

JENNI MÄENPÄÄ

Todeksi tehty valokuva
Objektiivisuuden rakentuminen
uutiskuvajournalismissa





JENNI MÄENPÄÄ

Todeksi tehty valokuva

Objektiivisuuden rakentuminen
uutiskuvajournalismissa



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston
viestinnän, median ja teatterin yksikön johtokunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston
Pinni B:n luentosalissa 1097, Kanslerinrinne 1, Tampere,
29. päivänä lokakuuta 2016 klo 12.

TAMPEREEN YLIOPISTO

JENNI MÄENPÄÄ

Todeksi tehty valokuva

Objektiivisuuden rakentuminen
uutiskuvajournalismissa

Acta Universitatis Tamperensis 2208

Tampere University Press

Tampere 2016



TAMPEREEN
YLIOPISTO

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA
Tampereen yliopisto
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla
Tampereen yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti.

Copyright ©2016 Tampere University Press ja tekijä

Kannen suunnittelu
Mikko Reinikka

Taitto
Sirpa Randell

Acta Universitatis Tamperensis 2208
ISBN 978-952-03-0223-8 (nid.)
ISSN-L 1455-1616
ISSN 1455-1616

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1708
ISBN 978-952-03-0224-5 (pdf)
ISSN 1456-954X
<http://tampub.uta.fi>

Suomen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print
Tampere 2016



MATKANI

Tätä kirjoittaessani tulee kuluneeksi 16 vuotta siitä, kun tulin opiskelijaksi Tampereen yliopistoon vuonna 2000. Kun vuonna 2006 valmistuin visuaalisen journalismin maisteriohjelmasta, ei mielessäni edes käväissyt ajatus, että voisin joskus tehdä väitöskirjan. Gradunteosta jäi kuitenkin hyvä muisto. Ajatukset väitöskirjasta alkoivat itää muutama vuosi gradun kirjoittamisen jälkeen ohjaajani professori Janne Seppäsen sitkeällä kannustuksella. Maisteriopintojen aikana ja valmistumisen jälkeen työskentelin sanomalehtitoimittajana yhteensä parin vuoden ajan. Nuo ajat osoittautuivatkin erityisen arvokkaiksi tätä tutkimusta tehdessäni. Toimitustyössä saadut kokemukset auttoivat minua pääsemään paremmin sisään lehtikuvaajien, kuvatoimittajien ja kuva-toimitusten esimiesten työhön, jota työssäni tutkin. Entisiltä työ- ja opiskelukavereilta olen saanut myös konkreettista apua muun muassa kyselylomakkeiden testaamisessa. Kiitos teille kaikille.

Väitöskirjani vanhin artikkeli on julkaistu vuonna 2007, eli tämän kirjan parissa on vaihtelevalla intensiteetillä vierähtänyt viimeiset kymmenisen vuotta elämästäni. Väliin on mahtunut kahden lapsen syntymä ja vuosien edestä elämänkoulua. Ja kyllä, väitöskirjaa on välillä tehty kirjaimellisesti vauva kainalossa. Erityisen kriittisiä ovat olleet ne kohdat, kun olen saanut kahden kansainvälisen artikkelini vertaisarvioinnit äitiyslomilla. Yhtä artikkelia kirjoittaessani olin saanut tyttäreni Siljan vain viikkoa aikaisemmin, kun lehti toivoi uutta tekstiversiota mahdollisimman pian. Varsinkin näissä kohdissa Janne Seppänen on auttanut minua paneutumalla teksteihin perinpohjaisesti ja nopealla aikataululla niin, että artikkelit saatiin julkaistua. Olemme myös kirjoittaneet kaksi tämän kirjan artikkeleista yhdessä ja olleet kiinnostuneita samoista tutkimusaiheista. Tässä koen olleeni onnekas. Esitänkin nöyrimmän kiitokseni Jannelle. Olet ollut näiden vuosien aikana kärsivällinen, asiantunteva ja tarkkanäköinen ohjaaja. Ajattelen myös, että olet ollut korvaamaton, koska luultavasti tämä työ ei olisi koskaan valmistunut ilman sinua.

Työn loppuvaiheessa arvokkaan panoksensa antoivat esitarkastajat professori Merja Salo ja dosentti Sari Karttunen. Teidän paneutuneiden kommenttien avulla pystyin kehittämään työtäni vielä viime metreillä. Kiitos. Olen suuren kiitoksen velkaa myös monille upeille työkavereilleni, jotka ovat huolellisesti lukeneet ja kommentoineet erinäisiä tekstinraakileitani. Kiitos Kari Koljonen, Esa Reunanen, Mari Pienimäki, Heikki Luostarinen, Esa Sirkkunen, Anssi Männistö ja Pentti Raittila. Kiitos myös Laura Ahvan vetämälle tutkijaryhmä Joraukselle ja artikkelityöpaja Hiomolle, jota aikanaan luotsasi Katja Valaskivi. Näissä ryhmissä saamani vertaistuki on ollut ratkaisevan tärkeää työni edistymisessä. Kiitos tutkijaryhmä VICOMM:lle, jossa sain työskennellä kolme vuotta Suomen Akatemian rahoituksen turvin. I wish to thank the European Media and Communication Doctoral Summer School (ECREA) in 2012 in Slovenia for the two weeks that furthered my work enormously. Special thanks to Ebba Sundin and Ilija Tomanić Trivundža for your perceptive commenting of my work. Apurahoista kiitän Suomen Kulttuurirahastoa, C.V. Åkerlundin säätiötä, Suomen valokuvataiteen museon säätiötä ja Tampereen kaupungin tiederahastoa.

Lähimpää ja aidoimmillaan eri vaiheitani on myötäelänyt rakas mieheni Matti. Kiitos näiden vuosien aikana sinulta saamastani tuesta, yliopistomaailman koukeroiden avaamisesta ja erityisesti vanhemmuuden ja arjen tasapuolisesta jakamisesta. Olen myös kiitollinen yhteisestä kiinnostuksestamme valokuvaan. Ne monet jaetut valokuva-aiheiset linkit ja niistä käymämme keskustelut ovat antaneet minulle uusia näkökulmia tutkimukseeni. Ei lopeteta niitä, vaikka kirja onkin nyt kansissa. Lapsiani Viljamia ja Siljaa kiitän siitä suunnattomasta ilosta, jota olette elämäni tuoneet. Kiitos rakkaimpani, että muistutatte minua joka päivä asioiden tärkeysjärjestyksestä ja hetkessä elämisestä. Ja matka jatkuu!

Tampereen Annalassa 4.9.2016

Jenni Mäenpää

TIIVISTELMÄ

Valokuvaa luonnehditaan usein todenmukaiseksi niin arkipuheessa kuin valokuva-teoreettisessa keskustelussa. Väitettä perustellaan esimerkiksi sillä, että valokuva esittää vain sen, mitä kameran edessä on ollut. Kun pohditaan, mikä erottaa valokuvan muista kuvallisen esittämisen tavoista, törmätään usein todenmukaisuuden kysymyksiin. Valokuvateoreettista keskustelua jakavat kuitenkin eri suuntiin vetävät käsitykset siitä, miksi todenmukaisuus liitetään niin vahvasti valokuvaan. Valokuvantutkijat ja valokuvaajat ovat yli vuosisadan ajan esittäneet erilaisia näkemyksiä siitä, liittyykö todenmukaisuus enemmän valokuvan olemukseen valon piirtämänä jälkeen vai valokuvan kulttuurisiin käytäntöihin. Kun valokuva esiintyy journalismin kontekstissa, se törmää myös toisesta suunnasta tulevaan todenmukaisuuskeskusteluun. Kuvajournalismi asettaa valokuvalle tavoitteita todenmukaisesta uutisoinnista. Nämä tavoitteet, ja jopa vaatimukset, kytkeytyvät objektiivisuuteen, jota pidetään journalismin ammattieettisenä arvona, normina ja ideaalina.

Väitöskirjassani, *Todeksi tehty valokuva*, tarkastelun kohteina ovat suomalaiset kuvajournalismin ammattilaiset, kuten lehtikuvaajat, kuvatoimittajat, kuvankäsittelijät ja kuvatoimitusten esimiehet. Tutkimuksen keskeiset kysymykset liittyvät siihen, miten kuvajournalismin ammattilaiset puhuvat valokuvien todenmukaisuudesta ja miten tämä puhe todentuu käytännön työssä. Kun ammattilaiset määrittelevät ja tekevät rajanvetoja esimerkiksi siitä, mikä heidän mielestään on hyvää kuvajournalismia, he tuottavat ja uusintavat samalla käsitystä ammattinsa arvoista. Tutkimuksen aineistoissa ammattilaisten puheessa korostuvat journalismin objektiivisuuteen liittyvät luonnehdinnat, kuten totuudellisuus, dokumentointi ja faktapohjainen informointi.

Kysymys journalismin objektiivisuudesta on moniulotteinen. Se on liitetty yleisimmin länsimaisten demokratioiden käsitykseen journalismista, joka raportoi faktat vääristelemättä ja pysyttelee mahdollisimman neutraalina suhteessa erilaisiin intressiryhmiin ja vaikutusryhtyksiin. Objektiivisuus on myös historiallinen käsite, jonka merkitykset ovat vaihdelleet eri aikoina. Objektiivisuutta on pidetty journalismin

historiassa välillä erittäin keskeisenä ja toisinaan tarpeettomana taakkana, joka johtaa mekaanisten rutiinien noudattamiseen toimituksissa. Nämä rutiinit saattavat toimia toimitustyössä normien noudattamisen apuvälineinä mutta ne saattavat myös jäykistää journalismin tekemistä niin, että journalistit eivät kykene riittävästi irrottautumaan kaavoista ja reagoimaan ympärillä tapahtuviin muutoksiin. Tämä puolestaan voi rapauttaa median uskottavuutta. Paradoksaalisesti voikin todeta, että ideaali, joka alun perin omaksuttiin parantamaan median uskottavuutta ja erottamaan journalistit erilaisista etuja ajavista tahoista, on joissain tapauksissa kääntynyt itseään vastaan.

Syitä objektiivisuuskäsitysten muutoksiin voi löytää tarkastelemalla laajempaa yhteiskunnallista kehitystä, jossa kulloinkin vallitsevia arvoja journalismi heijastelee. Journalismin objektiivisuuden synty Euroopassa ja Yhdysvalloissa voidaan paikantaa 1900-luvun alun vuosikymmeniin. Kaupungistuminen ja teollistuminen olivat synnyttäneet yhteiskunnallisen tilanteen, jossa uskottiin auktoriteetteihin ja asiantuntijoihin ja tietoa tuottavat yhteiskunnan instituutiot olivat suhteellisen vakaita. Journalistien odotettiin olevan tapahtumien neutraaleja raportoijia, jotka pyrkivät toiminnallaan vaikuttamaan asioihin mahdollisimman vähän. Journalistit näkivät valokuvien arvon nimenomaan niiden mahdollistamassa todellisuuden jäljentämisessä eikä niinkään kuvien avulla tulkitsemisessä. Suomessa journalismin objektiivisuuden ihanteita alettiin omaksua hiljalleen puoluelehdistön hiipumisen myötä noin 1930-luvulta alkaen. 2000-luvun journalismi toimii sen sijaan hyvin erilaisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa. Asiantuntijatietoa kyseenalaistetaan ja tietoa luodaan ja muokataan yhä uudelleen ihmisten välisissä keskusteluissa. Aiemman valistamisen ja tiedottamisen sijaan journalismin tehtäväksi onkin tullut keskustelualustan tarjoaminen ja keskustelujen virittäminen. Perinteisen tiedonvälityksen rinnalle on myös tullut kaupallisia arvoja, jotka ajavat journalisteja tekemään mahdollisimman kiinnostavaa ja yleisöä palvelevaa sisältöä. Journalismin objektiivisuuspyrkimykset ovat saaneet viime vuosikymmeninä osakseen yhä enemmän kritiikkiä. Osa tutkijoista ja journalismin ammattilaisista on sitä mieltä, että objektiivisuuden ymmärtäminen perinteisessä mielessä on tullut tiensä päähän, ja se on joko uudelleenmääriteltävä tai sen tilalle on löydettävä kokonaan uusi normi.

Journalistien toimintaympäristö on myös viime vuosikymmeninä muuttunut perustavanlaatuisesti. Se on seurausta muun muassa yhteiskunnan toimintojen ja palveluiden digitalisoitumisesta noin 1980-luvun lopulta alkaen. Kuvajournalistisessa työssä keskeinen digitalisoitumisesta seurannut muutos liittyy kamera- ja tietoliikenneteknologiaan. Kuvien jälkikäsitteily (esim. rajaaminen sävyjen- ja valkotasapainonsäädöt) on siirtynyt pimiöistä tietokoneen ruudulle ja filmikamerat on korvattu digitaalisilla kameroilla. Verkkolehden syntyminen on tuonut perinteisten lehtikuvaajien työhön

videokuvaamisen, ja siten monista 2000-luvun lehtivalokuvaajista on tullut myös liikuvan kuvan ammattilaisia. Lisäksi yhteiskunnan verkottuminen ja mobiililaitteiden, kuten kännykkäkameroiden, yleistyminen on tehnyt valokuvista jokapäiväistä kuvavirtaa ja mahdollistanut tavallisten kansalaisten ottamien kuvien pääsyn julkisuuteen tiedotusvälineiden tai sosiaalisen median välityksellä. Tämä on luonut valokuville uudenlaisia käyttötarkoituksia, kuten jakaminen tai identiteetin rakentaminen, ja haastanut myös ammattilaiset miettimään uudelleen ammatillisuutensa perusteita ja rajoja.

Tutkimuksen aineistot koostuvat haastatteluista ja kyselylomakevastauksista, joissa keskitytään kuvajournalismin digitalisoitumiseen ja sitä seuranneisiin muutoksiin. Ensimmäisissä haastatteluissa ammattilaiset määrittivät hyvää kuvajournalismia ja kertoivat lehtikuvien tekemisen prosessista. Toisessa haastatteluaineistossa kartoitettiin verkkovideoiden tekemistä vuonna 2008, kun videotuotanto oli suomalaisissa lehdissä vielä melko uutta. Kolmas aineisto liittyy suomalaisten lehtien kuvankäsittelyyn. Se kerättiin verkkomuotoisella kyselylomakkeella, jossa vastaajat ottivat kantaa erilaisten kuvankäsittelyesimerkkien hyväksyttävyyteen. Analyysimetodeina on käytetty paitsi laadullisia myös tilastollisia menetelmiä, kuten perusjakaumien ja ristiintaulukointien tulkitsemista. Haastatteluaineistoihin on sovellettu laadulliselle tutkimukselle tyypillistä sisällönerittelyä, jonka tuloksena aineistoa on teemoiteltu ja jäsennetty etsimällä haastateltavien lausumista toistuvia elementtejä.

Ammattilaisten puhetta journalististen valokuvien todenmukaisuudesta tarkastellaan tässä työssä yhtäältä hyvin läheisesti työkäytäntöihin kytkeytyvinä diskursseina. Toisaalta tätä käytännön työhön liittyvää puhetta valotetaan teoreettisesti eri näkökulmista. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys ammentaa aineksia journalismin tutkimuksesta ja valokuvateoriasta. Väitöskirja koostuu neljästä vertaisarvioidusta artikkelista sekä niistä yhdistävästä teoreettisesta ja taustoittavasta osasta. Jokainen artikkeli lähestyy kysymystä valokuvan todenmukaisuudesta eri suunnasta.

Ensimmäisessä artikkelissa pohditaan journalismin objektiivisuuskäsitystä ja journalistisessa työssä vallitsevaa ristiriitaa toimitustyön ideaalien ja käytännön välillä. Näkökulmaa avarretaan ottamalla mukaan esimerkkejä tieteen objektiivisuuskäsityksen muutoksista historian eri aikoina. Artikkelissa vahvistuu käsitys journalismin objektiivisuuden historiallisuudesta ja muuttuvuudesta. Valokuvan keskeinen rooli journalismille tulee ymmärrettäväksi valokuvan ominaisuuksien ja journalismin ideaalien valossa.

Toisessa artikkelissa pureudutaan journalistiprofessioon ja ammatin ideaaleihin. Artikkelissa keskustellaan aineistoesimerkkien avulla siitä, miten ammattilaiset soveltavat ammattinsa perinteisiä ideaaleja, kuten objektiivisuutta, käytännön kuvajournalistisessa työssä tapahtuneisiin muutoksiin. Esimerkkinä mainittakoon niin sanottu pi-

miösääntö, jonka avulla vanhemman polven kuvajournalistit perustelevat digitaalisessa kuvankäsittelyssä tekemiään ratkaisuja pimiöajan käytännöillä. Esimerkit osoittavat, miten uudet käytännöt asettuvat osaksi historiallista jatkumoa eivätkä siten uhkaa objektiivisen journalismin ihannetta.

Kolmas artikkeli tarkastelee kuvajournalismin ammattilaisten puhetta siitä näkökulmasta, miten ammattilaiset itse, usein vapaaehtoisesti, asettuvat osaksi tiettyjä ammattikäytännöissä vallitsevia normeja. Kiinnostuksen kohteena on myös se, miten he puheensa ja työssä tekemiensä valintojen kautta osallistuvat kuvajournalismia koskevan tiedon tuottamiseen. Artikkelin näkökulmat liittyvät ranskalaisen filosofin Michel Foucault'n valtaa koskeviin teoretisointeihin.

Neljännessä artikkelissa keskitytään siihen, miten ammattilaiset perustelevat kuvankäsittelyssä tekemiään ratkaisuja. Artikkelin yhtenä johtopäätöksenä esitetään, että kuvajournalistisista työkäytännöistä on löydettävissä samanlaisia rituaalinomaisia piirteitä, jollaisia sosiologi Gaye Tuchman löysi kirjoittavien toimittajien työkäytännöistä jo 1970-luvulla. Tuchmanin mukaan esimerkiksi uutistekstin suorat lainaukset ja auktoriteetteihin nojautuminen ovat strategisia rituaaleja, joilla objektiivisuuden vaikutelmaa luodaan uutistyyössä.

Tutkimuksen kokoavina johtopäätöksinä esitän, että journalismin ammattikäytännöissä käydään jatkuvaa neuvottelua siitä, mikä on objektiivinen uutiskuva. Kuvajournalismin objektiivisuus rakentuu paitsi suhteessa ulkopuoliseen todellisuuteen myös vahvasti suhteessa alan ammatillisiin normeihin. Tukeutumalla alalla vallitseviin sääntöihin ja vakiintuneisiin käytäntöihin ammattilaiset voivat hallita työnsä ideaalien ja käytännön välisiä ristiriitoja ja oikeuttaa tekemänsä ratkaisut osaksi objektiivista journalismia. Nämä säännöt ja käytännöt ovat osittain julkilausuttuja mutta suurelta osin myös hiljaiseen tietoon ja kokemukseen perustuvia ja siten vaikeasti tavoitettavia. Käytännöissä on paljon rutiininomaisuutta, kuten esimerkiksi edellä mainittu pimiösääntö osoittaa. Lisäksi ammattilaisten tekemät ratkaisut kytkeytyvät monin tavoin valtaan. Valta on läsnä esimerkiksi tilanteissa, joissa kuvajournalismin ammattilaiset sopeutuvat alalla vallitseviin normeihin tai luovat niitä tai pyrkivät ammattietiikkansa avulla erottautumaan amatööreistä. Vallasta on kyse erityisesti silloin, kun ammattilaiset määrittelevät, millä ehdoilla tuotetut ja minkälaiset valokuvat kuvittavat päivittäin näkemiämme uutisia. Viime kädessä he siis määrittelevät, mikä on milloinkin tietämisen arvoista ja journalistisessa mielessä totta.

Avainsanat: kuvajournalismi, valokuva, sanomalehdet, journalistiprofessio, journalistin ammattietiikka, kuvajournalistinen työ, journalismin tuotannontutkimus, valokuvatutkimus.

ABSTRACT

Jenni Mäenpää

A Photograph Produced as Truth: The Construction of Objectivity within News Photojournalism

Truthfulness is often considered one of the central characteristics of the photographic medium, both in every day conversation and in theoretical discussion. For example, it is possible to claim that a photograph depicts only what has been in front of the camera. If we ponder the question of what distinguishes a photograph from other types of visual representations, we quite often end up addressing the question of truthfulness. However, the field of photography theory is not united on the question of why the concept of truthfulness is so seamlessly associated with photography. Photography researchers and photographers have, over the past century, had varying opinions of whether truthfulness has more to do with the ontological characteristics of photography as a trace produced by light, or the cultural conventions associated with it. Once a photograph is presented in a journalistic context, it meets the discussion about truthfulness from another perspective. Photojournalism pursues photographs that serve the goals of truthful news reporting. These goals, requirements even, are associated with the concept of objectivity, which is considered as a value, norm and ideal of the occupational ideology of journalism.

This dissertation, *A Photograph Produced as Truth*, focuses on Finnish photojournalism professionals such as press photographers, photo editors, image processing staff and managers of visual departments. The central research question concerns the issue of what the professional discourse is like in relation to photographic truthfulness, and how this discourse is fulfilled in actual work practices. When the professionals define and outline, for example, what constitutes good photojournalism, they meanwhile construct and reconstruct the understanding about the values of their occupation. In the research material, professionals often emphasize ideas concerned with the objectivity of journalism such as truthfulness, documentation and fact-based information.

The question of journalistic objectivity is multifaceted. It has commonly been associated with the understanding of the Western democracies about journalism which reports facts without distortion and remains as neutral as possible in relation to different interest groups and attempts to influence journalistic content. Objectivity is also an historical concept and the characteristics associated with it have been interpreted in a variety of ways during different historical periods. In the history of journalism, objectivity has been considered a central value; but, more recently, it has also been considered an unnecessary burden that leads to the exercise of mechanical routines in newsrooms. These routines may help the journalists conform to the norms of the news reporting, but those same routines may trap the journalists so that they are unable to disengage themselves from the routines and react to the changes taking place around them. This then, may weaken the credibility of the media. Paradoxically, it can be argued that an ideal, once adopted in order to strengthen the credibility of media and to separate journalists from different interest groups, has in some circumstances turned against itself.

Reasons for these changes may be found by examining the larger societal development since journalism reflects the values that are dominant in the society at any given time. In the United States and Europe, the objectivity of journalism became established during the first decades of the 20th century. Urbanization and industrialization had given rise to societal conditions, in which the authorities were highly trusted, and the knowledge-producing institutions were relatively stable. Hence, the journalists were expected to act as detached observers and report things as they were. Similarly, the value of journalistic photographs was in the possibility to represent reality instead of interpreting the reality with photographs. In Finland, the ideals of objective reporting were adopted gradually since the 1930s when the Finnish party press system began to collapse. Instead, the journalism of the 21st century operates in a very different societal atmosphere. Authorities and their knowledge are commonly challenged; knowledge is constantly created and remoulded by human interactions. One current function for journalism is, therefore, to provide a platform for discussion and motivate people to participate, instead of educating and informing the audience. In addition, today's journalism needs to meet the economic values that drive journalists to serve the public and provide the type of news that attracts the largest audience. The objectivity ideal of journalism has been increasingly criticized over recent decades. A large number of researchers and journalists agree that journalistic objectivity, in its traditional sense, is outdated and it either must be redefined or replaced by entirely a new norm.

Furthermore, the journalist's work environment has changed drastically. Among other things, it is a consequence of the digitalization of the functions and services of society since the late 1980's. As for photojournalistic work, one of the central changes of digitalization has to do with camera and communications technology. Photo editing

(e.g., cropping, burning and dodging) is now done on computer screens instead of in traditional dark rooms, and film cameras have been replaced by digital cameras. Secondly, the emergence of online newspapers has brought the video to the work flow of many traditional press photographers. Thus, many press photographers of the 21st century have doubled themselves as professionals of the moving image. Thirdly, the emergence of networks and mobile devices such as mobile phone cameras, has turned photographs into an everyday stream of images and enabled ordinary citizens to get their photographs published, either through traditional or social media. This development has created new roles for the use of photographs such as sharing or identity building, and has challenged professionals to rethink the boundaries and fundamentals of their occupation.

The materials of the research consist of interviews and survey responses that focus on the digitalization of photojournalism and the ensuing changes. In the first interview data, the professionals defined good photojournalism and discussed the process of making newspaper images. The second interview data mapped the online video production of newspapers at a time when Finnish newspapers had recently begun to experiment with video around 2008. The third data set focuses on the limits of photo editing in the Finnish press. The data was gathered in an online survey questionnaire in which respondents were asked to evaluate various photo editing examples. As for analysis, statistical methods such as distributions and cross tabulations were used to structure the material. The interview data has been analysed by qualitative content analysis after which the material was reorganized into thematic clusters and repetitive elements were identified from the statements of the interviewees.

On one hand, the professional discourse of photographic truthfulness is observed in this study as a practice-based phenomenon. On the other hand, this discourse that has been created in practical work is then examined from different theoretical viewpoints. The theoretical orientation of this research draws elements from journalism research and photography theory. The dissertation includes four peer-reviewed articles and a conclusive chapter, which builds on the theoretical background and ties the articles together. Each of the articles approaches the question of photographic truthfulness from a different perspective.

The first article explores the understanding of objectivity within journalism and the contradiction between journalistic ideals and practice. The viewpoint is expanded by including examples from scientific objectivity and its changes at different times in history. The article strengthens the understanding of journalistic objectivity as a historical and fluid concept. Photography's central role in journalism becomes understandable in the light of the characteristics of photography and the ideals of journalism.

The second article raises the question of the professionalism of journalism and the ideals of the profession. By using interview examples, the article discusses how the professionals merge the traditional ideals of journalism with the changes of

photojournalistic work. For example, the older generation of journalists still uses dark room practices as a guideline even though they now operate in a digital environment. The examples show that the current work practices are adapted in order to fit into the former practices and professional ideals in a way so that they become part of the historical continuum and do not threaten the ideal of journalistic objectivity.

The third article tackles the professional photojournalistic discourses by examining how the professionals themselves, often voluntarily adopt certain dominant norms within their professional practice. Another central question in the article is how the professionals, through their professional discourse and daily choices, take part in knowledge production concerning photojournalism. The viewpoints reflect the French philosopher Michel Foucault's theories about power.

Finally, the fourth article focuses on the question of how the professionals justify their choices concerning photo editing. One conclusion of the article suggests that photojournalistic work involves similar ritualistic characteristics that sociologist Gaye Tuchman observed by studying the work practices of news writers as early as the 1970s. Tuchman argued, for example, that journalists use quotations and refer to respected authorities in order to emphasise objectivity.

As a consequence of my research, I argue that journalism professionals are involved in an ongoing negotiation about what is an objective news image. The objectivity of photojournalism is constructed not only in relation to the outside reality but also in relation to the professional norms of the occupation. By referring to the norms and conventions of the practice, the professionals are able to control the contradictions between the work ideals and practice, and meanwhile, legitimize their decisions as part of objective journalism. These norms and conventions are partly spoken but, in a large part, are also based on tacit knowledge and experience and, thus, difficult to explicate. Photojournalistic work involves a great number of routine practices such as the above-mentioned dark room practice example suggests. The decisions made by the professionals are connected to power in many ways. For example, the operation of power is visible in the situations where the professionals create or adjust themselves to the norms agreed upon in the field and when they strive to separate themselves from amateurs by referring to their professional ethics. The power is particularly present when the professionals define the kind of images and practices through which our everyday news photographs are produced. Finally, they define what is worth knowing and true in the sense of the journalistic objectivity.

Keywords: photojournalism, photograph, newspapers, journalistic profession, professional ethics of journalism, photojournalistic work practices, research on journalistic production, photography research.

SISÄLLYSLUETTELO

1	Johdanto	15
1.1	Aineistot, tutkimuskysymykset ja metodit	18
1.2	Aikaisempi tutkimus	20
2	Tutkimuksen konteksti	25
2.1	Journalistiprofessio	25
2.2	Kuvajournalismi ja professionalismismi	28
2.3	Suomalainen journalistinen kulttuuri ja objektiivisuuden lähtökohdat	33
3	Teoreettiset lähtökohdat: Objektiivisuus journalismin ja valokuvan tutkimuksessa	38
3.1	Journalismin tutkimus	40
	Journalismin objektiivisuuden lyhyt oppihistoria	41
	Objektiivisuuskritiikkiä	43
	Objektiivisuuden uudelleenmäärittelyä	46
	Kuvajournalismi ja objektiivisuus	48
	Objektiivisuus kuvajournalistien puheessa	51
	Objektiivisuus tämän tutkimuksen kontekstissa	53
3.2	Valokuvateoria	57
	Valokuvan luonne	58
	Digitaalinen valokuva	62
4	Artikkelien esittely	66
4.1	Objektiivinen uutisvalokuva on paradoksi	66
4.2	Muuttuva ja pysyvä professio	68
4.3	Tiedon ja vallan näkökulma kuvajournalismiin	70
4.4	Työkäytäntöjen strategiset rituaalit	72
5	Yhteenveto ja reflektio	75
5.1	Keskeiset tutkimustulokset	75
5.2	Miksi objektiivisuus?	77
5.3	Indeksisyiden ja objektiivisuuden suhteesta	78

6	Lähdeluettelo	81
7	Liitteet	93
	Liite 1: Selvitys yhteisjulkaisuista	93
	Liite 2: Taulukko projekteista, aineistoista ja artikkeleista	95
8	Alkuperäiset artikkelit	96

1 JOHDANTO

Uutisjournalismi on käytäntö, jossa todellisen maailman ilmiöitä jäljitellään ja rakennetaan uudelleen. Tämän tehtävän toteuttamiseksi ja todistusvoimansa tueksi uutisjournalismi tarvitsee valokuvia. Ajatus liittyy läheisesti journalismin rooliin eräänlaisena silminnäkijänä eli tapahtumien kuvailijana toimittajan tai valokuvaajan omakohtaisen kokemisen ja näkemisen kautta (Zelizer 2007). Journalistiset valokuvat ovat merkkejä siitä, että kuvaaja on ollut paikalla. Kun valokuvaajan paikallaolo valjastetaan uutiskoneiston käyttöön, syntyy jutun näkökulmaa tukeva uutiskuva. Toimittajat käyttävät kuvia todisteina siitä, että he kertovat totta (Burke 2001, 21). Valokuvat taipuvat uskottaviksi todisteiksi, koska näkemisellä ja tietämisellä on länsimaisessa kulttuurissamme pitkä historiallinen yhteys (Zelizer 2005; Slater 1995). Toisaalta uutisvalokuvan uskotavuuden romahtaminen merkitsisi koko uutisen luotettavuuden joutumista kyseenalaiseksi. Tällöin uhattuna on koko uutisvälineen ja sen yleisön välinen luottamus, joka on koko uutistoiminnan perusta. (Puustinen & Seppänen 2010, 22–28; Warburton 2002, 126–133.)

Edellä mainitut sanat todistusvoima, uskottavuus ja luottamus liittyvät länsimaisessa (Eurooppa ja Yhdysvallat) journalismissa vaikuttavaan objektiivisuuden ideaaliin. Tämän tutkimuksen punaisena lankana kulkee kysymys journalismin objektiivisuudesta, jota tarkastelen sekä ammatillisena arvona että diskursiivisena käytäntönä kuvajournalistien puheessa. Objektiivisuudella on erittäin keskeinen rooli journalismista ja mediasta puhuttaessa, ja se mainitaan usein esimerkiksi, kun yritetään määritellä journalismia (Zelizer & Allan 2010, 63) tai hyvän journalismin kriteereitä (Kunelius 2000, 13). Objektiivisuus on myös noussut uuteen suosioon 2000-luvun journalismin tutkimuksessa. Esimerkiksi Steensenin ja Ahvan (2015) tekemän kartoituksen mukaan etiikka, objektiivisuus ja professionalismismi olivat suosituimmat avainsanat kahden keskeisen alan tieteellisen aikakauslehden sisällöissä 2000-luvulla¹.

1 Kartoituksen kohteina olivat *Journalism: Theory, Practice and Criticism* ja *Journalism Studies* -lehdet, jotka ovat vanhimmat kansainväliset journalismin tutkimukseen keskittyvät lehdet. Avainsana-analyysin lisäksi tutkimuksessa kartoitettiin, minkälaisista teoreettisista lähtökohdista journalismia on tutkittu digitaalisenä aikana.

Ajatus todenmukaisesta ja luotettavasta tiedonvälityksestä näkyy edelleen myös tuoreissa journalistisen kirjoittamisen oppaissa. Ne mainitsevat muun muassa todenmukaisuuden keskeisenä journalismia ohjaavana arvona (Jaakkola 2013, 18). Tietojen tarkistaminen, virheettömyys, kuvien dokumentaarisuus ja lavastamattomuus mainitaan niin ikään oppaissa, jossa toisaalta kerrotaan, että objektiivisuutta ei ole olemassa (Rentola 2010, 52–82). Viime aikoina on myös noussut paljon uutta keskustelua muun muassa journalismin tietojen oikeellisuudesta ja tarkistamisesta ja siihen käytettävissä olevista keinoista digitaalisena aikana. Taustalla on verkkouutisoinnin aikana nopeutunut uutisointi, kiristynyt uutiskilpailu ja toisaalta uudenlaiset mahdollisuudet sekä tarkistaa tietoja että levittää harhaanjohtavaa materiaalia. (Esim. Kuutti 2015; Vehkoo 2014, 2011.) Nämä keskustelut liittyvät journalismin objektiivisuusideaalin päivittämiseen 2000-luvulle ja kytkeytyvät myös kuvajournalismiin. Objektiivisuuskäsitteen keskeisyyden ja kiistanalaisuuden vuoksi sitä on tarpeen tutkia perusteellisesti riippumatta siitä, suhtautuuko käsitteeseen negatiivisesti tai positiivisesti.

Aikaisemmin, 1970–80-luvuilla, suomalaisessa journalismin tutkimuksessa käytiin keskustelua siitä, voiko journalismi vain neutraalisti heijastaa todellisuutta (Hemánus & Tervonen 1980) vai olisiko journalismin tehtävä pikemminkin rikkoa objektiivisuuden illuusiota tekemällä näkyviksi niitä muotoja ja rakenteita, joita se käyttää (Pietilä 1980). Sinänsä ajatus journalismin mahdollisuudesta täysin neutraaliin raportointiin on hylätty sekä akateemisissa piireissä että käytännön journalistisessa työssä jo vuosikymmeniä sitten. Tästä huolimatta objektiivisuus vaikuttaa edelleen journalismissa ideaalin ja käytäntöjenkin tasolla. Esimerkiksi aikakauslehtien kuvajournalismia tutkinut Hanna Weselius (2014, 60–61) on todennut, että ”journalismissa jonkinlainen objektiivisuus on yhtä aikaa tiedetty mahdottomaksi ja tunnettu välttämättömäksi”. Hän näkee valokuvan objektiivisuusvaatimuksen erityisesti uutiskontekstissa ilmiönä, jolla rituaalinomaisesti pidetään yllä kansalaisten luottamusta mediainstituutioon.

Erityisesti valokuvan kontekstissa totuudellisuuteen liittyvät pohdinnat ovat jälleen ajankohtaisia, koska digitalisoitumisen myötä niihin liittyvät kysymykset ovat aktivoituneet uudestaan (Walden 2008, 1–2). Olen hahmottanut työssäni kuvajournalismin digitalisoitumisen jälkeistä aikaa kolmen keskeisen työympäristössä tapahtuneen muutoksen kautta. Näistä ensimmäinen koskee kuvankäsittelyn siirtymistä pimiötyöskentelystä digitaalisiin kuvankäsittelyohjelmiin ja filmikameroiden korvaamista digitaalikameroilla (esim. Ritchin 1990; Mitchell 1992; Lister 1995, 1997). Toisena muutoksena näen liikkuvan kuvan tuottamisen, joka on tullut 2000-luvulla uutena työtehtävänä monen perinteisen lehtivalokuvaajan vastuulle (Bock 2008; Mäenpää & Männistö 2009). Kolmas muutos liittyy laajempaan yhteiskunnassa tapahtuvaan mediamurrokseen, kameroiden verkottumiseen ja sosiaalisen median yleistymiseen. Kehitys on johtanut siihen, että yhä useampi ihminen kantaa taskussaan jatkuvasti kameraa,

jolla on mahdollista lähettää kuvia erilaisiin mediavälineisiin. Kuvat kiertävät palveluissa, sovelluksissa ja henkilökohtaisissa laitteissa ja saavat yhä uusia käyttötarkoituksia ja merkityksiä. (Seppänen 2009; Lehmuskallio 2012; 2013.) Kuvajournalismin ammattilaisten näkökulmasta tämä tarkoittaa, että raja ammattilaisten ja amatöörien välillä saattaa toisinaan hämärtyä (Bate 2013, 80). Lisäksi kuvajournalistien toimintaympäristössä tapahtuneet muutokset haastavat ammattilaisia arvioimaan ammattinsa ideaaleja uudestaan ja sovittamaan niitä muuttuneisiin työkäytäntöihin

Länsimaiseen journalismiin on perinteisesti liitetty sellaisia ihanteita kuten objektiivisuus, julkinen palvelu, autonomia, nopeus ja etiikka (esim. Deuze 2005). Nähtävissä on kuitenkin viitteitä siitä, että journalismin ydinarvot ovat muuttuneet ja muuttumassa. Muutokset alkoivat viimeistään 1990-luvulla kansalaisjournalismin yleistessä, jolloin journalismin vakiintuneet käytännöt saivat eri tahoilta osakseen paljon kritiikkiä (kansalaisjournalismista Ahva 2010, 42–54). Toki objektiivisuusajattelua on haastettu jo paljon aikaisemminkin muun muassa New Journalism -suuntauksen myötä Yhdysvalloissa jo 1900-luvun alkupuoliskolta alkaen (Roggenkamp 2005). Perinteisen journalismin ajautuminen monella tapaa kriisiin on johtanut siihen, että journalismia ja sen oppialan luonnetta on ollut välttämätöntä määritellä uudestaan (journalismin kriisistä esim. Väliverronen 2009, 13). Tutkijat ovat havainneet muutosta journalistien ammattikunnan sitoutumisessa journalismin ydinarvoihin (Koljonen 2013; Kantola 2011, 2012; Kolari 2009; Helle 2009; Hujanen 2009; Deuze 2005; Hallin 1992).

Toiset ovat luonnehtineet journalismin kehitystä myös paradigman muutokseksi (Maras 2013, 76 siteeraten Hackettia & Zhaoa 1998). Objektiivisuuden osalta muutos voi tarkoittaa esimerkiksi subjektiivisuuden aiempaa suurempaa tunnustamista journalismissa. Toisaalta se voi tarkoittaa muiden arvojen, kuten tarinankerronnan tai avoimuuden, nousemista yhtäläisiksi arvoiksi totuuden tavoittelun rinnalle.

Journalismin filosofiaa tutkinut Aki Petteri Lehtinen (2013) tarjoaa perinteisen objektiivisuuden vaihtoehdoksi pragmaattisen filosofian puolelta kumpuavaa uutta asennetta objektiivisuuteen. Tässä vaihtoehdossa myönnetään journalismin tekemisen inhimillisuus ja subjektiivisuus. Syvällisyyden ja uskottavuuden lisäämiseksi journalistinen näkökulma valitaan ja tuodaan julki kriittisen arvion jälkeen mutta pitäydytään kuitenkin parhaiksi osoittautuneiden journalististen käytäntöjen ja normien rajoissa (mt. 101–103; Ward 2004, 265–316).

Tämän väitöskirjan tavoitteena on päivittää kuvajournalismin objektiivisuuskeskustelua 2000-luvulle, sillä objektiivisuuskäsitysten muuttumiseen johtaneiden syiden läpikäyminen on avainasemassa ymmärtääksemme aiempaa paremmin tämän päivän ja tulevaisuuden journalismia ja sen tavoitteita. Edellä kuvatun lisäksi olen nostanut objektiivisuuden työni keskiöön myös käytännöllisestä syystä: objektiivisuus toimii käsitteellisenä siltana journalismin tutkimuksen ja valokuvateorian välillä, jolloin käsillä

olevasta tutkimusongelmasta on mahdollista puhua yhteisellä kielellä näiden kahden, keskenään erilaisen tutkimustradition sisällä. Tavoitteenani on tuoda journalismin ja valokuvan tutkimuksen teorioita lähemmäs toisiaan ja tarkastella, millä tavoin ne kustelevat valokuvan ja totuudellisuuden kysymyksistä.

Väitöskirja koostuu neljästä vertaisarvioidusta artikkelista ja niihin johdattelevasta ja kokoavasta osasta. Työn voi lukea kulttuurintutkimukseen ja journalismin tutkimukseen kuuluvaksi, ja se sivuaa myös valokuvateoreettista ja yhteiskuntatieteellistä tutkimusta. Kyseessä on kuvajournalismin tutkimuksen alueelle sijoittuva empiirinen valokuvatutkimus, jossa tutkin kuvajournalistisia työkäytäntöjä ja ammattilaisten lehtikuvista käymää keskustelua. Lähestymistapaani voi luonnehtia antiessentialistiseksi siinä mielessä, että olen kiinnostunut valokuvasta ensisijaisesti sen yhteiskunnallisten ja kulttuuristen käytäntöjen osana muodostuvista merkityksistä. Avaan tätä ajatusta tarkemmin kulttuurintutkimuksesta kumpuavien käsitteiden avulla luvussa 3, jossa käsittelen työn teoreettisia lähtökohtia.

1.1 Aineistot, tutkimuskysymykset ja metodit

Väitöskirjani empiiriset aineistot olen kerännyt kahdessa aikaisemmassa tutkimusprojektissa vuosina 2007–2009. Molemmat projektit käsittelivät suomalaisten kuvajournalismin ammattilaisten työkäytäntöjä. Ensimmäisessä projektissa kartoitettiin lehtien kuvankäsittelyn rajoja ja toisessa pyrittiin selvittämään videokuvauksen tuloa osaksi sanomalehtivalokuvaajien työtä. Aineistot koostuvat sanomalehdissä tehdyistä teema-haastatteluista sekä kyselylomakevastauksista, joita kerättiin sekä sanoma- että aikakauslehdistä. Lisäksi olen lukenut ja analysoinut eri maiden journalisteille suunnattuja eettisiä ohjeita ja mediaorganisaatioiden kuvankäsittelyohjeistuksia. Yhdessä väitöskirjan artikkelissa (Kuvajournalismi tiedon tuotantona) on käytetty aineistona pro gradu -tutkielmaani varten tekemiäni lehtikuvaajien haastatteluja (Mäenpää 2006). Artikkelia varten olen lähilukenuit aineiston uudelleen aiempaa tarkemmin vallan ja objektiivisuuden tutkimisen näkökulmasta.

Mainituista tutkimusprojekteista ensimmäisessä selvitettiin muun muassa lehtikuvaajien, kuvankäsittelijöiden, toimittajien, kuvapäälliköiden, art directorien ja graafikoiden suhtautumista kuvankäsittelyn hyväksyttävyyteen. Aineisto kerättiin verkkomutoisella kyselylomakkeella vuonna 2007. Kyselyn keskeisimmän sisällön muodostivat 14 kuvapariesimerkkiä, joissa esiteltiin erilaisia kuvankäsittelytoimenpiteitä. Vastaajien tehtävänä oli arvioida kuvankäsittelyjen hyväksyttävyyttä oman lehtensä näkökulmasta ja kuvitella kukin kuvaesimerkki neljään eri kontekstiin uutis-, reportaasi-, feature- ja kuvituskuvaksi. Lopullinen aineisto koostuu 182 henkilön vastauksista, jotka edustivat

32 sanomalehteä ja 19 aikakauslehteä. Kyselyn vastausprosentti oli 50. Tutkimusprojektin tulokset on julkaistu myös kirjassa ”Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä” (Mäenpää 2008).

Toinen tutkimusprojekti kartoitti liikkuvan kuvan tuloa osaksi suomalaisten sanomalehtien verkkolehtiä videotuotannon alkuvaiheessa vuosina 2008–2009. Tein tutkimusta varten 20 teemahaastattelua yhteensä kymmenessä sanomalehdessä. Lehdet valittiin silloisten suosituimpien verkkolehtien joukosta ja samalla pyrittiin mahdollisimman edustavaan otokseen sekä maantieteellisesti että mediakonsernien kesken. Kustakin lehdestä haastatteluihin valittiin yksi esimies ja yksi videotuotantoon keskeisesti osallistuva henkilö. Haastateltavien ammattinimikkeet vaihtelivat lehtitalosta toiseen, ja mukana oli toimituspäälliköitä, videotuottajia, kuvatoimitusten esimiehiä ja verkko- ja monimediatuottajia sekä lehtikuvaajia. Haastatteluissa keskityttiin videotuotannon työprosessin hahmottamiseen, lehtien valitsemiin strategioihin videotuotannossa, videoiden sisältöön, uutiskriteereihin, videotuotannon tavoitteisiin ja tulevaisuuden näkymiin. Tutkimuksen tulokset on julkaistu tutkimusraportissa ”Kun kaikki videoivat kaikkea. Liikkuva kuva sanomalehden sivuilla” (Mäenpää & Männistö 2009).

Molempien edellä mainittujen tutkimusprojektien aineistoja on luettu ja jäsennetty uudestaan väitöskirjan artikkeleita ja niiden tutkimusongelmia varten (ks. Liite 2). Käsiällä olevan väitöskirjan läpileikkaavan tutkimusongelman voi tiivistää kysymykseen: *millä tavoin journalistisen valokuvan objektiivisuuteen liittyvät käsitykset ja pyrkimykset artikuloituvat kuvajournalismin ammattilaisten puheessa?* Lisäksi tarkastelen, *miten nämä käsitykset ilmenevät kuvajournalistien ammatillisissa työkäytännöissä ja siinä millä tavoin ammatillaiset itse puhuvat työstään.* Väitöskirjan artikkeleiden tarkempia tutkimuskysymyksiä ja niissä käytettyjä aineistoja ja tutkimusmetodeja esittelen kirjan luvussa 4.

Aineistojen analyysissä olen käyttänyt sekä laadullisia että määrällisiä menetelmiä, mutta tehdyt tulkinnat nojaavat pääasiassa laadulliseen analyysiin. Kuvankäsittelytutkimuksessa ja siitä jalostetussa artikkelissa ”Imaginary dark room. Digital photo editing as a strategic ritual” olen tehnyt määrällisiä jakaumia kyselylomakevastaajien suhtautumisesta kuvapariesimerkkeihin. Jakaumien tulkinta perustuu kuitenkin pitkälle vastaajien tuottamaan vapaatekstikenttien materiaaliin, joka on osa kyselylomakkeen laadullista aineistoa. Prosentuaaliset jakaumat ovat toimineet tutkimuksessa lähinnä suuntaa-antavina lähtökohtina myöhemmälle analyysille.

Aineistosta johdetut tulkinnat on tehty lähinnä laadullista sisällönerittelyä muistuttavalla metodilla, jossa aineistoa teemoitellaan etsien siitä toistuvia aiheita ja ilmaisuja. Siinä aineistosta löydetty, yhteisen piirteen omaavat havainnot pelkistetään ja yhdistetään yhdeksi havainnoksi tai teemaksi. (Alasuutari 2011, 40–43; Aaltola & Valli 2007, 42.) Kun esimerkiksi väitöskirjan toisessa artikkelissa tarkastelen kuvajournalistisen

profession ja ammatillisten ydinarvojen muutosta, poimin haastatteluista etiikkaa, objektiivisuutta, ajankohtaisuutta, autonomisuutta ja julkista palvelua koskevat lausumat erikseen. Sen jälkeen esitän kullekin viidestä teemasta ennakko-oletukseni mukaisen kysymyksen siitä, millä tavoin haastateltavat määrittelevät puheessaan kyseistä arvoa uudestaan digitaalisena aikana. Tai kun artikkelissa ”Kuvajournalismi tiedon tuotantona” etsimme aineistosta haastateltavien käyttämää objektiivisuuspuhetta, hahmotamme kolme teemaa tai kehystä, joiden sisällä ammattilaiset puhuvat objektiivisuudesta. Näin löydettyt kehykset – kamera, taide ja pimiösääntö – asetetaan teemoittelun jälkeen rinnakkain ja niille esitetään kysymys, millä tavoin kyseiset lausumat voidaan ymmärtää tiedon tuotannoksi Foucault’n teoretisointien valossa.

Artikkelikokoelman aloittava ”Uutisvalokuvan paradoksi. Valokuvan objektiivisuuden käsite historiassa ja nykypäivän kuvajournalismissa” eroaa kolmesta muusta artikkelista siten, että siinä ei ole käytetty empiiristä aineistoa. Tekstin muotoutumista ohjasi kuitenkin se, että se on kirjoitettu artikkeleista viimeisenä. Näin minulla oli artikkeleita kirjoittaessa käsitys aiemmista empiirisistä havainnoistani. Väitöskirjan kolme muuta artikkelia taas ovat syntyneet empirialähtöisesti, mutta myös teoreettinen tarkastelu on kulkenut niissä mukana koko ajan aineiston keräämisestä alkaen. Käytännössä alkuperäisten tutkimusten teoreettinen kehittäminen syventyi edelleen siinä vaiheessa, kun tutkimusraporteista jalostettiin artikkeleita.

1.2 Aikaisempi tutkimus

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen on ajateltu kehittyneen 1980–90-luvuilta alkaen samanaikaisesti eri tieteenaloilla, kuten taidehistoriassa, elokuvatutkimuksessa, kirjallisuuden tutkimuksessa, antropologiassa, museologiassa, aluetieteessä ja kulttuurintutkimuksessa (Becker 2004, 150). Kiinnostus visuaalista kulttuuria kohtaan oli kuitenkin alkanut levitä vähitellen muille aloille sen alkukodista eli taiteiden tutkimuksesta jo 1950-luvun lopulta alkaen (Barnhurst, Vari & Rodríguez 2004, 616). Toisaalta kyse oli myös taiteen tutkimuksen kurottumisesta yhteiskuntatieteiden suuntaan, kun taidehistorialliseen perinteeseen alettiin yhdistää vaikutteita muun muassa sosiologiasta, filosofiasta, feministisestä teoriasta, kielen- ja kirjallisuudentutkimuksesta ja elokuvatutkimuksesta (Rossi & Seppä 2007, 8–10).

Eri alojen yhteisenä päämääränä oli ottaa visuaalisuus aiempaa paremmin huomioon tutkimuskohteena. Beckerin mukaan tutkimuksen ”räjähdysmäinen” kiinnostus visuaalisuutta kohtaan todistaa kulttuurintutkimuksen visuaalista käännettä. (Becker 2004, 150.) Kymmenen vuotta aikaisemmin samasta ilmiöstä kirjoittanut Mitchell (1994) käytti ihmistieteiden kasvavasta kiinnostuksesta kuvallisuuteen nimi-

tystä kuvallinen käänne (pictorial turn). Kuvallinen käänne on yhtäältä ymmärretty siten, että meitä ympäröi nykyisin aiempaa suurempi kuvallisuus, joka on suureksi osaksi median tuottamaa (Seppänen 2005, 21–22). Toisaalta Beckerin mukaan visuaalisessa kulttuurissa ei ole ensisijaisesti kysymys kuvista vaan käännteestä, jossa näkemisen ja tietämisen yhteys on nostettu yhdeksi tiedon tuottamisen tavaksi (knowledge systems). Siten kuvat tai niiden tuottamisen mahdollistavat teknologiat eivät tuota visuaalista kulttuuria vaan ovat itse sen tuotteita. (Becker 2004, 151.) Viestinnän tutkimuksessa tätä käännettä on yritetty ottaa haltuun kartoittamalla visuaalisuuden tutkimuksen lisääntymistä viestintätieteissä ja hahmottelemalla uuden tieteenalan syntyä (Barnhurst, Vari & Rodríguez 2004; Becker 2004). Kuvajournalismi osana visuaalista kulttuuria on kuitenkin edelleen suhteellisen vähän tutkittu alue. Esimerkiksi Suomessa visuaalisen journalismin tutkimuksen osuus on vain kuusi prosenttia kaikesta journalismin tutkimuksesta (Koivisto & Thomas 2008, 130).



Kuvio 1. Kuvio esittää visuaalisen kulttuurin tutkimuksen sateenvarjokäsitteenä, jonka juuret ovat taiteen tutkimuksessa. Siinä yhdistyvät humanististen ja yhteiskunnallisten tieteenalojen kiinnostus visuaalisuuden tutkimista kohtaan ja toisaalta taiteen tutkimuksen laajentuminen yhteiskuntatieteisiin.

Olen sijoittanut omaa tutkimusaiheittani kansainvälisen kuvajournalismin tutkimuksen kentälle käymällä läpi noin 200 kuvajournalismia käsittelevää englanninkielistä journaaliartikkelia lähinnä yhteiskunta- ja sosiaalitieteiden aloilta vuosilta 1990–2010 ja jaotellut niitä tutkimusotteen ja teemojen mukaan. Kartoitus on suuntaa-antava ja alustava, ja olen esitellyt sen Helsinki Photomedia -konferenssissa vuonna 2012 (Mäenpää 2012a). Seuraavaksi käyn kartoituksesta lyhyesti läpi muutamia huomioita, joiden avulla kuvajournalismin tutkimuksen kenttää on mahdollista hahmottaa.

Yksi tapa jaotella kuvajournalismin tutkimusta on katsoa, ovatko tutkimuksen kohteina journalistiset lopputuotteet eli representaatiot, kuvien tuottajat vai vastaanottajat (esim. Rose 2001). Näin jaoteltuina noin puolet läpikäymistäni artikkeleista keskittyi representaatioiden tutkimiseen, kolmannes tuotannontutkimukseen ja alle kymmenen prosenttia vastaanoton tutkimiseen. Artikkeleiden määrä oli koko ajan tasaisessa kasvussa 1990-luvulta 2010-luvulle tullessa, mikä kertoo tutkijoiden lisääntyneestä kiinnostuksesta kuvajournalismin tutkimusta kohtaan.

Representaatioihin keskittyvästä tutkimuksesta suurimpana tutkimusaiheena erottuivat sodan, kriisien ja väkivallan mediakuvastoihin liittyvät tutkimukset (esim. Fahmy 2010, 2005; Andén-Papadopoulos 2008; Cooper 2007; Kampf 2006; Zelizer 2005; Griffin 2004; Tomanić Trivundža 2004). Yksi selitys näiden aiheiden suureen tutkimukselliseen huomioon voi olla se, että sotakuvastoihin liittyviä tutkimuksia on tehty hyvin laajasti eri tieteenaloilla aina politiikan tutkimuksesta psykologiaan. Yhdysvaltojen mittavat sotaoperaatiot Irakissa ja Afganistanissa sekä konfliktit Libanonissa, Israelissa ja Palestiinassa näkyvät luonnollisesti myös tutkimuksellisena mielenkiintona. Lisäksi keskittyminen englanninkielisiin artikkeleihin painotti kartoitustani yhdysvaltalaiseen tutkimukseen.

Kolmannes kartoittamistani artikkeleista käsitteli tuotannontutkimusta, jonka makrotasolla voidaan tutkia esimerkiksi kuvajournalismin tuotantoa ohjaavia lakeja, asetuksia ja teknologia- ja kilpailuilmapiiriä, välitasolla organisaatiokulttuureja ja johtamista ja mikrotasolla työkäytäntöjä, työympäristöjä ja työntekijöiden suhdetta esimerkiksi teknologiaan (Cottle 2003). Kartoitukseni perusteella 2000-luvun taitteen tuotannontutkimus on keskittynyt lähes yksinomaan kuvajournalistisen tuotannon mikrotason ilmiöihin, joihin myös tämä väitöskirja lukeutuu. Kuvajournalistien työympäristössä tapahtuneet muutokset digitalisoitumisen seurauksena ovat synnyttäneet tutkimusta muun muassa kuvajournalisteilta vaadittavista uusista työtehtävistä ja taidoista (Seelig 2007; Davenport & Randle & Bossen 2007; Russial 2000; Tirohl 2000; Zavoina & Reichert 2000; Russial & Wanta 1998; Becker 1991). 1990-luvun alkupuolella eettisiä pohdintoja herätti erityisesti digitaalinen kuvankäsittely (Lowrey 2003; Gladney & Ehrlich 1996; Reaves 1995, 1992, 1991; Harris 1991). Lisäksi ammattilaisten eettiset pohdinnat muun muassa kuvavalinnoista ja aiheiden kehystämisestä ovat

kiinnostaneet monia tutkijoita (Emmett 2010; Fahmy & Wanta 2007; Coleman 2006; Seelig 2005; Kratzer & Katzer 2003; Lowrey 2002; Bissell 2000).

Vastaanottotutkimuksissa päähuomio on ollut mediakuvien vaikutuksissa yleisöön. Kiinnostuksen kohteena on ollut erityisesti se, miten ihmiset prosessoivat ja muistavat näkemäänsä kuvia ja miten he käyttäytyvät erityisen voimakkaiden ja tunteita herättävien uutiskuvien kohdalla (Fahmy et al. 2006; Pfau et al. 2006; Spratt & Peterson & Lagos 2005; Domke & Perlmutter & Spratt 2002; Gibson & Zillmann 2000; Seels & Good & Berry 1999). Lisäksi tutkijoita ovat kiinnostaneet monet eettiset kysymykset kuten esimerkiksi yleisön suhtautuminen lehtien kuvankäsittelyyn (Reaves et al. 2004; Huang 2001), yksityisyydensuoja ja julkisuudenhallinta (Lundell 2010) ja yleisön mielipiteet kuvaajien roolista kriisialueilla (Kim & Kelly 2010).

Suomessa viime vuosien uudet tutkimukset antavat viitteitä kasvavasta kiinnostuksesta kuvajournalismin ja laajemmin visuaalisuuden tutkimusta kohtaan. Suomalaisia valokuvaan ja kuvajournalismiin liittyviä väitöskirjoja on kuitenkin ylipäätään alkanut ilmestyä enemmän vasta 2000-luvulla. Oman tutkimukseni tapaan usea viimeaikainen tutkimus on tavalla tai toisella kiinnittynyt valokuvauksen digitalisoitumiseen. Esimerkiksi Asko Lehmuskallio (2012) on tutkinut ei-ammattillista kamerankäyttöä erityisesti teknologiavälitteisenä ja verkottuneena toimintana nyky-yhteiskunnassa. Heli Rantavuo (2008) ja Mikko Villi (2010) ovat puolestaan tutkineet kamerapuhelinten käyttöä visuaalisen kommunikaation muotona (ks. myös Oksman 2010). Kamerapuhelinten yleistymisestä seurannutta amatöörikuvien ilmestymistä uutismediaan on tutkinut muun muassa Mervi Pantti kollegoineen (Pantti & Bakker 2009; Andén-Papadopoulos & Pantti 2011). Pekka Makkonen (2010) on koonnut yhteen lehtikuvan, mainoskuvan, luontokuvan ja valokuvataiteen ammattilaisten näkemyksiä valokuvauksen digitalisoitumisesta. Vuonna 2015 ilmestyi myös Merja Salon kokoava teos suomalaisen valokuvauksen digitalisoitumisesta. Kirjassaan hän tarkastelee digitalisoitumista kuvajournalismin, studiokuvauksen, valokuvataiteen ja valokuvausharastuksen kentillä (Salo 2015). Näitä tutkimuksia yhdistää digitalisoitumisen lisäksi tuotannontutkimuksellinen lähestymistapa siinä mielessä, että huomio on valokuvien sijaan niiden tekijöissä, vaikka osassa tutkimuksista kohteina ovatkin tavalliset kamerankäyttäjät eivätkä ammattilaiset.

Ei-ammattimaista kuvaamista ennen digiaikaa on puolestaan tutkinut Leena Saraste (2004), jonka työ keskittyi kameraseurojen valokuvauserinteeseen 1950-luvulla. Saraste on analysoinut laajan kuva-aineiston ja lisäksi haastatellut myös kuvien tekijöitä. Ammatilaisnäkökulmasta taas esimerkiksi Hanna Weselius (2014) on tutkinut aikakauslehtien kuvatuotannon prosessia ja siihen liittyvää konseptisuunnittelua.

Toinen aalto suomalaisten valokuvatutkijoiden kiinnostuksessa liittyy representaatioihin eli itse kuviin ja niiden lukemiseen, tulkitsemiseen ja ymmärtämiseen. Mari

Pienimäki (2013) on hahmotellut valokuvien lajityyppejä muun muassa journalismissa ja pyrkinyt kehittämään kriittistä medialukutaitoa edistävää genremallia. Määritelmiä pakenevaa valokuvaa on yritetty kesyttää myös kiinnittämällä huomiota sen rakentamiseen ja käyttöympäristöihin (Hietaharju 2006), ja yksittäisten valokuvien lisäksi tyyliä ja rakennetta on eritelty myös useamman kuvan reportaasien yhteydessä (Vanhanen 2002). Kati Lintonen (2011) on tutkinut vuosisadan vaihteen luontomaisemavalokuvaa ja luontokäsitystä ja pohtinut, millaisina kertomuksina luontoa sekä luontoaiheista valokuvaa voidaan lukea. Samoin luontokuvauksesta on kirjoittanut Juha Suonpää (2002), joka on etsinyt luontokuvan yhteiskunnallisia merkityksiä suurpedoista otettujen valokuvien avulla. Lisäksi Anssi Männistö (1999) on muun muassa lehtikuva-analyysin avulla pyrkinyt ymmärtämään länsimaiden käsityksiä ja myyttejä islamista sekä näissä käsityksissä tapahtuneita muutoksia. Kuvien merkityksien ja vaikuttavuuden jäljillä on ollut myös Merja Salo (1997), joka on tehnyt laajan analyysin kuvista, jotka käsittelevät tupakkamainontaa tai sen vastapropagandaa eli terveysvalistusta.

Kolmas suuntaus on valokuvan filosofinen tutkimus, joka ei istu edellä esitettyyn kolmijakoon, vaan katsoo valokuvaa enemmän teoreettisesta näkökulmasta. Esimerkiksi Mika Elo (2005) on pohtinut valokuvan identiteettiä ja asemaa valokuva- ja mediateoriassa sekä filosofiassa ja pyrkinyt asettamaan näitä kysymyksiä myös nykyaikaiselle digitaaliselle valokuvalle. Harri Laakso (2003) on yrittänyt analyytisesti tavoittaa valokuvan tapahtumaluonnetta ja kokemusta valokuvasta analysoimalla eri valokuvajien töitä ja avaamalla yhteyksiä valokuvatutkimuksen, filosofian ja kirjallisuusteorian välille. Samankaltaisten teemojen yhteiskunnallisempaa otetta taas edustaa Janne Seppänen (2001), joka on väitöskirjassaan eritellyt brittiläistä ja amerikkalaista valokuvatutkimusta ja pohtinut sitä, miten valokuvaa pitäisi tutkia. Lisäksi hän on myöhemmässä tuotannossaan keskittynyt enemmän valokuvan olemuspohdintaan esteettisten, yhteiskunnallisten ja filosofisten kysymysten virittämänä (Seppänen 2014a, 2014b).

2 TUTKIMUKSEN KONTEKSTI

Tutkimukseni aineistot ja kysymyksenasettelut koskevat suomalaista journalistista kulttuuria ja siellä vallitsevia ammatillisia arvoja. Näiden ymmärtämisessä keskeistä on journalismin ja erityisesti kuvajournalismin professionaalinen kehitys. Historiallinen kontekstointi antaa vastauksia siihen, miten objektiivisuus on juurtunut ja muotoutunut suomalaisten journalistien itseymmärryksessä ja millaisena se näyttäytyy tämän päivän toimituskulttuurissamme.

2.1 Journalistiprofessio

Suomessa journalismin professionalisoitumisesta on viimeisen vuosikymmenen aikana kirjoitettu kattavasti sekä yleisemmin että suomalaisessa kontekstissa (Pietilä 2008; Ahva 2010; Koljonen 2013). En siksi koe mielekkääksi toistaa aikaisemmin tehtyä työtä laajasti. Käyn ensin lyhyesti läpi yleisempää journalismin professiokeskustelua ja keskityn sitten erityisesti kuvajournalismin ammatilliseen kehitykseen.

Professio voidaan ymmärtää ja määritellä monella eri tavalla. Yksi tapa on nähdä se erityisenä ammattien tai tehtävien ryhmänä, joka erottuu ei-professioammattien joukosta tiettyjen piirteidensä avulla (Pietilä 2008, 41). Profession voidaan siis ajatella olevan jonkin ammattiryhmän tietojen, taitojen, koulutuksen ja päämäärien yhdistelmä. Tällöin alansa ammattilaiset, kuten esimerkiksi juristit tai lääkärit, harjoittavat ammattiaan osana ammattikuntaansa. Kuulumalla tähän ryhmään he erottuvat amatööreistä, joilla ei ole samaa tietotaitoa, koulutusta ja etiikkaa eikä siten oikeutta toimia ammatissa. Tällä tavoin ymmärrettynä professionaalisuutta on kutsuttu myös osaa-misperustaiseksi sosiaaliseksi asemaksi (Splichal & Sparks 1994, 34–36). Klassisessa sosiologiassa tätä on kutsuttu myös funktionaaliseksi suuntaukseksi. Tällöin profession harjoittajat toteuttavat yhteiskunnassa tarpeelliseksi katsottuja funktioita ”yhteisen hyvän” nimissä eli tekevät työtä ensisijaisesti yhteiskunnan ja vasta toissijaisesti omien intressiensä lähtökohdista (Pietilä 2008, 48–52).

Toinen tapa hahmottaa professiota on nähdä se ammattikunnan jakamien arvojen, ideaalien ja normien kokonaisuutena, jotka muodostavat ammatillisuuden perustan (Splichal & Sparks 1994, 35; Deuze 2005). Deuze (2005) kutsuu tällaista profession ymmärtämisen tapaa ammatilliseksi ideologiaksi. Tällöin tärkeämpää kuin profession piirteiden tai kriteerien määrittelemine on kysyä, millaiseen jaettuun arvomaailmaan ammattikunta sitoutuu ja mitkä arvot tekevät juuri kyseisestä professionista koherentin. Tällainen näkökulma journalismin professionalisoitumiseen on mielestäni hedelmällisin myös tämän tutkimuksen kannalta, koska tutkimukseni kohdistuu erityisesti journalismin ammatillisiin arvoihin, joista objektiivisuus on yksi keskeisimmistä. Näen journalistiprofession rakentuvan nimenomaan ammatillisten arvojen varaan, koska profession luonteen vuoksi riittävä erottautuminen amatööreistä esimerkiksi monopoliaseman, koulutuksen tai muiden osaamisperustaisten piirteiden avulla ei ole mahdollista.

Journalismin professionaalisuudesta on esitetty monenlaisia argumentteja, ja varsinkin piirre- tai funktionaalisen suuntauksen näkökulmasta journalismia on usein pidetty jonkinlaisena puoliprofessiona (Splichal & Sparks 1994, 34; Deuze 2005; Singer 2007; Witschge & Nygren 2009). Yksi selitys tähän on se, että journalismi on vapaa ammatti ja amatöörien sulkeminen kokonaan pois ammatin piiristä on mahdotonta (Nygren & Degtereva & Pavlikova 2010, 115). Sen sijaan useat journalismintutkijat jakavat ajatuksen siitä, että ainakin länsimaisia journalisteja yhdistävät tietyt ammatilliset arvot. Näistä on yleisimmin mainittu sitoutuminen julkisen palvelun ideaan, objektiivisuuteen, ajankohtaisuuteen, autonomiaan ja etiikkaan (Kovach & Rosenstiel 2001; Deuze 2005).

Sitoutuminen yhteisesti jaettuihin ammatillisiin arvoihin liittyy journalismin alalla 1900-luvun jälkipuoliskolla alkaneeseen professionalisoitumiskehitykseen. Tätä journalismin professionalisoitumisen vaihetta on kutsuttu myös korkean modernin aikakaudeksi (Hallin 1992). Se ajoittui noin 1960-luvulta 1990-luvulle, jolloin journalismin opetus korkeakoulutasolla oli alkanut laajassa mittakaavassa Yhdysvalloissa ja myös monissa Euroopan maissa (Splichal & Sparks 1994, 114–115).

Korkean modernin jälkeen alkanutta vaihetta puolestaan on kuvastanut pikemminkin ammattikentän hajaantuminen, muutos ja epävarmuus, johon liittyvää toimittajaetoksen muutosta on kutsuttu nimellä notkea moderni (Liquid modern -käsite alun perin Bauman 2000; myös Hallin 1992; Deuze 2005; Helle 2009; Hujanen 2009; Kolari 2009; Kantola 2011, 2012; Koljonen 2013). Kantola (2011, 118–138; 2012, 613–19) on tutkinut eri-ikäisten suomalaisten politiikan toimittajien ammatillisia käsityksiä noin 1960-luvulla uransa aloittaneista 2000-luvulla aloittaneisiin. Hän jakaa toimittajakunnan karkeasti kolmen eri sukupolven ryhmään, jotka eroavat toisistaan koulutuksensa, uraodotustensa ja roolikäsitystensä suhteen. Ryhmien sisällä

on kuitenkin vaihtelua, eivätkä kaikki toimittajat suinkaan edusta oman ikäluokkan-
sa valtavrnan käsitystä journalismista. Kantolan mukaan vanhin, 1960-luvun lopulla
uransa aloittanut korkean modernin toimittajapolvi pitää tärkeänä kansallisen vastuun
kantamista ja uutisoinnin yhteiskunnallista merkittävyyttä ja objektiivisuutta. Heillä
on usein aikaisempia kytköksiä puoluepolitiikkaan, ja he karsastavat journalismin viih-
teellistymistä, mielipiteellistymistä ja henkilöitymistä.

Sen sijaan 1980-luvulla työuransa aloittanut notkistuva sukupolvi on elänyt vah-
vimmin muutoksen keskellä. Tällä sukupolvella on edeltävään sukupolveen verrattuna
korkeampi koulutus ja vahva ammatillinen identiteetti. He pitävät kiinni vanhoista
journalismin ihanteista, mutta näkevät muutoksen väistämättömyyden. He haluavat
olla puoluepoliittisesti sitoutumattomia eivätkä koe itsellään olevan yhteiskunnallista
tehtävää. He ovat myös aiempaa liikkuvampia eri työnantajien ja työtehtävien suhteen.
He eivät ole sitoutuneita yhteen organisaatioon, vaan ura muodostuu erilaisista töistä
erilaisissa medioissa. (Mt. 2011, 125–134.)

Notkean modernin journalistit ovat 2000-luvulla työnsä aloittaneita, ja he ovat
niin sanottu projektityösukupolvi. He suhtautuvat epävarmuuteen ja muutospainei-
siin edeltäjiään luontevammin. He ovat kriittisiä pysyviä instituutioita ja hierarkioita
kohtaan. He hakevat aktiivisesti omia uutisaiheita eivätkä kaihdakaan erimielisyyksiä tai
skandaaleita. He suhtautuvat yleisöön asiakaslähtöisesti ja haluavat kertoa yhteiskun-
nassa tehtävistä päätöksistä ihmisläheisesti. Harkintaa ja tietoon perustuvaa puolueet-
tomuutta tärkeämpänä he pitävät nopeaa reagoitua, räväkkää mielipidekirjoittelua ja
kantaottavuutta. Notkean sukupolven journalistit ovat myös usein kansainvälisesti
orientoituneita ja heillä on edeltäjiään löyhempi suhde Suomeen tai suomalaisuuteen.
(Mt. 2011, 134–138.)

Muutospuheen lisäksi osa tutkijoista on jopa päättänyt esittämään, että journalismin
professionalisoitumiskehitys olisi kääntynyt takaisin päin, epäprofessionaalisempaan
suuntaan (deprofessionalization). Näin siksi, että rajat ammattilaisten ja ei-ammatti-
laisten välillä ovat hämärtyneet internetin ja kansalaisjournalismin myötä. Journalis-
tisia ja niihin verrattavissa olevia sisältöjä tuotetaan yhä enemmän myös muualla kuin
perinteisissä tiedotusvälineissä, minkä seurauksena journalistien vaikutusvalta julkisen
keskustelun ylläpitäjänä on heikentynyt. Koska journalistien sisältöjen tekeminen on
hajaantunut yhä useammalle taholle, se tarkoittaa myös, että alalla ei enää välttämättä
ole samalla tavoin jaettua arvomaailmaa ja etiikkaa kuin aikaisemmin. Lisäksi perin-
teisten ammattiroolien rajat ovat hämärtyneet ja journalistien työtehtävät sisältävät
yhä enemmän monitekemistä. Työtä myös ohjaavat aiempaa useammin taloudelliset
motiivit, mikä voidaan tulkita autonomian vähentymisenä ja siten journalistien profes-
sionaalisen aseman heikentymisenä. (Witschge & Nygren 2009, 49–57.)

2.2 Kuvajournalismi ja professionalismi

Kuvajournalismin synty on useissa lähteissä paikannettu 1900-luvun alkuun tai ensimmäisille vuosikymmenille. Kuvajournalismin kulta-ajaksi on puolestaan luonnehdittu 1930–50-lukuja, jolloin valokuvia alettiin säännönmukaisesti käyttää monissa länsimaalaisissa lehdissä. Tätä edelsi jo 1800-luvulla alkanut lehtijuttujen kuvittamisen aikakausi, jolloin lehtien kuvat olivat erilaisten taiteilijoiden, kuten piirtäjien, maalaajien ja kaivertajien, näkemyksiä tapahtumista. (Brennen 2010; Keller 1995; Zelizer 1995.) Tekniikan kehitys ja sen myötä lehtien säännöllinen valokuvien käyttö mahdollistivat kuvajournalismin institutionaalisen aseman ja kuvajournalistien ammattikunnan vakiintumisen (Keller 1995, 193–200).

Kuvajournalismin professionaalinen kehitys on kuitenkin ollut hitaampaa ja kivikkoisempaa yleisempään journalismin professionalisoitumiseen verrattuna (Zelizer 1995). Tähän lienee useita syitä, mutta yksi selitys saattaa löytyä niinkin kaukaa kuin valokuvauskeksinnön historiasta. Valokuvaus-sana tulee kreikan kielestä ja tarkoittaa kirjaimellisesti valolla kirjoittamista. Alun perin valokuvauksen ajateltiin olevan kemiallinen, valoon perustuva tallennustapahtuma vailla ”taiteilijan kädenjälkeä”. Samaan aikaan varhaiset valokuvaajat olivat kuitenkin epävarmoja siitä, mikä osuus luonnolla ja toisaalta ihmiskädenjäljellä eli kulttuurilla lopulta on valokuvassa. (Batchen 1999, 57–69; Newton 2001, 6.) Valokuvaan liitetystä luonnollisuudesta johtuen valokuvien kuviteltiin kykenevän esittämään todellisuutta, vahvistamaan todistusaineistoa oikeaksi ja paljastamaan huijauksia. Tällaisesta valokuvauksen automaatio-oletuksesta johtuen valokuvaajia kutsuttiin aluksi jäljentäjiksi tai kirjureiksi (scribes), joiden ajateltiin tallentavan objektiivista todellisuutta ilman minkäänlaista pyrkimystä tulkitsemiseen. (Brennen 2010, 72.) Automaatio-oletus vaikeutti valokuvaajien ammatillisen aseman tunnustamista, koska lähes kenen tahansa ajateltiin olevan kykenevä mekaaniseen tallentamiseen kameralla. Samantyyppinen professionaalinen kehitys on ollut nähtävissä myös valokuvataiteilijoilla, joiden ammatillisen arvostuksen nousu on ollut hidasta valokuvaukseen liitetyn myyttisen realismin ja automaation takia (Karttunen 1993, 35–37, 101).

Zelizerin tutkimassa yhdysvaltalaisessa kontekstissa 1930–40-luvuilla lehtikuvaajien työtä pyrittiin rajoittamaan kovissa uutisissa pelkästään tallentamiseen kuvilla tulkitsemisen sijaan. Tämä johtui Zelizerin mukaan pitkälti siitä, että kirjoittavat toimittajat kokivat oman ammatillisen asemansa uhatuksi uuden lehtikuvaajien ammattikunnan syntyminen myötä ja halusivat siksi määritellä valokuvaajat tallentajiksi. Lisäksi vapaampi uutisten tulkitseminen oli tuohon aikaan varattu vain korkean statuksen omaaville ammatillisille, kuten omistajille, päätoimittajille ja vanhemmille kolumnisteille. Toimittajien ote alkoi hellittää vasta toisen maailmansodan aikana, jol-

loin olosuhteet olivat aiempaa sallivampia sille, että kuvaajat myös tulkitsivat tilanteita kuviensa avulla. (Mt. 1995, 137.)

Toisaalta samaan aikaan, 1930-luvulla Yhdysvalloissa, dokumentaarinen ilmaisutapa alkoi saada jalansijaa paitsi elokuvassa myös valokuvauksessa. Siinä faktojen esittämiseen yhdistyi myös subjektiivista tulkintaa. Totuudellisuutta lähestyttiin faktojen avulla, mutta ne esitettiin yleisölle kiinnostavalla, uskottavalla ja tunteisiin vetoavalla tavalla. Dokumentaarinen valokuvaus oli, ja on, läheisesti yhteydessä yhteiskunnallisten olosuhteiden esittämiseen ja pyrkimykseen muuttaa huonoja olosuhteita paremmiksi. (Åker 2012, 329–331.)

Erilaisista pyrkimyksistä häivyttää varhaisten kuvajournalistien subjektiivinen vaikutus on tultu pitkä matka kohti nykyajan tulkitsevaa, persoonallista ja kantaaottavaa kuvajournalismia. Yksi kehitysvaihe oli muun muassa se, kun valokuvaajien tekijyys ja tekijänoikeudet alettiin tunnustaa lehtityössä 1960–70-luvuilla länsimaissa. Se tarkoittaa, että tekijä tunnustetaan ja tekijän nimi julkaistaan kuvajournalismissa samoin kuin kirjoittavan toimittajan ammatissa eikä valokuvaa nähdä pelkästään mekaanisena tallenteena tapahtuneesta. Valokuvaajien tekijyyden tunnustaminen tapahtui monissa lehdistä vasta vuosikymmeniä myöhemmin kuin vastaavat kirjoittavien toimittajien nimet ilmestyivät juttujen yhteyteen. Asiaa ovat tutkineet muun muassa Reich ja Klein-Avraham (2014), jotka kävivät läpi 8800 lehtivalokuvaa viidestä länsimaisesta laatulehdestä 1900-luvun alusta 2000-luvulle asti. He toteavat lehtikuvaajien henkilökohtaisen tekijyyden merkitsemisen alkaneen systemaattisesti länsimaissa 1960–70-luvuilla. Samaan aikaan tekijyyttä alettiin tunnustaa aiempaa laajemmin myös monilla muilla kulttuurituotannon alueilla. Yhtenä syynä lehtivalokuvan tekijyyden myöhäiseen tunnustamiseen on ollut uutisorganisaatioiden vaikeus suhtautua valokuvauksen luonteeseen yhtäältä mekaanisena, näennäisen objektiivisena kamerakuvana ja toisaalta kuvana, jossa voi näkyä myös tekijän luovuus. Samaan ongelmaan valokuvan luonteesta on törmätty myös oikeustieteessä ja oikeudellisissa prosesseissa, joissa on pitänyt ratkoa valokuvan tekijänoikeuksiin liittyviä kiistoja. (Mt. 6–9.)

Kuvajournalismin professionalisoitumista voidaan hahmottaa myös alan eettisten standardien laatimisesta lähtien. Julkilausutut eettiset ohjeet ilmaisevat niitä arvoja, joihin ammattilaiset työssään nojaavat ja jotka sitovat ammattikunnan yhteen. Professionaalinen asema antaa ammattilaisille mahdollisuuden määrittellä ja valvoa näitä arvoja ja työkäytäntöjä sekä asettaa rajoja alalle pääsemiseksi (Freidson 1984). Eettisten standardien nojalla ammattilaisten on myös mahdollista harjoittaa itsesääntelyä, jota on niin ikään pidetty yhtenä professiota määrittävänä piirteenä (mt. 2). Eettisten koodien luominen puolestaan on yleensä edellyttänyt jonkinasteista ammatillista järjestäytymistä. Erityisten kuvaa koskevien säädösten kirjaamista on perusteltu muun muassa kuvajournalismin korkean tason ylläpitämisellä ja sitä kautta ammattikunnan etujen

valvomisella sekä yleisön oikeudella totuudenmukaisesti välitettyyn tietoon (Lavoie 2010).

Maaailman vanhin lehtikuvaajien ammatillinen yhdistys perustettiin vuonna 1912 Tanskassa. Vastaavasti Suomen Lehtikuvaajat ry perustettiin vuonna 1947 valvomaan kuvaajien etuja sanoma- ja aikakauslehdissä ja kuvatoimistoissa. Vuonna 2015 järjestö muutti nimekseen Suomen kuvajournalistit. (Muista suomalaisista valokuvaajajärjestöistä ks. Karttunen 2015, 337–340.)

Yksi varhaisimmista erityisesti kuvajournalismia koskevista kirjallisista eettisistä ohjeistuksista on Yhdysvalloista vuodelta 1950. Ohjeistus laadittiin, kun Yhdysvaltojen kansallinen lehtikuvaajayhdistys (NPPA) oli perustettu muutamaa vuotta aikaisemmin vuonna 1946. Eettinen ohjeistus oli yhdistyksen perustamisen aikaan oleellisesti sidoksissa yhdistyksen lailliseen asemaan ja sen olemassaolon oikeutukseen (Lavoie 2010). Alkuperäinen lehtikuvaohjeistus on julkaistu vuonna 1950 yhdistyksen kustantamassa kirjassa *The complete book of press photography*. Teoksessa määritellään muun muassa, mikä on ”hyvää” ja ”huonoa” kuvajournalismia. Kuvaajia opastetaan esittämään faktoja, kertomaan visuaalisia tarinoita, menemään riittävän lähelle kohteita vaikutuksen tekemiseksi ja ottamaan kuvia, jotka ansaitsevat huomiota. Lisäksi kuvajournalistien tulisi oppaan mukaan kuvata ihmisiä, heidän persoonallisuuksiaan, tunteitaan ja toimiaan. (Mortensen & Keshelashvili 2013, 146.)

Tämän jälkeen NPPA on julkaissut tarkennettuja ohjeistuksia muun muassa kuvajournalistien toiminnasta rikosten uhrien ja poliisin kanssa vuonna 1991, digitaalisesta kuvankäsittelystä vuonna 1991 ja kuvajournalismin oikeudellisista kysymyksistä vuonna 1996 (Lavoie 2010). Voimassa oleva NPPA:n yleinen ohjeistus neuvoo kuvaajia muun muassa olemaan totuudenmukaisia, esittämään kuvattavansa kattavasti riittävässä kontekstissa ja välttämään joutumasta manipuloiduksi lavastettuihin kuvaustilanteisiin. Lisäksi kehoitetaan välttämään kuvien manipuloimista siten, että ne voivat johtaa katsojaa harhaan tai vääristellä kuvattavia. (NPPA 2015.)

Aikaisemmassa tutkimuksessani olen käynyt läpi kuvajournalismin eettisiä koodeja Pohjoismaista, muualta Euroopasta ja Yhdysvalloista 2000-luvulta (Mäenpää 2008, 27–32). Kirjoitettuja Journalistin ohjeiden kaltaisia eettisiä säädöksiä löytyy lähes jokaisen maan journalistiyhdistyksistä. Ohjeet eivät tavallisesti erottele kuvaa ja tekstiä, vaan niputtavat ne yhteen ja puhuvat hyvästä journalistisesta tavasta yleisellä tasolla. Esimerkiksi Suomen vuonna 2014 päivitetyt Journalistin ohjeet toteavat, että ”journalistin velvollisuus on pyrkiä totuudenmukaiseen tiedonvälitykseen ja yleisön on voitava erottaa tosiasiat mielipiteistä ja sepitteellisestä aineistosta. Myöskään kuvaa tai ääntä ei saa käyttää harhaanjohtavasti.” Yleisön tuottamaa aineistoa koskevassa liitteessä vuodelta 2011 todetaan lisäksi esimerkiksi, että ”toimituksen tulee seurata verkkosivujaan

sekä pyrkiä estämään yksityisyyden suojaa ja ihmisarvoa loukkaavien sisältöjen julkaiseminen.”

Norjassa ja Ruotsissa kuvia koskeva ohjeistus on hieman tarkempi. Niissä säädetään muun muassa, että journalistisen valokuvan uskottavuutta pitää suojella eikä dokumentaarisisessa yhteydessä käytettäviä kuvia saa käsitellä niin, että ne antavat tapahtumista harhaanjohtavan käsityksen. Norjassa kuvamanipulaatioita saa käyttää vain ilmiselvisissä kuvituskuvatapauksissa ja Ruotsissa manipulaatiosta on aina ilmoitettava kuvan yhteydessä. Samantapaisia lausumia on myös muiden Euroopan maiden eettisissä ohjeissa. (EthicNet 2008.)

Kansallisten koodien lisäksi suurimmilla mediataloilla on yleensä myös omat ohjeistuksensa. Tarkimmat kuvajournalismia koskevat eettiset ohjeet liittyvät kuvankäsittelyn sääntelyyn. Esimerkiksi uutistoimisto Reutersin vuonna 2007 julkistamat ohjeet kuvankäsittelijöilleen lienevät yksityiskohtaisimmat kuvankäsittelyä koskevat julkisesti saatavilla olevat ohjeet. Niissä jaotellaan Photoshop-kuvankäsittelyohjelman työkaluja sallittuihin ja kiellettyihin. (Schlesinger 2007; ohjeet suomennettuna Mäenpää 2008, 29–30.) Vuonna 2015 Reuters teki uuden linjauksen, jolla määritellään uutistoimiston asiakkaille lähetettävien valokuvien sallittuja ja kiellettyjä tiedostomuotoja. Linjanvetoa perusteltiin nopeudella ja etiikalla. (Zhang 2015.)

Lisäksi ammattilaisten etiikkaa ohjaavat muiden vakiintuneiden valokuva-alan instituutioiden kuvajournalismia koskevat linjaukset. Yksi tällainen on maailmanlaajuisen ammattivalokuvaajien kilpailu World Press Photo. Organisaatio julkisti vuonna 2015 uudet eettiset ohjeet, joiden osana on erillinen ohjeistus kuvamanipulaatioista. Kuvamanipulaatio-ohjeistuksessa linjataan sanallisten ja kuvallisten esimerkkien avulla sitä, millainen kuvankäsittely on kilpailussa sallittua ja millainen ei. (World Press Photo 2015.)

Professionalismin näkökulmasta keskeinen tekijä on myös alalle valmistava koulutus. Valokuvaus on pitkään mielletty käsityöammattiksi, jossa ovat vallinneet tietynlainen taiteilijaidentiteetti ja vahva itseoppimisen perinne. Yleisemmän journalismin professionalisointumiskehityksen myötä lehtikuvaajilta on kuitenkin alettu vaatia kuvaus-taitojen lisäksi yhä enemmän myös journalistista osaamista. Heller (1991) kartoitti kuvajournalistikoulutusta Yhdysvalloissa digitalisoitumisen kynnyksellä. Hänen tilastollisen selvityksensä perusteella kuvajournalismikursseja ja sivuaineohjelmia oli jo tuolloin tarjolla useimmissa journalistikoulutusta tarjoavissa oppilaitoksissa Yhdysvalloissa. Lisäksi joka neljännessä oppilaitoksessa oli mahdollista opiskella kuvajournalismia pääaineena. Tutkimuksen mukaan koulutuksen sisällöissä oli kuitenkin valtavia eroja, ja ala oli selvästi vielä vakiintumaton. Kuvajournalistikoulutukseen liittyen 1990-luvun Yhdysvalloissa käytiin keskustelua muun muassa siitä, pitäisikö kuvajour-

nalismia opettaa enemmän teknisenä käsityöammattina vai laajemmin journalismin osa-alueena. (Mt. 29–31.)

Nykyään lienee itsestään selvää, että kuvajournalismi mielletään nimenomaan journalismin osa-alueeksi. Kuvajournalisteilta edellytetään vankkaa journalistista osaamista ja ymmärrystä journalismin toimintaperiaatteista. Moni kuvaaja on kuitenkin oppinut journalismin tekemisen vasta työelämässä. Esimerkiksi tuoreessa Reuters-instituutin ja World Press Photo -säätiön maailmanlaajuisessa kyselytutkimuksessa tutkittiin ammattivalokuvaajien taustoja ja asenteita vuonna 2015. Tutkimukseen osallistui yli 1500 valokuvauksen ammattilaista eri maanosista. Tuloksista käy ilmi, että valtaosa (71 %) valokuvaajista oli saanut yliopistotasoisesta koulutuksesta, mutta vain kolmannes vastaajista kertoi suorittaneensa yliopistotasoisesta koulutusta nimenomaan valokuvauksen alalla. Tästä tutkimuksen tekijät päätyivät oletukseen, että suurin osa valokuvaajista on oppinut työnsä mediatalojen koulutuksissa ja vertaisoppimisen periaatteella (Hadland, Campbell & Lambert 2015, 16–17.) Itseoppineisuuden perinne näkyy myös esimerkiksi vuonna 2007 keräämäni kyselylomakeaineiston perusteella (Mäenpää 2008). Kyselyyn osallistuneista 38 suomalaisesta lehtikuvaajasta 45 prosenttia vastasi, ettei heillä ollut minkäänlaista kuvajournalistista koulutusta. Vastaajista 29 prosenttia oli suorittanut kuvajournalismin alan tutkinnon ja 26 prosenttia oli käynyt valokuvaukskurseja tai lyhyitä kuvajournalismin alan koulutuksia. Ikäkään ei ollut tässä aineistossa merkittävä tekijä koulutustaustassa, vaan ”itseoppineita” kuvaajia löytyi sekä alle 30-vuotiaista että yli 50-vuotiaista.

Tilannetta voi selittää se, että kuvajournalismi on oppialana varsin nuori. Lehtikuvaukseen painottuva opetus alkoi Suomessa Journalistiliiton kursseilla vuonna 1970 (Koljonen 2001). Valokuvaajia oli kuitenkin koulutettu jo vuodesta 1934 alkaen Helsingin taideoppilaitoksessa. Oppilaitos sai yliopistotatuksen vuonna 1973, jolloin sen nimi vaihtui Taideteolliseksi korkeakouluksi (nyk. Aalto-yliopisto, Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu). Samana vuonna valokuvaus erotettiin omaksi linjakseen elokuvakoulutuksesta Taideteollisessa korkeakoulussa. (Saraste 2005, 96–99.) Lahden taideoppilaisessa opistossa (nyk. Lahden AMK, Muotoilu- ja taideinstituutti) valokuvaajia on koulutettu vuodesta 1971 alkaen. Tampereen yliopistossa kuvajournalismin opetus alkoi vaiheittain 1990-luvulta alkaen. (Koljonen 2001.) Tampereen yliopistossa opetus on ollut taideoppilaitoksiin verrattuna enemmän journalismiin ja erityisesti uutisjournalismiin painottunutta. Tampereella kuvajournalismin opetus alkoi maisteritasolla vuonna 1997. Tampereelle perustettiin myös visuaalisen journalismin professuuri aluksi määräraikaisena, ja se vakinaistettiin vuonna 2008.

2.3 Suomalainen journalistinen kulttuuri ja objektiivisuuden lähtökohdat

Hallin ja Mancini (2004) ovat tutkineet eri maiden mediajärjestelmiä ja hahmotelleet niistä kolme mallia: Välimeren maiden keskitetty pluralistinen malli, Pohjois-Euroopan korporatiivinen malli sekä Pohjois-Atlantin liberalistinen malli. Jaottelussa Suomi sijoittuu muiden Pohjoismaiden sekä Saksan, Itävallan ja Sveitsin kanssa niin sanottuun demokraattis-korporatiiviseen malliin. Siinä yhdistyvät journalismin korkea professionalisoitumisen aste, yhteiskunnallinen vastuu ja jossain määrin myös median poliittisen järjestelmän limittyminen toisiinsa (puoluelehdistön perinne). Pohjoismaille erityisen tyypillistä on ollut laajalevikkisen valtamedian ja tilauskannan vahva asema. Yksi tilauskannan vahvistumiseen ja korkeaan lehdenlukuperinteeseen vaikuttanut historiallinen tekijä on ollut lukutaidon yleistyminen, joka alkoi Pohjoismaissa ensimmäisten Euroopan maiden joukossa jo 1700-luvun loppupuolella. Lisäksi demokraattis-korporatiivisille maille on ollut tyypillistä ammatillisen järjestäytymisen samoin kuin median itsesääntelyn vahva asema. (Mt. 143–197.)

Kuvaukseen on helppo yhtyä ainakin sillä perusteella, että nykypäivänä valtaosa suomalaisista toimittajista on korkeakoulutettuja ja myös ammatillisen järjestäytymisen aste on korkea. Esimerkiksi tuoreen, suomalaisen survey-tutkimuksen mukaan kolme neljäsosaa toimittajista oli suorittanut korkeakoulututkinnon ja heistä 47 prosenttia jonkin yliopistotutkinnon. Yhdeksän kymmenestä kyselyyn vastanneesta toimittajasta kuului alan ammattiliittoon. (Pöyhtäri, Väliaverron & Ahva 2014, 4.) Lisäksi alan eettinen koodisto *Journalistin ohjeet* ja journalismin itsesääntelyelimenä toimivan *Julkisen sanan neuvoston* linjaukset toimivat edelleen useimpien toimittajien ohjenuorana ja valtaosa Suomen tiedotusvälineistä on sitoutunut niiden periaatteisiin (Mäntylä 2008, 10–11).

Suomalaisen journalismin objektiivisuuden ja etiikan juuret juontuvat paitsi ammatin professionalisoitumisesta myös laajemmin yhteiskunnan ja lehdistön kehityksestä ja Suomen poliittisesta historiasta. Suomen varhaisen lehdistön kehittymiseen vaikutti Suomen asema ensin Ruotsin ja sitten Venäjän vallan alaisuudessa. Varsinaisesta lehdistöstä Suomessa on voitu puhua 1800-luvun alkupuolelta lähtien, ja suomenkielisiä lehtiä alettiin perustaa ruotsinkielisten ohien 1800-luvun loppupuolella. (Tommila & Salokangas 1998, 11–32.)

Kutakuinkin 1900-luvun alusta noin 1930-luvulle asti Suomessa elettiin poliittisen lehdistön aikaa. Tämä liittyi kansalaisyhteiskunnan kehittymiseen, jonka seurauksena ihmiset aktivoituivat kansalaisina monella rintamalla, kuten politiikassa, kulttuurissa ja urheilussa. Samaan aikaan erilaiset kansallismieliset liikkeet pyrkivät vaikuttamaan kannattajiinsa lehdistön välityksellä. Monilehtijärjestelmän kukoistus kesti Suomessa suhteellisen lyhyen aikaa, mutta sen vaikutukset ulottuivat vielä vuosikymmeniä myö-

hemmäksi. (Mt. 101.) Puolueiden äänenkannattajina toimineet lehdet alkoivat hiipua asteittain 1930-luvulta alkaen. Yksi syy tähän oli se, että lehdet eivät tuottaneet voittoa ja ne muodostuivat puolueille taloudelliseksi taakaksi. Ensimmäinen maailmansota puolestaan toi lehdille paineita kehittää uutistarjontaansa ajankohtaisemmaksi ja enemmän lukijoille suunnatuksi. Amerikkalaiset virtaukset, kuten näyttävät uutiskuvat ja -otsikot samoin kuin puolueettomuuden arvostus, alkoivat pikku hiljaa saapua Suomeen. (Mt. 150–199.) Sitoutumattomaksi julistautuminen lehtien virallisissa linjapapereissa tapahtui kuitenkin yllättävän myöhään, useassa lehdessä 1990-luvulla ja joissain vasta vuosituhannen vaihteen jälkeen (Lehto 2002, 70–71). Sitoutumattomaksi julistautumisenkaan ei estänyt lehtiä ilmaisemasta ja toteuttamasta aikaisempia sidonnaisuuksiaan edelleen. Esimerkiksi Uusi Suomi julisti vuonna 1976 lehden olevan ”poliittisista puolueista riippumaton porvarillinen lehti” (Tommila & Salokangas 1998, 250). Samoin kokoomuksesta vuonna 1992 virallisesti irtautunut Aamulehti linjasi samana vuonna ”nojautuvansa lehden vakiintuneeseen arvomaailmaan” (Lehto 2002, 77). Monilehtijärjestelmän hiipuminen viimeistään 1960–70-luvuilla aiheutti kuitenkin pikku hiljaa sen, että ammattimainen journalismi ja yleisön palveleminen alkoivat ajaa ohitse poliittisesta kotiinpäin vetämisestä (mt. 277).

Ajatus journalismin professionalisoitumisesta rantautui Suomeen viimeistään 1900-luvun puolivälin jälkeen. Tuolloin journalismin arvot nähtiin melko pysyvinä ja ammattilaiset pitivät tärkeänä pysyä itsenäisinä suhteessa lähteisiin, yleisöön ja markkinavoimiin. (Jyrkiäinen 2008, 11.) Samoihin aikoihin kirjattiin myös ensimmäiset *Etikettisäännöt Suomen sanomalehtimiehille* vuonna 1957 (nykyisin Journalistin ohjeet) ja *Yleisradion ohjelmatoiminnan säännöstö* vuonna 1967. Näistä kummassakin mainittiin uutistoiminnan ihanteena olevan neutraalisuus ja pyrkimys tosien asioiden kertomiseen. (Tommila & Salokangas 1998, 277; Journalistin ohjeista Mäntylä 2008, 43, 238.) Sanomalehtien linjapapereiden tunnussana 1970–80-luvuilla oli puolestaan objektiivisuus. Sitä käytettiin lähinnä iskusanana luomaan positiivisia mielikuvia lehdistä. (Lehto 2006, 246–256.)

Edellä kuvattu kehitys heijastui keskeisesti myös suomalaisen toimittajakoulutukseen. Toimittajakoulutus alkoi Suomessa niinkin varhain kuin vuonna 1925, kun Kansalaiskorkeakoulu perustettiin Helsinkiin. Se nimettiin myöhemmin Yhteiskunnalliseksi korkeakouluksi ja koulutus siirtyi Helsingistä Tampereelle vuonna 1960. Yhteiskunnallisen korkeakoulun nimi muuttui Tampereen yliopistoksi vuonna 1966. Journalismin alan korkeakoulutus aloitettiin ruotsinkielisenä Svenska social- och kommunalhögskolanissa vuonna 1962, ja toinen suomenkielinen journalismikoulutuksen yliopistolinja aloitettiin Jyväskylän yliopistossa vuonna 1987. (Salokangas 2009, 121–122.) Koulutuskenttä laajeni edelleen 1990-luvulla, kun ammattikorkeakouluihin perustettiin useita viestintään liittyviä koulutusohjelmia. Niistä selkeimmin journa-

listikoulutusta tarjosivat ammattikorkeakoulut Turussa ja Oulussa sekä Haaga-Helia Helsingissä. (Mt. 123.) Korkeakoulutuksen lisäksi Sanoma-osakeyhtiöllä oli omiin tarpeisiinsa perustettu toimittajakoulu, jossa koulutettiin vuosina 1967–1990 noin 250 toimittajaa Sanomien palvelukseen. Lisäksi toimittajakoulu on järjestänyt yksittäisiä täydennyskoulutuksia tämän jälkeenkin aivan viime vuosiin saakka. (Mt. 122.) Mainitut kolme yliopistoa ja kolme ammattikorkeakoulua ovat edelleen selkeimmin toimittajia kouluttavat korkeakoulut Suomessa.

Koulutuksen sisältöön vaikuttivat pitkälti edellä kuvattu Suomen lehdistön kehityksen vaihe ja yhteiskunnallinen tilanne. Objektiivisuuskäsityksen juurruttamisessa suomalaiseen toimittajakuntaan vaikutti omalta osaltaan myös vuosina 1973–97 Tampereen yliopistossa tiedotusopin professorina toiminut Pertti Hemánus. Yksi hänen tunnetuimmista teoksistaan oli yhdessä Ilkka Tervosen kanssa kirjoitettu ja vuonna 1980 julkaistu *Objektiivinen joukkotiedotus*. Siinä kirjoittajat perustelevat objektiivisuuden tärkeyttä journalismin ihanteena muun muassa ihmisten realistisen tai jopa tieteellisen maailmankatsomuksen rakentamisella. Tätä he pitivät ”joukkotiedotuksen ylväimpänä tehtävänä”. Realistista eli mahdollisimman tarkasti todellisuutta vastaavaa maailmankatsomusta he puolestaan pitivät edellytyksenä ”ihmisen aitojen tarpeiden tyydyttämiseksi” ja lopulta demokratialle. (Hemánus & Tervonen 1980, 135–138.) Hemánus ja Tervonen määrittelivät objektiivisuuden ”tieteellisesti” siten, että objektiivisuuden kriteereinä olivat todenmukaisuus ja olennaisuus. He pitivät riittämättömänä Yhdysvalloissa 1960-luvulle asti vallalla ollutta tapaa ymmärtää objektiivisuus arvojen ja tosiasioiden erottamisena ja pyrkimyksenä täsmällisyyteen ja tasapainottamiseen. (Hemánus & Tervonen 1980, 99–100, 110–112; Lehto 2006, 247.)

Lehto (2006, 247) on väitöskirjassaan tulkinnut, että Hemanuksen ja Tervosen ajama objektiivisuuskäsitys olisi ollut liian sosialismilta kalskahtava varsinkin porvarillisten kustantajien keskuudessa, mistä syystä siitä ei lehtikentällä innostuttu. Nämä ymmärsivät objektiivisuuden mieluummin yhdysvaltalaisutkijoiden tai ruotsalaisen Jörgen Westerståhlin (1983) tapaan, jossa objektiivisuus tarkoitti tosiasiapohjaisuutta ja puolueettomuutta. Tosiasiapohjaisuudesta Kovach ja Rosenstiel (2001, 42) kirjoittavat, että journalismissa ei ole kyse journalistisen esityksen ja todellisuuden absoluuttisesta vastaavuudesta filosofisessa mielessä. Sen sijaan journalismissa tavoitellaan enemmänkin rehellisyyttä, joka tulee näkyväksi juuri päivittäisessä työssä ja siihen liittyvissä käytännöissä ja rutiineissa. Heidän mukaansa käsitteellä tarkoitettiin alun perin, 1900-luvun alussa, totuudellisuuteen tähtäävää käytäntöä tai metodia. Avain objektiivisuuteen nähtiin nimenomaan toimintana, kuten tietojen oikeellisuuden varmistamisena. Puolueettomuus sen sijaan liitettiin objektiivisuuteen vasta myöhemmin, ja tämä oli Kovachin ja Rosenstielin mukaan se kohta, jossa objektiivisuuden ymmärtämisessä alettiin eksyä väärille poluille. (Mt. 72–75.)

Puolueettomuuden osalta näyttäisi siis siltä, että Hemánuksen ja Tervosen ajatukset eivät olleetkaan niin kaukana 1900-luvun alun yhdysvaltalaiskollegojensa ajatuksesta kuin äkkiseltään saattaa näyttää. Sen sijaan todenmukaisuuden kohdalla tulkitseen Hemánuksen ja Tervosen alleviivanneen nimenomaan absoluuttista vastaavuutta todellisuuden ja mediaesityksen välillä, minkä lisäksi he korostivat olennaisuutta eli sitä, että ilmiötä kuvataan kaikilta olennaisilta puolilta ja että pintatason sijaan tavoitetaan ilmiöiden syvempi olemus (Hemánus & Tervonen 1980, 110–112). Sen sijaan Kovachin ja Rosenstielin mainitseman yhdysvaltalaisen totuudellisuuteen tähtäävän käytännön lähtökohta oli huomattavasti pragmaattisempi. Sen ytimessä olivat rehelliset työkäytännöt, joista faktantarkistus on yksi esimerkki.

1980-luvun pyrkimyksistä kehittää objektiivisuudesta joukkotiedotuksen tiedollinen ihanne on 2010-luvulle tultaessa päädytty yhteiskunnalliseen tilanteeseen, jossa objektiivisuus nähdään pikemminkin ”tiedollisesti epäuskottavana ja eettisesti arveluttavana käsitteenä” (Lehtinen 2013, 97). Näiden vuosikymmenten aikana suomalainen mediakenttä ja yhteiskunta ovat muuttuneet merkittävästi. Suomi on kokenut taloudellisen laman vuosina 1991–93 (ja uuden taantumana vuosina 2008–2009). Sanomalehtiä ja sähköisiä viestimiä on kaatunut. Useimmissa kaupungeissa ilmestyy enää yksi päälehti. (Mäntylä 2008, 188.) Matkalla kohti digitaalisia esitysmuotoja suurimmat sanomalehdet ovat siirtyneet yksi toisensa jälkeen tabloidikokoon 2000-luvulla. Tämä on ollut tabloidikokoon siirtymisen viimeinen vaihe, sillä kehitys alkoi iltapäivälehdistä ja pienemmistä kakkoslehdistä jo 1940–50-lukujen taitteessa. (Mäkinen & Reunanen 2013, 6.) Valtaosa lehdistä, radio- ja tv-kanavista kuuluu nykyään johonkin isoon mediakonserniin. Herkman (2009, 32–45) on kirjoittanut konsernijournalismista, jolla hän tarkoittaa 1990-luvulta alkunsa saanutta mediakentän markkinoitumista, taloudellisen lähtökohtien korostumista ja niitä seurannutta omistuksen keskittymistä. Suuret mediakonsernit hakevat omistuksen keskittämällä synergiaetua ja taloudellista hyötyä mutta sahaavat samalla omaa oksaansa, koska konsernien eri välineet kilpailevat usein samoista yleisöistä. Lisäksi 2000-luvulla yleistynyt sosiaalinen media on johtanut tuottajien ja yleisöjen välisten rajojen sekoittumiseen ja lisännyt ihmisten välistä vuorovaikutusta ja jakamista perinteiseen median kuluttamiseen verrattuna (Seppänen & Väliaverron 2013, 38).

Journalismin ammattilaisten kannalta kehitys on tarkoittanut kiristyvää työtahitia, monitekemistä ja epävarmoja työsuhteita. Mediatilat palkkaavat yhä vähemmän väkeä ja toimitustyötä ulkoistetaan esimerkiksi freelancereille. Kustantajat ovat jo pitkään pyrkineet siirtämään toimittajien tekijänoikeuksia itselleen (Mäntylä 2008, 189). Sama kehitys näkyy ehkä vieläkin voimakkaampana kuvajournalistien tapauksessa. Mediakonsernit ovat halunneet saada itselleen kaikki oikeudet kuvajournalistien tuottamiin kuviin niin, että niitä voidaan ilman eri korvausta hyödyntää konsernin

kaikissa välineissä nyt ja tulevaisuudessa. Esimerkiksi Koutosen (2013) haastatteleman edesmenneen, palkitun valokuvaajan Hannes Heikuran mukaan pyrkimys on ymmärrettävä omistajien kannalta mutta lyhyillä toimeksiannoilla elävän freelance-kuvaajan toimeentulon kannalta tukala. Heikuran mukaan kehitys kertoo kuvaajien työn arvostuksen puutteesta laajemminkin. Suomessa esimerkiksi Sanoma-konsernin ja lehtikuvaajien välinen kädenvääntö tekijänoikeuksista on jatkunut jo vuosia. Vuonna 2012 noin 350 freelance-valokuvaajaa vastustivat yhteisessä rintamassa uuden sopimuksen allekirjoittamista Sanoma-konsernin kanssa, koska työn jatkumisen ehtona olisi ollut kaikkien tekijänoikeuksien luovuttaminen konsernille (Journalistiliitto 2012). (Vrt. Salo 2015, 87.) Lisäksi edullisten digitaalisten kameroiden tulo markkinoille, yleisön ottamien kuvien julkaiseminen lehdissä ja mediayhtiöiden taloudelliset vaikeudet ovat osaltaan heikentäneet ammattimaisten kuvajournalistien työtilannetta maailmanlaajuisesti (esim. Zhang 2011; Bardan 2015). Muutoksesta kertoo myös esimerkiksi Suomen Lehtikuvaajat ry:n nimenmuutos Suomen kuvajournalisteiksi vuonna 2015. Nimenmuutosta perusteltiin tehtävänkuvien laajenemisella valokuvauksen ulkopuolelle (Karttunen 2015, 341).

Muutosten seurauksena perinteinen palkkatyö sanomalehden valokuvaajana ei enää houkuta monia nuoria ja lahjakkaita valokuvaajia samaan tapaan kuin ennen, vaan he etsiytyvät uudentyyppisiin töihin myös Suomen rajojen ulkopuolelle. Kantolan (2011; 2012) hahmottelema notkean modernin journalismi näyttäisi näkyvän myös nuoremman kuvajournalistisukupolven ammattietoksessa. Yksi esimerkki on nuorten kuvajournalistikoulutuksen saaneiden kuvaajien 11-kollektiivi, joka on omien sanojensa mukaan ”suomalaisten dokumentaaristen valokuvaajien muodostama ryhmä, joka on lähtenyt ajamaan uuden suomalaisen kuvajournalismin asiaa”. Ryhmä työittää dokumentaarisia valokuvanäyttelyitä ja -teoksia uudella otteella vuosittain yhteisestä teemasta ja pyrkii voimakkaasti verkostoitumaan kansainvälisesti. (11-kollektiivi.) Rahoituksensa tekijät saavat muun muassa apurahoina erilaisilta säätiöiltä. He edustavat suomalaista freelancer-sukupolvea, joka kokee kiinnittymisensä Suomeen ja perinteiseen sanomalehtijournalismiin kaukaisiksi asioiksi itselleen (Suomen valokuvataiteen museo 2013). Tulevaisuudessa myös sanomalehtien kuvajournalismia tuotetaan todennäköisesti yhä enemmän tämän tyyppisistä lähtökohdista. Tällöin on mahdollista, että tekijöiden eettiset näkemykset vaikkapa objektiivisuudesta poikkeavat perinteisistä Journalistin ohjeiden ja Julkisen sanan neuvoston linjauksista. Pitkään melko jaettuina pysyneet journalismin ammatilliset ihanteet ovat saamassa rinnalleen aiempaa moninaisemman arvopohjan.

3 TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT: OBJEKTIIVISUUS JOURNALISMIN JA VALOKUVAN TUTKIMUKSESSA

Työni teoreettisen viitekehyksen muodostavat journalismin tutkimuksen piirissä käyty objektiivisuuskeskustelu ja valokuvateoreettinen pohdinta valokuvan luonteesta. Lisäksi ammennan jonkin verran aineksia brittiläisen kulttuurintutkimuksen perinteestä. Tässä luvussa käsittelen ensin kulttuurintutkimusta, sitten journalismin objektiivisuustutkimusta ja lopuksi valokuvateoriaa.

Valitsemani näkökulma työkäytäntöjen ja diskurssien tutkimisesta kumpuaa kulttuurintutkimuksen perinteestä. Sitä kautta työhöni ovat vaikuttaneet kulttuurintutkimuksessa vallitsevat käsitykset muun muassa vallasta, konstruktionismista ja antiessentialismista. Esimerkiksi Lawrence Grossberg on useissa kirjoituksissaan paitsi tehnyt kulttuurintutkimusta myös yrittänyt ottaa sitä määritelmällisesti haltuun. Hän esittää erilaisia tapoja teorianmuodostukseen ja toteaa kulttuurintutkimuksen määrittelemisen tutkimuskohteen, teorian tai käytännön kautta olevan kaikissa tapauksissa ongelmallista. Kulttuurintutkimus ymmärtää kulttuurin tutkimuskohteen hyvin laajasti ja pyrkii kokoamaan yhteen erilaisia tapoja määritellä kulttuuria. Kulttuurintutkimuksessa on kyse suhteista, jotka liittyvät kaikkeen sosiaaliseen elämään merkityksineen, menettelytapoineen ja instituutioineen. Kulttuurintutkimus on kiinnostunut ihmisten arkielämästä ja siitä, miten erilaiset yhteiskunnalliset rakenteet ja voimat toisaalta luovat toimintaedellytyksiä ja toisaalta kahlitsevat ihmisiä heidän jokapäiväisessä elämässään. (Grossberg 2010, 8; 2000, 30.)

Kulttuurintutkimuksessa valta ymmärretään usein ranskalaisfilosofi Michel Foucault'n tunnetuksi tekemän diskursiivisen ulottuvuuden kautta. Tämä tarkoittaa, että valta rakentuu nimenomaan ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa. Vallan rakentuminen tapahtuu kuitenkin hienovaraisesti erilaisten puhetapojen sisällä, erityisesti ammatillisissa ja institutionaalisissa konteksteissa. Palaan vallan käsitteeseen tarkemmin luvussa, jossa käsittelen tämän tutkimuksen keskeisten käsitteiden suhdetta toi-

siinsa. Kulttuurintutkimuksen merkitys valokuvatutkimukselle on ollut se, että kulttuurintutkimuksellinen kehys on mahdollistanut valokuvan tutkimisen kulttuurisena ja yhteiskunnallisena kysymyksenä sen sijaan, että valokuva nähtäisiin pelkästään esteettisenä ja taiteellisenä esityksenä (Seppänen 2001, 15).

Kulttuurintutkimus yrittää ymmärtää jotain yhteiskunnan valta- ja voimasuhteista nostamalla esiin kysymyksiä kulttuurisista käytännöistä. Kulttuurintutkimus ei kuitenkaan oleta kulttuurin heijastavan todellisuutta, joka olisi olemassa jotenkin irrallaan ilman että se rakentuisi koko ajan myös kulttuurin sisältä. Konstruktionismi kulttuurintutkimuksessa tarkoittaa siis yksinkertaisesti ilmaistuna, että todellisuus ja sille antamamme merkitykset ovat osin rakentuneet inhimillisessä toiminnassa. Maailma on sekä materiaallinen että diskursiivinen tai kulttuurinen ja kumpikin muokkaa ja rajoittaa toinen toistaan. (Grossberg 2000, 34–36.)

Konstruktivismista erottuu useita suuntauksia, joista kulttuurintutkimukselle tuimmassa painotuksessa ajatellaan, että tieto on sosiaalisesti konstruointua. Sosiaalisen konstruktionismin mukaan kulttuurissa on kysymys merkitysten tuottamisesta, koska kulttuuri toimii täysin ihmisten ehdoilla. Kulttuurintutkimuksen näkökulmasta materiaallinen todellisuus on kyllä olemassa, mutta sitä tarkastellaan nimenomaan inhimillisenä kokemuksena. (Mt. 39.)

Konstruktionistinen tutkimus on lähtökohdiltaan kriittistä. Se, mitä milloinkin väitetään rakentuneeksi, ei ole väistämätön tai sen ei tarvitse johtua asioiden luonteesta. Konstruktivistisen tutkimuksen tavoitteena on yleensä lisätä ymmärrystä ja tietämystä jostain aiheesta, ja usein – mutta ei aina – sitä motivoi pyrkimys muuttaa vallitsevia käsityksiä. (Hacking 2009, 20.) Paljon käytetty esimerkki konstruktionismista on vaikkapa käsitys sukupuolesta. Konstruktionistisen näkemyksen mukaan käsitykset esimerkiksi naiseudesta tai miehisyydestä ja niihin yleisesti liitetystä ominaisuudesta eivät määrity syntymässä, vaan ne rakentuvat kulttuurisissa käytännöissä ja ovat historiallisesti muuttuvia.

Valokuvan teoreettisessa tarkastelussa konstruktivismi hahmottuu selkeimmin valokuvan merkityksistä puhuttaessa. Kriittisenä mediatutkijana tunnettu Julianne H. Newton (1998) soveltaa konstruktionismin ajatusta kuvajournalismiin. Hänen mukaansa se tapa, jolla esimerkiksi presidenttiä kuvataan ja hänestä otettuja kuvia käsitellään ja julkaistaan, rakentaa näkemystämme presidentistä (mt. 4). Näin ollen konstruktivisen ajattelutavan valossa kuvajournalismi ei vain neutraalisti raportoi ”todellisen” elämän tapahtumia ja ilmiöitä vaan samalla myös osallistuu aktiivisesti median välittämän tiedon rakentamiseen.

Valokuvien merkitysten kohdalla konstruktionismista voidaan puhua sekä tuotannon kontekstissa, kuten edellisessä Newtonin esimerkissä, että vastaanoton yhteydessä. Kuvaa katsoessaan kukin vastaanottaja rakentaa kuvalle omat merkityksensä, jotka

ovat ajassa ja kulttuurissa muuttuvia ja henkilökohtaisten elämäkokemusten muovaamia. Tämä ei silti tarkoita sitä, ettei valokuvilla voisi olla myös laajemmin yhteisessä kulttuuripiirissä jaettuja merkityksiä. Niitä on ilman muuta, sillä ilman jaettuja merkityksiä valokuvilla ei olisi juurikaan arvoa kulttuurisineinä. Valokuvalliset jäljet eivät myöskään ole sattumanvaraisia. Yhtäältä voidaan todeta, että valokuva esittää sitä, mitä kameran edessä on ollut. Toisaalta tästä syystä valokuvaan liitetään usein monenlaisia naturalistisia käsityksiä. Koska valokuva esittää tarkasti sitä ja vain sitä, mitä kameran edessä on ollut, voidaan virheellisesti päätyä ajattelemaan, että valokuva olisi tallennetun näkymän lisäksi myös itse todellisuus. Valokuvan merkityksiin vaikuttaa kuitenkin useita tekijöitä, kuten tietyn kulttuurin sisällä jaetut kuvaamisen tavat ja niiden ymmärtäminen. Valokuvan yhteys kuvauskohteeseensa on siten vain yksi osa monimutkaisessa merkitysprosessissa. Pidän konstruktionismin ideaa käyttökelpoisena valokuvan tutkimuksessa juuri erilaisten valokuvan merkityksiin liittyvien naturalisoituneiden käsitysten paljastamisessa.

Lisäksi kulttuurintutkimus lähestyy tutkimuskohteitaan antiessentialisesti. Se tarkoittaa oletusta, että tutkimuskohteella ei ole pysyvää identiteettiä. Tällöin essentialismi näyttäytyy kulttuurintutkimuksen silmissä äärimmäisenä determinisminä ja fatalismina, jossa todellisuutemme asiantilat ja asioiden luonne nähdään ennalta määrättyiksi ja muuttumattomiksi. Kulttuurintutkimus kieltää ajatuksen, että todellisuuden merkitykset olisivat ennalta määrättyjä (Grossberg 2000, 32). Valokuvan kohdalla antiesentialistinen näkemys korostaa, että valokuvan merkitykset määrittyvät aina kulttuurisissa käytännöissä eikä valokuvalla itsessään näin ollen ole sen käyttötarkoituksista riippumatonta olemusta. Kulttuurintutkimuksessa valokuvalla ei ole haluttu rakentaa identiteettejä, vaan päinvastoin jo olemassa olevia identiteettejä on pyritty kyseenalaistamaan (Seppänen 2001, 15). Essentialistiset ja antiessentialistiset näkemykset valokuvasta ovat määrittäneet ja jossain määrin myös jakaneet valokuvateoreettista kenttää koko sen historian ajan. Tähän keskusteluun palaan tarkemmin luvussa 3.2.

3.1 Journalismin tutkimus

Journalismin alalla valokuviin liittyvää tutkimusta on tehty suhteellisen vähän, mutta sen sijaan objektiivisuudesta journalismissa on kirjoitettu paljon ja usealla vuosikymmenellä. Moneen suuntaan avautuvan objektiivisuuskeskustelun rajaamiseksi ja jäsentämiseksi pohdin objektiivisuuden käsitettä seuraavaksi kuudesta näkökulmasta. Aluksi tiivistän joitain keskeisiä journalismin objektiivisuuteen liittyviä teemoja historiallisesta näkövinkkelistä. Seuraavaksi erittelen journalismin objektiivisuusideaaliin kohdistunutta kritiikkiä ja käsitteen uudelleenmäärittelyehdotuksia sekä tarkennan

vielä erikseen kuvajournalismin ja objektiivisuuden suhteeseen. Sitten pohdin objektiivisuutta aineistojeni valossa journalistisena diskurssina kuvajournalistien puheessa. Lopuksi avaan sitä, miten itse määrittelen objektiivisuuden käsitettä tutkimukseni kontekstissa. Tässä kohden on todettava, että journalismin ja valokuvan objektiivisuuskeskustelujen yhteensovittaminen ei ole aivan mutkatonta. Journalismin tutkimus puhuu yleensä objektiivisuudesta tekstilähtöisesti, kun taas valokuvan ja objektiivisuuden välisiä kysymyksiä tarkastellaan enemmän filosofisissa ja valokuvateoreettisissa teksteissä. Olen pyrkinyt tuomaan yhteen näitä kahta tutkimustraditioita ja jonkin verran myös asettamaan niitä vuoropuheluun keskenään.

Journalismin objektiivisuuden lyhyt oppihistoria

Sekä amerikkalaiset että eurooppalaiset viestinnän tutkijat ovat esittäneet, että käsitys objektiivisuudesta muotoutui journalistien ammatillisessa etiikassa viimeistään 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä (Schudson 2001; Westerståhl 1983). Samoin journalismia tutkineet historioitsijat sijoittavat objektiivisuuden rakentumisen osaksi journalistien ammattietiikan kehitystä vuosien 1890 ja 1920 välille (Porwancher 2011, 186). Westerståhlin (1983) mukaan ensimmäiset journalistiset standardit laadittiin monissa länsimaissa samaan aikaan, kun valtioiden radiomonopoleja perustettiin. Monopoliin perustaminen samoin kuin yleisradiotoimintaa koskevan lainsäädännön laatiminen puolestaan ajoittuivat monissa Euroopan maissa vuosien 1925 ja 1935 välille (Coppens ym. 2001, 23). Esimerkiksi Suomen Yleisradio perustettiin vuonna 1926 ja toimilupia koskeva radiolaki tuli voimaan vuonna 1927 (Yleisradio).

Journalismin objektiivisuuden tutkimusta on usein syytetty amerikkakeskeisyydestä ja siinä kontekstissa tehtyjen objektiivisuustulkintojen soveltamisesta suoraan muihin maihin. Tästä syystä on tärkeää yhtäältä ymmärtää käsitteen alkuperä ja toisaalta asettaa kussakin tutkimuksessa käytetyt aineistot ja tulkinnat kohdemaan kontekstiin. Yhdysvaltalaisesta tutkimuksesta on kuitenkin mahdoton sivuuttaa Suomessakaan, koska journalismin objektiivisuusihanteen juuret juontuvat 1900-luvun alun Yhdysvaltoihin. Sieltä se levisi vähitellen Eurooppaan 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä.

Journalismin objektiivisuutta Yhdysvalloissa tutkineen Michael Schudsonin (2001, 150–166) mukaan objektiivisuus on alun perin ymmärretty normiksi ja ideaaliksi, joka ohjaa journalisteja erottamaan arvot ja tosiasiat toisistaan. Markkinointiviestintä ja PR-toiminta kehittyivät erityisen vaikutusvaltaisiksi juuri Yhdysvalloissa, minkä takia journalistien oli tärkeää erottautua tiedottajista neutraaleina ja luotettavina tiedonvälittäjinä. Samoin kuin Suomessa puoluekannatuksen romahtaminen Yhdysvalloissa vaati vastapainokseen julkisen palvelun tradition kehittämistä. Schudsonin mukaan

vaatimus tuli esiin erityisen voimakkaasti edistyksen aikakaudella (The Progressive Era, 1890–1920) Yhdysvalloissa mutta myös Euroopassa. Myös Peter Gade (2011) sijoittaa varsinkin yhdysvaltalaisen objektiivisuuden synnyn edistyksen aikakaudelle, mutta sille loi pohjaa jo Euroopan valistusaika 1600–1700-luvuilla. Tuolloin tieteeseen perustuva ajattelutapa alkoi syrjäyttää esimerkiksi kirkon oppeja ja usko eri tieteenaloja yhdistävään tiedon ykseyteen sai jalansijaa. Objektiivisuus journalismin luotettavuuden takeena heijasteli siis ajalle tyypillisesti ideologiaa, joka piti tärkeänä rationaalisuutta ja tieteellistä ajattelua. (Mt. 64.)

Journalismin objektiivisuuskäsityksen juuret juontuvatkin tutkijoiden mukaan positivismiin eli tieteellistä tietoa ihannoineeseen filosofiseen suuntaukseen (Hemánus & Tervonen 1980; Wien 2005; Muños-Torres 2012). Positivismi syntyi Euroopassa 1800-luvulla ja levisi sieltä myöhemmin Yhdysvaltoihin. Pertti Töttö (1997) kiteyttää positivismin tarkoittavan tiedettä, joka perustuu järkeilyyn ja havainnointiin. Tällöin teorit on kyettävä perustelemaan havaintojen avulla. Positivismi on kuitenkin Tötön mukaan usein yhdistetty liian yksioikoisesti vain kvantitatiivisiin ja empiirisiin tutkimusmenetelmiin. (Mt. 40–41.)

Monet journalismintutkijat ovat pitäneet positivismin perinnettä ongelmallisena erityisesti objektiivisuuden ideaalin kannalta. Esimerkiksi Hemánuksen ja Tervosen (1980) mukaan positivistinen ajattelu rajoittaa tutkimuskohteen arvoista vapaisiin tosiasioihin ja pyrkii soveltamaan luonnontieteiden metodologisia periaatteita myös yhteiskuntatieteisiin (mt. 90). Käytännössä tämä tarkoittaa empiiristen havaintojen ja mittaamisen korostamista. Journalismin ja objektiivisuuden tutkimisen kohdalla ajatusta on sovellettu operationalisoimalla objektiivisuutta mitattavaan muotoon. Esimerkiksi melko tuoreessa vertailevassa journalismin sisältötutkimuksessa on pyritty selvittämään uutisten objektiivisuuden ja tulkinnallisuuden kehitystä. Tutkimuksessa objektiivisuus on operationalisoitu lähteiden nimeämiseksi, suorien lainausten ja asiantuntijalähteiden käytöksi, eri puolien tasapuoliseksi esittämiseksi ja faktojen ja mielipiteiden erottamiseksi (Esser & Umbricht 2014, 233–234). Hemánuksen ja Tervosen (1980) mukaan positivistisen tieteen näkemys objektiivisuudesta johtaa käsitteen pinnalliseen tarkasteluun, jossa samaistetaan objektiivisuus ja luottamus. Luottamusta taas mitataan tässä katsannossa lähes pelkästään sillä, miten hyvin havainnot on kyetty erottamaan niiden tekijästä. Tällöin syvällisempi kysymys objektiivisuuden ja totuuden suhteesta jää käsittelemättä. (Mt. 91–103.)

Nykypäivänä objektiivisuus – muodossa tai toisessa – nähdään edelleen laajasti keskeisenä journalismin ideaalina. Esimerkiksi journalistien eettisiä koodistoja kartoittaneissa tutkimuksissa on selvinnyt, että eettiset arvot, kuten totuudellisuus ja objektiivisuus, ovat jaettuja ideaaleja useimmissa Euroopan maissa (Mäntylä & Karilainen 2008) ja lisäksi myös monissa islamilaisissa maissa (Hafez 2002). Maras (2013, 201–229) on

yrittänyt vastata kysymykseen siitä, onko objektiivisuus journalismin universaali normi. Hänen mukaansa ainakin mainintoja objektiivisuudesta tai siihen verrattavissa olevia piirteitä löytyy journalistisista kulttuureista eri puolilta maailmaa. Tosin eroja eri maiden ja maanosien välillä syntyy siinä, millä tavoin nämä käsitteet ymmärretään ja miten niitä tavoitellaan käytännössä.

Objektiivisuuskritiikkiä

Objektiivisuuden käsitteestä on ajan mittaan muodostunut useiden eri suuntiin vetävien käsitysten taistelulenttä. Marasin (2013) mukaan toisille se edustaa ”petosta”, jonka avulla kulttuuriset, kapitalistiset tai kansalliset vääristymät kiedotaan neutraalin näkökulman verhoon. Toisille objektiivisuus taas on professionaalisen journalismin keskeisin arvo ja kivijalka liberaaleissa demokratioissa. Objektiivisuutta on myös kuvattu myyttiksi tai piintyneeksi puhettavaksi ja toisaalta elinehdoksi, korkeaksi periaatteeksi tai vain virheettömyyden tavoitteluksi. (Mt. 1.) Lisäksi vielä yleisempänä arvona objektiivisuuden ja muiden journalismin ydinarvojen taustalla vaikuttaa demokratia. Demokratia oikeuttaa journalistien itse itselleen määrittelemät keskeiset tehtävät ja arvot. Esimerkiksi käsitykset journalismista yleisönsä edustajana, neljäntenä valtiomahtina ja vallan vahtikoirana kumpuavat demokratiasta. (Reunanen & Koljonen 2014, 48; Ahva 2010, 87.)

Journalismien objektiivisuushanteen keskeinen ongelma on käsitteen epämääräisyys: objektiivisuus voidaan ymmärtää hyvin monella tavalla. Yksien mielestä ongelmana on se, että journalismi *ei ole* objektiivista, toisten mukaan se *ei voi olla* objektiivista ja kolmansien mielestä sen *ei pitäisikään olla* objektiivista (Lichtenberg 1996, 225). Neljänsien mielestä journalismin objektiivisuus perinteisessä mielessä on tullut tiensä päähän ja se on joko uudelleenmääriteltävä tai sen tilalle on löydettävä kokonaan uusi normi (Ward 2004, 261). Esittelen seuraavaksi journalismin objektiivisuutta kohtaan esitettyä kritiikkiä muun muassa Lichtenbergin jaottelun perusteella.

Journalismi ei ole objektiivista. Maras (2013) kaivaa esiin koko objektiivisuuskritiikin laajan kirjon. Ensimmäinen kritiikki liittyy journalismin näennäiseen objektiivisuuteen, minkä paljastamiseksi Gaye Tuchman listasi objektiivisuuden strategisia rituaaleja jo 1970-luvulla. Kritiikki liittyy siihen, että journalismin objektiivisuushanteen on väitetty synnyttävän onttoja sisältöjä näennäisen puolueettomuuden ja näennäisesti eri näkökulmien esittämisen tuloksena (Maras 2013, 61–63).

Toiseksi journalismin objektiivisuudelle ei ole niinkään väliä sillä, ovatko esitetyt asiat tosia, kunhan näkökulmat on esitetty eri osapuolia kuunnellen. Lausunnonantajien kontolle on jäänyt se, ovatko esitetyt asiat totta vai ei (Koljonen 2013, 71; Kunelius 2003, 212). Erityisesti tämä rinnastuu Tuchmanin objektiivisuuden strategiaan rituaa-

leihin. Noudattamalla tiettyjä ammattikäytännöissä muodostuneita rituaaleja, kuten käyttämällä lähteiden suoria lainauksia ja nojautumalla vastakkaisia mielipiteitä edustaviin lähteisiin, voidaan näyttää siltä, että objektiivisuutta on tavoiteltu mutta rituaalit eivät kuitenkaan tuota objektiivista tietoa. Pikemminkin rituaalien käyttö kutsuu uutisten lukijaa valikoivaan havainnointiin ja ehdottaa virheellisesti, että ”faktat puhuvat puolestaan”. (Tuchman 1972, 676.)

Kolmanneksi journalismin väitetään olevan puolueellista tai vinoutunutta, mikä johtuu muun muassa journalismin halusta puolustaa vallitsevaa tilannetta ja riippuvuudesta valtaa pitävistä, virallisista lähteistä. Viranomais- ja instituutiolähteistä riippuvuus on nähty journalismissa jopa niin merkittäväksi, että virallisten lähteiden lausuntoja ei välttämättä aina koetella muiden todisteiden tai lausuntojen valossa. Tämä johtuu Marasin mukaan siitä, että journalistit ovat riippuvaisia lähteistään. He pyrkivät luomaan lähteidensä kanssa luottamuksellisen suhteen, jota ei haluta horjuttaa kyseenalaistamalla luotettavina ja läheisinä pidettyjen lähteiden lausuntoja. (Maras 2013, 63–66.)

Journalismi ei voi olla objektiivista. Neljäs kritiikki liittyy ajatukseen, jonka mukaan journalismi ei koskaan voi olla arvovapaata. Katsannossa, jossa arvoja pidetään läpeensä subjektiivisina, arvovapaus puolestaan näyttäytyy objektiivisuuden edellytyksenä. Paradoksaalisesti myös objektiivisuus, joka tavoittelee arvovapautta, on arvo jo itsessään. Samoin eettiset ja poliittiset arvot, jotka ovat aina jollain tavoin läsnä journalismin tekemisessä, on nähty ongelmallisiksi objektiivisuuden kannalta. (Mt. 59–61.)

Viides kritiikin aihe kytkeytyy journalistien sokeuteen nähdä, miten he itse kehystävät uutisjuttuja ja esittävät asioita tietyistä näkökulmista. Tämä liittyy vanhaan ideaaliin, jonka mukaan journalismi vain raportoi faktat neutraalisti, ilman arvottamista. Kriitikkojen mukaan kuitenkin jo käytetty kieli ja valitut sanamuodot rakentavat tarinalle kehyksen ja näkökulman, jolloin täysin neutraali raportointi on mahdotonta. (Mt. 66–70.)

Lopulta tullaan filosofiseen kysymykseen siitä, mitä ylipäätään on totuus tai todellisuus ja miten sitä voidaan välittää journalismin kaltaisissa kulttuurisissa esityksissä. Sen lisäksi että filosofit ovat kiistelleet siitä, onko mitään puhdasta totuutta olemassa, journalismin tutkijat ovat esittäneet kritiikkiä väitteelle, että olisi jokin puhdas ulkoinen todellisuus, josta journalismin olisi mahdollista raportoida arvovapaasti. Erityisesti konstruktionistit ovat tässä yhteydessä esittäneet, että raportoidessaan asioita journalismi osallistuu samalla tiedon tuottamiseen eikä siten voi olla vaikuttamatta lopulliseen välitettyyn informaatioon. (Mt. 74–77.)

Journalismin ei pitäisikään olla objektiivista. Voidaan myös pohtia sitä, onko objektiivisuuteen pyrkiminen kaikissa olosuhteissa ylipäätään tavoiteltavaa tai järkevää. Objektiivisuus asettuu vastakkain moraalien kanssa muun muassa sotauutisoinnissa.

Tällöin voidaan kysyä, onko moraalisesti oikein antaa sekä hyökkääjille että uhreille tasapuolinen käsittely mediassa. Koska on ajateltu, että journalismin on oltava myös moraalista, välittävää ja hyvän puolella olevaa, tätä varten on syntynyt oma journalismin lajinsa (journalism of attachment), joka on jossain määrin ristiriidassa objektiivisuuden kanssa. (Mt. 73–74.) Samasta ilmiöstä on käytetty myös nimitystä *peace journalism* (Hanitzsch 2004).

Munöz-Torres (2012) puolestaan kritisoi koko objektiivisuuden ideaa positivismin ja empirismin perinteestä johdetuksi väärinkäsitykseksi. Arvojen ja tosiasioiden tai subjektin ja objektin erottaminen toisistaan on hänen mukaansa väärä tavoite, joka on jo lähtökohtaisesti paradoksaalinen. Se ei myöskään tavoita objektiivisuuden takana olevaa syvempää ideaalia eli todenmukaisuutta (myös Hemánus & Tervonen 1980; Wien 2005).

Käytännössä edellä mainitun lähtökohdan on todettu johtavan siihen, että toimittajat toistavat mekaanisesti lähteidensä lausumia ottamatta kantaa siihen, pitävätkö esitetyt asiat paikkaansa. Esimerkiksi Yhdysvalloissa toimittajissa on huomattu arkuutta kyseenalaistaa lähteidensä lausuntoja, koska he pelkäävät sen johdosta tulewansa syytetyiksi puolueellisuudesta ja tasapuolisuuden unohtamisesta. Näin ymmärrettynä objektiivisuuden tavoittelu siis tuottaa kriittisyyden sijaan mekaanista uutisointia, joka on yhtä kuin esimerkiksi poliitikon puhe. Paradoksaalisesti alun perin totuudellisuutta tavoittelella ideaalilla on saatu aikaan tilanne, jossa journalismin katsotaan olevan vahvasti objektiivista mutta juuri siitä syystä journalistisiin sisältöihin ei voida luottaa. Viime aikoina juuri Yhdysvalloissa objektiivisuuden onkin nähty heikentävän ihmisten luottamusta mediaan. (Vehkoo 2011, 49–56.)

Objektiivisuus tulisi ymmärtää toisin. Journalismin objektiivisuuden puolustuspuheita löytyy kuitenkin yhtä lailla. Judith Lichtenberg (1996) argumentoi, että suurin osa objektiivisuutta koskevista ristiriitaisuuksista johtuu objektiivisuus-käsitteen epämääräisyydestä ja objektiivisuuden ymmärtämisestä eri tavoin. Hän ampuu kritiikkejä alas yksi kerrallaan todeten esimerkiksi, että kun objektiivisuus ymmärretään ideaalina, suurin osa siihen liitetystä väitteistä voidaan hyväksyä. (Mt. 226–227.)

Käsillä olevan väitöskirjan ensimmäisessä artikkelissa olen käynyt läpi objektiivisuus-käsitteen historiaa tieteen kontekstissa erityisesti visuaalisuuden näkökulmasta (ks. Daston & Galison 2007). Katsaus osoittaa, että luonnontieteenkin kontekstissa objektiivisuus on ymmärretty hyvin eri tavoin eri aikoina. Objektiivisuuden ymmärtäminen esimerkiksi ideaalityypinä 1700-luvulla, mekaanisena jäljentämisenä 1800-luvulla tai ammattimaisena tulkintana 1900-luvulla on sitonut kunkin ajan tiedemiehet erilaisiin epistemologisiin lähtökohtiin. Ei liene sattumaa, että valokuvaus keksittiin juuri mekaanisen objektiivisuuden aikakaudella, ja tästä syystä myös valokuvauksella on ollut osansa objektiivisuus-käsitteen muotoutumisessa. Lorraine Dastonin ja Peter

Galisonin mukaan mekaaninen objektiivisuus nousi tieteen hyveeksi noin 1800-luvun puolivälissä, jolloin korostettiin, että tiedemiehen tuli häivyttää itsensä ja ”antaa luonnon puhua puolestaan”. Paras tapa saavuttaa tämä ideaali oli korvata itsensä mekaanisella laitteella, kuten kameralla. Kirjoittajat kuitenkin huomauttavat, että objektiivisuus ei välttämättä ollut valokuvauksen suoranainen seuraus tai päinvastoin. (Mt. 120–187.) Joka tapauksessa kameralin ja muiden vastaavien mekaanisten laitteiden keksiminen mahdollisti mekaanisen objektiivisuuden kehittymisen.

Mekaanisuuteen liittyviä piirteitä on löydetty edelleen myös tämän päivän journalistisesta työstä, jossa yhä pyritään enemmän tai vähemmän objektiivisuuteen. Yksi Lichtenbergin (1996) keskeinen väite on, että objektiivisuuteen on usein suhtauduttu kriittisesti liian mekanistisesti (mt. 239). Kun huomiota on kiinnitetty esimerkiksi objektiivisuuden rituaaleihin (Tuchman 1972), journalistien perustavammalla tasolla oleva totuudellisuuden pyrkiminen on saattanut jäädä huomiotta. Totuudellisuuspyrkimyksen sivuun jäämisestä on oltu huolissaan myös objektiivisuuskritiikeissä, ja ongelman on nähty kumpuavan erityisesti edellä mainitusta objektiivisuuden positivistisesta perinteestä. Tästä syystä journalismin objektiivisuuden uudelleenmäärittelyn perustaksi onkin esitetty muita filosofisia suuntauksia, kuten Aristoteleen klassista realismia (Munöz-Torres 2012, 580) tai hermeneutiikkaa (Wien 2005, 13).

Objektiivisuuden uudelleenmäärittelyä

Mekanistiselle objektiivisuuskäsitykselle on esitetty vaihtoehdoiksi paitsi kriittistä tulkintaa (Reunanen & Koljonen 2014, 47–92) myös käytännöllistä tieto-oppia (Lehtinen 2013; Ward 2004). Molemmissa korostuu ammattilaisten ja eri tahojen subjektiivinen arviointi ja tulkinta, jotka nähdään keskeisiksi tekijöiksi objektiivisuuden uudelleenmäärittelyssä. Ensimmäisessä vaihtoehdossa objektiivisuus ymmärretään ”totuuden metsästykseksi”, jossa pyritään totuudellisiin tulkintoihin kriittisen arvioinnin avulla. Tietoja punnitaan julkisessa totuuden etsimisen prosessissa, jossa journalismi toimii pikemminkin julkisen keskustelun organisoijana kuin valmiiden totuuksien esittäjänä. Objektiivisuus kriittisenä tulkintana edellyttää myös jonkinlaista dialogista suhdetta esitettyjen mielipiteiden kesken, ja perinteinen neutraalius korvautuu tässä katsannossa yleisölähtöisyydellä (Reunanen & Koljonen 2014, 54–55; Renvall & Reunanen 1999, 76–80). Reunanen ja Koljosen (2014, 50–51) mukaan kriittinen tulkinta ei ole ristiriidassa uutisjournalismin tulkitsevuuden kanssa toisin kun taas mekanistinen objektiivisuuskäsitys (objektiivisuus strategisina rituaaleina) voi olla.

Käytännöllinen tieto-oppi on pragmatistisesta filosofiasta kumpuava vaihtoehto, joka on objektiivisuuden kehityksestä pitkälle samoilla linjoilla. Lehtisen (2013) mu-

kaan vanha objektiivisuus, puolueettomuus ja tasapuolisuus tulisi nähdä tiedonhankinnan keinoiksi, jotka palvelevat totuudenmukaisuutta. Näillä keinoilla pyritään luotettavaan, uskottavaan ja syvälliseen tietoon. Tästä näkökulmasta journalismin ymmärretään laajasti tarkoittavan journalismin lopputuotteita eli representaatioita mutta myös käytäntöjä, kuten aineistonkeruuta ja jutuntekoprosessia, sekä instituutioita, jotka käyttävät valtaa ja osallistuvat journalistisen todellisuuden rakentamiseen. Journalismi ymmärretään siis kokonaisvaltaiseksi prosessiksi, johon kuuluvat tiedon hankinta, arviointi, todentaminen ja lopulta esittäminen eri muodoissa. Lehtisen termin ”käytännöllinen tieto-oppi näkee journalismin tekemisen läpeensä inhimilliseksi ja pyrkii punnitsemaan eri näkökulmia kriittisesti”. Hän korostaa, että tämä ei kuitenkaan tarkoita relativismia, jossa kaikki näkökulmat ovat samanarvoisia. Sen sijaan kysymys on siitä, että ”maailmassa yhdestä tapahtumasta voi olla useita erilaisia ja yhtä tosia tulkintoja mutta myös useita virheellisiä tulkintoja.” Journalistiset tavoitteet ohjaavat lopulta sitä, minkälaisia tulkintoja todellisuuden tapahtumista tavoitellaan. Keskeistä objektiivisen tiedon tavoittelussa on nojautua alalla parhaiksi havaittuihin käytäntöihin, kuten Journalistin ohjeiden ja uutiskriteerien kaltaisiin normeihin. (Mt. 97–99.)

Jos Lehtisen käytännöllistä tieto-oppia ja Reunasen ja Koljosen kriittistä tulkintaa koettaa soveltaa kuvajournalismiin, se voisi tarkoittaa esimerkiksi aiempaa laajempaa valokuvaajan subjektiivisen vaikutuksen tunnustamista uutistyössä. Miten uudenlainen objektiivisuuden ymmärtäminen sitten voisi näkyä käytännön kuvajournalistisessa työssä? Kuvajournalismissa objektiivisen tiedonhankinnan periaatteet ovat käytännössä samat kuin tekstipohjaisessa uutisoinnissakin. Ajatellaan esimerkkinä vaikka Ukrainassa vuonna 2014 puhjennutta sisällissotaa muistuttanutta kriisiä, jossa olivat osapuolina Itä-Ukrainan venäjä-mieliset separatistiryhmät, Ukrainan hallituksen kannattajat ja Venäjä. Luonnollisesti tämän tyyppisessä kriisissä tapahtumiin johtaneisiin syihin ja tilanteen kulkuun on useita erilaisia tulkintoja. Millä keinoin kuvajournalisti voisi välittää tilanteesta kuvamateriaalia, joka antaisi tapahtumista mahdollisimman luotettavan ja yleisön ymmärrystä lisäävän esityksen? Lehtisen (2013) esimerkin innoittamana tulkitsen käytännöllistä tieto-oppia tässä yksinkertaistaen niin, että kriisin raportoinnissa pyrittäisiin paitsi irrottautumaan ennakkokäsityksistä ja hankkimaan tietoa mahdollisimman monipuolisesti mutta myös valitsemaan näkökulma ja tavoite, jotka voitaisiin avoimesti kertoa yleisölle. Tavoite voisi olla tässä esimerkiksi venäjä- tai ukraina-mielisten ymmärtäminen. Tämän jälkeen saatua kuvamateriaalia arvioitaisiin toimituksessa ennen julkaisua nykyisenkaltaisilla hyviksi havaituilla journalistisilla periaatteilla, kuten uutiskriteereillä. Tietojen varmentamisessa auttavat paitsi perinteiset myös internetin ja erilaisten digitaalisten sovellusten tuomat uudet mahdollisuudet faktantarkistukseen ja kuvamateriaalin varmentamiseen (esim. Kuutti 2015, 57–80; Vehkoo 2014). Vaarana on tietysti edelleen sortuminen rutiininomaisiin, objektiiv-

suutta näennäisesti palveleviin rituaaleihin. Siitä huolimatta näen subjektiivisuuden myöntämisen ja läpinäkyvyyden lisäämisen kuvajournalistisessa työprosessissa teki-
jöiksi, jotka voivat lisätä yleisön luottamusta tiedonvälitykseen.

Uudelleenmäärittelyjen taustalla on nimenomaan toimitusten ammattilaisiin verk-
koympäristössä kohdistuva avoimuuden vaatimus, joka on viime vuosikymmenen aika-
na noussut haastamaan perinteisiä journalismin ideaaleja, kuten juuri objektiivisuutta
(Karlsson 2010; Rupar 2006; Singer 2005). Esimerkiksi tutkija David Weinberger
(2009) kirjoittaa blogissaan, että ”Läpinäkyvyys on uusi objektiivisuus” (myös Reuna-
nen & Koljonen 2014; Karlsson 2010; Singer 2005). Läpinäkyvyydellä voidaan uutis-
työssä tarkoittaa esimerkiksi toimittajan avoimuutta omista lähtökohdistaan uutisen
tuottamisessa ja näkökulmien valinnassa (disclosure transparency). Toisaalta se voi tar-
koittaa työprosessin avoimuutta ja yleisölle tarjottavia mahdollisuuksia osallistua uutis-
tuotantoon sen eri vaiheissa. Näitä voivat olla esimerkiksi yleisön mahdollisuudet kom-
mentoida, kritisoida ja valvoa toimittajien työtä ja jopa osallistua siihen (participatory
transparency). (Karlsson 2010, 537–538.) Toisaalta avoimuus voi koskea toimittajan
persoonaa ja yksityiselämää, kuten puoluekannan ja muiden henkilökohtaisten asioi-
den jakamista julkisesti esimerkiksi sosiaalisessa mediassa (Vainikka 2013, 64–67).

Kuvajournalismi ja objektiivisuus

Journalismissa läpinäkyvyyden lisäämisellä pyritään siis yleisesti luottamuksen vah-
vistamiseen. Uutisvalokuviiin kohdistuvat odotukset luotettavuudesta ovat kuitenkin
erilaiset kirjoitettuihin uutisjuttuihin verrattuna, mikä johtuu valokuvan syntytavasta
kamerakuvana (kuva syntyy valon piirtämänä jälkeen). Luotettavuus rinnastuu tässä
yhteydessä objektiivisuuteen. Valokuvan suhde objektiivisuuteen on erityinen, koska
valokuvassa vallitsee aina jännite mekaanisen laitteen ja kuvaajan inhimillisen toi-
minnan välillä. Valokuvan ajatellaan sisältävän jotain sekä luonnosta että kulttuuris-
ta. Luonto viittaa kuvan syntytapaan valon piirtämänä jälkeen ja kulttuuri puolestaan
kaikkein ihmisen toimintaan kuvan syntyprosessissa. Luonnollisuus ja väliin tulemat-
tomuus puolestaan on pitkään historiassa liitetty objektiivisuuteen ja totuuteen, kun
sitä vastoin subjektilla viitataan yksilöön inhimillisenä toimijana (Daston & Galison
2007, 205–207). Nimitän tätä valokuvan luonnon ja kulttuurin tai objektiivisuuden ja
subjektiivisuuden välistä jännitettä kirjan ensimmäisessä artikkelissa uutiskuvan para-
doksiksi.

Kysymys valokuvan luonteesta on ollut jo vuosikymmeniä erittäin keskeinen val-
lokuvateoreettisessa keskustelussa (esim. Elo 2005, 52; Batchen 1999, 5–21). Tähän
liittyvää keskustelua käyn tarkemmin läpi valokuvateoriaa käsittelevässä luvussa 3.2.

Lyhyesti sanottuna valokuvaan liittyvät erimielisyydet koskevat sitä, johtuuko valokuvan erityinen suhde todistusvoimaan valokuvan sisäisistä ominaisuuksista vai siihen kulttuurisesti liitetystä käytännöistä.

Journalismin tutkimuksessa objektiivisuutta on jäsennetty myös toimittajien, yleisöjen ja lähteiden välisenä sopimuksena. Osana tätä kontekstisidonnaista sopimusta on se, että esimerkiksi lehden lukija tietää, mitä voi lehdeltä odottaa. Erilaiset ohjeet, periaatelausumat ja tyylikirjat, joihin journalistit työssään sitoutuvat, ovat konkreettisimpia esimerkkejä tästä yleisölle annetusta lupauksesta tai sopimuksesta. (Saario 2014.) Kuvajournalismissa yleisön ja tuottajien välinen luottamukseen perustuva sopimus on erityisasemassa valokuvan luonteen ja valokuvien latautuneiden odotusten takia, ja siksi myös uutiskuvauksen todenmukaisuuteen ja vääristelemättömyyteen perustuvia käytäntöjä halutaan vaalia tarkasti. Warburtonin (2002, 126–127) mukaan me kaikki otamme melko annettuina sen, että uutiskuvat toimivat todisteina uutistapahtumille. Näin on hänen mukaansa siksi, että olemme tietoisesti tai tiedostamatta tunnistanee ne tavat, joilla valokuvia käytetään uutisjuttujen yhteydessä. Luottamukseen ja sanatomiaan sopimukseen perustuen meillä on näin ollen taipumus uskoa, että se, mitä kuvassa näyttäisi tapahtuvan, todella tapahtui kameran edessä. Samaan tapaan meillä on myös taipumus uskoa, että kuva esittää sitä, mitä kuvatekstissä väitetään. Tästä syystä pienikin huijaus esimerkiksi kuvankäsittelyssä on omiaan rapauttamaan uutisvälitykselle elintärkeää yleisön luottamusta. Warburtonin mukaan luottamuksen mureneminen on uhkana silloinkin, kun huijaus tehdään hyvässä tarkoituksessa ja teolla pyritään edistämään todenmukaista uutisvälitystä.

Newton (2001, 5–8) on puolestaan esittänyt, että valokuvauksen lopputulos valon piirtämänä jälkeen muistuttaa niin paljon aistihavaintoamme maailmasta, että se on synnyttänyt vallitsevan olettamuksen valokuvauksen todenmukaisuudesta. Hän näkee journalismin objektiivisuusideaalin taakkana, jota valokuva historiansa ja luonteensa takia kantaa mukanaan. Newton perustelee väitettään objektiivisuudesta journalismin taakkana käsityksellä, jonka mukaan kuvajournalistinen raportointi on nähty synonyymiksi mekaaniselle tallentamiselle. Tätä käsitystä valokuvan ”luonnollisesta objektiivisuudesta” hän pitää myyttinä, joka on mediakriittisessä ja postmodernissa keskustelussa liitetty kuvajournalismin rooliin silminnäkijänä ja ideaan siitä, että kamera ei koskaan valehtele. (Mt. 8; vrt. Walden 2008, 101–110.) Newtonin kritiikki on mielestäni ymmärrettävä nimenomaan sellaisen objektiivisuuskäsityksen arvosteluksi, jossa objektiivisuutta tavoitellaan minimoimalla inhimillinen väliintulo. Tällainen mekaaninen objektiivisuus (ks. Daston & Galison 2007, 115–190) puolestaan on liitetty useammin juuri valokuvaan kuin kirjoitettuun tekstiin.

Valokuvan luonnon ja kulttuurin välinen jännite näkyi esimerkiksi mittavassa valokuvallisessa todistusaineistossa, joka paljasti yhdysvaltalaisotilaiden suorittamat kidu-

tukset Abu Ghraibin vankilassa vuonna 2004. Kuvia julkaistiin useissa arvostetuissa uutisvälineissä, ja ne synnyttivät poliittisen keskustelun Yhdysvaltojen moraalisesta asemasta terrorisminvastaisessa taistelussa (Andén-Papadopoulos 2008; Elo 2005, 47). Valokuvilla oli merkittävä rooli kohun syntyemisessä ja tiedon leviämässä maailmanlaajuisesti. Andén-Papadopoulosin (2008, 6) mukaan kuvia Abu Ghraibista pidettiin esimerkiksi uutisjutuissa yleisesti kiistattomina todisteina yhdysvaltalaisten brutaaleista julmuuksista. Toisaalta samaan aikaan Yhdysvalloissa syntyi laaja poliittinen keskustelu median tarkoitushakuisuudesta, kehystämisestä ja kuvien esittämisestä sensaatiohakuisella tavalla.

Edellä esitetty esimerkki kuvaa hyvin sitä kaksijakoisuutta, joka valokuvan todistusvoimaan liittyy. Valokuvan luonnon ja kulttuurin välinen vastakkainasettelu ja keskustelu kuvien todistusarvosta aktivoituvat journalismissa aina silloin, kun esitetyt kuvat herättävät voimakkaita tunteita tai niillä on esimerkiksi poliittista merkitystä. Abu Ghraib -esimerkin kohdalla juuri toimittajat vaikuttivat olleen niitä, jotka myötäilivät yleistä mielipidettä eivätkä kyseenalaistaneet kuvien aitoutta tai edustavuutta. Heidän kritisoitiin antaneen ”kuvien puhua puolestaan”, mikä viittaa siihen, että valokuvat heijastaisivat todellisuutta ja toimisivat itsessään autenttisina todisteina uutisjutuissa. Toisaalta edellisessä esimerkissä mediaa kuitenkin syytettiin kuvien kehystämisestä tarkoitushakuisesti, mikä osoittaa, että toimittajat ovat hyvinkin tietoisia mahdollisuuksistaan vaikuttaa kuvien merkityksiin.

Monet journalismintutkijat ovat jo pitkään kritisoineet sitä, että uutisvalokuvat itsessään olisivat erityisen todistusvoimaisia, ja argumentoineet ennemminkin sen puolesta, että tulkinnalla, esityskontekstilla ja kehystämällä on enemmän merkitystä. Argumentteja esityskontekstin ja tulkinnan vaikutuksesta on käytetty erityisesti konstruktionistisissa ja kriittisissä tutkimusotteissa (esim. Perlmutter & Dahmen 2008; Griffin 2004; Newton 2001; Perlmutter 1998; Zelizer 1998, 2004; Barnhurst 1994). Esimerkiksi Perlmutter ja Dahmen (2008) ovat tutkineet NASA:n julkaisemia valokuvia kuukävelystä ja osoittaneet, miten niitä on tulkittu täysin vastakkaisilla tavoilla. Toisaalta kuvia on käytetty todisteina siitä, että ihminen todella käveli kuussa. Toisaalta taas niin sanottuun kuuhuijausteoriaan (moon hoax theory) uskovat ovat esittäneet samoista kuvista väitteitä, joiden mukaan on mahdotonta, että kuvat olisi otettu kuussa. Tapaus osoittaa, että valokuvien käyttö todistusaineistona ei ole yksiselitteistä. Kuva on mykkä eikä se itsessään todista mitään, vaikka valokuvien avulla voikin yrittää todistaa tai osoittaa aitoutta eri yhteyksissä (Laakso 2003, 150–151). Kuvat eivät voi puhua puolestaan, vaan todistaminen perustuu aina todistajana toimivan henkilön tai käytännön vakuutukseen ja uskottavuuteen. (Ks. myös Elo 2005, 53–54; Gunning 2004, 42.)

Parhailaan journalismissa on todettu olevan kansainvälisesti katsoen meneillään faktantarkastusbuumi, ja siitä on tullut myös uusi verkkojournalismin genre (Vehkoo 2014). Aiheesta on Suomessakin keskusteltu, ja sitä on myös tutkittu viime aikoina (esim. Kuutti 2015; Vehkoo 2011). Kuvajournalismissa esimerkiksi yleisön osallistumismahdollisuudet sekä tuottaa uutiskuvia että valvoa julkaistavien kuvien todenmukaisuutta ovat olleet arkipäivää jo ainakin kymmenen vuoden ajan. Männistö (2008, 130–131) on hahmotellut tapoja, joilla yleisö voi valvoa uutiskuvien luotettavuutta. Näihin lukeutuvat esimerkiksi tapaukset, joissa julkisuuteen on päässyt useita kuvia samasta tapahtumasta. Tällaisissa tapauksissa valveutunut blogija ja muita nettikanavia seuraava yhteisö on toisinaan onnistunut paljastamaan huijauksia tai epäeettisiä kuvankäsittelijä. Lisäksi nykyään jokaista uutistapahtumaa, joka tapahtuu vilkkaalla julkisella paikalla, todistaa monta kameraa. Näin ollen ihmisten samasta tilanteesta ottamat kuvat toimivat ikään kuin toinen toistensa todisteina, jolloin mahdollisuudet kuvien vääristelyyn pienenevät.

Johanna Vehkoo (2014) on listannut digitaalisen faktantarkastuksen työkaluja. Niistä journalististen kuvien ja videoiden aitouden selvittämiseen soveltuu muun muassa kuvatiedostojen erilaisten metatietojen käyttö. Yksi tällainen on geolokaatio, jonka avulla kuvan metatiedoista voi löytää koordinaatteja edellyttäen, että kuvaaja on laittanut paikannuksen päälle. Lisäksi erilaisten karttapalvelujen, kuten Google Street View-toiminnon, avulla kuvassa tai videolla näkyviä maamerkkejä voidaan verrata karttapalvelun näkymään ja päätellä, onko kuva otettu sieltä, mistä sen väitetään olevan.

Objektiivisuus kuvajournalistien puheessa

Objektiivisuus on mahdollista hahmottaa myös diskursiivisena ilmiönä. Tutkin kuvajournalismin ammattilaisten käyttämiä puhetapoja journalistisen valokuvan totuudellisuudesta. Tutkimuskirjallisuuden avulla olen liittänyt nämä puhettavat objektiivisuuteen, vaikka tutkimusteni haastateltavat ja kyselylomakevastaajat eivät itse juuri käytäkään termiä objektiivisuus. Seuraavaksi poimin aineistoistani esimerkkejä siitä, millä tavoin tutkimusvastaajat luonnehtivat objektiivisuutta.

Empiiristä aineistoa kerätessäni olen huomannut, että objektiivisuuden kaltaisista työn ideaaleista ei ole helppoa synnyttää keskustelua ammattilaisten kanssa. Yksi lähestymistapa on ollut saattaa haastateltavat keskustelemaan siitä, millä tavoin he luonnehtivat hyvää journalismia. Kuneliuksen (2000, 13) mukaan hyvän journalismin määritelmän toisesta päästä löytyy yleensä jokin perinteinen journalistinen hyve, kuten pyrkimys objektiivisuuteen. Näin kävi myös haastatteluissani, joissa pyysin vastaajia määrittelemään hyvää kuvajournalismia. Aineistosta nousevat esimerkiksi käsitteet

totuudellisuus, dokumentti, informaatio, pysäytetty hetki, tunnistettavuus ja luonnollisuus. Lisäksi kuvankäsittelyn käytäntöjä selvittäneessä aineistossani ammatillaiset puhuvat muun muassa autenttisuudesta, realismista, todistamisesta, vastaavuudesta todellisuuden kanssa, oikeasta tilanteesta ja tavoitteesta olla vääristämättä todellisuutta tai muuttamatta kuvan sisältöä.

Yksi vastaaja esimerkiksi kirjoittaa kuvankäsittelyesimerkin kohdalla perusteluksien näin ”Saattaisin hyväksyäkin muutoksen uutiskuvassa, mutta toisaalta haluan uutiskuvan olevan autenttinen todiste oikeasta tilanteesta.” Sitaatissa tiivistyvät kolme keskeistä objektiivisuuden luonnehdintaa: *autenttisuus*, *todiste* ja *oikea tilanne*. Mitä vastaaja lopulta oikeastaan edellä sanoo, ja mikä on autenttisuuden, todisteen ja oikean tilanteen suhde objektiivisuuteen?

Autenttisuus, joka viittaa aitouteen ja vääristämättömyyteen, nousee vahvasti esiin valokuvista ja kuvajournalismista puhuttaessa. Autenttisuus voi tarkoittaa esimerkiksi sellaista luonnollisuutta tai luonnonmukaisuutta, jonka voidaan ajatella olevan valokuvassa sen syntyvän – valon piirtämän jäljen – kautta. Myös kuvaustilanteiden lavastamattomuus on joissain määritelmissä liitetty valokuvan autenttisuuteen. Esimerkiksi Liz Wellsin (1997) toimittamassa johdatuksessa valokuvateorioihin, *Photography: A Critical Introduction*, autenttinen valokuva määritellään kuvaksi, jota valokuvaaja ei ole kuvanottohetkellä lavastanut tai ohjailnut (mt. 64). Toisaalta journalistisen valokuvan kohdalla autenttisuus voi viitata myös kameran tuottamaan, yleensä häviöttömään raakatiedostoon (raw file) tai vain kevyesti käsiteltyyn kuvaan, joka on ikään kuin vasta-kohta kuvamanipulaatiolle. Mielenkiintoista on, että kameran tuottama raakatiedosto nähdään usein autenttisenä, vaikka kuvausta edeltäneet toimenpiteet tuottaisivat kuvasta kuinka vääristyneen tahansa. Esimerkiksi ammattilaisten arvostama World Press Photo -kilpailu vaatii voittajaehdokkailta nähtävikseen alkuperäiset kuvien raakatiedostot, mutta kiinnittää vähemmän systemaattisesti huomiota muunlaiseen kuvasisältöihin vaikuttamiseen (World Press Photo 2015).

Puhe valokuvasta todisteena puolestaan liittyy valokuvaa kohtaan koetun luottamuksen todistusvoimaan. Journalismissa valokuva osoittaa kameran ja kuvaajan todella olleen paikalla. Journalistinen valokuva ikään kuin kutsuu katsojaa näkemään ja toteamaan asian ”omin silmin”. Myös toinen journalistien käyttämä sanonta ”kuva puhukoon puolestaan” lähtee siitä oletuksesta, että kuva itsessään olisi todiste jostakin tapahtuneesta. Kuvajournalismin kontekstissa valokuvan ja todistamisen limittyminen on ymmärrettävää. Vaikka kuva itsessään ei voikaan todistaa mitään, kuvajournalismissa pyritään jatkuvasti todistamaan kuvien avulla. Tällöin oleellista on tiedonvälittäjän luotettavuus yleisön silmissä (yleisön luottamuksesta eri uutisvälineisiin Puustinen & Seppänen 2010, 23–24, 59–61). Jos luottamus on olemassa, uutisjournalismin

on mahdollista valjastaa valokuvan erityinen todellisuussuhde käyttöönsä ja hyödyntää sitä luodessaan uskottavia esityksiä ympäröivästä todellisuudesta.

Tutkimusvastaajan mainitsema ”oikea tilanne” viittaa samantyyppiseen aitouteen kuin autenttisuuskina. Vastaja haluaa olla varma siitä, että kuvassa esitetty tilanne oikeasti todella tapahtui. Näin ei ollut kuvaesimerkissä, johon sitaatti liittyy. Siinä kolme eri aikaan kuvattua ihmistä oli yhdistetty samaan kuvaan istumaan vierekkäin sohva- tuoleilla (ks. 4. alkuperäinen artikkeli s. 464). Joidenkin vastaajien mielestä kuvassa esitetty keinotekoinen tilanne oli valheellinen, ja siksi moni piti käsittelyä tuomittavana uutisjournalismissa. Samaan asiaan liittyvät myös ammattilaisten mielipiteet siitä, että kuvan sisältöä tai todellisuutta ei saa muuttaa kuvankäsittelyssä. Toisin sanoen kuvan elementtejä ei voi siirrellä, lisätä tai poistaa ilman että kuvan oletettu aitous tai todistusvoima heikkenee.

Edellä esitetty puhe journalistisen valokuvan autenttisuudesta, todistusvoimasta ja oikeasta tilanteesta on esimerkki objektiivisuuspuheesta. Sanavalinnoissa tulee esiin valokuvan ja totuudellisuuden välinen oletettu yhteys, joka vaikuttaa laajasti journalistisen valokuvauksen kentässä ja jota pyrin objektiivisuuden käsitteen avulla tutkimaan.

Objektiivisuus tämän tutkimuksen kontekstissa

Edellä on tullut todetuksi, että objektiivisuus on moneen taipuva käsite (Lichtenberg 1996, 227), ja valokuvan konteksti tuo siihen vielä oman ulottuvuutensa. Valokuvatutkimuksessa kuvan suhteesta todellisuuteen on kirjoitettu paljon, mutta objektiivisuuden käsite tulee työhöni journalismin tutkimuksen puolelta. Viittaaan objektiivisuudella journalismin tietosuhteeseen, joka valokuvan kohdalla tarkoittaa sitä, miten kuvan ajatellaan olevan suhteessa kuvatun todellisuuden kanssa. Yleensä uutiskuvan kontekstissa objektiivisuudella tarkoitetaan ideaalia, jossa kuva vastaa kuvattua todellisuutta mahdollisimman tarkasti. Objektiivisuuden voi siis ajatella olevan ideaali, joka on journalismin epistemologian yksi ulottuvuus. Toiseen suuntaan vetävänä journalismin tietosuhteen ulottuvuutena voi pitää esimerkiksi subjektiivisuutta, joka korostuu nykyaikaisessa tarinallisessa journalismissa ja mielipidekirjoittelussa (vrt. Koljonen 2013, 68–72). Tosin kun kyseessä on journalismin kaltainen kulttuurinen esitys, voidaan kiistellä loputtomasti siitä, kuinka todenmukaisen kuvan journalismi voi maailmasta välittää. Lisähaastetta objektiivisuuden ideaalin ylläpitämiselle tuo 2000-luvun medioitunut maailma, jossa perinteinen erottelu maailman ja siitä kertovan median välillä on entistä vaikeampaa (Väliverronen 2009, 29).

Todenmukaisuus on monissa journalismin objektiivisuuden määritelmässä nähty vain yhdeksi objektiivisuuden ulottuvuuksista. Esimerkiksi Westerståhlin (1983, 405)

jaottelussa objektiivisuus jakautuu tosiasiapohjaisuuteen ja puolueettomuuteen. Näistä tosiasiapohjaisuus jakautuu edelleen totuuteen ja relevanssiin ja puolueettomuus kantaaottamattomuuteen ja tasapuolisuuteen. Tämän työn kontekstissa olen kiinnostunut objektiivisuudesta erityisesti valokuvan todenmukaisuuden näkökulmasta. Westerstählin jaottelusta poiketen näen mainitut käsitteet hieman eri tavalla suhteessa toisiinsa: ymmärrän objektiivisuuden ylemmän tason ideaaliksi, johon voidaan pyrkiä esimerkiksi tosiasioihin ja puolueettomuuteen perustuvien käytäntöjen avulla. Sen sijaan *totuuden* ja *todellisuuden* luen Hemánuksen (1989, 27) tapaan objektiivisuuden ontologisiksi yläkäsitteiksi. Tällöin ”totuus on kuvauksen ominaisuus ja todellisuus on se, mitä kuvataan”. Eli vaikka edellä määrittelin objektiivisuutta todenmukaisuudeksi, ovat käsitteet totuus ja todellisuus silti erotettava objektiivisuudesta. Termi *totuudellisuus* taas määrittyy tässä yhteydessä *todenmukaisuuden* synonyymiksi eli luotettavuudeksi, rehellisyydeksi ja todellisuutta mahdollisimman hyvin vastaavaksi. Näitä termejä käyttämällä pyrin korostamaan valokuvan luonnetta representaationa. Valokuva ei ole yhtä kuin totuus tai todellisuus, mutta valokuvallinen esitys voi olla enemmän tai vähemmän totuudellinen.

Objektiivisuuteen läheisesti liittyviä käsitteitä ovat myös *dokumentaarisuus* ja *realistisuus*. Ne voidaan ajatella valokuvauksen tyyllilajeiksi, joita hyödynnetään muun muassa journalismissa. Dokumentaarisuuteen liitetään usein ajatus tallentamisesta, joka valokuvauksen kohdalla tarkoittaa kameralla dokumentointia (Wells 1997, 24–26). Realismin yhteydessä Wells puhuu muiden viittaamiensa kirjoittajien ohella valokuvan ja sen kohteen välisestä yhteydestä (kuva valon piirtämänä jälkenä). Valokuvan synty tapa on hänen mukaansa syy siihen, miksi valokuvaa, elokuvaa ja videota katsotaan toisella tapaa realistisina kuin esimerkiksi maalauksia. (Mt. 39–42.) Dokumentaarisuuden ja realistisuuden samoin kuin aiemmin määritellyn autenttisuuden voi ymmärtää myös journalistisiin työkäytäntöihin liittyviksi käsitteiksi. Objektiivisuus vaikuttaa näiden yläpuolella käytäntöjä ohjaavana arvona, normina ja ideaalina. Tämän tutkimuksen kannalta keskeisessä kuvajournalismin ammattilaisten puheessa termit autenttisuus, dokumentaarisuus ja realistisuus (ja myös objektiivisuus harvoin käytettynä) viittaavat kuitenkin kaikki kutakuinkin samaan asiaan eli valokuvan erityiseen suhteeseen todellisuuden kanssa.

Näiden keskenään läheisten käsitteiden kehämäinen kietoutuminen valokuvan ympärille tiivistyy Seppäsen (2014b) mukaan ajatukseen kuvauksen kohteen läsnäolosta valokuvassa. Läsnäololla hän tarkoittaa kohteen jättämää jälkeä valokuvaan, eli kohteesta lähteneiden valonsäteiden tallentumista kamerasensorille tai filmille ja sitä kautta myös lopulliseen valokuvaan (mt. 72–79, 145–46). Tätä läsnäoloa valokuvatuottajien on kuitenkin ollut vaikea todentaa tai ottaa haltuun. Se, mitä valokuvasta tai sen totuudellisuudesta voidaan lopulta sanoa sen syntyvän perusteella, on jäänyt tut-

kijoilta vaille tyhjentävää vastausta. Esimerkiksi Wellsin mukaan valokuva on edelleen digitaalisenakin aikana, teknisesti ottaen, indeksinen jälki, joka perustuu havaittavissa olevaan todellisuuteen (Wells 2015, 19). Valokuvan indeksisyyden käsitteen kanssa ajautetaan kuitenkin aina ongelmiin, toteaa muun muassa Seppänen, joka on analysoinut Wellsin kirjoittamaa johdatusta valokuvateorioihin. Seppäsen mukaan valokuvan syntyvän roolia kuvan merkityksen muodostumisessa ei koskaan Wellsin tekstissä ilmaista selvästi. (Seppänen 2014b, 144–145.)

Sekä Seppänen että Wells pohtivat sitä, mikä on valokuvan kohteen jättämän jäljen rooli valokuvateorian muodostamisessa ja missä määrin pätevä valokuvateoria voi nojautua valokuvan ja sen kohteen väliseen yhteyteen. Ongelmallisuus johtuu valokuvassa vallitsevasta kahdesta eri suuntaan vetävästä representaation logiikasta. Valokuvauksen kohde on aina samaan aikaan yhtäältä läsnä kohteen jättämänä jälkeenä, mutta toisaalta kyseessä on representaatio, jonka kohde on poissa. Kun valokuvasta yritetään puhua vain toisessa rekisterissä, toinen tulee itsepintaisesti esiin. Näin valokuva pakenee sille ehdotettuja ahtaita määritelmiä.

Tutkimuksessani en kuitenkaan tarkastele valokuvaa erityisesti ontologisena kysymyksenä. En myöskään ota kantaa siihen, pitäisikö journalismissa tavoitella objektiivisuutta vai ei. Sen sijaan olen rakentanut tutkimusasetelmani empiricalähtöisesti. Haastateltavieni luonnehdinnat todenmukaisuudesta, uskottavuudesta ja autenttisuudesta ovat yksi aineistostani selvästi esiin nouseva diskurssi. Eli vaikka tutkimuksiini osallistuneet haastateltavat ja kyselylomakevastaajat käyttävät objektiivisuuden sijaan muita ilmaisuja, aineistosta on nähtävissä, että objektiivisuuden ideaali vaikuttaa edelleen voimakkaasti 2000-luvun suomalaisten kuvajournalistien puheessa ja työkäytännöissä. Tästä lähtökohdasta katsoen valokuvan olemukseen liittyvät pohdinnat tulevat kyllä tutkimuksessani huomioonotetuiksi, mutta ne eivät ole osa varsinaista tutkimusogelmaa.

Professionalismin, vallan ja rituaalien suhde objektiivisuuteen. Kun hahmottelemme objektiivisuutta eri puolilta, käytän artikkeleissani muun muassa sellaisia työkäytäntöihin liittyviä käsitteitä kuin professionalismi, valta ja (strategiset) rituaalit. Ne kaikki juontavat juurensa varsinaisesta kuvajournalistisesta työstä. Ensinnäkin työkäytäntöjä tutkiessa on lähes mahdotonta sivuuttaa ajatusta professionaalisuudesta. Kaikki tutkimukseni aineistona oleva puhe on kuvajournalistien ammatillista keskustelua. Ymmärrän journalistiprofession Deuzen (2005) tavoin ideologisena rakennelmana. Silloin tietyt arvot ja ideaalit muodostavat ammatillisuuden perustan. Tässä yhteydessä on esimerkiksi tärkeää kysyä, mitä merkitystä kuvajournalistit kokevat työllään olevan ja mitä he tavoittelevat työnsä kautta. Objektiivisuus on usein listattu yhdeksi länsimaisten journalistien ammatti-ideologiaan kuuluvaksi arvoksi yhdessä julkisen palvelun, autonomian, etiikan ja ajankohtaisuuden kanssa. Näin ollen objektiivisuus-

den ideaali, joka näkyy esimerkiksi ammattilaisten pyrkimyksenä vaalia uutiskuvien koskemattomuutta, on osa kuvajournalistien professionaalista itseymmärrystä.

Toiseksi mainittu vallan käsite on yksi kulttuurintutkimuksen peruskäsitteistä. Usein sanotaan, että kulttuurintutkimus keskittyy kulttuuriin ja yhteiskunnan väliseen suhteeseen. Grossbergin mukaan tämä kuitenkin vain monimutkaistaa ongelmaa, koska molemmat käsitteet ovat hankalasti määriteltäviä. Hänen mukaansa kulttuurintutkimus on kuitenkin erityisen kiinnostunut yhdestä tämän suhteen ulottuvuudesta eli kulttuuriin ja vallan välisestä suhteesta. Tällöin kulttuuri ymmärretään tuotantopaikana ja valtakamppailuna, jossa vallalla ei tarkoiteta niinkään johtoasemaa tai ylivaltaa vaan eri ihmisryhmien välisiä, erilaisia voimasuhteita. (Mt. 30–31.)

Valtaan liittyvää tutkimusta on tehty paljon ja lukuisista eri näkökulmista esimerkiksi sosiologiassa (esim. Parsons 1960; Weber 1978), valtio-opissa ja politiikantutkimuksessa. Keskityn työssäni kuitenkin vain yhteen keskeiseen vallan teoreetikoon, Michel Foucault'hon, jonka kirjoituksia olen lukenut kuvajournalismin näkökulmasta. Foucault on lukuisissa yhteyksissä kirjoittanut erilaisista vallan muodoista, mutta tämän työn ja työkäytäntöjen tutkimisen näkökulmasta olen erityisesti kiinnostunut hänen ajatuksistaan strategisesti integroivasta vallasta (esim. Foucault 1980). Tästä vallan muodosta on käytetty myös nimitystä strukturalistinen eli rakenteellinen valta (Heiskala 2001). Kyse on vallasta, joka vaikuttaa kaikkialla ympärillämme: ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa ja institutionaalisissa rakenteissa.

Vallan käsite nousee juuri Michel Foucault'n tematisoinneista, jotka korostavat tiedon ja vallan yhteenkietoutumista ja ulottuvuutta kaikille inhimillisen toiminnan alueille. Näin ymmärrettynä vallalla on enemmän tuottavia kuin rajoittavia vaikutuksia. Ihmiset voivat olla vallassa kahdella tavalla: valta rajoittaa heidän toimintaansa mutta toisaalta mahdollistaa sen. Foucault'n katsannossa valta on nimenomaan diskursiivista, mikä tarkoittaa, että se kytkeytyy vahvasti puheeseen ja ihmisten väliseen vuorovaikutukseen. (Foucault 1980, 109–133; Seppänen 2001, 73.) Elkinsin (2007, 24) mukaan Foucault'n kirjoitusten vaikutuksesta diskurssin käsite vakiintui myös yhdeksi valokuvateorian keskeisistä käsitteistä 1980-luvulla.

Kuvajournalismissa kuten muillakin ammattialoilla valta nivoutuu hienovaraisesti osaksi työkäytäntöjä amatööristen diskurssien kautta. Esimerkiksi jo se, kenellä on mahdollisuus lausua jotain tietyissä yhteyksissä, ilmentää valta-asetelmia. Tässä mielessä myös kuvajournalismin ammattilaisten tuottama puhe objektiivisuudesta on mahdollista ymmärtää osana vallan toimintaa.

Kolmanneksi olen kiinnittänyt huomiota strategiaan rituaaleihin, jotka ovat journalististen instituutioiden rakenteissa vakiintuneita työkäytäntöjä ja toimintamalleja. Sosiologi Gaye Tuchman (1972) on löytänyt kirjoittavien toimittajien työkäytännöistä objektiivisuuden vaikutelmaa ylläpitäviä rituaaleja. Myös kuvajournalismista on mah-

dollista löytää samanlaisia rituaalinomaisia käytäntöjä, jotka auttavat puolustamaan ja rakentamaan lehtikuvan uskottavaa asemaa uutisjournalismissa. Tutkimukseni kohdistuu näin ollen mediaorganisaatioiden sisällä vallitseviin rituaalinomaisiin työkäytäntöihin eikä niinkään muihin mediarituaaleihin, joita on tutkittu melko paljon (esim. Carey 1989; Becker 1995; Couldry 2003; Rothenbuhler & Coman 2005; Sumiala 2010).

Työkäytännöissä kiinni oleva tutkimusasetelmani synnyttää jännitteen ideaalisen objektiivisuuskäsitteen ja käytännön työn välille ja piirtää samalla esiin yhden työni keskeisen teoreettisen lähtökohdan. Tästä jännitteestä ovat kirjoittaneet muun muassa Carpentier ja Trioen (2010) käsitteellistämällä objektiivisuuden kahdelle tasolle: arvoksi ja käytännöksi. Heidän mukaansa ideaalin ja käytännön välinen ristiriita on perustavanlaatuinen osa journalistien ammatti-identiteettiä. Aikaisemmin samaa ilmiötä ovat tutkineet empiirisesti myös ruotsalaiset Nohrstedt ja Ekström (1994). Yksi heidän johtopäätöksistään oli, että objektiivisuutta ylläpidetään ahkerasti ideaalin tasolla, mutta käytännön rutinoituneessa työssä ideaali toteutuu yleensä vain pinnallisten rituaalien kautta. Ammattilaisten henkilökohtaiselle eettiselle harkinnalle on toimitustyössä hyvin vähän sijaa. (Mt. 159–162.) Suomessa muun muassa Pöyhtäri, Väliverronen ja Ahva (2016) ovat kirjoittaneet journalistien ammatti-ideaalien ja käytännön työn välisestä jännitteestä ja ideaalinen muuttumisesta toimitustyössä. Heidän mukaansa esimerkiksi tarinoiden kertominen on ilmiö, joka on juurtunut nykypäivän journalismiin ja joka tietyllä tavalla haastaa perinteistä objektiivisuuden ideaalia. Tämä ei kuitenkaan toimittajahaastatteluissa tule esiin ristiriitana, vaan sen sijaan toimittajat sanovat, että myös perinteinen kova ydin, eli uutiset, on kerrottava ihmisten kautta ja siten, että ne kiinnostavat ja houkuttelevat yleisöä. Perinteisen objektiivisuuden ideaalin rinnalle on siis noussut niin sanotun notkean modernin ihanteita (Kantola 2011; Koljonen 2013), joissa objektiivisuutta vaalitaan edelleen mutta uudella keinoilla, kuten yleisösuhteen korostamisella.

3.2 Valokuvateoria

Tämän luvun tarkoituksena on piirtää kuvaa valokuvateorian kentästä ja tuoda esiin niitä keskusteluita, joissa kuvan todenmukaisuudesta on puhuttu valokuvatutkimuksen kontekstissa. Luvut etenevät kronologisessa järjestyksessä alkaen valokuvateorian alkuaikojen kirjoittajien teksteistä ja varsinaisen valokuvateorian alkuvuosisikymmenistä 1960–70-luvuilta päättyen nykypäivän digitaaliseen valokuvaan ja siihen liittyviin keskusteluihin.

Valokuvan luonne

Valokuvan teoretisoinnissa valokuvan olemuksellisuuteen tai identiteettiin liittyvä keskustelu on ollut keskeinen oikeastaan koko valokuvauksen historian ajan ja niin kauan kuin jonkinlaisesta valokuvateoriasta on voitu ylipäättään puhua. Elo (2005) pitää kysymystä valokuvan todistusvoimasta essentialististen ja antiessentialististen näkökantojen kulminaatiopisteenä. ”Lyhyen historiansa aikana valokuva on muodostunut autenttisen kuvan perustyyppiksi. Vielä digitaalisen valokuvan aikakaudellakin valokuviiin suhtaudutaan kuin ne olisivat otoksia todellisuudesta.” (Mt. 46–47.) Digitalisoitumisen jälkeen erilaiset journalististen kuvien käsittelyyn liittyvät kohut ovat toisinaan johtaneet jopa kuvaajien irtisanomisiin. Näin kävi muun muassa Los Angeles Timesissa vuonna 2003 ja uutistoimisto Reutersissa vuonna 2006. Kohut kertovat omalta osaltaan siitä, miten tärkeää valokuvan koskemattomuuden ja autenttisuuden vaaliminen on journalismissa. Kuvat toimivat todistusaineistona journalistisille jutuille, ja kuvan uskottavuuden romahtaminen merkitsee koko uutistoiminnan luotettavuuden horjumista (Mäenpää & Seppänen 2010, 454; Carlson 2009, 130). Mutta mikä tekee valokuvasta niin uskottavan? ”Kuvan luonnonmukainen synty tapa vai kulttuuriset koodit”, kysyy Elo (2005, 47). Kysymys on osuva, sillä luonnon ja kulttuurin vastakkainasettelu on tyyppillistä ja kuvaavaa essentialististen ja antiessentialististen ajattelutapojen välillä. Siitä löytyy lukuisia esimerkkejä valokuvateorian eri vuosikymmeniltä.

Geoffrey Batchen (1999) nimittää näitä erilaisia näkökantoja formalismiksi ja postmodernistiseksi kritiikiksi. Formalistit yrittävät etsiä perustavanlaatuisia piirteitä valokuvalliselle mediumille. Toisaalta taas postmodernit kriitikot, joiden Batchen ei väitäkään olevan teoreettisesti yhtenäinen ryhmä, esittävät, että valokuvien merkitykset muodostuvat kontekstista ja kieltävät, että valokuvalla olisi jokin identiteetti sinänsä ilman kontekstia (photography as such). Batchen kuitenkin esittää, että nämä kaksi näkökulmaa eivät olisikaan niin vastakkaisia toisilleen kuin ne ensisilmäykseltä vaikuttavat. Hänen väitteensä on, että myös postmodernin kritiikin edustajat päätyisivät hekin lopulta essentialisoimaan valokuvaa määrittämällä sen olemuksen kulttuurin avulla. (Mt. 5–21.) Batchenin katsannossa formalismin ja postmodernin kritiikin itselleen asettamat tutkimuskysymykset ovat kuitenkin sen verran erilaisia, että ne eivät välttämättä kohtaa toisiaan. Sen sijaan Elon (2005, 53) mukaan erilaisille näkökannoille on yhteistä se, että ”ne myöntävät valokuvan erityisyyden suhteessa todellisuuteen mutta ovat eri mieltä siitä, miksi näin on”.

Varhaisimmat väitteet valokuvan luonnollisuudesta ovat peräisin valokuvan keksimisen ajoilta. Brittiläinen valokuvaaja ja kriitikko Viktor Burgin on kirjoittanut, että 1800-luvun valokuvaa pidettiin todellisuuden jäljennöksenä ja myöhemmin itseilmaisun välineenä. Tällöin valokuva oli edelleen todellisuuden jäljennös mutta ihmisen

herkkyydellä tuotettuna. (Elkins 2007, 5.) 1800-luvun runoilijoille ja kirjoittajille, kuten Edgar Allan Poelle ja Charles Baudelairelle, valokuvaus edusti tietynlaista mystiikkaa, mutta molemmat pitivät sitä todellisuuden jäljentämisenä, muistin jatkeena, dokumenttina ja osana luontoa (mt. 6–7). Osaksi luontoa valokuvaa luonnehti myös yksi valokuvauksen keksijöistä, William Henri Fox Talbot, joka 1800-luvun puolivälissä nimesi maailman ensimmäisen valokuvin kuvitetun kirjansa ”Luonnon siveltimeksi” (*The Pencil of Nature*).

Vuosituhatosen vaihteen jälkeen, 1930-luvulla, kirjallisuuskriitikko ja filosofi Walter Benjamin piti niin ikään valokuvaa todellisuuden kuvana. Esseessään *Pieni valokuvauksen historia* hän korosti valokuvan ainutkertaisuutta tilan ja ajan erityisenä kietoutumana: aurana. Auralla hän tarkoitti tässä yhteydessä kuvan katsojan ja kohteen välissä olevaa ajallista verhoa ja sitä, miten valokuvan kohde tuntuu olevan samaan aikaan lähellä ja toisaalta kaukana. Samalla hän kuitenkin tiedosti kuvaajan luovuuden mahdollisuudet valokuvauksessa. Hän keskittyi muun muassa arvioimaan valokuvauksen ja maalaustaiteen suhdetta ja uskoi valokuvan lopulta mullistavan radikaalisti koko visuaalisen kulttuurin. (Benjamin 1989, 130–137.)

Pari vuosikymmentä myöhemmin, 1950-luvulla, kirjallisuudentutkija ja semiootikko Roland Barthes kirjoitti esseekokoelmansa *Mytologioita*. Uutta Barthesin ajattelussa oli se, että valokuva oli hänelle koodattu, historian muovaama, ideologinen puhetapa ja väline, jota hän piti käyttökelpoisena tieteelle ja semioottiselle analyysille. Barthesin varhaisessa tuotannossa valokuva nähtiin merkityksiä vääristäväksi ja vallitsevan ideologian ylläpitäjäksi. Hänen mukaansa valokuva on kiinni myyteissä ja valtarakenteissa siten, että valokuvien avulla historia saadaan näyttämään luonnolliselta. Toisaalta Barthesin mukaan valokuvassa on myös taso, joka on ”täysin analoginen luonnon kanssa”. Tätä utopistista tasoa hän kutsuu viestiksi ilman koodia. Samaa hengenvetoon hän kuitenkin toteaa, että kuva tulee kulttuurisesti koodatuksi heti, kun se lähtee kiertoon. (Barthes 1973, 109–159; Elkins 2007, 13–15.)

Samoihin aikoihin, 1950-luvulla, elokuva-arvostelija ja -esseisti André Bazin etsi valokuvan olemusta vertaamalla keskenään elokuvaa ja valokuvaa. Yksi Bazinin kuuluisimmista väitteistä peräänkuulutti ”todellista realismia” (true realism), joka oli hänen mukaansa mahdollista saavuttaa valokuvan avulla sen olemuksellisen objektiivisuuden takia.

”Ensimmäistä kertaa alkuperäisen esineen ja sen jäljitelmän välillä ei ole mitään muuta kuin toinen esine. Ensimmäistä kertaa ulkomaailman kuva muodostuu automaattisesti ja ankaran determinismin mukaisesti ilman ihmisen luovaa väliintuloa. [...] Kaikki taideteokset perustuvat ihmisen läsnäoloon; ainoastaan valokuvassa nautimme hänen poissaolostaan.” (Bazin 1973, 49.)

Bazinin käsitystä valokuvasta on analysoinut muun muassa Harri Laakso (2003), jonka mukaan Bazinin objektiivisuus on usein ymmärretty väärin tarkoittamaan todellisuuden objektiivista peilautumista. Bazin kuitenkin kirjoitti vain kameran objektiivin toiminnasta valokuvan syntymekanismissa ja subjektin puuttumisesta valokuvauksen keskeisissä prosesseissa. Laakson mukaan ”tämä mediumin erityisyyden tuoma uskotavuus tyydyttää illusionälkäämme, valokuvaan piirtyvä kohteen jälki herättää meissä ’irrationaalista luottamusta’ (mt. 125–128).” Tämä ajatuksellinen linkki valokuvan syntyvän ja totuudellisuuden välillä on käsittäakseni juuri Laakson kritiikin ytimessä.

Valokuvasta 1970-luvulla kirjoittanut kirjailija ja kulttuurikriitikko Susan Sontag oli puolestaan Barthesin tapaan kiinnostunut valokuvien poliittisesta ja ideologisesta ulottuvuudesta. Hänen kirjoituksensa käsittelevät kuitenkin enemmän valokuvaan liittyviä moraalisia ja eettisiä kysymyksiä, joihin hän kertoo kiinnostuksensa heränneen jo 12-vuotiaana hänen nähtyään järkyttäviä kuvia natsien keskitysleireiltä. (Emerling 2012, 114.) Valokuvan todenmukaisuudesta Sontag kirjoittaa useaan otteeseen muun muassa teoksessaan *Valokuvauksesta (On Photography)*. Sontagin mukaan valokuvat voivat vääristää, mutta samalla ne ovat eittämättömiä todisteita siitä, että jokin asia on tapahtunut. Lisäksi valokuvien oletettu todenmukaisuus tekee niistä luotettavia ja kiinnostavia. Samassa yhteydessä hän toteaa, että valokuvaajien ja taiteilijoiden suhde totuuteen on kuitenkin hyvin samankaltainen. Molemmat tekevät valintoja omien arvojensa pohjalta. Illuusio objektiivisesta valokuvasta sai väistyä viimeistään silloin, kun ihmiset tajusivat, että eri kuvaajat ottavat erilaisia kuvia samasta aiheesta. Ymmärrettiin, että valokuvat eivät ole vain tallenteita maailmasta vaan myös siitä esitettyjä arvioita (Sontag 1984, 11–12, 86).

Barthes puolestaan liikkui myöhemmässä tuotannossaan etäämmäksi valokuvien ideologiakritiikistä. Vuonna 1980 ilmestyneessä kirjassaan *Valoisa huone (Camera Lucida)* hän on lähempänä essentialismia yrittäessään tavoittaa jotain valokuvan olemuksesta henkilökohtaisen kokemuksen ja aistisuuden kautta. Hän kirjoitti valokuvan ajallisesta ulottuvuudesta, eli siitä, että Barthesin mukaan valokuva on analogia menneisyyden läsnäolosta valokuvassa. Ajatus menneisyyden läsnäolosta liittyy Barthesin kuuluisaan valokuvan *noemaan* (tämä on ollut). Ajallinen ulottuvuus on hänen mukaansa merkittävämpää valokuvan todistusarvossa kuin valokuvan kohteen esittämiseen viittaava luonne. Lisäksi hän totesi, ettei valokuvaa voi koskaan erottaa kuvauksen kohteesta. (Barthes 1985, 82–95.) Elkins (2007, 22) haluaa tässä yhteydessä korjata väärinkäsityksen, jonka useat Barthesin tekstejä kommentoineet ovat tehneet siitä, että analogia ei tässä tarkoita yksi-yhteen, vääristymätöntä suhdetta maailmaan. Barthesin (1985, 94–95) mukaan myöskään valokuvan *noemalla* ei ole mitään tekemistä analogian kanssa vaan se tarkoittaa pikemminkin menneisyyden säteilyä, ruumiillistumaa

(emanation of past, suom. kirjoittaja). Laakso (2003, 100–101) kirjoittaa tähän liittyen, että valokuva ehkä sanoo sen, ”mikä on ollut” mutta samalla se kieltäytyy kertomasta ”kuinka on ollut”. Tällä Laakso viittaa valokuvan indeksisyyteen ja siihen, että mikään tietty tulkinta ei automaattisesti seuraa valokuvan indeksisestä luonteesta.

Toisin kuin monet aikalaisensa taidekriitikko ja teoreetikko Rosalind Krauss tutki valokuvaa 1980-luvulla juuri indeksisenä merkinä. Hänen paljon käyttämänsä indeksisyys-termi, jota myös käsillä olevan väitöskirjan artikkeleissa on käytetty, on lähtöisin semiootikko Charles Peircen merkkiteoriasta. Peircen teorian tavoitteena oli selvittää merkkien välisiä eroja yhdeksän toisensa poissulkevan kategorian avulla, joihin kuuluivat muun muassa symboli, ikoni ja indeksi. Indeksi on yleensä ymmärretty merkiksi, jolla on fysikaalinen yhteys kohteensa kanssa. Tästä on käytetty esimerkkinä muun muassa sormen- tai jalanjälkeä, joka vastaa yksi yhteen representoimaansa kohdetta. Peirce kuitenkin alleviivaa valokuvallisen merkityksen monimutkaisuutta toteamalla, että valokuva on sekä indeksi että ikoni, jonka merkitys perustuu yhdennäköisyyteen. (Peirce 1955, 99–119; Elkins 2007, 26–27.) Krauss muotoilee asian siten, että ”Valokuva on yhdentyyppinen ikoni, jolla on indeksinen suhde kohteeseensa.” Krauss käyttää valokuvan yhteydessä myös termejä jälki, siirtymä ja johtolanka osoittaakseen, että valokuva on ennen kaikkea sidottu luontoon eikä niinkään kulttuuriin. (Elkins 2007, 26–27.)

Sittemmin Peircen teoriaa on sovellettu paljon valokuvaan. Tosin Peircen merkkiteorian pohjalta tehdyt johtopäätökset valokuvasta ja indeksi-termin irrottaminen monimutkaisesta asiayhteydestään ovat myös saaneet osakseen paljon kritiikkiä (esim. Doane 2008; Gunning 2004; Laakso 2003). Esimerkiksi Laakso (2003, 101–102) on eritellyt Peircen kirjoituksia seikkaperäisesti ja kritisoi erityisesti indeksisen jäljen ja kuvan visuaalisen näkymän (ikonisuuden) totuusarvon automaattista liittämistä toisiinsa. Laaksoa tulkiten jaan hänen kanssaan ajatuksen siitä, että valon kosketus on olemassa valokuvassa kameran tallennustavasta riippumatta, mutta ikonisten merkitysten tai todistusarvon liittäminen sen perusteella automaattisesti valokuvaan ei ole perusteltua. Laaksokin silti toteaa, että ikonisuus ja indeksisyys liittyvät tietysti läheisesti toisiinsa, mutta on tarpeen ”katkaista ajatus visuaalisesta näkymästä, joka valokuva-apparaatin ansiosta virtaisi indeksisenä (ja siksi totuudellisenä tai autenttisenä) näkymänä kohteesta kuvaan (mt. 102).”

Essentialistisesta valokuvakäsityksestä poikkeavaa, antiessentialistista, näkemystä puolestaan edusti valokuvaaja ja kriitikko Allan Sekula. Hän kritisoi valokuvan estetisoimista ja tutki sitä, miten kapitalistisen yhteiskunnan valtaan ja luokkaeroihin liittyvät diskurssit rakentavat valokuvallisia merkityksiä. Sekulalle kuvan materiaalisuus oli vähemmän tärkeää kuin se, miten valokuva toimii ja vaikuttaa yhteiskunnan valtarakenteissa. (Elkins 2007, 28–29.) Hän myös kritisoi Barthesin ”puhdasta deno-

taatiota” kansantaruksi, joka naturalisoi valokuvan lailliseksi dokumentiksi ja rakentaa valokuvan ympärille myyttistä neutraalisuuden vaikutelmaa. Sekulalle valokuvalliset merkitykset olivat ennen kaikkea diskursiivisia ja kulttuurisia. Hänen mukaansa nimenomaan kulttuuri valjastaa valokuvaa erilaisiin tehtäviin. (Sekula 1982, 84–87.)

Sekulan kanssa samoilla linjoilla oli myös taidehistorioitsija ja kirjallisuustieteilijä John Tagg, joka kritisoi 1980-luvulla muun muassa Barthesin valokuvan *noemaa* ja argumentoi Sekulan tavoin, että ilman tiettyä historiallista kontekstia valokuva on merkityksetön. Taggin mukaan valokuvan valmistusprosessi on täynnä vääristymiä ja väliintuloja, jolloin lopputulos on yksi todellisuus, joka ei ole sama kuin kuvanottohetken todellisuus. Hänen kantansa oli, että valokuvan todistusvoima ei tule kuvan ”luonnollisesta” yhteydestä faktoihin vaan pikemminkin sosiaalisista ja institutionaalisista käytännöistä. (Elkins 2007, 30–32.) Tagg sovelsi argumentoinnissaan muun muassa Foucault’n ajatuksia tiedon ja vallan suhteista. Taggille valokuvallinen ”totuus” oli kamppailua totuuden ehtojen ympärillä. Tätä kamppailua käydään hänen mukaansa poliittisissa, taloudellisissa ja institutionaalisissa käytännöissä. Tällöin yksittäiset valokuvat osallistuvat aina myös laajemman yhteiskunnallisen ja ideologisen totuuden rakentamiseen. (Tagg 1982, 129–131.) Seppäsen (2001) mukaan Taggille valokuviin liittyviä olennaisia kysymyksiä olivat esimerkiksi: Miksi ja kuka kuvan on ottanut? Millaisissa olosuhteissa? Mitä seurauksia olisi sillä, jos kuva hyväksyttäisiin todeksi esitykseksi? (Mt. 22.)

Samantapaiset kysymykset olivat tärkeitä myös Victor Burginille, joka oli taiteilija, kirjoittaja ja valokuvaaja niin ikään 1980-luvulla. Hän kritisoi taideteoriaa ja pyrki uudelleen arvioimaan valokuvahistoriaa. Hänen mukaansa esimerkiksi ajatus siitä, että valokuvaaja vain poimisi maailmasta totuuksia ja merkityksiä valokuvaamalla, on täyttä mystifikaatiota. Hän ajatteli, että valokuvien merkitykset ovat riippuvaisia ideologioista ja tavasta esittää yhteiskunnallisia tosiasioita ja arvoja. Näin siksi, että kaikkia maailmassa olevia asioita ja esineitä käytetään jo merkitysten tuottamisessa. Tästä syystä ajatus kameran edessä olevien kohteiden neutraalisuudesta tai mahdollisuus kuvata luonnollista maailmaa oli hänen mukaansa illuusiota, josta täytyi päästä eroon, ennen kuin valokuvien todellisia merkityksiä oli mahdollista tutkia. (Burgin 1982, 39–83.)

Digitaalinen valokuva

Valokuvan luonnetta koskevat pohdinnat saivat uuden herätteen 1980-luvun lopulla, kun valokuvan digitalisoituminen alkoi. Valokuvan teoreettisessa keskustelussa alkoivat yleistyä kysymykset siitä, missä määrin perinteinen filmikuva eli niin sanottu analoginen kuva ja digitaalinen kuva eroavat toisistaan. Toisaalta on pohdittu myös sitä,

missä määrin ne ovat samanlaisia ja vain eri kehitysvaiheita valokuvan historiallisessa jatkumossa.

Filmivalokuvauksessa valotettu filmi kehitetään kemiallisessa prosessissa lopulliseksi valokuvaksi. Digitaalisessa valokuvauksessa valoherkälle kennolle osuneet valonsäteet puolestaan muutetaan kamerassa binaarisiksi numerokoodiksi, joka prosessoidaan matemaattisesti ja koodataan ulos valokuvaksi. Digitaalinen valokuva koostuu pikseleistä, jotka sisältävät informaation niiden väriarvosta. Ihmisen näköaisti tulkitsee esityksen jatkuvasävyisenä kuvana, kun kuva sisältää riittävän määrän pikseleitä, jotka ovat kuvassa tarpeeksi lähekkäin. (Makkonen 2010, 33–34.)

Digitaalisen ja analogisen valokuvan halkeamasta on kirjoittanut esimerkiksi William J. Mitchell (1992), jonka mukaan muuttuvuus, kuvankäsittely ja manipulatio kuuluvat olennaisesti digitaaliseen mediumiin. Hänen mukaansa tietotekniset välineet kuvien muunteluun, yhdistelyyn ja analysoimiseen ovat yhtä tärkeitä digitaalisen kuvan tekijälle kuin siveltimet ja pigmentit taidemaalarelle. Niiden ymmärtäminen on digitaalisen kuvanvalmistuksen perusta. (Mt. 6.) Mitchell korostaa analogisen ja digitaalisen valokuvan eroavaisuuksia ja puhuu valokuvauksen halkeamasta, joka johtuu hänen mukaansa nimenomaan digitaalisesta manipuloinnista. Hänen mukaansa kuvan todistusvoima on digitaalisen kuvan aikana muuttunut kyseenalaiseksi, koska kuvien manipuloiminen on niin helppoa. Mitchellin keskeinen väite on, että digitaalisen valokuvauksen myötä on tultu tilanteeseen, jossa vallitsee uudenlainen epävarmuus visuaalisen merkitsijän (signifier) asemasta ja tulkitsemisesta. (Mt. 16–17.)

Yksi Mitchellin kritisoijista on uuden median professori Lev Manovich, joka on analogisen ja digitaalisen valokuvauksen erojen sijaan korostanut niiden yhtäläisyyksiä ja jatkuvuuksia. Manovich kritisoi Mitchellin ajatusta muun muassa siitä, että kuvamanipulaatiot tai montaasit kuuluisivat jotenkin olennaisesti digitaaliseen valokuvaukseen ja realismin traditio taas analogiseen valokuvaukseen. Manovichin mukaan kyseessä on kaksi visuaalisen kulttuurin traditiota, jotka kumpikin olivat olemassa jo ennen valokuvauksen keksimistä ja joista kumpikin on käsittänyt erilaisia teknologioita ja mediuksia. (Elkins 2007, 41.)

Samoin digitaalista valokuvaa tutkinut Pekka Makkonen (2010) esittää, etteivät käytetyt tallennustekniikat ole jakaneet valokuvausta kahtia, vaan kyse on pikemminkin digitaalisen valokuvauksen ja kuvankäsittelyn mukanaan tuomasta uudesta valokuvauksen haarasta uusine käytäntöineen. Hän jakaa digitaalisen valokuvan suoraan ja muunneltuun valokuvaan. Ensimmäisen syntytapaa hän luonnehtii toistavaksi ja jälkimmäisen koostavaksi. Ero on siinä, että koostava kuvaustapa ei noudata aikaisempia luontoa jäljentävälle valokuvalle määritettyjä lainalaisuuksia. Hän toteaa, että ”koostettu valokuva ei jätä kuvaustallentimelle indeksistä jälkeä, vaan lopullinen jälki on kuvankäsittelyohjelmassa luodussa kuvatiedostossa”. (Mt. 213–215.)

Tulkitsen Makkosen väitettä siitä, että koostettu valokuva ei jätä tallentimelle indeksistä jälkeä, tarkoittavan pikemminkin sitä, että eri valotuksista yhdistettyjen kuvien indeksiset jäljet sekoittuvat keskenään. Tällöin lopullisella koostetulla kuvalla ei ole enää yhtä indeksistä jälkeä, joka voisi toimia osoituksena kuvan ja sen kohteen välistä suhteesta. Jos muunneltu valokuva sen sijaan sisältää myös synteettisiä, kokonaan tietokoneella mallinnettuja elementtejä, indeksisestä jäljestä ei tietenkään voi puhua enää ollenkaan. Nämä kuvat Makkonen rajaakin valokuvauksen ulkopuolelle (Makkonen 2010, 33).

Laakso (2003) puolestaan argumentoi, että perinteinen valokuva on eri lailla indeksinen kuin digitaalinen valokuva. Molemmissa kuva kyllä muodostuu ”valon koskettaessa rekisteröivää instrumenttia, mutta digitaalisen kuvan (ja videon) tallennus perustuu elektroniseen käännökseen eikä kontaktin aiheuttamaan jälkeen.” Laakso siis ymmärtää indeksisyyden käsittävän myös kuvan tallentamisen ja fyysisen artefaktin. Hänen mukaansa ”indeksisyyden voikin venyttää indeksisyydeksi (ominaisuus), indeksiksi (artefakti) ja indeksiseksi logiikaksi (operaatio).” (Mt. 101–102.)

Tästä hieman poiketen esimerkiksi Janne Seppänen näkee indeksisyyden ehdon täytyvän jo valon koskettaessa kameran valoherkkää kennoa tai filmiä. Hän haluaa korostaa tapahtuman materiaalisuutta ja käyttää valon näin aikaansaamasta jäljestä nimitystä valokuvan materiaallinen ydin. Hänen mukaansa materiaallinen ydin on olemassa valokuvassa kameran tallennustavasta riippumatta, eikä hän siten tee eroa perinteisen ja digitaalisen valokuvan indeksisyyksien välille. Valon kosketus ja sen aiheuttamat muutokset materiassa ovat oleellinen osa sekä perinteisen että digitaalisen valokuvan syntyä. Seppänenkin kirjoittaa perinteisen ja digitaalisen valokuvan vahvistamisesta ja muuntamisesta näkyväksi kuvaksi ja näiden kahden prosessin erilaisuudesta mutta ei pidä tätä eroa ratkaisevana materiaallisen ytimen näkökulmasta. (Seppänen 2014a 6–9; Seppänen 2014b, 72–79.)

Merja Salo (2015) puolestaan pohtii valokuvauksen digitalisoitumisen aiheuttamaa muutosta ja jatkuvuutta innovaatiotutkimuksesta lainatun disruption käsitteen avulla. Käsite viittaa uuteen teknologiaan, joka syrjäyttää vanhan teknologian tai menetelmän ja mullistaa vanhaan teknologiaan perustuvat markkinat. Salo ei puhu tässä yhteydessä varsinaisesti valokuvan olemuksesta vaan pikemminkin valokuvan arvostuksen, rahallisen arvon ja valokuvauksen käytäntöjen muuttumisesta. Hän antaa tästä esimerkkejä valokuvauksen eri alueilta, kuten kuvajournalismista. Hänen mukaansa valokuvan arvoa ja arvostusta ovat koetelleet kuvajournalismissa muun muassa digitaalisen kuvankäsittelyn tuomat uudet mahdollisuudet kuvilla huijaamiseen. Lisäksi amatööriörien ottamien kuvien tarjonnan kasvu perinteisessä mediassa on laskenut kuvien hintaa ja haastanut ammattilaisten asemaa. Ammattikenttä on puolestaan yrittänyt hallita näitä ilmiöitä tukeutumalla entistä tiukemmin ammatilliseen etiikkaansa. Toisaalta Salo

näkee esimerkiksi lehtikuvaajien uudeksi välineeksi tulleen videokuvauksen mahdollisuutena, joka voi vetää sekä kuvaajien että valokuvan arvostusta ylöspäin. (Mt. 17–109.)

Yhteiskunnallisesta näkökulmasta Salon esitystä voi tulkita siten, että uusi teknologia ei ehkä haasta käsityksiä valokuvan perimmäisestä olemuksesta mutta haastaa sitäkin voimakkaammin valokuvan kulttuurista asemaa. Jos käytännöt valokuvan ympärillä muuttuvat edelleen radikaalisti, on mahdollista, että perinteisillä muistamiseen, luotettavuuteen ja todistamiseen perustuvilla valokuvakäytännöillä ei ole tulevaisuudessa niin paljon käyttöä.

Edellä esitetty tiivistys valokuvan ontologisista jäsennyksistä osoittaa, että valokuvateorian kenttä on edelleen melko hajallaan ja sitä hallitsevat monet vahvat ja eri suuntiin vetävät mielipiteet. Elkinsin (2007, 42–43) mukaan juuri tässä konsensuksen puutteessa on toisaalta valokuvateorian viehätys ja potentiaali. Näiden näkemysten välisistä eroista Elo (2005) kirjoittaa, että eri jäsennyksissä on kyse vain teoreettisista ideaalityypeistä. Tästä syystä valokuva ei asetukaan joko-tai-jaotteluun kulttuurin ja luonnon välillä vaan sijoittuu näiden kahden risteyskohtaan, mikä osoittaa valokuvan historiallisen ja ontologisen kompleksisuuden. Elon mukaan tällaista valokuvan luonnon ja valokuvan kulttuurin vastakkainasettelua voi pitää oireena aistisuuden ja järjellisyuden yhteensovittamisen ongelmasta, jota muiden muassa Immanuel Kant on käsitellyt. (Mt. 49.) Sittemmin Bruno Latour on tuonut tähän keskusteluun hybridin käsitteen. Hybridit, jollaisina esimerkiksi valokuvia voidaan pitää, ovat sekoituksia eriluontoisista asioista. Ne eivät edusta puhtaasti joko luontoa tai kulttuuria. Latourin mukaan kyvyttömyys ymmärtää hybridejä liittyy erityisesti moderniin aikaamme – aikaan, jolloin luonto ja kulttuuri on haluttu tiukasti erottaa toisistaan. Tässä ei kuitenkaan ole hänen mukaansa koskaan onnistuttu täysin. (Latour 2006.)

Olen tutkimuksessani ottanut yhtäältä lähtökohdakseni kulttuurintutkimuksellisen orientaation ja näen valokuvien merkitykset kulttuurisesti rakentuneina. Tämä ei kuitenkaan mielestäni sulje pois tai ole ristiriidassa valokuvan olemuspohdinnan kanssa. Essentialismia ja antiessentialismia ei valokuvan kontekstissa pidä ymmärtää toisilleen vastakkaisina vaan ennemminkin erilaisina lähestymistapoina, jotka asettavat valokuvien tutkimiselle lähtökohdiltaan erilaisia kysymyksiä. Näin ollen pidän mielekkäämpänä puhua valokuvan luonteesta väljemmin ja eritellä valokuvan piirteitä, jotka liittyvät yhtäältä valokuvan syntytapaan kamerakuvana ja toisaalta valokuvan ajassa ja kontekstissa muuttuviin merkityksiin.

4 ARTIKKELIEN ESITTELY

4.1 Objektiivinen uutisvalokuva on paradoksi

Väitöskirjan ensimmäinen artikkeli, Media & Viestintä -lehdessä julkaistu ”Uutisvalokuvan paradoksi. Valokuvan objektiivisuuden käsite historiassa ja nykypäivän kuvajournalismissa” (Mäenpää 2012b), syntyi nyt esiteltävistä neljästä artikkelista viimeisenä. Se kiteyttää kysymyksen uutisvalokuvan objektiivisuudesta, joka oli jäänyt päähäni muhimaan kahden tutkimusaineiston keräämisen ja kolmen artikkelin kirjoittamisen jälkeen. Artikkelit on teoreettinen, mutta sen lähtökohdat ovat vahvasti kiinni empiriassa. Teoreettisuutensa ja aiheensa puolesta artikkeli sopii artikkelikokoelman aloitajaksi, koska objektiivisuus toimii koko työn kattokäsitteenä ja sitä käsitellään tai ainakin sivutaan myös kolmessa seuraavassa artikkelissa eri näkökulmista.

Kirjoittaminen lähti liikkeelle halustani ymmärtää paremmin uutisvalokuvan toden ja tulkinnan välistä ristiriitaa, joka tuntui olevan koko ajan läsnä, kun kävin läpi keräämiäni kuvajournalistien haastattelu- ja kyselylomakevastauksia. Tutkimuksiini osallistuneet lehtikuvaajat puolustivat voimakkaasti rehellistä ja vääristelemätöntä uutiskuvaa, mutta samaan aikaan he korostivat valitun näkökulman ja journalistisen tarinankerronnan tärkeyttä. Tämä herätti mielessäni joukon kysymyksiä siitä, mistä tässä paradoksaalisessa asetelmassa oikeastaan on kysymys. Mikä tehtävä tällä kuvajournalistien diskurssilla on? Miksi erityisesti journalistisessa valokuvassa on niin suuri jännite toden ja tulkinnan välillä? Artikkelin varsinaiset tutkimuskysymykset olen muotoillut seuraavasti: *miksi uutiskuva on paradoksaalinen, ja mistä uutisvalokuvien objektiivisuuden vaatimus juontaa juurensa?*

Uutisvalokuvan paradoksi -artikkeli on uutettu ainakin kolmesta eri suunnasta tulevasta keskustelusta, jotka liittyvät kuvajournalismin objektiivisuuteen. Ensinnäkin tiivistän siinä suomalaisessa viestinnän tutkimuksessa 1970–80-luvuilla käytyä journalismin objektiivisuuskeskustelua, joka rajoittui lähes yksinomaan kirjoitettuun tekstiin. Toiseksi pyrin selvittämään valokuvateorioissa esitettyä indeksisyyden ideaa ja kolmanneksi hakemaan laajempaa perspektiiviä objektiivisuuden käsitteelle tieteen historiasta.

Artikkelissa samoin kuin koko työssäni ajatus rehellisistä uutiskuvista linkittyy läheisesti länsimaisen (Eurooppa ja Yhdysvallat) journalismin ideaaliin objektiivisuudesta. Objektiivisuus on moraalinen ideaali, joka auttaa journalisteja erottamaan tosiasiat ja arvot toisistaan (Schudson 2001, 150). Kuvajournalismin kohdalla on tässä yhteydessä vaikea sivuuttaa semiotiikkaa. Semioottisessa tarkastelussa valokuva voidaan ajatella yhtä aikaa filosofi Charles Peircen jaottelun mukaan ikonina, indeksinä ja symbolina. Varsinkin indeksisyyttä on käytetty usein perusteena sille, että valokuva liitetään erilaisiin totuuskäytäntöihin voimakkaammin kuin vaikkapa kirjoitettu teksti. Tällaisia totuuskäytäntöjä ovat esimerkiksi passivalokuvat, valvontakamerakuvat ja oikeudessa todisteina käytettävät valokuvat. Indeksisyyden ja koko kausaalisuuden idean liittäminen valokuvan todistusvoimaan on kuitenkin saanut osakseen paljon kritiikkiä erityisesti digitaalisen valokuvan aikakaudella (esim. Cubby 2010; Doane 2008; Lister 2007) samoin kuin indeksisyys-termin käyttäminen valokuvan käsitteellistämässä irrallaan Peircen alkuperäisestä, monimutkaisesta merkkijärjestelmästä (esim. Elkins 2007, 130–131). Myös ikonisuutta on käytetty perusteena valokuvan erityiselle todellisuussuhteelle. Esimerkiksi Wells (1997, 25) kirjoittaa viitaten semiootikko Umberto Ecoon, että valokuva perustuu näkyvään todellisuuteen, mikä lainaa valokuvalla autenttisuuden tunnun. Yksi artikkelin kirjoittamisen motiiveistani onkin ollut avata tarkemmin edellä mainittua kritiikkiä ja muita valokuvan todistusvoimaan liittyviä argumentteja.

Näitä kysymyksiä pohtiessani päädyin hakemaan objektiivisuus-käsitteelle myös kauempaa, historiallista perspektiiviä. Innoittajanani tässä toimi kahden historioitsijan Lorraine Dastonin ja Peter Galisonin teos *Objectivity*, jossa he pohtivat objektiivisuuden käsitteen muotoutumista nimenomaan visuaalisessa kulttuurissa eri alojen tieteellisten atlanten kuvitusten kautta. Heidän tarjoamansa näkökulma sai minut ymmärtämään objektiivisuuden laajemmin kuin vain viestinnän tutkimuksen ja journalistisen valokuvan kontekstissa vaikuttavana ideaalina. Historiallinen katsaus objektiivisuuden ja visuaalisuuden suhteeseen auttoi myös näkemään kuvajournalismissa eri aikoina tapahtuneita muutoksia ja toisaalta myös jatkumoit.

Väitöskirjan alussa muotoilin tutkimukselleni kaksi läpileikkaavaa tutkimuskysymystä. Tutkimuskysymysten pohjalta tämän tutkimuksen tehtävänä on selvittää, miten kuvajournalistit puhuvat objektiivisuudesta ja miten heidän käsityksensä siitä heijastuvat käytännön kuvajournalistiseen työhön. Suhteessa näihin kysymyksiin tämä artikkeli valottaa erityisesti objektiivisuuden käsitettä. Se luo pohjaa ja syvempää ymmärrystä objektiivisuuden käsitteelle sekä kuvajournalismissa että laajemmin visuaalisessa kulttuurissa. Artikkeli antaa perspektiiviä tulkita kolmessa seuraavassa artikkelissa esiteltäviä puhetapoja ja työkäytäntöjä.

4.2 Muuttuva ja pysyvä professio

Kysymyksenasetteluni valokuvan objektiivisuudesta kumpuaa suoraan tutkimastani käytännön kuvajournalistisesta työstä. Lähestyn objektiivisuutta nimenomaan journalistien ammatti-ideologiaan kuuluvana normina tai ideaalina, ja siksi profession pohdinnalle omistettu artikkeli ansaitsee paikkansa tässä yhteydessä. Alun perin Nordicom Review'ssa julkaistussa artikkelissa: ”Rethinking photojournalism: The changing work practices and the professionalism of photojournalists in the digital age” (Mäenpää 2014) tarkastelen kuvajournalistiprofession muutosta ja pysyvyyttä. Vaikka journalistiprofessio ei sosiologisessa mielessä täytäkään perinteisten professioammattien kriteereitä, niin silti journalismissa on monia profession piirteitä, kuten sitoutuminen julkisen palvelun ideaan ja ammatilliseen etiikkaan (esim. Singer 2003, 143). Pohdinkin professionaalisuutta paitsi objektiivisuuden myös julkisen palvelun, autonomian, ajankohtaisuuden ja etiikan kautta, sillä ne ovat ainakin länsimaissa journalistien ammatilliseen ideologiaan yleisesti liitettyjä ideaaleja (Deuze 2005).

Artikkelin keskeinen ajatus on, että toimitustyön digitalisoitumisen seurauksena kuvajournalistien toimintaympäristössä on tapahtunut perustavanlaatuisia muutoksia. Olen valinnut artikkeliin kolme keskeistä muutosta: digitaalisen kuvankäsittelyn, sanomalehtien uutisvideot ja amatöörien valokuvat, jotka ovat muuttaneet kuvajournalistien työkenttää merkittävästi parin viimeisen vuosikymmenen aikana. Toimintaympäristön muuttuessa myös ammatilliset ideaalit täytyy jollain tapaa sopeuttaa uusiin työtapoihin, ja tästä sopeuttamisesta haen esimerkkejä aineistoistani ja aiemmista tutkimuksista. Artikkelin tutkimuskysymyksinä pohdin, *millä tavoin kuvajournalistien ammatilliset arvot artikuloituvat digitaalisena aikana. Ja mikä on ammatillisten arvojen suhde digitaaliseen kuvankäsittelyyn, verkkolehtien videotuotantoon ja sanomalehdissä julkaistaviin amatöörien ottamiin valokuviiin?*

Artikkelissa yhdistyvät kahdessa tekemässäni tutkimusprojektissa vuosina 2007–2009 keräämäni aineistot digitaalisesta kuvankäsittelystä ja verkkovideoista (ks. liite 2). Nämä kaksi aineistoa sisältävät kuvajournalistien haastattelu- ja kyselylomakevastauksia. Aineistot ovat monipuolisia ja rikkaita, ja niissä käsitellään tutkimusten varsinaisten teemojen lisäksi myös ammatti-ideaalien muutosta. Artikkelia varten olen lukenut aineistot uudestaan journalistiprofessiota koskevien kysymysten näkökulmasta ja poiminut niistä kaikki ammatillisuutta ja ammatillisia ideaaleja koskevat aineistosi-
taatit erilleen.

Näiden sitaattien teemoittelun ja lähiluvun tuloksena esitän, että kuvajournalistien ammatilliset ideaalit ovat jatkuvassa muutoksessa. Niitä sopeutetaan tilanteen mukaan uusiin työtapoihin ja toimintaympäristön muutokseen. Esimerkiksi digitaalisen kuvankäsittelyn yleistyttyä valokuvaa on entistä helpompi muokata huomaamattomasti

ja nopeasti. Tämä on toisinaan johtanut ylilyönteihin ja uutiskuvien uskottavuuden kyseenalaistamiseen, mikä puolestaan on saanut mediatalot ja yksittäiset kuvajournalistit kiristämään eettisiä normejaan. Kuvankäsittely onkin erityinen alue, jota koskevat eettiset ohjeistukset ovat lisääntyneet mediaorganisaatioissa viime vuosina.

Valokuvan erityisyytenä voidaan pitää niiden syntytapaa ja kulttuurista asemaa kamerakuvina, ja näin ollen niille lankeaa voimakkaampia autenttisuuden vaatimuksia kuin kirjoitetulle tekstille. Näiden valokuviin kohdistuvien odotusten vuoksi kuvankäsittely voidaan joissain yhteyksissä nähdä uhkana valokuvien todistusvoimalle. Paitsi mediaorganisaatioiden myös yksittäisten kuvajournalistien ammatillinen etiikka uskottavuuden takaamisessa onkin noussut aiempaa tärkeämpään rooliin. Toisaalta tutkimukseni mukaan juuri lehtikuvaajat ovat sitoutuneet kuvaa koskeviin eettisiin standardeihin voimakkaammin kuin mikään muu toimituksissa työskentelevä ammattiryhmä (Mäenpää & Seppänen 2010, 460). Artikkelissa esitänkin, että juuri voimakas sitoutuminen työn eettisiin normeihin on keskeistä kuvajournalistien ammatti-ideologiassa. Tässä mielessä kuvajournalistien professionalismi rakentuu pitkälti sen varaan, miten uskottavasti he pystyvät välittämään vääristelemättömiä uutiskuvia.

Osana professionaalistumiskehitystä voi pitää myös ammattilaisten hallitsemia tietoja ja taitoja ja niiden kautta muista ammattiryhmistä ja amatööreistä erottautumista. Tämä tieto-aidon korostaminen näkyi myös tutkimuksiin osallistuneiden kuvajournalistien puheessa. Tieto-aidon merkitys osana ammatillista identiteettiä tekee ymmärrettäväksi esimerkiksi sen, että tietyt muutokset kuten uutisvideotuotannon aloittaminen ja lukijoiden ottamien kuvien ilmestyminen sanomalehtiin, aiheuttavat hämmennystä ja saavat kuvajournalistit pohtimaan ammatillisuuttaan.

Esimerkkinä voi mainita lehtikuvaajien huolen siitä, että heillä ei ole riittävää osaamista ja koulutusta uutisvideoiden tekemiseen. Huoli kertoo pelosta, että heidät voidaan ammatillisina tietyissä tilanteissa rinnastaa amatööreihin, jotka vain tallentavat tapahtumia ilman journalistista näkökulmaa. Toisaalta amatöörien oletettu ”vieron tallentaminen” on myös toisinaan nähty toimituksissa erityisenä autenttisuutena. Tästä syystä amatöörien ottamia uutiskuvia on joskus jopa suosittu ammattilaisten ottamien kuvien ohi (Pantti & Bakker 2009, 482–483). Näissä tilanteissa amatöörien ei odoteta liittyvän kuviin samanlaisia institutionaalisia tai henkilökohtaisia pyrkimyksiä kuin mitä ammattilaiset saattavat kuviin liittää. Kuvajournalistiprofession ytimessä vaikuttaakin koko ajan jännite journalismin objektiivisuusvaatimuksen ja kuvaajan toiminnan välillä. Tässä katsannossa kamera edustaa lahjomatonta objektiivisuutta, kun taas kuvaaja voi halutessaan vääristellä ”tosiasioita” kuvien avulla. Amatöörien kuvien samoin kuin esimerkiksi valvontakamerakuvien käyttö uutisten kuvituksina aiheuttaa tilanteita, joissa ammattivalokuvaaja voidaan ikään kuin korvata koneella.

Samanlaista korvaamista on paljon vaikeampi kuvitella kirjoittavan toimittajan kohdalle, vaikka sekin on toki mahdollista.

Artikkeli antaa vastauksia väitöskirjassa esitettyihin tutkimuskysymyksiin kuvajournalismin ammattilaisten käyttämästä objektiivisuuspuheesta ja sen heijastumisesta käytännön työhön erityisesti professionalismin näkökulmasta. Konkreettiset esimerkit työkäytäntöjen muokkautumisesta kontribuoivat erityisesti jälkimmäiseen kysymykseen. Artikkelissa korostuvat ammattikentässä tapahtuneet muutokset ja se, miten ammattilaiset joutuvat sovittamaan perinteisiä ideaalejaan, kuten objektiivisuutta, näihin muutoksiin.

4.3 Tiedon ja vallan näkökulma kuvajournalismiin

Yhdessä Janne Seppäsen kanssa kirjoittamassani artikkelissa ”Kuvajournalismi tiedon tuotantona” (Mäenpää & Seppänen 2007) käytämme teoreettisena lähtökohtanamme ranskalaisfilosofi Michel Foucault’n kirjoituksia tiedon ja vallan suhteista. Artikkelin ideana on yritys kytkeä Foucault’n käsityksiä vallasta yhteen kuvajournalististen työkäytäntöjen kanssa. Foucault’n teoretisoinnit vallasta ovat varsin monipuolisia mutta samalla vaikeaselkoisia (esim. Foucault 1980, 109–165). Yhtymäkohtia Foucault’n teorioiden ja käytännön kuvajournalismin kanssa on kuitenkin löydettävissä, ja siksi sukelus näihin teemoihin on mielenkiintoinen.

Artikkelin empiirinen aineisto koostuu 14 suomalaisen kuvajournalistin teema-haastatteluista, jotka tein alun perin pro gradu -tutkielmaani varten sanomalehti Pohjalaisessa vuonna 2005 (Mäenpää 2006). Aineistoa on analysoitu pro gradu -työssä laadullisesti useiden eri teemojen kautta, mutta tässä artikkelissa huomio on erityisesti kuvajournalistien objektiivisuuspuheesta. Artikkelia varten olen siivilöinyt tästä aineistosta erilleen kaikki luonnehdinnat, jotka koskevat lehtikuvan objektiivisuutta. Näin saatua objektiivisuuspuhetta eritellään artikkelissa foucaultlaisen tiedon tuotannon valossa. Tutkimusongelmina kysymme, *millä tavoin käsitys objektiivisuudesta rakentuu kuvajournalistisissa käytännöissä. Ja edelleen, miten objektiivisuus voidaan ymmärtää tiedon tuotannoksi Michel Foucault’n teoretisointien valossa?*

Valtaa on käsitelty sosiologiassa ja kulttuurintutkimuksessa useista eri näkökulmista. Siksi onkin tärkeää määritellä, että Foucault’n ymmärrystä vallasta voidaan kutsua rakenteelliseksi (structural approach). Sen mukaisesti Foucault ymmärtää vallan eräänlaisena suhteiden verkostona sen sijaan, että valta olisi esimerkiksi resurssi (Heiskala 2001, 241–245). Rakenteellinen valta, joka on Foucault’n kirjoituksista suomennettu myös strategisesti integroivaksi vallaksi, voidaan ymmärtää vallan muodoksi, jonka näkökulma on subjektissa. Rakenteellinen valta voi tarkoittaa esimerkiksi, että subjektit

eli yksilöt sosiaalistuvat ”vapaaehtoisesti” yhteiskunnan ja instituutioiden normeihin. Tämän kaltaisen vallan analyysi näyttyy mielenkiintoisimmalta tässä yhteydessä, vaikka Foucault’n kirjoituksissa esiintyy toki myös arkikielenkäytöstä tutumpia vallan muotoja, jotka perustuvat erilaisiin pakkoihin, auktoriteetteihin ja rajoituksiin (esim. Hélen 1994).

Foucault’lle yksi keskeinen vallan ulottuvuus on myös tiedon ja vallan sulautuminen toisiinsa. Tieto antaa toimijoille auktoriteetin ja määrittää heidän asemansa erilaisissa diskursiivisissa asetelmissa. Lisäksi tietoa tuotetaan ja kierrätetään jatkuvasti eri instituutioissa (Foucault 1980, 131–132). Uutiskuvajournalismissa esimerkiksi objektiivisuuden ideaalia työtetään jatkuvasti päivittäisissä työkäytännöissä. Kuvajournalismin ammattilaiset ovat identifioineet itsensä ”vapaaehtoisesti” eräänlaisiksi totuudentakaajiksi. Toisin sanoen he katsovat tehtäväkseen tuottaa uutiskuvia, jotka eivät valehtele tai vääristä tosiasioita. He puolustavat objektiivisen uutiskuvan ideaalia esimerkiksi puheessaan totuudenmukaisuudesta, visuaalisesta informaatiosta, dokumentaarisuudesta, luonnollisuudesta ja ratkaisevasta hetkestä (Mäenpää & Seppänen 2007, 9).

Lisäksi kuvajournalismin ammattilaiset pyrkivät määrittelemään hyvää kuvajournalismia, johon objektiivisuuden vaatimus on mahdollista perustaa. Ammattilaisten mukaan hyvä kuvajournalismi on sellaista, että se raportoi faktat niin kuin ne ovat ja välittää uskottavaa visuaalista informaatiota uutisyleisöille (Mäenpää & Seppänen 2007). Hyvän kuvajournalismin määrittelyllä ammattilaiset paitsi valtaistavat itsensä määrittelijöiksi myös vaikuttavat siihen, millaiset kuvat pääsevät esille mediassa. Foucault’n mukaan valta tulee näkyväksi juuri niissä toiminnoissa, joissa tosi ja epätosi tai tietämisen arvoinen ja arvoton erotetaan toisistaan (Foucault 1980, 132).

Esitämme artikkelissa myös, että Foucault’n ajatukset vallan ja tiedon välisestä suhteesta rinnastuvat melko luontevasti sosiologi Gaye Tuchmanin (1972) käsitykseen journalismin objektiivisuuden rituaaleista. Yhteistä Foucault’lle ja Tuchmanille on konstruktiiivinen suhtautuminen tietoon. Heille molemmille kiinnostavin kysymys on se, millaisten käytäntöjen avulla joku tieto voidaan legitimoida todeksi eikä niinkään se, onko tieto itsessään objektiivista. Lisäksi objektiivisuuden rituaalit ovat käytäntöjä, joihin yksilöiden täytyy tavalla tai toisella sopeutua. Näin ollen objektiivisen journalismin käytännöt ovat samanaikaisesti käytäntöjä, jotka muokkaavat journalisteja subjekteina. Niissä subjektius nivoutuu yhteen tiedon tuotannon ja sitä määrittelevien rituaalien kanssa. Tämä on journalismissa toimivan vallan yksi keskeinen piirre. (Mäenpää & Seppänen 2007, 7.)

Artikkelin merkittävimpänä kontribuutiona tämän väitöskirjan tutkimusongelmien näkökulmasta voi pitää sitä, että se tuo kokoelman artikkeleista selkeimmin esiin kuvajournalistien käyttämän niin sanotun objektiivisuuspuheen. Lisäksi artikkeli käsittelee kahden muun empiriaan pohjautuvan artikkelin tavoin tämän puheen hei-

jastumista työkäytäntöihin. Artikkelia voi myös luonnehtia kokoelmassa vahvimmin kulttuurintutkimukselliseksi, koska objektiivisuuspuhetta analysoidaan siinä yhden erittäin keskeisen kulttuurintutkimuksen peruskäsitteen eli vallan näkökulmasta.

4.4 Työkäytäntöjen strategiset rituaalit

Alun perin *Journalism Practice* -lehdessä julkaistu artikkeli ”Imaginary dark room. Digital photo editing as a strategic ritual” (Mäenpää & Seppänen 2010) on edellisen artikkelin tavoin kirjoitettu yhdessä Janne Seppäsen kanssa. Artikkelin ensisijaisena tavoitteena oli raportoida tulokset vuonna 2008 tekemästämme digitaalisen kuvankäsittelyn rajoja käsitelleestä tutkimuksesta (Mäenpää 2008). Tutkimuksen aineistona olivat vajaan 200 suomalaisen kuvajournalismin ammattilaisen vastaukset kyselylomaketutkimukseen, jossa he ottivat kantaa muun muassa erilaisiin kuvankäsittelyesimerkkeihin. Vastaajien joukossa oli kuvajournalisteja sekä sanoma- että aikakauslehdistä, mutta tätä artikkelia varten aineistosta on poimittu mukaan vain sanomalehtien edustajat. Näin siksi, että aikakauslehtien kuvankäsittelyyn liittyvä problematiikka havaittiin melko omanlaisekseen, ja toisaalta objektiivisuuden ideaalin kannalta kiinnostavimmat kuvankäsittelykamppailut liittyvät juuri uutiskuviin, joita julkaistaan sanomalehdissä. Myös kuvaesimerkkien määrä on vähennetty artikkelissa alkuperäisestä 14:stä 10:een toiston välttämiseksi.

Artikkelin teoreettisena lähtökohtana on ajatus journalismin objektiivisuuden strategisista rituaaleista, joita esimerkiksi Tuchman (1972) on jo useampi vuosikymmen sitten löytänyt kirjoittavien journalistien työkäytännöistä. Hänen klassikoksi muodostunut kirjoituksensa objektiivisuuden strategisista rituaaleista viittaa niihin julkilausuttuihin ja lausumattomiin käytäntöihin, joiden avulla journalistit puolustavat asemaansa neutraaleina ja objektiivisina tosiasioiden välittäjinä. Tuchmanin mukaan journalistien on kyettävä ylläpitämään ideaa objektiivisuudesta niin, että heidän on mahdollista sanoa esittävänsä faktoja sosiaalisesta todellisuudesta. Tällaisiksi objektiivisuutta ylläpitäviksi strategioiksi kirjoitetussa journalismissa hän listaa esimerkiksi lainausmerkkien käytön, ”faktojen” tarkistamisen tai väitettä tukevan todistusaineiston esittämisen.

Tuchmanin ideaa soveltaen pyrimme artikkelissa esittämään vastaavia rituaalinomaisia käytäntöjä myös kuvajournalistisesta työstä. Samanlainen pyrkimys ylläpitää objektiivisuuden vaikutelmaa näkyy esimerkiksi kuvajournalistien halussa puolustaa muokkaamattomia uutiskuvia. Nämä rituaalit muodostuvat hyvin konkreettista valinnoista, jotka määrittävät esimerkiksi kuvankäsittelyn rajoja uutistuotannon kontekstissa (Mäenpää & Seppänen 2010). Artikkelissa esitämme viisi tutkimuskysy-

mystä: 1) *Millaisia käytäntöjä ja normeja sanomalehtien kuvankäsittelyssä sovelletaan?* 2) *Minkälaiset muutokset uutiskuvissa ovat yleisimmin hyväksytyjä ja minkälaisia taas ei hyväksyty?* 3) *Miten tutkimukseen vastaajat perustelevat kuvankäsittelyyn liittyviä ratkaisujaan?* 4) *Miten vastaajat suhtautuvat yleisten kuvankäsittelynormistojen luomiseen?* 5) *Millä tavoin journalistisia työkäytäntöjä sovelletaan eri kuvatyypeissä?*

Esitämme artikkelissa, että yksinkertaisimmillaan jo valokuvan käyttö uutisjuttujen yhteydessä voidaan nähdä yhdeksi objektiivisuuteen tähtääväksi käytännöksi journalismissa. Uutistuotannossa kuvan käyttö rinnastuu toimittajan tekstissään käyttämiin haastateltavan puheen suoriin lainauksiin. Sekä valokuva että suora lainaus toimivat journalismissa samalla tavoin: molemmat edustavat otosta todellisuudesta. Valokuvan todistusvoima perustuu tarkkaan yhteyteen kuvan ja kuvatun kohteen välillä samaan tapaan kuin suora lainaus perustuu nauhurin tallentamaan haastatteluun, joka on sanatarkasti purettu tekstiksi ja laitettu lainausmerkkeihin toimittajan jutussa. (Mäenpää & Seppänen 2010, 472.)

On myös hyvä muistaa, että journalismin objektiivisuuden käytännöt eivät ole pysyviä vaan ne ovat muiden käytäntöjen tapaan ajassa muuttuvia. Yksi esimerkki valokuvauksessa muuttuneesta objektiivisuuskäytännöstä oli siirtyminen mustavalkoisuudesta värivalokuvaukseen dokumentaarisisessa kuvauksessa. Tätä edelsi mustavalkokuvauksen pitkään jatkunut suosio dokumentaarisisissa kuvatyypeissä, ja ainakin vielä 1950-luvulla mustavalkoisuutta pidettiin valokuvan autenttisuuden takeena (Scott 2007, 58). Nykyään mustavalkoisuutta käytetään lähinnä tehokeinona luomaan esimerkiksi menneisyyden tuntua, ja sillä saattaa edelleen olla dokumentaarista voimaa esimerkiksi historiallisissa esityksissä. Sen sijaan värivalokuvaa tuskin pidetään enää missään yhteydessä vähemmän autenttisenä kuin mustavalkokuvaa.

Aineistostamme esiin nousevana esimerkkinä kuvajournalismin objektiivisuuden rituaaleista mainittakoon niin sanottu pimiösääntö. Se on filmiaikana työskennelleiden lehtikuvaajien käyttämä kirjoittamaton nyrkkisääntö, jonka mukaan ne kuvankäsittelytoimenpiteet, jotka olivat rutiininomaisia pimiöaikana, ovat sallittuja myös digitaalisessa kuvankäsittelyssä (Mäenpää & Seppänen 2010, 471; Mäenpää 2008, 60–61; Kobre 2004, 332; Salo 2000, 200).

Pimiösäännön avulla digitaalinen kuvankäsittely asettuu historialliseen jatkumoon filminkehityksen seuraajana. Sen avulla on myös mahdollista ymmärtää, miksi esimerkiksi kuvan rajaaminen on laajasti hyväksyttyä, kun taas joihinkin digitaalisiin tekniikoihin, kuten elementtien poispyyhkimiseen, suhtaudutaan kuvajournalismissa hyvin varauksellisesti. Kuvan rajaaminen tai ”kumittaminen” eivät kumpikaan automaattisesti muuta kuvan kannalta olennaisia merkityksiä, mutta kummannkin avulla merkityksiä voidaan toki halutessa muuttaa. Siitä huolimatta toinen kuvankäsittelytoimenpide on hyväksytympi kuin toinen. Tästä syystä esitämme, että nämä kuvankäsittelyyn

liittyvät journalistiset käytännöt ovat luonteeltaan rituaalinomaisia. Kun kuvajournalistit noudattavat alalla hiljaisesti vallitsevia työkäytäntöjä, he voivat samalla ylläpitää objektiivisuuden ideaalia työssään. Objektiivisuuden vaatimus kuvajournalismissa onkin omiaan synnyttämään pimiösäännön kaltaisia ritualistisia työkäytäntöjä. Pimiösääntö on esimerkki yrityksestä hallita niitä uhkia, joita digitaalisen kuvankäsittelyn ajattelun aiheuttavan uutisvalokuvan uskottavuudelle.

Artikkeli valottaa erityisesti väitöskirjan toista tutkimuskysymystä, jossa kysytään, miten kuvajournalistien objektiivisuuteen liittyvät käsitykset heijastuvat heidän ammatillisiin työkäytäntöihinsä. Tähän kysymykseen poraudutaan artikkelissa yhden konkreettisen ja keskeisen työkäytännön eli digitaalisen kuvankäsittelyn kautta. Määrälliseen aineistoon perustuva analyysi tukee väitöskirjan laadulliseen aineistoon perustuvia tulkintoja ja antaa mahdollisuuden yleistää tuloksia suomalaisten kuvajournalistien näkemyksiin laajemminkin.

5 YHTEENVETO JA REFLEKTIO

5.1 Keskeiset tutkimustulokset

Kirjan alussa kysyin, miten journalistisen valokuvan objektiivisuuteen liittyvät käsitykset artikuloituvat kuvajournalismin ammattilaisten puheessa ja miten ne ilmenevät kuvajournalistien ammatillisissa työkäytännöissä. Tutkimukseni perusteella objektiivisuuden ideaali vaikuttaa vahvasti nykypäivän suomalaisten kuvajournalistien työssä. Se tulee esiin muun muassa sellaisissa tilanteissa, kun kuvajournalisteja pyydetään perustelemaan ratkaisujaan kuvankäsittelyssä tai määrittelemään hyvää kuvajournalismia. Ammatillaiset kertovat, että uutiskuvilla pitää lähtökohtaisesti pyrkiä välittämään totuudenmukainen kuva tapahtumista. Yleisöä ei saa tietoisesti johtaa harhaan.

Käsitys journalismin objektiivisuudesta on kuitenkin historiallisesti muuttuva. Se heijastelee laajemmin yhteiskunnassa kulloinkin vallitsevia ihanteita. Olen tutkinut nykypäivän kuvajournalisteja ja osoittanut tutkimuksessani, että se mitä journalismissa tällä hetkellä pidetään objektiivisena, on sekin jatkuvan neuvottelun alainen asia. Ammatillaiset työstävät käsitystä journalismin objektiivisuudesta päivittäisessä työssään ja keskinäisessä vuoropuhelussaan. Journalismin objektiivisuus on yleisellä tasolla ammattilaisten kesken jaettu. Se on sanallistettu ja julkilausuttu myös ammattikentän ulkopuolelle erilaisina kirjallisina sääntöinä ja ohjeina. Suomessa tällaisia ovat esimerkiksi Journalistin ohjeet ja mediatalojen omat ohjeistukset työntekijöilleen. Ohjeissa linjataan yleisiä eettisen journalismin periaatteita myös kuvien osalta. Ohjeiden ulkopuolelle jää kuitenkin suuri harmaa alue, jonka osalta linjaukset jäävät ammattilaisten oman eettisen harkinnan varaan. Toimituksissa on paljon hiljaista tietoa ja erilaisia nyrkkisääntöjä, joiden pohjalta jokapäiväisessä työssä tehdään käytännön ratkaisuja esimerkiksi siitä, kuinka paljon julkaistavaa uutiskuvaa voi käsitellä jälkikäteen. Käytäntöjä sovelletaan tilanteen mukaan työympäristössä tapahtuviin muutoksiin.

Kun mahdollisuudet kuvallisen informaation muokkaamiseen ovat digitaalisena aikana lähes rajattomat eikä yhteisiä ohjeita jokaisen tilanteen varalle voi olla, on taakka objektiivisen kuvan vaalimisesta kääntynyt yhä enemmän instituutioiden ja yksittäisten ammattilaisten harteille (myös Gürsel 2016, 22; Ferweit 1999, 799–800). Ammattilaisten mielipiteissä on kuitenkin eroja eettisten linjausten suhteen. Tutkimukseni

osoittaa, että kuvaajat ottavat kuvien todenmukaisuuden takaamisen hyvin vakavasti. Kaikista tutkimistani kuvajournalistisen alan ammattiryhmistä juuri lehtikuvaajat suhtautuivat kielteisimminkin esimerkiksi sellaiseen kuvankäsittelyyn, joka voi johtaa yleisöä harhaan. Objektiivisten kuvien tuottamisesta on siten tullut oleellinen osa kuvaajien ammatillista identiteettiä. Objektiivisuusidealin ja käytännön työn välillä on kuitenkin jatkuva jännite, koska työ edellyttää aktiivisia valintoja, mutta toisaalta yksi objektiivisuuden ulottuvuus korostaa tekijän passiivista väliintulemattomuutta.

Ammattilaisten kokema paine objektiivisuuden ideaalin ylläpitämiseksi on synnyttänyt rutiininomaisia käytäntöjä, joita noudattamalla ja joihin vetoamalla ammattilaiset voivat oikeuttaa päivittäin tekemiään ratkaisuja nopeatempoisessa työssään (Liu 2013; Schwartz 1992; Tuchman 1972). Yksinkertaisimmillaan jo valokuvien käyttämisen uutisten silminnäkijätodisteina voi ajatella olevan yksi journalismin objektiivisuuden tuottamisen rituaali. Se rinnastuu toimittajan käyttämiin haastateltavien suoriin sitaatteihin. Kuvajournalismissa objektiivisuuden rituaalinomaiset käytännöt tulevat näkyviksi myös esimerkiksi niissä konkreettisissa valinnoissa, joissa määritellään kuvankäsittelyn rajoja uutistuotannossa. Rituaalinomaisuudesta kertoo esimerkiksi se, että uutistyössä saman lopputuloksen tuottavista keinoista yksi voi olla sallittu ja toinen kielletty. Tutkimukseni havainnot osoittavat, että journalistisen valokuvan objektiivisuus perustuu paitsi suhteessa ympäröivään todellisuuteen myös vahvasti siihen, että kuvat tuotetaan alalla vallitsevien sääntöjen ja käytäntöjen mukaisesti. Ammattilaiset siis rakentavat objektiivisuuden osaksi uutiskuvaa noudattamalla journalismin institutionalisoituneita käytäntöjä, julkilausuttuja sääntöjä ja hiljaiseen tietoon perustuvia normeja.

Edellä mainituissa ammattilaisten ratkaisuissa ja linjanvedoissa on kyse vallasta siinä mielessä, kun ymmärrän sen tässä tutkimuksessa. Ammattilaiset esimerkiksi valtaistavat itsensä hyvän kuvajournalismin määrittelijöiksi ja pyrkivät siten erottautumaan amatööreistä. Lisäksi he sopeutuvat hiljaisesti alan eettisiin periaatteisiin tai vastustavat niitä hienovaraisesti niin, että toimituksen eri ammattiryhmien välinen yhteistyö ei vaarannu. Kuvajournalismin ammattilaiset määrittelevät, millä periaatteilla tuotetut ja millaiset kuvat ylipäättään pääsevät julkisuuteen ja kuvittavat päivittäin median välityksellä näkemiämme uutistapahtumia. Tässä kollektiivisessa päätöksenteossa vaikuttaa valtasuhteiden verkosto, jonka ratkaisut erottavat viime kädessä sen, mikä milloinkin on tietämisen arvoista ja journalistisessa mielessä totta.

5.2 Miksi objektivisuus?

Olen edellä esittänyt, että objektivisuuden ideaali tulee esiin ammattilaisten puheessa. Mielenkiintoista on, että ammattilaiset eivät kuitenkaan itse käytä puheessaan objektivisuuden käsitettä, vaan se on jäänyt akateemisen tiedeyhteisön ja sanomalehtien vanhojen linjapapereiden käsitteeksi. Objektivisuuden sijaan ammattilaiset puhuvat esimerkiksi rehellisyydestä, luotettavuudesta, dokumentoinnista ja faktapohjaisuudesta. Tämä kertonee siitä, että toimituksissa ymmärretään objektivisuuskäsitteen ongelmallisuus ja monimerkityksellisyys. Käsite on myös parhaillaan erilaisten uudelleenmäärittelyjen ristipaineessa. Lisäksi objektivisuuden käsitteellä on tiettyjä vanhahtavia kaikuja, joihin ammattilaiset eivät välttämättä halua identifioitua. Objektivisuustermiä käyttävä puhuja tulee esimerkiksi helposti väärinymmärretyksi siinä, että hänen oletetaan naiivisti ajattelevan, että journalismi voisi toimia jollain tapaa autenttisenä tai vääristelemättömänä ikkunana todellisuuteen.

Puolustan kuitenkin objektivisuuskäsitteen valintaa tutkimuksessani. Ensinnäkin sen kautta avautuu maailmanlaajuinen, teoreettisen kirjallisuuden kenttä tutkimaani ilmiöön. Objektivisuus on tutkimuskirjallisuudessa ja osin myös ammattieettisissä normeissa edelleen käytetty käsite. Lisäksi objektivisuuteen yleisimmin liitetyt asiat, kuten faktapohjaisuus ja puolueettomuus, ovat hyvin keskeisiä arvoja liberaalien demokratioiden käsityksessä riippumattomasta mediasta. Objektivisuuskäsitteen avulla minun oli mahdollista liittää tutkimukseni osaksi journalismin professiotutkimusta ja keskustelua ammatin ideaaleista. Käsite on kuvajournalismiin liitettynä journalismin tutkimuksen vastine sille, mistä valokuvateoriassa puhutaan olemuspohdintana tai autenttisuutena. Journalismin tutkimuksessa objektivisuus tarkoittaa siis useimmiten edellä mainittuja faktapohjaisuutta ja puolueettomuutta. Ne taas johdattavat kuvajournalismitutkijan kysymään, miten valokuva voi olla suhteessa todellisuuteen tai mikä oikeastaan on valokuva. Journalismin tutkimuksessa ei kuitenkaan ole omaa perinnettä erityisesti valokuvan objektivisuuden tutkimuksesta. Tästä syystä olen joutunut hakemaan valokuvan todenmukaisuuteen liittyvää keskustelua valokuvateorian puolelta, missä valokuvan olemusta on pohdittu jo useiden vuosikymmenien ajan. Valokuvateoriaa halkova vedenjakaja olemuspohdinnan ja kulttuuristen käytäntöjen välillä tulee hyvin lähelle niitä jaotteluja, joita myös kuvajournalismin ammattilaiset edustavat. Sekä valokuvateoreetikoista että kuvajournalismin ammattilaisista löytyy sekä niitä, jotka puolustavat valokuvaa lähtökohtaisesti ja olemuksellisesti todenmukaisena mediumina että niitä, jotka nojautuvat argumenteissaan valokuvan kulttuuriin konventioihin ja rakentuneisiin merkityksiin. Vaikka valokuvateorian ja kuvajournalismin ammattilaiset puhuvatkin valokuvasta hyvin eri tavoin ja erilaisista lähtökohdista, niin siitä huolimatta niiden keskeiset kysymykset päätyvät yllättävän lähelle toisiaan.

Valokuva luonnon ja kulttuurin rajamaille asettuvana hybridinä ei tunnu jättävän kehtaan valokuville vihkiytynyttä rauhaan näiltä kysymyksiltä.

Mainitsemani objektiivisuuskäsitteen käyttöä puoltavat seikat näen sen verran painaviksi, että olen ottanut tietoisin riskin ymmärtäen hyvin sen, että käsitteen käyttö saattaa vieraannuttaa esimerkiksi ammattikentän edustajia tutkimuksesta. Toisaalta keskusteluni ammattilaisten kanssa ovat osoittaneet, että tutkimus on herättänyt mielenkiintoa myös ammattikentällä, ja että journalistisen valokuvan teoreettinen pohdinta kiinnostaa ammattilaisia. Lisäksi journalismin objektiivisuuskäsitteen purkaminen voi tarjota ammatillisen itseyttämisvälineitä journalisteille, joista suuri osa kyllä tuntee käsitteen jollain tasolla mutta ei ehkä ole tullut ajatelleeksi sen historiallisten ulottuvuuksien vaikutuksia nykypäivän käytäntöihin.

5.3 Indeksisyiden ja objektiivisuuden suhteesta

Oma käsitykseni valokuvasta ja sen tutkimuksesta on kehittynyt väitöskirjaprosessin aikana paljon. Työn alkuvaiheessa käytin paljon aikaa ja energiaa indeksisyiden käsitteen ymmärtämiseen ja sen alkuperän ja keskeisyyden hahmottamiseen valokuvateoreettisessa tutkimuksessa. Olen kuitenkin päätenyt käyttämään filosofi Charles Sanders Peircen luomaan merkkijärjestelmään kuuluvaa indeksisyiden käsitettä työnsäni melko varauksellisesti. En esimerkiksi ole nostonut sitä selkeästi tutkimukseni avainkäsitteeksi muiden käyttämäni käsitteiden rinnalle. Indeksisyidessä on kyse erittäin laajan semioottisen järjestelmän osasta, jonka irrottaminen kokonaisuudesta ei ole ongelmatonta (esim. Laakso 2003). Peirce käyttää valokuvaa yhtenä esimerkkinään indeksisistä merkistä, joka voi olla toisaalta joko kausaalisuhteen aiheuttama jälki (kuten jalanjäljet hiekassa) tai osoitin (kuten tuuliviiri, joka kääntyy tuulen vaikutuksesta). Valokuvassa tämä yhteys muodostuu valonsäteistä, jotka koskettaessaan kameran valoherkkää kennoa tai filmiä, piirtävät kuvan, joka on luonnonlakien mukaisesti pakotettu vastaamaan piste pisteeltä kuvattua todellisuutta. (Peirce 1955.)

Valokuvan indeksisyiden ehtona on siis ennen kaikkea valo ja sen osuminen valoherkkään materiaaliin. On kuitenkin olemassa muitakin valon aikaansaamia kuvia, jotka ovat yhtäläisiä indeksisyiden kanssa. Tällaisia ovat esimerkiksi rusketusraidot tai fotogrammit, jotka on saatu aikaan laittamalla esimerkiksi esineitä valoherkälle materiaalille, jonka on sitten annettu valottua. Fotogrammi muodostuu pinnalle niin sanottuna varjokuvana, jossa näkyvät kohteen ääriviivat. Batchen nimittää näitä, valokuvauksen alkuaikojen kokeiluja ja nykyisin enimmäkseen taidekontekstissa syntyneitä kuvia, kamerattomiksi valokuviksi (cameraless photographs) (Batchen 2016). Näiden varjo- tai

siluettikuvien ikoniset ominaisuudet ovat kuitenkin huomattavan puutteelliset kameralla otettuihin valokuviin verrattuna.

Peircelle ikoni on merkki, joka viittaa kohteeseensa omien ominaisuuksiensa avulla. Valokuvassa ikonisuus tarkoittaa, että valokuva muistuttaa tai on yhdennäköinen kuvatun kohteen kanssa. Kamera on laite, joka tuottaa kuvaan indeksisen ja yleensä myös ikonisen ulottuvuuden. Kamera kytkeytyy siten osaksi valokuvan merkityksenmuodostusta, ja sitä kautta sen voi ajatella myös osaksi valokuvallista mediumia. (Vrt. Batchen 2016, 6–15; Seppänen & Herkman 2016, 19; Elo 2005, 35–39.)

Kaikesta edellä sanotusta saattaa kuitenkin herätä kysymys, miksi ylipäätään pidän indeksisyyden käsitteen tarkastelua tärkeänä tutkimuksessani, jossa keskityn kuvajournalismin objektiivisuuteen. Vastaus liittyy valokuvan olemuspohdintaan, jota on lähes mahdotonta väistää, kun tutkii valokuvan suhdetta tietoon, tietämiseen ja todellisuuteen. Kun tutkijana esitän itselleni kysymyksen, miten journalistinen valokuva voi olla objektiivinen, joudun samalla pohtimaan, mikä oikeastaan on valokuva. Tämän kysymyksen kohdalla Peircen semiotiikka on saavuttanut valokuvateoreettisen tutkimuksen kentällä niin vakiintuneen aseman, että on hyvin vaikeaa jättää se huomiotta. Peirceläinen valokuvan indeksisyys rinnastuu myös Roland Barthesin valokuvan noemaan (tämä on ollut) (Barthes 1985, 82–95) ja André Bazinin käsitykseen valokuvan olemuksesta (Bazin 1973, 49).

Kamerakuvan indeksisyys ja ikonisuus ovat kuitenkin vasta potentiaalisia lähtökoh-
tia tai perusedellytyksiä, kun puhutaan valokuvien todistusvoimasta tai läheisyysvai-
kutelmasta. Valokuvan ikonisten ja indeksisten ominaisuuksien lisäksi tarvitaan inhi-
millistä tulkintaa ja todistamista. Tulkinta on myös Peircen teorian keskeinen osa, sillä
se on edellytys merkin motivoitumiselle (Peirce 1955, 99–100). Käytännössä tulkintaa
tarvitaan, että valokuva voidaan joissain tietyissä kulttuurisissa käytännöissä asettaa
palvelemaan todenmukaista tiedonvälitystä. Esimerkiksi valokuvan käyttö identifika-
ationa virallisissa henkilöpapereissa on kulttuurinen käytäntö, joka on kuitenkin tutki-
muksissa osoitettu vähintäänkin kyseenalaiseksi. Ennestään tuntemattomia henkilöitä
ei läheskään aina tunnisteta heistä otetuista valokuvista. (Kemp & Towell & Pike 1997;
Kerstholt & Raaijmakers & Valeton 1992.) Samaan tapaan uutiskuvajournalismissa to-
distusvoima ei ole kausaalinen seuraus valokuvan ominaisuuksista vaan osoitus siitä,
miten media rakentaa todellisuutta. Ikonisina ja indeksinä representaatioina valokuvat
asettuvat saumattomasti tukemaan journalistisia käytäntöjä, joilla media päivittäin ra-
kentaa objektiivisuuden vaikutelmaa tuottamilleen representaatioille. (Ks. myös Enli
2015.)

Tämä tutkimus on rajautunut siihen, miten totuudellisuuden vaikutelmaa raken-
netaan uutiskuvajournalismin tuotannon kontekstissa. Lähestyipä valokuvan todellisuussuhdetta sitten objektiivisuuden, indeksisyyden tai minkä tahansa muun kä-

sitteen avulla, on todennäköistä, että tässä työssä esiin nostetut kysymykset pysyvät ajankohtaisina niin kauan, kun valokuvia liitetään erilaisiin todentamiskäytäntöihin. Tutkimukseni on sijoittunut kuvajournalismin digitaaliseen aikaan, mutta monet digitalisoitumisen aiheuttamat laajemmat yhteiskunnalliset muutokset ovat rajautuneet tutkimuksen ulkopuolelle. Kiinnostavana jatkotutkimusten suuntana näen esimerkiksi nykyisen verkottuneen, visuaalisen mediaympäristön, johon liittyy valokuvien kiertäminen sosiaalisen median, verkkouutisvälineiden ja erilaisten kuvanjakopalvelujen välillä. Tässä yhteydessä voidaan esimerkiksi kysyä, miten valokuvien digitaalinen kierto vaikuttaa journalismin ammattilaisten työkäytäntöihin ja toisaalta, millaista on nykypäivän objektiivisiksi rakennettujen uutiskuvien vastaanotto. Miten luottamus valokuvaan rakentuu ja rakennetaan aikana, jolloin uutiskuvajournalismi on vain yksi osa tuottajaketjussa, joka jatkuvasti luo ja muokkaa valokuville uusia käyttötarkoituksia ja merkityksiä?

6 LÄHDELUETTELO

- 11-Kollektiivi. Dokumentaaristen valokuvaajien ryhmä. www.yksitoista.fi, katsottu 13.4.2015.
- Aaltola, Juhani & Valli, Raine (toim.) (2007) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodien valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Ahva, Laura (2010) *Making News with Citizens. Public Journalism and Professional Reflexivity in Finnish Newspapers*. Väitösk. Tampere: Tampere University Press.
- Alasuutari, Pertti (2011) *Laadullinen tutkimus 2.0*. Neljäs, uudistettu painos. 1. painos 1993. Tampere: Vastapaino.
- Andén-Papadopoulos, K. (2008) The Abu Ghraib torture photographs. *Journalism* 9:1, 5–30.
- Andén-Papadopoulos, Kari & Pantti, Mervi (toim.) (2011) *Amateur images and global news*. Bristol: Intellect.
- Bardan, Alexandra (2015) The dual model of the digital photojournalist: A case study on Romanian photojournalism beyond the economic crisis. *Journal of Media Research* 8:1(21), 19–40.
- Barnhurst, Kevin G. (1994) *Seeing the Newspaper*. New York: St. Martin's Press.
- Barnhurst, Kevin G., Vari, Michael, Rodríguez, Ígor (2004) Mapping Visual Studies in Communication. *Journal of Communication* 54:4, 616–644.
- Barthes, Roland (1973) *Mythologies*. London: Paladin Books.
- Barthes, Roland (1985) *Valoisa huone*. Alkuteos *La chambre claire (Camera lucida)* suom. Martti Lintunen, Esa Sironen, Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Batchen, Geoffrey (1999) *Burning with desire: The conception of photography*. Cambridge & London: MIT Press.
- Batchen, Geoffrey (2016) *Emanations. The art of the cameraless photograph*. Munich: DelMonico Books.
- Bate, David (2013) The digital condition of photography. Cameras, computers and display. In a book by Lister, Martin (ed.) *The Photographic Image in Digital Culture*. 2nd edition. London: Routledge.
- Bauman, Zygmunt (2000) *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bazin, André (1973) *Mitä elokuva on?* Toim. Peter von Bagh ja Sakari Toiviainen. Suom. Annikki Malinen. Helsinki: WSOY. Ransk. alkutekstitt julk. Qu' est-ce que le cinéma? -kokoomateoksessa ja Cahiers du cinéma -lehdessä.
- Becker, Karin (1991) To Control our Image: Photojournalists and New Technology. *Media, Culture & Society* 13:3, 381–397.
- Becker, Karin (1995) Media and the Ritual Process. *Media, Culture & Society* 17:4, 629–46.
- Becker, Karin (2004) Where is Visual Culture in Contemporary Theories of Media and Communication? *Nordicom Review* 25:1, 149–157.
- Benjamin, Walter (1989) Pieni valokuvauksen historia. Teoksessa Koski, Rahkonen, Sironen (toim.) 1989: *Messiaanisen sirpaleita*, 119–137. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Bissell, Kimberly L. (2000) A return to “Mr. Gates”: Photography and objectivity. *Newspaper Research Journal* 21:3, 81–93.
- Bock, Mary Angela (2008) Together in the Scrum. *Visual Communication Quarterly* 15:3, 169–179.

- Brennen, Bonnie (2010) Photojournalism: Historical dimensions to contemporary debates. Teoksessa Stuart Allan (toim.) *The Routledge companion to news and journalism*. London: Routledge.
- Burgin, Victor (1982) Photographic practice and art theory. Teoksessa Victor Burgin (toim.) *Thinking photography*. London: Macmillan.
- Burke, Peter (2001) *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*. London: Reaktion Books.
- Carey, James W. (1989) *Communication as Culture: essays on media and society*. Boston: Unwin Hyman.
- Carlson, Matt (2009) THE REALITY OF A FAKE IMAGE News norms, photojournalistic craft, and Brian Walski's fabricated photograph. *Journalism Practice* 3:2, 125–139.
- Carpentier, Nico & Trioen, Marit (2010) The particularity of objectivity: A post-structuralist and psychoanalytical reading of the gap between objectivity-as-value and objectivity-as-practice in the 2003 Iraqi war coverage. *Journalism* 11(3), 311–328.
- Coleman, Renita (2006) The Effects of Visuals on Ethical Reasoning: What's a Photograph Worth to Journalists Making Moral Decisions? *Journalism & Mass Communication Quarterly* 83:4, 835–850.
- Cooper, Stephen D. (2007) A Concise History of the Fauxtography Blogstorm in the 2006 Lebanon War. *American Communication Journal* 9:2.
- Coppens, Thomas & d'Haenens, Leen & Saeys, Frieda (2001) Media policy and regulatory concerns. Teoksessa d'Haenens & Saeys (toim.). *Western broadcasting at the dawn of the 21st century*. Communications monograph 4. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Cottle, Simon (2003) *Media organization and production*. London: Sage.
- Couldry, Nick (2003) *Media Rituals: a critical approach*. New York: Routledge.
- Cubby, David (2010). Within an illustrated box: ontology of a photography in demise. An extract from the exegesis Photography: the dominant aesthetic. *Global Media Journal – Australian Edition* 4:2, 1–10.
- Daston, Lorraine & Galison, Peter (2007) *Objectivity*. New York: Zone books.
- Davenport, Lucinda & Randle, Quint & Bossen, Howard (2007) Now You See It; Now You Don't. The Problems with Newspaper Digital Photo Archives. *Visual Communication Quarterly* 14:4, 218–230.
- Deuze, Mark (2005) What is journalism? Professional identity and ideology of journalists reconsidered. *Journalism* 6(4): 442–464.
- Doane, Mary Ann (2008) Indexicality and the concept of medium specificity. Teoksessa Kelsey, Robin & Stimson, Blake (toim.). *The Meaning of Photography*. Williamstown, Mass: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Domke, David, Perlmutter, David & Spratt, Meg (2002) The primes of our times? An examination of the 'power' of visual images. *Journalism* 3:2, 131–159.
- Elkins, James (ed.) (2007) *Photography theory*. The art seminar. New York: Routledge.
- Elo, Mika (2005) *Valokuvan medium*. Väitösk. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Tutkijaliitto: Helsinki.
- Emerling, Jae (2012) *Photography. History and theory*. London: Routledge.
- Emmett, Arielle (2010) Too Graphic? *American Journalism Review* 32:1, 28–33.
- Enli, Gunn (2015) *Mediated authenticity. How the media constructs reality*. New York: Peter Lang.
- Esser, Frank & Umbricht, Andrea (2014) The evolution of objective and interpretative journalism in the western press: Comparing six news systems since the 1960s. *Journalism & Mass Communication Quarterly* 91:2, 229–249.

- EthicNet (2008) *EthicNet – collection of codes of journalism ethics in Europe*. Tampereen yliopisto. http://ethicnet.uta.fi/ethicnet_collection_of_codes_of_journalism_ethics_in_europe. Katsottu 1.4.2015.
- Fahmy, Shahira & Wanta, Wayne (2007) What Visual Journalists Think Others Think. *Visual Communication Quarterly* 14:1, 16–31.
- Fahmy, Shahira (2005) U.S. Photojournalists' & Photo Editors' Attitudes & Perceptions: Visual Coverage of 9/11 & the Afghan War. *Visual Communication Quarterly* 12:3, 146–163.
- Fahmy, Shahira (2010) Contrasting visual frames of our times: A framing analysis of English- and Arabic-language press coverage of war and terrorism. *International Communication Gazette* 72:8, 695–717.
- Fahmy, Shahira, Cho, Sooyoung, Wanta, Wayne & Song, Yonghoi (2006) Visual Agenda-Setting After 9/11: Individuals' Emotions, Image Recall, and Concern With Terrorism. *Visual Communication Quarterly* 13:1, 4–15.
- Fetveit, Arild (1999) Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture? *Media, Culture & Society* 21:6, 787–804.
- Foucault, Michel (1980) *Power/Knowledge. Selected interviews and other writings 1972–1977*. Edited by Colin Gordon. New York: Pantheon Books.
- Freidson, Eliot (1984) The Changing Nature of Professional Control. *Annual Review of Sociology* 10, 1–20.
- Gade, Peter J. (2011) Postmodernism, Uncertainty, and Journalism. Teoksessa Wilson Lowrey & Peter J. Gade (toim.) *Changing the news. The forces shaping journalism in uncertain times*. New York; London: Routledge.
- Gibson, Rhonda & Zillmann, Dolf (2000) Reading between the Photographs: the Influence of Incidental Pictorial Information on Issue Perception. *Journalism & Mass Communication Quarterly* 77:2, 355–366.
- Gladney, George Albert & Ehrlich, Matthew C. (1996) Cross-media response to digital manipulation of still and moving images. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 40:4, 496–508.
- Griffin, Michael (2004) Picturing America's 'War on Terrorism' in Afghanistan and Iraq. *Journalism* 5:4, 381–402.
- Grossberg, Lawrence (2000) Contexts of cultural studies? Teoksessa Sirpa Leppänen & Joel Kuorrtti (toim.) *Inescapable horizon. Culture and context*. Nykykulttuurintutkimuksen julkaisuja 64. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 27–47.
- Grossberg, Lawrence (2010) *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham; London: Duke University Press.
- Gunning, Tom (2004) What's the Point of an Index? or, Faking Photographs. *Nordicom Review* 25:1/2, 39–49.
- Gürsel, Zeynep Devrim (2016) *Image brokers. Visualizing world news in the age of digital circulation*. Oakland, California: University of California Press.
- Hackett, Robert A. & Zhao, Yuezhi (1998) Sustaining Democracy? *Journalism and the Politics of Objectivity*. Toronto: Garamond Press.
- Hacking, Ian (2009) *Mitä sosiaalinen konstruktioismi on?* Tampere: Vastapaino.
- Hadland, Adrian & Campbell, David & Lambert, Paul (2015) *State of News Photography: Lives and Livelihoods of Photojournalists in the Digital Age*. Research report. Reuters Institute for the Study of Journalism, University of Oxford in association with World Press Photo.
- Hafez, Kai (2002) Journalism ethics revisited: a comparison of ethics codes in Europe, North Africa, the Middle East, and Muslim Asia. *Political Communication* 19:2, 225–250.

- Hallin, Daniel & Mancini, Paolo (2004) *Comparing media systems. Three models of media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hallin, Daniel (1992) The passing of the "high modernism" of American journalism. *Journal of Communication* 42:3, 14–25.
- Hanitzsch, Thomas (2004) Journalists as peacekeeping force? Peace journalism and mass communication theory. *Journalism Studies* 5:4, 483–495.
- Harris, Christopher R. (1991) Digitization and Manipulation of News Photographs. *Journal of Mass Media Ethics* 6:3, 164–174.
- Heiskala, Risto (2001) Theorizing power: Weber, Parsons, Foucault and neostructuralism. *Social Science Information* 40:2, 241–264.
- Hélen, Ilpo (1994) Michel Foucault'n valta-analytiikka. Teoksessa Risto Heiskala (toim.) *Sosiologisen teorian nykysuuntauksia*. Helsinki: Gaudeamus, 270–315.
- Helle, Merja (2009). Journalistisen työn muutos. Teoksessa Välvirronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heller, Robert (1991) Photojournalism education. Contradictions for the nineties. *Journalism Educator* 46:1, 29–31.
- Hemánus, Pertti & Tervonen, Ilkka (1980) *Objektiivinen joukkotiedotus*. Helsinki: Otava.
- Hemánus, Pertti (1989) *Viestinnän ja joukkotiedotuksen perusteet*. Johdatus tiedotusoppiin 1. Helsinki: Yliopistopaino.
- Herkman, Juha (2009) Journalismi markkinoilla. Konserni- ja mediajournalismia. Teoksessa Esa Välvirronen (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hietaharju, Mikko (2006) *Valokuvan voi repiä. Valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen*. Väitösk. Jyväskylä studies in humanities 60.
- Huang, Edgar S. (2001) Readers' Perception of Digital Alteration in Photojournalism. *Journalism & Communication Monographs* 3:3, 147–182.
- Hujanen, Jaana (2009) Kiinnostavaa vai tärkeää? Ihmisläheisen journalismin kaksi polkua. Teoksessa Välvirronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jaakkola, Maarit (2013) *Hyvä journalismi. Käytännön opas kirjoittajalle*. Vantaa: Kansanvalistusseura: Hansaprint.
- Journalistiliitto (2012) SMF:n lehdistä yritetään nyt hankkia uusia avustajia. <http://m.journalistiliitto.fi/pelisaannot/tekijanoikeudet/?x94847=7143208>, katsottu 13.4.2015.
- Jyrkiäinen, Jyrki (2008) *Journalistit muuttuvassa mediassa*. Tiedotusopin laitos. Julkaisuja sarja: B50/2008. Tampereen yliopisto.
- Kampf, Zohar (2006) Blood on their hands: The story of a photograph in the Israeli national discourse. *Semiotica* 162:1-4, 263–285.
- Kantola, Anu (2012) From gardeners to revolutionaries: The rise of the liquid ethos in political journalism. *Journalism* 14:5, 606–626.
- Kantola, Anu (toim.) (2011) *Hetken hallitsijat. Julkinen elämä notkeassa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Karlsson, Michael (2010) Rituals of transparency. Evaluating online news outlets' uses of transparency rituals in the United States, United Kingdom and Sweden. *Journalism Studies* 11:4, 535–545.
- Karttunen, Sari (1993) *Valokuvataiteilijan asema. Tutkimus Suomen valokuvataiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalis-taloudellisesta asemasta 1980–1990-luvun vaihteessa*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 15. Helsinki: Painatuskeskus.

- Karttunen, Sari (2015) Yhdistääkö väline? Katoaako valokuvaaja? Teoksessa Merja Salo (2015) *Jokapaikan valokuva. Suomalaisen valokuvauksen digitalisoituminen 1992–2015*. Helsinki: Aalto Arts Books: Musta taide.
- Keller, Ulrich (1995) Early Photojournalism. Teoksessa David Crowley & Paul Heyer (toim.) *Communication in history. Technology, culture, society*. 2. painos. N.Y.: Longman.
- Kemp, Richard & Towell, Nicola & Pike, Graham (1997) When Seeing should not be Believing: Photographs, Credit Cards and Fraud. *Applied Cognitive Psychology* 11, 211–222.
- Kerstholt, José H. & Raaijmakers, Jeroen G. W. & Valeton, J. Mathieu (1992) The Effect of Expectation on the Identification of Known and Unknown Persons. *Applied Cognitive Psychology* 6, 173–180.
- Kim, Yung Soo & Kelly, James D. (2010) Public Reactions Toward an Ethical Dilemma Faced by Photo Journalists: Examining the Conflict between Acting as a Dispassionate Observer and Acting as a "Good Samaritan." *Journalism & Mass Communication Quarterly* 87:1, 23–40.
- Kobré, Kenneth (2004) *Photojournalism. The professional's approach*. Editing & design by Betsy Brill. Burlington: Focal Press.
- Koivisto, Juha & Thomas, Peter (2008) *Mapping Communication and Media Research: Paradigms, Institutions, Challenges*. Communication Research Center, University of Helsinki, Department of Communication, Research Reports 11/2008.
- Kolari, Erja (2009). Toimittajasta tuottajaksi. Sanomalehden toimitustyö muutoksessa. Teoksessa Väliverronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Koljonen, Kari (2013) *Kriisi journalismissa. Kansakunnan katastrofit ja muuttuva professio*. Väitösk. Tampereen yliopisto. Tampere: Tampere University Press.
- Koljonen, Vesa-Pekka (2001) *Selvitys lehtikuvauksen kehittämistarpeesta osana kuvajournalismin korkeakoulutusta*. Opetusministeriö 30.9.2001.
- Koutonen, Jouni (2013) *Hannes Heikura manaa lehtikuvan kuolemaa*. Ylen media uutiset 19.2.2013. http://yle.fi/uutiset/hannes_heikura_manaa_lehtikuvan_kuolemaa/6472214, katsottu 13.4.2015.
- Kovach, Bill & Rosenstiel, Tom (2001) *The elements of journalism. What newspeople should know and the public should expect*. New York: Three rivers press.
- Kratzer, Renee M. & Katzer, Brian (2003) How Newspapers Decided To Run Disturbing 9/11 Photos. *Newspaper Research Journal* 24:1, 34–47.
- Kunelius, Risto (2000) *Hyvä journalismi? Keskusteluja kiinnostuneiden ja kokeneiden kansalaisten kanssa*. Helsinki: Suomen journalistiliitto. Mediakriittinen julkaisusarja 5.
- Kunelius, Risto (2003) *Viestinnän vallassa. Jobdatus joukkoviestinnän kysymyksiin*. Helsinki: WSOY.
- Kuutti, Heikki (toim.) (2015) *Todenmukainen journalismi*. Jyväskylä: Grano.
- Laakso, Harri (2003) *Valokuvan tapabuma*. Väitösk. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Latour, Bruno (2006) *Emme ole koskaan olleet moderneja*. Suom. Risto Suikkanen. Tampere: Vastapaino. Alkuteos *Nous n'avons jamais été modernes*.
- Lavoie, Vincent (2010) Photojournalistic Integrity. Codes of Conduct, Professional Ethics, and the Moral Definition of Press Photography. *Études photographiques*, 26.11.2010. <http://etudesphotographiques.revues.org/3462>, katsottu 8.4.2015.
- Lehmuskallio, Asko (2012) *Pictorial Practices in a "Cam Era" – Studying non-professional camera use*. Väitösk. Tampereen yliopisto.

- Lehtinen, Aki Petteri (2013) *Objektiivisuus 2.0: muslimien raivo ja journalistinen tieto. Media & Viestintä* 1/2013. Journalismikritiikin vuosikirja. Tampere: Journalismin, median ja viestinnän tutkimuskeskus, COMET.
- Lehto, Keijo (2002) Periaatteet paperille. Seitsemänpäiväisten sanomalehtien linjapaperit ja päätoimittajien käsityksiä niiden merkityksestä. Teoksessa Touko Perko, Raimo Salokangas ja Heikki Luostarinen (toim.) *Median varjossa*. Mediainstituutti. Jyväskylän yliopisto. Saarijärvi: Gummerus.
- Lehto, Keijo (2006) *Aatteista arkeen. Suomalaisten seitsemänpäiväisten sanomalehtien linjapapereiden synty ja muutos 1971–2005*. Väitösk. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.
- Lichtenberg, Judith (1996) In Defence of Objectivity Revisited. Teoksessa James Curran & Michael Gurevitch (toim.) *Mass Media and Society*. London: Arnold.
- Lintonen, Kati (2011) *Valokuvallistettu luonto. I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä*. Väitösk. Helsingin yliopisto.
- Lister, Martin (1997) Photography in the age of electronic imaging. Teoksessa Liz Wells (ed.) *Photography. A critical introduction*. London: Routledge.
- Lister, Martin (2007) A Sack in the Sand : Photography in the Age of Information. *Convergence* 13:3, 251–274.
- Lister, Martin (ed.) (1995) *Photographic Image in Digital Culture*. London: Routledge.
- Lister, Martin (ed.) (2013) *The Photographic Image in Digital Culture*. 2nd edition. London: Routledge.
- Liu, Yang (2013) Professional discourse in winning images: objectivity and professional boundaries in environmental news images in the World Press Photo contest, 1992–2011. *Chinese Journal of Communication* 6:4, 456–481.
- Lowrey, Wilson (2002) Word People vs. Picture People: Normative Differences and Strategies for Control Over Work Among Newsroom Subgroups. *Mass Communication & Society* 5:4, 411–432.
- Lowrey, Wilson (2003) Normative Conflict in the Newsroom: The Case of Digital Photo Manipulation. *Journal of Mass Media Ethics* 18:2, 123–142.
- Lundell, Åsa Kroon (2010) The fragility of visuals: How politicians manage their mediated visibility in the press. *Journal of Language & Politics* 9:2, 219–236.
- Makkonen, Pekka (2010) *CAMERA PIXELA. Ammattilaisten näkemyksiä valokuvauksen digitalisoinnista*. Väitösk. Aalto-yliopiston taide- ja tieteiden korkeakoulu. Helsinki: Musta Taide. Suomen valokuvataiteen museo.
- Maras, Steven (2013) *Objectivity in journalism*. Cambridge: Polity.
- Mitchell, W. J. Thomas (1994) *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, William J. (1992) *The Reconfigured eye. Visual truth in the Post Photographic era* (4 p.) Cambridge ja London: The MIT Press.
- Mortensen, Tara & Keshelashvili, Ana (2013) If everyone with a camera can do this, then what? Professional photojournalists' sense of professional threat in the face of citizen photojournalism. *Visual Communication Quarterly* 20:3, 144–158.
- Muñoz-Torres, Juan Ramón (2012) Truth and objectivity in journalism. Anatomy of an endless misunderstanding. *Journalism Studies* 13:4, 566–582.
- Mäenpää, Jenni & Männistö, Anssi (2009) *Kun kaikki videoivat kaikkea. Liikkuva kuva sanomalehden sivuilla*. Journalismin tutkimusyksikön julkaisu, sarja B53/2009. Tampereen yliopisto.

- Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2007) Kuvajournalismi tiedon tuotantona. *Tiedotustutkimus* 30:3, 4–18.
- Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2010) Imaginary dark room. Digital photo editing as a strategic ritual. *Journalism Practice* 4:4, 454–475.
- Mäenpää, Jenni (2006) *Kuvan tekijät – Kuvajournalistiset käytännöt ja työprosessi sanomalehti Pohjalaisessa*. Pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.
- Mäenpää, Jenni (2008) *Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä*. Tampere: Tampere University Press.
- Mäenpää, Jenni (2012a) *Review of photojournalism research 1990–2010*. Esitelmä Helsinki Photomedia -konferenssissa 28.–30.3.2012.
- Mäenpää, Jenni (2012b) Uutisvalokuvan paradoksi. Valokuvan objektiivisuuden käsite historiassa ja nykypäivän kuvajournalismissa. *Media & Viestintä* 35:3-4, 78–97.
- Mäenpää, Jenni (2014) Rethinking photojournalism. The changing work practices and professionalism of photojournalists in the digital age. *Nordicom Review* 35:2, 91–104.
- Mäkinen, Maarit & Reunanen, Esa (2013) Broadsheetistä tabloidiin: taustaa ja kokemuksia. Teoksessa Reunanen, Esa (toim.) *Pienempään kuosiin. Helsingin Sanomien ja Satakunnan Kansan tabloidi-uudistus sisällön, tekijöiden, lukijoiden ja ilmoittajien näkökulmasta*. COMET – Journalismin, viestinnän ja median tutkimuskeskuksen julkaisu. Tampereen yliopisto.
- Männistö, Anssi (1999) *Islam länsimaisessa hegemonisessa diskursissa: myyttis-ideologinen ja kuva-analyttinen näkökulma sivilisaatioiden kohtaamiseen*. Väitösk. Tampereen yliopisto. Rauhan- ja konfliktitutkimuskeskus. Tutkimuksia 87.
- Männistö, Anssi (2008) Uutiskuvan manipulaation loppu? Teoksessa Mäenpää, Jenni (2008) *Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä*. Tampere University Press.
- Mäntylä, Jorma & Karilainen, Juha (2008) *Journalistietiikan kehitys Suomessa ja Euroopassa 1995–2007*. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja, Sarja B 49/2008.
- Mäntylä, Jorma (2008) *Journalistin etiikka*. 2. painos. Helsinki: Gaudeamus.
- Newton, Julianne H. (1998) The Burden of Visual Truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality. *Visual Communication Quarterly* 5:4, 4–9.
- Newton, Julianne H. (2001) *The Burden of Visual Truth: The Role of Photojournalism in Mediating Reality*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Nohrstedt, Stig Arne & Ekström, Mats (1994) *Ideal och verklighet. Nyhetsjournalistikens etik i praktiken*. Örebro: Högskolan i Örebro.
- NPPA (2015) The National Press Photographers Association. Code of ethics. <https://nppa.org>, katsottu 1.4.2015.
- Nygren, Gunnar & Degtareva, Elena & Pavlikova, Marina (2010) Tomorrow's Journalists. Trends in the development of the journalistic profession as seen by Swedish and Russian students. *Nordicom Review* 31:2, 113–133.
- Oksman, Virpi (2010) *The mobile phone – A medium in itself*. Väitösk. Tampereen yliopisto. VTT Publications: 737.
- Pantti, Mervi & Bakker, Piet (2009) Misfortunes, memories and sunsets. Non-professional images in Dutch news media. *International Journal of Cultural Studies* 12:5, 471–489.
- Parsons, Talcott (1960) The Distribution of Power in American Society. Teoksessa T. Parsons *Structure and Process in Modern Societies*, s.199–225. Glencoe, IL: Free Press.
- Peirce, Charles S. (1955) *Philosophical writings of Peirce*. Selected and edited with an introduction by Justus Buchler. New York: Dover.

- Perlmutter, David & Dahmen, Nicole (2008) (In)visible evidence: pictorially enhanced disbelief in the Apollo moon landings. *Visual Communication* 7:2, 229–251.
- Perlmutter, David D. (1998) *Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage in International Crisis*. Westport: Praeger.
- Pfau, Michael, Haigh, Micheal, Fifrick, Andeelynn, Holl, Douglas, Tedesco, Allison, Cope, Jay, Nunnally, David, Schiess, Amy, Preston, Donald, Roszkowski, Paul & Martin, Marlon (2006) The Effects of Print News Photographs of the Casualties of War. *Journalism & Mass Communication Quarterly* 83:1, 150–168.
- Pienimäki, Mari (2013) *Valokuvien kriittinen tulkitseminen medialukutaitona ja lajityypittely sen kehittäjänä*. Väitösk. Jyväskylän yliopisto. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 45. Kuvista sanoin 12.
- Pietilä, Kauko (1980) Uuden journalismin tutkimus- ja kehittämisprojektista. *Tiedotustutkimus* 3/1980.
- Pietilä, Kauko (2008) *Journalistiprofession teoria ja käytäntö*. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen opetusmoniste D49/2008.
- Porwancher, Andrew (2011) Objectivity's Prophet. *Journalism History* 36:4, 186–195.
- Puustinen, Liina & Seppänen, Janne (2010) *Luottamuksen kuva. Lukijoiden näkemyksiä uutiskuvien uskottavuudesta*. Tiedotusopin laitoksen julkaisuja A 113/2010. Tampereen yliopisto.
- Pöyhkäri, Reeta & Väliverronen, Jari & Ahva, Laura (2014) *Mistä on suomalainen toimittaja tehty? Worlds of Journalism -surveyyn tuloksia Suomesta*. Tutkimusraportti. Journalismin, viestinnän ja median tutkimuskeskus COMET. Tampereen yliopisto.
- Pöyhkäri, Reeta & Väliverronen, Jari & Ahva, Laura (2016) Suomalaisen journalistin itseymmärrys muutosten keskellä. *Media & Viestintä* 39:1, 1–23.
- Rantavuo, Heli (2008) *Connecting Photos: A Qualitative Study Of Cameraphone Photo Use*. Väitösk. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. Publication Series of the University of Art and Design Helsinki A 88.
- Reaves, Shiela & Hitchon, Jacqueline Bush & Park, Sung-Yeon & Yun, Gi Woong (2004) If Looks Could Kill: Digital Manipulation of Fashion Models. *Journal of Mass Media Ethics* 19:1, 56–71.
- Reaves, Shiela (1991) Digital Alteration of Photographs in Consumer Magazines. *Journal of Mass Media Ethics* 6:3, 175–181.
- Reaves, Shiela (1992) What's Wrong with this Picture? *Newspaper Research Journal* 13/14:4/1, 131–155.
- Reaves, Shiela (1995) The vulnerable image: Categories of photos as predictor of digital manipulation. *Journalism & Mass Communication Quarterly* 72:3, 706–715.
- Reich, Zvi & Klein-Avraham, Inbal (2014) Textual DNA. The hindered authorship of photojournalists in the Western press. *Journalism Practice* 8:5, 619–631.
- Rentola, Marketta (2010) *Vaikuta mediassa. Kirjoittamisen keinot tutuiksi*. Keuruu: Otavan kirjapaino.
- Renvall, Mika & Reunanen, Esa (1999) *Yleisö totuutta metsästäessä*. Tiedotustutkimus 22:3.
- Reunanen, Esa & Koljonen, Kari (2014) *Toimittajan sanansijat*. Tampere: Tampere University Press.
- Ritchin, Fred (1990) *In our own image. The coming revolution in photography: how computer technology is changing our view of the world*. New York: Aperture.
- Roggenkamp, Karen (2005) *Narrating the News: New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth-Century American Newspapers and Fiction*. Kent/London: Kent State University Press.

- Rose, Gillian (2001) *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.
- Rossi, Leena-Maija & Seppä, Anita (2007) Lukijoille ja katsojille. Esipuhe teoksessa Leena-Maija Rossi ja Anita Seppä (toim.) *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rothenbuhler, Eric W., Coman, Mihai (eds.) (2005) *Media Anthropology*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Rupar, Verica (2006) How did you find that out? Transparency of newsgathering process and the meaning of news. A case study of New Zealand journalism. *Journalism Studies* 7:1, 127–143.
- Russial, John & Wanta, Wayne (1998) Digital Imaging Skills and the Hiring and Training of Photojournalists. *Journalism & Mass Communication Quarterly* 75:3, 593–605.
- Russial, John (2000) How digital imaging changes work of photojournalists. *Newspaper Research Journal* 21:2, 67–83.
- Saario, Kaisa (2014) *Avoim sopimus objektiivisuudesta. Journalistinen objektiivisuus journalistien, yleisöjen ja lähteiden välisenä kontekstisidonnaisena sopimuksena*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Salo, Merja (1997) *Nautinnon vaaran ja varoituksen merkit. Tutkimus savukemainonnan merkityksisällöistä ja terveystieteen vastakuvista Suomessa 1870–1994*. Väitösk. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Salo, Merja (2000) *Imageware. Kuvajournalismi mediafuusiossa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 59. Jyväskylä: Gummerus.
- Salo, Merja (2015) *Jokapaikan valokuva. Suomalaisen valokuvauksen digitalisoituminen 1992–2015*. Helsinki: Aalto Arts Books: Musta taide.
- Salokangas, Raimo (2009) The Finnish journalism education landscape. Teoksessa Terzis Georgios (toim.) *European journalism education*. Bristol; Chicago: Intellect.
- Saraste, Leena (2004) *Valo, muoto vai elämä. Kameraseurat kohti modernia 1950-luvulla*. Väitösk. Helsingin yliopisto. Kuvista sanoin 7. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 18. Helsinki: Musta taide.
- Saraste, Leena (2005) Stars from TaiK? Photographic Education in Finland. *Konsthistorik Tidsskrift* 74:2, 96–107.
- Schlesinger, David (2007) The Use of Photoshop. Reuters Blogs Dashboard. <http://blogs.reuters.com/blog/archives/4327>, katsottu 30.6.2014.
- Schudson, Michael (2001) The objectivity norm in American journalism. *Journalism* 2:2, 149–170.
- Schwartz, Dona (1992) To tell the truth : codes of objectivity in photojournalism. *Communication* 13:2, 95–109.
- Scott, Clive (2007) *Street photography: From Brassai to Cartier-Bresson*. London: I.B. Tauris.
- Seelig, Michelle (2005) A Case for the Visual Elite. *Visual Communication Quarterly* 12:3, 164–181.
- Seelig, Michelle (2007) What Photo Editors/Managers Want Photo Students to Learn. *Newspaper Research Journal* 28:1, 85–98.
- Seels, Barbara & Good, Barbara & Berry, Louis (1999) Recognition and Interpretation of Historically Significant News Photographs. *Journal of Visual Literacy* 19:2, 125–138.
- Sekula, Allan (1982) On the invention of photographic meaning. Teoksessa Victor Burgin (toim.) *Thinking photography*. London: Macmillan.
- Seppänen, Janne & Herkman, Juha (2016) Aporetic Apparatus. Epistemological Transformations of the Camera. *Nordicom Review* 37:1, 15–27.
- Seppänen, Janne & Väliverronen, Esa (2013) *Mediayhteiskunta*. Tampere: Vastapaino.

- Seppänen, Janne (2001) *Valokuvaa ei ole*. Väitösk. Tampereen yliopisto. Musta taide. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Seppänen, Janne (2005) *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsemiselle*. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne (2009) Kamerayhteiskunnassa kaikki kuvaavat. *Helsingin Sanomat* 29.5.2009.
- Seppänen, Janne (2014a) Valokuva, materiaalisuus, representaatio. *Media & Viestintä* 37:2, 4–21.
- Seppänen, Janne (2014b) *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.
- Singer, Jane B. (2003) Who are these guys? The online challenge to the notion of journalistic professionalism. *Journalism* 4:2, 139–163.
- Singer, Jane B. (2005) The political j-blogger. 'Normalizing' a new media form to fit old norms and practices. *Journalism* 6:2, 173–198.
- Singer, Jane B. (2007) Contested autonomy. Professional and popular claims on journalistic norms. *Journalism Studies* 8:1, 79–95.
- Slater, Don (1995) Photography and modern vision. The spectacle of 'natural magic'. Teoksessa Chris Jenks (toim.) *Visual culture*. London: Routledge.
- Sontag, Susan (1984) *Valokuvauksesta*. Hämeenlinna: Karisto. Alkuteos On Photography (1977).
- Splichal, Slavko & Sparks, Colin (1994) *Journalists for the 21st Century. Tendencies of professionalization among first-year students in 22 countries*. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation
- Spratt, Meg & Peterson, April & Lagos, Taso (2005) Of Photographs and Flags: Uses and Perceptions of an Iconic Image Before and After September 11, 2001. *Popular Communication* 3:2, 117–136.
- Steen, Steen & Ahva, Laura (2015) Theories of journalism in a digital age. An exploration and introduction. *Digital Journalism* 3:1, 1–18.
- Sumiala, Johanna (2010) *Median rituaalit. Johdatus media-antropologiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Suomen valokuvataiteen museo (2013) 11-kollektiivi: SUOMI/FINLAND. Menneet näyttelyt 15.2.–19.5.2013. www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/nayttelyt/menneet-naeyttelyt/event/200--11-kollektiivi-suomi-finland, katsottu 13.4.2015.
- Suonpää, Juha (2002) *Petokuvan raadollisuus. Luontokuvan yhteiskunnallisten merkitysten metsästys*. Väitösk. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 35. Tampere: Vastapaino.
- Tagg, John (1982) The currency of the photograph. Teoksessa Victor Burgin (toim.) *Thinking photography*. London: Macmillan.
- Talbot, William Henry Fox (1969) *The pencil of nature*. New introd. by Beaumont Newhall. Alkuteos 1844–46. New York: Da Capo.
- Tirohl, Blu (2000) The photo-journalist and the changing news image. *New Media & Society* 2:3, 335–352.
- Tomanić Trivundža, Ilija (2004) Orientalism as news. *Journalism* 5:4, 480–499.
- Tommila, Päiviö & Salokangas, Raimo (1998) *Sanomia kaikille. Suomen lehdistön historia*. Helsinki: Edita.
- Tuchman, Gaye (1972) Objectivity as Strategic Ritual: an examination of newsmen's notions of objectivity. *American Journal of Sociology* 77:4, 660–679.
- Töttö, Pertti (1997) *Pirullinen positivismi. Kysymyksiä laadulliselle tutkimukselle*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Vainikka, Eliisa (2013) Onko avoimuus verkossa uusi objektiivisuus? Teoksessa Vainikka, Eliisa & Noppari, Elina & Heinonen, Ari & Huhtamäki, Jukka (2013) *Twitteriä ja uutispäivittelyä – Toimittajana sosiaalisessa mediassa*. Journalismin, viestinnän ja median tutkimuskeskus COMET, Tampereen yliopisto.

- Vanhanen, Hannu (2002) *Kuvarportaasin (r)evoluutio*. Väitösk. Tampereen yliopisto. Acta Electronica Universitatis Tampereensis 194.
- Vehkoo, Johanna (2014) Storyful keksi uutistoimiston uudelleen. *Journalisti* 12/2014.
- Vehkoo, Johanna (2011) *Painokoneet seis! Kertomuksia uuden journalismin ajasta*. Helsinki: Teos.
- Villi, Mikko (2010) *Visual mobile communication. Camera phone photo messages as ritual communication and mediated presence*. Väitösk. Aalto-yliopisto. Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- Väliverronen, Esa (2009) Journalismi kriisissä? Teoksessa: Väliverronen, Esa (toim.) *Journalismi murroksessa*, 13–31. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Walden, Scott (2008) Truth in Photography. Teoksessa Scott Walden (toim.) *Photography and philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, 91–110. Oxford: Wiley-Balckwell.
- Warburton, Nigel (2002) Ethical photojournalism in the age of the electronic darkroom. Teoksessa Matthew Kieran (ed.) *Media Ethics*. London; New York: Routledge
- Ward, Stephen J.A. (2004) *The Invention of Journalism Ethics: The Path to Objectivity and Beyond*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Weber, Max (1978) *Economy and Society. An Outline of Interpretative Sociology*, toim.G. Roth ja C. Wittich. Berkeley, Los Angeles; Lontoo: University of California Press. (Julk. alun perin 1922.)
- Weinberger, David (2009) Transparency is the new objectivity. Blogikirjoitus. www.hyperorg.com/blogger/2009/07/19/transparency-is-the-new-objectivity, katsottu 29.1.2015.
- Wells, Liz (2015) *Photography: A Critical Introduction*. Fifth edition. London: Routledge.
- Wells, Liz (1997) *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Weselius, Hanna (2014) *Suunniteltu kuva. Henkilövalokuvien rakentaminen aikakauslehdessä*. Väitösk. Helsinki: Musta Taide: Aalto Photo Books.
- Westerstahl, Jörgen (1983) Objective news reporting. General Premises. *Communication Research* 10:3, 403–424.
- Wien, Charlotte (2005) Defining objectivity within journalism. An overview. *Nordicom Review* 26:2, 3–15.
- Witschge, Tamara & Nygren, Gunnar (2009) Journalism: a profession under pressure? *Journal of Media Business Studies* 6:1, 37–59.
- World Press Photo (2015) Judging procedures handbook. 2016 Photo contest. www.worldpressphoto.org/sites/default/files/upload/2016_WPPF_Contest_Judging_Procedures_Handbook.pdf, katsottu 19.2.2016.
- Yleisradio. Ylen vuosikymmenet – Yle yhtiönä – yle.fi: <http://yle.fi/yleisradio/ylen-historia/ylen-vuosikymmenet>, katsottu 24.2.2015.
- Zavoina, Susan & Reichert, Tom (2000) Media Convergence/Management Change: The Evolving Workflow for Visual Journalists. *Journal of Media Economics* 13:2, 143–151.
- Zelizer, Barbie (2007) On “Having been there”: “Eyewitnessing” as a journalistic key word. *Critical Studies in Media Communication* 24:5, 408–428.
- Zelizer, Barbie (2005) Death in Wartime: Photographs and the “Other War” in Afghanistan. *Harvard International Journal of Press/Politics* 10:3, 26–55.
- Zelizer, Barbie (2004) When War is Reduced to a Photograph, teoksessa S. Allan ja B. Zelizer Reporting War. *Journalism in Wartime*, 115–35. London: Routledge.
- Zelizer, Barbie (1998) *Remembering to forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chigaco, IL: Chicago University Press.

- Zelizer, Barbie (1995) Words against images. Positioning newswork in the age of photography. Teoksessa Hanno Hardt & Bonnie Brennen (toim.) *Newsworkers. Toward a history of the rank and file*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zelizer, Barbie & Allan, Stuart (2010) *Keywords in News and Journalism Studies*. Berkshire, England: Open University Press.
- Zhang, Michael (2015) Reuters Issues a Worldwide Ban on RAW Photos. PetaPixel, Nov 18th 2015. <http://petapixel.com/2015/11/18/reuters-issues-a-worldwide-ban-on-raw-photos>, katsottu 19.11.2015.
- Zhang, Michael (2011) CNN lays off photojournalists, citing the accessibility of quality cameras. PetaPixel, Nov 29th 2011. <http://petapixel.com/2011/11/29/cnn-lays-off-photojournalists-citing-the-accessibility-of-quality-cameras>, katsottu 4.8.2016.
- Åker, Patrik (2012) Photography, objectivity and the modern newspaper. Back to the artist. *Journalism studies* 13:3, 325–339.

7 LIITTEET

Liite 1: Selvitys yhteisjulkaisuista

Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2010) **Imaginary dark room. Digital photo editing as a strategic ritual.** *Journalism Practice* 4(4), 454–475.

Artikkelin tutkimusaineistona käytettiin lehtien kuvajournalisteille suunnatun kyselylomaketutkimuksen vastauksia. Aineiston keräämisestä, käsittelystä ja alustavasta analyysistä vastasi väitöskirjantekijä. Aineiston alustava analyysi on julkaistu aikaisemmin kirjana (Mäenpää 2008). Artikkelin suunnittelu ja journalismin strategisiin rituaaleihin liittyvät tulkinnot on tehty yhdessä professori Janne Seppäsen kanssa. Strategisiin rituaaleihin liittyvä aineiston jatkokäsittely on ollut väitöskirjantekijän vastuulla. Artikkelin on kirjoitettu yhteistyössä Janne Seppäsen kanssa siten, että väitöskirjantekijä vastasi empiirisen aineiston esittelystä ja Seppäsen aikaisemman tutkimuksen ja teoreettisen taustan esittelystä. Artikkelin johtopäätökset väitöskirjantekijä on kirjoittanut yhdessä Seppäsen kanssa. Alkuperäisen tutkimushankkeen ideointi, suunnittelu ja rahoituksen hakeminen on ollut Janne Seppäsen vastuulla.

Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2007) **Kuvajournalismi tiedon tuotantona.** *Tiedotustutkimus* 3/2007, 4–18.

Artikkelin aineistona on käytetty haastatteluaineistoa, jonka väitöskirjantekijä on kerännyt alun perin pro gradu -tutkielmaansa varten. Artikkelia varten väitöskirjantekijä on lähilukenuut aineiston uudestaan ja koonnut siitä uuden osa-aineiston, joka käsittelee artikkelissa määriteltyä kuvajournalismin ammattilaisten objektiivisuuspuhetta. Artikkelin on suunniteltu ja kirjoitettu yhdessä professori Janne Seppäsen kanssa. Väitöskirjantekijä vastasi kirjoittamisesta pääasiassa empiiristen aineistojen käsittelystä ja Seppäsen teoreettisen taustan kirjoittamisesta. Väitöskirjantekijä ja Seppänen ovat yhteisvastuussa artikkelissa tehdyistä Michel Foucault'n teoretisointien tulkinnoista ja niiden liittämistä suomalaisten kuvajournalistien objektiivisuuspuheeseen.

Olen keskustellut artikkeleiden liittamisestä väitöskirjaani toisen kirjoittajan Janne Seppäsen kanssa. Hän on hyväksynyt artikkeleiden käyttämisen ja tämän selvityksen sisällön.

Tampereella 25.2.2016

Jenni Mäenpää

Liite 2: Taulukko projekteista, aineistoista ja artikkeleista

Projektit	Aineistot	Tutkimusraportit / tutkielmat	Artikkelien aineistot	Aineistoihin pohjautuvat väitöskirja-artikkelit
Pro gradu -tutkielma 2005–2006	Sanomalehti Pohjalaisen kuvajournalistiseen työhön osallistuvien henkilöiden teemahaastattelut. Toteutettiin neljässä ryhmässä, joihin osallistui yhteensä 14 henkilöä.	Mäenpää, Jenni (2006) Kuvan tekijät. Kuvajournalistiset käytännöt ja työprosessi sanomalehti Pohjalaisessa. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.	Pro gradu -työn haastatteluai- neistosta poimittiin artikkeleita varten uusi osa-aineisto, joka koostuu haastattelutavien käyttämisistä lehtikuvan objektiivisuuden luonnehdinnoista. Aineiston laajuus n. 20 sivua.	Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2007) Kuvajournalismin tiedotustutkimus 30:3, 4–18.
Kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä 2007	Kyselylomakeaineisto, joka sisältää 182:n suomalaisen kuvajournalismin ammattilaisen vastaukset. Vastaajat edustivat 32 sanomalehteä ja 19 aikakauslehteä. Kartoitus eri maiden kuvankäsittelynormistoista ja suomalaisten lehtien tyylikirjoitusta ja kuvankäsittelyohjeista.	Mäenpää, Jenni (2008) Muokkauksista ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä. Tampere: Tampere University Press.	Kuvankäsittelyä koskevan survey-aineiston vastauksista poimittiin erikseen sanomalehtien vastaajat (N=106) ja kuvaesimerkkejä vähennettiin alkuperäisestä 14:stä 10:een.	Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2010) Imaginary dark room. Digital photo editing as a strategic ritual. Journalism Practice 4.4, 454–475.
Liikkuva kuva sanomalehden sivuilla 2008–2009	20 teemahaastattelua, jotka tehtiin kuvajournalismin ammattilaisille kymmenessä suomalaisessa sanomalehdessä.	Mäenpää, Jenni & Männistö, Anssi (2009) Kun kaikki videoivat kaikkea. Liikkuva kuva sanomalehden sivuilla. Journalismin tutkimusyksikön julkaisuja, sarja B 53 / 2009. Tampereen yliopisto.	Kuvankäsittelyaineiston vapaa- tekstivastauksista ja liikkuvaa kuvaa käsittelevästä haastatteluai- neistosta poimittiin artikkeleita varten ammattilaisien lausumat, jotka liittyvät kuvajournalistiprofessioon.	Mäenpää, Jenni (2014) Re-thinking photojournalism. The changing work practices and professionalism of photojournalists in the digital age. Nordicom Review 35:2, 91–104.

8 ALKUPERÄISET ARTIKKELIT

 Artikkel

Uutisvalokuvan paradoksi

Valokuvan objektiivisuuden käsite historiassa ja nykypäivän kuvajournalismissa

Journalismin objektiivisuuden ideaali on tullut uudelleen ajankohtaiseksi erityisesti kuvajournalismin kontekstissa digitalisoitumisen jälkeen. Valokuvan suhde sen esittämään todellisuuteen nousee toistuvasti esiin esimerkiksi sanomalehtien digitaalisesta kuvankäsittelystä puhuttaessa. Toisaalta kysymys on puhuttanut valokuvatutkijoita kautta historian, ja siinä mielessä keskustelu kuvan totuudenmukaisuudesta asettuu osaksi historiallista jatkumoa. Tässä artikkelissa pyrin avaamaan objektiivisuuden käsitettä journalismissa, kuvajournalismissa ja laajemmin visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Etsin vastauksia kysymykseen uutisvalokuvan paradoksista eli siitä millä tavoin sekä luonto että kulttuuri on nähty osana valokuvaa. Toinen tutkimuskysymys, joka liittyy olennaisesti ensimmäiseen, koskee sitä, mistä valokuvaan kohdistuva objektiivisuuden vaatimus juontaa juurensa. Näihin kysymyksiin haen vastauksia kolmesta suunnasta: journalismintutkimuksessa erityisesti 1970–80-luvuilla käydystä objektiivisuuskeskustelusta, toiseksi valokuvatutkimukseen liittyvästä indeksisyyskeskustelusta ja kolmanneksi tieteellisen objektiivisuus-käsitteen historiasta.

ASIASANAT: kuvajournalismi, valokuva, uutiskuva, objektiivisuus

Puhe journalismin objektiivisuudesta saa helposti historiallisia kaikuja, mutta kuvajournalismin kontekstissa teoreettista keskustelua siitä on käyty varsin vähän ja lyhyen aikaa. Sen sijaan valokuvan suhdetta totuudenmukaisuuteen on muissa yhteyksissä pohdittu paljonkin (esim. Barthes 1977; Sontag 1977). Objektiivisuuden käsitettä on pidetty yhtäältä liian epämääräisenä ja siksi problemaattisena, ja toisaalta se on hyvin voimakkaasti latautunut esimerkiksi journalismin kontekstissa.

Suomalaisessa journalismikeskustelussa käytiin 1970–80-luvuilla kiivasta sananvaihtoa journalismin tietosuhteesta. Siinä vaikuttivat voimakkaimmin kaksi jossakin mielessä vastakkaista lähestymistapaa siihen, millä tavoin journalismille ajateltiin olevan mahdollista tai mielekäästä olla suhteessa ympäröivän maailman kanssa. Tässä vastakkainasettelussa keskeisimpiä voimia olivat yhtäältä Pertti Hemánuksen ja Ilkka Terhoven edustama objektiivinen joukkotiedotus (1980) ja toisaalta Kauko Pietilän (1980) esittelemä niin sanottu uusi journalismi.

Mainittujen journalismin tietosuhtekamppailujen aikaan Suomessa ja yleisemminkin viestinnän tutkimuksessa otettiin uusia suuntia ja irrottauduttiin joukkovies-

tinnän vaikutuksiin keskittyneestä MCR-perinteestä. Yksi suomalaista journalismintutkimusta tuolloin vahvasti hallinnut paradigma oli Kaarle Nordenstrengin ja Yrjö Ahmavaaran edustama näkökulma, jonka pysyvin tutkimusaihe oli joukkotiedotuksen objektiivisuus. Tutkimusta motivoi viestinnän suhde todellisuuteen ja sen vaikutukset vastaanottajiin (V. Pietilä, Malmberg & Nordenstreng 1990, 173). Hemánuksen ajatukset olivat tämän koulukunnan tukipilareita, kun Pietilä sitä vastoin pyrki haastamaan hallitsevaa paradigmaa.

Hemánuksen ja Tervosen idea perustui näkemykseen, että on olemassa journalismin ulkopuolinen todellisuus, jota objektiivinen tiedonvälitys heijastaa mahdollisimman totuudenmukaisesti. Tässä katsannossa totuudenmukaista, oleellisista asioista kertomista pidettiin edellytyksenä ihmisten realistiselle maailmankuvalle ja siten yhteiskunnan toimivuudelle. Toisin sanoen yhteiskuntaan sopeutuminen ja sen rakenteiden muuttaminen edellyttävät paikkansapitävää tietoa asioidentilasta, ja tätä tehtävää objektiivisen tiedonvälityksen ajateltiin palvelevan (Hemánus & Tervonen 1980, 135–138; Hemánus & Pietilä 1982, 28–31). Pietilän näkemys pyrki haastamaan Hemánuksen ja Tervosen ajattelua ymmärtämällä viestintä pikemminkin yhteiskunnallisena suhteena tiedonsiirron sijaan. Pietilän uudessa journalismissa keskeistä oli toimittajien ja vastaanottajien aktiivisen toiminnan ja diskursiivisuuden korostaminen. Hänen mukaansa uuden journalismin tehtävänä oli rikkoa objektiivisuuden illuusio tekemällä näkyväksi niitä muotoja ja rakenteita, joita journalismi käyttää (esim. Pietilä 1980, 37; Hemánus & Pietilä 1982, 35–48). Journalismintutkimuksessa vaikuttaneet erilaiset näkemykset objektiivisuudesta ovat olleet rajankäyntiä niin sanotun viestinnän siirtomallin ja tätä haastavan viestinnän diskursiivisuutta, osallisuutta ja ritualistisuutta korostavien näkemysten kanssa (esim. Kunelius 1998, 226). Tämä niin sanottu paradigmakeeskustelu jatkuu tutkimuksen piirissä edelleen.

Nämä muutaman vuosikymmenen takaiset keskustelut samoin kuin nykyisetkin pohdinnat journalismin tietosuhteesta ovat keskittyneet pääasiassa kirjoitettuun kieleen eikä valokuvaa ole yleensä otettu viestinnän tutkimuksen kohteeksi. Valokuvat ja muu visuaalinen informaatio sivuutettiin kokonaan ”liian monisyisenä problematiikkana” esimerkiksi Hemánuksen ja Tervosen Objektiivisessä joukkotiedotuksessa (1980, 49). On kiinnostavaa, että kuvaa koskevaa ajattelua ei ole pidetty relevanttina viestinnän tutkimuksessa, vaikka valokuvan voisi ajatella olevan vielä ilmeisempi ikkuna todellisuuteen kuin esimerkiksi kirjoitetun lehtijutun. Syitä siihen, miksi valokuvaa ei ole noteerattu, lienee useita. Yksi selitys voi olla se, että kuvajournalismi on oppialana varsin nuori. Esimerkiksi Tampereen yliopistossa sen opetus ja tutkimus alkoivat systemaattisemmin vasta 1990-luvun lopulla¹. Lisäksi valokuva on ollut tekstille alisteinen sekä käytännön journalismissa että sen tutkimuksessa koko historiansa ajan (ks. esim. Zelizer 1995).

Objektiivisuus kuitenkin muodosti suomalaisen valokuvauksen kentällä tärkeimmän keskustelun 1970-luvulla, jolloin sekä tieteessä, taiteessa että journalismissa keskusteltiin muun muassa realismisuudesta ja dokumentaarisuudesta (esim. Saraste 2010; Lintonen 1988). Tästä huolimatta kuvajournalismin erityiskysymykset ovat jääneet tutkimuksessa vähälle huomiolle, ja näen objektiivisuuspohdinnan jälleen ajan-

kohtaiseksi erityisesti kuvajournalismin näkökulmasta. Aiheen ajankohtaisuutta perustelevat esimerkiksi kuvatutkimuksen voimakas lisääntyminen parin viime vuosikymmenen aikana ja digitalisoitumisen jälkeen uudelleen esiin nousseet kysymykset valokuvan todenmukaisuudesta.

Huolimatta objektiivisuus-käsitteen ongelmallisuudesta sen käyttöä muiden mahdollisten käsitteiden sijaan perustelee lisäksi se, että objektiivisuus nähdään edelleen journalismin keskeisenä ideologisena normina. Näin on erityisesti länsimaissa (Eurooppa ja Amerikka), mutta tutkimuksissa objektiivisuusunormille on löydetty myös globaalimpaa konsensusta. Esimerkiksi journalismin eettisiä ohjeita tutkinut Hafez (2002, 228) on todennut, että objektiivisuuden tavoittelu on globaalin mediaetiikan universaali piirre Pohjois-Afrikkaa ja Lähi-itää myöden. On kuitenkin erotettava toisistaan objektiivisuuden tavoittelu ja sen toteutuminen. Objektiivisuus voi olla pyrkimys, jonka toteutuminen on kulttuurisissa esityksissä vähintäänkin kyseenalaista. Lisäksi eri maiden välillä on havaittavissa suuria eroja siinä, millä tavoin objektiivisuus ymmärretään ja miten sitä tavoitellaan käytännössä.

Peilaan journalismiin ja valokuvaan liittyvää tutkimustietoa Lorraine Dastonin ja Peter Galisonin (2007) kirjassaan *Objectivity* esittämiin näkemyksiin objektiivisuuden historiasta tieteessä. He ovat avanneet kirjassaan sitä, miten käsitys tieteen objektiivisuudesta on historiallisesti rakentunut ja miten visuaaliset representaatiot ovat muokanneet objektiivisuuden käsitettä eri aikoina. Asettamalla kuvajournalismin objektiivisuuden historialliseen kontekstiin avaan aiheeseen journalismintutkimusta laajemman näkökulman. Se osoittaa, että valokuvan ympärillä käytävä objektiivisuuskeskustelu on moneen suuntaan avautuva, ja sen juuret ovat paljon kauempana historiassa kuin suomalaisen viestinnän tutkimuksen piirissä käydyt objektiivisuuskamppailut.

Kuvajournalismin kontekstissa objektiivisuuden tavoittelu asettaa erityisesti uutisvalokuvan paradoksaaliseen asemaan: uutiskuvilta odotetaan neutraalia dokumentointia ja samaan aikaan niitä arvostetaan kuvaajan tekeminä tulkintoina (ks. Schwartz 1992, 107). Tästä syystä puhuessani lehtikuvasta viittaan nimenomaan uutiskuvaan, joka on journalismin objektiivisuusproblematiikan ytimessä. Kuvajournalismin kontekstissa pyrin kuvaamaan uutisvalokuvan paradoksia ilmiönä. Loppupäätelmissä vastaan kysymyksiin, miksi uutiskuva on paradoksaalinen, ja mistä uutisvalokuvien objektiivisuuden vaatimus juontaa juurensa. Lisäksi artikkelini tavoitteena on rakentaa kuvajournalismin kautta yleisempää valokuvallista keskustelua kuvan suhteesta todellisuuteen.

Tutkin lehtikuvan objektiivisuutta journalismin keskeisenä ideologisena arvona, jonka ymmärrän sosiaaliseksi konstruktioksi, joka muotoutuu kuvajournalistien päivittäisessä työssä (ideologiasta ks. esim. Deuze 2005). Käytän tässä yhteydessä termejä totuudenmukaisuus ja objektiivisuus likimain toistensa synonyymeina, vaikka tieteenfilosofiassa näiden käsitteiden välille tehdäänkin selkeä ero. Perustelen objektiivisuuden liittämistä totuudenmukaisuuteen sillä, että puhuessani objektiivisuudesta viittaan erityisesti valokuvatutkimuksessa käytyihin keskusteluihin kuvan suhteesta todellisuuteen. Valokuvatutkimuksessa kysymys kuvan totuudenmukai-

suudesta on ollut yksi sen keskeisistä teemoista jo vuosikymmenten ajan (esim. Barthes 1977; Sontag 1977). Lisäksi journalistissa yhteyksissä termejä todenmukaisuus ja objektiivisuus käytetään yleisesti tarkoittamaan kutakuinkin samaa asiaa. Läheisiä käsitteitä ovat myös todellisuus ja totuus, jotka Hemánuksen (1989) mukaan on erotettava toisistaan. Totuus on kuvauksen ominaisuus, kun taas todellisuus on se, mitä kuvataan (emt., 27). Edellä mainitut voidaan ajatella objektiivisuuden ontologisiksi yläkäsitteiksi ja objektiivisuus puolestaan periaatteeksi, jolla totuutta tavoitellaan. Lisäksi on olemassa työkäytäntöihin liittyviä käsitteitä kuten autenttisuus ja uskotavuus, jotka nekin viittaavat journalistien artikulaatioissa yleensä samaan ideaaliin kuin objektiivisuus.

Journalismin objektiivisuudesta puhuttaessa käsitteeseen liitetään usein myös ulottuvuus, jossa korostetaan journalismin puolueettomuutta (esim. Westerstähl 1983). Toisaalta puolueettomuus voidaan nähdä myös yhdeksi keinoksi, jolla objektiivisuutta tavoitellaan. Uutiskuvan paradoksaalisuuden yhteydessä huomio kiinnittyy kuitenkin nimenomaan journalismin tietosuhteeseen, ja erityisesti uutiskuvajournalismissa totuudellisuuden diskurssi on yksi keskeisimmistä, jos ei keskeisin, kuvaajien työtä ohjaavista ja rakentavista tekijöistä.

Myös tieteestä puhuttaessa totuus ja objektiivisuus on usein liitetty toisiinsa. Richard Rortyn mukaan länsimaisessa kulttuurissamme termit tiede, rationaalisuus, objektiivisuus ja totuus liittyvät läheisesti toisiinsa. Tieteen on ajateltu tarjoavan kovaa, objektiivista totuutta: totuutta, joka vastaa todellisuutta ja on siten ainoa mainitsemisen arvoinen totuus. (Rorty 1991, 35.) Lisäksi objektiivisuus on pitkään historiassa nähty subjektiivisen tulkinnan vastakohtana, joskin termien merkityksistä on ollut paljon kiistaa eri ajattelijoiden kesken. Termien nykymerkitykset juontavat juurensa paljolti Immanuel Kantin filosofiasta, joka vaikutti 1800-luvun ensimmäisten vuosikymmenten eurooppalaisessa tieteessä ja kirjallisuudessa. Kantin perintönä termeihin jäi episteeminen provokaatio ”objektiivisesti paikkansapitävän” ja ”vain subjektiivisen” välille. Esimerkiksi 1800-luvun sanakirjat alkoivat määritellä objektiivisuutta ”todellisuutena itsessään, erillään tiedosta”. Subjektilla puolestaan viitattiin yksilöön ja objektilla kaikkeen, mistä subjekti puuttui. (Daston & Galison 2007, 205–207.) Tämä kielen tasolta alkunsa saanut subjektin ja objektin vastakkainasettelu on lopulta myös uutisvalokuvan paradoksin ytimessä.

Objektiivisuus journalismissa

Objektiivisuuden ihanne tuli länsimaiseen journalismiin viimeistään 1900-luvun alkupuoliskolla. Hemánuksen (1980, 63) mukaan objektiivisuudesta journalismissa alettiin puhua Euroopassa jo 1800-luvun jälkipuoliskolla liittyen tiedotusvälineiden taloudellisiin tavoitteisiin. Objektiivisuuden päätymistä journalismin ihanteeksi tutkinut Michael Schudson (2001, 166) on puolestaan esittänyt, että Yhdysvalloissa objektiivisuudesta tuli journalismin ideaali aikaisemmin ja perusteellisemmin kuin esimerkiksi Euroopassa. Hänen mukaansa tähän vaikutti muun muassa se, että markkinointi-

viestintä ja PR-toiminta kehittyivät erityisen vaikutusvaltaisiksi juuri Yhdysvalloissa, minkä takia journalistien oli tärkeää erottautua tiedottajista neutraaleina ja luotettavina tiedonvälittäjinä. Myös lehtien puoluesidonnaisuuden romahtaminen edistyneen aikakaudella vaati vastapainokseen julkisen palvelun tradition kehittämistä erityisen voimakkaasti Yhdysvalloissa mutta myös Euroopassa (Suomesta ks. Ahva 2010, 78; Pietilä 2008, 144–168).

Samoin Westerståhlin (1983) mukaan käsitys objektiivisuudesta muotoutui journalistien ammatillisessa etiikassa vastauksena yhteiskunnan vaatimuksiin. Hänen mukaansa ensimmäiset hyvää journalistista tapaa koskevat standardit laadittiin monissa länsimaissa samaan aikaan, kun valtion radiomonopoleja perustettiin. Monopoliin perustaminen puolestaan ajoittui monissa maissa vuosien 1925 ja 1935 välille, jolloin myös yleisradiotoimintaa koskeva lainsäädäntö sai alkunsa (Coppens ym. 2001, 23). Objektiivisuuden käsitettä on journalistien eettisissä koodistoissa käytetty vaihtelevasti, mutta yleisemmin niissä puhutaan esimerkiksi totuudenmukaisuudesta, tietojen tarkistamisesta ja puolueettomuudesta (Suomalaisista koodeista ks. Löf 2008). Eurooppalaisissa journalistien eettisissä periaatteissa vaatimus totuudenmukaisuudesta, rehellisyydestä ja tietojen oikeellisuudesta löytyi 32 Euroopan maan Journalistin ohjeista vuonna 2007 (Mäntylä & Karilainen 2008, 26; myös Hafez 2002).

Nämä eettiset standardit laadittiin alun perin nimenomaan kirjoitettua kieltä ajatellen, eikä valokuvasta edelleenkään juuri puhuta ainakaan suomalaisissa Journalistin ohjeissa. Vuonna 2011 voimaan tulleissa ohjeissa todetaan, että ”Yleisön on voitava erottaa tosiasiat mielipiteistä ja sepitteellisestä aineistosta. Myöskään kuvaa tai ääntä ei saa käyttää harhaanjohtavasti.” Puoli vuosisataa aikaisemmin Etikettisäännöt Suomen sanomalehtimiehille vuodelta 1957 totesivat yhtä ylimalkaisesti, että ”puheena olleet säännöt soveltuvat vastaavasti kuviin ja kuvateksteihin.”²

Ainakin yhdeksänkymmentäluvulta lähtien ilmassa on ollut viitteitä journalismin ideaalien muuttumisesta. Esimerkiksi kansalaisjournalismin tulo ja puhe journalismin kriisistä ovat vaikuttaneet siihen, että oppialan luonnetta on ollut välttämätöntä määritellä uudelleen. Myös journalistien ammattikunnan sitoutumisessa journalismin arvoihin on hahmotettavissa muutosta. Tutkijat ovat esimerkiksi kirjoittaneet siirtymästä korkean modernin ihanteista notkeaan moderniin (*Liquid modern* -käsite, ks. Bauman 2000) ja toimittajien ydinarvojen muutoksesta (esim. Kantola 2011; Kolari 2009; Helle 2009; Hujanen 2009; Deuze 2005; Hallin 1992; Koljonen, tulossa). Objektiivisuuden osalta muutos näyttäisi tarkoittavan vanhan ideaalin väistyminen tai ainakin sitä, että sen rinnalle on tullut uusia arvoja. Koljosen mukaan objektiivisuuden ja faktapohjaisuuden lisäksi ammattikunta sitoutuukin nyt entistä enemmän koskettavien tarinoiden kertomiseen ja keskustelun herättämiseen. Uutisia pidetään vain yhdenlaisina mediasisältöinä, eikä journalismia enää lähtökohtaisesti liitetä yksinomaan tiedonvälitystehtävään. Journalistien eetokseen on näin ollen sekoittunut myös subjektiivisuutta ja analyttisyyttä, joskin korkean modernin eetoksella on yhä sijansa journalistien puheissa ja teoissa.

Kuvajournalismin objektiivisuuden erityispiirteitä

Edellä kuvattu murros koskee myös kuvajournalismia, mutta varsinkin uutiskuvan suhde objektiivisuuteen istuu tiukemmassa kuin muun journalismin. Tämä johtuu yhtäältä valokuvan historiasta ”mekaanisena” kamerakuvana ja toisaalta journalismin nimenomaan uutiskuville asettamista todenmukaisuuden vaatimuksista. Kuvajournalismin muuttuessa kuvan totuudenmukaisuuteen liittyvät kysymykset ovat aktivoituneet yhä uudestaan (esim. Mäenpää & Seppänen 2009, 50), mikä näyttäisi olevan todiste siitä, että uutiskuvajournalismin kontekstissa objektiivisuuden paradigma ei ainakaan vielä olisi väistymässä.

Uutisvalokuvista tuli keskeinen osa journalismin todistusvoimaa suunnilleen samoihin aikoihin, kun objektiivisuuden ideaali sai jalansijaa länsimaisessa journalismissa noin 1930-luvulta alkaen (kuvajournalismista Zelizer 1995; objektiivisuudesta Westerståhl 1983). Valokuvia oli toki julkaistu sanomalehdissä jo huomattavasti aikaisemmin, vuosituhannen vaihteessa, ja säännöllisemmin esimerkiksi Suomen Kuvalehdessä 1920-luvulta lähtien (Kukkonen ym. 1992). Journalistinen kulttuuri oli kuitenkin varsinkin siihen aikaan hyvin tekstivetoinen (Zelizer 1995, 135), mikä saattaa olla syy siihen, että kuvajournalismia koskevat eettiset pohdinnat virisivät vasta myöhemmin. Zelizerin (1995) amerikkalaisessa kontekstissa tekemän selvityksen mukaan valokuvien päätymistä osaksi journalismia edelsi suuri määrä epäilyksiä, ja aluksi valokuvia nähtiin lehdissä lähinnä kulttuurin ja urheilun yhteydessä mutta ei uutisjuutissa. Vasta noin 1930–40-luvuilta lähtien alettiin ymmärtää valokuvan arvo uutisten kuvituksena, ja tuolloinkin valokuvien rooli oli enemmän denotatiivinen kuin tulkitseva (emt., 137–140).

Valokuvan ilmeisiin merkityksiin nojautuminen tulkinnan sijaan voi selittyä osin sillä, että kuvajournalismin kontekstissa objektiivisuuden käsitteeseen liittyy tiettyjä erityispiirteitä tekstipohjaiseen journalismiin verrattuna. Yhtäältä valokuva liittyy totuuskeskusteluun siihen yhdistettyjen semioottisten käsitteiden – indeksisyyden ja ikonisuuden – kautta. Tietävästi ensimmäisen kerran indeksisyyden ja ikonisuuden käsitteet liitti valokuvaan filosofi Charles S. Peirce 1800-luvun lopulla. Merkki-teoriassaan hän jakoi merkit ikoneihin, indekseihin ja symboleihin. Ikonisuus viittaa kohteen ja sen representaation väliseen yhdennäköisyyteen, joka on valokuvaan yleisesti liitetty ominaisuus. Valokuvan tutkimisen kannalta erityisen kiinnostavaa on, että Peirce totesi valokuvan olevan indeksinen merkki, jolla on fyysikaalinen yhteys kohteensa kanssa.

Valokuvat, erityisesti silmänräpäykselliset valokuvat, ovat hyvin valaisevia, koska tiedämme, että tietyissä mielessä ne ovat täsmälleen esittämänsä kohteen kaltaisia. Mutta tämä yhdennäköisyys johtuu siitä, että valokuvat ovat syntyneet olosuhteissa, joissa ne ovat pakotettuja täsmällisesti vastaamaan luontoa. Tässä mielessä valokuvat siis kuuluvat järjestyksessä toiseen merkkiluokkaan (indeksit), niihin jotka perustuvat fyysikaaliseen yhteyteen. (Peirce 1955, 106, suom. kirjoittaja.)

Peircen mukaan toinen valokuvan kanssa samaan indeksien kategoriaan kuuluva merkki on tuuliviiri, joka osoittaa tuulen suunnan kääntymällä tuulen vaikutuksesta. Valokuvan hän puolestaan toteaa olevan kuvatusta objektista aiheutuvan säteilyn (*radiations*) seurausta, mikä tekee valokuvasta indeksin (Peirce 1955, 119). Lisäksi peirceläinen merkki on triadinen suhde sen itsensä, viittaamansa kohteen ja mentaalisen tulkitsimen välillä. Indeksi siis sisältää tulkinnan, joka motivoi koko merkin olemassaolon (Peirce 1955, 99–100). Esimerkiksi Laakson (2003, 89) mukaan ”Peircelle merkki on ennen kaikkea ajatuksellinen suhde; sen perusta ei ole kielellinen. Se ei ole ’idea’, joka sisältää oman välittömän merkityksensä, vaan merkitys paljastuu vasta tulkinnan ja merkin aikaansaaman toiminnan yhteydessä.”

Sittemmin monet valokuvantutkijat ovat tulkinneet indeksisyyttä eri tavoin. Ajatus indeksisyydestä juontaa juurensa jo valokuvan varhaishistoriaan, vaikka termiä ei vielä silloin liitettykään valokuvaan. Kati Lintosen (2011) eri lähteistä keräämien tietojen mukaan valokuvan käsittäminen eräänlaisena valolla maalaamisena ja tämän näkemyksen kautta syntyvä oletus valokuvasta todellisuuden representaationa nostetaan usein esiin tarkasteltaessa valokuvan varhaishistoriaa. Valokuva myös liittyi jo hyvin varhaisessa vaiheessa keskusteluun luonnon ja kulttuurin, todellisen ja ideaalin, objektin ja subjektin määrittelyihin. Tämän voi Lintosen mukaan nähdä siirtyneen modernin ajan keskusteluun, jossa pohditaan uuden, mekaanisen kuvanvalmistuskeinoon ja todellisuuden yhteyttä. (Emt., 13–14.)

Esimerkiksi Seppänen (2001a) on todennut, että indeksisellä merkillä on usein kausaalinen yhteys kohteeseensa. Valokuvan tapauksessa se tarkoittaa sitä, että kameran sulkimen avautuessa valosäteet piirtävät kohteen kuvan valoherkälle filmille (digitaalikamerassa valoherkälle kennolle), Näin aikaansaadun kuvan ja kohteen välillä voidaan ajatella olevan kausaalinen yhteys. Valokuva on tässä mielessä samanlainen merkki kuin hangelle jääneet jäniksen jäljet. Kumpikin täyttää indeksiselle merkille asettuvan vaatimuksen suorasta kytköksestä kohteeseen. Tästä syntyy ensimmäinen ero verbaalikielen ja valokuvan välille. (Emt., 178–179.)

Digitaalisesta valokuvasta puhuttaessa indeksisyyden idea on kuitenkin monimutkaistunut. Digitaalisen valokuvan suora kytkös esittämäänsä kohteeseen on merkitykseltään kiistelty, epämääräinen ja problemaattinen (esim. Cubby 2010; Doane 2008; Lister 2007). Indeksisyyden ideaa voidaan horjuttaa toteamalla esimerkiksi, että kuvan ja sen kohteen kausaalista yhteyttä häiritsee aina enemmän tai vähemmän ihmisen toiminta. Digitaalisessa kamerassa valokuva syntyy, kun kameran sensori mittaa valonsäteitä ja muuttaa ne numeeriseen muotoon, joka koodataan ulos kuvatiedostoksi. Filmiaikana puolestaan kuvan tarkkuuteen ja väreihin vaikuttivat muun muassa valitun filmin ominaisuudet ja rakenne. Se mitä heijastuneista valonsäteistä lopulta piirtyy itse valokuvaan, on siten paljolti insinöörien aikaansaannosta eikä suinkaan ihmisen toiminnasta riippumattomia syy-seuraus-suhteita. Koska digitalisoitumisen jälkeen kuvan ja sen kohteen välinen kausaalinen suhde on muuttunut yhä monimutkaisemmaksi virtuaaliseksi prosessiksi, osa tutkijoista on päätenyt siihen, että indeksisyydestä ei voida enää digitaalisen valokuvan kohdalla puhua lainkaan (esim. Cubby 2010; Doane 2008; Lister 2007). Tulkitsen, että he näkevät valokuvan kausaalisen suh-

teen perustuneen nimenomaan kuvan materiaaliin (filmi ja paperi) ominaisuuksiin ja siihen kemialliseen prosessiin, joka tapahtui analogisen valokuvan tapauksessa valokuvapaperin pinnassa. Digitaalisesta valokuvasta puuttuvat nämä kemialliset ja usein myös materiaaliset ominaisuudet, vaikka kuvia voidaankin toki tulostaa eri materiaaleille. Sen sijaan digitaalinen valokuva on numeerista informaatiota, joka voidaan koodata ulos yhtä hyvin vaikkapa musiikkina, tekstinä kuin valokuvanakin.

Digitaalisen valokuvan indeksisyydelle löytyy kuitenkin myös puolustajia. Muun muassa Gunning (2004) toteaa, että samoin kuin filmikuvauksessa myös digitaalinen valonsäteiden koodaaminen numeeriseksi dataksi määräytyy indeksisesti kameran ulkopuolisten objektien perusteella. Jaan Gunningin ajatuksen ja tulkiten sitä niin, että digitaalista valokuvaa voidaan edelleen pitää indeksisenä ainakin siinä mielessä, että ilman esittämäänsä kohdetta valokuvaa ei olisi olemassa. Vaikka valokuvan ja sen esittämän kohteen välinen kausaalinen yhteys olisi lopulta kuinka olematon tahansa, se on kuitenkin olemassa. Tämä on se asia, joka edelleen erottaa valokuvan muista esittämisen tavoista. Asiaa kuvaa esimerkiksi Roland Barthesin tunnetuksi tekemä valokuvan noema ”tämä on ollut”, jossa hän tiivistää sanoiksi valokuvan ja sen kohteen välisen yhteyden (Barthes 1985, 83). Barthesin lausumaa on tulkinut muun muassa Lintonen (2011, 14), jonka mukaan merkittäväksi nousee valokuvaan liitetty kyky osoittaa jokin alkuperäiseksi, joskus todellisena olleeksi. Myös valokuvan herättämää luottamusta tutkineet Puustinen ja Seppänen (2010, 32) toteavat, että indeksisyys – ei ikonisuus – on juuri se ominaisuus, joka tekee valokuvasta valokuvan ja samalla vahvan todisteen paikalluolosta. Kamera on ollut yhtä aikaa samassa tilassa rekisteröimänsä näkymän kanssa.

Kamera tai sen edeltäjä *camera obscura* teknisenä laitteena on valokuvan kannalta keskeinen tekijä, koska nimenomaan kameran tallennustapa on valokuvan indeksisyyden edellytys. Kamera on toistaiseksi ainoa laite, joka kykenee kuvattavan kohteen vangitsemiseen siten, että kohteen ja representaation välillä on todellinen, kausaalinen yhteys. Näin ollen juuri kamera tekee valokuvasta valokuvan. Se, miksi tälle kausaalisuhteelle sitten lankeaa valokuvan kohdalla niin suuri painoarvo, johtunee paljolti myös aiemmin mainitusta kameran symboliarvosta toden esittäjänä (ks. esim. Daston & Galison 2007, 139; Mendelson & Smith 2006, 200–201). Lister (2007) kuvaa digitaalisen valokuvan symboliarvoa esittämällä, että digitaalinen valokuva lainaa analogisen valokuvan valuuttaa, sen historiallista ”totuudellisuusvaikutelmaa”, yksinkertaisesti antaakseen kuville merkityksen. Näin ollen virtuaalisesti tuotetut digitaaliset valokuvatkin voivat olla fotorealistisia (emt., 252).

Kuvajournalismin objektiivisuus nojaa tähän kuvan ja kohteen väliseen yhteyteen. Siinä mielessä uutisvalokuvalla voidaan ajatella olevan läheisempi suhde esitettyyn todellisuuteen kuin esimerkiksi kirjoitetulla lehtijutulla. Uutiskuvien todistusvoima perustuu siihen, että valokuva osoittaa kameran todella olleen paikalla. Vanha sanonta, jonka mukaan valokuvat eivät valehtele, pitää paikkansa, jos valehtelemattomuuden ehdoksi riittää se, että kuva on representaatio kuvatusta kohteesta. Valokuvan indeksisyydestä puhuttaessa muistetaan yleensä kuitenkin korostaa, että indeksisyys ei takaa valokuvan todenmukaisuutta. Indeksiset kuvat voivat valehdella, vääristää ja johtaa harhaan, koska kuvien merkitykset ovat riippumattomia indeksisyydestä (esim. Hux-

ford 2001). Seppäsen ja Väliiverrosen (2000, 333, hakasulut kirjoittajan) mukaan ”kyse onkin siitä, että jotkut valokuvan käyttötavat nojautuvat valokuvan indeksisyyteen [ja metonymisyyteen] sen totuuden takeena, toiset taas eivät. Joissain diskursseissa valokuvan naturalismi on kovaa valuuttaa totuuden tuotannon palveluksessa, toisissa sillä ei ole mitään merkitystä.”

Utiskuvajournalismin voi nähdä esimerkiksi indeksisyyteen nojaavasta valokuvan käyttötavasta. Valokuvalla voi – indeksisenä merkinä – ajatella olevan jo sisäänrakennettuna tietty vastaavuus todellisuuden kanssa, mikä tekee siitä objektiivisuuden liittolaisen. Valokuvien avulla on mahdollista saada aikaan riittävä illuusio todenmukaisuudesta niin, että kuvat voivat toimia todisteina uutisjutuille. Uutisvalokuvia onkin pidetty journalististen juttujen todistusaineistona melko itsestään selvästi ilman, että niiden todistusvoimaa olisi erityisesti kyseenalaistettu. Tämä on nähty myös valokuvan vankilaksi tai taakaksi (Newton 2001, 8), kuten objektiivisuuden tavoittelu journalismissa ylipäänsä (Ridell 2000, 147).

Utiskuvan paradoksi

Valokuvan kyky dokumentaarisuuteen ja todistusvoimaan olivat juuri niitä ominaisuuksia, joiden huomattiin, noin 1930-luvulta alkaen, olevan erityisen arvokkaita ja tehokkaita uutistyössä, jonka ydintä ovat uskottavuus ja luotettavuus. Monista vastaargumenteista huolimatta valokuvia pidetään autenttisina silminnäkijähavaintoina maailmasta, ja uutislehtien uskottavuus on riippuvainen näistä silminnäkijätodisteista (Tirohl 2000, 336). Pyrkimys todenmukaiseen informaatioon on perustavanlaatuista. Koska ihmiset käyttävät uutisia muun muassa oppimiseen ja ajatteluun, on tärkeintä, että ne ovat käyttökelpoisia ja luotettavia. (Kovach & Rosenstiel 2001, sit. Fosdick & Fahmy 2007, 3.) Todistusvoimansa ansiosta uutiskuvat siis näyttäisivät palvelevan journalismin keskeistä ideologista arvoa, objektiivisuutta, erityisen hyvin.

Samaan aikaan kuitenkin tiedetään, että uutiskuvan päätymistä julkaistavaksi edeltää suuri määrä valintoja alkaen aiheen ja näkökulman rajaamisesta ja päätyen kamera- ja kuvankäsittelytekniisiin ratkaisuihin. Nämä liitetään kuvajournalistiseen ammattitaitoon, johon kuuluvat olennaisena osana hiottu visuaalinen ilmaisu, oleellisen tiivistäminen kuvalliseksi informaatioksi ja kyky koskettaa katsojaa. Tämä käy ilmi esimerkiksi Suomen nuoren lehtikuvaajan 2011 valinnan perusteluista. Kilpailun tuomarit ylistävät voittaja Aapo Huhtaa kuvaajaksi, joka on päässyt kuvallisessa ilmaisussaan tasolle, jossa tavanomainen muuttuu taianomaiseksi. ”Tottumatonkin kuvan katsoja voi löytää Huhtan kuvien kautta uuden tavan tulkita ympäristöään. Huhta liikkuu ansiokkaasti erilaisten sisällöllisten ja tyylillisten ratkaisujen välillä luoden samalla uutta kuvajournalistista kuvakieltä”, raati perusteli (Markkinointi & Mainonta 2011). Tässä kohden kuvaajan tulkinta ja tarinankertominen ovat saaneet valinnassa enemmän painoarvoa kuin esimerkiksi perinteinen uutiskuvien tiedonvälitystehtävä. Myös journalismin tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota journalistisiin kuviin sosiaalisina konstruktioina todellisuudesta (esim. Huxford 2001; Bissel 2000; Gamson ym. 1992).

Utiskuva on siis mietitty, journalistisen koneiston läpi mankeloitu lopputuotos. Tässä ei ole valveutuneille uutisten seuraajille mitään uutta, mutta tästä tiedosta huolimatta uutiskuvien odotetaan tarjoavan objektiivista, paikkansapitävää tietoa maailmasta. Tässä tiivistyykin uutisvalokuvan paradoksaalisuus, joka tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että uutisvalokuvaa pidetään oletusarvoisesti objektiivisena maailman heijastajana, vaikka toisaalta sen tiedetään olevan monien teknisten ja toimituksellisten valintojen tulos. Asian ongelmallisuus on nostettu esiin useissa lähteissä (mm. Fosdick ja Fahmy 2007; Newton 2001; Schwartz 1992; Martin 1991).

Nämä kaksi, jossain mielessä vastakkaista, puhetapaa elävät sulassa sovussa kuvajournalistien päivittäisessä työssä. Lehtikuvaajat käyttävät sekä todenmukaisuuden että tulkinnan argumentteja tarpeen mukaan mutta eivät usein tuo asiaa esiin ongelmana. Sen sijaan kuvan todenmukaisuudesta ja valokuvaajan valinnoista puhutaan ikään kuin eri rekistereissä – asioina, jotka kumpikin kuuluvat oleellisesti kuvaajan työhön, mutta jotka eivät varsinaisesti ole ristiriidassa keskenään. Jännite onkin luonteeltaan enemmän tiedostamaton. Se näkyy lehtikuvaajien puheessa, jossa he puolustavat voimakkaasti todenmukaista lehtikuvaa ja liittävät totuudentakaamisen osaksi ammatitieteen (esim. Mäenpää & Seppänen 2010; Newton 2001). Tämän diskurssin avulla kuvajournalistit hallitsevat lehtikuvauksen paradoksaalisten vaatimusten aiheuttamaa jännitettä. Se mahdollistaa journalismin säilymisen ennallaan ja ylläpitää journalistisen valokuvan objektiivista asemaa.

Valokuvan suhde totuudenmukaisuuteen on kuitenkin paradoksaalinen laajemmin kuin vain kuvajournalismissa. Tämän ovat tuoneet esiin valokuvaa teoreettisesti tarkastelleet tutkijat eri aikoina. Esimerkiksi André Bazin on kuvannut valokuvaa ”hallusinaatioksi, joka on myös faktaa”, Kendall Waltonille valokuva on ”sekoitus fiktioita” ja Viktor Burginille ”todellisuuden jäljennös aistien kautta tuotettuna” (Sutton 2007, 165). Valokuvan indeksisyys tai journalismin objektiivisuuden ideaali eivät siten selitä tyhjentävästi kuvan ja todellisuuden välistä problematiikkaa, joka juontaa juurensa jo ajalta ennen valokuvaa. Tätä keskustelua kartoittaakseni luon seuraavaksi katsauksen Dastonin ja Galisonin hahmottelemaan visuaalisuuden ja objektiivisuuden historialliseen kehitykseen ja nostan sieltä esiin joitain havaintoja, jotka ovat mielestäni relevantteja myös nykypäivän kuvajournalismissa.

Uskollisuus luonnolle, objektiivisuus ja tulkinta

Tieteenhistorioitsijat Lorraine Daston ja Peter Galison käyttävät esimerkkiaineistonaan eri alojen tieteellisten atlasien kuvituksia etsiessään vastausta objektiivisuuden käsitteen muotoutumiseen. He yhdistävät kirjassaan objektiivisuuden ja tieteellisen minän (*scientific self*) historiallisen kehityksen mutta tulevat samalla luoneeksi myös valottavan katsauksen visuaalisuuden ja objektiivisuuden väliseen historiaan. Tästä syystä monissa kirjan teemoista on mahdollista nähdä yhtymäkohtia myös kuvajournalismin kanssa.

Dastonin ja Galisonin tarkastelu ulottuu 1700-luvulta aina näihin päiviin saakka, ja objektiivisuus-käsitteen synnyn he paikantavat 1850-luvun tienoille. Heidän jäsenyys-

sessään erottuu kolme pääaikakautta, jolle kullekin oli ominaista omanlaisensa käsitys totuudenmukaisuuteen liittyvistä pyrkimyksistä tieteessä. Objektiivisuuden edeltäjäksi he nimeävät luonnolle uskollisuuden (*Truth-to-nature*) ja seuraajaksi valistuneen arvioinnin (*Trained judgement*). Käyn seuraavaksi läpi nämä kolme tieteen hyvettä nähdäksemme, miten tämäntyyppinen puhe totuudenmukaisuudesta puhuttelee kuvajournalismin kontekstissa.

Uskollisuus luonnolle: 1850-luvulle asti tieteen hyveenä pidettiin niin kutsuttua luonnolle uskollisuutta. Se tarkoitti, että tieteilijältä edellytettiin huomattavaa väliintuloa esimerkiksi hakuteokseen kelpaavien kasvikuvioiden aikaansaamiseksi: tieteilijän piti löytää luonnosta juuri oikeanlainen malli yksilö ja kuvata siitä idealisoitu arkkityyppi siten, että kaikki häiritsevät tekijät oli eliminoitu kuvasta. (Daston ja Galison 2007, 58–59.)

Esimerkiksi taksonomian kehittäjä Carl von Linnéille oleellista kasvien kuvauksissa oli erottaa kaikki koko lajille tyypilliset piirteet samoin kuin ne piirteet, jotka erottivat lajin muista samaan sukuun kuuluvista lajeista. Samaan aikaan hän kuitenkin pyrki viimeiseen asti välttämään piirteitä, jotka olivat tyypillisiä vain jollekin lajin edustajalle. Linnéläiset kuvitukset pyrkivät yleistykseen, joka kattoi koko lajin tai jopa koko suvun heijastaakseen todellisen kasvin arkkityypin (*reasoned image*). Linnén tavoin muutkin 1700-luvun tieteellisten atlanten tekijät katsoivat kasveja pintaa syvemmälle, pinnan alla oleviin muotoihin. Kuvat, jotka parhaiten edustivat sitä, mikä ”todella on”, sitoivat sen ajan tiedemiehet sellaisiin ontologisiin ja esteettisiin käsityksiin, jotka mekaaninen objektiivisuus myöhemmin hylkäsi. (Emt., 60.)

Näin ollen 1700-luvun tiedemiesten tärkein tehtävä oli päättää, mikä oli olennaista (emt., 66). Tällaisen olennaisen suodattamisen voisi ajatella pätevän jossain mielessä myös journalismiin, joskin journalistien keinot poikkeavat huomattavasti 1700-luvun tiedemiesten keinoista. Esimerkiksi edelleen käytössä olevassa Tampereen tiedotusopin opetusmonisteessa Nordenstreng (1978, 15–21) kirjoittaa, että 1960-luvun puolivälin jälkeen tiedotusopillisessa ajattelussa on yleisesti seurattu mallia, jonka mukaan tiedotusvälineet ja toimittajat nähdään portinvartijoiksi. Portinvartija-ajattelun mukaan journalismin tehtävänä on erottaa olennainen informaatio kaikesta informaation virrasta ja välittää se yleisölle ymmärrettävässä muodossa. Kuvallisen informaation kohdalla kysymys on aiheen valinnasta, rajaamisesta ja esittämisestä siten, että oleellinen asia välittyy vastaanottajille. Tässä mielessä esimerkiksi lehtikuvaajan halu muokata kuvaa kokemuksensa suuntaan voitaisiin tulkita nimenomaan uskollisuudeksi luontoa eli todellisuutta kohtaan. Tällöin kuvaaja pyrkii yksinkertaisesti välittämään kuvalla jonkin tapahtuman vallitsevan tunnelman tai olennaisimman puolen.

Mekaaninen objektiivisuus: Saksalainen ideaali tieteen objektiivisuudelle 1800-luvulla oli se, että tiedemiehen ”minä” oli häivyttävä ja hänen tuli olla niin passiivinen ja poissaoleva kuin mahdollista. Paras tapa saavuttaa tämä puhtaus oli korvata itsensä mekaanisella laitteella. Laitteet kuten kamera tuntuivat kykenevän tallentamaan objektit ilman ihmisen väliintuloa, vaikkakaan Dastonin ja Galisonin mukaan objektiivisuus ei välttämättä ollut valokuvauksen suoranaista seurausta tai päinvastoin. (Emt.,

187.) Tällainen kojeen avulla tavoiteltu mekaaninen objektiivisuus oli siten seurausta tietyistä keksinnöistä kuten camera obscura, valokuva ja myöhemmin myös objektiivilla varustettu kamera.

Valokuva oli useiden erilaisten ja toisistaan riippumattomien innovaatioiden tulosta. Valokuvan syntyyn vaikuttaneita ideoita kehittivät omilla tahoillaan muun muassa ranskalainen taidemaalari Louis-Jacques-Mandé Daguerre ja brittiläinen yleisnero William Henry Fox Talbot 1820–30-luvuilla. Daguerre keksi menetelmän, jolla pystyttiin kemiallisesti jäljentämään neulanreikäkamerasta, camera obscurasta, heijastettu kuva kiillotetulle ja hopeoidulle kuparilaatalle. Fox Talbot puolestaan sai aikaan filminegatiivia muistuttavia kuvia painamalla litteitä esineitä ja myöhemmin camera obscuran projektiokuvia suolalla ja hopeanitraatilla käsitellylle paperille. (Emt., 125–126.)

Heti kun tekniikka antoi myöten, nämä valokuvien tuottamiseen liittyneet keksinnöt alkoivat saada jalansijaa tieteessä. Mekaanisesti tuotetut kuvat alkoivat korvata aiempia idealisoituja kuvia, jotka olivat täynnä tiedemiesten ja heidän palveluksessaan olleiden taiteilijoiden subjektiivista vaikutusta. Näin ollen Dastonin ja Galisonin mukaan juuri väliintulemattomuus – ei totuudenkaltaisuus – oli mekaanisen objektiivisuuden ydintä. (Emt., 187.)

Mekaanisuus-termi liitettiin valokuvaan arviolta jonkin verran ennen 1880-lukua. Silmä viitattiin prosessiin, jossa valo sai aikaan kuvan erityisesti siihen tarkoitukseen tehdylle metallille, paperille tai lasille ilman ihmiskäden puuttumista (emt., 137). Tämä mekaaninen prosessi, jossa valo saa aikaan kuvan, on myös semioottisen indeksisyyden perusta. Vaikka Daston ja Galison eivät puhukaan valokuvan indeksisyydestä, puhe mekaanisesta valokuvasta sivuaa sitä. Indeksisyyttä käytetään usein perustelevaan valokuvan erityistä todistusvoimaa esimerkiksi kirjoitettuun tekstiin verrattuna. Tässä mielessä 1800-luvun termillä ”mekaaninen valokuva” pyrittiin samaan asiaan eli kertomaan, miksi valokuva olisi todisteena luotettavampi kuin esimerkiksi piirros tai puukaiverrus.

Nykypäivän kuvajournalismissakin on nähtävissä mekaanisen objektiivisuuden ihanteita. Esimerkiksi ihanteet kuvaustilanteiden autenttisuudesta ja kuvaajan roolista lähes näkymättömänä tarkkailijana ovat edelleen monen lehtikuvaajan ohjenuorana. Ajatus liittyy teollistuneen, modernin ajan kynnyksellä journalismissa yleisemmin vallinneeseen tietynlaiseen mekaanista objektiivisuutta tavoitelleeseen aikaan. Luostarisen (2002) mukaan kyseessä oli tieteelle tyypillinen ajattelutapa, joka journalismiin sovellettuna merkitsi sitä, että toimittajan oli oltava neutraali ”käsi, jota todellisuus liikuttaa” ja kielen neutraali raportoija. Toimittajakoulutuksessa tämä journalismikäsitys tarkoitti kärjistäen ilmaistuna, että kirjoittaminen nähtiin varsinaisen jutunteon jälkeen tapahtuvana raportointina, ei prosessina, joka synnyttäisi enää mitään uutta. Valokuvien ja muiden visuaalisten elementtien arvo sanomalehtijournalismissa oli niin ikään niiden todellisuutta jäljentävässä luonteessa, ennen muuta realistisuudessa, näköisyydessä. (Emt., 23–24.)

1800-luvun mekaanisessa mielessä objektiivinen valokuvaus oli kuitenkin vain yksi tieteellisen valokuvauksen muoto. Tekniikan yhä kehittyessä, 1800-luvun loppupuolelta alkaen tiedemiehet käyttivät valokuvaa enemmänkin tekemään näkyväksi asioita, joita ihmissilmän oli mahdotonta havaita. Tällaisia olivat esimerkiksi valon polarisoituminen,

luodin lentäminen ilmassa ja linnun pysähtynyt lento. Valokuvaa siis käytettiin tieteellisten löytöjen tekemiseen. (Daston & Galison 2007, 126.)

Myös journalismissa valokuva löysi tiensä uutisten kuvittajaksi jo 1800-luvulla. Maailman ensimmäisenä pidetyn uutisvalokuvan ottivat saksalaiset valokuvaajat Hermann Biow ja Ferdinand Stelzner Hampurin tulipalon jäljistä vuonna 1842. Kuvaa ei tosin vielä silloin pystytty painamaan lehteen. (Saraste 2010, 95.) Teolliseen tuotantoon valokuva siirtyi hieman myöhemmin. Esimerkiksi Suomessa uranuurtaja Suomen Kuva-lehti julkaisi jo 1920-luvulla vuosittain tuhansia valokuvia (Kukkonen ym. 1992, 22).

Tieteellisen objektiivisuuden noustessa myös käsitys tieteellisestä subjektiivisuudesta alkoi hahmottua uudenaikaisena 1800-luvun puolivälissä. Daston ja Galison luonnehtivatkin objektiivisuutta ja subjektiivisuutta erottamattomiksi – ne määrittävät toisiaan. Subjektiivisuus ymmärrettyä sekä tiedon että virheen lähteenä oli vihollinen, jota vastaan mekaaninen objektiivisuus kehitettiin taistelemaan. Näin ollen tieteen tekijästä eli subjektista tuli objektiivisuuden pahin uhka. (Emt., 197–198.)

Edelleen 1860-luvulla alkoi vastakkainasettelu mekaanisen objektiivisen valokuvauksen ja taiteellisen valokuvauksen kanssa. Vastakkainasettelussa oli kyse siitä, että 1800-luvulla valokuvaa pidettiin tieteellisesti objektiivisena, koska se ehkäisi tietynlaista subjektiivisuutta: väliintuloa, jolla estetisoitiin ja teoretisoitiin nähtyä (emt., 135). Samaan aikaan kuitenkin keskusteltiin valokuvauksen sopivuudesta taiteeksi. Yksi tuon ajan taiteen määritelmistä oli, että sen piti kantaa tekijänsä yksilöllistä leimaa ja mielikuvituskellista tulkintaa; mikä tahansa mekaaninen kopio luonnosta ei kelvannut taiteeksi. Samaa kriteeriä tiedemiehet puolestaan käyttivät erottamaan tieteelliset ja taiteelliset kuvat toisistaan. (Emt., 133.) Nähdäkseni juuri tämän erottelun johdosta valokuvaukseen syntyi eri tyylilajeja niin, että oli mahdollista ymmärtää valokuva samaan aikaan sekä tieteen että taiteen ilmaisutapana. Myös Fox Talbotin, maailman ensimmäisen valokuvia sisältäneen kirjan nimi, ”*The Pencil of Nature*” (1844), kuvaa hyvin sitä objektiivisen ja subjektiivisen välistä paradoksia, joka tunnustettiin valokuvauksessa jo hyvin varhaisessa vaiheessa.

Keskustelu objektiivisesta todellisuudesta ja subjektiivisesta taiteesta jatkuu valokuvan ympärillä edelleen. Taidevalokuvan kontekstissa esimerkiksi Seppänen (2001b) on erottanut valokuvakeskusteluista kaksi hallitsevaa ja vastakkaista puhetapaa: toden ja tulkinnan diskurssit. Hänen mukaansa toden diskurssi viittaa siihen, että kaikissa havainnoissa valokuva rakentuu ikään kuin se esittäisi itsensä ulkopuolista todellisuutta. Tulkinnan diskurssi puolestaan viittaa valokuvaan valokuvaajan luovan työn tuloksena. (Emt., 166.) Vastaavat puhuvat on mahdollista löytää myös kuvajournalismin ammattilaisten puheesta. Kuvajournalistit mieltävät itsensä ensisijaisesti todellisuuden heijastajiksi mutta sanovat samalla olevansa myös luovan työn ammattilaisia, joista jokaisella on omanlaisensa visuaalinen ilmaisutapansa (Mäenpää & Seppänen 2007).

Todellisuuden valokuvallinen esittäminen on aina saanut osakseen kriittisiä huomioita. Todellisuuden heijastaminen puhumattakaan mekaanisesta jäljentämisestä oli tunnustettu problemaattiseksi asiaksi jo 1800-luvun tieteessä. Mekaaninen objektiivisuus ei koskaan ollut täydellisesti saavutettavissa. Sen sijaan se oli ideaali, jota tiede-

miehet tavoittelivat työssään. (Daston & Galison 2007, 121.) Tämä on se kohta, jossa sekoittuvat kojeen (siihen aikaan camera obscura, jäljennökset ja valokuva) oikeasti ja symbolisesti mahdollistamat asiat (emt., 139). Esimerkiksi historioitsijat Charles Rosen ja Henri Zerner kirjoittivat 1800-luvun taidetta käsittelevässä teoksessaan, että: ”Valokuva on saavuttanut symbolisen arvon. Sen tasainen pinta ja yksityiskohtien tasapuolinen esittäminen ovat alkaneet merkitä objektiivisuutta; valokuvallisesta näkemisestä on tullut ensisijainen metafora objektiiviselle totuudelle.” (Daston & Galison 2007, 187.)

Koska valokuvan objektiivisuus oli pitkälti symbolista, huomattiin pian, että valokuvien esittämään ”objektiiviseen todellisuuteen” tuli säröjä. Kuvissa näkyi pölyhiukkasia ja taipuneita kuvattavan objektin reunoja, minkä lisäksi liika valo tai sen vähyys sai yksityiskohdat katoamaan kuvista. Tästä seurasi, että alettiin kiinnittää huomiota kuvaajan taitoon tehdä objektiivisia kuvia. Objektiivisten kuvien aikaansaaminen vaati kuvaajalta rehellisyyttä, taitoa ja kärsivällisyyttä toimia kaikkien tieteen sääntöjen mukaan. Itse asiassa jo 1900-luvulle tultaessa usko mekaaniseen objektiivisuuteen oli rapistumassa. Yksinkertainen lupaus automaatiosta alkoi näyttytyä moniselitteisenä. (Emt., 188–189.)

Tiedemiesten taito tehdä mahdollisimman objektiivisia kuvia vertautuu nykypäivän journalismissa tunnettujen objektiivisuuden rituaalien kanssa. Journalististen tekstien objektiivisuuden rituaaleista kirjoittaneen Tuchmanin (1972) jalanjäljissä myös kuvajournalismista on mahdollista löytää tiettyjä käytänteitä, jotka ylläpitävät objektiivisuuden vaikutelmaa (esim. Schwartz 1992). Uutisorganisaatioiden kirjalliset kuvankäsittelyohjeet ovat havainnollinen esimerkki objektiivisuuden koodeista. Ohjeita noudattamalla kuvajournalistit voivat perustella tekevänsä todenmukaisia kuvia. Julkilausuttujen eettisten ohjeiden lisäksi työhön liittyy myös paljon hiljaiseen tietoon perustuvia normeja. Yksi tällainen on joidenkin lehtikuvaajien yhä käyttämä niin sanottu pimiösääntö. Sen mukaan digitaalisille kuville saa tehdä samoja kuvankäsittelytoimenpiteitä, jotka olivat mahdollisia jo filma aikana pimiötyöskentelyssä. Näin kuvien tuottamisen käytännöt sulautuvat osaksi historiallista jatkumoa, jonka avulla on mahdollista vähentää uuden tekniikan aiheuttamaa uhkaa kuvan todenmukaisuudelle. (Esim. Mäenpää & Seppänen 2010; Mäenpää 2008; Salo 2000; Kobré 1996).

Tulkinta: 1900-luku toi mukanaan uuden tietoteoreettisen hyveen: valistuneen arvioinnin (*trained judgement*). Se oli vastareaktio tieteen kulttuuriin, joka ihanoi tiedemiehen häivyttämistä. Passiivisuuden sijaan tutkijat korostivatkin nyt intuitiota, arviointia ja kykyä tehdä tulkintoja. Tästä huolimatta mekaaninen objektiivisuus ei koskaan hävinnyt kokonaan. Valokuvaa pidettiin edelleen ylivoimaisena todellisuudenkuvaajana kilpailijoihinsa, kuten vaikkapa piirtämiseen, verrattuna. Esimerkiksi neurologi Henry Alsop Riley totesi 1960-luvulla aivoleikkauksiin liittyen, että ”valokuva on itse leikkaus.” Näin yhdennäköisyys alkoi merkitä identiteettiä. (Daston & Galison 2007, 320.) Yhteys valokuvan ja identiteetin välillä on säilynyt näihin päiviin saakka. Esimerkiksi virallisissa henkilöpapereissa valokuva on säilyttänyt paikkansa yhtenä identiteetin todentajana (ks. myös Onnela 1993).

Siitä huolimatta, että valokuvien avulla oli mahdollista kuvata asioita uskottavasti, tiedemiehet alkoivat nähdä yhä enemmän ongelmia puhtaan mekaanisissa kuvissa. Niistä ei esimerkiksi patologisissa tutkimuksissa pystytty erottamaan normaalia sen eri variaatioista. Tarvittiin valistunutta arviointia täydentämään mekaanisen objektiivisesti tuotettuja kuvia. (Emt., 310–311.) Tämä subjektiivinen ote ei ollut paluuta aiempaan hyveeseen, jossa tavoiteltiin uskollisuutta luonnolle. Luonnonmukaisuutta tavoitelleet tiedemiehet pyrkivät esittämään kuvattavalle asialle tyypillisiä piirteitä, kun taas valistuneen arvioinnin aikana korostettiin kokemukseen ja koulutukseen perustuvaa tulkintaa, joka täydensi kojeen tuottamia mekaanisia kuvia. Arvioinnissa pyrittiin etsimään kuvista samankaltaisuuksia ja eroja sekä luomaan kategorioita ja yhteyksiä asioiden välille. (Emt., 318.)

Nykypäivän kuvajournalismissa on mahdollista nähdä samantyyppistä kehitystä, jota voisi verrata valistuneeseen arviointiin ja jota voisi tässä kutsua paremminkin ammattimaiseksi tulkinnaksi. Toki ajatus siitä, että kuvat vain dokumentoivat tilanteita ilman tulkintaa, oli hylätty kuvajournalismissa jo hyvin varhaisessa vaiheessa, noin 1940-luvulla, jolloin alettiin puhua tapahtumien tulkimisesta kuvien avulla (Zelizer 1995). Lisäksi valokuvataiteessa tapahtuneet muutokset subjektiivisempaan suuntaan jo 1950–80-luvuilla ovat aina heijastuneet myös kuvajournalismiin (Kukkonen ym. 1992).

Kuitenkin viime vuosina tulkinnallisuuden on nähty lisääntyneen journalismissa yleisemminkin (esim. Salgado & Strömbäck 2011). Viimeistään 2000-luvulla kuvajournalismissa on alettu korostaa aiempaa enemmän kuvaajan äärimmilleen vietyä näkökulmien etsintää, persoonallista otetta ja tulkintaa. Siirtymä pelkistetyn informatiivisesta uutiskuvauksesta kohti harkittua visuaalista kuvakerrontaa on selvästi nähtävissä. Tämä näkyy esimerkiksi vanhemman ja nuoremman kuvaajapolven näkemyseroissa siitä, kuinka paljon kuvaajan oma persoona saa näkyä lehtikuvissa (Mäenpää 2006, 64–65). Persoonallista otetta on korostanut esimerkiksi valokuvaaja Jodi Bieber, jonka kuva afganistanilaisesta Ayesha-tytöstä, jolta raivostunut aviomies oli leikannut nenän ja korvat irti, voitti arvostetun World Press Photo -palkinnon vuonna 2010. Bieber toteaa Helsingin Sanomien haastattelussa (Kallionpää 2011), että ”Lehtimiesten on hyvä tiedostaa, miten suurta valtaa he käyttävät.” Hänen mukaansa ”Itsensä alttiiksi paneminen on kuvaajalle tulevaisuudessa yhä tärkeämpää, sillä lehtikuvalta vaaditaan enemmän persoonallista otetta. Kun teknisesti kaikki on mahdollista ja valokuvaajalla on käytössään lukemattomia julkaisukanavia, perinteinen reportaasi ei enää riitä. Päivä hiv-potilaan elämästä -tyylinen reportaasi on niin nähty.” Sen sijaan kuvan pitää olla sellainen, että kukaan muu ei olisi voinut ottaa sitä, jutussa todetaan.

Johtopäätökset

Edellä esitetyn objektiivisuuden historiaa ja valokuvatutkimusta yhdistävän katsauksen kautta olen yrittänyt ymmärtää journalistisen valokuvan todenmukaisuuden ja tulkinnan paradoksia ja kuvata sitä eri näkökulmista. Tieteen objektiivisuuskäsitykset

ovat toimineet tässä lähinnä tuoden perspektiiviä ilmiön laajuuteen. Palaan nyt alussa esittämiini kysymyksiin uutiskuvan paradoksista ja uutisvalokuvien objektiivisuuden vaatimuksesta. Vastausta näihin kysymyksiin olen hakenut kolmesta suunnasta: ensinnäkin viestinnän tutkimuksessa erityisesti 1970–80-luvuilla käydystä objektiivisuuskeskustelusta, toiseksi valokuvatutkimukseen liittyvästä indeksisyyskeskustelusta ja kolmanneksi tieteellisen objektiivisuus-käsitteen historiasta.

Näiden perusteella ehdotan, että uutisvalokuvan paradoksaalisuus sisältyy yhtäältä objektiivisuuden ideaaliin ja sen tavoitteluun journalismissa. Tämä tosiasiapohjaisen journalismin tavoittelu sai alkunsa modernin, teollistuneen ajan kynnyksellä Yhdysvalloissa ja Britanniassa 1850-luvun tienoilla ja levisi sieltä myöhemmin muun muassa muualle Eurooppaan (Luostarinen 2002, 22). Esimerkiksi tamperelaisessa tiedotusopillisessa keskustelussa journalismin tietosuhde oli voimakkaasti esillä 1970–80-luvuilla. Vaikka journalismin tutkimuksessa ei silloin keskusteltukaan kuvista, ovat tosiasiapohjaisen journalismin vaatimukset juurtuneet kuvaan ehkä jopa tiukemmin kuin tekstiin. Semioottisen indeksisyyden käsitteen kautta valokuvalla on oma erityinen suhteensa todellisuuteen, minkä lisäksi valokuva on kietoutunut muun muassa objektiivisuuden ja subjektiivisuuden määrittelyihin jo historiansa alusta asti. Tästä syystä todenmukaisuuden ja tulkinnan paradoksin voidaan ajatella sisältyvän myös itse valokuvaan.

Valokuvauksella on ollut historiassa merkittävä rooli objektiivisuus-käsitteen muotoutumisessa. Vielä kerran Dastonia ja Galisonia (2007) lainatakseni täytyy kuitenkin todeta, että valokuvaus ei silti missään nimessä ollut päävaikutin objektiivisuuden historiassa ja muutoksessa. Valokuva ei koskaan saavuttanut täydellistä objektiivisen näkijän asemaa. Sen sijaan valokuvaa myös kritisoitiin, muunneltiin, kopioitiin ja retusoitiin. Jo alusta alkaen tieteen objektiivisuuden ja valokuvauksen suhde oli kaikkea muuta kuin yksinkertaista determinismistä. (Emt., 125.) Mahdollisuudet vääristellä tosiasioita valokuvien avulla olivat tiedossa myös kuvajournalismin alkuaikoina (ks. Zelizer 1995). Tämä lieneekin yksi syy siihen, miksi valokuvalla on historiassa ollut niin kivikkoinen tie päästä osaksi vakavasti otettavaa uutisjournalismia.

Todenmukaisuuden ja tulkinnan vastakkainasettelut ovat aktivoituneet ja aktivoituvat yhä valokuvaan liittyvässä teoreettisessa keskustelussa, koska valokuvan ajatellaan sisältävän jotain sekä luonnosta että kulttuurista, objektiivisuudesta ja subjektiivisuudesta. Luonnollisuus liittyy valokuvan syntytapaan, jossa valo saa aikaan kuvan. Nykyajattelussa tämä on usein ymmärretty kausaaliseksi syy-seuraussuhteeksi, mutta esimerkiksi vielä 1800-luvulla siinä nähtiin myös yliluonnollisia piirteitä. (Varhaisesta valokuvasta ks. Elo 2005.) Valokuvan kulttuurisuus taas viittaa kaikkeen ihmisen toimintaan kuvan syntyprosessissa. Valokuvan kontekstissa todellisuus edustaa objektiivisuutta ja valokuvaaja subjektiivisuutta. Nämä molemmat ovat erottamaton osa valokuvaa ja aiheuttavat siten samalla sen paradoksaalisuuden.

Tässä kameralla mekaanisena laitteena on keskeinen osuus. Kamera saa aikaan indeksiselle merkille asettuvan ehdon täyttymisen valokuvassa, minkä lisäksi kameralla on osuutensa valokuvan kehityksessä objektiivisuuden symboliksi. Uskoakseni juuri kamerakuvan symbolinen arvo toden kuvaajana on entisestään korostunut digitaalisenä aikana, jolloin indeksisyyteen nojaaminen on argumenttina heikentynyt.

Argumentin heikentyminen puolestaan liittyy siihen, että digitaalisena aikana valokuvan ja sen kohteen välisen kausaalisen yhteyden osoittaminen on aiempaa vaikeampaa ja tulkinnanvaraisempaa. Kehitys analogisesta digitaaliseen valokuvaan on historiallinen jatkumo, jossa kuvan tuottamisen prosessi on monimutkaistunut ja indeksisyys hämärtynyt. Digitaalisessa valokuvauksessa kohteesta piirtyvät valonsäteet muuttuvat bitti-informaatioksi, jota prosessoidaan monessa vaiheessa ennen kuin lopullinen valokuva nähdään joko ruudulla tai tulosteena. On kuitenkin mahdollista ajatella, että valokuvan ja sen esittämän kohteen välillä on edelleen olemassa yhteys, joka määrittää valokuvaa.

Edelleen kuvajournalismi, joka tavoittelee objektiivisuutta, korostaa valokuvan paradoksaalisuutta ja tekee siitä erityisen jännitteisen. Kuvajournalismissa yhdistyvät kaksi jo itsessään paradoksaalista asiaa: valokuva ja objektiivisuuden ideaali. Uutisvalokuvaan liittyy näin kahdesta suunnasta – valokuvan indeksisestä luonteesta ja journalismin etiikasta – tulevia objektiivisuuden vaatimuksia.

Vaikka paradigmat keskustelu journalismin piirissä jatkuu, ja objektiivisuuden ideaali on saamassa ja saanut rinnalleen kilpailijoita, pitäisin perusteltuna nähdä objektiivisuuden paradigman olevan edelleen vallalla länsimaaisessa kuvajournalismissa. Siinä kuvajournalismin objektiivisuutta määrittää erityisesti valokuvallisten esitysten yhteys esitettyyn todellisuuteen. Tähän yhteyteen perustuu uutiskuvien todistusvoima, ja sitä kautta määrittäyty niiden arvo uutisjournalismille.

Kehitys on luonut paineita kuvajournalisteille, jotka pyrkivät puolustamaan objektiivisuuden ideaalia. Varsinkin digitaalisen valokuvauksen ja kuvankäsittelyn korvattua perinteiset filmiarjan työtävät on kuvan todenmukaisuuden idean vaaliminen entistä haastavampaa. Erityisen paljon kriittisiä huomioita on kohdistunut kuvankäsittelyyn. Nähdäkseni kuvankäsittelystä onkin tullut nykyajan valokuvauksen legitimoitu vihollinen. Kuvan jälkikäsitteily tietokoneella nähdään uhkana, koska sen avulla on mahdollista häivyttää kuvan indeksisyys – siis viime kädessä horjuttaa valokuvalle ehdotettua ontologista perustaa.

Viimeisenä johtopäätöksenä esitänkin, että indeksisyyden vaaliminen unohtaen samalla kuvien merkitysten problematiikan, tuottaa näennäisen objektiivista kuvajournalismia. Se tuottaa rituaalinomaisia journalistisia käytäntöjä, joilla pidetään yllä vaikutelmaa totuudenmukaisesta uutisoinnista (myös Mäenpää & Seppänen 2010). Vaikka moni kuvajournalisti on sitoutunut todenmukaisuuden ja objektiivisuuden ideaaleihin työssään, heillä on erilaisia näkemyksiä siitä, millä keinoin näitä ideaaleja päästään mahdollisimman lähelle. Osa kuvajournalisteista näkee, että valokuvan objektiivisuus on saavutettavissa nimenomaan subjektiivisen tulkinnan kautta esimerkiksi käsittelemällä kuvaa kokemuksen suuntaan. Voisiko tässä olla yksi avain ymmärtää kuvajournalismin objektiivisuutta aiempaa laajemmin?

Viitteet

- 1 Lehtikuvaajia koulutettiin ensimmäisen kerran Suomessa Journalistiliiton kursseilla vuonna 1970 ja valokuvaajia vuodesta 1971 alkaen Lahden taideoppilaitoksessa. Akateeminen koulutus alkoi vaiheittain 1990-luvulta alkaen Helsingin Taideteollisessa korkeakoulussa ja Tampereen yliopistossa. (Koljonen 2001.) Tampereella opetus alkoi maisteritasolla vuonna 1997. Tampereelle perustettiin myös alan professuuri aluksi määräaikaisena, ja se vakinaistettiin vuonna 2008
- 2 Uudet ja vanhat ohjeet luettavissa sähköisesti Julkisen sanan neuvoston verkkosivuilta: http://www.jsn.fi/ohjeet_kautta_aikain (luettu 14.11.2012.)

Kirjallisuus

- Ahva, Laura (2010). *Making News with Citizens: Public Journalism and Professional Reflexivity in Finnish Newspapers*. Tampere: Tampere University Press.
- Barthes, Roland (1977). *Image, music, text*. London: Fontana Press.
- Barthes, Roland (1985). *Valoisa huone*. Kansankulttuuri Oy.. Jyväskylä: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bissel, Kimberly L. (2000). A return to 'Mr. Gates': Photography and objectivity. *Newspaper Research Journal* 21:3, 81–93.
- Coppens, Thomas & d'Haenens, Leen & Saeys, Frieda (2001). Media policy and regulatory concerns. Teoksessa: d'Haenens, Leen & Saeys, Frieda (toim.). *Western broadcasting at the dawn of the 21st century*. Communications monograph 4. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Cubby, David (2010). Within an illustrated box: ontology of a photography in demise. An extract from the exegesis *Photography: the dominant aesthetic*. *Global Media Journal – Australian Edition* 4: 2, 1–10.
- Daston, Lorraine & Galison, Peter (2007). *Objectivity*. New York: Zone books.
- Deuze, Mark (2005). What is journalism? Professional identity and ideology of journalists reconsidered. *Journalism* 6: 4, 442–464.
- Doane, Mary Ann (2008). Indexicality and the concept of medium specificity. Teoksessa: Kelsey, Robin & Stimson, Blake (toim.). *The Meaning of Photography*. Williamstown, Mass: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Elo, Mika (2005). *Valokuvan medium*. Väitöskirja. Tutkijaliitto: Helsinki.
- Fosdick, Scott & Fahmy, Shahira (2007). Epistemic Honesty and the Default Assumption that Photos are True. *Studies in Media & Information Literacy Education* 7: 1, 1–10.
- Gamson, William A. & Croteau, David & Hoynes, William & Sasson, Theodore (1992). Media images and social construction of reality. *Annual Review of Sociology* 18, 373–393.
- Gunning, Tom (2004). *What's the Point of an Index? or, Faking Photographs*. *Nordicom Review* 25: 1/2, 39–49.
- Hafez, Kai (2002). Journalism ethics revisited: a comparison of ethics codes in Europe, North Africa, the Middle East, and Muslim Asia. *Political Communication* 19, 225–250.
- Hallin, Daniel (1992). The passing of the "high modernism" of American journalism. *Journal of Communication* 42: 3, 14–25.
- Helle, Merja (2009). Journalistisen työn muutos. Teoksessa: Väliverronen, Esa (toim.). *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Hemánus, Pertti & Tervonen, Ilkka (1980). *Objektiivinen joukkotiedotus*. Helsinki: Otava.
- Hemánus, Pertti & Pietilä, Kauko (1982) *Seitsemän erää journalismista*. Jyväskylä: Vastapaino.
- Hemánus, Pertti (1989). *Viestinnän ja joukkotiedotuksen perusteet. Johdatus tiedotusoppiin 1*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hujanen, Jaana (2009). Kiinnostavaa vai tärkeää? Ihmisläheisen journalismin kaksi polkua. Teoksessa: Väliverronen, Esa (toim.). *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Huxford, John (2001). Beyond the referential. Uses of visual symbolism in the press. *Journalism* 2: 1, 45–71.
- Kallionpää, Katri (2011). Kauneus on arvokkuutta. Jodi Bieberin valokuva ei vastannut odotuksia, vaan ylitti ne. *Helsingin Sanomat – Kulttuuri* 27.9.2011.

- Kantola, Anu (toim.) (2011). *Hetken hallitsijat. Julkinen elämä notkeassa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Kobré, Kenneth (1996). *Photojournalism. The Professionals' approach*. Boston: Focal Press.
- Kolari, Erja (2009). Toimittajasta tuottajaksi. Sanomalehden toimitustyö muutoksessa. Teoksessa: Välvirronen, Esa (toim.). *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Koljonen, Kari (tulossa). *Journalismi kriisissä. Toimittajaprofession korkean modernin ihanteet koetuksella notkean modernin katastrofeissa*. Julkaisematon väitöskirjakäsikirjoitus. Viestinnän, median ja teatterin yksikkö, Tampereen yliopisto.
- Koljonen, Vesa-Pekka (2001). *Selvitys lehtikuvausten kehittämistarpeesta osana kuvajournalismin korkeakoulutusta*. Opetusministeriö 30.9.2001.
- Kovach, Bill & Rosenstiel, Tom (2001). *The Elements of Journalism. What newspeople should know and the public should expect*. New York: Crown Publishers.
- Kukkonen, Jukka; Vuorenmäe, Tuomo-Juhani ja Hinkka, Jorma (1992). *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki.
- Kunelius, Risto (1998). *Viestinnän vallassa. Johdatusta joukkoviestinnän kysymyksiin*. Juva: WSOY.
- Laakso, Harri (2003). *Valokuvan tapahtuma*. Väitöskirja. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lintonen, Kati (2011). *Valokuvallistettu luonto. I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistämisen*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.
- Lintonen, Kati (1988). *Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, Valtion painatuskeskus.
- Lister, Martin (2007). A Sack in the Sand : Photography in the Age of Information. *Convergence* 13: 3, 251–274.
- Luostarinen, Heikki (2002). Moneksi muuntuva journalismi. Teoksessa: Perko, Touko; Salokangas, Raimo & Luostarinen, Heikki (toim.). *Median varjossa*. Jyväskylä: Mediainstituutti, Jyväskylän yliopisto, 22–29.
- Löf, Risto (2008). *Totuuden nimissä. Tieto- ja totuusnäkökulmat journalistien ammattieettisissä ohjeistoissa Suomessa vuosina 1957–2005*. Journalistiikan pro gradu -tutkielma, Viestintätieteiden laitos, Jyväskylän yliopisto.
- Markkinointi @ Mainonta* 26.9.2011. "Vuoden nuori lehtikuvaaja Aapo Huhta tekee tavanomaisesta taianomaisen". Saatavilla: <http://www.marmai.fi/uutiset/vuoden+nuori+lehtikuvaaja+aapo+huhta+tekee+tavanomaisesta+taianomaisen/a692293> (luettu 14.11.2012).
- Martin, Edwin (1991). On photographic manipulation. *Journal of Mass Media Ethics* 6: 3, 156–163.
- Mendelson, Andrew L. & Smith, Zoe C. (2006). Vision of a new state. Israel as mythologized by Robert Capa. *Journalism Studies* 7: 2, 187–211.
- Mäenpää, Jenni (2008). *Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä*. Tampere: Tampere University Press.
- Mäenpää, Jenni (2006). *Kuvan tekijät. Kuvajournalistiset käytännöt ja työprosessi sanomalehti Pohjalaisessa*. Pro gradu -tutkielma, tiedotusopin laitos, Tampereen yliopisto.
- Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2010). Imaginary dark room. Digital photo editing as a strategic ritual. *Journalism Practice* 4: 4, 454–475.
- Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2009). Lehtikuva digitaalinen murros. Teoksessa: Välvirronen, Esa (toim.). *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2007). Kuvajournalismi tiedon tuotantona. *Tiedotustutkimus* 3, 4–18.
- Mäntylä, Jorma & Karilainen, Juha (2008). Journalistietiikan kehitys Suomessa ja Euroopassa 1995–2007. *Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja*, Sarja B 49/2008.
- Newton, Julianne H. (2001). *The burden of visual truth: the role of photojournalism in mediating reality*. Mahwah (N.J.): Lawrence Erlbaum Associates Inc. Publishers.
- Nordenstreng, Kaarle (1978). *Tiedotusoppi. Johdatus yhteiskunnallisten viestintäprosessien tutkimukseen*. Helsinki: Otava. Osa kirjasta julkaistu Tampereen yliopiston tiedotusopin peruskurssin lukemistossa (2009) (toim. Nordenstreng & Ruoho).
- Onnela, Tapio (1993). Kuvaan kiinnittyvä valta. Valokuvaus tiedon ja kontrollin kentässä. *Lähikuva* 1/1993.
- Peirce, Charles Sanders (1955). *Philosophical Writings of Peirce. Selected and edited with an introduction by Justus Buchler*. New York: Dover Publications.

- Pietilä, Kauko (2008). *Journalistiprofession teoria ja käytäntö*. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen opetusmoniste D49/2008. Saatavilla: www.uta.fi/laitokset/tiedotus/opiskelu/oppimateriaalit/Journalistiprofession1.pdf (luettu 14.11.2012).
- Pietilä, Kauko (1980). Uuden journalismin tutkimus- ja kehittämisprojektistä. *Tiedotustutkimus* 3/1980. TOY ry ja Nordicom.
- Pietilä, Veikko; Malmberg, Tarmo & Nordenstreng, Kaarle (1990). Theoretical convergences and contrasts: A View from Finland. *European Journal of Communication* 5: 2–3, 165–185.
- Puustinen, Liina & Seppänen, Janne (2010). Luottamuksen kuva. Lukijoiden näkemyksiä uutiskuvien uskottavuudesta. *Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja*, sarja A 113/2010.
- Ridell, Seija (2000). Ei journalismi ole tärkeää, julkisuus on. *Tiedotustutkimus* 23: 1 *Journalismikritiikin vuosikirja*, 144–155.
- Rorty, Richard (1991). Objectivity, relativism, and truth. *Philosophical papers* 1. Cambridge University Press.
- Salgado, Susana & Strömbäck, Jesper (2011). Interpretive journalism: A review of concepts, operationalizations and key findings. *Journalism* 13: 2, 144–161.
- Salo, Merja (2000). *Imageware: Kuvajournalismi mediafuusiossa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 59. Jyväskylä: Gummerus.
- Saraste, Leena (2010). *Valokuva. Muisto, viesti, taide*. Helsinki: Musta Taide.
- Schudson, Michael (2001). The objectivity norm in American journalism. *Journalism* 2: 2, 149–170.
- Schwartz, Dona (1992). To tell the truth: Codes of objectivity in photojournalism. *Communication* 13, 95–109.
- Seppänen, Janne (2001a). *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne (2001b). *Dokumentarismien nollapiste? Esko Männikkö toden ja tulkinnan mannekiinina*. Tampereen yliopiston väitöskirjassa "Valokuvaa ei ole". Helsinki: Musta Taide, Suomen valokuvataiteen museo: Helsinki.
- Seppänen, Janne & Väliverronen, Esa (2000). Lehtikuvan luonto. Kuvan ja tekstin suhteista ympäristödiskurssissa. *Sociologia* 4/2000, 330–348.
- Sontag, Susan (1977). *On photography*. London: Allen Lane.
- Tirohl, Blu (2000). The photojournalist and the changing news image. *New Media @ Society* 2: 3, 335–352.
- Sutton, Damian (2007) Real Photography. Teoksessa: Sutton, Damian; Brind, Susan & McKenzie, Ray (toim.). *The State of the Real. Aesthetics in the digital age*. London: I.B. Tauris.
- Tuchman, Gaye (1972). Objectivity as strategic ritual: An examination of newsmen's notions of objectivity. *American Journal of Sociology* 77: 4, 660–679.
- Westerståhl, Jörgen (1983). Objective news reporting: General premises. *Communication Research* 10: 3, 403–424.
- Wheeler, Tom (2002). *Phototruth or photofiction? Ethics and media imagery in the digital age*. Lawrence Erlbaum Associates, Publishers: London.
- Zelizer, Barbie (1995). Words against images: Positioning newswork in the age of photography. Teoksessa: Hardt, Hanno & Brennen, Bonnie (toim.). *Newsworkers: Toward a history of the rank and file*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rethinking Photojournalism

The Changing Work Practices and Professionalism of Photojournalists in the Digital Age

Jenni Mäenpää

Abstract

Public service, ethics, objectivity, autonomy and immediacy are still often considered the core values of professional journalism. However, photojournalistic work has confronted historic changes since the advent of digitalization in the late 1980s. Professional photojournalists have been caught manipulating news images, video production has become a major part of news photographers' work, and newspapers freely publish photographs and videos taken by the general public.

The present article examines how news photographers negotiate these changes in photojournalistic work practices, and how they define their professional ambitions in the digital age. Photojournalists' articulations of professionalism are approached in relation to three digital innovations in photojournalism: digital photo editing, video production and user-generated images in newspapers. The empirical data consist of an online survey of and interviews with photojournalists in Finland. In the final analysis, it is suggested that the core ideals of photojournalism have to be renegotiated, because the work environment has changed drastically.

Keywords: photojournalism, news photographers, professionalism, digital photo editing, online news videos, amateur photography.

Introduction

In my opinion, a RAW file has nothing to do with reality, and I do not think you can judge the finished images and the use of Photoshop by looking at the RAW file.

(Danish photojournalist Klavs Bo Christensen, April 13, 2009)

This argument was made by a Danish photojournalist after he had been disqualified from a Picture of the Year contest because contest officials had determined that his image manipulation went too far. The decision was made by the competition judges after they had requested and seen a photographer's original RAW files on a story he submitted about Haiti (Winslow 2009). Along with the job losses that are a result of amateur photography¹, these are examples of the revolution that photojournalism has confronted in the digital age. Many changes have followed a development that started in the 1990s, when the traditional darkrooms were taken over by computerized photo editing, after which the old film cameras were replaced by digital cameras. Furthermore, this development shifted photographers more into the role of office workers than of craftsmen, which they had considered themselves to be until that time.

My hypothesis is that photojournalists of today have to reconsider their professional values when they are faced with fundamental changes in the work environment. According to Deuze (2005), the key values often associated with the ideology of journalism in elective democracies are public service, ethics, objectivity, autonomy and immediacy. Those values constitute the ways in which journalists fulfil their commitment to public service. This is closely tied to the notion of journalists being neutral, objective, fair and thus credible information providers for their audiences (*ibid.* 447).

Within photojournalism, the objectivity ideal is particularly strong. This may be explained by the special cultural status that photographs carry in modern society. Representing the outside world through photographs has the potential to be more precise than doing so through any other medium. Photographic images also have a long history of being used as evidence, even though, as Gunning (2004: 42) points out, there will always be motivation to counterfeit. For these reasons, photographs have been seen as ideal tools for news work that needs evidence to support the objectivity claim.

However, it is evident that the profession's old foundation, which was justified by the objective mediation of information, is being undermined in today's business-oriented environment. Various scholars have suggested that the objectivity norm within journalism is outdated, unattainable and undesirable (Boudana 2011; Muñoz-Torres 2012; Wien 2005). In addition, objectivity has already been widely replaced by professional subjectivity in the field of journalism (Salgado & Strömbäck 2011). Thus, professional journalists have to redefine their tasks. One solution, suggested by Pietilä (2012: 257-258), is that journalists once again bring the public into the craft, after it was exiled by journalism's insistence on objectivity. In practice, this could mean, for example, grassroots journalism that covers issues related to people's own lives, from the bottom up.

The aim of the present article is to examine what kind of professional values are articulated by photojournalists in the digital age. These values reflect the professional identity of photojournalists. This professional identity is observed in the way they understand and articulate themselves in relation to their work, and in the way they express what they want to become through their work (Eteläpelto & Vähäsantanen 2006: 26; Wiik 2010: 58). To show the changing core values of the profession, I shall concentrate on three major changes in photojournalistic work. Digital photo editing, online news videos and nonprofessional photography are scrutinized through two different empirical data sets gathered through an online survey and interviews in Finland. Hence, the article contributes to the discussion of professional ideals within photojournalism after digitalization and is concerned with two questions:

RQ1. How do photojournalists articulate their professional values in the digital age?

RQ2. What is the relationship between professional values and digital photo editing, online news videos and amateur photography?

Photojournalists and Professionalism

Many scholars have debated whether journalism is a profession or a craft (Deuze 2005; Singer 2007). The occupation does not fulfil the criteria of more traditional professions, such as law and medicine, but journalism nevertheless has many professional characteristics, such as commitment to public service and professional ethics. Consequently,

many media scholars have considered journalism a semi-profession, mostly because it is not possible to exclude amateurs from the field (Nygren & Degtereva & Pavlikova 2010: 115). Deuze (2005) has approached the journalistic occupation as an ideology rather than conceptualizing it as a profession. This primarily implies understanding journalism in terms of how journalists give meaning to their work. In this view, the professional identity of journalists is kept together by an occupational ideology of journalism. In the following section, I will discuss some aspects of the ideological values of public service, ethics, objectivity, autonomy and immediacy in relation to today's photojournalism.

In elective democracies, the ideology of journalism has historically been based on the public service ideal. Journalists share a sense of 'doing it for the public', of working as some kind of representative watchdog of the status quo in the name of the people, who buy their services (ibid. 447). For photojournalists this means, for example, transmitting honest and ethical news images for their audiences. In addition, new practices such as digital photo editing, fast online publication of photographs and videos and the use of amateur images are often justified by better public service.

On the other hand, some photojournalists see the quality of photojournalism being threatened, which deteriorates the idea of public service. This is because professional photographers believe they are consciously working to engage with readers, while the amateurs are just documenting an occurrence (Andén-Papadopoulos & Pantti 2013: 967).

The sense of ethics, both institutional ethics and photographer-centric ethics, is strong among photojournalists. However, besides the general codes of conduct usually agreed to by national journalist associations, there is no common set of ethical guidelines especially for photojournalists, nor are there standard sanctions for ethical violations. Each news organization sets its own ethical standards. In particular, photo editing is an area where the number of ethical guidelines from different media organizations has increased in recent years. The strong emphasis on ethics is evidenced in the way news organizations handle certain violations of photojournalism ethics. Well-known examples would include, for example, the news agency Reuters and the *Los Angeles Times*, news organizations that have fired photojournalists for unethical photo editing. After such an incident at Reuters, definitive guidelines were published for Reuters photographers in 2007 (Schlesinger 2007). On the other hand, photographers seem to commit themselves to ethical standards of photo editing in a stronger way than any other occupational group working in newsrooms (Mäenpää & Seppänen 2010: 460).

Photojournalism ethics are closely linked to the value of objectivity, which in the context of news photography is often synonymous with the credibility and evidential value of news images. Hence, the terms *iconicity* and *indexicality*, rooted in the study of semiotics, have often been used in defining a photograph and its evidential value. The first refers to the resemblance between the photograph and its referent, whereas the latter suggests that there is a physical connection between the two. Photographs have both of these characteristics. Photographs resemble the objects photographed and, moreover, photographs are caused by the radiated light from the object, which creates the physical connection. However, the notion of photographic indexicality has been highly debated, especially after digitalization (Cubby 2010; Doane 2008; Gunning 2004; Lister 2007). Furthermore, Åker (2012) argues that it is important to separate photographs from photography's indexical status as facts in journalism. According to him, photographic realism is instead a cultural construction that is turned into nature by written journalis-

tic texts (ibid. 327-328). Still, photojournalists are very eager to advocate the ideal of objectivity. For example, in the digital age they are renegotiating the limits of digital photo editing by referring to practices that were traditionally done in darkrooms with film editing (Mäenpää & Seppänen 2010: 471).

The value of autonomy, which usually refers to free and independent work by journalists, is faced with external pressures, as in the context of amateur news photography. Amateurs step into the field of professionals and challenge their monopoly over photojournalism. For professionals, one solution for maintaining autonomy has been to strengthen their gatekeeping role (Singer 2010). However, professionals also have other strategies regarding the use of citizen eyewitness images, such as seeing the amateur material as a resource to enhance the professional public service role (Andén-Papadopoulos & Pantti 2013).

Furthermore, internal pressures, such as the above-mentioned increased self-regulation, in visual decisions may lessen the control that individual photojournalists have over their own work. On the other hand, self-regulation strengthens their professional status. By following the norms commonly agreed upon in the field, photojournalists are able to stand out as professionals, in comparison to amateurs.

The work of journalists also involves notions of speed, fast decision-making, hastiness and working in accelerated real time (Deuze 2005: 449). The notion of immediacy, referring to the need to publish photographs and videos immediately after something newsworthy happens, has revolutionized the concept of time within photojournalism. Real-time reporting is considered highly important, even though it often requires balancing the values of immediacy and objectivity, which may lead to stretching traditional practices. For example, photo-editing decisions have to be made faster now. These decisions are negotiated by photojournalists in their daily work practices in a grey zone where the rules of conduct may sometimes be very obscure and unarticulated. Hence, photographers rely heavily on their own sense of ethics in their visual decisions (Mäenpää & Seppänen 2010).

In addition, the pressure for instant publication in a continuous news cycle has diminished the authority of any one outlet to play a gatekeeper role for published information (Singer 2005: 179). This is probably most evident in the context of amateur news images, where professionals admit there is a problem with unverified visuals (Andén-Papadopoulos & Pantti 2013: 969). These findings parallel the results of Peer and Ksiazek's (2011) study, where they compared YouTube videos to broadcast news. They found that most YouTube news videos adhere to traditional production practices such as editing techniques and audio quality, but break from common content standards such as the use of sources and fairness. Furthermore, these more relaxed content practices were rewarded with a higher number of views. Consequently, they suggest that the growing popularity of online news videos may be contributing to a breakdown of established standards in traditional media (ibid. 56).

Empirical Material and Methods

The data used in the present article have been collected from two earlier and separate research projects conducted in Finland. These versatile data bring out new information concerning the professional values of photojournalism, concentrating on the three major

changes in the work environment, even though professional aspects were not explicitly articulated during data gathering. Hence, the qualitative material of the two data sets has been reanalysed from a new angle for the purposes of the article.

The first data set (later referred to as Data 1) consists of an online survey about the limits of digital photo editing. The study was carried out in 2007-2008, when the survey was sent to 362 professionals from 32 newspapers and 19 magazines. The final outcome was 182 respondents, which makes the response rate 50 percent. The respondents were strategically sampled to get a representative sample of different types of newspapers and magazines and geographical distribution, as well as an even distribution among occupational groups among the editorial staff. The survey involved a representative sample of respondents, including photojournalists, photo editors, photo department managers, art directors, graphic designers, layout editors, journalists and photo-editing staff².

The survey consisted of 14 pairs of unaltered and altered images that were produced solely for the research project. The aim was to find out whether the respondent would accept the changes if the image was used as a news, reportage, feature or illustration photo. The images were shown as pairs of original and altered versions. With each pair of images, there was also a brief explanation of the alteration. The respondents also had an option to comment on their answers in free text fields. Along with the image pairs, there was an additional set of questions regarding the use of various editing techniques and decision-making in the editorial office (for more details, see Mäenpää & Seppänen 2010).

The second data set (Data 2) consists of 20 interviews with photojournalism professionals from 10 newspapers. They were interviewed about their respective newspapers' online video production in 2008 to 2009. The interviewees represented the biggest daily regional newspapers, in addition to one local and one financial newspaper in Finland. From each newspaper, one photographer or videographer and one manager were interviewed.

By using structured thematic questions, the study aimed to shed light on the work process, as well as the extent and the future goals of the newspaper's video production. The journalistic content and news criteria of the video production, as well as the nonprofessional contributions, were also emphasized in the interviews (Mäenpää & Männistö 2009).

For the present article, the above-mentioned materials were analysed by focusing on photojournalism professionalism. All relevant citations and comments were gathered from the interviews and surveys, and the conclusions introduced here are the result of a close reading of this material. A thematic analysis was used to separate similar respondent comments, which were then analysed for the relevance of professional norms and values.

Digital Photo Editing

Photo editing is an inseparable part of photography in the digital age. Cropping, burning and dodging have become commonplace in darkrooms, but photo editing is now more than ever being reserved for computers. Even though the basic procedures have nothing to do with photo manipulation, an overall suspicion usually surrounds all photo editing in general. The challenge is to maintain the credibility of a practice at a time when it is often heavily contested.

In the case of news photo editing, the issue of professional ethics becomes especially crucial. Photographers' references to professional status and skills can be seen as one coping mechanism in situations where they are asked to explain doubts about, for example, photographic reality. Furthermore, photojournalists aim to identify themselves as professionals of visual journalism, separate from other professionals in the newsroom and also from amateurs, who are not trained and are therefore not justified in making journalistic decisions (Williams et al. 2011: 86).

It seems to me that people who don't really understand photo editing are the ones who talk about these ethical problems. Every professional needs to understand the limits in this sense. Removing an object from an image is a totally different thing from a curves adjustment, for example. But the truth is always subjective. (Survey respondent No. 23, photographer, Data 1)

The last sentence of the citation claims that photographic truth is subjective in nature. By stating this, the respondent is referring to the fact that photography is subject to many choices made by the photographer. In this sense, news photography is far from technical recording, which is the category in which it has often been placed in the history of photojournalism (Zelizer 1995). In fact, published news photographs are the results of many journalistic decisions made by professionals, who have engaged themselves with mediating images that do not lie. Paradoxically, news photographs are valued as neutral records at the same time that they are admired as carefully crafted pictures (Schwartz 1992: 107).

This paradoxical tension puts pressure on the professionals, as they feel responsible for guaranteeing the credibility of news images. According to Fetveit (1999: 799-800), the credibility of visual representations has begun to rely more on individuals and institutions in the digital age, at a time when possibilities for digitally enhancing images are very extensive. The emphasis has therefore moved from technology towards institutions and individuals (*ibid.* 794). To cope with this pressure, photojournalists commonly use a rule of thumb: "the darkroom principle", which originated in the analogue photography period.

My own ethics are based on cropping and lighting, and everything one can do within the so-called traditional darkroom work. (Survey respondent No. 63, photographing journalist, Data 1)

In other words, the photo editing that was allowed in traditional darkrooms should also be allowed in digital editing. This is one strategy that sets limits on photo editing and allows photojournalism to maintain its objective status in the new digital environment (Mäenpää & Seppänen 2010: 471; Kobre 2004: 332).

In the context of photojournalism, professional skills as one characteristic of professionalism could mean that the photographer has mastered the technology and is able to create images that do not require heavy editing.

Photographs taken by a professional photographer do not need such excessive editing. (Survey respondent 157, photo editor, Data 1)

Respondents preferred that all possible and relevant adjustments be made before or at the moment of releasing the shutter on the camera and not afterwards on a computer. This includes, for example, choosing the right lighting, lens and focal length for the

exposure. This emphasis on editing skills also points to photojournalists' desire to be distinguished as professionals.

As for professional ethics, there seems to be a consensus among the surveyed professionals that some degree of common guidelines is needed for photo editing. However, it was found that chief editors and other managers are most willing to accept guidelines, whereas photographers and photo-editing staff are most reluctant to do so. One could argue that photojournalists, who are closer to photo editing in their daily work, rely more on their own professional ethics than on common guidelines, whereas managers would prefer to have guidelines to support their own decision-making (Mäenpää & Seppänen, 2010: 6-7). Many of the respondents also emphasized that photo editing is part of creative work and that strict rules are therefore not suitable for it.

Guidelines would feel paternalistic. ... I trust that the professionals master their field – ethically as well. (Survey respondent No. 140, photo editor, Data 1)

Online News Videos

One major turning point in photojournalistic work occurred during the period 2000-2006, when newspapers in Europe and the United States began producing video material. This has meant a dramatic change for news photographers, who have suddenly become video journalists as well. According to the interviews, there were divisions among photographers regarding how they reacted and adapted to this new form of expression in their daily work. This is closely connected to the question of how they identified themselves as photojournalists in the first place. While some were enthusiastic about the possibility of broadening their skills and finding more scope in their work, almost all the interviewed photographers had doubts about mastering both forms at once (also Singer 2004: 11). Also, some photographers clearly still identified themselves as photographers and did not want to work with moving images.

I'm a good and ambitious photographer, and I cannot shoot videos. ... I photograph in a communicative fashion, which would sound stupid on a video. As for me, I'll let the others shoot the videos, and I'll continue to do what I'm good at. (Respondent No. 6, photographer, Data 2)

Some interviewees were more positive, but they also said that it is difficult to master both still photography and video, and that it is even more challenging to combine the two during a single assignment. Hence, many photographers preferred specializing in one or the other discipline, rather than multi-skilling. In some cases, the photographers almost felt they were being forced to shoot videos, which made them feel that their professional autonomy was diminished.

On this issue, opinions were polarized between the photographers and their managers. Presumably, the managers were thinking primarily of cost efficiency for their organization, and for them multi-skilling seemed a more inviting option than seeking out trained specialists. The professional characteristics of a good videographer were listed by one interviewed manager at a newspaper's visual department:

A couple of our freelancers ... can produce an edited video clip to our server in half an hour when something important happens. In addition, they're able to take

the still images together with the video. It means that they've learned a lot about the technical aspects of how it all works best. This is not just playing around but really professional work. (Interviewee No. 11, manager, Data 2)

One thing that was common to most of the interviewed photographers was their emphasis on the need for training to incorporate video into their daily work. Education and training were considered important in order to work ambitiously, but also to stand out as professionals in comparison to amateurs using video cameras. The lack of training was cited by photographers from many different organizations, and one of them even felt that sending professional still photographers to shoot videos without proper training is an affront to their professional identity.

The fact that still photographers shoot videos (without training) is a depreciation of the professionals. Think about, for example, how the photographers feel when news editors are shooting videos with mobile phone cameras. (Respondent No. 5, photographer, Data 2)

At the time of the interviews, the practices for making online videos were largely adopted from television production. This suggests that news photographers over time will begin to identify themselves to some extent as television cameramen. Borrowing practices from television production was seen as the easiest way to cope with these new circumstances.

We don't have the routines yet for making online videos, and therefore the television type of approach is the safest at the moment. (Interviewee No. 18, manager, Data 2)

Nevertheless, identifying as broadcast professionals was strictly rejected by some of the managers in the interviews. They want to see the newspaper business, even in the online context, as separate from television, and they did not believe it would be wise to position newspapers' online videos as being in competition with television news (also Bock 2008: 174).

The fact that online video production is still establishing its position in print newsrooms indicates that photographers are not bound to the long tradition of newspaper journalism when making online videos.

It's actually fun to shoot and edit the videos, since there are many more boring tasks that one could be doing. Since it is a new thing, there are no news criteria and many-decades-long traditions working as a burden. (Interviewee No. 19, manager, Data 2)

Meanwhile, many of the photographers discussed online videos somewhat dismissively or with a suggestion of embarrassment. The interviewees did not consider their video production to be very professional, as they had invested relatively few resources in it. Hence, some of the interviewees had conflicting feelings towards online video production: it is both inspiring and unprofessional. For the photojournalists, the notion of professional videos usually involved technical aspects such as steady shooting and quality audio. Furthermore, they expressed a strong intention to learn how to shoot and edit videos professionally and how to make their online videos appear professional (see Dickinson & Bigi 2009 on television video journalists).

Amateur Photography

Especially significant has been use of eyewitness material during disasters such as the 9/11 terrorist attacks on the United States in 2001, the South Asian tsunami in 2004, the London bombings in 2005, the earthquake in Haiti in 2010 and the Japan earthquake and tsunami in 2011 (Andén-Papadopoulos & Pantti 2011: 14; Pantti & Bakker 2009: 471). During those disasters, as well as others, the critical moments have often been captured by ordinary people witnessing important news events before professional photographers have arrived on the scene. In such cases, the amateur material may have a great deal of news value and will in some cases be published in television broadcasts and on newspapers' front pages.

This naturally puts the professionals into a new situation, as amateurs with values, intentions and ethics different from their own have suddenly entered their field. In fact, one could argue that this challenges the whole idea of professionalism that is based on specific knowledge, education and ethics. Similarly, Singer (2005: 178-180) has argued that some new media forms, including weblogs, are a major challenge to journalists and their role as gatekeeper, as well as to traditional practices. This was also outlined in the Finnish interviews. One manager emphasized, for example, professionals' increased responsibility in relation to audience material.

Media give the audience the forum and at the same time watch to see that there is no law breaking or vulgarity in the material. ... It is of course a positive phenomenon, but in the Internet environment source criticism is a challenge, since the decisions have to be made quickly. In my view, it demands a certain attitude and professional skills. (Interviewee No. 19, manager, Data 2)

The above citation reveals the twofold attitude towards amateur material that many media professionals have. On one hand, it is an opportunity to open the doors for citizens to participate in news making, which enriches news coverage and saves professional resources. On the other hand, it is viewed as a threat to the credibility of journalism and also to the professional identity of journalists, including photojournalists.

However, Pantti and Bakker (2009), among others, have found that journalists' reactions serve the purpose of maintaining the boundary between professional journalists and the general public. The traditional gatekeeping role of journalists is a strong one in terms of amateur images in news media. Pantti and Bakker suggest that use of nonprofessional images could create a true opportunity for professionals and amateurs to work together, as amateur images are the only consumer-created content that is occasionally given a status similar to that which professional material enjoys. However, these collaborations may be questionable because amateur visual material tends to be heavily screened in the news media (ibid. 485-486). More broadly, gatekeeping and control over decision-making in relation to audience material have also been noted in the research literature on participatory journalism as a whole (Domingo et al. 2008; Hermida & Thurman 2008; Singer 2010; Williams et al. 2011).

It is nevertheless important to note that not all of the visual material provided by amateurs causes problems for photojournalists' sense of professional identity. Their professionalism may be challenged only by newsworthy images produced by the public. So-called 'hard news' material represents what newspapers are most actively seeking out, but it is seldom offered by amateurs. Instead of breaking-news images, the largest

category of amateur images offered to the news media are ‘soft’ or non-news material such as everyday life content or nature and weather-related photography (Pantti & Bakker 2009: 478). This is most often the case in local newspapers that do not even aim to cover national, let alone global, news events. At the local level, collaboration between the newspaper and citizens may strengthen the local community and citizens’ commitment to the local news provider. However, in non-news situations, the gatekeeper role and the boundary between amateurs and professionals are still made very explicit by the professionals.

We are establishing a local YouTube for publishing citizen videos from, for example, local sports events. However, I consider it important that those be published on their own Web page in order to separate the journalistic content from the material produced by citizens. (Interviewee No. 1, chief editor, Data 2)

Because this statement emphasizes professionals’ need to keep amateur content separate from journalistic content, it could also be interpreted as a certain ritual of transparency. For example, this kind of attitude allows media organizations to publish unverified material and meanwhile protect their professional authority (Karlsson 2010; Pantti & Andén-Papadopoulos 2011). In other words, to restore the veracity of amateur material, journalists can impose the necessary frameworks or narratives on such amateurism and thus legitimize the content as journalistically relevant (Sjøvaag 2011: 84; on ethics and user-generated content, see also Ottosen & Krumsvik 2012).

Even though protecting professional authority is considered important, some photojournalists are quite freely welcoming the use of amateur photography to complement their visual coverage and save professionals’ time for more journalistically ambitious tasks.

I would be happy if most of the car accidents and coverage of local events would be taken care of by the audience material in the future. That would leave journalists more time to do their work professionally. (Interviewee No. 13, videographer, Data 2)

In his statement, the interviewee seems to be willing to assign quite crucial tasks to non-professionals, such as coverage of local events and accidents. However, in many cases the visual material from amateurs has special characteristics as compared to professional imagery. It possesses a certain feeling of authenticity and, in some cases, intimacy that is a consequence of the lack of elegance in non-professional images (Andén-Papadopoulos & Pantti 2011: 12; Murray 2008: 160). An example was given by one newspaper’s editor-in-chief:

Recently, we had an occasion at a local gas station, where a scooter was set on fire. One passer-by sent us a video of it. The quality of the material was very poor, but it attracted many viewers. It actually brings in the dramatic aspects, when the image is unfocused and moves back and forth. (Interviewee No. 1, chief editor, Data 2)

The strong reality effect of grainy and unfocused amateur images has even been used as a reason to prefer them over professional photography. This has led some news organizations to regularly search for newsworthy amateur images from photo blogs on the Internet (Pantti & Bakker 2009: 482–483). Furthermore, many citizens, especially during disasters, have created photo-sharing groups on social media websites, such as

Flickr, that allow members to store, sort, search and share photos via the Internet. It is now common for formal disaster-response agencies to request eyewitness photos. Mainstream media are already starting to use this material to their advantage with services like Yahoo!'s You Witness News and CNN's I-Report (Liu et al. 2008).

Discussion

Many of the changes in photojournalists' professional identity are occurring in the wider context of journalism in general. For example, the digitalization of journalistic texts, sound and images has made all journalistic content more vulnerable to copying, editing and sharing than ever before. Furthermore, the pressures of convergence affect other newsroom workers in addition to photojournalists (Avilés et al. 2004). Finally, all forms of user-generated content, including photographs, are utilized by the media in a variety of ways (Domingo et al. 2008).

By intentionally focusing on photojournalism, I have approached the work of photojournalists through three central changes that have become a part of their work since the advent of digitalization. Digital photo editing, newspapers' online video production and amateur photography have all played a role in reshaping photojournalists' professional identity. The questions proposed at the beginning of the present article were concerned with the way today's photojournalists see themselves in relation to their work. I have explored the concept of professional identity for photojournalists by looking at the journalistic ideological values listed by Deuze (2005) in relation to these three innovations in photojournalism.

My assumption when analysing the empirical data is that the professional values of photojournalists are constantly renegotiated in their daily work practices because their work environment has changed drastically. One clear example of the ongoing renegotiation of the professional values of objectivity and ethics is the practice of merging darkroom work methods with digital photo editing. Photojournalists have strongly identified themselves with the guaranteed trustworthiness of the images they produce. By referring to the old practices from the film period, they are able to maintain their "objective" status in the digital environment.

Photojournalists rely on their education, professional skills and ethical codes when they defend their decisions concerning, for example, photo editing or when they act as gatekeepers for amateur imagery published in newspapers. Many of these decisions are justified by their perceived public service role and their aim to engage with the audience. Meanwhile, they admit that truthfulness in photojournalism is subjective. Hence, we have a paradoxical tension between the subjective photojournalist and journalism's objectivity claim, a tension that influences the core of professional news photojournalism. In view of this, the photojournalist's tool, the camera, represents incorruptible objectivity, whereas the photojournalist as a human being may want to distort the 'facts' using his or her photographs. Professional ethics are therefore essential to photojournalistic professionalism, and photojournalists build their professional identity on their ethical integrity. Furthermore, they control the tension by creating new ethical codes of practice and by relying on certain ritualistic procedures that help maintain the status quo.

The value of the autonomous professional is also challenged in many ways in the digital age's converged newsrooms. For example, internal pressures regarding video pro-

duction by newspapers are seen in the polarized opinions about multi-skilling expressed by photographers and their managers. Managers prefer multi-skilled staff, whereas the majority of photographers consider multi-skilling a threat to their professional identity. Forced to work with inadequate skills and time limits, professionals may seem like amateurs. This makes it impossible for them to be distinguished as professionals. Consequently, some photojournalists see their autonomy as having been weakened. Ultimately, it comes down to photojournalists' need to be autonomous and to tell the stories they want through photographs and videos (Deuze 2005; Singer 2004).

Real-time reporting in the continuous news cycle has affected the value of immediacy and created new practices, such as wider utilization of user-generated content. New services, such as the Swedish-based live video service Bambuser, are examples of this. It allows users to capture, share and watch live video through mobile phones and computers. This service is used by some media organizations, such as The Associated Press, and it was central in using video material from the Arab Spring, starting in 2010, and the war in Syria, since 2011. Regarding the verification of the material, the AP assures on its website that all video shared has been verified by social media specialists before being shared with a global audience via the worldwide network of its broadcasters. The AP therefore provides a fresh example of a reorientation in which traditional journalistic values such as autonomy and objectivity are merged with the contemporary networked society and the utilization of user-generated content. It seems that this reorientation is not contradictory to, but rather reshapes and complements traditional news values.

The article has suggested that a renegotiation of photojournalists' professional values is ongoing and inevitable in the changing media environment. Of course, the study has several limitations. The two data sets used were originally gathered for the purpose of studying newsroom practices rather than professional values. Nonetheless, this rich empirical material includes interesting evidence that suggests change in these professional values. The findings are also in line with what others have found (Andén-Papadopoulos & Pantti 2013; Singer 2010; Singer 2007). More empirical research is needed to systematically explore the many factors that influence photojournalists' professional values.

Notes

1. For example CNN in 2011. www.mediabistro.com/tvnewser/dozens-of-jobs-cut-at-cnn-new-york-atlanta-washington-dc-miami-la-staffers-pink-slipped_b97876 (Accessed Oct 17th 2013.)
2. Distribution of the occupational groups in the data 1: photographers and photographing reporters (25%), managers (16%), photo editing staff (15%), journalists (15%), chief editors (11%), photo editors (6%), graphic designers (6%), art directors (4%) and layout editors (3%).

References

- Åker, P. (2012) Photography, objectivity and the modern newspaper. Back to the artist. *Journalism studies*, 13(3): 325-339.
- Andén-Papadopoulos, K. & Pantti, M. (2013) Re-imagining crisis reporting: Professional ideology of journalists and citizen eyewitness images. *Journalism*, 14(7), 960-977.
- Andén-Papadopoulos, K. & Pantti, M., eds. (2011) *Amateur images and global news*. Bristol: Intellect.
- Avilés, J.A. García & León, B. & Sanders, K. & Harrison, J. (2004) Journalists at Digital Television Newsrooms in Britain and Spain: workflow and multi-skilling in a competitive environment. *Journalism Studies*, 5(1): 87-100.
- Bock, M.A. (2008) Together in the Scrum. *Practicing News Photography for Television, Print and Broadband. Visual Communication Quarterly*, Vol. 15: 169-179.

- Boudana, S. (2011) A definition of journalistic objectivity as a performance. *Media, Culture & Society* 33(3): 385-398.
- Cubby, D. (2010) Within an illustrated box: ontology of a photography in demise. An extract from the exegesis Photography: the dominant aesthetic. *Global Media Journal – Australian Edition*, 4(2): 1-10.
- Deuze, M. (2005) What is journalism? Professional identity and ideology of journalists reconsidered. *Journalism* 6(4): 442-464.
- Dickinson, R. & Bigi, H. (2009) The Swiss video journalist. Issues of agency and autonomy in news production. *Journalism*, 10(4): 509-526.
- Doane, Mary Ann (2008) Indexicality and the concept of medium specificity. In Robin Kelsey & Blake Stimson (eds.), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Mass: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Domingo, D. & Quandt, T. & Heinonen, A. & Paulussen, S. & Singer, J. & Vujnovic, M. (2008) Participatory journalism practices in the media and beyond. An international comparative study of initiatives in online newspapers. *Journalism Practice* 2(3): 326-342.
- Eteläpelto, A. & Vähäsantanen, K. (2006) Ammatillinen identiteetti persoonallisena ja sosiaalisena konstruktiona. [Professional identity as a personal and social construction] In A. Eteläpelto & J. Onnismaa (eds.) *Ammatillisuus ja ammatillinen kasvu*. [Professionalism and professional growth.] Aikuiskasvatuksen 46. vuosikirja. Kansanvalistusseura ja Aikuiskasvatuksen Tutkimusseura. Vantaa.
- Fetveit, A. (1999) Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture? *Media, Culture & Society*, Vol. 21: 787-804.
- Gunning, T. (2004) What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs. *Nordicom Review* 1-2: 39-49.
- Hermida, A. & Thurman, N. (2008) A clash of cultures. The integration of user-generated content within professional journalistic frameworks at British newspaper websites. *Journalism Practice*, 2(3): 343-356.
- Karlsson, M. (2010) Rituals of transparency. Evaluating online news outlets' uses of transparency rituals in the United States, United Kingdom and Sweden. *Journalism Studies*, 11(4): 535-545.
- Kobré, K. (2004) *Photojournalism: the Professional's Approach*. Burlington: Focal Press.
- Lister, M. (2007) A Sack in the Sand: Photography in the Age of Information. *Convergence*, 13(3): 251-274.
- Liu, S.B. & Palen, L. & Sutton, J. & Hughes, A.L. & Vieweg, S. (2008) In Search of the Bigger Picture: The Emergent Role of On-Line Photo Sharing in Times of Disaster. In F. Fiedrich and B. van de Walle (eds.) *Proceedings of the 5th International ISCRAM Conference – Washington, DC, USA, May 2008*.
- Muños-Torres, J.R. (2012) Truth and objectivity in journalism. Anatomy of an endless misunderstanding. *Journalism Studies* 13(4), 566-582.
- Murray, S. (2008) Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics. *Journal of Visual Culture* 7(2): 147-163.
- Mäenpää, J. & Männistö, A. (2009) Kun kaikki videoivat kaikkea. Liikkuva kuva sanomalehden sivuilla. [When all video all. Moving image in a newspaper.] *Publications of the Department of Journalism and Mass Communication*, Series B 53 / 2009, University of Tampere.
- Mäenpää, J. & Seppänen, J. (2010) Imaginary dark room. Digital photo editing as a strategic ritual. *Journalism Practice* 4(4): 454-475.
- Nygren, G. & Degtereva, E. & Pavlikova, M. (2010) Tomorrow's Journalists. Trends in the development of the journalistic profession as seen by Swedish and Russian students. *Nordicom Review* 31(2): 113-133.
- Ottosen, R. & Krumsvik, A.H. (2012) Digital challenges on the Norwegian media scene. *Nordicom Review* 33(2): 43-55.
- Pantti, M. & Andén-Papadopoulos, K. (2011) Transparency and trustworthiness: Strategies for incorporating amateur photography into news discourse. In Andén-Papadopoulos, K. & Pantti, M. (eds.), *Amateur images and global news*. Bristol: Intellect.
- Pantti, M. & Bakker, P. (2009) Misfortunes, memories and sunsets. Non-professional images in Dutch news media. *International Journal of cultural studies* 12(5): 471-489.
- Peer, L. & Ksiazek, T.B. (2011) YouTube and the challenge to journalism. New standards for news videos online. *Journalism Studies*, 12(1): 45-63.
- Pietilä, K. (2012) Professional journalism: An intermediary social practice. In J. Herkman, T. Hujanen & P. Oinonen (eds.) *Intermediality and media change*. Tampere: Tampere University Press.
- Salgado, S. & Strömbäck, J. (2011) Interpretive journalism: A review of concepts, operationalizations and key findings. *Journalism* 13(2): 144-161.
- Schlesinger, D. (2007) *The use of Photoshop*. <http://blogs.reuters.com/blog/archives/4327> (Accessed Oct. 17th 2013.)
- Schwartz, D. (1992) To tell the truth: Codes of objectivity in photojournalism. *Communication*, Vol. 13: 95-109.
- Singer, J.B. (2010) Quality control. Perceived effects of user-generated content on newsroom norms, values and routines. *Journalism Practice*, 4(2): 127-142.
- Singer, J.B. (2007) Contested autonomy. Professional and popular claims on journalistic norms. *Journalism Studies*, 8(1): 79-95.

- Singer, J.B. (2005) The political J-blogger. 'Normalizing' a new media form to fit old norms and practices. *Journalism*, 6(2): 173-198.
- Singer, J.B. (2004) Strange bedfellows? The diffusion of convergence in four news organizations. *Journalism Studies* 5(1): 3-18.
- Sjøvaag, H. (2011) Amateur images and journalistic authority. In Andén-Papadopoulos, Kari & Pantti, Mervi, (eds.), *Amateur images and global news*. Bristol: Intellect.
- Zelizer, B. (1995) Words against images. Positioning newswork in the age of photography. In Hanno Hardt & Bonnie Brennen (eds.), *Newsworkers. Toward a history of the rank and file*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wien, C. (2005) Defining Objectivity within Journalism. An Overview. *Nordicom Review* 2/2005: 3-15.
- Wiik, J. (2010) *Journalism in Transition. The Professional Identity of Swedish Journalists*. Doctoral Thesis. Department of Journalism, Media and Communication, University of Gothenburg, Sweden.
- Williams, A. & Wardle, C. & Wahl-Jorgensen, K. (2011) "Have they got news for us?" Audience revolution or business as usual at the BBC? *Journalism Practice*, 5(1): 85-99.
- Winslow, D.R. (2009) "Danish Photoshop Debate Leads To Disqualification". News Photographer magazine. <https://www.nppa.org/news/811> (Accessed Oct. 17th 2013).

KUVAJOURNALISMI TIEDON TUOTANTONA

Artikkelissa käsitellään empiirisen aineiston avulla objektiivisen lehtikuvan paradoksia, jossa kuvien myönnetään olevan aina-jo-käsiteltyjä, mutta samalla puolustetaan niiden käsittelemättömyyttä ja autenttisuutta. Tuorein esimerkki tulee Reutersilta, joka irtisanoi kuvaajan elokuussa 2006 kuvankäsittelyn vuoksi ja julkaisi sen jälkeen tiukat kuvankäsittelyä koskevat ohjeet.

Artikkelissa sovelletaan Michel Foucault'n tematisointeja tiedon ja vallan välisistä suhteista, ja kytketään niitä yhteen journalistisiin käytäntöihin liittyvän tutkimusperinteen kanssa. Artikkelissa vastataan siihen, millä tavoin käsitys objektiivisuudesta rakentuu kuvajournalistisissa käytännöissä ja toiseksi, miten objektiivisuus voidaan ymmärtää tiedon tuotannoksi Foucault'n teoretisointien valossa.

Vuoden 2006 elokuun alkupuolella uutistoimisto Reuters ilmoitti, ettei enää tarvitse freelancekuvaaja Adnan Hajjin palveluksia. Hajj oli erehtynyt dramaatisoimaan ottamaansa uutiskuvaa tavalla, joka ei sopinut hänen toimeksiantajansa kuvankäsittelystandardeihin. Itse käsittely ei ollut kovin dramaattinen. Kuvaaja oli monistanut kuvan savupilviä kuvankäsittelyohjelman avulla, vieläpä kohtuullisen kömpelösti. Otos oli kuitenkin poliittisesti kuumasta aiheesta, Israelin ilmavoimien tuhoamasta Beirutista.

Tapaus Hajj ei ole mitenkään ainutlaatuinen. Digitaalisen kuvankäsittelyn yleistymisen 1980-luvun lopulta lähtien on nostattanut jatkuvasti esiin kysymystä kuvajournalistisen esityksen uskottavuudesta (ks. esim. Lowrey 1998; Kobre 2004, 328–333; Seppänen 2005, 131). Lehtikuvan käsittelyn problematiikan nouseminen erityisen vahvasti esiin digitaalisen kuvankäsittelyn aikakaudella ei merkitse kuitenkaan sitä, että kuvia välttämättä muunneltaisiin aikaisempaa enemmän. Wilson Lowrey (1998) on osoittanut, kuinka suruttomasti lehtikuvia käsiteltiin modernin kuvajournalismin alkuaikoina 1920–1930-luvuilla. Myös tuolloin keskusteltiin – tosin hieman eri rekisterissä kuin nykyään – journalistisen kuvankäsittelyn rajoista ja myös mahdollisuuksista. Itse asiassa normi ”käsittelemättömästä” lehtikuvasta nousi esiin hiljalleen vasta kuvajournalismin vakiintumisen myötä 1930-luvulta lähtien.

On selvää, että objektiivia, tarkennusta, rajausta ja kuvakulmaa vaihtamalla kuvaaja voi valita todellisuudesta juuri sellaiseen siivun, minkä haluaa ja mihin hänen ammattitaitonsa riittää. Salamalla voi nostaa esiin ja peittää. Kuvatoi-

mittajat ja graafikot rakentavat kuville konteksteja, jotka vaikuttavat niiden merkityksiin joskus enemmän kuin rajuinkaan kuvankäsittely. Tästä huolimatta lehtikuvan objektiivisuus on ideaali, josta pidetään kiinni, ja joka aina silloin tällöin ponnahtaa näkyville kiistoina ja jopa kuvaajien potkuina. Lehtikuva elää siis paradoksissa ja kenties myös paradoksista: sen myönnetään olevan aina-jo-käsitelty, mutta samalla puolustetaan sen käsittelemättömyyttä ja lahjomattomuutta.

Paradoksi tekee ongelmasta kiehtovan ja samalla osoittaa sen, kuinka kiistoissa lehtivalokuvan objektiivisuudesta työestetään ainakin yhtä paljon valokuvan suhdetta journalistisiin käytäntöihin kuin sen suhdetta esittämäänsä todellisuuteen. Itse asiassa – Dona Schwartzin (1992) käsitettä käyttäaksemme – kyse on lehtikuvauksen *objektiivisuuden koodien* rakentumisesta journalistisissa käytännöissä ja koulutuksessa. Nämä koodistot ovat historiallisesti muuttuvia ja rakentuvat erilaisissa diskursiivisissa kentissä: debateissa kuvankäsittelyn rajoista, kuvajournalismin oppikirjoissa, ammattilaisten asenteissa ja keskusteluissa. Kuvankäsittelyn koodistot voidaan hyvin rinnastaa Gaye Tuchmanin (1972) jo 1970-luvun alussa esiin tuomiin uutistyön *strategisiin rituaaleihin*, toimintatapoihin, joihin nojautumalla journalistit voivat hyvällä omalla tunnolla todeta tekevänsä tosiasioihin pohjautuvaa journalismia.

Sekä Tuchmanin että Schwartzin ajatukset objektiivisuuden tuottamisesta nivoutuvat puolestaan Michel Foucault'n (esim. 1986, 131–132) ajatuksiin tiedon ja vallan välisistä suhteista. Foucault'laisesta näkökulmasta kuvajournalismia voidaan hyvin pitää yhtenä tiedon tuotannon alueena, jossa jatkuvasti työestetään – tiedostetusti tai tiedostamatta – kysymystä siitä, millainen on oikea kuva todellisuudesta. Tämän tiedon tuottamiseen sovelletaan erilaisia rituaaleja, koodistoja ja säännöstöjä: tuoreimpana esimerkkinä Reutersin hyvin yksityiskohtaiset ohjeet siitä, millä tavoin uutiskuvia saa käsitellä (ks. Schlesinger 2007). Valta näkyy näissä rituaaleissa muun muassa siinä, miten julkaisukelpoisen ja ”hyvän” lehtikuvan rajat määrittävät, mikä puolestaan vaikuttaa siihen, millä tavoin näkyvän ja näkymättömän raja (vrt. Foucault 1980) julkisuudessa muotoutuu.

Kun kuvajournalismin objektiivisuutta työestetään journalismin arjessa, sen analysoiminen journalististen käytäntöjen tasolla on luonteva ratkaisu. Tällaista tutkimusta on kuitenkin tehty hyvin vähän. Wilson Lowrey (2003; 1999; 2002) on kartoittanut sitä, millä tavoin uutishuoneen eri ammattiryhmät suhtautuvat lehtikuvan digitaaliseen manipuloimiseen. Shiela Reaves (1992) on tutkinut aikakauslehtien ja sanomalehtien digitaalisen kuvankäsittelyn käytäntöjä. Edgar Huang (2001) on Reavesin menetelmää käyttäen tutkinut digitaalisen kuvankäsittelyn käytäntöjä lehden lukijoiden näkökulmasta. Suomessa kuvajournalistisia käytäntöjä ovat analysoineet muun muassa Kari Koljonen (2004) ja toinen tämän artikkelin kirjoittajista, Jenni Mäenpää (2006).

Tässä artikkelissa nostamme esiin yhtymäkohtia Foucault'n tiedon tuottamisen ja Tuchmanin objektiivisuuden rituaalien välillä ja sovitamme niitä yhteen empiirisen haastatteluaineiston kanssa (ks. Mäenpää 2006). Aineisto on osa laajempaa pro gradu -työssä analysoitua haastattelumateriaalia, joka sisältää maakuntalehden kuvajournalistiseen työprosessiin osallistuvien työntekijöiden näkemyksiä lehtikuvista ja toimitustyön käytännöistä. Artikkelia varten aineistosta on poimittu erikseen kaikki luonnehdinnat, jotka koskevat lehtikuvan objektiivisuutta. Näin tarkasteltavaksi valittua ”objektiivisuuspuhetta” on ana-

lysoitu teemoittelun ja kehysanalyysin (ks. esim. Välvirronen 1996; Karvonen 2000) avulla. Aineiston pohjalta muotoiltujen kolmen tulkintakehyksen avulla jäsenämme puhetta lehtikuvan objektiivisuudesta. Tältä pohjalta muodostetut keskeiset tutkimusongelmamme ovat seuraavat:

- A. Millä tavoin käsitys objektiivisuudesta rakentuu kuvajournalistisissa käytännöissä?
- B. Miten mainittu objektiivisuus voidaan ymmärtää tiedon tuotannoksi Michel Foucault'n teoretisointien valossa?

TEORETTISET LÄHTÖKOHDAT JA AINEISTO

Teoreettisena lähtökohtanamme ovat Foucault'n käsitykset tiedon ja vallan suhteista. Hänen ajatuksiaan on käytetty aikaisemminkin valokuvan tutkimiseen (Sekula 1986; Tagg 1988; Tuori 2001). Sen sijaan kuvajournalismin analysoimiseen ranskalaisteoreetikkoa ei ole tiettävästi aikaisemmin sovellettu (poikkeuksena Seppänen 2005).

Foucault'n hahmotuksia vallasta on usein pidetty epäselvinä, koska hän ei suostu kovinkaan konkreettisesti kuvaamaan käsitteen merkityksiä, vaikka luonnehtiikin sitä monesta suunnasta (Foucault 1980, 155–290; 1982; 1986, 109–165; 1998, 70–72). Hänen valta-analyysinsä myös kytkeytyvät historialliseen tutkimukseen, jonka kohteina ovat muun muassa ihmistieteiden ja pakko-laitosten ”arkeologia” ja ”genealogia”. Näistä syistä Foucault'n soveltaminen synkronisesti tämän päivän empiirisen tutkimuksen tarpeisiin ei ole lainkaan ongelmatonta (vrt. esim. Kendall & Wickham 1999). Tähän problematiikkaan ei nyt ole mahdollista paneutua. Sen enempiä emme puutu Foucault'n jälkeiseen valta-keskusteluun, joka on tietenkin avautunut tavattoman moneen suuntaan (ks. esim. Hindess 1996; Haugaard 1997). Sen sijaan käytämme foucault'laisia tematisointeja vallasta ja tulkitsemme niiden avulla aineistostamme esiin tulevia jäsennyksiä kuvajournalismin objektiivisuudesta.

Foucault'n kirjoituksista voidaan erottaa kolme vallan muotoa (Hélen 1994, 278–279, 284–290). Ensimmäistä voidaan kutsua *repressiivis-ekslusiiviseksi* vallaksi, joka perustuu fyysiseen väkivaltaan tai sillä uhkaamiseen. Tämä vallan muoto konkretisoituu despoottiin, hallitsijaan tai vaikkapa modernin valtion väkivaltakoneistoon. Toista vallan muotoa voidaan kutsua *normatiivisesti integroivaksi* vallaksi. Myös se perustuu pakkoon tai sillä uhkaamiseen, mutta kyseessä on hienovaraisempi tekniikka, jolla ihmisruumis ja mieli saadaan toimimaan tiettyjen normien mukaan. Konkreettinen esimerkki voisi olla vaikkapa erilaiset instituutiot, jotka kielloin ja rajoituksin saavat toimijoissa aikaiseksi tiettyjä vaikutuksia: koulu, sairaala, armeija. Kolmas vallan muoto on nimeltään *strategisesti integroiva* valta, joka viittaa enemmän subjektuuden muotoutumiseen erilaisissa käytännöissä vuorovaikutuksessa toisten ihmisten ja sosiaalisten normien kanssa. Näkökulma on siis subjektissa, joka sosiaalistuu ”vapaaehtoisesti” yhteiskunnan tai instituutioiden normeihin. Vallan muotojen erottelu on tietenkin analyttinen ja eri muodot voivat lomittua toisiinsa.

Normatiivisen ja myös strategisesti integroivan vallan yksi keskeinen piirre on tiedon ja vallan kietoutuminen toisiinsa. Esimerkiksi psykiatrian ja lääketieteen käytännöissä patologiset tapaukset erotetaan normaaleista ennalta määritelty-

jen kriteereiden perusteella. Tämä kriteeristö perustuu tieteenalan tuottamaan tietoon, joka tietomuotona auktorisoi tehdyt tulkinnat ja määrittelee toimijoiden diskursiivisia asemia. Tämä asemien muotoutuminen koskee siis yhtä lailla tiedon kohteita kuin sen tuottajakin. Tietoa tuotetaan ja kierrätetään monissa muissakin instituutioissa, ja Foucault puhuu – viitaten ironiseen sävyyn klassiseen poliittiseen taloustieteeseen – totuuden ”poliittisesta taloustieteestä” ja tiivistää ”totuuden” (1986, 131–132) merkitykset viiteen piirteeseen:

- se painottuu tieteelliseen diskurssiin, instituutioihin ja käytäntöihin.
- siitä kamppaillaan ja kiistellään.
- sitä kulutetaan monin tavoin ja kierrätetään eri instituutioissa.
- sen tuotantoa kontrolloivat muutamat suuret poliittiset ja taloudelliset toimijat, kuten yliopisto, armeija, media.
- se on poliittisten debattien, vastakkainasettelujen ja ideologisten taistelujen tanner.

Määritelmistä on helppo huomata, että todeksi määritelty tieto on valuuttaa, joka muodostuu ja jota käytetään eri tavoin yhteiskunnan eri areenoilla. Voidaan siis sanoa, että iskulause ”tieto on valtaa” korostaa yhtä, mutta vain yhtä tiedon ja vallan välistä suhdetta. Foucault’n katsannossa ”totuus” ei viittaa millään yksiselitteisellä tavalla representaation ja todellisuuden väliseen suhteeseen, vaan representaation rakentumiseen ”totuuden poliittisen talouden alueella”. Oikeastaan parempi olisikin puhua niistä normeista ja ehdoista, joiden vallitessa *legitiimi* ja *käyttökelpoinen tieto* yhteiskunnassa tuotetaan. Tiedon tuotanto on nimenomaan normien ohjaamaa inhimillistä toimintaa: valta näkyy siinä, millaisin proseduurein tosi ja epätosi tai tietämisen arvoinen ja arvoton erotetaan toisistaan (Foucault 1986, 132).¹

Foucault’n käsitys tiedon ja vallan suhteista voidaan rinnastaa Gaye Tuchmanin ajatuksiin journalismin objektiivisuudesta. Klassisessa artikkelissaan ”Objectivity as Strategic Ritual” Tuchman (1972) raportoi – osallistuvaan havainnointiin perustuen – uutistyön rituaaleista, joiden avulla pidetään huolta siitä, että objektiivisuuden vaade täyttyy. Tällaisia ovat esimerkiksi suorien sitaattien ja uutisen kärkeä vahvistavan todistusaineiston käyttö, vastakkaisten näkökulmien esittäminen ja uutisen rakentaminen kertomukseksi, jossa tärkeät asiat ovat ensimmäisinä. Myös luotettavaksi havaittujen lähteiden käyttö ja uutisen vakiintuneet käsittelytavat auttavat ylläpitämään objektiivisuuden vaikutelmaa. Toisin sanoen tietyt rituaalit takaavat ja määrittelevät pätevän ja oikean tiedon ehtoja. Foucault’a ja Tuchmania yhdistää myös konstruktivistinen ote: kumpikaan ei ole varsinaisesti kiinnostunut siitä, onko tieto pätevää tai objektiivista, vaan siitä, millaisten proseduurien kautta tällainen vaikutelma kyetään legitimoimaan.

Objektiivisuuden rituaalit ovat tietenkin käytäntöjä, joihin subjektin täytyy jollain tavoin sopeutua. Tällöin objektiivisen journalismin strategiat ovat myös journalistin subjektin tuottamisen strategioita. Niissä subjektius nivoutuu yhteen tiedon tuotannon ja sitä määrittelevien rituaalien kanssa. Tämä on journalismissa toimivan vallan yksi keskeinen piirre.

Vallan ja objektiivisuuden rituaalien ohella artikkelimme painopiste liittyy luonnollisesti journalistien työkäytäntöjen tutkimukseen. Tällöin voidaan selvittää esimerkiksi sitä, millaiset asiat rajoittavat ammattilaisten työtä ja min-

käläisiä intentioita he liittävät tuottamiinsa kuviin ja teksteihin. Ammattilaiset työskentelevät toisaalta rajoittavien ja vakiintuneiden historiallisten käytäntöjen varassa, toisaalta heillä on ainakin periaatteessa mahdollisuus vaikuttaa käsitteisiimme esimerkiksi sukupuolirooleista. (Devereux 2003, 76–77.) Tuotannon tutkimuksessa voidaan erottaa erilaisia painotuksia sen perusteella, mille institutionaaliselle tasolle tutkimus keskittyy (Cottle 2003). Mikrotasolla kiinnostuksen kohteina ovat esimerkiksi työntekijöiden suhteet kollegoihin, teknologiaan ja ulkopuolisiin tahoihin, välitasolla organisaatiokulttuuri ja johtamistrategiat ja makrotasolla lait ja sekä paikallinen että globaali teknologia- ja kilpailumapiiri.

Tämän artikkelin kannalta mielenkiintoisimman näkökulman avaa journalistien työkäytäntöjen mikrotason tutkimus, jota on eri muodoissaan tehty 1950-luvulta lähtien. Valotusta ovat saaneet niin uutishuoneen sosiaalinen kontrolli (Breed 1997), työrutiinien ja byrokratian vaikutus juttujen kokoamiseen (Sigal 1999) ja odottamattomien uutistapahtumien sulautuminen osaksi toimituksellista rutiinia (Tuchman 1997). Uutistyon objektiivisuuden rituaalien ja myös tämän artikkelin kannalta keskeinen teoreettinen näkökulma nojautuu edellä mainittuun Tuchmanin klassikkotekstiin. Myös Timothy Gleasonin (1998) tutkimus kuvajournalismin muodoista on tulkinnoissamme tärkeällä sijalla.

Näistä teoreettisista asetelmista alun tutkimuskysymyksiin vastaaminen vaatii empiiristä paneutumista journalismin – tässä tapauksessa kuvajournalismin – toimituksellisten käytäntöjen tutkimiseen. Vallan toiminta kuvajournalistissa käytännöissä muotoutuu monin tavoin kuvajournalististen esitysten tuotantoon osallistuvien toiminnassa, puheissa ja sijoittumisessa tilaan toimituksellisen organisaation sisällä. Tässä yhteydessä ei ole mahdollista kartoittaa kuvajournalistisen prosessin toiminnan dynamiikkaa osallistuvan havainnoinnin avulla (vrt. Koljonen 2004). Sen sijaan keskeinen aineistomme muotoutuu toimijoiden haastatteluista.

Alkuperäinen aineisto kerättiin teemahaastattelumenetelmällä maakuntalehti *Pohjalaisessa* keväällä ja syksyllä 2005. Haastatteluihin osallistui yhteensä 14 lehden kuvajournalistiseen työhön osallistuvaa työntekijää. Aineistoa on aikaisemmin analysoitu pro gradu -työssä laadullisesti useiden eri teemojen kautta (Mäenpää 2006). Varsinainen aineisto muodostuu kaikista niistä lehtikuvan objektiivisuuden luonnehdinnoista, joita haastateltavat käyttivät alkuperäisessä aineistossa. Tätä artikkelia varten nämä luonnehdinnat on koottu omaksi aineistokseen, jonka laajuus on noin 20 liuskaa. Aineistosta olemme hahmottaneet keskeiset lehtikuvan objektiivisuuteen liittyvät tulkintakehykset. Kehysten yläotsikkona on objektiivisuus, jota kaikkien kehysten sisällä tarkastellaan eri näkökulmista. Kehykset ovat ammattilaisten puheen sisällä olevia diskursseja, joissa perustellaan ja määritellään hyvää kuvajournalismia.

Olemme erottaneet puheesta kolme diskurssia sen mukaan, mihin vetoamalla objektiivisuutta milloinkin perusteellaan. Nämä diskurssit tai kehykset, joille olemme antaneet nimet ”kamera”, ”taide” ja ”pimiösäntö”, ovat kuvajournalistien kesken yleisesti jaettuina jäsennyksiä.

”Kamera” viittaa puheeseen, jossa pohditaan lehtivalokuvaa todellisuuden lahjomattomana kuvaajana viittaamalla – suoraan tai epäsuorasti – valokuvaan kamerakuvana. Toisin sanoen indeksisenä merkinä, joka metonymisesti edustaa kokonaisuutta. Kehys ”taide” viittaa jäsennyksiin, jossa kuvajournalismin objektiivisuutta artikuloidaan suhteessa taiteeseen. ”Pimiösäntö” puoles-

taan viittaa analogisen ajan normeihin, joita kuvien käsittelemisessä noudetaan digitaalisen kuvan aikakaudella. Kehykset tietenkin lomittuvat toisiinsa ja vaikuttavat siihen, millä tavoin ajatus kuvajournalismista tiedon tuotantona jäsentyy aineistossamme.

Seuraavaksi käymme läpi kunkin kehiksen hieman tarkemmin, tulkitsemme niitä edellä luonnehdittujen teoreettisten näkökulmien kautta ja pyrimme tulkinnoillamme vastaamaan tutkimusongelmiin.

OBJEKTIIVISUUDEN KEHYKSET: KAMERA

Foucault'n mukaan yksi keskeinen vallan piirre näkyy siinä, miten tosi ja epätosi erotetaan toisistaan. Kuvajournalismissa tämä erottelu tiivistyy *objektiivisuuden ideaaliin* ja sen diskursiiviseen työstämiseen, jossa kuvan edellytetään vastaavan todellisuutta. Tätä ideaalia aineistossa kuvattiin esimerkiksi seuraavien käsitteiden avulla: objektiivisuus, dokumentti, totuudellisuus, informaatio, pysäytetty hetki, tunnistettavuus, luonnollinen ja oikea tilanne.

Mä koitan pyrkiä informaation uutiskuvaan, ja sitä kuvaa ei muuteta silloin. Se on se, mikä se on sillä hetkellä, se viidessadas sekunnin osa sekunnista. Se pitää pysäyttää se hetki, eikä siihen sitten voi enää lisätä mitään tai ottaa pois. (Kuvaaja3)

Uutiskuva siis informoi lukijaa kertomalla yhdellä silmäyksellä, mitä on tapahtunut. Kuva on otettava oikealla hetkellä ja siinä pitää näkyä tapahtuman kannalta keskeiset ihmiset. Tällaisella hetkellisyydellä aineistossa viitataan usein ennakoimattomaan uutistapahtumaan, kuten onnettomuuksiin. Sitaatissa kuuluu myös reportaasikuvauksessa laajalle levinnyt ajatus "ratkaisevasta hetkestä". Sen mukaan kuvattavan todellisuuden elementit ovat vain lyhyen aikaa sellaisissa suhteissa toisiinsa, jotka tuovat esiin olennaiset merkitykset kuvattavasta aiheesta. Kuvaajan pitää olla valpas ja kyetä vangitsemaan tuo hetki. Ratkaisevaan hetkeen nojautumista voidaan pitää strategiana, jonka avulla kuvajournalismi perustelee objektiivisuuttaan.

Ratkaiseva hetki kytkeytyy kameran kulttuurisiin merkityksiin laitteena, jolla on kyky vangita ajallisesti erittäin lyhyt hetki todellisuudesta – tavallaan siis paljastaa jotain sellaista, mikä ylittää normaalin aistimellisuuden. Tämä kameran funktio aistien jatkeena liittyy luontevasti kuvajournalismin objektiivisuuden rituaaleihin, koska aistimellisuuden puutteiden paikkaaminen edesauttaa kykyämme tietää maailmasta tarkemmin ja samalla enemmän.

Kamera siis tallentaa siivun todellisuudesta, joka katsojan tai lukijan edessä alkaa edustaa todellisuutta. Samantyyppisiä rituaaleja löytyy uutistyöstä yleisemminkin, yhtenä esimerkkinä lainausmerkkien käyttö, jolloin sitaatti edustaa haastateltavan ajattelua kirjoitettua lainausta laajemmin (Tuchman 1972, 668–669). Semioottisesti tarkasteltuna sekä suora lainaus haastateltavan puheesta että kuvan ottaminen ovat metonymioita. Vaikka kumpikin syntyy kuvaajan tai toimittajan valinnan tuloksena, ne antavat vaikutelman ikään kuin todellisuus itsessään puhuisi jutussa. Valokuvassa tämä efekti on oikeastaan voimakkaampi, koska kuvaaja on siinä vielä näkymättömämpi kuin tekstin kirjoittanut journalisti.

Ratkaisevan hetken ohella kuvajournalismista löytyy muitakin strategioita objektiivisuuden ylläpitämiseksi. Dona Schwartzin (1992) tutkimissa kuvajournalismin oppikirjoissa kuvaajia johdatetaan objektiivisuuteen kertomalla, kuinka esimerkiksi laajakulmalinssillä kuvaan on mahdollista sisällyttää kaikki uutisen kannalta tärkeät elementit. Lisäksi yksinkertaisena pidetyn sommitelman ja kuvan tarkentamisen keskeisten toimijoiden kasvoihin on todettu lisäävän uskottavuutta tapahtuman autenttisuudesta. Tällaiset käytännöt ovat kuvaajien ammattitaitoon kuuluvaa piilevää, sisäänrakennettua tietoa, jolloin kuvaajat kokevat olevansa puhtaasti tilanteiden tallentajia.

Jokainen kokenut journalisti kuitenkin tietää, että kuvat ovat kaikessa objektiivisuudessaankin aina valintojen tulosta. Tämä paradoksi piirtyy aineistossa esiin selkeästi:

Siihen, että onks se todellinen, niin sehän on niinku, että jokainen kuva on aina jonkun tulkinta jostain. Et mä en osaa ajatella semmmosta, et ois niinku täysin objektiivinen joku juttu, et aina siinä on niinku jonkun kautta jonkun silmillä katottuna joku juttu. (Kuvaaja2)

Mutta se on justiin se uutiskuvan vaatimus se totuus. Sitten on kuvituskuva, ja se on taas sitten eri asia. (Kuvaaja1)

No, tavallaan (kuvan on kerrottava totuus), mutta siinäkin on siten mahdollisuus muunnella sitä niinkun ottamalla se jostain eri kulmasta kuin joku muu. (Toimittaja)

Kuvajournalismin sisään siis rakentuu jännite maailmaa objektiivisesti rekisteröivän kameran ja alati arvaamattoman inhimillisen toimijan, kuvaajan, välille. Tämä jännite on huomattavasti vanhempi kuin valokuvakamera ja löytyy jo *camera obscuran* historiallisista tehtävistä ja niihin kutoutuvista diskursiivisista jäsennyksistä. Esimerkiksi 1600-luvulla laitetta käytettiin sekä tarkkojen tieteellisten havaintojen tekoon että maagisten elämysten tuottamiseen, joilla huijattiin tavallista rahvasta (ks. Seppänen 2005). Sama binariteetti esiintyy myös 1900-luvulla niin valokuvaa koskevassa arkiajattelussa kuin valokuvatutkimuksen perinteessäkin. Teoreettisesti painavin ja samalla kaiketi tunnetuin esimerkki on André Bazin, joka kuuluisassa artikkelissaan ”Valokuvan ontologia” (1945) kirjoittaa seuraavasti:

Valokuvauksen omaleimaisuus maalaustaiteeseen verrattuna on siis sen olemuksellisessa objektiivisuudessa. Niinpä linssiryhmää, joka muodostaa ihmissilmää korvaavan kamerasilmän, sanotaan ’objektiiviksi’. Ensimmäistä kertaa alkuperäisen esineen ja sen representaation välillä ei ole muuta kuin toinen esine. Ensimmäistä kertaa ulkomaailman kuva muodostuu automaattisesti ja ankaran determinismin mukaisesti ilman ihmisen luovaa väliintuloa. Valokuvaajan persoonallisuus ei puutu peliin muuta kuin ilmiön valinnan, orientoitumisen ja pedagogiikan myötä; niin silmiinpistävä kuin se onkin lopullisessa teoksessa, se ei ole mukana samassa mielessä kuin maalarin persoonallisuus. Kaikki taiteet perustu-

vat ihmisen läsnäoloon; ainoastaan valokuvassa nautimme hänen poissaolostaan. Valokuva vaikuttaa meihin samalla tavoin kuin ”luonnollinen” ilmiö, kuin kukka tai lumen kristallikide, joiden kau-
neutta ei voi erottaa niiden alkuperästä, kasvi- tai kivimaailmasta.
(Bazin 1983, 182–183.)

Bazinin esille ottamaan luonnollisuuteen liittyy valokuvalle keskeinen indeksisyys. Indeksisyys voi semiotiikassa tarkoittaa monia eri asioita, mutta yleismerkityksessään se tarkoittaa sitä, että merkin ja sen edustaman asian välillä on jonkinlainen kausaalinen suhde (ks. esim. Nöth 1995, 107–114; Colapietro 1993, 118). Tällöin voidaan ajatella, että valokuva on indeksinen merkki hyvin materiaalisessa mielessä: valonsäteet piirtävät kohteen kuvan filmin tai kennon pinnalle. Myös nauhoitettu haastattelu on indeksinen, koska haastateltavan puhe tallentuu sähkömekaanisen ja kausaalisen prosessin kautta nauhalle tai tiedostoon. Äänitallenteille rakentuu samantyyppistä todistusvoimaa kuin valokuvalle. Samasta syystä kumpikin on erinomainen tekninen väline Tuchmanin kuvaamien uutishuoneen objektiivisuuden rituaalien käyttöön. Valokuvan indeksisyyden vuoksi se ruokkii erityisen hyvin vaikutelmaa läsnäolosta itse tapahtumapaikalla. Vaikka valokuvan kuvakulmat ja raja-
us olisivatkin valittuja, se on eittämätön todiste siitä että ”lehtemme on ollut paikalla”. Tähän indeksisyyden mukanaan tuomaan läsnäolon vaikutelmaan kiinnittää huomiota myös Roland Barthes *Valoisassa huoneessaan* (1980, suom.1985) todetessaan, että ”valokuvauksessa en voi koskaan kieltää, etteikö *kohde olisi ollut paikalla*” (Barthes 1985, 82).

Kamerakuvan laajemmat diskurssit tunkeutuvat siis kuvajournalismin alueille ja osaltaan tukevat journalismin objektiivisuuden strategioita. Samalla ne asettavat kuvajournalistille imperatiivin: sinun on oltava uskollinen kameralle, sen objektiiviselle kuvalle ja näin journalismille itselleen. Niinpä vastuu kuvan objektiivisuudesta lankeaa kuitenkin aina viime kädessä kuvaajan henkilökohtaisen eettisen harkinnan varaan. Hän on siis yhtä aikaa lehtikuvan totuudellisuuden uhka ja sen takuumies. Bazinin maalailema tekijän poissaolo voi hyvinkin olla valokuvan filosofista ydintä, kun valokuvaa verrataan maalauksen. Kuvajournalismin kentällä tekijän läsnäolo on kuitenkin kiistämätön sekä valokuvan objektiivisuuden uhkana että sen takaajana.

Foucault’laisesta teoreettisesta näkökulmasta tällainen jännite on odotettu. Valta ei toimi koskaan täydellisesti vaan siihen kuuluu murtumia, paradokseja, vastarintaa. Normatiivisen ja integroivan vallan toimivuuden edellytys on subjekti, joka vapaaehtoisesti toimii käytännöissä. Juuri tämän vapauden ”hintana” vallan rakenteisiin tulee epävakautta. Tämä näkyy myös silloin, kun tiedon ja vallan monimutkaiset suhteet rakentuvat kuvajournalistisissa käytännöissä. Yhtenä osoituksena tästä voi pitää juuri kuvajournalistisen representaation halkeamaa indeksiseksi ja lahjomattomaksi todellisuuden esittäjäksi ja samalla aikaa kuvaajan – ja myös muiden toimijoiden – armoilla olevaksi rakennetuksi esitykseksi. Kuvajournalismin toimivuuden ja sen objektiivisen luonteen kannalta tätä halkeamaa on jotenkin pyrittävä hallitsemaan diskursiivisesti. Tällöin diskursiiviseen rakenteeseen tulee tyypillinen kieltämisen strategia: tiedän, että kuvaaja vaikuttaa valinnoillaan kuvan objektiivisuuteen, mutta siitä huolimatta kuva on objektiivinen, onhan se valokuva.

OBJEKTIIVISUUDEN KEHYKSET: TAIDE

Taidepuhe tulee aineistossa esiin yhteyksissä, joissa kuvajournalistit haluavat korostaa omaa ammatti-identiteettiään esimerkiksi erottautumalla toimittajista. Kuvaajien ajatellaan omaavan taiteen konventioista peräisin olevan kyvyn ajatella visuaalisesti ja tehdä kuvista esteettisiä ja mielenkiintoisia. Paradoksi syntyy, kun kuvajournalistit yrittävät luovia objektiivisen dokumentoinnin ja kameralla maalailemisen välimaastossa. ”Liian” taiteellisesti kohdettaan lähes-tyvä kuvaaja uhmaa lehtikuvaa informaation välittäjänä:

Se minkä mä oon nyt huomannu tässä kehityksessä on se, että se on menny liikaa taiteellisuuteen. Se on se kaikki mikä tulee näistä Taideteollisista, valokuvataiteen näistä... On liikaa valokuva, siis taiteillaan liikaa. Semmosia näkökulmia, mitä ihminenkään ei tota.. Kuvataan semmosista asennoista, että sä et oo koskaan semmosessa asennossa. Ihminen pitää kuvata normaalisti suoraan samalta tasolta. (Kuvaaja 3)

Mitä muuta siihen taiteellisuuteen kuuluu sitten, kun mainitsit tän, että kuvakulmia vaihdellaan? (Haastattelija)

No, mä en tiedä, se on itsetehostamista. Siinä ajatellaan vaan itteä, että kuinka mä saan sen kuvan tehtyä hyväksi. Ettei ajatella sitä lehden tekoa ollenkaan. Tää on mun näkemys. (Kuvaaja 3)

Joo-o. Tai mä kysyn toisella tavalla, eli miten lehtikuva eroo siitä taidekuvasta? (Haastattelija)

Kyllä lehtikuva, se on uutiskuva eli sä pysäytät sillä hetkellä sen hetken, mikä sulla on edessä. Taidekuva on se, että sä kikkaillet jostain alakulmasta, pikkasen silmää näkyy, oven raosta kuvaat tai jotain vastaavaa. Yritetään saada sitä taiteellisuutta, sä et informoi silloin lukijaa oikeestaan mitenkään. (Kuvaaja 3)

Jos kuva on liian taiteellinen, sen dokumentoiva ja todellisuutta esittävä funktio alkaa siis rapautua. Tämän lisäksi taiteellisuus liittyy sitaatissa koristeluun ja kikkailuun. Taidekuva viittaa myös eräänlaiseen kuvaajan sisäänpäin kääntymiseen, jossa tärkeäksi tulee vain hänen henkilökohtaiset pyrintönsä, ei niinkään yhteistyön tuloksena syntynyt journalistinen lopputulos. Kuvan taiteellisuudesta puhuminen, sen nimeäminen ja sääntöjen asettaminen on yksi rituaali, jolla kuvajournalistinen diskurssi määrittelee rajojaan. Tieto ja valta kytkeytyvät tässä toisiinsa strategiassa, jossa kuvan todenmukaisuutta rakennetaan diskursiivisesti vetämällä rajoja sen taiteellisuuden suuntaan. Tällainen puhetapa rakentaa kuvajournalistista esitystä tietomuotona suhteessa taidekuviin ja taiteen kenttään laajemminkin.

Kuvasta tulee liian taiteellinen silloin, kun sen kuvakulmat ovat poikkeavia tai siitä on yksinkertaisesti hieman vaikea hahmottaa mitä se esittää. Tällöin kuvaa saatetaan luonnehtia huvittuneen ironisesti. Taiteellisuus on attribuutti kaikille sellaisille kuville, jotka eivät avaudu tarpeeksi nopeasti:

Ei mun mielestä taiteellisuus oo mikään este kuvan julkasulle. Et uutiskuvahan voi olla vaikka kuinka korkealentosta taidetta. Et ei se niinku rajota sitä millään tapaa, ja sit tota, no tää nyt on tällanen sisäpiirin vitsi, että heh nyt tuli taidekuva. Ja se tarkoittaa sitä, että siit ei kukaan ymmärrä, et mikä sen sisältö on. Ne on niinku tän tyyppisiä kuvia, ei ne välttämättä oo ees mitään taidekuvia, niist ei vaan kukaan ymmärrä, et mitä niis on. Ne saattaa olla avustajien ottamia hyviä otoksia. Kukaan ei vaan tajua, ne ei mee niinku läpi. Meiän pitää ajatella myöskin lukijoita siinä vaiheessa, että miks me pannaan tällanen kuva lehteen, kun ei se meille ittellekään meidän oikein avautua. (Päällikkö 1)

Sitaatissa taiteellisuus yhdistyy ”itsetehostamiseen”. Tällä puhuja viittaa siihen, että kuvaaja ei ota huomioon oikeaa kontekstia, toisin sanoen journalistimia, vaan pyrkii toteuttamaan omia sisäisiä ideoitaan. Tällaisessa puheessa taiteellisuus ymmärretään kuvan piirteeksi, joka kumpuaa jostain kuvan tekijän sisäisistä mielenliikkeistä ja ei välttämättä kommunikoi kuvan vastaanottajan kanssa ”informatiivisesti”, kuten journalistisen kuvan odotetaan tekevän. Taiteellisuuteen liittyy myös kuvan koristeellisuus, joka ei kuulu kovan uutiskuvan ominaisuuksiin: ”Kyllä silloin, kun ollaan oikein toden kanssa tekemisissä, niin ei sitä silloin paljon koristella” (toimittaja).

Uutisjournalismin yksi keskeinen objektiivisuusstrategia on mielipiteiden ja tosiasioiden erottaminen toisistaan (Tuchman 1972). Journalistisissa käytännöissä tämä toteutetaan usein siten, että jos toimittajalla on jotain sanottavaa, hän voi kirjoittaa omalla nimellään kommentit varsinaisen jutun viereen, kanaloksi. Tämä vahvistaa osaltaan vaikutelmaa, että varsinainen juttu on vapaa arvostuksista ja valinnoista. Kuvajournalismissa tämä sama strategia rakentuu hieman eri tavoin. Valokuva itsessään on denotatiivinen todellisuuden heijastuma, mutta kuvaaja voi tietenkin esittää *sen avulla* tulkinnan todellisuudesta. Puhe taiteellisuudesta lehtikuvissa kytkeytyy tähän kysymykseen tulkinnasta, joka tuo mukaan kuvaan erilaisia konnotaatioita.

Kuvajournalistisessa ammattidiskurssissa näkemys muotoutuu usein siten, että ”hyvällä kuvaajalla” on toinen jalka visusti maassa niin, että hän tiedostaa roolinsa ammattimaisena silminnäkijänä. Samalla hän kuitenkin työskentelee subjektiivisella otteella, intohimolla ja taiteellisuudella, jossa on parhaimmillaan mukana selkeä näkökulma ja halu heittäytyä ja tehdä uhrauksia työn eteen. Kuvajournalistisessa prosessissa syntyy usein taidetta, ikään kuin sivutuotteena, ja juuri se tekee kuvista niin mukaansatempaavia. (Ks. Newton 2001, 50.)

OBJEKTIIVISUUDEN KEHYKSET: PIMIÖSÄÄNTÖ

Kuten alussa totesimme, yksi keskeinen lehtikuvan roolia sekä objektiivisena esityksenä että pätevän tiedon tuotantona määrittelevä diskurssi koskee digitaalista kuvankäsittelyä. Tästä muodostuu myös kolmas aineistomme kehys.

Aineistossa tulee usein esiin nyrkkisääntö, jonka mukaan digitaalisille kuville saa tehdä samat käsittelytoimenpiteet, jotka perinteisen kuvalaboratorion aika-

nakin ovat olleet mahdollisia. Tätä kuvankäsittelyn periaatetta voi kutsua pimiösäännöksi (ks. Mäenpää 2006).

Ei mulle ainakaan oo annettu (ohjeita kuvankäsittelystä). Mut kyl sen nyt niinku, mä pidän ite ainakin niin, et mä saan käsitellä, mut en muokata. Et mä saan tehdä periattees semmosii juttuja, mitä mä voisoin tehdä pimiössä helposti. Mut ei niinku niin, et mä ottaisin kuvasta pojjes tai toisin siihen lisää jotain. Rajaamalla, sää-tämällä sävyjä ja tummuuksilla, nostamalla jotain esiin tai. Tietty kaikki roskat ja sellaset otetaan poies, mut ei niinku ruveta muut-taan sisältöä. (Kuvaaja 2)

Kun kuvaajat vetoavat pimiösääntöön, he tarkoittavat yleensä kuvalle tehtäviä perussääntöjä kuten rajaamista, roskien poistoa, sävyjen ja kirkkauden säätöä ja terävöitystä. Vaikka pimiötekniikalla pystytään ja pystyttiin tekemään kuvaan myös suuria muutoksia, kuten elementtien lisäämistä tai poistamista, niitä pidetään vain marginaalisesti käytettyinä mahdollisuuksina. Pimiössä kuvamanipulaatioiden tekeminen oli digitaaliseen kuvankäsittelyyn verrattuna hidasta ja työlästä, minkä lisäksi tehdyt muutokset olivat usein selvästi nähtävissä lopputuloksissa.

Kun digitaalinen kuvankäsittely yleistyi, sen ajateltiin raunioittavan valokuvalle perinteisesti langetetun roolin toden esittäjänä, ja samalla alettiin puhua jälkivalokuvallisesta ajasta (ks. esim. Mitchell 1992, 29–31). Pimiösääntö osoittaa, kuinka kuvankäsittelyn helpottuminen digitalisoitumisen myötä ei ainakaan kuvajournalismin alueella merkinnyt kuvan totuusvaatimusten raunioitumista. Pikemminkin kyse on siitä, että kuvan objektiivisuutta uhkaava teknologinen murros otetaan hallintaan sovittamalla se analogisen kuvan käsittelynormeihin. Samalla uusi teknologia sovitetaan aikaisempiin objektiivisuuden tuottamisen journalistisiin rituaaleihin. Foucault'laisen totuuden poliittisen talouden kannalta tämä tarkoittaa sitä, että uuden teknologian tulo kuvajournalismin kentälle itse asiassa sovittautuu vanhoihin normeihin. Tämä – jos mikä – on osoitus historiallisten jatkuvuuksien olemassaolosta, mistä kertovat myös uudet ilmaukset kuten "Photoshop on digikuvaajan pimiö". Myös alan teollisuus käyttää ilmaisua digitaalinen pimiö (*digital dark room*) tai "valuhuone" (*lightroom*), kun tarkoitetaan valokuvan jälkikäsitteilyä kuvankäsittelyohjelmassa.

Tiedon tuotanto kiteytyy pimiösääntöön siten, että kuvajournalistisen tiedon tuottamiseen liittyy tiettyjä ehtoja.

Itsellä pitää olla kuvaajan moraali sellanen, ettei esimerkiksi rinnakkaiskuvasta oteta mitään elementtejä ja siirretä siihen toiseen kuvaan. [...] Mun mielestä hyvä sääntö on se, mitä pimiössäkin pystytään sellasia perusasioita tekeen. (Kuvaaja)

Tiedon tuotanto nojaa vahvasti kuvaajan ammatilliseen etiikkaan puheessa, jossa vedotaan pimiösääntöön. Tällainen puhe puolestaan rakentaa kuvaajan subjektuutta, jolloin Foucault'n termin kyse on strategisesti integroivasta valasta. Ammattiin sosiaalistuessaan kuvaaja asettautuu "vapaaehtoisesti" rooliinsa totuuden takaajana, jolloin vastuunkannosta tulee osa hänen ammatti-

identiteettiään. Digitaalisen kuvankäsittelyn aikakaudella kuvan tuottajien eli kuvajournalistien vastuu on korostunut entisestään.

Tämän on nostanut esiin myös mediatutkija Arild Fetveit (1999, 799–800), joka on tositelevisiota käsittelevässä artikkelissaan pohtinut digitaalistumisen vaikutusta kuvallisten esitysten uskottavuuteen. Hänen mukaansa visuaalisten representaatioiden uskottavuus on alkanut nojata aiempaa enemmän teknologioiden sijasta ihmisiin ja instituutioihin ja näiden antamiin takuisiin kuvan totuudesta. Näin siksi, että digitaalisen kuvankäsittelyn mahdollisuudet ovat pimiötyöskentelyyn verrattuna paljon laajemmat. Digitaalinen kuvankäsittely on muun muassa horjuttanut maalauksen ja valokuvan suhdetta. Kun kuvaa katso-malla ei voida enää päätellä, missä määrin sitä on manipuloitu, vastuu totuuden takaamisesta on siirtynyt kuvan tuottajalle. (Ks. myös Kobre 2004, 330–331.) Niin ikään Liz Wellsin (1997, 25) mukaan uudet keskustelunavaukset valoku-van totuudellisuudesta ovat seurausta digitalisoituneesta kuvien tuotannosta. Esteettisellä ja teknisellä tavalla indeksisessä suhteessa todellisuuteen olevan valokuvan auktoriteetti koetaan uuden tekniikan takia jälleen uhatuksi.

YHTEENVETO: KUVAJOURNALISMI TIEDON TUOTANTONA

Foucault'n (1986) mukaan yksi keskeinen vallan toiminnan ulottuvuus on erot-telun tekeminen toden ja epätoden välille. Sekä tiede että journalismi pyrkivät monin tavoin diskursiivisesti hallitsemaan tätä erottelua ja uusintamaan vallan mekanismeja omissa käytännöissään. Kun Adnan Hajj sai potkut manipuloitu-aan kuviaan, hän sai tuta konkreettisesti vallan toimivuuden.

Foucault'n näkökulmasta tällaiset vallan avoimet manifestaatiot eivät ehkä ole kaikkein mielenkiintoisimpia, vaikka ne osoittavatkin jotain toden ja epä-toden rajan rakentumisen mekanismeista. Analyttisesti haastavampia ovat vallan muodot, joissa toimijat vapaaehtoisesti sopeutuvat erilaisiin sääntöihin, normeihin ja käytäntöihin. Ne ovat edellä kuvatun normatiivisen ja strategisesti integroivan vallan ydinalueella, jossa tieto ja valta kietoutuvat toisiinsa monin tavoin.

Olemme edellä analysoineet kuvajournalistien puhetta kolmen kehyyksen kautta: kameran, taiteen ja pimiösäännön. Kukin kehys valottaa omalla taval-laan sitä, millä tavoin käsitys valokuvan objektiivisuudesta rakentuu kuvajour-nalistissa käytännöissä. Kukin kehys myös kuvastaa sitä, millä tavoin kuva-journalistit tuottavat puhetapoja, joissa rakennetaan rajaa toden ja epätoden välille ja samalla osallistutaan valtaprosessiin, joka määrittelee kuvajournalis-min institutionaalista roolia todenmukaisen kuvan tuottajana ja samalla kuva-journalistien identiteettiä. Kun ammatillaiset määrittelevät hyvää kuvajourna-lismia ja puolustavat objektiivista valokuvaa puheessaan ja myös osin tiedos-tamatta omaksuttujen rituaalien avulla, he tuottavat ammatillista tietoa. Valta puolestaan määrittelee kuvajournalistisen tiedon tuottamisen normeja eli muo-dostaa reunaehdot sille, millaisia toimintamahdollisuuksia subjektilla on. Haas-tateltavien perustelut esimerkiksi ratkaisevan hetken vangitsemisen tärkeydestä tai kuvankäsittelylle asetetuista tiukoista reunaehdoista ovat osa tiedon tuotan-toa, johon kuvajournalistit ovat ammatillisen asemansa perusteella valtaistet-tuja.

Kameraan sekä mekaanisena laitteena että kulttuurisena apparaattina kyt-

keytyvät merkitykset luovat valokuvalle kuvajournalismin kontekstissa vahvan roolin todellisuuden kuvaajana. Valokuvan indeksisyys on osoitus ainakin kameran läsnäolosta tapahtumapaikalla, mikä on yksi uutistyylin keskeinen rituaali. Tästä syystä myös teknisesti keinoilla valokuvilla on poikkeuksellinen käyttöarvo journalismin kentällä: huonokin kuva on merkki paikallaolosta. Kamerakuvaan liittyy myös ratkaisevan hetken filosofia, sillä vain kameralla on mahdollista pysäyttää todellisuudesta siivu, joka mahdollisimman objektiivisesti edustaa sitä, mitä todella on tapahtunut. Sekunnin murto-osan kestävän tilanteen tallentaminen laajentaa näköaistin toimintaa kahdessakin mielessä. Se ylittää näköaistin fysiologiset rajat, koska silmä ei kykene näkemään kovin nopeita tapahtumia. Toisaalta se vie tallennetun tapahtuman ajallisesti ja tilallisesti uusiin ulottuvuuksiin. Kuvan välityksellä tapahtuma laajenee kaikkien katsottavaksi, niin kauan kuin kuva on muodossa tai toisessa olemassa.

Tuchmanilaisessa mielessä valokuvan metonymisyys vastaa sitaattien käyttöä uutistekstissä. Indeksisydestä valokuvalla rakentuu erityisen vahva rooli juuri visuaalisen todellisuuden ”metonymisena sitaattina”. Tätä valokuvan roolia todellisuuden kuvaajana problematisoivat kuitenkin sekä valokuvan osittainen kiinnittyminen taiteen diskurssiin että digitaalisen kuvankäsittelyn mahdollistama entistä helpompi kuvan muokkaaminen.

Suomessa valokuvaajia on koulutettu pitkään taideoppilaitoksissa, ja valokuva on varsinkin 1960-luvulta lähtien noussut laajasti gallerioihin ja taiteen kentälle. Valokuvan rooli taidekuvana kytkee sen kulttuurisiin jäsenyyksiin, joissa todellisuuden objektiivinen kuvaaminen ei ole erityisen vahvassa asemassa. Elämyksellisyys ja esteettinen kokemus ovat pitkälle korvanneet todellisuuden objektiivisen kuvaamisen. Tätä taidekuvan kulttuurisesta paikasta johtuvaa epävakautta yritetään kuvajournalistissa käytännöissä hallita monin tavoin. Aineistossamme tämä näkyy muun muassa siinä, että kuvien dekoratiivisuuteen ja kuvaajan taiteelliseen ”itsetehostukseen” suhtaudutaan kielteisesti, usein ironian sävyttämänä. Toisaalta taiteen diskurssille ollaan jossain määrin valmiita antamaan periksi. Lehtikuvaaja ei ole taiteilija, mutta häneltä edellytetään tiettyä esteettistä silmää ja kykyä luovuuteen.

Kuvankäsittelyn digitalisoituminen on myös vaikuttanut valokuvan objektiivisuuden problematiikan kasvuun, koska digitaalisuus tarjoaa aiempaa paremmat välineet kuvien muokkaamiseen. Digitaalisuus nostattaa koko ajan keskustelua kuvajournalismin luotettavuudesta, ja monet suuret mediatilat ovat laatineen hyvinkin yksityiskohtaiset säännöt kuvien muokkaamiselle. Yksi tällainen on Reuters (ks. Schlesinger 2007). Tätä digitalisoitumisen kuvan objektiivisuudelle asettamaa uhkaa pyritään aineistossamme hallitsemaan pimiösäännön avulla. Journalistiselle kuvalle saa digitaalisesti tehdä sen, minkä on voinut analogisen kuvan aikana tehdä pimiössä. Tämä strategia osoittaa selvästi, kuinka digitaalisen aikakauden valokuvaa pyritään ainakin journalismin kontekstissa hahmottamaan analogiselta aikakaudelta periytyvien jäsenysten avulla. Samalla korostetaan kuvaajan etiikkaa ja henkilökohtaista vastuuta. Foucault’laisittain katsottuna pimiösääntö on yksi strategia, jolla valokuvan totuusfunktiota ylläpidetään ja mahdollistetaan toden ja epätoden erottaminen toisistaan (ks. Foucault 1986).

Valokuvan roolia journalismissa merkityksellistää sekin, että tiedon ja näkemisen väliset suhteet ovat länsimaisessa kulttuurissa olleet hyvin likeiset (ks. esim. Jenks 1995). Empiirisen luonnontieteen kehittämisestä lähtien näkemi-

nen on ollut yksi keskeinen keino sekä tieteellisen tiedon hankkimiseen että sen testaamiseen. Myös humanistisissa ja yhteiskuntatieteissä havainnointi nojautuu vahvasti näköaistiin. Visuaalisena teknologiana valokuva siis kytkeytyy tieteeseen, joka Foucault'n (1986, 131–132) mukaan on keskeinen "totuuden poliittisen talouden" alue. Tästä näkökulmasta tulee myös osittain ymmärrettäväksi se kiihkeys, jolla kuvamanipulaatioon journalismissa suhtaudutaan. Manipuloimalla ei pelkästään rikota journalismin normia – tuchmanilaista objektiivisuuden rituaalia – vaan myös paljon syvemmälle ulottuva näkemisen ja tiedon historiallinen yhteys.

Viitteet

- 1 Tässä yhteydessä on tehtävä ero yleisempään, filosofiseen tiedon määritelmään, jossa korostetaan niin ikään tiedon ja totuuden yhteyttä. Klassinen tiedon käsite juontaa juurensa antiikin Kreikkaan ja Platoniin: tieto on hyvin perusteltu, tosi uskomus. Tiedolta edellytetään siis perusteluita ja totuutta, että se erottuisi luulosta tai arvauksesta. Totuuden problemaattisuuden takia tiedoksi päätyvät käytännössä kuitenkin useimmiten havainnot, jotka tukevat riittävän hyvin esitettyä väitettä. Myöhemmin tiedon käsitettä on edelleen lavennettu, ja filosofisessa käsitteanalyysissä määritellään tiedon eri lajeja. Niissä erottuvat karkeasti ei-kielellinen tieto kuten taito ja osaaminen sekä propositionaalinen, väitelausein perusteltavissa oleva tieto ja vielä laajemmin ymmärrettynä myös tietämys ja viisaus. (Ks. esim. Niiniluoto 1990, 48–66.) Foucault'n yhteydessä emme kuitenkaan puhu tiedosta tässä perinteisessä, filosofisessa mielessä.

Kirjallisuus

- Barthes, Roland (1985) Valoisa huone. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo & Kansankulttuuri.
- Bazin, André (1983/1945) Valokuvan ontologia. Suom. Leena Kirstina. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.): Kuvista sanoin. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 178–186.
- Breed, Warren (1997) Social Control in the Newsrooms: A Functional Analysis. Teoksessa Berkowitz, Dan (toim.) Social Meanings of News – A Text-Reader. London: Sage. 107–122.
- Colapietro, Vicent M. (1993) Glossary of Semiotics. New York: Paragon House.
- Cottle, Simon (toim.) (2003) Media Organization and Production. London: Sage.
- Devereux, Eoin (2003) Understanding the Media. London: Sage.
- Fetveit, Arild (1999) Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture? Media, culture and society, vol. 21, 787–804. London: Sage.
- Foucault, Michel (1980) Tarkkailla ja rangaista. Suomentanut Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Foucault, Michel (1982) The Subject and Power. Teoksessa Hubert L. Dreyfus & Paul Rabibow: Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Sussex: Harvester Press, 208–226.
- Foucault, Michel (1986) Power/Knowledge. Selected interviews and other writings 1972–1977. Edited by Colin Gordon. Sussex: Harvester Press.
- Foucault, Michel (1998) Seksuaalisuuden historia. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Gleason, Timothy Roy (1998) The Development of standard and alternative forms of photojournalism. Central Michigan university.
- Haugaard, Mark (1997) The Constitution of Power: A Theoretical Analysis of Power, Knowledge and Structure.
- Helén, Ilpo (1994) Michel Foucault'n valta-analytiikka. Kirjassa Risto Heiskala (toim.): Sosiologisen teorian nykysuuntauksia. Helsinki: Gaudeamus, 270–315.
- Hindess, Barry (1996) From Hobbes to Foucault. Oxford: Blackwell.
- Huang, Edgar Shaohua (2001) Readers' Perception of Digital Alteration in Photojournalism. Journalism & communication monographs, 3:3, 147–182, Association for Education in Journalism & Mass Communication.
- Jenks, Chris (toim.) (1995) Visual Culture. London: Routledge.

- Karvonen, Erkki (2000) Tulkintakehys (frame) ja kehystäminen. *Tiedotustutkimus* 23:2, 78–84.
- Kendall, Gavin & Gary Wickham (1999) *Using Foucault's Methods*. London: Sage.
- Kobre, Kenneth (2004) *Photojournalism. The Professionals' Approach*. 5th Edition. Amsterdam: Focal Press.
- Koljonen, Kari (2004) Juputusta, pönötystä ja lehtikuvia. Satakunnan Kansan kuvajournalismin arvot ja käytännöt. Teoksessa Kari Koljonen, Tiina Rajamäki & Janne Seppänen. Valtakadun verkoissa. Toimitustyön organisointi ja kuvajournalistinen työprosessi Satakunnan Kansassa. Tutkimusraportti. Journalismin tutkimusyksikkö, tiedotusopin laitos. Tampere: Tampereen yliopisto, 36–74.
- Lowrey, Wilson (1998) *Altered Plates: Photo Manipulation and the Search for News Value in the Early and Late Twentieth Century*. Paper presented to the Visual Communication Division, AEJMC National Convention. August 1998, Baltimore, Maryland.
- Lowrey, Wilson (1999) Routine news: the power of the organization in visual journalism. *News Photographer*, 54:4.
- Lowrey, Wilson (2002) Word people vs. picture people: normative differences and strategies for control over work among newsroom subgroups. *Mass Communication & Society*, 5:4, 411–432.
- Lowrey, Wilson (2003) Normative conflict in the newsroom: the case of digital photo manipulation. *Journal of Mass Media Ethics*, 18:2, 123–142.
- Mitchell, William J. (1992) *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT-Press.
- Mäenpää, Jenni (2006) Kuvan tekijät. Kuvajournalistiset käytännöt ja työprosessi sanomalehti Pohjalaisessa. Pro gradu. Tiedotusopin laitos, Tampereen yliopisto.
- Newton, Julianne H. (2001) The burden of visual truth. The role of photojournalism in mediating reality. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Niiniluoto, Ilkka (1990) Informaatio, tieto ja yhteiskunta. Filosofinen käsiteanalyysi. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Nöth, Winfried (1995) *Handbook of Semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Reaves, Shiela (1992) What's Wrong with this Picture? *Newspaper Research Journal* 1992, 13/14, 4/1, 131–155.
- Sekula, Allan (1986) The Body and the Archive. October nro 39 (Winter 1986), 3–64.
- Schlesinger, David (2007) The use of Photoshop. Report on Reuters actions after publishing altered photographs. Uutistoimisto Reutersin päätoimittajan blogi osoitteessa: <http://blogs.reuters.com/2007/01/18/the-use-of-photoshop/> (Luettu 30.8.2007)
- Schwartz, Dona (1992) To tell the truth: Codes of objectivity in photojournalism. University of Minnesota: Gordon and Breach science publishers.
- Seppänen, Janne (2005) Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tutkijalle. Tampere: Vastapaino.
- Sigal, Leon (1999) Reporters and Officials: The Organization and Politics of Newsmaking. Teoksessa Tumber, Howard (toim.) *News: A Reader*. Oxford: Oxford University Press. 224–234
- Tagg, John (1988) The Burden of Representation. *Essays on Photographies and Histories*.
- Tuchman, Gaye (1972) Objectivity as strategic ritual: An examination of newsmen's notions of objectivity. *American journal of Sociology*, 77/4 (1972), 660–79.
- Tuori, Santeri (2001) Vallan kuva. Valokuva kontrollipolitiikan välineenä. Helsinki: Musta Taide.
- Väliverronen, Esa (1996) Ympäristöuhkan anatomia. Tiede, mediat ja metsän sairaskertomus. Tampere: Vastapaino.
- Wells, Liz (toim.) (1997) *Photography. A critical introduction*. London: Routledge.
- Zelizer, Barbie (1995) Words against Images. Positioning Newswork in the Age of Photography. Teoksessa Hardt, Hanno & Brennen, Bonnie (eds.): *Newsworkers. Toward a History of the Rank and File*. London & Minneapolis: University of Minnesota Press, 135–159.

IMAGINARY DARKROOM

Digital photo editing as a strategic ritual

Jenni Mäenpää and Janne Seppänen

Although the darkroom as a physical space has disappeared from newsrooms, it continues its life in an imaginary form, which sets the limits for digital photo editing. This article sheds light on this imaginary darkroom and its Tuchmanian rituals of objectivity by presenting results of a survey that was conducted in Finland among editorial staffs from different types of newspapers. By showing example sets of unaltered and altered photographic images, the survey mapped answers to such questions as: what are the limits of legitimacy for photo editing, what kinds of alterations in images should be announced to readers, and what effects may digital editing have on the alleged status of the “objective image”? The results show that all categories of staff generally oppose altering photographs used in a news context. The so-called objectivity of the journalistic image is an ideal that is deeply intertwined with journalistic work routines, but in concrete editing examples, opinions about what is acceptable and what is not may differ considerably. However, very often professionals refer to the “darkroom principle”: what was allowed in traditional darkrooms is also allowed in digital editing.

KEYWORDS digital editing; imaginary; objectivity; photojournalism; rituals

Introduction

On 31 March 2003, the *Los Angeles Times* published a news photograph depicting a British soldier raising his hand to signal Iraqi civilians to stay on the ground in a dangerous situation. The dramatic front-page picture captivated the attention of a wide audience. However, there appeared to be one problem in the picture. The photograph was put together from two different images, which is easy to see if one scrutinizes it carefully: the same elements appear twice in the picture.¹ For many, this was a notorious example of photo manipulation, and it also seemed to concretize the worst fears concerning the capacity of digital technology to ruin the credibility of press photography. The photographer did not inform his colleagues at the office about the editing, and therefore made them feel deceived. The photographer's action offended not only his colleagues but also his superiors, who fired him, thus making a very tangible contribution to the determination of the boundaries of the photographic truth.

There is much at stake in such episodes, namely the authenticity of news photographs and the whole credibility of the news media. In order to be reliable, news photographs should be as authentic as possible (Carlson, 2009). In other words: if their truthful nature collapses, the whole credibility of the news collapses as well. Therefore, it is no surprise that media houses and news agencies have issued different kinds of professional codes to deal with the rather wild practices of digital editing. Reuters' guidelines, for instance, emphasize that “no additions or deletions to the subject matter of the original image”, or “excessive lightening, darkening or blurring of the image”, are acceptable (Schlesinger, 2007). These procedures and norms are intended to defend the old idea of “objective journalism” (see Schudson, 2001; Streckfuss, 1990; Wien, 2005).

Journalism Practice, Vol. 4, No 4, 2010, 454–475

ISSN 1751-2786 print/1751-2794 online

© 2010 Taylor & Francis DOI: 10.1080/17512781003760501

The photographic truth itself has been a battlefield of fierce debates for a good while. The expansion of digital photo-editing technologies has built new frames for the old questions of objectivity, authenticity and truthfulness. Although the camera as an optical device has not changed profoundly, the material existence of the photographic image itself has undergone a sea change along with the development of image-processing technologies inside the camera body. Film negative as an ultimate evidence of the photographic truth has disappeared, and the status of digital picture file as a proof is still obscure and searching for its cultural status. The jump from grains to pixels is more than just one change in the evolution of technologies of production. It has modified photojournalistic work thoroughly and, simultaneously, aroused a considerable and significant discussion in relation to the norms of picture editing. The first examples of this debate could be traced back to the early 1980s when *National Geographic* altered its cover picture of the Giza Pyramids. From the very beginning, the debate has also been characterized by an ethical concern: digital editing has been understood as a phenomenon where an individual actor—most often a photographer—makes choices and carries the burden of ethical responsibility. This means that s/he is personally responsible for taking and editing pictures according to the accepted, and more or less tacit, codes of conduct. “It is time to stand up and be noble, even if new devices are available that would allow truth to be changed in a way that audiences might never recognize”, Christopher Harris (1991, p. 173) declared at the beginning of 1990s.

In this article, we are not interested in pondering ethical questions, let alone giving guidelines about what is right or wrong. We are more concerned with learning about how practitioners construct the limits of digital editing. How photographs are edited,² what is allowed, what is forbidden? How are news rules, principles and guidelines negotiated in the context of photojournalism? This directs our focus from the personal to the institutional level, from individual ethical choices to the journalistic practices and patterns of agency. Our basic assumption is that structured patterns of behavior, or *rituals* (Tuchman, 1972), help photojournalists to defend and construct the reliable nature of the news photograph. We are especially interested in the rituals revolving around news work and especially those concerning digital photo editing. We also suggest that although the darkroom as a material space has disappeared from newsrooms, it is still alive at the *imaginary* level as principles defining the limits of acceptable editing.

The concept of imaginary comprises a bundle of meanings depending on whether one draws upon the thinking of Jacques Lacan (1977), Cornelius Castoriadis (1987), or Benedict Anderson (1983). There has also been ample debate around the concept itself (see Gaonkar, 2002; Patalano, 2007). Our notion of the imaginary owes much to philosopher Charles Taylor who uses the concept of *social imaginary*. For him, imaginary incorporates

the kind of common understanding which enables us to carry out the collective practices that make up our social life . . . This understanding is both factual and “normative”; that is, we have a sense of how things usually go, but this is interwoven with an idea of how they ought to go, of what missteps would invalidate the practice. (Taylor, 2002, p. 106)

From this point of view the imaginary darkroom is a kind of a mental and social formation where more or less clearly articulated rules of editing principles merge with shared practices, or rituals of objectivity. It also works as a theoretical abstraction which describes the discursive space formed by professionals’ opinions about photo editing.

Research Questions, Material and Methods

In order to understand how this imaginary darkroom is articulated among professionals we carried out an online survey among editorial staff of different types of newspapers in Finland in 2007.³ The sample included both photojournalists and other newsroom staff who in one way or another are involved in working with photographic images. The survey consisted of 14 pairs of unaltered and altered images, additional groups of questions regarding the use of various editing techniques, and decision-making in the editorial room. The study attempts to map the opinions of editorial staff regarding various types of editing. In this paper, we have reduced the number of pairs to 10 because in some of the pairs the information was redundant. We were also interested in finding out what kinds of image alterations the respondents believe should be announced to readers, with the overall purpose of trying to find the current limits on what is considered the acceptable editing of news imagery.

The survey questions were designed to map the acceptance of alterations in example images produced solely for this research project. The aim was to find out whether or not the respondent would accept the change if the image was used for use with news, reportage, feature or simply as an illustration photo. Similar classification into news, feature and illustration images has been used in earlier research (Huang, 2001; Reaves, 1992). We modified the model by adding a reportage image as the fourth category to fit the classification better into the Finnish context and also to cover the types of images in magazines that were central to this study. The images were shown in pairs where the left one was the original and the right one was altered. With each image pair there was also a brief verbal explanation about the alteration, so that the photo editing change was clear to all the respondents. The respondents also had the option to comment on their answer in a free text field after each pair of images. A typical question in the questionnaire read:

- In the right image, the people were eliminated from the background. In which of the following photograph types would you accept this photo editing change?
 - News photograph (Yes/No)
 - Reportage photograph (Yes/No)
 - Feature photograph (Yes/No)
 - Photographic illustration (Yes/No)
- Comment:

In this study, we concentrate on five major points, which we think are important to understand how the rituals in the imaginary darkroom are articulated in the context of news work:

 1. What kinds of practices and norms of photo editing are applied in newspapers?
 2. What types of changes in news images are more generally accepted, and what types of changes are rejected?
 3. How do the respondents explain their choices in photo editing?
 4. What are the respondents' opinions about common guidelines?
 5. How are journalistic practices adjusted depending on the type of the image?

Earlier Research

In the field of media research, a number of studies on digitalization of photography have been made since the beginning of the 1990s (e.g. Lister, 1996; Mitchell, 1992;

Ritchin, 1990). The topic of visual journalism in relation to digitalization and objectivity has also been researched (e.g. Becker, 1991; Schwartz, 1992, 2003; Tirohl, 2000; Wheeler, 2002), and historicizing studies have been performed with the finding that journalistic images were commonly manipulated at the beginning of modern photojournalism (Lowrey, 1998; see also Schwartz, 2003). Also the digitalization of television has spawned research about norms of photo editing (Gladney and Erlich, 1996; Tomlinson, 1987). The enormous proliferation of digital camera phones has also captured the attention of scholars (Gye, 2007; Son, 2009; Villi, 2007). However, empirical studies about digital photo editing in *media organizations* are very rare. In all, there are very few empirical studies about visual journalism from the journalistic work practices point of view.

One of the earliest empirical researchers of digital photo editing in newsrooms was Shiela Reaves. Her studies were used as a starting point for our survey. In 1992, Reaves conducted a survey of over 500 visual editors in the United States. The respondents received 15 pairs of images with different examples of alterations, by which she measured the acceptance of the media professionals. She found that the photographic editors were largely intolerant of any computer alterations, except for the traditional practices of printing, such as burning and dodging.⁴ Editors who were familiar with computer editing techniques were less tolerant of digital manipulation than those who were unfamiliar with computers. In addition, editors who had backgrounds as working photojournalists were less tolerant toward digital manipulation than those who had never worked as photojournalists. Reaves suggested that photojournalists may have a clearer grasp of technical implications than non-photojournalists (1992, pp. 149–53).

In 1995, Reaves used the same data to find out whether the acceptance of alterations depends on the type of image or the category of photographs. She found that respondents were least tolerant of a particular alteration in a spot news photograph, more tolerant of the same alteration in a feature photograph and most tolerant of the same alteration in a photographic illustration. According to Reaves, the respondents answered with a good deal of internal consistency even though the questions focused on different specific changes (1995, p. 711), suggesting that they shared a common understanding of what was to be considered acceptable in photo editing.

Reaves' findings among the editors were tested on readers by Edgar Huang in 2001 in the United States. The purpose of his study was to examine how much newspaper and magazine readers in the United States trust digital images used in documentary context.⁵ Approximately 230 readers returned the survey. Huang found that respondents who were aware of the fact that most photographs published in newspapers are digitally processed tended to be more accepting of digital alterations. Also, the more photographic types a respondent could distinguish, and the more photographic education a respondent had received, the more s/he could accept alterations (Huang, 2001, p. 174).

In terms of acceptability of alterations in different types of images, readers' opinions followed Reaves' earlier findings. Huang (2001, p. 156) found that the readers were most willing to accept digital-imaging alterations in photographic illustrations, less so in feature photographs and least so in hard news photographs. Huang also found that readers were in general quite critical toward any alterations in a documentary context. There was an insistence that the media apply the most rigorous and strictest standards to hard news photographs. A large number of respondents also suggested that the media should try to reduce alterations to the technical minimum. Readers suggested that if the media have to use an altered image, they should let readers know about it. Finally, many of the

respondents mentioned morality as a guideline. They believed that the media should consider ethical standards through what is moral and not be guided by what is strictly legal (Huang, 2001, pp. 177–8).

Around the turn of the new millennium, Wilson Lowrey researched how work distribution and the tensions between different occupational groups unfold in relation to digital photo editing. In his research, Lowrey (2003) used both in-depth interviews and a national phone survey of visual journalism managers in the US. The interviews provided three sets of norms that guide the work of newspaper presentation: journalistic norms, art norms and integrative norms. Journalism norms represent the prioritization of news content over design and are perceived as dominant, whereas the art norms in visual journalism dictate that staffers value the visual aesthetics of a photograph. Self-expression and artistic voice are considered important and art norms are sometimes embraced as a defense against the dominant journalistic culture in newsrooms. Instead, the integrative norms reflect the needs of the organization. When following integrative norms, the staffer knows how to efficiently shape his/her work to meet organizational approval. According to these norms, for example, the fit between image and story is highly important (Lowrey, 2003, p. 128).

Dona Schwartz has studied professionals' discussions and attitudes about digital alterations in large, circulated American newspapers. Her material comprises, for example, ethical debates that have taken place in the National Press Photographers Association⁶ magazine *News Photographer* and its discussion list, and also the policy statements by major dailies. She quotes (Schwartz, 2003, p. 34) Richard Curtis' memo, which was addressed to all *USA Today* staff photo editors in 1989: "We do not alter any photograph, electronically or otherwise, to change the content, and we should be very careful about colour correction or any other potential alteration". Schwartz (2003, p. 34) concludes: "Formal and informal policies at the major metropolitan dailies and small weeklies I have examined all echo Curtis's stance". She notes, however, that at the grass roots level there is much confusion about the acceptable procedures of editing: "Contemporary photo-journalists walk a tightrope, balancing ethical constraints and guidelines that come in a variety shapes and sizes" (Schwartz, 2003, p. 46).

All above-mentioned empirical studies are rich in empirical findings. However, they fail to make clear connections to the previous studies on the organization of news work and classical discussions on the objectivity as a guiding principle of journalism in general. Most of the studies also concentrate on the historical ruptures caused by the breakthrough of the digitalization of the photographic image in journalism. In this paper, we will try to fill these gaps by comprehending journalistic work practices in the realm of digital photo editing as *ritualistic actions* aimed at resolving and negotiating questions concerning the credibility of the news image. These actions also serve as carriers of the older picture editing norms to the imaginary darkroom.

The studies on different kinds of media rituals have recently gained wider attention among scholars (e.g. Becker, 1995; Coonfield and Huxford, 2009; Couldry, 2003; Rothenbuhler and Coman, 2005), although the idea of the media ritual itself goes back to the early 1970s (see Carey, 1988). However, in these approaches the term media ritual refers to the social functions of the media and to the ritualized actions where the media are—in one way or another—involved. These approaches usually neglect the rituals *inside* the media organizations themselves, which is our rationale here. From this point of view, the work of Gaye Tuchman turns out to be fascinating, especially in the context of news photographs and the imaginary darkroom. Her classical notion of "objectivity as strategic

ritual" refers to those tacit or explicit practices of news production that enable a journalist to defend his/her position as a neutral and objective transmitter of the facts. Tuchman (1972) argues that newspaper journalists must be able to invoke some concept of objectivity in order to process facts about social reality. A similar intention to invoke objectivity—even more intensively—is seen among photojournalists when they argue for unaltered images. These rituals are built up from very concrete choices, actual decisions that determine the limits of digital editing in the imaginary darkroom.

Empirical Findings

In this section we offer empirical findings of editing practices in Finnish newspapers that are noteworthy especially in relation to the rituals of objectivity which are mentioned above. From this viewpoint, we concentrate on three aspects of the empirical material: the professionals' opinions on certain photo-editing techniques and their attitudes towards common guidelines for photo editing and their views on the 10 image examples.

Along with the image examples, the survey encompassed a section where photojournalistic producers (i.e. photographers and photo-editing staff) were asked to evaluate how common certain photo-editing techniques are in their daily work. The respondents were given a list of different techniques and they were asked to choose whether they use the techniques often, sometimes or never. The questions were asked twice, first in a documentary context (i.e. news and reportage images) and then in a non-documentary setting (i.e. photographic illustration). Seventy respondents from newspapers answered this optional question. The distribution of the responses in documentary context is shown in Figure 1.

According to the data, photo-editing techniques seem to divide equally between routine technical enhancements and other photo-editing techniques used less frequently. It was found that the most routinely used techniques were: adjustment of contrast, brightness or white balance, sharpening, cropping and removal of sensor dust from the image. The least common techniques were: flip into a mirror-image, composite images, use of software filters or effects, combination of graphics and photographs, and correction of perspective or lens distortion. The most common techniques used in the imaginary darkroom are the same as those used in traditional darkrooms. The shared feature of all these is that the objects of the picture are not removed or added; therefore the indexicality of the photograph has remained undamaged. The respondents characterized the limits of photo editing in general by saying that no elements are to be added to or removed from the original image, nor are any other changes allowed that may change the content of the image or affect its journalistic value.

The survey also mapped professionals' opinions about the question whether there should be some kind of common guidelines for photo editing in Finland. According to the data, there seems to be a consensus among professionals that some kind of guidelines are needed for photojournalism. A little less than half of the respondents were in favor of them (46 percent), one-third (34 percent) was against them and the rest did not have an opinion (27 percent) or did not answer (3 percent) about this question.

In 2007, when the survey was conducted, only the larger Finnish newspapers had their own written guidelines for photo editing. The guidelines were almost invariably appropriate only for news photographs and other documentary images. However, there were different opinions about whether detailed guidelines would be practical. Many of the respondents argued that it would be difficult if not almost impossible to create common

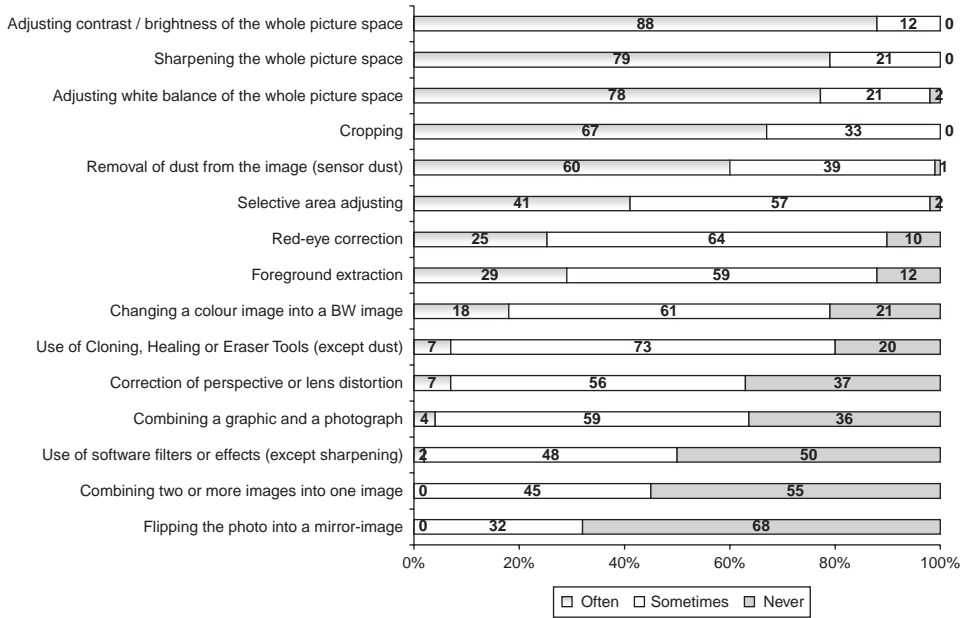


FIGURE 1
Photo editing in documentary context in newspapers (N=70)

norms since there are so many different journals in the field. Instead, many of the respondents suggested advisory recommendations rather than actual guidelines for common use. In addition, it was considered important that newspapers draft their own ethical codes about photo editing. The respondents who were in favor of the guidelines wrote in the comment fields that some kinds of shared guidelines would help to maintain the respect for photojournalism. Common norms would set or raise the standard of photojournalism so that manipulation of images would decrease.

Professional discussions quoted in Dona Schwartz’s (2003) study reveal that, in fact, photojournalists disagree about many points, and there is less confusion about the ideals than about how best to implement them into editing practices. “Photojournalists face shifting criteria and rationales introduced by both superiors and colleagues and must either scrupulously adhere to the rigid set of procedures or engage in ethical decision making on the fly” (Schwartz, 2003, p. 41). Hence, it seems that there is an inconsistency between the official statements (we do not manipulate) and the grassroots level reality of photo editing (we are not quite sure what is manipulation). In our study, this tension was not articulated explicitly, although, it could be read from the statistics of our editing examples. In this state of affairs, it is understandable that the professionals are in need of common guidelines. They also seek discursive strategies that draw from the older practices.

However, the picture appears to be more complicated. When looking at the distribution between the occupational groups, it was found that chief editors and other managers are the most willing to accept guidelines, whereas photographers and photo-editing staff are the most against them. One could argue that photojournalists, who are closer to photo editing in their daily work, rely more on their own professional ethics than on common guidelines, whereas managers would like to have guidelines to support their own decision-making.

Pairs of Images

These selected examples show the respondents' attitudes towards different photo alterations. The examples are presented from the least accepted to the most accepted alteration.

- In Image 1c, the person's head was combined with another person's body.

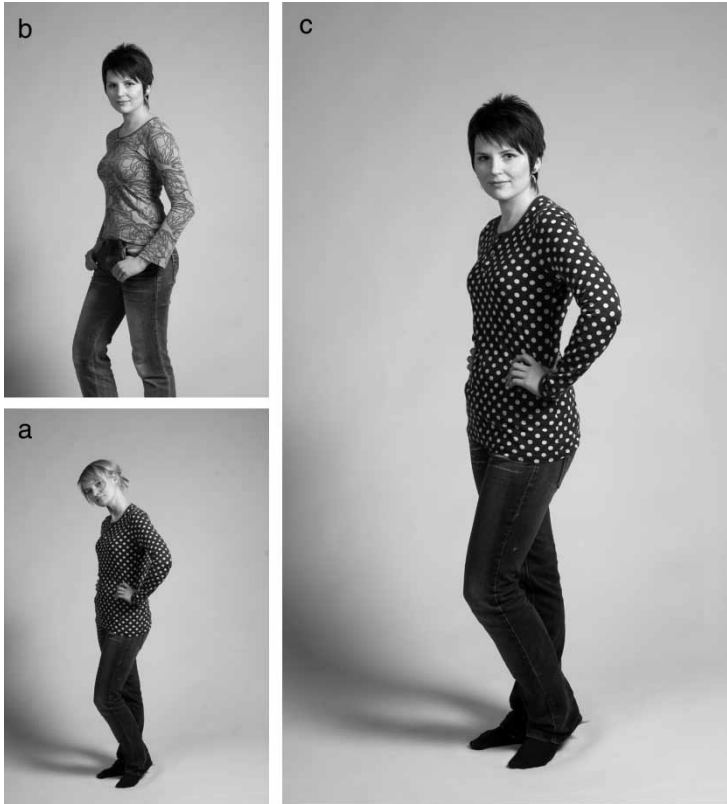


TABLE 1

Percentage of respondents accepting the photo-editing change in Image 1 ($N=106$)

(a) News photograph	0
(b) Reportage	1
(c) Feature	19
(d) Photographic illustration	53

Combining a head and a body from different images was the least accepted alteration among the examples in this survey (Table 1). In a documentary context hardly any of the respondents would accept this kind of photo editing, not even if the viewers were informed about the technique. Many of the respondents claimed that there are no journalistic arguments for such an alteration. Changing the head was considered foolishness and excessive gimmickry. However, some of the respondents would accept the alteration in a feature or illustration, but they would expect that viewers would be informed about the technique and the persons in the picture would be required to give their approval for the composition changes.

- *In Image 2b, the appearance of the image was changed by adding cars.*

**TABLE 2**Percentage of respondents accepting the photo-editing change in Image 2 ($N=106$)

(a) News photograph	2
(b) Reportage	5
(c) Feature	27
(d) Photographic illustration	56

Adding elements to an image like in this example was strictly condemned (Table 2). It was considered to be misrepresentation and manipulation that is not acceptable, even if it is mentioned in a caption. Many of the respondents considered this picture possible only as an illustration, and still it was seen necessary to inform the readers about the photo editing. It was considered as important to know whether that kind of a traffic jam could be real. If there was never that kind of traffic on the road, the image should be presented clearly as fiction. This argument has been identified in previous studies, too. Dona Schwartz (2003, p. 45) describes this line of argumentation as “publish only photographs that depict the subject as someone present at the scene would have seen it”.

Some of the respondents remarked that it would then be a good idea to emphasize the fictitiousness not only by text but also visually: for example by coloring all the cars with the same color. In addition, if that kind of traffic could every now and then really exist at the place, then a few of the respondents could accept the photo-editing change on certain conditions. Anyhow, most of the respondents considered it clearly a better alternative to take the picture when there really is a traffic jam on the road.

- In Image 3b, the persons were eliminated from the background.

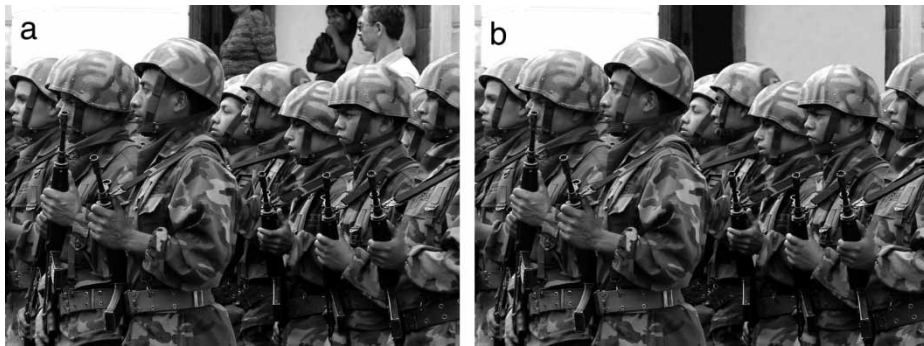


TABLE 3
Percentage of respondents accepting the photo-editing change in Image 3 (N=106)

(a) News photograph	4
(b) Reportage	5
(c) Feature	29
(d) Photographic illustration	64

The respondents were very critical about removing elements, especially people, from an image (Table 3). In the news context, this alteration was among those found most objectionable of all the examples in this questionnaire. Only 4 percent of respondents would accept this kind of alteration in a news photograph. That is probably because most of the respondents perceived the image as a news or reportage photograph by its theme. Many of the respondents argued that in this example the removal of the people radically affects the content of the image in such a way that it misrepresents reality. In the context of feature and photographic illustration, many of the respondents argued that removing the people from the background would make the image visually clearer, but also in these types of images a larger number of the respondents would prefer cropping the picture from the upper edge or entirely removing the background. However, a few of the respondents thought that it would be okay to make this kind of an alteration if the people in the background were irrelevant to the story. Some of the respondents referred to the picture-taking moment when the photographer, in theory, could have composed the picture in such a way that the civilians had been cropped out from behind the soldiers. Referring to this, a few of the respondents argued that it would be okay to do the alteration also afterwards by computer.

- *The Image 4d was made by combining three separate photos into one image.*

**TABLE 4**Percentage of respondents accepting the photo-editing change in Image 4 ($N=106$)

(a) News photograph	4
(b) Reportage	17
(c) Feature	58
(d) Photographic illustration	76

This composite image was seen primarily as any type of picture other than a news photograph (Table 4). Almost all the respondents agreed that the viewers should unconditionally be informed about photo editing when using this kind of an image. Some of the respondents also considered it important that the persons in the picture are aware of and agree about combining these three different pictures into one. One aspect that also seemed to affect the acceptability was the question whether the three persons in the picture could, in theory, have posed in the picture together or whether they would have opposed it. Some of the respondents mentioned that this image is problematic because it misleads the viewer to think that the persons in the picture have actually met each other. As an alternative to this kind of image some of the respondents suggested different illustration techniques, such as dropping out the background and composing the persons next to each other in such a way that it would be clear to the viewer that this is a photographic illustration. It is also plausible that the notorious reputation of eliminating and adding people to photographs has encouraged respondents' critical address to such images.

- In Image 5b, the Apple trademark and the Coca-Cola can were removed.

**TABLE 5**Percentage of respondents accepting the photo-editing change in Image 5 ($N=106$)

(a) News photograph	7
(b) Reportage	12
(c) Feature	33
(d) Photographic illustration	61

On average, the respondents were very critical about all the alterations in the news context (Table 5). This is evident also in this example where, however, the opinions varied a good deal between the different photograph types. Most of the respondents would not accept the change in documentary context. Many of the respondents mentioned that in reportage these kinds of little elements are often included in the pictures where they play a role in telling the story. In addition, the respondents were more tolerant about removing the Coca-Cola can than about removing the Apple trademark. The removal of the Apple logo was considered an exaggeration. Some argued that trademarks are so common nowadays that they should not be removed. However, some said that it would have been okay to remove or turn around the Coca-Cola can before taking the picture. Some of the respondents would accept this kind of an alteration if there was a good enough argument for it.

Trademarks and logos in news pictures pose a difficult dilemma: if you do not remove a logo, you willingly give free advertisement space for the company. On the other hand, if you remove it, you take a risk of being accused of unethical editing. This dilemma is typical only for photojournalism: there is no ethical risk to remove 'hidden advertisements' from, say, the speech of interviewed persons in a newspaper article.

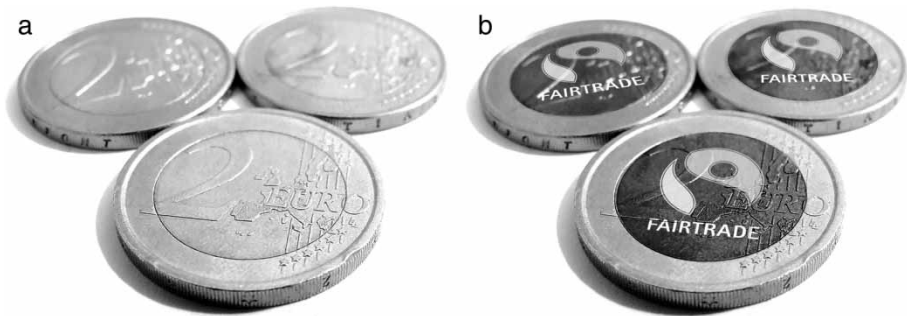
- In Image 6b, the background of the image was blurred.

**TABLE 6**Percentage of respondents accepting the photo-editing change in Image 6 ($N=106$)

(a) News photograph	28
(b) Reportage	49
(c) Feature	76
(d) Photographic illustration	84

Blurring the background of the image to emphasize the musicians was also quite widely accepted (Table 6). Despite that, some respondents argued that the blurring should have been achieved by adjusting the focal length and the opening of the object lens. But because of this same reason, some respondents said that blurring is also acceptable in the editing process. It was also said that blurring could be even more acceptable if it was done more invisibly than in this example. Especially in the news context some respondents would not accept editing to such an excessive degree. Some argued that acceptability depends once again on the context. Blurring the background directs the eye to the musicians in the front, which is acceptable if the story is about them. However, if there was something central to the story in the background, then the editing would be less acceptable.

- In Image 7b, a graphic element was added to a photograph.

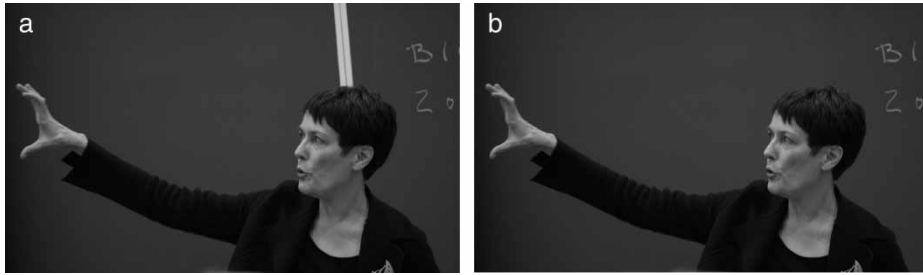
**TABLE 7**

Percentage of respondents accepting the photo-editing change in Image 7 (N=106)

(a) News photograph	30
(b) Reportage	35
(c) Feature	69
(d) Photographic illustration	98

This image was mainly perceived as a photographic illustration and therefore the acceptance was very high in options (c) and (d) (Table 7). Some of the respondents stated that in their workplaces photographic illustrations are not likely to be used in news contexts at all. Some also reminded about informing readers about photo editing when using this kind of altered image. Whereas others said that this kind of alteration is so evident that there is no need to inform the readers.

- *In Image 8b, a distracting seam was eliminated from behind the person's head.*

**TABLE 8**Percentage of respondents accepting the photo-editing change in Image 8 ($N=106$)

(a) News photograph	35
(b) Reportage	44
(c) Feature	60
(d) Photographic illustration	76

In this picture, the acceptance was quite high, 35 percent of the respondents said 'yes' in the news context (Table 8). Many of the respondents argued that the seam is such a distracting element that the photograph could not be published at all without eliminating it. The respondents' reasoning might have been affected by the fact that the person in the picture is a Finnish politician. This tells us that the acceptance depends very much on the context and the alteration's effect on the outcome. Those who accepted this alteration also argued that the seam is a completely irrelevant element in the image, and therefore they did not think that eliminating it would change the content of the photograph. Again, the other respondents saw this as a "slippery slope" because it is difficult to draw the line between what is acceptable and what is not.

However, it seems that rather rough editing is acceptable, if it is so obvious that the reader is not in danger of being misled.

- *The Image 9b was cropped to eliminate the other person and to change the shape of the image from landscape to portrait.*

**TABLE 9**

Percentage of respondents accepting the photo-editing change in Image 9 ($N=106$)

(a) News photograph	89
(b) Reportage	90
(c) Feature	94
(d) Photographic illustration	97

Cropping an image was very highly accepted in all types of images (Table 9). Even though many accepted this alteration also in a news photograph, the respondents were divided down the middle again. One half argued that cropping is an unambiguously acceptable photo-editing technique that is an important part of photography. These respondents referred to the picture-taking moment where the picture is always composed by including and excluding everything that the photographer wills. Some referred also to the darkroom rule by claiming that photographs have been cropped in darkrooms throughout history. A couple of the respondents mentioned that cropping is an important and recommended photo-editing technique that at its best intensifies the visual message. The other half of the respondents argued, however, that cropping, same as other photo-editing techniques, always needs case-specific consideration. Acceptability depends on the context and the elements that are included in and excluded from an image.

- *In Image 10b, the people were emphasized by adjusting the tones of their faces.*

**TABLE 10**Percentage of respondents accepting the photo-editing change in Image 10 ($N=106$)

(a) News photograph	95
(b) Reportage	96
(c) Feature	97
(d) Photographic illustration	98

Adjusting the tones of the image by lightening the persons' faces was the most accepted example (Table 10). The alteration was accepted as a normal photo-editing technique in all types of images. Most of the respondents considered this alteration clearly as a quality enhancement where existing information is emphasized by adjusting the tones. The image was seen as wrongly exposed because of the photographer's lack of experience. This kind of photo editing was acceptable with reference to the notion that: "a professional photographer could have exposed the picture right when he/she was taking it". Many of the respondents referred to the darkroom principle by saying that this alteration could have been done in a darkroom as well and therefore it is also acceptable that it is done by computer. Furthermore, many of the respondents mentioned the insufficiency of camera technology compared to a human eye in, for example, distinguishing patterns and colors in different lightings. This was one argument for accepting this alteration as a quality enhancement: the outcome is edited to equate with the human visual perception. On the other hand, many of the respondents mentioned that it is also possible to distort reality with excessive burning or dodging. That is why it is important to understand what the intention of the photo editing is. It was considered acceptable to emphasize the persons' faces but not for example to turn a white person into a black person. The intensity of the photo editing in this particular example was in a couple of the respondents' opinion already in the limits of being too excessive.

Conclusions

The digitalization of the photographic process has increased uncertainty among professionals and created a situation that needs to be negotiated in one way or another at the offices of newspapers. It also calls for some regulatory principles, written and unwritten codes of conduct and norms, which help journalists to keep up their roles as professionals who produce images that “do not lie”. Our survey shows that journalists share some common norms of editing procedures: nobody was ready to combine a head and a body from different images in a news context, for example. However, answers were less consistent in other examples and confirmed the fact that contemporary journalists do not have strict definitions and policy of digital editing.

Yet, professionals very often refer to the “darkroom principle”: what was allowed in traditional darkrooms is allowed in digital editing, too (see also Kobre, 2004, p. 332). Although darkrooms do not exist anymore as physical spaces, some ideas and practices connected to them still define photojournalistic work at the imaginary level. This imaginary darkroom is a social and psychic formation which sets the limits of photo editing and, as such, allows photojournalism to function relatively smoothly and maintain its objective status. It has the same function in the field of photojournalism as the larger social imaginaries have in society. They incorporate “a sense of the normal expectations that we have of one another, the kind of common understanding which enables us to carry out the collective practices that make up our social life”, as Taylor (2002, p. 106) writes. This shared understanding requires explicit codes of conduct (e.g. Reuters’ guidelines), more or less tacit norms, and also trust between professionals. When the staff photographer sent a fake photograph to the *Los Angeles Times*, he did not only damage the principles of photo editing. The major sin was that he did not inform his colleagues about the editing and let them publish the photograph in good faith: mutual trust was lost.

Also Gaye Tuchman’s (1972) well-known idea of “objectivity as strategic ritual” requires shared understanding about the practices that help journalists to defend their work as objective. Using quotation marks, presenting supporting evidence, let the facts speak for themselves, relying on reliable sources etc. are all methods that help news journalists to protect themselves from critics for being non-objective. Tuchman’s point is not, of course, that rituals necessarily guarantee the facticity of news on the epistemological level. She only maintains that “newsmen” have certain strategies, codes of conduct and rituals, which guarantees them *the right* to call themselves objective and, at the same time, deflect criticism. In a sense, Tuchman describes how the discourse of truth (see Foucault, 1986) is constructed inside newsrooms as “a routine procedure which has relatively little or only tangential relevance to the end sought” (Tuchman, 1972, p. 661). Tuchman does not say a word about photographs; rather, she concentrates on written text. However, she is concerned with the practices where the photograph is one key element in creating the transparent impression of news content. Our survey demonstrates that there exist Tuchmanian ritualized practices in the imaginary darkroom, too.

One may compare, for instance, the use of quotation marks with the taking of photographs. Tuchman (1972, p. 668) writes: “By interjecting someone else’s opinion, they (newsmen—JM & JS) believe they are removing themselves from participation in the story, and they are letting the ‘facts’ speak”. The quotation marks have many linguistic functions, but in a direct quotation—which is the case here—they signal that what reads between

the marks has literally been said by somebody. It is a factual part of reality and has an unquestionable evidential value that speaks for itself. A news photograph has a similar function. It represents a part of reality and its evidential value is based on the accurate connection between the film/cell and what is in front of the camera in the analogous way as a tape recorder records interviewee's speech. Semiotically speaking, direct quotation of speech and a news photograph are expected to have an indexical relationship to reality. Everything that damages their indexicality and, hence, capability to "speak for themselves", damages also the whole credibility of the news itself. In a news story, it is a serious error to put in somebody's mouth something that s/he has not actually said or, in a similar fashion, add or remove elements from the news photograph. This dynamics of indexicality, and its ritualistic role in the field of journalism, explains our empirical findings which show how strongly journalists oppose adding or removing elements from the news photograph. For example, creating composite pictures (Images 2, 4 and 7) was strongly rejected as well as removing elements, especially human beings, from the image (Image 3). Besides, the most accepted editing techniques (see Figure 1) do not damage the indexicality of the news image. However, there are exceptions from the rule. In Image 8, the "distracting" seam was eliminated, which considerably undermines the indexicality of the whole picture. One-third of the respondents were ready to accept the alteration also in a news photograph. Those who accepted the change argued that the element was totally "irrelevant" in the picture. Furthermore, this was the only example where differences between the sexes were statistically noteworthy: 39 percentage of the male but 54 percentage of female respondents accepted the change. One explanation for the unusually high acceptance and also the gender differences could be the fact that the picture depicts a famous Finnish green politician and makes her look slightly comical.

The example shows that the distortion of indexicality could be allowed in news images, too, if editing is seen as "irrelevant" in relation to the content of the image. What makes something "irrelevant" is, of course, a matter of negotiation and cultural expectations, including gender and questions of the politics of representation in general. The same holds true in the next example (Image 5) where a Coca-Cola can and a trademark of Apple were removed. The acceptance percentages in news photographs were low (7 percent) but higher compared to some other examples. It is obvious that respondents' attitudes towards trademarks and unintentional advertising in journalism may at least partly explain the rates in this case. Hence, even though rituals of objectivity are repeated over and over again in the imaginary darkroom, they do not form a homogeneous mode of action but, rather, they will be negotiated in a gray zone where the rules of conduct may sometimes be very obscure, tacit and unarticulated.

It should be stressed that the semiotic qualities of the photographic image differ very much from those of written text. This means that photographs as iconic and indexical signs have a special role as sign systems with which journalism has to cope. Their basically unquestionable materiality as indexical signs provides good material for rituals of objectivity but at the same time, the very same indexicality—or more accurately the expectations on indexical pictures—could be used as an alibi to deceive readers. Hence, in the imaginary darkroom, the confidence and the betrayal come embarrassingly close to each other. In addition, as a representation, the photographic image is connected to the role of seeing in our western culture, where the ties between sense of sight and knowledge are very strong (see e.g. Jenks, 1995). Hence, to damage the credibility of the

indexical photographic image is to challenge one grand western imaginary, namely the connection between seeing and knowing.

NOTES

1. The image can be found, for example, on Poynter Institute website: www.poynter.org/content/content_view.asp?id=28082, accessed 14 February 2010.
2. The most common term used in this context is *digital manipulation*. In this article, we prefer the more neutral *digital editing*. We also use the term *digital alteration*. However, if the referred author uses “manipulation” we have followed her/his vocabulary.
3. The questionnaire was originally sent to 224 professionals from 32 newspapers and 138 professionals from 19 magazines. The final outcome was 106 respondents from newspapers and 76 from magazines. In this article, we focus only on the data from newspapers ($N = 106$, response rate 47 percent) since it was found that the conflicts of photo editing have mostly to do with newspapers and documentary context. At the moment of our research, 199 newspapers were published in Finland. The sample covers all newspaper types from dailies to weekly newspapers (see Mäenpää, 2008).
4. Making parts of the image comparatively darker (burning) or lighter (dodging) than other parts, used for instance to improve the visibility of an underexposed face when a photo is printed.
5. Documentary context refers to news stories, feature stories, the covers of news magazines and documentary photographic books (Huang, 2001, p. 150).
6. Professional organization for the photojournalists in the United States.

REFERENCES

- ANDERSON, BENEDICT (1983) *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London: Verso.
- BECKER, KARIN (1991) “To Control Our Image: photojournalists and new technology”, *Media, Culture & Society* 13(3), pp. 381–97.
- BECKER, KARIN (1995) “Media and the Ritual Process”, *Media, Culture & Society* 17(4), pp. 629–46.
- CAREY, JAMES (1988) *Communication as Culture: essays on media and society*, Boston: Unwin Hyman.
- CARLSON, MATT (2009) “The Reality of a Fake Image: news norms, photojournalistic craft and Brian Walski’s fabricated photograph”, *Journalism Practice* 3(2), pp. 125–39.
- CASTORIADIS, CORNELIUS (1987) *The Imaginary Institution of Society*, Kathleen Blamey (Trans.), London: Polity Press.
- COONFIELD, GORDON and HUXFORD, JOHN (2009) “News Images as Lived Images: media ritual, cultural performance, and public trauma”, *Critical Studies in Mass Communication* 26(5), pp. 457–79.
- COULDREY, NICK (2003) *Media Rituals: a critical approach*, New York: Routledge.
- FOUCAULT, MICHEL (1986) *Power/Knowledge: selected interviews and other writings*, Colin Gordon (Ed.), London: The Harvester Press.
- GAONKAR, DILIP PARAMESHWAR (2002) “Towards New Imaginaries: an introduction”, *Public Culture* 14(1), pp. 1–19.
- GLADNEY, GEORGE and EHRLICH, MATTHEW (1996) “Cross-media response to digital manipulation of still and moving images”, *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 40(3), pp. 496–508.

- GYE, LISA (2007) "Picture This: the impact of mobile camera phones on personal photographic practices", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 21(2), pp. 279–88.
- HARRIS, CHRISTOPHER R. (1991) "Digitalization and Manipulation of News Photographs", *Journal of Mass Media Ethics* 6(3), pp. 164–74.
- HUANG, EDGAR S. (2001) "Readers' Perception of Digital Alteration in Photojournalism", *Journalism & Communication Monographs* 3(3), pp. 147–82.
- JENKS, CHRIS (Ed.) (1995) *Visual Culture*, New York: Routledge.
- KOBRÉ, KENNETH (2004) *Photojournalism: the professionals' approach*, Boston: Focal Press.
- LACAN, JACQUES (1977) *Écrits: a selection*, Alan Sheridan (Trans.), New York: W.W. Norton, pp. 1–7.
- LISTER, MARTIN (Ed.) (1996) *Photographic Image in Digital Culture*, London: Routledge.
- LOWREY, WILSON (1998) "Altered Plates: photo manipulation and the search for news value in the early and late twentieth century", paper presented to the Visual Communication Division, AEJMC National Convention, Baltimore, MD, August.
- LOWREY, WILSON (2003) "Normative Conflict in the Newsroom: the case of digital photo manipulation", *Journal of Mass Media Ethics* 18(2), pp. 123–42.
- MÄENPÄÄ, JENNI (2008) *Muokkausta ja manipulaatiota: Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä* (Editing and Manipulating: digital photo editing in Finnish newspapers and magazines), Tampere: Tampere University Press.
- MITCHELL, WILLIAM J. (1992) *The Reconfigured Eye: visual truth in the post-photographic era*, Cambridge, MA: MIT Press.
- PATALANO, ROBERTA (2007) "Imagination and Society. The affective side of institutions", *Constitutional Political Economy* 18(4), pp. 223–41.
- REAVES, SHIELA (1992) "What's Wrong With This Picture? Daily newspapers photo editors' attitudes and their tolerance toward digital manipulation", *Newspaper Research Journal* 13(4)/14(1), pp. 131–55.
- REAVES, SHIELA (1995) "The Vulnerable Image: categories of photos as predictor of digital manipulation", *Journalism & Mass Communication Quarterly* 72(3), pp. 706–15.
- RITCHIN, FRED (1990) *In Our Own Image: the coming revolution in photography*, New York: Aperture.
- ROTHENBUHLER, ERIC and COMAN, MIHAI (Eds) (2005) *Media Anthropology*, Thousand Oaks, CA: Sage.
- SCHLESINGER, DAVID (2007) "Report on Reuters Actions After Publishing Altered Photographs", <http://blogs.reuters.com/blog/2007/01/18/the-use-of-photoshop/>, accessed 19 August 2007.
- SCHUDSON, MICHAEL (2001) "The Objectivity Norm in American Journalism", *Journalism* 2(2), pp. 149–70.
- SCHWARTZ, DONA (1992) *To Tell the Truth: codes of objectivity in photojournalism*, Minneapolis, MN: Gordon and Breach.
- SCHWARTZ, DONA (2003) "Professional Oversight: policing the credibility of photojournalism", in: Larry Gross, John Katz, John Stuart and Jay Ruby (Eds), *Image Ethics in the Digital Age*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, pp. 27–51.
- SON, MINHEE (2009) "Cultures of Ambivalence: an investigation of college students' uses of the camera phone and Cyworld's Mini-Hompy", *Knowledge, Technology & Policy* 22(3), pp. 173–84.
- STRECKFUSS, RICHARD (1990) "Objectivity in Journalism: a search and a reassessment", *Journalism Quarterly* 67(4), pp. 973–83.
- TAYLOR, CHARLES (2002) "Modern Social Imaginaries", *Public Culture* 14(1), pp. 91–124.

- TIROHL, BLU (2000) "The Photo-journalist and the Changing News Image", *New Media & Society* 2(3), pp. 335–52.
- TOMLINSON, DON E. (1987) "Coalesce or Collide? Ethics, technology, and TV journalism 1991", *Journal of Mass Media Ethics* 2(2), pp. 21–31.
- TUCHMAN, GAYE (1972) "Objectivity as Strategic Ritual: an examination of newsmen's notions of objectivity", *American Journal of Sociology* 77(4), pp. 660–79.
- VILLI, MIKKO (2007) "Mobile Visual Communication. Photo messages and camera phone photography", *Nordicom Review* 28(1), pp. 49–62.
- WHEELER, THOMAS H. (2002) *Phototruth or Photofiction? Ethics and media imagery in the digital age*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- WIEN, CHARLOTTE (2005) "Defining Objectivity Within Journalism: an overview", *Nordicom Review* 26(2), pp. 4–15.

Jenni Mäenpää (author to whom correspondence should be addressed), Journalism Research and Development Centre, Department of Journalism and Mass Communication, University of Tampere, Finland. E-mail: jenni.k.maenpaa@uta.fi

Janne Seppänen, Department of Journalism and Mass Communication, University of Tampere, Finland. E-mail: Janne.seppanen@uta.fi

Copyright of Journalism Practice is the property of Routledge and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.