



HANNU VANHANEN

Kuvareportaasin (r)evoluutio



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston
yhteiskuntatieteellisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston
Paavo Koli -salissa, Kanslerinrinne 1, Tampere,
17. päivänä elokuuta 2002 klo 12

Acta Universitatis Tampereensis 882
University of Tampere
Tampere 2002

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos

Myynti



Tampereen yliopiston
Tiedekirjakauppa TAJU
PL 617
33014 Tampereen yliopisto

Kannen suunnittelu
Juha Siro

Painettu väitöskirja
Acta Universitatis Tamperensis 882
ISBN 951-44-5405-7
ISSN 1455-1616

Puh. (03) 215 6055
Fax (03) 215 7685
taju@uta.fi
<http://granum.uta.fi>

Sähköinen väitöskirja
Acta Electronica Universitatis Tamperensis 194
ISBN 951-44-5406-5
ISSN 1456-954X
<http://acta.uta.fi>

Tampereen yliopistopaino Oy Juvenes Print
Tampere 2002

Sisällys

1. Johdanto	5
2. Tutkimuksen rakenne	10
3. Kuinka tutkia kuvareportaaseja?	16
3.1. Kuvareportaasi ja global village -ajattelu	17
3.2. Kuvajournalismista kuvareportaasin tutkimukseen	23
4. Kuvajournalismin ja -reportaasin tutkimus kuvan semiotiikan ja visuaalisen viestinnän kieliopin traditioiden valossa	25
4.1. Visuaalisen informaation mikro- ja makroluenta	26
4.2. Kuva-analyysin metodisia ongelmia	28
5. Fokusointi kuvareportaasitutkimuksen metodiikkaan	32
5.1. Storyboard-analyysimetodin kontrastit ja jatkumot	43
5.2. Kuvareportaasien metaluennasta	55
6. Reportaasi mediatutkimuksessa	58
6.1. Reportaasi journalismitutkimuksessa	58
6.2. Reportaasi journalistisen tuotannon ja layoutin analyysissa	62
6.3. Reportaasi ja multimodaalisuus	70
6.4. Design-käsitteen uusarvio	73
6.5. Kuvareportaasin genrekosketuksia	79
7. Life- ja Look-lehtien kerrontastrategioista	84
7.1. Klassinen kuvaessee	85
7.2. Monitasoinen kuvatarina	87
8. Reportaasikuvauksen tyylistä	90
8.1. Klassinen tyyli – perinteinen dokumentarismi	101
8.2. Kriittis-realistinen tyyli – klassisen tyylin kritiikki	103
8.3. Moderni värikuvadokumentaristinen tyyli – mustavalkokuvan kriisi	107
8.4. Postmoderni tyyli – dokumentaarista lajityypistä tyytilajiksi	111

9. Kuvareportaasin rakenteesta – vertailuaineiston storyboard- ja metaluku.....	116
9.1. Kuvareportaasin klassinen rakenne	117
9.2. Kuvareportaasin moderni rakenne	120
9.3. Kuvareportaasin galleriarakenne	128
9.4. Kuvareportaasin multimediarakenne	132
10. National Geographic – keltaisten kehysten instituutio	136
10.1. National Geographic ja mielikuva kurdeista	137
11. National Geographicin kuvareportaasit – perusaineiston analyysi	143
11.1. Romanit – ulkopuoliset -reportaasin storyboard- ja metaluku	145
11.2. Sights and Sounds from Gypsies -verkkoreportaasin analyysi.....	158
11.3. National Geographicin 2001 reportaasien storyboard- ja metaluku.....	163
12. Kuvareportaasin evoluutiosta revoluutioon	171
12.1.Keskustelua	182
Tiivistelmä	187
English summary	189
Kirjallisuus	191
Liitteet	206
Haastattelu osa I ja II	
Storyboardit ja miniatyyrisivut analysoiduista reportaaseista	

1. Johdanto

Kuvantekijöitä kiinnostavat eri ilmaisukielten raja-alueet. Kun tutkija ja valokuvaaja rajaavat aiheensa tiettyyn kehykseen, jotain fyysistä ja mentaalista jää kuvan ulkopuolelle. Tämän lukija täydentää omaksi tarinakseen. Kuvatarina komplisoituu, kun siihen liittyy toinen, kolmas, jopa useita kymmeniä valokuvia. Sanomalehden sivulla yksittäinen kuva hakee tartuntapintoja muista graafisista elementeistä ja tekstistä, mutta aikakauslehden laajoissa, monikymmensivuisissa kuvareportaaseissa olennaista on kuvien virta ja vastavirta. Tutkijan on tartuttava niihin kuvareportaasin tuotannon ja toteutuksen mekanismeihin, jotka saavat kuvavirran liikkeelle. Tutkimus on kuin akvaario, joka simuloi virtaa pienoiskoossa.

Kuvajournalismin ja visuaalisen viestinnän tutkimuksessa on viime vuosina virinnyt keskustelu semiotiikan ja visuaalisen kieliopin "koulukunnan" välille. Taiteen, kirjallisuuden ja kuvan semiotiikan tutkimustraditioita soveltaen on luotu kuvajournalismin analyysimalleja (Brusila 1997, Salo 2000a). Toisaalta semioottista valokuvan mikrolukua on laajennettu kohti makrorakenteiden luentaa, jossa valokuvia arvioidaan sosiaalishistoriallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa osana visuaalista viestintää (Kress & van Leeuwen 1998, 2001, Tufte 1991, 2000, Becker ym. 2000, Seppänen 2001b).

Yhdistän väitöskirjassani kuvajournalismitutkimukseen erilaisia visuaalisen viestinnän ja valokuvan ja taidehistorian tutkimussuuntauksia. Eklektisestä tutkimusstrategiasta huolimatta lukeudun leimallisesti kuvareportaasin metodiikan tutkijaksi, joka navigoi perinteen tyvenestä kohti postmodernismin myrskyjä. Tutkimustyön metaforana veneily sisältää ajatuksen vapaudesta – mutta jäljelle jää vastuu. Jos et ole perillä merkkien merkityksistä, voit ohittaa kardinaalimerkin väärältä puolelta – ja olet karilla.

Oma tutkimusretkeni on kestänyt vuosia, koska olen tehnyt sitä useassa jaksossa. Viimeinen etappi oli kuitenkin intensiivinen. Kävin läpi kaiken sen, mitä lokikirjaani olin riipustanut noin kymmenen vuoden aikana. 1970-luvulla tehty puuveneeni näyttää hieman nostalgiselta uuden teknologian pursien rinnalla. Kalastajamallisella veneellä, miljoonaluokan huvipurrella, internetiin kytketyllä tietokoneella ja modernilla aikakauslehdellä on kaikilla kuitenkin sama funktio: niillä voi surffata ja tuottaa sekä iloa että pettymyksiä omistajalleen. Kuvareportaasia voi selailla visuaalisena nautintona tai lukea informaationa joko paperilta tai tietokoneen värisevältä ruudulta. Olen kirjoittanut sääntöihin, havaintoihin ja kokemuksiini perustuvan tutkimuksen, joka piirtää kuvatarinoissa navi-

goiville metodeja ja reittejä, kuinka selvitä merkkiviidakossa. Olivat ne sitten valkoiseksi maalattuja kivikasoja – kummeleita – tai satelliittien jakamia koordinaattipisteitä.

Tämän tutkimuksen tavoitteena on inventoida klassisen kuvareportaasin kerrontastrategioita ja arvioida niiden elinvoimaisuutta 2000-luvun jälki(post)modernissa mediamaailmassa. Arvioimalla uudelleen kuvajournalismin oppikirjoja ja historiateoksia verkkooni tarttui yllättäviä saaliita. Oppikirjojen ja kuvajournalismin historiaa luotaavien teosten erittelyssä keskityn ennen kaikkea siihen, kuinka niissä määritellään kuvareportaasi. Riitta Brusilan mukaan arkikielessä kuvajournalismilla tarkoitetaan yleensä reportaasityyppistä realistista kertomisen tapaa, joka liitetään dokumentaariin juttutyyppeihin (Brusila 1997, 19-20). Monet kuvajournalismin perusteokset ovat kuvajournalistien oman työn pohjalta syntyneitä teoksia, eikä niissä pohdita kuvajournalismin, kuvareportaasin ja dokumentaarisen valokuvan käsitteitä kovin systemaattisesti (Woolley 1966, Rothstein 1969, Saves 1986, Kobre 1996). Woolleyn (1966) ja Kobre'n (1996) teoksissa listataan aina ohjeellisiksi luetteiloiksi asti, minkälaisia valokuvia Life- ja Look-lehden kuvaajien tuli ottaa kuvareportaaseja varten.

Pohdin lisensointityössäni kuvajournalismia ja katastrofiestetiikka (1991). Dramaattiset uutiskuvat ovat kuvajournalismin kultasuoni. Visuaalisesti vaikuttavat kuvasommitelmat, jotka perustuvat usein kultaisen leikkauksen kaltaisiin formalistisiin sommittelusääntöihin ja kuvan selkeyteen ovat didaktisesti ohjanneet kuvajournalistit ottamaan ”hyvän” lehtikuvan ja lehtiä lukevan yleisön tunnistamaan sen. Lehtikuvan ”ainoa-oikea” estetiikkaa vahvistavat kansalliset ja kansainväliset lehtikuvakilpailut. Vain harvoin kilpailuissa palkitaan tai niihin edes osallistuvat ne kuvaajat, joiden kuvakieli poikkeaa dramaattisen lehtikuvan kaanonista.

Lehtikuvakilpailuissa on myös reportaasikuvien sarja, jossa arvioidaan kuvasarjoja. Tätä kilpailun osaa on kritisoitu siitä, että kuvia arvioidaan – toisin kuin lehtisivukilpailuissa – ilman journalistista kontekstia. Lehtikuva on luontokuvan lailla kenties viimeisimpiä dokumentaarisen valokuvan luontilaisia saarekkeita, joilta odotetaan aitoutta ja käsittelemättömyyttä (ks. Vanhanen 2001, Suonpää 2001).

Pelkkään traditioon ei käy turvaaminen. Luon tutkimukselle viitekehyksen, jossa arvioidaan viime aikaista visuaalisen viestinnän ja kuvajournalismin tutkimusta. Näkökulma on tällöinkin kuvakeronnassa. Siksi olen rajannut nimenomaan yksittäiseen kuvaan keskittyvän uutis- ja kuvituskuvan pääosin tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Toki monissa kohdin käsittelen yksittäistä valokuvaa ja sen estetiikkaa.

Tutkimukseni tavoitteenani on rakentaa kuvareportaasin analyysimetodi, jolla on sovelluksensa klassisen ja digitaaliajan kuvareportaasissa. Pyrin tutkimuksellani osoittamaan, millainen on kuvareportaasin kehitystarina, evoluutio. Kuinka kuvareportaasin rakenne ja reportaasikuvauksen tyyli ovat kehittyneet ja ilmentyvät 2000-luvun kuvareportaasissa¹. Olettamukseni mukaan esimerkiksi National Geographic -lehti ja Helsingin Sanomien kuukausiliite jatkavat molemmat 1936 perustetun Life-lehden klassisen kuvareportaasikerronnan suurten tarinoiden traditiota. Keskeisenä tutkimusongelmana on arvioida, millainen on kuvareportaasin evoluutio: miten kuvareportaasin kerronta on kehittynyt ja millaisia ovat vanhat ja uudet esitystavat. National Geographic -lehti on empiirisen analyysini perusaineisto. Tutkijan metaluennan lisäksi olen tehnyt kaksiosaisen haastattelututkimuksen Elektronisen kuvajournalismin maisteriohjelman 21 opiskelijalle.

Vertailuaineistossa olen analysoinut Lifen ja Helsingin Sanomien kuukausiliitteen lisäksi Ydinlehdelle tekemääni kuvareportaasia, Observer-, Image- ja Colors-lehteä sekä Journal e:n & New York Times on the webin verkkoreportaasia. Lisäksi on analysoitu National Geographicin (NG) elokuussa 1992 julkaisema reportaasi kurdeista. Struggle of Kurds -reportaasi on valittu vertailuaineistoksi, koska sen teemana on etninen vähemmistö kuten perusaineiston Romanit-reportaasissa. Molemmat reportaasit kuvaavat kansoja, joilla ei ole omia valtiota, vaan kurdit ja romanit elävät useissa eri maissa ja maanosissa. Kurdeista kertovan reportaasin analyysin mukaanotto tutkimukseen on perusteltua sillä, että se luo käsitystä National Geographicista instituutiona ja mielikuvien luoja toiseudesta. (vrt. Lutz ja Collins 1993) Vuonna 1992 julkaistun reportaasin analyysi antaa myös perspektiiviä kuvareportaasin tyylin ja rakenteen kehityksestä lähihistoriassa.

Kurdi-reportaasin analyysi perustuu tutkijan ja Sadek-Kardo Rubarin kahteen haastatteluun ja niiden pohjalta tehtyyn analyysiin NG:n reportaasista. Haastattelujen motiivina on valottaa myös sitä, kuinka reportaasin kuvaaman poliittisen tilanteen vuoksi maasta paennut kurdi kokee omasta kansasta tehdyn reportaasin ennen kaikkea reportaasin kuvituksen perusteella. Romanit-reportaasin (NG 4/2001) valinta perusaineiston pääanalyysin kohteeksi perustuu siihen, että haastateltaville aihe ja kuvauksen kohde – romanit – ei ole liian etäinen ja eksoottinen. Haastateltavilla on mitä todennä-

¹ Kuvajournalismia "on laajasti ottaen kaikki kuvallinen aineisto, joka esitetään journalistisessa kontekstissa." Riitta Brusilan määritelmä sulkee sisäänsä hyvinkin erityyppisiä valokuvia. Hän perustelee määritelmäänsä sillä, että "valokuvauksen journalistinen historia on osoittanut, että erilaiset ajat asettavat sille erilaisia tavoitteita." (Brusila 1997, 19) Omassa katsonnassani kuvajournalismi on kattokäsite, joka sisältää kuvareportaasin. Toisaalta kuvareportaasi viittaa myös kuvajournalismin ulkopuolelle. Palaan tähän teemaan pohtiessani kuvareportaasin genrekosketuksia.

köisimmin kokemuksia ja käsityksiä Suomessa asuvien romanien kulttuurista ja suomalaisten lehti-
en heistä julkaisemista reportaaseista ja muista artikkeleista.

Helsingin Sanomien kuukausiliitteen Kirottu lähiö -reportaasin (HSK 9/1994) analyysin yhteydessä
tarkastelen Markus Jokelan ja Ilkka Malmbergin reportaasien työskentelytapaa. He kutsuvat sitä
haltuunoton metodiksi. Lisäksi arvion Jokelan Citylehden mustavalkoista kuvareportaasia vuodelta
1985.

Kuvareportaasin (r)evoluutio tutkimukseni otsikossa viittaa kahtaalle: evoluutio kuvareportaasin
kerrontastrategioiden kehitykseen ja evoluutio puolestaan digitaali- ja verkkoteknologian sekä
postmodernismin peräänkuuluttamaan median ja (post)valokuvauksen vallankumoukseen. Viestin-
täteknologian vallankumous on poikanut uusia viestintävälineitä ja -kanavia. Kumouksen mitta-
vuutta on kuitenkin suurenneltu. IT-hype nostatti interaktiivisen median hyökyaallon, jonka mai-
ningeissa perinteisen ja uuden median suhteita arvioidaan paraikaa uudelleen. Tutkimukseni tavoit-
teena on osoittaa, että vielä on otettava askel taaksepäin kuvareportaasin lähihistoriaan, jotta kuva-
reportaasin rakenteita ja reportaasikuvauksen arvokasta tyylien tuntemusta ei heitettäisi yli laidan.

Vaikka Life-lehden perustamisesta on kulunut yli 60 vuotta, niin Merja Salon mukaan Lifen klassi-
nen narraatiomalli antaa hyvän lähtökohdan tarkastella painetun kuvakertomuksen uusiakin muoto-
ja. Hänen mukaansa Lifen suosimia kronologisia sekvenssejä ei enää juurikaan käytetä. Sen sijaan
nykyjournalismi suosii yksittäisten kuvien kokoelmia, jotka yhdistyvät toisiinsa temaattisesti. Kuvat
ja sanat voidaan liittää toisiinsa monin eri tavoin, eikä tekstin tarvitse olla kuvakertomuksia pönkit-
tävää. Kuvareportaasin kokonaisuus voi rakentua hyvinkin löyhästi toisiinsa liittyvistä kuvista ja
teksteistä. Salon mukaan Lifen luomaa ”täsmäviestintää” on aiempaa vähemmän. Elokuvamainen
perinteinen narratiivinen rakennemalli ei ole kuitenkaan tyystin kadonnut. (Salo 2000a, 110-118)

Roland Barthes toteaa Valoisa huone -teoksessaan, että valokuva voi olla kolmenlaisen toiminnan
kohteena: tehdä, olla kohteena ja katsoa. Hän kutsuu kuvan tekijää – valokuvaaja – operaattoriksi,
kuvan katsojaa speктаattoriksi ja kuvauksen kohdetta – referenssiä – spektrumiksi. Barthes kertoo,
että hän ei voi liittyä niiden joukkoon, jotka tutkivat "valokuvaa valokuvaajan mukaan". Barthesilla
on käytössään "tarkkailtavan ja tarkkailevan subjektin kokemukset". (Barthes 1985, 15-16)

Oma tutkimukseni eroaa Roland Barthesin Valoisan huoneen (1985) lähestymistavasta. Barthesista
poiketen tutkin valokuvista rakentuvia kuvareportaaseja enkä yksittäisiä kuvia kuten hän. Tutki-

mukseni ei perustu yksinomaan tutkijaluentaan, vaan luon systemaattisen analyysimetodin – storyboardin. Kuvareportaasien kontrasteja ja jatkumota erittelevänä metodina storyboard jäsentää sitä, millaisia keskinäisiä suhteita kuvien välillä on, ja kuinka niitä voidaan storyboardin "kampojen" avulla visuaalisesti esittää. Koen itseni edelleen barthesilaiseksi kuvatukijaksi, siinä mielessä, että Barthesin tulkinnat valokuvista spehtaattorina ja spektrumina ovat ajankohtaisia ja herättävät yhä uusia ajatuksia lukiessani Valoisaa huonetta. Operaattorina, valokuvaajana, haluan lisätä Barthesin teeseihin tekijän näkökulman. Tätä näkökulmaa tuon esiin ennen kaikkea vertailuaineiston storyboard- ja metaluvussa. Reportaasin tutkiminen useasta näkökulmasta (julkaisustrategia, narraation luenta, tekijän työmetodi ja kuvareportaasin vastaanotto) on myös Glenn Willumsonin lähestymistapa hänen tutkiessa W. Eugene Smithin kuvaesheitä (Willumson, 1993).

Käytän tutkimuksessani lehdistä reproduoituja sivuja ja valokuvia havainnollistaessani storyboard-analyysimetodia ja reportaasikuvauksen eri tyylejä ja kuvareportaasin rakenteita. Verkkoreportaasiin kuvat on "kaapattu" internetistä. Pääösluvun kaavioihin kokoon analysoitujen reportaasien kontrastit ja jatkumot sekä sen, kuinka vertailu- ja perusaineiston kuvareportaasit sijoittuvat koordinaattistolla: kuvareportaasin rakenne ja reportaasikuvauksen tyyli. Kuvareportaaseista tehdyt storyboard-kuvat ovat tutkimuksen liitteinä. Kaikista reportaaseista on tehty myös miniatyyrisivut. Näiden avulla voi vertailla storyboardin analyysituloksia.

2. Tutkimuksen rakenne

Aloitan tutkimusretkeni tarkastelemalla kuvallista viestintää ja sen tutkimusta perinteisen ja uuden median risteyksessä (luvut 3 ja 4). Tutkimukseni painottuu painetun median, lähinnä aikakauslehdissä julkaistavien, kuvareportaasien evoluution (kehityksen) tarkasteluun ja revoluution, joka liittyy kuvareportaasin ilmaisuun ja teknologian muutoksiin. Luvussa 5 esittelen painetun kuvareportaasin analyysiin suunnitteleman storyboard-analyysimallini. Sovellan sitä luvussa 10 National Geographicin 13:een kuvareportaasiin. En kuitenkaan käytä sitä tietokoneen monitorilta katsottavan kuvareportaasin analyysiin (luku 9 ja 11), koska multimedian analyysi edellyttää kuvan ja tekstin jatkumoiden ja kontrastien lisäksi liikkuvan kuvan (video), äänen ja interaktion tarkastelua.

Luvussa 6 tarkastelen reportaasia mediatutkimuksessa. Arvioin journalismitutkimuksen ja visuaalisen kieliopin antia reportaasin tutkimukselle sekä kuvareportaasin genrekosketuksia mm. musiikkiin ja kuvataiteisiin (luku 6). Luvussa 7 esittelen Life- ja Look-lehtien kerrontastrategioita. Dokumentaarisen reportaasikuvauksen eri tyylejä tarkastelen luvussa 8. Tyylikategorioiden lisäksi tarkastelen kuvareportaasien rakenteita (luku 9). Päätösluvussa (luku 12) kokoan vertailu- ja perusaineiston kuvareportaasin rakenteen ja reportaasikuvauksen tyylin koordinaatistoon. Lisäksi vedän yhteen analyysieni ja muiden päätelmien synnyttämiä erityisiä havaintoja ja tuloksia, joista ilmenee, kuinka onnistunut kehittämäni analyysimetodi oli. Lopuksi arvioin, mitä seikkoja reportaasista saatiin esiin vertailu- ja perusaineiston kuvareportaasin jatkumojen ja kontrasteja analysoimalla, mihin metodi ei purrut, ja mitkä kysymykset kaipaisivat edelleen lisävalaistusta.

Erittelen kuvareportaasien rakenteiden ja kerrontatyylien kehitystä, klassisia kuvaesheitä sekä multimediaa käsittelevää uudempaa tutkimusta. Tällöin viitataan myös keskusteluun valokuva- ja mediataiteesta. Journalismitutkimuksen (tiedotusopin) tutkimustraditioon väitöskirjani ankkuroituu lähinnä reportaasin käsitteen avulla. Suomalainen reportaasitutkimus on muutamia harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta sängen vähäistä. Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin visuaalista kielioppia ja multimodaalisuutta käsittelevien teosten (Kress & van Leeuwen 1998, 2001) ohella ruotsalaisen kuvatutkijan Karin Beckerin (1992, 2000) sekä amerikkalaisten National Geographicin tutkijain Catherine Lutzin ja Jane Collinsin teokset (1993) ovat vaikuttaneet näkemykseni muovaantumiseen. Becker, Lutz ja Collins eivät kuitenkaan ole paneutuneet kuvareportaasien kuvakerroksen ja layoutin analyysiin. He ovat kiinnostuneet yksittäisten kuvien tai tietynlaisten kuvatyypien, kuten etnografisten ja tapahtumia esittävien valokuvien, merkityksistä.

Kuvareportaasin jatkumoina ja kontrasteja valottavaan sekä tutkijan metatulkintaan perustuvaan analyysimetodini kehittämiseen olen saanut vaikutteita Glenn Willumsonin (1993), W.J.T. Mitchellin (1994) ja Merja Salon (2000a ja b) lisäksi erityisesti kuvakirjojen struktuureja tutkineelta Keith A. Smithiltä (1984). Hän havainnollistaa kuvakerronnan strategioita graafisin esityksin ja hakee niitä tukevan terminologian taiteen eri ilmaisumuodoista. Smithille kirjan struktuurin tutkiminen merkitsee paneutumista yksittäisen kuvien ja tekstien analyysien sijasta kirjan kokonaisstruktuuriin. Kirja on enemmän kuin osiensa summa. Palaan Smithin käyttämään analyysiin luvussa 5. Oma lähestymistapani sijoittuu mediatutkimuksen sekä taiteen ja estetiikan tutkimuksen tienristeykseen. Tutkimukseni on myös eräänlaista soveltavaa journalismitutkimusta, jonka tarkoituksena on toimia dialogin avauksena tutkimuksen ja kuvajournalismin tekijöiden välillä.

Kuvareportaasin rakenneanalyysin pääasiallisena kohteena ovat National Geographic -lehden (käytän lehdestä lyhennettä NG) kuvareportaasit. Keltaisista kehyksistään tunnettu lehti on julkaisijansa National Geographic Societyn tunnetuin brändi.ⁱⁱ Olen tutkinut NG:n suomenkielisen version vuoden 2001 kunkin numeron pääreportaasit. Tutkijapohjaisen kuvaluennan – metatulkinnan – perusteella arvioin systemaattisesti kuvareportaasien kerrontastrategioita. Tutkijan metatulkinta tarkoittaa reportaasien lukutapaa, joka perustuu denotaatio- ja konnotaatiotason yhdistämiseen (vrt. Riitta Brusila 1997, 36).

Käsitepari denotaatio ja konnotaatio on valokuvan semiotiikan käytetyimpiä peruskäsitteitä. Denotaatiolla tarkoitetaan valokuvan ilmeistä, yksiselitteistä merkitystä. Konnotaatio viittaa tulkinnanvaraisuuteen ja ns. sivumerkityksiin, jotka kantavat mukanaan kulttuurisia arvoja. (ks. esim. Seppänen 2001a, 182 ja Kuusamo 1990, 188-191) Kuvien ja tekstin välillä on luontainen jännite, joka syntyy tekstin lineaarisuudesta ja kuvan simultaanisuudesta. Ideaalitapauksessa teksti luetaan lineaarisesti alusta loppuun. (ks. esim. Vanhanen, 1991) Täydellinen ymmärtäminen edellyttää kokonaisuuden lukemista. Sen sijaan kuvassa on nähtävissä simultaanisesti kaikki kuvan näkyvät ainesosat, jotka ovat tietyssä suhteessa toisiinsa. Kuva vaatii tekstin lukemisen lailla myös kuvan syvärakenteiden lukemisen. Heti ensisilmäyksellä näemme koko kuvan, vaikka emme vielä olisi tutkineet sen erilaisia syvämerkityksiä. Nordströmin mukaan semioottisesti analysoituina kuvassa on ainakin kolme eri tasoa: denotaatio, konnotaatio ja assosiaatio (ks. esim. Nordström 1989, 344).

ⁱⁱ Naomi Klein pohtii kirjassaan No Logo brändin käsitettä suhteessa globalisaatioon (Klein 2001). Globaali markkinointi ei Kleinin mukaan "enää pyri tyrkyttämään Amerikkaa, vaan kattaa eräänlaista noutopöytää kaikille maailman ihmisille... Tämä etnistä vihannestoria muistuttava lähestymistapa saa aikaan sellaisen tunteen, että maailma tosiaan on yhtenäinen paikka, globaali ostoskeskus, jossa yritykset voivat myydä samaa tuotetta missä tahansa saamatta enää niskaansa syytöksiä coca-colonisaatiota." (Klein 2001, 120).

Merja Salo tarkastelee kuvajournalismia semiotiikan näkökulmasta. Hän soveltaa journalistisen kuvan lajityypittelyssä Charles Sanders Peircen kolmea todellisuuden havaitsemistapaa: firstness, secondness ja thirdness. Salon mukaan uutinen, kuvareportaasi ja kuvituskuva ovat semioottiselta perustaltaan toisistaan poikkeavia kuvajournalistisia lajityyppejä. (Salo 2000, 12-16)

Salo arvioi myös Roland Barthesin Valoisa huone -teoksessaan (1985) lanseeramiin studium- ja punctum-termien suhdetta Peircen firstness-termiin. Salon mukaan punctum-käsite on lähellä firstnessiä, mutta ratkaiseva ero on siinä, että Barthesille punctum on henkilökohtainen ja kokemuksellinen, kun taas firstnessiä voidaan ajatella ”laajemmaksi, useampaa kuin yhtä katsojaa koskettavaksi akuuttisuuden ja välittömyyden kokemukseksi”. (Salo 2000, 12.)

Salon soveltama peirceläinen kolmijako jäsentää journalistiset kuvat ottohetken ja kuvan käyttöyhteyden mukaan. Jakoon vaikuttaa myös kuvan tekotapa eli se, onko kuva autenttinen uutiskuva, rakennettu reportaasikuva vai ei-valokuvamainen kuvituskuva. Ongelmalliseksi journalistisen kuvan kategorisoinnin tekee valokuvan joustavuus. Valokuvaa voidaan käyttää ja julkaista mitä erilaisimmissa konteksteissa ja diskursseissa.

Kuvareportaasien rakenneanalyysin ohella arvioin NG:n Romanit-reportaasia (4/2001) myös vastaanoton, reseption näkökulmasta. Tein Elektronisen kuvajournalismin maisteriohjelman (EKJ) opiskelijoilleⁱⁱⁱ kaksiosaisen haastattelututkimuksen. Lisäksi haastattelin kurdiopiskelijaa Sadek Kardo-Rubaria. Hän kertoi omien henkilökohtaisten kokemusten perusteella, minkälaisia ajatuksia NG:n elokuussa 1992 julkaistu Kurdi-reportaasi hänessä synnytti. Kardo-Rubar eli kuvareportaasin kuvauksen kaltaisissa tilanteissa 1991.

Reportaasikuvauksen tyylin evoluution havainnollistamiseksi ja jäsentämiseksi teen suppean katsauksen kuvareportaasin lähihistoriaan. NG:n vertailuaineistona analysoimani kuvareportaasit sijoittuvat vuosille 1948–2001. Laajin ja samalla varhaisin analysoimani kuvareportaasi on W. Eugene Smithin kuvaessee Country Doctor (Life 20.9. 1948). Country Doctorin analyysi esittelee myös storyboard-analyysimetodini. Vertailuaineistona analysoin W. Eugene Smithin Albert Schweitzerista kertovaa A Man of Mercy -kuvareportaasia (Life 15.11. 1954). Smith on yksi tunnetumpia

ⁱⁱⁱ Elektronisen kuvajournalismin maisteriohjelma on Tampereen yliopiston, Taideteollisen korkeakoulun ja Jyväskylän yliopiston yhteinen maisteriohjelma, jossa kirjoittavat toimittajat, graafiset suunnittelijat, valokuvaajat ja uuden median tekijät opiskelevat kaksi vuotta yhdessä.

kuvajournalisteja. Hänen kuvaustyyliinsä liitetään mustavalkoiseen klassiseen kuvajournalismiin. Nimitän Smithin kuvaustyyliä klassiseksi tyyliksi. Palaan reportaasikuvauksen tyyleihin ja niiden määrittelyihin luvussa 8.

Martin Parr on tunnetun Magnum-kuvatoimiston valokuvaaja. Martin Parrilta analysoin hänen kuvareportaasiaan USA today, joka julkaistiin The Observer Magazinessa kesäkuussa 1995. Lehti mainostaa Parrin kuvia kuvaesseeksi (picture essay).

Analysoin World Press Photo -kilpailussa vuosina 1993 ja 2002 palkitun valokuvaaja Markus Jokelan kaksi kuvareportaasia. Citylehti mainosti Jokelan Saudade-reportaasia erillisellä kuvareportaasivinjetillä (Citylehti 2/1985). Kirottu lähiö (Helsingin Sanomien kuukausiliite 9/1994) on Markus Jokelan ja Ilkka Malmbergin tekemä kuvareportaasi Israelista. Lehti esitteli sen kannessa reportaasiksi. Tällä lehti viittaa siihen, että kyse on kuvan ja tekstin kombinaatiosta eikä yksinomaan kuvatarinasta – kuvareportaasista. Laajennan Jokelan kuvareportaasikerronnan metalukua tarkastelemalla Markus Jokelan ja Ilkka Malmbergin työmetodia, josta työpari luennoi Tampereen yliopistossa pidetyillä reportaasipäivillä 11. marraskuuta 2001.^{iv}

Analysoimani Jouko Lehtolan Nuoret sankarit -kuvasalkku (portfolio) on julkaistu Image-lehdessä (Image 5/1996). Kuvareportaasin kuvat ovat olleet esillä myös valokuvanäyttelyssä Helsingin Vanhan galleriassa ja Kööpenhaminassa Ung i Norden -näyttelyssä vuonna 1996. Benetton-yhtiön Colors-lehti julkaisi helmi-maaliskuu 2001 -numerossaan usean valokuvaajan kuvista kootun romanitteemanumeron (Colors 42). Analysoin kahden kuvaajan Jeff Riedelin ja Martina Hoogland Ivanowin kuvia, joita en kuitenkaan arvioi storyboardissa kuten muuta vertailuaineistoa. Storyboardin tekeminen ei ollut mielekästä, koska käytännössä koko lehti on yhtä kuvareportaasia.

Colorsin romanitteemanumeron valinnan motiivina vertailuaineistoksi perustelen sillä, että siinä on sama teema - romanit - kuten perusaineiston National Geographicin Romanit - ulkopuoliset - reportaasissa. Tutkimukseni päätösluvussa (luku 12) vertailussa ilmenee, kuinka kaksi lehteä esittävät tulkintansa romanitteemasta kuvareportaasin rakenteen ja reportaasikuvauksen tyylin suhteen.

^{iv} Markus Jokela ja Ilkka Malmberg ovat työskennelleet työparina 1980-luvulta lähtien ja tehneet lukuisia kuvareportaaseja Helsingin Sanomien kuukausiliitteeseen. Markus Jokela on tehnyt kuvareportaasikuvistaan ja näyttelykuvistaan koostuvan valokuvakirjan Kalpean auringon alla (2000). Kirjan esipuheen Kahden jään välissä on kirjoittanut Ilkka Malmberg.

Vertailuaineistona analysoin myös omaa kuvareportaasiani Matkalla USA:n arjen epätodellisuudessa (Ydin-lehti, 1/1989). Lehden kannessa kuvareportaasi esiteltiin "Valokuvaaja Hannu Vanhasen matka jenkkiarjessa". Omakohtaiset kokemukset kuvareportaasin tekijänä kumpuavat työskentelystäni lehtikuvaajana Helsingin Sanomissa, freelance-valokuvaajana ja valokuvanäyttelyiden tekijänä.

Tieteellinen ja taiteellinen toiminta saatetaan nähdä helposti toistensa vastakohtiksi. Kuvajournalismi on toiminnan alue (käytäntö), johon on valokuvan avulla totuttu yhdistämään esteettinen hahmottaminen. Tieteen, taiteen ja estetiikan yhdistäminen kuvajournalismin soveltavassa tutkimuksessa ja opetuksessakin on mahdollista. Pohdittuani tieteellisen ja taiteellisen teoksen saattamista yksiin väitöskirjan kansiin, päätin kuitenkin keskittyä tutkimukseen, jonka keskiössä on kuvareportaasin metodiikka. Mielestäni kuvareportaasin tutkimuksen metodologia on yksi kuvajournalismin kehityksen peruskysymyksistä.

Esimerkiksi näyttelyn sisällyttäminen väitöskirjaan olisi ollut suuri haaste, mutta olisi saattanut asettaa tiedeyliopiston tiedeyhteisön sovinnaiset käsitykset tieteen genrerajoista koetukselle. Tere Vadénin mukaan kokemusjatkumoa on lähestyttävä hermeneuttisesti: "tutkimuksessa kokemus tarkastelee kokemusta tuottaen uutta kokemusta, eikä rulla koskaan pysähdy, ei kieri alkuunsa tai loppuunsa. Systemaattisuuden ja kurinalaisuuden vaatimukset asettuvat toisin, mutta ei välttämättä yhtään vähemmän vaativasti kuin perinteisessä kvantitatiivisessa luonnontieteellisessä tutkimuksessa." (emt., 97).

Esimerkkinä verkossa julkaistusta kuvareportaasista analysoin vertailuaineistossa Scott Thoden Venus Rising -multimediareportaasia. Thode on kuvannut useita verkkoreportaaseja, jotka on koottu journal e:n ja The New York Times on the webin yhdessä tuottamalle sivustolle otsikolla Looking for the Light - A Decade of Living With HIV. Thoden reportaasi antaa hyvän vertailukohdan National Geographicin verkkoreportaaseille, joista analysoin Tomasz Tomaszewskin Sights and Sounds from Gypsies -reportaasia.

X X X

Haluan kiittää työni ohjaajaa professori Tapio Varista, joka tekstini kommentoinnin lisäksi rohkaisi minua työprosessin hektisinäkin hetkinä saattamaan kirjoitukseni valmiiksi. Käsikirjoituksen esitarkastaneet professori Merja Salo ja professori Riitta Brusila antoivat arvokasta kritiikkiä siinä vai-

heessa, kun työni kaipasi vielä täsmennystä ja särmien hiomista. Tutkija, valokuvaaja, Anssi Mänistö kommentoi työtäni sekä sisällöllisesti että rakenteellisesti. Hänen ansiosta monet tutkimuksen palaset löysivät toisensa. Professori Veikko Pietilä opasti minut McLuhanin, Kressin & van Leeuwenin ajatusten äärelle kriittisessä hengessä. Työhuoneeni seinänaapurin yliassistentti Heikki Heikkilän moninaiset neuvot tutkimustyön proosallisiin ongelmiin olivat arvokkaita. Keskustelut yliassistentti Esa Sirkkusen kanssa täsmensivät käsitystäni reportaasin, journalismin ja kirjallisen ilmaisun suhteesta.

Tutkimukseni graafinen toteutus on Berliinissä työskentelevän toimittaja Kimmo Kiimalaisen käsialaa. Työni ei olisi valmistunut ilman ammattilaista, joka omia voimavarojaan säästämättä yhä uudelleen toteutti ajatukseni graafisiksi kuviksi ja kaavioiksi yön hiljaisina tunteina. Lehtori Sirkka Wahlstén oli korvaamaton apu, kun tarvitsin ohjausta tekstini editoinnissa. Erkki Karén, Jari Santonen ja Petri Tamminen avustivat kuvien käsittelyssä ja tietotekniikassa. Elektronisen kuvajournalismin maisteriohjelman (EKJ) opiskelijoiden haastattelututkimuksessani esittämät innovatiiviset kommentit ja arviot kuvareportaasista avasivat tuoreita näkökulmia myös uuteen mediaan. EKJ:n opiskelijan, kuvatoimittaja Johanna Aallon kuolema heinäkuussa kosketti yhteisöämme syvästi.

Erityisen heuristisia ja työhöni vaikuttaneita ovat olleet keskustelut Kimmo Lehtosen, Tapio Vapaasaloon, Kari Paajasen, Juha Suonpään, Outi Montosen ja varsinkin Markus Jokelan kanssa. He kaikki jakavat kiinnostukseni kuvajournalismin tutkimuksen ja taiteellisen työn haasteellisesta mutta vaikeasta liitosta. Tutkimus vaatii myös vastapainoa. AAC:n (Amuri Athletic Club) jalkapallotiimi on pitänyt huolen siitä, että kunnon ajoitus on osunut kohdalleen.

Tampereen yliopisto ja Suomen kulttuurirahastolta saamani apuraha ovat mahdollistaneet periodimaisen keskittymisen tutkimustyöhön. Tiedotusopin laitosta on kiittäminen kaikesta muusta.

Kiitos Anneli ja Santeri.

Omistettu Tuntemattomalle kuvajournalistille.

Tampereen Pyynikillä heinäkuussa 2002

Hannu Vanhanen

3. Kuinka tutkia kuvareportaaseja?

Muotoillessani tutkimukseni olennaista kysymystä, miten kuvareportaasi rakentuu, luon katseita tutkimuskohteeseeni hieman samaan tapaan, kuin Veikko Pietilä on tehnyt tutkiessaan televisiouutisia. Kulttuurisen lähestymistavan osviittaa noudattaen Pietilä muotoili tutkimustehtävänsä seuraavasti: ”pyrin selvittämään, *miten* tutkittaviksi valitsemani uutisjutut rakentavat merkityksiä ja *mitä* merkityksiä niihin tällöin sukeutuu.” (Pietilä 1995, 13)

Kuten Pietilä huomauttaa, käytännössä näiden kysymysten pitäminen erillään on mahdotonta: ”tulkinnassa niitä setvitään samanaikaisesti”. Pietilä vertaa tulkintatyötään kirjallisuudentutkimukseen, mutta pitää vieläkin läheisempänä elokuvatutkijan työtä, ”joka dialogin, kohtausten, otosten leikkauksen yms. pohjalta tulkitsee elokuvan sitä sanomaa, joka ei välttämättä ole paljaalla silmällä nähtävissä.” (emt., 13.) Kuvareportaasiin ei tässä katsannossa näyttäydy ainoastaan ikkunana avaraan maailmaan, vaan pikemminkin sanomina ja merkitysrakennelmina, joiden läpinäkyviksi tekeminen on tutkijan tehtävä. Tämänkin tutkimuksen olennaisin kysymys on siis *miten*?

Merkitysulottuvuuksien ja merkitysten tuotantokeinojen esiin kaivamiseksi Pietilä piti silmällä sanan ja kuvan vuorovaikutusta ja juttujen kokonaisrakenteen merkityksellistävää toimintaa. Aiemmissa tutkimuksissa on Pietilän mukaan ”pitäydytty aivan liiaksi sanallisen diskurssin erittelyyn, minkä voi lukea jälleen yhdeksi osoitukseksi genresidonnaisen tarkastelutavan rajoittavasta vaikutuksesta”. (emt., 15) Olen samaa mieltä Pietilän kanssa siitä, että tiedotustutkimuksessa^v on hämähäyttävän kauan pitäydytty verbaalisten viestien purkamisessa, vaikka monissa lehti- ja televisiojutuissa visuaalinen aines on kerrontaa dominoiva aines. Toisaalta Pietilän televisiouutistutkimuksen jälkeen on genrenotkahduksia tapahtunut yhä tiheämmin, eikä voi olla välttymättä jopa päinvastaiselta huomiolta, että visuaalinen aines on tällä haavaa eräänlainen ”must” mediakulttuurin ja viestinnän tutkimuksessa. (ks. esim. Mirzoeff 2000, Newton 2001)

Tulkinnan rajoituksista Pietilä huomauttaa, että kahden tutkijan päätyminen ”samasta tekstistä samaan tulkintaan olisi melkoinen ihme”. Hänen mukaansa ”tulkinta edellyttää tulkintakykyjä, jotka yhteisestä kulttuurisesta pohjastaan huolimatta vaihtelevat tutkijasta toiseen. Vaikka niitä voidaan koulia, niiden pohjalta on mahdotonta kaaviloida samaan tulokseen johtavaa tulkintamenetelmää.”

^v Tiedotustutkimuksella ymmärrän ns. joukkoviestinnän(-tiedotuksen) tutkimusta, jonka pääkohteena on uutisjournalismi.

Vaikka tutkijan lähilukuun ja omaan tulkintaan perustuvia tutkimuksia voidaan kritisoida, ei niitä pidä kuitenkaan tuomita ”mielivaltaisiksi”. (emt., 15)

Olen pyrkinyt eroon yksinomaan tutkijan lähilukuun perustuvasta analyysistä, vaikka se minullekin on edelleen olennainen osa kuvareportaasien merkitysten purkamista. Suuntaamalla tulkintaani kuvareportaasien rakenteiden systemaattiseen analyysiin ja käyttämällä niiden merkitysten purkamisessa ja testaamisessa empiirisen analyysin lisäksi haastattelua, olen ottanut kriittistä ja ”toisin silmin nähtyä” etäisyyttä analysoitavaan aineistooni. Lähestymistapani rakentuu erilaisista näkökulmista. Yhteen tarkasti rajattuun näkökulmaan porautumalla tutkimustulokset saattaisivat näyttää jäsentyneemmiltä ja vertailukelpoisemmilta kuin näkökulmanvaihdostekniikalla, jossa tutkijan rooli vaihtuu reportaasien tutkijalukijasta haastattelijaksi, haastattelujen analysoijaksi sekä reportaan rakennemallin rakentajaksi ja soveltajaksi. Olennaista kuvien lähilukuun perustuvan mikroluvun lisäksi on tarkastella kertomuksia makrorakenteiden analyysillä.

Kysymyksen asettelun fokuksessa on siis ”miten kerrotaan” – ei niinkään ”miksi kerrotaan”. Tämän tutkimuksen intressiin ei siten kuulu valokuvauksen valtatemiikan kannalta keskeisen John Taggin *The Burden of Representation* -teoksesta (1988) alkaneen ja viime aikoina varsin suosituksi tulleen valokuvauksen tai valokuvien erittely valtarakenteiden, niiden uusintamisen tai luomisen näkökulmasta. (vrt. Seppänen 2001b) Tutkimukseni ei silti ulkoista postmodernia valokuvausta. Sitä tutkitaan tässä reportaasikuvauksen tyylin (ks. tyylin käsitteestä esim. Kuusamo 1996, Barrett 1996, Weinberg 1986) ja kuvareportaasin rakenteen näkökulmasta. Tutkimukseni on kuvalähtöinen enkä tutki reportaasin tekstijatkumoihin, kuten Esa Sirkkunen Helsingin Sanomien kuukausiliitteen *Matkalle baarien maahan!* -reportaasin layout- ja tekstianalyysissään (Sirkkunen 1996). Omassa lähestymistavassani keskityn kuviin.

3.1. Kuvareportaasi ja global village -ajattelu

Kuvareportaasi lajityyppinä – genrenä – käsittää visuaalis-verbaalisen kerronnan ilmaisumuotoja sanomalehtien kuvasarjoista television ja verkkomedian kuvatarinoihin. Suppeammin rajatussa näkemyksessä kuvareportaasin genren on katsottu muotoutuneen 1920–30-luvulta lähtien aluksi aikakauslehtien, sittemmin sanomalehtien sekä niiden liitteiden ja valokuvakirjojen dokumentaariseksi kerrontatyyliseksi. (ks. Fulton 1988, Becker 1992, Lundström 1992)

Dokumentaarinen valokuva ja kuvajournalismi on mielletty toisiinsa tiiviisti liittyviksi käsitteiksi. Dokumentarismin raja-aidat ovat kaatuneet 1990-luvun Suomessakin. Monet kuvajournalistit liikkuvat valokuvataiteen ja perinteisen kuvajournalismin raja-alueilla. Tampereen Backlight-valokuvatriennalessa vuonna 1999 ja Helsingissä järjestetyssä photo.doc-tapahtumassa vuonna 2000 on pohdittu dokumentaarisuutta ja esitelty kuvaajien tuotantoja, joita on vaikea enää mieltää perinteiseen dokumentarismiin kuuluviksi. (ks. esim. Raatikainen 2000)

Tietokoneen mukana digitaalinen teknologia on väistämättä tuonut uusia kysymyksenasetteluja perinteisen median, esimerkiksi aikakauslehtien, tutkimukseen. Kuvareportaasissa on nähtävissä uuden toimintaympäristön vaikutukset. Uusmedian verkkoreportaasit ja cd-rom-tallenteina julkaistut virtuaalikertomukset poikkeavat perinteisen kuvareportaasin kerronnasta olennaisesti. Huomattavimmat erot ovat kerronnan interaktiivisuudessa, aikakäsityksessä ja tilan perspektiivissä sekä hypertekstuaalisessa narratiivisuudessa (ks. esim. Lester 2000, Bolter & Grusin 2000, Cicconi 2000).

Yhteistä perinteiselle kuvareportaasille ja digitaaliajan verkkoreportaasille ovat eri ilmaisukielten, kuten kuvan ja sanan, synteesi, multimedia.^{vi} Tietokoneiden ja -verkon nopea kehittyminen viime vuosituhaten lopulla on asettanut tutkijatkin uusien haasteiden eteen. Käsitemäädäkössä sekoittuvat monen eri tieteenalan terminologiat. Teknologian ja mediatutkimuksen käsitteitä lainataan ja yhdistetään rinnastettaessa uutta ja vanhaa mediaa ja niiden kerrontamuotoja. Käsitteitä käytetään muodikkaasti mutta samalla kuitenkin perustelematta ja irrallaan aiemmista käyttöyhteyksistään. Käsitteiden moninaisuudesta ja kirjavuudesta antanevat kuvan seuraavat termit: mediakonvergenssi, mediafuusio, intergroituva media, vanhan ja uuden median intermedialisointi, multimodaalisuus, remediaatio, virtuaalitodellisuus ja kyberavaruus. Tutkittaessa 2000-luvun kuvareportaasia ja kuvakerrontaa ei kyseisiä termejä kuitenkaan voi sulkea pois. Ne vaikuttavat kuvareportaasiin kuin IT-alan hype kaikista konkurseista huolimatta. (Huhtamo 1995, Inkinen 2000, Vanhanen 1997a, 1997b, Lehtonen 2001a, Salo 2000a, Kress ja van Leeuwen 2001) Tässä tutkimuksessa pääasialli-

^{vi} Multimedia ja hypermedian käsitteitä käytetään uusmedian tutkimuksessa ja arkipuheessa epäloogisesti ja horjuvasti. Hypermedia viittaa tekstin tai kuvien hypertextirakenteeseen. Multimedia sen sijaan jo sanansa mukaisesti viittaa moniviestintään, eri ilmaisukeinojen kuten tekstin, puheen, still- ja liikkuvan kuvan ja animaation yhdistämiseen. Multimedial julkaisualustana voi olla joko cd-rom -tallenne tai se voidaan julkaista www-sivustolla, joka perustuu html-kieleen (hypertext markup language). Multimediasta ja hypermediasta on julkaistu jo mittava määrä tutkimusta, mutta hypermedian ja multimedial kerrontaa käsittelevää teoreettista ja empiiristä tutkimusta on niukalti. (ks. esim. Bolter & Grusin 2000, Murray 1997, Salo 2000a) Nickals Koski ja Anni Kämäräinen tekivät 1999 Elektronisen kuvajournalismin maisteriohjelmassa journalistis-mediatieteellisen teoksen Tehtaan kuolema, jonka kirjallisessa tutkimusosassa käsitellään mm. hypertextiä. WWW-sivustolla julkaistun Tehtaan kuoleman tekijät luokittelevat multilineaariseksi, vuorovai- kuttaiseksi hypermediateokseksi. (Koski ja Kämäräinen 1999, 101) Johanna Lindström on tehnyt Lapin yliopistoon kiinnostavan pro gradu -tutkielman Multimedial tarinaluoteesta ja siitä kuinka multimedia koetaan. Lindström mukaan teoksen kokijan toiminta luo narratiivisen metarakenteen. Hänen mukaansa multimediateos koostuu pienistä kertomuk- sista, joita synnytetään animaation, videon, kuvan, musiikin ja tekstin avulla. (Lindström 2000, 108)

nen tutkimuskohteeni on kuitenkin painettu kuvareportaasi, joten jätän virtuaalitarinoiden tarkan analyysin tulevaisuuden tutkimusprojekteihini.

Teknologiadeterminisimin ja Marshall McLuhanin (1964) jo 1960-luvulla esittämän ajatuksen – väline on viesti – yksioikoinen tulkinta johtaa helposti viestinnän eri kielipelaajien linnoittautumiseen omiin bunkkereihinsa, joista käsin puolustetaan tuhatvuotisia asemia vanhentunein asein. (vrt. ko. kritiikistä Inkinen 2000, Kress ja van Leeuwen 2001, Lehtonen 2001a, 29) Toisaalta, jos kuvareportaasin tutkimuksessa pitäydytään pelkästään suppeassa genreajattelussa, niin silloin ummistetaan silmät uuden viestintäympäristön kehitykseltä. Uuden median keskustelua vaivaa outo kuvajournalismin lähihistorian nonsaleeraaminen. Kuvareportaasin kerrontaa pohdittiin kuvajournalismin oppikirjoissa ja historioissa sen kulta-aikana 1950–70-luvulla (ks. esim. Woolley 1966, Rothstein 1969, Edom 1976), mutta kun audiovisuaalinen televisio ja sittemmin multimediaalinen tietokone valtasivat suuren yleisön huomion, niin tutkijatkin vaihtoivat tutkimusobjektin still-kuvasta liikkuvaan, interaktiiviseen ja digitaalisen (elo)kuvaan. (ks. esim. Järvinen & Mäyrä 2000)

1920–30-luvuilla syntyneet kuvareportaasi ja -essee sekä niiden tutkimus 1960–70-luvulla ovat luoneet peruskäsitteet, jotka ovat tämän tutkimuksen lähtökohta ja joihin nykykehitystä peilataan. Valokuvaaja, kuvajournalisti W. Eugen Smithin kuvaesseitä koskeva Glenn Willumsonin (1993) tutkimus, joka perustuu Willumsonin samasta aiheesta tekemään väitöskirjaan, on herättänyt uudelleen kiinnostuksen klassista kuvareportaasia kohtaan. (vrt. Salo 1999 ja 2000a.) Vaikka postmodernismin teoreetikot pyrkivät asettamaan kyseenalaiseksi suurten tarinoiden merkitysten, tarinat eivät ole hävinneet – päinvastoin suuret tarinat ja spektaakkelit ovat palanneet esimerkiksi WTC-katastrofin jälkeen. Kuvatarinoissa on jotakin ikiaikaista ja ylihistoriallista kuten saduissa. (ks. esim. Rättyä ja Raussi 2001)

Kuvareportaasissakin on kulttuurirajat ylittäviä, näkymättömiä ja näkyviä säännönmukaisuuksia, kuten Hollywood-elokuvissa. Jimi Hendrixin musiikki on nyt klassista rock-musiikkia, kuten W. Eugene Smithin kuvaessee ja kuvakirjat ovat klassista kuvajournalismia. Näiden tarinoiden kertojien luoma ilmaisukieli on niin ajatonta, että sen kieltäminen ja romukoppaan heittäminen olisi kuin pään panemista tietokoneruudun sisään. Timothy Druckrey pohtii näkyvyyden (visibility) sfäärin ja yksilön kriisin ilmentymänä elokuvaa *The Truman Show*, jossa elokuvan päähenkilö Truman Burbank (Jim Carrey) on virtuaalisen draaman subjekti. Druckrey punoo *The Truman Show*, *Rear Window*, *Alphaville* ja 1984-elokuville historiallisen yhteyden. Hän on osuvasti luonnehtinut internetin uuden toimintaympäristön synnyttämää ”hypeä”. (Druckrey 2000, 126)

The net and the web have come loaded with metaphors of "life on the screen", information revolution, the end of privacy, the loss of intimacy, the triumph of systems, the hype of the 'global village', the virtualisation of memory, the end of literature, etc., etc., etc.,

Nicholas Mirzoeffin (2000) mukaan moderni maailmaa tosiaankin tapahtuu ruudulla. Televisio on kahminut yleisöä elokuvilta; sanomalehdet ja romaanit ovat saaneet tehdä tilaa interaktiivisille internetin ja virtuaalisen todellisuuden sovellutuksille. Visuaalisuus tunkeutuu elämän joka lohkolle – myös arkipäivään. Vaikka kaikkialla läsnä olevat valvontakamerat lisäävät näennäistä turvallisuutta, ne eivät estä rikosten tekoa. Mirzoeff esittelee yhden mediatutkimuksissakin paljon siteeratun tapahtuman, jossa kamera on "nähty" rikoksen, muttei ole voinut tehdä sen estämiseksi mitään. 2-vuotias James Bulger siepataan ostoskeskuksessa Liverpoolissa vuonna 1993. Valvontakameran kuva on "elävä" todiste murhaan johtaneesta tapahtumasta.

Vuonna 1994 suomalaiset lehdet julkaisivat valvontakameran ottamia kuvia vankikarkuri Ilpo Larhasta ryöstämässä pankkia. Valvontakameran ottamalla kuvalla ei ole varsinaista tekijää, valokuvaajaa. (Vanhanen 1994b, 25) Lokakuun 25. päivänä vuonna 1997 MTV3:n www-sivustolla julkaistiin poliisisurmaaja Steen Christensenistä ruotsinlaivalla otettu valokuva. Se löydettiin kotietsinnöissä hänen asunnostansa Helsingin Pietarinkadulta. Internetissä välitetyn kuvan ja siitä saatujen vihjeiden perusteella Christensen pidätettiin. Mielestäni internetissä julkaistussa kuvassa tiivistyy verkkomedian visuaalisen valvonnan ja julkaisunopeuden tehokkuus. Uutiskuvat voidaan päivittää välittömästi verkkosivustoille. Seuraavan päivän sanomalehdet eivät yllä internetin kyklooppimaiseen silmän nopeuteen ja paljastavuuteen. Toisaalta television liikkuva kuvakaan ei jäädytä yhtä tehokkaasti rikollisen kuvaa kuin monitorin ruutu. Valvontakameroiden uusi dokumentarismi asettaa yksityisyyden suojan kyseenalaiseksi. Iso veli valvoo -kameroita on liikennevaloissa, rautatieasemilla, linkkitorneissa ja yliopistolla. Kotiin asennetuilla webcameilla yksilöt tekevät vapaaehtoisesti läpinäkyväksi arjen ja kodin. (Vanhanen 1997, 16-17)

Nicholas Mirzoeff viittaa visuaalisen kulttuurin tutkimuksessaan global village -käsitteeseen, jolla hän tarkoittaa visuaalisuuden kaikkialle levittäytymistä (Mirzoeff 2000, 2):

Someone is nearly always watching and recording... For the visualization of everyday life does not mean that we necessarily know what it is that we are seeing.

Mirzoeff kertoo tutkimuksessaan tapauksen, jossa joukko ihmisiä näki vuonna 1996 TWA:n lentokoneen räjähdysten Long Islandilla, New Yorkissa. Silminnäkijöiden kertomukset poikkesivat toi-

sistaan, ja FBI otti tutkimuksissaan huomioon vain vähiten sensaatiomaiset ja suurentelemattomat lausunnot. Seuraavana vuonna FBI julkaisi onnettomuudesta tietokoneanimaation, jossa hyödynnettiin materiaalia tutkakuvista satelliittikuviin. Kaikki pystyttiin kuvaamaan, paitsi itse onnettomuuden todellinen syy: miksi polttoainetankki räjähti. (emt.)

Valvontakameroiden ja satelliittikameroiden kuvista ei ole pitkä siirtymä sotavalokuvaan. Persianlahden sodan aikana 1991 välitettiin television katsojille täsmäaseisiin kiinnitettyjen videokameroiden ottamia kuvia. Ne kertoivat, kuinka ”älykkäät” pommit lähestyvät ja iskeytyvät kohteeseensa. Katsoja pääsee yhä lähemmäksi dramaattisia tapahtumia ja on ”global villagen” täysivaltainen jäsen. Mutta uskooko hän näkemäänsä?

Paul Virilio esittää teorian yhä kiihtyvästä tiedonvälityksen nopeudesta ja sen vaikutuksista yksilöön ja yhteiskuntaan. Hänen perustamansa tiede – dromologia – tarkastelee nyky-yhteiskuntaa vauhdin teknologioiden näkökulmasta. Virilion mukaan internet ja kyberavaruus mullistavat tila- ja aikakokemuksemme. (Virilio 1998) Onko nykyihminen maailmankylän asukki vai virtuaalitodellisuuden kadonnut yksilö, joka on vain etäyhteydessä muihin yhteisön jäseniin. Vaikka Mirzoeff ja Virilio korostetusti puhuvatkin uuden teknologian aikakaudesta, en voi olla näkemättä yhteyttä toisen maailmansodan jälkeisen kehitysoptimismin global village -ajattelun manifestaation Family of Man -valokuvanäyttelyn 1955 ja virtuaaliajan global villagen 2000-luvulla välillä. Katoamisen estetiikka -kirjassa Virilio kertoo eräästä kronofotografian, eli tiedustelulentokoneesta otettujen sotakuvien, pioneerista, joka sattumoisin on sama henkilö kuin New Yorkin modernin taiteen museon laajamittaisimman valokuvanäyttelyn Family of Manin kokoaja: Edward Steichen. (Virilio 1994, 56-57)

Edward Steichenin kokoama Family of Man on valokuvien kerrottu suuri tarina, joka esittelee maapallon eri puolilla elävien ihmisten elämänsykliä. Nykyfilosofien konstruoima postmodernin globaalin tietoverkkojen luoman maailman haltuun ottaminen ei ole lainkaan kaukainen ajatus uudelle globaalille tarinalle. National Geographic -lehti verkkosivustoineen on brändi, joka jo yli vuosikymmentä on tarjonnut, muovannut ja konstruoinut kuvaa globaalista maantieteestä ja eri kulttuureista. Tähän satavuotiseen suureen tarinaan tutustumme toisaalla tässä tutkimuksessa – erityisesti tarinan kerronnan erään lajiin, kuvareportaasiin, näkökulmasta.

Merja Salonen mukaan Family of Man -näyttelyä voidaan pitää ”eräänlaisena kuvareportaasin eepisenä metakertomuksena” (Salo 2000a, 102). Näyttely oli kuin ”jättiläisreportaasi, joka oli raken-

nettu kuvalehtien luoman narratiivisen mallin mukaisesti” (emt., 105). National Geographic -lehteä ja Family of Man -valokuvanäyttelyä yhdistää McLuhanilainen global village -ajattelu.^{vii} Toisaalta National Geographic Society www-sivustoineen ja satelliittikanavineen vastaa myös eri viestintä-tuotteista koostuvana brändinä globaaliviestinnän haasteisiin .

McLuhaniin ja hänen global village -käsitteeseensä on viitattu tuhkatieheään informaatioyhteiskuntaa käsittelevässä keskustelussa. Veikko Pietilän mukaan ajatukset tietokoneesta tietoisuudet yhdistävänä ”maailmankylätietoisuutena” jopa sopivat kuvioon. Pietilä huomauttaa kommenttikirjeessään tämän tutkimuksen tekijälle, että ”television ja virtuaalimaailman kohtaamisessa ei ole kyse niinkään törmäämisestä kuin siitä, että virtuaalimaailma on television (ja ylipäätään sähköisen viestintäteknologian) avaaman ja edistämän kehityksen jatketta”. (Pietilä, 2002)

Globaalin viestinnän arvoja ja rajoja sekä informaatioyhteiskuntaa käsittelevässä artikkelissaan Tapio Varis on huomauttanut, että viestinnän erilaisten muotojen ja teknologioiden integraatio ja konvergenssi tapahtuu niin nopeasti, että tuskin kenelläkään on aikaa ja kykyä arvioida niiden seurauksia, todellisia mahdollisuuksia ja ongelmia. Variksen mukaan elämme aikaa, jolloin informaatio ja kommunikaatioteknologia, monikansalliset yritykset ja hyvinvointivaltioiden heikkeneminen ovat luomassa uutta globaalia järjestelmää, ”joka ei ole vielä järjestelmä, mutta jota usein kutsutaan informaatioyhteiskunnaksi” (Varis 1999, 6).

Pietilä on pohtinut Marshall McLuhanin roolia postmodernismikeskustelussa. Keskustelussa McLuhan on leimattu milloin modernistiksi, milloin postmodernistiksi. Pietilän mukaan (Pietilä 1999, 353):

Postmoderni on jotain modernin jälkeen tulevaa ja tällaisena siitä eroavaa, ehkä sille vastakkaistakin. Modernista on puhuttu (ainakin) omanlaiseensa aikakauteen viittaavana *epookki*-käsitteenä sekä tiettyyn kulttuuri- ja taidemuotoon viittaavana *kulttuurikäsitteenä*. Postmoderni merkitsisi tällöin todellista tai kuviteltua murrosta kummallakin näistä tasoista. Siten McLuhania voidaan ja on järkevääkin tarkastella suhteessa siihen, kuinka postmoderni diskurssi näitä murroksia käsitteellistää.

Mielestäni Pietilän määritelmä modernin ja postmodernin suhteesta on osuva. Kyse on toisaalta viestinnän tiettyjen muotojen, sanomalehden, television, elokuvan, verkkoviestinnän, mutta vieläkin

^{vii} Jos Family of Man -valokuvanäyttely ja siitä julkaistu näyttelyluettelo propagoi länsimaista kehitysoptimismia, niin vastaavanlainen funktio voidaan nähdä sosialistisen realismin maalaustaiteessa. Valokuvat ja kuvataide valjastetaan esittämään todellisuus sellaisena kuin massojen halutaan se näkevän.

rajatummin, esimerkiksi valokuvan, erityyppisten ilmaisumuotojen ja julkaisumuotojen jatkuvuudesta ja toisaalta uusien kerrontastrategioiden murroksesta. Family of Man -valokuvanäyttelyn manifestoitu katsojien esteettiseen ja empaattiseen kuvanlukutaitoon nojaava valokuvaus representoituu edelleen sanoma- ja aikakauslehtien kuvajournalismissa. Toisaalta postmoderni käsitteellinen ja rakennettu valokuvaus murtaa kuvan traditionaalisia käyttömuotoja ja tulkintoja. Käsittelen klassisen, kriittis-realistisen, modernin ja postmodernin käsitteitä pohtiessani reportaasikuvauksen tyyplejä luvussa 8.

3.2. Kuvajournalismista kuvareportaasin tutkimukseen

Toisin kuin elokuvan, kirjallisuuden ja journalismin tutkimuksessa, kuvajournalismissa on vasta viime vuosikymmeninä alkanut ilmestyä – joitakin varhaisia poikkeuksia lukuun ottamatta (Barthes 1986a (alkuper. 1964) , Hall 1984 (alkuper. 1972) – varteenotettavia metodologisia kysymyksenasetteluja (Brusila 1997, Salo 2000a). Osa valokuvateoreettisesta tutkimuksesta sen sijaan myötäilee likeisemmin viestintätutkimuksessa, filosofiassa, sosiologiassa ja kuvataiteen tutkimuksessa tapahtuneita paradigmanmuutoksia (Tagg 1988, Wells 1997, Seppänen 2001a, b). Eri tutkimussuuntausten systemaattinen arviointi on tämän vuosikymmenen visuaalisen viestinnän tutkimuksen merkittävä haaste. Tässä tutkimuksessa arvioin aiempia tutkimuksia lähinnä kuvareportaasin näkökulmasta.

Kuvajournalismin tutkimus on perinteisesti painottunut deskriptiiviseen historialliseen tutkimukseen tai varsin käytännöllisistä lähtökohdista nousevaan kuvajournalistisen työprosessiin erittelyyn, tai sitten on keskitytty digitaalisen kuvamanipulaation eettisiin ongelmiin historiallisesta perspektiivistä. Metodologisesti nekin jatkavat valokuvatutkimukselle tyypillistä poleemisen esseististä tutkimusotetta. Fred Ritchinin vuonna 1990 julkaistu *In Our Own Image* on ensimmäinen kuvajournalismia ja digitaalista kuvankäsittelyä koskettava kokonaisuus. Teoksen näkökulma on analogista valokuvausta nostalgisoiva, ja Ritchinin suhtautuminen kuvankäsittelyyn on moralistinen. Sen sijaan Edgar Shaohua Huangin (2001) tutkii digitaalista kuvankäsittelyä journalistisena käytäntönä, joka on jo juurtunut sanoma- ja aikakauslehtiin. Metodina hän käyttää haastattelututkimusta. Huang pohtii, kuinka lehtien lukijat hyväksyvät kuvamanipulaation dokumentaarisessa kontekstissa: uutis- ja feature-jutuissa sekä aikakauslehtien kansissa. Tulosten mukaan kuvien käsittelyyn suhtaudutaan liberaalimmin kansi- ja featurekuvissa kuin uutiskuvissa. Tulos ei ole järin yllättävä, kun katsoo 2000-luvun sanomalehtiä ja aikakauslehtien kuvituskuvia.

Systemaattista valokuvauksen historiallista katsausta ei ole tässä yhteydessä mielekästä tehdä. Historiateoksia, joissa kuvajournalismia ja dokumentaarista valokuvausta on arvioitu, on ilmestynyt säännöllisin väliajoin. (Newhall 1969, Hassner 1977, Saraste 1980 ja 1996, Ledo Andión 1995 sekä Salo 2000a) Ne muodostavat historiallisen jatkumon, jonka perusteella voi havaita, kuinka hämmästyttävän usein samat kuvaaja- ja kuvareportaasin klassikot esitellään. Kuvajournalismin ns. kulta-ajan – 1920–60-lukujen – julkaisuihin palataan miltei kaikissa kuvajournalismin perusteoksissa. Osittain tämäkin tutkimus palaa klassikoihin. 1900-luvun viimeiset vuosikymmenet ja 2000-luku ovat kuitenkin aloittaneet uuden digitaalisen ja virtuaalisen kuvantamisen aikakauden. Kuvajournalismin digitaalinen uusi ”kulta-aika” on luonut ja luomassa ilmaisukielen, jolla on juurensa vanhan median klassisessa paino- ja televisiojournalismin reportaasikerronnassa. Uudessa ilmaisukielessä on kuitenkin piirteitä, joita on vaikea tai mahdoton analysoida perinteisen median ja valokuvan käsittein.

Johdatuksia ja katsauksia digitaalisen median ja kulttuurin ”uusista” kehityspiirteistä ja käsitteistä ilmestyy kuin Photoshop-kuvankäsittelyohjelman päivityksiä ja monisatasivuisia opaskirjoja. Tällaisessa kehitysvauhdissa pysyminen ja siihen keskusteluun osallistumien vaatii tutkijaltakin jatkuvaa tietojensa päivittämistä. Tässä tutkimuksessa pyrin rakentamaan metodologiaa, joka olisi ajaton ja jolla vielä kymmenenkin vuoden päästä voitaisiin purkaa kuvallista kerrontaa – miksi tahansa sitä silloin kutsutaankin.

4. Kuvajournalismin ja -reportaasin tutkimus kuvan semiotiikan ja visuaalisen viestinnän kieliopin traditioiden valossa

Suomessa kuvajournalismin akateemista jatko- ja perustutkimusta on 1990-luvulla hallinnut semioottinen tutkimusmetodi. Riitta Brusila (1997) on soveltanut aikakauslehtien kuvia käsittelevässä väitöskirjassaan hjelmsleviläistä semioottista analyysimetodia. Brusilan mukaan klassisesta kuvajournalismissa on siirrytty rakennettuun kuvakerrontaan: realistisesta tyylistä fiktiiviseen tyyliin.

Anssi Männistön Timen ja Suomen Kuvalehden islamin kuvia (1999) ja Janne Seppäsen valokuvan kielioppia (2001b) käsittelevissä väitöskirjoissa lehtikuvaus on osa tutkimuksen kokonaisuutta. Itse olen lisensiaatintutkimuksessani tarkastellut valokuvan ja kuoleman suhdetta sekä analysoinut kuvan ja tekstin suhteita katastrofisteettisissä uutisissa ja reportaaseissa (Vanhanen, 1991).

Pro gradu -tutkielmia ohjatessani olen huomannut, kuinka ennakkoluulottomasti ja luovasti jotkut opiskelijat soveltavat tutkimustietoa omia kuvareportaaseja ja multimedia-teoksia reflektoidessaan. Tutkielmat paikkaavat vielä vähäistä soveltavan kuvajournalismin perustutkimusta, joka osuu ns. digitaaliseen mediamurrokseen ja valokuvadokumentarismin uudelleenarvioon. Vaikka tutkimukset eivät eksaktin tieteen kriteerein olekaan kypsiä metodi- ja traditiotuntemuksessaan, niin silti tutkielmien tulokset jäävät liian usein muiden tutkijoiden näkymättömiksi ideapankeiksi. Myönnän saaneeni vaikutteita monilta lahjakkailta pro gradun tekijöiltä. (Koski & Kämäräinen 1999, Marttinen 1999, Lindström 2000, Montonen 2001, Lassila 2001)

Tiedotustutkimus-lehden mediakuvan funktioita luotaavissa tarkasteluissa on sovellettu tutkijajakasikko Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin kehittämää sociolinguivistä teoriaa visuaalisesta kieliopista (1998). Sanoma- ja aikakauslehtien juttujen ja mediakuvan analyyseissa on nostettu esille taiton eli layoutin funktiot sekä kuvan ja tekstin suhde (Sirkkunen 1996, Seppänen 1996) sekä televisiotutkimuksessa puolestaan liikkuvan kuvan ja äänen interaktio (Pietilä 1995). Lingvistikko Elina Heikkilä (1993) on käyttänyt Kressin ja van Leeuwenin systeemis-funktionaaliseen kieliteoriaan pohjaavaa analyysimallia sanomalehtien kuvatekstien tutkimuksessa. Visuaaliselle kieliopille pohjaavat tutkimukset ovat tuulettaneet journalismitutkimuksessa pitkään hallinnutta tekstilähtöistä tutkimusta.

4.1. Visuaalisen informaation mikro- ja makroluenta

Edward R. Tufte on systematisoinut visuaalista kielioppia tiedon muotoilun eli infodesignin näkökulmasta (1991, 2000). Hän pohtii kuvataiteen, karttojen, aikataulujen, ilmavalokuvien, tietokonevisualisointien ja oppikirjoista poimittujen esimerkkien avulla, millaisia strategioita kuvan tekijät käyttävät luodessaan visuaalisia esityksiä:

Our investigation yields general principles that have specific visual consequences, governing the design, editing, analysis, and critique of data representations. These principles help to identify and to explain design excellence – why some displays are better than others.

Envisioning Information -kirjan johdannosta poimimani yllä oleva sitaatti (Tufte 1991, 9) saattaa antaa Tuftesta kuvan tutkijana, jonka lähtökohdat ovat normatiiviset. Tufteen pohdinnat kuvan ja tekstin tai datan kerronnallisista suhteista ovat kuitenkin systematisoineet kuva-teksti-suhteen problematiikkaa ja tuoneet kuvatutkimukseen kauan kaivattua jäsennystä informaation ja designin käsitteisiin. Vaikka Tufte ei suoranaisesti tutkikaan kuvajournalismia, voidaan hänen ajatuksiaan soveltaa pohdintoihin tekstien, kuvien, graafisten elementtien ja layoutin suhteista. Tufte arvioi mikro- ja makrotason luennalla (micro ja macro readings), kuinka tärkeää visuaalisen informaation järjestäminen on designin näkökulmasta. (emt., 37-52)

Tufte rinnastaa esimerkkinä Michel Etienne Turgotin ja Louis Bretezin tekemän kartan Pariisin Pont Neufin ympäristöstä vuodelta 1739 ja Constantine Andersonin isometrisen kartan New Yorkin Manhattanin Rockefeller centeristä vuodelta 1989. Äärimmäisen tarkkojen karttojen avulla voi katsoja mikrolukea yksilökohtaisia tarinoita ja dataa: siltoja, joilla on kävellyt, kauppoja, joissa on käynyt, hotelleja joissa on viettänyt öitä, jopa puhelinkioskeja, joista on soittanut. Toisaalta detaljeista kumuloituu laajempi koherentti rakenne, jota voi tarkastella makrotasolla. (emt., 37) Ilmavalokuvien voidaan kuvata kaupunkia vieläkin tarkemmin ja realistisemmin. Kuvamallinnuksin voidaan muuttaa perspektiiviä ja näkymää siten, että muutoin talojen varjoon jäävät kohteet saadaan kuvatuiksi. Karttakuvaa voidaan verrata kuvareportaasiin. Kartta sisältää visuaalisia elementtejä kuten kuvareportaasi. Esimerkiksi kuvareportaasin valokuvien varjojen värisävyt, yksittäiset anfangit, karttojen nuolet, sanojen kursivointi ovat mikrosiruja, joista rakentuu koherentti makrotarina.

Gunther Kress ja Theo van Leeuwen (myöhemmin K&L) erittelevät kuvan merkityksiä visuaalisen viestinnän sovellusalueilla mm. kuvataiteessa, mediassa ja tieteessä. K&L sisällyttävät tutkimuksiinsa myös kolmiulotteiset esitykset: arkkitehtuurin, veistokset ja esineet. (Kress ja van Leeuwen

1998) K&L:n tutkimukset ovat paljon velkaa Tuftele. Vuoden 1998 teoksen lähdeluettelossa on vain yksi viittaus Tufteen, mutta tekijät nojaavat yllättävän samanlaisiin teemoihin ja käsitteisiin, vaikkakin hieman eri näkökulmista. Tuoreessa multimodaalisuutta käsittelevässä kirjassaan Kress ja van Leeuwen korostavat design-käsitettä, joka on myös Tufteen peruskäsitteitä. (Kress & van Leeuwen 2001)

Myös Veikko Pietilä on tarkastellut makrorakenteita pohtiessaan tv-uutisjuttujen merkityksiä. Analysoitaessa tv-uutisten sanan ja kuvan suhdetta otos otokselta huomion kohteena on juttujen mikro-rakenne. Tällaista näkökulmaa voidaan kutsua sammakkoperspektiiviksi. Luonnollisesti laajempaa, yleisempää lähestymistapaa kutsutaan makrorakenteeksi. Pietilä mainitsee kuitenkin, että oikeastaan viestinnän tutkimuksessa ”ainoa enemmän huomiota osakseen saanut seikka on juttujen kerrontarakenne” (Pietilä 1995, 193). Esimerkkinä hän mainitsee nk. Screen-teorian. ”Kerrontarakenteen ohella muita uutisjuttujen makrorakenteen mahdollisia puolia ovatkin erilaiset kuvien avulla rakennetut kytkennät ja asetelmat ” (emt., 195). Kuvien sisäisen aikatilan järjestäminen on yksi keino luoda kuvallinen rakenne, samoin juttujen kehystäminen aloittamalla ja lopettamalla juttu toisiaan vastaavilla kuvilla tai symmetrialla (emt., 196-197)

Informaation muotoilua tutkinut Edward Tufte on eritellyt avaruussukkula Challengeriin liittyvää visuaalista aineistoa teoksessaan Visual Explanations (1997, 38-52). Tufte selvittää raportteihin ja tilastoihin nojaten, mitkä olivat vuonna 1986 tapahtuneen avaruussukkula Challengerin onnettomuuden syyt. Katastrofin syy selvisi tutkijoille sangen pian katastrofin jälkeen video- ja valokuvista, jotka oli otettu avaruussukkulan noususta. Tufteen analysoinnin pääkohteina olivat raporteista paljastuneet eriävät ja vaihtelevat tulkinnat: kuinka onnettomuuden faktoja työsti ”moraaleiksi narratiiveiksi”. Tufteen mukaan Challengerin laukaisusta vastanneet eivät riittävästi uskoneet aiempiin tietoihin ja raportteihin kylmyyden vaikutuksesta avaruussukkulan toimintaan (Tufte 2000, 39)

Yhtenä tärkeänä visuaalisen kerronnan keinona Tufte pohtii parallelismia. Hän nostaa esiin Richard Altickin (1963) tutkimuksen siitä, kuinka parallelismi toimii proosassa rytmin, balanssin ja selkeyden luojana. Visuaalisen parallelismin strategiat toimivat samoin. Kun proosatekstissä rinnastetaan lauseita ja sivulauseita toisiinsa, niin myös 2- ja 3-ulotteisia kuvia voidaan rinnastaa. Parallelismi voi liittyä paikkaan tai aikaan. (emt. 79-81)

Parallelism connects visual elements. Connections are built among images by position, orientation, overlap, synchronization, and similarities in content. Parallelism grows from a common viewpoint

that relates like to like. Congruity of structure across multiple images gives the eye a context for assessing data variation. Parallelism is not simply a matter of design arrangements, for the perceiving mind itself actively works to detect and indeed to generate links, clusters, and matches among assorted visual elements.

Tufte on edellä sitteeranut (Tufte 2000, 82) E.H. Gombrichin tunnettua teosta *The Sense of Order* (1979). Gombrichin mukaan parallelismi yhdistää visuaalisia elementtejä. Parallelismi ei ole yksinomaan kuvien järjestämistä, vaan sen avulla luodaan linkkejä ja klustereita kuvien välille. Gombrichin käsitykset visuaalisista kaltaisuuksista muistuttavat Keith Smithin ajatuksia kuvakerronnan struktuureista. (vrt. Smith 1984, ks. luku 5)

4.2. Kuva-analyysin metodisia ongelmia

Kressin ja van Leeuwenin sekä Tufteen ohella myös Paul Martin Lesterin (2000) kuvatutkimuksen viitekehyksenä on koko visuaalinen viestintä. Paul Martin Lester jakaa *Visual Communication* -teoksessaan kuva-analyysin kuuteen eri metodiin: subjektiiviseen, historialliseen, tekniseen, eettiseen, kulttuuriseen ja kriittiseen näkökulmaan. (Lester 2000, 93-97) Varsinaista kuva-analyysia edeltää kuvan graafisten elementtien tarkastelu. Esimerkiksi valokuvan voi purkaa kuvassa näkyvään muotoon, rajaukseen, väriin, syväterävytyteen (perspektiiviin) ja liikkeeseen. Kuvan katsoja skannaa kuvan pintaelementtejä ja tekee sen perusteella tulkinnan kuvan sisällöstä – sanomasta. Kuvassa näkyvät tekijät eivät kuitenkaan välttämättä avaa kuvan kulttuurista ja/tai ideologista sanomaa. Kuva voi jäädä leijailevaksi ankkuroimattomaksi mysteeriksi, ellei lukija kuvan makroluennalla ja osamerkityksiä erittelemällä kykene sitomaan kuvaa mihinkään kontekstiin.

Kuvan subjektiivinen lukeminen perustuu vaistomaiseen reaktioon, joka saattaa olla pinnallista ja arvottavaa: kuvaa pidetään joko hyvänä tai huonona. Toisaalta lukijan spontaanit ja arkiset reaktiot saattavat nostaa esiin ajatuksia, joita teoreettisen analyysiapparaatin avulla tehtyyn pyydykseen ei tartu. Olen tutkimukseni empiirisen haastattelun I osassa kysynyt haastateltavien spontaaneja reaktiota yhdestä *National Geographic* -lehden kuvareportaasista. Toisaalta täysin neitseellistä lukutapahtumaa tuskin voidaan järjestää muutoin kuin lukijoiden sitä tietämättä.

Lesterin analyysimallin historiallinen perspektiivi määrittää viestintävälineessä eri ajanjaksoina tapahtuneita muutosprosesseja. Se jäsentelee uusien välineiden, kuten world wide webin, ilmaisukielen ja -tyylin analysointia. Teknisessä lähestymistavassa voidaan tutkia esimerkiksi valon, tallenta-

van välineen ja teoksen esityksen suhdetta. Eettisestä näkökulmasta tarkastellaan, minkälaisia moraalisia ja eettisiä vastuita on teoksen tuottajalla, subjektilla ja katsojalla. Kulttuurinen näkökulma analysoi ja purkaa teoksessa ilmeneviä symboleja, jotka välittävät merkityksiä tietystä yhteiskunnasta tietyssä aikana. Kriittinen näkökulma käsittelee kysymyksiä, jotka ylittävät pelkän kuvan ja sen muodon persoonallisen kokemuksen tarkastelun. (Lester 2000, 93-94)

Kulttuurisesta näkökulmasta voidaan tutkia esimerkiksi typografian historiallisia vaihteita. Lester jakaa typografian kehityksen viiteen ajanjaksoon: esi-gutenbergiläiseen (ennen 1450), Gutenbergin (1456–1760), industrialismin (1760–1890), taiteellisuuden (1890–1983) ja digitaalisuuden (1984–nykyisyys) aikaan. Kuvallisen ja verbaalisen viestinnän roolit ovat siten historiallisesti kehittyneet aina hieroglyfisestä kuvakirjoituksesta digitaalisen ajan tietokonegrafiikkaan. (Lester 2000, 124-126) Samalla tavoin voidaan arvioida valokuvausta Lesterin esittämästä kulttuurisesta näkökulmasta. Valokuvan tietyn tyylin tutkiminen on kulloisenkin ajan yhteiskunnan tutkimista. Kuvaaja voi olla muotokuvaaja, maalari, maisemakuvaaja, taiteilija tai sosiaalinen dokumentaristi. (Lester 2000, 222-225) Kuvajournalistit on perinteisesti yhdistetty viime mainittuun kategoriaan (ks. esim. Raatikainen 2000, Haapio 1998).

Tuften, Lesterin ja Kressin ja van Leeuwenin lähestymistapa visuaaliseen viestintään muistuttaa ruotsalaisen Gert Z. Nordströmin 1989 ilmestynyttä *Bilden I det postmoderna samhället* -teoksen visuaalisen viestinnän kaiken kattavaa tutkimusotetta. Ominaista näille kuvan yleisteorioille on se, että teoreettisia tulkintamalleja pyritään soveltamaan ylivälineellisesti yhtä hyvin kuvataiteen esityksiin kuin propagandan, mainonnan ja lehtienkin valokuviiin. Samaan hengenvetoon on kuitenkin sanottava, että näistä teoksista hahmottuva kuvan kielioppi kunnianhimoisista tavoitteista huolimatta saattaa jäädä varsin yleiselle tasolle, ohueksi ja mekanistiseksi, ja sellaiseksi, ettei se saavuta kuvan kieltä kovinkaan kohdeherkästi.

Jon Prosserin toimittamassa teoksessa *Image-based Research* (1998) luodaan katsaus kuvaperusteiseen tutkimukseen, jota harjoitetaan visuaalisesta antropologiasta kuvajournalismiin. Kirjassa esitellään, kuinka valokuvia käytetään erilaisissa tutkimusprojekteissa. Prosserin oman tulkinnan mukaan kuvalähtöisen tutkimuksen status on edelleen heikko tai vähintäänkin rajallinen. Prosserin mukaan syynä kuvaperusteisen tutkimuksen marginaalisuuteen on yhteiskuntatieteellinen tutkimus, joka on rakentanut tutkimusmetodinsa verbaalisiin tulkintoihin. (Prosser 1998, 97) Kuvatutkimuksen tekeminen pelkin kuvin on kuitenkin yhtä paradoksaalista kuin romaanin tulkitseminen kuvin. Kuvareportaasitutkimukselle Prosserin epätasainen teos ei tarjoa uusia eväitä.

Visuaalisen viestinnän makrotason tutkijat vievät kuvan perustutkimusta kohti yleistäviä, teoreettisia kysymyksenasetteluja. Soveltavassa tutkimuksessa ja kuvan mikrolukemisessa semioottinen merkitysten analysointi on kuitenkin edelleen validi apuneuvo. Liian yleisellä tasolla operoivan perustutkimuksen vaarana on se, että sillä ei saa konkreettista otetta esimerkiksi kuvareportaasiin. Kuvareportaasi on spesifi kuvakerronnan lajityyppi, jolla on pitkä historia – jopa ennen valokuvan keksimistä. Makro- ja mikrotason tulkinnan ja lähestymistavan yhdistäminen avaa uusia näkökulmia kuvareportaasin tutkimiseen. Tässä tutkimuksessani pyrin yhdistämään kuvareportaasin teoreettisen tarkastelun osana mediatutkimusta kohdeherkkään kuvareportaasin empiiriseen analyysiin.

Kuvallisen ja verbaalisen viestinnän roolit ovat historiallisesti kehittyneet aina hieroglyfisestä kuvakirjoituksesta digitaalisen ajan tietokonegrafiikkaan (ks. esim. Flusser 1984). Myös Kress ja van Leeuwen viittaavat siihen, kuinka verbaalisesta kielestä on siirrytty yhä visuaalisempaan viestintään (1996). Lesterin kulttuurisesta näkökulmasta tarkastellen valokuvan tyylikausien tutkiminen on kulloisenkin ajan yhteiskunnan tutkimista. Valokuvan ja kuvajournalismin kehitykseen on aina liittynyt teknisen aspektin lisäksi yhteiskunnan muu kulttuurinen kehitys. Lehden kuvituksen ja yhteiskunnan poliittisen kehityksen suhteita on tarkasteltu ruotsalaisten journalismintutkijoiden laajassa tutkimushakkeessa, jossa arvioidaan lehtikuvan roolin muuttumista 1920-luvulta 1990-luvulle. Vuosisadan alun puhuvista päistä ja muotokuvatraditiosta on siirrytty kohti metajournalismia, jossa media ja kuvajournalistit kuvaavat kirjaimellisestikin itse itseään. (Becker & Ekecrantz & Olsson, 2000) Toisaalta henkilökeskeisessä journalismissa kuvia puhuvista ja puhumattomista päistä julkaistaan edelleen, jopa enemmän kuin aiemmin.

Kressin ja van Leeuwenin visuaalinen kielioppi perustuu pitkälti M.A.K. Hallidayn sosiaaliseen semiotiikkaan. K&L kritisoiivat perinteistä semioottista kuvatutkimusta. Heidän kuvan kielioppinsa on tuntuva harppaus kohti systemaattisempaa analyysimetodia kuin esimerkiksi Roland Barthesin (1985, 1986a, b) valokuvakirjoitusten tarjoamat käsitykset valokuvan ”teoriasta”. Perinteisen semiotiikan rinnalle ja osin sitä korvaamaan on syntynyt visuaalisen kieliopin koulukunta, jossa kuvan ja viestinnän tutkijat ovat löytäneet vihdoinkin kaipaamansa kieliopin tai ainakin alkaneet pelata yhteistä kielipeliä.

Ruotsalainen kuvatutkija Karin Becker (2000) on kritisoinut Kressin ja van Leeuwenin visuaalista kielioppia *Picturing Politics* -teoksessa. Beckerin mukaan K&L:n työstä puuttuu koherentti institutionaalinen näkökulma. Vaikka K&L pyrkivät sisällyttämään analyysiinsä tietoisuuden kulttuurisista tekijöistä, heidän mallistaan puuttuu tulkinnallisten prosessien eksplikointi, ennen kaikkea si-

sään- ja uloskoodaus. Kuinka näitä tekijöitä käytetään kulttuuristen kokemusten vastakkaisten merkitysten konstruoinnissa? Visuaalista kielioppia on vaikea integroida historiallisiin, sosiaalisiin ja kulttuurisiin olosuhteisiin, jotka rakentavat kielioppia. Beckerin mielestä sosiaalisen semiotiikan soveltaminen journalismin diskursiivisten käytäntöjen kriittiseen analyysiin suhteessa muihin sosiaalisiin instituutioihin on siten rajoittunutta. (emt., 133-4)

5. Fokusointi kuvareportaasitutkimuksen metodiikkaan

Tutkimukseni keskeisiin tavoitteisiin kuuluu erityisesti kuvareportaasin kerrontastrategioiden tutkimiseen soveltuvan metodiikan luominen. Koska kuvareportaasia on tutkittu tähän mennessä suhteellisen vähän metodologisesti eikä tähän tutkimukseen sopivaa valmista reportaasikerronnan analyysimallia ole, yhdistän analyysimallissani perinteisiä menetelmiä uuteen kehittämäni analyysimalliin. Valotan kuvareportaasia siten useammasta kuin yhdestä tutkimustraditiosta.

Etsittäessä analyysimetodini yhtymäkohtia semiotiikkaan voidaan palauttaa mieliin barthesilainen Valoisa huone (1985), ja siinä Barthesin esittämä ajatus subjektiivisesta katseesta ja yksityiskohtasta, punktumista. Se, kuinka tutkijana lähiluen kuvia, on lopulta subjektiivista (meta)tulkintaa. Jokin yksityiskohta kuvassa saattaa vaikuttaa hermeneuttista tulkintaani siitä, kuinka joidenkin tiettyjen kuvien välillä on kontrasti ja jatkumo mutta toisten kuvien välillä ei. Olen pyrkinyt storyboardin kontrasteja ja jatkumoa analysoidessani ja niitä storyboardiin merkitessäni valintoihin, jotka ovat mahdollisimman yksiselitteisiä ja perustuvat kontrastien ja jatkumoiden määrittelyyni. On kuitenkin idealistista väittää, että se, minkä tutkija näkee kontrastina tai jatkumona olisi aukottomasti aina yleispätevä tai sama kuin kuvareportaasin katsojan tai kuvareportaasin tekijän.

Olen kirjannut kuvien välisiä kontrasteja suhteellisen niukasti. Lähinnä vain silloin kun ne ovat ilmeisiä ja joko samalla aukeamalla tai peräkkäisillä sivuilla. Kontrastit voisi erotella sisällöllisiin ja muodollisiin, mutta tämä hankaloittaisi olennaisesti analyysimallini käytettävyyttä. Siksi analyysimallissani on vain yksi kontrasti. Samalla tavoin analyysini viisi jatkumoa voisi jakaa muodon ja sisällön suhteen. Esimerkkinä tällaisesta muodon ja sisällön jakamisesta olen tehnyt Romanireportaasin storyboard-analyysissa, jossa olen omiin ja osittain myös haastateltavien opiskelijoiden tulkintoihin perustuen nimennyt myös kuvareportaasin graafiset jatkumot (ks. luku 11.1.).

Koska kuvareportaasi on yksi visuaalisen journalismin lajityyppi, se on myös sidottu tiettyyn julkaisukontekstiin - useimmiten aikakauslehteen. Pohtiessani storyboard-analyysissa kuvien suhdetta toisiinsa on kuvan lähtökohtaisena tarkastelukulmana kuvan merkityksistä muodostuva sanoma. Siinä mielessä tutkimukseni on suhteessa semiotiikan tutkimustraditioon. Mutta kuten useassa kohdin tässä tutkimuksessa totean ja havainnollistan, niin analyysimalliani ei voi redusoida johonkin jo käytössä olevaan kuvakertomuksen analyysimalliin. Analyysimallini käsitteistö viittaa toisaalta strukturalismiin ja semiotiikkaan mutta myös taidehistorian sekä (valo)kuvajournalismin historian ja teorian käsitteistöön.

Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt käyttämään käsitteitä, jotka mahdollisimman hyvin vastaisivat analyysimetodin kontrastin ja jatkumon substantiaalista funktiota. Siinä mielessä käsitteeni ovat funktionalistisia – empiiristä analyysimetodiani palvelevia – eivätkä niinkään teorialähtöisiä. Termieni käytettävyyden ja yleispätevyys testautuvat empiiristä tutkimusta tehdessäni. En käytä analyysimallissani sekvenssin käsitettä, jota esimerkiksi Keith A. Smith (1984) ja useat kuvaessteitä analysoineet tutkijat ovat käyttäneet (Kobré 1996, Woolley 1966, Willumson 1993). Sen sijaan käytän käsitettä kausaalisuus, joka voidaan johtaa sekvenssin käsitteestä. Kausaalisuus on kuitenkin rajatumpi ja mielestäni validimpi termi kuvaamaan syy-seuraus-suhdetta.

Yhdistän tutkimuksessa laadullista (kvalitatiivista) ja määrällistä (kvantitatiivista) tutkimusmenetelmää. Tutkin kuvien merkityksiä ja merkitysyhteyksiä sekä kuvareportaasien rakenteita systemaattisesti analyysimallini avulla. Pyrin välttämään yksipuolista tutkimusotetta. Tutkijan lähilukuun perustuvia tulkintoja vaivaa usein subjektiivisuus ja epäsystemaattisuus. Heuristiset tulkinnat nostavat esiin lukuisia kysymyksiä, mutta vastaukset saattavat jäädä vähiin. Kuvaa, tekstiä ja layoutia tarkastelevia tutkimuksia saattaa vaivata myös graafinen formalismi. Lehden taitto voidaan tällöin nähdä teknisenä prosessina ja sisällölliset sekä visuaaliset elementit korostetun graafisina elementteinä. (ks. esim. Huovila 1996, Koskinen 2001.) Toisaalta lehden tuotantoprosessiin liittyy monivaiheinen ja teknistä osaamista vaativa painoprosessi, joka vaikuttaa lopullisen tuotteen painolaatuun ja luettavuuteen. Sen merkitystä ei voi väheksyä.

Varhaisena virikkeenä storyboard-analyysimallini kehittämiseksi pidän Keith A. Smithin tutkimusta *Structure of the visual book* (1984). Hankin teoksen opiskellessani valokuvausta ja kuvajournalismia Fulbright-stipendiaattina Yhdysvalloissa 1987–88. Toinen keskeinen teos on Joan Lyonsin toimittama *Artists' books* (1987) ja eritoten siinä julkaistu Alex Sweetmanin (1987) valokuvakirjoja käsittelevä essee. Glenn Willumsonin (1993) tutkimus W. Eugene Smithistä ja *Life*-lehden kuvaeseen kerrontastrategiasta yhdistää valokuvataiteen, journalismin ja kuvareportaasin rakenteen sekä tyylin analyysin.

Kenneth Kobré (1996) tutkii Arthur Rothsteinin (1969) tavoin kuvareportaasia journalistisesta näkökulmasta. He molemmat painottavat kuvaesseen ja kuvatarinan (picture/photo story) informatiivista ja narratiivista luonnetta. Kobré korostaa eritoten kuvakertomuksen ongelman ja sen ratkaisun merkitystä (Kobré 1996, 141–151). Vaikka A.E. Woolleyn kirjassa (1966) pääpaino on kuvajournalismissa (camera journalism), niin monitasoisen kuvatarinan rakenneanalyysi erittelee kuvaesseen journalistisen kerronnan lisäksi tarinan symbolisia ja allegorisia tasoja ja merkityksiä. Merja Salo

on Imageware-teoksessaan (2000a) arvioinut amerikkalaista tutkimusperinnettä, mutta hakenut kuvareportaasin analysoinnin käsitteistöä myös narratologisesta kirjallisuuden tutkimuksesta. Hän pohtii kuvakertomusten kerrontastrategioita kuvan ja tekstin suhteen sekä uusmedian kuvakertomuksia. Kuvajournalistien tekemiä kuvakirjoja Salo pitää laajennettuina valokuvaesseinä (Salo 2000a, 119). Smithin ja Sweetmanin tapaan Salo korostaa kuvakirjoissa valokuvaajan itsenäistä roolia kuvanarraation rakentajana ja kertojana.

Kuvakirjojen struktuureita erittelevässä kirjassaan Smith (1984) ei tutki niinkään kuvien ja tekstien 'sisältöä', vaan sitä, kuinka kuvat keskustelevat keskenään. Hän on visualisoinut kuvakerronnan rakenteita graafisesti miniatyyrikuvin, jotka osoittavat, kuinka kerronta etenee kuvakirjoissa ja mitä keinoja se käyttää. Storyboard-analyysissani käytän Smithin tavoin miniatyyrikuvia, jotka esittävät kuvareportaasin kuvat pienoiskoossa. Tämä mahdollistaa laajojen kuvakokonaisuuksien esittämisen kaaviokuvana.

Keith A. Smithin mukaan useiden kuvien käyttäminen vaatii yksittäisen kuvan ymmärtämistä. Samalla hän kuitenkin huomauttaa, että yksittäistä kuvaa ei ole. "A picture does not exist in isolation. Every picture is a compound, or an implied compound picture" (Smith 1984, 41). Yksittäisen kuvan suhde toisiin kuviin on kuvareportaasin tutkimusongelmana luonnollinen lähtökohta. Vaikka yksittäistäkin kuvaa voidaan arvioida tarinana, niin mielestäni vasta kuvakokonaisuus on kuvanarraatio. Kuva on yhteydessä (compound) toiseen kuvaan. Käsitys siitä, mikä on kuvareportaasi, kuvaessee, kuvasarja, kuvatarina, kuvanarraatio, kuvakokoelma, kuvagalleria jne. vaihtelee sen mukaan, missä kontekstissa kuvat julkaistaan ja mikä on tutkimuksen viitekehys sekä traditio. Taiteilijan yksittäistä kirjaa voidaan kutsua taiteilijakirjaksi, mutta kun sen julkaisee kustantaja, kutsutaan sitä esimerkiksi taide-, kuva- tai valokuvakirjaksi. (vrt. Sweetman 1987 ja Smith 1984) Kuvareportaasin julkaisualustana on perinteisesti käytetty aikakauslehteä tai sanomalehteä. Myös dokumentaaristen valokuvakirjojen kuvakerrontaa voidaan nimittää kuvareportaasiksi.

Smith arvioi sitä, kuinka kuvakirjan yksittäiset kuvat rakentuvat struktuureiksi: kokonaisuudeksi, ryhmiksi, sarjoiksi ja sekvensseiksi. Hän määrittelee sekvenssin (sequence) yhdeksi klusteriksi (cluster). Kaksi muuta klusteria ovat ryhmä ja sarja. Ryhmä on kuvaluettelo, jossa kuvat voivat olla samasta aiheesta, mutta niillä ei ole referentiaalista suhdetta toisiinsa. Kuvasarja sen sijaan on lineaarista kehitystä kuvaava malli, jossa kuvat linkittyvät toisiinsa. Sekvenssissä kuvat reagoivat toistensa kanssa, vaikka kuvat eivät ole vierekkäin. Rakenne on kontrapunktimainen. (Smith 1984, 45-46)

It [sequence] differs from a series by the elaborate interaction of elements within the same picture, and any of these with elements in other pictures by direct reference. Instead of a strong linear progression of narrative, movement is now causal among and between elements (Smith 1984, 104).

Sekvenssin käsitettä käytetään usein harhaanjohtavasti viittaamalla yksinomaan kuvajärjestykseen. Sekvenssissä kuvat yhdistyvät eräänlaiseksi montaasiksi (Smith 1984, 47-48). Kuvien välinen liike (movement) voi olla kausaalinen voimakkaan lineaarisen narratiivisen kehityksen sijaan. Mielestäni Smithin määritelmä sekvenssistä ottaa huomioon kuvakertomusten monitasaisuuden. Paikoitellen Smithin määritelmät ovat vaikeaselkoisia ja korkealentoisen pintapuolisia: esimerkiksi silloin, kun hän soveltaa musiikin sinfonista rakennetta – teeman esittely, variaatio, kertaus ja finaali – kuvakirjoihin (emt., 69-70).

Kun Smith käyttää klusteroinnin (kuvaryhmät, -sarjat ja sekvenssit) koodeina kirjaimia ja niistä rakentuvia kombinaatiota, niin olen storyboard-analyysissäni rakentanut "kammat" osoittamaan kuvien jatkumoa ja kontrasteja. "Kammat" on nimetty niiden reportaasissa olennoituvien funktioiden mukaan: kontrasti, samuus, kaltaisuus, yhteenkuuluvuus, aika ja kausaalisuus.

Smith esittelee tutkimuksessaan kuvakirjan fyysisenä objektina, jonka toteutustapa voi olla hyvinkin epätraditionaalinen. Rakennepaletti ulottuu painetuista nidotuista kuvakirjoista kokeellisiin kirjoihin, joiden sivut kääntyvät koneellisesti. Smith käyttää analyyseissään musiikista ja graafisesta suunnittelusta tuttuja käsitteitä. Yksi tällainen keskeinen käsite on liike (movement). Ero sarjallisen ja sekventiaalisen liikkeen välillä on olennainen. Toisin kuin (kuva)sarjat, sekvenssit eivät perustu eteenpäin linkittymiseen vaan syyn ja seurauksen suhteeseen. (Smith 1984, 50) Kyse on kausaalisuudesta. Storyboard-analyysimallissani käytän kausaalisuuden käsitettä yhtenä jatkuvuuden osoittajana. Käsitän kausaalisuuden kuvien välisenä selkeänä syy-seuraus-suhteena.

Smithin mukaan kirjan kuvien välille syntyy samantyyppisiä jännitteitä kuten musiikissa. "Each single picture in a sequence is the harmony... The total of the picture is the melody." (emt., 50) Yksi kuvakirjan rakenteen keskeinen tekijä on rytmi (Smith 1984, 57-61):

Timing is controlled in a series and sequence by orchestrated movement. Rhythmic possibilities in the single picture are little more than embellishment. In series and sequence, rhythm is indispensable.

Kuvareportaasin rakenteen analyysissä näen Smithin tavoin, että rytmi ei liity juurikaan yksittäiseen kuvaan, vaan kuvasarjoihin ja -sekvensseihin. Myös tauot, graafisessa suunnittelussa tyhjän tilan käyttö, on Smithin mukaan kokonaiskerronnan kannalta tärkeä tekijä (Smith 1984, 86):

Omission is the place where transition occurs through context. Controlling the size of the gaps is a large part of ordering pictures.

Keskeinen rakenteellinen yhtäläisyys Smithin kuvakirjan strukturoinnin ja oman storyboard-mallini välillä olennoituu Smithin lauseeseen: "Besides contrasting series and sequence, I can combine a group of series and/or sequence" (Smith 1984, 51). Kuvasekvenssit ja -sarjat määrittelen tarkemmin luvussa 5.1. En käytä kyseisiä termejä, vaan olen kehittänyt jatkumoille uudet käsitteet, jotka määrittelevät kuvareportaasin erilaisia jatkumoit.

Alex Sweetman on valokuvakirjoja käsittelevässä esseessään todennut, että valokuvakirja koostuu kahdesta tekijästä: yksittäisen valokuvan voimasta ja kirjan kuvien sarjallisen järjestämisen efektistä (Sweetman 1987, 187):

Individual pictures may act as expressive images and/or as information; combinations of these can produce series, sequences, juxtapositions, rhythms, and recurring themes.

Sweetman käyttää samoja käsitteitä kuin Smith, mutta lisäksi hän pohtii kahden kuvan rinnastusta (juxtaposition), joita valokuvakirjoissa paljon käytetään. Sweetmanin käsitys lineaarisuuden suhteesta kuvasarjaan ja sekvenssiin poikkeaa Smithin määritelmästä. Sweetmanin mukaan kuvakirja (photobookwork) on kuvasarja, jonka kuvat on organisoitu lineaarisen sekvenssin muotoon. Hän liittää lineaarisuuden temporaalisuuteen, ajan virtaan (flow of time). (Sweetman 1987, 187) Smithin mukaan kuvasarja ja sekvenssi eroavat kerronnallisesti. Sekvenssiä hän pitää kuvasarjaa käsitteellisempänä ja abstraktimpana rakenteena. Sekvenssissä kuvien suhde voi olla monitasoisempi kuin kuvasarjassa.

Sekvenssin ja kuvasarjan käsitteiden rajat ovat hämärät ja niitä on käytetty sattumanvaraisesti. Jo 1920-luvulla valokuvan modernisti László Moholy-Nagy pohti, kuinka olennaisesti yksittäisen valokuvan merkitys muuttuu, kun se julkaistaan useiden kuvien kontekstissa (Moholy-Nagy 1969, Sweetmanin 1987, 188 mukaan):

There is no more surprising, yet, in its naturalness and organic sequence, simpler form than the photographic series. This is the logical culmination of photography. The series is no longer a "picture," and none of the canons of pictorial aesthetics can be applied to it. Here the separate picture loses its identity as such and becomes a detail of assembly, an essential structural element of the whole which is the thing itself.

Moholy-Nagyn valokuvan varhaista modernismia demonstroivat ajatukset ovat edelleen ajankohtaisia. Kun Sweetman totesi, että yksittäinen valokuva voi kuvasarjassa toimia joko informatiivisena tai ekspressiivisenä kuvana, niin Moholy-Nagyn mukaan yksittäinen kuva menettää kuvasarjassa identiteettinsä sinällään. Valokuvasta tulee kokonaisuuden olennainen strukturaalinen elementti. Hänen mukaansa kuvajulkaisua voi käyttää idealistisesti joko "aseena tai lyriikkana". (emt.)

Vaikka valokuvaaja, tutkija Vilho Setälä teki tutkielmansa valokuvan sisällöstä ja muotokielestä yli 60 vuotta sitten, hänen pyrkimyksensä luoda varhaista kuvan kielioppia asettuu Moholy-Nagyn ajatusten tavoin mielenkiintoiseen valotukseen arvioitaessa 2000-luvun alun keskustelua visuaalisesta kieliopista. Setälä pohtii teoksessaan Valokuva tieteenä ja taiteena (1940) yksittäisen valokuvan kieltä, mutta hänen päätelmiään voidaan soveltaa myös kuvakertomuksen jännitteisyyden, jatkuvuuden, luomiseen. Setälän graafiset pelkistykset ovat innoittaneet myös tämän teoksen tekijää pohtimaan, kuinka arvioida ja graafisesti visualisoida kuvien välisiä suhteita.

Setälä mainitsee useita vastakohtaisuuksia, kontrasteja, jotka luovat "jännityksiä" – jännitteitä: pieni ja suuri; kahlittu ja vapaa; musta ja valkea; valkea ja musta; kulmikas ja pyöreä; elävä ja eloton. Kuvakontrasteja hänen on visualisoinut graafisin kuvin. Värin kontrastivaikutuksia Setälä ei käsittele. Värivalokuvaus oli 1930-luvulla marginaalista, ja taidevalokuvaksi miellettiin lähes poikkeuksetta mustavalkoinen itse vedostettu hopeagelatiinivedos. Valokuvauksen tiede Setälän teoksessa liittyy pääasiassa analogisen valokuvan valon ja kemian oppeihin sekä kamera- ja vedostustekniikoihin. Kysymykset valokuvan ilmauskielestä liittyvät Setälän pohdintoihin valokuvauksen taiteesta.

Setälän mukaan kuvan kokonaisvaikutelman dynaamisuus tai staattisuus (Setälä 1940, 408):

...riippuu sen viivojen ja massojen yhteyden ja vaihtelun välillä vallitsevasta tasapainosta. Kuta vallitsevampi on yhtenäisyyden kokoava vaikutelma, sitä levollisempi ja sopusointuisempi, mutta myös jäykempi ja elottomampi vaikutus. Kuta vallitsevampi vaihtelu ja liikkeen osuus sommitelmassa, sitä vilkkaampi ja eloisampi, sitä rajumpi ja hillittömämpi loppuvaikutelma.

Setälä kuvaa yksittäisen valokuvan muotokieltä, tasapainoa ja voimaa. Setälän luonnehdintaa valokuvan jännitteisyydestä voidaan pitää aikansa tuotteena, mutta edelleenkin se on kiinnostava pohdittaessa kuvan estetiikkaa, muotoa ja tyyliä. Hänen esteettis-formalistiset hahmotelmansa voidaan nähdä heijastumana 1920–30-lukujen jälkeisestä valokuvan modernismi-keskustelusta. Setälä jopa konkreettisesti rinnastaa ”vanhan ja uuden ajan näkemyksen”. (emt., 435-439.)

Storyboard-analyysimetodissani valokuva on osa kokonaisuutta, jolloin yksittäisten valokuvien esteettisen ilmaisun ja muotokielen arviointi ei ole kuitenkaan keskeisin tekijä, vaan kuten László Moholy-Nagy, Keith Smith ja Alex Sweetmankin korostavat, kuvia tulee tarkastella kokonaisuuden elementteinä. Samalla kysymys valokuvan muodosta ja sisällöstä tulisi nähdä osana rakenteen ja tyylin tasoa. Jos valokuvat ja muut reportaasin layoutin visuaaliset elementit kuvareportaasissa edustavat mikrorakenteita, niin kokonaiset kuvareportaasit rakenteineen ja kuvaustyylineen edustavat makrorakennetta. (vrt. Tufte 2000 ja Pietilä 1995) Metodissani korostuu holistinen näkökulma. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kerrontaformaatti alistaa kuvat. Yksittäisten valokuvien ja kuvareportaasin suhde on dialektinen prosessi, jossa kuvareportaasiin vaikuttavat itse kuvat informatiivisine ja ekspressiivisine ominaisuuksineen ja kuvakertomuksesta vastaavan julkaisun toimitusstrategia.

Olen storyboard-analyysimetodiani ja käyttämiäni kontrastin ja jatkumoiden termejä luodessani Keith Smithin tavoin hakenut vaikutteita kuvataiteista, graafisesta suunnittelusta ja musiikista. Kuvajournalistisen aspektin lisäksi kuvareportaasin kerrontastrategiaan vaikuttavat monet osatekijät. Pelkkä kuvien semioottisten merkitysten purkaminen ei riitä, vaan se vaatii rinnalleen oman työkalupakin ja käsitteet, joilla saadaan ote kuvareportaasin rakenteeseen ja kuvien tyyliin. Tämä edellyttää astumista semiotiikan teorialadon ulkopuolelle. Valmista kuvareportaasiin soveltuvaa käsitteistöä ja termistöä kun ei ollut saatavilla. Storyboard-analyysimetodini saattaisi soveltua modifioituna jopa esittävän taiteen, kuten musiikin ja teatteriesitysten analyysivälineeksi. Kirjallisuuden tutkimuksen ja narratologian käsitteitä, kuten kertoja, sisäistekijä ja sisäislukija on sovellettu valokuvan tutkimukseen. (ks. esim. Valtonen 1988, Seppänen 1996 ja Salo 2000a.) Tämän tutkimuksen intressinä ei ole kuitenkaan arvioida kuvaajan kertojapositiona kuvareportaasissa. Palaan kuvareportaasin genrekosketuksiin luvussa 6.5.

Esittelen storyboard-analyysimetodini peruseriaatteet W. Eugene Smithin Country Doctorin avulla. Life-lehden julkaisema reportaasi on kuvamäärältään (28) myös laajin analysoimani reportaasi. Analyysimallini tarkoituksena on ensisijaisesti tehdä näkyväksi, minkälaisiin rakenteisiin kuvare-

portaasin kerrontastrategia nojaa, ja minkälaisia struktuureja tutkimusaineistoon kuuluvissa kuvareportaaseissa ja eri julkaisuissa on käytetty.

Analyysimetodini eroaa esimerkiksi Catherine Lutzin ja Jane Collinsin tutkimuksesta, jossa he ovat tutkineet National Geographic -lehden kuvitusta institutionaalisesta näkökulmasta. He ovat selvittäneet lehden tasapuolisuutta ja objektivisuutta haastatteleamalla NG:n sisällöstä ja visualisoinnista vastaavia tekijöitä. Tutkijat ovat mitanneet kvantitatiivisesti lähes 600 valokuvaa ei-länsimaaisista ihmisistä. Kuvia he ovat analysoineet tutkijain lähiluvun perusteella. Lopuksi tutkijakaksikko on haastatellut lukijoita ja selvittänyt näiden mielipiteitä lehden tavasta esittää kulttuurisia narratiiveja. Lutz ja Collins ovat arvioineet myös sitä, kuinka NG kuvastaa keskiluokkaisia amerikkalaisia arvoja. (Lutz & Collins 1993)^{viii} Lutz ja Collins analysoivat yksittäisiä kuvia ja kuvatyyppejä. He eivät kuitenkaan analysoi NG:n kuvareportaasikerrontaa.

Vertailen perinteisten kuvareportaaseja ja nykymuotoisten kuvareportaasin rakenteita sen selvittämiseksi, ovatko kuvareportaasin kerrontastrategiat muuttuneet vuosikymmenten mittaan, eli onko kuvareportaasin rakennepaletti kasvanut tai supistunut. Vastaavasti arvioin reportaasikuvien tyyliä. W.J.T. Mitchell on tutkinut kuvaesseen historiallista kehittymistä – evoluutiota – tarkastelemalla neljää eri kuvaesseeä (Mitchell 1994, 281-322). Mitchellin mielestä kuvaessee nuorena kerrontamuotona on hankala käsite. Se on samalla "pysyvä (indispensable) ja kertakäyttöinen (disposable)" (emt., 321.) Kuvaessee on modernismin ja postmodernismin tienristeyksessä (emt., 322):

Perhaps this is just a way of placing the photographic essay at the crossroads between modernism and postmodernism, understanding it as a form in which the resistance to image-text exchange is (in contrast to painting) most crucial precisely because it has the most to overcome. If this crossroads occupies a real place in our cultural history, it is one we cannot leave unmapped.

Olen yhtä mieltä Mitchellin kanssa, että kuvaessee on kulttuurihistoriallisesti merkittävä tutkimuksen kohde. Analyysimalliini ovat vaikuttaneet Lifen ja Lookin kuvareportaasikerronnan strategioita koskevat kuvaukset ja tutkimukset (ks. lisää luku 7). Kuvareportaasi on yksi kuvajournalismin lajityyppi eli genre, jota on arvioitu perinteisesti enimmäkseen siten, että feature-tyyppistä kuvakerontaa on verrattu uutiskuvajournalismin kerrontaan. Yhtenä avainteoksena oman analyysimalliini ja lähestymistapani kehittämiseksi pidän Glenn G. Willumsonin teosta W. Eugene Smith and the Photographic Essay (1993). En ole niinkään kiinnostunut Willumsonin tutkimuksen alussa esittelemästä

^{viii} Lutz ja Collins ovat mitanneet tilastollisesti, kuinka National Geographicissa esiintyvät mm. tietyt etniset ryhmät (race), sukupuoli (gender) ja kehittyneisyys (modernistisuus) sekä kuvanneet sitä, kuinka kuvarepresentaatioissa esitetään väri, poseeraus, rajausta ja näkökulma.

kuvaesseen genren kehityksestä 1800-luvun lopulta 1930-luvulle. Sen sijaan jaan Willumson asettaman tutkimustavoitteen tarkastella Smithin valokuvien ja kuvaesseekerronnan ajattomuutta, klassisuutta.

Tutkimukseni lähtöoletuksena on, että perinteisen kuvareportaasin rakennetunnusmerkit eivät riitä kuvaamaan kaikkia nykykuvareportaasin tyyppejä. Tavoitteenani on tunnistaa ne mahdolliset uudet kuvareportaasityypit ja -rakenteet, joista perinteisen määritelmän avulla ei saada otetta. Tutkimukseni intressinä on täyttää vanhojen määritelmien ja nykyisten tosiasiallisten kuvareportaasityyppien epävastaavuudesta syntyvät aukot eli määritellä näiden uusien kuvareportaasityyppien olennaiset tunnusmerkit ja antaa tyypeille nimet. Samalla tutkimus pyrkii määrittelemään perinteisen kuvareportaasiteorian käsitteet – kuten sekvenssit – uudelleen ajanmukaisella tavalla.

Tutkimuksen perusaineistoon kuuluvat vuoden 2001 kaikki National Geographicin suomenkielisen version numerot ja niiden pääkuvareportaasit – poikkeuksena kahden eläinjutun rajaaminen pois ja niiden korvaaminen toisilla laajoilla kuvareportaaseilla. Valitsin analyysini kohteeksi koko vuosikerran, koska siten perusaineisto on riittävän laaja ja kuvareportaasien kerronnasta voidaan purkaa ulos eri kuvareportaasien välisiä kaltaisuuksia (luku 11.3). Vuonna 1888 perustettu lehti ei ole ilmestynyt suomeksi ennen vuotta 2001. NG:n traditionaalisuudesta huolimatta pääpaino on lehden 2000-luvun kuvareportaasin analyysissä.

Perusaineiston ohella vertailuaineiston reportaasien analysoinnin tarkoituksena on auttaa määrittelemään, minkä tyyppisiä reportaaseja ylipäänsä julkaistaan tai on julkaistu länsimaissa. Samalla pyritään esittelemään kuvareportaasin tyylikirjo. Tämän vertailun avulla pyritään myös täsmentämään kuvareportaasigenren rajoja sekä niiden mahdollista laajentumista perinteisiin määritelmiin nähden. Vertailuaineiston ja perusaineiston edustavuutta olen tukenut valitsemalla suurten, ns. valtajulkisuuden lehtien (Life, National Geographic, Helsingin Sanomien kuukausiliite, Observerin liite) ohella analyysin kohteiksi kulttuuri- ja mielipide- sekä elämäntapalehtiä (Colors, Image, Ydin, Citylehti). Lifen ja National Geographicin kuvareportaaseja ovat monet mainitsemani tutkijat analysoineet. Sen sijaan muita vertailuaineiston lehtiä on arvioitu vain satunnaisesti. National Geographicin yhdeksi vertailuaineiston lehdeksi on valittu Helsingin Sanomien kuukausiliite. Molemmat lehdet ovat merkittäviä instituutioita ja brändejä – julkaisuja, joilla on tarpeeksi henkilö- ja talousresursseja lähettää kuvaajansa ja toimittajansa tekemään laajoja kuvareportaaseja eri puolille maailmaa. (ks. Salo 2000a, Sirkkunen 1996)

Reportaaseista vähimmälle huomiolle jää verkkoreportaasi, koska sen analyysimallin konstruointi vaatisi huomattavan laajennuksen tässä tutkimuksessa käytettävään metodiikkaan. Verko- ja multimediakerrontaa valotetaan NG:n Romanit-reportaasin verkkoversion ja Scott Thoden Venus Rising -verkkoreportaasin avulla. Pääpaino tutkimuksessa on kuitenkin painetun kuvareportaasin analyysissä.

Analyysissani kuvareportaasi puretaan osiksi valmiista lopputuloksesta käsin. Tällöin tarkkaillaan ensisijaisesti yksittäisten kuvien ja aukeamien välille syntyviä jatkumota ja kontrasteja. Jatkumolla tarkoitetaan tässä kahta tai useampaa kuvaa linkittävää yhteyttä, kontrastilla puolestaan vastaavaa yhteyttä, joka on kuitenkin luonteeltaan kuvien välistä jännitettä ja vastakohtaparia luova.

Jatkumot ja kontrastit esitetään visuaalisesti kaavioon merkittyjen ”kampojen” avulla. Tutkimukseni johdannossa vertasin tutkimuksen tekoa metaforisesti navigointiin. Kampaakin voidaan pitää metaforana: se toimii kuin veneen kompassi. Kamman piikit osoittavat analysoitaviin kuviin. Tämä muuttaa reportaasissa havaitut kuvajatkumot ja -kontrastit näkyviksi ja tekee siten mahdolliseksi selittää kuvakerronnan strategioita. Tämän näkyväksi tekemisen tulosta nimitetään tutkimuksessa storyboardiksi. Vertailuaineiston ja perusaineiston storyboardia tulkitaan luvuissa 9, 10 ja 11. Pääösluvussa tehdään yhteenveto ja tulkinta storyboardin parametreista. Tätä havainnollistetaan kuvareportaasin rakenne ja reportaasin kuvaustyyli -koordinaatistolla.

Storyboard on eräänlainen kuvareportaasitutkimuksen visuaalinen systemisointiväline, jossa on yhtäaikaan vaikutteita kielentutkimuksen lauserakennemalleista, tietojenkäsittelyopin, verko- ja median käyttämisestä vuokaavioista, elokuvan kuvakäsikirjoituksesta ja nuottipartituurista. Storyboard muistuttaa myös aikakauslehtien toimitusprosessissa apuna käytettäviä, seinälle ripustettuja miniatyyrisivuja, joilla seurataan kuvareportaasin valmistumista. Nämä voidaan tehdä paperilla tai tietokoneella. Toimituksien seinälle laitettavan sivukartan funktio on kuitenkin ensisijaisesti seurata lehden valmistumista eikä varsinaisesti ohjata reportaasin rakennetta. Tässä tutkimuksessa storyboardia käytetään ikään kuin takaperin, dekonstruktiiivisesti kuvareportaasin rakenteiden paljastamiseen. Yksittäisistä valokuvista koostuva palapeli kootaan kasaan yhä uudelleen.

Storyboard-termi itsessään on lainattu elokuvantekijöiltä. Lisäksi termiä käytetään multimediassa.^{ix} Storyboardin luomiseksi analyysimenetelmä hajottaa kuvareportaasin ensin yksittäisiksi kuviksi. Nämä numeroidaan juoksevasti alusta loppuun, ja jokaista niistä edustaa storyboardissa symbolinen

^{ix} Monissa median koostamisohjelmissa käytetään käyttöliittymänä storyboardia.

neliö. Näiden ylä- ja alapuolelle on luotu eri jatkumoitä osoittavia ”kampoja” ja niiden piikkejä varten rivit, joiden otsikot paljastavat, millaisista jatkumoista kullakin rivillä on kyse.

Käytännön tutkimustyössä aloitin storyboard-analyysin kopioimalla kunkin reportaasin aukeamat ja liittämällä kopioitut reportaasin sivut yhdeksi jatkumoksi (paperirullaksi). Avattuna pisin kääre oli useita metrejä. Sen jälkeen numeroin kuvat. Tämä edesauttoi kontrastien ja jatkumoiden hahmottamista ja kirjaamista simultaanisesti. Myös sivujen reproduointi miniatyyrisivuiksi helpotti kampojen luomista kuvien välille.

Sidotun lehden kuvareportaasien purkaminen paperijatkumoksi palveli storyboard-analyysia. Aikakauslehteä lukiessaan lukija ei näe kaikkia sivuja (kuvia) simultaanisesti, vaan havaitsee sivun tai aukeaman kerrallaan. Näin hänen täytyy hahmottaa kuvareportaasin kontrastit ja jatkumot sekä tarina muistikuvilla. Sen sijaan sanomalehden reportaasissa voidaan kaikki kuvat taittaa yhdelle sivulle. Tällöin lukija katsoo reportaasia simultaanisesti kuten keskiaikaista maalausta.

Aikakauslehden kuvareportaasia ei välttämättä lueta kuitenkaan lineaarisesti, vaan satunnaisesti selailemalla – hyppimällä sivulta toiselle. Tässä mielessä painetun kuvareportaasin lukutapahtuma eroaa perustavalla tavalla elokuvasta, joka etenee alusta loppuun. Elokuvan kertomus täydentyy kohtausta kohtaukselta. Tehdessäni storyboard-analyysia tarkastelin kuvien kontrasteja ja jatkumoitä vaihtamalla reportaasin lukusuuntaa.

Analyysin aluksi nimeän reportaasien valokuvat. Näin muodoin kutsutaan esiin kuvan mahdollisimman yksiselitteinen, denotatiivinen sanoma. Kuvista on pyritty tällöin riisumaan tulkintaan viittaavat konnotaatiot mahdollisimman vähäisiksi. Puhdas denotatiivinen kuvan luenta on kuitenkin mahdottomuus. Valokuva sisältää useita merkitystasoja, ja kuvan luenta on henkilökohtainen kokemus. Kuvareportaasissa julkaistu kuva konnotoituu entisestään, kun se julkaistaan tietyn lehden tietyssä numerossa. Tutkijan metaluenta ja haastattelut ovat konnotatiivisia, koska ne perustuvat enimmäkseen kuvakerronnan intuitiiviseen – jopa spontaaniin – tulkintaan.

Analyysini lähtökohtana on, että valokuva on entiteetti, jossa kuvan sisältö ja muoto muodostavat kokonaisuuden. En siten tee analyysissani jakoa kuvan muotoon ja sisältöön kuten Riitta Brusila tekee pohtiessaan aikakauslehtien kuvien sisältö- ja ilmaisutasa (vrt. Brusila 1997). Käsitteellisesti yksittäistä kuvaa voidaan analysoida erottelemalla kuvan sisältö (aihe) ja muoto (ilmaisu). Esimer-

kiksi väri on yksi kuvan ilmaisuun liittyvä elementti. Kuva voi olla joko monokromaattinen tai monivärinen.

Sanomalehtien värejä, kontrasteja ja kaksi- sekä kolmiulotteisuutta tutkinut Pegie Stark Adamin mukaan väri luo sivulla kontrasteja, ja se voi vetää lukijan katseen sivun elementistä toiseen. Lämpimin värein voidaan elementit tuoda lähemmäksi katsojaa ja kylmin värein vastaavasti etäännyttää. Toisaalta myös tumma objekti asettuu vaalean edelle. Näillä keinoin lehden layoutin suunnittelija luo sivulle kolmiulotteisuutta ja tasapainoa. (Stark Adam 1995, 33)

Storyboard-analyysimallissani en erittele väriä, vaikka se vaikuttaa graafiseen jatkumoon. Tulkitsen yksittäisen valokuvan siten, että väri on kuvan immanentti, erottamaton osa. Kuvareportaasien kuvia voitaisiin analysoida toki myös värin näkökulmasta. Storyboardin kontrastien määrä lisääntyisi huomattavasti, jos pohdittaisiin kuvien värijatkuvuuksia ja -kontrasteja. Rajauksestani johtuen analyysini korostaa enemmän sisällön muotoa kuin muodon sisältöä.

5.1. Storyboard-analyysimetodin kontrastit ja jatkumot

Kuvareportaasi muodostuu kontrasteista ja jatkumoista. Kontrasti on kahden tai useamman kuvan välinen voimakas jännite. Jatkumot sen sijaan luovat reportaasille koheesiota, sidosteisuutta. Jatku-moita on kaikkiaan viisi: samuus (sama henkilö), kaltaisuus (sama toiminta ja/tai visuaalinen kaltaisuus), yhteenkuuluvuus (sama teema), aika (kronologia) ja kausaalisuus (syy/seuraus). Valmis reportaasi puretaan kaaviokuvaksi, jolla tutkija osoittaa, kuinka kuvakerronta on rakennettu. Lisäksi reportaasit havainnollistetaan miniatyyrisivuina, jotka ovat tutkimuksen liitteinä.

Olen johtanut storyboard-analyysimetodini käsitteet ja saanut keskeisimmät vaikutteet kuvajournalismin (Willumson 1993, Woolley 1966, Rothstein 1969, Kobre 1996, Salo 2000a), kuvakirjojen (Smith 1984, Sweetman 1987) ja kuvataiteen (Kuusamo 1996) tutkimuksissa käytetyistä termeistä. En käytä kuitenkaan esimerkiksi paljon viljeltyä sekvenssin käsitettä, koska olen analyysia varten kehittänyt jatkumovariantit, jotka erottelevat sekvenssiä tarkemmin erilaiset kuvareportaasin jatkumot (vrt. Smith 1984). Kenneth Kobre (1996) mukaan sekvenssi voi olla kuvapari, joka kertoo asian ennen ja jälkeen tai ongelman ja sen ratkaisun näkökulmasta. Kontrasti, aika ja kausaalisuus ovat termejä, joita edellä mainitut tutkijat ovat käyttäneet. Tässä luvussa täsmennän konkreettisesti analyysissa, mikä on määrittelyni storyboard-analyysimetodin käsitteille.

Mainitsemistani tutkimuksista Willumsonin W. Eugene Smithin kuvaessteiden narratiivis-esteettinen luentamalli on lähestymistavaltaan lähellä storyboard-analyysimalliani. Willumson arvioi Life-lehden julkaisemaa (20.9. 1948) Smithin Country Doctor kuvaessteitä neljästä näkökulmasta kuten muitakin analysoimiaan kuvaessteitä. Narratiivis-esteettisen analyysin lisäksi hän arvioi kuvaessteiden konseptia ja julkaisua, poliittis-ideologista lukua ja vastaanottoa. Keskityn tässä lähinnä narratiivis-esteettiseen luentatasoon, koska silloin voidaan verrata Willumsonin analyysimallin ja storyboard-mallini yhtäläisyyksiä ja eroja. Willumsonin mukaan Country Doctor -kuvaessee oli tyypillinen Life-lehden kuvaessee. Esseitä varten laadittiin toimituksessa ennakkoon narratiivinen kertomus ja kirjoitettiin kuvauskäsikirjoitus. Tähän Smithin odotettiin kuvaajana tuovan emotionaalisen ulottuvuuden ja visuaalisen näkemyksen. Smith kuvasi neljässä viikossa yli 2000 negatiivia. (Willumson 1993, 45-47)

John Szarkowski luonnehtii New Yorkin modernin taiteen museon The Photo-Essay -näyttelyssä vuonna 1965 Country Doctorin kuvien viittaavan menneeseen ja tulevaisuuden tyyliin. Country Doctor on sukua kirjallisille ja narratiivisille esseille mutta samalla myös kuvaajan tulkinnallinen kommentti. (Willumson 1993, 48) Szarkowski korostaa Smithin kuvaesseen taiteellisia ansioita. Hänen arvionsa peilaa modernin taiteen museon tuolloista valokuvataiteellista linjaa. Kuvajournalistit olivat 1960-luvulla arvostettuja valokuvataiteilijoita. Henri-Cartier Bresson, Robert Capa ja W. Eugene Smith olivat tuolloin myyttisiä kuvaajasankareita. Silloista kuvajournalismin naiivia humanismia ei vielä arvosteltu niin näkyvästi kuin 1980-luvulla. (ks. kritiikistä Green 1984 ja Sweetman 1987)

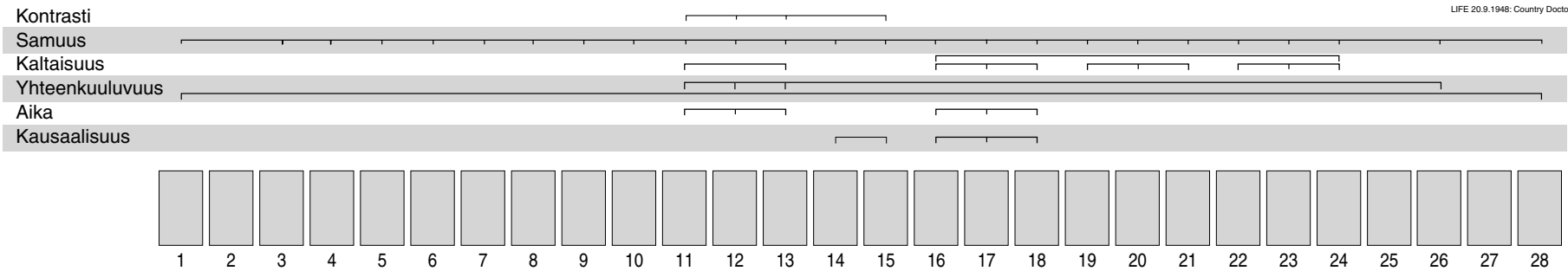
Szarkowksin tapaan pidän Smithin kuvaessteitä perinteisenä, klassisena kuvareportaasina. Country Doctor on kuvaessee-kerronnan eräänlainen prototyyppi. Siitä on eroteltavissa kaikki kontrastit ja jatkumot, jotka ovat storyboard-analyysimallissani. (vrt. esim. Romanit-reportaasin analyysi luvussa 11) Varhaiset kuvareportaasit olivat jo 1800-luvulla laajoja henkilökuvagallerioita, mutta eivät kuvaessteitä. Kiinnostava yhtäläisyys varhaisen henkilökuvauksen ja 2000-luvun henkilökuvareportaasissa on se, että samaa henkilöä tai saman ryhmän edustajia kuvataan eri tilanteissa. (vrt. Image-lehden Nuoret sankarit analyysi luvussa 9) Maalaislääkäri Ernst Ceriani esiintyy Country Doctor -kuvaesseen 25 kuvassa, kun koko esseessä on 28 kuvaa. Näin laajoja yhden henkilön työtä kuvaavia kuvareportaaseja tuskin julkaistaan enää muualla kuin kuvattaessa merkki- tai julkisuuden henkilön koko elämänsä.

Willumson analysoi Country Doctor -kuvaesseeä varsin deskriptiivisesti kiinnittäen huomiota kuvien estetiikkaan eli valaistukseen, sommitteluun ja vedostustekniikkaan. Hänen analyysitapaansa kuvastaa seuraava lause kuvaeseen avauskuvasta. "Artistic interpretation is evident in the use of a low camera angle that serves to emphasize the doctor's stature and to suggest his burdens by silhouetting him against the dark, brooding sky" (Willumson 1993, 50).

Willumsonin mukaan avauskuva viittaa esseen otsikon ja tekstin teemoihin: lääkärin kovaan työhön ja arvoon yhteisössä. Willumson erittelee kuvaeseen narratiiviset sekvenssit, joita kyseisessä reportaasissa on useita. Ne kuvaavat lääkäriä eri tehtävissä. Sekvensseistä eroaa vain viimeisen aukeaman kuvat lääkäristä perheensä kanssa sekä kuvat Kremmlingin kaupungista Rocky Mountains taustallaan. Aukeaman oikean puoleisessa kuvassa lääkäri Ceriani nojaa sairaalan keittiön työpöytään savuke ja kahvikuppi käsissään. Willumsonin mukaan kuvaeseen aloitus- ja lopetuskuvat muodostavat kontrastin maalais- ja modernin lääkärin välille. Kokonaisuutta tutkija pitää onnistuneena, koska kuvaeseen toimitukselliset intentiot ja Smith valokuvien monumentaalisuus kohtaavat. (emt., 77)

Mielestäni Willumsonin narratiivis-esteettinen luenta on oivaltava, mutta jää kontrastien ja jatkumoiden määrittelyn kannalta melko ohueksi. Hänen analyysinsä vahvempi puoli on Smithin kuvaesseeiden sitominen historiallis-poliittiseen kontekstiin. Willumsonin kaltainen kuvien esteettinen deskriptio toistaa helposti vain sen, minkä kuvan lukija havaitsee paljain silmin. Samaa voidaan sanoa narratiivien (kuvasarjat) analyysistä. Willumsonin mukaan maalaislääkärin aloitus- ja lopetuskuvaa voidaan pitää kontrastisina. Mutta näkeekö ja kokeeko lukija asian välttämättä näin? Eikö ole luonnollista, että lääkäri on ulkona arkiasussa ja lääkärinlaukku kädessään sekä sisällä lääkärin takki päällä. Kontrastin mieltämistä vaikeuttaa se, että 11-sivuisen kuvaeseen ensimmäisen ja viimeisen kuvan välissä on 26 kuvaa. Aloitus- ja lopetuskuvalla on toki erityinen rooli kuvareportaasissa, ja se helpottaa lääkärikuvien linkittämistä toisiinsa. Katsoja muistaa kuvaeseen ensimmäisen kuvan, varsinkin kun tarina alkaa aukeaman oikealta sivulta.

Storyboard-analyysin kaaviokuva. Life 20.9. 1948, 115-126.



- LIFE 20.9.1948**
W. Eugene Smith: Country Doctor
- 1. Mies kävelee
 - 2. Mies ja lapsi
 - 3. Vuoteen äärellä
 - 4. Autossa
 - 5. Tarkastus
 - 6. Kuvan katselu
 - 7. Sidonta
 - 8. Korvan huuhtelu
 - 9. Kipu
 - 10. Vastasyntynyt
 - 11. Raiteilla 1
 - 12. Kalastus
 - 13. Raiteilla 2
 - 14. Jännitys
 - 15. Mies ja lapsi
 - 16. Paareilla 1
 - 17. Käden venytys
 - 18. Käden kipsaus
 - 19. Vanhuksen tutkiminen
 - 20. Katsova vanhus
 - 21. Sylissä
 - 22. Peittäminen
 - 23. Puhelimessa
 - 24. Paareilla 2
 - 25. Kaupunki ja vuoret
 - 26. Yleisö ja ratsastajat
 - 27. Talo
 - 28. Kahvin juonti



Life 20.9. 1948, 118-119. Kuvat: W. Eugene Smith.

Kontrasti. Life-lehden Country Doctor -kuvareportaasin storyboard-analyysimetodia havainnollis-
tavassa kuviossa on neljä valokuvaa, joiden välillä on kontrasti. Näiden symbolit näkyvät storybo-

ardin alareunassa harmaina neliöinä, jotka on numeroitu n1, n2, n3, n4 jne. Kuvien välinen kontrasti havainnollistetaan "kampana" esimerkkikuvion yläreunassa ja storyboardin kontrasti-rivillä. Selvyydeksi olen häivyttänyt kontrastin ulkopuolelle jäävät kuvat, tekstit ja otsikot harmaiksi.

Storyboard-analyysissani voimakkain ja temaattisesti selkein kontrasti on kuvasarjan 11, 12, 13 (n1, n2, n3) ja kuvan 15 (n4) välillä (ks. storyboard-kaaviokuva ja kontrastia havainnollistava kuvio edellisellä sivulla). Country Doctor -kuvareportaasi on kokonaisuudessaan reprodusoitu miniatyyrisivuiksi liitteisiin.

Kuvasarjassa (kuvat 11, 12, 13) kuvataan Cerianin kalastusmatkaa ja oikeanpuoleisen sivun suuressa kuvassa (15) lääkäri katsoo huolestuneena pitäen kättään vaikeasti loukkaantuneen ja operoidun lapsen silmällä. Vasemman puoleisen sivun alaosassa olevassa kuvassa (14) lasta operoidaan ja kuva liittyy pääkuvaan. Myös kuva 14 rinnastuu vapaa-aikakuviin, mutta vastakohtaisuus ei ole niin ilmeinen ja tehokas kuin oikeanpuoleisen kuvan.

Kuvien keskinäinen kontrasti perustuu kunkin valokuvan sanomaan. Vaikka kuva-aukeman layoutilla korostetaan suurta puolilähikuvaa lääkäristä ja lapsesta, niin ennen kaikkea kuvan sisältö ja immanenti muoto luovat kontrastin vapaa-ajan kuvien ja työkuvan välille. Kuvien välillä on voimakas dramaattinen jännite ja tunnelataus.

Glenn Willumson (1993) ei tee analyysissään tarkempaa erittelyä narratiivisten sekvenssien välille. Storyboard-analyysissani erittelen seuraavassa, kuinka jatkumot voidaan analysoida ja graafisesti esittää Willumsonia analyysimallia yksityiskohtaisemmin viiden eri attribuutin mukaan.



Life 20.9. 1948, 120-121. Kuvat: W. Eugene Smith.

Samuus. Kuviossa on kolme kuvaa ja niitä yhdistävä samuusjatkumo. Näiden symbolit näkyvät storyboardin alareunassa harmaina, numeroituina neliöinä ja "kampana" samuus-rivillä. Storyboardia luettaessa käy ilmi, mistä reportaasin viidestä eri jatkumosta on kulloinkin kyse. Country Doctor -reportaasin kolmea kuvaa yhdistää samuus, joka perustuu saman henkilön eli maalaislääkärin esittämiseen kussakin kuvassa. Olen pelkistänyt samuutta rajaamalla kuvion valokuvista maalaislääkärin. Kuviossa esitetty samuusjatkumo (19, 20, 21/ n_1 , n_2 , n_3) on vain yksi osa Country Doctor -kuvareportaasin samuusjatkumoa. Kaikki muutkin storyboardin samuusjatkumon kuvat voidaan todentaa vastaavalla tavalla miniatyyrejä ja storyboardeja vertaamalla. Samuusjatkumo on erityisen tiheä Country Doctorissa – kaikkiaan 25 kuvan samuusjatkumo, joissa maalaislääkäri esiintyy joko yksin tai eri henkilöiden kanssa.



STORYBOARD

Kontrasti

Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



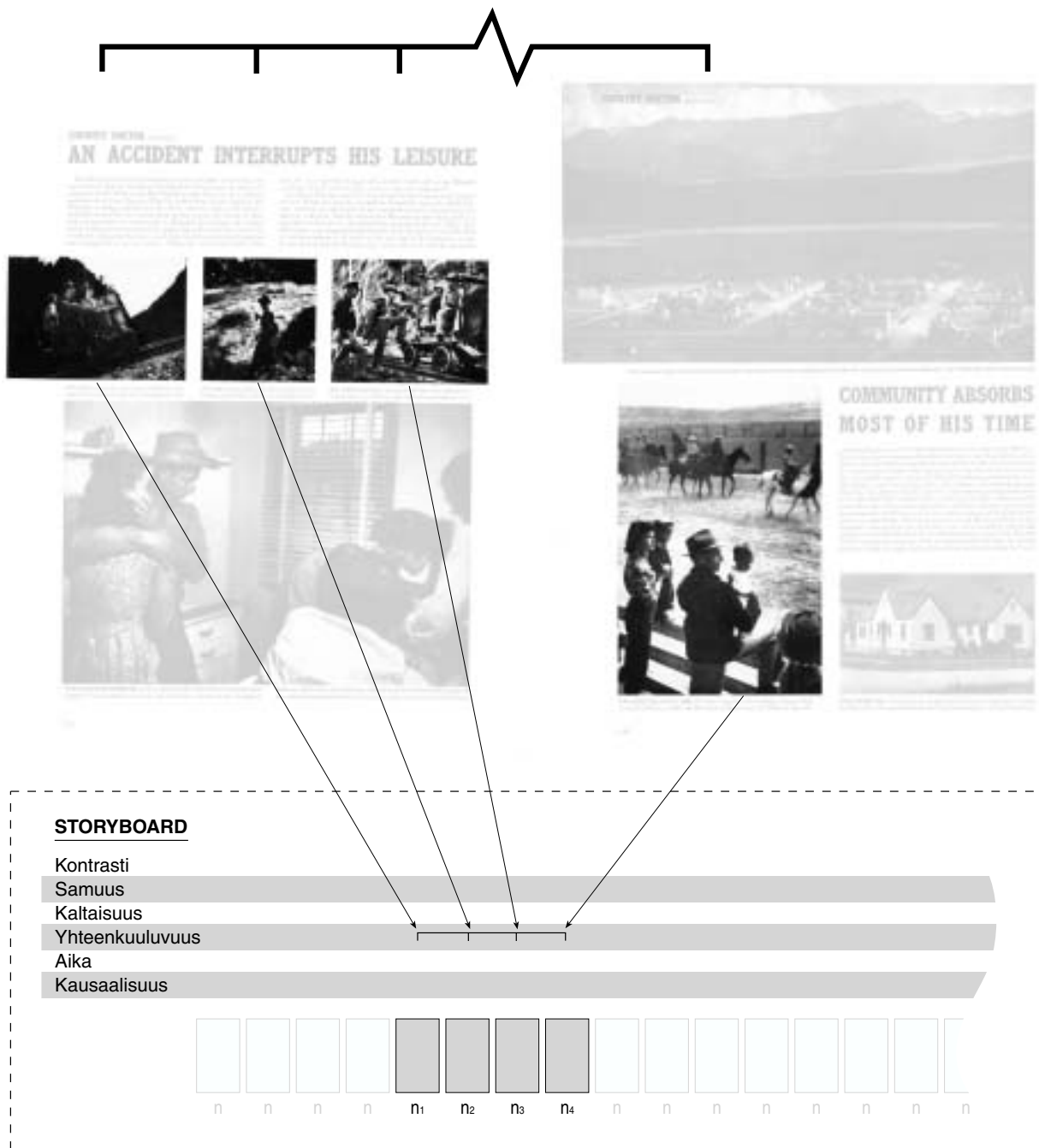
Life 20.9. 1948, 118. Kuvat: W. Eugene Smith.

Kaltaisuus. Jos samuusjatkumo perustuu kuvareportaasissa esiintyvään samaan henkilöön, niin kaltaisuusjatkumo viittaa puolestaan samaan toimintaan ja/tai visuaaliseen samankaltaisuuteen. Esimerkkinä toiminnan kaltaisuudesta, joka on myös visuaalisesti samankaltaista ovat lääkärin kalastusmatkan kuvat. Itse kalastuskuva eroaa kahdesta vaunukuvasta (11, 13/ n1, n2), jotka ovat esimerkkinä storyboardin kaltaisuusjatkumosta. Country Doctorissa on lukuisia kuvia, joissa lääkäri hoitaa ja parantaa potilaitansa, esimerkiksi kuvat 16, 17, 18. Kuvissa on lääkäri ja yksi tai useampia potilaita. Valokuvaaja Smith on kuvannut tilanteet niin, että kuvista välittyy läsnäolo ja ratkaisevan

hetken ja hetkien vangitseminen. Vain muutamassa kuvassa (4 ja 20) on kuvaajan ja kuvattavan välinen katsekontakti. Muut kuvat ovat kuin salaa otettuja. Niistä välittyy silti myötäeläminen. Useimmat kuvat muistuttavat visuaalisesti toisiaan eli ne ovat tyyllisesti koherentteja. Kuvien kaltaisuuden määrittely ja storyboardiin nimeäminen ei ole ongelmatonta. Jos kaltaisuus mielletään väljästi visuaaliseksi kaltaisuudeksi, niin valokuvaajan kaikkia reportaasiin ottamia kuvia voidaan pitää kaltaisuusjatkumon osina. Kaltaisuus ei ole vain valokuvaajan käsiala ja tyyli, vaan kuvien toiminnallinen erityisominaisuus, joka funktionaalisesti yhdistää kuvia.

Yhteenkuuluvuus. Yhteenkuuluvuus on jatkumo, joka vaatii kuvareportaasin katsojalta käsitteellistä kuvanlukutaitoa ja kykyä yhdistää kuvia, jotka temaattisesti mutteivät suoranaisesti liitty toisiinsa. Esimerkkinä yhteenkuuluvuudesta on lääkärin vapaa-aikaan liittyvät kuvat kalastamassa ja perheen kanssa (11, 12, 13 ja 26/ n1, n2, n3 ja n4). Reportaasia lukiessa kuva lääkäristä vaimonsa ja lapsiensa kanssa katsomassa paraattia kotikaupungissa saattaa vaikuttaa irralliselta. Kuitenkin se linkittyy osaksi tarinaa, joka kertoo maalaislääkärin yksityiselämästä, perheestä. Samalla tavoin kuvat kalastusmatkalta ovat osa lääkärin yksityiselämää, vapaa-aikaa (esimerkki seuraavalla sivulla).

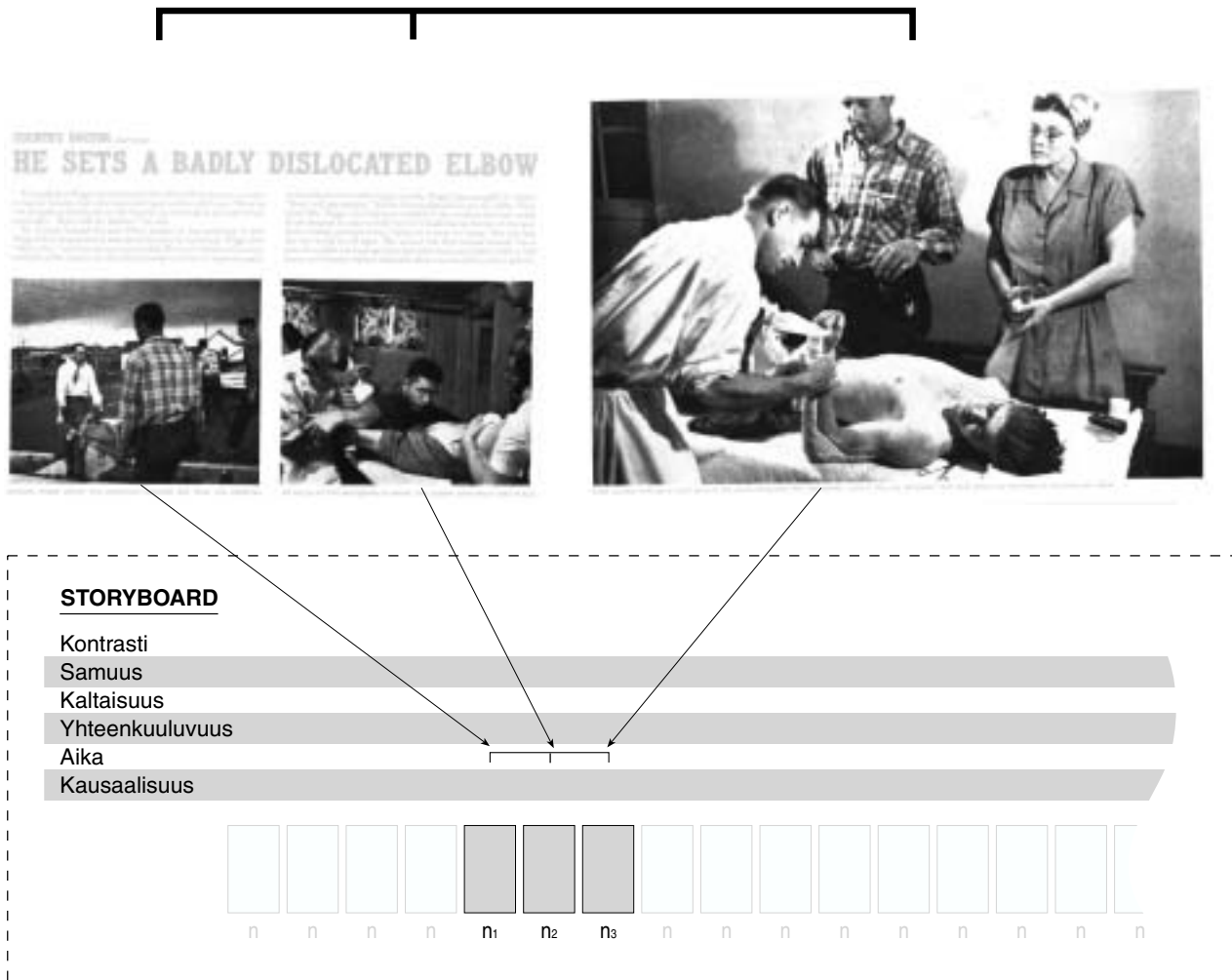
Kuvareportaasin aloitus- ja lopetuskuvaa (1 ja 28) luovat yhteenkuuluvuutta, vaikka kuvat visuaalisesti eivät muistutakaan toisiaan. Yksinäisen lääkärin kuvat ilmaisevat myös samuutta ja yhteenkuuluvuutta. Yhdellä valokuvalla voi storyboardissa olla useita eri funktioita. Toisaalta katsoja voi tehdä spontaaneja ja intuitiivisia kuvatulkintoja ja rakentaa kuvien välille abstrakteja yhteenkuuluvuuksia, jotka ovat kulttuurisidonnaisia ja katsojan henkilöhistoriaan liittyviä. Esimerkkinä tällaisesta kuvan lukutavasta ja tulkinnasta on tässä tutkimuksessa Sadek Kardo-Rubarin näkemykset National Geographicin kurdeja käsittelevästä reportaasista luvussa 10.



Life 20.9. 1948, 118 ja 124. Kuvat: W. Eugene Smith.

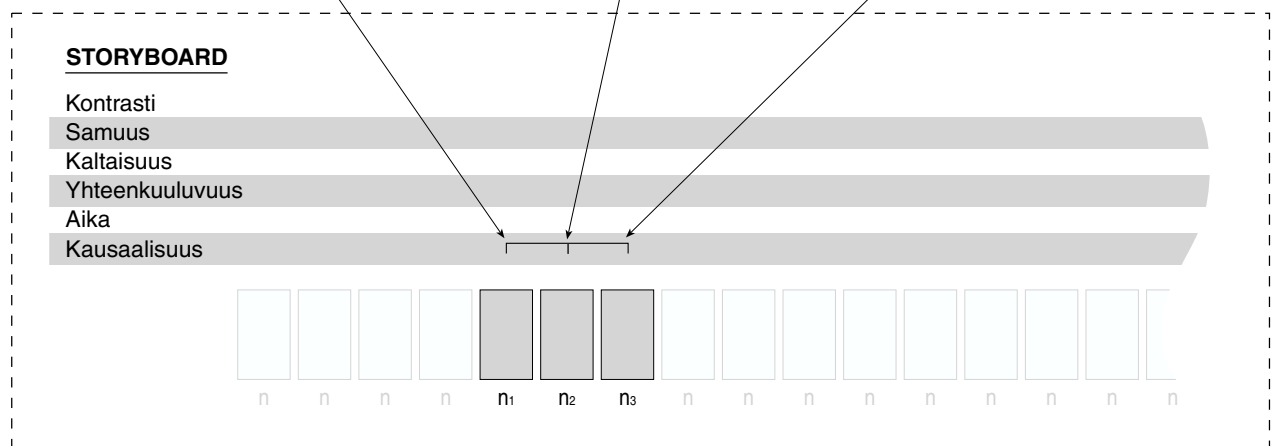
Aika. Lifen Country Doctor -reportaasissa on kuvasarja, joka kuvastaa temporaalista, ajallista jatkuvuutta. Kuvasarjan kertomus etenee kronologisesti. Siinä keskitytään tiettyyn tapahtumaan ja tiettyihin henkilöihin. Aukeaman yläreunassa on kolmen kuvan sarja, jossa maalaislääkäri asettaa paikoilleen nuorehkon miehen kyynärpään (16, 17, 18/ n₁, n₂, n₃). Kuvasarjassa kuvataan yhden henkilön parantaminen kronologisena sekvenssinä vaihe vaiheelta. Loukkaantunut nuorukainen kannetaan paareilla sairaalaan. Lääkäri vetää käden paikoilleen ja kolmannessa kuvassa potilaan

käteän asetaan lasta. Kuvareportaasiin voidaan luoda jatkumo, joka vastaa lukijan arkipäiväistä havainnointia: ajallista järjestystä ja keskittymistä tiettyyn henkilöön. Kronologiaa voidaan korostaa kuvateksteissä jopa kellonajoilla, kuten on tehty kuvissa 11, 12, ja 13.



Life 20.9. 1948, 120-121. Kuvat: W. Eugene Smith.

Kausaalisuus. Storyboardissa kausaalisuus on kahden tai useamman kuvan välinen suhde, joka osoittaa syy- ja seuraussuhteen. Se on sukua ongelma ja sen ratkaisu –kuvarinnastukselle. Country Doctorissa on useita kausaalisuusjatkumoa. Ilmeisiä ovat kuvasarjat, joissa lääkäri parantaa sairauden. Dramaattisin kausaalisuusjatkumo on kolmen kuvan sarja vanhuksen öisestä kuolemasta. Aukeaman vasemman puoleisessa suuressa kuvassa lääkäri peittelee sydänkohtauksen saanutta mutta vielä elävää vanhusta. Seuraavassa kuvassa Ceriani soittaa puhelimella papille, ja kolmannessa kuvassa kuollut vanhus jo kannetaan kuolleena pois (22, 23, 24). Kuvien esittämän tarinan kertomus toistetaan ja vahvistetaan reportaasin tekstissä (esimerkki seuraavalla sivulla).



Life 20.9. 1948, 122-123. Kuvat: W. Eugene Smith.

Yhteenveto. Country Doctor -kuvaessee on kokonaisuudessaan kuin elämäntarina. Siinä on kuva jopa syntymästä (10) ja kuolemasta (24). Tämä ilmenee tarkastelemalla liitteen miniatyyrikuvia ja storyboard-kuviota. Storyboardin numerointi noudattaa kuvareportaasin kuvajärjestystä luettaessa kuvia vasemmalta oikealle. Country Doctor alkaa lääkärin töihin saapumisesta esittävällä kuvalla (1) ja loppuu kuvalla (28), jossa lääkäri juo kahvia ja polttaa tupakkaa pitkän työpäivän jälkeen kello 2

aamuyöllä. Country Doctor -kuvaessee ei kuitenkaan noudata kronologista tarinan rakennetta, vaan se koostuu kolmesta pääteemasta: työ, vapaa-aika ja kaupunki. Life-lehti on rakentanut kuvateemoista erilaisia jatkumoa ja mielestäni yhden selkeän kontrastin. Yksittäiset suuret koko sivun kuvat (1, 15, 22 ja 28) luovat tarinalle rytmiä ja kuljettavat sitä eteenpäin.

Kuvareportaasin teemat voidaan edelleen jakaa alateemoiksi. Teemojen eriytymistä kuvaan erilaisilla jatkumoilla. Maalaislääkäri Ceriani on kiistaton reportaasin päähenkilö, vaikka joissakin kaltaisuusjatkumoissa esiintyykin samoja henkilöitä. Ceriani on työnsankari, jolla on erilaisia rooleja. Yksi teemoista on lääkärin päätehtävä eli sairaiden parantaminen. Valtaosa kuvista kuvaa maalaislääkärin monipuolista työtä. Hän joutuu tekemään kotikäyntejä ja operaatioita sairaalassa. Vain kahdessa kuvassa lääkäri on yksin: kuvaeseen aloitus- ja lopetuskuvassa.

Maalaislääkärin rooliin kuuluu myös perhe-elämä, jota valotetaan tosin vain yhdessä kuvassa (26). Kalastusmatkasta on tehty kolmen kuvan sarja (11, 12, 13). Ceriani saa kesken kalastusmatkansa viestin onnettomuudesta, jonka vuoksi hänen on keskeytettävä vapaa-ajan vietto ja palattava Kremmlingin kaupungin sairaalaan. Kuvareportaasin kerrontastrategian näkökulmasta kalamatkan keskeyttäminen ja lapsen parantaminen luovat kuvaeseen keskikohtaan dramaattisen huipun. Tämä selviää luettaessa kuvareportaasin tekstiä. Pelkästään kuviakin tarkastelemalla voi tehdä päätelmän, että aukeaman kuvien välillä on voimakas kontrasti. Valokuvista luettavat tapahtumat ovat toiminnallisia. Valokuvien sisäiset ja visuaaliset kontrastit vetoavat reportaasin lukijan tunteisiin. Lifen kuvaessee vertautuu amerikkalaiseen action-elokuvaan ja tarinan draamallinen kaari on kuin perinteisestä draamasta. Ensimmäinen draaman tihentävä kohtaus on kesken kalastusreissun saatu kutsu operoimaan vaikeasti loukkaantunutta lasta (11, 12, 13, 14, 15). Toinen dramaattinen ja elokuvaomainen kohtaus on vanhuksen öinen kuolema (22, 23, 24).

5.2. Kuvareportaasien metaluennasta

Kuvareportaasin metaluenta perustuu tutkijan tekemään lähilukuun. Metaluvussa tehdyt tulkinnat ovat storyboard-analyysimetodiin liittyviä tulkintoja ja tämän tutkimuksen ensisijaisia tutkimustuloksia. Reportaasien yhteenvedonomaiset tutkimustulokset ja metodin arviointi esitetään päätösluvussa 12. Metaluku, joka on johdettu yksinomaan jostakin valmiista teoriakonseptista, on taipuvainen determinismiin. Metaluvussa on mahdollista rinnastaa oma metaluku haastattelututkimuksella hankittuihin vastaanottajien tulkintoihin. Tutkijan empiiristen havaintojen, tulkintojen ja haastattel-

tavien tulkintojen erottaminen on tarpeellista. Opiskelijoiden nimelliset kommentit esitetään *kursiivilla* tekstillä.

Tutkijan ja haastateltavien metalukujen käsitteleminen omina lukuinaan olisi kuitenkin keinote-koista ja tekisi analyysistä fragmentaarisen ja luettelomaisen. Siksi tässä tutkimuksessa National Geographicin Romanit-reportaasin (4/2001) painetun version storyboardin ja verkkoversion eritte-lyssä tutkijan ja opiskelijoiden haastattelulausunnot muodostavat yhdessä storyboard- ja metaluvun. Sen sijaan National Geographicin muiden numeroiden ja vertailuaineiston storyboard- ja metaluku-ovat yksinomaan tutkijan tekemiä (9 ja 11.3) Struggle of Kurds- ja Kirottu lähiö -reportaasien me-taluvussa olen lisäksi ottanut huomioon haastateltavan ja tekijöiden näkemykset ja arvioin niitä.

Metaluvun perusaineistona analysoin National Geographic -lehden vuoden 2001 kuvareportaaseja ja vertailuaineistona eri lehtien kuvareportaaseja vuosilta 1954–2001. Vaikka W. Eugene Smithin Country Doctor -kuvaesseen (1948) analyysi on tehty analyysimetodin esittelyssä, niin myös Country Doctor on yksi vertailuaineiston reportaaseista. Vertailuaineistossa analysoin W. Eugene Smithin, Martin Parrin, Jouko Lehtolan, Jeff Riedelin ja Martina Hoogland Ivanowin kuvarepor-taaseja.

Olen valinnut vertailuaineiston reportaasit siten, että niiden avulla voin arvioida kuvareportaasin rakenteen historiallista kehitystä. Laajennan kuvareportaasikerronnan metalukua esittelemällä ja kommentoimalla Markus Jokelan ja Ilkka Malmbergin haltuunoton työmetodia ja yhtä heidän työ-parina Helsingin Sanomien kuukausiliitteeseen tekemää reportaasia. Lisäksi arvioin Markus Jokelan kuvareportaasien kehitystä analysoimalla yhden hänen varhaistuotantonsa kuvareportaaseista, johon hän on itse kirjoittanut kuvatekstit. Meta-analyysissani erittelen myös yhtä itse kuvaamaani kuva-reportaasia.

Tere Vadén on arvioinut, että tutkimuksessa, johon liittyy tutkijan tuntema taiteellinen tai muu ko-kemuksellinen toiminta, on tutkimuksen metodologialle annettava erityistä painoa. ”Vaatimuksia asettaa toisaalta kokemuksellisen materiaalin saattaminen avoimeksi ja yhteisöllisesti saavutetta-vaksi, siis tieteelliseksi, toisaalta tavoite olla hukkaamatta kokemuksellisen aineiston ainutlaatuista luonnetta” (Vadén 2001, 91).

Kuvareportaasia on tutkittu usein osana journalistista tai valokuvataiteellista kontekstia. Tutkimuk-sissa on viitattu milloin klassiseen kuvajournalismiin milloin postmoderniin valokuvaukseen. Käsi-

temäärittelyissä ovat sekoittuneet valokuvakerronnan rakenne ja tyyli. Metaluennassani yhdistän historiallisen tyylin arvioinnin storyboard-analyysiini, jossa pääpaino on kuvareportaasin rakenteen analyysissä. Kuvareportaasin rakennetta jäsennän neljällä kategorialla: klassisella rakenteella, modernilla rakenteella, galleriarakenteella ja multimediarakenteella. Reportaasikuvauksen tyylit jaan vastaavasti neljään kategoriaan: klassiseen tyyliin, kriittis-realistiseen tyyliin, moderniin värikuva-dokumentarisiin tyyliin ja postmoderniin tyyliin.

Vaikka erotan käsitteellisesti rakenteen ja tyylin kategoriat, niin metaluennassa deskriptio ja tulkinta sekoittuvat (vrt. Kress ja van Leeuwen 1998, 2001 ja Tufte 1991, 2000). Näin käy myös Glenn Willumsonin tekemässä W. Eugene Smithin kuvaesheitä koskevassa tutkimuksessa (1993), vaikka tutkija erottelee tutkimuksensa neljään eri näkökulmaan: julkaisukonseptin näkökulmaan, narratiivis-esteettiseen näkökulmaan, poliittis-ideologiseen näkökulmaan ja vastaanoton näkökulmaan. Metalukua voi pitää enemmänkin lähestymistapana, jolla tutkimuksen eri näkökulmia valotetaan, kuin eksaktina tutkimusmenetelmää kuvaavana käsitteenä.

6. Reportaasi mediatutkimuksessa

Tässä tutkimukseni jaksossa valotan reportaasin käsitettä journalismin tutkimuksessa. Jakson tarkoituksena on valaista sitä, missä määrin ja kuinka reportaasia on tutkittu Suomessa ja Ruotsissa. Näkökulmani on kuitenkin ennen kaikkea arvioida (kuva)reportaasitutkimusta, joka tarkastelee (kuva)kerrontaa ja sen rakenteita. Siksi tutkimukseni ulkopuolelle rajautuvat sinänsä kiinnostavat kirjoitetun reportaasin historiallista ja yhteiskunnallista suhdetta tarkastelevat tutkimukset (ks. esim. Ekecrantz 1995, Haas 1987).

Reportaasi-sana johdetaan sivistyssanakirjan mukaan latinankielen sanasta *reportare* ”tuoda sano-ma” (Eskola & Kaurinkoski & Turtia 1990, 616). Ranskankielisestä termistä *reportage* se on siirtynyt englannin kieleen muuttumattomana. Kuvajournalismissa reportaasi on saanut (valo)kuvaan viittaavan etuliitteen *photo reportage*, suomeksi kuvareportaasi. Palaan kuvareportaasi-käsitteen määrittelyyn ja siitä käytettäviin moniin variantteihin pohtiessani kuvaesseeä ja muita sen tuoreimpia muunnelmia, kuten webortaasia, joka viittaa www-sivustolla julkaistavaan verkkoreportaasiin.

Journalistisessa arkikielessä reportaasia kutsutaan mm. reppariksi, repiksi, featureksi, fiitsariksi. Anu Nousiaisen mukaan reportaasi on journalismin sisällä syntynyt yksi journalistisen ilmaisun tyyppi, laji tai tapa, ihan niin kuin haastattelu ja kolumni ovat omia tyyppejään, lajejaan. Nousiainen korostaa, että reportaasilta vaaditaan elämyksellisyyttä. (Nousiainen 1998, 117-118)

6.1. Reportaasi journalismitutkimuksessa

Suomalaisessa journalismitutkimuksessa reportaasia on tutkittu niukalti. Se mainitaan yhtenä lajityyppinä oppikirjoissa, mutta sen pidemmälle reportaasimatkalta eivät tutkijat rinkkojaan ole panneet. Akateemisia jatkotutkimuksia reportaasista ei ole tehty, joten käsillä oleva kuvareportaasin tutkimus lienee Suomessa ensimmäinen alallaan. Pertti Hemánuksen Lehtijutun opissa (1992) on yksi harvoista teoksista, jossa pyritään määrittelemään reportaasin käsitettä. Kirjassa arvioidaan reportaasia kirjoittajan näkökulmasta. Hemánus myöntää, että hänen raportinomaisen tutkimuksensa on vasta avaus reportaasitutkimukseen. Sen suurin puute on metodologian puolella

Sen sijaan pohjoismaissa, kuten Norjassa ja Ruotsissa, reportaasia on tutkittu. Reportaasin määrittelyn Hemánus rakentaa norjalaisen Jo Bech-Karlsenin (1986) käsityksille. Bech-Karlsen on tutkinut norjalaisten toimittajien näkemyksiä reportaasista juttutyypinä ja journalistisena ilmiönä. Hän

on esittänyt yhdeksän reportaasin määrettä, ominaispiirrettä (Bech-Karlsen 1986, 82-86, käännökset Hemánuksen mukaan 1992, vrt. Lassila 2001, 17-18)

- Reportaasi edellyttää toimittajan läsnäoloa jollakin paikalla ja jossakin tilanteessa. Normista voi poiketa, jos jokin tapahtuma rekonstruoidaan.
- Reportaasi voi olla arvioiva, erittelevä, persoonallisella tavalla kuvaileva. Myös minä-muotoinen kerronta on sallittua. Tärkeitä ovat toimittajan ymmärrys sekä kokemus tai elämys.
- Reportaasi on riippumaton tapahtumista ja ajankohtaisuudesta.
- Reportaasi valaisee asioita monipuolisesti.
- Reportaasi on vaihteleva. Esimerkiksi tempo, rytmi, näkökulma ja aika voivat vaihdella.
- Reportaasi on kompositio. Reportaasi muodostuu useista elementeistä.
- Reportaasi on luonteeltaan eppinen, kertova. Siinä voi olla draaman rakenne.
- Reportaasi kuvaa ympäristöä ja henkilöitä.
- Reportaasi vetoaa tunteisiin ja älyyn.

Bech-Karlsen korostaa feature-reportaasissa tekijän henkilökohtaista panosta. Hemánuksen mielestä Bech-Karlsen asettaa uutisen ja reportaasin liiaksi toistensa binariteeteiksi, ja hän ”sekoittaa *reportaasin määreet*, ts. ne ominaisuudet joiden avulla reportaasi määritellään ja erotetaan muista juttutyypeistä, *ja hyvän*, onnistuneen, toimivan *reportaasin ominaispiirteet*, jotka ovat kaksi eri asiaa”. Toisaalta Hemánuksen mielestä Bech-Karlsenin ansio on siinä, että hän ”*yhdistää journalismin filosofiaa ja teoriaa sen pragmatiikkaan ja käytännön tekemiseen*” (emt., 12).

Jos verrataan Bech-Karlsenin reportaasin määrittelyä Arthur Rothsteinin (1969) ja Kenneth Kobrén (1996) kuvareportaasien määrittelyyn, voidaan havaita, että kukin heistä pyrkii määrittelemään reportaasin, vaikka he tekevät sen normatiivisesti. Tyypillisesti kysytään, minkälainen on hyvä reportaasi, mitä siinä tulisi olla, mikä on lähestymistapa ja mikä on teoksen suhde todellisuuteen. Määrittelyjen ongelmana on niiden maailmoja syleilevä ote ja metodiikan puute. Kun Bech-Karlsen määrittelee, että reportaasi kuvaa ympäristöä ja henkilöitä ja vetoaa tunteeseen ja älyyn, niin mitä jääkään näin lavean määritelmän ulkopuolelle. Kohdeherkkyyttä niissä ei ainakaan ole.

Torsten Thurén on käsitellyt faktan ja fiktion suhdetta journalismissa. Hän on vertaillut romaani-kirjailija Gore Vidalin romaanin Lincoln ja journalisti Bob Woodwardin Wired – The Short Life and Fast Times of John Belushi -kirjan narraatiota ja todellisuussuhdetta. Thurénin mukaan ”Vidalin romaanin ja Woodwardin reportaasin välinen ero on enemmän aste- kuin laatuero. Mo-

lemmat väittävät kertovansa totuuden ja molemmat sisällyttävät fiktiivisiä elementtejä tekstiinsä.” (Thurén 1986, 27.) Thurénin mukaan ”kaikessa narratiivisessa journalismissa on ja täytyy olla fiktiivinen elementti. Mutta tämä ei tarkoita, että journalismin ja fiktiivisen kirjoittamisen välillä ei olisi mitään eroa. Se tarkoittaa, että ero on pienempi kuin voitaisiin luulla. Kysymys faktasta ja fiktiosta journalismissa on hankala eikä siihen ole mitään yksinkertaista ratkaisua.”

Thurénin fakta-fiktio-suhteen pohdinta lähenee keskustelua kuvajournalismista, valokuvataiteesta ja dokumentarismista. Yhdysvaltalainen ns. uusi journalismi tekijän subjektiivisuutta korostavana journalismin genrenä synnytti arviointia faktan ja fiktion suhteesta kirjallisessa ja kuvallisessa journalismissa 1980-luvun lopulla. (ks. Weinberg 1986, Juusola 1988) Lienee perusteltua väittää, että tarina on aina tekijän, eli kirjoittajan ja kuvaajan, konstruoima käsitys kuvattavasta aiheesta, oli se sitten faktaa tai fiktiota. Missä kulkee raja konstruktion ja mekaanisen dokumentoinnin välillä, on ikuisuuskysymys, johon palaan tuonnempana valokuvadokumentarismien määrittelyn yhteydessä.

Robert Frankin lakoninen toteamus dokumentaarisuudesta ja fiktiivisyydestä kuvastaa monien (valokuva)taiteilijoiden suhdetta totuuspohdintoihin (Tucker 1986, 90):

The truth is somewhere between the documentary and the fictional, and that is what I try to show.
What is real one moment has become imaginary the next. You believe what you see now, and the next second you don't anymore.

Reportaasista väitellyt ruotsalainen Lars J. Hultén (1990, vrt. Hemánus 1992, 13-16) korostaa uutisen ja reportaasin käsitteiden sekä uutis- ja reportaasityön eroa. Hultén asettaa ehdon, että reportaasissa tehdyt havainnot on hankittava paikan päällä. Hän käsitteli empiirisessä analyysissään toimittajan esitystapamuotoja: toimittajan omaa kertovaa tekstiä, joka voi olla havainnoivaa ja pohdiskelevaa, sekä suoria lainauksia tai referaatteja. Hulténin tutkimana ajanjaksona 1960–85 ruotsalaislehtien reportaaseissa oli tutkimustulosten mukaan reportaasin tekijöiden henkilökohtainen panos vähentynyt. Yhtenä syynä muutokseen Hultén näki kuvajournalismin kehityksen ruotsalaisissa lehdistä. Kuvat korvaavat sanoin tapahtuvaa kuvailua. Muina syinä henkilökohtaisuuden vähenemiseen ovat neutraalin uutistoimittajan roolin korostuminen ja uutisjournalismin hallitsevuus. (vrt. Becker ym. 2000)

Hemánuksen reportaasitutkimuksen empiirisenä aineistona olivat kolmen Suuren lehtimiespalkinnon saajan – Anu Seppälän, Tapani Ruokasen ja Juhani Melartin – lehtijuttujen lähiluku. Pohjus-

taakseen tutkimusta Hemánus haastatteli ensin palkitut kirjoittajat. Hemánus oli kiinnostunut erityisesti toimittajasta tekstinsä subjektina. Hän tutkii aihetta neljästä näkökulmasta: toimittajan aiheen valintaa, aineiston hankintaa, aineiston jäsentämistä ja muodon antamista jutulle. Hän mainitsee kiinnittävänsä huomiota myös tekstin ja kuvien mahdolliseen yhteisvaikutukseen, joka liittyy jutun muodon antamiseen. Hemánus pohtii alustavasti diskurssianalyysin ja narratologian tarjoamia mahdollisuuksia reportaasin tutkimukselle. Hän ei kuitenkaan käytä niiden tarjoamia metodeja empiirisen aineistonsa systemaattisessa erittelyssä.

Kuvan ja tekstin kombinaatioita Hemánus erittelee, joskin suhteessa tutkimuksen muihin teemoihin, kovin niukasti. Hän toki esittelee, kuka on jutun kuvannut ja minkä tyyppisiä kuvia on käytetty sen yhteydessä. Hemánus pohtii esimerkiksi valokuvaaja Kristian Runebergin kuvien suhdetta toimittaja Anu Seppälän tekstiin. ”Joissakin tapauksissa tekstin ja kuvan yhteys on ns. kouluesimerkin luontoinen: kun Seppälä kutsuu räjäyttelijä Toivo Peltosta ’aivan John Waynen näköiseksi’, totta kai Runebergin ottama ilmeikäs kuva tarjoaa lukijalle mahdollisuuden arvioida kirjoittajan tekemän rinnastuksen osuvuutta. Mutta yleensä yhteydet ovat sofistikoituneempia ja välillisempiä, kuitenkin niin että henkilökuvien, nimenomaan ilmeikkäiden henkilökuvien merkitys on suurin.” (Hemánus 1992, 50) Tapani Ruokasen reportaaseja tarkastellessaan Hemánus toteaa, että Suomen kuvalehti tarjoaa ”läsnäoloreportaasissa” kuvajournalistisille näkemyksille ja oivalluksille suuremman liikuma-alan kuin haastattelujuttu. ”Onnistunut kuvajournalismi toimii *synergisesti*, ts. on enemmän kuin osiensa summa” (emt., 79).

Tietynlaisena voimattomuuden osoituksena kuvien edessä mutta samalla myös varhaisemmalle tiedotustutkimukselle kuvaavana pidän Hemánuksen – Robert Frankin edellä siteeraamaani lakonista totuus-luonnehdintaa muistuttavaa – toteamusta: ”Kuvien luonnehtiminen sanoin on vähemmän hedelmällistä. Tämä riittääköön” (emt., 51). Riittääköön tämäkin antamaan tässä yhteydessä kuvan tiedotustutkimuksen ensimmäisestä ristirekstä pohjoismaiseen tutkimustraditioon ja reportaasitutkimuksen ensiaskeliin Suomessa. Kuvan rooli nähtiin ainakin akateemisessa tiedotustutkimuksessa tuolloin marginaaliseksi ja tekstille alisteiseksi. Huomattava on kuitenkin se, että kuva tunnustetaan osaksi reportaasia jo jutun muodonannon yhteydessä. Tämä tapahtui 1990-luvun alussa.

Hemánuksen ekskursioiden ansiota on ainakin osittain se, että reportaasin ylipäänsä voi mieltää osana tiedotustutkimusta. Uutisjournalismin pihtiote on hellittänyt vasta lähempänä 2000-luvun vaihdetta. Uusi vuosituhat saattaakin tuoda aivan uudenlaisia kysymyksiä toimittajuudesta, journalismista ja

sen suhteesta muihin mediakentän kerrontastrategioihin. Valokuva on tässä mielessä media- ja viestintätutkimuksen, ei siis enää tiedotustutkimuksen, avantgardea.

6.2. Reportaasi journalistisen tuotannon ja layoutin analyysissä

Tutkija Janne Seppänen ja Esa Sirkkunen ottivat 1996 Tiedotustutkimus-lehdessä reportaasin tutkimuskohteekseen. Artikkeleissaan he erittelevät Helsingin Sanomien kuukausiliitteen (HSK) reportaasikerrontaa. (Seppänen 1996, Sirkkunen 1996) Tekijät pyrkivät ansiokkaasti arvioimaan reportaasia narratologian, kulttuuritutkimuksen ja journalistisen tuotannon näkökulmasta. Tekstit linkittyvät toisiinsa ja käsittelevät Helsingin Sanomien kuukausiliitteen 1991 toukokuun numeron reportaasia Matkalla baarien maahan! hieman eri näkökulmista. Sirkkunen nojaa lähinnä Gunther Kressin & Theo van Leeuwenin rakenneanalyysin ja kirjallisuuden sekä journalismin tutkimuksen tekstikerronnan strategioiden erittelyyn, mutta Seppänen ponnistaa semiotiikasta (lehti)valokuvan narratiivisuuteen. Hän pistää tutkijanpiikkinsä Screen Education -lehden keskusteluun valokuvan narratiivisuudesta. Seppänen arvioi myös Roland Barthesin kehittämää kertomusmuodon mallia. (Seppänen 1996, 11–12)

Roland Barthesin mukaan valokuva on kerronnallinen kulttuurituote. Kertomus itsessään on kansainvälinen, ylihistoriallinen ja ylikulttuurinen. (Barthes 1986a, 79-81) Barthes hahmottaa deduktiivisen kertomusmuodon teoriaa: yleisestä teoreettisesta hahmotelmasta siirrytään kohti kertomusten käytäntöjä ja erilaisia kertomusten lajeja. Seppäsen (1996) mielestä Barthesin malli on liian yleinen ja sillä on huono erottelukyky. Barthes ei testannut malliaan valokuvan narratologiaan. Mielestäni Barthesin näkökulma on kuitenkin huomion arvoinen. Jotta malli toimisi kohdeherkästi se on toki viritettävä analysoitavaan aineistoon ja varustettava käsitteillä, jotka soveltuvat kulloisenkin tarkasteltavaan kielipeliin, genreen tai sen alalajiin.

Myös Manuel Alvaradon ja Kevin Halliwellin 1980-luvun alkupuolella käymää valokuvan narratologiaa koskevaa keskustelua vaivaa Seppäsen mukaan konkreettisen analyysin ja esimerkkien puute. (Seppänen 1996, 12-14) Seppänen tiivistää Alvaradon analyysin kahteen asiaan, joihin narratiivisen analyysin pitäisi keskittyä: ”valokuvan implikoimien tapahtumien järjestykseen [ja] valokuvan tuotannon, kierron ja kulutuksen instituutioiden tarkasteluun” (Seppänen 1996, 12). Tuotantoa tutkimalla voidaan tarkastella kuvien valikoitumisprosessia lehtien sivuille. Ongelmana on kuitenkin

kin se, että kuvan tarkastelussa on yksittäinen valokuva. Se ei paljasta kuvan suhdetta toisiin kuviin, kuvateksteihin eikä kuvasekvensseihin, kuvasarjoihin.

Kewin Halliwell (1980/81) kritisoi Alvaradoa samasta syystä kuin Seppänen Barthesia. Alvaradon teorialla ei ole erottelukykyä. Halliwellin narratologia ponnistaa kertovasta esityksestä. Hän määrittelee narratiivisuuden kertovan esityksen semioottisiin ominaisuuksiin nojautuen. Lainaan samaa kohtaa Halliwellilta kuin Seppänen, koska se mielestäni on erinomainen lähtökohta kuvanarratiiviselle kuvareportaasin tarkastelulle (Halliwell 1980/81, 79, Seppänen 1996, 13 mukaan):

Semioottisella tasolla narratiivit voidaan rakentaa vain merkitsijöiden (narratiiviset ilmaisut, yksinkertaiset yksiköt) jonona, riippumatta siitä, kantavatko nämä yksiköt itsessään, kuten valokuvat, monimutkaisia merkityksiä. Narratiivinen diskurssi on kuvaus ja tarjoaa odotuksen ja lopputuloksen *suljetun jatkumon* kautta päämäärän. Niinpä peräkkäisyys, *sekvenssi*, on keskeistä sen auki ke-riytymiselle ja sulkeutumisen systeemille. *Yksittäiseen valokuvaan* sisältyvä kuvaus on aivan toisenlainen. *Ajallinen peräkkäisyys* ei merkityksellisty siinä. Näin ollen se ei määrittele samoja tilallis-ajallisia akseleita (jos mitään), jotka narratiivissa tulevat narrativiseksi tilaksi, narratiiviseksi ajaksi. (kursivoinnit HV)

Halliwellin suljettu jatkumo ja sekvenssi sekä toisaalta yksittäisen valokuvan suhde ajalliseen peräkkäisyyteen ovat käsitteitä ja ilmaisuja, jotka soveltuvat mielestäni kuvareportaasin analyysin ja metodiikan rakennusaineiksi. Vaikka yksittäinen valokuvakin voi sisältää tarinan, niin vasta kuvarinnastus ja kuvasarjat rakentavat sekvenssejä, joita kuvareportaasissa voi olla useitakin. Yksittäisen kuvareportaasi on suljettu jatkumo lehdessä. Lehden yksittäiset numerot muodostavat toisen tason jatkumon. Yksittäisistä puroista muodostuu virta, joka laskee lopulta mediamereen.

Ratkaisua lehtivalokuvan narratiivisuuteen Seppänen hakee kirjallisuuden ja uutisten tutkimuksesta. Hän viittaa Seija Ridellin ja Veikko Pietilän konstruktivistisiin uutistutkimuksiin. (Ridell 1994, Pietilä 1995) Verbaalikielen tutkimuksen käsitteistö ei kuitenkaan sovellu suoraan lehtivalokuvaan. Kuvan ja sanan vuorovaikutus on vaikeasti määriteltävissä samalla janalla, koska ne ovat erilaisia kerrontatapoja. Seppänen ei kuitenkaan luovuta, vaan tekee silmänkääntötempun ja soveltaa lehtikuvaukseen uutisten narratologiaa kulttuurisesta ja yhteiskunnallisesta perspektiivistä tutkineen Seija Ridellin (1994, 120-124) sisäistekijän tai sisäislukijan mallia. Seppänen korvaa kaikki uutiseen viittaavat ilmaisut lehtikuvaan liittyvillä ilmaisuilla. Hän ei sovelta mallia kokonaisuudessaan, vaan tarkastelee Helsingin Sanomien kuukausiliitteen reportaasista, kuinka kuvituksen sisäistekijä hahmottuu lehtivalokuvan tuottamisen kannalta. (Seppänen 1996, 16)

Seppänen menee konstruktivistisessa tulkinnassaan varsin pitkälle. Hän väittää, että jutun ”kuvituksen todellinen tekijä ei ole valokuvaaja vaan toimituksellinen yhteisö”. Seppänen tulee mananneeksi esiin determinismin peikon, kun hän vielä lisää, että toimituksellisten käytäntöjen luomat geneeriset konventiot ja kulttuuriset sopimukset ”määrittelevät valokuvan syntymisen ketjua ottohetkestä lähtien, tai tarkasti ottaen jo ennen sitä. Tähän ketjuun osallistuvat valokuvaaja, kuvatoimitus, toimittaja(t), taittaja, ad ja niin edelleen.” Seppänen täsmentää näkemystään (Seppänen 1996, 17):

Sisäistekijä hallitsee esittämisen avaimia, retoriset (kuvalliset ja sanalliset) esittämisen keinot. Kuvien ihmiset eivät ole (todennäköisesti) saaneet edes kuvan ottohetkellä mahdollisuutta kontrolloida merkityksiä, joita sisäistekijä tuottaa ja muotoilee. He ovat visuaalista tykinruokaa, joka tallentuu negatiivien ruuduiksi, jotka puolestaan käyvät läpi monivaiheisen valintaprosessin ennen päätymistään lehden sivulle.

Janne Seppäsen mukaan (emt., 17) reportaasin valokuvat noudattavat dokumentaarisen (reportaasi)kuvauksen genreä:

Tämä onkin nähdäkseni yksi keskeinen jutun kuvitusta määrittelevä geneerinen sopimus, joka voi vaikuttaa kaikilla kuvatuotannon tasoilla lopputuloksen muotoutumiseen. Tähän sinänsä epämääräiseen genreen kuuluu suoraviivaisuus, manipuloimattomuus, kohteiden ’todellisen olemuksen’ kunnioittaminen ja tätä kautta syntyvä autenttisoiva vaikutelma... Kuvituksen perusteella arvioituna *Matkalle baarien maahan!* on antropologinen matkaraportti, jossa kaksi tutkimusmatkailijaa lähtee matkalle modernista etsimään esimodernia, jotain alkuperäisempää.

Reportaasikuvauksen genreä voi arvioida epämääräiseksi ja sellaiseksi, että se muotoutuu kuvatuotannon eri tasoilla. Kuitenkaan valokuvaaja ei mielestäni ole toimitussysteemin tahdoton uhri. Vaikka kuvatoimittaja vastaa lehden kuvituksen toteuttamisesta, niin laajoissa kuvareportaaseissa valokuvaaja varsin usein tekee itse ensimmäisen kuvavalinnan. Lainkaan poikkeuksellista ei ole, että kuvaajan ja toimituksen, eli toimittajien ja taittajien, valinnat voivat silti mennä ristiin. Näistä kysymyksiin palaan tarkemmin Life- ja Look-lehtien kerrontastrategioita pohtivassa luvussa 7. Valokuvaajan roolin redusoiminen HS:n kuukausiliitteen armeijaan viittaavan mahtikäskyjen toteuttajaksi ei siis ota riittävästi huomioon kuvaajan omaa henkilökohtaista tulkintavapautta, joka näkyy valokuvaajan tyyllillisessä lähestymistavassa. Valokuvaaja Vesa Oja ei mielestäni dramatisoi *Matkalla baarien maahan!* -reportaasinsa kuvissa monista matkareportaaseista tutuin keinoin baarien miehiä ja naisia tahdottomaksi ja hullunkuriseksi massaksi, vaan on kuvannut heidät yksilöinä. Itse asiassa Oja on kuvannut näkymät Walker Evansin tyyliä muistuttaen frontaalisesti ja toteavasti.

Kuvissa ei ole sorruttu maalaisväestön romantisointiin, joka eksoottisissa matkakertomuksissa on pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Oja yhdistää ulkopuolisen tarkkailijan ja osallistujan roolin.

Seppäsen mukaan reportaasin yksityiskohtainen kuvitus ja tekstin virta ovat ristiriidassa keskenään. Kuvitus itse asiassa alkaa murentaa jutun tekstiä. Hänen mukaansa Ojan dokumentaarisissa kuvissa ei ole ironiaa ja samanlaista fantasiaa kuin Keron tekstissä. ”Tekstin näkökulma on tietoisien ulkopuolinen ja oman ”Toiseutensa” tunnustava” (emt., 18). Viittasin tutkimukseni alussa Pietilän toteamukseen siitä, kuinka eri tutkijat päätyvät tutkijaluvussa erilaisiin johtopäätöksiin. Uskon tässäkin tapauksessa, että kyse on nimenomaan tutkijan lähestymistavasta ja metodin valinnasta. Jos Ojan valokuvia katsotaan sosiologis-poliittisesta viitekehyksestä, ne voidaan nähdä valtajulkisuuden ilmentymiksi. Jos Ojan kuvia tarkastellaan kuvareportaasijatkumossa ja kuvan esteettistä koodia lukemalla, ne voidaan nähdä baarien miehiä ja naisia ymmärtäviksi representaatioiksi. Seppänen ehdottaa geneerisen konvention murtamista ja kameran antamista baarien ihmisille. Se purkaisi epäilemättä valtajulkisuuden representaatiomekanismeja, mutta vastajulkisuuden ja kansalaiskuvauksen näkökulma siirtää tarkastelun helposti pois ko. reportaasin kohdeherkstä analyysistä. Se jättää vastaamatta siihen, miten kuvareportaasin aktorit ovat strategiansa rakentaneet ja toteuttaneet.^x

Esa Sirkkunen on analysoinut, kuinka Helsingin Sanomien kuukausiliite (HSK) konstruoi kuvareportaasin Matkalla vaarien maahan (Sirkkunen 1996, 22–42). Sirkkunen soveltaa reportaasin sommittelun ja kerronnan politiikkaa luotaavassa artikkelissaan Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin käsityksiä sivun hahmottamisesta. Sirkkunen korostaa artikkelinsa alussa, kuinka journalismin tulee olla ”kohdeherkkää”. Lehtijournalismin erittelyssä tulisi ottaa huomioon verbaalisen aineksen, kuvien ja mainosten vuorovaikutus. Journalismia tulee tarkastella suhteessa muihin diskursseihin: ”tieteeseen, elokuvaan, kirjallisuuteen ja mainontaan”. Sirkkusen mukaan on tärkeää tutkia valtasuhteita ”tekstien sisällä, niiden välillä kuin niitä tuottavissa instituutioissa itsessäänkin”. Tekstit eivät ole pelkkiä ”esityksiä vaan tekoja, joilla on yhteiskunnallisia vaikutuksia” (emt., 22).

Sirkkusen tavoitteet ovat kunnianhimoiset, ja niiden pohjalta voisi rakentaa laajan reportaasin tutkimusprojektin. Tosin Sirkkusen tutkimusintressi kallistuu tekstitutkimukseksi. Kressin ja van Leeuwenin kieliopin avulla voidaan saavuttaa sellaista kohdeherkkyttä, joka abstrakteja valtasuhteita, diskursseja ja konteksteja tutkimalla helposti kadotetaan. Reportaasikerronta ei leijaile irrallisena kerrontamuotona, vaan sillä on yhteydet muihin ilmausmuotoihin kuten musiikkiin, elokuvaan ja

^x Ns. Arbeiter Photographer -liikkeessä Saksassa 1930-luvulla käytettiin amatöörimäistä lähestymistapaa ja kamerat annettiin työläisvalokuvaajille. Postmodernissa valokuvauksessa on toteutettu vastaavanlaisia projekteja.

kuvakirjoihin. Olen päätenyt samansuuntaisiin havaintoihin kuin Sirkkunen soveltamalla muiden taiteiden käsitteistöä oman metodini rakennusaineina. Matkalla vaarien maahan -kuvareportaasin yksi kiinnostava teema tämän tutkimuksen kannalta on pääkaupungin ja periferian suhde. Se muistuttaa asetelmaa, joka on tuttu National Geographicista: Yhdysvallat ja muu maailma.

Sirkkusen mukaan Helsingin Sanomien kuukausiliitteen kaltaista lehteä voi tarkastella ”tekstien ja kuvien jatkumona, johon sommittelu tai taitto luo jäsentävän rytmin... Taittoprosessissa lehdelle luodaan perusjäsenitys, jota toimitus noudattaa numerosta toiseen ” (Sirkkunen 1996, 22-23). Lehden tärkeimpiä osioita ovat Sirkkusen mukaan kansi ja takakansi; sisältöä esittelevä ensimmäinen ja lehden viimeinen aukeama; pitkät, kuvitetut pääjutut ja keskiaukeama.

Aikakauslehdet – myös sanomalehtien kuukausi- ja viikkoliitteet – ovat brändituotteita, joilla on tietty imago ja joiden lukijoilla tietyt odotukset. Lehdet palkitsevat lukijansa tuttuudella ja jatkuvuudella. Aikakauslehti on lineaarinen – usein temaattinen – kokonaisuus. Lehteä ei tarvitse lukea kuitenkaan lineaarisesti, kuten perinteisiä televisio-ohjelmia tai romaania. Jotkut lukevat sanomalehteä sarjakuvista pääkirjoitukseen – lopusta alkuun, kun taas lukija voi aikakauslehdestä etsiä silmäilemällä kiintoisan reportaasin. Se, miksi jokin reportaasi kiinnostaa enemmän kuin toinen, liittyy lukijan henkilöhistoriaan ja kulttuuristaan. Aikakauslehti rakennetaan kokonaisuudeksi, jolla on tietty struktuuri. Lehden pääjuttu on usein lehden laajin reportaasi tai ns. cover story – erityisjuttu, josta on myös kansikuva.

Samoin kuin lehden kokonaisuus muodostuu osista, niin myös yksittäinen reportaasi rakentuu elementeistä, joilla on lehden luoma struktuuri ja hierarkia. Kressin ja van Leeuwenin mukaan lehti tarjoaa lukijalleen tietynlaisen lukureitin, vaikkakin se on vain todennäköinen (Kress & van Leeuwen 1998, 219). Lukijan lukureittejä on tutkittu myös kokeellisesti ns. Eye Trac -menetelmällä. Poynter instituutin tekemissä tutkimuksissa (Garcia & Stark 1991) on havaittu, että perinteiseksi luultu lukutapa vasemmalta oikealle ei välttämättä pidä paikkansa. Lukijan katse aloittaakin sivuskannauksen oikealta sivulta, jos hän avaa lehden aukeaman. Tehokkaimmin katsetta ohjaava tekijä on suuri värikuva.

Silmäliiketutkimuksen juuret juontavat 1920-luvulle, jolloin Gardner ja John Cowles kiinnostuivat kehittämään tekniikan, jolla voitiin mitata lukijoiden kiinnostusta lehden lukuun. Sittenmittaustekniikkaa kehitti myös George Gallup. Tekniikka testattiin Register and Tribute -lehdellä. Tulosten perusteella suunniteltiin aiempaa pitempiä ja taitavammin rakennettuja kuvatarinoita. Niiden

johdosta Sunday Registerin levikki nousi 50 prosenttia. Silmäliiketutkimusten perusteella luotiin myös kuvakertomusmalleja 1936 perustetulle Look-lehdelle. Drake-yliopiston Visual Research-laboratoriossa tehtyjen silmäliiketutkimusten tulkintojen paikkansapitävyyttä voi jälkikäteen spekuloida. Niiden mukaan lukijan katse kohdistuu ensin aukeaman vasemmalle puolelle ns. kultaisen leikkaukseen riippumatta siitä, millaisia kuvia ja graafisia elementtejä sivulla on. (Rothstein 1969, 100-103) Poynter-instituutin myöhempi tutkimus on osoittanut vasemmalta oikealle -lukutavan olevan myytti.

Sirkkunen soveltaa artikkelissaan Kressin ja van Leeuwenin sommittelusääntöjä ja käsitteitä tarkastellessaan Matkalla baarien maahan -reportaasia. Sommittelu koostuu kolmesta toisiinsa kietoutuneesta koodista: informaatioarvosta (information value), erottuvuudesta (salience) ja kehystämisestä (framing) (Kress & van Leeuwen 1998, 183 – käännökset Sirkkusen mukaan 1996, 24). Erottuvuuden sijaan käytän jatkossa salience-termistä käännoästä huomioarvo, joka mielestäni paremmin kertoo esimerkiksi kuvan visuaalisista erityispiirteistä. Lehden aukeama jakautuu vasempaan ja oikeaan sivuun. Kressin ja van Leeuwenin vasen-oikea-dynamiikan mukaan oikeanpuoleinen sivu on anglosaksisessa kuvakulttuurissa uuden ja tärkeän aineksen paikka ja vasenpuoleinen sivu vanhan ja tutun. Ainakin HSK:n kyseisessä reportaasissa tämä sääntö pitää paikkansa. Oikealle puolelle on sijoitettu isommat kuvat, vaikkakin kahdessa niissä on nostettu mainos journalistista sivua tärkeämmäksi.

Kressin ja van Leeuwenin kirjan pääotsikko Reading images viittaa kuvan lukuun ja alaotsikko The Grammar of Visual Design visuaaliseen suunnittelun kielioppiin. Edellä esitelty sommittelun säännöt, informaatioarvo, huomioarvo (erottuvuus) ja kehystäminen, koskevat K&L:n tekstuaalista funktiota. Tässä yhteydessä en pohdi tarkemmin kuvan ideationaalista ja ja interpersonaalista meta-funktiota, koska nimenomaan tekstuaalisessa funktiossa tarkastellaan kuvan ja taiton kokonaissommitelmaa. Tekijät kertovat adoptoineensa metafunktion käsitteen Michael Hallidayltä (Kress & van Leeuwen 1998, 40-42). Veikko Pietilän mukaan tekijät tuottavat ”mittavan sommitelmallisten perusrakenteiden taksonomian” (Pietilä 1996, 78).

Kaikkineen K&L pyrkivät luomaan holistisen analyysimallin, jolla voidaan ottaa haltuun koko visuaalinen suunnittelu. Koko designin haltuunotto on kuitenkin tutkijakaksikolle liian iso pala purtavaksi. Teoriasta sukeutuu kokoelma, inventaarioluettelo, kuvasemiotiikan konventioiksi kiteytyneistä sommitelmarakennelmista ja edelleen niiden alarakenteista. Pietilän mukaan taksonomiaan sisältyy loogisia pulmia. Hän kritisoi esimerkiksi sitä, ”miksi *olosuhteet* on luettu alaluokkana nar-

ratiiviseen esitykseen, koska eiväthän olosuhteet 'toimi' vaan edustavat pikemminkin kuvan käsitteellistä sisältöä?" (Pietilä 1996, 81). Pietilä kritisoi myös, kuinka tutkijapari esittää taksonomiansa apparaattina, jonka mukaan "jokainen kuva voitaisiin lukea johonkin yhteen sen luokista sen mukaan, mikä rakenteista on pääosassa ja mitkä sivuosassa" (emt., 81, vrt. Kress & van Leeuwen 1998, 112-114). Kressin ja van Leeuwenin sommitelmasääntöjen pahimpana heikkoutena on joustamattomuus. Mallia ei pidä soveltaa kirjaimellisesti – vaan pikemminkin ohjeellisesti. Pietilä mainitsee frontaalisen ja diagonaalisen kuvan sommittelun vaikutukset. Ei liene liioiteltua sanoa, että pelkkä sommittelusääntö ohjaa kuvan katsojan joko osalliseksi kuvan maailmaan tai ei. Itse asiassa valokuvaaja saattaa ottaa kuvan frontaalisesti rakennuksesta, mutta kuva voi samalla sisältää diagonaalisia elementtejä. Vielä pahempana ongelmana Pietilä mainitsee, jos sommitelmarakennelmaa analysoitaessa ei oteta huomioon kuvallisen esityksen kontekstia. (Pietilä 1996, 82)

Vaikka Sirkkunen tarkastelee reportaasin visuaalista kerrontaa, hänen kommenttinsa valokuvista – Seppäsen tapaan – jäävät reportaasin tekstiin suhteutettuna vähäisiksi. Sekä Seppänen ja Sirkkunen arvioivat jutun tekstin ja kuvien puhuvan eri kieltä. Sirkkusen mukaan (1996, 36):

Missä kuvat ovat autenttisuudessaan eleettömiä, siinä teksti leikittelee merkityksillä. Kuvien värimaailma herättää assosiaatioita ja muistoja savuavista keskarikuppiloista, jossa jukeboksi jauhaa Raikku Friimania ja flipperi ulvoo taistojen tiellä. Kuviin on siis vahva metonyminen sisältö: tämä on sitä oikeaa Suomea... Uskoisin kuitenkin, että juuri kuvien autenttisuus ja eleettömyys pitää jutun journalismille ominaisten esitystapojen piirissä. Kuviin on siten koodattu kulttuurinen "takuu" siitä, että tätä juttua sopii lukea ainakin jonkinsorttisena dokumenttina.

Totta on, että Vesa Ojan kuvat ovat dokumenttaarisia – jopa korostetusti. Vaikka kuvat eivät leikittele erikoisilla kuvakulmilla tai teatraalisella valaistuksella, niin neliömuotoisuus ja detaljirikkaus tekevät niistä pysähtyneen ajattomia. Ne jopa ottavat tietoista etäisyyttä keskarikuppiloista tehtyihin dramaattisiin reportaaseihin. Ojan kuvaama flipperi baarin nurkassa on kuin arvopiironki Avotakka-lehden huone-esittelyn sisustuselementtinä. Ihmiskuvat ovat asetelmallisia ja niissä on vahva järjestellyn ja rakennetun kuvauksen tuntu.

Artikkelin loppuosassa Sirkkunen erittelee reportaasin tekstikerrontaa. Raja sen oman tarkasteluni ulkopuolelle, koska tutkimusintressini on kuvakerronta. Kressin ja van Leeuwenin sommittelusääntöjen informaatioarvossa korostetaan vasen- ja oikea-ajattelun lisäksi sivun ylä- ja alalaidan informaatioarvoa. Ideaalit, yleiset ainekset sijoitetaan yläpuolelle ja realistiset, ihanteiden saavuttamisen keinot alapuolelle. (Kress & van Leeuwen 1996, 193-194.) Lisäksi K&L arvioivat keskustan ja laidan informaatioarvoja visuaalisessa kompositiossa. K&L:n kirjassa on esimerkkikuva, jossa budd-

halaisen maalauksen päähahmo on sommiteltu keskelle ja sitä tukevat, alisteiset hahmot kuvan reunoille. (emt., 203)

Kohteen sijoittamisella keskelle valokuvaan luodaan harmoniaa, mutta siten voidaan korostaa myös henkilön persoonaa. Sommittelusääntöjä ei pidä soveltaa liian mekaanisesti, vaan on hyvä muistaa, että kuvan sisältö, värit, muodot ja liikerytmit voivat vaikuttaa kuvanlukuun. Jos kuvattava katsoo suoraan kameraan ja hänet on sommittelu kuvan keskelle, kuvaaja ei jätä katsojalle monia vaihtoehtoja. Tällainen kuva on staattinen, mutta jos se rinnastetaan kuvareportaasissa esimerkiksi voimakkaaseen diagonaaliseen kuvasommitteluun, niin kuvien välille rakentuu jännite. Toisaalta kahden symmetrisen kuvan rinnastaminenkin voi luoda jännitteen, joka puolestaan johtuu toistosta.

Lehden sivulla voidaan kuvien huomioarvoihin ja painotuksiin vaikuttaa monin keinoin, esimerkiksi kuvan ja sivuelementtien väriskaaloin ja perspektiivin keinoin. Sommittelun aineiden erottuvuutta voidaan säädellä myös tarkennuksella. Mikä kuvassa on tarkka ja mikä epäterävä – kyse on kuvan syväterävyydestä. Sivua on arvioitava kokonaisuutena, jonka reseptioon kaikki osatekijät vaikuttavat. Sivun layoutin suunnittelija rakentaa jonkin koukun, jonka kautta hän toivoo saavansa lukijan huomion. Kress ja van Leeuwen hakevat apua musiikin termeistä mm. (emt., 212-214) rytmistä, tasapainosta, korkeasta ja matalasta äänestä, pitkästä ja lyhyestä kestosta. Kolmas sommittelun avaintekijä on kehystäminen. Kehystämiselle erotellaan sivun elementtejä ja informaatiota tai niitä yhdistetään, luodaan tiettyjen elementtien välille jatkuvuutta. Kuvan ja tekstin välille voidaan luoda jännite. Kuvan ja tekstin suhdetta voidaan korostaa typografisin keinoin loputtomasti. Myös tyhjän tilan käyttö on yksi kehystämisen keino. (emt., 214-218)

Luettaessa romaania on varsin ilmeistä, että tekstin lukuprosessi on lineaarista ja että se länsimaisessa lukuprosessissa etenee vasemmalta oikealle. Aikakauslehden lukeminen voi olla hyvinkin ei-lineaarista. Lukija aloittaa keskeltä lehteä tarttumalla johonkin kiintoisaan valokuvaan tai otsikkoon. Hän selailee, harhailee ja surffailee sivulta toiselle ilman johtolankaa. K&L esittelevät erilaisia ilmaisutapoja, joissa lukemispolut ovat lineaarisia, ohjattuja kuten elokuvassa tai hyvinkin interaktiivisia kuten lasten askartelukirjoissa.

K&L pohtivat sekvenssien ja elementtien yhteyden merkitystä ynnätessään sommittelusääntöjensä vaikutuksia sekä lineaarisuuden ja ei-lineaarisuuden vaikutuksia tekstien lukutapoihin (1998, 223):

Linear texts thus impose a syntagmatics on the reader, describe the sequence of and the connection between the elements. As a result the meanings of individual elements can be less strictly coded, as for instance in documentary films, where the meaning of the individual shots can be largely determined by the editing, rather than by the intrinsic meanings of the shots. Non-linear texts impose a paradigmatics. They select the elements that can be viewed and present them according to a certain paradigmatic logic, the logic of Centre and Margin or of Given and New, for instance, but leave it to the reader to sequence and connect them. In the design of such texts there will be pressure to put more of meaning in the individual elements of the composition, to use more highly coded images – symbolic and conceptual images, stereotyped characters, drawings or highly structured images rather than realistic photographs and so on. Linear and non-linear texts thus constitute two modes of reading and of control over meaning.

Tutkijakaksikon mukaan lukijan rooli sekvenssien lopullisena tulkitsijana on ratkaiseva, vaikka esimerkiksi dokumenttifilmin tekijä editoi kuvista ja kohtauksista oman elokuvallisen näkemyksensä kannalta merkityksellisiä sekvenssejä. Kressin ja van Leeuwenin jako lineaariseen ja ei-lineaariseen lukutapaan aktualisoituu verrattaessa uuden ja vanhan median interaktiivisuutta. Interaktiivisuus on multimediassa ja hypermediassa liitetty ei-linearisuuteen ja toisaalta vanha media tuomittu lineaariseksi. Kuten edellä jo huomautettiin, aikakauslehdessä yhdistyy kaksi kielimaailmaa: lineaarinen ja ei-lineaarinen. Palaan Kressin ja van Leeuwenin käsitteisiin – kuten sekvenssin käsitteeseen – oman analyysimallini yhteydessä. *Reading images* -kirjassa tutkijakaksikko viittaa kuitenkin vain ohimennen multimediaan. Sen sijaan K&L viittavat multimodaalisiin teksteihin. Niillä he tarkoittavat yksittäisten kielten ja merkitysrakennelmien suhdetta toisiinsa, joista edellä esiteltiin informaatioarvoa, huomioarvoa (erottuvuutta) ja kehystämistä. Esimerkiksi lehden sivua on tarkasteltava integroituna kokonaisuutena, ei vain siten, että valokuva kuvittaa tekstiä tai päinvastoin.

6.3. Reportaasi ja multimodaalisuus

Kress ja van Leeuwen kehittävät multimodaalisuuden^{xi} käsitettä vuonna 2001 julkaistussa kirjassaan *Multimodal Discourse*. Sen sijaan, että he pohtisivat eri moodeja (modes), eli eri välineiden kieliä, he pyrkivät kehittämään multimodaalisuuden konsepteja. He pyrkivät käytännön (practice)

^{xi} Multimodaalisuus yhdistää kaksi kantasanaa kuten multimediakin. Multi-etuliite viittaa moneen ja modaalinen on tiettyä tapaa ilmaiseva. Multimodaalinen on siten monia ilmaisutapoja koskeva ja yhdistävä käsite.

täydellisempään huomioonottamiseen, siirtymiseen multimedian kielestä viestintään ja kysymyksestä, mikä on moodi, kysymyksiin, kuinka ihmiset käyttävät semioottisten resurssien variaatioita merkkien rakentamiseen konkreettisissa sosiaalisissa konteksteissa. Tutkijapari esittää teoksen johdannossa itsekritiikkiä *Reading Images* -kirjaansa kohtaan, jossa he kuvan spesialisteina seisoivat edelleen toisella jalalla ”monomodaalisessa oppirakennelmassa” ja samaan aikaan pyrkivät luomaan ”yleistä terminologiaa semioottisille moodeille” sekä painottivat, että tietyllä sosiokulttuurisella alalla samat merkitykset voitiin usein ilmaista eri semioottisin moodein. (Kress & van Leeuwen 2001, 1) Sen sijaan Kress ja van Leeuwen ovat päivittäneet semioottisia sääntöjä digitaaliaikaan (emt., 2):

We move towards a view of multimodality in which common semiotic principles operate in and across different modes, and in which it is therefore quite possible for music to encode action, or images to encode emotion...In the past, and in many contexts still today, multimodal texts (such as films or newspapers) *were* organised as hierarchies of specialist modes integrated by an editing process. Moreover, they were produced in this way, with different, hierarchically organised specialists in charge of the different modes, and an editing process bringing their work together.

Kress ja van Leeuwen ovat havainneet, kuinka semiotiikan käyttämät käsitteet ovat osin vanhentuneita. Multimedia luo perustan myös semioottisten yksiköiden yhdistämiselle. Voisimmeko puhua multisemiotiikasta? Paljon kriittistäkin keskustelua herättänyt moniosaamisen käsite ja sen käytännöt ovat tehneet vaikutuksen myös tutkijakumppaneihin. Tarvitaanko vain yksi monitaitoinen tekijä, joka hallitsee yhtä käyttöliittymää? K&L vastaavat (emt., 2):

Today, however, in the age of digitisation, the different modes have technically become the same at some level of representation, and they can be operated by one multi-skilled person, using one interface, one mode of physical manipulation, so that he or she can ask, at every point: 'Shall I express this with sound or music?', 'Shall I say this visually or verbally?' and so on. Our approach takes its point of departure from this new development, and seeks to provide the element that has so far been missing from the equation: the semiotic rather than the technical element, the question of how technical possibility can be made to work semiotically, of how we might have, not only a unified and unifying technology, but also a unified and unifying semiotics.

Kress ja van Leeuwen esittävät konkreettisen laajennuksen aiemman kielioppimallinsa kehystämisen funktioon. Termin framing voi kääntää joko kehystämiseksi tai rajaamiseksi. Kehystämisellä viitattiin tekstuaaliseen funktioon ja erityisesti visualiseen rajaamiseen, joka merkitsi joidenkin aineiden yhdistämiseen ja joidenkin erottamiseen, kontrastiseen esittämiseen. Tuoreessa katsannossa rajaaminenkin on multimodaalinen periaate. Se ei ole yksinomaan visuaaliseen sommitteluun liitty-

vä periaate, vaan yhtä hyvin se liittyy sanomalehden kirjoittamiseen, aikakauslehden taittamiseen, mutta myös ihmisten istumiseen toimistossa, junassa tai ravintolassa tai jopa esikaupungin asunnoissa (emt., 3):

In time-based modes, moreover, 'framing' becomes 'phrasing' and is realised by the short pauses and discontinuities of various kinds (rhythmic, dynamic, etc.) which separate the phrases of speech, of music and actors' movements. We have here a common semiotic principle, though differently realised in different semiotic modes.

Yleisten periaatteiden luominen voi tapahtua eri tavoin. On mahdollista luoda yksittäisiä kielioppeja ja kehittää niiden pohjalta yhteistä kielioppia. Osittain kieliopit limittyvät, osittain ne ovat omalakisia. Kress ja van Leeuwen inventoivat jälleen, nyt siis sen, kuinka teoria kehittyy varsin yleisellä tasolla (emt., 4):

We want to sketch a multimodal theory of communication based, not on ideas which naturalise the characteristics of semiotic modes by equating sensory channels and semiotic modes, but on an analysis of the specificities and common traits of semiotic modes which takes account of their social, cultural and historical production, of when and how the modes of production are specialised or multi-skilled, hierarchical or team-based, of when and how technologies are specialised or multi-purpose, and so on.

Kress ja van Leeuwen pyrkivät hahmottamaan semioottisia moodeja, joissa otetaan huomioon sosiaalisen, kulttuurisen ja historiallisen tuotannon muutokset, eli se, kuinka tiettyjen teknologioiden vallitessa on tuotettu erityisalan osaajia ja tiettyinä aikoina tiimityöskentelijöitä. K&L:n pohdintoista ei ole vaikea vetää yhteyttä viimeaikaiseen uuden ja perinteisen median suhteista käytyyn keskusteluun.

Suomessa multimodaalisuuden käsitteen merkitystä muuttuvassa viestintämaisemassa on pohtinut eritoten Mikko Lehtonen. Kun yhä uudelleen kuulutetaan vanhojen medioiden kuolemaa – valokuva ja journalismikin mukaan lukien – Lehtonen hahmottelee kirja tutkimusobjektinaan näkemystä multimodaalisesta kulttuurista, jossa mediat eivät ole toistensa vastinpareja, vaan elävät rinta rinnan ja vaikuttavat toinen toisiinsa. Lehtonen ei soittele kirjoille tuomiopäivän pasuunaa. Päinvastoin. Hän uskoo digitaalisuuden jopa parantavan kirjan asemaa. Kirja voi kirjana hyvin.

Lehtonen pohtii multimodaalisuuden haasteita äidinkielen opettajille. Pohdintoissaan hän ottaa lähtökohdaksi Gunther Kressin kehittämiä multimodaalisuuden teorioita, joita edellä jo esittelin

(Kress & van Leeuwen 2001.). Sellaiset teorit, jotka liiaksi ottavat huomioon vain yhden kielen, eivät mahdollista kuvausta multimodaalisista tekstuaalisista objekteista tai multimedian tuotannosta. (Lehtonen 2001a, 202)

6.4. Design-käsitteen uusarvio

Design-käsite on vakiintunut suomalaiseen visuaalisen viestinnän kieliarsenaaliin vähin erin kuten multimedia. Esimerkiksi ilmaisulla Suomalainen design voidaan viitata yhtä hyvin Alvar Aallon aaltomaljakkoon, rakennusarkkitehtuuriin, olympiastadioniin, Marimekon kankaisiin kuin Nokian kännyköiden suunnitteluun. Graafinen suunnittelu -käsite liitetään sen sijaan rajatumminkin visuaaliseen viestintään. Riitta Brusilan mukaan graafisen suunnittelun käsite on määritelty kuitenkin ahtaasti. Hänen mukaansa käsite tulisi ymmärtää laajasti kuten visuaalinen viestintä, joka operoi "journalismin, viihteen, taiteen, kasvatuksen, mainonnan jne. parissa." (Brusila 2002, 1)

Brusilan määrittelyssä graafisen suunnittelun terminologian ympäröisyys ja ristiriitaisuus johtuu siitä, että itse oppialaa ei ole riittävästi pohdittu teoreettisessa ja käsitteellisessä mielessä.

Richard Buchanan on pohtinut Design Research -käsitettä ja uutta oppimista. Hänen mukaansa design "has become the new learning of our time." (Buchanan 2001, 7) Buchanan määrittelee design-käsitteen seuraavasti (emt., 9):

Design is the human power of conceiving, planning, and making products that serve human beings in the accomplishment of their individual and collective purposes.

Buchanan design-käsitteen määrittely on laaja-alainen ja universaali, ja sitä voidaan soveltaa mihin tahansa tuotteeseen. Hänen mukaansa tuotteen uudelleen arviointi luo pohjan designin tutkimukselle.

Brusilan arvioi, että Design research -käsitteen avulla voidaan designin käsitettä soveltaa graafiseen suunnitteluun ja visuaaliseen viestintään sekä suunnata alaa kohti monitieteistä lähestymistapaa. Visuaalisten symbolien ohella faktan, fiktion ja kirjoitetun kielen visualisointi ovat osia visuaalisen viestinnän laajaa kenttää. Näiden eri kielten montaasi eli syntaktinen yhdistäminen tuottaa sekin omia merkityksiä. (Brusila 2002, 1)

Buchanan jakaa designin tutkimuksen kolmeen kategoriaan: kliiniseen (clinical), soveltavaan (applied) ja perus (basic) -tutkimukseen. Esimerkkinä soveltavasta tutkimuksesta Buchanan mainitsee Edward Tufteen informaatiodesignin tutkimukset, joita olen jo edellä esitellyt tutkimuksessani (luku 4). Soveltava tutkimus on Buchananin mukaan yhä yleisempää designin tutkimuksessa. Arvioin tässä yhteydessä designin käsitettä rajatusta perspektiivistä: kuinka se palvelee valokuvareportaasin kerronnan tutkimusta ja sen teoreettisen viitekehyksen rakentamista. Toisaalta painetut ja multimedia -kuvareportaasit sisältävät kuvituskuvia, jotka viestivät kompleksisia ja abstrakteja asioita. Reportaasien layoutien suunnittelu on estetiikan ohella tiedon, informaation, designia.

Designin käsite on irtautunut ahtaasta teknisestä graafisen suunnittelun ajatuksesta. Myös Gui Bonsiepe korostaa designin roolia tiedon siirrossa (Bonsiepe 2000, 2-3):

The process of communicating and sharing knowledge is linked to the presentation of knowledge – and the presentation of knowledge is – or could become – a central issue of design.

Bonsiepe on tutkinut sitä, kuinka tiedon siirtoa on kehitettävä ennen kaikkea verkkoympäristön käyttöliittymissä. Ilman informaation designia tieto saattaa jäädä abstraktiksi ja sitä on vaikea vastaanottaa ja kokea (emt., 7):

... the complexity of knowledge presentation has grown. Handling this complexity is a design issue.

Design-käsite saa avaintermin aseman myös Kressin & van Leeuwenin pohdinnoissa. He näkevät multimodaalisten tekstien rakentavan merkityksiä monissa artikulaatioissa. Tekijät luonnostelevat praktiikan neljä aluetta, joilla merkitykset pääasiassa luodaan (Kress & van Leeuwen 2001, 4):

We call these *strata* to show a relation to Hallidayan functional linguistics, for reasons of the potential compatibility of description of different modes. Our four strata are discourse, design, production and distribution.

K&L kutsuvat toiminnan eri alueita kerrostumiksi (strata), joita ovat diskurssi (discourse), design (design), tuotanto (production) ja jakelu (distribution). Design-käsite soveltuu erinomaisesti multimodaaliseen ajattelutapaan. (Kress & van Leeuwen 2001, 5)

Design stands midway between content and expression. It is the conceptual side of expression, and the expression side of conception. Designs are (uses of) semiotic resources, in all semiotic modes and combinations of semiotic modes.

Tekijät jatkavat (emt., 45):

If the awareness of multimodality, and of its move into the centre of theoretical attention in communication and representation, is a recent phenomenon, as we suggest it is, then the emphasis on and interest in the concept of design is, we think, at least in part a consequence of that.

Tutkijakaksikon mielestä multimodaalisuuden aikana kielet lähestyvät toisiaan: puhuttu tai kirjoitettu kieli voi lähestyä esimerkiksi visuaalista. Kieli voi olla ekstravisuaalista. Ajan henki vaikuttaa representaation käytäntöihin. Jos ilmaisu aiemmin on ollut koherenttia ja heijastellut sosiaalisia käytäntöjä, niin myöhäismodernia aikaa voidaan kuvata termeillä fragmentaatio, erilaisuus tai hajaantuminen. K&L:n mukaan joukkotiedotustuotanto heijastaa kyseistä muutosprosessia (emt., 46.):

The reporter reports, the sub-editor sub-edits, the picture editor selects pictures, the typesetter sets the pages on the paper and so on. The practices of each profession, journalist, sub-editor, picture editor, typesetter, are clearly understood and follow well-established practices. In such contexts design is not (seen as) a necessary concept, because 'scripts' exist which are stable, and the stability of these scripts is supervised even when the scripts themselves are never made overt. Most trades prided themselves on the saying – adapted to the trade – that 'journalists (furriers, tailors, teachers) are born, not made', naturalising the scripts.

K&L viittaavat skripteillä sääntöihin, joiden mukaan esimerkiksi kuvalehtiä toimitetaan. Monilla aikakauslehdellä on tyylikirjat, joissa annetaan suosituksia siitä, kuinka kuvia käytetään tietyissä jutuissa. Aikakauslehden design on osa lehden toimituskulttuuria. Designia ei tulisi nähdä puhtaasti esteettisenä sommitteluna ja dekoraationa, vaan tasavertaisena tekijänä lehden toimitusprosessissa. Sen sijaan talotyyllillä (house style) tarkoitetaan koko yrityksen tai yhteisön visuaalista linjaa. Mediatalo linjaa oman tyylinsä, muodot ja värit logosta käyntikortteihin. (ks. Loiri & Juholin 1998, 129-142)

Kressin ja van Leeuwenin mukaan talotyyli on instituution hierarkiassa korkealla (K&L 2001, 46):

Or else, design was seen to exist, but at a different, hierarchically *higher* institutional level: the editorial group might decide to change the house style; they had the right to (re)design (aspects of) the paper, and of the practices fundamental to its production. The age of desktop publishing and

website design has blurred such lines of demarcation, and in many cases has already done away with them altogether.

National Geographic Societyn talotyyli koskee koko keltaisten kehysten brändin julkaisupolitiikkaa. NG on rikkonut K&L:n mainitseman demarkaatiolinjan vanhan ja uuden median välillä. Käytännössä brändi määrittää talotyylin yli julkaisualustojen. Helsingin Sanomien verkkoliitteen toimitus loi brändille uutta tyyliä ja ilmaisukieltä. (ks. esim. Koski & Kämäräinen 1999) Verkkotoimituksen webortaasit ja niiden skriptit rikkoivat journalismin ja mediataiteen rajan. Verkkotoimitus luo uusia työkäytäntöjä ja sääntöjä. Tämä on edellyttänyt myös uudenlaista journalistityyppiä, ns. moniosaa-jia. Uudet käytännöt näkyvät myös koulutuksessa, jossa on siirrytty erikoistoitittajien kouluttamisesta multiosaa-jien kouluttamiseen. Kirjoittajat, kuvaajat ja graafikot opiskelevat toistensa käytäntöjä ja murteita. Moniosaamista on alettu viime aikoina myös kritisoida. Vaarana on työnkuvan liiallinen monipuolistuminen ja työn lisääntyvästä määrästä johtuva pinnallistuminen. Hierarkioiden murentumisen seurauksena työ on integroitunutta, digitoitunutta ja monitoroitunutta tietokoneen ääreen.

Yhteenvedonomaaisesti K&L arvioivat, että monomodaalisesta representaatiosta on siirrytty multimodaaliseen representaatioon. Paljon käytetty mutta kuvaava on esimerkiksi rockmusiikin muuttuminen musiikin lava- tai äänite-esittämisestä multimedisiin esityksiin, joissa yhdistyy musiikki, tanssi, visuaalisuus, videot ja internet. Designista on tulossa yksi keskeisiä kattokäsitteitä (Kress & van Leeuwen 2001, 49):

New semiotic, social, political, institutional arrangements are beginning to take shape, and are quite knowingly being shaped. This process is extending and encompassing (engulfing, if you take an apocalyptic view) more and more of the formerly settled semiotic practices. One result is the foregrounding of design: we might say that we are living in a new age of design.

K&L huomauttavat, että multimodaalisessa maailmassa kuvan ja tekstin moodit ja suhteet vaihtelevat. Esimerkkinä designin transformaatiosta tekijät pohtivat oppikirjoja, joissa tekstin ja kuvan funktiot ovat muuttuneet. Nykyajan oppikirjoissa teksti on funktionaalisesti spesialisoitunut (emt., 64):

Language-as-writing is now used to describe (pedagogically salient) actions, events, in quasi-narrative form; image is used to describe the 'shape' of phenomena (circuits, magnetic fields, digestive mechanisms, the carbon cycle) which are the stuff of curricular content.

The design process reshapes, transforms, both writing and image, both as realisational material and as discourses (as well as scripts and genre), and as existent potential shaping.

Kuvan ja tekstin syntaktilla luodaan oppikirjan design. Oppikirjojen visualisoituminen saattaa johtaa myös tiedon esittämisen pinnallistumiseen. Kressin ja van Leeuwenin kuvaama transformaatio ei mielestäni välttämättä edesauta kokonaisviestin perillemenoa ja ymmärrettävyyttä.

Sanoma- ja aikakauslehdissä transformaatio tapahtuu aika-ajoin ns. redesign-prosessissa. Vaikka lehdillä on ns. talotyyliinsä, joka on pitkän kehityksen tulosta, lehden on silti uudistettava lehteensä ja vastattava ns. ajan henkeen. Lehden on haisteltava esimerkiksi valokuvauksen, typografian ja koko layoutin trendejä ja tyylimurroksia. Vaikka redesignin yhteydessä tehtävät muutokset ovat usein hyvin pieniä, niin lehden uusi design voi synnyttää lukijoissa kritiikkiä. Helsingin Sanomat uudisti lehtensä designia vuonna 2000. Lukijoiden mielestä lehden uusi kirjasinkoko oli liian pieni. Voimakkaan kritiikin vuoksi lehden kirjasinkokoa jouduttiin korjaamaan heti uudistuksen jälkeen. Lehden taiton muutokset heijastivat internetistä omaksuttua juttujen lohkomista ruutumaisiksi elementeiksi. Redesignin onnistumista arvioidaan vuosittaisissa kansallisissa Sanomalehtien liiton järjestämissä lehtisivukilpailuissa, mutta myös pohjoismaisissa ja kansainvälisissä kilpailuissa. Society for News Design /Scanadinavia (SND/S) jury arvioi Helsingin Sanomien redesignia seuraavasti (Skovsø 2001, 8):

Helsingin Sanomat has carried through an impressive redesign based on the classical and conservative idiom of the newspaper. The newspaper has become more well-arranged, and it looks elegant and modern. Discreet, but effective colour use in vignettes, short column with facts, map and illustrations. Headlines, subheads and leads provide much information despite the fact that the size of the headline is small. Taken as a whole Helsingin Sanomat is a heavy newspaper, but the redesign has made it much more accessible. Still the jury gives the redesign a minus because the newspaper management and the owners did not have the economic courage to cut out the advertisements on the front page.

Jos luetaan juryn arviota Kressin ja van Leeuwenin hengessä, huomataan, että arvioiden ydin osuu yksiin K&L:n pohdintoihin designin transformaatiosta. Lehden on muututtava ajan henkeä paremmin heijastavaksi, kuten oppikirjatkin ovat muuttuneet yhä visuaalisemmiksi. Jury mielestä uudistuksen jälkeinen lehden konservatiivinen muotokieli näyttää elegantilta ja modernilta. Se näkyy designin eri semioottisten kielten muutoksissa vinjetin väristä faktalaatikoihin. Kiinnostava on juryn arvottava kannanotto Helsingin Sanomien etusivusta, joka myydään ilmoittajille. Lehdessä tapahtui historiallinen poikkeus 12.9.2001, kun se uutisoi WTC:n katastrofista. Silloin lehden varsinainen etusivu oli toimituksen käytössä. Kiinnostavaa olisi pohtia, onko HS:n etusivun muuttaminen jour-

nalistiseksi redesignia. Tällöin puututtaisiin lehden tuotantokoneistoon ja koko journalistiseen kulttuuriin.

Sanomalehtien ja aikakauslehtien perinteistä genrerajaa ovat rikkoneet lehtien viikko- ja kuukausiliitteet. Niissä lehden tekijät, kuvaajat, kirjoittajat ja taittajat, voivat kokeilla uusia innovaatioita. Yksi tällainen pohjoismaisittainkin merkittävä julkaisufoorumi on Helsingin Sanomien kuukausiliite, joka tosin on enemmänkin Viikkosanomat-aikakauslehden kuin Helsingin Sanomien päivälehd-
den jatke. Palaan kuukausiliitteen kuvareportaasien tarkempaan tutkimuksen empiirisessä osassa.

Lehden lukutapahtumassa lukija luo henkilökohtaisen suhteen painotuotteeseen. Lehden graafinen suunnittelija ja art directot (AD) luovat taitollaan viestiin selkeyttä, jäsennystä, tehokkuutta ja kau-
neutta, jotta viesti kiinnostaisi vastaanottajaa. Layout-prosessia taiton eri materiaaleja arvotetaan. Lehden layoutin suunnittelulla luodaan lopullinen muoto tarinalle. Taiton ominaisuuksiin, "... siis
velvollisuuksiin kuuluu aineiston toimittaminen, eri osien keskinäinen arvottaminen" (Vapaasalo 1988, 21). Lisäksi taittajan on kyettävä houkuttelemaan lukija löytämään visuaalinen viesti ja osat-
tava esittää aineisto muodossa, jossa lukija tuntee itsensä silminnäkijäksi. "Taittamisessa säädellään
juuri lukutapahtumaa, lukijan paikkaa, näköalaa. Hän sittenkin on lopullinen tekijä, auteur. Katseen
näyttämö on rakennettava hänen silmälleen, jotta painotuotteen sisältö saisi mahdollisuuden luoda
tarvittava hetken kihlaus" (emt., 23). Vapaasalon mukaan, jotta voitaisiin luoda kokonaisuuksia, on
päättävä muodosta: "Sen avulla pyritään suunnittelussa henkäisemään kuolleeseen materiaan sie-
lua" (emt.).

Siinä missä teatteriohjaaja vastaa 'mise en scène' -työstä, niin Vapaasalon mukaan taittaja tekee 'mi-
se en page' -toteutuksen (emt., 24):

Myös taittajan työkaluihin ja keinoihin kuuluvat kertomus, joka on toteutettava pääosan esittäjien
avulla, toiminnan kenttänä aukeama näyttämönä, tapahtuman dramatisointia varten on luotava
näyttämökuva valitsemalla valaistus, paperin sävyt, värit, kirjasinkoot, kirjasintyypit, tekstipinto-
jen volyymit, aktivoitava niitä järjestelemällä ne kontrapunktiseen sommitteluun, unohtamatta ku-
vamaailman ehtymättömiä mahdollisuuksia ... Kuten näytelmässä, lehdessäkin on aika. Kahden
kannen väliin jännitetty matka. Mutta toisin kuin teatterissa, lukija on tottelematon lapsi, joka lu-
kee mielivaltaisessa järjestyksessä.

Lehden taittoa ja designia voidaan kuvata Vapaasalon vertauksella näytelmään tai matkaan. 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa aikakauslehtien designin metaforat ovat lähestyneet verkkomaailman käyttöliittymiä: kauppapaikkoja, toreja ja katuja. Ne vihjaavat erilaisiin elämäntapoihin, lifestyleen, ja kansalaisten arkisiin kulutustottumuksiin.

6.5. Kuvareportaasin genrekosketuksia

Kun kuvaaja ja kirjoittaja ovat ideaalisesti itsenäisiä tekijöitä, myös kuvat ja tekstit ovat itsenäisiä tuotteita. Ne elävät omaa elämäänsä, ja ne voidaan yhdistää, jolloin niiden synteesi on kahden kielen montaasi. Tällainen kahden kielen yhdistäminen luo vahvan dialektisen jännitteen kuvien ja tekstien välille. Visuaalisen kirjan rakennetta tutkinut Keith A. Smith (1984), johon jo viittaisin edellä, on eritellyt ja analysoinut kuvan ja tekstin (sanan) suhteita kuvakirjoissa. Hänen mukaansa kuvien ja tekstien paralleelisuus (1:1) sen enempää kuin kontradiktisuus, eli toisilleen vastakkaisuus, ei ole päämäärä, vaan päämäärä on elementtien modifikaatio, joka mahdollistaa niiden interaktion. "Ne eivät koskaan voi olla yhtä, mutta ne voivat olla suhteessa toisiinsa" (emt., 90).

Venäläinen elokuvateoreetikko ja ohjaaja Sergei Eisenstein kehitti kahden kielen törmäämisestä elokuvan montaasiteorian. Montaasiteoriaa voidaan soveltaa moneen eri taidelajiin. Eisenstein näki montaasin metodin myös japanilaisissa hieroglyfeissä sekä haiku- ja tankarunoissa. Kahden kuvan yhdistäminen – esimerkiksi veden ja silmän kuva – merkitsee itkemistä (Eisenstein 1978, 90):

Tämä menetelmä, joka hieroglyfiikassa on abstraktin käsitteen lakonisen kuvaamisen väline, synnyttää kirjalliseen ilmaisuun siirrettynä samanlaista teräväpiirteisen kuvallista lakoniikkaa. Merkien koruttomaan yhdistelyyn pelkistetty menetelmä räjäyttää yhdistelmissä tapahtuvassa yhteen-törmäyksessä hajalle käsitteen kuivan määräytyneisyyden. Kun menetelmää sovelletaan valmiiksi reheviin sanayhdistelmiin, se laajentuu kuvallisen efektin loistokkuudeksi.

Journalistisessa diskurssissa kuvaa ja tekstiä yhdistetään päivittäin. Lehden taittaja luo layouteillaan montaaseja, joissa kaksi kieltä yhdistyy. Silti niiden välille ei välttämättä synny yhteyttä, jännitettä. Kuvat ja tekstit saattavat jäädä toisilleen irrallisiksi. Niitä yhdistää vain sama sanomalehtipaperi, jolle ne on painettu. Dialektinen suhde jää saavuttamatta. Tällöin kuvan ja tekstin kielten

erilaisuuden ongelmaa ei ole kyetty ratkaisemaan hedelmällisesti, vaan kuva ja teksti ovat vieraantuneet toisistaan.

William Jinks on tutkinut kuvan ja tekstin suhdetta romaanissa ja filmissä. Hän näkee niiden struktuuralliset elementit analogisiksi. Kirjoittaja rakentaa romaaninsa sanoista, lauseista, kappaleista ja luvuista; elokuvaaja puolestaan rakentaa filminsä ruuduista, kuvausjaksoista, kohtauksista ja sekvensseistä. Sekä kuvalla että sanalla on oma merkityksensä, mutta merkityksen tekeminen selväksi edellyttää sanan ja kuvan asettamista kontekstiinsa. Filmiä ja romaania yhdistää myös niiden vastaanoton lineaarisuus. (Jinks 1977, 243-44, 248) Vastaanottajan kannalta romaani eroaa filmistä. Romaania, tekstiä, lukiessaan lukija käsitteellistää lukemansa. Filmi on perusluonteeltaan konkreettinen. (emt., 250) Jinksin viime mainittua käsitystä voi kritisoida. Vaikka filmi, kuten valokuva, on fyysisesti nähtävissä, ei se poista kovalta kykyä olla abstrakti ja symbolinen, käsitteellinen.

Kapellimestari Esa-Pekka Salonen kertoo Helsingin Sanomien Hannu-Ilari Lampilan tekemässä haastattelussa puolalaisesta Witold Lutoslawskista (Lampila, 2002):

Olen aina ihaillut Lutoslawskin muotoajattelua. Muoto ei ole hänelle kuollut rakennelma, vaan dynaaminen organismi. Myös omassa musiikissani muoto on dynaaminen ulottuvuus. Oppi-isiäni muodon mestareita ovat Haydn, Beethoven ja Sibelius. Johtaessani heidän musiikkiaan olen oppinut ymmärtämään, mitä muoto on organismina.

Mitä tekemistä edellä mainitulla Esa-Pekka Salosen Lutoslawski-viittauksella on kuvajournalismitutkimuksen kontekstissa? Lampilan haastattelu liittyi nuorten säveltäjien esittämään kritiikkiin siitä, miksi Musica Novan taiteellinen johtaja Kimmo Hakola valitsi 43-vuotiaan Salosen vuoden 2002 fokus-säveltäjäksi. Säveltäjä Perttu Haapanen, 29, julisti: ”Tulisi vain pitää huoli siitä, että tarjotaan myös muita näkemyksiä kuin esteettisesti tuttua, etabloitunutta, taattua ja varmaa ohjelmistoa.”

Salonen saa ymmärrystä Lampilalta. Tämän mukaan Salonen on ”onnistunut aina viemään kuulojoitaan seikkailuille uusiin ja yllättäviin musiikkimaailmoihin”. Säveltäjä Perttu Haapanen palaa Hannu-Ilari Lampilan tekemään haastatteluun keskustelu-puheenvuorossa (HS 12.3. 2002, 10). Haapanen täsmentää, että hänen Salosen musiikkia koskeva kommenttinsa ei suuntautunut Salosen sävellystyötä vastaan. Sen sijaan Haapanen kritisoi toimittaja Lampilaa, joka Haapasen mukaan oli käyttänyt hänen lokakuista kommenttipuheenvuoroaan ja halunnut kääntää sen ”esteettiseksi kan-

nanotoksi”. Alkuperäisen puheenvuoron tarkoitus oli ”herättää ensisijaisesti musiikkipoliittista keskustelua”. Haapanen ei halua asettua oppositioasemaan, vaan tunnustaa, kuinka Salonen on tehnyt ”paljon arvokasta työtä nuoren polven (allekirjoittanut mukaan luettuna) hyväksi monilla kursseilla”. Hän jatkaa: ”Pienessä musiikkiyhteisössä Salosen kaltaisen maailmanluokan taiteilijan terävät kommentit tulkitaan helposti sen hetken ainoana totuutena. Tämä on ristiriidassa samaan aikaan monilla eri tahoilla esiin tuodun tyyllillisen vapauden ja moninaisuuden kanssa.”

Debatin asetelma on kovin tuttu keskusteltaessa minkä tahansa taiteen tai median ilmaisun muoto-kielen ja substanssiratkaisujen modernistisuudesta ja konventioista. Olen eritellyt journalismin vuosikirja 2001:ssä Hannu Hautalan manipuloiduista luontovalokuvista käytyä vastaavanlaista keskustelua (Vanhanen 2001). Suomalainen valokuvan ja kuvajournalismin tutkimus on viime aikaisesta piristymisestä huolimatta kokonaisvolyymiltaan varsin vähäistä. Myös valokuvan – erityisesti dokumentarismen tutkimuksessa – kuvatutkimuksen traditiot on monesti asetettu vastakkain moderniperinteinen-akselilla. Klassisen, modernin ja postmodernin taiteen tekijöillä on vastaavasti klassisen, modernin ja postmodernin tutkijat ja kriitikot. Vaikka eri tyylien ja aikakausien syntetisointi on taiteentekijälle ja joillekin taideteoreetikoillekin luonnollinen prosessi, niin erityylinen montaasimainen ristivalotus heittää varjoja ja sekoittaa selkeän näyttämökuvan. Katsoja on hämillään sekä kaipaa selkeää näkemystä ja järjestystä. Tässä tutkimuksessani rakennan kokonaiskuvaa, joka on kuin kuvankäsittelyohjelmalla rakennettu monikerroksinen kuvakollaasi. Tasoja (layereitä) lisäämällä tai poistamalla kuva muuttuu, vaikka pohjakuva säilyykin samana.

Kuvataiteilija Hannu Väisänen kuvailee kahden ilmaisukielen – kuvataiteen ja musiikin – muoto-kielen kohtaamista seuraavasti (Väisänen, ei vuosilukua, 26):

Ei tarvitse edes tietää, että kyseessä on musiikkihuoneen seinämaalaus huomatakseen Kandinskyn abstraktioiden läheiset suhteet musiikkiin. Kandinskyn kuvallinen musiikki ei ole kertovaa samaan tapaan kuin sävelruno, joka maalailee esiin sankarin elämän vaiheita rummuttaen kiihkeästi taistelukohtauksissa ja lepyttäen huilujen yhteislaululla sankarin levätessä vuoripuron äärellä. Abstrakti kuvallinen musiikki ei kuvaa eikä kerro. Niin kuin absoluuttinen musiikki on aina ollut abstraktia kuvailematta muuta kuin yleisiä, inhimillisiä tunteita ja liikehtimisen perustotuuksia intervaleilla, rytmillä ja tauoilla, musiikillinen maalaus ei välttämättä esitä muuta kuin sisäistä, tiedostamatonta ja tiedostettua liikehdintää – melkein kuin se pyrkisi laulamaan ilman sanoja, kuvitellen, että lauluäänen kärjessä on pieni pensseli, joka aivokäyräpiirtimen tavoin voi kuvailla sisäistä liikehdintää.

Wasily Kandisky esitteli abstrakteja ilmiöitä Berliinin Juryfreie-näyttelyn musiikkihuoneen seinämaalausluonnoksessa vuonna 1922. Kandinskyn mukaan kuvaamataiteen suuret teokset ovat sinfonisia sommitelmia. Olennaisinta on elementtien tasapaino ja jakautuminen. (emt., 27)

Kandinskyn tyyli kehittyi Bauhaus-ryhmään liittymisen jälkeen konstruktivistien suuntaan. Tästä lähtien hän keskittyi enemmän muotoon kuin väriin. Kandinsky käsitteli taideteoreettisissa tutkielmissaan kuvan muotoelementtejä ja pyrki selvittämään, mitä ne ilmaisevat ja miksi. Hän nojasi tutkimuksissaan hahmopsykologiaan.

Musiikin ja valokuvan muotokielen rinnastaminen ei liene kovin yleistä. Mutta silloin kun valokuvista rakentuvat kuvareportaasit nähdään kuvatarinoiksi, niin kuvan jatkuvuuden ja kontrastien problematiikka lähenee musiikin muoto-opillista ja teoreettista ajattelua. Kontrapunktit, synkoopit, tauot, rytmi, volyymit jne. ovat käsitteitä, joita voidaan soveltaa valokuvan ja musiikin sekä graafisen suunnittelun eli taiton ”kielioppiin”. Amerikkalainen Keith A. Smith (1984) lainaa musiikin termistöä tutkiessaan kuvakirjojen kerrontaa ja struktuureja. Tutkimukseni empiirisessä osassa rakennan vertailuaineiston ja National Geographicin vuosikerran päätarinoiden kuvakerrontaa analysoivan metodin, jossa käytän käsitteitä, jotka olen hankkinut valokuvan, kuvajournalismin, kuvataiteen, musiikin ja viestinnän ja graafisen suunnittelun tutkimuksen käsitteistöistä. Osa termeistä on irrotettu ”alkuperäisistä” yhteyksistään. Siinä mielessä tutkimukseni voi nähdä eräänlaiseksi tutkimuksen kollaasitekniikaksi.

Ennen kuin valokuvamainen näkeminen ja siihen liittyvät mekaaniset kuvantallennuslaitteet (still- ja elokuvakamerat) saivat päivänvalonsa, kuvataiteilijat sisällyttivät yhteen kuvaan useita tarinoita. Keskiaikaiset maalarit saattoivat samassa kuvassa maalata yhden henkilön elämänkaaren lapsesta kuolemaan. Hannu Väisänen esittelee teoksessaan Kahdeksan sisäkuvaa – kuvataidesatuja munkkimaalari Fra Angelicon Pyhän Nikolauksen tarinan vuodelta 1437. Väisänen mukaan alttarikaappien jalustaosaan maalatussa kuvassa – predellassa – ilmenee Fra Angelicon käsitys ajasta, jota ”kuvaa parhaiten sana simultaanisuus, samanaikaisuus. Fra Angelicon kuvassa ei oikeastaan ole mennyttä eikä tulevaa. Menneisyys, tulevaisuus ja nyt lomittuvat tosiinsa ja esiintyvät samanaikaisina”. (Väisänen, ei vuosilukua, 8).

Fra Angelicon maalauksessa Barin Pyhä Nikolaus nähdään samassa kuvassa yhtä aikaa seitsemäksi eri-ikäiseksi henkilöksi. Väisänen mielestä kuvan legendaa, tarinaa, voisi parhaiten verrata juoruun.

Fra Angelicon maalaus on tyypillinen varhaisrenessanssin kirkolliselle taiteelle. Väisäsen mukaan Fra Angelico ei varmaankaan ole ajatellut kuvata aikaa sarjakuvana, vaan ”kohtauksina erään suositun pyhimyksen elämästä lukutaidottoman kirkkokansa huviksi ja opastimeksi”. (emt., 8)

Yksittäisen valokuvan realistisessa näkymässä ei aikayhteyttä voi ylittää kuin symbolisella tasolla. Ainostaan kuvamanipulaatiolla voidaan rikkoa valokuvan ajallinen yhteys. Kuvareportaasissa ajan dimensio on yksi tärkeä kuvakerrontaan liittyvä jatkuvuuden elementti. Aikakauslehtien henkilöreportaaseissa voidaan esitellä aikansa legendan – julkkispyhimyksen – elämäankaari albumikuvin. Lehden lukija rakentaa tarinayhteyden kuvien välille. Vaikka kuvat ovat yksittäisiä valokuvia, niin julkkistarinan reseption lopputulema on Fra Angelicon luoman kaltainen kokonaiskuvaus, jossa kerrotaan henkilöhistoria juoruineen. Tässä tutkimuksessa en kuitenkaan tarkastele varsinaisia henkilöreportaaseja. Sen sijaan postmodernia kuvareportaasin rakennetta edustavissa kuvareportaaseissa on paljon henkilökuvia osana kokonaistarinaa.

7. Life- ja Look-lehtien kerrontastrategioista

Vaikka kuvareportaasin juuret ovat 1920-luvun Euroopassa, niin varsinaiseen suuren yleisön tietoisuuteen kuvalehdet tulivat Yhdysvalloissa 1930-luvulla. Life- ja Look-lehdet tarjosivat 1940-50-luvulla kuvajournalistien valokuville ennen näkemättömän laajan yleisön. Viiteen miljoonaa nousut levikki saavutti 20 miljoonaa lukijaa Amerikassa ja Euroopassa. Nykyisin vastaavanlaisen yleisön saavuttaa vain erikoislehti National Geographic. Glenn Willumson kuvaa W. Eugene Smith and the Photographic Essay -kirjan johdannossa kuvajournalisti W. Eugene Smithin ja Life-lehden suhdetta kuvaeseen piktoriaalisen diskurssin muotona (Willumson 1993, 1):

Smith's chosen genre of expression, the photographic essay, represents a form of pictorial discourse which is fundamentally shaped by, and developed in unison with, the halftone reproduction and the illustrated weekly magazine. In format, the photo-essay consists of a narrative sequence of photographs accompanied by minimal text. The most developed and elaborate examples of the genre are found on the pages of *Life* magazine during the postaward period. With its aesthetically and politically preformed word/picture packages, *Life* exerted a tremendous influence over public opinion, reaching over 20,000,000 readers in America and Europe in the late 1940s and 1950s. This tremendous audience and the public reception of the photographs were of utmost importance to Eugene Smith.

Arthur Rothstein, joka oli yksi FSA-projektin valokuvaajista 1930-luvulla, on eritellyt kuvajournalismin yhdessä Photojournalismissa (1969 iii-v), kuinka Look-lehdessä kehitettiin erilaisia kuvatarinan rakentamista ja kerrontaa helpottavia strategioita ja tekniikoita. Kuusi tärkeintä tekijää ovat 1) idean kehittäminen 2) jutun taustoittaminen 3) valokuvaajan hankkiminen tehtävään ja tekstin tuottaminen 4) jutun tekeminen kuvaaja-toimittaja-tiiminä kentällä eli kuvauspaikalla 5) jutun layoutin suunnittelu 6) jutun kirjoittaminen.

Arthur Rothsteinin mukaan kuvien ja tekstien yhdistäminen on kuvajournalistin suuri haaste (Rothstein 1969, v) :

We stress original, crusading, and investigative reporting. The modern photojournalist should not merely cover the news. He should make the news...Above all, he has the power, duty, and privilege to bring light to a darkened world, the light of understanding. Our need to communicate *effectively* with the rest of the world has never been greater, and pictures offer one of the most effective means of communication we have. We have not yet learned to use them to their full potential in cementing international relations; in fact, we have not yet begun even to tap the surface... I be-

live that we who are photojournalists have both a greater opportunity and a greater social responsibility than ever before.

Rothsteinin kuvajournalismin tavoitteissa kiteytyy toisen maailmansodan jälkeinen amerikkalainen idealismi ja kehitysoptimismi. Niissä paistaa naiivi usko (kuva)journalismin yhteiskunnalliseen tehtävään. Rothstein julistaa tutkivan journalismin puolesta. Mielenkiintoinen tämän tutkimuksen kannalta on Rothsteinin käsitys kuvallisen viestinnän globaalien kommunikaation mahdollisuuksista. Kuvajournalismin avulla voitaisiin kehittää kansainvälisiä suhteita. Rothsteinin 1960-luvun ihanteet voi lukea muuntautuneina ja hieman kehittyneinä National Geographic -lehden ohjelmanjulistuksissa 2000-luvulla.

Rothsteinin käsitykset muistuttavat norjalaisen Bech-Karlsenin määrittämiä reportaasista. Erona on se, että Rothstein puhuu kuvareportaasista, kun taas Bech-Karlsen tekstireportaasista. Rothsteinin mukaan syy Lifen ja Lookin valtavaan suosioon perustui siihen, että ne esittivät totuutta enemmän kuin fiktiota.

Rothsteinin käsitysten yhteys global village -ajatteluun on kiistaton. Miljoonalevikkisten Life- ja Look-aikakauslehtien tekijät näkivät yleisöksen koko maailman. Life ja Look olivat suurten tarinoiden populaarit kertojat. Willumsonin mukaan (1993, 77, käännös Salon mukaan 2000a, 102) "narratiivisen muodon mukaansatempaavuus ja helppolukuisuus oli Lifessa myös verho ideologisille sisällöille. Kuvan ja tekstin saumattomat kokonaisuudet olivat helposti ja nopeasti omaksuttavia ilman, että lukijat välittämättä tajusivat niiden yhteiskunnallisia ja poliittisia viestejä."

7.1. Klassinen kuvaessee

Valokuvaessee on Arthur Rothsteinin mukaan enemmän kuin kuvasarja (Rothstein 1969, 109):

It is a medium which automatically lends itself to penetrating the economic, social and psychological problems of our lives. It can examine the woes and accomplishments of our neighbors as well as individuals, races and nations on the other side of our shrinking globe.

Lifen ja Lookin kuvaajille annettiin tarkat ohjeet siitä, minkälaisia kuvia reportaasimatalla tulisi ottaa. Kuvareportaasin valmistuessaan kuvaajan oli ensin tutkittava perusteellisesti faktat. Vasta sitten luotiin kuvakäsikirjoitus kaikista mahdollisista kuvista, joita kuvareportaasia varten tarvitaan. Kuvaajan tehtävänä oli ottaa yhteyttä kuvauskohteeseen. Kirjoittaja puolestaan arvioi, ja kehitteli

kuvajutun ideaa, tutki taustoja ja auttoi kuvaajaa kuvausten aikana. Keikan jälkeen toimittaja avusti layoutin teossa ja kirjoitti kuvareportaasiin tarvittavat tekstit. (emt., 107)

1971 julkaistussa Photojournalism-kirjassa (Time-Life, 1971) kuvaessee nähdään uudeksi tavaksi kommunikoida. Se on enemmän kuin yhden tekijän, valokuvaajan yksittäiset kuvat. Kuvaessee on valokuvaajan, toimittajan ja designerin taitojen yhdistämistä (emt., 54-55):

Creating a photo essay requires the organization of a number of pictures on a single theme so that they give a deeper, fuller, more rounded, more intense view of their subject than any single picture could. The subject can be anything - an idea, a person, an event, a place. The organization can be either chronological or thematic; these things do not matter, since the form itself is a flexible one. What does matter is that the pictures work together to enrich the theme. They can no longer be regarded as single entities, as individual works of art, but rather as parts of a whole. For a photo essay to succeed, the whole must be greater than the sum of its parts...Like any new development, the early photo essay was a wonder of novelty and interest as long as there was nothing better to compare it to... People were caught off guard, no longer posing for the camera but acting naturally -- doing awkward, funny, dangerous, *real* things.

Kuvaesseen kokonaisuuden, holistisuuden, vaatimus asettuu yllä olevassa määrittelyssä yksittäistä kuvaa merkittävämmäksi tekijäksi. Määrittelyssä järjestelyä ja poseeraamista välttävä valokuvaus implikoi dokumenttikuvauksen klassikon Henri-Cartier Bressonin ratkaisevan hetken ja luonnollisen vaikutelman kuvausstrategiaan. Kuvaaja ei järjestele kuvaustilanteita, vaan on ulkopuolinen tarkkailija. Spontaanisuuden ja aitouden ideaali on sittemmin kytketty vaateeseen, että kuvia ei saa käsitellä digitaalisesti. Äärimmilleen vietynä kuvien käsittelemättömyys ja rajaamattomuus osoitettiin painamalla lehden sivulle kuva mustine kehyksineen.

Lifen kuvaessee, kerrontastrategia, muistuttaa Hollywood-elokuvien tarkoin suunniteltua draamalista kerrontatapaa. Lifella se tarkoitti kuvausten huolellista ennakosuunnittelua ja lehden valvojan layoutin tekemistä. Valokuvaajalle annettiin ennen kuvausta ohjeet siitä, millaisia kuvia hänen tulee reportaasimatkallaan ottaa, jotta reportaasin taittajalla olisi riittävästi vaihtoehtoja tehdä kuvaessee. Kenneth Kobré (Kobré 1996, 147, käännös Salon mukaan 2000, 96) luettelee kahdeksan eri kuvatyyppeä, jollaisia klassinen kuvaessee edellytti kuvaajalta:

- 1) yleisnäkymän, joka esittää tarinan näyttämön
- 2) puolikuvan toiminnasta tai henkilöryhmästä

- 3) lähikuvan, detaljin esim. henkilön käsistä tai rakennuksista
- 4) henkilökuvan, joko tiukasti rajatun kasvokuvan tai miljöömuotokuvan
- 5) toiminnan, vuorovaikutuksen, ihmisiä keskustelemassa tai tekemässä jotain.
- 6) avainkuvan, ”nimikirjoituksen” eli yhden kuvan, johon tiivistyvät kaikki kertomuksen avainasiat, ”ratkaisevan hetken”.
- 7) sekvenssin. Vaihe vaiheelta etenevän kuvasarjan, ennen ja jälkeen kuvaparin, tai lineaarisen alku-keskikohta-loppu -kuvasarjan, joka antaa reportaasille toiminnallisuutta.
- 8) päätöskuvan, ”viimeisen sanan”.

Klassisen kuvaesseen kuvauksen ohjeistusta tuskin kukaan Lifen valokuvaaja sovelsi sellaisenaan, mutta mallia on sovellettu ja muuntuneena se on edelleenkin käytössä.

7.2. Monitasoinen kuvatarina

Kuvajournalismin oppikirjoissa ja historiaa käsittelevissä teoksissa on jäänyt vähemmälle huomiolle A.E. Woolleyn kirja *Camera Journalism* (1966). Kirjan nimi heijastaa 1960-luvulla vallinnutta käsitystä kuvajournalisteista kameran käytön sankareina ja ammattilaisina. Woolleyn kirjassa tehdään ero monitasoisen kuvatarinan (multi-level picture story) ja kuvaesseen (photographic essay) välille. (Woolley 1966, 33)

Woolleyn kirjassa esitellään Charles Harbuttin kuvakertomus *Blind Boy*. Harbutt, joka liittyi kuvatoimisto Magnumiin vuonna 1963, kertoo itse, mitä hän tarkoittaa monitasoisella kuvatarinalla (Woolley 1966, 45):

This is a particular kind of picture story, that meets all the requirements of the simple picture story form and of the needs of journalism to give information, yet somehow transcends this to tell “stories” on deeper levels.

Harbuttin mukaan kuvatarinoiden muuttuessa sofistikoituneemmiksi siirryttiin kronologisen tarinan muodosta dramaattiseen kehitystarinaan. (emt., 45):

The multi-level picture story attempts to crystallize the symbolic implications of the story without doing violence to the dramatic development or journalistic value of the subject matter. It accepts the basic structure of the picture story (the dramatic development), but attempts to insure the de-

velopment of the symbolic levels as well. Thus it is closer to the epic or operatic form than the lyric.

Charles Harbutt kertoo Blind Boy -kuvatarina esimerkkinään siitä, mitä eri tasoja monitasoisessa kuvatarinassa voi olla. Olen koonnut Harbuttin mainitsemat monitasoisen kuvatarinan tasot kuudeksi kategoriaksi (emt., 34-48 - käännökset kirjoittajan). Ne ovat seuraavat:

- 1) Informatiivinen taso (The Informational Level). Journalistisiin peruskysymyksiin kuka, mitä, missä, milloin ja miksi tulisi vastata tarinan teon alkuvaiheessa. Kyse on tarinan journalistisista päämääristä.
- 2) Henkilöt (The Characters): Tarinassa on pyrittävä näyttämään, millaisia ovat kuvatut henkilöt. Tämä on osoitettava uskottavasti kuvaamalla heidän toimintaansa.
- 3) Tarinan juonen emotionaalinen kehitys (The Plot Line: Emotional Development): Tarina voi kehittyä surusta onneen tai toivosta katharsikseen.
- 4) Tarinan juonen allegorinen kehitys (The Plot Line: Allegorical Development): Allegorinen kehitystarina laajentaa journalistisia tavoitteita ja voi kuvastaa esimerkiksi humanisuutta.
- 5) Toimituksellinen taso (The Editorial Level) : Tarinan tekijän sosiaaliset ja poliittiset tavoitteet vaikuttavat jaettavaan informaatioon. Tekijät voivat kaventaa tai muuttaa kuvausta tähdätäkseen tiettyyn päämäärään.
- 6) Symbolinen taso (The Symbolic Level): Tarina voi implikoida tiettyä aatetta, esimerkiksi uskonnollisuutta.

Harbuttin mukaan ainoat lukkoon lyödyt tasot ovat journalistisia. Layoutia on mahdollisia lukea useilla eri tasoilla. Harbutt huomauttaa, että allegoriset tasot tulisi jättää katsojan löydettäväksi. Hän toteaa samalla, että allegoristen tasojen ylikorostaminen voi merkitä sitä, että journalistinen taso jätetään huomioon ottamatta.

Kuvaustapahtumia ei Harbuttin mielestä pitäisi järjestellä. Muutoin menetetään journalismin olennainen ydin, todellisten tapahtumien taltiointi. Asiat on löydettävä (discover). Harbuttin mukaan monitasoisia kuvatarinoita näkee kuvajournalismissa harvoin. Se, mitä yleensä julkaistaan on kokonaisuus tai potpuri kuvia, joilla on suhde aiheeseen tai aikaan (emt., 48):

The usual story is composed of pictures made at an event -- there is rarely even an attempt to run pictures that tell more of the meaning of the event. The pictures simply show what happened. The

profile on a person is a group of photographs that hopes to portray different aspects of the person's character or work.

Kuvaessee on Harbuttin mukaan monitasoisen kuvatarinan lähin serkku. Kuvaessee pyrkii yleensä näyttämään erilaisia tunnelmia ja näkökulmia eri paikoista. Kuvaessee ei ole yleensä narratiivista struktuuria. Kuvaessee on ollut monen aikakauslehtikuvaajan perinteinen keino ottaa kuvia, jotka käsittelevät perusinhimillisiä arvoja. Esimerkkinä tällaisesta lähestymistavasta Harbutt pitää Henri Cartier-Bressonia ja hänen kuvaesseitään.

Harbutt tekee eron monitasoisen kuvatarinan ja kuvaeseen välille. Keskeinen erottava tekijä on siinä, onko tarinalla narratiivinen strukturi. Kuvaessee sillä sellaista ei yleensä ole, mutta kuvatarinalla sellainen on. Harbuttin tekemä erottelu on keinotekoinen, ja se on ristiriidassa esimerkiksi Kobrén kuvaeseen määrittelyn kanssa. Harbutt pitää kiinni todellisista tapahtumista kertovan journalismin perusvaatimuksista. Toisaalta Harbutt peräänkuuluttaa monitasoisia kuvatarinoita, jotka kommunikoivat journalistisen tason lisäksi emotionaalisella, allegorisella ja symbolisella tasolla.

Monitasoinen kuvatarina tarjoaa kiinnostavia lisämääreitä ja apukäsitteitä kuvareportaasin määrittämiselle. Monitasoinen kuvatarina on eräänlainen välimuoto siirryttäessä sanomalehtien ja aikakauslehtien yksinkertaisista kuvasarjoista ja sekvensseistä kohti kuvaesheitä.

Lifesta ja Lookista kirjoitettujen historiikkien, oppikirjojen ja kuvatutkimusten perusteella kuvalehtien kuvakerrontastrategiat vaikuttavat pitkälle organisoidulta, lähes teolliselta tuotannolta. Kuvalehtien 1930-70-lukujen kultakauden auvoisen tulevaisuuskuvan synkisti televisio, joka vei kuvalehdiltä markkinat. Tämä ei vienyt kuitenkaan kuvareportaasia hautaan, vaan kuvareportaasi siirtyi uusille areenoille.

Televisio ja kuvalehdet vaikuttivat aluksi toistensa reportaasikerrontaan. 1980-90-luvuilla on syntynyt moderni ja sittemmin galleriamainen kuvakerronta, jossa ei rakenneta selkeään klassista kertomusta, vaan jossa kukin valokuva on oma kertomuksensa. Yksittäisen kuvan tarinan korostaminen ja mustavalkoisen kuvan osittainen paluu lehtiin kuvastaa myös nostalgista kaipausta kuvan ainutkertaisuuteen, auraan.

8. Reportaasikuvauksen tyylistä

Tutkimukseni teoreettista viitekehystä, kuvan semiotiikan ja visuaalisen viestinnän kielioopin koulukunnan näkökulmia pohtiessani kävi ilmeiseksi, että kuvareportaasia on syytä jäsentää myös tyylin käsitteellä. Tyylin käsite on taidehistorian keskeisiä käsitteitä. Sillä viitataan maalaustaiteen eri tyyli-ilajeihin ja periodeihin. Tyylin kuten estetiikankin käsite ovat kauan olleet journalistisen kuvatu-
kimuksen ulkopuolella. En ole kohdannut tutkimuksia, joissa kuvajournalismin tai reportaasiku-
vauksen tyyliä olisi systemaattisesti arvioitu. Tyylin käsite kyllä vilahtelee monessa alan oppikirjassa, mutta enemmän tyylistä on keskusteltu kuvakirjoja käsittelevissä tutkimuksissa. Tyylin käsitettä on pidetty taidehistoriallisena ja maalaustaiteeseen liittyvänä vanhahtavana ja aikansa eläneenä käsitteenä. Altti Kuusamo on väitöskirjatutkimuksessaan pohtinut tyylin käsitteen laiminlyöntiä visuaalisessa semiotiikassa (Kuusamo 1996).

Mielestäni tyylin käsitteen tuominen kuvajournalismin tutkimukseen on perusteltua. Tyylin käsite on sukua estetiikalle, joka on vähin erin pujahtamassa mediatutkimuksen sanastoon. Itse käytin estetiikan käsitettä ensi kerran 15 vuotta sitten pohtiessani katastrofiestetiikkaa Tiedotustutkimuslehden artikkelissa (Vanhanen 1987). Silloin visuaalisen journalismin tarkastelu esteettisestä näkökulmasta oli varsin uutta ja marginaalista.

Tyylin käsitteellä voidaan tarkastella reportaasin ilmaisun ja sisällön tasoja sekä tekijäkeskeisesti että yleisemminkin tyyliuuntauksen näkökulmasta. Ilmaisun ja sisällön erottaminen toistensa vastakohdiksi on mielestäni osin keinotekoista. Voidaan puhua myös tyylin sisällöstä tai sisällön tyylistä. Kuvan, eritoten käsittelemättömän dokumentaarisen valokuvan, realistisuus eli suhde kuvattavaan aiheeseen kulkee käsi kädessä ilmaisun kanssa. Kun tarkastelen reportaasikuvauksen eri tyy-
lejä, niin lähtökohtana on tietyt kuvajournalistisen valokuvan tyylikaudet ja niiden edustajien kuva-
ustyylien esittely. Kuvareportaasin rakenneanalyysissä (luku 9) tarkastellaan sen sijaan valokuvien kerrontaluonteen kehitystä, evoluutiota.

Ennekuin lähden tarkastelemaan reportaasikuvauksen ja valokuvauksen eri tyyliä, teen ekskursion tyylin käsitteen teoreettiseen perustaan taidehistorian näkökulmasta. Keskeiset kysymykseni ovat ne, kuinka tyyli käsitetään periodeina, ja mikä on sisällön sekä muodon suhde kuvassa. Samalla täsmennän analyysimallini käsitteitä, joita jo esittelin luvussa 5.

Altti Kuusamon mukaan 1960-luvulla tyylin tutkimus siirtyi periferiaan taidehistoriassa. Tähän vaikutti ennen kaikkea strukturalistinen tutkimus, joka rohkaisi menneisyyden kulttuurien tutkimuksessa diakroniasta synkroniaan. Strukturalismi nojasi ylihistoriallisiin malleihin eikä odottanut, että kullakin aikakaudella olisi "henki". (Kuusamo 1996, 17-18) Kun tutkin storyboard-analyysimallilla kuvareportaaseja, niin siinä yhdistyy diakroninen ja synkroninen lähestymistapa. Reportaasikuvausten tyylin näkökulmasta tutkimus pyrkii hahmottamaan tyyliperiodeja ja niille ominaista ilmaisu-kieltä. Toisaalta synkronisesti ajatellen kuvareportaasin struktuureissa, rakenteissa on ylihistoriallisia piirteitä kuten reportaasin ymmärtäminen kuvakertomuksena, kontrastit ja jatkumot.

Strukturalismin ja semiotiikan suhteen Kuusamo määrittelee seuraavasti:

Kun strukturalismi tähdensi universaaleja merkitysrakenteita, joiden metodologiset seurausvaikutukset tuottavat ylihistoriallisia merkityksiä, semiotiikka korostaa "merkin tiedettä" kulttuurisesti ehdollisena ja sitä kautta kontekstuaalisena järjestelmänä (Kuusamo 1996, 18).

Kuusamon mukaan kysymys "tyylistä" ja periodista on monitasoinen semioottinen ongelma. Hänen mukaansa tyylin "semiotiikkaa" ei voi ajatellakaan ilman viittauksia taidehistorian kielenkäyttöön ja käsitteistöön. (Kuusamo 1996, 32) Tyylin käsitteen käyttäminen kuin itsestään selvinä kategorioina on ongelmallista, samaten käsitteiden siirtäminen aikakaudesta toiseen. Toisaalta käsitteitä kierrätetään aina antiikin retoriikasta asti.

Palatkaamme semiotiikkaan ja sisällön ja muodon suhteeseen. Kuusamo on tutkinut abstraktien maalausten ikonografiaa, joka on varsin kaukana referentiaalisena pidetyn valokuvan merkitysohjeesta. Kuusamon esittämä ajatus, että sisällön käsitteen kaksinainen luonne voi olla avain koko sisällön ongelmaan, on kiinnostava. Sisällöt tulevat yhteisöstä, joka mieltää kuville arvon ja merkityksen myös kirjallisen diskurssin kautta. Toisaalta sisällöt muotoutuvat kuvahahmojen paradigmaattisten ketjujen kautta: "tämä kuva tuo mieleen sen ja sen", "se on sen ja sen kaltainen", "se on mondrianmainen". (Kuusamo 1996, 141) Kuusamo jatkaa, että sisältö ei ole denotatiivinen säiliö, vaan konnotatiivinen järjestelmä, joka aina viittaa toisten merkkien ilmaisun systeemeihin. (emt.)

Vaikka kahden kuvasysteemin (abstraktien maalausten ja valokuvien) sisältö-muoto -problematiikkaa voisi pikaisesti ajatellen olla vaikea rinnastaa, niin sisällön "kaksinainen luonne" avaa kiinnostavan näkökulman valokuvien denotaatio-luonteeseen. Kun valokuvien sisältö – aihe-maailma, kuvausten kohteet – saattavat näyttäytyä ilmiötasolla ylihistoriallisilta, niin myös valoku-

ville yhteisö luo arvoja ja merkityksiä esimerkiksi (kuva)journalistisissa diskursseissa. Myös valokuvan tyylejä voidaan mieltää paradigmaattisten ketjujen kautta: "tuo kuva tuo mieleen Eugene Smithin, tuo Martin Parrin, tuo Markus Jokelan ja tuo Jouko Lehtolan".

Kuvan denotatiiviset ja konnotatiiviset piirteet voivat vihjata kuvaustyylien (ilmaisun) yhtenäisyyteen, paradigmaattisiin ketjuihin tai seikkoihin, jotka erottelevat ne toisistaan. Tyylin tunnistamiseen ei kuitenkaan vaikuta pelkkä valokuvan ilmaisullinen aines, vaan myös se, mitä kuvaaja kuvaa eli mikä on kuvan substanssi. Sisältö ja ilmaisu kietoutuvat toisiinsa kuin jing ja jang. Niiden välillä voi olla positiivinen ja negatiivinen jännite. Valokuvaaja voi myös tietoisesti korostaa ja viitata tiettyyn tyyliin valitsemalla erityisen kuvaus-, valaistus- ja (digitaali)vedostustekniikan. Pelkkä ilmaisutekniikka ei kuitenkaan vielä tee valokuvasta merkityksellistä valokuvaa. Siihen liittyy myös aiheen valinta ja käsittely eli lähestymistapa. Tämä on erityisen olennaista reportaasikuvauksessa, jossa kuvaaja saa aiheen "annettuna" lehden toimitukselta.

Altti Kuusamo toteaa, että Erwin Panofskyn ikonologiassa sisältö ei ole muodon vastakohta, vaan sisällön ja muodon synteesi (Kuusamo 1996, 155):

"Taideteoksessa 'muotoa' ei voi erottaa 'sisällöstä': värin ja viivojen, valon ja varjon, volyymien ja pintojen ... täytyy ymmärtää kantavan enemmän kuin visuaalisen merkityksen" (Panofsky 1987, 205, käännös Kuusamon 1996, 156 mukaan).

Panofsky analysoi Titianin Allegory of Prudence -maalausta, joka yhdistää kolme miehen päätä ja niiden alapuolella kolmen eläimen päät. Panofskyn mukaan kuva on samaan aikaan vaikeasti avautuva allegoria ja dokumentti. (Panofsky 1987, 204-205) Taidehistorian varhaisten teosten symboliikan ymmärtäminen vaatii sekä tutkijalta että katsojalta tietoa kuvan syntyhistoriasta ja kuvaan vaikuttavaista (esi)ikonografisista tekijöistä. Panofskya on arvosteltu siitä, että hän lopulta laiminlöi muotojen tutkimista ja paneutui vain "symbolisista muodoista" irrotettuun sisältömaailmaan (Kuusamo 1996, 156).

Ernst Gombrich, yksi tunnetuimmista länsimaisista taidehistorioitsijoista, on useissa teoksissaan ja artikkeleissaan käsitellyt tyylin käsitettä. The Uses of Images -teoksessa hän pohtii kysymystä, luoko taiteilija tyylin vai onko taiteilija aikansa hengen ilmaisija. (Gombrich 1999, 240-261)

Gombrich vertailee taiteen tyyliä (styles of art) ja elämän tyyliä (styles of life). Artikkelinsa alussa hän rinnastaa rokokoon ja modernin ajan elämää kuvaavat piirroukset ja poleemisesti kysyy, eivät-

kö ne kuvastakin ajan henkeä. Gombrich suhtautuu kuitenkin skeptisesti siihen, että olisi jokin kollektiivinen ajan henki, kutsuttiin sitä sitten periodismiksi, rasismiksi tai nationalismiksi.

Gombrichin arvioi ajasta, periodista, on niin yleispätevä, että se voi nielaista koko elämän kirjon. Periodi on arkipäiväinen käsitys siitä, että minä tahansa aikana historian kehitys on täynnä eri sukupolvia edustavia ihmisiä, "joilla on erilaisia näkemyksiä, vaikutteita, valtaa ja makua" (emt., 249).

Taiteen tyylin ja elämän tyylin suhteen Gombrich osuu kuitenkin naulan kantaan sanoessaan:

"We must never forget that style, like any other uniform, is also a mask which hides as it reveals."

(emt., 261.) Gombrichin mukaan ei tulisi unohtaa, että tyyli, kuten mikä tahansa univormu, on myös naamio, joka piilottaa ja paljastaa. Totalitaarisissa valtioissa taiteen tietyt tyyliuunnat ovat manifestoineet ideologisia ja poliittisia tavoitteita. Niitä kritisoi taide on saatettu leimata turmeltuneeksi taiteeksi (Entartete Kunst), kuten tapahtui 1930-luvun kansallissosialistisessa Saksassa. Kuvaavaa on, että kyse oli klassisen ja modernin taiteen mutta myös elämäntavan ristiriidasta.

Eri semioottisissa teorioissa tyylin problematiikkaan voidaan viitata usealla eri tasolla. Kuusamon mukaan Hodge ja Kress liittävät kieliopin, tyylin ja ideologian käsitteet toisiinsa. Kysymyksessä on eräänlainen metamerkki.

"'Tyyli', 'aksentti' (accent) ja 'kielioppi' kaikki viittaavat samaan laajaan semioottiseen ilmiöön, metamerkkiin, jonka funktio on pitää yllä eroja ja koheesiota ja tuoda esiin ryhmän ideologiaa." (Hodge ja Kress 1991, 82, Kuusamon mukaan 1996, 188)

Kuusamo päätyikin ajatukseen, että tyyli on monitasoinen semiosis, "prosessi, jossa projektiiviset rakenteelliset merkitykset kohtaavat tietyt empiriassa olevat piirteet" (Kuusamo 1996, 188). Mielestäni tyylin metamerkin ominaisuutta voidaan soveltaa tarkasteltaessa reportaasikuvauksen tyylejä ja toisaalta kuvareportaasin rakenteita. Klassinen tyyli ja rakenne sekä moderni tyyli ja rakenne on paralleleleja ilmiöitä. Kun toista tarkastelee, niin toista ei näe. Kuitenkin kolikossa on aina molemmat puolet: toinen puoli kertoo määrästä ja toinen symboloi kulttuuria.

Tyylin diskurssissa sisällön ja muodon suhteet osoittautuvat Kuusamon mukaan "kameleonttimaisiksi." Esimerkiksi formalismissa sisällön käsitteeseen turvauduttiin vain tarvittaessa, silloin kun jouduttiin hahmottamaan kokonaisen taideperiodin merkityksiä. Strukturalismista lähtien sisällön käsite on haluttu palauttaa rakenteen, kontekstin tai signifioidun käsitteeseen. (Kuusamo 1996, 194)

Kuusamo on esittänyt, että tyyliperiodit voivat olla diakronisia ja kuvataiteen genret synkronisia. Kuvataiteen historian tunnetut tyylit klassismi, modernismi ja realismi eivät kertaustyyleinä kertaudu sinällään. Toisaalta tyyliperiodit voivat toistua syklisesti. (Kuusamo 1996, 197-202)

Kuusamo käy tutkimuksessaan perusteellisesti läpi, kuinka taidehistorian tutkimuksessa on ymmärretty tyylin kehitys lineaarisena evoluutiomallina tai vuorottelevana vastakohtamallina. Peruskysymys on, kehittyvätkö tyylit evolutionisesti vai sykleinä.

Kuusamo inventoi tutkimuksensa lopussa modaalisuutta, jota hän pitää jatkokehittelyn arvoisena ulottuvuutena, vaikkei sitä ole vielä "mielletty aidoksi taiteen tulkinnan ongelmaksi taidehistoriallisissa diskursseissa" (emt., 232). Hänen mukaansa, jos lähtökohdaksi otetaan ajatus, ettei ole muotoa ilman modalitettiprojektitiota, on pohdittava ilmaisun ja sisällön suhdetta kolmannen muuttujan kautta, "sisällön muodon" näkökulmasta. (emt., 225). Moduksen Kuusamo määrittelee esityksen tietyksi "perussävyksi" tai tavaksi, jonka kautta viitataan käsiteltävään aiheeseen (emt., 218). Kress ja van Leeuwen (2001) ovat ottaneet käyttöönsä käsitteen multimodaalisuus, jota esittelin ja arvioin tarkemmin luvussa 6.3. Moodit, tavat, voidaan liittää tyyliihin ja toisaalta esimerkiksi multimedian ilmaisukieleen, joka on usean eri moodin yhdistelmä.

En käy tässä pohtimaan kuvataiteen klassismin, modernismin ja postmodernismin tyylikausia ja jälkityylispekulaatioita. Kuva- ja valokuvataiteen tyylikausien rinnastaminen ei kuulu tutkimukseni intressiin. Se, mitä tarkoitetaan klassismilla, modernismilla ja postmodernismilla on määriteltävä lajityyppiin liittyen kontekstuaalisesti ja instituutionaalisesti. Tässä tutkimuksessa se tarkoittaa kuvareportaasin, joka on kuvajournalismin lajityyppi, pohtimista valokuvan ja journalismin kontekstissa. Tällöin kuvataiteen historian tutkimuksessa käytetyt käsitteet on määriteltävä uudelleen, vaikka ne voivatkin olla tyyli- ja rakenneanalyysin käsitteen määrittelyn lähtökohtana. Tutkimukseni läpikäyvänä johtoajatuksena on yhdistää kuvareportaasin evoluutiomalli (tyyliin kehittyminen) strukturalistiseen malliin (rakenteen kehittyminen). Tässä ajatuksenjuoksussa evoluutio ja syklinen revoluutio eivät ole kaksi toisilleen virasta mallia, vaan pyrkimys astua yli evoluution ja revoluution vastakkainasettelun. Lopulta saatamme palautua tieteen tekemisen klassiseen ajatukseen: teesi-antiteesi-synteesi.

Tyylin käsitteen avulla pyrin jäsentämään kuvajournalistin/valokuvaajan reportaasikuvauksessa käyttämää ilmaisurekisteriä ja hahmottamaan kuvareportaasin lähihistoriaa toisistaan eroavina tyylikausina. Suomalaisen taide- ja dokumenttivalokuvauksen tyylikausia ja niissä tapahtuneita muu-

toksia on kartoitettu ansiokkaasti mm. Suomen valokuvataiteen museon julkaisemassa kirjaparissa Valoa (1999) ja Varjosta (1999).

Arja Elovirran (1999) Valoa-kirjassa tekemä arvio suomalaisen valokuvataiteen lähihistoriasta ja postmodernismin vaikutuksesta suomalaiseen valokuvataiteeseen on kiintoisa tyylin näkökulmasta. Elovirran mukaan juuri postmodernismin teoria on pitänyt "yhtenäisen tyylin ihannetta modernismin kuuluvana ja taantumuksellisena strategiana". Elovirta toteaa, että taiteilijan "oma käsiala" on kuitenkin yleensä edelleen tunnistettavissa. Kyse on tyylin suhteellisesta "omaperäisyydestä" ja "ennen kaikkea modernismin ja postmodernin ajattelun taustalla olevien ideologioiden ja arvopremissien välisistä eroista." Toisaalta postmodernin kuvakäsityksen voi valokuvaaja omaksua joko hyvin teorialietoisesti tai tietynlaisena toimintastrategiana. (Elovirta 1999, 201.)

Olen Elovirran kanssa samaa mieltä siitä, että valokuvataiteen historia ei jäsenny yhtenäisenä tyyllisenä jatkumona. Toisaalta tämä ei tee tyyllistä lähestymistapaa tarpeettomaksi. Päinvastoin. Valokuvauksen eri lajien – esimerkiksi reportaasikuvauksen – tyylien tutkiminen on entistä ajankohtaisempaa ja tarpeellisempaa. Tyylin käsitettä ei pidä kuitenkaan määritellä yksitasoisesti, vaan kuten Altti Kuusamo (1996) on kuvataiteen historiaa tutkiessaan osoittanut, tyyli voi kehittyä periodien lisäksi myös syklisesti.

Altti Kuusamon (1996) taidehistoriallinen tyylin käsittemäärittely antaa oivan perspektiivin myös viestinnällisten valokuvien tyylien tarkastelulle. Valokuvahistoriallisissa teoksissa valokuvausta on lähestytty paljolti taidehistoriallisesta ja valokuvataiteellisesta näkökulmasta, joskin valokuvauksen historiaa on tarkasteltu vieläkin useammin teknisten inventioiden kehitysvaiheiden kautta. (ks. esim. Wells 1997, Newhall 1982)

Leena Sarasteen (1996) mukaan valokuvauksen historiassa on erotettavissa erilaisia tyylikausia kuten muissakin kuvamuotojen historiassa. Hänen mukaansa tyylin katsotaan merkitsevän jollekin kaudelle tai ryhmälle ominaista käsittelytapaa. Yksilöllinen taiteilijan käsiala erottaa hänet muista kuvaajista. Yksi valokuvauksen tyylikausi 1800- ja 1900-luvun vaihteessa oli esimerkiksi piktorialismi, jota tyyliä ryhmä f:64:n kuvaajat kritisoivat. Maalauksellisuuden sijaan he korostivat kuvien yksityiskohtia. Toisaalta tyyli voi perustua sommitelmallisten ja kuvan detaljirikkauden sijaan kuvaushetken tyyliin. Yksi tunnetuimpia ratkaisevan hetken valokuvaajia oli Henri-Cartier Bresson. (Saraste 1996, 156) Vaikka piktorialismi ja suora valokuvaus liitetään tiettyyn ajanjaksoon ja ku-

vaajiin, niin edelleen piktorialistisia ja suoran valokuvauksen tyylin ominaispiirteitä ilmenee osana uutta tyyliä tai ns. retrotyyliä.

Valokuvauksen – kuten maalaustaiteen – tyylikaudet eivät ole tarkasti ajallisesti ja paikallisesti erottuvia tyyliperiodeja, vaan tutkijoiden ja historioitsijoiden jälkikäteen konstruoimia tyylejä. Tyyliä liittyvät yksittäisten kuvaajien käsialoihin, mutta myös tiettyjen kuvaaja- tai taiteilijaryhmien lähestymistapoihin. Tunnusomaista valokuvauksen ja myös reportaasikuvauksen tyyliperiodeille on, että tyyliä kehittyvät toisaalta evoluutiomaisesti hitain muutoksin ja toisaalta drastisina revoluutioina, jolloin kuvaajat sanoutuvat irti vallitsevasta tyylistä ja julistautuvat uuden tyylin edustajiksi.

Irtiotto perinteestä ilmaistaan usein etuliitteellä uusi, kuten uusasiallisuus ja uusi värikuvajournalismi. Perinteisen klassisen tyylin vastatyylinä voidaan pitää modernia tyyliä ja edelleen postmodernia tyyliä, joita Altti Kuusamo kuvaa taidehistorian tyylien syklisessä kehityksessä (Kuusamo, 1996, 204-218). Esimerkiksi kuvataiteen modernismin ismeistä on laadittu karttoja kuten ihmisen evoluutiohistoriasta. Myös Edward Tufte, jonka makro- ja mikrorakenteiden analyysimallia esittelin luvussa 4, havainnollistaa, kuinka esimerkiksi pop- ja rockmusiikin kaupallisia trendejä ja tyyllillistä kehitystä voidaan graafisesti havainnollistaa yksittäisiä muusikoita ja bändejä kuvaavan kaavion avulla. Robert L. Garofalon suunnitelmassa koordinaatistossa toisena muuttujana on aikajana ja toisena levymyynnin volyymi. (Tufte 2000, 90-91) Eri tyylikaudet ja niiden edustajat on esitetty aaltolina, jotka nousevat ja laskevat. Jotkut artistit palaavat uudelleen. Garofalo teki kaavionsa 1970-luvulla. Vastaavanlaisen piirroksen tekeminen vuonna 2002 nostattaisi kaaviossa uusia aaltoja, ja ns. retrotyylit tekisivät siitä entistä monikerroksellisemman.

Kun tässä tutkimuksessa jaan reportaasikuvauksen tyyliä neljään eri kategoriaan ja kuvareportaasin neljään rakennekategoriaan, niin tyylien ajoittaminen ja rajaaminen on osoittautunut ongelmalliseksi. Esimerkiksi klassisen reportaasikuvauksen tyylin, jonka tunnetuimpana edustajana esittelen W. Eugene Smithin reportaaseja, katson alkaneeksi 1920-30-luvulla. Tällöin syntyivät suuret kuvalehdet kuten Life ja Look. Kuvalehtien kultakausi kesti 1970-luvulle television tuloon asti. Tätä aikakautta on kutsuttu laajemmin myös kuvajournalismin kultakaudeksi. Televisio kuihdutti kuvalehdet. Ne hävisivät markkinakilvan televisiolle.

Klassisuudella voidaan viitata eri kuvaajien reportaasikuvaustyyliin, mutta myös klassisen kuvareportaasin rakenteeseen ja ns. kuvaeseen kerrontastrategiaan, jota manifestoivat Life ja Look-lehdet (ks. tarkemmin luku 7). Klassisia kuvaesheitä ei juurikaan enää tehdä aikakauslehdissä, vaan klassi-

nen rakenne on sulautunut moderniin rakenteeseen. Jos klassinen rakenne korosti kertomusten kronologisuutta, niin modernissa rakenteessa kronologian korvasivat temaattiset kohtaukset. National Geographic -lehti, joka on perustettu jo 1888, ei ole hylännyt tyystin klassista rakennetta, vaan lehden kuvareportaasit saattavat sisältää piirteitä klassisesta kuvaessee-kerronnasta. (ks. tarkemmin luku 10 ja 11)

Modernin käsite valokuvaksen historiassa on totuttu yhdistämään 1920-30-luvun valokuvauksen formaalisiin muotokokeiluihin. Arvioitaessa rajatusti reportaasikuvauksen tyylihistoriaa eikä valokuvauksen koko historiaa 1800-luvun alkupuolelta lähtien, klassisella reportaasilla voidaan ymmärtää juuri se kultakausi, jolloin kuvaessee kehittyi Life-lehden ja W. Eugene Smithiin henkilöityväksi klassiseksi kerrontamuodoksi ja -tyyliksi. Tyyliperiodia pönkitetään usein attribuutein, joiden läpinäkyviksi tekeminen on tämän tutkimuksen tarkoitus.

Klassinen ja moderni ovat käsitteinä sopimuksenvaraisia ja kontekstisidonnaisia käsitteitä. Klassisen musiikin ja klassisen rock and rollin erottavana tekijänä on lajityyppi ja historiallinen ajoitus. Vastaavasti klassinen valokuvaus ja klassinen reportaasikuvaus ovat tutkijan määriteltävissä ja paikannettavissa. Klassinen taidevalokuvaus voitaisiin yhdistää maalaustaidetta jäljittelevään piktorialismiin (pictorialism), kun taas klassinen reportaasikuvaus ns. suoraan valokuvaukseen (straight photography) tai jopa valokuvan modernismiin. Toisaalta raja näidenkään tyylien välillä ei ole selkeä.

Mikäli reportaasikuvauksen klassinen tyyli ajoitetaan alkavaksi 1920-luvulta ja se saavutti huippunsa 1950-luvulla, niin ns. kriittis-realistinen tyyli seurasi sitä 1950-luvulta 1980-luvulle. Moderni värikuvadokumentarismi seurasi puolestaan kriittis-realistista mustavalkoista tyyliä aina 1990-luvulle, jolloin postmoderni valokuvaus haastoi modernin uuden journalismin subjektiivisuutta korostavan lähestymistavan.

Postmodernismi pyrki relativisoimaan taidevalokuvauksen ja tyylin lisäksi myös rakenteellisia kerrontastrategioita. Jo 1950-luvulla Robert Frank aloitti kronologisen tarinan kerronnan kritiikin. Myös galleriamaisessa kerrontarakenteessa, jossa yksittäisen kuvan rooli saa ylivertaisen merkityksen, kuvaustyyli voidaan nähdä postmodernismille tyypillisenä suurten tarinoiden antiteesinä. Toisaalta kuvaustyylien pluralismi 1900-luvun lopulla kuvaa sitä, että voidaan jo puhua kuvareportaasin kertaustyyleistä. Galleriarakenne ei suinkaan ole uusi rakennemuoto, vaan pikemminkin palaa 1800-luvulle, jolloin muotokuvista rakennettiin kuvagallerioita, kuvasarjoja. Kuvaavaa on, että

Image-lehden 5/2002 numerossa on kolme kuvakokoelmaa, joista kahta lehti nimittää kuvasarjaksi ja yhtä kuvasalkuksi. Tämä heijastaa mielestäni kuvakertomuksen evoluution syklistä luonnetta. Perinteinen kerrontastrategia viittaa valokuvauksen ja journalismin historian alkutaipaleelle. Imagen kuvasarjoja voidaan kutsua kuvareportaaseiksi, joilla on galleriarakenne ja ne edustavat postmodernia tyyliä.

Tyyli ja rakenne kietoutuvat toisiinsa kuten muoto ja sisältö pohdittaessa kuvan sanomaa ja merkityksavaruutta. "In postmodernity it may be that the photograph has no referent in the wider world and can be understood or critiqued only in terms of its own internal aesthetic organisation" (Wells 1997, 28). Postmodernin ja simulacrumin maailmassa kysymykset tekijän originaalisuudesta, taideteoksen ainutkertaisuudesta tai itseilmaisun luonteesta asettuvat aivan uudella tavalla. Tämä on vaikuttanut myös dokumentaarisuuden käsitteen uudelleen arvioon. En tässä yhteydessä kuitenkaan pohdi dokumentarismin käsitettä enempää.

Tyyliä totutummin kuvareportaasia on tarkasteltu varsin instrumentaalisesta näkökulmasta: kuinka kuvajournalismi kulloisenakin ajanjaksona heijastaa viestintäteknologiassa tapahtuneita muutoksia.

Style indicates a resemblance among diverse art objects from an artist, movement, time period, or geographic location and is recognized by a characteristic handling of subject matter and formal elements. Neo-expressionism is a commonly recognized, recent style of painting, and Pictorialism, "directorial" photography, and snapshot aesthetic" are styles of photography. To consider a photographer's style is to attend to what subjects he or she chooses to photograph, how the medium of photography is used, and how the picture is formally arranged. Attending to style can be much more interpretive than descriptive. (Barret 1996, 31-32)

Barretin tyylin määrittely on varsin laaja, mutta hyvä lähtökohta jäsenettäessä valokuvausta aikaan ja kuvaustapaan liittyvinä tyyleinä. Hän on siinä oikeassa, että tyyliin keskittyminen voi olla enemmän tulkinnallista kuin kuvailevaa. Barret mainitsee esimerkkeinä valokuvauksen tyyleistä piktorialistisen, rakennetun ja tilannekuvauksen. Barretin mukaan valokuvausta voi pohtia myös realistisena, ekspressionistisena, formalistisena ja instrumentaalisena. (emt., 101-106) Valokuvauksen historiateoksissa on valokuvausta tarkasteltu taidehistorian tapaan historiallisina tyylikausina. Riitta Brusila on jaotellut valokuvauksen neljä tyylikautta: 1) suora valokuvaus, 2) formalistinen valokuvaus, 3) dokumentaristinen valokuvaus ja 4) uusi näkemyksellinen valokuvaus (Brusila 1997, 72-73) Hän perustaa tyylikategoriat Beumont Newhallin valokuvauksen historiateokseen (1969). Kuvajournalismi on tavattu liittää dokumentaariseen valokuvaukseen.

Adam Weinbergin mukaan valokuvaajat ovat viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana^{xii} toistaneet hämmästyttävän laajan tyylikirjon, joka vastaa tyylipaletteja, jota valokuvaajat käyttivät mustavalkokaudella puoli vuosisataa aiemmin. Weinberg luettelee viisi eri tyyliä: maalaustaidetta imitoivan piktorialismin, "suoran" (straight) formalistisen tyylin, sosiaalisen maiseman (social landscape) tyylin, rakennetun valokuvan (fabricated-to-be-photographed) tyylin ja postmodernin tyylin (Weinberg 1986, 34).

Jos värikuvajournalistit ovat omaksuneet mustavalkokuvauksen tyylipalettein kirjavuuden, näkyy tyyllinen kirjo eritoten postmodernissa tyyliässä. Kun uuden värikuvajournalismin kuvaajat korostivat uuden journalismin ihanteiden mukaista subjektiivisuutta, niin postmodernissa kuvajournalismissa tyyllinen kirjavuus voi olla erityinen tyyliäefekti. Samassa reportaasissa voidaan julkaista erityyppisiä valokuvia. Äärimmilleen postmodernin tyylikokeilun vei Raygun-lehden David Carson 1990-luvun alussa. Hänelle valokuvat ovat materiaalia siinä missä typografiset elementit. (Vanhanen 1994a, 10-11) Merja Salo on kutsunut tällaista elämäntapa- ja musiikkilehdille ominaista kuvankäyttöä instant designiksi ja mediafuusioksi (Salo 2000a, 174-180.).

Saksalainen valokuvaaja Wolfgang Tillmans on yhdistänyt itse kuvaamiaan ja lehdistä reproduoituja lehtikuvia sotilaista teoksessaan *Soldiers: the nineties* (1999). Tillmans on myös näyttelyissään asettanut erityyppisiä valokuvia gallerian seinille. Hänen eklektistä representaation politiikkaansa voi pitää postmodernina kannanottona perinteistä tyyllistä yhtenäisyyttä ja ehyttä esteettistä ihannetta vastaan. Kuvat voivat olla temaattisesti yhtenäisiä, mutta muutoin ne voivat olla vaikka muiden kuvaajien ottamia. Postmodernia kuvapolitiikkaa edustaa myös *Colors*-lehti, joka julkaisee temaattisia numeroita. Lehti hankkii kuvat eri kuvatoimistoilta ja kuvaajilta. Visuaalinen yhtenäisyys ja kuvien jatkuvuus luodaan lehden toimituksessa kuvien layoutilla eli taitolla.

Kuvan journalismi -kirjassa 1994 jaoin kuvajournalismin kolmeen eri tyyliuuntaan: klassiseen mustavalkoiseen kuvajournalismiin, moderniin värikuvajournalismiin ja digitaaliajan kuvajournalismiin (Vanhanen 1994a, 8-11). Uudessa määrittelyssäni kutsun varhaista reportaasikuvausta klassiseksi tyylikaudeksi, joka viittaa lähinnä klassiseen mustavalkoiseen vallitsevassa valossa otettuun valokuvaan, jolloin valokuvaaja kuvaa kohdettaan humanistisesti ja empaattisen esteettisesti – jopa

^{xii} Adam Weinbergin *On the Line* -kirja on julkaistu vuonna 1986 näyttelyluettelona. Hän esittelee 12 valokuvaajaa, jotka ovat tehneet lähinnä värikuvausta. Weinberg kutsui tuolloin valokuvaajien manifestoimaa kuvaustyyliä ja lähestymistapaa uudeksi värikuvajournalismiksi.

kaunistelevasti. Tämän suuntauksen vastatyyliksi kehittyi ns. mustavalkoinen kriittis-realistinen tyyli, joka nimitys on peräisin Alex Sweetmanilta (1987)

Moderni värikuvajournalismi -käsitteen on kehittänyt puolestaan Adam Weinberg (1986). Korvaan sen modernin värikuvadokumentarismien tyyllillä, joka viittaa toisaalta mustavalkokuvauksen valta-asemaa horjuttaneeseen realistiseen värivalokuvaukseen ja toisaalta uuteen brittiläiseen dokumentarismiin. Britit korostivat uudella dokumentarismillaan siirtymistä realismista ironisoivaan ja teatraliseen värikuvaukseen. Digitaaliajan kuvajournalismi ei ole kovin onnistunut ja luonnehtiva ilmaisu. Se korostaa liiaksi valokuvateknologiassa tapahtunutta siirtymistä analogisesta kuvauksesta digitaaliseen kuvaukseen eikä näin kuvaa yhteismitallisesti siirtymää tyylistä toiseen. Postmoderni valokuvaus heijastaa mielestäni käsitteen tasolla paremmin valokuvauksessa ja reportaasikuvauksen ilmaisussa tapahtuneita viimeaikaisia muutoksia. Määrittelyssäni on edelleen jossain määrin sisäänrakennettuna valokuvateknologinen aspekti. Sitä ei voi täysin ulkoistaa puhuttaessa reportaasikuvauksen tyyleistä.^{xiii}

Tässä tutkimuksessa käyttämäni reportaasikuvauksen tyyllilajit ovat seuraavat:

- klassinen tyyli
- kriittis-realistinen tyyli
- moderni värikuvadokumentaristinen tyyli
- postmoderni tyyli

Esittämäni tyylikategoriat ovat suuntaa antavia, ja osittain ne limittyvät toisiinsa. Tyylikategorisoinnin motiivi on empiiristä tutkimusta palveleva ja reportaasikuvauksen historiaa jäsentävä. Jo pelkkä valokuvadokumentarismi lajityyppinä olisi väitöskirjalle riittävä tutkimusongelma. Tyylikausittamisen, periodisoinnin, päätarkoituksena on luoda deskriptiivinen jäsenitys reportaa-si(valo)kuvauksen tyyleistä ja niiden tunnusmerkeistä. Ilman tätä hahmotusta kuvareportaasia olisi vaikea kiinnittää valokuvauksessa tapahtuneisiin jopa paradigmaattisiin murroksiin, jotka puolestaan heijastavat sitä, mitä kuvataiteissa, kulttuurissa ja viestinnässä ylipäänsä tapahtuu. Vaikka kuvareportaasissa voi nähdä kanonisoituneita ilmaisukieleen sidottuja kerrontatapoja, niin kuvaajat ovat tuoneet journalistiseen diskurssiin taidevalokuvauksen esteettisiä lähestymistapoja. Valokuvaa

^{xiii} Reportaasikuvauksen tyylin käsite implikoi mielestäni valokuvauksen tyyliä selkeämmin, että jaottelussani kuvaus-tyyli liittyy journalistiseen kontekstiin. Toisaalta kuvajournalistit (kuvareportaasien kuvaajat) ovat liikkuneet valokuva-taiteen ja kuvajournalismin välimaastossa jo pitkään. Tietynlainen skitsofrenia hankaloittaa käsitelmäärittelyä.

voidaan arvioida joko taiteen tai kuvajournalismin näkökulmasta mutta myös niiden risteyskohdassa.

8.1. Klassinen tyyli – perinteinen dokumentarismi

Klassisella tyylillä tarkoitan omassa määrittelyssäni dokumentaarisen valokuvan erityistä kuvaus-tyyliä: klassista asetelmallisuutta ja estetismiä, joka liittyy ratkaisevan hetken hallintaan. Kuvausmetodina ja lähestymistapa on dokumentaarinen valokuvaus eikä esimerkiksi maalaustaidetta imitoiva ”piktorialistinen valokuvaustyyli”, joka sijoittuu 1800- ja 1900-lukujen vaihteeseen (ks. esim. Saraste 1996, 156) Teen lyhyen katsauksen dokumenttikuvauksen historiaan, jotta klassinen tyylin määrittely voidaan sitoa osaksi dokumenttikuvauksen traditiota.

1930-luvun Amerikassa toteutettiin yksi dokumenttikuvauksen laajimpia ja kunnianhimoisimpia kuvausprojekteja. FSA-projekti (the Farm Security Administration) dokumentoi lamakauden Amerikkaa ja sen kuivuudesta kärsivää ja köyhää maaseutua. (ks. Life Library of Photography, 1972, 66-84) FSA-kuvaustyylin ja työläisvalokuvauksen yhtäläisyys on yleisesti tunnustettu (Hardt & Ohn 1981, 54-55):

Aiemmin dokumentoimattomien ryhmien ja yksilöiden valinnan ja kuvaamisen tärkeys oli FSA-projektin eksplisiittinen päämäärä, ja monet valokuvaajista, erikoisimmin Russell Lee, valitsi analyttisen step-by-step-lähestymistavan taltioidessaan heidän toimintaansa. Lewis Hinen dokumentaatio Pittsburgh Survey:lle ja National Child Labor Committeeelle 1900-luvun alussa on myös rinnastettavissa lähestymistapaan, jota saksalaiset valokuvaajat käyttivät.

Step-by-step-kuvaustyyli tarkoitti käytännössä sitä, että valokuvaaja kuvasi kohteensa kuin palapelin, osa osalta. Kuvattavan ihmisen kasvot eivät kertoneet riittävästi, myös hänen kätensä oli kuvattava. Kuitenkin suurin osa dokumenttaarisesta valokuvauksesta kolmekymmenluvulla ja siitä eteenpäinkin on ollut maneerista. Jonathan Green on arvioinut tyyliä seuraavasti (Green 1984, 41-42):

Sen peittelemättömän dramaattinen visuaalinen tyyli ja editoriaalinen sisältö pyrkivät saavuttamaan massaviehätyksen, spontaanin reaktion ja helpon luettavuuden ... Modernein termein tiettyjen ryhmien poliittista ja taloudellista tilannetta käyttivät FSA ja muut dokumentaariset valokuvaajat ”mediatapahtumina”. Journalistit, valokuvaajat, ja editoijat hyötyivät ja riistivät heitä. Köyhien ja kulkureiden valokuvia ei käytetty kohteiden itsensä suoraksi hyödyksi. Ne tehtiin aikakauslehtien myymiseksi ja edistämään hallituksen projekteja.

Saksalaisen 1920-30-lukujen kuvajournalismin kaksi suuntausta, vallitseva estetisoiva kuvaustyyli ja työläiskuvaajien dokumentaarisuus, ovat molemmat heijastuneet amerikkalaiseen kuvajournalismiin. Ensi mainitun mainstreamin edustajista monet pakenivat Hitleriä Amerikkaan. Lifen ja Lookin lehtiformaattit ja visuaalinen ilme ovat peräisin Euroopasta. Stephan Lorant ja hänen kaltaistensa kuvajournalistien esimerkki herätti yhdysvaltalaisissa julkaisutaloissa henkiin kuvajournalismin kiinnostuksen.

Amerikkaan tullessaan eurooppalaiset kuvajournalistit yhdistivät eurooppalaisen ilmaisun amerikkalaiseen valokuvailmaisuun. Life ja senaikaiset kuvalehdet pyrkivät "esteettisen journalismin" murtamiseen (Life Library of Photography 1971, 62), mutta käytännössä estetisoiva dokumentaristinen tyyli säilyi pääsuuntana kuvissa. Sen sijaan kuvattaviksi aiheiksi valittiin dramaattisten tapahtumien ja julkisuuden henkilöiden ja eksoottisten aiheiden lisäksi harvinaisempia ja harvemmin nähtyjä aiheita. Valokuvaajalle annettiin mahdollisuus syventyä aiheeseen. Hän saattoi kuvata samaa teemaa kuukausia.

Life lanseerasi heti ensimmäisessä numerossa vuonna 1936 kuvajournalismiin uuden termin: kuvaeseen. Sen kiistämättömänä keulakuvana ja klassikkona voidaan pitää W. Eugene Smithiä, jonka kuvaessee Contry Doctorista vuodelta 1948 ja Albert Schweitzerista vuodelta 1954 ovat tämän tutkimuksen vertailuaineistossa analysoinnin kohteena ja edustavat klassista tyyliä. Kuvaessee tarkoitti pitkään kuvareportaasia, jossa on useita pääteeman alaisia elementtejä. Tämä reportaasityyli on säilynyt varsinkin sanomalehdissä mutta myös monissa ns. yleisaikakauslehdissä yli 60 vuotta hallitsevana suuntauksena. Sen genreksi voitaisiin summata tyyli, joka on vaikuttanut saksalainen ja amerikkalainen valokuvauksen dokumentaarisuus, venäläis-saksalainen taittotype sekä amerikkalaisen valokuvauksen estetiikka: "Kuvaesseeestä tuli täydellinen väline eloisalle alentumiselle, tyylin suppeudelle, joka oli ominaista hyvin monille "human-interest" jutuille kolmi- ja nelikymmenluvuilla" (Green 1984, 43).

Smithin reportaasikuvauksen tyyli on sekoitelma humanistista ja empaattista idealismia ja pyrkimystä vaikuttaa esteettisesti dramaattisilla mutta konstailemattomilla kuvilla suuren yleisön mieliteisiin kuvattavasta aiheesta. Vaikka Smithin kuvaajapositiota voi pitää ulkopuolisena tarkkailijana, niin itse kuvausten suunnitteluun ja toteutukseen Smith omistautui täysin. Hän vietti 1954 Afrikassa viikkoja kuvatessaan lähes 3600 negatiivia Albert Schweitzerista ja hänen työstään Lambarénin kaupungissa. Ennen Afrikan matkaa Smith oli tutkinut kunnioittamansa ja ihailemansa filosofin työtä perusteellisesti. Smithin idealismi joutui Afrikassa koetukselle. Hän on kirjoituksissaan

ilmaissut, että hänen ennakkokuvansa Schweitzerista ei vastannut todellisuutta. Schweitzer oli etäinen ja vaikeasti lähestyttävä henkilö. (Willumson 1993, 193-210) Willumsonin mukaan Smith romantisoi kuvareportaasia toimintana, jossa kamera oli aseena epäoikeudenmukaisuutta vastaan (emt., 236-237).

8.2. Kriittis-realistinen tyyli – klassisen tyylin kritiikki

Jo sadan vuoden ajan, Lewis Hine ja Jacob Riisistä lähtien, on kulkenut vahva dokumentaristinen tyyli, joka on pyrkinyt pois populaarista, suuria yleisöjä kosiskelevasta estetisoivasta tyylistä, jonka perinteet nojasivat kuvan maalauksellisuuteen, piktorialismiin. Walker Evansin valokuvakirja *American photographs* vuodelta 1938 on yksi kriittis-realistisen tradition kulmakiviä. Valokuvaajat työskentelivät vuosia kuvaamassa laajoja kuvasarjoja, joista he rakensivat kuvakirjoja. Valokuvakirja pyrkii lehdessä julkaistua kuvaesseeä laajempaan, koherentimpaan ja persoonallisempaan kokonaisuuteen. Valokuvakirja on "kiinteästi yhteen sidottu, hyvin toimitettu, organisoitu ryhmä tai sarja kuvia lineaarisessa sekvenssissä kirjan muodossa" (Sweetman 1985, 187).

Walker Evansin ja James Ageen yhteistyönä syntynyt *Let Us Now Praise Famous Men* (1960) on valokuvakirja, jossa on onnistuttu yhdistämään kokonaisuuden kannalta kuvat ja tekstit. Tekijät "päättivät sallia molempien välineiden kommunikoivan täysin itsenäisenä sanomana. He erottivat tekstit valokuvista. Agee väitti, että sekä kirjoittaminen että valokuvaaminen oli 'yhdenvertaista, molemmin puolin itsenäistä ja täysin kollaboratiivisia'. Hän käsitti, että niin kauan kuin valokuvat ja tekstit ainoastaan palvelevat toistensa kuvittamista, molempien voima oli olennaisilta osiltaan vähentynyt" (Green 1984, 44). 1950-luvun lopulla toi sveitsiläissyntyinen valokuvaaja Robert Frank valokuvaukseen uuden ja epäsovinnaisen kuvaustyylin. Hänen valokuvakirjansa *The Americans* (1959)^{xiv}, jossa Amerikassa julkaistussa versiossa on Jack Kerouacin esipuhe, erkaneet estetisoivasta kuvaperinteestä.

Frankin *The Americans* -kirja on Walker Evansin *American Photographs*in (1938) jälkeläinen. Molemmat kirjat ovat tarjonneet oman aikansa amerikkalaista establishmentia horjuttavan kuvan. Frank tunsu valokuvauksen tradition ja toi siihen uuden ja tuoreen sävytyksen. Tod Papageorge on kirjoittanut esseen Evansin vaikutuksesta Frankiin. (Papageorge 1981) Frankin kuvaustyyli on ro-

^{xiv} *The Americans* kirja julkaistiin ensi kerran 1957 Pariisissa nimellä *Les Américains*. Kun kirja julkaistiin Amerikassa se sai kriittisen vastaanoton. Se arvioitiin "neuroottiseksi" ja "epärehelliseksi" kuvaksi Amerikasta. Frankin kriittinen näkemys kylmän sodan aikaisesta Amerikasta oli ristiriidassa mccarthyismille, jonka usko Amerikkaan oli horjumaton.

soinen, ja hänen kriittistä metodologiaan tukevat myös kuvausten aiheet. Hän kuvasi Amerikkaa kaksi vuotta kiertäen autolla halki mantereen. Hän näki kamerallaan amerikkalaisen yhteiskunnan varjopuolet. On the road -kulttuuri ei ollut harmitonta autolla ajelua. Valtatiekahviloiden jukeboxien ja televisioiden luoma yksinäinen hiljaisuus, maaseudun karuus, Amerikan lippujen varassa leijaileva kansakunnan yhtenäisyys ja autojen loputon tarina on valokuvakokonaisuus, josta on tullut ehtymättömän lähde modernille suoralle ja subjektiiviselle valokuvaukselle (Vanhanen 1991, 79-80.)

The Americans -teoksen jälkeen Frank siirtyi käsitteelliseen valokuvaan. Ensimmäisen kerran vuonna 1972 julkaistu The lines of my hand –teos on lähempänä ns. taiteilijakirjaa kuin valokuvakirjaa. Kirjan muoto on muuttunut perinteisestä valokuvakirjasta tunnustukselliseksi elämänkerraksi. Frankin metodina oli tehdä taiteilijakirja, joka on tekijänsä näköinen. Kirjan sanoma on kääntynyt yhteiskunnasta kohti yksilöä – kohti Frankia itseään (Vanhanen 1989, 42):

Se on myös lähempänä elokuvaa kuin perinteistä kirjaa. Se on katkelmallinen mutta taidokkaasti etenevä tarina. Sen lukemisen ja katsomisen voi aloittaa mistä kohtaa vain. Se on kuin parhaat lasten kuvakirjat, joissa jokainen aukeama on oma SATUNSA. The lines of my hand on paperielokuva ilman sivunumeroita... Kirja on kollaasimainen teos, kuvallis-kirjallinen retrospektio, jossa Frank sijoittaa omat valokuvansa, filmien ja videoiden still-kuvat jatkumoksi, jota hän omilla ja lainatuilla teksteillään kommentoi.

Kun W. Eugene Smith jopa estetisoi kuvattavia kohteitaan - kuten hän teki joissain Lifen julkaisemissa kuvareportaaseissa, niin Frank pyrki pikemminkin etäännyttämään katsojan kuvista. Frankin Americans -kirja on laaja reportaasi, matkakuvaus, roadmovie 1950-luvun Yhdysvalloista. Sen sijaan The lines of my hand -kirja on 1970-luvulla tehty käsitetaiteellinen, (esi)postmoderni valokuvakirja. Vieraantuneen amerikkalaisen ihmisen kuvaamiseen on Frankin jälkeen keskittynyt myös Garry Winogrand. Hän on vienyt epäsovinnaisilla katukuvillaan kriittis-realistisen, modernille värikuvadokumentarismille tietä avaavan valokuvauksen yhä kauemmaksi dokumenttiestetiikasta.^{xv} Hänen suorat ja kaunistelemattomat kuvansa New Yorkin kaduilta rikkoivat klassiset valokuvavaihteet. Garry Winogrand käytti kuvatessaan voimakasta laajakulmaa ja antoi horisonttien kallistua. Hänestä tuli 1960-70-luvuilla samanlainen kiistelty kulttihahmo kuin Robert Frankista edellisellä vuosikymmenellä.

^{xv} Garry Winogrand kuvasi tuhansia rullia mustavalkoiselle filmille, joita hän ei aina edes kehittänyt. Figments from the real world -kirjassa John Szarkowski (1988) valottaa sitä, kuinka maanisesti Winogrand käytti kameraansa dokumentoissaan amerikkalaisen yhteiskunnan vieraantuneisuutta.

Winogrand aloitti kuvajournalistina, muttei onnistunut siinä sen enempää kuin mainoskuvaajanaakaan. Julkisuuden dekadentti maailma kiinnosti häntä. Guggenheim-stipendin turvin hän kuvasi useana vuonna tiedotusvälineiden vaikutusta julkisiin tapahtumiin. Kuvaamistaan 700 rullasta hän kokosi yhdessä valokuvaaja Tod Papageorgen kanssa kirjan *Public Relations* (1977), joka on hänen teoksistaan mielestäni onnistunein. Kuvat poliitikoista eivät ole pikkunäppäriä kasvotutkielmia, vaan Winogrand paljastaa häpeilemättä, kuinka kiinteästi poliittinen sirkus pyörii julkisuuden ympärillä. Amerikkalaiselta Weegeelta, joka kuvasi freelance-kuvajournalistina New Yorkissa 1930-40-luvuilla, Winogrand peri "armottoman, salamavalon primitiivisen voiman, kyvyn nähdä alentava ja riistetty, ja herkkyyden karikatyyriselle ja salakavalalle väkivallalle" (Green 1984,112). Green jatkaa: "Ja vaikka Winogrand kuvasi julkisia tapahtumia hän korosti public relationsia enemmänkin kuin historiaa. Hän päämääränsä oli taide, ei journalismi" (emt., 116).

Sweetman, joka esseessään introdusoi kuvakirjojen kriittis-realistisen tradition, tekee katsauksen merkittäviin amerikkalaisiin valokuvakirjoihin 1930-luvulta 1970-luvulle. Hän esittelee jo mainittujen Walker Evansin ja Robert Frankin lisäksi Weegeen, Paul Strandin, William Kleinin, Danny Seymourin, Ralph Gibsonin, Larry Clarkin ja Nathan Lyonsin valokuvakirjoja, joiden editointistrategiat edustavat kriittis-realistista traditiota. Esimerkiksi William Kleinin valokuvakirja New York vuodelta 1956 on Sweetmanin mukaan aikalaisensa Edward Steichenin *Family of Man* (1955) näyttelyn ja siitä tehdyn samannimisen kirjan täydellinen vastakohta. Kleinin näkemys on surrealistinen, raaka ja ekspressionistinen kun taas *Family of Man* usean kuvaajan valokuvista koottu näyttelykirja rakentuu epähistorialliselle humanismille ja valokuvauksellisuudelle (photogenic). Frankin *The Americans*-kirjan tapaan Kleinin kirja oli hyökkäys valokuvauksen ja amerikkalaisen kulttuuriin status quota vastaan. "The ideology of the "Family of Man" is as much one of Klein's targets as is the classical, restrained style of Henri Cartier-Bresson's photography books" (Sweetman 1987, 196-197).

Sweetmanin kritiikki asettaa vastakkain humanistis-klassisen ja kriittis-realistisen valokuvauksen tyylin. Itse asiassa hän viittaa klassisuudella valokuvakirjan rakenteeseen ja valokuvaajan tyyliin. Sweetmanin käsitteet klassinen ja kriittis-realistinen soveltuvat mielestäni hyvin kuvakirjojen tyylien ja rakenteiden määrittelyyn. Sweetman ei käytä modernin käsitettä pohtiessaan kuvakirjoja. Sen sijaan modernismilla hän viittaa valokuvan 1920-luvun modernismiin. Valokuvan 1920-luvun modernismi ja kuvareportaasin yhteydessä käyttämäni käsite modernismi eivät tarkoita samaa, vaan kuvareportaasin modernismilla tarkoitan 1980-luvun modernismia, joka pyrki uudistamaan klassista ja kriittis-realistista tyyliä.

David Heathin, Gaylord Herronin, Lee Friedlanderin ja Robert Frankin 1960-1970-luvun kuvakirjojen editointistrategiat eroavat Sweetmanin mukaan ns. kriittis-realistista kuvakirjoista. Esimerkiksi Frankin ensimmäisen kerran vuonna 1972 julkaistu *The lines of my hand* (1989) on omaelämäkerrallinen, leikekirjaa ja kuva-albumia muistuttava teos, joka Sweetmanin mukaan sopi sotien jälkeisen sukupolven kuvaajille. He omaksuivat tunnustuksellisen ja subjektiivisen tyylin. Kiinnostavasti Sweetman rinnastaa 1970-luvun tunnustukselliset kuvakirjat kuva-albumeihin, joita alettiin tehdä jo 1840-luvulla. Jos arvioidaan valokuvakirjojen ja kuvareportaasin rakenteellista kehitystä, voidaan 1900-luvun loppupuolella ja 2000-luvun alussa nähdä albumimaisen tyylin renessanssi. Galleriamainen rakenne on asettunut ehyen kuvakerronnan vastavoimaksi. Sweetmanin mukaan näissä teoksissa yksittäinen kuva on merkittävämpi kuin kokonaisuus. Valokuvakirjat, monografiat ja näyttelyluettelot ovat kokoelmia "portfolios between covers". (Sweetman 1987, 201.)

Sweetman ei mainitse artikkelissan lainkaan W. Eugene Smithiä, jonka monumentaalinen Minamata-valokuvakirja vuodelta 1975 on yksi valokuvakirjojen klassikoita. Mielestäni Sweetman sivuuttaa tarkoituksellisesti Smithin tai pitää hänen työnsä kuvajournalismina, joka ei Sweetmanin mukaan kuulu valokuvakirjojen traditioon. Mielestäni Smithin työtä ei voi jättää pimentoon pohdittaessa valokuvakirjojen tyylejä ja kerrontastrategioita. Toisaalta Smithin varhaiset työt *Life*-lehdelle 1940-50-luvulla edustavat mielestäni klassista rakennetta ja tyyliä, kun taas Minamata-kirjan rakenne modernisoituu ja kuvaustyyli on kriittis-realistista. Minamata-kirjan struktuuri on moderni ja perustuu eri teemojen kehittämiseen. Tyylin periodimainen määrittely on ongelmallista, koska tyyliperiodit saattavat eri maissa ja kulttuureissa ilmetä eri aikoina. Oman kategorisointini perustana on valokuvauksen amerikkalais-eurooppalainen traditio, joka on ilmentynyt suomalaisessa kuvajournalismissa useimmiten 5-10 vuoden viiveellä.

Sweetmanin tutkimuksen ongelmana on, että hän käyttää tyylin käsitettä sekavasti viittaamalla toisinaan valokuvaajan ja toisinaan kuvakirjan tyyliin. Valokuvakirja voidaan toki arvioida tyylistä ja rakenteesta koostuvana kokonaisuutena. Tutkimukseni päätösluvussa 12 arvioin analysoimieni kuvareportaasien sijoittumista kuvareportaasin rakenne ja reportaasikuvauksen tyyli- koordinaatistolla.

8.3. Moderni värikuvadokumentaristinen tyyli – mustavalkokuvan kriisi

Adam Weinberg (1986) on tehnyt eron mustavalkokuvaukseen perustuvan klassisen ja modernin värikuvajournalismin välille. Kirjassaan *On The Line: The New Color Photojournalism* Weinberg erittelee mainiosti värivalokuvauksen uuden sukupolven syntymistä. Hän pohtii toisaalta kuvajournalismin ja taidevalokuvauksen välillä kulkevaa vaikeasti määriteltävää ohutta linjaa, joka on kuin veteen piirretty viivaa. Weinberg kytkee uuden värikuvajournalismin amerikkalaiseen ns. uuteen journalismiin, joka korosti tekijälähtöisyyttä. (vrt. Salo 2000a, 100)

Kuvaajan määrittelemisen ja luokittelemisen joko journalistiksi tai taiteilijaksi on äärimmäisen hankalaa, semminkin kun samaa valokuvaa voidaan käyttää eri konteksteissa. Museon seinällä se on taidetta ja lehden sivulla journalismia. Kuvaavaa on myös se asenne, jolla suhtaudutaan valokuvaajiin, jotka liikkuvat kapealla journalismi-taide-akselilla. Jeff Jacobsonin sanat ovat tässä suhteessa kuvaavat: "Kun taiteilijat katsovat töitani he sanovat: 'Oh, hän on kuvajournalisti'; ja kun kuvajournalistit katsovat töitani he sanovat, 'Oh, hän on taidevalokuvaaja' " (Weinberg, 1986, 16).

Adam Weinberg on tiivistänyt (Weinberg 1986, 21):

Ei ole yllättävää, että postmodernit taidevalokuvaajat itse ovat omaksuneet kuvajournalismin rakenteet metodiksi löytää uudelleen sisältö ja merkitys. Samaan aikaan nuo traditionaalisesti kuvajournalisteihin kuuluviksi lukeutuvat eivät ole odotelleet siivillään; he ovat olleet esillä 1970-luvun puolivälistä lähtien. Kun taidevalokuvaajat ovat etsineet uusia aiheita, maailman tapahtumat, maalliset ja katastrofaaliset, ovat tarjonneet näiden uusien kuvajournalistien työlle sisällön.

Weinberg esittelee kirjassaan mm. Alex Webbin ja Susan Meiselasin valokuvia. He ovat molemmat tunnettuja kuvajournalisteja ja työskennelleet kuvatoimisto Magnumille. Tyyllillisesti he edustavat modernia värikuvajournalismia. Olen laventanut Weinbergin tyylimäärittelyä kuitenkin moderniksi värikuvadokumentarismiksi, koska useat edellä mainituista valokuvaajista ovat koonneet pitkillä reportaasimatkoillaan ottamistaan kuvista valokuvakirjoja. Ne ovat leimallisesti dokumentaarista valokuvataidetta. Samoista kuvista on koottu aikakauslehdissä julkaistuja kuvareportaaseja, joissa sen sijaan korostuu journalistinen kuvakerronta. Journalistisessa kontekstissa valokuvat eivät menetä dokumentaarista todistusvoimaansa. Sen sijaan esteettisesti kuvat saattavat menettää aikakauslehdessä osan ilmaisuvoimastaan.

National Geographic (1992) on julkaissut Alex Webbin laajan kuvareportaasin Paraguayasta. Kun vertaan Paraguayn kuvareportaasia Webbin Haitista *Under a Grudging Sun* (1989) ja Floridasta *From the Sunshine State* (1996) tehtyihin valokuvakirjoihin, niin huomaa, että ne eroavat huomattavasti kuvakerronnan tyyllillisessä eheydessä. Valokuvakirjoissa Webbin poeettiseen värinkäyttöön perustuva kuvaustyyli välittyy katsojalle intensiivisemmin kuin National Geographicin kuvareportaasissa, jossa kuvat menettävät osan kerrontavoimastaan.

Susan Meiselas on tehnyt useita valokuvakirjoja mm. Nicaragua (1981) ja Kurdistan *In the Shadow of History* (1997). En puutu Meiselasin ja Webbin valokuvakirjojen enkä muidenkaan kuvareportaasien tekstistrategioihin, vaan keskityn kuvakerrontaan ja tyyliin. (vrt. Salo 2000a, Green 1984, Weinberg 1986) Tekstien analysointi toisi lisävalaistusta kirjojen ja reportaasien kokonaisanalyysiin, mutta se vaatisi oman analyysimetodin ja käsitteistön kehittämisen, mikä ei ole tutkimukseni intressissä.

New York Timesin valokuvakritiikko Andy Grundberg on arvostellut Susan Meiselasin ja Alex Webbin kuvakirjoja, koska niissä ei hänen mielestään oteta moraalisesti kantaa kuvattuja aiheita kohtaan. Meiselasin Nicaraguaa ja Webbin Haitia kuvaavista kirjoista puuttuu tarina (story), joka tekisi ne helpommin lukijalle avautuviksi. Grundbergin mukaan sofistikoituista valokuvakirjoista puuttuu selkeä toimituksellinen fokus. Hänen mielestään kolmatta maailmaa kuvaavia valokuvaajia voi kritisoida myös visuaalisesta imperialismista. (Grundberg 1990, 194) Grundbergiä itseään voidaan kritisoida kritiikittömyydestä perinteistä klassista kuvajournalismia kohtaan. Haikailut vanhan Lifen viikkolehden Smithin klassisista reportaaseista modernin ja postmodernin kuvajournalismin aikana saattavat tuntua piiloutumiselta vanhojen instituutioiden ja mestareiden maineen varjoon.

Andy Grundbergin monet kirjoitukset liittyvät valokuvanäyttelyiden arviointeihin, ja hänen arvionsa 1980-luvun kuvaajien ja klassikoiden suhteista vaihtelevat eri kirjoituksissa. Grundberg pitää koskettavina Nicholas Nixonin kuvia aidsiin sairastuneesta Thomas Moranista, jonka elämän viime vaiheita Nixon kuvasi (vrt. Scott Thoden aidsia käsittelevän verkkoreportaasin analyysi luvussa 9.5). Grundbergin mukaan Nixon luottaa henkilökuvan peruselementteihin kuten kuvatus katseen (katsekontaktiin). Nixonin kuvat ovat läpinäkyviä. Niissä katsojan huomiota ei vedetä pois itse aiheesta. Niissä ei myöskään käytetä yleisön huomiota kosiskelevia dramaattisia efektejä, joita Grundbergin mukaan esimerkiksi W. Eugene Smith käytti. Sen sijaan Grundbergin arvioi, että Nixo-

nin kuvat ovat sukua Walker Evansin 1940-luvun valokuville " Like Evans, Nixon has perfected a style that seems to be no style at all." (Grundberg 1990, 209).

Susan Meiselas on kertonut Don Snyderille antamassaan haastattelussa (Snyder 1987), että hän piti itseään vuoteen 1978 asti lähinnä dokumenttivalokuvaajana – ei kuvajournalistina. Kuvatessaan Nicaraguassa Meiselasin roolinsa muuttui äkillisesti (Snyder 1987, 28):

Suddenly I was thrust into a situation in which my work was used by magazines [even though] I wasn't shooting for magazines – I was shooting for history... I did get a sense of the purpose of magazine reporting, but the images were dispersed in the magazines that used them, and a year later I decided to collect them into a book.

Työskentely aikakauslehdille mahdollisti Nicaraguasta kertovan valokuvakirjan tekemisen. Meiselas ei kuitenkaan ollut tyytyväinen siihen tapaan, jolla kirja editointiin. Erityisen epäonnistunut oli kirjan kansi ja typografia (emt., 28).

My name was too large, which was inappropriate – I felt so secondary to the power of events and the people who were making that history.

Vaikka Meiselas on kritisoinut kustantajien editointistrategioita, hän pitää kuitenkin tärkeänä saada valokuviaan julkaistuiksi kirjoina ja kuvareportaaseina (emt, 34, vrt. Vanhanen 1994a, 9-10):

With the media using my work, there is a kind of rebounding – it integrates me into a bigger world, on many levels; when the images take on their own life and become part of other people's lives, they bring me into those lives.

Kun Adam Weinbergin lanseerama termi uusi värikuvajournalismi (New Color Photojournalism) nousi valokuvaajien tietoisuuteen 1970-80-luvuilla, niin se oli edelleen – lähinnä sommitelmallisesti – kiinni traditionaalisessa kuvakerronnassa. Ns. uusi brittiläinen dokumentarismi –käsite (New British Documentary) liitetään 1970-luvulla Britanniassa tapahtuneeseen valokuvauksen murrokseen. 1970-80-lukujen nuoret valokuvadokumentaristit pyrkivät irtisanoutumaan amerikkalaisen esikuvan mukaisesta vallitsevan valon ja mustavalkoisen harmaasävymaailmasta värivalokuvaukseen, johon lähes poikkeuksetta liitettiin täytesalaman käyttö teatraalisen valaistuksen aikaansaamiseksi. Brittien ja amerikkalaisten värikuvajournalistien yhteydet ovat kuitenkin ilmeiset, vaikka britit pyrkivät värinkäytössäkin irti luonnollisuudesta.

New Yorkin modernin taiteen museossa esiteltiin vuonna 1976 William Egglestonin värivalokuvia. Egglestonilla värin käytön itsetarkoituksellisuus jäi taka-alalle. Kuvien arkipäiväisyys ja privaattisuus nousivat keskeisiksi teemoiksi: Egglestonin näkymät tiskipöydiltä, sänkyjen alta, ruokapöydiltä, kattolampuista ja hotellihuoneiden tuulettimista olivat 1970-80-luvulla tyyliltään tuoreita, kuten Robert Frankin mustavalkoiset rakeiset kuvat 1950-luvun lopulla baarien jukeboxeista ja katunäkymistä. (ks. esim. Eggleston, 1992, vrt. Frank, 1986)

Uuden brittiläisen dokumentarismin henkilöitymäksi voi nimetä valokuvaaja Martin Parrin. Hänen varhaistuotannossaan esim. *Bad Weather* –valokuvakirjassa (1982) näkyy vielä perinteinen reportaasi- ja dokumenttikuvauksen tyyli. Parr on erittäin tuotteliaana valokuvakirjojen ja kuvareportaasien tekijänä luonut kasvualustan, jolta on noussut kokonainen kuvaajasukupolvi. Parrimainen ironisoiva kuvaustyyli on siirtynyt myös suomalaisten sanomalehtien ja aikakauslehtien sivuille. Parrin koulukunta teki 1980- ja 1990-luvulla tietoisien irtioton klassisen kuvajournalismin kuten amerikkalaisen W. Eugene Smithin ja ranskalaisen Henri Cartier-Bressonin empaattisesta ”ratkaisevan hetken” –tyylistä, vaikka Parrillakin hetken oivallus liittyy kuvan estetiikkaan.

Vuonna 1987 nähtiin Tampereen Nykyaiteen museossa *New British Documentary* -valokuvanäyttely. Martin Parrin ja Paul Grahamin lisäksi näyttelyssä esitteli käsitetaiteellisia töitään valokuvaaja, kuvateoreetikko Victor Burgin. Parrin ja Grahamin työpajaan osallistuneena en voi kiistää brittien vaikutusta omaani ja suomalaiseen sen ajan dokumenttikuvaukseen. Sittemmin brittikolmikosta Victor Burgin pakeni thacherismiä Yhdysvaltoihin ja ryhtyi valokuvateoreetikoksi. Paul Graham on jatkanut valokuvaajana, mutta suuntautunut selkeästi kohti Egglestonin tyyppistä henkilökohtaista dokumentarismia. (ks. Graham 1993)

Enää 2000-luvulla Martin Parrin kuvaustyyliä ei voi kutsua uudeksi tyyliksi. Parr on itsekin vaihtanut tyyliä 1980-90-lukujen jälkeen. Parrin tapa käyttää täytesalamavaloa on sofistikoitu sekoitelma amerikkalaisia katunäkymiä kuvanneen Weegeen suoraa ja mainoskuvaajien studiomaista salamavalon käyttöä. Sen vaikutusta on vaikea havaita lopullisessa kuvassa. Ilman pikanttia salamavaloa Parrin kuvista saattaisi kadota niiden epätodellisuus, surrealismi. (Vanhanen 1994a, 9)

Perinteisen kuvajournalismin ja dokumentaarisen valokuvan julkaisukanavina olivat suuret kuvalahdet kuten *Life* Yhdysvalloissa, *Picture Post* Englannissa ja *Paris Match* Ranskassa. Sen sijaan

brittiläiset dokumentaristit halusivat “työskennellä konventioiden ulkopuolella ja päästä irti aikakauslehtien toimituksellisista rajoitteista” (Marttinen 1999, 9).

Vaikka Parr pyrkii uudistamaan dokumentaarista valokuvaperinnettä, on brittiläinen dokumentarismi tyyli osa loputonta kuvaustyylien kiertokulkua. Liz Wellsin mukaan Martin Parrin *The Small World* –näyttely ja –kirja palaa valokuvauksen alkupisteeseen eli matka(ilu)kuvauksen. (Wells 1997, 100-101)

Kuten kuka tahansa hyvä viktoriaanisen ajan (1800-luvun) valokuvaaja, Parrin vieraili Egyptissä, Kauko-idässä, Sveitsissä ja Roomassa. Tuomisinaan hänellä ei kuitenkaan ollut huolellisia asetelmakuvia pyramideista, eikä poseerauskuvia alkuperäisistä asukkaista, vaan valokuvia muista turisteista, jotka muodostavat osan massaturismia.

8.4. Postmoderni tyyli – dokumentaarisesta lajityypistä tyyllilajiksi

"Meidän aikamme tyyllillinen kirjavuus on vain nostanut sähköiset mediat uudeksi tekijäksi lajien (tai toposten) ja tyylien vuoroleikkiin, jonka ylle piirtyvät kirjaimet "postmoderni"" (Kuusamo 1996, 237). Vaikka Altti Kuusamo ei pohdi postmodernin valokuvan erityisluonnetta, hänen huomionsa postmodernismin tyyllillisestä kirjavuudesta pätee myös valokuvauksen tyylien moninaisuuteen eivätkä internetin, cd-romppujen, hyper- ja multimedian teokset suinkaan vähennä tyylien sekametelisyyttä.

Postmodernin valokuvan teoreetikot ovat kritisoineet valokuvauksen taidehistoriallista kehitysoppia. Valokuva mekaanisena kuvana menettää originaalisuutensa, kun siitä tulee monistettava kuva. Kuilu originaalin ja kopion välillä katoaa. Samalla kysymys valokuvaajasta tekijänä ja taiteilijana asettuu epärelevantiksi. (Wells 1997, 27-29) Keskustelua valokuvan originaalisuudesta on entisestään kiihdyttänyt digitaalisen valokuvauksen väitetty vallankumouksellisuus.

Mielestäni postmodernismia voidaan lähestyä myös tyylin näkökulmasta. Postmoderni tyyli ei ole vain klassisen ja modernin valokuvan antiteesi, vaan niiden eräänlainen synteesi. Postmodernia kuvajournalismia ja reportaasikuvausta voidaan määrittää valokuvaajien ja heidän teostensa kautta. Postmoderni valokuvaus pyrkii sulkemaan sisäänsä ja uudelleen arvioimaan aiemmat valokuvauksen tyyllilajit snapshot-tyyppisestä amatöörimäisestä tyylistä mainoskuvan äärimmäisen lavastettuun

tyyliin. Samalla postmoderni valokuva ja reportaasikuva pyrkivät väistämään eksakteja määritelmiä.

Arja Elovirta on tehnyt katsauksen ja analyysin postmodernismin tulosta suomalaiseen valokuvaukseen. Hän on arvioinut myös dokumentin ja poliittisuuden suhdetta. Suomessa se on Elovirran mukaan tarkoittanut lähinnä "uudenlaista paikallisuutta, kuvattavan ja kohteen välistä suhteiden muutosta, uudelleen ymmärrettyä sosiaalisuutta - tai ainakin pyrkimystä siihen." (Elovirta 1999, 178-179). Kun kuvajournalismin sankarikuvaajina ovat menestyneet lähinnä miehet, niin viime vuosisadan lopulla valokuvaa käsitteellisesti käyttäneitä ja kansainvälisesti menestyneistä valokuvaajista monet ovat naisia. Ulla Jokisalon, Heli Rekulan ja Elina Brotheruksen valokuvat ovat oma-kohtaisia ja käsittelevät sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden teemoja. Heidän aiheamaailmaansa on erkaantunut kauas perinteisten kuvajournalismin yhteiskunnallisten "epäkohtien" käsittelystä. Postmodernien kuvaajien käsitetaiteellisten teosten tematiikka liittyy usein kysymykseen identiteetistä ja monikulttuurisuudesta.

Elina Brotheruksen ohella yksi kansainvälisesti tunnetuimpia suomalaisia valokuvaajia on Jorma Puranen, joka on käynyt valokuvissaan läpi dokumentarismin eri vaiheita 1970-luvulta lähtien. Puranen on sanonut (Haapio 1998, 55):

Kun opiskelin valokuvausta 1970-luvulla, dokumentarismi oli valokuvauksen pääsuuntaus. Valokuvataide lujitti asemiaan ja lähes kaikki kuvasivat perinteiseen tyyliin. Nykyään teen metodisesti hieman toisentyypisiä kuvia, kuvieni muoto on monimutkaistunut. Kuitenkin samanlaiset perusasiat ovat edelleen valokuvauksessa keskeisiä, ja itse asiassa ohjaavat työskentelyäni. Kyse on vuoropuhelusta ympäröivän maailman ja oman itseni välillä.

Riitta Raatikainen on kirjoittanut photo.doc –valokuvatapahtuman yhteydessä julkaistun näyttelyluettelon avaussanoissa, että 2000-luvun alun valokuvataiteessa "dokumentarismi on muuttunut lajityypistä tyylilajiksi, erillisestä ja selvärajaisesta genrestä osaksi kaikkien mielikuvarajojen yli kulkevaa ilmaisun vapauden valintaa" (2000, 3) Raatikainen haastatteli Jorma Purasta, joka viittaa photo.doc -valokuvatapahtuman näyttelyluettelossa *Family of Man* –näyttelyyn (emt., 28-30):

Aikaisemmin valokuvalla oli myös raportoiva funktio. Sen piti välittää informaatiota maailmasta, jota emme olleet nähneet. Ennen tuntemattoman ja epätavallisen etsiminen liittyi usein kuvajournalismiin, jossa pyrittiin rakentamaan suhde valokuvien, tapahtumien ja historian välille ja luomaan uskottava sosiaalinen näyttämö. Vielä *Family of Man* –näyttely 1950-luvulla kykeni sen te-

kemään. Nyt *Family oh Manin* humanistinen maailmankuva on vaihtunut *Family of Naniksi* (Nan Goldin), laajat sosiaaliset taustat ovat vaihtuneet intiimien sisätilojen sijaamattomiksi vuoteiksi... Lajityyppien välisten rajojen yli astutaan sujuvasti ja vaivatta, aiheet ovat vaihtuneet suurista kollektiivisiksi koetuista otsikoista henkilökohtaisiin kokemuksiin, yleisestä on siirrytty yksityiseen. Auktoriteetin ilmaus on vaihtunut sen kyseenalaistamiseen.

Purasen katsannossa valokuvadokumentarismissa ja –taiteessa tapahtuneista genrerajojen väljentymistä korostuu selkeä dokumentaristien irtiotto kuvajournalismista. Aivan kuin perinteinen kuvajournalismi olisi tyystin kuollut ja hävinnyt dokumenttivalokuvauksen kartalta. Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa. Edelleen suuret aikakauslehdet, kuten National Geographic, Geo, Paris Match ja Helsingin Sanomien kuukausiliite sekä monet ns. elämäntapa- (life style) ja erityisalojen lehdet julkaisevat laajoja kuvareportaaseja.

Myöskään uusi teknologia, eli cd-rom tallenteet ja internet, ei ole merkinnyt henkilökohtaisesti ja yhteiskunnallisesti tärkeiden klassisten dokumentaaristen teemojen katoamista valokuvaajien aihe maailmasta. Pedro Meyer on valokuvadokumentoinut vaikuttavasti perhe-elämäänsä cd-romille. Hän ylläpitää verkkoteoksiin erikoistunutta www-sivustoa ZoneZero (Meyer, 2002) Sebastiao Salgadin valokuvareportaasi Ruandan katastrofista Rolling Stone -lehdelle on oiva esimerkki klassisen mustavalkokuvan toimivuudesta musiikkilehden kontekstissa (ks. Vanhanen 1994a, 8). Kuvan uudet julkaisukanavat mahdollistavat valokuvan entistä monipuolisemman käytön. Yhtä selkeää julkaisukanavaa, kuten ns. kuvajournalismin kulta-ajan kuvalehdet 1950-60-luvulla ei enää ole. Julkaisukenttä on pirstaloitunut.

Brittiläinen valokuvakriitikko Val Williams on arvioinut Martin Parrin valokuvaustyylin ja lähestymistavan muutosta (Williams 2000, 26):

Nykyiset valokuvataiteilijat ovat yhä pidättyväisempiä yhteiskunnallisten kannanottojen suhteen, vaikka todellinen maailma kiinnostaakin heitä. Martin Parr kuvasi 1980-luvulla valmistuneissa teoksissaan *The Last Resort* (1986) ja *The Cost of Living* (1989) paljastavasti vereslihaista Thatcherin aikaista Isoa-Britanniaa. Mutta jopa hän on viime vuosina tavoitellut kaikenkattavampaa ja kansainvälisempää yhteiskuntanäkemyksiä. Hän käyttää edelleen satiiria hyväkseen, mutta hänen näkemyksensä on nykyisin yleisempi ja mittapuuta on vaikeampi löytää.

Martin Parr on pyrkinyt eroon perinteisestä dokumentaarisesta, yhteiskunnallisiin epäkohtiin puuttuvasta sosiaalireportaasimaisesta valokuvauksesta. Parr ei myöskään näyttäisi olevan kovin kiin-

nostunut journalistisesta kuvaamisesta, vaikka onkin Magnum-kuvatoimiston kuvaaja. Parrille, kuten monelle muullekin 1980-luvulla kannuksensa hankkineelle kuvaajalle, valokuvakirjat ja -näyttelyt ovat merkinneet enemmän kuin julkaiseminen merkittävässä aikakauslehdissä.

Martha Rosler on tarkastellut yhteiskunnallisen dokumenttivalokuvauksen piirteitä ja tehtäviä postmodernissa maailmassa. Hänen mukaansa dokumentarismi ei saavuta painetussa journalismissa enää samaa yleisöä kuin aiemmin. Journalistien tarinoista ja "objektiivisuudesta" hän toteaa (Rosler 2000, 18-19):

Dokumenttikuvaajan ja lehtikuvaajan kuvauskäytännöt ovat jokseenkin samankaltaisia, mutta edelleen ne voidaan erottaa toisistaan. Lehtikuvaajia palkataan erityisten journalistien "tarinoiden" tekoon ja heidän tehtävänä on tarjota kuvat tekstin tullessa muualta. Kuvaajan tunteet ja myötätunto kuvattavaansa kohtaan jäävät syrjään. Dokumenttikuvaaja sen sijaan valitsee itse kuvattavansa ja kohtelee heitä haluamallaan tavalla. Arkielämässä lehtikuvauksen ja dokumenttikuvauksen kuvauskäytännöt ovat kuitenkin hyvin samankaltaiset ja monet valokuvaajat tekevät molempaa. Journalistin etiikka vaatii rehellisyyttä, objektiivisuutta ja vastuuntuntoa kohteen suhteen mutta valokuvaajat arvostavat eniten dokumenttia, joka päästää esiin vain kaikkein polttavimmat yksilökohtaiset ongelmat. Vastuu on yhteiskunnalle eli toisin sanoen lukijoille ja katsojille. Toisaalta se-
kä kuvaaville että kirjoittaville journalisteille on tärkeintä varjella ammatinharjoittajien ja itse työn arvostusta vakiinnuttamalla "objektiivisuus".

Val Williamsin näkemys dokumentarismin tulevaisuudesta ei ole yhtä pessimistinen kuin Martha Roslerin. Williams uskoo edelleen kriittiseen dokumentarismiin ja esimerkiksi Richard Billinghamin *Ray's a Laugh* -teokseen, joka merkitsee Williamsin mukaan paluuta perinteiseen dokumentarismiin. Postmoderni valokuvaus ja reportaasikuvaus ei palaudu mielestäni yhteen selkeästi hahmotettavan tyylin, vaan useat tyylit elävät rinnakkain ja ns. retrotyylit palaavat syklimäisesti (Williams 2000, 26):

Billingham esitti kansainväliselle keskiluokkaiselle yleisölle kiehtovan näkyjen sarjan, vihoviimeisen Toisen, samaan tapaan kuin Bill Brandt 1930-luvun Lontoon slummeissa otetuilla valokuvillaan ja Mary Ellen Mark intialaisten prostituoitujen elämästä kertovalla valokuvateoksellaan *Bombay Road*. *Ray's a Laugh* on mukaansa tempaava tutkielma pitkästyttävästä kaaoksessa eletystä elämästä, jossa aikuiset leikkivät ikävystyneiden lasten tavoin epätoivon läpitunkemassa ilmapii-
rissä. Billinghamin työssä yhdistyy osallistujan ja ulkopuolisen näkökulma ja se palauttaa kriittisen dokumentarismin takaisin Martin Parrin 1980-luvun teoksiin ja Chris Killipin mustavalkoisiin dokumentteihin.

Tyylin, kuten estetiikankin, käsite on kauan ollut akateemisen kuvatutkimuksen - ainakin journalistisen kuvatutkimuksen - ulkopuolella. Tyyli viittaa kuvataiteen historialliseen periodiin, ajanjaksoon ja esteettiseen tyyliin kuten ekspressionismiin, impressionismiin ja pop-taiteeseen. Dokumenttaarisesta ja valokuvataiteellisesta tyylistä on viime vuosina alettu keskustella ns. postvalokuvaan liittyvinä käytäntöinä. Jorma Purasen sanoin (Raatikainen 2000, 28):

1990-luvun lopulla dokumentarismien käsitettä on näykytty joka puolelta. Suurissa kansainvälisissä valokuvataiteen kokonaisuuksissa esitetään entistä enemmän jopa 70-lukulaiselta näyttävää mustavalkoista kuvaa, ja dokumenttaarin oloista värikuvaa tulvahtelee esiin kaikkialta. Silti lähtökohta on tyystin toinen kuin pari-kolmekymmentä vuotta sitten. Valokuvaajat etäännyttävät tietoisesti itsensä dokumenttivalokuvauksen traditiosta. Kuvalla on aivan uudet muodot – se on elastista ja joustavaa, se hotkaisee kaikki vanhat tyyli-lajit sisäänsä ja varioi niitä iloisesti...

Olisi kenties rehellisempää puhua dokumenttaarisesta *tyylistä*.

Valokuvaajat ovat huolissaan dokumentarismien häviämisestä suuren yhteiskunnallisen missionsa jälkeen, mutta valokuvaaja Outi Montonen uskoo valokuvadokumenttia käsittelevässä tutkielmasaan lähes päinvastaiseen käsitykseen. Hän pitää huolta ennen aikaisena. (Montonen 2001, 6)

Valokuvadokumentarismista on tullut lajityyppirajojen hämärryttyä entistä monipuolisempi ja laajempi tyyli-laji. Dokumenttaarisesta tyyliä, lähestymistapaa ja asennetta, soveltavat yhtä hyvin kuvajournalistit, valokuvataiteilijat kuin mainostajatkin.

9. Kuvareportaasin rakenteesta – vertailuaineiston storyboard- ja metaluku

Jotta kuvareportaasin historiallista kehitystä voidaan hahmottaa reportaasikuvauksen tyylien ja rakenteen kannalta, analysoin National Geographicin storyboard- ja metaluvun taustoittamiseksi vertailuaineistona kuvareportaaseja 1940-luvulta 2000-luvulle.^{xvi} Samalla kun arvioin vertailuaineiston kuvareportaasien rakenteita ja tyylejä teen kullekin reportaasille storyboard-analyysin. Metaluvun ja storyboardin tulosten perusteella sijoitan analysoidut kuvareportaasit kuvareportaasin rakenteita ja reportaasikuvauksen tyylejä kuvaavaan taulukkoon luvussa 12. Kuvareportaaseista on laskettu myös kontrastien ja jatkumoiden määrät. Kvantitatiiviset määrät ovat kuitenkin vain suuntaa antavia, sillä luotettavan tuloksen saamiseksi otantamäärä pitäisi olla huomattavasti suurempi. Rakenne-tyyli -koordinaatisto on sen sijaan tärkeimmät tutkimustulokset osoittava yhteenveto.

Valitsemalla kuvareportaasit historiallisena jatkumona 1940-luvulta lähtien nykypäivään pyrin heijastamaan kuvareportaasin kehitysoppia, evoluutiotarinaa, ja toisaalta sitä, mitä revolutionaarisia muutoksia kuvareportaasissa on aika ajoin tapahtunut. Aloitan vertailuaineiston analyysin yhdysvaltalaisen W. Eugene Smithin tunnetulla reportaasilla Albert Schweitzerista A Man of Mercy vuodelta 1954. Olen valinnut kyseisen reportaasin vertailuanalyysiini, koska juuri Schweitzer-reportaasista syntyneen kiistan johdosta W. Eugene Smith erosi Life-lehdestä. 1950-luvulla televisio teki tuloaan ja varsinkin 1960-luvulla pitkät kuvaessee siirtyivät pois yleisaikauslehdistä erikoislehtiin, joista yksi – National Geographic – on tutkimukseni perusaineisto.

Markus Jokelan reportaasit olen valinnut analysoitaviksi, koska esittelen tässä yhteydessä myös hänen ja toimittaja Ilkka Malmbergin ns. haltuunoton metodin yhtenä esimerkkinä työskentelytavasta, jonka he ovat kehittäneet tehdessään työparina kuvareportaaseja Helsingin Sanomien kuu-kausiliitteeseen 1980-luvulta lähtien. W. Eugene Smithin työskentelymetodia valotan useassa kohdin tätä tutkimusta. Smith on siinä mielessä tutkituin kuvajournalisti. Markus Jokelan valokuvissa ja reportaaseissa on selkeä tyylillinen yhteys englantilaisen Martin Parrin valokuvaan, mutta myös W. Eugene Smithin tyylilliset vaikutteet näkyvät varsinkin Jokelan Citylehdelle tekemässä mustavalkoisessa kuvareportaasissa. Martin Parrista on monien kuvakirjojen ja kuvareportaasien tekijänä tullut modernin dokumenttikuvauksen elävä instituutio kuten luontokuvauksen saralla on Suomessa Hannu Hautala. Olen analysoinut myös Ydin-lehdelle 1988 tekemääni kuvareportaasia, joka valottaa työskentelytapani ja tekijöitä, jotka ovat vaikuttaneet omaan näkemykseeni.

^{xvi} Life-lehden vuonna 1948 julkaisema Country Doctor -kuvaessee kuuluu myös vertailuaineistoon. Sen analyysi on tehty esiteltäessä analyysimetodia luvussa 5.

Perinteisistä kuvalehdistä on harventanut ilmestymiskertojaan ja lakannut ilmestymästä. Life lopetti ilmestymästä viikkolehdenä 1972. Vaikka moderni media pirstaloituu, aikakauslehdet jatkavat ilmestymistään. Elämäntapalehdet eivät juurikaan julkaise perinteisiä kuvareportaaseja. Suomalainen Image-lehti julkaisee galleriamaisia kuvasalkkuja, portfolioita. Analysoin yhtä Jouko Lehtolan kuvasalkkua. Nimitän sitä kuvareportaasiksi, koska siinä on valokuvista rakennettu kokonaisuus, jossa kuvat keskustelevat keskenään. Galleriamaisen esitystavan selkeä näyteikkuna on italialaisen Benetton-vaatefirman julkaisema Colors. Kuvajournalismin ja mainonnan genrerajat ovat koetuksella postmodernissa valokuvakerronnassa. Lopuksi analysoin Scott Thoden tekemän verkkoreportaasin multimediarakennetta.

9.1. Kuvareportaasin klassinen rakenne

Kuvareportaasin klassinen rakenne olennoituu kahdessa kuvareportaasin rakennetyypissä, joita on kutsuttu kuvaesseeksi ja monitasoiseksi kuvatarinaksi. Olen eritellyt kuvaeseen ja monitasoisen kuvatarinan rakenteita luvussa 7. W. Eugene Smithin Country Doctor -kuvareportaasia tarkastelin luvussa 5. Country Doctoria voidaan pitää vuonna 1951 julkaistun Spanish village -kuvaeseen tapaan kuvareportaasin klassisen rakennemuodon malliesimerkkeinä. Klassinen rakenne kehittyi Life ja Look-kuvalehdissä sekä Euroopassa muunmuassa Paris Match-, VU- ja Picture Post -lehdissä. Suomessa Lifen klassinen kerrontamalli näkyi ennen kaikkea Viikkosanomat-lehden kuvareportaaseissa. Tässä luvussa arvioin A Man of Mercy -kuvareportaasia vuodelta 1954. W. Eugene Smithin kuvaesseeä Albert Schweitzerista voidaan pitää kuvaajan kuvaessee-kerronnan päätepiirteenä. Smith rikkoi tuolloin välinsä Life-lehden kanssa. Klassinen rakenne on kerrontamuoto, jota kuitenkin edelleen käytetään modifioituna struktuurina aikakaus- ja sanomalehdissä.

W. Eugene Smithin valokuvia ja kuvaesseeitä on esitelty ja analysoitu ahkeraan (ks. esim. Kobre 1996, Salo 2000a, Hansen 1987, Willumson 1993). Tanskalainen Henning Hansen on tehnyt perusteellisen tutkimuksen Smithin tuotannosta. Väitöskirjassaan *Myth and Vision* (1987) Hansenin lähtökohtana on yksi ainoa Smithin valokuva: *The walk to Paradise Garden* (kuvattu 1946). Tutkijan mukaan tämä valokuva voidaan nähdä esteettiseksi objektiksi, tyyllilliseksi ilmaisuksi, kulttuuriseksi arkkityypiksi ja kuvaksi, jolla on vain henkilökohtainen merkitys. Hansenin mukaan Smithin "... sympaattinen maagisuus tässä kuvassa on tulkittu syvästi juurtuneen ja pitkälle kehittyneiden taiteiden, erityisesti romanttisten maalareiden jalostaman tradition raja-alueilla. Tämän tyylin ominaispiirteet olivat esillä toistuvasti populaareina ilmaisuina muissa välineissä tuohon aikaan

yhtä hyvin kuin sodanjälkeisenä aikana" (emt.,15). Hän jatkaa: "Tuonaikaiselle amerikkalaiselle Smithin valokuvan piktoriaalinen rakenne on saattanut antaa lisävahvistusta yksinkertaisen ja koherentin maailman ideasta" (emt.,16).

Glenn Willumson on analysoinut W. Eugene Smithin neljä Life-lehdessä julkaistua kuvaesseeä: *Country Doctor* (1948), *Spanish Village* (1951), *Nurse Midwife* (1951) ja *A Man of Mercy* (1954). Willumson tarkastelee kutakin kuvaesseeä neljästä eri näkökulmasta. Nämä näkökulmat ovat seuraavat: *Concept and Publication*, *Narrative and Aesthetic Reading*, *Political and Ideological Reading* ja *Public Reception*. Olen suomentanut näkökulmat seuraavasti: julkaisuperiaate, narratiivinen ja esteettinen luenta, poliittinen ja ideologinen luenta ja julkinen vastaanotto. Olen arvioinut storyboard-analyysimallillani Smithin *A Man of Mercy* -reportaasia ja storyboard-analyysimetodin esittelyreportaasina *Country Doctor* -reportaasia.

Smith tuli kuuluisaksi Life-lehden kuvaajana. Vaikka Life oli amerikkalainen perhelehti, se oli globaalijulkaisu, jonka reportaasien kuvauskohteena oli koko maailma. Smithin kuvausmatkat ulottuivat mm. Yhdysvaltoihin, Eurooppaan ja Afrikkaan. Smith lähti vuonna 1954 Afrikkaan kuvaamaan Albert Schweitzeria. Matkan jälkeen Life-lehden ja Smithin välit tulehtuivat. Glenn Willumson on arvioinut välikirikon syitä (Willumson 1993, 2):

Life editors, however, also had a message, often requiring a masking of the photographer's emotional advocacy in favor of an editorial narrative. Smith fought against this interference and for an authorial voice for the photographer. At *Life*, photo-essay production represented a group creation rather than an individual expression. The genre catered to a mass audience rather than a cultured elite, and consequently served as a vehicle for ideological messages much more than a photographic aesthetics... Smith's insistence on "authoring" both the narrative and the moral force of his photographic reportage was an attack, not only on his editors, but on the traditions of photojournalism.

Smithin kiistat koskivat hänen ja toimituksen erilaista näkemystä kuvaesseen editointistrategiasta. Kun lehti halusi toimia tiiminä, niin Smith piti kiinni oikeudestaan määrätä kuvaesseen narraatiosta ja siten koko kuvaesseen moraalisesta sanomasta. Smith onnistui kontrolloimaan joidenkin kuvareportaasiensa julkaisua Lifessa, mutta lopulta Smith ja lehden välille syntyi kuitenkin ylitsepääsemätön riita. Life julkaisi lokakuussa 1954 reportaasin Albert Schweitzerista vastoin Smithin suostumusta. Smith erosi lehdestä protestina kuviensa julkaisukiellon rikkomiselle. Willumsonin mu-

kaan valokuvaajan vaikutusmahdollisuudet kuviensa julkaisuun olivat Lifessa rajoitetut. Lifelle valokuvaaja oli enemmänkin kuvalähde kuin itsenäinen tekijä (emt., 23):

We must recognize that in the *Life* system the photographer acted more like a thesaurus than an author. It was the editor who selected the pictorial "words", combined and arranged them in double-page "paragraphs", and sequenced them into a coherent "essay".

Reportaasin julkaisuvuoteen 1954 nähden voidaan ymmärtää reportaasin saama positiivinen palaute (Willumson 1993, 226-232). Yleisön positiivinen palaute liittyi kuvien estetiikkaan ja siihen, että hyväntekijä on mennyt Afrikkaan tekemään pyyteetöntä työtä. Toisaalta itse valokuvaaja Smith oli sitä mieltä, että kuvia ei olisi tullut julkaista lainkaan, koska ne eivät hänen mukaansa tehneet oikeutta Schweitzerin työlle.

Storyboard-analyysissäni *A Man of Mercy* -kuvareportaasista olen kirjannut viisi samuusjatkumoa (1-4-16-22-23) eli kuvaa, jotka esittävät Albert Schweitzeria (ks. storyboard-kaaviokuva liite). Myös kuvasarja Schweitzerin käsistä kuvaa samuutta (19-20-21). Reportaasin kahdessa viimeisessä kuvassa on voimakas kontrasti (24-25), jossa rinnastuvat Schweitzer ja vuohet. Siinä on jopa taha-tonta komiikkaa. Missään kuvassa Schweitzer ei katso kameraan/kuvaajan. Päinvastoin. Hän näyttää ulkopuolisuutensa, joka heijastuu myös hänen ja paikallisten asukkaiden suhteessa.

Kuvareportaasin (kuvaesseen) aloituskuvana on tehokas, uskonnollissävyytteinen kuva Schweitzerista. Filosofi/tohtori ja hänen taustallaan oleva tummaihoisen kirvesmies muodostavat vahvan kuvansisäisen kontrastin. Päähenkilökuvien vähäinen määrä (5 kpl) kokonaiskuvamäärään (25 kpl) nähden aiheuttaa kuitenkin sen, että henkilökuva Schweitzerin persoonasta jää ohueksi ja se liudentuu reportaasin muuhun kuvatulvaan. *Country Doctor* -reportaasissa kuvasuhde päähenkilön ja muiden kuvien välillä oli lähes päinvastainen. *Country Doctor* -reportaasin kuvista välittyy myös empatia, jota ei voi sanoa *A Man of Mercysta*. Reportaasi antaa kuvan etäisestä filosofista, joka on uppoutunut omaan työhönsä ja hänen lähelleen on vaikea päästä. Reportaasin otsikointi Armon mies ei täytä lupastaan, sillä sekä armo että mies jäävät paljolti puuttumaan kuvista.

Reportaasi sisältää Life-perinteen mukaisia elokuvamaisia tapahtumasekvenssejä. Kokonaisuus on kuitenkin fragmentaarinen, sillä se on rakennettu irrallisten kohtausten varaan, jotka eivät kuljeta tarinaa sujuvasti eteenpäin. Kuvakerronnan tasolla onnistuu kohtauksista vain osa, kuten lääkehoito ja kuolema. Lääkehoitoa Smith on kuvannut tiiviinä lähiotoksina (11-12-13). Ne muodostavat sel-

keän yhteenkuuluvuusjatkumon. Lepraa sairastavan ja lääkettä ottavan epämuodostunut käsi on dramaattinen kuva, joka on levitetty yli aukeaman. Kaksi aukeaman muuta kuvaa antavat lisävalaistusta lääkehoidosta.

Sairaalatyön kuvaus jää katsojalle etäiseksi, sen sijaan kuoleman sureminen ja hautajaisten kuvaus on vaikuttava teema, jossa on ajallinen, kronologinen jatkumo (14-15-16-17-18). Aukeaman ensimmäinen kuva vasemmalla (14) on kuva vanhuksesta, joka on pian kuoleva. Viereisessä kuvassa (15) sukulaiset surevat vanhusta. Surukuvan alla tohtori Schweitzer matkaa hautajaisiin arkkua kantavien seurassa (16). Kuva lapiosta ja palmun lehdistä sekä sairaanhoitajasta, joka pitää kukkaa kädessä selkänsä takana, symboloivat kuolemaa ja tekevät teemasta koskettavan muttei osoittelevaa.

Metaluennassa en luettele ja kertaa sanallisesti kaikkia kuvareportaasin jatkumoina, vaan ne, jotka mielestäni ovat merkittävimpiä kuvareportaasin kerrontastrategian kannalta. Storyboard-analyysin keskeisten kontrastien ja jatkumoiden perusteella sijoitan kuvareportaasit rakenne-tyyli-kaavioon (luku 12). Kuvareportaasin kaavioon sijoittamiseen vaikuttaa myös luvussa 8 tekemäni tyylien määrittely.

9.2. Kuvareportaasin moderni rakenne

Kuvareportaasin moderni rakenne voidaan määritellä klassisen ja galleriarakenteen välimuodoksi, siirtymävaiheeksi. Siinä on vaikutteita molemmista rakenteista. Moderni kuvareportaasi on klassisen kuvaesseen tapaan kertomuksellinen ja sitä voi tarkastella ehyenä tarinana. Jos klassisessa tarinassa on selkeä aloitus, keskikohta ja loppu, niin moderni tarina voi jakautua temaattisesti kahdeksi tai useammaksi alateemaksi. Kuvaklusterit (-ryhmät) eivät kuitenkaan perinteisten jatkumoiden tapaan rakennu samuus-, aika- ja kausaalisuusjatkumoille, vaan niitä rakennetaan abstrakteista ja jotakin ilmiötä valottavista teemoista.

Jos klassisessa rakenteessa korostuu elokuvamainen liike, niin modernissa rakenteessa reportaasin katsoja halutaan pysäyttää kunkin kuvan kohdalla. Klassisessa kuvaesseeissä kuvat ovat pääosassa ja tekstit lähinnä laajennettuja kuvatekstejä. Toisaalta kuvan ja tekstin suhdetta ei voi pitää vahvasti kategorisoivana piirteenä, sillä myös modernissa kuvareportaasissa ja galleriarakenteen portfolioissa teksti voi olla minimalistisessa roolissa. Sen sijaan National Geographicin kuvareportaaseissa tekstit ovat laajoja.

Moderniin rakenteeseen kuuluu galleriamaisuutta korostava yksittäisten kuvien itsenäinen rooli. Tätä efektiä voidaan tehostaa taitollisin keinoin eli kuvien keskinäisillä koon vaihteluilla ja sommittelulla tai saman taittomallin toistolla. Galleriarakenteessa kuvien keskinäinen tarinallinen koheesio ja elokuvamainen tarinan eteneminen on vähäisempää kuin modernissa rakenteessa.

Martin Parr tunnetaan parhaiten brittiläistä keskiluokkaa ja sen arvomaailmaa ja vapaa-ajan viettoa kuvaavana dokumentaristina (Parr, 1987). Karrikoivan kritisoivassa tyyliinsä hän ei kuvaa lehtikuvauksesta tuttua onnettomuus- ja katastrofidramatiikkaa vaan mitä tavanomaisimpia arkisia tapahtumia. Kuvissa on paljon huumoria. Parrin kuvat ovat omimmillaan valokuvakirjoissa ja laajoissa kuvaesseeissä, mutta pienimpinä esseinä ne saattavat jäädä "tyhmää" kansaa irvailevaksi satiiriksi.

Martin Parr kertoo Observer-lehden liitteessä (18.6. 1995) lyhyessä USA Today -kuvaesseejohdantotekstissä, että hän oli matkustanut jo 15 vuotta aiemmin Greyhound-bussilla halki mantereen. Vuoden 1995 kuvausta varten Parr vuokrasi auton ja ajoi sillä New Yorkista Kaliforniaan. Hän kertoo ostaneensa joka päivä uuden kasetin autostereoon, jotta hän tavoittaisi ajomatkalta oikean mielentilan. Kaupungeissa kuvaaminen osoittautui kuitenkin vaikeaksi: " When you come up against something like a local baseball game it is so very stylised that it is an extremely strange thing to confront it for real" (Parr 1995, 15).

Martin Parrin kuvaessee koostuu kolmesta eri kuvateemasta. Teemojen kuvat eri tyyppisiä. Osa on snapshotmaisia tilannekuvia, osa lavastetunmakuisia tilanteita ja osa poseerauskuvia, joissa kuvaaja ja kuvattava on hyvin tietoisia toisistaan. Parrin kuvaesseen kuvareportaasin rakenne eroaa klassisesta rakenteesta siinä, että se sisältää eri tyyppisiä kuvia. Se on klassisen ja gallerirakenteen väli-muoto, muttei puhtaasti moderniakaan rakennetta. Aukeaman suuret kuvat ovat monumentaalisia. Niissä nostetaan päärooliin yksilö. Autonmyyjä seisoo mahtipontisesti eurooppalaisten autojen edessä (storyboardin kuva 3) .

Katsekontaktikuvat ovat hyvin asetelmallisia kuvia amerikkalaisen yhteiskunnan henkilögalleriasta (2,11 ja 12.) Ne muodostavat kaltaisuusjatkumon. Pienten kuvien sarja kuvaa amerikkalaisia kliseitä: rodeoshowta, amerikkalaista jalkapalloa ja Las Vegasin uhkapelureita. Pienten kuvien sarja (kuvat 4, 5, 6, 7, 8 ja 9) muodostaa aivan erillisen tarinan, jossa kaikki kuvat kertovat eri tapahtumista ja toiminnasta. Näiden eri tarinoiden yhteen kutominen ei ole onnistunut erityisen hyvin eikä niiden välillä ole selkeää jatkuvuutta. Kuvat jäävät toisistaan irrallisiksi. Sen sijaan kuvareportaasin avauskuvan (1) rannalla treenaava ja amerikkalaisen jalkapallokentän reunalla harjoittelevat nuorukaiset

(10) muodostavat yhteenkuuluvuusjatkumon, joka toiminnallisesti ja visuaalisesti luo kertomukselle jatkuvuutta, syvyyttä. Kuvat myös paljastavat parrimaisen ironisen tyylin.

Kuvaesseen nimilappumainen otsikko USA today kuvaa yleisluonteisesti Parrin matkakertomusta. Parrin kuvareportaasin nimittäminen kuvaesseeeksi, joka viittaa klassiseen kuvareportaasiin, on anakronistista. Toisaalta Parrin kuvareportaasi ei ole puhtaasti galleriarakenteenkaan mukainen portfolio, koska siinä on pyritty kertomaan visuaalinen monipolvinen tarina.

Opiskelin vuonna 1987-88 Yhdysvalloissa valokuvausta ja kuvajournalismia. Palattuani Suomeen Ydin-lehti (1/1989) julkaisi kuvareportaasini otsikolla Matkalla USA:n arjen epätodellisuudessa. Olin juuri ennen Amerikkaan lähtöä kesällä 1987 osallistunut Martin Parrin ja Paul Grahamin dokumenttivalokuvauksen työpajaan Tampereella. San Francisco Art Institutessa opiskelin mm. Henry Wesselin johdolla. Hänen kanssaan käydyt keskustelut erilaisista kuvaustyyleistä ja lähestymistavoista sekä hänen antama kritiikki kuvistani vaikuttivat omaan työskentelytapaani. Matkustaessani perheeni kanssa vanhalla Volkswagenilla halki Amerikan mantereen kuvasin kaikkea, minkä koin visuaalisesti kiinnostavaksi. En kuvannut erityisesti mitään teemaa, vaan kaikkea, joka visuaalisesti ja aiheensa puolesta herätti tarpeen kuvata.

Kuvaustyyliini vaikuttivat epäilemättä myös kaksi valokuvanäyttelyä, jotka esittelivät dokumenttikuvauksen modernisoijan ja modernin värikuvajournalismin kuvaajia. Tutustuin syksyllä 1987 Berkeleyssä Robert Frankin laajaan retrospektiiviseen näyttelyyn (ks. Tucker 1986) ja Teksasin Austinissa Adam Weinbergin kokoamaan näyttelyn On The Line: The New Color Photojournalism. Näyttelystä on julkaistu samanniminen kirja, jota olen sittemmin käyttänyt tutkimukseni yhtenä keskeisenä lähteenä (Weinberg 1986). Teksasin näyttelyssä näin ensi kertaa Susan Meiselasin ja Alex Webbin valokuvia gallerian seinällä. Suuret värikylläiset valokuvat galleriassa poikkesivat niistä kuvista, joita olin nähnyt aikakauslehdissä. Ymmärsin, että Webbin poeettinen värikuvaus ja Meiselasin suora dokumentarismi ovat uudistaneet kuvareportaasikerrontaa siinä missä brittiläiset dokumentaristit Martin Parr ja Paul Grahamkin.

Olin ennen Amerikan matkaa hankkinut brittiläisen dokumenttivalokuvauksen työpajalla Tampereella kaksi valokuvakirjaa: Parrin The last resort (1986) ja Grahamin Beyond Caring (1986). Nii-den kerrontastrategia perustuu kuvaajan valitsemaan yhtenäiseen teemaan. Parr kuvaa brittejä viettämässä vapaa-aikaansa New Brightonissa ja Graham työttömiä sosiaali- ja työvoimatoimistoissa Englannissa. Molemmissa valokuvakirjoissa on vain lyhyet kuvausaihetta kontekstoivat esittely-

tekstit. Parrin kirjan kuvat on numeroitu, mutta Grahamin kirjan kuvatekstit kertovat myös kuvassa näkyvän asian, kuvauspaikan ja -ajan. Esimerkki kuvatekstistä: 8: Man filling in form, Dole Office, Liverpool, 1984. (Graham 1986) Olen storyboard-analyysissäni nimennyt kuvani Grahamin tavoin. Kuvan nimi kertoo ytimekkäästi kuvan denotatiivisen sanoman.

Parrin ja Grahamin 1980-luvulla tekemät valokuvakirjat ovat kuin ikkunoita brittiläiseen yhteiskuntaan. Ne ovat perinteisiä dokumenttikirjoja siinä mielessä, että ne kommentoivat ja kritisoivat karun suorasti englantilaisen työväen ja keskiluokan elämän valo- ja varjopuolista. Kirjan kuvat eivät kuitenkaan kerro klassista, kuvaesseen kaltaista, tarinaa. Enemmänkin kuvat kertovat kuvajasta ja hänen tyylistään kuvata. Ne eivät kuitenkaan vielä irrottaudu selkeästi perinteisten kuvakirjojen kerrontatraditiosta. Mielestäni ne ovat esimerkkejä modernista rakenteesta, jolle on ominaista yhden tai useamman yhtenäisesti kuvatun teeman esittely. Galleriarakenteessa kuvakirja hylkää valokuvakirjojen kanonisoidut rakenteet. Varsinkin Paul Grahamin New Europe -kirjan (1993) kerrontastrategia on galleriamainen ja eklektinen sekä kuvaustyyli Wolfgang Tillmansin tapaan postmodernistissa kaikkiruokaisuudessaan epäyhtenäinen (vrt. Tillmans 1998).

Suunnittelin Amerikassa kuvaamistani mustavalkoisista ja värikuvista kuvareportaasiin, jonka taiton itse Ydin-lehdelle. Lehti lupasi kahdelle aukeamalle väriä, mutta keskimäinen aukeama oli mustavalkoinen. Valitsin Ydin-lehden reportaasiin kuvia, jotka vastasivat reportaasin otsikon lupaamaa USA:n arjen epätodellisuutta. Valokuvien mielikuvissa todellisuuden rajat on mahdollista ylittää: mies voi lentää, ihmisellä on kaksi päätä, vapaudenpatsas herää henkiin ja Oz-sadusta tuttu peltinen puunhakkaaja ilmestyy karnevaaliin. Storyboardiin kirjaama reportaasini selkein jatkumo on avauskuvan ja pidätyskuvan kaltaisuus (1, 5) ja yhteenkuuluvuus kahden erilaisessa karnevaalissa otetun kuvan välillä (3, 7).

En pyrkinyt kuvareportaasissa rakentamaan yhtenäistä vaan monitasoisen kuvatarinan, jolla voisin kertoa allegorisesti amerikkalaisen yhteiskunnan absurdiudesta. Tavallaan kyse on tarinan kerronnan paradoksista: tarina, joka ei ole tarina. Siksi kuvareportaasissa on jälkikäteen tarkasteltuna niukasti kontrasteja ja jatkumoit. Kuvajournalistisia ovat pidätyskuva New Meksikossa sekä fanit rodeo-showssa Teksasissa. Rodeokuva (6) poikkeaa reportaasin muista kuvista. Teksasilaiset rodeofanit ottavat katsekontaktin kuvaajaan ja katsojaan. Vaikka pidätyskuvaan (5) on saatu vangittua epätavallinen tilanne, se silti muistuttaa poliisisarjojen kuvastoa ja kääntyy samalla reportaasin kuvista vähiten surrealistiseksi. Kuvan aihe ei tee kuvasta epätodellista, vaan siihen vaikuttavat sekä kuvaajan ilmaisutapa ja katsojan aiemmin näkemät kuvat. Kuvareportaasi on rakenteeltaan moderni.

Siinä on erilaisia teemoja, jotka väljästi linkittyvät toisiinsa. Kuvaustyyli on kriittis-realistisen (mustavalkoiset kuvat) ja modernin värikuvadokumentarismien välimaastossa.

Palattuani Amerikasta luin Jean Baudrillardin teoksen *America* (1988), jossa eurooppalainen filosofi kuvaa amerikkalaisen yhteiskunnan hyperrealistisuutta. Kun sittemmin kuvitin *Amerikka*-teoksen suomenkielisen version vuonna 1991, en käyttänyt siinä yhtään samaa kuvaa kuin *Ydin*-lehden kuvareportaasissa. Maailmankuva muuttui nopeasti. *Ydin*-lehden kuvat on otettu viisitoista vuotta sitten, mutta edelleen niihin sisältyy monia henkilökohtaisia muistoja ja tarinoita. Kuten Roland Barthes on sanonut: valokuva on aina ”seikkailu” (Barthes 1985, 25).

Arvioin seuraavaksi Markus Jokelan kahta kuvareportaasia: *Saudadea* vuodelta 1985 ja *Kirottu lähiötä* vuodelta 1994. Vaikka Markus Jokelan *Saudade*-reportaasin (*Citylehti*, 2/1985) kuvilla on temaattisia jatkuvuuksia, jokainen kuva voitaisiin periaatteessa irrottaa reportaasista omaksi tarinakseen. *Saudade*-reportaasissa on jo henkäys galleriamaista reportaasia, mitä tukee niukka kuvaajan oma teksti. Toisaalta reportaasi muistuttaa Smithin mustavalkoisia kuvaesheitä sekä rakenteensa että kontrastisen kuvaustyyliinsä vuoksi. Reportaasissa tyttö poseeraa kuvaajalle (kuva 8). Tytön kuvan ja aukeaman toisen kuvan (9) välillä on sisällöllinen ja emotionaalinen kontrasti (ks. storyboard). Tyttö katsoo avoimesti, mutta öisellä kadulla kävelee yksinäinen tumma hahmo. Edellisen aukeaman baaritiskillä istuvista miehistä yksi katsoo kuvaajaan (6). Näiden kuvien (6, 8) välillä on kaltaisuusjatkumo. Baarissa otetut kuvat linkittyvät toisiinsa yhteenkuuluvuusjatkumona (5, 6, 7 ja 8).

Reportaasin otsikko *Saudade* tarkoittaa portugalilaista bluesia. Reportaasi alkaa kadulta ja jatkuu katukuvina myös seuraavalla aukeamalla. Tarina päättyy öiselle kadulle. Kuvatekstissä lukee: Kun mies palasi kotiin, vaimo oli jo lähtenyt toisen mukaan. Kuvateksti on kuin bluesin oppikirjasta: *My baby left me this morning...* Blues on kuvaaja/kirjoittajan allegorinen tarinan taso. En lähde pohtimaan tekstin merkitystä tämän enempää, semminkin kun se ei ole tutkimukseni ensisijainen intressi. Kuvareportaasia analysoidessa ja luettaessa kuvatekstit ja reportaasin otsikot ohjaavat ja rajaavat lukijan tulkintaa. Ne toimivat kuvankaltaisina piktograafisina elementteinä. *Saudade*-reportaasin blues-virettä pohjustaa ja teroittaa toisen aukeaman kuva kynsiään ojentelevasta kissasta (2) ja vie-reisen sivun kuva parranajosta (4). Lähes käsin kosketeltavaa kuvien yhteenkuuluvuutta on korostettu taiton keinoin.

Kun Markus Jokelan Saudade-reportaasissa on useita erityyppisiä kuvia, niin Kirottu lähiö -reportaasin (Helsingin Sanomien kuukausiliite, 9/1994) kuvat ovat vieläkin itsenäisempiä ja monisyisempiä. Sen yksittäisiä kuvia voidaan tarkastella kokonaisuuksina, joissa ihmiset näkyvät konteksteissaan. Yksittäinen kuva on oma tarinansa. Storyboardissa on yksi kaltaisuusjatkumo (kuvat 1, 7). Avausaukeaman äärijuutalaiset vastustavat hallitusta Kirjat Arban poliisiasemalla, ja reportaasin toiseksi viimeisellä aukeamalla samanlaisiin tummiin pukeutuneita ja hattupäisiä miehiä seisoo kukkulan laella. Avausaukeaman kuva linkittyy yhteenkuuluvuutta edustavalla jatkumolla kuvaan, jossa sotilaat estävät joukon liikkumisen (kuva 5). Molemmat kuvat liittyvät mielenilmausten esittämiseen. Galleriarakenteeseen viittaava selvin ilmenemismuoto Kirottu lähiö -reportaasissa on se, että kuvareportaasista puuttuvat lähikuvat ja selkeät jatkumot.

Martin Parrilla on vahva ennakkokäsitys siitä, mitä hän lähtee hakemaan kuvausmatkalla. Aivan vastaavalla tavalla Markus Jokela korostaa metodin ja ennakkonäkemyksen merkitystä. Manu Marttinen on analysoinut tutkielmassaan (1999) Markus Jokelan reportaaseja sekä verrannut hänen ja Martin Parrin kuvaustyylin yhtymäkohtia. Marttisen mielestä suurin osa suomalaisista –kuvareportaasissa vuodelta 1992 kiteytyy Malmbergin ja Jokelan journalistinen ajattelutapa. Tekijät ”esittelevät meille suomalaisesta elämäntavasta sen kaikkein tavallisimman, arkisimman ja jopa tilastollisesti yleisimmän puolen” (Marttinen 1999, 6).

Martin Parrin ja Markus Jokelan aiheiden valinta, kuvaustekniikka ja reportaasimetodi muistuttavat toisiaan. Ilkka Malmberg on tehnyt molempien kuvaajien kanssa kuvareportaaseja, joita on julkaistu Helsingin Sanomien kuukausiliitteessä. Malmberg kertoo haltuunoton metodista: ”Me ruvettiin nimittäin tällaista menetelmää keskenämme haltuunotoksi, että otetaan asia haltuun. Yritetään saada siitä ote.” Sitaatti on Ilkka Malmbergin ja Markus Jokelan pitämästä esitelmästä Reportaasipäivillä Tampereen yliopistossa 1.11. 2001.

Helsingin Sanomien kuukausiliitteen (9/1994) kannessa on Markus Jokelan ottama valokuva äärijuutalaisten siirtokunnasta Kirjat Arbanista. Reportaasia mainostetaan kannen tekstissä: ”Silmä silmästä. Reportaasi äärijuutalaisten siirtokunnista, joissa lapsetkin oppivat kostamaan.” Reportaasi on rakenteellisesti sekoitelma klassista, modernia ja galleriamaista reportaasia. Markus Jokelan kuvaustyyli on modernia värikuvajournalismia, jolla on selkeä yhteys brittiläis-amerikkalaiseen värikuvadokumentarismiin ja erityisesti Martin Parriin. Tämä näkyy myös valokuvanilmaisullisten keinojen, kuten täytesalaman käytössä ja kuvien detaljirikkaudessa.

Siirtyminen Saudade-reportaasin kinofilmikameralla otetuista, mustavalkoisista ja graafisuutta korostavista kuvista keskikoon filmille lisää kuviin tarkasti toistuvia detaljeja. Jokelan Kirottu lähiö -reportaasissa on silti voimakkaasti läsnä modernille värikuvajournalismille ja perinteiselle dokumentarismille tuttu ratkaisevan hetken taltiointi. Kirottu lähiö on modernin värikuvadokumentaristisen ja postmodernin tyylin risteymässä. Hyvänä esimerkkinä kuvan monikerroksellisuudesta on valokuva miehestä ruokapöydässä (storyboardin kuva 3).



Helsingin Sanomien kuukausiliite, 9/1994. Kuva: Markus Jokela

Markus Jokela ja Ilkka Malmberg kertovat Kirottu lähiö reportaasin pääkuvan tarinan. Se valottaa työskentelytapaa, jolla työpari etsii ja "kyttää" kuvia. (Jokela & Malmberg, 2001) Kuvaaja ja toimittaja saivat kutsun venäjänjuutalaisten kotiin. Markus Jokela (2001) kertoo:

Tulee teetä pöytään ja banaaneita ja leivoksia ja votkaa ja mitä kaikkea ja vähän aikaa kaikki oli hirveen kaaottista ja sitten... tilanne rauhoittuu ja ihmiset alkaa katsella Schwarzenegger-leffaa telkkarista, ja tää isäntä alkaa esitellä aarteitaan. Sillä oli hieno veitsikokoelma ja syöksyhampaan palanen, minkä se oli roudannu Venäjältä. Sillä oli asekoelma, ja se rupes näyttää noita aseitaan. Kun se oli näyttänyt ne, niin mä pyysin, että voisko se jättää ne aseet siihen pöydälle...Naapurin mies rupes sitten leikkiin toisella näistä pyssyistä, ja silloin mä huomasin, että nyt tässä alkaakin

kolahtaa niitä elementtejä yhteen, jotka on hirveän tyypillisiä tälle Kirjat Arban siirtokunnalle. Huone, mihin kuka tahansa voi samaistua, ruutupöytäliina, kuppeja pöydässä, taulu ja seinällä kukkia eli aivan tavallinen ympäristö.

Pohtiessaan haltuunoton metodia Jokela ja Malmberg korostavat, että valmista reportaasin mallia ei ole. Haltuunoton metodissa etsitään pääkuvaa, jonka ympärille tarina alkaa rakentua. Työparin metodi perustuu väljän intuitiiviseen haltuunottoon eikä etukäteen sovittujen konstruktoiden kuvittamiseen. Haltuunoton metodissa lähtökohtana on käsitys päämäärästä, mutta ei niistä kaavamaisista keinoista, joilla siihen päästään.

Ilkka Malmberg sanoo uskovansa jalkatyöhön ja kyttäämiseen.

"Tunnissa ei näe mitään, päivä on liian lyhyt, viikossa alkaa asia selvitä. Hesari on antanut siihen mahdollisuuden. Satoja tunteja olemme seisseet kameroiden kanssa ja katsoneet ja odottaneet. Soittaneet ovikelloja. Kulkeneet jalan kaikki Pietarin lähiöt (yksi unohtui), tsekanneet pari sataa taajamaa ja sata pizzeriaa, seisseet viikon jouluruuhkassa newyorkilaisessa tavaratalossa ja melkein saman verran maalaisalkon kassalla " (Malmberg 1998, 51).

Life-lehdessä metodin mukainen kuvaaminen saatettiin viedä niin pitkälle, että kuvatyypeistä ja sisällöistä oli tehty luetteloita ja kuvakäsikirjoituksia, joiden perusteella kuvaajan oli otettava kuvia. W. Eugene Smith kuvasi viikkoja ja jopa kuukausia yhtä reportaasia. Jokela kuvaa aihettaan useita kertoja ja ulkomaan matkalla viivytään vähintään viikko. Jokelan ja Malmbergin haltuunoton metodissa on yhtymäkohtia klassisen kuvareportaasin työmetodiin ja rakenteeseen. Markus Jokela (2001) pohtii avauskuvaa ja rakennetta lehden taittajan ja layoutin kannalta:

Avauskuva, rakenne on lehdessä taittajan kannalta hirveen ongelmallinen tilanne, koska me ollaan juttu tehty jo päässämme valmiiksi, ja parhaimmillaan myöskin saatu ne kuvat valmiiksi. Mä vien hirveen pienen määrän kuvia taittajalle, ja yleensä kerron myös idean tarkkaan, kuinka me ollaan se päässäämme mietitty. Mistä pitäis alottaa, ja miten sen jutun pitäis edetä. Tässä tavallaan yritetään pitää se jutun tekoprosessi alkupisteestä loppupisteeseen asti jotenkin handussa. Me voidaan vaikuttaa ideasta asti siihen, miltä se näyttää lehdessä.

Markus Jokela on kertonut, että hän haluaa tehdä kuvia ”näkymättömästä maailmasta” (Jokela 1994, 15). Epätavallinen, poikkeava ja eksoottinen ei kiinnosta Jokelaa sen enempää kuin Martin Parriakaan. Kuitenkin molemmat kuvaajat ovat tehneet matkareportaaseja, eivätkä kohteiden valintaan ole kovin kaukana klassisen eksoottisista aiheista, kuten sota- ja katastrofialueista (Lähi-itä

ja Mexico City) sekä muinaisista historiallisista nähtävyyksistä (Egyptin ja Ateenan muinaismuistomerkit). Molemmat kuvaajat ovat kuvanneet elämäntapaa kotimaassaan ja muualla Euroopassa.

Valokuvaajan käsialan tunnistamista helpottaa se, että Helsingin Sanomien kuukausiliitteen kuvareportaasien taitossa toistuu, jopa kaavamaisuuteen asti, rakenteellinen yhtenäisyys.

9.3. Kuvareportaasin galleriarakenne

Kuvareportaasin galleriarakenne eroaa klassisesta ja modernista kuvareportaasin rakenteesta selkeästi. Kuvagalleriat muistuttavat rakenteeltaan 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun sanoma- ja aikakauslehdissä julkaistuja kuvakokoelmia. Galleriarakenteessa ei kerrota lineaarisesti etenevää kuvatarinaa. Galleriarakenteessa kuvat voivat liittyä toisiinsa sattumanvaraisesti kuten 'sämplätyssä' rap-musiikissa. Portfolioissa (kuvasalkuissa) esitellään usein valokuvaajan valokuvanäyttelyn tai -kirjan kuvia. Galleriassa kuvat ovat itsenäisiä, ja jotkut kuvat saattavat olla jopa täysin irrallisia kokonaisuudesta. Benetton-vaatefirman julkaisema Colors-lehti on koonnut teemanumeronsa usean eri kuvaajan ja kuvatoimiston kuvista. Wolfgang Tillmansin *Soldiers* (1999) on esimerkki postmodernista kuvakirjasta, jossa yhdistetään tekijän ja muiden kuvaajien valokuvia. Tillmansin ottamia valokuvia rinnastetaan eri sanoma- ja aikakauslehdistä reprodusoituihin sotilaita käsitteleviin juttuihin. Kirjan katsojalle ei tarjota tarinaa, vaan assosiatiivisia aineksia sotilaista. Kukin katsoja luo oman käsityksensä sotilaista, miehisyydestä ja militarismista.

Olen valinnut Colorsin romanit-teemanumeron (helmi-maaliskuu 2001) yhdeksi vertailuaineiston lehdeksi, koska se toimii vertailukohtana National Geographicin Romanit-reportaasille ja on kuvaava esimerkki kuvareportaasin galleriarakenteesta. Colors 42 -lehti on kuin yksi laaja (laajennettu) kuvareportaasi. (vrt. Salo 2000a, 119 ja Weinberg 1986.) Reportaasissa on 116 sivua. Siksi en tehnyt siitä storyboard-kaaviokuvaa. Sen sijaan arvioin Jeff Riedelin ja Martina Hoogland Ivanowin valokuvia, jotka ovat reportaasin osia, mutteivät itsenäisiä perinteisiä reportaaseja (ks. Riedelin ja Hoogland Ivanowin kuvien miniatyyrikuvat liitteessä). Image-lehden (5/1996) julkaisemasta Jouko Lehtolan kuvasalkusta *Nuoret sankarit* olen tehnyt storyboard-analyysikaavion (ks. storyboard ja miniatyyrikuvat liitteessä).

Imagen kuvasalkun kuvateksteissä kerrotaan vain kuvausten paikka ja vuosiluku. Valokuvakirjoja on toki julkaistu niukoin kuvatekstein tai jopa ilman niitä (ks. esim. Frank 1986 (alkuper. 1958) ja Parr 1986)). Colors-lehden romanit-teemanumerossa on kerrottu kuvatun henkilön nimi, ikä ja hen-

kilöä luonnehtiva anekdootti. Colors halunnee yksilöiden tarinoilla eri maista kuvastaa romaneiden irrallisuutta ja eristyneisyyttä. Lehdessä on vain sivun mittainen johdatus romanit-teemaan Jeff Riedelin kuvien jälkeen. Siinä kerrotaan Shutkan heikoista oloista ja siitä, kuinka 20-miljoonainen romaniyhteisö on levittäytynyt ympäri maailman. Makedonian Shutkassa asuu Euroopan romaneiden laajin yhteisö. Tekstin jälkeen on lohduton aukeaman kokoinen valokuva maassa lojuvasta kuolleesta (?) hevosesta.

Valokuvaaja Jeff Riedel on ottanut kaikki kuvansa shutkalaisessa studiossaan samaa värikästä taustaa vasten. Visuaalisesti ja kuvausteknisesti kuvat muistuttavat toisiaan. Kolmen aukeaman kuvat ovat perinteisiä asetelmallisia studiomuotokuvia. Kuvatut seisovat studiossa ja katsovat suoraan kameraan.

Martina Hoogland Ivanowin Ruotsissa ottamat kolme valokuvaa muodostavat löyhän kokonaisuuden. Kuvissa on dokumentoitu Suomesta Ruotsiin muuttaneita romaneita ja yhden romanin asuintaloa. Hoogland Ivanowin kuvat ovat pelkistettyjä ja toteavia. Tyyllisesti ne ovat postmoderneja vailla esteettistä sentimentaalisuutta. Myös muut Colorsin romani-kuvat tekevät selvän pesäeron klassisen ja modernin kuvareportaasin hetken taltiointiin. Lähes kaikissa Colorsin kuvissa kuvattavat katsovat suoraan kameraan. Useimmat lehden eri maiden romaneja esittelevät 'minireportaasit' ovat laajuudeltaan yhdestä kolmeen aukeamaa. Varsin yllättävää on havaita, kuinka yhtenäisen rakenteellisen ja tyyllillisen vaikutelman Colors-lehden kuvat synnyttävät, vaikka ne ovat eri kuvaajien tuotantoa.



Colors helmi-maaliskuu 2001. Kuvat: Martina Hoogland Ivanow

Vaikka Image- ja Colors-lehden kuvakokoelmat edustavat galleriarakennetta, niin molempien lehtien galleriareportaasien kuvat viittaavat tyyllisesti perinteiseen henkilökuvaukseen. Varsinkin Lehtolan ja Riedelin kuvat palauttavat mieleen henkilökuvauksen klassikot Richard Avedonin, August Sanderin ja Diane Arbusin.

Imagen ja Colorsin reportaasit poikkeavat huomattavasti kaikista analysoimista vertailuaineiston klassisen ja modernin rakenteen reportaaseista. Imagen ja Colorsin julkaisemien reportaasien jatkumot ja kuvien keskinäiset jännitteet eivät ole keskeisessä osassa, vaan kuvissa korostuu yksittäisen muotokuvan erityisyys. Niitä voitaisiin arvioida myös henkilöreportaaseina. Henkilökuvagallerioiden määrä on kasvanut etenkin lifestyle-lehdissä, joihin Image ja Colors voidaan lukea. Henkilöreportaasit ovat vienneet myös yleisaikakauslehdiltä palstatilaa 1970-luvulla tutuksi tulleet yhteiskunnallisesti merkittävään aiheeseen keskittyvältä kuvareportaasilta. Arja Elovirran mukaan dokumentarismien kielioppiin on kuulunut muutoksen retoriikka. Matti Saanion, Ismo Höltön ja Mikko Savolaisen seitsemänkymmenluvun kuvateoksissa "perheet kamppailivat ulkoista puutetta tai oman kulttuurinsa rappiota vastaan, elivät ankarien olosuhteiden armoilla" (Elovirta 1999, 180).

Jouko Lehtolan Nuoret sankarit -kuvasalkku on kuvaus suomalaisen nuorison vapaa-ajan vietosta festivaaleilta klubeille ja kaduilla rannoille. Lehtolan kuvat ovat lähestymistavaltaan "osallistuvaa" dokumentarismia. Värin ja salamavalon korostainen käyttö sekä kuvattavien tietoisuus kuvaajasta erottavat Lehtolan kuvat tyyllisesti perinteisestä dokumentarismista. Imagen kuvasalkun kutsuminen kuvareportaasiksi on ongelmallista. Aivan aiheellisesti voi kysyä, julkaisevatko kulttuuri- ja elämäntapalehdet juuri lainkaan kuvareportaaseja. Olisi mielenkiintoista rakentaa Lehtolan kuvista klassisen tai modernin rakenteen mukainen kuvareportaasi. Onko sellainen mahdollista tehdä, vai ovatko rakenne ja tyyli niin vastakkaisia, että Lehtolan kuvat eivät taivu perinteiseksi kuvareportaasiksi.

Olen tehnyt Lehtolan Image-kuvasalkusta storyboard-analyysin (ks. storyboard-kaaviokuva ja miniatyyrikuvat liitteinä). Lehtolan kuvatarina on rakennettu ja taitettu kollaasimaisesti kuin kuvaalbumi. Mielestäni Lehtolan kuvasalkun nimittämistä kuvareportaasiksi puoltavat Nuoret sankarit -kuvatarinan monet kaltaisuus- ja yhteenkuuluvuusjatkumot. Kuuden sivun kokonaisuudessa on useita toistensa kaltaisia asetelmallisia kuvia, joissa kuvattavilla on suora kontakti kuvaajaan. Lehtolan kuvasalkussa on 17 kuvaa, ja niiden pakkaaminen kolmeen aukeamaan tekee portfolioista runsaan mutta tukkoisen. Yksittäisten kuvien ainutkertaisuus ja tarinallisuus eivät pääse esille.

Kolme työtöistä otettua kuvaa muodostavat ilmeisen kaltaisuusjatkumon (1, 6 ja 16). Näissä kuvissa joko tyttöjen silmät ovat kiinni tai he katsovat pois kamerasta. Poseeraavat tytöt napapaidoissa (10) ja poseeraavat pojat seinustalla (11) muistuttavat myös visuaalisesti ja kuvaustilanteellisesti toisiinsa. Yhteenkuuluvaisuutta on kuvissa, joissa kuvaaja on vanginnut 'ratkaisevan hetken' tilanteen ja yllättänyt kuvattavat kesken toiminnan, eivätkä kuvattavat poseeraa kuvaajalle (2, 12, 17). Näin tarkasteltuna luodaan koheesiota eri teemoja käsittelevien kuvien välille. Auton takapenkillä ja tunnelissa 'ryyppääminen' rinnastuvat kuvaan suutelevista nuorista.



Image 5/1996. Kuvat: Jouko Lehtola

Leimallista Lehtolan kuville, mutta myös galleriarakenteen kuvareportaaseille on se, että katsojalle ei rakenneta tai rakennu mielikuvaa paikasta. Suurin osa Lehtolan kuvista on tiukkaan rajattuja lähi- tai puolilähikuvia. Verrattuna Martin Parrin ja Markus Jokelan moderniin kuvakerrontaan Lehtolan kuvat ovat asetelmallisia ja kertovat vähän miljööstä. Colorsin kuvissa suurin osa romaneista esitellään studiomaisesti vailla ympäristöä.

Elovirran mukaan Jouko Lehtolan ja Esko Männikön kuvakerronta muistuttavat toisiaan. Jos klassisessa ja modernissa kuvareportaasissa kerrotaan kokonainen tarina syntymästä kuolemaan, kylän tai

kaupungin elämän eri puolista, niin postmoderni valokuvaaja ei kerro kuvareportaasillaan tai kuvakirjallaan kokonaista tarinaa. "Koska toiminta on minimaalista, esineet ottavat kertojan roolin, dramaturgian rakentaminen jää katsojalle" (Elovirta 1999, 181).

9.4. Kuvareportaasin multimediarakenne

Imagen ja Colorsin kuvareportaasien analysoitsit osoittavat, kuinka galleriarakennetta käytetään painetussa mediassa. Merja Salon mukaan myös verkkoreportaasit ovat rakenteeltaan galleriamaisia. Hän on kategorisoinut kuvareportaasit Life-lehden lanseeraamiin klassisiin kuvaesseyisiin, television kuvakertomuksiin, nykylehden kuvakertomuksiin, kuvakirjojen kuvakokoelmiin ja uusmedian verkkoreportaaseihin ja -gallerioihin. (Salo 2000a, 95-133) Aiheellisesti hän kysyy, muistuttaako uuden median kuvareportaasi rakenteeltaan arkistoa tai peliä, kun painetussa viestinnässä kuvareportaasi vertautui näytelmään ja elokuvaan.

Perinteistä, jopa hyvin klassista eugene smithmäistä mustavalkoista kuvareportaasikerrontaa edustavat valokuvaaja Scott Thoden Looking for the light -verkkoreportaasit. Kuvajournalisti Scott Thode (2002) kertoo www-sivustolla [http://www.digitaljournalist.org/issue0106/voices_thode.htm] siitä, kuinka hän alkoi kuvata aidsiin sairastuneita ihmisiä:

I soon realized that my photographs of Venus and other people with HIV were moving from a documentary to a more spiritual style. These people had lives, they had souls. From a photographic standpoint, shocking wasn't my point. Humanizing was. I wanted capture that energy, that life force she had. Venus was a long-term survivor. (She passed away in 1997, a decade after I met her.)

Scott Thode tähdentää, kuinka hän halusi kuvata aidsia pikemminkin humanistisesti kuin kauhukuvien, jotka olivat tyypillisiä 1980-luvun mediakuvastossa. Hänen mukaansa tuolloin oli tärkeää kertoa ja näyttää ihmisille, kuinka vakava sairaus aids oli. Omassa projektissaan hän halusi kuitenkin kuvata aidsiin sairastuneita empaattisesti. Tämä lähestymistapa välittyy erityisen hyvin Venus Rising -verkkoreportaasista. Kuvattuaan ja dokumentoituaan aidsiin sairastuneita lähes 20 vuotta Thode valistaa, että olisi jälleen syytä käyttää aids-valokuvia shokkiefekteinä.

People are numb. Medical advances let people live a lot longer. They're not passing away left and right. It's been easy to put it all on the back burner because of this sense of false security. But

AIDS continues to spread. It's time to tell people the true extent of the epidemic, worldwide. There is no cure. People have to be roused out of their complacency again. (emt.)



Journal e ja The New York Times on the web. Kuvat: Scott Thode

Venus Rising -verkkoreportaasin on tuottanut Journal e The New York Times on the Webin kanssa. [<http://www.journale.com/aidsdecade/venus/index.html>]. Scott Thode dokumtoi aidsiin kuolleen Venus Williamsin sairaskertomuksen (2001) . Thoden reportaasissa tärkein painettavasta kuvareportaasista erottava tekijä on kuvaajan puhe. Thode kertoo tarinan, joka kulkee paralleelisti hänen ottamien kuviensa kanssa. Kertojaäänen taustalla soi musiikki. Itse teos on interaktiivinen reportaa-sin alussa. Katsoja käynnistää lineaarisen kertomuksen, joka kirjaimellisestikin loppuu sanoihin: the end. Rakenteltaan Thoden verkkoreportaasi muistuttaa Tomasz Tomaszewskin National Geographi-cin perusaineiston yhteydessä analysoitavaa verkkoreportaasia Sights and Sounds from Gypsies: The Outsiders (Tomaszewski 2001).

Thoden tarinan kuvat ovat tyyllisesti kriittis-realistisia reportaasikuvia. Ne ilmestyvät ruudulle multivisiomaisesti. Toisinaan rajattuina yksityiskohtina, jotka laajenevat kokonaisnäkyviksi. Re-portaasissa on erittäin olennaista kuvien montaasi. Se syntyy kuvien parallelismista (rinnastuksista),

kohtauksista ja kokonaiskertomuksesta. Venus Rising käyttää ääntä melodramaattisena ja tarinaa kuljettavana elementtinä. Kuvaaja on sisäiskertoja, joka myötäelää Venuksen elämäntarinaa.

Scott Thoden ingressimäinen teksti vie lukijan/katsojan multimediseen tarinaan:

This is a story of a special and remarkable friendship. In 1988, Scott Thode began documenting the life of Venus Williams, who was HIV positive and living on the street. At the time he began the project, AIDS was the leading cause of death among women between the ages of 25 to 44, - 61percent of those infected through IV drug use. Venus was representative of those statistics...

Venus Williams died last summer of complications caused by AIDS. What follows is a tribute to that friendship. This is a story of a special and remarkable friendship.

Romanit- ja Venus rising -verkkoreportaasit ovat tutkijan metaluennan valossa anakronistisia verkkoteoksia. Teosten valokuvat eivät edusta postmodernia valokuvausta, vaikka World Wide Web mielletään vähintäänkin moderniksi viestintävälineeksi. Vaikka molemmat verkkoteokset käyttävät multimedian keinoja, ne eivät kuitenkaan ole multimedialle ja hypermedialle tunnusomaisesti interaktiivisia ja multilineaarisia, kuten esimerkiksi Nicklas Kosken, Anni Kämäräsen, Heini Kettusen ja Suvi Vesalaisen EKJ-maisteriohjelmassa tekemä verkkoteos Tehtaan kuolema [<http://www.nicklaskoski.com/tehdas/>]. Romanit-reportaasin storyboard- ja metaluku osoittavat, että kuvareportaasin analyysimetodia ja siinä tarvittavia käsitteitä olisi kehitettävä edelleen. Vaikka painetussa ja verkkomediassa julkaistaan samoja kuvia, niin julkaisu ympäristöt mahdollistavat erilaisia tekniikoita ja painotuksia. Multimedia operoi verkossa tai cd-romeilla. Multimedian kerrontakeinoja voidaan käyttää myös journalistisissa verkkoreportaaseissa. Ne vaativat perinteisen reportaasin eri elementtien uusarviointia verkossa. Koski ja Kämäräinen kehittivät tutkielmassaan hypertekstille kuvaavan termin "levoton teksti" (Koski & Kämäräinen, 1999).

Perinteisen painoviestinnän ja verkkoviestinnän rajapintaa käsittelevässä Kosken ja Kämäräisen tutkielmassa (emt.) tarkastellaan reportaaseja journalismin ja mediataiteen risteyksessä. Koski ja Kämäräinen refleктоivat tekemänsä Tehtaan kuolema –verkkoreportaasin (webortaasin) työprosessia ja teoksen suhdetta verkossa julkaistuihin kuvapainotteisiin hypermedia- ja multimediateoksiin. Sen sijaan Ari Heinosen väitöstutkimuksessa painottuu journalistisen työn muutosprosessi uudessa mediassa (Heinonen 1999).

Uusmediaa tutkineiden Jay Bolterin ja Richard Grusinin (2000) mukaan vanhan ja uusmedian vastakkaisuutta on ylikorostettu. Kirjassaan Remediation tutkijat väittävät, että uusi visuaalinen media

lainaa ja ajanmukaistaa vanhoja ilmaisukeinoja, kuten perspektiivimaalausta, valokuvausta, elokuvaa ja televisiota. Tutkijakaksikon kaksi keskeistä käsitettä ovat immediacy ja hypermediacy. Immediacyn käsite liittyy katsojan ja median väliseen suhteeseen. Immediacy-termi viittaa välittömyyteen. Katsoja uppoutuu median maailmaan kuten elokuvateatterissa tai pelatessaan tietokonepeliä. Media on elämyksiä tarjoava ikkuna maailmaan. Sen sijaan hypermediacyn käsitteellä Bolter ja Grusin tarkoittavat tilannetta, jossa katsoja on tietoinen mediasta käyttäessään sitä. Esimerkiksi internetin käyttäjä on tietoinen ja aktiivinen siirtyessään verkkosivustolta tai dokumentista toiseen. (Bolter & Grusin, 2000)

Bolterin ja Grusin käsite remediaatio kuvaa uuden ja vanhan median jatkuvaa vuorovaikutusta, interaktiota. Esimerkiksi televisio lainaa elokuvan kerrontatapoja ja verkko sanomalehden. Mediat kehittävät ilmaisukeinojaan kopioimalla ja kehittämällä vanhoja ilmaisukeinoja. Mediat remedioivat toisiaan.

Jos Bolterin ja Grusin ajatuksia soveltaa kuvareportaasiin ja sen tutkimukseen, niin sen mukaan verkkoreportaasikerronta voisi perustua klassiselle kuvareportaasikerronnalle eli vanha ja uusi media sulautuisivat toisiinsa. (ks. Vanhanen 1997a) Tässä tutkimuksessa analysoidun kahden verkkoreportaasin mukaan väite pitäisi paikkansa, mutta vain osittain. Viestintäteknologian ja multimedian ilmaisukielen innovatiivisia vaikutusta uuteen verkkokerrontaan ei voi väheksyä.

Olen käyttänyt kaleidoskooppia metaforana pohtiessani integroituvaa multimediakerrontaa Tekesin, suomalaisten yliopistojen ja mediatalojen kokeellisessa tutkimus- ja julkaisuprojektissa IMUssa (Integroituva julkaiseminen multimedieverkossa). Uuden median multimedia-artikkelit ja virtuaalitekniikat kohtaavat toisensa tulevaisuuden verkkoviestinnässä, jonka olisi mielestäni perustuttava uustuotantoon eikä versiointiin. (Vanhanen 1997b, 17-19) Virtuaalitarinoihin teoksen tekijä tai ko- kija voi luoda myös omia fiktiivisiä virtuaalihahmoja, avatareja (ks. esim. Druckrey 2000, Huhtamo 1995). Virtuaalitekniikoita on sovellettu toistaiseksi enemmän taiteen ja pelien kuin kuvajournalismin kontekstissa.

10. National Geographic – keltaisten kehysten instituutio

"This is not a travelogue, it is not journalism, it is not an art magazine, it is storytelling."

Sitaatti on Catherine Lutzin ja Jane Collinsin teoksesta *Reading National Geographic* (Lutz & Collins 1993, 56). Tutkijakaksikko on haastatellut lehden tekijöitä ja lukijoita. National Geographicin nimeltä mainitsemattoman kuvatoimittajan toteamuksessa tiivistyy mielestäni lehden missio tarinoiden esittäjänä. National Geographicia (NG) on vaikea määrittää ahtaasti miksikään lehtityypiksi, vaikka sillä onkin erityislehden imago. Se, mitä halutaan kertoa, on pystyttävä kertomaan tarinan muodossa. Keltaiset ja kerrontaa ohjaavat raamit asettaa kuvatarinalle lehteä kustantava National Geographic Society (emt, 1993, 56-57):

Clearly the selection and framing stories is one of the strongest ways that the National Geographic Society shapes the work of photographers and imposes an ideological line... anyone can propose a story; but for proposals to succeed they must be tailored to perception of "what will fly" with the council.

Amerikkalainen National Geographic (NG) on yksi laajalle levinneimpiä ja tunnetuimpia kuvalehtiä. Lehti- ja luontokuvauksen genret sekoittuvat NG:n kuvareportaaseissa siinä missä koko visuaalinen viestintä on viime vuosikymmeninä fuusioitunut. National Geographic -lehteä julkaiseva National Geographic Society on yli satavuotias instituutio (perustettu 1888) kuvalehtineen, kuvakirjoi-neen, televisio-ohjelmineen ja www-sivustoineen. Ne luovat länsimaisesti suodatettua visuaalista luonnonhistoriaa. NG julistaa motokseen: "For the increase and diffusion of geographic knowledge". Julkilausuttuna ideologisenä tavoitteena on maantieteellisen tiedon lisääminen ja jakaminen. Lehdessä julkaistaan laajoja kuvareportaaseja, joita tunnetut kuvajournalistit ovat voineet kuvata kuukausia, jopa vuosia. NG:n profiili on ainakin näennäisesti tieteellisen ja tutkivan (ku-va)journalismin ihanteiden mukainen.

Luotettavan luontojulkaisun uskottavuus kärsi kolauksen vuonna 1982, kun NG:n toimitus joutui selittelemään, miksi lehti oli kansikuvassaan (NG 2/1982) siirtänyt eli manipuloinut Gizan pyramideja tietokoneen ruudulla lähemmäksi toisiaan. Journalistinen selitys oli, että kanteen piti saada näyttävämpi ja formaattiin sopiva kuva. Kuvapäällikkö Rich Clarkson perusteli manipulaatiota sillä, että kuvaaja olisi periaatteessa voinut ottaa kuvan paikan päällä myös pystykuvana ja toisesta kuvakulmasta. (ks. Kobre 1996, 270, Rosler 1996, 39-41)

10.1. National Geographic ja mielikuva kurdeista

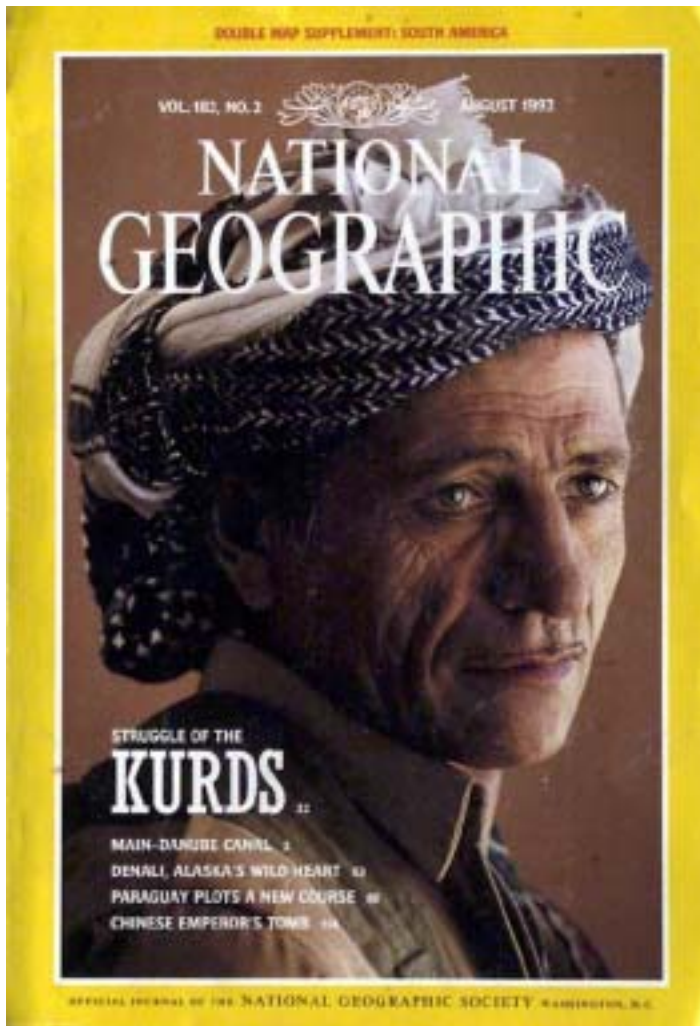
Olen analysoinut National Geographicin 1992 elokuussa ilmestynyttä 30-sivuista *Struggle of Kurds* kuvareportaasia Sadek Kardo-Rubarin kanssa, joka on itse kurdi ja on elänyt reportaasin kaltaisessa tilanteessa. Kommentit pohjaavat haastatteluihin ja tutkijan metalukuun.^{xvii} Olen tehnyt kuvareportaasista myös storyboard-analyysin (ks. storyboard ja miniatyyrikuvat liitteenä).

Valokuvaaja Ed Kashin ja toimittaja Christopher Hitchensin NG:lle tekemä reportaasi kurdeista ei manipuloi teknisesti valokuviaan. Sen sijaan voidaan kysyä, manipuloiko kuvareportaasi ja sen rakenne mielikuvaa kurdeista. Kuin jatkona työparin luomalle NG:n kuvaeselle ilmestyi vuonna 1997 lähes 400-sivuinen kuvajournalisti, Susan Meiselasin kirja *Kurdistan, In the Shadow of History*.

National Geographicin julkaisema kurdireportaasi vie lehden lukijat luontoretkelle kurdien maailmaan. Valokuvaaja Ed Kashi on matkustanut ja kuvannut kurdeja Damaskuksesta Düsseldorfiin. Hän on seurannut kurdien elämää pakolaisina, sotaharjoituksissa, oikeudenkäynneissä ja poliittisissa tapahtumissa. Ed Kashi esitellään lehden viimeisellä aukeamalla On Assignment -sivulla samantapaisena myyttisiä valokuvaajasankareita kuten kuuluisat sotakuvaajat Robert Capa ja Larry Burrows.

Kun Sadek Kardo-Rubar vuonna 1998 näki ensi kerran National Geographicin kurdeja käsittelevän reportaasin, hän kertoi "masentuneensa ja tulleen vihaiseksi". NG:n kannessa (2/1992) on kuva kurdisotilaasta, jolla on heille liina tyypillisesti kiedottuna päähän. Miehen katse on vakava ja surullinen. Otsikko viittaa sisäsivuilla alkavaan tarinaan kurdeista. Lehden sisällysluettelosivulla kerrotaan, että miehen kylä tuhottiin 1988, ja hän taistelee sissinä Saddam Husseinia vastaan. Kannen kuvasta voi tulkita, että se on sekä kansallinen (national) että maantieteellinen (geographic) valokuva. Se on kuin suoraan kansallisuuksia esittelevästä ensyklopediasta. Kurdisotilaan kuva on stereotyyppinen ja studiomainen muotokuva, joka korostaa perinteisiä rodullisia ja historiallisia tunnusmerkkejä. Se on toiseuden kuva, joka uusintaa käsitystä kurdeista sotilaina. Myös Susan Meiselaisin *Kurdistan*-kirjan kannessa on kuva kurdisotilaasta. Hänellä on ase kädessään. (Meiselas 1997)

^{xvii} NG:n kurdireportaasissa esitetyt kommentit perustuvat kahteen Sadek Kardo-Rubarin haastatteluun Tampereen yliopistossa. Ensimmäinen niistä tehtiin 23.11. 2000 ja toinen 1.11. 2001.



National Geographic, elokuu 1992. Kuva: Ed Kashi

Toiseuden (otherness) kuvallinen representaatio nojaa kolonialistiseen perinteeseen. Eurooppalaiset valloittajat ovat valokuvanneet siirtomaidensa ihmisiä eksoottisiksi ja primitiivisiksi. Eurooppaa on pidetty normina, jonka mukaan kaikki muut kulttuurit on pitänyt arvioida. Kolonialistiset valokuvat ovat saaneet jatkoa turismin ja muodin kuvissa, joissa itä edelleen nähdään "eksoottisena ja eroottisena pelikenttänä lännelle" (Ramamurthy 1997, 171-73).

Valokuvaaja Jorma Puranen on arvioinut Meiselasin Kurdistan-kirjan uudenlaiseksi dokumentiksi, joka kontekstualisoi riittävästi kuvaamansa ilmiön (Raatikainen 2000, 30):

Jos edelleen kuvittelemme, että meillä on jotain sanottavaa, meidän tulee hidastaa , pysäyttää kuva, kontekstualisoida se, asettaa se oikeisiin yhteyksiinsä niin että se muuttuu ymmärrettäväksi ja vastaanotettavaksi. Hienoimmillaan työ tuottaa sellaisia tuloksia kuin Susan Meiselasin valtaisa kurdiprojekti, jolla hän loi ja nosti esiin kokonaisen kansan historian.

Meiselas on tehnyt mittavan työn kootessaan kirjan kurdien historiasta. Kardo-Rubarin mielestä kirja antaa - ainakin osittain - stereotyyppisen kuvan kurdeista sotaisina "pyssysankareina".

Orientti innoitti Euroopan taide-elämää ja kirjallisuutta 1800-luvulla, sillä se oli eurooppalaisen kolonialismin ensimmäinen ja lähin valloituskohte. Lähi-itää ja islamia länsimaisessa hegemonisessa diskurssissa tutkinut Anssi Männistö on havainnut, kuinka sivilisaatioiden kohtaamisessa on lännelle ollut ongelmallista islam, ja se kuinka löytää luonteva suhtautumistapa siihen. Sotaisuuden ja vanhoillisuuden myytit ovat peittäneet islamin moniäänisyyden ja perushartauden. (Männistö, 1999) Männistön mukaan media on se rajapinta, jossa myytit ja ideologiat kohtaavat. Kylmän sodan jälkeen näkemykset islamista ja muslimeista ovat olleet myötätuntoisempia kuin aiemmin. 1990-luvulla reaktioita on herättänyt mm. Saddam Husseinin toteuttama kurdien julma vaino. (emt.)

National Geographicin Kurdi-reportaasin tekstin kirjoittajan Christopher Hitchensin näkökulma kurdien olemassaolostaisteluun on empaattinen ja ymmärtävä. Samaa myötälämistä "empatiaa" on myös Ed Kashin valokuvissa. Kashi ei ole ulkopuolinen tirkistelijä, voyeristi. Kuitenkin kuvareportaasin lähiluku paljastaa myyttiset ja länsimaiset painotukset, jotka korostuvat ennen kaikkea siinä, kuinka kuvareportaasi on editoitu.

Sadek Kardo-Rubarin kanssa analysoimamme reportaasin avausaukeaman (ks. storyboardin kuva 1) kuvassa on kotikaupungistaan paennut kurdiperhe, joka istuu vuoristossa Panjwinissä Iranin rajalla. Näkymä on lohduton. Lunta sataa, ja ainoa toivo on lämpöä säteilevä nuotio. Reportaasin otsikko *Struggle of the Kurds* häiritsee Kardo-Rubaria. Hänen mielestään otsikoksi sopisi mielummin *Tragedy of the Kurds*. Hän on itsekin paennut vuorille ja elänyt pelon keskellä ennen pakoa Kurdistanista. "En koskaan tuntenut palelleeni, vaikka öisin vartiassa oli kylmää ja henkisesti painostavaa." Nuotiolla-kuva on osa storyboard-analyysiin kaltaisuusjatkumoa. Reportaasissa on kolme muutakin kuvaa, jotka liittyvät raunio-teemaan (6, 7 ja 11).

Kurdistan on Irakin, Iranin, Syyrian ja Turkin valtioiden valtaama ja jakama kansa. Suuri osa Kurdistanista on vuoristoa, mutta alueella on rikkaita öljyesiintymiä ja kurdikaupunkeja. Kurdit ovat yksi maailman suurimmista etnisistä ryhmittymistä. 25-miljoonaisella kurdikansalla on vahva identiteetti, joka perustuu omaan kulttuuriin, kuten kirjallisuuteen ja musiikkiin. Saddam Husseinia vastaan epäonnistunut kansannousu aiheutti kahden miljoonan kurdin paon kodeista pakolaisleirille 1991.

Kuvareportaasin keskivaiheilla on aukeama, johon on taitettu kuvia Irakin pommihyökkäyksen uhreista ja seurauksista. Olen storyboardissa analysoinut aukeaman kuvat kausaalisuusjatkumoksi (10, 11, 12). Palovammoja saanut 7-vuotias poika on sokeutunut fosforipommista. Sokeutumisen syy on ilmeinen. Toisessa kuvassa sotilas makaa haavoittuneena sairaalassa tovereidensa seurassa. Oma-kohtaiset kokemukset sissisodasta ja pommitusten seurauksista tekevät Sadek Kardo-Rubarin sanattomaksi. Hän ei halua kommentoida kuvia haavoittuneista ja pommitusten uhreista.

Sen sijaan puolueltoimistossa otetulle kuvalle (13) Kardo-Rubar nauraa. Kuvassa neuvottelee kaksi kurd miestä. Toimisto on tyhjä kuin kulissi. "Pidän tästä kuvasta, koska siinä on myös arkista huumoria." Kaupunkikulttuuri mielenosoituksineen ja kotinäkömüneen esittäytyy Berliinissä, Düsseldorfissa ja Kölnissä otetuissa kurdipakolaiskuvissa (14, 15 ja 16). Saksassa on huomattava kurdi-siirtolaisten yhteisö. Sen sijaan Kurdistanissa otetuissa kuvissa korostuu agraarisuus (esim. 20 ja 21), vaikka kurdit ovat muuttaneet viime vuosikymmeninä yhä enemmän kaupunkeihin.

Reportaasin avainkuva (17) , jolla Kardo-Rubar olisi halunnut aloittaa koko NG:n reportaasin *Struggle of the Kurds*, kuvaa kurdinaista Yildiz Alpdogania, joka tuomittiin 12 vuodeksi vankeuteen kuulumisestaan kiellettyyn puolueeseen. Voimakkaan itsetuntoinen ja modernisti pukeutunut kurdinainen seisoo turkkilaissotilaiden edessä kuulemassa oikeutta. Penkillä istuva mies on todennäköisesti syytettynä oleva kurdi. Kuvassa on voimakas ja aistittava vastakohtaisuuksien läsnäolo. Kuvan sisällön voi lukea poliittiseksi. Kuvateksti vahvistaa kuvan sanomaa. Kuvaaja Ed Kashi kertoo, kuinka välittömästi Alpdoganista otettujen kuvien ottamisen jälkeen häneltä kiellettiin kuvauksen jatkaminen. Susan Meiselasin kirjassa Ed Kashi paljastaa, että NG:n ilmestyttyä Istanbulissa painoksen kaikki lehdet takavarikoitiin ja numero julistettiin pannaan. (Meiselas 1997, 357) Kuvareportaasissa kuva naisesta oikeudessa jää irralliseksi.

Kuvareportaasi jatkuu aukeamalla, jonka pääkuvassa mustiin aurinkolaseihin pukeutunut perheenisä ajelee moottoripyörällä keskellä toria. (18) Kuvassa on lievä tuulahdus kurdien arkielämästä. Toisessa kuvassa (19) länsimaisesti pukeutunut nuori oikeustieteen opiskelija juo Fantaa ja taustalla häämöttää maailman tunnetuin logo Coca Cola. Lutzin ja Collinsin mukaan länsimainen pukeutuminen kuvastaa pyrkimystä moderniuteen (Lutz & Collins, 1993, 93):

Exotic dress can stand for a premodern attitude, Western dress for a forward-looking Western orientation. The highlighting of native dress contributes not only to a view of others as different, but also to their framing as picturesque and erotic, beautiful and sexually alluring.

Reportaasissa on kuvia sotaharjoituksista, joiden välillä on yhteenkuuluvuusjatkumo. Kuvat korostavat kuvareportaasin sotaista ilmettä ja luovat mielikuvan sotaisasta yhteisöstä. Kuva esteitä ylittävistä sotilaista on kuin mistä tahansa Hollywood-sotaelokuvasta. Reportaasin loppupuolella on kuva mielenosoituksesta ja PKK:n perustajasta Abdullah Öcalanista, jota hänen kannattajansa tervehtii (24). Öcalan on yksilö, joka nousee reportaasissa kurdien poliittiseksi henkilöitymäksi. Reportaasin viimeisessä kuvassa 98-vuotias kurdimies selittää omaa tarinaansa arabien ympäröimänä. Hän istuu vertauskuvallisesti kuin kurdi keskellä arabimaita. (kuva 25)

National Geographicin kurdeista kertovan kuvareportaasin rakenne on moderni ja Ed Kashin kuvat edustavat modernia värikuvadokumentaristista tyyliä. (ks. kaavio 1 , (j)). Kuvanarraatiolla on selkeä aloituskuva, eri teemoja käsittelevät kuvat ja tarinan sulkeva lopetuskuva. Narratiivisuuden lisäksi kuvatarinan voi lukea myös poliittis-ideologisesta tai yleisön näkökulmasta, kuten Willumson on tehnyt pohtiessaan Life-lehden kuvaesiteitä. (1993) Sadek Kurdi-Rubarin haastateluihin esiin nostamat kommentit *Struggle of The Kurds* -reportaasista osoittavat, että kuvauskohteen näkemykset aiheesta ja sen käsittelystä voivat erota huomattavasti reportaasin tekijöiden intresseistä.

Martha Roslerin mukaan globalisoituva media vaikuttaa reportaasiin ja kuvajournalistisiin työtapoihin (Rosler 2000, 14):

Viihdeteollisuus ja tiedotusvälineet yhdistyvät ja globalisoituvat ja länsimainen (oikeastaan Yhdysvaltain) media harjoittaa kulttuurista hegemoniaa kautta maailman. Tästä on kuitenkin ollut myös se seuraus, että länsimaisille kuluttajille tarkoitetut muualta tulevat reportaasit ovat nähtävissä myös aiemmilla imperiumin takamailla, siellä missä samaiset "muualla" asustajat ovat. On selvää, että hämärtävä raja kansalaisuuden ja katsojuuden välillä on muuttanut dokumentaristisia ja kuvajournalistisia työtapoja.

Roslerin tarjoama vaihtoehto globaalille valtamedialle on ns. vastajulkisuus. Hän viittaa dokumenttikuvaajien uusiin mahdollisuuksiin, sillä nykyisin on "aiempaa paremmat keinot itse tuottaa esityksiä itsestään tai päästä vaikuttamaan esityksiin, joita jotkut (aiemman) ensimmäisen maailman tai kotimaan sosiaalisen enemmistön edustajat ovat itseään varten tuottaneet"(emt., 14).

National Geographic on yksi maailman tunnetuimpia instituutioita ja brändejä. Niin muodoin sillä on mitään tekemistä vastajulkisuuden kanssa. Lehteä voidaan tarkastella ideologisesta ja poliittisesta näkökulmasta, mutta NG:a voidaan arvioida myös narratiivis-esteettisesti - kuten Willumsonkin tarkastelee Lifea. Itse tarkastelen NG:n kuvareportaaseja niiden raketeiden ja kuvaustyylien näkökulmasta. Kuitenkin tarkastellessani NG:n reportaaseja arvioin metaluvussa niiden herättämiä ajatuksia. En kuitenkaan näe mahdolliseksi laajentaa tutkimustani siten, että tekisin jokaisesta reportaasista erillisen haastattelun ja tekstianalyysin. Edellä analysoimani Kurdi-reportaasin lisäksi olen käyttänyt haastattelumenetelmää tutkiessani Romanit-reportaasin (NG 4/2001) kuvakerronnan rakennetta ja sisältöä.

National Geographicin staff-kuvaajat ja freelance-kuvaajat ovat vaikuttaneet lehden kuvaustyylin muutoksiin. Tyyllilliset muutokset eivät ole ehkä niin dramaattisen nopeita ja läpinäkyviä kuin joissakin pienissä ja vähemmän institutionaalisissa mediataloissa. (ks. Lutz & Collins 1993, Garrett 1976) Seuraavassa kappaleessa tarkastellaan vuoden 2001 suomenkielisen version kuvareportaasit, joiden analyysi antaa yhden vastauksen kysymykseen siitä, kuinka kuvareportaasien kerrontarakenteet ja tyyllilliset ratkaisut representoivat National Geographicin sivuilla.

11. National Geographicin kuvareportaasit - perusaineiston analyysi

National Geographicin kaikki 12 numeroa analysoidaan kuvareportaasin rakenteen näkökulmasta storyboardissa. Analyysin kohteena ovat reportaasin kontrastit ja jatkumot. NG:n huhtikuun numerossa (NG 4/2001) julkaistu Romanit-reportaasi on arvioitu myös graafisten jatkumoiden näkökulmasta. Graafiset jatkumot ovat designin elementtejä, jotka luovat reportaasille visuaalista yhtenäisyyttä, koheesiota. Visuaaliset muodot, kuten ympyrät ja neliöt, pystyt ja vaakasuorat linjat (elementit), identtiset tai toisiaan läheisesti muistuttavat taittosaploonat ja taittopohjat, ovat kaikki graafisia jatkumoihin. Graafiseksi jatkumoksi voi laskea myös samankokoisina julkaistut kuvat – esimerkiksi koko aukeaman kokoiset kuvat.

Olen valinnut perusaineistoni pääanalyysin kohteeksi National Geographicin vuoden 2001 kuvareportaaseista huhtikuun numeron Romanit-reportaasin. Tarkastelen reportaasia storyboard-analyysimallini avulla. Tutkijan oman metaluennan lisäksi olen tehnyt elektronisen kuvajournalismin maisteriohjelman (EKJ) opiskelijoille kaksiosaisen haastattelututkimuksen. Käytän opiskelijoiden kommentteja reportaasin analysointiin. Menetelmänä tämä vastaa nauhoitettua haastattelua, joka litteroidaan sanatakkasti. Näin joissakin vastauksissa on kirjoitusvirheitä, jotka eivät kuitenkaan vähennä vastausten arvoa. Opiskelijat kirjoittivat vastauksensa tietokoneella ja lähettivät ne tutkimuksen tekijälle sähköpostiviesteinä.

Romanit-reportaasin metaluku-jaksossa opiskelijan nimi ilmoitetaan kommentin yhteydessä. EKJ:n 21 opiskelijasta ensimmäiseen kyselyyn (haastattelu I) vastasi 15 opiskelijaa ja toiseen kyselyyn 13 opiskelijaa (haastattelu II)^{xviii}. Toimitin kaikille EKJ:n opiskelijoille ensimmäistä sähköpostitse toteutettua haastattelua varten National Geographicin huhtikuun 2001 suomenkielisen numeron. Spontaanin lukukokemuksen kannalta oli tärkeää, että opiskelijat saivat oman lehden. Aikakauslehen, sanomalehden ja iltapäivälehden luku- että katsomistapahtumat eroavat toisistaan. Jotkut opiskelijat kertoivat haastattelulausunnoissaan, että he olivat jo tutustuneet reportaasin englanninkieliseen versioon. Osalle EKJ:n opiskelijoista NG tulee tilattuna, osa lukee lehden kirjastossa. Useimmat haastateltavat näkivät Romanit-reportaasin ensi kertaa haastattelun yhteydessä.

^{xviii} Haastattelun I osa lähetettiin sähköpostitse opiskelijoille 13.2. 2002. Vastausten deadline oli 20.2. 2002. Haastattelun II osa toteutettiin 25.2. 2002 Tampereen yliopistossa nelituntisena tilaisuutena, jossa opiskelijat vastasivat tiedotusopin laitoksen kuvatoimituksen tietokoneilla heille jaettuun haastattelumateriaaliin. Romanit-reportaasin opiskelija-haastatteluista kertyi yhteensä 28 vastauspaperia. Sähköpostihaastattelun ja lehden numeron toimittaminen kullekin opiskelijalle haastattelun I osassa osoittautui hyväksi menetelmäksi. Opiskelijakommentit olivat varsin spontaaneja ja ristiriitaisiakin. Haastattelun II osa järjestettiin Tampereen yliopistolla, koska verkkoreportaasin latautuminen modee-

Haastattelututkimuksen II osan kahdessa ensimmäisessä tehtävässä opiskelijoita pyydettiin arvioimaan kolmen kuvan kuvasarjan koossa pitäviä elementtejä. Heidän piti arvioida myös sitä, mitkä tekijät perustelevat kolmen kuvan julkaisemisen sarjana.

Opiskelijat kommentoivat kolmen kuvan rinnastuksen lisäksi yksittäisiä kuvia ja sitä, kuinka yksittäisistä kuvista rakentuu kokonaisjatkumo - reportaasin punainen lanka ja juoni. Lisäksi kysyttiin reportaasin rytmistä. Opiskelijat arvioivat reportaasin kontrasteja ja kuvan sekä (kuva)tekstien suhdetta. Opiskelijat kommentoivat myös Romanit-reportaasin verkkoversiota suhteessa painettuun reportaasiin. Haastateltavat asettivat reportaasin eri elementit, tekstit ja kuvat, tärkeysjärjestykseen. He arvioivat luku- ja katsomiskokemuksen funktiota, eli sitä, onko lukukokemus esimerkiksi informoiva vai esteettinen nautinto. Avainkuvan ohella opiskelijat kommentoivat reportaasin valokuvien tyyliä.

En analysoi Romanit -verkkoreportaasia storyboardin avulla. Arvioin verkkoreportaasia tutkijan metaluennan ja opiskelijakommenttien valossa. Analyysimetodini olisi vaatinut huomattavan laajennuksen ja multimedian eri elementtien huomioon ottamista. Tekstien ja kuvien lisäksi olisi storyboardissa analysoitava ääntä, animoituja kuvia ja interaktion elementtejä eli navigointikeinoja.

Tutkijan metaluvussa teen Romanit-reportaasin ohella yhteenvedon muista 11:stä storyboardilla analysoiduista National Geographicin vuoden 2001 kuvareportaasista. Vertailuaineiston tapaan erittelen niitä kontrasteja ja jatkumoit, jotka ovat kunkin reportaasin kuvakerronnan kannalta merkittäviä. Tutkimuksen päätöslukuun on koottu kaikkien kuvareportaasien rakenne- ja kuvaustyyliä sekä storyboardia esittelevät taulukot.

National Geographicin vuoden 2001 suomenkielisen version laajin kuvamäärä on NG:n Uudet lähio -kuvareportaasissa (NG 7/2001), jossa on 25 kuvaa. Kokonaiskuvamäärään on laskettu myös kartat ja piirrokset. En kuitenkaan analysoi niitä, sillä varsinainen analyysini kohdistuu vain reportaasin valokuviin.

millä on hidasta. Läheskään kaikilla opiskelijoilla ei ole mahdollisuuksia kotonaan käyttää tehokasta tietokonetta ja nopeaa verkkoyhteyttä, jonka yliopisto tarjoaa opiskelijoille.

11.1. Romanit – ulkopuoliset -reportaasin storyboard- ja metaluku

Analysoin Romanit – ulkopuoliset -reportaasia, joka julkaistiin National Geographicin huhtikuun 2001 numerossa sivuilla 64-93. Reportaasin valokuvat on ottanut Tomas Tomaszewski, ja tekstin on kirjoittanut Peter Godwin. Reportaasissa on 24 kuvaa, joista yksi on kartta.

NG esittelee Romanit-reportaasin lehden sisältösivulla (NG 4/2001, 5): "Romaneja on kautta aikojen ihannoitu vapaina sieluina ja samalla karsastettu erilaisuuden vuoksi. Nykyisin romanit taistelevat paikastaan maailmassa, jossa heidät toivotetaan tervetulleiksi kovin harvoihin paikkoihin."

Romanit-reportaasin storyboard ja metaluenta perustuvat tutkijan lähilukuun sekä kaksiosaisen opiskelijahaastattelun tuloksiin. Tiedustelin haastattelun ensimmäisessä osassa opiskelijoiden spontaaneja reaktioita Romanit-reportaasista. Toisessa osassa opiskelijat vastasivat haastattelukysymyksiin, joissa analysointiin reportaasia yksityiskohtaisesti. Lisäksi opiskelijat kommentoivat verkossa julkaistua Sights and Sounds from Gypsies: The Outsiders -verkkoreportaasia.

Tommi Pylkön ja Ira Blombergin haastattelukommentit vahvistavat käsitystäni siitä, että reportaasin jatkumot ja kontrastit ovat reportaasin kerronnan ja luennan kannalta merkittäviä tekijöitä.

Tommi Pylkkö: Kokonaisuutena reportaasin isot kuvat (molemmilla sivuilla olevat) ovat hienoja ja vahvoja sekä liittyvät myös juttuun että jutun visuaalisen jatkumoon. Sen sijaan pikkukuvien funktiosta en ole niinkään varma... Katselen lehdestä aina kuvat, todella harvoin luen juttuja -ainakaan pitkiä reportaaseja. Tuo romaanijuttu on poikkeus siinä mielessä, että taisin lukea englanniksikin sitä jonkin matkaa. Oliko syynä poikkeuksellisen dramaattinen ja onnistunut aloituskuva NG:nkin mittakaavassa, en osaa nyt sanoa, koska jutun englanniksi lukemisesta on aikaa. Harmi vain, että reportaasi ei kanna loppuun asti samanlaisessa visuaalisessa jatkumossa. Toisaalta, eihän NG ole mikään kokeilevan reportaasin (tämä tarkoittaa sekä kuvaa että tekstiä) toteutuspaikka.

Ira Blomberg: Reportaasi on täynnä vastakohtaisuuksia yltäkylläisyydestä köyhyyteen, toisaalta leirintäaluekuvat luovat tunnetta keskiluokkaisuudesta ja se sekoittaa ajatuksia - tarpeellisesti. Reportaasi avaa yhteiskunnan yhteiskunnan sisällä, kuvat vievät tunnetilasta toiseen.

Kuvareportaasin ensimmäisen aukeaman kuvan ja osittain sen päälle käännettävän kuvasivun, liepeen, välillä on tehokas kontrasti. Taitesivun alta paljastuva viikatemies hevuskärryineen ja lapsi-

neen luo reportaasille odotushorisontin, jossa kuoleman symboliikka kehystää uhkaavana perinteistä mustalaiskulttuuria. Aukeaman kuvat on taitettu lehteen siten, että katsomisjärjestyksessä voidaan soveltaa Kressin & van Leeuwenin (1998) strategiaa: vanha elementti vasemmalle ja uusi elementti oikealle sivulle. Epätarkkana toistuva maalaismies, kuvaa ei ole tarkennettu etualalle, asettuu vastakohtaksi kahvilassa istuvalle kaupunkilaisparille. Kuvausympäristö ja pukeutuminen konnotoivat henkilöiden sosiaalista asemaa. Vaikka Pylkön mielestä reportaasin aloituskuva on hieno, niin hän ei pidä lehteä kokeilevan reportaasin tyyssijana. Opiskelijoiden mielipiteet kuvista vaihtelevat. Niitä arvioidaan esimerkiksi "hienoiksi", "stereotyyppisiksi" ja "kliseisiksi". Oheiset kommentit antavat kuvan mielipiteiden runsaudesta.

Sami Suodenjoki: Tomaszewskin kuvat heittävät katsojan eteen tuttuja mielikuvia romaneista: hevosia, kiertolaiselämää, hevoskärryjä ja asuntovaunuja, kaupankäyntiä, köyhyyttä, tanssia. Voi sanoa, ettei kuvaaja ole ainakaan pyrkinyt välttämään stereotyyppisen kuvan antamista romaneista... Hallitsevassa asemassa olevien varsin stereotyyppisten kuvien vastapainoksi reportaasiin on laitettu muutama kuva "menestyvistä mustalaisista". Näin kuvista rakentuu romaniväestön sisäinen vastakkainasettelu, joka näkyy esimerkiksi vastakohtapareina rikas-köyhä, kaupunki-maaseutu, moderni-perinteinen, koulutettu-kouluttamaton.

Johanna Aalto: Kun aukeaman pitää ns. suljettuna tumma mies vas. reunassa ja aurinkolasipäiset ihmiset oik. reunassa muodostavat vastakohdat, ns. romanien ääripäät.

Tomaszewski on tehnyt kuvausmatkan Intiasta Eurooppaan. Pohjois-Euroopan romaneja ei hän ole kuvannut.

Helena von Alftan: Ensimmäinen kuva yllättää - eivätkö nämä ole italialaisia katukahvilassa? Ei kai romanit voi olla näin tyylikkäitä ja moderneja?..Tylsää että jutussa ei ole lainkaan kuvia Suomen romaneista.

Ira Blombergin ja Ismo Hannulan mielestä avausaukeaman viikatemieskuva on tehokas.

Ira Blomberg: Reportaasin ensimmäinen kuva keskustelee hyvin otsikon kanssa. Viikatemies sulkee romanit joukkonsa sisäpuolelle ja samalla heidät kaikki ulkopuolelle. Pistää miettimään, kummat tekevät romaneista ulkopuolisia – romanit itse vaiko valtaväestö. Hevonen lapsia täynnä

olevine kärryineen ei pääse ulkopuolelle, vaikka haluaisikin. Viikatteen varsi estää tien. Lasten paikka on isän jalkojen jäljessä, eivätkä lapset vaikuta lainkaan tyytymättömiltä. Onko kokonaisuus liian lavastettu? Ehkäpä.

Ismo Hannula: Kuvituksen osalta lähtö oli tehokas, eräänlainen muunnelma kaunotar ja hirviö - teemasta. Viikatteeseensa sortuva romanialainen ja leikkivät lapset, joille etualan miehen murheet jäävät etäisiksi. Kuoleman ja tuhon tunne oli suorastaan käsinkosketeltavissa - ehkä liikaakin.

Toisaalta taas taitteeseen laitettu kuva trendikkäästä parista katukahvilassa. Valoisassa ja siistissä ympäristössä, jota liepeen valkoinen tyhjä tila entisestään korostaa luovat kontrastia kurjuudessaan rypevälle ja tummaan uppoavalle romanimiehelle lapsineen.

Reportaasin kahta kuvaa, joissa lapset leikkivät (kuvat 3 ja 24) yhdistää samankaltainen kehon liike, dynamiikka. Opiskelija-arvioissa tanssivaa romaninaista esittävän kuvan (kuva 14) luennassa korostuu sukupuoli tulkinta. Tanssijakuvaa luonnehdittiin reportaasin kokonaisuuden kannalta irralliseksi. Toisaalta jotkut pitivät sitä - sukupuolirajat ylittäen - reportaasin avainkuvana. Katukahvilassa otetusta kuvasta välittyy väkevästi romanikulttuuriin yleisesti liitetty tuntomerkit: musiikki ja tanssi. Reportaasia luettaessa katse fokusoituu vahvasti etualan silmät kiinni tanssiin eläytyvään naiseen, koska kuvan oikeassa alakulmassa oleva kitaransoittaja rajautuu lähes kokonaan pois. Tanssijakuva herättää haastatelluissa hyvin ristiriitaisia tulkintoja.

Ira Blomberg: Tanssijanainen sivulla 81 sulkeutuu omaan maailmaansa. Hän tanssii selin yleisöön, silmät kiinni omassa maailmassaan ja tilassaan. Vaaleahiuksisen naisen tyytymätön ilme ja asioihinsa keskittyneet kahvilassa istujat kuvaavat suhtautumista romaneihin, mustalaiskulttuuri kiinnostaa harvoja.

Maria Tiido: Eikö mistään muusta löytynyt aukeama ainesta? Suurin s. 80-81 esiintyvä kuva naisesta on klisee se voisi olla missätahansa latinokulttuuria käsittelevässä mainoksessa. Mielikuvituksetonta ja tylsää!

Ulriika Niemelä: (Sivuilla 80 - 81) Tulta. Mustalaiset osaavat, tuntevat ja ymmärtävät musiikin ja tanssin. Naistanssija on keskittynyt maailmaan, johon sivustakatsojat eivät ylety. Ylpeys ja ennakkoluulot. Me ja muut. Ulkopuolisuus. Itsenäisyys.

Mirja Sipinen ja Anuliinan Savolainen kaipaavat tanssijakuvan kontekstoivaa tekstiä. Sipisen mukaan tanssijan kuva on kuin satuhahmo.

Mirja Sipinen: Huippunsa falskius kohtaa varmaankin aukeamalla 80-81 jossa ilmeisesti leipäänsä tienaava (!) tanssija ”antautuu tunnelman vietäväksi” ja hänen ”vartalonsa väräjävät liikkeet heijastavat” ties mitä. Kuin suoraan harlekiinisarjasta! Tähänkin kuvaan olisi saatu syvyyttä jos tanssijaa olisi haastateltu kunnolla ja kerrottu hänestä jotain muutakin kuin että hän on tyypillinen intohimoinen mustalainen. Nyt kuvassa on vain satuhahmon ruumiillistuma, Tanssiva Esmeralda.

Anuliina Savolainen: Huomaan, että olisi mahdollista pistää Ranskasta kertovan tekstin yhteyteen kuva mustalaistanssijasta Arlesissa, mutta näin ei ole tehty: tanssija leikkaa tekstin, joka kertoo itäeurooppalaisista romaneista. Halutaanko tällaisella taitolla, ja kuvien sommittelulla korostaa suuren kansanryhmän vaeltelevaa ja epämääräisen paikatonta luonnetta, vai onko kuvien tarina irroitettu paitsi niiden kuvaamien asioiden keskinäisitesuhteista myös tekstin tarinasta puhtaasti visuaalisista syistä, en tiedä.

Opiskelijoiden kommentaateista käy ilmi, että tanssijakuva on tunteisiin vaikuttava ja mielipiteitä herättävä kuva. Selvitystä kuvan funktioon reportaasin kannalta haetaan kuvatekstistä ja jutun leipätekstistä.

Valokuvat eivät luo juuri lainkaan katsekontaktia katsojan ja kohteiden välille, mikä luo romanien ja lukijan välille eräänlaisen läpinäkyvän seinän. Se, ovatko ulkopuolisia lopulta romanit vai lukijat itse, riippuu siitä, kummalta puolelta seinää asiaa katsotaan. Anuliina Savolaisen tulkinnassa kuvatarinan ja tekstin kokonaisuudesta käy ilmi sekä lukijan että romanien positio ulkopuolisina.

*Anuliina Savolainen: Tärkein asia irrallisuuden vaikutelmaan, joka minulle syntyy, ei kuitenkaan ollut niinkään paikkojen runsaus ja tilojen erilaisuus, vaan totaalinen kontaktin puute kuvien vaeltavien, hyppivien, puhelemassa puhuvien tai tanssivien mustalaisten kanssa: katsekontaktia ei ole 24 kuvasta kuin yhdessä, ja siinäkin naisen silmillä on aurinkolasit, joten katsetta ei tavoita. Jopa poseerauskuville henkilöt tuntuvat olevan omissa maailmoissaan, irrallisia, omiin maise-
miinsa uponneita.*

Kuvareportaasissa on neljä kolmen kuvan kuvarinnastusta. Ne luovat reportaasiin graafisia jatku-
moita. Neljään kertaan toistuva, kolme kuvaa rinnastava kuvasarja, on reportaasin sisällä oleva ei-

kronologinen jatkumorakenne. Suuret aukeamankokoiset kuvat rytmittävät kuvareportaasia visuaalisesti ja luovat graafisia kontrasteja pienemmille kuville ja kuvarinnastuksille. Olen tehnyt Romanit-reportaasin storyboardiin oman, graafisia jatkumota osoittavan raidan eli palkin. Muista reportaaseista en ole tehnyt vastaavaa graafisten jatkumoiden raitaa, koska graafisten jatkumoiden ns. taittoteknisten, eli rajauksen, sommittelun, rytmin ja typografian tutkiminen jokaisen reportaasin kohdalta olisi paisuttanut työtäni. Tutkimukseni fokus on kuitenkin kuvista rakentuva reportaasi, ei niinkään tekninen layout, vaikka sivun sommittelu onkin osa kuvareportaasin työprosessia. Laajasti ajatellen kyse on lehden designista.

Johanna Aallon lukutapa kuvastaa, että hän asettaa itselleen kuvareportaasin luvussa odotusarvoja siitä, kuinka juttu etenee taitollisesti, eli mitä graafisia jatkumota kuvareportaasissa on. Hän arvioi reportaasin järjestyksessä toista kuvarinnastusta (kuvat 11, 12, 13) ja sitä seuraavia kuvia.

Johanna Aalto: Ylin seuraavan aukeaman (s.78-79) kuvista ei toimi eli tuntuu lähinnä täytteeltä. Kesimmäisestä kuvasta tulee olo, että näyttäkää minulle, miltä ne boheemit näyttävät tai miltä se leirintäalue näyttää. Miksi minun pitää katsoa tuota nukkea? Alin kuva kiinnostaa eniten. (Seuraavalta aukeamalta odotan taitollisesti jo isoa kuvaa -ja sieltähän se tulee...) Aukeaman (s.80-81) kuvasta välittyy fiilis ja musiikin voi melkein kuulla. Toisaalta kiusaa, ettei näe soittajia tai hetken kuluttua tuntuu hyvältä ettei näe rimpsupuseroista kitaristinaista, se jää mietityttämään. Kuvatekstin "...väräjävät liikkeet..." nostaa ihon kananlihalle.

Maria Tiidon kommentaasta voi puolestaan tulkita, että graafiset jatkumot eivät välttämättä toimi.

Maria Tiido: Miksi kuvien ympärillä on "suru kehukset" on ensinmäinen kysymys joka herää kuvia katsoessani. Kuoleva, katoava kansa? Kuvat muuttuvat kehystettyinä entistä pimeimmiksi ja ne leikkautuvat pois taittosta.

Reportaasin ongelmana on taiton rytmittömyys.

Maria Tiido: Laittamalla enemmän ajatusta taiton rakenteeseen reportaasista olisi saanut hyvin mukaansa tempaavan. Aihekin olisi vaatinut enemmän rytmiä taittoon. Sääli että näin ei tapahtunut. Taiton ei kuvien vika.

Reportaasin storyboardiin voidaan lukea graafisina jatkumoina neljän kolmen kuvan kuvasarjan lisäksi samalla taittomallilla eli kuvakooilla ja kuvateksteillä sommitellut aukeamat (kuvat 3, 5, 14, 18, 22 sekä kuvat 10, 23). Reportaasin alussa on erityisen selkeää kontrasti kuvien 1 ja 2 välillä. Erittelen avausaukeaman kontrastin yksityiskohtaisemmin storyboard-analyysin yhteenvedossa tämän luvun lopussa. Samuuteen, aikaan ja kausaalisuuteen liittyviä jatkumoa ei reportaasissa ole. Sen sijaan kaltaisuus- ja yhteenkuuluvuusjatkumoa on useita. Kaltaisuus-jatkumoista ilmeisin (kuvat 3 ja 24) perustuu liikkeeseen, fyysiseen toimintaan ja visuaaliseen kaltaisuuteen.

Yhteenkuuluvuus näkyy kolmen kuvan rinnastuksissa selkeästi. Kuvissa 19-20-21 yhteenkuuluvuus ilmenee monen teeman tasolla: kulta vaurauden vertauskuvana, kruunu, madonna ja kristallipallo maailmankatsomusten symbolina sekä suojelevat kädet. Tanja Serola on määritellyt sivun 87 kuvasarjan (kuvat 19, 20, 21) ilmaisulla *3 x kullan kimallus*:

Tanja Serola: Näissä kuvissa esitellään yksi romanikulttuuriin kuuluva elementti – kulta. Tosin Itä-Euroopan köyhille romaneille se taitaa olla aika harvoin nähty metalli.

Reportaasin tekijät pyrkivät luomaan kolmen kuvan rinnastuksella yhteenkuuluvaisuutta, joka ei välttämättä kuitenkaan välity lukijalle.

Johanna Aalto: Viidennen aukeaman (s.74-75) kuvat kaipaavat auetakseen kuvatekstiä. Kuvien ottopaikkojen sijoittuminen eri mantereille tuntuu selvältä vasta kuvatekstin lukemisen jälkeen. Mutta miksi näytetään (rinnastetaan muihin kuviin) kuva Bikanerin paimentolaisista, jotka eivät ole romaneja. Jos Intiassa ei nykypäivänä enää ole romaneja, miksi yritetään kuvata jotain mitä ei ole. Pitäisikö lukijan ajatella, että ovatpa ne paimentolaiset kuitenkin hyvin saman näköisiä kuin ”oikeat” romanit?

Jani Ruuskasen mielestä reportaasin kuvitus on epätasaista, mutta hän pitää reportaasin kolmatta kolmen kuvan rinnastusta (kuvat 15, 16, 17) hienona.

Jani Ruuskanen: Yksittäiset valokuvat (jos niitä nyt sitten voi yksittäin kuvareportaasista puhuessa käsitellä), ovat mielestäni aika erilaisia siinä miten ne minuun vaikuttivat. Osa kuvista on sellaisia jotka todella herättivät mielenkiinnon (s. 72-73 jossa ihmeellisiä hienostotaloja... mitä ne tekevät mustalaisjutussa...), osa hirveän kliseisiä (s 71, montakohan vastaavaa vertausta olen nähnyt...) ja osa omituisia tai hankalia hahmottaa (aloituskuva jota piti oikein miettiä että mitä siinä on). Sen

sijaan sivulla 83 oleva kolmen kuvan sarja on minusta hieno, vaikka onkin vain elämän ja kuoleman rinnastusta.

Tanja Serola ja Ulriika Niemelä arvioivat kolmen kuvan rinnastusta rituaalin ja elämänkaaren kuvauksena.

Tanja Serola: Näillä kolmella kuvalla[s. 83] näytetään palasia romanien elämänvaiherituaaleista.

Ulriika Niemelä: (Sivulla 83) Kuvasarjassa korostuu aistien ja kokemusten yltäkylläisyys ja tunteiden ääret. Kolmessa kuvasta voi lukea elämänkaaren.

Reportaasissa on sisäänrakennettuna kulkemisteemaan liittyvä kehityskaari, jossa siirrytään useaan kertaan hevosvetoisuudesta autoon: BMW:hen ja Ferrariin. Reportaasiin kuuluva kartta kertoo romanien muuttoliikkeistä ja heidän määristään eri mantereilla. Kartta informoi lukijaa makrotasolla (vrt. Tufte 1990, 36-51). Lukijaa kuljetetaan kohti valokuvien mikrotasoa siirtymällä kartan vieressä olevassa kolmen kuvan rinnastuksessa (kuvat 7,8,9) Intiasta Englannin kautta Floridaan. Kuvien tehtävänä on konkretisoida kartassa esitetty muuttoliike idästä länteen.

Ulriika Niemelä käyttää sivun 75 kolmen kuvan rinnastusta (kuvat 7, 8, 9) analysoidessaan ilmaisuja *Kehitys kehittyy*:

Ulriika Niemelä: (Sivu 75) polkupyörä => hevoset => ferrari =>

Intia => Englanti => Florida =>

Mustalaiset ovat alati liikkeellä, tulenpunaisilla kulkuneuvoillaan. Yhteiskunnallisesti kuvasarjassa matkataan alhaalta ylös, idästä länteen.

Yhteenkuuluvuuden hahmottaminen graafisen suunnittelijan tekemän graafisen jatkuvuuden varaan ei riitä tyydyttämään lukijan tarvetta ja pyrkimystä luoda jatkuvuutta ja yhteyttä kuvien ja tekstien välille.

Anuliina Savolainen: Ensin vastausta hakee kuvateksteistä: keitä he ovat, miksi he tekevät mitä tekevät, mikä on paikka. Kuvatestit antavat lyhyen vastauksen, joka ei aina poista hämmennystäni. Esimerkiksi eräällä sivulla on kolmen kuvan sarja, jolta jostain syystä odotan yhtenäistä juonta; että kuvat kertoisivat samasta paikasta, asiasta tai ihmisestä. Näin ei kuitenkaan ole: ensimmäinen

kuva on Intiasta, eikä siinä edes ole mustalaisia. Toinen on Englannista, hevoskaupoista. Alin kuva on Floridasta. Kuvia yhdistää vain niissä kaikissa näkyvä sama punainen väri sekä kuvien visuaalinen hienous. Huomaan, että kaikki kuvasarjat ovat samalla tavoin eri paikoista rakennettuja.

Ismo Hannula kritisoi romanien liikkuvuutta kuvaavan kolmen kuvan rinnastusta liian ilmeisenä ja aikansa eläneenä.

Ismo Hannula: triptyykkien kehitysoppi -malli tuntuu jotenkin elähtäneeltä. Eli pyörästä hevosvankkureiden kautta ferrariin. Hohhoijaa.

Samalla tavoin näyttää ajattelevan Mirja Sipinen:

Mirja Sipinen: Mitä esimerkiksi halutaan kertoa sivun 75 kuvalla Ferrarista ja lapsesta? Miten se liittyy mihinkään? OK, kuvassa on selvästikin romani, hienoa. Ja kokonaisuus syntyy varmaankin ajoneuvon kautta: Polkupyörä, hevonen ja auto. Yeah.

Ongelmana Sipisen mukaan näyttäisi olevan kuvien karkea yhdistäminen.

Mirja Sipinen: Kuvat eivät toimi yhdessä osittain siksi että ne on niputettu melko karkeasti yhteen. Sivulla 57 ajopelit, sivulla 79 arkikuvat, sivulla 83 juhlakuvat, sivulla 87... kiiltävät esineet?

Jani Ruuskanen hakee tekstistä ja kuvista juonellista tarinaa. Kokonaistarinan hahmottumista saattaa Elsa Tolosen ja Petti Erkkolan mukaan häiritä kuvatarinan ja tekstien ristiriita.

Jani Ruuskanen: Tietyllä tapaa juttu on ikään kuin mielikuvia (tai muistikuvia) sekoitettuna faktoihin, mutta minulle ne eivät ainakaan muodosta mitään yhtenäistä kuvaa. Liekö sitten ”valveutumaton” reportaasien lukija. Tästä tulee jotenkin mieleen myös sellainen Ajankohtaisen Kakkosen tai 45 minuuttia ohjelman tapa esittää lyhyitä, kohtuullisen mielenkiintoisia (tai jopa shokeeraavia, niin kuin jutussa esiintynyt pahoinpitely) tarinoita peräkkäin, ilman että niillä on yhtenäistä juonta... Kokonaisuutena reportaasissa häiritsee jotenkin selkeän juonen puuttuminen. Itse haluan lukea tekstiä ja katsella kuvia reportaasissa, joka alkaa, innostaa ahmimaan ja loppuu yllättävästi mutta selittävästi.

Elsa Tolonen: Teksti oli mielenkiintoinen, mutta paikkoja ja ihmisiä oli liikaa, joten kuvia ja tekstejä oli vaikea yhdistää kokonaisuudeksi.

Petti Erkkola: Myöskään tekstissä ei kerrottu kaikkien kuvissa olevien henkilöiden tarinaa, mikä jäi minua vaivaamaan.

Erityisen ongelmalliseksi haastattelukommenteissa koettiin kuvatekstit, jotka eivät useinkaan onnistu luomaan linkkiä kuvien ja tekstien välille.

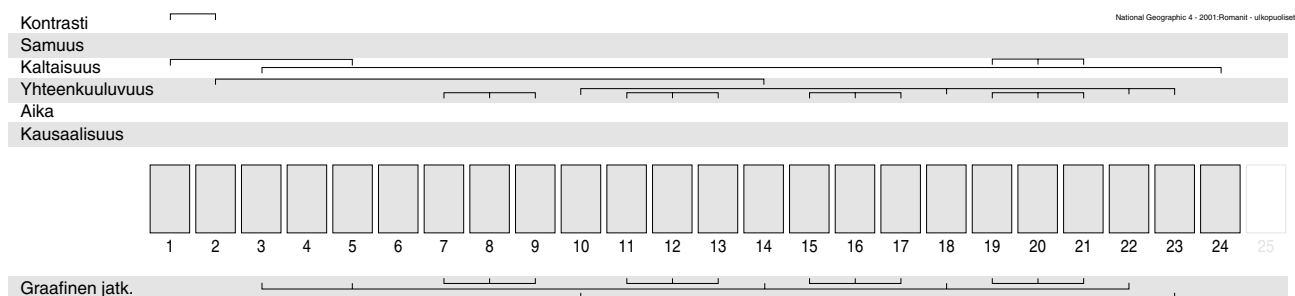
Jani Ruuskanen: Kuvateksteissä ärsytti myös se, että ilmaan jätettiin asioita. Esim. s. 85 jossa kerjäämiseen liittyy ”oma surullinen taustansa”. Tai jutun lopussa (s. 93) ...ihailtu vapauden vertauskuvana...todellisuus on ”pökerryttävän erilainen”. Mikä tausta ja miten niin on erilainen, jos keran pääasia mikä jää mieleen on se että mustalaiset kiertelevät.

Petti Erkkola: Kuvatekstit olisivat voineet olla kattavampia.

Mirja Sipinen: Kuvatekstit ovat yleensäkin korneja. Joka kuvaan yritetään rakentaa jonkinlainen elämää suurempi merkitys. Aukeamalla 88-89 lapset leikkivät autonrämässä ja kuvateksti valistaa mistä on kyse: ” Hermanovcen kylän lapset antavat mielikuvituksen kuljettaa heitä paikkoihin, minne heillä ei todellisuudessa ole mahdollisuutta päästä. Esimerkiksi koulunkäynti...” Symboliikka vähintäänkin tökkii. Ja mitä ihmettä halutaan sanoa hautajaiskuvan kuvatekstillä, joka ei liity muuhun juttuun mitenkään: ”Nikolae Ciurar löytyi kuolleen puolalaisesta kanavasta. Kyseessä oli tapaturma.”

Kuvaajan ja kirjoittajan lisäksi reportaasin tekoon lehdessä osallistuvat eri kieliversioissa myös kääntäjät. He kirjoittavat reportaasien kuvatekstit. Kuvien ja otsikoiden lisäksi lehteä selatessa saatetaan lukea vain kuvatekstit, jolloin ne vaikuttavat erityisesti reportaasin lukukokemukseen.

Lopuksi erittelen yhteenvedonomaaisesti Romanit-reportaasia ja erittelen storyboard-analyysin kaa-
viokuvan. Siitä ilmenee, mitä kontrasteja ja jatkumota reportaasissa on. Kaaviokuvaan on muista storyboard-analyyseista poiketen lisätty myös graafiset jatkumot. Olennaisin ero esimerkiksi vertailuaineiston Life-lehden Country Doctor -kuvareportaasin on se, että Romanit-reportaasissa ei ole yhtään samuusjatkumoa, jossa esitettäisiin kuva samasta henkilöstä. Myöskään yhtään selkeää aikaa tai kausaalisuutta ilmaisevaa kuvajatkumoa ei ole.



Storyboard-analyysin kaaviokuva. National Geographic 4/2001, 64-93.



National Geographic 4/2001, 64-67. Kuvat: Tomasz Tomaszewski

Kontrasti. National Geographicin Romanit -reportaasin (NG 4/2001) avausaukeamalla on voimakas kontrasti. Aukeama on otsikoitu Romanit – Ulkopuoliset. Vasemman puoleisella sivulla on hämyinen mieshahmo. Oikealle puolelle on taitettu liepeenä seuraavan aukeaman kahvilakuva. Muodikkaasti tummiin pukeutuneet romanit katsovat suoraan kuvaajaan aurinkolasien läpi. Kun kahvilan pöydässä istuvan pariskunnan sivukuvan avaa, niin mieshahmo paljastuu kolmen sivun le-

vyiseksi panoraamakuvaksi. Mies pitelee viikatetta, jonka terä kaartuu oikealta vasemmalle niin, että viikatteen luoman kehyksen sisään jää hevonen, vankkurit ja kolme lasta. Tällöin kontrasti syvenee entisestään. Viikatekuva symboloi elämän ja kuoleman vastakohtaisuutta. Sen lisäksi viikatekuvan ja kahvilakuvan välillä on silmiinpistävä köyhyyden ja rikkauden, eli maalais- ja kaupunkielämän, kontrasti.



National Geographic 4/2001, 68-69 ja 92-93. Kuvat: Tomasz Tomaszewski

Kaltaisuus. Romanit -reportaasin selkein kaltaisuusjatkumo on lasten leikkiä esittävät kuvat. Kahta aukeaman kokoista kuvaa (3,24) yhdistää sama teema: lasten leikki. Lapset ovat keskittyneitä leikkiinsä ja molemmissa kuvissa on fyysistä toimintaa. Kuvat muistuttavat toisiaan myös graafisesti, sillä molemmissa kuvissa on jalat taivasta kohti leikkivä urheiluasuinen poika.

Yhteenkuuluvuus. Reportaasissa on useita yhteenkuuluvuusjatkumoa. Yksi esimerkki yhteenkuuluvuudesta kuvastaa romanien liikkumista – kaikissa kuvissa on kulkuväline (ks. esimerkkikuvasarja NG 4/2001 s 75). Yläkuvassa mies nostaa ilmaan polkupyörän, keskimmaisessa kuvassa näkyvät peltomaisemassa hevoset ja vaunut sekä alimmassa kuvassa pikkutyttö nojaa punaiseen urheiluautoon. Yhteenkuuluvuusjatkumo eroaa kaltaisuusjatkumosta siinä, että kuvien ei tarvitse esittää samaa objektia tai tapahtumista. Lehden graafinen suunnittelija voi yhdistää kuvista kokonaisuuden, jonka kuvat voivat olla hyvinkin erilaisia, mutta joissa on jokin symbolinen yhteinen nimittäjä.



National Geographic 4/2001, 75 ja 85. Kuvat: Tomasz Tomaszewski

Graafiset jatkumot. Olen Romanit-kuvareportaasin storyboard-analyysissä eritellyt kontrastien ja jatkumoiden lisäksi graafiset jatkumot. Graafiset jatkumot liittyvät lehden layoutiin eli graafiseen suunnitteluun. Journalistisessa kielenkäytössä puhutaan lehden taittamisesta. Romanit-reportaasissa on useita layout-ratkaisuja, jotka ovat ominaisia National Geographic -lehdelle ja sen tekijöille. Oli si kiintoisaa tutkia eri graafikoiden ja taittajien tapaa rakentaa kuvareportaasi valokuvaajan ja toimittajan tarjoamista kuvista. Tässä yhteydessä se ei ole mahdollista. Siksi olen merkinnyt storyboardiin vain kaikkein ilmeisimmät graafiset jatkumot.

NG luo graafista jatkuvuutta reportaasin kolmen kuvan sarjoilla (7, 8 ja 9; 11, 12, ja 13; 15, 16 ja 17; 19, 20 ja 21). Kuvat on taitettu vertikaalisesti allekkain Ne ovat saman kokoisia. Kuvat on otettu

eri tilanteista, mutta graafinen jatkuvuus tehostaa kuvien yhteenkuuluvuusjatkumoa. (ks. esimerkkikuvasarja NG 4/2001 s 85). Kolmen kuvan sarjaa yhdistävät eri henkilöiden kädet, jotka pitelevät kallisarvoisia esineitä. Myös suuret aukeamalle levitetyt valokuvat rytmittävät kuvareportaasia. Niiden graafista jatkuvuutta ja visuaalista yhtäläisyyttä on korostettu kuvateksteillä, jotka on taitettu identtisesti kunkin kuvan alareunaan negatiivitekstinä (3, 5, 14, 18 ja 22). Reportaasin päätösokuva poikkeaa sarjasta, koska kuvan päälle on asemoitu reportaasin tekstiä. Kuvan ja kuvatekstin yhtäläinen kombinaatio on myös kuvan 10 ja 23 välillä.

Graafisia jatkumoa voisi arvioida myös värin käytön ja kuvien liikesuuntien ja katseiden mukaan. Myöskin lähikuvien ja laajojen näkymien rytmittämisellä graafinen suunnittelija luo tarinalle yhteistä visuaalista kieliopillista kerrontamallia. Analyysin ulottaminen kaikkiin mahdollisiin reportaasin tarinan rakennuselementteihin veisi analyysini kuitenkin graafisen suunnittelun alueelle, joka ei ole tämän tutkimuksen pääintressi. Arkisessa toimitustyössä graafinen suunnittelija toteuttaa tiimin yhtenä tekijänä lopullisesti valokuvaajan ja kirjoittaman tekemän stoorin. Kuten olen tutkimuksessani jo aiemmin todennut tarkastelen kuvareportaasin enemmän sisällön muodosta kuin muodon sisällöstä.

Yhteenveto. Romanit-reportaasi on hyvin tyypillinen National Geographicin moderni kuvareportaasi. Moderniksi sen tekee valokuvaajan tyyli ja rakenteellisesti Romanit-reportaasi eroaa esimerkiksi Country Doctorin klassisesta rakenteesta siten, että Romanit-reportaasissa ei ole aika- tai kausalisuusjatkumoa. Syy- ja seuraussuhteiden päättely jätetään katsojan tehtäväksi. Reportaasi ei kuitenkaan ole rakenteeltaan galleriamainen, vaan se on tarinallinen ja dramaattisen toiminnallinen.

Kuvareportaasin erikoisuutena on avausaukeman laaja panoraamakuva miehestä ja viikatteesta, joka kehystää hevosvankkureilla leikkivät lapset (ks. reportaasin miniatyyrikuvat liitteenä). Panoraamaefektiä on tehostettu jatkamalla lehden aukeamaa taitesivulla. Sivun liepeen avaaminen korostaa jo entisestäänkin tehokasta kontrastia, joka on tumman mieshahmon ja modernista kaupunkielämästä kertovan kuvan välillä. Vastaavanlainen jatkettu aukeama on avaruusreportaasissa (NG 1/2001). Siinä on jatkettu piirroskuva-aukeamaa ja kuvaa avaruusasemasta (ks. reportaasin storyboard-kaaviokuva (kuvat 8, 9, 10 ja 11).

Jos Tomasz Tomaszewskin kuvaaman Romanit-reportaasia verrataan W. Eugene Smithin kuvaamaan Country Doctor -kuvaesseeeseen, niin kuvareportaasin reformistinen filosofia yhdistää niitä. Smith halusi vaikuttaa poliittisesti kuvaesseeillään. Myös Tomaszewskin kuvareportaasin voi nähdä

valokuvaajan puheenvuorona romanien nykyelämästä. Reportaasi pyrkii valottamaan romanien aseman lisäksi romanien kulttuurin ja elämäntavan modernisoitumista. Mielikuva romaneista ei NG:n reportaasin perusteella kuitenkaan muutu. Rakenteellisesti ja tyyllillisesti Tomaszewskin romani- ja Ed Kashin kurdireportaasi muistuttavat toisiaan. Sen sijaan Colorsin teemanumero romaneista poikkeaa rakenteellisesti ja tyyllillisesti NG:n romani- ja kurdireportaaseista. Colorsin teemanumero ei sekään vältty stereotyyppisen kuvan välittämislä. Romanit elävät köyhissä oloissa ja yhteiskunnan ulkopuolella oman kulttuurinsa vankeina.

11.2. Sights and Sounds from Gypsies -verkkoreportaasin analyysi

Sights and Sounds from Gypsies: The Outsiders -verkkoreportaasi on julkaistu National Geographicissä huhtikuussa 2001. Reportaasi on julkaistu National Geographicin verkkosivustolla [<http://www.nationalgeographic.com/ngm/0104/feature4/media.html>]. Teoksen voi ladata tietokoneelle. Latautumisaikaan vaikuttaa verkkoyhteyden nopeus. Reportaasin katsomista varten tietokoneeseen on asennettava Flash-player -ohjelma. Reportaasin valokuvat on ottanut Tomas Tomaszewski. Hän on myös tarinan kertojääni, ja tekijätietojen mukaan hän vastaa verkkoreportaasin narraatiosta.

Reportaasi esitellään National Geographicin www-sivustolla:

Once thought to be Egyptian - hence the name Gypsies - the Roma, as many call themselves, originated in India, appearing Europe in the 14th century. From the beginning they faced hostility and persecution. At various times they have been enslaved, sterilized, forbidden to speak their own language or to wear their distinctive bright clothes. Yet they have confounded predictions of their disappearance and now count as Europe's largest minority. Join us for a rare look at a culture closed to most outsiders.

Teoksen latautumisen aloittaa kärrynpyörien ja äänten muodostama animaatio, joka toimii reportaa- sin otsikkona. Latautumisen edetessä verkkoreportaasi, webortaasi^{xix}, avautuu romaneista kertovan johdantotekstin, ingressin, taustalla soivan musiikin ja viulunsoittajan kuvan jälkeen romanitanssi- jaa esittäväksi avauskuvaksi, näyttämöksi. Taustastaan irrotetun tanssijakuvan alapuolella olevista navigointipainikkeista voi siirtyä haluamaansa kohtaukseen. Vaihtoehtoisia kohtauksia on viisi:

^{xix} Yksinkertaisen määritelmän mukaan webortaasi on reportaasi, joka on julkaistu www:ssä. (Koski & Kämäräinen 1999)

Who they are; How they live; Music and Dance; Rituals; Children. Kukin kohtaaminen etenee lineaarisesti valokuvaaja Tomaszewskin puheen ja hänen valokuviansa välisenä dialogina.



National Geographicin verkkosivusto. Kuvat: Tomasz Tomaszewski

Tomasz Tomaszewski aloittaa verkkoreportaasin 1. teeman "Who They are" kertomalla: "We are presenting the story about the people and their culture we actually know very little about: The gypsies' story." Tomaszewskin puheen ja kuvien taustana soi kohtausten alussa luuppina eli toistettuna sama musiikki, jolla verkkoreportaasin katsoja johdatellaan multimedia-teokseen.

Verkkoreportaasissa lehtireportaasin teksti ja kuvatekstit on korvattu valokuvaaja Tomaszewskin kertojanäänellä, joka identifioi kuvasisältöjä huomattavasti painetun version kuvatekstejä tarkemmin. Esimerkiksi painetun version avausaukeaman kahvilapariskunnasta hän kertoo verkkoversiossa, että he ovat hyvin toimeentuleva pariskunta. Nainen on tv-toimittaja ja mies muusikko. Painetussa versiossa miestä ei edes mainita, kuvateksti kertoo tv-toimittaja Eva Horváthin näkemyksiä romaneista. Kuvatekstit ovat tulkinnallisia ja jättävät joitakin olennaisia sisältöjä kertomatta. Mo-

lemmat versiot rinnakkain katsomalla voi luoda kaksi varsin erilaista tulkintaa romaneista. Tähän seikkaan viitattiin monissa opiskelijakommenteissa.

Antti Niemelä: Painetun version katselu ennen verkkoversiota loi selvän ennakkoasenteen myös verkkoversioon – onhan tarina kuitenkin sama. Kun vielä valokuvaaja pääsi puhumaan, ei verkkoversiossakaan päässyt tutustumaan asioihin vapaammin ja näin paperilehden tulkinta jäi hallitsevaksi myös verkossa. Tanssivan naisen nostaminen (syvättynä) pääkuvaksi oli ratkaisu joka kertoo ehkä enemmän verkkoversion tekijästä kuin itse reportaasista...

Toisaalta Niemelä pitää tanssijakuvaa lehtireportaasin pääkuvana:

Antti Niemelä: Avainkuva minulle on aukeaman 80-81 tanssikuva. Se lieenee valittu mukaan esteettisyytensä tähden, koska se nähdäkseni vain rikkoo tarinan rytmin. Samalla se kuitenkin tulee kuvaneeksi reportaasin asennetta äärimmäisen monisyisesti. Kuvassa valkolaiset vain katselevat vihaisesti tai eivät huomioi kaunista mustalaistanssijaa ollenkaan.

Hanna Huuskonen on eri mieltä kuin Nieminen siitä, kuinka painetun lehtireportaasin lukeminen vaikuttaa verkkoversion vastaanottoon, reseptioon.

Hanna Huuskonen: Kun on lukenut painetun version ennalta verkko reportaasin runsaudesta osaa ottaa enemmän irti. Kuvat lisäävät ja monipuolistuvat verkkoversiossa, ja kun on jo lukenut jutun jo kerran tulevat lisäykset ja syvennykset joita verkkoversiossa on tarjolla mielekkäiksi. Ero painetun ja verkkoversion välillä on suuri. Verkkoversionon liittyvä positiivisuus johtui suurelta osin siis kertojan äänestä, sekä mahdollisuudesta nähdä enemmän monipuolisempia kuvia. Pienet animoinnit verkkoversiossa toimivat hyvin ja antoivat elokuvallista tuntua jo vahvasti tarinallisiin kuviin.

Ismo Hannula olisi käyttänyt huomattavasti enemmän aikaa verkkoreportaasin katsomiseen, jos ei olisi ensin lukenut painettua reportaasia.

Ismo Hannula: Välikuvana käytetty syväty tanssija musertaa alkuperäisen kuvan voiman. Myös zoomaukset tuntuvat teennäisiltä. Tosin on todettava, että jos painettu versio olisi jäänyt lukematta, tämä voisi olla hyvinkin viihdyttävä kokemus, jonka parissa aikaa tärvääntyisi jopa yli kymmenen minuuttia. Kertojana Tomazevski on murtavalla aksentillaan hyvinkin sympaattinen. Sankariku-

vaaja, joka kertoo jostain elämää suuremmasta. Elämyksestä, johon vain harvat ovat etuoikeutettuja.

Verkkoversio on valokuvaaja Tomaszewskin yli 14-viikkoisen reportaasimatkinsa kuvista koostama kertomus. Sen rakenne poikkeaa huomattavasti NG:n painetusta versiosta. Verkkoversiossa kohtaukset, joita voi kutsua myös eri teeman sisältäviksi kuvasarjaksi, ovat laajempia ja niiden kuvamäärä on suurempi kuin lehden. Verkon viittä kohtausta voi verrata painetun version neljään kuvasarjaan. Verkon kuvasekvenssit ovat myös ehyempiä kuin lehden kuvasarjat. Puhujan luonnollisen äänen käyttö luo elokuvallista jatkuvuutta, jota ei voida toteuttaa painetussa välineessä.

Hanna Huuskonen: Verkcoreportaasin lukukokemus oli paljon myönteisempi kuin painetun version. Kertojan äänellä oli suuri merkitys, kuvien taustoittaminen ja romanikulttuurista kertominen toimi hyvin kuvien ja äänen yhdistelyssä. Kertojan ääni oli hyvä, kertojaa halusi kuunnella, aivan toisenlainen kuin kirjoittajan 'ääni' painetussa tekstissä. Kokonaisuudessaan kuvia näki enemmän ja joukossa oli myös enemmän kuiva romaneista modernissa yhteiskunnassa mukana olevina toimijoina. Kulttuurin rikkaus ja perinteet tulivat vahvemmin esiin verkkoesityksessä kuin painetussa versiossa, kertojan kautta.

Tomaszewskin verkcoreportaasi ei sorru pelkästään painetun reportaasin siirtämiseen verkkoon, vaan se muodostaa oman, teoksellisuudessaan valokuvakirjaa muistuttavan kokonaisuuden. Kokonaisuus ylittää painetun reportaasin kuvamäärässä, kuvista kertovan informaation määrässä sekä tyyllillisessä yhtenäisyydessä, joka korostaa valokuvaajan käsialaa. Webportaasi muistuttaakin verkossa enemmän galleriaa kuin klassista tai modernia kuvareportaasia. (ks. esim. Salo 2000, 130)

Mirja Sipinen: Verkkoversio toimii mielestäni paljon paremmin kuin lehti. Kuvia on enemmän ja niissä on enemmän sävyjä kuin lehden kuvissa... Verkcoreportaasissa on joka tapauksessa inhimillisempi sävy osittain juuri kertojanäänien ansiosta. Kuvista ei lypsetä merkityksiä samalla tavalla kuin painetussa lehdessä eikä lukijalle väännetä rautalangasta mielipiteitä... Reportaasi toimii myös "automaattiohjauksella", eli siirtyy itsestään osiosta toiseen. Mitään ei tarvitse valita jos ei halua, reportaasin voi katsella samaan tapaan kuin dokumenttielokuvan. Kesto on juuri sopiva ja kokonaisuus toimii. Sen sijaan olisin kaivannut eteen- ja taaksenäppäimiä. Nyt osion voi vain katsoa tai pysäyttää.

Helena von Alftan suhtautuu kriittisesti verkkoversioon. Hänen kommentistaan välittyy ajatus siitä, että lehden mosaiikkimainen luonne antaa joskus enemmän valinnanvapautta kuin vuorovaikutteiseksi mainostettu uusmedia. Petti Erkkola ja Tanja Serola ovat samaa mieltä.

Helena von Alftan: Verkkoversio on lineaarinen kertomus, ja se että siinä voi hyppiä luvusta toiseen ja välillä painaa paus-nappulaa ei anna enemmän valintoja kuin painoversio. Päinvastoin, verkkoversiossa jokainen luku on oma könttinsä, jossa ei voi edetä nopeammin, vain hidastaa välillä kertomusta. Painoversiossa taas voin >hämmästyks< avata juttua sivulta 88 ja sitten vaikka katsoa sivua 84 jos huvittaa. Verkkoversiossa luvut on numeroitu, niin että vaikka valitset oman polun, saat kuitenkin tietää että tämä on osa kolme... Kun on nähnyt painoversion ensin on kiva nähdä verkkoversiossa kaikki ne lisäkuvat, jotka ei ole mahtunut lehteen... Valokuvaajan tarina on subjektiivinen, henkilökohtainen kuva romanien elämästä, kun taas itse jutussa on enemmän kovaa faktaa höystettynä tarinoilla.

Petti Erkkola: Kuvien katselun vapaavalinnaisuus on mielestäni lehtiversiossa suurempi. Verkossa tarina etenee lineaarisesti, eikä lehden soraääniä kuulu, ts. tarina on yhdenmukaisempi. Tomazewskin ääni tekee reportaasista iloisemman ja positiivisemman kuin lehtiversio.

Tanja Serolan mielestä verkkoreportaasin käyttöliittymä vaikuttaa tapaan, jonka mukaan lukija etenee tarinan luvussa.

Tanja Serola: Verkkoversion ns. vapaavalintainen järjestys on aika näennäistä. Juttu soljuu itseltään alusta loppuun. Ei tule edes mieleen kokeilla katsoa teemoja eri järjestyksessä. Johtuu ehkä oletuksesta, että verkkojutussakin olisi jokin tarkoin mietitty järjestys. Ja on jo mielenkiintoista nähdä millainen järjestys siihen on tehty. Käyttöliittymän lineaarisuus houkuttelee katsomaan verkkoreportaasin lineaarisesti.

Sights and sounds from Gypsies -multimedian lisäksi Romanit-reportaasista on verkossa painetun lehden reportaasia promovoiva feature-sivusto, josta on linkki myös forum-keskustelulistalle. Siellä on kehkeytnyt laaja ja pitkään jatkunut keskustelu romanien asemasta yhteiskunnassa. Tomazewskin valokuvaustyyliä ja -tekniikkaa tehdään läpinäkyväksi promootiosivun yhteydessä esittelemällä muutamien valokuvien tekniset tiedot, kuten kuvan valaistus, objektiivi, valotusaika ja suljinaukko.

11.3. National Geographicin 2001 reportaasien storyboard- ja metaluku

Kuvareportaasi on useimmiten tekijän subjektiiviseen ja omakohtaiseen havainnointiin perustuva elämyksellinen tulkinta kuvauskohteesta. National Geographicin kuvareportaaseissa kuvataan käsin kosketeltavia luontoon liittyviä asioita nykyhetkessä. Klassisen ja modernin kuvareportaasin ja niiden kerrontarakenteen kannalta luonnehdinta on riittävä. Myös W. Eugene Smith kuvasi reportaaseillaan konkreettisia tapahtumia 1940-50-luvulla. Ns. uudet kuvajournalistit korostivat subjektiivista lähestymistapaa 1970-80-luvulla (ks. luku 8.3)

Ongelmalliseksi reportaasin tekeminen osoittautuu, kun kuvareportaasin aika- ja paikkarajat ylitetään. Valkokuvaaja ei voi kuvata mennyttä tai tulevaa aikaa. On myös reportaasin aiheita, jotka mittakaavan tai etäisyyden vuoksi ovat saavuttamattomissa. Varsinkin National Geographicin tiedettä kuvaavissa reportaaseissa monet aiheet ovat etääntyneet kokemisen ja näkemisen - ja siten myös ns. suoran dokumentaarisen valokuvan ulottumattomiin. Universumin syvyyksiin kurkottavan tai atomitasolle sukeltavan tutkimuksen makro- tai mikromittasuhteet luovat valokuvakerronnalle rajat, joiden ylittäminen valokuvaamalla on joko erittäin vaikeaa tai mahdotonta. Tällaisia reportaaseja ovat National Geographicin Elämyksiä avaruudessa (1) ja Valo-reportaasi (10), joissa aiheina ovat avaruusmatkan valmistelu ja valon sovellukset. Reportaasien jälkeen merkityt suluissa olevat numerot viittaavat tutkimuksen liitteinä oleviin reportaasin storyboardin numeroihin, kuten 1 on National Geographicin 1/2001 tai reportaasin kuvien numeroihin, mikäli arvioin kuvareportaasin kuvien kontrasteja tai jatkuvuuksia.

Avaruusreportaasissa kuvareportaasin jatkuvuus on luotu lääketieteelliseen tutkimukseen liittyvien yhteenkuuluvuusjatkumoiden avulla (2, 19 ja 20). Venäläiskosmonautista kertovassa Ässien ässä -aukeamassa on rakennettu kuvissa näkyvän kosmonauttihenkilön samuuteen perustuva jatkumo (11-12-13). Vaikka en analysoikaan varsinaisesti reportaasien piirroskuvia, niin myös ne voivat muodostaa keskenään jatkumon.

Valo-reportaasi yhdistelee tutun ilmiön varaan erilaisia kuvia. Tällöin kuvareportaasin jatkuvuudet jäävät yksittäisten kuvien voimasta huolimatta heikoksi. Reportaasin kuvat esittelevät lähinnä valon eri aspekteja ja sovelluksia ilman, että näistä syntyy selvää kokonaisuutta. Reportaasin kaltaisuusjatkuvuutta on rakennettu reportaasin alkukuvien (1, 3, 6 ja 7) ympyrämuotokaltaisuuden varaan. Graafisen suunnittelijan rooli Valo-reportaasin rakentamisessa on tärkeä.

Marco Polon matkat -reportaasissa (5) ongelmaksi muodostuu reportaasin aikasuhte ja siihen liittyvä väistämätön anakronismi. Reportaasisarja (julkaistu kolmessa peräkkäisessä numerossa) on rekonstruktio, joka kuvaa Marco Polon matkaa lähes 800 vuotta venetsialaiskauppiaan alkuperäismatkaa myöhemmin. Reportaasi simuloi Marco Polon matkaa.

Valokuvat jäävät storyboardin osoittamalla tavalla kuvajoukoksi, josta jatkumot puuttuvat lähes täysin. Kuvareportaasissa on yksi kaltaisuusjatkumo (13, 16 ja 19) ja kaksi yhteenkuuluvuusjatkumoa (1,2 ja 3 sekä 8 ja 11). Reportaasin ainoa suoraan Marco Poloon liittyvä kuva on valokuva Poloa esittävästä mosaiikkikuvasta, joka itsessään on metakuva. Mielekkäämpi kuvitusratkaisu tässä reportaasissa olisi voinut olla piirroskuvitus. Räikein esimerkki reportaasin rekonstruktio-ongelmasta on kuva, jossa afgaanisotilaat rukoilevat panssarivaunun edessä (17). Kokonaisuutena reportaasi on tutkituista reportaaseista fragmentaarisin, vaikka sitä rytmitetään mekaanisesti rakenteella iso kuva-pieni kuva.

Tiedereportaasit (1, ja 12) ja Marco Polon matkan rekonstruktio (5) eroavat klassisesta ja modernista kuvareportaasista. On todennäköistä, että abstrakteja asioita kuvaava reportaasityyppi tulee National Geographicille ja vastaaville julkaisuille sitä tärkeämmäksi, mitä vähemmän maapallolla on tulevaisuudessa jäljellä kartoittamattomia alueita. Tämä merkitsee suunnanmuutosta pois lehden perinteisistä tutkimusmatkareportaaseista ja kyseenalaistaa siten myös lehden nimen geographic-sanan. Tulevaisuudessa suuntana on avaruusmatkat, joita NG:kin jo esittelee.

Tiedereportaasin ohella National Geographicin reportaasityyppipalettiin kuuluvat eläinten lajikäyt-täytymistä esittelevä luontoreportaasi ja maantieteellis-kansantieteellinen reportaasi. Olen rajannut eläinreportaasit tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Ne ovat edelleen näkyvä osa lehdestä. Vuoden 2001 suomenkielisen version kansikuvista viidessä on eläintä esittävä kuva, kaksi kantta on Egyptin muistomerkeistä, kaksi lähikuvaa kasvoista (Indonesia ja Aasia), kaksi henkilö kuvaa (Yhdysvallat ja Venäjä) ja yksi kuva avaruuspuvusta. Maantieteellis-kansatieteelliset reportaasit jaan viiteen ryhmään sisällöllisten painotusten mukaan. Nämä ovat maantiedepainotus, ympäristöpainotus, etninen painotus, historiallinen painotus ja yhteiskunnallinen painotus. Luokittelu perustuu kuvareportaasien reportaasin aiheisiin.

NG 2001-vuosikerran kuvareportaaseissa oli useissa yhteiskunnallinen painotus (4, 7, 11 ja 12), mikä puhuu myös toisen NG-reportaaseja vastaisuudessa todennäköisesti odottavan muutoksen puolesta. Reportaasi Nouseva Venäjä (11) on tyypillinen esimerkki yhteiskunnallisesta reportaasis-

ta. Maapallon vähiin käyvillä valloittamattomilla kulmilla tehdyistä tutkimusmatkareportaaseista siirrytään kohti länsimaisia tai länsimaistuvia yhteiskuntia ja niiden sisäisiä ongelmia. Tähän päätelmään ovat tulleet myös Lutz ja Collins, joiden mukaan National Geographicin artikkeleiden painotus on siirtynyt runsaudensarvesta yksittäisten valtioiden kuvaamiseksi. Tämä kuvastaa lehden amerikkalaisten lukijoiden kiinnostuksen painottumista erityisyhteisöihin (Lutz & Collins 1993, 119).

Lutz & Collins ovat mitanneet kvantitatiivisesti, miten vuosina 1950-86 julkaistujen artikkelien määrä eri valtioissa on muuttunut. (emt., 119-133.) Tutkijakaksikko on suhteuttanut tuloksensa valtioiden asukaslukuun. Esimerkiksi Egyptin ja Israelin raamatunmaista on lukumääräisesti huomattavasti enemmän artikkeleita kuin Lähi-idän muista maista. National Geographic julkaisee Lutzin ja Collinsin laskelmien mukaan enemmän artikkeleita niistä valtioista, joilla on ystävälliset suhteet Yhdysvaltoihin (emt., 122).

Vuoden 1992 Struggle of Kurds- reportaasin (j) ja vuoden 2001 vuosikerran analysoinnin perustella ei voi tehdä kvantitatiivisesti pitäviä päätelmiä siitä, kuinka kuvattavien kohdemaiden painotus mahdollisesti on muuttunut viime vuosina. Tämä edellyttäisi Lutzin ja Collinsin tapaisen NG:n vuosikertoja systemaattisesti vertailevan tutkimuksen. Jos tarkastellaan vuoden 2001 maantieteelliskansantieteellisten reportaasien aiheita ja Lutzin & Collinsin 1950-86 tilastoja, NG näyttäisi ajavan näkökulman muutosta varovaisesti, mikä ilmenee esimerkiksi verrattaessa Kulissina Andit -reportaasia (2) ja Indonesia-reportaasia (3).

Kulissina Andit -reportaasi (2) poikkeaa kaikista muista analysoiduista NG-reportaaseista siinä, että tässä reportaasissa ei ole toimittajan kirjoittamaa tekstitarinaa. Syynä tähän ratkaisuun on se, että reportaasi on Pablo Corral Vegan pitkän kuvausprojektin tulos (NG 2001/2, 23):

Viiden vuoden ajan osallistuin juhlintaan Etelä-Amerikan upeilla Kordillieereilla, jotta kykenisin kuvailemaan sikäläisiä ihmisiä ja maisemia.

Reportaasin muistuttaa tyyllillisesti ja rakenteellisesti Lifen kuvareportaaseja, joissa leipätekstin sijaan käytettiin laajoja kuvatekstejä. Pablo Corral Vegan valokuvat ovat empaattisia. Reportaasin avausaukeamalta (1) tarina etenee kaltaisuusjatkumona linnoitusta ja muureja esittäviin kuviin (7 ja 8).

Kokonaisuudessaan reportaasista huokuu Andien syvälinen tuntemus ja kunnioitus kuvattavia ihmisiä kohtaan. Vegan kuvista on riisuttu tirkistelevä eksotiikka, vaikka kuvissa on kuvattu esimerkiksi intiimejä uskonnollisia rituaaleja ja yksityisyyttä (10, 17 ja 20). Kuvat muodostavat yhteenkuuluvuusjatkumon. Kuvaajan substanssin ja kulttuurin tuntemus käy ilmi lyhyistä teksteistä, jotka eivät toista esimerkiksi Romanit-reportaasin meta-analyysin yhteydessä moitittuja kuvatekstien abstraktisuutta.

Vegan kuvissa näkyy klassinen kuvaustyyli, joka viittaa W. Eugene Smithin mustavalkoisiin kuviin. Toisaalta kuvat ovat Alex Webbin modernin värikuvajournalismin henkeen kuuluvia. Kuvareportaasin kokonaisuus on ehyt ja tarinassa on selkeitä kaltaisuus- ja yhteenkuuluvuusjatkumoa. Reportaasin etenee rytmisesti hyvin. Kokonaisuutta ryydittävät myös muutamat klassisen kuvareportaasin elementit; tulivuorenpurkausta esittävässä kuvarinnastuksessa (14 ja 15) on kausaalisuusjatkumo.

Andit-reportaasi osoittaa, että klassinen kuvakerronta on kaikista postmoderneista vastaväitteistä huolimatta edelleen käyttökelpoinen, ja sen avulla voidaan luoda yhä kerronnallisesti hyvin toimivia ja esteettisesti haastavia, kansoja ja niiden elämäntapaa kuvaavia kokonaisuuksia. Reportaasin yksittäisistä kuvista kiviltä hyppiviä sotilaita esittävä kuva (7) on dramaturgisesti tarinan kannalta vedentakajakuva, joka kytkee kuvareportaasin alku- ja loppuosan. Hökkelin edessä juoksevaa poikaa esittävä kuva (18) puolestaan osuu draaman kaaren kannalta oivalliseen kohtaan. Jos kuvareportaasia analysoidaan allegorian suhteen, niin kuvareportaasissa on ilmeinen uskonnollinen tasolla. Tällöin voidaan puhua Woolleyn käyttämästä monitasoisesta kuvatarinasta (Woolley, 1966).

Indonesia-reportaasi eroaa Kulissina Andit-reportaasista jo avauksessaan. Tulen loimussa tapahtuvaa tanssirituaalia esittävä avauskuva synnyttää lukijassa odotuksen eksoottisesta tutkimusretkestä kaukaiseen saarivaltioon. Reportaasi sukeltaa ihmiskasvoihin ja nostaa pintaan vahvan rituaalisen ulottuvuuden, jonka toisinto on toisessa muodossa nähtävissä esimerkiksi Nouseva Venäjä -reportaasin (11) avaavassa Vladimir Putin –kuvassa (1). Molemmat katsekontaktikuvat ilmentävät rituaalia: tanssija primitiivisiä rituaalimenoja, Putin modernin vallan rituaaleja. Vastaavanlaiset tehokkaat kuvat avaavat Sininen-Niili -reportaasin (8) ja Romanit-reportaasin (4).

Indonesia-reportaasin avauskuva (1) linkittyy yhteenkuuluvuusjatkumona reportaasin loppuosassa olevaan rituaalikuvaan (17), mutta välillä tutkimusmatkailueksotiikka katoaa muuten modernia kuvaustyyliä hyödyntävistä kuvista lähes täysin. Otsikon väite "kiehtova, kiehuva Indonesia" jääkin

näiden kahden kuvan varaan. Jos ne jätettäisiin pois reportaasista, se antaisi modernimman kuvan Indonesiasta. Molemmat kuvat edustavat kuitenkin NG:n perinteistä kuvastoa. Tämä ilmenee myös lehden kansikuvassa, joka on osasuurennos Indonesia-reportaasin avauskuvasta.

Kokonaisuudessaan Indonesia-reportaasi rakentuu storyboardista ilmenevällä tavalla pääasiassa kaltaisuus- ja yhteenkuuluvuusjatkumoille (esimerkiksi 5 ja 9). Erityisiä kontrasteja ja vastakainasetteluja reportaasissa ei ole. Kuvien välillä on vähän jännitettä, joka ei vastaa lukijalle otsikossa tarjottavaa käsitystä "kiehuvasta" Indonesiasta.

Suojelua yli rajojen -reportaasissa (9) perinteiseen, mystifioivaan National Geographicin Afrikka-kuvastoon kuuluvaa rituaalitanssikuvaa (14) lukuun ottamatta reportaasi pysyy linjassa otsikon kanssa. Reportaasissa käsitellään ihmisen toimintaa luonnonsuojelun parissa, vaikka suurin osa kuvista kuuluukin luontokuvauksen genreen, tyypillisimpinä esimerkkeinä kuvat kirahvista, puhveli-laumasta, antilopista ja norsusta. (4, 11, 17 ja 18)

Suojeluaspekti nousee kuitenkin esille muissa kuvissa, jotka rikkovat estetisoivan ja sovinnaisen luontokuvareportaasityylin ja tuovat reportaasiin sosiaalireportaasimaisuutta. Jatkuvuutta reportaa- sissa voi nähdä työkontekstille perustuvassa yhteenkuuluvuudessa (2, 7, 8 12 ja 16). Reportaasin irrallisin kuva on yöllä otettu tumma lähikuva aseesta (3). Kuva on vahvasti symbolinen, mutta heikosti katsojalle avautuva. Mahdollisia tulkintoja voivat olla esimerkiksi salametsästys, armeija, poliisi, ja rikolliset. Otsikon sanoma "yli rajojen" korreloi selkeästi vain kuvan 16 kanssa. Rajoja korostaa kuitenkin tavanomaista runsaampi karttojen käyttö

Sininen-Niili-reportaasin (8) tiukasti rajattu avauskuva maskeeratuista kasvoista lupaa enemmän kuin reportaasikokonaisuus lunastaa. Avauskuvassa (1) on keinotekoista ja eksoottista symboliikkaa, joka ei kiinnity luontevasti reportaasin teemaan Sinisestä-Niilistä. Asiaa ei pelasta kuvateksti, joka yrittää luoda kuvan ja reportaasin välille yhteyttä. Vaikka reportaasin selväpiirteisenä aiheena on Sininen-Niili, reportaasi ei saa luotua jäntevää yhteyttä kuvien ihmisten ja joen välille.

Vesiputous- ja jokikuvien (2 ja 21) voi nähdä toimivan reportaasin teemanmukaisina aloitus- ja lopetuskuvina, joissa virta tulee lukijan tykö ja virtaa lopulta pois. Viimeinen kuva melojista (21) on harmoninen ja seesteinen, jopa kliseinen kohti auringonlaskua -tyyppinen lopetuskuva. Yksittäisistä kuvista nousee kuitenkin graafisuutensa ja monokromaattisuutensa ansiosta esiin vuorenrinteellä ahertavia hiilenpolttajia esittävä kuva (13). Kuva muistuttaa valokuvailmaisullisesti Sebastiao Sal-

gadon Afrikka-kuvia. Selkeimmät yhteenkuuluvuutta vahvistavat kuvat ovat otettu lintuperspektiivistä (2, 7 ja 19).

Maantieteellis-kansatieteellisiä reportaaseja ovat myös tutkimusaineiston Wales- (6), Uudet lähiöt- (7), Nouseva Venäjä- (11) ja Piilaakso-reportaasit (12). Nämä eroavat kuitenkin edellisistä painotuksessaan, joka on yhteiskunnallinen ja sosiaalisiin kysymyksiin kiinnittyvä. Painotus ilmentää aiemmin mainitsemaani, reportaasien kohdevalinnoissa tapahtuvaa muutosta: perinteisen löytöretkeilyreportaasin luonnonvarat on kulutettu lähes loppuun, joten kansatieteellistä kerrottavaa haetaan nyt omasta yhteiskunnasta. Katse käännetään vieraista viidakoista omiin betoniviidakkoihin.

Nouseva Venäjä -reportaasi (11/2001) uusintaa osittain kylmänsodan aikaista poliittista itä-länsiasetelmaa. Reportaasin voi metalukea sosialismin ja kapitalismin väliseksi kilpailuksi, jota tuodaan esiin esimerkiksi rinnastamalla länsimaisia tuotemerkkejä ja elämäntavan tunnusmerkkejä venäläisiin. Reportaasin oleellisin kuvakerronnallinen strategia perustuu kaltaisuusjatkumoihin ja kontrasteihin. Ne ilmentävät lehden stereotyyppistä Venäjä – vastakohtien maa -käsitystä. Venäjällä kaikki polarisoituu: köyhät köyhtyvät ja rikkaat rikastuvat. Selkein storyboardiin merkitty kontrasti on kahden aukeaman välillä (9 ja 10). Kuvissa rinnastuvat moderni ja traditionaalinen Venäjä. Kahden merkkituotteista (Benetton ja Coca Cola) kertovan kuvan välillä on yhteenkuuluvuusjatkumo (2 ja 3)

Reportaasin kuvien lukemista ohjataan reportaasin lopussa olevassa tekstikehotuksessa: "Uskotko, että Vladimir Putin haluaa tehdä Venäjästä aidosti demokraattisen valtion? Kerro mielipiteesi: forumi@ng-suomi.com."

Samaa yhteiskunnallista painotusta käytetään myös National Geographicin Wales-reportaasissa (6). Siinä kerronta on kuitenkin vähemmän kriittinen ja jopa toiveikas. Myös tämä kokonaista yhteiskuntaa käsittelevä reportaasi joutuu kattamaan laajan alueen, minkä vuoksi kuvakerronnassa on epäyhtenäisyyttä. Reportaasin kuvia on kuitenkin onnistuttu yhdistelemään luonteviksi ryhmiksi, joita pitää koossa kontekstuaalinen yhteenkuuluvuus, esimerkiksi työn (8 ja 9) ja urheilun (14, 15 ja 16) kuvat. Avausaukeaman ja sitä seuraavan aukeaman kilpailu-palkintokuvat sekä kalliolla paitattelevia uimaripoikia esittävä kuva (11) ovat galleriamaisia, itsenäisiä kuvatarinoita, jotka eivät vaadi tuekseen muita kuvia. Tyyllillisesti reportaasi edustaa modernia värikuvadokumentarismia. Kuvat on otettu lähinnä vallitsevassa valossa. Reportaasin miestä ja lasta esittävissä kuvissa (4 ja 5) on samuusjatkumo, jonka voi todentaa kuvatekstin avulla. Reportaasin uimaripoikakuva (11)

muistuttaa sommitelmallisesti ja kuvakulmaltaan Martin Parrin "kyykkykuvaustyyliä", josta kuitenkin jää puuttumaan parrimaisen tyylin tavaramerkiksi muodostunut täytesalama.

Uudet lähiöt (7) - ja Piilaakso (12) -reportaaseissa NG liikkuu kotikentällään Yhdysvalloissa. Molemmat reportaasit ovat tavallaan modernin yhteiskunnan kritiikkiä, mikä käy ilmi myös reportaasin esittelyteksteistä:

Useimmat ihmiset ovat yhtä mieltä siitä, että harkitsemattomat rakennushankkeet ovat pahasta niin ympäristölle, työmatkalaisille kuin veronmaksajillekin. Siitä huolimatta harkitun kasvun periaatteista ei tahdo löytyä yksimielisyyttä (7)

Huipputekniikan polttopisteessä parikymppiset voivat perustaa miljoonayrityksiä ja käsittämättömän suuret omaisuudet kadota yhtä nopeasti kuin olivat syntyneetkin. (12)

Kuvareportaaseista Uudet lähiöt on ehyempi kuin Piilaakso. Uudet lähiöt -reportaasissa storyboardista voi havaita, kuinka runsaasti reportaasissa on kaltaisuusjatkumoit. Talojen toistuminen reportaasissa on luonnollista ja tavallaan triviaalia, mutta auttaa lukijaa mieltämään kuvat samaan kokonaisuuteen (1, 7, 11, 16, 18 ja 24). Reportaasin avauskuva luo kontrastin (1 ja 2) ja erilaisia jatkumoit muihin kuviin. Vaikka avausaukeaman kuvien välillä on kontrasti, niin niiden välillä on myös yhteenkuuluvuusjatkumo, joka liittyy asumiseen. Piilaakso-reportaasissa kokonaisuus on sirpaloitunut. Siirtyminen kuvasta toiseen tekijät ovat helpottaneet taittamalla aukeamille yhteenkuuluvuuden havaitsemisen avuksi verkkoympäristöstä tutut otsikkopainikkeet. Reportaasin substanssi vaikuttaa layoutin tyyliratkaisuun. Reportaasi Piilaaksosta on postmodernin fragmentaarinen.

Toisin kuin Piilaakso, Uudet lähiöt -reportaasi onnistuu myös liikkumaan visuaalisesti aiheen mikro- ja makrotasoilla: avauksen uima-allaskuvan (1) yksityisnäkökulmasta siirrytään ilmaperspektiivistä otetun massalähiökuvan (2) yleisnäkökulmaan ja lopulta aihe asetetaan satelliittikuvalla (8) lähes globaaliin perspektiiviin. Asuminen liitetään myös ajallisesti historialliseen viitekehykseen albumi- ja arkistokuvien (15 ja 17) . Reportaasin avauskuva (1) luo reportaasin alkuun kuvan lähiöiden surrealistisesta keinomaailmasta ja tukee siten lehden kriittistä perusnäkemystä – kaikki näyttää olevan hyvin, mutta pojan ilme kertoo muuta.

Piilaakso-reportaasi (12) liikkuu lähellä samaa aihepiiriä kuin Uudet lähiöt. Se kuvaa tietokoneihmistien työskentelyä ja koteja. Reportaaseissa on modernin, amerikkalaisen yhteiskunnan kritiikkiä . Piilaakso -reportaasin ongelmaksi muodostuu kuitenkin se, että toisin kuin lähiöasumiseen keskitty-

vässä Uudet lähiöt -reportaasissa, Piilaakso-reportaasissa on yritetty kahmaista koko elämänpiiri kerralla haltuun. Kerronta hajoaa fragmenteiksi, joiden keskinäinen koheesio on minimaalista. Kaltaisuusjatkumo on vain kahden kuvan välillä (20 ja 21). Ne esittävät perheitä kodeissa tietokoneineen. Taittomallien toistuva identtisyyskään (kuvat 7-8-9 ja 14-15-16) ei pysty jäsentämään tai rytmittämään kokonaisuutta. Selkein yhteenkuuluvuusjatkumo on kahden pihakuvan välillä (5 ja 13), joissa pidetään puutarhajuhlia.

Piilaakson pienoismaailma on National Geographicin perinteitä kunnioittaen yritetty kuvata omana USA:n sisällä olevana eksoottisena yhteisönä. Sinne kurkistaminen on lehden lukijalle yhtä jännittävää kuin katsaus mustaan Afrikkaan.

Yhteenvetona voidaan todeta, että National Geographicin kuvareportaasit ovat aiheiden moninaisuudesta huolimatta rakenteeltaan toistensa kaltaisia. Myöskin kuvaustyyllillisesti reportaasit ovat toistensa kaltaisia. Tutkimuksen seuraavassa luvussa olen sijoittanut kunkin NG:n reportaasin kuvareportaasin rakenne- ja reportaasikuvausten tyyli –koordinaatistoon. Tämä vahvistaa metaluvun tuloksia. Perinteisten luontoreportaasien ohella National Geographicin kuvareportaasit luovat kuvaa vieraista ja eksoottisista kulttuureista, mutta vieraiden kulttuurien lisäksi NG arvioi myös amerikkalaisen yhteiskunnan kehitystä – jopa kriittisesti. Maapallo on edelleen – joskin hatarasti – koossa pysyvä maailmankylä.

12. Kuvareportaasin evoluutiosta revoluutioon

Vaikka nykyaikainen digitaalitekniologia on helpottanut navigointia ja tieteellistä tutkimusta, ilman matka(tutkimus)suunnitelmaa, aikataulua ja reitin valintaa, olisin saattanut harhailla rantavesissä vielä muutaman kesän. Päätin kuitenkin uskaltautua tutkimuksen avomerelle. Loppuluvussa arvioin tutkimusverkkooni tarttunutta saalista.

Olen tutkimuksessani tarkastellut kuvareportaasia tyylin ja rakenteen näkökulmasta. Tutkimukseni keskeinen tavoite oli kehittää analyysimalli, jolla voitaisiin arvioida kuvareportaasin kerrontastrategioita. Tutkimukseni yksi merkittävin tulos onkin se, että kehittämäni storyboard-analyysimetodi tarjoaa työkalut ja soveltuu kuvareportaasin valokuvien keskinäisten suhteiden tarkasteluun. Olen johtanut storyboard-analyysimetodini käsitteet ja saanut vaikutteita kuvajournalismin (Willumson 1993, Woolley 1966, Rothstein 1969, Kobre 1996, Salo 2000a), kuvakirjojen (Smith 1984, Sweetman 1987) ja kuvataiteen (Kuusamo 1996) tutkimuksissa käytetyistä termeistä. Työn aluksi olen pohtinut visuaalista viestintää ja kuvareportaasia taustoittavaa (valo)kuvan tutkimusta (luvut 3 ja 4). Tämä loi teoreettisen viitekehyksen empiiriselle analyysimallilleni.

En käytä storyboardissa kuvatutkimuksissa paljon viljeltyä sekvenssin käsitettä, koska olen analyysia varten kehittänyt jatkumovariantit, jotka erottelevat sekvenssiä tarkemmin erilaiset kuvareportaasin jatkumot. Valokuvakirjojen rakenteita tutkineen Keith A. Smithin (1984) tutkimusmenetelmä rohkaisi minua kehittämään storyboard-analyysimetodin, joka soveltuisi myös journalistisiin kuvareportaaseihin. Smith on käyttänyt tutkimuksessaan miniatyyrisivuja havainnollistaakseen visuaalisesti kuvien keskinäisiä suhteita. Kuvareportaasin analyysimetodia varten kehitin visuaalisesti havainnollinen esittämistavan: storyboard-kaavion.

Esittelin storyboard-analyysimetodin luvussa 5, ja havainnollistavana esimerkkinä analysoin Life-lehden vuonna 1948 julkaiseman W. Eugene Smithin kuvaesseen Country Doctor. Se on kuvareportaasin prototyyppi. Siitä on luettavissa kaikki storyboardissa käyttämäni kontrastit ja jatkumot. Country Doctor on lineaarisesti etenevä draamallinen kuvakertomus. 2000-luvun kuvareportaasien kerrontastrategiat ovat muuttuneet sitten Smithin kuvareportaasien. Arvioin mediatutkimuksessa ja kuvajournalismin perusteoksissa käytettyjä reportaasin käsitteitä ja määrittelyjä luvuissa 6 ja 7.

Olen soveltanut analyysimalliani kahteen aineistoon. Perusaineistona on National Geographicin suomenkielinen vuosikerta 2001 ja vertailuaineistona aikakauslehdissä eri aikakausina julkaistuja

kuvareportaaseja ja verkkoreportaaseja. Storyboardin avulla olen tutkinut kuvien keskinäisiä suhteita, en niinkään yksittäisiä valokuvia. Kuvareportaasi muodostuu kontrasteista ja jatkumoista. Kontrasti on kahden kuvan välinen voimakas jännite. Jatkumot sen sijaan luovat reportaasille koheesiota, sidosteisuutta. Jatkumota on kaikkiaan viisi: samuus (sama henkilö), kaltaisuus (sama toiminta ja/tai visuaalinen kaltaisuus), yhteenkuuluvuus (sama teema), aika (kronologia) ja kausaalisuus (syy/seuraus). Valmis reportaasi puretaan storyboard-kaaviokuvaksi, jolla tutkija osoittaa, kuinka kuvakerronta on rakennettu. Lisäksi reportaasit havainnollistetaan miniatyyrisivuin. Storyboardit ja miniatyyrikuvat ovat tutkimuksen liitteinä.

Jotta kuvareportaasin historiallista kehitystä voidaan hahmottaa reportaasikuvauksen tyylien ja kuvareportaasin rakenteen kannalta, olen analysoinut National Geographicin storyboard- ja metaluvun taustoittamiseksi vertailuaineistona kuvareportaaseja 1940-luvulta 2000-luvulle. Olen arvioinut vertailuaineiston kuvareportaasien rakenteita ja tyylejä sekä tehnyt kullekin reportaasille storyboard-analyysin. Metaluvun ja storyboardin tulosten perusteella sijoitan analysoidut kuvareportaasit kuvareportaasin rakenteita ja reportaasikuvauksen tyylejä havainnollistavaan koordinaatistoon (kaavio1). Kuvareportaaseista on laskettu myös kontrastien ja jatkumoiden määrät (kaavio 2). Kvantitatiiviset määrät ovat kuitenkin vain suuntaa antavia, sillä luotettavan tuloksen saamiseksi otantamäärä pitäisi olla huomattavasti suurempi. Rakenne-tyyli -koordinaatisto on sen sijaan tärkeimmät tutkimustulokset osoittava yhteenveto. Tulkitsemalla kaaviokuvia (1 ja 2) ja vertaamalla niitä tutkimuksen liitetiedostoina oleviin storyboard-kaavioihin sekä reportaaseista tehtyihin miniatyyrisivuihin, voi myös tutkimuksen lukija vertailla tutkijan tulkintoja omiinsa.

Olen arvioinut National Geographicin perusaineistoa ja vertailuaineistona neljästä näkökulmasta. Nämä ovat 1) perinteinen tutkijaluennan näkökulma (myös tutkijan oman kuvareportaasin analyysi), 2) vastaanoton eli lukijan näkökulma (opiskelijahaastattelut), 3) reportaasin kuvainnollisen kohteen näkökulma (Sadek Kardo-Rubarin haastattelu) ja 4) kuvareportaasin tekijöiden näkökulma (Markus Jokelan ja Ilkka Malmbergin työmetodin arviointi).

Elektronisen kuvajournalismin maisteriohjelman (EKJ) opiskelijoille tehdyn reportaasien katsomis- ja lukukokemusta kartoittaneen kaksiosaisen haastattelututkimuksen kiintoisat tulokset johtuivat osittain haastateltavien ammatillisesta, kuvajournalistisesta kokemuksesta. Opiskelijoille tekemäni kaksiosainen haastattelututkimus osoittautui tutkimuksen kannalta kommentteja ja ideoita pursuavaksi sammoksi. Tuloksia on eritelty yksityiskohtaisesti luvussa 11.1. Opiskelijat arvioivat myös painetun ja verkkoreportaasin eroa (luku 11.2).

Haastatteluvastauksissa on aineistoa myös kuvareportaasin jatkotutkimukselle. En eritellyt systemaattisesti niitä opiskelijoiden kommentteja, joissa arvioitiin esimerkiksi National Geographicin roolia ja funktiota aikakauslehtenä (haastattelu osa II). Pääpaino oli kommenteissa, jotka liittyivät kuvareportaasin kuvien keskinäiseen suhteeseen. Monissa vastauksissa arvioitiin, että NG:n kuvat ja tekstit ovat sekä informatiivisia että viihteellisiä. Lehden selailu ja katselu tarjoavat esteettistä nautintoa lukijalle. Tämän tyyppiset vastaukset kaipaavat kuitenkin pohdintaa lehden kuvituksen ja tekstikerronnan strategiat yhdistävällä metodiikalla. National Geographicin kurdeja käsittelevään reportaasiin liittyvä Sadek Kardo-Rubarin haastattelu puolestaan osoitti, että reportaasin luku- ja katsomiskokemus on sidoksissa katsojan kulttuuriin ja kokemukseen (luku 10).

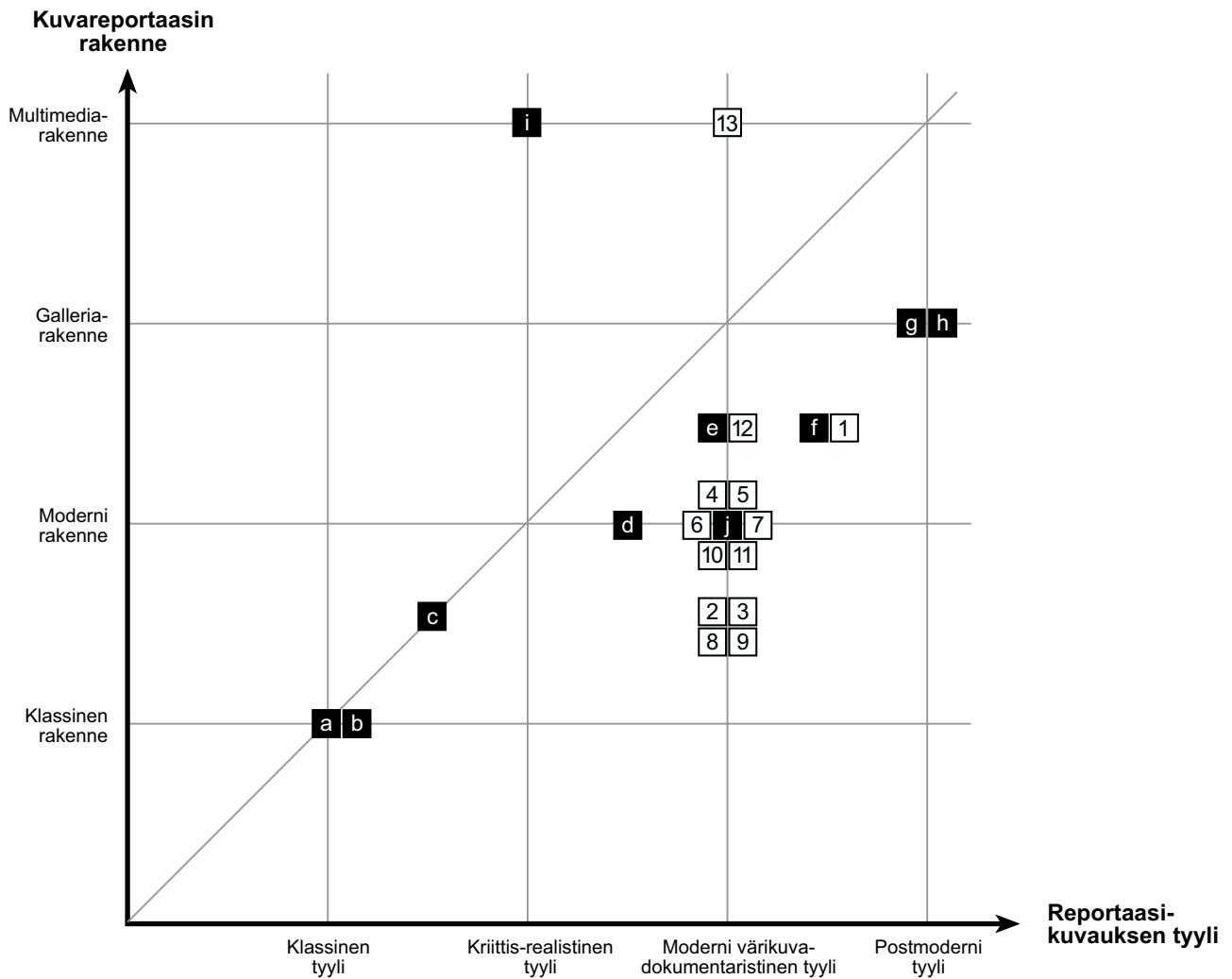
Eritellessäni reportaasikuvauksen modernia värikuvadokumentaristista tyyliä olen arvioinut myös kuvareportaasin tekijöiden Markus Jokelan ja Ilkka Malmbergin työskentelymallia, jota he kutsuvat haltuunoton metodiksi. Se toi oman mausteensa tutkimuksen työpöydälle palauttamalla reportaasispekuloinnit journalistiikan maanpinnalle. Reportaasin teko on toisinaan puuduttavaa ja jalkalihaksia vaativaa kuvajournalistista työtä: jutun suunnittelua, matkustamista, jutun pääkuvan etsimistä ja löytämistä.

Mutta tutkijan näkökulmasta on perin lohdullista havaita, että myös reportaasin tekijät, siis valokuvaaja ja toimittaja, jäsensivät reportaasin tekoa metodologisesti. Reportaasimatkalta ei mennä ratkaisemaan ongelmaa, vaan katsomaan tiettyä maailman kolkkaa tietyn metodin mukaan. Toki metodi on vain ennakkokuva – ei mikään pakkopaita ja työtä karsinoiva instrumentti (luku 8). Kuva-journalistin ja lehden toimituksen intressit eivät aina kuitenkaan kohtaa toisiaan. Life-lehden ja W. Eugene Smithin välinen kiista Albert Schweitzeria käsittelevän kuvareportaasin julkaisemisesta johti siihen, että Smith erosi lehdestä.

Reportaasikuvauksen tyylit jaan neljään kategoriaan: klassiseen, kriittis-realistiseen, moderniin värikuvadokumentaristiseen ja postmoderniin tyyliin. Tyylin käsitettä olen pohtinut metodiikkaluvussa (luku 5) lähinnä Altti Kuusamon (1996) taidehistorian tyylitutkimuksen valossa. Sovellan tyylin käsitteen valokuvan ja reportaasikuvauksen tyylipaletteihin (luku 8). Määrittelen tyyliperiodit myös ajanjaksoiksi, vaikkakin on otettava huomioon, että tyylejä on vaikea määritellä tarkkarajaisesti. Ne saattavat elää rinnakkain, ja voivat herätä henkiin ns. kerrannais- eli retrotyyleinä.

Vertailuaineiston reportaasit on valittu siten, että ne edustavat eri aikakausia, periodeja. Kuvajournalismin klassikkokuvaajan W. Eugene Smithin 1940-50-luvulla tekemät kuvareportaasit edustavat tyyliä ja rakennetta, joita kutsun klassisiksi. Markus Jokelan ja Martin Parrin modernit kuvareportaasit sen sijaan kuvaavat kuvareportaasin rakenteellista ja tyylillistä kehitystä 1980-90-luvulla. Vertailuaineiston ja perusaineiston edustavuutta olen tukenut valitsemalla suurten, ns. valtajulkisuuden lehtien (Life, National Geographic, Helsingin Sanomien kuukausiliite, Observerin liite) ohella analyysin kohteiksi kulttuuri- ja mielipide- sekä elämäntapalehtiä (Colors, Image, Ydin, Citylehti). Ne tarjoavat areenan kuvareportaasin tuoreille ja vaihtoehtoisille kehitysvirtauksille. Niissä on usein vaikutteita galleriarakenteesta. Molemmat analysoimani verkkoreportaasit edustavat multimediarakennetta, vaikkakaan eivät postmodernia tyyliä. Rakenne ja tyyli eivät siten kuvareportaasin evoluution näkökulmasta välttämättä vastaa toisiaan. 2000-luvun multimediareportaasit voivat anakronisesti edustaa perinteisiä reportaasikuvauksen tyylilajeja.

Esittelen kuvareportaasin rakenteita vertailuaineiston storyboard- ja metaluvussa. Rakenteita on neljä: klassinen, moderni, galleria- ja multimediarakenne (luku 9). Kuvareportaasin rakenteita pohjustan luvussa 7, jossa arvioin Life- ja Look-lehtien kerronstrategioita. Klassista rakennetta edustavat edellä mainittujen kuvalehtien kuvaesseeet ja monitasoiset kuvatarinat (ks. luku 7). Modernia rakennetta edustavat tyypillisimmillään National Geographicin ja Helsingin Sanomien kuukausiliitteen kuvareportaasit, joissa ei kerrota perinteistä tarinaa, vaan esitellään temaattisesti jokin ilmiö. Kuvareportaasien galleriarakenne on ominaista kulttuuri- ja elämäntapalehdille, kuten Colors- ja Image-lehdelle. Multimediarakenne viittaa nimensä mukaisesti moniviestintään, joka on mahdollista verkossa ja cd-rom-tuotantoina. National Geographicilla ja suurilla mediataloilla on omat multimediatoimitukset, jotka tuottavat tai hankkivat verkkoreportaaseja. Verkkoreportaasissa voidaan soveltaa interaktiivisia rakenteellisia ratkaisuja, joita painetussa lehdessä on mahdoton toteuttaa.



Kaavio 1

Kaaviossa 1 vertailuaineistoa symboloivat mustapohjaiset kirjaimet (a-j) ja National Geographicin kuvareportaaseja numerot (1-13). Vastaavat kirjaimet ja numerot ovat kaaviossa 2. Yhteenvedona voi todeta, että suurin osa tämän tutkimuksen perusaineistoon kuuluvista National Geographicin reportaaseista sijoittuu koordinaatistolla modernin rakenteen kohdalle tai modernin ja klassisen kuvareportaasirakenteeseen välimaastoon. Rakenteellisesti tämä tarkoittaa kuvareportaasia, jonka kerronnassa ei juurikaan enää käytetä Life-lehden Country Doctor- ja A Man of Mercy -reportaasin tapaisia klassisia kerrontatapoja, kuten kuvia samasta henkilöstä: maalaislääkäri Ernest Cerianista (a) ja Albert Schweitzeristä (b). Myöskin kausaalisuusjatkumot ovat hävinneet nykylehdistä. Poikkeuksen tekevät National Geographicin Elämyksiä avaruudessa -reportaasin (1) samuusjatkumo samasta astronautista ja Kulissina Andit (2) kausaalisuusjatkumo tulivuoren purkauksen seurauksista kaupungissa. Elämyksiä avaruudessa -reportaasissa on kuitenkin useita studiossa otettuja kuvituskuvia, jotka ovat luonteenomaisia galleriarakenteelle ja toisaalta myös postmodernille kuvaus-

tyylille. Siksi tulkintani mukaan reportaasi 1 sijoittuu lähelle postmodernia tyyliä ja galleriarakennetta.

Storyboardien jatkumot ja kontrastit vertailu- ja perusaineistossa

Vertailuaineisto

		<i>Kontrasti</i>	<i>Samuus</i>	<i>Kaltaisuus</i>	<i>Yhteenk.</i>	<i>Aika</i>	<i>Kausaalisuus</i>	
a	W. Eugene Smith: Country Doctor	1	1	5	2	2	2	
b	W. Eugene Smith: Man of Mercy	1	2	2	4	1	0	
c	Markus Jokela: Saudade	1	0	1	3	0	0	
d	Hannu Vanhanen: Matkalla USA:n...	0	0	1	1	0	0	
e	Markus Jokela: Kirottu lähiö	0	0	1	1	0	0	
f	Martin Parr: USA Today	0	0	1	1	0	0	
g	Jouko Lehtola: Nuoret sankarit	0	0	2	3	0	0	
h	Jeff Riedel & Martina Hoogland Ivanow: Colors 42*	-	-	-	-	-	-	
i	Scott Thode: Venus Rising**	-	-	-	-	-	-	
j	Ed Kashi: Struggle of the Kurds	0	0	3	2	0	1	Yht.
	Yhteensä	3	3	16	17	3	3	45
	%-osuus kaikista	6,67 %	6,67 %	35,56 %	37,78 %	6,67 %	6,67 %	100 %

Perusaineisto

		<i>Kontrasti</i>	<i>Samuus</i>	<i>Kaltaisuus</i>	<i>Yhteenk.</i>	<i>Aika</i>	<i>Kausaalisuus</i>	
1	Elämyksiä avaruudessa	0	2	2	1	0	0	
2	Kulissina Andit	0	0	2	1	0	1	
3	Indonesia	0	0	1	3	0	0	
4	Romanit - ulkopuoliset	1	0	3	6	0	0	
5	Marco Polon matkat	0	0	1	2	0	0	
6	Wales	0	1	2	3	0	0	
7	Uudet lähiöt	1	0	4	2	0	0	
8	Sininen-Niili	0	0	2	2	0	0	
9	Suojelua yli rajojen	0	0	0	2	0	0	
10	Valo	1	0	3	1	0	0	
11	Nouseva Venäjä	1	0	3	1	0	0	
12	Piilakso	0	0	1	2	0	0	
13	Sights and Sounds from Gypsies: the Outsiders**	-	-	-	-	-	-	Yht.
	Yhteensä	4	1	22	25	0	1	53
	%-osuus kaikista	7,55 %	1,89 %	41,51 %	47,17 %	0,00 %	1,89 %	100 %

* 116-sivuinen romani-teemanumero, ei storyboardia

** Verkkoreportaasi, ei storyboardia

Kaavio 2

National Geographicin lehtireportaasien rakenteellisesta ja tyyllillisestä peruslinjasta poikkeavat tutkimusaineistossa vain tiedeaiheinen Elämyksiä avaruudessa -reportaasi(1) ja Piilaakso-reportaasi (12). Molemmat sijoittuvat modernin ja klassisen rakenteen ulkopuolelle.

Piilaakso-reportaasin kuvaustyyli edustaa kuitenkin modernia värikuvadokumentaristista tyyliä. NG:N Elämyksiä avaruudessa galleriamaiseen rakenteeseen lienee vaikuttanut ennen kaikkea avaruus-aihepiiriin suoraan liittyvän kuvamateriaalin hankala saatavuus. Kuvat on lavastettuja ja studiossa otettuja kuvituskuvia. Piilaakso-reportaasissa voidaan nähdä mediafuusion ja -integraation vaikutuksia. Visuaalisten elementtien vaikutteet tulevat selvästi verkkojulkaisuista – esimerkkinä reportaasin verkon navigointinappuloita muistuttavat otsikkovinjetit NG:n painetussa reportaasissa. Piilakson valokuvat eivät kuitenkaan poikkea tyyllillisesti NG:n muista reportaaseista.

Vertailuaineiston ja perusaineiston reportaaseja arvioitaessa National Geographic osoittautui tässä tutkimuksessa rakenteellisesti vanhakantaiseksi julkaisuksi, jossa kerrontastrategioiden vaihtelu ja dynamiikka on vähäistä. Todennäköisesti juuri tästä syystä visuaalisesti kiehtovaksi luonnehdittua lehteä pidettiin useissa opiskelijakommenteissakin lopulta yllätyksettömänä. Molemmat ominaisuudet johtuvat nähdäkseni lehteä ja sen kerrontastrategioita leimaavasta yleisestä piirteestä, jota voidaan nimittää rakennekonservatiivisuudeksi. Lehti on formaatiltaan jähmeäliikkeinen. National Geographicin keskivertolukija tuskin odottaa lehdelstään yllätyksellisiä rakennekokeiluja.

Kaikki NG:n tutkitut reportaasit ovat siis yhtä avaruustutkimuksesta kertovaa reportaasia lukuun ottamatta luettava kokonaisuuksina modernia värikuvadokumentaristista tyyliä edustaviksi (ks. kaavio 1). Tästä näennäisestä tyyllillisestä yhtenäisyydestä huolimatta yksittäisten reportaasien sisäinen tyylikoheesio vaihtelee. Esimerkiksi perusaineiston Wales-reportaasissa (6) ja Indonesia-reportaasissa (3) on huomattavia tyylivaihteluja. Useimmille perusaineiston NG-reportaaseille onkin ominaista eräänlainen sekatyylisyys, jossa sekoittuvat moderni värikuvadokumentaristinen ja klassinen tyyli. National Geographicissa uusi tyyliaines laimennetaan perinteiseen NG-kuvastoon. Indonesia-reportaasin avausaukeama ja saman lehden kansi osoittavat, että NG rakentaa poikkeavia tyyliaineiksia sisältävät reportaasinsakin mielellään perinteisen NG-kuvaston varaan – siinäkin tapauksessa, että tyyppillisiä NG-kuvia on vähemmän kuin moderneja kuvia.

National Geographicin reportaasien sisäiset tyylivaihtelut ilmentävät arvioni mukaan lehdelle kuvaavien valokuvaajien pyrkimystä saada kuvaajan näkemyksiään esiin lehdessä. Tämä pyrkimys omaksua uusia, ajanmukaisia tyylejä ei kuitenkaan pääse välttämättä lehden sivuille asti. Kulissina

Andit (2) on tyyllillisesti ehyt kokonaisuus. Tyyllilliseen yhtenäisyyteen vaikuttaa se, että reportaasin on kuvannut ja kirjoittanut sama tekijä Pablo Corral Vega.

National Geographicin keltaisiin kehyksiin ja vanhakantaisiin rakenteisiin pakattuna reportaasikuvauksen tyylidynamiikka latistuu. Tuotantoprosessissa formaatin vaatimukset ylittävät kuvaajan persoonallisen ilmaisun. Kärjistäen voidaan jopa sanoa, että lehti pakkaa tämän päivän kuvat eilisen rakenteeseen ja pakottaa siten kuvaajiansa työn omaan muottiinsa. Rohkeimmat kuvat jäävät rannalle. Klassikkokuvaaja W. Eugene Smith kävi loputtomia kiistoja Life-lehden kanssa siitä, kuinka hänen kuviaan tulisi julkaista. Tutkimukseni vertailuaineistossa analysoidun A Man of Mercy -reportaasista (b) julkaisusta syntyneen kiistan vuoksi Smith katkaisi suhteensa Life-lehteen (ks.tarkemmin luku 8.1.).

Havainnollinen esimerkki kuvaajan alkuperäisestä tyylidynamiikasta ja sen supistumisesta NG:ssa saadaan vertaamalla Romanit-reportaasin painettua versiota ja verkkoversiota; verkossa esillä on runsaammin, rohkeampia ja tyyllillisesti ilmaisuvoimaisempia kuvia kuin painetussa NG:ssä. Valokuvaaja Tomasz Tomaszewskin käsiala ja tyylin rikkaus ilmenevät verkossa tavalla, johon painetussa lehdessä ei kyetä.



National Geographicin verkkosivusto. Kuvat: Tomasz Tomaszewski

Esimerkiksi verkkoversion kuvadynamiikasta käyvät kuvat tupakoivasta pikkutyöstä ja moottoripyörän selkään astuvasta tupakoivasta tummapukuisesta miehestä. Kumpaakaan kuvaa ei julkaistu painetussa lehdessä. Painetun NG:n näkökulmasta katsottuna kuva romani-työstä voisi olla suoranaista sokkimateriaalia, joka voi olla esillä vain fragmentaarisuuteen ja silottelemattomuuteen tottuneiden verkkolukijoiden versiossa. Vertailuaineiston Colors-lehden (h) romanit-kokonaisuus eroaa radikaalisti NG:n Romanit-reportaasin (4) rakenteesta ja tyylistä. Colors on galleriamainen ja tyyllisesti postmodernin fragmentaarinen. Räikeätaustaiset studiokuvat ja konstailemattomat kuvat romaneista sekä kuvat rapistuvista kerrostaloista seuraavat toisiaan. Colors on lähellä postmodernia ja jälkiteollista nyky-yhteiskuntaa, jossa NG:n maailmankylästä ei ole jälkeäkään.

Lehden rakenne- että tyyli- ratkaisuja voidaan pohtia lehden lukijakunnan odotuksista: NG ei ole Imagen ja Colorsin tapainen lifestyle-lehti, jonka lukijat odottavat ja sietävät kuvien tyylin yllätyksellisyyttä ja lehden kuvakertomusten rakenteellisia kokeiluja. Muutos galleriarakenteen tyylin suuntaan voinee mielestäni tapahtua NG:ssa vasta sitten, kun lehden lukijakunta muodostuu sellaisista keski-ikäisistä – nykyisistä nuorista –, joiden odotusarvoihin ei kuulu siloteltu kuva harmonisesta maailmankylästä ja jotka ovat oppineet tuntemaan ja vastaanottamaan galleriarakenteen tapaiset rakenneratkaisut. Vasta tällöin lukijoiden formaattitoleranssi saavuttaa tason, jolla NG voi omaa instituutioasemaansa riskeeraamatta ryhtyä rohkeisiin rakenne- ja tyylikokeiluihin.

Perus- ja vertailuaineiston keskinäinen vertailu (ks. myös luvut 9, 10, 11) osoittaa, että NG:n reportaasit ovat rakenteellisesti ja tyyllisesti yhtenäisiä kahta reportaasia (1 ja 12) lukuunottamatta. NG:n verkkoreportaasi Sights and Sounds from Gypsies (13) eroaa rakenteellisesti lehden muista reportaaseista. Tyyllisesti Tomasz Tomaszewskin kuvat edustavat modernia värikuva-dokumentarismia ja rakenteellisesti multimediarakennetta. Vertailuaineiston verkkoreportaasi Scott Thoden Venus rising (i) muistuttaa rakenteltaan Tomaszewskin reportaasia. Molemmissa verkkoreportaaseissa kuvajaa on myös kertojaäänä. Thoden mustavalkoiset valokuvat edustavat kriittis-realistista tyyliä.

Thode ja Tomaszewski ovat verkkoreportaaseissaan kertojia, kuten kirjoittavat journalistit lehtireportaaseissa. Valokuvaajalla on usein ulkopuolisen kertojan rooli. Sisäiskertojan rooli voi olla vaikeampi, koska se vaatii empaattista osallistumista vaikeissakin sosiaalisissa tilanteissa kuten sodissa tai kuvattaessa sairautta. Salon mukaan "sisäiskertojan tuomaa autenttisuutta toisaalta myös tarvit-

taisiin kuvajournalismissa enemmän, esimerkiksi muista kulttuureista tulevia "omia ääniä" kolonialistisen ulkopuolisen kertojan sijasta" (Salo 2000a, 134).

Vertailuaineiston Markus Jokelan reportaaseissa (c ja e) nähdään tyyllinen muutos Jokelan Saudade-reportaasista Kirottu lähiö –reportaasiin. Jokelan tyyli vaihtuu mustavalkoisesta klassisen ja kriittis-realistisen tyylin välimaastosta moderniin värikuvadokumentarismiin. Rakenteellisesti Jokelan reportaasi on muuttunut klassis-modernista modernin ja galleriarakenteen välimaastoon. Martin Parrin USA Today -reportaasi (f) muistuttaa rakenteellisesti Jokelan Kirottu lähiö -reportaasia. Tyyllillisesti Parrin reportaasi on kuitenkin sekoitelma modernia värikuvadokumentarismia ja galleriamaisia henkilökuvia, jotka perustuvat siihen, että kuvattava kohde poseeraa kuvaajalle. (vrt. Imagen ja Colorsin reportaasit (g ja h)). Oma Ydin-lehdessä julkaistu reportaasini Matkalla USA:n arjen epätodellisuudessa (d) sijoittuu koordinaatistolla kriittis-realistisen tyylin ja modernin värikuvadokumentarismin välimaastoon. Reportaasissa on väri- ja mustavalkoisia kuvia. Rakenteellisesti reportaasini edustaa modernia rakennetta, kuten suurin osa National Geographicin reportaaseista.

Image-lehti esittelee Jouko Lehtolan valokuvanäyttelyn kuvat (g) kuvasalkkuna. Termi viittaa kuvakokelmaan. Vaikka olen sijoittanut Lehtolan reportaasin galleriarakenteen ja postmodernin tyylin leikkauspisteeseen, voidaan Lehtolan kuvien tyyliä olla eri mieltä. Kuvia voidaan tarkastella myös perinteisinä dokumenttikuvina, jolloin osa niistä edustaa jopa klassista tyyliä. Kuvasalkussa on useita kaltaisuus- ja yhteenkuuluvuusjatkumoa. Näin kuvat muodostavat löyhän kuvatarinan, jota voidaan arvioida kuvareportaasina.

Olen arvioinut reportaasikuvauksen tyyliä luvussa 8 ja kuvareportaasin rakenteita luvussa 9. Kuvareportaasien sijoittaminen koordinaatistoon perustuu tutkijan metalukuun. Kuvien tyylikategoriat ovat mielestäni kuitenkin idealisoivia ja kategorisoivia, kuten laadullisen tutkimusten luokitukset ylipäänsä. Tutkimukseni tuloksia onkin tarkasteltava suuntaa antavina. Koordinaatiston tarkoituksena on jäsentää ja havainnollista kuvareportaasien rakenteita ja reportaasikuvauksen tyylien kentän monimuotoisuutta. Empiirisen analyysin yhtenä tuloksena voidaankin pitää sitä, että storyboard-analyysin ja kuvareportaasin rakenne- ja reportaasikuvauksen tyyli-koordinaatiston avulla on mahdollista tarkastella ja vertailla erityyppisiä kuvareportaaseja. Koordinaatisto kertoo havainnollisesti sen, että variaatio National Geographicin rakenne- ja tyyli-ratkaisuissa on suppea.

Klassisen rakenteen ja tyylin kuvareportaasien (a ja b) ajallisiin ja kausaalisiin jatkumoihin perustuvilla sekvensseillä on voitu näyttää konkreettisia tapahtumakulkuja sekä niiden syitä ja seurauksia,

samuusjatkumoilla on voitu selvittää tietyn toimijan (henkilön) roolia tapahtumissa sekä kaltaisuuksilla on voitu yhdistellä kuvia löyhemmin. Näin kuvareportaasiin on voitu luoda rakenteita, jotka vastaavat lukijan arkipäiväistä havainnointia: ajallista järjestystä, keskittymistä tiettyyn henkilöön ja samankaltaisuuksien havaitsemista.

Kun aiemmin klassisessa kuvareportaasissa ongelma ja sen ratkaisuyhteyksiä ilmaisiin hyvin konkreettisilla ja kronologisilla kuvasekvensseillä, niin moderni ja postmoderni kuvareportaasi piilottaa nämä suhteet huomattavasti syvemmille tasoille. Monitasoisten kausaalijatkumoiden tutkiminen vaatisi, että visuaalisen kertomuksen lisäksi purettaisiin ja analysoitaisiin reportaasien tekstikertomukset ja niiden rakenteet sekä pohdittaisiin kuva- ja tekstikertomusten suhdetta.

Konstruoimalla kuvareportaasin analyysimetodin olen tutkimuksessani arvioinut sitä, mitkä tekijät edelleen vaikuttavat kuvareportaasin kerronstrategioihin, ja mitkä näyttävät menettäneen merkitystä. Mitä digitaaliajan kuvajournalismi ja uudet multimediset välineet ovat tuoneet kuvareportaasin kerrontaan, jää empiirisessä tutkimuksessani vähemmälle huomiolle, vaikka tutkimukseni teoreettisessa johdannossa pohdinkin uuden ja vanhan median suhdetta. Verkkoreportaasien arvioiminen samassa laajuudessa kuin painetun median reportaasit olisi paisuttanut työtäni liiaksi.

Kehittämäni storyboard-analyysimalli on herkkä rekisteröimään ja systemaattisesti osoittamaan painetun kuvareportaasin kontrastit ja jatkumot. 1950-luvulla käytettyjä kronologisia ja kausaalisia jatkumota ei juuri enää käytetä. National Geographicin ja Journal e -verkkajulkaisun verkkoreportaasien metaluvuissa ilmeni, että journalistisesti ja dokumentaarisesti painottuneiden verkkotarinoiden juuret ovat yllättävänkin sitkeästi kiinni kuvareportaasin klassisessa rakenteessa ja jopa reportaa-
taasikuvauksen klassisessa tyyli-
ssä. Verkkoreportaasit käyttävät hyväkseen painetun lehden funktionaaliseksi osoittautuneita kuvareportaasin kerronstrategisia vahvuuksia.

Tomasz Tomaszewskin valokuvat National Geographicin Romanit-reportaasissa ovat realistisia ja edustavat dokumentaarista valokuvausta. Esittämässäni tyylikategorisoinnissa Tomaszewskin kuvat sijoittuvat modernin värikuvadokumentaristisen tyylin ja modernin rakenteen leikkauspisteeseen (4).

Painettua ja verkkomediaa olisi syytä tutkia rinnatusten ja lehden sekä verkon kuvareportaaseja tulisi vertailla keskenään. Tämä tuottaisi tietoa, joka antaisi myös perusteita arvioida verkkomedioiden väitettyä vallankumouksellisuutta, revoluutiota. Verkkoreportaasin rakenneanalyysia varten meto-

diini olisi kuitenkin tehtävä laajennus – plug-in, jolla multimedian kerronta integroitaisiin storyboardiin. Mukaan olisi tällöin käytännössä otettava esimerkiksi äänelle ja muille multimedian julkaisualustan erityisominaisuuksille, kuten animaatiolle rakentuvat jatkumotyypit. Postmodernin valokuvatyylin rinnastaminen reportaasikuvauksen muihin tyyleihin ei vaadi erillisen käsiteapparaatin luomista.

12.1. Keskustelua

Yksi ilmeinen jatkokehittelyn alue on laajentaa kuvareportaasista ja visuaalisesta viestinnästä käytävää keskustelua metodologiseksi. Semiotiikan ja visuaalisen viestinnän kieliopin eri koulukuntien välisen orastavan vuoropuhelun jatkamiseen on aihetta. Kuvareportaasi ja laajemmin kuvajournalismi hakee edelleen paikkaansa mediatutkimuksessa. Gunther Kress ja Theo van Leeuwen, Edward Tufte sekä Veikko Pietilä ovat tutkimuksissaan yhdistäneet mikro- ja makroluentaa. Sovelsin omaan tutkimukseeni vastaavaa lähestymistapaa.

Koko tutkimusprosessini ajan olen pyrkinyt peilaamaan kaikkea sanomaani ja esittämäni kuvareportaasiin, joka on ollut tutkimukseni ja empiirisen analyysini kohde, tutkimusobjekti. Luvussa 6 erittelin Suomessa ja pohjoismaissa tehtyä reportaasin tutkimusta. Kotimainen reportaasitutkimus osoittautui varsin vähäveriseksi, ja siinä reportaasia tarkastellaan lähinnä tekstin eli kirjoittajan näkökulmasta. Pertti Hemánuksen, Esa Sirkkusen ja Janne Seppäsen kirjoitukset reportaaseista tarjosivat kuitenkin aineksia myös kuvan ja layoutin arvioimiseksi. Janne Seppäsen väitöskirjassaan esittämää retorista arviota ”valokuvaa ei ole” (Seppänen, 2001b) voisi jatkaa kysymällä, onko mediatutkimuksessa sijaa kuvareportaasien tyylejä ja kerrontastrategioita tarkastelevalle tutkimukselle? Vaikka koulukunnat ja paradigmat jäsensivät tutkimuksen eri suuntauksia, ne voivat myös halvaannuttaa aidon keskustelun.

Perinteinen kuvakerrontamalli (post)modernisoituu, kuten tapahtuu koko valokuvauksen kentälle. Toisaalta postmodernin yksi perusteeksi suurten tarinoiden katoamisesta on osoittautumassa harhaksi. Lehtien lukijoilla on edelleen tarve katsella ja lukea tarinoita. Reportaasin tarinallisuus ei kuitenkaan edellytä enää välttämättä klassisen tai modernin rakennemallin soveltamista. Reportaasin juonellisuuden ja jatkuvuuden ei tarvitse kiinnittyä kuvasisältöihin, vaan kuvien synnyttämiin assosiatiiivisiin merkityksiin. Kuvareportaasin juoni ja punainen lanka liittyvät usein kuvauskohteena olevaan kansaan tai etniseen vähemmistöön, kuten National Geographicin *Struggle of Kurds* -

reportaasissa. Kurdien tavoin romaneilla ei ole omaa maantieteellisesti rajattua itsenäistä valtiota. Kurdeja ja romaneja asuu eri valtioiden sisällä.

Helsingin Sanomien kuukausiliitteen Markus Jokelan kuvareportaasit edustavat perinteistä lähes klassista ja modernia rakennetta. Galleriarakennetta käytetään elämäntapa- ja henkilöreportaaseja julkaisevissa aikakauslehdissä. Imagen ja Colorsin kuvareportaasit edustavat galleriarakennetta. Niissä on postmodernille kuvareportaasille tyypillisiä rakennettuja henkilökuvagallerioita. Kenneth Kobrén käsitys kuvareportaasista on perinteinen. Hän sulkee kuvien galleriamaisen esittämisen reportaasimääritelmän ulkopuolelle. Hänen mielestään visuaalisen jatkuvuuden puuttuminen on epäonnistuneen taiton ilmentymä (Kobré 1996, 132):

What clues the reader, that a group of pictures interacts as a story rather than functions independently as individual images, such as the ones you see on a gallery wall? To link pictures together visually, photographers use pictorial devices with a visually unified essay, the viewer sees in almost every picture either the same (1) person, (2) object, (3) mood, (4) theme, (5) perspective or (6) camera technique.

Kobrén käsitystä kuvareportaasista voi pitää vanhakantaisena ja aikansa eläneenä. Kobré korostaa tutkimuksessaan, kuinka keskeistä kuvakertomuksessa on ongelma ja sen ratkaisu (Kobré 1996, 146-151). Tämän tutkimuksen valossa kausaalisuutta käytetään harvoin, tuskin lainkaan, moderneissa tai postmoderneissa kuvareportaaseissa kerronstrategiana. Storyboard- ja metalukuni mukaan National Geographic käyttää myös galleriamaisuutta rakenneratkaisuna, esimerkiksi avaruutta käsittelevässä reportaasissa (NG 1/2001). Tällöin on kyse kuvareportaasin käsitteen tarkoituksellisesta laajentamisesta eikä genrerajan sattumanvaraisesta ylittämisestä.

Tutkimukseni on osoittanut, että perinteiset kuvakerronnan perusrakenteet voivat olla sisäänrakennettu myös uusmedian verkkoreportaaseihin. (ks. luku 9.5. ja 11.2.) Kuvareportaasin siirtäminen sellaisenaan uuteen digitaaliseen toimintaympäristöön ei vielä uudista kuvareportaasia revolutionaarisesti. Kuvareportaasien galleriamaisuus edustaa mielestäni reportaasin lajityypin rajojen sisäpuolelle syntynyttä uutta rakenteellista ulottuvuutta, ei reportaasin ulkopuolelle kuuluvaa rakennetyyppeä. Urs Stahelin kärjistää reportaasin muutoksen ja hänen mukaansa television sekä videon nopea leikkaustekniikka "on muuttanut reportaasin rakenteen täysin" (Stahel 1997, 11).

Stahel kritisoi reportaasikuvauksen viihteellistymistä ja pinnallistumista. Hänen mukaansa aikakauslehdet ovat vetäytyneet kustantamasta ja julkaisemasta hyvin taustoitettuja ja vaivannäköä vaativia reportaaseja. Niiden tarvitsema tila täytetään mieluummin nopeasti tehdyillä viihteellisillä pintareportaaseilla. Reportaasit Stahel jakaa U- ja E-reportaaseihin. U-reportaasi tarkoittaa viihteellistä feature-reportaasia ja E-reportaasi huolellisesti taustoitettuja, aikaa ja vaivaa vaativia kuvasarjoja.

Stahelin mukaan E-reportaasien täytyy kehityksen takia etsiä uusia julkaisukanavia ja -alustoja. Esimerkkejä tästä Stahelin 1997 ennustamasta kehityksestä voi jo nähdä. Kuvareportaasi on levinnyt lajityyppinä selvästi perinteisten journalististen medioiden ulkopuolelle. Kuvareportaasin rakenne- ja tyylipaletteja käytetään esimerkiksi mainonnassa, mistä kuvaava esimerkki on analysoimani Benettonin Colors. Postmodernia kuvareportaasia käytetään keinona, jolla myydään vaatteita eikä perinteiseen tapaan itse julkaisua. (Colors 2001)

Merja Salon mukaan galleriamainen tyyli kielii kuvareportaasin uudistumista ja kuvattavan maailman pirstaloitumista (Salo 2000a, 118):

Kuvareportaasin uusi, löyhemmin narratiivinen ja yksittäisiin valokuviin painottuva muoto on mielestäni vähintään yhtä haastava sekä valokuvaajille että katsojille kuin perinteinen elokuvamainen muoto. Se osoittaa, että kuvareportaasi on kyennyt uudistumaan ja muuttamaan muotoaan ja pystyy edelleen valokuvien avulla sanomaan sanottavansa todellisuudesta, joka mielletään entistä monimutkaisempana – ja jonka tärkeät kehityskulut ovat usein vaikeasti visualisoitavia.

National Geographicin perusaineiston metaluennassa avaruutta ja valoa käsittelevät tiedereportaasit (1, 10) ja Marco Polon historiallista matkaa rekonstruoiva reportaasi (5) ovat Salon kuvaamia "vaikeasti visualisoitava" aiheita. Ne eivät ole valokuvan keinoin konkreettisesti esitettävissä. Siksi tällaisissa aiheissa käytetään studiossa otettuja tai studiomaisesti rakennettuja valokuvia. Luontevin kuvittamisen strategia on käyttää kuvituskuvia: piirroksia ja kuvankäsittelyohjelmalla manipuloituja tai mallinnettuja kuvia.

Mitä digitaaliajan kuvajournalismi ja uudet multimediaaliset välineet ovat tuoneet kuvareportaasin kerrontaan, jää empiirisessä tutkimuksessani vähemmälle huomiolle, vaikka tutkimukseni teoreettisessa johdannossa pohdinkin uuden ja vanhan median suhdetta. Verkkoreportaasien arvioiminen samassa laajuudessa kuin painetun median reportaasit olisi paisuttanut työtäni liiaksi. National

Geographicin verkkoreportaasi hyödyntää verkon interaktiivisia mahdollisuuksia vain rajallisesti. Valokuvia olisi voinut hyperlinkittää toisiinsa. NG:n verkkoreportaasiin on käytetty ääni ja kuva-zoomauksia, joita on ennen verkkojulkaisuja käytetty multivisioesityksissä.

Visuaalisten ja graafisten efektien ja elementtien lisääntynyt käyttö painetussa viestinnässä viittaa verkkomedian ns. ruututaiton vaikutukseen ja mediafuusioon. Kun painettu viestintä viittaa rakenteissaan verkkomediaan, on perusteltua puhua, että generajarat sulavat mediafuusiosta. (vrt. Kress & van Leeuwen 2001, Salo 2000a)

Navigointipainikkeiden käyttö verkkoympäristössä viittaa myös siihen, että "paina tästä"- yhteiskunnassa television, kännyköiden ja kotitalouskoneiden näppäimiä muistuttavilla graafisilla elementeillä on suuri huomio- ja käyttöarvo. Verkon navigointinäppäin on modernin ja postmodernin median versio painotuotteen kuvatekstistä. Kielen tasolla muutos on vienyt kehitystä taaksepäin. Monimutkaisista sanamäärittelyistä on siirrytty kohti piktogrammeja. Tämän voi ymmärtää niin, että sisältöjen monimutkaistuesssa ne on järjesteltävä mahdollisimman yksinkertaisten, tuttujen ja yksiselitteisten elementtien ja symbolien avulla. (ks. Lindqvist 1989, Vanhanen 1991)

Vaikka tutkimusaineistoni sisältääkin galleriamaisia henkilökuvareportaaseja (Image ja Colors), ei storyboard-analyysimallini täysin sovellu niiden arviointiin. Henkilökuvareportaasit tarvitsevat oman analyysimetodin (vrt. Brusila 1997). Jatkotutkimuksen kannalta laajat henkilöreportaasit ovat mitä otollisinta tutkimusaineistoa valottamaan kuvajournalismiin ja kuvareportaasikerrontaan vaikuttavia genren ja (kuvaus)tyylin muutoksia.

National Geographicin reportaaseissa voi nähdä edelleen vuonna 2001 ongelmankäsittelyn didaktisuuden, joka liittyy lehden kokonaiskonseptiin ja lehden tehtävään maantieteellisen ja etnografisen tutkimuksen kuvan- ja sanansaattajina ja maailman jäsentäjänä. National Geographin kuvaajat edustavat lähinnä modernia dokumentarisistista tyyliä. Luonnonkauniiden kuvauskohteiden valinta vaikuttaa lehden visuaaliseen kerrontaan ja kuvakertomusten esteettisyyteen. Siksi osa reportaasin kuvista on hyvinkin lähellä perinteistä klassista tyyliä. Galleriarakenteelle tunnusomaista kuvakerrontaa ei juurikaan ole muissa kuin NG:n tiedettä ja tutkimusta käsittelevissä reportaaseissa, joissa käytetään valokuvien ohella kuvituskuvia.

NG:n verkkoreportaasit voi arvioida multimediarakenteen kokeiluiksi. Niiden kerronta hyödyntää edelleen klassista kuvakerrontarakennetta ja elokuvasta tuttua melodramaattista musiikkia sekä

kertojan ääntä. Hyperteksteihin tai kuviin perustuva multilineaarinen kerronta on vähäistä. Tämä on linjassa NG-tuoteperheen perinteisen, tutkimuksellisen journalismin perusideologian kanssa. Empiirisen analyysin johtopäätöksiä pohdittaessa voi tulla siihen tulokseen, että NG pyrkii edelleen luomaan koherenttia, global village -ajattelua maapallosta ja maailmankaikkeudesta. Lehti on aidosti globaali, vaikka sen tulkinnat ovat amerikkalaisen suodattimen läpi katsottuja (ks. Lutz & Collins 1993, 15-46).

National Geographicin vuoden 2001 kansikuvista voi lukea lehden käsityksen siitä, millainen on myyvä kuva maailmasta. Samalla paljastuu, millaista maailmaa lehden lukijakunta NG:n kansien välistä etsii: eksoottista, ei liian tuttua tai arkista. Kansikuvat eivät haasta lukijoita kyseenalaistamaan kuvaa maailman eksoottisista kolkista. Kannet vahvistavat paremminkin stereotyyppistä käsitystä "meistä sivistyneistä" ja "niistä villeistä".

Monet aikakauslehdet ovat supistaneet kuvareportaasiensa laajuutta ja perinteisiä maineikkaita kuvalehtiä on lakkautettu. National Geographic julkaisee 2000-luvulla edelleen 30-sivuisia kuvareportaaseja kuten Life-lehti aikanaan. Lifen kuvareportaasin perinne elää National Geographicissa. Kertomusten tasolla kuvareportaasi on vuosikymmenten saatossa kuitenkin etääntynyt viime vuosisadan alkupuolen kehitysoptimismista ja positivismista sekä 1950-60-luvulla kukoistaneesta klassisesta kuvaesseeistä. Sen kerrontastartegiaan kuului, että jokaiselle ongelmalle oli olemassa ratkaisu. Globaaleja ongelmia käsittelevässä modernissa ja postmodernissa visuaalisessa mediassa asetelma on muuttunut, ja ongelmaa kuvataan usein ilman, että ratkaisua on lainkaan näköpiirissä.

Tiivistelmä

Hannu Vanhanen

Kuvareportaasin (r)evoluutio

Tutkimuksessa tarkastellaan kuvareportaasia tyylin ja rakenteen näkökulmasta. Kehittämäni storyboard-analyysimetodi tarjoaa työkalut kuvareportaasin valokuvien keskinäisten suhteiden tarkasteluun. Sovellan analyysimallia kahteen aineistoon. Perusaineistona on National Geographicin suomenkielinen vuosikerta 2001 ja vertailuaineistona aikakauslehdissä eri aikakausina julkaistuja kuvareportaaseja ja verkkoreportaaseja. Fokusoin painetun kuvareportaasin (r)evoluutioon.

Työn aluksi pohdin visuaalista viestintää ja kuvareportaasia taustoittavaa (valo)kuvan tutkimusta (luvut 3 ja 4). Teoreettisessa jaksossa arvioin eritoten reportaasin mediatutkimuksessa käytettyjä käsitteitä (6 ja 7). Tämä luo viitekehyksen empiiriselle analyysille. Esittelen luvussa 5 storyboard-analyysimetodin. Sen avulla tutkin kuvien keskinäisiä suhteita, en niinkään yksittäisiä valokuvia. Kuvareportaasi muodostuu kontrasteista ja jatkumoista. Kontrasti on kahden kuvan välinen voimakas jännite. Jatkumot sen sijaan luovat reportaasille koheesiota, sidosteisuutta. Jatkumoit on kaikkiaan viisi: samuus (sama henkilö), kaltaisuus (sama toiminta ja/tai visuaalinen kaltaisuus), yhteenkuuluvuus (sama teema), aika (kronologia) ja kausaalisuus (syy/seuraus). Valmis reportaasi puretaan kaaviokuvaksi, jolla tutkija osoittaa, kuinka kuvakerronta on rakennettu. Lisäksi reportaasit havainnollistetaan miniatyyrisivuin.

Kun sovellan storyboard-mallia empiiriseen analyysiin, niin arvioin kutakin reportaasin valokuvaa entiteettinä, kuvan ja sisällön ykseytenä. Poikkeuksen tekee National Geographicin Romanit-reportaasi, jota arvioidaan myös graafisten jatkumoiden näkökulmasta. Verkkoreportaaseja ei ole analysoitu storyboard-menetelmällä, koska se vaatisi huomattavan laajennuksen storyboardiin. Analyysimetodi ei myöskään sovellu kokonaisen teemanumeron analyysiin (Colors).

Perinteisen tutkijaluvun lisäksi tutkimusta varten olen tehnyt kaksiosaisen vastaanottajatutkimuksen, jossa opiskelijaryhmä arvioi yhtä National Geographicissa julkaistua Romanit-reportaasia. Lisäksi olen haastatellut kurdi-opiskelija Sadek Kardo-Rubaria reportaasin kohteen näkökulmasta, jolla valotetaan National Geographic-lehden institutionaalista luonnetta toiseuden ja mielikuvien luoja. Reportaasin tekijät Markus Jokela ja Ilkka Malmberg kertovat työskentelytavastaan ja ns. haluttuunoton metodista esiteltäessä reportaasikuvauksen eri tyyliä (luku 8).

Reportaasikuvauksen tyyliä jaan neljään kategoriaan: klassiseen, kriittis-realistiseen, moderniin värikuvadokumentaristiseen ja postmoderniin tyyliin. Tyylin käsitettä pohdin metodiikka-luvussa (luku 5) lähinnä Altti Kuusamon taidehistorian tyylitutkimuksen valossa. Sovellan tyylin käsitteen valokuvan ja reportaasikuvauksen tyyliä (luku 8). Määrittelen tyyliä myös ajanjaksoiksi, vaikkakin on otettava huomioon, että tyyliä on vaikea määritellä tarkkarajaisesti. Ne saattavat elää rinnakkain ja heräävän henkiin ns. kerrannais- eli retrotyyleinä. Kuvareportaasin rakenteita esittelen vertailuaineiston storyboard- ja metaluvussa. Rakenteita on neljä: klassinen, moderni, galleria- ja multimediarakenne (luku 9). Kuvareportaasin rakenteita pohjustan luvussa 7, jossa arvioin Life- ja Look-lehtien kerrontastrategioita.

Työn päätösluvussa (luku 12) jäsennän perus- ja vertailuaineiston reportaasit taulukkoon, jonka koordinaatisto muodostuu kahdesta muuttujasta: kuvareportaasin rakenteesta ja reportaasikuvauksen tyylistä. Tehdyn metaluvun perusteella voidaan sanoa, että National Geographicin kuvareportaasit edustavat suurimmaksi osaksi modernia rakennetta ja modernia värikuvadokumentaristista tyyliä. Avaruutta ja tiedettä käsittelevät kuvareportaasit poikkeavat rakenteellisesti ja tyyllillisesti NG:n perusaineistosta. Ne lähestyvät postmodernia tyyliä ja galleriarakennetta. Luonnon ilmiöitä käsittelevät reportaasit muistuttavat klassista kuvareportaasia.

Vertailuaineiston reportaasit on valittu siten, että ne edustavat eri aikakausia. Kuvajournalismin klassikkokuvaajan W. Eugene Smithin 1940-50-luvulla tekemät kuvareportaasit edustavat tyyliä ja rakennetta, joita kutsun klassisiksi. Markus Jokelan ja Martin Parrin modernit kuvareportaasit sen sijaan kuvaavat kuvareportaasin rakenteellista ja tyyllistä kehitystä 1980-90-luvulla. Vertailuaineiston ja perusaineiston edustavuutta olen tukenut valitsemalla suurten, ns. valtajulkisuuden lehtien (Life, National Geographic, Helsingin Sanomien kuukausiliite, Observerin liite) ohella analyysin kohteiksi kulttuuri- ja mielipide- sekä elämäntapalehtiä (Colors, Image, Ydin, Citylehti). Ne tarjoavat areenan kuvareportaasin tuoreille ja vaihtoehtoisille kehitysvirtauksille. Niissä on usein vaikutteita galleriarakenteesta. Molemmat analysoimani verkkoreportaasit edustavat multimediarakennetta, vaikkakaan eivät postmodernia tyyliä. Rakenne ja tyyli eivät siten kuvareportaasin evoluution näkökulmasta välttämättä vastaa toisiaan. 2000-luvun multimediareportaasit voivat anakronisesti edustaa perinteisiä reportaasikuvauksen tyyliä.

avainsanat: kuvareportaasi, kuvajournalismi, valokuva, tyyli, rakenne, verkkoreportaasi

English summary

Hannu Vanhanen

The (R)Evolution of Photo Reportage

The research examines photo reportage from the point of view of style and structure. The storyboard method of analysis, which I have developed, offers tools to investigate the interrelations between pictures in photo reportage. This model of analysis is applied to two data. The basic data consists of the annual volume of the Finnish version of *National Geographic* in 2001 which is compared with photo reportage and web reportage in different magazines in different time periods. The focus is on the (r)evolution of photo reportage.

The work begins with an analysis of (photo)graphic research (chapters 3 and 4) as a backgrounder for visual communication and photo reportage. Especially the concepts used in the media research of reportage are examined in the theoretical analysis in chapters 6 and 7. The storyboard method of analysis is introduced in chapter 5. It is applied to the analysis of the interrelations between pictures but not very much used to analyse individual pictures. Photo reportage consists of contrasts and continuums. Contrast is the strong tension between two pictures. On the other hand, the continuums create the cohesion in reportage. There are five types of continuums: sameness (the same person), analogy (similar action and/or visual similarity), togetherness (the same theme), time (chronology) and causality (cause and effect). The whole reportage is disassembled as a diagram where the researcher shows how the visual narrative has been structured. In addition, the reportages are illustrated as miniature pages.

When the storyboard method is applied to empirical analysis, each picture in the reportage is evaluated as an entity, as a unity of picture and content. *The Gypsies* reportage in *National Geographic* makes an exception, however, which is also evaluated from the point of view of graphic continuums. The storyboard method has not been applied to web reportage because that would involve a considerable extension of the storyboard. This method of analysis is also not suitable for the analysis of complete thematic issues (*Colors*).

In addition to the traditional scientific reading, this research contains a two-part reception study where a group of students evaluated *The Gypsies* reportage published in *National Geographic*. The research also contains findings from an interview with the Kurdish student Sadek Kardo-Rubar including the point of view of the photographed person which illuminates the institutional nature of *National Geographic* as a creator of otherness and imago. The authors of the reportage Markus Jokela and Ilkka Malmberg recount their working method and the so called taking possession method when the different styles of photo reportage are examined in chapter 8.

I have divided the styles of photo reportage into four different categories: the classical, the critical-realistic, the modern colour photo documentary and the postmodern style. The concept of style is examined in the methodology chapter (5) mainly in light of Altti Kuusamo's art historical style research. The concept of style is applied to the style palette of photography and photo reportage in chapter 8. The style periods are also defined as periods of time although one has to take into account that styles escape narrow definitions. They can exist side by side or they are periodically re-born as the so called retro styles. The structures of photo reportage are analysed in the storyboard and meta-reading of the comparative data. Four structures can be found: the classical, the modern,

the gallery and the multimedia (chapter 9). This part of the research builds up on the analysis of the narrative structures of *Look* and *Life* in chapter 7.

The reportage in both the basic and comparative data are classified in the diagram in the concluding chapter (12) where the co-ordinates are the two variables of the structure of photo reportage and the style of reportage photography. On the basis of the meta-reading that was carried out, it can be concluded that the photo reportage in *National Geographic* mostly represent the modern structure and the modern colour photo style. Photo reportage dealing with the space and science are both structurally and stylistically different from the basic data in *National Geographic*. They come close to the postmodern style and the gallery structure. The reportage on natural phenomena resemble classical photo reportage.

The comparative data has been selected to represent different time periods. Pictures taken by the classical photographer of photo journalism W. Eugene Smith in the 1940s and 1950s represent a style and a structure which I define as classical. On the other hand, photo reportage by Markus Jokela and Martin Parr illustrate the structural and stylistic development of modern photo reportage in the 1980s and 1990s. In order to support the representativeness of the comparative and the basic data I have selected magazines with wide circulation (*Life*, *National Geographic* and the magazines of *Helsingin Sanomat* and *Observer*) as well as culture, independent and lifestyle magazines (*Colors*, *Image*, *Ydin*, *Citylehti*). They offer an arena for fresh and alternative development trends in photo reportage and are often influenced by the gallery structure. Both of the web reportage that I have analysed represent the multimedia structure although they do not represent the postmodern style. So, from the point of the view of the evolution of photo reportage, structure and style do not necessarily correspond to one another. Instead, the web reportage made in the multimedia structure enabled by the 21st century web media can anachronistically represent the traditional styles of reportage photography.

Key words: photo reportage, photo journalism, photography, style, structure, web reportage

Kirjallisuus

Agee, James & Avans, Walker (1960): *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: The Riverside Press.

Barret, Terry Michael (1996): *Criticizing photographs: an introduction to understanding images*. Mountain View, California: Mayfield Publishing Company.

Barthes, Roland (1985): *Valoisa huone*. Jyväskylä: Kansankulttuuri ja Suomen Valokuvataiteen Museon Säätiö.

Barthes, Roland (1986a): *Kuvan retoriikka*. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.): *Kuvista sanoin 3*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 71-92.

Barthes, Roland (1986b): *Image, Music, Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*. London: Fontana Press.

Baudrillard, Jean (1988): *America*. Translated by Chris Turner. London/New York: Verso.

Baudrillard, Jean (1991): *Amerikka*. Suomentanut Tiina Arppe. Helsinki: Loki-Kirjat.

Bech-Karlsen, Jo (1986): *Avisereportasjen*. Oslo.

Becker, Karin (1992): *Other Stories of the Real. Revisions in anthropological and journalistic discourses*. Teoksessa: Lundström Jan-Erik ym. (ed.) *Real Stories. Revisions in Documentary and Narrative Photography*. Brandts: Museet för Fotokunst, 47-48.

Becker, Karin & Ekecrantz Jan & Olsson Tom (2000): *Picturing politics. Visual and textual formations of modernity in the Swedish Press*. Stockholm: JMK.

Bolter, Jay David & Grusin, Richard (2000): *Remediation. Understanding New Media*. London: The MIT Press.

Bonsiepe, Gui (2000): Design as Tool for Cognitive Metabolism: From Knowledge Production to Knowledge Presentation. Paper prepared for the international symposium on the dimensions of industrial design research *Ricerca+Design*, Politecnico di Milano 18.-20.5. 2000, 1-12.

Brusila, Riitta (1997): Realismista fiktioon. Visuaalisuus ja suomalaiset aikakauslehdet. *Acta Universitatis Tamperensis* 557. Tampere: Tampereen yliopisto.

Brusila, Riitta (2002): Graafinen suunnittelu. Viestinnän ja merkitysten tuottamista ja tutkimista. *Kide* 4/2002: 22-23.

Buchanan, Richard (2001): Design Research and the New Learning. *Design issues* 17(4): 3-23.

Cicconi, Sergio (2000): The Shaping of Hypertextual Narrative. Teoksessa Yläkotola, Mauri (toim.) ym. *The Integrated Media Machine: A Theoretical Framework*. Rovaniemi: Lapin yliopisto ja Helsinki: Edita, 101-120.

Druckrey, Timothy (2000). Merely players... Or, is there truth out there? Teoksessa Ponsa Marta (coordinació) *Mirades impúdiques*. Barcelona: Fundació "La Caixa".

Edom, Clifton C. (1976): *Photojournalism. Principles and Practices*. Dubuque: WM.C. Brown Company Publishers.

Eggleston, William (1992): *Ancient and Modern*. New York: Random House.

Eisenstein, Sergei (1978): *Elokuvan muoto*. Helsinki: Love kustannus.

Ekecrantz, Jan (1995): *Text i kontext: studier i repotagens teori och historia* Stockholm: JMK.

Elovirta, Arja (1999): Modernismin jälkeen. Palasia valokuvataiteen lähihistoriasta. Teoksessa: Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) (1999): *Valoa. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839-1999*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 172-201.

Eskola, Matti & Kaurinkoski, Tuula & Turtia, Kaarina (1990): *Sivistyssanakirja*. Keuruu: Osuuskunta Informaatiokirjakauppa ja Otava.

Evans, Walker (1938): American Photographs. New York: MOMA.

Evans, Walker & Agee, James (1960): Let us Now Praise Famous Men. Boston: Houghton Mifflin Company.

Flusser, Vilém (1984): Towards a Philosophy of Photography. Göttingen: European Photography.

Frank, Robert (1986): The Americans. Switzerland: Random House.

Frank, Robert (1989): The lines of my hand. Zurich-Frankfurt-Newe York: Parkett/Der Alltag.

Fulton, Marianne (1988): Eyes of Time. Photojournalism in America. Boston: Little, Brown and Company.

Garcia, Mario R. & Stark, Pegie (1991): Eyes on the News. St. Petersburg, Florida: The Poynter Institute for Media Studies.

Garrett, W.E. (1976): National Geographic. The Magazine That Thought Us How to Use Pictures ... and Color. Teoksessa Edom, Clifton C.: Photojournalism. Principles and Practices. Dubuque: WM.C. Brown Company Publishers, 215-242.

Gombrich, E.H. (1979): The Sense of Order. New York: Ithaca.

Gombrich, E.H. (1999): The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication. London: Phaidon Press Limited.

Graham, Paul (1986): Beyond caring. London: Grey Editions.

Graham, Paul (1993): New Europe. Göttingen & London: Fotomuseum Winterthur & Cornerhouse Publications.

Green, Jonathan (1984): American Photography. A Critical History 1945 to the Present. New York: Harry N. Abrams.

Grundberg, Andy (1990): *Crisis of the Real. Writings on Photography 1974-1989*. New York: Aperture.

Haapanen, Perttu (2002): En ole Salosen musiikkia vastaan. *Helsingin Sanomat*. Keskustelua. 12.3. 2002 B 10.

Haapio, Olli (1998): Dokumentti. 11 valokuvaaja. Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.): *Musta taide* 3/1998: 55-62.

Haas, Hannes (1987): Die hohe Kunst der Reportage. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Journalismus und Socialwissenschaften. *Publizistik* (32): 277-294.

Hall, Stuart (1984): Uutiskuvien määräytymisprosessi. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.): *Kuvista sanoin* 2. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 138-190.

Halliwell, Kevin (1980/81): Photographs and Narrativity: A Reply. *Screen Education* 37 (1980/81), 79-85.

Hardt, Hanno & Ohn, Karin B. (1981): The Eyes of Proletariat: The Worker-Photography Movement in Weimar Germany. *Studies in Visual Communication* 3/1981, 46-57.

Hassner, Rune (1977): *Bilder för miljoner*. Stockholm: Sveriges Radio/Raben & Sjögren.

Heikkilä, Elina (1991): Lehtikuvan ja jutturunon välissä: Baltian-uutisten kuvatekstit tammikuussa 1991. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Suomen kielen laitos.

Heinonen, Ari (1999): Journalism in the age of the net. *Changing Society, Changing Profession*. Acta Universitatis Tamperensis 685. Tampere: University of Tampere.

Hemánus, Pertti (1992): Lehtijutun opissa. Reportaasin tekijä tekstinsä subjektina. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja, sarja A 79.

Hodge, R. & Kress, G. (1991): *Social Semiotics*. Oxford: Polity Press.

Huang, Edgar Shaohua (2001): Readers' Perception of Digital Alteration in Photojournalism. Journalism Communication Monographs (3): 147-182.

Huhtamo, Erkki (1995): Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkaileijan uusi käsikirja. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

Huovila, Tapani (1996): Layout as a message. Jyväskylä: Publications of the Department of Communication: University of Jyväskylä 15.

Hultén, Lars J. (1990): Reportaget som kom av sig. Stockholm: JMK.

Inkinen, Sam (2000): On "Homo Symbolicus" and Media Society. Aspects of Digitality, Hypertexts and Contemporary Media Culture. Teoksessa Yläkotola, Mauri (toim.) ym. The Integrated Media Machine: A Theoretical Framework. Rovaniemi: Lapin yliopisto ja Helsinki: Edita, 39-85.

Jinks, William (1977): The Word and the Image. Teoksessa: Ohlgren, Thomas H. & Berk, Lynn M.: The New Languages: A rhetorical approach to the massmedia and popular culture. Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 243-254.

Jokela, Markus (1994): Jasser Arafat suomalaisella kesämökillä. Miksi tavallinen ei kiinnosta valokuvaajia? Teoksessa Vanhanen, Hannu (toim.): Kuvan journalismi. Helsinki: Sanomalehtien liitto, 34-39.

Jokela, Markus (2000): Kalpean auringon alla. Oulu: Pohjoinen.

Jokela, Markus & Malmberg, Ilkka (2001): Kalpean auringon alla. Kuvareportaasi tekijöiden näkökulmasta. Esitelmä Reportaasipäivillä 1.11. 2001 Tampereen yliopistossa.

Juusola, Markku (1988): Osallistuva journalismi, 1960-luvun alakulttuurit ja uusi journalismi Yhdysvalloissa. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos, sarja A 62/1988. Tampere: Tampereen yliopisto.

Järvinen, Aki & Mäyrä, Ilkka (2000): Johdatus digitaaliseen kulttuuriin. Tampere: Vastapaino.

Kardo-Rubar, Sadek (2000/2001): Haastattelut Tampereen yliopistossa 23.10. 2000 ja 1.11. 2001.

Klein, William (1956): New York. London: Photography Magazine.

Klein, Naomi (2001): No Logo. Tähtäimessä brändivaltiaat. Helsinki: WSOY.

Kobré, Kenneth (1996): Photojournalism. The Professionals' Approach. The third Edition. Boston: Focal Press.

Koski, Nicklas & Kämäräinen, Anni. (1999): Tehtaan kuolema. Verkkoreportaasin synty. Journalistinen pro gradu –tutkielma. Tampereen yliopisto. [<http://www.nicklaskoski.com/tehdas/>]

Koskinen, Pertti (2001): Hyvä painotuote. Helsinki: Inforviestintä.

Kress, Gunther, & van Leeuwen, Theo (1998): Reading images. The grammar of visual design. Lontoo: Routledge.

Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001): Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication. Lontoo: Arnold, A member of the Hoddeer Headline Group.

Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) (1999): Valoa. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839-1999. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.

Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.) (1999): Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.

Kuusamo, Altti (1990): Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta. Helsinki: Gaudeamus.

Kuusamo, Altti (1996): Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia. Helsinki: Gaudeamus.

Lampila, Hannu-Ilari (2002): "Tekeehän se vähän kipeää". Esa-Pekka Salosen haastattelu. Helsingin Sanomat 1.3. 2002, B 8.

- Lassila, Maria (2001): Faktaa fiktion keinoin. Nonfiktiota Helsingin Sanomien Kuukausiliitteessä ja Imagessa. Pro gradu –tutkielma. Jyväskylä: Viestintätieteiden laitos.
- Ledo, Andión Margarita (1995): Documentalismo, Fotográfico, contemporáneo – Da inocencia á lucidez. Salamanca: Edicións Xerais de Galicia.
- Lester, Paul Martin (2000): Visual Communication. Images with messages. Belmont, CA: Wadsworth. A division of Thomson Learning.
- Lehtonen, Mikko (2001a): Post scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (2001b): Syyskuun yhdenkymmentä merkitys. Tampere: Vastapaino.
- Life Library of Photography (1971): Photojournalism. New York: Time-Life books.
- Lindström, Johanna (2000): Multimedia - tarinoiden luvattu maa eli miten multimediaa koetaan? Pro gradu -tutkielma. Rovaniemi: Taiteiden tiedekunta.
- Lindqvist, Cecilia (1989): Merkkien valtakunta. Suomentaneet Arto ja Kirsti Ingervo. Helsinki: WSOY.
- Lister, Martin (1995): The photographic image in digital culture. Lontoo: Routledge.
- Loiri, Pekka & Juholin, Elisa (1998): Huom! Visuaalisen viestinnän käsikirja. Helsinki: Inforviestintä Oy.
- Lundström, Jan-Erik (1992): Real Stories. Teoksessa Lundström Jan-Erik ym. (eds.): Real Stories. Revisions in Documentary and Narrative Photography. Brandts: Museet för Fotokunst, 3-10.
- Lutz, Catherine A. & Collins, Jane L (1993): Reading National Geographic. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lyons, Joan (1987): Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook. New York: Visual Studies Workshop Press.

Malmberg, Ilkka (1998): Uroot ja naaraat – journalismin kaksi tiedonintressiä. Teoksessa Kantola Anu & Mörä Tuomo: Journalismia!journalismia? Helsinki: WSOY, 41-52.

Marttinen, Manu (1999): Uusi brittiläinen valokuvadokumentarismi ja sen vaikutteiden ilmeneminen suomalaisessa kuvajournalismissa 1980- ja 1990-luvuilla. Martin Parrin ja Markus Jokelan valokuvaustyylien vertailua. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tiedotusopin laitos.

McLuhan, Marshall (1964): Understanding Media. The extensions of Man. New York: McGraw-Hill Book Company.

Meiselas, Susan (1981): Nicaragua. June 1978-July 1979. New York: Pantheon Books.

Meiselas, Susan (1997): Kurdistan In the Shadow of History. New York: RandomHouse.

Meyer, Pedro (2002): Zonezero-verkkosivusto. [<http://www.zonezero.com/>]

Mirzoeff, Nicholas (1999): An Introduction to Visual Culture. London & New York: Routledge.

Mitchell, W.J.T (1994): Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: The University of Chicago Press.

Moholy-Nagy, László (1969): Painting, Photography, Film. Massachusetts: MIT Press.

Montonen, Outi (2001): Taas koulussa. Dokumenttivalokuva vuonna 2001. Journalistinen pro gradu -tutkielma. Tampere: Tiedotusopin laitos.

Murray, Janet H. (1998): Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in the Cyperpace. New York: The Free Press.

Männistö, Anssi (1999): Islam länsimaisessa hegemonisessa diskurssissa. Myyttis-ideologinen ja kuva-analyyttinen näkökulma sivilisaatioiden kohtaamiseen. Rauhan- ja konfliktintutkimuskeskus. Tutkimuksia no. 87, 1999. Tampere: Rauhan- ja konfliktintutkimuskeskus.

- Newhall, Beaumont (1969): *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art.
- Newton, Julianne H. (2001): *The Burden of Visual Truth. The role of Photojournalism in Mediating Reality*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Nordström, Gert Z. (1989): *Bilden i det postmoderna samhället*. Malmö: Carlsson Bokförlag.
- Nousiainen, Anu (1998): Reportaasin renessanssi. Teoksessa: Kantola Anu & Möre Tuomo: Journalismia!journalismia? Helsinki: WSOY, 117-136.
- Osman, Colin & Phillips, Sandra S. (1988): *European Visions. Magazine Photography in Europe between the Wars*. Teoksessa Fulton, Marianne: *Eyes of Time. Photojournalism in America*. Boston: Little, Brown and Company, 75-103.
- Panofsky, Erwin (1987): *Meaning in the Visual Arts*. New York: Penguin Books.
- Papageorge, Tod (1981): *Walker Evans and Robert Frank: An essay on Influence*. New Haven: Yale University Art Gallery.
- Parr, Martin (1986): *The Last Resort*. Wallasey Merseyside, UK: Promenade Press.
- Parr, Martin (1995): *USA Today*. Observer 18.6. 1995, 15.
- Pietilä, Veikko (1995): Tv-uutisista, hyvää iltaa. Merkityksen ulottuvuudet televisiouutisjutuissa. Tampere: Vastapaino.
- Pietilä, Veikko (1996): Kuvan kielioppia. Tiedotustutkimus 19(4): 78-82.
- Pietilä, Veikko (1999): Marshall McLuhan: modernisti vai postmodernisti? Teoksessa: Inkinen, Sam, Sundgren Eva ja Ylä-Kotola Mauri (toim.): *Mediatieteen kysymyksiä 2: Kirjoituksia modernista ja postmodeenista kulttuurista*. Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, mediatieteen julkaisuja C2, 351-388.
- Pietilä, Veikko (2002): *Kirje tutkimuksen tekijälle keväällä 2002*.

Prosser, Jon (1998): *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*. London: Falmer Press.

Puranen, Jorma (2000): Lajityypistä tyylilajiksi. Teoksessa: Raatikainen, Riitta (2000): *photo.doc – dokumentteja dokumentarismista*. Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.): *Musta taide 1/2000*.

Raatikainen, Riitta (2000): *photo.doc – dokumentteja dokumentarismista*. Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.): *Musta taide 1/2000*.

Ramamurthy, Anandi (1997): Construction of illusion, Photography and commodity culture. Teoksessa: Wells Liz: *photography A Critical Introduction*, 151-198.

Ridell, Seija (1994): *Kaikki tiet vievät genreen*. Tiedotusopin laitos, julkaisuja sarja A 82/1994. Tampere: Tampereen yliopisto.

Ritchin, Fred (1990): *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture.

Robins, Kevin (1996): *Into the Image. Culture and Politics in the field of Vision*. Lontoo: Routledge.

Rosler, Martha (1996): Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations. Teoksessa: von Amelunxen, H. & Iglhaut, S. & Rotzer, F. (eds.): *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age*. Amsterdam: OPA, 36-56.

Rosler, Martha (2000): Dokumentarismin jälkeen? Teoksessa: Raatikainen, Riitta (2000): *photo.doc – dokumentteja dokumentarismista*. Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.): *Musta taide 1/2000*, 13-23.

Rothstein, Arthur (1969): *Photojournalism. Pictures for Magazines and Newspapers*. New York: American Photographic Book Publishing.

Rättyä, Kaisu ja Raussi, Raija (2001): *Tutkiva katse kuvakirjaan*. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja nro 23. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Salo, Merja (1999): Kuvareportaasi – valokuvien kerrottu tarina. Teoksessa: Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.): Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 178-203.

Salo, Merja (2000a): Imageware. kuvajournalismi mediafuusiossa. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Salo, Merja (2000b): Valokuva digitaalisen kuvantamisen aikakaudella. Teoksessa: Saarto, Ari. Eidos. Kirjoituksia suomalaisen valokuvauksen 90-luvusta. Lahti: Lahden ammattikorkeakoulu, Muotoiluinstituutti. 8-29.

Saraste, Leena (1980): Valokuva - pakenevan todellisuuden kuvajainen. Helsinki: Kirjayhtymä.

Saraste, Leena (1996): Valokuva tradition ja toden välissä. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu ja Musta taide.

Saves, Seppo (1986): Kuvajournalismi sellaisena kuin olen sen kokenut. Espoo: Weilin+Göös.

Seppänen, Janne (1996): Millainen kieli, sellainen kertomus. Tiedotustutkimus 19(3): 6-21.

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

Seppänen, Janne (2001b): valokuvaa ei ole. Helsinki: Musta taide ja Suomen valokuvataiteen museo. Kuvista sanoin 5.

Setälä, Vilho (1940): Valokuva tieteenä ja taiteena. Helsinki: Otava.

Sirkkunen, Esa (1996): Matkalla vaarien maahan. Tiedotustutkimus 19(3): 22-42.

Skovsende, Børge T. (2001): Årets Avisside i Norden 2001. Jelling Bogtrykkeri A.S: SND/S.

Smith, Keith A. (1984): Structure of the Visual Book. Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press.

Snyder, Don (1987): *Mixing Media*. *Photo Communique* 1(9): 28-36.

Stahel, Urs (1997): *Reportierende Fotografie und ihre Medien*. Teoksessa: Stahel Urs & Gasser Martin (eds.): *Weltenblicke. Reportagephotographie und ihre Medien*. Zurich: Fotomuseum Winterthur & Offizin Verlag, 8-19.

Stark, Adam, Pegie (1995): *Color, Contrast, and Dimension in News Design*. Understanding the theory of color and its applications. St. Petersburg, Florida: The Poynter Institute of Media Studies.

Steichen, Edward (1955): *The Family of Man*. New York: The Museum of Modern Art.

Suonpää, Juha (2001): *Luontokuvan totuuden hetki. Keskustelua aitoudesta*. Helsinki: Pieni valokuvakirjasto 2. Suomen valokuvataiteen museo & Musta Taide.

Sweetman, Alex (1987): *Photobookworks: the Critical Realist Tradition*. Teoksessa: Lyons, Johan (ed.): *Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook*. New York: Visual Studies Workshop Press, 187-206.

Szarkowski, John (1988): *Winogrand. Figments From The Real World*. New York: The Museum of Modern Art.

Tagg, John (1988): *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan.

Thode, Scott (2001): *Venus Rising*. *Journal e* & The New York Times on the Web. [<http://www.journale.com/aidsdecade/venus/index.html>]. (10.10. 2001)

Thode, Scott (2001): Scott Thoden esittely digitaljournalist.org/issue0106/ [http://www.digitaljournalist.org/issue0106/voices_thode.htm]. (20.3. 2002)

Thurén, Torsten (1986): *Fakta ja fiktio reportaasissa*. *Tiedotustutkimus* 9(2): 23-32.

Tillmans, Wolfgang (1998): *Burg*. Köln: Taschen.

- Tillmans, Wolfgang (1999): *Soldiers : the nineties*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Tucker, Anne W. (1986): It's the misinformation that's important. Teoksessa: Tucker Anne Wilkes (ed.): Robert Frank: New York to Nova Scotia. Houston, Texas: The Museum of Fine Arts, 90-100.
- Tufte, Edward R. (1991): *Envisioning Information*. Cheshire, Connecticut: Graphics Press.
- Tufte, Edward R. (2000): *Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Cheshire, Connecticut: Graphics Press.
- Vadén, Tere (2001): Väännetäänkö rautalangasta? Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta. Teoksessa: Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika: Taiteellinen tutkimus. Helsinki: Kuvataideakatemia, 91-111.
- Valtonen, Päivi (1987): Kuvaaja näyttää paikan josta katsoja katselee. Valokuva 12/1988, 24-27.
- Vanhanen, Hannu (1987): Katastrofietetiikasta. Tiedotustutkimus 10(1): 45-55.
- Vanhanen, Hannu (1991): Kuoleman kuvat. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos, sarja A 73. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Vanhanen, Hannu (1994a): Esikuvaus. Teoksessa: Vanhanen, Hannu (toim.): Kuvan journalismi. Helsinki: Sanomalehtien liitto, 6-11.
- Vanhanen, Hannu (1994b): Uutiskuvista todellisuuden rekonstruointiin. Teoksessa: Vanhanen, Hannu (toim.): Kuvan journalismi. Helsinki: Sanomalehtien liitto, 40-47.
- Vanhanen, Hannu (1994c): Miten kuvajournalismi vastaa digitaalisen ajan haasteeseen? Journalisti 28.4.1984, 24-25.
- Vanhanen, Hannu (1997a): Vanha ja uusi media sulautuvat toisiinsa. Journalisti 13.11.1997, 16-17.

Vanhanen, Hannu (1997b): Integrated publishing, new media and journalism. Teoksessa: Digital media in Finland. TEKES: Digital Media report 2, 17-19.

Vanhanen, Hannu (2001): Hannu Hautala kääntää kuvaajanliivinsä. Kuinka luonnonmukaisesta kuvankäsittelijästä tehdään luonnonvastainen luontokuvaaja. Elina Noppari ja Katja Valaskivi (toim.): Journalismikritiikin vuosikirja 2001, 134-143.

Vapaasalo, Tapio (1988): Taitto - näytelmä lukijoille. Stylus 3/1988, 21-24.

Varis, Tapio (1999): Values and the limits of the global media in the age of cyberspace. Teoksessa: Prosser, Michael & Sitaram, K.S.: Civic Discourse: Intercultural, International. and Global Media Volume 2. Stamford, Connecticut: Ablex Publishing Corporation, 5-18.

Wells, Liz (1997) (ed.): Photography - A Critical Introduction. London: Routledge.

Webb, Alex (1989): Under a Grudging Sun. Photographs from Haiti Libéré. New York: Thames and Hudson.

Webb, Alex (1992): Paraguay. Plotting a New Course. National Geographic (182)2: 88-113.

Webb, Alex (1996): From the Sunshine State. Photographs of Florida. New York: The Monacelli Press.

Weinberg, Adam (1986): On The Line: The New Color Photojournalism. Minneapolis: Walker Art Center.

Williams, Val (2000): Kertomuksia ja tarinoita: 1990-luvun dokumenttivalokuvaus. Teoksessa: Raatikainen, Riitta (2000): photo.doc – dokumentteja dokumentarismista. Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (toim.): Musta taide 1/2000, 24-27.

Williamson, Glenn (1993): W. Eugene Smith and The Photographic Essay. Cambridge: Cambridge University Press.

Winogrand, Garry (1977): Public Relations. Introduction by Tod Papageorge. New York: The Museum of Modern Art.

Virilio, Paul (1994): Katoamisen estetiikka. Tampere: Oy Libri Academici/Gaudeamus Kirja.

Virilio, Paul (1998): Pakonopeus. Tampere: Gaudeamus Kirja.

Woolley, A.E. (1966): Camera Journalism. Reporting with Photographs. New York, London: South Brunswick.

Väisänen, Hannu (ei vuosilukua): Kahdeksan sisäkuvaa. Kuvataidesatuja. Kirja liittyy samannimiseen televisiosarjaan. Helsinki: Yleisradion opetusohjelmat.

Storyboard- ja metaluennassa analysoidut lehdet:

Life: 20.9.1948, 15.11.1954.

Citylehti: 2/1985.

Ydin: 1/1989.

Helsingin Sanomien kuukausiliite: 9/1994.

Observer: 18.6.1995.

Image: 5/1996.

Colors: Helmi-maaliskuu 2001.

National Geographic: 8/1992, 1/2001, 2/2001, 3/2001, 4/2001 & verkkoreportaasi, 5/2001, 6/2001, 7/2001, 8/2001, 9/2001, 10/2001, 11/2001, 12/2001.

L iitteet

N ationalG eographica käsittelevä
H aastattelututkim us, osa I
H annu V anhanen

K uvareportaasia käsittelevän väitöskirjani em piiristä haastattelututkim usta
varten saatN ationalG eographicin suomenkielisen num eron 4/2001 .

H aastattelututkim uksen osa II järjestetään 25.2.2002 klo 10-16 Tam pereen
yliopistossa, tiedotusopin laitoksen kuvatoim iuksessa.

H aastattelututkim uksen ensivaiheessa (osa I) pyydän sinua tutustumaan
N ationalG eographic -lehteen. Kirjoita spontaaneja reaktioita "Rom anit -
ulkopuoliset" -kuvareportaasiin (NG 4/2001 s.64-93) katsomis- ja
lukukokemuksista. Erityisesti pyydän sinua kommentoimaan, mi nkäläisiä reaktioita

(ajatuksia ja tunteita) Tomasz Tom aszew skin ottamat kuvat synnyttävät? Ja
toisaalta, mi nkäläisiä reaktioita PeterG odwinin teksti sinussa herätti. Mitä
mieltä olet reportaasista kokonaisuudessaan?

Toivon, että kirjoitat vapaamuotoiset kommentit suoraan
tekstinkäsittelyohjelm alla. Jos se ei ole mahdollista, voit kirjoittaa
kommenttisi myös käsin paperille. Palauta kommentit 20.2.2002 mennessä
sähköpostitse osoitteeseen: Hannu.V anhanen@ uta.fi tai postitse Hannu V anhanen
Tiedotusopin laitos/K alevantie 4/33014 Tampereen yliopisto.

Tampereella helm ikuun 13.2.2002

kiittäen

H annu V anhanen

TEHTÄVÄ a:

Arvioi, miksi nämä kuvat ovat koottu yhteen samalle sivulle ja selitä kuvasarjaa koossa pitäviä elementtejä. [NG 4-2001, sivu 75]



TEHTÄVÄ b.

Selitä ja kuvaile elementtejä, jotka mielestäsi perustelevat näiden kuvien julkaisemisen sarjana.

[NG 4-2001, sivu 85]



TEHTÄVÄ c.

Katso sivujen 84-85 kuva-aukeamaa. Etsi kuvasta symbolisia elementtejä, jotka viittaavat varsinaisen kuvan ulkopuolelle. Mitä elementtejä löydät - millaisia merkityksiä ne lisäävät kuvaan?

TEHTÄVÄ d.

Katsele romani-reportaasi läpi ja arvioi, minkä tyyppisten jatkuvuuksien varaan tämä reportaasi on rakennettu. Minkätyyppinen jatkumo ("punainen lanka") kulkee mielestäsi koko reportaasin läpi? (Katso kuvien ihmisiä).

TEHTÄVÄ e.

Arvioi kuvajaksojen rytmiä (kokojen ja muotojen vaihtelua ja rakenteiden toistoja) reportaasin taitossa.

- Yritä kuvata reportaasin kuvarytmiä graafisesti piirtämällä sitä esittävä kuvio (keksi kuvaustapa itse).
- Onko kuvarytmisissä toistuvia jaksoja tai muuta havaittavaa säännönmukaisuutta?
- Kuinka siirryt kuvasta toiseen? (käytä ohessa olevaa mustaa tussia) ja miniatyyrisivuja.
- Merkitse oheiseen miniatyyripaperiin pystyviivoilla ne kohdat, joissa kuvajatkumot mielestäsi katkeavat (paikat, joissa peräkkäisillä kuvilla ei ole yhteyttä toisiinsa).

TEHTÄVÄ f.

Kertooko reportaasi mielestäsi enemmän tapahtumisesta vai olemisesta? Miksi?

Vaikuttaako kuvien (katsomis)järjestyksen vapaavalintaisuus reportaasin verkkoversiossa mielestäsi jotenkin kuvakerronnan "juoneen"? Miksi?

- Miten painetun version katsominen ja lukeminen ennalta vaikuttaa verkkoreportaasin katsomis/lukukokemukseen?
- Mikä merkitys Tomas Tomazevskin kertojaäänellä on verkkoreportaasissa?

TEHTÄVÄ g.

Romanit-reportaasi on täynnä vastakkainasettelua ja kontrasteja (rikas-köyhä, kaupunki-maaseutu, moderni-perinteinen, koulutettu-kouluttamaton). Mikä on reportaasin merkittävin kontrasti? Perustele.

TEHTÄVÄ h.

Mikä on reportaasin eri elementtien intensiteetti ja vaikutus sinuun (numeroi tärkeysjärjestys)?

- leipäteksti, kuvatestit, otsikko, nostot, valokuvat, kartta.

TEHTÄVÄ i.

Mikä on mielestäsi Romanit-reportaasin luku/katsomiskokemuksen funktio itsellesi (numeroi tärkeysjärjestys):

- informatiivinen, viihteellinen, esteettinen nautinto, selailu/silmäily, jokin muu?

TEHTÄVÄ j.

Mikä on mielestäsi reportaasin "avainkuva"? Miksi?

TEHTÄVÄ k.

Minkälaisia reportaasin valokuvat ovat tyyllisesti/esteettisesti:

- realistisia, humanistisia, informatiivisia (määrittele itse)

Kontrasti

National Geographic 1 - 2001: Elämyksiä avaruudessa

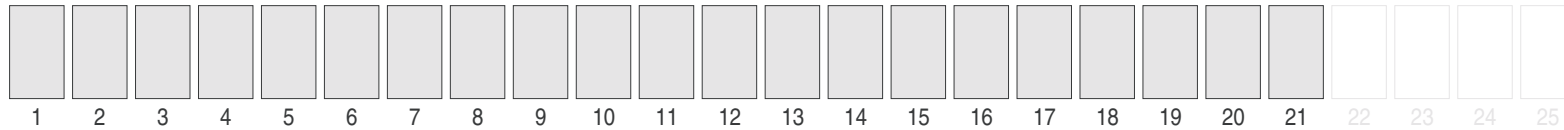
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



NG 1/2001 Elämyksiä avaruudessa

1. Epätarkka astronautti
2. Tutkimuksessa
3. Painovoimattomassa tilassa
4. Mies ja kalkkuna
5. (Kartta)
6. Astronautti kivimaastossa 1
7. Astronautti kivimaastossa 2
8. Piirretyt kasvot ylösalaisin
9. Piirretty keho ylösalaisin
10. Nukkuja silmät peitettynä
11. Avaruusaseman ikkunassa
12. Kuvakollaasi
13. Astronautti ja avustajat
14. Katse lasikaappiin
15. Tutkimuksissa
16. Pelihetki
17. Lentäjä ylösalaisin
18. Laboratoriossa
19. Lamput
20. Valohoito
21. Tulipallo ja kehystetty keho



Kontrasti

National Geographic 2 - 2001: Kulissina And

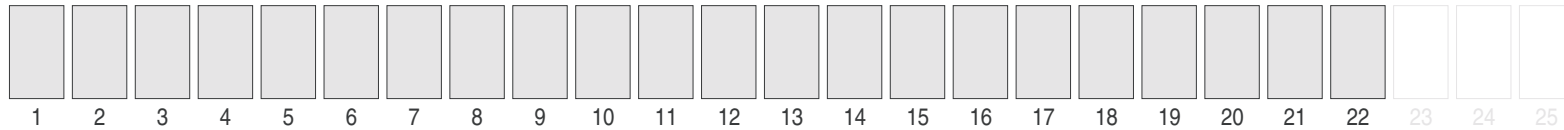
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



NG 2/2001 Kulissina Andit

1. Intiaani
2. Vuoristo
3. Piirtäjä kadulla
4. Pappi
5. Vuoristo
6. (Kartta)
7. Linnoitus ja hyppääjät
8. Muurin edessä
9. Koristeltu auto
10. Lapsi ja kynttilä
11. Vanhus
12. Vuoren rinne
13. Vuori ja kaupungin valot
14. Tuhkaa ja savua taivaalla
15. Suojanaamarit
16. Mekkoa sovittamassa
17. Naamio ja kristushahmo
18. Hökkeli
19. Romujen keskellä
20. Katse
21. Vuoristokylä
22. Rannalla



Kontrasti

National Geographic 3 - 2001: Indonesia

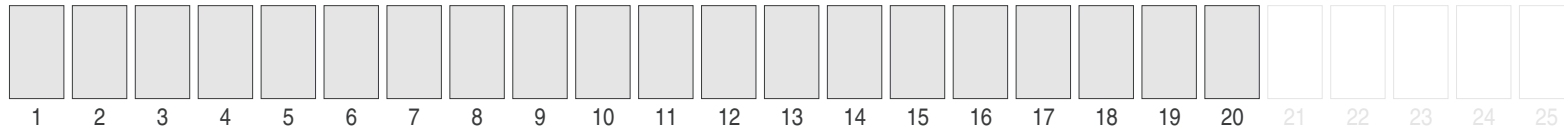
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



NG 3/2001 Indonesia

1. Tanssija
2. Ruutukuvioinen joki
3. Musiikkihetki puistossa
4. Mies ja ajopeli
5. Jokinäkymä
6. Tytöt ja ruoka
7. Huvipuistossa
8. (Kartta)
9. Jokialus
10. Kaivostyöläiset
11. Puiden kantajat
12. Eripukeiset miehet
13. Apina häkissä
14. Puun sahaaja
15. Savuava kraateri
16. Kantaja
17. Miehet autossa
18. Miehet ryhmäkuvassa
19. Amuletit
20. Ruokailija



Kontrasti

National Geographic 4 - 2001: Romanit - ulkopuoliset

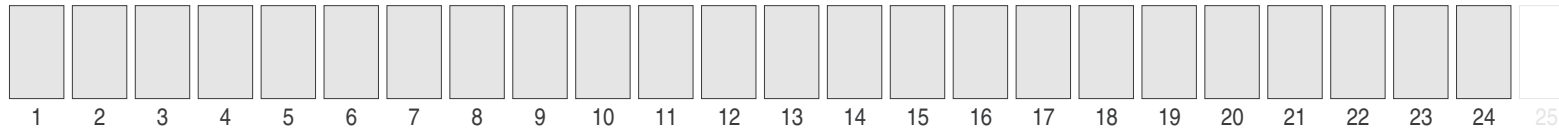
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



Graafinen jatk.

NG 4/2001 Romanit - ulkopuoliset

1. Viikatemies ja vankkurit
2. Pari kahvilassa
3. Lapset leikkivät 1
4. Vanha pariskunta
5. Palatsi ja vankkurit
6. (Kartta)
7. Polkupyörä
8. Hevoset
9. Auto
10. Pullon avaus
11. Hökkeli
12. Nukke katolla
13. Sohva ja televisio
14. Tanssija kahvilassa
15. Hautajaiset
16. Neito juhlapuvussa
17. Ruoanlaittajat
18. Käsi ja vammaiset
19. Kruunupää ja nainen
20. Mies ja patsas
21. Nainen ja lasipallo
22. Pojat autossa
23. Hökkelitaloja
24. Lapset leikkivät 2



Kontrasti

National Geographic 5 - 2001: Marco Polon matkat

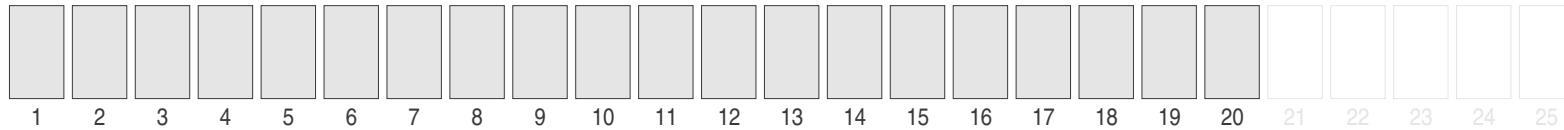
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



NG 5/2001 Marco Polon matkat

1. Kamelireliefi
2. Mosaiikkikuva
3. Kartan paljastus
4. Gondolit
5. (Kartta)
6. Palmu
7. Juhla
8. Teenjuojat
9. Vaatekaupassa
10. Nainen ja lapsi joella
11. Kaksi miestä hallissa
12. Naamio
13. Vuoristo
14. Muurit
15. Vene ja traktori
16. Hevoset laaksossa
17. Panssarivaunu ja rukoilijat
18. Piipunpolttaja
19. Rakennuksia laaksossa
20. Kaupungin kadulla



Kontrasti

National Geographic 5 - 2001: Wales

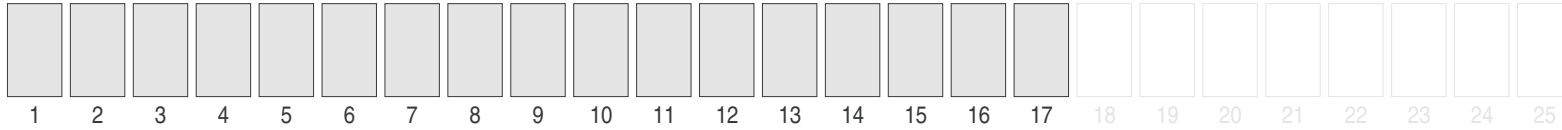
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



NG 6/2001 Wales

1. Kilpalaulaja
2. Palkintonauhat
3. (Kartta)
4. Mies ja lapsi
5. Mies, lapsi ja koira
6. Ilmakuva laaksosta
7. Kaivosmiespatsas
8. Kaivosmies
9. Työntekijä hallissa
10. Parvekenäkymä lahdelle
11. Uimarit rannalla
12. Sateenkaari ja laituri
13. Kellotorni aukion laidassa
14. Stadion
15. Rugbyn pelaajat
16. Pojat ja tulostaulu
17. Kioskiauto



Kontrasti

Samuus

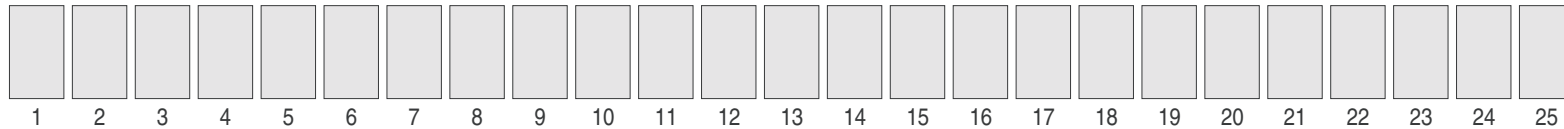
Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus

National Geographic 7 - 2001: Uudet lähiöt



NG 7/2001 Uudet lähiöt

1. Uima-altaalla
2. Massalähiö
3. Auton ikkunasta
4. Peitetty auto
5. Auton sisällä
6. Eritasoliittymä
7. Talo ja kasvit
8. Lämpökamerakuva USA:sta
9. Lähiöt ja vuoret kohtaavat
10. Marketin edustalla
11. Puu ja taloja
12. Ikkunanäkymä pihalle
13. Mainostaulu erämaassa
14. Kävelijä reppu selässä
15. Moottoritiellä
16. Perhe talon edessä
17. Musta opiskelija
18. Uusvanhat talot
19. Ostosmatkalla kärryn kanssa
20. Kaktus
21. Sisällisota
22. Haukan lennätys
23. Luonnon ja lähiön raja
24. Sotkettu seinä
25. Ilmoitus aidassa ja vesiposti



Kontrasti

National Geographic 8 - 2001: Sininen-Nii

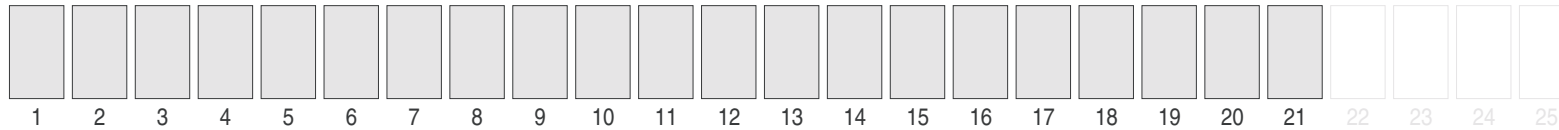
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



NG 8/2001 Sininen-Niili

1. Maski
2. Vesiputous
3. Torvensoittaja
4. Peseytymien
5. (Kartta)
6. Köysisilta
7. Ilmakuva joenmutkasta
8. Kahvihetki majassa
9. Hiuksia tunnustelemassa
10. Vuohet ja miehet rantavedessä
11. Mies, kynttilä ja ikoni
12. Lukeva mies
13. Savuinen maisema ja työläiset
14. Pyssymiehet
15. Kumiveneessä
16. Pippunainen poseeraa
17. Keppiin nojaaja
18. Torvensoittajat
19. Suisto
20. Kanantappajat
21. Melomassa



Kontrasti

National Geographic 9 - 2001: Suojelua yli rajojen

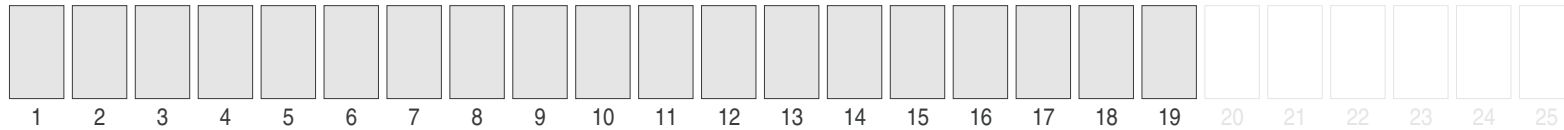
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



NG 9/2001 Suojelua yli rajojen

1. Norsu
2. Mies ja koirat
3. Ase
4. Kirahvi
5. (Kartta)
6. (Kartta)
7. Naiset työssä
8. Mies työssä
9. Norsun siirto
10. Norsu siirto
11. Puhvelit ja haikarat
12. Mies vesillä
13. (Kartta)
14. Tanssijanaiset
15. (Kartta)
16. Kalat ja aita
17. Loikkiva antilooppi
18. Norsu
19. Norsusikiö



Kontrasti

Samuus

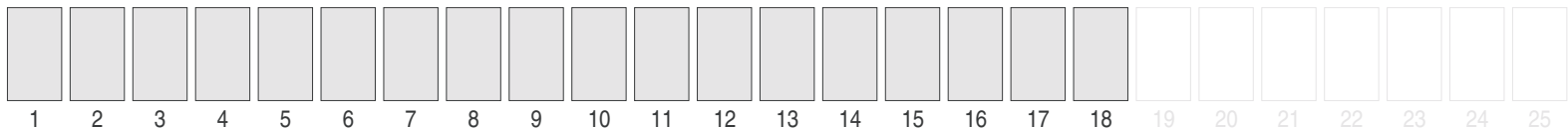
Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus

National Geographic 10 - 2001: valo



NG 10/2001

Valo

1. Valonheittäjät
2. Nainen hämyssä
3. Generaattori
4. Valokuidut
5. Laboratorio
6. Kammio
7. Lapset ja valopöytä
8. Kasvot ja grafiikka
9. Käsistä pidettävä mies
10. Öinen katu
11. Lapset valohoidossa
12. Solariumissa
13. Auringonottaja
14. Mies, nainen ja auringonsäde
15. Kivimonumentti
16. Valonsäteiden kohdistaminen
17. Valonsäteet ja ihmismassa
18. Lampun vaihto



Kontrasti

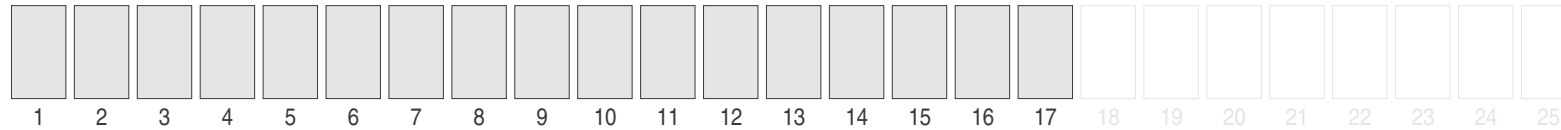
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



NG 11/2001 Nouseva Venäjä

1. Mies katseiden keskellä
2. Vaate-esittely julisteen edessä
3. Joulupukit ja Coca-Cola
4. (Kartta)
5. Ihmisiä patsaan äärellä
6. Pöydän äärellä
7. Katse punaisessa valossa
8. Mies ja jäiset rakennelmat
9. Katunäkymä
10. Aikuinen ja lapsi kylmässä kaupungissa
11. Teollisuuskaupunki talvella
12. Köyhä äiti ja lapset
13. Tupakoiva nainen
14. Biljardisalissa
15. Mies ja puhdistaja
16. Tarjoilija ja asiakkaat
17. Pojat ja tietokoneet



Kontrasti

National Geographic 11 - 2001: Piilakso

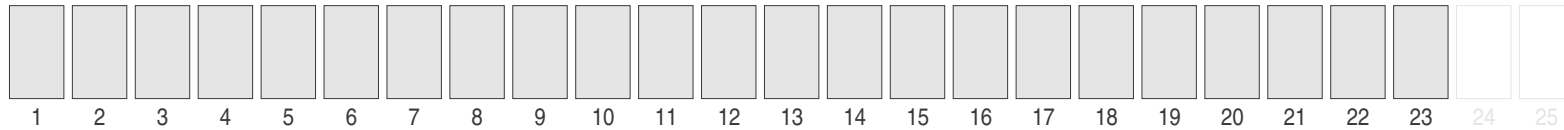
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

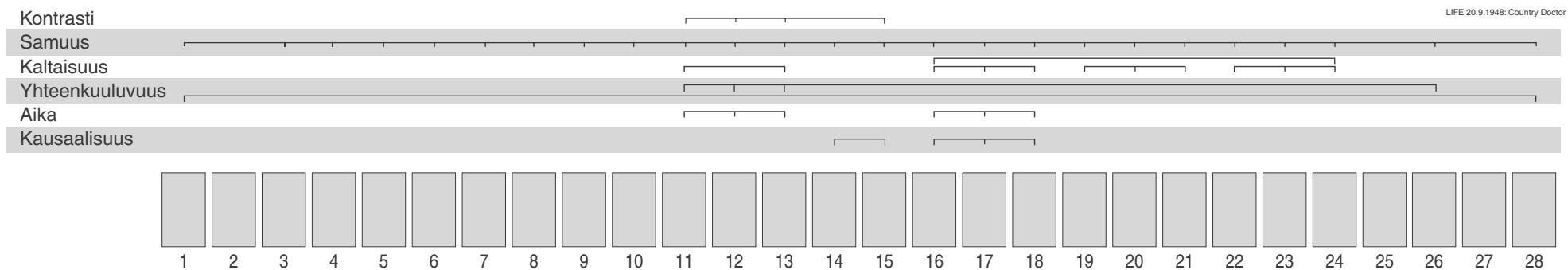
Kausaalisuus



NG 12/2001 Piilakso

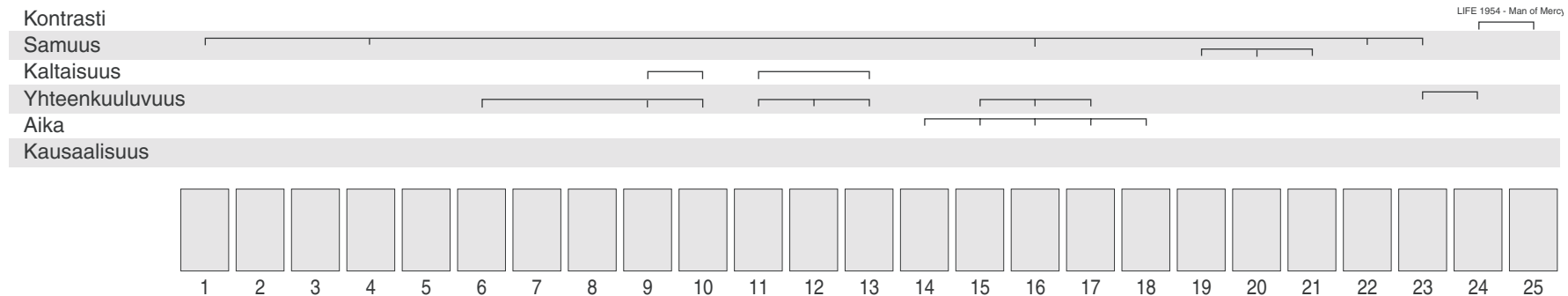
1. Työhuone
2. Sähkölinjat ja rakenteilla olevat talot
3. Viljelijät
4. Suojapuvussa
5. Pihaterassi
6. Toimisto
7. Kaapeleita
8. Rullalautailija
9. Harlekiini
10. Panoraama öisestä kaupungista
11. (Kartta)
12. Autossa
13. Puutarhajuhlat
14. Nostetut kädet ja tietokone
15. Peli
16. Seurusteluhetki
17. Nainen toimistossa
18. Kasvot linssissä
19. Viittaajat
20. Kirjoittava nainen, mies ja lapsi
21. Mies ja lapsi huoneessa
22. Mies keittiössä
23. Keltainen nauha





- LIFE 20.9.1948**
W. Eugene Smith: Country Doctor
1. Mies kävelee
 2. Mies ja lapsi
 3. Vuoteen äärellä
 4. Autossa
 5. Tarkastus
 6. Kuvan katselu
 7. Sidonta
 8. Korvan huuhtelu
 9. Kipu
 10. Vastasyntynyt
 11. Raiteilla 1
 12. Kalastus
 13. Raiteilla 2
 14. Jännitys
 15. Mies ja lapsi
 16. Paareilla 1
 17. Käden venytys
 18. Käden kipsaus
 19. Vanhuksen tutkiminen
 20. Katsova vanhus
 21. Sylissä
 22. Peittäminen
 23. Puhelimessa
 24. Paareilla 2
 25. Kaupunki ja vuoret
 26. Yleisö ja ratsastajat
 27. Talo
 28. Kahvin juonti





LIFE 15.11.1954
W. Eugene Smith: Man of Mercy

1. Valkoinen ja musta mies
2. Paareilla
3. Ruokinta
4. Kahden kerroksen väkeä
5. Ruoanlaittaja
6. Kivenpyörittäjät
7. Sateenvarjo ja jalat
8. Rikkinäiset kengät
9. Kiskot
10. Vaunun siirto
11. Epämuodostunut käsi
12. Pöydän ääressä
13. Epämuodostunut jalka
14. Nainen sängyllä
15. Naiset käsi poskella
16. Arkunkantajat
17. Lapiot ja oksi
18. Kukka kädessä
19. Kädet ja paperit 1
20. Kädet ja paperit 2
21. Kädet ja paperit 3
22. Paperit
23. Mies soittaa pianoa
24. Mies, pöytälamppu ja kynä
25. Vuohet katolla



Kontrasti

Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



Citylehti 2/1985
Markus Jokela: Saudade

1. Ristin saattajat
2. Kissan kynnet kadulla
3. Enkeliksi puettu tyttö
4. Parranajo
5. Mies baarissa
6. Katse baaritiskillä
7. Tupakoiva nainen
8. Poseeraavan neidon katse
9. Öinen katu



Kontrasti

Ydin 1989: Matkalla USA:n arjen epätodellisuudessa

Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



Ydin 1/1989

Hannu Vanhanen: Matkalla USA:n arjen epätodellisuudessa

1. Mies lentää
2. Bussissa
3. Karnevaali
4. Heijastuvat kasvot
5. Mies käsirautoissa
6. Naiset rodeoshow'ssa
7. Koristeltu WC-pönttö
8. Miehet muistomerkillä



Kontrasti

Observer Magazine Supplement 1995: USA Today

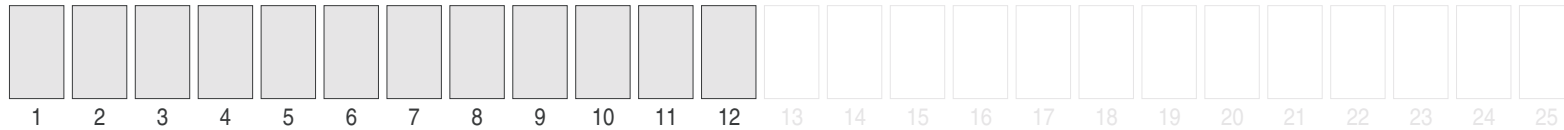
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



Observer 18.6.1995
Martin Parr: USA Today

1. Mies telineillä
2. Ase kädessä
3. Mies ja autot
4. Lippu ja univormumiehet
5. Cowboyt
6. Pelurit
7. Keskittyminen peliin
8. Tungos
9. Maalatut kasvot
10. Tytön kannatus
11. Tarjoilija
12. Mies ja olutkolpakko



Kontrasti

Helsingin Sanomat, kuukausiliite 1994 - Kirottu I hi

Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



Helsingin Sanomat, kuukausiliite 9/1994
Markus Jokela: Kirottu lähio

1. Hattupäiset huutajat
2. Haudalla
3. Mies ase kädessä
4. Nurmikolla
5. Sotilaat pidättelevät joukkoa
6. (Kartta)
7. Hattupäät kukkulalla
8. Mies naisen sylissä



Kontrasti

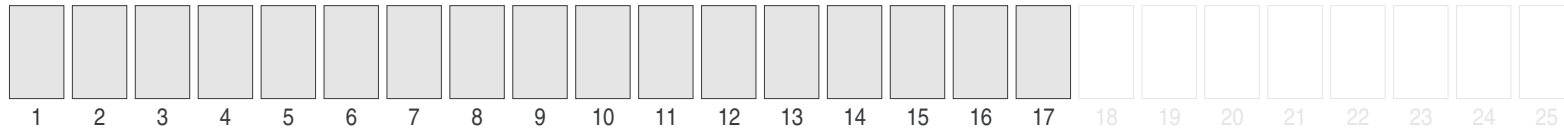
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus

**Image 5/1996****Jouko Lehtola: Nuoret sankarit**

1. Tyttö määrässä paidassa
2. Pojat ja pullot
3. Pahoinpidelty
4. Tyttö polttaa
5. Tyttö poseeraa
6. Tytöt kainostelevat
7. Poika ja tytöt laiturilla
8. Uhoilevat pojat
9. Pyllistäjä ja uhoilijat
10. Poseeraavat tytöt napapaidoissa
11. Poseeraavat pojat seinustalla
12. Suudelma
13. Syleily
14. Tytöt poseeraavat
15. Pojat poseeraavat
16. Kukkia hiuksissa
17. Tunnelissa juomassa



Kontrasti

National Geographic 8-1992: Struggle of the Kurd

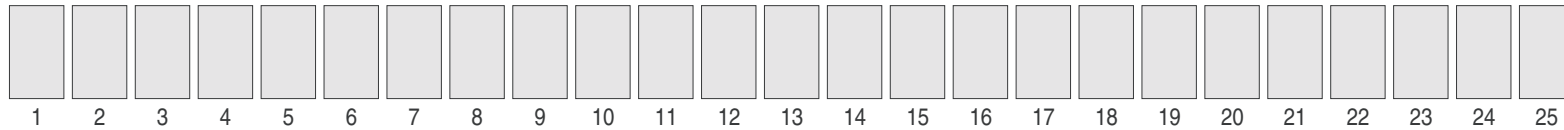
Samuus

Kaltaisuus

Yhteenkuuluvuus

Aika

Kausaalisuus



NG 8/1992 Struggle of the Kurds

1. Nuotiolla raunioissa
2. Vedenkantajat
3. Helikopteri
4. (Kartta)
5. (Kartta)
6. Lapsi ja äiti raunioissa
7. Lukijat raunioissa
8. Oppitunnilla
9. Sotilaat pellossa
10. Haavoittunut 1
11. Pommi raunioissa
12. Haavoittunut 2
13. Miehet ovella
14. Mielenosoitus
15. Ruokailemassa
16. Nuoret kadulla
17. Eristetty nainen
18. Moottoripyörällä
19. Nainen ja limonadi
20. Leiri aavikolla
21. Vuohen lypsy
22. Sotaharjoitus
23. Ihmisjoukko ja juliste
24. Tervehdys
25. Vanhus selittää





Colors 42, helmi-maaliskuu 2001
Jeff Riedel & Martina Hoogland Ivanow: Romanit-teemanumero