

TAMPEREEN YLIOPISTO

Hanna Leppänen

"Kerro kerro kuva"

Valokuvan sanoma tieteellisessä tekstissä.

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2011

TAMPEREEN YLIOPISTO

Tiedotusopin laitos

LEPPÄNEN, HANNA: "Kerro kerro kuva": Valokuvan sanoma tieteellisessä tekstissä.

Pro gradu -tutkielma, 67 s.

Tiedotusoppi, visuaalisen journalismin maisteriopinnot

Toukokuu 2011

Tämä pro gradu -tutkielma tarkastelee kuvan roolia tieteellisessä tutkimuksessa. Tutkimus pyrkii selvittämään semiotiikan ja narratologian avulla; onko kuvalla sanottavaa tieteellisessä julkaisussa.

Tutkimusongelmat kiteytyvät neljään kysymykseen: 1) Mitä kuvalla voi sanoa tieteellisessä tutkimuksessa? 2) Mikä on kuvan ja tekstin ero? 3) Miten kuvanarraatio syntyy? 4) Mitkä nousevat tärkeiksi "kielikuviksi" väitöskirjan kirjoittajan ja kuvittajan välille?

Tutkimus käsittelee semioottisen analyysin ja kuvanarraation määritelmien avulla kuvan merkitystä tieteellisessä julkaisussa sekä kuvan ja tekstin eroa väitöskirjassa. Aineistona ovat Marja Leppäsen väitöskirjan *Kolmas pyörä: työ, oppiminen ja kiire (2011)* kuvitus sekä väitöskirjan kuvittajan ja kirjoittajan väliset tallennetut keskustelut.

Tutkimuksesta käy ilmi, että kuvan sanoma tieteellisessä julkaisussa on ristiriitainen. Tieteellisen tekstin malli tuo haasteensa valokuvan sanomalle. Siinä missä teksti noudattaa realismia ja tieteellistä faktaa, on kuvitus abstrakti ja monimielinen. Kuvituksen tarkoituksena ei ole antaa suoraa totuudellista aspektia väitöskirjan tekstiin, vaan sen tarkoitus on luoda mielikuvia tekstin esittämistä totuuksista.

Tieteellisen tekstin ja väitöskirjan kuvituksen lähiluku paljastaa tiedeyhteisön merkityksen kuvien tulkinnassa. Väitöskirjan kuvituksen muodostumisen todellinen tekijä ei ole kirjan kuvittaja, vaan kirjoittajan ja kuvittajan välille muodostunut yhteisö. Kuvitus ei määrittele itse itseään, vaan sen määrittelyyn osallistuu tiedeyhteisö ja tiedeyhteisön tulkinnat valokuvan roolista. Kuvan ja tekstin semioottiset sekä narratologiset eroavaisuudet tuovat kuitenkin kuvalle mahdollisuuden havainnollistaa ja elävöittää tekstiä. Kuva voi puhutella lukijaansa tieteellisessä tutkimuksessa, mutta sen puhuttelun on tapahduttava tieteellisen tekstin luomassa maailmassa.

Asiasanat: valokuva, verbaalikieli, kuvitus, semiotiikka, narratologia, symboli.

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
1.1 Tutkimuskysymykset	2
2. Valokuvan ja tekstin välinen suhde	3
2.1 Valokuvan semiotiikka	3
3. Essentialismi ja antiessentialismi	8
3.1 Kuvanarraatio	9
3.2 Digitaalisuus	11
3.3 Valokuvan mahdollisuudet	13
4. Kuvituksen toteuttaminen	14
4.1 Väitöskirja: Kolmas pyörä	15
4.2 Kuvatuotannon vaiheet ja keskustelut sen ympärillä	19
4.2.1 Mustavalkoinen digikuva	21
4.2.2 Kasvottomat kuvat	24
4.2.3 Kuvituksen rakentaminen	26
4.3 Valmis kuvitus	34
5. Kuvituksen analysointi ja tulkinta	39
5.1 Kuvien sijoittaminen osaksi kerrontaa	40
5.1.1 Vankila	40
5.1.2 Mykkyys	43
5.1.3 Taakka	45
5.1.4 Blackout	46
5.1.4 Yhteenveto	47
5.2 Kuvien konteksti	49
5.3 Narratiivinen ulottuvuus	54
5.3.1 Narratiiviset prosessit.....	58
6. Johtopäätökset	60
6.1 Mikä on kuvan ja tekstin ero?	60
6.2 Mitkä nousevat tärkeiksi "kielikuviksi" kirjoittajan ja kuvittajan välisissä keskusteluissa?	61
6.3 Mitä kuvalla voi sanoa tieteellisessä tutkimuksessa?	63
6.4 Pohdinta	64
Lähteet	66

Johdanto

Siskoni kertoessa ensi kertaa väitöskirjansa aiheen, *kiire työssä oppimisessa*; kiinnosti aiheen ajankohtaisuus minua. Väitöskirjan aihe liittyy vahvasti kaikkeen siihen merkityskenttään, mille nykyajan yhteiskunta rakentuu. Kiire on vahvasti läsnä länsimaalaisessa kulttuurissa. Mitä työssä oppiminen on? Työssä oppiminen on työn mielekkyyden kannalta merkittävää. Se, mikä koetaan omaksi työidentiteetiksi, vastaa länsimaalaisella ihmiselle osittain myös sitä kokonaiskuvaa, minkälaisena hän näkee itsensä muiden silmin. Kiire ja työssä oppiminen ovat 2000-luvun länsimaalaisen yhteiskunnan tärkeitä määreitä, ja niiden tutkiminen tuo toivottavasti vastauksia myös suomalaisen työkuulttuurin tämänhetkisestä tilasta.

Termien; "kiire ja työssä oppiminen" -ajankohtaisuuden vuoksi kiinnostuin heti, kun siskoni ehdotti, että voisin tehdä kuvituksen hänen väitöskirjaansa. Kiire on konkreettinen osa tämän hetkistä elämäämme, ja sen vaikutukset näkyvät usein jo katukuvassa. Tiedämme bussipysäkkiä kohti juoksevan ihmisen "kiirehtivän" bussiin, mutta mitä jos emme halua kuvallisessa ilmaisussa käyttää näitä kiireen selviä esiintymismuotoja. Tällöin kiireen käsite muuttuu äkkiä abstraktiksi. Miten tehdä kuvitus asiasta, jota ei todellisuudessa ole? Tämä kysymys herätti mielenkiintoni ja päätin yhdistää väitöskirjan kuvitustyön omaan pro gradu -tutkielmaani. Väitöskirjan toteuttaessa tieteellisen tekstin informatiivista muotoa, tunsin haastavaksi lähteä tutkimaan kuvan merkitystä tieteellisen tekstin rinnalla. Mikä on kuvan rooli tieteellisessä tutkimuksessa?

Kuvituksen suunnitteluprosessi tulee olemaan osa graduani. Kuvitus toteutetaan valokuvin. Kuvituksen syntyprosessiin vaikuttavat muutamat selkeät tekijät. Ensinnäkin se, minkälaisen kuvan olen alun perin saanut väitöskirjan aihepiiristä ja se, minkälainen on väitöskirjan kirjoittajan mielipide kuvituksesta. Kuvitus muokkautuu näiden kahden diskurssin välille. Miten keskustelut väitöskirjan kirjoittajan kanssa sen sisällöstä, muuttavat lopulta kuvitusta ja miten muutos on havaittavissa? Yritän työni johtopäätöksissä vastata lopulta kysymykseen: mitä merkitystä kuvalla on osana

tieteellistä tekstiä. Kysymykseen vastaamisessa käytän apuna semioottisen analyysin käsitteitä. Tulkitsen kuvia myös niiden kerronnallisten ja narratiivisten ominaisuuksien kautta.

Tartun työssäni semiotiikan avulla kuvan ja tekstin välisen merkkikielen eroihin. Teen tutkimuksessani selkoa myös valokuvan ominaisuuksista, ja niistä valokuvan semioottisista piirteistä, jotka erottavat valokuvan verbaalikielystä. Minkälaisia ominaisuuksia valokuvalla annetaan? Ennen kuin lähdän hahmottamaan aikaisemman tutkimuksen kautta kuvan semioottisia ominaisuuksia, listaan seuraavaksi muutamia tutkimukseni ydinkysymyksiä.

1.1 Tutkimuskysymykset

Pro gradu -tutkielmassani pyrin hahmottamaan kuvallisen ilmaisun mahdollisuuksia kertoa tekstiä tukevia tai tekstistä irrallaan olevia tarinoita. Väitöskirjan sivuille tehdyn kuvituksen ja kuvituksesta käydyn keskustelun avulla haluan selvittää, onko kuvalla sanottavaa omana kerronnallisena elementtinä, vai jääkö kuva alisteiseksi tieteelliselle tekstille. Analyysiin kuuluvat keskustelut ja pohdinnat väitöskirjan kirjoittajan kanssa, sekä tulkinnat siitä, miten paljon diskurssi aiheen ympärillä vaikuttaa kuvituksen lopulliseen ilmiasuun. Tärkeitä kysymyksiä tutkielmassani ovat:

- Mikä on kuvan ja tekstin ero?
- Miten kuvanarraatio syntyy?
- Mitkä nousevat tärkeiksi ”kielikuviksi” kirjoittajan ja kuvittajan välisissä keskusteluissa?
- Mitä kuvalla voi sanoa tieteellisessä tutkimuksessa?

Jaan kuvituksen työprosessin kolmeen vaiheeseen. Ensimmäinen vaihe käsittelee niitä kuvallisia ideoita, joita pelkkä väitöskirjan aiheen pohtiminen herättää. Väitöskirjan keskeisten teemojen kautta pohditaan myös sitä, mitä "kuvalla sanominen" tieteellisessä tekstissä tarkoittaa. Diskurssit väitöskirjan sisällöstä vaikuttavat kuvituksen lopputulokseen, ja toisessa vaiheessa tulkitsen näitä keskusteluja, sekä niiden vaikutusta kuvituksen sisältöön. Analysoin kirjoittajan ja kuvittajan käymiä nauhoitettuja keskusteluja, sekä sähköpostin välityksellä käytyä ajatustenvaihtoa. Pro gradu -tutkielmani luvussa 5. siirryn työprosessin analysoinnin kolmanteen vaiheeseen, jossa tulkitsen valmista kuvitusta. Valmiin kuvituksen äärellä analysoin semiotiikan sekä

narratologian avulla kuvan ja tekstin välistä diskurssia, kuten myös kuvien lopullista ulkoasua. Valmiista kuvituksesta ja kuvituksen sijoittumisesta väitöskirjan sivuille on nähtävissä, miten kuvitus asettuu osaksi tieteellistä tekstiä, sekä miltä kuvien kerronta tieteellisen tekstin rinnalla näyttää.

Näitä vaiheita analysoimalla on tarkoitus saada jonkinlainen ymmärrys siitä, mitä kuvalla väitöskirjassa on sanottavana. Työnkulku kertoo meille sen, kuinka paljon teksti vaikuttaa kuvalliseen ilmaisuun ja onko näitä kahta ylipäätään mahdollista irrottaa toisistaan. Tässä yhteydessä tarkoitan tekstillä väitöskirjan sanallista ilmaisua, jossa verbaalikielillä ja sen sisällöllä on vahva todellisuuspohja tutkittavaan asiaan. Miten valokuva toimii omalla todellisuudellaan tieteellisen tekstin mallissa?

2 Valokuvan ja tekstin välinen suhde

Tässä osiossa pohdin valokuvan ja tekstin eroa merkkijärjestelminä ja kerronnallisina elementteinä. Valokuvalla annetaan usein enemmän merkityksiä ja sen pelkkä sisäänkirjoitettu ”kieli” tulkitaan monissa tapauksissa vahvemaksi kuin tekstin. Valokuvan semioottiset ominaisuudet, kuten indeksisyys ja metonymisyys, ovat usein syynä näihin tulkintoihin.

2.1. Valokuvan semiotiikka

Semiotiikka on merkityksen muodostumista ja merkkijärjestelmiä tutkiva tiede. Semiotiikan historia ulottuu antiikin filosofiaan saakka, mutta se on yleistynyt ja tullut suosituksi akateemiseksi tutkimus- ja opetusalaksi vasta 1960-luvulta alkaen. Semiotiikkaa on perinteisesti sovellettu erityisesti humanistisissa tutkimuskohteissa, kuten kielen, kulttuurin ja taiteen eri ilmenemismuotojen tutkimuksessa. Nykyisin se on levinnyt myös muihin ”ihmistieteisiin”, kuten mielen ja mentaalisten ilmiöiden tutkimukseen (psyko- ja kognitiivinen semiotiikka), yhteisöjen ja yhteiskunnan tutkimukseen (sosiosemiotiikka), tieteen, teknologian, talouselämän ja uskontojen tutkimukseen, ja viime aikoina myös yhä enemmän eläinten ja muun elollisen luonnon tutkimukseen (bio- ja zoosemiotikka). Keskityn omassa tutkimuksessani erityisesti kielen ja valokuvan ilmenemismuotoihin. Luonnostaan monitieteisen lähestymistapansa ansiosta semiotiikka soveltuu erityisen hyvin yrityksiin ymmärtää laajoja kompleksisia

ilmiöitä sekä prosesseja, joita esiintyy kulttuurissa, taiteessa, yhteiskunnassa, talouselämässä ja tulevaisuuden tutkimuksessa. Semiotiikan historian neljänä päälinjana pidetään merkkien filosofista tarkastelua, kielen analyysia, viestinnän empiiristä tutkimusta sekä kulttuurin semiotiikkaa. (Helsingin yliopisto 2006)

Semiotiikan perusyksikkö on merkki; fyysinen, aistiemme havaittavissa oleva olio. Merkki viittaa muuhun kuin itseensä ja sen käyttäjien on havaittava se merkiksi. Merkkien ja niiden toiminnan tutkimista kutsutaan semiotiikaksi. Semiotiikka tutkii merkkejä kolmesta näkökulmasta. Ensisijaisesti semiotiikassa tutkitaan itse merkkiä, sen muunnelmia, ja miten merkitys niistä välittyy, sekä miten ihmiset niihin suhtautuvat. Toiseksi semiotiikka tutkii niitä järjestelmiä, joihin merkit jäsennetään. Tämän tutkimuksen kannalta tärkeää on myös kolmas näkökulma, jonka mukaan semiotiikka tutkii kulttuuria, jossa merkit toimivat. (Fiske 1990, 61-62.)

Semiotiikan perustajiin kuuluva C.S. Peirce jakaa myös itse merkit kolmeen luokkaan: ikoni, indeksi ja symboli.

Jokaista merkkiä määrää sen kohde. Ensinnäkin merkillä voi olla kohteen luonne; tällaista merkkiä kutsun ikoniksi. Toiseksi merkki voi olla tosiasia – yksilöllisen olemassaolonsa kannalta – kytköksissä yksilölliseen kohteeseen; tällaista merkkiä kutsun indeksiksi. Kolmanneksi voi olla, että tottumuksen voimasta merkki suuremmalla tai pienemmällä varmuudella tulkitaan kohdettaan tarkoittavaksi; tällaista merkkiä kutsun symboliksi. (Fiske 2005, 70-71.)

Millä tavoin valokuva ja verbaalikieli eroavat merkkijärjestelminä? Valokuvaa ja kirjoitettua tekstiä luetaan eri tavalla. Tekstiä luetaan lineaarisesti, länsimaissa vasemmalta oikealle. Kuvaa katsotaan simultaanisesti. Molemmat ovat kuitenkin tekijänsä selkeitä valintoja. Teksti on kirjoittajansa valitsema ja valokuva kuvaajan. Molemmat toimivat merkkeinä ja molempia on mahdollista editoida. Tekstiä voi leikata ja kuvaa rajata. Molemmat myös toimivat todellisuuden välittäjinä. Valokuvan ja tekstin ero semioottisesti on, että tekstin katsotaan olevan symbolinen, kuvan ikoninen. Kirjoitettu kieli on sopimuksenvaraista, kun taas valokuvaa pidetään kohteen luonnollisena kopiona. (Seppänen 2001, 92-93; Heikkilä 2005, 28-29.) Seuraavissa kappaleissa käsitelen lyhyesti valokuvan semioottisia ominaisuuksia: ikonisuutta, indeksisyyttä, denotaatiota, konnotaatiota, metonymisyyttä ja metaforisuutta. Aloitetaan pohdinnat valokuvan omimmista semioottisista funktioista, jotka ovat ikonisuus ja

indeksisyys.

Valokuvan väitetään muistuttavan kuvauksen kohdetta. Tätä ominaisuutta kutsutaan ikonisuudeksi. Verbaalikiieleltä tämä ominaisuus puuttuu, ellei mietitä muutamia onomatopoeettisia ilmaisuja (kuten murr, titityy). Verbaalikieli on siis ennen kaikkea symbolinen, jolloin merkin ja sen tarkoitteen välille muodostunut suhde on täysin sopimuksenvarainen. Semiootikot eivät kuitenkaan ole yksimielisiä valokuvan ikonisuudesta. Stuart Hall on esimerkiksi todennut, että visuaalinen esitys kääntää kolmiulotteisen maailman aina kaksiulotteiseksi. Näin ollen valokuvan, ja sen esittämän kohteen välillä on aina enemmän eroja kuin yhtäläisyyksiä. Mietittäessä eroa verbaalikielen ja valokuvan välillä, on kuitenkin mielekästä todeta, että valokuva kirjasta muistuttaa enemmän fyysistä kirjaa, kuin verbaalikielen ilmaisu "kirja". (Seppänen 2001, 94.)

Valokuva on ikonisuuden lisäksi indeksinen merkki. Merkki ja kohde ovat kausaalisesti kytkettyneet toisiinsa. Indeksisyys johtaa ajatuksiin, että valokuva on todiste kohteiden olemassaolosta. Pitää kuitenkin muistaa, että valokuva ja sen todistusvoima on kulttuurisesti määrittynyttä. Emmehän usko aivan kaikkea, mitä valokuvat meille näyttävät. Hyvänä esimerkkinä voisi pitää valokuvia ufoista. Kuinka moni meistä todella uskoo ufoihin, vaikka olemme nähneet useita valokuvia niistä. Valokuvalla on kuitenkin indeksisyytensä vuoksi materiaallinen yhteys esittämäänsä kohteeseen. Yhteys, joka puuttuu verbaalikieleltä täysin. Verbaalikielen merkit edustavat itselleen täysin ulkoista kohdetta, kun taas valokuvat ovat indeksisiä. (Seppänen 2001, 93.)

Kuvitellaan esimerkiksi heimo, joka on äskettäin löydetty Amazonin varrelta. Tällä ihmisryhmällä ei todennäköisesti ole ollut minkäänlaista kosketusta länsimaalaiseen kulttuuriin. "Kiire" on luonnon keskellä elävälle kansalle täysin vieras käsite. Verbaalikielen sanaa "kiire" ei heidän kielijärjestelmästänsä välttämättä edes löydy. Verbaalikielen sanastoon vaikuttavat vahvasti usein ympäristö ja kulttuurinen tausta; esimerkiksi eskimoilla on useita eri verbaalikielen ilmaisuja "lumelle". Näytettäessä heimon jäsenille kiireestä kertovaa kirjallisuutta saadaan tuskin merkittäviä tuloksia asian oivaltamisen suhteen. Valokuvat heimon oman kulttuurin sisältä, yhdistettynä kiireen teemaan, voivat herättää selkeitä mielikuvia kiireestä ja sen vaikutuksista.

Semiotiikan merkittävien tutkijoiden Ferdinand Saussuren ja Peircen jälkeen Roland Barthes loi järjestelmän, jonka kautta on mahdollista analysoida kuvan merkitystä myös neuvottelu- ja vuorovaikutusprosessina. Tämän teorian ytimenä on ajatus merkityksellistämisen kahdesta tasosta: ensimmäinen taso on denotaation taso, toinen taso konnotaation, myytin ja symbolin taso. (Barthes 1964,89.)

Denotaatio on semiotiikassa käytetty käsite, jolla tarkoitetaan merkin ensisijaista, ilmeistä tai pinnallista merkitystä ilman tulkitsijan antamia subjektiivisia lisämerkityksiä. Luonnollisessa verbaalissa kielessä merkin, eli sanan tai sanonnan denotatiivinen merkitys on sen ilmeinen, ja yleisesti hyväksytty kirjaimellinen yleismerkitys, joka useimmiten vastaa sanakirjoissa mainittua sanan pääasiallista merkitystä. Samaan tapaan valokuvan denotaatio on se, mitä kuvan tunnustetaan esittävän. Chandler toteaaakin kirjassaan *Semiotics for beginners (1994)*: että denotaatio on ilmiselvä esimerkki kuvasta, jonka merkitys on selvä kaikille katsojille heidän kulttuurisesta taustasta tai aikakontekstista huolimatta. (Chandler 1994.)

Konnotaatiolla tarkoitetaan taas kuvan toissijaisia merkityksiä, jotka katsoja tai lukija liittää omasta kokemuksestaan ja merkin käyttöyhteydestä siihen, mitä merkillä on denotatiivisesti ilmaistu. Toissijaiset merkitykset kietoutuvat usein vahvasti yhteen kuvan ilmeisen merkityksen kanssa, mutta voivat olla myös tuloksena väljemmistä assosiaatioista tai päättelyistä. Kuva voi esimerkiksi esittää naista, mutta katsoja näkee kuvassa vaimon, tyttären tai äidin. Samaan tapaan pullon etiketissä olevan pääkallon denotaatio on pääkallo, mutta sen konnotaatioita voivat olla myrky tai kuolema. Denotaatioon liitetyt konnotaatiot muodostuvat siten katsojan kohteeseen liittämien subjektiivisten tuntemusten, sekä kulttuuristen arvojen pohjalta. Konnotaation termi viittaa siis katsojan kulttuuriseen perintöön sekä katsojan kuvalle antamiin ideologisiin ja emotionaalisiin merkityksiin. Nämä taas liittyvät herkästi tulkitsijan ikään, sukupuoleen, etniseen taustaan ja yhteiskunnalliseen asemaan. (Chandler 1994.)

Valokuvaa ja verbaalikieltä voidaan vertailla myös semioottisten ominaisuuksien metonymisyys/metaforisuus välillä. Metonymisyys on löydettävissä niin valokuvasta kuin verbaalikiielestä. Valokuva on metonyminen merkki, koska se on selvässä yhteydessä ympäröivään todellisuuteen. Valokuvan metonymialle kasvaa myös erityistä voimaa siitä, että valokuva on indeksinen hyvin materiaalisessa mielessä, fyysinen osa

kuvauksen kohdetta (Seppänen 2001, 95).

Juuri valokuvan indeksisyyden vuoksi valokuva edustaa kohdettaan vahvemmin kuin esimerkiksi realistinen teksti. Otetaan esimerkiksi sanat: "valkoinen talo". Ymmärrämme, että verbaalikielen sanat "valkoinen talo" viittaavat kontekstista riippuen joko johonkin valkoiseen taloon tai Washingtonissa sijaitsevaan Yhdysvaltain presidentin kotiin. Valokuva "valkoisesta talosta" viittaa samaan asiaan kuin verbaalikielen ilmaisu, mutta jos kuva on otettu Yhdysvaltain Washingtonissa tietystä "valkoisesta talosta", viittaa sen indeksisyys suoraan ympäröivään valtioon sekä siihen mitä kokonaisuutta kuva edustaa. Näin ollen valokuvan metonyminen voima on vahvempi kuin verbaalikielissä. Pitää kuitenkin muistaa, että tulkinnot valokuvasta edellyttävät, että tiedämme miltä "valkoinen talo" näyttää ja ymmärrämme sen kulttuurisen merkittävyyden.

Voiko valokuva sitten olla metaforinen?

Yksittäinen valokuva ei voi verbaalikielen tavoin yhdistellä vapaasti erilaisia ilmaisuja ja saada näin aikaan siirtymiä merkityksen tasolta toiselle. Jotta valokuva voisi olla metaforinen, itse kuvauksen kohteen olisi sisällettävä metaforisia aineksia. (Seppänen 2001, 95.)

Seppänen (2001, 96-97) antaa kuitenkin kirjassaan hyviä esimerkkejä siitä millainen metaforinen valokuva voisi olla. Hänen mielestä monet onnistuneet valokuvat ovat onnistuneita juuri metaforisuutensa vuoksi ja avaavat enemmän kuin yhden siirtymän merkityksen tasolta toiselle. Hän toteaa myös että: "valokuvan metaforisuus on yksi sen konnotaation aspekti, mutta kaikki kuvan konnotaatioita eivät ole metaforisia"(Seppänen 2001, 96).

Tutkimuksessani analysoin kuvia näiden yllä esiteltyjen semioottisten termien avulla. Termit nousevat hyödyllisiksi myös silloin, kun analysoin kuvittajan ja kirjoittajan välisiä keskusteluja, ja niiden kautta kuvalliselle ilmaisulle nousseita merkityksiä.

3. Essentialismi ja antiessentialismi

Löytyvätkö valokuvan tärkeimmät elementit sen teknillisistä ja formaaleista käytännöistä vai kuinka suuri merkitys kulttuurisilla konventioilla on valokuvan identiteetin syntyyn. Tarkastellessa valokuvan teknisiä ja formaaleja muotoja tai kulttuurisia konventioita, tarkastellaan oikeastaan valokuvan denotaation ja konnotaation tasoja. Mikä sitten tekee valokuvasta niin uskottavan? Sen syntyvän luonnonmukaisuus, vai kulttuuriset koodit. Geoffrey Batchenin mukaan valokuvateoreettinen keskustelu on jännittynyt kahden näkökannan välille. Itse hän nimittää niitä "formalismiksi" ja "postmodernistiseksi kritiikiksi". Mika Elo toteaa kuitenkin, ettei valokuvaus ole vain jompaakumpaa, vaan sijoittuu ehdottomasti näiden vaihtoehtojen jännitteiseen risteyskohtaan. (Elo 2005, 49.)

Janne Seppänen (2001, 69) puhuu kirjassaan samasta erottelusta ja käyttää erottelun yhteydessä termejä; essentialismi ja antiessentialismi. Sen sijaan, että hakisin valokuvalla identiteettiä, olemusta, ontologiaa, pyrin purkamaan valokuvaa koko ajan ja näkemään sen osana kulttuurisia käytäntöjä ja konteksteja (Seppänen 2001,69). Seppäsen mielestä Batchenin "postmodernismin" määritelmä on yksioikoinen.

Antiessentialismin ydin on siinä, että myös olemukset ja identiteetit ovat väliaikaisia ja kulttuurisesti ehdollisia. Tämä on eri asia kuin Batchenin argumentointi, jonka mukaan "postmoderni" valokuvatutkimus redusoi kaiken kontekstiin tai kulttuuriin. Batchen rakentaa binaarisen vastakkaisuuden "formalismin" ja "postmodernin" välille, joka ei kestä, jos tarkastellaan lähemmin, mitä hänen "postmoderneiksi" nimeämänsä teoreetikot ajavat takaa. (Seppänen 2001, 70)

Seppänen (2001, 72) lainaa antiessentialismin määrittelyssään ajatuksia Lawrence Grossbergiltä tämän artikkelista "Circulation of Cultural Studies" (1989). Myös monet brittiläisen ja yhdysvaltalaisen valokuvatutkimuksen edustajat ovat toteuttaneet grossbergilaisen kulttuuritutkimuksen piirteitä. Miten Grossberg sitten määrittelee antiessentialismin? Hän näkee, että antiessentialistisen kannan mukaan tutkimuskohteella ei ole pysyvää identiteettiä, vaan identiteetti muovautuu aina yhteiskunnallisten käytäntöjen kautta. Hän laajentaa essentialismi/antiessentialismi

-problematiikan myös historiaan. Grossbergin mukaan antiessentialismi tarkoittaa sitä, että historia on satunnaista ja epävarmaa. Hänen mukaansa: "historia on jatkuvaa kamppailua uusien yhteyksien takomiseksi - tekstin liittämistä merkitykseen, merkityksen liittämistä kokemukseen, kokemuksen liittämistä poliittiseen positioon, erityisten vaikutusten tuottamista ja siten historiallisen ja sosiaalisen elämän rakenteiden konstruktioita" (Grossberg 1989, 417). Seppänen summaa antiessentialismin lopuksi näin: "antiessentialismi antaa mahdollisuuden rakentaa uusia tulkintoja, yhteyksiä, sosiaalista todellisuutta" (Seppänen 2001, 72-73). Tärkeää antiessentialismin määrittelyistä on muistaa se, että valokuvatutkimus yhteiskuntatieteiden näkökulmasta ei ole mustavalkoista erottelua valokuvan formaaleiden ja "postmodernien" ominaisuuksien välillä, vaan nämä ominaisuudet nivoutuvat toisiinsa erilaisten historiallisten ja kulttuuristen konventioiden kautta. Ja, että näiden määrittelyjen kautta joudutaan myös muiden tärkeiden käsitteiden äärelle. Tällaisia käsitteitä Grossbergin tutkimuksessa ovat olleet valta, materialismi, antireduktionismi ja populaari. (Seppänen 2001, 69-74.) Omassa tutkimuksessani on tärkeä nähdä valokuvan molemmat määrittelmät. Valmiin kuvituksen äärellä pohdin ensin valokuvan essentialistista olemusta, sekä analysoin kuvituksen antiessentialistista ulottuvuutta osana tiedeyhteiskuntaa ja sitä määrittäviä käytäntöjä.

3.1 Kuvanarraatio

Valokuvan subjektiivisuus muodostuu niistä kuvaajan valinnoista, joita hän omalla näkökulmalla, identiteetillään ja uskomuksillaan valokuvaan tuottaa. Näin ollen valokuva ei siis ole objektiivinen kopio todellisuudesta. Ja kuten Marjaana Kella Mika Elon toimittamassa kirjassa *Toisaalta Tässä: valokuva teoksena ja tutkimuksena* toteaa:

Kuvaaminen on asettumista suhteeseen kohteen kanssa. Valokuvaajan on etsittävä kuvalle kulma, sillä kaikkea ei voi saada yhtä aikaa. Kohde kääntää kameralle kerallaan vain yhden puolen, profiilin, joka samalla peittää äärettömän määrän muita – vai onko niin, että tämä yksi on ja muut ovat kuviteltua? Joka tapauksessa juuri tämä rajallisuus on kuvan perustava ehto, sillä mikäli kuvan voisi ottaa kaikkialta yhtä aikaa, ei mitään ylipäätään voisi näkyä. (Kella, Laakso, Rekula, Kekarainen & Elo 2007,62)

Kella (2007, 62) myös muistuttaa tekstissään, ettei yksittäistä valokuvaa ole olemassa. Yksittäisellä valokuvalla on aina mukanaan kuvien armeija, jotka käyvät loputonta keskustelua keskenään. Kellan teoriaa mukaillen voisi ajatella, että yksittäisellä valokuvalla olisi mahdollisuus narratologisiin ominaisuuksiin. Kuvan oletettu tekstialisteisuus tuo kuitenkin haasteensa narratiivisten ominaisuuksien etsintään. Kuvalle annetaan usein voimakkaita merkityksiä, mutta kuvan narratiiviseen ilmaisuvoimaan ei yksistään ole uskottu. Valokuvan narratologian aikaisempi tutkimuskenttä ei myöskään ole laaja, ja usein sekin on jäänyt tekstille alisteiseksi. Elina Heikkilä nostaa väitöskirjassaan *kuvan ja tekstin välissä* (2006) esiin kuvan narratiiviset prosessit. Heikkilä lainaa kaksikon Gunther Kressin ja Theo van Leeuwen (1996) ajatuksia siitä miten narratiivisuuden prosessit syntyvät valokuvan sisällä:

Narratiivisissa prosesseissa puolestaan on kyse kuvan osallistujien suhtautumisesta toisiinsa tietyinä hetkenä...Narratiivisen prosessin tunnistaa nimenomaan vektorista; konseptuaalisessa rakenteissa vektoreita ei ole. (Kress ja van Leeuwen 1996, 57.)

Kressin ja van Leeuwen (1996, 57) narratiivisen prosessin vektorit ovat kuvasta lähteviä toiminnan suuntaa osoittavia linjoja. Usein materiaalista vektoria täydentää toimijan katseen suunta: tunnettu esimerkki on Michelangelon maalaus Adamin luominen, jossa sekä Jumalan ja Adamien etusormet, että heidän katseensa kohtaavat (Heikkilä 2006, 26). Tutkijakaksikon käsite heijastelee samoja ajatuksia kuin mitä Janne Seppänen pohtii kirjassaan *Valokuvaa ei ole* (2001) valokuvan narratiivisten ominaisuuksien mahdollisuudesta. Onko valokuvalla narratiivisia ominaisuuksia? Hän törmää kirjassaan muiden tutkijoiden tavoin samaan ongelmaan; valokuva operoi eri "kielellä" kuin uutiset ja kaunokirjalliset kertomukset. Valokuvalla on yhtenäisiä "kielellisiä" ominaisuuksia verbaalikielen, mutta erot ovat myös suuria. Tämä vaikuttaa suoraan siihen, millä tavoin narratologisia käsitteitä on mahdollista käyttää valokuvan tarkastelussa. Osa narratologisen tutkimuksen käsitteistä ovat suoraan sidottuja verbaalitekstin lingvistiseen luonteeseen. Seppänen (2001, 107) ei kirjassaan keskity näihin hankaliin narratologian määrittelyyn liittyviin kysymyksiin, vaan lähtee hahmottamaan lehtivalokuvan narratiivisia ominaisuuksia narratologisen tutkimuksen sisäistekijä/sisäislukija -erottelun avulla.

Sisäistekijä voidaan määritellä aktuaalisen tekijän ja tekstin väliin sijoittuviksi kirjoittamisen geneeriseksi konventioiksi, sisäislukija taas aktuaalisen lukijan ja tekstin väliin sijoittuviksi lukemisen geneeriseksi konventioiksi ja odotuksiksi. Täten käsitepari kuvaa niitä tapoja, joilla kussakin erityisessä tekstikäytännössä on opittu ja totuttu tuottamaan merkityksiä. (Ridell 1994, 28.)

Käytän Seija Ridellin käsiteparia hahmottaessani valmiin kuvituksen narratiivisia piirteitä. Seppänen (2001, 108-109) käytti kirjassaan Ridellin käsiteparia lehtivalokuvien analysoinnin apuna. Uskon Ridellin teorian taipuvan myös väitöskirjan kuvien määrittelyyn.

3.2. Digitaalisuus

Valokuvaa on tutkittu risteävästi eri tieteenalojen keinoin, mutta lopullista ja tyhjentävää analyysia valokuvasta on vaikea löytää. Valokuvan olemusta on tutkittu suhteessa taiteeseen, uskontoon ja tieteeseen. Digitaalisuuden myötä keskustelu valokuvan identiteetistä on taas kiihtynyt. Nyt joudutaan valokuvan tiede-, taide- ja uskontokykentöjen ohella pohtimaan analogisen valokuvan ja digitaalisen valokuvan suhdetta. Digitaalisen valokuvan identiteettiä pohtiessa tulemme väistämättä muiden digitaalisten medioiden tutkimuksen pariin. Valokuvateorian on suhteutettava itsensä muihin mediateoreettisiin keskusteluihin. Tarkastellaan kuitenkin ensin valokuvan fyysistä synty tapahtumaa. (Elo Mika 2005, 40.)

Kun suljin aukeaa, kuvauksen kohteesta lähteneet valonsäteet kohtaavat filmin pinnan ja saavat aikaan valokemiallisia reaktioita. Silmänräpäyksen ajaksi syntyy materiaallinen kohtio, yhtenäinen esine. Sen toisessa päässä on filmi, toisessa kuvauksen kohde. Niitä nivoo toisiinsa materiasta ja aaltoliikkeestä koostuva valonsäteiden sidos. Kun suljin menee kiinni, sidos purkautuu, ja kaikki osat jatkavat kulkuaan. Valo virtaa, kohteet leijuvat tilassa ja alkuperäisen kohtion kolmas osapuoli, valokuva, alkaa kiertonsa kulttuurissa, merkkien maailmassa. (Seppänen 2001, 93.)

Digitaalisuus nähdään - näkökulmasta riippuen - usein valokuvan kuolemana. Miten yllä mainitut erilaiset valokuvan funktiot toteutuvat digitaalisen kuvamanipulaation aikana? On vaikea määrittää, miten paljon kuvaa saa digitaalisuuden aikana muokata, jotta se säilyttäisi indeksisyytensä ja ikonisuutensa. Kuvan rajausta on pidetty analogisessa valokuvakulttuurissa sallittuna, sillä jo kuvaustilanteessa kuvaajalla on mahdollisuus tehdä päätös siitä, mitä kuvaansa sisällyttää. Valokuvan ja keinotekoisien

kuvallisen merkin voi erottaa myös motivoimattoman ja motivoitun merkin avulla. Valokuva ihmisestä on erittäin motivoitu merkki, sillä valokuvattavan ihmisen ulkonäkö määrää tiukasti sen miltä valokuvan tulee näyttää. Keinotekoisista ja motivoimatonta merkkiä voisivat edustaa esimerkiksi liikennemerkkit. (Seppänen 2001, 94.)

Elo (2005, 45) on kirjassaan *Valokuvan medium* erotellut valokuvan kolmeen eri ryhmään; analoginen, analogis-digitaalinen ja digitaalinen. Elo on tehnyt erottelun siksi, että voisimme erottaa valokuvan erilaiset tekniset mahdollisuudet. Kirjan edetessä Elo ei kuitenkaan tee selvää eroa näiden termien välillä, vaan kutsuu kaikkia yhteisnimityksellä "tekninen kuva". Tämä termien yhdistäminen kertoo valokuvausvälineiden merkityksettömyydestä puhuttaessa valokuvan identiteetistä. Teknistä muutosta tärkeämpänä voisi pitää pop-taiteen, fluxuksen ja happeningin vaikutusta valokuvan "pääsystä" moderniteettikeskusteluihin, ja sitä kautta pysyväksi osaksi kulttuurista merkitystaloutta (Elo 2005, 45). Digitaalisen murroksen myötä voidaan ajatella, että valokuvallisen ilmaisun piiriin sisältyvät nyt kaikki sähkömagneettisen säteilyn rekisteröintiin perustuvat teknisen kuvan muodot, video ja elokuva mukaan lukien. Eduskunnan säätämä laki luvattoman kuvaamisen kieltämiseksi erilaisissa virastoissa ei sekään näe eroa analogisen ja digitaalisen valokuvan välillä. Usko ja pelko valokuvan indeksisyyden voimasta koskee nähtävästi edelleen kaikkia kuvantallennusvälineitä.

Valokuva on muodostunut vuosisatojen saatossa autenttisen kuvan perustyypiksi, eikä digitaalisuus näytä heikentävän sen asemaa. Digitaalitekniikoiden lisääntyessä, ovat valokuva ja sen johdannaiset säilyttäneet indeksisen asemansa. Näyttää myös siltä, että valokuva ja sen johdannaiset olisivat vain vahvistaneet asemaansa todellisuuden kuvauksina 2000-luvulle siirryttäessä. Elon (2005, 46-47) kirjassaan käyttämä esimerkki; amerikkalaisvankiloitten kuvaamat videot irakilaisvankiloissa, heijastelee juuri tätä kuvallisen ilmaisun indeksistä voimaa. Videot levisivät maailmalle ja todistivat pelkällä olemassaolollaan vankiloissa tapahtuvien kidutusten epäinhimillisyyden. Asiasta käydyssä oikeudenkäynnissä videot nousivat tärkeimmiksi todistusmateriaaleiksi, eikä niiden "todellisuutta" missään vaiheessa epäilty, vaikka kyseessä oli digitaalisesti tuotettu materiaali. Mikä on videon ja valokuvan ero?

Videon frame vastaa yhtä kuvaa, mutta jos niitä laitetaan useita peräkkäin – lisääntyy informaatio, mutta samalla häviää ehkä jotain merkittävää. Otetaan

esimerkiksi Steve McCurryn kuvaama afgaanityttö. Punainen burka ja vihreät säikähtäneet silmät luovat kuvan varuillaan olevasta villieläimestä. Tällainen länsimainen tulkinta Afganistanista sopi hyvin silloiseen sotauutisointiin. Tämä sama kuva lyhyenä videopätkänä olisi tuskin saavuttanut samanlaisia affektiivisuuden tasoja, kuin mihin valokuva pystyi. Tällaisissa valokuvan ja videon välisissä keskusteluissa on kuitenkin lopulta kyse vain siitä, mitä kuvallisella ilmaisulla haetaan. Tyydytäänkö tietyn tapahtuman tallentamiseen, vai halutaanko tallentaa juuri se tärkein hetki, ilme tai muodostelma, ja mihin kuvamateriaalia aiotaan lopulta käyttää. Omassa työssäni tärkeintä on miettiä valokuvan osalta myös sitä, mikä tarkoitus valokuvalla väitöskirjassa lopulta on.

3.3. Valokuvan mahdollisuudet

Väitöskirjaa, jonka tutkimuskohteena ovat ihmiset ja heidän arkipäiväinen elämänsä, on vaikea lähestyä muusta kuin ihmislähtöisestä näkökulmasta. Se, miksi näen inhimillisyyden tärkeänä osana kuvitusta, on syy- ja seuraussuhteen vaikutusta. Valokuvan olemusta määritetään sekä sen formaalisten ominaisuuksien että sen kulttuuristen ominaisuuksien kautta. Usein tarkastellessamme selkeitä valokuvan formaaleja muotoja, tarkastelemme lopulta sitä oman kulttuurimme silmin. Se, mitä pidämme valokuvan tyyllisinä seikkoina, ovat usein juuri niitä muotoja, joita kulttuurimme on opettanut katsomaan ja tulkitsemaan. Näin ollen ihmisläheisen tutkimuksen kuvituksessa on helpompi lähteä käyttämään valokuvaa, jopa symbolien kautta. Indeksisyys antaa vihjeen aiheesta niin, ettei katsoja joudu suoraan alleviivaavien tulkintojen äärelle. Abstraktin asian kuvituksessa mielikuvat ja siitä syntyvät päätelmät ovat ensiarvoisen tärkeitä.

Valokuvan todistusvoimaa ja sen kauan säilynyttä asemaa vahvistaa myös se, että valokuvaa pidetään usein universaalina ilmaisun muotona. Kirjoitettu teksti ei tähän pysty. Valokuvasta on mantereesta riippuen usein tunnistettavissa sen toimijat, dynamiikka ja se, mitä kuvan ulkopuolelle on mahdollisesti jätetty. Valokuvat ja kirjoitettu teksti voivat tuottaa samoja merkityksiä, mutta ne tekevät sen eri tavalla. Valokuvat pystyvät tuottamaan paljon sellaisia merkityksiä, jotka muuttuvat vain harvoin verbaalikielen ilmaisuiksi - ja päinvastoin.(Elo 2005, 50.) Tarkastellaan

esimerkiksi käsitettä suru. Taitava kirjoittaja voi verbaalikielen avulla tavoittaa surun tuntemukset, mutta lähikuva läheisensä menettäneestä ihmisestä vie katsojan helposti lähemmäksi surun konkreettista tunnetta. Roland Barthes kutsui valokuvan todistusvoimaa noemaksi (”tämä on ollut”). Barthesia mukaan koemme enemmän yhteyttä todellisiin paikkoihin ja ihmisiin kuin mielikuviin niistä. Peircen jaottelussa indeksillä on kaksoisrooli osoittimena ja jälkeenä. Tulkinnat, jotka korostavat valokuvan indeksisyyden osoittavaa puolta, sen kykyä toistaa kameran edessä ”todella” ollut näkymä, ovat taipuvaisia hahmottamaan valokuvan identiteettiä sitä rajaavien kulttuuristen käytäntöjen avulla vetoamalla representaatioiden kulttuuriseen rakentumiseen (Elo 2005, 50).

Lopullisiin päätelmiin valokuvan ominaisuuksista ja erityisyydestä on vaikea päästä. Valokuva lainaa merkityksiä digitaalisuudenkin aikana taiteen, kulttuurin, politiikan ja uskonnon alueilta. Oman tutkimukseni kannalta on kuitenkin tärkeintä hahmottaa valokuvan erityisyys kuvallisena ilmaisun muotona. Valokuvan ja tekstin eriävät semioottiset funktiot, valokuvan erityisyys kulttuuristen merkitysten rakentajana ja ennen kaikkea sille ladattu todistusarvo ovat määreitä, jotka painavat eniten edessä olevan kuvituksen analysoinnissa. Aikaisempi tutkimus osoittaa hyvin valokuvan määrittelyn ongelmallisuuden. Määritelmät kuvan ja tekstin erosta eivät ole nekään täysin yksiselitteisiä. Omassa tutkimuksessani pyrin rajaamaan tulkintani valokuvan kulttuuristen ja yhteiskunnallisten määreiden, sekä valokuvan semioottisten funktioiden avulla. En aio niinkään kiinnittää huomiota aiemmin käsiteltyyn digitaalisuuden ja analogisuuden ongelmaan. Tärkeintä on tutkimuksessani löytää ne keinot, jotka tekevät valokuvasta erityisen ilmaisumuodon tekstin rinnalle, ja samalla pohtia onko tätä erityisyyttä edes olemassa.

4. Kuvituksen toteuttaminen

Seuraavissa kappaleissa analysoin väitöskirjan kuvituksen rakentumista. Käytän analyysissani hyväksi aiheen ympärillä käytyjä nauhoitettuja keskusteluja, sekä sähköpostin välityksellä tapahtunutta ajatusten vaihtoa. Tulkitsen keskusteluja ja kuvien ulkoasua semioottisen analyysin keinoin. Analyysissa käytettävät termit on määritelty tarkemmin luvussa 2.2. Tulkitsen kuvia myös tekstin kautta. Analysoidessani

kuvituksen syntyprosessia lainaan ajatuksia Matti Hannukselta ja hänen väitöskirjastaan *Oppikirjan kuvitus; koriste vai ymmärtämisen apu (1996)*. Hannus tutkii oppikirjojen kuvituksen merkitystä oppimistapahtumassa. Hannuksen (1996, 47) tutkimuksen painopiste on kuvituksen lisäksi kuvan ja tekstin vuorovaikutuksessa. Käytän Hannuksen ajatuksia omien tulkintojen tukena käsitellessäni kuvien funktioita. Hannus (1994, 46) tulkitsee kirjassaan eri tutkijoiden näkemyksiä kuvan funktiosta tekstin rinnalla. Hän käsittää kuvan funktioiden tutkimuksen kuvan vaikutuksiin liittyvänä tutkimuksena, jossa keskitytään muodollisten piirteiden sijasta kuvan moniin tehtäviin, jotka vaihtelevat kulloisenkin kontekstin, tavoitteen ja kohderyhmän mukaan. Näiltä osin Hannuksen tutkimus sivuaa omaa tutkimuskysymystäni kuvan merkityksestä osana tieteellistä asiatekstiä.

4.1 Väitöskirja: Kolmas pyörä

Ennen kuin lähdän analysoimaan kuvituksen valmistumista, kerron tarkemmin, kuvituksen kohteena olleen väitöskirjan *Kolmas pyörä (2011)* sisällöstä, ja siitä mistä Marja Leppäsen väitöskirjassa on kyse. Väitöskirjan tärkein tutkimuskysymys on: Miten kiire on yhteydessä työssäoppimiseen? Pääkysymystä tarkentamaan väitöskirjan kirjoittaja on esittänyt myös kaksi muuta tutkimuksen kannalta oleellista kysymystä: Miten kiire näyttäytyy työssä? Miten kiireen yhteyttä työssä oppimiseen voisi ymmärtää teoreettisesti?

Työelämän kaksi keskeistä tunnuspiirrettä ovat kiire sekä jatkuvat oppimisen ja kehittymisen vaatimukset. Tilanne on ristiriitainen, sillä oppimisen ajatellaan vaativan aikaa, jota kiireessä on yhä vähemmän. Vaikka kiire ilmiönä on yleinen ja arkipäiväinen, itsenäisenä tutkimuskohteena se on ollut melko harvoin. Erityisesti kiireen laadullinen tutkimus on ollut vähäistä. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on kiireen ja työssä oppimisen välisen yhteyden ymmärtäminen. Tavoitteena on niiden mekanismien tunnistaminen, joiden kautta kiire heijastuu työssä oppimiseen. (Leppänen 2011, 2.)

Tutkimus toteutettiin haastattelututkimuksena. Haastateltavia oli 20, ja he edustivat kolmea ammattiryhmää: henkilöstöjohtamisen asiantuntijoita, julkisen sektorin hammashuoltoa ja kaupan alan johtajia. Leppäsen saamien tutkimustulosten mukaan kiireen yhteys oppimiseen on moninainen. Parhaimmillaan kiire luo hyvältä tuntuvan tahdin ja sujuvan rytmin oppimiseen. Tutkimuksen tuloksissa paljastui kuitenkin paljon kiireen negatiivisia vaikutuksia oppimiseen. Leppänen toteaa: "kuitenkin jo

lähtökohtaisesti rajoitetut työn reunaehdot, kuten riittämätön aika työn tekemiselle ja puuttuvat mahdollisuudet vuorovaikutukseen, kaventavat oppimisen mahdollisuuksia" (Leppänen 2011, 2). Muita kiireen vaikutuksia oppimiseen olivat kognitiivinen ylikuormittuminen, vuorovaikutuksen väheneminen, työkäytäntöjen rikkoontuminen ja ajanhallitsemisen vaikeuden vaikutus itsemääräämisoikeuteen. Työntekijän jatkuva riittämättömyyden tunne heijastuu työidentiteettiin aiheuttaen puolustautumisreaktioita ja oppimisen vastustamista. (Leppänen 2011)

Kuvitus väitöskirjassa sijoittui väitöskirjan lukuun viisi, jossa kirjoittaja esittelee tutkimuksensa tuloksia. Kirjoittaja on haastattelujen perusteella koonnut tulosluokat, jotka yhdistyvät kiireen vaikutusten aiemmista luokitteluista. Kirjoittaja on käyttänyt evolutiivista analyysia sijoittaessaan analyysin abstrahoidut tulokset työssäoppimisen malliin. Yksitoista tulosluokkaa on siis yksinkertaistetummin syntynyt aiemmasta 38. luokasta, jotka ovat yhdistämisen ja abstrahoinnin jälkeen muuttuneet 11. tulosluokaksi. (Leppänen 2011, 141-148) Kirjoittaja ja kuvittaja valitsi näistä yhdestätoista luokasta lopulta neljä tulosluokkaa, joihin kuvitus suunniteltiin. Seuraavassa esittelen ne neljä luokkaa, jotka toimivat kuvituksen pohjana.

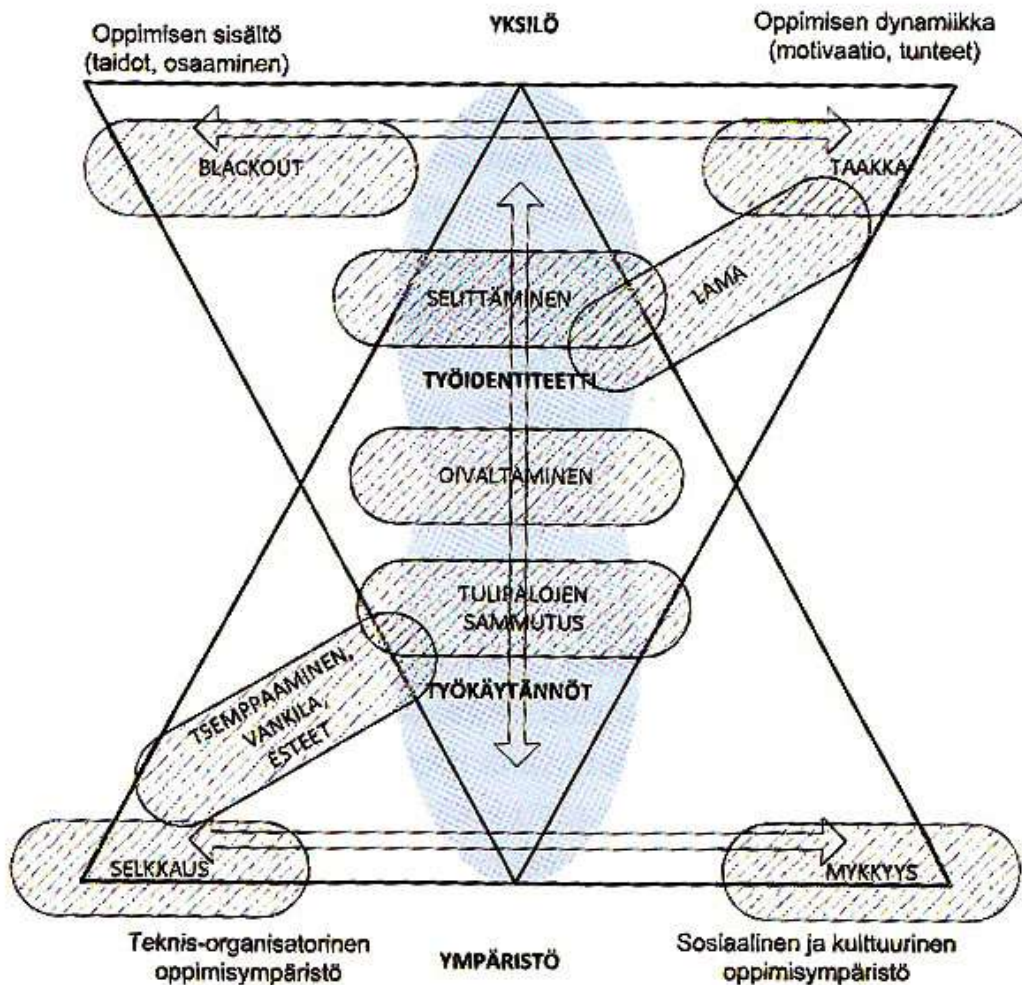
VANKILA *kuvaa työntekemisen liikkumavapauden vähyyttä. Aikatauluttaminen on voinut johtaa niin täyteen kalenteriin että aikataulun seuraamisesta on tullut pakottavaa. Työn rytmi voidaan myös määritellä työntekijän ulkopuolelta. Työssä oppimisen mallissa myös "vankila" sijoittuu työkäytäntöjen alueelle ja edustaa "tsemppaamisen" ääripäätä. Työkäytännöt, eli tavat tehdä työtä ja suhtautua asioihin tulevat määritellyiksi työntekijän ulkopuolelta. Oppimisen kannalta vankila viittaa sellaisiin tilanteisiin ja työskentelytapoihin, joissa työntekijällä ei ole enää liikkumavaraa työnsä suorittamisen suhteen. (Leppänen 2011, 171)*

TAAKKA *tarkoittaa kiireeseen liittyviä epämiellyttäviä tunteita, kuten ahdistuneisuutta, kärsimättömyyttä sekä tunnetta asioiden kaatumisesta päälle. Oppimisen mallissa "taakka" paikantuu sen oikeaan yläkulmaan, joka kuvaa yksilön tunteita, psyykettä ja energioita. Tämän tutkimuksen tulosten mukaan kiire lisää ahdistavia ja epämiellyttäviä tunteita ja kuormittaa ihmistä myös emotionaalisesti. Oppiminen heikentyy tai estyy, kun yksilön aika ja energia kuluvat kiireen aiheuttamien tunteiden käsittelyyn. (Leppänen 2011, 172)*

MYKKYYS tarkoittaa sitä, että kiireessä vuorovaikutus esimies-alaisuuteeseen liittyvä ohjaus ja tuki vähenevät merkittävästi. Oppimisen mallissa ilmiö viittaa sosiaaliseen ja kulttuuriseen oppimisympäristöön, johon sisältyy vuorovaikutus merkityksenantoprosesseineen. Oppiminen sosiaalisessa oppimisympäristössä tapahtuu tiedonsiirron, osallistumisen, kokemuksen, jäljittelyn, toiminnan ja havaitsemisen kautta. Tutkimuksen tulosten mukaan "mykkyys" tarkoittaa sitä, että oppiminen vaikenee. (Leppänen 2011, 173)

BLACKOUT viittaa kiireessä ilmenevään huomion hajaantumiseen, unohtamiseen ja keskittymiskyvyn häiriintymiseen. Työssä oppimisen mallissa ilmiö sijoittuu mallin vasempaan yläkulmaan, jossa kuvataan yksilön kognitiivisia toimintoja. Näitä toimintoja ovat erilaiset tavat oppia, muistaa ja havainnoida. Tutkimuksen tulosten mukaan kiire kuormittaa yksilön kognitiivisia toimintoja välillä liikaa, jolloin oppimiselle ei jää enää resursseja. (Leppänen 2011, 172)

Nämä neljä luokkaa ja niiden sanalliset kuvailut toimivat kuvituksen pohjana. Kuvio 36. havainnollistaa, miksi yhdestätoista tulosluokasta valittiin juuri nämä neljä.



Kuvio 36. Tutkimuksen tulokset työssä oppimisen mallissa. (Leppänen 2011, 183)

Kuten kaaviosta on nähtävissä, edustavat nämä neljä luokkaa työssäoppimisen mallin jokaista aluetta, joten neljästä valitusta tulosluokasta löytyi kirjoittajan mielestä tutkimustulosten eri puolia kartoittava ote. Kaaviosta on nähtävissä, että valitut tulosluokat sijoittuvat mallin neljään eri kulmaan, jotka ovat oppimisen sisältö, oppimisen dynamiikka, teknis-organisatorinen oppimisympäristö sekä sosiaalinen ja kulttuurinen oppimisympäristö. Työssä oppimisen mallista on luettavissa, että vaikka kiire näkyikin jokaisella työn tekemisen ja työssä oppimisen osa-alueella, luokkien sijoittumisen perusteella kiire painottuu eniten teknis-organisaationaaliseen ympäristöön siirtyen työidentiteetin ja -käytäntöjen kautta yksilön tunteita kuvaaville alueille.

(Leppänen 2011, 184.) Tämä läpileikkaus kertoo kiireen dynamiikasta: ajan puute liittyy usein lähtökohtaisesti työn reunaehtoihin, joista se määrittää työkäytäntöjä. Työkäytännöt heijaustuvat työidentiteetin kautta ihmisen tunteisiin ja henkiseen hyvinvointiin (Leppänen 2011, 184). Oman tutkimuksen kannalta Marja Leppäsen hahmottama työssä oppimisen malli liittyy niihin valintoihin, joita kuvituksen alkuvaiheessa tehtiin. Nämä valinnat vaikuttivat myös Leppäsen väitöskirjan esitarkastajan kommentteihin kuvituksen sisällöstä. Pohdin johtopäätösluvussa kuvien sijoittamisen merkitystä ja sitä, minkälaisen vastaanoton kuvat esitarkastajan lausunnossa saivat. Kertaan vielä, mihin nämä neljä tulosluokkaa työssä oppimisen mallissa viittasivat. TAAKKA kuvasi yksilön psyykettä, tunteita ja energioita ja toimi luokkana yksilön alueella, oppimisen dynamiikan kuvaajana. BLACKOUT kuvaili tuloksissa yksilön kognitiivisia toimintoja. MYKKYYS työssäoppimisen mallissa viittaa sosiaaliseen ja kulttuuriseen oppimisympäristöön, johon sisältyy vuorovaikutus merkityksenantoprosesseineen. VANKILA sijoittuu työkäytäntöjen alueelle kuvaten teknis-organisatorisen oppimisympäristön ongelmia. Väitöskirjan kirjoittajan mielestä oli tärkeää sijoittaa kuvitus tulosluokkiin, sillä kuvituksen avulla olisi myös mahdollista avata enemmän abstraktien termien sisältöä. Tulosluokkiin sijoitettavaa kuvitusta tuki myös se, että kirjoittaja sekä kuvittaja koki kuvista saatavan hyödyn suurimmaksi tulosluokkien yhteydessä. Kuvittajan mielestä termit ja niiden selitykset antoivat myös hyvin tilaa tulkinnoille sekä visuaaliselle toteutukselle.

Väitöskirjan aiheen ollessa kiire, ja sen vaikutus työssä oppimiseen; oli kuvitustakin helpompi lähteä toteuttamaan näiden neljän tulosluokan kautta. Kuvitukselle oli mielekästä löytää paikka, jossa kuvat toimisivat tekstiä tukien ja uusia merkityksiä tekstille rakentaen. Väitöskirjan kirjoittajan sanoin. "Kuvilla olisi mahdollisuus elävöittää ja syventää tutkimustuloksissa käsiteltyjä ajatuksia."

4.2 Kuvatuotannon vaiheet ja keskustelut sen ympärillä

Kun väitöskirjan kuvituksen sijoittuminen ja kuvien aiheet oli päätetty, voitiin siirtyä hahmottamaan kuvien visuaalista ilmettä. Kirjoittaja halusi kuvien olevan "informatiivisia". Hän ilmaisi toiveensa puhelimen välityksellä käydyssä keskustelussa 12.03.2010. Sana informatiivinen on semioottisessa merkityksessä mielenkiintoinen, kun mietitään kuvan ja tekstin välistä suhdetta väitöskirjassa. "Informatiivista" pidetään

selkeänä, yksityiskohtaisena, mahdollisimman paljon tietoa välittävänä ja usein se ymmärretään verbaalikielen vahvuudeksi. Hannus (1996, 27) pohtii väitöskirjassaan paljon informaatiota sisältävien kuvien ongelmaa. Kuvan sisältäessä paljon mielenkiintoisia yksityiskohtia, jää katsoja helposti kuvan pintaprosessoinnin tasolle, eikä välttämättä käsittele kuvaa syväprosessoinnin avulla, mikä olisi tärkeintä kuvan sanoman ymmärtämisessä. Väitöskirjan kirjoittaja tarkoitti informatiivisuudella todennäköisesti juuri tätä kuvan sisällön ja muotokielen avulla tehtyä aiheen yksityiskohtaista käsittelyä. Verbaalikielen näkökulmasta, väitöskirjan tärkeimpiä ominaisuuksia ovat selkeys ja tieteellisesti tuotettu uusi informaatio.

"Semioottisesti tarkasteltuna valokuva on perusesimerkki indeksisestä merkistä, jossa merkki ja kohde ovat kausaalisesti kytkeytyneet toisiinsa. Tästä syntyy ensimmäinen ero verbaalikielen ja valokuvan välille" (Seppänen 2001, 93). Verbaalikielen merkit ovat symbolisia ja edustavat jotain itselleen täysin ulkoista kohdetta. Kuvan semioottisiin ominaisuuksiin liitetään usein ajatus, että kuvat välittävät luonnollisia merkkejä, jotka katsoja voi kohdata suoraan. Hannuksen (1996, 36) mielestä tähän ajatukseen sisältyy myös epäilyttävä tulkinta siitä, että kuvakieli on ikään kuin luonnostaan ymmärrettävää. Hänen mielestään ajatus pitää paikkansa niin kauan kun pitäydytään pintatason tulkinnoissa, mutta syvempien merkityssuhteiden ymmärtäminen vaatii kyseisen kuvakielen keinojen tuntemusta sekä laajoja aikaisempia tietoja välitettävästä asiasta. Seppänen käsittelee näitä visuaaliseen lukutaitoon tarvittavia tietoja toisessa kirjassaan *Katseen Voima (2001)*. Seppänen käyttää visuaalisen lukutaidon keskeisenä terminä visuaalista järjestystä. Aivan kuten Hannus pitää Seppänen ensisijaista visuaalista lukutaitoa luonnollisena ja sen oppiminen on usein huomaamatonta.

Varsinaisesta visuaalisesta lukutaidosta voidaan puhua vasta sitten, kun katsoja alkaa pohtia visuaalisten järjestysten merkityksiä ja tulee tietoiseksi niihin liittyvistä voimista, rakenteista ja valtasuhteista. Tällöin visuaalinen lukutaito ei ole enää vallitseviin visuaalisiin järjestyksiin sopeutumista vaan niiden vaikutusten pohtimista ja itsestään selvyyksien kyseenalaistamista. (Seppänen 2001, 192-193.)

Lainaan visuaalisen järjestyksen käsitettä myöhemmin analysoidessani yksitellen tulosluokkien kuvia. Kuvassa informatiivinen tarkoittaisi näin ollen enemmänkin alleviivaavaa merkitystä, joka semiotiikassa voitaisiin nähdä kuvan denotaationa. Hannuksen (1996, 47) mukaan useiden tutkijoiden käsitys on yhtenevä siinä, että

visuaalista ja verbaalista aineistoa käsitellään oleellisesti eri tavoin, joko erillisissä systeemeissä tai erillisinä toimintoina. Tämä viitaisi siihen, että vaikka kuva on tekstin tavoin informatiivinen, kuvaviestin tulkinta poikkeaa selvästi verbaalisen aineiston tulkinnasta.

Kirjoittajan alkuperäisenä toiveena oli, että kuvituksen avulla tulosluokkien määrittelyyn saataisiin lisää syvyyttä, ja että väitöskirjan lukija voisi tulla tietoiseksi kuvien visuaalisista rakenteista ja päästä kyseenalaistamaan Seppäsen mainitsemat itsestäänselvydet. Kuvituksen roolin muodostumisesta esimerkkinä voisi käyttää Hannuksen (1996, 49) viittä kuvan funktion luokkaa: 1) Koriste 2) Esittävä 3) Organisoiva 4) tulkitseva ja 5) muuntava tehtävä. Keskustelujen jälkeen todennäköisin kuvanfunktio olisi luokka neljä.

Tulkitsevat (Levin ym. 1987) tai selittävät (Mayer & Gallini 1990) kuvat konkretisoivat ja helpottavat abstraktien tai muuten vaikeiden käsitteiden ja materiaalien ymmärtämistä. (Hannus 1996, 50.)

Analysoidessani lopullista kuvitusta voi kuvan funktion luokka 4) muuttua joksikin muuksi kuvan funktion luokaksi. Mielekästä onkin tarkastella niitä ajatuksia, joista kuvitus lähti rakentumaan ja mihin ratkaisuihin lopulta päädyttiin.

4.2.1 Mustavalkoinen digikuva

Valmiin kuvituksen muodollisten piirteiden analysointiin vaikuttaa oleellisena tekijänä myös kuvituksen tekninen toteutus, jossa keskeinen muuttuja on kuvan realismin määrä. Kuvan realismi on kuitenkin lähinnä tiettyyn kulttuuriin liittyvä sopimus, minkä pohjalta havainnon kohde tulkitaan jonkin luonnollisen kohteen näköiseksi. Toisin sanoen kuvan realismina voidaan pitää kuvan ikonisuutta ja sen denotatiivista ulottuvuutta. Realistinen kuva siis muistuttaa kohdettaan ja siitä on tunnistettavissa sen toimijat. Seuraavissa kappaleissa käsittelen realismin ja värien merkitystä mustavalkoisessa digikuvassa. (Hannus 1996, 39)

Kirjoittajan toiveesta kuvitukselle annettiin myös muutama kuvien tekniseen toteutukseen liittyvä ehto. Väitöskirjan kirjoittaja ja kuvittaja sopivat, että kuvituksen kuvissa ei näkyisi ihmisiä. Toinen tekniseen toteutukseen liittyvä asia koski kuvituksen

värimaailmaa. Kuvitus päätettiin toteuttaa mustavalkoisena, koska kyseessä oli tutkimus kiireestä ja sen negatiivisista vaikutuksista oppimiseen. Kirjoittajasta tuntui sillä hetkellä, että kirkkaiden värien tuominen muuten värimaailmaltaan hillittyyn tieteelliseen tutkimukseen, toisi ristiriidan tekstin ja kuvan välille. Kirjoittajalle kirkkaat värikuvat toivat ensimmäisenä mieleen mainosvalokuvat. Tämä voi osittain johtua siitä, että mainoskuvat esiintyvät usein aikakauslehtien sivuilla ja mainostauluissa; kirkkaina, loppuun asti mietittyinä ja värikylläisinä kokonaisuuksina. Kuvien painomateriaali vaikuttaa paljon siihen, miksi mainoskuvat säilyttävät raikkaan värimaailmansa. Väitöskirjan painomenettelyllä oli varmasti myös merkitystä asiassa. Kirjoittaja koki mustavalkoisten kuvien olevan varmempi ratkaisu niin väitöskirjan sisällön kuin painojäljen suhteen.

Mustavalkoisuus valokuvissa jättää kuvallisen ilmaisun ulkopuolelle yhden semioottisen merkkiryhmän - värit. Voidaan perustellusti olettaa, että realistiset värikuvat ovat kuvan perustyyppi, koska niiden oppimishistoria on pitkäaikaisin ja monipuolisin (Hannus 1996, 36). Voidaan myös todeta, että yksilöä ympäröivä maailma näyttäytyy hänelle paljolti realistisen värikuvan kaltaisena. Toisaalta värien semioottista merkkiryhmää voidaan käyttää juuri päinvastaisesti - olemalla käyttämättä sitä. Tutkimukset puoltavat käsitystä siitä, että kuvituksen pelkistäminen auttaa kuvan katsojaan löytämään aiheen kannalta oleelliset asiat ja parantaa näin asian ymmärtämistä. Hannus (1996, 68-70) nostaa väitöskirjassaan esiin ajatuksen, jonka mukaan värikkäät yksityiskohdat pysyvät lyhyemmän ajan katsojan välittömässä muistissa. Tässäkin yhteydessä on kuitenkin edelleen muistettava kuvan sisällön ja kontekstin merkittävyys. Mustavalkoinen kuva omasta lapsesta herättää luultavasti enemmän tunteita kuin värikuva tuntemattomasta maisemasta. Tästä päästään taas kuvan narratiivisten ominaisuuksien ja kuvan katsojan visuaalisten järjestysten merkittävyyteen kuvan katsomiskokemuksessa.

Lizz Wells pohtii kirjassaan *Photography: a critical introduction (2004)* kuvajournalismin ja mainosvalokuvauksen eroja. Hän erittelee semiotiikan denotaation ja konnotaation avulla näitä kahta tyyliä. Samaa erottelua voidaan soveltaa myös analogisen ja digitaalisen valokuvan eroihin. Osuvasti Wells toteaa: "katsoessamme dokumentaarista valokuvaa, nousevat kuvan denotatiiviset vahvuudet selvemmin esiin kuin mainosvalokuvassa" (Wells 2004, 210). Uskomme dokumentaarisen valokuvan

edustavan todellisuutta. Kommentin perään hän kuitenkin muistuttaa, ettei pelkkää denotaation sisältämää kuvaa ole olemassakaan. Kaikki kuvaviestit ovat aina jollainkin tavalla rakennettuja. Wells (2004, 210) esittää kirjassaan myös mielenkiintoisen esimerkin analogisen kuvan todellisuudesta. Valokuvaaja Arthur Rothsteinin valokuva, naudan pääkallosta, on hyvä esimerkki todellisten tapahtumien dramatisoinnista.

1936



Kun selvisi, että tapahtumasta oli olemassa kaksi valokuvaa ja valokuvaaja Rothsteinin tietoisesti siirtäneen pääkalloa saadakseen kuvaan dynamisemmän vaikutelman; syntyi kiivas keskustelu valokuvan todellisuudesta ja katsojien oikeudesta nähdä alkuperäinen kuva. Mikä tässä tapauksessa on kuvan todellisuutta? Voidaanko kuvan todellisuutena pitää alkuperäistä Rothsteinin ottamaa kuvaa naudan kallosta, joka lepää ruohikolla. Indeksinen arvo viimeksi mainitulla kuvalla olisi ollut hyvin erilainen kuin kuvalla, joka lopulta päätyi tekstin rinnalle. Valokuvaan liitetty teksti käsitteli karjatalouden sen hetkistä kriisiä, ja koska Rothsteinin "rakennettu" kuva päätyi osaksi tekstiä; olivat sen narratiiviset ja tarinaa kertovat ominaisuudet huomattavasti merkittävämmät, kuin sen suora totuutta heijasteleva ulottuvuus. Mainoskuvat taas ovat usein hyvin pitkälle vietyjä ja rakennettuja kuvia, niin sisällön kuin muodonkin kannalta. Niiden tärkein tehtävä on välittää katsojalleen mielikuvia ja konnotaatioita. Kumpaa luokkaa väitöskirjan kuvat lopulta edustavat? Väitöskirjan kuvitus ei muistuta dokumentaristista valokuvausta, sillä kyse ei ole minkään tietyn hetken taltioinnista. Matkan varrella kuvitukseen lisättiin useita digitaalisen valokuvan piirteitä. Kuvia siis manipuloitiin. Kuvituksen työtapaa muistutti lopulta enemmän mainosvalokuvan tyyliä.

Esteettisen todellisuuden tason keinot vaikuttavat esteettis-emotionaalisiin vihjein katsojan tulkintoihin. Ne ovat tietyllä tavalla edellisen realistisen, aineellisen, tason vastaisia, koska niiden avulla kuvallisen viestin lähettäjä muokkaa, valitsee ja järjestellee todellisuuden osia siten, että ne tukevat paremmin hänen tavoitteitaan ja ohjaavat katsojaa hänen toivomaansa tulkintaan. Kuvan käsittely-

ja tulkintataitojen kannalta keskeinen taito on tunnistaa: 1) miten paljon kuvaesitys poikkeaa todellisuudesta, luonnollisesta realistisuudesta, 2) miten luontevasti estetisointi ja emotionaaliset vihjeet liittyvät sisältöön ja kuvan sanomaan määrältään ja toteutukseltaan sekä 3) miten hyvin estetisointi ja emotionalisointi tukevat niitä tavoitteita tai kuvan funktioita, joita yritetään edistää. (Hannus 1996, 36-37.)

Käsittelin luvun alussa syitä siihen, jotka lopulta johtivat mustavalkoisten digikuvien käyttöön. Kysymys, jonka haluan nostaa esiin on: mikä merkitys mustavalkoisuudella on digikuvassa? Ymmärrämme mustavalkoisuuden ja filmin yhteyden. Ymmärrämme myös värien ja mainosvalokuvien yhteyden. Digiaikana mustavalkoisuus on kuitenkin keinotekoista. Mustavalkoiset digikuvat kuvataan usein värikuvina, joista kuvankäsittelyssä lopulta tehdään mustavalkoisia. Mitä mustavalkoisuudella haetaan digikuvassa? Kyse voisi olla Hannuksen tulkitsemasta pelkistämisestä. Värikkäät yksityiskohdat eivät näin häiritse katsojan tekemiä kuvatulkinnoita. Voisiko kyse kuitenkin olla kuvan uskottavuudesta. Onko mustavalkoinen kuva jollakin tapaa uskottavampi? Hannuksen ja monien muiden mielestä värikuva on todellisempi otos maailmasta kuin mustavalkoinen.

4.2.2 Kasvottomat kuvat

Hannus (1996, 40) käsittelee väitöskirjassaan kuvien ja tekstien prosessointia koskevia teorioita. Keskeinen kysymys on: miten kuvia ja tekstejä käsitellään ja varastoidaan muistiin? Hannus erittelee kaksi teoreettista mallia joihin tutkijat ovat päätyneet: 1) kaksoiskoodaus - ja 2) yksinkertaisen koodauksen malli. Termit eivät ole oleellisia tämän tutkimuksen kannalta, mutta mielenkiintoista on, että useimmat tutkijat olivat sitä mieltä, että muistimallissa pitäisi olla vielä kolmas muistisysteemi ihmisen kasvopiirteiden informaation käsittelemistä varten. Tämä osoittaa sen, kuinka suuri merkitys ihmisellä ja hänen kasvojen ilmeillään on kuvantulkinnassa.

Aloitan "kasvottomuus" pohdinnat kuitenkin siitä, mikä merkitys kuvalla on tieteellisessä tutkimuksessa ja miten lehtikuva eroaa väitöskirjan kuvituksesta. Elina Heikkilä (2006, 53) jakaa kirjassaan *Kuvan ja tekstin välissä, kuvateksti uutiskuvan ja lehtijutun elementtinä* lehtikuvan tehtävän kolmeen kategoriaan: kuvan suhde todellisuuteen (idetionaalinen metafunktio), kuvan lähettäjän ja vastaanottajan välinen suhde (interpersoonainen metafunktio) ja kuvan suhde ympäröivään teksti- ja kuva-

aineistoon (tekstuaalinen metafunktio). Tätä kolmijakoa voi käyttää myös pohdittaessa kuvan asemaa väitöskirjassa. Kuitenkin Heikkilä toteaa kirjassaan että:

Mitä abstraktimpi ja mutkikkaampi jutun aihe on, sitä enemmän kuvitus vaikuttaa lukijan aiheesta muodostuvaan käsitykseen. (Heikkilä 2006, 53.)

Heikkilän (2006, 54) kolmijaottelun tuloksena oli toteamus, että prototyypinen lehtikuvan tärkeimpänä tehtävänä voi siis pitää tiedonvälitystä: kuva kertoo, miltä tapahtumapaikalla näytti, täydentää tekstin kertomaa tai havainnollistaa jutun aiheena olevaa ilmiötä. Tässä lehtikuvan funktiot eroavat väitöskirjan kuvituksesta. Kolmijaottelusta voisi väitöskirjan kuvitukseen viedä mukanaan tekstuaalisen metafunktion ja intersoonaisen metafunktion. Heikkilä jatkaa pohdintaa käsittelemällä valokuvan dokumentointifunktiota.

Lähes yhtä tärkeältä näyttää edelleen digitaalisen kuvankäsittelyn aikakaudellakin valokuvan dokumentointifunktio: lehtikuva toimii todistuskappaleena, joka vahvistaa tekstin kertoman - ainakin arkiajattelussa. Valtaosa lehtikuvista on nimenomaan valokuvia. Teknisesti heikkolaatuisempikin valokuva, kunhan se vangitsee "ratkaisevan hetken", julkaista mieluummin kuin teetetään aiheesta piirros tai uutisgrafiikka. (Heikkilä 2006, 54.)

Hän nostaa tutkimuksessaan esiin myös henkilökuvien suuren määrän uutiskuvien tarjonnassa. Ihmisen läsnäolo antaa kuvalle lisää todistusarvoa ja osoittaa kuvan dokumentaarista arvoa. Arthur Berger toteaa kirjassaan: "semiotiikassa sanat ovat merkkejä, mutta niin ovat ilmeet, kehonkieli, vaatteet ja esimerkiksi hiustyylit" (Berger 2000, 35). Tulkitsemme kuvien ihmisiä heidän ilmeidensä, vaatteidensa ja kehonkielensä perusteella. Näistä tulkinnoista teemme johtopäätöksiä kuvista yleensä sekä niiden sanomasta. Yhtenä tunnettuna esimerkkinä voisi kasvojen ilmeiden tärkeydestä ja ruumiinkielestä pitää Dorothe Langen kuvaa *Migrant Mother*, 1936.

Langen kuvaa ovat useat tutkijat tulkinneet, ja antaneet kuvalle hyvin samankaltaisia merkityksiä. Kaikki kuvan nähneet ymmärtävät kuitenkin miten suuri merkitys kuvan tulkinnessa ladataan naisen ilmeelle, vaatteille ja lasten asennolle. Kuvaa voi myös ymmärtää historiallisen kuvamaailman kautta.

Kuvan kompositio muistuttaa suuresti "madonna ja lapsi-maalausta", josta vuosisatojen saatossa on tehty useita erilaisia versioita.

On muistettava, että yksittäiset kuvat rakentuvat aina muun kuvallisen ilmaisun vuorovaikutuksesta. Kuvan identiteetti rakentuu yhteiskunnan ja muun visuaalisen ilmaisun diskurssista. (Wells 2004, 38.)



Ihmisen poissaoloa valokuvissa voi tulkita monilla eri tavoilla. Wells (2004, 202-210) käsittelee kirjassaan kuvapankkien merkitystä valokuvan funktioon. Kuvapankkien kuvat ovat värikkäitä ja teknisesti hienosti toteutettuja, mutta niiden sanoma on merkityksetön. Tämä johtuu todennäköisesti siitä, että kuvapankkien kuvat tehdään sopiviksi moniin eri konteksteihin. Kuvien maisemat ovat yleismaailmallisia eikä niitä voi tarkasti sitoa mihinkään tiettyyn paikkaan. Mallit ovat kauniita, mutta heistä ei löydy merkittäviä persoonallisia piirteitä ja heidän kasvojensa ilmeet ovat neutraalit. Kuvissa ei ole mitään mikä aiheuttaisi konfliktin "asiakkaan" viestin kanssa. Kuvapankkien valokuva ei todista mitään, sillä käyttö on lähinnä symbolista. Olisiko mahdollista, että väitöskirjan kirjoittaja huomaamattaan päätyi kasvottomiin kuviin juuri tästä syystä. Kasvojen ilmeiden puuttuessa kuvat ovat ehkä "turvallisempi" valinta, eikä vaaraa tekstin ja kuvan väliseen konfliktiin ole.

4.2.3 Kuvituksen rakentaminen

Seuraavissa kappaleissa käsittelen kuvien valmistumista sekä analysoin kuvien muotokieleen vaikuttaneita tekijöitä. Aloitetaan pohdinnat **VANKILASTA**. Verbaalikielen sana vankila nostaa monille mieleen erilaisia mielikuvia. Näemme mielessämme kalterit, raitapaidat, piikkilangat ja muut vankilan symbolit, jotka

viittaavat vankilainstituutioon sekä konkreettiseen vankilarakennukseen. On mielenkiintoista, että monella meistä on käsitys siitä, miltä vankila näyttää, vaikka kovin harva on sellaisessa käynyt. Voidaan tässäkin yhteydessä puhua visuaalisen lukutaidon merkityksestä. Me olemme oppineet vankilan visuaalisen muodon aivan samalla lailla, kuin olemme oppineet verbaalikielen sanan "vankila". Katsetta ja katsomista määrittelevät kulttuuriset normit ja näkemisen tavat. Olemme rakentaneet median ja ympäröivän representaatiokulttuurimme kautta käsityksemme vankilan visuaalisesta ulkomuodosta ja sisällöstä. Seppäsen (2001, 147) mukaan ei ole olemassa mitään puhdasta visuaalista lukutaitoa, vaan visuaalisuus on lukutaidon yksi aspekti, ja että verbaalinen ja nonverbaalinen lukutaito tukevat toisiaan. Visuaaliset järjestykset ovat osa visuaalista lukutaitoa, ja ne viittaavat visuaalisen todellisuuden säännönmukaisuuksiin sekä niihin kätkeytyviin merkityksiin. Visuaaliset järjestykset sisältävät tiedostamattomia arvoja, asenteita ja näkökulmia, jotka vaikuttavat ihmisen kehitykseen siinä missä kielelliset järjestyksetkin.

Vankila -sanaa voidaan myös miettiä denotaation ja konnotaation kautta. Vankilan denotatiivinen merkitys on rakennus, jossa ovat aidat ympärillä, kalterit ikkunoiden edessä ja vartijat vartioimassa rikoksista tuomittuja vankeja. Vankila -sanalle on kuitenkin mahdollista löytää useita konnotaatioita. Vankilan konnotaatioita voisivat olla esimerkiksi ahdistus, oravanpyörä ja jne. Väitöskirjan kirjoittaja viittaa tutkimuksensa tuloksissa vankila -termillä juuri näihin vankila -sanana konnotaatioihin. Kirjoittaja antoi kaksi sanaa kuvaamaan ajatuksiaan vankilasta; *pakkotahtisuus ja aikataulut*.

Kuvittaja lähti vankila -termin määrittelyn pohjalta suunnittelemaan kuvitusta. Ajatuksena kuvituksen rakentamisessa oli, etteivät kuvat olisi liian alleviivaavia ja, että niistä olisi mahdollisuus löytää myös konnotaatioita denotaatioiden rinnalle. Tässä vaiheessa mielikuvat kaltereista ja raitapaidoista hylättiin. Tällaisten asioiden kuvaaminen ei olisi antanut vankila -termin tulosluokalle mitään uutta, ja olisi todellisuudessa johtanut vääriin mielikuviin tulosluokan sisällöstä. Mitä sanat aikataulut ja pakkotahtisuus pitävät sisällään? Aikataulut tuovat ihmisille arjessa turvaa, mutta samaan aikaan aikataulut voivat myös rajoittaa. Kuvittaja lähti toteuttamaan kuvaa lasikuvun suljetun tilan ja sen tuoman symbolisen merkityksen avulla. Linaan seuraavaksi väitöskirjan kirjoittajan ajatuksia siitä, miten hän tulkitsee ensimmäistä kuvaa ja millä perusteilla hän halusi muutoksia kuvitukseen. Lainaus on

sähköpostikeskustelusta kuvituksen suunnittelun ajalta 19. huhtikuuta 2010. Siskoni viestin jälkeen lainaan Hannuksen ajatuksia kuvituksen vastaanottajan/tulkitsijan roolista.

Hei,

Mietin illalla niitä kuvia... Luulen että on tärkeää tiedostaa sellainen ero, että sie katselet kuvia oman tieteenalasi ja valokuvauksen näkövinkkelistä, kun taas miun väitöskirjan lukijat eivät ole tietenkään yhtä sisällä valokuvauksessa ja ovat välillä liiankin käytännönläheisiä....että vaikka ymmärrän hyvin ettei haluaisi tehdä kuvista liian alleviivaavia (tyyliin: kalterit kuvaavat vankilaa) luulen, että jossain määrin sellainen alleviivaaminen on tarpeen. Kuvien täytyy olla kuitenkin sellaisia, että ne avautuvat katselijalle muutamassa sekunnissa....

Vastaanottajaa tai tulkitsijaa voidaan tarkastella monen kriteerin pohjalta, mutta tässä keskeisiä ovat yksilön tiedonkäsittelytaidot, joita kuvataan jatkumolla kehittymätön prosessointi - kehittynyt prosessointi, mikä kuvatutkimuksessa tarkoittaa kuvanerittelytaidon laatua ja tekstintutkimuksessa tekstin prosessoinnin laatua, joiden pohjalta yksilö konstruoi ymmärtämisedustuksia muistiinsa. Vastaanottajan prosessointi jaetaan myös pinta- ja syväprosesseihin, joista edellinen liittyy kehittymättömien skeemojen tai strategioiden ohjaamaan toimintaan ja jälkimmäinen kehittyneiden skeemojen tai strategioiden ohjaamaan toimintaan.(Hannus 1996, 44)

Sähköpostiviestiä voi tarkastella tämän Hannuksen tulkinnan kautta. Nopea johtopäätös on, että väitöskirjan lukijat kuuluvat "kehittymätön prosessointi" alaotsikon alle ja heidän kuvaprosessointi taitonsa ovat pintaprosessoinnin luokkaa, jolle tyypillistä on keskittyminen materiaalin ulkoisiin, ymmärtämisen kannalta epäoleellisiin piirteisiin. Kuvissa näitä piirteitä voisivat edustaa värikkäät, mielenkiintoiset yksityiskohdat. Tällainen johtopäätös on kuitenkin todennäköisesti hätiköity ja jättää täysin sivuun väitöskirjan lukijan kulttuurisen ja yhteiskunnallisen taustan vaikutuksen.

Selvennän seuraavaksi hiukan sitä, mihin kirjoittajan kommentointi vankilakuvassa liittyi. Ensimmäinen versio vankilasta kuvasi höyhentä. Veden alla oleva höyhen oli juuttunut lasikuvun reunaan. Höyhenen ikoni on höyhen, mutta sen indeksi on tässä tapauksessa tärkeämpi. Höyhenen indeksi kuvassa voisi olla lintu, joka lentää taivaalla. Symbolina höyhen merkitsee vapautta, ilmavuutta ja joskus sille annetaan uskonnollisia merkityksiä. Kirjoittaja halusi höyhenen lisäksi kuvaan jonkun selvän symbolin, jotta kuva avautuisi helpommin katsojalle. Koska alkuperäinen ajatus oli tehdä kuvitus ainoastaan painamalla kameran laukaisinta, jouduttiin tästä ajatuksesta vankila -kuvan

kohdalla luopumaan. Avuksi otettiin digikuvan antamat mahdollisuudet lisätä kuvaan erilaisia elementtejä. Toinen asia, mikä sähköpostissa herätti mielenkiinnon, oli kommentti siitä, miten eri tavalla eri tiedealojen lukijat tulkitsevat valokuvia. Onko tieteenaloilla merkitystä kuvien tulkinnassa? Tietenkin ammatillinen ja kulttuurinen tausta vaikuttavat kuvan tulkintaan, mutta onko ero merkittävä esimerkiksi suomalaisessa kulttuurissa kasvaneiden lukijoiden välillä.

On tärkeä havaita, että kieli on sovittu merkkijärjestelmä, jota käytämme puheessa kommunikoidessamme saamaan "yhteiskuntaan" kuuluvien ihmisten kanssa. Puhuminen sisältää kuitenkin usein ihmisten kehonkielen, vaatetuksen ja muun inhimillisen kanssakäymisen muodot. Olemme pienestä asti oppineet tulkitsemaan oman kulttuurin symboleita ja merkkejä. Kuten Berger (1996, 43) toteaa kirjassaan, on semioottisten merkkien etsiminen jokapäiväistä, emmekä kiinnitä siihen välttämättä erityistä huomiota. Opimme tulkitsemaan tiettyjä symboleita, esimerkiksi mainoksissa, elokuvissa, kaduilla ja jokapäiväisessä elämässä ilman, että välttämättä osaamme selittää niiden sääntöjä tai mistä tiedämme jonkun symbolin merkityksen. Nämä ovat kulttuurisesti opittuja koodeja, jotka meidän täytyy tuntea selvittääksemme jokapäiväisestä elämästä. Kuvittaja teki lopulta ratkaisun ja lisäsi lasikupuun objektin, jotta valokuvan "sanoma" tulisi selvemmäksi. (kts. kuva 1. s. 36)

Kirjoittaja kuvaili **mykkyyttä** tulosten perusteella lyhyesti näin; "mykkyys on vuorovaikutuksen ja ohjauksen vähenemistä". Suunnitteluvaiheessa tuli hyvin esiin erot sanojen mykkyys ja hiljaisuus välillä. Mykkyys koettiin negatiivisena eikä sen olemassaolo ollut toivottua, vaan tilanteeseen oli usein tahtomatta päädytty. "Hiljaisuus" yhdistyy usein positiiviseen tunteeseen. Kuvissa hiljaisuutta voi esimerkiksi edustaa talvinen maisema tai järven tyyni pinta. Termien; hiljaisuus ja mykkyys ero oli tärkeä tiedostaa, ennen kuin mykkyuden kuvaa lähdettiin suunnittelemaan. Heräsi ajatus kuvata ihmismäistä hahmoa, joka ei pystyisi puhumaan. Aiemmissa keskusteluissa oli sovittu, ettei ihmisen kasvoja käytettäisi, joten mykkyuden tunnetta kuvaan lähdettiin hakemaan ihmisenkaltaisesta hahmosta; mallinukesta. Kuvittaja kuvasi erilaisia kuvia mallinukeista, joista kirjoittaja valitsi yhden. Mielenkiintoista mykkyuden kuvavalinnassa oli, että kirjoittaja ja kuvittaja olivat hiukan eri mieltä kuvan valinnasta. Liitän otteen sähköpostikeskustelusta 20. huhtikuuta 2010.

Hei,

Mykkyysistä paras olis se mykkyys2. Ensimmäisessä mykkyyskuvassa mallinuket eivät ole tarpeeksi keskiössä....



Väitöskirjan kirjoittajan valinta.



Väitöskirjan kuvittajan valinta.

Kirjoittajan valinta on lähikuva, ja kuten teoriaosuudessa olen osoittanut, on kasvojen rooli valokuvassa erittäin tärkeä. Teksti ja kuva eroavat semioottisilta ominaisuuksiltaan monessakin mielessä, mutta ehkä selkein eroavaisuus on kuvan kyvyllä käyttää erilaisia tiloja. Tekstissä tiloja voidaan kuvailla sanojen avulla ja mielikuvat tilasta syntyvät assosiaatioiden kautta. Kuvalla on kuitenkin mahdollisuus esittää erilaisia tunnetiloja etäisyyksien avulla. Käytetään esimerkkinä lähikuvaa. Lähikuva, kuten jo elokuvadramaturgiassa tiedetään, on voimakkaiden tunteiden ja intiimiyden kuvakoko. Otetaan esimerkiksi yllä käyttämäni Langen 1936 kuvaama Migrant Mother. Lange kuvasi useampia ruutuja kyseisestä naisesta, mutta kuuluisaksi tuli juuri tämä lähikuva, josta oli rajattu pois telta ja sitä ympäröivä maasto. Kuvaa jopa pidettiin joissain argumenteissa "ajattoman surun symbolina". (Wells 2004, 39-40.) Vaikka puhutaan mallinukesta, jonka kasvoilla ilmeitä ei näy, tuntuu lähikuvassa oleva mallinuke enemmän tunteita ja merkityksiä mykkyyteen välittävältä, kuin kauempaa ulkomaailman kanssa vuorovaikutuksessa oleva kuva nukeista. Kuvittajan mielestä yleiskuvan symboliikka muodostui lasista, joka eristi mallinuket elävästä maailmasta. Ilman tekstiä ja mykkyyden termiä on mahdollista, ettei kumpikaan kuva kontekstistaan irrotettuna toisi mieleen katsojalle mykkyyttä. Katsojan kuvasta saamat mielikuvat, ja kuvareperentaation tekijän kuvalle antamat merkitykset, saattavat erota paljon toisistaan.

Taakan lyhyeksi kuvailuksi muodostuivat sanaparit: *emotionaalinen ärsytys ja asioiden kasaantuminen*. Näitä tunteita on vaikea ilmaista kuvallisin keinoin, jos ihmisen kuvaaminen on kiellettyä. Taakka -luokan kuvaamiseen päätettiin lopulta käyttää ihmistä, jolloin taakka -luokan määritelmät oli helpompi toteuttaa.

Pohditaan ensin taakka -sanana semioottisia merkityksiä. Taakan denotatiivinen merkitys löytyy sen suorasta yhteydestä painoon. Ymmärrämme taakan painavaksi kantamukseksi. Länsimaisessa yhteiskunnassa ymmärrämme taakka -sanana usein myös henkistä tilaa kuvaavana terminä. Näin ollen taakan konnotaatiot voisivat olla: häpeä, suru, ahdistus ja kaikkia näitä yhdistävä painostava tunne. "Aivan kuin maailman paino lepäisi harteillamme". Tämän metaforan kautta kuvittaja lähti rakentamaan kuvaa taakasta.

Kuvittaja valokuvasi ihmisen lannistuneessa asennossa, sillä tulkitsemme kuvien sanomaa paljon myös kuvissa olevien ihmisten kehonkielen perusteella. Ihminen kädet kasvoilla ja hartiat kumarassa, on asento, joka viittaa lannistumisen tunteeseen. Jotta katsoja ymmärtäisi taakan todellisen painon, kuvaan lisättiin maapallo ihmisen hartioiden ylle. Lähtöajatuksena käytettiin yllä mainittua tuttua metaforaa, jonka ansiosta kuvan kulttuurinen tunnistettavuus olisi ehkä helpompaa. Tässä kohdassa voi pysähtyä pohtimaan verbaalikielen ja kuvallisen ilmaisun eroja. Kirjoitetussa tekstissä voi erilaisia ilmaisuja yhdistelemällä saada aikaan siirtymiä merkityksen tasolta toiselle. Valokuvan vahvuutena on pidetty sen metonymiaa, sillä valokuvalla on sen indeksisyyden takia vahva suhde kuvauksen kohteeseen ja näin ollen se edustaa kohdettaan vahvemmin kuin esimerkiksi realistinen teksti. Millainen olisi metaforinen valokuva? Seppänen (2001, 96) pohtii tätä kysymystä kirjassaan ja tiivistää ajatuksen esimerkkien avulla siihen, että valokuvassa toimivat sekä metonymiset että metaforiset semioottiset funktiot. Hän tarjoilee kirjassaan hyviä esimerkkejä siitä, miten valokuvan metaforisuus voi toimia. Seppäsen (2001, 96-97) mielestä valokuvaan liitetty realismi-efekti voi antaa metaforille uuden ulottuvuuden.

Kuva omaa tietään kulkevasta Koivistosta Kekkonen takana on helppo nähdä niin, että se hyödyntää ja rakentaa uusia ulottuvuuksia tunnetulle kirjalliselle metaforalle Kekkosesta perässähiittäjineen. Tässä tapauksessa uuden metaforan teho nojautuu valokuvan realismi-efekteihin, joista voi lukea Kekkonen uupumuksen ja Koiviston terävyyden. Miten luoda yhtä voimakas vastametafora ladulle uupuneesta Kekkosesta kirjallisoin keinoin? (Seppänen 2001, 96.)

Jos mietitään tämän gradun tutkimuskysymystä: mitä kuvalla voi sanoa, on valokuvan voima juuri näissä kahdessa semioottisessa funktiossa.

Lyhyt kuvaus **blackoutista** kuului näin: kiire vaikuttaa ihmisen kykyyn keskittyä ja tätä kautta omaksua uusia asioita. Kuvittajalle blackoutin kuvittaminen oli ehdottomasti vaikein tehtävä. Vieraskielinen termi, jolla on vahvoja konnotaatioita ilman että termiä pystyy helposti sitomaan mihinkään konkretiaan, teki kuvituksesta haastavan. Suomi-englanti sanakirjassa termi käännetään näin:

1. tajunnan menetys
2. muistikatko
3. sähkökatkos

Sähkökatko on luultavasti termin selkein denotaatio, mutta väitöskirjan kirjoittaja haki termillään enemmän muistikatkon kaltaista oloa. Jokainen on varmasti kokenut jonkinlaisen blackoutin joskus elämässään. Se on niitä tilanteita, kun olet tekemässä jotain, mutta hetken päästä seisot tietämättä ollenkaan mihin olit menossa tai mitä tekemässä. Väitöskirjan tutkimustulosten mukaan juuri kiire aiheuttaa näitä blackouteja. Ensimmäiseksi kuvittajalle tuli mieleen kuvata musta ruutu. Musta ruutu olisi sopinut täysin termin ikoniseen merkitykseen. Kuvituksessa tähdättiin kuitenkin, kuten usein kuvallisessa ilmaisussa, kuvan indeksisyyteen. Wells kuvailee hyvin kuvan indeksisyyden merkitystä digitaalisuuden aikana:

Kun indeksisyys näyttelee osaa valokuvan todellisuuden muodostamisessa, eroaa indeksisyys itseasiassa paljonkin todellisuudesta. Valokuvan indeksisyydellä on enemmän tekemistä läsnäolon kuin realismin kanssa. (Wells 2004, 331.)

Digitaalisen valokuvan aikana valokuvan tärkeimmät semioottiset merkitykset tuntuvat säilyvän. Ihminen kehonkielen ja tunteiden välittäjänä, olisi tässä kuvassa ollut loistava voimavara. Ihmistä ei edelleenkään haluttu kuvaan ja näin ollen kuvittaja toteutti ideansa mallinukan kautta. Kiire oli tärkeä termi koko työssä ja etenkin blackoutin määrittelyssä, joten kuvittaja lähti hahmottelemaan kuvaa kiireen kautta. Kello on yleinen johdannainen kiireestä. Ilman kelloa voisimme toimia kiireettömässä maailmassa. Nopeasti kuitenkin kävi ilmi, että kello on liian ilmeinen kiireen kuvaustapa. Väitöskirjan kirjoittajaa oli haastateltu sanomalehteen tutkimukseensa liittyen, jolloin haastateltavaa oli valokuvattu käyttäen kelloja rekvisiittana. Tämä ratkaisu tuntui sekä kirjoittajasta että kuvittajasta liian helpolta ja ilmeiseltä. Kuvaa blackout -termin ympärille rakennettiin lopulta tunteen kautta. Mallinukan kasvot, jotka muistuttavat suuresti ihmisen kasvoja, nousivat kuvan keskiöön. Muistikatkoa ja tajunnan menetystä kuvittaja yritti kuvailla ensin erilaisin tietokonetermein sekä muilla tekniikan maailmasta tutuilla katkoksen termeillä. (error) Nämä eivät kuitenkaan sopineet muiden kuvien tyyliin, ja ongelmaksi muodostui blackout -kuvan tyyllinen erilaisuus muihin kuviin verrattuna. Lopulta mallinukan päähän lisättiin halkeama, jonka tarkoituksena oli osoittaa katkosta toiminnassa sekä ajattelussa.

4.4 Valmis kuvitus

Valmiiseen kuvitukseen valittiin yksi kuva yhtä luokkaa kohden. Kuvat ovat samassa järjestyksessä, kuin ne edellisessä kappaleessa esiteltiin: vankila, mykkyys, taakka ja blackout.

1.VANKILA



2.MYKKYYS



3. TAAKKA



4. BLACKOUT



Kuvien yhtäläisyydet löytyvät niiden värimaailmasta ja digitaalisuuden läsnäolosta. Pohdin analyysikappaleessa sitä, miten kuvat toimivat väitöskirjan yhteydessä, ja onko niillä mahdollisuuksia tuoda uudenlaisia tulkintoja tekstiin. Jatkan seuraavassa kappaleessa pohdintaa siitä, mikä on väitöskirjan tekstin ja kuvan välinen suhde. Hannus (1996, 36-37) jakaa kuvallisen ilmaisun kolmeen samanaikaisesti vaikuttavan tasoon. Ensimmäinen on aineellisen todellisuuden taso, toinen on esteettisen todellisuuden taso ja kolmas on intellektuaalisen todellisuuden taso. Analysoin seuraavassa kappaleessa kuvia yksitellen, samalla sijoittaen ne kontekstiin tekstin ja väitöskirjan todellisuuden kanssa. Hannus toteaa intellektuaalisen tason yhteydessä näin:

Kuva itsessään on ambivalentti merkitystä tai tulkintaa ajatellen. Vasta asiayhteys, konteksti, suhde muihin kuviin tai verbaliset yhteydet antavat kuvalle merkityksen. Toisaalta on myös yksinkertaisia kuvia, joiden ymmärtäminen ei edellytä asiayhteyden ja verbaalisen selitysten tukea. (Hannus 1996, 37.)

Hannuksen ajatuksia mukailien, kirjoittajan toiveena ovat voineet olla juuri yksinkertaiset kuvat, jotka avautuvat katsojalle ilman verbaalista selitystä. Kuvat ovat kuitenkin tiukasti sidottuja kontekstiin ja tässä tapauksessa tulosluokkien terminologiaan. Kumpaa kuvaluokkaa väitöskirjan neljä kuvaa lopulta edustavat? Seuraavassa kappaleessa käsittelen kuvan ja tekstin välistä suhdetta väitöskirjassa. Eroteltuani semioottiset muuttujat, pääsen käsiksi tulkintoihin kuvan ja tekstin välisestä suhteesta.

5. Kuvituksen analysointi ja tulkinta

Seuraavissa kappaleissa tulkitsen ensin yksittäisten kuvien semioottisia ominaisuuksia, jonka jälkeen siirryn analysoimaan kuvan ja tekstin välistä suhdetta sekä kuvituksen narratiivista ulottuvuutta. Apuna käytän aiemmissa luvuissa käsiteltyjä tekstin ja kuvan tutkimuksen työkaluja, joista tärkeimpiä ovat semiotiikka, narratologia ja kuvan identiteetin määritelmät. Yksittäisten kuvien analysoinnin jälkeen siirryn tulkintoihin väitöskirjan tekstin ja kuvituksen suhteesta: Miten kuvat ovat sijoitettu osaksi

väitöskirjan verbaalikieltä? Mikä merkitys kuvien sijoittelulla on kuvituksen sanomaan? Miten tieteellinen teksti ja kuva sopivat yhteen? Kolmannessa vaiheessa tutkin kuvituksen narratiivisia ulottuvuuksia. Onko väitöskirjaan tehdyllä kuvituksella mahdollisuutta narratiivisiin tulkintoihin? Narratiivisessa analyysissäni lainaan ajatuksia Seija Ridellin sisäistekijä/sisäislukija teoriasta. Kuvien analysoinnissa käytän apuna myös Matti Hannuksen väitöskirjan *Oppikirjan kuvitus: koriste vai ymmärtämisen apu (1996)* tutkimuksen tuloksia kuvan ja tekstin suhteesta.

5.1. Kuvien sijoittaminen osaksi kerrontaa

Analysoin kuvia siinä järjestyksessä, missä ne esiintyvät väitöskirjan sivuilla. Aloitetaan *vankilasta*.

5.1.1 Vankila

Katsotaan ensin kuvan formaaleja muotoja. Kuva on pystykuva ja sen värimaailma on mustavalkoinen. Hallitseva väri kuvassa näyttäisi olevan musta, joka peittää suurimman osan kuvan pinta-alasta. Suunnilleen keskellä kuvaa on lasikupu, jonka sisällä on vettä. Kuvun sisällä on höyhentä tai kasvia muistuttava elementti. Kuvan alaosassa, suunnilleen kultaisen leikkauksen kohdalla on kala. Kuvassa ei ole nähtävissä muita elementtejä.

Mitkä ovat semioottiset erot vankila -sanan ja vankilaa kuvittavan kuvan välillä? Luvussa 4. pohdin vankila -sanan denotaatiota ja konnotaatiota. "Vankila" verbaalikielen ilmaisuna viittaa vankila instituutioon ja fyysiseen vankilarakennukseen. Kontekstista riippuen, sille voi kuitenkin antaa muita merkityksiä. Kun (*vankila*) sana sidotaan väitöskirjan tulosluokkien määrittelyyn, saa verbaalikielen ilmaisu "vankila" erilaisia symbolisia merkityksiä. Tekstin kyky kuvailevaan kerrontaan mahdollistaa sanojen merkitysten muutokset. *Vankila* -sana on siis kuvailevan määritelmänsä avulla saanut useampia merkityksiä, kuin mihin sen alkuperäinen symbolinen muoto viittaa. Seppänen määrittelee verbaalikielen mahdollisuuksia näin: "vaikka valokuva kykenee kantamaan merkityksiä monessa kohden yhtä hyvin ja paremminkin kuin verbaalikieli, sen kerronnallisesta arsenaalista puuttuvat monet keskeiset verbaalikielen toiminnat"

(Seppänen 2001, 99). Seppänen lainaa Ernst Gombrichin ajatuksia verbaalikielen muokattavuudesta.

Puhuja voi kertoa kumppanilleen asioiden tilasta menneisyytenä, nykyisyytenä tai tulevaisuutena, havaittavissa olevana tai kaukaisena, olemassa olevana tai ehdollisena. Hän voi sanoa "sataa", "satoi", "pian sataa", "saattaa sataa" tai "Jos sataa, jään tänne." Kieli suoriutuu tästä tehtävästä etupäässä sellaisten pienten partikkeleiden kuin "jos", "kun", "siksi", "kaikki" ja "jotkut" avulla. Niitä on sanottu loogisiksi säännöiksi, koska ne antavat kielelle mahdollisuuden tehdä loogisia johtopäätöksiä. (Ernst Gombrich/Seppänen 2001, 99)

Lisäksi Seppänen summaa, että: "näiden ominaisuuksien ohella valokuvalla ei ole aika- ja persoonamuotoja, sitaatin merkitsemisen kykyä, lausevastiketta, erisnimiä, sijamuotoja, täyteilmaisuja" (Seppänen 2001, 99). Määritelmänsä takia väitöskirjan verbaalikielen termi "vankila" taipuu sopimuksenvaraisesta merkityksestään myös muihin tulkintoihin. Väitöskirjan kirjoittaja ei siis lähemmin tarkasteltuna ole tarkoittanut *vankila -sanalla* vankila instituutiota, vaan valjastanut sanan muiden verbaalikielen ilmaisujen avulla omaa tutkimusta tukevaan muotoon.

Tarkastellaan vankila tuloluokkaan tehtyä valokuvaa semioottisin keinoin siten, ettemme käytä verbaalikielen ilmaisua "vankila" tulkinnan apuna. Katsotaan kuvaa kontekstista irrotettuna: mitä semiotiikan avulla saadaan irti pelkästä kuvasta. Tulkitaan kuvaa ensin denotaatio- ja konnotaatiotasojen avulla. Denotaatiolla tarkoitetaan kirjoitetussa kielessä merkin, eli sanan, ilmeistä, ja yleisesti hyväksyttyä kirjaimellista merkitystä. Valokuvassa denotaationa pidetään sitä, mitä kuvan tunnistetaan esittävän. Tämän määrittelyn pohjalta voidaan siis sanoa, että ylläoleva valokuva esittää kalaa, joka ui lasipurkin sisällä. On todennäköistä, että kala on elossa, sillä sen silmät ovat auki ja se kelluu vedessä oikein päin. Biologian tunneilta tiedämme, että kuollut kala olisi vedessä vatsa ylöspäin. Tämä on todennäköisimmin tulkinta, jonka kaikki kuvan katsojat voisivat kuvasta tehdä kulttuurisesta taustastaan huolimatta. Mitkä olisivat kuvan konnotaatiot? Konnotaatiolla tarkoitetaan kuvan toissijaisia merkityksiä, joita katsoja tai lukija liittää omasta kokemuksestaan ja merkin käyttöyhteydestä siihen, mitä merkillä on denotatiivisesti ilmaistu. Kuvitellaan väitöskirjan kuvien katselijoiden olevan 25-65-vuotiaita ja heillä on akateeminen tausta tai - koulutus. Kuvan konnotaatioita voisivat silloin olla: lemmikki, akvaario, vankila, vapaus tai myötätunto. Kaikki nämä viittaavat kalaan ja sen elinolosuhteisiin lasipurkissa. Kuvan

katselijaryhmä on todennäköisesti joskus nähnyt akvaarion tai kuvia kultakaloista. Kuvan kulttuurinen sidonnaisuus liittyy siis vahvasti siihen, mitä tulkintoja siitä teemme. Kuvan mustavalkoisuus aiheuttaa sen, että katsojan on mahdotonta tietää onko lasikuvun alla kultakala. Värikuvasta kultakalan tunnistaisi helposti. Tärkeintä kuvassa kuitenkin tuntuu olevan kalan "ilme", jos ilmeestä kalan yhteydessä voi puhua. Kalan voi kuvitella katsovan lasipurkista kaukaisuuteen. Jos oikein tarkkaan katsoo, voi kalan "ilmeessä" nähdä surullisuutta.

Kala sijaitsee katsomisen kannalta kultaisen leikkauksen kohdalla; paikkaan johon kuvaa katsovan silmä helposti suuntautuu. Ympärillä oleva mustuus ja yksityiskohtien puute pitää kuvan helposti lähestyttävänä ja pelkistettynä. On vaikeata arvata, mitä ajatuksia kuvasta syntyy ilman väitöskirjan tekstiä ja kontekstia. Riippuu täysin kuvan katsojan kulttuurisesta taustasta kokeeko hän akvaariokalan luontokappaleena, jolta on riistetty vapaus vai "lemmikkieläimenä" jolla on kaikki hyvin omassa kodissaan. Voidaan kuitenkin kuvitella, että vankila -kuvan tulkinta tuskin jäisi pelkästään denotaation tasolla, vaan sillä olisi mahdollisuus myös konnotaatioihin.

Kressin ja van Leuweenin (1996, 28) mukaan länsimaisessa kulttuurissa katsotaan kuvaa vasemmalta oikealle, aivan kuten luemme tekstiä. Vankila -kuvan kohdalla on todennäköistä, että aloitamme kuvan katsomisen vasemmalta päätyen kalaan, josta jatkamme katsettamme kalan tavoin oikealle. Kun katsoja katsoo kuvaa näin, on mahdollista, että hän seuraa kalan katsetta ulos kuvasta ja alkaa miettiä mahdollisia syitä siihen, miksi kala katsoo ulos kuvasta ja mikä on se maailma, josta kala on irrotettu.

Miten vankila -kuvassa näkyvät valokuvan ikonisuus ja indeksisyys? Jos kuva olisi esittänyt vankilarakennusta, olisi sen ikoninen ja indeksinen arvo ollut merkittävämpi ja helpommin ymmärrettävissä kuin sopimuksenvaraisen verbaalikielen symbolin - *vankila*. Tuloluokkien määrittelyissä vankila -sana sai kuvailujen kautta kuitenkin eri merkityksiä, kuin mihin sen suoralla symbolisuhteella viitataan. Tämän vuoksi tuloluokan kuvaa ei lähdetty sitomaan suoraan vankila -sanaan sen ilmeisimmässä merkityksessä. Vankila -kuvan indeksisyys voisi löytyä kuvan kalan kautta. Ajatellaan valokuvan olevan osa todellisuutta ja koemme, että kuvassa oleva kala on oikeasti suljettu lasipurkkiin. Katsoja kokee, että kuvaaja on tallentanut kalan "hetken"

lasipurkissa. Muutaman minuutin kuluttua kala olisi saattanut olla pyrstö edellä kameraan. Uskomme, että valokuva on todiste jostain tapahtumasta ollen siis otos todellisuudesta. Vankila -kuvan katsoja ei voi tietää, että kala on lisätty purkkiin jälkikäteen. Katsoja prosessoi kuvaa aiemman tietonsa mukaan, ja kun kuva ei millään tavalla vihjaa, että asiat eivät näin olisikaan, uskoo kuvan katsoja todennäköisemmin valokuvan todellisuutta. Näin ollen kuvasta löytyisi ikonisuuden ja indeksisyyden määritelmät. Valokuvan omimmat semioottiset ominaisuudet tekisivät kuvasta tekstiä voimakkaamman kertojan.

Vankila -kuvan voima tulee valokuvan indeksisyydestä ja sen metonymisyyden mahdollisuudesta. Yksinkertaistetaan hieman. Katsoja näkee siis kalan, joka elää lasipurkissa. Katsoja yhdistää kalan veden varassa eläväksi luontokappaleeksi ja yhdistää tämän muihin kaloihin sekä kalojen asuinympäristöön. Näitä ovat meri, järvi tai lampi. Vankila -kuvan metonymisyys voisi olla se työkalu, minkä avulla kuva kertoisi omaa tarinaansa. Ajatteleme kalan kuuluvan mereen, järveen tai muuhun vesiympäristöön muiden kalojen joukkoon. Tästä valokuvan indeksisyydestä ja metonymisyydestä voi meille syntyä ajatus kalan vankilasta. Tämä johtopäätös tarvitsee rinnalleen kuitenkin sen, että kuvan katsojan assosiaatiot seuraavat yllä mainittua polkua. Katsojan kulttuurinen tausta sekä kuvien sijoittelu väitöskirjan sivuille vaikuttavat siihen, seuraavatko katsojan ajatukset näitä polkuja.

5.1.2 Mykkyys

Kiinnitetään ensin huomio kuvan formaaleihin muotoihin. Kuva on värimaailmaltaan mustavalkoinen. Kuva on muista kuvista poiketen vaakakuva. Kuvakooksi voisi määritellä puolilähikuvan. Kuva esittää kahta mallinukkea, jotka katsovat näyteikkunasta ulos. Kuvassa näkyy ikkunalasista heijastuvia rakennuksia ja erilaisia kuvallisia elementtejä. Etummaisena olevan mallinuken kasvot ja silmät ovat katsojalle selvemmin nähtävissä. Toisen nuken kasvot peittyvät osittain kokonaan ikkunalasin heijastuksiin.

Tulosluokan määrittelyn mukaan, *mykkyys* viittaa enemmän oppimisen vaikeuteen sekä vuorovaikutussuhteen vähenemiseen kuin puhumattomuuteen. Väitöskirjan kirjoittaja

on käyttänyt mykkyys -sanaa samalla tavalla kuin muitakin tulosluokkien sanoja. Tarkoitus on sanana avulla herättää mielikuvia, jonka jälkeen lukijalla on mahdollisuus syventyä sanan merkitykseen väitöskirjan antamassa asiayhteydessä. Sanan perusmuoto *mykkä* viittaa ihmiseen, joka ei pysty puhumaan. Taivutusmuoto *mykkyys* liittyy enemmän ihmisen henkiseen tilaan. Vaikka puhuja osaisi puhua, hän ei jostain syystä olen siihen oikeutettu tai jokin este vaikeuttaa puhumista. Miltä mykkyyttä visualisoiva valokuva näyttää?

Irrotetaan valokuva asiayhteydestä. Tarkastellaan kuvaa ilman tekstiä tai väitöskirjan antamia merkityksiä. Kuvassa olevat kaksi mallinukkea tuijottavat ikkunasta kaukaisuuteen. Ikkunassa näkyvät heijastukset viittaavat ikkunan ulkopuoliseen maailmaan. Mallinukkien ilmeet ovat neutraalit ja heidän katseen suunta sama. Jos väitöskirjan tulosluokkien määrittelyissä yhtenä luokkana olisi ollut mallinukke; olisivat kuvat mallinukeista kantaneet sanan merkityksen vahvemmin ja selvemmin kuin teksti. Kyse ei kuitenkaan ollut sanan tai kuvan suorista merkityksistä ja denotaatioista. Mallinukkien avulla on haettu kuvan konnotaatiota, jotka katsojan mielessä ulottuisivat mahdollisesti syvemmälle kuin kuvan selvät denotaatiot. Onko kuvalle löydettävissä konnotaatioita tai indeksistä arvoa? Semiotiikan kannalta katsottaessa kuvasta on vaikea saada kovin erilaisia mielikuvia, kuin mihin kuvan suorat denotaatiot viittaavat. Kuvan ollessa irrallaan tekstistä, ovat sen konnotaatiot myös irrallisia ja ehkä vaikeasti havaittavissa. Katsoja näkee kaksi mallinukkea, jotka voivat johtaa mielikuviin hyvinkin erilaisista asioista. Mallinuket muistuttavat ihmistä sillä niiden olemus on ihmisen kaltainen. Kuvasta voi kuitenkin saada mitä erilaisempia tulkintoja. Niitä voivat olla: kauppa, vaatteet, kaupunki, ihmiset, tyhjyys, hiljaisuus ja jne. Suoraa yhteyttä mykkyYTEEN ja mykkyYdestä syntyviin mielikuviin ei ole nähtävissä, joten tulkinnat kuvasta olisivat tuskin mykkyYTEEN viittaavia ja mykkyYden tunteita herättäviä, ilman tekstin luomaa merkityssuhdetta kuvan ja aiheen välille. Valokuvasta puuttuu konflikti tai ristiriita. Näiden ominaisuuksien puuttuminen vaikuttaa siihen, kiinnostaako kuva katsojaa muutamaa sekuntia kauempaa. Mykkyys -kuvaa voisi pitää Hannuksen tulkitsemana yksinkertaisena kuvana, jonka äärelle ei jäädä pidemmäksi aikaa. Kuva on lähikuva, jonka useasti koemme voimakkaimmaksi kuvakooksi. Mallinukkejen ilmeettömyys ei kuitenkaan luo sellaista jännitettä kuvaan, mitä lähikuvissa on totuttu näkemään. Mallinukun ja valokuvan ulkopuolisen maailman välille ei synny selvää konfliktiä, joten katsoja kokee kuvan maailman helposti ymmärrettäväksi. Mykkyys

-kuvan tulkinnassa on tekstillä suuri merkitys kuvan ymmärtämiseen.

5.1.3 Taakka

Kuva on pystykuva ja mustavalkoinen. Kuvassa on ihminen, joka nojaa eteenpäin peittäen kasvonsa käsillään. Ihmisen hartioiden yläpuolella on maapalloa muistuttava elementti. Kuvan taustana toimii harmaa, eikä muita selkeitä elementtejä ole kuvassa havaittavissa. Ihminen sijaitsee kuvan alareunassa ja ihmisen yllä oleva maapallo täyttää suurimman osan kuvan yläosasta. Kuvassa olevan ihmisen voisi tulkita, tämän käsien, hiustyylin ja vartalon perusteella mieheksi. Mies on sijoitettu kuvaan suunnilleen kultaisen leikkauksen kohdalle ja hänen kasvonsa sijaitsevat kuvan vasemmassa laidassa. Maapallo on kuvan suurin yksittäinen elementti.

Taakka -kuva kuvaa konkreettisesti taakkaa. Ensimmäisellä katsontakerralla katsoja voi nähdä kumarassa olevan ihmisen, jonka yläpuolella roikkuu maapalloa muistuttava pallo. Tämä kuva rikkoo vahvasti valokuvan ikonisuuden ja indeksisyyden ominaisuuksia. Kuvasta katsoja näkee jo muutaman sekunnin tarkastelulla, ettei kuva edusta mitään oikeata tilannetta tai todista todellisuudesta napattua hetkeä. Kuva ei siis ole suorassa kausaaliosassa yhteydessä kuvattavaan kohteeseen. Valokuvan totuutta heijastelevaa ominaisuutta on kuvan kohdalla väärennetty digitaalisesti. Voidaan kuitenkin kysyä, onko taakka -kuvan kohdalla merkittävää, että valokuva osoittaa oikean tapahtuman tai hetken todellisuudesta.

Katsojan kulttuurisesta tai yhteiskunnallisesta taustasta huolimatta, ihmishahmo tunnistetaan valokuvasta nopeasti. Kuvattavan ihmishahmon elekieli, asento ja ilmeet vaikuttavat myös vahvasti siihen, minkälainen tunnelma katsojalle kuvasta välittyy. Yhdistämme ihmisten ilmeet ja asennot helposti mielikuviin koko kuvasta. Semiotiikassa tutkitaan kasvojen ilmeitä merkityksen antajina ja tässäkin tapauksessa suurin osa kuvan tulkinnosta tulee todennäköisemmin kuvassa olevasta ihmisestä. Tämän vuoksi valokuvaa pidetään usein universaalimpana kielenä kuin sopimuksenvaraista verbaalikieltä. Mitä kuvallisia konnotaatioita kuvasta sitten on poimittavissa? Maapallo kuvallisena elementtinä sisältää monia erilaisia merkityksiä. Todennäköisimmät konnotaatiot voisivat olla: ahdistus, taakka, paino, maailma, suru...ja jne. Taakka -kuvan kohdalla tulkinnat ja mielikuvat ylittävät yksinkertaisen kuvan

maailman. Kuvalla näyttäisi olevan myös mahdollisuus konnotaatioiden tasolla työskentelyyn.

Taakka -kuvassa on nähtävissä myös kuvallisen metaforisuuden mahdollisuus. Käsittelin valokuvan metaforisuutta teoriaosuudessa, jossa lainasin Seppäsen ajatuksia siitä, onko kuvalla mahdollisuutta metaforisiin tulkintoihin. Koska tämän kuvan ajatus lähti metaforisesta verbaalikielen ilmaisusta, on mielekästä pohtia voiko itse kuva olla metaforinen. Kuten Seppänen (2001, 96) totesi: "on valokuvan metaforisuus yksi valokuvan konnotaation aspekteista"(Seppänen 2001, 96). Verbaalikielen metaforinen ilmaisu: "Hän kantaa maailman painoa harteillaan", voidaan nähdä myös pelkässä valokuvassa. Ajatellaan maapalloa maailman symbolina, ja kun kuvan ihminen on lannistuneessa asennossa, hartioiden päällä maapallo, on tämä metafora yksi mahdollinen konnotaation aspekti, mikä kuvasta voisi nousta mieleen. Kuitenkin on mahdollista, että kuvan digitaalinen muokattavuus on vienyt kovalta sen indeksistä arvoa ja näin ollen osa valokuvan semioottisesti tärkeistä ominaisuuksista on hävinnyt. Näiden ominaisuuksien häviäminen heikentää ehkä myös muiden semioottisten ominaisuuksien voimaa. Seppänen (2001,47) toteaa pohdinnassaan, että juuri valokuva on esittämisen väline, joka kykenee häilymään realismin ja surrealismien välimaastossa. *Taakka* -kuvan kohdalla kyse on siitä, että valokuvan indeksisyys ja ikonisuus rajoittavat metaforan vaatimien paradigmaattisten siirtymien määrää. Toisaalta kuvan surrealismi on se aspekti, joka vetoaa katsojan mielikuvitukseen ja antaa kuvalle myös metaforisen ulottuvuuden. *Taakka* -kuvan semioottisessa analyysissä nousee esiin piirteitä, joilla on mahdollisuus tuottaa useampia mielikuvia katsojan mielessä kuin mitä kuvan pintaprosessointi mahdollisesti näyttäisi. *Taakka* -kuva saattaisi näin ollen toimia aiheen kannalta "oikeiden" ajatusten herättäjänä ollessaan irrallaan tekstistä. Vaikka kuva esittää osittaisen surrealismien avulla *taakkaa*, on sen yhteys ilmaistavaan asiaan jollakin tavalla suurempi kuin verbaalikielen ilmaisu *taakka*. Näin ollen *taakka* -kuva eroaa aiemmista kuvista sen konkreettisemmän olemuksensa vuoksi.

5.1.4 Blackout

Määrittelin jo luvussa neljä blackout -sanana ongelmallisuutta. Verbaalikielen terminä sana on vierasperäinen ja näin ollen sanan semioottisten merkitysten määrittely

vaikeutuu. Väitöskirjan kirjoittajan käyttää kuitenkin termiä viitaten kiireessä ilmenevän huomion hajaantumiseen, unohtamiseen ja keskittymiskyvyn häiriytymiseen.

Aivan kuten vankila -kuvassa, on blackout -kuvan hallitseva väri musta. Musta peittää suurimman osan kuvan pinta-alasta. Kuva on kolmen muun kuvan tavoin mustavalkoinen. Kuva on pystykuva. Kuvan keskellä sijaitsee kuvan suurin elementti, mallinukan pää. Kasvot on kuvattu sivusta, niin että nuken katse suuntautuu vasemmalta oikealle. Nuken pää jakautuu kahteen osaan. Nuken päälaki on "haljennut" irti kasvoista ja sijaitsee noin sentin irrallaan nuken otsasta.

Kuvan denotaatio löytyy sen formaaleista muodoista. Konnotaatioiden löytäminen on hankalampaa. Konnotaatioita voi löytyä todella monia katsojasta riippuen. Miten sitten kuvan indeksisyys ja ikonisuus? Kuva esittää mallinukan kasvoja ja on tässä mielessä ikoninen. Kuitenkin mietittäessä tulosluokan termiä, ei kuvan indeksisyys tai ikonisuus viittaa millään lailla blackout -sanaan. Kuvasta on nähtävissä, että sen tekotapa ei ole vastannut suoran valokuvan kuvaustapaa ja näin ollen valokuva lähestyy enemmän piirroskuvaa. Voidaan tietenkin miettiä mallinukan aiheuttamia konnotaatioita, joista yleisin on varmasti ihminen. Lähikuva mallinukesta viittaa ihmiseen ja lähikuvaan ihmisestä. Kuitenkin kuva ilman tekstiä ja väitöskirjan kontekstia tuo varmasti niin erilaisia mielikuvia katsojalle, että kuvan vaikeaselkoisuus voi jättää paljon aukkoja tarinaan, ja kuvan kykyyn puhua ilman tekstiä. Verbaalikielen sana blackout ja tätä sanaa kuvaava kuva ovat semioottisesti vaikeita määrittellä ja näin ollen katsojan tulkinnat kuvasta sekä termistä voivat jäädä hyvinkin pinnallisiksi.

5.1.5 Yhteenveto

Tässä luvussa olen yksitellen käsitellyt jokaisen kuvan semioottisia ominaisuuksia. Tarkoituksena on ollut löytää kuvan ja sitä määrittävän tekstin väliset yhtäläisyydet sekä eroavaisuudet. Onko kuvalla mahdollisuutta kertoa tarinoita ilman tekstiä? Tätä kysymystä olen käsitellyt irrottaen kuvat kontekstistaan ja miettinyt kuvien semioottisia ominaisuuksia sekä niiden luomia mielikuvia. Määrittelyt kuvien kohdalla ovat vaihdelleet suuresti. Määrittelyjen aikana on havaittu, että osaa kuvista on helpompi tulkita kuin toisia. Kuvien semioottiset ominaisuudet ja vahvuudet ovat hyvin erilaiset. Toiset kuvat ovat yksinkertaisempia ja näin ollen helpommin tulkittavissa itsenäisinä

teoksina. Valokuvan omimmat semioottiset ominaisuudet, kuten ikonisuus ja indeksisyys ovat joidenkin kuvien kohdalla joutuneet väistymään. Tämä on todennäköisimmin johtunut kuvien digitaalisuuden läsnäolosta ja kuvamanipulaation käytöstä. Heikkilä muistuttaa kirjassaan kuvamanipulaatiota koskevissa keskusteluissa:

...kuvankäsittelyohjelmien mahdollisuuksia käytetään.. ennen kaikkea kuvituskuviissa, koska käsiteltyjen uutiskuvien on pelätty tuhoavan uutiskuvien uskottavuuden. Voi kuitenkin kysyä, onko käsitelty valokuva loppujen lopuksi sen epäaidompi tai epätodempi kuin valokuva, joka on otettu varta vasten medialle rakennetusta tiedotustilaisuudesta. (Heikkilä 2006, 68.)

Väitöskirjan kuvituksen kannalta tuntui tärkeämmältä välittää kuvan kautta sanomaa, kuin pohtia sen totuudellisia ulottuvuuksia. Valokuva on harvinainen näky väitöskirjan sivuilla ja on epätodennäköistä, että kuvalle ladattaisiin samoja totuuteen liittyviä arvoja kuin uutiskuvalle. Tärkeää tämän tutkimuksen kannalta on tarkastella, mitä mahdollisuuksia kuvalla on tieteellisessä julkaisussa tekstin rinnalla. Verbaalikielen verrattuna kuvalla on rajalliset mahdollisuudet välittää informaatiota. Usein sanotaan, että kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa, mutta väitöskirjan yhteydessä tätä määritelmää on vaikea pitää totena. Kuva ei useinkaan voi todistaa oikeaksi tieteellisiä väittämiä, mikä taas tieteellisessä tekstissä on välttämätöntä. Kuvalla on kuitenkin mahdollisuus luoda mielikuvia, joihin teksti ei niin laajasti pysty. Kuvalla on ikonisuuden ja indeksisyyden vuoksi mahdollista osoittaa jotain vahvemmin todellisuuteen sidoksissa olevaa kuin verbaalikielen symboleilla. Semioottisen tarkastelun jälkeen voisi todeta, että tämän väitöskirjan kuvilla on mahdollisuus sanoa jotain itsenäisesti. Ilman tekstiä kuvat voivat jäädä hyvin irrallisiksi ja irrelevanteiksi. Hannus pohtii kirjassaan opetuskuva kahta keskeistä tehtävää näin:

Mikkonen (1978) näkee opetuskuvaalla olevan kaksi keskeistä tehtävää: välitettävän sanoman elävöittäminen ja havainnollistaminen. Elävöittävä kuva lisää kiinnostavuutta, suuntaa tarkkaavaisuutta ja ylläpitää motivaatiota. Havainnollistaa kuva puolestaan lisää sanoman ymmärrettävyyttä ja osoittaa asioita ja asiasuhteita, joita ei voida verbaalisesti kuvata. (Hannus 1996, 49.)

Havainnollistavan kuvan määritelmä sopii myös väitöskirjan kuvien määrittelyyn. Kuvan semioottiset ominaisuudet ovat abstraktien termien määrittelyssä joissakin

tapauksissa vahvemmat. Verbaalikielen kuvaileva kyky jää usein kevyeksi ja silloin kuva voi antaa lukijalle mahdollisuuden punnita väitöskirjan sanomaa.

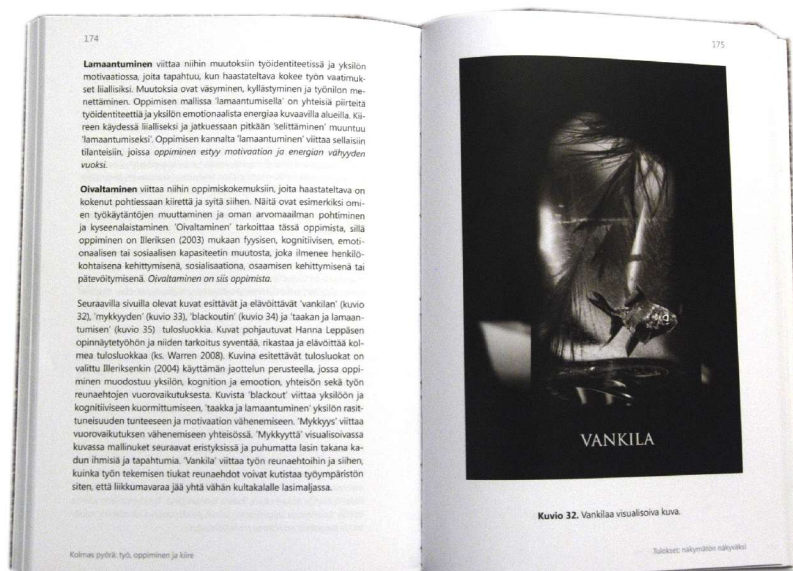
Katsotaan vielä kaikkia kuvia yhdessä. Tyyllillisesti kuvat rakentavat yhtenäisen kokonaisuuden. Kaikki neljä kuvaa ovat mustavalkoisia, päättyvät mustaan ja ovat väitöskirjan ainoita valokuvia. Kuvien mustavalkoisuus ja muiden valokuvien puuttuminen tuo kuvitukseen yhteneväisyyttä. Erojakin toki löytyy. Kolme kuvista on pystykuvia ja yksi on vaakakuva. Vaakakuva rikkoo selvää kuvallista rytmiä, joka kuvista muuten olisi syntynyt. Myös kuvien sisältö poikkeaa suuresti toisistaan. Niissä ei ole yhteistä "punaista lankaa" tai selkeää samaa elementtiä, joka toistuisi kuvasta toiseen. Näin ollen kuvat voi nähdä irrallisina esityksinä, jotka nivoutuvat yhteen, ainoastaan yhteneväisen värimaailmansa ja tulosluokkiin sijoittelunsa ansiosta.

5.2. Kuvien konteksti

Tässä kappaleessa tarkastelen sitä, miten kuvat sijoitettiin valmiin väitöskirjan sivuille ja mikä merkitys kuvien sijainnilla on niiden sanomaan. Hannus käsittelee väitöskirjassaan kuvien sijoittelun tärkeyttä tekstin ja asian ymmärtämisen suhteen. Hannus toteaa, että "kuvien osuus ajatusketjujen syntyvaiheessa on todennäköisesti sitä suurempi mitä kiinteämmin aukeaman kuvat liittyvät tekstin käsittelemään teemaan ja mitä enemmän ja useammalla tasolla ne edesauttavat keskeisen sisällön prosessointia" (Hannus 1996, 29). Samalla hän toteaa, että ajatusketju voi myös katketa häiriötekijöiden vaikutuksesta. Tällaisia häiriötekijöitä voivat olla monien tekstiaineksen puutteiden lisäksi visuaalisen toteutuksen piirteet kuten häiritsevän voimakas tai ristiriitainen kuvitus sekä tekstin ja kuvien aidon vuorovaikutuksen puuttuminen tai se, että kuvitus ja teksti vaikeuttavat toistensa prosessointia.

Kuvat esiintyvät väitöskirjan sivuilla 175 - 178. Kuvat on sijoitettu luvun viisi loppuun. *Takkaa* visualisoivan kuvan jälkeen alkaa väitöskirjassa luku kuusi, joka käsittelee väitöskirjan tutkimuksen tuloksia ja niistä saatuja johtopäätöksiä. Kuvat on asetettu perättäisille sivuille niin, että *vankila* -kuva aloittaa kuvasarjan ja esiintyy aukeaman sivujen (175-176) oikean puoleisella sivulla. Seuraavalta aukeamalta löytyvät *mykkyys* ja *blackout*. Aukeamalta 178-179 paljastuu lopuksi *taakkaa* visualisoiva kuva. Kuvasarja alkaa heti tulosluokkien määrittelyn jälkeen. Paikka on looginen, sillä

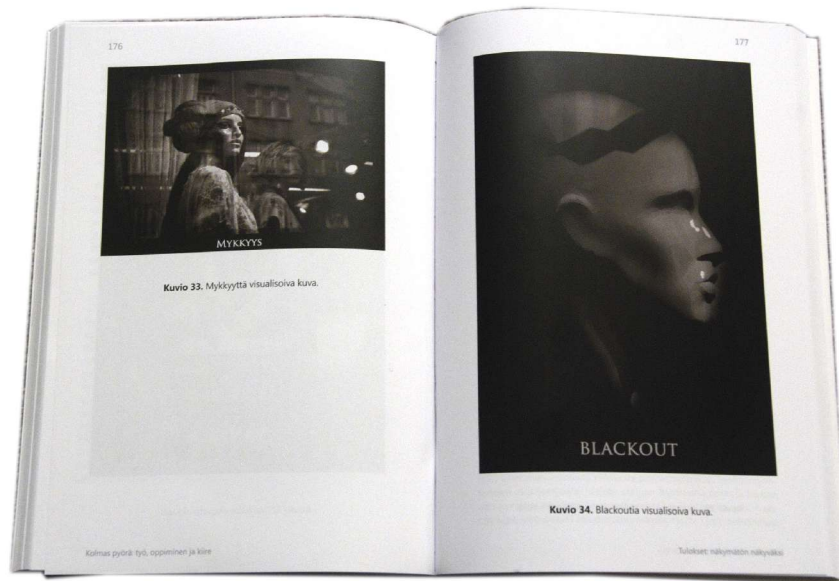
tulosluokkien tarkastelun jälkeen katsoja voi luontevasti siirtyä tulosluokkiin tehtyjen kuvien äärelle. Väitöskirjan sivulla 174, ennen vankila -kuvaa, kertoo väitöskirjan kirjoittaja suhteellisen tarkasti siitä, mihin kuvat väitöskirjan sivuilla viittaavat. Kirjoittaja havainnollistaa myös selvästi, miksi tällaiset kuvat väitöskirjan sivuilla näkyvät. Kirjoittaja on myös verbaalikielen avulla selittänyt vankila - ja mykkyys -kuvaa, jotta lukija ymmärtäisi kuvien merkityksen. Miten kuvien verbaalinen selittäminen vaikuttaa lukijan tulkintaan kuvista?



Aukeama 174-175.

Kuvan sanoman kannalta hyvältä näyttää se, että kuvat ovat sijoitettu peräkkäin ja lähelle toisiaan. Niiden mustavalkoinen värimaailma tekee niistä tyyllisesti samankaltaisia, jolloin ne muodostavat visuaalisen kokonaisuuden. Ongelma kuvien asettelussa peräkkäin on se, että kuvia selatessa lukijan mielestä häviää nopeasti asiayhteys sisältöön, joihin kuvien oli tarkoitus viitata. Kuvat eivät sijaitse niin lähellä tulosluokkien määrittelyjä, että määrittelyihin olisi nopea palata vain katsetta

siirtämällä. Toinen ongelma sijoittelussa on, että mykkyys -kuva jää irralliseksi sarjasta; syy siihen löytyy sen erilaisesta asemoinnista. Mykkyyttä esittävä kuva oli muista kolmesta kuvasta poiketen vaakakuva. Kun muut kuvat täyttävät oman sivunsa aukeamilla, jää mykkyys -kuva roikkumaan kuin irrallaan valkoisen sivun ylälaitaan. Kuvasarjan katselurytmi saattaa näin ollen yhden vaakakuvan vuoksi rikkoutua. Tekstin luettavuuteen vaikuttaa paljon tekstin taitto. Taitto vaikuttaa myös kuvasarjojen katseluun. Luemme tekstiä tietyllä rytmillä ja toivomme kuvien jatkavan tätä rytmiä. Tämän kuvasarjan kohdalla tuntuu, että taitto ei anna parasta mahdollisuutta kuvien ymmärtämiseen ja analysointiin.



Aukeama 176-177.

Tarkastellaan seuraavaksi tekstin ja kuvan välistä suhdetta kirjan taitossa. Kirjoittajan pelkona oli, etteivät kuvat avaudu nopeasti lukijoille, ja että kuvat jäävät liian etäiseksi lukijoille. Tätä keskustelua analysoin tarkemmin luvussa neljä. Nyt näyttää siltä, että tämä sama huoli on jatkunut myös kuvien väitöskirjaan sijoittelun suhteen. Kuville on annettu kuvateksti, jonka lisäksi kuviin on vielä kirjoitettu tulosluokan nimi. Alunperin ajatuksena oli, että kuvat eivät saisi olla liian alleviivaavia tai suorina, mutta nyt tämä alleviivaus tehdään vahvasti tekstin avulla. Kuvat ovat niin tarkasti sidottuja

tulosluokkiinsa ettei lukija voi missään vaiheessa erehtyä kuvan merkitsevän jotakin tulosluokista poikkeavaa. Hannus (1996, 141) kuitenkin toteaa tutkimuksensa tuloksissa, että oppikirjan kuvia katsottiin enemmän ja niihin kiinnitettiin enemmän huomiota, jos kuvista löytyi kuvateksti. Kuvien katsomisen kannalta kuvatekstit voivat siis olla myös hyvä asia. Kuvaan kirjoitettu tulosluokan nimi tuntuu kuitenkin alleviivaamiselta. Kuvan pinta-alan sisälle sijoitettu teksti rikko omalla olemassa olollaan kuva pinta-alaa, jolloin teksti tunkeutuu kuvailmaisun alueelle. Mitä tulkintoja lukija pystyy tekemään kuvasta, jonka päälle on kirjoitettu sana *vankila*. Tässä suhteessa kuva jää täysin alisteiseksi tekstile, jolloin katsojan on vaikea tuottaa kuvasta uusia tulkintoja. Hannus (1996, 64) toteaa tutkimuksessaan, että visuaalisen aineksen ymmärtäminen ei ole lainkaan niin sidottu käsittelyjärjestykseen kuin tekstiaineksen. On ajateltavissa, että kuva itsessään sisältää monta tulkintaa, jotka aktivoituvat katsojassa hänen nähdessään kuvan. Kuvan itsensä tuottamille tulkinnoille ei ole suurta merkitystä sillä, missä järjestyksessä niitä tuotetaan. Hannuksen ajatusten pohjalta voidaan olettaa, että tekstisidonnaisuudesta huolimatta voi katsoja saada erilaisia tulkintoja kuvasta. Kuvatekstit liittyvät Hannuksen (1996, 64) tulkinnoissa siihen, lisääkö kuvateksti sanoman ymmärtämistä ja auttavatko kuvatekstit tulkitsemaan kuvaa tarkemmin ja hyödyllisemmin. Jäävätkö katsojien tulkinnat lopulta tekstisidonnaiselle pintaprosessoinnin tasolle vai näkeekö katsoja kuvatekstien yli, huomaten kuvalla olevan muutakin sanottavaa.



Aukeama 178-179.

Väitöskirjan kirjoittaja on ennen ensimmäistä kuvituskuvaa kertonut lukijalle kuvien tarkoituksen väitöskirjassa. Vankila -kuvasta väitöskirjan kirjoittaja toteaa esimerkiksi näin: "Vankila viittaa työn reunaehtoihin ja siihen, kuinka työn tekemisen tiukat reunaehdot voivat kutistaa työympäristön siten, että liikkumavaraa jää yhtä vähän kuin kultakalalle lasimaljassa" (Leppänen 2011, 174) Kirjoittaja on selittänyt kuvan teeman ja haetun merkityksen valmiiksi ennen kuin katsoja on ehtinyt tehdä omat tulkintansa kuvasta. Hannus kuitenkin muistuttaa, että kuvien katseluun sivuilla ei päde mitään tiettyä järjestystä ja näin ollen katsoja on voinut nähdä aukeamalle avautuvan kuvan ennen kuin on ehtinyt lukea kirjoittajan määritelmät kuvasta. Hannus toteaa oppikirjan aukeaman kuvituksen käsittelystä: "muuten oppikirjan aukeaman kuvien käsittely voi olettaa tapahtuvan suhteellisen satunnaisessa järjestyksessä, johon vaikuttavat todennäköisesti eniten tekstin tulkinnasta nousevat keskeiset sisällöt ja teemat, joiden kuvallista vastinetta tutkitaan, jos niistä on aukeamalla kuvallinen vastine" (Hannus 1996, 30). Tämän mukaan paras paikka kuvitukselle olisi ollut tulosluokkien välittömässä läheisyydessä. Tulokinnan mukaan kuvateksti kuvan alla puolustaa paikkaansa, mutta mikä on itse kuvassa olevan tekstin merkitys. Tästä päästäänkin tekstin ja kuvan väliseen eroon, ja nimenomaan väitöskirjan tekstin ja kuvan väliseen ristiriitaan. Väitöskirjan teksti, tieteellinen julkaisu, ei saa sisältää arvailujen varaan

jääviä elementtejä tai selittämättömiä tulkintoja. Tieteellisen tekstin noudattaessa omaa avointa verbaalikielen malliaan, on kuvitus jäänyt osittain sen jalkoihin. Tieteellisessä tekstissä vaikeiksi jääneet termit selitetään ja pohjustetaan niin hyvin, ettei lukijalle jää missään vaiheessa epäselväksi tutkimuksen tarkoitus ja siitä tehdyt johtopäätökset. Valokuva operoi eri merkityksenantotasolla. Sen työkaluja ovat indeksisyys, metonymisyys ja metaforisuus, eikä sen tarkoituksena ole selittää tapahtumia ja asioita tieteellisen tarkasti. Tähän selittävään työhön tieteellinen tutkimus on visuaalisesta maailmasta ottanut käyttöönsä erilaiset graafiset esitykset sekä taulukot. Valokuvan tehtävä väitöskirjassa oli herättää mielikuvia ja ajatuksia väitöskirjan tutkimustuloksista. Kuvituksen tarkoitus oli tuoda uusia näkökulmia tutkimukseen, mutta näyttää siltä, että kuvitus on tieteellisen verbaalikielen avulla sidottu tiukasti tekstin kanssa samaan merkityskenttään.

Hannus (1996, 137) on tutkimuksensa tuloksissa saanut vastauksen siihen, mikä merkitys kuvituksella on oppikirjassa ja miten se vaikuttaa luettavan asian ymmärtämiseen. Mitä kuvalla voi oppikirjassa sanoa? Tutkimuksen ensimmäisenä päätuloksena oli, että eniten kuvitus tehosti sisällön faktojen muistamista ja sisällön ymmärtämistä. Tämän tuloksen perusteella jää siis toivo siitä, että väitöskirjan tekstin valta-asemasta huolimatta kuvalla voisi olla jonkinlainen tarina kerrottavanaan. Tekstin ja kuvan sijoittelun suhteesta siirrytään kuvien narratiiviseen ulottuvuuteen.

5.3. Narratiivinen ulottuvuus

Tässä luvussa käsittelen kuvan ja tekstin välistä suhdetta väitöskirjassa, ja yritän Seija Ridellin sisäistekijä/sisäislukija teorian avulla löytää narratiivisia elementtejä kuvituksesta. Seppänen (2001, 107-123) on kirjassaan käyttänyt Ridellin erottelua lehtivalokuvaan. Seuraavaksi tarkastelen sopiiko Ridellin teoria myös väitöskirjan kuvitukseen. Kuten Seppänen kirjassaan toteaa: "on lehtivalokuvan asema uutisten merkityksiä rakentavana elementtinä tunnustettu, mutta silti valokuvan tehtävä uutisessa tulkitaan usein alisteiseksi"(Seppänen 2001, 104). Väitöskirjan kuvituksen tutkimus on vähäistä, mutta muiden tekstikuvitusten pohjalta voidaan olettaa, että väitöskirjan kuvituksen lähtökohdat ovat suunnilleen samat.

Käytettäessä Seija Ridellin muodostamaa erottelua sisäistekijän ja sisäislukijan välillä, on mielestäni hyvä pitää mielessä Marjaana Kellan havaintoa siitä, että myös yksittäinen valokuva voi rakentaa narraatioita. Kella muistuttaa yksittäisen valokuvan rakentuvan aina kuvien armeijasta, jotka käyvät loputonta keskustelua keskenään. Vaikka kuvia väitöskirjoissa ei useinkaan näy, ovat tämän tutkimuksen kuvat vahvassa vuorovaikutuksessa muun kuvamaailman kanssa, joten tuntuu luonnolliselta käyttää yleistä teoreettista pohdintaa kuvan rooleista.

Lähdetään sijoittamaan väitöskirjan kuvitusta sisäistekijä/sisäislukija -erottelun alle. Seppänen (2001, 107) on tarkastellut lehtivalokuvaa sen tuottamisen kannalta. Miten tämä tuottaminen näkyy väitöskirjan kuvituksessa? Väitöskirjan kuvituksen tuottamisen kannalta sisäistekijä voisi kuulua jotenkin näin: 1. Sisäistekijä: Väitöskirjan käytäntöihin, sääntöihin ja konventioihin suhteutuva mielikuva ko. välineen positioista ja intentioista. Eli miten väitöskirjan kuvitusta määräävät tieteellisen tekstin lainalaisuudet ja sitä määrittävät säännöt sekä yhteisö. Sisäislukija voisi väitöskirjan kuvituksen kannalta määrittellä näin: 2. Sisäislukija: Väitöskirjan sääntöihin ja konventioihin suhteutuva oletus välineen yleisöstä ja sen odotuksista, uskomuksista ja arvoista. Mikä on väitöskirjan lukijakunta ja minkälainen suhde tällä lukijakunnalla on väitöskirjan olemukseen ja sen sisältämään kuvitukseen?

Tarkastellaan ensin väitöskirjan tekstiä. Väitöskirjan teksti on suunnattu tieteelliselle yhteisölle ja kaikille tutkimuksesta kiinnostuneille. Tutkimus käsittelee varsin ajankohtaista asiaa länsimaalaisessa kulttuurissa - kiireen ja työssä oppimisen vuorovaikutusta. Kyseessä on haastattelujen avulla toteutettu tieteellinen tutkimus, josta saadaan tuloksiksi tiedeyhteiskuntaa kiinnostavia vastauksia. Väitöskirjan teksti etenee kronologisesti ja kirja päättyy tieteellisesti todistettuihin tutkimustuloksiin. Voidaan olettaa, että väitöskirjan kuvituksen muodostumisen todellinen tekijä ei ole kirjan kuvittaja, vaan kirjoittajan ja kuvittajan välille muodostunut yhteisö. Tähän yhteisöön vaikuttaa vahvasti väitöskirjan oletettu lukijakunta, toisin sanoen Ridellin termien mukainen sisäislukija. Sisäistekijä muodostu todellisen tekijän ja julkaistun väitöskirjan väliin jännittyvistä geneerisistä konventioista, merkityksen muotoutumiseen vaikuttavista tekijöistä. Seppänen puhuu kulttuurisista konventioista, jotka määrittelevät valokuvan syntymisen ketjua ottohetkestä lähtien tai tarkasti ottaen jo ennen sitä. Palautetaan mieliin, miten kirjoittajan kommentti väitöskirjan lukijakunnasta vaikutti

lopullisen vankila -kuvan ulkoasuun. Näin ollen väitöskirjan kuvituksen muodostumiseen on vaikuttanut vahvasti Ridellin määrittelemä sisäistekijä.

Väitöskirjan kuvitusta ei voi tarkasti sijoittaa mihinkään tiettyyn valokuvan genreen. Kuvitusta tarkastellessa voidaan puhua surrealistisesta kuvamaailmasta, jolla on vähän kosketusta todellisuuteen tai dokumentaariseen valokuvaukseen. Jos verrataan Seppäsen esimerkissään käyttämää kuvamaailmaa, joka muodostui dokumentaarista valokuvista; valokuvia joiden genreen kuuluu suoraviivaisuus, manipuloimattomuus, kohteiden "todellisen olemuksen" kunnioittaminen ja tätä kautta syntyvä autenttisoiva vaikutelma - näyttäisi väitöskirjan kuvitus edustavan juuri vastakkaista valokuvan genreä. Kuvissa ei ole nähtävissä suoraviivaisuutta, manipuloimattomuutta tai kohteiden todellisten ominaisuuksien kunnioittamista. Tämän kuvituksen genre on muodostunut täysin sisäistekijän geneerisistä konventioista, sillä sen ulkomuotoon on vaikuttanut kirjoittajan antamat määritteet kuvan olemuksesta ja sisällöstä. Kuvitus ei ole pystynyt määrittelemään itse itseään, vaan sen määrittelyyn on jollakin tavalla osallistunut koko tiedeyhteisö ja tiedeyhteisön määritelmät valokuvan mahdollisuuksista tarinaa kertovana elementtinä. Ehkä pienoiseksi ongelmaksi muodostuu se, ettei väitöskirjan kuvituksesta ole olemassa selvää genreä tai mittavaa esimerkkigalleriaa. Kuvituksen kanssa operoidaan osittain tuntemattomalla maaperällä.

Miten teksti ja kuvat operoivat yhdessä? Ristiriita tekstin tyylin ja kuvituksen välillä on selvä. Teksti operoi vahvasti tieteellisten faktojen ympärillä. Sen kieli on selkeää ja se etenee junan tavoin alkuasetelmista loppupäätelmiin. Sen verbaalikieli ei harhaua maalailemaan mielikuvia vaan se esittää asiansa tieteelliselle tekstille sopivaan tyyliin tarkasti ja perustellusti. Miltä kuvitus näyttää tämän tekstin rinnalla? Kuvan ja tekstin lähempi vertailu paljastaa ristiriidan. Siinä missä teksti noudattaa realismia ja tieteellistä faktaa, on kuvitus abstrakti ja monimielinen. Kuvitus sisältää piilomerkityksiä, symboleita ja piilotettuja sanomia. Kuvituksen tarkoituksena ei ole antaa suoraa totuudellista aspektia väitöskirjan tekstiin, vaan sen tarkoitus on rakentaa eriävää maailmaa sekä mielikuvia tekstin esittämistä totuuksista. Kuvittaja on ollut vaikean tehtävän edessä, sillä se on saanut kuvitettavakseen tieteellistä faktaa sisältävän tekstin. Valokuvan tehtävä jäi ongelmalliseksi tekstin kertoessa yksiselitteisesti vastaukset tutkimuksen kannalta tärkeisiin kysymyksiin. Kiire ja työssä oppiminen ovat valokuvalla hankalia termejä ilmaista. Samalla valokuvan pitäisi työskennellä tekstin

rinnalla uskottavana esityksenä väitöskirjan tuloksista. Jos valokuva olisi toteuttanut suoria väitöskirjassa esitettyjä merkityksiä, olisi kuvituksen mahdollisuudeksi jäänyt kuvata kaavioita tai verbaalikiielestä lainattuja ilmiöitä. Tällöin kuvitus olisi toteutunut läpinäkyvänä toistona, joka tällöin toimisi yksiulotteisena tekstin rinnalla.

Ristiriita kuvan ja tekstin välillä on selvästi havaittavissa. Kuvituksen ja tekstin erilainen kerronta ruokkii vastakkaisia lukija-asemia riippuen siitä, katsooko lukija tekstiin viittaavat kuvat ensin vai syventyykö ensin verbaalikielen kerrontaan. Tarkoituksena on ollut kuvien kautta tukea tekstin sanomaa ja tuoda asiaa helpommin lukijalle ymmärrettäväksi. Vaarana tekstin ja kuvien erilaisuudessa on kuitenkin se, että ne lopulta kertovat vain omaa tarinaansa. Kuvien sijoittelu väitöskirjan lukuun tulokset, tukee osaltaan kuvien narratologiaa, sillä muun kuvallisen ilmaisun puuttuminen ja kuvien samanlainen värimaailma antavat kuville oman kerronnallisen ulottuvuuden. Kuvateksteillä on suuri merkitys, sillä niiden avulla väitöskirjan lukijan on mahdollista sitoa kuva tekstin osaksi niin, että nämä narratologisesti kaksi erilaista elementtiä tuntuvat jollakin tasolla kuuluvan sulavasti yhteen.

Lopuksi voidaan todeta Ridellin teoriaa mukaillen, että sisäistekijää on mahdoton hahmottaa kovinkaan pitkälle tukeutumalla pelkästään tekstuaaliseen tai kuvalliseen informaation. Tämän väitöskirjan kohdalla on kuvanarraatioon vaikuttanut myös suuresti tekstin ja kuvan kulttuuriset jäsennykset, valokuvan tuotannon sekä katsojien väliset konventiot. Narratiiviselta ulottuvuudeltaan väitöskirjan teksti ja kuvitus työskentelevät osittain täysin eriävässä maailmassa. Näyttää kuitenkin Ridellin teoriaa mukaillen siltä, ettei kumpikaan täysin poissulje toisen narratiivisia ominaisuuksia. Väitöskirjan kuvituksella on mahdollisuus narratiivisen työskentelyyn, kuhan muistaa sen synnyn reunaehdot ja tarkastelee kuvitusta laajemmin kuin ainoastaan keskittyen pelkkiin sen formaaleihin tai semioottisiin ominaisuuksiin. Antiessentialismin määritelmiä mukaillen on muistettava, että tämänkään väitöskirjan kuvitus ei anna vastausta suoraan sen formaaleiden tai postmodernien ominaisuuksien kautta, vaan vastaukset syntyvät näiden kahden yhteistyöstä, ja kuvien identiteetti rakentuu kulttuuristen käytäntöjen, instituutioiden sekä valokuvien välisestä keskustelusta. Väitöskirjan kuvituksella olisi mahdollisuus myös narratiiviseen tulkintaan, sillä kuvituksesta löytyy yksittäisen valokuvan tapahtumien virta ja kuvituksen synty on sidottavissa laajempaan kenttään kuin sen pelkkä ulkoinen tarkastelua osoittaa.

5.3.1 Narratiiviset prosessit

Aiemmissä kappaleissa pohdin kuvan ja tekstin välistä narraatiota ja niiden yhteistyötä väitöskirjassa. Seuraavaksi tarkastelen kuvan narratiivisia prosesseja tarkemmin sijoittaen väitöskirjan kuvia (Elina Heikkilän kirjassaan käyttämään) Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin *Reading Images (1996, 57)* teoksessa määriteltyyn visuaaliseen teoriaan, joka käsittelee kuvaa systeemis-funktionaalisen kieliteorian kautta ja operoi osittain lingvistille tutuilla käsitteillä. Kress ja van Leeuwen jaottelevat kuvallisen esittämisen prosessit kahtia, konseptuaalisiin ja narratiivisiin prosesseihin. Sivusin tätä teoriaa johdantokappaleessa, ja tarkastelen nyt tarkemmin teorian avulla väitöskirjan kuvituksen mahdollisuutta narratiivisiin ulottuvuuksiin.

Jotta narratiivisia prosesseja olisi mahdollista Kressin ja van Leeuwenin (1996, 57-58) mukaan löytää, tarvitaan kuvaan toimija. Toimijaksi kuvassa hahmottuu usein suurikokoinen tai sijaintinsa takia katseenvangitseva osallistuja. Otetaan väitöskirjan kuvituksesta esimerkiksi vankila -kuva. Kala ui suunnilleen kultaisen leikkauksen kohdalla, jolloin katsojan silmä helposti kohdistuu kalaan. Kala on myös ainut elävä elementti kuvassa, joten vankila -kuvan toimijaksi voisi Kressin ja van Leeuwenin teorian mukaan nimittää kalan. Taakka -kuvassa toimija olisi mitä todennäköisimmin ihminen, sillä teoriaa mukaillen: "jos kuvassa on ihminen hänet hahmotetaan toimijaksi"(Heikkilä 2006, 26). Toimijoista lähtee teorian mukaan vektoreita. Vektori osoittaa toiminnan suuntaa tai transaktionaalisessa prosessissa johtaa kohteeseen. Tyypillinen vektori on näin ollen jokin kuvan elementti, jota usein täydentää toimijan katseen suunta. Näin ollen vankila -kuvassa toimijana on kala, jonka katse toimii vektorina, joka kohdistuu lasipurkkiin tai ulos kuvasta. Kalan katseesta voi piirtää vektorin kalan toiminnan suuntaan. Kressin ja van Leeuwenin mukaan narratiivisen prosessin tunnistaa nimenomaan vektorista; konseptuaalisissa rakenteissa vektoreita ei ole.

Narratiivisia prosesseista tutkijakaksikko erottaa kuitenkin neljä eri lajia. 1. aktioproessit, 2. reaktioproessit, 3. verbaliset ja mentaaliset prosessit sekä 4. muutosproessit. (Kress ja van Leeuwen 1996, 57-60.) Aktioproesseja käsitelin jo vankila -kuvan ja vektoreiden avulla. Löytyykö väitöskirjan kuvituksesta muita

prosessoinnin tasoja. Katsotaan hieman tarkemmin luettelon kohtia. Reaktioprosessista pitäisi löytyä kaksi osallistujaa: reagoija ja ilmiö. Reagoijan täytyisi olla ihminen tai ainakin kvasi-inhimillinen eläin, jolla on selvästi havaittavat silmät ja ilmeikäs naama. Tässä kohdassa osa väitöskirjan kuvituksen kuvista tipahtaa todennäköisesti pois. Ainakaan blackout -kuva ei näitä kriteereitä pysty täyttämään. Reaktioprosessissa katse kohdistuu ilmiöön, joka voi olla toinen osallistuja tai prosessi. Lopulta reaktion laatua ilmaisee se, miten reagoija katsoo ilmiötä. Tämän määritelmän mukaan väitöskirjan kuvituksesta olisi löydettävissä myös reaktioprosessiot. Tämä on havaittavissa varsinkin kuvissa *vankila* ja *taakka*. Luettelon kolmas ja neljäs kohta ovat ehkä vaikeimmin havaittavissa. Verbaalisten ja mentaalisten prosessien toteutuminen on lehtikuvassa ja väitöskirjan kuvituksesta vaikeaa, sillä kuvien pitäisi sisältää tekstiä tai puhekuplia. Kuitenkin kuvan interpersoonainen metafunktion toinen muoto on väitöskirjan kuvista löydettävissä. Vankila -kuvassa kala vaatii katsojaa osallistumaan, sillä kala kohdistaa katseensa kuvan ulkopuolella olevaan katsojaan. Kuvatekstin "vankila" kanssa kuvan vektori osoittaa suoraan kuvaa katsovaa henkilöön. Neljäs kohta eli kuvan muutosprosessit tarvitsevat avukseen usein kuvasarjan. Vaikka väitöskirjan kuvituksessa on kyse kuvasarjasta, se ei sanan varsinaisessa merkityksessä esitä tapahtumien sarjaa ja ei näin ollen täytä narratiivisten prosessien luokkaa neljä. Tarkastellessa näitä neljää narratiivisen prosessin luokkaa voi todeta, että ainakin osa väitöskirjan kuvituksen kuvista toteuttaa yllä lueteltuja arvoja. Tämän teorian mukaan myös tämän väitöskirjan kuvituksen kuvilla olisi mahdollisuus narratiiviisiin prosesseihin. Osa kuvista tarttuu vain löyhästi näihin määrittelyihin ja ne toimivat teorian mukaan enemmän konseptuaalisten prosessien tavoin. Tällainen jaottelu kuvan eri osien välillä voi tuntua hankalalta ja täysin tekstilähtöiseltä, mutta tutkijakaksikon mukaan: kuva ja teksti molemmat ilmaisevat "samoja perustavanlaatuisia ja kauaskantoisia merkitysjärjestelmiä, joiden pohjalle kulttuurimme rakentuvat", mutta "eri keinoin ja toisistaan riippumatta" (Kress ja van Leeuwen 1996, 17).

Lopuksi voidaan todeta väitöskirjan kuvituksen narratiivisuudesta, että sen toteen näyttäminen on hankalaa, sillä sen ominaisuuksiin liittyy tiukasti sekä tekstin konventiot että kulttuuriset ja yhteiskunnalliset instituutiot. Olen kuitenkin yllä olevissa kappaleissa yrittänyt kahden eri teorian avulla osoittaa, että kyseessä olevan väitöskirjan kuvituksen mahdollisuudet narratiiviisiin ominaisuuksiin ovat olemassa ja osittain myös havaittavissa. Jokaisen yksittäisen kuvan kohdalla kuvanarraatio ei toteudu, mutta

katsottaessa kuvitusta väitöskirjan sivuilla sidottuna kontekstiin, on kuvien narratiiviset ominaisuudet nähtävissä tulkitessa kuvia Kressin ja van Leeuwenin sekä Ridellin teorioiden avulla

6. Johtopäätökset ja pohdinta

Lähdin tutkimuksessani liikkeelle ajatuksesta: voiko kuva kertoa omaa tarinaansa tekstin rinnalla, ja onko tätä tarinaa mahdollista kertoa ilman tekstiä. Matkan varrella kysymys kuvan ja tekstin suhteesta tarkentui - tieteellisen tekstin ja kuvan suhteiden määrittelyksi. Tutkimuksen lähtöasetelmat olivat mielenkiintoiset, sillä tutkimuskohteena oli siskoni tekemä väitöskirja, jonka kuvittajana toimin minä. Tämä asetelma osittain helpotti ja osittain vaikeutti tutkimuksen tekemistä. Hyötyä tästä asetelmasta oli ehdottomasti siinä, että kuvituksesta saadut kommentit olivat varmasti aitoja. Näin ollen pystyin paremmin hyödyntämään kirjoittajan ja kuvittajan välillä käytyjä keskusteluja. Vaikeinta työssä ehdottomasti oli löytää ne keinot, millä tarkastella omaa kädenjälkeään objektiivisesti. Nämä keinot löytyivät semioottisesta analyysistä sekä kuvan narratologiasta. Tässä luvussa palaan johdannossa esittämiini tutkimuskysymyksiin, joihin olen työni varrella kerännyt vastauksia. Pohdin ensin tutkimukseni kautta sitä, mikä on tekstin ja kuvan ero. Tämän jälkeen otan pohdintaan kirjoittajan ja kuvittajan keskusteluista nousseet, työn kannalta tärkeät "kielikuvat". Näiden pohdintojen kautta yritän lopulta vastata kysymykseen: Mitä kuvalla voi sanoa tieteellisessä tekstissä?

6.1 Mikä on kuvan ja tekstin ero?

Tässä tutkimuksessa voidaan puhua tieteellisen tekstin ja kuvituskuvan eroista. Ero on verratenkin selvä, sillä jo omissa genreissään ne edustavat toisistaan poikkeavia tyyllilajeja. Tieteellinen teksti todistaa tutkimuksen varrella saadut tutkimustulokset "oikeiksi" ja pitäviksi, kun taas kuvitus työskentelee symbolisten mielikuvien avulla. Mielenkiintoista on tarkastella tulosluokkien termien sekä kuvien semioottisia eroja. Analysoin semioottisin keinoin kuvat sekä termit luvun 5. alussa. Tarkastellessa laajemmin näitä kuvan ja tekstin semioottisia ominaisuuksia huomataan, että kuvat lainaavat itseasiassa tekstin semioottisia piirteitä. Kuvat toimivat symbolisella tasolla,

kuten kuvista *vankila* ja *taakka* on nähtävissä. Tieteelliselle tekstille yllättävää on myös se, että kirjoittajan muodostamat tulosluokkien termit ovat metaforisia. Kuvat ovat siis symbolisia ja tulosluokkien sanat metaforisia. Tieteellisessä tekstissä metaforisuus tuntuu oudolta semioottiselta ominaisuudelta, sillä metaforat työskentelevät mielikuvien tasolla, kun taas tieteellisen tutkimuksen pitäisi toimia avoimesti ja konstailematta.

Voidaan todeta, että kuvan ja tekstin erot ovat hyvinkin selkeät tarkastellessa kuvituskuvan ja tieteellisen tekstin funktioita, mutta ne toimivat osittain myös toistensa vahvuusalueilla ja näin rikkovat selkeää rajaa siitä, mitä pidetään kuvan ja mitä tekstin ominaisuuksina. Tässä tutkimuksessa kuvan ja tekstin erona voisi pitää niiden erilaista tapaa ilmaista asioita. Teksti toimii määrittelyjen tasolla ja tieteellisessä kielessä tekstin määrittelyt ovat selkeitä ja tarkkoja. Väitöskirjan kuvat eivät työskentele faktojen kautta, vaan hahmottavat väitöskirjan sanomaa mielikuvien ja symbolien avulla. Kuvan ja tekstin erot ovat selvästi nähtävissä niiden semioottisissa ominaisuuksissa, mutta tässä tutkimuksessa on merkittävää huomata niiden kyky lainata toisiltaan piirteitä säilyttäen silti omat ilmaisulliset vahvuutensa.

Kuva ei tämänkään tutkimuksen jälkeen pysty ilmaisemaan aikamuotoja tai kykene todistamaan oikeaksi tieteellisiä väittämiä. Puutteelliseksi jää myös tekstin vajavainen kyky luoda tiloja ja vahvasti tunteisiin vetoavia tarinoita. Molemmilla on kuitenkin mahdollisuus käyttää näitä eroavaisuuksia hyödykseen. Tieteellinen teksti voi hyödyntää metaforisia ilmaisuja kerronnassaan, kun taas kuva voi aiemman kuvamaailman kautta tuoda symbolisia merkityksiä kerrontaansa. Kuvan ja tekstin eroiksi selkeimmin nousevat kuitenkin niiden erilaiset semioottiset ominaisuudet sekä niiden erilaisuus narratiivisessa kerronnassa.

6.2. Mitkä nousevat tärkeiksi "kielikuviksi" kirjoittajan ja kuvittajan välisissä keskusteluissa?

Luvussa neljä käsittelin väitöskirjan kuvituksen syntyä ja kuvituksen ympärillä käytyä keskustelua. Pro gradu -tutkielmani kannalta oli merkittävää se, mikä merkitys kirjoittajan kommentilla oli kuvituksen lopulliseen ulkoasuun. Kuvituksen suunnittelu alkoi sanasta "informatiivinen". Informatiiviseksi lopullista kuvitusta ei helposti

nimeäisi. Kuvituksen sanomaan vaikuttivat voimakkaasti myös tekstit, jotka lopulta sijoitettiin kuviin ja kuvien alle. Väitöskirjan kirjoittaja halusi tekstit myös kuvien alalaitaan, kuva pinta-alan sisälle. Kuvittaja olisi halunnut jättää kuva pinta-alan vapaaksi tekstistä, mutta kirjoittajan pelkona oli, etteivät kuvat ilman tekstiä avautuisi lukijalle riittävän nopeasti. Näin sana "informatiivinen" kuvien määrittelyssä osittain toteutui. Koska kuva-alueen sisälle sijoitettiin väitöskirjan tulosluokan termi, muuttuivat kuvat informatiivisiksi.

Tärkeäksi ryhmäksi kuvituksen sisällön määrittelyssä nousi väitöskirjan lukijakunta. Kirjoittaja ilmaisi huolensa usean kuvan kohdalla siitä mahdollisuudesta, ettei kirjan lukijakunta ymmärtäisi kuvien sanomaa. Tiedeyhteiskunta jolle väitöskirja on osoitettu, tarvitsi kirjoittajan mielestä selkeämpiä apuja kuvien tulkinnassa. Näin ollen osiin kuvista lisättiin erilaisia elementtejä, ja lopuksi kuvien sisällä olevat tekstit sitovat kuvat tiukasti väitöskirjan verbaalikielen ilmaisuun. Marja Leppäsen väitöskirjan esitarkastaja kommentoi kuvitusta näin:

Luvun lopussa esitetään kuvat osasta analyysin tuloksensa saaduista luokista (vankila, mykkyys, taakka ja lama sekä blackout). Kuvat ovat sinänsä puhuttelevia, mutta niiden merkitys jää lukijalle epäselväksi. Tutkijan tulee perustella kuvien käyttö ja myös, miksi hän esittää vain osan 11 luokasta kuvina. (Eila Järvenpää 30.06.2010)

Lausunnon jälkeen kirjoittaja pohti tarkkaan, olisiko joku kuvista syytä jättää pois, ja miksi ylipäättään nämä neljä kuvaa oli kuvitukseen valittu. Lopulta kirjoittaja perustelee neljää valintaa luvussa 4. esitetyn työssä oppimisen mallin kautta. Nämä neljä luokkaa edustavat eri osia työssä oppimisen mallissa. Esitarkastajan kommentista on kuitenkin nähtävissä, ettei kirjoittajan huoli kuvien ymmärtämisen suhteen ollut turha. Tiedeyhteiskunta haluaa perustelut kaikkiin niihin elementteihin, jotka kirjan sisällä näkyvät. Näihin elementteihin laskettiin myös väitöskirjaa elävöittämään tarkoitettut kuvat. Esitarkastaja kommentoi kuvia puhutteleviksi eli niiden sanomassa on jotain, mikä herättää mielenkiinnon. Hän kuitenkin nopeasti lisää, että niiden merkitys jää epäselväksi. Tämän epäselvyyden vuoksi kuviin kirjoitettiin tulosluokkien nimet ja ennen kirjassa esiintyvää kuvitusta kirjoittaja kertoo, miksi kuvat väitöskirjan sivuilla todellisuudessa ovat. Tärkeiksi "kielikuviksi" kirjoittajan ja kuvittajan välille nousivat informatiivisuuden ja tiedeyhteiskunnan määritelmät. Nämä kaksi termiä vaikuttavat

voimakkaasti siihen, miltä kuvitus väitöskirjan sivuilla näyttää.

6.3 Mitä kuvalla voi sanoa tieteellisessä tutkimuksessa?

Kuvan rooli tieteellisessä tutkimuksessa on ongelmallinen. Kuten yllä olevasta esitarkastajan lausunnosta on nähtävissä, pitäisi kuvan olla yhtä läpinäkyvä kuin tekstin. Kuvan asema muuttuu silloin hankalaksi. Jos kuva operoi läpinäkyvästi, jää sen sanoma täysin merkityksettömäksi. Kuva ei tieteellisessä tekstissä myöskään pysty todistamaan "oikeaa" tai "väärää", ja näin se ei voi omalla kerronnallaan tuoda tiedeyhteiskuntaa kiinnostavia tutkimustuloksia.

Kuvanarraation syntyä pohdin analyysiluvussa kahdella eri tavalla, ja näitä tuloksia tarkastelemalla, näyttäisi kuvilla tieteellisen tekstin rinnalla olevan mahdollisuus narratiiviseen kerrontaan. Miten kuvanarraatio sitten syntyy? Tämän tutkimuksen kannalta näyttää siltä, että kuvanarraation syntyyn vaikuttavat suuresti kuvan sisäiset semioottiset funktiot sekä tyyli- ja laji, mitä kuva edustaa. Narratio on helpompi löytää kuvista, jotka sisältävät valmiiksi tarinallisia elementtejä. Voidaan puhua metaforisista tai metonymisista ominaisuuksista. Kuvituksen kuvista tällaisia kuvia voisivat olla *vankila* ja *taakka*. Kuvanarraation syntyyn näyttäisi vaikuttavan suuresti myös kuvan toimijan asema kuvan sisällä. Kuvanarraation syntyminen on helpompaa, jos kuvan toimija on kuvan dynaaminen vaikuttaja.

On mahdollista, että kuvituksen sanomaa jopa lisäsi ristiriita teksti- ja kuvainformaation välillä. Hannus toteaa tutkimuksensa tuloksissa, että ristiriita näiden kahden välillä vähentää kuvan merkittävyyttä. Tämän väitöskirjan kuvituksessa uskaltaisin tästä väitteestä olla eri mieltä. Tekstin ja kuvan erilaisuus narratiivisina ilmaisijoina, kuten Seija Ridellin teoriaa apuna käyttäen havainnollistin, mahdollistaa kuvan erilaisen kerronnan tieteellisen tekstin rinnalla. Näin kuva ei ainoastaan toista tekstin sanomaa, vaan tuo uuden ulottuvuuden tekstiin.

Mikä kuvan sanoma lopulta on? Kuvan tekstialisteisuus on väitöskirjasssa selvä. Syy tekstialisteisuuteen löytyy tiedeyhteiskunnan vaatimuksista, väitöskirjan sisällön suhteen, sekä kuviin sijoitetuista määrittelyistä. Teksti ei kuitenkaan onnistu viemään täysin kuvan synnyttämiä merkityksiä, vaikka se on tärkeässä roolissa kuvituksen

ymmärtämisen kannalta. Hannuksen tutkimustulokset oppikirjan kuvituksen merkityksestä ovat lähellä tämän tutkimuksen tuloksia. Oppikirjan kuvitus tehosti sisällön faktojen muistamista ja sisällön ymmärtämistä. Väitöskirjan kuvituksessa saadaan osittain samoja tutkimustuloksia. Kuvitus ei itsenäisesti kerro tarinaa, mutta tekstin rinnalla sillä on mahdollisuus elävöittää väitöskirjan sanomaa ja luoda uusia ulottuvuuksia tekstin ymmärtämiseen sekä muistamiseen.

Osa kuvituksen kuvista on semioottisilta ominaisuuksiltaan vahvempia kuin teksti. Kuvituksen narratiiviset ulottuvuudet antavat myös ymmärtää, että kuvalla olisi sanottavaa tieteellisen tekstissä. Kuva tuo oman kerronta tyyliinsä tekstiin ja näin vie tekstiä lähemmäs lukijaansa. Esitarkastaja Eila Järvenpää käytti kuvituksesta termiä puhutteleva ja hänen määrittelyyn viitaten voisi todeta: kuva voi puhutella lukijaansa tieteellisessä tutkimuksessa, mutta sen puhuttelun on tapahduttava tieteellisen tekstin luomassa maailmassa.

6.4 Pohdinta

Suoraa vastausta kuvan roolista väitöskirjassa on vaikea saada yhden tutkimuksen kuvitusta tarkastelemalla. Kysymys kuvan roolista osana tekstiä on myös hankala. Kuvan narratiivisten ominaisuuksien tutkiminen on edelleen lapsen kengissä, sillä kuvan narratiivisiin ominaisuuksiin ei usein uskota. Tutkimuksen tarkoituksena oli kartoittaa niitä mahdollisuuksia, mitä kuvalla on osana tieteellistä tekstiä. Tehtävä oli haastava, sillä aikaisempi tutkimus aiheesta oli vähäistä ja sivusi vain osittain omia tutkimuskysymyksiäni. Haastavaksi tutkimuksen teki myös sen läheisyys tutkittavaan aiheeseen. Miten säilyttää objektiivinen ote tulosten käsittelyssä ja keskustelujen analysoinnissa? Vaikeuksista huolimatta tutkimuksen tekeminen oli mielenkiintoista, ja raotti samalla ovea tiedeyhteiskunnassa tapahtuvaan keskusteluun sekä siihen minkälainen suhde valokuvaan on siskoni tiedeyhteisöllä.

Tutkimus kertoi itselle myös, kuinka monella tapaa valokuva on mahdollista nähdä osana merkityksenanto ketjua. Mielenkiintoista oli nähdä ne eroavaisuudet, mitä kuva merkitsi eri katsojille. Tärkeää oli myös havaita, miten valokuvatutkimuksen ulkopuolelta tulevat ihmiset käsittivät valokuvan roolin osana tieteellistä tutkimusta. Elämme tällä hetkellä voimakkaasti visuaalisessa kulttuurissa, mutta silti visuaalisuus ei

ole automaattisesti siirtynyt kaikkiin tiedonvälitys prosesseihin.

Jatkotutkimusta ajatellen olisi mielenkiintoista pohtia tiedeyhteiskunnan ja valokuvan suhdetta syvemmin. Toisaalta olisi myös mielekästä tutkia, miten katsojat yhdistävät visuaalisen materiaalin ja tekstin. Matti Hannus on tehnyt tämän tutkimuksen kaltaista kartoitusta oppikirjan kuvituksen avulla, mutta tämän kaltainen kartoitus sopisi myös tieteellisen kuvituksen tutkimiseen. Mielenkiintoista onkin nähdä tulevatko valokuvat lisääntymään tieteellisissä julkaisuissa, ja jos näin tapahtuu, minkälaisia kuvia tieteellisen tekstin rinnalle tuotetaan.

Lähteet:

- Elo Mika, Kekarainen Pertti, Kella Marjaana, Laakso Harri & Heli Rekula (2007): *Toisaalta tässä Here Then - valokuva teoksena ja tutkimuksena*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Wells, Liz (2004): *Photography: A critical Introduction/Third Edition*. London: Routledge
- Elo, Mika (2005): *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Berger, Arthur (200): *Media and Communication Research Methods*. London: Sage.
- Heikkilä, Elina (2006): *Kuvan ja tekstin välissä – kuvateksti uutiskuvan ja lehtijutun elementtinä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Saukko, Paula (2004): *Doing Research in cultural studies*. London: Sage.
- Seppänen, Janne (2001): *Valokuvaa ei ole*. Musta taide, Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Seppänen, Janne (2001): *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland (1985): *Valoisa huone*. Jyväskylä: Kansankulttuuri
- Ridell, Seija (1994): *Kaikki tiet vievät genreen*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Hannus, Matti (1996): *Oppikirjan kuvitus – koriste vain ymmärtämisen apu*. Turku: Turun yliopisto.
- Fiske, John (1992,2005): *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimukseen*. Tampere: vastapaino.

Wilden, Anthony (1987): *The rules are no game: The strategy of communication*.

Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (1996): *Reading images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge

Saussure, Ferdinand de (1983): *Course in General Linguistics (trans. Roy Harris)*. London: Duckworth.

Peirce, Charles Sanders (1931-58): *Collected Writings (8 Vols.)*. (Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Grossberg, Lawrence (1989): *The Circulation of Cultural Studies. Critical Studies in Mass Communication 6 (1989)*. (Artikkeli)

Leppänen, Marja (2011): *Kolmas pyörä: työ, oppiminen ja kiire*. Vaasa: Oy Arkmedia Ab.

Järvenpää, Eila (2010): *Esitarkastajan lausunto väitöskirjasta Kolmas pyörä*. 30.06.2010.

Verkkolähteet:

Chandler (1994)

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>.

Helsingin yliopisto (2006)

<http://www.helsinki.fi/semiotiikka/>