

LINDA WENDELIUS



VALOTETTUJA VALTAKATUJA

– (katu)valokuvaus
ja reiluuden kokemus.

SISÄLTÄÄ PRODUKTION

PRO GRADU

LAPIN YLIOPISTO | TAITEIDEN TIEDEKUNTA

Pro-gradu | Tiivistelmä
Lapin Yliopisto
Taiteiden tiedekunta
Audiovisuaalinen mediakulttuuri
Linda Wendelius

Talvi 2024 | 98 sivua, 5 liitettä

Tiivistelmä

Tämän pro-gradun aiheena on (katu)valokuvat, valtasuhteet ja reiluuden kokemus. Motiivina valinnalle ovat toimineet katuvalokuvauksen suosio sekä ristiriitaiset kokemukseni erilaisten kuvien äärellä ja kameran takana. Tutkimuskysymykset ovat: miten arvioida (katu)valokuvan ja -valokuvauksen reiluutta ja millaisia valta-asetelmia (katu)valokuvaukseen liittyy.

Tutkielmani on visuaalisen kulttuurin tutkimusta ja taiteellista tutkimusta. Valitsemani lähestymistavat toivat tutkielmaan kaksi keskeistä positiota: katsojan/tulkitsijan ja tekijän. Tutkielmassa sovelsin vuorovaikutteisesti katseiden, kahden tason empatian ja kommunikaatiotapahtumamallin teorioita. Aineistona on vuonna 2021 julkaistu Women Street Photographers -valokuvakirja (Prestel) sekä oma produktioni.

Lähestyin aihetta ”laajakulma” ja ”tele” -jaotteluilla. Laajakulmaluvussa tarkastelin katuvalokuvan määrittelyä, lakeja ja säädöksiä sekä sukupuolinäkökulmaa. Telelukuun valitsin neljä teemaa sekä näihin liittyviä valokuvia aineistostani, joita tarkastelin rinnastavalla praktiikalla. Teemat ovat: 1) yksisuuntainen katse, 2) anonymisoitu mutta läsnä, 3) olentojen jakama tila ja 4) matkalaisen katse ja valinnat.

Koin valitsemieni teorioiden soveltamisen toimineen apuna tutkiessani (katu)valokuvauksen reiluutta, valtasuhteita ja valintoja. Tutkielmassa merkitykselliseksi nousi erityisesti kahden tason empatia. Keskeisiä esiin nousseita asioita olivat, miten kuvataan, millainen dynamiikka/kommunikaatio tilanteissa on sekä erilaisten toistojen ja normien vaikutuksien huomioiminen. Etuliite ”katu” on monin paikoin suluissa, sillä se miten katuvalokuvaus ymmärretään ja määritellään, on suoraan yhteydessä tutkimuskysymyksiini.

Liitteissä on valitsemiini teorioihin pohjaava työkaluhahmotelma (katu)valokuvaajalle ja (katu)valokuvan tulkitsijalle sekä linkki 32-sivuiseen Wondering-valokuvaesseeoteeseen.

Avainsanat: valokuvaus, katuvalokuva, valokuva, genre, katse, empatia, kommunikaatio, medialukutaito.

Master's Thesis | Abstract
University of Lapland
Faculty of Arts and Design
Audiovisual Media Culture
Linda Wendelius

Winter 2024 | 98 pages, 5 appendices.

Abstract

The subject of this thesis is (street) photographs, power relations and the experience of fairness. This choice has been influenced by the popularity of street photography as well as my own mixed experiences both in front of various images and behind the camera. The research questions are how to evaluate the fairness of (street) photography and photography and what kind of power structures are associated with (street) photography.

This thesis is visual culture research and artistic research. The approaches chosen brought two central positions into the thesis: that of the viewer/interpreter and that of the creator. The theories I chose are gazes, empathy of two levels, and the communication event model, which I apply interactively. My materials include the Women Street Photographers photo book (Prestel) published in 2021 and my own production.

The subject is approached with a 'wide-angle' and 'telephoto' division. In the wide-angle chapter, I examined the definition of street photography, laws and regulations, and the gender perspective. For the telephoto chapter, I selected four themes and related photos from my material, which I examine through a parallel practice. The themes are: 1) one-way gaze, 2) anonymized but present, 3) the space shared by beings, and 4) the traveler's gaze and choices.

I experienced the theories I chose to be functioning in exploring the fairness and power dynamics of (street) photography. Especially the two-level empathy was significant part of the thesis. Key emerging aspects include how one photographs, what kind of dynamics/communication is present, as well as considering the effects of various repetitions and norms. The term "street" is enclosed in parentheses in various sections of the text, because how street photography is understood and defined, is directly connected to my research questions.

In the appendices there are a tool figure based on my chosen theories for a (street) photographer and a (street) photograph interpreter, as well as a link to the 32-page photo essay Wondering.

Keywords: photography, street photography, photograph, genre, gaze, empathy, communication, media literacy.

Sisällysluettelo

1.	JOHDANTO	1
1.1.	Aineisto	4
1.1.1.	Women Street Photographers -valokuvakirja	4
1.1.2.	Taiteellinen produktio	6
1.2.	Tutkimuskentät ja lähestymistapa	7
1.3.	Teoriat	10
1.3.1.	Katseet	11
1.3.2.	Kahden tason empatia	14
1.3.3.	Kommunikaatiotapahtumamalli	21
2.	LAAJAKULMA: KUVIA YLEISISSÄ TILOISSA	23
2.1.	Katuvalokuvan genre ja katuvalokuva aineistossa	23
2.2.	Lait, säädökset ja reiluus	33
2.3.	(Katu)valokuvat, sukupuoli ja valtdynamiikka	37
2.4.	Yhteenveto laajakulmaluvusta	44
3.	TELE: VALITUT TEEMAT JA VALOKUVAT	46
3.1.	Yksisuuntainen katse	46
3.2.	Anonymisoitu mutta läsnä	54
3.3.	Olentojen jakama tila	57
3.4.	Matkalaisen katse ja valinnat	64
3.5.	Yhteenveto teleluvusta	72
4.	LOPUKSI	73
4.1.	Taiteellinen reflektio	73
4.2.	Metodologinen reflektio	81
4.3.	Loppusanat	90
	LÄHTEET	92
	LIITTEET	

Liite 1. Women Street Photographers -kirjan sisällönanalyysin taulukko, valokuvat.

Liite 2. Women Street Photographers -kirjan sisällönanalyysin taulukko, tekstit.

Liite 3. Kuvakaappaus womenstreetphotographers.com -sivuilta.

Liite 4. Työkaluhahmotelma valokuvaajalle ja valokuvan tulkitsijalle.

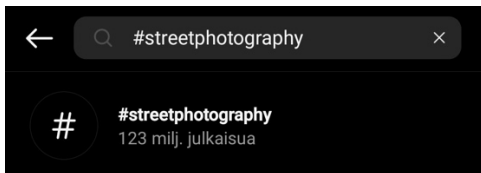
Liite 5. Esseen kansi ja linkki teoksen pdf-vedokseen.

1. JOHDANTO

Tutkielmani aiheena on (katu)valokuvat, valtasuhteet ja reiluuden kokemus.

Tutkimuskysymykseni ovat: miten arvioida (katu)valokuvan ja-valokuvauksen reiluutta ja millaisia valta-asetelmia (katu)valokuvaukseen liittyy. Reiluudella viitataan ajatukseen siitä, mikä on oikeudenmukaista käyttäytymistä. Yhdistän reiluuden myös moraaliin ja etiikkaan, henkilökohtaiseen ja laajempaan reflektioon oikeasta ja väärästä spektreineen. Reiluuteen sisältyy ajatus toisten huomioimisesta, tasapuolisuudesta ja ystävällisyydestä (Vuorinen 2017). Aihevalinnan tienviittana ovat toimineet erityisesti ristiriitaiset tuntemukset kameran takana sekä (katu)valokuvien edessä.

Katuvalokuvaus on suosittua, verkottunutta ja mobiililaitteiden myötä yhä useamman ulottuvilla. Esimerkiksi Instagramista löytyy tammikuussa 2024 yli satakaksikymmentäkolme miljoonaa (123 000 000) julkaisua aihetunnisteella #streetphotography (kuva 1). Luku sisältää vain yhden alustan julkiset katuvalokuvat, joihin kyseinen englanninkielinen tunniste on lisätty. Katuvalokuvausta on ollut käytännössä koko valokuvan historian ajan, mutta nykyinen teknologia mahdollistaa kuvaamisen ja jakamisen hyvin erilaisella volyymilla kuin aikaisempina vuosikymmeninä ja-satoina.



Kuva 1. Rajattu kuvakaappaus Instagramin hakutuloksesta 29.1.2024.

Katuvalokuvauksesta on olemassa paljon erilaisia oppaita, mutta lukemieni teoksien keskiössä eivät ole olleet eettinen puoli ja valtasuhteet. Monissa aihetta raapaistiin, mutta usein minälähtöisesti (esim. Jardin 2017; Duckett 2020, 106). Katuvalokuvauksen etiikasta käydään Hadleyn (2022) mukaan valokuvaajien kesken jatkuvaa keskustelua blogisfääreissä, mutta aiheesta on vähän akateemista tutkimusta. Myös esimerkiksi lehtiartikkeleissa korostuvat oikeudet, mutta eettinen pohdinta on usein minimaalista tai sitä ei ole lainkaan (kts. esim. Ylen artikkeli Peltoniemi 2012).

Aineistovalintani kautta myös *nais*valokuvaajuus tuli osaksi tätä tutkielmaa. Naiset ovat olleet muokkaamassa valokuvauksen historiaa koko sen olemassaolon ajan, vaikka historiankirjoja ja -kertomuksia dominoivat länsimaalaiset miehet (Lewis 2021, 9; Lebart & Robert 2022, 11). Valokuvauksen saralla uusia nimiä tulee esiin myös postuumisti, kuten esimerkiksi Vivian Maier.

Valokuvaus ja valokuva ovat eri asioita, mutta kytkeytyvät niin vahvasti toisiinsa, että käytän niitä välillä synonyymeina. Valokuvaus on toiminta, jonka kautta kameralla otettu valokuva syntyy. Valokuva voi olla esimerkiksi muisto, viesti tai taidetta (Saraste 2010). Valokuvaan liittyy samanaikainen läsnä- ja poissaolon problematiikka (Seppänen 2014, 33; Sontag 1973, 21). Valokuva on siis artefakti, jossa kohtaavat valokuvan esittämä menneisyys ja kuvan katsomisen nykyisyys (Seppänen 2014, 99). Kaikkia kameralla otettuja valokuvia yhdistää materiaallinen ydin, hetki jona valonsäteet ovat heijastuneet valoherkälle pinnalle (Seppänen 2014, 7).

Valokuvat ovat osa laajempaa kuvien määritelmää, ja kuvat puolestaan osa vielä kattavampaa visuaalisuutta. Kuvia voivat olla valokuvien lisäksi esimerkiksi maalaukset, ja visuaalisuutta vaikkapa veistokset tai viittomakieli. Tässä gradussa viitataan valokuvalla kameralla elävän olennon toimesta otettuun valokuvaan. Rajauksen ulkopuolella ovat esimerkiksi lukuisat valvonta- ja web-kamerat, jotka ovat jatkuvasti samoissa urbaaneissa tiloissa kulkijoihin suunnattuna. Niiden kuvavirrasta sellaisenaan puuttuu ilmaisun tavoite. En myöskään tarkastele esimerkiksi tekoälyn avulla rakennettuja (katu)valokuvia.

Etuliite *katu* on monin paikoin suluissa monesta eri syystä. Tarkastelen (katu)valokuvaa kehyksessä, jossa valokuva ei ole ainoastaan valokuva-artefakti, vaan se sisältää aina esimerkiksi tapahtumat ennen kuvausta, sen aikana, kuvauksen jälkeen, mahdollisen julkaisun ja sitä seuraavan kiertämisen. Lisäksi ymmärrän katuvalokuvan myös muihin valokuvan genreihin liukuvana ja sekoittuvana käsitteenä. Katuvalokuvan genren määrittely ja ymmärrys kytkeytyy suoraan tutkimuskysymyksiini, ja tästä syystä tarkastelen aihetta syvemmin omassa luvussaan (2.1.).

Aikaisempi tutkimus

Katuvalokuvista ja etiikasta löytyy muutamia tutkimuksia, mutta ei kovin montaa. Esimerkiksi Hadley Sydneyn yliopistosta tarkastelee artikkelissaan aihetta kahden keskeisen jaon kautta: 1) ”close-up in-your-face” -tyylin ja 2) kunnioittavamman välimatkan avulla. Näistä ensimmäinen tarkoittaa läheltä ihmisiä otettuja kuvia, jotka voivat olla hyvinkin röyhkeitä, kuten esimerkiksi Bruce Gildenin salaman kanssa väläytetyissä katuvalokuvissa. Näissä molemmissa tyyleissä on erilaisia eettisiä ongelmia. (Hadley 2022.)

Alkharafi käsittelee väitöksessään aihetta filosofisesti ja relationaalisesti. Keskiössä hänellä on kohtaamisen etiikka (ethics of encounter). Alkharafi ei niinkään keskity vain ihmiseen ja valokuvaan, vaan lähestyy aihetta ei-ihmisenäkökulmalla esimerkiksi kameroiden ja valon kautta. Hän ottaa lisäksi huomioon, että sillä miten katuvalokuvan genre hahmotetaan ja määritellään, on myös eettisiä ulottuvuuksia. (Alkharafi 2020.)

Pro-gradussa katuvalokuvia on tutkinut esimerkiksi Holmström (2018). Hänen työnsä tarkastelee nykyaikalaisten kuvausmenetelmiä ja kuvaajatyyppejä klassisen katuvalokuvauksen viitekehyksessä. Hänellä on aineistona valokuvakirja *The World Atlas of Street Photography* (2014) ja työ sisältää taiteellisen osion. Graduni eroaa Holmströmin tutkielmasta erityisesti ottamalla keskiöön reiluuteen, valtaan ja sukupuoliin liittyvät teemat.

Tutkijan positio

Kulttuuri ja tausta, sisältäen henkilökohtaisen historiani ja koulutukseni, vaikuttavat väistämättä siihen, miten tulkiten aineistoa ja millaisia asioita nostan tutkielmassa esille. Olen syntynyt ja kasvanut naisena Suomessa, laajemmin tarkasteltuna osana globaalia pohjoista. Valokuvat ja valokuvaus kiinnostavat minua teorian ja käytännön tasoilla monella eri tavalla, ja nämä asiat yhdistyvät myös tässä tutkielmassa. Aikaisempi opinnäytteeni (amk) liittyi myös valokuvaan ja valtaan, ja tällä hetkellä viimeistelen taiteen maisterin opintoja audiovisuaalisesta mediakulttuurista. Valokuvallista osaamista ja ymmärtämistä olen syventänyt valokuvauksen sivuaineessa.

Ajatteluni ja katseeni muuttuu ja kehittyy jatkuvasti, kuten tämänkin prosessin aikana on käynyt. Tulevaisuuden minä toivottavasti kirjoittaisi tästäkin erilaisen tekstin, mahdollisesti huomaten sellaisia asioita, joita en ole nyt osannut katsoa, ymmärtää tai yhdistää. Kaikessa tutkimuksessa tutkija vaikuttaa tutkimukseen, mutta valittujen lähestymistapojen, metodologian ja teorioiden myötä oma positioni korostuu. Kontekstualisoinnin ja auki kirjoittamisen kautta tarkoitukseni on kuitenkin tarjota tarttumapintaa henkilökohtaista tasoa laajemmille kulttuurisille ja yhteiskunnallisille näkökulmille.

Tutkielman rakenne

Johdannon aikana esittelen aineiston, tutkimuskentät, metodologian muovautumisen sekä käyttämäni teoriat. Varsinaiset tutkielmaluvut olen jakanut laajakulma- (2) ja telelukuihin (3), joista ensin mainitussa lähestymistapa on laajempi ja toisessa rajatumpi. Laajakulmaluvussa on kolme kokonaisuutta: valokuvan genren määrittely, julkisessa tilassa valokuvaamiseen liittyvät lait ja säädökset sekä sukupuolinäkökulma. Teleluvussa siirryn lähitarkastelemaan aineistosta valitsemiani kuvia ja tekstejä neljän eri teeman raameissa. Samalla myös käytännössä testaan, kuinka valitsemieni teorioiden sovellus toimii työkaluna arvioitaessa valokuvan ja valokuvauksen reiluutta. Päätän tutkielman taiteelliseen ja metodologiseen reflektioon sekä loppusanoihin, joiden päätteeksi esitän myös jatkotutkimusmahdollisuudet.

1.1. Aineisto

Tiivistettynä tutkielman aineisto koostuu *Women Street Photographers* -valokuvakirjasta, omasta taiteellisesta toiminnasta ja teoksesta, jotka kaikki käsittelevät (katu)valokuvausta 2020-luvulla. Kirjoitan ensin kirjasta, jonka jälkeen tarkennan taiteelliseen produktiooni.

1.1.1. *Women Street Photographers* -valokuvakirja

Valitsin gradun yhdeksi aineistoksi vuonna 2021 julkaistun *Women Street Photographers* -kirjan (Prestel). Viittaan tähän jatkossa WSP-kirjana. Se sisältää sata valokuvaa sadalta eri valokuvaajalta. Kuvaajia on monista eri maista ja erilaisilla taustoilla. Jokaiseen valokuvaan liittyy lisäksi valokuvan tiedot sekä lyhyehkö vapaamuotoinen kirjoitus.

WSP-kirja on tuore ja siihen liittyvä sukupuolinäkökulma on kiinnostava: miksi nimessä on valittu käyttää *naiskatuvalokuvaajaa* katuvalokuvaajan sijaan. Kyseessä on fyysinen kirja, mutta se linkittyy sosiaaliseen mediaan. Kirjan kuvat on valittu *Women Street Photographers* -yhteisöstä, joka on erityisesti Instagramissa aktiivinen, ja ainakin suurin osa kirjan valokuvista on nähtävillä myös yhteisön kotisivuilla.

Vahva sidos sosiaaliseen mediaan sitoo kirjaa myös niihin liittyviin valtakysymyksiin, kuten ”portinvartijoihin” (vert. Looft 2017). Kirjan on kuratoinut WSP-yhteisön perustaja Gulnara Samoilova. Ymmärtäisin hänen olevan esimerkiksi keskeisesti päättämässä, keiden teoksia julkaistaan tai miten katuvalokuvan genre yhteisössä ymmärretään. Nämä liittyvät valtaan. Laajemmin ilmaistuna hän vaikuttaa siihen, mitä kaikkea rajataan sisään ja mitä ulkopuolelle. Esimerkiksi nais-katuvalokuvaajat eivät tässä yhteydessä tarkoita vain naisia, vaan naisia ja ei-binäärisiä henkilöitä (liite 3).

Tutustuminen aineistoon: WSP-kirjan sisällönanalyysi

Lähestyin WSP-kirjaa kahdella tavalla: 1) kuvatulkinta ja 2) tekstistä saatu informaatio. Aloitin kuvatulkinnalla, joka sisälsi laadullista ja määrällistä informaatiota, kuten esimerkiksi mitä keskiössä on, mikä on kuvakoko ja millainen vaikutelma kuvan reiluudesta ensikatselussa jäi. Seuraavaksi kirjasin toiselle välilehdelle tiedot teksteistä, kuten kuvauspaikan ja mahdollisen kerronnan valokuvaustapahtumasta reiluuden näkökulmasta. Tein valinnan keskittyä ensin vain valokuviiin, sillä halusin tarkastella kuinka tekstistä saatu lisäinformaatio mahdollisesti vaikuttaa kokemukseeni valokuvan reiluudesta.

Taulukoista tein ajan kuluessa useita eri versioita, sisältäen tietojen abstrahointia eli yleistämistä sekä tutkielman kannalta turhien tai vain muistiinpanoikseni tarkoitettujen solujen poistoja. Isossa osassa on ollut tekemisen prosessi, eli analyysi pienellä a:lla (vert. Ronkainen 2004, 65). WSP-kirjan sisällönanalyysi oli keino oppia tuntemaan ja havainnoimaan aineistoa, ja laajakulma- ja telelukuissa olen nostanut esiin ja tulkittavaksi kunkin aihealueen tai teeman mukaisia kohtia. Liitteinä on pdf-versiot WSP-kirjasta tekemistäni taulukoista, eli valokuvista (1) ja niiden teksteistä (2).

Gradun edetessä sisällönanalyysin merkitys osana tutkielmaani supistui, mutta se on ollut tärkeä osa tutkimisen ja oppimisen prosessia. Hyödynsin WSP-kirjan sisällönanalyysistä saatuja tietoja ja kokemuksia tässä tutkielmassa monella tavalla: esimerkiksi laajakulmaluvussa ne auttoivat määrittelemään, miten katuvalokuva kirjassa ymmärretään ja millaiset asiat siinä korostuvat. Teleluvussa tiedot puolestaan auttoivat minua muodostamaan teemoja ja valitsemaan tiettyjä valokuvia teksteineen lähitarkasteluun.

1.1.2. Taiteellinen produktio

Taiteellinen produktio sisältää taiteellisen toiminnan ja teoksen. Toiminta kattaa julkisessa tilassa valokuvaamisen tammikuusta 2022 maaliskuuhun 2023 sekä esimerkiksi valokuvien luokittelua, muokkausta ja muistiinpanoja. Viimeisimmän taittoversion tein tammikuussa 2024. Taiteellisen toiminnan myötä syntyi 32-sivuinen ja neljätoista valokuvaa sisältävä valokuvaessee nimeltään *Wondering* (liite 5). Valokuvaessee on visuaalinen tutkielma, jossa pohdin tutkimuskysymyksiäni taiteellisen toiminnan ja ilmaisun kautta.

Taiteellinen toiminta ja valokuvaessee ovat solmiutuneet niin vahvasti osaksi tätä tutkielmaa, että esimerkiksi tutkielman ”taiteellisen osion” laajuutta suhteessa ”kirjalliseen osioon” ei mielestäni ole totuudenmukaisesti mahdollista erotella. Taiteellinen toiminta on osa lähestymistapaa, aineistoani ja myös menetelmää. Valokuvaesseeä tai sen yksittäisiä valokuvia on toki mahdollista nähdä myös tästä kontekstista irrallaan. Silloin katsojalta jää kuitenkin puuttumaan merkittävää taustatietoa, sillä tutkielman prosessi on vaikuttanut huomattavasti valokuvien ja esseen lopputulokseen.

Produktioon liittyvät myös päiväkirjamaiset muistiinpanot. Niihin kirjoitin ylös esimerkiksi kokemuksia ja pohdintoja, joita prosessin aikana huomasin tai havainnoin esimerkiksi kameran takana. En julkaise muistiinpanoja sellaisenaan. Tämän tiedostaminen on ollut itselleni tärkeää alusta asti, sillä se on mahdollistanut vapaamman kirjoittamisen, jonka koen toimineen tutkielman prosessissa tärkeänä reflektiotyökaluna ja ajatuksien herättelijänä.

Tutkielman prosessin alkumetreillä ajattelin tekeväni valmiille teokselleni samanlaisen sisällönanalyysin kuin WSP-kirjalle. Kuten aiemmin mainitsin, graduprosessin edetessä sisällönanalyysien merkitys osana tutkielmaani kuitenkin pieneni, joten päädyin rajaamaan

tämän vaihtoehdon pois. Sisällönanalyysin sijaan toiminta ja teos ovat mukana muulla tavoin kirjoitettuna kielenä ja kuvina: esimerkiksi lähitarkastelevassa teleluvussa on mukana valokuvia omasta teoksestani ja pohdinnoista valintojen takana. Taiteellista produktiotani ja sen merkitystä tutkielmalle reflektoin lisäksi lopuksi omassa pohdintaluvussa (4.1.). Suunnittelin teoksen fyysisesti painettavaksi. Tähän tarkoitukseen sain Finnfololta apurahan, jonka avulla painatin valokuvaesseeä kolmenkymmenen kappaleen erän. Saavutettavuuden vuoksi olen kuitenkin lisännyt tutkielman liitteeksi (5) linkin myös teoksen digitaaliseen vedokseen, josta sen pääsee katsomaan InDesigning Publish Online -alustalla.

1.2. Tutkimuskentät ja lähestymistavat

Tutkielmani on yhdistelmä visuaalisen kulttuurin tutkimusta ja taiteellista tutkimusta. Aloitan tämän luvun selventämällä, mitä näillä tarkoitetaan, miten oma tutkielmani niihin suhteutuu ja millaisia tiedonintressejä näihin linkittyy. Näiden jälkeen selvennän kokemuksen käsitettä, graduni metodologista lähtökohtaa ja metodologian muovautumista tutkielman prosessin myötä. Seuraavassa alaluvussa tarkastelen teorioita, jotka ovat vahvassa sidoksessa myös tutkimuskenttiini ja metodologiaan.

Visuaalisen kulttuurin tutkimus ja taiteellinen tutkimus

Visuaalisen kulttuurin tutkimus voidaan ymmärtää monella tavalla. Laajassa tavassa sen sisään voidaan lukea kaikki katsottavissa oleva toiminta, ”joka tuottaa kulttuurisesti mielekkäitä merkityksiä”. Käytännössä sen tiedonintressinä on kuitenkin ensisijaisesti ”visuaaliset merkkikielien ja kuvat, niiden kulttuuriset ja historialliset erityispiirteet sekä visuaalisen aineiston, tiedon, katsojuuden, medioiden ja tuotannon kriittinen analyysi”. Tästä sen voi vielä paikantaa kuvan tai kuvallisuuden ja representaatioiden tutkimukseksi. (Rossi & Seppä 2007, 7.) Kuvallisuus onkin visuaalisen kulttuurin ydintä (Seppänen 2005, 11). Representaatio on monimerkityksellinen käsite (kts. esim. Knuuttila & Lehtinen 2010), jolla usein viitataan esittämiseen tai *re-etu*liitteen mukaisesti uudelleen esittämiseen. Tutkielmani ei kuitenkaan sijoitu representaatiotutkimukseksi, joka on suurelta osin semiotiikkaa (Seppä 2012, 200).

Visuaalisen kulttuurin tutkimukseen eivät liity ainoastaan kuvat, vaan myös esimerkiksi niihin liittyvät verbaalitekstit (Rossi & Seppä 2007, 8) kuten WSP-kirjassa kuviin liitetyt tekstit. Tässä tutkielmassa mukana olevat käsitteet kuten valokuva, katse ja sukupuoli osuvat kaikki visuaalisen kulttuurin tutkimuksen ytimeen. Tutkielmassani visuaaliseen kulttuurin kiinnittyy myös esimerkiksi katuvalokuvauksen normit. Visuaalisen kulttuurin tutkimus on monitieteistä, ja usein kaksinkertaisesti (Rossi & Seppä 2007, 10–12) ja myös tämä tutkielma sykkertyy yhteen monien eri tieteenalojen kanssa.

Taiteellinen tutkimus puolestaan on tekijälähtöistä ja eroaa taiteen tutkimuksesta. Taiteen tutkiminen lähtee taiteellisen toiminnan ulkopuolelta, kun taas taiteellinen tutkiminen on tekijälähtöistä eli sitä tekee henkilö, joka tuntee oman toimintansa ja tuo siihen liittyviä kokemuksia esiin. (Varto 2017, 93.) Taiteellisessa tutkimuksessa tärkeitä asioita ovat esimerkiksi kontekstoinnin ja motiivin kertominen sekä vakuuttavuus (Varto 2017, 24–26). Taiteellisen tutkimuksen metodologia kumpuaa usein taiteellisesta toiminnasta.

Tutkielmassani visuaalisen kulttuurin tutkimus ja taiteellinen tutkimus kiinnittyvät myös feministiseen tutkimukseen, kuten ajatukseen tiedon paikantuneisuudesta (Liljeström 2004, 15; Porkola 2023). Tutkielmassani tarkastelen kriittisesti myös vastakohtapareja kuten ihminen–eläin, nainen–mies, ruumis–mieli ja luonto–kulttuuri (Liljeström 2004, 15; Kumpulainen 2023). Nämä kiinnittymiset ja niihin liittyvät näkökulmat ovat yhteydessä tutkielmani tiedonintresseihin sekä esimerkiksi siihen, miten aihetta tutkielmassani lähestyn ja millä tavoin.

Johdannon alussa kerroin, että tämän tutkielman aihevalinnan motiivina ovat toimineet tuntemukset kameran takana sekä muiden ottamien kuvien edessä, eli toisin muotoiltuna kokemukset tekijänä ja tulkitsijana/katsojana. Tutkielmassani pyrin yhdistämään näistä kahdesta positiosta kumpuavia näkökulmia. Ajattelen tutkielmaani ensisijaisesti visuaalisen kulttuurin tutkimuksena, jossa on mukana taiteellisen tutkimuksen myötä myös minun eli tekijän kokemukset – samalla ymmärtäen, että myös minä olen jaetun kulttuurin jäsen.

Kokemus tutkielmassa

Arkikielessä puhumme paljon kokemuksesta, mutta tieteellisesti tarkasteltuna ”kokemus on yksi hankalimmista ja monimerkityksellisimmistä käsitteistä” (Kukkola 2018, 41). Tässä tutkielmassa kiinnitän kokemuksen erityisesti taiteelliseen tutkimukseen (esim. Varto 2017; Tuovinen & Mäkikoskela 2018) sekä subjektiivisen ja yhteisöllisen yhdistävään viitekehukseen (vert. Backman 2018). Kokemus sekä siihen liittyvät merkitykset ja todellisuus liittyvät aikaan ja paikkaan. Myös kokijan aiempi historia, kuten esimerkiksi tiettyssä paikassa eläminen vaikuttavat tämänhetkisiin kokemuksiin, eikä yksittäinen toimija subjektiivisine kokemuksineen ole irrallaan kulttuurisista ja yhteisöllisistä rakenteista.

”Taiteellisen tutkijan tutkimuskohteena kokemus ei siis ole henkilökohtainen piirre, tulkinta tai yleispätevä abstraktio vaan kuvaus tavasta, jolla yksittäinen taiteellinen toimija on ehdollistettu monisyntyisen kulttuurisen ja yhteisöllisen rakenteensa mukaan” (Tuovinen & Mäkikoskela 2018, 231).

Taiteellisessa tutkimisessa kokemuksen voi ymmärtää tutkimuksellisenä asenteena (Tuovinen & Mäkikoskela 2018, 242–234). Taiteellisessa toiminnassa käytössä ovat aistisuus, kokemuksellisuus ja kehollisuus, ”joissa meillä on yhteinen, todella intersubjektiivinen maailma, jossa koemme samoja asioita ja voimme palata takaisin niihin koetellaksemme, olemmeko todella kokeneet samoja asioita” (Varto 2017, 19). Suomessa taiteellinen tutkimus kuuluu aloihin, joihin kokemuksen tutkimus on vakiintunut (Toikkanen & Virtanen 2018, 7).

Subjektiivisen ja yhteisöllisyyden yhdistävällä viitekehyksellä viitataan siihen, että kokemus tässä tutkielmassa yhdistää subjektiiviset tuntemukset ja intersubjektiivisesti jaetun yhteisen todellisuuden kohtaamisen. Tällöin kokeminen on ”yhteisessä kontekstissa tapahtuvaa ennakkokäsitysten ja todellisuuden välistä elävää, jaettua vuorovaikutusta”. Se on myös tilannesidonnaista ja tapahtumaluonteista. (Backman 2018, 26, 28.) Kokemus kiinnittyy lisäksi teorioihin, joita tutkielmassa sovellan. Erityisesti empatiassa korostuu kokemus, johon kiinnittyvät myös tunteet ja rationaalinen pohdinta. Lisäksi reiluus linkittyy kokemukseen, sillä etiikka kumpuaa kokemuksesta (Aaltola 2017, 81).

Lähestyminen ja metodologian muovautuminen

Tutkielman metodologinen lähestymistapa on kummunnut tutkielman prosessista, taiteellisesta tutkimuksesta ja valitsemistani teorioista. Tutkielmani prosessi alkoi erityisesti WSP-kirjaan tutustumisella sisällönanalyysin avulla, ja pian tämän jälkeen aloitin myös oman taiteellisen produktioni. Samaan aikaan tutustuin lähdekirjallisuuteen ja aloitin tämän kirjallisen osion muotoilun. Tutkielmani menetelmä ei ole ollut etukäteen tiedossa, vaan se on muotoutunut tutkielman tekemisen prosessin aikana suhteessa sisältöön, kysymyksiini ja tematisointiin (vert. Varto 2017, 24).

Lähestymistavan aiheeseen jaoin laajakulmalukuun (2) ja telelukuun (3), eli niin sanotusti *kauempaa ja laajemmin* sekä *lähempää ja rajatummin* aineistoa tarkastelemaan tapaan. Molemmissa on mukana katsojan/tulkitsijan sekä tekijän näkökulmat, mutta lähemmässä teleluvun tarkastelussa ne erottuvat hyvin selkeästi. Molemmissa luvuissa olen hyödyntänyt sisällönanalyysistä saatuja tietoja, omaa taiteellista toimintaani sekä lähdekirjallisuutta.

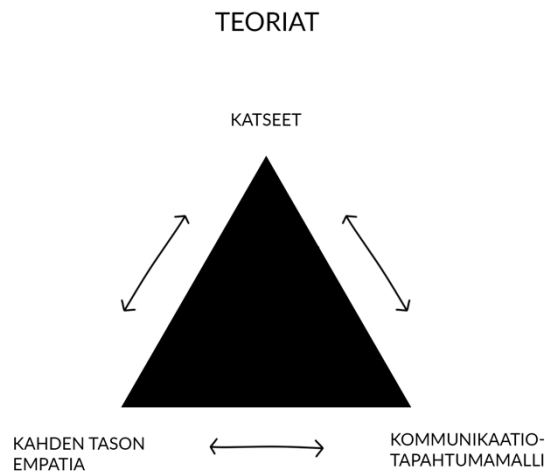
Telelukuun olen valinnut neljää teemaa ja näiden sisälle kuvaesimerkkejä WSP-kirjasta sekä omasta produktiostani. Täten muodostui eräänlainen rinnastava praktiikka, jossa luen aineistoa argumentoivasti. Luvussa ymmärtäisin rinnastuvan valitsemani kuvat sekä laajemmin lähtökohdat tulkitsijana/katsojana ja tekijänä. Tässä metodissa tärkeäksi olen kokenut kontekstoinnin, teorioihin ja lähdekirjallisuuteen kiinnittymisen sekä mahdollisimman avoimen ja selkeän kirjoittamisen, jonka avulla lukijan olisi mahdollista hahmottaa, millaista polkua olen kulkenut ja argumentointeihini päätynyt.

Tutkielmassani keskeisiä ovat valitsemani kolme teoriaa, joiden soveltaminen on heijastunut kaikkeen tutkielmassani, kuten siihen, millä tavalla olen lähestynyt aineistoani ja millaisia valintoja olen tehnyt taiteellisessa toiminnassani. Valitsemistani teorioista ja niiden soveltamisesta tutkielmaani kirjoitan seuraavaksi tarkemmin.

1.3. Teoriat

Valitsemani teoriat ovat katseet, kahden tason empatia ja kommunikaatiotapahtumamalli, joita sovellan vuorovaikutteisesti. Ajattelen näitä ikään kuin kolmioksi, jossa eri osasten

muutokset vaikuttavat kokonaisuuden tulkintaan (kuvio 1). Soveltamalla näitä erilaisia teorioita tarkoitukseni on päästä aiheeseen kiinni moniulotteisesti, tarkoituksenmukaisesti ja mahdollisesti uutta näkökulmaa tuoden.



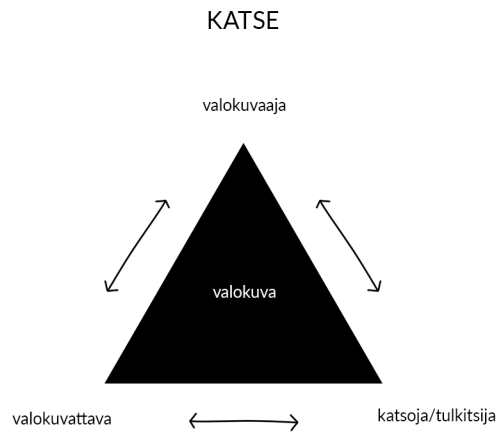
Kuvio 1. Visualisointini valituista teorioista. Nuolet kuvaavat sitä, kuinka muutos tai tieto kolmion kärjessä vaikuttaa reiluuden kokemukseen ja/tai valtasuhteisiin, ja kuinka nämä teorit ovat tutkielmassa keskenään jatkuvassa vuorovaikutuksessa.

1.3.1. Katseet

Katseen käsitteen avulla on mahdollista tarkastella valokuvaajan, valokuvauksen kohteen ja katsojan/tulkitsijan välisiä suhteita (vert. Lewis 2021, 113), ja tämä on keskeinen tapa, jolla katseen käsitettä tässä tutkielmassa lähestyn (kuvio 2). Myös valokuvan voi ymmärtää katsovan meitä. Lisäksi mukana on kirjan osalta myös kuratoijan katse, ja koko aineistossa oma katseeni – tulkitsemaani on mahdotonta täysin tai edes jossakin määrin irrottaa omasta kulttuuristani ja historiastani. Erilaisia katseen teorioita on käytetty useissa visuaalisen kulttuurin tutkimuksissa (esim. Vänskä 2006), ja koska katsomistapahtumaan yhdistyy valta (esim. Rossi 1995, 10), ajattelin katseen olevan sopiva työkalu myös omassa tutkielmassani.

Käytettäessä käsitettä ”katse” viitataan yksikköön monikon sijaan, vaikka ei ole olemassa vain yhdenlaista katsetta vaan useita erilaisia katseita (Lewis 2021, 113), joihin vaikuttavat monenlaiset tekijät historiasta kulttuuriin ja yhteiskuntaan – niin laajemmassa kehityksessä kuin katsovan/näkevän (tai katsottavan/ nähtävän/ei nähtävissä olevan) yksilön osalta. Kuten

minkä tahansa kielen, katseen voi ymmärtää myös sosiokulttuurisesti kehystettynä (Urry & Larsen 2011, 14), jolloin on olemassa useita eri tapoja katsoa tai nähdä.



Kuvio 2. Katseen teorian visualisointini. Tässä tutkielmassa käytän katseen käsitettä huomioidakseni valokuvaajan, valokuvattavan ja katsojan/tulkitsijan väliset suhteet. Visualisoinnissa nuolet kuvaavat vuorovaikutteisuutta. Kaiken keskellä on valokuvan medium, johon katseen käsitettä sovellan, ja joka osaltaan vaikuttaa katseeseen.

Katseeseen liittyviä useita erilaisia teorioita

Katseeseen liittyvä klassikkoteos on Laura Mulveyn *Visual Pleasures and Narrative Cinema* (1975), jossa hän lanseerasi muun muassa käsitteen mieskatse. Mulveyn mielihyvää kokeva katsoja oli mies, ja mielihyvä oli luonteeltaan seksuaalista. Hänen mukaansa naiset olivat passiivisia katseen kohteita, ja identifioituminen esitettyihin naisiin oli masokistista. Nainen oli se, jota passiivisesti katsotaan, ja miehellä puolestaan oli mahdollisuus identifioitua esitettyihin representaatioihin ja katsoa aktiivisesti.

Aktiivisen katseen on siis pitkään ajateltu olevan maskuliinista ja feminiinisen katseen passiivista. Esimerkiksi Vänskä (2006, 40) nostaa väitöksessään esiin, että Mulveyn teoksen ilmestymisen aikaan sukupuolieroa pidettiin vielä ideologisenä faktana. Varhaisempia teorioita onkin kritisoitu monin osin, liittyen esimerkiksi katseen kolonisointiin sekä luokan, etnisyyden ja queer-näkökulman unohtamiseen (Lewis 2021, 113). Esimerkiksi vuonna 1992 bell hooks nosti esiin, että Mulveyn teoria sivuutti täysin värillisten (black) naisten näkökulman, ja lanseerasi vastakatseen käsitteen, jota myös esimerkiksi Vänskä (2006) on

soveltanut. Käsitteet mieskatse ja naiskatse tulevat esille monissa kirjoissa ja tutkimuksissa (esim. Lewis 2021, 113; Hadland & Barnett 2018; Oliver 2017).

Erityisesti sosiaalisen median myötä Mulveyn mieskatse saattaa kuitenkin olla taas hyvinkin ajankohtainen, sisältäen tirkistelyn, fetisoinnin ja omistushaluisen fantasian. Esimerkiksi Oliver (2017) kirjoittaa, että valitettavasti mieskatseen käsite voi itse asiassa tässä ajassa olla nuorille naisille ajankohtaisempi ja vaarallisempi kuin koskaan aiemmin. Katseista voidaan puhua myös monin muin eri käsittein ja merkityksin, kuten tirkistelevä, kateellinen, narsistinen, aktiivinen, passiivinen ja niin edelleen (esim. Bate 2016, 76–78, 180, 216) tai kulttuurisuuden ja historian problematiikan kautta, kuten Kaja Silvermanin teoriassa gaze, look ja screen (Silverman 1996, 3–4; Koivunen 2004, 248).

Sosiaaliseen mediaan linkittyy myös tyttökatsse. Sen missiona on pienentää sukupuolien välisiä eroja ja saattaa valokuvaavia tyttöjä ja työmahdollisuuksia yhteen (National Museum of Women in Arts). Tyttökatsse ei välttämättä sellaisenaan sovi tähän graduun sovellettavaksi, mutta siihen liittyy useita asioita, jotka resonoivat myös oman aineistoni kanssa. Erityisesti Instagramiin linkittyvään #girlgazeen esimerkiksi osallistuu yleisöä maailmanlaajuisesti, ja samalla nousee esille myös internationaalisuuden narratiivi ja eksotismi. Mukana on myös ”portinvartijat”, joista kirjoitin aineiston yhteydessä. (Looft 2017.) Tyttökatsseesta ei kuitenkaan ole vielä paljoa akateemista tutkimusta.

Aineistona olevassa WSP-kirjassa on useita matkoilla otettuja valokuvia, ja monet matkakuvat ovatkin itse asiassa matkoilla otettuja katuvalokuvia. Valokuvalla ja matkustamisella on pitkä jaettu taival takanaan, ja siihen on liittynyt eksoottisen ja uniikin kameralla kuvaaminen (Looft 2017). Tähän kehykseen voi liittyä myös esimerkiksi imperialistinen katse, joka kiinnittyy kolonialistiseen historiaan (kts. esim. Brito-Henriques 2014).

Turistikatseeseen puolestaan liittävät uudet maisemat, jotka ovat jotakin totutusta poikkeavaa, sillä matkustaessamme katsomme kohtaamaamme ympäristöä usein uteliaana ja kiinnostuneena. Turismi sisältää monenlaisia katseita ja turistit katsovat ”erilaisuutta” eritavoin. Tämä johtuu osin siitä, että turistikatseet ovat rakentuneet esimerkiksi luokan, sukupuolen, etnisyyden ja iän mukaan. Turistikatse on myös verrannollinen vastakohtaansa eli kotoisaan arkielämään: turistikatseeseen vaikuttaa, millainen kontrasti näiden

kokemusten välillä sattuu olemaan erityisesti sosiaalisten rakenteiden osalta. (Urry & Larsen 2011, 15.)

Katsominen ja näkeminen tarkoittavat eri asioita

Bate (2016, 81) esimerkiksi muotoilee, että *looking* on katsomisen teko, ja *seeing* on havainnoinnin ja tunnistamisen teko. Lewis (2021, 156) nostaa esiin, että valokuvan teoria on tyypillisesti keskittynyt katsomisen tekoon (act of looking), eli pyrkimyksenä on ollut analysoida, kuinka valokuvaaja katsoo subjektiaan tai kuinka joku katsoo kuvaa. Tämä tekee subjektista speaktaakkelin. Näkemisen (seeing) mukaan ottaminen yhtälöön muuttaa dynamiikkaa, sillä se ehdottaa, että valokuvaamisen takana on intentio ymmärtää, ja jatkeena tälle ehkä auttaa katsojaa tuntemaan itsensä ymmärretyksi (Lewis 2021, 156).

Hyödynnän tutkielmassani erilaisia katseen teorioita ja pohdin niitä suhteessa toisiinsa, mutta keskeiseksi koen tarkastella valokuvaajan, valokuvauksen kohteen ja katsojan/tulkitsijan välisiä suhteita yhdistämällä katseen kahden tason empatiaan ja kommunikaatiotapahtumamalliin.

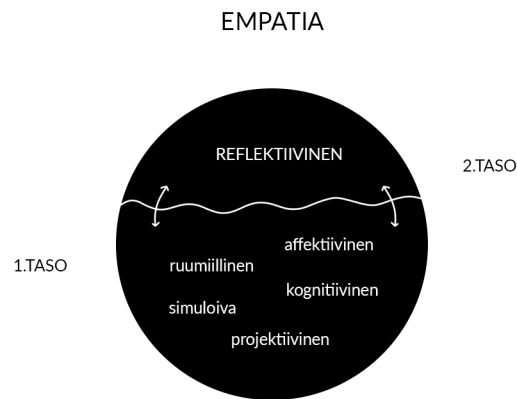
1.3.2. Kahden tason empatia

Perehtyessäni graduaiheen äärelle ohjanneiden tuntemuksien käyttöön tutkimuksessa löysin empatian käsitteen. Se alkoi tuntua keskeiseltä nimittäjältä, jonka avulla kokemusten ja tuntemuksien tuomaa informaatiota voisi suhteuttaa laajempaan reflektioon (katu)valokuvaajan, kuratoijan ja/tai kuvan tulkitsijan pohtiessa erilaisten tilanteiden ja kuvien reiluutta. Myös nykyaikana käytetty termi ”inhimillisyys” viittaa usein myötätuntoiseen tai empaattiseen muiden huomioimiseen. (Aaltola 2017, 16.)

”Juuri tunteiden esilletuonti on reitti pois kasvottomuudesta, optimoinnista ja apatiasta. Tunteet tulisikin paikantaa ja tunnistaa, ja niitä tulisi arvioida myös julkisesti, kulttuurin kerroksissa.” (Aaltola 2017, 15.)

Empatiasta on olemassa useita erilaisia teorioita ja määritelmiä. Valitsin tähän tutkielmaan Aaltolan *Empatia*-teoksessa (2017) esittelemän kahden tason empatian teorian, jota sovellan käsitellessäni tunteista saatavaa tietoa. Moraalin kannalta on järkevää yhdistää tunteet ja

rationaalinen pohdinta (Aaltola 2017, 13–19), ja tässä tutkielmassa käytän näiden yhdistelmää reiluuden ja valtasuhteiden tarkasteluun katuvalokuvan kehyksessä.



Kuvio 3. Visualisointini empatiateorian muodoista ja tasoista. Ensimmäisellä tasolla ovat mentaaliset tilat ja toisella tasolla kuudes empatian muoto eli reflektiivinen empatia, jossa ensimmäisen tason tuntemuksia reflektoidaan ja esimerkiksi havaitaan, ketä kohtaan tunnemme empatiaa ja miksi. Nuolet kuvaavat jatkuvaa liikettä ensimmäisen ja toisen tason välillä.

Empatian kaksi tasoa

Aaltola on jakanut empatian kahteen tasoon: 1) ensimmäinen taso ja 2) metataso.

Ensimmäisellä tasolla ovat mentaaliset tilat, joihin liittyvät esimerkiksi tilannesidonnaisuus ja vaihtelut. Tämä ensimmäinen taso on jaettu viiteen erilaiseen empatian muotoon:

projektiivinen empatia, simuloiva empatia, kognitiivinen empatia, affektiivinen empatia ja ruumiillinen empatia. Näissä kaikissa muodoissa on mahdollisuuksia, mutta myös rajoitteita (Aaltola 2017, 27–96). Toinen taso eli metataso sisältää kuudennen empatian muodon eli reflektiivisen empatian (Aaltola 2017, 96).

Yllä on visualisointini valitsemani empatiateorian muodoista ja tasoista (kuvio 3).

Seuraavaksi kirjoitan tiiviisti, mistä näissä muodoissa ja tasoissa on kyse, ja samalla annan esimerkin muodon tunnistamisesta valokuvan kontekstissa – eli lyhyesti valotan, miten nämä muodot linkittyvät mielestäni kuvan reiluuden kokemukseen tai kuvaajan ja/tai julkaisijan sekä kuvattavan välisiin valtasuhteisiin.

Ensimmäisen tason empatian muodot

Projektiivinen empatia kysyy esimerkiksi, miltä minusta tuntuisi olla tuossa tilanteessa? Keskiössä on minähahmo. Tässä mielikuvitusta käytetään apuna toisen ymmärtämiseksi. Vaarana on keskittyä liiaksi itseensä toisen tuntemuksien sijaan. (Aaltola 2017, 32–33, 93.)

Tulkitessani valokuvaa voin esimerkiksi kysyä, miltä minusta tuntuisi olla tuo junassa istuva nainen, jota on kuvattu? Tällöin ajattelen itseni hänen paikallensa eli kuvittelen tilanteen, jossa itse istun junassa, joku kuvaa minua ja julkaisee kuvan. Olen siten minä vastaavassa tilanteessa, enkä ymmärrä kuvatun naisen kokemusta vaan ainoastaan omani. Myös jos olen itse kuvaamassa ja ajattelen itseni kuvattavan tilalle, on kyse projektiivisesta empatiasta.

Simuloivassa empatiassa kokija yrittää simuloida toisena olemista. Eli itsensä ajattelun sijaan kuvittelee, miltä tuntuu olla tämä toinen tässä tilanteessa. Simuloivaan empatiaan liittyy tarinallisuus ja erilaisten kuvien maalailu. Projektiiviseen verrattuna simuloiva empatia koettaa poistaa minään keskittymistä, ja keskittyy nimenomaan toisen yksilön tarinoiden ja kokemusten kuvittelemiseen. ”Se ei kuitenkaan itsessään riitä moraalisen huolen syntymiseen: tarinatkin voivat jättää kylmäksi”, Aaltola summaa kääntöpuolta. (Aaltola 2017, 37, 93–94.) Projektiivisessä ja simuloivassa kokija ikään kuin kurottaa kohti toista, yrittäen sijoittua hänen asemaansa tai kuvitella sen. (Aaltola 2017, 93.)

Tässä kohdin voin – edelleen junaesimerkkiä avuksi käyttäen – kuvitella, miltä kuvan naisesta on tuntunut tulla kuvatuksi. Kuvittelen siis olevani hän, en minä vastaavassa tilanteessa. Tämä tapahtuu luomalla tarina tilanteen ympärille, ja sen avulla pyrkii saamaan toisen kokemuksesta kiinni. Miltä tuntuisi olla juuri hän, siinä linssin toisella puolella kuvattavana? Myös valokuvassa olevan henkilön tarinaa voi yrittää simuloida tarinoinnin avulla. Työkaluna simulaatiossa on mielikuvitus.

Kognitiivinen empatia viittaa toisten tunnetilojen havaitsemiseen tai päättelyyn, tulkiten esimerkiksi äänensävyjä tai kasvonliikkeitä, mutta ilman, että havainnoitsija ottaa tunnetiloihin itse osaa. Se on siis tunneneutraalia mielenlukemista. Tämä empatian muoto on tärkeä, ja valtaosa käyttää sitä jokapäiväisessä elämässä; se auttaa esimerkiksi tunnetilojen havaitsemista arjessa sekä ymmärtämään pintakerrosta syvemmälle. Mutta ilman muihin

empatian muotoihin kytkeytymistä vaarana on esimerkiksi manipulointi ja hallinta, jotka linkittyvät suoraan vallankäyttöön. (Aaltola 2017, 49–51, 53, 94.) Kognitiivisessa empatiassa liike on päinvastainen kuin edeltävissä, eli etäännyttämme itseämme toisesta näköalan parantamiseksi (Aaltola 2017, 93).

Toisiin empatian muotoihin yhdistettynä kognitiivinen empatia voi antaa tärkeää tietoa, joka välittyy esimerkiksi kuvattavan äänensävyistä. Yksinään sitä voi käyttää myös esimerkiksi manipulointiin, kuten vaikkapa tilanteessa, jossa kuvaaja ymmärtää kuvatun halun tai tarpeen tulla nähdyksi, ja kuvaa ehkä suostumuksellakin henkilöä tai tilannetta, josta voi kuitenkin olla haittaa kuvatulle. Tällöin kuvaaja on havainnut toisen tunnetilan, mutta muut empatian muodot eivät välttämättä ole olleet mukana. Samoin esimerkiksi aggressiivisessa lähikuvauksessa saatetaan päätellä tunnetiloja tai provosoida niitä esiin.

Ruumiillinen empatia on kehollista. Tämä linkittyy fenomenologiaan. Ruumiillisen empatian muodossa otetaan huomioon, että empatia on myös ruumiillinen tapahtuma, joka kytkeytyy osaksi kehoamme: aisteja, eleitä, liikkeitä, ääniä sekä kykyä olla kosketuksissa myös muiden olentojen kehojen kanssa. Eli emme ole vain mielemme sisällä, vaan ruumiillisesti läsnä. Tässä muodossa tunnetta ei jaeta, vaan tunnistetaan kehollisten kokemuksien kautta, keskittyen toiseen yksilönä. (Aaltola 2017, 76–80.) Ruumiillisessa empatiassa olemme dynaamisessa vuorovaikutuksessa. Liike on itsestä toiseen ja toisesta itseän, ja vaikutus on molemminpuolista. (Aaltola 2017, 93.)

Ruumiillisen empatian avulla on mahdollista vaikkapa havainnoida, että toinen ei halua tai haluaa tulla kuvatuksi, kuten esimerkiksi liikehdintä pois kamerasta – poseeraus. Myös katse toimintana on ruumiillista. Valokuvasta voi tulkita esimerkiksi kehon asentoja ja tunnustella, mitä tuntemuksia ne herättävät, samoin kuin valokuvaajan tai valokuvattavan keholliset viestit.

Affektiiviseen empatiaan liittyy resonaatio. Se on tunnejakamista ja tunteiden kehollistumista, eli tunteiden mukautumista osaksi kokijaa, jossa välittömyys korvaa mielikuvituksen. Tässä oleellista on havainto ja siitä muodostuva idea. Affektiivinen empatia edesauttaa myös muiden empatian muotojen yhteyttä moraalisiin. (Aaltola 2017, 64, 67, 94.) ”Houkutellessaan meitä jakamaan muiden tunnekokemuksia, se tuo nuo kokemukset moraalisen huolen piiriin” (emt, 94). Affektiivinen, kognitiivinen, simuloiva ja ruumiillinen

empatia parhaimmillaan tukevat toisiaan, affektiivisen ollessa ydin, jota muut edesauttavat (Aaltola 2017, 71, 73).

Vaikka affektiivisen empatian luoma mahdollisuus toisten kokemusten myötäelämiseksi, ja kokemalla ne arvojen kuten ”hyvä” tai ”oikea” ja ”paha” tai ”väärä” valossa, on myös tässä muodossa omat ongelmansa. Aaltolan mukaan merkittävimpänä on se, että silloin saatetaan keskittyä ”liiaksi yhteen tunnetilaan sekä samankaltaisuuden oletuksiin”. Eli muut empatian variaatiot voivat tukea myös affektiivista empatiaa. (Aaltola 2017, 94.) Affektiivisessä empatiassa toinen liikkuu meitä kohti; tunteet resonovat ja tulevat meihin (Aaltola 2017, 93).

Resonaatiota tapahtuu myös valokuvaustilanteessa, jossa kuvattavan tunteet voivat resonoida kuvaajaan, tai kuvaajan tunteet kuvattavaan: tunnetila ikään kuin väräilee kohti ja tulee toiseen. Myös valokuvaa katsoessa voi ymmärryksen mukaan tapahtua resonaatiota valokuvan ja kokijan välillä, ainakin yhdistettynä osittain tarinallistettuun tuntemukseen (projektiivinen ja/tai simuloiva). Resonaatio on näistä ensimmäisen tason muodoista välittömin, ja ehkä myös vaikeimmin sanallistettava tuntemus.

Empatian toinen taso eli metataso

Empatiakykyä voi kehittää tunnistamalla ensimmäisen tason variaatioita. Tällöin on mahdollista ”huomata mistä empatia koostuu, miten yhteiskunnan eri instanssit vaikuttavat sen rakentumiseen ja mitkä empatian mekanismeista ovat omalla kohdalla puutteellisia”. (Aaltola 2017, 95–96.) Näiden tunnistamiseen Aaltola on luonut metatason, eli reflektiivisen empatian.

Reflektiivinen empatia on toistuvaa, nopeaa ja dynaamista liikettä ensimmäisen tason välittömien empatian muotojen ja metatason välillä. Tämän liikkeen avulla on tarkoitus pyrkiä hahmottamaan, keitä kohtaan tunnemme empatiaa, missä muodossa, miksi ja millä perusteilla. Tällöin voi päästä kiinni esimerkiksi siihen, mitä uutta empatia kertoo, ja miten minun tulisi muokata esimerkiksi maailmankuvaani empatian avulla saamani tiedon myötä. (Aaltola 2017, 96.) Tai esimerkiksi ajatteluni suhteessa kuvattaviin. Tällöin lienee mahdollista paremmin myös tunnistaa, millaista vallankäyttöä ilmenee, ja kuinka ”oikeutettuja” tilanteet ja valinnat ovat.

Metatasolla on mahdollista yrittää suhteuttaa tuntemuksia laajempaan kehykseen, ja pyrkiä ymmärtämään tilanteita reflektion avulla. Kun ensimmäisellä tasolla eri tavoin tunnistettiin ja jaettiin muiden tunnetiloja, tällä toisella tasolla pyritään hahmottamaan niiden suhteutumista muita koskeviin asenteisiimme, oletuksiimme ja tunteisiimme. Tarkoitus on ikään kuin laajentaa näkymää hypähtämällä pienelle näköalatasanteelle suhteessa ensimmäisen tason tuntemuksiin, ja sieltä tarkastella, miten esimerkiksi oma maailmankuva niihin vaikuttaa. Tämä antaa mahdollisuuden suunnata paljastava valo myös itsesuuntautuneisuuteen. (Aaltola 2017, 96–97.)

Kulttuurin yksilökeskeisyys, joka korostaa kilpailua, saattaa tukea ihmiskuvaa, johon liittyy egoismi ja itsen asettaminen arvon alkumuodoksi. ”Tällainen ihmiskuva tuottaa ja tukee todellisuuskäsitystä, jossa muista yksilöistä ja olennoista tulee jopa arvottomia objekteja, resursseja omille tarkoitusperillemme. Samalla empatian elintila pienenee”. (Aaltola 2017, 97–98.) Aaltola kirjoittaa aiheesta huomattavasti paljon laajemmassa yhteiskunnallisessa kehyksessä, mutta myös edellisen lauseen sisältö on mielestäni siirrettävissä tarkasteltavaksi suhteessa katuvalokuvaan. Milloin esimerkiksi kanssakulkijasta tulee vain resurssi omille tarkoitusperillemme? Miten aineistooni liittyvä kilpailuasetelma vaikuttaa kuvaajan valintoihin?

Reflektiivinen empatia saattaa siis osoittaa tällaisten rakenteiden olemassaolon sekä myös tavan, ”jolla ne vaikeuttavat kykyä ymmärtää sekä kunnioittaa muita” (Aaltola 2017, 98). Metataso edesauttaa myös empatian kriittistä arviointia. (emt, 98.) Tässä tutkielmassa pyrin valitun empatian teorian avulla tunnistamaan ja refleктоimaan, millaisia rakenteita ja valtasuhteita (katu)valokuvaukseen liittyy sekä pohtimaan tilanteisiin ja kuviin liittyvää reiluuden kokemusta.

Tukahdutettu empatia, yhteiskunta ja kulttuuri

Hypoteesinani on, että perehtymällä empatiaan osana valokuvaa olisi mahdollista kehittää reilutta (katu)valokuvauksen prosesseissa. Tähän liittyy vahvasti myös yhteiskunnan ja kulttuurin huomioiminen. Ymmärtäisin katuvalokuvien sekä niihin liittyvien käsityksien ja tekstien osaltaan luovan katuvalokuvaukseen liittyvää kulttuuria, joka saattaa esimerkiksi vaimentaa empatiaa kuvattuja kohtaan. Esimerkiksi oppaissa saattavat korostua oikeudet,

”kohtaa pelkosi” -tyylinen ohjeistus ja vinkkien anto, jotka eivät useinkaan painota toisen asemaan asettumista (esim. Duckett 2022, 48–61). Lisäksi laajemmat kulttuuriset, yhteiskunnalliset ja muut ulottuvuudet vaikuttavat siihen, miten tunnistamme ja käytämme empatiaa.

Empaattinen ihminen voikin ikään kuin sulkea empatiansa pois tietyissä tilanteissa tai vaikkapa tiettyjä ihmisryhmiä, luokkia tai muita lajeja kohtaan. Kulttuuriset, poliittiset, taloudelliset ja uskonnolliset vaikutteet vaikuttavat myös empatian muotoihin, voidaan myös vääristää tai vaimentaa niitä. (Aaltola 2017, 94–95.) Empatian avulla on mahdollisuus yrittää ymmärtää toisten maailmoja, mikä on keskeinen osa tätä gradua. Tunteiden mukaan ottaminen ei myöskään tarkoita, että seuraan jokaista tunnetta, vaan nimenomaan kahden tason avulla pyrin pääsemään ymmärrykseen siitä, mitä tunteista on kannattavaa kuunnella ja kehittää.

Empatian soveltaminen aineistoon ja suhteutus muihin teorioihin

”Moraalin näkökulmasta empatia on ainutlaatuinen kyky jo siksi, että se edesauttaa muiden näkökulman tunnistamista” (Aaltola 2017, 22).

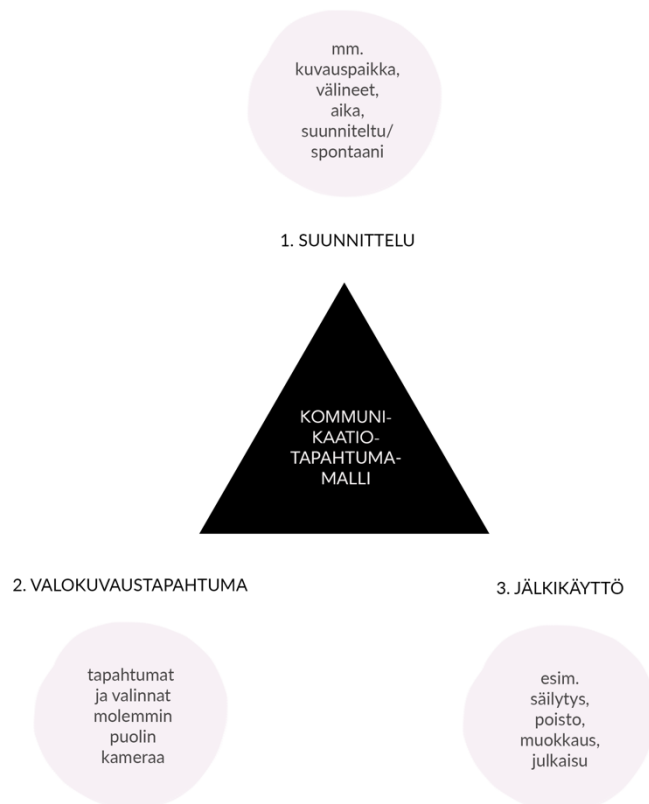
Tutkielmassani sovellan empatian käsitettä yhdessä muiden teorioiden kanssa. Tärkeimmäksi ymmärtäisin pysähtyä niiden tuntemuksien kohdalla, joita valokuvan tai valokuvauksen äärellä kokee, tunnistaa mitkä niistä ovat merkityksellisiä ja reflektion avulla kehittää toimintaa mahdollisesti reilumpaan suuntaan. Aineistostani ajattelen saavani enemmän tietoa ottamalla mukaan tunnepuolen, kuin ainoastaan ”rationaalisesti” tarkastelemalla prosesseja, valintoja tai teoksia. Se ei tarkoita, että rationaalisuutta ei ole, vaan että se toimii yhdessä tunnepuolen kanssa. Aaltolakin (2017, 15) kirjoittaa, kuinka ”ilman tunteita ja empatiaa järki on hukassa”.

Katse kietoutuu myös osaksi empatiaa niin ruumiillisena tekona kuin laajempaan käsitteenä. Yhdistämällä tutkielmassa katseen teorioita ja kahden tason empatian käsitettä pyrin eri tavoin hahmottamaan mahdollisuuksia ymmärtää (katu)valokuvaan liittyviä valtasuhteita sekä pohtimaan, millä tavoin niitä on mahdollista tunnistaa, ja sitä kautta mahdollisesti kehittää toimintaa reilummaksi. Mielestäni katse ja empatia molemmat osaltaan

kiinnittyvät myös kommunikaatioon, ja tästä syystä esittelen seuraavaksi kolmannen mukaan valitsemani teorian.

1.3.3. Kommunikaatiotapahtumamalli

Kommunikaatiotapahtumamalli on tässä gradussa työkalu, jonka avulla pyrin tarkastelemaan ja pohtimaan valintoja ja päätöksiä ennen ja jälkeen valokuvan syntymisen: kameran edessä ja takana, aina suunnittelusta julkaisuun (kuvio 4). Tarkoitus on sen avulla pohtia, millaista kommunikaatio on (mahdollisesti) ollut eri vaiheissa, ja millainen merkitys kommunikaatiolla on suhteessa vallankäyttöön sekä siihen kuinka reiluksi valokuvan koen. Keskeiseksi asiaksi suhteessa empatian teoriaan ymmärtäisin, kuinka tieto kommunikaatiosta vaikuttaa empatian ensimmäisen tason tuntemuksiin ja erityisesti toisen tason reflektioon.



Kuvio 4. Visualisointini kommunikaatiotapahtumamallista. Kommunikaatiotapahtumamalli ottaa kolminapaisesti huomioon suunnittelun, valokuvaustapahtuman ja jälkikäytön. Näihin kaikkiin liittyy erilaista vallankäyttöä, joihin liittyvä tieto mahdollisesti vaikuttaa myös reiluuden kokemukseen.

Sovellan kommunikaatiotapahtumamalli-idean pohjana Ulkunniemen (2005) mallia. Hän käytti työkalua tutkiessaan perhe- ja henkilökohtaisten valokuvien lajityypille ominaisia piirteitä. Tässä tutkielmassa en käytä mallia katuvalokuvan genren tutkimiseen, vaan sovellan sitä valokuvaukseen liittyvien vaiheiden huomioimiseen ja eri tilanteissa ilmeneviin valtasuhteisiin. Sovellukseeni olen nostanut keskeiseksi erilaisten kommunikaatiotapojen (ruumiillinen, kirjoitettu, sanallinen jne.) tuoman tulkinnallisen tai kerrotun informaation ja niiden merkityksen valokuvan eettisyyden pohdintaan – aina suunnittelusta kuvaustilanteeseen, editointiin ja mahdolliseen julkaisuun.

Ulkuniemi on soveltanut Chalfen (1987) kommunikaatiotapahtumamallia, jota Chalfen käytti tutkiessaan amatööri-/näppäily-/perhevalokuvia sekä kotivideoita. Chalfen käytti mallin yhteydessä “kulttuuri ja viestintä” -lähestymistapaa, eli näkökulmaa, jossa viestintä on osa kulttuuria. Chalfen jakoi kommunikaatiotapahtuman seuraavasti: 1) kuvaamisen suunnittelu, 2) tapahtumat kameran edessä, 3) tapahtumat kameran takana, 4) kuvien editointi ja 5) kuvien käyttö. Nämä osiot hän jakoi vielä osatekijöihin, jotka sisälsivät tapahtumaan osalliset, tapahtumapaikan, koodin, tyylin ja aiheen. Mallissa korostuvat sosiaaliset käytännöt. (Chalfen 1987, 19–48.)

Ulkunniemi puolestaan otti kommunikaatiotapahtumamallissaan huomioon ammattilaisten ottamat valokuvat ja niiden vaikutuksen kommunikaatioon, eli korosti myös kuvaajan tekemiä valintoja sekä käytössä olevaa teknologiaa. Chalfen mallista hän esimerkiksi yhdisti kohdat 2) kameran edessä ja 3) takana, ja nimesi ne valokuvaustapahtumaksi. Tällä tavalla hän korosti kyseisten tapahtumien vuorovaikutteisuutta. Ulkunniemen kommunikaatiotapahtuman pääkohdat ovat: 1) kuvaamisen suunnittelu ja valmistelu, 2) kuvaustapahtuma 3) kuvien editointi ja muu käyttö. (Ulkuniemi 2005, 51–67.)

Tässä tutkielmassa koen, että kommunikaatiotapahtumamalli täydentää katseen ja empatian teorioita ottamalla huomioon prosessin eri vaiheissa olevan kommunikaation merkityksen reiluuden kokemukseen.

2. LAAJAKULMA: KUVIA YLEISISSÄ TILOISSA

Aloitan tämän luvun tarkastelemalla katuvalokuvan genreä. Tämä on keskeistä, sillä se miten katuvalokuva ymmärretään ja määritellään, linkittyy suoraan tutkimuskysymyksiini.

Katuvalokuvakatsauksen jälkeen siirryn tarkastelemaan julkisessa tilassa valokuvaamiseen liittyviä vapauksia ja vastuita. Kolmannessa alaluvussa tarkennan sukupuolinäkökulmaan, verkottumiseen ja onko väliä kuka kuvaa ketä -kysymykseen. Lopuksi viimeistelen luvun yhteenvedolla.

2.1. Katuvalokuvan genre ja katuvalokuva aineistossa

Katuvalokuvauksesta ei ole olemassa yhtenäistä määritelmää (Wigoder 2001). Valokuvien genrejä käytetään usein määrittelemättöminä itsestäänselvyyksinä eli niitä ei ole eksplikoitu (Pienimäki 2013, 79), joten myös katuvalokuvista on olemassa monenlaisia näkemyksiä.

Katuvalokuva onkin laaja genre, tyyli tai kategoria, jolla voidaan tarkoittaa hyvinkin erilaisia kuvia ja kuvaustilanteita. Tässä luvussa katsastan, millaisia näkökulmia katuvalokuvaan yhdistyy kirjallisuudessa, tutkimuksissa, WSP-kirjassa sekä omassa produktiossani. Lisäksi tarkennan siihen, mitä genrellä tarkoitetaan, ja miksi olen valinnut käyttää kyseistä käsitettä tässä luvussa.

Katuvalokuvaus levittyy kaikkialle urbaaniin ympäristöön (Alkharafi 2020, 38), ja esimerkiksi rannoilla tai rakennuksien sisällä otetut kuvat voivat hyvin olla katuvalokuvia (Jardin 2017). WSP-kirjassa viisitoista prosenttia oli kuvattu lokaatioissa, jonka sisällönanalyysin yleistyksessä määrittelin rannaksi (liite 1). Eli vaikka genren nimessä on katu, ei valokuvauksen tarvitse tapahtua kadulla, vaan tässä yhteydessä termi *katu* viittaa laajemmin julkiseen tai yleiseen tilaan. Ihmiset ovatkin harjoittaneet katuvalokuvausta käytännössä koko valokuvan historian ajan (Howard & McLaren 2011, 9).

Ihmisen tai sen jäljen läsnäolo

Katuvalokuvan yhteydessä nousee huomattavan usein esiin ihmisen tai jonkinlaisen ihmisyyden läsnäolon merkitys. Esimerkiksi Jardin (2017) nostaa esiin, että valoa ja tarinoita

jahtaavan katuvalokuvaajan kuvien keskiössä on usein ihminen tai idea ihmisestä. Kim (2017) puolestaan muotoilee, että mikäli hän määritteli katuvalokuvauksen, olisi se yksinkertaisesti ”documenting humanity” eli vapaasti suomennettuna ihmisyyden dokumentointia. Ihmiskeskeisyyden merkitys nousee esiin myös WSP-kirjassa: 98 prosenttia valokuvista sisälsi ihmisen, ihmisen osan tai ihmiseksi tulkitsemani heijastuksen tai varjon (kuvio 5).



Kuvio 5. Yleistin sisällönanalyysiin neljä keskiössä olevaa kategoriala: ihminen tai ihmiseksi tulkittava, muu kuin ihmisolento (ei kasvit), miljöö ja esine. Nämä kategoriat eivät olleet toisensa pois sulkevia, vaan samassa valokuvassa saattoi olla keskiössä useampi asia, kuten *ihminen ja muu olento* tai *ihminen, miljöö ja esine*. WSP-kirjan kuvissa korostuu ihminen ja miljöö. Suosituimmat esineet olivat hatut ja sateenvarjot, ja suosituimmat muut olennot olivat lintuja ja koiria. (Liite 1.) Mahdolliset kasvit lukeutuivat tässä kategorisoinnissa osaksi miljööä.

The human figure and its traces are central to the genre of street photography (Alkharafi 2020, 57).

Myös Peterson korostaa ihmisen merkitystä, mutta lisäksi hän ajattelee arkkitehtuuristenkin kuvien voivan olla katuvalokuvia: tällöin keskiössä ovat esimerkiksi kuviot, linjat sekä valon ja varjon dramaattinen leikki. Hänestä katuvalokuva voi olla myös abstrakti. (Peterson 2022.) Toisaalta Haarajoki (ei päiväystä) on sitä mieltä, että urbaanitkaan rakennukset tai kaupunkimaisema yksinään eivät tee katuvalokuvaa: ”Lopulta kiinnostava yksityiskohta on usein jokin inhimillinen, esimerkiksi ihminen. Toisaalta inhimillinen voi olla myös jokin todellisuudessa eloton, mutta kuvassa uuden inhimillisen luonteen saava.”

Ihmishahmo voi olla joko keskiössä tai kauempaa kuvattu hahmo osana kokonaisuuden sommitelmaa (Peterson 2022). Näin oli myös WSP-kirjassa (kuvio 6). Joidenkin kuvien luokittelu kuvakoon mukaisiin kategorioihin tuntui vaikealta. Tulkintaan on vaikuttanut esimerkiksi se, kenet ajattelin kuvan keskiöön, sillä osassa kuvia oli niin kauempaa kuin lähempääkin kuvattuja hahmoja.



Kuvio 6. WSP-kirjasta tulkitsemani kuvakoot. Kirjassa ei tulkintani mukaan ollut lainkaan erikoislähikuvia, joissa koko näkymä täytyisi yhdestä subjektista. Kuvakohtaiset tiedot liitteessä 1.

Eniten tulkitsin olevan yleiskuvia (39 prosenttia) ja kokokuvia (20 prosenttia), joissa myös ympäristö näkyy usein selkeästi. Tämä tulos on linjassa sen kanssa, että suurimassa osassa WSP-kirjan kuvista tulkitsin olevan keskiössä ihminen ja miljöö, sillä kauempaa kuvattuna myös miljöön merkitys osana kuvaa usein kasvaa. Vaikka lähikuvia on vain viisi prosenttia, tulkitsen kuitenkin merkittävän osan kuvista otetun sellaisella etäisyydellä/rajauksella, että kuvattu voi ilman häivyttäviä luovia tekniikoita hyvinkin tunnistettava.

Vaatimus ”aitoudesta”

Katuvalokuvan yhteydessä esiintyy huomattavan usein sana *candid*. Esimerkiksi Howard & McLaren (2011, 9) kirjoittavat katuvalokuvauksen ytimessä olevan ”impulssi ottaa candid-kuvia jokapäiväisen elämän virrasta”. Suomeksi candid kääntyy valokuvan yhteydessä *salaa otettu* (Mot-sanakirja), sisältäen ajatuksia aitoudesta ja suoruudesta. Candid-lähestymistapaan liittyy oletus siitä, että valokuvalla olisi mahdollisuus ”paljastaa todellisuus ’todennukaisesti’ ja ilman retorista välitystä” (Alkharafi 2020, 116).

Katuvalokuvaaja Batdorff avaa kirjassaan puritaanien määrittelyä katuvalokuvasta. Hän muotoilee, että ”ankarimmassa määrittelyn muodossa painotus on sanalla ’candid’, tarkoittaen ilman subjektien tietoisuutta [kuvaustilanteesta]”. Tämä Batdorffin esimerkki avaa suhtautumista candid-kuvaustyyliin. Merkityksellistä on esimerkiksi se, mitä hänen mukaansa nämä niin kutsutut puritaanit ajattelevat kuvaajan läsnäolosta: kyseessä ei voi olla aito candid-hetki, mikäli subjekti huomaa kuvaajan – ja silloin kyseessä ei voi olla myöskään katuvalokuva. (Batdorff 2013.)

Alkharafi (2020, 62) kirjoittaa, kuinka kaikenlaisen kommunikaation ja vuorovaikutuksen valokuvauskohteiden kanssa kieltävä candid-valokuvaus saattaa rohkaista voyeristisiä ja häiritseviä valokuvauskäytäntöjä. Katuvalokuvauksen laajempi ymmärrys puolestaan on vähemmän rajoittava ja määräävä, antaen myös vähemmän lupaa tirkisteleville käytännöille. ”Lisäksi avoin lähestymistapa kannustaa luovuuteen tarjoamalla tilaa tutkia ja hahmottaa uudenlaisia käytäntöjä, jotka ovat olemassa candid-lähestymistavan ulkopuolella”. (Alkharafi 2020, 62.)

After all, a photograph is not a window to the world; it is a product of a creative and technological decisions behind its making (Lewis 2021, 158).

Niin sanottu ”aitouden” vaatiminen tai sen keinotekoinen vaaliminen ovat myös osa valokuvien laajempaa historiaa. Jaottelu muistuttaa minua valokuviin pitkään liitetystä luonto–kulttuuri binariteetistä. Verrattuna esimerkiksi maalaukseen, materiaallinen ydin on antanut valokuvalle erilaisia takeita kyvystä pystyä jäljentämään näkymä todellisesta maailmasta. Valokuva on kuitenkin aina valittu osa todellisuutta; luonnon ja kulttuurin erottamattomasti sisältävä hybridi olematta niistä kumpaakaan. (Seppänen 2014, 14–15.)

Valokuvaa ei synny ilman monia valintoja, kuten rajausta, ja nämä luovat jo itsessään kuvan lavastuksen. Tällöin kompositio on ”retorinen muoto todellisuusvaikutelman luomiseksi”. (Bate 2016, 70, 73.)

Myös dokumentaarisuuden laajaa käsitettä käytetään katuvalokuvien yhteydessä. Tavoitteena voi olla esimerkiksi subjektiivinen melkein dokumentointi (Bate 2016, 178–179), ympäröivän elämän dokumentointi (Lewis 2015) tai sen voi ajatella olevan yksi dokumentoinnin muoto (Howard & MacLaren 2011, 10). Toisaalta Bartdorff näkee, että katuvalokuvaus on irrallinen dokumentaarisuudesta nimenomaan sen tavoitteen kautta: ”dokumentaarisen valokuvaajan painotus on historian tallennuksessa ja tarinan kertomisessa, kun taas katuvalokuvaaja painottaa candid-hetken vangitsemista ilman muuta agenda kuin kuvan ottaminen” (Bartdorff 2013).

Historiassa katuvalokuvat ovat olleet yhteydessä esimerkiksi journalistisiin, toimituksellisiin, yhteiskunnallisiin ja poliittisiin tarkoituksiin (Kozloff 2014, 7). Myös *flâneur* on termi, joka linkittyy katuvalokuvaukseen, ja tämä yhteys saattaa edelleen romantisoida katuvalokuvausta. *Flâneur* on katutilan (miespuolinen) kulkija, ja termiin liittyy kävelyyn yhdistetty katsomistoiminta. (Alkharafi 2020, 41, 54, 142; kts. myös Bate 2016, 73.) Traditionaalisella katuvalokuvauksella puolestaan voidaan viitata joukkoon ilmaisuja, joiden muodostaman katoksen alta löytyy rakennetun ympäristön ja siellä kulkevien ihmisten havainnointi kuvaajan kokemusmaailman läpi suodatettuna (Kozloff 2014, 7).

Laajempi käsitys

Nykyajassa ajatus siitä, että kuvaajan tarkkailun tulisi olla uskollinen vain niin sanotulle ulkopuoliselle todellisuudelle on kyseenalaistettu. Eli sen sijaan että katuvalokuvaaja vain opportunistisesti kulkisi etsimässä ohikiitäviä hetkiä, hän voi myös osallistua niiden luomiseen. (Kozloff 2014, 7.) Nykyään ei myöskään ajatella, että esimerkiksi kuvattavan ohjailu tai valokuvan rakennus poistaisi kuvan dokumentaarisuutta (Saraste 2010, 160).

There is no paternity test when it comes to pinning down street photography's DNA. As this book demonstrates so clearly, it is a genre that borrows from other forms—sculpture, theatre, video, installation and participatory art—and mingles their many presences into single frames. (Sheelan ei päiväystä. Kirja-arvostelu The World Atlas of Street Photography / Lensculture.)

Esimerkiksi katuvalokuvakirja *The World Atlas of Street Photography* (2014) esittelee monipuolisesti myös laajempaa käsitystä. Se paljastaa, kuinka katuvalokuvauksen traditiota ”työnnetään, vedetään ja radikaalisti uudelleen määritellään” (Higgins 2014, 9). Mukana on traditionaalista havainnoivaa katuvalokuvausta, mutta myös muotokuvia julkisen tilan monipuolisissa miljöissä, lavastettuja ja rakennettuja kuvia, performansseja, urbaaneja maisemia sekä kuvanmuokkauksella rakennettuja kuvia.

Laajemman käsityksen ymmärtäisin olevan spektri, joka sisältää hyvin monenlaisia suhtautumisia katuvalokuvaan ja sen tavoitteisiin. Keskeistä tämän luvun suhteen on ollut hahmottaa ero erityisesti salaa ja ilman kommunikaatiota tapahtuvan candid-valokuvauksen sekä sitä laajemman ymmärrystävän välillä, sillä niihin liittyvät ulottuvuudet ovat suoraan yhteydessä valtasuhteisiin ja kysymyksiin reiluudesta.

Yksisuuntainen katse ja sen hämärät reunamat

Mulveyn (1989, 18) mukaan katsomisen halun synnyttämä mielihyvä syntyy tirkistelystä, joka on yksisuuntainen katsomistilanne. Mahdollinen halu yksisuuntaiseen katseeseen ja siihen liittyvä valta on mielestäni yksi tärkeistä pohdinnoista myös katuvalokuvan kehityksessä. Keskeisinä käsitteinä Mulveyllä oli halu katsoa (scophilia) ja narsistinen identifikaatio (narsistic identification).

Erityisesti candid-katuvalokuvaan liittyy yksisuuntainen katse. Tulkiten esimerkiksi Batdorffin (2013) muotoilemassa puritaanien määrittelyssä katseen olevan nimenomaan yksisuuntaista halua katsoa, ei nähdä tai ymmärtää kuvattua. Kuitenkin kaikissa katuvalokuvauksen muodoissa tai ymmärryksen spektreissä olisi mielestäni hyvä pohtia millainen katse itsellään tilanteissa on, ja mitkä ovat syyt, motiivit ja seuraukset mahdollisen yksisuuntaisen katseen ympärillä.

Seuraavaksi suuntaan valoa hämäämään creep-valokuvaukseen, joka kiinnittyy niin katseeseen, valtaan kuin julkisessa tilassa valokuvaamiseenkin. Ymmärtäisin, että myös niin sanotut puritaanit rajaavat creep-valokuvat katuvalokuvan määritelmän ulkopuolelle. Mielestäni on kuitenkin hyvä olla tietoinen myös muista julkisissa tiloissa tapahtuvista valokuvauksen muodoista ja ilmiöistä, ja etenkin niistä, joissa valokuvaaminen tapahtuu ilman kohteen

tietoisuutta tai hyväksyntää. Kun kohde ei ole tietoinen tapahtumasta, voi katse lipua tirkistelevän, seksualisoivan, fetissoivan ja/tai yksityistä loukkaavan puolelle.

Yleisissä tiloissa otetaan nimittäin myös sellaisia valokuvia, jotka seksualisoivat valokuvatun henkilön sekä valokuvaustapahtuman. Näistä käytetään nimitystä *creep*-valokuvat, jolle en löytänyt tai keksinyt sopivaa suomennosta. Creep-valokuvaamisella tarkoitetaan esimerkiksi otoksia takapuolista, rinnoista tai ylös hameen helmasta. Näissä kuvaajana on mies ja kohteena nainen, joka ei ole kuvaamisesta tietoinen. (Oliver 2017; Hargreaves 2020.) Näiden kuvien seksuaalinen ulottuvuus linkittyy vahvasti valokuvaajan kontrolliin eli kyseessä on valtdynamiikka, ja keskeistä on, että kuvat otetaan salaa (Burns 2018, 49).

Creep-valokuvat ja niiden kuvaajat ovat myös vahvasti verkottuneita ja sanastoon kuuluu esimerkiksi termi *saalis* (Oliver 2017; Hargreaves 2020). Näissä valokuvissa naisruumis ei ole ainoastaan toisten miellyttämistä varten, vaan se on erityisen arvostettu, mikäli kuvaus on tapahtunut ilman kuvattujen lupaa (Burns 2018, 49–50). Tällöin ollaan valitettavasti hyvinkin Mulveyn teorian mieskatseen äärellä (Oliver 2017). Suomessa tällainen toiminta voidaan nykyään mahdollisesti myös laissa lukea seksuaaliseksi ahdisteluksi, ja kuvien levittäminen omaksi rikokseksensa. (Laki rikoslain muuttamisesta 2022, pykälät 6 ja 7; Hallituksen esitys eduskunnalle 2022.)

Aineiston suhteutus tietoihin

WSP-kirjan sisällönanalyysin myötä ajattelen kirjan keskiössä olevan candid- ja traditionaalisen valokuvaamisen. Tulkitsin valokuvien ja tekstien perusteella, että vähintään 81 prosenttia on ”puritaanisia” candid-kuvia, eli ne olisi otettu ilman kuvauksen kohteen tietoisuutta kuvaustapahtumasta. (Liite 2.) Kaikki kirjan kuvat on mahdollista ymmärtää niin sanottuun traditionaaliseen kehykseen. Kirjassa ei kerrota olevan esimerkiksi kuvattujen ohjailua tai rakennettuja kuvia. Osassa tapahtumia on ollut kommunikaatiota, esimerkiksi katseen tai kuvan ottamisen jälkeisen keskustelun muodossa (liite 2). Sisällönanalyysissa tulkitsin, että siellä on vain kaksi kuvaa, joissa ei ole ihmishahmoa (liite 1).

Myös oman esseeni voi nähdä osittain traditionaalisenä, sillä monet kuvista ovat ”kuljeskelijahengessä” hetkessä havainnoituja. Mukana on kuitenkin myös kuva, jonka olen

rakentanut muutenkin kuin rajauksen ja kameravalintojen avulla, eikä ainoa tavoitteeni ole ollut ottaa kuvia ”aidoista hetkistä”. Essee sisältää lisäksi useita kuvia, joiden keskiössä ei ole ihminen. Olisin hyvin voinut myös rakentaa enemmän kuvia: näin jälkikäteen huomaankin jonkinlaisen ajatuksen siitä, mitä on katuvalokuva, ohjanneen myös toimintaani ja valintojani tämän suhteen.

Katuvalokuvan kehys, kilpailuasetelma ja toistot

Olen tutkielman prosessin yhteydessä pohtinut, kuinka paljon ympäröivät kuvastot, kirjoitukset ja odotukset ohjaavat toimintaamme. WSP-kirjaan liittyy lisäksi kilpailuasetelma ja portinvartijuus. En tiedä, kuinka monia kuvia Guilnara Samoilova kilpailuihin saa, mutta uskon sen olevan paljon enemmän kuin kirjassa tai WSP-yhteisön kotisivuilla. Hän on myös ollut päättämässä, millaisia kuvia aineistona olevaan WSP-kirjaan on valittu ja mitä puolestaan on jätetty sen ulkopuolelle.

Muistiinpanoistani löytyy useita kysymyksiä tähän liittyen. Pohdin esimerkiksi, miten kuvastot, kirjoitukset ja odotukset vaikuttavat siihen, mikä ymmärretään katuvalokuvaksi? Millainen puolestaan ajatellaan hyväksi katuvalokuvaksi, joilla on kuvaajan niin toivoessa pääsy jaettuihin postauksiin, kirjoihin ja gallerioihin? Millaiset menetelmät kuvan saamiseksi katsotaan sallituiksi/tavoiteltaviksi tai millaisia elementtejä, narratiiveja ja asioita kuviin tietoisesti tai tiedostamatta haetaan? Jättävätkö nämä tilaa empatialle vai tukahduttavatko ne sitä?

Genrellä on merkitystä esimerkiksi siinä, millaisia odotuksia meillä on sen suhteen, ja millaisia asioita ja toimintatapoja koemme siihen kuuluvan. Tähän liittyvät myös erilaiset toistot, joilla on merkitystä siinä ”miltä katuvalokuva näyttää tai miltä sen tulisi näyttää” (Alkharafi 2020, 49). Tämä tapahtuu erityisesti silloin, kun visuaalisia ulottuvuuksia priorisoidaan suhteellisten sijaan: tällöin esimerkiksi toistuvasti käytetyt rinnastukset, leikkisyys, spontaanisuus, huumori ja vastaavat keinot vaikuttavat käsityksiin katuvalokuvasta. (Alkharafi 2020, 49.)

Katsoessamme esimerkiksi Bruce Gildenin salaman kanssa läheltä ihmisten kasvoja väläytettyjä kuvia voimme kysyä, miltä kuvatusta on tuntunut ja millaisia psykosomaattisia

vaikutuksia tällä toiminnalla on mahdollisesti ollut. Mutta lisäksi voimme tarkastella niitä tapoja, ”joilla katuvalokuvauksen tutkijat ja harjoittajat toistavat kertomusta, joka normalisoi haitallisia toimintoja taiteellisen käytännön varjolla”. Alkharafi argumentoi, että taiteella on aina eettisiä ulottuvuuksia, sillä taidetta on mahdotonta erottaa eettisyydestä. (Alkharafi 2020, 125.)

”...but more often a good street photograph is remarkable because it makes something very ordinary seen extraordinary” (Howard & McLaren 2011, 10).

Yksi paljon toistettu ominaisuus on myös katuvalokuvaajan kyky erottaa jotakin poikkeuksellista tavallisesta ja nostaa tämä esiin (Alkharafi 2020, 53). Myös tällä ehkä harmittoman kuuloisella määrittelyllä on ulottuvuutensa, sillä se saattaa saada etsimään tietynlaisia subjekteja kuviin, kuten henkilöitä, joissa kuvaaja näkee jotakin poikkeavaa. Tämä intentio saattaa hämärtää reiluusajattelua suhteessa valokuvatun hyvinvointiin. Alkharafi (2020, 54) pohtiikin, normalisoiko tallainen katuvalokuvauskäytäntöjen esitleminen tiettyjä häiritseviä käyttäytymismalleja. Bate (2016, 180) huomioi lisäksi, kuinka katuvalokuvauksen arvoihin on liittynyt jopa toisten ulkonäön arvostelua.

Myös useissa WSP-kirjan teksteissä mainittiin, että kuvattuun henkilöön liittyvät ominaisuus – kuten esimerkiksi tietynlaiset hiukset tai punainen vaate – olivat kiinnittäneet kuvaajan huomion. Tekstien myötä tulkitsen, että usein henkilöön liittyvä ja kuvaajaa visuaalisesti kiinnostava asia oli ollut merkittävässä osassa kuvansyntyprosessia. (Esim. WSP-kirjan kuvat nro 2, 19, 20, 21, 30, 37, 47, 48, 57, 58, 63, 65, 77, 78, 79, 91 ja 97.)

Genren ja kontekstin merkitys

Genre ei ole ainoastaan kuva itsessään, vaan siihen sisältyy myös tuotannon ja vastaanoton huomioiminen. Tähän moninapaisuuteen liittykin sen teoreettinen merkitys, eli genre ”mahdollistaa valokuvaajien, katsojien ja instituutioiden ottamisen mukaan jakamaan odotuksia ja merkityksiä”. (Bate 2016, 7, 9.) Genren sijaan voidaan käyttää myös muita käsitteitä, kuten lajityyli, tyyli tai paradigma (Karttunen 2015, 336), mutta käyttämällä genreä tarkoitukseni on kiittää huomio moninapaisesti merkityksenantoprosesseihin ja sitä kautta valtakysymyksiin.

Valokuva on genreluokas, eli se ei ole sidottu vain yhteen genreen (Pienimäki 2013, 82). Genre ei siis tarkoita tiukkarajaista kategoriaa tai paikoilleen hitsattuja rajoja. Genret ovat ”muuntuvia konventioita, joiden prosessit ja muodot polveutuvat ja kehittyvät tai muuttuvat erilaisiksi hybrideiksi” (Bate 2016, 5). Genre luo eräänlaisia odotushorisontteja. Genren käsitteen avulla voimme ”tutkia ja keskustella tietäntyyppisten käytäntöjen elementeistä ja funktioista” (Bate 2016, 5). Eli esimerkiksi tässä tutkielmassa kyseinen käsitevalinta auttaa moninapaisesti tarkastelemaan erilaisia merkityksenantoprosesseja, joita katuvalokuvaan liittyy.

Alkharafi (2020, 81) kirjoittaa, kuinka nojaaminen katuvalokuvan genren määrittelyssä katuvalokuvaajien praktiikoihin ja sanomisiin voi olla ongelmallista. Se voi esimerkiksi normalisoida ja ylläpitää voyeristisiä, päällekkäisiä tai saalistavia käytäntöjä. Niiden kritiikitön lukeminen on myös mukana rakentamassa sitä, mikä nähdään tyypillisenä katuvalokuvauskäytäntönä. Myös tässä luvussa on ollut huomattavasti lähteitä erilaisista katuvalokuvauskirjoista, myös sellaisista, joita tulee mielestäni tarkastella kriittisesti.

Pidän lisäksi kyseenalaisena valintaani keskittyä katuvalokuvaan erityisesti taiteellisenä tai ilmaisullisena genrenä, vaikka samaan aikaan olen tiedostanut, että se sisältää taiteellisten lähtökohtien lisäksi monenlaisia muita kaduilla tapahtuvia valokuvauskäytäntöjä. Nostin myös eräänlaisena ääriesimerkkinä yksisuuntaisen katseen sisältävät creep-valokuvat. Ajattelen myös, että vaikkapa näppäily- ja taiteeksi tarkoitettun katuvalokuvan raja on hyvin häilyvä, ja erityisesti konteksti määrittää sitä, miten kuvan tulkitsemme. Olen kuitenkin rajannut tämän gradun kehysten ulkopuolelle esimerkiksi Google Street View -kuvat ja kameravalvonnan, jotka esimerkiksi Alkharafi (2020, 82) yhdistää katuvalokuvaukseen.

Alkharafi on jakanut katuvalokuvauksen tarkastelun mikro- ja makrotasoihin. Mikrotasolla ovat taiteellisten manifestien lisäksi esimerkiksi dokumentaarinen-, näppäily-, amatööri- ja protestivalokuvaaminen sekä kansalaisjournalismi. Laajemmalle makrotasolle hän puolestaan sijoittaa esimerkiksi kuvajournalismin, kaupallisen valokuvaamisen, Google Street Viewin ja Google Earthin kaltaiset laajat valokuvalliset kartoitukset ja erilaiset kameravalvonnat. Laajalla näkemyksellä siitä, mitä katuvalokuvaus on, hän kiinnittää huomion genren suhteellisiin ulottuvuuksiin. (Alkharafi 2020, 82.)

Kuvaajan ja kuvattavan välinen valtdynamiikka osaltaan kytkeytyy siihen, miten katuvalokuvaus ymmärretään, kuten mikä sen kehyksessä koetaan vaikkapa ”sallituksi” tai ”tavoiteltavaksi”. Näkemyksessäni ymmärrys siitä, mikä on katuvalokuva, linkittyy suoraan reiluuteen ja valtaan. Genre on myös viestintää (Bate 2016, 9), ja siten käyttämällä määritelmää katuvalokuva – kuten tässä gradussa ja aineistona olevassa kirjassa – kommunikoidaan, luodaan mielikuvia ja odotuksia. Myös genren tunnistamisen voidaan ajatella olevan viestinnällinen teko (Bate 2016, 9).

Oman teokseni kohdalla en koe genren tarkkaa määrittelyä oleelliseksi, mutta siihen liittyvän pohdinnan kyllä. Mikäli teokseni halutaan määritellä, ajattelen itse sen olevan hybridi. Erityisesti aineistonani oleva WSP-kirja tuo genren, ja tässä tapauksessa nimenomaan katuvalokuvan genren vahvasti osaksi tätä tutkielmaa.

2.2. Lait, säädökset ja reiluus

Valokuvauksen suunnitteluun, kuvaustapahtumaan ja julkaisuun liittyy vallankäyttöä, jolloin niihin kuuluu myös vastuita. Osa vastuista on määritelty laissa ja erilaisissa säännöissä. Nämä lait ja säännöt ohjaavat esimerkiksi sitä, missä voi valokuvata, millaisia valokuvia saa julkaista ja missä yhteydessä. Keskityn luvussa erityisesti yleisissä tiloissa valokuvaamiseen. Käyn ensin läpi lakeja ja säädöksiä, joita valokuvaukseen liittyy. Sitten siirryn tarkastelemaan asiaa reiluuden kehyksessä, sillä lakeihin vedotaan myös suhteessa etiikkaan: ”koska se on laillista, sen täytyy olla eettistä” (Alkharafi 2020, 73).

Eri maissa ja kulttuureissa valokuvaamiseen ja kuvien julkaisemiseen saattaa liittyä erilaisia juridisia, poliittisia tai kulttuurisia rajoituksia tai esteitä. Jokaisen valokuvaajan ja muiden valokuvien kanssa työskentelevien tai harrastelevien on hyvä olla tietoinen kunkin ajan ja paikan säännöistä – jos esimerkiksi ensi kesänä katuvalokuvaa Ranskassa, tulee tiedostaa paikalliset säännöt valokuviin liittyen. Tässä luvussa keskityn kuitenkin asiaan Suomen osalta. Juridisesti tarkasteltuna ei ole merkitystä, onko kyseessä viestinnän ammattilainen vai yksityishenkilö, vaan kaikki ovat samalla tavalla vastuussa levittämänsä aineiston sisällöstä. (Pesonen 2019.)

Suomessa valokuvaan liittyviä säädöksiä ovat muun muassa sananvapaus, yksityisyydensuoja, kotirauha ja salakatselu sekä omistus- ja tekijänoikeudet (Pesonen 2019) ja uuden rikoslain myötä seksuaalinen ahdistelu ja seksuaalisen kuvan luvaton levittäminen (Laki rikoslain muuttamisesta 2022). Kuva, josta yksityishenkilö on tunnistettavissa, on myös henkilötieto (Rehbinder & Pesola 2019, 23). Käyttöyhteys, kuten journalistinen-, mainos- tai taidevalokuva vaikuttaa siihen, miten valokuvaan säädöksissä suhtaudutaan. Lisäksi esimerkiksi journalistisissa valokuvissa ohjenuorana on myös journalistin ohjeet (Jsn 2022).

Julkisessa tilassa valokuvaaminen

Lähtökohtaisesti julkisessa tilassa valokuvaaminen ja valokuvien julkaiseminen on sallittua (Rehbinder & Pesola 2019, 23). Sananvapaus on valokuvaajan keskeisin oikeus, ja sen käyttöä rajaavat muiden oikeudet (Pesonen 2019). Myös julkisella paikalla on rajoituksia henkilöiden kuvaamiseen, sillä tietyin edellytyksin yksityiselämä on myös julkisella paikalla suojattua (Pesonen 2019). Tiedonvälityksen tarkoituksessa sananvapaus on suurimmillaan, ja mainos- ja markkinointikuvien kohdalla puolestaan rajoitetumpaa (Rehbinder & Pesola 2019, 25). Kameraa ei saa suunnata kotirauhan piirissä oleville alueille, kuten esimerkiksi pukeutumistiloihin tai kodin piha- tai ranta-alueeseen (Rehbinder & Pesola 2019, 25).

Tunnistettavia henkilöitä sisältävä valokuva on henkilötieto, ja tällöin valokuvaajan tulee huomioida yksityisyyden ja henkilötietojen suojat (tietosuoja-asetus ja tietosuojalaki). Henkilötietojen suojaa toteutetaan kuitenkin suhteessa muihin perusoikeuksiin, kuten sanan- ja tiedonvälityksen vapauteen. Tämä tarkoittaa, että henkilönoikeuksista voidaan poiketa journalistisen, akateemisen tai taiteellisen ilmaisun tarkoituksissa, mikäli se sananvapauden turvaamiseksi on tarpeellista. Tähän viitaten esimerkiksi valokuvataiteen näyttelyssä voi olla esillä valokuvia, joiden julkistamiseen ei ole kysytty henkilöiltä lupaa. (Rehbinder & Pesola 2019, 24.)

Suomessa uudistettiin hiljattain seksuaalirikoslakia, ja hallituksen esityksessä mainittiin myös yleisellä paikalla hameen alta kuvaaminen. Ymmärtääkseni edellä mainitun kaltainen kuvaaminen ymmärretään nykyään seksuaalisena ahdisteluna, sillä se loukkaa kuvatun seksuaalista itsemääräämisoikeutta. Lisäksi kuvien levittäminen on oma rikoksensa. Lakipykälässä ei kuitenkaan ole erikseen mainittu hameen alta kuvaamista, toisin kuin

esityksessä. (Laki rikoslain muuttamisesta 2022, pykälät 6 ja 7; Hallituksen esitys eduskunnalle 2022.)

Laadin Pesosen tekstistä pienen listan tavoista, joiden avulla on mahdollista välttyä hankaluuksilta: 1) perehdy valokuvauksen keskeiseen normistoon, 2) perehdy kuvaustoimeksiannon käyttötärpeeseen, rajoituksiin ja ehtoihin sekä 3) kerro kuvaustilanteessa avoimesti kuvausaikeista. Henkilöiltä on hyvä pyytää suostumus heidän kuvaamiseensa, ja mikäli valokuvaa käytetään kaupallisessa tai mainostarkoituksessa, tulee kuvattavien henkilöiden kanssa aina laatia sopimus, joka sisältää kuvan käyttöehdot. (Pesonen 2019.)

Vaikka kuvaamiseen liittyvä vastuu tunnetaan, saattaa kuvaamisen linjakysymyksiin olla vaikeaa löytää nopeita ratkaisuja, ja myös mediajuristit ja oikeusoppineet voivat olla niistä montaa mieltä. Ei siis ole yksiselitteistä, että mitkä asiat ovat yksityiselämää julkisella paikalla ja keillä siihen on oikeus. Sallitusta kuvaamisesta on lisäksi liikkeellä paljon virheellistä tietoa ja vääriä käsityksiä. (Pesonen 2019.) Säännökset voivat myös muuttua, eli valokuvaajan kannattaa pitää itseään ja tietouttaan ajan tasalla. Seuraavaksi siirryn pois Suomen kontekstista ja tarkastelen aihetta laajemmassa reiluuden kehityksessä.

Laillisuus ja reiluus

Luvun alussa kirjoitin, kuinka laillisuuden ja eettisyyden välille vedetään yhtäläisyysviivoja, ja siten argumentoimalla saatetaan hakea oikeutusta esimerkiksi hyvin röyhkeillekin toimintatavoille. Myös ajatukset siitä, että meitä joka tapauksessa kuvaa jatkuvasti niin monet valvontakamerat, tai että kun ihminen astuu yleiseen tilaan, hän samalla suostuu valokuvatuksi ovat mielestäni näkökulmia, joita tulee tarkastella kriittisesti.

Argumentointi sen puolesta, että *koska valvontakameroita on kaikkialla julkisessa tilassa, minäkin voin kuvata* häivyttää näkyvistä katuvalokuvaajan vastuun suhteessa kuvaamiinsa henkilöihin. Lisäksi se korostaa valtdynamiikkaa, joka on usein epätasa-arvoinen linssin toisella puolella olevia kohtaan. (Alkharafi 2020, 76, kursivointi minun lisäämä.) Toisekseen ajatus siitä, että jokainen, joka astuu ulos yksityisestä tilastaan, suostuisi tai haluaisi tulla valokuvatuksi, on mielestäni absurdi. Kuten myös Alkharafi nostaa esiin, julkista tilaa

käytetään paljon muista syistä kuin halusta tulla nähdyksi – etenkään kameran mukanaan tuomien ulottuvuuksien kautta (emt, 75).

Of course, one may be in a position to “shoot” what one “can see”; the question is whether one should (Alkharafi 2020, 73).

Suhteellisuutta painottava Alkharafi nostaa esiin, että vaikka yksilö voisikin kuvata sitä mitä näkee, tulisi hänen hetkeksi pysähtyä ja pohtia, onko kuva pakko ottaa. Mikäli vastaus on kyllä, ja haluaa miettiä toiminnan eettistä puolta, seuraava pohdinnan paikka on *miten*. Tähän on olemassa monia erilaisia tapoja, joilla kuvaaja voi lähestyä kuvattavaa subjektia eettisesti ja luovasti. (Alkharafi 2020, 73, kursivointi minun lisäämä.) Alkharafin pointista voinee korostaa, että sillä miten kuva otetaan – kuten luovat valinnat ja kommunikaatio – on huomattava merkitys reiluuden ja vallankäytön osalta.

Hadley (2022) puolestaan lähestyy julkisessa tilassa kuvaamista lähivalokuvauksen ja kauempaa kuvaamisen kautta. Lähtökohtana artikkelissa vaikuttaa siis olevan, että henkilö on kuvassa esittävä ja tunnistettava, eikä esimerkiksi teknisten ja luovien ratkaisujen avulla häivytetty. Yksi kirjoituksen pohdinnoista on, tulisiko kuvatulta aina pyytää lupa kuvaamiseen.

Katuvalokuvaamisessa olisi Hadleyn mukaan kohteliasta pyytää lupa, mutta hän myös tunnistaa, ettei se genren kehyksessä aina ole mahdollista. Hadley tarkastelee eroa kauempaa kuvaamisen ja lähivalokuvaamisen välillä sekä huomioi tekemisen merkityksen: esimerkiksi kauempaa kuvattu henkilö kävelemässä kadulla tai henkilöt suutelemassa lähikuvassa. Ensimmäisessä luvan kysyminen olisi hänen mielestään kohteliasta mutta ei vaatimus, ja toisessa esimerkissä kuvaaja on hänen mukaansa velvoitettu konsultoimaan kuvattuja. (Hadley 2022.)

Hadley nostaa lisäksi esiin laajemman historiallisen näkökulman, eli mikäli lupa tulisi aina ja kaikissa tilanteissa pyytää, ”monia katukuvauksen historian tunnetuimmista ja taiteellisesti arvokkaimmista kuvista ei olisi koskaan syntynyt”. Eli vaikka luvan kysyminen olisi aina kohteliasta, voisi sen ehdoton vaatiminen vaikuttaa jäädyttävästi taiteen tekemiseen. (Hadley 2022.) Hadley ei kuitenkaan erittele, mitkä ovat näitä historian tunnetuimpia töitä, ja tulisiko

niitä nimenomaan tarkastella myös kriittisesti esimerkiksi sen suhteen, mikä katuvalokuvan genressä ajatellaan olevan normi tai tavoiteltavaa.

Howard ja McLaren (2011, 12) kirjoittavat kuinka valokuvan on aina täytynyt neuvotella asemaansa suhteessa kompleksisiin sosiaalisiin tapoihin, ja tämä neuvottelu jatkuu myös katuvalokuvan osalta. Kyseessä onkin dilemma, joka sisältää kaksi keskeistä näkökulmaa: subjektin oikeudet ja ilmaisunvapaus. Osalla katuvalokuvaajista on myös pelkoa siitä, että kohta ei saisi enää katuvalokuvata, katuvalokuvaajia verrattaisiin terroristeihin tai mukana tulisi kantaa sopimuslomakkeita (Howard & McLaren 2011, 12).

Ajattelenkin, että myös tässä asiassa reiluuden kokemuksen pohtiminen osuu ytimeen. Ilmaisun- ja sananvapaus ovat erittäin tärkeitä asioita, mutta niiden varjolla ei mielestäni voida oikeuttaa mitä tahansa käytöstä toisia olentoja kohtaan. Myöskään se, että jokin on laillista ei tarkoita sen olevan reilua. Mikäli katuvalokuvausta ajatellaan moniulotteisesti ja reflektion avulla esimerkiksi toimintatapoja muutetaan harkitumpaan suuntaan, on ehkä mahdollista osaltaan vaikuttaa myös siihen, miten katuvalokuvaukseen suhtaudutaan.

2.3. (Katu)valokuvat, sukupuoli ja valtdynamiikkaa

Aineistona olevan kirjan nimi *Women Street Photographers* tarkoittaa suomeksi naiskatuvalokuvaajia. Tässä alaluvussa keskityn tiiviisti siihen, miksi käytetään sukupuolen määrittelevää etuliitettä *nais-*, keitä sillä tarkoitetaan ja miten se suhteutuu tutkimuskysymyksiini. Asia on hyvin monisyinen, ulottuen henkilön omista affektiivisistä tasa-arvon kokemuksista kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin rakenteisiin. Tarkastelen myös internetin myötä tiheimmän verkottumisen merkitystä sekä sitä, onko merkitystä kuka kuvaa ja ketä.

Ytimeltään tasa-arvo on sukupuolittunut kysymys, ja tasa-arvoarvoasenteet ovat sosiaalisesti rakentuneita (Ylöstalo 2019, 23, 25). Sukupuolen lisäksi on syytä huomioida esimerkiksi etnisuus, seksuaalisuus, vammaisuus ja/tai luokka ja tiedostaa, että näillä erilaisilla positioilla on myös kerrannaisvaikutuksia tasa-arvon näkökulmasta. Ne leikkaavat myös eri näkökulmiin, kuten kenellä on mahdollisuus kulkea ja valokuvata julkisessa tilassa, tai miten nämä tekijät vaikuttavat valtasuhteen osalta siihen, kuka kuvaa ketä ja missä. Omien

etuoikeuksien havaitseminen ja ymmärtäminen vaatii reflektiota, eikä niitä ole aina helppoa tunnistaa ja tunnustaa.

En keskity luvussa ainoastaan katuvalokuvaan, sillä kuten aiemmassa luvussa kirjoitin, valokuvien genret ovat liukuvia ja erityisesti kontekstista riippuen valokuva voidaan tulkita eritavoin. Pysin kuitenkin tarkastelemaan asiaa erityisesti julkisen tilan ja ympäristön kannaksella, ja siten jättämään vähemmälle huomiolle esimerkiksi perhe- ja studiokuvauksen – vaikkakin studiokuvaus on ollut se, jossa naiset ovat ensimmäisenä saaneet todellista sijaa ammattikuvaajina (Lewis 2021, 23).

Vilkaisu historiaan

Varhainen valokuvamenetelmä dagerrotypia esiteltiin Pariisissa vuonna 1839, ja samana vuonna ja samassa kaupungissa filosofi Fourier keksi termin *féminisme* (Lewis 2021, 9). Naiset ovat olleet aktiivisesti mukana koko valokuvauksen historian ajan, mutta heidän töilleen ei pitkään aikaan annettu niiden ansaitsemaa huomiota (Rosenblum 2000, 7).

”Not everyone, it seems, could bask in the glow of the golden age” (Lewis 2021, 67).

Perinteinen kirjoitettu valokuvan historia on hyvin valkoista, länsimaalaista ja erittäin miehistä. Se ei tarkoita, että valokuvaavia naisia ei olisi ollut, vaan että heidän nimensä eivät ole päätyneet historian kansiin ja ruuduille nähtäväksi. Ajan saatossa näitä nimiä ja töitä on tunnustettu, kuten esimerkiksi Lee Miller, mutta on vielä monia, joiden elämäkerrat ovat jääneet ehkä ikuisiksi ajoiksi unohduksiin tai heidän saavutuksensa on luettu miesten nimiin. (Lewis 2021, 9, 11; kts. myös Rosenblum 2000, 7.)

Lewis (2021, 67) kirjoittaa, kuinka ne samat sukupuoliin, etnisyyteen ja luokkaan liittyneet piirteet, jotka olisivat tehneet kunkin valokuvaajan perspektiivin niin tärkeäksi tallettaa, ovat olleet niitä samoja, joiden takia heidän osallistumisestaan ei koskaan tunnustettu eikä perintöä suojeltu. Toisen maailmansodan aikaan idea naisesta valokuvaajana ei enää ollut täysin poikkeuksellinen, mutta ei myöskään yleistä. (Lewis 2021, 66.) Nykypäivässä esimerkiksi sata ikonista katuvalokuvaa esittelevä kirja sisältää kolmetoista naisten valokuvaamaa teosta (Gibson 2019, 7).

Merkitty nais-etuliite

WSP-kirjan alkusanoissa Breyer (2021) kirjoittaa, että vaikka julkisessa tilassa valokuvaavia naisia on yhä enemmän, ala on edelleen miesvaltainen, ja että monissa taiteen muodoissa naiset saavat usein tilaa sukupuolen mukaan jaetuissa kategorioissa kuten ”naisartisti”. Nämä kategoriat ovat herättäneet keskustelua useilla taiteen aloilla. Esimerkiksi vuonna 2023 kotimaisessa elokuva-alan Jussi-gaalassa on ensi kertaa luovuttu sukupuolen mukaan jaettavista palkinnoista: ei siis ole enää parasta naispääosaa, vaan yksinkertaisesti paras pääosa sukupuolista riippumatta (Jussi-gaalan lehdistötiedote 2022).

Aloittaessani tätä lukua minusta tuntui, että jako naiskatuvalokuvaajiin ja valokuvaajiin vaikutti jotenkin vanhanaikaiselta. Onko etuliite todella tarpeellinen? Miksi jakaa valokuvaajia sukupuolien mukaan? Olenko minä valokuvaaja vai/ja naisvalokuvaaja? Myös akateemisessa maailmassa on pohdittu nais-etuliitteen käyttöä ja siihen liittyvää paradoksia: kun valokuvaajan eteen lisätään *nais-*, on kyseessä niin sanotusti ”merkitty termi”, joka eroaa neutraalista termistä (Lebart & Robert 2022, 17).

Rakenteissa ja ajatusmaailmoissa on kuitenkin monenlaisia epäkohtia, jotka ovat suoraan kytköksissä sukupuoliin. Eli huomioimalla sukupuoli voidaan osoittaa niihin liittyviä piirteitä, ja tällä ymmärtäisin olevan tärkeä poliittinen ulottuvuus. Toisaalta tulee myös tiedostaa, että ”nainen” on laaja käsite, jonka voi ymmärtää hävittävän eron erilaisissa sosiohistoriallisissa konteksteissa elävien naisten väliltä (hooks 1995, 29). Nais-etuliitteen käyttö vaatiikin jatkuvaa uudelleenarviointia (Lebart & Robert 2022, 17).

Valokuviiin ja sukupuoliin vaikuttavat monet historialliset, kulttuuriset, yhteiskunnalliset ja intersektionaaliset asiat, kuten kenellä on ollut ja on mahdollisuus kulkea julkisessa tilassa, hankkia kamera tai saada jotakin omalla nimellään julkaistuksi. Asian voi nähdä myös niin, että tuomalla esiin naiskatuvalokuvaajia voidaan tuoda esille heidän olemassaoloaan. Siten laajennetaan esimerkiksi sitä representaatiota, keiden töitä laitetaan esille nykyisiin julkaisuihin ja näyttelyihin. Ja täten myös tuleviin historiankirjoihin ja hakupalveluihin.

WSP-yhteisö tekee näkyväksi, että myös naiset eri kulttuureissa ja yhteiskunnissa katuvalokuvaavat – ja tarvittaessa kuratoivat omat näyttelynsä, muodostavat kollektiivinsa,

järjestävät omat tapahtumansa ja tekevät omat kirjansa (Breyer 2021, 10). WSP-yhteisön kilpailut ovat avoimia naisille ja ei-binäärisille sukupuolille ympäri maailman (liite 1). Tulkitsen, että tässä sukupuolia ei ajatella vastakkaisina ja kaksijakoisesti mies–nainen-asetelmalla, vaan laajemmin ja rinnakkaisina. Vastaavia naisvalokuvaajien yhteisöjä, jotka tuovat alalla edelleen vallitsevaa epätasa-arvoa esiin on myös useita muita.

Sukupuoli katutilassa ja verkon maailmassa

Vuoden 2017 tasa-arvobarometrin mukaan naiset ovat kokeneet seksuaalista häirintää ja sukupuolistunutta vihapuhetta miehiä useammin, ja nämä asiat eli väkivallan ja vihapuheen pelko ovat myös rajoittaneet naisten liikkumista useammin kuin miehien (Ollus yms. 2019, 41). Itsekin tunnistin lievää pelkoa kuvatessani tietyillä alueilla ja ymmärsin tämän toisinaan myös rajoittavan sitä, missä halusin valokuvata ja mihin aikaan.

Pelon tunne ja siihen vastaaminen on subjektiivista. Pelko kuitenkin on sidoksissa esimerkiksi henkilökohtaiseen historiaan, sosiaalisiin odotuksiin ja viesteihin, sukupuoleen, luokkaan ja/tai kykyymme selviytyä pelkoa aiheuttavista tai vaarallisista tilanteista. (Little & Wilson 2008.) Eli vaikka pelko voi olla mielenrakennelma, liittyy siihen sosiaalisia, yhteiskunnallisia, henkilökohtaisia, sukupuolistuneita ja kulttuurisia näkökulmia.

On mielestäni tärkeää myös huomioida, että monissa kulttuureissa ja yhteiskunnissa naisen asema ja mahdollisuudet voivat olla hyvin erilaiset kuin omani. Esimerkiksi joissakin maissa naiset eivät saa kulkea ulkona ilman miespuolista saattajaa yleisissä tiloissa. Katuvalokuvaus ja etenkin katuvalokuvaus naisena voikin olla hyvin erilaista, haastavaa tai jopa mahdotonta osassa kulttuurisia tai maantieteellisiä alueita.

Katutilan lisäksi huomioon tulee mielestäni ottaa myös internetin maailma, sillä katuvalokuvaus on hyvin verkottunutta, ja verkottumiseen liittyy myös esimerkiksi sukupuolistunut vihapuhe. Häirintä ja sukupuoleen kohdistunut vihapuhe on naisten kokemuksissa yleisempää, korostuen etenkin nuorilla ja vähemmistöryhmiin kuuluvilla (Teräsaho & Närvi 2019, 3). Vihapuhe puolestaan on käsitteenä monitulkintainen, ja usein sillä viitataan mihin tahansa ilmaisuun, jonka kautta halveksitaan tiettyjä yksilöitä tai ryhmiä (Ollus yms. 2019, 35).

Näkökulma koskee naisia molemmin puolin kameraa. Julkisessa tilassa kuvattuja naisia saatetaan keskustelupalstoilla kommentoida seksuaalisoiden ja vihamielisesti, ja tällöin naisista tulee ”digitaalisen katseen” kohteita (vert. Hargreaves 2020). Tämän ymmärtäisin linkittyvän kyberväkivaltaan. Erityisesti verkottumisessa huomionarvoista on myös, että kehys saattaa matkan varrella vaihtua helpostikin: vaikka valokuvaaja–kuvattava -dynamiikka olisi tasavertainen julkaisuun asti, saatetaan valokuva aina irrottaa toiseen kontekstiin, jossa kuvaajalla tai kuvatulla ei ole enää mitään valtaa esitettyyn representaatioon, narratiiviin ja yhteyksiin.

Sukupuoli voi rajoittaa fyysistä toimintaa kaduilla ja toreilla, eli sitä missä valokuvaaja tuntee voivansa valokuvata. Tämän lisäksi se voi vaikuttaa toimintaan verkossa, kuten mitä ja millä tavoin haluaa valokuvia ja tekstejä julkaista, tai millaisia kuvia itsestään ei halua julkistettavan. Nämä asiat voivat vaihdella huomattavasti yksilön kokemuksissa, kulttuureissa ja yhteiskunnissa. Ja koska katuvalokuvia otetaan myös matkoilla, liittyy asiaan kysymyksiä myös tästä näkökulmasta: miten julkisen tilan käyttö mahdollisesti eroaa kotimaasta ja sen kulttuurisista koodeista, ja keillä ylipäätään on mahdollisuus matkustaa ja minne.

Tarkoittamattomien vaikutuksien huomioiminen

Digitaalisella kameralla otettuihin valokuviin jää myös metatietoja. Näiden tietojen päätyminen eteenpäin voi aiheuttaa jotakin aivan muuta, kuin mitkä valokuvaajan intentiot ovat olleet. Kuvien metadataa voidaan poimia algoritmisesti esimerkiksi sijaintitietojen saamiseksi, tai kuvasta voidaan kerätä tietoa biometristä analyysiä varten. Eli reiluuden arviointia ei vaadi ainoastaan kuva ja se mitä se esittää, vaan lisäksi se, mitä dataa kuva sisältää. (Alkharafi 2020, 77.) Esimerkiksi kuvatessa mielenosoittajia katuvalokuvaaja ei välttämättä tule ajatelleeksi, että kuvien nettiin julkaiseminen saattaa vaikuttaa jonkun vangitsemiseen tai jopa kuolemaan (emt, 101).

Tarkoittamattomia vaikutuksia voi liittyä myös filmi- ja printtikuviin. Esimerkiksi Vivian Maierin kuoltua hänen printtinsä, negatiivinsa ja filminsä päätyivät huutokaupassa miehille, jotka alkoivat tehdä niillä rahaa (Alkharafi 2020, 168). Alkharafin mukaan heidän täytyi kuitenkin oikeuttaa teoksien hankinta ja levitys, eli keksiä kertomus piilottamaan sen tosiasian, että koko vyyhti on lähtenyt liikkeelle voiton tavoittelusta. Tässä kertomuksessa

Maier ei halunnut julkaista urauurtavia teoksiaan ainoastaan koska ”hänen vaikeat olonsa eivät sallineet sitä.” Tämä narratiivi poistaa Maierilta kykeneväisyyden toimijuuteen sekä ohittaa kapitaalisten tuotantotapojen huomioimisen. (emt, 170.) Nyt Maier on legenda, joka on ”popularisoitu romantisoiduksi hahmoksi” (emt, 166).

Mitä Maier on mahdollisesti sanonut kuvatuille? Ajatteliko hän koskaan, että kuvat tulisivat niin laajaan levitykseen, kuin ne ovat tulleet? Tai julkisiksi lainkaan? Vaikka ei itse koskaan julkaisisi ottamiaan valokuvia, on kuitenkin mahdollista, että joku muu joskus tekee niin. Tämä näkökulma koskee niin vanhoja filmejä ja printtejä kuin uudempia otoksia, joita esimerkiksi kovalevyillemme ja pilvipalveluihin tallennamme.

Valokuvaaja–valokuvattava–valtadynamiikasta

Vuosien saatossa toiset valokuvaajista ovat kieltäytyneet naisen katseen ideasta, ja toiset naisvalokuvaajat ovat nostaneet sukupuolensa keskeiseksi asiaksi (Lewis 2021, 10). Mutta onko sillä merkitystä, että kuka kuvaa ketä tai kuka kuvin puhuu ja kenen puolesta? Tämä liittyy osaltaan katseen käsitteeseen, sillä kysymys koskee valokuvaajan, valokuvattavan ja myös tulkitsijan välisiä suhteita. Se liittyy myös erilaisten yhteisöjen kuvaamiseen ja kysymykseen siitä, kuvataanko jotakin niin sanotusti sisältä vai ulkoa päin. Myös kameralla voi olla merkitystä, sillä se voi kertoa kuvaajan läsnäolosta sekä ”informoida millaisia suhteita esiintyy valokuvaajan ja valokuvattavan välillä” (Alkharafi 2020, 131).

Perinteisesti on ollut ymmärrys, että linssin toisella puolella olevalla on vähemmän valtaa kuin hänellä, joka kameraa käsittelee. Tämä näkökulma ottaa kantaa myös siihen huoleen, että valokuvan kautta ihmisiä saatetaan misrepresentoida ja jopa hyväksikäyttää. Nämä ovat edelleen hyvin relevantteja asioita, ja myös oman tutkimuskysymyksen keskiössä. Mutta tämän ajattelumallin vieminen liian pitkälle ei myöskään ole hyvä asia: silloin saatetaan esimerkiksi ehdottaa, että yhteisöä ulkopuolelta kuvaavan perspektiivi ei voisi olla pätevä, tai toisaalta, että yhden sisäpuolisen perspektiivi puolestaan voisi jollakin tapaa representoida koko yhteisöä. Ja näistä kumpikaan ei pidä paikkaansa. (Lewis 2021, 88.)

Yksinään kysymys siitä, kuuluuko valokuvaaja yhteisöön, jota hän kuvaa, saattaa liikaa yksinkertaistaa valokuvaaja–kuvattava -dynamiikkaa (Lewis 2021, 88). Lewis puhuu tässä yhteisöpohjaisesta valokuvauksesta ja sen etiikasta, ja siitä, että kysymys ei tällöin ole

”kuuluuko valokuvaaja yhteisöön, jota hän kuvaa” vaan ”mitkä ovat ne periaatteet, joilla valokuvaaja lähestyy kuvattavaa ja mikä heidän vaihtokauppansa luonne on?” (emt, 88). Tämän saman kysymyksen voisi mielestäni esittää myös monissa muissa yhteyksissä kuin yhteisöpohjaisessa valokuvauksessa, ja otinkin sen yhdeksi katseen teoriaan yhdistyväksi työkalukysymykseksi.

Reilussa vaihtokaupassa luottamusta, kunnioitusta ja yhteenkuuluvuutta

Lewis viittaa vaihtokaupan kohdalla valokuvaaja Liz Johnson Arturiin ja ”suoraan vaihtoon” (eng. direct exchange) (Lewis 2021, 88). ”Suorassa vaihdossa” voi ymmärtää olevan kaksi erilaista tapaa, joiden kautta vaihto tapahtuu: *neuvottelu* ja *vastavuoroisuus*. Jälkimmäisen avulla tehdyssä vaihtokaupassa on neuvoteltua vahvempi luottamus ja affektiivinen sitoutuminen. (Molm yms. 2000.) Valokuvauksen yhteydessä vaihtokauppoja voi olla hyvin monenlaisia, liittyen esimerkiksi rahalliseen korvaukseen, näkyvyyteen ja/tai molemminpuoliseen haluun tuoda asioita esille.

Valokuvaus tarjoaakin mahdollisuuksia intersubjektiiviseen kommunikaatioon ja vaihtoon (Scarles 2012, 943). Kuvaustilanteet ja suhteet eroavat toisistaan, joten kommunikaation lisäksi tärkeäksi nousee mielestäni reflektion merkitys, jotta osataan ottaa huomioon esimerkiksi historiaan ja kulttuureihin liittyviä näkökulmia. Ajattelen reilussa valokuvauksellisessa vaihtokaupassa yhteenkuuluvuuden olevan keskeistä. Yhteenkuuluvuus (togetherness) puolestaan kumpuaa molemminpuolisesta luottamuksesta, leikkisyydestä ja hyvästä olost (Scarles 2012, 946–947).

Taloudellisessa vaihtokaupassa raha saattaa tarpeellisuutensa lisäksi myös hämärtää rajoja ja sisältää epätasa-arvoisia valtasuhteita. Rahallinen korvaus esimerkiksi turismikuvauksen yhteydessä ei oikeuta kohtelevaan kuvattua kuin nukkea (vert. Scarles 2012, 938). Keskeisinä reilun vaihtokaupan avainsanoina voinee pitää *luottamusta* (kts. myös Lewis 2021, 88), *kunnioitusta* ja *yhteenkuuluvuutta* (vert. Scarles 2012, 943).

Ei niin vahvasti *kuka* kuin *miksi* ja *miten*

Hadley (2022) nostaa esiin, että erityisesti lähikuvissa esitetyt naiset, lapset ja vammaiset ovat erityisen haavoittuvaisessa asemassa suhteessa miesvalokuvaajiin. Naiset saattavat kohdata metsästyksen kaltaista kohtelua, jossa valokuvaaja jahtaa heitä kuin saalista, ja esimerkiksi lapsilla ei vielä ole sellaista tietoa ja elämäkokemusta, jolla kohdata kuvaustilanteen ulottuvuudet (emt). Lapsilla ei kuitenkaan kuvaajan sukupuolesta riippumatta ole aikuisia vastaavaa mahdollisuutta vaikuttaa kuvaustilanteisiin ja kuvien käyttöön, ja sen vuoksi aikuisilta vaaditaan aina erityistä harkintaa.

”Vammaisuus on yhteiskunnan ja yhteisöjen normien, historiallisten tilanteiden ja asenteiden määrittämää”. Käsitteenä vammaisuus on sidoksissa ympäristöön ja yhteisöön, muuttuen yhteiskunnan mukana. Viimeisimmässä YK:n vammaissopimuksessa määritelmän mukaan "vammaisiin henkilöihin kuuluvat ne, joilla on sellainen pitkäaikainen ruumiillinen, henkinen, älyllinen tai aisteihin liittyvä vamma, joka vuorovaikutuksessa erilaisten esteiden kanssa voi estää heidän täysimääräisen ja tehokkaan osallistumisensa yhteiskuntaan yhdenvertaisesti muiden kanssa." (THL 2023.) Valtasuhteet kuvaajan ja kuvattavan välillä voivat täten vaihdella paljonkin, ja myös kuvaaja voi määritellä itsensä vammaiseksi.

Onko sitten eri asia, että esimerkiksi nuorta naista kuvaa kadulla tuntematon mies vai nainen – muuttaako tämä valtasuhteita? Toisaalta ymmärtäisin, että kysymys onko valokuvaaja mies, nainen tai muu ei ole keskeinen esimerkiksi sen kannalta, millainen vaihtokauppa kuvattavan ja kuvaajan välillä on tai millainen representaatio siitä syntyy. On paljon muita asioita, jotka vaikuttavat varmasti enemmän, kuten perehtyneisyys aiheeseen, kommunikaatio, kokemukset ja kyky ajatella oman kuvan ottamisen ja julkaisun halua pidemmälle. Eli keskeistä ei katuvalokuvan kehyksessä välttämättä ole reiluuden kannalta *kuka*, vaan *miksi* ja *miten*. Tästä huolimatta sukupuolet kytkeytyvät valtaan ja rakenteisiin, ja niiden tunnistamista ja tunnustamista ei tulisi ohittaa.

2.4. Yhteenveto laajakulmaluvusta

Laajakulmaluvun aloitin katsastamalla katuvalokuvan genreen. Tuloksena on, että se miten katuvalokuva ymmärretään, on suoraan yhteydessä tutkimuskysymyksiini sekä valitsemini

teorioihin. On huomattava ero, ajatellaanko katuvalokuvaa ainoastaan tiukassa kaiken kommunikaation kieltävässä salakuvaamisen kehyksessä vaiko laajemmin. Myös sillä miten katuvalokuvauksesta kirjoitetaan ja millaista kuvastoa sen kehyksissä toistetaan, on merkitystä reiluuden, vallan, katseen ja empatian kannalta. Näillä valinnoilla saatetaan esimerkiksi normalisoida ja ylläpitää haitallisia käytäntöjä.

Laajakulmaluvun toisessa osiossa tarkensin lakeihin ja säädöksiin julkisessa tilassa valokuvaamiseen ja kuvien julkaisuun liittyen. Suomessa julkisessa tilassa saa valokuvata, mutta yksityisyyttä ei saa loukata. Luvussa olleet asiat ovat ikään kuin reunaehdoja, mutta kaikki mikä on laillista, ei ole reilua. Ymmärtäisin, että myös tämä kytkeytyy osaltaan katuvalokuvan määrittelyyn ja toistoihin. Mikäli kuvaaminen tulkitaan tarpeelliseksi, seuraava kysymys reiluuden näkökulmasta on, *miten* kuvataan. Tähän liittyy esimerkiksi luovat ja tekniset ratkaisut sekä kommunikaation tai kommunikoimattomuuden huomioiminen. Luvan kysymisen merkitys korostuu vielä huomattavasti, kun ihmisiä kuvataan läheltä tai tekemässä jotakin ei-niin-neutraalia.

Viimeisessä laajakulman alaluvussa suuntasin huomion sukupuoliin ja tasa-arvoon. Tietyissä yhteyksissä naisetuliite on tarpeellinen tasa-arvon näkökulmasta, esimerkiksi kun halutaan suunnata valoa yhteiskunnan rakenteisiin, kulttuurillisiin näkökulmiin ja eriäviin mahdollisuuksiin. Sukupuolella, yhteiskunnalla, kulttuurilla, etnisyydellä, vammaisuudella, iällä, luokalla ja monella muulla asialla voi olla merkitystä esimerkiksi siinä, missä on mahdollista valokuvata tai millaisia kuvia itsestään haluaa julkaistavan. Nykyajassa katuvalokuvat ovat vahvasti verkottuneita, ja tästä syystä on tärkeää huomioida fyysisen tilan lisäksi netin maailma.

Lopuksi katsastin, onko sillä merkitystä kuka valokuvaa ja ketä, erityisesti sukupuolien osalta. Tämä liittyy kuvaaja-kuvattava -valtdynamiikkaan. Kuka ja ketä ovat merkityksellisiä kysymyksiä, mutta ehkäpä vielä tärkeämpää on pohtia, *miksi* ja *miten* kuva on otettu ja millainen vaihtokauppa kuvaajan ja kuvattavan välillä on ollut.

3. TELE: VALITUT TEEMAT JA VALOKUVAT

Tässä luvussa siirryn lähiluentaan valitsemieni teemakehyksien sisällä. Mukana on neljä teemakokonaisuutta, joihin olen valinnut teoksia WSP-kirjasta ja omasta produktiostani. Teemavalintojen aikaan esseeteokseni on ollut vasta suunnitteilla, joten teemapäätöksiin ovat vaikuttaneet eniten WSP-kirjan sisällönanalyysi, katuvalokuvausoppaisiin tutustuminen sekä taiteellisen toiminnan aikana tekemäni havainnot.

Valitsemani teemat ovat: 1) yksisuuntainen katse, jossa keskityn erityisesti ihmisten valokuvaamiseen, 2) anonymisoitu mutta läsnä, jossa tarkastelen kuvia, joissa ihminen on mukana mutta ei helposti tunnistettavissa, 3) olentojen jakama tila, jossa liikutaan ihmiskeskeisyyden reunamille ja 4) matkalaisen katse ja valinnat, jossa näkökulma on muualla kuin koti- tai asuinmaassa valokuvaaminen. Monia tärkeän tuntuksia aiheita täytyi myös rajata tämän luvun ulkopuolelle, kuten esimerkiksi lasten valokuvaaminen.

Teemakehyksien sisällä lähestyn aihetta yksittäisten esimerkkien kautta, eli pysähdyn lähiluentamaisesti yhden kuvan ja sen ulottuvuuksien äärelle. Tarkentamalla huomion yksittäisiin kuviin ja niihin liittyviin teksteihin valittujen teemakehyksien sisällä pyrin hahmottamaan, millaisia näkökulmia niihin reiluuden ja vallan näkökulmista liittyy. Tarkoitukseni on yksittäisen esimerkin kautta kurottaa kohti laajempia kulttuurisia näkökulmia ja ymmärrystä. Samalla käytännössä testaan, miten valitsemani katseen, empatian ja kommunikaatiotapahtumamallin vuorovaikutteiset teoriat toimivat tutkimuskysymyksiin vastaamisessa.

3.1. Yksisuuntainen katse

Kuvassa on punaiseen asuun pukeutunut henkilö. Hän matkustaa junassa sinisillä penkeillä, joissa on punaiset ruttuiset päätyynyt. Ulkona vaikuttaa pimeältä. Naiseksi olettamani henkilö nukkuu tai lepää nojaten vasten mustaa laukkuaan, jonka kantoremmit peittävät kasvoja kuin kaksi ohutta sensuuripalkkia. Oikea käsi lepää rentona sylissä ja vasen on laukun päällä, sormien ojentuessa kevyesti edessä olevan pöydän päälle. Muita ihmisiä ei ole rajattu kuvaan,

henkilö ja miljöö ovat selkeästi keskiössä. Kuten kaikkia WSP-kirjan kuvia, lähestyin myös tätä katsomalla ensin kuvaa ilman tekstien tuomaa lisäinformaatiota. (Kuva 2.)



Kuva 2. *Sleeping Beauty*, Odense, Denmark 2019. WSP-kirjan kuva nro 20. Kuvaaja: Elena Alexandra.

Onko nukkuvaa ihmistä reilua kuvata?

Tämä oli yksi kuvista, joka erityisesti kiinnitti huomioni WSP-kirjan ensikatselukokemuksessani. Ymmärrän tämän kiinnittyvän elämäntilanteeseeni, johon liittyy paljon junamatkustamista ja penkeillä nukkumista. Tunnistinkin epämiellyttävän tunteen kuvaa katsoessani yhdistyvän erityisesti projektiiviseen empatiaan, johon liittyy tietoisuus siitä, etten itse haluaisi tulla vastaavassa tilanteessa valokuvatuksi enkä antaisi suostumusta kuvan julkaisuun.

Simuloiden yritän kuvitella, miltä juuri tästä henkilöstä on tuntunut tulla kuvatuksi. Mitä on tapahtunut ennen ja jälkeen kuvan ottamisen? Haluaisiko tämä henkilö tulla junassa nukkuessaan valokuvatuksi, tai onko sillä hänelle merkitystä? Entä onko hän ollut tietoinen

siitä, että häntä on kuvattu, edes jälkeenpäin? Lähestyn tässä simulointia erityisesti kysymyksien kautta, sillä kirjoitettuihin simuloiviin tarinoihini heijastui vahvasti edellä mainitsemani projektiivinen tunteeeni. En kuitenkaan tiedä, kokeeko kuvattu nainen asiaa yhtä vahvasti.

Projektiivisiin ja simuloiviin kuvitelmiini liittyy ajatus, että nukkuva ihminen on usein tietämätön ympärillään tapahtuvista asioista. Eli tällöin hän on eräällä tapaa muiden armoilla. Mahdollinen tiedoton tai rajamailla oleva tajunnantila vaikuttaa myös siihen, ettei valokuvatulla ole tietoa tapahtuvasta kuvauksesta eikä siten edes teoreettista mahdollisuutta kieltäytyä tai pyytää poistamaan kuvaa. Ruumiillisesti kuvan henkilö vaikuttaa tietämättömältä valokuvaustapahtumasta, silmät ovat kiinni ja ruumis on rentona. Tunnistin kuvan ensikatselukokemuksessa myös tuntemuksen, jonka ajattelen sijoittuvan resonoivan empatian muotoon.

Olen katsonut kuvaa kirjan tuomassa kontekstissa, ja huomasin sen kehyksessä ajattelevani kuvan otetun salaa. Mahdollinen tieto siitä millainen kuvaaja-kuvattu-dynamiikka ja kommunikaatio kuvan taustalla on vaikuttaa paljon kuvaan liittyvään valtdynamiikkaan ja reiluuden kokemukseeni. On esimerkiksi eroa sillä, onko tämä kuva ilman kommunikaatiota tapahtunut salakuva, onko kuvausaikaista ja julkaisusta keskusteltu, tai onko kyseessä esimerkiksi näyttelijän kanssa rakennettu valokuva.

Tekstin tuomia tietoja ja ulottuvuuksia

Kuvaaja Alexandra (2021) kertoo, kuinka oli kuvausiltana tuntenut itsensä hyvin surulliseksi. ”Pääni ja sydämeni oli täynnä tummia tunteita ja ajatuksia”, hän taustoittaa kirjan tekstissä. Synkkyudessa hän oli huomannut ”girl in red sleeping” eli punaisiin pukeutuneen tytön nukkumassa (emt). Alexandra avaa tekstissään päänsisäistä keskustelua:

”What if you take a picture?”

“I can’t. I don’t even have the energy to hold my camera.”

“Take a picture!”

“If the other passengers notice me, I won’t have the energy to explain myself.”

“Take a picture!”

(Elena Alexandra 2021, kuva nro 20.)

Neljännellä rivillä olevasta toteamuksesta (”jos muut matkustajat huomaavat minut [kuvaamassa], minulla ei ole energiaa selitellä itseäni [kuvausta]”) on mielestäni mahdollista tulkita kuvaajalla mahdollisesti olleen ajatus siitä, ettei nukkuvan kuvaaminen välttämättä ole kaikille ok. Kuvasta tuli Alexandran parhaiten tunnettu kuva, ja tämä [kuva, tunnustus tai molemmat] on antanut kuvaajalle ”rohkeutta puskea läpi rankkojen aikojen” (Alexandra 2021).

It's a reminder to trust the voice of my real self in my darkest moments. To live authentically and courageously, no matter how powerless I may feel. To know that I am lovable and loved by the universe that gave me this reminder I am now sharing with you.” (Alexandra 2021.)

Yllä oleva lainaus tekstiä aiheutti kahdenlaisia tuntemuksia. Tekstin mukaan kuulostaa siltä, että kuvaaja on kuvaushetkellä ollut synkissä vesissä. On hyvin ikävää, että kuvaajalla on ollut vaikeaa, ja on hienoa, että hän on valokuvauksen kautta löytänyt keinon tuntea itsensä rakastetuksi. Mutta *miten* kuvaus on tapahtunut, herättää minussa empatiaa kuvattua kohtaan. Tekstin seurauksena koen, että kuvattu henkilö on muuttunut eräänlaiseksi kuvaajan kaksiulotteiseksi onnenamuletiksi.

Tekstissä ei pohdita reiluutta tai valtanäkökulmia, joita nukkuvan henkilön kuvaukseen liittyy. Tekstin luettuani kuvatulkinnasta saamani ajatus candid-kuvasta vahvistui, eli olen siinä käsityksessä, ettei kuvaajan ja kuvatun välillä ei ole ollut minkäänlaista kommunikaatiota. Katsomistilanne vaikuttaa yksisuuntaiselta ja siinä tunnutaan käyttävän valtaa suhteessa kuvattavaan. Tulkitsen, ettei kuvaajalla ole ollut intentiona nähdä kuvattua henkilöä. Tämä menee ehkä aikaisemmassa luvussa käsittelemäni katuvalokuvan genressä vahvasti puritaaniseen hetkessä havainnointiin, jossa ainoa tavoite on ”napata kuva aidosta hetkestä” (vert. luku 2.1).

Tekstissä korostuu lisäksi punainen vaate, jonka kuvaaja kirjoittaa olleen ”so vibrant” (Alexandra 2021), jonka voi kääntää esimerkiksi ”niin voimakas”, ”niin eloisa” tai ”niin elämää sykkivä”. Tämä vaikuttaa hyvin kontrastiselta siihen, millaisissa tunnelmissa kuvaaja itse kertoo olleensa. Lisäksi tarkasteltaessa asiaa katuvalokuvan kehyksessä on mahdollista ajatella, että tämä junassa kokopunaisissa nukkuva nainen on jotakin poikkeuksellista ja tavallisesta eroavaa, jonka valokuvaaja on nostanut esiin (kts. luku 2.1.). Lisäksi joissakin katuvalokuvauksen tulkinnoissa jopa ajatellaan, että pukeutumalla tietyllä tavalla julkisessa tilassa henkilö pyytäisi tulla valokuvatuksi (vert. Alkharafi 2020, 75).

Yhteenveto junakuvan reiluuden kokemuksesta

Loukkaako nukkuvan ihmisen kuvaaminen ja kuvan julkaisu hänen yksityisyyttään ja mahdollisuutta oman kuvastonsa kuratointiin sekä itsensä representointiin? Se, ettei ihminen voi vaikuttaa omaan representaatioonsa ja julkaisuprosessiin voi vaikuttaa kielteisesti esimerkiksi hänen omakuvaansa (Hadley 2022). Kuvattu esitetään mielestäni passiivisena hahmona, ei aktiivisena tekijänä. Itse koen, ettei subjektilla kuvanottohetkellä olisi ollut intentiona ja haluna nimenomaan tulla valokuvatuksi vaan levähtää junamatkallaan.

Laajassa puolikuvassa edestä/viistosta kuvattuna ja ilman häivyttäviä luovia tekniikoita tämä kuvattu ihminen on mahdollisesti tunnistettavissa, vaikkakin laukun hihnat peittävät osittain kasvoja. Uskon ainakin, että kuvattu tunnistaa itsensä. Koen erityisesti projektiivisen mutta myös simuloivan, resonoivan ja ruumiillisen empatian olleen niitä empatian ensimmäisen tason muotoja, jotka ajoivat minut reflektoimaan kuvan aiheuttamia tuntemuksia. Kuva menee tiedossani olevan kommunikaatiotapahtuman mukaan candid-katuvalokuvauksen käsitteeseen (luku 2.1.). Eli valokuva on otettu salaa.

Kuvaaja on käynyt päänsisäisen keskustelun, mutta ainakin se tieto, jonka hän on meille antanut nähtäväksi, ei käsittele reiluuutta vaan omaa halua ottaa valokuva. Lisäksi kiinnitin huomiota kuvaajan sanavalintaan *tyttö* (*”girl in red sleeping”*), jolla naiseen viitatessa voi olla voimaannuttavia, vähätteleviä, halventavia ja/tai alistaviakin merkityksiä. Sanavalinta kytkeytyy siten valtasuhteisiin, mutta ilman muita lisätietoja en saa kiinni siitä, mitä hän tällä valinnalla tekstissä ilmaisee. Kuvaajan kansallisuus/kansalaisuus (venäläinen) on myös eri kuin kuvausmaa (Tanska), eli kyseessä voi olla matkavalokuva, johon liittyviä reiluusnäkökulmia tarkastelen omassa luvussa (3.4.).

Käytin empatian eri muotoja apuna pyrkiessäni hahmottamaan, miksi tämä valokuva tuntui mielestäni epämiellyttävältä. Pohdinnassani korostui minäkeskeisyys, eli erityisesti omien kokemuksieni liikkeelle sysäämien tuntemuksien ja reflektion kautta tunnen, ettei nukkuvan ihmisen valokuvaaminen ja etenkään valokuvan julkaiseminen ilman hänen lupaansa saa viisaria värähtämään vihreäksi reiluuden mittarillani. Se ei kuitenkaan ole aivan tapissa punaisellakaan, sillä laukun remmit hieman suojaavat kasvoja eikä naista esitetä varsinaisesti ”epäedullisessa” valossa kuten erikoisemmalla ilmeellä tai sinappia suupielessä. En jäänyt

myöskään käsitykseen, että kuvaajan intentiona olisi loukata kuvattua naista. Mielestäni kuva ei silti ole reilu.

Nukkuvista ihmisistä on olemassa myös useita muita katuvalokuvia, kuin tämä Alexandran: pelkästään *Street Photography Now* (Howard & Mc Laren 2011) kirjassakin neljältä eri valokuvaajalta (s. 158, 166, 210, 216). Eli nukkuvien kuvaamiselle löytyy genren kuvastoissa mallia. Lisäksi mainitsin myös erityisyyden poiminnan (punainen asu), joka myös kiinnittyi odotuksiin ja ajatuksiin hyvästä katuvalokuvasta. Ajattelenkin kuvan yhdistyvän siihen, millaista katuvalokuvakuvastoa on totuttu näkemään, ja millaista toimintaa sen kehityksessä pidetään normaalina ja/tai tavoiteltavana.

Monien harkintojen paikka: yksisuuntainen katse teoksessani

Heijastuskuvassa on nuori henkilö satumaisen vehreässä miljöössä. Hän seisoo vanhoilla kivisillä portailla, toinen jaloista alemmalle askelmalle kurottautuen. Kädet on levitetty sivuille kuin rennot siivet. Päässä on iso lierihattu, yläosana valkoinen t-paita ja jaloissa pitkälahkeiset väljät housut. Auringon heijastukset tekevät summittaisia läiskiä kuvapintaan. Tässä on monta eri kerrosta, jotka ovat sulautuneet uudeksi kuvaksi.

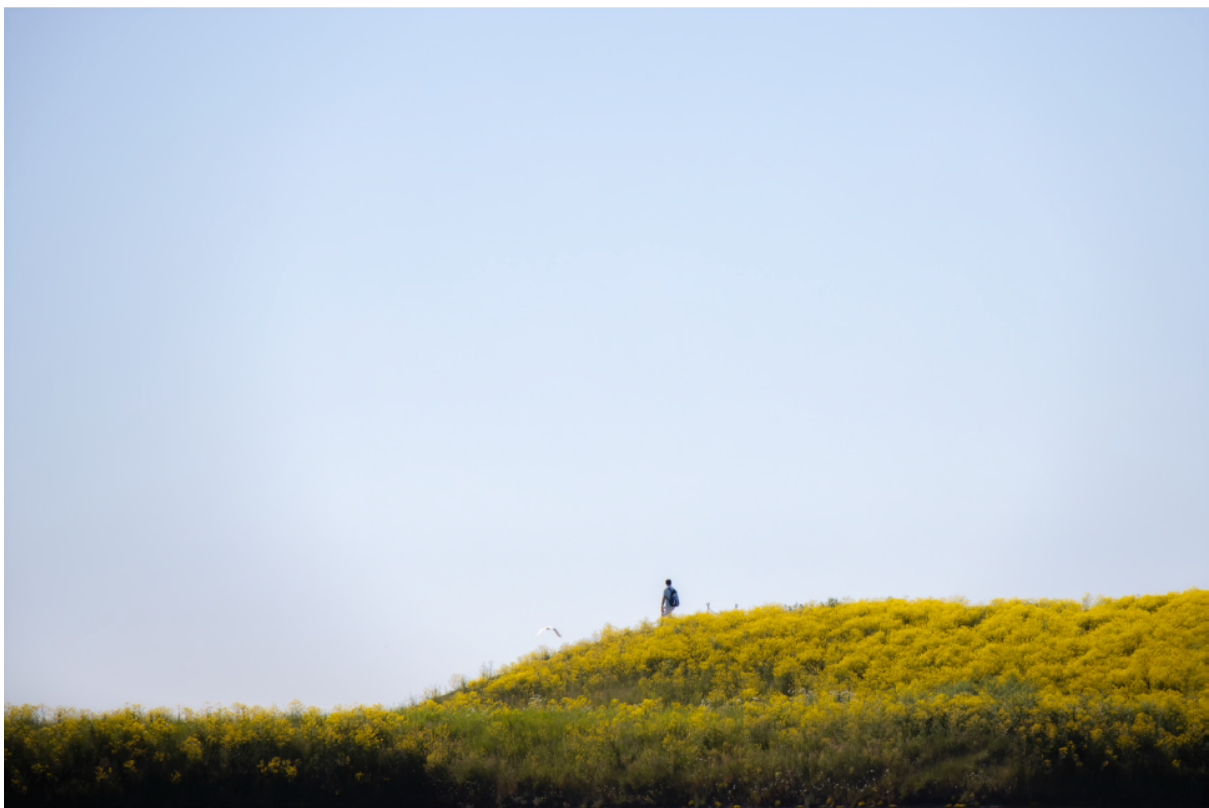
Kuva on otettu heijastuksen kautta Helsingin Kasvitieteellisessä puutarhassa, hieman likaisen kasvihuonelasin avulla kahta näkymää päällekkäin sommitellen. Tähän tarkennukseeni käveli yllättäen nuori henkilö, joka ymmärtääkseni pyysi kaveriaan valokuvaamaan itseään. Minä olin melko kaukana heistä ja kamerani osoitti vastakkaiseen suuntaan; he eivät siis todennäköisesti tieneet, että toinen heistä kerrostui osaksi etsimen näkymääni. Henkilö laskeutui alas portaita, poseerasi muutamassa asennossa ja jatkoi matkaansa.

Päädyin lopulta jättämään kuvailemani kuvan pois esseestäni. Se oli taitossa mukana pitkään, ja alun perin kirjoitin myös tähän lukuun pohdintojani kuvan käytöstä. Lopulta se tuntui kuitenkin kuin hiekanmuruselta kengässä ja mitä pidempään asiaa prosessoisin, sitä varmempi olin, ettei teos tarvitse juuri tätä kuvaa. Tiedostan, että kuvaaja saattaa erinäisistä syistä olla mieltynyt tiettyyn kuvaansa, mutta kokonaisuuden toimivuuden kannalta välillä juuri tästä kuvasta tulee myös pystyä päästämään irti. Sama ajattelutapa sopinee myös reiluuteen, sillä koin, että minun täytyy olla valmis jättämään tämä kuva esseen ulkopuolelle.

Käytin eri empatian muotoja, katseen teorioita, kommunikaatiotapahtumamallia ja erityisesti reflektiota työkaluina, joilla työstin kuvan julkaisun mielekkyyttä tutkimuskysymyksiensä valossa. Katse tuntui tässä yksisuuntaiselta ja jopa tirkistelevältä, sillä näin tilanteen ainoastaan heijastuksen kautta. Tarkoitukseni ei alun perin ollut kuvata henkilöä vaan kasvien kerrostumia, ja koska kamera sojotti toiseen suuntaan ei edes se ollut kommunikoimassa valokuvaustilanteesta. Kuvaustilanne tuli myös hyvin yllättäen ja reagoin nopeasti.

Tässä päätöksessä korostui kuvatun ikä ja kommunikaation merkitys. Mikäli olisin valokuvaustapahtuman aikana tai heti sen jälkeen tavoittanut kuvatun henkilön ja kysynyt häneltä itseltään asiasta, olisi lopputulos voinut olla aivan eri. Nyt minusta tuntui, että erityisesti koska en tiennyt kuvatun ikää, meillä ollut minkäänlaista kommunikaatiota eikä kuvattu ei ollut *täysin* anonyymi, minulla oli kameran kanssa mahdollinen valta, jota en halunnut käyttää väärin. ”Vaarana” olisi ehkä sensuroida ilmaisuani liikaa, mutta valinta tuntuu oikealta.

Yksisuuntainen katse kaukaa



Kuva 3. Kuva esseestäni. Seisoin Vallisaarella kohdalla, josta näki suoraan viereiseen saareen Suomenlinnaan. Kaukaiset ihmiset liikkuvat pitkin kumpuilevan vihertävää alustaa ja seassa liiteli lokkeja. Kuva: Linda Wendelius.

Yleiskuvassa on paljon sinistä taivasta, ripaus kellertävänvihreää niittyä, ihminen ja lintu. Kuvassa korostuu miljöö. Kuvan keskelle alempaan kolmannekseen sijoitettu ihminen on selin kameraan. Kuva on otettu kaukaa, joten ihminen on esitetty pienenä suhteessa kuva-alaan. Ihmisen ja linnun voi kuitenkin ajatella olevan myös keskiössä, sillä valokuva on ilmaisultaan hyvin minimalistinen, korostaen kuvan keskelle sijoitettuja pieniä hahmoja. (Kuva 3.)

Toisinaan haluan tallentaa jonkin näkymän kuten kirjoitan ylös mieleeni nousseen ajatuksen. Ehkä katuvalokuvaukseen voi liittyä myös päiväkirjamainen ulottuvuus, johon heijastuu yleisissä tiloissa ympäristöään tutkailevan kuvaajan kokemusmaailmaa. Tähän viittaa myös se, että suurinta osaa kuvista en koskaan halua julkaista, ja usein valokuvaaminen (klik, myös ilman kameraa) on valokuvaa tärkeämpää. (Ote muistiinpanoista 2022.)

Tämä kuva on otettu ”aidosta” hetkestä 150 mm polttovälillä ja katse on ollut yksisuuntainen. Kuva on mahdollista sijoittaa candid-kuvauksen kehykseen, eli se on otettu kuvatus sitä tietämättä ja ilman minkäänlaista kommunikaatiota. Kuvaustilanne ei kuitenkaan tuntunut tirkistelevältä. Miljöön, linnun ja tyhjän tilan merkitys on kuvassa mielestäni korostunut, eikä kuvassa oleva henkilö ole siten kuvan keskiössä. Tulkitsen, että kuva ei ole kuva hänestä. Osaltaan tähän vaikuttaa, ettei hän välttämättä edes itse tunnista olevansa kuvassa.

Kuvausetaisyys ja objektiivipolttovälivalinta osaltaan määrittävät, kuinka suuri ihmishahmo kuvassa on, ja kuinka selvästi hänen piirteensä näkyvät. Tässä yleiskuvassa henkilö on kuvattu hyvin kaukaa, jolloin hän ei ole yhtä lailla keskiössä eikä niin tunnistettavissa. Tämän pitkän etäisyyden vuoksi myöskään polttovälivalintani ei tunnu liian tungettelevalta. Mikäli muita luovia tekniikoita ei ole käytetty, yleiskuva tuntuu mielestäni reiluimmalta muihin kuvakokoihin nähden. Myös tekemisellä on merkitystä: tässä se on mielestäni neutraali, ihminen kävelemässä yleisessä tilassa selkä kameraan päin. Myöskään esimerkiksi vaatetus tai jokin henkilön ominaisuus ei ole toiminut impulssina kuvan ottamiselle.

Tehdessäni taittoa ja pohtiessani kuvan julkaisua mietin, miltä kuvatus on tuntunut tulla kuvatuksi, tai miltä hänestä tuntuisi tietää olevansa esseessäni ja tässä gradussa. En voi tietää, mutta simulointieni perusteella *miten kuvattu* on vaikuttanut siihen, että ajattelen ettei tässä loukata kuvatus henkilön yksityisyyttä, yritetä tehdä hänestä representaatiota tai laajemmilla ulottuvuuksillakaan vahingoiteta kuvattua. Ruumiillisuuden tulkinta kuvasta ei ole aivan helppoa: olisi mahdollista tulkita, että hän olisi tietoinen kuvaustapahtumasta ja olisi

tarkoituksella viestinyt ruumillaan kääntäen selän kameralle. Hyvin pitkän välimatkan takia en kuitenkaan usko hänen huomanneen kuvaustapahtumaa.

Käytin valittuja teoriatyökaluja apuna arvioidessani, voinko liittää tämän kuvan osaksi teostani. Tämä oli mielestäni selkeämpi kuin moni muu, mutta prosessi vaati kuitenkin reflektiota. Koin voivani liittää kuvan esseeseeni siitä huolimatta, ettei mukana ollut kommunikaatiota ja katse on ollut yksisuuntainen edellä mainittujen, *miten on kuvattu* pohdintoihin liittyvien näkökulmien vuoksi.

3.2. Anonymisoitu mutta läsnä

”Yritän rakentaa niitä kuvia siten, että kadulla elämäänsä elävät ihmiset ei joudu teräväpiirteisinä keskiöön. Toki ihmisiä kuvissa on, mutta tykkään siitä ideasta, että heitä voi esittää anonymimmin.” (Ote muistiinpanoista 2022.)

Hyvin varhaisessa vaiheessa produktiota päätin, että otan yhdeksi keskeiseksi tavoitteeksi anonymisoida ihmisiä yleisen tilan ympäristöissä kuvatessani. Tämä tarkoitti käytännössä liukuvalla skaalalla sitä, että ihminen ei ole helposti tai lainkaan tunnistettava. Tähän voidaan käyttää monia erilaisia tekniikoita, kuten esimerkiksi syväterävyyttä, epätasaisten heijastuksien kautta kuvaamista, varjoja, pitkää valotusaikaa tai hyvin kaukaa kuvaamista. Todellinen anonymisointi tarkoittaa ymmärryksessäni sitä, että ihmistä ei kuvasta tunnista lainkaan, kuten WSP-kirjasta valitsemassani esimerkissä (kuva 4).

Kuva on otettu mahdollisesti vesilätäkön kautta. Se on sinipainotteinen mustilla, kellertävillä ja punaisilla yksityiskohdilla maustettuna. Nämä värikeskittymät vihjaavat, että kuva on otettu kaupunkimiljöössä, sillä minulle ne viestivät ympäristöstä heijastuneista valoista. Pinta väreilee. Kuvan keskiössä on ihmishahmo, jonka päässä on lierihattu. Veden liike rikkoo hahmon ääriviivoja, tehden siitä selkeän hahmon sijaan hahmotelman, kuin vielä kostean vesivärimalauksen.



Kuva 4. *This Way Out*, Brooklyn, New York, USA 2019. WSP-kirjan kuva nro 85. Kuvaaja: Linda Hacker.

Katseeni tunnistaa hahmon ihmiseksi, mutta tosiasiasa en voi olla varma, sillä kuvan luonteen vuoksi kyseessä voisi olla vaikkapa mallinukke. Oletan kuitenkin, että kyseessä on ihminen. Hän voisi olla hyvin moni eri kadun kulkija, sillä piirteitä ei ole nähtävissä ja muodoistakin vain juuri riittävästi ihmisvaikutelman luomiseksi. Erotettavissa on hattu, ruumis ja raajat. Kuvan henkilö jää mielestäni täysin anonymiksi.

Tällaisen kuvan kohdalla en tuntenut epämääräistä oloa. Tällöin en koe mielekkääksi pohtia empatian tasoja, sillä koen, että valokuvaaja on jo kuvaustapahtumassa päättänyt pitää henkilön anonymisoituna. Kuvaajan nähtävissä olevien valintojen seurauksena en koe merkitykselliseksi myöskään sitä, onko kuvan hahmo tietoinen kuvaustapahtumasta: kuva ei esitä ketään, ja samaan aikaan monia. Ei siis ole merkitystä, millä tavalla kuvaaja on katsonut kuvattua, sillä hän ei varsinaisesti representoi tiettyä ihmistä vaan ajatusta ihmisestä. Valitun ilmaisun vuoksi tämä valokuva eroaakin selkeästi ihmisen esittävästä kuvasta, myös reiluuden ja vallankäytön näkökulmista. Tutkimuskysymyksen näkökulmasta koen tällaisen esitystavan olevan reilu. Kuvatun henkilön eriaisteisesti anonymisoivia kuvia oli WSP-kirjassa myös useampia muita.

Heijastuskuva esseessäni

Tarkennus on kahdessa mahdollisesti museokäynnistä kertovassa tarrassa, jotka on läntätty kiinni heijastavaan seinämateriaaliin. Valkeissa tarroissa on mustalla kirjaimet A. Taustalla näkyy sumeana rakennus, jättilokin pää (teos), oranssi sähköbussi ja keltaiseen paitaan pukeutunut, reisien kohdalta rajattu henkilö kävelemässä poispäin kamerasta. Tarrat on asemoitu henkilön pään kohdalle. Tästä lähes neliön muotoon rajatusta kuvasta on mielestäni vaikea sanoa mikä sen keskiössä on. (Kuva 5.)



Kuva 5. Valokuva esseestäni. Kuvaaja: Linda Wendelius.

Katse on tässä ollut yksisuuntainen eikä henkilö ole tietoinen kuvaustapahtumasta. Keltaisen paidan voisi ajatella olleen osaltaan laukaisevana tekijänä sille, että teokseen on päätynyt juuri tämä hahmo vaikkapa harmaapaitaisen sijaan, mutta todellisuudessa en odottanut tietyn henkilön kävelevän rajaukseen. Kuitenkin olen mahdollisesti haitallisesti toisintanut katuvalokuvauksen kehyksessä tuttua erityisyyden poimintaa. Toisaalta keltainen paita ei niin korostu, sillä kuvassa on vielä vahvempana värinä bussin oranssi, ja myös lokkitekseen nokassa on keltaista.

Tämä hahmo on kuvattu takaa heijastuksen kautta, ja hän on teknisluovien valintojen myötä sumea. Lisäksi takaraivon kohdalle on asemoitu kaksi tarraa. Häntä ei voi tunnistaa tietyksi ihmiseksi, eli kyseessä voisi olla hyvin moni. Bussin takaa pilkottava jättilokkitekoksen pää tekee kuvasta hieman surrealistisen. Ihminen yksinään ei ole kuvan keskiössä, sillä tarroilla ja miljööllä on merkittävä rooli. Keltainen vaate tässä kontekstissa ei mielestäni ole myöskään liian haitallinen ”erityisyyden” toisto. Päädyin siihen, että tämä kuva on mielestäni riittävän reilu julkaistavaksi esseessäni.

3.3. Olentojen jakama tila

Katuvalokuvissa valtavirtaa ovat ihmiset. Kuten edellisessä luvussa tuli ilmi, katuvalokuvan määrittelyssä sekä WSP-kirjan sisällönanalyyseissä korostui ihmisen, ihmisen osan tai ihmismäisen hahmon läsnäolon merkitys. Huomasin jo ensimmäisenä produktiopäivänä tekeväni tälle jonkinlaista vastarintaa, sillä ihmisen merkitys kyseisessä genressä tuntui ajatusmaailmoissani hyvin korostuneelta ja huomasin miettiväni, voiko tässä asiassa kulkea hivenen vastakarvaan ja millä tavoin.

Produktion edetessä otin yhdeksi keskeiseksi lähestymistavaksi kuvata muitakin olentoja osana urbaania katumaisemaa – kuten variksia, joiden valppaat silmät tarkkailivat tekemisiäni omiensa lomassa ja lokkeja, jotka taidokkaan huomaamattomasti liikkuvat ihmisvilinän keskellä; kaupunkikeskustan kukkia ja niissä pörräviä pölyttäjiä tai Jätkänkynttilän tuntumassa vihreän ruohon perässä juoksennelleita poroja. Urbaanin maiseman ja usein samaan ruutuun sommiteltujen ihmishahmojen myötä sekä minun kauttani myös ihmisen mukanaolo pysyi kuitenkin vahvasti mukana.

Mitä tahansa olentoja kuvatessa tulisi miettiä kuvausetiikkaa. Tämä luku kaipaa kuitenkin ehkä hieman enemmän taustoitusta kuin muut. Teeman valintaan on kaksi keskeistä syytä: valtanäkökulma ja tulokset omasta taiteellisesta prosessistani. Elämme aikaa, jossa meillä ei ole varaa olla pelkästään ihmiskeskeisiä. Kuten Rossi (2021, 130) muotoilee, ei tutkijoillakaan ole enää varaa keskittyä ainoastaan ihmisiä esittäviin kuviin. Käyn ensin läpi, mitä merkitystä ihminen–eläin -kategorioiden käytöllä voi olla, ja miten ne suhteutuvat valtaan ja reiluuteen. Teemakehyksen selventämisen jälkeen otan lähiluentaan yhden kuvan WSP-kirjasta ja yhden omasta teoksestani.

Kielelliset valinnat ja merkitykset

Ihmisen ylivoimaisuutta on korostettu länsimaisessa historiassa kauan, aina uskonnoista tieteeseen ja filosofioihin. Käsitteellinen ihminen–eläin -eronteko on toiminut ihmisten ja muiden lajien marginalisoimisen ja sorron välineenä (Haapoja 2021, 100). Kategoriat *ihminen* ja *eläin* voidaankin ymmärtää monella tavalla, kuten biologisilla lajikäsitteillä, posthumanistisesti tai dekoloniaalisessa viitekehyksessä (Haapoja 2021, 100). Vastakkaisena tapana dualistiselle ihmiskäsitykselle on hahmottaa ihmisyyttä asettamalla ihminen osaksi eläinkuntaa ja luontoa (Aaltola 2020, 263).

Käsitys ihmisestä vaihtelee esimerkiksi kulttuureittain sekä kulttuurien sisällä (Hänninen & Aaltola 2020, 9–14). Sitä mitä ihminen on, voidaan tarkastella monin eri ajatustraditioin, joiden arvot ja ajatusmallit siirtyvät myös esimerkiksi moraaliin (Hänninen ja Aaltola 2020, takakansi). Ihmisyyden voi ymmärtää poliittisena käsitteenä, joka kytkeytyy niin yhteiskuntaan, valtarakenteisiin kuin kielellisiin luokitteluihin (Karhu 2020, 243–244). On myös muistettava, että käytettäessä kategoriaa ”eläin” niputetaan yhteen aivan valtava määrä erilaisia olentoja. Lisäksi tiede on todistanut, että erilaisilla eläimillä – joihin myös ihminen kuuluu – on läheisempiä rinnakkaisuuksia kognition, tunteiden, tietoisuuden ja motivaation kyvyissä kuin mitä moni olettaakaan (Broom 2014, ix).

Kielellisillä valinnoilla on merkitystä. Tässä gradussa päädyin käyttämään käsitettä *olento* kuvatessani elollisia olioita, joihin myös ihminen lukeutuu. Huomion arvoista on, että olento korostuu tutkielmassani kuitenkin suhteessa ihmiseen. Esimerkiksi WSP-kirjan sisällönanalyysissä on ”muu olento kuin ihminen tai kasvi”, eli kyseisessä kohdassa viitataan laajaan kategoriaan erilaisia eläimiä ja hyönteisiä. Tiedostan lisäksi, että kasvit ovat elollisia olentoja ja usein myös mukana katuvalokuvissa. Sisällönanalyysissäni ne sulautuivat kategoriaan ”miljö”. Sisällönanalyysi vaatii erittelyä, kategorisointia ja yleistämistä, mikä tuntui monin paikoin myös vaikealta. Toinen kielellinen valinta on käyttää *hän* sanaa *sen* sijasta, kun viitataan muihin olentoyksilöihin.

Tekemäni kielellinen olentovalinta ja sen käyttö eivät ole täydellisiä, vaan tarkoituksena on ollut tunnustella ja kurottua kohti reilumpaa tapaa. Valinnalla haluan kuitenkin yrittää ymmärtää ihmisolennon valtaa ja vastuuta. Osa tutkijoista käyttää myös käsitettä

kumppanilaji erityisesti tiettyjen olentojen, kuten kissojen ja koirien kohdalla (esim. Rossi 2021) tai laajemmin muunlainen (esim. Hakala 2022).

”...käsityksemme luonnosta on aina historiallisesti ja kulttuurisesti spesifi eikä luontoa sellaisenaan ole mahdollista tavoittaa” (Aaltola 2020, 270).

Välillä voi olla vaikea vetää rajaa siihen, mikä on ”urbaania kuvaamista” ja mikä ”luontokuvaamista”. Esimerkiksi Rovaniemellä aivan keskustan tuntumassa on Ounasvaara, Helsingissä pääsee kulkemaan pitkän matkaa Keskuspuiston sokkeloissa ja vaikkapa puistoista tai vehreiltä kaduilta rajatut kuvat voivat näyttää enemmän ”luonnolta” kuin urbaanilta maisemalta. Eli myös tämä kategorisointi asettuu turhaan luonto–kulttuuri jakoon, vaikka nämä eivät ole tarkasti toisistaan erotettavissa olevia vastakkaisia päätyjä.

WSP-kirjan toinen kuva, jossa ei ole ihmishahmoa



Kuva 6. *Light Like a Bird*, Havana, Cuba 2007. WSP-kirjan kuva nro 31. Tämä valokuva löytyy aineistona olevasta kirjasta, mutta muista nostetuista esimerkeistä poiketen kuvaa eikä sen valokuvaajaa löydy yhteisön kotisivuilta. Kuvaaja: Norris-Webb.

Kuvan oikeassa laidassa on liikkeessä oleva lintu. Hän on matkalla pois kuva-alasta, siipi jo yläreunan yli hipaisten. Valittu suljinaika korostaa liikettä sumentamalla lintua suhteessa paikallaan olevaan taustaan. Taustana on seinä, jonka maalipinta on rapissut ja halkeillut, muodostaen pintaan erilaisia tekstuureja ja värejä. Seinän edessä on pöytä, ja sen etuosassa on muutama likainen liina tai pyyhe. Vasemmassa laidassa on laakea matala astia, jonka oikeassa ylänurkassa on valkoinen muna tai pallo. Keskellä pöytää, aivan seinän vierustalla on kolme erilaista purkkia. Kuvan keskeisiä asioita ovat lintu, pallero ja miljöö. (Kuva 6.)

Ruumiillista ja resonoivaa empatiaa

Ensimmäinen muistiinpanoni kuvasta koskee ihmisten välisiä suhteita. Mietin, onko kuvassa mahdollisesti köyhyyden romantisoimista tai eksotisoimista. Ensilähestymiseni kuvaan on siis ollut ihmiskeskeinen, vaikka kuvassa ei ole ihmisiä. Tekstin luettuani pohdin, etten tulkitse kuvasta suoria ihmisten välisiä valokuvaukseen liittyviä valta-asetelmia, mutta koska kyseessä on matkavalokuva – yhdysvaltalainen valokuvaaja Kuubassa – ja ”rosoista pintaa”, ajattelin näihin liittyviä ulottuvuuksia. Matkoilla kuvaamisen teemaa käsittelen kuitenkin tulevassa luvussa (3.4.), ja nyt keskityn kuvaan tämän teemakehyksen sisällä.

Ensimmäisenä kiinnitin huomioni valkoiseen palleroon laakeassa astiassa ja pohdin, onko se tämän linnun muna. Kyseinen tieto alkoi tuntumaan keskeiseltä arvioitaessa kuvan reiluutta. Ruumiillisesti tulkittuna ajattelen linnun haluavan pois. Tähän sekoittuu sekä ruumiillisuuden tulkintaa että kulttuurista luentaa. Lintu on lentämässä, ja se on poistumassa kuva-alasta. Kuvaaja on halunnut suljinajalla korostaa linnun liikkeessä oloa, ja myös asemoinut hänet jo siivestään hieman kuva-alan ulkopuolelle. Kuinka lähellä kuvaaja on tai mitä kuva-alan ulkopuolella tapahtuu? Onko pallero muna?

Miljöö on selvästi ihmisen rakentama, ja mahdollisesti myös ihmisen tai ihmisen ja lintujen asuttama. Tekstissä Norris-Webb (2021) ei kerro juuri tämän linnun kuvaamisesta. Hän kertoo lintujen olemassaolosta Kuubassa laajemmin, mutta ei kuitenkaan kuvausetiikan näkökulmasta. Norris-Webb (emt) mainitsee, että monella on lemmikkinä lintu, ja tämäkin yksilö saattaa siis täten olla esimerkiksi ihmisen ruokinnassa, jolloin se olisi mahdollisesti hyvinkin tottunut ihmisen läsnäoloon. Kuva on otettu Havannassa, joka on suuri kaupunki.

Huomasin kuvatessani esimerkiksi Helsingin Kampissa ja Rautatieasemalla, joissa molemmissa liikkuu paljon ihmisiä, että monet tapaamani lokit, varikset ja pulut eivät olleet moksiskaan läsnäolostani – toki pyrin pitämään heihin myös kunnioittavaa etäisyyttä. Vaikkapa lokit saattavat itse tulla myös hyvin lähelle, ja esimerkiksi napata ruokaa suoraan ihmisen kädestä tai lähettyviltä. Mutta samalla tai pidemmällä etäisyydellä tulkitsin joidenkin Rovaniemen variksien ja harakoiden viestivän, että läsnäoloni ja kamerallani sojottelu on häiritsevää. Tällöin lopetin kuvaamisen. Eli linnun kokemukseen siitä, kuinka stressaava kuvaustilanne on, voi vaikuttaa etäisyyden tai pesän lisäksi tottumus ihmisten läsnäoloon.

Myös muita kuin ihmisolentoja kuvatessa Hadleyn (2022) lähikuvaus ja kunnioittava välimatka -tarkastelu voi olla mielekäs, sillä kameran kanssa liian lähelle tunkeva ihminen voidaan kokea hyvinkin pelottavana, jolloin lintu saattaa esimerkiksi hylätä pesänsä. Suomessa pesimärauhan häiritseminen on myös rikos (Luonnonsuojelulaki 2023; BirdLife Suomi ei päiväystä).

Onko Norris-Webbin kuva mielestäni reilu? Ensiajatukseni liittyi mahdollisuuteen köyhyyden romantisoinnista tai eksotisoinnista, joista kirjoitan seuraavassa alaluvussa. Eli ensiajatukseni oli ihmiskeskeinen. Ensiluennassa en edes ajatellut, että linnun kannalta tämä kuva voisi olla epäreilu. Mutta etenkin mietittyäni onko pallero muna, empatia lähti työskentelemään ja reflektoimaan. Oman kuvausprojektini aikana tarkkailin paljon kaupunkilintuja ja erityisesti heidän ruumiillisuuttaan, ja tämän kokemuksen myötä myös kuvankatsomiskokemukseni muuttui ja monipuolistui. En näillä tiedoilla koe kuvaa tämän teemakehyksen sisällä epäreiluna, mutta sen herättämät tunteet ja keskustelut ovat mielestäni paikallaan.

”My gaze tends to be dreamy and somewhat askew, as if I were looking at the world out of the corner of my eye” (Norris-Webb 2014, 23).

Kimalainen ja ihminen kävelykadulla

Kesäisessä värikuvassa ovat keskiössä kimalainen ja valkoiset kukat. Syväterävyys on pieni, joten taustalla oleva katumaisema ja kaukaa kuvattu ihmishahmo ovat sumeita. Lentävän kimalaisen liike on lähes pysäytetty. Musta-kelta-valkoinen kimalainen ja mustiin pukeutunut

ihminen ovat kuvapinnalla lähes päällekkäin, ja tämän voi nähdä asettavan heidät jonkinlaiseen rinnastukseen. (Kuva 7.)



Kuva 7. Valokuva esseestäni. Kuva: Linda Wendelius.

Sommittelemalla tähän kuvaan lähekkäin sumean ihmisen ja terävemmän kimalaisen olen käyttänyt ainakin jossakin määrin tekniikkaa nimeltään ”juxtaposition”. Suomeksi se kääntyy rinnastuksena, vastakkainasetteluna ja/tai rinnakkainasettamisena (Mot-sanakirja). Tekniikka ”tehostaa sisältöä tuomalla yhteen toisiinsa liittymättömiä elementtejä tai tuomalla yhteen tuttuja elementtejä epätavallisilla tavoilla, jotka herättävät huumoria ja ajattelua” (Alkharafi 2020, 52). Monet onnistuneet katuvalokuvat sisältävät Alkharafin (emt, 52) mukaan onnistuneita juxtapositioita, ja niiden taidokas käyttö voi olla yhteydessä myös katuvalokuvaajien menestykseen.

For street photography scholars, juxtaposition is tied to successful street photography in multiple ways. (Alkharafi 2020, 52.)

Myös näillä edellä mainituilla näkökulmilla voi kuitenkin olla haitallisia ulottuvuuksia. Kyseessä on usein silmäkeskeinen esteettinen tekniikka, jota toistuvasti korostetaan, ja jonka kohdalla saatetaan keskittyä vain tekniseen virtuositeettiin ja muodollisiin ominaisuuksiin

(Alkharafi 2020, 52). Alkharafi (emt) nostaa esiin, kuinka ”katuvalokuvauskäytäntöjen suhteellisten ulottuvuuksien huomioon ottaminen mahdollistaa ruumiillistuneiden ja moniaististen tuntemistapojen tunnistamisen.” Tällöin juxtaposition voi ymmärtää muutenkin kuin visuaalisen menestyksen välineenä ja visuaalisen esineen tuottamisena, eli ”ruumiillistuneena tapana olla suhteessa ja tietää”. (Alkharafi 2020, 52.)

Tässä en ole käyttänyt rinnastusta tuodakseni mukaan huumoria. Esteettisen ulottuvuuden lisäksi rinnastus on toiminut minulle tapana lähestyä tutkimuskysymyksiäni sekä tutkia erityisesti ihmiskeskeisyyttä, joka korostuu katuvalokuvan genressä sekä ihmisen rakentamassa katuympäristössä. Kyse ei siis ole ainoastaan siitä, mitä kuvapinnalla näkyy tai millainen lopputulos on esteettisesti; minulle kuvaus ja kuva on ollut myös tutkimisen, tietämisen ja suhteessa olemisen muoto. Ajattelen myös, että kuvan representaatiollisella reflektiolla voi olla yhteiskunnallisia ulottuvuuksia esimerkiksi sen suhteen, miten suhtaudumme pölyttäjien tärkeyteen.

Kuvaustilanteessa päätin sumentaa taustan ja keskittyä tutkimaan kimalaisen lentoa, hänen olemistansa ja kukasta kukkaan lentämistään. Pysin myös arvioimaan etäisyyden riittäväksi, jotta turhaan häiritsisi medenkeruuhetkeä. Koen, että kuvatessani erityisesti ruumiillisen empatian muoto kimalaista kohtaan on ollut läsnä. Kuvaamisessa on ollut mukana myös muita empatian muotoja, reflektiota ja pohdintaa katseesta: kuvausteknisten ja luovien ratkaisujen avulla olen jo kuvaustilanteessa tehnyt valintoja, jotka vaikuttavat reiluus- ja valtakysymyksiin. Esimerkiksi kuvassa oleva ihminen on kuvattu kaukaa ja sumennetusti.

Suunnitellessani ja kuvatessani tekemäni valinnat vaikuttavat siihen, että koen tämän kuvan olevan reilu. Ihminen on anonymisoitu eikä kuvan tekemisessä tietääkseni ole vahingoitettu olentoja tai häiritty kanssaelijöitä. Ainakin tällä hetkellä ajattelen myös, ettei katuvalokuvauksen kehyksessä paljon käytetty rinnastus tai sen yritys ole tässä kuvassa haitallinen toisto. Tämän kuvan ottaminen esseeseen ja tähän teemakappaleeseen tuntui alusta asti tärkeältä, sillä koen sen olevan yksi keskustelun erityinen muoto sekä myös tuloksien esittämisen tapa.

3.4. Matkalaisen katse ja valinnat

Tässä viimeisessä teemaosiossa käsittelen matkoilla valokuvaamista. Alkharafi (2020, 53) huomioi, että yksi paljon toistettu ominaisuus on katuvalokuvaajan kyky erottaa jotakin poikkeuksellista tavallisesta ja nostaa tämä esiin. Uudet näkymät ja arjesta irtautuminen saattavat saada meidät näkemään asioita eri tavalla ja kiinnittämään huomiota sellaisiin yksityiskohtiin tai tapahtumiin, joiden ohi saattaisimme kotipuolella kävellä. Täten ”jokapäiväisen elämän erityisyys” voikin olla helpompi nähdä matkoilla kuin omilla kotikulmilla.

Aineistooni teema linkittyy erityisesti WSP-kirjan kautta. Kuvaajat ovat ilmoittaneet kirjaan kansallisuutensa/kansalaisuutensa/etnisyytensä ilman tarkempaa määrittelyä (esim. ”ranskalainen” tai ”tataari/amerikkalainen”). Kuvien teksteissä on myös vaihtelevasti tietoa siitä, mihin kuvaaja on tällä hetkellä asettunut asumaan (based). Verratakseni kuinka moni on ottanut kuvan matkoillaan ja miten maat ja kuvaajat jakautuvat, yleistin ilmoitetun kansallisuuden/kansalaisuuden/etnisyyden ”lähtöisin” maaksi. Näin minulle syntyi kolme kategoriaa: 1) lähtöisin, 2) asuinmaa ja 3) kuvausmaa.

Neljäkymmentäyksi prosenttia oli ottanut kuvan maassa, joka ei ollut kuvaajan lähtö- tai asuinmaa. Tulkiten, että nämä kuvat ovat matkakuvia, ja kirjan kehyksessä matkalla otettuja katuvalokuvia. Tulkitessa kategoriaa lähtöisin, kuvaajien maissa kolmen kärki on: USA (19 %), Australia (10 %) ja Ranska (10 %). Eniten kuvia puolestaan on otettu USA:ssa (23 %), Intiassa (16 %) sekä Australiassa ja Italiassa (molemmissa 5 %). Mikäli luokittelen ilman asuinmaatieta olevien kuvaajien kohdalla asuinmaan samaksi kuin lähtöisin maa, kolmen kärki (USA, Australia, Ranska) pysyy samana. (Liite 2.)

Näistä kolmen kärjistä voi jo tulkita, että moni on ottanut kirjaan valitun kuvan matkallaan Intiassa. Tarkemmin tarkasteltuna Intiassa otetuista kuudestatoista prosentista vain kaksi on intialaisten kuvaajien ottamia (liite 2). Tämä tarkoittaa, että suurimman osan Intiassa otetuista kuvista on ottanut jostakin muualta sinne matkustanut kuvaaja. Nostin nimenomaan Intian tässä esimerkiksi, sillä se korostui jo edellä mainittuja kolmen kärkiä vertaillaessa, ja lisäksi tähän teema-alueeseeni WSP-kirjasta valitsemani kuva on otettu Intian Varanasissa matkalaisen toimesta.

Taiteelliseen produktiooni kuvasin vain Suomessa, eli lähtöisin, asuin- ja kuvausmaa ovat kaikki kohdallani samoja. Historiani sisältää kuitenkin ulkomaanmatkoilla valokuvaamista, ja joitakin näistä kuvista olen aikanaan myös julkaissut sosiaalisessa mediassa. Näin jälkikäteen ajateltuna ja lisää ymmärrystä saaneena useissa tilanteissa olisi pitänyt käyttää enemmän harkintaa, ymmärtää paremmin kulttuurisia ulottuvuuksia ja kuvallisten representaatioiden merkityksiä. Monet kuvista olisi voinut jättää kokonaan ottamatta. Mahdolliset erilaiset kulttuuriset koodit ja normit luovatkin matkoilla valokuvaamiseen ulottuvuuden, joka voi vaatia valokuvaajalta oman tietämyksen päivittämistä, lisäymmärrystä ja mahdollisesti vielä erityistä herkkyyttä kuvaamis- ja julkaisutilanteissa.

Katseen osalta keskeisiä käsitteitä tässä teemassa ovat esimerkiksi eksotisointi, turistinkatse, tirkistely ja köyhyyden romantisointi. Mukana on myös internationaalisuuden narratiivi eli vapaasti selkeytettynä kansainvälisyyden näkökulma, jonka yhdistän niin fyysiseen liikkuvuuteen kuin verkossa kiertävään informaatioon. Luku kiinnittyy vahvasti myös ajatukseen siitä, mitä on katuvalokuvaus, kuten jonkin erityisyyden bongaaminen ja kuvaaminen (luku 2.1.), sillä nämä asiat linkittyvät siihen, millaista kuvastoa pidetään normina ja tavoiteltavana.

Turistin katse katuelämässä

Lähikuvassa henkilö katsoo suoraan kameraan. Kuvan keskelle asemoitu pää on hieman kallellaan. Henkilön vasemman silmän korkeudella on parturin pitelemä veitsi noin sentin päässä ihosta, ja toinen käsi on henkilön pääläella, hellän päättäväisesti sitä paikoillaan pidellen. Irtokarvoja sojottaa tupsuina ympäri kasvoja ja vesi valuu alas otsalta pieninä noroina. (Kuva 8.)

Veistä pitelevästä henkilöstä ei ole näkyvissä kuin kädet ja niissä olevat korut sekä hieman sumennettua vartaloa. Taustalla näkyy katuelämää, mutta siellä olevat hahmot ovat tunnistamattomissa pienen syväterävyyden vuoksi. Objektiivipolttovalivalinta vääristää mittasuhteita. Kuva on otettu hieman yläviistosta eli kuvaustavalla, jonka voi symbolisesti ymmärtää olevan kuvatulle vähemmän valtaa antava. (Kuva 8.) Ensikatselussa tulkitsin lokaation liiketilaksi, mutta myöhemmin kaduksi.



Kuva 8. *The Look*, Varanasi, Intia 2019. Onko tämän henkilön katse lupa valokuvata ja julkaista kuva missä tahansa? Kuvaisiko valokuvaaja omassa kotimaassaan tuntemattoman ihmisen parturointihetkeä? WSP-kirjan kuva nro 5. Kuvaaja: Karine Bizard.

Ensimmäinen ajatukseni kuvaa katsoessani liittyi siihen, että ruumiillinen katse kertoo jonkinlaista kommunikaatiota tapahtuneen, mutta etten kuitenkaan voi pelkkää kuvaa katsomalla tietää, onko tilanteessa tapahtunut muuta kuin kuvaustilanteen huomaaminen. Kuva kuljetti minut jonnekin päin globaalia etelää. Olen kirjoittanut muistiin kysymyksen siitä, kuka kuvan on ottanut: vallankäytön näkökulmasta valokuva tuntuu hyvin erilaiselta, mikäli valokuvaaja on turisti tai esimerkiksi kuvatun sukulainen. Reiluuden kokemukseen linkittyy tässä tapauksessa vahvasti tieto erityisesti kuvaus- ja julkaisutapahtumista, eli millaista kommunikaatiota ja millainen dynamiikka kuvatun ja kuvaajan välillä on ollut.

Mikäli hyväksyt pelin, vilkaise kameraan

Tekstistä selviää, että kuvan on ottanut ranskalainen Bizard Intiassa Ganges-joen varrella. Katse on keskeinen elementti myös tekstin mukaan. Kuvaaja kertoo sysäyksen kuvaamiselle olleen hänen ja tämän miehen katseiden kohtaaminen, jonka seurauksena Bizard oli

välittömästi kohottanut kameransa. Hän kirjoittaa, kuinka mies ”olisi alle sekunnissa voinut liikkua, kääntää katseensa tai sulkea silmänsä, mutta ei tehnyt niin”. (Bizard 2021.)

*”He maintained his intense and deep look as if he were ‘accepting the game’
(Bizard 2021, kuva nro 5).*

Bizard siis koki, että koska mies ei parturintuolissa kääntänyt katsettaan pois, hän ”hyväksyi pelin” (Bizard 2021). Mutta mikä tämä peli on: mitä kaikkea pelkällä katseella voi ”hyväksyä” – kattaako se esimerkiksi valokuvaamisen mahdollisen suostumuksen lisäksi valokuvan julkaisun? Koska kyseessä on matkakuva, täytyy asiaa miettiä myös siihen liittyvien ulottuvuuksien ja mahdollisten valta-asetelmien näkökulmista.

Projektiivisia ja simuloivia tarinoita

Projektiivisesti ajattelen itseni tilanteeseen, jossa karvojeni ajellaan, ja joku tulisi ottamaan minusta lähikuvan. Eriyisen pahalta se tuntuisi, mikäli lupaa ei kysyttäisi eikä kerrottaisi, miksi ja missä kuva mahdollisesti julkaistaan. En ylipäättään haluaisi, että kukaan tuntematon – turisti tai paikallinen – tulisi ottamaan ja julkaisemaan minusta lähikuvaa ilman lupaa, ja vielä vähemmän, mikäli olen tekemässä jotakin erikoisempaa (esim. tilanne ja/tai ilme, joka ei ole niin sanotusti neutraali). En siis itse haluaisi olla tässä kuvassa.

Hiuksiani ei kuitenkaan ole koskaan leikattu kadulla, ja pitkien hiuksien leikkaus tapahtuu saksilla kaukana kasvoista. Ajatellessani itseäni projektiivisesti samaan tilanteeseen tiedostan, etten voi päästä samaan kokemukseen monestakaan syystä. Projektiiviseen tarinaani yhdistyvät kulttuurinen kehykseni, historiani sekä kokemusmaailmani esimerkiksi liittyen hiuksien/karvojen leikkuuseen. Tiedostan kuitenkin, että vastaavassa tilanteessa saattaisin mennä niin sanotusti ”lukkoon” eli en välttämättä kerkeäisi viestimään tahtoani ajoissa.

Simuloiden kuvittelen, miltä tästä miehestä on voinut tuntua. Yhdessä useammista esimerkkikuvitelmistani hän istuu siinä tuolissa, mahdollisesti tärkeän rituaalin äärellä. Parturi pitelee toisella kädellä kiinni päästä ja toisessa kädessä on veitsi, jonka terä liikkuu jatkuvasti pitkin ihoa aivan kaulan vierellä. Paikalle saapuu turisti, ja miehen katse kohoo kohti häntä. Samassa hetkessä matkaja nostaa kameran ja ottaa kuvan. Mies on keskittynyt olemaan mahdollisimman paikallaan, sillä sen lisäksi että liikkuminen voi olla ihoa ja

verisuonia rikkovaa, se on hänelle merkityksellinen hetki. Seuraavassa hetkessä kuvan ottanut henkilö katoaakin jo joenvarren vilinään. Kuvittelen miehen tunteneen häkellystä.

Katseen tulkinta ja candid-kehys

Ruumiillisesti on mielenkiintoista pohtia suoran katseen merkitystä, sillä sen voi ymmärtää olevan kommunikaatiota. Mutta koska pelkkä katse ei sisällä sanoja tai muuta ruumiin kieltä, on sen tulkitseminen hyvin pitkälti kuvaajan tai kuvan katsojan antamien merkityksien varassa. Tässä katseen voi ajatella kertovan siitä, että kuvattu on ainakin tietoinen kuvaustapahtumasta.

Ihmisellä ei kuitenkaan aina ole mahdollisuutta sanallisesti tai muullakaan tavoin ilmaista tahtoaan valokuvauksen suhteen, ja tämä ikkuna voi olla myös ainoastaan sadasosasekuntien mittainen. Katseen avulla ei myöskään voi keskustella kuvan julkaisusta, ja erityisesti lähikuvissa olisi mielestäni tarpeellista olla myös muunlaista kommunikaatiota. Pohdin, onko kuvattulla ollut mitään mahdollisuutta tietää, että tämä hetkessä napattu kuva päätyy sosiaaliseen mediaan ja WSP-kirjaan ja -kotisivuille. Entä onko tämä valokuva ”candid”? Kuvattu on huomannut kuvaustilanteen, mutta tekstin perusteella tilanne vaikuttaa niin sanotusti ”aidolta hetkeltä”.

Tarinasta ilmeni myös, ettei minulle ole niin tuttua ajaa karvoja kadulla. Ranskalaisella kuvaajalla on mahdollisesti sama kokemus, jolloin tämä tilanne on mahdollisesti näyttänyt mielenkiintoiselta ja ”toiselta” kuin kotimaan kuvasto. Vaikka kuva on otettu julkisessa tilassa, vaikuttaa hetki kuitenkin intiimiltä, jolloin mukana on mahdollisesti tirkistelevää turistin katsetta. Mikäli tilanne on esimerkiksi uskonnolliseen rituaaliin liittyvä, tulisi sellaisen kuvaamisessa käyttää aivan erityistä harkintaa ja kommunikaatiota. Ganges on todella monelle pyhä paikka, ja ymmärtääkseni karvojen ajelun rituaali voi liittyä siellä kastautumiseen. Tulkitsen tästä valokuvasta mahdollisen valta-asetelman, jossa globaalista pohjoisesta tullut turisti valokuvaa paikallista henkilöä, joka suorittaa meillä usein kodin tai parturin seinien suojissa toimitetun karvojen ajelun.

Globaalit valtasuhteet ja köyhyyden romantisointi

Tällä hetkellä taiteen kentällä keskustellaan myös postkolonialismista (esim. Mäkiranta & Puuronen 2023). Kriittisenä teoriana postkolonialistinen teoria tutkii muun muassa kolonialismin perintöä postkolonialistisissa yhteiskunnissa, niihin liittyviä kulttuuri- ja identiteettikysymyksiä sekä representaatioita. Katseen osalta postkolonialistiseen teoriaan voidaan liittää esimerkiksi imperialistinen katse. (Brito-Henriques 2014.) Feministisessä postkolonialistisessa teoriassa keskiössä ovat globaalit valtasuhteet ja vuorovaikutus, ja niihin liittyy keskeisesti historiallisten näkökulmien huomioiminen (Kerner 2017). Valokuvat ja kolonisaatio kietoutuvat toisiinsa jo 1800-luvulta (Bate 1993).

Käyttämämme kieli toisintaa ja tuottaa valtarakenteita, kuten käsityksiä ”meistä” ja ”muista” (Järvinen 2023). Myös kuvat ovat kieltä, jolla kommunikoimme toisillemme. Tässä suhteessa minun tulisi olla tarkkana myös käyttämieni käsitteiden ja yhteyksien kanssa: millä tavalla tämä kuva mahdollisesti liittyy postkolonialistiseen keskusteluun? Miten aiheeseen liittyvät käsitteet avataan tässä tutkielmassa? Onko esimerkiksi käsitteen ”postkolonialismi” väistämätön alkukohta siirtomaavallan aika – jolloin maa on ikään kuin aina siirtomaa –, vai onko mukana myös historia ennen sitä? (Järvinen 2023.)

Tämä kuva on mahdollista liittää postkolonialistiseen keskusteluun, sillä globaalista pohjoisesta matkalla ollut valokuvaaja on valokuvannut globaalissa etelässä tavalla, josta on mahdollista esittää kysymyksiä ja näkökulmia myös tässä kehyksessä. Onko mukana imperialistista katsetta? Tuottaako kuva käsityksiä ”meistä” ja ”muista”? Miten tämä kuva liittyy kulttuurisiin kuvastoihin, entä mitä se tarkoittaa kuvatun yksilön kannalta? Nämä ovat suuria kysymyksiä, joiden tiimoilta olisi mahdollista tehdä oma tutkielmansa. Tämän gradun kehyksissä minulla ei ole mahdollisuutta tarkentaa paremmin tähän laajaan ja monimutkaiseen aiheeseen, mutta tiedostan, että kuva voidaan liittää myös tähän keskusteluun.

En koe kuvan erityisesti romantisoivan köyhyyttä. Köyhyyden romantisoinnilla tarkoitan tilannetta, jossa henkilö valokuvaa itseään köyhemmissä oloissa elävän ihmisen elämää romantisoivassa mielessä. Valta-asetelman kannalta tämä on epätasapainoinen tilanne, sillä

köyhissä oloissa elävälle köyhyys on arkea eikä valinta, ja tällainen kuvasto voi myös luoda vääristyneitä mielikuvia.

Yhteenvedo reiluuden kokemuksesta

Kuva on lähikuva ja tekstistä saadun informaation mukaan tilanteessa ei ole ollut muuta kommunikaatiota kuin tämä katse. Mies on kuvasta erittäin hyvin tunnistettavissa.

Laajakulmainen objektiivipolttovalinta myös vääristää kasvoja, eli se saa niiden mittasuhteet vääristymään nenää korostaen. Tämä ei ole kuvattua imarteleva valinta. Eli *miten* on tässä tarkoittanut teräväpiirtoista laajakulmaista lähikuvaa. Näillä tiedoilla, tulkinnoilla ja tuntemuksilla kuva ei mielestäni ole reilu.

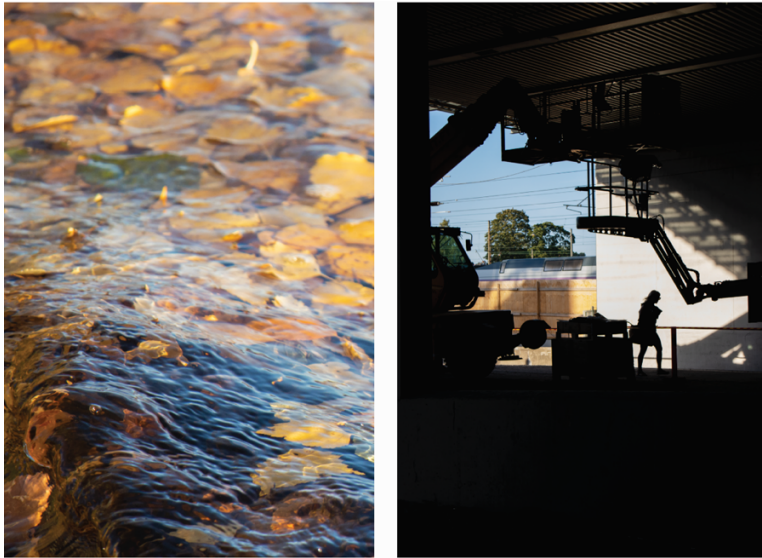
On kuitenkin hyvä muistaa, että katuvalokuvauksen genreen liittyy myös laajakulmaisella linssillä lähelle menemisen ihannointia ja siihen kehottamista (esim. Maher ei päiväystä; Kim 2017). Täten laajakulmaisella linssillä lähikuvan ottamisen voi ajatella kuuluvan myös toisintoihin siitä, mitä katuvalokuvauksen ajatellaan olevan. Esimerkiksi katuvalokuvaaja Duckett (2020, 54) kirjoittaa, että ei ole epäilystäkään siitä, etteikö tuntemattomien läheltä kuvaaminen olisi trendi – huomauttaen samalla, ettei se ole ainoa tapa.

Kotimaan eri paikoissa valokuvaaminen

En omassa produktiossani kuvannut ulkomailla, mutta voi myös kysyä, olenko Etelä-Suomessa kasvaneena ja opiskeluiden vuoksi Rovaniemelle junan tuomana erilaisessa asemassa valokuvatessani pohjoisen valossa. Tulisiko kuvaajan mieltä luomaansa representaatiota myös kotimaansa eri paikoissa ja kulttuureissa? Entä mikä on aika, joka jossakin paikassa tulisi asua, jotta representaatio ei ole turistin – vai onko tällä asetelmalla ylipäätään merkitystä?

Lopulta ajatus tuntuu palaavan siihen, ettei kysymys ole ainoastaan kuka kuvaa ketä/mitä ja missä, vaan miksi ja miten. Luvussa 2.3. käsittelemme erilaisissa yhteisöissä valokuvaamista, ja myös tämän teeman osalta tutkimuskysymyksiini liittyen keskeistä oli, *miten kuvataan sekä millainen vaihtokauppa* kuvattujen välillä on ollut. Produktiossani en kuitenkaan keskittynyt minkään paikallisen kulttuurin/yhteisön kuvaamiseen enkä kuvannut lähikuvia ihmisten

kasvoista. En myöskään valinnut esseeseen ylipäätään sellaisia aikaviipaleita, joissa ihmiset olisivat kovin tunnistettavia.



Kuva 9. Toinen näistä kuvista on otettu Rovaniemellä ja toinen Helsingissä. Rajattu kuvakaappaus esseeni taitetusta aukeamasta. Oikeanpuoleista kuvaa olisin hyvin voinut käsitellä myös ensimmäisessä teemaluvussa ”yksisuuntainen katse ja halu”. Kuva: Linda Wendelius.

Entä millaisia mielikuvia mahdollisesti luon kuvaamistani kaupungeista tai alueista? Jo taittoa aloittaessani olin tehnyt päätöksen olla laittamatta esseeseen kuvakohtaisia tietoja tai muita tekstejä. En silloin ajatellut asiaa tarkemmin, mutta tämä tyylivalinta yhdistyy historiallisesti jo 50-luvulla kuvajournalisimissa esiintyneeseen mimeettis-puritistiseen asenteeseen (Salo 2000, 122). Kaikki kirjoitettu tieto löytyy kansilehdistä, joissa muun muassa kerron kuvien olevan julkisista tiloista Suomesta Helsingin ja Rovaniemen väliseltä alueelta. Monista yksittäisistä kuvista voi olla vaikea kertoa kuvauspaikkaa, kuten yllä olevan ruutukaappauksen (kuva 9) vasemmassa kuvassa, mutta jotkin kuvat voinee kuitenkin myös yhdistää paikkaan tai alueeseen, kuten mahdollisesti oikeanpuoleisessa kuvassa.

En tehnyt valintaa jättää tekstit pois paikkoihin liittyvien mahdollisten representaatioiden takia, vaan siksi, etten halunnut suoraan kuvien yhteyteen lainkaan kirjallista kieltä. Nyt ajattelen, että tarkemmilla tiedoilla kuvat voisivat kuitenkin saada myös erilaisia merkityksiä: jokin kuva saatettaisiin esimerkiksi ajatella paikan representaationa tai samalle aukeamalle taitetut kuvat nähdä keskenään jonkinlaisina ”paikkarinnastuksina”, vaikka nämä eivät ole olleet intentioinani. Toki näin voi käydä myös ilman ohjaavia tekstejä tai tarkoituseriäni.

Koen ajan olleen tärkeä sen suhteen, ettei päätöksiä julkaisusta ole tarvinnut tehdä nopeasti, vaan olen voinut miettiä asioita useampaan kertaan ja eri näkökulmilta. Oman julkaisuni kuraattorina, taittajana ja vastuukantajana olen myös saanut kuvaustilanteiden lisäksi päättää esimerkiksi siitä, mitä rajataan teoksen sisään, mitä ulkopuolelle ja millaisia tietoja mukaan kirjoitetaan.

3.5. Yhteenveto teleluvusta

Teleluvussa toin esille neljä erilaista teemaa sekä niihin liittyviä valokuvia ja tekstejä aineistostani. Pohdinnan ja reflektion avulla pyrin yksittäisten esimerkkien kautta hahmottamaan, millaisia valtasuhteita, ilmiöitä ja laajempia ulottuvuuksia näihin valokuviin liittyy, ja onko kuva teemakehyksen sisällä mielestäni reilu ja miksi. Tämä kiinnittyy myös ajatukseen kokemuksesta samaan aikaan subjektiivisena sekä intersubjektiivisena eli jaettavana, vuorovaikutteisena ja ympäröivään todellisuuteen yhteydessä olevana.

Luvussa käytin valitsemiani teorioita ja tärkeänä reflektioapuna on ollut myös laajakulmaluvun näkökulmat sekä lähdekirjallisuus. Tutkielman prosessin myötä telelukuun kehittyi argumentoiva rinnastava praktiikka, jossa valittujen teemakehysten ja kontekstien sisällä on valittuja esimerkkejä WSP-kirjasta sekä omasta produktiostani ja teoksesta. Tästä metodologiasta ja siihen liittyvistä näkökulmista ja kritiikistä – kuten esimerkiksi reiluudesta rinnastaa todennäköisesti eri lähtökohdista kumpuvia valokuvia – kirjoitan lisää seuraavan luvun metodologisessa reflektiossa.

Testasin kuvassa myös käytännössä, miten valitsemani teoriat toimivat tutkimuskysymyksiin vastaamisessa. Sain tuloksia, jotka eivät sellaisenaan ole yleistettävissä, mutta jotka kiinnittyvät jaettavissa ja testattavissa oleviin kokemuksiin sekä kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin kehyksiin. Koen valitsemistani teorioista olleen apua niin kuvien tulkinnassa kuin valokuvaajana. Teleluvun yhteenvetona ajattelen, että keskeistä ei ole lopulta ainoastaan luotu representaatio vaan pyrkimys käsittää valintoja ja niiden vaikutuksia myös laajemmin. Lisäksi ymmärrys siitä, miten esimerkiksi oppaat, aiemmat kuvastot ja kulttuuri itse ja toimintaan vaikuttavat, on mielestäni tärkeää yrittää hahmottaa.

4. LOPUKSI

Tämän viimeisen luvun aloitan taiteellisella reflektiolla, josta siirryn metodologiseen reflektioon. Osana metodologista reflektiota esittelen työkaluhahmotelman valokuvaajalle ja valokuvan tulkitsijalle. Tutkielman päätän yhteen vetävään loppupohdintaan, jonka aikana esitän myös jatkotutkimusmahdollisuudet.

4.1. Taiteellinen reflektio

Taiteellinen toiminta on toiminut tässä tutkielmassa niin osana aineistoa, tutkimuskenttää, lähestymistapaa, menetelmää kuin asennettakin, ja sen lopputuloksena on syntynyt teos, jonka voi ymmärtää visuaalisena tutkielmana ja tapana vastata tutkimuskysymyksiini. Toiminta ei tarkoita ainoastaan valokuvausta, vaan myös kaikkea sitä, joka tosiasiallisesti suurimman osan: esimerkiksi suunnittelua, havainnointia, kirjoittamista, tutkimista, reflektointia, pohtimista, kuvien läpikäymistä, muokkausta ja taittotestauksia.

Taiteellinen toiminta yhdistettynä taiteelliseen ja visuaalisen kulttuurin tutkimiseen sekä valitsemiini teorioihin on vaikuttanut niin taiteelliseen toimintaani, valintoihin kuin tutkielmaan kirjoittamiini asioihin aivan viimeisiin muokkauksiin asti. Taiteellinen toiminta toi mukanaan tekijyyden näkökulman, kokemuksia, tunteita ja aistimuksia esimerkiksi kameran ja tietokoneen takaa, joissa molemmissa tehdään tutkimuskysymyksieni valossa merkittäviä päätöksiä reiluuden ja vallankäytön suhteen.

Taiteellisessa tutkimuksessa on tärkeää myös palata tai katsoa taaksepäin. Tällöin on mahdollista esimerkiksi ”arvioida tien tarpeellisuutta ja etsiä sen kulun pysyviä tuloksia”. Näenkö nyt uudella tavalla? Ymmärrätkö toisin sen, mikä tälle matkalle alun perin minut motivoi lähtemään? (Varto 2017, 159.) Seuraavaksi käyn hieman läpi taiteellista toimintaani katsastamalla esimerkiksi valintoihin, joita olen eri vaiheissa tehnyt. Tämä on tietenkin rajattu kurkistus, sillä olisi mahdotonta – ja ymmärtääkseni myös tarpeetonta – edes yrittää tuoda esiin kaikkea mitä produktion aikana on tapahtunut. Lopuksi tarkastelen taiteellisen toiminnan ja teoksen tehtävää.

Valokuvaukselle asettamiani lähtöasetuksia

Ennen kuvauksen aloittamista olin kiinnostunut ajatuksesta, että kanssakulkijaihmiset voisivat olla kuvissa melko anonyymeja. En esimerkiksi tietoisesti kuvannut ketään tuntematonta ihmistä läheltä tunnistettavasti. Anonymisointi tai siihen pyrkiminen on yksi tyyli, jota katuvalokuvauksen kehyksessä näkee, ja jolla voi myös ottaa kantaa candid-kuvaukseen liittyviin eettisiin kysymyksiin (kts. esim. Quinquet ei päiväystä). Olin myös päättänyt, etten tarkoituksella kuvaisi ketään tekemässä mitään niin sanotusti ei-neutraalia enkä kuvaisi lapsia. Kuvaamisen alkuvaiheessa toimintaani ohjasi lisäksi keskittyminen havainnoivaan tyyliin, joka ei kuitenkaan ollut edellisiä vastaavalla tavalla tietoinen valinta.



Kuva 10. Rajattu kuvakaappaus esseeni taitetusta aukeamasta. Tämä kuva on havainnoitu ”aidosta hetkestä” ja se on määriteltävissä candid-kuvaksi. Noin puoli vuotta kuvauksen alkamisen jälkeen aloin lisäksi rakentaa kuvia, joka kohdallani tarkoitti usein havainnoinnin ja ohjaamisen yhdistelyä. Kuva: Linda Wendelius.

Kommunikaatio ja sen merkitys produktiossani

Seuraavaksi pohdin kommunikaation merkitystä osassa produktiotani, sillä tutkielmassani korostui kommunikaatio osana reiluuden kokemuksesta. Kannoin kameraa mahdollisuuksien mukaan aina yleisissä tiloissa liikkuessani ja lisäksi lähdin useasti ulos nimenomaan valokuvaamaan. Kuvasin pääasiassa yksin.

Kuvatessani pysyttelin etäällä enkä ollut tuntemattomien kanssa sanallisessa kommunikaatiossa. Onkin mielenkiintoista pohtia, miksi tämä valokuvaamisen helposti reilummaksi tekevä tapa rajautui tässä produktiossa ulkopuolelle. Koen tähän olleen monta syytä, joista avaan nyt erityisesti kaksi keskeisintä. Ensimmäinen liittyy jo mainitsemaani ajatukseen siitä, miten olen kuvausta ensisijaisesti lähestynyt – havainnoiden ja tilanteisiin

puuttumatta – eli siihen, miten katuvalokuva määritellään ja miten olen sen asettamassa kehyksessä lähestynyt valokuvausta ja sen mukana myös kommunikaatiota.

Toinen keskeinen asia liittyy identiteettiin ja tietoon julkaisusta. Olen huomannut, että silloin kun tiedän miksi kuvaan ja missä kuvat julkaistaan, on helpompi ottaa kontaktia ja artikuloida motiivit kuvauksen tai kuvauspyynnön takana. Eteenkään tämän Produktion alussa minulla ei ollut tarkempaa tietoa siitä, missä kuvat mahdollisesti julkaistaan ja minkälaisessa kehyksessä. Tällöin olisi tuntunut epäreilulta pyytää lupaa johonkin, jota en itsekään käsittänyt. Identiteetti oli tässä myös keskeisessä roolissa. Vaikka minulla on identiteettiä valokuvaajana, minulla ei ollut sitä nimenomaan katuvalokuvaajana eikä Produktion valokuvausajana myöskään taitelijatutkija(opiskelija)na. Tämä näkökulma liittyy omien motiivien selventämiseen toiselle.

Kolmanneksi ja keskeisimmäksi syyksi sanalliselle kommunikoimattomuudelle tuntemattomien ihmisten kanssa on kuitenkin ollut kuvaustyyliäni. Tällä viitataan ensimmäiseksi mainitsemaani tavoitteeseen kuvata ihmisiä anonymisoiden, ei-niin-tunnistettavasti tai vähintään kauempaa. Mikäli olisin ottanut esimerkiksi lähempiä esittäviä kuvia tuntemattomista ihmisistä, olisi sanallinen kommunikaatio mielestäni ollut ehdottomasti tarpeen – vähintään heti kuvauksen jälkeen tai mielellään jo ennen sitä.

Produktioni ei kuitenkaan ollut täysin ilman kommunikaatiota. Toisinaan esimerkiksi viestin ihmisille objektiivin alaviistoon painamalla, etten kuvaa heitä. Pyrin myös huomaamaan, mikäli jollekulle tuli epämiellyttävä olo kameran läsnäolosta eli lukemaan myös muiden sanatonta viestintää. Tämä ei tietenkään aina onnistu, ja tiedostan minun ja kameran varmasti aiheuttaneen myös epämiellyttäviä tunteita kanssaihmisissä, sillä he eivät voi tietää mitä olen rajannut mukaan ja millaisilla asetuksilla. Lisäksi olen kuvannut useita kuvia, joiden julkaisu ei mielestäni olisi reilua, vaikka kuvaamishetkellä siltä olisikin tuntunut.

Produktion aikana kuvasin myös tuttuja julkisessa tilassa, sillä kamera kulki mukana seurassakin. Tähän liittyen huomasin, että pystyessäni olemaan aidosti vuorovaikutuksessa kaikissa kommunikaatiotapahtumamallin vaiheisessa kokemus reiluudesta kasvoi. Ei haitannut, vaikka kuvausvaiheessa motiivini olivat vielä epäselviä ja identiteetti häilyvä, sillä Produktion edetessä pystyin *uudelleen kommunikoimaan* esimerkiksi kuvia valitessani ja

taittoa suunnitellessani. Lopulta teokseen päätyi kuitenkin ainoastaan yksi kuva, jossa on läheiseni kehon osa.

Otin myös kuvia, joissa ohjasin kuvattua. Näitä oli mukana aina toiseksi viimeiseen taittoversiooni asti, mutta aivan loppusuoralla palasin vielä kertaalleen taiton äärelle ja päätin suorittaa karsintaa kokonaisuuden vuoksi. Tässä vaiheessa moni kuva siirtyi takaisin arkiston puolelle, ja lopulta teokseen ei jäänyt kuvia, joissa olisin toiminut henkilöohjaajana. Päätös ei mielestäni liittynyt siihen, miten ymmärrän katuvalokuvan, mutta kuitenkin tiedostan, että myös tällä kehyksellä on saattanut olla alitajuntaisesti vaikutusta.

Oman ruumiin käyttäminen



Kuva 11. Rajattu kuvakaappaus esseeni taitetusta aukeamasta. Ylempi kuva on rakennettu pienen peilin avulla ja alempi havainnoitu katumaisemasta. Miten nämä kuvat toimisivat omalle sivulleen taitettuna katuvalokuvan kehyksessä? Entä millaisia merkityksiä niiden vierekkäin sijoittelu tuo mukanaan? Kuva: Linda Wendelius.

Tehdessäni sisällönanalyysia WSP-kirjalle huomasin, ettei siinä ole yhtään itsestä otettua valokuvaa, vaikka se on valokuvataiteessa ja myös katuvalokuvissa käytetty kuvauksenmuoto. Oman itsen käyttäminen kuvassa tuo myös erilaisen ulottuvuuden

reiluuspohdintaan, sillä itsellä on valta sijoitella oma ruumis kuvaan ja miljööseen, sekä päättää editoinnista ja julkaisusta.

“No reason to put anyone but myself in discomfort or in harm’s way” (Minkkinen ei päiväystä).

Produktion aikana kuvasin heijastuksiani ja varjojani, joista en kuitenkaan valinnut yhtäkään lopulliseen teokseen. Mukaan valikoitui kuva (11, ylempi), joka on otettu julkisessa tilassa aivan parkkipaikan reunalla, mutta jonka olen itse rakentanut yhdistämällä paikan havainnointia ja pienen peilin sijoittelun kautta muodostunutta heijastusta. Yhdistin kuvan lähikuvaan seinästä, jossa on maalikerrostumia sekä lunta. Näiden vierekkäin sijoittelu puhuttelee mielessäni paikkaa, jossa katuvalokuvauksen ajatellaan tapahtuvan (kaupunki-”luonto”) tapaa, jolla se tehdään (havainnoitu-rakennettu) ja ihmisen läsnäoloa (kasvot-ihmisen jälki).

Taiteellinen toiminta ei tapahtunut tyhjiössä

Katuvalokuvan määrittelyn ja normien lisäksi on myös monia muita asioita, jotka ovat vaikuttaneet taiteelliseen toimintaani ja tämän tutkielman prosessiin. Eli vaikka olen tehnyt valinnat näennäisesti itse, olen kuitenkin altis erilaisille vaikutteille, joita saan esimerkiksi ympäröivästä kulttuurista ja yhteisöistä. Lisäksi esimerkiksi muut samanaikaiset kurssit ovat vaikuttaneet ajatuksiini ja toimintaani, joista erityisesti valokuvauksen sivuaineopinnot. Tämän samanaikaisuuden luoman ulottuvuuden koenkin tuoneen tähän produktioon myös avarampaa katsantokantaa kuin tilanteen, jossa tämä produktio olisi ollut ainoa käynnissä ollut valokuvauksellinen toiminto.

Kuvauskohteiden vaikutus tutkielmaan

Taiteellisella toiminnallani on ollut monella tapaa vaikutusta tämän tutkielman muodostumiseen. Kuvasin esimerkiksi paljon esseeseenkin päätyneitä kaupunkilintuja, mutta myös kävelykadun puun hämähäkkejä, iltalenkillä kohtaamaani kaurista ja näyteikkunalla levähtänyttä perhosta. Ajattelen, että kirjallisen osion ihmiskeskeisyyden vastakarvainen tarkastelu (luku 3.3.) kumpusi ainakin jossakin määrin taiteellisesta toiminnastani.

Huomattavassa osassa esseeni kuvia on kuitenkin mukana ihmishahmo tai ihmisestä kertova elementti, kuten jäälle hylätty pyörä. Kuvasin pääasiassa kaupungeissa ja kaupunkien lähetyillä, sisältäen niin kadut kuin metsikötkin. Myös tällä tavalla huomaisin tutkivani sitä, miten keskeisessä roolissa urbaanius on katuvalokuvausta, miten se pitäisi näkyä ja kuinka esimerkiksi kameralla tekemäni rajaus vaikuttaa siihen, millaiseen paikkaan kuva katsojan silmissä mahdollisesti kohdistuu. Huomasin myös tarkkailevani erilaisia yksityiskohtia ja jälkiä (kuten kuva 11, alempi), joita ihminen ympäristöönsä jättää.

Kameran ja objektiivin vaikutuksen huomioiminen

Valokuvat olen kuvannut Canon Eos M6 mark II -kameralla ja 18-150 mm zoom-objektiivilla. Kyseessä on pienikokoinen kroppikennoinen kamera. En halunnut kantaa produktion aikana mukana useampaa objektiivia, ja lisäksi koen zoom-objektiivin antaneen kiinteäpolttovälistä enemmän liikkumavaraa luovia valintoja varten. Sillä olisi kuitenkin mahdollista kuvata lähikuvia ihmisistä ilman heidän tietoisuuttansa asiasta: tällöin suuremman pään polttovälit toimivat kuin tallentavana kiikarina. Pyrin huomioimaan tämän näkökulman työskentelyssäni, enkä siten zoomailut ihmisten kasvoihin. Muita kuin ihmisolentoja kuvatessa puolestaan tuntui reilummalta, mitä kauempaa kuvaus oli mahdollista tehdä.

Tälläkin zoom-objektiivivalinnalla kamerakokonaisuus on pieni mutta kuitenkin sen verran näkyvä, etten usko valokuvaukseni olleen täysin huomaamatonta. Lisäksi käytin kameraa pääasiassa nostamalla etsimen silmälleni, jolloin kuvaaminen on huomattavampaa kuin näytön kautta kuvatessa. Prosessin aikana kuvasin ajoittain myös mobiililla, mutta lopulta valitsin esseeseen ainoastaan mainitsemallani kameralla ja objektiivilla otettuja kuvia.

Teoksena valokuvaessee

Valokuvaesseen luonnosotsikko muotoutui mieleeni englannin kielellä. Tähän on saattanut olla monta syytä, kuten WSP-kirjan tuoma internationaalisuuden narratiivi tai itseni pieni etäännyttäminen valitsemalla jokin muu kuin oma tunnekieleni. Idea ei kuitenkaan mielessäni kääntynyt samalla tavalla suomeksi, joten päätin jättää sen myös lopulliseen versioon englanniksi. Teokselle annoin nimen *Wondering*. Viittaan sillä ihmettelyyn, pohdiskeluun ja harkintaan. Piirsin o-kirjaimen sisään myös a-kirjaimen, joka yhdistää nimen kuljeskeluun

(eng. wandering). Nimivalinnat viittaavat siihen, miten lähestyin tutkimuskysymyksiä taiteellisen prosessin avulla.

Valokuvaessee on löyhä määritelmä, jolla voidaan tarkoittaa monenlaisia useasta kuvasta koostuvia kokonaisuuksia, joissa on mukana tulkintaa. Yksi tapa on ajatella, että valokuvaesseeissä kuvat toimivat myös yksinään – samaan tapaan kuin verbaalitekstissä kappaleet – ja ne eivät välttämättä ole ajallisesti, paikallisesti tai juonellisesti toisiinsa yhteydessä (Hurley & McDouglal 1971, 69–74 tekstiin viitaten, Salon 2000, 82 mukaan). Esimerkiksi kuvareportaasissa kuvat yhdistyvät toisiinsa visuaalisesti jatkuvasti: verbaalikielivertauksella ne ovat kuin yksittäisiä lauseita ja muoto on selkeästi narratiivinen (emt). Esseen formaattiin liittyy oma pohdinta, jonka myös valokuvateokseeni liitän.

Lopullisen teoksen muodostumisen vaiheita

Taiteellisen produktion teososa on muuttunut matkan varrella moneen kertaan. Produktion aloittaessani en vielä tiennyt teoksen lopullista muotoa, mutta valokuvaeseen ajatusta aloin hahmotella jo valokuvaamisen aikaan. Viimeisiä karsintoja puolestaan tein vielä joulukuussa 2023. Tämän prosessin aikana moni kuva eteni läpi luokitteluista, kävi muokkauksessa, vieraili taitossa ja poistui sieltä taas jäädäkseen ykkösinä ja nollina kovalevyn yksityiseen kuva-arkistooni. Hienosäädöt ja painoon lähetys tapahtuivat tammikuussa 2024.

Kaikkia esseen valitsemiani kuvia olen muokannut kevyesti. Keskeisiä ovat olleet käyrän ja valkotasapainon korjaaminen sekä osassa kuvia kohinan poisto. Kuvia en ole tällä kertaa rakentanut useammasta kuvasta, eli kaikki mikä on näkyvässä, on tallentunut samalla kertaa myös kameran kennolle. Pidän esimerkiksi kollaasien ja montaasien tekemisestä enkä kategorisesti kieltänyt itseltäni mitään tapaa produktioon sukeltaessani. Täten valintoihini on varmasti vaikuttanut rajoittunut ajatus siitä, mikä on katuvalokuva, ja millaiset tavat sen kehukseen sopivat. Jätin kaikki esseen valokuvat värikuviksi, sillä koin sen pienenä haasteena.

Teosta taittaessani huomasin pohtivani entistä tarkemmin, kriittisemmin ja moniulotteisemmin kunkin kuvan mahdollisen julkaisun vaikutuksia. Jätin esseestä pois monia kuvia, jotka olivat oman reiluuskäsitykseni harmaalla alueella. Erityisesti omien

lempikuvien kohdalla reflektion merkitys korostui, sillä halu näyttää jotakin joka on omasta mielestä onnistunut voi yliajaa reiluuskysymystä. Saattaa olla, että sellaisetkin kuvat, jotka tämänhetkisen kokemuksen ja reflektion valossa tuntuivat tarpeeksi reiluilta julkaista, eivät sitä olisi enää jonkin ajan kuluttua – tai vastaavasti toisinpäin, sillä huomasiin seulan aukkokoon tihentyvän vauhdilla prosessin edetessä.

Teos sisältää 32-sivua ja neljätoista kuvaa. Taiton tein printtiä ajatellen, ja sen koko on 210 x 280 millimetriä. Loppuvuodesta 2023 hain ja sain Finnfololta apurahan, jonka avulla painatin teoksia kolmekymmentä kappaletta. Liitteenä (5) olevasta linkistä valokuvaesseen pääsee lisäksi katsomaan InDesign publish online -alustalla. Valokuvaesseeni ajattelen olevan visuaalinen muoto tästä tutkielmasta sekä myös sanaton, aistittavissa oleva tuloksien esittämisen tapa. Tässä keskeistä ei mielestäni ole ainoastaan se mitä on nähtävillä, vaan myös se, mitä olen rajannut ulkopuolelle.

Taiteellisen toiminnan ja teoksen tehtävä

Taiteellinen produktio on osa tapaa, jolla olen lähestynyt tutkimuskysymyksiäni. Taiteellisen toiminnan kautta olen tuonut mukaan tekijän näkökulman ja kokemukset, jotka heijastuvat myös kokemuksiini kuvan tulkitsijana. Taiteellisen toiminnan yhtenä motiivina on ollut halu kehittyä ja myös kehittää reiluuden ajattelua katuvalokuvauksen kehyksessä, eli taustalla on myös medialuku- ja -toimintataidollisia tavoitteita.

Mäki (2021) ehdottaa, että taiteella on neljä perustehtävää: 1) nautinto, 2) keskustelun herättäminen tai halu olla keskustelun erityinen muoto, 3) viisauden tavoittelu ja 4) tunne-elämän kehittäminen. Nautinto voi olla eskapistinen tai kriittisen ajattelun motiivi. Viisauden tavoittelulla hän tarkoittaa pyrkimystä ratkaista konkreettisia ongelmia tai käsitellä kysymyksiä, joihin ei voi löytyä yhtä oikeaa vastausta. Tunne-elämän kehittämisellä Mäki puolestaan viittaa mahdollisuuteen tulla tietoisemmaksi tunteistamme ja niiden syistä, ja tämän prosessin avulla oppia paremmin ymmärtämään itseämme ja toisiamme. (Mäki 2021, 210.)

Katsoessani polkua ja matkaa, jonka olen taiteellisen produktioni kanssa kulkenut huomaan oppineeni lisää monella tavalla. Seurauksena ei ole syntynyt pysyviä tuloksia, vaan

ennemminkin suuntaa ja työkaluja, joilla reiluutta ja valtaa voin tutkielman kehyksessä tarkastella. Tässä voin viitata myös Mäen (2021, 210) taiteen merkitykseen viisauden tavoittelusta, eli taiteellisen toiminnan avulla olen pystynyt tarkastelemaan tutkimuskysymyksiäni, joihin en alun perinkään ole ajatellut olevan olemassa yhtä oikeaa vastatausta.

Kokonaisuudessaan koen näkeväni asioita nyt eri tavalla kuin taiteellisen toiminnan aloittaessani. Tähän liittyy esimerkiksi sen sisäistäminen, että samaan aikaan on mahdollista haastaa normeja ja konventioita ja olla silti niiden vaikutuspiirissä. Tässä viitataan erityisesti siihen, että vaikka itse ajattelen katuvalokuvaa laajemmassa kehyksessä, on tiukempi kehys selkeästi vaikuttanut taustalla siihen, millaiseksi taiteellinen toimintani ja essee ovat muotoutuneet.

Olen kiinnostunut valokuvauksellisen ilmaisun lopputuloksesta, mutta tässä tutkielmassa se ei ole ollut ykkösmotiivina. Toimintaani kaikkein eniten ohjannut asia oli tämä tutkielma, jonka aiheen ja prosessin tuoman ymmärryksen puitteissa toimin. Taiteellisen toiminnan rinnalla olenkin ollut kiinnostunut tutkimuksellisesta tasosta, ja tämä ulottuvuus on vaikuttanut myös taiteelliseen toimintaani. Valmiin valokuvaesseen ajattelen tuovan tutkielmaan kirjallisen kielen lisäksi toisella tapaa aistittavissa olevan tutkimuksellisen ulottuvuuden.

4.2. Metodologinen reflektio

Tutkielmani on ollut yhdistelmä visuaalisen kulttuurin tutkimusta ja taiteellista tutkimusta. Tutkimuspolku ja metodologia kehittyivät gradun prosessin myötä. Aloittaessani tutkielman tekemisen minulla oli alustava metodologinen lähtökohta, mutta ei varsinaista metodologiaa. Seuraavaksi kirjoitan lisää tutkielman metodologisesta matkasta sekä valitsemistani teorioista, joista etenkin kahden tason empatian mukaan ottaminen vaikutti vahvasti koko tutkielman kehittymiseen.

Metodologisen matkan alku ja risteykset

Lähtiessäni tutkielman prosessiin sijoitin sen ensisijaisesti visuaalisen kulttuurin kehukseen, jossa esimerkiksi tutkielmani ensimetreiltä mukana olleet katseiden teoriat ja

sukupuolinäkökulmat ovat keskeisiä. Metodologiseksi lähtökohdaksi otin Pirkkolan (2006, 110–115) esittelemän subjektiivisen taiteellisen prosessin tutkimuksen. Ohjaajani Mari Mäkiranta huomautti kuitenkin osuvasti, että tarvitseeko subjektiivisuutta erikseen tällä tavalla korostaa, sillä olen itsekin jaetun kulttuurin jäsen ja tekemiäni tulkintojani tulee joka tapauksessa olla kulttuurisesti jaettavia ja ymmärrettäviä (Mäkiranta 2023, vert. myös Varto 2017, 35).

Mäkirannan antamien ohjaajakommenttien sekä Varton (2017) kirjaan tutustumisen jälkeen ymmärsin tutkielmani olevan visuaalisen kulttuurin tutkimuksen rinnalla myös taiteellista tutkimusta, ja metodologiani kumpuavan näistä kehyksistä: erityisesti katsojan/tulkitsijan sekä tekijän näkökulmista, joita kuljetan tutkielmassa rinnakkain. Päätin siis jättää Pirkkolan (2006, 100) kuvaileman subjektiivisen taiteellisen prosessin tutkimuksen pois, ja keskittyä tutkielmassani taiteelliseen tutkimukseen (esim. Varto 2017) yhdessä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kanssa.

Taiteellisen tutkimuksen ymmärtämisen haasteet

Taiteellinen tutkimus on vielä nuorta, eikä se myöskään ollut itselleni ennestään tuttua. Nämä näkökulmat ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, etten alun perin osannut sijoittaa tutkielmaani sen kenttään. Lisäksi esiin nousee kysymys siitä, kuka on taitelija: voinko minä kutsua itseäni taitelijaksi ja asemoitua tähän positioon?

Siihen, kuka voidaan määrittellä taitelijaksi, on olemassa monenlaisia määritteitä aina subjektiivisista institutionaalisiin. Tässä kontekstissa, jossa teen opintoihin liittyvää tutkielmaa, kokemukseni lienee riittävä (sisältäen muun muassa opinnot, näyttelyt, saadut apurahat ja tavoitteellisesti hankittu taito). Tästä huolimatta tiedostan erityisesti taustani vaikuttavan siihen, että visuaalisen kulttuurin tutkimus tuntui heti omalta alueelta ja taiteellinen tutkimus ei. Tämä on myös laajempi kysymys liittyen katuvalokuvaukseen ja valokuvien historiaankin laajemminkin, eli mikä luetaan taiteeksi, kuka taitelijaksi, millä perusteilla ja kenen määrittämänä.

Taiteellinen tutkimus on kuitenkin ollut mukana aivan alkumetreiltä saakka, vaikka olenkin käyttänyt siitä erilaista terminologiaa tai koettanut häivyttää produktiotani taustalle WSP-

kirjaa vähemmän tärkeäksi osaksi tätä tutkielmaa. Kun viimein graduohjaajani kommentin saattelemana sisäistin, että kyseessä on taiteellinen tutkimus yhdistettynä visuaalisen kulttuurin tutkimukseen, helpottui myös tutkielman kokonaisuuden hahmottaminen ja viimeisten pisteiden yhdistäminen.

Koetteleva kokemuksen määrittely

Ensimmäisiltä asti mukana tutkielmassani on ollut *kokemus*, mutta sen teoreettinen kiinnittyminen on hakenut paikkaansa. Ensimmäiseksi tutustuin fenomenologian laajaan traditioon, jonka sisällä on erilaisia aaltoja ja suuntauksia. Keskeisiä nimiä ovat esimerkiksi ranskalainen Maurice Merleau-Poincaré sekä Suomessa Juha Varto, Lauri Rauhala ja Sara Heinämaa. Tutkielmani kannalta huomion arvoista on, että empatiankin osiakin kiinnittyy fenomenologiaan (Aaltola 2017, 76–82).

Fenomenologia ei kuitenkaan missään vaiheessa tuntunut sellaisenaan sopivan tutkielmaani. Matkani varrella päätinkin jättää fenomenologian polun varteen, ja jatkaa avoimin mielin sopivan kiinnittymistavan etsintää. Tässä vaiheessa mukana pysyi edelleen eräänlaisena ohjelankana toiminut Pirkkolan (2006, 100) esittelemä subjektiivisen taiteellisen prosessin tutkimus, jossa on mukana kokemus ja kokemuksellisuus. Pian seuraan liittyi myös kahden tason empatian teoria, jossa kokemus on keskeinen elementti.

Matkaa jatkaessani aloin ajatella, että subjektiivisen taiteellisen prosessin tutkimus ja empatia olisivat riittävä tapa kiinnittyä kokemukseen. Tosiasiassa käsitteen avaaminen oli tieteellisesti tarkasteltuna liian epämääräistä. En kuitenkaan halunnut jättää sitä poiskaan, sillä tuntemukset ja kokemukset olivat toimineet minulla keskeisinä motivaattoreina tutkielman aihevalinnalle. Tämä lukko aukesi sisäistäessäni tutkielmani olevan visuaalisen kulttuurin tutkimuksen lisäksi taiteellista tutkimusta: se, miten olin kokemuksen tutkielmassani ymmärtänyt kiinnittyi nimenomaan taiteelliseen tutkimukseen, jossa kokemuksen käsite on vakiinnuttanut paikkansa.

Tein tutkielmassani päätöksen kiinnittyä kokemuksen käsitteeseen taiteellisen tutkimuksen sekä subjektiivisen ja yhteisöllisen yhdistävään viitekehyksen kautta, suoraan johonkin fenomenologiseen tutkimustraditioon kiinnittymättä. Tällä tavalla ymmärrettynä koen sen

yhdistyvän niin visuaalisen kulttuurin tutkimukseen, taiteelliseen tutkimukseen kuin valitsemiini teorioihinkin. Tässä vaiheessa ajattelen, että tutkielmani kehyksessä tämä valinta on ollut toimiva, silläkin uhalla, että on voinut olla virhe olla kiinnittymättä suoraan johonkin fenomenologian traditioon, tutkijaan ja/tai suuntaukseen.

Metodologisen matkan suuntaus ja tarkastelu

”Taiteellisen tutkimuksen keskustelu on lähettänyt tiedeyhteisölle viestin, että ’tulossa on aivan uusia menetelmiä!’ (Varto 2017, 76.)

Laadullisessa tutkimuksessa laajemminkin on käsitys, että ongelmat ratkaistaan tutkimuskohtaisesti eikä ole olemassa jotakin tiettyä menetelmäpakkia (kanonisoitua validius-asetusta tai käsitteistöä) vaan jatkuvasti kehittyvä tutkimusasetus (Varto 2017, 21). Visuaalisen kulttuurin tutkimuksesta ja taiteellisesta tutkimuksesta yhdessä teorioiden kanssa kumpusi metodologia, jota olen tässä tutkielmassa käyttänyt. Merkittävimpiä päätöksiä ovat mielestäni olleet valitsemani teoriat sekä katsojuuden/tulkitsijuuden ja tekijyyden rinnakkainen mukaan ottaminen.

Jaoin tutkielman aiheeseen lähestymisen kahteen eri lukuun, joista molemmat osaltaan pyrkivät vastamaan tutkimuskysymyksiini. Näistä ensimmäisessä, laajakulmaksi nimeämässäni luvussa ollaan hieman etäämmällä ja tarkastellaan kolmea eri teemaa, jotka aineistoni valossa nousivat mielestäni keskeisiksi. Laajakulma toimi myös eräänlaisena johdatuksen ja taustana seuraavalle, aihetta lähempää ja rajatummin tarkastelevalle luvulle. WSP-kirjalle tekemääni alkutaipaleen sisällönanalyysistä saamaani tietoa hyödynsin molemmissa luvuissa.

Telelukuun valitsin ottaa siihen neljä erilaista teemaa, joiden alla tarkastelin valokuvia WSP-kirjasta ja omasta produktiostani. Tämän valinnan seurauksena syntyi eräänlainen rinnastava praktiikka, jossa kirjoittamalla lähitarkastelin valokuvia kunkin teeman mukaisessa kontekstissa. Erityisesti tässä luvussa yhdistyvät voimakkaasti visuaalisen kulttuurin tutkimus ja taiteellinen tutkimus, katsojan/tulkitsijan ja tekijän näkökulmat ja kokemukset. Molemmissa näkökulmissa keskeistä on ollut paikantaa konteksti ja selkeästi auki kirjoittaa motiivit ja kokemukset teemojen ja tulkintojen kehyksissä.

Valitsemani metodologinen lähtökohta ei välttämättä ole ollut kaikkein helpoin, sillä se on tehnyt kokemuksistani ja ajattelustani osan aineistoa ja metodia. Koen, että tällä valinnalla on myös hieman pelottava ulottuvuutensa, jonka mahdollisimman avoin kirjoittaminen tuo mukanaan. Lisäksi tiedostan, että laajakulma- ja telelukiin nostamani näkökulmat eivät ole olleet arvovapaita valintoja tai ainoita vaihtoehtoja. Olen kuitenkin pyrkinyt perustelemaan, miksi ne ovat mielestäni olleet keskeisiä aineistoni ja tutkimuskysymysten valossa.

Rinnastavan praktiikkani kriitikkiä sekä sen laajempi intentio

Teleluvussa koin rinnastavan tavan osittain myös epärealistisena. Tämä johtui siitä, että valitsin lukuun WSP-kirjasta kuvia jo siinä vaiheessa, kun oma taiteellinen produktioni oli vielä keskeneräinen. WSP-kirjasta valitsemani kuvat ovat sellaisia, jotka erityisesti kiinnittivät huomioni kuvien ensikatselukokemuksessa. Kahdessa teema oli valittujen kuvien osalta melko neutraali, mutta kahdessa kuvavalinta oli lähtenyt erityisesti epämiellyttävästä kokemuksesta ja sen herättämistä kysymyksistä kuvaa katsoessani.

Produktiotani lähdin tekemään lähtökohdista, joissa tarkastelin reilua ja valtaa julkisessa tilassa valokuvaamisessa. Eli valokuvaamisen ja erityisesti esseeseeni valitsemani kuvat ovat todennäköisesti käyneet erilaisen seulan kuin WSP-kirjan kuvat, sillä ne ovat suodattuneet tutkimuskysymyksieni, teorioiden ja kaiken tutkielman prosessin aikani omaksumani tiedon lävitse. Saatuaani valmiiksi teleluvun oloni oli kuitenkin epämiellyttävä. Miksi minä olen teemalukujen sisällä rinnastanut nämä tällä tavalla? Pitäisikö vielä harkita jotakin toista metodologiaa, joka olisi reilumpi WSP-kirjasta valittuja kahta kuvaesimerkkiä kohtaan? Ehkäpä vaihtaa vielä teemat, ja ottaa WSP-kirjasta toisenlaiset esimerkit? Tai poistaa oman produktioni esimerkit?

Edellä mainitut reaktiot johtuivat siitä, että taiteellisen produktioni tarkoitus ei ollut näyttää miten asiat tehdään ”paremmin” vaan teemalukujen sijaan tutkia aihetta laajemmin tutkimuskysymysten valossa. Kuitenkin tällä tavalla rinnastettuna on mahdollista ymmärtää, että olisin produktioni aikana valinnut vastaparin teemakehykseen jo produktiota tehdessäni, ja sijoittanut itseni ”hyvikseksi” ja toisen kuvaajan teoksen ”pahikseksi”. Tarkoitukseni ei ollut *vastakkainasettaa*. Ymmärrän kuitenkin epämiellyttävien tunteiden osaltaan

vaikuttaneen myös siihen, miten lähestyin produktioissani kuvausta kokonaisuudessaan sekä siihen, millaisia kuvia olen esseeseeni suodattanut.

Kyse ei kuitenkaan ole ainoastaan omista kokemuksistani, sillä nämä vahvoja tuntemuksia minussa herättäneet teemat voivat kiinnittyä laajempaan kulttuuriseen kehykseen, jolloin niillä voi olla merkitystä ja tarttumapintaa myös muille. Keskustelin esimerkiksi muutamien ihmisten kanssa siitä, onko heistä ok kuvata nukkuvaa tai muuten tiedotonta henkilöä julkisessa tilassa, ja huomasin tämän herättävän epämiellyttäviä tuntemuksia myös muissa. Eli vaikka asia oli lähtenyt liikkeelle omista tuntemuksistani, oli kyseessä myös jaettavissa oleva ja laajempaan yhteisölliseen kehykseen kiinnittyvä kokemus.

Luvussa tuli myös ilmi, kuinka monet seikat kiinnittyvät laajempaan kulttuuriseen kehykseen, kuten tutkielmani valossa siihen miten katuvalokuva määritellään ja millaisia toistoja sen kuvastoihin kuuluu – asioita, jotka voivat vaikuttaa kuvaajiin myös ilman, että he ovat asiaa tiedostaneet tai pohtineet. Tein siis päätöksen pitää teleluvussa tämän tutkielman prosessin myötä syntyneen rinnastavan praktiikan. Käsittelen siinä aiheita valittujen kuvien ja tekijöidenkin valintojen kautta, mutta tarkoitukseni on koko ajan ollut kurottaa yksilöstä kohti laajempaa yhteiskunnallista ja erityisesti kulttuurista kehystä. Kun mukana on useampia positioita – tekijän ja muiden ottamien valokuvien tulkitsijan – olen saanut mukaan mielestäni tärkeitä ulottuvuuksia, jotka vain toista tarkastellessa olisivat jääneet uupumaan.

Kahden tason empatia tutkielman teoriavalintana

Kahden tason empatian ottaminen yhdeksi keskeisistä teorioista on mielestäni ollut yksi tämän tutkielman onnistumisista. Yhdistämällä sen visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa paljon käytettyyn katseeseen on muodostunut eräänlainen kehikko, jossa on mahdollista tarkastella ja reflektoida omia tuntemuksia ja kokemuksia, ja suhteuttaa niitä katseiden teorioista keskeiseksi valitsemiini valokuvaajan, valokuvattavan, valokuvan ja katsojan/tulkitsijan välisiin suhteisiin. Myös kommunikaation merkitys nousi merkittäväksi siinä miten reiluksi valokuvaustilanteen tai tulkitun valokuvan koin.

Moraaliajattelu voi olla myös hyvin abstraktia, ja koen, että valitsemieni käsitteiden avulla niihin liittyvä pohdinta on mahdollista tuoda lähemmäksi kameran edessä ja takana koettuja

hetkiä. Eli aidosti elettyjä minuitteja ja sekunteja, ja niiden reflektioita. Tämän tutkielman kehyksessä viitataan tällä erityisesti valintaan käyttää kahden tason empatiaa yhtenä keskeisenä teoriana sekä reiluuden käyttöön tutkimuskysymyksessä etiikan sijaan.

Empatian muotoja katuvalokuvan kehyksessä

Käydessäni läpi erilaisia katuvalokuvaajien kirjoja ja oppaita huomasin projektiiviseen empatiaan liittyvien kysymyksien olevan useimmiten niitä, joilla reiluusnäkökulmaa lähestytään. Eli tällöin keskeistä on, miltä itsestä tuntuisi. Esimerkiksi Leskelä (2009, 24) kirjoittaa: ”näytä ihmisestä se, minkä sallisit hänen näyttävän sinusta”. Jardin (2017) puolestaan kertoo kysyvänsä aina itseltään: ”jos olisin tämän valokuvan subjekti, tuntuisiko minusta pahalta sen näyttäminen koko maailmalle?”. Tulkitsen Leskelän lauseen viittaavan mahdollisesti kuvaustilanteeseen ja julkaisuun, ja Jardinin erityisesti julkaisuun.

Itsensä kuvitteluun vastaavaan tilanteeseen voi antaa keskeistä tietoa, mutta vasta reflektio antaa tilaa yrittää ymmärtää miksi itse tuntisi tilanteessa tietyllä tavalla sekä tiedostaa, ettei se todennäköisesti ole ainakaan täysin sama, mitä kuvattu tuntee. Ymmärtäisin, että valokuvan kehyksessä projektiivinen empatia voi olla toimeenpaneva voima tai apukysymys, mutta yksinään se ei riitä, tai se voi toimia jopa vallankäytön välineenä.

Simuloivasta empatiasta puolestaan tulee ymmärrykseni mukaan sitä toimivampi mitä enemmän tietoa on käytössä. Esimerkiksi erilaiset mahdollisesti keskeisetkin kulttuuriset tai yhteiskunnalliset asiat saattavat jäädä kokonaan pois tarinasta, mikäli niistä ei ole kokemusta tai tietoa. Myös simuloivaa empatiaa näkee katuvalokuvausoppaissa, mutta vähemmän kuin projektiivista. Esimerkiksi Leskelä (2009, 24) on nostanut esiin toteamuksen: ”on myös syytä ajatella, miltä katuvalokuvaus näyttää kuvatuiksi tulevien näkökulmasta.” Tämä viittaa mielestäni simuloivaan empatiaan kuvausvaiheessa, mutta ei ota kantaa esimerkiksi julkaisuun.

Ihmisen voi myös olla vaikea projektiivisen tai simuloivan empatian avulla ymmärtää muita kuin ihmisolentoja, kun taas ruumiillinen ja affektiivinen empatia nostavat tuntemuksia esiin laajemmin. Kun keskiöön nousee kuvatuun tuntemukset simuloituina, ruumiillisina ja/tai

resonoituina ja ennen kaikkea reflektoituina, on mahdollista esimerkiksi tarkastella miksi jokin kuvassa tai kuvaustilanteessa ei mahdollisesti tunnu reilulta tai keitä kohtaan tunnemme empatiaa ja miksi.

Keskeisiä näkökulmia empatian käytössä ovat toissuuntautuneisuus ja avoimuus erilaisuudelle (Aaltola 2017, 19). On kuitenkin hyvä tiedostaa, että myös empatiaa voi käyttää väärin, ja myös siihen voi sisältyä vallankäyttöä (Aaltola 2017, 113). Myös Aaltola käy läpi useita eri kriittisiä näkökulmia empatiaan liittyen luvussa *Empatian ongelmat* (emt, 111–142). Erilaiset empatian muodot täydentävät toisiaan, ja reflektio auttaa ymmärtämään ja suhteuttamaan tuntemuksia laajemmin. (Katu)valokuvan kehyksessä empatia reflektointeinen voi kertoa hyvinkin arvokasta tietoa, jossa yhdistyvät tunteet, kokemukset ja rationaalinen pohdinta.

Empatian ajankohtaisuus ja laajempi ymmärrys

Empatia tuntuu olevan ajankohtainen, sillä lähiaikoina siitä on puhuttu niin politiikan kuin esimerkiksi valo- ja videotaiteen yhteydessä. Vuonna 2023 Valokuvataiteen museossa oli Maija Tammen *Empatiakone* (2023), jossa tulkinnoissani korostetaan empatiaan liittyvää tarinallista puolta. Näyttely ottaa kantaa siihen, etteivät tunteet vain tapahdu, ”vaan vallitsevat arvot, ympäristö, kokemukset ja arkiset kohtaamiset vaikuttavat siihen, mitä ja miten opimme tuntemaan sekä miten ymmärrämme tunteiden merkityksiä” (Valokuvataiteen museo 2023).

Näyttelyssä oli lisäksi empatiaa käsittelevä tekstivihko (Vollberg, Rauhala & Tammi 2023), jossa empatiaa lähestyttiin psykologian ja neurotieteen tohtorin näkökulman kautta. Tri Vollberg jakoi empatian erityisesti kognitiiviseen ja affektiiviseen. Koen Aaltolan empatian teorian kahdella tasolla ottavan laajemman ja kattavamman näkökannan aiheeseen useamman muodon ja kahden tason avulla, ja erityisesti korostamalla reflektion merkitystä osana kokonaisuutta. Onkin hyvä hahmottaa, että empatialla voidaan tarkoittaa monia eri asioita, eikä tieteellisessä kirjallisuudessa aina avata sen määrittelyä (Aaltola 2017, 24). Koen, että kahden tason empatian teoriassa on paljon potentiaalia myös visuaalisen kulttuurin, taiteellisen tutkimuksen ja valokuvien kehyksissä.

Katseet ja kommunikaatiotapahtumamalli

Gradun ideointivaiheesta lähtien tiesin, että haluan ottaa katseen yhdeksi keskeiseksi käsitteeksi. Katseiden teorit ovat keskeisiä visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa, ne kiinnostavat minua, niistä löytyy paljon tutkimuskirjallisuutta ja tutkimuskysymyksessä alusta asti mukana ollut valta linkittyy niihin. Etsin aiheesta tietoa, luin erilaisia kirjoja ja artikkeleita, mutta en silti saanut katseesta aivan kiinni; tuntui kuin se olisi väistänyt ymmärrystäni aina yhä vahvemmin, mitä enemmän koetin siihen tarkentaa.

Löydettyäni Emma Lewisin (2021) kirjan *Photography, a Feminist History: Gender Rights and Gender Roles on Both Sides of the Camera* ymmärsin, että minua on ensisijaisesti häirinnyt teorioissa se, että katseesta puhutaan usein yksikössä. Jokaisella on kuitenkin oma historiansa, kulttuurinsa ja kokemusmaailmansa, jotka kaikki vaikuttavat katseeseen. Toisekseen katuvalokuvaukseen tuntui kuuluvan niin monia erilaisia katseita, että olisi tuntunut vääreiltä keskittyä ainoastaan esimerkiksi nais- ja mieskatseen teorioihin.

En siis valinnut vain yhtä katseen teoriaa, vaan reflektoin aineistoani useampiin erilaisiin katseen teorioihin, ja keskeiseksi nostin valokuvaajan, valokuvattavan, valokuvan ja katsojan/tulkitsijan väliset suhteet. Tämä oli mielestäni myös aineistoni kannalta toimiva vaihtoehto, sillä erilaiset katseen teorit toimivat tarkasteltaessa erilaisia suhteita ja tilanteita, kuten laajakulma- ja teleduissa huomasin erilaisista teemoista ja näkökulmista kirjoittaessani.

Lisäämällä yhtälöön kommunikaatiotapahtumamallin kiinnitin pohdinnoissa huomiota myös siihen, millaista kommunikaatio on valokuvaamisen eri vaiheissa mahdollisesti ollut, ja miten nämä tiedot vaikuttavat kokemukseen reiluudesta. Kommunikaatiotapahtumamalli nostaa esiin, että valokuvaukseen liittyy erilaisia vaihteita, ja näihin kaikkiin vaiheisiin liittyy erilaisia näkökulmia vallan ja reiluuden osalta. Osassa kuvista ja valokuvaustilanteista korostui vahvasti kommunikaation merkitys osana reiluuden kokemusta, yleensä sitä enemmän, mitä esittävämpi ja/tai lähempää kuva on otettu. Myös esimerkiksi kameravalinta jo itsessään toimii kommunikaation välineenä, vaikuttaen valokuvaaja–valokuvattava -suhteisiin.

Keskeiseksi nousi mielestäni myös pohdinta valokuvan julkaisuun liittyen, eli vaikka valokuva olisi tullut otettua, on julkaisun vaiheessa uuden pohdinnan ja reflektion paikka sen suhteen, onko valokuva reilua julkaista. Eli kuvan ottamisen halun lisäksi valokuvaajan tulisi pyrkiä hahmottamaan halunsa valokuvan julkaisun suhteen. Tähän haastetta voi tuoda esimerkiksi sosiaalisen median julkaisutahti: nopeilla päätöksillä saattaa julkaista myös sellaisia kuvia, joihin palatessaan etäisyys olisi voinut antaa aikaa paremmalle reflektiolle. Lisäksi tulisi ymmärtää, että julkaistu kuva voi aina päätyä alkuperäisestä myös toisenlaiseen kontekstiin, ja nykypäiväisen verkottumisen myötä aina yhä helpommin.

Työkaluhahmotelma teorioiden pohjalta

Valitsemieni teorioiden ja reflektioiden kautta muodostin työkaluhahmotelman, jota valokuvaaja ja valokuvan tulkitsija voisivat käyttää pohtiessaan reiluuteen ja valtaan liittyviä näkökulmia (liite 4). Tämä on nimensä mukaisesti vasta hahmotelma, kuin ranka, jonka päälle olisi mahdollista työstää muotoa. Olisi mielenkiintoista jatkaa sitä pidemmälle, mutta gradun laajuuden vuoksi koen, että hahmotelma on tässä vaiheessa riittävä havainnollistamaan valittujen teorioiden mahdollista käyttöä (katu)valokuvan ja reiluuden kokemuksen kehyksissä.

4.3. Loppusanat

Tutkimuskysymyksiini – miten arvioida (katu)valokuvan ja -valokuvauksen reiluutta ja millaisia valta-asetelmia (katu)valokuvaukseen liittyy – olen vastannut taiteellisen tutkimuksen ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kehyksissä valittuja teorioita apuna käyttäen. Kirjoitetun kielen lisäksi myös valokuvaesseeni *Wondering* on yksi tulosten esittämisen muoto (liite 5).

Tutkielman kannalta keskeisiä asioita ovat, *miten* kuvataan – kuten millaisia luovia, teknisiä ja kommunikaationaalaisia valintoja eri kommunikointitapahtumamallin vaiheissa tehdään, sekä *millainen dynamiikka/vaihtokauppa kuvaajan ja kuvatun välillä on*. Koin katseiden, kommunikaatiotapahtumamallin ja erityisesti kahden tason empatian auttaneen tutkiessani kuviin ja kuvaustilanteisiin liittyneitä reiluuden ja vallankäytön teemoja. Keskeistä on myös se, miten katuvalokuva määritellään, sillä ymmärrys katuvalokuvasta vaikuttaa suoraan

esimerkiksi siihen, millainen dynamiikka kuvaajan ja kuvatun välillä sallitaan, ja millaiset toimintatavat katsotaan hyväksytyiksi. Myös esimerkiksi toistot vaikuttavat siihen, mitä pidetään normina tai tavoiteltavan katuvalokuvan kehyksessä.

Ehdotukset jatkotutkimukselle

Aihe tarjoaa mielestäni useita jatkotutkimusmahdollisuuksia, sillä katuvalokuvia ja etiikkaa ei vielä ole paljoa akateemisesti tutkittu (Hadley 2022). Jatkotutkimuksessa voisi esimerkiksi tutkia syvemmin reiluuden kokemusta valokuvauksessa ja mahdollisesti kehittää tässä gradussa käytettyjen teorioiden pohjalta tutkittuja, medialukutaitoa ja -työskentelyä edistävään pyrkiviä työkalukehyksiä (katu)valokuvaajalle ja (katu)valokuvien tulkitsijalle. Erityisesti kahden tason empatia visuaalisen kulttuurin tutkimuksen ja/tai taiteellisen tutkimuksen kehyksessä voi lisäksi tarjota useita jatkotutkimusmahdollisuuksia myös muissa visuaalisen esittämisen muodoissa.

LÄHTEET

- Aaltola, E. (2018). *Ensimmäinen osa*. Teoksessa: Empatia – Myötäelämisen tiede (toim. Aaltola, E. & Kero, S.). S. 13–142. Into.
- Aaltola, E. (2020). *Ihminen eläimenä ja osana luontoa*. Teoksessa: Ihminen kaleidoskoopissa – Ihmiskäsitysten kirjoa tutkimassa (toim. Hänninen, V. & Aaltola, E.). S. 263–283. Gaudeamus.
- Alexandra, E. (2021). *Elena Alexandra*. Teoksessa: Women Street Photographes (toim. Samoilova, G.). Ei sivunumeroita, kuva nro 20. Prestel.
- Alkharafi, M. (2020). *Street Photography Ethics Beyond Consent: a Relational Approach to an Ethics Encounter*. The Pennsylvania State University.
https://etda.libraries.psu.edu/files/final_submissions/23225
- Anttila, P. (2006). *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta* (2. p.). Akatiimi.
- Backman, J. (2018). *Äärellisyyden kohtaaminen: kokemuksen filosofista käsitehistoriaa*. Teoksessa: Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö (toim. Toikkanen, J. & Virtanen, I. A.). S. 25–40. Lapin yliopisto.
- Batdorff, J. (2013). *Street Photography – A Guide to Finding and Capturing Authentic Portraits and Streetcapes*. (Online-versiossa ei nähtävillä sivunumeroita). Peachpit Press.
- Bate, D. (2016). *Photography: The key concepts*. Bloomsbury Publishing Plc.
- Bate, D. (1993). *Photography and the colonial vision*. Julkaisussa: Third Text, 7:22. S. 81–91. DOI: 10.1080/09528829308576403
- Breyer, M. (2021). *Into the World*. Teoksessa: Women Street Photographes (toim. Samoilova, G.). Ei sivunumeroita. Prestel.
- BirdLife Suomi (ei päiväystä). *Lintujen pesimärauha*. Viitattu: 15.11.2023.
<https://www.birdlife.fi/suojelu/vaikuttaminen/lintujen-pesimärauha/>
- Bizard, K. (2021). *Karine Bizard*. Teoksessa: Women Street Photographes (toim. Samoilova, G.). Ei sivunumeroita, kuva nro 5. Prestel.
- Brito-Henriques, E. (2014). Visual tourism and post-colonialism: imaginative geographies of Africa in a Portuguese travel magazine, *Journal of Tourism and Cultural Change*, 12:4, 320–334, DOI: [10.1080/14766825.2014.887722](https://doi.org/10.1080/14766825.2014.887722)
- Burns, A. (2018). *Creep Shots and Power: Covert Sexualized Photography, Online Communities and Maintenance of Gender Inequality*. Teoksessa: The Evolution of the Image – Political Action and the Digital Self (toim. Bohr, M & Sliwinska, B.). S. 49–66. Routledge.
<https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315442921-3/creepshots-power-anne-burns>

- Chalfen, R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. University of Wisconsin Press.
- Duckett, B.L. (2020). *Street Photography Workshop*. Ammonite Press.
- Gibson, D. (2019). *Street Photography: A History in 100 Iconic Images*. Introduction. S. 6–7. Prestel.
- Haarajoki, R. (ei päiväystä). *Katuvalokuvaaja jahtaa sattumaa kaupungin kulisseissa*. Suomen valokuvataiteen museon kotisivut. Viitattu: 20.4.2023.
<https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/kokoelmat/katuvalokuvaaja-jahtaa-sattumaa-kaupungin-kulisseissa>
- Haapoja, T. (2021). *Kohti "eläimen" jälkeistä aikaa*. Teoksessa: Taiteen kanssa maailman äärellä (toim. Johansson, H. & Seppä, A.). S. 100–127. Hansaprint.
- Hadland, A. & Barnett, C. (2018). *The Gender Crisis in Professional Photojournalism*. Julkaisussa: *Journalism Studies*, 19:13. S. 2011–2020.
<https://doi.org/10.1080/1461670X.2018.1500871>
- Hadley, J. (2022). *Street Photography Ethics*. Julkaisussa: *Ethic Theory Moral Practice* 25. S. 529–540. <https://doi.org/10.1007/s10677-022-10316-6>
- Hakala, O. (2022). *Kuvataiteen eläineettisiä kysymyksiä: Yrityksiä ottaa eläin huomioon taiteellisessa työssä*. Julkaisussa: *Tahiti*, 12(3). S. 50–69. <https://doi.org/10.23995/tht.122086>
- Hallituksen esitys eduskunnalle seksuaalirikoksia koskevaksi lainsäädännöksi (2022). S. 109.
https://www.eduskunta.fi/FI/vaski/HallituksenEsitys/Documents/HE_13+2022.pdf
- Hargreaves, S. (2020). *'I'm a Creep, I'm a Weirdo': Street Photography in the Service of the Male Gaze*. The Chinese University of Hong Kong Faculty of Law Research Paper No. 2018-05. <https://shorturl.at/lpzBO>
- Higgins, J. (2014). *Introductions*. Teoksessa: *The World Atlas of Street Photography*. S. 9. Thames and Hudson.
- Holmström, L. (2018). *Kuvaajatyyppit tulkinnan työkaluina: The World Atlas of Street Photography -teoksen sata projektia. Sisältää taiteellisen osion*. Lapin yliopisto.
- hooks, b. (1995). *Mustat naiskatsojat ja vastakatse*. Teoksessa: *Kuva ja vastakuva. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa* (toim. Rossi, L.-M.). S. 19–40. Tammer-Paino Oy.
- Howard, S. & McLaren, S. (2010). *Street Photography Now*. Thames and Hudson.
- Hänninen, V. & Aaltola, E. (2020). *Johdanto ja Epilogi*. Teoksessa: *Ihminen kaleidoskoopissa: Ihmiskäsitysten kirjoja tutkimassa* (toim. Hänninen, V. & Aaltola, E.). S. 9–14 ja 296–301. Gaudeamus.

Jardin, V. (2017). *Street Photography: Creative Vision Behind the Lens*. (Online-versiossa ei nähtävillä sivunumeroita). Routledge.

Jsn / Julkisen sanan neuvosto. *Journalistin ohjeet*. Viitattu 20.4.2023.
https://www.jsn.fi/journalistin_ohjeet/

Jussi-gaala (2022). *Jussi-gaala 2023*. Lehdistötiedote. Viitattu 11.4.2023.
<https://www.jussit.fi/uutiset/2022/10/7/jussi-gaala-2023>

Järvinen, H. (2023). *Taiteellisen tutkimuksen dekolonialisoinnista eli miksi mieltää taidetta muutenkin kuin Eurooppa-keskeisesti?* Julkaisussa: Taiteellinen tutkimus, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. URN:ISBN:978-952-353-064-5 (toim. Gröndahl, L.). Ei sivunumeroita. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Artikkelin linkki:
<https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/taiteellisen-tutkimuksen-dekolonialisoinnista/>

Karhu, S. (2020). *Moninainen mutta yhdenvertainen ihminen*. Teoksessa: Ihminen kaleidoskoopissa: Ihmiskäsitysten kirjoja tutkimassa (toim. Hänninen, V. & Aaltola, E.). S. 243–262. Gaudeamus.

Kerner, I. (2017). *Relations of difference: Power and inequality in intersectional and postcolonial feminist theories*. Julkaisussa: *Current Sociology*, 65(6). S. 846–866. <https://doi-org.ezproxy.ulapland.fi/10.1177/0011392116665152>

Kim, E. (2017). *Street Photography*. Viitattu 11.4.2023.
<https://erickimphotography.com/blog/wp-content/uploads/2017/05/Street-Photography-by-Eric-Kim.pdf>

Kim, E. (2017). *15 Tips How to Get Closer in Street Photography* (katuvalokuvaajan blogikirjoitus). Viitattu 12.10.2023. <https://erickimphotography.com/blog/2017/11/29/15-tips-how-to-get-closer-in-street-photography/>

Knuuttila, T. & Lehtinen, A. P. (2010). *Representaatio: Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus Helsinki University Press.

Koivunen, A. (2004). *Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio*. Teoksessa: *Feministinen tietäminen: Keskustelua metodologiasta* (toim. Liljeström, M.). S. 228–251. Vastapaino.

Kozloff, M. (2014). *Foreword*. Teoksessa: *The World Atlas of Street Photography* (toim. Higgins, J.). S. 7. Thames and Hudson.

Kukkola, J. (2018). *Kokemuksen tutkimuksen metatiede: kokemuksen käsitteen käytön ja kokemuksen ehtojen tutkimus*. Teoksessa: *Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö* (toim. Toikkanen, J. & Virtanen, I. A.). S. 41–63. Lapin yliopisto.

Kumpulainen, S. (2023). *Pragmatistinen filosofia taiteellisen tutkimuksen tukena*. Julkaisussa: Taiteellinen tutkimus, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76. URN:ISBN:978-952-353-064-5 (toim. Gröndahl, L.). Ei sivunumeroita. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Artikkelin linkki: <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/pragmatistinen-filosofia-taiteellisen-tutkimuksen-tukena/>

- Laki rikoslain muuttamisesta (2022). 732/2022, pykälät 6 ja 7. Finlex.
<https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2022/20220723#Pidm45843168567360>
- Lebart, L. & Robert, M. (2022). *Towards a World History of Women Photographers*.
 Teoksessa: *A World History of Women Photographers* (toim. Lebart, L. & Robert, M.). S. 10–17. Thames and Hudson.
- Leskelä, J. (2009). *Tilannekuvauksen opas: Amatööristä akrobaatiksi*. Docendo.
- Lewis, G. (2015). *Street Photography: The Art of Capturing the Candid Moment*. (Online-versiossa ei nähtävillä sivunumeroita). Rocky Nook.
- Lewis, E. (2021). *Photography, a Feminist History: Gender Rights and Gender Roles on Both Sides of the Camera*. Chronicle Books LLC.
- Liljeström, M. (2004). *Feministinen metodologia – mitä se on?* Teoksessa: *Feministinen tietäminen: Keskustelua metodologiasta* (toim. Liljeström, M.). S. 9–21. Vastapaino.
- Little, D. & Wilson E. (2008). *The Solo Female Travel Experience: Exploring the 'Geography of Women's Fear'*. *Current Issues in Tourism*, 11:2. S. 167–186. DOI: [10.2167/cit342.0](https://doi.org/10.2167/cit342.0).
- Looft, R. (2017). *#girlgaze: photography, fourth wave feminism, and social media advocacy*. *Continuum*, 31:6. S. 892-902. DOI: [10.1080/10304312.2017.1370539](https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1370539).
- Luonnonsuojelulaki (2023). 70 § *Eläinlajien rauhoitus*. Finlex.
<https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2023/20230009#Pidm46434450604288>
- Maher, J. (ei päiväystä). *Getting Close and Personal: 11 Tips for Close-up Candid Street Photography* (katuvalokuvaajan blogi-kirjoitus). Photography School. Viitattu 12.10.2023.
<https://digital-photography-school.com/getting-close-and-personal-11-tips-for-close-up-candid-street-photography/>
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Palgrave.
- Minkkinen, R. (ei päiväystä). *Art is Risk Made Visible*. Kotisivujen välilehdellä *Philosophy & Practice*. Viitattu 5.6.2023. <https://www.arnorafaelminkkinen.com/practice>.
- Molm, L., Takahashi, N. & Peterson, G. (2000). *Risk and Trust in Social Exchange: An Experimental Test of a Classical Proposition*. *Journal of Sociology*, volume 105, number 5. Abstrakti. <https://doi.org/10.1086/210434>
- Mäki, T. (2021). *Ihminen on vasta tulossa – taide ja posthumanismi*. Teoksessa: *Taiteen kanssa maailman äärellä* (toim. Johansson H. & Seppä A.). S. 192–221. Hansaprint.
- Mäkiranta, M. (2023). Tutkielmaan liittyvä sähköpostikeskustelu 30.11.2023.
- Mäkiranta, M. & Puuronen, V. (2023). *Eläköön artivismi!* Julkaisussa: *Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu Ruukku*, nro 20 (toim. Mäkiranta, M., Puuronen V. & Tolonen J.). Esipuhe. <http://ruukku-journal.fi/fi/issues/20/editorial>

National Museum of Women in Arts (ei päiväystä). Esittelyteksti kirjasta #girlgaze: How Girls See the World. Viitattu 20.4.2023. <https://shop.nmwa.org/products/girlgaze-how-girls-see-the-world>

Norris-Webb, R. (2021). *Rebecca Norris-Webb*. Teoksessa: *Women Street Photographes*. (toim. Samoilova, G.). Ei sivunumeroita, kuva nro 31. Prestel.

Norris-Webb, R. (2014). *On Street Photography and Poetic Image*. S.23. Aperture Foundation. Thames and Hudson.

Oliver, K. (2017). *The male gaze is more relevant, and more dangerous, than ever*. *New Review of Film and Television Studies*, 15:4. S. 451-455, DOI: [10.1080/17400309.2017.1377937](https://doi.org/10.1080/17400309.2017.1377937)

Ollus, N., Tanskanen M., Honkatukia, P. & Kainulainen, H. (2019). *Sukupuolistunut vihapuhe, seksuaalinen häirintä ja risteävät yhteiskunnalliset erot*. Julkaisussa: *Näkökulmia sukupuolten tasa-arvoon. Analyyseja tasa-arvobarometrasta 2017. Terveiden ja hyvinvoinnin laitos (THL). Raportti 6/2019*. (toim. Teräsaho, M. & Närvi, J.). S. 32–56. https://www.julkari.fi/bitstream/handle/10024/137765/URN_ISBN_978-952-343-314-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Peltoniemi, P. (2012). *Katuvalokuvaus tallentaa arjen herkkyyden ja rujouden*. Ylen kotisivut. Viitattu 15.5.2023. <https://yle.fi/a/3-6386676>

Pesola, M. & Rehbinder M. (2019). *Käytännön opas valokuvaajan tekijänoikeudesta*. Helsinki: Finnfoto – Suomen Valokuvajärjestöt ry, Suomen Journalistiliitto – Finlands Journalistförbund ry.

Pesonen, P. (2019). *Valokuvan lait: Missä saa kuvata ja mitä julkaista?* Edita.

Peterson, B. (2022). *Understanding Street Photography: An Introduction to Shooting Compelling Images on the Street*. (Online-versiossa ei nähtävillä sivunumeroita). Clarkson Potter/Ten Speed.

Pienimäki, M. (2013). *Valokuvien kriittinen tulkitseminen medialukutaitona ja lajityypittely sen kehittäjänä*. Suomen valokuvataiteen museo.

Porkola, P. (2023). *Feminismi ja taiteellinen tutkimus*. Julkaisussa: *Taiteellinen tutkimus, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76*. [URN:ISBN:978-952-353-064-5](https://doi.org/10.1080/978-952-353-064-5) (toim. Gröndahl, L.). Ei sivunumeroita. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Artikkelin linkki: <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/feminismi-ja-taiteellinen-tutkimus/>

Powell, G. (2011). *Street photography now: a global conversation*. Teoksessa: *Street Photography Now* (toim. Howard, S. & McLaren, S). S. 234-237. Thames and Hudson.

Quinquet, B. (ei päiväystä). *Salaryman Project*. Viitattu 13.10.2023. <https://www.lensculture.com/articles/bruno-quinquet-salaryman-project#slideshow>

- Ronkainen, S. (2004). *Kvantitatiivisuus, tulkinnallisuus ja feministinen tutkimus*. Teoksessa: *Feministinen tietäminen: Keskustelua metodologiasta* (toim. Liljeström, M.). S. 44–69. Vastapaino.
- Rosenblum, N. (2000). *A history of women photographers* (2. ed., updated and expanded). Abbeville Press.
- Rossi, L.-M. (1995). *Kuva ja vastakuva. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Tammer-Paino Oy.
- Rossi, L.-M. & Seppä (2007). *Lukijoille ja katsojille*. Teoksessa: *Tarkemmin katsoen: Visuaalisen kulttuurin lukukirja* (toim. Rossi, L.-M. & Seppä, A.) S. 7–13. Gaudeamus.
- Rossi, L.-M. (2021). *Kuvassa kumppanilajin kanssa. Kissuus ja queeriys ja samansuuntaiset katseet*. Teoksessa: *Taiteen kanssa maailman äärellä* (toim. Johansson, H. & Seppä, A.). S. 128–143. Hansaprint.
- Rouhiainen, L. (2023). *Fenomenologiasta ja esittävien taiteiden taiteellisesta tutkimuksesta*. Julkaisussa: *Taiteellinen tutkimus, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 76*. [URN:ISBN:978-952-353-064-5](https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-064-5) (toim. Gröndahl, L.). Ei sivunumeroita. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki. Artikkelin linkki: <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/fenomenologiasta-ja-esittavien-taiteiden-taiteellisesta-tutkimuksesta/>
- Salo, M. (2000). *Imageware: kuvajournalismi mediafuusiossa*. Taideteollinen korkeakoulu.
- Saraste, L. (2010). *Valokuva | muisto | viesti | taide*. Musta taide.
- Scarles, C. (2012). *The Photographed Other: Interplays of Agency in Tourist Photography in Cusco, Peru*. Julkaisussa: *Annals of Tourism Research*, Volume 39, Issue 2. S. 928–950. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2011.11.014>
- Seppä, A. (2012). *Kuvien tulkinta*. Gaudeamus Helsinki University Press.
- Seppänen, J. (2005). *Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Vastapaino.
- Seppänen, J. (2014). *Levoton valokuva*. Vastapaino.
- Sheelan, S. (ei päivystä). *Book review: The World Atlas of Street Photography*. Lensculture. Viitattu 20.4.2023. <https://www.lensculture.com/articles/yale-university-press-the-world-atlas-of-street-photography>
- Silverman, K. (1996). *The Threshold of the Visible World*. Routledge.
- Sontag, S. (1984). *Valokuvauksesta*. (toim. Cederström, K. & Virtanen, P. V.). Love kirjat.
- Teräsaho, M. & Närvi, J. (2019). *Näkökulmia sukupuolten tasa-arvoon. Analyyseja tasa-arvobarometrissa 2017*. Terveystieteiden tutkimuskeskus (THL). Raportti 6/2019. Tiivistelmä s. 3–4. https://www.julkari.fi/bitstream/handle/10024/137765/URN_ISBN_978-952-343-314-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- THL (2023). *Vammaisuus*. Terveyden ja hyvinvoinnin laitos. Viitattu: 19.1.2024.
<https://thl.fi/julkaisut/kasikirjat/vammaispalvelujen-kasikirja/vammaisuus-yhteiskunnassa/vammaisuus>
- Toikkanen, J. & Virtanen, I. A. (2018). *Kokemuksen käsitteen ja käytön jäljillä*. Teoksessa: Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö (toim. Toikkanen, J. & Virtanen, I. A.). S. 7–24. Lapin yliopisto.
- Tuovinen, T. & Mäkikoskela, R. (2018). *Taiteellinen toiminta kokemuksen koettelon paikkana*. Teoksessa: Kokemuksen tutkimus VI: Kokemuksen käsite ja käyttö (toim. Toikkanen, J. & Virtanen, I. A.). S. 227–247. Lapin yliopisto.
- Ulkuniemi, S. (2005). *Valotetut elämät: Perhevalokuvan lajityyppiä pohtivat tilateokset dialogissa katsojien kanssa*. Lapin yliopisto.
- Urry, J. & Larsen, J. (2011). *The Tourist Gaze 3.0*. SAGE Publications. ProQuest Ebook Central.
- Ylöstalo, H. (2019). *Mitä tasa-arvoasenteet kertovat tasa-arvosta?* Julkaisussa: Näkökulmia sukupuolten tasa-arvoon. Analyyseja tasa-arvobarometrista 2017. Terveyden ja hyvinvoinnin laitos (THL). Raportti 6/2019. (toim. Teräsaho, M. & Närvi, J.). S. 17–31.
https://www.julkari.fi/bitstream/handle/10024/137765/URN_ISBN_978-952-343-314-4.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Valokuvataiteen museo (2023). *Maija Tammi: Empatiakone*. Näyttelyn esittelyteksti valokuvataiteen museon sivuilla, kirjoittaja ei tiedossa. Viitattu: 21.8.2023.
<https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/nayttelyt/empatiakone>
- Vollberg, M., Rauhala, T. & Tammi, M. (2023). *Mielikuvitus ruokkii empatiaa*. Empatiakoneen haastatteluvihko. Haastateltavana Vollberg, haastattelijoina Rauhala & Tammi. Suomen valokuvataiteen museo.
https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/sites/default/files/inline-files/2023-03/haastatteluvihko_MARIUS_2023_02_27.pdf
- Varto, H. (2017). *Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Aalto ARTS Books.
- Vuorinen, K. (2017). *Reiluus*. Duodecim Terveyskirjasto. Artikkelin tunnus: Inv00013 (001.013). Viitattu 11.4.2023. <https://www.terveyskirjasto.fi/Inv00013>
- Vänskä, A. (2006). *Vikuroivia vilkaisuja: Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Gummerus.
- Wigoder, M. (2001). *Some thoughts about street photography and the everyday*. Abstrakti. Julkaisussa: History of Photography, 25:4. S. 368–378, DOI: [10.1080/03087298.2001.10443239](https://doi.org/10.1080/03087298.2001.10443239)

Luokka	Nimi	Vuosi	Kieli	Kustantaja	Tekstien ja kuvien aihealue	Luokitus	Luokitus	Luokitus	Luokitus	Luokitus	Luokitus	Luokitus
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50

Liite 2. Women Street Photographers -kirjan sisällönanalysin taulukko, teksti. Tein WSP-kirjasta kaksi taulukkoa. Tässä taulukossa on kirjan teksteistä poimittuja tietoja. Taulukkoa on muokattu moneen kertaan, ja siitä on esimerkiksi poistettu vain muistiinpanoiksi tarkoitettuja soluja.

ABOUT WOMEN STREET PHOTOGRAPHERS

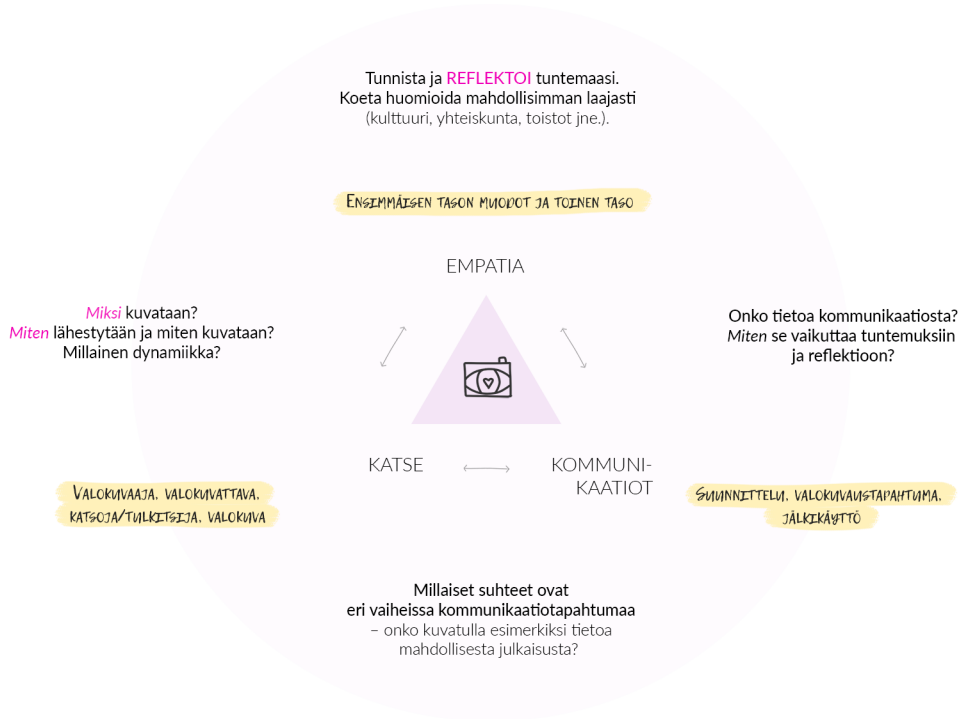
Founded in 2017 by award-winning photographer **Gulnara Lyabib Samoilova**, **Women Street Photographers** is an online and in-person community providing support and amplifying the work of for women artists from all races, ethnicities, creeds, generations, abilities, and sexual and gender identities around the world today.

Designed to expand commonly held notions of street photography by adopting an inclusive, expansive, non-traditional approach, Women Street Photographers provides platforms to showcase the work of amateur and professional photographers alike, including an Instagram feed, [@WomenStreetPhotographers](#), [website](#), traveling exhibitions, artist residency, and photography book, *Women Street Photographers* (Prestel, 2021).

With 43 years combined experience as a documentary and street photographer, artist, darkroom printer, photojournalist, and photo editor for the Associated Press, Gulnara uses her experience and expertise to create visibility for women street photographers and empower them to follow their passion.

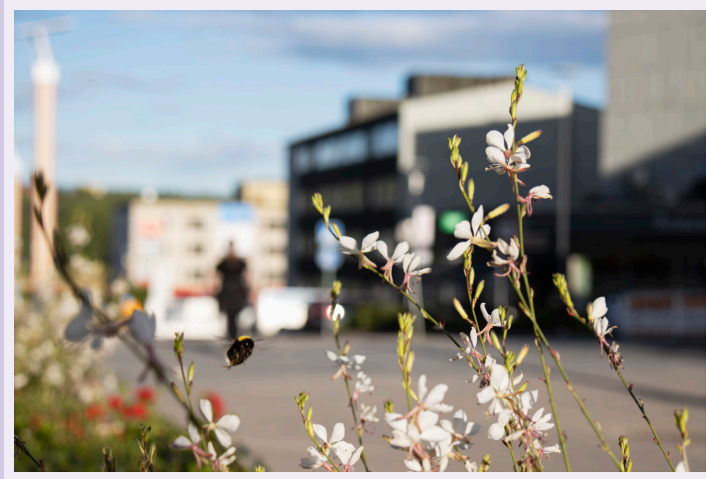
Liite 3. Kuvakaappaus Women Street Photographers -kotisivuilta. Etusivulla oli kutsu maksulliseen online-näyttelykilpailuun (15 dollaria / 1 kuva, myös maksuton osallistuminen mahdollinen erillispyynnöllä), jonka yhteydessä oli tämä teksti.” *Women Street Photographers is an online and in-person community providing support and amplifying the work of women artists from all races, ethnicities, creeds, generations, abilities, and sexual and gender identities around the world today*”. Katsottu 7.6.2023.

TYÖKALUHAHMOTELMA



Liite 4. Työkaluhahmotelmani valokuvaajalle ja valokuvan tulkitsijalle. Nuolet kuvaavat vuorovaikutteisuutta ja eri osasten muutoksien vaihtuvuuden merkitystä reiluuden kokemukseen. Kuvio: Linda Wendelius.

LW



wondering

PHOTO ESSAY

Liite 5. Esseen kansi ja linkki teoksen pdf-vedokseen. Linkki: <https://indd.adobe.com/view/6c34651e-3eb3-4745-b295-a4e14d214f79>