

Mari Lehto

**”MAAILMA PITÄÄ NÄYTTÄÄ SELLAISENA KUIN SE ON,
JA MAAILMA ON AIKA HELVETIN TYLY PAIKKA”**

Haastattelututkimus kuvajournalistien etiikasta ja kärsimyksen kuvaamisesta

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2009

TAMPEREEN YLIOPISTO
Tiedotusopin laitos

LEHTO, MARI: ”Maailma pitää näyttää sellaisena kuin se on, ja maailma on aika helvetin tyyli paikka” Haastattelututkimus kuvajournalistien etiikasta ja kärsimyksen kuvaamisesta.

Pro gradu -tutkielma, 79s., 3 liites.
Tiedotusoppi

Toukokuu 2009

Tämä pro gradu -tutkimus tarkastelee suomalaisten lehtikuvaajien näkemyksiä kuvajournalismin etiikasta sekä kärsimyksen kuvaamisesta työskennellessä kriisitilanteissa niin Suomessa kuin ulkomailla. Työ käsittelee kysymyksiä, joita jokainen lehtikuvaaja joutuu urallaan kohtaamaan. Tutkimuksen keskiössä on perinteisen dokumentarismin kritiikki: kenellä on oikeus kuvata ja ketä? Tutkimuksen teoreettinen viitekehys pohjautuu konstruktionismille, jonka mukaan todellisuutta ei koskaan koeta suoraan, vaan aina yhteiskunnan tarjoamien symbolisten kategorioiden kautta. Keskeisessä asemassa on Susan Sontagin, Stuart Hallin ja Janne Seppäsen ajattelu.

Tutkimus perustuu neljän suomalaisen kuvajournalistin haastatteluun. Metodina on puolistrukturoitu teemahaastattelu, joka perustuu Mertonin, Fiskin ja Kendallin kohdennetun haastattelun menetelmään. Menetelmässä painotetaan haastateltavien elämymaailmaa ja heidän määritelmiään tilanteista. Pyrkimyksenä on selvittää miten lehtikuvaajat perustelevat ratkaisujaan eettisesti. Haastatteluissa pohditaan uhrien ja omaisten kuvaamiseen liittyvää problematiikkaa sekä ajatusta puolueettoman tarkkailun ihanteesta: onko oikeutettua kuvata kärsimystä tekemättä asialle mitään? Työssä tarkastellaan myös mitä erityispiirteitä sisältää inhimillisen kärsimyksen kuvaaminen ja näyttäminen valokuvan keinoin. Herättävätkö kärsimyksen kuvat empatiaa, turtumista vai jopa nautintoa? Esiin nousee myös kärsimyksen estetisoinnin problematiikka. Tarkastelun alaisena on se, onko kyse asioiden kaunistelusta, keskittymisestä kuvan muodollisiin ominaisuuksiin sisällön kustannuksella vai yksinomaan valokuvauksen taipumuksesta estetisoida. Lisäksi työssä selvitetään miten kriisien ja kärsimyksen kuvaaminen eroaa, kun kuvaaja toimii oman kulttuuripiirinsä ulkopuolella, ja onko kuvaajan mahdollista toimia stereotyyppien ja hyväksikäytön välttämiseksi.

Haastatteluaineistosta käy ilmi kuvajournalistien vahva usko journalismin velvollisuuteen välittää tietoa ja raportoida kriisitilanteista. Jokelan ja Kauhajoen koulusurmat ovat vilkastuttaneet eettistä keskustelua lehtikuvaajien keskuudessa, ja haastateltavat ymmärsivät uhrien ja omaisten ahdistelua koskevan kritiikin. Liikaa varovaisuutta pidettiin kuitenkin huonona vaihtoehtona. Haastateltavat myös uskoivat, että esittämistapaa ja näkökulmia laajentamalla kuvajournalismi pystyy yhä vaikuttamaan ihmisiin. Dikotomia Suomi vs. ulkomaat toistuu eri puolilla haastatteluja, ja kuvaamista ulkomailla tuntuvat koskevan hieman eri säännöt. Haastateltavat kertoivat pyrkivänsä kohtelevaan ihmisiä samojen eettisten periaatteiden mukaan niin Suomessa kuin ulkomaillakin, mutta samalla puheenvuoroista käy ilmi, että käytännössä se ei aina toimi näin. Haastatteluissa nousivat myös esiin häpeän ja syyllisyyden tunteet, joita kuvaaminen kehitysmaissa heissä aiheuttavat.

Asiasanat: kuvajournalismi, visuaalinen journalismi, kuvajournalismin etiikka, kärsimyksen kuvaaminen, kärsimyksen estetisointi, toiseus

Sisällysluettelo

1. Johdanto	5
2. Tutkimuksen lähtökohdat	8
2.1. Kuvajournalismi ja perinteisen dokumentarismen kritiikki	9
2.2. Kriisikuvauksen kenttä	11
2.3. Kärsimyksen kuvat osana kollektiivista muistia	13
3. Kuvajournalismi ja eettiset valinnat	14
3.1. (Kuva)journalismin etiikka ja ohjeet	15
3.2. Uhrien ja omaisten kuvaaminen	18
3.3. Puolueettoman tarkkailun ihanne	20
4. Kärsimyksen kuvat	22
4.1. Kärsimyksen kuvat taiteessa	22
4.2. Empatia, turtuminen vai nautinto	23
4.3. Kärsimyksen estetisointi ja Sebastião Salgado	26
4.4. Abu Ghraibin kidutuskuvat	30
5. Me ja muiden kärsimys	33
5.1. Toiseus ja ero	33
5.2. Lännen katseen kohteet	35
5.3. Vastastrategioista	37
6. Tutkimuksen metodi ja aineisto	39
6.1. Haastateltavana 4 kuvaajaa	40
6.2. Haastattelujen tekeminen	41
6.3. Haastattelututkimuksen ongelmia	42
6.4. Aineiston analysointi	43
7. Tutkimustuloksia	44
7.1. Taustaa	44

7.1.1. Motivaatio sekä työn hyvät ja huonot puolet	45
7.1.2. Kokemus kriisitilanteista ulkomailla ja Suomessa	45
7.1.3. Tapa kuvata	46
7.2. Eettisyyden pohdintaa	47
7.2.1. Valinnat kuvaustilanteessa	47
7.2.2. Mitä voi näyttää	52
7.2.3. Kuvaaja on myös ihminen	54
7.3. Maailman kärsimyksen kuvaajat	56
7.3.1. Kärsimyksen estetisoinnin määrittelyä Salgadon hengessä	56
7.3.2. Turtuminen ja maailman näyttäminen sellaisena kuin se on	60
7.3.3. Kamera lähentäjänä ja etäännyttäjänä	62
7.4. Suomi verrattuna ulkomaihin	64
7.4.1. Kulttuurierot ja ajan puute	64
7.4.2. Mitä voisi tehdä toisin	67
7.4.3. Syyllisyys ja häpeä	69
8. Yhteenvetoa ja pohdintaa	71
Lähteet	79
Liitteet	85

1. Johdanto

*"There is something appalling about photographing people.
It is certainly some form of violation. So if sensitivity is lacking,
there can be something barbaric about it."*

- Henri Cartier-Bresson

Joka päivä kohtaamme kuvia toisten ihmisten kärsimyksistä. Jossain soditaan, nähdään nälkää, kärsitään köyhyydestä, ja me katsomme sitä. Pohdinta siitä, kuinka käsitellä tasaisesti kasvavaa kuvavirtaa kärsimyksistä ja tuskasta, ei ole uutta. Susan Sontagin (2003) mukaan tällaisten kuvien katsominen on tyypillinen moderni kokemus; kyseessä on kumulatiivinen tarjonta, josta jo puolentoista vuosisadan ajan ovat vastanneet journalistit, joita Sontag kutsuu erikoistuneiksi turisteiksi (Sontag, 2003, 18).

Tässä työssä lähestytään kärsimyksen kuvia valokuvaajien näkökulmasta. Ajatus lehtikuvaajien haastattelemisesta kypsyi mielessäni vähitellen. Kärsimyksen kuvaamiseen ja valokuvan etiikkaan liittyvät kysymykset ovat kiinnostaneet minua pitkään, ja jo sosiologian kandidaatintutkielmassani pohdin, miten ihmiset tulkitsevat valokuvia sodasta, ja minkälaisia merkityksiä he antavat kuville vieraasta kulttuurista. Tällöin kyse oli vastaanoton tutkimuksesta; analysoin haastateltavien kirjoittamia tulkintoja heille esittelemistäni kuvista.

Aloitettuani itse lehtikuvaajan työt aloin pohtia näitä kysymyksiä valokuvaajan näkökulmasta. Mitä kaikkea tästä ajattelevat he, jotka tuovat sodat ja katastrofit katsottaviksemme? Miten lehtikuvaajat puhuvat kärsimyksen kuvaamisesta? Minkälaisia eettisiä periaatteita heillä on liittyen esimerkiksi katastrofien uhrien ja omaisten kuvaamiseen, ja kuinka pitkälle tuskan kuvaamisessa ja näyttämisessä he ovat valmiita menemään? Minkälaista on kuvata oman kulttuuripiirinsä ulkopuolella, ja miltä tuntuu valokuvata ihmisten kärsimystä auttamisen sijaan?

Kriisitilanteiden ja niiden aiheuttaman kärsimyksen kuvaaminen ja näihin tilanteisiin liittyvät eettiset kysymykset kytkeytyvät keskusteluun kuvaajan ja kuvattavan suhteesta. Tämän keskustelun keskiössä on perinteisen dokumentarismien kritiikki: kenellä on oikeus kuvata ja ketä? Kuvajournalismin historia on pitkälti erilaisten kriisien historiaa, ja taustalla leijuu myös kysymys siitä, kenen totuudella on oikeus päästä esiin. Kenen visuaalisesta muistista tulee hallitseva?

Kärsimyksen taustalla väijyy myös kuolema, ja valokuvaajia onkin syytetty kuoleman asiamiehiksi (Barthes 1985, 98).

Kärsimyksen valokuvaamiseen liittyy erityisiä eettisiä, poliittisia ja esteettisiä ongelmia sekä mahdollisuuksia. Huoli sensationalismista ja riistosta on aina seurannut muiden kärsimystä koskevien valokuvien ottamista, levittämistä ja katsomista. Huoli liittyy siihen luottamukseen, jota erityisesti dokumentaarisina pidetyt valokuvat nauttivat. Valokuvien uskotaan kertovan totuuden. Kärsimyksen kuvien on ajateltu johtavan siihen, että katsoja kuvittelee saavansa niistä kaiken tarvittavan informaation ja tällöin hänen ei tarvitse ajatella pidemmälle ymmärtääkseen kaukaisia tapahtumia. Kuvien tarkoitus on vaikuttaa, mutta usein väkivaltaiset kuvat aiheuttavat vain henkilökohtaisen emotionaalisen reaktion. Tällöin ne vahvistavat katsojan valtaa oikeasta vääryys, lievittää kipua tai yksinkertaisesti kääntyy pois. (Reinhardt & Edwards 2007, 8.)

Nykypäivän visuaalinen kulttuuri kuitenkin heikentää tätä luottamusta ja monimutkaistaa edellä mainittuja valintoja. Valokuvallista totuutta kalvaa kilpailu television, videon ja muun median kanssa. Sen auktoriteettia heikentää myös se, kuinka helppoa nykyään on tietokoneen ja halvan digitaalisen kameran avulla muokata erilaisia kuvia potentiaalisesti loppumattoman kuva-arkiston tuotteista. Kuvamaailmaa kasvattaa vielä aikaisemmin hiljaisten tai vaiennettujen yksilöiden ja ryhmien ääni. (Emt., 9.)

Kaikessa kauheudessaan Abu Ghraibin vankilakuvat ovat hyvä esimerkki siitä, kuinka perinteisellä kuvajournalismilla ei enää ole entisen kaltaista auktoriteettia. Sen rinnalle ovat nousseet kilpailevat kuvastot. Kuten Sontag (2004) kirjoittaa, sotakuvaus oli joskus kuvajournalistien aluetta, nykyään sotilaat ovat itse valokuvaajia. Yhtä karmaiseva esimerkki tästä löytyy lähempää kotoa. Viimeistään Kauhajoen koulusurmien jälkeen toimituksissa alettiin miettiä, saivatko niin Jokelan kuin Kauhajoenkin kouluampujat juuri sellaisen julkisuuden kuin he olivat suunnitelleet. Ampujien itse tekemiä mediapaketteja käytettiin mediassa siekailematta. (Raittila ym. 2009, 115.)

Yksi tämän tutkimuksen keskeisistä kysymyksistä liittyy kärsimyksen estetisointiin. Mark Reinhardt (2007) väittää, että legitiimi pohdinta siitä miten kuvat kärsimyksestä vaikuttavat katsojiin tai hyväksikäyttävät toisia, väistyvät usein valokuvan luontaiseen esteettisyyteen liittyvien arveluttavampien pelkojen tieltä. Hän uskoo, että väiteltäessä siitä, ovatko jotkut kärsimyksen kuvat liian kauniita, paheksutaankin oikeastaan kärsimyksen valokuvaamista sinänsä. Mikä ensin

vaikuttaa olevan tietynlaiseen kuvaan liittyvä huoli, tarkemmin katsottuna yleensä onkin pelko itse kuvaamista kohtaan. Näiden pelkojen pohtiminen parantaa mahdollisuuksia ymmärtää, miksi kärsimyksen kuvaaminen on niin ongelmallista. (Emt., 10.)

Pro gradu -tutkielmani on haastattelututkimus, joka pyrkii selvittämään suomalaisten lehtikuvaajien näkemyksiä kuvajournalismin etiikasta sekä kärsimyksen kuvaamisesta työskennellessä kriisitilanteissa niin Suomessa kuin ulkomailla. Voi sanoa, että tutkimukseni käsittelee kysymyksiä, joita jokainen lehtikuvaaja joutuu urallaan jollain tasolla kohtaamaan. Esiin nousevat kokemukset kärsimyksen kuvaamisesta esimerkiksi Kongossa, Irakissa ja Sri Lankassa, mutta myös näkemykset kuvajournalismin roolista Jokelan ja Kauhajoen ampumavälikohtausten uutisoinnissa. Kyse on kuvaajan ja kuvattavan välisestä suhteesta ja siihen liittyvistä eettistä kysymyksistä sekä vallankäytöstä, joka on kiistämätön osa valokuvausta.

Työni perustuu neljän suomalaisen kuvajournalistin teemahaastatteluun. Ensisijaiset tutkimuskysymykseni ovat:

- Miten kuvaajat perustelevat ratkaisujaan eettisesti?
- Mitä erityispiirteitä sisältää inhimillisen kärsimyksen kuvaaminen ja näyttäminen valokuvan keinoin?
- Miten kriisien ja kärsimyksen kuvaaminen eroaa, kun kuvaaja toimii oman kulttuuripiirinsä ulkopuolella?

Työni jakaantuu seitsemään osaan. Luvussa 2 käyn läpi tämän tutkimuksen taustalla vaikuttavaa keskustelua. Esittelen kuvajournalismin, perinteiseen dokumentarismiin kritiikkiin sekä kriisikuvauksen kenttään liittyvää pohdintaa. Lisäksi kirjoitan siitä, miten kärsimyksen kuvat toimivat osana kollektiivista muistia ja kuinka valokuvalla on katsottu olevan erityinen suhde kuolemaan. Lopuksi tiivistän vielä tämän tutkimuksen tutkimusongelmat.

Luvussa 3 esittelen kuvajournalismin etiikkaa. Aluksi käyn tiiviisti läpi journalismia koskevia eettisiä ohjeita, jonka jälkeen pohdin enemmän uhrien ja omaisten kuvaamiseen liittyvää problematiikkaa. Lopuksi mietin ajatusta puolueettoman tarkkailun ihanteesta. Jos todistaa kärsimystä, onko oikeutettua tarkkailla sitä ulkopuolisena, kuvata tekemättä asialle mitään?

Neljännessä luvussa keskustelen kärsimyksen kuvista. Esittelen genren historiaa taiteessa ja pohdin sitä, miten näihin kuviin suhtaudutaan ja miten niihin pitäisi suhtautua. Katsoessaan kärsimystä ihmisen tulisi oletettavasti tuntea empatiaa, mutta voiko reaktiona ollakin turtumus tai jopa nautinto? Pohdin myös sitä, mitä tarkoitetaan, kun puhutaan kärsimyksen estetisoinnista. Onko kyse asioiden kaunistelusta, keskittymisestä kuvan muodollisiin ominaisuuksiin sisällön kustannuksella, vai yksinomaan valokuvauksen taipumuksesta estetisoida? Tämän keskustelun yhteydessä nostan esiin brasilialaisen valokuvaajan, Sebastião Salgadon työn. Lopuksi kirjoitan vielä hieman erilaisista kärsimyksen kuvista. Abu Ghraibin kidutuskuvat herättävät monenlaisia kysymyksiä väkivaltaisten kuvien kierrättämisestä ja median roolista.

Kun on kyse kärsimyksen kuvaamisesta, kuvajournalistit kuvaavat usein jossain muualla kuin kotimaassaan. Viides luku keskittyy kysymyksiin toiseudesta ja erosta. Määrittelen avainkäsitteet tukeutuen muun muassa Stuart Hallin ajatteluun ja kytken sitten keskustelun kuvajournalismiin. Pohdin vielä toisin tekemisen tapoja stereotyyppien ja hyväksikäytön välttämiseksi.

Luvussa 6 esittelen tutkimusmetodini, haastateltavani ja tiedonkeruumenetelmäni. Pohdin haastattelujen aikana kohtaamiani ongelmia ja kerron kuinka analysoin aineistoa. Luvussa 7 raportoin tutkimustulokseni. Aloitan kertomalla taustatietoja haastateltavistani ja heidän ammatillisesta kokemuksestaan. Sitten analysoin sitä, miten kuvaajat perustelevat ratkaisujaan eettisesti. Sen jälkeen analysoin heidän näkemyksiään kärsimyksen estetisoinnista ja siitä, turruttavatko kärsimyksen kuvat katsojaansa. Lisäksi pohdin haastatteluissa esiin nousutta ajatusta valokuvaajan velvollisuudesta näyttää maailma sellaisena kuin se on ja kameran erityislaatuista roolia kulttuurissamme. Lopuksi esittelen kuvaajien näkemyksiä kuvaamisesta ulkomailla. Esiin nousee kulttuurieroja, kiirettä, stereotyyppioita sekä syyllisyyttä ja häpeää omasta hyväosaisuudesta.

Luvussa 8 tiivistän tutkimuksen tuloksia. Lisäksi pohdin, kuinka tutkimus onnistui ja kuinka merkittäviä sen tulokset ovat.

2. Tutkimuksen lähtökohdat

Valokuvauksen keksiminen 1800-luvun alun Euroopassa ajoittui samoihin aikoihin objektiivisuutta korostavan positivismin suosion kanssa. Positivismiin kuuluu muun muassa uskomus, että

empiiriset totuudet voidaan perustella visuaalisten todisteiden avulla. Positivismin kontekstissa kamera nähtiin tieteellisenä työkaluna, jolla voitiin rekisteröidä tietoa todellisuudesta ja representoida maailmaa aikaisempaa tarkemmin ja tehokkaammin. 1800-luvun puolivälistä lähtien näkemys, että valokuva kykenisi tuottamaan objektiivisia tallenteita todellisuudesta, on herättänyt argumentteja sekä puolesta että vastaan. Digitaalisen tekniikan myötä nämä väittelyt ovat vain kiihtyneet. (Sturken ja Cartwright 2001, 16 -17.) Helposti ajatellaankin, että kunhan kuvaa ei ole manipuloitu, se kertoo totuuden.

Erytisesti valokuvat, jotka luetaan kuvajournalismiksi, kantavat harteillaan vaatimusta objektiivisuudesta, mutta myös kunnollisuudesta, laadukkuudesta ja ammattimaisuudesta. Tässä tutkimuksessa on olennaista se, miten kuvaajat itse keskustelevat kuvajournalismista ja määrittelevät kärsimyksen ja kriisien kuvitukseen liittyviä arvotuksia ja prosesseja.

2.1. Kuvajournalismi ja perinteisen dokumentarismien kritiikki

Valokuvauksen historiassa kuvajournalismi on yksi valokuvauskeksinnön sovellutuksista (Salo 2000, 8). Hannu Vanhanen (1991) kirjoittaa kuvajournalismista laajana genrenä ja viestinnällisenä kielenä, joka esimuodossaan on vanhempi ilmiö kuin valokuvaus. 1839 julkistettu mekaanisesti reprodusoitava valokuva antoi uudenlaiset mahdollisuudet monistaa kuvaa. Alkuvaiheessa valokuva pyrki jäljittelemään maalaustaidetta. Vasta 1920 – 1930-luvuilla alettiin puhua sen dokumentaarisuudesta ja mahdollisuuksista kertoa kuvattavien asioiden ”todellinen” ja ”havainnollinen” puoli. Se, että tiedotusvälineet alkoivat lisätä valokuvien käyttöä sekä mainoksissa että journalismissa, liittyi juuri valokuvien dokumentaarisuuden arvostukseen. (Vanhanen 1991, 67, 71.)

Kuvajournalismin kulttuurinen auktoriteetti perustuu yhä sen oletettuun autenttisuuteen, läpinäkyvyyteen ja totuudenmukaisuuteen. Usko uutisraportoinnin objektiivisuuteen ja kameran mekaanisiin ominaisuuksiin ovat jo kauan tukeneet uskoa kuvajournalismin kykyyn toimia todistajana. (Kozol, 2004, 4.) Samat ihanteet pätevät niin sanottuun perinteiseen dokumentarismiin, ja suurta osaa lehtivalokuvista voidaankin pitää dokumentaarisina. Dokumentarismille on kuitenkin vaikea löytää yhtä ainoaa määritelmää. Sitä on kuvailtu muodoksi, lajityypiksi, traditioksi, tyyliksi, liikkeeksi ja käytännöksi. Yksi dokumentarismille olennainen piirre on sen pyrkimys tarjota puolueeton ja todellinen kuva todellisuudesta. (Price 2000, 74 – 75.) Juuri tätä pyrkimystä on dokumentarismien kritiikissä eniten kritisoitu.

Perinteisen dokumentarismin voidaan sanoa muotoutuneen 1930-luvulla, kun sosiaalisten ongelmien kuvausta alettiin pitää uudella tavalla tärkeänä. Valokuvaus nähtiin myös välineenä olojen parantamiseen. Tunnetuin projekti on Yhdysvaltojen hallituksen vuonna 1935 käynnistämä *Farm Security Project* (FSA), jonka palkkaamista kuvaajista tuli valokuvan historian merkittävimpiä nimiä. (Price 2000, 89, 94 – 95.) Yksi kuuluisimmista FSA-rojektin aikana syntyneistä valokuvista on Dorothea Langen Amerikan pula-ajan symboliksi noussut *Migrant Mother*, kuva köyhästä äidistä lastensa kanssa (Price, Wells 2000, 35.) Kyseinen valokuva on dokumentarismin klassikko niin hyvässä kuin pahassa. Sitä on kuvailtu yhdeksi historian parhaimmista uutiskuvista, mutta samalla se nousee lähes aina esiin kritisoitaessa dokumentarismia kohteidensa hyväksikäytöstä.

Dokumentarismille on ollut tyypillistä sosiaalisten epäkohtien kuvaaminen. Kuvauksen kohteet on usein esitetty passiivisina kärsijöinä, ja heidän oma näkemyksensä ja mahdollinen aktiivisuutensa on jätetty huomioimatta. (Price 2000, 82 – 83.) Dorothea Lange ei koskaan kysynyt kuuluisan valokuvansa päähenkilön nimeä. Todellinen ”Migrant Mother” säilyi tuntemattomana aina vuoteen 1978 asti, jolloin Florence Thompson löydettiin kotoaan Kaliforniasta. Yhä köyhä, asuntovaunussa asuva Thompson kertoi United Pressille olevansa ylpeä kuvasta, mutta että hän ei koskaan saanut siitä penniäkään eikä se ollut tuonut hänelle mitään hyvää. (Price, Wells 2000, 39: Rossler 1989.)

Perinteisen dokumentarismin tapa suhtautua kohteisiinsa vertautuu väitteeseen, jonka mukaan valokuvausta on käytetty tapana hallita maailmaa. Tämän näkemyksen mukaan kuvaamalla pyritään kontrolloimaan ja luonnollistamaan asioita, joita muuten saatetaan pitää omituisina tai pelottavina. Toiseuden käsite on tässä olennainen. Käsitettä on käytetty feministisessä psykoanalyttisessä teoriassa osoittamaan, että nainen on *toinen*, olemassa vain suhteessa mieheen. Nainen on toinen, jonka kautta mieheys määritellään. Samalla tavoin eurooppalainen kulttuuri on määritelty kolonialisoitujen kansojen toiseuden kautta, ja valokuvauksen roolia imperialismissa on tutkittu paljon. Dokumentarismin historia voitaisiinkin rakentaa kuvaajan ja kuvauskohteen suhteen ja tähän suhteeseen liittyvien valtasuhteiden ympärille. (Price 2000, 71, 82.)

Realistiset tuotokset pyrkivät siis luomaan yhteyden eletyn kokemuksen ja representaation välille, mutta on tärkeää muistaa, että tämä ”todellisuus” on osa todellisuutta, joka on tuotettu yhteiskunnan kulttuuristen diskurssien kautta. Sotkeutuneena sosiaalisesti tuotettuun todellisuuteen pyrimme tuottamaan merkityksiä tekemällä kertomuksia ja kuvia. Realismi esteettisenä esittämisen

tapana on myös sopimuksenvarainen ja kulttuurisesti luotu todellisuuden tekemisen muoto. (Jaguaribe, 2005, 66, 69.)

Nykyään dokumentarismia pidetään tapana kuvata ja sen sisältämät valinnat tunnustetaan. Viime vuosikymmenien perinteisen dokumentarismin kritiikki onkin suurelta osin pyörinyt kuvaajan ja kuvattavan suhteen ja siihen liittyvien eettisten kysymysten ympärillä. Kenellä on oikeus kuvata ketä ja millä ehdoin? Verrattuna esimerkiksi tekstiin valokuvaus itsessään on toiseutta tuottava tekniikka ja kamera merkityksiä tuottava kone. Se antaa mahdollisuuden ja syyn päästä lähelle, mutta myös eristää. Valokuvattuna olemme yksisuuntaisen katseen kohteena, altistumme meitä arvioivalle katseelle, ja valokuvaan ikuistettuna olemme katseen kohteena yhtä kauan kuin valokuva on olemassa (Seppänen 2002, 165 – 166).

2.2. Kriisikuvauksen kenttä

Kriisitilanteen määrittely on vaikeaa. Joidenkin tutkijoiden mielestä olennaisinta kriisitilanteen määrittelyssä on ihmisten oma käsitys. Määritelmä on ongelmallinen, koska todellisuutta voi hahmottaa monista eri näkökulmista. Kriisitilanteen määrittely riippuu siis pitkälti siitä, kenen näkökulmasta sitä katsotaan. (Honka - Kukurainen 2006, 9; Eränen 1991, 12.) Uhrien määritelmä on myös laaja. Kriisipsykologi Salli Saari (2000) painottaa, että vaikka esimerkiksi onnettomuuksissa kuolleet ja loukkaantuneet ovat uhreja, psykologisesta näkökulmasta uhrin määritelmä on huomattavasti laajempi. Uhreiksi voidaan määritellä myös kaikki ne henkilöt, joita tapahtuma syvästi järkyttää ja joiden mieleen syntyy tapahtuman seurauksena psyykkinen vamma. (Saari 2000, 33.)

Tässä tutkimuksessa käytän kriisikuvausta yleisnimityksenä kuvaustilanteille, joissa esiintyy uhreja ja inhimillistä kärsimystä. Tällaisia tilanteita ovat sodat ja erilaiset onnettomuudet, mutta myös esimerkiksi kärsimystä aiheuttava köyhyys. Teemahaastatteluissa annan myös kuvaajien itse määritellä tilanteet, joissa kuvaamisen he ovat kokeneet kuuluneen kriisikuvauksen piiriin. Käsite on siis määrittelylle avoin.

Kuvajournalismissa kriisikuvauksella on alusta alkaen ollut vahva asema. Ensimmäiset lehtivalokuvat kertoivat onnettomuuksista. Aluksi kuvattiin lähinnä tulipaloja, koska se oli helppoa. Yölläkin valaistusta oli tarpeeksi. Saksalaisten Hermann Biowin ja Ferdinand Stelznerin daguerrotypioita Hampurissa 1842 riehuneesta tulipalosta pidetään maailman ensimmäisinä

uutisvalokuvina. Kuvat tosin julkaistiin piirroksina, koska rasterikuvaa ei ollut vielä keksitty. Tulipaloja seurasivat muut onnettomuudet tai ainakin niiden jälkitilanteet kuten raiteilta suistuneet junat tai haaksirikkoutuneet laivat. (Saraste, 1996, 92.) 1930 - 40-luvuilla suosiossa olivat väkivalta, kuolema ja tuho; veri oli lähes välttämätön elementti kuvissa (Vanhanen 1991, 57).

Katastrofiuutisia tutkineen Vanhasen (1991) mukaan kuoleman läsnäolo ei automaattisesti johda tapahtuman laajaan kuvalliseen uutisointiin. Pelkkä inhimillinen kärsimys ei riitä, vaan tapahtumalla pitää olla jokin erityinen merkitys, joka nostaa sen katastrofiuutiseksi. Vanhasen mukaan tuo merkitys voi olla niin symbolinen kuin ideologinenkin. Esimerkkeinä tällaisista tapahtumista hän käyttää ilmalaiva Hindenburgin tuhoutumista vuonna 1937 ja avaruussukkula Challengerin räjähdystä vuonna 1986. (Vanhanen 1991, 103 – 104.) Samalla tavalla muiden kriisitilanteiden uutisarvo riippuu monesta eri asiasta. Median kiinnittäessä huomiota yhteen kriisiin muut kriisit ja niiden aiheuttama kärsimys jäävät helposti huomiotta. (Ylönen 2008, 21; Hawkins 2002, 233.)

Kriisikuvauksen äärimmäisenä muotona voidaan pitää sotavalokuvausta. Sotavalokuvaajat kuvaavat aseellisia konflikteja ja elämää sodan vaurioittamilla alueilla. Armeijoiden mukana on liikkunut valokuvaajia 1840-luvulta lähtien. Tunnetuin tuon ajan valokuvaaja oli brittiläinen Roger Fenton, joka muistetaan hallituksen propaganda-aineiston kuvaajana Krimin sodassa (1853 – 56). Noina aikoina sotavalokuvauksessa ei keskitytty uhrien kärsimykseen. Sodasta annettiin sen sijaan varsin ihannoiva kuva. Kuuluisan muotokuvaajan Mathew B. Brady ja hänen ryhmänsä valokuvissa Amerikan sisällissodasta (1861–1865) näkyivät jo sodan kurjuus, kuolema sekä (lähinnä vastapuolen) aineelliset tappiot. (Saraste, 1996, 95 – 96.)

Myös ensimmäisen maailmansodan (1914 – 1918) aikana julkaistut sotavalokuvat näyttivät sodan kauhuja, mutta vasta kevyempien kameroiden (kuten 35 mm filmiä käyttävä Leica) tulo markkinoille mahdollisti sodan kuvaamisen tavalla, jonka tunnetaan tänään. Kuvia voitiin nyt ottaa taistelusta (armeijan sensuurin sallimissa rajoissa), siviiliuhreista ja sodan väsyttämistä sotilaista. Espanjan sisällissota (1936 – 1939) oli ensimmäinen sota, joka ikuistettiin valokuviksi modernissa merkityksessä. Joukko ammattivalokuvaajia kuvasi armeijan toimintaa ja kaupunkeja pommituksen alla, ja heidän kuvansa ilmestyivät lehtiin lyhyessä ajassa niin Espanjassa kuin ulkomaillakin. Vuosina 1964–1975 käyty Vietnamin sota toi kuoleman ja kärsimyksen television kautta ihmisten olohuoneisiin, ja siitä lähtien kärsimyksen kuvat ovat olleet osa uutisten jokapäiväistä tarjontaa. (Sontag 2003, 20 – 21.)

Kuten sanottu, kriisikuvausten kohteena voi olla hyvin erilaisia asioita ja olosuhteita. Yksi tunnetuimmista kriisikuvaajista on amerikkalainen James Nachtwey, joka on tunnettu eri sotakuvaajien ottamistaan kuvista. Nachtwey on kuvannut myös muita inhimilliseen kärsimykseen kuuluvia aiheita kuten AIDSin uhreja, aliravittuja, äärimmäistä köyhyyttä. Toinen inhimillisen kärsimyksen kuvaajana maailmanmaineeseen noussut kuvaaja on brasilialainen Sebastião Salgado, johon palaan myöhemmin luvussa 4.

Nachtwey ja Salgado kiertävät maailmaa, mutta kärsimyksen kuvaamiseen liittyvät kysymykset koskettavat kaikkia kuvajournalisteja, ei yksinomaan maailman kriisipesäkkeissä matkustavia sotakuvaajia. Jokainen lehtikuvaaja joutuu varmasti urallaan kohtaamaan tai ottamaan kantaa tässä tutkimuksessa käsiteltäviin kysymyksiin - oli sitten kysymys Jokelan ja Kauhajoen ampumavälikohtausten kaltaisista suuronnettomuuksista tai useammin tapahtuvista tulipaloista tai auto-onnettomuuksista.

2.3 Kärsimyksen kuvat osana kollektiivista muistia

Todellisuus nähdään tietyllä tavalla jo opitun kuvamaailman läpi. Järkyttäviä tapahtumia pyritään usein vertaamaan johonkin aikaisempaan katastrofiin. Kirjassaan *Remembering to forget* Barbie Zelizer (1998) kirjoittaa, kuinka visuaaliset muistot Holocaustista ja sotarikoksista muodostuivat leirien vapauttamista tallentavien valokuvien kautta. Hän kirjoittaa kollektiivisen muistin käsitteestä, jonka hän määrittelee saavutetuksi jaetun tietoisuuden kautta. Tämä jaettu tietoisuus muokkaa sitä sopivaksi niiden tarkoituksiperiin, jotka vetoavat siihen nykyään. Tällainen kollektiivinen muisti liittyy yhteen tapahtumia, asioita tai jopa persoonallisuuksia eri tavalla eri ryhmille. Kyse ei ole siitä, mitä ajattelemme, vaan millä ajattelemme. (Zelizer 1998, 3.)

Näkemämme valokuvat vaikuttavat siihen, miten katsomme niin menneisyyteen kuin tulevaisuuteenkin. Asioiden ymmärtäminen on usein helpompaa, kun sitä voidaan verrata johonkin. Bosnian sodan aikana lehdissä julkaistut kuvat keskitysleirivangeista toivat mieleemme kuvat natsien tuhoamisleireiltä. Sontag (2003, 21) painottaa, että niiden ihmisten käsitys sodasta, jotka eivät ole sitä itse kokeneet, muodostuu nykyään pääasiassa sotakuvien kautta.

Kirjoitettaessa kärsimyksestä ja kriiseistä kohdataan väistämättä myös kuolema. Uutiskuvaklassikoiden aiheena on yleensä kuolema, ja uutiskuvan ideaalitapaus on kuolema

valokuvassa (Vanhanen 1991, 43; Julkunen 1989, 45 – 46). Kuolema kulkee käsi kädessä valokuvan kanssa. Valokuvaa on pidetty yrityksenä hallita kuolemaa, voittaa se. On ajateltu, että ikuistamalla joku valokuvaan hän tavallaan elää ikuisesti. Kuoleman kuvilla on käsitelty kuoleman pelkoa ja yritetty ymmärtää sitä. Kuolema on myös yritetty piilottaa, ja eri kulttuureissa suhtaudutaan kuolemaan ja sen kuvaamiseen hyvinkin eri tavalla.

Vanhasen mukaan kuoleman julkisella esittämisellä on aina ollut symbolinen funktionsa ja kuoleman kuvaamisella on omat historiallisesti kehittyneet muotonsa. Kuolleen ja kuoleman esittäminen julkisesti valokuvassa on luonnollista ja hyväksyttyä, mutta samaan aikaan luonnotonta ja kauhistusta herättävää. (Vanhanen 1991, 3 – 4.) Kuvajournalismin suhde kuolemaan on myös varsin ristiriitainen. Tuomalla kärsimyksen ja kuoleman kotiimme sen tarkoitus on vaikuttaa ja herättää, mutta riskinä on kuoleman arkipäiväistäminen. Herättämisen sijaan se saattaa etäännyttää meidät kuvien kohteista ja niissä esitetyistä tapahtumista.

3. Kuvajournalismi ja eettiset valinnat

Etiikan kysymysten pohtimisen traditio alkaa muinaisesta Kreikasta ja sellaisten ajattelijoiden työstä kuten Sokrates, Platon ja Aristoteles. Puhuttaessa etiikasta kysytään vaikeita kysymyksiä siitä, kuinka meidän tulisi elää. Etiikkaa on määritelty monin eri tavoin, mutta yleisimmin sen voi sanoa olevan tutkimusala, joka tutkii ihmisen eettisen toiminnan periaatteita; minkä katsotaan olevan oikein ja minkä väärin. Eettisen pohdinnan ytimessä on ajatus valinnasta; meillä on vapaus toimia myös toisella tavalla. (Sanders 2003, 14 – 15.) On tärkeää erottaa etiikan ja moraalin käsitteet. Moraali ilmentää käsityksiämme hyvästä ja pahasta, kun taas etiikka on moraaliala tutkiva tiede.

Tässä luvussa käsittelen etiikan kysymyksiä suhteessa kuvajournalismiin ja erityisesti kärsimyksen kuvaamiseen. Aluksi käsittelen journalismin etiikkaa, journalistien toimintaa opastavia ohjeita ja kuvajournalismin etiikkaa. Sen jälkeen pohdin uhrien ja omaisten kuvaamisen oikeutusta ja siihen liittyviä ongelmia. Lopuksi tarkastelen näitä kysymyksiä kuvajournalistin näkökulmasta.

3.1. (Kuva)journalismin etiikka ja ohjeet

Eettiset kysymykset ovat keskeisiä nykypäivän mediakeskeisessä yhteiskunnassa, jossa median toimintaa arvioidaan aiempaa herkemmin. Journalismia ei enää pidetä ulkopuolisena ja neutraalina tiedonvälittäjänä, vaan se nähdään aktiivisena toimijana, jonka ratkaisuilla on vaikutuksia muihin yhteiskunnallisiin toimijoihin. Suomessakin journalistit ovat viime vuosina joutuneet erilaisiin konflikteihin niin ministeriön virkamiehien ja poliisin kuin kriisityöntekijöiden kanssa. (Raittila ym. 2008, 23.)

Journalismin etiikalla viitataan yleisesti niihin yhteiskunnallisiin tarkoitukseen ja toimintaperiaatteisiin, joita journalistien odotetaan noudattavan. Journalistietiikkaa määrittelee ja valvoo yleensä oma ammatillinen yhteenliittymä. Kysymys on niin sanotusta *itsesäätelystä*. Ammattikunta pyrkii itse huolehtimaan siitä, että journalismissa seurataan yhteiskunnan yleisiä normeja ja tiedonvälitystä koskevia lakeja. Journalistietiikassa on kaksi puolta. Periaatteellinen puoli koskee tiedonvälityksen yhteiskunnallisia, moraalisia jne. tehtäviä ja tavoitteita. Käytännöllinen puoli taas säätelee itse journalistisia työtapoja. (Bruun & Nordenstreng 1992, 156 – 157.)

Journalismin eettiset säännöt auttavat varmistamaan, että journalisti tuntee työstään myös moraalista vastuuta, ja oman työn eettisen pohdinnan tulisi olla automaattisesti osa journalistin ammatti-identiteettiä. Etiikkaa ei voida pitää erillisenä osana journalismin tutkimusta, vaan sen tulee olla osa jokaisen journalistin arkipäivää. Journalisti voi joutua eettisten pohdintojen eteen yllättävälläkin hetkellä, ja kysymyksiä on ollut hyvä ajatella jo etukäteen. (Honka - Kukkurainen 2006, 18; Harcup 2000, 9.)

Suomessa Journalistin ohjeet ja Julkisen sanan neuvosto (JSN) ovat joukkoviestinnän itsesäätelyn perusta. Ohjeisiin on pyritty kiteyttämään journalistien ja julkaisijoiden näkemys siitä, millaisten eettisten periaatteiden mukaan he haluavat joukkoviestinnän toimivan. Julkisen sanan neuvoston tehtävänä on niin ohjeiden tulkitseminen kuin erotuomarina toimiminenkin. JSN:lle voi kannella, jos haluaa tulkinnan siitä, onko mediassa toimittu vastoin hyvää journalistista tapaa. JSN ottaa kantaa myös pyrkimyksiin rajoittaa sanan- ja julkaisemisen vapautta. (www.journalistiliitto.fi)

Journalistin ohjeilla katsotaan Suomessa olevan koko joukkoviestintäalan hyväksyntä ja tuki. Ohjeet koskevat kaikkea journalistista työtä, myös kuvajournalismia. Ne käsittelevät ammatilliseen asemaan, tietojen hankkimiseen ja julkaisemiseen, haastateltavan ja haastattelijan oikeuksiin,

virheen korjaamiseen sekä omaan kannanottoon liittyviä asioita ja ongelmia. Ohjeet ottavat kantaa myös siihen, mikä on yksityistä ja mikä julkista. Ne on laadittu yksinomaan alan itsesääteilyä varten eikä niitä ole tarkoitettu käytettäväksi rikos- tai vahingonkorvausvastuun perusteena. (Emt.)

Jotkut ovat sitä mieltä, että eettisten ohjeiden, jotka koskevat uhrien ja heidän omaistensa kohtelua mediassa, tulisi olla tarkempia ja vähemmän idealistisia. Journalistin ohjeiden kohta numero 28 muotoilee asian seuraavasti: ”Sairaus- ja kuolemantapauksista sekä onnettomuuksien ja rikosten uhreista uutisoitaessa on aina noudatettava hienotunteisuutta.” Lester (1999) siteeraa George Padgettin artikkelia vuodelta 1986, jossa tämä kirjoittaa, että epämääräiset eettiset ohjeet eivät anna tarpeeksi selkeää opastusta siitä, miten kohdella surevia uhreja. Jos asia viedään oikeuteen eikä selkeitä sääntöjä ei ole, surukuvat saatetaan määritellä yksityisyyden loukkauksiksi. Padgettin mukaan ongelma pitäisi ratkaista, kun se on vielä eettinen eikä laillinen.

Raittilan ym. (2008) *Jokelan koulusurmat mediassa* – tutkimusta varten haastateltujen journalistien kommentteista käy ilmi, että vaikka esimiesten mukaan erilaisia ohjeita ja säännöstöjä on tarpeeksi, alaiset ovat kuitenkin usein sitä mieltä, että täsmälliset ohjeet puuttuvat tai ainakaan niistä ei olla tietoisia. Kuitenkin, vaikka täsmällisiä ohjeita pidetään toivottavina, monet Raittilan ym. haastateltavista suhtautuvat varsin skeptisesti siihen, miten paljon kirjallisista ohjeista olisi loppujen lopuksi apua konkreettisissa tilanteissa. Yleisesti ottaen tärkeämpänä pidetään kokeneempien kollegojen apua, joka välittyisi keskustelujen ja koulutuksen kautta. (Raittila ym. 2008, 81)

Dart Centre for Journalism & Trauma on julkaissut Trauma ja journalismi -oppaan, joka on suunnattu journalisteille, päätoimittajille ja esimiehille. Opasta varten on haastateltu journalisteja ja trauman asiantuntijoita ympäri maailmaa. Opas suomennettiin marraskuussa 2007 Jokelan koulun ampumatapauksen jälkeen. Tarkoituksena on antaa kriiseistä raportoiville journalisteille ohjeita ja evästyksiä sekä itse työhön että henkisen hyvinvoinnin vaalimiseen. (www.journalistiliitto.fi)

Kuten toimittajat myös kuvajournalistit ovat reporttereita. Kuten toimittajilla, kuvajournalisteillakin tulee olla vahva käsitys journalistisista arvoista, jotka ohjaavat heidän työtään. Totuudenmukaisuutta, objektiivisuutta ja reilua pidetään tavoiteltuina arvoina, jotka antavat journalistiselle työlle uskottavuutta ja kunnioitusta. Toimittaja ja kuvaaja kohtaavat työssään samanlaisia, mutta myös hyvin erilaisia eettisiä ongelmia. Kun kirjoittava toimittaja voi tarpeen vaatiessa pysyä taustalla ja kerätä tietoja hienovaraisesti, valokuvaajan ja erityisesti kameran läsnäoloa on vaikea olla huomaamatta. (Lester, 1999.)

Valokuvaajan, toimituksen ja lukijan eettinen orientaatio saattaa olla hyvinkin erilainen tilanteesta riippuen. Kuvan ottaminen on valokuvaajan valinta, kuvan käytöstä päätetään toimituksessa, ja lukija tekee omat arvionsa avatessaan lehden. Vaikka oikeaa tapa toimia voidaan säädellä lehtien ja ammatillisten organisaatioiden ohjeilla, nämä ohjeet eivät voi ennakoita kaikkia tilanteita.

Journalismin etiikkaan liittyvät kysymykset eivät ole uusia. Kuvajournalismissäkin ne ovat kytkeytyneet saumattomasti jo pitkän aikaa. Dorothea Langea syytettiin köyhien kohteittensa hyväksikäytöstä ja Robert Capaa epäillään yhä kuuluisien sotakuviensa lavastamisesta. Journalistisia kuvia on kuitenkin monenlaisia. Käsittelen tässä pääasiallisesti uutiskuvia. Esimerkiksi kuvituskuviin eivät samat eettiset vaatimukset luonnollisestikaan päde.

Yhdysvaltain kansallisen lehtikuvaajayhdistyksen (NPPA) eettinen ohjeistus tekee eron hyvän journalistisen tavan ja eettisyyden välillä. Kun edellä mainittu viittaa NPPA:n mukaan esimerkiksi tarpeettoman raakuuden näyttämisen välttämiseen, eettisyydessä on kyse oikeudenmukaisuudesta ja totuudesta, jolloin tahallinen erehdyttäminen tai valehtelu on epäeettistä. (Mäenpää 2008, 31.) Tähän keskusteluun liitetään usein väittely kuvamanipulaatiosta ja kuvankäsittelyn rajoista.

Vaikka kuvia käsiteltiin jo filmiaikana pimiössä, digitalisoituminen on lisännyt väittelyitä siitä, mitä vaikutuksia tekniikan kehittymisellä on kuvajournalismissä. Syksyllä 2006 Reutersin freelancerkuvaaja Adnan Hajj nousi otsikoihin lisättyään savupilviä Libanonin pommituksista ottamiinsa kuviin. Hajj sai potkut ja Reuters laati työntekijöilleen tarkat kuvankäsittelyä koskevat ohjeet. Suomessa keskustelu kuvankäsittelyn etiikasta ja rajoista on vielä varsin uutta. NPPA:n ohjeiden mukaan esimerkiksi tummentaminen, vaalentaminen sekä värisävyjen ja kontrastin korjaukset ovat valokuvausta, mutta muutokset, jotka tahallisesti tai tahattomasta muuttavat kuvan sisältöä, ovat epäeettisiä. Suomessa useimpien lehtien ohjeistuksissa taas luotetaan Journalistin ohjeisiin, joiden mukaan kuvaa ei saa käyttää harhaanjohtavasti tai loukkaavasti ja yleisön on pystyttävä erottamaan tosiasiat sepitteellisestä aineistosta. Lisäksi lehdillä on omia ohjeistuksia sisältäviä, niin sanottuja ”tyylikirjoja”. (Emt., 8, 32, 34.)

Männistön (2008, 129) mukaan nykyuotoinen manipulaatiokeskustelu voi tulla tiensä päähän hyvinkin pian. Syynä tähän ovat joukko teknisiä ja ammattikäytäntöihin liittyviä seikkoja, joiden vuoksi manipulaatioiden havaitseminen on entistä nopeampaa. Eettinen keskustelu tulee kuitenkin jatkumaan. Valokuvaaminen on pitkälti valintojen tekemistä, ja näitä valintoja joutuvat tekemään niin ne, jotka ottavat kuvia kuin ne, joiden vastuulla lopullisen päätöksen tekeminen julkaisemisesta

on. Sanotaan, että kuva vaikuttaa paljon voimakkaammin kuin sanat, mutta samalla kuvan monitulkintaisuus tekee eettisistä valinnoista vaikeita.

3.2. Uhrien ja omaisten kuvaaminen

Journalismin tehtävä on välittää tietoa, ja tämä tehtävä korostuu juuri kriisitilanteissa. Median keskuudessa ollaan myös varsin yksimielisiä siitä, että erityisesti katastrofitilanteissa median merkitys julkisena palveluna on tärkeä. (Sanders 2003, 97.) Surun nouseminen journalismin paraatipaikoille on osa rikos- ja onnettomuusjournalismin muutosta, ja se nostaa esiin uudenlaisia eettisiä ongelmia (Raittila ym. 2008, 149).

Kärsimyksen kuviin suhtaudutaan ristiriitaisesti. Lehdet saavat helposti negatiivista palautetta järkyttyneiltä lukijoiltaan, jotka syyttävät valokuvaajaa kärsimyksellä mässäilystä ja uhrien hyväksikäytöstä. Kiistanalaisen ja järkyttävän kuvan julkaiseminen herättää paheksuntaa, mutta samaan aikaan juuri järkyttävimmät kuvat kuolemasta ja kärsimyksestä myyvät lehtiä ja voittavat palkintoja. Jotkut ovat sitä mieltä, että kärsimyksen katsomisesta ja siitä lukemisesta on tullut viihdettä (Sanders 2003, 94; Moeller, 1999, 34). Vanhasen (1991) mukaan katastrofikuvat ja sotakuvat ovat toistensa sielunveljiä, joissa kuolemalta karsitaan raadollisuus, epäinhimillisuus ja tuska. Vanhanen katsoo, että nämä kuvat konnotoivat mielihyvän ideologiaa ja että kuvissa kuolema esitetään ”esteettisenä nautintona, juhlavana ja tunteita kohottavana tapahtumana”. (Vanhanen (1991, 109.) Tämä herättää sekä eettisiä että moraalisia kysymyksiä.

Valokuva on voimakas väline ja valokuvaus on aina tietyllä tavalla kohteidensa hyväksikäyttöä. Rajanveto on vaikeaa. Kuvajournalisti, joka uskoo totuuden kertomisen, objektiivisuuden ja uutisarvon periaatteisiin, saattaa ottaa kuvia välittämättä siitä, kuinka raaka aihe on. Kuitenkin, jos journalisti tukeutuu yksistään ammatillisiin periaatteisiin, on kuvauksen kohteen hyväksikäytön vaara aina olemassa. Jos kuvaaja puolestaan uskoo, että väkivallan uhrien tulisi saada surra rauhassa ja kieltäytyy kuvaamasta onnettomuuksia, lukijat jäävät mahdollisesti ilman tärkeää informaatiota. (Lester, 1999.)

Esimerkiksi onnettomuuden tai muun katastrofin uhrien kuvaamisen kohdalla on ihmisten yksityisyyden tarpeeton loukkaaminen tärkeä pyrkimys. Ristiriita uhrien suojaamisen ja tiedotusvälineiden tarpeiden välillä on kuitenkin usein sovittamaton. Vastakkain asettuvat journalistien painottama suuren yleisön tiedon tarve ja kriisityöntekijöiden korostama yksittäisen

uhrin suojeleminen. Surevien omaisten kuvaamista ja haastattelemista ei voi samaan tapaan perustella tilanteen syiden selvittämällä tai yleisön tiedon tarpeella. Vaikka yleinen etu ei yleensä edellytä omaisten tuskan julkista esittämistä, tällaiset kuvat ovat kuitenkin varsin yleisiä lehdistössä. Sillä täydennetään muuten kylmän asiallista raportointia, ja se voidaan ymmärtää empaattisena surun kokemuksen välittämisenä. Se voidaan kuitenkin nähdä myös sensaationhakuisena tirkistelynä. Surevien omaisten kohtaaminen onkin yksi vaikeimmista tehtävistä, jonka journalistit kohtaavat työssään. (Raittila 1994, 65, 76.)

Jokelan ampumistragedian jälkeen journalisteja kritisoitiin voimakkaasti shokissa olevien nuorien haastattelemisesta ja kuvaamisesta. Journalistit puolestaan kritisoivat poliisia ja kriisityöntekijöitä heikosta tiedottamisesta, yhteistyökyvyttömyydestä ja jopa vihamielisyydestä. Kriisipsykologeja arvosteltiin astumisesta väärälle tontille: journalismin etiikka on ammattikunnan sisäinen asia, johon ulkopuolisten ei tule sekaantua. Journalistien mukaan työn luonteeseen kuuluu se, että tiedonhankinnassa voidaan törmätä pahannäköisiin tilanteisiin. Kaikkea ei kuitenkaan julkaista, ja julkaisupäätökset tehdään journalistien oman harkinnan perusteella. Kriisityöntekijät taas painottavat uhrien suojaamista julkisuudelta. Heidän näkökulmastaan kyseessä on pelastuneiden uhrien ja heidän omaistensa terveys, eivät vain hyvät tavat ja etiikka. (Raittila ym. 2008, 51, 53.) Kyse on varsin mielenkiintoisesta kahden eri ammattikunnan eettisestä yhteentörmäyksestä.

Kriisitilanteessa kuvaaminen on usein oikeutettua tai jopa välttämätöntä, mutta tuska ja kärsimys ovat kuitenkin myös syvästi henkilökohtaisia asioita, joiden näyttäminen kaikelle kansalle voi tuntua kuvaamisen kohteesta hyvinkin ahdistavalta ja jopa nöyryyttävältä. Toisen kärsimyksen tuijottamista pidettiin häpäisevänä ja julmana jo Rooman valtakunnassa; rikollisia ristiinnaulittiin julkisesti, koska se koettiin erityisen nöyryyttävänä kuolemana (Sanders 2003, 95). Sanders (2003) kirjoittaa lento-onnettomuudessa kuolleen tyttären äidistä, jonka hysteerinen reaktio suru-uutiseen kuvattiin. Nainen itse kuvaili myöhemmin shokkinsa julkista esittämistä ”visuaaliseksi raiskaukseksi”. (Sanders 2003, 103.) Myös Estonian uutisointia tutkinut Raittila (1994, 70) kertoo valtaosan pelastuneista katuneen seuraavana päivänä suostumistaan lehtien ja televisio-uutisten haastatteluihin. Samoja reaktioita on raportoitu liittyen Jokelan tapahtumien uutisointiin (Raittila ym. 2008).

Raittilan ym. (2009) *Jokelan koulusurmat mediassa* -tutkimusta varten haastateltujen Jokelan nuorten ja kriisityöhön osallistuneiden aikuisten kommentteja yhdistää yksi asia: kaikki puhuvat

siitä, miltä uutisoinnin kohteena oleminen kriisin kokeneesta tuntuu. Nuoret kuvaavat kokemusta muun muassa sanoilla: muuri, massa, ahdistava, apinajoukko, rumba, haaskalintu, härdelli, mediahelvetti jne. Monet haastateltavat luonnehtivat toimittajien ja kuvaajien toimintaa Jokelassa inttäväksi ja painostavaksi. Nuoret myös kertoivat pyytäneensä kuvaajia olemaan kuvaamatta tai julkaisematta kuvia, mutta heitä ei kuunneltu. Positiivisina kokemuksina nousivat esiin tilanteet, jossa haastattelemiselle tai kuvaamiselle oli kysytty lupaa. (Raittila ym. 2008, 54, 56, 58.) Median Jokelasta saamalla kritiikillä oli vaikutuksensa. Kauhajoella journalistit lähestyivät tapahtuman kokeneita nuoria ja uhrien omaisia huomattavasti varovaisemmin. Jälkeenpäin ulkopuoliset eivät juuri arvostelleet mediaa, mutta journalistit ovat itse sen sijaan pohtineet uudella tavalla journalismin vastuuta ja oman työnsä seurauksia. (Raittila ym. 2009, 111 - 112.)

Kriisien ja kärsimyksen uhrien kuvaamista ja näyttämistä lehdistössä voidaan perustella sillä, että kuvat herättävät myötätuntoa ja saavat aikaan halun vaikuttaa. Kaikkien kärsimystä ei kuitenkaan näytetä samalla lailla. Raittila (1994) kirjoittaa niin sanotusta ”läheisyyskriteeristä”, jonka mukaan lähellä tapahtuvien kriisitilanteiden uhreja tulee käsitellä erityisen varovasti, koska kuvat uhreista voisivat loukata heidän omaisiaan. Eettisestä näkökulmasta tämä näkemys on ongelmallinen. Se ei vastaa kysymykseen siitä, miksi oman maan tai kulttuuripiirin ihmiset ansaitsevat arvokkaamman kohtelun kuin esimerkiksi kolmannen maailman asukkaat. (Raittila 1994, 86.)

Suomen lehdistössä Ruandan kansanmurhan uhrin esiintyivät ruumiskasoina, mutta syyskuun yhdennentoista päivän terrori-iskujen uhreista julkaistiin perhealbumikuvia, joiden kautta uhrin esitettiin yksilönä. Maantieteellisesti Yhdysvallat ei ole meitä lähempänä kuin Ruanda, mutta kulttuurisesti se koetaan ehkä sitäkin läheisemmäksi. Tämä yhtenäisyyden tunne näkyy myös kriisien kuvallisessa esittämisessä.

3.3. Puolueettoman tarkkailun ihanne

Kuvaajien kannalta yhtä olennainen eettinen kysymys liittyy oikeastaan koko kuvaamisen oikeutukseen. Jos todistaa kärsimystä, onko oikeutettua tarkkailla sitä ulkopuolisena, kuvata tekemättä asialle mitään? Se, ollaanko paikalla ensisijaisesti ihmisenä vai työtehtävissä olevana kuvajournalistina, on yksi vaikeimmista eettisistä ongelmista. Monet kuvaajat ja toimittajat kokevat, että heidän tärkein velvollisuutensa on tarkkailla ja raportoida, ei yrittää vaikuttaa tilanteeseen. (Sanders 2003, 102.)

Objektiivisuus ja puolueettomuus kuuluvat journalismin ihanteisiin. Näiden ihanteiden seuraamista pidetään erityisen tärkeinä kriisijournalismissa. Ihanteisiin sisältyy ajatus, että myötätuntoa voi toki tuntea, mutta auttaminen ja asioihin puuttuminen kuuluvat muille. Kaikki eivät kuitenkaan usko tämän olevan ainoa tapa tehdä vastuullista journalismia. Martin Bell, entinen BBC:n reporteri, haastaa objektiivisuuden ideaalin ja kutsuu sitä illuusioksi. Bellin mukaan objektiivisuus edistää ideaa moraalisesti neutraalista journalismista, jota hän nimittää ”sivustakatsojan journalismiksi”. Hän esittelee ajatuksen ”sitoutuneesta journalismista”. Sitoutuneessa journalismissa toimittajat eivät vain tarkkaile tapahtumia, vaan heillä on niihin humaani ja aktiivinen suhde. Journalismi on tällöin moraalista toimintaa, jonka mukaan välinpitämättömyys on epäammattimaista. Uhrien kohtalo on keskeinen Bellin argumentaatiossa. Uhreja tulee auttaa ja journalismin tulee pyrkiä vaikuttamaan myös poliittiseen päätöksentekoon heidän auttamisekseen. (Emt., 43; Bell 1998, 22, Ylönen 2008, 38 - 39; Bell 1998, 18, 133.)

Bellin idea on herättänyt paljon kritiikkiä. Objektiivisuuden periaatteiden hylkäämisen on muuan muassa katsottu tekevän toimittajista sodan osapuolia (Ylönen 2008, 43; Burns 1996, 98). Ajatus on joka tapauksessa mielenkiintoinen esimerkki keskustelusta auttamisen tai auttamatta jättämisen oikeutuksesta. Bell itse puuttui tilanteeseen ja ryhtyi auttamaan. Raportoidessaan Bosniassa hän muun muassa ajoi haavoittuneita siviilejä sairaalaan BBC:n panssaroidulla Land Roverilla, ja ihmetteli miksi monet nuoret journalistit pitävät auttamista epäammattimaisena käyttäytymisenä. (Ylönen 2008, 38; Bell 1996, 127.) Raittilan ym. (2008) tutkimuksesta käy ilmi, että Jokelassa osa journalisteista huolehti haastateltavien hyvinvoinnista muun muassa kehottamalla heitä menemään kotiin lepäämään ja lämmittelemään. Osa journalisteista kuitenkin kritisoi ankarasti tällaista ylenmääräistä empatian osoittamista, jonka he näkivät tilanteen hyväksi käyttämisenä. (Raittila ym. 2008, 78.)

Raittilan ym. (2008, 64) mukaan osa Jokelasta raportoinneista journalisteista mietti hetkittäin oman työnsä mielekkyyttä ja osa kertoi tunteneensa eräänlaista kollektiivista häpeää liittyen median käytökseen ja tilanteen yleiseen ahdistavuuteen. Onnettomuuksista ja kriiseistä raportointi voikin olla raskasta ja stressaavaa työtä. Trauma ja journalismi -oppaan mukaan valokuvaajat kärsivät usein vähitellen syvenevästä traumasta. Oppaan mukaan tämä voi liittyä siihen, että heidän työnsä luonne on erilainen kuin toimittajien. Toisin kuin toimittajat kuvaajat eivät istu alas käymään läpi päivän aikana kuulemiaan tarinoita. Tämä yleensä auttaa ihmistä selvittämään ajatuksiaan.

Sanders (2003) kertoo esimerkin eteläafrikkalaisesta valokuvaajasta Kevin Carterista. Vuonna 1993 Carter otti valokuvan sudanilaisesta pikkutyöstä, joka oli ruoanhakumatkalla pysähtynyt lepäämään, kun korppikotka laskeutui hänen taakseen. Carter voitti kuvastaan Pulitzer-palkinnon, mutta joutui myös raskaan kritiikin kohteeksi. Häntä syytettiin kuvaamisesta auttamisen sijaan, ja hänen moraalinsa ja eettiset valintansa asetettiin kyseenalaisiksi. Kaksi kuukautta myöhemmin Carter teki itsemurhan. Hänen ystävänsä kertoi myöhemmin Carterin kärsineen kritiikistä suuresti. Ahdistusta lisäsi se, että hänellä oli omat epäilyksensä toimintansa oikeutuksesta, ja hän taisteli asian kanssa melkein joka päivä. (Sanders 2003, 102.)

4. Kärsimyksen kuvat

Tässä luvussa käsittelen kärsimyksen kuvia. Aloitan valottamalla lyhyesti kärsimyksen kuvaamisen historiaa kuvataiteessa ja jatkan siitä pohtimalla sitä keskustelua, jota käydään valokuvien vaikutuksesta empatiaan tai sen puutteeseen. Pyrin lisäksi selvittämään mistä oikeastaan puhutaan, kun keskustellaan kärsimyksen estetisoinnista. Lopuksi kytken aiheen ajankohtaiseen keskusteluun, Abu Ghraibin vankilan kidutuskuviin.

4.1. Kärsimyksen kuvat taiteessa

Kärsimyksen ikonografialla on pitkä historia, ja kärsimys, kidutus ja kuolema ovat keskeisiä teemoja länsimaisen kuvataiteen historiassa. Tämä pätee osittain myös kuvajournalismin historiaan, joka on täynnä kuolemaa, tuhoa ja kärsimystä. Ilman näitä elementtejä nykyinen kuvaympäristömme olisikin täysin tunnistamaton (Reinhardt & Edwards 2007, 7).

Länsimaisessa kuvakulttuurissa yksi tärkeimmistä kuvatyypeistä esittää ristillä viruvaa Kristusta. Kärsimys, jonka on katsottu olevan esittämisen arvoista, onkin yleensä ollut sellaista, jonka on ajateltu olevan maallisen tai jumalallisen vihan aiheuttamaa. Kärsimystä, joka johtuu niin sanotuista luonnollisista syistä kuten sairauden tai synnytyksen aiheuttamista tuskista, on harvemmin taiteen historiassa esitetty. Sama pätee onnettomuuksiin. (Sontag 2003, 40.) Kuvajournalismissa onnettomuudet ovat tosin olleet vakioaiheita alusta alkaen. (ks. luku 2)

Susan Sontag (2003) epäilee, että halu katsoa kuvia kärsimyksestä on lähes yhtä suuri kuin mieliteko katsoa alastomuutta. Monien vuosisatojen ajan kristillisessä taiteessa kuvaukset helvetistä

tarjosivat tyydytykseen kumpaakin mielitekoon. Kuvia julmuuksista löytyy myös antiikin ajalta, ja pakanalliset myytit tarjoavat suuren valikoiman kärsimyksen kuvia, jopa laajemman kuin kristinuskon tarinat. Sontagin mukaan näistä kuvista puuttuu täysin moraalinen lataus. ”Vain provokaatio: pystytkö katsomaan tätä? On tyydytys siitä, että pystyy katsomaan kuvaa kavahtamatta. On kavahtamisen nautinto.” (Emt., 41.)

Julmuuksien esittämisellä, jolla on tarkoitus kritisoida kauheuksia tai jos mahdollista lopettaa ne, on historiassa erityinen, varsin maallinen aihe. Ne kuvaavat siviilejä armeijan käsissä. Tämä teema ilmestyi kuviin 1600-luvulla, jolloin sen aikaisista valtataisteluista tuli materiaalia taiteilijoille. Vuonna 1633 Jacques Callot julkaisi kahdeksantoista etsauksen sarjan *Les Misères et les Malheurs de la Guerre*, joka kertoi ranskalaisten joukkojen siviileihin kohdistamista julmuuksista Callot’n syntymäkaupungin miehityksen aikana. Sarjassa kuvataan taisteluita, joukkomurhia, ryöstämistä, kidutusta ja raiskaamista. Ehkä merkittävin sodan raakuuksien kuvaaja länsimaisessa maalaustaiteessa on kuitenkin espanjalainen Francisco de Goya. Vuosina 1810 – 1820 tehty *Los Desastres de la Guerra* eli *Sodan kauhut* -nimellä tunnettu grafiikan sarja on kuvaus Napoleonin sotajoukkojen julmuuksista niiden hyökätessä Espanjaan 1808. (Emt., 43.) Goyaa pidetään ensimmäisenä kuvataiteilijana, joka kuvasi sotaa yksilön näkökulmasta, ja hänen vedoksensa on silminnäkijän kuvaus sodan julmuudesta. Hän todisti omin silmin julmaa väkivaltaa ja sodan seurauksena syntynyttä nälänhätää Zaragozassa.

Verrattuna maalaustaiteeseen valokuvan suhde todellisuuteen koetaan erilaiseksi, ja siksi kärsimyksen kuvaaminen valokuvan keinoin herättää kysymyksiä ja vaatii vastauksia, joihin maalaustaiteen ei tarvitse vastata. Sontag (1978) kuitenkin tähdentää, että kaikki visuaalisen kulttuurin kuvat ovat aina myös poliittisia. Niiden tuotanto ja havainnointi kummatkin tapahtuvat tietyn sosiaalisen todellisuuden piirissä, ja kun jotain on mukana, jotain on myös aina jätetty pois. Sontag painottaa että valokuvat ovat samalla lailla tulkintoja todellisuudesta kuin maalaukset ja piirrokset: ”Opettamalla meille uuden visuaalisen koodin ne muuttavat ja laajentavat käsityksiämme siitä, mikä on katsomisen arvoista ja mitä meillä on oikeus huomioida.” (Sontag, 1978, 3).

4.2. Empatia, turtuminen vai nautinto?

Ajatus, että kuvat kärsimyksestä aiheuttavatkin empatian sijasta välinpitämättömyyttä on nykyään suosittu. Tämän näkökannan edustajat ajattelevat, että jatkuva shokeeraavien kuvien tulva turruttaa katsojansa ja johtaa empatiakyvyn heikkenemiseen. Otaksutaan, että ihmiset väsyvät kärsimykseen

eivätkä enää jaksaa enää tuntea mitään. On myös väitetty, että media viihteellistää kärsimyksen, ja kärsimyksen kuvat aiheuttavat tirkistelyä ja niiden kauheudesta jopa nautitaan.

Keskustelu empatiasta ja sen rajoitteista on lähtöisin 1700-luvulta, jolloin *sympatia* ensimmäistä kertaa laskettiin tärkeäksi osaksi valistuksen subjektia. Sen katsottiin olevan olennainen osa yksilöntunnetta ja uutta sosiaalista järjestystä. Ranskalainen valistuksen ajan filosofi Denis Diderot kuitenkin kirjoitti teoksessaan *Letter on the Blind*, että etäisyys totuttaa meidät toisten kärsimykseen. Diderot, Rousseau ja Balzac muiden joukossa olettivat myös, että kaikella inhimillisellä myötätunnolla on sosiaalishistorialliset rajat, jotka määrittyvät sen mukaan, kuinka samanlaisia me olemme. (Dean, 2003, 89; Ginzburg 62; Smith 9.)

Valistuksen ajan ajattelijat olivat yleisesti yhtä mieltä siitä, että salaisuus myötätunnon aktivoimisessa oli tunteisiin vetoaminen ja kärsimyksen esittäminen katsojille niin, että se herättää tunteen identifikaatiosta uhrien kanssa. Vaikka ajan filosofit olivat tietoisia siitä, että ihmisiä motivoivat myös vähemmän altruistiset vietit, ajatusta myötätunnosta pidettiin kuitenkin luonnollisena emotionaalisena reaktiona kärsimykseen. (Rozario, 2003, 423.)

Nietzsche haastoi tämän näkemyksen kutsumalla myötätuntoa sivilisaation "oireeksi". Hän huomioi, että muinaisessa ja keskiajan Euroopassa oli ollut tapana iloita kivun tuottamisesta tunteettomille tai nauttia heidän kärsimyksensä seuraamisesta. Hän vaati, että jäljitettäessä omantunnon ja myötätunnon historiaa oli välttämätöntä ottaa huomioon kauhun herkullisuus. (Rozario, 2003, 424; Doubleday, 1956.) Samasta asiasta kirjoitti myös Norbert Elias, jonka mukaan keskiajalla tappamisesta ja kiduttamisesta nauttiminen nähtiin sosiaalisesti hyväksyttävänä. Vasta modernin maailman syntyessä vaatimuksineen tiukemmasta sosiaalisesta kontrollista, tuli sosiaalisesti epähyväksyttävää ilmaista tai edes myöntää nauttivansa muiden kärsimyksestä. Brutaaliudesta, joka oli ollut sosiaalisesti hyväksyttävää, tuli rikos luontoa kohtaan. Täten kärsimyksen aiheuttaminen, sen seuraaminen ja siitä nauttiminen alettiin nähdä huonon maun osoituksena. (Rozario 2003, 424.)

Kärsimyksen kuvaamisessa valokuvan keinoin toinen maailmansota on kiistatta yksi käännekohdista. Barbie Zelizerin (1998) mukaan journalismin historiassa kuvat ovat perinteisesti olleet alisteisia tekstile, mutta toisen maailmansodan kuvajournalismissa kuvasta tuli tekstiä tärkeämpi. Hän kirjoittaa, kuinka kuvat natsien keskitysleireistä ovat nousseet hirmutekojen symboleiksi, ja niistä on tullut osa kollektiivista muistia. Visuaaliset muistot Holocaustista ja sotarikoksista muodostuivat leirien vapauttamista tallentavien valokuvien kautta, ja näiden kuvien

kautta katsomme nyt uusia konflikteja kuten esimerkiksi Bosniaa tai Ruandaa. Zelizerin mukaan tässä piilee vaara, että Holocaust -kuvia katsotaan puhtaina symboleina erillään historiallisesta kontekstistaan. (Zelizer 1998, 3, 10, 12, 13.)

Myös Carolyn J. Dean (2003) on sitä mieltä, että sosiohistoriallinen konteksti, jossa viime aikoina on huolehdittu ihmisten empatiakyvystä, muuttui dramaattisesti kahden maailmansodan jälkeen. Dean pohtii artikkelissaan “Empathy, Pornography, and Suffering” sitä, minkälaisia tapoja kohdata ja kuvata kärsimystä pidetään sopivina. Hän on kiinnostunut näistä kysymyksistä sosiokulttuurisena ja historiallisena ongelmana liittyen viimeaikojen Holocaust -representaatioihin Yhdysvalloissa. Deanin mukaan keskustelu, joka on vahvistunut 1960-luvun jälkeen, on keskittynyt empatian ehtymiseen. Sen sijaan, että teoreetikot olisivat verranneet riittämätöntä myötätuntoa idealisoituun oikeanlaiseen reaktioon, he näkevät myötätunnon arveluttavuuden osana sosiaalista järjestystä, jossa altistus kärsimyksen kuville ja teksteille on paradoksaalisesti saanut aikaan uusia ja dramaattisia emotionaalisen etäisyyden muotoja. (Dean 2003, 90.)

Dean on erityisen kiinnostunut termin *pornografinen* käytöstä pyrittäessä ymmärtämään reaktioita ruumiilliseen kärsimykseen. Maailmansotien välisenä aikana Länsi-Euroopassa ja Yhdysvalloissa kärsimyksen näyttäminen ei enää välttämättä herättänyt empaattista identifikaatiota, vaan sen sijaan rohkaisi usein erotisoitua kivun esineellistämistä. Dean väittää, että tällainen suhde kärsimykseen ei ollut vain kritiikin ja kauhistelun kohde, vaan se alkoi myös kuvata yleistä sosiaalista tilaa. Adjektiivia *pornografinen* alettiin käyttää viittaamaan, ei ainoastaan tiettyihin moraalisesti loukkaaviin teksteihin ja kuviin, vaan myös laajalle levinneeseen kulttuuriseen ilmiöön. Käsite laajennettiin kuvaamaan niin sanotun kuoleman kulttuurin voittoa, jossa ylevät tunteet isänmaasta, perheestä ja kumppanuudesta sekä ihanteet kuten tahto, kuri ja arvokkuus hävisivät päämäärättömälle ja pakonomaiselle nautinnon etsinnälle. Ensimmäistä kertaa julistettiin, että kuvat sodasta ja myös itse sota, olivat *pornografisia*, ja annettiin ymmärtää, että nämä kuvat eivät aina paljastaneet kärsimystä, vaan alensivat kohteensa kiihotuksen, nautinnon tai dominoinnin kohteiksi ja täten häpäisivät uhreja. Metaforana pornografia kuvaa prosessia, jolla ruumiillisesta alennustilasta ja kärsimyksestä tulee eroottisten ja aggressiivisten viettien kohde. Tässä prosessissa kiinnostuksen kohteet muutetaan nyt korruptoituneiden nautintojen kohteiksi. (Emt., 91, 102.)

Termiä käytetään siis assosioimaan visuaalinen havainto inhimilliseen alennustilaan ja häpäisyyden. Pornografia esittää vertauskuvallisesti turtumisemme syyt ja vaikutukset ja uhkaa empaattista identifikaatiota. Dean kuitenkin katsoo kyseessä olevan äärettömän taipuisan ja pyörryttävän termin, jonka käyttö jäädyttää keskustelun. Hänen mielestään käsite on niin epätarkka

ja ongelmallinen, että se olisi ehkä parempi hylätä kokonaan. Tärkeämpää olisi sen sijaan pohtia, millä tavalla empatian ehtymisestä ja kärsimyksen totuttamisesta loppujen lopuksi keskustellaan ja mitkä ovat tämän keskustelun seuraukset. (Emt., 2003, 93, 111.)

Vaikutusvaltaisessa kirjassaan *On Photography* (1977) Susan Sontag oli vielä sitä mieltä, että kykymme reagoida emotionaalisella raikkaudella ja eettisellä asiaankuuluvuudella on hetyttömän vulgaarien ja vastenmielisten kuvien levityksen uuvuttama. Myöhemmin hän kuitenkin alkoi kyseenalaistaa omaa ajatteluaan ja pohtia tämän argumentin paikkansapitävyyttä. Viimeiseksi jääneessä kirjassaan *Regarding the Pain of Others* (2003) hän kutsuu argumenttia konservatiiviseksi ja toteaa, että todellisuudentaju, ei todellisuus, on murentunut.

Sontag kirjoittaa, kuinka me tunnetun analyysin mukaan elämme spehtaakkeliyhteiskunnassa; jokainen tilanne pitää kääntää spehtaakkeliksi, jotta se olisi todellinen eli kiinnostava. Ei ole todellisuutta, on vain representaatioita, media. Sontag kuitenkin katsoo, että on todellisuus, joka on yhä olemassa, huolimatta yrityksistä heikentää sen auktoriteettia. Hänelle puhe spehtaakkeliyhteiskunnasta on ”henkeäsalpaavaa provinsialismia”, joka universalisoi pienen, koulutetun väestönosan katsomistavat. Tämä väestönosa asuu maailman rikkaassa osassa, missä uutiset on muutettu viihteeksi. Se olettaa, että kaikki ovat katsojia, ja perverssillä tavalla ehdottaa, että maailmassa ei ole todellista kärsimystä.

Sontag kirjoittaa, että on klisee olettaa, että sotakuvilla ei olisi vaikutusta ja että niiden levittämisessä olisi jotain kyynistä. Hän uskoo reaktion olevan lähtöisin kahdesta spektrumien ääripäästä: kyynikoilta, jotka eivät ole koskaan kokeneet sotaa, ja sotaan väsyneiltä, jotka joutuvat sietämään valokuvattavana olemisen kärsimyksen. (Sontag 2003, 109 - 111.)

4.3. Kärsimyksen estetisointi ja Sebastiã Salgado

Onko kärsimyksen esittäminen kauniina eettisesti hyväksyttävää, ja mitä lopulta tarkoitetaan kärsimyksen estetisoinnilla kun puhutaan valokuvauksesta? Voiko kärsimyksestä kertova valokuva olla liian kaunis, ja miten nämä kuvat vaikuttavat ihmisiin? Vai onko kyse sittenkin tietynlaisten kuvien sijasta valokuvauksesta itsestään?

Kärsimyksen estetisointia valokuvauksessa ovat pohtineet 1900-luvulla Susan Sontagin lisäksi myös muun muassa Abigail Salomon-Godeau, Martha Rosler ja Allan Sekula. Kysymystä

käsiteltiin myös Frankfurtin koulukunnan alkuvaiheen kirjoituksissa. Se, miten kritiikki on muotoiltu, on vaihdellut kriitikon ja aikakauden mukaan, mutta kaikki ovat olleet yhtä mieltä siitä, että kärsimyksen estetisointi on luonnostaan niin taiteellisesti kuin poliittisestikin taantumuksellista. Se on nähty kuvauksen kohteen huonona kohteluna ja houkuttelevan katsojan passiiviseen kulutukseen, narsistiseen omimiseen, halveksuntaan ja jopa sadismiin. (Reinhardt 2007, 14.)

Ymmärtääkseen, mitä kärsimyksen estetisoinnilla tarkoitetaan, voi katsoa, miten Kantin hengessä kirjoitetussa angloamerikkalaisessa filosofiassa on määritelty *esteettinen asenne*. Esimerkiksi Jerome Stolnitz määritteli esteettisen asenteen muun muassa huomion kiinnittämiseksi asioihin vain sen takia, miltä ne näyttävät tai tuntuvat, ja tietoisesti objektin suopeaksi välinpitämättömäksi tutkiskeluksi. Tähän viitaten Reinhardt (2007) katsoo, että kun kyse on todellisten ihmisten todellisen kärsimyksen valokuvaamisesta, kritiikki on ymmärrettävää. Jos kärsimystä kuvataan keskittymällä yksistään kuvan muodollisiin ominaisuuksiin ja kärsimyksen syyt, seuraukset ja merkitykset jäävät pimentoon, on estetisointi tällöin varsin epätydyttävä ja tuhoisakin tapa ottaa kantaa maailman kurjuuteen ja epäoikeudenmukaisuuteen. (Reinhardt 2007, 21; Korsemeier 1998.)

Mutta ovatko kaikki kärsimyksen kuvat luonnostaan loukkaavia ja kärsimyksen valokuvaaminen yleensäkin moraalisesti epäilyttävää? Rajoittavatko valokuvan muodolliset ominaisuudet kuvattavan tilanteen sosiaalisen dynamiikan kriittistä tarkastelua? Jos asia olisi näin, tällöin ongelmana eivät olisi tietynlaiset kuvat vaan valokuva itsessään. (Reinhardt 2007, 21.) Sontagin (1978) mukaan valokuvauksen taipumus estetisointiin on sellainen, että väline, joka välittää kärsimystä, päätyy lopulta neutralisoimaan sen. Hän katsoo, että valokuvalla on taipumus saada asiat näyttämään paremmalta ja täten sillä on myös tapana heikentää moraalista reaktiota näytettävänä olevaan asiaan. (Sontag 1978, 81, 108.) Ajatukseen sisältyy kritiikki valokuvauksesta muotona, jonka rajoitukset ovat eksplisiittisesti juurtuneet juuri estetisoinnin ongelmaan. Valokuvauksella on taipumus estetisoida ja estetisointi kehottaa passiivisuuteen tai tyytyväisyyteen kärsimyksen edessä. (Reinhardt 2007, 21.)

Ongelman ytimessä tuntuu olevan valokuvien kaksinainen kyky tuottaa dokumentteja ja luoda visuaalista taidetta, ja näiden ominaisuuksien näkeminen vastakkaisina. Kuten Sontag (2003) kirjoittaa, kauneuden löytäminen sotakuvista tuntuu sydämettömältä, mutta tuhon ja hävityksen maisema on yhä maisema. Raunioissa on kauneutta, ja tämä kauneus nähdään uhkana kuvan statukselle dokumenttina. (Sontag 2003, 75 – 77.)

Reinhardt (2007) katsoo, että juuri valokuvan luonne itsessään aiheuttaa levottomuutta. Nähdäänkö estetisointi jonakin, joka herättää vain formaalia nautintoa, vai tarkoitetaanko estetisoinnilla muodollisia ominaisuuksia yleensäkin? Sillä representoitaessa jotain kuvaksi väistämättä myös estetisoidaan. Kyse on muodonmuutoksesta. Levottomuus nousee vanhasta pelosta, jonka mukaan kuva on yksi askel pois päin totuudesta. (Reinhardt 2007, 23, 27.)

Pohdinta tuntuukin palaavan tuttuun kysymykseen valokuvan suhteesta todellisuuteen. Janne Seppänen (2001) määrittelee kaksi keskeistä tulkintakehystä, jotka luovat valokuvan: totuuden diskurssin ja tulkinnan diskurssin. Vaikka toisaalta valokuva ymmärretään valokuvaajan subjektiivisen luovuuden välineenä ja se nähdään samalla myös aitona todellisuuden kuvaajana. Voidaan sanoa, että valokuvaajan subjektiivisuus on niin valokuvan totuuden tae kuin sen suurin uhka. (Seppänen 2001, 64 – 65.) Katsottaessa, että estetisoitu lopputulos on kuvaajan toiminnan tulosta, valokuvaajan subjektiivisuus nähdään tänä uhkana. Jos taas estetisointi koetaan valokuvan luontaisena ominaisuutena, kysymys kärsimyksen estetisoinnin vaikutuksesta ja moraalisesta oikeutuksesta on vaikeampi. Tärkeää on myös se, samaistetaanko esteettisyys kauneuteen, joka on vain yksi osa esteettistä esittämistä.

Reinhardtin (2007) mielestä on olennaista kysyä, mitä me odotamme valokuvasta. Mitä kuva vaatii katsojaltaan ja minkälaista reaktiota kärsivän subjektin tilanne vaatii? Sontagille (1977) valokuvan kyvyttömyys kertoa meille mitä me haluamme tietää, oli lähtöisin sen kyvystä tunnustaa, mutta ei selittää. Reinhardt puolestaan tukeutuu filosofi Stanley Cavellin (2002) näkemykseen tunnustamisesta juuri oikeana tapana vastata kärsimykseen. Cavellin mukaan toisen tunnustaminen vaatii sen tunnustamista, että toisella on erityislaatuinen suhde omaan itseensä. Tunnustamisen välttäminen on sama kuin kieltäytyä pohtimasta suhdettaan toiseen. Valokuvat epäonnistuvat moraalisesti ja poliittisesti, kun ne kutsuvat katsojan kokemaan jotain muuta kuin kohteen tunnustamista, ja tämä epäonnistuminen on sidoksissa kuvan esteettisiin strategioihin ja vaikutuksiin. (Reinhardt 2007, 31; Sontag 1977, 111; Cavell 2002, 263.)

Brasilialainen valokuvaaja Sebastião Salgado (s. 1944) kuuluu maailman tunnetuimpiin ja arvostetuimpiin kuvajournalisteihin, ja Salgadon voi sanoa erikoistuneen juuri inhimillisen kärsimyksen kuvaamiseen. Salgado kuvaa muun muassa sotia, köyhyyttä, nälänhätää, epäinhimillisiä työolosuhteita ja pakolaisleirejä. Salgadon kuvat ovat teknisesti loistokkaita ja

harkitusti sommiteltuja. Mustavalkoiset vedokset ovat maalauksenomaisia, ja Salgadon kuvissa sanotaankin yhdistyvän taide ja journalismi.

Mutta taide on usein kirosana journalismissa, ja Salgadoa on arvosteltu juuri kärsimyksen estetisoinnista ja kohteittensa hyväksikäytöstä. Hänen kuviaan on sanottu ”liian kauniiksi” ja täten epäaidoiksi. On ajateltu, että kuvien kauneus ja esteettinen vaikuttavuus vievät huomion niiden kuvaamasta todellisesta hädästä. Salgadon kuvissa tiivistyy valokuvan kyky samalla tuoda lähelle ja erottaa tirkisteltäväksi. Häntä onkin kritisoitu kärsimyksen kokoamisesta kiiltäväsiivuisiksi taidekirjoiksi ja mahtipontisiksi näyttelyiksi, joissa köyhyys ja kärsimys näyttävät ylevässä, romantisoidussa valossa. Salgado tekee kärsimyksestä taidetta, ja jokin siinä häiritsee. (Kimmelman, 2001.)

Mikä olisi sitten oikea tapa kuvata kurjuutta? Mielenkiintoista on myös pohtia, mistä johtuu, että yleensä näemme nälkää näkevän lapsen kauniina, ja mikäli nälkää näkevä lapsi olisi länsimaalainen, näkisimmekö sittenkin kuvan kauniina. Miten köyhyyttä tulisi kuvata, jotta lopputulos ei näyttäisi todellisuutta paremmalta Sontagin tarkoittamalla tavalla? Esteettisyys on kiistatta osa valokuvan tapaa esittää. Sitä voidaan korostaa tai pyrkiä häivyttämään, ja eittämättä Salgado on valinnut edellisen vaihtoehdon. On selvää, että ihmiset reagoivat hänen kuviinsa, ja tällöinhän kuvan kohteet on nähty. Voi ajatella, että heidän tilanteensa on huomioitu. Salgadon kuvista on myös sanottu, että juuri kuvien kauneus antaa arvokkuutta niiden kohteille; kaunis valo ja huolellinen kompositio luovat kuvaan ylevyyttä, joka kertoo kuvaajan pyrkimyksestä kunnioittaa kuvattaviaan.

Edellä mainitun ajatuksen mukaan oikea tapa vastata kärsimykseen on tunnustaa toisen ihmisen ainutlaatuisen suhde häneen itseensä (Reinhardt 2007, 31; Cavell 2002, 263). Onnistuuko Salgado tässä? Sontag (2003) katsoo, että Salgadon kuvien rasituksena on hänen näyttelyidensä ja kirjojensa ”tekopyhä Family of Man-retoriikka”. *The Family of Man* oli suuri journalistinen valokuvanäyttely, joka oli ensi kertaa esillä New Yorkissa Museum of Modern Artissa vuonna 1955. Näyttelyn kuraattorina toimi Edward Steichen ja se pyrki kertomaan ihmisten arjesta ja kuvaamaan ihmiskunnan yhteistä kohtaloa. Näyttelyn ihanteellista humanismia on myöhemmin kritisoitu. Sontagin mukaan Salgadon kuvissa todellinen ongelma on silti kuvissa itsessään, ei siinä, missä tai miten ne on esitetty. Sontagin mukaan ongelma on kuvien keskittyminen heikkoihin, jotka on pelkistetty heidän voimattomuuteensa. Merkittävää on kohteitten nimettömyys, joka niputtaa yhteen suuren määrän ihmisiä ja joka kutsuu tuntemaan, että kärsimys on liian valtavaa, peruuttamatonta ja eepistä, että siihen voisi mitenkään vaikuttaa. (Sontag 2003, 78 – 79.)

4.4. Abu Ghraibin kidutuskuvat

Abu Ghraibin kidutusskandaali paljastui vuonna 2004, kun maailmalle levisi yhdysvaltalaisen sotilaiden ottamia valokuvia vankien pahoinpitelystä, kidutuksesta ja nöyryyttämisestä irakilaisessa Abu Ghraibin vankilassa. Järkyttävät valokuvat levisivät myös internetissä, ja niitä julkaistiin tiedotusvälineissä ympäri maailman. Yhdessä kuvassa amerikkalaiset sotilaat hymyilevät irakilaisvangeista kootun alastoman ihmispyramidin vieressä. Toisessa naissotilas kiskoo miestä lattialla kaulapannasta kuin koiraa, ja yhdessä näkyy, miten miehiä pakotetaan masturboimaan naissotilaan katsellessa. Virnuilevat sotilaat myös poseerasivat irakilaisvainajien vieressä peukalo pystyssä.

Reinhardtin (2007) mukaan kuvien ottaminen ei ollut sattumanvaraista, vaan olennainen ja tärkeä osa Abu Ghraibin vankilan tapahtumia. Kidutus on vanha ja tunnettu ilmiö, mutta tässä tapauksessa kameroiden läsnäolon syy ei ollut yksin tapahtumien tallentaminen. Kamerat olivat vankien kidutuksen ja nöyryytyksen instrumentteja ja hyväksikäyttö ja nöyryyttäminen eivät rajoittuneet itse kuvienottamishetkeen. Kuvissa ei näy vain pelko ja kipu, vaan myös häpeä. Vartijat, jotka näyttivät kuvia vangeille ja uhkasivat lähettää kopioita uhrien perheille, olivat hyvin tietoisia tästä. Reinhardt pohtii, miten kuvissa itsekin poseeraavat vartijat, jotka antoivat kuvien kiertää kavereidensa keskuudessa, eivät kuitenkaan syystä tai toisesta olleet yhtä tietoisia siitä, kuinka häpeällisiltä he itse tulisivat näyttämään suurimman osan katsojista silmissä. (Reinhardt 2007, 16.)

Reinhardt muistuttaa, että katsomalla näitä kuvia me itse asiassa pitkitämme häpäisyä. Suuressa osassa kuvia uhrin ovat tunnistettavissa, ja kuvien jatkaessa kiertoaan häpäisyn hetki jatkuu loputtomiin. Vastakkain ovat kuvien sisältämä äärimmäisen tärkeä informaatio ja kuvissa esiintyvien henkilöiden suojeleminen. (Emt., 16 – 18.)

New York Timesissa vuonna 2004 julkaistussa artikkelissa ”Regarding the Torture of Others” Susan Sontag kirjoittaa, miten George W. Bushin hallinnon ensimmäinen vastaus kuvien ilmestyttyä julkisuuteen oli kertoa presidentin tuntemasta shokista ja inhosta, jota kuvat herättivät – ikään kuin vika tai kauhu olisi kuvissa, ei siinä, mitä ne esittivät. Sontag katsoo, että kuvien kauheutta ei voida erottaa siitä, kuinka kammottavaa on, että kuvat yleensä otettiin.

Toisen maailmansodan aikana saksalaiset sotilaat ottivat kuvia rikoksista, joihin he syyllistyivät Puolassa ja Venäjällä, mutta kuvat, joissa teloittajat esiintyvät yhdessä uhriensa kanssa, ovat

harvinaisia. Vertauskohdan Abu Ghraibin kuville Sontag löytää 1880 – 1930 -lukujen välillä otetuista mustien amerikkalaisten lynkkauksista. Näissä valokuvissa valkoiset amerikkalaiset virnuilevat puussa roikkuvan alastoman ja runnellun mustan miehen tai naisen ruumiin alapuolella. Lynkkaukset olivat kollektiivisen toiminnan matkamuistoja, ja osallistujat kokivat tekojensa olevan täysin oikeutettuja. Sama, Sontag kirjoittaa, pätee Abu Ghraibiin. (Emt., 2004.)

Lynkkauksia kerättiin albumeihin näytteille. Abu Ghraibin kuvat heijastavat muutosta kuvien käytössä. Nykyään kuvat eivät ole enää samalla tavalla esineitä, joita säilytetään, vaan pikemminkin viestejä, joita kierrätetään. On tyypillistä, että sotilaat kantavat mukanaan digitaalista kameraa. Sontag huomauttaa, että kun sotakuvaus oli joskus kuvajournalistien aluetta, nykyään sotilaat ovat itse valokuvaajia. He tallentavat sotansa, hauskanpitonsa ja näkemyksensä siitä, mikä on kuvauksellista. He kuvaavat itse myös sotarikoksensa ja vaihtavat kuvia keskenään ja levittävät niitä sähköpostitse ympäri maailman. (Emt., 2004.)

Errol Morrisin Abu Ghraibin tapahtumista kertovassa dokumentissa *Standard Operating Procedure* haastatellaan osaa tuomituista sotilaista. Monet kuvista otti Sabrina Harman, joka unelmoi poliisivalokuvaajan ammatista. Harman käytti kameraansa jatkuvasti ja lähetti melkein päivittäin kirjeitä elämäkumppanilleen Yhdysvaltoihin. Vaikka Harman itsekin esiintyy kuvissa, hän väittää tunteneensa myötätuntoa vankeja kohtaan. Morris arvioi, että Harman ryhtyi kuvittelemaan, että hän on ikään kuin sotilaspoliisien elämästä raportoiva journalisti ja että hän on paikalla vain tarkkailemassa. Harmanin ottamien kuvien perusteella myös selvisi, että kuulusteluissa oli tapahtunut murha. ”Toisissa olosuhteissa Sabrina olisi saattanut saada kuvistaan Pulitzerin palkinnon.” Morris sanoo. (Kinnunen, 2008)

Johanna Sumiala (2008) on pohtinut Abu Ghraibin tapausta artikkelissaan “Georges Bataille and the Dark Side of the Social: The Case of Abu Ghraib”. Siinä Sumiala analysoi kuoleman ja kidutuksen mediaspektaakkelin dynamiikkaa suhteessa Georges Bataillen ajatuksiin siitä, kuinka sosiaalisen rakentuminen tapahtuu käyttämällä ritualisoidusti visuaalisia representaatioita väkivallasta ja kidutuksesta. (Sumiala, 2008)

Bataille kirjoittaa ritualisoidusta katsomisen käytännöstä katsoa väkivallan visuaalisia representaatioita tapana kommunikoida heterogeenista sosiaalisuutta. Hän kuvaa tällaista visuaalista kanssakäymistä katsojan ja katseen kohteen välillä mietiskelyn ja meditaation harjoittamisena, jonka tavoitteena on ekstaattinen itsen hajaantuminen. Bataillen mukaan yksilöllisesti koettu, mutta kollektiivisesti jaettu haava muodostaa sosiaalisuuden ytimen. Sumiala perustaa analyysinsä

sosiaalisuuden rakentumisesta kahteen avainelementtiin Abu Ghraibin kidutuskuvissa; kuvien rituaalinen käyttö kuvaamisen ja katsomisen kautta sekä kidutusspektaakkelin globaali kierrättäminen. (Emt.)

Sumiala painottaa, että katsojan ja katseen kohteen välinen suhde on harvoin symmetrinen. Abu Ghraibin kuvissa uhrin ovat usein sokaistuja, heidän silmänsä on peitetty tai heidän päähänsä on laitettu huppu. Joissain kuvissa uhri pakenee katsetta katsomalla pois päin kamerasta. Visuaalisen representaation moraalisisessa hierarkiassa on kyse ylhäältä katsovasta katseesta, katseesta, joka katsoo kidutettua alaspäin, alempi-arvoisena. Kuvat antavat erilaisia samastumiskohteita niin kidutettuihin kuin kiduttajiinkin. Kuvien strukturaalisten elementtien tai katseen lisäksi Bataillen sosiaalisen rakentumiselle tärkeitä ovat ihmiset, jotka ovat aktiivisesti osallisena kuvien ottamisessa ja levittämisessä eli kuvissakin esiintyvät sotilaat. Bataillea mukaillen kyseenä ei ole kidutuksen kiellon kiistäminen vaan sen ylittäminen ja täydentäminen ja täten rituaaliin osallistuneiden muodostaman yhteisön yhtenäisyyden vahvistaminen. (Emt.)

Sumiala selostaa, miten Abu Ghraibin kuvien nopea leviäminen ympäri maailman monisti niiden sosiaalisen efektin. Massamedia ja internetin osallisuus vaikutti niin, että heterogeeninen sosiaalisuus koettiin visuaalisesti ja virtuaalisesti vain niiden välityksellä. Yhteisöllisyyden tunne perustui siihen hetkeen, kun kuvia katsottiin median välityksellä. Tunne oli kuviteltu, ja se rakennettiin mediassa ja internetissä, niiden toimesta ja niiden kautta. Sumiala väittää, että vaikka Bataillen analyysin mukaan panoksena oli kidutukseen osallistuneiden kunnia, on paljon vaikeampi osoittaa, kenen sadistinen ja masokistinen solidaarisuuden tunne vahvistui kuvien medianäkyvyyden kautta. Hänen mukaansa onkin oikeutettua kysyä, minne globaali media kanavoi nuo affektiiviset energiat, jotka se vapauttaa saattamalla kidutuskuvat julkisuuteen. (Emt.)

Yksi Sumialan esittelemä mahdollinen skenaario voidaan muodostaa käyttämällä orgioiden logiikkaa, käsite, jonka postmoderni muoto esiteltiin alun perin Jean Baudrillardin toimesta. Medioituneen orgioiden logiikka perustuu kuoleman kääntämiseen spektaakkeliiksi. Yhtenäisyyden tunnetta pidetään yllä jatkuvalla vahvaa emotionaalista potentiaalia sisältävien kuvien rituaalisella esittämisellä, kuten Abu Ghraibin tapauksessa. Tämä on tarpeellista, koska emotionaalinen yhteisö on hyvin epätasapainoinen ja epämääräinen ja pysyy koossa vain kun sitä jatkuvasti stimuloidaan. Pysyäkseen koossa ja kukoistaakseen bataillainen yhteisö tarvitsee kuvia kidutuksesta ja pahoinpitelystä. Vuorovaikutuksen dynamiikka perustuu samaan aikaan julmuuden vahvistamiselle ja sen banalisoinnille. (Emt.)

Toinen skenaario keskittyy median valtaan ja sen rooliin. Viitaten mediasosiologi Nick Couldryyn Sumiala väittää, että saattamalla homogeeniset ja heterogeeniset elementit vaihtoon, media ensisijaisesti valvoo omaa valtaansa. Tästä näkökulmasta katsoen ei ole väliä, minkälaisia affektiivisiä energioita kuvien katsomiseen liittyy (kauhua, inhoa, mielenkiintoa, hylkimistä, uteliaisuutta), kunhan se on media, joka muuntaa nämä energiat täten sosiaalista valvoen. (Emt.)

Mihin tämä johtaa? Sumialan mukaan kysymys onkin siitä, onko ikuisesti jatkuva väkivaltaisten kuvien kierto ja käyttö se minkä varaan me perustamme yhteisen maailmamme tänään. Ja jos näin on, onko jäljellä mitään muuta kuin *toisen* julma hyväksikäyttö mediayhteiskunnassa, sosiaalisuuden rituaalin nimessä? (Emt.)

5. Me ja muiden kärsimys

Tässä luvussa pohdin kuvajournalismin suhdetta toiseuteen. Toiseuden käsite on keskeinen osa kuvajournalismin tutkimusta. Kun on kyse kärsimyksen kuvaamisesta, puhutaan usein tilanteista, joissa kuvaaja tekee työtään oman kulttuuripiirinsä ulkopuolella. Meidän näkökulmastamme se tarkoittaa yleensä länsimaista kuvaajaa kuvaamassa kolmannen maailman kärsimystä. Silloin erilaisuuden ymmärtäminen ja stereotypiat nousevat keskustelun keskiöön. Mitä tarkoittaa katsoa ja ymmärtää *toinen*.

Aluksi selitän lyhyesti, mistä on kyse, kun puhutaan käsitteistä *toiseus* ja *ero*. Sen jälkeen analysoin miten toiseuden problematiikka näkyy kuvajournalismissa. Lopuksi pohdin vielä muutamia vastastrategian keinoja.

5.1. Toiseus ja ero

Puhuttaessa toiseudesta ja valokuvasta representaation käsite on olennainen. Representaatio, siten kuin se ymmärretään konstruktivistisessä traditiossa, on merkityksen tuottamista mielessämme olevia käsitteitä käyttämällä. Tämä tarkoittaa sitä, että todellisuutta ei koskaan koeta suoraan, vaan aina yhteiskunnan tarjoamien symbolisten kategorioiden kautta. Käsite viittaa tulkinnan prosessiin, mutta myös tuottamiseen ja kuluttamiseen. Representaatio on prosessi, jossa ulkomaailman objektit, mielikuvamme ja eri merkitysjärjestelmät kohtaavat toisensa. Käsite osoittaa, että kuvien merkitykset nähdään tuotetun sosiaalisen vuorovaikutuksen, kulttuurin ja eri merkitysjärjestelmien

kautta. (Hall, 1997, 17 - 19) Todellisuus siis nähdään jo opitun kuvamaailman läpi ja uusia kuvia katsotaan ja tuotetaan tässä samassa kontekstissa.

Toiseuden tutkimus yhdistetään yleensä alistettujen ryhmien tutkimukseen, ja eri tutkimustraditioissa toiseutta on lähestytty eri tavoin. Toiseudella viitataan tilaan, jossa yksilö tai ryhmä nähdään suhteessa toista määrittelevään ryhmään. Käsitteellä tarkoitetaan yleensä jotain ”normaalista” poikkeavaa ja erilaista. (Kaartinen 2004, 23.) Simone de Beauvoir kutsuu naista toiseksi sukupuoleksi feministisen filosofian klassikoksi nousseessa teoksessaan *Toinen sukupuoli*. Beauvoirin mukaan nainen on toinen suhteessa mieheen, joka edustaa ihmisyyden ideaalia (Beauvoir 1980).

Toiseus perustuu aina erolle itsen ja muiden välillä. Toinen on olemassa vain erona määrittelevään ryhmään. Kun toinen kohdataan, hänet luokitellaan sen mukaan, miten hän eroaa itsestä. (Kaartinen 2004, 22 – 23.) Stuart Hallin (1999) mukaan on tärkeää huomioida, että erilaisuus voi olla sekä myönteistä että kielteistä. Se on välttämätöntä merkitysten tuotannolle; merkitys riippuu vastakohtien välisestä erosta. Ymmärrämme mitä *musta* tarkoittaa, koska voimme erottaa sen vastakohtaan *valkoisesta*. Samalla tavalla ymmärtääksemme, mitä merkitsee olla eurooppalainen, määrittelemme sen toiseuden kautta. Eurooppalaisuus on esimerkiksi ei-afrikkalaisuutta.

Erilaisuus on myös olennainen osa kielen ja kulttuurin muodostumisessa; merkityksiä rakennetaan dialogissa toisen kanssa. Psykoanalyysissa erilaisuuden on puolestaan nähty olevan välttämätöntä sosiaalisille identiteeteille ja subjektiiviselle käsitykselle minästä sukupuolitettuna subjektina. Erilaisuus on kuitenkin myös jotain uhkaavaa; toiseen kohdistuvan vihamielisyyden ja aggression aluetta. Antropologisen selitysmallin mukaan kulttuuri on riippuvainen siitä, että asioille annetaan merkitys jakamalla niitä erilaisiin asemiin luokitusjärjestelmän sisällä. Asioiden edellytetään pysyvän niille kuuluvilla paikoilla ja erojen merkitsemisellä pönkitetään kulttuurista järjestystä. Erilaisuus on uhka, mutta vaikutusvaltainen ja ohittamaton. (Hall, 1999, 153 – 160.)

Kaartisen mukaan toiseutta tutkiva ei voi ohittaa orientalismin käsitettä. Termin isänä pidetään Edward W. Saidia, ja lyhyesti määriteltynä sen voidaan sanoa tarkoittavan länsimaista näkemystä idästä. Lähtökohta Saidin analyysissä on ajatus siitä, että keskeistä on lännen kokemus idästä; ero, jota länsi on pitänyt itsestään selvänä. Orientalismi on läntinen tapa hallita, kuvailla, opettaa ja tehdä päätelmiä Orientista. Saidin orientalismin keskiössä on tiettyyn maantieteelliseen alueeseen, mutta

sitä voidaan soveltaa muihinkin maailman alueisiin. Ajatukseen sisältyy näkemys niin idästä kuin lännestäkin *aatteena*, jolla on historiansa, ajatustraditionsa, aakkosensa, ja myös oma kuvakielensä. (Kaartinen 2004, 24 – 25.)

Saidin tapaan Hall kirjoittaa ”lännen” olevan kuva tai joukko kuvia. Ajattelunvälineenä se mahdollistaa luokitteluun ”läntisiin” ja ”ei-läntisiin”. Se tiivistää joukon erilaisia piirteitä yhteen kuvaan ja representoi verbaalisella ja visuaalisella kielellä yhteenvedonomaisten kuvan siitä, minkälaisia eri yhteiskunnat, kulttuurit, kansat ja paikat ovat. Se tuottaa vertailustandardin, jonka avulla voimme tehdä luokitteluja siitä, miten ja kuinka paljon eri yhteiskunnat eroavat toisistaan. Se tarjoaa myös arviointiperusteet, joita vasten muita yhteiskuntia asetetaan järjestykseen. (Hall 1999, 79 - 80.)

Hall kirjoittaa ”diskursiivisista strategioista”, joiden kautta eroa tehdään. Näitä strategioita ovat idealisoiminen, halua ja halveksuntaa koskevien fantasioiden heijastaminen kohteisiin, kyvyttömyys tunnistaa ja kunnioittaa eroa, sekä taipumus katsoa kaikkea eurooppalaisten kategorioiden ja normien lävitse samalla nähdessä kaikki erot läntisten havainto- ja esitysmuotojen välityksellä. Näihin strategioihin liittyy kaikkiin stereotyyppistämisenä tunnettu prosessi. Tällä tarkoitetaan yksipuolista kuvausta, joka syntyy, kun mutkikkaat erot pelkistetään yhdeksi kuvaksi ja tämä kuva kytketään sitten tiettyyn ihmisryhmään tai paikkaan. Tätä kautta muu maailma tulee kuvatuksi kaikeksi siksi, mitä länsi ei ole. Se esitetään absoluuttisesti erilaiseksi, *toiseksi*. (Hall, 1999, 122 – 124.)

5.2. Lännen katseen kohteet

Keskustelu toiseudesta perustuu siis vahvasti eroon, jakoon meidän ja muiden, lännen ja muun maailman välillä. Kärsimyksen kuvaamisessa on pitkälti kyse pyrkimyksestä herättää tunteita ja saada ihmiset välittämään kauheuksista, jotka eivät koske heitä itseään. Kuvajournalismin jalona pyrkimyksenä on kuroa kokoon ero, mutta päätyykö se vain toistamaan jo olemassa olevia luokituksia, joista se itsekkin on vastuussa? Kuvajournalismi kantaa harteillaan historian painolastia, ja valokuvauksen roolista imperialismissa onkin kirjoitettu paljon. Valokuvaus on nähty pyrkimyksenä hallita maailmaa ja yrityksenä kontrolloida ja luonnollistaa asioita, joita on pidetty omituisina tai pelottavina. (Price 2000, 71.)

Hannu Vanhanen painottaa, että lehtikuvauksessa on puhuttava eri kastin kehitysmaista. Hänen mukaansa erityisesti todella alhaisen elintason kehitysmaista annetaan mediassa yksipuolinen ja masentava kuva. Kuvakerrontaan vaikuttavat ensinnäkin valtion varallisuus - tai sen puute; normaali kunkin kulttuurin keskiluokkainen arkielämä jää todella köyhien tai rikkaiden ääripäiden varjoon. (Jaakkola & Pelttari 2007.)

Tärkeä tekijä on myös kohteen maantieteellinen etäisyys Suomesta. Lähellä oleva on tuttua ja se näkyy myös kuvituksessa, mutta kaukainen kuvataan sodan, eksotiikan tai maaseudun kuvin. Vanhanen huomauttaa, että erityisen valitettavaa tämä on Suomessa, joka vain joitakin vuosikymmeniä sitten oli itse köyhyyden kuvauksen kohde. Hänen mukaansa muutos Suomesta kertovassa mediakuvassa on tapahtunut vasta 2000-luvulla. Stereotyyppittävässä prosessissa jokainen maa tarvitsee aiheen, jonka kautta olla tunnettu, jonka kautta se saadaan helposti määriteltyä. Kehitysmaiden kohdalla se voi olla tsunamin kaltainen luonnonkatastrofi tai sota. Suomi puolestaan saavutti nykyisen ajanmukaisemman mediakuvansa Nokian ja teknologian kautta. (Emt.)

Suomelle kävi hyvin, mutta määrittelyt voivat muuttua myös toiseen suuntaan. Sota ja kärsimys jos jotkin asettavat uhrinsa uudelleenmäärittelyn kohteeksi. Entinen Jugoslavian liittotasavalta oli 1960-luvun ja 1990-luvun välillä yksi Euroopan suosituimmista kesäturistien matkakohteista, ja Suomessa Sarajevon vuoden 1984 talviolympialaisia muistellaan lämmöllä. Jugoslavian hajoamissotien jälkeen alue (varsinkin kaikkein negatiivisimman leiman saaneet Bosnia, Serbia ja Kosovo) määritellään yhä lähes ainoastaan sodan kautta. Balkanista kertovat lehtiartikkelit ovat lähes poikkeuksetta ”Sodan arvet näkyvät yhä” -tyyppisiä juttuja, joissa paikallisilta kysellään sodasta aiheeseen sopivilla masentavilla kuvilla höystettynä.

Kauheille tapahtumille etsitään selityksiä. Miten jotain tällaista voi tapahtua Euroopassa? Ehkä kysymykseen on helpompi vastata, jos ajattelemme, että he eivät loppujen lopuksi olekaan samanlaisia kuin me. Sontagin (2003, 72) mukaan yksi päätavoista selittää 1990-luvun sotarikokset Balkanilla on sanoa, että Balkan ei oikeastaan koskaan ollutkaan osa Eurooppaa. Ikään kuin ajatellaan, että oikeastaan kyse onkin kehitysmaista ja kehitysmaissahan tapahtuu kansanmurhia jatkuvasti.

Keskusteltaessa mediakuvista on tärkeää muistaa, että ne saavat merkityksensä vasta kontekstissa. Kuvat eivät kanna merkityksiä itsessään. Jokainen kuva toki kantaa omaa erityistä merkitystään, mutta kun tarkkailun kohteena on, kuinka tietyssä kulttuurissa erilaisuutta ja toiseutta

kuvataan laajemmalla tasolla, voidaan samanlaisten representaatioiden nähdä toistuvan. Tätä merkitysten kasautumista kutsutaan intertekstuaalisuudeksi. Tästä näkökulmasta, kun katsomme kuvaa Balkanilta, esimerkiksi Bosniasta, sitä luetaan suhteessa toisiin vastaaviin kuviin. (Hall 1999, 150.) Kuvaa luetaan suhteessa kuviin entisestä itäblokista, suhteessa sotakuviin ja lisäksi vielä kuviin, joiden ajatellaan visualisoivan ”muslimimaita”. Kaikki ovat teemoja, jotka suorastaan houkuttelevat stereotyyppioihin, niin visuaalisiin kuin tekstuaalisiin.

Kärsimystä voi katsoa näin yleistäen, kun on itse välttynyt siltä. Sontag (1977) kirjoittaa, miten tunne siitä, että on säästynyt näiltä onnettomuuksilta, kiihottaa mielenkiintoa näiden kuvien katselemista kohtaan. Itse on turvassa. ”Osaksi se johtuu siitä, että ollaan ”tässä” eikä ”tuolla”, osaksi taas siitä väistämättömyyden luonteesta, jonka kaikki kuviksi muutetut tapahtumat saavat. Todellisessa maailmassa jokin tapahtuu juuri nyt, eikä kukaan tiedä, mitä *tulee* tapahtumaan. Kuvamaailmassa asia *on* tapahtunut – ja *tulee* aina tapahtumaan tuolla tavalla.” (Sontag (1977), 1984, 157.)

Pro gradu -työssään vuoden 2006 World Press Photo -näyttelyä analysoinut Mona Mannevu (2009) toteaa suurimman osan valokuvanäyttelyn valokuvaajista olleen taustaltaan länsimaalaisia miehiä, kun samalla suurin osa kuvatuista ei istu tähän kategoriaan. Tästä näkökulmasta katsottuna hän katsoo näyttelyn uusintavan feministien kritisoimaa kolonialistista ja seksististä katsojan ja katseen kohteen välistä valtasuhdetta. (Mannevu 2009, 2.)

World Press Photo instituutiona perustuu päärahoittajiansa elektroniikkavalmistaja Canonin ja logistiikkayhtiö TNT:n mukaan siihen, että ”yhtiöinä niillä on sosiaalinen vastuu tarjota ihmisille mahdollisuus tietää, mitä maailmassa tapahtuu – ja kuvahan kertoo enemmän kuin tuhat sanaa”. Susan Sontagiin (1977, 155 – 156) viitaten Mannevu tiivistää World Press Photo -näyttelyn ongelman seuraavasti: ”se ylläpitää fantasiaa globaalista yhteisöstä, jossa etuoikeutetussa asemassa olevat katsojat voivat itselleen sopivalla hetkellä olla materiaalisen, ruumiillisen ja kulttuurisen toiseuden kanssa yhtä kuitenkin vältellen varsinaista ”todellista” kontaktia.” (Emt., 3; <http://www.worldpressphoto.org>.)

5.3. Vastastrategioista

Kuvajournalismiin on aina kuulunut voimakas keskustelu oikein tekemisestä. Monipuolisemmasta kehityskaakuvastosta puhutaan säännöllisin väliajoin, ja kaikki kehitysmaihin kuvaamaan lähtevät

kuvajournalistit ovat varmasti tietoisia tässäkin luvussa käydystä keskustelusta. Mutta onko se mahdollista? Onko oman kulttuuripiirinsä ulkopuolella työskentelevän länsimaalaisen kuvajournalistin yleensä mahdollista yrittää kuvata toisin, stereotyyppioita vältellen? Onko vallitseva representaatiojärjestelmä mahdollista kiistää?

Tätä kysyttäessä tulee pitää mielessä, että kysymys perustuu teoreettiselle väittämälle, jonka mukaan merkitystä ei voi koskaan kiinnittää lopullisesti. Jos representaatioissa pystyttäisiin kiinnittämään merkityksiä pysyvästi, muutosta ei tapahtuisi, eikä sitä myöskään pystyttäisi kiistämään. Hall (1999) listaa kolme eri representaation vastastrategiaa: stereotypian kääntäminen nurin, kielteisten kuvien korvaaminen myönteisillä sekä representaatiota vastaan taisteleminen sisältä käsin. Ensimmäisellä strategialla on riskinsä; irrottautuminen stereotypian yhdestä ääripäästä saattaa merkitä joutumista tämän ääripään stereotyyppisen ”toisen” loukkuun. Toinen strategia perustuu erilaisuuden ylistämiseen: ”Black is beautiful”. Tämä strategia haastaa negatiivisen stereotypian, mutta ei murra sen perustaa. Kielteistä kuvastoa ei välttämättä syrjäydetä. Kun taas representaatioita vastaan taistellaan sisältä käsin, hyväksytään merkitysten epävakaa luonne. Tässä strategiassa hyväksytään, että lopullisia voittoja ei voi saavuttaa. Representaatioita työstetään edelleen leikkimällä katsomisella, katse ikään kuin vieraannutetaan, mitä kautta tehdään näkyväksi se, mikä usein jää piiloon. (Hall, 1999, 210 – 218.)

Valokuvauksessa on yritetty erilaisin tavoin haastaa paljon kritisoitua tirkistelevää asennetta vieraaseen kulttuuriin. Suomalaisista valokuvaajista esimerkiksi Hanna Weselius on Afganistanissa kuvatessaan pyrkinyt korostamaan kuvauksen kohteiden arvokkuutta ja persoonallisuutta. (Seppänen 2005, 83.) Englantilaisen Melanie Friendin valokuvakirja *Homes and Gardens* puolestaan kertoo Kosovon albaanien kokemuksista serbijoukkojen käsissä tavallisesta poikkeavalla tavalla (<http://www.melaniefriend.com/>). Itse tarina kerrotaan kirjan teksteissä. Valokuvissa näkyvät kosovolaisten makuuhuoneet, olohuoneet, keittiöt ja puutarhat, mutta ilman ainuttakaan ihmistä. Friend itse kuvaa valintaansa seuraavasti: ”Tunsin, että jollakin tavoin huone kertoi enemmän katsojalle, kun se oli tyhjä. Koska ihminen, joka asui siellä, oli pahoinpidelty, hän oli paennut, oli vaarassa, piileskeli tai oli lähtenyt ulkomaille. Tyhjiys tuntuu houkuttelevan yleisön sisälle, se saa meidät ajattelemaan, että tämä voisi olla minun olohuoneeni tai minä voisin istua tuolla sohvalla. Monille Kosovon puutarhat tuovat mieleen englantilaiset puutarhat, ja se tuo koko kokemuksen itse asiassa hyvin lähelle.” (Holt, 2001.)

Friendin kuvat ovat rauhallisuudessaan pysäyttäviä. Myötätuntoon tarvitaan samaistumista, ja sodan kauheudet on tässä rinnastettu niin sanottuun ”normaaliin” elämään tavalla, joka on koskettava ja raikkaalla tavalla kärsimyksen kuvavirrasta poikkeava. Yksilöiden tarinat on visualisoitu kohteittensa ehdolla. Yksi syy ihmisten puuttumiselle kuvista oli myös suojella heitä tilanteessa, jossa henkilöllisyyden paljastuminen olisi voinut olla kohtalokasta (Emt).

Kamera on kuitenkin laite, joka kirjaimellisesti objektivoi. Olennaista on se, kenen kädessä kamera on. Puhumme yhä *meistä* kuvaamassa *heitä*, länsimaalaisia kuvajournalisteja kuvaamassa kolmannen maailman kärsimystä. Kun toinen on jo valmiiksi katseen kohde eikä kuten me, katsoja, hänellä ei ole toimijuutta alun perinkään. Loppujen lopuksi katsomme silmiin epätasa-arvoa, joka on kuvajournalismin tuolla puolen. Kysymys on yhä: auttavatko kärsimyksen kuvat meitä ymmärtämään vai estävätkö ne meitä todella näkemästä kuvien takaiseen maailmaan, missä kärsimystä tapahtuu, kuvataan sitä sitten tai ei?

6. Tutkimuksen metodi ja aineisto

Tässä luvussa esittelen käyttämäni tutkimusmetodia ja aineistoa. Pohdin kriisikuvaukseen ja inhimillisen kärsimyksen kuvaamiseen liittyviä kysymyksiä haastattelututkimuksen keinoin. Metodikseni valitsin puolistrukturoidun teemahaastattelun, joka perustuu Mertonin, Fiske ja Kendallin kohdennetun haastattelun (the focused interview) menetelmään. Kohdennetussa haastattelussa yhteiskuntatieteilijä valikoi haastateltavat tietoisena siitä, että he ovat kokeneet tietyn tilanteen, ja haastattelu kohdennetaan tutkittavien subjektiivisiin kokemuksiin asiointiloista, jotka tutkija on ennalta analysoinut. Teemahaastattelussa ei vaadita tiettyä kokeellisesti aikaansaattua yhteistä kokemusta, vaan lähdetään oletuksesta, että kaikkia yksilön kokemuksia voidaan tutkia tällä menetelmällä. Mertonin ym. tapaan painotetaan haastateltavien elämysmaailmaa ja heidän määritelmiään tilanteista. (Hirsijärvi ja Hurme 2001, 47- 48; Merton, Fiske & Kendall 1956, 3-4.)

Omalle tutkimukselleni tämä puolistrukturoitu teemahaastattelu tuntui sopivalta, koska olen kiinnostunut haastateltavien omaan työhön liittyvistä arvoista ja asenteista. Kaikki tulkinnat nivoutuvat kuitenkin samoihin teemoihin, ja yksityiskohtaisten kysymysten sijaan haastattelu kulkee tiettyjen keskeisten teemojen varassa (Hirsijärvi ym. 2001, 48).

Laatiessani haastattelurunkoa aloitin pohtimalla, mitä ovat kiinnostukseni kohteena olevat teemat. Järjestin rungon viiden pääteeman varaan: taustatiedot, valokuvaajan työ, kokemukset kriisitilanteista ja kärsimyksen kuvaaminen, työkeikat ulkomailla sekä muut kokemukset aiheesta. Pääteemojen alle hahmottelin yksityiskohtaisempia, tarkentavia kysymyksiä, joiden tarkoitus oli toimia haastattelun rakenteena ja syventää keskustelua.

Haastattelurungon laatimisessa käytin hyväkseni myös Mia Ylösen (2008) pro gradu -tutkielmaa ja Ylösen laatimaa haastattelurunkoa. Ylösen haastattelututkimus suomalaisten ulkomaantoimittajien objektiivisuuskäsityksestä ja myötätunnosta journalismissa kumpuaa samantyyppisistä lähtökohdista kuin oma tutkimukseni ja on ollut minulle hyödyllinen inspiraation lähde.

6.1. Haastateltavana 4 kuvaajaa

Olen haastatellut tätä tutkimusta varten neljää valokuvaajaa. Ensisijaiset vaatimukseni haastateltavien valinnalle olivat, että heidän tuli olla lehtikuvaajia, edustaa kumpaakin sukupuolta ja olla eri-ikäisiä. Lisäksi haastateltavilla tuli olla kokemusta ulkomailla kuvaamisesta. Harkitsin ensin kuuden kuvaajan haastattelemista, mutta päädyin lopulta neljään, koska määrä tuntui riittävältä tutkimukseni laajuuteen nähden. Kartoittaessani sopivia haastateltavia käytin hyväkseni opiskelu - ja ammattikontaktejani. Aloittaessani minulla oli jo mielessä yksi kuvaaja, jolla uskoin olevan mielenkiintoista sanottavaa käsittelemistäni aiheista. Lisäksi otin yhteyttä opiskelu – ja työtovereihini eri lehdissä ja kysyin sähköpostitse ehdotuksia tutkimukseeni sopivista kuvaajista. Lopuksi minulla oli koossa yhdeksän nimeä.

Otin yhteyttä haastateltaviin sähköpostitse. Esittelin itseni ja tutkielmani aiheen ja pyysin heitä osallistumaan tutkimukseeni. Lähestyin aluksi neljää sopivalta tuntuvaa kuvaajaa, joista kaksi vastasi myöntävästi muutaman päivän sisällä. Kolmas kuvaaja myöntyi ensin, mutta perui suostumuksensa muutaman viikon kuluttua. Hän kertoi pohtineensa aiheeni ja tulleensa siihen tulokseen, että asiat ovat hänelle kipeitä eikä hän halua palata niihin enää. Neljäs ei koskaan vastannut sähköpostiini. Tämän jälkeen otin yhteyttä kahteen muuhun kuvaajaan, jotka vastasivat nopeasti ja suostuivat haastatteluun.

Lopulta haastattelin kahta naista ja kahta miestä. Toinen miehistä on 55-vuotias ja toinen 29. He ovat vakituisessa työsuhteessa samassa valtakunnallisessa sanomalehdessä. Toinen naisista on 62-

vuotias, haastattelun aikaan osa-aikaeläkkeellä oleva, vakituksessa työsuhteessa oleva lehtikuvaaja, ja toinen 29-vuotias freelancer. Otostani voi kutsua yhdistelmäksi sopivaa otosta (*convenience sampling*) ja tarkoitushakuista otosta (*purposive sampling*). Sopivaksi otokseksi kutsutaan otosta, joka syntyy, kun haastattelijalla on jo heti aluksi pääsy tiettyjen haastateltavien luo. Tällaisesta otoksesta on myös kyse, kun haastatteluja suuntaavat tai rajoittavat jotkin muut seikat. Olen itsekkin valokuvaaja ja tiesin jo valmiiksi haluavani haastatella muita valokuvaajia. Lisäksi oletin haastateltavien löytämisen olevan suhteellisen helppoa kontaktieni kautta. Tarkoitushakuinen otos sen sijaan syntyy halusta luoda mahdollisimman hyvä vastaavuus haastateltavien ja aiheen välille. Tällä tarkoitetaan sitä, että vastausten tulee olla relevantteja käsiteltyyn aiheeseen nähden. (Ylönen 2008, 45; Bryman 2004, 333 - 334.) Tämä pätee otokseeni, koska olen kiinnostunut kriisien ja kärsimyksen valokuvaamisesta Suomessa ja ulkomailla ja haastateltavani ovat suomalaisia valokuvaajia, jotka ovat kuvanneet niin kotimaassa kuin ulkomaillakin.

6.2. Haastattelujen tekeminen

Tein haastattelut marras- ja joulukuun aikana, 2008. Ennen haastattelua sovin sähköpostitse haastattelun ajan ja paikan. Lähetin haastateltaville etukäteen myös haastattelun rungon, koska halusin antaa heille mahdollisuuden pohtia käsiteltävänä olevia teemoja etukäteen. Tapaamisissa kävi ilmi, että yksi haastateltavista oli tehnyt laajat muistiinpanot. Loput kolme sanoivat ehtineensä vain katsoa kysymykset nopeasti läpi.

Kolme kuvaajista haastattelin Helsingissä ravintolassa ja yhtä hänen kotonaan Turussa. Tapaamisessa kerroin lisää itsestäni, tutkimukseni aiheesta ja siitä, miksi olin kiinnostunut haastattelemaan juuri kuvaajia. Nauhoitin kaikki haastattelut käyttäen digitaalista nauhuria. Haastattelut kestivät vajaasta tunnista noin puoleentoista tuntiin (48 minuuttia, 61 minuuttia, 62 minuuttia ja 95 minuuttia). Pyrin pitäytymään haastattelurungon järjestyksessä, mutta jos keskustelu kulkeutui myöhempänä järjestyksessä oleviin aiheisiin, sallin sen, ja palasin sen jälkeen alkuperäiseen järjestykseen. Tästä johtuen päädyin välillä kysymään uudelleen asiaa, joka oli jo tullut esiin. Näissä tapauksissa haastateltavat tarkensivat aikaisempaa vastaustaan ja usein myös tulivat ajatelleeksi uusia näkökulmia tai esimerkkejä.

Olin tyytyväinen haastattelurunkoon. Se toimi hyvin keskustelun kehyksenä ja koin, että haastateltavat pitivät kysymyksiäni kiinnostavina. Haastattelut muodostuivat varsin luonteviksi keskusteluiksi valokuvaajan työstä ja valokuvan luonteesta ja se, että itse toimin samalla alalla kuin

haastateltavani, osoittautui enemmän hyödyksi kuin haitaksi. Yksi haastateltavista esimerkiksi sanoi, että alan tuntemukseni näkyi kysymyksenasettelussa.

6.3. Haastattelututkimuksen ongelmia

Teemahaastattelujen onnistuminen riippuu paljon toimivasta kanssakäymisestä haastateltavan ja haastattelijan välillä. Esimerkiksi tuttuja ihmisiä ei tulisi valita haastateltaviksi (Hirsijärvi ja Hurme 2001, 49, 72). Yksi haastateltavistani työskentelee lehdessä, jossa itse olen ollut kesäkuvaajana ja johon olin tutkimuksen teon aikana freelancer-suhteessa. Haastateltavia valitessa olin tietoinen tilanteen mahdollisista ongelmista, mutta toisaalta tietoni haastateltavan persoonallisuudesta ja työurasta saivat minut ajattelemaan, että kyseisestä henkilöstä olisi hyötyä tutkimukselleni. Haastatteluun mennessä olimme kuitenkin tavanneet vain muutamia kertoja enkä kokenut, että tuttavuutemme vaikuttaisi haastateltavan vastauksiin häiritsevästi.

Haastattelun jälkeen pidin yhä haastateltavaa hyvänä valintana ja hänen vastauksiaan hyödyllisinä. Tuttavuutemme vaikutti silti niin, että puhuimme haastattelutilanteessa myös muista aiheista, mikä ei ole toivottavaa. Kävimme kuitenkin läpi kaikki teemat, ja kuten muissakin haastatteluissa, tein parhaani ollakseni vaikuttamatta haastateltavan vastauksiin. Muita kuvaajia en ollut aikaisemmin tavannut, vaikka heidän työnsä olikin minulle tuttua, ja tätä voidaan varmasti pitää ideaalitulanteena.

Yksi haastattelututkimuksen ongelmista on myös se, että haastattelujen katsotaan sisältävän monia virhelähteitä. Virheet johtuvat niin haastattelijasta kuin haastateltavastakin. Esimerkiksi haastattelun luotettavuutta voi heikentää haastateltavien alttius antaa sosiaalisesti suotavia vastauksia. (Hirsijärvi ym. 2001, 35.) Keskusteltaessa eettisistä kysymyksistä sekä ammatillista arvoista ja käytännöistä taipumus tähän on varmasti olemassa ja sen huomioon ottaminen perusteltua. Omassa tutkimuksessani en kuitenkaan nähnyt tätä merkittävänä ongelmana. Haastattelijan tehtävänä on selvittää, miten haastateltavalla jonkin objektin tai asiantilan merkitykset rakentuvat, ja pyrin ottamaan selvää, miten valokuvaajat käsittelemistäni asioista puhuvat. Vaikka haastatteliija kuinka pyrki olemaan vaikuttamatta haastateltavan vastauksiin, on selvää, että haastattelussa luodaan myös uusia, yhteisiä merkityksiä. Haastateltavan vastaukset heijastavat aina niin haastattelijan tapaa kysyä asioita kuin edeltäviä kysymyksiä ja vastauksiakin. (Emt., 49.)

Käytännön järjestelyt sujuivat varsin mutkattomasti ja jopa haastatteluajan löytäminen kävi helposti, vaikka kolmea haastateltavaa matkustin tapaamaan toiselle paikkakunnalle. Ainoa minua todella harmittanut takaisku oli, kun yksi jo haastatteluun suostuneista päättikin perua osallistumisensa. Luonnollisesti tämä vaikutti työni aikatauluun. Suurempi harmin aihe oli kuitenkin, että se, että uskoin juuri kyseisellä haastateltavalla olevan paljon mielenkiintoista sanottavaa, ja hänen panoksensa olisi ollut tutkimukselleni arvokas.

6.4. Aineiston analysointi

Tutkimukseni on kvalitatiivinen ja perustuu konstruktivistiseen traditioon, jonka mukaan merkitykset rakentuvat yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa käytännöissä. Kun maailmaa katsotaan tästä näkökulmasta, todellisuus nähdään prosessina. Lähestymistapani on induktiivinen, joka tarkoittaa, että analyysini kulkee spesifistä esimerkkitapauksesta yleiseen teoriaan. Tässä lähestymistavassa keskeistä on aineistolähtöisyys. Lisäksi perustan analyysini aikaisemmalle tutkimukselle visuaalisen kulttuurin kentällä.

Aloitin analyysin litteroimalla haastattelut nauhalta. Päädyin kirjoittamaan ylös haastateltavien puheen, mutta en omaani. Litterointivaiheessa toistin kaiken kuulemani mahdollisimman tarkasti, mutta jälkepäin siistin niitä hieman luettavuuden helpottamiseksi. Kaikkia äännähdyksiä en kokenut tarpeelliseksi toistaa, ja poistin myös turhat välisanat kuten niinku-ilmaisut yms. sekä muokkaamalla joitakin puhekielen ilmauksia. Merkitsin silti tekstiin viestin tulkintaan vaikuttavat olennaiset tauot ja esimerkiksi naurahdukset, ja helpotin omaa lukemistani muutamilla väliotsikoilla. Lisäksi, koska kyse on puheesta, päädyin jättämään pois välimerkit pisteitä lukuun ottamatta. Litteroinnin jälkeen haastattelumateriaalia oli yhteensä 44 sivua (riviväli 1,5, fontti 12). Litterointiin meni yhteensä arviolta noin 20 tuntia.

Analyysivaiheen alussa tulostin litteroidut haastattelut paperimuotoon ja luin ne läpi useaan kertaan. Muutaman lukukerran jälkeen aloin tehdä alleviivauksia ja merkitä muistiin esiin nousevia toistuvia teemoja. Varsin nopeasti päädyin kolmeen pääteemaan. Pääteemoiksi nousivat osaksi haastattelurungon rakenteeseen liittyen seuraavat aihealueet:

- eettiset periaatteet kriisitilanteissa
- kärsimyksen kuvaamisen ja näyttämisen erityispiirteet
- Suomi verrattuna ulkomaihin

Seuraavassa vaiheessa siirryin takaisin tietokoneelle ja aloin merkitä ylös, minkälaisia tulkintoja ja suhtautumistapoja haastateltavilla oli kustakin teemasta. Tässä prosessissa muodostuivat pääteemoille alisteiset aihealueet, joita analysoin seitsemännessä, Tutkimustuloksia-luvussa.

Watsonin (2003) mukaan tieteellisessä haastattelussa lähteitä pitää kohdella oikeudenmukaisesti, mutta muistaa absoluuttisen objektiivisuuden olevan jumalten yksinoikeus (Ylönen 2008, 50; Watson 2003, 264). Samalla tavalla kuin valokuvaaminen tutkimuksen tekeminen on valintoja täynnä. Valitsemalla teemoja haastateltavien puheesta ja nostamalla niitä esiin jätin aina jotain muuta pois. Olen valinnut aineistostani ne seikat, jotka itse olen kokenut tämän tutkimuksen kannalta tärkeiksi. Muut, vaikka tässä tutkimuksessa haastatellut kuvaajat, olisivat voineet valita toisin. Olen kuitenkin pyrkinyt avoimuuteen ja luotettavuuteen niin haastateltaviani kuin tämän työn lukijoitakin kohtaan, ja toivon tutkimuksestani käyvän ilmi, miksi ja miten päädyin juuri näihin johtopäätöksiin.

Olen kiinnostunut tutkimaan, kuinka lehtikuvaajat suhtautuvat käsiteltäviin aiheisiin. Selvitän siis erilaisia tapoja suhtautua näihin kysymyksiin, en esittele tiettyjen yksittäisten kuvaajien käsityksiä. (ks. Ylönen, 2008, 51) Tästä syystä en tutkimustuloksissa viittaa yksittäisiin kuvaajiin, vaikka mukana olleiden nimet julkaisenkin. Tutkimustuloksissa viittaan heihin koodeilla H1, H2, H3 ja H4. Otokseni on myös liian pieni edustamaan suomalaisten lehtikuvaajien käsityksiä, ja tässä tutkimuksessa esitetyt päätelmät koskevat vain neljää haastateltavaani. Jonkinlaisia yleisiä johtopäätöksiä voidaan silti toki esittää.

7. Tutkimustuloksia

7.1. Taustaa

Kaikki neljä haastateltavaani kuvaavat lehtiin, ja kiinnostus nimenomaan journalistiseen työhön yhdisti kaikkia neljää. Kaksi heistä aloitti uransa toimittajina, mutta kiinnostus kuvalliseen ilmaisuun sai heidät ryhtymään valokuvaajiksi. Myös kolmas haastateltava mainitsi harkinneensa toimittajan ammattia. Haastattelujen tekemisen aikaan kolme kuvaajista työskenteli vakituisena päivälehdessä ja neljäs oli freelancer-kuvaaja, joka kuvaa pääasiassa aikakauslehdille. Viimeksi mainitun työstä puolet on kuvajournalismiin liittyvää luennointia ja opetusta. Kolme neljästä mainitsi osana työnkuvaansa myös omat projektit kuten näyttelyt.

7.1.1. Motivaatio sekä työn hyvät ja huonot puolet

Kysyttäessä motivaatiota ryhtyä lehtikuvaajaksi kaikki neljä haastateltavaa mainitsivat työn monipuolisuuden. Toinen yhdistävä tekijä oli vaihtelevuus. Tärkeä motivaation lähde oli myös kiinnostus ympäröivään maailmaan ja halu kertoa siitä omalla tavallaan.

Musta se oli mielenkiintoinen tapa ottaa maailmaa haltuun kertoa tarinoita ja tarinat oli musta kiehtovia. Osittain tää tarinoiden kertominen on varmaan se päämotiivi edelleenkin. Ja sit tarkemmin kuvajournalismissa on jännää minun mielestäni... Siinä jotenkin kohtaa semmonen rationaalinen aikalaishistoriankirjoitus ehkä hiukan tasaisempi ja tylsempi sanomalehtityö ja visuaalinen enemmän tunteisiin vetoava ilmaisu kauniilla tavalla. (H2)

Kun olen kiinnostunut yhteiskunnasta ja politiikasta ja tämmösestä niin kyllä tää semmonen näköalapaikka sit parhaimmillaan on. Kun sä niin monenlaisiin paikkoihin pääset kun on kiinnostunut yhteiskunnasta ja maailmasta. Presidentin linnasta Kakolan selliin ja synnytyssalista krematorioon kaikki se. Se on kiinnostavaa. (H1)

Kaksi kuvaajista lasi työn hyväksi puoleksi toiminnallisuuden ja nopean rytmin, joskin toinen heistä valitti myös liiallisesta kiireestä. Kaksi muuta piti juttujen tarkempaa suunnittelua tärkeänä. Toinen heistä sanoikin, että työn nopea tahti aiheuttaa sen, että asioita ei usein kykene tekemään kunnolla. Yksi kuvaajista pohti myös näkemiensä ja kokemiensa asioiden vaikutusta henkiseen hyvinvointiinsa.

No ehkä joku vois pitää huonona puolena myös sitä mitä tää sun tutkimus jollain tavalla käsittelee. Joutuu käsittelemään aika rankkoja asioita ja joutuu semmoseen tilanteisiin mihin ei ihan peruspalkansaaja joudu. Mutta ei ne...en oo kokenut niitä mitenkään ahdistaviksi vielä. Enkä usko että koenkaan mutta ei sitä koskaan tiedä. Ei voi ennustaa. (H2)

7.1.2. Kokemus kriisitilanteista ulkomailla ja Suomessa

Haastatteluissa annoin kuvaajien itse määritellä tilanteet, joissa kuvaamisen he laskivat kuuluneen kriisikuvauksen piiriin. Lähtökohtana oli kuitenkin ajatus kriisikuvauksesta yleisnimityksenä kuvaustilanteille, joissa esiintyy uhreja ja inhimillistä kärsimystä. Tällaisia tilanteita ovat sodat ja erilaiset onnettomuudet, mutta myös esimerkiksi kärsimystä aiheuttava köyhyys. Määritelmä on siis

laaja eikä esimerkiksi rajoitu vain sotatilanteisiin. Tämä näkyy myös haastatteluissa, joissa puhutaan kärsimyksen kuvaamisesta niin pakolaisleirillä Afrikassa kuin auto-onnettomuuspaikalla Suomessa.

Kaikki neljä kuvaajaa ovat kuvanneet ulkomailla. Kaksi on matkustanut vakituisen työnantajansa lähettämänä. Yksi on matkustanut niin eri lehtien lähettämänä kuin omin päinkin. Yksi kuvaajista on vakituksessa työsuhteessa, mutta ulkomaanmatkat hän on tehnyt omien projektien kautta. Hän on muun muassa ollut stipendiaattina Afrikassa ja saanut ulkoministeriön apurahan artikkelien tekemiseen yhdessä toimittajan kanssa.

Haastateltavien kokemuksiin kuvaamisesta kriisialueilla kuuluvat muun muassa Irak (yksi kuvaajista matkusti amerikkalaisten joukkojen mukana ja toinen itsenäisesti), pakolaisleiri Kongossa, tsunamin jälkimaininkien raportointi Sri Lankassa, isot tulvat Keniassa, syrjäseudun sairaala Pakistanissa sekä vallankaappaus Togossa. Lisäksi kokemuksia oli muun muassa Bangladeshista, Gazasta, Tsadista, Sierra Leonesta, Etiopiasta, Mosambikista, Intiasta ja Beninistä.

Suomessa kriisitilanteista puhuttaessa esiin nousivat auto-onnettomuudet, Estonian uppoaminen sekä Jokelan ja Kauhajoen ampumiset. Kaksi haastateltavaa mainitsi auto-onnettomuuden, jossa ihminen oli kuollut. Yksi haastateltavista oli kuvannut Kauhajoella ja toinen sekä Jokelassa että Kauhajoella. Yksi kuvaajista laski kriisikuvauksen piiriin vain kokemukset ulkomailla.

7.1.3. Tapa kuvata

Pyydettyäessä kuvailemaan omaa tapaa tai tyyliä kuvata haastateltavat tähdensivät kuvajournalistin roolia tarkkailijana, mutta painottivat myös kontaktia kuvattavaan ja luottamuksen tärkeyttä. Osa haastateltavista sanoi, että nykypäivän lehtityössä on yhä enenevässä määrin kuvaustilanteita, joissa kuvaajan pitää toimia ohjaajana.

Se on ihan eri asia et tekeekö jotain henkilöreportaasia ihan omaksi iloksi johonkin journalistisista näkökulmista. Niin silloinhan valokuvaaja on aina tarkkailija ja havainnoija. Et silloin ei periaatteessa saa olla kuvaustilanteessa missään roolissa siinä tilanteessa vaan jotenkin häipyä tapettiin. Saada ne ihmiset tai se ihminen niin luottavaiseksi et se ei enää kiinnitä huomiota. Siinä on tietysti oma vaikeutensa. Mut sit taas jos puhutaan semmosesta perinteisemmästä henkilökuvauksesta tai jostain vaikka muotikuvauksesta tai mistä tahansa missä se

suunnitelmallisuus tai se kuvaajan läsnäolo on se juttu niin sittenhän siinä on tavallaan ohjaajana tai veturina. Silloin kontrolloi sitä tilannetta tai määrää paljon enemmän. (H4)

Mä pyrin kuvaamaan hyvin suoraan. Ilman hirveitä teknistä konstailua tai järjestämistä tai että lähtisin rakentelemaan jotain valoja tai tilanteita. Et niin kun suoraan ehkä vähän kylmästi tai silleen. Vähän niin kuin sivusta katsojana. Mä oon aina inhonnut semmosta asioiden romantisointia ja sentimentaalisoointia. Mä en halua et ihmiset näyttä kuvissa hirveen hyväntuulisilta tai iloisilta jos ei oo ihan varsinaista syytä siihen. Et asiat näyttää suunnilleen semmosilta kuin ne oikeesti on. (H3)

7.2. Eettisyyden pohdintaa

Tässä osuudessa analysoin haastattemieni kuvajournalistien mielipiteitä työhönsä liittyvistä eettisistä kysymyksistä ja ongelmista. Aluksi käsitelen tilanteita ja valintoja, joita he ovat kohdanneet kuvaustilanteissa. Seuraavaksi esittelen heidän kantojaan siihen, minkälaiset kuvat ovat liian raakoja julkaistaviksi ja kuinka yhteneviä heidän näkemyksensä ovat suomalaisten lehtien yleiseen linjaan. Lopuksi tarkastelen vielä miten haastateltavat pohtivat ristiriitaa ammatillisen roolinsa ja ihmisenä olemisen välillä kuvatessaan kriisitilanteissa.

7.2.1. Valinnat kuvaustilanteessa

Kriisikuvauksen etiikassa uhrien ja omaisten kuvaaminen on keskeisessä asemassa. Tämä näkyi myös haastatteluissa. Kaikki kuvaajat olivat joutuneet vaikeisiin tilanteisiin, joissa heidän oli täytynyt pohtia kuvaamisen oikeutusta. Jokelan ja Kauhajoen koulusurmat ja erityisesti Jokelan jälkeen käyty kiivas keskustelu median käyttäytymisestä nousivat esiin kaikissa haastatteluissa. Yksi kuvaajista (H1) mainitsi myös Estonian uppoamisen ja kokemansa ahdistuksen, kun hänet oli lähetetty *kyttämään* onnettomuuden uhrien omaisia. Hän kuvaili tehtävää *äärettömän vastenmieliseksi* ja sanoi halunneensa *juosta pois*. Kyseinen kuvaaja pohti myös ristiriitaa omien eettisen periaatteidensa ja työnantajansa vaatimusten välillä.

Ne on vastenmielisiä tehtäviä, mutta tommissa tilanteissa on aikamoinen ristiriita. Sulta vaaditaan kaikenlaista hyvin raflaavaa kuvaa. (H1)

Samanlaisen ristiriidan aiheuttama paine näkyy myös Raittilan ym. (2008) Jokelan kouluampumisen jälkeen haastatteleminen journalistien haastatteluissa. Moni toimittaja ja kuvaaja koki olonsa vaivaantuneeksi ja epämiellyttäväksi, mutta samaan aikaan ”takaraivossa jyskytti ajatus, että jotain materiaalia oli pakko saada”. Liika hienotunteisuus olisi saattanut asettaa heidät epämiellyttävään tilanteeseen, jossa he olisivat palanneet toimitukseen tyhjin käsin. (Raittila ym. 2008, 61.)

Erityisesti Jokelan tapauksen yhteydessä omaisten surun kuvaamista on arvosteltu ankarasti. Erityisesti kaksi haastateltavaa (H2 & H3) oli miettinyt paljon kritiikin vaikutusta omaan työhönsä ja kuvajournalismiin yleensä. He puhuivat *itsekontrollista*, joka iski journalisteihin Jokelan jälkeen ja pohtivat, oliko Kauhajoella hienotunteisuudessa menty jopa liian pitkälle.

Raittilan (1994) mukaan Estonian onnettomuuden yhteydessä ei loppujen lopuksi paljonkaan pohdittu, tulisiko surevia omaisia esittää tiedotusvälineissä. Se nähtiin tärkeänä osana kansalaisten kollektiivista surutyötä. Sen sijaan pohdittiin sitä, mikä on korrekti tapa lähestyä surevaa ihmistä ja esittää hänen tuskansa yleisölle. Raittilan mukaan ihmisten on sanottu kaipaavan faktojen lisäksi ihmisläheistä journalismia, ja juuri inhimillisen tunteen välittämisen tärkeys nousi esiin kummankin ampumisia kuvanneen kuvaajan haastatteluissa. (Raittila 1994, 78.) Toinen kuvaajista oli ollut työtehtävissä kummankin tapahtuman aikaan. Jokelasta hän kertoi lähteneensä pois ennen kuin ihmisten reaktioiden kuvaaminen tuli ajankohtaiseksi, mutta Kauhajoella tilanne tuli eteen.

Kauhajoella jätin aika montakin kuvaa ottamatta sen takia että ihmiset oli niin suruissaan. Yritin antaa ihmisille semmosen sururauhan että jos ne kävi laittamassa kynttilöitä sinne, kävin sitten tietysti kysymässä jälkikäteen että onko ok. Mutta siitä käytiin hiukan keskustelua jälkeenpäin että jäikö kuvia ottamatta sen takia että oltiin liian varovaisia. Vaikee vaikee kysymys. (H2)

Jokela-utisoinnin saama rankka kritiikki aiheutti sen, että monissa toimituksissa pantiin alulle sisäisten ohjeiden uusimisprosessi ja tämä näkyi kahden haastattelemani kuvaajan mukaan vahvasti siinä, miten Kauhajoen tapahtumia lähestyttiin. Jokelan jälkeen toimitukset olivat pakotettuja pohtimaan omaa toimintaansa ja keskustelemaan siitä, mikä on hyväksyttävää ja mikä ei. Tähän vaikutti varmasti myös paljon julkisuutta saanut jokelalaisten nuorten internetissä julkaistava adressi, jossa esitettiin voimakasta kritiikkiä journalistien toimintaa kohtaan. (Raittila ym. 2008, 81, 166.)

Toinen kuvaajista ei ollut Jokelassa lainkaan. Kauhajoella lehdistöä tarkkailtiin enemmän, ja kuvaaminen oli hänen mukaansa hyvin vaikeaa.

Kun se oli jotenkin niin kuin jossain kelmussa se koko homma...Hyvin etäistä. Koulukin oli narutettu kaukaa ympäriltä. Oli poliisiautoja ja kameraryhmiä maailmalta ja tämmöstä. Mut siellä ei missään näkynyt tää katastrofin hirveys. Niin kuin silleen konkreettisesti oikein että...Jotain halailevia nuoria tyttöjä jossain mut ei mitään semmosta myöskään et olis päässyt oikein kuvalla kiinni. (H3)

Jokelalaisten adressin jälkeisessä keskustelussa nousi esiin myös pelko journalismin itsesensuurista (Emt., 186). Raittilan ym. (2009) selvitys Kauhajoen koulusurmista mediassa raportoi, että journalistien näkökulmasta pelko toteutui; journalistien itsekritiikissä on nostettu esiin se seikka, että toimittiinko Kauhajoella liiankin hienovaraisesti ja aiheuttiko tämä tinkimistä tiedonvälitystehtävästä (Raittila ym. 2009, 8).

Lester (1999) muistuttaa, että kuvajournalistin työ on vangita uutinen kuvaksi, ei juosta karkuun. Kollegansa tavoin myös edellä mainittu kuvaaja koki, että itsesensuurissa mentiin ehkä liian pitkälle, ja Kauhajoen tragedian kauheus ei enää välittynyt uutisoinnissa. Hänen mukaansa ihmisten hädän tulisi näkyä myös kuvissa, jotta tapahtuneen kauheus todella tulisi ilmi.

Oltiin tosi varovaisia et ei kuvattu ihmisiä ollenkaan siellä ja mä en tiedä muistat sä meidän sivuja mut ne oli ihan karmeen näköset. Oli niin etäännytetty et siel ei tullut enää mitään tunnetta läpi mistään. Niin ei sekään oo oikein. Nää on vaikeita asioita. Kun jotain hirveetä tapahtuu niin kyllä se suru pitää pystyä jollakin tavalla näyttämään. Et kuin ihmiset on kärsinyt. Se kuinka sen tekee se on vaikeeta. Mut jos Irakin sodasta tulee vaan näitä vihreitä kuvia missä jossain kaukana räjähtää eikä koskaan näy mitään mitä siellä oikeesti tapahtuu. Tai jostain Kauhajoesta näytetään vaan jotain klippejä tään murhaajan videoista. Jotain kylmää semmosta missä ei tuu ihminen lähelle niin ei sekään oo oikea tapa. (H3)

Viestinnän tutkimuskeskuksen CRC:n raportin mukaan Kauhajoen mediakerronnassa ampujan jälkeen tärkeimmäksi toimijaksi nousi poliisi, eivät uhrin. Raportin mukaan uhrien kertomuksilla ei mässäily samalla tavalla kuin Jokelan tapauksessa, ja määrällisten aineistojen valossa Kauhajoen uutisointi nähdään Jokelaa mediaeettisemmin onnistuneena. (Hakala 2009, 71.) Haastattelemieni kuvaajien (H2 ja H3) näkemykset yhtyvät kuitenkin pikemminkin Raittilan ym. (2008, 150) raportoihin tutkimustuloksiin, joiden mukaan toimituksissa näyttää olevan vahva usko siihen, että

median tehtävä on kertoa uhrien kohtaloista ja että surun raportoimisella on tärkeä rooli sen ymmärtämisessä, että jotain kauheaa on todella tapahtunut.

Kauhajoen jälkeen suomalaiset lehtikuvaajat ovatkin kritisoineet tragedian kuvallista esittämistä laajasti. Haastateltavieni kommentit vertautuvat Raittilan ym. (2009) tutkimukseen osallistuneiden kuvaajien näkemyksiin. Heidän mielestään on mahdotonta välittää tapahtuman dramaattisuus, jos dramaattista kuvaa ei ole saatavilla. Kun uhreja ja omaisia ei lähestytty, ei myöskään saatu kunnon kuvia, ja uutisointi jäi epäempaattiseksi. Monet kuvaajat olivat sitä mieltä, että ulkomainen media oli julkaissut paljon koskettavampia kuvia tapahtuneesta. (Raittila ym. 2009, 29, 115.)

Toinen haastattelemistani Kauhajoella olleista kuvaajista viittasi Raittilan (1994) mainitsemaan läheisyyskriteeriin, jonka mukaan omassa maassa tapahtuneiden katastrofien uhreja kohdellaan eri tavalla kuin jos kyse on ulkomaista. (ks. luku 3)

Siinä on vähän myös semmonen Suomi ulkomaat -asetelma. Että jos olis sama tilanne ja vaikka amerikkalaisen koulun pihalta olis kuva ihmisistä suremassa ja itkemässä hysteerisesti niin se olis ihan normaalia tiedonvälitystä. Jos Suomessa tekee saman niin se on poikkeuksellista. Miks? Sekin on vähän kaksnaamasta. (H2)

Kysyttäessä kuvausluvan kysymisestä kaikki haastateltavat painottivat sen tärkeyttä. Jokainen oli sitä mieltä, etteivät missään tapauksessa kuvaisi, jos kuvattavat eivät sitä hyväksyisi. Tällä ei kuitenkaan välttämättä tarkoitettu kirjaimellisesti kysymistä. Haastateltavien mukaan ihmisten hyväksyntä näkyy usein eleistä ja heidän käyttäytymisestään yleensä. Tärkeää on olla rehellinen niin, että kuvattavat tietävät tulevansa kuvatuiksi ja voivat halutessaan kieltäytyä siitä.

Mä olen miettinyt että oli ihminen sitten missä tahansa. Kuvaat sä sen Helsingissä Alepan kassalla tai jossain Tsunamin jälkeen tai sodassa niin pitäisi kohdella samalla tavalla. Olla rehellinen suora kertoa mitä on tekemässä. (H3)

Shokkitilassa olevien ihmisten kuvaamisen suhteen haastateltavien näkemykset kuitenkin jakaantuivat kahtia. Kaksi (H1, H2) kuvaajaa tuomitsi sen. Toinen ei kuvaisi, koska shokissa *ihminen ei tavallaan tiedä mitä se tekee.*(H1) Toinen viittasi työpaikaltaan saamiinsa ohjeisiin, joiden mukaan *surutaloihin ei mennä häiritsemään ja shokissa olevia ihmisiä ei haastatella tai kuvata.* (H2) Kyseessä onkin varmasti yksi vaikeimmista eettisistä kysymyksistä, eikä vähiten sen

takia, että shokin tunnistaminen voi olla maallikolle vaikeaa. Kriisipsykologit painottavat journalistin vastuuta; vastuuta kuvaamisesta tai haastattelemisesta ei voi säilyttää silminnäkijälle, vaikka hän olisikin antanut suostumuksensa (Raittila ym. 2008, 69).

Kaksi kuvaajista ei silti nähnyt shokkitilassa olevan ihmisen kuvaamista yksinomaan tuomittavana.

Kyllähän siinä on tietysti ihan selvästi ongelmia. Et jos sä otat jollain pitkällä putkella kuvaat ihmistä joka on oikeesti ihan hirveessä shokissa ja se ei oo tietoinen siitä että sä kuvaat niin se on moraalinen ongelma ja se ei ole hyvää journalistista käytöstä. Mutta se on taas toisaalta journalismin kuvan tai tekstin kautta pyhä velvollisuus välittää tietoa. Et kyllä ihminen joka on shokissa sen kuvaaminen tai haastatteleminen... niin kyl mä luulen et sen voi tehdä oikein. Et sen voi tehdä ihmisarvoa kunnioittavasti. Se tietysti vaatii enemmän aikaa mikä tietysti kun täytyy täyttää kaikki ne lehdet. Tää on ehkä uutiskuvauksen ongelma erityisesti. Ei ehdi lainkaan tehdä tulkintoja eikä ole aikaa panostaa johonkin ihmiseen. (H4)

Myös Raittilan ym. (2008, 160) mukaan juuri aikakauslehdillä on parhaat mahdollisuudet harkittuun ja ajatuksellisesti etäisyyttä ottavaan kuvitukseen.

Toisen kuvaajan kommentissa näkyi jälleen Raittilan mainitsema läheisyyskriteeri. Hänen mukaansa shokissa olevien ihmisten kuvaaminen ulkomailla on eri asia kuin Suomessa, koska kuvattavat ja heidän omaisensa eivät todennäköisesti koskaan tule näkemään kuvia. Suomessa taas he näkevät ne heti, ja tämä saattaa aiheuttaa ahdistusta. Haastateltavan mukaan tällöin eettinen ongelma keskittyy itse kuvaustilanteeseen. Hän itse sanoi pidättäytyvänsä kuvaamisesta, jos sen tekeminen voisi aiheuttaa aggressiivista käyttäytymistä joko häntä itseään tai muita kohtaan, tai sitten jos kuvaaminen saattaisi asettaa kuvattavan jotenkin nöyryyttävään valoon.

Niitä ei aina hiffaa jos on jossain vieraassa kulttuurissa. (H3)

Juuri mainitsemansa kulttuurierot kyseinen haastateltava toi esiin pohtiessaan shokissa olevien ihmisten kuvaamisen oikeutusta seuraavalla tavalla:

Mut sit taas tää kulttuuri jossain ulkomailla on niin eri. Et esimerkiks vähän kuin Sri Lankassa kun mä sanoin et ihmiset sanoivat että ottakaa kuvia niin sama on tapahtunut jossain muissa paikoissa. Et

ihmiset haluaa että otetaan kuvia kun on tapahtunut jotain hirveitä. Että valokuvatkaa. Sä oot nähnyt näitä kuvia missä mummit huitoo käsiään ja itkee ja huutaa ja äijät myös. Ja ne on varmasti shokissa nää ihmiset. Pommi tullut talon päälle ja kaikki, koko suku mennyt saman tien. Monissa näissä maissa ihmiset haluaa et kuvataan kun Suomessa kaikki sanoo et ei missään tapauksessa. Kun siellä tulee kameran kanssa paikalle niin ota kuva. Se suhtautuminen on eri. (H3)

Yksi haastateltavista katsoi, että suomalaiset kuvaajat harvemmin kuvaavat niin sanottuja todellisia kriisitilanteita. Hän mukaansa todellisissa kriisitilanteissa, kuten sodissa, normaalit kanssakäymisen säännöt eivät päde, ja tämä vaikuttaa myös eettisiin valintoihin kuvaustilanteessa.

Kun todelliset kriisitilanteet niissä on ihan eri säännöt. Silloin kun on oikeesti hätä kun on koti pommitettu tai on tullut joku luonnontuho joka on vienyt kaiken niin silloin sen kuvaamisen ihan kuin elämisenkin luonne muuttuu. (H4)

7.2.2. Mitä voi näyttää

Uutiskuva tyydyttää uteliaisuuden. Suuret tapahtumat myyvät eniten iltapäivälehtiä, ja emotionaalisesti koskettavien uutisten kuvat syöpyvät ihmisten mieleen parhaiten. Yhä enemmän valokuvalla on myös symbolinen ”muiston säilyttämisen efekti”. (Salo 2000, 31.) Sen määrittely, mikä kuva on liian raaka painettavaksi ja minkä kuvan yhteiskunnallinen merkitys nousee raakuudesta huolimatta tärkeämmäksi, on vaikeaa. Paikanpäällä valokuvaaja tekee valintansa, mitä hän kuvaa tai ei kuvaa, mutta lopullinen päätös julkaisemisesta tehdään kuitenkin toimituksissa.

Että kuinka monta päätä saa olla poikki, että...En mä usko että siihen pystyy vetämään mitään sääntöä. Se kuvaaminenhan on vaan murto-osa sitä prosessia kun kuva julkaistaan. Siihen vaikuttaa ne yhteiskunnalliset painotukset arvomaailmat. Mitä saa näyttää ja mitä ei. Siihen vaikuttaa lehden poliittinen kanta. Siihen voi vaikuttaa onko AD:llä huono päivä vai ei. Ne on tosi pieniä juttuja mistä se kokonaisuus syntyy. (H4)

Kaikki kuvaajat kokivat ”liian raakan kuvan” määrittelemisen vaikeaksi. Kysyttäessä millaiset kuvat ovat liian raakoja julkaistavaksi, kaikki haastateltavat nostivat tärkeäksi kriteeriksi selkeän motiivin ja asiansyhteyden. Lester (1999) painottaa myös tekstin tärkeyttä järkyttävän kuvan yhteydessä. Teksti sitoo kuvan kontekstiinsa. Toisaalta tekstin ja kuvan yhteistyötä merkityksen muodostumisessa voi olla vaikeaa eritellä. Yksi kuvaajista otti kantaa myös tähän.

Journalismissa harvemmin kuvat on ilman tekstiä. Mun mielestä se on ehkä se lopputulos mikä määrää sen onko se kuva rajumpi tekstin kanssa kuin se olis ilman. Ja missä lehdessä se julkaistaan. Mikä on yleensä se tarkoitus. Hyvin perusteltuna aika moni pystyy näkemään aika raakaakin. Sille täytyy olla syy. (H4)

Lukijoiden on raportoitu valittavan useammin, jos raaka ja väkivaltainen kuva on julkaistu lehdessä, jonka he saavat eteensä heti aamulla. Iltapäivällä luettavien lehtien väkivaltakuvat herättävät vähemmän negatiivista huomiota. (Lester 1999; Gelfand, 1989, 12).

En mä tiedä onko ne liian raakoja näytettäväksi. En osaa ajatella sitä niin mutta niitä ei ole sopivaa näyttää ihmisten aamukahvipöydässä. Tosiaan tämmöset irtojäsenkuvat vauvan ruumiit onnettomuuspaikkakuvat ja yksityiskohtaiset tilanteet. Tuntuu, että on ihan perusteltua että sitä ihan kaikkea ei näytetä. Kai sitä pitää miettiä sitä motiivia että minkä takia on kertomassa sitä minkä takia on näyttämässä tätä mitä on näyttämässä. (H2)

Raittilan (1994) mukaan Suomen journalistisessa kulttuurissa on totuttu suhtautumaan pieteetillä kotimaassa tapahtuneiden onnettomuuksien uhrien näyttämiseen. Kuolleiden ja silvottujen uhrien näyttämistä pidetään hyvän journalistisen tavan vastaisena. Syyksi sanotaan omaisten tunteet (läheisyyskriteeri), mutta myös se, että uutisia seuraavat lapset saattavat järkyttyä. (Raittila 1994, 85.) Yksi haastateltavista kertoi ensimmäisestä kerrasta, kun hänet oli lähetetty kuvaamaan onnettomuuspaikalle. Kyse oli auto-onnettomuudesta, joka oli päättynyt ihmisen kuolemaan.

Muistaakseni otin semmosen kuvan missä näkyi kun tätä uhria kannettiin pois. Sitten vanhempi kollega sanoi ”Poika älä laita raatokuvaa lehteen. Tulee paskaa niskaan”. Hän oli joskus laittanut jonkun semmosen kuvan jossa näkyi joku varpaanpää jostain liikenneonnettomuuden uhrista ja oli tullut ikävää palautetta. Et ei kannata laittaa semmosia et laita mieluummin joku ambulanssikuva tai joku yleinen. Näin sit taisin toimia. (H2)

Padgettin mukaan motivaatio väkivaltaisten kuvien julkaisemisen takana on vastaaminen ihmisten tirkistelynhaluun. Hän uskoo, että kärsimyksen kuvat myyvät lehtiä samasta syystä kuin iltapäivä- ja juorulehtien kuvat epämuodostuneista lapsista ja siamilaisista kaksosista. Clark on eri mieltä. Hänen mukaansa syyt julkaisemiselle eivät ole ekonomisia vaan esteettisiä. Kyse on kunnianhimosta ja kollegojen arvostuksesta. Jokainen valokuvaaja haluaa parhaan kuvansa etusivulle. (Lester 1999; Padgett 1986, s. 27, Clark 1987 s. D-1.)

Haastattelemanani kuvaajat olivat sitä mieltä, että yleisesti ottaen Suomessa järkyttävien kuvien julkaisemiseen suhtaudutaan varoen. Kuvaajien haastatteluista ei löydy mainintoja Clarkin viittaamaan omaan kunnianhimoon. Sen sijaan näkemys, joka toistuu läpi haastatteluaineiston, on vakaumus siitä, että kuvajournalistien tehtävänä on näyttää maailma sellaisena kuin se todella on. Haastatteluissa muun muassa mainitaan, että kuvaajat olisivat usein valmiita julkaisemaan sellaisiakin kuvia, jotka toimituksissa on määritelty liian raaiksi.

Meillä ollaan aika varovaisia. Mun mielestä vois vähän enemmän näyttää. Jos oikeesti on tapahtunut jotain isoa ja karmeeta niin kyl sen pitää näkyä myös. (H3)

Myös toinen kuvaaja oli sitä mieltä, että Suomessa nähtävillä olevassa kehitysmaa- ja kriisikuvastossa ”kärsimyksellä mässäilyä” esiintyy hyvin vähän. Hän liitti sen enemmänkin kotimaisiin aiheisiin, kuten siihen, miten alkoholismia ja perheväkivaltaa käsitellään iltapäivälehdissä. Kyseinen haastateltava epäili suomalaisen median ”kiltteyden” johtuvan siitä, että verrattuna esimerkiksi katolisiin maihin tai Afrikkaan, jossa *arkut on myytävänä tienvarressa muiden kioskituotteiden kanssa*, kuolema on suomalaisessa yhteiskunnassa aikamoinen tabu.

Mä oon ite ortodoksi. Mä oon nähnyt kuolleita ihmisiä lapsesta asti. Et kuolema ei oo mikään mörkö. Mut jos miettii semmosta perusluterilaista jamppaa joka ei oo nähnyt edes omia vanhempiaan ruumiina niin eihän se pysty käsittelemään semmosta kuolleen ihmisen kuvaa. Mun mielestä se on vähän semmosta kieroitunutta kun kuolema on aika luonnollinen. (H4)

7.2.3. Kuvaaja on myös ihminen

Eettinen pohdinta ristiriidasta ammatillisen journalistin roolin ja ihmisenä olemisen välillä (ks. luku 3, Sanders 2003) oli haastateltaville tuttua. Kun näkee kärsimystä, onko oikein vain kuvata eikä yrittää auttaa? Kuvajournalistit nähdään usein ammattilaisina, jotka tekevät tärkeää työtä kertomalla yhteiskunnan epäkohdista, mutta ajatus saalistajista, jotka tekevät mitä tahansa kuvan eteen, on myös yleinen (Lester, 1999).

Yksi kuvaajista kritisoi juuri tätä stereotypiaa, joka hänen mukaansa leimaa lehtikuvaajat ”tunteettomiksi tyypeiksi”, jotka tekevät työtään sen enempää ajattelematta. Itse hän ei sellaiseen kokenut pystyvänsä.

Työssäkin olen aina ensin ihminen enkä vaan kameran jatke. (H1)

Haastateltavat kertoivat tuntevansa myötätuntoa kuvatessaan kriisitilanteissa, ja kärsivien ihmisten auttamisen olevan usein mielessä. Yksi kuvaajista sanoi oman roolinsa määrittelyn suhteessa kriisialueilla tapaamiinsa ihmisiin olevan kaikkein vaikein asia. Hän oli esimerkiksi kohdannut tilanteen, joissa ystäväystyminen kuvattavan kanssa oli herättänyt toiveita auttamisesta, joka ei kuitenkaan ollut mahdollista.

Kun kuvaaja on aina ensisijaisesti ihminen ja sitten vasta kuvaaja. Se on se peruslähtökohta. Mut kun kuitenkin täytyy hoitaa se työ. Täytyy jotenkin saada ne ihmiset ymmärtämään et mä en ole avustustyöntekijä siinä mielessä vaan tää on mun keino auttaa. Se rajanveto on ihan hirveen vaikea. Kyllä mä itse kärsin suunnattomasti. (H4)

Journalistin inhimillisuus nousee usein esiin keskustelussa kriisijournalismin etiikasta. Ylösen (2008) haastattelututkimus suomalaisten ulkomaantoimittajien objektiivisuuskäsityksestä ja myötätunnosta journalismissa raportoi samantyyppisiä vastauksia. Ylösen puhuu ”inhimillisestä tekijästä”, jolla hän viittaa journalistin haluun ja oikeuteen tuntee myötätuntoa ja auttamishalua pelkän kylmän tarkkailun sijaan. Tämä ei silti kaikkien journalistien mielestä tarkoita, että impulsseja tulisi seurata. Yksi Ylösen haastattelemissa ulkomaantoimittajista vertaa toimittajia ”normaaliin ihmiseen” ja kertoo internetiin blogia kirjoittavasta yhdysvaltalaisesta, joka ryhtyi auttamaan uhreja amerikkalaisessa sotasairaalassa Irakissa. Kyseinen toimittaja kuvaili henkilöä ”maallikoksi” ja piti tämän toimintaa ”luonnollisena ihmisen reaktiona”, joka ei kuitenkaan sopisi toimittajille. Hän koki, että heidän työhönsä ei auttaminen kuulu. (Ylösen 2008, 62 – 63.) Myös monet Raittilan ym. (2008, 78) haastattelemissa journalisteista piti auttamista kyseenalaisena. (ks. luku 3)

Myös tässä tutkimuksessa haastatellut kuvajournalistit katsoivat, että suurimmassa osassa tapauksista kaikesta inhimillisestä myötätunnosta huolimatta konkreettisen auttaminen kuuluu muille. Kaikkia haastattelemani kuvaajia yhdisti kuitenkin ajatus omasta työstä auttamisen välineenä.

Minun mielestä se on puuttumista tilanteeseen että on siellä kertomassa asioista. Se on hirveen vaikea kysymys totta kai. Ei jokaiselle kerjäläiselle voi antaa rahaa eikä jokaista hätää kärsivää voi auttaa tommosessa kriisitilanteessa. Se on vaan hyväksyttävä ja sit voi itse miettiä et jos haluaa auttaa jotain että mikä se oikea tapa on. (H2)

Sitä auttamista miettii monta kertaa. Mitä mä sanoisin perussääntönä se että auttaminen kuuluu muille. Et en mä voi lähteä auttamaan. Jos on joku kriisi se on muiden homma. Siihen on organisaatiot jotka sitä tekee järjestelmällisesti. Mun työ on ottaa kuvia ja kertoa siitä hommasta. Jos mä jotenkin auttaisin niin mä voi mutkan kautta auttaa. Että nää asiat tulee näkyviksi. (H3)

Myös rahan antamiseen suhtauduttiin kielteisesti. Sitä pidettiin loputtomana suona, koska kaikkia ei voi kuitenkaan auttaa. Yksi haastateltavista (H1), joka on kuvannut Afrikassa omia näyttelyjään varten, kertoi joskus antaneensa lahjoja (esim. vanhoja kännyköitä ja vaatteita) vastineeksi siitä, että oli käyttänyt kuvattavien aikaa. Hän kuitenkin painotti, että tämä tapahtui vasta kun kuvaukset olivat ohi eivätkä raha tai lahjat saaneet olla kuvaamisen ehto. Yksi haastateltavista myös huomioi rahan antamisen vaikuttavan työn journalistiseen uskottavuuteen.

Jos alkaa antaa rahaa ihmisille niin se voi muuttaa sitä mitä siellä tilanteessa tapahtuu. Rahaa ei pidä antaa koskaan haastatellulle tai kuvattavalle koska yhtäkkiä journalismista alkaa tulla kaupankäyntiä. Ihmiset kertoo semmosia stooreja joita ne ajattelee, että toimittajat ja kuvaajat haluaa kuulla tai nähdä, rahasta. (H3)

7.3. Maailman kärsimyksen kuvaajat

Tässä osuudessa keskityn haastateltavieni näkemyksiin kärsimyksen kuvaamisesta. Ensimmäiseksi pureudun siihen, miten he itse määrittelevät kärsimyksen estetisoinnin ja mitä merkityksiä he siihen liittävät. Sen jälkeen analysoin heidän mielipiteitään siitä, aiheuttavatko kärsimyksen kuvat turtumista ja välinpitämättömyyttä välittämisen sijaan. Lopuksi pohdin haastatteluissa esiin nousutta kokemusta kameran vaikutuksesta vuorovaikutuksessa.

7.3.1. Kärsimyksen estetisoinnin määrittelyä Salgadon hengessä

”Voiko kärsimys olla liian kaunista?” Taidekriitikko Michael Kimmelman (2001) kysyy tätä New York Timesin artikkelissa elokuussa 2001. Tekstin aiheena on Sebastião Salgadon *Migrations*-kirja ja teokseen liittyvä näyttely. Jutussa Kimmelman viittaa ranskalaiseen professoriin Jean-François Chevrieriin, joka hänen mukaansa on Le Monde -lehdessä syyttänyt Salgadoa ”sentimentalisesta voyerismista ja myötätunnon hyväksikäytöstä”. Kimmelmanin artikkeli ottaa kantaa kärsimyksen estetisoinnista käytävään keskusteluun, jossa estetisointi nähdään pitkälti negatiivisena ilmiönä. Se, mitä käsitteellä loppujen lopuksi tarkoitetaan jää silti usein epäselväksi.

Ottaessani asian esiin haastateltavien kanssa heidän ensireaktionsa oli kysyä, mitä itse ilmaisulla tarkoitan. Kun pyysin heitä antamaan oman määritelmänsä, kaikki viittasivat aluksi negatiiviseen yleiskäsitykseen aiheesta.

Käsittääkseni sillä viitataan tällaseen hiukan negatiivissävytteiseen ilmiöön että tehdään kärsimyksestä kaunista. Tavallaan oikeutetaan se läsnäolo ja näyttäminen sillä. Oon ymmärtänyt sen jotenkin näin että sillä on vähän ikävä klangi. Mitä se sitten vois oikeesti tarkoittaa se onkin isompi kysymys. Tai että milloin se on oikeutettua ja milloin ei. (H2)

Vaikka kaikki haastateltavat olivat tietoisia tästä tavasta kokea asia, loppujen lopuksi vain yksi neljästä päätyi puhtaasti negatiiviseen määritelmään.

Että tehdään hieno kuva. Että kuvattava on pelkkä objekti. Niissä ei näy raadollisuus ja epäinhimillisuus. Kuolema esitetään juhlavana komeana hienosti sommiteltuna kuvana. Se on tärkeintä siinä että se on komeannäköinen se kuva eikä se sisältö. (H1)

Haastateltava siis kokee ”estetisoinnin” merkitsevän kaunista kuvaa sisällön kustannuksella. Asioita asetetaan ikään kuin tärkeysjärjestykseen. Ymmärtääkseni hän ei tarkoita, että kärsimystä tulisi kuvata kaikki kuvan tekemisen konventiot unohtaen, vaan kyse on nimenomaan käsitteen määrittelystä. Hän määrittelee estetisoinnin asioiden kaunisteluksi sisällön kustannuksella.

Toinen kuvaaja kritisoi juuri tätä katsantokantaa. Hänen määrittelemänään estetisointi saa eri merkityksen, mutta suoraa määritelmää hän ei anna. Hän tuntuu liittävän estetisoinnin ammattitaitoiseen kuvalliseen ilmaisuun, valokuvan estetiikan luovaan hyväksikäyttöön.

Estetisointi. Se on taas miten sä ymmärrät sen. Asioiden kaunistelu että onko se sama? Periaatteessa mun mielestä ei ainakaan ole sama. En mä usko. Siis voihan se olla myös sitä mutta ei pelkästään. Ehkä jos hirveesti kritisoi kärsimyksen estetisointia niin se voi olla vaan merkki siitä ettei itse osaa käsitellä muuta kuin sellasella toteavalla hyvin perinteisellä lehtikuvamaisella tavalla missä kaikki ympätään samaan kuvaan ilman minkäänlaisia mahdollisuuksia sillä lukijalla tehdä omia tulkintoja. Se on vaan todellisuuden reproamista joka ei ole mun mielestä ansiokasta millään tavalla. (H4)

Artikkelissaan Kimmelman (2001) esittää väitteen, että kaikki valokuvaajat pyrkivät ottamaan kauniita kuvia. Kimmelmanille kauneus ei ole kirosana. Hänen mukaansa kauniit kuvat pysäyttävät ihmiset katsomaan ja jättävät jäljen heidän tajuntaansa. Hän arvelee, että kuvat, jotka nojaavat yksistään shokkivaikutukseen, saavat aikaan reaktion, mutta vaikutus on todennäköisesti lyhytaikainen. Sen sijaan ominaisuudet, kuten kuvallinen eheys ja ainutlaatuinen sommittelu, ovat piirteitä, joista vaikuttava (ja kaunis) kuva on tehty. Kimmelman päätyy ajattelemaan, että jos aiheena sattuu olemaan kärsimys, tällöin kuvauksen kohteena olevista ihmisistä ja heidän kärsimyksistään tulee sommittelun välineitä.

On kiinnostavaa, miten vaikea tehtävä estetisoinnin määrittely loppujen lopuksi on ja miten eri kantilta ihmiset voivat käsitettä lähestyä. Estetisointi samaistetaan usein kauneuteen tai, negatiivisten asioiden ollessa kyseessä, kaunisteluun. Mutta myös rumuudella on oma estetiikkansa. Reinhardtin (2007, 23, ks luku 4) mukaan kuvatessa väistämättä myös estetisoidaan. Tämä käsitys näkyi selkeästi yhden haastateltavan ajatuksissa, mutta toisin kuin Reinhardt, hän näki estetisoinnin yksinomaan positiivisena. Reinhardt pohtii, onko mahdollista, että valokuvauksen taipumus estetisointiin on samalla kehotus passiivisuuteen tai tyytyväisyyteen kärsimyksen edessä (Emt., 21). Haastateltava ei kokenut tällaista kritiikkiä oikeaksi. Hänelle estetisointi on erottamaton osa valokuvaamista ja hän uskoo kuvan mahdollisuuksiin herättää ja aktivoida.

Valokuvaaminen on ylipäättänsä asioiden estetisointia. Asioiden muuntamista kuviksi. Niin että se viesti menee perille. Niin kuin jossain kärsimyksen kohdalla. Silloinhan toimitaan samalla tavalla kun kuvataan mitä tahansa. Et se viesti tehdään semmoseks että se katsoja innostuu siitä tai se katsoo. Huono kuva kärsimyksestä... ihminen sivuttaa sen mut jos se on jotenkin vahva kiinnostava ja visuaalisesti semmonen et sitä jää katsomaan niin silloin myös se mitä siinä haluaa kertoa menee läpi. Et lisää vaan kärsimyksen estetisointia! (nauraa) (H3)

Myös toinen haastateltava näki kuvan esteettisyyden mahdollisuutena vahvemman reaktion saamiseen. Toisin kuin edellinen haastateltava hän ei suoraan määritellyt esteettisyyttä osaksi valokuvaamista ja kuvan luonnetta, mutta näki sen varsin harmittomana kuvan tekemisen tapana tai sitten mahdollisuutena parempaan ja vaikuttavampaan ilmaisuun.

Ne tilanteet mistä ne kuvat on jos on jotain kuolleita ihmisiä tai sotaa tai tällöisiä. Ne on minun mielestä niin vahvoja että ei se kuvan mahdollinen esteettisyys tai visuaalisuus sanomaa siitä tapa. Voi olla että se toimii jopa kyytinä niin että se paremmin menee perille. Ei ne oo mitään

yhteismitallisia et jos siellä on jotain kärsimystä irtojäseniä niin se kuva on kaunis tai ruma...En oikein ymmärrä sitä keskustelua siinä. (H2)

Kysyttäessä Salgaddon kuvista ja niihin kohdistuneesta kritiikistä sama kuvaaja kommentoi seuraavasti:

Mä luulen et Salgado on varmasti tuonut esiin niitä asioita enemmän kuin moni muu...huonompi kuvaaja. Et kyl siinä... (nauraa) Olkoonkin näin, että häntä syytetään siitä, niin siitä on varmasti ollut enemmän hyötyä kuin haittaa. (H2)

Haastateltavan vastaus on sinänsä mielenkiintoinen, että siinä näkyy kollegiaalisuus, kunnioitus kollegaa kohtaan. Vertaamalla Salgadoa ”huonompiin kuvaajiin” haastateltava myös rakentaa identiteettiä eron avulla. Seppänen (2005) kirjoittaa, miten kuvajournalistit vaalivat osaamistaan ja rakentavat identiteettiään erottautumalla harrastajista. Lehdissä kuvaajat eivät puutu kirjoittavan toimittajan työhön, mutta myöskään toimittajille ei kuulu keskustelu kuvan porrastuksista, sommittelusta tai syväterävyydestä. ”Niiden katsotaan olevan kuvan ”estetiikkaa”, jonka vain kuvaaja voi ymmärtää.” (Seppänen 2005, 249, 271.)

Haastateltavien asenteet Salgaddon kuvia kohtaan olivat etupäässä positiivisia, eikä häneen kohdistuneita syytöksiä hyväksikäytöstä nähty aiheelliseksi. Yksi kuvaajista tosin kritisoi Salgaddon myöhempää tuotantoa, jossa hän näki romantisoinnin piirteitä. Romantisointi ja imelyys olivat kyseiselle kuvaajalle kiro sanoja, joita hän ei kuitenkaan kokenut synonyymeiksi estetisoinnin kanssa.

Jos ajatellaan niitä Sahelin kuvia vaikka. Ne on visuaalisesti hirveen hienoja. Ei niissä mua häiritse et ne on niin visuaalisia niin esteettisiä koska siinä myös monissa kuvissa ihmiset tulee hyvin lähelle katsojaa ja niitä jää katsomaan. Et ei ne oo mun mielestä sellasta mässäilyä. Se Salgaddon jälkituotanto, se mitä on myöhemmin tullut...Siinä on joku mikä mua häiritsee. Ehkä vähän niinku romanttisuus tai... Niissä työkuviissa. Tiedät tän ruumiillisen työn sarjan? Et ehkä joku semmonen, niissä joku romantisointi ja pieni imelyys tai tämmönen häiritsee. Mutta ne Sahelin kuvat on kärsimyksestä sieltä rankimmasta päästä ja niissä mua ei häiritse se. (H3)

7.3.2. Turtuminen ja maailman näyttäminen sellaisena kuin se on

Kuvat maailmalla tapahtuvista kauheuksista kuten sodista saattavat nostattaa hyvin erilaisia reaktioita. Ihmiset voivat alkaa vaatia rauhaa, tai he saattavat vannoa kosta. Jatkuvalle virrallaan ne voivat kuitenkin myös tuudittaa ihmiset hämmentyneeseen tilaan; kauheuksia vain tapahtuu. (Sontag 2003, 13.) Viimeksi mainitun näkökulman mukaan ihmiset ovat niin turtuneita onnettomuuskuviin, että he kuluttavat niitä liikuttumatta. Kärsimyksen liiallinen esittäminen on johtanut siihen, että kärsijöistä on tullut massa, johon katsojan ei oikeastaan tarvitse ottaa kantaa. (Bresheet 2006, 63.) Yksi kuvaajista esitti ajatuksen siitä, miksi turrumme kuviin muualla tapahtuvasta kärsimyksestä, vertaamalla kuvamaailmaa virtuaalitodellisuuteen.

Siis siinä mielessä uskon (turtumiseen) että se on vähän niin kuin tietokonepelimaailma. Niitä ihmisiä ei ole linkitetty mihinkään kulttuuriin. Et se vainaja hirveen usein vaan näytetään ruumiina jossain maassa ei menetettynä perheenjäsenenä niin kuin Suomessa jossa kun ihminen kuolee niin ei se oo pelkkä ruumis jossain mystisessä kulttuurissa vaan sillä on aina identiteetti. (H4)

Myös toinen kuvaaja torjui kuvien määrän syynä turtumiseen ja uskoi, että esittämistapaa tulisi muuttaa tai laajentaa. Kysyttäessä kärsimyksen kuvien turruttavasta vaikutuksesta haastatteluissa nousi useasti esiin juuri tämä näkemys; kyse ei ole kuvien määrästä vaan esittämistavasta. Kyseisen kuvaajan kommentti edustaa myös näkökantaa, jonka mukaan toisto, saman kuvan näkeminen yhä uudelleen ja uudelleen, tuhoaa shokkivaikutuksen (Kattago 2002, 99). Näin ajateltuna juuri ikoneiksi nousseet kuvat ovat niitä, jotka vaikuttavat vähiten.

Kyllä varmasti jokainen on turtunut vaikka semmoseen nälänhätäiseen pieneen pömppömahaiseen lapseen joka kattoo suurilla silmillä kameraan. Se ei silleen...vaikka ei olis kauheen kyyninenkään ihminen hirveesti sytytä mitään välitöntä empatiaa ja auttamishalua. Niin surullista se kun onkin. Mutta miten sen tekee ja miten se pitäisi näyttää se on olennaista. Ei se kuinka paljon. (H2)

Kaikki haastatteleman kuvaajat pitivät selkeästi asioihin vaikuttamista tärkeänä aspektina tekemässään työssä. Haastatteluissa nousi monta kertaa esiin näkemys, jonka mukaan kärsimyksen määrä kaikessa kauheudessaan ei mediassa edes näy. Todellisuus on kuvaa kauheampi. Allenin ja Zelizerin mukaan totuuden kertomisen auktoriteetti nojaa läsnäoloon ja moraaliseen velvollisuuteen todistaa tapahtumia (Ylönen 2008, 57; Allan ja Zelizer 2004, 50). Kolme neljästä haastatellusta

ilmaisi suoraan vakaumuksen, jonka mukaan kuvajournalistin velvollisuus on toimia todistajana; valokuvaajan tehtävä on näyttää maailma sellaisena kuin se on.

Mun mielestä on tärkeitä et sotakuvauksessa näyttää et ihan oikeesti siellä ihmisiä kuolee. Ja varsinkin sodan kohdalla mun mielestä häivytetään se. Sotahan on jotain niin kamalaa. Siinähan tapahtuu niin kauheita ja niin monelle et ei sitä kuitenkaan lehtikuvissa näy. Mun mielestä täytyy näyttää mitä maailmassa tapahtuu ja mikä on todellisuutta. (H1)

Maaailma pitää näyttää sellaisena kuin se on ja maailma on aika helvetin tyly paikka. Ja mun mielestä sitä ei edes lähellekään näytetä niin tylynä kun se on. Jos katsoo meidän sanomalehteä ja sen osastoja niin se vois näyttää aika paljon rujommaltakin. (H2)

Haastatteluissa näkyvä usko kuvajournalistin kykyyn vaikuttaa omien valintojensa kautta vertautuu Seppäsen (2001, 64 – 65, ks. luku 4) ajatukseen siitä, miten valokuva ymmärretään valokuvaajan subjektiivisen luovuuden välineenä ja samalla aitona todellisuuden kuvaajana. Edgarin mukaan uutisraportti määrittelee tietyn tapahtuman merkityksen, mutta merkitys ei ole lopullinen. Journalismi ei voi olla objektiivista, koska tällöin tapahtumasta pitäisi olla rikkomaton tulkinta ennen uutisointia. (Ylönen 2008, 59; Edgar 1992, 120.)

Myös Sontag (2003, 14) painottaa, että siitä huolimatta, kuinka kauheita kuvia näemme ja kuinka paljon ne meitä järkyttävät, meidän tulee muistaa kysyä, mitkä kuvat ovat jääneet ottamatta; mitkä julmuudet ja kuolemat jäävät meiltä näkemättä. Kuvajournalismin välittämä totuus on aina valintojen tulosta, ja objektiivista ja kaikenkattavaa kuvaa todellisuudesta on mahdotonta välittää ja nähdä. Haastateltavien vakaumusta valita kertominen vaikenemisen sijaan on kuitenkin helppo tukea. Reinhardt (2007, 15) kirjoittaa, että kieltäytyminen kuvaamisesta saattaa loppujen lopuksi olla ongelmista suurin. On parempi kuvata ja katsoa kuin sensuroida ja sulkea silmänsä.

Kun jotain tapahtuu... paha maailmalla hirveyksiä väkivaltaisuuksia niin musta mitä enemmän siellä on silmiä paikalla katsomassa eri toimittajia kuvaajia eri paikoista maista kulttuureista niin sen parempi koska sillä tavallahan saa tietää että mitä siellä tapahtuu. Että mun mielestä on tärkeitä että tällöisiä asioita kuvataan. Toinen asia on sitten että miten se tehdään. Vaikka kuulee monta kertaa Suomessakin sanottavan että miks pitää tommosia asioita kertoa, että eihän se meitä liikuta. (H3)

7.3.3. Kamera lähentäjänä ja etäännyttäjänä

Mulle se on ainakin helpompaa kameran kanssa koska silloin mulla on ainakin ihan selvä syy olla siellä. Silloin kun mulla on kamera kädessä tai kamera silmän edessä...Se on vähän semmonen suojakaapu. Se on semmonen teräsmiehen viitta. (H4)

”Kulttuurisella painollaan ja materiaalisuudellaan valokuva peittää alleen kameran.” Se nähdään puhtaana tekniikkana, kuvan tekemisen apuvälineenä. Kamera on kuitenkin valokuvaa laajempi ilmiö. Se on laite, joka mekaanisesti katsottuna perustuu silmään, mutta samaan aikaan laajentaa näkyvän aluetta. (Seppänen 2002, 163 -165.) Haastatteluissa nousi esiin kameran erityislaatuinen rooli valokuvaamisessa ja siihen liittyvät kulttuuriset merkitykset. Alun kommentissa haastateltava puhuu siitä, miten kriisitilanteessa työ suojaa tekijäänsä ja miten kuvaajalle hänen työvälineensä, kamera on tärkein suoja. Kaksi muutakin haastateltavaa otti esiin sen, miten kameran kautta on helpompaa katsoa kärsimystä. Yksi heistä (H3) selitti kokemusta *lasiseinän takaa katsomiseksi* ja kertoi kuulleensa monen kuvaajan sanovan, että kun kauheita asioita katsoo etsimen läpi, se ei pelota, koska niitä ikään kuin katsoo ruudun takaa.

Kamera siis tuo turvallisuuden tunnetta, mutta se myös antaa oikeutuksen toisten kärsimyksen katsomiselle. Ilman kameraa tilanne on toinen. Yksi haastateltavista kertoi esimerkin pakolaisleiriltä Afrikassa. Ryhmä journalisteja, joihin kuvaajakin kuului, kohtasi miehen, joka kertoi, että hänen koko perheensä oli tapettu. Mies pyysi heitä paikalle todistamaan tapahtunutta ja kävi ilmi, että perhe oli surmattu raa’asti. Osa oli ammuttu ja osalta oli kurkku leikattu auki. Osa ruumiista oli myös poltettu.

Se minkä takia se tuntuu tosi pahalta se tilanne tai erityisen pahalta oli se että multa hajosi kamera siinä. Et siinä tuli semmonen trooppinen sadekuuro. Ja mulla ei ollut oikeastaan mitään motiivia...Kun kameran läpi kaikki näyttää vähän erilaiselta. Siinä on joku semmonen... En tiedä mikä siinä on. Kuitenkin se latistaa niitä tunteita. Se on semmonen työkalu jonka kautta katselee maailmaa ja sit vasta ruudulta saattaa huomata et oho olinpa näkemässä sit tommostakin. Mut silloin mulla ei ollut sitä motiivia sitä kameraa olla siinä vaan seisoskelin ja kattelin kun ne omaiset itki ja hautasi niitä ruumiita. Toki sain sitten sitten rungon lainaksi että sain otettua pari kuvaa mutta suuremman osan aikaa vaan seisoskelin ja kattelin. Niin, se oli ehkä kaikkein vaikeinta. Mä selitän nää tällaset tilanteet itselleni siinä tilanteessa ja jälkikäteen että mulla on se tietty motiivi

olla siinä. Se on omalla tavallaan tärkeätä tai se oikeuttaa sen olemassa olon läsnäolon siinä tilanteessa. Silloin...silloin sitä ei ollut. (H2)

Kameran kautta on lupa tuijottaa ja tarkastella. Kameran kautta voi katsoa pidempään kuin tavallisessa vuorovaikutuksessa olisi hyväksyttävää, ja ainakin ammattilaiselle se antaa syyn olla tilanteissa, joiden katsominen muuten tuntuisi tunkeilevalta. Ilman kameraa valokuvaaja joutuu niin sanotun tavallisen ihmisen asemaan, jonka paikallaolo voidaan kyseenalaistaa.

Kameran etäännyttävä vaikutus toimii kaksisuuntaisesti. Samalla, kun se tarjoaa käyttäjälleen suojan ja syyn, se myös eristää hänet niistä kohteista, joita hän haluaa lähestyä. Kaikki valokuvaajat kohtaavat tilanteita, jossa ihmiset suhtautuvat valokuvaamiseen torjuvasti tai hermostuvat siitä. Valokuvaajan ja kuvattavan väliseen suhteeseen liittyy kysymyksiä vallasta ja oman itsensä ja toisen näkemisestä. Luottamusta voi olla vaikea saavuttaa. Yksi kuvaajista oli sitä mieltä, että ongelman ytimessä on kamera. Hän koki työväliseensä pelottavan ihmisiä ja vaikeuttavan kontaktin rakentamista kuvaajan ja kuvattavan välillä.

Se kameran sojottaminen on kumminkin semmonen et sit kun sä nostat sen tähän naaman eteen niin kuvaaja tavallaan häipyä ja se on vaan se musta kamera. (H1)

Seppäsen (2002) mukaan kamera on ”aitoa sosiaalista voimaa, jonka läsnäolo sähköistää tilanteen kuin tilanteen”. Kameran läsnä ollessa ihmiset alkavat tarkkailla itseään ja miettiä ulkonäköään ja olemistaan. Valokuvaan ikuistettuna meistä myös tulee katseen kohteita yhtä kauan kuin valokuva on olemassa. Lacanin ajattelussa tämä liittyy subjektin rakentumiseen visuaalisen alueella; millä tavoin subjektiutta määrittelee se, että olemme näkyviä olentoja ja toisten katseille alttiina. Työstämme subjektiuttamme anonyymien katseen alaisuudessa, aina tietoisina siitä, että voimme milloin tahansa altistua meitä arvioivalle katseelle. ”Katseen materilisaationa kamera siis osallistuu totuuden työstämiseen itsestämme itsellemme.” (Seppänen 2002, 165 – 166.)

Toisaalta juuri kameran kulttuurisesti latautunut rooli mahdollistaa pääsemisen lähelle. Kun kameran katse edustaa hyväksyvää katsetta, avautuvat myös valokuvan mahdollisuudet osoittaa ja näyttää olennainen. Valokuvataiteilija ja taidekasvattaja Miina Savolaisen mukaan kameran tapa jäljentää todellisuutta tekee valokuvasta emotionaalisesti uskottavan todisteen. Hänen mukaansa valokuva sijoittuu ei-sanallisen, aistivoimaisen todellisen kokemuksen ja toisaalta symbolisen verbaalisen kielen välialueelle, ja valokuvan voimakas toden ja ei-toden jännite mahdollistaa toden

ja fiktion sekoittamisen. (Savolainen 2007, 7.) Kameran katse voi olla samalla uhka ja mahdollisuus.

Kamera on se välinen jonka kanssa sä pääset lähelle ihmisiä. Se on se excuse millä sä voit tunkeutua mennä ihmisten koteihin ja puuttua niiden yksityiselämään... Tai ei puuttua mutta katsella. Se on semmonen avain monelle. Ehkä siinä on semmonen vähän kaksisuuntainen... Monta kertaa musta tuntuu että mä kameran kanssa pääsen lähemmäksi ihmisiä kuin se toimittaja vaikka se puhuu pari tuntia jonkun kanssa. Se, että mä kuvaan on intiimimpää kuin se keskustelu. (H3)

7.4. Suomi verrattuna ulkomaihin

Dikotomia ”kriisit Suomessa vs. kriisit ulkomailla” pilkahtelee esiin läpi koko haastatteluaineiston. Olen kirjoittanut siitä jo aikaisemmissa luvuissa liittyen niin kärsimyksen kuvaamiseen yleensä kuin eettisiin kysymyksiinkin. Tässä luvussa pureudun aiheeseen syvemmin analysoimalla haastattemieni kuvajournalistien kokemuksia ulkomailla kuvaamisesta.

Kirjoitan siitä, miten haastateltavat kokevat kulttuurierot ja miten kiire rytmittää ulkomaille suuntautuvia kuvausmatkoja. Kysyn myös, mitä näkemyksiä kuvaajilla on kehitysmaiden kriisikuvaston ja muunkin kuvaston väitetyistä yksipuolisuudesta ja mitä kehittymismahdollisuuksia heillä on antaa. Lopuksi analysoin vielä haastatteluissa esiin nousutta ajatusta länsimaalaisen ihmisen (kuvaajan) syyllisyyden tunteesta suhteessa kolmanteen maailmaan.

7.4.1. Kulttuurierot ja ajanpuute

Keskusteltaessa kehitysmaakuvaston yksipuolisuudesta kaikki haastateltavat ottivat esiin kaksi asiaa: kanssakäymistä vaikeuttavat kulttuurierot sekä ajan puutteen. Kuvausmatkat, joissa kuvaamiselle on hyvin vähän aikaa, ja joiden aikana pitää kuvittaa monta artikkelia, olivat tuttuja kahdelle päivälehdessä työskentelevälle haastateltavalle. Näillä matkoilla saattaa olla hyvin vaikea saada vieraasta kulttuurista esiin pintaraapaisua enempää.

Tietenkin kun vieraan kulttuurin kanssa ja tulkkien kanssa työskentelee niin siinä on monta muuttujaa matkassa. Pitää olla varovainen siellä ulkomailla et ensinnäkin ei tee semmosta laskuvarjojournalismia et menee vaan johonkin paikkaan eikä tiedä mistään mitään mitä on puuhastelemassa. Siinä on niin monta muuttujaa että siellä on ehkä vielä vaikeampaa hypätä toisen

ihmisen elämään kuin Suomessa jossa on kuitenkin yhteinen kulttuuri ja yhteinen kieli. Suurin piirtein tiedetään minkälainen toinen ihminen on. Ja ne jutut pitää tehdä kuitenkin aika nopeasti vaikka se kaksi viikkoa tuntuu pitkältä ajalta. Saatetaan monessa paikassa tehdä monta eri juttua. Se ihmisten kohtaaminen on vielä vaikeampaa. (H2)

Haastateltavan mainitsemalla laskuvarjojournalismilla viitataan usein tietämättömyyden ja ajanpuutteen värittämään journalismiin, joka johtuu siitä, kun lehdet lähettävät toimittajia tai kuvaajia ulkomaille raportoimaan asiasta, josta he eivät tiedä juuri mitään. Journalistisen työn perusluonteeseen kuitenkin kuuluu nopea tahti, ja termillä voidaan myös viitata kaikkiin niihin journalisteihin, jotka lähetetään lyhyellä varoitusajalla raportoimaan nopeasti (Ylönen 2008, 10). Jokaiseen kriisiin ei voida lähettää journalistia, joka asuisi pysyvästi kriisialueella tai jolla olisi edes vankka kokemus kyseisestä alueesta.

Mitä se yksipuolisuus on? No kyllähän ne on...Aina on hirveen vähän aikaa tehdä niitä hommia. Se on älyttömän kallista lähteä jonnekin kauas kriisialueelle. Ne maksaa ihan tolkkottomasti useimmiten. Koko tää koneisto millä tämmösiä tehdään vaikuttaa siihen että näistä kuvista tulee aika samantyyppisiä. Se kärjistyy kun lehti on kuitenkin uutislehti ja jonnekin hevonkuuseen mennään kun siellä alkaa paukkumaan tai tapahtuu jotain kamalaa. Ja sitten siellä tehdään nopeella aikataululla juttuja sinne pitää päästä nopeesti ja kaikkien pitää saada kamaa lehteen. Se on uutistyötä ja silloin kuvataan väistämättä niitä ilmeisimpiä asioita mitä siellä eteen tulee. (H3)

Pedelty (1995) pitää kiireessä paikalle lähetettyjen journalistien tietämättömyyttä vakavana puutteena. Hänen mukaansa he lähestyvät kriisejä ”etnosentrisestä” näkökulmasta heijastaen omia kulttuurisia arvojaan ja saattavat turvautua nopeimpiin ja helpoimpiin tiedonhankintamenetelmiin. Näin raporteista tulee pinnallisia ja alttiita propagandalle. Toisaalta Pedelty katsoo laskuvarjojournalismilla olevan myös myönteisiä vaikutuksia; tuore silmäpari huomioi sota- tai kriisitilanteessa eksoottiset ja uutisenarvoiset asiat, joita pysyvät journalistit pitävät itsestäänselvyyksinä. (Ylönen 2008, 11; Pedelty 1995, 109 - 112.)

Nopealla aikataululla tehtävä uutistyö ulkomaan kriisialueilla ei olisi mahdollista ilman paikallista tukea. Niin sanotut fikserit (engl. fixers) ovat paikallisia järjestäjiä, jotka tuntevat kohdemaan tavat. He ottavat journalistit vastaan, järjestävät haastatteluja sekä kuljetuksen ja tarpeen mukaan toimivat tulkkeina (Erickson & Hamilton 2006). Eräs haastateltavista kertoi, miten

helposti vieraassa maassa tilanteet muuttuvat ilman, että sitä osaa etukäteen ennustaa. Näissä tilanteissa fikserin läsnäolo on erityisen tärkeää.

Sitten on myös kulttuurierot että ei tiedä aina ihan koska voi kuvata ja koska ei. Ongelma tilanteita on ollut aika paljon ja ehkä semmosia omaan turvallisuuteenkin liittyviä ongelmia. Kun ei tiedä välttämättä että kun puhuu ihmisten kanssa, että käykö kuvaaminen vai ei. Semmosia tilanteita on tullut paljon missä on hirveesti ihmisiä kun jotain tapahtuu ja valkoinen mies tulee kuvaamaan. On paljon jengiä ympärillä ja sit on aina joku joka ei tykkää siitä hommasta ja se alkaa naapureille supisemaan siinä. Ja sit yhtäkkiä onkin hirveä sakkii joka ei ykskaks tykkääkään et sä oot siinä. Ja sä et huomaa yhtään mitään. Ne on yleensä niitä fikseireitä joita pidetään mukana jotka sitten tietää tuntee ja vetää hihasta että nyt äkkiä pois. (H3)

Kontaktihenkilöiden kautta tuleva informaatio, vaikka luotettavaa olisikin, on kuitenkin aina toisen käden tietoa. Jos aikaa olisi enemmän, kohdemaan tapoihinkin ehtisi tutustua paremmin. Haastatteleman kuvaaja, joka on viettänyt pitempiä aikoja Afrikassa, on matkoillaan ehtinyt ystäväystyä paikallisten kanssa, ja täten kuvaaminen on helpottunut huomattavasti. Haastattelussa hän kertoi, miten monet hänen tapaamansa valokuvaajat pitävät Afrikassa kuvaamista vaikeana.

Mut mulla ei oo semmosta kokemusta. Mut se voi olla se että he ovat kuvanneet enemmän vaan kadulla toreilla ja muilla julkisilla paikoilla ja siellä ei varmaan kaikki haluakaan tulla kuvatuksi. Mut mä olen mennyt (kuvattavien koteihin) jonkun kanssa joka tuntee mut. Että en ole ihan täysvieras ja muhun suhtaudutaan hyvin. (H1)

Vieraassa kulttuurissa kuvaaminen voi tuoda eteen kaikenlaisia, välillä huvittaviakin tilanteita. Eräs haastateltava oli ollut paikoissa, joissa ihmiset eivät tieneet, mikä on kamera. Sierra Leonessa hän oli taas pariin otteeseen ollut ensimmäinen valkoihoinen ihminen, jonka paikalliset olivat koskaan nähneet. Jälkimmäisen kaltaisesta tilanteesta oli muun muassa seurannut joukkoparkuminen lasten keskuudessa kun ne kuvitteli et mä oon kummitus. (H4).

Joskus vieraassa maassa kuvaaminen voi kuitenkin olla uuvuttavaa ja kaikkia tilanteita ei ole aina helppo hyväksyä.

Ja sit tietty jos sä et puhu kieltä etkä tajua miten sen kulttuurin säännöt toimii. Mikä on hyvää käytöstä ja mikä on huonoa käytöstä. Ja sit voi vahingossa käyttäytyä hirveen huonosti tai sitten

ahdistua siitä et ihmiset tulee liian lähelle. Et sä oot liian keskipisteenä siinä asiassa. Se täytyy vaan hyväksyä et ihmiset tahtoo ihmetellä koskea tai mitä vaan. Se on kauheen raskasta. (.....) Vaikeeta on silloin kun on eri uskonto esimerkiksi. Jossain islaminuskoisessa maassa täytyy kuitenkin jollakin tavalla pystyä kunnioittamaan niitä maan sääntöjä. Eli burkha päälle etkä katso miehiä silmiin ja jos otat kuvan naisesta niin sit kysyt siltä mieheltä luvan ensin. Semmosia mitkä omassa arvomaailmassa on... Et tää on niin epätasa-arvoista ja kamalaa. Mut se työn onnistuminen kuitenkin edellyttää sitä että kunnioittaa sitä vallitsevaa kulttuuria vaikka kokisi sen kuinka omituisena. (H4)

Tällainen näkemys näkyi monissa haastatteluissa; vieraan kulttuurin tapoja täytyy yrittää ymmärtää, vaikka ne toisesta kulttuurista tulevalta kuulostaisivat järjettömiltä. Pyrkimys vertautuu kulttuurirelativistiseen oppiin, jonka mukaan kulttuuri määrää kaikkea inhimillistä toimintaa, eikä ole mahdollista arvostella meidän kannaltamme vieraita kulttuureja. Sen rinnalla haastatteluissa kulkee kuitenkin universalistinen ihmiskäsitys; ihminen on ihminen kaikkialla. Loppujen lopuksi me kaikki olemme samanlaisia.

Se on musta hämmentävääkin miten kaikki on niin samanlaisia. Kaiken värin ja kulttuurin takana kaikki on hyvin inhimillisiä kaikkine virheineen. (H4)

7.4.2. Mitä voisi tehdä toisin

Onko yksipuolisen kehitysmaiden kriisikuvaston muuttaminen monipuolisemmaksi kuvaajien mielestä mahdollista ja mitä vaihtoehtoja heillä on tarjota? Yksi Hallin (1999, 215) esittelemistä representaation vastastrategioista on kielteisten kuvien korvaaminen myönteisillä (ks. luku 5). Tämän strategian riskinä on se, että kielteistä kuvastoa ei välttämättä syrjäytetä, mutta se sisältää muitakin sudenkuoppia kuten seuraavasta kommentista voi päätellä:

Mä halusin näillä kuvilla näyttää et Afrikassa on muutakin kuin semmosta toivottomuutta. Kun meillä uutiset suurimmaksi osaksi on sitä että siellä tapahtuu tosi pahoja asioita. Ja tapahtuukin mutta siellä on niin paljon muutakin. Se on valtava maanosa. Me ei tunneta ollenkaan miten siellä ihmiset elää mutta köyhyyden romantisointia on vältettävä. Mä toivon ettei mun kuvista näy semmonen et se että elää savimajassa ja laittaa ruuat ulkotulella olis jotain ihanaa. Et kyllä niillä on kivaa. (H1)

Photo-Raw -lehden blogissa Anna-Leena Toivanen kirjoittaa kärsimyskuvaston valoisammasta ja toimeliaammasta vastaparista, josta pahimmillaan loistaa eksoottisen Toisen romantisointi. ”Hyväntahtoisen humanistin Afrikka on ehdottoman värikäs, nauravainen ja leppoisa maalaisidylli. Afrikasta löytyy aito elämä, joka länsimaiselta ihmiseltä on väistämättä hukassa.” Tämänäköisen kuvaston viestimä köyhyyttä romantisoiva asenne, jonka mukaan kehityksensä ihmiset olisivat jotenkin onnellisempia ja aidompia kuin länsimaalaiset, ja jota haastateltavakin on pyrkinyt välttämään, on kieltämättä ongelmallinen monella tasolla.

Mutta kuvastoa halutaankin monipuolistaa, ei välttämättä kaunistaa. Kuten jo aikaisemmin on käynyt ilmi, haastateltavat suhtautuvat optimistisesti valokuvaajan mahdollisuuksiin kuvata ”toisin”. (ks. luku 7.3.). Yksi kuvaajista peräsi myös lehdistön velvollisuutta avata kuvien sisältämiä kulttuurisia merkityksiä lukijoilleen, joilla ei journalistien tavoin ole mahdollisuutta matkustaa ja nähdä maailmaa uutisten takana.

Ne on semmosia kokemuksia jotka kehittää ja lisää sitä tietoisuutta maailmasta ja sitä suvaitsevaisuutta. Normaali kaduntallaaja on nähnyt vaan niitä silvottuja ruumiita ja niitä kriisejä vaan siltä yhdeltä kantilta. Et vähemmästäkin.(...) Meille näytetään just se muslimi joka osoittaa aseella ilmaan ja näyttää tosi vihamieliseltä ilman mitään selitystä et se ehkä monessa muslimikulttuurissa voi olla myös semmonen ilon näyttämisen väline. Meille ei mun mielestä selitetä tarpeeksi. Ei edes yritetä tasoittaa sitä tietä mikä olis ihan ehdoton tehtävä. (H4)

Näkemyksien laajemman kontekstin esittämisen tärkeydestä näkyi kaikissa haastatteluissa:

Jos vaikka puhutaan Irakin sodasta niin se että kerrotaan et Sadr Cityssä kuoli amerikkalaisia sotilaita ja kuusitoista paikallista ja sit näytetään joku räjäytys-pommi-kuva siihen niin ei se oo ehkä se juttu. Musta olis tärkeempi näyttää että mitä se tarkoittaa niille perheille jotka asuu sillä alueella ja lapsille jotka ei pääse kouluun. Aina voi miettiä sitä tulokulmaa että mikä se on. (H2)

Haastateltava oli myös sitä mieltä, että kehitysmaista näkyvä yksipuolinen kuva ulkomaansivuilla johtuu siitä, että suuri osa jutuista tulee uutistoimistojen kautta. Hän painotti tämän pätevän nimenomaan kriisi- ja konfliktiuutisointiin. Maailman konfliktialueilta raportoinut toimittaja Rauli Virtanen on samaa mieltä. Hänen mukaansa merkittävää käännettä on turha odottaa niin kauan kun samat kansainväliset kuvatoimistot hallitsevat markkinoita. (Jaakkola & Pelttari 2007.) Haastateltavan mukaan ratkaisu olisi lehtien omien kuvaajien ja toimittajien lähettäminen

paikalle tekemään juttuja ihmisten arjesta ja jokapäiväisestä elämästä. Tällä hetkellä monella kuvaajalla ei kuitenkaan ole tätä mahdollisuutta, josta toinenkin kuvaaja puhui.

Aika on aina se joka muuttais asioita. Että olis aikaa olla kauemmin jossain. Että pystyis vähän näkemään seurauksia ja syitä vähän laajemmin. Semmosia tekee jotkut free-kuvaajat jotkut hyvät kuvatoimistokuvaajat mut ei oo sitten niin monia kuvaajia tai toimittajia joilla olis semmosta mahdollisuutta ja aikaa olla jossain kaukana. Se on älyttömän kallista. Jos sä meet jonnekin Darfuriin täältä niin se maksaa kymppitonnin edestakaisin koko homma. Niihin paikkoihin ei aina pääse sä joudut vuokraamaan oman lentokoneen ja sulla pitää olla koko ajan autonkuljettaja mukana sulla pitää olla fikseri joka tietää ja tuntee olosuhteet. Ne on kalliita hommia. (H3)

Kiireestä, kulttuurieroista ja alkuasetelman epätasa-arvoisuudesta huolimatta haastattelemiini kuvaajat kertovat pyrkivänsä noudattamaan samoja eettisiä ohjeita, kuvaavat he sitten Suomessa tai ulkomailla. Se nähtiin yhtenä osana monipuolisen ja eettisesti kestäväen kuvaston luomiselle kehitysmaiden kriiseistä.

Rehellisyys suoruus ja että kohtaa ihmisen samalla tasolla vaikka tuleekin jostain Euroopasta kamerat kaulassa niin siitä huolimatta. Kun on ulkomailla jossain niin joskus on vähän vaikeeta ettei ala katsoa ihmisiä jonain kärsimyksen edustajina tai kärsimyksen mallinukkeina tai jotain tñn tyyppistä. Vaan että ne on kuitenkin samanlaisia kuin kuka tahansa ja käyttäytyy samalla tavalla kuin vaikka täällä kuvais ketä vaan. (H3)

7.4.3. Syyllisyys ja häpeä

Kun siellä kävelee eurooppalaisena hyvin syöneenä kallis kamera kädessä kuvaamassa toisten kurjuutta niin joskus tuntee kyllä itsensä isoks paskaks. Se on kyllä näin. Ajattelee et mikä oikeus mulla on olla tässä. (H1)

Varsinkin huono omatunto siitä että mulla on se koti Suomessa ja kaikki on hyvin. Mulla on se takaportti auki et oon täällä vähän katselemassa ja tutkailemassa näiden ihmisten elämää. Et mikä oikeus mulla on edes täällä olla. (H4)

Myötätunto on monimutkainen tunne, jonka sisään on rakennettu etuoikeuden lähtökohta. Sympatiamme kohde on toisaalla ja meillä on resurssi, joka antaa meille myötätuntoisuuden

position. (Mannevuola 2009, 26; Berlant 2004, 4-5.) Joskus tämä positio saattaa herättää häpeää omasta etuoikeutetusta asemasta. Saattaa myös herättää syyllisyyden tunteita, jos henkilö kokee olevansa jotenkin vastuussa. Kaikki haastateltavat nostivat tavalla tai toisella esiin syyllisyyden ja häpeän tunteet, jotka oma olemassaolon tapa maailman köyhiin verrattuna heissä aiheuttaa.

Mä en matkusta vapaa ajalla. Mua ei saa kirveelläkään pois Suomesta. Se on mennyt jotenkin niin pitkälle. Mua ahdistaa kaikki paikat missä on turisteja. Tai ehkä mä nyt jo voisin lähteä jonnekin. Jonnekin Eurooppaan missä ei tuu semmonen riistäjäolo. Et se on vaan...maailma on tosi paha paikka ja mitä enemmän sitä näkee sitä enemmän se tuntuu siltä. Ei sen takia et maailma muualla olis niin kauhee mut miten me eletään on niin järkyttävää. (H4)

Kollektiivinen syyllisyys nousee ahdistuksesta, jota ryhmän jäsenet tuntevat, kun he hyväksyvät, että heidän ryhmänsä on vastuussa moraalittomista teoista, jotka ovat vahingoittaneet toista ryhmää. Koska kollektiivinen syyllisyys on psykologinen ilmiö, sen kokijan ei tarvitse kirjaimellisesti olla syyllinen. (Branscombe & Doosje 2004, 3.) Edellisen haastateltavan vastauksesta voi tosin tulkita hänen ajattelevan, että länsimaalaisen elämäntavan kautta me kaikki todella olemme syyllisiä; toisten kärsimys johtuu siitä, miten me elämme. Postkolonialistisen syyllisyyden voidaan katsoa viittaavan kollektiiviseen syyllisyyteen, jota länsimaiset ihmiset tuntevat kolmannen maailman ihmisten kärsimyksistä kolonialismin aikaan sekä nykypäivänä.

Se, minkä mä oon kokenut sekä Aasiassa että Afrikassa on että ihmetyttää se kun sä menet tämmösenä valkoisena hyvinsyöneenä, ja heidän mielestään ainakin... tai tietysti heidän näkökulmastaan ollaankin rikkaana niin ihmiset suhtautuu myönteisesti. Esimerkiks kummassakin mulle on käynyt niin että ihmiset esimerkiks vilkuttaa ja ne hymyilee. Kun mä ymmärtäisin paljon paremmin jos ne ottais kiven ja heittäis! Et, se on semmonen mikä aina hämmästyttää et miten ne ihmiset voi suhtautua meihin sillä tavalla. Mä oon kokenut sen Afrikassa monta monta monta kertaa. Et ei olla vihamielisiä vaan ollaankin ystävällisiä. (H1)

Haastateltavaa hämmästyttää ihmisten positiivinen suhtautuminen tilanteessa, jossa hän itse kokee häpeää. Feministinen kulttuurintutkija Elspeth Probynin (2005) mielestä häpeän tunteminen on potentiaalisesti hyvä asia. Hän on sitä mieltä, että häpeä muodostaa poliittiselle toiminnalle vahvan perustan, mutta on tärkeää erottaa häpeä syyllisyydestä. Syyllisyys saattaa saada ihmiset hyvittelemään taloudellisesti eli antamaan rahaa esimerkiksi hyväntekeväisyyteen. Syyllisyyden voi siis tavallaan kytkeä pois päältä, ja toisin kuin häpeästä, syyllisyydestä voi päästä eroon hyvittelemällä. Häpeän tunne on yllättävä, kokonaisvaltainen ja henkilökohtaisempi. Se löytyy

jokaisen ihmisen olemassaolosta ja saattaa yllättää silloin kun itse häpeämisen hetki on jo ohi. (Mannevuon 2009, 31-32; Probyn 2005, xii-xiv, 45 - 47.)

Mannevuon (2009) mukaan erityisesti kolonialismin kohdalla häpeän ja syyllisyyden erottaminen on oleellista. Hän katsoo olevan kiistatonta, että kolonialismi on jättänyt jälkensä tämän päivän politiikkaan ja pääoman epätasaiseen jakautumiseen ihmisten ja mannerten välillä, mutta se voidaan liian helpolla sivuuttaa historian ja syyllisyyden linkittämällä. Koska me emme olleet silloin täällä tekemässä päätöksiä, emme myöskään ole vastuussa. (Emt., 31)

World Press Photo 2006 -näyttelyn analyysissään Mannevuon kirjoittaa valokuvaaja Finbarr O'Reillyn valokuvasta, joka on otettu Nigerissä, aliravituille lapsille tarkoitettulla klinikalla. Kuvatekstin mukaan kuvassa pahoin nälkiintynyt yksivuotias Alassa Galisou painaa sormensa äitinsä Fatou Ousseinin huulia vasten. Mannevuon toteaa, että koska syyllisiä Alassa Galisoun ja Fatou Ousseinin toivottomaan tilanteeseen on historiasta mahdotonta osoitella, syyllisyys ei toimi kolonialismin jälkeisen ajan kontekstissa. Hänen mukaansa häpeä tunteena on toinen; vaikka emme kokisi olevamme syyllisiä historiaan, menneiden tapahtumien häpeäminen onnistuu meiltä kaikilta. Saman hän toteaa pätevästi häpeään siitä, että niiden vaikutukset tuntuvat ja ennen kaikkea näkyvät median kuvastossa yhä. Mannevuon kirjoittaa: ”Onhan afrikkalainen lapsi ikään kuin uhrautunut meidän takiamme – ruokaa ei riitä kaikille ja vuoden 2006 katsojan silmissä hän sattui olemaan yksi niistä, jotka jäivät sitä ilman. Meille muille riitti, koska hänelle ei riittänyt. Hävettyäkö?” (Mannevuon 2009, 16, 32, 34.)

8. Yhteenvetoa ja pohdintaa

Jokelan ja Kauhajoen koulusurmien seurauksena kysymykset journalismin etiikasta ovat nyt pinnalla. Jokelan jälkeen mediaa kritisoitiin rankasti. Yksi tämän tutkimuksen tavoitteista oli selvittää miten kuvajournalistit perustelevat ratkaisujaan eettisesti. Haastattelemieni kuvaajien puheenvuorot vertautuvat Raittilan ym. (2008, 2009) tutkimuksiin, jotka raportoivat Jokelan ja Kauhajoen koulusurmien vilkastuttaneen eettistä keskustelua myös lehtikuvaajien keskuudessa. Haastateltavani ymmärsivät uhrien ja omaisten ahdistelua koskevan kritiikin, mutta liikaa varovaisuutta pidettiin huonona vaihtoehtona. Kaikissa haastatteluissa näkyi vahva usko journalismin velvollisuuteen välittää tietoa ja raportoida kriisitilanteen tunnelmista. Jos Jokelassa

mentiin liian pitkälle ja Kauhajoella taas oltiin liian varovaisia, on mielenkiintoista seurata mihin suuntaan keskustelu kehittyy tulevaisuudessa.

Se on ihan naurettavaa et mediaa syytetään. Esimerkiks Jokelan yhteydessä syytettiin huonosta käytöksestä, kurjuudella mässäilystä. Kyllähän joku ne lehdet ostaa, ja mä en usko, että toimittajat ostaa kaikki ne miljoonat painokset. Ihan täysin tekopyhää syyllistämistä. Media kuitenkin kuvastaa sitä yhteiskuntaa missä se toimii. Ei niitä lehtiä tehdä jos kukaan ei niitä lukisi. (H4)

Keskustelun kääntyessä shokkitilassa olevien ihmisten kuvaamiseen näkemykset jakautuivat kuitenkin kahtia. Kun kaksi kuvaajaa tuomitsi tämän yksiselitteisesti, kaksi muuta oli sitä mieltä, että joissakin tapauksissa kuvaaminen on perusteltua. Toinen heistä uskoi, että sen voi tehdä eettisesti, ja toinen oli taas sitä mieltä, että shokissa olevien ihmisten kuvaaminen ulkomailla on hyväksyttävämpää kuin Suomessa. Näkemystään hän perusteli sillä, että on hyvin epätodennäköistä, että kuvattavat ja heidän omaisensa tulisivat koskaan kuvia näkemään. Näkemys vertautuu Raittilan (1994, 86) esiin tuomaan läheisyyskriteeriin, jonka mukaan lähellä olevia kotimaan uhreja tulee käsitellä erityisen varovasti, koska kuvat voisivat loukata heidän omaisiaan. Kuvaajien näkemuserot osoittavat, että suhtautuminen eettisiin kysymyksiin ei ole yhtenäistä myöskään kuvajournalistien keskuudessa.

Kaikki haastatteleman kuvaajat kuitenkin olivat yhtä mieltä siitä, että Suomessa järkyttävien kuvien julkaisemiseen suhtaudutaan varoen. Kävi myös ilmi, että kuvaajat olisivat valmiita julkaisemaan shokeeraavampia kuvia kuin mihin toimituksissa päädytään. Näkemystä perusteltiin sillä, että kuvajournalistien tehtävänä on näyttää maailma sellaisena kuin se todella on ja tämän pitäisi näkyä myös mediassa.

Oon oikeestaan törmännyt siihen käänteisesti et joskus kun on jossain semmosessa paikassa, missä asiat on oikeesti vähän eri tavalla kuin Suomessa... ja Suomea varten sitä pitää silotella sitä kuvaa koska ei ainakaan meillä ei voi tarjota ihmisille aamukahvipöytään näitä hiiltyneitä ruumiita. Et silloin siellä paikanpäällä se tuntuu itse asiassa tosi pahalta et miksei tätä voi näyttää. Et ihmiset oikeesti tajuais et millanen paikka tää maailma oikein on. (H2)

Myös eettinen pohdinta ristiriidasta ammatillisen, objektiivisuuden tähtäävän journalistin roolin ja ihmisenä olemisen välillä (ks. luku 3, Sanders, 2003) oli haastateltaville tuttua. Se, kuinka paljon haastateltavat kokivat kärsimyksen kuvaamisen aiheuttavaa stressiä tai ahdistusta oli vaihtelevaa.

Journalistit ovat ainoa kriisitilanteeseen tuleva ammattiryhmä, joka on paikalla tehdäkseen jotain muuta kuin auttaakseen (Raittila ym. 2009, 113; Englund 2008, 25). Yksi kuvajournalismin etiikkaan liittyvistä avainkysymyksistä on: miksi otamme kuvia kärsimyksestä sen sijaan että tekisimme asialle jotain? Tässä tutkimuksessa haastateltujen valokuvaajien näkökulmasta kysymys on väärin aseteltu. He katsovat, että valokuvaaminen on rakentavaa toimintaa; kärsimystä kuvatessa todella tehdään asialle jotain ja valokuvaajan velvollisuus on näyttää maailma sellaisena kuin sen on. Kaikkia haastattelemiani kuvaajia yhdisti ajatus omasta työstä auttamisen välineenä. Kunhan omalla tekemisellä on tarkoitus, ahdistuksen tunteita pystyy käsittelemään.

Toinen tämän työn keskeisistä pyrkimyksistä on ollut selvittää, mitä erityispiirteitä sisältää inhimillisen kärsimyksen kuvaaminen ja näyttäminen valokuvan keinoin. Merkittävä tähän liittyvä pohdinnan aihe on ollut kärsimyksen estetisointiin liittyvä problematiikka. Estetisoinnista puhuttaessa vedotaan usein siihen, että esteettisesti näyttävät kuvat antavat kuvauksen kohteille arvokkuutta. Monet näyttävät kuitenkin ajattelevan, että kuvat helvetillisistä tapahtumista ovat jotenkin autenttisemman oloisia, kun kompositio ei ole turhan näyttävä eikä valaistus ”liian” hyvä. Tällöin kuvaaja on vain valinnut yhden tutuista ”anti-art” tyyleistä, mutta tällaisia kuvia pidetään silti vähemmän manipuloivina ja vähemmän todennäköisinä helpon identifikaation kohteina. (Sontag 2003, 27.)

Kärsimyksen estetisointiin liittyvä keskustelu on mielenkiintoinen, koska se, mitä estetisoinnilla tarkoitetaan, on usein epäselvää. Ongelmaksi estetisointi nousee, kun se määritellään yhden haastattelemiani kuvaajan tavoin esittämistavaksi, jossa sisältö kärsii muodon vuoksi. Pienen haastatteluaineistoni perusteella ei voi tehdä yleistettäviä tulkintoja, mutta kolmen muun haastateltavan puheenvuoroista päätellen estetisointi nähdään valokuvaajien keskuudessa kuitenkin enemmän tai vähemmän valokuvaukseen kuuluvana ilmaisukeinona. Itse olen taipuvainen yhtymään Reinhardtin (2007, 23) katsantokantaan, jonka mukaan jo valokuvaus sinällään on estetisointia ja valokuvan luonne itsessään aiheuttaa levottomuutta. Tämä levottomuus näkyy erityisen selvästi kun valokuvan kohteena on toisten ihmisten kärsimys.

Kuvia kriiseistä, sodista ja köyhyydestä ajatellaan usein otettavan siksi, että ihmisten silmät avautuisivat maailman kärsimykselle ja että he inspiroituisivat toimimaan. Samaan aikaan ajatellaan kuitenkin myös, että ihmiset ovat niin turtuneita näihin kuviin, että niillä ei ole enää mitään

vaikutusta. Haastateltavani eivät olleet menettäneet uskoaan valokuvan voimaan. Kuvaajat tunnustivat turtumisen mahdollisuuden, mutta uskoivat, että esittämistapaa ja näkökulmia laajentamalla kuvajournalismi pystyy yhä vaikuttamaan ihmisiin. Haastatteluissa koin kiinnostavaksi kuvaajien halun seurata dokumentaarisen perinteen ihannetta, joka perustuu kuvajournalismin kykyyn toimia todistajana, mutta silti samalla torjua se uskomus, että lehtikuva välittäisi yksiselitteisen, aidon kuvan todellisuudesta.

Mä oon nyt puhunut tästä aiheesta mun opiskelijoiden kanssa. Se on yhteiskunnallista. Siis valokuvaajan velvoite näyttää maailman eri puolet ja muistaa et myös se kuvamateriaali mitä meille näytetään kriisialueilta se on myös hyvin pitkälti propagandaa. (H4)

Valokuvaa on aina pidetty yhtä aikaa tieteenä ja taiteena. Se kumpaankin suuntaan määrittelyssä on kallistuttu, on riippunut siitä palveleeko kuva esimerkiksi antropologiaa vai nähdäänkö se taidesineenä. Tieteestä ja taiteesta rakentuu yksi valokuvauksellisen diskurssin ytimessä oleva binariteetti. (Seppänen 2005, 271.) Kuvajournalismissa tämä kaksinaisuus on erityisen jännitteinen. Journalismin ihanteisiin kuuluu objektiivisuus ja kuvajournalismia seuraavat vaatimukset totuudellisuudesta. Haastateltavat eivät nähneet ristiriitaa valokuvaajan subjektiivisen luovuuden ja todellisuuden kuvaamisen välillä (emt., 2001, 64 – 65).

Se tietysti riippuu sitä kuvaajasta jos haluaa näyttää vaan asioiden huonot puolet sehän on ihan hirveen helppoa. Sä pystyt järjestämään sen. Unicef järjestää et mennään jonnekin sairaalaan missä on hirveesti amputoituja raajoja ja orpoja lapsia ja hirveesti nälkää ja köyhyyttä. Se on semmonen kuvamateriaali mitä pitää näyttää myös mut se on mun mielestä semmosta, jota näytetään aina. Jos haluaa nähdä sen toivon niin kyllä se visualisoituu aika nopeesti. (H4)

Puhuttaessa kärsimyksen valokuvaamisen erityispiirteistä huomionarvoisina pidän myös haastateltavien kommentteja kameran suojaavasta vaikutuksesta. Eräs heistä muun muassa puhui kamerasta *teräsmiehvittä* ja *suojakilpenä*. Vastaukset vahvistavat Seppäsen (2002) näkemystä kameran erityislaatuisesta roolista kulttuurissamme. Kamera lähentää ja etäännyttää; se antaa oikeutuksen toisten kärsimyksen katsomiselle, mutta samalla rakentaa muurin kuvaajan ja kuvattavan välille. Vaikka kuvaajaa kamera suojaaa, kuvattavaa se saattaa pelottaa, ja haastateltavat puhuivat myös tästä. Suuri osa kuvaajan työtä onkin tämän pelon käsitteleminen.

Siinä on tietysti aina jonkinlainen valta-asema et minä oon tässä katsomassa sun elämää, ottamassa kuvia ja ikuistamassa jotain mikä ei oo välttämättä semmosta mitä se ihminen itsekään on huomannut. Onhan se aina tirkistelyä jonkin verran ja ainahan se on jossain määrin hyväksikäyttöä. Mut se, että kuvattavakin ymmärtäisi tilanteen. Se olis tietysti aina hyvä (H3)

Haastateltava kokee, että kamera pystyy paljastamaan hyvin henkilökohtaisia asioita, asioita, joita kuvan kohde ei edes itse itsestään välttämättä tiedä. Tällainen näkemys antaa valokuvalle suunnattomasti voimaa. Voimaa lisää valokuvan ajallinen ulottuvuus. Seppänen painottaa, että katseen kohteena ollaan ikuisesti. Valokuvaan ikuistettuna alistumme toisten katseille yhtä kauan kuin valokuva on olemassa ja tämän katseen edustajana kamera saa meidät varuillemme. (Seppänen 2002, 165 – 166.) Kuten Reinhardt (2007,16 – 18) sanoo, katsomalla Abu Ghraibin kuvia me pitkitämme uhrien häpäisyä; kuvien jatkaessa kiertoaan häpäisyn hetki jatkuu loputtomiin.

Kritiikki kehitysmaiden kriisikuvaston yksipuolisuudesta tuntuu olevan ikuisuuskysymys ja kolmas tutkimustehtäväni oli selvittää miten kriisien ja kärsimyksen kuvaaminen eroaa, kun kuvaaja toimii oman kulttuuripiirinsä ulkopuolella. Haastattelujen perusteella väitän, että eroja löytyy. Dikotomia Suomi vs. ulkomaat toistuu eri puolilla haastatteluja, ja kuvaamista ulkomailla tuntuvat koskevan hieman eri säännöt. Toisaalta haastateltavat kertoivat pyrkivänsä kohtelevaan ihmisiä samojen eettisten periaatteiden mukaan niin Suomessa kuin ulkomaillakin, mutta samalla puheenvuoroista käy ilmi, että käytännössä se ei aina toimi näin. Yhden kuvaajan edellä mainittua näkemystä siitä, että ulkomailla shokkitilassa olevien ihmisten kuvaaminen on hyväksyttävämpää kuin jos sen tekisi Suomessa, ei voi yleistää koskemaan kuvaajien katsantokantoja yleensä, mutta se herättää silti kysymyksiä. Tämän näkemyksen mukaan kuvaaminen on arveluttavaa vain seuraustensa takia.

Sitä mä en tiedä että mitä tommosessa tilanteessa oikeesti pitäisi tehdä. Kuvatako vai ei mutta kun kuvaaminen on tehty ne ihmiset ei tuu koskaan näkemään niitä kuvia ei sukulaiset eikä muut. Että se on pelkästään sitten se kuvaustilanne minkä kanssa on kiikunkaakun. Että voiko kuvata vai ei koska jälkiseuraamuksia niille ei niistä tule. Ei samalla tavalla kuin täällä. (H3)

Haastatteluissa esiintyi muutamaan otteeseen myös näkemys, jonka mukaan valokuvaamiseen suhtaudutaan eri lailla ulkomailla kuin Suomessa, ja tämä vaikutti kuvaajien toimintaan. Kuvaaminen kehitysmaissa saattaa olla vaikeampaa, mutta myös helpompaa. Erityisesti kahden haastateltavan mukaan kehitysmaiden kriisialueilla ihmiset usein haluavat, että kauheuksia kuvataan. He näkevät sen mahdollisuutena saada äänensä kuuluville ja esimerkiksi

avustusjärjestöjen huomion. Kuvaajat kokevat vastaavansa tähän tarpeeseen. Kolmas kuvaaja sanoi myös, että äärimmäisissä kriisitilanteissa eivät samat eettiset säännöt päde, ja Suomessa tällaisia kriisejä ei ole. Kriisikuvaston stereotyyppisyyttä ja yksipuolisuutta haastateltavat selittivät myös ajan- ja rahanpuutteella sekä tiettyjen kuvatoimistojen monopoliasemalla. He painottivat, että itselle vierasta voi ymmärtää ja kuvata syvemmin vain ajan kanssa, ja se on vain harvoin mahdollista.

Toimintaa katastrofitilanteissa, niissä tarvittavia henkilökohtaisia ominaisuuksia ja niissä ilmeneviä stressireaktioita on tutkittu paljon vähemmän journalistien kuin muiden ammattiryhmien keskuudessa (Raittila ym. 2009, 113; Englund 2008, 25). Tässä työssä sivuttiin aihetta useasti. Kärsimyksen näkemisen ja sen aiheuttaman pahan olon lisäksi kaikki haastateltavat puhuivat häpeän tai syyllisyyden tunteista, joita oma olemassaolon tapa maailman köyhiin verrattuna heissä aiheuttaa. Nämä tunteet liittyivät nimenomaan kärsimyksen kuvaamiseen kolmannessa maailmassa. Suomessa uhrien tai heidän omaistensa kuvaaminen saattoi painaa, mutta kyse oli toisenlaisesta ahdistuksesta. Kun kehitysmaissa hävettiin omaa etuoikeutettua asemaa, Suomessa stressi liittyi ihmisten kohtaamiseen Estonian, Jokelan tai Kauhajoen tyyppisten tapausten yhteydessä.

Tässä tutkimuksessa olen keskittynyt kuvan tekijöiden näkemyksiin, mutta siihen miten me tulkitsemme näkemiämme kuvia, kuvaajien intentiot eivät pysty vaikuttamaan. Kuvat saavat merkityksensä vasta kontekstissa. Shokeeraava kuva ja kuva kliseenä ovat saman olemassaolon kaksi puolta (Sontag 2003, 23). Haastateltavani olivat yhtä mieltä siitä, että kritiikistä huolimatta kärsimystä tulee näyttää. Maailmassa tapahtuu kauheita asioita ja siitä pitää voida kertoa. Kuten Anna-Leena Toivanen Photo Raw-lehden blogissa kirjoittaa: ”Kliseiseksi koettu kärsimyskuvasto on myös yksi todellisuuden taso, jota ei pitäisi haluta pois vain esteettis-ideologisen kyllästyneisyyden tai oman voimattomuudentunnon takia.”

Kärsimyksen kuvaamisen ja valokuvauksen etiikan pohtiminen on monessa mielessä loputonta. Siitä ja haastateltavieni pienestä määrästä johtuen en ole pystynyt tekemään kovin pitkälle meneviä tai lopullisia johtopäätöksiä. Tutkimuksen aikana olen muutamaankin otteeseen miettinyt, olisiko työni hyötynyt aiheen rajaamisesta. Tutkimustulokseni vievät kieltämättä moneen eri suuntaan ja niiden käsittely on työn suppeuden vuoksi pinnallista. Samalla ne kuitenkin herättävät monia lisäkysymyksiä ja mahdollisuuksia jatkotutkimuksiin.

Raittilan ym. (2008, 2009) tutkimukset koulusurmista osoittavat, että keskustelu journalismin etiikasta Suomessa on ajankohtaisempaa kuin koskaan. Valokuvauksen ja kuvajournalismin etiikkaan keskittyvä tutkimus olisi siis tervetullutta. Yksi kiinnostava koulusurmiin liittyvä

jatkotutkimuksen aihe olisi vertailu suomalaisten ja ulkomaalaisten (esimerkiksi amerikkalaisten) kuvajournalistien eettisten periaatteiden ja käytäntöjen välillä. Myös kärsimyksen estetisointi ja kuvajournalismin kyky tai kyvyttömyys vaikuttaa askarruttavat edelleen. Itselleni viime aikojen vahvimmin vaikuttaneet kuvat ovat olleet Abu Ghraibista. Kuvat ovat amatöörien ottamia ja toisin kuin esimerkkinä Salgadon kuvien kohdalla, kysymykset estetisoinnista eivät tule mieleenkään. Kuvat ovat liian rumia ja liian järkyttäviä. Niitä ei myöskään pysty unohtamaan. Jos amatöörit ottavat vaikuttavimmat kuvat, mitä tämä merkitsee kuvajournalismille?

Tämän tutkimuksen tekeminen on ollut monin tavoin avartavaa. Keskustelut itseäni kokeneempien kuvajournalistien kanssa ovat olleet henkilökohtaisesti sekä kiinnostavia että hyödyllisiä. Ne myös ovat myös osoittaneet, että etiikasta puhuttaessa kyseenalaistaminen ja keskustelu jatkuvat koko työuran ajan, ja valmista ei tule koskaan. Moniin kysymyksiin tässä työssä ei ole voitu vastata. Puhuttaessa kärsimyksen kuvista kyse ei ole vain valokuvista tai valokuvaajista. Kyse on heistä, jotka kärsivät ja heistä, jotka kuvia katsovat. Kyse on niistä tahoista, jotka päättävät kuvien julkaisusta ja heistä, jotka niitä ostavat. Ja lopulta kyse on heistä, jotka kaikesta tästä puhuvat. (Reinhardt & Edwards 2007, 10.)

Ymmärretään valokuva sitten naivina objektina tai kokeneen tekijän luomuksena, sen merkitys ja katsojan reaktio palautuu usein sanoihin, siihen miten kuvasta puhutaan (Sontag 2003, 29). Mannevuon (2009) kirjoittaa, kuinka World Press Photo 2006 -tuomariston puheenjohtajan James Coltonin mukaan Finbarr O'Reillyn valokuva nälkään kuolevasta lapsesta valittiin kilpailun voittajaksi, koska kyseisessä ”kuvassa on kaikkea – kauneutta, kauhua sekä epätoivoa”, ja tämä tekee siitä ”yksinkertaisen, elegantin ja liikuttavan” (Mannevuon 2009, 16; World Press Photo 06, 2006, 9).

Mannevuon kysyy, käyttäisikö Colton näitä sanoja jos kuvan lapsi olisi valkoinen tai länsimaalainen. Hän väittää, että lapsen ei-länsimaalaisuus aiheuttaa, että hänen nälkiintymisensä ja mahdollinen kuolemansa tarjoaa katsojalle katharsiksen elementtejä. ”Se yhdistää ajatuksen kauhistuttavasta väistämättömästä kohtalosta mystifioiden samalla äidin ja lapsen suhteen transsendentiksi ja pyhäksi Madonna-kuvien tapaan.” Näin ollen kuvassa on kyse meistä; subjektin paikka on varattu meille ja meidän tunteillemme. (Emt., 26 - 27.)

Palaan Johanna Sumialan (2008) tulkintaan Abu Ghraibin kuvista. Onko väkivaltaisten kuvien kierto ja käyttö se minkä varaan me perustamme yhteisen maailmamme tänään? Abu Ghraibin

tapauksessa suurin uutinen ei ollut itse kidutus vaan se, että kuvat levisivät uutisten ja internetin välityksellä ihmisten nähtäville. Sumialan mukaan sosiaalisuus rakentuu näissä kuvissa ensinnäkin kuvien rituaalisen käytön kuvaamisen ja katsomisen kautta, ja toiseksi kidutusspektaakkelin globaalin kierrättämisen välityksellä. Yhteisöllisyyden tunne perustuu siihen hetkeen, kun kuvia katsotaan median välityksellä. (Sumiala, 2008.)

Tuntuu väistämättömältä kysyä, tarvitsemmeko me näitä kuvia. Länsimaalaisessa yhteiskunnassa media luo yhteisiä kokemuksia. Mediaa ei haluta kuluttaa yksin vaan kokemuksia halutaan jakaa. Esimerkiksi tv-yhteisöllisyys on tietyllä tavalla lisääntynyt ohjelmien keskustelupalstojen myötä ja viestinnän tutkijat puhuvat tässä yhteydessä monimediallisuudesta. Internet on tuonut televisiosta puhumiseen uuden ulottuvuuden. (Kortti, 2007.) Tämä pätee myös vakavampiin aiheisiin. Nykyään myös valtamedian on reagoitava esimerkiksi YouTubessa leviäviin videoihin. Jokelan ja Kauhajoen koulusurmien uutisoinnissa surmaajan YouTube -video oli keskeisessä osassa. Median välittämä yhteisöllisyyden tunnetta ei siis vain kuluteta vaan myös tuotetaan itse.

Kuitenkin yhä toiset saavat äänensä helpommin kuuluviin kuin toiset. Kun Jokelan uhrien surun, pelon ja järkytyksen näyttämistä kritisoitiin laajasti, Abu Ghraibin nimettömien uhrien yksityisyydellä ei näytä olevan paljon arvoa. Huomionarvoista on se, että Abu Ghraibin tapahtumista muodostui länsimaalainen kokemus. Itse uhrin ovat hiljaa. Jälleen kerran subjektin paikka on varattu meille ja meidän tunteillemme (Mannevuori 2009, 27). Haluammeko kärsimyksen jatkuvan, jotta voisimme katsoa?

Lähteet

Barthes, Roland (1985): Valoisa huone. Helsinki: Kansankulttuuri & Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

Beavoir de Simone (1980): Toinen sukupuoli. Helsinki: Kirjayhtymä.

Branscombe, Nyla R.& Doosje, Bertjan (2004): International Perspectives on the Experience of Collective Guilt. Teoksessa Branscombe, Nyla R.& Doosje, Bertjan (toim.): Collective Guilt. International Perspectives. Cambridge University Press, 3-15.

Bresheet, Haim (2006): Projecting Trauma. War Photography and the Public Sphere. Third Text, Vol. 20, Issue 1, 57-71.

Bruun, Lars & Nordenstreng, Kaarle (1992): Kansainvälisestä oikeudesta journalistietiikkaan. Teoksessa Kaarle Nordenstreng (toim.): Kansainvälinen Journalistietiikka. Helsinki: Yliopistopaino, 145-164.

Dean, Carolyn J. (2003): Empathy, Pornography and Suffering. A Journal of Feminist Cultural Studies Volume 14, Number 1, Spring 2003, 88-124.

Hakala, Salli (2009): Koulusurmat verkostoyhteiskunnassa. Analyysi Jokelan ja Kauhajoen kriisien viestinnästä. Viestinnän tutkimuskeskus CRC, Helsingin yliopisto, viestinnän laitos.

Hall, Stuart (1997): The Work of Representation. Teoksessa Stuart Hall (toim.): Representation: cultural representations and signifying practices. London: Sage & The Open University, 13-74.

Hall, Stuart (1999): Identiteetti. Tampere: Vastapaino.

Honka-Kukkurainen, Niina (2006): Katastrofiuutisoinnin etiikka. Kaakkois-Aasian hyökyaaltokatastrofin uhrijournalismi MTV3:n ja Yleisradion uutisissa. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Jaguaribe, Beatriz (2005): The Shock of the Real. Realist Aesthetics in the Media and the Urban Experience. *Space and Culture*, Vol. 8, No. 1, 66-82.

Kaartinen, Marjo (2004): Neekerikammo. Kirjoituksia vieraan pelosta. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Kattago, Siobhan (2002): The 'Ethics of Seeing' Photographs of Germany at War's End. *German Politics & Society*, Vol. 20 Issue 3, 95-102.

Kozol, Wendy (2004): Domesticating NATO's War in Kosovo/a (In)Visible Bodies and the Dilemma of Photojournalism. *Meridians: feminism, race, transnationalism*. Volume 4, Number 2, 1-38.

Mannevuori, Mona (2009): Nomadinen etiikka ja 'elämä' World Press Photo 2006 - valokuvanäyttelyssä. Kulttuurihistorian pro gradu-tutkielma. Turun yliopisto.

Mäenpää, Jenni (2008): Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä. Tampere University Press.

Männistö, Anssi (2008): Jälkisanat. uutiskuvan manipulaation loppu? Teoksessa Mäenpää, Jenni: Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä. Tampere University Press, 129-134.

Price, Derek (2000): Surveyors and surveyed. Photography out and about. Teoksessa Liz Wells (toim.): *Photography. A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 65-112.

Price, Derek ja Wells, Liz (2000): Thinking about photography. Debates, historically and now. Teoksessa Liz Wells (toim.): *Photography. A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 9-64.

Raittila, Pentti (1996): Uutinen Estonia. Tampereen yliopistopaino.

Raittila ym. (2008): Jokelan koulusurmat mediassa. Journalismin tutkimusyksikkö. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos.

Raittila ym. (2009): Kauhajoen koulusurmat mediassa. Journalismin tutkimusyksikkö. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos.

Reinhardt, Mark (2007): Picturing Violence: Aesthetics and the Anxiety of Critique. Teoksessa Reinhardt, Mark, Edwards, Holly & Duganne Erina (toim.): Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain. Williams College Museum of Art Chicago, The University of Chicago Press, 13-36.

Reinhardt, Mark & Edwards, Holly (2007): Traffic in Pain. Teoksessa Reinhardt, Mark, Edwards, Holly & Duganne Erina (toim.): Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain. Williams College Museum of Art Chicago, The University of Chicago Press, 7-12.

Rozario, Kevin (2003): "Delicious Horrors": Mass Culture, The Red Cross, and the Appeal of Modern American Humanitarianism. American Quarterly Volume 55, Number 3, September 2003, 417- 455.

Saari, Salli (2000): Kuin salama kirkkaalta taivaalta. Kriisit ja niistä selviytyminen. Helsinki: Otava.

Salo, Merja (2000): Imageware. Kuvajournalismi mediafuusiossa. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 59.

Sanders, Karen (2003): Ethics & Journalism. London: Sage Publications.

Saraste, Leena (1996): Valokuva tradition ja toden välissä. Helsinki: Musta Taide.

Savolainen, Miina (2005): Maailman ihanin tyttö -voimauttava valokuva. Taiteen maisterin lopputyön kirjallinen raportti. Taideteollinen korkeakoulu. Taidekasvatuksen osasto. Tampere: Esaprint.

Seppänen, Janne (2001): Valokuvaa ei ole. Helsinki: Musta taide. Suomen valokuvataiteen museo.

Seppänen, Janne (2002): Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa. Tampere: Vastapaino.

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

Sontag, Susan (1978): On Photography. New York.

Sontag, Susan(1977): Valokuvauksesta. Helsinki: Love-kirjat.

Sontag, Susan (2003): Regarding the Pain of Others. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

Sumiala, Johanna (2008): 'Georges Bataille and the Dark Side of the Social; The Case of Abu Ghraib' Teoksessa Amanda Beech ym. (toim.): Episode: The Pleasure and Persuasion of Lens Based Media. London: Artwords Press. *Viitattu työn ohjaajalta Janne Seppäseltä saatuun kopioon artikkelista (ei sivunumeroita).*

Vanhanen, Hannu (1991): Kuoleman kuvat. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos.

Ylönen, Mia (2008): ”Toiset olivat enkeleitä ja toiset paholaisia.” Haastattelututkimus suomalaisten ulkomaantoimittajien objektiivisuuskäsityksestä ja myötätunnosta journalismissa. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Zelizer, Barbie (1998): Remembering to forget: Holocaust memory through the camera's eye. University Chicago Press.

Lehtiartikkelit

Kinnunen, Kalle (2008): Harhautus Abu Ghraibissa. Suomen Kuvalehti 29.8.2008, 47- 49.

Verkkolähteet

Valokuvaaja Melanie Friendin kotisivut [Online] [26.3.2009] <http://www.melaniefriend.com/>

Erickson, Emily & Hamilton, John Maxwell(2006): Foreign Reporting Enhanced By Parachute Journalism. Newspaper Research Journal. [Online] [26.3.2009] http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3677/is_200601/ai_n17186198

Halt, Pat (2001): No Place Like Home: Echoes From Kosovo by Melanie Friend. Holt Uncensored. 14.11.2001. [Online] [26.3.2009] <http://www.holtuncensored.com/members/column281.html>

Jaakkola, Marie & Pelttari, Antti (2007): Median kehityskaavat. Kumppani 6-7/2007. [Online] [25.3.2009] http://www.kepa.fi/kumppani/arkisto/2007_6-7/5810

Kimmelman, Michael (2001): Photography Review; Can Suffering Be Too Beautiful? New York Times 13.8.2001. [Online] [11.3.2009] <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E03E1D8173BF930A25754C0A9679C8B63&sec=&spon=&pagewanted=1>

Kortti, Jukka (2007): Tv-nuoriso ei ole atomisoitunut. Nuorisotutkimuksen verkkokanava. 19.9.2007. [Online] [28.4.2009] http://www.kommentti.fi/sivu.php?artikkeli_id=292

Lester, Paul Martin (1999): Photojournalism. An Ethical Approach. Digitaalinen versio teoksesta, jonka alluperäinen julkaisija on Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Hillsdale, New Jersey, 1991. [Online] [14.1.2009] <http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/pjethics.html>

Sontag, Susan (2004): Regarding the Torture of Others. New York Times 23.5.2004. [Online] [27.11.2008] <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/23PRISONS.html?ex=1400644800&en=a2cb6ea6bd297c8f&ei=5007&partner=USERLAND>

Toivanen, Anna-Leena: Kehityksmaiden kyllästyttävä kärsimys. Photo-Raw Blogi. [Online] [1.4.2009] http://www.rawlehti.com/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=41

Trauma ja journalismi. Opas journalistille, päätoimittajille ja esimiehille. Koonnut ja toimittanut: Mark Brayne. [Online] [18.1.2009] <https://www.journalistiliitto.fi/Resource.phx/sivut/sivut-journalistiliitto/pelisaannot/eettisetohjeet>

Uudet journalistin ohjeet. Voimassa 1.1.2005 alkaen. [Online] [18.1.2009] <https://www.journalistiliitto.fi/Resource.phx/sivut/sivut-journalistiliitto/pelisaannot/journalistinohjeet/uudet>

Liitteet

Liite 1: Teemahaastattelun runko

1. Taustatiedot

- ikä
- sukupuoli
- koulutus
- nykyinen työnkuva

2. Valokuvaajan työ

- Uran pituus
 - valokuvaajana
 - lehtikuvaajana
- Kuvajournalistin työn erityispiirteet
 - motivaatio kuvajournalistiksi ryhtymiselle
 - työn parhaat ja huonoimmat puolet
- Miten kuvailisit tapaasi kuvata
 - miten otat kontaktin kuvattavaan
 - mikä on kontaktin luonnissa vaikeinta

3. Kokemukset kriisitilanteista ja kärsimyksen kuvaaminen

- Ensimmäinen kuvauskokemus kriisitilanteessa
 - minkälaisesta tilanteesta oli kyse
 - missä ja milloin
 - kuinka kuvailisit kokemusta
- Eettiset kysymykset
 - mitä mielestäsi on kärsimyksen estetisointi
 - kuvaile eettisiä periaatteitasi kriisitilanteessa
 - mitkä asiat vaikuttavat eettisiin valintoihisi kuvaustilanteessa
 - minkälaiset kuvat ovat liian raakoja näytettäväksi

- voiko kärsimystä mielestäsi käsitellä kuvajournalismissa syyllistymättä kärsimyksellä mässäilyyn ja miten
- uskotko, että rajaton kärsimyksen näyttäminen turruttaa
- Millaisin keinoin kuva voidaan hankkia
 - kysytkö lupaa
 - mitä mieltä olet sokkitilassa olevien ihmisten kuvaamisesta
 - voiko kuvaaja kuvata ulkopuolisena auttamatta tai puuttumatta tapahtumien kulkuun vai tuleeko kuvaajan mielestäsi auttaa ja puuttua tilanteeseen (esim. nälkää näkevä lapsi)
 - millaisessa tilanteessa et kuvaisi
 - minkälaiset tilanteet itse koet vaikeimmiksi

4. Työkeikat ulkomailla

- Oletko kuvannut sota- tai kriisitilanteessa ulkomailla
 - miten ulkomailla työskentely eroaa Suomessa kuvaamisesta
 - minkälaisia ongelmia olet kohdannut
- Kuvaaminen oman kulttuuripiirin ulkopuolella
 - mitkä seikat oman kokemuksesi mukaan ovat syynä kriisi/sotakuvauksen yksipuolisuuteen
 - mitä asialle voisi tehdä

5. Muita kommentteja aiheesta

Liite 2: Haastateltavat

Katja Lösönen, 29, freelancer

Markus Jokela, 55, Helsingin Sanomat

Sami Kero, 29, Helsingin Sanomat

Tuula Heinilä, 62, Turun Sanomat

Järjestys ei vastaa pro gradussa esiintyvää numerointia.