

Dramaturgian, informaation ja laadun risteyksessä — Journalistisen valokuvaesseen
kuvavalintojen rakenteiden vaikutus aiheen representaatioon

Iiro Kerkelä
Audiovisuaalinen mediakulttuuri
Pro gradu
Kevät 2023

Lapin yliopisto

Tiedekunta: Taiteiden tiedekunta

Työn nimi: Dramaturgian, informaation ja laadun risteyksessä — Journalistisen valokuvaeseen kuvavalintojen rakenteiden vaikutus aiheen representaatioon

Tekijä: Iiro Kerkelä

Koulutusohjelma/oppiaine: Audiovisuaalinen mediakulttuuri

Työn laji: Pro gradu -tutkielma/Maisteritutkielma

Sivumäärä, liitteiden lukumäärä: 56 sivua, 0 liitettä

Vuosi: 2023

Tiivistelmä: Pro gradu -työssä tutkitaan journalistisen valokuvaeseen rakentamistavan vaikutusta sen representaatioon kuvattavasta aiheesta. Tutkielmassa käytetään taiteellisen tutkimuksen menetelmiä ja laadullista sisällönanalyysia vertailemaan, kuinka samasta kuvamateriaalista rakennetut kolme valokuvaesseeä Lapin kirjastoautoista eroavat toisistaan syrjäisyyden, työn ja asiakkaiden representoinnissa.

Tutkielman tarkoitus oli selvittää, missä määrin kuvaeseen rakentamisen malli vaikuttaa lopullisiin kuvavalintoihin ja täten siihen, kuinka aihe esitetään kuvaesseeissä. Vertailussa on Lifen klassinen kuvaessee, valokuvaaja Christopher Morriksen malli sekä Lapin Kansassa julkaistu, itse koottu versio kuvaesseeistä.

Vaikka esseitä rakennettiin eri lähtökohdista, olivat niiden erot representaatioissa maltillisia eikä ne olleet toistensa kanssa konfliktissa vaan ne painottivat eri asioita. Suurimman vaihtelun representaatioihin toi kuvamäärän vaihtelu, minkä johdosta julkaistussa esseessä representaatiot olivat usein laajempia kuin muissa esseissä. Kuvamäärän takia kyseisen esseen representaatiot eivät kuitenkaan päässet esille yhtä ytimekkäästi kuin muissa esseissä. Esimerkiksi voimakkaat syrjäisyyden representaatiot osittain vesittyvät kuvilla, joissa ollaan muualla kuin syrjäseudulla.

Analyysissa pohditaan, kuinka eri tavoin rakennetut esseet ovat niin lähellä toisiaan. Johtopäätös on kaksi: Ensinnä, esseen rakennusmallista riippumatta hyvälle kuville kuvaaja itse löytää perusteet, miksi ne ovat merkittäviä ja esseen kannalta merkittäville kuville löytää laadun, että niitä voi käyttää. Toiseksi: Kuvaustilanteessa merkittävilta tuntuvien hetkien kuvaukseen panostaa enemmän, jolloin niistä on todennäköisemmin tarjolla enemmän laadukasta materiaalia.

Lopuksi hahmottelen kuvaeseen rakennuspalikkamallia, johon on koottuna journalistisen valokuvaeseen muuttujat: Substanssi, rytmi, eteneminen ja rakenteet.

Avainsanat: Kuvajournalismi, valokuvaus, taiteellinen tutkimus, representaatio

___ Tutkielma ei sisällä muita kuin tekijän/tekijöiden omia henkilötietoja.

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
1.1 TUTKIMUSONGELMA.....	2
1.2 TUTKIELMAN RAKENNE.....	2
1.3 TUTKIJAN POSITIO.....	2
2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA TUTKIMUSMENETELMÄ.....	4
2.1 SOSIAALINEN KONSTRUKTIONISMI.....	4
2.2 KESKEISET KÄSITTEET	4
2.2.1 REPRESENTAATIO	5
2.2.2 VALOKUVAN IKONISUUS JA INDEKSISYYS	6
2.3 TUTKIMUSMENETELMÄ	7
2.3.1 TAITEELLINEN PRODUKTIO	7
2.3.2 LAADULLINEN SISÄLLÖNANALYYSI	8
2.3.3 TAPAUSTUTKIMUS KUVAESSEEN JULKAISEMISEN RAKENTEISTA.....	9
3 KUCAJOURNALISMI	11
3.1 KUCAJOURNALISMIN MÄÄRITTELY JA KEHITYS.....	11
3.2 KUCAJOURNALISMIN KUCATYYPIT	12
3.3 VALOKUVAN SUHDE KOETTUUN	14
3.4 KUCAJOURNALISMIN TODISTUSVOIMA.....	15
3.5. KUCANKÄSITTELYN ETIIKKA KUCAJOURNALISMISSA	16
5 KUCAESSEEN MALLIT TÄSSÄ TUTKIELMASSA.....	19
5.1 LIFE - KLUSSINEN KUCAESSEE.....	19
5.2 CHRISTOPHER MORRIS.....	19
6 PRODUKTIO, KUCA-AINEISTO JA ESSEET	21
6.1 TYÖSKENTELY JA AINEISTO	21
6.2 VALMIIT ESSEET	21
6.2.1 LIFE.....	22
6.2.2 CHRISTOPHER MORRIS.....	28
6.2.3 LAPIN KANSA	30
6.5 POTENTIAALISET ONGELMAT REPORTAASIEN RAKENTAMISESSA	36
7.1 VERTAILU ESSEIDEN VÄLILLÄ	38
7.1.1 SYRJÄISYYDEN REPRESENTAATIO	41

7.1.2 ASIAKKAIDEN REPRESENTAATIO.....	44
7.1.3 KIRJASTOAUTON VIRKAILIJOIDEN TYÖN REPRESENTAATIO	46
7.2 POHDINTA	47
8 RAKENNUSPALIKKAMALLI KUVAESSEEN PERUSTANA	49
9 LÄHTEET	51

1 JOHDANTO

Olen työskennellyt vuosien ajan sanomalehdissä erilaisissa rooleissa. Toimituksen roolit ovat tulleet tutuiksi eri osastojen toimittajista ja taittamisesta valokuvaajan töihin, joista viimeiseen olen viimeiset vuodet tietoisesti keskittynyt ja suuntautunut. Siirtyminen toimittajasta kuvaavan toimittajan kautta valokuvaajaksi ei ole tapahtunut sormia napsauttamalla vaan pikkuhiljaa siirtymällä.

Täten oma tieni kuvajournalistiksi saattaa olla poikkeava moneen muuhun verrattuna. Kun moni valokuvaaja lisää journalistisen työn repertuaariinsa, ja tekevät sitä muiden töiden ohessa, itselle valokuvaaminen on tullut mukaan journalismin tekemiseen. Ensimmäinen tutkintoni onkin kandidaatin tutkinto journalistiikasta.

Kun journalistinen tausta on toimittajan töistä iskostettu jollakin tavalla selkärankaan, tulee kirjoitetuille ja kirjoittamattomille säännöille ja työskentelytavoille sokeaksi eikä niitä välttämättä enää tiedosta. Tuskin kaikki toimittajat osaavat luetella Julkisen sanan neuvoston Journalistin ohjeita (2023) ulkomuistista, vaikka jokapäiväinen arki kulkeekin niiden mukaisesti.

Omassa työssä lehtikuvaajana freelancerina tai palkkatöissä työskentely on usein nopeatempoista. Asioita tehdään kuten on ennenkin tehty eikä päivittäisessä työssä välttämättä pohdita journalististen tuotosten julkaisemisen rakenteita tai etiikkaa. Huomautan, että vaikka olen kuvannut monille eri medioille freelancerina, olen työskennellyt työsuhteessa valokuvaajana vain Lapin Kansassa. Käytänteet siis voivat olla, ja todennäköisesti ovatkin, hyvin erilaisia muissa lehdissä.

Tutkielmassa vertailen erilaisia kuvaesseeiden rakentamisen malleja ja niiden vaikutusta esseen aiheiden representaatioon, pohdin millaisia rakenteita kuvaesseeiden tekemiseen ja julkaisemiseen liittyy ja yritän mallintaa kattavan tavan mallintaa journalistisen valokuvaesseen muuttajat. Kun kokemusta lehdistä työskentelystä on yli 10 vuoden ajalta, tulee rakenteista helposti itsestäänselvyyksiä sekä tiedostamattomia asioita. Tutkin asiaa oman työskentelyni kautta, jolloin pystyn tutkimaan asiaa koko työskentelyn ajalta.

1.1 Tutkimusongelma

Pro gradu -työn tutkimusongelma on, miten erilaiset journalistisen valokuvaesseen rakenteet vaikuttavat sen luomaan representaatioon kuvatusta aiheesta.

Lisäksi tässä tutkielmassa pohditaan, millaisia rakenteita kuvaamiseen, työskentelyyn ja esseen julkaisemiseen kuuluu sekä mitä palasia kuvaesseen rakentamiseen kuuluu.

1.2 Tutkielman rakenne

Tämä tutkielma on taiteellinen tapaustutkimus kuvajournalistisen valokuvaesseen kuvavalinnan rakenteiden vaikutuksesta esseen aiheen representaatioon. Keskeisten käsitteiden, tutkimusmetodien ja kuvajournalismin kautta edetään itse tutkielmaan, jossa representaatioiden ja rakenteiden suhdetta tutkitaan valokuvaesseinä Lapin kirjastoautoista. Tutkielmassa vertaillaan kolmen esseen representaatioita, keskittyen erityisesti kolmeen erilliseen teemaan: syrjäisyyden representaatio, asiakkaiden representaatio sekä työn representaatio.

Lopuksi pohdin omaa rakennuspalikkamallia kuvaesseen muuttujat sisältävänä työkaluna, jolla esseen voin koota erilaisista palasista.

1.3 Tutkijan positio

Oma taustani on tiiviisti liitoksissa tutkittavaan aiheeseen. Olen kuvajournalisti ja tutkielmaa tehdessä elätän itse freelance-kuvaajana, ja aiemmin olen työskennellyt sanomalehdissä valokuvaajana ja toimittajana sekä viestinnän puolella tehden molempia. Humanististen tieteiden kandidaatin tutkintoni on journalismin puolelta.

Tämä pro gradu -työ on taiteellinen tutkielma eikä samalla tavalla osa viestinnän tutkimuksen kenttää kuten monet kuvajournalismia käsittelevät pro gradu -työt esimerkiksi Tampereen yliopistosta. Täten myös työssä käytettävät työkalut ovat taiteen tutkimuksen puolelta.

Positiollani on merkitystä tutkielmassa siltä osin, että tutkiessani ja pohtiessani kuvaeseen julkaisuun liittyviä rakenteita, pohdin niitä nimenomaan omasta positiostani enkä yritäkään saada aikaiseksi universaaleja johtopäätöksiä. Mielestäni on kuitenkin tärkeää tuoda näkyväksi, millaisia rakenteita itse toiminnassani tunnistin ja miten ne mahdollisesti vaikuttivat työskentelyyni.

En tiedä oliko asialla merkitystä tätä valokuvausprojektia tehdessä, mutta oman positioni osaltani on kuitenkin huomattavaa, että olen valkoinen mieshenkilö. Vaikkei omalla sukupuolella tai etnisyydellä olisi ollut tässä tapauksessa merkitystä, mutta aiemmissa projekteissa ja työssäni olen huomannut, että valkoisena miehenä minulla on huomattavan useasti pääsy paikkoihin mihin naisilla tai muunsukupuolisilla ei välttämättä olisi. Toki on myös paikkoja, joihin en etnisyyteni ja sukupuoleni takia pääse, mutta huomattavasti useammin sukupuoli ja etnisyys ovat helpottaneet työskentelyä.

Omaa sukupuolta suurempi seikka positiossa tässä projektissa on kuitenkin se, että sain myytyä produktioni aiemmalle työnantajalleni ja asiakkaalleni Lapin Kansalle, mikä onnistui sujuvasti johtuen varmasti ainakin isoksi osaksi aiemmasta suhteesta heihin. Tämän avulla ainakin itsestä oli helpompi ”myydä” itsensä mukaan myös kirjastoautojen reiteille mukaan, kun oli kuvaamassa kuvaesseeä Lapin Kansaan eikä vain esimerkiksi omaan pro graduun.

2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS JA TUTKIMUSMENETELMÄ

Seuraavaksi käyn läpi teoreettisen viitekehysten ja keskeiset käsitteet tälle tutkielmalle sekä tutkimusmenetelmäni.

2.1 Sosiaalinen konstruktio

Journalismi, sen rakenteet ja valokuvaessee ovat luotuja rakenteita, joten lähestyn tutkielmaani väljän sosiaalisen konstruktioviitekehysessä. Sosiaalisen konstruktioviitekehysmukan vuorovaikutuksemme kielellisesti ja sosiaalisesti rakentavat todellisuuttamme (Burr, 2003, s. 4).

Sosiaalinen konstruktio ei ole yksi yhtenäinen viitekehys, vaan sen sisällä on olemassa löyhempiä ja tiukempia tulkintoja. Vivien Burr (2003, s. 2-5) on kiteyttänyt neljä pääkohtaa, jotka yhdistävät sosiaalisen konstruktioviitekehysessä toimivia tutkijoita. Kohdat ovat suomentaneet Saaranen-Kauppinen & Puusniekka (2006).

- 1) Kriittisyys itsestäänselvyyksiä kohtaan.
- 2) Käsitteemme historiallis-kulttuurisuus (relatiivisuus).
- 3) Tiedon syntyminen sosiaalisissa prosesseissa.
- 4) Tiedon ja sosiaalisen toiminnan yhteenkuuluminen.

Kuten todettua, Burrin pääkohdat ovat vain laaja sateenvarjo viitekehyselle, jonka sisällä on huomattavasti muuttujia ja vivahteita. Se kuitenkin kattaa pääpiirteet, kuinka sosiaalinen konstruktio liittyy tutkimuskohteeseen, kuvajournalistisiin valokuvaesseeihin. Tutkielmassani sosiaalisen konstruktioviitekehys lähtökohta näkyy etenkin kahdella tavalla: tutkielman tieto syntyy sosiaalisessa prosessissa eli tässä tapauksessa taiteellisen tutkimuksen avulla, ja siinä tutkitaan sosiaalisesti luotuja rakenteita kuten kuvaessee ja journalismi, jotka eivät ole esimerkiksi painovoiman kaltaisia luonnonvoimia.

2.2 Keskeiset käsitteet

Vaikka tämä tutkielma ei nojaudukaan käsitteisiin vaan se tehdään hyvin käytännön tasolla, keskeisten käsitteiden määrittely kuitenkin määrittelee, miten tutkielmassa on tulkittu

tietyjä käsitteitä ja millaiseen teoriapohjaan nojaudun esimerkiksi omassa suhtautumisessani journalismiin.

2.2.1 Representaatio

Representaation käsite auttaa meitä pohtimaan miten mediat tuottavat sekä esittävät todellisuutta, millaisin välinein ja kenen näkökulmasta (Seppänen, 2005, s. 78).

Representaatiot mahdollistavat jonkin läsnäolon silmälle ja mielelle sekä edustavat jotain, minkä ei tarvitse olla läsnä. Kuten Seppäsen tiivistyksestä voi päätellä, representaatiot eivät synny tyhjästä vaan joku tuottaa niitä ja joku myös tulkitsee ja kuluttaa niitä. Seppänen (2005, s. 84) lisää kolmanneksi toiminnallisuuden ulottuvuudeksi representaatioiden tulkinnan, jolloin ihmisten mielikuvat kohtaavat representaation. Koska tulkinta on osa representaation kokonaisuutta ja subjektiivista, sisältyy representaatioon aina subjektiivinen ulottuvuus, joka rakentuu ihmisten tulkintakyvyn, kulttuurisen taustansa, sosiaalisen aseman jne. mukaan. Valokuva on representaatio kohteestaan ja valokuvaessee kokonaisuutena laajempi, ylätasoinen representaatio aiheesta. Lisäksi vertailen esseiden luomaa representaatiota keskenään laadullisen sisällönanalyysin keinoin, joten koko tutkielma nojaa representaation käsitteeseen.

Representaatiot tietyn kulttuuripiirin sisällä voidaan ymmärtää yhteneväisesti, mutta yhtenäisyyttä tulkinnoissa ei kuitenkaan pidä Stuart Hallin (1997) mukaan painottaa liikaa.

Representaatioiden tulkinnan voi jakaa kolmeen eri näkemykseen: heijastusteoreettiseen, intentionaaliseen ja konstruktivistiseen (Mäkiranta, 2010, s. 106-116).

1) **Heijastusteoreettisella** tulkinnalla viitataan näkemykseen, jonka mukaan representaatio heijastaa todellisuutta ja on täten sen mukainen.

2) **Intentionaalisuus** painottaa representaation tekijän aikomusta, mitä hän haluaa representaatiollaan sanoa.

3) **Konstruktivistinen** näkemys pohjautuu siihen, että representaatiot luovat todellisuutta, jolloin tutkimuksen kohteeksi muodostuu, miten ja millä keinoilla representaatio todellisuutta tuottaa.

Kolme eri teoriaa eivät ole suinkaan toisiaan pois sulkevia saman kuvan osalta. Kuva voi olla heijastusteorian mukainen, esittäen tarkasti esimerkiksi humanitaarisen kriisin tapahtumia, mutta intentionaalinen siinä mielessä, että kuvaaja on halunnut kertoa asiasta ja täten matkustanut paikan päälle kuvaamaan asiaa. Kun kuva tulee ihmisten nähtäväksi ja tietoisuuteen, se muuttuu konstruktivistiseksi tulkinnaksi, kun kuva välittää uutta tietoa ja tuo aiemmin esimerkiksi vain tekstien muodossa tutun aiheen silmille uudella tavalla, tuottaen ymmärrystä ja uusintaen henkilöiden kokemusta todellisuudesta.

Kuinka kuvajournalismin tekeminen asettuu näiden teorioiden rajoille? Aiemmin kuvatun kulun lisäksi haluan usko, että vaikka kuvajournalismi kamppailee kaupallisuuden ja eettisyyden ristiaallokossa, sisältyy kuvajournalismiin kuitenkin sisäänrakennettu heijastusteorian ihanne, jossa maailma halutaan näyttää sellaisena kuin se on. Valokuva on kuitenkin omalla tavallaan aina todellisuutta rakentava, että esimerkiksi kuvan laajuus, tilanteen rakentaminen, syväterävyys, kuvakulma painottavat joitakin asioita todellisuudesta sekä jättävät jotakin pois representaatiosta.

2.2.2 Valokuvan ikonisuus ja indeksisyys

Vaikka valokuvat ovat tavalla tai toisella otteita todellisuudesta, voi niiden tulkinnan tavat vaihdella huomattavasti toisistaan.

Muun muassa Sepän (2012) mukaan Stuart Piercen kolmijakoisessa mallissa kuvat voi jakaa ikonisiin, indeksisiin sekä symbolisiin.

Ikonisissa kuvissa kuva esittää kohdettansa. Esimerkiksi henkilökuva henkilöstä on ikoninen kuva kyseisestä henkilöstä. Kuvien ikonisuus ei rajoitu pelkästään suoriin valokuviin vaan esimerkiksi karttakuva esittää tiettyä aluetta, joten karttakin on ikoninen kuva kuvaamastaan alueesta.

Indeksiset kuvat ovat ikonisia epäsuorempia tulkinnaltaan, ja ne vaativat lukutaitoa avautuakseen tulkitsijalleen. Siinä missä symbolisissa kuvissa kuvan ja tulkinnan suhde perustuu tottumukseen ja sosiaalisessa kanssakäymisessä sovittuihin merkityssuhteisiin (kuten esimerkiksi maiden liput) liittyvät indeksiset kuvat toisiinsa käytännöllisen läheisyyden mukaan. Seppä (2012, s. 136-138) kirjoittaa, kuinka vauva ja äiti liittyvät toisiinsa olemalla olemassa yleensä yhdessä eli heillä on yhteinen eksistenssi. Indeksiset kuvat voivat liittyä myös kausaliiteettiin, jolloin jokin asia on olemassa, koska se on seurausta toisesta teosta. Esimerkiksi auton renkaat lumella ovat indeksi sille, että lumella on ajanut auto.

Sanoisin kuvajournalismin perustuvan pääasiassa ikonisuuteen ja indeksisyyteen, kun taas symbolinen kuvaus on harvinaista pois lukien lehtien kuvituskuvat. Palaan myöhemmin kuvajournalismin suhteeseen representaation eri näkökulmiin, mutta kuvajournalismi perustuu pitkälti asioiden ja niiden seurausten näyttämiseen. Symboliset kuvat ja kuvituskuvat ovat kuitenkin yleistyneet lehtien verkkosivuilla, ehkäpä osittain siksi sillä niiden käyttö on nopeaa sekä vaivatonta, ja ne löytyvät valmiiksi lehden arkistosta muutamilla hiiren klikkauksilla.

2.3 Tutkimusmenetelmä

Tässä luvussa käyn läpi tässä pro gradu -työssä käyttämäni tutkimusmenetelmät. Pääasiallisena tutkimustapana on taiteellinen tutkimus yhdistettynä laadulliseen sisällönanalyysiin.

2.3.1 Taiteellinen produktio

Taiteellinen produktioni, valokuvaessee Lapin kirjastoautoista, toimii tässä tutkielmassa kahdessa roolissa. Toisaalta se toimii aineistona vertailtaessa erilaisia esseitä keskenään, mutta samalla sen tekeminen toimii työkaluna yksittäisten esseiden koostumusta tutkittaessa ja laajemmin kuvajournalismin julkaisun rakenteita pohdittaessa.

Taiteellinen produktioni käsittelee Lapin kirjastoautoja ja on kuvattu neljällä reitillä eri puolilla Lappia marraskuussa 2022.

Vaikka esimerkiksi Life-lehden malli perustuu ennakkosuunnitteluun, tarkoitukseni ei ole suunnitella rakennettavia esseitä tarkasti etukäteen. Osittain tämä johtuu myös siitä, että rakenteella on tullut tehtyä kuvaesheitä esimerkiksi harjoitustöinä myös aiemmin, mutta halusin myös pitää avoimen mielen sille mitä reissuilla tulee vastaan. Lapin Kansassa julkaistavan esseen kulma ja esimerkiksi sen otsikko kirkastuivat vasta tekoprosessin aikana.

Koska pyrin tutkimaan esseiden rakenteiden vaikutusta lopputulokseen, esseiden kuvausprosessi on yhteinen. Tämän johdosta myös yksittäinen kuva voi esiintyä useammassa kuin yhdessä esseessä. Samasta syystä en toteuta kuvausta esimerkiksi Markus Jokelan ja Ilkka Malmbergin (2001) haltuunoton metodilla, jossa lähtökohta on pääkuvan etsimisellä, jonka ympärille muut kuvat ja tarina alkaa rakentua. Metodi perustuu intuitioon eikä esimerkiksi ennalta määriteltyjen rakenteiden kuvaamiseen. (Vanhanen, 2002, s. 127.)

Toinen tapa tehdä tutkielma olisikin lähteä tekemään jokainen kuvauspäivä omalla metodillaan (esimerkiksi tekemään suoraan Lifin kuvaesheitä ja toisena päivänä rakentaa esseitä haltuunoton metodilla) ja reflektoida niiden lopputuloksia toisiinsa.

Luvussa 2.2 läpi käydyistä kuvatyypeistä on käytössä uutiskuva, reportaasikuva ja featurekuva, joista viimeisin pitää sisällään myös kuvien mahdollisen toiminnallistamisen. Toiminnallistamista käytin neljän päivän aikana muutamaa otteeseen ja niistä yhteensä yksi kuva pääsi kuvajoukkoon, josta tein lopulliset valinnat esseisiin.

2.3.2 Laadullinen sisällönanalyysi

Tutkimusmenetelmä tässä pro gradu -työssä on laadullinen sisällönanalyysi, jonka avulla vertailen erilaisia kuvaesheitä keskenään. Keskeistä on aineistojen eli eri kuvaesheidän välisen variaation tutkiminen, ei pelkästään yksittäisten kuvien tarkka analysointi. Menetelmänä laadullinen sisällönanalyysi ei ole sidoksissa tiukkoihin sääntöihin tai menetelmällisiin käsitteisiin, mutta tutkimuksessa tehtävän koodauksen täytyy silti olla systemaattista (Vuori, 2022).

Laadullisessa sisällönanalyysissä muuttujia ei tilastoida samalla tavalla järjestelmällisesti kuten kvantitatiivisessa sisällönanalyysissä, jota kutsutaan myös sisällönerittelyksi. Tästä

huolimatta määrällisten muuttujien käyttäminen osana laadullista tutkimusta voi pitää perusteltuna. (Seppänen, 2005, s. 146.)

Kuva-analyysia tehdessä tutkija voi tutkia hyvin laajoja teemoja tai tarpeen vaatiessa mennä hyvin pienien yksityiskohtien tasolle analyysissaan, riippuen mikä sopii parhaiten tehtävään tutkimukseen. Olipa tutkijan kampa tiheä tai harva, perustuu laadullinen sisällönanalyysi kuitenkin tutkijan tekemälle koodaukselle, jossa tutkija nimeää ja tunnistaa kuvien tai muiden mediatekstien sisällöllisiä elementtejä. (Vuori, 2022.)

Jouni Tuomi ja Anneli Sarajärvi (2018) kirjoittavat, kuinka sisällönanalyysin tarkoitus on rakentaa selkeä ja sanallinen kuvaus tutkittavasta ilmiöstä. Tutkiessa aineistoa se järjestetään tiiviiseen ja selkeään muotoon ilman, että sen tarjoama laajempi informaatio katoaa. Analyysissa voidaan siirtyä aineiston konkreetiasta kohti abstraktimpia käsitteitä, minkä jälkeen päädytään kokonaiseen tulkintaan.

Useimmiten sisällönanalyysin kohteena on muiden tuottamat mediatekstit, mutta tässä tutkielmassa tutkimuskohteena ja tutkimusvälineenä ovat itse kuvaamani kuvaesheet. Vaikka laadullisessa sisällönanalyysissa ei olisi tarkkaa ennakkoon määriteltyä metodologiaa, täytyy tutkijan olla tällaisessa tutkielmassa tuoda esiin tulkintansa perusteluineen eivätkä tulkinnat voivat vain kummuta itsekseen kuvista.

Tutkijan positio, aiempi kokemus ja kuvista nousevat assosiaatiot kuitenkin ovat osa tutkimista, kuten Mari Mäkiranta (2010, s. 99-100) havainnollistaa käydessään läpi omia assosioitaan *Ecce Homo* -teoksen tulkitsemisessa. Mäkirannan mukaan taitava kuvien lukija pystyy reflektoimaan omaa positiotaan, tunnistaa kuviin koodattuja kertomuksia ja kulttuurisia elementtejä, löytää yhteyksiä kuvien välillä ja lisäksi vielä ymmärtää kuvien syntyprosesseja sekä toimintamekanismeja. Kuvien onnistunut tulkinta vaatii perusteluja sekä kuvien kulttuuristen, taiteellisten, historiallisten ja yhteiskunnallisten kytkösten avaamista.

2.3.3 Tapaustutkimus kuvaesseen julkaisemisen rakenteista

Tutkielman pääpaino on edellä mainitussa laadullisessa sisällönanalyysissa, mutta koska tutkielman osittaisena tuloksena on myös julkaistu valokuvaessee, toimii tutkielma myös

tapaustutkimuksena, missä on mahdollista tutkia kuvaeseen tekemisen ja julkaisemisen rakenteita. Havainnot ovat täysin sidoksissa omaan tutkielmaani eivätkä ne ole sen kautta yleistettävissä universaalisti. Rakenteiden pohtiminen on perusteltua sen kautta, että kuvajournalismin tekemisessä ja myymisessä on paljon rakenteita, jotka ovat voineet jäädä pimentoon tai normalisoitua myös alalla työskenteleville. Käsittelin omaa asemaani kuvajournalistina tässä tutkielmassa luvussa 1.3 Tutkijan positio, mutta osa rakenteista liittyvät kiinteästi itse kuvaeseen julkaisuun.

Julkaisun tekninen alusta vaikuttaa väistämättä siihen, millaisena se julkaistaan. Printtijulkaisussa kyse on esimerkiksi painopaperin laadusta, sivukoosta sekä lehden omista tyyliseikoista. Esimerkiksi sanomalehtipaperin kyky toistaa digitaalisen kuvan sävyjä vaihtelee huomattavasti, eikä painojälki ole välttämättä täysin johdonmukainen kerrasta toiseen. Sivukoko vaikuttaa sekä taittoratkaisuihin että kuvavalintoihin. Sanomalehtien omat tyyliseikat ja rakenteet sitovat huomattavasti julkaisun ulosantia. Esimerkiksi Lapin Kansan Loppo-viikonloppuliitteessä lehden itse tuottamat artikkelit ovat joko yhden tai kahden aukeaman mittaisia plus mahdollinen kansikuva, mikä sitoo lehden taittoa lehden omien tyyliseikkojen kanssa tiettyyn raamiin. Osittain kyse on myös siitä, kuinka paljon taittajalla on aikaa käytettävissään sekä mahdollisesti myös hänen taidoistaan.

Tekniset mahdollisuudet tulevat esiin myös esseiden julkaisemisessa verkossa. Millaiset mahdollisuudet julkaisun sivupohja antaa ja miten se käyttäytyy selaimessa ja mobiilissa? Minkä verran sitä voi modifioida ja kuinka paljon verkkotaittoon käytetään aikaa? Esimerkiksi Lapin Kansan verkkosivuilla on vuonna 2022 käytössä neljä artikkelipohjaa: perusartikkeli, ns. täysleveä artikkeli, puhelimelle optimoitu tarinamalli ja galleria, joista jokainen on melko jäykkä eivätkä tarjoa samanlaisia mahdollisuuksia kuvaesseeiden esittämiseen kuin esimerkiksi joidenkin suurten medioiden verkkosivut.

Toinen rakenteiden kokonaisuus teknisten seikkojen lisäksi on, kuinka yhteistyö toimii talon sisällä tai freelancerin ja toimituksen välillä. Pohditaanko aineistoja ja taittoratkaisuja yhdessä ennen julkaisua vai tehdäänkö työ täysin toimituksen sisällä? Esimerkiksi tämän gradun julkaistun esseen tapauksessa dialogia ei tehty ennen julkaisua.

3 KUVAJOURNALISMI

Vaikka esimerkiksi kuvajournalismin ja dokumentaarisen valokuvauksen voidaan melko kiistatta todeta olevan yleisesti käytettyjä ja hyväksytyjä termejä, ei termeille ole kuitenkaan selkeää määrittelyä. Kuten Vanhanen (2002, s. 6) toteaa väitöskirjansa Kuvareportaasin (r)evoluutio johdannossa, monet kuvajournalismia käsittelevät teokset ovat syntyneet tekijöiden työn pohjalta, eikä niissä pohdita kuvajournalismin, dokumentaarisen valokuvauksen tai kuvareportaasin käsitteitä järjestelmällisesti.

3.1 Kuvajournalismin määrittely ja kehitys

Riitta Brusila (1997, 19) määrittelee kuvajournalismin ”olevan laajasti ottaen kaikki kuvallinen aineisto, joka esitetään journalistisessa kontekstissa”. Määritelmä pitää sisällään hyvin laajan skaalan valokuvia, mutta Brusila myös huomauttaa, että eri ajanjaksot asettavat kuvajournalismille erilaisia tavoitteita ja tarkoituksia. Myös Vanhanen (2002) pitää kuvajournalismia sateenvarjona erilaisille kuvien ja kuvasarjojen lajityypeille.

Brusilan mainitsema julkaisukonteksti luo kuvajournalismille kuitenkin yhteisen lokeron, jonka jatkumona kuvia tulkitaan ja mikä luo myös eettiset koodistot kuville.

Merja Salo (2000, s. 8-11) jaottelee kuvajournalismin historian viiteen osaan, mukailleen teknistä kehitystä.

- 1) **1842-1881** Ensimmäisten kuvalehtien piirroskuvituksen vaihe, ennen kuin valokuva voitiin painaa sellaisenaan lehtiin.
- 2) **1881-1925** Valokuvakuvituksen varhaisvaihe alkaen rasterien keksimisestä, mikä johti kuvalehtien syntybuumiin länsimaissa.
- 3) **1925-1945** Pienkamera ja modernin kuvajournalismin varhaisvaihe Neuvostoliitossa ja Saksassa. Tässä ajassa oli huomattavaa myös valokuvan suhde propagandaan.
- 4) **1936-1963** Englanninkielisten, laajalevikkeisten yleisaikakauslehtien aika. Lähtökohtana ajanjaksolle on eurooppalaisen keskuksen häviäminen sekä Life-lehden perustaminen vuonna 1936. Toisin kuin toisinaan käytetyssä termissä ”kuvajournalismin kulta-aika”, jonka nähdään päättyneen vuoteen 1972, kun Life-lehti lopetettiin viikkotasolla, Salo päättää ajanjakson vuoteen 1963, kun televisio

osoitti kuvajournalistisen voimansa, kun John F. Kennedyn ampujaksi epäillyn Lee Harvey Oswaldin murha oli ensimmäinen reaaliaikaisesti suorana lähetyksenä televisiotalouksiin välitetty suuri uutistapahtuma.

- 5) **1963-1982** Television aikakauden kuvajournalismi. Kun kuvajournalismi etsi muotoaan television rinnalla, syntyi yleisaikakauslehtien rinnalle sekä tilalle erikoislehdet, vaikka ne jatkoivatkin Life-lehden perinnettä kuvajournalistisessa kerronnassa.
- 6) **1982-** Tietokoneperusteisen mediakonvergenssin ajan kuvajournalismi. Kuvan ja jakelukanavien digitalisoituminen on muuttanut kuvajournalismin mahdollisuuksia ja kerrontakeinoja. Jakelukanavat ovat samalla kehittyneet.

Dokumentaarinen valokuvaus ja kuvajournalismi olisi mahdollista niputtaa yhteen pakettiin, mutta keskeisenä erona on niiden julkaisualusta. Kuten aiemmin kirjoitin, kuvajournalismi julkaistaan journalistisessa yhteydessä, jolloin se on alisteinen journalismin eettiselle koodistolle sekä journalististen julkaisujen rakenteille ja jatkumolle. Täten dokumentaarinen valokuvaus on vapaampaa, sillä se ei ole kiinni journalistisissa rakenteissa samalla tavalla eikä samalla tavalla sidoksissa esimerkiksi juttutyyppeihin tai tekstisisältöihin.

3.2 Kuvajournalismin kuvatyypit

Kuten kuvajournalismin laajasta määritelmästä voi olettaa, myös kuvajournalismin kuvatyypit ovat laaja kenttä, jossa on veteen piirrettyjä viivoja.

Salo (2000) järjestää kuvajournalistiset kuvat kolmeen eri kategoriaan: uutiskuviin, kuvareportaaseihin ja kuvituskuviin. Mäenpää (2008, s. 51) käyttää teoksessaan Muokkausta ja manipulaatiota samaa kuvien nelikenttään kuin yhdysvaltalaiset tutkijat (Reaves 1992; Huang 2001) aiemmin, mutta lisännyt siihen reportaasikuvan:

- 1) Uutiskuva: kuva äkillisestä uutistapahtumasta.

Uutiskuva on tässä jaottelussa samojen uutiskriteerien alainen kuin tekstimuotoinen uutinenkin, sillä on oltava uutisarvoa ja sen on oltava äskettäinen.

- 2) Reportaasikuva: uutista laajempaa aiheen käsittely.

Reportaasikuva on Mäenpään mukaan uutiskuvaa ajattomampi ja laajempi, ollen osa laajempaa kokonaisuutta. Salon määritelmien mukaan reportaasikuvassa on enemmän kuvaajan omaa subjektiivista tulkintaa kuin uutiskuvassa.

3) Featurekuva: ajaton henkilö- tai ilmiökuva.

Featurekuvien kategoriaan Mäenpää niputtaa ylijäävät kuvat, jotka liittyvät aiheeseen, mutta eivät istu reportaasi- tai uutiskuvien lokeroihin. Ajattomat henkilökuvat ja kuvat säätilasta ovat esimerkiksi featurekuvausta.

4) Kuvituskuva: esimerkiksi symbolinen kuva muutoin vaikeasti kuvitettavaan aiheeseen.

Kuvituskuvan ero edellisiin on, että se ei perustu havaintoon tai tulkintaan vaan ideointiin. Siinä missä muut journalistiset kuvatyypit perustuvat havainnointiin, kuvituskuva on ei-havainnoiva tai näkyvän takainen. (Mäenpää, 2008, s. 52.)

On kuitenkin paljon kuvia, joiden sijoittaminen johonkin neljään lokeroon ei ole helppoa eikä se ole tarpeellistakaan. Uutisia kuvitetaan aihekuvilla, kuviin etsitään henkilöitä tuomaan kasvot laajemmalle aiheelle ja kuvia toiminnallistetaan arkisessa työssä. Toisin sanottuna, puhtaat uutiskuvat, joissa valokuvaaja ei vaikuta millään tavalla tilanteen kehittymiseen, mutta kuvassa itsessään tapahtuu jotain merkittävää, ovat harvinaisia. Ehkä yleisin puhdas uutiskuvaamisen työtehtävä sanomalehdessä ovat erilaiset urheilutapahtumat, joissa kuvaajalla ei ole mahdollisuutta vaikuttaa kuvattavaan tilanteeseen eivätkä kuvattavat todennäköisesti huomioi toiminnassaan kameraa millään tavalla. Toisaalta urheilutapahtumissa ei useimmiten ole kyse merkittävistä uutistapahtumista.

Kuvien huomattava ja toisinaan nopea tarve journalistissa julkaisuissa tarkoittaa, että nopeita uutisia kuvitetaan arkistokuvien lisäksi myös kuvilla, joita voivat olla arkistokuvat tai aihekuvat, jotka täytyy varta vasten ottaa uutiseen. Kuvat myös elävät uutta elämää arkistojen kautta, kun aiempi uutiskuva muuttuu aihekuvaiksi. Kuville ei ole tarkkoja tyylimääritelmille kuten erilaisille teksteille, joten kuvan lokerointi on viime kädessä sen kontekstista (Mäenpää, 2008, s. 52).

Aiemmin mainittu kuvien toiminnallistaminen on käytetty työkalu, kun esimerkiksi uutiskuviin yritetään saada tekemistä kuvia ja lehden sivuja elävöittämään. Toiminnallistamisella ei tarkoiteta, kuinka henkilökuvissa henkilö laitetaan tekemään jotain visuaalisesti mielenkiintoista henkilökuvaa varten vaan artikkeliin liittyvää tekemistä, jota tehdään kuitenkin kuvaa varten. Jos esimerkiksi artikkeli käsittelisi kokkien työtilannetta Lapissa, on kuvaan luontevaa saada haastateltu kokki tekemään jotain myös kuvissa, sillä artikkelin käsittelee juuri kokin töitä. Jos työtehtäviä ei ole juuri kuvaushetkellä meneillään, on jouduttava toiminnallistamaan kuvia, jolloin luodaan luontevan oloista tekemistä kuvia varten.

3.3 Valokuvan suhde koettuun

Jos kuvitellaan tilanne, että dokumentin tekijällä tai valokuvaajalla on puhdas aikomus tehdä heijastusteoriaa mukaillen täysin totuuden mukainen dokumentti tai valokuvateos, on kuitenkin olemassa teknisiä muuttujia, jotka eivät sitä mahdollista.

Ensimmäinen, ja ehkä liiankin yksinkertainen, seikka on, että mitä kuvaan jätetään näkyville ja mitä rajataan ulkopuolelle. Vaikka 360-kamerat ja virtuaalitodellisuuden sovellukset ovat osittain vapauttaneet valokuvan ja liikkuvan kuvan sen pakollisesta rajaamisesta, koskevat ne sovellukset kuitenkin vain murto-osaa siitä, kuinka ihmiset kuvia ja elokuvia katselevat. Rajaus kuitenkin eroaa muista kuvaukseen liittyvistä teknisistä muuttujista sillä, että myös ihmissilmä rajaa luonnollisesti maailmaa ja kun jokainen katsomme maailmaa jostakin perspektiivistä, on se meille täysin luonnollinen rinnastus omalle tavалlemme kokea asioita. Linssin läpi maailmaa katsoessa toiset tekniset muuttujat kuitenkin muokkaavat voimakkaasti myös sitä, miten näemme asiat kuvissa.

Esimerkiksi syväterävyyden hallinta ja määrittäminen kameran ja sen linssien tavoin on ihmissilmälle luonnotonta, mutta se on toisaalta niin normalisoitu keino kuvauksessa, että sitä voidaan pitää lähes *luonnollisena* osana kuvia. Toki teknisessä mielessä kyseessä onkin luonnollinen asia kuvan synnyssä linssin siirtäessä kuvan filmille tai kennolle, mutta ei luonnollinen siinä suhteessa kuinka ihmissilmä näkee asiat. Etenkin lyhyellä syväterävyydellä voidaan katseen kohteeksi nostaa yksityiskohdat, kuten katse, intiimillä tavalla.

Lisäksi suljinaikaa muokkaamalla saamme liikkeen pysäytettyä ihmissilmää tarkemmin tai luoda liikkeen ja vauhdin illuusiota pitkällä suljinajalla. Kennon herkkyyden (ISO-arvo) mukana muokkaantuu myös kuvien ulkonäkö esimerkiksi niiden rakeisuuden osalta ja dynaaminen alue, joka ei ole yksittäisissä kuvissa kuitenkaan matalillakaan ISO-arvoilla yhtä laaja kuin mitä ihmissilmä pystyy näkemään.

Ehkä eräs merkittävimmistä keinoista, kuinka linssi vaikuttaa todellisuuden kuvaamiseen, on polttovälin vaikutus todellisuuden tallentamiseen. Lyhyt polttoväli antaa meille laajan kuvan tapahtumista, mutta vääristää etäisyyksien ja tilan tuntua. Onko tuolloin kuva totuudenmukainen, kun kuvien reunoilla olevien henkilöiden mittasuhteet ja piirteet ovat muuttuneet, kuten myös henkilöiden suhteet toisiin henkilöihin, vaikka kaikki toimijat näkyisivätkin kuvassa? Sama efekti käänteisesti toimii myös pitkällä polttovälillä tiloja sulkiessa ja etäisyyksiä lyhentäessä. Kokenut kuvien lukija voi erottaa yksittäisestä kuvasta esimerkiksi laajakulmalinssin vaikutuksen kuvaan ja muodostaa siitä päässään jonkinlaisen rekonstruktion tallennetusta hetkestä mittasuhteineen. Onko katsojalla, joka ei ole perehtynyt aiheeseen yhtä syvästi, samanlaisia keinoja hahmottaa polttovälin vaikutusta valokuvaan? Sama koskee tietysti myös monia muita teknisiä muuttujia kuvissa ja niiden ilmaisukeinoista.

3.4 Kuvajournalismin todistusvoima

Vaikka valokuvat tavalla tai toisella esittävät todellisuuden vinoutuneena ja muokattuna, eikä yksittäinen kuva riitä yksinään todistusaineistoksi, on kuitenkin olemassa tapoja yksittäisten kuvien todistus- ja dokumentaatioarvon voimistamiseksi.

Digitaaliset raakakuvat näyttävät kuvan juuri sellaisena kuin se on kameralle tallentunut ennen kuvien muokkaamista ja rajaamista. Raakakuvaan tehtävät muutokset tallentuvat kuvan tietoihin, joten raakakuvan esittäminen on yksi keino todistaa kuvan todenmukaisuus. Digitaaliekuvien metatiedot myös paljastavat kuvien ottohetken suhteessa toisiin samalla kameralla samassa sessiossa otettuihin kuviin. Journalistisissa julkaisuissa ei kuitenkaan käytetä raakakuvia vaan valmiiksi käsiteltyjä kuvia, joten kyse on enemmän tavasta todistaa kuvan todistusvoima sitä epäiltäessä.

Toinen, itse kuvien sijaan kulttuurin kautta rakennettu kuvien todistusvoima rakentuu kuvaajien sekä instituutioiden jatkuvuudelle sekä ajan myötä kriittisen tarkkailun myötä saavutetulle luotettavuudelle sekä niiden jatkuvalle kriittiselle tarkastelulle kolmansien osapuolten osalta.

Pelkästään journalistin ohjeisiin sitoutuminen ei tee kuvaajasta ja hänen kuviaan julkaisevasta tahosta luotettavia, mutta esimerkiksi ohjeiden noudattaminen vuosikausien ajan, avoimuus kuinka kuvat ovat syntyneet ja mitä kuvat osoittavat suhteessa muihin samoihin eettisiin ohjeisiin sitoutuneisiin julkaisuihin, luovat niille alustan, josta kuvien todistusvoima saa lisää ponnistusvoimaa. Kyse ei ole kuitenkaan mistään aukottomasta järjestelmästä, jossa tiettyjä askelmerkkejä noudattamalla saataisiin aina todistusvoimaisia kuvia, vaan todennäköisesti järjestelmää estää lopulta huijaamasta ainoastaan kuvaajan oma moraali ja kuvien kriittinen tarkastelu.

Kyse on kuitenkin kuvaajan kannalta isoista panoksista, sillä yksittäisestä huijauksesta kiinni jääminen vie pohjan enemmän tai vähemmän myös kaikelta aikaisemmalta työltä. Vaikka dokumenttielokuvat ja dokumentaariset valokuvat ovat konstruktivistisina teoksina, jotka muokkaavat ihmisten käsitystä todellisuudesta, on ehkä jonkinlainen arvo silläkin, että niiden tekijät pyrkivät työllään heijastamaan todellisuutta eivätkä intentionaalisesti vain pyri muokkaamaan käsitystä tiettyyn suuntaan.

Meillä on myös joitakin historiaan pohjautuvia olettamuksia liittyen tunteeseen kuvien todistusvoimasta todellisuuden kuvaajina. Esimerkiksi mustavalkoisuus liitetään usein dokumentaariseen ja todistusvoimaiseen kuvaan sen historiallisten käyttöyhteyksien takia, mutta mitään konkreettista syytä ei nykypäivänä ole, miksi mustavalkoinen kuva olisi dokumentaarisempi kuin värillinen, vaan kyse on ennemmin visuaalisesta tehokeinosta. Samoin epätäydellinen tekninen ilmaisu voi toimia indikaattorina ohimenevän hetken tallentamisesta, jota ei ole voitu kuvata huolellisesti ja teknisesti täydellisesti.

Tässä tutkielmassa ei perehdytä tekstin ja kuvan suhteeseen kuvan todistusvoimassa.

3.5. Kuvankäsittelyn etiikka kuvajournalismissa

Koska kuvajournalismia tehdään pääsääntöisesti digitaalisilla välineillä, ja kuvien manipulointi digiaikoina on hyvin helppoa, on pohdittava kuvankäsittelyn etiikkaa kuvajournalismissa.

Samalla tavalla kuin filmikuvien vedostaminen pimiössä, vaatii myös digitaalinen valokuva hyvin todennäköisesti jonkinlaista kuvankäsittelyä. Kobre (1996, s. 273) on listannut neljä erilaista suhtautumista digitaaliseen kuvankäsittelyyn. Vaikka lista on lähes 30 vuotta vanha, se on silti yhä relevantti.

Ensimmäinen suhde on absolutismi, jossa digitaalinen manipulointi on kuin hallittu ydinsota, siis mahdoton. Toinen kanta korostaa kokonaisuutta ja eheyttä korostava kanta, jonka mukaan digitaaliset muutokset on tehtävä koko kuvaan kerralla kuten pimiön kehitysajat tai jyrkkyysuotimet. Kolmas kanta, salliva liberalismi, mukailee National Geographic lehden kantaa eli jos kuva olisi mahdollista ottaa myös todellisuudessa, se on sallittua tuottaa digitaalisesti.

Itse olen ajatellut kuvien kuvajournalistisen käsittelyn samalla tavalla kuin neljännessä suhtautumistavassa, joka nojaa siihen, että digitaalisessa kuvankäsittelyssä on sallittu samat työskentelytavat kuin pimiössä: alueelliset valoisuuden ja kontrastin muutokset ovat sallittuja, mutta elementtien manipulointi ja poistaminen kuvasta ei. Lisäyksenä Kobre'n listaan olen pitänyt kuitenkin kenno- ja linssiroskien poistamista kuvasta sallittuna toimintatapana, ja niin olen toiminut myös tämän pro gradun valokuvien kanssa. Joka tapauksessa valokuva vertautuu aina todellisuuteen tai optiskemialliseen valokuvatekniikkaan. (Kobre, 1996, s. 273.)

Kuten Salo (2000, s. 19) on lainannut omassa teoksessaan Associated Pressin uutiskuvaosaston apulaisjohtaja Hal Buellia, kuvajournalistin etiikka on tekijän mielessä, ei tekniikassa. Kobre (1996, s. 273) itse ehdottaa, lähtökohdaksi kuvankäsittelyn etiikalle voi ottaa lukijan, jolloin viestin korostaminen lukijalle on sallittua, mutta harhauttaminen kiellettyä. Jos kuvan muokkauksesta hyötyy joku muu kuin lukija, täytyy sitä Kobre'n mukaan punnita vakavasti.

4 KUVAESSEE JA KUVAREPORTAASI

Usein rajat esimerkiksi kuvareportaasien, kuvaesseeiden, kuvatarinoiden, kuvasarjojen ja kuvakokoelmien välillä ovat häilyviä, mutta tämän pro gradu -työn osalta on keskeistä määritellä kuvareportaasin ja -esseen ero tässä tutkielmassa.

Vanhanen (2002, s. 17) kuvailee kuvareportaasin käsittävän genrenä ”visuaalis-verbaalisen kerronnan ilmaisumuotoja sanomalehtien kuvasarjoista television ja verkkomedian kuvatarinoin”, mutta suppeammin rajatussa tulkinnassa kuvareportaasi käsittää 1920-30 -luvulta lähtien kehittyneen sanomalehtien, aikakauslehtien ja kirjojen dokumentaariseksi kerrontatyyliksi.

Yksittäisen lehtijutun kuvitukseen verrattuna suurin kuvareportaasilla ja -esseellä on, että ne koostuvat useista kuvista ja ne yhdessä rakentavat kokonaisuuden. Vanhanen (2002, s. 34) kirjoittaa Keith A. Smithin todenneen valokuvakirjoja tutkiessaan, että useiden kuvien käyttäminen vaatii yksittäisen kuvan ymmärtämistä, mutta yksittäistä kuvaa ei kuitenkaan ole. Vanhanen toteaa, että narraation tutkimiseen ei riitä yksittäisen kuvan tutkiminen vaan siihen tarvitaan kuvasarja. Alex Sweetman (1987, s. 187) on kirjoittanut valokuvakirjoista, että ne koostuvat yksittäisen kuvan voimasta sekä kuvien sarjallisen järjestämisen efektistä. Kuvareportaasissa ja -esseessä kuvien muodostama kokonaisuus on siis isompi kuin yksittäisten kuvien summa.

Kuvareportaasin kohteena on tapahtuma tai tapahtumasarja, kun taas esseessä kuvataan ilmiötä. Kuvareportaasin kohteena voi olla esimerkiksi sota, urheilutapahtuma, uutistapahtuma tai jokin muu asia, jonka tapahtumisella on alku ja loppu. Kuvaeseen ymmärrän sen sijaan käsittelevän laajempia ilmiöitä. Reportaasi myös rakentuu tapahtumien ja vaikutusten kuvaamisen varaan, kun taas esse kuvaa myös olemista.

Sekä kuvareportaaseja että esseitä voi tehdä journalistisesti tai muilla tavoin. Lopulta kysymys on kuitenkin julkaisualustasta, mihin tarkoitukseen kuvat on tehty ja miten kuvaaja suhtautuu kuvajournalismin eettiseen koodistoon. Kuten aiemmin kirjoitin, lopulta kuvajournalismin erottaa esimerkiksi dokumentaarisesta valokuvauksesta sen julkaisemisen journalistisessa yhteydessä.

5 KUVAESSEEN MALLIT TÄSSÄ TUTKIELMASSA

Seuraavassa käyn läpi kaksi erilaista kuvaeseen mallia, joiden mukaan rakennan esseeni taiteellisessa produktiossa. Life-lehden klassinen kuvaeseen sekä Christopher Morriksen työmetodin, joka on poimittu hänen omasta luennostaan.

5.1 Life - Klassinen kuvaessee

Life-lehden kuvaeseen rakenne muistuttaa Vanhasen (2002, s. 86) mukaan Hollywood-elokuvien draamallista kerrontaa. Kenneth Kobre (1996, s. 147) luettelee kahdeksan kuvatyyppeä, mitkä edellytettiin klassiselta kuvaesseeeltä. Suomeennokset ovat Salon (2000, s. 96) mukaisia.

- 1) Yleisnäkymä: esittää tarinan näyttämön
- 2) Puolikuva: toiminta tai henkilöryhmä
- 3) Lähikuva: yksityiskohta esimerkiksi rakennuksesta tai käsistä
- 4) Henkilokuva: joko tiukasti rajattu kasvokuva tai miljöössä
- 5) Toimintakuva: vuorovaikutus, ihmiset keskustelemassa tai tekemässä jotain.
- 6) Avainkuva: esseen ”nimikirjoitus” eli kuva, johon tiivistyy kertomuksen avainasiat ja ”ratkaiseva hetki”
- 7) Sekvenssi: kuvasarja, ennen ja jälkeen kuvapari tai lineaarisen alku-keskikohta-loppu -kuvasarjan, joka näyttää toiminnallisuuden.
- 8) Päätöskuva: ”viimeinen sana”

Kuten Vanhanen (2002, s. 87) huomauttaa, klassisen esseen ohjeistusta tuskin kukaan Life-lehden kuvaaja on noudattanut millintarkasti, mutta se on edelleenkin käytössä sovellettuna. Itse olen törmännyt siihen muun muassa valokuvausopinnoissani niin ammattiopisto Lapiassa kuin Lapin yliopistossakin.

5.2 Christopher Morris

Toinen valitsemani malli ei ole samantapainen rakennuskaava kuin Lifen esseen, vaan pohjautuu yhdysvaltalaiskuvaaja Christopher Morriksen työskentelytapaan, kun hän valitsee kuviaan toimeksiannoiltaan.

Morris toi VII Interactiven luennollaan Political Photography (2020) esiin kuitenkin oman tapansa rakentaa kuvakokonaisuuksia. Morris käsittelee kuvansa valmiiksi, sulkee itsensä kuvatun aiheen ulkopuolelle ja valitsee parhaat kuvat lähetettäväksi eteenpäin.

Perusteena yksinkertaiselle työnkululle on, että toimeksiannot voisivat loppua, jos tarjolle lähettäisi heikkotasoisia kuvia. Ongelma on ymmärrettävästi ennen kaikkea freelancer-kuvaajien, jotka ovat riippuvaisia työnsä laadusta. Ammatilliselta kantilta tapa on ymmärrettävä, ja se tarjoaa tarttumapintaa myös itselleni. Morriksen, joka on kuvannut lähes kaikkea Tšetšenian sodista Monacon ruhtinaallisiin ja toiminut muun muassa Valkoisessa talossa Time-lehden kuvaajana, malli toimi alkusysäyksenä tälle pro gradu -työlle.

Entäpä, jos valitut kuvat kertovat aivan toisenlaista tarinaa tapahtumista kuin mitä paikan päällä on koettu tapahtuvan? Todellisuuden representaation lisäksi dilemma kuvaa myös sitä ristiaallokkoa, jossa kuvajournalistit toimivat, missä on paljon enemmän muuttujia kuin vain kuvat ja kuvaajien moraali.

6 PRODUKTIO, KUVA-AINEISTO JA ESSEET

Kolme erilaista kuvaesettä toimivat tässä pro gradu -työssä samaan aikaan tutkimusvälineenä ja -aineistona. Tässä luvussa käydään läpi produktion taustat, tekotapa sekä valmiit esheet, joiden analysointi on luvussa 7.

6.1 Työskentely ja aineisto

Kuvasin esseetä yhteensä neljänä päivänä eri puolilla Lappia kirjastoautojen kyydissä. 23.11.2022 olin mukana Kittilän kirjastoauton Pokan reitillä, 24.11.2022 Inarin kirjastoauton Lisman reitillä, 28.11.2022 Rovaniemen kirjastoauton Songan reitillä ja 29.11.2022 Tornion kirjastoauton Martimon reitillä.

Tiesin kuvaavani esseen Lapin Kansaan, joten intuition lisäksi paikkakuntien valintaa ohjasi myös maantieteellinen tasapuolisuus ja käytännön syyt. Ajankäytöllisesti ja taloudellisesti muut Pohjois-Lapin reitit kuten yhteispohjoismainen kirjastoauto jäivät tällä kertaa esseen ulkopuolelle. Valinnat osuivat toisaalta kohdalleen, sillä Rovaniemi ja Tornio olivat vuonna 2022 ottaneet käyttöön uudet kirjastoautot, ja Kittilässä sekä Inarissa kuntien hyvä taloustilanne ei ole uhkana kirjastoautotoiminnan jatkuvuudelle. Esimerkiksi Kemijärvellä kirjastoautotoiminta loppui vuonna 2020, ja monessa Lapin kunnassa taloustilanne on tiukka.

Ajankohtana marraskuun loppupuoli oli kuvaukseen haasteellinen, sillä päivänvalo oli tarjolla vain muutaman tunnin ajan vuorokaudessa. Työskentelin ilman toimittajaa, joten tein itse myös muistiinpanot, jututin ihmisiä ja kyselin taustatietoja asioista.

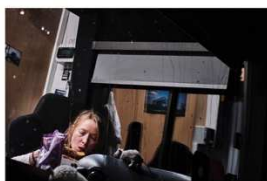
Käsiteltyjä kuvia neljän päivän kuvausprosessista tuli yhteensä 70, joista erilaiset esheet toteutettiin. Kuvat on kuvattu Fujifilmin digitaalisella järjestelmäkameralla, kinovastavuudeltaan 24-70mm objektiivilla ja editoitu Capture One -ohjelmistolla.

6.2 Valmiit esheet

Seuraavaksi käyn esheet läpi yksi kerrallaan, avaan sanallisesti kuinka olen päätenyt ne rakentamaan ja esittelen ne kuvin.

Julkaistussa esseessä on myös sivujen pdf-vedokset, mutta en kuitenkaan vertaile esseitä taiton ja kuvatekstien osalta. Tosin Lifen klassisen kuvaesseen mallilla tehdyssä esseessä kuvien valintaa ohjasi myös niiden tarinallisuus, minkä takia kirjoitan niihin selventävät kuvatekstit.

6.2.1 Life



Lifen klassisen kuvaesseen tukijalka on taustatyö ja suunnittelu, mutta koska en lähtenyt kuvaamaan vain Lifen tyylistä esseitä, tapahtui tämänkin rakentaminen jälkikäteen. Tulos olisi voinut olla toisenlainen, jos olisin kuvatessa hakenut jo tiettyjä kuvia, enkä vain koonnut kuvamassasta esseitä tarkasti esseiden mallia noudattaen. Mallin tarkka noudattaminen myös erottaa esseiden todennäköisesti suurimmasta osasta Life-lehdessä julkaistuista esseistä. Esimerkiksi lähikuvan valitseminen esseeseen oli melko yksinkertaista siitä syystä, että niitä oli koko aineistoissa tarjolla vain muutamia, joista valinta esseeseen täytyi tehdä. Tein esseiden kuvavalinnan maaliskuun alkupuolella 2023.

1) Yleisnäkymä.



Kirjastoauto Kittilän Pokassa asiakkaan pihassa.

2) Puolikuva



Kirjastoautonkuljettaja Jouni Heino ajamassa Kittilän kirjastoautoa.

5) Toimintakuva



Risto Kõngäs on tuonut perinteiset pullakahvit Jouni Heinolle reitin loppupään pysäkillä.

6) Avainkuva



Seela Kinisjärvi esittelee valitsemaansa elokuvaa.

7) Sekvenssi



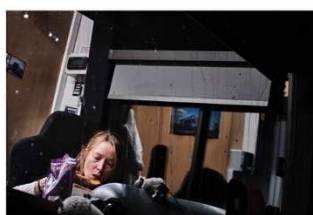
Inarin kunnan kirjastoauton kuljettaja Kati Vuoriaro ruokatauolla ja avaamassa poroaitaa.

8) Päätoskuva



Porot juoksevat tien yli Inarin Lismassa.

6.2.2 Christopher Morris



Kokosin kuvakokonaisuuden Christopher Morriksen metodilla tammikuun alkupuolella 2023, kun kuvauksista oli kulunut noin puolitoista kuukautta ja kuvien käsittelystä 3-4 viikkoa. Se helpotti tapaa katsoa kuvia mahdollisimman ulkopuolisena, mutta pitkä aikaväli

ei olisi useimmiten mahdollinen kuvien toimittamisessa. Toisaalta tein nyt tällä metodilla töitä ensimmäistä kertaa, ja todennäköisesti kyseessä on harjoiteltava taito, jossa voisi kehittyä huomattavasti paremmaksi ja tehokkaammaksi, jos sitä käyttäisi säännöllisesti.

Huomasin kuitenkin, että en pystynyt sulkemaan itseäni tehokkaasti kuvatun aiheen ulkopuolelle. Sain itseni kiinni miettimästä muutamia kertoja, että mitä artikkelista jää kertomatta, jos jokin kuva jää ulkopuolelle tai miten kertomus muuttuu, jos valitsen kahdesta kuvasta toisen. Kipuiliua aiheutti etenkin valitsemani tiekuva, jossa ajetaan Inarin ja Ivalon välisellä leveällä ja hyväkuntoisella tiellä. Tiesin kuitenkin, että suurin osa päivästä oli kulunut kapeilla pikkuteillä, mutta halusin noudattaa kuitenkin mallia loppuun asti.

Muissa esseissä rakentamiselementtinä on jonkinlainen kerronnan rytmi, mikä vaikuttaa valittaa valittaviin kuvakokoihin. Parhaat kuvat valitessa, rytmi muuttujana puuttuu yhtälöstä. Tunnistan omassa kuvauksessani mieltymyksen laajakulman käyttöön, ja tunnistan myös oman mieltymykseni laajakulmalla kuvattuihin kuviin sekä kuvajournalismissa että esimerkiksi urheilukuvauksessa. Kun on jo valmiiksi kuvannut paljon laajakulmalla, riippuen osittain myös ahtaista tiloista, kääntää se jo kuvamassaa kallelleen laajaa polttoväliä. Kuvia arvioidessa yksilöinä niin kokonaisuuden hallinnassa ei ole syytä valita yksittäisiä lähikuvia rytmittämään kokonaisuutta toisin kuin sarjoina rakennetuissa kokonaisuuksissa. 14 valitusta kuvasta 12 oli kuvattu 18mm laajakulmalla (18mm APS-C kennolle eli 24mm full frame -kennolla) ja kaksi 55mm polttovälillä (70mm FF-kennolla). Kuitenkaan kumpikaan kahdesta viimeisimmästä ei ole lähikuva. Kuvien välinen vaihtelu on huomattavasti pienempää kuin muissa sarjoissa, ja kokonaisuus on vaihtelultaan muita suppeampi.

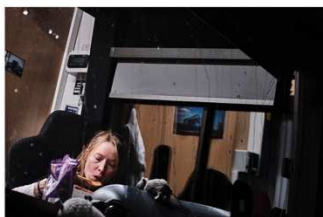
Leipätekstin ollessa suppea tai sitä ei ole, ei kirjoittamisellakaan voi paikata kuvien jättämiä aukkoja. Jos hyvä kuva jää saamatta merkittävästä tapahtumasta, ei sitä pitäisi kelpuuttaa jatkoon. Tekstin vastuulle voi myös jäädä muiden kerronnan puutteiden paikkaaminen, kuten esimerkiksi kirjastoauton asiakaskunnan monipuolisuuden osoittaminen, ja omassakin kokonaisuudessa vain yhdessä kuvassa on lapset kuvattuna asiakkaina.

Jälkikäteen tarkasteltuna Morriksen menetelmä vaikuttaa yhä kohtalaisen tyylyltä ja siinä on representaation osalta sudenkuoppia, kun kuvatilaa saavat kuvat, jotka ovat saattaneet olla vain pienessä osassa kokonaisuuden kannalta. Vaikka aiemmin kirjoitin, kuinka

harjoittelemalla pystyy todennäköisesti kehittämään itseään metodin käytössä ja itsensä ulkoistamisessa omista kuvistaan, uskon kuitenkin, ettei kuvaaja voi täysin sivuuttaa kokemaansa eikä katsoa täysin objektiivisesti omia kuviaan. Vaikka metodissa on pyritty tukahduttamaan kuvaajan suhde kuviin, toimii se kuitenkin metodissa jonkinlaisena takalautana, joka varmistaa kokonaisuuden hallinnan edes löyhästi. Vaikka kuvia katselisikin yksi kerrallaan, päädyin pitämään kuvista, jotka toivat jotain uutta kokonaisuuteen ja tarkastelemaan kokonaisuutta kaikesta huolimatta. Kokoaja ikään kuin löytää tärkeille kuville laadun kriteerit ja parhaimmille kuville löytää mielessään merkityksen.

6.2.3 Lapin Kansa





Valokuvaesseeeni Lapin kirjastoautoista julkaistiin Lapin Kansan Loppuviikonloppuliitteessä 17.12.2022, ja se toimi myös viikonloppuliitteen kansijuttuna. Tilaa artikkelille oli kannen lisäksi kahden aukeaman verran.

Puran julkaistun productionn kahteen osaan: lähettämiini kuviin sekä julkaistuihin kuviin. Keskityn suurimmaksi osaksi valitsemiini kuviin, koska ne olivat kaikki tarkoitettu julkaistavaksi, pois lukien kaksi vaihtoehtoista kansikuvaa eli kokonaisuudet ainoat pystykuvat. Huomion arvoista on myös, että Lapin Kansan verkossa ja 17.12.2022 printtilehdessä julkaistut kuvat eivät ole täsmälleen samat. Päätökset lopullisista kuvavalinnoista tehtiin toimituksessa enkä ole tietoinen millainen prosessi siellä on asiassa tehty.

Julkaistu produktio perustui pitkälti intuitioon ilman selkeää kaavaa. Halusin maantieteellisesti monipuolisen kattauksen kuvauspäivistä selkeällä kärjellä, kuinka kirjastoautot vievät vielä sivistystä sinne, minne muut valtion palvelut eivät välttämättä yllä. Kuvia valitessa on pitänyt huomioida myös kannen tarpeellisuus, eli tarjolla on ollut myös kaksi pystykuvaa, jotka ajattelin vaihtoehtoiksi kantta varten. Pysin kokoamaan esimerkiksi monipuolisen kuvauksen kirjastoauton erilaisista asiakkaista ja tuomaan mukaan myös miljöötä, jossa kirjastoautot toimivat (mistä teki haasteellista myös päivänvalon lyhyt määrä kuvauspäivinä) sekä hakemaan kerrontaan rytmiä kuvakokoja vaihtelemalla. Esimerkiksi pysäkeillä kuvatuista kuvista valitsin eteenpäin lähetettäväksi sen, jossa kirjastoauto on Kaalimaan talon pihassa Pokan kylän takana, enkä esimerkiksi jotain suurempien teiden varrella olevia pysäkkejä.

Lisäksi Lapin Kansassa käytettiin lokaattorigrafiikoita, joissa näytettiin kuvatut reitit pysäkkeineen. Lapin Kansan levikkialue (koko Lapin lääni) ohjasi myös valitsemaan kuvia kaikilta reiteiltä, vaikka Rovaniemen ja Tornion reiteiltä hyviä kuvia oli huomattavasti vähemmän.



Lisäksi verkkoversiossa oli julkaistuna kolme kuvateksteineen, joita ei ollut printissä.



Lisäksi toimitin kolme kuvaa, joita ei julkaistu.



6.5 Potentiaaliset ongelmat reportaasien rakentamisessa

Kuten jo aiemmin kirjoitin, lähdin kuvaamaan yhtä kuvamassaa ilman suurta etukäteissuunnitelmaa tai valmiiksi rakennettua narratiivia.

Esimerkiksi Lifen klassisessa kuvaesseessä painoetaan etukäteissuunnittelua, kun taas oma työskentelytapani kulki melko suoraan päinvastaiseen suuntaan toteutuksen osalta. Olisiko Life-esse ollut erilainen, jos olisin lähtenyt kuvaamaan tarkan ennakkoon tiedossa olevan rakenteen mukaan? Mahdollisesti, mutta sitä on mahdotonta tietää. Toisaalta uskon siihen, että kuvaaminen kentällä on hyvin intuitiivista työskentelyä, jolloin rakenteet lentävät syrjään eikä suurta suunnittelua tule muutenkaan tehtyä. Toimintaa ohjaa enemmän kuvaajaa puoleensa vetävät asiat ja takaraivossa oleva tiedostus siitä, mistä asioista kuvia ei vielä ole otettu.

Päätin tehdä kuvakokonaisuudet itsenäisesti ilman, että joko konsultoisin muita kuvaajia tai journalisteja asiasta, puhumattakaan siitä, että olisin laittanut jonkun muun valitsemaan kuvat puolestani. Kun tein itse kokonaisuudet, pystyin myös refleктоimaan kokoamisprosesseja ja pohtimaan perusteluja miksi olen valinnut tiettyjä kuvia mukaan, mikä osoittautui arvokkaaksi perustaksi kuvaeseen rakennuspalikoita kirjatessa ja kuvavalintaan liittyvien rakenteiden aukaisemisessa.

7 ANALYYSI

Analyysiluvussa vertailen esseitä keskenään laadullisen sisällönanalyysin keinoin. Kuten Vanhanen (2002, s. 32) huomauttaa, että vaikka tutkijan tekemä kuvien lähiluenta olisi perusteellista ja johdonmukaista, on se silti kuvien subjektiivista (meta)tulkintaa. Monissa tutkimuksissa tutkitaan muiden luomia mediatekstejä, mutta tässä analyysissä tutkin omia tuotoksiani, mikä asettaa minut tutkijan lisäksi myös tutkimuskohteeksi.

Kuvaessee genrenä antaisi hyvän mahdollisuuden indeksisiin ja jopa symbolisiin kuviin, mutta pitäydyin omassa työssäni kuitenkin pääosin ikonisissa kuvissa. Oma ajatukseni on, että omassa kirjastoautoesseeissäni on kyse juuri siitä mitä tapahtumapaikoilla tapahtuu, eikä niistä useimmissa ole esillä suurta tausta-ajatusta indeksisistä tai symbolisista kuvista. Toisaalta kaksi sarjoissa käytettyä kuvaa (alla) ovat sellaisia, joissa on ollut kuvanottohetkellä muukin ajatus kuin vain ottaa kuva tapahtumasta.



Potkukelkkakuvassa itseäni puhuttelee se valokuvan ominaisuuksiensa lisäksi myös se, kuinka se omassa päässäni symboloi kulttuurin tuomista sellaisille ihmisille, joilla ei välttämättä ole pääsyä muuten kulttuuripalvelujen pariin, kirjastoauton kuljettaja saattaa olla ainoita säännöllisiä kontakteja joillekin vanhuksille ja kuinka yksinäinen potkukelkka ehkä ennemmin ikääntyneiden liikkumisvälineenä symboloi myös vanhojen kylien tyhjenemistä.

Vaikka porot ovat hyvin tavallinen näky Lapissa, niiden näkeminen talvisin juoksevana tokassa on harvinaisempaa. Omassa mielessäni kuva yhdistettynä kuvatekstiin Lisman kylän syrjäisyydestä symboloi sitä, kuinka nyt ollaan oikeasti syrjässä ja millaisessa ympäristössä kuskit työskentelevät jatkuvasti.

7.1 Vertailu esseiden välillä

Vertailen esseitä toisiinsa nähden, enkä mihinkään niiden ulkopuoliseen tapahtumaan, kuten esimerkiksi kuinka koin tapahtumat kuvaushetkellä tai johonkin muuhun muuttujaan.

Ensimmäinen huomio kolmesta kokonaisuudesta on, että ne ovat hyvin lähellä toisiaan, vaikka ne on pyritty kokoamaan kahden eri mallin mukaisesti sekä omalla kuvavalinnallani. Esseet eivät ole identtisiä, mutta 70 valmiista kuvasta oli käytössä yhteensä vain 27 eri kuvaa. Neljä kuvaa tuli valituksi kaikkiin kolmeen kuvaesseeeseen, ja esseiden kuvamäärä vaihteli 9–20 kuvan välillä (Life 9, Morris-metodi 14 ja Lapin Kansa 20). Seitsemän kuvaa oli kahdessa eri esseessä ja 16 kuvaa vain yhdessä esseessä. Lapin Kansalle lähetetyistä kuvista yhdeksän (45% koko esseen kuvista) oli sellaisia, joita ei ollut muissa esseissä, Morris-kuvista 5 (36%) ja Lifen mallin mukaisen esseen kuvista kaksi (22%). Koska kuvien lukumäärä vaihtelee kokonaisuuksien välillä, ei ole mahdollista verrata esseitä toisiinsa puhtaasti kuva kerrallaan. Yhden kuvan painoarvo on erilainen eri kokonaisuuksissa.

Yllämainitut luvut kuitenkin johtavat siinä mielessä harhaan, että Lapin Kansan kuvavalikoimassa on käytetty kuvia, joita on sisällytetty siihen maantieteellisen kattavuuden takia, ei puhtaasti niiden draamallisen merkittävyyden (Life) tai kuvallisen laadun (Morris) takia. Vaikka kuvat on lähetetty Lapin Kansaan osittain sillä ajatuksella, että lopulliset kuvavalinnat tehdään toimituksessa ja sisältää esimerkiksi kaksi päällekkäistä kansikuvavaihtoehtoa, näyttäytyy kuvamassa tätä tekstiä kirjoittaessa, neljä kuukautta kuvausten jälkeen, ponnottomammalta kuin kaksi muuta sarjaa. Kuvissa on toisteisuutta ja ne ovat jotakuinkin ”turvallisista” valintoja. Jälkikäteen tarkasteltuna sarja näyttäytyy kattavalta sateenvarjolta ilman kulmia tai terävyyttä. Esimerkiksi kaksi kuvaa lainojensa parissa olevista lapsista tuovat tarinallisesti ilmi kaksi merkittävää näkökantaa. Syrjäseutujen päiväkodit ovat tärkeitä asiakkaita kirjastoautoille ja monille kirjastoauto on ensikosketus kirjastolaitokseen sekä toisessa kuvassa sen, että syrjäseuduilla kirjastoautot ovat tärkeä keino viedä kulttuuria saavutettavaksi muillekin kuin vanhuksille eikä auton palvelut rajoitu vain kirjoihin. Pidän molempina asioita tärkeinä seikkoina tuoda esiin, mutta koska leipäteksti oli vain muutaman tuhannen merkin alustus, jäi tehtäväksi näyttää asia kuvin. Tarjolla ei ollut omasta mielestäni kahta erilaista laadukasta kuvaa, joten kuvat ovat nyt hyvin lähellä toisiaan.

”Sateenvarjomaisella” kokonaisuudella on kuitenkin se puoli, että se kattaa laajemman määrän informaatiota, maantieteellistä kattavuutta ja näkökulmia asiakokonaisuuteen. Jonkinlainen vertauskuva asiasta voisi olla ajatella kuvaesseeä monikulmiona aihetta symboloivan ympyrän sisällä. Mitä enemmän (näkö)kulmia siitä löytyy, sen tylsempiä, ja vähemmän säväyttäviä sen kärjet ovat, vaikka essee kattaa suuremman osuuden käsiteltävästä aiheesta.

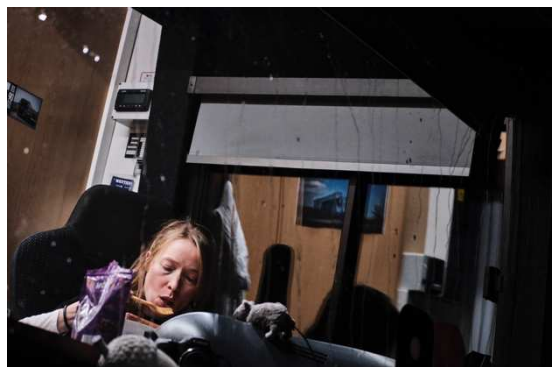
Toinen käänköpuoli terävien näkökulmien puutteen lisäksi on, että jos ajattelee kuvavalintoja informaation välittämisenä, valitsee informaatioarvoltaan selkeitä kuvia, joita toistaessa sarjasta häviää myös jännite, rytmi tunnelman ja informoinnin välillä sekä yllätyksellisyys. Kuvan tarjoaman informaation ollessa keskiössä ei tunnelmaltaan erityisiä ja mahdollisesti säväyttäviä kuva tule valittua. Esimerkiksi Morris-sarjassa on kuva auringonlaskusta, jonka informaatioarvo on olematon sellaisenaan, mutta siinä on itsestä jotakin punctumin, mielenkiintoa herättävän yksityiskohdan, kaltaista monille tutun pitkän matkan linja-auton kellon heijastuessa kuvan yläreunaan. Kun antaa kuvien ohjata valintaa niin tässä tapauksessa se on johtanut esimerkiksi rohkeamman negatiivisen tilan ja epäkonservatiivisten sommittelun käyttämiseen valituissa kuvissa. Vaikka kirjoitinkin aiemmin, kuinka laajakulma oli Morris-kokonaisuudessa vallitseva polttoväli, tuo erilaiset ratkaisut itse kuvissa kokonaisuuteen rytmiä, joka puuttuu Lapin Kansan kokonaisuudesta.



Toisteisuus ei ole vain Lapin Kansaan valittujen kuvien ongelma. Myös Morris-kokonaisuudessa on saman tyyppisiä kuvia, joiden voi nähdä syövä tehoa toisiltaan.



Kuvapari 1



Kuvapari 2

Ehkä tätä metodia kannattaa orjallisesti hyödyntää tapauksissa, jossa on olemassa vielä selkeä prosessi kuvavalinnan viimeistelyyn esimerkiksi toimituksessa. Jos on itse vastuussa koko prosessista, kuvavalinnan voisi viimeistellä kahdella seuraavalla apukysymyksellä:

- Jääkö jotain oleelliseksi koettua näyttämättä valituissa kuvissa?
- Onko kuvissa tahatonta päällekkäisyyksiä sisällön tai tyylin osalta, joita voi karsia?

Kahden ylläolevan apukysymyksen läpikäymisellä saadaan mukaan kuvakokonaisuuteen mukaan dramaturginen aspekti sekä eheytetään kuvajoukko kokonaisuudeksi. Jälkimmäisen

kysymyksen osalta on huomautettava, että toisteisuus ja päällekkäisyys voivat olla myös tehokeino kuvaesseen rakentamisessa. Kirjoitan aiheesta enemmän luvussa 8.

Vastaukset tutkimuskysymykseen, miten esseiden luoma representaatio Lapin syrjäseutujen kirjastoautoista eroaa esseiden välillä, ei tarjoa suuria tajunnanräjäyttäviä paljastuksia. Erot ovat enemmän nyansseissa. Keskityn analyysissä kolmeen eri ulottuvuuteen, joissa esseiden välinen representaatio eroaa toisistaan. Ne ovat syrjäisyyden representaatio, työn representaatio ja asiakkaiden representaatio.

7.1.1 Syrjäisyyden representaatio

Syrjäisyyden representaatio rakentuu kuvissa suorilla, epäsuorilla ja ilmaisullisilla tavoilla, joista kahden viimeisen tulkitseminen on subjektiivista eikä merkityksiä sisäänkoodaava kuvaaja voi olla varma, että kuvien muut tulkitsijat tulkitsisivat ne samalla kuin kuvaaja ajattelee.

Suora tapa on esimerkiksi ympäristön näyttäminen, missä kirjastoautot toimivat. Tällaisia ovat esimerkiksi teiden ja ympäristön esilletuonti. Kapea ja mutkainen tie puiden välissä tai kirjastoauto yksinäisen omakotitalon pihassa ovat esilletuonteja, joissa tulkinta on todennäköisesti jaettu eikä ne tarvitse laajempaa yhteiskunnallista kontekstia. Toisaalta taustalla heijastelevat katuvalot tai omakotitaloalue vie representaatiota pois periferiasta.

Epäsuoria tapoja ovat syrjäisyyteen assosioitavien asioiden esilletuonti. Yksinäinen potkukelkka assosioituu enemmän syrjäisyyteen kuin keskustaan, samoin kuten tyhjä ja hämärä kahvila tai porot juoksemassa joukolla talvisen tien yli. Kuitenkin esimerkiksi kaikissa esseissä käytetyssä porokuvassa assosiaatio on riippuvainen ymmärryksestä, että poro on ensinnäkin Pohjois-Suomessa esiintyvä laji sekä myös sen, että porojen talviaitaaminen on harvinaisempaa Pohjois-Lapissa.

Kolmas keino syrjäisyyden representaation rakentamiseen on ilmauksellinen. Tällaisia ovat esimerkiksi laajat negatiiviset tilat kuvissa ja pimeyden esilletuonti

Lapin Kansaan ja Morris-kokonaisuuteen valitut kuvat tyhjästä teistä tarjoavat erilaisen näkymän päivän reitteihin.



Lapin Kansaan valittu kuva (vasen yllä) on otettu kapealla Pokan tiellä, joka kulkee Kittilän ja Inarin välillä. Morris-kokonaisuuteen on sen sijaan valikoitunut kuva Ivalon ja Inarin väliltä (oikea yllä), minkä kaltaiset tiet edustivat huomattavasti pienempää osuutta Kittilän ja Inarin päivien tiestöstä. Jälkimmäisessä kuvassa tien kunto ja leveys ovat huomattavasti paremmat. Vaikkei kuvassa näykään asutusta eroaa niiden syrjäisyyden aste toisistaan.



Syrjäisyyttä rakennetaan kaikissa sarjoissa eri tavoin. Kaikki sarjat pitävät sisällään kuvan Lisman tieltä, missä porot juoksevat tien yli, mutta vaikka esimerkiksi Lapin Kansan kuvavalinnoissa on myös kuvat Kaalimaan kotipysäkestä (ks. yllä) ja potkukelkkakuva, niin syrjäisyyden osuus ja täten voimakkuus on pienempi kuin muissa sarjoissa. Vaikka kuvat tuovat sinänsä eniten esiin syrjäisyyttä, ne jäävät pienempään rooliin kuin muissa esseissä ja niille on myös vastinpareina kuvat, joissa taustalla näkyy katuvaloja ja omakotitaloalue (ks. seuraava sivu).



Esimerkiksi Life-esseessä kolme yhdeksästä kuvasta liittyy jotenkin syrjäisyyteen. Prosentuaalisesti ero Lapin Kansaan ei ole järin suuri, mutta kuvien tehokkuus vähenee laajassa kuvamassassa eli tässä tapauksessa Lapin Kansan kuvissa, etenkin kun niille on tarjolla myös kokonaisuutta pois periferiasta vetävät vastinkappaleet.

Kaikissa sarjoissa on myös kuva kirjastonautonkuljettaja Jouni Heinosta kahvitauolla Kittilän Pokassa. Life-esseessä on tiukemmin rajattu kuva, kun taas kaksi muuta tuo esille enemmän ympäristöä. Pokan Tieva-baarin miljöö on assosioitavissa syrjäisyyteen sisustuksensa ja tyhjyytensä puolesta, mutta elementit ovat molemmissa kuvissa läsnä, joten suurta eroa ne eivät syrjäisyyden representaatioon luo.

Life- ja Morris-esseissä syrjäisyyttä tuodaan esiin omilla tavoilla myös ilmaisullisin keinoin. Morris-sarjaan on valikoitunut kuvia, joissa negatiivista tilaa (jossa ei ole mitään) on käytetty paljon. Siluettikuva auringonlaskusta pitää sisällään myös metsäisen maiseman, jossa ei ole merkkejä ihmisen jäljestä. Life-sarjassa kuva, jossa Inarin kirjastoauton kuljettaja Kati Vuoriaro avaa poroaitaa sisältää omasta mielestäni tulkittavan merkityksen, kuinka kuljettaja vie autoa paikkaan, joka on kaukana vilkkeestä ja kuntakeskusten valoista.

Yhteenvedon voi todeta, että Lapin Kansan sarjassa syrjäisyyden representaatio häivettyi taustalle laajan kuvakokonaisuuden takia, ja sille tarjotaan myös vaihtoehtoja tuomalla esiin kuvia myös muualta. Tiiviissä Life-esseessä syrjäisyyden representaatio ei ole voimakasta tai selkeän alleviivaavaa sillä se rakentuu hienovaraisemmin kuin vain tyhjää metsää tai tietä näyttämällä, mutta toisaalta yhtenäisesti, jolloin sen representaatio on ymmärrettävämpi. Morriksen mallin mukaisessa kokonaisuudessa syrjäisyys rakentuu muita esseitä enemmän ilmaisullisten keinojen kautta, aiemmin mainitun negatiivisen tilan käytön lisäksi

esimerkiksi pimeyden ja hämärän esilletuomisella, mutta siitä puuttuu voimakkaimmat syrjäisyyden representaation rakentajat kuten kuva mutkaisesta ja lumisesta tiestä sekä kirjastoautosta yksinäisen omakotitalon pihalla.

7.1.2 Asiakkaiden representaatio

Toinen aihe, jonka representaatiota vertailen esseiden välillä, on asiakkaiden representaatio esseiden välillä. Representaation voi jakaa oikeastaan kahteen kategoriaan: asiakkaisiin itseensä sekä heidän kanssakäymiseen kirjastoauton kuljettajien kanssa.

Keskityn ensin itse asiakkaiden representaatioon. Esseiden välillä ei ole suurta vaihtelua representaatioissa. Asiakkaina on miehiä ja naisia, ja heidän ikänsä vaihtelevat päiväkotikäisestä vanhuksiin. Ainoastaan Life-esseessä eläkeläiset toimijat eivät ole edustettuna, toisin kuin kahdessa muussa kokonaisuudessa, mutta muuten esseet ovat hyvin lähellä toisiaan asiakkaiden ikähaarukan representaation osalta. Lisäksi Life-esseessä asiakkaat kuvataan vain kirjastoauton sisällä, kun kahdessa muussa heitä kuvataan myös kirjastoauton ulkopuolella, jolloin kuvasta välittyy jonkinlaista informaatiota myös heidän asuinympäristöstään, mikä vaikuttaa myös heidän representaatioonsa.



Vasemmanpuoleinen kuva Inarin Lismasta on Lapin Kansan esseessä sekä Morriksen esseessä, kuva kahdesta lapsesta rattikelkan kanssa vain Lapin Kansan kuvakokonaisuudessa. Kuvista ensimmäisessä rakennetaan kuvaa myös syrjäisyydestä, kun taas oikeanpuoleisella kuvalla on juuri päinvastainen vaikutus, mihin viittasin myös aiemmassa luvussa.

Huomattavaa on, että kaikissa esseissä lapset esitetään itsenäisinä toimijoina eikä toimimassa vain vanhempinsa mukana tai vuorovaikutussuhteessa virkailijan kanssa.

Toisinaan suhde ympäristöön rakentuu myös henkilöiden vaatetuksen perusteella. Lapin Kansan kokonaisuudessa olevassa kuvassa työtakkinen mies on kuvattuna otsalamppu otsallaan. Kokonaisuus mahdollisesti viittaa, että joko henkilö on tulossa suoraan töistä tai pysäkki ei välttämättä sijaitse esimerkiksi katuvalojen alla tai muuten valaistussa ympäristössä.

Tiivistyksenä voi kuitenkin todeta, ettei missään esseessä itse asiakkaiden representaatio ole voimakkaasti yksipuolisempaa kuin toisessa, eikä niiden osalta synny täydellisiä mustia aukkoja.

Toinen katsontakanta asiakkaiden representaatioon on tutkia, millaisia vuorovaikutussuhteita kuvat pitävät sisällään. Morris-kokonaisuudessa asiakkaat vaikuttavat toimivan itsenäisesti, eikä heillä ole kanssakäymistä kirjastoauton virkailijoiden kanssa. Tämä on keskeinen osa myös kuskien työn representaatiota, mitä avaan seuraavassa alaluvussa.

Vaikka Morris-kokonaisuudessa on kolme kuvaa, joissa asiakkaat ovat mukana, niistä kaikissa he toimivat itsenäisesti joko kuljettaen kirjoja tai etsimällä sopivaa luettavaa. Samanlainen representaatio löytyy myös Lifen ja Lapin Kansan kokonaisuuksista. Kahdessa viimeksi mainitussa löytyy myös kuvat, joissa asiakkaat ovat kanssakäymisessä virkailijan kanssa. Yhdessä virkailija ja asiakas vaikuttavat juttelevan rennosti, ja kirjastovirkailijalla on edessään lautanen, jolla näkyy olevan muumimuki, servetti ja termospullo, ja toisessa asiakas ja virkailija katsovat yhdessä asiakkaan kirjalistaa (ks. seuraava sivu). En lähde tulkitsemaan asiakkaiden intentioita, mutta kuvien perusteella asiakkuus on myös sosiaalista, ja sosiaalisuudella on myös arvoa. Tuon sosiaalisuuden esittäminen puuttuu Morris-kokonaisuudesta.



7.1.3 Kirjastoauton virkailijoiden työn representaatio

Ylläolevat kuvat tuovat hyvin esiin myös kirjastoauton virkailijan työn sosiaalisen puolen. Se on myös kuulumisten vaihtoa ja auttamista kirjastoasioissa eikä pelkästään kirjastoauton viemistä paikasta toiseen ja lainausautomaattina toimimista. Vaikka Life-esseestä puuttuu kuva kirjallisten läpikäymisestä, tuodaan asia esiin kyseisessä esseessä lähikuvana kirjallistasta virkailijan työpöydällä.

Kuten edellisessä luvussa kirjoitin, virkailijoiden ja asiakkaiden suhteen esittäminen puuttuu Morris-kokonaisuudesta, jossa työ pitää sisällään ajamista, autosta ja itsestä huolehtimista sekä odottelua. Näistä ainoastaan odottamisen esittäminen on seikka, joka puuttuu muista esseistä

Life-essie pitää sisällään edellä mainitut representaatiot odottelua lukuun ottamatta, mutta pitää sisällään vielä kuvan virkailijasta avaamassa poroaitaa kirjastoautolle. Kuva tuo esiin, kuinka työympäristö on poikkeuksellinen, ja erilaiset metatyöt, kuten porttien avaamiset, kuuluvat toimenkuvaan.

Lapin Kansan kuvakokonaisuus kattaa laajimman kuva-aineistonsa kautta laajimmin kirjastoauton kuljettajien ja virkailijoiden työtä, sisältäen myös kuvat auton pesemisestä ja auton sisällä suoritettavista tehtävistä, monipuolistaen työn representaatiota vain ajo- ja asiakaspalvelukuvista. Kuten muissakin aiheissa, Lapin Kansan laajempi kuvavalikoima tuo mukanaan laajemman representaation eri aihealueista, mutta aivan kuten syrjäisyyden representoinnissakin, myös työn representoinnissa uusia vivahteita mukanaan tuovat kuvat hukkuvat kuvamassaan, ja niiltä häviää paras iskevyyden.

7.2 Pohdinta

Kuvavalinnat eivät vaikuttaneet merkittävästi tutkittuihin representaatioihin, vaan suurempi merkitys oli kuvaajan työllä ennen kuvien valintaa. Vaikka dramaturgian ehdoilla etenevä Life-essie ja parhaisiin kuviin keskittynyt Morris-essie on koottu samasta kuvamassasta lähes vastakkaisilla tavoilla, ovat ne silti hyvin lähellä toisiaan kuvavalinnoiltaan ja representaatioiltaan. Lapin Kansaan lähetetty kuvakokonaisuus oli joiltain osin niitä kahta laajempi, mutta on vaikea sanoa, miten sen representaatio olisi eronnut muista, jos kuvamäärä olisi ollut sama eikä omassa valinnassani olisi tarvinnut ottaa huomioon esimerkiksi maantieteellistä kattavuutta. Toisaalta tosiasia myös on, että julkaistuissa kuvaesseissä ja -reportaaseissa erilaiset rakenteet ovat aina läsnä.

Vaikka Lapin Kansan essie on representaatioiltaan laajin kolmikosta, ei representaatioiden kattavuus ole itseisarvo tai tee kokonaisuudesta laadukkaampaa. Kuten aiemmin kirjoitin, mahdollisimman monen kulman sisällyttäminen kokonaisuuteen voi viedä siitä terävyyden eikä representaatiot nouse esille samalla tavalla kuin muissa esseissä. Vähemmän voi siis olla enemmän esseen iskevyyden kannalta, mutta silti on löydettävä linja, että essie toimii tarpeeksi kattavana kokonaisuutena.

Mutta miten Life- ja Morris-esseet ovat niin lähellä toisiaan, vaikka toinen niistä on rakennettu dramaturgia edellä ja toinen mahdollisimman puhtaasti valokuvien itseisarvo edellä? Minulla on tarjota kaksi mahdollisesti asiaa tässä tapauksessa selittävää tekijää.

Ensinnä, kuvatessa keskittyy aiheen kannalta merkityksellisiltä tuntuviin hetkiin. Silloin niistä hetkistä tulee enemmän ruutuja kameran muistikortille, jolloin on todennäköisempää, että kyseisistä ruuduista löytyy myös parhaita kuvia. Samalla ne hetket, joita ei koe merkittäväksi kuvaushetkellä, saavat vähän panostusta ja täten vähemmän todennäköisesti vähemmän hyviä kuvia. Tällä tavalla kuvaajan taito ilmenee myös muutoin tekoprosessissa kuin vain kuvien ottamisena. Myös kuvajournalistin täytyy ymmärtää asiakokonaisuus, ja tunnistaa siihen liittyvät merkittävät hetket, sillä kaikkea ei voi kuvata täydellä intensiteetillä monien päivien ajan.

Toista selitystä pohdin jo käydessäni läpi Morriksen mallin mukaan rakennettua esseetä. Vaikka molemmissa tapauksissa yrittää ulkoistaa itseään kuvavalinnasta, ja tehdä valinnat

tietyin rakenteen mukaan, en pystynyt ulkoistamaan täysin itseäni kuvaamistani tilanteista kuvia valitessani. Tällöin päädytään tilanteeseen, että hyvillä kuvilla löytää merkityksen laittaa ne Life-tyyppiseen esseeseen sekä merkittäville kuville löytää päässään selitykset, miksi ne ovat valokuvina parempia kuin muut vaihtoehdot, jos esseen rakentaa Morriksen mallin mukaisesti.

Todellisuudessa kuvavalintojen tekeminen on huomattavasti monimutkaisempaa kuin vain malleihin nojautuminen. Tiedostan myös, että itse materiaalin kuvaajana ja esseiden kokoajana olen saattanut saada aikaan täysin erilaiset kokonaisuudet, kuin jos joku muu olisi koonnut materiaalin puolestani, tai olisin samoilla malleilla jonkun toisen kuvaajan materiaalin parissa. Vaikka esseitä ei rakentaisikaan tiettyjen mallien mukaan, ne voivat toimia erinomaisina apukysymyksinä kuvavalintoja tehdessä. Onko nämä todella iskevimmät kuvat asiasta? Mistä tässä esseessä todella onkaan kysymys? Onko jokin asia jäänyt täysin pimentoon? Jos vastuussa valinnoista on kuvaaja itse, on kuvaajan intuitio perimmäinen vastausten antaja, ja siihen täytyy tarvittaessa pystyä luottamaan.

Itselleni esseiden kokoaminen ja vertailu toimi jälleen kerran ravisteluna sille, että jokaisella kuvalla ei tarvitse olla ensisijaista funktiota informaation välittäjänä eikä niiden tarvitse toimia itsenäisinä teoksina. Kuvat, jotka eivät välitä suoraa informaatiota, voivat luoda tunnelmaa, jonka avulla myös informatiiviset kuvat saavat lisää iskevyyttä, kun ne esitetään samassa kokonaisuudessa. ”Välikuvat” ovat myös tärkeitä rytmin muodostajia kokonaisuudessa.

8 RAKENNUSPALIKKAMALLI KUVAESSEEN PERUSTANA

Esitän lopuksi kuvajournalistisen esseen mallia, joka poikkeaa esimerkiksi Life-lehden mallista siinä, että se ei rakennu tietystä kuvajärjestyksestä ja niiden tehtävistä vaan erilaisista rakennuspalikoista, joiden avulla esseetä voi rakentaa sekä hahmottaa. Rakennuspalikoita on yhteensä neljä.

- 1) Substanssi
- 2) Eteneminen
- 3) Rythmi
- 4) Rakenteet

Substanssi ensimmäisenä vastaa siitä, mitä kuvat esittävät, mistä ne kertovat ja mitä jää niiden ulkopuolelle eli mitä essee pitää sisällään. Substanssi muodostaa kokonaisuuden, jota voi ajatella ulospäin suuntautuvana monikulmaisena pinta-alana koko asiakokonaisuutta esittävän ympyrän sisällä. Mitä enemmän kulmia löytyy, sitä tylpempiä ne ovat, vaikka asiakokonaisuudesta kattaisikin suuremman osuuden. Esseen ei tarvitse olla kaiken kattava selitys asiasta vaan näkökulman esilletuonti, joten kattamattomuutta ei tarvitse pelätä.

Eteneminen voi olla narratiivin etenemistä, kronologista etenemistä tai sitä, ettei sarjassa tapahdu edistymistä suuntaan tai toiseen. Se voi olla esimerkiksi Life-lehden mallin mukaista narratiivin etenemistä tai se voi rakentua esimerkiksi sarjasta ennen/jälkeen kuvia, jotka näyttävät muutoksen kuvattavissa. Kronologinen eteneminen on tietoinen valinta samalla tavalla kuin sen etenemättömyys.

Rytmillä tarkoitan kahta asiaa. Ensinnä kyse on kuvien rytmistä, miten kuvakoot ja kuvien sisältö vaihtelee kuvasta toiseen. Onko kuvakoossa hallittua vaihtelua laajojen kuvien ja lähikuvien välillä vai käytetäänkö toisteisuutta luomaan rytmiä. Helppo ratkaisu rytmin vaihtelun rakentamiseen on kuvakokojen muuttelu. Toisaalta essee voi rakentua hyvinkin toisteisesta rytmistä käyttäen sitä tehokeinona kuvaten asioita aina mahdollisimman samalla tavalla, jolloin toisteisuus toimii tehokeinona.

Toinen rytmin seikka liittyy kuvien esillepanoon. Esitetäänkö ne vain yksi kerrallaan perätysten verkkoselaimessa vai millaisia ratkaisuja niiden taittamisessa tehdään? Ovatko

kuvan sivuilla saman kokoisia vai onko sivulla pääkuva, jolle muut kuvat alisteisia? Lehden sivuilla taittoratkaisuja on rajoittamaton määrä, mutta myös verkossa medioiden verkkosivujen kehittyessä erilaisia mahdollisuuksia on kehittynyt huomattavasti myös suomalaiseen mediaan.

Rakenteet kattavat oikeastaan kaiken sellaisen, joihin kuvaaja ei voi vaikuttaa: Millaiseen mediaan sisältö on tulossa, millaisia teknisiä rajoituksia ja mahdollisuuksia kuvien esittämisessä on, mikä on lehden linja, millainen näyttelytila on ja niin edelleen. Joissakin tapauksissa, kuten tässä gradussa, on ollut esseitä kuvattaessa jo tiedetty, missä se julkaistaan eli Lapin omassa maakuntalehdessä, jonka lukijoista suurin osa joko asuu Lapissa tai on kiinteässä suhteessa siihen. Entä jos kyseessä olisikin ollut esimerkiksi Helsingin Sanomien julkaisema essee lehdessä, jossa Lappi näyttäytyy usein eksoottisena ja kaukaisena kohteena tai jokin ulkomaalainen julkaisu, missä Lappi saattaa olla tuttu vain matkailukuvaston kautta? Tekniset seikat sekä yhteistyö toimituksen välillä olisivat voineet olla aivan toisenlaista, mutta jos julkaisun tietäisi etukäteen, olisin lähtenyt kuvaamaan myös kuvia siihen julkaisuun, pyrkien tallentamaan esimerkiksi avaria maisemakuvia, jotka voivat olla Lapin ulkopuolella kiehtovia, mutta eivät ilman muuta funktiota tuo lisäarvoa Lapin Kansan lukijalle.

Uskoisin myös, että jos kuvaisin esseen, jonka julkaisisi paikallinen ja ei-paikallinen media, olisi niiden kuvavaihtoehdot myös erilaiset, jos essee ei olisi valmiiksi täysin valittu ennakkoon. Mikä näyttäytyy mielenkiintoisena toisaalla, on toisaalla arkista, ja joskus lähellä ei näe metsää puilta. En kuitenkaan usko, että Lapissa asuvana kuvaajana pystyisin astumaan täysin muualta tulevan kuvaajan saappaisiin, jolloin en näkisi asiaa kuvatessakaan samalla tavalla kuin ihminen, joka ei esimerkiksi olisi ikinä käynyt samoilla seuduilla.

Kuten aiemmin kirjoitin, en usko kuvaajan pystyvän ulkoistamaan itseään täysin omasta ympäristöstään ja työstään, joten suurempi vaikutus kuin sillä, mille medialle kuvaan, on varmasti sillä, kuka esseitä olisi tekemässä.

9 LÄHTEET

- Burr, V. (2003). *Social Constructionism*. Psychology Press.
- Brusila, R. (1997). *Realismista fiktion. Visuaalisuus ja suomalaiset aikakauslehdet*. Tampereen yliopisto.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications, Inc; Open University Press.
- Kobré, K. (1996). *Photojournalism. The Professionals' Approach. The Third Edition*. Focal Press.
- Jokela, M & Malmberg, I. (2001). Kalpean Auringon alla. Kuvareportaasi tekijöiden näkökulmasta. Esitelmä Reportaasipäivillä 1.11.2001 Tampereen yliopistossa. Teoksessa Vanhanen, H. (2002). *Kuvareportaasin (r)evoluutio*.
- Julkisen sanan neuvosto. (14.3.2023). *Journalistin ohjeet*. <https://jsn.fi/journalistin-ohjeet/>
- Kobré, K. (1996). *Photojournalism. The Professionals' Approach*. Focal Press, Butterworth Heinemann, Newton)
- Morris, C. [VII Photo Agency]. (16.4.2020) Political Photography [video]. VII Insider. <https://vii-insider.org/resource/political-photography/>
- Mäenpää, J. (2008). *Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä*. Tampereen yliopisto.
- Mäkiranta, M. (2010). Kuvien lukeminen. Teoksessa J. Hurtig, M. Laitinen & K. Uljas-Rautio (toim.), *Ajattele itse! Tutkimuksellisen lukutaidon perusteet*. PS-Kustannus.
- Salo, M. (2000). *Imageware: Kuvajournalismi mediafuusiossa*. Taideteollinen korkeakoulu.
- Saaranen-Kauppinen, A & Puusniekka, A. (2006). *KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkójulkaisu]*. Tampereen yliopisto. <https://www.fsd.tuni.fi/menetelmaopetus>. Viitattu 10.11.2022.
- Seppä, A. (2012). *Kuvien tulkinta: menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle*. Gaudeamus.
- Seppänen, J. (2005). *Visuaalinen kulttuuri: teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Vastapaino.
- Sweetman, A. (1987). Photobookworks: The Critical Realist Tradition. Teoksessa J. Lyons (toim.), *A Critical Anthology and Sourcebook*. Visual Studies Workshop Press.
- Tuomi, J & Sarajärvi, A. (2018). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Vanhanen, H. (2002). *Kuvareportaasin (r)evoluutio*. Tampereen yliopisto.

Vuori, J. (2022). *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*.

<https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/menetelmaopetus>. Viitattu 10.11.2022.

Woolley, A.E. (1966). *Camera Journalism. Reporting with Photographs*. South Brunswick.