

**"HENGITÄMME KAIKKI SAMAA ILMAA"**  
**TUTKIELMA NELLI PALOMÄEN VALOKUVATAITEESTA**

Kati Pauliina Nuojua  
Maisterintutkielma  
Taidehistoria  
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto  
Syksy 2020

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Kati Pauliina Nuojua	
Työn nimi "Hengitämme kaikki samaa ilmaa" Tutkielma Nelli Palomäen valokuvataiteesta	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Syksy 2020	Sivumäärä 105
Tiivistelmä  Maisterintutkielma käsittelee Nelli Palomäen valokuvataidetta.  Tutkielman aineistona toimivat valokuvaaja Nelli Palomäen "Breathing the same air" -näyttelyn 18 teosta. Tutkielman aineisto on analysoitu visuaalisen sisällönanalyysin ja teemoittelun keinoin. Tämän lisäksi tutkielma pyrkii valottamaan Palomäen kuvausmetodia Roland Barthesin valokuvafilosofiaa apuna käyttäen. Tutkimusongelmiksi kiteytyvät kolme kysymystä:  -Mitä teemoja Nelli Palomäen "Breathig the same air" -näyttelyn teoksista nousee esiin? -Mikä on Nelli Palomäen kuvausmetodi? -Mistä Nelli Palomäen kohdalla koostuu onnistunut muotokuva?  Tutkielman tutkimusote on visuaalis- filosofinen. Tutkielmassa visuaalinen tutkimus sekä filosofinen tutkimus ovat tiiviissä vuoropuhelussa keskenään.  Sisällönanalyysin kautta aineiston valokuvateoksista nousivat esiin teemat "Nainen vaiko tytär", "Minä" sekä "Kertomattomat tarinat". Onnistunut muotokuva muodostuu hetkessä, jolloin katse, hiljaisuus, läsnäolo, valta, jaettu hetki, aika ja rauha kohtaavat. Onnistunut muotokuva on myös kuvaajan ja kuvattavan välistä peilaamista. Se tallentuu Paloniemen kohdalla filmille ja se syntyy hetkissä, jolloin kaikki hengittävät samaa ilmaa.	
Asiasanat valokuvataide, Nelli Palomäki, Roland Barthes, valokuvafilosofia, kuvausmetodi, sisällönanalyysi	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

# SISÄLLYS

<b>1. JOHDANTO JA TUTKIMUSONGELMAT .....</b>	<b>4</b>
<b>2 TUTKIELMAN TOTEUTUS .....</b>	<b>8</b>
2.1 TUTKIELMAN AINEISTO .....	8
2.2 AIEMMAT TUTKIMUKSET JA VISUAALIS-FILOSOFINEN TUTKIMUSOTE .....	9
2.3 LAADULLINEN TUTKIMUS VISUAALISESSA MAAILMASSA, NYKYTAITEEN TUTKIMUSKENTÄLLÄ .....	12
2.4 VISUAALINEN SISÄLLÖNANALYYSI .....	15
<b>3. ROLAND BARTHES .....</b>	<b>18</b>
3.1 HUMANISTI TAITEEN, TIETEEN JA TUNTEEN KESKIÖSSÄ .....	18
3.2 VALOKUVAFILOSOFIAA BARTHESILAISITTAIN .....	20
3.3 VALOKUVAN TUTKIMISEN SEIKKAILU, KOHTELIAAN KIINNOSTUKSEN <i>STUDIUM</i> SEKÄ ISKEVÄ <i>PUNCTUM</i> .....	22
<b>4. SUOMALAINEN NYKYVALOKUVA .....</b>	<b>26</b>
4.1 NYKYVALOKUVA SUOMESSA .....	26
4.2 HELSINKI SCHOOL .....	27
4.3 SUOMEN TANSKAN KULTTUURI-INSTITUUTTI .....	29
<b>5. ETSIMESSÄ TAITEILIIJA PALOMÄKI .....</b>	<b>31</b>
5.1 NELLI, NAINEN KUVIEN TAKANA VAI ITSE KUVISSA? .....	31
5.2 NELLI PALOMÄEN METODI JA SEN TAIKA .....	34
<b>6. AINEISTON ANALYYSI .....</b>	<b>39</b>
6.1 KUVIEN KERTOMAA .....	39
6.1.1 <i>Teema: Nainen vaiko tytär</i> .....	49
6.1.2 <i>Teema: Minä</i> .....	51
6.1.3 <i>Teema: Kertomaton tarina</i> .....	53
6.2 ANALYSOINTIA BARTHESILAISITTAIN .....	56
6.2.1 <i>At Twenty- six # 3</i> .....	58
6.2.2 <i>Sergey</i> .....	59
6.2.3 <i>Anni Maria 24 with Donna</i> .....	60
6.2.4 <i>At 27 with my Dad</i> .....	61
<b>7. NELLI JA DIANE .....</b>	<b>62</b>
7.1 PUHEENVUOROJA PALOMÄESTÄ .....	62
7.2 MUOTOKUVAN EPÄMUKAVUUDESTA .....	68
7.3 DIANE ARBUS .....	74
<b>8. KOKOAVA POHDINTA .....</b>	<b>81</b>
<b>LÄHTEET .....</b>	<b>89</b>
<b>LIITTEET .....</b>	<b>95</b>

# 1. JOHDANTO JA TUTKIMUSONGELMAT

*"A photograph is a secret of a secret, the more it tells us the less we know."*

Diane Arbus

(Arbus 2013)

Helmikuun hyinen tuuli puhaltaa tanskalaisen Ordrupgaardin taidemuseon kauniilla ja hiljaisella pihalla. Tuntuu kuin museo sijaitisi keskellä metsää, vaikka tosiasiaassa Kööpenhaminan keskustaan on 15 minuutin lähijunamatka. Joku museon henkilökunnasta saapuu juosten ulko- ovelle ja päästää minut sisään. Kiitän ja katselen ympärilläni. *Mary Cassatt, Nelli Palomäki, Suste Bonnén*. Kolme nimeä, jotka tulevat toistuvasti vastaan museon aulassa, julisteissa, ohjelmalehtisissä ja ohjeviitoissa. Etsin kuitenkin tiettyä viittaa, kunnes silmäni osuvat käytävään, joka osoittaa Nelli Palomäen suuntaan.

Huomaan käytävän päässä lasioven takana vilauksen tuista kasvoista. Katselen tummatukkaista nuorta naista, jonka katse ei voisi olla intensiivisempi, kutsuvampi ja samalla leikkisämpi. Olen taatusti menossa oikeaan suuntaan. Mietin käytävää astellessani, tuleeko tuo leikkisyys tytön katseeseen kuitenkin sormesta, jota hän pitää ylähuulensa päällä, sormesta, johon on tatuoitu viikset. Ajatukseni katkeaa, kun avaan lasioven, jonka takaa paljastuu lähes rakennustyömaan kaltainen näky. Olen saapunut suureen, pelkistettyyn ja kauniiseen saliin rapattujen korkeiden kiviseinien keskelle. Keskellä salin lattiaa makaa näyttelyn suunnitelma kuin kunniapaikalla. Ympäri salia näen vatupasseja ja erilaisia työkaluja. Nurkkaan on ajautunut kuin turvaa hakien yksi yksinäinen puinen jakkara. Vasarat hakkaavat, porakone surisee ja hyväntuuliset näyttelynrakentajat pyöriävät ympäri tilaa tietäen täsmälleen mitä he tekevät. Nelli Palomäen teokset ovat saapuneet ja näyttelyn pystytys voi alkaa. Tätä hetkeä on odotettu.

Tein taidehistorian syventäviin opintoihin liittyvän harjoittelun Suomen- Tanskan kulttuuri- instituutissa Kööpenhaminassa. Noin kuukauden mittainen harjoitteluni sijoittui vuoden 2013 kohokohtaan kulttuuri- instituutin kannalta. Helmikuussa 2013 avautui Kööpenhaminassa Ordrupgaardin taidemuseossa suomalaisen valokuvaajan Nelli Palomäen näyttely. Näyttely oli hänen ensimmäinen Tanskan yksittäisnäyttelynsä, jossa esillä oli taiteilijan 18 teosta. Palomäki oli minulle ennestään tuntematon taiteilija, mutta kiinnostuin hänen töistään nopeasti. Harjoitteluni aikana perehdyin taiteilijaan ja hänen teoksiinsa sekä käyttämäänsä kuvausmetodiin. Harjoittelun aikana sain tavata Nelli Palomäen, olla mukana hänen Ordrupgaardin näyttelyn pystytyksessä, sekä kuulla hänen kuvausmetodistaan ja työskentelytavoistaan. Näyttelyn avaamisen jälkeen julkaistiin Kööpenhaminassa

myös Nelli Palomäen teoksista kertova kirja, näyttelyn kuraattorin ja Nelli Palomäen opettajan, Timothy Personsin pitämän seminaarin yhteydessä. Kaikkien näiden vaikuttajien yhteissummana halusin ryhtyä tutkimaan tarkemmin Nelli Palomäkeä. Valokuvaajaa ja hänen teoksiaan.

Aloitin tutkimukseni Lapin Yliopiston taidehistorian aineopintoihin liittyvän tutkielman yhteydessä. Tuossa tutkielmassani, joka kantoi nimeä *“Hengitämme kaikki samaa ilmaa” - tutkielma Nelli Palomäen taiteesta*, analysoin hänen Ordrupgaardin näyttelyn teoksiaan visuaalisen sisällönanalyysin ja teemoittelun kautta.

Tässä taidehistorian maisterintutkielmassani jatkan saman aiheen parissa sitä laajentaen sekä syventäen, tähtäimessä tehdä kattava tutkimus valokuvaaja Nelli Palomäestä ja hänen taiteestaan. Aineopintoihin sisältyvän tutkielman parissa suorittamaani visuaalista sisällönanalyysia syvennän entisestään laajentaen teemoittelua. Valokuvien analysoinnin lisäksi keskityn myös tutkimaan Nelli Palomäen kuvausmetodia. Tähän käytän apuna Roland Barthesin valokuvafilosofiaa.

*“What I desire to find and reveal might be somebody’s secret. These secrets, finally shown to the viewers, as if they were my own.”*

Nelli Palomäki  
(Palomäki 2013)

Yllätyin täysin siitä, kuinka filosofisilla vesillä voidaan liikkua analysoitaessa visuaalista kuvamateriaalia. Nelli Palomäen oma lausunto valokuvauksestaan korostaa myös sitä, ettei hänen työnsä jälkeä tutkittaessa pelkkä teoksien visuaalinen analyysi riittäisi. Palomäki on valokuvaaja, jolle kuvausprosessi on tärkeä, merkityksenkäs ja

voisiko jopa käyttää sanaa sielukas. Yhdistän lausunnon perusteella kuvaushetken- käsitteen onnistuneen muotokuvan käsitteeseen ja päätän, että kuvaushetki täytyy ottaa huomioon myös hänen teoksiaan analysoitaessa.

Kun Nelli Palomäen töistä keskustellaan tai kirjoitetaan, puhutaan vangitsevista muotokuvista. Hänen valokuvissaan on vain se 'jokin', joka saa pysähtymään ja katselemaan teosta kenties hieman kauemmin. Miettimään sitä tarkkailenko minä katsojana kuvaa vai olenko itse asiassa tilanteessa, jossa minua tarkkaillaan. Nelli Palomäkeä on verrattu useaan otteeseen nuoren uransa aikana eräseen aikamme suurimmista naisvalokuvaajista; Diane Arbusiin. Arbusilla kerrottiin olevan kyky vangita valokuviansa pala kuvauskohteensa sielua. Tämän huomioon ottaen Palomäki edustaa ehdottomasti samassa sarjassa Arbusin kanssa. (Liite 4 & 5)

Heillä on taito kuvatessaan vangita hetki saaden katsoja tuntemaan olevansa mukana tuossa hetkessä, lähellä kuvassa olevaa henkilöä sekä samalla valokuvaaja. Kuin hengittämässä kaikki samaa ilmaa.

Suuri kiinnostus minulla Palomäen taiteessa on juurikin siihen, mikä tekee muotokuvasta vangitsevan, näin ollen onnistuneen. Tässä kannassa korostuu myös itse valokuvan kuvaushetki ja sen merkitys syntyvälle muotokuvalle. Kiteytettynä tämä tarkoittaa Palomäen kuvausmetodin tutkimista taiteenfilosofian suomien keinojen kautta.

Tutkimusongelmani tässä tutkielmassa kiteytän kolmeen kysymykseen:

- Mitä teemoja Nelli Palomäen "Breathing the same air" -näyttelyn teoksista nousee esiin?
- Mikä on Nelli Palomäen kuvausmetodi?
- Mistä Nelli Palomäen kohdalla koostuu onnistunut muotokuva?

## 2 TUTKIELMAN TOTEUTUS

### 2.1 Tutkielman aineisto

Tutkielmani aineistona käytän Nelli Palomäen valokuvia. Rajaan aineiston Palomäen Kööpenhaminan Ordrupgaardin taidemuseon *Breathing the same air* –näyttelyssä esillä olleeseen 18 valokuvateokseen. Perustelen aineiston rajaamista juuri näihin teoksiin sillä, että kyseiseen näyttelyyn on valittu Palomäen tähänastisen uran tärkeimmät valokuvateokset. Näyttely oli esillä Ordrupgaardin taidemuseossa Kööpenhaminassa 6.2- 4.4.2013 välisenä aikana.

Nelli Palomäen teosten lisäksi aineistonani on Suomen Tanskan kulttuuri- instituutin kuvaama videomateriaali, jossa Nelli Palomäki esittelee itse näyttelynsä *Breathing the same air* Ordrupgaardin taidemuseossa. Aineistona käytän myös Palomäen teoksista kertovan kirjan julkistamistilaisuuden yhteydessä pidetystä seminaarista tallioimaani äänitettä. Seminaarissa *Metod og portfolio indenfor Finsk Fotokunst* puhujina toimivat Timothy Persons ja Nelli Palomäki. Näiden lisäksi sain mahdollisuuden hyödyntää Ordrupgaardin taidemuseon ja Suomen Tanskan



kulttuuri- instituutin tuottamaa ja Otso Reunasen toteuttamaa Nelli Palomäen videohaastattelua. Videohaastattelu oli myös osa *Breathing the same air* –näyttelyä.

## 2.2. Aiemmat tutkimukset ja visuaalis-filosofinen tutkimusote

Suomalaista nykyvalokuvaa on tutkittu suhteellisen vähän mikä selittyy sen lyhyen historian vuoksi. Tutkijana tämä asettaa minut erikoiseen tilanteeseen, josta en ole aikaisemmin itseäni löytänyt. Se antaa tietynlaisen vapauden tutkimusprosessiin, mutta samalla huomaan olevani tutkijana huteralla maaperällä. Aiheen vähäinen tutkiminen näkyy tietysti myös lähdekirjallisuuden kapeahkossa tarjonnassa, mutta tutkimuksen edetessä hyödynnettävää kirjallisuutta löytyi lopulta kiitettävästi. Suomalaisen nykyvalokuvan niittäessä mainetta ulkomailla on aika laajentaa tutkimista täydellä teholla myös kotimaassa.

Mari Pienimäki pureutuu väitöskirjassaan *Valokuvien kriittinen tulkitseminen medialukutaitona ja lajityypittely sen kehittäjänä* valokuvien tulkitsemiseen. Artikkelissa ”Minne suunnistat valokuvatutkimus? Valokuvat tutkimuskohteina” hän keskittyy erityisesti kansainvälistä valokuvatutkimusta enemmän valaisemaan kotimaisen tutkimuskentän saavutuksia.

Pienimäki toteaa että 1990- luvulta alkaen mielenkiinto valokuvien tutkimiseen on lisääntynyt huimasti suomalaisissa tiedeyliopistoissa. Tämä on toki seurausta massiivisen kuvatulvan aikakaudesta, jossa pariaika elämme, mutta tutkimusten määrän kasvu on myös selkeää seurausta taiteen tohtorin tutkinnon luomisesta. (Pienimäki 2013, 42)

Pienimäki on koonnut väitöskirjansa ensimmäiseen artikkeliin valokuvatutkimusten erinäisiä lähestymistapoja kuvien tulkintaan. Hän nostaa esille Kati Lintosen tutkimuksen (1988, 12-13), jossa Lintonen esittää valokuvataiteen keskusteluissa sekä teorianmuodostuksessa havaittavissa olevan kaksi suuntaa, toiston ja tulkinnan paradigmat. Toiston paradigmassa kamera on mekaaninen laite, joka tuottaa todellisuuden toisinnon, tulkinnan paradigmassa painotetaan sen sijaan valokuvaajan merkitystä. Tulkinnan paradigmassa valokuva ei ole vain puhdas todellisuuden toisinto vaan enemmän kuvaajan valinta, ilmaisun tuotos taikka tulkinta. Toiston paradigmaan liitetään realistinen tyyli, kun taas tulkinnan paradigmalle ominaista on enemmän maalauksellisuus. Lintonen kuitenkin korostaa, että paradigmat voivat esiintyä limittäin eivätkä ole toisiaan poissulkevia. (Lintonen, 1988, 12-13)

Löydän oman tapani tutkia ja tulkita Pienimäen esittämistä Lintosen paradigmoista. Nelli Palomäen valokuvataiteen näen ehdottomasti kuvaajan valintoina, ilmaisun tuotoksina sekä tulkintoina. Tulkinnan paradigmassa näen kuvaajan aktiivisena osallistujana valokuvaushetkeen. Toiston paradigmassa valokuvaaja häivytetään prosessin taustalle.

Valokuvaa ja sen ottamishetkeä on tutkittu paljon, valokuvan historian tutkimusta tietystikään unohtamatta. Hämmäntävää on kuitenkin se, että edelleen filosofian kentällä käydään kiivasta keskustelua siitä, onko valokuvaus taidetta vai ei. Tämä näkökulma saattaa vaikuttaa hien vanhanaikaiselta tai jopa skeptiseltä, ottaen huomioon, että museot, galleriat ja kriitikot hyväksyvät varsin yleisesti sekä taidevalokuvauksen että populaarin valokuvauksen. Filosofit tuskin epäilevät sitä, että taiteilijoiden valokuvataideteokset olisivat taidetta. Epäilyn sijaan he pyrkivät ratkaisemaan valokuvan taiteellisten ja tiedollisten ominaisuuksien välistä jännitettä. Toisin sanoen sitä

kuinka on mahdollista, että valokuvaus on samanaikaisesti sekä taidetta luova, että tieteellistä tietoa maailmasta tuottava ilmaisumuoto. (Wilson 2012, 86)

Oman tutkielmani tutkimusotetta luonnehtisin visuaalis- filosofiseksi. Määrittelen visuaalis- filosofisen tutkimusotteen tutkimustavaksi, jossa visuaalinen tutkimus sekä filosofinen tutkimus ovat tiiviissä vuoropuhelussa keskenään. Tutkimukseni visuaalisessa osuudessa perehdyn Nelli Palomäen taiteeseen, hänen tähänastisen uransa päätteeksiin ja tulkiten ja tutkin niitä visuaalisen sisällyksenanalyysin antamien työkalujen avulla. Visuaalisen tutkimuksen kautta saan selville Palomäen töistä teemoja, joiden alle voin hänen töitään kategorisoida, ja näin ollen nähdä hänen töissään uusia ulottuvuuksia. Löytämiäni teemoja taas haluan tarkastella erilaisissa viitekehyksissä, kuten miten muut taiteilijat ovat kuvanneet samoja teemoja, miten yhteiskunnalliset ja kulttuuriset seikat heijastuvat löytämiini teemoihin, sekä kuinka suomalainen ja kansainvälinen nykytaide heijastuu Palomäen taiteessa.

Tutkimusprosessini aikana olen käynyt läpi useita vaihtoehtoja teorioihin, joita voisin hyödyntää tutkielmasani. Henri Cartier-Bressonin ratkaisevan hetken filosofia oli teorioista ensimmäinen, johon perehdyin. Cartier-Bressonin mukaan ratkaiseva hetki valokuvauksessa määrittyy kuvan laukaisuhetken sattumanvaraisuuteen. Koen filosofiaa pystyttävän hyödyntämään tuottavammin kuvajournalismin tutkimuksen ympärillä.

Kävin läpi tutkielmia, joissa Henri Cartier-Bressonin valokuvafilosofiaa oli hyödynnetty ja löysin toisen filosofin, jonka opeista kiinnostuin ja joiden avulla päätin lähestyä oman tutkielmani tutkimusongelmia.

Tutkimukseni filosofisessa osuudessa tarkastelen Palomäen valokuvausmetodia taiteen filosofian keinoin, Roland Barthesin valokuvafilosofian kautta. Filosofia

perustuu siihen, että valokuva voi toimia kolmenlaisen toiminnan, tunteen taikka aikomuksen kohteena; tehdä, olla kohteena ja katsoa. (Barthes 1994, 15).

Tutkielmani kantaa nimeä *Nelli Palomäki – Hengittämme kaikki samaa ilmaa*, joka kumpuaa Palomäen Ordrupgaard- taidemuseon näyttelyn nimestä *Breathing the same air*. Lause nousee esille myös Palomäen omassa lausunnossa valokuvauksestaan hänen kuvaillessa kuvanottohetkeä. Palomäen määritelmässä hengittämässä samaa ilmaa ovat kuvaaja ja kuvauskohde. Tutkielmassani asetun tutkijan roolin ohella katsojan rooliin ja laajennan tuon lauseen ja samalla tutkielmani nimen koskettamaan myös katsojaa. Palomäen teoksia katsoessa vallitsee tunne, jolloin tuntuu, että me kaikki kolme hengittäisimme samaa ilmaa. Tuo taianomainen hetki, jonka Palomäki tietää ja taitaa oli ensi- inspiraatio tähän tutkielmaan. Tuohon hetkeen, joka saapuu vain, jos valokuvissa on jotain vangitsevaa, haluan Palomäen taiteen teemojen ohella perehtyä.

### **2.3 Laadullinen tutkimus visuaalisessa maailmassa, nykytaiteen tutkimuskentällä**

Maaretta Jaukkuri kirjoittaa artikkelissaan ”Edesta- kaista liikettä arjen ja taiteen välillä” Valtion taidemuseo Ateneumin museojulkaisussa *Nykytaiteen tulkintaa* itse nykytaiteen roolista sen tulkinnan suhteen. Hänen mielestään nykytaide pyrkii ehdottamaan elämistä kuvan tai taiteen kanssa. Nykytaide on kiinnostunut dialogisen suhteen rakentamisesta katselijan maailmaan. Nykytaiteen kokeminen vaatii katsojaltaan luovaa suhtautumista taiteeseen

sekä myös paljon rohkeutta altistaa itsensä sen ilmentämille asioille sekä kokemuksille. (Jaukkuri 1998, 25)

Jaukkurin tavoin olen kiinnostunut nykytaiteen "todenomaisuuden" aspektista. Siitä, että sen tarkoitus on olla läsnä jokapäiväisessä elämässä ja rakentaa dialogia katsojan eli eläjän ja taiteen välille. (Jaukkuri 1998, 25)

Taidehistoriallinen tutkimus on viimeisen parin vuosikymmenen aikana elänyt murroskautta. Uudet tavat tutkia visuaalista aineistoa ovat saaneet jalansijaa tutkijoiden parissa aiheuttaen eri tutkimussuuntausten välillä jopa "tieteellistä taistelua". Itse olen aina ollut sitä mieltä, että tapoja tutkia ja analysoida aineistoa voi olla yhtä monta kuin on tutkijoitakin. Etenkin kun kyseessä on visuaalinen aineisto (kuvataide) on selvää, että jokainen meistä katsoo sitä eri tavoin. Taide visuaalisena aineistona saa meissä jokaisessa aikaan erikaltaisia tunteita, jotka taas vaikuttavat tapaan, jolla analysoimme näkemäämme. En lähde väittämään yhtään visuaalista teoriaa vastaan, mutta en koe myöskään olevani valmis kannattamaan mitään erityistä suuntausta. Sen sijaan poimin menetelmiä analysoida näkemääni eri tapauksiin sopivin keinoin ja teorioin. Murroskausi "tieteellisine taisteluineen" ei ole ollut huono asia, vaan se on virittänyt taiteen tutkijat tekemään uusia tutkimuksia, etsimään uudenlaisia näkökulmia.

Teoksen *Visual Theory*, Norman Bryson, Michael Ann Holly sekä Keith Moxey ovat koonneet muutamien merkittävien taiteen tutkijoiden ajatuksia ja näkökulmia semiologian, fenomenologian, feminismin, analyyttisen filosofian sekä marxismin parista. Kaikki teoksen esseet keskittyvät visuaalisen tulkinnan alueelle, mutta nähtävissä on selkeä kahtiajako. Toisen näkemyksen mukaan tulkinnan katsotaan aina olevan enemmän tapa tai käytäntö eikä niinkään teoksen perusolemuksesta selvittävä asia. Tämä näkemys kieltäytyy täysin kytkemästä tulkinnan havaintoon tai fenomenologiseen kokemukseen maailmasta. Näkemys

on toisin sanoen täysin sitä mieltä, että taide on kokonaisuudessaan määriteltävissä sen historiallisten olosuhteiden, niiden lähteiden ja vastaanoton kautta. Toinen näkemys sen sijaan painottaa aristoteelisen perinteen mukaan taiteen perusolemuksen etsimistä. Tämä näkemys on suunniteltu olemaan täysin irrallaan historiallisten muutosten virrasta. Taiteellinen totuus on usein tulkittu olevan transhistoriallista. (Bryson, Holly & Moxey 1996, 1)

Mitä sitten on katsojan 'työ' molempien näkemyksien kohdalla, kun hän taidetta tulkitsee? Ensimmäisen näkökulman mukaan katsojan ja teoksen kohdatessa, teos vaatii katsojaa tekemään tulkinnan siitä verraten työn historiallista aikakautta, sekä aikakautta, jota itse katsoja elää. Tämän lisäksi katsojan edellytetään omaavan sosiaalisten eroavaisuuksien huomioonottamista. Toinen näkökulma taas edellyttää lyhyesti sanottuna katsojalta vain taiteen katsomista kaikin aistein. Se ei halua mitenkään luokitella keinoja tai kykyjä, joita katsojan täytyisi omata pystyäkseen suorittamaan visuaalista tulkintaa. (Bryson, Holly & Moxey 1996, 1)

Tutkielmani on laadullinen tutkimus. Minulla on aineisto, jota pyrin ymmärtämään. Jotta pystyn pääsemään ymmärryksen ytimeen, minun täytyy eläytyä tutkimuskohteideni henkiseen ilmapiiriin, ajatuksiin, tunteisiin sekä motiiveihin. Tähän pyrin pääsemään laadullisen tutkimuksen antamien aineistonanalyysimetodien avulla, joista olen valinnut tässä tutkielmassani käytettäväksi visuaalisen sisällönanalyysin.

Kuitenkin, koska laadullinen tutkimus ei suinkaan ole teoriatonta tutkimusta, vaikka sen luonteen empiirisyttä usein korostetaankin, kulkee tutkielmani teoreettinen viitekehys mukana tiiviisti myös aineiston analyysivaiheessa. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 18– 19, 23– 28)

Visuaalisen sisällönanalyysin lisäksi, tutkimusprosessiani täydentämään ja syvyyttä sekä toisenlaista

näkökulmaa antamaan haluan kuljettaa rinnalla Roland Barthesin valokuvafilosofiaa.

## 2.4 Visuaalinen sisällönanalyysi

Janne Seppänen kirjoittaa teoksessaan *Katseen voima, kohti visuaalista lukutaitoa* visuaalisen kuvanlukutaidon oppimisen merkityksestä. Vaikka monet visuaaliset esitykset, esimerkiksi valokuvat näennäisesti avautuisivat katsojalle heti ensi hetkestä alkaen, on tärkeää muistaa, että niiden merkitysten muodostumisen tavat sekä yhteydet erilaisiin visuaalisiin järjestyksiin jäävät usein kuitenkin piiloon. Hän korostaa, että visuaalisten esitysten avaamisen oppiminen, visuaalisen lukutaidon oppiminen, vaatii harjoitusta ja työtä, lähes samassa määrin kuin itse lukutaidon oppiminen. (Seppänen 2004, 14– 15)

Tutkimuksen kriittisyyden säilyttämiseksi visuaalinen aineisto täytyy ottaa vakavasti. Taidehistorioitsijat usein jopa oikeutetusti syyllistävät sosiaalitieteilijöitä kuvamateriaalin analysoinnin laiskuudesta. Sosiaalitieteilijöiden vastalause tähän on se, että kuvat ovat heidän tutkimuksensa kannalta sosiaalisessa kontekstissa, eikä tarkempi analyttinen ote ole näin ollen tarpeen. Visuaalisella materiaalilla on kuitenkin oma painoarvonsa jokaiseen tutkimukseen mihin ne ovat liitettynä. Kuvallinen materiaali ei ole koskaan viatonta ja näin ollen visuaalisen lukutaidon omaksuminen sekä perusteellinen kuvien analysointi on aina tarpeen. (Rose 2001, 15)

Itse olen täysin samaa mieltä Rosen ja Seppäsen kanssa. Visuaalinen osuus aineistostani koostuu 18 valokuvateoksesta, jotka ovat minulle jo tässä vaiheessa tutkimesta tuttuja ja minulla on muodostunut jo oma ymmärrykseni kuvista. Kuitenkin haluan tutkijana säilyttää kriittisyyteni, enkä syyllistyä kuvien analysoinnin laiskuuteen tai kuvista nousevien itsestäänselvyyksien lukemiseen.

Valitsin aineistoni analysointityökaluksi sisällönanalyysin, joka on alun perin kehitetty tekstin analysointiin. Syy miksi päädyin sisällönanalysointiin on se, että olen kiinnostunut kuvista itsestään. Haluan tulkita kuvia sekä niiden merkityksiä. (Rose 2001, 30)

Visuaalinen sisällönanalyysi on metodologisesti erittäin perusteellinen ja sisältää lukuisia vaiheita ja sääntöjä, joita tutkija noudattaa (Rose 2001, 20.)

Ensimmäinen vaihe on valita kaiken kuvamateriaalin joukosta otanta, jota haluaa analysoida. Otannan valitseminen voi tapahtua *satunnaisesti* yksitellen kuvia valitsemalla, *kerrostuneesti* valitsemalla kuvista jo ennalta olemassa oleva määritely alaryhmä, *systemaattisesti* valitsemalla kuvamateriaalista vaikkapa joka kolmannes tai joka kymmenes kuva tai *ryhmittelemällä* valitsemalla kuvamateriaalista satunnaisesti ryhmiä, jotka analysoidaan. Seuraava vaihe analysoitavien kuvien valitsemisen jälkeen on koodaus. Koodaus tarkoittaa kuvien määrittelyä liittämällä niihin kuvaavia termejä tai kategorioita. Koodaus on ehdottomasti visuaalisen sisällönanalyysin tärkein vaihe. Koodauksen tehdessään tutkijan on tärkeää säilyttää objektiivinen ote kuvaotantaansa ja kuvailla vain sitä mitä kuvissa näkyy. Koodauksen täytyy olla tyhjentävää siinä mielessä, että sen keinoin muodostettujen kategorioiden täytyy tukea tehtävää tutkimusta. Koodauksen täytyy myös olla ainutlaatuisia siinä mielessä, etteivät koodauksen tuloksena syntyneet kategoriat saisi mennä päällekkäin. Koodauksen tulisi myös olla valaisevaa, jolloin syntyneiden



kategorioiden täytyy tuottaa kuvallisesta materiaalista jotain täysin uutta, joka samanaikaisesti on analyyttisesti kiinnostavaa sekä johdonmukaista. Koodauksen jälkeen koodattu aineisto analysoidaan. Yksinkertaisin tapa on laskea kokoon saadut koodit ja muodostaa niiden pohjalta teemoja. (Rose 2001, 54– 60, 63)

Oman tutkielmani kohdalla teemoittelu on toimivin valinta, ottaen huomioon tutkimusongelmani sekä teoreettisen viitekehyksen, jossa tutkielmassani liikun.

## 3. ROLAND BARTHES

### 3.1 Humanisti taiteen, tieteen ja tunteen keskiössä

Roland Barthes (1915- 1980), jonka tutkimuksiin perehdyn, on yksi tunnetuimpia ranskalaisia nykyajatteli-joita. Barthes oli semiootikko ja strukturalistisen koulukunnan edustaja, joka uransa aikana ehti tutkia taidetta ja kulttuuria monelta eri taholta. Yksi Barthesin tunnetuimista teoksista on *Mytologioita (Mythologies)*, jossa hän analysoi yhteiskunnallisia arkipäivän ilmiöitä ja niissä esiintyviä myyttejä. Jo tuohon teokseen hän kirjoitti luvun valokuvauksesta käsitellen shokeeraavia valokuvia. Barthes jatkoi valokuvan tutkimusta ja valokuvafilosofiansa luomista teoksessa *Image, music, text: essays*, mutta lopullisen muotonsa tuo valokuvafilosofia sai teoksessa *Valoisa Huone (La Chambre Clair)* joka on parhaiten varmasti tunnettu englannin kielisellä nimellä *Camera Lucida, Reflections on Photography*. (Barthes 1994, 5– 13)

Roland Barthes aloittaa valokuvan tutkimuksensa pienimmistä 'mikrohiukkahista'. Hän määrittelee ensimmäiseksi löydökseen valokuvasta sen, että se mitä valokuva jäljittelee loputtomiin, on esiintynyt vain kerran.

Valokuvaus toistaa jotain sellaista, mikä ei enää koskaan voi toistua tai mitä ei voi enää koskaan toistaa.

Valokuva ei myöskään koskaan erotu referenssistään eli siitä mitä se esittää. Barthes määrittelee valokuvan kerroksellisten asioiden luokkaan, jossa näitä kahta: valokuvaa ja sen referenssiä ei pysty erottamaan toisistaan, vaan ne ovat yhdessä ikuisuuteen saakka. Ilman referenssiä eli kohdetta, ei ole myöskään kuvaa. (Barthes 1994, 10 – 12)

Barthesin oma innostuminen valokuvauksen tutkimiseen lähti juuri tuosta edellä kuvaamastani valokuvan kaksijakoisuudesta. Hän kyllästyi valokuvien analysoimiseen ja tutkimiseen teknisen toiminnan kautta tai historiallisesta saatikka sosiologisesta näkökulmasta. Hän oli tieteellisesti yksin ja kaipasi kiivaasti ”keskustelukumppania” sellaisten valokuvien puimiseen, jotka häntä kiinnostivat, jotka tuottavat mielihyvää tai synnyttivät tunteita. (Barthes 1994, 12– 13)

*“Then I decided that this disorder and this dilemma, revealed by my desire to write on Photography, corresponded to a discomfort I had always suffered from: the uneasiness of being a subject torn between two languages, one expressive, the other critical; and at the heart of this critical language, between several discourses, those of sociology, of semiology, and of psychoanalysis— but that, by ultimate dissatisfaction with all of them, I was bearing witness to the only sure thing that was in me (however naive it might be): a desperate resistance to any reductive system.” Roland Barthes (Barthes 2000, 8)*

Barthesin tunteja lukiessani täytyi myös minun jollain tasolla ottaa huomioon se, että *La chambre Clair*-teostaan kirjoittaessa hän suri ja varmasti myös käsitteli äitinsä kuolemaa. Teoksessa Barthes suhtautuu valokuvaukseen tunteellisesti, mutta hyvä niin. On totta, että valokuvan kaksijakoisuuden vuoksi hyvin usein tieteelliseltä kannalta katsottuna tutkimus keskittyy valokuvan kohteeseen tai

siihen mitä valokuvassa esiintyy. Asioihin, joita on helpompi (tieteen keinoin) selittää. Oli kyseessä sitten sosiologia tai historia, joka tämän selittämisen hoitaa.

Tunteet, mielihyvä ja kiinnostus ovat sanoja, joita hän itse käyttää. "Mitä valokuva sitten tarjoaakin nähtäväksi ja millä tavalla sen tekeekin, se on aina näkymätön: sitä itseään me emme näe." Roland Barthes lähti taisteluun toisenlaisen valokuvafilosofian muodostamiseksi. Barthesin valokuvatutkimuksen metodit tuovat taiteen tutkimukseen myös tunneaspektin tieteellisen aspektin rinnalle. (Barthes 1994, 12)

### 3.2 Valokuvafilosofiaa barthesilaisittain

Barthesin valokuvafilosofian kehittelyvaiheen keskiössä oli hän, tutkija itse, ja tätä kautta hän havaitsi, että valokuva voi olla kolmenlaiseen toiminnan/tunteen/aikomuksen kohteena. Nämä kolme toimintaa (sana, joka omasta mielestäni toimii tässä tapauksessa parhaiten) ovat tehdä, olla kohteena ja katsoa. Tämän havainnon ympärille Barthes kehitti terminologian, ja ymmärtääkseen hänen valokuvafilosofiaansa tähän terminologiaan täytyy tutustua tarkoin. (Barthes 1994, 15)

Valokuvaajaa Barthes nimittää *Operaattoriksi*. Kaikki me, jotka katselemme kuvia, oli tämä sitten valokuvanäytelyissä tai aikakauslehtien sivuilla ja kirjoissa, olemme *Spektaattoreita*. Henkilö tai asia valokuvassa, valokuvan kohde ja sen referenssi, ovat valokuvan *Spektrumi*.

Operaattorille eli valokuvaajalle Barthes antaa suuren roolin siinä millainen hetki taltioituu valokuvaksi. Hän kirjoittaa operaattorin tunteesta, joka määrittää valokuvauksen olemuksen kuvaajalle. Valokuvaaja eli operaattori

kuitenkin tekee yhteistyötä *camera obscuran* kanssa, toisin sanoen hän katselee kuvauskohdettaan pienen aukon läpi rajaten, rajoittaen ja perspektivisoiden ennen kuin "sieppaa" hetken eli ottaa valokuvan. Vaikka Barthes kirjoittaa valokuvaajan tunteesta ja tuon tunteen johdatuksesta valokuvan syntymiseen, hän kuitenkin ottaa myös huomioon valokuvan teknisen puolen ja sen kemiallisen ja fysikaalisen laadun. Valon vaikutus tiettyihin aineisiin ja kuvan muodostus optisen laitteen avulla synnyttävät valokuvan niiden leikkauspisteessä. Operaattorin tunteesta kirjoittamisesta hän kuitenkin tämän jälkeen vetäytyi sillä hänellä ei ollut siitä omakohtaista kokemusta. (Barthes 1994, 15–16)

Mistä hänellä kuitenkin oli kokemusta, oli spektrummin sekä spektaattorin asemassa olemisesta. Hän kirjoittaa poseeraamisesta, jonka hän määrittelee kiinnostavalla tavalla. Barthesin mukaan katseen alla oleminen eli katseen kohteeksi päätyminen saa aikaan sen, että kuvauskohde muuttuu etukäteen kuvaksi. Toisin sanoen poseerausasettoon muuttuessaan kuvan kohde, sen ollessa henkilö, muodostaa itselleen toisen ruumiin ja tuon ruumiin kuvaaja useasti tallentaa kuvaansa. Barthes puhuu sosiaalisesta leikkistä, joka kuvanottohetkellä vallitsee. Poseeraaminen eli kuvaksi etukäteen muuttuminen on aktiivista ja kuvauskohde sen myös usein tiedostaa; kuvattava henkilö esimerkiksi hymyilee tai ottaa tietyn kuvauksellisemman, vaikkapa imartelevamman asennon, sen tähden, että haluaa kuvan olevan tietynlainen. Hän haluaa kuvan antavan tietynlaisen kuvan hänestä itsestään. Pohdinnassaan Barthes päätyy siihen, ettei kuva ole koskaan yhtäpitävä kuvauskohteen "minän" kanssa, vaan valokuva on itsensä muuttumista toiseksi. (Barthes 1994, 16–17)

Samaan hengenvetoon Roland Barthes määrittelee myös muotokuva- valokuvauksen, jossa hänen mukaansa kohtaa neljä kuvitteellista hahmoa. Kameran objektiivin

edessä on muotokuvaushetkellä se, joka kuvaushenkilö luulee olevansa, se, joksi hän itseään haluaisi luultavan, se joksi valokuvaaja häntä luulee sekä se, jota hän käyttää hyväkseen esittääkseen taidettaan. Kuvan ottohetkellä Barthes oman kokemuksensa mukaan ei ole subjekti eikä objekti, vaan subjekti, joka tuntee olevansa muuttumassa objektiksi. Tätä lausetta Barthes kuvailee ja havainnollistaa myös seuraavasti: kuvauskohde saa kuvan ottohetkenä mikrokokemuksen kuolemasta hengen irtautuessa ruumiista ja kohde muuttuu spektriiksi, haamuksi. Barthes kirjoittaa valokuvaajan tiedostavan tämän ja joissain tapauksissa (esimerkiksi taiteensa kaupallisista syistä) valokuvaaja haluaa estää kuvauskohteensa muuttumisen “kuolemaksi” ja keksii keinoja elävöittää kuvaa. Hän laittaa kuvauskohteensa poseeraamaan markkeeraavasti jonkin toiminnan ääreen tai vaikkapa etsii muotokuvallensa toiminnallisen taustan. Barthes tuo spektrumien määrittelyssään esille voimakkaasti omat tunteensa, jotka viittaavat auttamattomasti siihen suuntaan, ettei hän missään nimessä nauti olevansa kuvauskohteena. Tai jos nauttiikin niin ei ainakaan milloinkaan ole tyytyväinen kuvien lopputulokseen. (Barthes 1994, 18– 21)

### **3.3 Valokuvan tutkimisen seikkailu, kohteliaan kiinnostuksen *studium* sekä iskevä *punctum***

“Spektaattorina olin kiinnostunut valokuvauksesta ainoastaan tunnepitoisista syistä; halusin syventää sitä, en

kuten kysymystä (teemaa) vaan kuin haavaa: näen, tunnen, siis huomaan, katson ja ajattelen.” (Barthes 1994, 27)

Spektrumien tutkimisen jälkeen Barthes päätyy Spekttaattorin aseman pohdintaan. Valokuvien runsauden kirjossa häntä kiinnostaa erityisesti ne kuvat, jotka aiheuttivat hänessä sisäistä kutinaa. Hän oivalsi, ettei suinkaan pidä tietyn valokuvaajan kaikista kuvista, joitakin hän saattaa jopa inhota. Taiteilijan tyyli, historian, kulttuurin ja estetiikan näkökulmasta ei voinut siis olla syy siihen miksi jotkin kuvat erityisesti kiinnostivat. Helpoin tapa olisi määritellä tämä ongelma täysin katsojan henkilökohtaiseen makuun vedoten. Tämä ei kuitenkaan riittänyt Barthesille, joka on aina halunnut perustella mielialojaan. Hän pystyy nimeämään monia syitä miksi jokin valokuva kiinnostaa erityisellä tasolla. Näiden syiden keskiössä on tunne, jonka valokuva saa aikaan katsojassa. Spekttaattori voi rakastaa kuvan esittämää henkilöä/maisemaa, hämmästyä näkemästään, ihailia tai arvostella valokuvaajan suoritusta. Valokuva herättää varovaista kiinnostusta, se lumoo ja sytyttää katsojan. Hän löytää pohtiessaan sanan seikkailu, joka kuvastaa edellä mainittua hetkeä hänelle parhaiten. Jokin valokuva tapahtuu hänelle, vie mukanaan ja toinen taas ei. Joillakin valokuvilla on taito tavoittaa katsoja ja herättää hänet eloon synnyttäen seikkailun. (Barthes 1994, 24–25)

Roland Barthes tutki lukuisia valokuvia, jotka aiheuttivat hänessä kiinnostuksen, lumouksen ja seikkailun tunteet. Loppujen lopuksi hän kiteytti sääntönsä kahteen osatekijään, jotka synnyttivät edellä mainitut tunteet kuvia katsottaessa. Ensimmäistä osatekijää hän kutsuu *studiumiksi*. Studium on tietty ulottuvuus, jonka katsoja huomaa kuvasta helposti oman tietämyksensä ja kulttuurinsa nojalla. Studium viittaa aina klassiseen informaatioon. Esimerkeiksi hän antaa siviilipukuiset sotilaat, tuhotut kadut, kansannousun, surun, vain muutamia mainitakseni. Oman koulutuksemme, tietomme, kulttuurimme kautta syntyy

kuvia katsellessa keskinkertainen ja järkiperäinen liikutus, jota hän nimeää latinankielisellä nimellä *studium*, joka tarkoittaa hakeutumista, mieltymystä, yleistä sitoutumista johonkin. (Barthes 1994, 30– 32)

*Studium* esiintyy kuvissa, joita kohtaan katselija tuntee vain kohteliasta kiinnostusta. Jos mikään kuvassa ei herätä tämän enempää tunteita, kuvasta uupuu sen *Punctum*. Näin ollen kuva jää Barthesin sanoin vain "to like"-ryhmään eikä yletä "to love"-ryhmään, toisin sanoen se jää vain tuon kohteliaan kiinnostuksen tasolle. *Studiumin* läsnäolo kuvassa ei kuitenkaan ole turha missään nimessä. *Studiumin* kautta spektaattori tunnistaa ja tiedostaa operaattorin taiteellisen pyrkimyksen, liittyy niihin harmonisesti, hyväksyy ne taikka päätyy hylkäämään ne. *Studium* on eräänlaista koulutusta; tietoa ja sivistystä kuvan luojan ja sen katsojan välillä. (Barthes 1994, 33– 34)

Toinen osatekijä Barthesin mukaan keskeyttää tai rikoo *studiumin*. Toista osatekijää katselija, spektaattori, ei etsi kuten *studiumia* vaan tämä osatekijä nousee kuvasta kuin itsestään ja pistää kuin nuoli. Tätä osatekijää hän nimittää myös latinankielisellä nimellä *punctum*, joka tarkoittaa pistosta, pientä reikää, täplää taikka naarmua. *Punctum* on erittäin usein jokin yksityiskohta, joka valokuvasta ponnahtaa esiin huomion keskipisteeksi saaden aikaan sen, että yksityiskohdan läsnäolo muuttaa katselijan kuvan lukemista. Barthesin mukaan on mahdotonta nimetä sääntöä, milloin *studiumin* ja *punctumin* yhteinen läsnäolo toteutuu. Kyse on kenties sattumasta, operaattorin onnistumisesta oikean hetken kaappaamiseen. (Barthes 1994, 32– 48)

*Punctumin* havaitsemiseksi ei ole myöskään apua analyyseistä. *Punctumilla* on laajenemisen ominaisuus. Se voi nousta kuvasta välittömästi spektaattorin silmien eteen ja laajeta tästä vallaten koko kuvan. *Punctum* on välähdys, joka valtaa koko kuvan



eikä punctumin esiintymisen jälkeen kuva voi olla mitä tahansa. Syy siihen miksi jotkin yksityiskohdat eivät nouse esiin kuvasta punctumin tavoin pistäen, saattaa olla hyvin pitkälti se, että kuvaaja on asettanut ne kuvaan itse. Jollakin tasolla tuollaiset yksityiskohdat eivät ole kuvassa läsnä aidolla punctumin edellyttämällä tasolla. (Barthes 1994, 48– 53)

*La chambre claire*- teoksen lopussa Roland Barthes määrittelee myös toisen punctumin. Toinen punctum, aika, on välittömästi nähtävissä historiallisissa valokuvissa. "Tämä- on- ollut". Hän katselee kuvaa äidistään nuorena tyttönä tietäen, että kuvassa näkyvä aika on ollut eikä koskaan palaa. Kuvassa esiintyvä henkilö on kuollut ja katseelijana hän hämmästyttää sillä hetkellä siitä, kuinka elossa kuvan henkilö onkaan ja kuinka hänen koko elämänsä on vielä hänen edessään. Kuvassa aika toimii iskevänä punctumina. (Barthes 1994, 98– 102)

## 4. SUOMALAINEN NYKYVALOKUVA

### 4.1 Nykyvalokuva Suomessa

Vielä 1980-luvulla valokuvaus ei kuulunut millään tavalla luontevasti Suomen taidemuseoiden näyttelyohjelmaan eikä kokoelmiin hankittu lainkaan valokuvateoksia. Nykytaiteen museoon ensimmäiset valokuvataideteokset ostettiin 1990-luvun alussa, josta voitaisiin katsoa alkaneen ajanjakson, jolloin valokuvataide todella sisällytettiin myös suomalaiseen nykytaiteeseen. Suomen nykyvalokuvan taiteenlajin nuoresta historiasta huolimatta tämä samainen taiteenlaji on jo vuosia ollut menestyneimpiä kulttuurinvientituotteita Euroopassa.

Nykyvalokuvan kansainvälistymisen voidaan katsoa alkaneen Esko Männikön Suomen Nykytaiteen museon ARS-95- näyttelyn jälkeen. Tänä päivänä lukuisten suomalaisten valokuvaajien teokset kiertävät ympäri maailmaa ja niitä on ostettu runsaasti sekä yksityisiin että julkisiin taidelokoihin. (Heikka 2004)

Leena-Maija Rossi kirjoittaa artikkelissaan "Finnish Differences" vuonna 1998 ilmestyneessä julkaisussa "FRAMES- Viewing Finnish contemporary photography"

kuinka suomalainen nykyvalokuva oli jo tuolloin löytänyt paikkansa luontokuvauksen ja dokumenttivalokuvauksen rinnalla (Rossi 1998, 7). Nykyvalokuvan voisi sanoa olleen vahvoissa kantimissa jo syntyessään, ottaen huomioon sen kapuamisen merkittävään asemaan varsin lyhyessä ajassa.

Vuonna 1995 Suomesta tuli Euroopan Unionin jäsen ja vuonna 1992 Suomeen perustettiin julkisella rahoituksella toimiva suomalaisen kuvataiteen vientiorganisaatio ja näyttelyvaihtokeskus Frame. Nämä kaksi tekijää ovat toimineet suurissa rooleissa kansainvälistymisen kannalta. EU:hun liittymisen myötä Suomi-tietoisuus maailmalla on lisääntynyt ja EU on konkreettisesti tukenut etenkin kansainvälistymistä kertoen sen avaamista mahdollisuuksista. Frame sen sijaan on rahoittanut taiteilijoiden kansainvälistymistä, mahdollistaen sekä ulkomaalaisten taide maailman vaikuttajien saapumisen Suomeen tutustumaan tšekäläisiin taiteilijoihin, että avustaen suomalaisten taiteilijoiden lähtemistä maailmalle. Näiden kahden suuren tekijän ohella ei voi olla sivuuttamatta nykyisen Aalto- Yliopiston, entisen Taidekorkeakoulun, sinnikästä ja päämäärätietoista vientiorganisaatiota Gallery Taik:ia sekä Helsinki Schoolia. (Heikka 2004)

## 4.2 Helsinki School

“Jo pitkän aikaa Helsinki School on ollut suomalaisen nykytaiteen ruumiillistuma.” (Reifenscheid 2010, 9)

Aalto-yliopiston taiteen, designin ja arkkitehtuurin laitoksen alaisuudessa toimivalla Helsinki Schoolilla on suuri merkitys suomalaiseen nykyvalokuvataiteeseen. Helsinki School ja mies Helsinki Schoolin takana, Aalto yliopiston professori ja taidekuraattori

Timothy Persons halusi perustaa erillisen koulun valokuvataiteilijoille, antaen heille mahdollisuuden elättää itsensä täysin taidettaan tehden. Helsinki School kokoaa yhteen valikoidun ryhmän nykyvalokuva- sekä videotaiteen lahjakkaita tekijöitä mahdollistaen heille taiteilijuutensa kehittämisen sekä Suomessa että kansainvälisillä markkinoilla. Tällä hetkellä Helsinki Schoolin listoilla on noin 50 valokuvajaa, muun muassa Joakin Eskildsen, Ola Kohlainen, Susanna Majuri, Nanna Hänninen, Ulla Jokisalo, vain muutamia mainitakseni. Helsinki Schoolia ei määritellä mitenkään maantieteellisen alueen tai kansallisuuden mukaan. Helsinki School on enemmänkin konsepti, joka edustaa itsensä kehittämisen lähestymistapaa. Sitä se on tehnyt jo 30 vuoden ajan. (Helsinki School 2013)

Vuonna 1995 syntyi Gallery TAIK, joka toimii Helsinki Schooliin valittujen opiskelijoiden päägalleriana ja jonka toimipaikka on vuodesta 2003 lähtien sijainnut Berliinissä. Gallery TAIK on vuosien saatossa ottanut paikansa nykyvalokuvauksen taidekentällä ja on tänä päivänä Pohjois-Euroopan johtavimpia valokuvagallerioita. Gallery TAIK on vuosittain mukana suurilla kansainvälisillä taidemessuilla muun muassa Paris Photo- messuilla Ranskassa, Arco- messuilla Espanjassa sekä Artissima- messuilla Italiassa. (Helsinki School 2013)

Suomalainen nykyvalokuvaus on suuressa nosteessa kansainvälisesti. Suurin kunnia tästä kaikesta kuuluu nimenomaan Helsinki Schoolille, joka on jo vuosikymmenien ajan mahdollistanut suomalaisten valokuvataiteilijoiden näyttelyt kansainvälisillä taidemarkkinoilla. (Ulkoasiainministeriö 2007)

### 4.3 Suomen Tanskan kulttuuri-instituutti

Suomen Tanskan kulttuuri-instituutti on Suomen opetus- ja kulttuuriministeriön tukema kulttuuri-instituutti, jota hallinnoi Tanskaan rekisteröity Suomen Tanskan kulttuuri-instituutin säätiö. Instituutin toiminta-ajatuksena on tuoda korkeatasoista suomalaista taidetta ja taiteentekijöitä sekä kulttuurialan toimijoita Tanskan taide- ja kulttuurimarkkinoille ja näin edistää kulttuurin ammattilaisten työllistymismahdollisuuksia laajasti kansainvälisillä markkinoilla. Instituutti seuraa tanskalaisia markkinoita, rakentaa strategioita ja tekee täsmäiskuja juuri niille alueille, joilla suomalaisella taiteella katsotaan olevan mahdollisuuksia. Instituutti kuuluu Suomen kulttuuri- ja tiedeinstituuttien verkostoon, joka on keskeinen toimija suomalaisten taiteilijoiden ja kulttuurivaikuttajien viennissä ulkomaille. Instituutti tekee läheistä yhteistyötä Suomen kulttuuriviennin tukiverkoston toimijoiden, erityisesti taiteen tiedotuskeskusten kanssa sekä kotimaassa että Tanskassa. Kaikki instituutin tuottamat projektit tehdään poikkeuksetta yhteistyössä paikallisten, tanskalaisten toimijoiden kanssa, jolloin sekä taiteellinen että taloudellinen vastuu jaetaan. Instituutin alati laajenevaan yhteistyö- ja kontaktiverkostoon Tanskassa kuuluu kaikkien taiteen alojen merkittäviä toimijoita; museoita, gallerioita, konserttipaikkoja, teattereita ja festivaaleja. Instituutin johtajana toimii Esa Alanne ja viestintävastaavan tehtävissä Sini Pesonen. Lisäksi instituuttilaisten vakiotiimiin kuuluu vuosittain vaihtuva projektiassistentti.

Syy miksi haluan ottaa tutkielmassani esille Suomen Tanskan kulttuuri- instituutin on se, että viimeisen 15 vuoden aikana instituutti on ollut merkittävä suomalaisen nykyaikaisen taiteen ulkomaan viennin edistäjä. Suomen Tanskan

kulttuuri-instituutin kautta on kulkenut lähes 70 kuvataiteilijaa. Instituutti on ollut mukana toteuttamassa kymmeniä näyttelyitä ja tehnyt tiivistä yhteistyötä muun muassa Helsinki Schoolin kanssa. Useat suomalaiset valokuvataiteilijat ovat ponnistaneet kulttuuri-instituutin avustuksella Tanskan kautta maailmanmarkkinoille. Ilman Suomen Tanskan kulttuuri-instituuttia ei olisi myöskään toteutunut *Breathing the same air*-valokuvanäyttelyä yhteen Tanskan merkittävimmistä taidemuseoista. Näyttelyn kävi kahden kuukauden aikana katsomassa noin 10 000 museovierasta.

## 5. ETSIMESSÄ TAITEILIJJA PALOMÄKI

### 5.1 Nelli, nainen kuvien takana vai itse kuvissa?

*“Olen lähtöisin pienestä eteläsuomalaisesta teollisuuskaupungista. On oikeastaan aika hauskaa, että tämä kaupunki on luonteeltaan sellainen, ettei siellä tulla taiteilijoiksi. Kaupungissa on henki, joka kannustaa olemaan ennen kaikkea järkevä ja käytännöllinen. Jotain on tehtävää elantonsa selviämisen eteen. Kaupungissa ei ollut gallerioita tai suuria, hienoja museoita eikä mitään edes sen kaltaista. Mutta tiesin aina olevani erilainen, erilainen verrattuna omiin luokkatoverihini. En ole varma olinko aina niin luova, mutta olin ainakin erilainen. Ollessani ehkä 16 tai 17- vuotias lukiossa täytyi mennä keskustelemaan opinto-ohjaajan kanssa siitä, mitä haluaisi opiskella lukion päättymisen jälkeen. En pitänyt ollenkaan opinto-ohjaajastamme, joten menin vain sisälle hänen huoneeseensa, selailin läpi kirjaa eri alojen esittelyistä ja sanoin “Kulttuuri ja valokuvaus, tämän minä valitsen.” Ja tämän jälkeen kävelin ulos huoneesta. Jälkeenpäin muistan miettineeni, että okei, tähän oli hyvä juttu, nyt olen ainakin tehnyt päätöksen eikä siitä tarvitse enää murehtia. Meidän perheessä jos päättää jonkin asian, on siinä pysyttävä vaikka mikä olisi. Joten luultavimmin sen takia en koskaan*

kyseenalaistanut päätöstäni. Halusin vain näyttää vanhemmilleni ja kaikille että pystyn siihen. Ja tällä hetkellä jopa pidän valokuvaamisesta!

Viime vuonna kirjoitin tekstiä työstäni ja samalla yritin todella kirjoittaa jotain mikä kuulostaa hyvältä. Yhtäkkiä havahduin kirjoittavani, että en pidä itseäni valokuvaajana. Ja tarkoitan tällä, en pidä itseäni todellisena valokuvaajana. Se tuntui itseasiassa pahalta, ja jälkepäin olen ajatellut sitä paljon. Ymmärsin, että tavallaan se pitää myös paikkansa. Luultavimmin tämä tulee siitä ideasta, kun ajattelen todellista valokuvaajaa. Näen hänet kantavan kameraa kaikkialla mukanaan ja aina kun hän näkee jotain mielenkiintoista, hän on varmasti paikan päällä valmiina ottamaan kuvan. Itse en ole sellainen ollenkaan. Otan todella harvoin valokuvia enkä koskaan kuljeta kameraa mukana. Ja luulen jopa, ettei minulla ole mitään suurta, polttavaa halua valokuvausta itseään kohtaan. Se on vain jotain, mitä minä satun tekemään työkseni. Ja uskon todella, että voisin myöskin olla esimerkiksi kirjailija, jos osaisin kirjoittaa. Voisin käytännössä olla mitä tahansa muuta, ja päädyin valokuvaamaan. Ja sen jälkeen siitä tuli intohimoni. "(Reunanen 2013)

Nelli Palomäki syntyi Forssassa vuonna 1981. Palomäki kertoo *Breathing the same air* –näyttelyn yhteyteen kuvatussa videohaastattelussa kuinka päätös lähteä tavoittelemaan valokuvaajan uraa tapahtui kuin vahingon kautta. Lukiossa ollessaan ja istuessaan opinto- ohjaajan luona keskustelemassa tulevaisuuden suunnitelmistaan, hän keksi ryhtyvänsä valokuvaajaksi vain päästäkseen pois ahdistavasta tilanteesta. Täysin tuulesta temmattu tämä mahdollinen uravalinta ei kuitenkaan ollut, vaan se oli lukeutunut hänen kiinnostuksen kohteisiinsa. Tuo opinto-ohjaajan keskustelu vei Palomäen ensin lukion valokuvauskursseille ja tästä kaiken voisi katsoa alkaneen. (Reunanen 2013)



Lukion jälkeen Nelli on opiskellut valokuvausta muun muassa Turun Taideakatemiassa ja valmistuttuaan sieltä hän jatkoi opintojaan Taideteollisessa korkeakoulussa, Aalto-yliopistossa. Vuonna 2009 hänet valittiin Aalto-yliopiston Helsinki School-ryhmään. Palomäki on nuori, mutta ehtinyt saada valokuvauksen saralla aikaan jo paljon. Nelli Palomäen koskettavat ja vangitsevat mustavalkoiset muotokuvat kiertävät maailmalla näyttelyitä tiiviiseen tahtiin. Hän ei puhu julkisuudessa paljon yksityiselämästään, mutta sen hän muistaa kertoa, ettei valokuvaus ole hänelle suinkaan helppoa. Palomäki kärsi vuosia pahasta paniikkihäiriöstä, joka sai aikaan inhon tarkkailun alla olemiseen. Edelleenkin hän kertoo jännittävänsä ja pelkäävänsä valokuvaustilanteita, ja vieläpä luultavasti enemmän kuin mallinsa. Hän myöntää jopa vihaavansa valokuvausta. Samaan otteeseen hän puhuu kuitenkin ihanaista pelosta, joka kuvaustilanteissa vallitsee. Pelkonsa Palomäki on kääntänyt ehdottomasti vahvuudekseen. Hän antautuu itse myös tarkkailtavaksi mallinsa tavoin. Palomäki uskoo oman pelkonsa juuri muokkaavan muotokuvistaan merkityksellisempiä. (Frilander 2013)

Nelli Palomäki kertoo jokaisen kuvan olevan jollain tapaa myös hänen omakuvansa. Helsingin sanomien kulttuurikriitikko Timo Valjakan sanoin:

*“Ajatus toisen ihmisen kuvasta omana kuvana tulee käsitettäväksi, kun ajattelee, että ainoa keino ymmärtää jotain toisesta ihmisestä on katsoa häntä niin kuin katsoisi peiliin ja näin kokea itsessään sen, minkä näkee hänen kasvoillaan.”* (Valjakka 2013)

Valjakka onnistuu kiteyttämään Palomäen kuvauksellisesta tyylistä olennaisen. Samalla lause kertoo myös siitä, kuinka Palomäki ei kuvaushetkellä ole vain valokuvaaja. Hän on peili, tarkkailun kohde sekä heijastuspinta

ennen kuin muotokuva toisesta ihmisestä saa alkunsa ja kameran laukaisinta painetaan.

Liite 1. CV, Nelli Palomäki

## 5.2 Nelli Palomäen metodi ja sen taika

Liite 2. *Statement* (Palomäki 2013)

Nelli Palomäen essee omasta valokuvauksellisesta tyylistään, ajatuksistaan ja teoksistaan kertoo miksi hän antaa valokuvalle niin paljon arvoa. Valokuva on totuudenmukaisempi kuin peili ja muotokuva sellaisenaan kertoo meistä itsestämme meille itsellemme paljon enemmän kuin peili koskaan pystyisi kertomaan. Ajan saatossa opimme katsomaan itseämme yksipuolisesti ja muotokuva valokuvana rikkoo tämän ajatuksen itsestämme. Valokuva hänelle on kuitenkin vain pieni, mutta merkityksellinen ohimenevä hetki, jota ei voi koskaan luoda uudelleen taikka saada takaisin. Valokuva, Nellin tapauksessa muotokuva, säilyy muistona tuosta hetkestä, jonka valokuvaaja ja kuvattava viettivät yhdessä. Palomäki kertoo, kuinka jokainen muotokuva, jonka hän ottaa on omalla tavallaan myös kuva hänestä itsestään. Hänellä on kuvaajana valta päättää mitä hän kuvattavassaan näkee. Lisäksi hetki, jonka hän kuvauksen kohteen kanssa viettää samaa raskasta ilmaa hengittäen, kuvaajan ja valokuvattavan toisiaan tarkkailleen, määrittelevät kokonaisuudessaan sen millainen syntyvästä muotokuvasta tulee. (Palomäki 2013)

Valokuvattavaa Palomäki kuvaa kuvan oton hetkellä täysin sokeaksi ja eksyksissä olevaksi ulkomuotonsa suhteen ja valokuvaajan merkitys on hänelle tuolloin vain epätoivoisesti oikean hetken saavuttaminen. Nelli Palomäelle muotokuvan monimutkaisuus ja sen kompastuskivi piilee juurikin valtasuhteissa. Kuvaajalla on valtaa: hän päättää mitä haluaa valokuvattavastaan paljastaa ja paljastettavat asiat saattavat olla myös kuvattavan salaisuuksia. Kuitenkin kuvan katsojalle ne näyttäytyvät itse valokuvaajan salaisuuksina. (Palomäki 2013)

Esseensä viimeisessä kappaleessa Palomäki kertoo muotokuvan ikuisuuden säilymisen kauneudesta. Vaikka suurin osa hänen kuvattavistaan on Palomäelle ventovieraita, hän saa kuviensa kautta tutustua heihin erityisellä tasolla. He ovat jakaneet yhdessä hetken, josta muotokuva säilyy muistona. Nelli Palomäki kantaa yhteisen hetken muistoa mukanaan jokaisesta muotokuvansa syntyhetkestä ja usein hän miettii kuinka valokuvattavat muistavat hänet. Päälimmäisenä hänen mieleensä jää kuitenkin läpitunkeva ja ylpeäkin tunne siitä kuinka ainutkertaista on, että he ovat tavanneet. (Palomäki 2013)

Lukiessani Nelli Palomäen esseitä omasta valokuvauksestaan mieleeni tuli kirjailijana ja valokuvakriitikonakin tunnetun Susan Sontagin samankaltaiset ajatukset valokuvauksesta. Teoksessaan "On photography" hän kirjoittaa, että valokuva ei ole pelkästään tapahtumahetken todiste valokuvan ja tapahtuman välillä. Hän korostaa, että valokuvan ottohetki on merkittävä tapahtuma itsessään. Valokuvaushetkellä kuvaajalla on mahdollisuus puuttua ja tunkeutua lähemmäs kuvauskohdettansa tai hän voi myös valita toisin ja jättää täysin huomiotta suuren osan asioista mitä ympärillä tapahtuu. (Sontag 1979, 11)

Hetki. Kuvaushetken taika. Katse. Huomaan olevani Palomäen kuvausmetodia valottaessani jopa hieman abstraktien käsitteidenkin äärellä. En kuitenkaan anna tämän hämätä tutkimistani vaan perehdyn visuaalisen tutkimuksen parissa työskennelleiden tiedemiesten määritelmiin asioista.

Janne Seppänen siteeraa teoksessaan "Katseen voima, kohti visuaalista lukutaitoa" psykoanalyttikko Jacques Lacania kahteen otteeseen määritellessään katsetta. Kiinnostavan siteerauksen hän teki eritoten tutkimukseni kannalta kirjoittaessaan valokuvauksesta. Lacanin mukaan me työstämme omaa subjektiuttamme anonyymien katseen alaisuudessa. Anonyymillä katseella Lacan tarkoittaa tiedostamatonta tai tietoista selvillä oloa siitä, että joku voi nähdä meidät. Toisin sanoen työstämme jatkuvasti omaa subjektiuttamme tämän anonyymien katseen alla ollen tietoisia siitä, että minä hetkenä tahansa voimme altistua todellisen katseen arvioivan silmän alle. Lacan pitää kameraa katseen materialisaationa ja pelkkä kameran läsnäolo tilanteessa konkretisoi anonyymien katseen toiminnan. Kamera on anonyymien katseen metafora. (Seppänen 2004, 166–167)

Jacques Lacan kirjoittaa: "Juuri ulkopuolelta tuleva Katse määrittelee minua kaikkein perustavimmalla tavalla visuaalisen alueella. Juuri Katseen kautta kohtaan valon ja juuri Katseesta vastaanotan sen vaikutukset. Tästä syystä Katse on instrumentti, jonka kautta valo ruumillistuu ja jonka kautta tulen (...) valo- kuvatuksi." (sit. Seppänen 2004, 166–167)

Seppänen kirjoittaa valokuvan elävän kameran muodostamassa kulttuurisessa tilassa. Kamera, joka on kal-kyloitava sekä tieteellinen laite ja jonka avulla maailmasta saadaan tarkasti määritelty siivu tarkkailtavaksi, lisää ky-kyämme tietää ja toimii samalla voimakkaana sosiaalisena voimana. Voimana siksi, että se laittaa kuvauksen kohteet

työstämään itseään todellisen ja ideaalisen minän välisessä jännitteessä. (Seppänen 2004, 166–167)

Lacanin ajatukset sekä Seppäsen omat pohdinnat Lacanin ajatusten pohjalta voi mielestäni liittää olennaisena osana myös Nelli Palomäen kuvausmetodin hahmottamiseen. Palomäen muotokuvissa katse on merkittävässä roolissa. Jokaisen muotokuvan kuvauksen kohde katsoo suoraan kameraan. Kameran kautta heillä on suora katsekontakti valokuvaajaan, tässä tapauksessa Palomäkeen. Kun taas katsojana katson muotokuvaa, tulee minulle olo, että kuvauksen kohteen luoma katse osuu suoraan minuun. Vaikka valokuvaajan ja kuvauskohteen välillä on kuvaushetkellä ollut kamera, joka on täyttänyt Lacanin määrittelemän sosiaalisen voiman roolin, tulee minulle tunne kuvaa katsottaessa, että kameran rooli on hyvin taka-alalla. Se on tallentanut kyllä tarkasti määritellyn siivun meille tarkkailtavaksi, mutta tärkeämpään rooliin Palomäen kuvissa nousee ehdottomasti kuvaushetki ja katse kahden tai jopa kolmen tekijän välillä.

Paljon tänä päivänä puhuttava digitaalisuus valokuvauksessa on asettanut myös valokuvan totuuden uuteen valoon (Seppänen 2004, 151). Nelli Palomäki ei kuvaa digitaalisesti. Hän suosii 'vanhanaikaista' kuvaustapaa, filmiä sen pehmeiden ja aitouden vuoksi. Tämä on mielestäni hänen töitään tutkittaessa tärkeä asia huomioida. Se kertoo ehkä vieläkin enemmän kuvaushetken merkityksellisyydestä hänen muotokuvissaan. Jokaisen kuvan ottaminen vie oman aikansa ja laukaisinta painetaan vasta silloin, kun katseet kohtaavat juuri oikealla tavalla ja kun hetki on täysin oikea.

Vuoden 1995 Valokuvauksen vuosikirjassa Riitta Raatikainen kirjoittaa artikkelissaan " 'Tosi kuvia' eli kansallisen dokumenttilavastuksen A B C " kuinka valokuvataiteen kentässä muotokuvaus tuntui tuolloin kuuluvan

periferiaan ja kuinka muotokuvaus ei juurikaan nykytaiteen kentällä kiinnostanut. Hän myöskin kirjoitti kuvien todellisuudesta, kuinka vain muotokuvaajat itse tietävät kuvien todellisuuden laidan. Raatikaisen mielestä on tärkeää, että muotokuva miellyttää ostajaa ja kuinka sen täytyy olla kohteelleen lempeä, vähintään kohteensa näköinen ja mahdollisimman kaunis. Tällöin kukaan ei moiti muotokuvaa valheelliseksi. (Raatikainen 1996, 17– 18)

Kuinka paljon aikaa onkaan kulunut Raatikaisen artikkelin kirjoittamasta ajasta ja hyvä niin. Muotokuvaus nykytaiteessa kiinnostaa varsinkin ottaen esimerkiksi huomioon Nelli Palomäen tai muiden Helsinki Schoolin oppilaiden taiteen viennin maailmalla. En myöskään allekirjoita Raatikaisen kommentteja muotokuvan kauneuden vaatimusten täyttymisestä, taikka ostajan miellyttävyydestä. Tuntuu että Raatikainen ei ota huomioon ollenkaan muotokuvan taidearvoa. Taidetta kun ei tehdä ensisijaisesti potentiaalisille ostajille eikä kaiken taiteen tarvitse suinkaan olla kaunista ja silmää miellyttävää. Vanhan sanonnan “Kauneus on katsojan silmissä” mukaan, tai filosofisen tutkimusotteen innoittamana voisin kysyä “Mikä on kaunista?”. Ehkä tämä kaikki vain tarkoittaa sitä, että aika on valmis Diane Arbusin kaltaiseen seuraavaan suureen muotokuva- valokuvataiteen lahjakkuuteen.

## 6. AINEISTON ANALYYSI

### 6.1 Kuvien kertomaa

Nelli Palomäen tähän astisista töistä suoritin otannan ja päätin keskittyä tutkielmassani analysoimaan hänen *Breathing the same air*-näyttelyn teoksia. Näyttely oli esillä Tanskassa Ordrupgaardin taidemuseossa 6.2.-4.4.2013. Näyttely oli Palomäen ensimmäinen Tanskan yksittäisnäyttely ja piti sisällään 18 teosta.

Näin ollen suoritin otannan valitsemisen kerrostuoneesti valitsemalla kuvista jo ennalta olemassa olevan ja määritellyn alaryhmän, tässä tapauksessa merkittävän näyttelyn työt. Kuvat, joihin analyysissäni viittaavat ovat kaikki siis *Breathing the same air*-näyttelyssä esiteltyjä töitä.



Kuva 1. Nelli Palomäki: At Twenty- six #



Kuva 2. Nelli Palomäki: Aino at 27





Kuva 3 Nelli Palomäki: Becky at 23



Kuva 4. Nelli Palomäki: Viola and Elsa at 10 and 9



Kuva 5. Nelli Palomäki: Julia turning 5



Kuva 6. Nelli Palomäki: Andréas



Kuva 7. Nelli Palomäki: Nina



Kuva 8. Nelli Palomäki: Pinja at 3



Kuva 9. Nelli Palomäki: Antonio at 5



Kuva 10. Nelli Palomäki: Dora at 7



Kuva 11. Nelli Palomäki: Anni Maria 24 with Donna



Kuva 12. Nelli Palomäki: Baawo at 30



Kuva 13. Nelli Palomäki: At 27 with my dad



Kuva 14. Nelli Palomäki: Denis



Kuva 15. Nelli Palomäki: Sergey



Kuva 16. Nelli Palomäki: I, Daughter #4



Kuva 17. Nelli Palomäki: At Twenty- one #1



Kuva 18. Nelli Palomäki: At Twenty- six #2  
(Palomäki 2013, 14-131)



Nelli Palomäen teokset ovat kaikki mustavalkoisia muotokuvia. Kuvien keskiössä on ihminen. Kuvauskohde. Tausta on usein häivytetty, joka saa aikaan tunteen, että sen ei haluta olevan suuressa roolissa. Hyvin usein kuvauskohde katsoo suoraan kameraan, aineistoni teoksista jokaisessa. Näin ollen myös katse nousee merkittävään asemaan kuvien tulkinnan kannalta. Visuaalisen sisällönanalyysin kautta ja kuvien koodauksen tuloksena nostan esiin kuvista löytämiäni teemoja. Teemoja käsitellessä liitän analyysiin Palomäen omia ajatuksia näyttelyn töistä käytöksiäni olevaa videomateriaalia, Palomäen haastattelua sekä hänen omaa näyttelynsä esittelyä hyödyntäen. Jokaisen teeman kohdalla haluan nostaa esille yhden näyttelyn töistä, jonka näen erityisen olennaisena.

### 6.1.1 Teema: Nainen vaiko tytär

Nelli Palomäen töistä nousee esiin vahvana teemana naiseus. Taiteilija itse on voimakas nainen, joka ei pelkää katsoa edes heikkouksiaan silmästä silmään. Suurimmassa osassa "Breathing the same air"- näyttelyn teoksista, kuvassa on nainen. Pieni tyttö, naiseuden kynnyksellä oleva nainen, itsenäistynyt nainen ja aikuinen itsevarma nainen. Nämä ovat naiseuden muotoja, jotka kaikki ovat nähtävillä Palomäen muotokuvissa. Jokainen naisista on kuvissa katsoen kameraan ja luoden tiiviin katsekontaktin valokuvajaan sekä katsojaan. Katsekontaktin aiheuttamana minulla katsojana on tunne, että heillä kaikilla on jokin tarina kerrottavanaan. Kuvien naisia yhdistää myös ainakin yksi asia: jokainen naisista on tytär. Naiseus- teema vallitsee ja hallitsee Nelli Palomäen "Minä, tytär"- valokuvateosten sarjassa, ja tämä sarja on suuressa roolissa myös aineistonani toimivassa näyttelyssä.

*"Minä tytär- sarjasta olevat työt, jotka silloin ei keskittynyt niin paljon varsinaisesti kuvattavaan henkilönä vaan...oli*

*enemminkin kyse tällasista meidän rooleista ja varsinkin niin-  
kuin rooleista tyttärenä ja sitte jo itsenäisenä naisena. ”*

Minä tytär- sarja on Palomäen varhaisimmasta päästä olevia teoksia. Hänen sitaatistaan päätellen, muotokuvissaan Minä tytär- sarjan aikaan hän ei keskittynyt juuri kuvattavaan henkilöön, vaan tärkeämpään asemaan nousi teema ja tarina, tässä tapauksessa myös rooli kuvattavan henkilön takana.

*”Sitte täällä on teos musta ja mun isästä. 4 vuotta sitte, 2009 keväällä kuvattu teos. Me ollaan isän kanssa isän lapsuudenkodin tuolla tontilla tekemässä töitä ja tää on silleen ollu terapeutin työ mulle että on oivaltanu aika paljon meidän suhteesta että me ollaan ollu aika taistelusuhteessa keskenään ja sellasia kovia jääräpäitä kummatki. Tän työn kautta niin on ollu hienoa sellanen oivallus, kuinka paljon se valokuva voi... voi laittaa ajattelemaan niitä suhteita ja kuinka paljon siitä voi nähdä, että mun rooli oikeesti on se tytär ja isän rooli on se isä. Me voidaan hyväksyä se ehkä nyt paremmin, ku me ollaa nyt kuvan kautta huomattu se, että tää on niinku itselle, sillä tavalla hyvin merkityksellinen työ.”*

*”Muistan ajatelleeni, että nyt hän on tarpeeksi väsynyt kuvattavaksi. Mutta yhtäkkiä tajusin, että meidän pitäisi olla kuvassa yhdessä. Olimme työskennelleet yhdessä koko päivän ja meillä on ollut vähän hankala suhde monen vuoden ajan. Siinä seisoessani hänen kainalossaan muistin tunteen miltä tuntui kun isä pitää tiukasti kiinni, ja jälkeenpäin kun kehitin kuvan ja muistan huomanneeni vasta kuvasta kuinka isäni on isompi kuin minä. Olin todella hämmentynyt siitä, että hän on minua pidempi! Ymmärsin samalla, että olemme hyvin samanlaisia persoonia, äänekkäitä ja jopa hieman aggressiivisia. Ja samalla ymmärsin myös sen, että minä olen nuorempi ja pienempi, eikä minun tarvitse olla niin voimakas eikä niin paljon kokenut. Tämän muotokuvan kautta hyväksyin ensimmäistä kertaa sen, että minä olen tytär ja minun kuuluisi olla myös vain tytär eikä yhtään mitään muuta.” (Reunanen, 2013)*

Näyttelyn töistä löytyy myös teos, jossa taiteilija on itse kuvassa isänsä kanssa. Roolit, naiseus ja tyttärenä olemisen vaikeus ovat läsnä myös Palomäen elämässä ja hän käsittelee avoimesti omaa elämäänsä taiteensa kautta. Tyttären roolin vaikeus tuntuu olleen Palomäelle itselleen vaikea omaksua ja tämä on varmasti vaikuttanut tyttäreen nousuun myös hänen teoksissaan. Selkeästi hän on työnsä kautta myös käsitellyt omaa tyttären ja naisena olemisen rooliaan.

### 6.1.2 Teema: Minä

*“Minä yksinkertaisesti rakastan uusien ihmisten kohtaamista. Rakastan keskusteluita heidän kanssaan ja iltojen viettämistä ennestään tuntemattomissa paikoissa. Päätyminen eri paikkoihin täysin väärin ihmisten kanssa on luultavimmin se syy miksi teen muotokuvia. Minulle muotokuvat ovat ainoa kiinnostava asia valokuvauksessa, mutta tämä varmaankin liittyy siihen, että en ole kiinnostunut valokuvauksesta itsestään vaan enemmänkin elämästä itsestään. Eri merkitykset, eri tapahtumat, meidän kasvumme, kuolevaisuutemme ja meidän muistomme. Ja luulen että yksinkertaisin ja toimivin tapa minulle on saada nämä kaikki edellä olevat asiat töihini, on juuri muotokuvan kautta. Muotokuvan ottaminen on aina kommunikointia.”*

Nelli Palomäki on useaan otteeseen puhunut antamisissaan haastatteluissa, kuinka jokainen kuva on hänelle kuin omakuva. Palomäki tarkoittaa tällä sitä, että jokaisen muotokuvan ottohetkellä tärkeässä roolissa on myös hän, valokuvaaja, joka antautuu samalla tavalla tarkkailtavaksi kuin hänen valokuvattavansakin. Hän saa itse

valokuvaajana valita syntyvän muotokuvansa rajauksesta, asioista, joista hän haluaa kertoa, ja valita ne asiat, joita hän haluaa muotokuvassa korostaa. Näin hän muodostaa taiteilijana, totuuden ikuistajana, oman version näkemästään ja kokemastaan. Näin ollen kuva on myös hänen omakuvansa.

*“Olen oppinut arvostamaan sitä, että en todellakaan tunne, että minulla olisi valta kuvaustilanteissa. Päinvastoin tunnen olevani yhtä hermostunut kuin kuvattavani ihmisetkin ovat. Ja samaan aikaan tunnen, että se on ainoa keinoa olla edes vähän samanarvoinen heidän kanssaan. “*

Palomäki on myös itse konkreettisesti muotokuvissaan. “Breathing the same air”- näyttelyssä teoksia, joissa hän esiintyy, on kaksi. Valokuva isästä ja hänestä, josta jo “Nainen vaiko tytär”- teemasta kirjoittaessani käsittelin ja lisäksi teos “26- vuotiaana, numero 3”. Määrällisesti teoksia ei siis ole missään nimessä useaa, mutta mielestäni “Minä”- teema tai toisin sanoen “omakuva”- teema on silti voimakkaasti läsnä.

*“...tää oli sellanen työ joka... joka ikäänkuin oli niin kuin ponnahduksena tälle mun tyylille kuvata.. ja ehkä tavallaan vahvosti sitä mun uskoo.. mustavalkoseen muotokuvaan ja nimenomaan tällaseen voimakkaaseen kanssakäymiseen kuvattavaan kanssa. Että meillä on tämmönen vahva katsekontakti.”*

Oli itse Palomäki konkreettisesti kuvassa tai ei, hän on mielestäni voimakkaasti läsnä jokaisessa ottamassaan muotokuvassa. Oma muotokuva on toiminut hänen omintakeisen tyylinsä alkuna, kuten edellä olevasta sitaatista käy ilmi. Hän on asettanut itsensä alttiiksi ensin kameralle, sen tarkkailulle ja itselleen ennen kuin on antanut

mahdollisuuden mustavalkoiselle muotokuvalle sekä voimakkaalle kanssakäymiselle kuvattavan kanssa.

*“...tästä omasta tutusta ympäristöstä liikkumaan niin kun kuvaamaan ventovieraita ja vieraileen ihmisten kodeissa ja he vieraili mun kodissa. Ja tää oli niinku siinä mielessä.. itse rohkaissin itseäni tavallaan tutustumaan ihmisiin ja antaa heille mahdollisuuden olla mun lähellä ja mullon tota.. mä olin hyvin hermostunu ja mulla oli paniikkihäiriö nuorena ja tää on ollu sellanen työ että mä oon vähän niinku pakottanu itteeni alttiiks sille toisen ihmisen tarkkailulle ja sille hiljasuudelle ja se on niinku mahdollista olla hiljaa toisen ihmisen kanssa.”*

### 6.1.3 Teema: Kertomaton tarina

*“A photograph is a secret of a secret, the more it tells us the less we know.”*

Diane Arbus

(Arbus 2013)

*“What I desire to find and reveal might be somebody’s secret. These secrets, finally shown to the viewers, as if they where my own.”*

Nelli Palomäki

(Palomäki 2013)

Kaksi sitaattia, jotka molemmat olivat Tanskan Suomen suurlähettilään puheessa “Breathing the same air”-näyttelyn avajaisissa Ordrupgaardin taidemuseossa. Toinen lauseista on Diane Arbusin käsialaa, toinen taas Nelli Palomäen. Molemmat lahjakkaita valokuvaajia, joilla on taito kuvata vangitsevia ja lähes hengästyttäviä muotokuvia. Molemmat naiset pyörivät saman aiheen ympärillä, joista sitaatitkin kertovat.

*“Ihmiset usein kysyvät minulta pyydäkö kuvaamiani ihmisiä olemaan hymyilemättä tai näyttämään vakavalta. Erityisesti tätä kysytään lasten kohdalla. Kerron aina, että me pyydämme lapsia hymyilemään kuvoissa. Jos laitat jonkun ihmisen kameran eteen ja odotat 15 minuuttia, kukaan heistä ei luultavimmin pysty pitämään tuota hymyä yllä koko aikaa. Me emme hymyile luonnostaan, mutta hymyilemistä me kuitenkin kuvoissa odotamme. Tiedostan sen, että muotokuvissani on melankolinen tunnelma ja samalla jokin yksinäisyyden tunne. En todellakaan halua kuvattavieni ihmisten olevan surullisia, mutta luulen että tuo tunne tulee siitä ajasta, jonka vietämme yhdessä. Ja se hetki, jolloin valokuva otetaan, on todella hauras ja hiljainen. Hetki, jolloin itsensä unohtaa täysin. Tuijotamme toisiamme, emme puhu ja samaan aikaan minä tutkin toisen ihmisen kasvoja. Luulen että tästä syystä he näyttävät niin hiljaisilta ja miksi suurin osa heistä näyttää myös yksinäisiltä. Luulen myös, että niin me kaikki käyttäydymme, kun meistä otetaan muotokuva.”*

Kertomaton tarina. Salaisuus. Mystisyys. Hetki, hetken merkitys. Katse, katseen merkitys. Valokuvaajalla on valta valita mitä hän kuvauskohteessaan näkee. Kuvaus hetki määrittelee tarinan, jota valokuvaaja voi lähteä seuraamaan ja kertoo siitä meille katsojille oman versionsa. Hän saattaa kertoa salaisuuksia tai ainakin valottaa niitä hieman, mutta jättää tarinan päättämisen vallan katsojalle itselleen. Kertomattomat tarinat ja salaisuudet kulkevat vahvana teemana Palomäen jokaisessa kuvassa. Minulle suuri osa henkilöistä kuvissa näyttäytyy jollakin tapaa yksinäisinä. Se on minun muodostama tarinani monen, etenkin aikuisen, kuvauskohteen takana. Olen kuitenkin varma, että lähes jokainen Palomäen taiteen kohdalla pysähtynyt katsoja on muodostanut omat kertomattomat tarinansa.

Tämä teeman alle haluan myös sisällyttää lukuisat lapsimuotokuvat.

*“Multa usein kysytään näistä lapsikuvista...että miks lapsia ja miten ne lapset on niin vakavia ja mä oon sanonu että mä en todella tiedä että minkä takia lapsia... .... heidän sellanen oleminen tilanteissa on jotenki hämmästyttävän tai he on niin läsnä ja he tietää koko ajan mitä tapahtuu ja lapset on niin hurjan itsenäisiä, mitä me ei osata aikuisina ehkä aina huomioida. Ja sitte tästä vakavuudesta niin ei ne lapset.. ei ne siinä niinku kameran edessä naura jos ei niitä siihen käsketä. Tällanen kuvaus on hyvin hidasta ja kyllä siinä niinku lapset ja aikuiset vakavana yleensä odottaa että miten sitä.. tai ei kukaan jaksa pidätellä sellasta hymyä puolta tuntia. Sen takia varmasti se on ikäänku luonnollistaki ihmisen olla vakavana.”*

Voisi kuvitella, että muotokuvan ottaminen lapsesta olisi huomattavasti haastavampaa kuin aikuisen kohteen kuvaaminen. Palomäen puheesta käy kuitenkin ilmi, että hän kohtelee lapsia aivan samalla tavalla kuin aikuisia kuvattaviaan. Lasten kertomattomat tarinat eivät selkeästi-kään merkitykseltään ja painoarvoltaan eroa hänelle aikuisten kertomattomista tarinoista ja salaisuuksista. Palomäki myös arvostaa lapsien kertomattomia tarinoita niin paljon, että matkustaa useita kertoja Venäjälle kuvaamaan merijalkaväen poikia. Palomäen päätehtävä Nakhimovin akatemiassa ei suinkaan ollut valokuvaus, hän oli siellä opettamassa englantia, jotta saisi kuvata edes minuutin kerrallansa.

Suurinta kertomatonta tarinaa minulle Nelli Palomäen töistä viestittää “Pinja at 3”. Täysin mustalta taustalta minua katselee kolmevuotias pieni tyttö. Joka kerta hämmennyn hänen vähäisestä iästään. Kuinka on mahdollista, että kolmevuotiaan katseen taakse, silmiin ja hänen kasvoihinsa voi kätkeytyä noin paljon. Pinja on minulle täydellinen esimerkki hiljaisesta muotokuvasta, joka

sisällyttää itseensä salaisuuden ja hiljaisen kertomattoman tarinan.

## 6.2 Analysointia barthesilaisittain

Roland Barthesin valokuvafilosofiasta voi olla monta mieltä. Itse pidän Barthesin tavasta yrittää pelastaa valokuvan tutkimus puhtaasti teknisen taikka tieteellisen tutkimuksen kynsistä. Barthes oli ehkä tunneaspektin puolestapuhuja. Hän halusi tutkia valokuvaa tarkemmin, ei pelkästään määritellä kuvassa näkemäänsä. Hän toi pohdinnoillaan rohkeasti taiteen tutkimuksen kentälle aimo annoksen filosofista pohdintaa ja jopa tunteiden paloa. Valokuvafilosofiaansa tehdessään hänen olisi ollut helppo ehkä kietoutua vanhan sanonnan ”Kauneus on katsojan silmissä” ympärille, ikään kuin todeten, että kaikkea ei voi selittää tai määritellä, mutta hän ei sitä tehnyt. Ja hyvä niin, sillä ilman Roland Barthesin valokuvafilosofiaa olisin tällä hetkellä tutkielmani kanssa kovin yksin.

Tutkielmani ensimmäinen tutkimusongelma käsittelee Nelli Palomäen taidetta, toinen tutkimusongelma hänen kuvausmetodiaan ja kolmas onnistuneen muotokuvan salaista reseptiä. Lausunnossaan (Liite 3.) Palomäki kertoo syvimmit tunteensa kuvauksestaan. Lausunnosta voi myös päätellä sen, että valokuvaajalle itselleen kuvaushetki on lähes yhtä merkittävässä roolissa kuin sen tuotoksena syntyvä valokuvakin. Ja minulle, hänen taiteensa tutkijana, on tuon metodin ohella merkittävää se, mikä saa katsojana minulle aikaan sen, että koen hänen taiteensa olevan vangitsevaa. Timothy Persons, Nelli Palomäen opettaja ja hänen Kööpenhaminan taidenäyttelynsä kuraattori, puhui



Palomäen kuvausmetodista pitämässään seminaarissa. Puhuessaan hän käytti useaan otteeseen sanaa "Magic"/ "Taika". (Persons & Palomäki 2013) Tämä metodin "taika" sekä tunne, että hengittämme kaikki samaa ilmaa, niin kuvaaja, kuin valokuvauksen kohde sekä minä: katsoja & tutkija, inspiroivat minua hyödyntämään juuri Roland Barthesin valokuvafilosofiaa.

Varsinainen analysointimenetelmä Roland Barthesin valokuvafilosofia ei ole. Tosin koen, että sen avulla voisin löytää jotain uutta tulkinnallisesti, toista ja kolmatta tutkimusongelmaa avatessa. Kutsun tutkielmani tutkimusotetta visuaalisfilosofiseksi, joten mielestäni aiheellista on myös sisällyttää analyysiin syvempi filosofinen puoli. Näin teoreettinen viitekehyseni ei jää irralliseksi, vaan vuoropuhelu säilyy läpi koko tutkielman.

Jokainen Palomäen näyttelyssä esitetyistä teoksista kertoo omaa tarinaansa. Minulle kuvat ovat jo tuttuja, olen katsonut ja tarkkaillut niitä uudestaan ja uudestaan. Tiedän tarinoita ja kertomuksia kuvien takana. Olen tutkinut kuvia visuaalisen sisällönanalyysin keinoin ja löytänyt kuvista teemoja, jotka nousevat niistä esille. *Kertomaton tarina, Minä ja Nainen vaiko tytär* olivat visuaalisen sisällönanalyysini pohjalta nousevat teemat. Tiedostan siis jo valmiiksi ainakin näiden teemojen ympäriltä taiteilijan päämääriä teoksien takana.

Haluan nostaa esille muutaman esimerkkiteoksen "Breathing the same air"- näyttelyn valokuvista, ja tutkia niitä Barthesin suomin keinoin.

### 6.2.1 At Twenty- six # 3.

Ensimmäinen tarkastelemani kuva kantaa nimeä *At Twenty- six # 3*. Kuva on taiteilijan omakuva, näyttelyn ainoa sellainen. Kuvassa minua katsoo valokuvaaja Nelli Palomäki, kuvan nimestä voin päätellä, että hän on kuvassa 26-vuotias. Kuva on yksi sellaisista näyttelyn teoksista ja kaikista Palomäen teoksista, joita voisin jäädä katselemaan pidemmäksi aikaa. Kuvan tausta on voimakkaasti häivytetty, se on merkityksetön minulle, speктаattorille. Mietin kuvaa katsellessani, kuinka operaattori on kuvan toteuttanut, kuinka hän on onnistunut saavuttamaan kuvaushetken täydellisesti. Onko hän kenties joutunut ottamaan kuvan useita kertoja? Minulle, speктаattorille kuvassa on kaksi selkeää yksityiskohtaa, Barthesin sanoin kutsun niitä punctumeiksi. Ensimmäinen pistävä yksityiskohta on spektrumien eli kuvauksen kohteen minuun eli speктаattoriin luoma katse. Katse on intensiivinen, voimakas ja samalla herkkä. Se saa minut miettimään mitä kuvauskohde miettii. Katse antaa minulle tunteen, että hän on lähellä ja jopa tunteen siitä, että minua tarkkaillaan. Toinen punctum on taiteilijan sormeen tatuoidut viikset. Tämän tiedän taiteilijan asettaneen yksityiskohdaksi tarkoituksella ja siten se sotii Barthesin ajatusta vastaan siitä, että tarkoituksenmukaisesti operaattorin kuviin asettamat punctumit eivät toimi samalla tavoin kuin sattuman kautta kuvissa esiintyvät punctumit. Koen kuitenkin viikset erittäin mielenkiintoiseksi. Niihin osuva valo saa minut miettimään mistä valo tulee. Viiksien tärkeys operaattorille ja tässä tapauksessa myös spektrumille saa minut myös mietteliääksi. Katseen ja viiksien vuoksi pystyisin viettämään teoksen edessä pidemmänkin aikaa. Teos on myös yksi niistä Nelli Palomäen teoksista, jotka palautuvat mieleeni lähes joka kerta, kun taiteilijan töitä mietin.

### 6.2.2 *Sergey*

Toinen tarkastelemani teos on nimeltään *Sergey*. Kuvassa on uniformu asuinen nuori poika. Poika seisoo pitkällä käytävällä. Käytävällä on vanhahtava, virallisen oloinen sisustus. Teos on yksi niistä Palomäen teoksista, joista toki pidän, mutta joka ei herätä minussa samanlaisia tunteita kuin esimerkiksi edellä esittelemäni työ. Työstä uupuu punctum. Yksityiskohtia kyllä huomaan: vyön soljen sekä numeron, joka pojalla on rinnassaan. Ne eivät kuitenkaan ole pistäviä punctumeita. Saatan viettää niitä katsellessani hetken, mutta sisälleni ne eivät saa syyttymään mitään erityisiä tunteita. Omaan siis kohteliaan kiinnostuksen ja tunteen teosta kohtaan. Pojan uniformusta pystyn päättämään, että hän on sotakoulussa. Tiedän myös tarinan teoksen takana, joten tiedän pojan olevan oppilaana Nakhimovin sotakoulussa Venäjällä. Arvostan operaattorin päämääriä matkatessaan Venäjälle kuvaamaan sotakoululaisia. Tiedän myös senkin, että saadakseensa kuvata kyseisessä sotakoulussa, operaattori Nelli Palomäki opetti englantia sotakoulun oppilaille ja silti kuvaamiseen käytetty aika sai olla todella vähäinen. Kohteliasta kiinnostustani ja tunteita teosta kohtaan lisää yksi mainitsemistani yksityiskohdista, numero pojan uniformun rinnassa. Numero 51. Palomäki nimesi teoksen pojan syntymänimen mukaan, *Sergey*, mutta sotakoulussa hänellä ei tunneta tuota syntymänimeä. Hän on koululainen numero 51. Kaikki tämä aiheuttaa tietysti minussa tunteita, mutta syvemmällä tasolla teos ei siltikään kosketa. Kuvassa esiintyy siis studium, mutta pistävää punctumia siitä ei löydy. Kuva ei ole sellainen, joka jäisi ensimmäisten joukossa mieleen Palomäen töistä. Barthesin toteamus siitä, että on

mahdotonta pitää yhden valokuvaajan kaikista töistä, on todenperäinen.

### 6.2.3 Anni Maria 24 with Donna

Halusin valita tarkasteltaviksi mahdollisimman erilaisia teoksia ja siksi kolmas teos on *Anni Maria 24 with Donna*. Kuvassa on nuori nainen ja koira. Naisen kädet ovat koiran ympärillä rakkaudelliseen sävyyn ja tästä tulkitseen koiran olevan hänen. He istuvat sängyllä tai sohvalla, sen pystyn huomaamaan, mutta tausta on muuten hyvin vaalea ja lähes olematon. Kuvan naisella on päällään juhlava ja vanhanaikainen mekko, joka on eräs yksityiskohta, jonka teoksesta laitan merkille. Mitään syvempää tunnetta tuo yksityiskohta ei kuitenkaan saa aikaan. Yksityiskohta, jolla kuitenkin on pistävä punctumin ominaisuus on koiran katse. Koira katsoo suoraan kameraan, surullisilla ja lähes kaikkietävän oloisilla silmillään. Olen lumoutunut. Mietin jälleen kerran, mitä tuon katseen taakse piiloutuu, katsooko hän operaattoria, kameraa, vai kenties minua, speaktaattoria. Teos saa minut miettimään kuvaushetkeä ja sen aikana vallinnutta tunnelmaa. Timothy Persons, Nelli Palomäen opettaja ja *Breathing the same air*-näyttelyn kuraattori käytti juuri tätä valokuvateosta esimerkkinä kertoessaan Nelli Palomäen valokuvauksellisesta lahjakkuudesta ja taianomaisesta ilmapiiiristä joka kuvaustilanteissa on. Humoristisesti hän heitti ilmoille lausahduksen, että jos Nelli onnistuu saamaan taianomaisen suhteen valokuvaustilanteessa jopa koiraan, hänen täytyy olla työssään lahjakas.

#### 6.2.4 At 27 with my Dad

Viimeisenä teoksena haluan ottaa 'Barthesilaiseen käsittelyyn' valokuvan *At 27 with my Dad*, joka on näyttelyn töistä varmasti yksi koskettavimmista ja jonka Palomäki itse määritteli olevan se työ johon hän ei koskaan kyllästy. Teos on hyvin rehellinen ja jostain syystä hämmentävänkin suomalainen ja avoin kuva taiteiljasta itsestään sekä hänen isästään keskellä metsätöitä. Speктаattorina kuvaa katsellessa minusta tuntuu, että sen kokonaisspektrumi vilisee punctumeita, enkä osaa niihin tarttua tai nimetä vain yhtä tiettyä. Nellin sekä hänen isänsä vaatetus, katse, vakavuus, isän tiukka ote tyttärestään sekä takana savuava kaskipelto sieppaavat minut katsomaan teosta pidemmän aikaa. Henkilökohtaisesti minulle tässä teoksessa yhdistyvät studium sekä punctumit lähes täydellisellä tavalla. Tuntiessani tarinoita Palomäen teosten takana tiedän operaattorin halunneen viestittää tällä nimenomaisella kuvalla isän ja tyttären rooleja. Palomäki itse kertoo teoksen toimivan hänelle jopa muistutuksena vaikeankin isätytär suhteen varsinaisista rooleista. Teosta katsoessaan hän ymmärtää jälleen kumpi heistä on vanhempi ja kumpi vielä lapsi. Samalla teokseen kiteytyy teema Palomäen töissä, jossa hän käsittelee tyttären ja naiseuden rooleja.

## 7. NELLI JA DIANE

### 7.1 Puheenvuoroja Palomäestä

Nelli Palomäkeä ja hänen taidettaan ei ole aiemmin tutkittu. Olen siis tietääkseni ensimmäinen. Onnekseni kuitenkin Palomäen taidetta ovat analysoineet, esimerkiksi ensimmäisen Palomäen kirjan yhteydessä Timothy Persons, Helsinki Schoolin perustaja ja Gallery Taikin kuraattori, Estelle af Malmborg, ruotsalainen taidehistorioitsija ja Tukholman Kulturhusetin kuraattori sekä Peter Michael Hornung, tanskalainen taidehistorioitsija ja Politikenin taidekriitikko. Seuraavaksi haluan perehtyä heidän näkemyksiinsä Palomäen taiteesta sekä Palomäestä taiteilijana.

Timothy Persons aloittaa Palomäen taiteen määrittelyn määritelmällä intuitiosta, jonka hän on löytänyt Merriam-Webster sanakirjasta. *“The immediate knowing of something without the conscious use of reasoning”*. Persons pureutuu määritelmän kautta siihen, kuinka Palomäki valitsee taiteen kohteensa eli omat mallinsa muotokuvaansa. Palomäki keskittyy mallien valitsemisessaan omaan vahvaan

intuitioon, jossa tärkeämpää roolia pelaa mallien herkkyys kuin itse ulkonäkö. Personsin mukaan Palomäki vaeltaa maailmassa, jossa sanoja ei tarvita. Ainoana kommunikointina hänen ja malliensa välillä voi toimia pieni nyökkäys, katse tai hymy, joka ilmenee pienenä pisarana otsan rypistyessä ja kulmakarvojen kurtistuessa. Tämän kaiken takaa löytyy yhteisymmärrys hänen ja mallinsa välillä. (Palomäki 2013, 6–7)

Persons kuvailee Nelli Palomäen olevan yksi harvoista muotovalokuvaajista, joka on löytänyt taidon kuinka emotionaalisella tasolla yhdistyä henkilön kanssa, jota tarkkailee. Hän yhdistää tulisen luonteensa ja oman luontaisen charminsa, joiden avulla luo turvallisen ympäristön taiteen tekemiseen. Tämän luottamuksen kautta Palomäki onnistuu kuvaamaan teoksissaan mallinsa viattomuuden. Persons kertoo, että kaikki, jotka ovat tavanneet luonteeltaan kuplivan, hersyvän ja herttaisen Palomäen ymmärtävät ja voivat käsittää sen, kuinka hänen elämänsä syleilevä otteensa tarttuu. Tämän kaiken avulla Palomäki saa aikaan reaktion, joka aiheuttaa sen, että Palomäen muotokuvissa kukaan ei poseeraa vaan he ikään kuin muuntautuvat itse muotokuviksi. (Palomäki 2013, 6–7)

Persons kirjoittaa myös siitä, kuinka hänen mielestään on mielenkiintoista se, kuinka jokainen Palomäen malli, olipa hän lapsi tai nuori aikuinen, kertoo tarinaa, jota ei voi mitenkään suhteuttaa heidän elinvuosiinsa. Kuvia katsoessa tulee tunne siitä, kuinka ajatusta valokuvasta ei olisi ollenkaan olemassa vaan katsojana tuijottaisi suoraan mallina olevan henkilön silmiin ja uppoutuisi sitä kautta heidän sisäiseen maailmaansa. Syy mikä tämän saa aikaan on valokuvan ottamishetki. Palomäki pystyy ottamaan kuvan juuri sillä hetkellä, kun hänen ja valokuvattaan olevan henkilön katseet kohtaavat sillä tasolla, jolla molemmat heistä antavat itsestään jotain ja ovat täysin uppoutuneena

toistensa kasvoihin, silmiin, piirteisiin ja niiden luomaan maailmaan. (Palomäki 2013, 6–7)

Puheenvuoronsa lopussa Persons vertaa Nelli Palomäkeä taiteilijoihin kuten Diane Arbus, Pierre Gonord sekä Francesca Woodman. Jokainen heistä, kuten Palomäkikin, on taiteen tekemisessään käyttänyt omaa vahvaa sisäistä kompassiaan navigoidessaan läpi ihmisluontoa. Heidän taiteen tekemisessään suuremman merkityksen saa luonne, kyky herkkyydelle ja sydämen väri kuin se mitä silmät pystyvät näkemään. (Palomäki 2013 6–7)

Estelle af Malmborg kiinnostui Palomäen töistä jo vuonna 2009 Pariisin valokuvataiteen messuilla. Tuolloin Malmborgin kiinnostuksen herättivät Palomäen töiden intensiiviset katseet. Tuolloin Nelli Palomäki oli vasta uransa alussa ja tänä päivänä Malmborg nimeää Palomäen yhdeksi koko Euroopan lupaavimmista valokuvaajista.

Kiinnostavasti Estelle af Malmborg määrittää Palomäen töiden kiintoisimmaksi ja lumoavimmaksi aspektiksi ajan käsitteen. Kaikki Palomäen valokuvat heijastavat jollain tapaa taiteilijaa itseään, tässä taas samanaikaisesti heijastuu se mitä aika tekee meille, näkyy meissä, kuinka se määrittää meitä samoin kuin myös kuluttaa. Malmborg myös tarttuu Palomäen valokuvien mustavalkoisuuteen ja huomauttaa kuinka taiteilija on todella perehtynyt mustavalkokuvan perinteisiin, sillä hän onnistuu tuomaan valokuvissaan esiin jotain sellaista tunnelmaa mikä mustavalkokuvissa esiintyi aikanaan. (Palomäki 2013, 8–9)

Tunnelman takana lienee Malmborgin mukaan Palomäen kyky sekoittaa sekä perinteisiä että moderneja metodeja kuvissaan. Metodeja sekoittaen Palomäki ikään kuin etsii täydellistä muotokuvaa ja jatkaa sinnikkäästi etsintäänsä. Malmborg vertaa Nelli Palomäkeä taiteilijoihin kuten August Sanderiin ja Diane Arbusiin. Arbusin ja Palomäen yhdistävä tekijä löytyy taidosta vangita kuvattavan ihmisen sielu ja tuoda se pinnalle ja samalla keskiöön



teoksia katsellessa. Niin Arbusin kuin Palomäen taiteessa myös valokuvaajan ja hänen kuvauskohteensa välinen dialogi on merkittävässä asemassa. Tämä samainen dialogi tuo etenkin Palomäen tapauksessa teosten keskiöön myös 'katseen'. Kaikissa Nelli Palomäen töissä pääosassa on katse, joka pureutuu läpi katsojan kuin he näkisivät suoraan myös katsojan sisään, tietäen tästä kaiken, ja samaan aikaan tuo katse näyttää siltä kuin he tarkkailisivat itseään peilistä. Palomäki valitsee kuvauksen kohteensa huolella ja hänen kuvauksensa merkitys pohjautuu vanhaan perinteesseen, joka valokuvilla on, muistojen säilyttämiseen. Samaan aikaan kuvat myös nostavat esille kysymyksiä koskien identiteettiä, sukupuolta ja aikuiseksi kasvamista. (Palomäki 2013, 8–9)

Puheenvuorossaan Estelle af Malmborg käsittelee paljon myös Palomäen kuvaamisen metodia. Sitä, kuinka valokuvaaminen Palomäelle on suurilta osin nautintoa olla osa prosessia, jossa täydellinen hallinta ei ole suinkaan pelkästään hänellä. Metodi on yhteistyötä, jossa myös valokuvaaja antaa vähintään itsestään yhtä paljon kuin itse kuvattavakin. Metodi kertoo myös sen, että Palomäelle ei ainoastaan ole tärkeintä kuvauksen lopputulos eli valmis valokuva vaan koko prosessi tunneskaaloinen ahdistuneisuudesta ujouteen ja epämukavuuden tunteeseen. Niin valokuvaajalla kuin kuvattavilla ihmisilläkin. Loppujen lopuksi jo aiemmin mainittu 'katse' kertoo kuitenkin paljon. Valokuvattavana oleva henkilö haluaa tuoda tietyn osan omaa persoonallisuutta esille kuvanottohetkellä, samalla he kuitenkin paljastavat jotain siitä mitä haluaisivat salata ja pitää itsellään. (Palomäki 2013, 8–9)

Palomäen valokuvat lunastavat sopimuksen tietynasteisesta ajattomuudesta. Eteläeurooppalaisten barokki-muotokuvien piirteet samoin kuin 1900-luvun alun ranskalaisien muotokuvien henki, nostalgisuus ja romantiisuus on nähtävissä useissa Palomäen muotokuvissa.

Tarkkaavainen katsoja kuitenkin huomaa paljastavan modernin helman leikkauksen taikka lävistyksen kuvauskohteen kasvoissa, joka paljastaa teosten todellisen tekovuoden. Palomäki on hyvä myös löytämään sellaisia kuvauspaikkoja, joissa itse ajatumuuden henki asuu. Näistä yksi täydellisimmistä on ehdottomasti Nakhimovin merijalkaväen koulu. (Palomäki 2013, 8-9)

Vaikka kaikki taide onkin omalla tavallaan mielenkiintoa herättävää, emme voi millään väittää, että syttyisimme jokaisen taiteilijan töiden kohdalla. Palomäki saa kuitenkin tämän syttymisen ainakin omalla kohdallani aikaan ja Malmborgin kirjoittamaa tekstiä lukiessani ymmärsin miksi. Voisin nimetä tämän asian positiiviseksi ristiriidaksi, joita Nelli Palomäen valokuvat suorastaan vilisevät. Positiiviset ristiriidat kiinnittävät huomion. Niitä ovat katse, en tiedä katsooko kuva minua, katsojaa, katsooko hän valokuvaajaa, vai Malmborgin sanoja lainatakseni, tarkkaileeko hän itseään sittenkin peilistä. Ajattomuus. Onko muotokuva otettu eilen vai yli kauan aikaa sitten? Ajattomuuden kaunis ja nostalginen henki ranskalaisviivahteineen, tai merijalkaväen koulun laitosmaisine käytävineen saa aikaan harmonisen tunnelman. Salaisuus. Mikä on kuvassa olevan ihmisen salaisuus, vai tietääkö hän itse asiassa minun salaisuuteni?

Breathing the same air- teoksen viimeinen puheenvuoro on annettu Peter Michael Hornungille. Hän aloittaa kirjoituksensa siitä hetkestä, kun näki Palomäen teoksia ensi kerran ja tapasi itse taiteilijan. Tämä tapahtui Helsingissä, Aalto-yliopiston Helsinki Schoolin tiloissa. Seurasi välitön kiinnostuminen. Hän kuvailee uuteen muotovalokuvaan tutustumista samanlaiseksi tilanteeksi kuin tutustuisi uuteen ihmiseen. Yllättäen se, että kuvattavan henkilön katse on kuvanottohetkellä kohdistunut valokuvaajaan, ei merkitsekään mitään. Tuossa hetkessä, jolloin katsoja katsoo valokuvaa, katsoo kuvasta takaisin kohde

itse. Hornung kuvailee katsojan liikkuvan Palomäen teoksia katsellessa kaikissa niissä kuvauspaikoissa, joissa Palomäki on kuvia ottanut. Samalla katsoja tapaa ihmisiä, joita Palomäki on halunnut kuvata, joissa hän on nähnyt jotain sellaista herkkyyttä tai vahvuutta, jonka on tahtonut ikuisistaa. Myös Hornung nostaa esille muotokuvien ajattomuuden, sekä Palomäen tähän astisen uran yhtenäisyyden. Vaikka Nelli Palomäki näyttelyn tekoheikällä vielä teoriassa oli alan opiskelija, hän on kuitenkin ottanut muotokuvia jo todella pitkän aikaa. Laadultaan kuvat eivät Hornungin mielestä poikkea millään tavalla vaan pitävät yllä yhtenäistä linjaa. Tämä kertoo ainoastaan siitä, että Palomäen taiteilijuus ja visio omasta taiteestaan ovat vahvoja ja valmiita. Hän on alusta asti lähtenyt luomaan omaa valokuvauksellista universumiaan. (Palomäki 2013, 10–12)

Samoin kuin minä itekin, myös ilokseni Peter Michael Hornung, on löytänyt yhteyden Palomäen töiden ja Roland Barthesin filosofian välillä. Hornung päätyy puheenvuorossaan pohtimaan Palomäen kuvauskohteita, ja Barthesin *Camera Lucida* – teoksesta hän on löytänyt määritelmän siitä, kuinka valokuvaa ei koskaan karakterisoi ainoastaan kuvauksen kohde, vaan tärkeässä roolissa ovat myöskin aika sekä kuvattavan henkilön ikä. Palomäen töissä mielenkiintoisena Hornung pitää sitä, että suurin osa kuvattavista henkilöistä on nuoria ja lapsia. Taiteilijan omien kertomusten mukaan tiedämme kuvatuista henkilöistä sen, että he kaikki liittyvät jollain tavalla Palomäen omaan elämään ja muistoihin. Ketään heistä ei ole valittu muotokuvaan harkitsemattomasti. Miksi lapsia? Hornung selvittää tämän asian erittäin yksioikoisesti. Lapset ovat puhtaampia, viattomampia ja vähemmän pinnallisia kuin aikuiset. Kameran edessä lapset käyttäytyvät täysin eri tavoin kuin aikuiset. Ehkä kyse on totuudesta ja rehellisyydestä. Lapset ja nuoret ovat niin kaukana vielä esittämisestä kameran edessä sekä kaukana ikänsä tähden

myös kuoleman käsitteestä. He eivät välitä vielä tulevasta, he eivät murehdi tai pohdi sitä, he ovat vasta alkaneet elämään ja kokemaan. Hornung palaa Roland Barthesiin myös kuoleman käsitteen kautta. Barthesin elämään jäänyt lausahdus siitä, kuinka valokuva vangitsee hetken, joka ei koskaan tule enää toistumaan, heijastuu kauniilla tavalla Palomäen teoksista, vaikka emme pystykään sanomaan onko tuo kuvaushetki ollut eilen vaiko sata vuotta sitten. Hornung myös osuvasti toteaa, että ehkäpä Palomäki ei Barthesin tavoin vain pidä väreistä valokuvissa. Roland Barthes totesi värien tuntuvan hänelle kuin kuvaan päälle liimatuilta, irrallisilta ja täysin merkityksettömiltä piirteiltä. Sen sijaan valokuvissa koskettaa kuvan aito totuus, väreillä kaunistellun totuuden sijaan. (Palomäki 2013, 10–12)

Peter Michael Hornung päättää puheenvuoronsa valokuvan hiljaisuuteen. Toisin kuin muut kuvalliset mediat, valokuva ei puhu meille katsojille, muulla kuin metaforisella tasolla. Hiljaisuus on läsnä myös kuvanottohetkellä. Valokuvattavana oleva henkilö joutuu etsimään toisen tason kommunikoidakseen ja silti, tämän aspektin huomioiden ottaen jokainen Palomäen muotokuvista puhuu meille katsojille kertoen omaa hiljaista tarinaansa. (Palomäki 2013, 12)

## **7.2 Muotokuvan epämukavuudesta**

Haastatteluita, lausuntoja tai artikkeleita enemmän annan painoarvoa taiteilijan itse kirjoittamalle tekstille omasta taiteestaan. Suunnittelematta sain hyödyntää Nelli Palomäen omaa tutkimustaan omasta taiteilijuudestaan.

”Muotokuvan epämukavuudesta”, on Nelli Palomäen Aalto yliopiston taiteen maisteritutkinnon opinnäytetyö, jonka hän kirjoitti ”Breathing the same air”-näytteen avajaisten jälkeen. Tuolloin Palomäki odotti esikoistaan ja kuvaili kuinka viimeisen viiden vuoden aikana, valokuvaus on saanut hänen elämässään täydellisen yliotteen, mutta nyt edessä olisi aika, jolloin kaikki tämä saisi hetkeksi jäädä. Tulevaisuudessa hän tulisi toistaiseksi vielä määrittelemättömän hetken keskittymään äitiyteen ja perheeseensä. (Palomäki 2013, 7)

Nelli Palomäen opinnäytetyö käsittelee muotokuvan syntyä sekä kuvaushetken intensiteettiä ja epämukavuutta. Tutkimusongelmikseen hän asettaa kysymykset kuten: Voiko muotokuva olla tasavertainen? Mistä kuvan intensiteetti syntyy? Mikä tekee kuvattavana olemisesta ja itsensä näkemisestä niin epämukavaa? Näihin kysymyksiin hän pyrkii löytämään työssään vastauksia oman tekijyytensä kautta, kokemusten ja tarinoiden värittämänä. Yleisellä tasolla hän myöskin pyrkii pohtimaan sitä, mikä valokuvassa häntä oikein liikuttaa.

Kirjallisuuden Palomäki on valinnut opinnäytteensä mielenkiintoisesti sekä erittäin osuvasti. Mukana kulkevat Oscar Wilden klassikko *Dorian Grayn muotokuva*, Roland Barthesin *Valoisa huone (Camera Lucida)*, sekä Diane Arbusin muotokuvaan liittyvät pohdinnat. Kaiken lähtökohdaksi hän asettaa ajatuksen *jokainen muotokuva on tekijänsä omakuva*. (Palomäki 2013, 8–9)

#### *Muotokuvan epämukavuudesta*

Palomäki kirjoittaa usein kuulevansa valokuvaajista, jotka puhuvat mallinsa mukaviksi. Hän ei sitä tee. Kuvattavana oleminen kuuluu olla epämukavaa, hän kirjoittaa, se on yksinkertaisesti hänen mielestään muotokuvan yksi olennainen piirre. Hän ei edes enää yksinkertaisesti yritä minimoida omaansa tai kuvattavansa jännitystä, sillä se ei

tule onnistumaan. Kuvaushetket ovat Palomäen kohdalla hiljaisia. Hiljaisuuden vallitessa hän tutkii mallinsa kasvoja ja samalla sallii vastapäätään istuvan ihmisen tutkia häntä keskeyttämättä. Palomäki on kokenut aktiivisen valokuvauksen itse asiassa hyvin terapeuttiseksi. Hän on poistanut sen avulla useita pelkojaan ihmisten kohtaamiseen ja ujouteen liittyen. Äänekkyyden ja hersyvän luonteen kääntäminen kuvaustilanteessa hiljaisuuteen ei ole suinkaan ollut helppoa mutta tämän hän on asettanut itselleen haasteeksi alusta saakka. Siitä on tullut Palomäelle työväline odottamisen ohella. Luottamuksen saavuttamiseksi hän käyttää koskettamista. Hän niistää tarvittaessa lapsen räkäisen nenän, suoristaa nuoren miehen paidankauluksia tai silittää mallinsa päätä viestittääkseen, että kaikki on hyvin, nyt vain odotetaan täydellistä hetkeä. Myös tästä hiljaisuudesta Palomäki toteaa löytyvän valokuvan intensiteetin. Hän haluaa olla kuvattavansa henkilön kanssa kahden, välittämättä siitä onko kyseessä lapsi tai aikuinen. Näin hän varmistaa sen, että kuvattavan katse ei harhaile muualle tai etsi suojaa huoneessa taka-alalla seisovasta äidistä. Vain he, kuvaaja ja kuvattava jakavat tuon yhteisen hetken ja ovat täysin läsnä, kahdestaan. Palomäki harvoin kuvaa studiossa. Hän menee ihmisten kohteihin kuvaamaan saadakseen kuvista enemmän henkilökohtaisia. Toinen vaihtoehto on kutsua kuvattavat ihmiset hänen omaan kotiinsa. Tämä pakottaa myös hänet antamaan itsestään paljon kuvien tähden. (Palomäki 2013, 15–17)

### *Peili*

Kiintoisalla tavalla Palomäki ottaa käsittelyyn peilin ja kuinka sen olemassaolo on tehnyt muutokuvassa ja yli-päätään valokuvassa olemisen tai siitä itsensä näkemisen mahdollottoman epämukavaksi. Tässä yhteydessä hän myös-

kin

pohjaa

ajatuksensa

Roland Barthesin valokuvafilosofiaan. Olemme tottuneet näkemään itsemme peilistä. Muotokuva itsestämme poikkeaa peilin kuvajaisesta satuttavan paljon. Palomäki puhuu venyvästä ja muuntuvasta peli- ilmeestämme, joka kätkee meissä ne piirteet, jotka valokuva paljastaa tutkittavaksi. Muutomme toiseksi. Samoin kuin Barthes on määrittellyt poseeraamista, jonka aikana muutomme kuvaksi etukäteen. Muotokuvaa otettaessa peiliä ei ole ja kuvattava joutuu pakon edessä riisumaan itsensä ilmeiltä ja poseeraamiselta, joita on tottunut lähes tiedostamattaan peilin edessä harrastamaan. Vastapainoksi hän saa tarkkailla kuvaajaa, tämän epäkohtia, ja tästä Palomäki on täysin tietoinen. Hän laittaa itsensä pelilaudalle kuvattavan tavoin kaikkine virheineen. Syntyy muotokuva kuvattavasta, jossa kuitenkin esiintyy myös kuvaaja itse. (Palomäki 2013, 17–20)

### *Läsnäolo*

Mikä tekee muotokuvasta hyvän? Kysymys, joka Nelli Palomäelle esitetään usein ja johon on joka kerta lähes mahdottoman vaikea vastata. Yhden tekijän hän on kuitenkin jokaisella kerralla vastauksiinsa liittänyt: läsnäolon. Parhaimmassa tapauksessa läsnäolo on sekä kuvaajassa että kuvattavassa. Kuvaajana hän ei tahdo olla sivustaseuraaja vaan pyrkii kuromaan umpeen välimatkaa, usein henkistä sellaista, jokaiseen kuvaamaansa ihmiseen. Tässä yhteydessä hän pohtii myös yhtä ehdotonta tavaramerkkiään, käyttämänsä kuvauskulmaa, eli kuvaamista suoraan edestäpäin. Suoraan edestä kuvaaminen synnyttää aktiivisen yhteistyön kuvattavan henkilön ja kuvaajan välillä, se ei päästä kuvaajaa ulkopuoliseen asemaan eikä salli epävarmuuden ilmentyä pois päin käännettyin kasvoihin. Yksi oleellinen seikka Palomäen kuvaamisessa ja läsnäolon saavuttamisessa on filmille kuvaaminen. Hän käyttää aina filmiä, mikä pakottaa kuvaajan ehdottomaan läsnäoloon.

Kuva ei ole saman tien nähtävissä vaan kuvaamiseen täytyy keskittyä täydellisesti toivoen, että otettu kuva kiteyttää kaiken oleellisen. (Palomäki 2013, 20–22)

Nelli Palomäen opinnäytetyötä värittävät tarinat, joista välittyy aito välittäminen kuvattavista henkilöistä. Hän on matkustellut paljon, kuvattavat henkilöt ovat osa hänen omaa minuuttaan ja hänen historiaansa. Tarinoista välittyy tunne siitä, että vaikka valokuvaus on hänelle itselleen ollut terapeutista, hän on myös auttanut sen keinoin kuvaamiaan ihmisiä. Hän kirjoittaa valokuvan voimaannuttavasta voimasta. Mieleeni tulvahtavat välittömästi Miina Savolaisen “Maailman ihanin tyttö” -näyttelyn sekä samaa nimeä kantavan kirjan teokset. Vaikka muotovalokuva voi olla karun paljastava, se voi näyttäytyä myös voimaannuttavana. (Palomäki 2013, 20–22)

### *Valta*

Valokuvaajalla on valta, jota Nelli Palomäki omalla kohdallaan pitää ahdistavana asiana. Hän vertaa muotokuvan ottamista varkauteen. Hämmästyttävältä tuntuva syytös itseään kohtaan selkiytyy selityksessä, jonka hän kertoo itseään puolustelematta. Joissain tapauksissa hän menee ihmisten koteihin, näpistää heiltä muotokuvan katseineen, piirteineen ja ilmeineen ja asettaa tämän kuvan myöhemmin näyttille joukolle tuntemattomia ihmisiä, saaden muotokuvasta täyden kunnian. Hän omistaa muotokuvan, joka sen ottohetken jälkeen on kuolematon ja ikuisen. (Palomäki 2013, 25–27)

Vallan käsitteeseen hän liittää myöskin sen, että useat ihmiset ajattelevat valokuvaajien olevan vallan ohjaksissa lähes utopistisella tavalla. Monet meistä haluavat tulla ammattivalokuvaajien kuvaamaksi ja tämä usein siitä syystä että kuvien tahdotaan onnistuvan täydellisesti. Ajatellaan



kuvaajan pystyvän sivuuttamaan kaikki negatiivinen omassa ulkomuodossamme ja puristamaan kuvaan vain ja ainoastaan kaikki parhaat puolemmme. Valokuvaajalla ei ole valtaa piilottaa mitään meistä. Unohdamme, että valokuvaajan tehtävä on ainoastaan paljastaa meistä jotain, tallentaa ohi lipuva hetki. Valokuvaajan ja kuvattavan odotukset saattavat poiketa merkittävästikin toisistaan ja syntyy riskiä. Valokuvaaja kokee onnistuneensa silloin kun saa taltioitua kuvaan jotain sellaista mitä valokuvattava on halunnut piilottaa. Palomäki kuvailee tasa-arvoisen kuvaustilanteen saavuttamisen mahdottomaksi. (Palomäki 2013, 25–27)

### *Kaipuu*

Viimeisenä kantavana teemana opinnäytetyössään Palomäki nostaa esille käsitteen kaipuu. Hänen mielestään suurin valokuvan kantama tunne on kaipuu. Valokuva pystyy pysäyttämään ohikiitävän hetken, kaappaamaan sen ja piirtämään sen paperille. Tunne, jota tunemme tuota kuvaa jälkeinpäin katsellessa, on usein kaipuu. Kaipuun tunne voi olla positiivinen tai kipeä. Joka tapauksessa se todistaa, että tuon hetken on elänyt. (Palomäki 2013, 47–48)

*“Valokuva on kipeä. Sen haava on sen kyvyssä kantaa kaipuun tunnetta. Muistomme, vaikka ehkä valheellisetkin, tunkevat niin voimakkaasti valokuvaan. Valokuvat ovat rakentamassa minuuttamme. Niitä tutkimalla uskomme tietävämme keitä todella olemme. Säilömme valokuvia ja suojelemme niitä; ne ovat henkilöllisyytemme.”* Nelli Palomäki (Palomäki 2013, 56)

### 7.3 Diane Arbus

Tutkielmani etenemisen myötä minulle on tullut hyvin selväksi se, etten halua perehtyä siinä sen syvällisemmin muihin valokuvajiin kuin itse Palomäkeen. Kuitenkin niin monessa lähteessä, haastattelussa, kritiikissä ja viimeisimpänä Palomäen omassa tutkielmassaan on tullut esille nimi Diane Arbus. Naisvalokuvaajien ehdotonta aatelia ollut taiteilija, jonka teokset puhuttavat edelleen. Tämä olkoon puolustukseni siihen, miksi otan käsittelyyn Diane Arbusin nyt. Tahdon tietysti nähdä linkin heidän kahden välillään, löytää syyn tuohon vertailuun, mutta en suinkaan halua päätyä käsittelemään Arbusin elämää ja taidetta liian laajasti.

Diane Arbus syntyi 1923 New Yorkissa. Vuonna 1940 hän meni naimisiin näyttelijä Alan Arbusin kanssa, jonka kanssa hän perusti myös menestyvän perheyriksen, muotivalokuvaajien tiimin, jossa Alan Arbus toimi valokuvaajana ja Diane itse stylistinä. Kuvat ylsivät ylistettyihin muotilehtiin kuten Glamour ja Vogue. Pariskunta sai kaksi lasta. Myöhemmin vuosina 1955- 1957 Diane Arbus opiskeli itse valokuvausta Lisette Modelin opissa. Vuonna 1957 pariskunnan tiet erkanivat urallisesti. Vuonna 1959 he muuttivat erilleen asumaan ja kymmenen vuotta myöhemmin he erosivat lopullisesti. 1971 Diane Arbus teki itsemurhan New Yorkissa. Onnekseen Arbus ehti nähdä omien taidevalokuvien suosiota edes hetken aikaa, vaikka hänen kuolemansa jälkeen suosio lähti suureen nousuun ja muotokuvat "friikeistä" kiersivät maailmaa tiuhaan tahtiin näyttelystä toiseen. (Diane Arbus, The biography 2014)

Susan Sontagin teos *Valokuvauksesta* (*On Photography*) on amerikkalaisen kirjailijan ja kulttuurikriitikon arvostettu teos, joka läpäisee valokuvauksen

taidemuodon perusteellisesti. Sontag ottaa tässä teoksesaan käsittelyyn muiden valokuvaajien ohella Diane Arbusin.

Sontag luonnehtii Arbusin töitä karkean brutaalisti kertoen, että niissä esiintyvät ihmiset ovat kaikki hirviöitä, hylkiöitä, rumia, säälittäviin rääsyihin pukeutuneita ihmisraunioita. Kaikki kuvat ovat samankaltaisia ja jokainen kuvattu henkilö näyttää niissä jollain muotoa samalta. Henkilöt katsovat suoraan kameraan. Tämä saa katsojassa aikaan mielikuvan kuvaustilanteesta vallinneesta avoimuuden ja luottamuksen tunteesta. (Sontag 1984, 35)

Diane Arbus eli elämänsä New Yorkissa ja sieltä hän myös löysi lähes kaikki mallinsa, eikä hänen tarvinnut niitä niinkään etsimällä etsiä, mallit löysivät hänet. Arbus kuvasi kaduilla, kotikulmillaan, transvestiittijuhlissa, Marylandin karnevaaleissa, New Jersey nudistileireillä ja viimeisimmät, Sontagin mukaan hätkähdyttävimmät kuvansa hän otti tuntemattomassa mielisairaalassa. Toisin sanoen Arbus kuvasi arkista elämää, ja sen omituisuutta. (Sontag 1984, 37)

Susan Sontagin mukaan Arbusin teoksien hämmästyttävien piirre on se, että hän kuvatessaan tämänkaltaisia ihmisiä, tavalla millä heitä kuvasi, ei kuitenkaan syyllistynyt pyrkimykseen herättää katsojassa myötätunto. Kuvat ovat saaneet ylistystä niissä esiintyvän aidon empatian ja vilpittömyyden tähden. Kuvat ovat rauhallisia ja valokuvaaja ei ole tehnyt mitään rikollista kuvatakseen heitä saattikka napannut salaa valokuvia oudoista hylkiöistä. Rauhallisuuden tunteen kuviin tuo luottamus, joka vallitsee kuvattavan ja kuvaajan välillä. Luottamus taas on syntynyt ystävyiden kautta. Kuvaustilanteissa Arbus rohkaisti mallejansa poseeraamaan ja näyttämään esimerkiksi mahdollisimman kömpelöitä. Sontagin mukaan suoraan kameraan kohdistuva mallin katse saa Arbusin teosten tapauksissa hänen mallinsa näyttämään entistä

omituiseimmalta. Sontag kuitenkin toteaa, että tämän Arbusin kuvausmetodin taakse kätkeytyy hänen valokuviansa vangitsevuus. Valokuvamuotokuvauksen oppien mukaan suoraan kameraan suuntautuva katse merkitsee avoimuutta, arvokkuutta sekä henkilön olennaisten luonteenpiirteiden paljastamista. Arbusin mallit taas ovat usein ihmisiä, joiden ei oleteta antautuvan niin myötämielisesti ja avoimesti valokuvattaviksi. (Sontag 1984, 36– 40)

Kautta aikain on puhuttu paljon Arbusin itsemurhasta ja siitä oliko hänen valokuvissaan jo nähtävissä ennetit tulevasta tuhosta. Hän oli aidosti kiinnostunut, ja myötäeli kuvaamiensa ihmisten elämää. Sontag kirjoittaa Arbusin lunastaneen itsemurhallaan rehellisyytensä ja kertoneen koko maailmalle, ettei hänen työnsä ollut suinkaan välinpitämätöntä, päinvastoin se oli myötätunnon sävyttämää kiinnostusta. Hyvin monta mielipidettä on myös siitä, onko tuskan kuvaaminen taiteessa harkiten valittua henkilökohtaisen tunteen osoittamista, vai pyritäänkö sen kautta kenties altistumaan tuskalle ja tuntemaan sitä vähemmän. (Sontag 1984, 41)

Diane Arbus rakasti kameran sallimaa vapautta. Valokuvaaminen salli hänen mennä ja tulla niin kuin hän halusi. Hyvin suuren osan urastaan Arbus tietyllä tavalla kاپinoi. Arbus ei missään vaiheessa välittänyt mitä tuon ajan taiteessa kuuluu kuvata. Hän halusi rikkoa kaiken pikkusievän ja kauniin, mikä oli ollut hyvin suuri osa hänen uraansa muotimaailmassa pitkän aikaa. Tilalle hän halusi tuoda aitoutta myös sen vastenmielisine ja rumine puoliineen. Hän halusi tuoda katsottavaksi sitä mitä maailma ei halua katsoa. (Sontag 1984, 43– 45)

Tutustun Diane Arbusin taiteeseen ja huomaan nopeasti kuvien samankaltaisen tunnelman Nelli Palomäen teoksien kanssa. Palomäen muotokuvien mallit eivät täytä Arbusin mallien vaatimuksia millään muotoa, omittisuuden aspektin huomioiden, joten kyse siis täytyy olla

jollain paljon syvemmillä tasolla liikkuvasta samankaltaisuudesta. Voin jopa kuvitella osan suuresta yleisöstä kokevan näiden kahden taiteilijan vertailun jopa pöyristyttävänä Palomäen hiljaisen kauniiden muotokuvien solvaamisena. Arbusin muotokuvat ovat kaikkea muuta kuin hiljaisia ja tämä nouseekin omaan silmääni kahden taiteilijan muotokuvien merkittävämmäksi eroksi.

Tutkijana minua kiinnostaa löytää se taso, jolla nämä kaksi taiteilijaa yhdistyvät. Diane Arbus oli sekä valokuvaaja että kirjailija. Otso Reunasen haastattelussa Palomäki kertoi, että jollei olisi valokuvaaja, hän luultavimmin olisi kirjailija. Tähän väliin Palomäki kuitenkin lisäsi, että jos osaisi kirjoittaa. Vanhan sanonnan mukaan ”vaatimattomuus kaunistaa”, mutta ainakin minä nautin suunnattomasti myös Palomäen kirjoittamisesta mitä sain opinnäytetyön kautta lukea.

Niin Timothy Persons kuin Estelle af Malmborgkin aiemmin esittelemissäni *Breathing the same air*-teoksen puheenvuoroissaan mainitsevat Palomäen ja Arbusin teosten yhtenäisyyden. Estelle af Malmborg tämän vielä lauseeseen kiteyttäen; ”heillä molemmilla on kyky vangita valokuvaan kuvaamansa ihmisen sielu ja tuoda se valokuvan ehdottomaan keskiöön” (Palomäki 2013, 8). Molempien taiteilijoiden töissä, Arbusin töistä suurimmassa osassa, Palomäen töistä jokaisessa, mallit katsovat suoraan kameraan, intensiivisesti luoden tiiviin läsnäolon tunteen.

Katsekontaktin lisäksi, luulen että nämä kaksi naisvalokuvaajaa ovat antaneet itsestään kuvaustilanteessa vähintään yhtä paljon kuin heidän kuvaamansa ihmisetkin. Molemmat ovat kertoneet jopa ystäväystyneensä kuvaamien ihmistensä kanssa ja tämä jo yksinään kertoo siitä kuinka tärkeä ja merkittävä asia heille aidon muotokuvan ottaminen on ollut.

Palomäen omassa opinnäytetyössä hän kertoo, kuinka on valinnut työhönsä paljon

Diane Arbusin henkilökohtaisia pohdintoja muotokuvasta. Palomäen mielestä Arbus täyttää täydellisesti vaatimuksen: Jokainen muotokuva on tekijänsä omakuva. Palomäki pitää täysin totena ajatusta siitä, että Arbusin kuvien tuskaisen uteliasta otetta ei suinkaan kannata hakea Arbusin malleista, vaan se löytyy ehdottomasti Arbusin läsnäolosta. Kiinnostuin kokoamaan Palomäen käyttämät Arbusin lausunnot ja tarkastelemaan niitä hieman lähemmin. Pohdinnat Palomäki on kerännyt teoksesta *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, joka on ilmestynyt vuonna 1972. Palomäki on tarkoituksella jättänyt sitaattit alkupe räiskielelle, koska ei löytänyt niihin mieleisiänsä suomenoksia.

Sitaatit teoksessa ovat Arbusin antamien luentojen tallenteilta vuodelta 1971, haastatteluista sekä hänen omista kirjoituksistaan. (Arbus 1973, 1)

Palomäki ajattelee hyvin samoin ventovieraiden ihmisten kuvaamisesta kuin Arbus:

*"...there's a point between what you want people to know about you and what you can't help people knowing about you."* (Arbus 1973, 2)

*"Actually, they tend to like me. I'm extremely likeable with them. I think I'm kind of two-faced. I'm very ingratiating. It really kind of annoys me. I'm just sort of little too nice. Everything is Oooo."* (Arbus 1973, 1)

Muotokuvassa ihminen poseeraa itselleen ja katsojalleen. Palomäki kertoo opinnäytetyössään, kuinka inhoaa valokuvia, joissa teennäisellä tavalla haetaan yksinäisyyden tunnelmaa. Kuvattavat henkilöt eivät ole olleet kuvaushetkellä yksin. Diane Arbus kuvailee kuvaajan läsnäoloa verraten elokuvaa ja valokuvaa.

*"It's always seemed to me that photography tends to deal with facts whereas film tends to deal with fiction. The best example I know is when you go to the movies and you see two people in bed, you're willing to put aside the fact that you perfectly well know that there was a director and a camera-man and assorted lighting people all in that same room and the two people in bed weren't really alone. But when you look at the photograph, you can never put that aside." (Arbus 1973, 6)*

Kuten varmasti myös Arbusin kohdalla, samoin Palomäen kohdatessa ihmisiä, joista he ovat ehdottomasti muotokuvan halunneet ottaa, on tapahtunut voimaannuttavaa valokuvausta. Arbusin kohdalla etenkin voisin kuvitella 'eriskummallisten ihmisten' kokeneen itsensä jollain tapaa hetken jopa 'normaaliksi', tai vielä paremmin: positiivisella tavalla erityisiksi.

*"But there's a kind of power thing about the camera. I mean everyone knows you've got some edge. You're carrying some slight magic which does something to them. It fixes them in a way." (Arbus 1973, 13)*

Palomäki on puhunut julkisuudessa avoimesti valokuvaamisen vaikeudesta hänelle henkilökohtaisella tasolla. Hän on puhunut paniikkihäiriöistään ja siitä kuinka vieraiden ihmisten kohtaaminen on edelleen haastavaa aika ajoin. Hän on kuitenkin oppinut tekemään kamerasta itselleen eräänlaisen kilven. Samankaltaisia ajatuksia kuvaaminen on herättänyt myös Arbusissa.

*"I have this funny thing which is that I'm never afraid when I'm looking in the ground glass. This person could be approaching with a gun or something like that and I'd have my eyes glued to the finder and it wasn't like I was really vulnerable." (Arbus 1973, 12)*

Ja tietysti taiteilijuus voi olla pelottavaakin. Odotuksia on kaikilla. Odotuksia, jotka täytyisi täyttää. Palomäen kohdalla suuri yleisö odottaa uusia töitä innolla, mutta samalla suuri yleisö on armoton. Muistan, kuinka Palomäki puhui asiasta seminaarissa *Breathing the same air*-näytteen avajaisten yhteydessä Kööpenhaminassa. Odotetaan muutosta, kehitystä, kysytään, kauanko hän aikoo kuvata vain mustavalkomuotokuvia. Tähän hänellä ei ole vastausta, eikä hän tahdokaan siihen vastata muuta kuin "Niin kauan kun tuntuu siltä."

*"There used to be this moment of panic which I still can get where I'd look in the ground glass and it would all look ugly to me and I wouldn't know what was wrong. Sometimes it's like looking in a kaleidoscope. You shake it around and it just won't shake out right."* (Arbus 1973, 11)

Ja viimein vielä valokuvan tärkeydestä. Diane Arbusin sanat tuovat mieleen Palomäen sanat kuvaushetken merkityksestä hänelle.

*"As the time slowly eats away at us, I still hold these images of them, like they are the only way I ever knew, or will know these people. And that ever pervading feeling; I met them. They will die and eventually I too will die."*

(Liite 3. Statement)

*"For me the subject of the picture is always more important than the picture. And more complicated. I do have a feeling for the print but I don't have the holy feeling for it. I really think what it is, is what it's about. I mean it has to be of something. And what it's of is always more remarkable than what it is."* (Arbus 1973, 15)



## 8. KOKOAVA POHDINTA

Pinja 3-vuotta katsoo minua lohduton ilme kasvoillaan. Pinjan kuva ripustettiin juuri seinälle. Se sai paikansa kahden muun teoksen naapurista ja olen jostain syystä onnellinen, ettei Pinjan tarvinnut jäädä yksin. Pinja haluaa selkeästi kasvoillaan, asennollaan ja suurilla sini-sillä silmillään viestittää minulle jotain ja jään katselemaan teosta ajaksi, jonka pituudesta en itse ole tietoinen. Kuu-kauden verran näin aktiivisesti Nelli Palomäen töitä lähinnä tietokoneen ruudulla ja lehtien sivuilla, taiteilijan näyttelyä järjestäessä. Ensimmäinen kerta kun näin hänen töitään ilmielävänä, oikeassa koossaan, suuressa näyttelytilassa, oli ihon kananlihalle nostattava tilanne kaikessa vaikuttavuudessaan.

Tutkielmani on loppuvaiheessa. Olen tutkinut, innostunut ja nauttinut tehdessäni tutkielmaa.

Olen suorittanut visuaalisen analyysin Nelli Palomäen tähänastisen uran tärkeimmistä teoksista ja löytänyt hänen töistään teemoja. Teemojen kautta olen havainnollistanut ajatuksia Palomäen taiteen takana. Tutkielmani kautta tiedän nyt Palomäestä paljon taiteilijana sekä taiteen tekijänä.

Tutkielmani alussa esitin kolme tutkimusongelmaa, joihin halusin löytää vastaukset. Ongelmat ovat:

- Mitä teemoja Nelli Palomäen ”Breathing the same air” -näyttelyn teoksista nousee esiin?
- Mikä on Nelli Palomäen kuvausmetodi?
- Mistä Nelli Palomäen kohdalla koostuu onnistunut muotokuva?

### *Teemoittelu*

Tutkimukseni aineistona toimivasta näyttelystä ”Breathing the same air” löysin teemoja, joita Nelli Palomäen taiteesta nostin esiin. Näyttelyn töistä, Palomäen tähänastisen uran merkittävimmistä 18 työstä nousivat esiin teemat: ”Nainen vaiko tytär”, ”Minä” sekä ”Kertomattomat tarinat”. Näiden teemojen kautta, suuri osa Palomäen töistä kertoo tyttärenä olemisen roolista sekä sen vaikeudesta, naiseudesta, salaisuuksista tai kertomattomista tarinoista. Palomäen omintakeinen kädenjälki näkyy myös jokaisessa hänen valokuvassaan, hän on läsnä, oli konkreettisesti kuvassa tai ei.

Yhteiskunnallisesti Nelli Palomäen töissä esiintyvät teemat ovat ajankohtaisia aina, ajattomia, voisi jopa luonnehtia. Naiseus ja sen pohtiminen, kasvu, tyttärestä naiseksi muuntuminen ja minuus ovat aihioita, joita varmasti useampi naistaiteilija on uransa aikana vähintään sivunnut. Vaikka olenkin tehnyt tutkimusta vahvasta naistaiteilijasta, olen tietoisesti valinnut olla osallistamatta sukupuolinäkökulmaa sen tarkemmin tutkielmaani. Kuitenkin, koska yksi sisällönanalyysin kautta löytämistäni Palomäen töiden teemoista pohtii naiseutta, koen tarpeelliseksi mainita sukupuolinäkökulmasta myös muutaman sanan.

Nykyään sukupuoli on yksi keskeisistä mielenkiinnonkohteista länsimaisessa taidehistorian tutkimuksessa, mutta vakiinnuttanut itsensä tälle paikalleen vasta viime vuosikymmenien aikana. Jo 1970-luvulla eräät taidehistorioitsijat alkoivat hyödyntää

sukupuolinäkökulmaa tutkimuksissaan, mutta silti se piti pitkästä aikaa vain taidehistoriallisen tutkimuksen marginaalissa. 1980-luvulta lähtien sen asema on jatkuvasti vahvistunut ja vahvistunut, kun taas tänä päivänä se on laajasti tunnustettu sekä tiedostettu alan tutkimuksessa. (Lähdesmäki 2011, 111)

Hyvin loogista on huomata, että sukupuolinäkökulma visuaalisen kulttuurin tarkastelussa on muuttunut ja vaihtanut painopistettään tai mielenkiinnonkohdettaan vuosikymmenten saatossa. Loogista siksi, että myös visuaalinen tutkimus kulkee käsi kädessä yleisten teoreettisten keskusteluiden sekä poliittisten keskusteluiden kanssa, kun kyseessä on naisten tai seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen asema ja oikeus. Tärkeää on myös huomioida, että nämä keskustelut eivät suinkaan ole vaikuttaneet ainoastaan visuaalisen kulttuurin tutkimukseen vaan myös taiteen tekemiseen. Taiteen käytännöt sekä visuaalisuutta koskevat teoreettiset keskustelut ovat siis kehittyneet tiiviissä vuorovaikutuksessa vuosien saatossa. (Lähdesmäki 2011, 112)

Teeman ”Kertomattomat tarinat”- kautta löysin yhteyden Palomäen sekä toisen naisvalokuvaajan Diane Arbusin välillä. Nämä kaksi valokuvataiteilijaa jakavat hyvin samankaltaisia ajatuksia valokuvauksesta ja heitä on verrattu toisiinsa useasti. Kuitenkin minulle teema ”kertomattomat tarinat” avaa yhteyden heidän välillään uusin tavoin, nimenomaan tietynlaisen mystisyyden sekä salaisuuksien keinoin. Jokainen katsoja voi katsoa niin Palomäen kuin Arbusinkin teoksia ja kuulla korvissaan omanlaisen tarinan siitä mitä kuvat tahtovat kertoa. Jos haluaisin laajentaa tutkimustani, niin ottaisiin käsittelyyn myös kolmannen mielenkiintoisen naisvalokuvaajan: Vivian Maierin.

”Kertomattomien tarinoiden”- teema jäi myös pyörimään omaan alitajuntaani. Pohdin useamman kerran

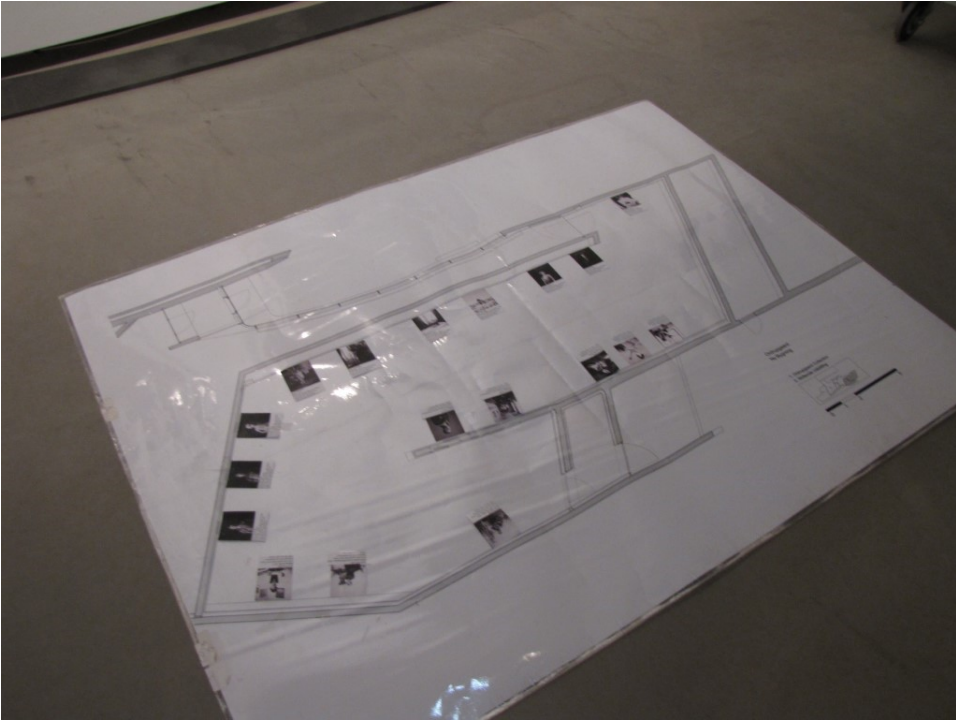
tutkimukseni teon aikana sitä kuinka mielenkiintoista olisi haastatella joitakin Palomäen kuvaamia henkilöitä ja kuulla heidän omia ajatuksiaan muotokuvistaan. Miettiä ja pohtia heijastuuko heidän kuvanottohetkellä vallinnut elämäntilanteensa kuvissa millä tavalla, kuunnella kuinka he tulkitsevat omat kuvansa ja saada selville millaisena he kokivat kuvaustilanteen Nelliin katseen tutkiessa heitä kriittisen armeliaasti. Kokiko joku kenties heistä kuvan erityisen voimaannuttavaksi tai oppiko joku jotain uutta itsestään kuvaustilanteen jälkeen tai myöhemmin nähdessään oman muotokuvansa vedostettuna? En vielä ole päässyt ymmärrykseen itseni kanssa siitä, onko kertomattomat tarinat hyvä jättää todellakin kertomattomiksi tarinoiksi, jotka jokainen katsoja voi kuulla vain omissa korvissaan. Antaa taiteen puhua puolestaan. Vai sittenkin selvittää mitä sanoja kuvien taakse piiloutuu?

#### *Kuvausmetodi ja onnistunut muotokuva*

Toinen tutkimusongelmani käsittelee Nelli Palomäen kuvausmetodia, kolmas taas kysyy mikä on onnistuneen muotokuvan resepti Nelli Palomäen kohdalla. Näihin kysymyksiin löysin vastaukset ikään kuin kaiken tutkimuksenteon lomassa. Kaikki materiaali mitä Palomäestä olen tutkielmaani varten haalinut, on valottanut vastausta ennen kaikkea juuri näihin kahteen tutkimusongelmaan. Huomaan että toinen ja kolmas tutkimusongelmani kietoutuvat toisiinsa, sen tähden käsittelen ne samassa yhteydessä. Nelli Palomäki kertoo taiteen tekemisestään yleisesti ottaen hyvinkin avoimesti, mutta ennen kaikkea kirjoitetussa muodossa hän pystyy ilmaisemaan ajatuksensa kaikkein selvimmin.

Katse, hiljaisuus, läsnäolo, valta, peili, jaettu hetki, filmi, aika ja rauha. Kaikki sanoja, jotka ovat tulleet vastaan puhutussa sekä kirjoitetussa muodossa sinä aikana, kun olen käsitellyt Nelli Palomäen taidetta. Muistan kuinka tutkielmani alussa olin näiden samaisten sanojen kohdalla hieman hämillään niiden voiman ja abstraktiudenkin suhteen, tässä vaiheessa huomaan kuitenkin, että noissa sanoissa ei ole enää mitään ihmeellistä tai hämmäntävää. Palomäki luottaa katseen voimaan. Hän työskentelee hiljaisuudessa, mahdollisimman vähän sanoja käyttäen, jolloin katseen voima ja merkitys korostuvat entisestään. Nelli Palomäki ei käytä kuvatessaan sanoja, vaan enemmän pieniä eleitä sekä kosketusta, jos hän haluaa muuttaa mallinsa asentoa tai antaa signaalin siitä että ”juuri siinä on hyvä”. Hän haluaa olla mielellään kuvattavan henkilön kanssa kahden, silloin huoneessa ei ole häiriötekijöitä eikä muita ihmisiä kuulemassa heidän kertomattomia tarinoitaan. Huoneessa ovat vain he kaksi, hengittämässä samaa ilmaa. Palomäki on ehdottoman läsnä, hän antaa itsensä kuvaustilanteelle täysin ja kokonaan. Läsnäolon kautta hän antaa itsensä mallinsa tutkittavaksi, jolloin sekä kuvattava henkilö että kuvaaja pääsevät aktiivisesti tutkimaan toisiaan. Tämän vuorovaikutuksen kautta syntyy side ja tarinat vaihtavat omistajaansa. Nelli Palomäki ei pelkää kuluttaa aikaa kuvaushetkeen. Hän kuvaa filmillä ja sen tähden rauha ja oikean hetken saavuttaminen ennen laukaisimen painallusta on tärkeää.

Onnistunut muotokuva syntyy, kun kaikki tämä edellä mainittu on kohdallaan. Se syntyy silloin kun jokainen kuvausprosessin osa on täsmälleen oikeassa paikassa, yhteinen hetki on pysäytetty ja siitä on kaapattu pieni siivu taltioitavaksi. Uskallan kuitenkin väittää, että vaikka kaikki onnistuneen muotokuvan reseptin osat löytyisivät kuvaustilanteesta, tarvitaan täydelliseen onnistumiseen kuitenkin pieni ripaus taikaa.



Kuva: Kati Nuojua



Kuva: Kati Nuojua



Kuva: Kati Nuojua



Kuva: Kati Nuojua



Kuva: Kati Nuojua



Kuva: Kati Nuojua



## LÄHTEET

Arbus, D. (2014) The Biography.com. Haettu 21.9.2014 osoitteesta

<http://www.biography.com/people/diane-arbus-9187461>

Arbus, D. (1972). *Diane Arbus: An aperture Monograph*. Hong Kong: Everbest Ltd.

Barthes, R. (1985). *Valoisa huone – La Chambre Claire*. Jyväskylä: Kirjapaino Gummerus Oy.

Barthes, R. (1993). *Camera Lucida, Reflections on Photography*. Lontoo: Vintage.

Barthes, R. (1994). *Mytologioita*. Tampere: Tampere-paino Oy.

Berlingske. (2013) En amerikaner i Paris. Haettu 7.2.2013 osoitteesta

<http://www.b.dk/kunst/en-amerikaner-i-paris>

Bryson, N., Holly, M-A & Moxey, K. (1996) *Visual Theory*. Great Britain: Athenaeum Press Ltd.

Finin.dk. (2013) Politiken ger 5/6 stjärnor åt Nelli Palomäki.

<http://finin.dk/politiken-ger-56-stjarnor-at-nelli-palomaki/>

FininDK. (27.1.2014) Nelli Palomäki- Breathing the same air 7.2.2013. (Videotiedosto) Haettu 20.9.2014 osoitteesta

<https://www.youtube.com/watch?v=OdCiN-RKODa8>

Frilander, A. (2013). Helsingin sanomat. Kulttuuri. Valokuvaaja joka pelkää mallejaan. Haettu 14.3.2013 osoitteesta

<http://www.hs.fi/paivanlehti/17012013/kulttuuri/Valokuvaaja+joka+pelkää+mallejaan/a1358319702856>

Gallery Taik Persons. (2013) Nelli Palomäki- Breathing the same air at Ordrupgaard. (Facebook- päivitys) Haettu 21.9.2014 osoitteesta <https://www.facebook.com/gallery.taik>

Goodreads. (2013). Diane Arbus, Quotes. Haettu 14.3.2013 osoitteesta

[http://www.goodreads.com/author/quotes/77548.Diane\\_Arbus](http://www.goodreads.com/author/quotes/77548.Diane_Arbus) SITAATTEJA

Helsinki School. (2013). Haettu 14.3.2013 osoitteesta <http://www.helsinkischool.fi/helsinkischool/index.php?k=8350>

Helsinki School. (2013). Taiteilijat. Haettu 14.3.2013 osoitteesta

<http://www.helsinkischool.fi/helsinkischool/artists.php>

Helsinki School. (2013). Haettu 14.3.2013 osoitteesta <http://www.helsinkischool.fi/helsinkischool/index.php?k=8777>

Helsinki School. (2013). Haettu 14.3.2013 osoitteesta  
<http://www.helsinkischool.fi/helsinkischool/index.php?k=8350>

Helsingin sanomat. (2013). Kulttuuri; Nelli Palomäki. Haettu 14.3.2013 osoitteesta  
<http://www.hs.fi/paivanlehti/kulttuuri/Nelli+Palomäki/a1358319622900>

Heikka, E. (2004). Neitseestä tuotteeksi. Valokuvakansainvälistymisen lyhyt historia. Haettu 14.3.2013 osoitteesta  
<http://www.kaltio.fi/vanhat/index48ab.html?624>

Jaukkuri, M., Nyberg, P. & Hannula, M. (1998). *Nykytaiteen tulkintaa*. Helsinki: valtion taidemuseon museojulkaisu, Ateneum.

Jaukkuri, M. (1998). Edestakaista liikettä arjen ja taiteen välillä. Teoksessa *nykytaiteen tulkintaa*. Helsinki: valtion taidemuseon museojulkaisu, Ateneum.

Lintonen, K. (1988). Valokuvan 70-luku: suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Lähdesmäki, T. (2012) Sukupuoli taiteen tutkimuksen näkökulmana. Waenerberg, A., Kähkönen, S.(toim.)*Taidetta tutkimaan – menetelmiä ja näkökulmia*. Jyväskylä: Kopijyvä.

Palomäki, N. (2013) *Breathing the same air*. Germany: Hatje Cantz

Palomäki, N. (2013). Muotokuvan epämukavuudesta. Aalto-yliopisto. Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Median laitos/Valokuvataiteen koulutusohjelma. Taiteen maisterin tutkinnon opinnäyte.

[https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/10414/optika\\_id\\_896\\_palomaki\\_nelli\\_2013.pdf?sequence=1](https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/10414/optika_id_896_palomaki_nelli_2013.pdf?sequence=1)

Persons, T. & Palomäki, N. (2013) Metod og portffolio indenför Finsk Fotokunst.

Palomäki, N. (2013). Cv. Haettu 14.3.2013 osoitteesta <http://www.nellipalomaki.com/cv.html>

Pienimäki, M. (2013). *Valokuvien kriittinen tulkitseminen medialukutaitona ja lajityypittely sen kehittäjänä*. Porvoo: Bookwell Oy.

Raatikainen, R. (1996). "Tosi kuvia" eli kansallisen dokumenttilavastuksen A B C. Teoksessa *Valokuvauksen vuosikirja 1995*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Reifenscheid, B. (2010). Traces of Memory. Teoksessa *Memory Traces, Contemporary Art from Finland*. Milano: Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo.

Renvall, J. (2012) Yllättynyt tunkeilija. Henri Cartier-Bresson, valokuva ja ratkaisevan hetken filosofia. Tampereen yliopisto, viestinnän median ja tetterin yksikkö. Tiedotusopin pro gradu- tutkielma.

Reunanen, O. (2012) Nelli Palomäki, Breathing the same air- videohaastattelu. Suomen Tanskan Kulttuuri- instituutti, Ordrupgaard art museum.

Rose, G. (2001). *Visual Methodologies, An introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: SAGE Publications.

Rossi, L-M. (1998). Finnish Differences, Images of Finnishness, images of genders– photographic art as a constructor and dismantler of identity. Teoksessa *Frames – viewing Finnish contemporary photography*. Oulu: Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva.

Seppänen, J. (2004). *Katseen voima, kohti visuaalista lukutaitoa*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Sontag, S. (1979). *On photography*. England: Penguin Books.

Sontag, S. (1984). *Valokuvauksesta*. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Oy:n kirjapaino.

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Ulkoasiainministeriö. (2007). Finlandia- valokuva- näyttely esittelee alankomaalaisille Suomi- kliseitä. Haettu 14.3.2013 osoitteesta

<http://formin.finland.fi/public/default.aspx?contentid=85441&nodeid=15154&contentlan=1&culture=fi-FI>

Valjakka, T. (2013). Helsingin sanomat. Kulttuuri. Toisen kuva on aina oma kuva. Haettu 14.3.2013 osoitteesta

<http://www.hs.fi/paivanlehti/17012013/kulttuuri/Toisen+kuva+on+aina+omakuva/a1358319242301>

Wilson, Dawn M. (2012). Taidetta vai ei? Valokuva ja filosofia. Teoksessa J-E. Lundström (toim.) *Valokuvallisia todellisuuksia*. Helsinki: Like Kustannus Oy.

## LIITTEET

### LIITE 1

#### NELLI PALOMÄKI CV

Born 1981 in Forssa, Finland

Lives and works in Helsinki, Finland

##### **Education**

2011 London College of Communication, Photography, MA, Victor Fellowship Grant

2008 University of Art and Design Helsinki, Photography, MA

2004–2008 Arts Academy at Turku University of Applied Sciences, BA in photography

##### **Solo exhibitions**

2013 Breathing the Same Air, Ordrupgaard Art Museum, Charlottenlund, Denmark

2013 Nelli Palomäki, The Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finland

2012 As time consumes us, Les Rencontres d'Arles, Discovery Award 2012, Arles, France

2011 As time consumes us, Kulturhuset, Stockholm, Sweden

2011 Elsa and Viola, Next Level Projects, London, UK

2011 Elsa and Viola, Guernsey Photography Festival, Guernsey

2009 Elsa and Viola, Gallery TaiK, Berlin, Germany

2009 Elsa and Viola, Gallery Maaret Finnberg, Turku, Finland

2009 Elsa and Viola, Gallery FAFA, Helsinki, Finland

2009 I, Daughter, Photographic Gallery Hippolyte, Helsinki, Finland

2009 I, Daughter, Victor Barsokevitsch Photographic Centre, Kuopio, Finland

2008 I, Daughter, Turku Art Museum, Turku, Finland

**Group exhibitions (selected)**

2013 At the End of the Rainbow, The Felleshus, Nordic Embassies, Berlin, Germany

2012 Paris Photo, Gallery TAIK, Paris, France

2012 Silverstein Annual, Bruce Silverstein Gallery, New York, USA

2012 Äärimmäisyyksien yhteinen tekijä, Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku, Finland

2011 Paris Photo, Gallery TAIK, Paris, France

2011 The Helsinki School—A Female View, Gallery Purdy Hicks, London, UK

2011 The Helsinki School, Christophe Guye Galerie, Zurich, Switzerland

2011 Helsinki School, The National Museum of Photography, Copenhagen, Denmark

2011 reGeneration2 - Tomorrow's Photographers Today, Aperture Gallery, New York, USA

2011 KIDS, Väsby Konsthall, Sweden

2011 OPEN 140 - School of Art and Design since 1871, Design Museum, Helsinki, Finland

2011 Alice in Wonderland, Logomo, Turku, Finland

2010 Paris Photo, Gallery TAIK, Paris, France

2010 The Helsinki School, Daegu Biennale, Daegu, South Korea



2010 New Nordic Photography, CFF, Stockholm, Sweden

2010 EMMA Prize, Espoo Museum of Modern Art, Espoo, Finland

2010 New Nordic Photography, Hasselblad Center, Gothenburg, Sweden

2010 reGeneration2 - Tomorrow's Photographers Today, Les Rencontres d'Arles, Arles, France

2010 reGeneration2 - Tomorrow's Photographers Today, musée de l'Élysée, Lausanne, Switzerland

2010 Descubrimientos PHE, PhotoEspaña, Madrid, Spain

2010 Helsinki School - Young photography by TaiK, Helsinki City Art Museum, Helsinki, Finland

2010 ARCO, Gallery TaiK, Madrid, Spain

2010 Platform 09, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Switzerland

2009 Paris Photo, Gallery TaiK, Paris, France

2009 Helsinki school - New Art Photography From Finland, The Loft, St. Petersburg, Russia

2009 WIP 2009, Les Rencontres d'Arles, Arles, France

2009 Taiteen Kurssi, Gallery Nefret, Turku, Finland

2008 Young Guns, Jukka Male museum, Helsinki, Finland

2007 There's something wrong with the view, Jukka Male museum, Helsinki, Finland

2007 There's something wrong with the view, Photographic Centre Peri, Turku, Finland

2006 Piirustuskoulun tähdet, Gallery Nefret, Turku, Finland

2005 The North Wind, St. George's Gate, Heraklion, Greece

2005 Auki, Photographic Centre Peri, Turku, Finland

2004 Voionmaa Institute VOV 2004, Kulttuuritalo  
Telakka, Tampere, Finland

**Works in collections**

Helsinki City Art Museum, Finland

Hasselblad Foundation, Sweden

Musée de l'Elysée, Switzerland

StatoilHydro Art Collection, Norway

The Finnish Art Association, Finland

The Paulo Foundation, Finland

Private Collections

**Residencies**

2010 Pole image Haute-Normandie, Rouen, France

**Grants**

2012 Patricia Seppälä Foundation

2012 Finnish Cultural Foundation

2011 Finnish Cultural Foundation

2011 Arts Council of Finland

2011 Finnfoto ry

2010 Hasselblad Foundation

2010 Arts Council of Finland

2009 Finnfoto ry

2009 The Paulo Foundation

2008 Finnish Cultural Foundation, Varsinais-  
Suomi Regional Fund

2007 Finnfoto ry

2007 TOP-Foundation

2004 Väinö Voionmaa Fund

**Awards and nominations**

2012 Les Rencontres d'Arles, Discovery Award, no-  
minated artist

2011 Paul Huf award, nominated artist

2010 Victor Fellowship, Hasselblad Foundation, winner

2010 reGeneration2–Tomorrow's photographers today, selected artist

2010 Sony World Photography Awards, 2nd place in fine art/portraiture

2010 EMMA Prize 2010, finalist

### **Publications and articles**

2012 Black+White Photography Magazine, cover and interview, Issue 134

2011 The Helsinki School, Vol IV, A Female View, Hatje Cantz 2011

2011 ZOOM, New talent special issue, ISSN: 0393-4330, pages 52–55

2011 Alice in Wonderland, The Finnish Museum of Photography 2011

2011 Muze, April–June 2011, ISSN: 1768-6563, page 22

2010 reGeneration2 - Tomorrow's Photographers Today, Thames & Hudson 2010

2010 reGeneration2 - Tomorrow's Photographers Today, Aperture, 2010

2010 Daegu Photo Biennale 2010 – The Helsinki School

2010 Descubrimientos 2010, PHotoEspana, PHE Books 2010

2010 FOTO, 12/2010, *Främlingar i Sovrummet*, pages 8–17

2010 Exit, 10 years special issue: *About ten*, ISSN: 1577-272-1, pages 132–133

2010 On Display :, Hasselblad Foundation 2010

2010 British Journal of Photography, July 2010, Issue No 7778, ISSN: 0007-1196, page 43

2010 Next Level, Helsinki Issue, ISSN 1476-4369, page 79

2009 Elsa and Viola, The Paulo Foundation publication 2009

2009 The Helsinki School, Vol III, Young Photography by Taik, Hatje Cantz 2009

**Memberships**

Union of Artist Photographers

Photographic Centre Peri

Union of Journalists in Finland

Students of Photography, Vory

(Palomäki 2013, Cv)

## LIITE 2

### STATEMENT

*“Seen and captured by someone else’s eyes reminds us that the image we have of ourselves is not absolute, it is not truthful. In many senses the mirror lies more than a photograph. We learn to see ourselves in such a one-dimensional way, that hardly any image can satisfy us anymore. While time gnaws away at the faces of us and our close ones, we return to look at the pictures from our past.*

*As beautiful or poignant as an image may be; as much as we could garner from it emotionally, the feeling for which we search remains intangible and elusive. We will never fully comprehend or recreate the moment, it died at the moment of its’ birth. Sadly, the portrait is just a shadow of our meeting, a small stain of the time we spend together.*

*Each and every portrait I have taken is a photograph of me too. What I decide to see, or more likely, how I confront the things that I see, inevitably determines the final image. But more than that, the intensity of the moment shared with the subject, controls the portrait. As we stand there, with our grave faces, breathing the same heavy air; never so aware of each other’s details. One blind and lost without seeing his own appearance, one desperately trying to reach the perfect moment. The complexity of portraiture, its greatest trap, eventually always lies on its power relationships.*

*What I desire to find and to reveal might be someone's secret. These secrets, finally shown to the viewers, as they were mine.*

*A portrait remains forever. It is a desperate way to stay connected to someone who, though possibly a stranger, remains so familiar. It is my way of preserving a part of that person, embalming them. Through the portrait I build a relationship with my subject. I carry my subject's memories with me, memories, as they are, being so intimately connected with photographs. Secretly I study their faces. This is how I remember them. I wonder how they remember me. As the time eats slowly away at us, I still hold these images of them, like they are the only way I ever knew, or will know these people. And that ever pervasive feeling; I met them. They will die and eventually I too will die."*

*Nelli Palomäki (Palomäki 2013)*

# Fotografen, der kunne være blevet forfatter

Den unge finske fotograf Nelli Palomäki er mere interesseret i mødet mellem mennesker end i fotografiet som sådan.

## FOTO

Nelli Palomäki: *Breathing the Same Air*.  
Ordrupgaard, Vikarvej 10, Charlottenlund.  
7.1. April.

★★★★★

Man kunne være blevet så meget andet, for læser for eksempel, hvis altså hun kunne skrive. I stedet blev finske Nelli Palomäki (født 1985) fotograf. I ferne omgange ansat af alt for at trode en studievejleder. Det fortæller Palomäki selv i den portrætfilm, der ledsager hendes solo-udstilling på Ordrupgaard. Og så får hun også slået fast, at fotografi faktisk slet ikke interesserer hende synderligt.

I stedet er Palomäki passioneret optaget af mødet mellem (fremmede) mennesker, og det er dette møde, hvortil intet, akavet eller bløddet det end måtte vise sig at være, der er motiver i hendes portrætfotografi.



THINE BOSS

Derfor mødes man af mange blikke på udstillingen 'Breathing the Same Air', for ligesom vi indånder samme luft, deles vi også om udstillingsrummet, gæsterne og de portrætterede, der ser lige så meget på os, som vi betragter dem.

Og som det altid sker, hvis man ser et andet menneske tilnærmelig dybt i øjnene, så lærer man hinanden lidt at kende, samtidig med at man kommer til grundlæggende erkendelser omkring sig selv. For eksempel, og helt eksisteret, at vi alle skal dø en dag. Hvorfor ved jeg de færreste, men alder har dog oftest en finger med i spillet, ligesom den har det hos Palomäki, der lader den portrætterede skænfle afde indgå i titlen.

Viola and Lisa at 10 and 9' er således en både præcis og lidt kølig betegnelse for billedet af de to piger, vi nu ved, hvad hedder og kender alderen på i tilgift. Det fortæller dog ikke, hvorfor de er sønede britiske karsterebrødre Chapmans marionetdukker: sammenvoksede, seriøse og en smule ubegribelige. Men hvor Chapmans'ernes skulpturer chokerede med hængende placeret midt i udsigtsrettes ansigter, stiller disse småpiger helt andre spørgsmål: Hvorfor betragter den blønde sofa sig tilsyneladende i det tomme rum? Hvordan er billedene blevet så voksne? Og er Viola og Lisa vokset sammen som siamesiske tvillinger?

PALOMÄKI synes at have en helt ubegribelig helbig hånd, når det kommer til at tage portrætter af børn, for selv om hun også kan kalde sig barndomsud af de voksne modeller, er det, som om børnene stråler særlig stærkt. Se bare portrættet af 'Viola at 3', der formår at fremmane på den ene side barnets betænksomhed og på den anden det utrolige nærvær af både krop og sjæl, der lyser ud af særligt. Samtidig gør Palomäki glimrende brug af kontrasten mellem det karsterebrødre og, hvor hvor en måske står til aflesning, og den lidt mere diffuse gengivelse af pigens ansigt.

Men selv om trækene således står en smule slørede, genkender man straks barnet – og selv om man aldrig har set hende før, fordi man genkender det barn, man selv var engang, træste ikke i genkendelsen glæde er de refleksioner, der gør, at man også ser



**NÆRVÆR.** Man lærer både de fremmede mennesker og sig selv at kende ved at betragte Nelli Palomäki's portrætter – som tvillingsøster 'Vi 21'. Den finske fotograf's portrætter af børn stråler dog i særlig grad – her 'Viola at 3' (tv) og 'Viola and Lisa at 10 and 9' (th). Foto: Nelli Palomäki



sig selv, helt bogstaveligt, spejlet i de områder af dybsort, Palomäki betragter sig af som baggrund. Den slags burde ikke ske i en rydbogget fløj af et museum i det 21. århundrede, for det giver ingen mening og lægger en dum distance til motivet.

Hvad der til gengæld giver masse af mening, er det absolut akavede dobbeltportræt, Palomäki har taget af sig selv og sin far, for selv om her ikke er tale om så gennemarbejdet en komposition som i de mere opstil-

lede og iscenesatte fotografier, viser også dette værk både sårbarhed og styrke. Far og datter er to del af samme stykke, der er bevidst og kædet, grænsede til det aggraverede, hvis man skal tro Palomäki i portrætfilmen. Men i det splidskud, der tager at tage fotografier, har de strakt ståen, og måske er det derfor, Palomäki siger, at det er det eneste billede af sin far, hun rogerskide får brug for.

thineboss@post.dk

(Finin 2013)

## LIITE 4

### KRITIIKKI, BERLINGSKE

BERLINGSKE

BUSINESS POLITIKO DEBAT GLOBAL TECH VIDEN KULTUR AOK LIVS

# KULTUR

ANMELDELSER • VIANBEFALER • MUSIK • FILM • BØGER • KONCERTER • SCE



Inspireret af en serie japanske træsnit af Kitagawa Utamaro med titlen »12 timer i Yoshiwaras glædeskvarter« skaber Mary Cassatt i 1890 »Serie på toilet«, der i en række grafiske blade beskriver en kvindes hverdag. Foto fra kataloget.



Det drejer sig dels om nye fotografier af Suste Bonnén og dels om udpluk af nogle fotoserier af Nelli Palomäki. Palomäki ligger på mange måder i forlængelse af traditionen fra Diane Arbus og andre, hvor de portrætterede tilsyneladende nøgternt er opstillet foran kameraet. Ofte stift og statuarisk. Og på sin vis kedeligt, hvis det, man så, da ikke var så foruroligende. Arbus specialiserede sig i såkaldt marginale eksistenser. Det samme kan man ikke helt sige om Palomäki, men det er, som om hun arbejder med fotografiet som et fremmedgørende element, så der kommer noget meget sårbart over billederne. Hendes ofte bliver usikre. Mest rørende måske i et billede af et par forældreløse drenge på et russisk militærakademi - hvor man tænker, at hvorfor er der dog ikke nogen, der tager sig af dem.

Den franske antropolog Claude Lévi-Strauss fortæller et sted, at det var den særlige runding i spædbarnets hoved, der fik hulemanden til at tøve med at slå det ihjel - det var jo blot endnu en mund, der skulle mættes - fordi formen af hovedbunden har en sådan karakter, at det virker på vores følesans og dermed medfølelse. Rigtigt eller forkert kommer man både til at tænke på det ved mødet med billederne af de to drenge på militærakademiet og Suste Bonnéns gribende fotografier optaget på Rigshospitalets fødegang. Suste Bonnén, der i tidligere serier har vist, hvor optaget hun er af nære (familie)relationer, har taget billeder i nogle af de første sekunder, efter at barnet er kommet ud af porten til verden; endnu dækket af blod og andre væsker.

Billederne viser et af tilværelsens mirakler og naturens undere så intenst, at man sagtens forstår, hvordan et spædbarn appellerer til omsorg og beskyttelse. Og får den.

(Finin 2013)





