiteilijat ovat Azoulayn mukaan perineet tämän institutionaalisen oikeuden halutessaan suhtautua muiden maailmoihin referensseinä, tutkimukseen, ihailuun tai appropriaatioon käytettävänä materiaaleina.⁵¹

Arkistoinnin menetelmät

Asiantuntijatodistajuuden käytännöt näkyvät kuvan tuotannon lisäksi myös valokuvien arkistoinnissa. Välinekeskeisissä esityksissä valokuvien ohessa esitetty teksti on tyyppillisesti selostavaa, pitää sisällään yhden kertojan (yleensä valokuvaajan tai muun asiantuntijan äänen) ja pyrkii rakentamaan valokuvan kuvasisällölle yhden mahdollisen

47 Azoulay 2018b.

48 Seppänen 2001, 109–120.

49 Azoulay 2018a.

50 Azoulay 2019, 4.

51 Azoulay 2018b.

tulkintakehyksen. Jos esitykseen kuuluu eri ihmisten ääniä, ne eivät suhtaudu keskenään erimielisesti valokuvien merkityksiin. Kuvajournalismissa kuvien ohessa julkaistussa teksteissä saattaa esiintyä ihmisten eriäviä mielipiteitä todellisuuden tilasta, mutta erimielisyydet eivät rakenna konfliktia niitä esittävien valokuvien representaatiosta. Teksteissä pyritään usein myös välttämään ajallisuuden – mitä tapahtui ennen tai jälkeen kuvan ottamisen – ulottuvuutta. Tällainen strategia toteutuu esimerkiksi uutiskuvien kuvateksteissä tai poliisin esitutkintapöytäkirja kuvaliitteessä. Poliisin teknisen tutkinnan valokuvausoppaassa todetaan, että *“kuvatekstien tulee olla esitutkinnassa selvitettyjen havaintojen mukaisia, lyhyitä ja ytimekkäitä toteamuksia tosiasioista. Valokuvaliitteen teksteissä ei missään tilanteessa saa olla olettamuksia, arvauksia, kuvitelmiä tai mielipiteitä”*⁵².

Välinekeskeiset lähestymistavat pyrkivät välttämään narratiivisuutta, sillä narratiivit tuovat tekijän subjektiivisuutta mukaan esitykseen. Narratiiveja kyllä hyödynnetään työskentelyssä, mutta niihin suhtaudutaan ambivalentisti. Tämä näkyy esimerkiksi kuvajournalistien puhuessa omasta työstään. Jenni Mäenpään toteuttamassa kyselytutkimuksessa lehtikuvaajat kertovat usein, että heidän työnsä on tuottaa objektiivisia ja totuudenmukaisia heijastuksia maailmasta. Samalla he näkevät ammattitaitonsa koostuvan tilanteiden tulkinnan ja olennaisten asioiden tiivistämisen sekä katsojan tunteisiin vetoamisen kaltaisista narratiivisista työkaluista.⁵³ Sama ambivalentti suhde määrittää myös välinekeskeisten käytäntöjen suhdetta kuvakerrontaan. Poliisin teknisen tutkinnan valokuvausoppas määrittää tarkat raamit rikospaikkojen valokuvauksessa *“loogista tarinankerrontaa”* palvelevalle sarjalliselle esitystavalle, jonka voi nähdä pyrkivän simuloimaan tilassa liikkumista:

*“Pääsääntönä on, että rikospaikalla kuvaus aloitetaan tunnustekuvalla, jonka jälkeen siirrytään yleiskuviin. Tämän jälkeen edetään tutkinnan kannalta tärkeisiin yksityiskohtiin ja yksityiskohdat sidotaan ympäristöön puolimatkeakuvilla. Lopuksi yksityiskohdat kuvataan lähikuvilla. Kuvaaja siis esittelee ympäristöä ja ikään kuin zoomaa yksityiskohtiin.”*⁵⁴

Narratiivisuuden välttely tekee välinekeskeisistä käytännöistä kömpelöitä toimimaan ajassa ja selittämään ajallista toimintaa institutionalisoituneiden ympäristöjen, kuten uutistoimitusten ja poliisitutkinnan, ulkopuolella. Instituutioiden ulkopuolisissa konteksteissa materiaalisen ytimen varjeleminen voi kääntyä ymmärryksen tuottamista vastaan, sillä se rajoittaa dokumentaristin liikkumavaraa. Dokumentaarisuuden välinekeskeinen määritelmä tarjoaa usein kameraa käyttävälle dokumentaristille

52 Tikkanen 2017, 52.

53 Mäenpää & Seppänen 2007.

54 Tikkanen 2017, 16.

mahdollisuuden toimia passiivisesti, kun kameralaitteen muodostama musta laatikko toimii esityksen dokumentaarisen arvon tuottajana. Pelkästään se, että valokuvaaja ”on paikalla ja dokumentoi” riittää, riippumatta siitä mihin lopputulokseen toiminnalla pyritään.⁵⁵

Erilaiset asiantuntijuuden ja vallankäytön menetelmät rajaavat myös katsojan tulkintaa esityksestä. Esitutinnan valokuvaliite ei tarjoa katsojalle mahdollisuutta muodostaa omaa mielipidettä esitetystä, vaan katsojan tehtävä on vastaanottaa institutionalisoitunutta tietoa. Erilaiset välinekeskeiset käytännöt ovat kiistatta hyödyllisiä tiettyjen instituutioiden rajatuissa tehtäväkuissa, mutta ne törmäävät ongelmiin joutuessaan käsittelemään laajoja, monimutkaisia ja näkymättömiä yhteiskunnallisia kysymyksiä.

Tekijäkeskeinen dokumentaarisuuskäsitys

Kuten edellä on todettu, välinekeskeiset dokumentaariset esitykset ovat usein vaikeuksissa joutuessaan tekemisiin ajallisten tapahtumien, mentaalisten kokonaisuuksien tai yksilöllisten narratiivien, kuten kokemusten, kuvitelmien ja mielipiteiden kanssa. Erilaiset yksilölliset narratiivit ovat kuitenkin tärkeä tiedon jäsentämisen tapa ja ne toimivat sosiaalisen todellisuuden rakennuspalikoina instituutioiden ja muiden yksilöiden ympäröimässä yhteiskunnassa. Dokumentaarinen valokuvaus tarvitsee joustavia välineitä kyetäkseen lähestymään narratiivista ajattelua. Välinekeskeisen dokumentaarisuuskäsityksen rinnalla on hedelmällistä pohtia vaihtoehtoisia dokumentaarisuuskäsityksiä.

Välineen sijaan dokumentaarisuutta voidaan lähestyä valokuvien kanssa työskentelevän tekijän kautta. Harri Pälvirannan mukaan tekijän kautta määriteltyä dokumentaarinen valokuva on esittämistä varten tehty ”kommentari yhteiskunnallisista asioista”⁵⁶. Omassa työssäni olen käsittänyt tämän laajemmassa muodossa. *Tekijäkeskeisessä dokumentaarisuuskäsityksessä* valokuvat nähdään sekä dokumentaristin että katsojan puolelta työkaluna ymmärryksen muodostamisessa ja välittämisessä. Ymmärryksen tavoittelu käsitelystä aiheesta toimii ideaalina, jota kohti tekijä jatkuvasti pyrkii. Ymmärrys taas käsitetään, kuten Susan Sontag sen määrittelee, tietona asioiden ja ilmiöiden toiminnasta.⁵⁷ Tekijäkeskeisen toimintavan valitseminen tarkoittaa narratiivisuuden syleilyä ja sen mahdollisuuksien tutkimista, sillä toiminta tapahtuu aina ajassa ja sen selittäminen vaatii esitykseltä ajallista rakennetta. Ymmärryksen tuottaminen ja

55 Van Alphen 2018, 41.

56 Pälviranta 2012, 165.

57 Sontag 2008, 23.

jakaminen on mahdollista ainoastaan tulkitsemalla todellisuutta ja jakamalla sitä muille, muodostamalla dokumentaristin sekä katsojan välille jaettuja narratiiveja.

Koska tekijäkeskeinen dokumentaarinen valokuvaus lähtee välineen sijaan liikkeelle käsitellystä aiheesta muodostetusta ymmärryksestä, dokumentaristi joutuu miettimään valokuvien roolin uudelleen jokaisen aiheen kohdalla. Erilaisten dokumentaaristen valokuvausten sijaan on syytä puhua moninaisista dokumentaarista esityksistä, joiden sisällä valokuvat ja niitä hyödyntävät erilaiset narratiiviset strategiat toimivat. Dokumentaristin pitää tietää, millaisilla valokuvilla, strategioilla ja arkistollisella rakenteella päästään lähimmäksi valokuvaajan muodostamaa ymmärrystä todellisuudesta ja välitetään se katsojalle parhaalla mahdollisella tavalla. Kuten teatterintekijä Bertolt Brecht on todennut,

“mittei aina on uusi tehtävä vaatinut uusia metodeja. Jos todellisuutta on kuvattava niin, että kuvauksen perusteella on mahdollista puuttua todellisuuteen yhteiskunnalliselta kannalta, niin metodeja on muunneltava jo siitä syystä, että se yhteiskunnallinen tilanne, johon on tarkoitus vaikuttaa, vaihtelee koko ajan.”⁵⁸

Ymmärryksen tuottaminen edellyttää erilaisia keinoja, joista valokuvat ja valokuvaus tapahtumana muodostavat vain yhden osa-alueen tutkimuksen, haastattelujen ja muiden tiedonhankinnan strategioiden kanssa. Myös välinekeskeiset käytännöt voivat aktivoitua osana näitä toimintoja, mutta dokumentaristilla on myös vapaus ohittaa ne, jos ne eivät ole hyödyllisiä. Tekijäkeskeisesti toimiva dokumentaristi katsoo konventioiden läpi ja käsittää valokuvat työkaluna ymmärryksen tuottamisessa ja levittämisessä. Menetelmien jatkuva uusiutuminen varmistaa sen, että dokumentaarisuus pystyy edelleen vaikuttamaan katsojaan ja muokkaamaan kuvaamaansa todellisuutta.

Tutkimuksen aikana tekijälle syntyy ymmärrys, joka muodostaa asiantuntijuuden esityksen aiheen käsittelyyn ja väitteiden esittämiseen. Näin tekijäkeskeinen dokumentaarinen valokuvaus ei hylkää objektiivisuutta, vaan voi pohjata menetelmissään vaihtoehtoiisiin objektiivisuuskäsityksiin, kuten uskollisuuteen luonnolle tai valistuneeseen arviointiin. Objektiivisuudella on edelleen mahdollisuus toimia valtasuhteena, joka sitoo tekijäkeskeisen dokumentaarisen esityksen osaksi totuuden tuotantoa. Toisaalta tekijäkeskeiset dokumentaariset esitykset usein problematisoivat objektiivisuuden ja asiantuntijuuden käsitteet eivätkä pyri osaksi totuuden tuotantoa siinä mielessä, että ne pyrkisivät määrittämään uusia totuuksia. Tekijäkeskeinen esitys saattaa perustua puhtaasti uusien yhteyksien rakentamiseen “jatkuvasti läsnä olleiden faktojen” välille.⁵⁹

⁵⁸ Viren 2021, 106.

⁵⁹ Viene 2020, 3.

Tekijäkeskeinen dokumentaarisuuskäsitys toimii pääpiirteissään kuvajournalismin tai oikeuslaitoksen kaltaisten totuuden tuotantoon kuuluvien instituutioiden ulkopuolella. Siten se on vapaa syyllisyyden määrittämisen kaltaisista institutionaalista tehtävistä ja niiden edellyttämästä paradigmaattisesta suhteesta menneisyyteen. Ymmärrystä tavoitteleva dokumentaarisuus on vapaa käsittämään todellisuuden moniäänisenä, ristiriitaisena ja riippuvaisena sitä määrittävistä sosiaalisista järjestelmistä. Samalla tekijäkeskeistä dokumentaarisuuskäsitystä noudattavat esitykset voivat kieltäytyä suorista kannanotoista tai totuuksien määrittämisestä ja sen sijaan pyrkiä toimimaan välineinä, joiden kautta reflektoidaan ja tehdään näkyväksi näitä erilaisia todellisuudessa vallitsevia suhteita.

Tekijäkeskeinen lähestymistapa vaatii dokumentaristilta aktiivisen ymmärtämisen lisäksi itsereflektiivisyyttä esityksen tuotannossa sekä katsojalta kriittistä asennetta esityksen tulkinnassa. Välinekeskeinen esitys nojaa katsojan ja tietyn instituution välille jo aikaisemmin muodostuneeseen luottamussuhteeseen, jonka raameista käsin katsoja omaksuu instituution tuottaman esityksen tarjoaman todellisuuden. Representaatioon kriittisesti suhtautuva tekijäkeskeinen esitys vaatii rinnalleen kriittisen katsojan, joka ei ainoastaan omaksu esityksen tarjoamaa maailmankuvaa, vaan osallistuu neuvotteluihin sen tarjoamista merkityksistä. Tekijäkeskeinen esitys pyrkii keskustelemaan katsojan kanssa ja neuvottelemaan tulkinnan ehdot kussakin katsomistilanteessa. Nämä kaksi tulkinnan rekisteriä eroavat toisistaan olennaisesti, sillä tekijäkeskeisesti tuotettujen (kuten lavastettujen) kuvien lukeminen välinekeskeisten käytäntöjen (kuten suoran dokumentaation) kautta tarkoittaisi, että dokumentaristi valehtelee katsojalleen.

Katsojan on siis omaksuttava tekijäkeskeisen esityksen kohdatessaan erilainen katsomisen tapa kuin välinekeskeisten esitysten parissa. Katsojan tulee siirtää esityksen tulkintakehys välineestä tekijään ja tätä varten hänen on kyettävä tarkkailemaan esityksen välittämän narratiivin lisäksi sen muodostamiseen käytettyjä keinoja. Tekijän on asetettava katsojan kriittisen katseelle alttiiksi sekä itsensä että esityksen tuotannon raamit, mukaan lukien tekijän oma suhde aiheeseen sekä käytetyt menetöt. Dokumentaristin on tiedostettava välinekeskeisten käytäntöjen, kuten estetiikan ja subjektiivisuuden häivyttämisen, vaikutukset katsojaan ja pyrittävä purkamaan niitä esityksen sisällä.

Seuraavassa kappaleessa erittelen keinoja, joiden avulla olen omassa työssäni pyrkinyt esityksen sisällä purkamaan välinekeskeistä estetiikkaa, asiantuntijatodistajatodistajan roolia sekä arkistoinnin menetelmiä. Keskeinen työkalu kaikissa näissä menetelmissä on kirjallisuuskriitikko Walter Benjaminin 1930-luvulla ehdottama ajatus *estetiikan*

politisoinnista, jonka Eetu Viren on määritellyt tarkoittavan “aistikyvyn ehtojen ja niiden organisaation tarkastelua ‘poliittisesta’ näkökulmasta, eli niiden historiallisen muuttuvuuden ja muutettavuuden näkökulmasta”.⁶⁰

Estetiikan politisointi liittyy Bertolt Brechtin kehittämiin eppisen teatterin menetelmiin, joista tässä yhteydessä oleellinen on vieraannuttamisen käsite. Menetelmällä Brecht tarkoitti esityksissään erilaisia elementtejä, jotka rikkovat draamallisessa teatterissa katsojan ja näyttämön välille muodostetun “neljännen seinän”. Olennaista oli pitää esityksen tuotannon yhteiskunnalliset suhteet jatkuvasti katsojan nähtävillä. Näytelmissään Brecht muun muassa hyödynsi näyttämöllä kovaa valaisua, rikkoi kronologista esitystapaa ja ohjasi näyttelijöitään tuomaan erilaisilla eleillä ja olemuksellaan esiin sen, että he esittivät roolihahmoja. Ideaalitapauksessa vieraannuttaminen katkaisee katsomiskokemuksen läpinäkyvyyden paljastamalla “jokapäiväisen elämämme teoreettisuuden, sen että elämme yhteiskunnassa, joka on perusteiltaan teoreettinen ja abstrakti”.⁶¹

Välinekeskeisyyden purkaminen

Ensimmäinen *Todennäköisin syin* -teoskokonaisuudessa hyödyntämäni keino on visuaalisesta johdonmukaisuudesta kieltäytyminen. Teoksessani narratiivin osuudet kerrotaan katkonaisesti erilaisten tuotantotapojen, kuten lavastamieni valokuvien, poliisivalokuvien, TV-uutisista otettujen kuvakaappausten ja lehtikuvien kautta. Näiden kohtausten sisällä samat tilat ja elementit, McDonaldsin ajokaista tai Helsingin käräjäoikeus, toistuvat hieman erilaisina riippuen kuvan tuottaneesta tahosta. Lainatuissa valokuvissa olen pyrkinyt jättämään näkyviin materiaalin arkistointiin liittyvät ominaisuudet. Sanomalehtiarkiston mikrofilmeiltä esiin tuodut uutiskuvat ovat menettäneet värinsä ja toistavat sanomalehden painojälkeä, suoraan ruudulta kuvatussa TV-uutismateriaalissa näkyy näytön vääristymiä ja poliisin esitutkintapöytäkirjan valokuvissa osa sävyistä on prässäytynyt pois poliisin arkistossa tapahtuneen dokumentin tulostamisen ja uudelleenskannaamisen myötä. Lavastetuissa valokuvissa vieraantumista luo korostettu tyylittely ja pienet yksityiskohdat. Kuvissa olen hyödyntänyt korostetun voimakasta salamavaloa ja keskikoon värifilmiä. Välillä olen lavastanut yksityiskohtia hieman kömpelösti, esimerkiksi rekonstruktiossa tapahtumapaikalle kiinnitetyistä kukista olen käyttänyt kukkien kiinnittämiseen narun (joka näkyy tapahtumapaikalta kuvatuissa uutiskuvissa) sijaan maalarinteippiä. Valaisu ja oudot yksityiskohdat vihjaavat katsojalle kuvien lavastettua luonnetta.

⁶⁰ Viren 2021, 38.

⁶¹ Ibid., 74–95.

Visuaalisesta johdonmukaisuudesta kieltäytyminen estää narratiivin yksinkertaisen ja nopean luennan luomalla epävarmuutta kuvien alkuperästä. Osa kuvista on selvästi lavastettuja, ovatko kaikki valokuvat lavastettuja? Valokuvat asettuvat välitilaan, jossa katsoja tiedostaa jatkuvasti katsovansa valintojen kautta rakentuvaa esitystä eikä uppoa sen sisään. Walter Benjaminin sanoin näissä katkoksissa esitys “...pysäyttää toiminnan kesken kaiken ja pakottaa siten katsojan ottamaan kantaa toimintaan ja näyttelijän [dokumentaristin] ottamaan kantaa rooliinsa”.⁶²

Tarkalla luennalla voi saada tietoa kuvien tuotannon olosuhteista. Samalla katsoja voi tulla tietoiseksi eri kuvamateriaalien taustalla toimivista instituutioista ja valtasuhteista. Esimerkiksi poliisivalokuvien ohessa on aina esitetty esitutkintapöytäkirjan lyhyet kuvatekstit. Kun esittämiseen liittyvät valinnat tehdään näkyväksi, käy selväksi että institutionalisoitunut tarina on mahdollista esittää toisin. Poliisivalokuvien ja mediakuvaston arkipäiväinen välinekeskeinen estetiikka näyttäytyy historiallisena ja muutettavana.

Purkaakseni asiantuntijatodistajan roolia olen tehnyt itseni narratiivissa näkyväksi toimijaksi. Kirja sisältää joukon tekstileikkeitä tekemästäni tutkimuksesta, jotka asettavat tarinan kertojaksi minut, uhrin veljen. Oman ääneni esittäminen kuvien ohessa tuo kertomuksen rinnalle toisen aikatason, josta käsin tapahtumia pyritään ymmärtämään noin 10 vuotta tapahtumien jälkeen. Välillä kyseenalaistan omaa uskottavuuttani tutkijana. Teos sisältää joukon valokuvia, jotka olen epähuomiossa ottanut väärästä paikasta tai joiden lavastetuissa yksityiskohdissa on olennaisia virheitä. Esimerkiksi yksi kuvista, joka esittää autoa lähestymässä tapahtumapaikkaa, on otettu väärältä tieltä. Olen liittänyt näiden kuvien ohien tekstileikkeitä, joissa paljastan katsojalle virheet. Pyrin purkamaan oman asiantuntijuuteni ja ohittamaan tapausta käsitelleet muut asiantuntijat, kuten poliisivalokuvaajat ja kuvajournalistit, muodostaakseni luottamussuhteen katsojan kanssa. En vaadi katsojaa uskomaan narratiiviani, vaan hän voi pitää läheisyyttäni käsiteltyyn aiheeseen vaarallisena tai asiantuntijuuttani vajavaisena. Valinta esityksen luotettavuudesta on lukijan saatavilla.

Kolmanneksi olen pyrkinyt teoksessani arkistoimaan valokuvat tavalla, joka tekee niiden välittämästä narratiivista moniäänisen. Oman puheeni ja eri lähteiden tekstikatkelmien lisäksi kirjan läpi kulkee esitutkintapöytäkirjan kuulustelupöytäkirjoista poimittuja tekstikatkelmia. Valokuvien ehdottamaa tarinaa täydennetään tapahtumissa osallisina olleiden 14 henkilön kertomuksilla päivän tapahtumista. Yhtenäinen narratiivi hajoaa

useisiin vaihtoehtoihin tapahtumakulkuihin. Todistajat kertovat samoista tapahtumista omista näkökulmistaan, tilanteet koetaan eri tavoin, yksityiskohdat muuttuvat muistikuvissa ja joku saattaa valehdella.

Kuulustelukertomusten leikkeet tuovat esiin tiettyyn tapahtumaan liittyvät ristiriitaiset kuvaukset ja näin alleviivaavat valokuvien rajallisuutta. Tekstit luovat katsojalle avoimia kysymyksiä valokuvien esittämistä tilanteista. Teokseni ei tavoittele aukotonta ymmärrystä. Teos tekee katsojalle näkyväksi tekstien tuotantotavan, poliisikuulustelun tiedonhankinnan välineenä, kertojien subjektiivisuudet sekä henkilöiden keskinäiset suhteet. Katsoja joutuu ottamaan kantaa henkilöiden motiiveihin ja uskottavuuteen. Valehtelu tai muistamattomuus itsessään alkavat kertoa tapahtumaan liittyvistä sosiaalisista suhteista ja rakenteellisista tekijöistä, kuten tekijän läheisten suhtautumisesta hänen alkoholinkäyttöön.

Lopuksi

Olen pyrkinyt *Todennäköisin syin* -hankkeessani rakentamaan esityksen, jonka puitteissa katsoja voi reflektoida siskoni kuolemaan johtaneiden tapahtumien sarjaa. Olen halunnut tehdä näkyväksi erityisesti tapahtuman taustalla vaikuttaneita sosiaalisia, yhteiskunnallisia ja rakenteellisia syitä, jotka ovat mahdollistaneet tekijän alkoholismia sekä rattijuopumusrikollisuutta. Tapauksen aikaisempi käsittely mediassa tai poliisintutkinnassa on nähdäkseni sivuuttanut näitä puolia keskittymällä tekijän persoonaan tai tapahtumaillaan yksityiskohtien selvittämiseen. Olen pyrkinyt hajottamaan media- ja poliisimateriaaliin sisältyvää välinekeskeistä luetapaa luodakseni aktivoivan ja kriittisen tilan, jossa katsoja toivottavasti kykenee ottamaan vahvemmin kantaa tapahtumiin ja refleктоimaan omaa elämäänsä suhteessa niihin.

Dokumentaarisuuden hahmottaminen välinekeskeisesti tarkoittaa usein, että dokumentaarinen työskentely tyypistyy dokumentaristin ja katsojan tuntemien tuotantomenetelmien ja visuaalisten kaavojen lainaamiseen pohjautuvaksi ”dokumentaariseksi tyyliksi” (Documentary Style). Esimerkiksi kuvajournalismissa hyödynnetyt institutionaalistuneet säännöt ja esteettiset konventiot epäonnistuvat usein uuden tiedon välittämisessä ja sen sijaan vahvistavat lukijoiden olemassa olevia maailmankuvia.⁶³ Työskentelyssäni tekijän ja katsojan välinen aktiivisen ymmärtämisen ja jakamisen suhde korvaa kameralaitteen toimintaan ja mekaaniseen objektiivisuuteen

nojaavan valtapolitiikan. Kuten Hito Steyerl on todennut, epävarmuuden ei aina tarvitse olla “häpeällinen puute”, vaan se voi muodostua dokumentaarisen esityksen keskeiseksi ominaisuudeksi.⁶⁴

Painetut lähteet

Azoulay, Ariella. 2019. *Imperial Impact*. Viaene, Tom. & Deslé, Rein. & Naudts, Joachim. & Weber, Donald. & Leonard, Ingrid. & Vincent, Caroline. & Van Beek, Bram. & Hornstra, Rob. & Carlucci, Paul (eds.) *Teoksessa: Trigger: Impact*. Antwerpen: FOMU & Fw:Books. 4–5.

Benjamin, Walter. 1986. Tekijä tuottajana. Lintunen, Martti (ed.) *Teoksessa: Kuvista sanoin* 3. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö & WSOY. 23–47.

Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas. 1994. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen*. 2. painos. Helsinki: Gaudeamus.

Berrebi, Sophie. 2007. *Documentary and the Dialectical Document in Contemporary Art*. Schavemaker, Margriet. & Rakier, Mischa (eds.). *Teoksessa: Right about Now. Art & Theory since the 1990s*. Amsterdam: Valiz. 108–115.

Berrebi, Sophie. 2014. *The Shape of Evidence: Contemporary Art and The Document*. Amsterdam: Valiz.

Cowie, Elizabeth. 1999. *The Spectacle of Actuality*. Gaines, Jane M. & Renov, Michael (eds.). *Teoksessa: Collecting Visible Evidence*. 3. painos. Minneapolis: University of Minnesota Press. Vol 6. 19–45.

Daston, Lorraine & Galison, Peter. 2007. *Objectivity*. 4. painos. New York: Zone Books.
Foucault, Michel. 1980. *Truth and Power*. Gordon, Colin (eds.) *Teoksessa: Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. New York: Vintage Editions. 109–133.

Jolly, Martin. 2015. *Australian First World War Photography: Frank Hurley and Charles Bean*. *History of Photography*. Vol 23 (2). 141–148.

Kubat, Zeynep. 2020. *Keeping Pieces of Home: The Exiled Identity in Three Works*. De Cleene, Michiel. & Pinckers, Max. & Bergmans, Tamara. & Deslé, Rein. & Leonard, Ingrid. & Naudts, Joachim. & Van Beek, Bram. & Viaene, Tom (eds.). *Teoksessa: Trigger: Uncertainty*. Antwerpen: FOMU & Fw:Books. 13–16.

Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne. 2007. *Kuvajournalismi tiedon tuotantona*. *Tiedotustutkimus*. 2007:3. Vol 30 (3). 4–18.

Mäenpää, Jenni. 2012. *Uutiskuvan paradoksi: valokuvan objektiivisuuden käsite historiassa ja nykypäivän kuvajournalismissa*. *Media & viestintä*. 35 (2012). 78–97.

- Mäenpää, Jenni. 2016. Todeksi tehty valokuva: Objektiivisuuden rakentuminen uutiskuvajournalismissa. Väitöskirja. Tampereen yliopisto, Viestinnän, median ja teatterin yksikkö. Tampere.
- Moran, James M. 1999. A Bone of Contention: Documenting the Prehistoric Subject. Gaines, Jane M. & Renov, Michael (eds.). Teoksessa: *Collecting Visible Evidence*. 3. painos. Minneapolis: University of Minnesota Press. Vol 6. 255–273.
- Nichols, Bill. 2008. Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry*. Vol. 35 (1). 72–89.
- Pinckers, Max. 2021. *Speculative Documentary Photography*. Väitöskirja. Ghentin yliopisto, Taiteen ja filosofian laitos, KASK & Conservatorium. Ghent.
- Puustinen, Liina & Seppänen, Janne. 2010. Luottamuksen kuva: Lukijoiden näkemyksiä uutiskuvien uskottavuudesta. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja. sarja A 113/2010.
- Pälviranta, Harri. 2012. Toden tuntua galleriassa: Väkivaltaa käsittelevän dokumentaarisen valokuvataiteen merkityksellistäminen näyttelykontekstissa. Väitöskirja. Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Median laitos. Helsinki.
- Seppänen, Janne. 2001. Valokuvaa ei ole. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 15.
- Seppänen, Janne. 2014. *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.
- Sontag, Susan. 2008. *On Photography*. 5. painos. Lontoo: Penguin Books
- Steyerl, Hito. 2011. Documentary Uncertainty. *A Prior*. Vol 15 / 2007. 2-3.
- Tayiana Maina, Chao & Pinckers, Max. 2020. Reimagining Time, Reconstructing Space: Visual Approaches to Mau Mau History in Kenya. Michiel De Cleene, Max Pinckers, Tamara Bergmans, Rein Deslé, Ingrid Leonard, Joachim Naudts, Bram Van Beek & Tom Viaene (eds.). Teoksessa: *Trigger: Uncertainty*. Antwerpen: FOMU & Fw:Books. 88–94.
- Tikkanen, Timi. 2017. Teknisen tutkinnan valokuvausopas: oppikirja. AMK-opinnäytetyö. Poliisiammattikorkeakoulu. Tampere.
- Tolska, Timo. 2002. Kertova mieli: Jerome Brunerin narratiivikäsitys. Helsinki: Helsingin Yliopisto. Kasvatustieteen laitoksen tutkimuksia 178.

Van Alphen, Ernst. 2018. *Failed Images: Photography and Its Counter-Practices*. Amsterdam: Valix.

Versteeg, Wilco. 2020. *Against Visual Storytelling*. De Cleene, Michiel. & Pinckers, Max. & Bergmans, Tamara. & Deslé, Rein. & Leonard, Ingrid. & Naudts, Joachim. & Van Beek, Bram. & Viaene, Tom (eds.). *Teoksessa: Trigger: Uncertainty*. Antwerpen: FOMU & Fw:Books. 5–7.

Viaene, Tom. 2020. *Preface: Uncertainty*. De Cleene, Michiel. & Pinckers, Max. & Bergmans, Tamara. & Deslé, Rein. & Leonard, Ingrid. & Naudts, Joachim. & Van Beek, Bram. & Viaene, Tom (eds.). *Teoksessa: Trigger: Uncertainty*. Antwerpen: FOMU & Fw:Books. 3–4.

Viren, Eetu. 2021. *Vallankumouksen asennot: Brecht, Benjamin ja kysymys estetiikan politisoimisesta*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Wolf, Mark J. P. 1999. *Subjunctive Documentary: Computer Imagining and Simulation*. Gaines, Jane M. & Renov, Michael (eds.). *Teoksessa: Collecting Visible Evidence*. 3. painos. Minneapolis: University of Minnesota Press. Vol 6. 274–291.

Yiu, Sheung. 2019. *Para-Images: Cultural Ideas and Technical Apparatuses Beyond the Pictorial Surface*. Pro gradu -tutkielma. Aalto-yliopisto. Espoo.

Verkkolähteet

Azoulay, Ariella. 2018a. *Unlearning the Origins of Photography*. Fotomuseum Winterthur. Viitattu: 21.2.2021. Saatavissa: <https://www.fotomuseum.ch/de/2018/09/06/unlearning-the-origins-of-photography/>

Azoulay, Ariella. 2018b. *Unlearning Imperial Rights to Take Photographs*. Fotomuseum Winterthur. Viitattu: 21.2.2021. Saatavissa: <https://www.fotomuseum.ch/en/2018/10/09/unlearning-imperial-rights-to-take-photographs/>

Hurley, Frank. 1919. *War Photography*. Australasian Photo-Review. Viitattu: 26.12.2019. Saatavissa: <https://nla.gov.au/nla.obj-427900504/view?partId=nla.obj-462852813#page/n35/mode/2up>

Wishart, Alison. 2017. *Frank Hurley's World War I photography: "The most awful and appalling site I have ever seen"*. The State Library of New South Wales. Viitattu 4.6.2022. Saatavissa: <https://www.sl.nsw.gov.au/stories/frank-hurleys-world-war-i-photography/most-awful-and-appalling-site-i-have-ever-seen>

AUTODOKUMENTAARISUUS JA LÄPIKUULTAVA KUVA

Silla Simone

Aluksi

Dokumentaarinen valokuvaaja on mielestäni tekijä, joka seuraa journalistisen valokuvaajan polkua, mutta tarpoo eteenpäin vielä kuvajournalistin pysähdyttyä. Pidän kuvajournalistia yleisön katseenjatkeena, ulkopuolisena, joka pyrkii kohteensa erityispiirteiden tallentamiseen ja selittämiseen sen äärellä. Dokumentaarinen valokuvaaja jatkaa lähestymistään, tunkeutuu ilmiön sisään ja tarkastelee aihettaan sieltä käsin. Dokumentaarinen valokuva ei vain selitä, vaan myös pohdiskelee ilmiötä, siihen kytkeytyviä taustavaikuttimia ja ilmiön seurauksia.

Pohdin esseessäni dokumentaarisen valokuvan alalajia, jota kutsun autodokumentaarisuudeksi. Olen poiminut autodokumentaarisen valokuvan termin kirjallisuudesta. Se tarkoittaa todellista maailmaa ja tapahtumia kuvaavaa kertomusta, jossa, niin kuin autobiografiassa, kertoja on läsnä; osa tarinaa.

Autodokumentaarisuus ja läpikuultava kuva

En ole matkustanut yöjunalla kymmeneen vuoteen, en sen jälkeen, kun sisämaan reiteistä alettiin karsia. Olen pakannut kettureppuun valotusmittarin, kaksi kameraa, alushousut, pitkähihaisen ja rullan filmiä, astunut Kemin junaan Helsingin päärautatieasemalta ja lähtenyt tapaamaan Soldiers of Odinia.

Olin seurannut ja kuvannut katupartiota kevään ja kesän mittaan Pohjois-Karjalassa toiminnan ollessa täydessä vauhdissa, mutta pian palattuani kotiin Helsinkiin Yle uutisoikin, että katupartion johto oli alkanut rakoilla. Yleisradion artikkeli sisälsi medialle vuodettuja kuvakaappauksia katupartion salaisesta Facebook-keskustelusta, jossa kirjoitti minulle tuntematon Kemin S.O.O:n varapuheenjohtaja Jani: "Varmuuden vuoksi hakatkaa jokaikinen kuka nojaaki edes vasemmalle". Muut komppasivat.

Kello on yhdeksän, juna hidastaa itsenäisyyspäivän aamuun S.O.O:n pääkaupunkiin. Olen kiitollinen, että pohjoiseen pääsee vielä nukkuen. Jännittämään ehtii vasta määränpäässä, Kemin asemalaiturille astuessa. Minä nojaan vasemmalle, ja odinit tietävät sen.

Aloitin katupartion valokuvaamisen maaliskuussa 2016 synnyinkaupungissani Joen-

suussa, jossa S.O.O:n jäsenet olivat aktiivisia. Suhtauduin odineihin uteliaisuudella, joka kytkeytyi omiin juuriini. Halusin saada selville, miksi ikäiseni nuoret miehet – saman ammattikoulun kasvatit, samojen katujen tallajaat, samoilla uimarannoilla uivat, samoissa kuppiloissa istuvat, samaa murretta puhuvat – olivat varttuneet ajatuksiltaan ja maailmankatsomukseltaan aivan toisenlaisiksi kuin itse kasvoin. Koko katupartion idea tuntui pahalta, oudolta ja kaukaiselta. Miksi joku haluaisi olla sen jäsen? Millainen ihminen liittyy Soldiers of Odiniin?

Kemin juna-asema näyttää samalta kuin Joensuun. Se on vaaleankeltainen harjakattoinen puutalo, jonka kyljessä on kello. Rakennusta ympäröivät paksut suvilumikinokset, mutta siihen loppuu tuttuuden tunne. Kaupunki on vieras, samoin kuin sen odinit. Hakatkaa-kaikki-jotka-nojaakin-vasemmalle-Jani odottaa minua parkkipaikalla, levittää käsivartensa ja rutistaa. “Moi mie oon Jani!”, mies tervehti iloisesti.

Olin valinnut kuvareportaasin toteutukseen varsin tyyppilliset dokumentaarisen valokuvauksen keinot. Aloin työstää sarjaa, joka sisältäisi kourallisen muotokuvia, jotka yhdistyisivät tapahtumien dokumentointiin jäsenten kodeissa, kerhotoiloissa ja katupartioinnin aikana. Halusin ennen kaikkea ymmärtää, millaisia ihmisiä katupartion toiminta veti puoleensa, ja miksi.

Aihe oli ajankohtainen, menetelmässä ei ollut mitään uutta ja ihmeellistä. Dokumentaaraisella valokuvalla on pitkät perinteet erityisesti yhteiskunnallisten aiheiden ja sosiaalisten epäkohtien käsittelyssä ja esiintuomisessa. Sen estetiikkaan on vakiintunut neutraalilta ja objektiiviselta vaikuttava tyyli, jonka ansiosta valokuva tuntuu vain toteavan asioita; esittävän taltioimansa tapahtumat “sellaisina kuin ne ovat”.

Dokumentaarisen valokuvan suhde todellisuuteen vaikuttaakin arkisen mutkattomalta. Tosiasiassa valokuvasarjat ja niiden synnyttäminen voivat sisältää toisistaan varsin poikkeavia kuvan tuottamisen menetelmiä. Erilaiset dokumentaarisen valokuvauksen menetelmät voidaan jakaa karkeasti kolmeen vaikuttamisen ja ohjaamisen asteeseen. Niistä ensimmäisessä dokumentaarinen työskentely muistuttaa klassista journalistista reportaasikuvausta, jossa valokuvaaja ei puutu tapahtumien kulkuun. Hän toimii sivustaseuraajana, joka taltioi havaintonsa sellaisenaan. Sivustaseuraava valokuvaaja tarkastelee kohteitaan kliinisen etäisyyden päästä, näkymättömäksi tekeytyen, läsnäolonsa häivyttäen. Vaikuttamisen toisella asteella valokuvaaja puuttuu tapahtumiin enemmän tarkkailtaviana ohjaamalla, esimerkiksi kehottamalla näitä toistamaan todellisen tapahtuman uudelleen kameranle. Kolmanneksi dokumentaarisen valokuvasarjan sisällä voidaan nähdä asetelmallisia muotokuvia, joissa kohde asettuu kameran eteen täsmälleen kuvan tuottamista varten.

Erilaisia tarkkailun ja valokuvaamisen menetelmiä voidaan yhdistellä hienovaraisesti. Lopputuloksesta on mahdoton arvioida, ohjasiko valokuvaaja kohteitaan vai olivatko kohteet kameran edessä tosiaan juuri näin, ilman kuvaajan puuttumista tapahtumiin.

Liittyipä erilaisten kuvien syntyyn ohjaamista ja lavastamista tai ei, arkikielessä kaikkia niitä voidaan kutsua dokumentaariseksi, mikäli niiden käsitetään kuvaavan todellista aihetta ja kohdetta. Dokumentaarinen valokuva liikkuu siis tekijänsä ilmaisullisiin vapauksiin painottuvan taiteen ja kohteestaan riippuvaisen journalistisen valokuvan raja-alueella. Journalistisen sivustaseuraajan mahdollisimman objektiiviset sekä taiteellisen ohjaaja-lavastajan subjektiiviset kuvakerronnalliset elementit ovat dokumentaarisissa valokuvissa läsnä samaan aikaan, mutta niiden suhde toisiinsa riippuu kuvasarjan tekijästä.

Valokuvaaja pystyy havainnoimaan objektiivisesti edessään avautuvia asioita, kuten näkemiään henkilöitä, tapahtumia ja syy-seuraussuhteita. *Tuossa 30 miestä muodostaa piirin tuolin ympärille kerbotalon pibaan, klik. tuolilla on purkki norjalaista hapansilakkaa, klik. nuori kokelas iskee purkkiin veitsen, klik. nuorukainen irvistää, klik. piiri nauraa ja hurraa...* Mutta se, onko tapahtumaketju olennainen tekeillä olevan valokuvasarjan kannalta, ei olekaan itsestäänselvää.

Kamera käsissäni voin havaita tapahtumien objektiivisen syy-seuraussuhteen. Kokelas-jäsenen koeaika on päättynyt, viimeinen koitos on siirtymäriitti, jonka suoritettuaan jäsen saa uudet vaatteet. Kun veitsi puhkaisee säilykkeen, hapankalan lemu tulvahtaa nuorukaisen sieraimiin, mikä saa tämän irvistämään, mikä puolestaan saa yleisön hurraamaan. Se, onko rituaalin kuvaaminen ja kuvien esittäminen yleisölle oleellista, on kuitenkin objektiivista syy-seuraussuhteen havainnointia monimutkaisempi, pohdintaa vaativa kysymys. Sen vastaus riippuu henkilökohtaisista tavoitteistani, sarjani tarkoituksesta ja subjektiivisista mieltymyksistäni.

Kuvien merkittävyys tekeillä olevan sarjan kannalta riippuu siitä, mitä valokuvaaja pyrkii ilmiöstä kertomaan, mihin kysymyksiin tämä pyrkii vastaamaan ja millaisen kokonaiskäsityksen tämä haluaa viestittää aiheestaan yleisölle. Kun minä kyykistyn sammakkoperspektiiviin ottamaan löysästi rajatun kuvan nuorukaisen kärsivästä ilmeestä muiden jäsenten virnuilla taustalla, voisi joku toinen olla sitä mieltä, että koko episodi on valokuvasarjan aiheen kannalta liian vähäpätöinen taltioitavaksi. Kolmas olisi näyttänyt lähikuvassa pelkät hapankalan lemusta kurtistuneet kasvot tai puukkoa puristavan kouran – ja niin edelleen. Valokuvaaminen on täynnä näyttämisen ja rajaamisen valintoja, joiden ratkaisut vaihtelevat tekijän mukaan. Yksi haluaa jakaa mielipiteensä yleisön kanssa, toinen ainoastaan näyttää ilmiön sellaisena kuin sen havaitsee. Sisällölliset ratkaisut perustuvat valokuvaajan yksilöllisiin kerronnallisiin tavoitteisiinsa. Esteettiset ratkaisut, rajaus, sommittelu, valo, liike-epäterävyys, kohteen ilme, asento, ratkaiseva hetki, ovat nekin tekijäsidonnaisia. Kerronnallisten tavoitteiden lisäksi ne perustuvat valokuvaajan mieltymyksiin ja siihen, mikä vetoaa valokuvaajan tunteisiin, ja minkä valokuvaaja uskoo vetoavan yleisönsä tunteisiin.

Onnistuneen dokumentaarisen valokuvan kriteerit ovat sekä teknislaadullisia että pragmaattisia. Yhtäältä laatu edellyttää, että valokuvaa voidaan pitää tavalla tai toisella esteettisenä, toisaalta esteettisyyden tarkoituksena on saada yleisö joko ymmärtämään

valokuvan viesti hetkessä; viettämään aikaa valokuvan äärellä; herättää tunteita rivakasti; houkutella syventymään valokuvan aiheeseen tai saada yleisö pohtimaan ilmiötä kuvien takana.

Valokuvaajan on pyrittävä löytämään kuviinsa jatkuvasti jotakin kiinnostavaa. Kiinnostavaksi tekeminen edellyttää, että todellisen havainnon taltioimisesta on tingittävä esteettisten elementtien ja katseenvangitsevan jännitteen sisällyttämiseksi kuvaan. Tapa, jolla kameran edessä oleva taltioitaisiin siten että se välittää yleisölle eniten tietoa, ei välttämättä sisällä yleisöä viehättävää jännitettä tai lunasta esteettisiä vaatimuksia yleisön mielenkiinnon ylläpitämiseksi. Dokumentaarisen valokuvan luonteeseen kuuluukin kompromissi, jossa valintoja tehdään enemmän tai vähemmän aiheen ehdoilla.

Dokumentaarisen valokuvan ankarin laatuvaatimus on välineellinen: kuvan tarkoitus on kertoa todellisesta maailmasta. Tämä vaatimuksen täyttämiseksi esteettisten ratkaisujen reunaehtona on todellisen maailman taltioiminen mahdollisimman todenmukaisesti. Dokumentaarisen kuvan on oltava rehellinen silloinkin, kun valokuvaajan valintoja ohjaavat tekijäsidonnaiset mieltymykset. Rehellisyys ei edellytä, etteikö kuvista voisi välittyä valokuvaajan ajatuksia aiheesta, vaan sitä, että yleisö pystyy valokuvia katsellessaan erottamaan tekijän havainnot, tosiasiat ja niihin liittyvät epävarmuudet valokuvaajan henkilökohtaisista mielipiteistä.

Valokuvaaja on kuitenkin itsenäinen toimija, jonka työskentelyä ei valvo kukaan. Valokuvan rajat määrittää valokuvaaja, ja valokuvaamisen tapahtuma on tekijän valinta taltioida jotakin todellisuuden kokonaisuudesta. Dokumentaarisisessa valokuvasarjassa todellisen ja väritetyn totuuden rajat hämärtyvät. Kuvaajan vaikutuksen näyttäminen yleisölle on haaste, jonka ratkaiseminen on valokuvaajan vastuulla.

Dokumentaarisia sarjoja kiitellään usein siitä, että yleisöllä on mahdollisuus uppoutua ja eläytyä kuvien tarinaan. Se taas näyttää edellyttävän, että kuvaajan vaikutus ja tämän läsnäolon viitteet eivät ole havaittavissa kuvista. Onnistuneena dokumentaarisenä kuvana siis pidetään sellaista valokuvaa, joka luo yleisölle illuusion tilanteesta, josta kuva on peräisin. Kuvan syntytilanteen kokonaisuuden ymmärtämisen ja todenpitävyyden sijaan yleisöä näyttää kiinnostavan kuvien todentuntuisuus. Valokuvaajan näkymättömyys onkin vakiintunut osaksi dokumentaarisen valokuvan luonnetta. Valokuvaajan läsnäoloa pidetään virheenä.

On mielenkiintoista, että dokumentaarisen valokuvan serkku, dokumenttielokuva, poikkeaa näkymättömän tekijän ihanteesta. Dokumenttielokuvalla on tavallisesti yleisöä opastava, dokumentin kertomusta eteenpäin kuljettava, läsnä oleva "tekijä". Vaikka tekijä ei olisi elokuvan varsinainen kuvaaja tai ohjaaja, hän on olennainen osa dokumentin tuottamisen tapahtumaa, kertoja, jonka silmin elokuvan kohteita tarkastellaan. Dokumenttielokuvissa sidos tekijän ja kohteen välillä on siis yleisön arvioitavissa. Serkusten välisessä erossa merkittävää on se, että toisessa yleisö on dokumentaarista taltiota

katsellessaan jatkuvasti tietoinen tekijätarkkailijan läsnäolosta ja siten olosuhteista, joissa dokumentaarinen esitys syntyy.

Dokumentaarisen valokuvan ja dokumenttielokuvan toinen keskeinen erottava tekijä on äänen välittämä maailma. Se realisoi yleisölle silmin havaittavan esityksen. Se kiinnittää kuvan osaksi todellisia tapahtumia ja laventaa taltioidun hetken kontekstia. Valokuva, joka on mykkä, jättää oleellisen osan todellisuutta määrittämättä. Ääni vaikuttaa tunnelman luentaan. Sen puuttuessa valokuvan yleisö joutuu turvautumaan mielikuvitukseen.

Valokuva ei siis kuule mitään ja sen näkökenttäkin rajoittuu yksittäiseen hetkeen varsinaisesta käsillä olevasta tapahtumasta. Erityisen hankalaa on, ettei kameran silmä yllä itsensä taakse. Se ei kuule eikä näe sinne, missä valokuvan preesensiin on päästy. Se ei näe niihin tapahtumien ketjuihin, joiden ansiosta tai vuoksi valokuvaaja painaa laukaisinta; kuvaajan ja kuvattavan välistä kohtaamista ja kommunikaatiota. Kamera ei kuullut, kun heräsin yöllä tuntemattoman numeron soittoon. Se ei kuullut, kun katupartion jäsenet juttelivat viikon takaisesta nyrkkitappelusta. Tai kun eräs isoäiti käskytti meidät koristelemaan kerhotilaa käsin virkatuilla pitsiliinoilla, tai papin äänen tärinää tämän laulaessa ristiäisvirsiä. Se ei kuullut, kun jäsen listasi etnisyyksiä, joista ei kiihotu. Tai kun jäsen piti niin rasistisen monologin, että meinasin antaa ylen. Se ei nähnyt, kun kävimme yhdessä jätskillä, jonka jäsen tarjosi. Tai kun haukkailimme aamuyöllä väsyneinä kebabia suoraan vartaasta. Kun jäsen peitteli minut päiväunille kerhotilan sohvalle. Kun jäsen sammui syliini. Kun sain kuvan jäsenen erektiosta. Kun jäsen heitti minulle punaisen askin venäläistä tupakkaa. Kun jäsen nousi autosta ja sanoi parkkipaikalla käsipäivää äidilleni. Kun jäsen lukitsi itsensä vessaan ja hakkasimme ovea. Kun [REDACTED] [REDACTED] [REDACTED] [REDACTED]. Kamera ei nähnyt Janin halausta Kemin asemalaiturilla.

Valokuvaajan ja kuvattavan vuorovaikutus tapahtuu esiripun, valokuvan, takana. Kuvaa edeltävä vuorovaikutus muodostaa valokuvaajan ja kuvan kohteen välille suhteen, joka vaikuttaa siihen, mitä kohdettaan tarkkaileva kuvaaja kohteestaan ajattelee. Valokuvaaja on työläinen mutta samaan aikaan ihminen, ja siksi kuvattaviin tutustuminen tuo dokumentoimiseen mukanaan omat haasteensa. Kohteen kipupisteiden näyttäminen voi tuntua raadolliselta ja väärältä, erityisesti jos kuvattavaan kiintyy. Kun kuvattavaan tutustuu ja tämän näkee hengittävänä ja tuntevana ihmisenä, on kuvattavan kielteisiltä tuntuvia ominaisuuksia yhä vaikeampi huomioida ja taltioida.

Toisaalta valokuvaajalla voi olla sekä tietoisia että tiedostamattomia asenteita, jotka vaikuttavat siihen, millaisessa valossa hän päätyy kuvattavansa esittämään. Kohteen halveksiminen voi tehdä valokuvaajasta tarpeettoman armottoman. Viha ja rakkaus kuuluvat ihmisyyteen. Kumpi tahansa voi sokaista varomattoman kuvaajan.

Se, millaisen käsityksen valokuvaaja kohteestaan muodostaa, vaikuttaa auttamatta siihen, millaisena tämä kohteensa esittää, mutta vastavuoroisesti myös se, mitä kuvattava

vuorovaikutuksen perusteella valokuvaajasta ajattelee, vaikuttaa siihen, kuinka hän käyttäytyy valokuvaajan ja kameran edessä. Kohde tuo siten myös oman vaikutuksensa valokuvan piiriin.

Teoksessaan *Valoisa huone* Roland Barthes kirjoittaa, että asettuessaan kameran eteen kuvattava luo itselleen uuden vartalon ja syntyy siten uudelleen kuvaksi kameran edessä. Uskon ymmärtäväni mitä hän tarkoittaa. Kameran läsnä ollessa kuvattava tietää altistuvansa tallentavalle välineelle, eivätkä tämän motiivit ja itseymmärrys välttämättä vastaa sitä käsitystä, joka kuvaajalle on tarkkailun tuloksena syntynyt. Kuvattavan minäkuva ja odotukset siitä, kuinka hän tulee nähdyksi, eivät myöskään aina kohtaa valokuvaajan muodostaman käsityksen ja tavoitteiden kanssa. Kameran edessä kuvattava saattaa pyrkiä täyttämään omat toiveensa esittelemällä itsestään uuden version. Dokumentaarisen valokuvaajan tehtävänä on huomata ja tarpeen tullen keskeyttää kameraa varten luotu näytelmä. Mutta tietääkö tämä koskaan, onko lopulta onnistunut tekemään niin vai päätynyt taltioimaan performanssia?

Ymmärtääkseen valokuvan esitystä maailmasta ja voidakseen arvioida ja tarkastella valokuvia kriittisesti, yleisön on pohdittava puitteita ja konteksteja, joissa kuvat ovat syntyneet. Katsoakseen valokuviksi käännettyä tarinaa kuvaajan näkökulmasta, nähdäkseen kuvaajan ja kuvattavan suhteen, yleisön on palattava taaksepäin, aikaan ennen kuvaa.

Kun Jani irrottaa otteensa minusta, sullon itseni takapenkille. Kaupunki muuttuu pian mäntymetsiköksi, sitten kaarramme vanhan kieverin pihaan. Juomme aamukahvia, esittelen itseni tulijoille, kaivan repustani nipun kymppikuvia. Kuuntelen, kun odinit keskustelevat niistä, tunnistamistaan jäsenistä ja näyttävät valokuvia toisilleen. Tämä o helvetin hieno. Tätä näyttää ihan siltä kun... Jape sillon kerran...

Suostuessaan tarkkailtaviksi ja taltioitaviksi kuvattavat antavat valokuvaajalle mahdollisuuden päättää, millaisia mielikuvia tämä luo yleisölle valokuvien avulla. Julkaistut valokuvat vaikuttavat siihen, millaisia käsityksiä yleisö muodostaa valokuvien kohteista. Valokuvaajan valta perustuu tähän julkaistun valokuvan vaikutusmahdollisuuteen. Kun valokuvaaja avaa työskentelyään kuuntelemalla ja reflektoiden, altistaa keskeneräisen dokumentaarisen prosessin kuvattavansa kritiikille ja huomioille, hän ottaa valokuvan kohteen osaksi tekoprosessia, jolloin valta-asetelma keikahtaa.

Prosessin avoimuuden funktio on lisätä tekijän ymmärrystä kuvattavistaan ja siitä, kuinka nämä näkevät itsensä suhteessa valokuviin. Kohteen itseymmärryksen ja kuvaajan käsityksen välinen ristiriita on indikaattori, jota valokuvaaja voi hyödyntää pyrkiessään täyttämään dokumentaarisen valokuvan rehellisyyden vaatimuksia.

Juomme kahvia vielä muutaman tunnin ennen kuin valo alkaa loppua. Pyydän Pekan vierashuoneeseen muutokuvausta varten. Asetan hasselbladın jalustalle, ohjaan Pekan

istumaan, ruuvaan lankalaukaisimen paikalleen ja ojennan tälle pumpun. Hän tarttuu laukaisimeen, ja silloin pieni osa vallasta siirtyy valokuvaajalta kuvattavalle. Kun annan ratkaisevan hetken pois, kuvan lopullinen muoto määrittyy kuvattavan toiveiden ehdoilla. Tämän oma ilmaisu mahdollistaa sellaisen paljastamisen, mihin klassinen dokumentaarinen valokuva ei kykene. Performanssi on osa kohteen "itseä". Kun yleisö aikanaan katselee muutokuvaa, se pystyy havaitsemaan taltion syntyneen hallitussa, reaaliajasta irtonaisessa tilassa, jossa kuvattavan performatiivisuus toimii työvälineenä. Pekka katsoo kameraan. Suora katse rikkoo neljännen seinän, näkymättömän rajan yleisön ja kohteen välissä. Yleisö joutuu kohtaamaan kuvattavan katseen ja tulee siten tietoiseksi valokuvauksen tapahtumasta.

On ongelmallista, että valokuvaa katsoessa sen syntykontekstin ymmärtäminen ei ole aina mahdollista. Syntyyn vaikuttavien olosuhteiden pohtiminen myös unohtuu herkästi. Valokuvaa on usein verrattu ikkunaan. Maailmaa katsellaan ja tulkitaan ikkunan läpi huomaamatta ikkunanpuitteita ja läpinäkyvää seinää, lasia. Kuitenkin valokuvassa, kuten ikkunassakin, näkyy vain rajattu alue siitä, mitä lasin toisella puolella tapahtuu. Ehkä keittiön ikkunasta avautuu näkymä ihastuttavaan puutarhaan. Ikkuna on juuri sopivan pieni rajatakseen näkymästä naapureiden aidat, joiden laidoilta he juuri huutelevat, naamat punaisina, nyrkit ilmassa, kirouksia toisilleen. Lasi estää katselijaa kuulemasta pihamaan ääniä. Keittiöstä käsin naapureita ei tule edes ajatelleeksi. Ikkunan näkymä saa katselijan uppoutumaan rajattuun todellisuuteen ja unohtamaan ympäröivän maailman. Puutarhan rajallinen näkymä on myös osa koko totuutta. Kuitenkin, ympärillä tapahtuva vaikuttaa huomattavasti siihen, millainen puutarhaa ihastelevan kokemus pihasta ja ymmärrys sen todellisesta tilasta on. Käsitystä pihamaasta ei voi rakentaa ikkunan varaan. Valokuva leijuu samoin irtonaisena todellisesta kontekstistaan. Yleisöä on muistutettava puitteista, jotta todellisuudesta muodostuva käsitys olisi mahdollisimman kokonainen. Mutta yleisöä on muistutettava myös läpinäkyvästä seinästä todellisen maailman ja näkymän välissä, jotta se muistaisi yhtä lailla epäillä valokuvaa.

"Ota vaan se kuva sitten kun tuntuu siltä", ohjeistan Pekkaa. Ojennan käteni, kosketan miehen kaulaa ja silitän poskea. Ohitan dokumentaarisen kuvan vakiintuneen etäisyyden kohteeseen lainaamalla dokumenttielokuvilta ja taiteesta. Tuon itseni osaksi kuvaa. Toivon kosketuksen herättävän Pekassa reaktion, jonka yleisö voisi kenties lukea tämän valokuvaan tallentuvasta kasvojen ilmeestä. Inhoavan, vetäytyvän, lämpimän, nauttivan, välinpitämättömän, jonkin. Sen tarkoituksena on paljastaa välillämme vallitsevan suhteen luonne.

Yleisö tarvitsee valokuvasarjan tarkasteluun kriittisen otteen voidakseen kyseenalaistaa näkyväksi tehdyistä hetkistä syntyvän vaikutelman. Valokuvaajan esityksen kyseenalaistaminen suojaaa kuvattavaa valokuvaajan puolueellisuudelta, siltä, että tämä esittää kuvattavansa liioitellun epäsuotuisassa tai myönteisessä valossa. Se suojaaa kuvattavaa valokuvaajalta. Tämän mahdollistamiseksi valokuvaaja on asetettava tavalla tai toisella alttiiksi yleisön arvioinnille. Tekijän ja kohteen välisen suhteen ymmärtäminen auttaa

yleisöä todellisuuden hahmottamisessa. Ollakseen kriittinen yleisö tarvitsee tietoa ja välineitä, jotka havahduttavat ylittämään kuvan pintatason ja katsomaan valokuvan esiripun taakse.

Olen ratkaissut ongelman tekemällä itsestäni työkalun. Filmi saapuu kehityksestä. Ensimmäisessä kuvassa Pekan tuijotus on tuima ja uhmakas. Kun käsi ehtii kaulalta poskelle, katse pehmenee. Olen tuonut dokumentaariseen valokuvaan vierasesineen, joka häiritsee siihen uppoutumista. Näkymätön tekijä muuttuu näkyväksi. Ikkunaan syntyy särö.

Tekijöistä

Anna-Kaisa Rastenberger on Suomen valokuvataiteen museon johtaja ja filosofian tohtori. Hän on toiminut useina vuosina LAB Muotoiluinstituutissa luennoitsijana ja valokuvauksen osaston opinnäytetöiden arvioitsijana.

Harri Pälviranta on suomalainen valokuvataiteilija ja taiteen tohtori. Hän on toiminut useina vuosina LAB Muotoiluinstituutin valokuvauksen osaston tuntiopettajana sekä opinnäytetöiden arvioitsijana.

Henri Airo on suomalainen valokuvataiteilija, kirjoittaja ja taidetyöläinen. Hän on valmistunut LAB Muotoiluinstituutin valokuvauksen osastolta vuonna 2021, jonka jälkeen hän on toiminut Muotoiluinstituutissa tuntiopettajana. Airon artikkeli tässä julkaisussa pohjautuu hänen Muotoiluinstituutin opinnäytetyöhönsä.

Silla Simone on Tanskassa ja Suomessa työskentelevä suomalainen valokuvataiteilija, valokuvauksen opettaja ja kirjoittaja.

Toivo Heinimäki on suomalainen valokuvataiteilija ja kotimaista valokuvaa julkaisevan Utu Press -pienkustantamon perustaja. Hän on valmistunut LAB Muotoiluinstituutin valokuvauksen osastolta vuonna 2020, jonka jälkeen hän on toiminut Muotoiluinstituutissa tuntiopettajana.

Julkaisija

LAB-ammattikorkeakoulu, Lahti, 2023
yhteistyössä Utu Press (UTU 018)
& Suomen valokuvataiteen museo

Artikkelit

Harri Pälviranta
Henri Airo
Silla Simone

Toimitus

Anna-Kaisa Rastenberger
Harri Pälviranta

Graafinen suunnittelu

Toivo Heinimäki

Paino

Printon AS, Tallinna

Työryhmä kiittää

Pauliina Pasanen
Anu Akkanen
Eija Mustonen

Likainen valokuva

Kirjoituksia post-dokumentaarisuudesta

LAB-AMMATTIKORKEAKOULU

ISBN 978-951-827-467-7 (PDF)

ISBN 978-951-827-468-4 (painettu)

**+ UTU PRESS & SUOMEN
VALOKUVATAITEEN MUSEO**

2023