

Petra Kotro

**LIEKEHTIVIÄ MIEHIÄ JA SUREVIA NAISIA**  
Sukupuolen konstruktio World Press Photo -kilpailun  
Photo of the Year -valokuvissa

Informaatioteknologian ja viestinnän tiedekunta  
Pro gradu -tutkielma  
Huhtikuu 2021

# TIIVISTELMÄ

Petra Kotro: Liekehtiviä miehiä ja surevia naisia - Sukupuolen konstruktiot World Press Photo -kilpailun Photo of the Year -valokuvissa  
Pro gradu -tutkielma  
Tampereen yliopisto  
Visuaalisen journalismin maisteriohjelma  
Huhtikuu 2021

---

Useita maailman ikonisimpiin kuuluvia valokuvia on palkittu World Press Photo -kilpailun parhaina kuvina. Vuoden parhaiksi valitut kuvat leviävät maailmanlaajuisesti, ja niiden voidaan katsoa jopa muokkaavan kuvajournalismin suuntaa. World Press Photo -kilpailun voittajakuviista koottuja näyttelyjä esitetään kansainvälisesti, ja modernin tiedonvälityksen aikakaudella niiden kuvat saavat valtavaa näkyvyyttä myös sähköisessä muodossa. Kilpailuorganisaation edustajat kiertävät ympäri maailmaa kertomassa kilpailusta ja työstään mm. journalistiopiskelijoille.

Tässä tutkimuksessa tarkastelen sukupuolen konstruktioita World Press Photo -valokuvakilpailussa vuoden parhaiksi valituissa eli Photo of the Year -nimikkeellä palkituissa valokuvissa. Tutkimusaineisto kattaa vuosina 1955-2018 järjestettyjen kilpailujen Photo of the Year -nimikkeellä palkitut valokuvat. Aineisto koostuu 60 valokuvasta sekä niiden kuvateksteistä, jotka on julkaistu kuvien tietojen yhteydessä World Press Photo -kilpailun sähköisessä arkistossa. Kuvateksti antaa joidenkin kuvien yhteydessä kuvista tietoa, joka voi muuttaa olennaisesti kuvan visuaalisen sisällön luomaa ensivaikutelmaa.

Tutkimuksen pääpaino on siinä, miten sukupuoli rakentuu kuvissa. Tutkimuksessa pohditaan, onko sukupuoli merkityksellinen tekijä palkittujen kuvien sisällössä? Heijastuuko kuvissa esiintyvien henkilöiden sukupuoli kuvan muodostamaan representaatioon? Lisäksi tarkastellaan muun muassa sitä, onko kuvan ottaneen valokuvaajan biologinen sukupuoli merkityksellinen tekijä suhteessa kuvan konstruktiin. Sisällönanalyysin avulla pyritään havainnoimaan millaisia sukupuoleen liittyviä säännönmukaisia representaatioita palkituissa kuvissa on. Tutkimuksen näkökulma on konstruktivistinen. Metodina on sisällönanalyysi, jossa aineistosta tehdään sekä kvantitatiivisia että kvalitatiivisia havaintoja.

Tutkimusaihe liittyy kuvajournalismin ja kuvakilpailujen lisäksi laajemmin konflikti- ja sotavalokuvien kentän tutkimukseen ja sukupuolentutkimukseen. Konflikti- ja sotavalokuvasta on tutkittu monesta eri näkökulmasta. Tutkimuksessa luodaan katsaus muun muassa Susan Sontagin, Judith Butlerin ja Lilie Chouliarakin näkemyksiin konflikti- ja sotavalokuvan ja humanitaarisen valokuvan kärsimyksen estetiikasta, sekä katseen problematiikasta ja valtasuhteista.

Tutkimuksessa kävi ilmi, että naisia esiintyy kuvissa huomattavasti vähemmän kuin miehiä. Mies on kuvissa useammin sekä toimijana, että toiminnan kohteena. Kuvissa, jotka on otettu samankaltaisissa tilanteissa kuten mielenosoituksissa, mies on useimmiten aggressiivinen toimija, kun taas nainen toimijana on passiivisempi, tai vaihtoehtoisesti toiminnan uhri. Tarkasteltaessa kuvia lähemmin tutkimuksessa nousi esiin useita toistuvia trooppeja, jotka rakensivat tietynlaista kuvaa naiseudesta tai mieheydestä.

Avainsanat: kuvajournalismi, lehtikuvat, uutiskuvat, konfliktit, sukupuoli

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

## Sisällysluettelo

<b>1. Johdanto</b> .....	<b>1</b>
1.1. Lähtökohdat.....	1
1.2. Tutkimuskysymykset .....	4
<b>2. Aiempi tutkimus ja teoria</b> .....	<b>6</b>
2.1. Sukupuolesta ja sen määrittämisen vaikeudesta.....	6
2.2. Representaatioista ja erilaisista tavoista ymmärtää niitä.....	9
2.3. Kuvajournalismi konfliktialueilla – kärsimyksestä ja katsojan roolista.....	14
2.4. Visuaalinen retoriikka ja troopin käsite .....	18
<b>3. Metodi ja aineisto</b> .....	<b>22</b>
3.1. Aineiston kuvaus .....	22
3.2. Metodina sisällönanalyysi .....	22
3.3. Kvantitatiivista vai kvalitatiivista tutkimusta? .....	23
3.4. Aineiston koodaus .....	23
3.4.1. Koodausmenetelmä ja reliabiliteetti .....	23
3.4.2. Koodausrunko .....	24
<b>4. Analyysi</b> .....	<b>28</b>
4.1. Päälimmäisiä huomioita kvantitatiivisesta analyysistä .....	28
4.2. Naiskuvaajien ottamat kuvat .....	30
4.3. Kurkistuksia koteihin – yksityisissä tiloissa otetut kuvat.....	35
4.4. Naiset ja miehet kuvan toimijoina ja toiminnan kohteina.....	38
4.4.1. Mies ja hänen aseensa .....	38
4.4.2. Naisten hiljainen protesti.....	43
4.5. Surun sukupuolittuneisuus .....	46
4.6. Kuoleman hetkellä.....	58
<b>5. Johtopäätökset</b> .....	<b>66</b>
<b>Lähteet</b> .....	<b>69</b>

# 1. Johdanto

## 1.1. Lähtökohdat

Pro gradu -tutkielmassani tutkin sukupuolen representaatioita World Press Photo -kilpailun Photo of the Year -valokuvissa. Kilpailua on järjestetty vuodesta 1955 lähtien.<sup>1</sup> Ensimmäisenä vuonna voittajakuvaksi valikoitui urheilukuva kaatuvasta moottoripyöräilijästä. Jo toisena vuonna kilpailussa oli useampia palkintosarjoja. 1960-luvulle tultaessa konfliktialueilla otetut kuvat alkoivat nousta palkituimpien joukkoon erityisesti Vietnamin sodan myötä. Kilpailussa on vuosien varrella palkittu eniten juuri konflikti- ja sotavalokuvia. Myös luonnonkatastrofien koettelemilta alueilta otettuja kuvia inhimillisestä hädästä on palkittu laajalti. Useita maailman ikonisimpiin kuuluvia valokuvia on palkittu World Press Photo -kilpailun parhaina kuvina, kuten kuva itsensä tuleen sytyttäneestä buddhalaismunkista vuonna 1963, kuva napalmipommituksen uhriksi joutuneesta alastomasta työstä vuonna 1972, tai kuva Tiananmenin aukiolla tankkien edessä seisovasta mielenosoittajasta vuonna 1989.<sup>2</sup> Time-lehden ”100 vaikuttavinta valokuvaa kautta aikojen” -listaukseen on yhtä lailla valikoitunut useita World Press Photo -kilpailussa palkittuja kuvia, mukaan lukien edellä mainitut kuvat, sekä esimerkiksi Stanley Formanin ottama vuoden 1976 Photo of the Year -kuva rakennustelineiltä putoavista ihmisistä.<sup>3</sup>

World Press Photo -kilpailu on kansainvälisesti merkittävä tapahtuma, jossa menestyneet kuvat nousevat globaaliin tunnettuuteen ja usein ikoniseen asemaan. Voidaan pohtia, mikä merkitys suurilla kansainvälisillä valokuvakilpailuilla ja niiden voittajakuvilla on kuvajournalismin kehitykselle ja trendeille? Sota- ja konfliktivalokuvan tutkimuksissa on todettu, että merkittävillä valokuvakilpailuilla kuten Pulitzer Price in Photography ja World Press Photo on suuria vaikutuksia yleiseen käsitykseen sodasta ja katastrofeista.<sup>4</sup> Näiden kilpailujen kohdalla myös katseen voima nousee tärkeäksi kysymykseksi. Kuka saa luoda representaatioita, keitä representaatiot esittävät, ja kuinka nämä representaatiot liittyvät länsimaiseen visuaaliseen kulttuuriin.<sup>5</sup>

World Press Photo Säätiö (World Press Photo Foundation) on yksityinen, voittoa tavoittelematon organisaatio, joka sijaitsee Amsterdamissa. Kilpailun valintaprosesseja ja tuomariston valintaa on

---

<sup>1</sup> World Press Photo: History.

<sup>2</sup> Ks. esim. Mannevuoto 2014, 136.

<sup>3</sup> Time: 100 photos. The most influential images of all time.

<sup>4</sup> Zarzycka & Kleppe 2013, 977-978.

<sup>5</sup> Mannevuoto 2014, 136.

myös arvosteltu, mutta kilpailussa saatu menestys on edelleen suuri sulka kenen tahansa valokuvaajan hattuun ja edesauttaa kuvaajan tuotannon kansainvälistä levitystä.<sup>6</sup> Kilpailussa myönnetään palkintoja (ensimmäinen, toinen ja kolmas palkinto) useassa eri kategoriassa. Voittajakuvista kootaan kiertävä näyttely, jota esitetään ympäri maailmaa, sekä vuosikirja.<sup>7</sup>

World Press Photo -kilpailu on järjestetty vuosittain lukuun ottamatta vuosia 1960 ja 1970-71.<sup>8</sup> Näin ollen vuonna 2018 kilpailu järjestettiin 60. kerran. Vuonna 1960 perustettiin kilpailua nykyisinkin järjestävä World Press Photo -säätiö. Kilpailun suosio kasvoi huomattavasti 1970-luvun aikana. 1980-luvulla kilpailuorganisaatio ja sen talous päätettiin uudistaa ammattimaisesti johdetuksi.<sup>9</sup> Säätiö ja koko kilpailuorganisaatio toimii Amsterdamista, Hollannista käsin.<sup>10</sup>

Zarzycka ja Kleppe huomauttavat tutkimuksessaan, että World Press Photo -kilpailun tuomaristo koostuu keskimääräisesti läntisestä Euroopasta ja Pohjois-Amerikasta kotoisin olevista henkilöistä, joiden oma tausta länsimaisina, korkeasti koulutettuina, keskiluokkaisina ja median luomat sotakuvastot sekä kristillisen kuvaston hyvin tuntevina vaikuttaa heidän tekemiinsä tulkintoihin kuvista. Zarzycka ja Kleppe huomauttavat myös, että World Press Photon voittajakuvista vuosittain rakennettu näyttely kiertää lähinnä länsimaisissa maissa. He pohtivat tutkimuksessaan, kuinka tällaiset institutionaaliset valtarakenteet voivat tuottaa ja toisintaa pitkäkestoisiakin kulttuurisia ennakkoluuloja ja käsityksiä.<sup>11</sup>

Marta Zarzycka toteaa artikkelissaan *Feelings as facts* (2013), että yksi merkittävimmistä tekijöistä World Press Photo -kilpailun tuomarointiprosessissa on kilpailuun osallistuneiden kuvien voima (power) aiheuttaa katsojassa (eli tuomareissa) voimakkaita tunteita. Tuomariston perusteluissa voittajakuvan valinnassa kuvan aiheuttamat tunnereaktiot korostuvat Zarzyckan mukaan muita tekijöitä enemmän.<sup>12</sup>

World Press Photo -kilpailussa on palkittu vuoden parhaana valokuvana koko kilpailun historian aikana naispuoleisen valokuvaajan ottama kuva vain neljä kertaa. Kilpailuorganisaatio tunnistaa kilpailun sukupuolittuneen luonteen, ja on 2010-luvun aikana ottanut asiakseen tutkia kilpailuun

---

<sup>6</sup> Zarzycka & Kleppe 2013, 978.

<sup>7</sup> Ks. esim. Zarzycka & Kleppe 2013, 978.

<sup>8</sup> World Press Photo: Contests.

<sup>9</sup> World Press Photo: History.

<sup>10</sup> World Press Photo: About us.

<sup>11</sup> Zarzycka & Kleppe 2013, 982.

<sup>12</sup> Zarzycka 2013, 181.

osallistuvien kuvajournalistien sukupuoli-jakaumaan johtavia syitä. Kilpailuorganisaatio pyrkii aktiivisesti kasvattamaan naispuoleisten osallistujien määrää. Kilpailun osallistujien sukupuoli-jakauman lisäksi on syytä tarkastella palkittuja kuvia sukupuolen näkökulmasta. Sisällönanalyysin avulla voidaan tutkia, onko palkituissa kuvissa sukupuoleen liittyviä säännönmukaisia representaatioita. Analyysin avulla voidaan tuoda näkyväksi sukupuolen esittämisen konventioita kuvajournalismissa, ja pohtia liittyvätkö ne parhaimpien kuvien valintaan World Press Photo -kilpailussa.

World Press Photo -kilpailussa kilpailleita ja siinä voittaneita valokuvia on tutkittu useista eri näkökulmista. Marta Zarzycka ja Martin Kleppe tutkivat World Press Photo -kilpailun voittajakuvissa esiintyviä trooppeja artikkelissaan *Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009-11* (2013). Alex Westcott Campbell ja Charles Critcher käsittelevät artikkelissaan *The Bigger Picture* (2017) World Press Photo -kilpailun sukupuolittunutta osallistujakuntaa. Yang Liu on tutkinut artikkelissaan *Professional discourse in winning images: objectivity and professional boundaries in environmental news images in the World Press Photo contest, 1992 – 2011* (2013) kilpailun ympäristö-kategoriassa vuosina 1992-2011 voittaneiden kuvien journalistista objektiivisuutta, ja aiheesta käytyä diskurssia suhteessa journalistisiin valtasuhteisiin ja globaaliin ympäristöpolitiikkaan. Mona Mannevuon tutkii artikkelissaan *Reading the faces of hunger: Disturbing images of child malnutrition in the World Press Photo competition* (2014) viittä Photo of the Year -palkittua valokuvaa, joissa kaikissa toistuu sama visuaalinen kielikuva eli trooppi. Kaikissa vuosina 1974, 1980, 1992, 2001 ja 2005 vuoden parhaina palkituissa kuvissa esiintyy nälkää näkevä lapsi.<sup>13</sup>

Tutkimusaihe liittyy kuvajournalismin ja kuvakilpailujen lisäksi laajemmin konflikti- ja sotavalokuvien kentän tutkimukseen ja sukupuolentutkimukseen. Konflikti- ja sotavalokuvasta on tehty tutkimusta monista eri näkökulmista. Tässä tutkimuksessa luodaan katsaus Susan Sontagin, Judith Butlerin ja Lilie Chouliarakin näkemyksiin konflikti- ja sotavalokuvan sekä humanitaarisen valokuvan kärsimyksen estetiikasta sekä katseen problematiikasta ja valtasuhteista. Aineistoon kuuluvien palkittujen valokuvien merkityksiin liittyvät myös kysymykset kuvien emotionaalisesta voimasta. Sen avaamiseksi tässä tutkimuksessa tehdään katsaus myös valokuvan läsnäolon problematiikkaan Janne Seppäsen tutkimuksen avulla. Tutkimusaiheen sukupuolinäkökulman vuoksi on syytä tarkastella sukupuolentutkimuksen peruskäsitteitä ja pohtia, miten sukupuolta voi

---

<sup>13</sup> Mannevuon 2014, 134-135.

itse asiassa määritellä. Representaatio keskeisenä käsitteenä nousee tutkimuksessa käytettävän teorian keskiöön.

## *1.2. Tutkimuskysymykset*

World Press Photo -kilpailun kuvat ovat kiinnostavia tutkimuskohteita visuaalisten ja esteettisten arvojensa ja sisältönsä puolesta, ja esimerkiksi kuvajournalismin eettisten kysymysten näkökulmasta. Tässä tutkimuksessa ei kuitenkaan arvoteta kuvia niiden ”totuudenmukaisuuden” perusteella tai sen mukaan, ovatko aineistoon kuuluvat kuvat ”hyviä” tai ”huonoja” valokuvia. Tässä tutkimuksessa tarkastellaan myös sitä, millaisia tunteita kuvat katsojassa herättävät. Tutkimuksen pääkohteena on kuitenkin kuvien sisältö, jota analysoidaan siitä näkökulmasta, millaisia representaatioita ne rakentavat sukupuolista.

Naisena, feministinä ja äitinä olen kiinnostunut sukupuolen representaatioista kaikessa mediassa, jota tänä päivänä tietoisesti tai tahtomattamme kulutamme. Oli kyse sitten kaupallisesta mediasta, tai riippumattomuuteen tähtäävistä tahoista kuten vapaina toimijoina pyyteettömästi rajoja rikkovaa työtä tekevistä konfliktialueiden kuvajournalisteista, kaikilla medialevytykseen päätyvillä esityksillä on seurauksia siihen, mihin suuntaan esimerkiksi naisten tai eri vähemmistöjen asema kehittyy. Tampereen yliopisto on järjestänyt vuosittain yhteistyössä World Press Photo -säätien ja Canonin kanssa yleisöluentoja, joilla World Press Photo -säätien edustajat ovat kertoneet kunkin vuoden kilpailusta ja muista ajankohtaisista aiheista. Tällaisella luennolla kuulin ensimmäisen kerran World Press Photo -säätien olevan huolissaan kilpailun sukupuolittuneesta luonteesta, ja organisaation yrityksistä saada aikaan muutosta kilpailuun osallistuvien kuvajournalistien sukupuolijakaumassa. Jäin pohtimaan maineikkaan kuvajournalismikilpailun ikoniseen asemaan nousevia voittajakuvia. Jos kilpailu on anonymi, ja naisvalokuvaajien kuvat nousevat silti vain harvoin vuoden parhaiksi, eikö myös kuvien sisältöä olisi syytä tutkia sukupuolinäkökulmasta?

Vuoden parhaiksi valitut kuvat leviävät maailmanlaajuisesti ja muokkaavat kuvajournalismin suuntaa, sillä kukapa kuvajournalisti ei haluaisi ottaa yhtä hyviä kuvia kuin mitä on jo valittu vuoden merkittävimmit alan arvostetuimmassa kilpailussa. Näin kuvat konstruoivat kuvajournalismin sosiaalisia käytäntöjä. Voidaanko siis argumentoida, että palkittujen kuvien sisällöt vaikuttavat myös siihen, millaisia kohteita tulevat kuvajournalistit kuviinsa valitsevat? Sukupuolten ja seksuaalisuuden moninaisuus on yksi tämän päivän tärkeistä yhteiskunnallisista puheenaiheista, jota esimerkiksi intersektionaalinen feminismi haluaa edistää. Jotta mahdollisia

sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen konventioita ja normeja voidaan haastaa, ne täytyy ensin tuoda näkyviksi, ja sitä tavoitellaan myös tällä tutkimuksella.

Tärkein tutkimuskysymys on miten sukupuoli rakentuu kuvissa. Tutkimuksessa pohditaan, onko sukupuoli merkityksellinen tekijä palkittujen kuvien sisällössä? Heijastuuko kuvissa esiintyvien henkilöiden sukupuoli kuvan muodostamaan representaatioon? Lisäksi tarkastellaan muun muassa sitä, onko kuvien sisällössä havaittavissa säännönmukaisuuksia silloin, kun kuvaaja on nainen.



## 2. Aiempi tutkimus ja teoria

### 2.1. Sukupuolesta ja sen määrittämisen vaikeudesta

Jos feministinen tutkimus ja sukupuolentutkimus pyrkivät nimenomaan kyseenalaistamaan jaottelun miehen ja naisen sukupuoli-identiteetteihin, miten tällaisessa visuaalista aineistoa tutkivassa esityksessä voidaan käsitellä sukupuolta tutkimuskohteena? Miten kuvan kohteen sukupuoli määritetään? Voidaan myös kysyä, onko lopulta edes tärkeää tietää, mitä sukupuolta kuvissa esiintyvät henkilöt tosiasiallisesti (oman identiteettinsä mukaisesti) edustavat. Vai onko kuitenkin tärkeämpää kysyä, miten sukupuoli rakentuu kuvissa? Tällöin faktuaalisuus ei ole pääosassa vaan se, miten ja millaisin merkein tulkintoja kuvien objektien sukupuolesta voi tehdä. Tulee myös ottaa huomioon, miten tulkitsijan oma positio ja tausta vaikuttavat tulkintaan.

Tässä tutkimuksessa pyrin tekemään näkyviksi sellaisia kuvallisia konventioita, jotka toisintavat tietynlaisia sukupuolen representaatioita. Jotta tämä olisi mahdollista, tulee ensin määritellä mitä sukupuolella tässä tutkimuksessa tarkoitetaan. Tässä tutkielmassa sukupuoli ymmärretään moninaisena sosiaalisena ja kulttuurisena ilmiönä, ja sitä tarkastellaan feministisen tutkimuksen ja sukupuolentutkimuksen määrittelyin.<sup>14</sup>

Oman haasteensa asettavat eri tutkimuskielet, sillä englannin kielessä käytössä ovat sekä termi sex, että gender, joiden on perinteisesti ajateltu erottuvan määreillä biologinen ja sosiaalinen sukupuoli.<sup>15</sup> Esimerkin kielen suhteellisen nopeasta muutoksesta feminismin uuden aallon lainehtiessa voi nähdä myös siinä, kuinka tämän päivän sosiaalisen median feministisissä keskusteluryhmissä käytetään sukupuolisensitiivisyyden yleistymisen myötä termejä naisoletettu tai miesoletettu.

Mutta mitä oikeastaan edes tarkoittaa sukupuolittunut? Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen* asiaa pohditaan yksinkertaisen esimerkin avulla: ”*Naistutkimuksessa tehdyn työn ansiosta ymmärrämme sen, että se, millaisina käsitämme sukupuolet, vaikuttaa myös siihen, millaisena havainnoimme maailmaa. Maailma näyttäytyy meille usein sukupuolittuneena, kun tarkastelemme sitä vaikkapa maksullisten televisiokanavien ohjelmasuunnittelun tai eri osastoihin jakautuvien vaatekauppojen osalta. Kun käytämme asiaa kuvaamaan verbin partisiippimuotoa 'sukupuoli-ttu-*

<sup>14</sup> Vrt. esim. Rossi 2010, 21-22.

<sup>15</sup> Ks. esim. Saresma, Rossi, Juvonen 2010, 12.

*nut', näyttäytyy sukupuolittunut asiantila tapahtuneena tosiasiassa, joka voi perustua vaikkapa uskomukseen siitä, että "naiset nyt vain ovat Venuksesta, miehet Marsista". Ihmiset nähdään tällöin valmiiksi sukupuolittuneina olentoina.*<sup>16</sup>

Entä pitäisikö puhua sukupuolirooleista tutkittaessa sukupuolen rakentumista World Press Photo -valokuvissa? Arkipuheessa sukupuolirooleista puhutaan usein. *Käsikirja sukupuoleen* -teos viittaa Judith Butlerin performatiivisuuden teoretisointiin, jonka mukaan sukupuolta tehdään toistamalla tiettyjä kulttuurisesti sukupuolittuneita tekoja, ja toistetaan sukupuoliesityksiä.<sup>17</sup> Toisaalta terminä sukupuolirooli (joka juontaa juurensa erityisesti 1960-luvun keskusteluun ja on lähtöisin englanninkielisen sex-gender-jaottelusta, ks. esim. Saresma, Rossi, Juvonen 2010, 26) viittaa mielestäni juuri siihen, että se on jotain "päälleliimattua", kuin esitystä.

Judith Butlerin teos *Hankala sukupuoli* ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1990, ja aiheutti jo silloin mullistuksen naistutkimuksessa.<sup>18</sup> Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi toteavat suomentamansa teoksen alkukirjoituksessa, kuinka "--Butlerin "teoriasta" on tullut yleisesti monilla aloilla käytetty "lähestymistapa" tai jopa "metodi". Butleria "käytetään" teoriana tutkimuksissa, joissa tarkastellaan sukupuolen tekemistä, tuottamista ja muotoutumista mitä erilaisimmissa yhteyksissä kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksen laajalla alueella."<sup>19</sup>

Butlerin teoria käsittelee paljon nimenomaan queer-teorian näkökulmasta tärkeitä kysymyksiä sukupuolen ja seksuaalisuuden suhteesta, sekä nimenomaisen sukupuolinormatiivisuuden ulkopuolelle luokiteltavista sukupuolen ilmentymistä. Tässä tutkimuksessa Butlerin teoriaa käytetään kuitenkin ehkä paradoksaalisesti helpottamaan sukupuolten määrittelyä tutkimuksen aineistossa. Butlerkin toisaalta erottaa toisistaan kuvailevan käsityksen sukupuolesta, sekä normatiivisen käsityksen, jotka eroavat toisistaan siinä, että kuvaileva käsitys pohtii sitä, mikä tekee sukupuolesta ymmärrettävän, kun taas normatiivinen käsitys pyrkii selvittämään, millaiset sukupuolen ilmaisut ovat hyväksyttäviä ja mitkä eivät.<sup>20</sup> Butler haastaa tätä jaottelua kuitenkin esittämällä, että kysymys siitä, mikä kelpuutetaan sukupuoleksi osoittaa jo itsessään normatiivisen toiminnan, eikä näitä voida näin ollen erottaa toisistaan.<sup>21</sup> Butler kuvailee käyttävänsä termiä normatiivinen enimmäkseen kuvaamaan "--sitä arkista väkivaltaa, jota tietyt sukupuoli-ihanteet

<sup>16</sup> Saresma, Rossi, Juvonen 2010, 14.

<sup>17</sup> Rossi 2010, 26-27.

<sup>18</sup> Butler 2006, 7.

<sup>19</sup> Butler 2006, 12.

<sup>20</sup> Butler 2006, 32.

<sup>21</sup> Butler 2006, 32.

*toteuttavat*”, sekä merkityksessä ”*ominaista normeille, jotka säätelevät sukupuolta*”.<sup>22</sup> Butler jatkaa, että ”*termi ”normatiivinen” koskee myös kuitenkin eettistä oikeuttamista, sitä kuinka normi asetetaan ja mitä konkreettisia seurauksia sillä on*”.<sup>23</sup>

Butler näkee feminismiin näkökulmasta ongelmallisena sen, että ”*termi naiset viittaa yhteiseen identiteettiin*”.<sup>24</sup> Butler toteaa, että ”*--sukupuoli ei aina muodostu yhtenäisesti tai johdonmukaisesti eri historiallisissa ympäristöissä. Sukupuoli risteää myös muiden diskursiivisesti muotoutuneiden mahdollisten identiteettien kuten rodun, luokan, etnisyyden, seksuaalisuuden ja alueellisuuden kanssa. Tästä seuraa, että käy mahdottomaksi erottaa ”sosiaalinen sukupuoli” niistä poliittisista ja kulttuurisista risteymistä, joissa sitä poikkeuksetta muodostetaan ja pidetään yllä*”.<sup>25</sup> Sukupuoli onkin siis paitsi biologinen ja sosiaalinen, myös hyvin pitkälti poliittinen käsite. Butler ennakoii feminismiin kolmatta aaltoa vuonna 1990 kirjoittaessaan: ”*Jos osoittautuu, ettei feministinen politiikka enää perustukaan pysyvään käsitykseen sukupuolesta, aletaan ehkä haluta uudenlaista feminististä politiikkaa, joka haastaa sukupuolen ja identiteetin jähmettymät – politiikkaa, joka omaksuu identiteetin vaihtelevan rakentumisen sekä metodologiseksi että normatiiviseksi ennakkolähtökohdakseen, ehkä suorastaan poliittiseksi päämääräkseen*”.<sup>26</sup> Esimerkiksi Suomessa vuonna 2017 perustetun Feministisen puolueen voidaan katsoa edustavan tällaista uudenlaista feminististä politiikkaa.

Butler tietyllä tavalla haastaa jaottelun biologiseen ja sosiaaliseen sukupuoleen tekemällä päätelmän, ettei näitä kahta voi erottaa toisistaan mikäli katsotaan, että biologisen sukupuolen määrittelyt rakentuvat aina sosiaalisesti tieteellisten diskurssien myötä.<sup>27</sup> Butler pohjaa Simone de Beauvoirin teoriaan ja esittää, että biologinen sukupuoli on määritelmän mukaan koko ajan ollut sosiaalinen sukupuoli.<sup>28</sup> Butlerin mukaan Beauvoirille biologinen (anatominen) sukupuoli on muuttumattoman faktinen, mutta sosiaalinen sukupuoli on hankittu. Se on ”*biologisen sukupuolen muuntuva kulttuurinen konstruktio, biologisesti sukupuolittuneen ruumiin tuottama joukko kulttuurisen merkityksen lukemattomia ja avoimia mahdollisuuksia*.” Tämä johtaa siihen, että ihminen ei tietyn biologisen sukupuolensa perusteella tule tietyksi sosiaalisen sukupuolen

---

<sup>22</sup> Butler 2006, 31.

<sup>23</sup> Butler 2006, 31.

<sup>24</sup> Butler 2006, 50.

<sup>25</sup> Butler 2006, 50.

<sup>26</sup> Butler 2006, 53.

<sup>27</sup> Butler 2006, 55-56.

<sup>28</sup> Butler 2006, 57.

edustajaksi, vaan ne voivat tuottaa monia eri sosiaalisia sukupuoliä, joita on siis enemmän kuin kaksi tavanomaisinta, eli mies ja nainen.<sup>29</sup>

Miten sosiaalista sukupuolta sitten tuotetaan? Butlerin mukaan sukupuolen tekeminen, kuten muutkin ”rituaaliset näytelmät” vaativat esitystä, joka toistetaan. Sukupuoli on identiteetti, joka pannaan alulle ”*tyyliteltyjen tekojen sarjana*”.<sup>30</sup> Butlerin teoria sukupuolen performatiivisuudesta tarkoittaa Janne Seppäsen (2005) mukaan sitä, että sukupuoli-identiteetti rakentuu niissä ilmaisuissa, jotka ovat sen tuloksia, kuten tavoissamme toimia, pukeutua tai ehostautua. Ne eivät ole tällöin vain heijastumia jostain syvemmällä piilevästä sukupuolesta, vaan tämä performatiivisuus määrittää sukupuolen. Seppäsen mukaan tämä tarkoittaa yksinkertaistettuna, että ihminen on tekojensa summa. Performatiivisuus ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ihminen voisi rakentaa itselleen minkäläisen sukupuolen vain haluaa, vaan sukupuolen rakentuminen on edelleen kytköksissä yhteiskunnan määrittäisiin, joskin (ainakin osin) tiedostamattomasti.<sup>31</sup>

## **2.2. Representaatioista ja erilaisista tavoista ymmärtää niitä**

Susanna Paasonen avaa representaation käsitettä artikkelissa *Sukupuoli ja representaatio* teoksessa *Käsikirja sukupuoleen: ”Representaatiolla tarkoitetaan yhtäältä symbolisia merkkejä, jotka viittaavat johonkin muuhun ja edustavat sitä. Toisaalta representaatio viittaa tähän merkityksenäntoon toimintana ja tekoina. Sukupuolentutkimuksessa, sekä taiteen, kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksessa yleisemminkin, representaation käsitteen avulla on paneuduttu kulttuuristen merkkien merkityksiin ja vaikutuksiin – siihen, miten erilaiset kuvat rakentuvat, kiertävät ja toimivat kulttuurisissa ja yhteiskunnallisissa viitekehyksissään.”*<sup>32</sup>

Paasonen jatkaa, että ”*representaatio tarkoittaa esitystä tai uudelleen esittämistä*”, ollen samalla sekä ”*esittävä, edustava että tuottava*”, toisin sanoen representaatio voi paitsi esittää jotakin, se voi myös edustaa laajempaa kokonaisuutta, ja tuottaa tai muodostaa omalta osaltaan arvoja tai ymmärryksiä. Representaatiot myös uusintavat ja markkinoivat ymmärryksiä sukupuolesta.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Butler 2006, 195.

<sup>30</sup> Butler 2006, 235.

<sup>31</sup> Seppänen 2005, 63-64.

<sup>32</sup> Paasonen 2010, 40.

<sup>33</sup> Paasonen 2010, 40-41.

Susanna Paasonen viittaa Richard Dyerin (1992) määritelmään, jonka mukaan ”*se, miten ihmisryhmiä kohdellaan kulttuurisissa representaatioissa liittyy siihen, miten heitä kohdellaan elämässä*”.<sup>34</sup> Dyerin pohjalta voidaan argumentoida, että myös World Press Photo -kilpailussa nähdyissä kuvissa esiintyvät representaatiot niin sukupuolesta kuin esimerkiksi kuvissa esiintyvien henkilöiden etnisyydestä tai kulttuurista vaikuttavat siihen, miten näistä kulttuureista tulevia ihmisiä todellisuudessa kohdellaan. Paasonen jatkaakin, että tapamme esittää ihmisryhmiä vaikuttavat tapoihimme suhtautua niihin. Toisaalta myös tavat suhtautua erilaisiin ihmisryhmiin puolestaan vaikuttavat siihen, millaisia representaatioita heistä tuotetaan.<sup>35</sup> Kyseessä on eräänlainen muna-kana-tilanne.

Paasonen mukaan representaatioissa voidaan tunnistaa historiallisia konventioita ja jatkuvuuksia, mutta ne myös muuttuvat ajan mittaan. Ne siis kuvastavat samalla sekä muuttuvia yhteiskunnallisia arvoja (tai arvostelmia, kuten Paasonen sanoo), että osallistuvat niiden tuottamiseen.<sup>36</sup> Paasonen viittaa tekstissään myös elokuvantutkija Anu Koivuseen, jonka mukaan sillä, miten naisia ja naiseutta representoidaan on merkitystä sille miten naiset nähdään, sekä sille miten naiset näkevät itsensä.<sup>37</sup>

Janne Seppänen määrittelee representaation Stuart Hallin (1997) mukaan seuraavasti: ”*Representaatio voidaan määritellä lyhyesti merkityksen tuottamiseksi mielessäme olevien käsitteiden avulla.*” Toisaalta Seppänen jatkaa, että Raymond Williamsin mukaan ”*representaation tehtävä on a) tehdä jokin läsnä olevaksi silmälle ja mielelle, b) edustaa jotakin, joka ei ole läsnä*”.<sup>38</sup> Seppäsen mukaan representaatiot ovat *toiminnallisia* ainakin kolmella tavalla: niitä *tuotetaan, käytetään ja kulutetaan, ja tulkitaan*. Myös Stuart Hall erottaa Seppäsen mukaan toisistaan kaksi representaatioiden järjestelmää: mentaalisen representaation eli merkitykselliset mielikuvat, ja merkityksiä välittävän toisen representaatiojärjestelmän, joka perustuu esimerkiksi kieleen, kuviin tai muihin välineisiin. Vaikka mentaaliset representaatiot syntyvät kunkin yksilön mielessä tämän yksilöllisten kokemusten kautta nekin ovat sidoksissa kulttuuriin, ja näin yhteisön jäsenet tulkitsevat maailmaa ainakin osittain samoin tavoin. Janne Seppäsen mukaan juuri tästä

---

<sup>34</sup> Paasonen 2010, 45.

<sup>35</sup> Paasonen 2010, 45.

<sup>36</sup> Paasonen 2010, 45-46.

<sup>37</sup> Paasonen 2010, 46.

<sup>38</sup> Seppänen 2005, 82.

syystä on tärkeää, että kuvat ymmärretään representaatioiksi, sillä tällöin kuvien merkitykset voidaan sitoa osaksi vuorovaikututusta, kulttuuria ja erilaisia merkkijärjestelmiä.<sup>39</sup>

Lehtikuvan analyysissä kuvallisen representaation lisäksi tulee ottaa huomioon aineiston multimodaalisuus. Janne Seppäsen mukaan multimodaalisuus tarkoittaa usean ilmaisumuodon yhdistymistä samassa esityksessä, ja se onkin tullut olennaiseksi osaksi nykyistä visuaalista kulttuuria.<sup>40</sup> Myös World Press Photo -kilpailussa palkittuihin kuviin liittyy itse kuvan lisäksi tekstuaalista informaatiota. Lehtikuvaan liitetään tyypillisesti lyhyt kuvaus (kuvateksti, caption).<sup>41</sup> Lisäksi voittajakuvien taustoista, kuvaustilanteesta, sekä kuvaajasta kerrotaan kuvien valinnan jälkeen esimerkiksi World Press Photo -kilpailun internetsivuilla, vuosijulkaisuissa ja näyttelyissä laajemminkin. Kilpailun voittajakuvien valintaprosessi on anonyymi, eli valokuvaaja ei ole tuomariston tiedossa. Caption eli kuvateksti kulkee kuitenkin myös tuomarointiprosessin aikana kuvan mukana, ja siitä tulee ilmetä seuraavat asiat: 1) kuka/keitä kuvassa esiintyy, mitä kuvassa tapahtuu, paikka, kuvauspäivämäärä, sekä mitä olennaista toimintaa jää kuvan ulkopuolelle, 2) tapahtuman laajempi konteksti, uutisarvo, ja 3) missä olosuhteissa kuva on otettu, ja onko kuvaaja vaikuttanut kuvan syntymiseen millään tavoin (esim. ohjaamalla kuvassa esiintyvien ihmisten toimintaa).<sup>42</sup>

Voidaan argumentoida, että varsinkin vuoden parhaaksi tai ainakin vaikuttavimmaksi kuvaksi valitun Photo of the Year -palkitun kuvan kohdalla (verrattuna esim. eri kuvasarjoja palkitseviin kategorioihin) itse kuvalla on poikkeuksellisen suuri merkitys, eikä sen mukana seuraavan tekstuaalisen informaation merkitys ole yhtä suuri kuin esim. kuvallisten tarinoiden (Stories-kategoriat) kohdalla. Ainakin voittajakuvia esittelevien näyttelyjen kohdalla itse kuva nousee suurimpaan merkitykseensä, sillä näyttelykuvat ripustetaan suurtulosteina, jolloin kuvatestit jäävät pienempään rooliin. Voittajakuvat alkavat varsinkin internetin aikakaudella elää omaa elämäänsä yksittäisinä, ikonisina representaatioina jostain suuremmasta kuin kuvan varsinaisista kohteista/henkilöistä: ne edustavat merkkipaaluja ihmiskunnan historiassa, suuria sodassa koettuja

---

<sup>39</sup> Seppänen 2005, 84-86.

<sup>40</sup> Seppänen 2005, 90.

<sup>41</sup> Kuvajournalismi on kautta historiansa ollut multimodaalista: selittäviä tekstejä lisättiin kuvien yhteyteen lehdissä jo 1800-luvun puolella, kuvajournalistisen kerronnan saadessa nykyisen muotonsa 1920-30-luvuilla. Seppänen 2005, 92.

<sup>42</sup> World Press Photo: What is required in captions?

vääryyksiä, katastrofeja, tiettyinä aikakausina koettua hätää tai muita tapahtumia hyvin yleisellä tasolla.<sup>43</sup>

Kuvateksti World Press Photo -kilpailun kuvien yhteydessä kertoo kuvaajan intentiosta. Yleisesti ottaen kuvajournalistisen prosessin ja toimituksellisen työn myötä mediassa julkaistavien kuvien kuvatekstit eivät kuitenkaan välttämättä ole kuvaajan tuottamia, ja niissä kuvaajan intentio on voinut hävitä jättäen jäljelle toimituksen näkemyksen kuvan merkityksistä.<sup>44</sup>

Janne Seppänen tiivistää teoksessaan Stuart Hallin kolme erilaista tapaa ymmärtää representaatio:

1. intentionaalinen
2. refleksiivinen (heijastusteoreettinen)
3. konstruktivistinen

Intentionaalinen näkökulma keskittyy representaation tuottajaan. Mitä tämä on tarkoittanut teoksellaan, mitä sillä halutaan sanoa?<sup>45</sup> Representaatioita voi tutkia tästä näkökulmasta, mikäli tekijää voidaan esimerkiksi haastatella aiheesta, mutta tämän tutkimuksen kannalta näkökulma ei ole olennainen tai ainakaan kovin hedelmällinen. Tämän tutkimuksen puitteissa ei ole mahdollista kysyä aineistoon kuuluvien kuvien ottajilta, millaisia sukupuolen representaatioita he ovat halunneet esittää kuvissa. Kuvaajan intentiota ei siis voida saada selville.

Refleksiivinen näkökulma keskittyy siihen, heijastaako representaatio todellisuutta?<sup>46</sup> Totuudellisuuteen pyrkivän uutiskuvan tutkimuksessa tämä on luonteva näkökulma, ja World Press Photo -kilpailun säännöstössä todenmukaisuus ja esimerkiksi kuvamanipulaatiokiellot ovat tärkeässä asemassa.<sup>47</sup> Tässä tutkimuksessa pyritään tarkastelemaan, miten sukupuoli rakentuu aineiston kuvissa. Emme voi kuitenkaan tietää, heijastavatko (refleksoivatko) kuvat sitä, mitä niissä esiintyvät henkilöt ajattelevat omasta sukupuolestaan. Kuvattavia ei ole mahdollista haastatella. Voi olla, että kuvaajien kirjoittamissa kuvateksteissä on viitteitä siitä, miten kuvattavien sukupuoli rakentuu, mutta tällöinkään kyseessä ei ole kuvassa esiintyvän henkilön todellisuus, vaan kuvaajan tulkinta siitä. Näin ollen refleksiivinen näkökulma ei ole olennainen tälle tutkimukselle.

---

<sup>43</sup> Vrt. Mannevuori 2014, 138.

<sup>44</sup> Vrt. esim. Seppänen 2005, 93.

<sup>45</sup> Seppänen 2005, 94.

<sup>46</sup> Seppänen 2005, 94.

<sup>47</sup> World Press Photo: Code of Ethics.

Janne Seppänen pohtii myös dokumentaarisen valokuvan määritelmää, ja autenttisuuden käsitettä valokuvan yhteydessä. World Press Photo -kilpailussa voidaan katsoa autenttisuudella olevan erittäin suuri merkitys kuvien arvottamisessa, ja kilpailuprosessiin kuuluvat yksityiskohtaiset tarkistukset kuvien alkuperään ja niille tehtyihin kuvankäsittelytoimenpiteisiin. Valokuvaaja ei saa vaikuttaa kuvanottohetkellä tilanteeseen haluamansa kuvan aikaansaamiseksi, vaan kuvan tulee olla 'autenttinen'. Kilpailussa on myös tarkat ohjeistukset siitä, missä määrin kuvankäsittelyä voi kilpailukuville tehdä.<sup>48</sup> Seppäsen mukaan dokumentaarisuus on jo käsitteenä sellainen, että se ymmärretään osaksi valokuvan perusluonnetta arkikielessäkin. Olettamuksena näyttää olevan, että dokumentaarinen valokuva esittäisi kohteensa ”suoraan” ja irrallaan ”kulttuurisesti määritellyistä valtarakenteista tai katsomisen tavoista”. Seppänen kuitenkin huomauttaa, että jokainen valokuvallinen representaatio myös konstruoi esittämiään asioita, eikä representaatio ole näin irrallinen sitä ympäröivästä kulttuurista.<sup>49</sup> Seppäsen mukaan myös autenttisuus näyttää jo kuuluvan valokuvaan, ja käsitettä pidetään jopa itsestäänselvyytenä. Valokuvaajalta harvoin kysytään, mitä hän itse asiassa tarkoittaa, jos hän sanoo pyrkivänsä dokumentaariseen ja autenttiseen ilmaisuun.<sup>50</sup> Seppäsen mukaan käsitettä on määritelty esimerkiksi niin, että valokuva on sitä autenttisempi, mitä vähemmän valokuvaaja on järjestellyt sen kuvaamia tapahtumia.<sup>51</sup> Näin valokuvan autenttisuus ei itse asiassa liity niinkään kuvaan itseensä, vaan ”valokuvausta rakentaviin sosiaalisiin käytäntöihin”.<sup>52</sup> Näin myös World Press Photo -kilpailussa valokuvan autenttisuus liittyy nimenomaan sille kilpailun säännöissä asetettuihin ehtoihin ja niiden täyttymiseen.

Jäljelle jää konstruktivistinen näkökulma. Se kysyy, millaisen todellisuuden representaatio tuottaa ja millaisin keinoin? Representaatio on näin osa todellisuutta, ei vain sen heijaste. On myös tärkeää kysyä, ”*millaisia keinoja representaatio käyttää hyväkseen **antaakseen vaikutelman, että se esittää todellisuutta***”.<sup>53</sup> Konstruktivistinen näkökulma on tälle tutkimukselle hedelmällisin. Tutkijana teen omat tulkintani siitä, miten sukupuolta aineistoon valitsemisessä kuvissa rakennetaan. Tulkinnat perustuvat tietty sekä omiin, yksilöllisiin mentaalisiin mielikuviini että kulttuuriin, jossa elän, mutta myös aiempaan tutkimukseen ja teoriaan, joiden avulla pyrin tekemään mahdollisimman objektiivisia tulkintoja tutkijana.

---

<sup>48</sup> World Press Photo: Entry rules, sekä World Press Photo: What counts as manipulation?

<sup>49</sup> Seppänen 2014, 137.

<sup>50</sup> Seppänen 2014, 139.

<sup>51</sup> Seppänen 2014, 140.

<sup>52</sup> Seppänen 2014, 142.

<sup>53</sup> Seppänen 2005, 95.



Teoksessaan *Levoton valokuva* (2014) Janne Seppänen pohtii lisäksi valokuvan representaatioiden läsnäolon problematiikkaa. Seppäsen mukaan valokuva ei ole vain kuvallinen representaatio jostain ulkopuolisesta, vaan tämä ”ulkopuolinen” on läsnä itse valokuvassa. Teoriassa piilee myös paradoksi: jos valokuva ymmärretään poissaolevaa kohdetta esittäväksi representaatioksi, kuvan kohde on kuitenkin läsnä materiaalisena jälkenä. Jos valokuva taas ymmärretään läsnäolevaksi materiaaliseksi jäljeksi kohteesta, valokuva representaationa tekee kohteesta kuitenkin poissaolevan.<sup>54</sup> Paradoksaalisesti kuvan kohde on siis samaan aikaan tai vuorotellen läsnä ja poissa. Läsnäolon problematiikkaa voi verrata kuvan kohteen toiseuteen konfliktivalokuvan kontekstissa. Kuvien kohteet ovat samanaikaisesti hyvin lähellä katsojaa niiden vaikuttavuuden myötä, mutta kuitenkin toiseuden representaatioina kaukaisia.

### ***2.3. Kuvajournalismi konfliktialueilla – kärsimyksestä ja katsojan roolista***

Konfliktialueiden hätää kärsiviä ihmisiä nähdään paitsi journalistisissa yhteyksissä, myös humanitaarista työtä tekevien organisaatioiden viestinnässä. Kuvissa toistuvat samankaltaiset representaatiot kuin esimerkiksi World Press Photo -kilpailussa kilpailevissa kuvissa. Lilie Chouliaraki kirjoittaa artikkelissaan *Post-humanitarianism: Humanitarian communication beyond a politics of pity* (2010) humanitaarisen viestinnän kohtaamasta kritiikistä. Chouliarakin analyysi humanitaarisessa viestinnässä käytetystä kuvastosta antaa vertailukohtia journalististen kuvien analyysille. Myös historioitsijat Heide Fehrenbach ja Davide Rodogno ovat kirjoittaneet humanitaarisen valokuvan historiasta ja mediastrategioista.<sup>55</sup> Tässä tutkielmassa pohjataan kuitenkin pääasiassa Chouliarakin näkemyksiin.

Chouliarakin mukaan humanitaarisessa viestinnässä käytettyä kuvastoa on kritisoitu erityisesti sen kärsimystä estetisoivan luonteen vuoksi.<sup>56</sup> Kritiikin ytimen muodostaa kritiikki kuvissa esiintyvien kärsivien ihmisten ja kuvia katsovan yleisön välille muodostuvista sosiaalisista suhteista. Shokeeraavat kuvat saattavat aiheuttaa syyllisyyden ja ärtymyksen tunteita, kun taas niin sanotut positiiviset kuvat vetoavat empatian ja kiitollisuuden tunteisiin.<sup>57</sup> Chouliarakin mukaan sen sijaan, että kampanjat saisivat yleisön muuttamaan toimintaansa, niitä tulisi lähestyä ensisijaisesti

---

<sup>54</sup> Seppänen 2014, 96.

<sup>55</sup> Chouliaraki 2010; Fehrenbach & Rodogno 2015.

<sup>56</sup> Chouliaraki 2010, 109.

<sup>57</sup> Chouliaraki 2010, 109-110.

moraalisena oppina, joka kertoo hienovaraisesti, kuinka meidän tulisi tuntea ja toimia kärsimyksen edessä.<sup>58</sup>

Chouliaraki erottaa siis kaksi vaikutusstrategiaa, jotka humanitaarisessa viestinnässä toistuvat: shokkiefekti (*shock effect*) ja positiivinen kuva (*positive image*). Molempia voidaan kritisoida useista syistä. Shokkiefektiä hyödyntävät kampanjat, joissa esiintyy esimerkiksi ruumiita tai ruumiinosia tekevät kuvan kohteesta fetissin tai kuriositeetin, ja saavat katsojassa aikaan jopa pornograafisia mielikuvia, jotka häilyvät inhotuksen ja halun välillä. Kuvat osa usein uhrikeskeisiä (*'victim-oriented'*), jolloin niiden keskiössä ja katsojan pohdintojen kohteena on kaukainen kärsijä.<sup>59</sup> Chouliaraki nostaa esiin myös humanitaaristen kampanjoiden usein hyödyntämän osallisuuden (*complicity*) käsitteen. Ne hyödyntävät katsojan osallisuuden tunteita, jotka syntyvät länsimaisen kulttuurin kolonialistisesta historiasta, ja johtavat kollektiivisen syyllisyyden tunteen syntyyn. Osallisuus on nimenomaan shokkiefektiä hyödyntävien kuvien ensisijainen tunteiden lähde. Tunnetasolla heijastuvat sekä ärtymyksen (*indignation*) että syyllisyyden (*guilt*) tunteet, kun länsimainen katsoja asetetaan osalliseksi maailman köyhyyteen ja valtasuhteisiin, jotka eriarvoisuutta synnyttävät.<sup>60</sup>

Chouliarakin mukaan shokkiefektiä hyödyntäviä kuvia vastustetaan tai ne aiheuttavat vastareaktion, joka tunnetaan esimerkiksi myötätuntoähkynä tai -väsymyksenä (*compassion fatigue*). Kuvat voivat myös aiheuttaa katsojalle sivustakatsojan tunteen (*bystander effect*), jolloin katsojan päällimmäinen tunne on voimattomuus, eikä tämä tunne voivansa tehdä näkemilleen vääryyksille mitään.<sup>61</sup> Toinen vaihtoehto on bumerangiefektin syntyminen (*boomerang effect*), jolloin katsoja suuntaakin ärtymyksensä viestintuojaan vääryyksien synnyttäjän sijaan, koska viestintuoja on saanut katsojan tuntemaan itsensä surkeaksi ja syylliseksi maailman epäoikeudenmukaisuuksiin. Molemmat edellä kuvaillut reaktiot johtavat huonoon lopputulokseen humanitäärisen kampanjan kannalta.

---

<sup>58</sup> Chouliaraki 2010, 110. Myös Heide Fehrenbach ja Davide Rodogno huomauttavat, että humanitaarista valokuvaa suunnitellaan, sommitellaan, editoidaan, käsikirjoitetaan ja kierrätetään nimenomaan tietynlaisten vaikutusten aikaansaamiseksi: tunteiden, kuten empatian tai kauhistuksen synnyttämiseksi, ja lopulta käytännön toimien aikaansaamiseksi. He toteavat kuitenkin, että humanitaarisissa kampanjoissa käytetyt kuvat voivat toimia samanaikaisesti myös muissa käyttötarkoituksissa, kuten tapahtumien dokumentoinnin, todentamisen tai julkituomisen välineinä. Fehrenbach & Rodogno 2015, 1125-1126.

<sup>59</sup> Chouliaraki 2010, 110.

<sup>60</sup> Chouliaraki 2010, 111.

<sup>61</sup> Chouliaraki 2010, 111-112.

Chouliarakin mukaan positiivista kuvaa (positive image) hyödyntävät kampanjat luottavat hyvin realistisen kuvan voimaan kärsimyksen esittämisessä. Niissä kuvassa esiintyvien kärsivien henkilöiden rooli ei ole kuitenkaan uhri, vaan kuvissa tuodaan esiin kärsimystä kokeneiden henkilöiden arvokkuutta ja omaa toimintaa. Niissä on usein mukana myös hyväntekijä. Kuvat nostavat katsojassa esiin empatiaa, hyväsydämisyyttä ja kiitollisuutta.<sup>62</sup> Niinpä osallisuuden tunteiden sijaan positiiviset kuvat luottavat niin kutsuttuun myötätunnon tasa-arvoon ('*sympathetic equilibrium*'), joka syntyy, kun katsojan tunnetila pysyy tasapainossa, ja kuva kärsimyksestä luo katsojalle hienovaraisesti tunteen siitä, että kuvan kohde on tälle kiitollinen hyväntekeväisyydestä.<sup>63</sup> Positiivisia kuvia voi kritisoida muun muassa siitä, että ne luovat kuvan kohteen ja katsojan välille epätasa-arvon, eivätkä ne kiinnitä huomiota ongelmiin kansainvälisissä yhteiskunnallisissa valtarakenteissa. Lisäksi vaikka ne näennäisesti voimaannuttavat kuvan kohteen tuomalla esiin tämän arvokkuutta ja päättäväisyyttä, ne samanaikaisesti asettavat kuvan kohteen toisen/toiseuden muottiin länsimaisen diskurssin mukaisesti.<sup>64</sup>

Mona Mannevuon pohtii artikkelissaan *Reading the faces of hunger: Disturbing images of child malnutrition in the World Press Photo competition (2014)*, kuinka kärsivien lasten kuvat toisaalta kannustavat katsojaa osallistumaan ”maailmanparantamiseen”, mutta toisaalta voivat kiinnittää huomiota globaalien epäoikeudenmukaisuuksien sijaan yksityisiin tunteisiin ja eleisiin. Mannevuon toteaa, että kuva nälkäänäkevistä afrikkalaisista lapsesta on hyvin tuttu nykyisessä länsimaalaisessa kuvastossa. Sitä käytetään trooppina kuvajournalismissa ja hyväntekeväisyyskampanjoissa, ja kuvituksena humanitaarista apua tarjoavien tahojen viestinnässä. Mannevuon mukaan lapsi on erityisen voimakas poliittinen vertauskuva kaikessa viattomuudessaan ja hauraudessaan.<sup>65</sup>

Mannevuon mukaan nälkää näkevien lasten kuvat otetaan usein pois alkuperäisestä kontekstistaan paikallisten konfliktien representaatioina, ja kontekstualisoidaan uudelleen edustamaan abstraktia, globaalia kertomusta. Tässä prosessissa kuvan yksilöstä tulee lapsi, joka edustaa kaikkia lapsia: nimetön esimerkki, joka saa katsojan tuntemaan ja itkemään, lapsi joka voisi olla jopa katsojan

---

<sup>62</sup> Chouliaraki 2010, 112.

<sup>63</sup> Chouliaraki 2010, 112.

<sup>64</sup> Chouliaraki 2010, 113.

<sup>65</sup> Mannevuon 2014. 134-135.

oma. Näin kuvan lapsesta tulee vertauskuva ja yleistys vääryyksien voittamiselle tai erilaisuuden kohtaamiselle.<sup>66</sup>

World Press Photo -kilpailun valokuvat eivät ole suoraan verrannollisia humanitaaristen kampanjoiden edistämiseen käytettyihin valokuviin, mutta niistä tehtyjä havaintoja voidaan käyttää myös niiden analyysiin useista syistä. Ensiksi kuvissa toistuvat samankaltaiset representaatiot, kuin mitä humanitaarisissa kampanjoissa on käytetty. Toiseksi, vaikka World Press Photo -kilpailussa palkitut kuvat edustavat kuvajournalismia eivätkä kaupallista/humanitaarista mainoskuvastoa, niitä käytetään kuitenkin World Press Photo -kilpailun ja kiertävien näyttelyiden mainostamiseen. Uuden käyttötarkoituksen myötä muodostuu uusia merkityksiä, jotka ovat samankaltaisia kuin humanitaarisissa kampanjoissa käytetyillä kuvilla. Kilpailun mainostamiseen käytettyjen kuvien on tarkoitus kiinnittää huomiota kilpailuun ja vetää kävijöitä näyttelyihin, eli saada aikaan reaktioita ja toimintaa.

Susan Sontag käsitteli valokuvan etiikkaa jo teoksessaan *On photography* (1977), mutta palasi kärsimyksen kuvaamiseen ja siihen liittyviin eettisiin kysymyksiin esseessään *Regarding the pain of others* vuonna 2003. Sontag jatkoi aiheesta Yhdysvaltoja ja koko maailmaa ravisuttaneiden Abu Ghraibin vankien kidutusta kuvanneiden valokuvien julkisuuteen tulon jälkeen vuonna 2004 artikkelissaan *Regarding the torture of others*. Myös Judith Butler otti kantaa aiheeseen artikkeleillaan *Photography, war, outrage* (2005) sekä *Torture and the ethics of photography* (2007), joissa hän osittain kritisoi mutta monilta osin jatkoi Sontagin pohdintoja valokuvan merkityksestä ja asemasta äärimmäistä kärsimystä ja jopa pornografiaan viittaavissa kidutustilanteissa.

Sekä Sontag että Butler tuovat esiin sotavalokuvaukseen liittyvää problematiikkaa. Journalistisen tiedottamisen rajoittaminen, jopa suoranainen sensurointi tietyiltä sotatoimialueilta alkoi Sontagin mukaan jo 1980-luvulla.<sup>67</sup> Butler puhuu käsitteestä ”*embedded reporting*” eli ”sisäinen” tai ”sulautettu” tiedottaminen/raportoiminen. Butlerin mukaan tällöin journalisti raportoi sotatilanteesta konfliktin osapuolena toimivan armeijan tai valtionhallinnon auktoriteettien näkökulmasta.<sup>68</sup> Butler esittää, että ilmiötä on esiintynyt myös kuvajournalismissa käyttäen

---

<sup>66</sup> Mannevuola 2014, 138. Myös Heide Fehrenbach ja Davide Rodogno toteavat, että kuolleen tai kärsivän lapsen kuva on ollut humanitaaristen kampanjoiden keskiössä yli vuosikymmenen ajan. Esimerkkinä käytetty vuonna 2015 suureen maailmanlaajuiseen julkisuuteen noussut kuva rannalle huuhtoutuneesta kuolleesta syyrialaisesta pakolaisesta, pojasta nimeltä Alan Kurdi, oli jatkumoa tälle traditiolle. Fehrenbach & Rodogno 2015, 1121-1122.

<sup>67</sup> Sontag 2003, 52; Butler 2005, 822.

<sup>68</sup> Butler 2005, 822.

esimerkkinä Abu Ghraibin vankilassa otettuja kuvia. Butler kirjoittaa: ”*The camera angle, the frame, the posed subjects all suggest that those who took the photographs were actively involved in the perspective of the war, elaborating that perspective and even giving it further validity*”.<sup>69</sup> Butlerin näkemys eroaa Sontagin esityksestä, jonka mukaan valokuva itsessään ei luo tulkintoja kuvasta tilanteesta, vaan valokuvan mukana tarvitaan aina kuvatekstiä tai muuta tekstuaalista analyysia joiden perusteella vasta voi todella rakentua ymmärrystä valokuvan merkityksistä. Butler taas katsoo, että valokuvan luomien kehysten sisällä luodaan jo puitteet sille, mitä tulkintoja kuvasta voidaan tehdä, ja että siihen vaikuttavat niin se, mitä kuvaan on otettu mukaan (ja mitä jää kuvan ulkopuolelle), kuin kuvakulma, kuvan fokus ja valo. Niinpä erityisesti tilanteessa, jossa journalistinen raportointi tapahtuu edellä esitetyllä ”sulautuneella” tavalla sodan osapuoliin kuuluvan militantin tahon näkökulmasta, Butlerin mukaan voidaan katsoa että kuva luo tulkintoja joissa taustalla ovat poliittiset vaikuttimet, ja ne näkyvät kuvassa myös ilman kuvatekstejä tai muuta kontekstuaalista dataa.<sup>70</sup>

#### **2.4. Visuaalinen retoriikka ja troopin käsite**

Alex Westcott Campbell ja Charles Critcher ovat tutkineet sukupuolen (*gender*) vaikutusta konfliktien ’visuaaliseen retoriikkaan’ (*visual rhetoric*).<sup>71</sup> Artikkelissaan *The Bigger Picture* (2017) he pohtivat, miten sukupuoli vaikuttaa valokuvan tuotantoon (*encoding*), representaatioon (*code*), ja sen vastaanottoon (*decoding*).<sup>72</sup> Vaikka Westcott Campbellin ja Critcherin mukaan naispuolisten kuvajournalistien määrä on kasvamassa, journalistisen työskentelyn sukupuolittuneisuudesta tai siitä, miten naiskuvajournalistien määrän kasvu olisi vaikuttanut visuaaliseen sisältöön ei heidän mukaansa ole juurikaan tehty tutkimusta.<sup>73</sup>

Westcott Campbell ja Critcher käyttävät tutkimuksessaan Stuart Hallin vastaanottotutkimuksen mallia (*encoding-decoding*), ja he tutkivat siis nimenomaan sitä, kuinka World Press Photo -kilpailussa palkittujen naisvalokuvaajien tai miesvalokuvaajien ottamien kuvien vastaanotto erosi toisistaan.<sup>74</sup> Westcott Campbell ja Critcher havaitsivat tutkimuksessaan, että sukupuoli on vaikuttava tekijä kaikissa kuvajournalistisen prosessin vaiheissa.<sup>75</sup> Vaikka Hallin malli ei siinä

---

<sup>69</sup> Butler 2005, 822.

<sup>70</sup> Butler 2005, 823.

<sup>71</sup> Westcott Campbell & Critcher 2017, 2.

<sup>72</sup> Westcott Campbell & Critcher 2017, 4.

<sup>73</sup> Westcott Campbell & Critcher 2017, 2.

<sup>74</sup> Westcott Campbell & Critcher 2017, 4-5.

<sup>75</sup> Westcott Campbell & Critcher 2017, 16.

mielessä ole keskeinen omalle tutkimukselleni, että tässä tutkimuksessa ei käytetä testiyleisöä vaan sisällönanalyysi tehdään yhden tutkijan voimin, on syytä huomioida myös tutkijan oma positio naissukupuolen edustajana, ja voiko se vaikuttaa kuvista tehtyihin tulkintoihin. Kuten Westcott Campbell ja Critcher Hallia käyttäen toteavat, katsojat (yleisö) dekodaaavat valokuvaajan kuviin koodaamat sisällöt omasta näkökulmastaan, mikä voi johtaa siihen, että katsoja ymmärtää kuvan merkitykseksi jotain aivan toista kuin mitä kuvaaja on ajatellut. Westcott Campbell ja Critcher jatkavat, että Hallin mukaan katsojan sosiaalinen asema, mukaan lukien sukupuoli sen merkittävänä osana vaikuttaa suoraan hänen tekemäänsä tulkintaan.<sup>76</sup>

Westcott Campbell ja Critcher tunnistivat semioottisen analyysin avulla tutkimuksessaan käytetyistä World Press Photo -kilpailun kuvista neljä hallitsevaa teemaa, jotka toistuvat sota- ja konfliktivalokuvissa riippumatta kuvaajan sukupuolesta. Teemat olivat kamppailu perusihmisoikeuksista, viattomien lasten kärsimys, kuoleman hetkellä otettu toimintakuva, sekä sotaisten tapahtumien jälkiseuraukset, *'aftermath'*.<sup>77</sup> Heidän havaintonsa tukivat Zarzyckan ja Kleppen (2013) tekemiä päätelmiä sotavalokuvissa toistuvista kielikuvista (*'tropes'*), joihin kuuluvat surija, protestoija ja selviytyjä sodan kaaoksen keskellä.<sup>78</sup>

Marta Zarzyckan mukaan sota- ja konfliktivalokuvan akateeminen tutkimus on keskittynyt siihen, miten länsimaiset yleisöt suhtautuvat kyseisiin kuvagenreihin tai yleisemmin ”traumavalokuvaan” (*'trauma photography'*), sen sijaan että tutkimuksessa olisi käsitelty institutionalisoitua kuvatuotantoa joka tuottaa identiteetin, kansalaisuuden ja itsenäisyyden kuvastoja.<sup>79</sup> Zarzyckan mukaan ei-länsimaisten naisten kuvat toimivat usein symboleina sorrettujen ihmisryhmien degeneraatiolle ja toivottomuudelle.<sup>80</sup> Artikkelissaan *Madonnas of warfare, angels of poverty* (2012) Zarzycka analysoi sukupuolen näkökulmasta kahta esimerkkitapausta lehtikuvista, joissa on kuvattu ei-länsimaisia naisia. Zarzyckan valitsemat kuvat oli molemmat palkittu World Press Photo -kilpailun muotokuva-sarjassa vuonna 2009. Kuvissa esiintyi Zarzyckan mukaan kaksi lehtikuvalla hyvin tyypillistä kielikuvaa: sureva nainen ja nuori tyttö. Zarzycka halusi tutkia, kuinka kuvien merkityksellisyys rakentuu suhteessa sukupuolitettuihin identiteetteihin. Zarzycka tutki paitsi kuvien visuaalista sisältöä, myös niiden kontekstia eri julkaisujen yhteydessä,

---

<sup>76</sup> Westcott Campbell & Critcher 2017, 4.

<sup>77</sup> Westcott Campbell & Critcher 2017, 7.

<sup>78</sup> Westcott Campbell & Critcher 2017, 7.

<sup>79</sup> Zarzycka 2012, 71.

<sup>80</sup> Zarzycka 2012, 71.

tarkastellen kuville asetettuja kehyksiä ja miten toimitukselliset prosessit vaikuttivat valokuvien voimaan.<sup>81</sup>

Zarzyckan mukaan naisia kuvaavat valokuvat ovat olleet humanitaarisen valokuvan keskiössä kuvastaen sodan ja konfliktien aiheuttamaa tuhoa, ylittäen maantieteellisiä ja kulttuurisia rajoja. Tätä kuvastoa on palkittu toistuvasti valokuvakilpailuissa ja kierrätetty avustusjärjestöjen viestinnässä, tehden erityisesti naisia kuvaavien kuvien vaikutuksesta poliittisten toimien aikaansaamiselle tai yleisen mielipiteen hyväksynnälle merkittävää. Samaan aikaan akateeminen tutkimus ja myös yleinen keskustelu ikonista valokuvista kuten Nick Utin 'Napalm Girl' -kuvasta keskittyvät lähinnä siihen, miten yleisö reagoi kuviin sorretuista ihmisryhmistä ja kärsimyksen näkemisestä.<sup>82</sup>

Marta Zarzycka on analysoinut World Press Photo -kilpailussa palkittujen kuvien visuaalisia kielikuvia myös Martin Kleppen kanssa tekemässään tutkimuksessa. Artikkelissaan *Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009-11* (2013) Zarzycka ja Kleppe esittävät, että valokuvakilpailut ovat omaksuneet edelleen kasvavan, merkittävän roolin globaalin sotajournalismin massamedioitumisessa. Kilpailuista on tullut speaktaakkeleja, jotka vetävät puoleensa suuria yleisöjä ja yltäkülläistä medianäkyvyyttä. Ne esittelevät ammattimaisesti tuotettua sodasta, katastrofeista ja köyhyydestä kertovia reportaaseja erottaen kuvat niiden alkuperäisestä kerronnallisista konteksteista, jolloin kuvia arvotetaan niiden esteettisten ominaisuuksien perusteella niiden riippuessa näyttelytilojen seinillä.<sup>83</sup>

Zarzycka ja Kleppe esittävät, että World Press Photo -kilpailussa palkituissa kuvissa toistuvat tietyt hallitsevat troopit, joista muodostuu loppumaton määrä muunnelmia muutamasta sota- ja konfliktijournalismissa vakiintuneista ikonisista aiheista. Monet näistä troopeista pohjaavat esittämiensä kohteiden sukupuoleen ja sen representaatioon.<sup>84</sup> Zarzycka ja Kleppe lähestyvät aiheen tutkimusta visuaalisen kielikuvan, troopin<sup>85</sup> (trope) käsitteen avulla. He tutkivat

---

<sup>81</sup> Zarzycka 2012, 72-73.

<sup>82</sup> Zarzycka 2012, 72.

<sup>83</sup> Zarzycka & Kleppe 2013, 977-978.

<sup>84</sup> Zarzycka & Kleppe 2013, 978.

<sup>85</sup> Zarzycka ja Kleppe määrittelevät troopin käsitteen omassa tutkimuksessaan pohjaamalla Hayden Whiten, Stuart Hallin ja Roland Barthesin teorioihin. White (1973) määrittelee troopin yleisesti sellaiseksi ilmaisen muodoksi, joka välittää merkityksiä tai vahvistaa vaikutusta. White vertaa tai identifioi asioita toisiinsa niille ominaisten tutujen konnotaatioiden mukaan. Zarzyckan ja Kleppen näkemyksen mukaan visuaalisessa troopissa vaikutusten vahvistaminen muuntuu affektiiviseksi voimaksi (affective power), tuttuus tunnistettavuudeksi ja merkitys symboliseksi saavutettavuudeksi. Zarzycka & Kleppe 2013, 981-982.

kvantitatiivisesti vuosina 2009-2011 World Press Photo -kilpailussa yhdeksässä eri sarjassa palkittuja kuvia neljän kulttuurintutkimuksesta havaitsemansa kielikuvan avulla. Nämä troopit olivat ruumiillisuus (*presence of the body*), tunnistettavuus (*recognizability*), vaikuttavuus (*affective powers*), ja symbolisuus (*symbolic accessibility*).<sup>86</sup> Tämän lisäksi Zarzycka ja Kleppe seurasivat kilpailun tuomarointia vuosina 2009-2011, haastattelivat tuomariston puheenjohtajia, ja analysoivat tuomariston valinnoista käytyä julkista keskustelua kuten blogikirjoituksia.<sup>87</sup>

Zarzycka ja Kleppen tutkimuksen aineistossa (vuosien 2009-2011 kilpailukuvat) vuoden voittajiksi valituissa Photo of the Year -kuvissa kaikissa esiintyi naisia. He koodasivat myös kaikki tutkimansa kuvat niissä esiintyvien mies- ja naissukupuolisten trooppien mukaan, ja huomasivat että naiset esitettiin useammin passiivisina kuin miehet. Miehet esitetään sen sijaan useammin aktiivisessa toiminnassa.<sup>88</sup> Zarzycka ja Kleppe olivat myös rajanneet aineistonsa eri keinoin käyttäen lyhyempää aikaväliä, mutta laajempaa otosta ko. aikavälillä kilpailussa noteerattuihin kuviin. Tässä tutkimuksessa aikaväli on suurempi kattaen koko kilpailun järjestämisen aina vuoteen 2018 saakka, mutta vuosittainen otos on huomattavasti suppeampi, sillä tässä tutkimuksessa keskitytään vain vuoden parhaiksi valittuihin kuviin. Aineiston rajausta on tehty pohjautuen siihen, että Photo of the Year -nimikkeellä palkitut kuvat nousevat laajimpaan levikkiin maailmanlaajuisesti, ja saavuttavat usein ikonisen aseman.<sup>89</sup> Zarzycka ja Kleppekin huomauttavat tutkimuksessaan, että kilpailun tuomarit kommentoivat Photo of the Year -valintojaan sillä odotuksella, että ne saavuttavat laajempia yleisöjä kuin muut kilpailussa palkitut kuvat. Tuomariston kommentteihin Zarzyckan ja Kleppen havaintojen mukaan kuului kommentteja kuten ”tämä kuva tulee riippumaan seinillä julisteena maailmanlaajuisesti”.<sup>90</sup> Käytän trooppia myös omassa tutkimuksessani kvalitatiivisen analyysin työkaluna pohjaten muun muassa Zarzyckan aiempaan tutkimukseen.

---

<sup>86</sup> Zarzycka & Kleppe 2013, 978-979, 981.

<sup>87</sup> Zarzycka & Kleppe 2013, 979.

<sup>88</sup> Zarzycka & Kleppe 2013, 983.

<sup>89</sup> Useita World Press Photo -kilpailussa Photo of the Year -kuvaksi valittuja valokuvia on otettu mukaan esimerkiksi Time-lehden 100 vaikuttavimman valokuvan listaukseen. Tämä on yksi osoitus siitä, että kilpailussa palkittuja kuvia pidetään merkittävänä yhä vuosikymmeniä niiden julkaisun jälkeen. Time: 100 photos. The most influential images of all time.

<sup>90</sup> Zarzycka & Kleppe 2013, 990.



### 3. Metodi ja aineisto

#### 3.1. Aineiston kuvaus

Tutkimusaineiston muodostavat World Press Photo -kilpailussa vuosina 1955-2018 Photo of the year -kategoriassa palkitut kuvat. Kilpailun alkuvuosina kilpailussa ei palkittu kuin yksi kuva per kilpailu, eli kilpailuvuoden paras lehtikuva. Nopeasti alkuvaiheen jälkeen kilpailuun alettiin kuitenkin sisällyttää useampia palkintokategorioita, mutta vuoden paras kuva eli Photo of the year säilyi kilpailun merkittävimpänä palkintona. Kilpailua ei järjestetty vuosina 1960 ja 1970-71. Tästä syystä tutkimusaineisto pitää sisällään kokonaisuudessaan 60 kuvaa.

Havaintoyksikkö on kuva ja kuvateksti, joka on julkaistu kuvan yhteydessä. Tutkimusaineisto on koottu World Press Photo -säätiön virallisilta kotisivuilta. Kunkin vuoden kilpailussa palkitut kuvat on julkaistu kotisivuilla vaihtelevin oheistiedoin. Pääsääntönä voidaan todeta, että uudempien kuvien yhteydessä kuvien oheistiedot ovat laajempia ja esimerkiksi kontekstia ja valokuvaajaa esitellään tarkemmin, kun taas monien vanhempien kuvien yhteydessä näitä tietoja on huomattavasti suppeammin. Kaikkien aineistoon kuuluvien kuvien tiedoista löytyy kuitenkin kuvateksti (*caption*), mistä syystä se otetaan osaksi havaintoyksikköä.<sup>91</sup>

#### 3.2. Metodina sisällönanalyysi

Sisällönanalyysi on Janne Seppäsen mukaan yksinkertaisimmillaan kuvien ja tekstien järjestelmällistä muuttamista numeroiksi, aineiston määrällisiksi piirteiksi.<sup>92</sup> Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteivätkö yksittäiset representaatiot olisi tärkeitä, vaan sisällönanalyysin avulla on mahdollista nähdä miten ne sijoittuvat osaksi laajempaa kokonaisuutta.<sup>93</sup> Sisällönanalyysin avulla voidaan myös tarkastella sitä millaisia visuaalisia järjestyksiä eli visuaalisten esitysten säännönmukaisuuksia ja rakenteita aineistossa on.<sup>94</sup> Feministisen tutkimuksen lähtökohdista katsottuna rakenteiden näkyväksi tekeminen on olennainen osa analyysin tavoitteita.

---

<sup>91</sup> Marta Zarzycka (2013, s. 182) huomauttaa kuitenkin, että joskus World Press Photo -kilpailukuvien kuvatekstejä on täydennetty sen jälkeen, kun kuva on esimerkiksi voittanut pääpalkinnon, ja kuvasta on saatu lisätietoja kuten kuvassa esiintyvien henkilöiden henkilötietoja.

<sup>92</sup> Seppänen 2005, 142.

<sup>93</sup> Seppänen 2005, 144.

<sup>94</sup> Seppänen 2005, 144.

Aikaisemmassa luvussa käsitellyt kulttuuritutkimuksen eri aloilta esiin nousseet artikkelit käyttivät usein troopin käsitettä analyysinsä pohjana. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa trooppi ei liene yhtä yleinen käsite, vaan joukkoviestinnän tutkimuksesta nousevan perinteen mukaisesti voidaan puhua esim. sisältöluokista, tai muuttujista.<sup>95</sup> Tässä tutkimuksessa teen ensin sisällönanalyysin koko aineistoon valikoitujen muuttujien (ja niille määritettyjen arvojen) avulla, ja sen jälkeen analysoin aineistosta mahdollisesti vallitsevia trooppeja eli muuttujista ja niiden arvoista esiin nousevia visuaalisia kielikuvia. Lisäksi tarkastelen, löytyykö koko kokonaisuudesta jotain rakenteellisia johdonmukaisuuksia, toisin sanoen ovatko naiset esimerkiksi aina vain passiivisessa tai uhrin roolissa.

### ***3.3. Kvantitatiivista vai kvalitatiivista tutkimusta?***

Janne Seppänen huomauttaa teoksessaan *Visuaalinen kulttuuri*, että kvalitatiivisessakin tutkimuksessa on joskus syytä käyttää kvantitatiivisia menetelmiä.<sup>96</sup> Näin tehdään myös tässä tutkimuksessa. Sisällönanalyysi on metodisesti ja teoreettisesti ”joustavaa” ja sisältää näin ollen sekä kvantitatiivisia että kvalitatiivisia elementtejä.<sup>97</sup> Tässä tutkimuksessa aineisto koodataan muuttujien avulla niin, että siitä voidaan tehdä kvantitatiivisia havaintoja, jonka jälkeen aineistosta esiin nouseviin toisteisuuksiin tai rakenteellisiin johdonmukaisuuksiin paneudutaan kvalitatiivisen analyysin keinoin.

### ***3.4. Aineiston koodaus***

#### **3.4.1. Koodausmenetelmä ja reliabiliteetti**

Sisällönanalyysi tehdään tässä tutkimuksessa aineiston koodauksen avulla. Reliabiliteetillä tarkoitetaan koodauksen johdonmukaisuutta ja validiteettiä eli muuttujien kykyä mitata sitä mitä niiden on tarkoitus mitata.<sup>98</sup> Koodauksen johdonmukaisuuden varmistamiseksi olen koodannut aineiston kahteen kertaan. Koodauskertojen välillä oli noin kolme viikkoa aikaa. Hanna Weseliuksen mukaan aineiston koodaaminen on osin intuitiivistakin työtä.<sup>99</sup> Sen huomasin itsekin kahdella eri koodauskierroksella: ensimmäisellä kierroksella intuitiivisesti tehty tulkinta ja

---

<sup>95</sup> Seppänen 2005, 147.

<sup>96</sup> Seppänen 2005, 146.

<sup>97</sup> Seppänen 2005, 146.

<sup>98</sup> Seppänen 2005, 154-155.

<sup>99</sup> Weselius 2014, 119.

arvonmääritys tietyn kuvan kohdalla saattoi toisella kerralla syvällisemmän pohdinnan myötä muuttua. Toisella koodauskerralla tulkitsin osaa aineistosta hieman eri tavoin ensimmäisen koodauskerran jälkeen tehtyjen pohdintojen perusteella. Kävi ilmi, että osa aineistosta on tulkittavissa monin tavoin esimerkiksi sen suhteen, kuka on kuvan päätoimija ja kuka toiminnan kohde. Mikäli koodauskerroilla on esiintynyt eriäväisiä tulkintoja, ne tuodaan ilmi aineiston analyysissa. Nämä eriävät tulkinnat on kirjattu ylös koodaustaulukkoon, ja ne huomioidaan tarvittaessa myös analyysissa. Koodauksen jälkeen kävi ilmi, että osa koodausrunгон alkuperäisistä muuttujista (kuvan primääritunne, toimijoiden tai toiminnan kohteiden ikä, ja trooppi) eivät olleet toimivia muuttujia, sillä niille oli joko liikaa vaihtoehtoisia arvoja, tai niiden arvoja oli liian vaikea määrittää. Niinpä kyseiset määreet päädyttiin poistamaan muuttujista, mutta niiden perusteella tehtyjä havaintoja käytettiin edelleen kvalitatiivisen analyysin tukena.

### **3.4.2. Koodausrunko**

Koodausrunnossa kuvataan koodauksessa käytetyt muuttujat arvoineen, sekä koodauksen perusteet.<sup>100</sup> Koodauksessa on huomioitu kuvien tunnistamiseen liittyvät tiedot eli valokuvan kuvausvuosi, valokuvan palkitsemisvuosi, kuvaajan nimi, kuvaajan sukupuoli (mies/nainen), ja kuvan väritys (mustavalkoinen/värikuva). Joidenkin kuvien kohdalla myös kuvan tarkempi ottohetki (päivämäärä tai kuukausi) on kerrottu kuvan tiedoissa, mutta joidenkin kohdalla on tiedossa vain kuvausvuosi. Johdonmukaisuuden vuoksi tässä koodauksessa vain kuvausvuosi (ei tarkempaa päivämäärää) merkataan ylös. Kuvaajan tiedoista koodataan kuvaajan nimi ja kuvaajan sukupuoli, jotta voidaan tarkastella mahdollisia yhtäläisyyksiä tai eroavaisuuksia kuvien sisällössä riippuen kuvaajan sukupuolesta.

Kuvien tunnistamiseen liittyvien tekijöiden kirjaamisen lisäksi aineisto koodataan seuraavien muuttujien ja niille määriteltyjen arvojen avulla:

#### **1. Päätoimijan/päätoimijoiden sukupuoli**

- mies
- nainen
- ei määriteltävissä

---

<sup>100</sup> Seppänen 2005, 157.

Jos kuvasta on havaittavissa päätoimija, koodataan, onko toimijan sukupuoli *mies* vai *nainen*. Jos päätoimijan sukupuolta ei voi kuvasta tai kuvatekstistä päätellä, koodataan *ei määriteltävissä*. Jos kuvassa ei ole havaittavissa päätoimijaa, jätetään kenttä tyhjäksi.

## 2. Toiminnan kohteena olevan päähenkilön/päähenkilöiden sukupuoli

- mies
- nainen
- ei määriteltävissä

Jos kuvasta on havaittavissa toiminnan kohteena oleva päähenkilö, koodataan, onko henkilön sukupuoli *mies* vai *nainen*. Jos henkilön sukupuolta ei voi kuvasta tai kuvatekstistä päätellä, koodataan *ei määriteltävissä*. Jos kuvassa ei ole havaittavissa toiminnan kohdetta, jätetään kenttä tyhjäksi.

## 3. Toiminnan kohteena olevan päähenkilön status: Onko henkilö kuollut tai elossa tai kuolemaisillaan

- kuollut
- elossa
- kuolemaisillaan

Jos kuvasta on havaittavissa toiminnan kohteena oleva päähenkilö, koodataan, onko henkilö havaintoyksikön perusteella *kuollut*, *elossa* vai *kuolemaisillaan*.

Kuolemaisillaan koodataan, mikäli kuva on otettu vain sekunteja tai minuutteja ennen henkilön kuolemaa (esim. kuva teloituksesta), tai henkilö on kuvatekstin mukaan kuollut vain joitain päiviä kuvan ottamisen jälkeen (esim. kuolemansairas henkilö, joka on kuollut vain muutama päivä kuvanottohetken jälkeen).

## 4. Tila eli tapahtumapaikka

- julkinen
- yksityinen

Julkiseksi määritellään kaikki ulkona otetut kuvat, sekä julkisissa tiloissa kuten sairaaloissa (myös kenttäsairaalat), hoitokodeissa tai pakolaisleireillä. Julkiseksi tilaksi määritellään myös kaikki työtilanteessa otetut kuvat, ts. kuvan päätoimija tekee kuvassa työtään, vaikka kuva olisi otettu ns. suljetussa tilassa (esim. sotilas

tankin sisällä). Yksityiseksi määritellään kuvassa esiintyvien henkilöiden kodissa tai kodinomaisessa tilassa otetut kuvat.

Lisäksi koodausrunkoon kirjataan ylös huomioita kuvien kontekstiin ja sisältöön liittyen, mutta ilman että ne kirjataan spesifeiksi muuttujiksi: näitä huomioitavia kuvista tai niiden yhteydessä julkaistuista teksteistä kirjattavia tietoja ovat kuvan kuvateksti (caption), ja kuvan sisällössä havainnoitava toiminta. Taulukkoon kirjataan kuvan yhteydessä julkaistu kuvateksti, joka voidaan ottaa huomioon analyysissä mikäli se sisältää kuvan kontekstualisoinnin tai muun analyysin kannalta oleellista tietoa. Lisäksi kuvaillaan lyhyesti sekä kuvan että kuvatekstin perusteella, mitä *toimintaa* kuvassa tapahtuu.

Koodausrunkoon kirjataan myös kuvasta ensimmäisenä esiin nouseva trooppi eli visuaalinen kielikuva. Trooppia ei kuitenkaan tässä määritellä yhdeksi muuttujaksi, koska sille on vaikeaa määrittää samasta paradigmasta toisensa poissulkevia arvoja. Troopin määrittämisessä kunkin kuvan kohdalla voidaan myös käyttää aiempaa tutkimusta, sillä useasta voittajakuvasta on aiemmassa tutkimuksessa etsitty toistuvia trooppeja. Koodausrunkoon on kirjattu seuraavia trooppeja, joita käsitellään tarkemmin kunkin kuvan kohdalla analysoitaessa kuvaa muuttujiin perustuvien ryhmittelyjen kautta: sureva nainen, sureva mies, sotilas, mies ase kädessä, poliisi, kuollut lapsi, mielenosoittaja, sodan tai hyökkäyksen uhriksi joutunut kasvoistaan vammautunut henkilö, perhe, lastaan hoivaava vanhempi, aliravittu lapsi, sodan uhri, rakastavaiset, seksuaalivähemmistö syrjinnän kohteena, pakolaiset, siirtolaiset, piikkilanka, palava ihminen, salamurhaaja.

Samankaltaisesti kuin trooppi, kirjataan ylös kuvasta ensimmäisenä välittyvä välittyvä primääritunne, joka voi olla esimerkiksi vihaisuus tai aggressio, inho, suru tai surumielisyyys, välinpitämättömyys, välittäminen, rakkaus, hätä, tuska, päättäväisyys, uhma tai väsymys. Primääritunne on kuvan päähenkilöistä tai kuvan yleistunnelmasta välittyvä tunne tai tunteet.

Myös päätoimijan/päätoimijoiden tai toiminnan kohteena olevan kuvan päähenkilön/päähenkilöiden ikä kirjataan ylös eli määritetään ovatko kuvissa olevat henkilöt aikuisia tai lapsia. Lapseksi määritellään kaikki havaintoyksikön perusteella alle 18-vuotiaiksi tulkittavat henkilöt. Henkilöiden ikää ei kuitenkaan lasketa koodauksessa mukaan muuttujiin, sillä ikää ei katsota tämän tutkimuksen pääkysymyksen eli sukupuolen rakentumisen kannalta oleelliseksi tekijäksi. Tutkimuksen keskiössä eivät ole kuvat, joissa kuvan päähenkilöt ovat lapsia.

Tutkimuksessa otetaan tarkempaan analyysiin joitain yksittäisiä kuvia, joissa on mukana myös lapsia, mutta tällöin sukupuolen rakentumista kyseisissä kuvissa tarkastellaan toisen muuttujan näkökulmasta.

Lisäksi koodausrunkotaulukkoon kirjataan mahdolliset monitulkintaisuudet ja ristiriitaisuudet kuvan koodauksessa kohtaan *Muita havaintoja*.

## 4. Analyysi

### *4.1. Pällimmäisiä huomioita kvantitatiivisesta analyysistä*

Kuvista 32 on mustavalkoisia, 28 värikuvia. Ensimmäinen vuoden parhaan kuvan palkinnon voittanut värikuva oli Co Rentmeesterin vuonna 1967 ottama lähikuva amerikkalaisesta sotilaasta katsomassa panssarivaunun kiikareilla ulkomaailman tapahtumia. Kuva palkittiin vuoden 1967 World Press Photo -kilpailussa.



*David Rentmeester, 1967.*

Rentmeesterin kuvan jälkeen saatiin odottaa taas 13 vuotta, että värikuva palkittiin kisan ensimmäisellä palkinnolla. David Burnettin vuonna 1979 ottama kuva kambodzalaisesta naisesta vauva sylissään odottamassa ruuanjakelua palkittiin vuoden 1980 kisassa. 1980-luvulla palkittujen värikuvien määrä alkoi nousta huomattavasti. Värivalokuvaus yleistyi painetun kuvajournalismin lähes hallitsevaksi menetelmäksi 1980-luvulla.<sup>101</sup> Mustavalkokuvia on kuitenkin palkittu edelleen 1990-luvulla ja 2000-luvuilla. Mustavalkoinen kuva voikin olla pysäyttävä huomiotehtävä nykyajan kuvatulvassa ja digitaalisesti käsiteltyjen värikylläisten kuvien joukossa. Kuvan mustavalkoisuus tai värillisuus tai se, onko kuva kuvattu filmille vai digitaalisesti, eivät kuitenkaan ole tämän tutkimuksen tutkimuskysymysten näkökulmasta erityisen relevantteja muuttujia.

Kuvissa päätoimija on useimmiten mies. Päätoimija on mies 35 kuvassa, nainen 15 kuvassa. Kuvan päätoimijan sukupuoli ei ole määriteltävissä 2 kuvassa, ja 8 kuvassa päätoimijaa ei ole lainkaan. Kuvien toiminnan kohde on myös useimmiten mies. Kuvan toiminnan kohteena oleva päähenkilö on mies 21 kuvassa, nainen 11 kuvassa. Kahdessa kuvassa toiminnan kohteena on sekä miehiä että naisia. Kuvan toiminnan kohteena olevan päähenkilön sukupuoli ei ole määriteltävissä 11 kuvassa, ja 15 kuvassa toiminnan kohdetta ei ole lainkaan. Kokonaisuudessaan miesten ja naisten esiintyvyydet kuvissa sekä kuvien päätoimijoina että kohteina kertovat siitä, että kuvissa esiintyy ylipäätään enemmän miehiä. Luvut tukevat aiemman tutkimuksen havaintoja siitä, että miehet esitetään konfliktikuvissa useimmiten aktiivisina toimijoina, jolloin naisille jää passiivisempi rooli yksityisemmissä tiloissa.<sup>102</sup>

Kuvan toimija on useimmiten aikuinen. Kuvan toimijan voi todeta olevan lapsi vain kahdessa kuvassa. Toimija on aikuinen 50 kuvassa, ja 8 kuvassa toimijaa ei ole lainkaan. Lapsi taas on useimmiten toiminnan kohde. Kuvista 21 toiminnan kohde on aikuinen, ja 21 kuvassa toiminnan kohde on lapsi. Lapsia esiintyy konflikti- ja sotakuvastossa yleisesti ottaen paljon. Anssi Männistön mukaan lapset vakiintuivat osaksi sotakuvastoa 1960-luvulla. World Press Photo -kilpailussa lasten kärsimys vakiintui osaksi toistuvasti palkittua kuvastoa 1968, kun Nick Utin dramaattinen kuva napalmihyökkäystä pakenevista lapsista voitti kilpailun.<sup>103</sup> Männistö huomauttaa, että vuosina 1955-2009 voittajakuvista seitsemän on kuvannut luonnonkatastrofeista aiheutunutta kärsimystä, ja näistä kuudessa kuvassa kärsijöinä ovat olleet nimenomaan lapset.<sup>104</sup> Tässä tutkimuksessa ei nosteta tarkempaan analyysiin juurikaan kuvia, joissa kuvan kohteena ovat

---

<sup>101</sup> Salo 2000, 9.

<sup>102</sup> Zarzycka 2014,65; Zarzycka & Kleppe 2013, 983.

<sup>103</sup> Männistö 2010, 38-39.

<sup>104</sup> Männistö 2010, 36.



lapset (muutamaa poikkeusta lukuunottamatta). Tutkimuksen tarkoituksena on tarkastella sukupuolen konstruktioita kuvissa, mutta kuvissa joissa esiintyy lapsia on lapsen sukupuoli useimmiten joko vaikea havaita tai merkityksetön, jolloin kuva on epärelevantti tämän tutkimuksen tutkimuskysymysten näkökulmasta.

#### *4.2. Naiskuvaajien ottamat kuvat*

Valokuvaajan sukupuoli on kuvan ulkopuolinen tekijä, jonka voidaan kuitenkin katsoa vaikuttavan myös kuvan sisäisiin sukupuolen konstruktioihin. Niinpä aloitan analyysini tarkastelemalla World Press Photo -kilpailun voittajakuvista niitä, jotka on ottanut naisvalokuvaaja. Tarkoituksena ei kuitenkaan ole tarkastella kuvia intentionaalisen representaation näkökulmasta, sillä kuten tässä tutkimuksessa on aiemmin todettu, kuvaajan intentiota ei voida saada selville pelkästään kuvia tai niiden kuvatekstejä analysoimalla.<sup>105</sup> En siis voi kysyä kuvaajilta, millaisia sukupuolen representaatioita he ovat halunneet esittää kuvissaan. Naiskuvaajien ottamia kuvia on kuitenkin aineistossa niin poikkeuksellisen vähän, että aineisto antaa mahdollisuuden tarkastella, poikkeavatko nämä kuvat jotenkin muusta aineistosta sisältönsä osalta.

Vain neljä kaikista Photo of the year -palkituista kuvista on naisvalokuvaajien ottamia. Nainen voitti vuoden parhaan kuvan palkinnon ensimmäisen kerran vuonna 1977. Françoise Demulderin kuvassa katse kiinnittyy palestiinalaisnaiseen, joka on kenties pyytämässä jotain aseistetulta mieheltä kämmenet suunnattuna ylöspäin kuin rukoukseen. Demulderin voiton jälkeen kului yli 20 vuotta, että naisvalokuvaajan kuva voitti kilpailun pääpalkinnon uudelleen. Vuonna 1999 palkittiin Dayna Smithin kuva miehensä kuolemaa surevasta kosovolaisnaisesta. Heti kaksi vuotta tämän jälkeen vuonna 2001 Lara Jo Regan voitti parhaan kuvan palkinnon kuvallaan Texasissa laittomien siirtolaisten asuinalueella kuvatusta perheestä. Vuonna 2011 Jodi Bieber palkittiin kuvallaan kasvoistaan pahasti vammautuneesta 18-vuotiaasta afganistanilaisnaisesta. Tämän jälkeen naisvalokuvaajien ottamia kuvia ei ole kisassa noussut parhaan kuvan palkinnon saaneiden joukkoon tämän tutkielman valmistuessa.

Kaikissa palkituissa naiskuvaajien kuvissa kuvan toimija tai toiminnan kohde on nainen. Demulderin ja Smithin kuvissa nainen on toiminnan kohteena: palestiinalaisnainen vaikuttaa sotaisten toimien keskellä neuvottomalta ja epätoivoiselta, hän on sotatoimien kohde ja uhri.

---

<sup>105</sup> Vrt. tämän tutkimuksen s. 12; Seppänen 2005, 94.

Nainen kääntää kämmenensä kohti taivasta anoakseen aseistetulta mieheltä jotain. Mies kuuluu Phalange-joukkoihin, jotka olivat samana aamuna hyökänneet pääasiassa palestiinalaisten pakolaisten asuttamalle alueelle, sytyttäneet rakennukset tuleen ja tappaneet satoja. Joukkomurha oli yksi Libanonin sisällissodan alun taisteluista. Dayna Smithin kuvassa edellispäivänä aviomiehensä menettänyt nainen on kuin romahtamaisillaan suruunsa, ja hänen ystäviensä ja sukulaistensa kädet tulevat joka suunnasta lohduttaakseen ja tukeakseen naista.



*Françoise Demulder, 1976.*



*Dayna Smith, 1998.*

Kaksi neljästä kuvasta on otettu yksityiseksi tulkittavissa olevassa tilassa: Lara Jo Reganin kuva on otettu laittomien siirtolaisten asuinalueella, ja vaikka hökkelimäinen asutus on askeettinen, se on perheen sen hetkinen koti. Kuva on intiimi kurkistus vähäosaisen perheen arkeen, jossa

yritytään sinnitellä vähillä varoilla keittelemällä kotoa käsin paperimassaa piñatan valmistamista ja myyntiä varten. Samanaikaisesti yksi perheen lapsista todennäköisesti harjaa kenties cp-vammaisen sisaruksensa hiuksia, mikä kuvastaa perhesuhteiden lämpöä ja arjen normaalia kulkua ankeissakin oloissa.



*Lara Jo Regan, 2000.*

Viimeisin tämän tutkimuksen aineistoon kuuluva naiskuvaajan ottama kuva on Jodi Bieberin vuonna 2011 palkittu kuva 18-vuotiaasta Aishasta. Kuvassa nuori nainen katsoo suoraan kameraan. Hänen hiuksiaan verhoaa huivi. Naisen nenä on pahoin vammautunut, sillä kuvatekstin mukaan se on leikattu pois kustoksi siitä, että nainen pakeni miehensä luota. Kuva on intiimi, mutta ei tirkistelevä. Kuvauspaikka on todennäköisesti turvakoti, johon Aisha oli viety pahoinpitelyn jälkeen. Kuvan intensiteetti ja pysähtyneisyys antavat olettaa, että kuvaustilanne on ollut yksityinen eikä kiirehditty. Kuvauspaikkojen jakoa yksityiseen ja julkiseen tilaan tarkastellaan tarkemmin tämän tutkimuksen seuraavassa luvussa. Ensimmäinen kuvasta heräävä ajatus on, että kuvan nainen on ollut rohkea antaessaan kuvata itsensä. Kuvaa voi pitää voimaannuttavana osoituksena siitä, että kuvan nainen ei anna periksi pahoinpitelijöilleen vaan jatkaa elämäänsä ja kantaa epätasa-arvoisen kulttuurin luomat arvet ylpeydellä. Tämä tulkinta kuitenkin syntyy katsoessani kuvaa länsimaisesta näkökulmasta, ja asetan kuvan kohteen ”toiseuden muottiin” kuten Chouliaraki toteaa.<sup>106</sup> Voimaannuttaminen on näennäistä, jos samalla, kun kuvalla tuodaan esiin kuvattavan päättäväisyyttä (kuvan kohteen suora katse kameraan)

---

<sup>106</sup> Chouliaraki 2010, 113.

samanaikaisesti asetetaan kuvan kohde toisen/toiseuden muottiin länsimaisen diskurssin mukaisesti.<sup>107</sup>



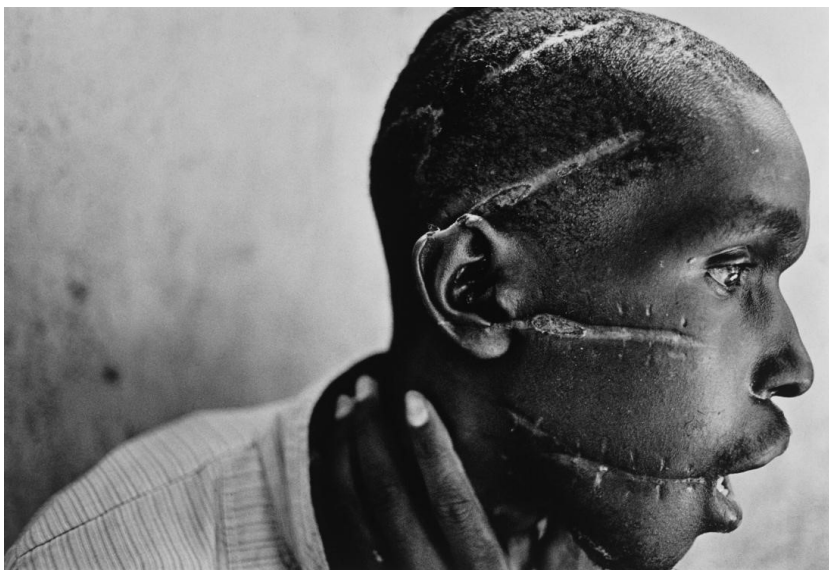
*Jodi Bieber, 2010.*

Kuvan Bibi Aishasta voi katsoa edustavan samaa trooppia kuin James Nachtweyn vuoden 1995 voittajakuva, sekä Claus Björn Larsenin vuoden 2000 voittajakuva, joissa kaikissa kuvan päähenkilö on vammautunut kasvoiltaan sodan tai muun väkivallanteon seurauksena. Jodi Bieberin ottama kuva Bibi Aishasta on kuitenkin ensimmäinen kerta World Press Photo -kilpailun historiassa, kun voittajakuvassa esitetään väkivallanteon kohteeksi joutunut nainen. James Nachtweyn kuvassa kuvatekstin mukaan Ruandan sodan aikana kuvan Hutu-heimoon kuulunut mies silvottiin kasvoistaan Hutu-militanttien toimesta, sillä tämän epäiltiin sympatisoineen Tutsi-kapinallisia. Mies menetti silpomisen seurauksena puhekykynsä ja hänellä oli vaikeuksia niellä,

---

<sup>107</sup> Chouliaraki 2010, 113.

mistä syystä hän ilmeisesti pitelee kaulaansa sairaalassa otetussa valokuvassa. Mies ei katso kameraan, mikä ohjaa kuvan fokusta kasvojen arpiin.



*James Nachtwey, 1995.*

Claus Björn Larsenin kuvassa kuvatekstin mukaan kasvoistaan vammautunut mies on kuvattu albanialaisten pakolaisten kokoontumispaikassa Kosovossa. Kuvan mies katsoo suoraan kameraan, ja katse on jopa uhmakas, mitä korostaa kuvan taustalla olevan toisen miehen kameraan kohdistuva katse. Kuva ei ole lainkaan niin pysähtynyt kuin Bieberin tai Nachtweyn kuvat, vaan kuvakulma tuo kuvaan liikettä. Larsenin ja Nachtweyn kuvat eroavat Bieberin kuvasta sillä, että niissä molemmissa sekä kuvan ottaja että kuvan kohde/kohteet ovat sukupuoleltaan miehiä.



*Claus Björn Larsen, 2000.*

### ***4.3. Kurkistuksia koteihin – yksityisissä tiloissa otetut kuvat***

Kuvista 55 on otettu kuvien koodauksessa julkiseksi määriteltävässä tilassa, ja vain 5 yksityiseksi määriteltävässä tilassa. Konflikti- tai sotatilanteissa otetut kuvat ovat useimmiten otettu julkisissa tai muuten avoimissa tiloissa kuten ulkona. Kotona tai muuten suljetussa tilassa otetut kuvat ovat vähemmistössä ja poikkeavat muutenkin sisällöltään ja teemoiltaan muista kuvista. Jako yksityisessä tilassa tai julkisessa paikassa otettuihin kuviin liittyy myös koviin ja pehmeisiin uutisiin, ja nais- ja mieskuvaajiin liitettyihin assosiaatioihin. Perinteisesti on katsottu, että miehet käsittelevät kovia uutisaiheita, toisin sanoen menevät sotatantereille ja katastrofipaikoille, kun taas naisjournalistit dokumentoivat ja käsittelevät pehmeitä aiheita ja arvoja, sekä yksityisissä tiloissa kuten kodeissa tapahtuvaa toimintaa.

Huomionarvoista on, että näistä viidestä aineistoon kuuluvasta yksityisessä tilassa otetusta kuvasta kaksi on naiskuvaajan ottamia. Lara Jo Reganin kuva siirtolaisperheestä vuodelta 2000, sekä Jodi Bieberin kuva Bibi Aishasta, 18-vuotiaasta afganistanilaisesta naisesta vuodelta 2011, joita on käsitelty aiemmin tämän tutkimuksen edellisessä luvussa. Tässä luvussa käydään läpi tämän tutkimuksen koodauksessa yksityisessä tilassa otetuiksi määritellyt kuvat. Näiden viiden kuvan lisäksi koodauksessa kävi kuitenkin ilmi, että osa kuvista on tämän muuttujan arvon määrittelyn kannalta monitulkintaisia. Tätä käsitellään myöhemmissä luvuissa analyysissä niiden kuvien kohdalla, joissa monitulkintaisuudesta on tehty havaintoja.

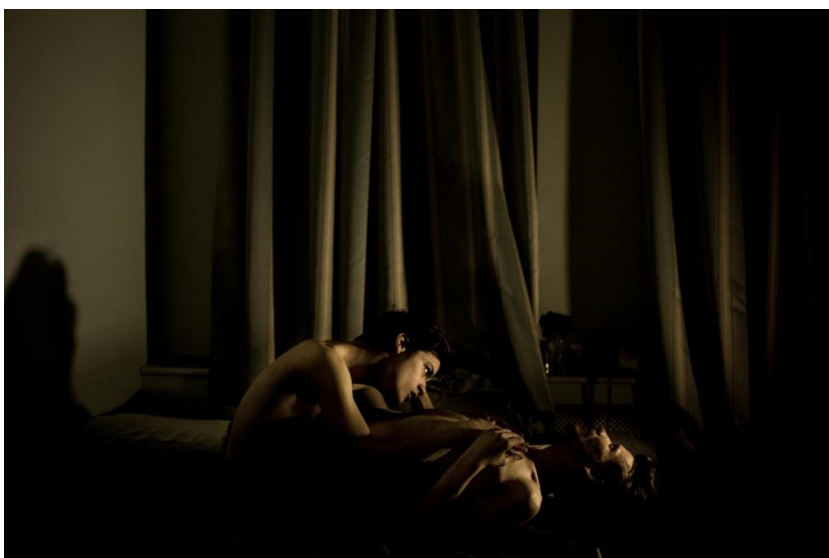
Kaikki viisi yksityisessä tilassa otettua kuvaa ovat värikuvia. Niistä vanhinkin on vain vuodelta 1986: Alon Reinigerin kuva AIDSia sairastavasta kuolemansairaasta Kenneth Meeksistä voitti Photo of the Year -palkinnon vuonna 1987. Tarkasteltaessa kaikkia näitä kuvia yhteisenä joukkona huomaa yhtäläisyyksiä niiden värityksessä ja tunnelmassa. Niiden värimaailma on sävyiltään pääosin tumma ja vähäeleinen. Tunnelma on usein pysähtynyt ja viittaa kuvaustilanteen kiireettömyyteen ja rauhallisuuteen. Tunnelma ei kuitenkaan ole kuvissa erityisen lämmin tai iloinen. Näin ei ole edes Lara Jo Reaganin siirtolaisperhettä esittävässä kuvassa, jossa näytetään perheen välisiä arjen toimintoja, sillä kuvan tummasävyisyys ja pysähtyneisyys tekevät kuvasta perusolemukseltaan ennemmin alakuloisen tai odottavan.





*Alon Reininger, 1986.*

Vaikka yksityisessä tilassa otetuissa kuvissa kuvastuu parisuhde tai perhe, ja niissä esiintyy välittämisen tunteita viestiviä eleitä, primääritunne ei tästä huolimatta kuvissa ole ilo, vaan joissain kuvissa jopa pelko tai vähintään alakuloisuus, joka kumpuaa epätietoisuudesta tulevasta, kuten Mads Nissenin vuonna 2015 palkitussa venäläistä homoparia esittävässä kuvassa. Nissenin kuva on poikkeuksellinen koko World Press Photo -kilpailun Photo of the Year -palkittujen kuvien joukossa. Se on ainoa kuva, jossa esitetään samaa sukupuolta olevien sukupuolivähemmistöön kuuluvien henkilöiden välisiä tunteita.



*Mads Nissen, 2014.*



*Georges Merillon, 1991.*

Georges Merillon voittajakuva vuodelta 1991 on poikkeus yksityisessä tilassa otettujen kuvien joukossa. Kuvassa pääasiassa naisista koostuva ryhmä suree nuorta miestä, joka makaa kuolleena kuvan oikealla etualalla. Keskellä oleva hyvin fyysisen tunnekuohun kokeva nainen on kuvatekstin perusteella miehen sisko. Hän on myös kuvan päähenkilö. Vainajan äiti ja toinen sisko istuvat oikealla. Vasemmalla olevat henkilöt (perheenjäsenet ja ystävät) keskittävät huomionsa keskellä olevaan surevaan naiseen, ja haluavat tarjota lohtua, minkä huomaa käsien ojentumisesta naista kohti. Kuva lienee otettu perheen kotona, jonne koko perhe ja ystävät ovat kokoontuneet suremaan. Ruumis on asetettu sängylle/patjalle ja peitetty tavallisella viltillä, mikä viittaa kodinomaiseen yksityiseen tilaan, eikä esimerkiksi sairaalaolosuhteisiin tai muuhun julkiseen tilaan. On mielenkiintoista, että voimallisesti sureva nainen ei olekaan nuoren miehen äiti, vaan sisko. Joka tapauksessa nainen suree tässä miehen kuolemaa, ja muut ihmiset tarkastelevat tämän surua ja haluavat kenties tarjota lohtua. Nuoren miehen äiti keskittää huomionsa kuolleeseen poikaan (ellei äiti ole mustiin pukeutunut nainen, joka sen sijaan ns. katsoo tyhjyyteen eli suree yksinäisyydessään). Kuvan asettelu viittaa kristilliseen kuvastoon, ainakin Johannes Kastajan kuolemaan ja toisaalta kristuksen kuolemaan surevine naisineen.

Georges Merillon kuvassa mies on kuvan keskiössä, mutta poismenneenä, eräällä tavalla edelleen vahvasti läsnä vaikuttamassa kuvan naisten elämään, vaikka jo poissaolevana. Mads Nissenin kuvassa kuvan asetelma on mielenkiintoinen, sillä vaikka kuvan molemmat mieshenkilöt ovat elossa, ja selvästi intiimisti läheisiä toisilleen, kuvan oikeanpuoleisen miehen asento ja ilme suljettuine silmineen luo vaikutelmaa tämän poismenosta. Aivan kuin tässäkin kuvassa surtasiin kuollutta, kuten Merillon kuvassa, vaikka tilanne on itse asiassa täysin päinvastainen.



Kun tarkastellaan kuvan kohteiden sukupuolijakoa näissä yksityisissä tiloissa otetuissa kuvissa, voidaan kysyä, mikä on miehen rooli yksityisessä tilassa? Alon Reinigerin kuvassa mies on haavoittuvaisessa tilassa, sairauden runtelema fyysisesti ja surumielinen katseensa ja olemuksensa perusteella. Vaikka kuvassa taustalla näkyy toinen mieshenkilö, tämä ei ole ainakaan kuvassa missään kontaktissa Meeksiin, ja kuvasta välittyy myös vaikutelma yksinäisyydestä. Naiskuvaajien eli Jodi Bieberin ja Lara Jo Reaganin kuvissa aikuisia mieshenkilöitä ei kuvissa esiinny, joten miehen rooli on jossain kuvan kehyksen ulkopuolella: Jodi Bieberin kuvassa miehet ovat syy Bibi Aishan silvotuille kasvoille ja kärsimykselle. Reaganin kuvan kuvatekstissä puhutaan Sanchezin perheestä, mutta perheen isää ei mainita kuvatekstissä lainkaan. Jää epäselväksi, onko kyseessä perheenäidin ylläpitämä yksinhuoltajaperhe, vai onko lasten isä edelleen perhekuvioissa mukana, mutta kenties kuvanottohetkellä vain jossain kuvan ulkopuolella. Joka tapauksessa voidaan tulkita, että miehen rooli on poissaoleva. Itse asiassa lähes kaikista näissä yksityisissä tiloissa otetuista kuvista puuttuu mies aktiivisena toimijana. Seuraavassa luvussa tarkastelen miehiä ja naisia toimijoina tai toiminnan kohteina World Press Photo -kilpailun voittajakuvissa.

#### ***4.4. Naiset ja miehet kuvan toimijoina ja toiminnan kohteina***

Aineiston koodaus osoittaa, että koko aineistossa päätoimija on mies 35 kuvassa, kun taas nainen on päätoimija vain 15 kuvassa. Mitä miehet ja naiset sitten kuvissa tekevät? Kun kuvan toimija on mies, kuvissa muun muassa urheillaan, osoitetaan mieltä, tehdään salamurhia, ollaan sotatoimissa tai vastustetaan mielenosoittajia. Toisaalta myös ollaan sotilaallisia johtajia, tai siirtolaisia jotka pakenevat huonoja oloja. Kun kuvan toimija on nainen, hän lohduttaa tai antaa hoivaa, yrittää pelastaa lapsensa sotatoimilta tai katastrofilta tai elättää perhettään siirtolaisena vieraassa maassa, katsoo sodassa tai katastrofissa tuhoutuneen asuinalueensa jäänteitä, suree kuolleiden perheenjäsenien puolesta. Toisaalta yksittäisissä kuvissa naiset myös osoittavat mieltään huutaen yön pimeydessä, tai katsoen kameraan ja suoraan katsojan sieluun jouduttuaan pahoinpidellyksi. Tässä luvussa tarkastellaan näistä kuvista esiin nousevia trooppeja, joiden kautta voidaan pohtia lähemmin kuvien rakentamia naiseuden ja miehuuden konstruktioita.

##### ***4.4.1. Mies ja hänen aseensa***

Vuoden 2017 voittajakuva on Bruhan Ozbilicin hätkähdyttävä otos Turkin Venäjän suurlähettilään Andrey Karlovin salamurhaajasta vain hetki tämän suorittaman joukkoampumisen jälkeen.

Kuvassa Mevlüt Mert Altıntaş huutaa ja osoittaa etusormellaan kohti kattoa ammuttuaan juuri Venäjän suurlähettilään Andrey Karlovin taidegalleriassa Ankarassa, Turkissa. Kuvatekstin mukaan Karlov makaa menehtyneenä taustalla. Kuvan päähenkilö/toimija on siis elossa, mutta toiminnan kohteena oleva henkilö on kuollut. Kuolema on läsnä kuitenkin toisellakin tapaa, sillä vain hetkeä myöhemmin kuvan ottamisen jälkeen Altıntaş ammuttiin kuoliaaksi Turkin erikoisjoukkojen toimesta.



*Burhan Ozbilici, 2017.*

Ozbilicin kuva on yksi monista, joissa toistuu trooppi miehestä kuvattuna ase kädessä. Ozbilicin kuvassa Mevlüt Mert Altıntaş osoittaa aseellaan kohti lattiaa, mutta toinen käsi osoittaa kohti kattoa sormi pystyssä, joka myös imitoi asetta. Kuvan asetelma on hyvin samankaltainen kuin Larry Towellin vuoden 1993 voittajakuva, jossa kuvatekstin mukaan palestiinalaispojat nostavat

leikkiaseita ilmaan merkinä vastarinnasta Gazassa. Vaikka kuvateksti kertoo, että aseet eivät ole oikeita, niiden asento ja kuvan muut elementit (taustalla olevan muurin sotaisat graffitit) tekevät kuvasta tunnelmaltaan lähes yhtä väkivaltaisen kuin Ozbilicin kuva. Se, että kuvassa on lapsia, ei tällä kertaa tee kuvaa epärelevantiksi tämän tutkimuksen kannalta, sillä kuvaa katsoessa herää ajatus, että kuvassa aggressiivisesti elehtivät nuoret pojat kasvoivat aikuisiksi miehiksi, jotka todennäköisesti toistavat samaa käytösmallia oikeilla aseilla.



*Larry Towell, 1993.*

Aseistettu mies nähdään myös Anthony Suaun kuvassa, joka voitti Photo of the Year -palkinnon vuonna 2009. Kuvatekstin mukaan kuvan keskiössä oleva miespuoleinen poliisi on tarkastamassa tyhjää taloa jonka asukkaat on häädetty pankin tekemän haltuunoton takia. Poliisi on ampumisvalmiudessa, koska joskus taloissa voi olla talonvaltaajia tai huumeidenkäyttäjiä, jotka voivat olla aggressiivisia. Kuva on otettu 2000-luvun loppua väreittäneen talouskriisin aikana. Se kuvastaa toisaalta ajan epävarmuutta, mutta myös Yhdysvaltain asekkulttuuria, jossa pitää aina olla valmiina ampumaan, ettei vastapuoli ehdi ensin. Poliisimiehen asento heijastaa pikemminkin epävarmuutta, varautuneisuutta ja ehkä jopa pelkoa aggressiivisuuden ja varmuuden sijaan.



*Anthony Suau, 2008.*

Hieman vanhempiin vuoden parhaiksi valittuihin kuviin kuuluu myös kaksi aseistettuja miestä esittävää kuvaa, jotka on otettu hieman eri aikoina ja eri maissa, mutta sattumoisin molempion liittyy aseellinen vallankaappaus tai sen yritys. Orlando Lagosin kuvassa vuodelta 1974 Chilen sosialistinen presidentti Salvador Allende tulee ulos presidentillisestä palatsista turvamiesten ympäröimänä. Turvamiehet vartioivat kohdettaan. Presidentti on varustautunut kypärällä, koska meneillään on Augusto Pinochetin CIA:n tukema vallankaappaus. Sekä Allende että turvamiehet kantavat aseita. Presidentti Allende ampui itsensä pian vallankaappauksen jälkeen. Kaikki kuvassa olevat henkilöt turvamiehiä myöten näyttävät pelokkailta, siltä kuin he odottaisivat hyökkäystä koko ajan. Kuvatekstin mukaan palatsia ilmeisesti pommitettiin Allenden ollessa vielä paikan päällä.



*Orlando Lagos, 1974.*

Manuel Perez Barriopedron kuvassa vuodelta 1982 kuvatekstin mukaan luutnanttikenaali Antonio Tejero Molina käskee puhujanpöntössä seisten Espanjan parlamentin jäseniä istumaan ja olemaan hiljaa vallattuaan sotilasjoukon kanssa parlamenttitalon. Vallankaappausyritys epäonnistui. Kuvassa tulevasta ei ole kuitenkaan vielä tietoaakaan, vaan tilanne on aggressiivinen ja kuvassa olevat miehet uhkuvat varmuutta. Molinan toisessa kädessä on ase, joka osoittaa kohti yleisöä eli panttivangiksi otettua parlamentin jäsenistöä. Toinen, aseeton käsi on nostettu ilmaan panttivankien huomion kiinnittämiseksi sotilasjohtajaan. Barriopedron kuvassa tunnelma on täysin erilainen kuin Lagosin kuvassa, vaikka molemmat on otettu keskeltä vallankaappausta tai sellaisen yritystä, koska kuvat on otettu vallankaappauksen eri puolia edustavien toimijoiden näkökulmasta. Hyökkäyksen kohteena oleva Allende on joukkoineen epävarmassa ja defensiivisessä asemassa, mikä näkyy kaikista kuvassa olevista miehistä. Barriopedron kuvassa vallankaappaajat esiintyvät päinvastaisessa positiossa. Molemmista kuvista puuttuvat täysin naissukupuolen edustajat, mistä syntyy vaikutelma siitä, että vallankaappauksissa tai muissa sotilaallisissa yhteenotoissa naisen paikka ei ole yhteenoton keskiössä, oltiin sitten hyökkääjien tai hyökkäyksen kohteena olevien joukkojen keskellä.



*Manuel Perez Barriopedro, 1982.*



*John Stanmeyer, 2013.*

Nostan esiin vielä yhden kuvan liittyen kuviin, joissa mies tai miesjoukko nostaa (aseistetun) kätensä ilmaan. John Stanmeyerin kuvassa vuodelta 2013 on paljon samaa verrattuna aiemmin mainittuihin kuviin sotilaallisista konflikteista, joissa kaikissa esiintyi miehiä tai poikia aggressiivisessa tai defensiivisessä positiossa aseistettuna. Stanmeyerin kuvassa joukko miehiä nostaa kätensä ilmaan kohti taivasta, mutta he eivät ojenna käsissään aseita, vaan (äly)puhelimia. Kuvan primääritunne ei ole aggressio, vaan pikemminkin toiveikkuus tai kaipuu. Kuvatekstin mukaan afrikkalaiset siirtolaiset seisovat Djiboutin öisellä rannalla ja pitelevät kännyköitään ilmassa yrittäen napata signaalia. Kuvassa on vahvaa symboliikkaa, ja tarkasteltaessa sitä suhteessa aiempina vuosina palkittuihin miehiä esittäviin Photo of the Year -kuviin sitä voisi jopa kuvailla vertauskuvaksi sille, että 2010-luvulla kasvaneita Eurooppaan kohdistuneita siirtolaismiehiä kohtaan osoitettiin paljon vihaa ja pelkoa ehkä perusteettomasti. Siirtolaiset eivät kuitenkaan tehneet matkaa aseet kädessä, vaan ainoana omaisuutenaan älypuhelimet, joilla yritettiin ehkä pitää yhteyttä taakse jääneisiin perheisiin.

#### ***4.4.2. Naisten hiljainen protesti***

Tarkasteltaessa kuvia, joissa nainen on toimijana tai toiminnan kohteena on mielenkiintoista huomioida myös sitä, mitä toimintoja ei koskaan esiinny naisten kohdalla aineistoon kuuluvissa kuvissa. Photo of the year -maininnalla ei koskaan ole palkittu kuvaa naissotilaasta. Yksittäinen nainen ei myöskään osoita yhdessäkään kuvassa vihan tai aggression tunteita. Pietro Masturon

voittajakuvassa vuodelta 2009 kuvassa naiset osoittavat mieltään, mikä on poikkeuksellista kuvien joukossa. Kuvan primääritunteen voi tulkita olevan aggressio, jopa viha ja ainakin päättäväisyys. Kuva on mielenkiintoinen myös kuvauspaikaltaan: kuva on otettu talon katolla, joten onko tila yksityinen vai julkinen? Tässä tutkimuksessa koodasin kuvan julkisessa tilassa otetuksi, sillä se eroaa kuitenkin selvästi muista yksityisessä tilassa otetuista kuvista. Toisaalta kuva on otettu yöllä, jolloin voi olettaa että tilanteella ei ole ollut suurta ulkopuolista yleisöä ja arvella, että naiset olettavat että heitä ei kukaan näe, ja siksi uskaltavat huutaa ääneen julkisesti sen mitä haluavat sanoa.



*Pietro Masturo, 2009.*

Photo of the Year -kuvien joukosta löytyy myös kaksi muuta esimerkkiä, joissa voidaan tulkita naisen osoittavan mieltään vallitsevaa tilannetta tai vallankäyttöä kohtaan. Jo vuonna 1957 palkittiin vuoden parhaan Douglas Martinin kuva Dorothy Countsista, ensimmäisestä ja aikanaan opinahjonsa ainoasta mustaihoisesta opiskelijasta matkalla uuteen kouluunsa ensimmäisenä koulupäivänä. Kuvassa Counts on kuvan keskiössä takanaan ja vierellään joukko pilkkaavia (huutavia ja käsieleitä tekeviä) nuoria, pääasiassa miehiä, jotka kuvatekstin mukaan myös heittivät nuorta naista kivillä. Countsin vanhemmat vetivät nuoren naisen myöhemmin pois koulusta toistuvien pahoinpitelyjen jälkeen.





*Douglas Martin, 1957.*



*Anthony Suau, 1987.*

Vuonna 1988 palkittiin jälleen mielenosoituksessa otettu Anthony Suaun kuva, jossa nainen käpertyy rynnäköpoliisin kilpeä vasten surullisena, kuin tuskasta kaksinkerroin taipuneena. Kuvatekstin mukaan naisen poika on pidätetty mielenosoituksessa. Kuva on mielenkiintoinen, sillä poliisi, jonka kilpeen nainen nojaa, näyttää työntävän kilven alareunaa ulospäin. Yrittääkö tämä työntää naista pois päin, vai sen sijaan tehdä kilvestä mukavamman alustan naiselle nojata sitä vasten. Nainen on tapahtumassa ns. sivullinen uhri, kun taas poliisimies osoittaa päättäväisyyttä ilmeillään ja kehonkielellään. Sekä Masturon, Martinin että Suaun kuvat eroavat huomattavasti kuvista, joiden keskiössä on mies mielenosoituksessa (joita tarkastellaan tarkemmin



luvussa 4.6.). Naisen vastarinta on kuvissa hiljaista, sillä se ei tapahdu päivänvalossa vaan yön pimeydessä, tai passiivista, kuten Martinin kuvassa, jossa nuori nainen tekee parhaansa sietääkseen ympärillään olevaa liikehdintää, tai lopulta tunteellista, kuten Suaun kuvassa, joka on myös yksi esimerkki surevan naisen troopista, jota tarkastellaan lähemmin seuraavassa luvussa.

#### *4.5. Surun sukupuolittuneisuus*

Merja Salon mukaan monet tunnetut uutiskuvat toistavat vakiintuneiden kuvasymboleiden kompositioita tai teemoja muodostaen eräänlaisia kuvajournalistisia jatkumoa. Salo kutsuu näitä jatkumoa myyteiksi, koska ne luovat uutiskuville uuden, symboleista poikkeavan tason. Jatkumoihin liittyvä toisto ei ole Salon mukaan vain yksittäisen kuvan historiallista toistoa, vaan uusien versioiden tuottamista tietyistä arkkityyppisistä peruskuvista. Niiden lähtökohdat voivat löytyä maalaustaiteesta tai uskonnollisesta kuvastosta.<sup>108</sup>

World Press Photo -kilpailussa palkituista kuvista löytyy myös hyvin paljon (länsimaisesta) maalaustaiteesta ja uskonnollisesta kuvastosta ammentavaa kuvastoa. Esimerkiksi Georges Merillon vuoden 1991 kilpailun voittanut kuva perheestä suremassa kuollutta albaanimiestä toistaa Merja Salon mukaan W. Eugene Smithin Espanjalainen kylä -reportaasin päätöskuvaa vuodelta 1951.<sup>109</sup> Surevat naiset ovat toistuva teema länsimaisessa kristillisessä maalaustaiteessa, eikä kuolleen nuoren miehen kasvoja katsoessa voi välttyä myöskään miellelyhtymiltä Jeesuksen tai Johannes Kastajan kuoleman kuvituksilta.

Salon mukaan myyttisyyteen liittyvä sisällöllinen vakiintuneisuus ja helppo tunnistettavuus kasaantuvat viestinnälliseksi voimaksi. Toisaalta kuvajournalismia on myös kritisoitu stereotyyppisyydestä ja geneerisyydestä. Toisteiset ja stereotyyppiset, jatkumoa edustavat kuvat aiheuttavat kyllä tunnereaktion katsojassa, mutta eivät välttämättä lisää ymmärrystä tai tietoutta kriiseistä tai konflikteista kuvien taustalla.<sup>110</sup> Salon mukaan myytit ja kuvajatkumot osoittavat, että uutiskuvilla on uutuutensa rinnalla myös jatkuvuuden piirre. Siinä luonnonkatastrofit, tulipalot, sodat ja onnettomuudet toistuvat eri muodoissa eri puolilla maailmaa kertautuen loputtomasti.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Salo 2000, 49.

<sup>109</sup> Salo 2000, 51.

<sup>110</sup> Salo 2000, 52.

<sup>111</sup> Salo 2000, 53.

Salon käyttämä termi myytti vertautuu aiemmin tässä tutkimuksessa esiteltyyn troopin käsitteeseen. Surevan naisen trooppi tai teema toistuu World Press Photo -kilpailussa palkituissa kuvissa usein.<sup>112</sup> Ensimmäinen surevaa naista esittävä kilpailun parhaana palkittu kuva on Don McCullinin kuva vuodelta 1964 turkkilaisesta naisesta suremassa miehensä kuolemaa. Kyseessä on ylipäätään ensimmäinen kerta, kun kilpailun voittajakuvan päätoimija on nainen. Naisen kasvoilla on tuskasta vääristynyt ilme. Häntä lohduttaa kaksi muuta naista. Nuori poika kurkottaa kättään naista kohti itkien. Kuvateksti ei kerro naisen nimeä eikä sitä, onko poika hänen lapsensa. Naisen suru on niin voimakas ettei hän reagoi edes lapsen hätään. Mielenkiintoista on myös se, että kuvassa on myös toinen sureva nainen, joka kantaa lasta sylissään. Toisen todennäköisesti vastaavassa tilanteessa (läheisen menettäminen) olevan naisen esiintyminen samassa kuvassa tekee kuvan päähenkilöstä osan laajempaa joukkoa, jota hän saa representoida.



*Don McCullin, 1964.*

---

<sup>112</sup> Zarzycka 2014, 65.



*Arko Datta, 2004.*

Marta Zarzycka on tutkinut surevan naisen trooppia nostaen esiin vuonna 2005 Photo of the year -palkitun Arko Dattan kuvan. Kuvassa nainen on romahtanut maahan levittäen kätensä surressaan tsunamissa kuollutta sukulaistaan. Menehtyneestä ei näy kuin veren tahrima käsi, jota kohti naisen käsien voi katsoa kurottavan. Nainen jää kuvatekstissä nimettömäksi, kuin myös uhri. Zarzyckan mukaan tämä saa aikaan sen, että kuva symboloi tsunamin aiheuttamaa katastrofia yleisellä tasolla, eikä henkilökohtaisella.<sup>113</sup> Toisaalta nainen on napattu kuvaan hyvin haavoittuvaisella hetkellä, suuren surun valtaamana. Kuvaajan katse tulee ylhäältäpäin. Nimettömänä ja yksinäisenä nainen saa edustaa kaikkia niitä lukuisia nimettömiä uhreja ja heidän omaisiaan, jotka ovat luonnonkatastrofin jäljiltä samassa tilanteessa.<sup>114</sup>

Marta Zarzyckan mukaan hirmutekoja kuvaavat valokuvat esittävät miehet tyypillisesti joko taistelutilanteissa tai pelastustoimissa, jättäen naiset usein surevien leskien tai haavoittuneita hoivaavien äitien rooliin vahvistaen jakoa miehisen sodankäynnin ja julkisen tilan hallussapidon ja rauhanomaisen, yksityisen naiseuden välillä.<sup>115</sup> Zarzyckan mukaan surevat naiset, riippumatta siitä ovatko he länsimaisia vai ei-länsimaisten kulttuurien edustajia, on pakotettu samoihin kehyksiin surivat he sitten luonnonkatastrofin tai sotatoimien uhreja.<sup>116</sup> Surevan naisen trooppiin kuuluu myös aiemmin tässä tutkimuksessa esitelty Dayna Smithin kuva kosovolaisnaisesta vuodelta 1998. Siinä nainen ei ole surunsa kanssa yksin, vaan yhteisön ympäröimänä. Samoin on

<sup>113</sup> Zarzycka 2014, 67.

<sup>114</sup> Zarzycka 2014, 67.

<sup>115</sup> Zarzycka 2014, 65.

<sup>116</sup> Zarzycka 2014, 65.

vuotta aiemmin palkitussa Hocinen kuvassa. Kuvassa nimettömäksi jäänyt nainen nojaa sairaalan seinään ja vaikuttaa valittavan ääneen. Kuvateksti ei kerro ketä nainen suree, mutta kuva on otettu Bentalhassa, Algeriassa tapahtuneen joukkomurhan jälkeen, joten joku tai useita naisen sukulaisia lienee kuollut tapahtumissa.



*Hocine, 1997.*



*Mustafa Bozdemir, 1983.*

Mustafa Bozdemirin vuonna 1984 palkitussa kuvassa nainen on juuri löytänyt viisi lastaan kuolleena maanjäristyksen jäljiltä. Kuvateksti kertoo kuinka nainen, Kezban Özer, oli lypsämässä

miehensä kanssa lemmiä maanjäristyksen iskiessä, jolloin lapset hautautuivat elävältä ollessaan nukkumassa. Kuvassa kuolleet lapset ovat etualalla, ja sen mukana kulkee tarina arkisten toimien keskeytymisestä luonnonkatastrofin takia traagisine seurauksineen. Ne tekevät kuvasta henkilökohtaisemman: kuvassa näkyy äidin suru ja tuska, ja lasten viattomuus ja avuttomuus luonnonkatastrofin äärellä. Verrattuna esimerkiksi Arko Dattan kuvaan kuva tuo kohteensa lähemmäs katsojaa, se on myös otettu kuvassa olevan naisen tasolta, eikä ylhäältäpäin.

Merja Salo huomauttaa kirjoittaessaan kuvajournalismin toisteisuudesta, että myös kuvien sommittelussa toistuvat tietyt ratkaisut: Salo nostaa esiin kontrastin, toiston ja liioittelun yleisimpinä journalistisen valokuvan retorisia keinoja. Kontrasti, ilmaisun tai sisällön vastakohtaisuus, voi ilmetä esim. väri- tai mustavalkoisuuden keinoin. Toisto on yleensä tietyn kuvaelementin toistuvuutta, jonka usein rikkoo yksittäinen poikkeava elementti. Liioittelu ilmenee kuvien henkilöiden ilmeikkyytenä, kuten itkuina ja irvistyksinä, tunteidenilmaisun dramaattisuutena.<sup>117</sup> Lähes kaikissa aineistoon kuuluvissa surevaa naista esittävässä kuvissa kuvan päähenkilön, eli naisen, kasvoilla on vahva surua ja tuskaa ilmaiseva, jopa vääristynyt ilme.

Poikkeuksen liioittelevaan ilmeikkyyteen surevan naisen trooppiin kuuluvissa kuvissa tekee Samuel Arandan vuonna 2012 palkittu kuva kyynelkaasuiskusta kärsivää 18-vuotiasta poikaansa Zayedia pitelevästä Fatima al-Qawsista. Nainen on pukeutunut niqabiin, eikä hänen kasvojaan näy. Pojan kasvot hautautuvat äidin kaulaa vasten. Naisen vartalo on kokonaan verhottu mustiin, kun taas miehen vartalo on paljastettu muodostaen voimakkaan kontrastin kuvaan. Jopa naisen kädet on verhottu valkoisiin hansikkain, kuin torjuakseen ihokosketuksen. Toisaalta kuvassa valkoisena korostuvat kädet ovat tarrautuneet tiukasti poikaan. Marta Zarzycka ja Martin Kleppe huomauttavat, että kuva muistuttaa 1800-luvun orientalistista taidetta dramaattisuudessaan ja mystisyydessään.<sup>118</sup> Zarzycka ja Kleppe luokittelevat kuvan surevan naisen trooppiin, todeten kuitenkin, että kuvassa nainen ei sure poikansa menetystä (sillä poika ei ole kuollut, vain loukkaantunut), vaan pikemminkin tulevia menetyksiä ja epävarmaa tulevaisuutta.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Salo 2000, 53.

<sup>118</sup> Zarzycka ja Kleppe 2013, 985.

<sup>119</sup> Zarzycka ja Kleppe 2013, 986.





*Samuel Aranda, 2011.*

Natalia Mielczarek on esittänyt, että Arandan kuva tuo esiin kaikuja islamilaiseen kollektiiviseen muistiin kuuluvasta keskeisestä hahmosta, Hagarista, eli kaikkien arabien äidistä.<sup>120</sup> Arandan kuvaa on verrattu myös klassikkotaiteen aiheista Pietaan, eli kuollutta Jeesusta pitelevään Neitsyt Mariaan.<sup>121</sup> World Press Photo -kilpailussa palkittujen kuvien jatkumossa kuva kuuluukin mielestäni myös toiseen toistuvaan teemaan surevan naisen troopin lisäksi: vanhemman hoivan esittämiseen. Sukupuolijaoltaan kyseinen teema ei myöskään ole yksiselitteisesti naisen vanhemmuutta esittävä.

Selkein yhtäläisyys vuoden 2012 voittokuvaan on Jean-Marc Boujun vuonna 2004 palkitulla kuvalla. Siinä nimettömäksi jäävä irakilainen mies pitelee neljävuotiasta poikaansa Yhdysvaltain armeijan sotaleirillä. Miehellä on huppu päässä, joten hän jää kasvottomaksi. Kuvatekstin mukaan poika oli järkyttynyt isänsä saamasta kohtelusta niin suuresti, että isältä oli otettu käsiraudat pois ja hänet oli päästetty lohduttamaan poikaansa. Kummankaan kohtalo kuvanottohetken jälkeen ei ole tiedossa. Kuva on otettu piikkilanka-aidan takaa. Se tuo länsimaiselle katsojalle hetkessä miellelyhtymän Jeesuksen orjantappurapantaan. Piikkilanka onkin toistuva elementti WPP:ssa palkituissa kuvissa.

<sup>120</sup> Mielczarek 2013, 217.

<sup>121</sup> Zarzycka ja Kleppe 2013, 986; Zarzycka 2013, 178.



*Jean-Marc Bouju, 2003.*



*Warren Richardson, 2015.*

Sattumoisin (vai pikemminkin johdonmukaisesti) piikkilanka on voimakas elementti myös toisessa kuvassa, jossa nähdään mies pienen lapsen kanssa. Vuonna 2016 parhaan kuvan palkinnon sai Warren Richardsonin mustavalkoinen kuva, jossa Syyrian pakolaiselle ojennetaan vauvaa piikkilankaraja-aidan läpi Serbian puolelta Unkariin. Kuvatekstissä ei kerrota, onko kuvassa näkyvä mies vauvan isä, mutta oletettavasti heidän välillään on yhteys kuten sukulaissuhde, sillä kyse on sylivauvasta, joita ei välttämättä anneta kenen tahansa käsiin. Kuvan toinen aikuinen jää myös kasvottomaksi ja nimettömäksi, eikä tämän sukupuolta voi määrittellä, joten miehen rooli lapsen pelastajana ja hoivaajana nousee päällimmäiseksi. Kuva on mielenkiintoinen myös aiemmassa luvussa käsitellyn julkisen ja yksityisen tilan teeman kautta tarkasteluna. Kuva on

toisaalta otettu julkisessa tilassa, sillä kuva on otettu ulkona raja-aidan luona, toisin kuin muut yksityisessä tilassa otetuiksi määritellyt kuvat, jotka on otettu sisätiloissa kodinomaisissa olosuhteissa. Kuvanottotilanne on kuitenkin hyvin yksityinen ja jopa salainen, mikä tekee kuvasta hyvin dramaattisen. Dramaattisuutta korostaa kuvan mustavalkoisuus, mikä ainakin luo vaikutelman siitä, että kuva on otettu yöllä tai illalla hämärän aikaan, vaikka emme tiedä tarkkaa kuvanottoaikaa. Katsojalle luodaan mielikuvaa siitä, että henkilöt ylittävät salaa raja-aitaa yön turvin, ja katsoja alkaa vaistomaisesti tuntea tunteita eli pelätä ja huolestua kuvan päähenkilöiden puolesta, etteivät nämä jäisi kiinni vaan selviäisivät tilanteesta ja pääsisivät turvaan.

Vaikka surevan naisen trooppi on vahvasti esillä WPP:ssa palkituissa kuvissa, kuvat osoittavat myös sen, että mieskin voi hoivata ja osoittaa surua. Vuonna 1989 palkitussa David Turnleyn kuvassa Boris Abgarzian nojaa arkuun surren 17-vuotiaan poikansa kuolemaa. Poika menehtyi maanjäristyksessä Armeniassa. Kaksi naista on myös kyykistyneenä arkun vierelle, mutta isän suru ja tuska ovat kuvan kohteena. Paul Hansenin vuonna 2013 palkitussa kuvassa palestiinalaisten miesjoukko Gazassa kantaa kaksivuotiaan Suhaib Hijazin ja hänen isoveljensä ruumiita moskeijaan hautajaisia varten. Kuvatekstin mukana lapsia kantavat miehet ovat heidän setiään tai enojaan. Kuvassa on surevan naisen troopista tuttuja elementtejä: miesten kasvoilla on surua ilmentävät vääntyneet ilmeet, ja heidän suunsa ovat auki ilmentäen huutoa, itkua tai kenties surulaulua.



*Paul Hansen, 2012.*





*David Turnley, 1988.*

WPP:n parhaina palkituissa kuvissa mies sureekin aina joko nimenomaan poikalapsen tai toisen miehen kuolemaa. Erik Refnerin vuonna 2002 palkitussa kuvassa kuvatekstin mukaan 1-vuotiaan pojan ruumista valmistellaan hautajaisia varten. 6 aikuisen kättä asettelee yhtäaikaisesti lakanan lapsen ruumiin päälle. Aikuiset ovat pojan isä, setä ja imaami muslimiperinteiden mukaisesti. Pojan pää on kääntynyt hieman sivulle, silmät on suljettu ja ilme kasvoilla levollinen. Kuvassa on rauhallinen tunnelma. Poika on kuollut pakistanilaisella pakolaisleirillä, jonne alkujaan Afghanistanista lähtöisin ollut perhe oli siirtynyt.



*Erik Refner, 2001.*

Surevan miehen trooppiin liittyvät myös länsimaisista sotilaista otetut kilpailussa palkitut kuvat, kuten vuonna 1992 palkittu David Turnleyn kuuluisa valokuva kersantti Ken Kozakiewiczista suremassa kuollutta ystäväänsä, jota kuljetetaan ruumispussissa tämän vierellä helikopterissa matkalla sairaalaan. Merja Salon mukaan kuva oli yksi viidestä Persianlahden sodan kuvista, jotka jäivät kiertoon Persianlahden sodasta. Kuvassa tuli näkyviin sodan inhimillinen kärsimys sotilaiden näkökulmasta.<sup>122</sup> Kuvan kaksi muuta elossa olevaa sotilasta jäävät kasvottomiksi ja

---

<sup>122</sup> Salo 2000, 38.

nimettömiksi. Heistä toinen on kasvoistaan haavoittunut, ja kääntää päätään pois kuin kätkeytyneenä omaan tuskaansa.



*David Turnley, 1991.*



*Tim Hetherington, 2007.*

Surevia miehiä esittäivistä kuvista nousee esiin ajatus miehen rooli länsimaisessa kontekstissa verrattuna miehen rooli toiseuden kontekstissa. Hansenin (2012) ja Turnleyn (1988) kuvissa ei-länsimaiseen kulttuuriin kuuluvissa yhteisöissä miehet surevat kollektiivisesti yhtenä joukkona. Sen sijaan Turnleyn vuoden 1991 kuvassa länsimaiset sotilaat tuntuvat vellovan omassa surussaan yksin, vaikka ovatkin lähekkäin. Suru näyttäytyy yksityisempänä ja yksinäisempänä kokemuksena. David Turnleyn kuva vuodelta 1991 edustaa samaa kärsivän länsimaisen miespuolisen sotilaan trooppia kuin Tim Hetheringtonin kuva vuodelta 2007, jossa Yhdysvaltain

armeijan sotilas nojaa bunkkerin seinään Afganistanissa levätäkseen päivän päätteeksi. Kuvassa sotilas Brandon Olson on vajonnut maahan pitkän päivän jälkeen pitäen toisella kädellä päätään ja toisessa kädessä ehkä juuri pois päästä ottamaansa kypärää.

Viimeisenä kuvana nostan esiin vielä tuoreen kuvan 2000-luvulta, joka on poikkeuksellinen surua kuvaavien kuvien ja oikeastaan koko aineiston joukossa monella tapaa. Spencer Plattin kuvassa vuodelta 2006 viisi libanonilaista nuorta aikuista ajaa punaisella avoautolla läpi raunioituneen kaupungin. Kuvassa auton takapenkillä istuva nainen pitää liinaa nenänsä edessä, toisen ottaessa valokuvaa älypuhelimella. Taustalla ihmisiä kävelee ja nojailee raunioihin. Ensivaikutelma kuvasta on, että nuoret ovat "slummailemassa" ja katsovat näkemäänsä inhoten. Kuvatekstin mukaan he ovat kuitenkin vain tulleet tarkastamaan kotiansa tilaa Israelin tekemien pommitusten jälkeen. Todennäköisesti nuorten tunteet lienevät enemmän surullisia kuin inhon tunteita. Kuvatekstin antama konteksti avaa kuvalle aivan toisenlaisia tulkintoja, kuin mitä kuvasta olisi helppo tehdä pelkän visuaalisen narratiivin perusteella.



*Spencer Platt, 2006.*

Tämän tutkimuksen näkökulmasta on syytä tarkastella sitä, miten kuvassa kontsruoidaan naiseutta. Kuva on poikkeuksellinen aineiston joukossa, sillä siinä esiintyvät naiset eivät ole ensinäkemältä samalla tavalla surun murtamia kuin useissa muissa kuvissa, joissa esitetään surevia naisia. Naiset eivät myöskään hoivaa tai huolehdi muista, eivätkä he ole fyysisesti pahoinpideltyjä tai ympärillä tapahtuneesta silminnähdyn mittavasta katastrofista kärsineitä, vaan hyväosaisia ainakin länsimaisella mittapuulla tarkasteltuna. Vaikka tiedostan, että kuvateksti kertoo myös heidän



olevan konfliktin uhreja, en voi olla miettimättä, eikö kuvan tarkoitus ole jossain määrin esittää naiset sellaisessa roolissa, kuin he parempiosaisina ylenkatsoisivat vallitsevaa tilannetta? Pohdin asiaa ajatusleikin kautta: jos oletetaan, että kuvan ottaja on ottanut ohiajavasta autosta useamman peräkkäisen ruudun, joissa osassa esimerkiksi takapenkillä istuva nainen ei pitäisi liinaa nenänsä edessä, tai toinen nainen ei kuvaisi tilannetta älypuhelimella, tai etupenkillä oleva nainen olisi esimerkiksi ottanut aurinkolasit pois päästään ja pyyhkinyt kyyneltä silmäkulmastaan, syntyisikö kuvasta aivan erilainen tulkinta? Julkaistavaksi ja kilpailuun lähetettäväksi valitussa ruudussa kuvan kaikki yksityiskohdat kuitenkin yhdessä rakentavat naissukupuolen edustajista erilaista kuvaa, kuin mitä kuvatekstin mukaan todellisuus on ollut.

#### **4.6. Kuoleman hetkellä**

Surua ilmentävissä kuvissa kuolema on aina vahvasti läsnä, sillä usein kuvassa on myös kuollut henkilö joko kuvan keskiössä tai vähintään jotenkin ilmennettynä kuvassa. Sen lisäksi, että aineistossa on paljon kuolleita henkilöitä esittäviä kuvia, mielenkiintoinen havainto on se, että jopa seitsemässä kuvassa kohde on *kuolemaisillaan*. Lisäksi yhden kuvan kohdalla voi todeta, että kuvan henkilöistä toinen on elossa ja toinen kuolemaisillaan, koska kuvateksti kertoo, että onnettomuuden hetkellä otetun kuvan jälkeen kuvan henkilöistä toinen selvisi ja toinen menehtyi. Kuvien toiminnan kohteista yllättävän moni on kuolemaisillaan, joko niin että kuva on otettu vain hetkeä ennen kuolemaa (teloitus tai salamurha), tai niin että henkilö on kuollut vain päivien sisällä kuvan ottamisesta. Seuraavaksi tarkastelen lähemmin näitä kuvia.

Hetkeä ennen kuolemaa otetuissa valokuvissa korostuu kuvan reaaliaikaisuus. Se tarjoaa katsojalle elämyksen, jota voi Merja Salon mukaan kutsua *todellisuusshokiksi*. Salo käyttää esimerkkinä Lee Harvey Oswaldin murhasta ampumishetkellä napattua kuvaa vuodelta 1963. Luoti on juuri osunut Oswaldiin, eli kuva on otettu avainhetkellä. Oswaldin murha näytettiin lisäksi suorana televisiolähetystenä, sillä se tapahtui odottamatta, kun media oli seuraamassa Oswaldin siirtoa vankilasta toiseen. Niille, jotka olivat jo nähneet televisiolähetysten, seuraavana päivänä tapahtumasta julkaistu uutiskuva ei enää ollut yhtä vaikuttava kokemus.<sup>123</sup>

Vastaavia avainhetkellä otettuja kuvia, kuin otos Lee Harvey Oswaldin murhasta, on Photo of the year -kuvien joukossa useita. Niistä kuuluisin on kenties Eddie Adamsin kuva vuodelta 1968. Siinä

---

<sup>123</sup> Salo 2000, 20-21.

Etelä-Vietnamin kansalliseen poliisiin kuuluva poliisipäällikkö Nguyen Ngoc Loan teloittaa ampuma-aseella epäillyn Viet Kong -jäsenen Nguyen Van Lemin. Teloitus tapahtuu kadulla avoimessa tilassa. Kuva on pysäyttävä, sillä se näyttää katsojalle hetken, jolloin uhrin kasvot vääntyvät tuskasta luodin tunkeutuessa hänen päähänsä.<sup>124</sup> Ampujan kasvot taas eivät näy, mikä tekee hänestä ilmeettömän ja näin ollen tunteettoman katsojan silmissä.



*Eddie Adams, 1968.*

Adamsin otos ei kuitenkaan ollut ensimmäinen WPP-kilpailussa vuoden parhaana valokuvana palkittu vastaavalla avainhetkellä tallennettu otos. Jo vuonna 1961 Yasushi Nagaon kuva Japanin sosialistisen puolueen puheenjohtajan Inejiro Asanuman puheenjohtajan salamurhasta voitti kilpailun. Oikeistolainen opiskelija Otoyama Yamaguchi hyökkäsi Asanuman kimppuun kesken tämän puheen Tokiossa.

---

<sup>124</sup> Salo 2000, 26; “Eddie Adams' iconic Vietnam War photo: What happened next”. BBC News, 29.1.2018.



*Yasushi Nagao, 1960.*



*Hector Rondon Lovera, 1962.*

Myös heti seuraavana vuonna voittajakuvassa kuolema oli vahvasti läsnä. Hector Rondon Loveran kuvassa armeijan kappalaisen sanotaan suorittavan viimeistä voittoa tarkka-ampujan kuolettavasti haavoittamalle sotilaille Venezuelassa sotilasvallankaappausyrityksen aikana.

Vuonna 1963 kilpailussa palkittiin Malcolm Brownen otos palavasta buddhalaismunkista. Kuva liittyy sekä vain hetkeä ennen kuvan kohteen kuolemaa otettujen kuvien joukkoon, että mielenosoittajia kuvaavien kuvien joukkoon. Samoin se aloittaa palkittujen kuvien joukossa ilmenevän troopin, joka tulee toistumaan vuosikymmenien aikana useasti. Kuva on yksi ikonisimmista uutiskuvista, ja sen sisarkuva (kuten myös aiemmin mainittu Eddie Adamsin kuva) on listattu myös Time-lehden 100 vaikuttavimman valokuvan joukkoon.<sup>125</sup>



*Malcolm Browne, 1963.*

Mitä näillä neljällä edellä mainitulla kuvalla on yhteistä? Kuvat ovat tietenkin oman aikakautensa edustajia. Niissä näkyvät 1960-luvun puheenaiheet: Vietnamin sota ja vallankaappausyritykset. Ne edustavat myös hyvin miehistä maailmanjärjestystä. Kaikki kuvissa esiintyvät toimijat ja toiminnan kohteet ovat miehiä.

<sup>125</sup> The Burning Monk, Malcolm Browne 1963. Time 100 photos.



Palavan munkin kuva oli ensimmäinen kolmesta vuoteen 2018 mennessä palkituista kuvista, joissa on palava ihminen. Palavan ihmisen trooppi on toistuva WPP:n voittajakuvissa. On mielenkiintoista huomata, että kaikki kuvat joissa kuvan päähenkilö on tulella, ovat mielenosoituksista. Kaksi myöhempää kuvaa eroavat kuitenkin palavaa munkkia esittävästä kuvasta, sillä vuoden 1963 kuvassa munkki on sytyttänyt itsensä tuleen omasta tahdostaan protestina. Sadayaki Mikamin vuoden 1979 voittokuvassa mielenosoittaja on syttynyt tuleen pitäessään kädessään polttopulloa, jonka tämä on ollut aikeissa heittää kohti poliisia. Vuoden 2017 Ronaldo Schmidtin ottamassa voittajakuvassa mielenosoittaja José Victor Salazar Balsa on syttynyt tuleen moottoripyörän polttoainesäiliön räjähdysvoimasta. Kuvatekstin mukaan Balsa selvisi onnettomuudesta hengissä.

Kuvatekstien mukaan kaikissa edellä listatuissa kuvissa palava henkilö on miessukupuolen edustaja. Mitä tästä voidaan tulkita? Malcolm Brownen kuvassa mies on tehnyt tietoisesti valinnan osoittaa mieltään ja sytyttää itsensä tuleen, ja hiljaisella toiminnallaan tekee viestinsä näkyväksi. Mikamin kuvassa mieshenkilö oli aikeissa aiheuttaa vahinkoa jollekin muulle taholle, mutta syttyi itse tuleen tahtomattaan joutuen näin oman toimintansa johdosta huonoon tilanteeseen. Schmidtin kuvassa palava mieshenkilö on ollut aktiivisena toimijana mukana mielenosoituksessa, mutta on joutunut tahtomattaan toisen tahon aiheuttaman räjähdysvoiman johdosta hengenvaaralliseen tilaan, josta hän yrittää paeta.



*Ronaldo Schmidt, 2018.*



*Sadayuki Mikami, 1979.*

Vain hetkeä ennen kuolemaa otetuissa WPP:ssä palkituissa valokuvissa on myös avainhetkellä otettu otos, jossa naissukupuoli on edustettuna. Kuva kuitenkin poikkeaa edellä kuvatuista sotakuvista selvästi. Vuonna 1976 palkittiin Stanley Formanin traaginen otos Bostonista, jossa 19-vuotias Diana Bryant ja hänen kaksivuotias kummityttönsä Tiare Jones putoavat romahtaneilta palotikkailta hallitsemattomasti kohti maata paettuaan tulipaloa ja odottaessaan pelastajia. Nuori nainen menehtyi pudotuksen aiheuttamiin vammoihin, mutta lapsi pelastui. Onnettomuustilanteesta otettu valokuva on vaikuttava reaaliaikaisuudessaan. Katsoja voi tuntea epätoivoa tilanteen ilmiselvästä ja väistämättömästä lopputuloksesta, eli kuolemasta. Myös

valokuvaaja Stanley Forman on kertonut kääntäneensä kameran kuvaustilanteessa lopulta pois kohteesta ennen naisen ja lapsen osumista maahan, sillä hän ei halunnut nähdä törmäyshetkeä.<sup>126</sup>



*Stanley Forman, 1975.*

Vääjäämätön kuolema on läsnä myös kahdessa kuvassa, jotka on otettu muutama päivä ennen kuvan päähenkilön kuolemaa. Olen koodannut nämäkin kaksi kuvaa arvoim ”kuolemaisillaan”, sillä kuvista tiedetään, että niiden päähenkilöt ovat menehtyneet vain joitain tunteja tai päiviä kuvan ottohetken jälkeen. Ne eivät kuitenkaan ole vastaavalla tavalla avainhetkellä otettuja kuvia, mutta niiden vaikuttavuus ja symbolinen arvo on kiistaton.

---

<sup>126</sup> Fire Escape Collapse. Stanley Forman 1975. Time 100 photos.

Vuonna 1986 parhaan kuvan palkinnon voitti Frank Fournierien edellisenä vuonna taltioima kuva 12-vuotiaasta Omayra Sanchezista, joka oli jäänyt tulivuorenpurkauksesta seuranneen mutavyöryn saartamaksi. Sanchez odotti pelastustyöntekijöiden toimia useita päiviä, ja hänen taisteluaan hengissä pysymiseksi seurattiin ympäri maailmaa tiedotusvälineiden kautta. Tyttö kuitenkin kuoli sydänkohtaukseen ennen pelastusta. Fournierin kuva on otettu vain noin kolme tuntia ennen hänen menehtymistään. Kuva herätti keskustelua siitä, mikä on valokuvaajan rooli katastrofitilanteessa.<sup>127</sup>



*Frank Fournier, 1985.*

Toinen kuva, jossa kuvan päähenkilö on kuolemaisillaan, mutta jota ei ole otettu kuolemanhetkellä, on Alon Reiningerin kuva aidsia sairastavasta Kenneth Meeksista.<sup>128</sup> Se voitti World Press Photo -kilpailun vuonna 1987. Kuva on yksi toistetuimmista aidsia koskevista uutiskuvista.<sup>129</sup> Kuvatekstin mukaan Meeks kuoli muutama päivä kuvan ottamisen jälkeen. Paitsi tieto siitä, että henkilö on kuollut sairauteen, myös kuvan surumielisyys ja sairauden hyvin selvät merkit tekevät kuoleman näkyväksi ja vääjäämättömäksi katsojan silmissä.

<sup>127</sup> World Press Photo: Photo of the year 1986 Frank Fournier.

<sup>128</sup> Ks. kuva tämän tutkimuksen sivulta 37.

<sup>129</sup> Salo 2000, 40.

## 5. Johtopäätökset

Analyysin perusteella voidaan todeta, että tämä tutkielma vahvistaa aiempia huomioita siitä, että World Press Photo -kilpailun voittajakuvissa mies on selkeästi useammin toimijana kuvassa kuin nainen.<sup>130</sup> Tässä tutkimuksessa aineiston koodaus osoitti myös, että mies on useammin myös toiminnan kohteena kuin nainen. Tämän katson johtuvan ainakin osittain siitä, että naisia esiintyy kuvissa vähemmän kokonaisuudessaan. Kuvan toimija on selvästi useammin aikuinen kuin lapsi. Lapsi on useammin toiminnan kohteena, mikäli kuvassa lapsi tai lapsia esiintyy. Lapset ovat useimmiten uhrin osassa, olivat he sitten eläviä tai kuolleita. Jopa silloin, kun lapsi on kuvan toimija, kuten Larry Towellin vuoden 1993 kuvassa, jossa lapset osoittavat aseilla kohti taivasta, lasten voidaan katsoa olevan olosuhteidensa uhreja, sillä konfliktitilanteessa heitä on todennäköisesti ohjattu ja aivopesty toimimaan aikuisten tavoin. Tässä tutkimuksessa kuvia, joiden keskiössä on lapsia, ei nostettu esiin tarkempaan analyysiin muutamia poikkeuksia lukuunottamatta, sillä katsoin ko. kuvien olleen vähemmän relevantteja tutkimuskysymyksen kannalta. Tutkimuksessa nostin esiin myös naiskuvaajien ottamat valokuvat ja niiden rakentamat sukupuolen konstruktioit. Analyysin perusteella olen sitä mieltä, että naiskuvaajat tarkastelevat kohteitaan eri tavoin ja konstruoivat näin erilaista kuvaa naiseudesta ja mieheydestä kuin mitä mieskuvaajien kuvissa rakennetaan.

Yleisimpiä kuvien välittämiä primääritunteita olivat aineistossa agressio tai vihan/uhman osoittaminen, sekä suruun liittyviä tunnetiloja esittävät kuvat. Toisaalta myös välittäminen tai lohdun tuominen ovat yleisiä teemoja, joita esiintyy esimerkiksi kuvissa joissa on vanhempi ja lapsi. Romanttisen rakkauden tunteita sen sijaan ei voi katsoa löytyvän kuin yhdestä kuvasta, Mads Nissenin vuoden 2015 voittajakuvasta, jossa kuvataan homoseksuaalista miesparia Venäjällä. Tämänkin kuvan yleistunnelma on kuitenkin melankolinen romanttisen rakkauden läsnäolosta huolimatta. Suoranaisesti ilon tunteita välittäviä kuvia ei voi katsoa olevan kaikista kilpailun voittajakuvista yhdenkään. Aineistosta tuntuvat puuttuvat lähes täysin esim. Chouliarakin humanitaarisesta viestinnästä erottamat positiiviset kuvat (positive image).<sup>131</sup>

Tutkimuksessa käsitelin lyhyesti myös kuvan ottopaikan tai kuvaustilanteen vaikutusta kuvien sisältöön siitä näkökulmasta, oliko kuva otettu julkisessa vai yksityisessä tilassa. Konflikti- tai sotatilanteissa otetut kuvat ovat useimmiten otettu julkisissa tai muuten avoimissa tiloissa kuten

---

<sup>130</sup> Vrt. esim. Zarzycka & Kleppe 2013, 983.

<sup>131</sup> Vrt. Chouliaraki 2010, 112.

ulkona. Kotona tai muuten suljetussa tilassa otetut kuvat ovat vähemmistössä ja poikkeavat sisällöltään ja teemoiltaan muista kuvista. Ne ovat intiimejä ja tunteikkaita katsauksia, joissa paljastetaan kuvan kohteesta asioita, joita tuskin muuten näkisimme.

Tutkimuksen edetessä yksi yllättävimmistä esiinnoisseista toistuvuuksista oli se, että kuvien toiminnan kohteista yllättävän moni oli kuolemaisillaan: joko niin että kuva on otettu vain hetkeä ennen kuolemaa (teloitus tai salamurha), tai niin että henkilö on kuollut vain päivien sisällä kuvan ottamisesta. Nämä kuvat vaikuttavat aiheuttavan katsojassa erityisen voimakkaita tunnereaktioita, mistä syystä ne varmastikin ovat päätyneet WPP:n tuomaristojen rankingeissa niin korkealle.<sup>132</sup> Koska näiden kuvien suhteellisen suuri määrä koko aineiston joukossa yllätti myös itseni tutkijana, halusin nostaa kyseiset kuvat tarkempaan analyysiin omassa luvussaan.

Tutkimuksen analyysin edetessä kuvista nousi esiin yhä enemmän ja enemmän tiettyjä trooppeja joihin mielenkiintoni kiinnittyi. Näistä päällimmäisiksi nousivat suruun ja kuolemaan liittyvät teemat. Niistäkin olen pyrkinyt havainnoimaan sukupuolitettuja konstruktioita, mutta aina sukupuoli ei lopulta ollutkaan kaikkien kuvien kohdalla tärkein tekijä, joka teki tietystä kuvasta mielenkiintoisen tai voimakkaita tunteita herättävän. Mitä sitten voi todeta sukupuolen konstruktioista tässä tutkimuksessa tarkastelluista kuvista? Naiset vaikuttavat loistavat poissaolollaan monissa eri tilanteissa, jotka toistuvat kuvasta toiseen. Kun tapahtuu sotilaallisia toimia tai vallankaappauksia, tai osoitetaan mieltä epäkohtaa vastaan, koostuu kuvassa oleva toimijoiden joukko lähes aina miessukupuolen edustajista. Muutamissa kuvissa, joissa nainen tai naiset osoittavat jollain tavalla mieltään vallitsevaa tilannetta vastaan, he eivät tee sitä samoin keinoin kuin miehet niissä kuvissa joissa miehet osallistuvat mielenosoituksiin. Naiset ovat näissäkin tilanteissa passiivisempia toimijoita, tai toiminnan uhreja. Silloin, kun kuvassa on nainen, on mukana usein myös lapsi tai lapsia. Tämä asetelma ei kuitenkaan ole lainkaan yhtä yleinen silloin, kun kuvassa on miehiä. Toisin sanoen miehet loistavat poissaolollaan kuvissa, joissa on lapsia. Miehet kuitenkin surevat menettämiään lapsia, erityisesti silloin kun kyseessä on kuollut poikalapsi. Mies tai miehet voivat surra lapsia kollektiivisesti osana yhteisöä, mutta myös esimerkiksi menehtynyttä sotilasta. Nainen suree useimmiten kuollutta miestä (oli tämä sitten kumppani tai muu perheenjäsen) tai lasta.

---

<sup>132</sup> Vrt. Zarzycka 2013, 181.

Sukupuolen moninaisuus eli kysymys siitä, tulisiko sukupuolta käsitellä laajemmin kuin kaksijakoisen mies-nainen-asetelman näkökulmasta, on aihe, jonka olen tietoisesti jättänyt pois tämän tutkimuksen analyysistä seuraavista syistä: aineistossa, joka koostuu yksittäisistä kuvista ja niiden kuvateksteistä, eli tiedoista, jotka kuvien yhteydessä on kerrottu kilpailuorganisaation digitaalisessa arkistossa, ei yhdenkään aineistoon kuuluvan kuvan kohdalla ole ollut mainintaa kuvassa esiintyvien henkilöiden mahdollisesta non-binäärisestä sukupuoli-identiteetistä. Sukupuolten moninaisuus on aihe, joka on noussut kunnolla keskusteluun länsimaisissa kulttuureissa vasta aivan viime vuosina. Uskon, että tulevaisuudessa myös World Press Photo -kilpailun ja muiden vastaavien valokuvakilpailun kuva-aineistoissa tulee näkymään myös sukupuolten moninaisuus, ja aihe nousee myös tutkimuksen kannalta relevantiksi.

Tämän tutkielman lähtökohtana oli pohdinta siitä, onko yhden kansainvälisesti merkittävimmistä kuvajournalismikilpailussa vuoden parhaina palkituissa kuvissa sukupuoleen liittyviä säännönmukaisia representaatioita. Aikaisemman tutkimuksen ja tämän tutkielman analyysin perusteella sanoisin, että vastaus on kyllä. Palkituissa kuvissa toistuvat usein tietynlaiset sukupuoleen liittyvät toistuvat troopit, ja ne rakentavat erityisesti konfliktitilanteissa miesten ja naisten toimintamalleista erilaista kuvaa. Tässä tutkimuksessa yksittäisten kuvien sisältöön päästiin lopulta tekemään vain melko pintapuolista katsausta tutkimusaineiston laajuuden vuoksi. Jatkotutkimuksen kannalta hedelmällisempi tutkimustapa voi olla syväanalyysi yksittäisistä kuvista, kuten esimerkiksi Zarzycka on artikkeleissaan tehnyt. Vastaamatta on edelleen myös johdannossa esitetty pohdinto, siitä mikä merkitys suurilla kansainvälisillä valokuvakilpailuilla ja niiden voittajakuvilla on kuvajournalismin kehitykselle ja trendeille. Vaikka tämän tutkimuksen aineiston rajausta päättyi vuoden 2018 kilpailuun, silmäys vuosien 2019 ja 2020 voittajakuviin sekä vuoden 2021 parhaiden kuvien ehdokkasiin tekee hetkessä selväksi, että tunteita herättävimmät kuvat toistavat edelleen samoja teemoja. Surevia naisia, kärsiviä lapsia, ja seuraavaa liekehtivää miestä odotellessa.

## Lähteet

### Tutkimuskirjallisuus:

Butler, Judith: *Photography, war, outrage*. Theories and methodologies 2005, 822-827.

Butler, Judith: *Torture and the ethics of photography*. Environment and planning D: Society and space 2007, volume 25, 951-966.

Butler, Judith: *Hankala sukupuoli: Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Pulkkinen, Tuija & Rossi, Leena-Maija. Gaudeamus, Helsinki, 2010.

Chouliaraki, Lilie: *Post-humanitarianism: Humanitarian communication beyond a politics of pity*. International journal of cultural studies, Volume 13(2): 107–126, 2010.

Fehrenbach, Heide & Rodogno, Davide: *A horrific photo of a drowned Syrian child”: Humanitarian photography and NGO media strategies in historical perspective*. International Review of the Red Cross 97 (900), 2015, 1121–1155.

Juvonen, Tuula; Rossi, Leena-Maija; Saresma, Tuija: *Kuinka sukupuolta voi tutkia? Käsikirja sukupuoleen* (toim. Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija; Juvonen, Tuula), s. 9-17. Vastapaino, Tampere, 2010.

Mannevuola, Mona: *Reading the faces of hunger: Disturbing images of child malnutrition in the World Press Photo competition*. European Journal of Cultural Studies 2014, Vol. 17(2), 134-148.

Mielczarek, Natalia: *The 2011 World Press Photo: A study of a modern-day Hagar in YEmen through the prism of collective memory in Islam*. Journal of Arab & Muslim Media Research, Volume 6 Numbers 2& 3, 2013.

Männistö, Anssi: *Lapset viestimien kriisikuvastoissa*. Lapset kriisien kuvissa Media- ja taidekasvatusopas. Plan Suomi Säätiö, 2010.

Paasonen, Susanna: *Sukupuoli ja representaatio*. Käsikirja sukupuoleen (toim. Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija; Juvonen, Tuula), s. 39-49. Vastapaino, Tampere, 2010.



Rossi, Leena-Maija: *Sukupuoli ja seksuaalisuus, eroista eroihin*. Käsikirja sukupuoleen (toim. Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija; Juvonen, Tuula), s. 21-38. Vastapaino, Tampere, 2010.

Salo, Merja: *Imageware - kuvajournalismi mediafuusiossa*. Jyväskylä, 2000.

Seppänen, Janne: *Visuaalinen kulttuuri*. Vastapaino, Tampere, 2005.

Seppänen, Janne: *Levoton valokuva*. Vastapaino, Tallinna, 2014.

Sontag, Susan: *Regarding the pain of others*. Picador, New York, 2003.

Sontag, Susan: *Regarding the torture of others*. New York Times Magazine 23.5.2004.

Weselius, Hanna: *Suunniteltu kuva - Henkilövalokuvien rakentaminen aikakauslehdissä*. Musta taide, Aalto Photo Books, 2014.

Westcott Campbell, Alex & Critcher, Charles: *The Bigger Picture*. Journalism Studies, 2017.

Zarzycka, Marta & Kleppe, Martin: *Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009-11*. Media, Culture & Society 35 (8), 2013, s. 977-995.

Zarzycka, Marta: *Madonnas of warfare, angels of poverty Cutting through press photographs*. Photographies Vol. 5, No. 1, 2012, s. 71-85.

Zarzycka, Marta: *The World Press Photo contest and visual tropes*. Photographies, 6:1, 177-184, 2013.

Zarzycka, Marta: *Outside the frame: Reexamining Photographic Representations of Mourning*. Photography and Culture 7:1, 63-77, 2014.

**Muut lähteet:**

*Eddie Adams' iconic Vietnam War photo: What happened next.* BBC News 29.1.2018.

<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-42864421> (3.12.2018)

Fire Escape Collapse. Stanley Forman 1975. Time 100 photos.

<http://100photos.time.com/photos/stanley-forman-fire-escape-collapse> (3.12.2018)

The Burning Monk. Malcolm Browne 1963. Time 100 photos.

<http://100photos.time.com/photos/malcolm-browne-burning-monk> (3.12.2018)

Time: 100 photos. The most influential images of all time.

<http://100photos.time.com> (5.5.2018)

Transtukipiste: Muunsukupuolisuus.

<http://transtukipiste.fi/muunsukupuolisuus/> (17.4.2018)

World Press Photo: Photo of the year 1986 Frank Fournier.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/1986/world-press-photo-year/frank-fournier>,  
(3.12.2018)

World Press Photo: History.

<https://www.worldpressphoto.org/about-us/history> (16.3.2021)

World Press Photo: Contest.

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest>, (16.3.2021)

World Press Photo: About us.

<https://www.worldpressphoto.org/about-us> (16.3.2021)

World Press Photo: What is required in captions?

<https://www.worldpressphoto.org/contests/photo-contest/verification-process/what-is-required-in-captions> (16.3.2021)

World Press Photo: Code of Ethics.

[www.worldpressphoto.org/programs/contests/photo-contest/code-of-ethics/28580](http://www.worldpressphoto.org/programs/contests/photo-contest/code-of-ethics/28580) (22.2.2021)

World Press Photo: What counts as manipulation?

<https://www.worldpressphoto.org/contests/photo-contest/verification-process/what-counts-as-manipulation> (16.3.2021)

World Press Photo: Entry rules.

[www.worldpressphoto.org/contests/photo-contest/entry-rules](http://www.worldpressphoto.org/contests/photo-contest/entry-rules) (16.3.2021)