



Kuva/Tila Kuvan Kevät, 17.5.–15.6.2025

Ohjaajat: Pilvi Porkola ja Harri Pälviranta

Tarkastajat: Tero Nauha ja Anna-Kaisa Rastenberger

Ohjaava professori: Salla Tykkä



Teostiedot

Vanginvartijan tytär, 2025

1-kanavainen videoprojisointi

Kesto: 10:55 min

Stranger (teoskokonaisuus)

Boris, Mirabelle, Denise, Mark, Unknown, Pyramidfriends, Elisabeth, Pascal, Thierry, Kaarina, Christian, Nadège, Julienne, Leslie, Leon, Julien, Emma & Siiri & Arthur, Stéphora, Sylvessia, Valeria & Vienna, 2022- 2025

Pigmenttivedokset pohjustettuna dibondille, 26 cm x 20 cm

Luca, 2022

Pigmenttivedos pohjustettuna dibondille, 116 x 94 cm

Frenesche, 2024

Pigmenttivedos pohjustettuna dibondille, 116 x 94 cm

Ghibaut, 2024

Pigmenttivedos pohjustettuna dibondille, 116 x 94 cm

Domingo & Fidel, 2024

Pigmenttivedos pohjustettuna dibondille, 116 x 94 cm



Tiivistelmä

Mari Mäntynen *Vanginvartijan tytär* -videoteos (2025) ja *Stranger* -valokuvasarja (2025) olivat osana Kuvan Kevät 2025 ryhmänäyttelyä Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. *Vanginvartijan tytär* -projektissa Mäntynen palaa lapsuutensa maiseen Keravan vankilan alueelle. Videoteoksessa vangit ja Mäntynen muodostavat vankilan alueella ihmispyramidin.

Stranger -valokuvasarjassa Mäntynen asettuu kuvaan hänelle entuudestaan tuntemattomien ihmisten kanssa. Yhdessä he kysyvät: Miten asetumme kuvaan? Voimmeko koskettaa toisiamme? Mitä voimme tehdä yhdessä?

Mäntyselle on oleellista teosten kyky muokata todellisuutta hänen järjestämiensä kohtaamisten kautta. Tätä silmällä pitäen opinnäytteen kirjallisessa osassa tarkastellaan Mäntynen taiteellista työskentelyä vuoropuhelussa muiden taiteilijoiden teosten kanssa. Opinnäytteessä pohditaan miten teokset suhteutuvat performatiivisuuteen, performanssiin ja dokumentaatioon sekä tarkastellaan autenttisuutta ja Mäntynen tarvetta siihen. Tarkastelussa päädytään ajatuksiin delegoidusta performanssista ja lavastetuista kohtaamisista.

Keskeisintä koko opinnäytteessä, taiteellisessa ja kirjallisessa, ovat kohtaamiset ja yhdessä tekeminen sekä näiden pohtimien. Mäntynen tutkii jännitteisiä sosiaalisia tilanteita järjestämällä niitä, osallistumalla niihin, kuvaamalla ne ja lopuksi katsoen niitä.



Abstract

Mari Mäntynen's video work *The Prison Guard's Daughter* (2025) and the photo series *Stranger* (2025) were part of the Kuvan Kevät 2025 group exhibition at the Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki. In the *Prison Guard's Daughter* project, Mäntynen returns to the landscapes of her childhood in the Kerava prison area. In this video work, the prisoners and Mäntynen form a human pyramid in the prison area.

In the *Stranger* photo series, Mäntynen poses for a picture with people she has never met before. Together they ask: How do we pose for a picture? Can we touch each other? What can we do together?

What is essential to Mäntynen is the ability of her works to shape reality through the encounters she organizes. With this in mind, the written section of the thesis discusses Mäntynen's artistic work in dialogue with the works of other artists. The thesis considers the works' relationship to performativity, performance and documentation, as well as the need for continuous authenticity. The analysis concludes with ideas about delegated performance and staged encounters.

The most central aspects of the entire thesis, artistic and literary, are encounters and working together, and the reflections on these. Mäntynen explores tense social situations by organizing them, participating in them, photographing them, and finally looking at them.



1. Johdanto. Teko ja Tallenne	1
2. Tekemisestä	2
2.1. Miten työskentelen?	2
2.2. Performatiivisuus	4
2.3. Dokumentaatio	5
3. Vanginvartijan tytär	6
3.1. Keravan vankila	6
3.2. Kohtaaminen pyramidin äärellä	10
4. Stranger	20
4.1. Kohtaamispaikkoja tuntemattomien kanssa	20
4.2. Kohtaamisen luotettavuus	33
Yhteenveto	37
Lähteet	39





Kuva 4. *Frencesche* (Mäntynen, 2024)

1. Johdanto. Teko ja Tallenne

Mitä yhdessä oleminen olisi ilman ennakko-oletuksia muista, ilman sosiaalisia käyttäytymismalleja tai sanattomia sääntöjä? Miten kohtaamme toisemme ilman menneisyyttä, tulevaa, mielipiteitä tai tehtyjä tekoja? Entä taas, jos näitä kaikkia on, ja paljon?

Minulle valokuvan tai videon kohokohta on sen tapahtumahetki. Tällä tarkoitan sitä ajassa ja paikassa tapahtuvaa hetkeä, jolloin kuva tai video kuvataan yhteistyössä muiden ihmisten kanssa. Tapahtumahetki tarkoittaa teoksissani siis sitä, kun ihmiset kohtaavat tai tekevät jotain yhdessä tilanne- ja paikkasidonnaisesti. Teko tehdään kameralle. Sosiaalisten tilanteiden luominen ja niiden kuvaaminen ovat ytimessä omassa työskentelyssäni.

Jos teosteni tekemistä keskeisesti määrittävässä sosiaalisessa tilanteessa ei ole minulle jotain kiinnostavaa, teos on minulle yhdentekevä. Jos tilanne ei jännitä minua, se ei tunnu itselleni merkitykselliseltä. Haluan työskentelyni vievän jotain eteenpäin, liikuttavan jotain johonkin suuntaan, ja se tarvitsee usein kitkaa alleen. Kitka voi olla esimerkiksi ristiriita tai tunnelataus henkilöiden välisessä suhteessa, henkilöiden erilainen suhde ympäristöön jossa ollaan tai henkilöiden erilainen mielipide jostain aiheesta.

Olen miettinyt, mitä näiden tilanteiden tallentaminen oikein on. Dokumentaatiota? Toisaalta koko teko on tehty kameraa varten. Haluan tallentaa "aitoutta", jotain luonnollista, mutta silti samaan aikaan itse järjestän tapahtumia, joita ei tapahtuisi ilman kuvaamista. Ajatuksissani olen joskus jopa päätenyt miettimään, onko kyseessä vain performanssi, jossa kuitenkin kuvaaminen on kaiken ytimessä. Kohtaamisissa kuvaaminen toimii liikkeelle työntävänä voimana. Kameralle esiintyminen toisten kanssa yhdessä tuo tilanteisiin tarkoituksen ja kiintopisteen. Ilman mitään niin sanottua syytä – joka minulle on siis kuvaaminen - tilanteiden luominen olisi absurdia eikä niistä jäisi silloin mitään dokumentaatiotakaan. Olen sisimmässäni kuitenkin valokuvaaja.

Olen huomannut erilaisten ympäristöjen ja niissä tapahtuvien sosiaalisten tilanteiden olevan itselleni toisinaan haastavia ja niiden imaisevan minut helposti mukaansa tietynlaiseen tai muiden kanssa samantapaiseen käyttäytymiseen. Rajoja voi olla vaikea vetää ja välillä on haastavaa pysyä omana itsenään. Koen, että taiteellinen työskentelyni on myös ehkä jonkinlainen outo keinoni käsitellä tätä asiaa.

Tässä opinnäytteen kirjallisessa osassa puran taiteellista työskentelyäni vuoropuhelussa muiden taiteilijoiden teosten kanssa. Kerron prosesseista *Vanginvartijan tytär* ja *Stranger* -teoksien takana ja niiden esittämisestä Kuvan Kevät 2025 näyttelyssä.

Pohdin miten teokseni asettuvat performatiivisuuden, performanssin ja dokumentaation lokerikkoihin ja niiden väleihin. Olen tekijä, joten kerron paljon tekemisestä ja tekemiseeni johtavista seikoista.

2. Tekemisestä

2.1. Miten työskentelen?

Teosideoihini liittyy lähes aina jokin pulma, jota olen pohtinut pitkään. Saatan pyörittellä jotain aihetta, yleensä sosiaalisesti haastavaa tilannetta, mielessäni toistuvasti. Usein siitä pulpahtaa esiin jokin teosidea. Pohdinnat ja pulmat kumpuavat omaan elämäni vaikuttavista asioista tai muuten lähipiiristäni. Projektien, kuvien ja videoiden ideoita syntyy usein myös sellaisista omista tunteistani, joita on vaikea sanoittaa. Toisinaan ideat tulevat kuin valmiina kuvina etukäteen, jolloin minulla on voimakas intuitiivinen tarve toteuttaa se, kääntää ja rakentaa se mielikuvasta oikeaksi kuvaksi. Usein ymmärrän vasta kuvaamisen jälkeen mitä on oikein tullut tehtyä ja miksi ja mitä se itselleni tarkoittaa. Toisinaan lähtökohtana onkin vain tapaaminen ja ajatus: "Katsotaan mitä tapahtuu".

Työskentelyni tärkein tekijä on ihmisten välinen sosiaalinen tilanne ja sen kuvaaminen. Tämän jälkeen tärkeimpänä tulee ympäristö, missä se tapahtuu. Toisinaan olen pitänyt ympäristöä vain taustana, mutta tarkemmin ajateltuna se on myös kohde, vaikka ihmiset ovatkin pääosassa. Ympäristön tarkka valinta on keino tuoda kuvaan yksi merkityksellinen toimija lisää.

Kolmanneksi tärkeimpänä on tilanteessa vallitseva valo. Valo ja valaistus ovat kuitenkin asioita, joista olen valmis joustamaan, jos tilanne ja ympäristö ovat muutoin oikeanlaiset. Yleensä suosin tasaista ja pehmeää valoa. Minulle valo on elementti, joka näyttää asiat niin kuin ne ovat. Valon kanssa työskentely on minulle kuitenkin iso kehittämisen kohde. Olen hyvin kiintynyt luonnonvaloon, mutta jos käytäisin enemmän rakennettua valoa, se voisi avata minulle uusia mahdollisuuksia.

Ranskalaisen taiteilija Sophie Calleen työskentelyä voisi sanoa sosiologiseksi ja omaelämäkerralliseksi tutkimukseksi (Grossman, 2018). Töihin liittyy usein jonkinlaista tirkistelyä tai valvontaa, mutta myös vahvaa henkilökohtaisuutta. Calle esimerkiksi kutsui ihmisiä nukkumaan sänkyynsä ja kuvasi heitä teoksessaan *The Sleepers*, 1979. (Kuva 5.) Teosta varten Calle laati kahdeksan päivän aikataulun, jonka aikana eri henkilö makasi hänen sängyssään kahdeksan tunnin välein. Hän tarkkaili kohteitaan, valokuvasi heitä ja teki muistiinpanoja. (Weissman, 1989) Tilanteiden järjestäminen, tutkiminen sekä osallistavuus ovat yhteneväisiä minun ja Calleen työskentelyssä. Myös vahva omien sääntöjen luominen ja niiden seuraaminen on tuttua. *Stranger* -projektissa, josta kerron tarkemmin jatkossa, minulla on myös tarkka

metodi, jota noudatan. Minua kiinnostaa, miten *The Sleepers* muuttuisi, jos Calle nukkuisi myös itse kuvissa osallistujan vieressä. Itselleni projekti olisi silloin mielenkiintoisempi. Pohdin myös, pystyivätkö osallistujat todella nukahtamaan Callen edessä vai esittävätkö he vain nukkuvia kuvissa.



Kuva 5. *Sleepers (Les Dormeurs)* (Calle, 1979)

Minulle esitetään usein kysymys: Miksi esiinnyt itse teoksissasi? Minulle asia on itsestään selvä. Esiintyminen valokuvissa on alkanut alun perin siitä, että olen yksinkertaisesti nauttinut kameran edessä olemisesta. Myöhemmin suuntautuessani taiteelliselle uralle motiivit ovat muuttuneet ja nyt kyseessä on itseni likoon laittaminen ja tekemiseen liittyvät tunteet. Koen myös teosteni aiheiden vaativan sen, että heittäydyn itsekin täysillä mukaan prosessiin, enkä vain katsele muiden hyppivän edessäni. Koen taiteilija Laurel Nakadaten työskentelyn olevan inspiroivaa itselleni. Hän menee esimerkiksi vierailemaan kadulla tapaamiensa miesten koteihin ja kuvaa videoita heidän kanssaan, käsitellen tämän kautta esimerkiksi yksinäisyyttä.

Taiteilija ja tutkija Annette Arlander väittää, että performanssi on identiteettitaidetta. Onko oma taiteeni identiteettitaidetta? Ainakin oma ruumiini ja identiteettini ovat aina pelissä, kun toteutan teoksiani. Arlander myös esittää, että taiteilija, joka käyttää valokuvausta mediumina eroaa valokuvaajasta, samoin kuin taiteilija, joka käyttää esiintymistä olematta esiintyjä. (2011, s.6) Olenko siis valokuvaaja ja esiintyjä vai taiteilija, joka käyttää valokuvausta ja esiintymistä mediuminaan? Itse ehkä koen, että olen jälkimmäinen (taiteilija ja valokuvaaja, joka käyttää esiintymistä mediuminaan). Tai en minä tiedä. Aihe menee päässäni hieman sekavaksi ja pakkaa sekoittaa myös se, että teokseni ovat osallistavia enkä esiinny niissä yksin. Kaikki tiivistyy lopulta aina kohtaamiseen ja yhdessä tekemiseen enemmän kuin omaan olemiseeni.

2.2. Performatiivisuus

Taiteellista työskentelyäni voi tarkastella performatiivisuuden käsitteen avulla. Termin voi katsoa juontavan J.L. Austinin ajatukseen siitä, kuinka sanat ovat tietyissä tapauksissa myös tekoja. Esimerkkeinä naimisiin mennessä sana "tahdon" tai sanat tuomioistuimessa, kun henkilö tuomitaan rikoksesta muuttavat todellisuutta jollain tapaa. (Austin, 1962.) Performatiivisuudella on vahva kielellinen tausta. Tässä yhteydessä yritän käyttää termiä mahdollisuutena sanoittaa taiteellista tekemistäni.

Mainitsen johdannossa, kuinka toivon työskentelyni vievän jotain eteenpäin. Tämän suhteen löydän samaistumis pintaa Barbara Boltin esseestä *Artistic Research: A Performative Paradigm?*, jossa hän peilaa performatiivisuutta taiteessa filosofi Jacques Derridan ajatuksiin. Ymmärrän Boltin ajatuksen niin, että hän väittää, että performatiivisella eleellä on kyky tuottaa jotain uutta, vaikka se toistaakin jo jotain olemassa olevaa. (Bolt, 2016.) Tämä tuntuu resonoivan sen kanssa, miten järjestän kohtaamisia ja mitä vaikutuksia tällä on sekä minuun että osallistujiin.

Olen pitkään pohtinut miten jäsentää työskentelytapojani ja millaisiin käsitteisiin ja perinteisiin suhteuttaa ne. Performatiivisuuteen liittyvät käsitteet tuntuvat olevan lähimpänä. Toisaalta Dorothea von Hantelmann esittää tekstissään *How to Do Things with Art*, että jokainen taideteos on performatiivinen, joten voi myös ajatella että tavallaan mikään ei sitä ole. (Hantelmann, 2011) Sosiaaliset tilanteet ovat järjestettyjä, mutta ne tapahtuvat myös oikeasti ja oikeille ihmisille, jolloin ne auttamattomasti muuttavat jotain. Von Hantelmann katsoo, että performatiivinen teko perustuu konventioihin maailmasta, joita toistetaan. (Hantelmann, 2011) Kohtaaminen uuden ihmisen kanssa on kokemus, joka voi jättää jäljen. Jokainen kohtaaminen, jonka olen projektieni aikana kokenut on jättänyt minuun jäljen, toiset pienemmän ja toiset isomman. Monet kohtaamiset ovat myös jopa muuttaneet ajatusmallejani, esimerkiksi ennakkoluuloja siitä, miten tilanteet sujuisivat tai minkälainen joku ihminen on.

Tein aiemmat opintoni (valokuvaus, medianomi 2023) LAB-Ammattikorkeakoulussa ja siihen kuuluneessa opinnäytteessä aiheenani oli kuplautuminen ja affektiivinen polarisoituminen ihmisryhmien välillä. Järjestin ja kuvasin tilanteita, joissa kaksi tietystä aiheesta täysin eri mieltä olevaa ihmistä tapasivat ensimmäisen kerran ja tekivät jotain yhdessä. Toteutin näistä tapaamisista sarjan videoita ja esiinnyn niissä myös itse. Minulla oli ennakkoluuloja, miten esimerkiksi kansallismielisen ja anarkistisen liikkeen kannattajien välillä voi olla suuria jännitteitä. Kutsuin molempien liikkeiden edustajiin kuuluvat henkilöt tekemään toisilleen kasvohoidot makuuhuoneessa. Teemana oli yhteiskunnan hierarkiat. Järjestin myös esimerkiksi tilanteen, jossa maahanmuuttopolitiikasta vastakkaisilla tavoilla ajattelevat pelasivat yhdessä pingistä. Kaikki tapaamiset sujuivat hyvässä hengessä, ja niinpä omat ennakkoluuloni hävettivät jälkikäteen.

Osallistujilta saamani palautteen mukaan tapaamiset olivat kiinnostavia ja purkivat stigmaa heidän välillään. Teoksen katsojilta näyttelykontekstissa sain palautetta, että teos ja sen aiheet olivat saaneet heidät ajattelemaan asioita eri näkökulmista. Tämä on tavoitteeni tehdessäni teoksia: luoda liikettä johonkin suuntaan, ja parhaassa tapauksessa liike voi myös aiheuttaa muutosta. Tähän liittyen Barbara Boltin huomio on kiinnostava: "Performativity is not first and foremost about meaning. It is about force and effect." (Bolt, 2016, s.139)

2.3. Dokumentaatio

Vanginvartijan tytär-videoteos on dokumentaatio siitä, kuinka ihmispyramidi rakentuu vankien entisellä ulkoilualueella. Teko tehtiin tietoisesti kameralle. Paikalla ei ollut yleisöä, poislukien kamera-assistentti. Kamera ja sen asetukset oli säädetty niin, että kuva rajautuu siististi ja näyttäytyy visuaalisesti kauniina. Pyramidin rakennus tehtiin kaksi kertaa peräkkäin alusta loppuun ja molemmat kuvattiin.

Professori Philip Auslander erottelee dokumentaation kahteen: dokumentaariseen ja teatraaliseen. Dokumentaarinen dokumentaatio on hänen mukaansa autenttinen ja tästä on esimerkkinä Chris Burdenin teos *The Shoot* (1971). Teoksessa Burdenia ammutaan vasempaan käteen. Tapahtuma on taltioitu muutamalla valokuvalla ja videopätkällä. Teoksen tekemisen aikaan televisiossa näkyi joka ilta uutisissa, kun Vietnamin sodassa ihmisiä ammuttiin. Performanssille oli tärkeää, että se tuli dokumentoiduksi. (Auslander, 2006.) Olisiko teos enää olemassa, jos siitä ei olisi videota tai valokuvaa? En ainakaan usko, että performanssi olisi yhtä tunnettu ja sitä myöten herättänyt yhtä paljon keskustelua esimerkiksi Vietnamin sodasta.

Yves Kleinin teos *Leap into the Void* (1960) on Auslanderin mukaan esimerkki teatraalisesta dokumentaatiosta. Kuva Kleinistä hyppäämässä on koottu yhteen käsitellen useita valokuvia. Klein tosiaan hyppäsi alas kadulle, mutta turvaverkko maan-kamaralla on käsitelty pois pimiössä. Auslander määrittää myös Gregory Crewdson ja Nikki S. Leen työskentelyn teatraaliseksi dokumentaatioksi. Heidän kuvansa ovat tapauksia, joissa tilanteet lavastettiin yksinomaan valokuvattavaksi. Molemmat, *The Shoot* ja *Leap into the Void* ovat tehty myös niiden kuvaamista varten. (Auslander, 2006.) Kumpaan Auslanderin dokumentaation lajiin *Vanginvartijan tytär* -videoteos asettuu?

Videoteokseni jäsentäminen johonkin tiettyyn kategoriaan on itselleni vaikeaa. Löydän siitä molempia puolia Auslanderin jaottelusta. Auslander sekoittaa ajatuk-siani lisäten, että yleisön alkuperäinen läsnäolo ei tee tapahtumasta välttämättä performanssitaideteosta. Hän toteaa, että tapahtuman dokumentointi performanssina on se, mikä muodostaa sen esitykseksi. Ero on kenties lopulta ideologinen. (Auslander, 2006.)

Pyramidin rakentaminen on kuitenkin performanssi kameralle. Se tehtiin oikeasti ja tekemisen prosessi on nähtävissä. Prosessuaalisuuden läsnäolo tukee mielikuvaa sen autenttisuudesta. Videolla näkyy myös epätäydellisyyksiä, kuten miten joku katsoo kameraan väärään aikaan tai miten heidän kasvoiltaan näkyy väsymys tai turhautuminen tilanteeseen. Pidän tällaisista epätäydellisyyksistä. Pelkkä valokuva tilanteesta, jossa pyramidi näyttäytyy valmiina ja onnistuneena on mielestäni enemmän teatraalisempi. Olen kuitenkin valinnut tällaisen valokuvan osaksi *Stranger*-sarjaa. Pelkkä valokuva ei ole niin uskottava, vaikka prosessi sen takana onkin ollut lähes sama kuin videoidussa versiossa. Pelkkä valokuva näyttäytyy katsojalle kenties enemmän teatraalisena, koska esillä on vain ”täydellinen” lopputulos. Autenttinen ja teatraalinen dokumentaatio eivät kuitenkaan välttämättä mielestäni sulje toisiaan pois.

3. Vanginvartijan tytär

3.1. Keravan vankila

Vanginvartijan tytär on vuonna 2019 alkanut projekti, joka sisältää valokuvia ja videoita. Toistuvat uneni Keravan vankilan alueesta eivät jätä minua rauhaan ja pakottavat minut jatkamaan kuvaamista. Taustat ja motiivini projektille ovat hyvin henkilökohtaiset, sillä asuin lapsuuteni Keravan vankilan alueella portin sisäpuolella isäni työsuhdeasunnossa perheeni kanssa. Isäni työskenteli Keravan vankilassa vartijana lähes viisikymmentä vuotta. Hän jäi eläkkeelle keväällä 2025. Alue on itselleni loputon inspiraation lähde. Siihen sekoittuvat lapsuuden muistot, isän kertomat tarinat, unet, vankien hoitamat lampaat, yhteiskunnalliset ongelmat, henkilökohtaiset haasteet ja alueen kuvankaunis luonto. Vuonna 2020 pääsimme entisen lapsuudenkotini sisälle ja kuvasimme siellä perheeni kanssa. (Kuva 6.) Kuvan Keväessä 2025 esillä ollut videoteos on vuosia kestäneen prosessin yksi tulokulma ja tulos.

Kesän 2024 aikana kuvasin Keravan vankilan alueella systemaattisemmin tulevaa valokuvakirjaa varten. Tein yhteistyötä lapsuudenystäväni ja entisen naapurini kanssa, joka tekee kirjaan tekstit. Jaamme samankaltaisen varhaislapsuuden kokemuksen vankilan alueelta. Toimme vankilan alueelle takaisin ihmisiä, joilla on side siihen. Järjestimme siellä tapaamisia muiden vanginvartijan tyttärien, omien perheenjäsenien sekä entisten vankien kanssa. Kuvasimme heidän kanssaan ja haastattelimme heitä.



Kuva 6. Vanginvartija ja tytär (Mäntynen, 2020)



Kuva 7. Omenapuu (vanginvartijan tytär, puutarhuri, entinen vanki) (Mäntynen, 2024)

Omenapuu-teoksessa (Kuva 7) esiintyvä puu sijaitsee Keravan vankilan puutarhassa. Se oli itselleni mahtava kiipeilypuu lapsena. Toiselle samaan aikaan sama puu ja siitä huolehtiminen olivat terapiaa ja uuden ammatin oppimista samalla kun suoritti omaa tuomiotaan vankilassa. Kolmannelle, puutarhuri työnohjaajalle sama puu ja sen hoitaminen olivat intohimo ja työpaikka. Kuvan ottaminen mahdollisti sen, että me kaikki kolme tapasimme tämän eri tavalla meille erityisen puun äärellä. Koen tämän tapahtuman ja kohtaamisen omenapuun äärellä olleen merkityksellinen, sillä se loi keskusteluja, positiivisia tunteita ja ymmärrystä toisiamme kohtaan. Ilman kuvaamista näitä ei olisi tapahtunut.



Kuva 8. *Entinen vanki ja vanginvartijan tytär* (Mäntynen, 2024)

Entinen vanki ja vanginvartijan tytär -teoksessa (Kuva 8) olemme henkilön entisen sellin edustalla. Sellin ikkunasta näkyi sama peltomaisema kuin lapsuudenkotini ikkunasta, mutta vain eri suunnasta. Ajattelen, että olimme varmasti katsoneet sitä joskus samaan aikaan. Tavatessamme jaoin muistoja lapsuudestani ja hän tuomio-ajoistaan. Hän kertoi myös yhden muiston, joka kuulosti erittäin tutulta. Hän kertoi olleensa työtehtävissä porttien ulkopuolella ja tehnyt sopimuksen, jossa hän saisi salakuljetettua kiljua muille vangeille juhlia varten. Olin kuullut saman tarinan eri näkökulmasta isäni kertomana, kun hän oli ollut se, joka oli ratsannut vangin ja löytänyt häneltä kiljua juhannusaattona. Tapahtunut päättyi tietenkin kovaan rangaistukseen.

Tapasin muutamia entisiä vankeja tuon kesän aikana ja päädyin lopulta myös työskentelemään nykyisten vankien kanssa. Koen, että koko kesän 2024 työskentelyn seurauksena syntyi Kuvan Keväässä 2025 esillä oleva videoteos *Vanginvartijan tytär*. Videoteoskin oli ensin valokuva.

3.2. Kohtaaminen pyramidin äärellä

Vankilan edustalla on urheilualue. Muistan lapsuudessa menneeni toistuvasti sen ohi, kun olin matkalla esimerkiksi pelaamaan jalkapalloa tai etsimään linnunsulkia. Urheilualueen aita oli metallista verkkoa, josta näki läpi. Siellä aidan takana tuomioita suorittavat nostivat punttia, vetivät tangolla leukoja tai polttivat tupakkaa. Toiselta puolelta he näkivät ehkä tytön tuijottavan heitä tai pyöräilevän ohi. Kesällä 2024 pohdin näitä muistoja, kun yhtäkkiä näin kuvan mielessäni ihmispyramidista urheilualueella. Annoin tälle mielikuvalle vallan. Seurasi puhelinsoittoja isälleni ja hänen työkaverilleen sekä sähköpostiviestejä Keravan vankilan johtajan kanssa. Lopulta idean toteuttaminen oli yllättävän yksinkertaista. Vankien työnohjaaja kyseli ketkä vangeista olisivat halukkaita osallistumaan kuvausprojektiin. Heidän kanssaan täytettiin lupakaavakkeet.

Lopulta tapasimme urheilualueella. Emme olleet koskaan aiemmin tavanneet. Kerroin osallistujille oman taustani ja että voisimme nyt tehdä jotain yhdessä. Kysyin mitä mieltä he olisivat ihmispyramidin rakentamisesta. Kaikki olivat mukana ideassa. Katselimme netistä muutamia kuvia siitä, millaisia ihmispyramidimuodostelmia oli olemassa ja valitsimme niistä yhdessä mieluisan. Eniten keskustelua syntyi siitä, kuka olisi pyramidissa huipulla ja ketkä alimmaisina. Päädyimme valintoihin ruumiinrakenteiden mukaan. Asetin kameran jalustalle, tein tarvittavat tekniset säädöt ja aloimme ottamaan kuvia samalla kun rakensimme pyramidin. Katsoimme lopuksi kuvat yhdessä läpi kameran ruudulta ja keskustelimme mitkä kuvista olivat suosikkejamme. (Kuva 9.) Keskustelimme myös miltä pyramidin rakentaminen oli tuntunut, minkälainen vankilan alue on ja mitä se meille merkitsee.



Kuva 9. Pyramidikaverit (Mäntynen, 2024)

Kun menin kotiin ja katsoin kuvia vielä itsekseni, tapahtunut tuntui hyvin merkittävältä. Halusin ymmärtää paremmin mitä oli tapahtunut. Jonkin ajan kuluttua tajusin, että rakentamisprosessi olisi pitänyt myös kuvata videolle. Syntyi ajatus, että kenties voisimme toteuttaa tapaamisen uudelleen ja samalla myös järjestää juoksukilpailun jalkapallokentällä ja mahdollisesti leikkiä piilostakin. Kaikki täytyisi kuvata videolle, jotta prosessi näkyisi paremmin.

Annette Arlander on kirjoittanut dokumentaatiosta ja performanssista ja siinä yhteydessä pohtinut kuinka teko, tapahtuma tai toiminta voi olla merkityksellinen sen tekijälle sen tuottaman kokemuksen takia. Samassa Arlander kysyy, tapahtuuko esitys tekijän ruumiissa ja reaali maailmassa vai yksinomaan kuvatilassa. (Arlander, 2009, s.10.) Omalta osaltani vastaus on selkeä: esitys tapahtui hyvinkin perustavanlaatuisesti ruumiissani. Minulle oli tärkeää miltä pyramidin tekeminen tuntui: Se teki kipeää.

Tapasimme ”pyramidikavereiden” kanssa uudelleen. Osa porukasta oli ehtinyt jo siirtyä toiseen vankilaan, mutta heidän tilalleen löytyi uusia osallistujia. Palkkasin myös mukaan assistentin auttamaan kameroiden kanssa. Tällä kertaa porukka halusi myös työnhajaajan mukaan pyramidiin, heidän välinsä tuntuivat olevan todella hyvät. En ollut suunnitellut sitä, mutta emme halunneet jättää ketään leikistä ulkopuolelle. Pyramidin rakenteesta ja jokaisen paikasta käytiin tällä kertaa kiivaampaa keskustelua. Lopulta muut vaativat, että työnhajaajan täytyy mennä huipulle, hän oli myös meistä kaikista kevyin. Itse asetuin jälleen keskivaiheille. Pyramidin jälkeen menimme jalkapallokentälle ja juoksimme kilpaa sitä ympäri. Piiloleikkiin ei jäänyt enää aikaa, joten se jäisi seuraavaan kertaan.

Tilanteen järjestäminen, siihen osallistuminen ja sen kuvaaminen, mutta myös lopputuloksen katsominen oli itselleni kuin jonkinlainen tutkimus. Dokumentoinko teoksen vai tapahtuman? Tätä kysymystä Arlanderkin pohtii kysyessään mitä oikeastaan taiteessa tutkitaan, teoksia, tapahtumia vai konstruoituja dokumentteja. (Arlander, 2009) Arlanderin kysymystä myötäillen voisin todeta, että järjestin tutkimusasetelman ajatuksella ”Tehdään näin ja katsotaan mitä siitä seuraa.”

Koen teoksella olevan jonkinlaisia yhtäläisyyksiä Gillian Wearingin teoksen *Sixty minutes silence* (1996) kanssa. (Kuva 10.) Video on kuvattu myös yhdellä otolla ja se kestää kuusikymmentä minuuttia. Sinä aikana ryhmä poliisiasuisia henkilöitä istuu hiljaa katsoen kameraan ja aluksi kuva näyttääkin pysäytetyltä. Silmien räpäytys, huojuminen, nenän raapiminen ja muu näprääminen osoittavat kuitenkin, kuinka ryhmään kuuluvien ihmisten itsekontrolli alkaa hajota. Yksilöt käyvät läpi jonkinlaisen fyysisen kestävyystestin ja kokevat kasvavaa epämukavuutta videon edetessä. (Ferguson, De Salvo, Slyce, 1999.)



Kuva 10. Näytönkaappaus teoksesta *Sixty minutes silence* (Wearing, 1996)

Koen, että *Sixty minutes silence* -videossa on samankaltaisia teemoja ja kysymyksiä kuin *Vanginvartijan tytär* -videossa. Poliisit videolla seisovat tunnin ajan Wearingia varten. Vangit rakensivat pyramidin tavallaan minua varten, mutta Wearingista poiketen, olin heidän kanssaan enkä katsonut heitä kuvaushetkellä etsimen läpi. Myös kehollisuuden, eleiden ja ryhmadynamiikan käsittelyssä on samankaltaisuutta, vaikka siinä on myös suuria eroavaisuuksia.

Teknisesti *Vanginvartijan tytär* kuvattiin ylinopeudella, jotta sain siihen sulavan hidastusefektin. (Kuva 11.) Siitä tuli pituudeltaan 10 minuuttia ja 55 sekuntia ilman leikkauksia. Videolla näkyy, kun kävelemme urheilualueelle, rakennamme pyramidin ja kun se lopulta purkautuu. Halusin hidastaa tilannetta, koska halusin nähdä eleet, ilmeet ja jännitteet tarkemmin videolla. Koin hidastuksen auttavan tässä, koska olimme suuren osan videosta liikkeessä. Ääniraidaksi asetin ympäristön ääniä. Audion tallentaminen videon kuvauspäivänä ei onnistunut teknisesti haluamallani tavalla, koska en ollut silloin vielä tietoinen tuleeko videoon ääniä ollenkaan. Työstin videon ääniraitaa vasta kuukausien jälkeen ja palasin kuvauspaikalle nauhoittamaan. Istuin samaan kohtaan, jossa olimme rakentaneet pyramidin ja laitoin nauhurin päälle. Isäni oli kuskina, ja odotti autossa. Linnut lauloivat äänekkäästi ja paljon kuten "oikeana" kuvauspäivänäkin. *Sixty minutes silence* teoksen lopussa yksi henkilö ei enää pysty olemaan hiljaa paikoillaan vaan huudahtaa.

Koen saaneeni vaikutteita hidastusefektin käyttöön Bill Violan näyttelystä *Inner Journey*, joka oli esillä Amos Rexin taidemuseossa vuonna 2021. Tämä näyttelykokemus oli itselleni yksi vaikuttavimmista. Ymmärtääkseni Viola käyttää teoksissaan usein itse valitsemiaan näyttelijöitä, ainakin *The Raft*-teoksessa. Siinä joukko näennäisesti toisilleen tuntemattomia ihmisiä on ryhmässä keskittyen itseensä, kun isot vesimassat alkavat vyörymään heidän päälleen. (Kuva 12.) Se on kuvattu yhdellä otolla. Teos kestää noin kymmenen minuuttia.



Kuva 11. Näytönkaappaus teoksesta *Vanginvartijan tytär* (Mäntynen, 2025)

Itselleni on tärkeää, että ihmiset teoksissani esiintyvät omana itsenään, mutta siinä on myös haasteita. Kun haluan ihmisten olevan omia itsejään, en voi luonnollisesti kontrolloida esimerkiksi heidän ulkonäköään tai vaatetustaan. Kunkin osallistujan itsenäisyys on tärkeä osa prosessia, mutta kaventaa myös kontrolliani teokseen. Bill Violan *The Raft*-teokseen on selkeästi stailattu erilaisia ”hahmoja” tarkoituksena tuoda näkyviin ihmisten erilaisuutta ja yhteiskuntaluokkia. Koen, että omissa teoksissani ihmisten aitous jättää tilaa sattumanvaraisuudelle. Aitous voi tuoda teokseen lisää tasoja, joita en olisi etukäteen voinut edes keksiä. Kenties voi siis sanoa, että kontrolloimattomuus on aitoutta. Violankin teoksessa ihmiset kokevat tietenkin aidosti vesimassan ja sen tuottaman epämukavuuden, vaikka he eivät esiinnykään omana itsenään.

Pyramidin ensimmäisessä kuvauksessa en tiennyt osallistujien ikää, ulkonäköä tai nimiä. Tiesin vain, että he olivat vankilassa ja sukupuoleltaan miehiä. Tapasin ja keskustelin heidän kanssaan ensimmäisen kerran vasta juuri ennen kuvausta. Heillä oli päällään työvaatteensa, jotka ovat huomiovärillisiä. Kun henkilön näkee tällaisessa asussa, ensimmäinen ajatus on, että hän on töissä esimerkiksi rakennus-

alalla. Vaatteet eivät ole stereotyyppiset vangin vaatteet. Henkilöt tekevät tuomionsa aikana töitä kunnostaen esimerkiksi puistoja. Sain palautetta, että vaatteiden perusteella monet teokseni katsojat luulevat vankien olevan rakennusalan ihmisiä ja sen myötä pyramidin rakentamisen viittaavaan tällaisiin asioihin. Siksi pohdin pitkään, miten saisin tiedon henkilöiden oikeasta elämäntilanteesta kerrottua sulavasti. Takana näkyvä vankilarakennus kaltereineen, sekä teoksen nimi "*Vanginvartijan tytär*" antavat selkeitä viitteitä, mutta en kokenut sen olevan tarpeeksi. Päädyin lisäämään aivan teoksen loppuun tekstin, jossa samalla kerron muitakin teokseen liittyviä oleellisia faktoja: Lapsuudenkotini oli Keravan vankilan alueella portin sisäpuolella. Isäni on työskennellyt vankilassa vartijana lähes 50 vuotta. Palasin vankilan alueelle leikkimään vankien kanssa: rakensimme pyramidin.

Olen nyt hieman epävarma tekstin suhteen ja oliko se sittenkään välttämätön. Teoksen nimeen latautuu jo kuitenkin paljon asiaa. Jos henkilöillä olisi ollut päällään niin sanotusti stereotyyppiset vangin vaatteet, tekstiä ei olisi ehkä tarvittu. Mutta jos olisin alkanut stailaamaan heille raidallisia haalareita se olisi tuntunut väärältä ja sotinut täysin tarkoitukseni vastaan. Tavoitteenani ei ollut toistaa stereotyyppistä vankikuvastoa, päinvastoin. Mielestäni teksti tuo kuitenkin teoksen loppuun yllätyksen ja sitä kautta palvelee itseasiassa ajatuksiani teoksen merkityksistä hyvin.

Koska olen kuvannut teoksen vankilassa vankien kanssa, sen voi katsoa sisältävän yhteiskunnallisia ja poliittisia jännitteitä. Videon tapahtumaa voi tietysti tulkita monilla eri tavoin, mutta siinä voi nähdä myös symbolisia ja poliittisia tasoja. Taiteilijat Mauricio Diaz ja Walter Riedweg ovat myös toteuttaneet teoksen yhdessä vankien kanssa. Teoksessa *Question Marks* (1996) taiteilijat toteuttivat kohtaamisia ja taidevaihtoa kahden vankiryhmän välillä, jotka eivät olleet aiemmin tavanneet. Projektissa tapasivat kymmenen aikuisen pitkäaikaisvangin ryhmä ja kolmenkymmenen teinin ryhmä lastenhoitokeskuksesta. Projekti kesti kolmen kuukauden ajan ja siitä syntyi lopputuloksena videoinstallaatio. Taiteilijapari on toteuttanut taideprojekteja ja työpajoja myös mm. psykiatrisen instituution potilaiden ja pakolaisten kanssa. Dias & Riedweg itse kutsuvat luomiaan asetelmia nimellä "staged encounters", eli lavastettuja tai näyttämöllepantuja kohtaamisia. (Kaitavuori, 2004) Dias & Riedwegin näyttely "*Ehkä puhumme samasta*" oli esillä nykytaiteen museo Kiasmassa vuonna 2004. Kuvataideakatemian lehtori Kaija Kaitavuori kertoo *Kiasma*-lehdessä (2004) kuinka kaksiosainen termi staged encounters viittaa samaan aikaan tietoiseseen keinotekoisuuteen että todelliseen kohtaamiseen. Tämä viittaa myös erilaisten tutkimusasetelmien vaikutuksesta tutkimuskohteeseen ja saatavaan tietoon esimerkiksi sosiologian tai antropologian parissa. Kaitavuori kertoo, kuinka taiteessa tämä tehdään korostetun tietoisesti ja se myös näytetään asetelman luomisen ollessa osa itse teosta. (Kaitavuori, 2004) Nämä ajatukset vapauttavat mieleni taistelua siitä ovatko teokseni keinotekoisia vai todellisia. Ne voivat olla molempia samaan aikaan!

Mielestäni on mielenkiintoista tehdä taidetta ihmisten kanssa, jotka eivät ole sisällä niin kutsussa taidekuplassa. Taidekuplalla tarkoitan muita taiteilijoita tai esimerkiksi taidetta opiskelleita. Kun ihmiset eivät kuulu tähän kuplaan koen heidän olevan herkemmin läsnä tekemisessä ja tuovan siten mukanaan raikkaita näkökulmia ja ideoita. He eivät mieti tehdessä taidehistorian viitteitä tai mitä mikäkin tarkoittaa, vaan keskittyvät tekemiseen. Itselleni tämä on inspiroivaa. On myös mahtavaa antaa uusille ihmisille ”kutsuja” taidemaailmaan ja kuulla heidän ajatuksiaan ja kokemuksiaan elämästä. Videoteokseen osallistuneet vangit pääsivät katsomaan Kuvan Kevät 2025 näyttelyä erikoisluvalla. Yksi heistä kertoi vierailleensa taidenäyttelyssä nyt ensimmäisen kerran elämässään. Toki joku voi myös nähdä tällaisen työskentelyn epäeettisenä, kun ihmisiä ”käytetään” omassa taiteessa. Mielestäni tällaisessa työskentelyssä on kuitenkin suurta hajontaa sen suhteen, miten se tehdään.

Taidehistorioitsija Claire Bishop kutsuu ei-ammattilaisten palkkaamista taiteilijan antamaan tehtävään ”delegoiduksi performanssiksi”. Tämä tapa eroaa teatteri- ja elokuvaperinteestä siten, että delegoidun performanssin taiteilijat palkkaavat usein ihmisiä ”esittämään” itseään ja omaa sosioekonomista kategoriaansa. Kyse voi olla esimerkiksi sukupuolesta, luokasta, iästä, tai ammatista. (Bishop. 2012, s. 219.)



Kuva 12. Näytönkaappaus teoksesta *The Raft* (Viola, 2004) Kuva 13. *Southern Suppliers FC* (Cattelan, 1991)

Yksi Bishopin esimerkkinä käyttämä teos delegoidusta performanssista on *Southern Supplies FC* vuodelta 1991. Taiteilija Maurizio Cattelan kokosi jalkapallojoukkueen, joka koostui kokonaan Pohjois-Afrikasta kotoisin olevista maahanmuuttajista ja asetti heidät jalkapalloliigaan Italiassa. Tärkeimpänä tästä performanssista jäi elämään kuva, joka kiertää tästä kokonaan mustasta italialaisesta jalkapallojoukkueesta. (Kuva 13.) Kuvassa jalkapalloilijoiden paidoissa lukee kuvitteellisen sponsorin nimi ”Rauss”, joka viittaa saksankieliseen sanontaan ”ulkomaalaiset ulos”. Teos on hyvin monitulkintainen ja provosoiva ottaen kantaa sen hetken keskusteluihin maahanmuutosta Italian lehdistössä. (Bishop. 2012, s. 221.) Teokseni *Vanginvar-tijan tytär* voi nähdä myös käyttävän delegoidun performanssin metodeja. Kutsuin vankeja tekemään ihmispyramidin ja heidän elämäntilanteensa vankilassa oli syy miksi he olivat mukana.





Kuva 14. Installaatiokuva teoksesta *Vanginvartijan tytär* (Mäntynen, 2025)

Kuvan Kevät 2025 näyttelyn kuraattorina toimi Nina Liebenberg. Kerroin hänelle, että haluan installoida videoteokseni niin isona, että videossa esiintyvät henkilöt ovat samankokoisia, kuin katsojat, koska koen sen tekevän teoksesta samaistuttavamman. Videoteos päätyi näyttelyssä Tasku-galleriaan, jossa minulla oli käytössä iso seinä. Halusin silti ehdottomasti, että videota ei projisoida suoraan seinään ja näin siksi vaivaa, että sain videolle oikean kokoisen projisointi pinnan. Tein projektorilla kokeiluja selvittääkseni millä asetuksilla mittasuhteet olisivat oikean ihmisen koossa. Näin sain tiedon tarvittavista mitoista pinnan kooksi: lopputulos oli 2,9 x 2,9 metriä. Projisointi pinta rakennettiin yliopiston puuverstaalla työmestarien ystävällisestä toimesta. Koin, että pinta, joka on hieman irti seinästä toi videota lähemmäs katsojaa. (Kuva 14.) Mielestäni pienetkin yksityiskohdat installoinneissa voivat vaikuttaa paljon siihen, miten katsoja samaistuu videoteokseen. Se tuntuuko, että video on etäisenä seinällä vai tuleeko se hieman sinua kohti, vaikuttaa paljon kokeemukseen ainakin omalla kohdallani. Teoksen edustalla oli myös penkki ja kuulokkeet, joiden tarkoituksena oli antaa mahdollisuus rauhoittua teoksen äärellä.

4. Stranger

4.1. Kohtaamispaikkoja tuntemattomien kanssa



Kuva 15. *Leslie* (Mäntynen, 2022)

Aloitin *Stranger*-projektin kuvaamisen vuonna 2022 suorittaessani Erasmus+ vaihto-opiskeluita Saksassa FH-Bielefeldissä. Pahimmat koronavuodet olivat juuri takana ja olin ensimmäistä kertaa Saksassa täysin uudessa ympäristössä tuntematta ketään. Oloni oli vapautuneen inspiroitunut ja halusin puskea itseäni yhä enemmän pois mukavuusalueelta.

Projekti kulki ensin nimellä "*Strangers after pandemic*". Pyöräilin pitkin poikin Bielefeldiä ja havaitsin ympärilläni monia mielenkiintoisia kuvauspaikkoja. Ensimmäiset kuvat syntyivät pellolla vesisateessa, kun asetin kameran jalustalle pellon laitaan ja pysäytin ensimmäiset ihmiset, jotka sattuiivat kulkemaan ohi. He olivat pariskunta ja pyysin heitä kuvaan kanssani. Aluksi vain seisoin vierekkäin, mutta sitten uskaltauduin kysymään, voisimmeko pitää toisiamme kädestä. Olin tyytyväinen kuvaan. Jatkoin kuvaamista kaduilla ja julkisissa paikoissa. Päädyin myös tekemään ilmoituksen Bielefeldin kaupungin Facebook-sivuille ja kouluni www-sivuille. Kuvauksista sovittiin pääosin tekstiviestitse. Eräs tapaaminen järjestettiin uimahallissa. (Kuva 15.) Kun kuvauksesta sovittiin, kiinnostunut henkilö lähetti minulle vain tekstiviestin, jolloin henkilön anonymiteetti säilyi – en nähnyt hänen profiilikuvaansa tai välttämättä nimeäkään. Henkilön saapuessa kuvaushetkeen hänellä oli myös varattuna kuvaushetkeen tarpeeksi aikaa. Verrattuna tällaisiin varta vasten järjestettyihin tilanteisiin koin kadulla ihmisten pysäyttämisen välillä hieman vaikeaksi, koska usein ihmisillä oli kiire ja oli vaikeampaa keskittyä hetkeen.

Saksan opiskelijavaihdon jälkeen olen jatkanut projektia Italiassa, Teneriffalla ja Beninissä. Aluksi ajattelin, että projektin kuvaaminen ei kenties toimisi Suomessa, koska kaikki tuntevat jotakin kautta toisensa ja jutteleminen suomeksi on liian helppoa. Lopulta päädyin kuitenkin uteliaisuudesta haastamaan nämä ajatukseni ja kuvaamaan myös kotimaassani. Suomessa ihmisten kysyminen kadulta mukaan oli itse asiassa melkein jännittävämpää kuin ulkomailla. Olo tuntui jotenkin paljaammalta. Se oli hyvä.

Olen jatkanut projektin kuvaamista sekä pysäyttäen ihmisiä kaduilla että etsien kiinnostuneita ilmoitusten kautta. Kuvat 16 ja 17 on toteutettu etukäteen sovitulla tapamisella ja kuvat 18 ja 19 spontaanisti julkisella paikalla. Olisi kiinnostavaa tietää näkeekö kuvista eroa näiden kahden tavan välillä. Kuvasta 12 tekee uskomattoman se, että emme olleet sopineet vaatteistamme etukäteen. Näin on käynyt myös muutamissa muissa kuvissa, joissa vaatteet tuntuvat sattumalta sopivan melkein liiankin hyvin yhteen.



Kuva 16. *Kaarina* (Mäntynen, 2025)



Kuva 17. *Stranger* (Mäntynen, 2024)



Kuva 18. *Emma & Siiri & Arthur*, (Mäntynen, 2025)



Kuva 19. *Stéphora* (Mäntynen, 2024)

Stranger-projektin metodissa tärkein asia on, että tapaan ihmisen kuvaustilanteessa ensimmäistä kertaa ilman, että tiedän hänestä mitään. Parhaassa tapauksessa kamera on jo asetettuna valmiiksi ennen tapaamista, mutta jos lähestyn ihmistä kadulla, saatan asettaa kameran paikoilleen vasta sen jälkeen, kun olen kysynyt häntä mukaan. Tapana on, että menemme heti kameran eteen ja alamme neuvottelemään miten olemme yhdessä. Keskustelu lähtee yleensä liikkeelle kysymyksestä: Saanko koskea sinuun? Pyrkimyksenäni on, että tuntematon ihminen osallistuu asennon suunnitteluun, mutta jos häneltä ei tule ideoita, alan ehdottamaan niitä. Luottamus toisiimme on syntynyt usein yllättävän nopeasti. Kysymällä paljon kysymyksiä pääsee helpoiten perille ihmisen rajoista, mutta jos yhteistä kieltä ei ole, kommunikointi tapahtuu elein ja silmiin katsoen. Toisinaan minulla on ollut myös tulkki apunani. Tarkoitukseni on myös haastaa sekä itseäni että kanssakuvattavaani ja katsoa, mihin tilanne voi meidät viedä. Jokainen tapaaminen on ainutkertainen, eikä oikeastaan koskaan voi tietää mitä tulee tapahtumaan. Poikkeuksetta tilanteet ovat tähän asti olleet positiivisia. Olen tilanteissa mahdollisimman avoin, kerron itsestäni ja projektin taustoista kaiken mitä kuvattava haluaa tietää. Tilanteessa ollaan herkillä monella tapaa.



Kuva 20. *Nathan and Robyn* (Renaldi, 2012)

Ennen kuin aloitin projektin, olin inspiroitunut Richard Renaldin valokuvasarjasta *Touching Strangers* (2014), jossa valokuvaaja yhdistää kadulta kaksi toisilleen tuntematonta. Fototazon haastattelussa vuodelta 2014 Renaldi kertoo ohjeistavan kuvattaviaan, että kuvan on tarkoitus olla kuin perhekuva tuntemattoman kanssa. Usein hän myös näyttää heille esimerkkejä perhepotreiteista puhelimeltaan. (Fototazo, 2014.) Eroavaisuutena minun ja Renaldin projekteissa on se, että olen itse aina toinen osapuoli. Projektini eroaa myös siten, että annan kuvattavalle mahdollisimman paljon valtaa, toisin sanoen en ole ainoa joka päättää ja ohjeistaa miten kuvassa ollaan. Renaldi ohjaa kuvattaviaan tarkasti haluamaansa asentoon. (Fototazo, 2014) Eräs suosikkini sarjan kuvista on *Nathan and Robyn* (2012), koska näen siinä jännitteisyyttä monella eri tasolla. (Kuva 20.)

Ensitapaamisen lisäksi kuvaustilannetta määrittää ajatus siitä, että siinä on tarkoitus tehdä kuva. Kuvan tekeminen asettaa ikään kuin yhteisen tavoitteen, joka puolestaan helpottaa sosiaalista kanssakäymistä. Kun koemme että kuva on valmis jäämme keskustelemaan. Keskustelu voi kestää viisi minuuttia tai tunteja, riippuen täysin tilanteesta ja ihmisestä. Lähtökohtana keskustelulle on löytää toisistamme jotain yhteistä. Tutustumme muutenkin, keskustelemme miltä kuvaustilanne tuntui, katsomme läpi kuvia ja valitsemme yhdessä suosikin. Täytämme myös kuvauslupakaavakkeen. Myöhemmin lähetän heille kuvat sähköpostitse ja kerron, jos kuvia on jossain esillä. Kuvatuilla on myös oikeus käyttää kuvia haluamallaan tavalla. Joidenkin kuvattavien kanssa olen edelleen tekemisissä.

Olen kuvannut projektia nyt kolmen vuoden ajan ja aikomukseni on jatkaa sitä niin kauan, kun jaksan. Huomaan jo nyt, että kuvissa alkaa näkymään aika ja oma muutokseni vuosien aikana. Se on kiinnostava ja suunnittelematon aspekti tässä työssä. Esittäessäni projektia muille olen usein saanut palautetta, että projekti kertoo vain minusta. En itse ole ajatellut asiaa niin, muttei tulkintaa kai voi väistääkään. Projektin nimi onkin ajan saatossa muuttunut pelkäksi sanaksi "*Stranger*", tarkoittaen sillä enemmän itseäni kuin kanssakuvattavaa. Ajan kulumisesta ja toisteisuudesta tulee mieleeni Rineke Dijkstran työt, joissa hän on toistanut potrettikuvan samasta henkilöstä vuosien ajan. Kuvat näyttävät ihmisen henkilökohtaista ja henkistä muutosta. Huomio kiinnittyy myös yhteiskunnallisiin muutoksiin – kun katsoo esimerkiksi henkilön vaatetusta tai esimerkiksi *Almerisa*-kuvasarjassa kuvaushuoneen materiaaleja ja tuolin designia. (Kuva 21.) Odotan mielenkiinnolla millaisia tasoja *Stranger*-sarjassa tulee esiin vuosien tuomien muutosten takia.



Kuva 21. *Almerisa* (Dijkstra, 1994 & 2008)

Rineke Dijkstran taiteellinen tuotanto on ollut itselleni monella tavalla inspiroivaa. Jokin hänen autenttisilta vaikuttavissa kuvissa ja tavallisten ihmisten tarinoissa vetoaa minuun. Dijkstra kuvaa useassa projektissaan ihmisiä haavoittuvaisissa tai herkissä hetkissä, esimerkiksi naisia juuri synnytyksen jälkeen tai nuoria murrosiän eri vaiheissa. Valokuva *Domingo & Fidel (2024) Stranger* -sarjasta on ottanut vaikutteita Dijkstran *Beach Portraits* -sarjasta ja on tavallaan oma kommenttini siihen. (Kuva 22.) Autenttisuuden tunteeseen valokuvassa vaikuttaa paljon sen visuaalinen luonne ja mallin olemus. Sillä, näyttääkö malli poseeraavan kuvassa vai ainoastaan “olevan”, on merkitystä.



Kuva 22. *Domingo & Fidel*, (Stranger) (Mäntynen, 2024)





Informational text labels for the artwork, including artist name and title.

Kuva 23. Installaatiokuva teoksesta *Stranger* (Mäntynen, 2025)

Rineke Dijkstran retrospektiivissä Guggenheimin taidemuseossa (2012) oli esillä yli 70 Dijkstran valokuvaamaa muotokuvaa. Esillä oli myös yksi omakuva, jossa hän toi esiin omaa haavoittuvaisuuttaan. Hän oli ollut onnettomuudessa ja joutui uimaan päivittäin kuntoutuakseen vammasta. Omakuva on otettu heti kuntoutusharjoitteen jälkeen. Isossa retrospektiivissä tällaisella yhdellä omakuvalla on iso rooli. Koen Dijkstra osoittavan omakuvallaan, että voi näyttää myös itsensä samankaltaisessa asemassa kuin kuvattavansa.

Stranger kuvien formaatti on hyvin muotokuvamainen ja kuvissa poseerataan katsoen yleensä suoraan kameraan. Vaikka keskiössä itselleni on tilanteen luominen ja kohtaaminen, se ei välttämättä tule ilmi niin vahvasti itse kuvassa. Kuvia voi tulkita pysähtyneiksi ja rauhallisiksi muotokuviksi. Kuvien aikaulottuvuus, josta mainitsin Dijkstrankin kuvissa olevan, saattaa myös korostua tämän takia. Huomaan nyt, kun reflektoin kuvia pidemmän ajan jälkeen, että jään kaipaamaan jotain. Kenties tulevaisuudessa voisin kokeilla, jos kuvat näyttäisivätkin enemmän tilannekuvilta. Vai, riittääkö sarjan nimi silti kuitenkin? Huomaan, että jumiutumisen muotokuvamaisuuden voi myös johtua siitä, että teen valokuvaajana myös kaupallisia töitä, esimerkiksi muotikuvauksia.

Valokuvien muuntaminen digitaalisista tiedostoista fyysiseen muotoon on pitkä prosessi. Kun suunnittelin Kuvan Kevät 2025 -installointia (Kuva 23), ensimmäisenä mietin kuvien kokoja ja määrää. Pidän siitä, jos muotokuvat ovat yhden suhde yhteen koossa, toisin sanoen jos ihminen on kuvassa saman kokoinen kuin fyysisessä todellisuudessa. Koen silloin pääseväni kuvan henkilöitä lähemmäs. Halusin esillepanossa tuoda ilmi *Stranger*-projektissa tapahtuvaa toisteisuutta näyttäen kuvia mahdollisimman paljon. Minulle myönnetty tila näyttelyssä sijaitsi suuressa Kuva/Tila galleriassa. Olin toivonut pitkää seinää ja kulmausta. Ihannetilanteessa olisin näyttänyt kaikki kuvat yhden suhde yhteen koossa, mutta tilaa tai budjettia ei ollut tarpeeksi. Tein neljä kuvaa 116 x 94 cm koossa ja loput kuvat päädyin näyttämään pienempinä ruudukkomuodostelmassa. Ruudukossa kuvia oli kaksikymmentä kappaletta, kukin kooltaan 26 x 20 cm. Halusin valokuvaprintteihin hieman kiiltoa, jotta niiden valokuvamaisuus säilyy. Valitsemassani paperissa myös mustan sävy näytti silmääni sopivan syvältä. Printtauksen jälkeen alustin kuvat komposiittialumiinille ja liimasin niiden taakse kiskokiinnittimet. Kuvien järjestys määräytyi visuaalisten mieltymyksien mukaan. Halusin esillepanon olevan mahdollisimman harmoninen, koska itse kuvissa tapahtui paljon.

Olin isoihin kuviin erittäin tyytyväinen. Ruudukosta jäi jotain hampaankoloon, se tuntui lopulta hieman sekavalta. (Kuva 24.) Mielestäni projektin esittäminen kaipaa enemmän tilaa, ja kuvat toimivat parhaiten isossa koossa. Vaikka itse en ollut esittämiseen täysin tyytyväinen, joku oli: visuaalisten taiteiden museo Malva kuitenkin osti ruudukon pienet kuvat kokoelmiinsa.

4.2. Kohtaamisen luotettavuus

Ovatko kuvat dokumentteja tapaamisista? Vaatiiko *Stranger*-sarjan kuvat niiden tekoprosessin ymmärtämistä? Mitä tapahtuu jos konteksti jää auki? Kysymykset vaivaavat minua, sillä kokemukseni mukaan teosten katsojien on välillä vaikea uskoa, että henkilöt kuvissa tosiaan olivat minulle entuudestaan tuntemattomia tai ettei vaatteitamme oltu stailattu yhteensopiviksi etukäteen.

Kuvani huutavat: Katsokaa, tapasin uuden ihmisen ja teimme näin! Onko ehdotukseni uskottava? Mihin perustuu ajatus siitä, että kuva esittää jotain todellista?

Valokuvan indeksisyyttä on mahdotonta poistaa, koska kuvalla ja kohteella on aina kausaalinen yhteys. Sen kiteyttää mielestäni hyvin vertauskuva "ei savua ilman tulta". (Seppänen, 2001, s.179) Valokuva jäljittää aina jotain ja kuin sormella osoittaa kohdettaan. On kuitenkin harhaluulo, että se olisi vedenpitävä todiste mistään. Valokuvahistoria on täynnä kuvia, jotka lepäävät uskon varassa. Esimerkiksi Robert Barryn *Inert Gas Series* (2006) valokuvissa ilmassa on kaasua, jota silmämme eivät näe. Kuvissa näkyy ainoastaan maisema ja kaasupullo. (Kuva 25.) Samalla kun kuvat tarjoavat meille indeksisen jäljen kaasun vapautumisen hetkestä, ne myös viittaavat sen tallentamisen mahdottomuuteen. Huomio alkaa silloin siirtyä itse tapahtumasta enemmän valokuvaukseen tekona ja ajatukseen hetken autenttisuudesta. (Green & Lowry, 2003) Juuri tämä autenttisuuden teema on omissa projekteissani keskeisesti läsnä.

Mitä jos en usko, että Barryn kuvissa on todella kaasua? Ehkä Barry vain heitti tyhjän pullon maahan ja kuvasi sen. Mitä jos katsoja ei usko, että kuvissani olevat henkilöt ovat minulle tuntemattomia ja ajattelevatkin heidän olevan kavereitani?



Kuva 25. *Inert Gas Series: Helium, Mojave Desert, California* (Barry, 1969) Kuva 26. *La Chute 16* (Darzacq, 2006)

Omassa projektissani tieto siitä etten tuntenut kanssakuvattavaa entuudestaan on hyvin oleellinen, samoin kun Barryn kuvien suhteen tieto siitä, että ilmassa on kaasua. Omissa töissäni tärkeää on myös se, että ensitapaamisella koskettaminen ja yhdessä oleminen rennosti voi olla haastavaa. Tilanteiden kiusallisuus ja mahdollinen uskomattomuus ovat *Stranger*-projektin ytimessä samoin kuin erilaisten tunteiden haastaminen kuvaushetkessä. Teoksia tehtäessä katsojan ajatuksilla totuudenmukaisuudesta ei sinänsä ole merkitystä, sillä teos on tavallaan jo tapahtunut sen kuvaushetkellä kun fotonit ovat jättäneet jälkensä kameran kuvakennolle. Sen indeksisyys perustuu kokemukseen nykyhetkestä. Kohtaaminen on tapahtunut ja se on tallennettu. Valokuvan tapahtuma ja katsojan tulkinnat kuvasta voivat olla myös vastakkaisia. Esimerkiksi Denis Darzacqin *La Chute (The Fall)* (2006) (Kuva 26.) sarjan valokuvissa näyttää siltä, että ihminen putoaa katolta maahan, viitaten mahdollisesti aiemmin mainitsemaani Yves Kleinin teokseen *Leap into the Void* (1960). Oikeasti Darzacqin kuvissa kyseessä on katutanssija, jonka harjoitteluun kuuluu korkeita hyppyjä. Mitähän Auslander tästä sanoisi: dokumentaarinen vai teatraalinen? Tätä voisi verrata joihinkin *Stranger*-sarjan kuviin ja niistä saamaani palautteeseen. Jotkut ajattelivat kuvissa esiintyvien ihmisten olevan esimerkiksi poikaystäväni tai paras kaverini, mutta yllättyivätkin kun saivat tietoonsa projektin nimen ja kontekstin.

Auslander (2006) tekee radikaalimman ehdotuksen siitä, että teokset eivät välttämättä edes riipu siitä, onko tapahtuma todella tapahtunut. Voi olla, että tunne teosten läsnäolosta, voimasta ja aitoudesta ei johdu siitä, että käsittelemme dokumenttia indeksaalisena pääsypisteenä menneeseen tapahtumaan. Voi olla, että dokumentti havaitaan esityksenä, joka heijastaa suoraan taiteilijan esteettistä projektia tai herkkyyttä ja jolle teoksen katsojat ovat nykyinen yleisö. (Auslander 2006) Mielestäni asia voi olla näin, mutta itse en toimi omassa taiteellisissa työskentelyssä tällä tavoin. Itselleni on ehdottoman tärkeää, että väitetty tapahtuma ja sen puitteet ovat todella tapahtuneet juuri kerrotulla tavalla. Tämä tarve voi liittyä aikaisempiin journalismin ja dokumentaarisen valokuvan opintoihini.

Kuvan Kevät 2025 näyttelyssä oli esillä molemmat työt *Stranger* ja *Vanginvartijan tytär*. Päätin myös sisällyttää *Stranger*-sarjaan kuvan, joka oli otettu ennen *Vanginvartijan tytär* videon kuvaamista. Kuvan lisääminen satoi kuvasarjan videoteokseen ja kuva oli toteutettu lähes täysin samalla metodilla kuin *Stranger*-sarjan valokuvat. Kuitenkin asemani verrattuna kuvattaviin, sekä suhteemme ympäristöön, erottaa sen sarjan muista kuvista. Erona muihin kohtaamisiin ja kuvauksiin minulla oli myös näistä tuntemattomista tietoa ennen kuvaustilannetta: He ovat tehneet jonkun vakavan rikoksen. Tämän kuvan sisällyttäminen sarjaan tuo kokonaisuuteen lisää syvyyttä.

Taiteilijan asema tai kuviin liittyvä tieto hänen elämästään voi vaikuttaa teoksen sisältöjen tulkintaan paljonkin. Esimerkkinä on Nan Goldinin valokuvat, joissa esiintyy väkivaltaa ja huumeiden käyttöä. Nan Goldin kuvasi yhteisöjä sisältä päin ja kuului itse myös niihin. Eräässä kuvassa hän esiintyy myös itse silmä mustana. Tieto siitä, että kuvissa esiintyvät henkilöt ovat Goldinille läheisiä verrattuna siihen, jos he eivät olisi, vaikuttaa myös mielestäni kuvien eettisyyteen. Kuvat ovat hyvin intiimejä ja kuvaajan läsnäolo on niissä vahva, vaikka kuvaaja ei näkyisikään kuvassa. Vastakohtana on esimerkiksi Thomas Struthin potretit erilaisista perheistä. Struthin läsnäolo ei tule mielestäni ilmi kuvissa. Voisi sanoa, että Goldinin kuvissa toiminta sijaitsee kuvaajassa ja Struthin enemmänkin kamerassa. (Green and Lowry, 2003, s.59.) Omassa *Vanginvartijan tytär* -teoksessa tieto siitä, että alue on lapsuuteni aluetani ja isälläni on ollut valta-asema kuvattavia kohtaan vaikuttaa kuvan sisältöön erittäin paljon. Vaikka en esiintyisikään itse kuvassa tai videossa toiminta sijaitsee minussa halusin tai en.

Soldiers of Odin ja vieras (2018) valokuvakirjassa on Silla Simonen valokuvia katupartior ryhmä Soldiers of Odinin jäsenistä. Simone dokumentoi heitä heidän kerhohuoneella ja yksityisasunnoissa päämääränään ymmärtää, keitä Odinit oikeastaan ovat ja miksi ryhmä on olemassa. Odinit ovat olleet erityisen järjestäytyneitä Simonen nuoruuden kaupungissa Joensuussa. Simone itse kertoo olevansa vasemmistolaisesti ajatteleva, kun taas Odinit asemoituvat ajatuksiltaan ja maailmankatsomukseltaan poliittisesti vastakkaiselle puolelle. Simone purkaa Autodokumenttaarisuus ja läpikuultava kuva-esseessään (Simone, 2023) Odinien kuvaamisen ongelmia, joita hän kohtasi. Hän pohtii, kuinka on vaikeaa kuvata kohdetta täysin objektiivisesti, ilman, että purkaa omia tuntojaan kuviin varsinkin, kun aihe voi herättää suuria tunteita. Simone pohtii myös kuinka tämä välittyisi yleisölle, kun kuvasta ei käy ilmi valokuvaajan ja kuvattavan vuorovaikutus ennen kuvauksia tai kuvauksen aikana. (Simone, 2023) Simone päätyi myös itse osaan kirjan kuvista.

“Se, millaisen käsityksen valokuvaaja kohteestaan muodostaa, vaikuttaa auttamatta siihen, millaisena tämä kohteensa esittää, mutta vastavuoroisesti myös se, mitä kuvattava vuorovaikutuksen perusteella valokuvaajasta ajattelee, vaikuttaa siihen, kuinka hän käyttäytyy valokuvaajan ja kameran edessä. Kohde tuo siten myös oman vaikutuksensa valokuvan piiriin.” (Simone, 2023)

Simonen pohdinnat palauttavat ajatukseni ”staged encounter” termiin ja aiemmin mainitsemini Kaitavuoren ajatuksiin ja siihen kuinka sosiologian tai antropologian parissa tutkimusasetelmat voivat vaikuttaa kohteeseen ja tuloksiin. Pohtiessani Simonen ajatuksia ja omaa olemistani kuvaustilanteissa koen suhtautuvani kuvaustilanteisiin erittäin positiivisesti. Ajattelen aina, että henkilö on varmasti tosi mukava tyyppi ja rohkea, kun on suostunut kuvaukseen. Pidän myös mielessäni, että ihmiset voivat aina yllättää, erityisesti positiivisella tavalla. Nyt pohdin, että tämä oma suhtautumiseni heihin varmasti jollain tavalla vaikuttaa kuvattavaan. Pysin myös

herkästi aistimaan toista ihmistä sekä tarvittaessa muuttamaan kuvaustilannetta sen mukaan. Omaa olemista tosin on hyvin vaikea analysoida, mutta näin olen asian itselleni osannut tiivistää.

Simonen lähtökohdat omalle projektilleen ovat jossain määrin hyvin samanlaisia, kun omani *Vanginvartijan tytär*- ja *Stranger* -projekteissa. Se on halu ymmärtää. Myös Simonen esiintyminen kuvissa Soldiers of Odiniin kanssa on oleellista. Omalla kohdallani esiintyminen valokuvissani ei ole lähtenyt liikkeelle samankaltaisista dokumentaarisuuden syy-seuraussuhteiden kysymyksistä kuin Simonella, mutta tunnistan ne näin jälkikäteen ja ne koskettavat myös minua. Itselleni on ollut enenevässä määrin tärkeää ottaa kuvattava henkilö mahdollisimman paljon mukaan prosessiin, antaa hänen tehdä päätöksiä asennoista ja kuvavalinnoista, ja toisinaan painaa myös etälaukaisimesta. Mutta tässäkin tapauksessa vaakakupissa painaa itselleni enemmänkin yhdessä tekemisen tunne, eivät hankalat dokumentaarisen valokuvan tai etiikan kysymykset, vaikka nekin kyllä tunnistan. Yhdessä tekeminen on keino ymmärtämiselle. Miten toinen toimii, miten hän kokee tilanteen, mitä mieltä hän on? Mitä uutta vuorovaikutuksemme voi synnyttää?

Valokuvan ominaisuuksiin kuuluu ajatus siitä, että kuva otetaan, ja napataan mukaan. Tätä valokuvan ominaisuutta saatetaan paheksuakkin. Itselleni se on vain ominaisuus. On toki monenlaisia tapoja tehdä ja jotkut tavat voivat olla epäeettisiäkin. Ennen kuin olin ottanut yhtäkään kuvaa, sain paljon kritiikkiä suunnitelmistani mennä kuvaamaan *Stranger*-projektia Beniniin tai nykyisiä vankeja Keravalle. Valokuvan synkkä historia osana kolonialismia, sekä valokuvan voima ja valta-asetat haavoittuvaisessa asemassa olevia kohtaan nostettiin esiin, ja ihan syystäkin. Keskustelin näistä aiheista opettajien ja kollegoiden kanssa ja tärkeimpänä keskustelin niistä avoimesti kuvattavieni kanssa. Menin kuvaamaan suunnitelmieni mukaisesti. Kuvattava on myös tekijä. (Kuva 27.)

5. Yhteenveto

Purkaessani tässä kirjallisessa opinnäytteessä taiteellisen työskentelyni piirteitä, syitä ja seurauksia, olen saanut varmuuden omasta metodistani ja sen käyttämisestä. Minusta tuntuu, että tiedän mitä teen ja miksi, vaikka kaikki ei olekaan täysin määriteltävissä.

Teokseni perustuvat performatiivisuuteen ja janoavat autenttisuutta. Itselleni oleellista on teosteni kyky muokata todellisuutta järjestämieni kohtaamisten kautta. Teosten tekeminen on hyvin kokemuksellista itselleni ja siihen osallistuville. Teokseni toimivat myös dokumentaatioina kohtaamisista, mutta ovat samalla toteutuneet juuri kuvaamisen vuoksi. Tähän pätee hyvin Dias & Riedwegin käyttämä termi *staged encounters*. Verratessani valokuvan ja videon käyttöä työskentelyssäni, koen videon olevan autenttisempaa. Annette Arlanderin määritelmät ja ajatukset tukivat tulkin- taani siitä, kuinka tärkeää autenttisuus on teoksissani, vaikka se voikin olla vaikeasti nähtävissä. Delegoitu performanssi kuvaa myös tekemistäni jollain tapaa. Kenties sitä voisi toisinaan kuvata delegoidun performanssin dokumentoimiseksi. Dokumentaation määritelmät tuntuvat edelleen hankalilta, mutta Auslanderin dokumentaa- risen ja teatraalisen dokumentaation määritelmät toivat siihen jotain järkeä.

Oma läsnäoloni tapa kuvaushetkissä sekä oma taustani vaikuttavat teoksiini vahvasti. Ruumiini ja identiteettini ovat koko ajan läsnä. Tutkin jännitteisiä sosiaalisia tilanteita järjestämällä niitä, osallistumalla niihin, kuvaamalla ne ja lopuksi katsoen kuvia osallistujien kanssa. Koen, että erotun taiteen tekijänä tarttumalla yhteiskun- nallisiin aiheisiin monitulkintaisesti käyttämällä persoonallista metodia. Huomaan samaistumispiirteitä monista nykytaiteilijoista, mutta en löydä ketään täysin vastaavaa tekijää.

Tulevaisuuden suunnitelmani on jatkaa metodini käyttöä itseäni kiinnostavien sosi- aalisten ja yhteiskunnallisten teemojen parissa. Uusia teoksia, kuten *Push me* -niminen valokuvasarja, jossa pyydän läheisiäni tönäisemään minua, on työn alla. Jatkan *Vanginvartijan tytär* -projektia toteuttaen lisää videoita isompaa videoinstal- laatiota varten ja julkaisemalla valokuvakirjan siitä mahdollisimman pian. Suunnit- teilla on yksityisnäyttely ja tapahtuma Keravan vankilan vanhan päärakennuksen tiloihin Senaatti Kiinteistöjen luvalla.

Koen autenttisuuden olevan yhä enemmän ja enemmän tärkeämpää itselleni. Mietin myös nyt, voisinko tuoda tulevissa teoksissa esille kohtaamisten aikana ja jälkeen käytyjä keskusteluja tai jollain muulla tavoin vielä korostaa kohtaamisten merkityk- sellisyyttä.



Kuva 27. *Elisabeth* (Mäntynen, 2025)

6. Lähteet

Kirjalliset lähteet:

Auslander P. 2006. *The performativity of performance documentation*. PAJ: A Journal of Performance and Art Vol. 28, No. 3, The MIT Press

Austin, J.L. 1962. "How To Do Things With Words: Lecture II". Teoksessa *The Performance Studies Reader*. Toim. Henry Bial. London and New York: Routledge.

Bishop C. 2021. *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

Bolt, B. 2016. *Artistic Research: A Performative Paradigm?* PARSE Journal Issue 3 – Summer, University of GO.

Ferguson R., De Salvo D., Slyce J. 1999. *Gillian Wearing*. London: Phaidon.

Green, D., & Lowry, J. 2003. *From presence to the performative: Rethinking photographic indexicality*. Maidstone, UK: Photoworks, Brighton, UK: Photoforum

Grossman, A. 2018. The Antropology of Sophie Calle, Stealing Sophie Calle. Teoksessa *Suomen antropologi*, vol 43, no.4.

Kaitavuori, K. 2004. Taiteilijapari järjestää lavastettuja kohtaamisia. Teoksessa *Kiasma Lehti* 25, 2004:7, s.3-5.

Seppänen J. 2001. *Katseen voima : kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

Simone S. 2023. Autodokumentaarisuus ja läpikuultava kuva. Teoksessa *Likainen valokuva, kirjoituksia post-dokumentaarisuudesta*. Lahti: LAB-ammattikorkeakoulu, yhteistyössä Utu Press (UTU 018) & Suomen valokuvataiteen museo

von Hantelmann, D. 2010. How to Do Things with Art: The Meaning of Art's Performativity. JRP, Ringier. Ei sivunumerointia.

Verkkolähteet:

Arlander, A. 2011. Esiintyvä tekijä. *Esitys-lehti* 1/2011. s. 4-8. Viitattu 27.8. Saatavissa <https://todellisuus.fi/esitys-lehdet/esitys-1-2011.pdf>

Arlander, A. 2009. Dokumentaatio ja performanssi. *Esitys-lehti* 5/2009. s. 4-10. Viitattu 27.8. Saatavissa <https://todellisuus.fi/esitys-lehdet/esitys-2-2009.pdf>

Weissman, B. 1989. *Sophie Calle*. Arvostelu. Artforum. Viitattu 31.7.2025. Saatavissa <https://www.artforum.com/events/sophie-calle-10-222312/>

Greer, J.D. 2014. Haastattelu: *Outtakes: Richard Renaldi*. Fototazo. Viitattu 31.7.2025. Saatavissa <http://www.fototazo.com/2014/04/outtakes-richard-renaldi.htm>



Kuva 28. *Ghibaut* (Mäntynen, 2024)

Kuvalähteet:

Kuva 1: Mäntynen, M. 2024. *Pyramidikaverit (Stranger)*

Kuva 2: Mäntynen, M. 2024. *Mark (Stranger)*

Kuva 3: Mäntynen, M. 2024. *Domingo & Fidel (Stranger)*

Kuva 4: Mäntynen, M. 2024. *Frencesche (Stranger)*

Kuva 5: Calle, S. 1979. *Sleepers (Les Dormeurs)* Viitattu 31.5.2025.
Saatavissa: <https://www.moma.org/collection/works/420986>

Kuva 6: Mäntynen, M. 2020. *Vanginvartija ja tytär.*

Kuva 7: Mäntynen, M. 2024. *Omenapuu (vanginvartijan tytär, puutarhuri, entinen vanki).*

Kuva 8: Mäntynen, M. 2024. *Entinen vanki ja vanginvartijan tytär.*

Kuva 9: Mäntynen, M. 2024. *Pyramidikaverit.*

Kuva 10: Wearing G, 1996. Kuvakaappaus teoksesta *Sixty minutes silence*. Viitattu 26.5.2025. Saatavissa <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/64-gillian-wearing/works/10319-gillian-wearing-sixty-minute-silence-1996/>

Kuva 11: Mäntynen, M. 2024. Kuvakaappaus teoksesta *Vanginvartijan tytär.*

Kuva 12: Viola, B. 2004. Kuvakaappaus teoksesta *The Raft*. Viitattu 27.5.
Saatavissa <https://nelson-atkins.org/art/exhibitions/bill-viola-the-raft/>

Kuva 13: Cattelan, M. 1991. *Southern Suppliers FC*. Viitattu 15.8. Saatavissa <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-16-summer-2009/bring-noise>

Kuva 14: Mäntynen, M. 2025. Installaatiokuva teoksesta *Vanginvartijan tytär*

Kuva 15: Mäntynen, M. 2022. *Leslie (Stranger)*.

Kuva 16: Mäntynen, M. 2025. *Kaarina (Stranger)*.

Kuva 17: Mäntynen, M. 2022. *Unknown (Stranger)*.

Kuva 18: Mäntynen, M. 2025. *Emma & Siiri & Arthur (Stranger)*.

Kuva 19: Mäntynen, M. 2022. *Stéphora (Stranger)*.



Kuva 20: Renaldi, R. 2012. *Nathan and Robyn*, Provincetown, Massachusetts. Viitattu 25.7.2025 <http://www.fototazo.com/2014/04/outtakes-richard-renaldi.html>

Kuva 21: Dijkstra, R. 1994-2008. *Almerisa*. Viitattu 25.7.2025 <https://www.fotosidan.se/cldoc/fotografer/rineke-dijkstra-hasselbladpristagare-2017.htm>

Kuva 22: Mäntynen, M. 2022. *Domingo & Fidel (Stranger)*.

Kuva 23: Mäntynen, M. 2025. Installaatiokuva teoksesta *Stranger*.

Kuva 24 Mäntynen, M. 2025. Installaatiokuva teoksesta *Stranger*.

Kuva 25: Barry, R. 1969. *Inert Gas Series: Helium*, Mojave Desert, California. Viitattu 28.7.2025 <https://randominstitute.org/art/robert-barry>

Kuva 26: Darzacq, D. 2006. *La Chute 16*. Viitattu 28.7.2025 <https://zerogravity.empac.rpi.edu/darzacq/>

Kuva 27: Mäntynen, M. 2025. *Elisabeth (Stranger)*.

Kuva 28: Mäntynen, M. 2024. *Ghibaut (Stranger)*

Kuva 29: Mäntynen, M. 2025. *Valeria & Vienna (Stranger)*



Kuva 29. *Valeria & Vienna* (Mäntynen, 2025)