

TAMPEREEN YLIOPISTO

Nea Ilmevalta

Kuvaajan ja kuvattavan kohtaaminen

Valokuvaajien kokemuksia henkilökuvaamisesta

VIESTINNÄN, MEDIAN JA TEATTERIN YKSIKKÖ

PRO GRADU -TUTKIELMA

TOUKOKUU 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

ILMEVALTA, NEA: Kuvaajan ja kuvattavan kohtaaminen.

Valokuvaajien kokemuksia henkilökuvaamisesta.

Pro gradu -tutkielma, 81 sivua

Tiedotusoppi

Toukokuu 2015

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen kuvaajan ja kuvattavan välistä kohtaamista henkilökuvaustilanteessa. Tarkastelun keskiössä on kuvaustilanne, jossa kuvattava tietää tulevansa kuvatuksi, ja molemmat osapuolet työskentelevät lähtökohtaisesti yhteisen päämäärän eteen. Olen kiinnostunut kohtaamisen sosiaalisesta ulottuvuudesta, ja tarkastelenkin tilanteen dynamiikkaa sosiaalisen vuorovaikutuksen, luottamuksen, vallan ja katseen näkökulmista. Aineisto on kerätty teemahaastattelulla kuutta henkilökuvaukseen erikoistunutta valokuvaajaa, joista viisi työskentelee journalismin parissa ja yksi on taidevalokuvaaja. Kaikilla kuvaajilla on useiden vuosien, toisilla jopa vuosikymmenten, kokemus henkilökuvaamisesta. Aineisto on analysoitu teemoittelemalla ja lähilukemalla se teoreettisten käsitteiden näkökulmasta.

Tutkielman viitekehystenä on journalismin henkilöityminen, mikä tarkoittaa sitä, että ihmisiä käytetään lehtijuttujen lähteenä yhä enemmän. Vaikeitakin asioita käsitellään ihmisten kautta. Henkilöityminen liitetään kepeään journalismiin, mutta sen avulla vaikeatkin asiat tulevat helpommin ymmärrettäviksi ja lähemmäs lukijaa. Henkilökuvat ovat erityisesti aikakauslehtien keskeistä sisältöä, ja niillä vahvistetaan lehden visuaalista identiteettiä. Nykyään aikakauslehtien henkilökuvia estetisoidaan aiempaa enemmän realismin kustannuksella. Kuvilla tähdätään luonnollisuuteen, mutta tilanteet ovat järjestettyjä ja estetiikka tarkkaan mietittyä. Tämä on vastakkaista kuvajournalismin ihanteelle, jossa kuvat löydetään todellisesta elämästä.

Tutkielman läpi leikkaa myös valokuvateoreettinen näkökulma, jossa piirretään rajaa muotokuvan ja henkilökuvan määritelmien välille. Molempia käytetään aikakauslehtien sivuilla, ja niiden voidaankin sanoa olevan kontekstiinsa sidottua kuvajournalismia. Muotokuvan nähdään kuvattavan kohteensa pidemmän ajan olemusta positiivisella tavalla, kun taas henkilökuva on yleistävämpi ja hetkellisempi tulkinta ihmisestä.

Haastatteluiden perusteella voi todeta, että kuvaajat pitävät henkilökuvaus-työorientoituneina kohtaamisina, joissa tasapainotellaan visuaalisuuden ja sosiaalisuuden kanssa. Kuva on aina tapaamisen motiivi. Kuvaajat ovat aidosti kiinnostuneita kohteistaan, pyrkivät yhteistyöhön heidän kanssaan sekä tasa-arvoiseen kohtaamiseen ja hyvään tunnelmaan korostamatta omaa valtaansa. Kuitenkin, kuvaaja on viime kädessä se, joka määrää, ja intensiivinenkin yhteys kuvattavan kanssa on vain hetkellinen.

Asiasanat: Kuvajournalismi, henkilökuvaus, muotokuvaus, aikakauslehdet, vuorovaikutus, luottamus, valta, katse.

Sisällysluettelo

1. Johdanto	5
1.1. Tutkimuskysymykset.....	9
2. Ihmisen kuvaaminen	10
2.1. Pintaa vai pinnan alaisia syvyyksiä?.....	10
2.1.1. Yksilön ikuistaminen	10
2.1.2. Psykologinen traditio.....	12
2.1.3. Sosiologinen traditio.....	15
2.1.4. Roolimuotokuva	17
2.2. Henkilökuva journalismissa.....	18
3. Kohtaamisen kulmakivet	22
3.1. Sosiaalinen vuorovaikutus.....	22
3.1.1. Roolit synnyttävät vaikutelmia	23
3.1.2. Roolin rakennusaineet.....	24
3.2. Luottamus.....	26
3.2.1. Luottamus ja luottavaisuus	27
3.2.2. Aito ja ennakoiva luottamus	29
3.2.3. Luottamus ja abstrakteihin systeemeihin	30
3.3 Katse.....	31
3.3.1. Katse sidoksena	32
3.3.2. Katse anonyyminä katseena	33
3.3.3. Kameran katseen kohteena	35
3.4. Valta.....	39
3.4.1. Valta on strategia.....	40
3.4.2. Valokuvaus ja valta.....	42
4. Metodi ja aineiston kuvailu	44
5. Aineiston analyysi	47
5.1. Vuorovaikutus ja roolit.....	48
5.1.1. Rento kohtaaminen?.....	48
5.1.2. Kuvaajan rooli	53
5.1.3. Neuvottelua esittämisen rajapinnalla	56
5.2. Luottamus	59
5.2.1. Luottamuksen rakentaminen	60
5.2.2. Luottamus vapauttaa	65

5.3. Valta	67
5.3.1. Vastuulliset vallankäyttäjät	68
5.3.2. Neuvottelua vallasta	70
6. Päätelmät	73
Lähteet	79

1. Johdanto

Journalismia leimaa henkilöityminen; jopa vaikeita yhteiskunnallisia teemoja ja ilmiöitä käsitellään yhä enemmän ihmisten kautta. Puhutaan viihteellistymisestä, aikakauslehtimäistymisestä, iltapäivälehtimäistymisestä – siitä, kuinka koviakin uutisaiheita käsitellään pinnallisemmin ihmisen kautta. Monia vaikeita aiheita voi näin kuitenkin olla helpompi ymmärtää kun ne tulevat lukijaa lähelle. (Weselius 2014, 69–71.) Sanoma- ja aikakauslehtiä selaamalla on helppo havaita kuinka paljon ihmisiä on jopa sellaisissa kuvissa, joiden pääasiallinen funktio on esittää jotain muuta. Ihminen tekee kuvasta kiinnostavan, ja valokuvaajia onkin ihmiskasvot kiinnostaneet välittömästi valokuvauksen keksimisen jälkeen (Warner Marien 2002, 61–63; Newhall 1964, 21.) Nykyään mitä erilaisimpien alojen asiantuntijat tulevat näkyviksi mediassa, ja myös tavalliset ihmiset pääsevät esille vaikkapa todistajina ja kanssakokijoina tai jopa henkilöjuttujen kohteena. Vaikka median kuvavirrasta voisi päätellä, että yhä useammille ihmisille kameran edessä oleminen on arkipäiväistä, on siinä aina läsnä jotakin laajempaa: mahdollisuus tulla näkyväksi suurelle yleisölle ja toisaalta, omalle itselleen. Kuvaajat joutuvat kohtaamaan työssään päivittäin laajan skaalan ihmisiä joilla on erilaisia valmiuksia asettua kuvaan kuvajournalismille perinteisemmän tarkkailevan ja havainnoivan työtavan sijaan.

Tässä tutkimuksessa on kyse kohtaamisesta. Tarkastelen tässä tutkimuksessa henkilökuvaustilannetta kuvaajan ja kuvattavan välisenä sosiaalisena suhteena. Henkilökuvaustilanteella tarkoitan sellaista kuvaustilannetta, jossa kuvattava tietää tulewansa kuvatuksi ja molemmilla osapuolilla on yhteinen sopimus tilanteen luonteesta. Tarkastelen tässä tutkimuksessa niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat kahden ihmisen suhteeseen edellä mainitun kaltaisessa kohtaamisessa: vuorovaikutusta, valtaa, luottamusta ja katseen kohteena olemisen problematiikkaa. Kaikki nämä vaikuttavat toisiinsa, mutta tässä tutkimuksessa vuorovaikutus nähdään muita elementtejä sitovana liimana ja se on siten tutkimuksen keskeisin termi.

Vuorovaikutuksen keinoin neuvotellaan valtasuhteesta, sen avulla pyritään hankkimaan toisen luottamus, ja molemmiin puolinen kommunikaatio voi hälventää kuvattavana ja katseen kohteena olemisen vaikeutta. Vuorovaikutus ihmisten välillä on erityisen ratkaiseva tekijä tilanteen tunnelman ja ihmisten välisen kontaktin kannalta. Ilman vuorovaikutusta ei ole kontaktia ja suhdetta toiseen ihmiseen. Tässä vuorovaikutus ymmärretään laajasti verbaalisena ja ei-verbaalisena, vaikka painotus on vahvasti verbaliikassa. Kuvaustilanteessa kommunikoinnin taustalla vaikutta-

vat aina molempien osapuolien asema, sosiaalinen konteksti, yhteinen sopimus kuvauksen luonteesta, kuvan käyttötarkoitus sekä mahdolliset sivuhenkilöt (Belof 1983, 170). Nämä seikat hyväksytään kunkin vuorovaikutustilanteen taustalla vaikuttaviksi voimiksi. Lähtökohtaisesti tässä tutkimuksessa tarkastellaan kuitenkin kuvaustilanteita, joissa kuvattava tietää kuvauksen motiivin, joten tarkastelun keskiössä on kuvaajan ja kuvattavan välinen viestintä. Kuvaustilanteiden viestinnässä ratkaisevaa taas on keskustelu, sillä se on nopein ja helpoin keino saada sanoma perille. Keskustelulla pidetään yllä suhdetta kuvattavaan, jotta hän ei koe jäävänsä yksin linssin eteen (Aalto 1984, 73). Parhaimmillaan hyvä tunnelma ja kiinnostava keskustelu voivat häivyttää kameran läsnäoloa kuvattavan mielestä melkein kokonaan (Saves 1986, 44; Kobre 2004, 102–104).

Hyvä tunnelma ja tilannetta sujuvoittava kommunikointi antavat rakennusaineita kuvaushetken onnistumiselle, mutta myös kuvaaja itse on keskeisessä asemassa tunnelman luomisessa. Kuvattavan voi nähdä olevan eräänlainen peili kuvaajan omasta olemuksesta (Edward Steichenin, Newhallin 1964, 190, mukaan). Tarkastelen tässä tutkimuksessa myös kuvaajien roolia ja tapaa olla. Kun kuvat rakentavat lehden visuaalista ilmettä ja tunnelmaa (Brusila 1997, 52–53), on keskeistä, että kuvaaja saa loihdittua oikeanlaisen estetiikan ja tunnelman myös kuvaan kuvattavan ilmettä ja olemusta myöten. Siten voi pohtia, kuinka painava rooli vuorovaikutuksella on, että jäykkäänkin tilanteeseen saa puhallettua iloa ja valoa henkivää tuulta.

Kuvaustilanteessa on läsnä myös valta-asetelma. Valokuvaajalla on valta ja vastuu siitä, millaisena hän kuvattavan esittää. Kuvaajalla on ylivertainen kyky ja mahdollisuus esittää kuvattava minkälaisessa valossa tahansa, sillä kuvattava ei välttämättä ymmärrä ollenkaan kuvaajan tekemien valintojen vaikutusta lopputulokseen. Myös kuvattavan tietoisuus kuvaustilanteesta ei vapauta kuvaajaa vastuustaan ja hänen tehtävänä on ottaa tarkoitustaan palvelevia kuvia. (Saves 1986, 130–131.) Epätasa-arvoisen lähtöasetelman luokin juuri se, että kuvaajalla on ylivertainen visuaalisen esittämisen kyky suhteessa kuvattavaan, ja lisäksi kuva on nimenomaan kuvaajan taidonnäyte ja kuvaaja haluaa, että kuvaa ihaillaan nimenomaan hänen taiteellisista ansioistaan eikä kuvan kohdetta sinällään (Ewing 2006, 29). Vaikka kuvaajalla voi lähtökohtaisesti sanoa olevan enemmän valtaa suhteessa kuvattavaan (Belof 1983, 171), on kuvattava yhtä lailla vallankäyttäjä, joka osallistuu itsensä esittämiseen ja vaikuttaa valokuvan lopputulokseen. Kuvaustilanne ilmentää vallalle tyypillistä neuvottelua: se on tilanteeseen sidottua ja ilmenee toimijoiden välisessä suhteessa (Paloheimo&Wiberg, 1996, 52).

Journalismin kontekstissa kuvaajan saama luottamus näkyy siinä, että kuvaaja saa vapaat kädet kuvata kohdettaan. Luottamuksen saamiseen vaikuttaa se, että kuvattava tietää, miksi häntä kuvataan, mitä kuvaaja oikein tekee ja mihin kuva lopulta päättyy. (Saves 1986, 44, 47.) Journalistisessa kuvaamisessa tämä on yleensä lähtökohta, sillä kuvattavat tietävät miksi heitä kuvataan ja mihin. Luottamus kuvaajan edustamaa lehteä ja ammattitaitoa kohtaan voi syntyä helpostikin kuvaajan olemuksen, työkalujen ja ennalta sovitun tapaamisen myötä, mutta luottamus kyseiseen ihmiseen on jotakin kompleksisempaa.

Olen kiinnostunut siitä dynamiikasta, joka on kuvaajan ja kuvattavan välillä, mutta myös kameran mukanaan tuomasta näkyvyyden lisäjännitteestä. Tarkastelen siis sitä, mikä tekee kuvattavana olemisesta vaikeaa. Kuvaamisen arkipäiväistyttyä ihmisillä on yhä vahvemmin käsitys omasta kuvauksellisuudesta ja erityisesti siitä, miten he näyttävät hyvältä kuvissa. Itselle merkitsevissä kuvaustilanteissa haluamme näyttää edustavilta, koska kuvat vaikuttavat siihen, millaisena muut näkevät meidät (Bate 2009, 67). Kameran läsnäolo kiinnittää huomion itseemme ja ulkonäköömme, sillä kameran katse edustaa meille toisten läsnäoloa ja tietoisuutta omasta näkyvyydestä muille (Silverman 1996, 168).

Tämä tutkimus lukeutuu journalistisen työn tutkimukseen, sillä tarkastelen kuvaajien työn prosessia teemahaastattelujen kautta, en kuvauksesta syntyvää lopputulosta. Vastaavaa suomalaista tutkimusta alalta ei tämän kirjoitushetkellä ole, ja lähimpänä ovatkin aikakauslehtien henkilökuvien tuotantoprosessia kokonaisuudessaan tutkiva Hanna Weseliuksen väitöskirja *Suunniteltu kuva* (2014) ja Riitta Brusilan väitöskirja (1997) aikakauslehtien kuvien estetiikkaa ja suhdetta todellisuuteen tutkiva teos, *Realismista fiktion*. Weselius tarkastelee henkilökuvaustilanteita osana koko kuvatuotantoprosessia – sitä, miten kuva saadaan taipumaan lehden visuaaliseen ilmeeseen sopivaksi – ei niinkään kuvaajan ja kuvattavan suhteena. Tässä tutkimuksessa taas tarkastellaan valokuvaajien teemahaastattelujen avulla niitä kahden välisiä sosiaalisia prosesseja, joita henkilökuvaustilanteessa on läsnä.

Tutkimus etenee ihmisen kuvaamisen historian ja nykypäivän esittelystä varsinaiseen kahdenväliseen kohtaamiseen ja siitä edelleen aineiston analyysiin jossa heijastellaan teoriaosuudessa esiteltyjä käsitteitä. Koko tutkimuksen läpileikkaa tutkimuskysymysten asettama problematiikka siitä, kuinka kuvaajan ja kuvattavan välinen vuorovaikutussuhde merkityksellistyy. Tähän pyrin vas-

taamaan pääasiassa sosiaalipsykologiasta poimittujen käsitteiden avulla maustettuna valtio-opin ja valokuvateoreettisin pohdinnoin. Johdannon ja tutkimuskysymysten esittelyn jälkeen taustoitettua tutkimusalaani valokuvateoreettiselta pohjalta esittelemällä ihmisen kuvaamisen historiaa valokuvauksen alkuaajoista lähtien luvussa 2. Ihmisen kuvaaminen. Tässä osuudessa valotan ihmisen valokuvaamisen historiaa, henkilökuvaamisen teoriaa ja henkilökuvia osana kontekstiaan. Luvussa 3. Kohtaamisen kulmakivet rakennan teoreettista pohjaa keskeisten käsitteiden – sosiaalinen vuorovaikutus, luottamus, valta ja katse – avulla. Vuorovaikutus rakentaa pohjan, jolle kohtaaminen perustuu, sillä se mahdollistaa muiden elementtien olemassaolon. Luottamus voi rakentua vain jonkinlaisen kommunikoinnin päälle, samoin valta syntyy keskenään toimivien ihmisten välissä. Katseen problematiikka käsittelee katseen kohteena olemisen vaikeutta. Kuvaustilanteessa se tarkoittaa sitä, että kuvattava asettuu näkyväksi kuvaajan kameralle ja siten isolle yleisölle. Tässäkin suhteessa vuorovaikutus on sitä jännitettä purkava voima ja siten keskeisin tämän tutkimuksen käsitteistä. Metodi ja aineiston kuvailu on luvussa 4. Luvussa 5 analysoin haastatteluaineistoni ja peilaan sitä teoriaosuuden käsitteisiin. Lopuksi luvussa 6 on päätelmät.

Olen kerännyt aineistoni puolistrukturoitujen teemahaastattelujen keinoin. Haastattelujen teemat, vuorovaikutus, luottamus, valta ja katse, valitsin omaan kokemukseeni ja aiheeseen perehtyneisyyteen nojaten. Teemahaastattelussa onkin olennaista, että tutkijan oma perehtyneisyys ohjaa teemojen valintaa ja varmistaa niiden relevanttiuden tutkimuksen fokukseen nähden (Hirsjärvi&Hurme 2001, 47–48.) Olen haastatellut kuutta henkilökuvaamiseen erikoistunutta valokuvaajaa, joista viisi kuvaa pääasiassa aikakauslehtiin ja yksi on valokuvataiteilija. Lähtökohdanani oli haastatella aikakauslehtien kuvaajia, koska henkilökuvat ovat erityisesti niiden keskeistä sisältöä (Brusila 1997, 89–90). Valitsin haastateltavat osittain subjektiivisesti niin, että tiesin entuudestaan osan pohtineen kiinnostavalla tavalla ammatillisia kokemuksiaan ja henkilökuvaamisen problematiikkaa. Yhden kuvaajan valitsin suuren mediatalon kuvaosaston esimiehen suosittelun perusteella. Valokuvataiteilijan valitsin siksi, että tiesin hänen tuovan kiinnostavan ja uniikin näkökulman aineistoon. Kyseessä on harkinnanvarainen otanta, joka vastaa tämän tutkimuksen teemaan kiinnostavalla tavalla. Aineiston olen analysoinut valittujen teoreettisten näkökulmien kautta teemoittelun ja lähiluvun keinoin.

Tässä tutkimuksessa hyväksytään lähtökohdaksi se, että valittu tutkimusasetelma tuottaa yhden näkökulman henkilökuvaamiseen. Haastatteleamalla kuvaajia uutetaan esiin vain ja ainoastaan

kuvaajien kokemuksia aiheesta. Tähän rajaukseen vaikuttivat kuvaajien kyky sanallistaa ammatiaan, oma identiteettini valokuvaajana sekä halu tuottaa tietoa nimenomaan kuvaajien näkökulmasta. Koen tämän asetelman vahvistavan henkilökuvaajuutta tunnustamalla henkilökuvaajien joukon omaksi ryhmäkseen ja merkityksellistämällä heidän työtään.

Tutkimuksen pinnan alla väreilee kaksi hypoteesia. Ensimmäinen on se, että valokuvattavana oleminen voi olla monille epäluonnollinen ja jopa kiusallinen kokemus. Tämän olen huomannut itsekin kuvaajana kun kuvattava saattaa sanoa ääneen, kuinka kiusallinen tilanne on, tai asia on silminnähden havaittavissa. Toinen hypoteesi on se, että kuvaajilla voi olla tarve ja velvollisuus tehdä kuvaustilanteesta mahdollisimman luonnollinen ja pelata kiusallisuus pois vuorovaikutuksen keinoin. Tämä ei kuitenkaan sulje pois sitä, etteikö tilanteen kiusallisuutta voi tunnustaa ja lausua vaikka ääneen asianlaita. Lehtikuvaajiin liitetään helposti jonkinlainen sosiaalisuuden aura, ja heidän usein oletetaan olevan hyviä tyyppisiä, joille mukava vuorovaikutus tulee kuin itseltään. Näihin hypoteeseihin ohjasi oma kokemukseni valokuvaajana ja keskustelut muiden kuvaajien kanssa, ja siten hypoteesit pohjautuvatkin hyvin niukkaankin ja subjektiiviseen kokemukseen. Lisäksi ne ovat osaltaan saattaneet ohjata teemahaastatteluja henkilökuvaamisen ongelmakohtien pohdintaan ja toisaalta korostaa niitä omassa analyysissäni. Hyväksyn tämän kuitenkin lähtökohdaksi, sillä ongelmien tarkastelussa tuottaa tietoa myös onnistuneen kuvaustilanteen käsityksistä. Pohdin hypoteesejani tutkimuksen päätelmissä luvussa 6.

1.1. Tutkimuskysymykset

Tutkimukseni tarkoituksena on selvittää sitä, miten kuvaajan ja kuvattavan välinen sosiaalinen suhde merkityksellistyy. Etsin vastausta tähän teemahaastattelemalla valokuvaajia tutkimuksen keskeisten käsitteiden, vuorovaikutuksen, luottamuksen, vallan ja katseen, avulla.

Tutkimuskysymykseni ovat:

Miten kuvaajan ja kuvattavan välinen vuorovaikutussuhde merkityksellistyy?

Varsinaista tutkimuskysymystäni täydentävät ja tukevat seuraavat alakysymykset:

Millaista luottamusta kuvaustilanteessa on? Miten valtasuhteesta neuvotellaan?

2. Ihmisen kuvaaminen

2.1. Pintaa vai pinnan alaisia syvyyksiä?

Tarkastelen seuraavaksi ihmisen kuvaamisen traditiota historiallisesta näkökulmasta, mutta punon mukaan henkilökuvaamisen teoriaa ja omaa pohdintaa. Tämän luvun rakenne nojaa Riitta Brusilan käyttämään jaotteluun ihmisen kuvaamisen traditioista. Brusila jakaa ihmisen kuvaamisen eri vaiheet historiallisesti yksilön ikuistamisen, psykologisen tradition, sosiologisen tradition ja roolikuvan aikakausiin. Kullakin aikakaudella on henkilökuvalle nähty olevan omanlaisensa funktio, ja seuraavassa peilaan näitä funktioita eri teoreetikoiden pohdintoihin muotokuvan ja henkilökuvan määritelmistä. Kuvan funktio kytkeytyy myös sen estetiikkaan, sillä esimerkiksi henkeviä piirteitä saava psykologinen muotokuva porautuu syvälle ihmisen mielenmaisemaan ja siten kuvallisin keinoin myös tähdätään samaan lähikuvan ja dramaattisen ilmaisun keinoin.

Puhumalla ihmisen kuvaamisesta ei voi sivuuttaa kuvasta ristiriitaisestikin käytettyjä nimiä henkilökuva ja muotokuva. Siksi punon mukaan teoriaa muotokuvan ja henkilökuvan määritelmistä ja peilaan niitä edellä mainittuihin ihmisen kuvaamisen traditioihin. Koen tarpeelliseksi tarttua muotokuvan ja henkilökuvan määrittelyihin, sillä molempia käytetään arkikielessä labein perustein ilman selkeää määrittelyä, ja myös molempia kuvatyyppejä näkee journalismin kontekstissa. Henkilökuva kattaa journalismissa kaikki pääosassa ihmistä kuvaavat kuvat, ja muotokuvaan liitetään enemmän taiteellista painolastia ja lähikuvan tuntua.

2.1.1. YKSILÖN IKUISTAMINEN

Varsinainen valokuvauksen ensimmäinen prosessi, daguerrotypia, julkistettiin syyskuussa vuonna 1839, ja heti sen jälkeen ihmisen kuvaaminen alkoi kiinnostaa kuvaajia. Ensimmäisiä muotokuvakokeiluja daguerrotypialla teki yhdysvaltalainen keksijä ja taiteilija Samuel F. B. Morse, joka istutti vaimoan ja tyttärensä silmät suljettuina talojen katoilla 10–20 minuuttia kestäneiden valotusaikojen ajan. Valokuvaamisen tekninen kömpelyys antoi tilaa kuvaajien neuvokkuudelle. Syksyn vähenevän valon takia mallien kasvoja alettiin puuteroida vitivalkoisiksi ja pitkien valotusaikojen takia mallit pitivät silmiään kiinni ja suljetuille silmäluomille maalattiin iirikset jälkikäteen. Lopputulos oli usein banaali, sillä mallit näyttivät kauhistuneilta ja tuskaisesti irvistäviltä naamoilta. Nämä ensimmäiset kuvat kohtasivatkin kovaa kritiikkiä ja suoranaista pilkkaa. (Saraste 2010, 60; Warner Marien 2002, 61–63; Newhall 1964, 21.)

Ensimmäiset valokuvaajat olivat tyypillisesti muiden alojen ammattilaisia, jotka sattuiivat olemaan kiinnostuneita tekniikasta. Tekniikan kehittyminen, kiinnostus ihmiseen ja uuden bisneksen haistaminen siivittivät monia alalle. Kunnia ensimmäisestä varsinaisesta muotokuvasta menee philadelphialaiselle valokuvausintoilijalle ja lamppuvalmistajalle Robert Corneliukselle, joka aloitti muotokuvaamisen kuvaamalla itseään perheyrityksensä takapihalla lokakuussa 1839. Tästä syntyi myös ensimmäisenä omakuvana, selfienä, pidetty muotokuva. (Hannavy 2008, 339.)

Maalaustaiteessa muotokuvaukseen on aina liittynyt halu tehdä jokin kaukainen, tilassa ja jopa ajassa poissaoleva, läsnä olevaksi. Kuva toimii muistutuksena ihmisestä ja säilyttää ihmisen mielessä. Jo Aristoteleelle muotokuva tarkoitti jonkun uudelleen näkyväksi tekemistä, re-presentoimista. Katsojalleen muotokuva taas tuottaa nautintoa, koska katsoja tunnistaa kuvan henkilön. (Woodall 1997, 1, 8; Bate 2009, 79–80.) Muotokuvalle annetaan jopa jumalallisia voimia:

”Maalauksella on jumalallinen voima, joka ei ainoastaan tuo poissaolevan läsnä olevaksi [...] vaan saa kuolleenkin näyttämään elävältä. Vuosisatojenkin jälkeen henkilöt tunnistetaan ilolla ja taidemaalaria ihaillaan tästä syystä. --- Siispä kuolleenkin miehen kasvoilla on vielä pitkä elämä edessään maalauksen muodossa.” (Leon Battista Alberti, Woodall 1997, 8 mukaan.)

Muotokuvaan on siis liitetty aina alkuajoista lähtien kohdettaan säilyttävä funktio. Valokuvauksen alkuaikoina 1840-luvun ensimmäisinä vuosina syntyi valtava määrä muotokuvaamoja, ja niistä tuli heti kukoistava liiketoimi. Halpuutensa ansiosta muotokuvat tulivat tavallisen kansan ulottuville ja ihmiset halusivat kuvauttaa itsensä. Kuvaajille muotokuvaamot olivat halpa ja nopea sivubisnes. Aluksi näköisyys ja uutuudenviehätys riittivät ihmisille, eikä taiteellinen ilmaisu ollut oleellista. Kuva toimi peilin tavoin mallille itselleen, sillä ihmiset eivät ennen olleet nähneet omaa kuvaansa. Toisaalta kuva toimi muistoesineen tavoin muille, sillä kuvien avulla kaukaisetkin sukulaiset tulivat lähelle ja säilyvät mielissä. Vuonna 1854 Disdéri patentoi pienen pahvisen muotokuvakortin, eräänlaisen käyntikorttikuvan (carte-de-visite), jonka nähtiin ensin olevan uniikki kuvaus kuvan kohteesta. Todellisuudessa se kuvasti enemmän ihmisen haaveita ja sosiaalista luokkaa laajan rajauksen ja moninaisen rekvisiitan takia. Tähän vaikutti se, että ihmiset oppivat nopeasti soveliaan ja arvokkaan tavan esiintyä oman sosiaalisen luokkansa edustajana pikemmin kuin ainutkertaisina yksilöinä. (Bate 2009, 70; Ewing 2006, 16–18.)

Muotokuvaukseen syntyi nopeasti toisaalta vakiintuneita tapoja esittää tietyn luokan ihmisiä mutta toisaalta rooleilla myös leikiteltiin. Kuvakieltä runsautettiin rekvisiitalla, jonka tarkoitus oli muokata kuvan estetiikkaa tai vahvistaa mallin sosiaalista statusta. Korkea-arvoisten henkilöiden, kuten prinssien ja sotapäälliköiden, asemaa vahvistettiin asuvalinnoilla, miljööllä, asennolla ja kuvakoolla. (Woodall 1997, 2–3.) Rekvisiitan käyttö mahdollisti myös roolileikin, jossa esiinnyttiin jonain muuna hahmoja ja irtauduttiin näin arjesta. Roolileikki johti siihen, että kuvaamoista sukeutui kuvatehtaita, joissa oli erillisiä pukuhuoneita, ja kampaajia, vaatettajia ja muita assistentteja palkattiin sujuvoittamaan prosessia. (Bate 2009, 67; Warner Marien 2002, 64, 66–68; Saraste 2010, 62, –69–70)

Pian kuvilta alettiin vaatia yksilöllisyyttä, ja kuvien keskiöön nousivat ihmisen kasvot. Ruumisen sijaan rajattiin pois. Kameran heikkoudeksi katsottiin se, että se ei suostunut imartelemaan mallejaan, ja tämä oli omiaan nostamaan esiin huolen ulkonäöstä. Tämä tuli erityisen ongelmalliseksi lähikuvauksen lisääntyessä. Paperikuviin alettiin käyttää retussia, joka jo 1860-luvulla joutui turhamaisuuden palvelukseen: ryypt ja kauneusvirheet oli helppo poistaa. Daguerrotypiaan retussi ei soveltunut, ja siksi valokuvaajien taiteellinen luovuus tuli käyttöön; mallin asettelulla, valaistuksella ja rekvisiitalla peitettiin mallin epäedullisia puolia. (Saraste 2010, 62–63; Newhall 1964, 49–50.) Tärkeätä oli kuitenkin olla näköinen, eikä liiallista kaunistelua pidetty sopivana (Ewing 2006, 20–21).

Yllä olevan valossa voi sanoa, että valokuvattu muotokuva nosti yksilön esiin. Muotokuva antoi kuvallisen identiteetin ja mahdollisuuden tarkastella itseään ja muistella muita. Kuva mahdollisti sosiaalisen aseman vakiinnuttamisen ja toisaalta sillä leikkimisen. Valokuvauksen alkuaikoina mikä tahansa muotokuva koettiin yksilöllisyyden mittariksi, mutta lähikuvauksen yleistyessä huomio kiinnittyi kasvoihin visuaalisen identiteetin paikkana.

2.1.2. PSYKOLOGINEN TRADITIO

Valokuvaamisen keksimisen aikoihin 1830-luvulla oli vallalla fysionomian kulttuuri, joka tarkoitti uskoa siihen, että ihmisen luonne, subjektiivisuus, moraalikäsitys ja jopa sielu ovat luettavissa ihmisen kasvoista. Lähitieteet sen sijaan uskoivat sielun ilmentyvän kallon muodosta tai tunteiden ilmaisuista kasvoilla. Käsitukset johtivat jopa tiukkoihin luokitteluihin, joiden mukaan tietystä fyysisistä piirteistä oli luettavissa tietyt henkiset ominaisuudet. (Sobieszek 1999, 17–19.)

Taustalla oli jo 1700-luvulta lähtien vallinnut dualistinen ajatus ihmisen rakentumisesta: sielu on erillään ruumiista. Tämä näkyi jo maalaustaiteessa ja esimerkiksi Rembrandtin töitä on keuhuttu nimenomaan sen taidosta kuvastaa mallin sisintä. (Woodall 1997, 9–10.) Tämä ilmapiiri loi pohjan psykologisen tradition muotokuvalle, jossa yritetään tehdä näkyväksi ”pinnan alaiset syvyydet”.

Vuonna 1851 ranskalainen kriitikko Francis Wey (Sobieszek 1999, 18 mukaan) julkaisi ensimmäisen muotokuvan teorian vastauksena muotokuvaamoiden tuottamaan nopeaan ja banaaliin muotokuvavirtaan. Teorian keskiössä oli ongelma, kuinka yhdistää ideaali yhdennäköisyys ja kameran tuottama realismi kuvissa – etenkin kun mallit eivät aina olleet kauniita kriitikon mielestä. Jo tässä vaiheessa valokuvauksen historiaa on havaittavissa estetiikan tärkeys: Weyn mukaan muotokuvaamisessa kameran tekniikka tuli valjastaa kauneuden nimiin. Kuvat piti valaista kauniisti, kohteen kauniita piirteitä tuli korostaa, rumia piirteitä puolestaan häivyttää, ja valon ja varjon välille tuli saavuttaa harmonia. (Sobieszek 1999, 18.)

Valokuvauksen alkuaajoista lähtien oli vallalla ajatus tulkitsevasta muotokuvasta, johon nimenomaan valokuva kykeni maalaustaidetta paremmin. Valokuvauksen keinoin koettiin olevan mahdollista tuoda esiin kuvattun ihmisen salattu ja sisin luonne, vaikkakin epäileviä äänenpainojakin oli ilmoilla. Vuonna 1864 julkaistiin ensimmäisen valokuvan taideteoria, jossa kirjoitetaan: ”Muotokuva, vaikka kuinka hienosti väritetty ja viimeistelty, on arvotontakin arvottomampi ellei kuvattut kasvat kuvasta ihmisen sielua, sitä yksilöllisyyttä ja minuutta, joka erottaa hänet kaikista muista---”. Kasvojen nähtiin olevan tummennetun lasin kaltainen verho, joka heijastaa sen takana lymyvän luonteen. (Sobieszek, 1999, 19–23)

Vaikka toisaalta itse muotokuvalle asetettiin paljon vaatimuksia, oli selvää, että on nimenomaan valokuvaajan (artist-photographer) tehtävä punnita kuvattavan luonteen laatua ja tuoda se esiin taiteellisin keinoin, kuitenkin totuutta unohtamatta. Valokuvaajan keskeiseksi taidoksi katsottiinkin luonteen lukeminen ja jonkin keskeisen piirteen korostaminen kauniilla tavalla. Tämä näkemys oli vallalla koko 1800-luvun ja jatkui jalostuen 1900-luvulle asti. Tuolloin alettiin ymmärtää, että sisin luonne ja minuus eivät välttämättä manifestoidu alati muuttuvalla kasvojen pinnalla, vaan pinnan alla, sillä kasvat voi olla kuin naamio, joka peittää pinnan alaiset syvyydet pikemmin kuin tuo ne esiin. Amerikkalainen modernisti Edward Weston kirjoittaa vuonna 1939, että kuvaajan on porauduttava pinnan läpi, tunnistettava se harvinainen hetki kasvoilla, jolloin naa-

mio väistyy pois kasvoilta paljastaen sisimmän yksilöllisyyden. (Sobieszek, 1999, 19–23.) Tässä tulee jo ilmaistuksi kuvaajan sosiaalinen puoli taiteellisuuden lisäksi. Kameralle esittämisen rinnalla kehkeytyi jo hyvin pian valokuvaamisen keksimisen jälkeen ajatus tulkinnasta, esteettisen ja imartelevan ilmaisun keskeisyydestä sekä kuvaajan identiteetistä.

Merja Salo (1994) kirjoittaa psykologisen tradition kohdalla luonnekuvasta. Pinnan alaisilla syvyyksillä Salo viittaa ihmisen luonteeseen, jonka paljastamiseen psykologinen traditio keskittyy yksilöllisten piirteiden ja yhteiskunnallisen aseman ilmaisemisen lisäksi. Kasvot ovat ilmaisun kannalta kuvan tärkein elementti. Kasvojenilmeet paljastavat sisimmät tunteet, jolloin kasvojen pinnan kautta on ajateltu päästävän käsiksi myös pinnan takaisiin syvyyksiin. Luonnekuvan keinoja ovat lähikuva ja dramaattiset studiovalaistukset, jotka korostavat kasvojenilmeitä. Ilmeikkyyks on Salon mukaan psykologisen tradition tärkein anti kuvajournalismille, sillä hyvä ilme on poikkeuksellisen voimakas tehokeino, joskin vähän käytetty. (Salo 1994, 24–25.)

Psykologisen tradition piirissä keskityttiin ihmisen vallan, voiman ja kauneuden kuvaamiseen. Mallin ei tarvinnut olla vallitsevan kauneusihanteen mukainen, kunhan muotokuva vahvasti kauneuden, suuruuden tai oli suurten positiivisten tunteiden puolella. (Salo 1985, 8.) Psykologinen muotokuva on mahtipontinen ja imarteleva kuvaus mallista, ja siinä yhdistyy mallin todennettu valta tai asema ja toisaalta kuvaajan tulkinta mallin pinnanalaisista syvyyksistä. Tätä yhtälöä korostetaan vielä dramaattisesti valokuvauksellisin keinoin.

Psykologinen traditio liikkuu vahvasti muotokuvan perinteen piirissä, sillä se pyrkii tuomaan esiin yksilön uniikin puolen. Muotokuvalla ominaista onkin henkilökuvaa intiimimpi ja syvällisempi luonne. Muotokuva on yksityisempi kuin henkilokuva, ja se kertoo henkilön luontelaadusta, kun taas henkilokuva on kuva jonkin ryhmän edustajasta, tyypistä. Henkilokuva on etäämpänä kohteestaan kuin muotokuva, sillä se on kuvattu kauempaa ja on yleistävämpi kuin muotokuva. Siksi muotokuvauksen alkuajat yksilön ikuistajana liikkuvat vahvasti henkilökuvan tasolla, sillä tuolloin kuvalla todettiin mallin sosiaalinen luokka pikemminkin kuin uniikki yksilöllisyys. Muotokuvalla tyypillistä on läheltä kuvaaminen, asetelmallisuus ja juhlallisuus. Muotokuvalla pyritään ilmaisemaan ihmisen pysyvämpää ilmettä, pitkän ajan tuntumaa ja jatkuvuutta. Muotokuvalla tyypillistä on tunnusomaisten, imartelevien, piirteiden korostaminen valokuvauksellisin keinoin: sommittelulla, kuvakulmilla, väreillä ja valon käytöllä. Vastaavasti epä-

edullisia piirteitä häivytetään. Muotokuva on konventionaalisempi ja ottaa muotokielensä taidemaalauksen perinteestä. Henkilökuvassakin tavoitellaan kuvattavan olemusta ja pyritään saamaan yhteys häneen, mutta yhteys on hetkellinen ja ohimenevä. (Kovanen 1985, 52–55.)

Muotokuva ei ole pelkkää tekniikkaa ja estetiikkaa, vaan kuvaajan ja kuvattavan yhteistyön ponnistus. Lisäksi muotokuvan kokemuksessa katsojallakin on roolinsa. Kuvaajalla on keskeinen rooli siinä, että mallilla on ”oikea” ilme ja kuvassa sopiva tunnelma. Kuvaajan tulee joko herättää kuvattavassa sellaisia tiloja, jotka kuvastavat hänen luonnettaan, tai odottaa juuri oikeaa hetkeä, jolloin tuo tila paljastuu kuvattavan kasvoilla. Tässä vuorovaikutus kuvaajan ja kuvattavan välillä on keskeistä onnistumiselle, ja muotokuvaus onkin kuvaajan ja kuvattavan välinen yhteinen ponnistus. Sanotaan, että muotokuvassa parhaimmillaan voi paljastua ihmisen syvin olemus, ja tämä voi tapahtua kuvan katsojalle kun kuvan katsojan oma tulkinta kuvattavasta vastaa kuvasta tehtyä tulkintaa henkilön olemuksesta. Siten olemus kiteytyy katsojille eri kuvissa. (Frelander 2007, 104–107.)

2.1.3. SOSIOLOGINEN TRADITIO

1900-luvulle tultaessa usko fysionomian ja frenologian käsityksiin luonteen ja ulkomuodon suhteesta kuihtuivat kasaan ja modernin elämän, kirjallisuuden ja psykoanalyysin vanavedessä luonteen uskottiin nyt olevan paljon moniulotteisempi ja vaikeasti kuvailtavampi kuin aiemmin. Tämä heijastui myös valokuvaukseen, sillä katsottiin, että yhdellä valokuvalla ei voi summata ihmisen alati liikkeessä olevaa luonnetta. Kuitenkin, valokuvalla katsottiin voivan kertoa jotakin ihmisen luonteen monista puolista. (Sobieszek 1999, 25.)

Samaan aikaan kuvan subjektiksi nähtiinkin nyt valokuvaaja itse, sillä hänen taiteelliset pyrkimyksensä nousivat muotokuvauksen keskiöön, ja mallin rooliksi jäi vain olla raakamateriaalia kuvaajalle. Kasvojen pinta ja taiteellinen ilmaisu korvasivat pinnan alaisten syvyyksien kaivelun. 1960-luvulla muoti- ja muotokuvaaja Richard Avedon otti äärimmäisen reduktiivisen lähestymistavan ihmisten kuvaamiseen: ”Älä kyselkö sisimmän tai sielun perään, pinta on kaikki mitä on olemassa.” (Sobieszek 1999, 25; Ewing 2006, 25.)

Kuitenkin modernismin aikakaudellakin kasvot kuvassa merkitsevät aina jotakin enemmän, olivatpa ne kuinka neutraalisti tai abstraktisti kuvattu. Siten valokuvaus on aina kytköksissä fysio-

nomiaan, sillä luemme kasvoista aina *jotakin* – kasvot eivät ole neutraali kanvas. Ne ovat symbolinen avaus ja pohdinnan paikka; kasvot merkitsevät toista, toisen tunteiden tyyssijaa, draaman, tunteiden ja sielun sijaintipaikkaa, jota voimme spekuloida loputtomiin. (Sobieszek 1999, 27.) Kasvojen tulkitseminen on olennaista myös valokuvaajalle itselleen, sillä journalistinen henkilökuvaa ilmaisee kuvattavan suhtautumisen kuvaustilanteeseen – tai jopa pelkästään sen (Kobré 2004, 108–110, 112–113).

Sosiologinen tradition liittyy dokumentaarisuuteen. Perinteen piirissä valokuvan funktio on nähty todisteena ja vakuutena esimerkiksi jonkin ihmisluokan elinoloista, kuva onkin ”humaani dokumentti”. Kuvien tehtävä oli enemmän kuin välittää tietoa, ne vakuuttivat ja olivat kuvaajan subjektiivisia tulkintoja asiasta, johon kuvaaja pyrki vaikuttamaan. Kamera on vain instrumentti, jolla tietyn ajan ja ympäristön ainutlaatuisuus tallennetaan. Oleellista dokumentaarisella kuvalla on myös kontekstin esittäminen: kuvan yhteydessä on tarjottava tietoa kuvassa olevista ihmisistä ja kuvan kontekstista. (Newhall 1964, 137, 146–150.)

Dokumentaarisuus ja eri ihmisluokkien kuvaaminen johti siihen, että muotokuva kuvastaa henkilöä oman aikansa ja yhteiskuntansa ilmentymänä, eli eräänlaisena ”tyyppinä”. Tällöin jonkin luokan edustaminen on yksilön luonteenkuvausta tärkeämpää. Tyyppiä korostettiin henkilön itsensä lisäksi vaatteilla, muulla rekvisiitalla ja sopivalla miljööllä, mutta kaikkeen tähän päti kuitenkin dokumentaarisuuden vaatimus: tyyppien ja ympäristöjen tuli olla aitoja. (Salo 1994, 24–25.)

Kuvajournalismissa tämä traditio vastaa miljöömuotokuvaa (Salo 1994, 24–25), jolla viitataan siihen, että kuvan miljöö nousee merkitykselliseksi henkilön rinnalle, vaikka miljöötä ei niin paljon edes näkyisikään. Lehtikuvauksessa tämä kuvatyyppi on hyvin yleinen ja oman kokemuksen mukaan kuvien suunnittelussa sekä kuvaajat itse miettivät hyvinkin tarkkaan kuvauspaikkaa, koska kuvattavalle ominaisen miljöön katsotaan tuovan sisällöllisesti ja visuaalisesti jotakin kiinnostavaa ja tärkeää lisäystä. Koetaan, että pelkkä naama ei riitä. Tällaista kuvaa voi kutsua sosiaalisesti yleistykseksi inhimillisen kuvauksen sijaan (Weselius 2014, 59), sillä kuvattavat ruumiillistavat ja ettuja käsityksiä yhteiskunnallisista aiheista, ja nämä johtavat helposti stereotypioihin.

Tyyppien ja tavallisten ihmisten kuvaaminen lukeutuu nähdäkseni helpommin henkilökuvan kategoriaan muotokuvan sijaan, sillä henkilökuvaa on yleistävämpi ja tyyppitelevämpi kuin yksityinen muotokuva (Kovanen 1985, 52–55). Henkilökuvan voima on nähdäkseni siinä, että se kertoo

helposti kuvan ensi kertaa näkeväälle tulkintaohjeita siitä, millainen ihminen on kyseessä ja mihin juttu liittyy. Muotokuva taas pääsee oikeuksiinsa kun kyseessä on jo meille tuttu ihminen, ja kuvan avulla voimme peilata omaa tietoa ja tulkintaa tästä ihmisestä kuvan sisältämään informaatioon. Kuva tulee sillä tavalla lähemmäksi ja kiinnostavammaksi. Toki muotokuvatyyppisiä kuvia näkee lehdistössä tavallisistakin ihmisistä ja henkilökuvia tunnetuista, mutta kuvien voima ja viehätys piilee nähdäkseni niiden kyvyssä välittää ulkokohtaista ja henkilökohtaista.

2.1.4. ROOLIMUOTOKUVA

Roolimuotokuvassa henkilö esittää jotakin roolia, jolla ei välttämättä ole tekemistä hänen oikean luonteensa tai ammattinsa kanssa. Roolikuvan viehätys journalismissa perustuu herkulliseen visuaaliseen kärjistykseen ja henkilön ammatin tai luonteen metaforiseen käsittelyyn. Journalismissa roolikuvan idea lähteekin toimituksesta, sillä se vahvistaa lehden omaa identiteettiä ja tapaa käsitellä aiheita ja ihmisiä.

Roolimuotokuvia on tuotettu erityisesti julkisuuden henkilöistä, näyttelijöistä ja voimamiehistä aina 1800-luvulta asti, mutta myös tavalliset ihmiset halusivat ikuistaa itsensä poikkeavassa roolissa. Nykypäivän kuvajournalismissa ei tavallisia ihmisiä roolikuvissa näy, sillä heidän tapauksessa on tärkeämpää näyttää ulkonäkö kun näemme heidät ensimmäistä kertaa. Roolimuotokuvissa käytetään teatraalisia lavastuksia, eikä niiltä odoteta samanlaista autenttisuutta kuin muilta muotokuvilta. Roolikuva on teennäinen kuva, eikä sen tarvitse muuhun pyrkiäkään. Perinne koki vahvan nousun 1980-luvulla erityisesti aikakauslehdissä. (Salo 1994, 25.) Yksi tunnetuimmista roolimuotokuvaajista on Annie Leibovitz, jonka kuvien kiehtovuus perustuu osittain siihen, mihin kaikkeen hän saa julkisuuden tähdet suostumaan (Salo 1999, 19). Roolimuotokuvien voima perustuu näkymiseen ja näkemiseen; siihen, mitä uutta ja jännittävää jostakin tunnetusta ihmisestä voidaan saada esille. Rooli voi olla lehdelle myös kätevä konsepti, sillä rekvisiitan ja performanssien roolileikin avulla ja saa näyttäviä kuvia ja uuden näkökulman tunnettuun ihmiseen.

Kuvajournalismista kirjoittava Kenneth Kobre (2004, 108–110, 112–113) ei mainitse roolimuotokuvaa omassa henkilökuvien jaottelussaan. Kobre jakaa henkilökuvan miljöömuotokuvaan ja psykologiseen muotokuvaan. Voidaankin kysyä, onko roolimuotokuva vain kuriositeetti, sillä se pyrkii pikemminkin esittämään visioita ja herättämään lukijan mielenkiinnon kuin kuvaamaan henkilöä oman itsensä vuoksi.

Roolimuotokuvia käytetään kuitenkin edelleen mediassa, suomalaisessa mediassa aika säästeliäästi kuitenkin, joten kategorian olemassaolo on perusteltua. Suomalaisista lehdistä ainakin *Oliivia*, *Image* ja *Nyt-liite* ovat julkaisseet roolimuuotokuvia. Roolimuotokuvaa voi nähdäkseni kritisoida siitä, että se on teennäinen konsepti, joka tähtää lehden visuaalisen identiteetin ja lehden ääneen vahvistamiseen. Parhaimmillaan roolimuuotokuvaus on hauska leikki kaikille osapuolille ja vahvistaa myös kuvattavan sosiaalista arvoa heittäytymiskykyisenä ihmisenä. Silti muotokuvauksessa sielunkalastelu vaatii aikaa ja luottamusta eri tavalla kuin roolikuva, sillä kuvattava joutuu antamaan itsestään jotakin eikä esiintyä roolin turvin. Roolikuvien käyttö vahvistaa Brusilan (1997, 17) tutkimuksen keskeistä havaintoa siitä, että aikakauslehtien henkilökuvissa ollaan siirtynyt enenevässä määrin visioiden näyttämiseen kuvajournalistiseen perinteeseen kuuluvan ”löytämisen” sijaan. Voidaan ajatella myös, että roolimuuotokuva on helppo keino saada houkuttelevia kuvia lehden sivuille, sillä ne perustuvat ennalta suunniteltuihin, visuaalisesti kiinnostaviin rekvisiittoihin, asentoihin ja ilmeisiin, eikä yhteisen sävelen ja luottamuksen löytämiseen tutustumisen ja vuorovaikutuksen keinoin.

Tässä tutkimuksessa ollaan lähtökohtaisesti kiinnostuneita ihmisen kuvaamisesta riippumatta siitä, syntyykö kuvauksessa muotokuva vai henkilokuva. Käytän jatkossa kuitenkin käsitettä henkilokuva sen yleisemmän luonteen takia, ja koska journalismissa on tapana puhua henkilökuvasta (Brusila 1997, 97).

2.2. Henkilokuva journalismissa

Ihminen ja ihmiskasvot ovat olleet keskeinen aihe kuvan historiassa (Woodall 1997,1), mutta myös journalismissa käytetään hyvin paljon henkilökuvia sekä henkilöjuttujen yhteydessä että kuvittamassa uutis- ja ajankohtaisaiheita. Journalismissa on tapana puhua henkilökuvasta, sillä henkilökuvaus lasketaan kuvajournalismin alakäsitteeksi (Brusila 1997, 97). Kuvajournalismin ideaali pyrkii kuitenkin näyttämään ihmiset tapahtumien osana tai kuvaamisesta tietämättömänä kohteena (Weselius 2014, 71–72), mutta myös yhtä lailla poseerattuja ja muotokuvamaisempia kuvia käytetään mediassa. Kuvajournalismia määrittää kuitenkin pitkälti sen konteksti, joten taidevalokuvauksen alalajiksi lukeutuva muotokuva voi olla kuvajournalismia, kun se esitetään journalistisessa kontekstissa (Brusila 1997, 97). Kuvajournalismi ei siis välttämättä ole dokumentaarista vaan konteksti määrittää kuvan luonteen. Siksi poseeratut henkilökuvat ja toimitusten ulkopuolella tehdyt PR-kuvatkin ovat kontekstiinsa sidottua kuvajournalismia. (Weselius 2014, 71–72.)

Journalismissa käytetään yhä enemmän ihmisiä juttujen kohteena – puhutaan journalismin henkilöitymisestä. Asioista kerrotaan ”ihmisten kautta” eli nostetaan tavallisia ihmisiä juttujen kohteiksi edustamaan jotakin yhteiskunnallista teemaa tai ilmiötä (Weselius 2014, 69). Henkilöitymisellä on vahva negatiivinen vire ja se liitetään viihteellisyyteen ja pinnallisuuteen, mutta myös tarinalliseen feature-journalismiin, jolloin ihmisiä puhutellaan enemmän tunteella kuin järjellä (Jaana Siljamäki 2009). Henkilövetoisuus on ollut erityisesti aikakauslehtien aluetta, ja nyt sanomalehtienkin katsotaan aikakauslehtimäistyneen eli käsittelevän vakaviakin aiheita ihmisten kautta (Weselius 2014, 70).

Henkilöitymisellä voi nähdä olevan hyviäkin puolia. Mediatutkija Juha Herkmanin (Weseliuksen 2014, 70 mukaan) näkemys on, että vaikeita asioita on helpompi hahmottaa, kun niitä käsitellään ihmisten kautta ja ne tulevat siten lähelle lukijaa. Salo (1999, 16–18) puolestaan näkee henkilöitymisen avanneen kokonaan uusia mahdollisuuksia kuvajournalismissa, sillä 1960-luvulla syntynyt rohkea ja subjektiivinen ns. uusi journalismi tarvitsi vahvoja henkilökuvia, joissa oli jokin näkökulma, painotus tai mielipide.

Henkilökuvaamisen määrällinen kasvaminen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kuvaamisen tyyli ja kirjo kasvaisivat, vaan pikemminkin syntyy vakiintuneita tapoja kuvata eri alojen ihmisiä. Henkilökuvat heijastavat niitä ennakkokäsityksiä, joita eri elämänalueisiin liittyy; esimerkiksi kulttuurialan ihmisiltä odotetaan sisäistynyttä syvällisyyttä, joten heidät esitetään helposti psykologista muotokuva lähenevällä tavalla: läheltä ja ilmeikkäästi. Sen sijaan esimerkiksi teollisuuden alan ihmiset esitetään usein toiminnallisina ja heidät kuvataan kauempaa. (Salo 1994, 26.) Kuvaajat suodattavat alitajuisesti näkemiään kuvia työhönsä, ja jonkinlainen olemassa oleva genre saattaa helpottaa työtä rajaamalla muutoin rajattomia vaihtoehtoja kuvaustilanteessa, mutta toisaalta se voi myös yksipuolistaa kuvamaailmaa tarjoamalla stereotypioita. Kuvajournalismiin onkin muodostunut vakiintuneita tapoja esittää eri alojen edustajia, vaikka kuvajournalistille toisinnäkeminen on aivan keskeinen piirre. Valokuvaaja Pertti Nisosen (Brusilan 1997, 161 mukaan) repliikki kuvastaa tilannetta:

”[...] kuvasin patologia joka sanoi, että haluaa tulla kuvatuksi pupun kanssa, koska patologian laitoksella on kauheasti koe-eläimiä. No, tietysti kuvaan hänet ensin pupun kanssa ja suostuttelun jälkeen saan hänet ruumishuoneelle – ja sitten kuvataan ruumiita. Eihän patologia nyt voi kuvata pupun kanssa!”

Lausahdus kuvastaa tilannetta, jossa kuvaajalla on ikään kuin sisäänkirjoitettuna tieto siitä, kuinka patologi tulee kuvata – tieto, johon saattaa yhdistyä omia ja toimituksen odotuksia ja käsitys vastaavista, olemassa olevista kuvista. Aikakauslehtien omat kuvankäyttötavat ohjaavat henkilökuvaamista ja kuvien valintaa (Brusila 1997, 15). Kuvien tulee tukea lehden konseptia, ja siksi vakavan talouslehden julkaisema kuva poliitikosta voi olla hyvin erilainen kuin naistenlehden vastaava. Esimerkiksi yhteiskunnan eliitti kuvataan suomalaisissa aikakauslehdissä usein muotokuvamaisesti studiossa, mikä tukee heidän imagonrakennustaan (Brusila 1997, 129–130), kun taas sanomalehdissä pyritään julkisen esiripun taakse kuvajournalismin ihanteita mukaillen. Henkilökuvat saavat merkityksensä osana aikakauslehden kokonaisuutta ja kuvan tuleekin olla sopiva rakennusaine kokonaisuuteen (Weselius 2014). Ennaltapäätetyn kuvaamisen ongelmana voi olla se, että se sulkee pois tilanteessa saatuja ideoita ja vähentää havaitsemista asettaen kuvattavan päätettyyn rooliin, vaikka se ei vastaisikaan todellisuutta. Tämä on vastakkaista valokuvaajan ideaalille, jonka mukaan kuvattavaan tulee suhtautua ennakkoluulottomasti, ja antaa hänen olla oma itsensä, eikä se, miksi ympäristö haluaa hänet muovata (Aalto 1984, 76).

1990-luvun aikakauslehtien henkilökuvia tutkinut Riitta Brusila (1997) toteaa väitöskirjassaan, että henkilökuvat esittävät näkymiä ja visioita perinteiseen kuvajournalistiseen tyyliin liitetyn ”löytämisen” ja realismin sijaan. Tämä tarkoittaa sitä, että kuvia rakennetaan ja estetisoidaan, ei löydetä havaitsemalla. Kuvajournalistista trendiä voidaankin kutsua faktan fiktivisoinniksi. (Brusila 1997, 148–150, 157.)

Suurin osa tutkimuksen kuvista menee kategoriaan, jota Brusila kutsuu totuutta simuloiviksi kuviksi. Kuvissa kuvattavat ikään kuin esittivät itseään, eivätkä vain olleet aidosti läsnä. Kuvat olivat kuitenkin lähellä aitoa tilannetta niin, että ne oli otettu luonnollisessa miljöössä niin, että ne melkein olisivat voineet olla aitoja hetkiä. Kuvattavat olivat selvästi tietoisia kuvaamisesta ja esittivät itsensä edullisessa valossa ja pyrkivät näin minimoimaan tilanteen sattumanvaraisuuden. Todellisuutta simuloivissa kuvissa kuvattavan suhtautuminen kuvaamiseen näkyy: hän hymyilee ja katsoo kameraan tai muuten indikoi tietoisuutensa kuvaustilanteesta. (Brusila 1997, 102–103, 146–148.)

Simuloivat kuvat Brusila jakaa edelleen simuloituun luonnolliseen henkilökuvaan (35% aineiston henkilökuvista) ja simuloituun muotokuvaan (10%). Simuloidulle luonnolliselle henkilökuvalle on tyypillistä, että kuva on otettu henkilön omassa ympäristössä ja henkilö esiintyy kameralle it-

selleen tyypillisellä tavalla. Kuvattava on kuitenkin tietoinen kuvaamisestaan, ja kuvausta leimaa kuvaajan ja kuvattavan yhteinen sopimus kuvan ottamisesta. Katsekontaktia pidetään merkkinä yhteisestä sopimuksesta kuvaajan ja kuvattavan kesken. Kuvaajan ihmistenkäsittelytaidoilla ja kuvattavan rutiinilla on suuri vaikutus siihen, kuinka luonnolliselta henkilö lopulta näyttää. Kuvaukseen voi liittyä järjestelyä: kuvaaja on voinut asetella mallia ja järjestellä kuvausympäristöä, mutta järjestelyllä tavoitellaan luonnollisuutta ja tilanne on muutenkin arkipäiväinen ja ympäristö realistinen. Kuva siis simuloi todellista tilannetta ja arkipäiväistä näkökokemusta. Kuvat liittyvät usein henkilöhaastatteluihin tavallisista ihmisistä. (Brusila 1997, 98–99, 104–107.)

Simuloitua muotokuva, ja muotokuva yleensäkin, leimaa kuvattavan esittäminen positiivisessa valossa. Jo varhainen muotokuvan tilaus perustui henkilön mielistelyyn. Usein on kyse imagonrakennuksesta henkilön institutionaalisen aseman rajoittamien raamien sisällä. Brusilan aineistossa muotokuvien henkilöt edustivat jonkinlaista eliittiä, ja kuvia oli lukumääräisesti vähemmän kuin simuloituja luonnollisia henkilökuvia, koska kuvat liittyivät lehtien pääjuttuihin ja kuvien tekemiseen oli Brusilan tulkinnan mukaan nähty enemmän vaivaa. Kuvat oli useimmiten kuvattu studiassa ja osassa oli keinotekoisia rekvisiittia. Kuviin liittyy tyynttelevyys ja rauhallisuus ja asennolla korostettu arvokkuus. (Brusila 1997, 99–100, 113–119.)

Tämä vahvistaa omaa havaintoani aikakauslehdistä, erityisesti naistenlehdistä, joiden henkilökuvien kuvamaailman koen häilyvän realismin ja ihannemaailman rajapinnalla. Kuvat ovat sen verran realistisia, että niiden kohteeseen tai miljööseen voi keskivertolukija jollakin tavalla samastua, mutta joka nostaa arkirealismen rimaa hieman ylemmän. Kuva tarjoaa yhdellä kertaa samastuspintaa ja toisaalta jotakin tavoiteltavan arvoista. Brusilan havainnot viittaavat niinikään siihen suuntaan, että luonnollinen, esittämätön henkilökuvana on jotenkin riittämätön joko visuaalisesti tai sisällöllisesti.

Kuvaamisen arkipäiväistyttyä ihmisillä on yhä vahvemmin oma käsitys siitä, miten he näyttävät hyvältä kuvissa ja myös miltä heidän kuuluu näyttää. Olemme entistä enemmän tietoisia siitä, miltä näytämme ja tunnistamme ne tilanteet, joissa täytyy näyttää ”oikealta” – itselle merkitsevissä kuvaustilanteissa haluamme näyttää hyviltä, koska kuvat vaikuttavat siihen millaisena muut näkevät meidät (Bate 2009, 67). Julkisuuteen tulevat kuvat ovat mitä suurimmassa määrin merkityksellisiä monille, sillä ne keräävät kotialbumikuvia enemmän katsojia. Kuvattavalle tilanne on

tärkeä myös siksi, että se merkityksellistää sosiaalisen identiteetin, ja syntyvä kuva on kuin pika-kuvaus persoonasta: tältä hän näyttää (Bate 2009, 67). Kuvaaja taas haluaa, että nimenomaan hänen ottamaansa kuvaa ihaillaan taiteellisista ansioista eikä niinkään kuvan kohdetta (Ewing 2006, 29). Siksi kuvaustilannetta voi kuvailla eräänlaiseksi psykologiseksi ota ja anna -peliksi, jossa sovitellaan molempien osapuolien intressejä yhteen eikä konflikteiltakaan aina voi välttyä.

3. Kohtaamisen kulmakivet

Tarkastelen seuraavaksi kuvaustilanteen dynamiikkaa: sosiaalista vuorovaikutusta, luottamusta, katsetta ja valtaa. Vuorovaikutus on tämän tutkimuksen keskeisin käsite, ja sen rooli on olla muita käsitteitä toisiinsa sitova liima. Vuorovaikutuksella pyritään rakentamaan luottamuksellista suhdetta kuvaajan ja kuvattavan välille, ja tässä suhteessa neuvotellaan valta-aseamista. Katse toimii sitovana vuorovaikutuksen elementtinä, mutta myös kuvattavaan kohdistuvana voimana, joka vaikuttaa kuvattavan kokemukseen kameran edessä. Tässä vaiheessa abstraktilla tasolla liikkuvat käsitteet saavat konkretiaa ja vahvemmin kuvaustilanteeseen liittyvän kontekstin aineiston analyysissä luvussa 5.

3.1. Sosiaalinen vuorovaikutus

Tässä tutkimuksessa kuvaustilannetta tarkastellaan sosiaalisena suhteena, josta kuvaajalla ja kuvattavalla on yhteinen sopimus. Suhteen keskiössä on vuorovaikutus. Tässä sosiaalisella vuorovaikutuksella tarkoitetaan henkilöiden välistä kanssakäymistä ja siinä tapahtuvaa vaikutusta osapuolten kesken. A:n ja B:n vuorovaikutuksessa A vaikuttaa B:hen ja B vaikuttaa A:han. He reagoivat toistensa sanojen ja tekojen merkityksiin: B tulkitsee ensin A:n teon ja reagoi sitten siihen. Tulkinta perustuu aina suoriin ja epäsuoriin ilmaisuihin. Sanojen faktisista merkityksistä voimme useimmiten olla yksimielisiä, mutta puheen tyyli, eleet, ilmeet ja ruumiin asennot vaativat hienosyisempää tulkintaa. Ne saattavat paljastaa informaatiota, jota ei edes ole tarkoitettu vastaanottajalle. Merkitys kaivetaan esiin useiden, jopa keskenään ristiriitaisten, vihjeiden avulla. Vuorovaikutuksessa voi olla useita merkitystasoja: toisaalta vuorovaikutus voi olla ongelmanratkaisua, toisaalta valtataistelua. Tuloksena kuitenkin syntyy aina uutta yhteistä kokemusta, yhteisiä merkityksiä ja sääntöjä. (Eskola 1982, 60–65, 73; Hall&Keynes 1975, 18; Goffman 1971, 12, 267–268.)

Myös kasvoilla ilmaistaan ja niitä tulkitaan. Georg Simmelin (1970, 149–150) mukaan kasvot ovat

geometrinen kartta, johon on tiivistynyt henkilön elämänhistoria. Kasvot ovat ilmaiseva ja teoreettinen elin, jonka tehtävä on kertoa kantajastaan. Kasvoja katsomalla tiedämme suoraan ja paljon henkilön sisimmästä yksilöllisyydestä, ja se vaikuttaa hetkelliseen ja pidemmän ajan kanssakäymiseen hänen kanssaan. Jo ensimmäisessä vilkaisussa saamme paljon tietoa ja se leimaa kaikea tulevaa kanssakäymistä. Kasvojen katsominen on sosiologinen tietämisen muoto. (kts. myös Weinstein&Weinstein 1984, 351–352.)

Kasvojen tulkinta voi olla vaikeaa, ja ilmaisuvoimansa ansiosta niillä voi peittää tiedonvälitystä tai harhauttaa. Tulkinta voi vaikeutua, koska verbaalinen kommunikaatio vie huomiota kasvojen viestiltä (Seppänen 2004, 101) tai koska ilmaisemme eri asioita kasvojen eri osilla (Hall&Keynes 1975, 40–41). Myös ristiriitaisuus puheen kanssa vaikeuttaa tulkintaa ja se, että ihmiset yksinkertaisesti käyttävät kasvojaan eri tavalla. Kasvoja voi käyttää myös naamiona, jolla voi häiritä tai vääristää viestiä (Weinstein&Weinstein 1984, 353). ”Pokerinaamalla” peitetään aidot tunteet, vaikka toisaalta yritys olla ilmaisematta mitään, ilmaisee paljon (Seppänen 2004, 103).

Henkilökuvaustilanteessa kasvot nousevat erittäin merkityksellisiksi, koska kuvaaja on kiinnostunut juuri niiden ilmaisuvoimasta valokuvassa. Toisaalta kuvattavan kasvoja voi tulkita merkinä kuvaustilanteen ja kuvaajan aikaansaamasta vaikutuksesta. Kiusaantuneen näköisestä kuvattavasta ei saa hyväntuulista kovinkaan helposti, joten tilanne vaatii ilmapiirin muutosta. Tässä kuvaajan sosiaaliset kyvyt ja kommunikointi nousevat keskeiseen rooliin. Tässä kuvaustilanne ymmärretään eri merkitystasojen neuvottelukentäksi, jossa tuotetaan yhteistä sosiaalista kokemusta, rakennetaan luottamuksellista suhdetta, ja neuvotellaan valtasuhteista.

3.1.1. ROOLIT SYNNYTTÄVÄT VAIKUTELMIA

”Ei liene pelkkä historian oikku, että sana ’persona’ alkuaan on tarkoittanut naamiota. Pikemminkin tämä merkitys tuo julki sen tunnetun seikan, että me itse kukin aina ja kaikkialla, tietoisesti tai piilotajuisesti esitämme roolia... Roolihenkilöinä me tunnemme lähimmäisemme, roolihenkilönä itsemmekin. Tämä naamio on eräässä mielessä [...] meidän todellisempi minämme, minäihanteemme.”
(Robert Ezra Park 1950, Goffmanin 1971, 29 mukaan.)

Sosiologi Erving Goffmanin (1971) mukaan kaiken sosiaalisen kanssakäymisen perustana ovat sosiaaliset roolit. Roolit rakentuvat tiettyyn sosiaaliseen asemaan kuuluvista oikeuksista ja velvollisuuksista. Muodostamme käsityksemme toisista havaittavan informaation – ulkonäön, käyttäyty-

misen ja puheen – perusteella, ja samaisten seikkojen avulla ilmaisemme itseämme. Vuorovaikutus perustuu vaikutelmien luomiseen. Ihmiset pyrkivät luomaan tietoisesti tai tiedostamattomasti tietynlaisia vaikutelmia itsestään, ja niiden ansiosta saada aikaan toisissa ihmisissä toivottua käyttäytymistä tai asennoitumista, kuten vaikkapa kunnioitusta. Lähtökohtaisesti toiset ihmiset hyväksyvät vuorovaikutuksen osapuoleksi sellaisina kuin he itsensä esittävät. Näin vältetään ristiriitoja ja synnytetään työyksimielisyys tilanteen luonteesta. Ensivaikutelmat ovat tulevan suhteen kannalta ensiarvoisen tärkeitä, sillä ne rakentavat suhteen pohjan. Siten on tärkeää aloittaa suhde oikealla jalalla, jotta tilanne pääsee hyvään alkuun välittömästi. (Goffman 1971, 11–16, 19–22, 26.)

Ihmisillä on erilaisia rooleja eri tilanteissa. Georg Simmelin (1999) mukaan ihmiset muodostavat itsestään kulloiseenkin tilanteeseen sopivan ”valmiste”, joka viittaa samaan kuin Goffman rooleilla. Simmelin mukaan ihmiset kohdataan yleisen kategorian eli valmiste, sekä sen päälle tulevan ainutkertaisen persoonallisuuden välityksellä. Valmiste eli roolit viittaavat siihen, että toista ihmistä ei voi tuntea täydellisesti eikä itseään ilmaista niin. Siispä tunnemme toisemme jonkin roolin kautta. Simmel selvittää, että olemme oman itsemme fragmentteja, jonka toisen ihmisen katse täydentää kokonaisuudeksi. Eri tilanteissa eri fragmentit koostuvat tilanteeseen sopivaksi valmisteeksi eli rooliksi. Tällä on vaikutuksensa kohtaamiseen: ”Porvari oppii tuntemaan upseerin juuri upseerina, eikä voi päästää siitä irti, vaikka hänen persoonansa ei siihen kokonaan palaudukaan”. (Simmel 1999, 52–57, 119.)

Edellä mainitun valossa voimme ymmärtää kuvaajan ja kuvattavan sosiaalisina rooleina, jotka toimivat kohtaamisen perustana. Kuvaaja koostaa itsestään tilanteeseen sopivan valmiste, ”työminän”, johon liittyy ammattiin kuuluvia piirteitä, ja sen päälle tulee hänen henkilökohtainen luonteensa. Kuvaustilanteessa roolit markkeerataan myös ruumiin kautta, sillä valokuvaaja pitelee kameraa kun taas kuvattava asettuu sen tarkkailtavaksi. Tällainen roolin omaksuminen ja toisaalta toisen roolin tunnustaminen ja sen kunnioittaminen lähtökohtaisesti antaa kohtaamiselle sujuvan alun.

3.1.2. ROOLIN RAKENNUSAINEEET

Roolin keskeisin rakennusaine on ihmisen kasvot (face). Kasvot rakentuvat kaikesta positiivisesta sosiaalisesta arvosta ja mielikuvasta, jonka kukin on käyttäytymisellään itselleen hankkinut. Kasvot ovat minäkuva, käsitys itsestä, ja niiden säilyttäminen vahingoittumattomana on kaiken vuo-

rovaikutuksen lähtökohta. Ihmisten käyttäytyminen ja vuorovaikutustilanteet ovat rituaalisia eli toistavat tiettyä kaavaa. Ne muistuttavatkin opeteltua teatteriesitystä, ja siksi Goffman käyttää termiä esitys kuvaamaan kaikkea yksilön toimintaa sinä aikana kun hän on muiden ihmisten edessä ja hänen käyttäytymisellään on vaikutusta muihin. Esittäminen edellyttää toisten ihmisten läsnäoloa ja pyrkimystä vaikutelmien luomiseen. Siten vuorovaikutustapahtumat lukeutuvat esittämisen piiriin. Vaikka esittäminen ja esitys kuulostavat kyynisiltä ja laskelmoiduilta, ei se sitä välttämättä ole. Ihminen voi olla sisäistänyt roolin niin, että hän uskoo siihen vilpittömästi ja toimii rehellisesti sen mukaisesti. (Goffman 1971, 32–38, 140–145; Goffman 1967 5–7.)

Esittämisen voi nähdä myös arkielämää helpottavana tekijänä, sillä se asettaa koodistot sosiaaliselle toiminnalle. Toiminta ei ole vapaata, vaan sosiaaliset koodistot omaksutaan jo hyvin nuorena ja niitä toistamalla esitys saa muotonsa. Esimerkiksi valokuvaajan esitykseen voi katsoa kuuluvaksi kamerakaluston hallinta, valojen asettelu, kuvauspaikan valinta, mallin ohjaaminen ja koko tilanteen hallinta. Tällainen esitieto auttaa myös kuvattavaa asennoitumaan tilanteeseen jo ennakolta, mutta myös arvioimaan kuvaajan esiintymistä roolissaan.

Esitykset koostuvat sosiaalisesta julkisivusta ja taka-alueesta. Julkisivulla tarkoitetaan sitä vakioista viestintävälineistöä, jossa esitys tapahtuu. Kuvaustilanteen julkisivuun kuuluu kaikki lavastus, kuten vaikkapa kuvausstudion välineistön. Lavastuksen hallinnalla on etua esittäjälleen, sillä sen avulla hän voi välittää haluamansa vaikutelman itsestään. Toisaalta lavastus voi paljastaa liikaa. Lavastuksella viitataan myös henkilökohtaiseen julkisivuun eli ulkonäköön ja esiintymistapaan. Ulkonäkö viestii sosiaalisen roolin asemasta ja esiintymistapa siitä, minkälaisen roolin yksilö aikoo kyseisessä tilanteessa ottaa. Sosiaaliset roolit pyrkivät laitostumaan siten, että ne herättävät vakioituja odotuksia. Siten myös ihmiset joutuvat pikemminkin valitsemaan aineksia valmiista rooleista kuin luomaan niitä itse alusta alkaen. Julkisivun vastakohta on taka-alue, joka voi olla fyysinen tai mielentila missä tahansa ympäristössä. Henkilö voi omalla käyttäytymisellään merkitä sen hetkisen tilan taka-alaksi. (Goffman 1971, 32–38, 140–145; Goffman 1967 5–7.)

Kaikki ihmisen toiminta on kasvotyötä (facework), joka tähtää niin omien kuin vastapuolen kasvojen säilyttämiseen vahingoittumattomina vuorovaikutustilanteissa. Onnistunut kasvotyö palauttaa minäkuvaamme, ja silloin kommunikointi on sujuvaa ja tunnemme olomme varmaksi. Kun vuorovaikutustilanne uhkaa kasvojamme, emme tiedä miten käyttäytyä ja tulemme nola-

tuiksi. Tällä on tuhoisia vaikutuksia vuorovaikutustilanteeseen: alamme mumista, takellella ja pu-nastua. (Goffman 1967, 6–12.)

Ihmisillä on ritualistisia keinoja, joilla välttää kasvojensa tuleminen uhatuiksi ja joilla pelastaa kasvot. Välttelevänä toimenpiteenä ihminen voi vältellä tilanteita tai esimerkiksi keskustelunai-heita, joissa uhka on mahdollisesti läsnä. Suojelevana toimenpiteenä ihminen mukauttaa oman toimintansa niin, että hän ei uhkaa tai nolaa toista. Kasvojen tullessa uhatuiksi voidaan tapah-tuma pyrkiä häivyttämään olemalla niin kuin mitään ei olisi tapahtunut tai kieltää sen uhkaava luonne. Ihmisille onkin luonteenomaista yrittää salata tai häivyttää oma epävarma tila. (Goffman 1967, 14–18.)

Kuten kaikessa kanssakäymisessä, kuvaustilanteessakin toimijat pyrkivät säilyttämään kasvon-sa, eli suoriutumaan tilanteesta nolaamatta itseään tai toista. Tilanne on kuitenkin ongelmallinen, sillä kameran edessä oleminen on monille vaikeaa. Ongelmallisen tilanteesta tekee katseen koh-teena oleminen, jonka problematiikkaa puran tarkemmin luvussa 3.3.3. Kameran katseen kohtee-na. Tässä tutkimuksessa kameran nähdään edustavan itseen kohdistuvaa anonyymiä katsetta, jo-ka vaikuttaa kuvattavan olemukseen jollain tavalla. Kuvattavana oleminen ei ole neutraali koke-mus, ja monet kuvattavat sanallistavat tämän hyvin selkeästi. Vuorovaikutuksella pyritään purka-maan kameran luomaa jännitystä ja vahvistamaan kuvattavan kokemusta kameran edessä positii-visella tavalla. Kuvaajalla on tässä keskeinen rooli, ja kuvaajan suhtaudutaan tässä tutkimuksessa kuin esitysryhmän johtajaan, jonka vastuulla on kannustaa positiivista tunneasetusta ja ”potkia liikettä esitykseen” (Goffman 1971, 91–94, 110–111).

3.2. Luottamus

Arkikokemuksen valossa luottamuksella viitataan siihen, että johonkuhun voi nojautua jossakin asiassa, ja että hän ei petä luottamustamme. Luottamus on suhteellista. Siispä kun sanomme ”luo-tan sinuun”, tarkoitamme useimmiten, että ”luotan sinuun asiassa x”. Vain harvoin voimme sa-noa luottavamme ehdoitta kaikissa asioissa. (Hardin 2002, 9, 60–62; Giddens 1991, 82–83; Sztom-pka 1999, 55.)

Luottamus ihmissuhteissa rakentuu vastavuoroisuuden ja kiintymyksen seurauksena. Perus-luottamus saa alkunsa jo lapsuudessa. Lapsi oppii, että hänen tarpeistaan pidetään huolta, mut-

ta myös häneltä vaaditaan tietynlaista käyttäytymistä, luotettavuutta. Luottamus toisiin rakentaa omaa luotettavuuden tunnetta ja identiteettiä ja yhdessä rutiinien kanssa lisäävät ontologisen turvallisuuden tunnetta. (Giddens 1990, 94–98.) Luottamus tulee voittoa osoittamalla lämpöä ja avoimuutta. Luottamussuhde vaatii jatkuvaa työstämistä ja avautumista puolin ja toisin (Giddens 1990, 121).

3.2.1. LUOTTAMUS JA LUOTTAVAISSUUS

Luottamus voi kohdistua toisiin ihmisiin tai abstrakteihin systeemeihin, kuten instituutioihin. Sosiologi Anthony Giddensin (1990) mukaan luottamuksella tarkoitetaan luottavaisuutta toisen ihmisen tai systeemin luotettavuuteen jossakin asiassa. Sillä ilmaistaan uskoa toisen ihmisen kunniaan, rakkauteen tai uskoa systeemin toimintaperiaatteiden oikeellisuuteen. (Giddens 1990, 33–34.)

Luottamuksella viitataan ihmisiin ja luottavaisuudella instituutioihin ja systeemeihin. Niklas Luhmann (Giddensin 1990, 30 mukaan) kuvaa jaottelua termeillä trust ja confidence, joista ensimmäinen voidaan suomentaa arvioivaksi (harkituksi) luottamukseksi ja jälkimmäinen hiljaiseksi luottamukseksi (kts. Puustinen&Seppänen, 2010, 15). Käsitteitä voidaan tarkastella suhteessa riskiin. Arvioivaan luottamukseen kuuluu tietoisuus riskistä; siten se on aina valinta luottaako johonkukaan vai ei. Luottaessaan ihminen tunnustaa petetyksi tulemisen mahdollisuuden, joka johtuu hänen omista toimistaan ja valinnoistaan. Hiljainen luottamus on itsestään selvää luottamista systeemin tai instituution toimintaan. Luotamme esimerkiksi siihen, että auto ei hajoa kesken matkan vaan toimii niin kuin aina ennenkin. Vaihtoehtoja ei edes punnita, eikä luottaminen ole tietoinen teko. Petetyksi tulemisen mahdollisuus ja riski on pieni. (Giddens 1990, 30–32.)

Luottavaisuus on passiivista uskoa positiiviseen tulokseen jossakin asiassa, kun luottamus liittyy epävarmojen asioiden aktiiviseen kohtaamiseen. Luottamus on siten kuin vedonlyöntiä toisten ihmisten sattumanvaraisista toimista tulevaisuudessa. Luottamus mahdollistaa sitoutumisen toimintaan ilman varmaa tietoa lopputulemasta. (Sztompka 1999, 24–26.)

Adam Seligman (1997) tarkastelee ihmisiin kohdistuvaa luottamusta (trust) ja systeemeihin kohdistuvaa luottavaisuutta (confidence) suhteessa ihmisen toiminnan epävarmuuteen ja arvaamattomuuteen. Luottavaisuuden tapauksessa tiedetään, mitä vuorovaikutukselta odottaa, kun taas

luottamusta tarvitaan kun ei tiedetä mitä odottaa. Luottaminen on käytännön sanelema pakko: kun toisen ihmisen aikeista ja motiiveista ei voi tietää, ei ole muuta mahdollisuutta kuin luottaa hänen hyvään tarkoittavaan aikeeseen. Petetyksi tullessaan voi syyttää vain itseään ja omia valintojaan. Luottavaisuus ja toiminnan ennustettavuus perustuu yhteisiin sääntöihin, aikaisempaan tietoon ja mahdollisuuteen langettaa sanktioita. (Seligman 1997, 19–21.)

Epävarmuuden Seligman liittää ihmisten sosiaalisiin rooleihin. Roolit ovat osittain systeemin langettamat, mutta myös neuvoteltavissa. Roolien välille voi tulla konflikteja. Luottamus nousee vuorovaikutukseen silloin, kun vuorovaikutus ei nojaa pelkästään roolien ennaltamääräytyyn toimintaan, vaan sallii neuvottelun ja tulkinnan niiden toiminnasta metaforisessa ”roolien välisessä tilassa”. Roolien luoman odotuksen täyttäminen viittaa sen sijaan luottavaisuuteen. Luottamuksen elementti tulee mukaan vuorovaikutukseen kun astutaan ulos roolista, otetaan riski esimerkiksi kertomalla jotain, joka voi kääntyä itselle haitalliseksi asian tullessa julkisuuteen. Vuorovaikutus tapahtuu systeemin rajoilla, jossa roolin sisältö saa uusia ulottuvuuksia. (Seligman 1997, 22–27.)

Luottamus on uskoon vertautuva tuntemus siitä, että jonkun hyväntahtoisuuteen voi luottaa huolimatta siitä, hänen aikeensa ovat ei-ennustettavia. Luottamuksella on paljon positiivista arvoa yksilölle. Luottamus on ihmisen moraalinen hyve, sillä on emotionaalista arvoa yksilölle, ja se on sosiaalisen solidaarisuuden uusi muoto, joka vauhdittaa yhteistyötä muiden kanssa. Luottamuksen voi katsoa sijaitsevan jossakin vastavuoroisuuden, vaihdon ja välineellisen laskelmoinnin takana. (Seligman 1997, 43.)

Onnistuneessa kuvaustilanteessa vaaditaan luottamusta, sillä sosiaalisen suhteen rakentaminen ja yhteisen, positiivisen kokemuksen tuottaminen vaatii epävarmuuden hyväksymisen. Kuvattava ei todennäköisesti tunne kuvaajaa ennakolta ja hän joutuu puntaroimaan tilanteessa, luottaako hänen kykyihinsä ja antautuako tilanteen vietäväksi. Pieni riski on olemassa.

Luottamuksen teorioissa puhutaan usein luotettavuudesta (trustworthiness), vaikka sitä ei ilmaista. Russell Hardinin (2002) mukaan luottamus on odotusarvo toisen luotettavasta käyttäytymisestä. Paras keino luoda luottamussuhde on osoittaa olevansa luotettava. Luotettavuus juureutuu toimijan motivaatioihin toimia kyseisellä tavalla. Hardin tarkastelee luottamusta meneillään olevien, jatkuvien ihmissuhteiden näkökulmasta ja toteaa halun ihmissuhteen jatkumisesta kaikista vah-

vimmaksi motivaatioksi olla luotettava. Ihmissuhde on hyödyllinen molemmille tavalla tai toisella: se voi hyödyttää joko taloudellisesti tai suhde voi olla palkitseva itsessään. Siksi kun molempien intressit yhtyvät, voidaankin sanoa, että luotan sinuun, koska sinun intressisi on yhdenmukainen minun intressini kanssa. Toisin sanoen on molempien edun mukaista olla luotettava toiselle. (Hardin 2002, 3–5, 29–31.)

Luotettavuuden motivaatiot ovat moninaiset. Ne voivat riippua luottajan sisäisistä kyvyistä, kuten moraalista, ulkoisista rajoitteista, kuten sosiaalisista tai institutionaalisista rajoitteista tai ulkoisten rajoitteiden sisäistämisestä, jolloin toimimme automaattisesti niiden mukaan ilman sanktioiden pelkoa. (Hardin 2002, 29.)

3.2.2. AITO JA ENNAKOIVA LUOTTAMUS

Maj Tuomela (2006) jakaa luottamuksen rationaaliksi sosiaalisten normien mukaiseksi luottamukseksi eli aidoksi luottamukseksi ja rationaaliksi ennakoivaksi luottamukseksi. Luottamus edellyttää oletuksen ja asennoitumisen toisen hyväntahtoiseen käyttäytymiseen ja on siten erottamaton osa hyvää ihmissuhdetta. Ennakoiva luottamus (rational predictive trust) on toisen luotettavuuden arvioimista ja laskelmointia sen perusteella kuinka hyväntahtoiseksi, ystävälliseksi, moraaliseksi jne. hän toisen kokee. Kuvaustilanteessa kuvattavan luottamus kohdistuu nimenomaan kyseiseen valokuvaajaan, ja kuvaajan omaan persoonaan. On oleellista luottamuksen kannalta, että kuvattavalle tulee tunne, että hän voi luottaa kuvaajan ammattitaitoon. Toisaalta kuvattavan yhteistyönhalut ja luottamus voivat karista jos viimeisen päälle ammattilaiskuvaaja on yksinkertaisesti tyly. Kuvattava voi arvioida kuvaajan luotettavuutta sen perusteella, kuinka ammattitaitoiselta hän vaikuttaa. Tähän voi liittyä esimerkiksi se, että kuvaaja näyttää ammattilaiselta – hänellä on iso kamera ja mahdollisesti muuta kuvauskalustoa – ja toimii kuten ammattilainen, eli näyttää osaavan hommansa. Tilanteessa väistämättä arvioidaan myös sitä, kuinka ystävälliseltä ja luotettavalta kuvaaja itse vaikuttaa – etenkin kun arviointi alkaa ennen kuin yhtäkään kuvaa on edes otettu. Luottamus nojaa kuvattavan subjektiiviseen kokemukseen kuvaajan luotettavuudesta. Kuvattava on siis riippuvainen niistä piirteistä, joita hän uskoo kuvaajalla olevan ja hän hyväksyy riippuvaisen asemansa. (Tuomela 2006, 3, 5.)

Aidolla luottamuksella (rational social normative trust) on hyväntahtoisuuden aspekti. Vastavuoroinen, molempia kunnioittava suhde on kausaalinen syy luottamuksen syntyyn. Kunnioitta-

van suhteen takia, luottajalla on sosiaalisin tai moraalisin perustein syytä olettaa toiselta hyvántahtoista käytöstä itseään kohtaan jossakin tietyssä asiassa. Toisen oletetaan tietoisesti käyttäytyvän hyvántahtoisesti osittain vastauksena luottajan oikeuteen olettaa näin. Luottajalla on normatiivinen syy olettaa hyvántahtoista käytöstä nimenomaisen kunnioittavan suhteen perusteella, ei yleisten sosiaalisten ja moraalisten normien noudattamista. Aitoa luottamusta kokeva hyväksyy, että on riippuvainen toisen toiminnasta tietyssä asiassa, eikä hän arvioi riskejä. Aitoa luottamusta voi kuvailla vahvaksi kun motiivit toisen kunnioittamiselle koskevat häntä itseään ja hänen hyvinvointiaan tai ohueksi, kun motiivit koskevat luottajaa itseään tai ovat instrumentaalisia. Aito luottamus on kiinteä osa läheisiä ihmissuhteita, mutta sitä voi rakentaa tietoisesti muissakin suhteissa. Aidon luottamuksen kehittyminen vaatii perustellun kokemuksen omien oikeuksien kunnioittamisesta. (Tuomela 2002, 369–372 & 2006, 8–10, 14, 16, 20–21.)

Luottamus liittyy yhteistyöhön ja kehittyy yhteistyössä ennakoivasta aidoksi. Kaikki rationaalinen ja tarkoitusperäinen yhteistyö edellyttää ennakoivaa luottamusta. Tämä voi perustua toisen tunnettuun maineeseen tai sanktioiden mahdollisuuteen. Onnistuessaan toistuva yhteistyö voi johtaa aitoon luottamukseen kun osapuolet kokevat oikeuksiensa tulevan molemmin puolin kunnioitetuksi suhteessa. Kun toimijat ovat sitoutuneita yhteiseen päämäärään ja kokevat velvollisuudekseen osallistua sen toteuttamiseen ainakin instrumentaalisista syistä tai sosiaalisten velvoitteiden takia, voidaan puhua rationaalista sosiaalisten normien mukaisesta luottamuksesta yhteistyössä. Toimijat puhaltavat yhteen hiileen me-moodissa. (Tuomela 2006, 42–44.)

Henkilökuvaustilanteissa voi lähtökohtaisesti sanoa olevan ennakoivaa luottamusta, sillä kuvattava on jo suostunut kuvattavaksi. Tämä on merkki tilanteen hyväksymisestä ja luottamuksesta lähtökohtaisesti. On mahdollista, että ennakoiva luottamus kehittyy aidoksi luottamukseksi jos kuvaajan ja kuvattavan välinen suhde jatkuu ja molemmat osoittautuvat luotettaviksi. Kuvaaja voi osoittaa luotettavuuttaan esimerkiksi tilanteessa, jossa hän voisi julkaista arkaluontoista kuvamateriaalia julkisuuden henkilöstä, mutta hänen pyynnöstään ei tee niin. Tällainen toiminta voi antaa pontta aidon luottamussuhteen rakentumiselle.

3.2.3. LUOTTAMUS ABSTRAKTEIHIN SYSTEEMEIHIN

Ihmisten lisäksi voimme luottaa symbolisiin merkkeihin, kuten rahaan, ja ammattiosaamiseen. Tätä sosiologi Anthony Giddens (1990) kutsuu luottamukseksi abstrakteja systeemejä kohtaan.

Tämä luottamus on keskeistä modernille ajalle, jolloin olemme automaattisesti kytköksissä moneen erilaisiin systeemeihin ja instituutioihin ilman, että meillä itsellämme on tietoa niiden vaatimasta ammattitaidosta. Valokuvaaja esimerkiksi luottaa siihen, että hänen kameransa toimii vaikka ei sen mekaniikasta juuri ymmärtäisikään. Luottamus syntyy siis arkielämän sivutuotteena, olosuhteiden pakosta, koska tietämättömyys ammattiosaamiseen vaadittavista seikoista pakottaa meidät luottamaan niihin. Muutakaan vaihtoehtoa ei ole. Toisaalta rutiinien muuttaminen luottamuspuolan vuoksi voisi olla hankalaa ja ikävää. (Giddens 1990, 90.)

Luottamus välittyy joko kasvokkaisessa vuorovaikutuksessa tai instituutioiden välityksellä. Institutionaaliseen luottamukseen vaikuttaa kuitenkin kasvokkaiset kohtaamiset instituution edustajien kanssa. Edustajat toimivat sisäänpääsynä instituutioon. Kohtaamisissa arvioidaan instituution edustajien luotettavuutta, ja tämä vaikuttaa kansalaisen instituutiota kohtaan kokemaan luottamukseen. Kohtaamiset voivat olla joko säännöllisiä, kuten lääkärillä käynti, tai epäsäännöllisiä, joksi lehtikuvaajankin kohtaaminen voidaan laskea. Juuri epäsäännölliset kohtaamiset ovat erittäin hauraita luottamuksen rakentumisen kannalta, ja siksi edustajan luotettavuus ja ammattiosaamisen osoittaminen nousevat erityisen tärkeiksi. Kohtaamisissa rakentuu luottamus kyseiseen instituution edustajaan sekä itse instituutioon. (Giddens 1990, 80, 83–85.)

Ammattiosaamista kohtaan rakentuvalle luottamukselle on keskeistä Goffmanin jako etu- ja taka-alaan. On olennaista, että kohtaaminen tapahtuu sille suunnitellulla etualalla, jossa ammattiosaamisen vaikutelmaa voidaan vahvistaa kalustolla, vaatetuksella ja käyttäytymisellä. Etualalla pyritään minimoimaan vaarat ja sattumat, jotka voisivat olla kriittisiä ammattiosaamista kohtaan koetulle luottamukselle. Toiminta taka-alalla sulkee sisäänsä ne käytännöt, jotka voivat horjuttaa luottamusta. Täydellinen epäonnistuminen ammattilaisen ja kansalaisen kohtaamisessa voi johtaa kansalaisen jättäytymiseen pois koko systeemistä tai ”ohjien ottamiseen omiin käsiin”. (Giddens 1990, 86.)

3.3. Katse

Arkisesti ajateltuna katse on ongelmaton käsite. Se pitää sisällään katsomisen ja näkemisen, jotka viittaavat silmän kykyyn piirtää verkkokalvoille sen edessä olevat asiat ja tapahtumat. Edellä mainittu näkeminen on valokuvaamisen ytimessä, mutta tässä tarkastelemme katsetta pääasiassa sosiaalisena ilmiönä. Tämä taas tarkoittaa sitä, että katse on vuorovaikutuksen muoto, joka on ku-

vaustilanteessa ongelmallinen kuvaajan hävitessä kameran taakse, jolloin katseiden sidos rikkoutuu ja vuorovaikutus vaikeutuu. Katseen voi ymmärtää myös symbolisena, anonymiminä katseena, jonka materialisaatio kamera on. Läsnä on siis julkisuuden katse, joka vaikuttaa kuvattavan olemiseen perustavanlaatuisella tavalla.

3.3.1. KATSE SIDOKSENA

Georg Simmelin (1970) mukaan silmän ainutlaatuinen sosiologinen funktio on sitoa ihmiset yhteen vuorovaikutustilanteessa. Ihmiset asettuvat suhteisiin toistensa kanssa aistien välityksellä, joista katse edustaa kaikkein puhtainta ja suorinta vastavuoroisuuden muotoa, mitä ihmisten välillä voi olla. Vastavuoroisen katseen välityksellä ihmiset muodostavat yhtenäisen ja ainutkertaisen liiton, joka on kuitenkin hetkellinen ja helposti särkyvä, sillä katseen pieninkin harhailu rikkoo sidoksen ainutkertaisuuden ja hävittää kaikki todisteet sen olemassaolosta. Katseiden sidos edustaa aivan uutta ja uniikkia ihmisten välistä liittoa. (Simmel 1970, 148; kts. myös Seppänen 2004, 100; Weinstein&Weinstein 1984, 350–351.)

Keskeistä Simmelin käsitykselle on katseen kahdensuuntaisuus: se vastaanottaa ja lähettää. Katse itsessään on ilmaiseva. Katseen avulla ihminen pyrkii ottamaan selvää toisesta, ja samalla hän paljastaa itsensä toiselle. Kumpikaan osapuoli ei voi piilottaa itseään, sillä silmä ottaa ja antaa samanaikaisesti. Katsomalla otetaan selvää toisesta, katsominen on siis tietämisen muoto. (Simmel 1970, 148; kts. myös Seppänen 2004, 100; Weinstein&Weinstein 1984, 350–351.)

Katseella on vuorovaikutusta säänteleviä ja ilmaisullisia tehtäviä. Katsekontaktilla avataan kanava ja tunnustetaan toinen vuorovaikutuksen osapuoleksi (Seppänen 2004, 99). Vastaavasti eväämällä katsekontakti ilmaistaan haluttomuus vuorovaikutukseen. Katsekontaktilla kerrotaan halusta ylläpitää vuorovaikutusta ja sitoutua tilanteeseen. Kun vuorovaikutustilanne on luotu, katseella otetaan ja annetaan puheenvuoroja ja tarkistetaan, menikö viesti perille. Katseella on myös ilmaisullisia tehtäviä; esimerkiksi katseen pois kääntämisellä puretaan liiallista tunnelatausta keskustelussa tai ilmaistaan häpeän tunnetta. Silmät itsessään ovat ilmaisuvoimaiset ja esimerkiksi laajentuneet pupillit koetaan viehättävinä. (Kendon 1967, 53–57.) Voidaan sanoa, että katsekontaktin määrä ja pituus toimivat indikaattorina vuorovaikutussuhteen laadusta, sillä ihmiset katsovat toisiaan silmiin sitä enemmän, mitä vahvemmin he ovat toisiinsa kiintyneitä, ja vastaavasti eväämällä katsekontaktin ilmaistaan halusta perääntyä vuorovaikutuksesta (Kendon 1967, 48).

3.3.2. KATSE ANONYMINÄ KATSEENA

Katseen voi ymmärtää myös ihmissilmästä riippumattomana, anonyminä katseena. Jean-Paul Sartrelle katse on ihmisen ulkopuolinen voima, joka suuntaa huomionsa subjektiin ja tekee subjektin tietoiseksi itsestään. Katsottuna olemisen tunne ei vaadi ehdotonta varmuutta, vaan sen mahdollisuudesta voi muistuttaa vaikkapa heilahtava verho tai risahtava oksa metsäpolulla. Katsottuna olemisen tunne herättää ihmisen omista maailmoistaan tietoisuuteen siitä, että hänen oma näkökykynsä ei ole ylivertainen, vaan jonkin muun katse asettaa hänet näkyvälle alueelle ja tekee subjektista objektin. (Seppänen 2004, 111; Silverman 1996, 164; Weinstein&Weinstein 1984, 355.)

Katseen haltija on Toinen, jota Sartre vertaa jumalan tai hallitsijan kaltaiseen, ei-lihalliseen olentoon. Toinen on jotain yli-inhimillistä, mutta sen toimintaa kuvaa inhimillisyys: Toinen katsoo, luo, tuomitsee ja dominoi. Ja tämä toiminta kohdistuu ihmiseen. Toinen on eräänlainen toimijuus, joka ei ole tästä maailmasta, mutta se on aina ihmiselle välittömästi läsnä, vaikka siihen ei kiinnitetä huomiota. Toinen on se tekijä, jonka kautta subjektista tulee objekti. Kohdatesaan Toisen katseen ihminen tunnustaa, että hän ei ole oman elämänsä herra, vaan on olemassa Toista varten. Siten ihminen on riippuvainen Toisesta, ja se orjuuttaa ja rajoittaa olemista ja saattaa herättää häpeää. Toinen on hallitsija, jonka orja ihminen on. (Seppänen 2004, 111–113; Weinstein&Weinstein 1984, 356–357, Silverman 1996, 165– 166.)

Simmeliin verrattuna Sartren käsitys katseesta on julmaa ja yksipuolista. Sartrelle katse on yksipuolisen alistamisen väline: ihminen voi olla joko katsoja tai katsottu (Weinstein&Weinstein 1984, 358). Kameran edessä kuvattava on kameras katseen kohteena, mutta hän voi vastata kameras katseeseen ja näin ”vallata alaa” itselleen. Katseen voi ymmärtää kahdensuuntaisena visuaalisen alueellakin.

Jacques Lacan erottaa katseen (gaze) ihmissilmästä ja ymmärtää sen kaikkialla vallitsevaksi, subjektia konstituoivaksi voimaksi. Lacan kutsuu katsetta metaforisesti kameraksi, koska sen kautta ihmiset ovat perinteisesti altistuneet katseen vaikutuksille, ja kamera piirtää katseen tavoin kohteensa valolla. Käsitys katseesta on kuitenkin epähistoriallinen, eikä rajoitu mihinkään apparaattiin, vaan kuvaa pikemminkin sosiaalisuuden syntyä. Katse on läsnä kaikessa sosiaalisessa kanssakäymisessä. (Silverman 1996, 131–132.)

Lacanin katse liittyy näkyvyyteen ja toisten läsnäolon kokemukseen. Lacanin kehitelmissä subjekti on asetettu näkyvän alueelle, jossa hän on samanaikaisesti katsova ja katsottava. Subjekti katsoo perspektiiviopin mukaisesti yhdestä pisteestä, jolloin näkymä on paikalleen nauliutunut. Katse taas vallitsee joka puolella ja tekee ihmisestä näkyvän, katse katsoo subjektia takaisin. Kahdensuuntaista katsetta Lacan kutsuu näkyvyyden funktioksi (Seppänen 2004, 119). Katseen voi ehkä parhaiten ymmärtää symbolisen tunkeutumisenä näkyvyyden alueelle: katse on ei-havaittava toimijuus tai voima, joka vahvistaa tai romuttaa subjektiuden. Meidän olemisemme riippuu toisten hyväksyvistä katseista ja 'olemisestamme' tulee 'näkymistä'. (Silverman 1996, 132–133.)

Seppänen (2004, 120) selventää Lacanin käsitystä katseesta:

”Näkemisen kentillä Katse on ulkopuolella, minua katsotaan, olen siis taulu. Tämä funktio löytyy subjektin rakentumisen ytimestä visuaalisuuden alueella. Juuri ulkopuolelta tuleva Katse määrittelee minua kaikkein perustavimmalla tavalla visuaalisen alueella. Juuri Katseen kautta kohtaan valon ja juuri Katseesta vastaanotan sen vaikutukset. Tästä syystä Katse on instrumentti, jonka kautta valo ruumiillistuu, ja jonka kautta tulen [...] valo-kuvatuksi.”

Lacanin katse ei kuitenkaan tuomitse tai dominoi, kuten Sartren katse, vaan yksinkertaisesti laittaa näkyville (Silverman 1996, 168). Visuaalisen alueella, katseen alla, rakennamme omaa subjektiuttamme ja siten se määrittää olemistamme. Esimerkiksi arkielämässä rakennamme itseämme toisia varten tietoisena siitä, että voimme tulla nähdyksi milloin vain. Katse, tai konkreettisesti juuri vaikkapa kamera, antaa vahvistuksen subjektiudellemme tai romuttaa sen.

Näkyvyytemme ei kuitenkaan ole vapaata, vaan sitä rajoittaa puoliläpäisevän valkokankaan tapainen taso, jota Lacan kutsuu écraniksi. Näkyvyytemme on aina sääntöjen kahlitsemaa, rakenteistunutta ja visuaalisten järjestysten sanelemaa. Écran on se mahdollisuuksien joukko, josta oman näkyvyyden voi rakentaa. Écran tuo mukanaan sosiaalisen ja historiallisen kytkyn; se on kulttuurisesti määrittynyt tapa olla näkyvä. Siten écran liittyy tiettyyn yhteiskuntaan ja aikaan ja määrittää sen yhteiskunnan näkyvyyden erityispiirteet ja sen, kuinka katset yhteiskunnassa koetaan ja millaisiin kuvastoihin halutaan identifioitua. (Silverman 1996, 134–135; Seppänen 2004, 121.)

Écran on myös välityksen ja vastarinnan paikka, sillä aina voi olla sovittautumatta vallitseviin visuaalisiin järjestyksiin. Hautajaisiin voi siis mennä farkut jalassa, olipa se kuinka epäkorrektia tahansa. Vaatteilla voi myös liioitella, provosoida tai naamioida itsensä. Écran tarjoaa identifioitu-

misen kuvaston, sillä se kutsuu ihmisiä samastumaan tietynlaisiin kuviin. (Silverman 1996, 174, 179; Seppänen 2004, 122.)

Ihmistä ei voi valokuvata puhtaasti sellaisenaan, vaan jonkin écranin kautta (Silverman 1996, 133). Kuvaustilanteessa toimivan écranin voi ymmärtää sinä kuvastona, jonka kautta kuvattava haluaa itsensä esittää, esim. naisellisena naisena. Kuvaaja voi tulkita saman naisen hänen ammattinsa kautta ja kuvata hänet toimitusjohtajana. Siten écranit toimivat ikään kuin päällekkäin ja voivat aiheuttaa ristiriitoja. Toisaalta kuvaustilanteessa toimii kulttuurinen ”poseeraamisen écran”, joka määrittää sen mahdollisuuksien kirjon, joka tietyssä kulttuurissa ja ajassa katsotaan hyväksyttäväksi ja kunnolliseksi kuvassa olemisen tavaksi, johon kuvattava voi alistua tai jolle hän voi tehdä vastarintaa tai leikitellä sillä.

3.3.3. KAMERAN KATSEEN KOHTEENA

Kamera on varsinaista sosiaalista voimaa, joka sähköistää tilanteen kuin tilanteen (Seppänen 2004, 165–166) ja tekee meidät tietoisiksi itsestämme ja ulkonäöstämme. Kuvassa halutaan näyttää hyvältä, jopa paremmalta kuin todellisuudessa. Kameran voikin sanoa muuttaneen laajemmin ymmärretyn ’ulkonäön’ arvostuksen niin, että sitä arvioidaan suhteessa siihen, kuinka hyvältä se näyttää kuvassa (Sontag 1978, 87). Valokuvasta onkin tullut eräänlainen kauneuden standardi. Olemme oppineet näkemään itsemme valokuvauksellisesti ja arvioimme omaa viehättävyyttä suhteessa kuvauksellisuuteen. Siksi kuvaustilanne aiheuttaa pelkoja kameran tuomitsevasta katseesta. (Sontag 1978, 85.) Pelkoa ei ainakaan lievitä se, että valokuva edustaa kestäväää ja vakaata esitystä itsestä; se määrittää kohteensa pysyvämmiin ja peräänantamattomammin kuin vaikkapa elokuva (Silverman 1996, 198–199).

Kameran pelko liittyy nähdäkseni myös valokuvan totuudellisuuteen ja kameran kykyyn nähdä tarkemmin ja paremmin kuin ihminen. Tähän viittaavat puheet ”apinasuotimista”. Valokuva on näköinen esitys kohteestaan, se on siis ikoninen suhteessa siihen, (Seppänen 2005, 130), joten valokuva esittää kohteensa ”sellaisena kuin se on”. Kameran myös näkee tarkemmin ja paremmin kuin ihminen, ja siihen perustuu sen todistusvoima. Kameralla voi todistaa vaikkapa hevosen laukka-askelien kuviot, joita ihmissilmä ei kykene erottamaan. Kameran voikin sanoa ylistävän ja romuttavan ihmisen näköaistin, sillä se toisaalta vahvistaa näkemämme perspektiivin lait ja siten sen, mitä pidämme todellisuutena. Toisaalta se romuttaa näkökyvyn, koska kamera näkee

paremmin ja mekaanisesti ilman ihmisen väliintuloa. Kameran totuudellisuus riippuukin juuri sen irrallisuudesta ihmissilmästä (Silverman 1996, 127–130). Huonon kuvan otettuaan kuvaaja voi siis periaatteessa syyttää kameraa – eihän kamera valehtelee. Tämä ei kuitenkaan ole koko totuus, sillä kameralla voi ottaa täysin epätarkan kuvan kohteestaan tai kuvat ufoista eivät ole todistaneet niiden olemassaoloa.

Toisaalta ihminen näkee ”enemmän” tai ainakin ainutlaatuisemmin kuin kamera (Silverman 1996, 156), sillä ihmisen näköaisti on valikoiva, tarkoitushakuinen ja rajoittunut biologisella, psykologisella ja kulttuurisella tasolla (Seppänen 2004, 95). Myös jokaisella ihmisellä on uniikki taito nähdä, mikä tekee näkökyvystä erityisen relevantin valokuvaajalle. Nähdäkseni tämä on kameraa pelottavampi ase, sillä kuvaaja voi nähdä kuvattavan aivan eri tavalla, kuin millaisena kuvattava itse haluaisi tulla kuvatuksi ja millaisena hän itse itsensä näkee. Tämä kytkee luottamuksen peliin: voiko kuvattava luottaa kuvaajaan niin, että voi antautua tilanteeseen ilman pelkoa omasta mielestään vääränlaisesta kuvasta? Toisaalta kuvaaja voi yllättää ja nähdä kauneutta siellä, missä muut eivät sitä näe.

On kiinnostavaa, kuinka paljon huomiota ammattilaisen kamera herättää, vaikka monille kameran kohteena oleminen on vaikeaa. Kameralle annetaan merkittävä arvo kuvan laadun takeena, kun taas itse kuvaamiseen viitataan näppäilyn ja räpsäisyksen kaltaisilla termeillä. Olen itse kohdannut monesti tilanteen, jossa kommentoidaan: ”noin hienolla kameralla saa varmasti hienoja kuvia”. Kokemukseni mukaan ihmiset luulevat, että sitä parempi kuva tulee, mitä isompi kamera tai pidempi objektiivi on käytössä. Kameralle annetaan ikään kuin toimijuus, joka orjuuttaa kuvaajaa. Näin näkee myös Villem Flusser (Silvermanin 1996, 130 mukaan), jonka mukaan kamera on kuvaajaa käyttävä kone eikä kuvaajalle alisteinen työkalu. Asia on nähdäkseni päin vastoin, ja kuvaajan tulee ottaa oma roolinsa ja paikkansa ammattilaisena, jotta kamera ei vie huomiota tai aiheuta pelkoja. Kameralla on toki toimijuutensa siinä mielessä, että ne luovat tarjoumia, jotka ohjaavat tietäntyyppiseen kuvaamiseen ja tietynlaisten kuvien ottamiseen. Se vaikuttaa tapaan nähdä ja käyttää välinettä. (Lehmuskallio 2011, 104–105.) Silloinkin kameran ja optiikan valinta on kuvaajan tietoinen valinta.

Valokuvattavana olemiseen liitetään kuolettavan ja nöyryyttävän kaltaisia attribuutteja. ”Kamera lopettaa liikkeen ja jäädyttää sen”, kirjoittaa Lacan (Silvermanin 1996, 198 mukaan) ja viittaa ka-

meran ominaisuuteen pysäyttää yksi hetki elämän liikkuvasta virrasta. Siten kamera ”tappaa elämän ja liikkeen” ja tuhoaa todellisuutta. Roland Barthes (1985, 16–18) kuvaa tilannetta kiinnostavasti kuvattavan kannalta: ”[...] heti kun tunnen itseäni objektiivin läpi tarkkailtavan, kaikki muuttuu: asetan itseni poseerausasentoon, muodostan välittömästi itselleni toisen ruumiin, muuttun etukäteen kuvaksi. [...] valokuva on itsensä muuttumista toiseksi [...]”.

Christian Metz (Silvermanin 1996, 149 mukaan) kuvaustilanne muistuttaa myös kameran ja kuvaajan näkökulmasta eräänlaista kuolemaa. Kuvanotto leikkaa palan pois kuvattavasta, ja siten se on äkillistä ja lopullista. Kamera tuhoaa, mutta myös vahvistaa todellisuuden, sillä se ylevöittää kohteensa nostamalla sen representaation ulottuvuuteen ja siten fyysisesti ja sosiaalisesti tunnistaa kohteen olemassaolon. Representoitu todellisuus, valokuva, on oikeaa todellisuutta ”todellisempi”; esimerkiksi perhevalokuva todentaa perhettä kokonaisempana ja yhtenäisempänä kuin se oikeasti onkaan. (Silverman 1996, 199.)

Kameran kohtaaminen muuntaa ruumista Barthesia lainaten ”etukäteen kuvaksi”. Ruumis luo etukäteisvalokuvan. Lacan viittaa samaan asiaan jäljittely-termillä, jolla hän tarkoittaa aktiivista toimintaa, jolla subjekti sulautuu ja identifioi itsensä tiettyyn kuvastoon tai kuvaan. (Silverman 1996, 200–201.) Ruumiin voikin nähdä kuvan mediumina, paikkana, jonka kautta kuva tulee näkyväksi. Ajatus nojaa Hans Beltingin kuva-antropologiaan, jonka mukaan kuva ei ole sidoksissa mihinkään artefaktiin vaan voi ilmentyä minkä tahansa välineen kautta. Kuva realisoituu vasta kun siihen katsotaan, ja katse kutsuu kuvan esiin ja tekee siitä näkyvän. (Lehmuskallio 1999, 98–99.) Tämä on helppo ymmärtää arkikokemuksen valossa, sillä kameran läsnäolo tekee olostä kiu-sallisen ja muuntaa asentoja ja ilmeitä hallitsemattomasti: jähmettynyt hymy saa suupielet nykimään tahdosta riippumatta, ikään kuin kuva pyrkisi väkisin ilmentymään ruumiiseen.

Silverman (1996) kuvaa kiinnostavasti poseeraamisen aktiivisuutta: poseeraava ihminen ei asetu kuvaan, vaan poseeraaminen loihtii kuvan subjektin ympärille. Poseeraamisella on vahvaa esittävä voimaa niin, että se muuttaa ympäristön kuvaksi: se luo kehykset, lavastuksen ja esillepanon valaistusta myöten. Se muuttaa ympäristön ja kaiken, jonka kanssa tulee kosketuksiin, kuvitteelliseksi valokuvaksi. (Silverman 1996, 202–203.) Näkemys on radikaali, mutta avaa ajatuksen kuvattavan aktiivisesta roolista; poseeraaminen ohjaa valokuvaajaa tietynlaiseen sommitteluun ja rajaamiseen. Siten kuvattava valtaa alaa itselleen kuvaustilanteessa, poseeraaminen on kuin kuvat-

tavan kuvaajan päin osoittava kamera, sillä se määrää rajausta, tunnelmaa ja kertoo: näin haluan tulla kuvatuksi.

Poseeraaminen voi olla myös tiedostamatonta. Pierre Bourdieu (1999) tarkastelee valokuvaamista sen sosiaalisen funktion kannalta. Poseeraaminen on tapa tuoda esiin yhteisön hyväksytyjä sosiaalisia normeja ja esittää itsestään moraalinen kuva muille ihmisille. Siten poseeraaminen on tiettyssä yhteiskunnassa tiettyinä aikoina kulttuurisesti koodautunut tapa. Usein kamera kohdataankin kuin kunnianarvoinen vieras: ryhdikkäänä, pää pystyssä, parhaimmat vaatteet päällä ja suoraan edestä päin. Osoittamalla kunnioitusta kuvan katsojia kohtaan, vaatii kuvattava sitä myös itselleen. Myös sosiaaliset roolit tulevat olla helposti luettavissa kuvista. Tätä Bourdieu kutsuu populaarin estetiikaksi ja liittyy sen vähemmän koulutetun väestön keskuuteen vastakohtaksi kultivointuneemmalle kaupunkiväestölle, Kantilaiselle estetiikalle. (Bourdieu 1999, 166–167.)

Myös Silverman (1996) painottaa, että poseeraamista määrää aina tietyn kulttuurin ja ajan mahdollistama kuvien joukko, kulttuurinen kehys, eli lacanlaisittain *écran*. *Écran* määrää sen, mikä on sallittua ja mahdollista esiintymistä, johon subjekti voi alistua kyseenalaistamatta sen alkupe-
rää. Sen kautta voi ilmentää kulttuurista ideaalia. (Silverman 1996, 204–206.)

Poseeraaminen on myös keino kontrolloida itsestä syntyvää kuvaa. Poseeraamisella pyritään eliminoimaan ei-toivotut asennot ja ilmeet ja välttämään näin mahdolliset väärinymmärrykset. Usein kamera kohdataan suoraan edestä päin, jotta ruumiinasento olisi parhaiten luettavissa. (Bourdieu 1999, 168.) Kontrollonin lisäksi poseeraaminen liittyy itsensä suojaamiseen. Esimerkiksi pokerinaamalla voi kätkeä todellisia tunteita. Toisaalta kun ei tiedä, miten olla kuvassa, on helppo tukeutua opittuun malliin. Myös Lacan (Silvermanin 1996, 202 mukaan) näkee poseeraamisen suojaavana kilpenä kuvattavan ja maailman välillä.

Poseeraaminen on tullut itselleni kiusallisesti vastaan esimerkiksi Ghanassa kuvatessani kaakaonviljelijöitä. Heidän kuvaaminen ”luonnollisissa” tilanteissa luonnollisina osoittautui lähes mahdolliseksi tehtäväksi heidän poseeratessa itsepintaisesti kameralle. He olivat selvästi tottuneet olemaan kuvissa selkä suorassa ja katse kameran linssiin. Kuvaajana olin ongelmassa, etenkin kun kommunikointi oli kielen takia vaikeaa. Laura Stark-Arola (2000, 6–9) viittaa valokuvaamisen käytäntöön antropologisessa työssä muistuttaessaan, että kuvaajan tulee aina ymmärtää se sosi-

aalinen konteksti ja kuvan merkitys kyseisessä yhteiskunnassa. Stark-Arolan kokemukset Karjalan Jyskyjärveltä osoittavat, että kuvaaminen on yhteistyötä ja vuorovaikutusta kuvattavien kanssa. Jyskyjärven asukkaille valokuva ilmaisi yksilöiden välisiä sosiaalisia suhteita ja vahvisti kunkin omaa identiteettiä, niin on ilmeistä, että he halusivat esittää itsensä edustavina. Kuvaaja taas on kiinnostunut arjesta ja luonnollisuudesta. Siksi ristiriitojen välttämiseksi kuvaajan tulee ymmärtää yhteisön valokuvalle antama funktio.

Kuvattava oleminen voi olla häpeällistä. Häpeän voi nähdä liittyvän näkymiseen ja erityisesti ruumiin paljastumiseen ja alastomuuteen (Freud, Giddensin 1991, 65–66 mukaan). Paljastumisen ja alastomuuden voi ymmärtää vertauskuvallisesti, sillä kameran edessä kuvattava on ”paljaana” katseen kohteena. Sartrelle häpeän laukaisija on juuri itseän kohdistuva katse, joka aiheuttaa tietoisuuden omasta alisteisuudesta ja ihminen kokee häpeää itsestään, koska näkee itsensä toisen silmin (Seppänen 2004, 112; Giddens 1991, 65–66).

Simmelin (2005) mukaan häpeää aiheuttaa tunne oman itsensä riittämättömyydestä. Häpeälle ominaista on vahva minätunteen korostuminen sen tullessa huomion keskipisteeksi ja samanaikainen minätunteen aleneminen minän kokiessa olevansa vajavainen verrattuna täydelliseen ja normatiiviseen ideaan omasta itsestä. (Simmel 2005, 183–184.) Tämän valossa on helppo ymmärtää kuvattavana olemisen aiheuttama häpeä – ollaanhan kuvattavana korostetusti huomion keskipisteenä. Toisaalta minätunne voi alentua kun vaikkapa muuten vahva ihminen huomaakin olevansa kiusaantunut katseen kohteena olemisesta, näin tilanne ei tue hänen ideaaliminäänsä.

Häpeää kokevalle katseen kohtaaminen on vaikeaa, ja siksi ihminen kääntää usein katseensa alas päin. Näin yritetään peittää omaa hämmennyksen tilaa ja toisaalta säästyä näkemästä toisen reaktiota omaan häpeään. (Simmel 1970, 148–149; Weinstein&Weinstein 1984, 354.) Katsekontaktin välttäminen toimii siis yrityksenä pelastaa omat kasvot toisen silmissä.

3.4. Valta

Vallasta puhuttaessa filosofi Michel Foucault'n kirjoitukset ovat keskeisessä asemassa. Otan hänen käsityksensä vallasta tuottavana ja moniulotteisena strategiana tutkimukseni vallan määrittelyn lähtökohdaksi. Tarkastelen lisäksi valtaa jollekin kuuluvana ominaisuutena sekä valokuvaukseen liittyvänä aspektina. Sivuan myös henkilökuvia vallankäytön välineenä.

3.4.1. VALTA ON STRATEGIA

Valtaa ajatellaan helposti jollekin kuuluvana ominaisuutena. Voidaan ajatella, että valokuvaajalla on paljon valtaa suhteessa kuvattavaan, sillä hän on se, joka pitelee kameraa ja jonka näkemyksiä kuvaustilanteessa toteutetaan. Foucault'n (1998) mukaan valtaa ei tule kuitenkaan ensisijaisesti ajatella alistamistapana tai jollekin kuuluvana ominaisuutena. Valta omistettavana ominaisuutena ei saa olla vallan analyysin lähtökohta, vaan se on analyysin lopputulos. Sen sijaan valta on ymmärrettävä voimasuhteiden moninaisuutena, joka määrää toiminta-alueensa sisäistä järjestystä. Voimasuhteista kamppaillaan ja niitä voidaan vahvistaa, muuttaa tai kääntää päinvastaisiksi. Lisäksi vallan voi ymmärtää strategiaksi, joka tekee voimasuhteet vaikuttaviksi ruumiillistumalla pakottaviksi säännöiksi, kuten vaikkapa lakipykäläksi. (Foucault 1998, 69.) Tässä tutkimuksessa valta ymmärretään lähtökohtaisesti kuvaajan ja kuvattavan väliseksi neuvottelukentäksi, ei pelkästään kuvaajalle kuuluvana ominaisuutena.

Valta on siis jonkinlainen suhde tai strategia, joka määrää alueen sisäistä järjestystä. Sen strateginen luonne ilmenee eräänlaisena valmiutena, taktiikkana, tekniikkana. Valtaa leimaa toiminta omistamisen sijaan:

”On tajuttava, että kyseessä on pikemminkin aina jännittynyt, aina toimiva suhdeverkko kuin etuoikeus josta voisi pitää kiinni; sen mallina on mieluummin pidettävä jatkuvaa taistelua kuin jonkinlaista luovutus-sopimusta tai tietyn alueen valtausta. On siis lähdettävä siitä, että kyseessä on pikemminkin vallan käyttö kuin sen omistaminen ja että se ei ole hallitsevan luokan saavuttama tai säilyttämä ”etuoikeus”, vaan tämän luokan strategisten asemien kokonaisuus – ja se voi ilmentää ja joskus ylläpitää hallittujen asemaa. (Foucault 2005, 41.)

Valta toimii eri tilanteissa eri tavalla eikä sen toiminta ole vakaata ja suoraviivaista. Pikemminkin sen toiminta on epävakaata, mikä mahdollistaa vallan voimanmittelyitä ja jopa hetkellisesti valtasuhteiden kääntymisen pääläelleen (Foucault 2005, 41).

Seppänen (2005) muistuttaa, että valtaa voi kuitenkin tarkastella jollekin kuuluvana ominaisuutena. Vallan hajaantuminen mahdollistaa ajatuksen ihmisestä vallankäyttäjänä ja sen kohteena. (Seppänen 2005, 254.) Tämä on olennainen lähtökohta valokuvaajan ja kuvattavan suhteessa, sillä kuvaustilanteessa sekä valokuvaaja että kuvattava voivat käyttää valtaa. Tässä tutkimuksessa ollaankin kiinnostuneita siitä, miten valta näkyy kuvaustilanteessa, mutta myös siitä, kuka valtaa käyttää. Vallankäyttö voi näkyä kuvaustilanteessa vaikkapa kieltoina tai käskyinä, mutta ehdotto-

mat määräykset eivät ole omiaan luomaan rentouttavaa kuvausilmapiiriä. Sen sijaan kuvaustilanteessa vallasta voidaan neuvotella hienovaraisemmin, mikä tekee vallasta vaikean käsitteen päästä kiinni.

Valtaa käytetään lukemattomista eri pisteistä eriarvoisten, liikkuvien suhteiden pelissä (Foucault 1998, 70). Seppänen (2005) tulkitsee Foucault 'a niin, että esimerkiksi lehtikuva syntyy monien ammattilaisten yhteistyönä, jossa ihmiset ovat kuitenkin eriarvoisessa asemassa vaikuttamassa lopulliseen tulokseen. ”Liikkuvilla suhteilla” voi viitata vaikkapa niihin juridisiin, kulttuurisiin, poliittisiin ja kaupallisiin reunaehtoihin, jotka rajoittavat ja mahdollistavat lehden tekoa. Kuvaaja vaikuttaa lopullisen kuvan lopputulokseen mitä suurimmassa määrin, mutta on myös edustamansa tahon talutushihnassa, sillä hän toimii sen edustamien kulttuuristen, poliittisten ja kaupallisten raamien sisällä. Nämä rajoitteet määräävät sitä, mitä näytetään ja mitä ei, miten asiat näytetään ja asettaa jopa tietynlaisia odotuksia kuvaajan käytökselle ja olemukselle. Oman kokemukseni mukaan kuvaajat saattavat pohtia kovastikin sitä, millainen kuva vaikkapa johonkin korkealaatuiseen julkaisuun *pitää* ottaa ja näin he asettavat itsensä vapaaehtoisesti tietyn ideologian tulkiksi. Pohdinnat ovat hyvin intuitiivisia ja kuvaajat tuntuvat tietävän, millainen kuva on minäkin lehden näköinen ja millainen taas ei ole. (Seppänen 2005, 253–254).

Valtasuhteet eivät ole muiden suhteiden (taloudellisten, tiedollisten tai sukupuoleen kytkeytyvien) ulkopuolella vaan rakentuvat niiden sisään (Foucault 1998, 70). Kuvaustilanteessa valtasuhteista neuvotellaan tilanteessa, jossa vaikkapa sukupuoli asettaa oman latauksensa tilanteeseen. Esimerkiksi miesvalokuvaaja kuvaamassa miesten hyväksikäyttämää naista on lähtökohtaisesti latautuneempi asetelma kuin naisvalokuvaajan kuvaamassa häntä.

Valtasuhteet ovat tuottavia, intentionaalisia ja ei-subjektiivisia. Vallalla on usein selkeä päämäärä, mutta vain harvoin voidaan sanoa jonkun muotoilleen sen. (Foucault 1998, 70–71.) Valta tuottaa kohteensa määrittelyn kautta. Esimerkiksi valokuvaajat voivat määrittellä, mitä on hyvä kuvajournalismi kun samalla he sulkevat suuren osan ideaalin ulkopuolelle. Seppänen pohtii, että valta on vahvimmillaan silloin kun ihmiset noudattavat sääntöjä vapaaehtoisesti. (Seppänen 2005, 255.) Valta toimii esimerkiksi ihmisten tavassa asettua vapaaehtoisesti poseeraamaan valokuvaan lähekkäin jopa tuntemattomien ihmisten kanssa. Kyse ei ole varsinaisista säännöistä tai kielloista, vaan sosiaalistumisesta, joka on yksi vallankäytön tapa (Paloheimo&Wiberg 1996, 66).

Siellä, missä on valtaa, on myös vastarintaa. Vastarinta ei ole vallalle ulkoista, vaan on elimellinen osa valtaprosessia. Vastarintapesäkkeet ovat läsnä kaikkialla vallan verkostoissa, ne ovat kiinnittyneet valtasuhteiden poispyyhkimättömäksi vastapariksi. (Foucault 1998, 71–72.) Kokemuksesta mukaan vastaanharaaminen kuvaustilanteessa näkyy esimerkiksi merkitsevinä katseina ja huokailuna, vaikka näennäisesti ”ollaan pelissä mukana”. Kuten mainittu, se voi näkyä selkeinä kieltoina tai rajoituksina: ”Minua saa kuvata vain vasemmalta puolelta”. Vastarinta on tyyppillisesti moninaista ja se jakautuu epätasaisesti vallan pesäkkeissä ja solmukohdissa (Foucault 1998, 72). Vastarinta ei kuitenkaan ole turhaa, vaan sen avulla on mahdollista vallata tilaa, rakentaa omia asemia ja identiteettiä. Siksi valtaa tulisi tutkia kaikessa ristiriitaisuudessaan ja kohdistaa huomio konflikteihin, ristiriitoihin ja keuhkoihin suorituksiin. (Seppänen 2005, 257–258.)

Heikki Paloheimo ja Matti Wiberg (1996) tarkastelevat valtaa poliittisen toiminnan kannalta ja näkevät sen Foucault’a vahvemmin kieltojen ja määräysten sävyttämänä. Paloheimo ja Wiberg katsovat, että valta on keino toteuttaa omia tavoitteita ja kyky aikaansaada asiantiloja. Vallan avulla ihminen voi vaikuttaa toisen ihmisen toimintaan niin, että se edistää hänen päämääräänsä tai on muuten hänelle mieluista. Tuo kyky ilmenee nimenomaan kyseisessä suhteessa ja on sidoksissa tiettyyn tilanteeseen. Jollakin voi olla valtaa yhteen henkilöön, mutta ei lainkaan valtaa suhteessa johonkin toiseen henkilöön. (Paloheimo&Wiberg 1996, 51–52.)

Paloheimo ja Wiberg nojaavat John Elsteriin kirjoittaessaan, että vallan tavoitteellisuuden lisäksi vallankäytössä on keskeistä ne keinot, joilla omia tavoitteita voidaan toteuttaa. Vallankäytön tapoja voi olla esimerkiksi rankaiseminen, palkitseminen, auktoriteetti ja sisäistetty valta, sosiaalistaminen ja säännöt. (Wiberg&Paloheimo 1996, 53–66.) Ehdottomia sääntöjä voidaan nähdä vaikkapa passikuvaustilanteessa, ja taas tunnettu valokuvaaja voi saavuttaa sellaisen auktoriteettiase- man, että hänet nähdään automaattisesti tilanteen johtajana.

3.4.2. VALOKUVAUS JA VALTA

Paul Froshin (2001) mukaan valokuvaamista tulee tarkastella vallankäyttönä, sillä kuvaamalla muokataan sosiaalista maailmaa tekemällä jotakin näkyväksi – vallankäytön keskeisiä ominaisuuksia. Valta toimii kahdella tasolla. Ensinnäkin valokuvalla on esittävää valtaa, sillä kameran edessä kuvaushetkellä ollut objekti muodostuu valokuvaan realistisesti. Toiseksi vallankäytölle olennaisinta on ihmisten – valokuvaajien, katsojien ja kuvattavien – ymmärrys valokuvan esittä-

västä vallasta ja tämän vallan käyttö. Valtaa harjoitetaan ja se tehdään näkyväksi niin julkisuudessa kuin kotioiloissa tapahtuvassa kuvaamisessa. Tämä varustaa valokuvauksen vallalla 'tehdä jotta-kin näkyväksi' tai 'laittaa esille'. (Frosh 2001, 43–44.)

Valokuvaamisella on keskeinen rooli sosiaalisen maailman muokkaamisessa ja julkisen ja yksityisen rajan artikuloinnissa. Yksityinen on yleisesti nähty näkymättömänä alueena, kun julkisuus taas on näkymisen aluetta. Froshin mukaan aikaamme leimaa tirkistely, sillä lehdistössä näytetään jo liikaa; esimerkiksi kuvat prinsessa Dianan kuolemasta sai hänet pohtimaan rajaa, mitä on oikeus näyttää. Näyttämistä legitimoidaan puheella julkisesta informaatiosta ja oikeudesta tietää – ja siten, nähdä. Kuvaa katsomalla kansalainen kohtaa valokuvan vallan näyttää ja toisaalta oman oikeuden katsoa, joka saatetaan kokea jo liian tunkeilevana esimerkiksi juuri Dianan tapauksessa. (Frosh 2001, 49–50.)

Valokuvauksen näkyväksi tekemisen valtaa on hyödynnetty historiallisesti sosiaalisen ja poliittisen läpinäkyvyyden nimissä. Muotokuvat ovat tuoneet hallitsijat ja kuninkaat ihailtavina hahmoina alamaisten silmien eteen, kun taas dokumentarismien saralla tuotiin esiin syrjäytyneitä ja alhaisia sosiaalisen muutoksen nimissä. Antropologia, kriminologia ja lääketiede valjastivat valokuvauksen käyttöönsä sosiaalisen kontrollin ja diagnosoinnin välineeksi. (Frosh 2001, 46–47.)

Valokuvausta ovat hyödyntäneet monet instituutiot, jotka pyrkivät kontrolloimaan kasvanutta ihmismassaa teollistumisen kynnyksellä. Kontrolloinnilla haluttiin lisätä väestön hyvinvointia ja turvallisuutta. Esimerkiksi rikollisten tyypittelyissä hyödynnettiin valokuvausta, sillä valokuvaus nähtiin tieteellisenä menetelmänä, joka säilytti kohteensa muodon matemaattisella tarkkuudella. Francis Galton pyrki 1870-luvulla tuomaan konkreettisesti näkyville rikollisuuteen biologisesti determinoidun tyyppin koostamalla samantyyppisiä rikoksia tehneiden kasvoista kompositiokuvia. Galton valotti yhteen kuvaan useiden rikollisten kasvot keskenään yhtä pitkän valotusajan verran. Näin yksilöidyt, muista poikkeavat ja siten merkityksettömät piirteet alivalottuivat ja häipyvät näkyvistä ja jäljelle jäi ”keskiverto rikollinen”, kuvallinen tilasto. (Onnela 1993, 20–23.)

Ranskalainen Alphonse Bertillon kehitti 1880-luvulla Bertillonin menetelmäksi kutsutun kortiston, joka palveli rikollisten tunnistamista ja kiinniottoa. Menetelmä kehitettiin aikana, jolloin henkilöllisyyttä pystyi vaihtamaan helposti kun henkilöllisyysasiakirjojen tuhoutui suurin määrin

Pariisin kommuunin tuhoutumisen jäkimainingeissa. Bertillonin menetelmän tarkoituksena oli luoda yksilöiden luonteenomaisiin piirteisiin perustuva luokitusjärjestelmä, aivan kuten eläin- ja kasvitieteessä. Pieniin kortteihin kirjattiin antropometrinen mittauksen tulokset, kuten ruumiin pituus, kallon ja korvan leveys ja korkeus ja jalan pituus. Myöhemmin kortteihin liitettiin myös kasvokuvat. (emt. 1993, 23– 24.)

Näkyminen liittyy siis kiinteästi julkisuuden piiriin. Kuten mainittu, aikaamme leimaa piirre, että näemme jo liikaa. Frosh ehdottaa uutta tapaa ymmärtää valokuvan näkyväksi tekevä valta. Tätä hän kuvaa Freudilta lainatulla termillä outo, selittämätön (uncanny). Tällä viitataan siihen, että jostakin tutusta etäännytetään outo tai jokin on pois sijoiltaan, pois tutusta paikasta, kun siitä tulee näkyvä. Valokuva tekee väistämättä kohteistaan ”toisia” irrottamalla tapahtumat ajasta ja paikasta kuvaksi. Valokuvauskäytännöissä tukahdutetaan se pelko, jonka toiseuttaminen luo: pelko siitä, että kuvattava menettää kontrollin oman kuvan hallinnasta ja kierrättämisestä kuvauksen jälkeen ja toisaalta tukahdutetaan se tyydytys, jonka toisten näkyminen ristiriitaisesti itselle antaa. Frosh ehdottaakin, että tukahduttamisen kohteet tunnustettaisiin laajemmin ja luettaisiin valokuvia kriittisesti siitä näkökulmasta. Se voi toimia pohjana vaihtoehtoisten kuvausmetodien kehittymiselle, koska se opettaa kysymään, mikä oikeus meillä on nähdä ja kenellä velvollisuus tulla nähdyksi. Näin voidaan liukua kuvauskulttuuriin, jossa kaikkea ei tarvitse näyttää ja kuvaamisesta voi kieltäytyä. (Frosh 2001, 55–56.)

4. Metodi ja aineiston kuvaus

Olen kerännyt aineiston puolistrukturoidulla teemahaastatteluilla. Olen haastatellut viittä journalistista valokuvaajaa ja yhtä valokuvataiteilijaa, joiden identiteetit olen salannut viittaamalla heihin koodeilla KUV1, KUV2 jne. Olen anonymisoinut kaikki muutkin nimet haastattelusihteeteissa, jotta niistä ei voi päätellä kuvaajien henkilöllisyyksiä. Teemahaastatteluiden aihepiirit olin päättänyt tarkasti etukäteen omaan kokemukseeni ja aiheeseen perehtyneisyyteeni nojaten. Keskeistä teemahaastatteluissa onkin juuri se, että tutkija on perillä aiheesta syvällisesti ja voi siihen nojaten luoda sopivat kysymykset ja teemat haastatteluille. Aiheen syvä tuntemus varmistaa sen, että kysymykset ja teemat ovat relevantteja, ja että ne löytävät kaiken pohjaa haastateltavista. Haastattelujen kantavia teemoja, vuorovaikutusta, luottamusta, valtaa ja katseen kohteena olemista käsiteltiin puolistrukturoidulle haastatteluille tyypillisesti teema kerrallaan edeten ja ai-

heita keskustelemaan tapaan pohdiskellen. (Hirsjärvi&Hurme 2001, 47–48.) Koin haastattelumenetelmän hyväksi, sillä monimutkaisia aiheita on helpompi käsitellä vapaammin teemojen kautta, ja rikasta materiaalia syntyykin runsaasti. Teemahaastattelua käyttämällä voi myös varmistua siitä, että haastateltavien oma kokemusmaailma ja tulkinnat pääsevät esiin vivahteikkaasti (Hirsjärvi&Hurme 2001, 48).

Olen analysoinut aineiston valitsemieni teoreettisten käsitteiden kautta. Olen teemoitellut haastatteluaineiston teoreettisten käsitteiden alle, ja analysoinut niistä keskeiset merkitykset esiin lähiluvun keinoin. Tässä oma tulkintani nousi keskeiseen asemaan, sillä teemat nousivat esiin sellaisissakin kohdissa, missä ei varsinaisesti käsitelty nimenomaista aihetta; niinpä aineiston analyysi nojaa vahvasti laadullisen tutkimuksen analyysille tyypillisesti tutkijan kykyyn tehdä analyysiä ja synteisiä (Hirsjärvi&Hurme 2001, 142–143). Koen tutkimuksen teoreettisten käsitteiden valintaa onnistuneena, sillä haastatteluissa näistä teemoista syntyi paljon relevanttia materiaalia. Aineistosta nousi esiin myös muita teemoja, mutta ei niin painokkaasti, että olisin kokenut tarpeelliseksi käsitellä niitä analyysissä erikseen.

Valitsin haastateltaviksi viisi aikakauslehtien valokuvaajaa ja yhden valokuvataiteilijan. Aikakauslehtikuvaajat kuvaavat suurimmaksi osaksi henkilökuvia, ja valokuvataiteilija tekee omia muotokuvaprojekteja. Päätin haastatella lehtimaailmasta vain aikakauslehtien kuvaajia, koska aikakauslehdissä on sanomalehtiä enemmän laajoja ja syvällisiä henkilöjuttuja, joiden tekemiseen käytetään sanomalehtiä enemmän aikaa. Henkilöjutuissa keskitytään nimenomaiseen ihmiseen, jolloin kuvienkin tulee kuvastaa henkilön luonnetta tai piirteitä, eikä henkilökuvalla pyritä vain kuvittamaan jotakin aihetta tai ammattia. Siksi aavistelin, että aikakauslehtien kuvaajat ovat pohtineet omaa työtään nimenomaan henkilön kohtaamisen tematiikan kautta, ja pystyvät sanallistamaan sitä. Kolme kuvaajaa on kukin vakituisessa työsuhteessa isossa lehtitalossa ja kaksi toimii freelancerina. Valitsin valokuvataiteilijan mukaan aineistooni siksi, koska tiesin entuudestaan hänen pohtineen kohtaamisen tematiikkaa paljon, ja uskoin hänen tuovan aivan toisenlaisen näkökulman aiheeseen ja siten rikastuttavan aineistoani. Olen tutkimuksessani kiinnostunut kuvattavien kohtaamisesta osana luovaa työtä, joten en näe ongelmallisena sitä, että yksi kuvaaja on taiteilija ja muut lehtikuvaajia.

Kuvaajien vastauksia analysoidessa on hyvä kuitenkin pitää mielessä se käyttötarkoitus, johon ku-

vaajat ottavat henkilökuvia. Lehtikuvaaja kuvaa aina jollekin lehdelle jotakin tarkoitusta varten; kuvan ottamisen motiivi ei useinkaan ole hänestä itsestään lähtöisin. Kuvaustilanteessa on aina läsnä myös työnantajan asettamat rajoitteet ja mahdollisuudet, ja tämä vaikuttaa kuvaustilanteeseen. Esimerkiksi tiukaksi vedetty aikataulu ei voi olla vaikuttamatta kuvaajan tunnelmiin vaikka se ei päälle päin välttämättä näykään. Valokuvataiteilija sen sijaan kuvaa omia projektejaan ja päättää itsenäisesti työskentelynsä raamit. Hän on vapaampi ulkoisista rajoitteista, eikä hänellä ole työnantajan mukanaan tuomaa mainetta – hyvässä ja pahassa.

Lähtökohtanani oli valita kuvaajia, joilla on eripituiset työurat takanaan, jotta saisin sekä vanhemman että nuoremman kuvaajasukupolven näkemyksiä. Halusin haastatella sekä vakituisia kuvaajia, että freelancereita, koska pidin kiinnostavana lähtökohtana heidän työsuhteen laadun tuomaa turvaa tai turvattomuutta. Sekä vakikuvaajat, että freelancerit kuvaavat useisiin aikakaus- ja asiakaslehtiin, joten heillä on kokemusta myös hyvin erityyppisistä kuvamaailmoista. Valokuvataiteilija sen sijaan tekee omia projekteja, mutta on tehnyt myös tilaustöitä; muun muassa henkilökuvasarjan kirjan kuvitukseksi isolle kustantajalle.

Lopullisen haastateltavien valinnan tein osin sen perusteella, että tunsin osan kuvaajista ja arvelin heidän olevan hyviä haastateltavia. Lisäksi soitin lehtitaloihin kuvaajien esimiehille ja kyselin heiltä hyviä haastateltavia. Päädyin valitsemaan yhden kuvaajan esimiehen suosituksen perusteella, koska en itse tuntenut kyseisen lehtitalon kuvaajia lainkaan. Luotin siis täysin siihen, että esimies osaa suositella sopivaa haastateltavaa. En koe toisen arvioon nojaamista tässä tapauksessa pulmaksi, koska halusin löytää nimenomaan ihmisen, joka osaa ja haluaa puhua työstään. Lisäksi suositeltu kuvaaja oli sopivasti erilainen työtaustaltaan kuin jo valitut haastateltavat. Muiden kuvaajien kohdalla sen sijaan nojasin aiempaan tietooni heistä. Heidän valintaansa vaikutti se, että tiesin kaikkien olevan henkilökuvaukseen painottuneita, loistavia kuvaajia, ja osalla tiesin olevan hyvä ulosanti, joten arvelin heidän olevan myös hyviä haastateltavia.

Tällaista harkinnanvaraista otantaa ohjaa aina tutkijan omat ennakkokäsitykset. Valitsemalla haastateltavat toisin, olisi aineisto voinut näyttää hyvinkin toisenlaiselta. Kuitenkin, kun haastateltavani ovat pitkään työelämässä menestyksekkäästi olleita ihmisiä ja heillä on hyvä maine – he eivät siis ole marginaalissa olevia kuriositeetteja – kuvailee tutkimukseni luotettavasti sitä, millaista ammattikuvaajan ja kuvattavan arkiset kohtaamiset voivat keskimäärin olla.

Viitaan jatkossa aikakauslehtien kuvaajiin lehtikuvaajina selkeyden vuoksi ja erotuksena valokuvataiteilijasta. Vaikka en varsinaisesti vertaile eri tyyppisten kuvaajien kokemuksia tai tee vastakainasetteluja heidän kesken, pidän jaottelun mukana analyysissä, koska se helpottaa ymmärtämään keskenään melko lailla poikkeavia käsityksiä.

Taulukko 1. Haastateltavat.

Haastateltava	KUV 1	KUV 2	KUV 3	KUV 4	KUV 5	KUV 6
Työnimike	Valokuvaaja	Valokuvaaja	Valokuvaaja	Valokuvataiteilija	Valokuvaaja	Valokuvaaja
Työsuhte	Freelancer	Vakituinen	Freelancer	Freelancer	Vakituinen	Vakituinen
Työkokemus	12 vuotta	7 vuotta	12 vuotta	4 vuotta	16 vuotta	40 vuotta

5. Aineiston analyysi

Tässä osiossa analysoin haastatteluaineistoa tutkimuksen keskeisten käsitteiden, vuorovaikutuksen, luottamuksen ja vallan näkökulmista. Olen luonut käsitteiden teoreettisen pohjan luvussa 3. Kohtaamisen kulmakivet, ja nyt pyrin tuomaan konkretiaa abstrakteille käsitteille. Teoriaosuudessa olen käsitellyt myös katseen problematiikkaa omana lukunaan, mutta tässä analyysiosuudessa punoutuu se muiden teemojen sekaan. Tämä siksi, koska haastattelutilanteissa kävi ilmi, että katsetta ja kameran kohteena olemista oli vaikea sanallistaa, eikä siitä noussut esiin niin paljon materiaalia, että sitä olisi kannattanut pohtia omana lukunaan. Vuorovaikutuksesta, vallasta ja luottamuksesta oli helpompi puhua, sillä niiden rakentamisessa kuvaajilla on aktiivinen rooli.

Aineistosta nousi vahvasti esiin esimerkiksi näkökulma, jossa pohdittiin toimitusten asettamia vaatimuksia kuvaajille. Kuvaajat kokivat, että heiltä vaaditaan toisinaan kohtuuttomuuksia, sillä todellisuus kuvauspaikalla ei aina vastaa toimitusten asettamia kriteerejä kuvien suhteen, ja tämä ristiriitainen tilanne luo painetta kuvaajalle. Vaikka tämä on kiinnostava näkökulma, en nostanut sitä varsinaisesti analyysiin, koska halusin keskittyä nimenomaan kahden ihmisen väliseen dynamiikkaan tietyssä tilanteessa. Siitä huolimatta tutkimuksessa tunnustetaan se seikka, että kussakin tilanteessa vaikuttavat myös ne voimat, joita siihen on ladattu ennalta ulkoa päin.

5.1. Vuorovaikutus ja roolit

Lehtikuvaajat identifioivat itsensä selvästi sosiaalisiksi kuvaajiksi, koska korostivat sitä, että kuvaajan on oltava läsnä ja sosiaalinen kuvaustilanteessa. Sosiaalisuus tuntui olevan myös synonyymi positiivisuudelle, sillä he toivat esiin sen, kuinka keikalle mennessä pitää unohtaa muut murheet ja asennoitua aina lähtökohtaisesti hyväntuulisesti kuvattavaan ja tarpeen tullen olla se positiivinen voima, joka vie kuvaustilannetta eteen päin.

He pitivät oikeastaan itsestäänselvyytenä sitä, että kuvaaja on aktiivinen toimija ja ottaa sosiaalista vastuusta tilanteesta kukin omalla tavallaan. Monet toivat esiin myös sen, että on olemassa kuvaajia, jotka eivät puhu kuvattaville, tai ovat suorastaan töykeitä heitä kohtaan. Puhe heistä tuotti eräänlaisen toisen kuvaajien kategorian, jota vasten omaa työskentelyä arvioitiin, ja josta irtisanoituttiin. Tämä *paha kuvaaja* liittyy suuren taiteilija-kuvajournalistin arkkityyppiin, jolle ominainen työskentelytapa on enemmän havainnointiin perustuvaa kuin todellisuutta järjestelevää ja muokkaavaa. Kuvaajat korostivat, että yhtä lailla tällaisetkin kuvaajat voivat olla loistavia henkilökuvaajia. Nähdäkseni he viittasivat tällaisilla kuvaajilla vanhemman polven suuriin taiteilijoihin, jotka ovat tottuneet siihen, että saavat tehdä työssään mitä vaan asemansa takia. Sen sijaan nuoremmissa ei ole varaa sooloilla alalla, jossa hyviä kuvaajia riittää. Hyvät kuvat eivät riitä, on tärkeää olla myös hyvä tyyppi. Lehtikuvaajista poiketen valokuvataiteilija otti tilanteen kiusaantuneisuuden lähtökohdakseen ja vaali sitä. Hänen mukaansa ei ole tarvetta yrittää väkisin muuttaa tilannetta rennommaksi puheen avulla, vaan yhteys kuvattavaan syntyy pitkällisen yhdessäolon ja sanattoman kommunikaation avulla.

5.1.1. RENTO KOHTAAMINEN?

Haastatellut kuvaajat olivat yhtä mieltä siitä, että kuvaustilanne on aina keinotekoinen kohtaaminen, koska sen motiivina on syntyvä henkilökuva. Kuvaamiseen viitattiin aggressiivisen ja perverssin kaltaisilla termeillä, mikä korostaa kuvaustilanteen epätasa-arvoista lähtökohtaa; onhan kuvaajalla valta esittää oma, usein hyvin nopeasti syntyvä tulkinta tuntemattomasta ihmisestä. Kuvaajat puhuivat kuvaustilanteesta lähtökohtaisesti tilanteena, jolle pitää tehdä jotain – siis luoda rento tunnelma. Tunnelmaa voi luoda osoittamalla vilpittömästi pyrkivänsä yhteistyöhön kuvattavan kanssa ja ylipäänsä kommunikoimalla hänen kanssaan. Lehtikuvaajat vetävät tilannetta pitkälti puheen kautta, kun taas valokuvataiteilija on kuvaustilanteessa hiljaa ja luottaa oman läsnäolon synnyttävän rauhallisuutta ja luottamusta. Hiljaisuus kuvaustilanteessa on vaivaannut-

tavaakin, mutta se pakottaa kuvattavan keskittymään tilanteeseen ja olemaan läsnä, vaikkakin omiin ajatuksiinsa vaipuneena.

”Mä yritän et se olis jotenkin mahdollisimman rento se kuvaustilanne. Se tapahtuu käytännössä sillee, että mä en ainakaan aseta itteeni mitenkään ylemmälle tasolle. Tai mä yritän aistia et mimmonen se tyyppi on ja et me oltais samalla viivalla sillee. Jos joku on hermostunu ni mä yritän saada sen vähemmän hermostuneeks höpöttemällä sille hölmöjä tai [...] Mut kyl se tärkeetä on, että on itekin läsnä siinä tilanteessa. Emmä usko, että semmonen, tai emmä tiiä, voi semmonenkin kuvaaja, joka ei puhu mitään, olla hyvä henkilökuvaaja. Mutta mun mielestä mä haluan antaa mahdollisuuden sille kuvattavalle ja sille kohtaamiselle että siinä ei olis mitään sellasta muuria tai semmosta et se turhaan jännittäis. Sehän on aina aika keinotekonen tilanne, niin mä yritän tehdä siitä sellasen et se ei olis niin kauheen keinotekoinen. [...] Mutta kannustan ja yritän antaa sille ihmiselle tilaa ja kunnioitan sitä ihmistä. Ettei se oo mun show vaan pelkästään et ”mee tohon, seiso siinä” ja sit RÄPS. Vaan että me tehtäis yhdessä se kuva, vaikka mä siinä määrään.” (KUV3)

Kuvaaja pyrkii luomaan rennon tunnelman olemalla mahdollisimman tasa-arvoinen kuvattavan kanssa, puhumalla kuvattavalle ja olemalla läsnä tilanteessa. Kuvailu noudattelee minkä tahansa hyvän sosiaalisen suhteen peruslähtökohtaa, jossa tunnustellaan, millainen toinen osapuoli on, ja reagoidaan toisen sanoihin, tekoihin ja eleisiin (Eskola 1982, 60–65) ja luodaan yhdessä uutta sosiaalista todellisuutta. Kuvaaminen ei ole vain kuvaajan show, vaan kuvaaja mukautuu myös kuvattavasta syntyvään vaikutelmaan, ja antaa hänelle tilaa ja mahdollisuuden antaa itsestään jotain. Sitaatissa muotoillaankin määritelmää kuvaustilanteesta kuvaajan ja kuvattavan yhteistyönä, jossa molemmat rakentavat tilanteen tunnelmaa ja tekevät yhdessä syntyvän kuvan.

Lehtikuvaajat nostivat puheessaan vahvasti esiin tasa-arvon käsitteen. Tasa-arvo koettiin asiana, joka pitää itse osoittaa jollakin tapaa kuvattavalle, jolloin tulee ilmaistuksi se, että kuvaustilannetta ei lähtökohtaisesti koeta tasa-arvoisena. Yllä olevassa sitaatissa kuvaaja antaa itselleen aktiivisen roolin rennon tunnelman luomisessa; hän yrittää rakentaa tilanteesta semmoisen, että siinä ei ole ”muuria”. Kamera edustaa muuria kuvaustilanteessa, koska se vaikuttaa aina kuvattavaan; ihmiset tulevat tietoisiksi ulkonäöstään eivätkä osaa olla luonnollisia tai välttämättä edes pysty keskustelemaan normaalisti kuvaajan kanssa. Siispä haastatellut lehtikuvaajat kokivat tunnelman luomisen hyvin vahvasti kuvaajalle kuuluvaksi tehtäväksi, koska he ovat ammattilaisen roolissa kuvaustilanteessa ja on heidän tehtävänsä lievittää työkalunsa aiheuttamaa kiusaantuneisuutta. Puhe tasa-arvosta on loppujen lopuksi puhetta tasa-arvon vaikutelmasta. Kuvaustilanne on kuin yhteinen leikki, jossa otetaan ja annetaan, vaikka ”mä siinä määrään” (KUV3).

Kuvaajat piirsivät itsestään hyvin ideaalin ja oikeamielisen kuvan. Aineistosta kävi ilmi, että kuvaajat korostivat sitä, että kaikkiin kuvattaviin tulee suhtautua yhtä kunnioittavasti ja kiinnostu-

neesti, ja vaikka kuinka olisi kuvattavan kanssa eri mieltä asioista, ei ole kuvaajan asia toittottaa omia mielipiteitä tai haastaa kuvattavaa. Kuvaajat ikään kuin etäännyttivät itsensä tilanteesta, ja vetosivat siihen, että kommentointi ja haastaminen ”ei oo niinku mun asia” (KUV5). Toinen jatkaa: ”Et sit on vaan laitettava taka-alalle se, et mitä tässä nyt itse on mieltä” (KUV1). He painottivat, että tärkeintä on saada se hyvä kuva. Kuvaajat ilmaisivat myös olevansa äärimmäisen kiinnostuneita ihmisistä ja heidän tarinoistaan. He eivät jännittä ihmisten kohtaamista, vaan kuvaavat samalla pietetillä eri statuksen omaavia ihmisiä.

Valokuvataiteilijan mukaan kuvaustilanne on epämukavaa yhdessäoloa, siis kiusallista kuvaajalle ja kuvattavalle. Hän ottaa molemminpuolisen epämukavuuden lähtökohdakseen, eikä yritä sitä muuksi muuttaa.

”[...] Mun mielestä se on ahdistavaa ja mä niinkun teen sitä jostain toisista syistä kuin että mä tykkäisin valokuvaamisesta. Et okei, sit ku mä nään et täst tulee hyvä kuva, niin se on hieno tunne mut et en mä nauti siitä kuvaamisesta et mun mielestä se on tosi epämukavaa ja hermostuttavaa ja röyhkeätä, itsekästä, ja – mutta sitten kun sen ymmärtää, et se toinen on epämukavasti ja sä oot epämukavasti, niin sitten siitä tuleekin jotenkin kummallisen mukavaa. Nii, että tää on nyt epämukavaa kaikille että tehdään tää. Se on ehkä se, mikä pitäis mun mielestä pystyy pitää ja pitäis pystyy hyväksyy. Että sen ei tarvi olla niinku kivaa.” (KUV4)

Yhteisesti jaetusta epämukavuudesta voi tulla jotain kummallisen mukavaa. Kuvattava voi hyväksyä oman jännityksensä ja epämukavan olonsa huomattuaan, että kuvaajaakin jännittää – ollaanhan silloin ikään kuin samalla tasolla. Yhteinen jännittäminen voi laukaista tilannetta, ja siitä voi tulla tunne, että tehdään tää, yhdessä. Paljastamalla oman jännittämisen, riisuu kuvaaja itseltään valta-asemaansa ja viestittää olevansa mahdollisimman samalla tasolla kuvattavan kanssa. Näen myös yllä olevan sitaatin viittaavan siihen, että kuvaajan ei ole hyvä yrittää olla mitään muuta kuin on, vaan aidosti oma itsensä.

Kuvajournalismia käsittelevässä kirjallisuudessa keskustelulle on annettu ratkaiseva merkitys kuvaustilanteen tunnelman luomisessa (kts. Aalto 1984, Kobre 2004, Saves 1986). Lehtikuvaajat tuntuivat olevan yhtä mieltä siitä, että puhetta pitää olla – toki tilanteesta riippuen – läpi kuvauksen, koska kuvaaja ”ei voi sulkee itteensä siitä tilanteesta pois ku ei vaan voi olla mykkä” (KUV3). Se, mistä puhutaan, ei ole olennaista, vaan se, että puhetta on. Puheen määrä riippuu kuvaajan persoonasta, kuvattavasta ja tilanteen luonteesta. Kuvaajilla tuntuikin olevan luontainen tilannetaju, joka ohjaa kuvaajan kommunikoinnin tyyliä ja määrää.

Keskustelulle annettiin lähinnä tunnelmaa vapauttava funktio. Sen se voi tehdä epäsuorasti ilmaisemalla, että kuvaaja on läsnä ja kiinnostunut kuvattavasta – siis murtamalla ”muuria” kuvaajan ja kuvattavan välissä. Toisekseen puheella voi suoraan pyrkiä kannustamaan ja lohduttamaan jännittyntä kuvattavaa. Tarpeen vaatiessa voidaan olla hiljaakin. Kukaan kuvaaja ei omien sanojensa mukaan kerro vitsejä tai muita tarinoita, vaan jutteleminen perustuu intuitioon, ja sopivia puheenaiheita kokeillaan tarkkailemalla kuvattavan reaktioita.

Suurimmaksi osaksi kuvaajat kokivat olevansa yhtä sosiaalisia kuvaustilanteessa kuin muutenkin, vaikka jonkinlainen pieni lisävaihe lähtee päälle. Kuvaajat saattavat pistää itseään peliin hieman normaalia enemmän. Kaksi kuvaajaa kertoivat olevansa normaalisti hieman harmaampia, ja kaihtavansa suuria sosiaalisia tilanteita ja esilläoloa, joten jonkinlaista itsensä likoon laittamista kuvaaminen on myös kuvaajalle. Eräs kuvaaja kertoo, että hänellä lähtee välillä ”puppugeneraattori” käyntiin:

”Mut sit yks semmonen tekniikka mitä mä käytän on et mä puhun ja pulputan - et sellanen puppugeneraattori lähtee niinkun käyntiin. Se saattaa olla ihan mitä vaan. Se voi olla ihan semmosta et mitä mulle on aamulla tapahtunu et niinku ”et hei, miten tää on mahdollista et oon ostanu uudet kengät ja niin liukat oli kuule tossa et ulkona en huomannu mitään mut täällä käytävällä kuule ku kävelee niin...” Ja sit niin, välillä tulee toi reaktio mikä sulle tulee et rupee vähän niinku naurattaa et mikä pelle toi on!” (KUV2)

Jokaisella kuvaajalla on omat tapansa pulputtaa läpi kuvauksen. Se ei ole suunniteltua, vaan intuitiivista kuvattavan rentouttamista, ja toisinaan voi olla merkki kuvaajan hermostuneisuudesta: ”hermostun itekin niin paljon et alan höpöttää” (KUV3). Eräs kuvaaja kokee, että vuorovaikutuksellakin olisi hyvä olla jokin punainen lanka niin, että se edistää jollain tapaa tilanteen kehittymistä. Siksi vitsien tai muiden juttujen liiallinen kertominen tai liian henkilökohtaisten asioiden kyseleminen saattaa ahdistaa kuvattavaa tai johdattaa kuvauksen tunnelmaa väärään suuntaan.

”Kyllä ne on aika tyhjäpäiväisiä, eikä niitten oo tarkotuskaan olla liian vakavia niitten aiheitten siinä kuvatessa. Mä oon huomannu sen, että joskus ihmiset ahdistuu jos niiltä kyselee liikaa et niille tulee sellanen olo et mä oon nyt sellanen parturikampaaja, joka kyselee kaiken [...] Mä oon viime aikoina huomannu et se voi ahdistaaakin ihmistä niin mä oon vähän jättäny sitä kyselyä arkisemmalle tasolle. Et se voi olla hyvin tyhjäpäiväistäkin. Et sit toisaalta ei se oo ihan sellasta turhanpäiväistäkään, et sellasta päämäärätietoista, että tässä tiedetään mitä ollaan tekemässä. Et jos mä vaan alan kertoo jotain juttua ni siinä sit oikein tuu kuvattuakaan et se on semmosta, mut sit jotakin aina.” (KUV1)

Vuorovaikutuksella on ikään kuin piilotettuna motiivina saada kuvattava rentoutumaan ja johdattelemaan tilannetta eteenpäin. Vuorovaikutuksella voi tähdätä myös suoraan kuvattavan rentouttamiseen lohduttamalla ja kannustamalla häntä, jolloin tulee tunnustettua myös tilanteen epämuikavuus. Kuvaajat kertoivat, kuinka he lohduttavat kuvattavia jo hupaisia piirteitä saavilla

tokaisuilla, kuten ”koita kestä”, ”ei kestä enää kauaa”, ”tää ei satu” tai ”muista hengittää”. Kuvaajan tsemppaaminen alkaa muistuttaa jo hammaslääkärin termistöä vastaanotolla.

Lehtikuvaajien ja valokuvataiteilijan erot tunnelman luomisessa ovat varmasti ainakin osittain selitettävissä sillä, mitä kuvaajat kuvillaan hakevat. Valokuvataiteilija kuvaa mallinsa ”omissa oloissaan”; he ovat kuvissa rauhallisesti niin kuin normaalistikin ovat, eikä heidän tarvitse pakottaa ilmeitä, vaan he voivat vaipua omiin ajatuksiinsa. Hänelle kuvaaminen onkin hiljainen ja intiimi tilanne, jossa vaan tuijotellaan toisiamme. Lehtikuvaajat sen sijaan vaativat kuvattavilta paljon: heittäytymistä, yrittämistä, uskallusta, luottamista, ehkä poseeraamista asennoissa, jotka saattavat etenkin kuvaamiseen tottumattomista ihmisistä tuntua suorastaan oudoilta. Joskus taas juuri tekeminen ja heittäytyminen voivat vapauttaa tilannetta ja kuvattava innostua yhteisestä sessiosta. Kuvaajat kokevat, että heidän on annettava myös itsestään jotain, tsemppattava ja eletävä tilannetta kuvattavan mukana. Tunnetilan jakaminen voi helpottaa tilanteen kenotekoisuutta. Yhden kuvaajan mielestä paras tapa saada ihminen nauramaan on nauraa hänen kanssaan:

”Emmä ikinä sano vaan, että ”nyt hymyile” vaan mä aina nauran ite mukana et mä oon nauranu niin ja kikatellu et siinä pitää olla mukana. Et kyl mä oon itkenytkin kameran kans et ihan sama et jos ihminen kertoo koskettavaa tarinaa, niin kyl mä oon itkeny. Et ihan samal taval mä oon nauranu. Et se on kauheen onttoa jos ihminen joutuis yksin vaan nauramaan siinä.” (KUV1)

Kuvaustilanne ei ole pelkästään kuvaajan ja kuvattavan intuitiivinen kohtaaminen, vaan siihen luodaan vaatimuksia jo ennen tilanteen alkua. Työntilaaajilta tulee paine ottaa tietynlaisia – usein iloisia – kuvia, ja tätä varten pitää luoda vaatimuksia vastaava tunnelma ja ilmapiiri, koska ”ei se tunnelma voi tulla siitä (kuvasta) läpi jos ei siinä (tilanteessa) oo sitä tunnelmaa” (KUV1). Eräs kuvaaja koki ahdistavaksi sen, että hän joutuu pusertamaan hymyjä ihmisistä ja survomaan kuvattavan toimituksessa keksittyyn muottiin.

”Et ne missä se tuntuu raskaimmalta on ne, et mulla on takaraivossa se, et mitä se lehti toivoo ja et tää tilanne ei oo nyt sellasta ja tää ihminen ei mee siihen muottiin ja mua ärsyttää eniten se, että tää on nyt niin ristiriitasta tää että tästä ihmisestä ei vaan saa sellasta kuvaa. Et jos sitä toivetta ei olis ollu, niin mä vois in kohdata sen ihmisen tälläsenä kun hän on. Ja tehdä siitä hieno, koskettava kuva. Ja monesti kun on että ihminen niinku itkee sen elämäntarinaa ni sen tuntuu kohtuuttomalta sanoo että hei, kun sieltä niin toivottiin niitä hymy kuvia ni koitetaas nyt ajatella jotain ihanaa ja mukavaa et sais ees muutaman hymyn sitte. Se tuntuu niin absurdilta!” (KUV1)

Kuvaaja risteilee tilaajan vaatimusten, kuvattavan persoonan ja oman näkemyksensä välillä. Esimerkiksi hymyä pyydettyä kuvaajat saattoivat ulkoistaa sen toimituksen piikkiin, kuten yllä olevassa sitaatissa ”sieltä niin toivottiin niitä hymy kuvia” (KUV1) tai ”pomot vaatii” (KUV5).

5.1.2. KUVAAJAN ROOLI

Haastatteluaineistosta käy ilmi, että kuvaustilanteessa kuvaajan päässä pyörii kaksi asiaa: visuaalisuus ja sosiaalisuus. Erityisesti freelancerit kokivat, että suurimmat paineet heille tulee tilaajan toivomusten täyttämistä. Kuvaajat tuskastuivat siitä, että he eivät aina voi kokea ja havainnoida tilanteita sellaisenaan, vaan ovat pakotettuja myötäilemään tilaajan toiveita ja taivuttelemaan tapahtumia sen mukaiseksi tai selittelemään jälkikäteen tilaajalle, miksi kuvasta ei tullut aivan toiveiden mukainen. Kuvaustilanteessa sosiaalisuuden pitää tulla ikään kuin itsestään ja tilanteen näyttää helpolta, vaikka kuvaajan keskittymistä saattaa dominoida kuvan visuaalisuus ja tekniikkaan ja valoon liittyvät asiat. Pyöripä kuvaajan mielessä mitä tahansa, on kuvaajan tehtävä pitää ohjat käsissään läpi kuvauksen ja näyttää siltä, että tietää mitä tekee.

”No sillee et sä tiedät niinku, oot sillä lailla aidon olonen siinä et sä tiedät päämäärätietoisesti vedät sitä tilannetta jotain kohden. Et jos se kuvattava joutuu ottaa sen niin sanotusti johtajan asenteen siinä et se lähtee liidaa sitä tilannetta niin kyl se siinä lähtee menee vähän hakoteille et kyl sen kuvaajan tulee olla se joka tätä johdattelee ja vie jonnekin päin. Ja että sen yhteyden siihen ihmiseen tosiaan pitää, että tota, eikä ahdistista sitä ihmistä ellei sulla oo tarvetta saada ahdistuneesta ihmisestä kuva, että siihen on kyllä keinoja tosi paljon (naurahtaa). Mutta että tulee sellanen luottamuksellinen olo että sä hoidat sen homman.” (KUV1)

Kuvaaja on siis se, joka vie ja johdattelee kuvausta päämäärätietoisesti ”jonnekin päin”. Kuvattavalle pitää myös tulla luottamuksellinen olo, että kuvaaja ”hoitaa homman” eli ottaa hyvän kuvan tilanteessa kuin tilanteessa. Kuvaaja on eräänlainen esitysryhmän johtaja (Goffman 1971, 91–94), jonka vastuulla on luoda positiivista tunnelmaa ja ”potkia liikettä esitykseen”. Kaikki lehtikuvaajat kertoivat, että he pyrkivät toimimaan niin, että kuvaustilanne olisi mahdollisimman sujuva, miellyttävä ja toisaalta tehokas. Käytännössä tämä tarkoittaa osalle sitä, että kuvaajalla on valmiiksi ideoita, joista lähteä liikkeelle, ja toisaalta sitä, että aika käytetään tehokkaasti, eikä kuvata turhaan. Osa kuvaajista kertoi, että kuvattavat saattavat olla yllättyneitä siitä, että heistä otettiin vain noin 20 kuvaa. Tehokkaan kuvaussession ansiosta kuvaajat tulevat antaneeksi itsestään vaikutelman, että he ovat kuvaajia, joilta homma hoituu ja joiden kanssa on kiva tehdä töitä. Näin he keräävät itselleen positiivista sosiaalista arvoa.

Onnistuneesta roolin suorituksesta voi kertoa esimerkiksi se, että monet kuvaajat kertoivat, että kuvattava on saattanut halata heitä kuvauksen päätteeksi tai myöhemmin uudelleen tavattaessa. Halaus on toiminut merkinä joko onnistuneista kuvista tai kivasta sessiosta – tai molemmista. Yhdelle kuvaajalle halaus on merkki siitä, että ”kai mä jotain teen oikein” (KUV1). Kuvia on saatettu kiitellä myös myöhemmin kohdattaessa tai tavalliset ihmiset ovat saattaneet hämmästellä

jo kuvaustilanteessa sitä, kuinka upeilta he kuvissa voivat ylipäänsä näyttää. Jotkut kuvaajat näyttävät kuvia kuvattavalle kesken kuvauksen, jotta kuvattava itse näkee, kuinka hyvältä tämä näyttää. Se voi lisätä kuvattavan rentoutumista ja luottamusta tilanteessa. Erikoista näissä tilanteissa on kuitenkin se, että kuvaajien mukaan kuvattavat kiinnittävät huomiota vain ja ainoastaan siihen, miltä he itse kuvissa näyttävät, eivät kuvan muihin visuaalisiin ansioihin. Tämä voi joskus aiheuttaa ristiriitoja tai ihmetystä, kun kuvaaja ei näe samaa kuin kuvattava kun arviointikriteerit ovat eri rekisterissä.

Kuvaajat pyrkivät vaikuttamaan siltä, että tietävät mitä ovat tekemässä silloinkin kun eivät tiedä. Lehtikuvaajat kertoivat kuitenkin, että oma kuvaajan rooli kestää myös pientä hapuilua ja epärointiä menettämättä uskottavuuttaan.

”Mä pyrin näyttää siltä, että mä tiedän mitä mä teen ja sittenkin jos mä en ihan tiedä, niin sit mä sanon senkin, että en mä nyt niin tiedä mitä mä oon tarkalleen, mut et katotaa mitä nyt syntyy, et tarkoitus on tehdä tällasta kaunista, kaunista kuvaa. [...] Mut et jos kyseessä on joku iso toimitusjohtaja jolla on se viis minuuttia aikaa niin ei tietenkään sillon voi mut et jos se on sellasta rennompaa, niin mä aina sov in et paljonko sulla on aikaa tässä.” (KUV1)

Yllättävää kyllä, kuvaajat saattavat sanoa ääneen, että ”katsotaan mitä syntyy” ja näin ilmaista olevansa hieman epävarmoja tai vailla suunnitelmaa. Tämä ei kuvaajien mukaan saa kuvattavia huolestuneeksi – ehkä koska kuvaamisessa ei ole yhtä oikeaa tai väärää tapaa tehdä asioita, ja toisaalta, koska kuvattavilla ei välttämättä ole ollenkaan tietoa siitä, millainen prosessi lehtikuvaaminen on. Oman kokemuksen mukaan jotkut kuvattavat taas eivät voi ollenkaan ymmärtää, että kuvan ottamiseen voi mennä kauemmin kuin viisi minuuttia. Toisinaan kuvattava voi tokaista, että ”eiköhän tämä ollut tässä” siinä vaiheessa kun kuvaaja laittaa vasta valojo kohdilleen. Mutta tämä seikka riippuu hyvin paljon siitä, kuinka tottunut kuvattava on kyseessä, ja millaiset ennakkotiedot hänellä on kuvauksen luonteesta ja kuvan julkaisevasta lehdestä, toisin sanoen sen näkyvyydestä ja tärkeydestä. Kuitenkin, kuvaajilla tuntuu olevan hyvä tilannetaju sen suhteen, kenelle tai missä tilanteessa voi sanoa olevansa ”pihalla”. Pienen epävarmuuden ilmaiseminen voi pikeminkin olla keino pelata aikaa itselleen, ja tapa viestiä kuvattavalle, että ei tämä ole niin vakavaa:

”Mut et kyl mä saatan välillä sit sanoo kuvattavalle et ”nyt mä oon ihan pihalla täs näin”, et mitenhän nyt, et katotaas nyt vähän et otetaas tommonen versio ja katotaa... [...] se riippuu tietysti et eihän kaikille voi sanoo sillee ja eihän niin voi sanoo et jos on ihan oikeesti ihan pihalla. Mut et välillä sitä voi käyttää sellasena tekniikkana et nyt et tehdään yhdes tätä hommaa ja et kyl säkin saat tässä vähän ehottaa... et se tulee vähän sillee huumorin kautta, et se on myös vähän semmonen vapauttava juttu. [...] Se lähtee varmaan siitä ajatuksesta et hei, nyt mä tarviin aikaa ja sit ku sulle tulee se ni sit sulle tulee se rooli tai se semmonen näin et se on se tekniikka ikään kuin pelata sitä, niin, aikaa.” (KUV2)

Kuvaajille ominaista oli myös innostuminen ja kiinnostuminen kuvattavista ihmisistä ja myös kuvattavien innostaminen ja motivoiminen kuvaukseen. Vaikka kuvaajat kokivat olevansa kuvaustilanteessa samanlaisia ihmisiä kuin normaalistikin, niin jonkinlainen innostunut vaihde heillä lähtee kuitenkin päälle, koska ilman innostumista on vaikea saada hyvää kuvaa. Eräs kuvaaja kuvailee, että hän on opetellut innostuneen työroolin, joka pitää tilanteessa kuin tilanteessa.

”Aina pitää olla semmonen utelias ja kiinnostunut ihmisestä ku ihmisestä. Vaikka olis kuinka itellä murhetta tai kauhee härdelli pään päällä tai kauheesti asioita mielessä tai tekniikat kaatuis tai vaikka kamera hajois, kyllä niinki on käyny. [...] Mutta ei voi silti näyttää mitään sille ihmiselle, et se mun mielestä heti niinku katkee jotenkin se... et jos niille tulee sellanen olo et mä oon jotenkin epävarmempi tai mulla on jotain häikkää siinä. Mä haluan käyttää kaiken energian siihen et se ihminen on siinä tärkein.” (KUV1)

Muutkin kuvaajat korostivat sitä, että kuvaajan täytyy aina olla läsnä ja kiinnostunut kuvattavasta, vaikka kuinka olisi itsellä murhetta, tai kuvattava olisi kuinka hankala tai edustaisi päinvastaisista arvomaailmaa kuin kuvaaja itse. Tämä viittaa siihen, että kuvaaja on tilanteessa läsnä todellisen ammattilaisen roolissa, eikä anna omien murheiden tai ulkopuolisten häiriötekijöiden vaikuttaa omaan työhönsä. Tässä työstetään sitä roolin rajaa, jossa jotakin voi sanoa, mutta jotakin muuta ei. Tieto rajoista tuntuu olevan intuitiivinen ja rajoja sovitellaan suhteessa siihen, miten ne vaikuttavat toiseen ihmiseen ja toisaalta, vaikutelmaan omasta ammattilaisuudesta.

Kuvaajat kokivat olevansa vastuussa siitä, että pitävät kuvattavan vireessä kuvauksen ajan. Osa tukee kuvattavaa ohjaamalla kuvattavan asentoja ja ilmeitä tarkastikin, osa laittaa kuvattavan tekemään jotain heille mielekästä. Eräs kuvaaja saa kuvattavat tuntemaan olonsa itsevarmoiksi kehumalla heitä. Eräs kuvaaja kertoo, kuinka tsemppaaminen saa kuvattavan innostumaan.

”Tosin mä kyllä sparraan ihan kauheesti etenkin kokemattomia ihmisiä... Et ei se oo sen kummempaa ku et ei hitsit ku tää on niinku hyvä et semmonen niinku tavallaan et ne on niinku mun innostuksen purskahduksia et sit ku tulee semmonen kuva mistä mä tykkään ni mä näytän sen myös ihan fyysisesti ja myös verbaalisesti et kuvattavalle ei todellakaan jää epäselväks et nyt tuli kuva, josta mä tykkäsin. Mä luulen et se menee molempiin suuntiin, koska mä en saa hyvää kuvaa eikä mulle tuu sitä fillistä jos ei se ihminen ikään kuin oikeesti anna siin tilantees jotain.” (KUV6)

Kuvaajat korostivat sitä, että kuva on nimenomaan kuvaajan aikaansaannos – julkaistaanhan se hänen nimellä – ja siksi he pyrkivät aina parhaaseen mahdolliseen lopputulokseen. Kuitenkin kuvaajan ammattirooliin kuuluu se, että kuvaaja ei näytä turhautumistaan ja ärtymystään, vaikka hankalan kuvattavan takia kuvaaja ei ole tyytyväinen lopputulokseen.

”Ehkä vois sanoo suuremminkin sillee et, mut mä en jaksa käyttää siihen energiaa et ei se oo sen arvosta et jos se ihminen on niin urpo, niin olkoon. Et mäkään haluu käyttää energiaa siihen et mä alan kinastellee sen kanssa. Sit mä vaan suljen korvani ja silmäni et okei, tää on vaan yks keikka ja ens kerral paremmin.” (KUV3)

Ärtymyksenä näyttävä kuvaaja tuskin on omiaan luomaan positiivista tunnelmaa hankalaan kuvattavaan. Kuvattavan olemuksen voi sanoa peilaavan kuvaajan omaa käytöstä (Newhall 1964, 190 mukaan), mutta kuvaajat joutuvat myös nielemään paljon huonoa käytöstä ilman syytä. Kuvaajat korostivat, että he välttelevät konflikteja viimeiseen asti ja yrittävät viedä tilannetta eteen päin sovittelevasti hankalissakin paikoissa.

5.1.3. NEUVOTTELUA ESITTÄMISEN RAJAPINNALLA

Haastateltavien mukaan kuvattavana oleminen on heidän työnsä rajoissa aina jossain määrin esittämistä. Kuvattava on aina tietoinen kameran läsnäolosta ja hänellä on vapaus esittää itsensä sellaisena kuin haluaa tulla kuvatuksi. Esitys saa alkunsa oikeastaan jo ennen kuvausta, sillä ”se konstruktio ja teatteri alkaa jo siitä, et hän miettii jo aamulla vaatekaapilla et mitä hän nyt laittais päällensä” (KUV2). Haastateltujen lehtikuvaajien työ on aina aikataulutettua ja tiettyä tarkoitusta varten tehtyjä tehoiskuja, jolloin kohtaaminen jää jo ajanpuutteenkin takia verraten pinnalliseksi. Kuvaajilla ei ole mahdollisuutta seurata ja havainnoida kuvattavaa pidemmän aikaa. Kuvaajat ovat tekemisissä pitkälti kuvattavien henkilökohtaisen julkisivun kanssa.

”[...] henkilökuvaus on sellasta esittämistä kameralle ja olemista kameran edessä. Se on sekoitus niistä. Et siinä niinku esitetään jotain toki jotain kameralle, mut sit siinä samalla ois parhaimmillaan niinku et se vois vaan niinku hengata, niinku olla vaan siinä kameran edessä. Se ei koskaan voi olla ilman sitä esittämistä. Se on sekotus. Ja jotta se ihminen vois hengata siinä, niin se vaatii sellasta läsnäoloa, että meillä pitää olla sellanen vuoropuhelu.” (KUV1)

Vaikka kameran läsnäoloa ei voisi unohtaa, voi kuvattavana oleminen parhaillaan olla ”hengaamista” kuvaajan kanssa eli levollista olemista ikään kuin kameraa ei olisi. Vain hyvällä kuvaajan ja kuvattavan välisellä suhteella voi päästä tähän tilanteeseen, jota kyseinen kuvaaja kutsuu vuoropuheluksi. Kuvaaja kokee, että antamalla aikaa ja tilaa kuvattavalle, voi kuvattavakin antaa itsestään jotain eikä olla vain toisen ohjattavana, ja pienistä hetkistä ja eleistä löytyy jotain kiinnostavaa, joka parhaassa tapauksessa valottaa henkilön persoonaa ulkokuoren alla. Lehtikuvaajille aikaavievä hengaaaminen voi tosin olla mahdotonta kiireisessä työssä, ja määrätietoinen ohjaaminen nopeuttaa prosessia huomattavasti. Oman kokemukseni mukaan monet kuvattavat kokevat pelkän olemisen ahdistavana ja sanovatkin heti, että ”miten tässä nyt pitää olla” tai ”ohjaa sit mua ihan ronskisti”. Ohjaaminen tuo turvaa heille, sillä kuvaaja näkee, miltä asento näyttää, ei kuvattava.

Haastatellut kuvaajat olivat kuitenkin kiinnostuneita siitä hengaamisen mukanaan tuomasta hetkellisyydestä ja siitä, että kuvattava antaa itsestään jotain sellaista, mitä kuvaaja ei osaisi edes pyytää, jotain omaa, jotain lisää. Joskus oman lisän tuominen ei edes vaadi lisää aikaa, vaan tilanne voi kehittyä nopeastikin, mutta se voi myös kestää vain lyhyen hetken ajan. Kuvaaminen on lopulta tähtäämistä siihen yhteen hetkeen, jolloin palaset loksahtavat kohdilleen, ja jonka jälkeen kuva ei parane millään vaikka kuvaamista jatkaisi vielä. Hyvä kuva syntyy lopulta hetkessä ja kuvattavakin väsy nopeasti kun kokenut antaneensa sen, mitä sillä kertaa annettavissa on. Valokuvataiteilijan kuvaustapa perustuu juuri yhdessä olemiseen; kuvaaja voi sanoa, että oot vaan ja sitten tuijotellaan toisiamme, jolloin kuvattava voi vaipua omiin ajatuksiinsa keskustelun sijaan.

Kun yksi kuvaaja (KUV5) koki, että etenkin julkisuuden henkilöitä on mahdotonta saada riisuttua roolistaan, toinen taas näki, että ”ihminen puskee sieltä läpi” kaikesta julkisivun rakentamisesta huolimatta:

”Et se luonnollisuus tulee mun mielestä sillee et jos löytyy hyvä, rauhallinen, luonnollinen hetki, jossa yhtäkkiä palaset loksahtelee kohdilleen, niin se ihminen puskee sieltä läpi, on sen tukalle tehty mitä tahansa on se meikattu miten tahansa, on se puettu miten tahansa tai on se pantu mihin asentoon tahansa mihin tahansa paikkaan niin siitä tulee – se tulee tavallaan siitä hetkestä.” (KUV2)

Kaikki haastateltavat ovat yhtä mieltä siitä, että osalle ihmisistä kameran eteen asettuminen ei ole helppo juttu. Päin vastoin monet kokevat sen ahdistavana ja jännittävät sitä. Kuvaajilla oli kuitenkin erilaisia kokemuksia kamerapelon määrästä: yhden mielestä suurin osa ihmisistä pelkää kuvattavana olemista, kun taas toinen sanoi, että suurin osa on helppoja tapauksia. Erot voivat johtua siitäkin, että osa kuvaajista kuvaa paljon hankalia tapauksia, koska heidät on toimituksissa profiloitu kuvaajiksi, jotka saavat melkein kenet tahansa rentoutumaan. Kuvattavana olemisen vaikeus saattaa unohtua arkisessa työssä, ja siksi haastateltavat ilmaisivat, että välillä jo kyllästytetään ”terapoida” ja tsempata aikuisia ihmisiä – kyse kun kuitenkin on vain valokuvattavana olemisesta. Monet haastateltavista myönsivät itsekkin vihaavansa kameran linssin etupuolella olemista, koska joskus on vaikea luottaa toiseen kuvaajaan kun osaa arvioida hänen tekemiään ratkaisuja.

Kuvattavat saattavat kertoa, että heistä ei ole koskaan otettu hyvää kuvaa, eikä heistä sellaista edes saa – siksi he eivät uskalla heittäytyä kuvaajan tulkittaviksi, siis luottaa kuvaajan ammattitaitoon.

”Mun mielestä se kiteytyy siihen et ihmiset ei uskalla antautua toisen tulkittavaks. Niitten omakuva ei oo niin vahva tai niitten itsevarmuus tai joku semmonen itseluottamus siinä on kyseessä. Et henkilökuvasa on kyse tulkinnasta, se on tulkinta sinusta et sit ne ei uskalla heittäytyä ne ihmiset, suurimmaks osaks ei uskalla. Et kyllä sitten on sellasia ihmisiä, jotka on sillee et tee mitä vaan, mut on se toki harvinaisempaa.”
(KUV1)

Kuvaajien kokemuksen mukaan ihmiset ovat hyvin tietoisia ulkonäöstään, ja heitä kiinnostaa kuvassa nimenomaan se, miltä he näyttävät, ei kuvan muut ansiot. Kuvattavat saattavatkin tuoda huolensa esiin puoliksi leikillään kommentoimalla, että ”sult menee kamera rikki ku sä otat musta kuvan, photoshoppaat sitte mua” (KUV6) tai ”kato sit et mä näytän hyvältä ja kato sit et ei näy silmäpussit” (KUV3). Julkisuuden henkilöt saattavat asettaa suorastaan ehtoja sille, miltä puolelta, missä ja miten häntä saa kuvata, koska haluavat kontrolloida julkisuuskuvaansa. Julkisuuden henkilöissä on tapauksia, jotka ovat suorastaan kuvaajien ”kauhistuksia”, ja joita kukaan kuvaaja ei mielellään kuvaa.

Poseeraaminen nähdään arkikielessä teennäisenä ja jäykistyneenä esittämisenä kameralle, ja usein toimituksissa annetaankin kriteereitä kuvalle arkisesti: ”ei sitten mitään pönötystä”. Jotakin vääntäytymistä ja toiseutta poseeraamiseen kuuluu, sillä myös Barthes (1985, 16–18) kuvailee sitä itsensä muuttamisena etukäteen kuvaksi: ”asetan itseni poseerausasentoon, muodostan välittömästi itselleni toisen ruumiin, muutun etukäteen kuvaksi”. Ihminen tekee itsestään valmiin kuvan. Poseeraaminen on kontrollointia. Sen avulla kontrolloidaan itsestä otettavaa kuvaa eliminoimalla epäedullisia ilmeitä ja asentoja (Bourdieu 1999, 168) ja esitellään kuvauksellisia puolia.

Lehtiin halutaan kuitenkin mielellään eloisia, dynaamisia ja tunnelmaa henkiviä kuvia, joille poseeraaminen nähdään vastakohtana. Eloisasti kuvattavana vääntelehdiminen voi kuitenkin nimenomaan olla opittua poseeraamista; se vain osataan pukea luonnolliseen ja huolettomaan, iloiseen asuun. Poseeraamisen voikin nähdä positiivisessa valossa niin, että se on ihmisen tapa esittää itsensä ”parhaimmillaan”; siten se on aina ihmisen oma tulkinta itsestä. Tosin samalla tavalla poseeraaminen joka kuvassa johtaa yksitoikkoiseen, maneerien kyllästämiin kuviin ja valokuvaaajan tuskastumiseen.

Haastatellut kuvaajat näkivät poseeraamisen sekä hyvänä, että pahana. Valokuvataiteilijan mielestä ihminen on aina hieman jäykkä kuvassa, koska kuvaamisen ei ole tarkoituskaan olla rentoa. Hänelle kuvaaminen on pikemminkin arvokas tapahtuma, ja arvokkaat tapahtumat eivät aina ole kaikista rennoimpia muutenkaan.

"[...] eihän ihmisen tarvi näyttää siltä, et hän niinkun kotonaan valokuvassa. Et eihän se niinkun – tätä mä en oo ikinä ymmärtäny – et eihän sen pitäs olla hirveen rento, ethän sä peilin edessäkään oo rento, et-hän sä peilin edessäkään oo normaali vaan sä oot aina poseeraamassa niinku itelles – mikä on muuten kans aika tyhmää – mutta ihminenhän pyrkii siihen samaan valokuvassa, ihminenhän ettii sitä peili-ilmettänsä, koska se on niinku että koska se on ainoo itse minkä se on nähny on valokuva ja peili. Ei me muuten nähdä itteemme missään. Jos sä ajattelet et sä katot peiliin sä aina laitat sen ilmeen mikä on edustavin sun mielestä, itse rakentama kuva susta ja sit ku sä oot siinä valokuvassa, sä alat rakentaa sitä peili-ilmettä, jotta sä olisit edustavin, jonka sä oot ittestäs nähny." (KUV4)

Poseeraaminen on tapa kontrolloida omaa näkyvyyttään muille, mutta myös tapa hallita tilannetta. Jos kuvattava ei suostu kuvaajan ideoihin, vaan poseeraa itsepintaisesti kuten haluaa, viestittää hän samalla, että hän määrää. Juuri hallinnan kannalta eräs kuvaaja näkee poseeraamisen:

"On, et sehän on se et ne yrittää ottaa sen tilanteen haltuun, et se valta olis niillä, tai rooli. [...] Mut varmaan niin ne aatteele, et homma on niillä hanskassa, ne hallitsee sitä julkista roolia." (KUV3)

Poseeraaminen ja esittäminen ei välttämättä ole vain huono asia, vaan sen voi nähdä olevan yhteistyön muoto. Poseeraaminen on vaihtokauppaa: kuvattava esittää itsensä edustavasti ja kuvaa saa henkilöstä edustavan kuvan. Julkisuuden henkilöiden roolin ja maskin riisuminen työn aikarajoissa on mahdotonta, joten helpommalla pääsee hyvään lopputulokseen, kun ottaa sen poseeratun kuvan. Julkisuuden henkilöt ovat myös tottuneempia olemaan kameran edessä ja he tietävät, mitä kuvan ottaminen vaatii; siksi he ymmärtävät, miten kameralle pitää poseerata.

"On se ihan hyvä, että ne poseeraa ja tavallaan sen takii pitää valokuvaajalla on erilaisia ideoita ettei ne oo aina samanlaisia ne kuvat. [...] Et kuvattavat yleensä ne on kyllä ihan tietoisia siitä että kuvataan ja mä yleensä sanon et kato oikeelle ja vasemmalle ku mä en niinku tiä mihin suuntaan pitäs olla ja miten se taitetaan. Mut et kuvaajan pitää keksii siihen kuvaan kiinnostava valo vaikka se ihminen on siinä niinkun, tota, monessakin kuvassa ne kuvat ei saa olla samanlaisii. Joo ja se, että ne on niinkun tietosia siitä, että kuvataan ja että kuvaaja tekee sellasia muutoksia, että se ei oo pelkästään yhdenlainen kuva." (KUV5)

Kuvaaja näkee poseeraamisen kuvaajan työtä helpottavana asiana, koska kuvaaja voi keskittyä kuvan visuaalisuuteen, kun hän voi luottaa siihen, että kuvattava on pelissä mukana ja osaa esittää itsensä edustavasti. Vaikka poseeraaminen voi vauhdittaa yhteistyötä, voi se tehdä kuvista tylsiä, koska ”ne on aina sen näkösiä ne ihmiset” (KUV4), ja siksi osa kuvaajista korosti etsivänsä sitä pientä hetkellisyyttä ja roolista irtautumista.

5.2. Luottamus

Kuvattavan ja kuvaajan luottamuksellinen suhde on keskeinen tekijä henkilökuvauksessa. Ilman luottamusta kuvattava ei antaudu tulkittavaksi ja pahimmassa tapauksessa marssii pois koko tilanteesta. Luottamuksellisen suhteen edellytyksinä on, että kuvattava tietää, miksi häntä ku-

vataan, mitä kuvaaja oikein tekee ja mihin kuva lopulta päättyy (Saves 1986, 44, 47). Käytännössä luottamus näkyy siinä, että kuvaaja saa vapaat kädet kuvata kohdettaan.

5.2.1. LUOTTAMUKSEN RAKENTAMINEN

Kaikki haastatteleman kuvaajat ovat siinä mielessä hyvissä lähtökohdissa kuvauskeikalle mennessään, että kuvattavat ovat suostuneet juttuun ja kuvattaviksi, joten he tietävät mihin lehteen ja mihin yhteyteen kuva tulee. Kuvaajien ei siis tarvitse enää kuvaustilanteessa suostutella kuvaan – kuvausideoihin kylläkin. Valokuvataiteilijalla luottamuksen rakentaminen on kokonaan hänen omilla harteilla, sillä hän etsii kuvattavansa itse. Hänen pitää vakuuttaa ihmiset ensi kohtaamisessa; siksi hän näyttää potentiaalisille kuvattaville portfolioistaan kuvia, joilla hän pyrkii vakuuttamaan, että hän on tosissaan. Hän näkee tämän tärkeäksi vaiheeksi, koska valokuvattavaksi suostuttelu kadulla tai bussissa keskellä päivää voi vaikuttaa epäilyttävältä – voisihan hän olla ”kuka tahansa näppäilijä”.

Haastateltavat kokivat, että heidän työnantajansa maine ja kuvattavan aiemmat kokemukset kuvattavana olemisesta vaikuttavat luottamuksen tai epäluottamuksen rakentumiseen. Eräs kuvaaja kertoo, kuinka hänen edustamansa lehti vaikuttaa ainakin siihen, miten julkisuuden henkilöt suhtautuvat häneen seurapiirikeikoilla.

“[...] ja sitte mun täytyy sanoo et ku mä olin [...] -lehden kuvaaja, niin siin vaikuttaa se media ja lehti mihin sä teet sitä juttua. Et jos sä meet nyt joku kova julkkis, mikä tää nyt on tää... tumma jätkä joka näyttlee nyt se on [...], niin menin sen luo ja kysyin et voinko mä kuvaa sut [...] -lehteen [...]. ‘Ai [...] -lehteen, ai juujuu, ota vaan’. No sit tuli [...] -lehden kuvaaja et saanks mä kuvata sut [...] -lehteen – vittu sä et kuvaa mua mihkään, sano sille. Ja ne käveli pois.” (KUV6)

Luotettava ja laadukas lehti saa kuvausluvan, kun taas juorulehti ei – huolimatta siitä kuinka luotettavan oloinen itse valokuvaaja on. Lehden brändi toimii ikään kuin takeena siitä, että kuvattullaan käyttämään asiallisessa ja yhteisesti sovitussa yhteydessä. Useat haastateltavat nostivat esiin sen, että iltapäivälehtien kuvaajilla on vaikeampaa siinä suhteessa ja heihin saatetaan suhtautua lähtökohtaisesti kielteisesti. Haastatteleman kuvaajat kuvaavat kuitenkin yleisellä mittapuulla laadukkaisiin aikakauslehtiin, joten he ovat hyvissä lähtökohdissa keikalle mennessään. Seurapiirikeikoilla kuvaaja koki olevansa jopa etuoikeutettu päästessään kuvaamaan ”jonon ohii” ja muutkin kuvaajat kertoivat, että laadukkaiden lehtien nimet toimivat kuin taikasanat, jotka lausuessaan kaikki on helppoa ja ihanaa ja kuvattavien suhtautuminen hyvää.

Jos kuvaaja pääsee nauttimaan lehden ansaitsemaa luottamusta suoraan kuvauskeikoilla, niin myös lehden luottamusta arvioidaan sen edustaman kuvaajan perusteella – onhan kuvaaja suora ”sisäänkäynti” edustamaansa mediaan (Giddens 1990, 80, 83–85). Kuvaajilla oli kokemuksia siitä, että heidän kollegoidensa aiemmin tekemä työ vaikutti myös heidän työhönsä, lähinnä positiivisesti.

”Noh hän on poliitikko ja hänest on tehty ennenkin [...] -lehteen juttu, hän oli hirveen tyytyväinen siihen vanhaan [...] -lehden juttuun et tavallaan se työ mitä mun kollegat oli aikasemmin tehny ni helpotti mua ihan hirveesti et tietyl taval se brändi oli jo lunastanu paikkansa ku viimeks oli tullu kiva juttu ja kivat kuvat ja hän oli saanu myönteistä palautetta. Et sillä tavallaan lähdeittiin kauheen hyvästä lähtökohdasta et ei ollu mitään sellasta ikävää kokemusta ja toisaalta oli kokemuksia et...” (KUV2)

Aiemmat positiiviset kokemukset samasta lehtitalosta toimivat ikään kuin vakuutena, että kyseisessä talossa on ammattitaitoista työntekijöitä ja jälki on hyvää, ei siis ole syytä huolestua. Näin kuvaaja pääsee helpommalla, kun hänen ei tarvitse heti ensimmäiseksi yrittää puhdistaa omaa tai työnantajansa mainetta ja vakuutella hoitavansa hommansa hyvin. Ennakoivaan luottamukseen kuuluva toisen luotettavuuden arviointi hänen piirteidensä perusteella (Tuomela 2006, 3, 5) tulee lunastetuksi osittain jo siksi, että työnantajan maine leimaa myös kuvaajaa itseään. Uusi positiivinen kuvauskokemus tuo lisää positiivista arvoa myös koko lehtitalolle. Suurin osa kuvaajien kokemuksista olikin tämän kaltaisia; kuvaus pääsee sujuvasti alkuun kun kuvatta suhtautuu luottavaisesti kuvaajan ammattitaitoon jo lähtökohtaisesti. Päinvastaisia kokemuksia kuitenkin oli.

”Et onhan niitäkin toki et joku sanoo et aikasemmin oli niin kauhea kuva ja en kehdannu mennä ulos ollenkaan sinä päivänä kun se lehti ilmestyi [...] Et joskus mä menen sen huolen läpите, et mä en ota ees kameraa esille et mä kohtaan sen sillee et mikä se sun huoli oli ja miksi sulla oli näin huono kokemus et mistä se johtu. [...] Et sit mun pitää mennä se huoli läpi sen kanssa. Pakkohan mun on vaan vakuutella että nyt tehään toisin. Mut inhottaviahan ne on et sen ihmisen suhtautuminen sinuun johtuu sellasesta asiasta, mikä ei liity suhun et sä vaan joudut kuuntelee sen. Se asia vaan pitää käsitellä, niin sit siitä pääsee eteen päin.” (KUV1)

Aiemmat kuvauskokemukset vaikuttavat kuvattavien kuvaajaa kohtaan kokemaan luottamukseen tai epäluottamukseen. Olennaista tässä on se, että ennakoiva luottamus tai epäluottamus on jo olemassa valmiiksi, eikä siten liity kyseiseen kuvaajaan. Epäluottamuksen tapauksessa kuvaaja joutuu ponnistelemaan enemmän vakuuttaakseen kuvattavan, tai luottamusta jo lähtökohtaisesti nauttiva saa sujuvan alun jo muiden saavuttamien ansioiden perusteella.

Kaikille haastattelemilleni lehtikuvaajille oli ehdottoman tärkeää selvittää kuvattavalle ensimmäiseksi kuvausta koskevat reunaehdot, kuten käytettävissä olevan ajan ja sen, mitä kuvaukselta odotetaan ja kuinka monta kuvaa tarvitaan. Kaikki eivät itse suoranaisesti sanallistaneet sitä luotta-

muksen rakentamiseksi, mutta sellaiseksi tulkitseen sen, sillä vaikka kuvattavat tietävät mihin ja miksi heitä kuvataan, ei heillä välttämättä ole tietoa siitä, millainen prosessi aikakauslehteen tulevan henkilökuvan kuvaaminen on. Siksi se, että kuvaaja kertoo, mitä tullaan tekemään, tuo turvaa – siis rakentaa luottamusta.

”Mä kerron ihmiselle sen minkä mäkin tiedän, et mitä me ollaan tekemässä et ollaanks me tekemässä 4 sivun juttua vai 1 sivun juttua. Et mä kerron sille sellasia rajoja et sen ihmisen on hyvä tietää ollaanks me tekemässä vaan yhen kuvan juttua. Mä kerron sille että jos tehään yhtä henkilökuvaa tässä et mä kuvaan näin paljon, että meillä on sitten eri vaihtoehtoja tässä, et mä teen sille sellasen turvallisen olon että [TAUKO] Ihmiset sanoo et ne vaan hämmentyy ku kuvaajat vaan laukoo ja laukoo ja laukoo eikä kukaan selitä et mitä sä oot ees tekemässä. Siinä tulee sellanen turva sille ihmiselle että tähän pitää käyttää nyt aikaa et saadaan se yks kuva nyt tehtyä.” (KUV1)

Osa kuvaajista näki rajojen kertomisen juuri luottamuksen rakentamisen näkökulmasta. Tämä on nähtävissä yllä olevasta sitaatista, koska kuvaajan mukaan rajojen kertominen tuo turvaa kuvattavalle, kun kuvattava tietää, mitä tulee tapahtumaan ja mitä häneltä odotetaan. Hänen mukaansa ihmiset hämmentyy kun kuvaaja vain ”laukoo ja laukoo” ilman että kuvattava tietää, miksi. Tämä korostuu etenkin kokemattomia kuvatessa, sillä heillä ei välttämättä ole aavistustakaan siitä, millainen prosessi henkilökuvaus on. Siksi rajojen selvittäminen ikään kuin motivoi kuvattavaa siitä, hyvän henkilökuvan tekeminen vaatii aikaa ja tilanteen mukaan asioita, jotka kuvattavasta saattavat tuntua oudoilta, kuten poseeraamista epäluonnollisessa asennossa tai liikkumista.

Yhteiset pelisäännöt takaavat sen, että kesken kuvauksen ei tule yllätyksiä kummallekaan osapuolelle. Avoimuus ja rehellisyys heti kuvauksen alussa häivyttää epäluuloja. Eräs kuvaaja sanoo, että hän selvittää usein kokemattomille kuvattaville ennen kuvausta toimintaperiaatteita.

”[...] aika usein mä jo valmistelenkin jo kuvattavaa vähän siihen et hei, mul on pari asiaa mitkä mä haluisin sulle sanoo ensin ja yks on semmonen jos mä pyydän sua kääntämään vaikka vähän päätä tai siirtymään vähän, niin tee tosi vähän kerrallaan et usein milli tai kaks kerrallaan et usein kyse on ihan vähästä. Et mä pyydän sit vaikka et hei vähän lisää. Et usein jos on kokematon ihminen kyseessä ni sit se on aika-moista heilumista. Ja toinen on just se et voi olla tos kun kuvataan niin mä katon tuolt kameran takaa et sellanen asento mikä sust voi tuntuu oudolta niin voi näyttää itse asiassa tosi luonnolliselta, että älä hämmästy sitä. Kyl mä aika usein, etenkin jos on kokematon kuvattava ni kyl mä sanon aika usein ne melkein kaikille...” (KUV2)

Kertomalla etukäteen kuvattava osaa jo valmistautua siihen, että poseeraaminen epäluonnollisessa asennossa voi kuvauksessa olla normaalia, eikä kuvaaja yritä saada häntä näyttämään hullunkuriselta. Toisaalta rajojen asettaminen tuo turvaa kuvaajalle itselleenkin. Kuvaajilla on usein tiukka aikataulu ja kuvauksen pitää onnistua kerralla. Siksi kuvaajat haluavat tehdä itselleen mahdollisimman hyvät työskentelyolosuhteet toisaalta kysymällä paljonko kuvattavalla on aikaa ja

toisaalta tekemällä heti selväksi, että kuvaamisessa menee oma aikansa. Se myös velvoittaa ja sitouttaa kuvattavaa tilanteeseen.

"[...] Et mä tietyllä tavalla velvotan tätä kuvattavaa et teen hänelle selväks et kyl täs menee aikaa ja jos meillä on aikaa käyttää tähän, niin saadaan kivermat kuvat, ja sopeudun tietysti tähän näin et missä sen kuvattavan täytyy olla et saatas niinku se flow sujuvaks. Et tää korostuu ikään kuin tuol asiakaslehti-puolella noitten johtajien ja muitten kans, jotka on aina niin sanotusti kiireisiä ja jotka ei selkeesti usein tykkää olla niissä kuvissa, ne ei oo tottuneita tähän eikä välttämättä nää sen – ni kyl siel joutuu usein jo vähän huumorii kans käyttää just sillä tavalla, että 'varttitunti, et älä nyt, et enhän mä saa edes tätä kameraa veivattua käyntiin 15 minuutissa! Et kyl nyt tässä ainakin puoli tuntia menee.' Ja usein se kiire loppuukin sit siinä kun päästään tekemään sitä työtä et kylhän siinä niinku jokainen tajuu et mitä täs niinkun tapahtuu." (KUV2)

Kuvaajat joutuvat toisinaan motivoimaan ja vakuuttamaan, että kuvaaminen vaatii aikaa. Kuvatavat eivät aina välttämättä ymmärrä sitä, koska eivät näe kuvan arvoa tai ovat yksinkertaisesti kiireisiä. Useimmiten kuvaukselle on jo varattu tietty aika, joten yllätyksiä sen suhteen ei tule. Kuvaajat korostivat, että he käyttivät heille annetun ajan tehokkaasti, eivätkä jääneet vaatimaan lisää aikaa. Joskus kuvat otetaan viidessä minuutissa, kun taas isompiin juttuihin voi kuvaamiseen käyttää vaikka tunnin tai kuvata kahteen kertaan.

Kuvaajien puheista kävi ilmi, että luottamusta rakennetaan tietoisesti ja tiedostamattomasti sanoin ja teoin. Eräs kuvaaja kertoo, kuinka luottamusta voi yrittää rakentaa vastaanhangoittelevaan kuvattavaan vakuuttelemalla, että ”saan ihan varmasti susta hyvän kuvan”.

"Et sit mä vaan yritän niin kauan ku on aikaa, ja joku voi alkaa mitä pitempään sitä kuvaa, niin relamaan ja luottamaan minuun, ku sehän siinä voi olla ettei luotakaan. Et on se joskus sellasta tsemppaamista, että "älä oo huolissas et mä saan ihan varmasti susta hyvän kuvan". (KUV3)

Kuitenkin, kun aidon luottamussuhteen rakentaminen vaatii aikaa ja vastavuoroisuutta, lämmön ja avoimuuden osoittamista puolin ja toisin (Giddens 1990, 121), niin oman luotettavuuden vakuuttaminen sanallisesti tuntuu hieman ontolta. Luottamus pitääkin voittaa (Giddens 1990, 121) osoittamalla olevansa luottamuksen arvoinen. Yhdelle kuvaajalle tämä tarkoittaa sitä, ”ettei tehdä ohareita” (KUV6), vaan kunnioitetaan niitä rajoja, joita kuvattava kuvaamiselle asettaa, eli ollaan luottamuksen arvoisia. Oma haasteensa kuvaustilanteessa on se, että kuvaaja ja kuvattava saattavat kohdata vain sen yhden kerran, eikä heillä ei ole pitkän ajan kuluessa syntynyttä vastavuoroista luottamussuhdetta takanaan. Kuvaajat olivat yhtä mieltä siitä, että aika auttaa luottamussuhteen rakentamisessa, ja entuudestaan tuttuja kuvattavia on helppo alkaa kuvata, koska luottamus on jo olemassa.

Haastattelemani kuvaajat selvästi sanallistivat luottamuksen problematiikkaa ilman, että nimesivät sitä juuri puheeksi luottamuksesta. Luottamus on selvästi vaikea käsite, vaikka se näkyy käytännössä heidän työssään. Rajan veto siinä, mikä on heidän omaa ansiotaan ja mikä työnantajan tuomaa vakuutusta, on epäselvä. Kuvaajat kuitenkin kokivat vahvasti työnantajan tuoman mandaatin suureksi helpotukseksi luottamussuhteen rakentamisessa ja kokivat velvollisuudekseen jatkaa olemassa olevaa suhdetta osaltaan, tulevaisuuteen tähyten. Puheista voi kuitenkin päätellä, että kuvaajat kokivat itse olevansa aktiivisessa roolissa ja vastuussa luottamussuhteen rakentamisessa, vaikka eivät sitä näillä sanoilla ilmaisseetkaan. Puhe siitä, kuinka kuvaajan tulee kertoa kuvauksen tarkoitus ja raamit kuvattavalle, katsoa, että kuvattava on edukseen kuvassa ja institutionaalisen luottamuksen ylläpitäminen, tukevat ajatusta kuvaajan aktiivisesta luottamuksen rakentajan roolista. Kuvattavan kontolle jää kuvaajan toiminnan jättämien vihjeiden perusteella luottamuksen arviointi.

Luottamusta voi kuitenkin rakentaa olemalla läsnä: oleellista on se, ”et sen ihmisen kanssa puhuu ja toisaalta sit kuuntelee” (KUV2). Mitään oikotietä luottamuksen rakentamisessa kuvaajilla ei ole, vaan kukin kuvaaja keskustelee ja on läsnä samalla tavalla kuin muissakin sosiaalisissa suhteissa. Luottamusta voi rakentaa tiedostamattomasti pienillä teoilla, jotka viestittävät, että kuvaaja on kiinnostunut kuvattavasta ja haluaa tosissaan ottaa hänestä hyvän kuvan.

”[...] mä menin kuvaa tota semmonen ku [...] ja niin mä menin sen kotiin Kauniaisiiin kuvaan ja se tuli sel-lases risasessa t-paidassa et sopiiks et hän on tää t-paita päällä, [...] mä sanoin et joo, senkun vaan oot mut et tätä kuvaa kattoo satatuhatta naista. [...] niin mä sanoin et ei sen väliä mut tän kuvan näkee puoli miljoonaa lukijaa. Se oli, et ei helvetti, saman tien se meni ylös ja ku se tuli alas, se oli vaihtanu kaikki vaatteet ja oli et nyt kuvataan. Nii se ei ollu tajunnu et sen kuvan voimahan on, se tajus sen heti. Mähän oisin voinu sanoo sen et joo, oo tossa vaan ja kuvaa sen siinä ryppyses t-paidassa ja sit se olis ollu siinä lehdessä ja mä oisin sillon tavallaan sillä kuvalla näyttäny, mitä mieltä mä oon siitä ihmisestä, mut ku ne kuvattavat ei tajuu sitä.” (KUV6)

Kuvaajan ei olisi tarvinnut huomauttaa risaisesta paidasta, mutta hän teki sen, koska ajatteli, että kuvattava ei ole edukseen se päällä. Kuvaaja otti vastuun kuvattavan ulkonäöstä, ja huolehti, että hän on edustava. Kuvaaja teki siis jotain ekstraa, jotain lisää, valokuvaajan roolinsa päälle. Myös toinen kuvaaja kertoo menevänsä joskus ihan lähelle kuvattavan kasvoja ja katsovansa, että ”kaikki on kunnossa”.

”Ja se on paljon helpompaa niin, koska eihän se ihminen itse nää. Päinvastoin siit tulee semmonen ajatus et toi ihminen katsoo miltä mä näytän. Et se saattaa olla semmonen jopa luottamusta lisäävä elementti. Et kyl mä saatan joskus mennä ihan jos on semmonen pikkusen epävarma ihminen jota ei oo meikattu ni kyl mä saatan mennä ihan näin [...] Et tulee semmonen olo et toi katsoo ja kaikki on kunnossa.” (KUV2)

5.2.2. LUOTTAMUS VAPAUTTAA

Useimmiten kuvaajat kokivat, että saavat kuvattavan luottamuksen. Luottamus näkyy jo siinä, että kuvattavat pysyvät kameran edessä ja suostuvat kuvausideoihin. Kuvaajat kokivat, että tunteettomia kuvatessa luottamus rakentuu kuvauksen edetessä, ja vilsimmät kuvausideat kannattaa jättää viimeiseksi, kun varmat kuvat ovat jo olemassa ja että heti aluksi pyydä kuvattavalta liikaa. Kuvattavista pitää tunnustella, mihin he ovat valmiita ja mihin heidän sosiaaliset roolinsa heitä velvoittavat tai rajoittavat.

Pitkän linjan kuvaajat korostivat, että on entuudestaan tuttujen ihmisten kanssa on luontevampaa aloittaa kuvaaminen, koska luottamus on jo olemassa. Yksi kuvaaja kertoo kuvanneensa erästä tunnettua naisnäyttelijää monet kerrat ja jo puoliksi ystäväystyneensä hänen kanssaan. Luottamussuhde näkyy siinä, että kuvaaminen on yhteistyötä, jossa sekä kuvaaja että kuvattava kokevat olonsa niin rennoksi, että voivat vuoronperään ehdottaa kuvausideoita ja viedä tilannetta eteenpäin. Kuvauksesta tulee keskinäinen vuoropuhelu. Tässä tapauksessa tilannetta saattaa sujuvoittaa se, että kuvattava kuvaa itsekin ja tietää siis mitä laajan henkilöjutun kuvaus vaatii niin kuvaajalta kuin kuvattavalta itseltäänkin.

"[...] nyt osaa...[...] sen kans oli mielettömän helppoa ja sen kanssa ku me ollaan jo melkein niinku puoliystäviä. [...] Tässäkin hän sanoi et heillä on muuten ihan mieletön rantasauna että se ois hyvä kuvauspaikka ja mä olin että selvä, mennään kattoo ja niinpä olikin. Tästä jo näkee sen, et on aika tuttu ja sit se oli että haluaksä et mä kävelen veteen ni mä sanoin et selvä jos sä haluat mennä, niin senkun kävelet... [...] oli varmaan niinkun parhaimmasta päästä et sen kans sit keksittiin kaikkee. Ja sit se sano, tää oli niitten kesäpaikka, et mä näytän sulle jotain mist sä varmaan innostut, se oli tommonen ovi, jonka sisäpuolelle oli lyöty tommosia vanhoja leimoja..." (KUV5)

Yllä oleva sitaatti piirtää kuvaa vuoropuhelumaisesta kuvauksesta, jossa ideat rakentuvat tilanteen edetessä ja kuvatta ehdottaa itsekin kuvauspaikkoja ja muita ideoita. Kuvattava antoi itse itsensä jotain lisää, eikä vain odottanut ohjeita kuvaajalta. Näin kuvaaja sai hänestä enemmän irti, ja luottamus näkyi kuvissa kuvaajan mukaan myös kuvissa rentoina ilmeinä ja hyvänä katsekontaktina. Myös toinen kuvaaja painottaa sitä, että tuttuudesta on todella paljon hyötyä kuvaus-tilanteessa, sillä kun ollaan tuttuja, on kuvattavan helpompi suostua kuvausideoihin – tai kuviin ylipäänsä.

"[...] se auttaa kyl se, että – mitä mä menin vaikka jotain hiihtäjän vaimoo kuvaa ja sen lapset oli siellä ja sit aiemmin sanottiin et tää hiihtäjä ei tuu olleenaan kuvaan, kukahan se nyt oli [...] no sit yhtäkkiä se [...], vai kukahan se nyt oli no joo, mä olin et terve [...], se oli et mooiiii, ainii me nähtii siel, mä olin et tuuksä mukaan kuvaan, tarvittas yks semmonen mis te ootte molemmat, joo voin mä tulla. Ja sit ku me lähettiin sieltä niin toimittaja oli et jumankauta sä sait sen kuvaan ku sanottiin ettei se tuu mihkään kuvaan. Et siinä tavallaan autto se et tunsu sen jo aiemmin ja oli semmonen iisi tunnelma." (KUV6)

Luottamus näkyy siis eräänlaisena vapautena: tuttu kuvaaja saa kuvattavan suostumaan kuvaan vaivatta, kuvaaja saa toimia vapaasti ja kuvattava uskaltaa heittäytyä ja luottaa kuvaajan näkemysseen ja ammattitaitoon. Eräs kuvaaja kertoo tunnetun poliitikon kuvauksesta:

”Mut sit toisaalta voi tehdä myös yhteistyötä että mä kuvasin [...] Aamulehteen ja mä painatin sille sellasen t-paidan mis luki populist, niin se laitto sen mukisematta päälleen ja se poseeras se päällään. Et tehtiiks siin hänestä pilkkaa - ei, vaan hän lähti ite siihen leikkiin, mut et siin pelattiin tavallaan niin mielikuvilla. Mut et en mä ylipäänsä haluu asettaa ketään naurunalaseks, koska mä haluun et se perustuu semmoseen keskinäiseen luottamukseen se.” (KUV3)

Luottamuksesta kertoo se, että kuvattava asettaa itsensä alttiiksi kuvassa, joka leikittelee kuvattavan persoonalla. Kuvattava ottaa siis jonkinasteisen riskin suostuessaan kuvaan. Luottamus näkyy myös vapautuneena kommunikointina. Luottamussuhteessa voi vaatia toiselta enemmän ja puhua suoremmin, koska siinä luotetaan, että suhde kestää sen – kuten missä tahansa sosiaalisessa suhteessa. Yksi kuvaaja kokee, että voi sanoa suoremmin häneen luottavalle kuvattavalle, kun muutoin hän pyrkii kaikin keinoin joustamaan suuntaan jos toiseen ja välttämään kaikenlaista konfrontointia.

”Suoraa sanominen on semmonen... Sitä mä käytän kahessa tilanteessa: semmosessa tilanteessa että on äärimmäinen luottamus kuvattavan kanssa eli sellasesta mulle tulee mieleen yks mejän julkkis joka haluaa et mä kuvaan hänet aina täs talossa eli mä teen hänestä kerta puoleen vuoteen kannen. Se on semmonen mahoton hattivatti, siis ihan mukava ja hauska ihminen mut joka pystyy keskittyy yhteen asiaan tasan 30 sekuntii [...] Hänen kanssaan meillä on luottamussuhde ja hänelle mä voin todella sanoa et hei nyt, nyt, paikka, nyt keskitytään. Ja hänen kanssaan mä oon oppinu senkin et ku hänelle ei koskaan mikään vaate kelpaa ni mä oon oppinu et mä en niinku huolestu siitä enää, mä annan sen murmuttaa ja näin ja sit ku me ollaan siin vaiheessa et aletaan kuvaa ni sit mä oon et no kokeillaan ensin tätä ja lähetään siitä liikenteeseen. Sillon mä voin vaatii, joo.” (KUV2)

Kuvien näyttäminen kesken kuvauksen voi olla yksi keino lisätä luottamusta – tai romuttaa se. Toiset kuvaajat näyttävät melkein aina kuvia, ja he kokivat, että sillä on luottamusta lisäävä vaikutus, sillä kuvattavat saattoivat huudahtaa ilahuneena huomattessaan, kuinka kauniilta he kuvissa näyttivät. Toisaalta kuvien näyttämällä voi olla päin vastaisia vaikutuksia jos kuvatta ei pidä kuvista ja jotkut alkavat suorastaan määräilemään, mitä kuvia saa käyttää ja mitä ei.

Luottamukselle ominaista on sen suhteellinen luonne. Luotamme johonkuhun jossakin asiassa ja vain harvoihin luotamme varauksetta kaikissa asioissa. (Hardin 2002, 9, 60–62; Giddens 1991, 82–83; Sztompka 1999, 55.) Lehtikuvaajat tiedostavat luottamuksen hetkellisyyden ja tilanteesta riippuvan luonteen. Suurin osa kuvaajista sanoi, että heille ei ole tullut ystäviä kuvattavista, eivätkä he siihen tähtää. Vain yhdelle kuvattavasta oli tullut puoliystävä. He myös kokevat kohtaamisten olevan vain hetkellisiä, ja lopulta pinnallisia ja työorientoituneita, ikään kuin näytelmiä, jossa

hetken leikitään ystäviä yhteisen päämäärän takia. Itse olen huomannut, että parhaankin kuvauksen jälkeen voi tunnelma muuttua oleellisesti kun kamera menee laukkuun; silloin energiat saattavat olla lopussa ja hetkellinen yhteys kadota yhdessäolon motiivin puuttuessa. Vaikka kuvaushetkellä voi vallita luja luottamus ja vahva yhteys, muistuttaa eräskin kuvaaja, ettei hän esimerkiksi kutsuisi kuvattavia kotiinsa kahville tai menisi heidän luo. Luottamus liittyy siis vain kuvaamiseen ja vain sen hetken. Eräs kuvaaja kertoo, ettei kohtaamisista paljon käteen jää.

"[...] Ei niistä tapaamisista ihan reilusti sanotusti ihan kauheesti käteen jää. Ne on niin ikään kuin työorientoituneita. Ja lyhyitä loppujen lopuks. [...] mä en kerää ees puhelinnumeroita. Et mä heitän ne laput roskiiin samantien ku keikka on ohi et mä en kerää niit ees puhelimeen. [...] Ja jotenkin siin on semmonen olo kuitenkin et hei, kamoona, mä nyt vaan on täs, et kyllä mä moikkaan jos nään kaupungilla mut et tota. Mut kyl vaikka siinä kuvaustilanteessa tietty tulee se hetki ja näin, mut kyl siinäkin on se visuaalisuus se dominoiva asia. [...] Et se on kuitenkin aika paljon kattomista se homma." (KUV2)

Kohtaaminen on ristiriitaista siinä mielessä, että kuvaajat ovat aidosti kiinnostuneita kuvattavistaan ja pyrkivät kohtaamaan ihmiset rehellisesti ja suoraan, mutta samalla kohtaamisen motiivi on kuva. Väistämättä kuvaaja kuitenkin haluaa jotakin kuvattavalta ja joutuu siksi ehkä pistämään normaalia mukavamman vaihteen päälle saadakseen iloisia ja eloisia kuvia. Lehtikuvaajat ovat kuitenkin kuvaustilanteissa töissä, eivätkä etsimässä ystäviä. Sen sijaan valokuvataiteilijan mukaan syntyvä muotokuva on vain pieni osa kohtaamista.

"[...] et niinhän mä usein sanon että mä niinkun paljon enemmän arvostan sitä niinku yhteistä aikaa ja tutustumista. Mä niinkun käsitan et se valokuva on niinkun säälittävän pieni osa siitä kokonaisesta yhdessäolosta, sehän on vaan niinku semmonen ikään kuin tahra. Tai niin mä kirjotan et valokuva on ikään kuin tahra tapaamisesta. Niinkun säälittävän niinkun valheellista, myöskin pinnallista et vaikka niissä voi olla enemmän, mut se ei voi koskaan olla, kuitenkaan olla koskaan niin paljon kuin mitä se on oikeesti ollu. Ja varmasti myös se, että mä en mee vaan paikkoihin sillee, että "hei vaan noni tuln ottamaan sen sun kuvan, meepä seisoo tohon", ding, ding ja lähe pois." (KUV4)

Kuvaaja kertoo, että hän saattaa viettää kuvattavien kanssa pitkiäkin aikoja, kuvata yhtä ihmistä useampaan kertaan ja joskus kuvaaminen saattaa unohtua kun yhdessä oleminen vie mukanaan. Jonkinlainen luottamuksellinen suhde jatkuu myös kuvauksen jälkeen, sillä valokuvataiteilija sanoo olevansa vastavuoroisesti kuvattavien käytettävissä jos he tarvitsevat apua jossakin. Hän kokee olevansa velvollinen antamaan jotain takaisin kuvattaville tarvittaessa. Kyseessä on pikemminkin vastavuoroinen suhde kuin hyötysuhde.

5.3. Valta

Vallasta puhuminen oli haastateltaville huomattavasti vaikeampaa kuin vaikka vuorovaikutuksesta puhuminen, eikä ihme, sillä valta on monisyinen ja abstrakti käsite, johon on vaikea päästä

kiinni. Yleisesti ottaen valtaan suhtauduttiin hieman negatiivisesti – se on jotain, mikä pitäisi minimoida tai ei ainakaan nostaa esiin. Kuvaajat kokivat olevansa vallankäyttäjiä, vaikka toisaalta sitä, kenellä valta on, ei nähty oleelliseksi. Toisaalta puhe vallasta kääntyi helposti koko toimitusprosessiin, sillä kuvaajat korostivat olevansa vain keskivaiheen vallankäyttäjii. Tämä vain vahvistaa sitä, että valta on systeemi tai strategia, joka on ”tuolla jossain”, jota käytetään ja joka käyttää, jota jollain ihmisellä on enemmän kuin toisella – varsin monisyinen vyyhti. Tässä tutkimuksessa valtaan suhtaudutaan kuitenkin jollain olevana ominaisuutena, joka kylläkin määräytyy kussakin tilanteessa ja joka voi vaihdella ihmisten välillä.

5.3.1. VASTUULLISET VALLANKÄYTTÄJÄT

Vaikka vallan analyysin hedelmällisin lähtökohta ei välttämättä ole se, kenellä valta on ja kuka alistaa ja ketä (Foucault 1998, 69), koki suurin osa haastateltavista ehdottomasti, että heillä on valtaa suhteessa kuvattaviin. Yksi haastateltava sen sijaan oli hieman varauksellinen vallan suhteen ja yksi ei oikein osannut ottaa kantaa asiaan. Valtaa voi kuitenkin tarkastella jollekin kuuluvana ominaisuutena (Seppänen 2005, 254), ja haastateltavat kokivat olevansa vallankäyttäjii kuvaustilanteessa siinä suhteessa, että he päättävät siitä, miten ja millaisessa valossa kuvan henkilö näytetään. Heillä on valta näyttää ja valta olla näyttämättä. Erään kuvaajan mukaan henkilökuvat ”leimaavat” kuvassa olevaa ihmistä.

”Ja tavallaan niin, siinä mielessä ku sä sen toisen kuvan otat, niin sä niinkun annat sille toiselle tavallaan, sä niinkun leimaat sen toisen ihmisen tietyn lailla varsinkin tällases tilantees mis se kuva on esillä jossakin museossa et varsinkin mun kohdalla et siinä voi olla ihmisen nimi sen alla, et se on että ”toi on tollanen tyyppi”. Se voi olla et se on niin erinäkönen et sä et ees tunnista sitä kadulla. Et se on tietynlainen leima ja se on et ”näin minä näin sinut” ja aa, nyt se onkin jossain Helsingin Kaupungin Museon seinällä ja siinä on sun nimi, se on niinkun ”tämä on absoluuttinen totuus” vaik niinhän se tavallaan on niinhän me katsojina se ajatellaan, vaikka eihän sillä oo mitään tekemistä todellisuuden kanssa välttämättä.” (KUV4)

Kuvat ovat aina kuvaajan tulkintoja henkilöstä, mutta valokuvan liitetty totuudellisuus saattaa aikaansaada sen, että katsoja pitää henkilökuvaa jonkinlaisena totuutena kuvattavasta. Lehtikuvaajat olivat hyvin tietoisia siitä vallasta, joka heillä kuvaajina on; heidän kuviaan katsovat sadat tuhannet suomalaiset. Kuvaajat olivat luonnollisesti myös hyvin tietoisia siitä, miten vaikkapa sommittelulla ja valolla voidaan vaikuttaa kuvattavasta syntyvään mielikuvaan, vaikka ratkaisut kuvaustilanteessa perustuvat intuitiiviseen toimintaan pikemminkin kuin tietoiseen suunnitteluun. Kuvaajat kokivat, että lähtökohtaisesti heillä ei ole tarvetta esittää ihmistä epäilyttävässä valossa silloinkaan kun mieli tekisi. Koettiin, että kommentointi tai kritisointi ei kuulu kuvaajan työhön aikakauslehtien henkilöjuttujen kontekstissa, vaan omat mielipiteet pitää laittaa taka-alalle.

"Kyl mä käytän valtaa ihan hirveesti täs hommassa, mut ei se oo sellasta aktiivista valtaa ku usein aatellaan et mä päätän et näyttääks toi kivalta vai tyhmältä toi ihminen ja symppaanks mä tota ihmistä – et se ei oo sillä tavalla poliittista et mä luulen et se on sellasta ideologista valtaa. Et miltä mä haluaisin että tää maailma – mul on jotenkin semmonen tunne et saattaa olla et osa niistä kuvista mitä mä teen, niin on kuvia semmosesta maailmasta, millanen mä haluaisin et maailma olis. [...] Mitä siin kuvassa on, mitä siin ei o, mikä siin on terävää mikä ei oo, miten värit sulautuu toisiinsa, miten ei sulaudu toisiinsa, tai miten se hahmo niinku sulautuu tai pomppaa sieltä. Et siin on hirveesti semmosia ratkasuja, mitkä on ihan puhtaasti mun ratkaisuja. Ja iso osa niistä ratkaisuista on hyvin varmasti pitkälle intuitiivisia. Et ne tulee jostain tuolta pelottavasta maailmasta, semmosesta maailmasta, mikä ei oo ainakaan koko aikaa niinkun järjen alla vaan ne on osin käytäntöjä ja konventioita." (KUV2)

Kuvaaja pohtii sitä, kuinka kuvaajan oma näkemys maailmasta näkyy kuvissa, vaikka ratkaisut ovat usein tiedostamattomia. Kuvaamisen tapaan vaikuttaa myös sen lehden visuaalinen maailma, koska kuvien tulee sopia lehden visuaaliseen identiteettiin. Lehden ja kuvaajan oma tapa katsoa maailmaa siivilöityvät henkilökuviin, vaikka kuvaustilanteessa ratkaisuja ei tiedostetakaan. Kuvaaminen on kuin "one way street: kuvaustilanteessa ku sä teet jonkun ratkasun, niin se ratkasu on tehty ja siitä toisesta ratkasusta ei oo mitään tietoa, mitä siit olis tullu" (KUV2). Prosessi, jonka kautta kuvat päätyvät lopulta lehden sivuille, ovat täynnä intuitiivista toimintaa, jossa ratkaisuja tehdään hetkessä ilman aktiivista ajattelua. Tällöin kuvaajat saattavat toistaa opittuja konventioita tai omia manereitaan ja tehdä kuvavalinnatkin intuitiivisesti. Tässä on vallalle jotain ominaista, sillä valta tuottaa ihmisissä johonkin tähtäävää toimintaa ilman, että he itse tiedostavat toimivansa minkään ohjenuoran mukaan (Foucault 1998, 70–71). Käytännössä kuvaajan ratkaisut koskevat esimerkiksi kuvakulmaan, valoon ja syväterävyyteen liittyviä seikkoja ilman, että kuvaaja itse aktiivisesti ajattelee ratkaisujensa johtavan vaikkapa siihen, että kuvattava saadaan näyttämään kauniimmalta kun hänet kuvataan ikkunan edessä yläviistosta kapealla syväterävyydellä.

Kuvaajat ottivat näyttämiseen liittyvän valtansa hyvin vakavasti. Kaikki kuitenkin korostivat, että he ottavat vastuun kuvattavan esittämisestä, ja suurimmassa osassa tapauksissa heillä ei ole syytä esittää kuvattavaa epäedullisessa valossa. Henkilökuvissa kuvaajan kannanottoa ei nähty oleellisena asiana, etenkin jos kyseessä on tavallinen ihminen. Pikemmin ihmiset halutaan esittää arvokkaina tai muuten positiivisessa valossa. Kuitenkin esimerkiksi huumorilla voi leikitellä henkilökuvas-
sassa, mutta tällöinkin kuvaajien mielestä on parempi tehdä se yhteistyössä kuvattavan kanssa. Yksi kuvaaja kertoi kuitenkin kostaneensa kuvallaan.

"Kuvasin kerran joku mallityttö oli synnyttäny, joo sil oli lapsi ja mentiin sen kotiin ja se sano et täs huonees et sit kuvaa mitään ja mä et mitä varten, mä oon luvannu tän [...] -lehdelle, se sano, ja mä et aijjaa, no ei kuvata sitte. Ja sit kuvat saa olla vaan täst ylös päin ja mä et mitä varten, no ku mä oon vast 3 kuukautta sitten synnyttäny, mä en oo viel entisis mitoissa, se sano. No mä sanoin et otetaan sitte näin. Mut sit mä kostin sillee et mä valasin flässillä lattian kautta. Niin et se valo tuli täältä. Niin et se oli ihan huuh-

kajan näkönen niis kuvissa. Mä panin sen kuvan sit eteen päin ja se oli sit lehdessä. No mua rupes ottaa päähän se että se ei niinku luottanu muhun kuvaajana ja anto ymmärtää et häntä saa kuvata vaan täs- tä ja toi huone on varattu [...]lehdelle.” (KUV6)

Kuten sanottu, pääosin ihmiset halutaan näyttää arvokkaasti. Lisäksi kuvaajat kantavat huolta siitäkin, kuinka helposti jotkut suostuvat kuvattaviksi, ja he kokevat velvollisuudekseen selvittää ja varmentaa, että he varmasti ymmärtävät, mihin lähtevät mukaan, koska kaikki ihmiset eivät ymmärrä kuvan valtaa. Eräs kuvaaja korostaa, että haluaa pikemminkin suojella kuvattavia kuin näyttää liian ihmistä heikkona tai muuten raadollisia kuvia hänen elämänsä liittyen.

”Et kyl mun on vaikee käyttää hyväks sellasta, et mielummin sit suojelee niit ihmisii eikä ehkä ota niin karuja kuvia kun ehkä vois. Emmä tiä onks se ehkä oikein, ehkä pitäis ottaa mutta sehän on valtava valta pelkästään se sommittelu, et mitä sä otat siihen kuvaan ja mitä et ota. Et jos vaikka meet jonkun kotiin, josta näkee et se ei pidä itsestään huolta tai et se ei pidä, joku hirvee paskaläjä, niin et mitä sä näytät siitä ja mitä et. Et riippuu aiheesta et haluuskä näyttää et sil ihmisel ei oo elämän hallintaa et se on heikko.” (KUV3)

Haastateltavat olivat yhtä mieltä siitä, että oman vallan korostaminen kuvattavalle ei ole millään tavalla oleellista, vaan kuvattavan kanssa pyritään yhteistyöhön. Päinvastoin vallankäytöstä puhuttaessa nousi ilmi, että valta nähtiin negatiivisena asiana siinä mielessä, että vaikutelmaa sen hallinnasta pyrittiin minimoimaan. Oma asemaansa esiintuova kuvaaja saisi kuvattavan entistä enemmän jännittyneeksi ja lukkoon, eikä rento vuorovaikutus olisi mahdollista.

”Tietysti sä varmaan ajat takaa sitä, että miten nimenomaan ajatellaan sitä tasa-arvo ja miten nimenomaan valokuvaajalla on valta, mikä on totta, niin mä sanoisin että pyrin mahdollisimman paljon siihen, että se olis tasa-arvosta, mut eihän se koskaan oo, koska niin kauan ku sulla on kamera, niin sulla on enemmän valtaa ku sillä toisella. Niinku käytännössä. Mut sä voit niinku tavallaan minimoida sen oman valtas omalla käytöksellä, että ei pidä niinku [TAUKO] niinku, tavallaan alkaa hehkuttamaan sitä omaa valtaa toiselle. Että se on aika oleellista, että osottaa sille toiselle et se on niinkun mahdollisimman samalla linjalla et sä annat tavallaan itestäs jotain etkä sä oo ottamassa siltä toiselta.” (KUV4)

Kuvattavan kanssa pyritään vuoropuheluun, vaikka kuvaaja määrää tilanteessa.

”[...] tiedostan, että käytän valtaa mutta niinkun [TAUKO] mä haluan tehdä yhteistyötä kuvattavan kans, mut se ei tarkoita sitä, et mä antaisin sen määrätä sitä mitä tehdään. Mut ei mul oo myöskään tarkoitus, että mä - tai, että se ei oo se pointti, että kellä se valta on. Mutta kyllähän mä sen silti tiedostan, että onhan se tietenkin aika perverssi tilanne se, et mä niinkun kuvaan jotain ihmistä niin kuin mä haluan sen nähdä. Et siinä mielessä on just hämmästyttävää et niin monet ihmiset luovuttaa mulle sen vallan ja mä oon siitä tosi kiitollinen ja yritän käyttää sitä oikein, niinku sen luottamuksen, että mä en haluu käyttää sitä väärin sillee että mulla olis joku piilotettu agenda. [...] (KUV3)

5.3.2. NEUVOTTELUA VALLASTA

Vallalle ominainen vastinpari on vastarinta (Foucault 1998, 71–72). Jokaisella kuvaajalla olikin kokemuksia hankalista kuvattavista, vaikka pääosin ihmiset suhtautuivatkin kuvattavana olemi-

seen yllättävän hyvin. Hankalat tapaukset olivat lähinnä julkisuuden henkilöitä, jotka kiukuttelivat, määrällivät eivätkä suostuneet kuvaajan ohjattaviksi. Jotkut kuvattavat saattoivat asettaa suoraan ehtoja, että ”minut saa kuvata vain näin ja näin”. Oli kuvaajilla kokemuksia siitäkkin, että kuvattava kyykyttää kuvaajaa, puhuu alentavasti eikä suostu mihinkään kuvaajan ideoihin ja on töykeä ja konfrontoiva. Toisaalta hankaliksi koettiin sellaiset ihmiset, jotka pysyttelivät kuoressaan, eivätkö luottaneet kuvaajaan tai antaneet mitään itsestään, vaikka kuvaaja kuinka yritti. Kuvaajat kokivat, että kun kuvattava ei anna itsestään mitään tai asettaa ehtoja, ei kuvaajakaan voi innostua ja saada hyvää kuvaa.

”Mut on myös tilanteita mis se valta otetaan multa pois just nää tämmöset tyytit, jotka - tai et mulla ei oo yhtään mitään valtaa. Et joku pompottaa mua ihan mielinmäärin. Ja sillen tulee semmonen olo et mua ei arvosteta yhtään tai et ei tällä oo mitään merkitystä. Tulee vähän semmonen olo et okei... Henkilökuvaustilanteessa se on semmonen asia et aika paljon sillä pelataan sillä yhteistyöllä et eihän sitä muuten synny sitä kuvaa.” (KUV3)

Rajoitteet ja ehdot liittyvät vahviten sellaisten ihmisten kuvaamisen, jotka ovat jo eräänlaisia instituutioita. Eräs kuvaaja koki, että esimerkiksi presidentin kuvaamisesta rakennettiin etukäteen jännitysnäytelmä johon liittyi tarkka koreografia etukäteisohjeistuksineen. Speaktaakkelin luomilla ylläpidettiin presidentin institutionaalisuutta, vaikka itse kuvaaminen oli ihminen ihmiselle -henkinen – vaikkakin sosiaalisiin rooleihin liittyvä valtasuhde oli koko ajan läsnä.

”Mut sit sen jälkeen, heti kun se kuvaus alko, niin sit se olikin yllättäen ihan ihminen ihmiselle -juttu. Et hänelle oli kyl hyvin tarkka, et mä olin aatellu et alotellaan tossa ikkunan ääressä ja tälle ja sit [...] otti heti tilanteen haltuun ja sano et hän ei kyllä ymmärrä et miks te kaikki kuvaajat haluutte aina kuvata häntä täs ikkunan ääres et hän on aatellu et tänään hän ei ainakaan ole ikkunan edessä et hän istuu tässä.” (KUV2)

Kuvattavan valta-asema tuo tilanteeseen sen, että ylempiarvoisen presidentin asettamat ehdot ja rajoitteet otetaan sellaisinaan, kun muutoin kuvaajat voivat vahvemmin yrittää saada omat ideansa läpi. Varsinainen vuorovaikutus kuvaustilanteessa nojaa niihin etiketteihin ja sääntöihin, mitä keskusteleminen presidentin kanssa muutenkin vaatii. Tämä kuvaaja ehkä hieman jopa yllättäytyi siitä, kuinka ystävällinen presidentti lopulta olikaan kaiken etukäteen luodun paineen jälkeen. Tyypillistä kuvaamiselle onkin se, että kuvaustilanteessa ei enää ole varaa jännittää, vaan siinä toimitaan. Presidentin asema tuo kuvaustilanteeseen mukaan kuitenkin tietyn valtasuhteiden epätasapainon, jota kuvaajat eivät tässä aineistossa ainakaan yrittäneet lähteä rikkomaan. Rajoitteet otettiin sellaisenaan ja homma hoidettiin niiden puitteissa.

Haastateltavat korostivat, että hankalissakin tapauksissa on parempi olla sovittelija, koska ”kiu-

kuttelusta ei seuraa mitään hyvää”, se ei vie tilannetta eteen päin ja siinä menee omaa energiaa vain hukkaan. Usein ongelmat koskivat sitä, millaisena kuvaajan rooli tai kuvan merkitys nähdään, eikä persoonien yhteentörmäystä. Yksi haastateltava kertoo epäonnistuneesta kuvauksesta.

*“[...] Ja sit mä meen siihen ja esittelen itteni ja sen et miten tässä nyt edetään niinku aikataulujen suhteen ja näin niin sen tapa puhua oli niinkun, että voisitko katsoa tuota esinettä kun minä puhun sinulle ja sit se alko siitä se komentelu ja määräily ja vittuilu ja se ei suostunu mihinkään, tai näennäisesti suostu, ja [...] siinä yritti siinä osallistua siihen henkilökuvan ideointiin [...] ja [...] oli sitten siinä, että no näytetään sitä ruutua [...] et ku se oli hirveen epäluulonon koko aika no sitte näytetään ja sit se räjähtää ihan täysin et tää on just sellanen kuva mitä ei missään nimessä saa laittaa lehteen et sitä kotia ei saa näkyä kuvas-
sa. Se, se oli ihan hirveetä, että hän on kutsunut meidät kotiinsa ja sit sitä kotia ei saa näkyä yhtään, hän ei tee sitä, hän ei tee tätä, hän ei suostu istumaan, hän suostuu vaan seisomaan, hän ei suostu olee tässä, hän ei suostu olee tässä ja hän puhuu todella epäystävällisesti ja tylästi ni siin vaihees mun teki mieli sanoa moikka, mä lähen kotiin. Ja sit mä sanon, et mitäs me sitten voidaan tehdä - vähän ehkä korotan ääntänikin - jos kerran tää ei käy. ”No, sinä se kai valokuvaaja olet, kai sinun se pitää tietää”. (KUV3)*

Kuvaaja on eräänlainen neuvottelija, joka luovii oman kunnianhimon ja kuvattavan oikkujen välimaastossa ja yrittää ylläpitää työksimielisyyttä, vaikka kuinka kuvattava on vaikea. Kuvaaja tinkii omasta vallastaan, jotta saisi kuvattavan rauhoittumaan ja yhteistyökykyisemmäksi. Kuvaajan mukaan hän peitteli oikuillaan todennäköisesti kuvaamista kohtaan tuntemaansa pelkoa ja inhoa, mutta kuvaajaa ei niinkään harmita itseensä kohdistuva töykeys, vaan se, että hänen ei anneta tehdä työtään kunnolla.

”Se oli aivan mahdoton tilanne. Se oli aivan horror-tilanne, mut ku se juttu on tehtävä, et vaikka teki mieli sanoa et okei, mä en ansaitse tällast käytöstä et moikka, niin pakkohan mun on se tehdä. [...] Sit me saatiin se yhteistuumin suostumaan sellasella perseennuolemisella et [...] oli sillee, että sopisiko sinulle tämä, että tulisit tähän seisomaan, ja molemmat selitettiin, että tämä on hyvä kuvakulma ja sit se seisoo siinä ja mä ehin ottaa jotain 5 ruutua ja sit se oli siinä. [...] Mut et ei siinä oo kauheesti mahdollisuuksia muuta ku et kauhee nuoleskelu, mut että en mä saanu siihen ihmiseen mitään kontaktia. Se oli vaan, että seisossa ja PAM. Et sellasen keikan jälkeen tulee vaan sellanen olo et emmä halua antaa tällasia kuvia eteen päin ku ei mulla ollu mahdollisuuksia tehdä mun työtä. Et mä oon vaan joku semmonen niinku, naps.” (KUV3)

Tässä valokuvaajalta jopa riistetään valta hetkellisesti kun kuvattava määräilee ja kieltäytyy yhteistyöstä. Vallasta kuitenkin neuvotellaan ja se vaatii paljon vakuuttelua ja imartelua ja selittelyä, että kuva saadaan tehtyä. Kuitenkaan mistään aidosta kontaktista ei ole kyse, vaan että kuvattava vastahakoisesti suostuu tottelemaan hetken kuvaajaa.

Puhe vallasta kääntyy helposti siihen, kenellä valtaa on. On kuitenkin muistettava, että valtaa leimaa pikemminkin toiminta kuin omistaminen; sitä käytetään ja siitä taistellaan (Foucault 2005, 41). Siispä ei ole itsestään selvää, että kuvaaja on lähtökohtaisesti enemmän vallankahvassa kiinni, sillä kyse on siitä, miten ja kuinka paljon hän valtaa itselleen tilaa. Tämä aineisto viittaa siihen, että

kuvaajat neuvottelevat vallasta niin, että pyrkivät yhteistyöhön kuvattavan kanssa, mutta toteuttavat omaa näkemystään, josta tarvittaessa joustetaankin, jotta yhteistyö kuvattavan kanssa säilyy.

Kun ajatellaan valtaa strategiana, jonka avulla voi saavuttaa päämääriä, niin siinä esimerkiksi vuorovaikutus nousee keskeiseen asemaan. Kun kuvaaja pyrkii pitämään kontaktia yllä kuvattavaan, luomaan hyvää tunnelmaa ja rentouttamaan kuvattavaa, niin mihin hän oikeastaan pyrkii? Hän pyrkii saamaan itselleen sellaiset olosuhteet, jossa hyvän kuvan ottaminen on mahdollista ja mielellään helppoa. Vuorovaikutus on keino edistää omaa työtä. Tämä ei kuitenkaan sulje pois sitä, etteikö kuvaaja olisi aidosti myös kiinnostunut kuvaamisesta ihmisistä ja haluaisi oikeasti tutustua heihin – aito kiinnostus ihmisiin tekee työstä helpompaa kuvaajalle itselleen kun hänen ei tarvitse kyynisesti esittää roolia, vaan olla sellainen kun on.

6. Päätelmät

Tässä tutkimuksessa ollaan sukkellettu sisälle siihen, millainen valokuvaajan ja kuvaajan kohtaaminen voi olla. Parhaimmatkin kohtaamiset ovat aina keinotekoisia ja työorientoituneita, sillä kuvaaminen on tapaamisen motiivi. Silti kuvaajat ovat kiinnostuneita ihmisistä, pyrkivät kohtaamaan heidät sellaisina kuin he ovat ja rakentamaan heihin hetkellisen kontaktin ja tekemään työnsä yhdessä kuvattavan kanssa hyvän hengen vallitessa.

Tämän tutkimuksen tarkastelun keskiössä on henkilökuvaustilanne, jossa kuvattava tietää tulevansa kuvatuksi ja hänellä on tilanteen luonteesta yhteinen sopimus kuvaajan kanssa. Tämä tarkoittaa sitä, että tässä tarkastellaan niitä tilanteita, joissa kuvattava on myötämielinen ja mukana pelissä, jolloin myös lähtökohdat kuvaamiselle ovat hyvät. Tässä ei oteta kantaa lopputulokseen tai pyritä vertaamaan kuvaustilanteen luonnetta kuvan laatuun. Tiivistän seuraavaksi tutkimuksen tärkeimpiä löydöksiä keskeisten käsitteiden, sosiaalisen vuorovaikutuksen, luottamuksen, vallan ja katseen avulla.

Tässä tutkimuksessa ollaan piirretty kuvaa siitä, millaisia sosiaalisia voimia tilanteessa on läsnä. Tarkemmin sanottuna olen pyrkinyt vastaamaan kysymykseen, kuinka kuvaajan ja kuvattavan välinen vuorovaikutussuhde merkityksellistyy kuvaustilanteessa. Olen myös haarukoinut luottamuksen ja vallan problematiikkaa ja pyrkinyt kuvailemaan, kuinka ne ilmenevät kuvaustilantees-

sa. Tämän tutkimuksen keskeisin käsite on sosiaalinen vuorovaikutus, jolla tarkoitetaan sitä sosiaalista liimaa, jonka päälle ennestään tuntemattomien ihmisten kohtaaminen rakentuu. Ilman vuorovaikutusta on hyvin vaikea rakentaa suhdetta uuteen ihmiseen ja tehdä yhteistyötä. Tässä vuorovaikutus on pääasiassa sanallista, mutta myös nonverbaali kommunikointi otetaan huomioon. Haastatteluaineistosta kävi ilmi, että sanallista vuorovaikutusta on helpompi kuvailla ja muistaa jälkeen päin, sillä se on aina jollain tavalla tilannetta eteen päin vievää, ylläpitävää tai joskus harvoin pysäyttävää. Nonverbaaliin tunnuttiin kiinnittävän enemmän huomiota silloin kun se oli vastaanharaavaa tai ristiriidassa puheen kanssa.

Lähtökohtaisesti kuvaajat kokivat, että henkilökuvaustilanne on tilanne, jolle on tehtävä jotakin. Siis tunnelma on luotava alusta alkaen itse, sillä kuvattava saattaa tulla tilanteeseen hajamielisenä tai jopa huonotuulisenä. Jo tämä viittaa kuvaajien ottamaan aktiiviseen rooliin tunnelman rakentajana. Tässä vuorovaikutuksella on suuri rooli.

Haastatteluaineistosta on pääteltävissä, että lehtikuvaajat identifioivat itsensä sosiaalisiksi kuvaajiksi. Kuvaajat kokevat olevansa sosiaalisessa vastuussa tilanteen tunnelmasta ja vetävät sitä pitkälti puheen kautta positiivisessa hengessä. Huomionarvoista on, että puheen sisältö ei ollut merkityksellistä, vaan se, että puhetta on. Puhe on kohtaamista rakentava, ylläpitävä ja vahvistava voima. Kuvaajat kokivat ottavansa jonkinlaisen työroolin – vaikka rooli sanana heistä tuntui hieman vieraalta ja kyyniseltä – mikä tarkoittaa normaalia hieman aktiivisempaa ja sosiaalisempaa versiota omasta itsestä. Rooli on tilannetta sujuvoittava tekijä, jonka varjolla voidaan viedä tilannetta määrätietoisesti kohti päämäärää mutta samalla purkaa painetta työorientoituneesta kohtaamisesta. Henkilökuvaustilannetta kuvailtiin aineistossa aggressiivisen ja perverssin kaltaisilla termeillä, sillä kohtaamisen motiivi on aina syntyvä kuva. Roolin turvin voi pyrkiä kommunikoidaan, että ”ei tämä niin vakavaa ole”.

Lehtikuvaajista poiketen valokuvataiteilija ei pyri puhumaan kuvattavilleen kuvaustilanteessa. Pikemminkin hän kuvaa hiljaisuudessa ja hyväksyy sen mukanaan tuoman kiusallisuuden työskentelynsä lähtökohdaksi. Tätä selittää osittain se, että hänellä on enemmän aikaa käytettävänä kuin lehtikuvaajilla eikä jokaiselta kuvauskeikalta tarvitse aina edes syntyä yhtään kuvaa. Hänen lähtökohtanaan on tutustua ihmisiin, viettää aikaa yhdessä ja antaa heidän olla oma itsensä kuvissa. Tämä asettaa aivan eri lähtökohdat ihmisen kohtaamiselle ja piirtää kiinnostavan kontrastin

lehtikuvaajiin verrattuna. Voisi sanoa, että kaikki kuvaajat ovat aidosti kiinnostuneita kohteistaan, ja toimivat kulloisenkin kohtaamisen mahdollistamissa raameissa. Lehtikuvaajalla ei ole mahdollisuutta viettää aikaa kuvattavan kanssa koko päivää, jolloin kohtaaminen on jää lyhyemmäksi ja todennäköisesti pinnallisemmaksi. Tämän kuvaajat toki tunnustivat työnsä lähtökohdaksi, sillä kuten eräskin kuvaaja (KUV3) asian ilmaisee: ”Ei niistä tapaamisista ihan reilusti sanottuna ihan kauheesti käteen jää. Ne on niin ikään kuin työorientoituneita. Ja lyhyitä loppujen lopuks. [...] Mut kyl vaikka siinä kuvaustilanteessa tietty tulee se hetki ja näin, mut kyl siinäkin on se visuaalisuus se dominoiva asia. [...] Et se on kuitenkin aika paljon kattomista se homma.”

Vuorovaikutuksen lisäksi olen tarkastellut luottamuksen ja vallan ilmentymistä. Luottamuksesta puhuttaessa tarkoitetaan kuvattavan luottamusta kuvaajaa kohtaa ja sitä, kuinka tuo luottamus saadaan. Tämä tematiikka tunnistettiin vahviten kuvausta ennakoivassa toiminnassa ja toisaalta sen jälkeiseen elämään liittyvässä tasapainossa. Lehtikuvaajat kokivat olevansa todella hyvässä tilanteessa kuvauksen alkaessa, sillä suurin osa heistä edustaa isoja lehtitaloja ja tunnettuja, hyvämaineisia aikakauslehtiä, jolloin tilanteessa on jo lähtökohtaisesti instituution mukanaan tuomaa luottamusta. Kuvaajat tapasivat selvittää aluksi kuvauksen raamit sekä kuvattavalle, että myös itselleen. Tällöin molemmille selviää, kuinka paljon kuvaukseen on varattu aikaa, millaisia kuvia tarvitaan ja kuinka paljon. Tämä auttaa kuvattavia ymmärtämään mistä on kyse ja asennoitumaan kuvaukseen oikealla tavalla ja toisaalta se varmistaa kuvaajaan työtä tietämällä käytettävissä oleva aika. Luottamuksellisen suhteen edellytyksenä on nimenomaan, että kuvattava tietää, miksi häntä kuvataan, mitä kuvaaja oikein tekee ja mihin kuva lopulta päättyy (Saves 1986, 44, 47).

Kuvauksen aikainen luottamussuhteen rakentaminen ei ollut kuvaajien puheessa vahvasti läsnä, sillä luottamusta on vaikea rakentaa tietoisesti sanoin ja teoin lyhyessä ajassa. Tämä näkyi konkreettisimmin vakuuttelun tapaisissa puheenvuoroissa, joilla pyrittiin viestimään, että ”saan sinusta ihan varmasti hyvän kuvan”. Näiden puheiden vaikutusta kuvaajat eivät sen sijaan arvioineet, vaan luottamuksesta puhuttiin siitä näkökulmasta, että joko sitä on tai ei ole. Tällaiset joko tai -tilanteet oli helppo tunnistaa, mutta luottamus sen sijaan rakentuu tilanteessa pienten tekojen ja sanojen lisätuotteena. Aina suuresta luottamuksesta ei edes voi puhua jos kuvattava itse määräälee tilanteessa ja on epäileväinen. Kuitenkin, kuvaajat kokivat todella tärkeäksi sen, että kuvattavan luottamussuhde lehteä kohtaan jää voimaan, sillä ei koskaan tiedä, milloin he tai kollega menevät uudestaan kuvaamaan häntä.

Keskustelu vallasta oli selvästi vaikeinta kuvaajille. Puhe vallasta kääntyi lehtikuvaajilla ensimmäisenä siihen, kuinka he ovat vain keskivaiheen vallankäyttäjiä toimituksissa, sillä he eivät tee lopullista valintaa julkaistavista kuvista. Tämä kertoo siitä, että he eivät välttämättä aktiivisesti koe kuvaustilannetta vallankäytön näkökulmasta. Kuvaajat kyllä tunnustivat omaavansa lähtökohtaisesti enemmän valtaa kuin kuvattava kuvaustilanteessa, koska kuva syntyy heidän visuaalisten ratkaisujen pohjalta ja kuvattavalla ei välttämättä ole ollenkaan tajua lopputuloksesta. Aineistosta nousi vahvasti esiin ristiriitainenkin ajatus, että kuvaajat eivät missään tapauksessa halua korostaa omaa asemaansa kuvaustilanteessa, vaan pyrkivät yhteistyöhön ja tasa-arvoiseen kohtamiseen, vaikka lopulta ”mä siinä määrään” (KUV3). Vaikka vallalle ominaisinta on toiminta kuin omistaminen (Foucault 2005, 41), oli valta helpompi nimetä omistajuuden kautta. Haastateltavat pyrkivät piirtämään kuvaa itsestään vastuullisina vallankäyttäjinä.

Yksi esiin noussut näkökulma valtaan oli, miten kuvaaja tuo esiin omaa ideologiaansa tiedostamattomasti kuviensa kautta. Jokainen kuva on täynnä valintoja, jotka kuvastavat kuvaajaa ja hänen maailmaansa: mitä näytetään, mitä ei näytetä, millainen maailma on? Kuvaajat kokivat, että ei ole heidän tehtävänsä tuoda esiin mielipiteitään kuvattavasta ihmisestä omilla kuvillaan, ja eräs kuvaaja koki tehtäväkseen suojella kuvattavia enemmän kuin paljastaa kuvillaan vaikka heidän heikentynyttä elämänhallinnan kykyään. Eräs kuvaaja kertoi kuitenkin tilanteesta, jossa antoi turhautumisensa näkyä kuvassa valaisemalla kuvattavan epäedullisella tavalla. Vaikka kuvaajat mielellään piirsivät itsestään kuvaa vastuullisena vallankäyttäjänä, oli uran aikana saattanut käydä poikkeuksia, jolloin valtaa oli käytetty kyseenalaisella tavalla.

Oman vallan käyttäminen nähtiin ehkä niin normaalina, että sitä ei osattu eritellä erityisesti. Sen sijaan ongelmalliset tilanteet ja suoranainen vallanriisto olivat helpompia havaintokohteita. Vallankäyttäjinä kuvaajat olivat hyvin sovittelevia, sillä he olivat valmiita tinkimään omasta vallastaan säilyttääkseen työksimielisyyden. Kuvaajat kertoivat tilanteista, jolloin kuvattava oli heittäytynyt mahdottomaksi ja määrännyt kuvauksen kaikki pelimerkit. Tällöin kuvaaja oli kokenut olonsa täysin hyödyttömäksi ja turhautuneeksi, koska hänelle ei ollut annettu mahdollisuuksia hoitaa työtään kunnolla. Toisinaan taas tärkeät merkkihenkilöt sanelevat kuvauksen raamit aikataulujen ja myös kuvauspaikkojen suhteen, ja näissä tapauksissa kuvaajat olivat nöyrempiä kuin muuten olisivat olleet. Tällöinkin sovittelevuus ja joustavuus koettiin paremmaksi ratkaisuksi kuin riitelemine, sillä ”kiukuttelusta ei seuraa mitään hyvää”.

Kuvaajat kokivat mitä suurimmissa määrin olevansa tekemisissä kuvattavien julkisivun kanssa. He tiedostavat, että kuvattavana oleminen on aina eräänlaista esittämistä kameralle, mutta että parhaimmillaan siihen sekoittuu ”hengaamista”. Tällä viitataan siihen, että parhaimmillaan kuvattava uskaltaa hellittää roolistaan ja vain olla, vaikka olisikin tietoinen itsestään ja oman kriittisen katseensa hallitsema. Haastateltavien kokemukset havainnollistivat Lacanilaisen katseen läsnäoloa, jossa ihminen on samaan aikaan katsoja ja katsottavana, ja hänen olemistaan säätelee ulkopuolisen katseen tunkeutuminen oman näkyvyyden alueelle (Silverman 1996, 131–132). Heidän mukaansa katseen kohteena olemisen pelko johtuu kyvyttömyydestä heittäytyä toisen tulkittavaksi. Kuvaajat pyrkivät helpottamaan katseen kohteena olemisen tuskaa, vaikka heidän tehtävään on nimenomaan katsoa ja tarkastella vieläpä näkyvällä kameralla. Kaikki kuvaajat hyväksyivät lähtökohdaksi sen, että ovat tekemisissä julkisivun kanssa, mutta olivat samaan aikaan kiinnostuneita siitä, mitä sen takana on. Kiinnostavaa kyllä, kuvaajat kokivat myös, että melkein aina kuvauksen aikana esirippu raottuu hieman siinä pienessä hetkessä kun palaset loksahtavat paikoilleen ja ”ihminen puskee sieltä läpi” vaikka kuinka olisi tukka laitettu ja kasvot meikattu.

Tämän tutkimuksen alussa esitin kaksi hypoteesia, jotka ovat kulkeneet ajatusvirtoina läpi tutkimuksen. Ensimmäinen koskee kuvattavana olemisen vaikeutta, jota kuvaajien kokemukset vahvistivat ja eivät vahvistaneet. Kuvaajat kertoivat, että osalle kuvattavana oleminen on ainakin päällisin puolin helppoa ja he antavat kuvaajalle vapaat kädet. Toiset taas pyrkivät kontrolloimaan tilannetta, heittäytyvät hankalaksi tai vihjaavat omasta epämukavuudestaan ”photoshoppaat siten mua” -tyylisillä kommentteillaan. Toinen hypoteesi koski kuvaajien roolia ”hyvinä tyyppeinä”, joka tuntuu legitiimiltä ajatukselta tutkimuksen jälkeenkin. Kiinnostavaa on kuitenkin havainto, joka piirtää kuvaa kuvaajista kovina ammattilaisina; heillä on keinonsa saada kuvattava avautumaan ja heittäytymään, mutta kohtaamisen riemu on vain hetkellistä. Osa kuvaajista tunnusti avoimesti, että kohtaamiset jäävät pinnallisiksi, eivätkä he muuta haekaan. Kuvaamisen performanssi on esittämistä puolin ja toisin ja sen ihanuus on hetkellistä ja pinnallista.

Tämän tutkimuksen anti on siinä, että se valottaa journalistista käytäntöä saralla, jota ei ole aiemmin tutkittu. Otanta on pieni, mutta journalististen kuvaajien kohdalla se valottaa heidän työkentelytapansa rikkaasti. Valokuvataiteilija on oma lukunsa tutkimuksessa, mutta hänen ansionsa on juuri siinä erilaisuudessa, sillä yhtä lailla hän kohtaa ihmiset ja kuvaa heitä – tarkoitus on vain eri.

Aiempi tutkimus (Weselius 2014) käsittelee aikakauslehtien kuvatuotantoa kokonaisuudessaan, jolloin kuvaajan ja kuvattavan kohtaamiselle ei anneta riittävää syvyyttä ja sitä tarkkaillaan sellaisen yhteistyön tuloksena, joka tähtää tietyn konseptin toteuttamiseen. Toisaalta on tutkittu kuvien estetiikkaa (Brusila 1998) tai havainnollistettu yksittäisten kuvaajien kokemuksia (Saves 1986) tai ohjeita (Aalto 1984). Tämä tutkimus ammentaa näiden pohjalta uutta tietoa pureutumalla kuvaamisen sosiaaliseen puoleen, johon ei aiemmin ole tartuttu. Tämä tutkimus on relevantti ja perustelee ammattikuvaajien tärkeyttä aikana, jolloin yhä enemmän julkaistaan lukijoiden kuvia, arkistokuvia tai toimittajat kuvaavat omia juttujaan, sillä ammattikuvaajassa yhdistyy ammattitaitoinen ihmistenkohtaajat ja visuaalinen velho.

Tämä tutkimus on hyvä avaus laajemmalle tutkimukselle aiheesta. Vain kuvaajien haastattelut kertovat aiheesta väistämättä vain toisen puolen ja kuvattavien kokemukset jäävät varjoon. Tähän voisi tarttua jatkotutkimuksissa ja tarkkailla henkilökuvaustilanteita ja haastatella sekä kuvaajia että kuvattavia ja tarkastella vieläpä syntyneitä kuvia. Kuvattavien haastattelu antaisi täysin uuden näkökulman henkilökuvaamiseen.

Lähteet

- Aalto, Jussi.** 1984. Kohteena ihminen. Muotokuvauksen opas. Espoo: Jussi Aalto ja Atelier Arkadia Oy.
- Barthes, Roland.** 1985. Valoisa huone. Suom. Lintunen, Martti; Sironen, Esa & Lehto, Leevi. Jyväskylä: Kansankulttuuri Oy.
- Bate, David.** 2009. Photography: The Key Concepts. Berg Publishers.
- Belof, Halla.** 1983. Social interaction in photographing. Leonardo 3/1983. Sivut 165–171.
- Bourdieu, Pierre.** 1999. The social definition of photography. Teoksessa Evans, Jessica & Hall, Stuart: Visual culture: The reader. London: Sage Publications.
- Brusila, Riitta.** 1997. Realismista fiktion. Visuaalisuus ja suomalaiset aikakauslehdet. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Eskola, Antti.** 1982. Vuorovaikutus, muutos, merkitys. Helsinki: Tammi.
- Ewing, William A.** 2006. Face. The New Photographic Portrait. London: Thames & Hudson.
- Foucault, Michel.** 1998. Seksuaalisuuden historia. Suom. Kaisa Sivenius. Tampere: Gaudeamus Kirja.
- Foucault, Michel.** 2005. Tarkkailla ja rangaista. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Frelander, Cynthia.** 2007. Portraits in painting and photography. Teoksessa Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition. Vol 135, no 1. Sivut 95–109. Springer Science+Business Media B.V.
- Frosh, Paul.** 2001. The public eye and the citizen-voyer: photography as a performance of power. Social semiotics 1/2001. Sivut 43–59.
- Giddens, Anthony.** 1990. The Consequences of Modernity. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony.** 1991. The Constitution of Society. Manchester: Polity Press.
- Goffman, Erving.** 1971. Arkielämän roolit. Oikeille jäljille rooliviidakossa. Suom. Erkki Puranen. Porvoo & Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Goffman, Erving.** 1967. Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior. New York: Pantheon Books.
- Hall, Walton & Keynes, Milton.** 1975. Communication. Social sciences, a foundation course. Making sense of society. Sussex: The Open University.

- Hannavy, John.** 2008. Encyclopedia of nineteenth-century photography: A-I. New York: Taylor & Francis.
- Hardin, Russell.** 2002. Trust and trustworthiness. New York: Russell Sage Foundation.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena.** 2001. Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Helsinki University Press.
- Kendon, Adam.** 1967. Some functions of gaze-direction in social interaction. Teoksessa Duijker, H. C. J.; Langeveld, M. J., van Parreren C. F. & Klineberg, O. (toim.): Acta Psychologica 1/1967. Sivut 22–63. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Kobré, Kenneth.** 2004. Photojournalism. The professional's approach. Oxford: Elsevier.
- Kovanen, Tapio.** 1985. Muotokuva vai henkilökuvaa. Kameralehti 2/1985.
- Lehmuskallio, Asko.** 2011. Katson sinua verkottuneen kameran välityksellä. Tiede & edistys: monitieteinen aikakauslehti 3/2011. Sivut 97–107.
- Newhall, Beaumont.** 1964. The history of photography. New York: The Museum of Modern Art.
- Onnela, Tapio.** 1993. Kuvaan kiinnittyvä valta. Valokuvaus tiedon ja kontrollin kentässä. Lähikuva 1/1993. Sivut 19–28.
- Paloheimo, Heikki & Wiberg, Matti.** 1996. Poliitiikan perusteet. Porvoo: WSOY.
- Puustinen, Liina & Seppänen, Janne.** 2010. Luottamuksen kuva. Lukijoiden näkemyksiä uutiskuvien uskottavuudesta. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Salo, Merja.** 1985. Suuret teemat: muotokuva. Valokuva 6/1985. Sivut 26–29.
- Salo, Merja.** 1994. Kasvot lehdessä. Teoksessa Vanhanen, Hannu (toim.): Kuvan journalismi. Helsinki: Sanomalehtien liitto. Sivut 24–33.
- Salo, Merja.** 1999. Annie Leibovitz. Henkilöityneen journalismin valokuvaajakuningatar. Näyttelyluettelo. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo. Sivut 15–20.
- Saraste, Leena.** 2010. Valokuva, muisto, viesti, taide. Helsinki: Musta Taide.
- Saves, Seppo.** 1986. Kuvajournalismi: sellaisena kuin olen sen kokenut. Espoo: Weilin+Göös.
- Seligman, Adam B.** 1997. The problem of trust. New Jersey: Princeton University Press.
- Seppänen, Janne.** 2004. Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Seppänen, Janne. 2005. Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle. Keuruu: Vastapaino.

Siljamäki, Jaana. 2009. Viihteen ja vakavuuden välimaastossa. Henkilöjournalismi sanomalehtien lukemistotoimituksissa toimittajan näkökulmasta. Viestintätieteiden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Silverman, Kaja. 1996. The threshold of the visible world. New York & London: Routledge.

Simmel, Georg. 2005. Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1895–1917. Suom. Tiina Huhtanen. Helsinki: Gaudeamus.

Simmel, Georg. 1999. Pieni sosiologia. Suom. Kauko Pietilä. Helsinki: Tutkijaliitto.

Simmel, Georg. 1970. Sociology of the senses: Visual interaction. Teoksessa Park, Robert E. & Burgess, Ernest W. (toim.): Introduction to the science of sociology. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Sobieszek, Robert A. 1999. Ghost in the shell. Photography and the Human Soul, 1850–2000. Essays on Camera Portraiture. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

Sontag, Susan. 1978. On photography. London: Lane.

Stark-Arola, Laura. 2000. Reflexivity and the camera's eye: comments from the field on the public and private uses of photography. Suomen antropologi 4/2000. Sivut 4–13.

Sztompka, Piotr. 1999. Trust: A Sociological Theory. Cambridge: University Press.

Tuomela, Maj. 2006. Trust and collectives. Helsinki: Maj Tuomela & University of Helsinki.

Tuomela, Maj. 2002. On Rational Trust. Teoksessa Tuomela, Maj: Trust and collectives. 2006. Helsinki: Maj Tuomela & University of Helsinki. Sivut 367–383.

Warner Marien, Mary. 2002. Photography: A Cultural History. New York: Harry N. Abrams Incorporated.

Weinstein, Deena & Weinstein, Michael. 1984. On the visual constitution of society: The Contributions of Georg Simmel and Jean-Paul Sartre to a sociology of the senses. History of European Ideas 4/1984. Sivut 349–362.

Weselius, Hanna. 2014. Suunniteltu kuva. Henkilövalokuvien rakentaminen aikakauslehdessä. Helsinki: Musta taide.

Woodall, Joanna. 1997. Portraiture: Facing the Subject. Manchester: Manchester University Press.