

TAMPEREEN YLIOPISTO

Kuvajournalistin kädenjälkeä sanallistamassa

”Se on tavallaan ku kirvesmies ja vasara.”

VIESTINNÄN, MEDIAN JA TEATTERIN YKSIKKÖ

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Heli Blåfield

Marraskuu 2016

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

BLÅFIELD, HELI: Kuvajournalistin kädenjälkeä sanallistamassa.

Pro gradu -tutkielma, 71 s., 1 liite.

Tiedotusoppi

Marraskuu 2016

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan kokeneiden kuvajournalistien puhetta kädenjäljestä.

Tutkimuskysymys kuuluu, miten useiden vuosikymmenien aikana alalla toimineet kuvajournalistit sanallistavat kädenjälkeä ja miten he kokeneina ammattilaisina jäsentävät liikkumatilaansa tulkitsijoina. Aiheeseen sukelletaan kolmen osa-alueen: tyylin ja habituksen, tekijyyden sekä identiteetin kautta. Nämä käsitteet tarjoavat tutkimukselle teoreettisen viitekehyksen.

Tutkimuksen pääaineistona toimii litteroidut teemahaastattelut, joihin syvennyttään teemoittelun avulla. Tutkimusta varten on haastateltu neljää pidempään alalla työskennellyttä kuvajournalistia, jotka työskentelevät niin vakituisina lehtikuvaajina kuin freelancereina ympäri Suomea. Haastatteluissa käytiin läpi muun muassa kädenjäljen, liikkumatilan sekä tyylin teemoja. Lisäksi haastatteluissa esitettiin keskustelun tueksi esimerkki kädenjäljestä: Markus Jokelan kuvareportaasi.

Tutkimus osoittaa, miten kädenjälki on sidoksissa tulkitsijoiden mielikuviin tekijästä. Kädenjäljen käsitteeseen liitettiin haastatteluissa esimerkiksi luonteenpiirteitä ja tapaa tulkita maailmaa kuvaustilanteissa. Kädenjälki ei synny eikä elä tyhjiössä, vaan valokuvaajat ovat vuorovaikutuksessa niin kuvattavaan maailmaan kuin kuvien tilaajiin. Kädenjälkeä ei tulisikaan tarkastella muuttumattomana asiana. Esimerkiksi kuvajournalistin tyyli muokkautuu jatkuvasti suhteessa ympäröivään maailmaan. Täten tyyli vaikuttaisi olevan sidoksissa kunkin kuvaajan habitukseen, opittuun tapaan suhtautua maailmaan. Haastatteluiden perusteella voi todeta, että kuvajournalistin kädenjäljessä yhdistyy niin valokuvaajan visuaaliset valinnat kuin ammatilliset pyrkimykset.

Haastattelut osoittavat, että kuvajournalisteille on ensisijaisen tärkeää oma näkemys ja sananvalta siihen, miten he maailmaa tulkitsevat – miten he työkaluaan, kameraansa käyttävät. Haastatteluiden perusteella kamppailua todellisuuden tulkinnasta käydään ennakkosuunnittelun vaiheessa, sekä sanoma- että aikakauslehtipuolella. Näitä neuvotteluita kuvajournalistit käyvät niin kirjoittavien toimittajien kuin ulkoasupäälliköiden kanssa. Jos kuvajournalistilta viedään tulkinta, häviää journalismista kokonaan tarinankerronta ja jäljelle jää vain ennalta suunniteltuja kuvituskuvia.

Asiasanat: kuvajournalisti, kädenjälki, liikkumattila, tyyli, habitus, tekijyys, identiteetti, ammatillinen identiteetti, teemahaastattelu, valokuvaaja

1 JOHDANTO	1
1.1 MEDIAMURROS.....	3
1.2 TUTKIMUSKYSYMYS.....	6
2 KÄSITTEET JA TEORIA	9
2.1 TYYLI JA HABITUS	9
2.2 TEKIJYYS	14
2.3 IDENTITEETTI.....	16
2.3.1 Ammatillinen identiteetti.....	18
3 AINEISTO JA MENETELMÄT	20
3.1 AINEISTO.....	21
3.2 METODI.....	22
3.2.1 Teemoittelu.....	24
4 AINEISTON ANALYYSI	26
4.1 KÄDENJÄLKI ON KATSOJAN SILMISSÄ.....	26
4.2 KÄSITYÖLÄISAMMATISSA	33
4.3 AIHE EDELLÄ	37
4.4 TYYLI JA PYRKIMYS.....	42
4.5 NEUVOTTELUITA TODELLISUUDESTA.....	49
5 JOHTOPÄÄTÖKSET	60
6 LOPUKSI	65
LÄHDELUETTELO	68
LIITE	72

1 JOHDANTO

Kädenjälki tai käsiala - jokasella valokuvaajalla on omansa. Valokuvaaja jättää kuviinsa sananmukaisesti käsiensä tekemän työn jäljen. Olen itse toiminut valokuvaajan ammatissa vuodesta 2008 lähtien. Olen tuottanut journalistista sisältöä sekä sanoma- että aikakauslehtiin. Urani aikana olen miettinyt paljonkin sitä, minkälaista maailmaa kuvillani lukijoille esitän. Olen myös pohtinut sitä, kuinka paljon kuvakerronnan tyylini on muuttunut vuosien varrella eri työnantajien palveluksessa. Syvemmässä ja omaa kädenjälkeä laajemmassa merkityksessä minua on mietityttänyt minkälaista ja ennen kaikkea kenen määrittelemää maailmaa lukijoille journalistisissa kuvissa esitetään? Onko kyse kuvajournalistin omasta tilanteen tulkinnasta, uutispäällikön toiveista vai kenties lehden visuaalisesta ilmeestä vastaavan henkilön tavoitteista?

Aikomukseni on tässä pro gradu -tutkielmassa vastata siihen, mitä merkityksiä kuvajournalistin kädenjälkeen liitetään. Miten ja missä kädenjälki tulee esiin ammattia tekevien kuvajournalistien puheissa? Tutkimukseni pääaineisto onkin litteroidut teemahaastattelut. Olen haastatellut tutkimustani varten neljää pidempään alalla työskennellyttä kuvajournalistia. Rajauksen kuvajournalismiin olen tehnyt siksi, että minua on kiinnostanut nimenomaan journalismin parissa työskentelevät valokuvaajat. Heistä kaksi työskentelee työsuhteessa sanomalehdissä ja kaksi freelancereina kuvaten muun muassa niin sanoma- kuin aikakauslehdille.

Aiheen pariin minut sysäsi lopullisesti yksi lause. Luin syksyllä 2014 aikakauslehtijournalismia ja henkilökuvien rakentumista tutkineen Hanna Weseliuksen väitöskirjan *Suunniteltu kuva*. Väitöskirjassaan Weselius (2014, 51) esittää ajatuksen, että jos freelance-valokuvaaja aikoo menestyä suomalaisilla aikakauslehtimarkkinoilla, hänen on kenties tärkeämpää lukea kunnolla AD:n ohjeet ja opetella tuntemaan kunkin lehden konsepti kuin kehittää oma, tunnistettava tyyli ja tulkinta maailmasta.

Pysähdyin kyseisen lauseen äärelle. Weseliuksen lause provosoi minua eikä päästänyt otteestaan. Weseliuksen mainitsema ”aikakauslehtimarkkinat” on laaja käsite, joka pitää sisällään suuren

määrän eri tavoin sisältöön suhtautuvia julkaisuja sekä tekijöitä. Siksi Weseliuksen päätelmä tuntuikin provokatiiviselta. Tulkitsen Weseliuksen tekstiä niin, että kun hän kirjoittaa tyylistä ja tulkinnasta, hän viittaa juuri minua kiehtovaan kädenjäljen käsitteeseen.

Weseliuksen väitöskirja tarkastelee aikakauslehtikontekstia, jossa on useasti hyvinkin tarkkaan konseptoidut juttupaikat sekä teksteille että kuville. Weselius (emt., 319) esittää, että aikakauslehden suunniteltu henkilökuva kertoo usein enemmän kyseisestä lehdestä kuin kuvatusta henkilöstä. Tämän väitteen myötä voisi ajatella, että aikakauslehden brändi toimii tietynlaisena laajempänä linssinä, jonka kautta valokuvaajan täytyy osata nähdä omien teknisten välineiden lisäksi. Lisäksi Weselius tulee lauseellaan todenneeksi, että aikakauslehtijournalismissa ei ole kyse varsinaisesti maailman kuvaamisesta sellaisena kuin se on, vaan maailman kuvaamisesta sellaisena kuin kukin aikakauslehti sen haluaa esittää.

Weselius (emt., 334) ehdottaa, että hedelmällinen jatkotutkimuksen aihe olisi, miten valokuvaajan työn eetos on muuttunut samalla kun lehdistä on tullut yhä konseptoidumpia. Tutkimukseni voikin ajatella jatkoksi Weseliuksen aloittamalle keskustelulle. Kiinnostuin Weseliuksen väitöskirjan perusteella siitä, kuinka vapaasti kuvajournalistista sisältöä tuottavat valokuvaajat kokevat operoivansa omalla tyyllillään ja tulkinnallaan. Kokevatko he olevansa päävastuussa tuottamastaan sisällöstä vai esitetäänkö heille toiveita kuvien muodosta, sisällöstä tai kenties molemmista?

Esimerkiksi Ryhmä 11 ja sen niin sanotusti nuoremman sukupolven valokuvaajat luovat vahvasti omannäköistään visuaalista sisältöä niin taidegallerioihin kuin journalistisiin julkaisuihin. Ryhmä on alunperin tamperelaisten kuvajournalistiikan opiskelijoiden perustama kollektiivi. Omilla nettisivuillaan he kertovat, että he ovat suomalaisten dokumentaaristen valokuvaajien muodostama ryhmä, joka ajaa suomalaisen kuvajournalismin asiaa (Ryhmä 11 2016). Tietyllä tavalla he rikkovat juuri sitä, mihin lopputulemaan Weselius väitöskirjassaan tuli - heille sisältö tulee ennen raameja. He eivät määritä itseään yksin yhden työpaikan kautta vaan luovat omannäköistään sisältöä laajalla julkaisurintamalla.

Ymmärrän toki, että Weseliuksen painopiste on aikakauslehtimaailmassa. Koin mielekkäämmäksi kuitenkin tarkastella tässä tutkimuksessa nimenomaan kuvajournalistien liikkumatilaa vakituisista

sanomalehtikuvaajista freelancereihin, sillä Weseliuksen kuvaama aikakauslehtimaailma on kuvajournalismia ajatellen rajallinen. Minua myös kiinnosti, miten päivittäisjournalismin kanssa työskentelevät vakituiset valokuvaajat sanallistivat *liikkumatilaansa* tulkitsijoina. Onko konseptiajattelu rantautunut myös uutiskuvan puolelle? Ja miten tämä eroaa freelance-valokuvaajien puheesta? Miten erilaisiin konteksteihin kuvaavat kuvajournalistit sanallistavat kädenjälkeään ja suhdetta työhönsä? Jatkan siis Weseliuksen avaamaa keskustelua, kuitenkin sen tarkastelupistettä laajentaen.

Olen itse työskennellyt viimeiset kaksi vuotta freelance-valokuvaajana. Minua tilaavat keikoille niin aikakauslehdet kuin yksittäiset yritykset. Ennen freelancer-uraani työskentelin pari vuotta vakituisena valokuvaajana sanomalehdessä sekä vuoden verran työkierrossa aikakauslehtipuolella. Aloin Weseliuksen väitöskirjaa lukiessani pohtia, kuinka vapaasti itse kuvauskeikoilla tulkitseen ja minkälaisiin raameihin olen urallani kuvia tuottanut. Pro gradu -tutkielmani onkin siten ollut vahvasti myös matka omaan tekemiseeni ja ammatilliseen identiteettiini. Olen saanut mahdollisuuden pysähtyä hetkeksi pohtimaan sitä, minkälaista valokuvaa minä itse freelance-valokuvaajana teen ja minkälaiseksi kuvaajaksi se minut profiloi.

1.1 Mediamurros

Koska kädenjälki liittyy mielestäni vahvasti siihen ympäristöön, jossa valokuvaajat työskentelevät, en voinut sukeltaa aiheen pariin ilman muutamaa taustoittavaa sanaa viime vuosien mediamurroksesta - onhan tukimukseni professiotutkimusta.

Merja Salo (2015) kirjoittaa suomalaisen valokuvauksen digitalisoitumista käsittelevässä kirjassaan, että monia ammattivalokuvauksen osa-alueita yhdistää tällä hetkellä eloonjäämiskamppailu. Laajasti katsottuna suomalainen valokuvaus on käynyt 25 vuoden aikana läpi historiansa suurimman teknisen murroksen, kun kemiallisesta valokuvauksesta on siirrytty digitaaliseen aikaan. Monella valokuvauksen erikoisalueella digitaalitekniikka ja mediakonvergenssi ovat muuttaneet valokuvaajien toimintaympäristöä, työnkuvaa, osaamisvaatimuksia, valokuvaajien varsinaista määrällistä tarvetta. Lehtikuvaajien joukossa palkansaajien osuus on viime vuosina huventunut ja työttömyys kasvanut: lokakuussa 2014 lehtikuvaajin ammatissa oli 100 työtöntä työnhakijaa – määrä oli kasvanut 186 prosentilla

vuodesta 2010. (Salo 2015, 7, 341–342.) Vaikka olen itsekin alalla työskentelevänä valokuvaajana mediamurroksesta hyvinkin tietoinen, on varsinaisten lukujen näkeminen silti pysähdyttävää, jopa pöyristyttävää.

Anneli Eteläpellon ja Katja Vähäsantasen (2008, 28) mukaan ammatillisen identiteetin rakentaminen edellyttää yksilön kannalta ennustettavuutta, jota työelämä ei enää tarjoa samassa määrin kuin aikaisemmin. Tänä päivänä media-alalla yhä useampi valokuvaaja tekee töitä freelancerina. Osalle se on tietoinen valinta, osalle alan asettama vaatimus. Valokuvaajien tulee osata toimia eri tilaajien välimaastossa ja erilaisten avustajasopimusten puitteissa. Ennustettavuutta ei juuri ole.

Kaarina Nikunen on tehnyt tutkimuksen laman ja teknologisen murroksen vaikutuksista suomalaisissa toimituksissa vuosien 2009–2010 välillä. Nikusen (2011) tutkimukseen osallistunut toimittajakunta jakaa näkemyksen siitä, että laatujournalismia tarvitaan ja sen tuottamiseksi tarvitaan aikaa. Toimituksissa toteutetaan kuitenkin ratkaisuja, jotka näyttävät vievän päinvastaiseen suuntaan: kiire lisääntyy, uutistyö pirstaloituu ja aika syventymiseen sekä perehtymiseen vähenee. (Nikunen 2011, 112.) Nikusen (emt.) ja Weseliuksen (2014) tekstit kuvaavat sitä viime vuosien aikana tapahtunutta murrosta, missä kiireen lisääntyessä niin toimittajien kuin valokuvaajien on osattava raportoida maailmasta yhä tiukentuvissa raameissa.

Salo (2000) kirjoittaa kuvajournalismin historiasta, miten modernin kuvajournalismin ensimmäisiä foorumeita olivat saksalaiset kuvalehdet. Kun näiden lehtien tekijät pakenivat natsismia 1930-luvulla Englantiin ja Yhdysvaltoihin, syntyi lukijoille kansainvälisiä, englanninkielisiä kuvalehtiä, kuten Life Yhdysvalloissa. Kuvajournalismin niin kutsuttu ”kulta-aika” jatkuikin aina 1970-luvun alkuun, jolloin muun muassa Life lakkautettiin viikkolehtimuodossaan - kuvalehdet olivat saaneet 1950–60-luvuilla kilpailijakseen television. Kuvajournalismin nykyisyyttä ei hahmotetakaan laajemmin valokuvauksen historian näkökulmasta enää primäärilähteiden (esimerkiksi lehdet), vaan sekundäärilähteiden kuten näyttelyiden ja valokuvakirjojen kautta. Edellä mainittu kehitys selittää osaksi sitä, miksi nykyinen kuvajournalismi on kansainvälisesti katsottuna ”näkyvämpiä” ja muuttunut valokuvahistorian kannalta vaikeammin hahmotettavaan ja

sirpaleisempaan muotoon kuin kansainvälisten lehtien ”kultakaudella”. (Salo 2000, 8–9.) Kuvajournalismia on siis olemassa, sen muodot ja foorumit ovat vain ajan kuluessa muuttuneet.

Kärjistetyksi sanottuna kuvajournalisti on 2000-luvulla menettänyt media-alan muutosten ja murrosten myötä oletetun omistussuhteensa todellisuuteen, eli tietonsa ja valtansa (Weselius 2014, 334). Tällä Weselius viittaa valokuvaajien tekijänoikeuksiin sekä siihen, että valokuvaajat eivät enää yksin käytä auteur-asemaansa, vaan esimerkiksi aikauslehtipuolella lehdet ovat vahvasti konseptoituja. Edellä mainittuun muutokseen ovat Weseliuksen mukaan vaikuttaneet työprosessin digitalisoituminen, lukijoiden tuottaman sisällön lisääntyminen sekä ammattimaisen työn taloudellisten, ilmaisullisten ja tekijänoikeudellisten puitteiden kiristyminen (emt., 334).

Oikeastaan kaikki Weseliuksen edellä listaamat vaikuttimet voidaankin niputtaa mediamurroksen alle. On totta, että valokuvaajien ammatti on kokenut journalismin kentällä valtavan muutoksen viimeeksi kuluneiden vuosikymmenien aikana. Weselius (emt., 334) toteaaakin, että tiedon hallitsemisen sijaan kuvajournalistin ammattitaidon ytimessä on nyt kyky hallita tiedonhankinnan vaihtuvat muodot. Tämä oli myös yksi syy siihen, miksi halusin haastatella nimenomaan pidempään alalla toimineita valokuvaajia. Toivoin löytäväni vastauksista ajallista perspektiiviä.

Valokuvaaja Kaisa Rautaheimo voitti Kuvajournalismi 2015 -kilpailussa vuoden esseen palkinnon dokumentaarisella valokuvien sarjallaan *Pojat*, jossa hän seurasi nuoruuden ja aikuisuuden välitilassa ja vailla suurta suunnitelmaa elävien nuorten miesten elämää (Tervonen 2016). Projekti on ollut osa Rautaheimon taiteen maisterin opinnäytetyötä Aalto-yliopistoon. Opinnäytetyön kirjallisessa osassa Rautaheimo (2016) pohtii *Pojat*-projektiaan ja sen suhdetta hänen omaan arkityöhönsä Helsingin Sanomien valokuvaajana. Lopputyössään Rautaheimo ottaa myös kantaa Weseliuksen (2014) tutkimukseen. Helsingin Sanomissa konseptiajattelu ei ole Rautaheimon (2016, 15) mukaan vielä niin valloillaan kuin aikakauslehdissä, vaan kuvaustilanteessa valta on säilynyt vielä kuvajournalisteilla. Sitaatillaan Rautaheimo kuitenkin antaa ymmärtää, että hän kuitenkin näkee jonkinlaista konseptiajattelua myös sanomalehtipuolella. Rautaheimo (emt., 15) toteaaakin, että Weseliuksen esiin nostama kuvajournalistin vallan väheneminen toimituksellisessa työssä on ollut yksi hänen motiiveistaan tehdä oma *Poikien* kaltainen pidempi dokumenttiprojekti.

Kenties Rautaheimo halusi Pojat-projektillaan ottaa tietyllä tavalla tulkinnallisen vallan takaisin itselleen. Mietinkin, onko lehtikuvaajien rooli tämän päivän mediataloissa ennemminkin toimia kirjoitettujen juttujen kuvituskoneina kuin dokumentaarisina tarinan kertojina. Minkälainen on valokuvaajan *liikkumatila* sanomalehtipuolella, ja miten se eroaa aikakauslehtipuolella työskentelevän valokuvaajan kokemuksista?

Liikkumatilalla tarkoitan tässä tutkimuksessa nimenomaan sitä, kuinka paljon etukäteistoiveita valokuvaajille asetetaan ennen kuvauskeikkoja. Kokevatko valokuvaajat, että he voivat vapaasti tulkita kuvaustilanteissa niiden tarjoamin ehdoin vai lähtevätkö he hakemaan juuri tiettyyn kontekstiin toivottua kuvaa, jolloin todellisuuskkin muutetaan lehden taiton ja muun visuaalisen ilmeen mukaiseksi?

Toimittaja saattaa jatkaa haastattelua puhelimitse keikan jälkeenkin, mutta kuvajournalistilla on vain hetkensä keikalla. Siksi sillä, annetaanko tälle hetkelle aikaa ja vaaditaanko keikalta sekä still-että videokuvaa, on suuri vaikutus siihen lopputulokseen, minkä näemme esimerkiksi seuraavan päivän lehdestä tai lähes välittömästi julkaisun nettisivuilla. Siksi vaikuttaakin kapeakatseiselta, että kuvajournalisteille ei annettaisi mahdollisuutta osallistua keikkojen puitteiden suunnitteluun.

1.2 Tutkimuskysymys

Kuten edellä kirjoitin, pyrin tutkimuksessani avaamaan kädenjälkeen liitettäviä merkityksiä valokuvaajien puheen kautta. Visuaalista kulttuuria tutkineen Janne Seppäsen (2005) mukaan konstruktivistinen näkökulma tarkastelee yhteiskunnallista todellisuutta kielen kautta: kieli ei pelkästään heijasta todellisuutta, vaan myös muodostaa (konstruoi) sitä. Konstruktivismin keskeinen väite onkin, että kieli on osa sosiaalista todellisuutta. (Seppänen 2005, 95.) Tutkimukseni lähestymistapa on vahvasti konstruktivistinen. Olen pyrkinyt kuuntelemaan herkästi sitä, miten toiset valokuvaajat luonnehtivat omaa ammattiaan. Haastattelemieni kuvajournalistien litteroitu puhe onkin tutkimukseni ydinaineisto.

Olen jakanut tutkimuskysymyksen kahteen osaan:

1. Miten kuvajournalisti sanallistaa kädenjälkeä?

Missä kädenjälki on haastattelemieni kuvajournalistien puheissa olemassa? Entä mitä eri merkityksiä valokuvaajat kädenjälkeen liittävät?

2. Minkälainen on kuvajournalistin liikkumatila?

Kuinka vapaasti haastatteleman kuvajournalistit tulkitsevat maailmaa? Kuinka paljon he toimivat ennalta asetettujen toiveiden mukaisesti? Entä kuka näitä toiveita esittää?

Pyrin näiden kysymysten avulla syventämään Weseliuksen (2014) aloittamaa ja tietyllä tapaa Rautaheimon (2016) jatkamaa keskustelua kuvajournalistin työn muutoksista ja haasteista. Kuten edeltävässä kappaleessa totesin, parin viime vuosikymmenen aikana tapahtuneen digitaalisen ja taloudellisen murroksen myötä valokuvaajien työlle on muodostunut uudenlaiset raamit. Aikanaan muutos filmikameroista digitaalisiin kameroihin nopeutti kuvien tuotannon prosessia. Nyt muun muassa julkaisualustojen moninaistumisen ja lukijoiden klikkausten perässä juoksemisen vuoksi kiire vaikuttaa saaneen jo sellaiset mittasuhteet, että se vaikuttaa perustavanlaatuisella tavalla lukijoille tarjottavaan maailmaan. Kiire tuottaa sen, että yksittäisten lehtien sisällä aiheiden pidempään seurantaan ei enää tunnu riittävän aikaa ”tuhlattavaksi”.

Kiire vaikuttaa tietysti enemmän sanomalehtipuolella. Mutta kuten Weselius (2014) tutkimuksellaan esittää, myös aikakauslehtipuolella on tunnistettavasti tapahtunut murros valokuvaajien suhteessa omaan työhönsä. Kuvat ovat osa sosiaalista todellisuutta ja täten muokkaavat sitä siinä missä kirjoitettu sana. Siksi onkin äärimmäisen mielenkiintoista, minkälaisen linssin kautta valokuvaaja lukijoille maailmaa esittää - toimi hän sitten päivittäis- tai aikakauslehtijournalismin parissa. Ja kuten Rautaheimo (2016) opinnäytetyössään antaa ymmärtää, ei sanomalehtipuolellakaan käytetä täysin hyväksi sitä sisällöllistä osaamista, mitä ammattikuvaajilla olisi antaa. Toivon tämän tutkimuksen avaavan kädenjäljen lisäksi myös

käsitystä kuvajournalistien suhteesta muuttuneeseen työympäristöön ja heidän tuottamaansa sisältöön.

2 KÄSITTEET JA TEORIA

Pyrin tässä luvussa avaamaan kädenjäljen käsitettä sellaisen teorian avulla, joka mielestäni tukee tutkimukseni tavoitteita. Olen jakanut teoriaosuuteni kolmeen osaan. Ensimmäisessä osassa lähdän liikkeelle tyylistä ja pohdin sen suhdetta habituksen käsitteeseen. Luvun toisessa osassa lähestyn kädenjäljen käsitettä tekijyyden kautta ja kolmannessa osassa tarkastelen kädenjälkeä identiteetin ja lopuksi tarkemmin ammatillisen identiteetin näkökulmasta.

2.1 Tyyli ja habitus

Kuten johdantokappaleessa kirjoitin, kädenjäljen voidaan katsoa olevan jotain sellaista, mitä valokuvaaja jättää kuviinsa konkreettisesti käsiensä kautta. Valokuvista voi lukea katseella esimerkiksi valokuvaajan valitseman syväterävyyden ja valonkäytön. Näitä voikin kutsua valokuvaajan tyyllillisiksi valinnoiksi. Tyylin voisi hyvin rinnastaa kädenjäljen käsitteeseen. Niiden voi hyvinkin ajatella viittaavan samaan asiaan. Tutkimuksessani ajattelenkin nämä käsitteet osittain rinnasteisina.

Kuvajournalismi 2015 -kilpailussa vuoden kuvajournalistiksi valittu, Helsingin Sanomissa työskentelevä Markus Jokela kuvaili kilpailuun lähettämäänsä kuvasarjaa seuraavin sanoin: *”Kyllä sen kokonaisuuden pitäisi olla jotenkin yhtenäinen tyyliltään, että siinä näkyy jonkinlainen kuvaajan oma tapa kuvata tai kädenjälki”* (Tervonen 2016). Jokela siis mainitsee kilpailun haastattelussa yhtenäisen tyylin ja kädenjäljen. Samaisen kilpailun tuomaristo perusteli Markus Jokelan valintaa voittajaksi seuraavin sanoin: *”Kuvissa näkyy oikean hetken valitsemisen ja kuvalla kertomisen taito. Vuoden kuvajournalistin valinnassa näkyi, kuinka kuvajournalisti voi tehdä kuvajournalismia kattavasti uutisista reportaaseihin omaa käsialaa hukkaamatta.”* (Tervonen 2016.) Jokelan ”käsiala” oli tuomaristollekin näkyvässä aiheesta toiseen.

Rakel Kallio (1998) on tutkinut tyylin käsitettä taiteen tutkimuksen kentällä. Arkielämässä tyyli merkitsee Kallion mukaan tiettyjä toistuvia toiminnan malleja, kuten esimerkiksi

pukeutumistyylejä, jotka ovat muiden jäljiteltävissä. Jos arkiajattelusta siirrytään taiteen alueelle, on sielläkin yleisin tyyliin liitetty määre ollut teoksen ulkoisten piirteiden toistettavuus. (Kallio 1998, 59.) Jokela on edellä esitetystä kommentistaan päätellen halunnut editoida kilpailuun kuvasalkun, jossa olisi esillä mahdollisimman yhtenäinen sarja. Tämä on mielestäni mielenkiintoista ja kuvajournalistin työskentelytapaa avaavaa, ovathan Jokelan kilpailusarjan valokuvat kuitenkin eri keikoilta ja erilaisista tilanteista.

Tyyliä alettiin Kallion (emt.) mukaan käyttää aikakausikäsitteenä 1700-luvulta lähtien, jolloin syntyi ajatus siitä, että tyyli tuottaa taiteen. On vaikeaa puhua esimerkiksi taiteen historiasta ja sen muutoksesta käyttämättä erilaisille tyyille ja kausille annettuja merkityksiä. (Emt., 66–69.) Niin kuvajournalismissa kuin taiteen kentälläkin vallitsee aina myös niin sanotut ”yleiset ihanteet”.

Kallion (emt., 66) mukaan yksilötyylillä tarkoitetaan piirteitä, jotka ovat ominaisia juuri tietyn taiteilijan töille. Valokuvaaja näkyy työnsä eli julkaistujen valokuviansa kautta. Mitä erottuvampi yksilötyyli, sitä enemmän kukin valokuvaaja tulee luultavimmin nähdyksi ja havaituksi. Ja kuten edellä avaamastani Kuvajournalismi 2015 -kilpailun tuomariston kommentista voi lukea, vaikuttaisi erottautuminen olevan myös tietynlaisen menestyksen avain, jos menestys mitataan palkinnoilla ja tunnustettavuudella. Myös Jokela itse myönsi editoineensa kilpailuun kuvasalkun, jossa olisi mahdollisimman ”yhtenäinen tyyli”.

Teos yksin ei Kallion (emt.) mukaan vielä muodosta tyyliä, vaan tietyn joukon teoksia tulisi jakaa joukko vakioisia piirteitä. Haaste ilmeneekin, kun koetetaan keskustella siitä, mitä nämä vakioisuudet ovat ja kuinka paljon niitä pitäisi teoksesta löytyä. (Emt., 59.) Olisikin mielenkiintoista tietää, minkälaisia vakioisia elementeistä Kuvajournalismi 2015 -kilpailun tuomaristo näki Jokelan ”käsialan” pitävän sisällään. Kallio avaa taidehistorian tutkimuksen näkökulmasta tyylin käsitettä seuraavin sanoin:

Tyylipiirteet on tavallisesti ymmärretty sellaisiksi taideteoksen elementeiksi, jotka muodostavat teoksen syntaktisen tason, eräänlaisen lauseopin tai rakenteen tason, joka on erotettu teoksen semanttisesta tasosta. Tyyli muodostaisi näin ollen teoksen merkityksestä erillisen sfäärin tai tason. Käytännössä tämä on merkinnyt muodon ja

sisällön erottamista. Tyylin sfääriin ovat jääneet teoksen formaalit elementit, visuaalisen pinnan merkit, kun taas se mitä kuva esittää tai viestii on jäänyt sisällön alueelle. Tyyli tuntuisi koostuvan osaksi yksittäisistä visuaalisista elementeistä kuten pensselinvedoista, viivoista ja väriläiskistä mutta myös sellaisista holistisista (kokonaisvaltaisista) rakenteista kuten kompositio, valon ja varjon jakautuminen, figuurinen kuvaustapa ja niin edelleen. (Emt., 60.)

Kallio kirjoittaa yllä muodon ja sisällön erottamisesta toisistaan. Tyyliä ei siis taiteen tutkimuksen puolella rinnastettaisi sisältöön. Miten tyylin käsite sitten eroaa taiteen ja journalismin kentillä? Kiteytettynä ero on seuraava: journalismissa tekijät eivät luo täysin vapaasti tulkittavaa sisältöä vaan pyrkivät kertomaan tai kuvaamaan maailmaa juuri tietystä näkökulmasta lukijalle. Toisin kuin vapaa taiteilija, kuvajournalisti työskentelee rajatummassa kontekstissa. Esimerkiksi lehden sivuilla näkyvän valokuvan kaksiulotteinen pinta on kuin silmille näkyvä jäävuoren huippu. Emme koskaan näe valokuvasta kuin lopputuloksen. Pinnan alle jää paljon neuvotteluita, etukäteen asetettuja toiveita, näkemyksiä ja valokuvaajien tulkintaa kuvaustilanteissa. Kuten Weseliuskin (2014, 51) väitöskirjassaan kommentoi, etenkin freelance-valokuvaajille on tärkeää osata lukea eri tilaajien tyyliä.

Kuvajournalisti on kuvan sisällöstä vastuussa viime kädessä yksin. Mutta kuvan muoto ei ole aivan niin yksiselitteinen asia. Kun valokuvaaja vangitsee kuvaamastaan kohteesta heijastuvan valon muistikortilleen tai filmille, hän luo valokuvallisen muodon. Valokuvaaja käyttää pensselin sijasta kameransa suomaa teknologiaa. Valokuvaaja määrittelee kuvan kaksiulotteista pintaa esimerkiksi objektiivin valinnalla - näyttääkö maailmasta kapeamman vai laajemman kulman. Kuvajournalisti ei kuitenkaan aina yksin tuota valokuvan muotoa, vaan valokuvaajalle on voitu antaa esimerkiksi AD:n taholta hyvinkin tarkat etukäteistoiveet, joita hän pyrkii keikalla toteuttamaan parhaaksi katsomallaan tavalla. Onkin mielenkiintoista, ketkä kaikki kuvajournalistin lisäksi muotoon pyrkivät vaikuttamaan. Keiden kaikkien tyyli kuvissa näkyy?

Tässä liikumme tutkimukseni ydinalueella. Kenen määrittelemää lukijoille tarjottava visuaalinen sisältömaailma on, lehden visuaalisen tyylin vai valokuvaajan? Kenen näkökulmasta kuvat tuotetaan: kuvajournalistin vai kuvien tilaajan? Missä määrin kuvajournalisti kokee hyödyntävänsä

omaa kädenjälkeään ja missä määrin hän muokkaa kädenjälkeään kuvien tilaajan näköiseksi, onkin kiinnostava kysymys. Palaan tähän tarkemmin alaluvussa 4.5.

Salo (2000) kirjoittaa, miten estetisoituminen on liitetty moniin painetun kuvajournalismin ilmiöihin television aikakaudella. Se on esimerkiksi tuotu esiin värivalokuvauksen yhteydessä 1970-luvulla, jolloin yleistynyt neliväripainatus mahdollisti journalisteille uusia, dramatisoivan värikerronnan mahdollisuuksia. Uutiskuvien kohdalla ei ole kuitenkaan kyse television matkimisesta, vaan niillä on oma värinkäytössä, valaistuksessa ja kuvasommittelussa näkyvä estetiikkansa. (Salo 2000, 27–28.)

Esimerkiksi se, millaisessa valossa kuvajournalisti päättää esittää kuvattavan kohteen, muokkaa sitä, mitä kuvan sisällöstä on tulkittavissa. Esimerkiksi sillä, päättääkö valokuvaaja kuvata vallitsevassa niukassa valossa vai hyödyntää salamavaloa, on suuri merkitys valokuvan visuaalista pintaa ajatellen. Olen esimerkiksi tavannut kuvajournalisteja, jotka eivät koskaan käytä salamavaloa, sillä heidän mielestään se on liiallista todellisuuden muokkaamista. Tällöin kyse on myös pyrkimyksestä muokata maailmasta tietynlainen. Voisiko tyylin tällöin mieltää suhtautumistavaksi maailmaa kohtaan?

Tutkimusta tehdessäni mielessäni heräsikin kysymys siitä, kuinka lähelle tyylin käsite lipuu *habituksen* käsitettä? *Habitus* on ranskalaisen kulttuurisosiologin, Pierre Bourdieun käsite. Osmo Kivinen (2006) kirjoittaa Bourdieun perinnöstä. Bourdieu rakensi urallaan yleisen viitekehyksen, joka pitää sisällään kaikkien toiminta- ja tilannetyyppien selittämisen kolmen käsitteen avulla: *habitus*, *kenttä* ja *pääoma* (Kivinen 2006, 231).

J.P. Roos (1985) pyrkii tiivistämään Bourdieun teoreettisen tarkastelun ydintä. Roos esittää, että ihmisten toiminnan tarkoitus Bourdieun mukaan sosiaalisessa maailmassa on niin sanotun voiton maksimointi ja pääoman kasaaminen. Toisin kuin esimerkiksi yritysten maailmassa, jossa voiton tavoittelun voi ajatella olevan suhteellisen tietoista ja avointa, eivät yksittäiset ihmiset Roosin mukaan ”tiedä” tai ”myönnä” tavoittelevansa voittoa tai pääomaa, sillä ihmiset ovat sisäistäneet voiton tavoittelun ja pääoman kasaamisen asenteina ja suhtautumistapoina. Juuri tätä asenteiden ja tapojen järjestelmää Bourdieu kutsuu *habitukseksi*. (Roos 1985, 11–12.)

Bourdieu (1984, 172) mukaan esimerkiksi elintavat ovat habituksen tuotteita. Näin ollen valokuvaajan tyylinkin voi siis ajatella olevan habituksen tuotetta, onhan tyyli jotain opittua, tietynlainen opittu tapa esittää maailmaa. Tyyli voi kuitenkin olla myös hyvinkin tietoista ja tyylin avulla valokuvaaja voi myös tavoitella vaikkapa tiettyä työpaikkaa ja asemaa siinä. Tai jos ottaa esimerkiksi tämän alaluvun alussa esittelemäni Jokelan siteerauksen kuvasalkkunsu editoimisesta Kuvajournalismi 2015 -kilpailuun, niin tällöin ”yhtenäisen tyylin” hakeminen voi myös viitata juuri pyrkimykseen synnyttää työllään tietynlainen mielikuva.

Roos (1985, 17) jatkaa Bourdieun kiteyttämistä ja toteaa miten esimerkiksi eri taiteen aloilla olevat niin sanotut pelisäännöt vaikuttavat näiden kenttien kehitykseen: esimerkiksi taiteilija ei yksin kykene tekemään itsestään taiteilijaa, vaan hänen olemassaolonsa taiteilijana riippuu niin sanotusta kentästä. Kullakin valokuvauksen alalla hallitsee kunakin aikana omanlaisensa arvostukset ja ihanteet. Salon (2000, 28) mukaan painetun kuvan ja estetisoitumiseen liittyvä visuaalinen draaman arvostus nouseekin esiin vuosittain palkittavissa kansainvälisissä lehtikuvissa, kuten esimerkiksi World Press Photo -kilpailussa. Myös esimerkiksi se, minkälaisia kuvia palkitaan vaikkapa Kuvajournalismi -kilpailussa, asettaa osaltaan myös tietynlaisen standardin ”hyvälle kuvajournalismille”.

Suomalaista yhteiskuntaa tutkineiden Kimmo Jokisen ja Kimmo Saariston (2006, 166) mukaan habitus sitoo yhteen yksilön elämänhistoriaa, toimintatapoja, kehollisuutta sekä taipumuksia jäsentää todellisuutta. Heitä mukaillen habituksen voisi ajatella olevan yksilölle tietynlainen suhtautumistapojen järjestelmä.

Se mitä kukakin kuvajournalisti kuvillaan tavoittelee, liittyy vahvasti esimerkiksi siihen kontekstiin, jossa valokuvaaja toivoo kuvansa julkaistavan. Mielenkiintoista on myös se, minkälaisessa asemassa valokuvaaja työssään on ja kuinka paljon hänellä on valtaa siihen, mikä tai mitkä kuvat häneltä lopulta valitaan jutun yhteyteen. Tai onko valokuvaaja ylipäättään mukana ideoimassa jutun näkökulmaa? Kenen näkökulmaa me lopulta katsomme, kun katsomme lehtikuvaa - kuvatoimittajan, toimittajan, uutispäällikön, AD:n vai valokuvaajan?

Oli tyyli sitten koulun, työkontekstin tai jonkun muun ulkoisen auktoriteetin vaikutuksen alaista, uskoisin tyylin olevan tietynlainen suhtautumistapojen järjestelmä. Voisi siis ajatella, että esimerkiksi työympäristön ja koulutuksen opettamat tavat jäsentää todellisuutta vaikuttavat valokuvaajien habitukseen, ja sitä kautta heidän tyyliinsä kuvittaa maailmaa. Paneudun tarkemmin kolmioon tyyli-habitus-kuvajournalismi alaluvussa 4.4.

2.2 Tekijyys

Ei ole käsityöläistä ilman käsiä, ei kädenjälkeä ilman tekijää. Alaluvussa 1.1 esitin Weseliuksen (2014, 334) toteamuksen siitä, miten kuvajournalisti ei enää 2000-luvulla käytä yksin auteur-asemaansa, sillä lehdet ovat muuttuneet vahvasti konseptoiduiksi. Weselius on valinnut korostaa tässä kohtaa valokuvaajan asemaa nimenomaan ”auteur”-sanalla.

Tekijyyttä kirjallisuudentutkimuksen puolella tutkinut Kaisa Kurikka (2016) huomauttaakin, että suomenkielinen nimitys tekijälle ei sisällä yhtä suorasti sellaisia auktoriteetin ja autoritäärisyyden merkityksiä, joita latinaan pohjaavat kielet tarjoavat - ranskankielinen ”auteur” ja englannin ”author” ovatkin etymologisesti paljastavia, sillä ne viittaavat käännettyinä tekijän lisäksi suoraan kirjailijaan - taiteilijaan itse. Esimerkiksi latinan ”auctoritas” viittaa tekijän hegemonisuuteen, eli sanaan itsessään sisältyy esimerkiksi tuottamisen, mutta myös keksimisen ja alulle panemisen merkityksiä. Suomen kielessä on totuttu tekemään ero ”kirjailijan” ja ”tekijän” välille, jolloin ensiksi mainitulla viitataan ammattiryhmään ja jälkimmäisellä viitataan itse tekemisen prosessiin. (Kurikka 2016, 16–17.) Suomen kielessä *tekijyydellä* ei siis ole samanlaista etymologista juonetta taiteilijuuteen kuin esimerkiksi ranskankielen auteur-sanalla.

Seppänen (2005) kirjoittaa, miten vielä 1970-luvulle tultaessa esimerkiksi elokuvia lähestyttiin enimmäkseen tekijäkeskeisesti auteur-teorian hengessä. Tässä ajattelutavassa korostui se, miten ohjaaja jättää elokuvaan oman persoonallisen panoksensa samoin kuin vaikkapa taidemaalari maalaukseensa. (Seppänen 2005, 66.)

Taidehistorian puolella tutkimusta tehnyt Ville Lukkarinen (1998) kirjoittaa, että perinteisesti nykyaikaisessa taidehistoriassa taiteen historiallista merkitystä on haettu tekijän merkityksestä, eli teoksen ainoa oikea merkitys palautuisi taiteilijan tarkoitusperiin. Tämäntyyppinen näkemys on

saanut osakseen kuitenkin voimakasta arvostelua: esimerkiksi sosiaalishistoriaksi kutsuttu suuntaus puhuukin mielummin taideteoksen näkemisestä sen alkuperäisessä sosiaalisessa (yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa) kontekstissa. Tätäkin kontekstualisointia voidaan kuitenkin arvostella toteamalla, että konteksti ei ole asia, joka löytyy jostakin, vaan sekin tuotetaan tutkimuksen parissa yhtäläillä. (Lukkarinen 1998, 39–40.)

Merkitysten tulkinnallisuus ei pääty koskaan: merkitykset kerrostuvat ja muuntuvat ajan kuluessa, mikä johtaakin Lukkarisen (emt.) mukaan siihen, että osa näistä keskenään ristiriitaisistakin merkityksistä on taiteilijan itsensä ulottumattomissa. Tekijän tarkoituksien pohdinta joutuikin lopulta lähes pannaan ranskalaisten filosofien, Roland Barthesin ja Michel Foucault'n 1960-luvulla esittämän tekijäkritiikin myötä. (Emt., 40–47.) Seppänen (2005) kirjoittaa tästä Barthesin julistamasta ”tekijän kuolemasta”, ja miten Barthes kritisoi lausahduksella aikoinaan tekijän merkitystä tulkintojen muodostumisessa. Barthesin mukaan esimerkiksi kirjan lukijan tulkinnat olivat yhtä oikeita kuin itse tekijän. (Seppänen 2005, 65.)

Lukkarinen (1998, 47) kirjoittaa, miten Barthes ja Foucault näkivät, että tekijällä ei ole ylivaltaa teoksensa merkityksiin, jolloin teoksen merkitys on paljon muutakin kuin mitä tekijä on alunperin tarkoittanut. Huolimatta tästä barthesilaisesta tekijän merkityksen murtamisesta, tekijyyteen liitetään yhä edelleen omistajan, alkulähteen, jatkuvuuden ja auktoriteetin leimoja (Kurikka 2016, 16).

Seppänen (2005) mukaan edellä esitetyn tekijäkritiikin myötä taidehistorian kentällä tekijä onkin mielletty osaksi teoksen kontekstia muiden, esimerkiksi kulttuuristen sekä historiallisten seikkojen ohella. Tällöin tekijää ei pidetä enää yksin teosten merkitysten lähteenä. (Seppänen 2005, 65–66.) Vaikka nykyisin allekirjoitetaankin laajalti näkemys fragmentoituneesta subjektista, tämä näkemys ei ole ulottunut kuitenkaan aivan tekijäsubjektiin asti, esimerkiksi kysymys siitä minkälainen subjekti teoksen tekijä ylipäätään on, on kuitenkin myös nykyisen tekijätutkimuksen keskeisiä kysymyksiä (Kurikka 2016, 16).

Lukkarinen (1998) toteaa, että olisi mielekkäämpää kysyä, mitä kaikkea esimerkiksi tietty teksti voi merkitä kuin metsästä sen niin sanottua ainoaa oikeaa merkitystä. Foucault korostikin sitä,

että se mitä tekijä aikoo ei ole yksiselitteinen asia, ei tekijälle saati sitten tulkitsijalle, vaan tekijän aiomukset ovat aina sidoksissa siihen kulttuuristen merkitysten maailmaan, jossa tekijä on itse kasvanut. (Lukkarinen 1998, 47.) Sama pätee valokuvien tulkintaan, sillä kenties esimerkiksi kuvajournalisti ei aina itsekään ole selvillä kaikista niistä merkityksistä, joita hänen valokuvansa tulevat lopullisessa julkaisukontekstissaan tarjoamaan.

2.3 Identiteetti

Olen edellä lähestynyt kädenjäljen käsitettä tyylin, habituksen sekä tekijyyden kautta apunani erityisesti taiteentutkimuksen kenttä. Vaikka jako ei ole täysin mustavalkoinen, koen edellisten teorialukujen avaavan tietä ensimmäisen tutkimuskysymyksen pariin, eli siihen miten kuvajournalisti sanallistaa kädenjälkeään.

Seuraavaksi pureudun identiteetin käsitteeseen, sillä tutkimukseni kannalta on myös olennaista kunkin valokuvaajan oppima tapa operoida työnsä parissa. Ajattelen identiteetin ja ammatillisen identiteetin avaavan nimenomaan näkökulmia toiseen tutkimuskysymykseeni eli kuvajournalistin liikkumatilaan. Koska en tee tutkimusta yhdestä tyylistä, vaan tutkin laajemmin kuvajournalistin ammattia erilaisissa työkonteksteissa, on mielestäni identiteetin, ja rajatummin ammatillisen identiteetin avaaminen perusteltu.

Mitä identiteetillä tarkoitetaan ja mihin sillä viitataan? Identiteettiä viljellään arkikielessämme paljon. Merkitysten muodostumista tutkineen Mikko Lehtosen (1999, 6) mukaan nykykulttuurissamme on runsaasti tekstejä korkeakulttuurista iltapäivälehtien lööppeihin, jotka koskevat esimerkiksi kansallisia, etnisiä, sukupuolisia ja yhteiskuntaluokkiin liittyviä identiteettejä. Käsite onkin arkisuudessaan erittäin ajankohtainen, ja tulokulmia on useita. Ammatillista identiteettiä tutkineet Ropo ja Gustafsson (2008, 50) ovat sitä mieltä, että identiteetin tutkimuksessa on tiivistetysti kyse siitä, kuka yksilö tuntee olevansa.

Lehtonen (1999, 6–7) nimeää Stuart Hallin yhdeksi näkyvimmistä kulttuurista identiteettiä koskevan teorian kehittelijöistä - Hall on tutkinut ihmisten läntisissä yhteiskunnissa kokemaan laajempaa ”identiteettikriisiä”. Hall (1999) erottaa kolme eri identiteetin käsitystä avatakseen sitä, miten eri tavoin identiteetistä on ajateltu eri aikoina. Hall tekee eron valistuksen, sosiologisen ja

postmodernin subjektin välillä. Ensimmäisessä on kyse individualistisesta identiteetin käsityksestä, jossa identiteetin ajateltiin pysyvän olemukseltaan samana läpi koko yksilön elämän. Toinen heijastaa modernin maailman lisääntyvää mutkikkuutta ja ajatusta siitä, että subjektin sisäinen ydin ei ole autonominen, vaan muodostuu suhteessa ”merkityksellisiin toisiin”. Kolmannen käsityksen mukaan subjektilla ei ole kiinteää tai pysyvää identiteettiä, vaan identiteetti onkin tässä kohden jatkuvasti muokkautuva suhteessa meitä ympäröivän kulttuurisen järjestelmän representaatioihin. (Hall 1999, 21–23.)

Meidän tulisikin tarkastella enemmän identifikaatioita jatkuvana prosessina kuin nähdä identiteetti jonakin loppuunsaatettuna asiana (emt., 39). Eteläpelto ja Vähäsantanen (2008, 26) toteavatkin, että käsityksen, jossa yksilön persoonallisuus nähdään suhteellisen muuttumattomana ytimenä, on korvannut käsitys dynaamisesta ja jatkuvasti uudelleen neuvoteltavasta minästä.

Hallin (1999, 20) mukaan tulisikin nähdä, miten modernit identiteetit ovat pirstoutuneita. Muuttuvien mediakentän rakenteiden lisäksi journalistien ammattilliset identiteetit ovat jatkuvassa muutoksen tilassa. Esimerkiksi kuvajournalisteilta odotetaan still-kuvien lisäksi video-osaamista. Ja kuten alaluvussa 1.1 nostin Nikusen (2011, 112) tutkimuksen myötä esille, toimituksissa on totuttu tekemään yhä enemmän yhä pienemmällä porukalla.

Klassisessa sosiologiassa nähdään identiteetin muodostuminen minän ja yhteiskunnan välisen vuoro vaikutuksen kautta, jolloin subjektin sisäinen ydin (tosiminä) muokkautuu jatkuvassa dialogissa ulkopuolella olevien kulttuuristen maailmojen ja niiden tarjoamien identiteettien kanssa (Hall 1999, 22). Tässä Hall viittaa erityisesti 1900-luvun alkupuolella vaikuttaneeseen psykologiin George H. Meadiin. Eteläpellon ja Vähäsantanen (2008) mukaan Meadin identiteettiteoriassa ja sen perintöä jatkavassa sosiologisessa sosiaalipsykologiassa identiteetti nähtiinkin ensisijaisesti sosiaalisena konstruktiona. Mead teki erottelun sosiaalisen ja persoonallisen minän välille ja hahmotteli ihmisen itsetietoisuutta refleksiivisen kyvyn kautta, jossa kielellä oli suuri merkitys minän kehitykselle. Näin ollen minä syntyy ensisijaisesti sosiaalisten kokemusten myötä. (Eteläpelto & Vähäsantanen 2008, 32–34.)

Erityisesti kuvajournalismin kentällä toimivat valokuvaajat ovat jatkuvasti kielellisen palautteen äärellä. Otetuista kuvista keskustellaan esimerkiksi juttua kirjoittavan toimittajan, kuvien tilanne AD:n tai graafikon kanssa. Tässä kohtaa palautteen tasolla on suuri merkitys kuvajournalistin identiteetin kannalta. ”Kivat kuvat” -tyyppinen palaute on tietysti positiivisen puolella, mutta varmasti jokainen kuvajournalisti arvostaa näinä kiireen aikoina keskusteluita, joissa paneudutaan kerrottavaan tarinaan ja siihen, millaisin kuvin kyseistä tarinaa olisi mielekkäintä esitellä lukijoille.

2.3.1 Ammatillinen identiteetti

Valokuvaajan ammatti on sellainen, jossa ei koskaan tule niin sanotusti valmiiksi, vaan sitä voikin mielestäni ajatella prosessina, joka jatkuu läpi koko työuran. Tällöin myös valokuvaajan identiteetti on läpi uran muokkautuva jatkumo. Tämä on osasy sille, miksi koin tässä tutkimuksessani mielenkiintoiseksi haastatella jo pidempään alalla työskennelleitä valokuvaajia, sillä he ovat varmasti käyneet ammatillisen identiteettinsä suhteen lukuisia keskusteluita.

Identiteetti on edellisen alaluvun perusteella sekä jotain jatkuvasti muokkautuvaa että sosiaalisten suhteiden määrittämää. Ammatillinen identiteetti, yhtä lailla kuin identiteetti, kehittyy ja elää jatkuvasti. Eteläpellon ja Vähäsantasen (2008, 32) mukaan ammatillinen identiteetti on osa yksilön laajempaa persoonallista identiteettiä.

Ammatillista kasvua tutkinut Jussi Onnismaa (2008, 13) kirjoittaa, että ammatillinen identiteetti syntyy menneisyyden saattamisesta yhteen ennakoidun tulevaisuuden kanssa. Ammatilliseen identiteettiin liittyy myös Eteläpellon ja Vähäsantasen (2008, 26) mukaan se, minkälaiseksi yksilö haluaa ammatissaan tulla. Eli menneet kokemukset voivat vaikuttaa siihen, miten valokuvaaja tarkastelee itseään nykyisyydessä ja minkälaisia uraan liittyviä tavoitteita hän tulevaisuudelleen asettaa. Uskaltaako valokuvaaja esimerkiksi asettaa itselleen haaveita vai kokeeko hän helpommaksi edetä urallaan ”päivä kerrallaan”? Tälläkin voi olla merkitystä siihen, mihin suuntaan valokuvaajan ammatillinen identiteetti rakentuu.

Pohdinkin, että ammatillinen identiteetti voi olla hyvin erilainen esimerkiksi vakituudessa työsuhteessa työskentelevällä valokuvaajalla verrattuna freelancerina työskentelevään valokuvaajaan. Erot voivat tulla vastaan jo esimerkiksi siinä, miten valokuvaajat sanallistavat

ammattinimikettään. Kutsuako itseään esimerkiksi yleisemmin valokuvaajaksi vai rajatummassa merkityksessä kuvajournalistiksi? Tässä piilee mielenkiintoinen asetelma suhteessa valokuvaajan työminään. Ja voiko näitä niin sanottuja rooleja olla useita? Onko esimerkiksi freelancerina työskentelevällä valokuvaajalla niin sanotusti varaa sanoa kuvaavansa vain dokumentaarista kuvaa, vai tulisiko hänen osata maalata leveämmällä pensselillä? Tietysti tämä on kuvaajakohtaista, mutta asetelma siitä, minkälaisena valokuvaajana kukin itsensä näkee ja kokee on mielenkiintoinen. Palaan tähän tarkemmin alaluvussa 4.4.

Eteläpellon ja Vähäsantasen (2008) mukaan ammatillisen ja työidentiteetin rakentamisessa on kyse persoonallisen ja sosiaalisen välisestä suhteesta, näiden vuoropuhelusta. Amatillinen identiteetti voidaankin nähdä sen laajassa merkityksessä yksilön omakohtaisena suhteena yhteiskunnalliseen toimintaan ja työnjakoon, eli siihen miten yksilö näkee asemansa suhteessa kokonaisuuteen. (Eteläpelto & Vähäsantanen 2008 43–45.) Toinen tutkimuskysymykseni liittyykin kuvajournalistin liikkumutilaan. Halusin tällä kartoittaa sitä, miten haastattelemiini valokuvaajat näkivät oman asemansa suhteessa työnantajiin/työn tilaajiin. Palaan tarkemmin tähän alaluvussa 4.5.

Kokemuksen vahvistuessa yksilöllinen ja persoonallinen saavat Eteläpellon ja Vähäsantasen (2008) mukaan ammatillisen identiteetin rakentumisessa lisää painoarvoa. Yksilöllinen ja persoonallinen korostuvatkin nimenomaan luovaa ja persoonallista työtötta vaativissa töissä. (Emt., 44–45.)

Valokuvaajan ammatti jos jokin on sellainen, missä persoonallinen ote, kädenjälki, korostuu. Pohdinkin sitä, miten ammatissa jossa on vahvasti tekemisissä oman persoonallisen minänsä kanssa, voidaan edes erotella ammatillista identiteettiä yksilöllisestä identiteetistä. Tietysti jokaisella valokuvaajalla on keikoilla mukanaan niin sanottu työminä, mutta esimerkiksi omalla kohdallani en osaisi sanoa, mistä valokuvaaja minussa alkaa ja mihin se päättyy.

3 AINEISTO JA MENETELMÄT

Tutkimukseni ei ole kulkenut suoraviivaisesti teoriasta haastatteluihin ja lopulta johtopäätöksiin, vaan olen palannut useita kertoja teoriaosuuteeni ja sen myötä edelleen johdantokappaleeseeni. Tutkimukseni ydin onkin muodostunut sitä mukaa mitä syvemmälle paneuduin litteroimiini haastatteluihin. Siksi koenkin tutkimukseni ensisijaisesti keskusteluksi, jota olen käynyt itseni ja haastattelemieni valokuvaajien välillä. Tämä keskustelu alkoi siinä vaiheessa, kun aloin etsiä tutkimustani tukevaa teoriaa, syventyi teemahaastatteluiden aikana ja jatkui aina tutkimukseni loppuun saakka.

Jari Eskola ja Juha Suoranta (1998, 35) kirjoittavat laadullisen tutkimuksen tekemisestä, miten tutkimuksen aihe ei tulisi olla tutkijalle liian läheinen, jotta hän saisi siihen riittävää etäisyyttä ja mahdollisimman monipuolisen tarkastelukulman. Olen itse aihetta äärimmäisen lähellä, sillä teen jatkuvasti kuvajournalistina töitä kädenjäljelläni. Olen ollut tästä tutkimukseeni liittyvästä haasteesta hyvin tietoinen aivan tutkimukseni alkuhetkistä saakka.

Pohdinkin aluksi, voinko edes tarttua itselleni näin läheiseen aiheeseen. Rohkaistuinkin kuitenkin erityisesti teemahaastatteluiden myötä, sillä sain valokuvaajilta kannustavaa palautetta. Tuntui, että haastateltavat ymmärsivät tutkimukseni lähtökohdat. Oli myös palkitsevaa huomata, etten ollut ajatusteni kanssa yksin. Kenties myös juuri siitä syystä, että olen aihetta lähellä, olen osannut ylipäätään tarttua kädenjäljen käsitteeseen ja liittää sen itseäni kiehtovaan ajatukseen liikkumatilasta.

Olen siis tietoisesti halunnut ottaa riskin ja tarkastella itselleni hyvinkin läheistä aihetta, tehdä tietyllä tavalla hyvinkin henkilökohtaista professiotutkimusta, olkoonkin että aiheen läheisyys sokaisee minut joiltain näkökulmilta. Uskon aiheen lähemmän tarkastelun antavan itselleni lisää työkaluja sekä laajemmin työelämää että erityisesti valokuvaajan ammattia varten. Tavoitteeni on ollut maalata tarkemmaksi sitä alati muuttuvaa maailmaa, jossa monet kuvajournalistit tällä hetkellä työskentelevät.

3.1 Aineisto

Päätin heti tutkimukseni alkumetreillä, että syventyisin aiheeseen haastattelemalla jo pidempään alalla työskennelleitä valokuvaajia. Ajattelin, että he olisivat työskennelleet alalla niin pitkään ja tuottaneet kuvia useille eri tilaajille erilaisten teknologioiden turvin, että he olisivat joutuneet neuvottelemaan kädenjäljestään jo useampaan otteeseen. Uumoilin myös, että heillä olisi näiden kokemusten ja neuvotteluiden myötä muodostunut valmius tarkastella kädenjälkeä sekä omaa liikkumatilaansa mediakentällä.

Tarkemmin halusin haastatella valokuvaajia, jotka ovat tehneet suurimmaksi osaksi urallaan töitä journalismin parissa. Halusin siis haastatella *kuvajournalisteja*. Halusin haastatella sekä vakituisissa työsuhteissa työskenteleviä valokuvaajia että freelancereita. Minua kiinnosti, minkälaisia eroja ja yhtymäkohtia työkonteksti tuo valokuvaajien puheeseen.

Päädyin haastattelemaan neljää valokuvaajaa, joista kaksi työskentelee vakituisina valokuvaajina suomalaisissa maakuntalehdissä ja kaksi freelance-valokuvaajina kuvaten sanoma- ja aikakauslehdille sekä muille mahdollisille tilaajille. Koin, että kaksi valokuvaajaa kummastakin työkonteksteista oli tämän tutkimukseni aineistoksi riittävän kattava otanta.

Kaikki haastatteleman valokuvaajat ovat tehneet töitä lehtikuvaajina ennen digitaalista murrosta, siis kuvanneet myös filmille. He ovat tarkastelleet alaa jo pidempään ja nähneet viime vuosikymmenien aikoina tapahtuneet alan teknologiset ja taloudelliset muutokset. Heille on kertynyt työkokemusta alalta yhteensä lähes sata vuotta. Kolme valokuvaajaa on opiskellut valokuvausta ennen töitä lehtikuvan parissa, yksi on päätenyt alalle suoraan ilman varsinaisia valokuvauksen opintoja.

Aineiston analyysiosuutta varten olen nimennyt haastateltavani koodinumeroilla H1-H4. Numero muodostui sen mukaan, missä järjestyksessä haastatteluni tein. H1 ja H2 työskentelevät vakituisissa työsuhteissa suomalaisissa maakuntalehdissä. H3 ja H4 toimivat freelance-valokuvaajina tehden töitä suurimmaksi osaksi Suomessa. En aio eritellä tarkemmin haastateltavien työnantajia, sillä olen sopinut, että käsittelen haastatteluaineistoa anonymisti.

Halusin, että valokuvaajilla olisi mahdollisimman vapautunut tunne puhua työstään. Anonyymiys tarjosi keskustelulle suojan ja loi haastatteluihin luottamuksen ilmapiirin.

Kun pohdin, keitä valokuvaajia haastattelin, mietin toki sitä, kenellä ajattelin olevan aiheesta mahdollisimman paljon sanottavaa. Pohdin myös sitä, kenellä olisi omasta mielestäni vahva oma kädenjälki. En tehnyt valintoja maantieteellisistä lähtökohdista, mutta valitsemani valokuvaajat saivat kaikki asumaan ja työskentelemään eri kaupungeissa Länsi-, Itä-, Keski-, ja Etelä-Suomessa. Koen, että maantieteellisesti laaja-alainen aineisto tarjosi lopulta rikasta sisältöä tutkimukseeni. En valinnut haastateltavia myöskään sukupuolen perusteella. Haastattelemistani valokuvaajista kolme sattui olemaan naisia ja yksi mies.

Haastatteluiden motiivina ei ollut perehtyä kunkin kuvaajan omaan kädenjälkeen, vaan siihen, mitä heidän puheistaan olisi löydettävissä. Päätinkin haastattelemieni valokuvaajien oman kuvatuotannon sijasta esittää heille Markus Jokelalta valitsemani kuvareportaasin. Toisen valokuvaajan kuvista puhuminen toi sopivaa etäisyyttä tarkastella eri teemoja. Koska Jokelan reportaasi ei toiminut tutkimukseni pääasiallisena aineistona, kerron valitsemista esimerkkikuvista tarkemmin aineiston analyysiluvussa 4.1.

3.2 Metodi

Kuten edellä kirjoitin, metodi on tietyllä tapaa ohjannut alusta asti tutkimukseni suuntaa. Tiesin jo tutkimukseni alkumetreillä, että haluaisin kerätä aineistoni teemahaastatteluilla. Olin kokeillut tätä metodologiaa kandidatukseni ja todennut sen mielekkääksi tavaksi kerätä materiaalia abstraktimmankin kuuloisesta aiheesta. Tarkemmin valitsin haastatteluiden metodiksi puolistrukturoidun teemahaastattelun.

Teemahaastattelussa teema-alueet ovat etukäteen määritelty, mutta niiden järjestys ja laajuus vaihtelevat haastattelusta toiseen (Eskola & Suoranta 1998, 87). Halusin, että haastatteluissa olisi yhtenäinen runko eli tietyt kaikille toistetut teemat, mutta myös vapaus edetä kunkin haastattelutilanteen ehdoilla. Eskolan ja Suorannan (emt., 152) mukaan teemahaastattelurunko on hyvä aineiston koodauksen apuväline, sillä teemahaastattelurungon laatimiseen on käytetty jo yhteen koottuja teoreettisia näkemyksiä sekä omaa kokemusta aiheesta. Näin toimin itsekin, sillä

etenin haastattelun teemojen suunnitteluun siinä vaiheessa, kun työni teoriaosuus oli jo suurimmilta osin viitoitettu.

Olin valinnut teoriaosuuteni avulla haastatteluihini muutamia teemoja, joiden alle olin valmistellut kysymyksiä. Ne toimivat tietynlaisena pohjana, jonka päälle jokaisessa haastattelussa rakentui omanlaistaan sisältöä. Teemojen ja kysymysten järjestys vaihteli haastatteluittain. Huomasin, että mitä pidemmälle haastattelut etenivät, sitä enemmän uskalsin irrottautua valmiista kysymyksistä ja heittäytyä haastatteluihin tilanteen tuomilla ehdoilla. Haastateltavat tiesivät, että teen tutkimusta kuvajournalismin kädenjäljestä. Muuten en ollut avannut heille haastattelun teemoja etukäteen. En halunnut liikaa johdatella haastateltavien ajatuksia ennen varsinaista haastattelutilannetta.

Sirkka Hirsjärvi ja Helena Hurme (1991) kirjoittavat teemahaastattelusta tiedonhankinnan menetelmänä. Puolistrukturoitu haastattelu sopii tilanteisiin, jossa tutkitaan ilmiöitä, joista haastateltavat eivät päivittäin ole tottuneet keskustelemaan kuten esimerkiksi arvostuksista, ihanteista ja aikomuksista (Hirsjärvi & Hurme 1991, 35). Koin liikkuvani nimenomaan aihepiireissä, jotka kaikessa arkisuudessaan ovat kenties yllättävänkin monimutkaisia sanallistia.

Tutkijan tarkoituksena voi olla Hirsjärven ja Hurmeen (emt., 40) mukaan esimerkiksi haastateltavan toiminnan kuvaaminen, kuten esimerkiksi se, minkälaisia päämääriä hänellä on. Tämä lähtökohta sopi mielestäni hyvin valitsemaani aiheeseen. Huomasin teemahaastatteluita tehdessäni, kuinka vahvasti keskustelut kädenjäljestä johtivat sekä valokuvaajien ajatuksiin omasta työtoimenkuvasta että haaveisiin ja toiveisiin siitä, miten työtoimenkuvaa voisi parantaa ja minkälaisia muutoksia työssä on vuosien varrella ilmennyt.

Kielellinen raportointi on Seppäsen (2005, 28) mukaan aina tietyllä tapaa vaillinaista, sillä ihmiset ajattelevat ja tuntevat syvemmin kuin he kykenevät kielellisesti ilmaisemaan. Tässä lauseessa tiivistyy laadullisen tutkimuksen haaste kuvata monitulkintaista maailmaa. Myös Hall (1999, 41) toteaa, että yksilöt eivät voi koskaan täysin kiinnittää identiteettinsä merkitystä, vaan sanat, kuten myös identiteetit, kantavat aina kaikuja toisista merkityksistä.

Olen ollut läpi tutkimuksen tietoinen siitä, etten voi haastatteluiden avulla päästä täysin käsiksi siihen, mitä kukin valokuvaaja todella ajattelee. Siksi työni otsikko ei olekaan ”mitä tarkoittaa kuvajournalistin kädenjälki” vaan ”kuvajournalistin kädenjälkeä sanallistamassa”. Enemmän kuin yksin kuvapinta-ala tai tyyli, minua kiinnosti kuulla valokuvaajien pohdintaa kuvien tuotannon arjesta. Miten vuosikymmenten kokemus kuvajournalistin ammatista näkyisi heidän puheessaan?

Tein haastatteluni kesän 2015 aikana, tarkemmin heinä- ja elokuun aikana. Kaksi haastattelua pystyin sopimaan Helsinkiin, missä itsekin asun. Kahden haastattelun perässä matkustin muualle Suomeen. Nauhoitin haastattelut Zoom-nauhurilla. Yhteensä litteroitavaa haastattelumateriaalia minulle kertyi yli kuusi tuntia. Yksittäisten haastatteluiden pituus vaihteli reilusta tunnista reiluun kahteen tuntiin. Litteroin haastattelut loppukesän ja syksyn 2015 aikana.

Pyrin litteroimaan haastattelut sanatarkasti. Saatoin jättää jonkun haastattelun kohdan litteroimatta, jos oli selkeää, että se ei liittynyt aihealueeltaan teemoihini tai jos haastateltava pyysi, että tietystä aiheesta keskusteltaisiin anonyymiydestä huolimatta ”off the record”. Vaikka haastateltavat esiintyvät tutkimuksessani anonyymeinä, päätin kuitenkin jättää heidän puheensa autenttiseen puhekielen muotoon. Mielestäni eri murteet rikastuttivat sopivalla tavalla aineiston analyysiosuutta.

3.2.1 Teemoittelu

Valitsin teemoittelun aineiston analyysin avuksi. Onnistunut teemoittelu vaatii teorian ja empirian vuorovaikutusta, jottei analyysiosuus olisi vain vastauksista irrotettuja sitaattikokoelmia (Eskola & Suoranta 1998, 174). Pyrinkin aineiston analyysi -luvussa tuomaan sitaattien lomaan niin aineistoani tukevaa teoriaa kuin omia päätelmiäni.

Teemahaastatteluiden teemat antavat Eskolan ja Suorannan (emt., 140) mukaan jo itsessään lähtökohdan aineiston jäsentämiselle, josta voi hyvin lähteä liikkeelle. Aineistoni teemoittelun voikin jakaa kahteen vaiheeseen. Ensimmäinen tapahtui ennen varsinaisia haastatteluita, jolloin jaoin teemahaastatteluni viiteen eri teeman. Nämä alkuperäiset teemani olivat *ura, kädenjälki konkreettisena esimerkkinä, ammatillinen identiteetti, luovuus ja liikkumatila* sekä *tyyli ja sen mahdolliset muutokset*. Toinen teemoittelun vaihe tapahtui siinä vaiheessa, kun aloin käydä läpi

litteroituja haastatteluita. Tässä vaiheessa löysin haastattelumateriaalista alkuperäisten teemojeni rinnalle uusia, mielestäni tutkimukseni kannalta mielenkiintoisia suuntia.

Etukäteen tekemäni alustava teemoittelu auttoi minua suuresti aineiston läpikäymisessä. Vastauksia oli helpompi vertailla keskenään yhtenevien teemojen alla. Näin pääsin alkuun ja sain otteen monikymmensivuisesta aineistostani, jota minulle kertyi litteroituna yhteensä 84 sivua. Jo litterointivaiheessa pystyin poimimaan haastateltavien puheista sivuun mielenkiintoisia sitaatteja. Vaikka litterointi oli hyvinkin mekaanista, koin sen tarjoavan minulle pohjaa varsinaista analysointia varten - haastateltavien sanat piirtyivät litteroinnin myötä vahvemmin mieleeni.

Varsinainen teemoittelu tuntui kuin maalaamiselta. Vapaus yhdistellä ja vetää lankoja yhteen oli litteroinnin jälkeen äärimmäisen palkitsevaa ja mielenkiintoista. On hyvä muistaa, että tässäkin vaiheessa merkitykset syntyvät tulkinnoissa. Kun tuon haastateltavieni sitaatteja tietyn valitsemani teeman alle, liitän haastateltavieni puheisiin uusia merkityksiä. Olenkin pyrkinyt suhtautumaan aineistooni ja sen analysointiin sen vaatimalla herkkyydellä ja kunnioituksella. Teemoittelun avulla päädyin lopulta viiteen teemaan:

- 1) Kädenjälki on katsojan silmissä
- 2) Käsityöläisammattissa
- 3) Aihe edellä
- 4) Tyyli ja pyrkimys
- 5) Neuvotteluita todellisuudesta

Hallin (1999, 251) mukaan identiteetit rakennetaan diskurssien sisällä, ja siksi niitä tulisikin tarkastella tietyissä erityisissä historiallisissa ja institutionaalisissa paikoissa ja tiettyjen erityisten diskursiivisten muodostumien ja käytäntöjen sisällä. Näin tulenkin tutkimuksessani tekemään, kun suuntaan katseeni seuraavassa luvussa valokuvaajien puheeseen ja paneudun syvemmin yllä yllä esittelemiini teemoihin.

4 AINEISTON ANALYYSI

Toiveeni on, että luomalla keskustelua kädenjäljen käsitteen ympärille, pystyisin raottamaan niitä luovan työn vapautteen ja kenties vapauden illuusioon liittyviä eroja ja yhtäläisyyksiä, joita vakituisessa työsuhteessa työskentelevien valokuvaajien ja freelancereiden välillä olisi löydettävissä. Yhtä lailla olen kiinnostunut siitä, minkälaisin ja kenen esittämin toivein kuvajournalistit suuntaavat työtehtäviinsä.

Eskolan ja Suorannan (1998, 140) mukaan kieli ei kykene heijastamaan todellisuutta neutraalisti, vaan yhtäläillä myös kieli on ympäröivän todellisuutemme tuote. Kun tulkitsin haastattelumateriaalia, yritin pitää tämän mielessäni. Pysin myös itse haastatteluvaiheessa siihen, etten kysyisi haastateltaviltani liian johdattelevia kysymyksiä. Toisinaan saatoin tässä epäonnistuakin, sillä paikoittain eläydyin ja samaistuin hyvinkin vahvasti kuulemiini kokemuksiin.

Ensimmäisissä kolmessa alaluvussa pyrin avaamaan ensimmäistä tutkimuskysymystäni, eli sitä miten kuvajournalisti sanallistaa kädenjälkeä. Neljännessä alaluvussa syvennän vielä kädenjäljen käsitettä tyylin näkökulmasta. Lopuksi viidennessä alaluvussa pyrin avaamaan toista tutkimuskysymystäni, eli sitä minkälainen on kuvajournalistin liikkumatila.

4.1 Kädenjälki on katsojan silmissä

Päätin esittää haastatteluiden alussa esimerkkivalokuvia, joiden ajattelin auttavan aihepiiriin sukeltamista. Ajattelin myös, että etäännyttämällä valokuvaajat omien kuviensa parista minun olisi mahdollista saada aiheeseen monipuolisempia tulokulmia. Tuntui myös luontevalta aloittaa analyysiosuuteni tällä esimerkkikuvasarjalla.

Pohdin pitkään, kenen valokuvaajan kuvia esittelisin haastattelutilanteessa. Halusin, että valitsemani valokuvaaja olisi suurimmaksi osaksi Suomessa työskentelevä valokuvaaja, jotta hän olisi haastattelemani valokuvaajia työkontekstin puolesta mahdollisimman lähellä. Halusin, että

hänellä olisi tunnistettava kädenjälki, ja että hänkin olisi toiminut alalla useamman kymmenen vuoden ajan. Päädyin lopulta moneen kertaan palkittuun kuvajournalistiin, Helsingin Sanomissa työskentelevään Markus Jokelaan.

Oli onnekas sattuma, että samaan aikaan kun tein tutkimustani, Jokela palkittiin vuoden kuvajournalistiksi Kuvajournalismi 2015 -kilpailussa. Vaikka olin valinnut hänen kuvasarjansa tutkimukseni esimerkiksi jo ennen kilpailun voittoa, toi tämä viimeisin kunniainio vielä sopivan ajankohtaisen tulokulman tutkimukseeni.

Valitsin Jokelalta kuvareportaasin *Pieni kylä preerialla*, joka kertoo Yhdysvaltojen Nebraskassa sijaitsevasta kylästä nimeltä Table Rock. Kyseessä on Jokelan pidempiaikainen projekti. Olisin voinut valita Jokelalta myös yksittäisiä valokuvia useammalta vuosikymmeneltä ja tarkastella sitä, miten valokuvaajat sanallistavat esimerkiksi hänen tyyhnsä mahdollista muutosta. Halusin kuitenkin Jokelan esimerkkisarjan toimivan ennemminkin alustuksena keskustelulle, en niinkään tehdä siitä koko tutkimukseni ydintä.

Jokela on koonnut Table Rockin kylästä useamman eri reportaasikokonaisuuden. Esimerkiksi vuonna 2009 julkaistussa, Jokelan uraa esittelevässä kirjassa *Jotain on tapahtunut* on esillä kaksi eri kuvareportaasia samaisesta kylästä. Toinen on kuvattu vuonna 1992 ja toinen vuonna 2009. Jälkimmäisellä versiolla Jokela voitti Vuoden lehtikuvat 2009 -kilpailussa vuoden ulkomaan reportaasin palkinnon.

Itse päädyin näistä kyläkuvaelmista Jokelan viimeisimpään versioon, jolla hän oli myös Fotofinlandia 2014 -valokuvakilpailun ehdokkaana. Tämän version kuvat Jokela on kuvannut vuosien 2009–2013 aikana. Esitin kuvat haastateltaville samassa järjestyksessä kuin missä ne esiintyvät Fotofinlandia -kilpailun sivustolla. Viittaa jatkossa Jokelan esimerkkikuviin numeroin, jotka annoin yksittäisille valokuville kilpailun esiintymisjärjestyksen mukaan. Tarkka linkki Fotofinlandia -kilpailuun ja Jokelan kuviin löytyy tutkimukseni lopusta, lähdeluettelosta. Sarjaa Jokela kuvailee Fotofinlandia -kilpailun yhteydessä seuraavalla tavalla:

Table Rock on pieni 240 ihmisen kylä Nebraskassa keskellä Yhdysvaltoja. Tavallisia amerikkalaisia keskellä preeriaa. Kävin siellä ensimmäisen kerran 1992 ja vuoden 2009 jälkeen useampaan otteeseen. Table Rockissa ei ole mitään erityistä, pikemminkin se on tuiki tavallinen paikka. Kaikki tuntevat toisensa eikä ovia panna lukkoon kun mennään ulos. Tämä tavallisuus on minua ehkä eniten kiehtonut kylän kuvaamisessa. (Jokela 2014.)

Kallion (1998) mukaan teos ei vielä yksinään muodosta tyyliä, vaan tietyn joukon taideteoksia tulisi jakaa joitakin visuaalisia vakiintuneita piirteitä. Vaikka tyyli on hankalaa määritellä täsmällisesti, se kuitenkin paljastuu toistossa. (Kallio 1998, 59.) Tästäkin syystä päädyin esittämään haastatteluissa kokonaisen kuvasarjan yksittäisten valokuvien sijasta. Valokuvia valitsemassani Jokelan reportaasissa on yhteensä 12.

Jokela on ollut myös itselleni merkityksellinen esikuva urani varrella. Ihailen hänen tapaansa kuvata tilanteita ja ihmisiä tavalla, joka ei avaa yksiselitteisesti maailmaa katsojalle vaan herättää runsaasti jatkokysymyksiä. Kun katselen hänen kuviaan, huomaan usein ajattelevani: Mitä on tapahtunut ennen kuvan ottamista ja mitä kuvanottotilanteen jälkeen? Kuten aiemmin on jo todettu, Jokelan työhistoriaa ja valokuvia esittelevän kirjan nimi onkin *Jotain on tapahtunut*. Lause kuvaa mielestäni hienosti Jokelan tapaa kuvittaa maailmaa varsinaisten tapahtumien ympäriltä. Ajattelen, että vahva kuvajournalismi onnistuu paljastamaan todellisuudesta sellaisia sävyjä, jotka usein livahtavat arjessa silmiemme ohi.

Päätin esitellä esimerkkikuvani haastateltaville ilman informaatiota tekijästä tai sen tarkemmin kuvista. Haastateltavani saivat siis perehtyä Jokelan valokuviin ilman tarkempaa etukäteisinformaatiota. Kerroin heille ainoastaan sen, että kyse on yhden valokuvaajan pidemmästä sarjasta. Kun tarkastelee valokuvia ilman tekijän nimeä, huomaa myös, miten kädenjälki on sidottu muihinkin tekijöihin kuin vain valokuvan kaksiulotteiseen pintaan. Mielikuvat tietystä valokuvaajasta voivat ohjata paljonkin kuvien katsojan tulkintaa.

Kaikki haastattelemani valokuvaajat tunnistivat kuvaajaksi Jokelan. H1, H2 ja H4 tunnistivat kuvaajan kuvan numero kahdeksan perusteella. Kuvassa yhden jalkansa menettänyt koira haukkuu

auton etupellin päällä. Yhtenäinen tunnistaminen ei ollut ihme, sillä kyseinen kuva on esiintynyt rajatummassa muodossa Helsingin Sanomien Kuukausiliitteen kansikuvana maaliskuussa 2009. H3 tunnisti valokuvaajaksi Jokelan jo ensimmäisen kuvan perusteella.

Foucault'n (2006, 9) mukaan tekijän nimellä on tehtävä; se esimerkiksi luokittelee ja yhdistää joukon tekstejä sekä asettaa ne vastakkain suhteessa joihinkin muihin teksteihin. Myös Lehtonen (1998, 133) huomauttaa, että tekijän nimellä on merkitystä: sen avulla esimerkiksi ryhmitellään kyseisen henkilön tuotokset ja esitetään ne yhtenä tuotantona. Tekijän nimi siis vaikuttaa niihin tulkintoihin, joita kustakin teoksesta teemme. Nimen avulla luomme jäsenyyksiä mielessämme. H1 kuvaili sitä, miten kuvien selaaminen ilman varmuutta nimestä vaikutti hänen tulkintaansa:

Niihin (Jokelan valokuviiin) on aina liittyny sellanen absurdi huumori. Ja sit se johtuu siitä et kun näkee sen nimen tuolla, niin niitähän lukee sit aina sen kautta. Et okei, Markus Jokela, huumori. Et siellä oli joku sellanen niinkun mustan huumorin vivahde. Mut näis mä en nää mitään huumorii. Kun mä katon ne näin, niin mä niinku vaan tunnen vaan sen pohjattoman surumielisyyden, mikä on ihan hirveen niinku vahvasti näissä esillä. Ja se on hieno, nää on niin voimakkaasti latautuneita. Ja sit se on jännä, et jos tos lukis se Markus Jokela, niin se estää mua ajattelemasta sitä, että näissä on sellanen pohjaton surullisuus. (H1)

Jokela tunnettuna ja palkittuna suomalaisena lehtikuvaajana antaa siis jo tulkinnalle omanlaisensa lähtöarvon. H1:n kohdalla Jokelan nimeen yhdistyy ”absurdi huumori”. Näistä valokuvista H1 ei kuitenkaan löytänyt huumoria, päinvastoin. H1 jopa epäili, että jos hän olisi tiennyt Jokelan kuvaajaksi, hän olisi saattanut tulkita kuvia aivan toisin. H1 jopa pohti, että Jokelan nimi olisi *estänyt* häntä löytämästä kuvista ”pohjatonta surullisuutta”. Nimi olisi siis saattanut olla H1:n mukaan tulkinnalle este. Lehtonen (1998, 113) toteaaakin, että tekijän nimen avulla saman henkilön edeltäviä tuotoksia voidaan käyttää tulkinnan apuna. H1:n vastauksesta käy ilmi, että nimi ei yksin vain ryhmittele tekijän tuotantoa tulkitsijan mielessä, vaan myös ohjaa ajatuksia ja tulkinnan suuntaa.

Kaikki neljä haastateltavaa kiinnittivät erityisesti huomiota esimerkikuvaa kuusi. Kuvassa mies istuu rullatuolissa kodin oloisessa miljöössä. Miehen vieressä tepastelee kissa, jonka hänestä miehellä on lempeä ote. Mies ei kuitenkaan katso kissaa, vaan kohti avonaista ulko-ovea. H2 näki esimerkikuvan kuusi edustavan ”hyvää lehtikuvaa”:

Eli mun mielestä just mikä tekee lehtikuvasta hyvän on se, että sä kuvaat just ennen kun se ratkaseva tapahtuma tapahtuu. Eli silloin se pistää sun omat ajatukset liikkeelle. Sä et nää ratkasuu et mitä tapahtuu, vaan sä niinku katot tätä kuvaa ja sun ajatukset lähtee liikkeelle ja sä näät niinku sekunnin kaks eteenpäin, mitä sit tapahtuu. Ni silloin mun mielest se kuva toimii, koska silloin se syöpyy sun mieleen.
(H2)

Mielenkiintoista H2:n puheessa on, että hän arvostaa kuvaa kuusi juuri sen takia, että se kuvaa hänen mielestään tilannetta ratkaisevan hetken ympäriltä. Ratkaisevan hetken käsitteen lanseerasi aikoinaan Henri Cartier-Bresson, 1900-luvulla elänyt ja vaikuttanut ranskalainen kuvajournalisti ja yksi Magnum Photos -kuvatoimiston perustajista. Siinä missä moni kuvajournalisti etsii kuviinsa tätä *ratkaisevaa hetkeä*, vaikuttaa valitsemani Jokela H2:n mukaan katsovan maailmaa ratkaisevaan hetken ympäriltä. Myös H3 mainitsi ratkaisevan hetken, kun hän puhui Jokelan kuvasta kuusi:

Esimerkiks kuva kuusi juuri ni on äärettömän koskettava, niinku pienieleinen. Et nää kaikki kuvat on aika pienieleisiä siinä semmosessa, että niissä ei niinku tapahdu suuria. Ne ei oo niinku, lehtikuvaajat hakee aina jostakin, mistä tahansa, ni haetaan semmosta hirmu semmosta, se ratkaseva hetki joka on se se, se työ vaan pohjaa siihen, että haetaan sitä jotain, joka dramatisoi ja tekee niinku. (H3)

H3 kokee Jokelan kuvaavan toisin kuin lehtikuvaajat yleensä. Hänkin lukee Jokelan kuvia niin, että niissä ei metsästetä varsinaisesti ratkaisevaa hetkeä. Lehtikuvaajan ammattiin vaikuttaisi H3:n mukaan kuitenkin kuuluvan tietyllä tavalla tavallisuudesta löytyvän dramatisoivan hetken korostaminen. En paneudu tässä tutkimuksessa kuitenkaan syvemmin ratkaisevan hetken problematiikkaan. Ajattelen, että H2 ja H3 ajavat puheellaan takaa tietyllä tavalla samaa ajatusta,

joka on se, miten Jokela ei pyri kuvillaan dramatisoimaan maailmaa. He vaikuttavat puheissaan arvostavan Jokelaa tekijänä juuri kuvaustilanteissa tapahtuvan omanlaisensa *tulkinnan* vuoksi.

Salo (2009) kirjoittaa Markus Jokelan *Jotain on tapahtunut* -kirjan esipuheessa Jokelan tyylistä. Jokela kuuluu tasaisen valon käyttäjänä 1980-luvulla aloittaneeseen väridokumentaristien sukupolveen, jonka tunnetuin edustaja maailmalla on Martin Parr. Neutraalin valon lisäksi molempien ilmaisupalettiin kuuluu luopuminen kuvajournalismia hallinneesta kinokameran käytöstä ja vallitsevan valon ideologiasta. Keskikoon kamerasta ja pienestä käsisalamasta tuli 1980-luvulla uusien kuvajournalistien suosikkivarustus, joka ei suonut kuvaajalle enää perinteistä sivustakatsojan asemaa – suhteesta todellisuuteen tuli suurempi ja ankarampi, kun kuvaajan väline oli entistä kolhompia. (Salo 2009, 12.)

Kolmessa haastattelussa nousi esiin Jokelalle vertailukohtana amerikkalainen valokuvaaja Martin Parr. Samalla kun H1 näki huumorin valokuvaajia yhdistävänä tekijänä, hän piti näiden kahden kuvaajan vertailua myös ongelmallisena:

Jokelaan liittyy siis se, et mulla on vahva mielikuva siitä et mitä se nimi niinku edustaa. Et siin on aina se vähän se musta huumori. Ja sit mun mielestä Jokelan ongelma on se että se on tavallaan tällanen Suomen Martin Parr. (– –) Mun mielestä Martin Parr nauraa ihmisille (– –) Mut jotenki mä oon aina kokenu et se (Jokela) ei niinku tavallaan mene ulkopuolelle naureskelemaan ihmisille, vaan se on osa sitä keskiluokasta suomalaisuutta, mitä se naureskelee. (H1)

H1 oli siis hämillään Jokelan vertaamisesta Martin Parriin. Nämäkään esimerkkikuvat eivät edustaneet H1:lle sellaista kategoriaa, johon Jokela usein Parr-vertailulla liitetään. H1 kuitenkin koki huumorin Jokelalle tyypilliseksi keinoksi jäsentää todellisuutta, mutta pitää ongelmallisena sitä niin sanottua leimaa, jonka vertailu Parrin kanssa on Jokelalle luonut. Olin ennen haastatteluita tietoinen Markus Jokelan vertaamisesta Martin Parriin. Halusinkin tämän tutkimuksen yhteydessä esitellä Jokelalta uusimman reportaasin Table Rockin kylästä, sillä omasta mielestäni tässä reportaasissa Jokelan kädenjälki ei ole niin leimallisesti yhdistettävissä Parrin kaltaiseen, täytesalamaa viljelevään estetiikkaan. Myös H4 teki eron Jokelan ja Parrin tavassa kuvata ihmisiä:

Joku saattaa olla ilkeämpi ku toinen. Must Martin Parr on ehkä vähän ilkeämpi.

(H4)

H4:n ja H1:n vastauksista käy ilmi, että he kokevat molemmat Parrin tavan kuvata ihmisiä hyvin erilaisena kuin Jokelan. H4 jopa mainitsee sanan ”ilkeä”, kun hän kuvailee Parrin tyyliä. Uskoisin H4:n viittaavan tällä Parrin tapaan kuvata ihmisiä. Myös H3 pohti Jokelan vertaamista Parriin ja sen ongelmallisuutta:

Hän on ollu sellanen Suomen Martin Parr, jossa niinku se kuva-ala on täytetty kaikilla mahdollisilla ja sieltä löytyy vaikka mitä. Mut nää on, nää on paljon pelkistetympiä ja rauhallisempia ja tota siks myös kauheen mielenkiintosta, että kuvaaja pystyy niin monenlaiseen tyyliin. (H3)

H3 kiinnittää huomion kuvan sommitteluun ja näkee siinä eron Parriin. H3 myös kommentoi, miten on mielenkiintoista, että kuvaaja ”pystyy niin monenlaiseen tyyliin”. Mietin, että onko tyyli tällöin joukko ennalta asetettuja odotuksia ja ajatuksia tietystä valokuvaajasta.

Mielenkiintoista näissä kaikissa tulkinnoissa on se, että H1, H3 ja H4 kokevat kaikki esittämäni Jokelan kuvasarjan riitelevän sen mielikuvan kanssa, joka sekä heillä itsellään että selvästi yleisemminkin Jokelaan on ollut liitettävissä, kuten Salon (2009) teksti osoittaa. Oma, mielenkiintoinen tutkimuksen aiheensa olisikin Markus Jokelan tyyli muiden kuvaajien sanoissa.

Kallio (1998, 63) kuvailee, että tyyli - kuten kauneus - on pitkälti katsojan silmissä. Tällä Kallio viittaa siihen, että tulkinnat tyylistä tai siitä, mitä me pidämme kauniina eivät ole joitain yksinäisiä valmiita totuuksia, vaan syntyvät kunkin kulttuurin sisällä. Yksilö tulkitsee maailmaa omasta kulttuuristaan käsin, silmät jo valmiiksi tiettyyn suuntaan asemoituina. Tarkastelemme maailmaa Kalliota (1998) mukaillen jo valmiiksi tiettyjen odotusten kautta. Kun on kerran leimattu tietyn tyyliuunnan edustajaksi, on tästä mielikuvasta vaikea irtautua. Kädenjälki on selvästi myös tunnetuilla valokuvaajilla joukko etukäteen asetettuja arvoja ja ennakoajatuksia, joista voi olla hankalaakin pyristellä irti.

Onkin mielenkiintoista, että Jokelan nimi toi valokuvaajille mieleen esimerkiksi ”mustan huumorin”, tai Parrin nimi ”ilkeyden”, ja toisaalta itse Jokelan valokuvat ”pohjattoman surumielisyyden”. Ristiriitaisuus Jokelan kuvien tulkinnasta osoittaa, miten valokuvien tulkintaan liittyy aina myös vahvasti tulkitsijan ennakkotiedot valokuvaajasta. Kuvat eivät juuri koskaan esiinny julkaisukontekstissa ilman nimeä. Tällöin herääkin kysymys siitä, olemmeko kuvajournalismin kentällä koskaan vapaita tulkitsemaan pelkästään valokuvan kaksiulotteista pintaa vai väritämmekö tulkintaamme aina mahdollisilla ennakkotiedoilla esimerkiksi kuvaajan työhistoriasta. Objektiivinen tulkitseminen on mahdotonta, sillä katsomme aina maailmaa tietystä opitusta kulttuurista käsin. Tämä ajatus pätee sekä tilanteen että kuvien tulkintaan.

4.2 Käsiyöläisammattissa

Kun olimme haastatteluissa tarkastelleet Jokelan reportaasia, halusin kuulla mitä valokuvaajat mielsivät kädenjälki -käsitteen alle. Siksi esitinkin heille lavean kysymyksen siitä, mitä kuvajournalistin kädenjälki tarkoittaa. Halusin yksinkertaisella kysymyksellä tavoittaa niitä miellelyhtymiä, joita kädenjälki kussakin kuvaajassa herätti. Tulen tässä ja seuraavassa alaluvussa paneutumaan mielestäni mielenkiintoisimpiin näkökulmiin, joita kädenjälki haastattelemini valokuvaajien mielissä kirvoitti.

Valokuvaajien puheista huokui se, miten he liittivät kädenjäljen käsitteeseen paljon muutakin kuin tyylilliset seikat. H3 yhdisti puheessaan kädenjäljen käsitteeseen myös näkökulmia, joita ei yksin valokuvista voi lukea. H3 puhui valokuvaajan luonteenpiirteistä ja tavoista toimia: ”*Se kädenjälki voi olla myös vaikka sitä, et sä oot varma, luotettava. Ne voi olla semmosiakin asioita.*” H3 siis liitti kädenjälkeen tavan olla ja toimia sekä keikoilla että keikkojen ulkopuolella.

Mielenkiintoista oli haastatteluissa huomata, miten vahvasti kädenjälki oli valokuvaajien puheessa sidottuna kameraan. Yhteys ilmeni esimerkiksi H2:n puheessa tiiviinä ja ehdottomana:

Ja sit ku sul on se laite, mitä sä oot käyttäny iät ja ajat, sä tunnet sen läpikotasin. Sä tiedät mitä sä sillä pystyt tekee, mitä sä et pysty. Se on tavallaan ku kirvesmies ja vasara. (– –) Se ei oo mitään muuta ku kädenjatke. Ja sen takia mä en yleensä

koskaan vaihda kameroita, mä käytän ne aivan loppuun. Ja oon surullinen kun se hajoaa, koska mä joudun hommaan uuden. Ja mä vihaan tekniikkaa. (H2)

H2:n vastauksesta huokuu käsityöläisyys. Kenties kuvajournalistikin on omalla tavallaan käsityöläinen, sillä valokuvaajaa ei ole olemassa ilman kameraa. H2:n puheessa esiinnoussut vertauskuva ”kirvesmiehestä ja vasarasta” kuvaa hyvin tätä tiivistä suhdetta valokuvaajan ja kameran välillä. Tietyllä tapaa H2:n puheessa tulee esiin myös tiiviin suhteen ristiriitaisuus. H2 sanoo ”vihaavansa tekniikkaa” samaan hengenvetoon kun kuvailee kameraansa ”kädenjatkeekseen”. Kamera aina välttämättä tuota valokuvaajalle sellaista jälkeä kuin mitä hän tavoittelee. H3 kuvaili seuraavin sanoin suhdettaan tekniikkaan:

Niin ei se (pitkään jatkunut ura) oo silti poistanu missään vaiheessa sitä, että miten kohdata ihminen ja miten, miten tota sillä laitteella, eli sillä kameralla se tehdään. Että vaikka ne muuttuu ne kamerat ja kaikki se, niin ei itse perustyö oo muuttunu yhtään mihinkään. (H3)

”Perustyö” on siis muutakin kuin nykyaikaisinta tekniikkaa. Se ilmenee H3:n puheessa tietyllä tapaa ajattomana. H3:n puheessa tekniikka vaikutti jopa toissijaiselta suhteessa työn sosiaaliseen puoleen. Kuvajournalistin tulisi hallita perus kameratekniikan lisäksi H3:n mukaan työn inhimillinen puoli. H4 sanallisti suhdettaan tekniikkaan seuraavasti:

Se on enemmän sitä niin että se on niinku tekniikan ja sitten näkemyksen semmonen niinku liitto, että on se työkalupakki siellä, että tietää mitä asioita osaa käyttää hyväkseen teknisesti ja mitkä on niinku ne välineet, joilla saa sitä jälkee aikaiseks, mitä ite haluaa. (H4)

”Työkalupakki” kuvastaa oivalla tavalla valokuvaajan suhdetta kameralaitteistoonsa. Kullakin kuvaajalla on keikoilla reppu täynnä tämän itsensä valitsemissa instrumenteissa, joita hän keikalla hyödyntää parhaaksi katsomallaan tavalla. Jos kuvajournalisti kuvaa ennalta määritellyyn kontekstiin, hänen täytyy kenties miettiä toiveita, joiden mukaan hän työkalujaan käyttää.

Palaan vielä ”kirvesmies ja vasara” -vertaukseen. Pohdin myös sitä, voisiko tässä metaforassa valo olla se mitä valokuvaaja kamerallaan nikkaroi. Kaikkien haastateltavien puheissa nousi esiin *valo*. Todellisuus on tietynlainen, mutta kukin valokuvaaja valitsee, minkälaisessa *valossa* hän todellisuutta kuvan lukijoille esittää. Kuvatessa valokuvaaja voi miettiä esimerkiksi sitä, preferoiko hän salamaa vai luonnonvaloa. Valo ei ole abstrakti asia. Sen avulla valokuvaaja luo, ”nikkaroi” todellisuutta lukijoiden silmien eteen.

H4 kuvaili suhdettaan valoon seuraavin sanoin: ”*Mä oon ihan niinku opiskeluajoistani tykänny kuvata luonnonvalossa. Se on siis aina ollu mulle hyvin pyhä asia.*” Tästä voisi ajatella, että vallitseva valo olisi H4:lle tärkeä osa kuvaamistilannetta. ”Pyhä asia” - H4:n sanoista tuleekin mieleen, voiko luonnonvaloon edes kajota. Oman käsitykseni mukaan H4 ei työssään juuri käytä salamaa. Myös H2 nosti esille valon ja kuvaustilanteen:

No tota mun mielestä mun kädenjälki on se valo ja toivottavasti se hetki ja se tunne. Et et se on se mitä mä toivon et se ois mun kädenjälki. Et jos joku sanoo et mun kädenjälki on se, että sen kuvat on aina tummia tai niissä on niinku aina sommiteltu näin, niin mä oon niinku epäonnistunut. Koska tota ni musta kädenjälki pitäis olla niinku ennen kaikkee se hetki ja se tunnelma. (H2)

Vastauksessa korostuu itse kuvaustilanne. H2 pyrki kuvaamaan vallitsevassa valossa, vaikka hänkin kuitenkin sommittelee ja tekee vallitsevasta valosta ”omannäköistään”. Valokuvaajalla onkin kameralaitteiston teknisten rikkauksien tarjoama valta kuvittaa todellisuutta katsojille haluamallaan tavalla.

Myös H1 näki valokuvaajan kädenjäljen muodostuvan nimenomaan valosta ja kuvaajan tavasta muokata valolla piirtyvää maailmaa esimerkiksi objektiivin valinnan myötä: ”*Valonkäyttö ja siis toki (– –) sommittelu. Sit ehkä tietyt, tietyt tota noin polttovälit, siis just tää, mut nekin muuttuu siis.*” H1 näki, että tapa tulkita maailmaa on myös muuttuvaista.

Ymmärrän, että kädenjälki voi olla toiselle vieraampi termi kuin toiselle esimerkiksi käsiala. Toinen taas puhuu mielummin tyylistä kuin kummastakaan edellisestä. H3 kertoikin kuulleensa puhuttavan ennemmin tyylistä kuin kädenjäljestä:

Mun mielestä se tyyli koostuu niinku niin monesta asiasta. Se koostuu niinku sellasesta, et mä oon varmaan vähän vanhakantanen siinä mun tyyliissä kun se ei, se pohjaa niin siihen miten asiat on nähnyt. (– –) Koska musta tuntuu, että tän päivän linja on se, että se käsittely on niin merkityksellistä. Et se on niinku se semmonen, jotenki niinku. Ennen saatettiin sanoa, että annetaan vähän potkia kuvalle ja avataan vähän tosta. Eikä niinku, et se ei ollu niinku ensisijaista se. Nythän se on ihan, eihän kuvaajat, niillä menee todella paljon siihen aikaa, et ne alkaa hakee sen kuvankäsittelytyylin. (H3)

Oli mielenkiintoista, että H3 nosti esille myös kuvankäsittelyn. H3 pohti kuvankäsittelyn suhdetta itse valokuvaamiseen. Hänen mielestään kuvankäsittely on siis osittain tullut ja tietyllä tapaa korvannutkin keikalla tapahtuvaa katsomista. H3 myös sanoo, että hänen tyyliinsä pohjaa siihen miten hän on asiat nähnyt. Hän siis antaa arvoa itse kuvaamiselle. Myös H2 kiinnitti haastattelussa huomiota siihen, miten kuvausprosessi on hänen mielestään muuttunut yhä vahvemmin jälkikäsitteilypainotteisemmaksi:

Sit se on niinku yllätys niille kaikille, et kuinka vähän mä oikeesti käsittelen kuvia. Mä vaan niinku mietin aivan hirveesti siinä kuvaushetken. Mä oon tiäkkö miettiny sitä, että ennen kuvattiin dialle, ja ne sai aivan sairaan hienoja kuvia ne tyypit, ne ei voinu tehdä mitään, ei yhtään mitään. Siis miten voi olla nykypäivän laitteistolla, että niin sun on pakko tehdä sit jälkikäteen kaikki. (H2)

On totta, että itse kuva on vielä vahvasti muokattavissa kuvankäsittelyvaiheessa. Kuvaa voi rajata ja käsitellä sävyiltään moneen suuntaan. Monella kuvaajalla on keikalla ”työkalupakissaan” mukanaan varmasti yhtenä työkaluna tietoisuus kuvankäsittelyn mahdollisuuksista. Se, miten tämä tietoisuus vaikuttaa varsinaiseen kuvaamiseen, vaihtelee kuvaajittain. Tähän voi vaikuttaa myös se, mihin aikaan kukin valokuvaaja on astunut kentälle. Esimerkiksi H3:n ja H2:n sanoissa oli

luettavissa kritiikkiä jälkikäsitteilyä kohtaan. He ovat molemmat tulleet alalle aikana, jolloin digi ei vielä ollut valloillaan. Aikana, jolloin lopputulosta ei voinut tarkastella vielä kuvauskeikan aikana.

H2 vaikuttaisi pohtivan myös erilaisia tapoja niin sanotusti editoida maailmaa. Toiset kuvaajat tekevät editointia jo kuvausvaiheessa, toiset vasta koneen äärellä. Digitaalinen murros on varmasti vaikuttanut keikalla katsomiseen, kun enää ei tarvitse murehtia filmin riittävyttä. Olen itsekin usein kuullut keikalla sanat ”kylläpä sinä kuvaat paljon”. Olen miettinyt tätä paljon. Vaikka olen aloittanut valokuvauksen harrastuksena pimiöaikaan, olen ammattilaisena tehnyt töitä pelkästään digiaikana. Minulla ei siis ole samanlaista suhdetta yksittäisiin ruutuihin kuin filmiaikaan paljon kuvanneilla valokuvaajilla. Enkä ajattele, että tämä olisi yksin hyvä asia. Keskittyisinkö keikalla enemmän olennaiseen, jos minulla olisi tasan 36 kuvamahdollisuutta jäljellä?

4.3 Aihe edellä

Kädenjäljestä keskusteltaessa nousi esille myös lehtikuvaan ja kuvajournalismiin liittyvä, sen vapaammasta taidekuvasta erottava informaation taso. Kuvajournalistin voisikin H2:n puheen kautta mieltää tarinankertojaksi:

Mut se mikä mun mielestä on se oikee kädenjälki, ni on just se hetken oivallus. Se tarinan kerronta. Ja se on mihin pitäis koko aika keskittyä. Mut meidän pitäis lehtikuvaajina miettiä sitä miks me tehään tätä työtä. Ei niin et mä lehtikuvaajana kuvaan lehteen, eihän se oo se pointti. Vaan pointti on se, et me kerrotaan tarinoita.
(H2)

Eli tärkeämpää kuin saada kuviaan esille, olisi H2:n mielestä nähdä suurempi kuva siitä, miksi journalismi ylipäättään on tarpeellista. Tietyllä tapaa hänen kommentissaan tulee esille ammatin palveleva puoli. Olen itse samaa mieltä siitä, että kuvajournalisti erottautuu muista valokuvaajista tai harrastelijoista sillä, että hän osaa kertoa *tarinaa*, kuvailla maailmaa. H2 sanallisti maailman kuvittamista seuraavin sanoin:

Mä toivon et se kädenjälki olis se tunnelma ja sit se panis ihmisen päässä ajatuksii liikkeelle. Koska mä aina varon hirveen tarkkaan, tai yritän varoo hirveen tarkkaan

kuvissa paljastamasta lopputulosta. Eli se on vähän niinku hyvä romaani, et sä et saa kertoa kuka oli murhaaja. Vaan se pistää niinku ajatukset liikkeelle se kuva. Sillon se toimii se kuva. (H2)

Valokuvan tulisi siis herättää ajatuksia mutta ei tarjota suoria vastauksia. Tavallaan mielenkiintoinen funktio valokuvalle: olla paljastamatta liikaa. Tällaista toivetta ei juuri kuulla uutisteksteistä puhuttaessa: kertoa maailmasta, mutta ei maailmaa paljastaen.

Valokuvaa tutkineen Jenni Mäenpään (2012, 93) mukaan valokuvalla on nimenomaan indeksisyytensä kautta erityinen suhde todellisuuteen. Valokuvatutkimuksen parissa indeksisyys tarkoittaa prosessia, jossa kohteista heijastunut valo jättää jälkensä (Seppänen 2014, 109). Lehtonen (1998, 87) kuvaa indeksisyyttä konkreettiseksi suhteeksi referenttiinsä. Seppäsen (2001) mukaan indeksinen merkki onkin kausaalinen. Tämä tarkoittaa valokuvan suhteen sitä hetkeä, jolloin kameran suljin avautuu ja valonsäteet piirtävät kohteen kuvan valoherkälle pinnalle, oli se sitten filmi tai kuvakenno. Juuri indeksisyys erottaakin valokuvan verbaalikiielestä, sillä puhutuilla sanoilla ei ole samanlaista konkreettista yhteyttä kohteeseensa kuin valokuvilla on. (Seppänen 2001, 178–179.)

Indeksisyys tarjoaa eittämättä valokuvalle jopa ristiriitaisen suhteen todellisuuteen. Valokuva esittää hetkeä todellisuudesta, joka niin sanotusti kuvaa katsottaessa meni jo. Siksi kuvien todellisuudesta voikin kiistellä loputtomasti; esimerkiksi siitä, kuinka autenttisia kuvien tilanteet ovat ja kuinka paljon kuvissa on valokuvaajan omaa sommittelua mukana. H1 kuvaileekin valokuvien suhdetta todellisuuteen seuraavin sanoin:

Siihen (kuvaan) latautuu usein, vaik en mä siihen mitään lataiskaan, vaikka kuinka paljon niinku merkityksiä ja piilomerkityksiä. Ja joku voi tulla sanoo et tos kuvas on tätä, ja mä voin silti sanoo et ei ole. Ja siis, et siis se on paljon kiehtovampaa, et se kuva ei oo niin suoraviivanen koskaan. (H1)

H1 viittaa siihen, miten hänen mielestään valokuvilla ei olisi niin suoraviivaista suhdetta todellisuuteen kuin esimerkiksi sanoilla on. Lehtosen (1998) mukaan kuitenkin puhutussa ja

kirjoitetussa kielessä merkitsijän ja merkityn suhde on sopimuksenvarainen, mutta kuvien kohdalla tilanne on toinen, sillä ne jossain mielessä muistuttavat ikonisen ominaisuutensa myötä siitä, minkä merkkejä ne ovat. Dokumenttivalokuvia ei voi ajatella uskollisiksi toisoinnoiksi kohteistaan, vaan ne ovat aina tietyistä näkökulmasta tietyin keinoin tuotettuja kuvauksia. (Lehtonen 1998, 87–88.)

H1:n sitaatti kuvaakin osuvasti sitä, miten teoksen merkitykset eivät ole yksiselitteisiä totuuksia, vaan miten me jokainen tulkitsemme maailmaa omista lähtökohdistamme käsin. Vaikka sanomalehdessä julkaistu kuva esittäisikin tunnistettavasti esimerkiksi tunnetun poliitikon, voi kuvajournalisti omalla tilanteen tulkinnallaan tarjoilla tunnistettavan henkilön hyvinkin monitulkintaisella tavalla lukijan silmien eteen.

Vaikka valokuvilla on semioottisessa mielessä suora suhde todellisuuteen, antavat itse valokuvaajat kuitenkin kuville oman näkökulmansa. Useampi haastateltava nosti esille kysymyksen kädenjäljestä ja sen suhteesta varsinaiseen kuvattavaan aiheeseen. H1 sanallisti tematiikkaa seuraavalla tavalla:

No must se on ehkä ihan hienoo ja inhimillistä et ihmiset niinku tavallaan ehkä painottuu, mut siis silleen että se kädenjälki ei mun mielestä saa olla niin vahva, et ensin tulee tyyli ja sitten tulee vasta se, niinku se aihe, tai se asia. (H1)

Sitaatista ilmenee, että oma kädenjälki ei saisi nousta kuvattavaa aihetta tärkeämmäksi. H1:n puheessa nousi esille myös sama palvelukeskeisyys: miten kuvajournalistin tulisi kuitenkin niin sanotusti palvella ensisijaisesti aihetta. H1 kuvailikin sitä, miten kuvajournalistin tulisi olla tietoinen läpi työprosessin siitä, mihin kuva on tulossa:

Ja sit myöski on tilanteita (– –) et voi olla kiusaus kertoa joku asia sillä, niinku tavallaan sillä tavalla ja tyylillä millä tietää, et itse tavallaan ihmiset niinku tunnistaa sinut siitä ja siis et se on toimiva ja tosi hyvä ja iskevä. Mut siis se että, et just se että valitseekin just sen kuvan, mikä ei ehkä ole se niin se, se tota se paras

kuva esittelemään niinku tavallaan niitä sun taitojas vaan antaa sen aiheen nousta sieltä esiin. (H1)

Ei siis riitä, että valokuvaaja tuntee työkalupakkinsa. Valokuvaajan tulisi myös tuntea se konteksti, missä hän työskentelee. Myös H2 piti tärkeänä, ettei kädenjälki olisi vain teknistä osaamista tai kikkailua:

Tai et se on hyvä jos sen (kädenjäljen) tunnistaa. Mut se että se ei sais olla semmosta tunnistettavuutta että niinku se on joku tekninen kikka, että sä tunnistat siitä. Et sillä on niinku aina niinku, se on aina tehny tällä tyylillä tai tolla tyylillä. Et se tunnistettavuus pitäis olla se et se kuva, et sen tunnistaa siitä sisällöstä. (—) Et jos sen siitä tunnistaa, se on hyvä kädenjälki. Jos sen tunnistaa siitä niinku teknisestä tyylistä, silloin se on niinku, mun mielestä se on yhden tempun taikuri. (H2)

H2 tekee painotuseron myös nimeämällä erikseen ”hyvän kädenjäljen”, joka on hänelle enemmän kuin teknistä osaamista. Kenties H2 ajaa kommentillaan takaa sitä, että kuvajournalistin olisi hyvä keikalle mennessään lukea tilannetta rauhassa ennen kuin hän valitsee työkalupakistaan sopivat instrumentit todellisuuden kuvittamiselle. Kuvajournalisti on sisällöntuottaja, jonka tulisi omien, esimerkiksi teknisten mieltymysten lisäksi osata ajatella kuvitettavaa aihetta. Tämä olisi varmasti tietynlainen ideaali, että osaisi tuoda aihetta esille ennen omaa kikkailua. Mutta jokainen valokuvaaja estetisoi hetkiä omalla tavallaan. Tämä ristiriita nousi esille myös H2:n kommentissa uutiskuvan tehtävästä:

Mun pitää pystyy tällä yhdellä kuvalla kertoo tarina. Mun pitää siihen kuvaan saada kaikki se, niinku se tarina et se pysäyttää ihmiset. Ja mikä lehtikuvan tärkeä pointti on, on se et sen pitää pysäyttää. Se ei auta mitään jos se kuva on lehden sivuilla, jos sivu kääntyy. (—) Mun pitää ottaa niin hyvä kuva, et se pysäyttää lukijan katseen sillä sivulla. (—) Mä kerron niin rehellisesti kun mä pystyn kuvallani, mitä siellä tapahtuu. Yksinkertasan selkeesti ja pysäyttävästi, silloin se toimii. (H2)

H2 siis myöntää, että kuvaa täytyy estetisoida. Missä menee aiheen ja estetisoinnin niin sanottu hyvän maun raja, tästä on varmasti yhtä monta mielipidettä kuin on tekijää. Salo (2000) siteeraa Grundbergia, jonka mukaan painetut uutiskuvat ovat television aikakaudella estetisoituneet, jolloin ei enää yksin riitä että yksittäiset valokuvat toimisivat katseen *pysäyttäjinä*, vaan niiden täytyisi toimia myös katseen *säilyttäjinä*. Grundbergin mukaan uutiskuvat ovatkin entistä monimutkaisempia ja niissä käytetään kuvataiteen formaaleja ratkaisuja, usein täysin tietoisesti (ks. Grundberg 1990, 240). (Salo 2000, 27.)

Avasin alaluvussa 2.1 tyylin käsitettä taiteen tutkimuksen näkökulmasta. Miten Kallion (1998, 60) mukaan tyylin sfääriin ajatellaan teoksen formaalit elementit, eli visuaalisen pinnan merkit. Kuvajournalistin täytyy osata hyödyntää formaaleja ratkaisuja jos hän haluaa kuvansa niin sanotusti pomppaavan, erottautuvan ”sivulta”. Voisi myös argumentoida, että vahvoilla tyyllisillä ratkaisuilla kuvajournalisti nimenomaan palvelee kuvitettavaa aihetta, sillä tyyllisillä ratkaisuilla hän saa kenties lukijan pysähtymään tehokkaammin aiheen äärelle. H4 puhuikin siitä, miten ennakkovalmistautumisen lisäksi kuvajournalistin olisi kuitenkin myös tärkeää tuoda oma persoonallinen näkemyksensä esille:

Se (kuvajournalistin kädenjälki) on näkemystä, joka perustuu tietoon, tietynlaiseen tekniseen taitoon ja siihen nopeuteen. (– –) Mut sitte ku puhutaan oikeen kuvajournalismista, tämmösestä missä tehdään oikeen kuvia jostain asiasta pidempään ja muuta, ni eihän sitä pysty tekemään ilman tietoo siitä asiasta. Mutta sitte myös ihan kuvallisen kannalta ni, niinku sanoin minä henkilökohtaisesti arvostan kykyä havaita ja siis olla nopea, ja että niinku sellanen tietynlainen niinku kuvaajan persoona ja luonne tulee niinku sen kuvan kautta esille, koska se on ehkä se just se kädenjälki joka tulee siihen, että jollain tavalla se kuvaajan persoona näkyy siinä. (H4)

Tästä tuli mieleeni tutkimukseni alussa siteeraamani Kuvajournalismi 2015 -kilpailun tuomariston perustelu Markus Jokelan valinnasta kilpailun voittajaksi ja miten heille oli tärkeää, että Jokelan kuvissa näkyi aihepiiristä toiseen juuri *oma käsiala*. H4 haluaisi nähdä kädenjäljessä kuvaajan persoonaa. Mutta mitä me toisaalta voimme persoonasta päätellä visuaalisen pinnan kautta? Miksi

olisi tärkeää edes pohtia kuvajournalistin persoonallisuutta, jos siihen on lähes mahdotonta päästä kuvien kautta käsiksi?

Kallio (1998) kirjoittaa, miten tyyleille annettavat merkitykset saattavat pyrkiä selittämään taiteilijan mahdollisia intentioita. Kuitenkaan se, että kuvailee jonkin maalauksen tyyliä rajuksi, ei tarkoita sitä, että taiteilijan tapa tehdä teostaan olisi ollut lähelläkään spontaania riehumista. (Kallio 1998, 61.) Tekijän intentioiden metsästäminen teoksesta ei ole yksiselitteistä, sama pätee valokuvaajan persoonallisuuteen. Emme voi yksittäisten valokuvien perusteella todeta, että tietty kuvaaja on persoonaltaan tietynlainen.

Kenties H4:n kommentin yllä voi nähdä myös siten, että hän ajattelisi, että valokuvaajalle olisi tavoiteltavaa toimia keikalla ”omana itsenään”. Se, että H4 arvostaa itse ominaisuutta ”olla nopea”, kenties paljastaa minkälaista kuvaa hän itse metsästä. Ja kenties H4:n vastauksessa on ennen kaikkea kuultavissa ajatus siitä, että kuvajournalisti ei saisi olla pelkkä kuvia tuottava ”kone”, vaan ajatteleva, persoonallaan töitä tekevä tilanteiden tulkitsija.

4.4 Tyyli ja pyrkimys

Vaikka en halunnutkaan tutkimuksessani keskittyä niinkään kunkin valokuvaajan omaan kädenjälkeen, oli mielestäni mielenkiintoista keskustella siitä, miten valokuvaajat sanallistivat oman tyyliään ja mahdollisia muutoksia siinä. Kuten teorialuvussa 2.2 avasin, on haastavaa ellei peräti ongelmallista metsästä teoksista tekijän todellisia, yksiselitteisiä intentioita. Lukkarinen (1998, 47) kirjoittaa Foucault'n tekijäkritiikkiä mukaillen, miten lukijoiden tulisikin tiedostaa, että se mitä tekijä aikoo, ei ole yksiselitteinen asia – ei tekijälle eikä tulkitsijalle, vaan tekijän aikomukset ovat aina kietoutuneet siihen vallan ja kulttuuristen merkitysten verkostoon, jossa tekijä itse on kasvanut.

Tekijälle itselleen olisikin mahdotonta luonnehtia omaa tyyliään objektiivisesti, sillä myös sanoilla voidaan pyrkiä kohti tietynlaista tekijyyttä ja mielikuvaa tyylistä. Keskustelimme haastatteluissa myös siitä, miten kukin kuvaaja luonnehti omaa tyyliään, mutta en pidä näiden vastausten avaamista oleellisena tutkimukseni kannalta. Olennaisempaa on mielestäni silmäillä tässä alaluvussa sitä, miten kuvajournalistit sanallistivat mahdollisia muutoksia tyyliinsä sekä

mahdollisia vaikutteita. Kenties luonnehdinnat esimerkiksi mahdollisista muutoksista paljastavat myös jotain mediamurroksesta ja valokuvaajien suhteesta työelämään.

Kallion (1998) mukaan tyyliä luonnehditaan usein metaforisesti, joka johtuu siitä, että tyyliin on hankalaa päästä suoraan käsiksi. Metaforinen kieli kuuluukin olennaisesti visuaalisten havaintojen sanallistamiseen. (Kallio 1998, 62.) Tämä on hyvin olennainen huomio myös oman tutkimukseni kannalta. Olen pyrkinyt tutkimaan huolella niitä sanoja, joita haastattelemani valokuvaajat valitsivat vastauksissaan käyttä. H1 kuvaili tyyliinsä muutosta seuraavalla tavalla:

Mä koen et mä en oo edelleenkään löytänyt sitä (omaa tyyliä). (– –) Koska siis silleen just ihan aluks, kun olin ensimmäistä kesää kesäkuvaajana, niin silloinhan oli just tää laajakulma ja täytesalama ja vinot horisontit. Ja mikään kulma ei oo tarpeeks laaja. Ja sitte, siis mä oon menny aina äärest laitaan. (H1)

H1 viittaa siihen, ettei hän nykyisin juuri käytä laajakulmalinssiä, täytesalamaa tai vinoa horisonttia, jotka hän uransa alussa omaksui muilta kuvaajilta. H1 tekeekin ison eron kuvaillessaan tyyliään uransa alussa ja nykyhetkessä. H1:n kuvailemassa erossa on kyse siitä, minkälaiset tyylilliset virtaukset aina kussakin ajassa eniten vaikuttavat. Kun H1 tuli alalle, näkyi ympärillä paljon ”täytesalamaa” ja ”vinoja horisontteja”.

Ajattelen, että kyse on myös oppimisesta. Valokuvaajan ammatissa oppiminen on jatkuvaa. Valokuvaajan ammatti ei ole ammatti, jossa kaikki oppi saataisiin koulun penkillä. Ropo ja Gustafsson (2008) kirjoittavat, miten oppiminen on identiteetin kehityksen kannalta keskeisin prosessi - esimerkiksi se mitä yksilö haluaisi olla, ohjaa häneen opiskelunsa suuntaa. Näin ollen oppiminen ei ole vain nykyhetkessä tapahtuvia prosesseja, vaan niiden juuret ovat kunkin yksilön menneisyydessä, nykykokemuksissa sekä tulevaisuuden odotuksissa. (Ropo & Gustafsson 2008, 55.)

Halutessaan valokuvaaja voi jokaisella keikalla oppia jotakin uutta, oli se sitten oman itsensä tavoista olla kanssakäymisessä muiden ihmisten kanssa tai itse valokuvaamisesta. Kunkin

valokuvaajan työympäristöllä ja aiemmilla kokemuksilla on suuri vaikutus siihen, miten ja mihin suuntaan valokuvaaja kehittyy ammatillisesti.

Sillä, miten valokuvaaja peilaa itseään suhteessa muihin, on suuri merkitys valokuvaajan kädenjälkeen. Haluaako valokuvaaja esimerkiksi esittää todellisuutta kuten näkee monen muunkin kollegan esittävän vai haluaako hän nimenomaan erottautua muista erilaisin tyyllisin keinoin? Hallin (1999, 12) mukaan identiteetti tunnustetaan eron kautta. Kyse on usein erottautumisesta suhteessa muihin ihmisiin. H2 sanallisti erottautumista muihin kuvaajiin seuraavasti:

No mietin sitä (erottautumista) ainoastaan sen takia, että tota mä mietin hyvin paljon muitten kuvaajien tyyliä. Ja sit mä mietin, (– –) jos mä oon keikalla, mis on muita kuvaajia, niin mä mietin, mä katon ennen ku mä rupeen ite kuvaan, ni mä katon mihkä ne menee. Ja sit mä katon että ne menee tonne, ja toi on varmasti niinku se paras paikka kuvata. Ja sit mä mietin vielä, että no tota niinku ihan varmasti tosta saa parhaan kuvan. Mut sit mä mietin et siin on neljä kuvaajaa, jotka kaikki ottaa hienon kuvan samasta paikasta. Niin mä katon sen toiseks tai kolmanneks parhaan paikan. (– –) Se kuva ei ehkä oo yhtä hyvä ku niillä muilla, mut se on erilainen. (H2)

H2 siis pitää tärkeänä, että hän löytäisi keikalta erilaisia kuvakulmia suhteessa kollegoihin. H2 myönsi, ettei erottautumalla muista aina saa aikaiseksi ”yhtä hyvää” kuvaa kuin muilla. Tällöin hän siis kokee, että erottautumalla muista hän voi tarjoilla lehden lukijoille uuden näkökulman kuvitettavaan aiheeseen. Mutta näkeekö lehden lukija välttämättä muiden keikalla kuvaavien valokuvaajien ottamia kuvia?

Ammatillinen identiteetti kehittyy kullakin alalla sen myötä, mitä enemmän on kilometrejä takana. Alun toisiin samaistumisen jälkeen voikin olla tärkeää juuri erottautua muista. Uransa alkuvaiheessa valokuvaajat ovat varmastikin herkempiä ulkoisille vaikutteille, kuten H1:n sitaatti osoittaa - alussa opittu tapa katsoa maailmaa lähes aina vinon horisontin ja laajakulman kautta on muuttunut täysin uralla vietettyjen vuosien myötä. Myös H4 puhui ulkoisista vaikutteista:

Mun mielest on myös hyvin tärkeätä et on esikuvia. Koska ei ne nyt oo sillä lailla et jokainen tekis oman kädenjäljen, et ei se oo sellanen, vaan niinku täytyy valita joitakin asioita omaks semmoseks johtolangakseen, mitä seurata. (H4)

H4 mainitsee mainitsee esikuvat ja niiden vaikutuksen kädenjälkeen, eikä pidä sitä mitenkään negatiivisena piirteenä. H4 näkee, että valokuvaaja ei luo kädenjälkeään yksin, vaan valokuvaaja etsii mielekkäitä vaikutteita ympäriltään. Myös H2 kertoi muiden kuvaajien vaikutuksesta omaan kädenjälkeen:

Ja mä katon muitten kuvia ja niinku ihailen, et hitsivieköön miten toi tuon tekee ja se on niinku jatkuvaa semmosta niinku miettimistä et mitä mä voisin tehdä toisin. Koska ne kuvat ei näytä vielä siltä, miltä niitten pitäis näyttää. Mä tiedän miltä niitten pitää näyttää, mutta tota ni, mä en tiedä vielä miten mä saan sen. (H2)

Matka valokuvaajana ei lopu koskaan. Kallio (1998) siteeraa ranskalaista yhteiskuntakriitikko Michel Maffesolia, jonka mukaan tyyli olisi eräänlainen sosiaalisen elämän ilmaisumuoto, jonka avulla tulemme muille näkyviksi. Tyyli onkin juuri omaksuttavuutensa ja jäljiteltävyytensä vuoksi vahvasti yhteisöllinen ja sosiaalinen käsite. (Kallio, 1998, 59, 66–69.) Näkisin, että kädenjälkikin on sosiaalista, sillä jokaisen valokuvaajan kädenjälki kehittyy yhteisöissä - oli yhteisö sitten esimerkiksi koulu, työyhteisö tai vaikkapa kuvaajakollektiivi.

Eteläpellon ja Vähäsantasen (2008, 45) mukaan ammatillinen identiteetti voidaan laajimmillaan nähdä yksilön omakohtaisena suhteena yhteiskunnalliseen toimintaan ja työnjakoon, eli siihen, miten hän kokee paikkansa kokonaisuudessa. Uskon, että tässä vaikuttaa myös valokuvaajien suhteen se, minkälaista palautetta he kuvistaan saavat - millä tavalla heidän kuvansa otetaan vastaan kussakin työyhteisössä. H2 sanallistaa tyyliinsä muutosta seuraavalla tavalla:

Ja tota mä olin hirveen helpottunu siitä, että se muuttu se kädenjälki, koska must tuntu et mä tavallaan uudistuin. Ja must tuntu et mä oon joutunu kokeen niin kovia asioita elämäni aikana, et mul oli helpottavaa ruveta kertomaan asioista pehmeemmin. (—) Se liittyy siihenki et tää maailma mun mielestä rupes muuttumaan

paljon raadollisemmaks, paljon kovemmaks. Ja must tuntu että niinku mun tehtävä kuvilla on tuoda enempiki tiäkkö sellasta lohtuu ja iloo ennen ku tota ni sitä pelkkää faktaa. (H2)

H2 kokee tyylinsä muuttuneen ”pehmeämmäksi”. Muutokseen olisi hänen mukaansa vaikuttanut myös ympäröivä maailma. Kuvajournalisti on työnsä kautta tiiviissä suhteessa muuhun maailmaan. Ei ihme, että niinkin laajalla alueella kuin yhteiskunnassa tapahtuvat muutokset heijastuvat myös yksittäisen valokuvaajan työhön. Voi toki myös olla, että H2:n tyyli ei ulkopuolisen silmiin ole juuri muuttunut, mutta valokuvaaja haluaa itse ajatella muuttuneensa ajan mittaan pehmeämmäksi. Kyse voi olla tällöin myös omasta sisäisestä näkökulmasta, joka toimii suojelumekanismina maailmaa vastaan.

Tyylillisistä muutoksista puhuttaessa nousi esille, miten kaikki neljä haastateltavaa kokivat tehneensä kuvajournalisteina matkaa ja tietyllä tapaa jatkavansa yhä tätä tutkimusta. H1 sanallisti matkaansa kuvaajana seuraavalla tavalla:

Siis se et niin kauan ku mä oon ollu lehdessä töissä, niin mul on jatkuvasti, et mä koko ajan niinku joudun hakemaan sitä et missä (– –) et menenkö mä niillä tavoilla, mitkä on tuttuja ja turvallisia. Vai haenko mä jotain? Ja mä oon nyt toistaseks tullu siihen tulokseen (– –) et pakkohan mun on koko ajan hakee. Mun on pakko niinku tavallaan, ja must tuntuu, et mä vaan koko ajan haen ja haen. Mä en oo löytäny sitä vielä. Mut et ihan just sen takia, että, et en mä voi kyllä tavallaan juuttuu paikallekkaan vielä tässä iässä. (H1)

H1:n vastaus kuvaa mielestäni hienosti valokuvaajan ammattia, jossa ei koskaan tulla niin sanotusti valmiiksi. H4 kiteytti mielestäni hienosti vastauksessaan kuvajournalistin ammatin hienouden ja raadollisuuden:

Se on mun mielestä niinku lähtökohtasesti hyvä tulla omaks ittekseen. Et on sitte työminä tai ei, koska sen pitää nimenomaan olla oma persoona, koska sillähän sä vakuutat nimenomaan sen kuvattavan. (H4)

Vertailin tutkimukseni teoriaosuuden alaluvussa 2.1 habitusta tyylin käsitteen kanssa. Rodney Benson ja Erik Neveu (2005) kirjoittavat Bourdieun perinnöstä. Heidän mukaansa habituksen käsite esittää hypoteesin, jonka mukaan esimerkiksi käsitykset ja käyttäytymiset olisivat tulosta pitkäaikaisesta sosialisoinnin prosessista. Tämä tapahtuisi ensisijaisesti perheen sisällä, toissijaisesti ammatillisen koulutuksen myötä. (Benson & Neveu 2005, 3.) Täten habituksen voisi ajatella muokkautuvan sitä mukaa mitä yksilö kasvaa osaksi tiettyä kulttuuria.

Kivisen (2006, 244) mukaan habitus voi tarkoittaa tietynlaista käytännön tajuja siitä, mitä tehdä annetuissa tilanteissa. Eli habitus voitaisiin nähdä myös eräänlaisena ammatillisen käyttäytymisen työkalupakkina. Tämä tuli mieleeni kun luin H3:n vastausta tyylien kirjosta: ”Mulla on niin tuhat tyyliä siellä (työelämässä).” Freelancerina työskentelevä H3 siis myöntää, että tyylejä voi olla useampia. Se, että H3 kokee hyödyntävänsä työssään useita erilaisia tyylejä kertoo hänen suhtautumisestaan omaan työhönsä. Kenties se, että pystyy näkemään omassa tekemisen paletissaan useita erilaisia tyylejä, on freelancerille niin sanottu selviytymiskeino. Mielenkiintoista mielestäni oli myös lukea aivan haastatteluiden aluksi saamani vastaukset siihen kysymykseen, millä ammattinimikkeillä kukin haastateltava itseään kutsui. H3 sanallisti ammattinimikettään seuraavin sanoin:

Mä sanon et mä oon valokuvaaja, joka työskentelee pitkälti kuvajournalismin parissa, mutta teen myös markkinointia ja mainoskuvausta. (– –) Ois ihan hölmöä markkinoida itsensä markkinointi- ja brändikuvauksissa journalistisena kuvaajana.
(H3)

H3 ei siis nähnyt ongelmaa moniulotteisessa tekijyydessä ja monien erilaisten tyylien hyödyntämisessä. Freelance-valokuvaaja joutuu varmasti jatkuvasti pohtimaan suhdettaan tilaajien toiveisiin. Samalla kun pitäisi löytää oma tekemisen tapa, olisi syytä ymmärtää toiveiden ja tyylien kirjo. Minulla itselläni on esimerkiksi ajatus siitä, minkä tyyllisistä kuvista itse esteettisesti pidän, mutta olen ollut myös hyvin tietoinen siitä, minkälaista valokuvaa eri tilaajat minulta esteettisesti ja sisällöllisesti odottavat.

Mielenkiintoiseksi H3:n vastauksen teki myös sen vertaaminen vakituudessa työsuhteessa työskentelevän H2:n vastaukseen: *”Mä en oo valokuvaaja, mä en oo kuvajournalisti, vaan mä oon lehtikuvaaja.”* Myös H2 määritteli itsensä työnantajansa kautta kapeammin: hän on maakuntalehdessä kuvaajana, hän siis on lehtikuvaaja, piste. Sekä H1 että H4 molemmat sanallistivat työnimikkeekseen laaja-alaisemmin ”valokuvaaja”.

H4 koki tyyliinsä pysyvän suhteellisen samanlaisena tilaajasta toiseen. Tosin H4:n puheesta ilmeni kamppailu asian kanssa: *”Tai siis mä yritän kääntää sen tietenkä näin päin että, että mä teen sen niinku mua huvittaa sen keikan, mutta sitte tietenkä toteutan sen niinkun toivotaan.”* Tyyli voi tarkoittaa tässä suhteessa niin monia asioita. Valokuvaaja voi esimerkiksi valita keikalla millä tavalla hän valoa käyttää (preferoiko hän vallitsevaa valoa vai salamaa), mutta samalla hän voi tuottaa valokuvan muun sisällön (esimerkiksi ihmisen tunnetilan) kuten toivotaan.

Mietinkin, että kenties kuvajournalistin kädenjälki onkin yhdistelmä tyyliä, ja habitusta: niin visuaalista pintaa kuin pyrkimystä tietynlaiseen tekijyyteen ja asemaan. Tuskin H4:lle on sattumaa, että hän on valinnut toimia tietynlaisella tyyliäpaletilla. Se on vuosikymmenten tuoman ammatillisen itsetuntemuksen tulosta. Ja kenties olennaisempaa kuin se, vaihtelee H3:n tai H4:n tyyli todella tilaajien kesken on heidän näkemyksensä asiasta. Se kuvaa heidän suhdettaan työhönsä ja siihen, millä ehdoilla he ovat valmiita kuvajournalismin kentällä toimimaan. H1 sanallisti mielestäni mielenkiintoisella tavalla muutokseen sisältyvää ristiriitaa:

Ite ajattelen et se on ihan hienoa et ihminen niinku muuttuu elämän varrella sen sijaan et se toistais sitä. Tietyl taval ehkä me tosiaan otetaan aina sitä samaa kuvaa, mut siis se just et se varioi, se kulkee ja hakee sitä, et se ei pysy koko ajan samanlaisena. (H1)

Avaamiani käsitteitä ja H1:n vastausta hyödyntäen voisi myös ajatella, että habitus, eli pyrkimys kuvittaa maailmaa tietyllä tavalla ohjaa kuvajournalistia valitsemallaan tiellä. Mutta vaikka ohjaava ajatus työn takana pysyisi jokseenkin muuttumattomana, voi työn ulkoinen jälki vaihdella kausittain esimerkiksi sen mukaan, mitä kuvajournalisti ympärillään havaitsee. Esimerkiksi sen mukaan, minkälaisia kuvia näemme palkittavan vuosittaisissa alan kilpailuissa voi hyvinkin

vaikuttaa alitajuisesti siihen, minkälaista valokuvaa me valokuvaajat tyylillisesti metsästämme, minkälaista kuvaa keikoille alamme tavoitella. H2 sanallisti seuraavalla tavalla toiveitaan tulevaisuuden suhteen:

Tää on se mitä mä koitan koko aika niinku hioo, et mä oppisin vaan näkemään. Et se on mun toive valokuvaajana, et mä näkisin tarkemmin. Ja mä tajuaisin enempi, ja tajuaisin sen niinku oikeen hetken, milloin kaikki lokahtaa kohilleen. Se on se mitä mä toivon. (H2)

Jotta kuvajournalistina pysyisi aistit auki suhteessa maailmaan, pitäisi mielen pysyä avoimena uusille opeille. Kenties tässä mahdolliset tyylilliset muutokset auttavat kuvajournalistia pitämään mielenkiinnon ammattia kohtaan yllä. Vaikka kuvaisimme samaa aihetta uudestaan, voimme löytää siihen aina uuden kuvakulman. Ja kuinka paljon kuvakulmiin vaikuttaa ennalta asetetut toiveet, paneudun tähän seuraavassa alaluvussa.

4.5 Neuvotteluita todellisuudesta

Yksi alkuperäisistä haastatteluitteni teemoista oli ammatillinen identiteetti. En kuitenkaan päätenyt antamaan tälle omaa alalukua, sillä koin osan näistä vastauksista rikastuttavan keskustelua kuvajournalistin liikkumatilasta.

Haastatteluiden perusteella vaikuttaa siltä, että valokuvaustaitojen ja sisällöntuntemuksen lisäksi myös neuvottelutaidot ovat kuvajournalisteille ensisijaisen tärkeitä. Haastatteluissa kävi ilmi, että maakuntalehdissä työskentelevät valokuvaajat käyvät neuvotteluita erityisesti kirjoittavien toimittajien kanssa, kun taas freelancereina työskentelevät valokuvaajat käyvät neuvotteluita keikalle tilaavan tahon, esimerkiksi AD:n, graafikon tai kuvatoimittajan kanssa. Freelancerina työskentelevä H3 kuvasi työskentelyään seuraavin sanoin:

Jos mä teen jotain omaa projektia, niin se on ihanan vapauttavaa, ku voi ajatella, et voi rikkoa myös niinku jotain rajoja. Mut sit ku se tehdään juuri sille asiakkaalle, jota mun arkityöni on, niin sit se maailma on tosi kapeessa, mistä se tyli on, mitä se

journalistisen kuvan tyyli on. Se mennään sieltä, se pohjaa todella paljon siihen tilaajan tota maailmaan. Ja jokaisella tilaajalla se on niin erilainen. (H3)

Mielenkiintoista H3:n puheessa on, miten hän sanallistaa ”journalistisen tyylin” vaihtelevan niin paljon eri tilaajien välillä. H3:n mukaan tilaajien erilaiset maailmat määrittelevät kuvien tyylin. Tähän itsekin törmään freelance-valokuvaajana ja erilaisten julkaisujen lukijana: maailma saattaa näyttäytyä eri lehdissä hyvin erilaisena. Kenties H3 tarkoittaa, että vaikka jokaisella tilaajalla journalistinen maailma olisi erilainen, niin tälläkin hetkellä vallitsee tietynlainen ”yleinen tyyli”.

Jäinkin pohtimaan, kumpi tässä yhtälössä tulee ensin, kuvajournalisti vai kuvien tilaaja? Kummalla on suurempi vaikutus toiseen? Jos on uskominen johdantoluvussa esiin nostamaani Weseliuksen (2014, 319) väitteeseen, että aikakauslehteen suunniteltu henkilökuva kertoo usein enemmän kyseisestä lehdestä kuin kuvatusta henkilöstä, niin voisi ajatella, että tällä hetkellä esimerkiksi aikakauslehtien AD:t vaikuttavat näkyvään tyyliin enemmän kuin niihin kuvaavat valokuvaajat. Weselius (emt., 138) toteaaakin, että konseptiajattelu on lisännyt ulkoasupäälliköiden sananvaltaa toimituksissa ja vastaavasti vähentänyt sitä kuvaajilta. Maailmaa muokataan sopivaksi juuri tietyn juttupaikan mukaan.

Weselius (2014) kirjoittaakin, miten aikakauslehden valokuvaajan ammatillista asemaa määrittää 2000-luvulla se, että kuvien sisältöä eivät suunnittele kuvaajat vaan AD-vetoiset suunnitteluryhmät. Weselius kutsuu aikakauslehden työryhmää *joukko-auteuriksi*, joka rakentaa omannäköistään todellisuutta omille lukijoilleen. Auteur ei olisi katoamassa vaan laajentumassa valokuvaajalta isommalle joukolle. (Weselius 2014, 333–334.) H3 sanallisti toiveiden ja todellisuuden yhteensovittamisesta seuraavalla tavalla:

Mutta sitte taas siin on toinen puoli just se että, että tota hirvittävän usein kuvattaville hirveen hankalaa se ymmärtää, että tässä mun on pakko nyt hakee ja hakee tämä viel, että me saadaan tää ja tää. Se todellisuuden ja toimitusten toiveiden ristiriita on hirveen usein vaan niin iso. (H3)

H3 siis kokee ongelmalliseksi sen, että toimituksista tulee pyyntöjä kuvan muodon lisäksi kuvan sisältöön liittyen. Kenties freelance-valokuvaajan olisikin tärkeää osata neuvotella sekä keikalle tilaavan toimituksen että kuvattavien henkilöiden kanssa. H3 antoi haastattelussa myös konkreettisen esimerkin tilaajan esittämien toiveiden ja todellisuuden ristiriitaisesta asetelmasta:

Toimituksessa halutaan aikakauslehteen, että pitää olla hymyilevä kuva. (– –) Ja sit ku me mennään paikalle ja tavataan eka kerta se ihminen, se ei todellakaan, ei hymyile ikinä. Se ei niinku iloitse. Ja tää aihe on niin koskettava, et se itkee sitä elämäntarinaansa, se itkee. Mut sitten niinku toimituksessa ehdottomasti me halutaan että se on iloinen, kun aihe on niin rankka. (H3)

Freelancerina on tietysti toimittava tilaajan toiveiden mukaisesti, mutta mitä tehdä H3:n kuvailemassa tapauksessa, jolloin valokuvaaja on joutunut neuvottelemaan oman journalistisen etiikkansa kanssa. Mielenkiintoista H3:n sitaatissa on myös se, miten hän tulee tietyllä tavalla allekirjoittaneeksi Weseliuksen (2014, 319) väitteen aikakauslehtien tavasta määrittellä todellisuus oman näköisekseen. Eli vaikka aihe olisi rankka, ei valokuvalla haluta mennä välttämättä niin syvälle.

Tietysti freelancerin pitäisi voida luottaa siihen, että kuvien tilaaja ymmärtää kuvaustilanteen herkkyyden. Uskaltaisin kuitenkin väittää, että edellä esiin nostamassani, H3:n kuvaamassa haastavassa tilanteessa vakituksessa työsuhteessa työskentelevän valokuvaajan olisi helpompi palata toimitukseen ja kertoa, että ”iloinen kuva ei onnistunut”. Freelance-valokuvaajalla on paine siitä, että tilaaja on tyytyväinen ja että puhelin soi uudestaan. Myös freelancerina työskentelevä H4 kuvailee tätä toiveiden ja todellisuuden yhteensovittamista seuraavalla tavalla:

Oman itseni takia mä teen niinku mua huvittaa, että mä tykkäisin tästä työstä, mutta tota tietenkki mun täytyy jollain tavalla kuunnella mitä toivotaan. Aina se ei oo ollu näin, koska ennen on aina saanu tehdä paljon enemmän sitä mitä huvittaa. (H4)

H4:n puheesta käy ilmi, että ennakkotoiveet kuvan sisällön suhteen eivät ole aina olleet yhtä painavat kuin tänä päivänä. Weselius (2014) kirjoittaa kuvan tekemisen edellytysten muutoksista.

Kuvajournalismin ”kulta-aikana” taiteellisessa vastuussa olivat ensisijaisesti kirjoittaja ja kuvaaja, joiden tuotokset taitettiin lehteen vapaasti, kun taas 2000-luvulle tultaessa taiteellista päätäntävaltaa käyttää AD, joka suunnittelee etukäteen koko lehden arkkitehtuurin ja jonka suunnitelmiin kirjoittaja ja kuvaaja lopulta sopeutuvat. (Weselius 2014, 51.) H4:n vastaus siis puoltaisi Weseliuksen (emt., 138) väitettä siitä, että konseptiajattelu on lisännyt ulkoasupäälliköiden sananvaltaa toimituksissa ja vastaavasti vähentänyt sitä kuvaajilta.

H3 kuvaili tätä Weseliuksen (2014) esiin nostamaa muutosta seuraavin sanoin: ”*Kun on nää ääripäät että kukaan ei suunnitellu mitään ja sit tullaan siihen et on suunniteltu niin suppeen tarkasti, niin sitä pitäs niinku täräyttää sitä koko kenttää.*” Kuulostaa siltä, että ääripäästä on todella liikuttu toiseen. H4 sanallistikin ammatillista identiteettiä seuraavin sanoin:

”Mä kytken siihen, tai mä haluan kytkee siihen edelleen voimakkaasti persoonallisen lähtökohdan. (- -) Mä en ymmärrä, miksei sitä vois olla valokuvaajan työssä, joka on kuitenkin lähtökohtasesti myös hyvin luova. Mä en suostu ajattelemaan sitä sellasena palikka-työnä, eihän graafinen suunnittelija, graafikkokaan oo semmonen. Minkä ihmeen takia valokuvaajan pitäs olla joku palikka? (H4)”

H4 siis koki Weseliuksen (2014) tekstiä tukien, että hänen nykyinen liikkumatilansa kuvaajana on rajatumpi kuin esimerkiksi graafikon. H3 sanallistaa liikkumatilaansa seuraavalla tavalla:

Koska se vapaus on rajotettu niillä tilaajien tota suunnitelmilla äärettömän pitkälle, ja se tota, se kahlitsee niin paljon, että se vie, ensinnäkin se vie jo kipinän siitä työstä ja se vie tota aivan väärään suuntaan koko homman, lähtökohtasesti. (H3)

Myös H4 näki saman ongelman:

Minun on vaikee kuvitella, et mä huomaan heti että jos mulla on keikka, jossa aletaan mua manipuloimaan tietyllä tavalla just että odotetaan tietynlaista, ni mä meen kipsiin. (H4)

On tietysti myös hyvä kysymys esittää, miksi kuvajournalistin pitäisi voida toimia kuten huvittaa. Kuinka monessa ammatissa saa tehdä vapaasti sitä mitä haluaa - taiteilijana? Eteläpellon ja Vähäsantasen (2008) mukaan Mead päätyi aikanaan siihen, että *persoonallinen minä* olisi tarpeen taiteilijalle. Tämän myötä voisi olettaa, että persoonallinen minä olisikin tärkeää nimenomaan luovassa työssä ja tunnetyössä, joissa omien tunteiden tunnistaminen ja käyttö on tärkeää. (Eteläpelto & Vähäsantanen 2008, 36).

Valokuvaajan ammatissa omien tunteiden tunnistaminen on äärimmäisen tärkeää. Ajattelen, että erityisen tärkeää se on dokumentaarisen valokuvan puolella, jossa valokuvaaja astuu keikoilla toisten ihmisten koteihin, vieraiden ihmisten yksityisiin tiloihin. Valokuvaajan on tärkeää kyetä samaistumaan kuvaamiinsa ihmisiin. On tärkeä taito osata kuunnella ihmisiä ja raivata aikaa kiireen keskellä rauhalliselle kohtaamiselle. Tällöin ymmärrän omastakin työkokemuksestani sen jokseenkin irvokkaan tunteen, kun luottamuksen ilmapiirissä pitäisi todellisuudesta muokata tilaajan eikä tilanteen mukainen. H4 kokikin, että ennakkotoiveet ovat vähentäneet hänen mahdollisuuksiaan toimia työssään vahvasti oman persoonansa kautta:

Mutta se on myös työ, jota tekee omalla persoonallaan hirveen paljon, ja mä en niinku muuta haluakaan. Jos mä olisin vaikka lähihoitaja, ni kyl mä tekisin sitäki työtä omalla persoonallani. Se että miks mä haluaisin olla joku palikka mun työssäni? (– –) Mutta tällä hetkellä se rooli on helposti sellanen että on vaan palikka.
(H4)

Sana ”palikka” toistui H4:n puheessa useaan otteeseen. Kenties se raottaakin sitä, minkälaisena H4 näkee pahimmillaan oman roolinsa suhteessa muihin tekijöihin. Haastattelemani freelance-valokuvaajat siis tunnistivat Hanna Weseliuksen väitteen valokuvaajan kaventuneesta liikkumatilasta ja kokivat myös turhautumista siitä.

Tarve tunnistaa, tehdä näkyväksi ja markkinoida tänä päivänä omaa osaamista ja vahvuuksia edellyttää tietoisuutta omasta ammatillisesta identiteetistä ja osaamisesta (Eteläpelto & Vähäsantanen 2008, 27). Voisi siis ajatella, että menestyäkseen esimerkiksi freelance-markkinoilla, valokuvaajan olisikin hyvä tietää ja tunnistaa omat vahvuutensa sekä heikkoutensa erilaisissa

työkonteksteissa. Jollain tapaa kaikkien valokuvaajien vastauksista kaikui arvostuksen puute, tai toisin sanoen kaipuu arvostukseen. Freelancerina työskentelevä H3 kuvasi keikoille annettavia toiveita seuraavalla tavalla:

Äärettömän paljon ne tuntuu käyttävän aikaa siihen briiffien tekemiseen, joka on mun mielestä hämmentävää. (– –) Ne on ihan ku lapsille tehtyjä ne briiffit tosi usein. Ne on niinku semmoselle, semmoselle just että joka on tullu alalle jonain harjottelijana. Joku joka osaa valokuvata, mutta se ei yhtään tiedä miten tehdään niinku kuvaa. Ja sit ne samat (briiffit) laittaa ihan kelle tahansa tietämättä sen edes kuvaajan niinku taustasta. (H3)

H3 kokee siis arvostuksen puutetta kommunikaation tasolla. Vakituudessa työsuhteessa työskentelevä valokuvaaja seisoo työyhteisönsä kautta jatkuvalla palautteen areenalla. Freelance-valokuvaajaa ei ympäröi vastaavanlainen toimituksellinen yhteisö, joka tekisi yhdessä yhtä ja samaa julkaisua. Minkälaisia neuvotteluita todellisuudesta vakituksissa työsuhteissa sitten koetaan? Onko konseptiajattelu myös vahvaa sanomalehtimaailmassa?

Nikunen (2011) toteaa, että organisaatiouudistusten myötä toimituksista on tullut entistä päällikkövetoisempia. Tämä on johtanut muun muassa siihen, että yksittäisen toimittajan oman työn autonomia on kaventunut. (Nikunen 2011, 56.) Vakituudessa työsuhteessa sanomalehdissä työskentelevien H1:n ja H2:n puheista kävi ilmi, että kuvaajat kokivat, että heillä on sananvaltaa tuottamaansa sisältöön. Siinä missä H3 ja H4 käyvät neuvotteluita todellisuudesta AD:n tai graafikon kanssa, H1 ja H2 käyvät näitä keskusteluita eniten kirjoittavien toimittajien kanssa.

Mielenkiintoista oli sekin, että myös sanomalehtiin kuvaavat freelancerit H3 ja H4 eivät maininneet kirjoittavia toimittajia juuri lainkaan. Siinä missä H3 ja H4 kokivat painetta tietynlaisen maailman kuvittamiseen aikakauslehtien puolelta, sanomalehtiin valokuvaaminen sanallistui vapaampana. Freelance-kuvaaja H3 kuvaili sanomalehtikontekstiin kuvaamista seuraavin sanoin: ”Mut edelleenki toki se linja on se, että uutispuoli on niinku vapaa siinä sellasessa joo, toki, sieltä ei vois onneksi tänäkään päivänä sanoa, että näin ja näin ja näin ja näin.” Eli uutispuolelle kuvatessa H3:lle ei asetettaisi toiveita niin paljon kuvien sisältöön liittyen.

Vaikka H1 ja H2 kuvailivatkin saaneensa enemmän niin sanotusti ääntään kuuluville, tietynlaista reviirisotaa kuitenkin vielä käytiin kirjoittavien toimittajien kesken. H2 kuvaili ”taistelua” näin:

Ennen esitettiin aika paljon (toiveita). Mutta nykyään toimittajat on huomannu, et siit ei oo mitään hyötyä, koska niinku mä en toteuta niitä sen toiveita. Sit mä niinku kuuntelen ja nyökin ja teen niinku parhaaksi nään. Koska se on niinku mun mielestä hukkaan heitettyä aikaa, että ihminen joka on tota niin, joka ei välttämättä oo, tää on nyt rumasti sanottu, mut ihminen joka ei oo visuaalisesti ajatteleva ni kertoo miten se pitää visuaalisesti tehdä. Siitä ei ole mitään muuta ku haittaa. Mä haluun ehattomasti toimittajalta kaikki faktat, kaikki tiedot mitä se tietää, et mä pystyn ottaan kuvan, joka sopii sen juttuun. Mut en mä halua et se kertoo miten se tekee sen. Koska sit se voi ihan hyvin kuvata ite sen. (H2)

Tässä on merkillepantavaa ero freelancereiden puheisiin. H2 voi valita olla kuuntelematta toiveita. Ero tulee tietysti vastaan jo siitäkin, että sanomalehdissä työparina ei ole niinkään graafikko tai AD vaan kirjoittavan puolen ammattilainen. Keskustelut kuvien sisältöön liittyvistä toiveista siis käydään eri pohjalta. Tietynlainen lähtökohta on kuitenkin sama: toive ja neuvotteluasetelma. Ääripäätilannetta hyvin pitkälle viedystä toimittajan kuvatoiveesta H2 kuvaili seuraavalla tavalla:

Pahimmas tapaukses ne piirtää et me halutaan etusivulle tämmönen kuva. Käy ottaa se kuva. Jonka jälkeen must ihan oikeesti tuntuu et mä ahistun, mä masennun ja pahimmas tapaukses mua rupee ihan oikeesti fyysisesti oksettamaan. Mulle tulee aivan hirvittävä olo. Mulle tulee semmonen tunne, et täst ei tuu mitään. Et mä en selviä täst keikasta. Mä en pysty tekee tätä hommaa. Ja sit mä niinku meen ja vaan teen sen väkisin. Ja aattelen et tästä ei tuu yhtään mitään. Koska mä huomaan et mulle on a ja o se et mä saan liikkuu vapaasti, et mulla on vapaus. Jos mulle tehdään noin, ni se on varmin keino et me saadaan seuraavan päivän lehteen todella huono, todella surkee kuva. (H2)

H2:n vastauksessa korostuu vapaus. Vapaus toteuttaa keikka omin silmin. Rautaheimo (2016) kirjoittaa opinnäytetyössään, että hänen arkityössään kuvajournalistina kuvien ja aiheiden etsintä jää pakostakin kapeaksi, sillä monet keikat on ennalta suunniteltu. Tässä Rautaheimo kokee ongelmalliseksi sen, että valokuvaajat ovat harvoin mukana juttujen suunnittelupalavereissa, jolloin kuvan synnyn puitteet on saattanut ennalta määrittää toimittaja. Valokuvaajien osallisuus suunnitteluvaiheessa jääkin liian pienelle hänen omassa työpaikassaan Helsingin Sanomissa. (Rautaheimo 2016, 44.) H2 käy läpi vastauksessaan samaa problematiikkaa kuin Rautaheimo lopputyössään. Kenellä on valta suunnitella todellisuuden kuvittamista?

Myös vakituisesti maakuntalehdessä työskentelevä H1 tunnistaa kamppailun kirjoittavien toimittajien kanssa. Taisteluasetelma kävi ilmi jo kun keskustelimme ammatillisesta identiteetistä. H1 sanallisti ammatillista identiteettiä seuraavin sanoin:

Siis se tota, se on äärimmäisen tärkeä asia. (– –) Koska siis tässä työssähän joutuu niinku, ku on tällasessa maakuntalehden kuvaamossa töissä, niin tääl joutuu joka päivä taistelea (– –) et se on vähän sellast taistelua välillä tätä no, lähiammattikuntaamme, siis niinku heidän, et he kävelee tonne valmiiden ideoiden kanssa tonne kuvaamoon. (- -) Siis tietyllä tavalla emme ole tasa-arvoisia tän meidän niinku lähemmän ammattikunnan kanssa. (H1)

Tasa-arvo on mielestäni kuvaava sana. H1 kokee, ettei ole tasa-arvoinen suhteessa kirjoittavaan toimittajaan. Harvemmin olen kuullut journalismin kentällä niitä tarinoita, missä valokuvaajat ovat menneet kertomaan kirjoittaville toimittajille, mikä heidän juttunsa näkökulma tulisi olla. H1 jatkoi kuvailua ammatillisesta identiteetistä:

”Mutta tää sanapari (ammatillinen identiteetti) liittyy mun mielestä kaikkein voimakkaimmin siihen, et tavallaan niinku sen pitää olla kunnossa, jotta jaksaa näitten tota, että toimittajissa on aivan ihania ihmisiä. Mutta että jaksaa heidän kanssa tavallaan just tätä jatkuvaa paukutusta (lyö samalla pöytää paukutus -sanan kanssa). (– –) Ja mun mielestä ammatillinen identiteetti syntyy just siitä, että ihminen tuntee sen alan, millä se on töissä. (H1)

Itsetuntemus olisi H1:n mukaan tärkeintä. On tietyllä tavalla älytöntä, että taisteluita sisällöstä täytyy ylipäättään käydä. Kysehän on kuitenkin kahdesta aivan eri ammattitaidosta. H2 kiteytti ennakkosunnittelun ja journalismin kitkaa seuraavalla, mielestäni osuvalla tavalla:

Koska et sä voi niinku toimituksessa mieltii etukäteen mitä maailmassa tapahtuu, et mee ja ota tämmönen kuva. Koska sillon ku sä lähet näin, niin sä etit vaan sitä mitä sulle on piirretty paperille. Ja maailmas tapahtuu ympärillä mitä kummempia asioita, mitä ihanimpia asioita, mut sä et voi huomata niitä, koska sä etit sitä yhtä juttua. (H2)

Minkälainen onkaan maailma, jota kuvitetaan tietyllä tavalla laput silmillä, yhtä tiettyä toivetta metsästäen? Suvi Hyvärinen on tehnyt Tampereen yliopistoon vuonna 2014 pro gradu -tutkielman Hannes Heikuran käsialan muodostumisesta Helsingin Sanomissa vuosina 1984–2010. Tutkielmassa Hyvärinen tarkastelee Heikuran käsialaa sekä Helsingin Sanomissa julkaistujen valokuvien että teemahaastatteluiden avulla. Hyvärinen kirjoittaa suurimmaksi osaksi käsialasta mutta rinnastaa sen myös kädenjäljen käsitteeseen. Hyvärisen (2014, 88) mukaan Heikura näki juuri oman tulkinnan ja kädenjäljen lehtikuvaajalle elintärkeinä ominaisuuksina.

Vapaus tulkita itse kuvaustilanteissa vaikuttaa myös H2:n puheessa elintärkeältä, kuten edellisestä sitaatista käy ilmi. Vakituudessa työsuhteessa työskentelevä H1 kuvaili liikkumatilaansa seuraavalla tavalla:

No jos tulee (toiveita) ennen keikkoja, niin mä koen ne hyvin niinku ahdistavana. Mä (–) reagoin niihin silleen et jos mä kuulen et eilen viimeeks mä kuulin jotain sellasii epämääräsii toiveit, esityksiä ennen sitä keikkaa. Vaikka mä niinku yritän silleen ajatella rauhallisesti, että no, mutku mua jotenki ehkä lehdessä raivostuttaa se, et täällä niitä toiveita esittää ihmiset, joil ei oo mitään niinku. Ei niil oo mitään visuaalist pohjaa. (H1)

Vaikuttaa siis selvästi siltä, että neuvotteluita kuvan sisällöstä hiertää se, että neuvottelun toinen osapuoli ei ole itse visuaalisen puolen ammattilainen. Mielenkiintoista oli myös huomata eroja luovuuden merkityksissä:

Siis kyl mun täytyy sanoo, että, että tän paikan niinku etu on se et ei tääl, ei siis tavallaan niinku et, jos olet hurjan luova tai jos haluat kokeilla, niin kyllä sitä voit tehdä. Sä jotenki huomaat sen paikan, kun se raja tulee vastaan. Tosin toki tänä päivänä se tulee sellasena henkisenä tunteena, että ei voi olla yhtä luova kuin joskus aikasemmin, koska tilaajaluvut koko ajan niinku laskee. (H1)

H1 nostaa esille myös mediamurroksen tuomat taloudelliset paineet. Ne vaikuttavat hänen puheessaan vapauteen, vaikka H1 myöntääkin voivansa kokeilla ja olla vapaa niin halutessaan. H1 rinnastaa luovuuden vapauteen. Tämä on mielenkiintoista, sillä freelancerina työskentelevä H3 totesi seuraavaa vapaudesta: ”Mä voin olla luova, mut en voi olla vapaa.”

Luovuus voi siis olla monia asioita. Se voi yhtäläillä tarkoittaa ideointia ja ajankäyttöä, mutta se voi myös tarkoittaa neuvottelutaitoja toiveiden viidakossa. Itse koen olevani freelancerina jonkinlainen kameleontti erilaisten toiveiden keskellä ja voin täten hyvin samaistua yllä esittämäni H3:n sitaattiin. Vaikka valokuvaaja voi H1:n ja H2:n puheiden perusteella ohittaa toimittajien toiveet kuvan sisällöstä, tuntee H1 kuitenkin mediamurroksen tuoman paineen. Konkreettisena esimerkkinä muutoksesta H1 kertoi seuraavaa:

Siis ihan konkreettisesti ja muutenki et kyl mua kiinnostaa, mua kiinnostaa paljon enemmän, ja on itseasias aina kiinnostanu tällaset elämän niinku vähän hiljaset ja tummat sävyt. Ja siinä, siihen liittyy myös se ristiriita et mä tiedän että, et tän päivän maakuntalehdessä niin, niin tota se ei välttämättä, et kyllähän meilläkin oli just tos lehti uudistuksen yhteydessä niin, kauheesti korostettiin kuinka halutaan hymyileviä ihmisiä. Niin se pisti silloin mut vakavasti miettimään sitä, et oonks mä ihan vääräs paikassa. (H1)

Lehtiudistuksella H1 viittaa lehtensä siirtymistä tabloidiin. Onkin mielenkiintoista, että julkaisukontekstin muutoksen yhteydessä H1 on kokenut, että myös kuvien sisältöön on esitetty toivetta hymyilevistä ihmisistä. Mitä tämä toive kertoo ylipäätään kuvajournalismista ja siitä minkälaisena maailmaa halutaan lukijoille näyttää? Kenties sanomalehtipuolelle on rantautumassa yhä vahvemmin aikakauslehtien tapainen konseptisuunnittelu?

5 JOHTOPÄÄTÖKSET

Weseliuksen väitöskirja johdatti minut alkujaan pohtimaan kuvajournalistin ammattia. Jäin miettimään, kuinka vapaasti kuvajournalistit operoivat tyylillään ja tulkinnallaan. Olen pyrkinyt tutkimuksellani herättämään keskustelua kuvajournalistin kädenjäljestä. Toivon tutkimukseni valaisevan sitä, miten kokeneet kuvajournalistit pohtivat ammatillista identiteettiään. Kädenjälki on toiminut tutkimuksessani yläkäsitteenä. Sen alle olen piirtänyt mielessäni tyylin, habituksen, tekijyyden ja identiteetin sekä ammatillisen identiteetin.

Miten kuvajournalistit sitten sanallistivat kädenjälkeä? Kädenjälki ei ollut haastatteluiden perusteella yksin rinnastettavissa valokuvan tyylillisiin elementteihin. Tämä kävi ilmi jo haastatteluiden ensimetreillä, kun tarkastelimme Jokelan esimerkkikuvia ilman tekijän nimeä. Jokela tekijänä asetti haastateltaville ennakko-odotuksia ja käsityksiä, jotka pakostakin pyrkivät ohjaamaan kuvien tulkintaa. Tekijän nimi vaikutti haastatteluiden perusteella vaikuttavan niihin tulkintoihin, joita teoksesta muodostuu. Kädenjälki on siis olemassa ainakin katsojan silmissä, mielikuvissa tekijästä. Tulkintoihin vaikuttaa niin nähtävä valokuva kuin tulkitsijaa ympäröivä kulttuuri.

Kädenjälkeen liitettiin haastatteluissa niin luonteenpiirteitä kuin tapaa kuvittaa todellisuutta. Kuvajournalistin kädenjälkeen nivoutuu haastatteluiden perusteella opittuja tapoja tulkita maailmaa. Esimerkiksi se, miten valokuvaaja valitsee työkalullaan eli kamerallaan muokata valoa (oli se sitten salama tai luonnonvalo), ei ole vuosien työkokemuksen jälkeen sattumaa. Kyse on opitusta tavasta tarkastella maailmaa. Haastatteluista esiin nostamani H2:n vertauskuva kirvesmiehestä ja vasarasta kuvaakin mielestäni osuvasti sitä, miten kuvajournalistin pitäisi olla lopulta se, joka pitää työkalua käsissään. Siksi valokuvaajalle kuuluisikin jonkinlainen sananvalta siihen, miten hän työkaluaan valitsee käyttää. Vastausten perusteella tuntuu siltä, kuin tässä mediamyllerryksen ajassa olisi unohdettu kuvajournalistien ammattitaito nimenomaan tarinankertojina. Haastateltavien puheissa korostui, miten kuvajournalistin pitäisi olla se, joka työkalullaan ja kokemuksellaan määrittelee todellisuutta.

Kädenjälki herätti monenlaisia ajatuksia. Vakituksissa työsuhteissa toimivien H1:n ja H2:n puheissa korostui tietynlainen tilanteen tulkinta – tapa katsoa ja lukea kuvaustilanteita. Sekä H1:n että H2:n vastauksissa nousi esille se, miten kuvajournalistin tulisi osata nähdä tietyllä tapaa omaa teknistä osaamistaan pidemmälle: ensin pitäisi tulla kuvattava aihe, ja vasta sitten tyylilliset ratkaisut. Tämä ei kuitenkaan ollut ristiriidatonta haastateltavien puheissa. Kenties kuvajournalisti tasapainotteleekin loputtomasti sen kanssa, kuinka paljon hän itse estetisoi maailmaa kuvitettavan aiheen esiintuomiseksi. Freelancerina toimiva H3 painotti kuvaajan näkemystä keikalla ja kritisoi jälkikäsitteilyn painoarvoa. Niin ikään freelancerina toimiva H4 painotti näkemystä, joka perustuu ennen kaikkea valokuvaajan persoonaan.

Vastausten perustella kaikille yhtä merkittävää vaikutti olevan *kuvaustilanteen* arvo. Tärkein työ ei saisi tapahtua ennen keikkaa ideoinnin osalta tai keikan jälkeen kuvia käsiteltäessä. Tärkein työ pitäisi tapahtua keikalla, kuvajournalistin pään sisällä: miten hän asiat näkee ja valitsee kuvittaa. Ei ole olemassa kädenjälkeä ilman tekijää, eikä kädenjälkeä ilman kuvajournalistin näkemystä kuvitettavasta tilanteesta.

Haastattelut osoittivat, että kädenjälki voi tyylin puolesta saada uusia vivahteita tai muuttua valokuvaajan uran aikana. Myös tilaajien tyylit vaihtelevat. Jos tyylin sfääriin lukee Kalliota (1998, 60) mukaillen teoksen formaalit elementit, eli visuaalisen pinnan merkit, ei ole mitenkään yksiselitteistä sanoa missä määrin kuvajournalistin valokuvissa esiintyvät valokuvaajan omat ja missä määrin juuri tietyn julkaisijan toivomat elementit. Voikin sanoa, että journalistisessa kuvassa yhdistyvät sekä julkaisijan että kuvajournalistin tyylilliset ratkaisut.

Haastatteluissa tuli esille myös muiden kuvaajien tyylit. Esimerkiksi H4:n puheessa korostui, miten esikuvat ovat tärkeä ammatillisuutta ohjaava tekijä. Muita valokuvaajia seuraamalla ja kokeilemalla eri tyylejä, voi löytää lopulta omanlaisensa ja itselleen mielekkään tavan kuvittaa todellisuutta. Sekä H1 että H2 sanallistivat yhä olevansa tyyliinsä suhteen niin sanotusti matkalla. H3 taas näki itsellään olevan työelämässä useita eri tyylejä.

Kuvajournalistin kädenjälki ei siis synny tyhjiössä, vaan valokuvaajat ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa sekä kuvattavaan maailmaan että kuvien tilaajiin. Siten tyyli vaikuttaisi olevan myös habituksen tuotetta: opittua asennetta kuvattavaa maailmaa kohtaan. Siinä missä toinen kuvaaja kokee läpi uran syventävänsä juuri tietynlaista tyyliä, saattaa toinen, kuten edellä toin ilmi, nähdä itsensä monen eri tyylin taiturina. Tällöin kyse on myös siitä, minkälaiseksi kuvaajaksi kukin itsensä mieltää, eli suhtautumisesta työhön.

Siihen, ajatellaanko valokuvaajaa lifestyle-puolen osaajana vai perinteisempänä dokumentaristina, vaikuttaa sekä valokuvaajan työhistoria että hänen valitsemansa tapa kuvittaa todellisuutta. Tällöin tietyn tyylin tavoittelu voi olla myös pyrkimystä tietynlaiseen asemaan, toiveesta siihen miten muut alalla valokuvaajan näkisivät. Kenties kuvajournalistin kädenjäljessä yhdistyykin sekä tyyli että habitus: niin kuvien visuaaliset ratkaisut kuin ammatilliset pyrkimykset, esimerkiksi oman tyylin syventäminen.

Millaisena haastatteluissa sitten piirtyi kuvajournalistin liikkumatila, joka on toinen tutkimukseni ydinkysymyksistä? Haastatteluiden perusteella vaikuttaa siltä, että tietynlaista kamppailua todellisuuden tulkinnasta käydään paljolti ennakkosuunnittelun vaiheessa, niin sanoma- kuin aikakauslehtipuolellakin. Kamppailu perustuu kiteytettynä siihen, kenen määrittelemää maailmaa lukijoille tarjotaan. Haastatteluiden perusteella vaikuttaakin siltä, että kuvajournalistin olisi hyvä osata neuvottelutaidot sisällöntuntemuksen lisäksi.

Haastateltavien puheiden perusteella vaikuttaa siltä, että vakituisissa työsuhteissa työskentelevät valokuvaajat H1 ja H2 kokivat liikkumatilansa keikalla tulkitsemisen suhteen vapaammaksi kuin freelance-valokuvaajat aikakauslehtipuolella. Freelancereiden, H3:n ja H4:n, puheissa korostui juuri keikoille asetettavat ennakkotoiveet, erityisesti aikakauslehtien puolelta. Neuvotteluita käydään esimerkiksi AD:n kanssa. Haastatteluiden perusteella vaikuttaa olevan niin, että kun H3 ja H4 kuvaavat tiettyihin julkaisuihin, kunkin tilaajan tyyllilliset ja sisällölliset toiveet saattavat ajaa kuvitettavan aiheen yli.

Vastauksista kävi myös ilmi, että toiveita kuvien sisällöstä esitetään myös vakituisissa työsuhteissa työskenteleville valokuvaajille. H1 ja H2 vaikuttavat haastatteluiden perusteella käyvän

neuvotteluita erityisesti kirjoittavien toimittajien kanssa. Taistelutta eivät siis hekään työtään tee, vaikka heidän sanojensa perusteella he voivat myös ohittaa ennalta esitettävät toiveet.

Haastatteluiden perusteella vaikuttaakin siltä, että niin sanomalehtien sisällä kuin freelance-puolella käydään tietynlaista kamppailua *tulkinnasta*, oli kamppailussa toisena osapuolena sitten kirjoittava toimittaja tai AD. Erityistä turhautuneisuutta niin vakituisina työskentelevien valokuvaajien kuin freelancereiden puheissa vaikutti tuottavan se, miten kuvien muodon lisäksi toiveita esitetään myös kuvien sisältöön liittyen.

Mikä siinä on pelottavaa, että kuvittaisimme maailmaa ajan kanssa laadukkaasti? Johdantokappaleessa esiin nostamani Weseliuksen (2014, 51) väite siitä, että jos freelance-valokuvaaja aikoo menestyä suomalaisilla aikakauslehtimarkkinoilla, hänen on kenties tärkeämpää lukea kunnolla AD:n ohjeet ja opetella tuntemaan kunkin lehden konsepti kuin kehittää oma, tunnistettava tyyli ja tulkinta maailmasta, vaikutti saavan vahvistusta haastattelemieni freelancereiden puheissa. Vastauksista kaikui kuitenkin taisteluhenki. Vaikuttaa siltä, että aiemmin freelancerit ovat kokeneet enemmän vapautta kuvittaa todellisuutta eikä nykyinen, ennakkosuunnittelulle valtaa antava tilanne vaikuta olevan heille ideaali.

Kenties tarkalla ennakkosuunnittelulla pyritään sisällöntuotannon niin sanottuun tehostamiseen, eli nopeuttamiseen. Siis puoliksi ennakkosuunniteltu on jo puoliksi tehty? Mutta voiko näin pitkälle vietyä ennakkosuunnittelua yhdistää enää journalismiin? Onko tällöin jo kyse ennemmin fiktiosta? H3 kiteyttikin ajatuksiaan journalismista ja sen haasteista alati nopeutuvassa toimintaympäristössä mielestäni osuvalla tavalla:

Eihän tää journalismi tässä mediamurroksessa ole mihinkään häviämässä. Ja tällä hetkellä pitäis nimenomaan tarjota ihan timanttia kamaa lukijoille ja tota tehdä niin et sillä kuvallakin on oma (– –) semmonen taso, jota ei voi suunnittelulla saada. (H3)

Jokaisen vastauksissa kuului oma ammatillinen identiteetti ja näkemys hyvästä kuvajournalismista. Haastateltavien sanojen perusteella rohkenisin todeta, että kaikille haastateltaville juuri *näkemys* vaikutti olevan ensisijaisen tärkeää. Kuka tahansa voi opetella kameratekniikan, mutta näkemys

vaikutti olevan asia, jolla kuvajournalisti erottautuu harrastelijoista. Haastatteluiden perusteella vaikuttaisi siltä, että kädenjälki ja siihen liitettävä näkemys syntyvätkin juuri kokemuksen kautta. Näkemystä ei pääse kuitenkaan kuvajournalistina kehittämään ja harjoittamaan, jos tulkinnallinen liikkumatila muuttuu liian kapeaksi. Tällöin kuvajournalistista tulee helposti kone ilman näkemystä, tai kuten H4 asian osuvasti ilmaisi, ”palikka”.

Juuri näkemykseen kiteytyy koko tutkimukseni. Kuvajournalistin tapa tulkita kuvaustilanteissa on kaikki kaikessa. Kenties juuri siksi Weseliuksen (2014) väitöskirja saikin minut pysähtymään kaksi vuotta sitten. Jos kuvajournalistilta viedään tulkinta, ei tarinankerronnalla enää ole sijaa journalismissa. Silloin me päädyimme katsomaan ennalta suunniteltuja kuvituskuvia.

Rautaheimo (2016, 46) kysyykin opinnäytetyönsä lopussa, että onko kuvajournalismi ylipäättään enää lehtien agendalla, eli että nähdäänkö laadukas kuvajournalismi myyntivalttina ajassa, jossa kuvajournalismi on saanut rinnalleen kilpailijoiksi videon, 3D-kuvat, 360-kuvat ja infografiikan. Tekemieni haastatteluiden perusteella en ole tästä aivan varma, sillä laadukas kuvajournalismi vaatii syntyäkseen sekä aikaa että luottamusta. Molemmat vaikuttavat olevan näinä päivinä kortilla, vaikka itse tekijöillä vaikuttaakin olevan paloa maailman kuvittamiselle.

Toisaalta haastatteluita tehdessä oli voimauttavaa huomata, että jokainen haastattelemani kuvajournalisti vaikutti yhä löytävän kipinän työhönsä vuosikymmenten työkokemuksesta huolimatta. Tai ehkä juuri sen takia. He ovat nähneet enemmän kuin vain viime vuosien aikana tapahtuneen myllerryksen. Heidän puhettaan kuunnellessani en epäröinyt hetkeäkään, etteikö laadukkaalle kuvajournalismille löytyisi tekijöitä. Haastattelut muistuttivat minua siitä, että maailman tarkkailu on lopulta hyvä aloittaa itsensä kuuntelemisesta. Kun tunnistaa omat vahvuutensa ja heikkoutensa, on helpompi asettua neuvotteluihin maailman kuvittamisesta.

6 LOPUKSI

Tutkimukseni alkumetreillä huolehdin paljon siitä, osaisinko tutkimukseni teoriaosuudessa avata kädenjäljen käsitettä niin sanotusti ”oikean teorian” kautta.

Aluksi pyrin avaamaan kädenjäljen käsitettä niin moneen suuntaan kuin mahdollista. Osittain tämä johtui siitä, että koin tutkimusaiheeni hyvin abstraktiksi. Tutkimuksen tekeminen helpottui, kun ymmärsin aineistonkeruuvaiheessa, ettei tärkeää ole oikea-väärä -akseli, vaan kuunteleminen. Miten minulla olisikaan voinut olla valmiita vastauksia kesken työprosessin!

Haastattelut olivat hieno tilaisuus kohdata kokeneita kollegoita ja herkistää mieli sille, mitä he eri aihepiireistä ajattelivat. Teemahaastatteluiden tekeminen oli kuitenkin yllättävän haasteellista, sillä varsinainen tutkimusongelmani on tarkentunut vasta sitä mukaa, mitä pidemmälle olen tutkimuksessani edennyt.

Alustavien teemojen päättäminen ennen haastatteluita oli todella haastavaa. Kenties jätinkin haastatteluihin mukaan aivan liikaa teemoja. Otin kuitenkin tietoisesti tämän riskin. Oikeastaan voisikin sanoa, että lopulta itse haastattelut toivat minulle kovasti kaipaamiani vastauksia. Tutkimuksen tekeminen opetti runsaasti kärsivällisyyttä ja malttia kuunnella, mitä muut aihealueista ajattelivat.

Sain haastattelemltani kuvaajilta kannustavaa palautetta valitsemaani aiheeseen liittyen. Eräskin sanoi, että aina välillä olisi hyvä pysähtyä miettimään, miksi itse kukakin työtään tekee. Sitä olen itsekin tällä tutkimusmatkallani tehnyt: pysähtynyt, pohtinut ja pyrkinyt avaamaan ajatuksiani edes jokseenkin selkeään muotoon.

Oma asemani freelance-valokuvaajana on varmasti toisinaan hankaloittanut aiheen selkeämpää tarkastelua ja sen jäsentämistä. Olen monesti läpi tutkimukseni pysähtynyt kysymään, mitä minä oikeastaan tutkin. Nyt tutkimukseni loppuvaiheessa huomaan ajattelevani, että kenties minua

alusta asti ohjannut vahva tarve haastatella pidempään alalla työskennelleitä valokuvaajia olikin omanlaisensa avunhuuto. Olen viimeisen parin vuoden ajan kaivannut kipeästi perspektiiviä valitsemaani alaan ja sen tulevaisuuden näkymiin.

Jättäydyin pois vakituisen valokuvaajan tehtävistä vuonna 2014, jolloin päätin hypätä freelance-valokuvaajaksi. Palasin tuolloin myös kesken jääneiden maisteriopintojeni pariin. Pohdin tuolloin paljonkin sitä, kuka minä valokuvaajana olen ja miksi teen työkseni sitä mitä teen. Olin urallani risteyskohdassa. Minua ei monen edeltävän vuoden tavoin enää määritellyt työnantajani vaan minä itse.

Freelanceriksi ryhtyminen sai minut miettimään myös sitä, minkälaisen työtehtävien pariin haluaisin freelance-valokuvaajana hakeutua. Rakensin tuolloin ensimmäisiä omia nettisivujani. Kun valitsin verkkosivuilleni valokuvia, pohdin paljonkin sitä, minkälainen kädenjälkeni oikein on. Minkälaisena muut minut mahdollisesti näkevät? Miten toivoisin muiden minut näkevän? Mihin suuntaan toivoisin tekijänä meneväni?

Nyt parin vuoden etäisyydellä vasta ymmärrän, miten iso elämänmuutos tuo hyppy olikaan. Tutkimukseni on toiminut ajallisesti apunani tässä siirtymässä. Olen voinut tutkimukseni kautta peilata omaa tekijyyttäni ja miettiä laajemminkin rooliani valokuvaajana journalismin kentällä. Kädenjäljen avaaminen on ollut minulle kuin peiliin katsomista. Lopulta olen ymmärtänyt, että ainoa järkevä asia tässä mediamurroksen aallokossa on rehellisyys, niin itseä kuin muitakin kohtaan. Tässä ajassa freelance-valokuvaajien tärkein ominaisuus tuntuu olevan sopiva määrä hulluutta ja rohkeutta. Alttiutta laittaa itsensä likoon.

Marraskuussa 2016, eli samaan aikaan kun olen ollut viimeistelemässä graduani, tuli julki uutinen, että Hämeen Sanomat Oy ilmoitti yt-neuvotteluiden päätteeksi irtisanoa kaikki lehtensä valokuvaajat. Hämeenlinnassa toimiva Hämeen Sanomat siis lakkauttaa *koko* kuvausosastonsa ensi vuoden toukokuun loppuun mennessä. (Janne Salomaa 2016.)

Vaikka Hämeen Sanomat saisikin kuvitettua lehtensä sivuja alihankkijoiden avustuksella, eivät he mitenkään pysty paikkaamaan sitä vuosien ja vuosikymmenten saatossa syntynyttä luottamuksen

sidettä, joka kyseisen maakuntalehden toimittajien ja valokuvaajien välille on syntynyt. Pelkään myös tämänkaltaisen linjan johtavan Hämeen Sanomien osalta yhä laajempaan kuvituskuvien käyttöön, jolloin toissijaiseksi muodostuu se, miltä maailma todella näyttää ja mitä maailmassa todella tapahtuu.

Huoli kuvajournalistin asemasta on ollut tutkimustani kannatteleva voima. Minä ja monet muut ikäpolveni valokuvaajat emme enää elä vakituisten työpaikkojen odotuksessa. Valokuvaajia ei enää määritä yksin ”lehtikuva”, ”taidekuva” tai ”mainoskuva”. Monet freelance-valokuvaajat risteilevät näiden maailmojen välillä ja hyödyntävät omanlaistaan kädenjälkeä. Yksittäiset tekijät vaikuttavat ympärilläni rohkeilta. Halusta mennä hitaammin ja herkemmin syvemmälle ei ole puutetta.

Toivoisin samaa heittäytymistä myös perinteisiltä mediataloilta. Muutoin kuvajournalismi kaikkoo täysin perinteisempien julkaisujen alustoilta ja jäljelle jää vain ennalta suunniteltuja kuvituskuvia.

LÄHDELUETTELO

Painetut lähteet

Benson, Rodney & Neveu, Erik (2005). Introduction: Field Theory as a Work in Progress. Teoksessa Benson, Rodney & Neveu, Erik. Bourdieu and the Journalistic Field. Cambridge: Polity Press. 1–25.

Bourdieu, Pierre (1984). Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998). Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.

Eteläpelto, Anneli & Vähäsantanen, Katja (2008). Ammatillinen identiteetti persoonallisena ja sosiaalisena konstruktiona. Teoksessa: Eteläpelto, Anneli & Onnismaa, Jussi (toim.). Ammatillisuus ja ammatillinen kasvu. Vantaa: Hansaprint. 26–49.

Foucault, Michel (1994). Mikä tekijä on? Suomentanut Lehtinen, Markku. Nuori voima: 01/2006.

Grundberg, Andy (1990). Crisis of the Real. Writings on Photography, 1974–1989. New York: Apperture Foundation.

Hall, Stuart (1999). Identiteetti. Suomentaneet Lehtonen, Mikko & Herkman, Juha. Tampere: Vastapaino.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena (1991). Teemahaastattelu. Helsinki: Yliopistopaino.

Hyvärinen, Suvi (2014). Tekijän leima journalistisessa kuvassa. Valokuvaaja Hannes Heikuran käsialan muodostuminen Helsingin Sanomissa vuosina 1984-2010. Tampereen yliopisto. Pro gradu -tutkielma. Viitattu 26.5.2015 <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201407091991>

Jokinen, Kimmo & Saaristo, Kimmo (2006). Suomalainen yhteiskunta. Helsinki: WSOY.

Kallio, Rakel (1998). Tyyli - taiteen näennäinen itsestänselvyys. Teoksessa: Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.). Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 59–76.

Kivinen, Osmo (2006). Habitukset vai luontumukset? Teoksessa: Purhonen, Semi & Roos, J.P. (toim.). Bourdieu ja minä. Tampere: Vastapaino. 227–266.

Kurikka, Kaisa (2006). Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatusta tekijyyden teksteihin. Teoksessa: Kurikka, Kaisa & Pynttari, Veli-Matti (toim.). Tekijyyden tekstit. Vaajakoski: Gummerus Kirjapaino. 15–37.

Lehtonen, Mikko (1998). Merkitysten maailma. Tampere: Vastapaino.

Lehtonen, Mikko (1999). Saatteeksi. Teoksessa: Hall, Stuart (toim.). Identiteetti. Suomentaneet Lehtonen, Mikko & Herkman, Juha. Tampere: Vastapaino. 6–8.

Lukkarinen, Ville (1998). Taiteen tarina. Teoksessa: Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.). Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 17–58.

Mäenpää, Jenni (2012). Uutisvalokuvan paradoksi. Valokuvan objektiivisuuden käsite historiassa ja nykypäivän journalismissa. Media & viestintä 35 (2012). 78–97.

Nikunen, Kaarina (2011). Enemmän vähemmällä. Laman ja teknologisen murroksen vaikutukset suomalaisissa toimituksissa 2009–2010. Tampere: Kopio Niini.

Onnismaa, Jussi (2008). Johdanto. Teoksessa: Eteläpelto, Anneli & Onnismaa, Jussi (toim.). Ammatillisuus ja ammatillinen kasvu. Vantaa: Hansaprint. 11–15.

Rautaheimo, Kaisa (2016). Pojat. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Taiteen maisterin opinnäyte. Viitattu 26.11.2016 <https://aaltodoc.aalto.fi/handle/123456789/20472>

Roos, J.P. (1985). Pelin säännöt: intellektuellit, luokat ja kieli. Teoksessa: Bourdieu, Pierre. Sosiologian kysymyksiä. Suom. Roos, J.P. Tampere: Osuuskunta Vastapaino. 7–28.

Ropo, Eero & Gustafsson, Anna-Maija (2008). Elämänkerrallinen näkökulma ammatilliseen ja persoonalliseen identiteettiin. Teoksessa: Eteläpelto, Anneli & Onnismaa, Jussi (toim.). Ammatillisuus ja ammatillinen kasvu. Vantaa: Hansaprint. 50–76.

Salo, Merja (2000). Imageware: kuvajournalismi mediafuusiossa. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.

Salo, Merja (2009). Jotain on tapahtunut... mutta mitä? Teoksessa: Salo Merja (toim.). Jotain on tapahtunut. Helsinki: Musta Taide. 9–16.

Salo, Merja (2015). Jokapaikan valokuva - Suomalaisen valokuvauksen digitalisoituminen 1992–2015. Helsinki: Musta Taide.

Seppänen, Janne (2001). Katseen voima: kohti visuaalista lukutaitoa. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, Janne (2005). Visuaalinen kulttuuri: teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, Janne (2014). Levoton valokuva. Tampere: Vastapaino.

Weselius, Hanna (2014). Suunniteltu kuva: henkilökuvien rakentaminen aikakauslehdessä. Helsinki: Musta Taide.

Verkkolähteet

Jokela, Markus (2014). Markus Jokelan kuvareportaasin esittely: Table Rock, Nebraska 2009–2013, pieni kylä preerialla. Fotofinlandia 2014. <http://www.fotofinlandia.fi/ehdokas/2014/markus-jokela/>. Luettu 24.4.2015.

Jokela, Markus (2014). Kuvareportaasi: Table Rock, Nebraska 2009–2013, pieni kylä preerialla. Fotofinlandia 2014. <http://www.fotofinlandia.fi/ehdokas/2014/markus-jokela/>. Luettu 14.7.2015.

Ryhmä 11 (2015). About. Ryhmä 11. <http://yksitoista.fi>. Luettu 3.11.2015.

Salomaa, Janne (2016). Lehti ilman kuvaajia. Journalisti 14/2016. <http://www.journalisti.fi/artikkelit/2016/14/lehti-ilman-kuvaajia/>. Luettu 26.11.2016.

Tervonen, Kaisu (2016). Essee 2015. Kuvajournalismi 2015 -kilpailu. kuvajournalismikilpailu.fi/?p=2015-ess. Luettu 17.2.2016.

Tervonen, Kaisu (2016). Kuvajournalisti 2015. Kuvajournalismi 2015 -kilpailu. <http://kuvajournalismikilpailu.fi/?p=2015-kuj>. Luettu 17.2.2016.

LIITE

Haastattelun teemat ja kysymykset:

Tausta (nimi, ikä, koulutus, tämänhetkinen työnantaja/ työnantajat, työnimike)

1. Ura

- Kuinka kauan olet työskennellyt valokuvaajana?
- Missä kaikkialla olet työskennellyt?
- Miten päädyit valokuvaajaksi?
- Miten päädyit juuri journalismin pariin?
- Kauan työskentelin filmin parissa ennen digiä?

2. Kädenjälki konkreettisenä esimerkkinä

- Tunnistatko kyseisen reportaasin, valokuvaajan?
- Mitä näet kuvissa?
- Minkälaista tyyliä valokuvat mielestäsi edustavat?
- Mitä tarkoittaa kuvajournalistin kädenjälki?
- Mistä elementeistä kuvajournalistin kädenjälki syntyy?
- Edustaako tämä kuvareportaasi mielestäsi kyseisen valokuvaajan kädenjälkeä?
- Onko tärkeää, että kuvajournalistilla on oma kädenjälki?

3. Ammatillinen identiteetti

- Mitä sinulle tulee mieleen sanoista ammatillinen identiteetti?
- Minkälainen ammatillinen identiteetti itselläsi on?
- Osaatko sanoa, minkälainen sinun kädenjälkesi on?
- Minkälaisia tyylillisiä valintoja kuvistasi voi löytää?
- Onko sinulle muodostunut vakiintuneita tapoja tulkita tilanteita?
- Mistä olet saanut vaikutteita?

4. Luovuus ja liikkumatila

- Mitä sinulle merkitsee luovuus?
- Saatko olla työssäsi niin luova kuin haluaisit?
- Minkälaisia keikkoja teet eniten?
- Kuinka paljon sinulle asetetaan toiveita ennen kuvauskeikkoja?
- Kuinka vapaasti voit tulkita kuvaustilanteissa itse?

- Onko sinulla autonomiaa, sananvaltaa suhteessa työhösi?
- Kuka kuvan sisällöstä on vastuussa työssäsi?

5. Tyyli ja sen mahdolliset muutokset

- Näetkö tyyllissäsi tapahtuneen vuosien mittaan muutoksia?
- Jos kyllä, mitkä tekijät ovat vaikuttaneet tyyllisi muutoksiin?/ Jos ei, mistä luulet tämän johtuvan?