



Seija Ulkuniemi

Valotetut elämät

Perhevalokuvan lajityyppiä pohtivat tilateokset
dialogissa katsojien kanssa

Akateeminen väitöskirja, joka Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan suostumuksella esitetään
julkisesti tarkastettavaksi Lapin yliopiston Fellman-salissa
helmikuun 5. päivänä 2005 kello 12

Lapin yliopisto
Taiteiden tiedekunta

Kirjan liitteenä olevassa cd:ssä on esitelty tilateokset,
cd-osaa ei ole saatavana verkkojulkaisuna.

Copyright: Seija Ulkuniemi

Jakelu: Lapin yliopistokustannus
PL 8123
FI-96101 Rovaniemi

puh. + 358 16 341 2924, fax + 358 16 341 2933
julkaisu@ulapland.fi
www.ulapland.fi/julkaisut

Painettu
ISBN 951-634-957-9
ISSN 0788-7604

PDF
ISBN 978-952-484-286-0
ISSN 1796-6310
www.ulapland.fi/unipub/actanet

Tiivistelmä

Ulkuniemi, Seija Maarit

VALOTETUT ELÄMÄT. Perhevalokuvan lajityyppiä

pohtivat tilateokset dialogissa katsojien kanssa

Rovaniemi: Lapin yliopisto, 2005, 289 s. + liitteet.

Acta Universitatis Lapponiensis 80

Väitöskirja: Lapin yliopisto

ISSN: 0788-7604

ISBN: 951-634-957-9

Tutkimus on taidekasvatuksen kuvaviestinnän opetuksen perustutkimusta. Tarkastelen teoreettisesti aiempien tutkimusten ja muun kirjallisuuden valossa perhevalokuvan lajityypin syntyä ja kehitystä sekä kuvien tyypillisiä piirteitä ja käyttötapoja. Käytän aineiston keruuseen kokeilevaa menetelmää. Neljä tuottamaani teoreettiseen viitekehukseen pohjautuvaa, perhevalokuvia pohtivaa tilateosta – visuaalis-pedagogista produktiota – toimii empiirisen osan aineiston keruun pohjana. Asetan ne dialogiin katsojien kanssa. Selvitän katsojilta saadun avoimen palautteen perusteella, millaista dialogia syntyy teosten teemojen kanssa teoksen ja katsojan kohdassa. Lisäksi tarkastelen dialogeja rakentamani perhevalokuvan lajityypin tarkastelumallin kautta.

Määrittelen perhevalokuvat kodeissa säilytettäväksi, tavanomaiseen henkilökohtaiseen käyttöön otetuiksi yksityisiksi valokuviksi. Niitä ovat ammattikuvaajien tilauksesta ottamat, näppäilijöiden itse ottamat ja heidän muilta saamansa niin sanotut kansanomaiset valokuvat. Jaan lajityypin kuvat tekijäkeskeisesti ammattikuvaajien ottamiin kuviin ja näppäilykuviin. Ammattikuvaajien ottamat kuvat ovat yleensä

kohdettaan idealisoivia. Näppäilykuvat voivat esittää kuvattavan myös realistisesti tai epämystifoiden. Kuvauskohteena ovat tavallisesti läheiset ihmiset, etenkin lapset. Aihepiirit keskittyvät lasten kehittymiseen, saavutuksiin, tärkeisiin perhetapahtumiin sekä loma-aikaan ja juhliin.

Nostan perhevalokuvan lajityypin kehityksen taitekohdiksi käyntikorttikuvauksen syntyvuoden 1854, laatikkokameran keksimisvuoden 1888 sekä toisen maailmansodan, jonka jälkeen alkoi massakuvaamisen aikakausi. Digitaalikuvaus edustaa uusinta taitekohtaa, joka ei kuulu tämän tutkimuksen piiriin.

Pidän keskeisenä lajityyppiä muokkaavana tekijänä kommunikaatiotapahtumaa. Lajityyppiin vaikuttavat voimakkaasti kamera ja mekaanisesti syntyvän valokuvan todisteomaisuus. Teknologinen kehitys ja taloudelliset tekijät ovat vahvasti määritelleet sitä, kenellä on ollut varaa hankkia kuvia/kamera sekä sitä, missä, miten ja millaisia kuvia on ollut mahdollista tuottaa. Muita lajityyppiä muovaavia tekijöitä ovat sosiaaliset normit, kuten opitut mallit, lait ja muut kuvaamisen rajoitukset; sosiaalinen tai henkilökohtainen syy kuvan hankintaan eli kuvaustarve; kuvakulttuuri – erityisesti mainonta ja kuvakonventiot – ja kunkin aikakauden käsitykset kuvauskohteesta.

Ihmiset käyttävät kuviaan tavallisesti yhdistämiseen, vuorovaikutukseen, identiteetin rakentamiseen ja dokumentointiin. Myös julkisuudessa lajityyppiä määritellään ja tuotetaan jatkuvasti erilaisissa käytännöissä: valokuvaterapiassa, tieteen tutkimusvälineenä ja opetuksessa. Lehti- ja mainoskuvissa hyödynnetään näppäilyestetiikkaa ja perhe-

idyllejä. Valokuvataiteessa lajityypin käyttöön sisältyy joskus vastakulttuurista vetovoimaa: pyrkimys konventioiden haastamiseen.

Tilateoksillani toin yksityiset perhevalokuvat julkisuteen, mihin suhtauduttiin myönteisesti. Sitä pidettiin rohkeana ja sen katsottiin näyttävän ihmisille yhteiset asiat sekä tuovan naisten arjen näkymättömyyden esiin. Se herätti katsojissa muistoja ja auttoi heitä samaistumaan teoksiin. Sitä myös paheksuttiin, koska se oli hämmentävää ja aiheutti tirkistelyn tunteen. Etenkin alastonkuvien näyttäminen koettiin julkeaksi.

Katsojien dialogeissa teosten teemojen kanssa tuli esiin monia perhevalokuvaan liittyviä käsityksiä. Kuvien kyky pysäyttää aika ja tallentaa tärkeitä hetkiä nousi esiin. Kuvien katsottiin tekevän muutos näkyväksi, mutta ihmisen muuttuvaisuutta myös kyseenalaistettiin. Lapsuuden merkitystä ihmisen elämälle korostettiin. Usein ilmaistiin valokuvien auttavan säilyttämään kuolleet läsnä ja (vieraankin ihmisen) kuvien herättävän muistoja. Runsaasti huomiota sai arjen näkyväksi tekeminen, mitä pidettiin tärkeänä: arkea tulisi arvostaa eikä kuvata vain elämän huippuhetkiä.

Osalle katsojista teokset toimivat herätteenä punnita omia kuvauskäytäntöjään tai inspiraationa käyttää kuviaan uudella tavalla. Jotkut alkoivat pohtia kuvien totuusarvoa tai perhevalokuvauksen onnela-teemaa. Monille oman elämänkulun, arvojen ja peruskysymysten pohtiminen oli palautteen keskiössä. Läheisiä ihmisiä ja tunteita arvostettiin. Teosten käsittelemistä asioista samaistuttiin muun muassa nuoren kasvukipuihin, äidin arkeen ja monimuotoisiin rooleihin sekä identiteetin pohdintaan. Valokuvien kautta identiteettiä/muistikuvia nähtiin voitavan eheyttää, joskin muistelutyön arveltiin voivan olla traumaattistakin.

Tutkimukseni tarjoaa välineitä perhevalokuvien käyttöön kuvataidekasvatuksessa. Se sisältää myös lajityyppiin vaikuttavien tekijöiden pohjalta laatimani mallin lajityypin tarkastelemiseksi.

ASIASANAT: kuvaviestintä, valokuvaus, perhe, koti, genre, yksityinen, julkinen, identiteetti, visuaalis-pedagoginen produktio, dialogi, palaute, kansanperinne, populaarikulttuuri

Abstract

Ulkuniemi, Seija Maarit

EXPOSED LIVES. Dialogues between Viewers and Installations Examining the Genre of Family Photography
Rovaniemi: The University of Lapland, 2005, 289 pp. + appendices.

Acta Universitatis Lapponiensis 80

Dissertation: University of Lapland

ISSN: 0788-7604

ISBN: 951-634-957-9

The present study is basic research on visual communication in art education. On the theoretical level, it examines the typical features and use of the genre of family photography as well as the origins and development of the genre in light of earlier research and other literature. Data collection uses an experimental method that draws on four installations, or visual-pedagogical productions, designed on the basis of the theoretical framework. This approach set up a dialogue between the productions and the viewers, whose open responses were then studied to ascertain the kind of dialogue produced in the encounters. The dialogues were also examined using a model I have developed for analysing the genre of family photography.

I define family photographs as personal photographs that are usually kept in the home and have been taken for ordinary private use. These may be taken by professional photographers, snapped by family members themselves or received from others, the last two categories being known as vernacular photographs. I subdivide the genre into pro-

fessional photographs and amateur snapshots. The former normally idealise their subject, while the latter may also represent the person realistically or demystify him/her. The subjects are generally people that have a close relationship to the photographer, particularly children. The settings in which family photographs are taken centre on children's development, achievements, important family events, holidays and celebrations.

Three crucial events can be identified in the development of the family photograph as a genre. The first was the introduction of visit card photography in 1854, the second the invention of the box camera in 1888, and the third the advent of mass photography after the Second World War. The latest turning point – the rise of digital photography – falls outside the scope of the present study.

The analysis proceeds from the communication event as the crucial element of the genre. Other powerful influences are the camera and the mechanically generated essence of photographic reality. The development of technology and economic factors have had a strong influence on who has been able to afford photographs and/or a camera, as well as on where, how and what kinds of photographs can be produced. Other factors affecting the genre are social norms, such as learned models, laws and other restrictions on photography; social or personal reasons for obtaining photographs, i.e., the need to take pictures; the visual culture, in particular advertising and photography conventions; and the contemporary concept of the photographed subject.

Both professional photographs and amateur snapshots strive for unity, interaction, identity-building or documentation. The genre is also used and constructed in public: in photographic therapy, as a tool in scientific research, and in education. Magazine pictures, especially in advertising, benefit from the aesthetics of snapshots and family idylls. In art photography, countercultural appeal comes into play when conventions of the genre are challenged.

My installations brought the private photographs into public places, which evoked a positive response. This was considered a brave approach; it showed people the things we have in common and made the invisible daily life of women visible. The installations awakened viewers' memories and helped them to empathise with the works. Some disapproved of the works, as the experience was perplexing and made them feel like they were peeping in on others' lives. In particular, my showing photographs of nude people was considered arrogant.

The dialogues between the viewers and the themes of the works included many ideas concerning family photographs. The ability of photographs to halt time and document important moments was mentioned. Photographs were said to make changes visible, but the changes in people were questioned. The importance of childhood for people's lives was stressed. Many viewers said that photographs help in keeping dead people present and (even a stranger's) photographs brought back memories. Attention was often directed to my making daily life visible, which was considered important: one should value daily life and stop photographing only life's best moments.

The installations stimulated some viewers to consider their photographic habits or inspired them to use their pho-

tographs in a new way. Some people started to ponder the truth of a photograph or the theme of happiness in family photography. Many viewers focused their responses on the course of their lives, their values or other fundamental questions. People appreciated the people close to them as well as feelings and emotions. The viewers identified with some of the themes of the installations: difficulties in growing up, the everyday life of a mother and her multiple roles, and building one's identity. Photographs were seen as a tool in uniting one's identity/memories, but memory work was also regarded as something potentially traumatising.

The research yields tools for using family photographs in art education. Drawing on the factors identified as influencing family photography, I have designed a model to guide future research on the genre.

KEYWORDS: visual communication, photography, family, home, genre, private, public, identity, visual-pedagogical production, dialogue, response, folk tradition, popular culture

Kiitokset matkakumppaneille

“Jokainen yksilö muistuttaa astiaa, leiliä, jossa käy yhteinen viini; vain tilkka siinä on hänen omaa henkilökohtaista perintöään, kaikki muu yhteistä satoa”¹.

Pitkäjännitteisyyttä vaatinut tutkimusmatkailu ei olisi onnistunut ilman monien ihmisten myötävaikutusta. Ennen kaikkea haluan kiittää jokaista tilateoksistani palautetta antanutta henkilöä – ilman teidän ajatuksianne tätä tutkimusta ei olisi koskaan syntynyt. Samoin ihmiset, jotka eri tavoin osallistuivat tilateosten toteuttamiseen, ovat olleet korvaamattomia. Erittäin tärkeää on ollut tilaisuus pitää teoksia esillä monissa eri paikoissa – kiitos kullekin taholle. Erityis-maininnan ansaitsee Rovaniemen taidemuseo, jonka ystävällinen henkilökunta auttoi minua rakentamaan teoksistani Valotetut elämät -kokonaisuuden.

Osoitan suuret kiitokseni tutkimuksen ohjaajille professori Tuija Hautala-Hirviojalle ja professori Merja Salolle, joiden avulla pystyin pysymään “oikealla tiellä” innostumatta liikaa seikkailemaan kiinnostavilla syrjäpoluilla. Lisensiaattitutkimukseni ohjaajat professori Pirkko Seitamaa-Oravala ja professori Kaarina Määttä ansaitsevat myös kiitoksen, koska kannustivat minua aikoinaan jatkamaan kulkua eteenpäin. Tutkimisen tuskaa ja iloa ovat kanssani jakaneet Lapin yliopiston taideopetuksen laitoksen jatko-opiskelijat – lisen-siaattityövaiheessa lisäksi professori Marja Tuomisen vetämän Pohjoiset identiteetit ja mentaliteetit -ryhmän jäsenet. Myös Hanna Snellmanin ja Pirkko Siitarin kannustus oli siinä vaiheessa tärkeää. Valokuvauksen opettajillani Klaus Savolaisella, Ulla Etolla ja Michael Jacobsilla on ollut suuri vaikutus siihen, että olen päätenyt tutkimaan juuri valokuvaa ja

käyttämään sitä ilmaisukeinonani. Monet muutkin työtekijät Lapin yliopiston taiteiden ja kasvatustieteiden tiedekunnissa sekä molemmissa kirjastoissa ovat olleet suureksi avuksi tutkimuksen eri vaiheissa.

Käsikirjoituksen eri versioita ovat lukeneet ja kommentoineet muun muassa yliopiston naistutkijat, erityisesti professori (ma) Päivi Naskali ja Mervi Autti. Kiitos ajatuksista, joita ilman tutkimukseni olisi jotain muuta kuin se nyt on. Työni esitarkastajat TaT Päivi Granö ja KT Marjatta Saarnivaara ansaitsevat suurkiitokset antamastaan perusteellisesta ja työtäni rakentaneesta palautteesta.

Lukuisat muut ihmiset ovat tarjonneet minulle kirjallisuusvihjeitä ja tietoja aihepiiriä tuntevista yhteyshenkilöistä tai virittäneet keskustelua perhevalokuvista. Kaikki, jotka ovat tiedustelleet, mistä voisivat hankkia luettavakseen lisen-siaatintyöni, ovat vahvistaneet uskoani tutkimusaiheeni tärkeyteen. Monet keskustelukumppanit ovat myös toimineet tietäen tai tietämättään kannustajina ja innoittajinani. Heitä kaikkia kiitän lämpimästi osallistumisesta tutkimukseni muotoutumiseen.

Näyttelyihin liittyvien esitteiden, runojen ja muiden tekstien, kuten palautteenanto-ohjeiden, käännoistyössä ovat olleet apuna espanjankielen osalta Rubén van Bemmelen-Benítez ja saksankielen osalta Savanna Pippola. Ruotsinkielen on tarkistanut Riitta Rautiainen-Hursti. Englanninkielisten tekstien osalta käännöksiä ovat tarkistaneet sekä Outi Snellman että Richard Foley. Kiitos heille, kun tekivät asiat ymmärrettäviksi suomea taitamattomille! Vieraskielisten palautteiden kääntämisessä suomenkielelle olen saanut apua

monilta henkilöiltä. Sydämellinen kiitos Piritta Pietilälle suuritöisestä espanjankielisten tekstien kääntämisestä; Outi Snellmanille ranskankielen käännöksistä sekä englanninkielen vivahteiden tulkinnoista; Risto Mustakalliolle ja Anneli van Setten-Salmelle hollanninkielen käännöksistä sekä John Kamp van Blerkille afrikaansinkielisen ja Angeliki Matrapazidille kreikankielisen tekstin kääntämisestä.

Kiitän myös työtäni taloudellisesti tukeneita tahoja. Näitä ovat Lapin yliopistossa sekä taiteiden että kasvatustieteiden tiedekunta. Olen saanut tukea molemmilta tutkimuksen eri vaiheissa monessa muodossa. Lapin yliopiston rehtorin Esko Riepulan myöntämän puolen vuoden sapattivapaan turvin sain tilaisuuden keskittyä tutkimuksen tekoon. Tutkimusapurahaa minulle antoi liseniaatintyövaiheessa Suomalainen Konkordialiitto ja väitöskirjavaiheessa Börje ja Dagmar Söderholmin säätiö. Suomen Kulttuurirahaston Lapin rahasto ja Rovaniemen maalaiskunnan kulttuurilautakunta myönsivät puolestaan apurahaa perhevalokuvia pohtivien valokuvateosteni toteuttamiseen. East-Carolinan yliopisto, Lapin taidetoimikunta ja Suomen Etelä-Afrikan suurlähetystö edistivät apurahoillaan mahdollisuuksiani viedä teoksia esille ulkomaille. Painatuskustannuksiin saamistani apurahoista kiitän Lapin yliopiston taiteiden tiedekuntaa ja rehtori Esko Riepulaa.

Väitöskirjani ulkoasun viimeistelyssä ovat olleet korvaamattomia taittajat Jaana Niemelä ja Teemu Matinlauri. Sisarelleni Taina Myllylälle olen kiitollinen siitä, että hän kärsivällisesti tutustutti minua suomen kielen saloihin.

Lähimmät elämänkumppanini Usva, Uula, Milka ja Ilkka sekä isäni Paulus ovat antaneet minulle voimaa väsymyksen hetkinä. Heidän seuransa on ollut yksi houkutus, josta tutkimuksen tekemisen vuoksi on välillä ollut luovuttava. Ristiriidatonta elämä ei ole (ollut). Kiitos heille, että he ovat yhä lähelläni.

Muurolassa 6.12. Anno Domini 2004

Seija Ulkuniemi

Sisällys

I JOHDANTO: ALKUMATKA – MATKAEVÄÄKSI LUKIJALLE	13	3 Kommunikaatiotapahtuman kautta visuaaliseksi väittämiksi	50
1 Matkan saatteeksi	15	3.1 Valokuvaviestin syntyä kommunikaatiotapahtumassa	50
1.1 Miksi matkalle – tutkimuksen suunta ja tausta	15	3.2 Kuvaamisen suunnittelu ja kuvaustilanteeseen valmistautuminen	52
1.2 Tien viitoitusta: aiempi tutkimus ja keskeiset käsitteet	18	3.3 Kuvaustapahtuma: vuorovaikutteinen näytelmä	52
Aiempia matkakertomuksia: perhevalokuvaa käsitteleviä tutkimuksia	18	Kuvattavan rooli: aktiivinen objekti	54
Nimikylttejä: perhevalokuvaan liittyviä käsitteitä	19	Kamera antaa kuvaajalle valtaa ja rajoittaa sitä	56
Matkasuunnitelmia: perhevalokuvan lajityypin kartoitusta ja rajankäyntiä suhteessa populaarikulttuuriin	22	Kuvaaja: viestiin valikoiden tai vahingossa vaikuttaja	57
1.3 Matkan päämäärät, näkökulmat ja matkan kulku	28	Kansanomainen estetiikka: kohteen tunnearvo määrittelee kuvan onnistuneisuuden	62
Teoreettisen osan tutkimustehtävät ja näkökulmat kirjallisen aineiston tarkasteluun	28	Kuvausympäristö tapahtumapaikkana: ulkoa sisään, salista makuuhuoneeseen	63
Tutkimusmatkailijan omakuva	30	3.4 Kuvien editointi, näyttö ja muu käyttö	65
Empiirisen osan tutkimustehtävät, aineiston keruu ja käsittely	31	4 Perhevalokuvan lajityypin kehitysvaiheet ammattikuvaajien ottamissa kuvissa	68
1.4 Tutkimuksen rakenne ja matkaoppaan lukuvihjeitä	37	4.1 Ylistävistä muotokuvista edullisiin henkilökuvatervehdyksiin	68
II TEOREETTINEN VIITEKEHYS: NOJATUOLIMATKA ”KUVITELLA ELÄMÄÄ”	41	4.2 Itsensä esittämisen tai naamioimisen teatteria kulissien keskellä	70
2 Valokuvan käyttöä suuntaavia käsityksiä valokuvasta	43	4.3 Kuvauskonventioilla arvokkuudesta tuttavallisuuteen ja muodikkuudesta luonnollisuuteen	73
2.1 Valokuvan väistämätön kontekstuaalisuus ja vaikutus näkemisen tapaan	43	4.4 Kuvauskohteet eri tilanteissa ja elämänvaiheissa	75
2.2 Valokuva: indeksi, ikoni ja/tai symboli	44	4.5 Albumien valikoiduista kuvamuistoista perhekuvien julkisempaan levittämiseen	83
2.3 Valokuvan ominaisuuksien vaikutus kuvan katsomiseen	47	4.6 Kyläkuvaajien ansiosta realistisia tai lavastettuja kuvia köyhemmille ja syrjässä asuville	84

5	Laatikkokamerasta laatikkokuviin – näppäilykuvauksen aikakausi	87	8	Perhevalokuvan lajityypin hyödyntäminen julkisuudessa	141
5.1	Laatikkokamera vapaa-ajan ja kotikultin ylistäjänä	87	8.1	”Tiedotusvälineet toimivat kansakunnan albumina”	141
5.2	Maailmansodasta toiseen: yksityinen ja julkinen näppäily	89	8.2	(Rooli)sensitiivistä mainontaa kuluttajaperheille	143
5.3	Valokuvien kuluttajien kulta-aika – teknologian kolmas vallankumous?	90	8.3	Perhevalokuvat tutkimuksen ja terapian dokumentteina ja projektiomateriaalina	144
5.4	Teknisen kehittelyn ja markkinoinnin kautta kuvatulvaan	93	8.4	Perhevalokuvan lajityypin haastaminen ja hyödyntäminen valokuvataiteessa	145
5.5	Statusvälineen uudet tuulet	97			
6	Näppäilykuvien kuvauskohteet	102	9	Teoreettisen osan kokoava katsaus	151
6.1	Elämäntarinat elämänsyklissä: ”Valokuvat ovat käynnissä olevan elämäkerran todisteita”	102			
	Viattomasta lapsuudesta murrosiän erakoitumiseen	102	III EMPIIRINEN OSA: KIERTOMATKA ”VALOTETUT ELÄMÄT”	161	
	Kodista irtautumisen kautta oman perheen perustamiseen	108	10	Perhevalokuvaa pohtivien tilateosten yhteistä taustaa ja yleisteemat	163
	Ikääntyminen ja elämän päättyminen	112	11	Arkipyhien (t)aikamatto dialogissa katsojien kanssa	166
6.2	Lomalla työstä käy ahkera, etäännyttävä kuvaaminen	115	11.1	Teoksen yleiskuvaus, palautteen keruu ja yleisteemoihin liittyvä dialogi	167
6.3	Taltioidaan hauskat tapahtumat mutta ei sitä, mistä pitää vaieta	119		Arkipyhien (t)aikamatto	167
				Palautteen keruutapa ja yleisteemoihin liittyvä dialogi	169
7	Kuvien editointi ja käyttö näppäilykuvauksen aikakautena	125	11.2	Teoksen teemat ja niihin liittyvä dialogi	170
7.1	Kuvien valikoinnista kuvien vaalimiseen	125		TEEMA A: Valokuvan näennäinen objektiivisuus ja kaksi näkökulmaa	170
7.2	Esillä olevat valokuvat korvikkeina ja käyttöviesteinä	128		<i>A mosaic which questions objectivity & selection</i>	171
7.3	Perhevalokuvien muita käyttötapoja	132		TEEMA B: Vastakuvasto tyypillisille perhevalokuville – arki näkyväksi ja julkiseksi	173
7.4	Kuvien näyttö: katseleminen yhdessä muiden kanssa tai itsekseen	134		<i>Valokuvat keräävät meidän koko elämämme</i>	174
				<i>”Kaaos” puhutteli</i>	177

<i>Kuvia arjesta, jotka voisivat olla minunkin elämästä</i>	178	TEEMA A: PoissaOlevan LäsnaOlo – valokuvattu hetki ja kuolema	201
TEEMA C: Arjen arvon huomaaminen	181	<i>Nostalgia, elämä, joka kuuluu, tyhjyys, joka jää</i>	201
<i>The ordinary made extraordinary</i>	182	<i>Valot kestävät vain sekunteja ja kuvat voivat tehdä niistä ikuisia</i>	203
12 Reproductio dialogissa katsojien kanssa	186	TEEMA B: Yksityisten, tyypillisten perhevalokuvien julkinen jakaminen	203
12.1 Teoksen yleiskuvaus, palautteen keruu ja yleisteemoihin liittyvä dialogi	187	<i>Oliko elämää todellakin ennen valokuvaa?!!</i>	204
REPRODUKTIO - H ^{er} Story represented	187	<i>Itseni ihmisen löysin</i>	207
Palautteen keruutapa ja yleisteemoihin liittyvä dialogi	188	TEEMA C: Identiteetin pohdinta sekä sen rakentaminen valokuvien ja muistelutyön avulla	209
12.2 Teoksen teemat ja niihin liittyvä dialogi	189	<i>Aika kuluu meissä</i>	211
TEEMA A: Reproductio kasvatuksessa ja perhevalokuvauksessa	189	<i>Kuvat inspiroivat itsekin ajattelemaan omaa elämänsä</i>	213
<i>Minulla oli kanssa tällainen pulpetti 60-luvulla</i>	189	<i>Tekstit puhuttelivat</i>	217
<i>Tippa tuli silmään, kun katseli noita perhevalokuvia</i>	190	14 Äitien talvipuutarha dialogissa katsojien kanssa	220
TEEMA B: Valokuva säilöo aikaa – rajatusta näkökulmasta	191	14.1 Teoksen yleiskuvaus, palautteen keruu ja yleisteemoihin liittyvä dialogi	221
<i>Kuvat kertovat kuin silmät: ajan kulun</i>	191	Äitien talvipuutarha – hommage à Roland Barthes	221
TEEMA C: Identiteetin ja valokuvatun ”minän” pohdintaa ja rakentamista	192	Palautteen keruutapa ja yleisteemoihin liittyvä dialogi	221
<i>What does Robinson on Friday? He must be with him</i>	194	14.2 Teoksen teemat ja niihin liittyvä dialogi	222
<i>It’s never too late to have a happy childhood again</i>	196	TEEMA A: Kasvihuone valoisana digikuvakukkien huoneena	222
13 PoissaOlevan LäsnaOlo (POLO) -muistipeli dialogissa katsojien kanssa	198	<i>Kiitokset elämyksestä – tomaattien tilalla / tilassa</i>	222
13.1 Teoksen yleiskuvaus, palautteen keruu ja yleisteemoihin liittyvä dialogi	199	<i>Leijailevat kuvat tekevät elämän illuusiosta käsin kosketeltavan</i>	223
PoissaOlevan LäsnaOlo -muistipeli	199	TEEMA B: Äitiyden kunnioitus, kuvauskonventiot ja kokeminen	224
Palautteen keruutapa ja yleisteemoihin liittyvä dialogi	199	<i>Äitiyden ketjukuvat tuntuivat hyviltä</i>	224
13.2 Teoksen teemat ja niihin liittyvä dialogi	201	TEEMA C: Perhevalokuvissa tapahtuneita muutoksia näkyväksi	226
		<i>Ne oli eri ajoilta, mutta kuitenkin kaikissa oli jotain samaa</i>	227
		15 Empiirisen osan kokoava katsaus	230

IV POHDINTA:	
KOTONA KEINUTUOLISSA, HÄMÄRÄSSÄ HUONEESSA	243
16 Matkan päätteeksi	245
V LÄHTEET, KUVALUETTELO & LIITTEET	257
Lähteet	259
Kuvaluettelo	287
Liitteet	290



JOHDANTO:

Alkumatka –

matkaevääksi lukijalle

1 Matkan saatteeksi

1.1 Miksi matkalle

– tutkimuksen suunta ja tausta

Pohdin tutkimuksessani perhevalokuvan lajityyppiä teoreettisesti ja visuaalis-pedagogisissa tilateoksissani. Lisäksi haastan katsojat taidekasvatuksellisin päämäärin dialogiin¹ teosteni kanssa. Tavoitteenani on rakentaa kuvaus perhevalokuvan lajityypistä tarkastelemalla sen syntyä, kehitystä ja perhevalokuvien tyypillisiä piirteitä. Kartoitan lisäksi lajityyppiin vaikuttavia tekijöitä. Tutkimukseni empiirisessä osassa esittelen teoreettiseen viitekehykseen pohjautuvat, lajityyppiä pohtivat tilateokseni. Selvitän katsojien antaman palautteen pohjalta, millaista dialogia teosten teemojen kanssa syntyy, kun katsoja ja teos kohtaavat. Lopuksi tarkastelen dialogia perhevalokuvan lajityypin tarkastelumallin pohjalta.

Alkusysäyksen tälle tutkimusmatkalle lähtöön antoi 1990-luvun puolivälissä ihmettelyni, miksi kirjahyllyssäni on kolmisenkymmentä valokuva-albumia ja niissä tuhansia kuvia, joita katselen äärimmäisen harvoin. Tiesin, etten ole ainoa elämäänsä runsaasti dokumentoinut suomalainen: maamme kodeissa oli jo silloin 3,6 miljoonaa kameraa². Valokuvaa tutkinut Merja Salo totesi osuvasti: ”Kuvia on liikaa. Silti haluamme niitä lisää.” Valokuvaaja Armi Laukia vertasi kuvaamisen vimmaa jopa epidemiankaltaisesti leviävään sairauteen!³

Valokuvia voinee kutsua nykyään eräänlaisiksi Omaelämäkertakäyttö -tuotteiksi. Valokuvaamisesta on tullut itsensänselvyyden tavanomaistumisen myötä. Meistä kaikista

on otettu valokuvia, ja lähes jokainen ottaa kuvia jossain elämänsä vaiheessa. Säilytämme ja käytämme kuviamme lukuisin eri tavoin ja muokkaamme näin niiden merkityksiä. Vaikka vähättelemme kuviamme arvoa, näytämme niitä mielellämme ystävillemme. Suurin osa kuvistamme jää kuitenkin nykyään lojumaan negatiivien kera säilytystaskuun. Kuvien määrän lisääntyä niiden arvostus on laskenut ja niistä on tullut miltei kertakäyttötuotteita.

Valokuvaamisen käytäntöihin on syytä kiinnittää huomiota. Valokuvat ovat visuaalisen todellisuuden tärkeimpiä representaatioita ja vuorovaikutuksen välineitä. Ne ovat myös yksi yleinen itserepresentoinnin keino⁴. Kamera on nykyajan lapsille tuttu jo vauvaiästä alkaen. Valokuvat ovat niitä harvoja kuvia, joita ihmiset aikuisiässä tuottavat itse. Omistamamme kuvat muodostavat eräänlaisen perhe- tai henkilöhistoriamme kuva-arkiston. Ne ovat visuaalista elämäkertaa. Valokuvakokoelmamme on silti väistämättä ”historiamme surrealistinen lyhennelmä”⁵, koska ajallisesti katsoen keskimääräiseen kolmentuhannen kuvan kokoelmaan mahtuu vain puoli minuuttia elämästämme⁶. Olennaista on, mitä elämämme hetkistä ikuistamme.

Aloin pohtia, mikä minut on saanut valitsemaan juuri ne kuvauskohteet, jotka albumeissani esiintyvät. Miksi kuvani ovat hyvin samantyyppisiä kuin ystäväni kuvat? Tutustuessani perhevalokuvia käsittelevään kirjallisuuteen huomasin, että monet tutkijat ja valokuva-alan asiantuntijat käyttävät teksteissään genren eli lajityypin käsitettä (ks. luku 1.2). Useimmat heistä eivät kuitenkaan täsmentäneet, mitä he käyttämällään käsitteellä tarkoittavat.

- 1 Käytän tässä dialogia vuorovaikutuksen, keskusteluvuuden merkityksessä. Parhaimmillaan dialogin päämääränä on uuden löytäminen ja ymmärtäminen (ks. Huttunen 2003, 129–120). Dialogin avulla ihminen voi oppia keskustelukumppaninsa kanssa ymmärtämään maailmaa uudella tavalla. Dialogi on vastavuoroista kysymistä ja vastaamista, ja pelkkä tekstin läsnäolo on kysymys. (Koski 1995, 116.) Tässä tutkimuksessa tilateokseni rinnastuvat tekstiin ja katsojien palautteet vastaukseen.
- 2 Hiltunen 1997, A 5; Fotoinfo 1997.
- 3 Salo 1987b, 2; Laukia 1991, 28.
- 4 Seppänen 1997, 54.
- 5 Sontag 1984, 69.
- 6 Chalfen 1987, 97.

- 7 Lundström 1993, 12; Newbury 1996, 21.
- 8 Koskikallio 1992, 45. Visuaalisella lukutaidolla on monta määritelmää. Janne Seppäsen (2001a, 14–16, 142, 148) mukaan sillä tarkoitetaan kuvien tulkintaa, mihin kuuluu se, että katsoja opettelee kuvien merkityksen muodostumisen mekanismien perusteet ja ymmärtää kuvien yhteydet erilaisiin visuaalisiin järjestyksiin. Se sisältää kyvyn kommunikoida erilaisista visuaalisista järjestyksistä toisten kanssa ja tarvittaessa tuottaa visuaalisia esityksiä itse (vrt. engl. literacy-sana, joka sisältää sekä luku- että kirjoitustaidon). Se on visuaalisen maailman merkitysten pohdintaa ja niiden kriittistä arviointia sekä kykyä ymmärtää visuaalisten järjestysten kulttuurisia merkityksiä ja historiallisuutta.
- 9 Taylor 1996, 44; Phillips 1996, 82.
- 10 Ks. Sessler 1978, 114–115; Mäkelä 1997.
- 11 Gagola 1989/90, 63–64; Walton 1995b; Rip-saluoma 1992, 14–17. Projektissa, jossa pyrittiin saamaan tietyn alueen siirtolaiset valokuvaopetuksen piiriin, osallistujat ottivat rullallisen kuvia yhden viikon aikana ja pääsivät näin irti perhealbumille tyypillisestä juhla kuvaamisesta. Lisäksi on tuotettu pelkässä tyttöryhmässä uusia kuvia itsestä ja liitetty niihin tekstejä jokapäiväisen koulu-elämän ongelmien käsittelemiseksi ja oppilaiden minäkuvan työstämiseksi (Walton 1995a, 153–158). Syrjäytyneet nuoret ovat käyttäneet itsestään tekemiään positiivisia kuvia oman tilansa merkitsemiseen jakaessaan huoneen muiden nuorten kanssa (Grey 1995, 144, 146).
- 12 Ks. Solomon 1995c, 58.
- 13 Walton 1995b, 80–83. Samoin Günter Otto pitää tärkeänä tutkia oppilaiden kanssa perheen esittämisen tapoja. Perheen käsite on muuttunut eri aikakausina ja käsitys perheestä on aina vaikuttanut perheen kuvaamiseen. Otto keskittyy taidekuviin, mutta mielestäni samaa tarkastelutapaa voisi soveltaa perhevalokuviiin. Taidekuvien käytön tapaan perhevalokuvia voisi käyttää kuvista puhumisen harjoitteluun ja kuvien analysointiin erilaisten tehtävien, kuten kuvan tilanteen näyttelemisen tai muuntamisen, kautta. (Ks. Laitinen 1991, 72–76.)
- 14 Werkmäster 1991, 64–71. Barbro Werkmäster tarkastelee perhekuviin ideologista funktiota ja perhekuviin käyttöä taistelussa yhteiskunnallisesta vallasta. Hän mainitsee perheen hyödyntämisen olevan yleistä joukkotiedotusvälineissä, erityisesti mainoksissa.
- 15 Trend 1992, 11. ”Teen-Aid” -projektissa raskaina olevat teinitytöt tutkivat median luomaa äitikuva ja vertasivat sitä omakuvaansa. Pohdintojensa perusteella he tuottivat kirjaa, joka suunnattiin syntyvälle lapselle.
- 16 Sosiaalista identiteettiä rakennetaan myös ulkoisen kuvan (”image”) kautta. Tämän vuoksi nuoret ovat kiinnostuneita kuvaamaan itseään. Andrew Dewdney ja Martin Listerin (1988, 35, 100–101) työpajoissa nuoret valitsivat itseään kiinnostavan näppäilykuvan ja sen myötä yhden oman elämänsä itsestään selvyysistä työskentelynsä lähtökohdaksi. Nuoret tuottavat positiivisia representaatioita jostain teemasta (”celebration”), problematisoivat tuotetun kuvaston ja lopulta representoivat aiheen uudelleen (”articulation”).

Kuvataidekasvattajana minua alkoi kiinnostaa perhevalokuvauksen asema koulussa. Koulujen kuvataiteen opetuksessa perhevalokuvien tarkastelu sisältyy luontevimmin kuvaviestinnän alueeseen. Valokuvat ovat puhutun ja kirjoitetun kielen jälkeen aikamme levinnein kommunikointikeino. Niillä on läheinen suhde identiteettiin, minkä vuoksi valokuvaopetuksella on kulttuurista merkittävyyttä.⁷ Valokuvan sisällyttämistä opetukseen voi perustella sillä, että se on käyttökelpoinen visuaalisen lukutaidon opiskelussa tuttuutensa vuoksi⁸. Se, että kuvat tuotetaan mekaanisesti, voi innostaa niiden tekemiseen sellaisiakin, jotka eivät innostu perinteisistä kuvantekotavoista. Valokuvaa käytetään usein digitaalikuva lähteenä, joten sen tuottaminen ja analysointi on suotavaa yleisen medialukutaidon kannalta.⁹

On epäselvää, minkä verran valokuvaopetusta todella annetaan ja valokuvia käsitellään eri oppilaitosten antamassa opetuksessa. Tutkimuksia aiheesta ei ole juuri tehty. Topi Ikäläinen ja Anna-Liisa Hämäläinen (1983) kartoittivat maamme valokuvaopetusta 1980-luvun alkupuolella pro gradu -työssään Tuhat sanaa – ei yhtään kuvaa. Peruskouluissa valokuva- ja elokuvaopetusta suositeltiin annettavaksi koko yläasteen aikana yhteensä noin kahdenkymmenen tunnin verran. Lukiossa valokuvaopetus oli valinnaista. Koulujen ulkopuolisen opetuksen tarjonnasta valokuvaopetuksen osuus oli hyvin pieni. Mikko Kätylän ja Jussi Saarijärven (1982) loppu työ Valokuvaopetuksen tavoitteet ja todellisuus antoi viitteitä siitä, ettei peruskoulujen valokuvaopetus anna juuri valmiuksia valokuvan esteettisten ominaisuuksien ja ilmaisukeinojen erittelyyn. Valokuvaus on yleinen harrastus ja sen taloudellinen merkitys on suuri. Valokuvauksen vähäinen osuus opetuksessa, sen arvostus ja valokuvakulttuurille annettu julkinen rahoitus ovat epäsuhdassa tähän nähden.¹⁰

Kuvataideopetuksen tuntimäärien vähentäminen uusista opetussuunnitelmista todennäköisesti pahentaa tilannetta entisestään.

Isossa-Britanniassa on viime vuosikymmenellä rohkaistu opettajia monin tavoin valokuvan käyttöön kouluopetuksessa. Perhevalokuvien hyödyntäminen on ulottunut niiden vertaamisesta mainosten stereotyyppioihin aina niiden käyttöön rasismien vastustamisessa. Niitä on käytetty myös siirtolaisten aktivoimiseen ja identiteetin tutkimiseen.¹¹ Kun lapset tekevät omiin kuviinsa perustuvia kirjoja, he ovat itse tarinassa mukana ja heidän elämänsä keskeiset tapahtumat nousevat tarinankerronnan lähtökohdaksi¹². Perhevalokuvia kehoitetaan käyttämään eri oppiaineiden, erityisesti historian, opetuksessa, koska omat kuvat ja oman muuttumisen tarkastelu auttavat lasta ymmärtämään menneisyyskäsitteen. Vanhoja ja nykyisiä perhevalokuvia vertailemalla lapset voivat ymmärtää perhevalokuvauksessa tapahtuneita muutoksia.¹³ Koska perhe- ja joukkotiedotuskuvat liittyvät toisiinsa kiinteästi, niitä tulee tutkia samanaikaisesti¹⁴. Ison-Britannian pedagogisissa projekteissa mediakuvastoa on käytetty haastettaessa ihmiset luomaan itse määritelmiä omasta elämästään¹⁵. Käyttämällä omia perhevalokuvia lähtökohdaksi voidaan rakentaa sosiaalista identiteettiä ja tutkia valokuvien rakentumista¹⁶.

Ulkomailla on tehty 1990-luvulla jonkin verran tutkimuksia, joiden perusteella perhevalokuvia on alettu suosittelua käytettäväksi eri oppiaineiden opetuksessa¹⁷. Perhevalokuvien käyttämisestä opetuksessa Suomen kouluissa en ole löytänyt tutkimustietoa. Kuvataidekasvattaja Pirjo Viitanen tosin kertoi, miten hän oli kuvaamataittoa opettaessaan pyytänyt oppilaitaan kokoamaan lehtikuvista jonkin mielikuvitusshahmon perhealbumin. Oppilaat olivat töidensä

perusteella selvästi tunteneet lajityypin.¹⁸ Itse olen käyttänyt Lapin yliopiston kuvataiteen lehtorin työssäni perhevalokuvia teettämieni harjoitusten lähtökohdaksi valokuvauksen, piirustuksen ja maalauksen kursseilla¹⁹. Opiskelijat sitoutuivat tehtäviin voimakkaasti käyttäessään henkilökohtaisia perhevalokuvia teostensa perustana. Kuvien kautta syntyi suora yhteys opiskelijan omaan maailmaan.

Kuvaamataidon opetuksen nimen muuttaminen muutama vuosi sitten kuvataiteen opetuksesi vahvasti edelleen haluani nostaa tutkimuksellani esiin perhevalokuvia, jotka ovat eräänlaista populaarikulttuuria²⁰. Siinäkin ne edustavat marginaaliryhmää, niin kutsuttua kansankulttuuria. Ne eivät ole varsinaista massamediakulttuuria, koska kuvien käyttäjät tuottavat niitä itse²¹.

Perhevalokuvan lajityyppi on voimakkaassa murrosvaiheessa digitaalikuvaamisen yleistyessä. Uusien teknisten välineiden kehittäjät pyrkivät hyödyntämään markkinoita, joita tarjoaa käsipuhelinkameroiden myötä yhä henkilökohtaisemmaksi käyvä kuvaaminen. Ihmisten tarpeeseen viestiä yksilöllisesti vedotaan muun muassa tarjoamalla mahdollisuuksia käyttää omia valokuvia vaikkapa oman postimerkin tekoon. Niille, jotka haluavat tallentaa elämäänsä, on kehitelty multimediapäiväkirja, johon käsipuhelimella otettuja kuvia voi siirtää vaivattomasti.²² Taloudelliset intressit hyödyntävät perhevalokuvien perinteisiä käyttötapoja mutta myös vaikuttavat lajityypin muuttamiseen.

Suomessa perhevalokuvien yhteiskunnallinen merkitys yhteisöllisyyden vahvistamisessa on huomattu viime vuosina. Perhevalokuvia on tuotu julkisuuteen erilaisten projektien myötä²³. Suomessa on tekeillä kansallinen valokuvien tallennusprojekti, mutta siinä ”arkipäivän tallentamisessa ei

17 Historian opetuksessa perhevalokuvilla helpotetaan historian kokemista oman elämän kautta. Niiden avulla oppilaisissa herätetään kontekstintajua ja kehitetään heidän kykyään havaita tapahtumien välisiä yhteyksiä. (Simon 1992, 56–57.) Kansanperinteen eri lajit, kuten perhevalokuvat, soveltuvat hyvin kirjoitusharjoitusten lähtökohdaksi (Simons 1990).

18 Viitanen, henkilökohtainen tiedonanto 19.2.1996.

19 Ks. Ulkuniemi 2003b.

20 King 1986, 13.

21 Ks. Hägg, Nordström, Sundgren & Söderlund 1973, 66.

22 Linnovaara 2004, 4; Alkio 2004, B 5.

23 Kontula-seura keräsi lähiön asukkailta kuvia, joita laitettiin ostoskeskuksen diaesitykseen, kirjastoon ja internetiin. ”Kotialbumikuvat” kertovat paikallisten ihmisten arjesta ja projekti jatkuu asukkaiden omien historioiden kirjoittamisella. (Jokela 2000a, B 1.) Uudempi tuotos on Aapo Ristan aloitteesta koottu Albumit auki -tietokanta, johon on kerätty helsinkiläisestä elämänmenosta kertovia, kaupunkilaisten ottamia kuvia kuvateksteineen (Karumo 2003, C 13).

ole syytä pyrkiä äärimmäisyyksiin²⁴. Nähtäväksi jää, minkä verran seulonnan läpi lopulta pääsee perhevalokuvia.

1.2 Tien viitoitusta: aiempi tutkimus ja keskeiset käsitteet

Aiempia matkakertomuksia: perhevalokuvaa käsitteleviä tutkimuksia

Suurin osa seuraavaksi esittelemistäni tutkimuksista on tutkimukseni teoreettisen osion keskeisiä lähteitä. Ongelmallista taidekasvatuksen kannalta on, että monissa tutkimuksissa on keskitytty ensisijaisesti vain johonkin perhevalokuvan lajityypin osa-alueeseen tai tarkasteltu jotain muuta ilmiötä valokuvan avulla. Useimmissa tutkimuksissa valokuvateoreettinen pohdinta on ollut vähäistä tai sitä ei ole ollut lainkaan. Kokoan tutkimuksessani eri tieteenaloilta saatuja perhevalokuvaa koskevia tuloksia lajityypin historiaa ja tyypillisiä piirteitä tiivistäväksi synteeksiksi, jotta hajalla oleva kuva lajityypistä alkaisi hahmottua.

Näppäilijöiden ottamat perhevalokuvat sivuutettiin valokuvahistorian tutkimuksessa muun muassa siksi, ettei niitä pidetty estetiikan piiriin sopivina ja niiden ottajat olivat tunteettomia²⁵. Muutamit ulkomaalaiset tutkijat ovat parina viime vuosikymmenenä ottaneet perhevalokuvat ainakin osaksi tutkimuskohdettaan. Gisele Freund (1980) on valokuvahistorian tutkimuksessaan tarkastellut tekniikan kehityksen vaikutusta valokuvauksen yleistymiseen. Perhevalokuvan historiaa ovat Tanskassa käsitelleet mikrohistoriallisesta näkökulmasta kulttuurisena ja sosiaalisena ilmaisukeinona Johanne Maria Jensen (1994) ja marxilaisesta näkökulmasta perheinstituution representaation kehitysvaiheiden kuvaa-

jana André Wang Hansen (1982). Julia Hirsch (1981) on tarkastellut perhevalokuvien suhdetta varhaisempiin perheen esittämisen kuvakonventioihin maalaustaiteessa.

Kansatieteessä tehdyistä tutkimuksista Anna Helene To-biassenin tutkimukset *Private Photographic Collections as an Ethnological Source* (1990) ja *På telefot med fotografiene våre* (1995), joissa hän tarkastelee perhevalokuvia kulttuuri-historiallisina lähteinä, tarjoavat pohjoismaista tutkimustietoa valokuvien käytöstä. Erityisesti studiovalokuvaajien työhön liittyvää tutkimustietoa olen saanut Ulla Ömanin (1983) *Porträttfotografen-väitöskirjasta*, jossa hän tutki yhden studiovalokuvaajan työtä ja kuvia. Lisäksi Eva Londos (1993) on tarkastellut väitöskirjassaan *Uppåt väggarna i svenska hem* kotien seinäesineistöä, johon kuuluvat muun muassa perhevalokuvat.

Sosiologi Pierre Bourdieu (1986a & 1986b) on pohtinut perhevalokuvauksen käytäntöä ja merkityksiä 1960-luvulla kerätyn aineiston pohjalta. Jaap Boerdam ja Warna Oosterbaan-Martinius (1980) analysoivat kuvien henkilöitä ja tilanteita sekä ihmisten sosiaalista käytöstä kuvia otettaessa, säilytettäessä ja katsottaessa. Luc Pauwels (1994) tarkasteli, mitä tilanteita pidetään kuvauksellisina. Miriam-Lifchitz Moreira-Leite (1994) on tutkinut perhevalokuvien katselemisen herättämiä vaikutelmia. Perhevalokuvien käyttötapoja ja merkityksiä luotaa myös Annette Kuhnin (1995) muistelutyöhön perustuva pohdinta. Monissa sosiologisissa tutkimuksissa perhevalokuvat ovat olleet sekä tutkimusvälineenä että tutkimuksen kohteena. Tällaisia ovat muun muassa Sandra Gardnerin tutkimukset perheen elämänkaaren eri vaiheissa otettujen kuvien eroavaisuuksista (1990) ja eri sosiaaliluokkien perhealbumikuvien eroavaisuuksista (1991). Sandra L. Titus (1976) on tarkastellut perhevalokuvauksen käyttöä van-

24 Mäkelä 1997, A 2.

25 Price & Wells 1997, 38.

hemman rooliin oppimisessa ja Lynn Blinn (1988) valokuvia perheen sosiaalisen identiteetin ilmaisijoina. Janet-Mills Raganin (1982) tutkimus keskittyi sukupuolierojen ilmenemiseen koulukuvien poseerauksissa. David Halle on käyttänyt sosiologisessa tutkimuksessaan kodeissa esillä olevia valokuvia tutkimusvälineenä ihmisten perheihanteiden paljastajina (1991) ja tutkinut esillä olevien valokuvien tehtäviä nykykoodeissa (1994).

Yksi keskeisiä ajatteluuni vaikuttaneista tutkijoista on Richard Chalfen. Hän (1987) on tutkinut perhevalokuvaa kommunikaationa Christopher Muselloa (1979) seuraten. Chalfen on tutkimuksissaan etsinyt myös normeja valokuvaamiseen liittyvälle käyttäytymiselle (1984) ja tarkastellut monikulttuurisen perheen kuva-aiheistoa (1988). Viestintätieteen näkökulma on myös Clark Graham Bakerin (1995) väitöskirjassa, joka keskittyy perhevalokuvan totuudellisuuden pohdintaan.

Dave Kenyon (1992) on kartoittanut näppäilykuvauksen peruspiirteitä. Näppäilykuvia osana sosiaalishistoriaa on tutkinut Graham King (1986), joka tarkastelee kuvia myös taiteena Brian Coen ja Paul Gatesin (1977) tapaan. Marianne Hirsch (1997) analysoi perhevalokuvia erityisesti henkilökohtaisen ja kulttuurisen/kollektiivisen muistin muokkaajina ja yhdistäjinä.

Yhdysvalloissa on parhaillaan valmisteilla väitöskirja, jossa pohditaan perhevalokuvien merkitystä taidekasvatuksessa. Tutkija Kristin Baxter (2002) käyttää aineiston keruussa henkilökohtaisia perhevalokuviaan. Hän pitää yhtenä tavoitteenaan innostaa vanhempia ja opettajia käyttämään perhevalokuvia keskustelun synnyttämiseen, koska perheen kertomat tarinat muokkaavat ihmisiä ja saavat heidät miettimään tulevaisuuttaan.²⁶

Suomessa valokuvatutkimusta eli itse kuvan tai kuvausprosessin tutkimista on tehty melko vähän²⁷. Se on keskitynyt pääasiassa sanomalehtien kuvankäyttöön, valokuvan varhaishistoriaan ja monografioihin²⁸. Perhevalokuvien historiaan liittyvät lähinnä 1800-luvun ateljeekuvaajatutkimukset ja 1900-luvun ammattikuvaajien tuotantoa esittelevät teokset²⁹. Kansatieteilijä Hannu Sinisalo (1981, 1994) on tehnyt useita tutkimuksia kyläkuvaajien toiminnasta ja valokuvista. Suomessa perhevalokuvia on jonkin verran tutkittu yhteiskuntatieteen harjoitustöissä. Jaana Peltonen, Kirsi Pohjola, Outi Ruuska, Jaana Ruuskanen ja Jaana Rytönen (1987) kartoittivat perhevalokuvien asemaa, kuva-aiheita ja kuvien käyttötapoja kahta eri sukupolvea edustavien naisten elämässä. Helsingin yliopiston sosiologian opiskelijat tutkivat, mitä suomalaiset pitävät kuvaamisen arvoisena ja mitä merkityksiä he antavat kuvilleen³⁰. Suomessa on tehty perhevalokuvaan liittyvää pro gradu -tason tutkimusta. Pirjo Mäkilä (1993) on hahmotellut folkloristiikan opinnäytetyössään kotivalokuvauksen käytäntöjä. Turun elokuva- ja televisiotieteen laitoksella Susanna Paasonen (1999) käsitteli performatiivisen sukupuoliteknologian näkökulmasta erityisesti hääkuvaamista.

Nimikylttejä: perhevalokuvaan liittyviä käsitteitä

Kun nykyään puhutaan perhevalokuvista, ajatellaan helposti ydinperheen hallussa olevaa kuvakokoelmaa³¹ tai koko perheestä otettua valokuvaa³². Esitän tässä luvussa tutkimuksessani käyttämäni määritelmän perhevalokuvan käsitteelle perusteluineen sekä tarkastelen muita aihepiiriin liittyviä käsitteitä: perhe, koti, yksityinen ja näppäily.

26 Baxter 2002, 11, 20. Baxter pyrki tutkimuksessaan kahdeksaa äitinsä ja isänsä puoleista sukulaistaan haastattelemaan selvittämään, mikä on perhevalokuvien taidekasvatuksellinen arvo ja rooli perheiden itseymmärryksen välineenä sekä mitä elämänalueita perhevalokuvissa pidetään tärkeinä. Vastaavasti perheterapeutti Alan D. Entin (1982, 216) pitää tärkeänä sitä, että isovanhemmat kertovat lapsuudestaan aikuisille lapsilleen ja näiden lapsille, koska yleensä tämä paljastaa vuosia jatkuneita tunneprosesseja ja antaa lastenlapsille uuden näkökulman aiempiin sukupolviin.

27 Sinisalo 1995b, 85.

28 Lintonen 1988, 9.

29 Ks. esimerkiksi Hirn 1972, passim & 1977, passim; Victor Barsokevitsch 1987, passim; Käyhkö 1995, passim.

30 Sosiologia ja valokuva 1992, passim.

31 Ks. Furlong 1995, 178; Nykysuomen sanakirja 1978, 262.

32 Tämä kävi ilmi kasvatustieteen opiskelijoiden kanssa tekemissäni harjoituksissa. Kun pyysin heitä tuomaan tunneille perhevalokuvan, monet olivat mieltäneet sen tarkoittavan juuri kuvaa koko perheestä.

Perhevalokuvaus syntyi valokuvauksen alkuaikoina perheiden alkaessa kuvauttaa itseään ja rakentaa perhealbumia³³. Perhe mielletään helposti ”valkoisten keskiluokkaisten heteroseksuaalisten ihmisten muodostamaksi yksiköksi”³⁴. Suomalaiset pitävät perhemäärittelyn ytimenä lasten olemassaoloa, joskin monet katsovat lemmikkieläinten olevan perheenjäseniä jopa kiinteämmin kuin isovanhempien³⁵. Perheiden kokoonpanot ovat nykyään monenkirjavia ja käsitys perheestä on kulttuurisidonnainen. Tässä tutkimuksessa katson perheeksi sekä suur- ja ydinperheen että niin sanotun laajennetun perheen. Viimeksi mainittuun kuuluvat niin uusperheet kuin yksinhuoltajien ja lapsettomien pariskuntien sekä samaa sukupuolta olevien pariskuntien muodostamat kokoonpanot. Muun muassa lesbonaisten valokuvat voidaan jakaa perhevalokuvauksen perinteitä noudatteleviin kuvastoihin, jotka kertovat kyseisen henkilön lapsuudesta ja nuoruudesta, aikuisten lesbojen ”valitusta perheestä” ja lesboäitien lapsilleen luomasta narratiivista³⁶. Suurin osa käyttämistäni esimerkeistä on silti ydinperheen valokuvista, koska niitä on enemmän tutkittu ja käsitelty kirjallisuudessa.

Perhevalokuvat tässä tutkimuksessa viittaavatkin ennen kaikkea ihmisten *henkilökohtaisiin* valokuviin. Patricia Holland pitää tätä ilmausta perhevalokuvien nykytilanteeseen sopivana, koska ihmisten yksityiselämä koostuu paljon muustakin kuin perhe-elämästä.³⁷ Mäkilä käyttää tutkimuksessaan käsitettä kotikuvaus viittaamaan ”kotitalouksissa harrastettavaan valokuvaukseen”. Osa kotien valokuvista voi hänen mukaansa olla muilta saatuja tai ammattikuvaajan ottamia, jos henkilö itse ei kuvaa.³⁸ Täten useimmilla yksin asuvilla henkilöilläkin on perhevalokuvia – tavallisesti ku-

via, joissa toistuvat perinteisistä perhevalokuvista tutut aihepiirit, kuten lomamatkat ja harrastukset³⁹.

Kodin käsite liitetään yksityisalueeseen kuuluvaksi, joskin tämäkin käsite on monimutkainen⁴⁰. Kodin edustaessa yksityisen eli perheen ja henkilökohtaisen elämän piiriä se on alue, joka on vastapaino työlle. Valokuva sijoitettiin jo 1800-luvun lopulla yksityisen alueelle muun muassa lehdistön välityksellä, erityisesti kameramainonnan kautta. Valokuvausta pidettiin naisille, kärsivällisille luonnon kultivoijille, sopivana, tunne-elämää kehittävänä harrastuksena. Amatöörivalokuvaus liitettiin naisten osallistumisen kautta yksityisen piiriin, koska naiset kuvasivat perhettään, kotiaan ja ystäviään.⁴¹ Don Slater painottaa valokuvien liittyvän kodin ja yksityisen piiriin siten, että perhevalokuvat liittyvät yksilöllisen ja kollektiivisen identiteetin ”perheen ajalliseen kertomukseen”. Valokuvaaminen on lisäksi yksi tyypillisiä vapaa-ajan harrastuksia erityisesti miesten parissa. Valokuvat ovat olleet myös osa kotiviihdettä jo 1800-luvulta suosittujen, kolmiulotteisuuden vaikutelmaa luovien stereoskooppikuvien katselusta alkaen.⁴²

Postmodernissa ajattelussa perhe ja koti ovat lähinnä mentaalisia rakennelmia. Koti edustaa henkilökohtaisen vapaa-ajan keskusta, josta voi paeta muihin todellisuuksiin muun muassa tietotekniikan avulla. Kodit ovat kuluttamisen ja tunne-elämän keskuksia. Ihmisten arkipäivästä on pyritty tekemään kotikeskeistä, ja kotien uusintamistoiminnot on muutettu miehillekin sopiviksi harrastuksiksi. Teknologiaa tuodaan edelleen koteihin tekemällä tuotteista helpokäyttöisiä ja tutun näköisiä. Kodeissa elävien ihmisten mahdollisuudet käyttää ja kontrolloida teknologiaa eivät kuitenkaan ole yhdenvertaiset.⁴³ Muun muassa kameran käyttöoikeudet määrittyvät eri kodeissa eri tavoin.

33 Denzin 1995, 25.

34 Younger 1992, 3.

35 Perinteinen perhemalli 1997, 4.

36 Cade 1991, 115–119.

37 Holland 1997, 106. Kursivointi S.U.

38 Mäkilä 1993, 5. Mäkilä korostaa sitä, että kaikilla kyselyyn vastanneilla oli jokin osoite tai koti, mutta ei välttämättä perhettä. Kuluttajuusnäkökulmaan viittaavaa kotitalous-käsitettä käytetään valokuvakaupan alallakin: yhden ja kahden hengen talouksien yleistymisen myötä ennustetaan muun muassa kameroiden menekin kasvua (Fotoinfo 1997). Mäkilä (1993, 6–7) sisällyttää käyttämäänsä kotikuvaaja-nimikkeeseen hieman hämmentävästi sekä itse näppäilijät että valokuvia eri tavoin käyttävät henkilöt. Kotikuvaaja kokoaa hänen mukaansa kuvallisia muistoja yksityiskäyttöön ympäristöstään ja elämästään.

39 Sosiologia ja valokuva 1992, 7–8.

40 Furlong 1995, 172–183.

41 Zimmerman 1995, 3–4, 33, 39–40.

42 Slater 1995, 129.

43 Furlong 1995, 172, 175, 181, 184; Holland 1997, 106.

Judith Williamson on tutkinut valokuvauksen ja perheen tuotantosuheteita. Hän erottelee *valokuvan hyödykkeenä* yksityisessä käytännössä, kun perhe ostaa kuvaajalta itsestään tuotetun representaation, ja *kameran hyödykkeenä* yksityisessä käytännössä, kun perhe tuottaa itse representaatioita itsestään.⁴⁴ Tähän tukeutuen tarkastelen perhevalokuvan lajityyppiä jakaen kuvat niiden tuottajien perusteella kahteen ryhmään. Toisen ryhmän muodostavat ammattikuvaajien ottamat kuvat ja toiseen ryhmään kuuluvat ihmisten itse kameralla(an) tuottamat valokuvat.

Suurin osa perhevalokuvista edustaa kansanomaista valokuvausta, kuvallista kansanperinnettä⁴⁵, joka on ”valikointiin perustuvaa kerrontaa elämän merkityksellisistä kokemuksista”⁴⁶. Kansanomaiset kuvat ovat tavallisten ihmisten yhteistä kuvakieltä⁴⁷. Kansanomaisen kuvaustoiminnan ulkopuolelle jäävät ammattimainen ja tietoisesti taiteellisiin tarkoituksiin pyrkivä kuvaaminen. Kuvaajina ovat koulutuksella ohjaamattomat harrastajat, kyläkuvaajat, markkinoiden ja vastaavien yleisötilaisuuksien kuvaajat sekä katukuvaajat. Kuvauskohteena ovat suuret kansanluokat. Tuotoksia voivat käyttää sekä kuvattavat että kuvaajat, jotka kuuluvat samaan yhteisöön. Kuvauspiirin ydin muodostuu kuvaajan omasta perheestä ja asuinpaikasta.⁴⁸ Sinisalosta poiketen katson kylä- ja katukuvaajien toiminnan kuuluvan ammattikuvauksen piiriin, koska perheet eivät itse tuottaneet kuviaan vaan kuvaajat ottivat perheille valokuvat tilauksesta ja tavallisesti saivat siitä korvauksen⁴⁹.

Suomessa 1910-luvulle asti valtaosan valokuvista ottivat ateljeekuvaajat, 1910–30-luvuilla kyläkuvaajat ja vasta vuoden 1945 jälkeen harrastajat. Sinisalo tosin käyttää harrastaja-käsitettä hieman harhaanjohtavasti viittaamaan ”koulutuksella ohjaamattomiin harrastajiin, joita ovat perhekuviaan

itse tuottavat, teknisesti harjaantumattomat kuvaajat”.⁵⁰ Tätä ryhmää on usein nimitetty vähättelevästi näppäilijöiksi⁵¹. Tavallisemmin varsinaisiin valokuvauksen harrastajiin katsotaan kuuluvaksi kameraseurojen ja -kerhojen jäsenet, joista valtaosa on melko nuoria, suhteellisen pitkälle koulutettuja miehiä⁵². Näillä harrastajilla on yleensä luovuuden ilmaisuun liittyviä taiteellisia tavoitteita, ja he pyrkivät kuvaamisen tekniseen hallintaan⁵³. Harrastajakuvaajat pyrkivät erottautumaan harjaantumattommista kuvaajista myös välttämällä tavanomaisten kohteiden, kuten perheensä, kuvaamista⁵⁴.

Näppäily-käsite viittaa sekä kuvan syntytapaan että kuvaamisen taustalla olevaan intention. Näppäily-sanaa valokuvan yhteydessä on tiettävästi ensi kertaa käyttänyt vuonna 1860 Sir John Herschel, joka liitti sen unelmaansa kuvan ottamisesta nopeasti, kymmenesosasekunnissa⁵⁵. Kuiva-levyjen myötä 1880-luvulla tämä unelma toteutui ja näppäily-käsitettä alettiin käyttää amatöörien yksinkertaisilla kameroilla ottamista kuvista⁵⁶. Tavallisimmin näppäillen kuvataan halvoilla, teknisesti melko yksinkertaisilla kameroilla, vaikka muunkinlaisilla kameroilla voi kuvata siten, että kontrolli päättyy laukaisuun. Näppäily-käsite viittaa tällöin spontaaniin ja kameran tekniset ominaisuudet sivuuttavaan kuvaustapaan.⁵⁷ Kun näppäilykuvauksella viitataan kuvaamisen taustalla olevaan naiiviin intention, sillä tarkoitetaan vilpittömyyttä, suoraa kuvaamista. ”Vilpittömyyden” ohella näppäilykuvilla ja ammattikuvaajien ottamilla valokuvilla on keskenään erilainen taustatavoite: näppäilijä ottaa kuvan tapahtuman tallenteeksi ilman taiteellisia tai kaupallisia pyrkimyksiä⁵⁸.

Yksityisen ja julkisen rajoilla liikkuvat monet niin sanotut puolijulkiset kuvat. Puolijulkisia kuvia käytetään instituutioissa rekisteröintitarkoituksiin, mutta niitä säilytetään

44 Williamson 1986, 116–117. Kursivointi S.U.

45 Vrt. ”bildlore” (Bringéus 1981, 1–15).

46 Sinisalo 1994, 21, 37–38.

47 Kenyon 1992, 10.

48 Sinisalo 1994, 21, 38; Sinisalo 1992, 390.

49 Ks. Williamson 1986, 116–117.

50 Sinisalo 1994, 21, 28. Harrastaja-käsitteen käyttö luo mielestäni helposti mielikuvan ihmisistä, jotka harrastavat valokuvausta ja ovat siten paneutuneet siihen enemmän kuin tavalliset näppäilijät.

51 Sinisalo 1981, 13.

52 Mustakallio 1969, 26; Bourdieu 1990, 41.

53 Ks. Kovanen 1982, 21–25; Porkka 1989, 50; Sosiologia ja valokuva 1992, 12; Jensen 1994, 42.

54 Bourdieu 1990, 40.

55 Ford 1988, 10. Alkuperäistekstissä näppäily-käsite: ”snapshot”.

56 King 1986, 4; Steinorth 1988, 26–27.

57 Chalfen 1987, 53, 72.

58 Coe & Gates 1977, 6–7.

- 59 Ks. Williamson 1986, 116–117. Identifikaatiokuvia ovat muun muassa passikuvat.
- 60 Ammattikuvaajalla viitataan tässä tutkimuksessa kuvaajiin, jotka ottavat valokuvia yksityisten ihmisten ja perheiden tilauksesta. Täten amatikseen kuvaavat muut ryhmät, kuten lehti-, muoti- ja mainosvalokuvaajat, jäävät tässä käsitteen ulkopuolelle.
- 61 Musello 1980, 34.
- 62 Lundström 1989, 26–27; Younger 1992, 5. Slater 1995, 129, 135. Slater luettelee perhevalokuviin kuuluviksi ”muoto- ja näppäilykuvat sekä perheen siirtymäriittien, kuten häiden, valokuvat” mainitsematta kuitenkaan itse lajityypin käsitettä tässä yhteydessä.
- 63 Käyhkö 1987, 20. Jensen 1994, 130. Jensen mainitsee kuitenkin kuvia analysoidessaan muun muassa ateljee-, loma-, juhla-, yö- ja lapsikuvat, jotka mahdollisesti ovat hänen tarkoittamiaan lajityyppejä.
- 64 Chalfen 1987, 49, 70; Löfgren 1995, 90.
- 65 Kuhn 1995, 17; Löfgren 1995, 90; Spence 1995a, 150, 186; Lundström 1995, 70.
- 66 Williams 1991a, 186; Grundberg 1992, 13.
- 67 Chalfen 1987, 49, 70. Alkuperäistekstissä: ”home-mode-communication”.
- 68 Kenyon 1992, 23–63. Kenyon mainitsee eräiksi alalajityypiksi kuvat ”naisesta ja lemmikkieläimestä” ja pitää joululahjakuvia ”omaisuuskuvien lajityypin alalajina”. Kenyonin päälajityypit eivät kuitenkaan käy selväksi. Välillä hän jaottelee analysoimiaan kuvia teemoittain ja teemat kuva-aiheisiin, mutta ei käytä tässä yhteydessä selkeästi lajityypin käsitettä.

kodeissakin kertomaan muun muassa kuulumisesta tiettyyn viiteryhmään. Useimmiten ammattikuvaajien ottamat koulukuvat, niin ryhmä- kuin yksityiskuvatkin, ja muut ryhmäidentiteetin vahvistamiseksi otetut puolijulkiset kuvat kuuluvat perhevalokuvien ja identifikaatiokuvien rajamaastoon⁵⁹.

Tässä tutkimuksessa määrittelen perhevalokuvat yleensä kodeissa säilytettäväksi, tavanomaiseen henkilökohtaiseen käyttöön otetuiksi yksityisiksi valokuviksi. Ne voivat olla joko perheenjäsenten henkilökohtaisia kuvia tai koko perheen yhteisiä. Niitä ei ole tavallisesti tehty asetettavaksi julkisesti käyttöön ja sen nähtäväksi. Perhevalokuvaan kuuluvat tavallisten näppäilijöiden itse ottamat ja muilta saamat kansanomaiset kuvat eli näppäilyvalokuvat ja ammattikuvaajien tilauksesta korvausta vastaan ottamat, useimmiten muodolliset valokuvat. Sisällyttän ammattikuvaajiin⁶⁰ studio- ja kyläkuvaajat sekä kiertävät kuvaajat. Sanat ”tavanomainen” ja ”tavallisten” rajaavat lähemmästä tarkastelusta pois valokuvaukseen vakavammin perehtyneiden harrastajien kuvat. Raja on tosin häilyvä, koska osa harrastajista perehtyy kuvaamistekniikkaan ottaakseen parempia perhevalokuvia eikä tarjotakseen kuviaan näyttelyyn⁶¹.

Matkasuunnitelmia: perhevalokuvan lajityypin kartoitusta ja rajankäyntiä suhteessa populaarikulttuuriin

Tutkijat ja valokuva-alan asiantuntijat ovat esittäneet hyvin kirjavia luonnehdintoja perhevalokuvan lajityypistä ja käyttäneet lajityypin käsitettä monin eri tavoin. Osa mää-

rittelee lajityypin käytetyn kuvausaiheen kautta. Jan-Erik Lundström katsoo ”valokuvauksen ja perheen” muodostavan yhden valokuvan lajityypeistä. Läheistä sukua tälle ajatukselle on Daniel P. Youngerin niin kutsuma ”perhetallenteiden lajityyppi”. Slater taas väittää ”perhevalokuvien määrittävän lajityypinensä kautta” ja korostaa tiettyjen arvojen esittämistapojen sosiaalisen hyväksyttävyyden määrittävän kuvia.⁶² Unto Käyhkö määrittelee kotien muisto- ja perhevalokuvat valokuvauksen lajiksi, johon kuuluvat kuvat ovat tarkoitettut käytettäväksi yksityiselämän alueella. Jensen puolestaan katsoo yksityisten valokuvien lajityyppejä olevan useita, mutta ei selkeästi tuo esiin, mitä nämä ovat.⁶³ Chalfen pitää turistivalokuvia omana lajityypinään, ja vastaavasti Orvar Löfgren mainitsee ”lomalla otettujen näppäilykuvien” muodostavan oman lajityypinensä.⁶⁴

Perhealbumin omaksi lajityypikseen mainitsevat muun muassa Kuhn, Löfgren ja Jo Spence. Samoilla linjoilla on Lundström, joka toteaa ”valokuvan eri lajityyppien, kuten perhealbumi-, mainos- ja uutiskuvien,” vaikuttavan toisiinsa ja määrittelevän toinen toistaan. Spence tarkentaa ajatusta toteamalla, että uutiset ja mainonta hyödyntävät perhevalokuvien lajityyppejä.⁶⁵

Osa tutkijoista pitää kuvaamisen tapaa keskeisenä lajityyppeä määrittävänä piirteenä. Val Williamsin mukaan näppäilemällä otetut kuvat muodostavat oman lajityypinensä, valokuvauksen ainoan ”naiivin genren”, jossa pyritään tuottamaan dokumentti tapahtumasta, ihmisistä tai kokemuksesta. Andy Grundbergin tyypillisiin perhevalokuvaan liittämät käsitteet – ”välittömyys ja suunnittelemattomuus” – viittaavat näppäilyyn.⁶⁶ Chalfen pitää näppäilykuvausta yhtenä kotikommunikaation⁶⁷ lajityypinään. Kenyon käsittelee tutkimuksessaan näppäilyvalokuvausta, mutta käyttää laji-

tyypin ja alalajin käsitteitä hämmentävällä tavalla⁶⁸. Alalajien määrittely on varsin epämääräistä muillakin tutkijoilla kuvi- en moniselitteisyyden vuoksi. Philip Stokes katsoo perheen poseeraamisen talon edessä edustavan erästä alalajityyppiä, mutta kyseessä on hänen mielestään eri alalaji silloin, jos perhe on oman talonsa edessä kuin silloin, kun talo on loma-asunto. Ulkosuomalaisen naisten ottamia Suomi-kuvia tutkinut Leena-Kaisa Laakso painottaa kuvaamisen sosiaalisesti rakentunutta luonnetta ja mainitsee, että ”amatöörien tapaa esittää sanelevat myös genren sisäiset konventiot ja normit”.⁶⁹

Lajityypin käsite syntyi kirjallisuustieteessä jo Aristoteleen aikana. Vuosisatojen kuluessa teoreetikot ovat viittaneet sen yhteydessä niin esittämisen tapaan, todellisuussuhteeseen, historialliseen laatuun, tyylin tasoon kuin sisältöparadigmaankin.⁷⁰ Lajityypin käsite on siis kaikkea muuta kuin yksiselitteinen. Hyödynnän tässä tutkimuksessa lähinnä visuaalisuuteen⁷¹ läheisemmin liittyviä elokuvan lajityyppiteorioita. Niitäkin on lukuisia. Selviä kriteerejä lajityypille on vaikea löytää: vakiintuneetkin lajityypit perustuvat keskenään erilaisiin erottaviin elementteihin. Lajityyppiin on yleensä liitetty ajatus jonkinlaisesta jatkuvuudesta muutoksen kautta. Se uudistuu muun muassa kuvauskohteiden muuttuessa, mutta teoksen voidaan silti nähdä kuuluvaksi tiettyyn lajityyppiin.⁷²

Usein korostetaan, että lajityyppillinen teos konventioista poiketessaankin vastaa sen levittäjien, esittäjien, vastaanottajien ja arvioijien odotuksiin. Tällöin ajatellaan, että ihmisillä on yhteinen kulttuurinen käsitys siitä, mikä muodostaa tietyn lajityypin.⁷³ Lajityyppien voi ajatella olevan luontaa ohjaavia oletuksia ja tekniikoita, sanatonta tietoa. Kuvan ja sen katsojan väliin sijoittuisi täten kuvan katsomiseen liit-

tyviä lajityypin mukaisia konventioita ja odotuksia⁷⁴. Lajityypin konventiot sisältyvät teksteihin – perhevalokuvien tapauksessa kuviin. Tulkinnat ja käyttötavat ohjaavat toisiinsa. Tekstejä/kuvia tuotettaessa käytetään hyväksi olemassa olevia malleja.⁷⁵ Perhevalokuvia tuotettaessa näitä malleja ovat kuvaajan ja kuvan väliin sijoittuvat lajityypin mukaisen kuvaamisen konventiot.

Käytän päätyökäluna lajityypin hahmottelussa Rick Altmanin (1999) elokuvatutkimukseen kehrittelemää, semanttis-syntaktis-pragmaattista, lajityyppien ylihistoriallisuuden kyseenalaistavaa genre-teoriaa. Vaikka se monimutkaistaa lajityypin tarkastelua, se myös monipuolistaa sitä. Tässä genre-teoriassa lajityyppiä pidetään varsin muuttuvana tutkimuskohteena. Se on tunnistettavan kaavan mukaan toistuva tapahtumaketju, ei niinkään selkeä tekstuaalinen rakenne. ”Lajityyppi sijoittuu jonnekin merkityksen kiertoon, josta koko prosessi rakentuu.”⁷⁶

Altmanin teorian suoraviivaisessa käytössä on tiettyjä ongelmia. Vaikka ajattelen lajityyppien olevan muuttuvia, joudun perhevalokuvan lajityyppiä hahmotellessani väistämättä yksinkertaistamaan asioita⁷⁷. Vastoin Altmanin antiesentialistisia näkemyksiä nojautun edellä esitettyihin ajatuksiin, joiden mukaan teoksen tunnistaminen tai mieltäminen tiettyyn lajityyppiin kuuluvaksi vaikuttaa sen tulkintaan ja lajityypin konventiot sisältyvät tuotettuihin kuviin näkyen muun muassa niiden ”tyypillisinä piirteinä”⁷⁸. Altman tosin kirjoittaa lajityypin vaikutuksesta teosten tulkintaan hieman ristiriitaisesti. Vaikka hän vastustaa ajatusta, että lajityypit sinänsä ohjaisivat vastaanottoa, hän mainitsee lajityyppien ”edellyttävän joitakin yhteisiä havaintoja”, jotta ne ymmärretään lajityyppinä. Katsojan saadessa tietoa lajeista syntyy ”genre-tietous, joka muokkaa ihmisten tapaa katsoa teoksia”

69 Stokes 1992, 197; Laakso 1999, 141.

70 Altman 1999, 1–12.

71 Voisi kuvitella, että luontevinta olisi käyttää visuaalisen kulttuurin alalta jotain pysäytettyyn kuvaan, kuten taidekuvaan, liittyvää lajityyppiteoriaa. Taidekuvien yhteydessä genre-käsitettä käytetään tosin lähinnä kuva-aiheisiin viittaavana eikä se mielestäni sovellu perhevalokuvien analyysiin. Taidekuvien yhteydessä sitä käytetään nykyään tavallisimmin puhuttaessa laatukuvista, jotka ovat ”maalauksia, jotka kuvaavat kohtauksia jokapäiväisestä elämästä”. Genre-maalareiksi kutsuttiin 1700-luvulla tiettyyn aihepiiriin keskittyviä taiteilijoita, ja genre-termi voi yhä viitata taiteenlajeihin yleensä. (Taiteen pikkujättiläinen 1995, 177, 362–363.) Taidekuviin/taiteenlajeihin liittyvää soveltamiskelpoista genre-analyysimallia en ole löytänyt.

72 Tudor 1976, 119; Hietala 1996, 101; Wells 1997, 238–239.

73 Tudor 1976, 122.

74 Vrt. Seija Ridellin (1994, 28) käsitepari sisäistekijä/sisäislukija. Kursivointi S.U.

75 Ks. Lehtonen 1998, 183–186. Lehtonen tarkastelee termin merkitystä kirjallisuustieteessä kulttuurintutkimuksen kautta.

76 Altman 1999, 84.

77 Samalla määritellessäni lajityyppiä luon sitä (ks. Altman 1999, 84). →

78 Altman (1999, 20) vastustaa essentialistista näkemystä, jonka mukaan lajeilla on niille tyypillisiä ominaisuuksia. Tämän ajattelun tuoksi Altman uudelleen tulkitsee Ferdinand de Saussuren kielijärjestelmää, jota hän soveltaa lajityypin oppimiseen. Sen sijaan, että olisi olemassa jokin valmis rakenne, lajityyppi, yhteisön jäsenet kontakteissaan sekä tuottajien ja kriitikoiden diskurssit vakiinnuttavat käsitystä genreistä kommutoimalla. Tällöin liikutaan syntagman ja paradigman välillä jatkuvasti siten, että prosessi vaikuttaa molempiin tasoihin niitä muuntavasti. Altman hylkää myös ajatuksen, että lajityypit sinänsä ohjaisivat vastaanottoa. (Altman 1999, 173–178, 211.)

—
79 Altman 1999, 157, 168–169, 189–190, 211. Altmanin (1999, 225) viittaus siihen, että tietyn semantiikan käyttö tietyssä kulttuurisessa tilanteessa muistuttaa tulkintayhteisöä siitä, millaiseen syntaksiin kyseinen semantiikka on perinteisesti liitetty, liittyy nähdäkseni vastaavaan lajityypillisen tunnistamisen ajatukseen.

80 Ks. Altman 1999, 158, 175–178.

81 Altman (1999, 24, 88–89) viittaa semantiikalla aiheeseen ja syntaksilla rakenteeseen. Samat semanttiset rakennusaineet, kuten aihepiirit ja henkilötyypit, yhdistävät monenlaisia tekstejä. Eri tekstit järjestävät näitä aineksia samankal-

taisella tavalla, mitä juonirakenteen ja henkilösuhteiden kaltaiset yhdistävät, syntaktiset tekijät kuvastavat. Syntaktinen analyysi Altmanin (1999, 89) lainaten ”auttaa ymmärtämään tekstin toimintaa ja sen mukana genre-yhteyksien taustalla olevia syvempiä rakenteita”. Tietyille genre-elokuville ovat tyypillisiä vastakkainasettelut syntaksin edustajana, mikä mahdollistaa vertailun tekstinulkoisiin tekijöihin, kuten myyttiin. Syntaksi antaa siis ensisijaisille kielellisille merkityksille toissijaiset tekstuaaliset merkitykset: kun elokuvassa asetetaan hevonen veturin vastakohtaksi, hevonen-käsitteen orgaaninen merkitys vahvistuu ja kulkuväline-merkitys heikkenee (Altman 1999, 224).

82 Joustavasti ajatellen voitaisiin ehkä puhua syntaksista tarkasteltaessa perhealbumien rakennetta tai perhevalokuvien ”juonta” suhteessa ihmisen elämänkaareen.

83 Katson perhevalokuvien kuuluvan populaarikulttuuriin, koska niiden tuottaminen on suosittua tavallisten ihmisten parissa. Niitä tuotetaan runsaasti, mutta pidetään korkeakulttuurin näkökulmasta vähäarvoisina. Vastanottotutkimuksissa on tavallisesti sivuutettu yleisöjen kyky luoda omia tekstejään, kun niissä on keskitytty tarkastelemaan vastaanoton ulkopuolisen tahon tuottamien tekstien tulkintaa (Altman 1999, 212). Se, mitä Altman (1999, 181–182) rakentamassaan elokuvan lajityypimallissa korostaa – viestinnän sisään/uloskoodausmalli monimutkaistuu roolien limittyessä toisiinsa – ei perhevalokuvukseen sovellettuna sen vuorovaikutteisen (käyttäjä on tilaaja/tuottaja) luonteen vuoksi vaikuta kovin mullistavalta.

ja luo siteen lajityyppiin kuuluvien teosten katsojien välille. Katsojalla on hänen mukaansa myös oltava kokemusta toisista lajityypin teksteistä voidakseen asettua genre-katsojan rooliin, johon liittyy kyky ”tunnistaa [lajityyppien teoksiin liittyviä] lainauksia”.⁷⁹ Katsojat eivät voi saavuttaa varmuutta lajien määrittelyssä, mutta käyttävät silti samankaltaisia käsitteitä lajien nimeämiseen ja tunnistamiseen samalla vahvistaen näitä. Tässä tosin tullaan Altmanin ajattelun tärkeään painotukseen: eri katsojaryhmien käsitys lajityypistä ja siihen liittämä sanasto voi olla hyvinkin moninainen. Altmanin näkemykset soveltuvat perhevalokuvien tarkasteluun siltä osin, kun niin sanotun ryhmän sisäisen genre-sopimuksen nähdään syntyvän kiinnityttäessä tiettyihin koodeihin ja identifioituaessa samoihin koodeihin kiinnittyneisiin ihmisiin. Sen sijaan ajatus lajien sisältämästä vastakulttuurisesta vetovoimasta mietityttää: perhevalokuville ei ehkä ole tyypillistä elokuville ominainen sosiaalisten normien rikkominen.⁸⁰

Toinen teorian suoraa sovellettavuutta heikentävä seikka liittyy valokuvan ja elokuvan eroihin. Koska valokuvasta puuttuvat muun muassa liike, ääni ja juoni, on hankalaa puhua perhevalokuvan rakenteesta, syntaksista⁸¹: miten esimerkiksi eri semanttiset tekijät on perhevalokuvauksessa suhteutettu toisiinsa?⁸² Lisäksi perhevalokuvat edustavat yhtä populaarikulttuurin erityisryhmää. Ne eroavat monista populaarikulttuurin tuotteista, kuten elokuvista, siten, ettei niitä tuoteta suurelle yleisölle vaan yleisöt tuottavat niitä itse henkilökohtaiseen käyttöönsä. Lisäksi kuvien tuottajat ja käyttäjät tavallisesti tuntevat toisensa henkilökohtaisesti.⁸³ Soveltaessani Altmanin kehittämiä, kaksoistekijyyttä painottavaa T-viestintämallia perhevalokuvaukseen, muunнан sitä. Pidän tuottajina sekä kuvien ottajia että niiden tuotta-

miseen vaikuttavia julkisia tahoja, kuten valokuvateollisuutta. Konstellaatioyhteisöjä edustavat kaikki perhevalokuvia katsovat ryhmät⁸⁴.

Nostan seuraavassa Altmanin teoriasta esiin niitä näkökulmia, joiden katson soveltuvan perhevalokuvan tarkasteluun ja jotka ovat vaikuttaneet tämän tutkimuksen kysymyksenasetteluihin. Pragmatistisen näkemyksen mukaan tekstien käyttö pohjustaa niiden merkitystä – merkitykset avautuvat tiedettäessä, miten teoksia käytetään laajemmossa kulttuurisissa instituutioissa, kuten lajityypeissä, jolloin huomioidaan eri käyttäjien välinen kilpailu. ”Jokaista lajityyppiä määrittävät samanaikaisesti useat koodit, jotka vastaavat ryhmiä, joiden voidaan sanoa ’puhuvan’ lajityypin auttaessaan määrittämään sitä”. Kullakin tekstillä on useita, erilaisia lukemistapoja kehittäviä käyttäjiä, jotka vaikuttavat toisiinsa samoin kuin ristiriitaiset käyttötavat vaikuttavat lajityyppien tuotantoon, nimeämiseen ja julkittuomiseen.⁸⁵ Lajityypistä puhutaankin yksikössä lähinnä käyttömukavuuden vuoksi – se ei ole sijoittunut tiettyyn paikkaan vaan eri aikoina erilaisiin kriteereihin. Kaikkia lajityyppiä määrittäviä ”puhuntoja” on mahdoton sisällyttää yhteen tutkimukseen, mutta pyrin tässä tutkimuksessa tarkastelemaan lajityyppiä useista eri näkökulmista. Näitä ovat:

1. Kuvien tekijöiden vaikutus ja tarkoitusperät (**tekijäkeskeisyys**)
2. Lajityypin malleihin nojautuen tuotetut valokuvat (”tekstin” eli tuotettujen valokuvien **semanttisten piirteiden/konventioiden tarkastelu**)
3. Kuvien katsojien/käyttäjien lajityyppiin liittämät odotukset (”yleisön” huomiointi eli **käyttäjäkeskeisyys**)
4. Eri tahojen tavat määrittellä/vakiinnuttaa lajityyppiä (**genre-instituutioiden huomiointi**).⁸⁶

Koska perhevalokuvauksessa kuvien tuotanto/teki-
jyys ja käyttö liittyvät läheisesti toisiinsa, käytän tekijän
osuutta painottavaa näkemystä perhevalokuvien lajityypin
tarkastelussa⁸⁷ (ks. kohta 1). Tekijän vaikutusta ja tarkoitus-
perää korostaneessa perinteessä lajityyppiä on yleensä mää-
ritelty joko konventioita tai intentioita korostamalla⁸⁸. Tiet-
tyyn lajityyppiin kuuluvien teosten voidaan ajatella nojaavan
perinteeseen, erityisesti konventioihin⁸⁹, tai niiden voidaan
nähdä määräytyvän intentioiden eli sen perusteella, mihin
teoksella pyritään, joskin näiden lähtökohtien erottaminen
on vaikeaa⁹⁰.

Hahmottelen erikseen ammattikuvaajien ja näppäilijöi-
den ottamien kuvien piirteitä. Perustelen tätä erottelua sillä,
että perhevalokuvien lajityyppiin viitatessa kuvien tekijöi-
den, ammattikuvaajien ja näppäilijöiden, ottamat kuvat on
usein erotettu toisistaan, ja tuotantosuhteisiin liittyvä esit-
telemäni williamsonilainen näkemys puoltaa tekijäkeskeistä
jakoa. Ammattivalokuvaajien kuvat edustavat perhevalo-
kuvauksen alkua mutta ovat nykyään sen (ainakin määräl-
lisesti) marginaalinen jäännös (ks. luku 4.6). Lisäksi kuviin
vaikuttava kommunikaatiotapahtuma on erilainen ammatti-
kuvaajan kuvatessa kuin näppäilijän ottaessa kuvia (ks. luku
3.4). Tekijäkeskeisyysjaotteluni ei pidä tulkita siten, että
haluaisin korostaa erityisesti tekijän intentioiden vaikutusta,
sillä ammattikuvaaja perhevalokuvan tekijänä toimii paljolti
tilaajan ehdoilla. Mutta vaikka kuvien tilaus tapahtuu asiak-
kaan aloitteesta ja kuvaaja ottaa asiakkaan toiveet huomioon,
ammattilaisen omat, tavallisesti kaupalliset ja/tai taiteelliset
pyrkimykset sekä koulutuksella saadut valmiudet, kuten
konventioiden tuntemus, vaikuttavat kuvaan. Asiakkaan in-
tentiotkin ovat erilaiset hänen kääntyessään ammattilaisen
puoleen kuin kuvatessaan itse.

84 Altman 1999, 172–173. Kaksoistekijyys tarkoittaa, että tuottajan ja katsojan välisen tulkinnan lisäksi konstellaatioyhteisö tuottaa oman tulkintansa.

85 Altman 1999, 208–210, 214–215.

86 Ks. Altman 1999, 84–86. Altman kritisoi lajityyppitutkimukselle tyypillistä ajattelutapaa, jonka mukaan lajityyppi paikantuisi vain yhteen näistä: tekijöihin, teksteihin, yleisöihin tai genre-instituutioihin.

87 Tudor 1976, 120.

88 Hietala 1996, 100. Kyse on elokuvan lajityypistä.

89 Elokuvan alueella teoksia yhdistävät tällöin tietyt teemat, tyypilliset tapahtumat ja luonteenomaiset maneerit.

90 Tudor 1976, 120.

Johdan elokuvan **tekijäkeskeisestä** perinteestä ne **semanttiset piirteet**, joiden kautta lajityypin teoksia voi tarkastella (ks. kohta **2**). Muutan Antti Alasen esittämää, samaan lajityyppiin kuuluvia teoksia yhdistävien piirteiden jaottelua perhevalokuvaan soveltuvaksi siten, että huomioin elokuvan ja valokuvan erot⁹¹. Esitän sen pohjalta seuraavan luokituksen lajityypin semanttisten piirteiden tarkasteluun:⁹²

91 Valokuvaan ei esimerkiksi liity elokuvan äänimaailmaa ja juonirakennetta.

92 Ks. Alanen 1994, 91. Sovelletuna Alasen luokitus muistuttaa Chalfenin (1987, 19) mainitsemia kuvaamiseen kuuluvien kommunikaatiotapahtumien osatekijöitä, joita ovat aihe, osalliset, tapahtumapaikka, tyyli ja koodi.

93 Ks. myös Chalfen 1987, 29.

94 Ks. Alanen 1994, 91: ”tähtityypit”.

95 Alanen 1994, 91.

96 Kress & van Leeuwen 1996, 40–42, 143. Kuvaaja voi muun muassa tietoisesti asemoida katsojan suhteeseen kuvassa esitetyn kanssa käyttämällä hyväksi kuvatun henkilön katseen suuntaa, kuvauskokoa, perspektiiviä ja kuvakulmaa.

97 Gunther Kress ja Theo van Leeuwen (1996, 40–42, 143) kutsuvat tätä kuvan modaalisuus- eli luotettavuus- tai varmuusasteeksi, jolla kuva puhuttelee katsojaa.

98 Altman 1999, 27–28. Kursivointi S.U.

99 Konstellaatioyhteisöt ovat genre-yhteisöjä, joiden jäsenet kuuluvat yhteen toistuvien kuvittelutapahtumien kautta. Erilliset ryhmät muodostuvat sen perusteella, mitä ja miten he katsovat sekä millaisiksi he kuvittelevat muut olettamansa katsojat: samaan ryhmään kuuluvien oletetaan katsovan samantyyppisiä [elo]kuvia samalla tavalla. Nähtäessä

A. **Kuva-aihe** on kuvan keskeinen kohde tai tapahtuma, joka kuvassa esiintyy⁹³. Ongelmallista on, että sama valokuva voi olla eri tulkitsijoiden mukaan kuva-aiheeltaan eri. Kysyttäessä, mitä kuvassa on, toinen näkee kuva-aiheeksi ”perheen uuden auton”, toinen puolestaan ”äidin nuorena ja isään rakastuneena”.

B. **Henkilöt** määrittävät perhevalokuvissa luontevimmin sukulaisuus/ystävyyssuhde-asteikolla kuin yleisluontoisina ”henkilötyypeinä”, koska perhevalokuvissa yksilöllisyys on tärkeää kuvattaessa tärkeiksi koettuja henkilöitä. Mielestäni perhevalokuvien henkilöistä osa voidaan luokitella elokuvien tapaan **tähdiksi**⁹⁴. He ovat henkilöitä, joista otetaan eniten kuvia tai jotka ovat kuvissa pääosassa hallitsevina hahmoina. Ryhmäkuvissa tähtityyppi on kuvan keskeinen henkilö. Kuvista ilmenee yleensä henkilöiden ikä ja sukupuoli sekä joissakin tapauksissa sosiaalinen asema.

C. **Kuvausaika ja -paikka** viittaavat perhevalokuvissa ajankohtaan, jota voi tarkastella sekä historiallisesta viitekehystä (esimerkiksi tapahtumavuosi) että perheen tai yksilön elämänsykliin (kuvattavan henkilön elämänavaihe) liittyvästä näkökulmasta. Tapahtumapaikka on kuvauspaikka, joka voi olla kuvatun tapahtuman luonnollinen ympäristö, valokuvaajan studio tai vastaava kuvaamista varten rakennettu miljö.

D. Korvaan Alasen elokuvaan liittämän tyyli-käsitteen⁹⁵ nimityksellä **kuvaustapa**, mikä tarkoittaa kuvaajan käyttämiä kuvauskeinoja ja -konventioita⁹⁶. Tarkastelen kuvaajien käyttämiä ilmaisukeinoja luvussa 3.3.

E. Kuvaustapa vaikuttaa kuvan **todellisuussuhteeseen**, jolla tässä tarkoitan kuvan fiktiivisyysastetta; onko kuva realistinen vai idealistinen eli ihannekuva lähenevä. Todellisuussuhdetta⁹⁷ määrittää myös ihmisten tapa katsoa kuvia: mielletäänkö kuva todisteeksi, dokumentiksi vai ymmärretäänkö se tuotetuksi, kontekstisidonnaiseksi.

F. Valokuvien kuva-aiheet synnyttävät kuvamaailmoja, jotka muodostavat perhevalokuvien **tematiikan**. Tarkasteltaessa perhevalokuvien kuva-aiheita ja niistä syntyvää tematiikkaa, nähdään, mistä perhevalokuvan lajityyppi kertoo ja mistä se vaikenee.

Tämän tutkimuksen kysymyksenasetteluihin on vaikuttanut voimakkaasti se Altmanin näkemys, jonka mukaan lajityyppien olemassaolo palvelee sekä yleisön että tuotantopuolta edustavien tahojen tarpeita⁹⁸. Hänen lajikommunikaatiomallissaan huomioidaan sekä konstellaatioyhteisön⁹⁹ jäsenten välinen *rituaalikokemuksia* korostava kommunikaatio että tuottajan ja katsojan välinen genren *ideologista asemaa* korostava kommunikaatio¹⁰⁰.

Altman kutsuu rituaaliseksi **käyttäjakeskeistä** lähestymistapaa, jossa painotetaan sitä, että yleisöt ovat tarinan lopullisia luojia, ja lajien tehtävä on vahvistaa ”ajatonta yhteiskuntaa” (ks. kohta **3**). Lajityypit muodostavat metodin, jota yleisö käyttää yhtenäisyytensä vahvistamiseksi ja tulevaisuutensa hahmottelemiseksi.¹⁰¹ Perhevalokuvan lajityypin tuottamisessa yleisöllä – kuvien käyttäjillä – on suuri vaikutusvalta, joten otan tämän lähestymistavan huomioon. Koska perhevalokuvien tuottajat ovat usein myös kuvien käyttäjiä,

kuvien käyttötapojen tarkastelu nähdäkseni kertoo, millaisia ”yleisön” tarpeita ne täyttävät.

Rituaalinen lähestymistapa liittyy strukturalistiseen näkemykseen, jonka mukaan lajityyppi syntyy ristiriitojen ja oppositioparien käsittelytarpeesta. Tiettyä konfliktia muunnellaan lajityypin puitteissa.¹⁰² Lajityypit perustuvat visuaalista tyyliä ja kerronnallista kaavaa syvällisemmille tasoille, sosiaalisille ja ideologisille myyteille. Katsojan tajuun hahmottuu kunkin lajityypin mytologinen maailma toistuvan altistumisen kautta. Lajityypin sosiaalinen merkitys perustuu siihen, että perusmyyteistä tehdään yhteisiä.¹⁰³

Altmanin mukaan lajityypit pitävät muistotilaisuuden tavoin yllä muistikuvaa yhteisön kokemuksista toistaessaan kulttuurissa tärkeinä pidettyjä aiheita. Lajityypillinen teos ei palaudu tiettyyn kokemukseen vaan edustaa yleisemmin ihmisten kollektiiviseen historiaan liittyviä kysymyksiä ja muistuttaa heidän käytäntöjensä juurista oikeuttaen niitä. *Valemuistotilaisuudesta* on kyse, koska yhä useammin kulkulttuurin ja massamedian aikakaudella tekstit viittaavat aiempiin lajityypin teksteihin: toisten lajityypin teosten avulla katsojiin istutettuihin muistoihin. Lajityypit kiinnittyvät konstellaatioyhteisöihin, jotka perustuvat erityisesti samantyyppisiin kulutustottumuksiin, jolloin lajityypit toimivat läsnäoloyhteisöjen korvikkeena ja poikittaiskommunikaation välineenä.¹⁰⁴ *Valemuistojuhlalla* on samoja piirteitä John G. Caweltin esittelemän kaavafiktioita kanssa. Cawelti korostaa kaavafiktiosta puhuessaan sitä, että lukijat/katsojat käyttävät kulttuurituotteita omiin tarpeisiinsa. Kaavafiktioita tehtävänä on olemassa olevien todellisuustulkintojen vahvistaminen ja sen kautta kulttuurisen konsensuksen säilyttäminen. Lisäksi se tarjoaa ratkaisumalleja kulttuurin sisäisiin jännitteisiin eri ryhmien välillä. Toisaalta se sulauttaa itseensä kulttuurin

muutoksia ja helpottaa siirtymistä vanhasta uuteen. Lisäksi kaavafiktio mahdollistaa kuvittelun sallitun ja kielletyn rajamaastossa.¹⁰⁵

Altmanin mainitsema ideologinen lähestymistapa korostaa tekstien luonnetta **eri genre-instituutioiden**, kuten teollisuuden, välineinä ”ihmisten houkuttelemisessa *harhaanjohtaviin* epäratkaisuihin” (ks. kohta 4)¹⁰⁶. Tällöin yleisöjä manipuloidaan lajikonventioiden avulla uskomaan yhtenäisyyteen. Lajityyppiä ohjaavat instituutiot, jotka ylläpitävät tiettyjä lajityypin liittyviä lukustrategioita. Genre-yhteisön voima – se, että lajityypit muodostavat aina yhteisöllisyyden tunteen – tosin helposti peittää katsojien näkyvistä kaupallisten intressien vaikutukset genren muotoutumiseen.¹⁰⁷ Perhevalokuvien tuotantoon kytkeytyy taloudellisia tarkoituksia edustavia tahoja, kuten valokuvateollisuus ja siihen liittyvä mainonta, joiden vaikutus lajityypin rinnastuu elokuvien tuotantoinstituutioiden ideologisiin pyrkimyksiin.

Lajityyppiä määrittää myös siihen kuuluvien teosten käyttökonteksti. Kontekstiin sisältyy se, miten ja miksi eri tahot – nimeäjät, tarjoajat ja kuluttajat – käyttävät teoksia, missä eri yhteyksissä käyttö tapahtuu sekä miten konteksti vaikuttaa katsomiseen. Lisäksi lajien luonne on riippuvainen niiden käyttäjistä ja heidän päämääristään.¹⁰⁸ Koska eri ryhmät muokkaavat näkemyksiä lajityypistä, näen tärkeäksi tarkastella perhevalokuvien **käyttötapoja**: miten perhevalokuvia käytetään **yksityisesti** ja miten eri tahot hyödyntävät niitä **julkisuudessa**.

lajityypit näiden ryhmien kiinteyttä luovaksi tekijäksi katsominen on yhteisön jäsenten välistä symbolista viestintää, poikittaiskommunikaatiota. (Altman 1999, 161–162.) Se, että perhevalokuvat toimivat kuluttajien keskinäisen kommunikaation välineenä, voitaneen rinnastaa tähän poikittaiskommunikaatioon, joskin perhevalokuvauksen yhteydessä kommunikaatio on myös suoraa, ei vain kuvitteellista ja kuvien välityksellä tapahtuvaa.

100 Altman 1999, 171–173. Kursivointi S.U.

101 Altman 1999, 26–27. Altman (1999, 49–50) kritisoi rituaalista ajattelutapaa, koska siinä lajityypin tehtävä rinnastuu rukoukseen: se toimii välittäjänä tämän maailman ja myyttien muuttumattomana pidetyn maailman välillä.

102 Hietala 1994, 165–167; Hietala 1996, 100–102.

103 Hietala 1996, 103, 106. Muun muassa visuaalisen kansanperinteen tutkimuksessa pyritään löytämään ne arvot ja asenteet, joiden ilmausta kuva on ja selvittämään, millaisia kuvamyyttejä syntyy kuvia katsomalla (Bringéus 1981, 13, 15).

104 Altman 1999, 188–192.

105 Cawelti 1976, 35–36.

106 Altman 1999, 27. Kursivointi Rick Altman.

107 Altman 1999, 91, 168–169.

108 Altman 1999, 98–99, 164–166.

1.3 Matkan päämäärät, näkökulmat ja matkan kulku

Teoreettisen osan tutkimustehtävät ja näkökulmat kirjallisen aineiston tarkasteluun

Tutkimukseni teoriaosassa jatkan lisensiaatintyössäni¹⁰⁹ aloittamaani perhevalokuvauksen lajityypin pohdintaa pyrkien luomaan yhdenlaisen synteessin perhevalokuvan lajityypistä. Tässä tutkimuksessa syvennän kokonaiskuvaan ja tutkimustehtävänäni työni teoriaosassa on **perhevalokuvan lajityypin synnyn ja kehityksen sekä perhevalokuvien tyypillisten piirteiden tarkastelu. Lisäksi karitoitan lajityyppiin vaikuttavia tekijöitä**. Tavoitteenani on laajentaa näkemystä perhevalokuvan lajityypistä tarkastelemalla perhevalokuvien tuotantoa ja käyttöä määrääviä ja rajoittavia tekijöitä sekä lajityypin konventioita. Rakennan nojatuolimatkan pohjalta lajityypin hahmottamista helpottavan perhevalokuvien tarkastelumallin. Malli tarjoaa kehikon, jonka avulla perhevalokuvien tuottamisen lähtökohtia ja lajityypin muotoutumista voi ymmärtää.

Esitän työni teoreettisen osan tutkimustehtävän selvittämiseksi seuraavat, lajityyppiin liittyviin eri näkökulmiin perustuvat kysymykset (ks. luku 1.2):

1. Mitkä eri tekijät muokkaavat perhevalokuvan lajityypin?
2. Millaisia ovat perhevalokuvien tyypilliset semanttiset piirteet?

Ketä ja/tai mitä perhevalokuvissa kuvataan?

Mitkä ovat tavallisia kuvauspaikkoja?

Missä elämäntilanteissa ja -vaiheissa ihmisiä kuvataan?

Miten kuvaaja kuvaa? Millaisia ilmaisukeinoja hän käyttää?

Mikä on kuvan suhde todellisuuteen?

Mitä teemoja perhevalokuvissa esiintyy?

3. Mitä perhevalokuvat kertovat ja mistä ne vaikenevat¹¹⁰?

Mitä konfliktia tai ristiriitaa perhevalokuvat käsittelevät?

Paljastaako poissaolo tai kuvauskielto jonkin konfliktin?

Mitä oppositiopareja kuvista löytyy?

4. Miten perhevalokuvia käytetään yksityiskäytössä ja julkisuudessa?

5. Millaisia muutoksia lajityypissä on tapahtunut?

Aloitan matkani jäljittämällä perhevalokuviin liittyviä tutkimuksia ja muuta kirjallisuutta. Käytän aineistonani eri tieteenaloilla pääasiassa Euroopassa ja Yhdysvalloissa tehtyjä tutkimuksia sekä muuta aihepiiriin kuuluvaa kirjallisuutta, esseitä ja ajankohtaisia artikkeleita. Helpottaakseni teorian palauttamista arkielämän tasolle liitän työhöni tekemiäni havaintoja ja omia kokemuksiani, jotka ovat auttaneet minua rakentamaan lajityypin kuvaa. Kokoan hajallaan olevia ajatuksia ja annan tekstissäni eri ajattelijoiden käydä keskenään eräänlaista vuoropuhelua.

Kirjallisen aineiston jäsentäminen vaatii väistämättä tulkintaa. Juha Varto korostaa tulkitsevassa tutkimuksessa olevan tärkeää, että tulkinnan kautta esiin nousseet osat tarkoituksellisesti yhdistetään mielekkääksi kokonaisuudeksi. Kohde luodaan ”uudeksi kokonaisuudeksi” tematisoimalla.¹¹¹ Etsin teksteistä perhevalokuvan lajityypin perustekijöitä ja tarkastelen niiden välisiä suhteita. Kokoan kirjallisuudesta löytämiäni asioita toisiinsa yhdistäviä teemoja rungoksi, johon liitän uutta tietoa. Ryhmittelen ja rinnastan asioita.

109 Ulkuniemi 1998, passim. Kiinnostus tutkia perhevalokuvaa on kasvanut viime vuosina. Olen saanut useita kyselyjä, joissa tutkijat ovat esittäneet kiinnostuksensa julkaisematonta, vaikeasti saatavilla olevaa lisensiaatintyötäni kohtaan. Muun muassa maahanmuuttajien perheverkostoa tutkiva Outi Lepola (henkilökohtainen tiedonanto 11.12.2001), taiteellisessa väitöskirjassaan perhevalokuviaan käyttänyt Maarit Mäkelä (henkilökohtainen tiedonanto 3.9.2001) ja Päivi Setälä (henkilökohtainen tiedonanto 3.8.2003) ovat ilmaisseet kiinnostuksensa. Projektitutkija Anu Jäppinen Tampereen yliopiston hypermedialaboratoriosta tiedusteli työtäni (henkilökohtainen tiedonanto 4.9.2002) käyttäkösen sitä multimedialpalveluihin liittyvässä tutkimuksessa, ja Leena Hermanson-Pulkkinen (henkilökohtainen tiedonanto 27.10.2003) käytti sitä luokitellessaan Kansanarkiston kuvia proseminarityötään varten.

110 Feministiseen tutkimusmetodiin kuuluu tekstistä puuttuvien alueiden etsiminen: pyritään löytämään se, mistä vaietaan (Haug 1983a, 139). Sovellan tutkimuksessani tätä kiinnittämällä huomiota kuvista puuttuviin kohteisiin.

111 Varto 1992, 64–65.

Tutkimusongelmat täsmentyvät lukemisen myötä. Erityyppisiä näkökulmia rinnastamalla tavoittelen synteisiä, joka tekisi oikeutta perhevalokuvan lajityypin monimuotoisuudelle. Käytän löytämiäni näkemyksiä Päivi Naskalin tapaan ”vihjeinä, joille etsin vastinetta omassa tämänhetkisessä ajattelussani”¹¹². Tavoitteenani on luoda uusi näkökulma. Kirjoitukseni on toivoakseni eräänlainen matkaopas, ”merkitysten uusi reittikartta”¹¹³. Koska oma mieleni seikkailee tutkimusta tehdessäni uusilla reiteillä uusissa maisemissa, käytän tutkimukseni vertauskuvana matkaa.

Kysymyksenasetteluni kumpuaa taidekasvatuksen näkökulmasta. Mutta tämä tutkimus on väistämättä monitieteinen, koska perhevalokuvaan liittyvät tutkimukset, joiden pohjalta rakennan lajityypin kuvaa, on tehty useilla eri tieteenoilla. Hahmottelen perhevalokuvan lajityyppiä yhdistäen eri tutkimustraditioiden näkökulmia, mutta painotan tutkimustehtäväni kannalta keskeisiä näkökohtia. Olen saanut jonkin verran vaikutteita kulttuurintutkimuksesta¹¹⁴. Se on rohkaissut minua tarttumaan kuvataiteessa hieman sivuutettuun ja ainakin korkeataiteen näkökulmasta vähäpätöisenä pidettyyn aiheeseen. Tarkastelen perhevalokuvausta yhteisöllisenä toimintana, jossa tuotetaan kulttuurisia symboleja ja annetaan niille merkityksiä¹¹⁵. Liitän kulttuurisen toiminnan muihin yhteiskunnallisiin ilmiöihin. Näen Katarina Eskolan tapaan rakenteellisen tason ja tason, jolla yksilöt muodostavat merkityksiään, olevan saman kokonaisuuden osia¹¹⁶. Jokainen subjekti on sopeutunut persoonallisuudeltaan yhteiskunnan rakenteisiin ja normeihin ollakseen toimintakykyinen – ja toisaalta jokainen uusintaa yhteiskuntaa¹¹⁷. Koska näen yhteiskunnan rakenteiden muokkaavan lajityyppiä, käytän lähteenäni paljon sosiologista tutkimusta. Yksilöiden sisäisen maailman ja ainutkertaisuuden kunnioittaminen

saa minut huomioimaan myös psykoanalyttiset selitysmallit erityisesti valokuvien merkitystä ja käyttöä pohtiessani.

Postmodernismi, nykytaide ja postmoderni taidekasvatus ovat vaikuttaneet tutkimukseeni. Kyseenalaistan taidekeskeisyyden ja nostan tarkasteltavaksi arkipäivän ja populaarikulttuurin kuvaston. Sekä teoreettisessa osassa että tilateoksissani on keskiössä perhevalokuvaus. Postmodernin ajattelun myötä taiteen asiantuntijoiden arvojen ylivertauuutta ei pidetä itsestään selvänä, vaan niin sanottujen tavallisten ihmisten kokemukselle on alettu antaa arvoa.¹¹⁸ Viimeksi mainittu piirre painottuu erityisesti tutkimukseni empiirisessä osassa, jossa asetan tilateokset dialogiin katsojien kanssa. Postmodernismin myötä on myös vahvistunut minulle jo naistutkimuksesta tuttu ajatus siitä, että tutkimus on väistämättä sidoksissa tutkijan positioon.

Naistutkimus on yliopistomaailmassa se kenttä, joka on rohkaissut minua tuomaan tutkijan oman äänen kuuluville. Sen parista olen saanut tukea tavoitteelleni tuottaa tekstiä, joka auttaa lukijaa ”tematisoimaan elämismaailmaansa”¹¹⁹. Tutkimuskohteeni lähtökohtana on arkitodellisuus, ja tavoitteenani on syventää näkemystä meille kaikille tutusta toiminnasta. En oleta ”kaikkien naisten todellisuuden” tulevan esiin esittämissäni näkökulmissa.¹²⁰ Huomioin niitä seikkoja lajityypin muotoutumisessa, joissa sukupuolen vaikutus nähdäkseni tulee esiin, mutta joiden yhteydessä sitä ei ole aina aiemmin lausuttu ääneen.

Naistutkimus on pyrkinyt nostamaan esiin yksityisen piiriin kuuluvia, vähäpätöisinä pidettyjä elämänalueita, yhteiskunnan perinteisesti korostaessa julkisen merkittävyyttä ja yksityisen triviaalisuutta. Perhevalokuvien on yleensä katsottu kuuluvan yksityisen piiriin¹²¹. Yksityisen ja julkisen vuoropuhelu sekä niiden määrittelyn monimutkaisuus on

112 Naskali 1992, 4.

113 Huhtinen, Koponen, Metteri, Pellinen, Suoranta & Tuomi 1994, 176.

114 Koen läheiseksi muun muassa kulttuurintutkimukseen liitetyn tavoitteen, vanhojen ajatusmallien ja totuttujen itsestäänselvyysien kyseenalaistamisen (Alasuutari 1999, 234).

115 Ks. Uusitalo 1986, 6.

116 Eskola 1986, 68.

117 Haug 1983b, 130–131. Esimerkki yhteiskunnan rakenteiden siirtämisestä itseän ovat ruumiin representaatiot, jotka sekä muokkaavat yksilöiden ruumista että heijastavat ajan arvostuksia (Hietala 1996, 57–58). Perhevalokuvissa rakennetaan kulttuurisia naistyyppijä. Valokuvat luovat ”naisen”, kun nainen on kuvauskohteena (Kuhn 1985, 19).

118 Ks. esimerkiksi Efland, Freedman & Stuhr 1998, passim; Raney 1999, 41–47; Giroux 2001, 153–218; Rantala 2001, passim.

119 Lehtovaara 1994, 29–30.

120 Ks. Kivikkokangas-Sandgren 1987, 14–17.

121 Slater 1995, 129; Zimmerman 1995, 33, 39–40; Holland 1997, 106.

osa tutkimustani. Ongelmalliseksi näen tilateosteni koostamiseen liittyvän vaaran, joka aina sisältyy yksityisen alueen tutkimiseen: oikeus yksityiseen häviää ja yksityiseen tunkeutuva kontrolli lisääntyy¹²². Tosin yksityisyyden suoja on perinteisesti ollut yhteiskunnan parempiosaiten etuoikeus, ja naisilla on jopa kodeissaan vain vähän yksityisyyttä – ”lapset tulevat mukaan vessaankin”¹²³. Lisäksi viime aikoina kännykkäpuhelinien myötä yksityisyyden suojaan liittyvät ongelmat ovat näppäilyssä yleistyneet, koska kuvia on helppo ottaa salaa ja lähettää eteenpäin¹²⁴.

Tutkimukseni muotoutumiseen – erityisesti siihen, mitä lukemastani nostan esiin tekstissäni ja teoksissani – vaikuttaa olennaisesti se, millaisesta paikasta katselen ympärilleni ja millainen taustani on. Tämän vuoksi hahmottelen seuraavaksi tutkimusmatkailijan omakuvan.

Tutkimusmatkailijan omakuva

Suhteeni valokuvaukseen on kestänyt jo kolmekymmentä vuotta. Sain kymmenvuotiaana taskukameran. Näppäileminen oli aluksi hauskaa leikkiä ystävien kanssa ja perheenjäsenten – kolmen nuoremman sisareni, äitini, isäni ja mummini – kiusoittelevaakin kuvaamista. Murrosiässä kuvasin melko vähän, ja luokanopettajaksi opiskellessani kuvasin lähinnä lomilla. Työelämään siirryttyäni sain hankittua kunnollisemman kameras, mutta edelleen pääosa kuvista oli loma- ja juhlovakuvia. Jonkin verran aloin kuvata esteettisesti kiinnostavia kohteita. Opiskelin myös taidehistoriaa. Suhteeni taiteeseen oli kunnioittava ja sitä leimasi romanttinen käsitys taiteilijasta jonkinlaisena nerona. Käsitökseni romuttui tutustuessani taiteentutkimuksen opinnoissa Janet Wolffin (1988) ajatuksiin taiteen tuottamisen sosiaalisista kytken-

nöistä. Sittemmin olen mieltänyt kuvataiteilijat arkisemmin kuvantekijöiksi.

Vaikka olen erikoistunut kuvaamataitoon jo luokanopettajakoulutuksessa, varsinainen kiinnostukseni valokuvaukseen heräsi vasta päästyäni opiskelemaan kuvaamataidon opettajaksi. Valokuvauksen perusteiden opiskelun myötä aloin kuvata mustavalkofilmille ja vedostaa itse kuvia sekä etsiä selvästi esteettisiä tai muuten kuvallisesti kiinnostavia kuvauskohteita tyypillisten näppäilyaiheitteni lisäksi. Kosketus valokuvallisen näkemisen maailmaan alkoi hieman riistää ”viattomuuttani” näppäilyjänä. Se saattoi osaltaan vaikuttaa siihen, että aloin tehdä tämän tutkimuksen laadintaan johtaneita ihmetteleviä miksi-kysymyksiä. Harmikseni valokuvaan liittyviä teoreettisia opintoja sisältyi koulutukseeni todella vähän. Tämä on yksi syy siihen, että katson tämän tutkimuksen olevan tärkeää perustutkimusta.

Opiskeluaikana innostuin kuvaamaan opetustarkoitukseen diafilmille niin maisemia, taideteoksia kuin työskentelyprosessejakin. Hankin yhdessä mieheni kanssa järjestelmäkameran. Ensimmäistä lastani kuvasin todella paljon. Toisen lapseni syntymän aikoihin olin jo alkanut miettiä tämän tutkimuksen aihepiiriä. Huomasin, että minun oli sitä vaikeampi ottaa näppäilykuvia, mitä enemmän luin aiheeseen liittyvää kirjallisuutta! Kuvaamisessani on ollut viime vuosina pitkiä taukoja. Koska pidän näppäilemistä merkityksellisenä, olen pyrkinyt aika ajoin kuvaamaan runsaasti kerralla. Perheessämme minä olen ottanut pääosan kuvista – seurustelumme alkuaikoina olin jonkin verran tulevan mieheni kuvauskohteena. Viime aikoina olemme antaneet lastemmekin käyttää kameraa. Kuvaamiseni on keskittynyt yhä enemmän perheenjäseniin ystävien ja sukulaisten sijaan sekä arkipäivän tapahtumiin.

122 Keränen 1995, 46–47.

123 Julkunen 1995, 22.

124 Australiassa salakuvien pelko on johtanut siihen, että sadat uimalat ovat kieltäneet käsipuhelinien käytön pukuhuoneissa (Australiassa kiellettiin kännykät uimaloissa, C 2).

Olen koonnut kuvistani jo yli kolmekymmentä albumia, joista suurin osa etenee kronologisesti. Osa albumeista, kuten ystävien koulu-, hää- ja lapsikuvat sekä omat hääjuhla- ja häämatkakuvamme, on teemallisia. Lisäksi olen tehnyt lapsilleni omat kuva-albumit. Lähes kaikki toisen lapsemme syntymän jälkeen otetut kuvat ovat yhä järjestämättä ajanpuutteen vuoksi. Vain osan perheemme kuvista, kuten albumeihin liian kookkaat tai yksityisluontoiset kuvat, olen sijoittanut erilliseen kansioon. Esillä kodissani ovat lasteni päiväkodin yksityiskuvat, hääkuvamme, kuolleen äitini nuoruusajan studiokuva sekä joskus jääkaapin ovelta tilapäisesti olevat kuvat ystäväistä tai sukulaisista. Käytän kuvia paljon tervehdyksinä kirjeissä ja kiitoksena.

Olen siis tutkijan ohella kuvataiteen lehtori, äiti, vaimo, näppäilijä- ja harrastajavalokuvaaja. Näiden roolien keskinäisestä leikistä olen kirjoittanut enemmän artikkelissa Yksi sydän – monta suonta (ja juonta)¹²⁵. Eri roolini antavat tutkijuudelleni eri vivahteita. Pedagoginen suuntautuneisuuteni vaikuttaa siihen, että korostan läpi tutkimuksen taidekasvatuksellista näkökulmaa. Se tarkoittaa minulle aiheen laaja-alaista tarkastelua siten, että kohdistan huomioni tiettyihin lajityyppien piirteisiin joidenkin muiden kustannuksella. Opettaja minussa pyrkii luomaan lajityyppistä kokonaiskuvaa, jota koulujen kuvaviestinnän opetuksessa voisi hyödyntää. Äiti ja vaimo minussa haluavat tuoda esiin naisnäkökulmaa – pidetäänhän naisia perhevalokuvien järjestämisestä ja säilytyksestä vastaajina¹²⁶ – sekä selvittää, mikä naisen rooli perhevalokuvauksessa on ollut ja mikä se on nyt. Läpi tutkimukseni kulkee sivujuonteena kysymys, miten lajityyppi määrittyy naisten kannalta katsottuna. Näppäilijä minussa tahtoo tietää, mistä hänen kuvaamisinnossaan on kyse ja miksi hänen kuvansa ovat sellaisia kuin ovat.

Harrastaja haluaa selvittää, mitä tekemistä perhevalokuvilla on valokuvataiteen kanssa. Lisäksi tunnen läheiseksi Kallion mainitseman uteliaan ihmisen roolin: haluan tutkimallakin ”kartuttaa elämäkokemusta”¹²⁷. Tästä syystä olen rajannut aihepiirini väljästi ja pyrkinyt pysymään avoimena monille eri tarkastelunäkökulmille sekä kerännyt empiiristä aineistoa elämäntilanteeseeni sopivassa tahdissa.

Empiirisen osan tutkimustehtävät, aineiston keruu ja käsittely

Tutkimukseni empiirisessä osassa yhdistän taidekasvatustuuteeni kuuluvat *kuvantekijän* ja *pedagogin* roolit *tutkijuteen*. Olen rakentanut luomani lajityyppien teoreettisen viitekehäyksen pohjalta neljä tilateosta: Arkipyhien (t)aikamatto, REPRODUKTIO, POLO-muistipeli ja Äitien talvipuutarha. Niissä tiivistetty visuaalisessa muodossa pohdintani perhevalokuvan lajityyppien konventioista ja rajoituksista sekä pyrkimys näiden haastamiseen. Teokset toimivat tutkimuksessani kaksoisroolissa: niillä on *sekä* itsenäinen asema perhevalokuvan lajityyppiä pohtivina kuvallisina tuotoksina *että* välieleellinen arvo käyttäessäni niitä aineiston keruuseen. Tutkimukseni empiirinen osa rakentuu näiden tilateosteni ja niiden tausta-ajatusten¹²⁸ eli teemojen esittelystä sekä niiden dialogista yleisön kanssa. Kyseessä on teoksen/tekijän teokseen sisällyttämien teemojen ja katsojien välinen vuoropuhelu.

Käytän kokeilevaa tutkimusmenetelmää: kerään katsojilta palautetta teoksistani selvittääkseni, miten kuvataidekasvatukselliset päämääräni toteutuvat rakentamieni kuvallisten produktoiden kautta. Rinnastan teokset ja niiden kohtaamisen opetustilanteeseen. Koska tilateosteni tavoite on saada ihmiset pohtimaan perhevalokuvauksen maailmaa,

125 Ulkuniemi 2002b, 8–12.

126 Coward 1985, 49; Jensen 1994, 138; Tobiassen 1995, 31; Holland 1997, 117.

127 Kallio 1995, 33–40.

128 Nämä ovat perhevalokuvan lajityyppien pohdintaan perustuvia ja/tai liittyviä ajatuksia, joita pyrin tuomaan esiin teoksessani. Ne ovat lähellä sitä, mitä voisi nimittää tekijän päämääräksi. Ville Lukkarinen (1998, 48) on todennut, että tekijän ”tarkoituksien” tai ”päämäärien” tutkimista ei ole kokonaan hylättävä, vaikka tekijän intentiot nähtäisiinkin ennen muuta osana kontekstia eikä teoksesta löytyvänä piirteenä. Varmasti tekijän tarkoittamien alkuperäisten merkitysten selvittäminen on tavallisesti vaikeaa, mutta tässä tapauksessa voin itse kertoa tarkoituseristäni.

- 129 Sheryl Conkelton (1993, 7–9) korostaa katsojan roolin luovaa aktiivisuutta verratessaan Catherine Wagnerin valokuvia narratiiviin ja tulkitsaan niitä: "Looking becomes reading, reading becomes writing". Tulkinta on synteesi, jossa katsoja yhdistää henkilökohtaisen muistelun ja spontaanin kuvittelun luoden uusia tarinoita.
- 130 Peter Aspdenin (2004, W 6) mukaan education-käsitteen kantasana viittaa esiin nostamiseen ("draw out").
- 131 Ks. Elovirta 1998, 249.
- 132 Korvaan Lehtosen (1998, 189) käyttämän lukemisen-käsitteen tulkinta-käsitteellä, joka on mielestäni kuvaavampi "tekstin" ollessa kuvanarratiivi.
- 133 Lehtonen 1998, 187, 189–195.
- 134 Tällöin pyritään paljastamaan kuvien suhteellisuus sijoittamalla ne niiden sisältöä ja ideologiaa muovanneeseen historialliseen ja sosiaaliseen yhteyteensä. Opetuksessa tutkitaan eri tapoja tuottaa eri konteksteissa syntyviä luku-, käyttö- ja vastaanottotapoja. Kriittiseen pedagogiikkaan kuuluu aina eettinen aspekti, joten ihmisten välisen suhteen tulee alistamisen sijaan synnyttää huolenpitoa toisista. (Giroux & McLaren 1991, 29–30; Stanley 1996, 96–97.) Pyrkimys on muun muassa osallistuvuuteen ja osallistavuuteen sekä antaa käsitteellisiä välineitä käytänteiden ymmärtämiseen (Aittola & Suoranta 2001, 13). Tässä tapauksessa käsitteelliset välineet tarjotaan kuvallisten teosten kautta.
- 135 Feministiseen pedagogiikkaan kuuluu kokemusten, tunteiden ja ajatusten jakaminen, vastavuoroisuus, opettaja/oppilas-valtasuhteen tasapainottaminen ja dialogin synnyttäminen. Se korostaa prosessin merkitystä ja vastustaa voimakasta subjekti/objekti-dualismia. Tavoitteena on käyttökelpoisen tiedon tuottaminen ja erilaisten käsitteellisten raja-aitojen, kuten esteettinen/eettinen tai poliittinen/terapia, purkaminen sekä sosiaalisten rajanvetojen, kuten yksityinen/yleinen, heikentäminen. (Walsh 1995, 55–56.)
- 136 Eisner 2003. Elliott W. Eisner painottaa sitä, että ihmisen mielen kehitykseen vaikuttaa se, millaisia kehittymismahdollisuuksia sille tarjotaan. Opetuksessa tämä liittyy sen pohtimiseen, millaisia tehtäviä opiskelijoille tarjotaan, millaista ajattelua ne ruokkivat ja millaisin kriteerein niitä arvioidaan – oppimisympäristön suunnittelulla vaikutetaan oppimisen laatuun.
- 137 Kontekstista toiseen siirtäminen tosin väistämättä vaikuttaa kuvien tulkintaan. Muun muassa Ulla Jokisalo on teoksissaan muuntanut albumikuvat taiteeksi siirtämällä ne kontekstista ja samalla diskurssijärjestelmästä toiseen (Elovirta 1999, 198).
- 138 Rossi 1999, 12–13. Tämä ajattelutapa nousi esiin jo 1980-luvulla, kun alettiin korostaa katsojajohdon osuutta merkitysten tuottamisessa ja monenlaisten tulkintojen oikeutusta.
- 139 Ks. Lehtonen 1998, 207–208.

omia kuvastojaan ja kuviensa merkityksiä, kutsun niitä visuaalis-pedagogisiksi produktioiksi. Ne tarjoavat samalla ehdotuksia perhevalokuvien uudensuunnitteluksi käyttötavoiksi. Ne ovat kuvanarratiiveja¹²⁹, eräänlaisia "kuvallisia luentoja", joiden katsojien palaute on ajatuksellinen vastine.

Näen itseni taidekasvattajana "katalysaattorina", joka voi teoillaan – olipa teko opetustilanne, luento, kohtaaminen opiskelijan kanssa tai, kuten tässä, kuvallinen tuotos – auttaa kanssakulkijoitaan havaitsemaan asioita "uusin silmin". Tämä tarkoittaa muun muassa sitä, että yritän kiinnittää heidän huomionsa johonkin tuttuun asiaan, jota katsotaan tavallisesta poikkeavasta näkökulmasta. Taidekasvatus on ennen kaikkea "esiin nostamista"¹³⁰. Opetuksellisessa(kin) vuorovaikutustilanteessa jokin tapahtuma – joskus pelkkä lause – voi herättää ihmisen ajattelemaan asioita, joista hän ei ole aiemmin ollut tietoinen. Vaikka minulla katalysaattorina on tavallisesti tiettyjä tavoitteita toiminnassani, moni opetus/kohtaamistilanteessa syntynyt ajatus voi olla mukana oleville henkilökohtaisesti merkityksellinen, vaikkei liittyisi suoraan tavoitteisiini. Opetustilanteet ovat niissä mukana olevien ihmisten keskinäisen erilaisuuden vuoksi täynnä monitulkintaisuutta, jatkuvia ajatussykäyksiä – ja siksi yleensä ennalta arvaamattomia vaikutuksiltaan. Vastaavasti en voi mitenkään "hallita" merkityksiä, joita katsojat tuottavat ja annan tulkitsijoiden "tuottaa teoksen"¹³¹. Merkitykset muodostuvat tekstejä – tässä tapauksessa tilateoksia – luettaessa, ja katsoja/lukijoiden tieto- ja kokemusvaranto määrittää heidän suhdettaan tekstiin. Katsojat voivat "suostua" teokselle tai tulkita¹³² sitä "vastakarvaan". Teosta tulkitessaan katsoja valikoi siitä aineksia sekä järjestää ja liittää niitä toisiinsa yhdistäen niihin tietojään. Merkitysten tulkintaan vaikuttaa itse teostyyppi, tulkintatilanne – niin sosiaalinen konteksti

kuin katsojan oma elämäntilannekin – sekä tulkitsijan odo-
tuksiin ja paneutumiseen vaikuttava teoksen käyttötapa.¹³³

Halusin kokeilla, miten perhevalokuvien lajityyp-
piä voi haastaa kriittisen pedagogiikan¹³⁴ ja feministisen
pedagogiikan¹³⁵ hengessä tuottamalla niistä tilateoksia kat-
sojien tulkittaviksi. Pedagogina näen, että opettajalla on
vastuu siitä, mitä hän tarjoaa huomion kohteeksi. Vaikka
lopullista vaikutusta ei voi ennalta tietää ja määrätä, on py-
rittävä vaikuttamaan oppimisympäristöön niin, että tavoit-
teena on ajattelun ruokkiminen¹³⁶. Siirsin henkilökohtaiset
kuvat julkisiksi, näytteille – siinä mielessä lähemmäs taiteen
kenttää¹³⁷. Mielessäni olivat samansuuntaiset pyrkimykset,
jotka Leena-Maija Rossi liittää taiteeseen väitöskirjassaan
Taide vallassa: teosten sosiaalisuus ja julkisuus. Kun teokset
asetetaan nähtäville, syntyy vuorovaikutusta, josta ”seuraa
jotain katsojien ajatusmaailmoissa”. On tärkeää, että katsojat
saavat osallistua teosten merkitysten tuottamiseen.¹³⁸

Katsojien palautteet luovat tekstuaalisen kentän, jota
tarkastelen omien lähtökohtieni valossa. En voi määrätä,
miten teokseni tulkitaan. Ihmisten välisessä vuorovaikutuk-
sessa on joka tapauksessa mielekästä pyrkiä ymmärtämään,
miten viestit on tulkittu¹³⁹. Selvitän teosteni kohdanneiden
katsojien avoimena palautteena antaman ”palautepuheen”¹⁴⁰
suhdetta teosteni teemoihin. Pidän katsojien palautetta re-
hellisenä, joskin kontekstiin sidottuna ilmauksena siitä,
mitä he halusivat kertoa tekijälle¹⁴¹. Annan katsojille äänen
ja mahdollisuuden jatkaa dialogia, joka syntyy teoksen ja
katsojan kohdatessa. Koska syntynyt dialogi edustaa teos-
teni jatkuvaa uudelleen rakentumista, tuon tietoisesti esiin
katsojien tulkintojen moninaisuutta. Katson kokemuksellista
taiteentarkastelua tutkineen Marjo Räsänen tavoin, että kat-
sojan itseymmärrys voi lisääntyä, mikäli hänen ja teoksen

tekijän ”merkityshorisontit” kohtaavat¹⁴². Visuaalis-peda-
gogisten teosteni kohtaaminen rinnastuu mielestäni taiteen
vastaanottamiseen, luovaan prosessiin, jossa vastaanottaja
tavoittelee teoksen viestin ymmärtämistä. Teoksen äärellä
katsoja muodostaa oman tulkintansa, johon vaikuttavat hä-
nen ajatuksensa ja tunteensa. Hänen ymmärryksensä itses-
tään ja maailmasta voi tässä tilanteessa syventyä. Teoksen
luona on mahdollisesti helpompi kohdata myös hämmentäviä
ja vaikeita tunteita. Katsojat voivat myös laajentaa teoksen
merkityshorisontteja tulkinnoillaan. En kuitenkaan oleta, et-
tä katsojien palautepuhe edustaa lopullista tulkintaa, koska
merkitykset muuttuvat loputtomasti.¹⁴³

Teosteni lähtökohtana ei alun perin ollut ”tuottaa taidetta”
eikä esittää niitä ensisijaisesti taidemaailman kontekstissa¹⁴⁴.
Tein teokset ennemminkin taidekasvattajana kuin taiteilija-
na. Teokset ovat kuitenkin olleet esillä siten, että vastaanot-
tajat ovat mieltäneet ne ”näyttelyiksi”. Koska perhevalokuvat
siirtyivät tilateosteni kautta taidemaailmaan, tutkimukseni
sijoittuu Kiertomatkan (ks. osa III) osalta lähelle taiteentun-
temuksen kenttää. Taidekäsitteestä riippuu, määritelläänkö
teokseni taiteeksi¹⁴⁵.

Suomessa tehty lukuisia taiteen vastaanottoa käsitteleviä
tutkimuksia¹⁴⁶ erityisesti 1990-luvulla, kun maassamme voi-
mistui 1980-luvulta lähtien DBAE-suuntauksen myötä teos-
ten vastaanottoa, kritiikkiä ja sen myötä teosten sanallista-
mista korostava taidekasvatusnäkemys¹⁴⁷. Taiteen tulkinnan
tutkimuksessa on kiinnitetty yleensä enemmän huomiota
siihen, mitä sanotaan, kuin siihen, miten sanotaan¹⁴⁸. Teen
samoin tässä tutkimuksessa keskittyessäni dialogin asia-
sisältöön, mutta menetelmäni on luonteeltaan lähempänä
toimintatutkimusta¹⁴⁹ kuin perinteistä taiteen vastaanoton
tutkimusta, koska tutkin – tosin *välillisesti* – oman toimin-

140 Käytän ilmaisua palautepuhe viittaamaan sii-
hen, että ymmärrän tekstien olevan konteksti-
sidonnaisia. Katsojat ovat muotoilleet ajatuksi-
aan kirjoittamaansa muotoon juuri kyseisessä
palauteentotilanteessa, mikä vaikuttaa
heidän tapaansa puhua asiasta. Kyse on siis
palautepuhediskurssista, joka määrittelee mer-
kitysten tuottamisen rajoja – eri tekstejä lue-
taan eri tavoin (ks. Lehtonen 1998, 165, 189). En
kuitenkaan tutki tätä palautepuhetta diskurssi-
analyttisin menetelmin, koska tavoitteenani
on tulkita palauteen sisältöä eikä ensisijaisesti
merkitysten tuottamisen tapaa.

141 Näin ollen lähestyn niitä faktanäkökulmasta,
jossa kielelliset ilmaisut ovat informaation
väline ja niiden nähdään välittävän ihmisten
kokemuksia maailmasta, edustavan heidän
”todellisia mielipiteitään” ja kuvaavan sitä, mitä
merkityksiä he antavat eri asioille. Ymmärrän
silti, että koska palaute muotoillaan tietyissä
tilanteissa, se vaikuttaa samalla siihen, miten
kirjoittajat konstruoivat ajatuksensa. Näin he
samalla ”palautepuheessaan” rakentavat sosi-
aalista todellisuutta, jolloin heidän tuottaman-
sa tekstit ovat myös näyte, todellisuuden osa.
(Alasuutari 1999, 90–91, 94, 112, 114.)

142 Räsänen 1997, 56.

143 Tuomikoski 1987, 175–177; Räsänen 1993, 117;
1995, 54. Mikko Lehtonen (1998, 222) on to-
dennut: ”Merkitysten maailma on myös ja en-
nen kaikkea muutosten maailma”.

144 Olen vienyt teokset taidemaailman ul-
kopuolelle, sinne, missä ihmiset liikkuvat:
kirjastoihin, yliopistojen aulatiloihin ja kirk-
koihin. Sen lisäksi teokset ovat olleet esillä
gallerioissa ja museoissa. →

- 145 Esimerkiksi institutionalistisen taidekäsityksen mukaan teosten esittäminen taidemuseossa määrittää ne taiteeksi, jolloin niistä saatu palaute kertoo myös taiteen vastaanotosta.
- 146 Esimerkiksi Vappu Lepistö (1989), Maaria Linko (1992), Marjatta Saarnivaara (1993), Marjo Räsänen (1993, 1997), Päivi Granö (1996) ja Pirjo Viitanen (1998). Lepistön tutkimusta lukuun ottamatta niissä on käytetty aineiston keräämiseen teosten reproduktioita. Viime vuosina vastaanottotutkimuksissa on alkanut yleistyä alkuperäisteosten käyttö (esimerkiksi Anttila 1998; Suikkanen 1999).
- 147 Ks. esimerkiksi Seitamaa-Oravala 1990, 99–103. DBAE on lyhenne sanoista Discipline Based Art Education.
- 148 Vrt. Soep & Cotner 1999, 350, 353–372. Elisabeth Soep ja Teresa Cotner tutkivat poikkeuksellisesti sitä, miten sanotaan. He käyttivät diskurssianalyysia analysoidakseen kahdeksan, varsinaista taidekoulutusta vailla olevan yliopisto-opiskelijan puhetta litografia-originaalin äärellä. Puheesta, joka alkoi teoksen vapaalla kuvailulla ja jatkui tutkijoiden käyttämiin kysymyksiin vastaamisella, he erottelivat neljä eri puhetyyppiä: kontrasteja, negaatiota, spekulaatiota ja narraatiota käyttävän.
- 149 Räsänen 1998.
-
- 150 Sen sijaan opinnäytteitä, joissa tekijä tarkastelee omien taiteellisten teostensa vastaanottoa, on tehty pro gradu-tasolla (ks. esimerkiksi Kakko 2003). Niitä on myös tekeillä Lapin yliopistossa. Meeri Muinonen suunnittelee Madonreikiä-näyttelynsä vastaanoton tutkimusta pro gradussaan (Järvinen 2003, 10). Hänen metodinsa on todennäköisesti ryhmähaastattelu (Meeri Muinonen, henkilökohtainen tiedonanto 3.11.2003).
- 151 Useimmat tapahtumat olivat julkisia näyttelyjä, mutta osa oli yksityisluonteisia, vain tietyille katsojille, kuten opiskelijaryhmille, suunnattuja teosten esittelytilanteita. Teoksia oli esillä Suomessa, Ruotsissa, Isossa-Britanniassa, Alankomaissa, Saksassa, Espanjassa, Yhdysvalloissa ja Etelä-Afrikassa. Olen liitteissä 1–4 eritellyt kyselyillä ja erillisillä lapuilla saadut kommentit omiksi ryhmikseen, kuten ”opiskelijapalautteet” tai ”koululaiset”, sekä maininnut erikseen, mikäli palaute on annettu kirjeitse. Viime mainittuun olen sisällyttänyt myös sähköpostitse saamani kirjeet.
- 152 Tähän summaan on laskettu mukaan myös ne Rovaniemen taidemuseolla annetut 35 palautetta, jotka liittyivät yleisesti koko Valotetut elämät -näyttelykokonaisuuteen. Neljän tilateoksen ollessa yhtä aikaa esillä osa katsojista asettui palautteessaan dialogiin kokonaisuuden kanssa. Tuon näitä ajatuksia esiin empirian kokoavassa luvussa siltä osin kuin tulkitsin niiden liittyvät teosteni teemoihin. Suurin osa niistä tosin oli teoksen laatua tai toteutustapaa koskevia kommentteja.

tani vaikutuksia tarkastellessani tilateosteni synnyttämiä dialogeja. Taidekasvatuksellisesti suuntautuneet kuvantekijät eivät tietääkseni ole aiemmin tehneet tämän tyyppisiä tutkimuksia, joissa teoksia käytettäisiin pedagogiseen tarkoitukseen¹⁵⁰.

Koska pedagogina haastan produktioillani katsojat pohtimaan perhevalokuvan lajityyppiä, kiinnostukseni erityinen painopiste on siinä, miten teosteni teemat välittyvät katsojille. Empiirisen osan tutkimustehtäväni kiteytän pääkysymykseen: **Millaista dialogia syntyy teosten teemojen kanssa teosten ja katsojien kohdatessa?** Lisäksi tarkastelen dialogia perhevalokuvan lajityypin tarkastelumallin pohjalta.

Keräsin aineistoni, katsojien tilateoksilleni antamat palautteet, vuosina 1996–2003 kahdeksassa eri maassa yhteensä 37 tapahtumassa (ks. liitteet 1–4)¹⁵¹. Palautteen antaminen oli vapaaehtoista, ja sen sai tehdä nimettömänä. Muutamat koululaiset tosin antoivat palautetta opettajansa pyynnöstä, samoin kuin ne opiskelijat, jotka minun toiveestani täyttivät POLO-muistipeliin liittyvän kyselyn (ks. liite 5). Heilläkin oli tosin mahdollisuus halutessaan kirjoittaa palautteeksi pelkkä nimensä. Palautteita kertyi yhteensä 1189 kappaletta¹⁵². Kustakin paikasta kerätyn palautteen määrä selviää liitteistä 1–4.

Kirjoittajat, jotka ovat antaneet palautetta, ovat tehneet sen pyynnöstäni¹⁵³. Tällöin he ovat joutuneet pysähtymään, refleктоimaan kokemustaan ja muuntamaan ajatuksensa sanalliseen, vieläpä kirjalliseen muotoon. Kirjoittaessaan he ovat antaneet ajatuksilleen muodon. Tämä tapahtuma on mielestäni pedagogiselta kannalta katsottuna merkityksellinen. Mahdollisesti pysähtymisen ja pohtimisen kautta osa heistä on saanut enemmän irti teoksesta kuin silloin, jos he

olisivat kirjoittaneet pelkän nimensä vieraskirjaan¹⁵⁴. Rinastettaessa tämä kirjoittaminen David Kolbin kehittelemän kokemuksellisen oppimisen mallin käsitteellistämiseen, mikä seuraa kokemusten havainnointia ja reflektointia, voidaan olettaa sen auttavan ymmärtämään koettua¹⁵⁵. Tätä tiedotettua kokemusta saatetaan soveltaa myöhemmin omaan toimintaan.

Toisaalta katsojan kokemus on väistämättä eri kuin se, mitä hän voi siitä kirjoittaa¹⁵⁶. Koska palautepyyntö on ollut avoin, joskus korkeintaan tunteista ja ajatuksista kirjoittamaan kehottava¹⁵⁷, katsojat ovat saaneet itse määritellä, mikä heistä on ollut kirjoittamisen arvoista ja sillä hetkellä merkityksellistä. Tavallisimmin palautteen keruussa oli esillä palautevihko, johon olin liittännyt tekstin ”palautteellesi”. Koko alkuperäinen aineisto – palautekirjat ja -vihkot, kyselylomakkeet ja niin tavalliset kuin sähköpostikirjeetkin – on minun hallussani. Lisäksi olen dokumentoinut näyttely valokuvaamalla ne (ks. CD-kuvalevyliite) lukuun ottamatta muutamaa kertaa, jolloin olen esitellyt teoksia yksityisasunnossa tai luokahuoneissa.

Kirjoitin tekstit tietokoneelle sanamuotoja muuttamatta. Niiden luettavuutta parantaakseni korjasin osan pilkku- ja muista vastaavista kirjoitusvirheistä. Pelkkiä nimikirjoituksia en laskenut palautteeksi, koska ne ovat tavallisia vieraskirjamerkintöjä eivätkä sisällä muuta informaatioarvoa kuin ”minä kävin täällä”¹⁵⁸. Lisäksi jätin koodausvaiheessa kaikista palautteista pois palautteen antajien nimet heidän anonymiteettinsä turvaamiseksi.

Tutustuin aineistooni lukemalla sen läpi useaan kertaan. Katsojien palaute oli monimuotoista. Saadakseni yleiskuvan palautteista tarkastelin niitä aluksi aineistolähtöisesti. Hahmottelin, mitä ajatuksellisia kokonaisuuksia palautteissa

153 Palautekirjan vieressä on ollut teksti: ”Palautteellesi – kiitos!” Mikäli olen esittänyt pyynnön muulla tavoin, kerron siitä kunkin tilateoksen esittely yhteydessä.

154 Monet taiteilijat laittavat näyttelyissään esiin vieraskirjan lähinnä nähdäkseen, kuinka paljon kävijöitä on ollut tai ovatko tuttavat käyneet katsomassa teoksia (Hannele Pappila, henkilökohtainen tiedonanto 9.10.2003). Kokemukseni perusteella kirjat täyttyvät ennen kaikkea katsojien nimikirjoituksista. Jotkut innostuvat myös kirjoittamaan kommenttejaan. Eryyisen selvästi tämä kävi ilmi julkisuudessa paljon keskustelua herättäneen, taiteilija Rafael Wardin presidentti Tarja Halosesta maalaaman muotokuvan ollessa esillä Ateneumissa. Katsojia ehti olla kolmessa viikossa yli 40 000 ja osa heistä kirjoitti vieraskirjaan, johon ilmaantui sekä myönteisiä että kielteisiä mielipiteitä. (Hautamäki 2003, A 6).

155 Kolb 1984, 42.

156 Nojaan tässä Kari Kurkelan (2003, 7–9) ajatuksiin siitä, miten haastattelutilanteessa haastateltavan täytyy kertoa kokemuksestaan tilanteesta, jota ilman tutkimustapahtumaa ei olisi edes syntynyt. Hän muistelee jo tapahtunutta ja muuttaa tuntemuksiensa tunnuslun kielelliseen muotoon, tarinaksi tutkijalle. Vastaavasti palautetta kirjoittaessaan katsojat muuttivat kokemuksensa kielelliseen muotoon, mitä ei kenties olisi tapahtunut ilman tutkimuksen tarjoamaa tilaisuutta. Palaute kertoo vain reflektiotilanteesta tunnistetuista, sanalliseen muotoon puettavista kokemuksen piirteistä.

157 Kuvailen kunkin teoksen palautteen keruuseen liittyviä erityispiirteitä tarkemmin kyseessä olevaa teosta käsittelevässä luvussa.

158 Jätin pois myös ne harvat yksittäiset palautteet, joista ei saanut mitään selvää käsialan vuoksi. Kaikki muut kommentit otin huomioon, myös piirroksot. Kielenkäännökset teki espanjankielisten kommenttien osalta Piritta Pietilä. Hollanninkielisten kommenttien kääntämisessä minua ovat auttaneet Anneli van Setten-Salmi ja Risto Mustakallio, ja ranskankieliset on kääntänyt Outi Snellman. Afrikaansinkielisen kommentin käänsi John Kamp van Blerk ja kreikankielisen Angeliki Matrapazidi. Muutamia englanninkielisiä ilmaisia olen tarkistanut Outi Snellmanilta.

- 159 Ks. Ulkuniemi 2003a. Olen tarkastellut eri palautetyyppejä esitelmässäni Just Great, Touching or Provoking Arkipyhien (t)aikamaton osalta aineistolähtöisen luokittelun pohjalta.
- 160 Nämä palautteet olivat tavallisesti ”En ymmärrä” -tyylinen toteamuksia, mutta joskus katsojat arvelivat syyn olevan heidän paneutumattomuudessaan: *Idea on hyvin omaperäinen. Se on hyvin tehty, mutta emme aivan ymmärrä sen näkökulmaa. Onko se performanssi? Mitä hyötyä siitä on? Mitä tämän maton päällä kävelemisellä ajetaan takaa? Ehkä muut ihmiset, emmekä myöskään me pysty ymmärtämään teoksen ideaa, koska emme ole ajatelleet tarpeeksi.* (Alkuperäistekstissä: *La idea es muy original. Está muy bien elaborada, pero no entendemos por completo el concepto. ¿Se trata de un performance? ¿Qué utilidad tiene? ¿Qué finalidad se persigue andando sobre esta alfombra? Quizá la gente no entienda la idea, incluso nosotras mismas, porque no hemos pensando lo suficiente.* GranadaKTK)
- 161 Toivotukset olivat pääosin myönteisiä onnittelevia tai terveisiä, mutta joukkoon mahtui ”haisatteluakin”.
- 162 Teksteissä oli katsojien välisiä jutusteluja erityisesti Granadassa, mutta monissa muissakin paikoissa esiintyi viittauksia muiden kirjoituksiin. Jotkut vahvistivat edellisen kirjoittajan kommentin toteamalla *Yhdyn edelliseen* tai kirjoittamalla esimerkiksi *Niin on palautteen Upea idea* jälkeen. Joskus lisäys oli vastalause edellisen kirjoittajan esittämälle mielipiteelle. Lisäksi esiintyi paljon alatyylisiä ”käymäläkirjoituksia” ja *Mä oon Lollo* -tyyppisiä mielenilmaisuja terveisten lähettämisten ohella.
- 163 Kritiikki kohdistui esimerkiksi teoksen esittelymuotoon, näyttelyn pitopaikkaan tai kuvausaiheisiin.
- 164 Tämä olisi hankalaa jo sen vuoksi, että tilateokset ovat olleet erilaisissa paikoissa, mikä aina vaikuttaa teokseen. Lisäksi palautteen antamisen mahdollisuudet ovat olleet erilaiset paikasta riippuen. Kulkureiteille, kuten aulatiloihin, sijoitetulle teokselle katsojan on vaikeampi alkaa rauhassa kirjoittaa palautetta kuin galleriaan sijoitetulle, koska hänen oma tilanteensa on erilainen. Ensimmäisessä hän on menossa jonnekin ja ”törmää” teokseen, toisessa tapauksessa hän on tavallisesti varannut kohtaamiselle aikaa.
- 165 Nämä maat – Pohjois-, Keski- ja Etelä-Euroopan maat sekä Yhdysvallat – ovat niin kutsuttuja ”länsimaita”. Etelä-Afrikka on Afrikan länsimaisin valtio, minkä vuoksi oletan valokuvaamisen olevan tuttua puuhaa sielläkin palautetta antaneille ihmisille. Tämä käsitys myös vahvistui keskustellessani muutamien avajaisvieraiden kanssa.

esiintyi ja mitä asioita katsojat painottivat palautteissaan¹⁵⁹. Tavallista oli kommentoida teoksen muotokieltä, kuten sen laatua, esitysmuotoa tai tekotapaa. Tämä selittynee sillä, että kiireisenkin näyttelykävijän on kohtuullisen helppo kirjoittaa lyhyt kommentti siitä, millaisena pitää teosta. Lisäksi tyyppillisestä kuvien seinälle ripustuksesta poikkeavat esitystavat saattoivat innostaa kommentoimaan tekotapoja. Ehkä nämä palautteenkirjoittajat myös arvelivat palautetta keräävän tekijän odottavan nimenomaan mielipiteitä teoksesta. Osa katsojista keskittyi teoksen aiheeseen tai johonkin yksittäiseen kuvaan. Osa taas kuvaili kokemustaan: tunteitaan, elämyksellisyyttä ja osallistumista.

Teosten merkitystä ja teemoja pohtivia palautteita oli runsaasti, joskin osa katsojista totesi, ettei kokenut ymmärtävänsä teosta¹⁶⁰. Pohtivan palautteen runsaus selittynee sillä, että katsojat, joissa teokset herättivät ajatuksia, olivat valmiita uhraamaan aikaansa. Mahdollisesti kirjoittamaan ryhtyminen, pysähtyminen, edesauttoi joidenkin kohdalla teosten merkityksen miettimistä. Jonkin verran erottui kommentteja, joissa teos sijoitettiin taidemaailmaan ja joissa välitettiin melko selkeästi katsojan taidekäsitys.

Osa katsojista keskittyi kirjoittamaan tekijälle henkilökohtaisia viestejä, kuten kiitoksia, kannustuksia¹⁶¹ tai tekijän persoonaa koskevia kommentteja. Palautekirjoja/vihkoja käytettiin myös ajanvietteeksi, jolloin niihin kirjoitettiin monenlaisia teoksiin liittymättömiä viestejä. Osa näistä oli vuoropuhelua muiden katsojien aiemmin kirjoittamien tekstien kanssa¹⁶². Jotkut katsojat siis lukivat palautekirjoja/vihkoja, jolloin niistä tuli osa katselukokemusta. Niihin myös piirrettiin pyynnöstäni, kuten REPRODUKTIO:n yhteydessä, sekä ikään kuin huvikseen. Valtaosa piirroksista vaikutti enemmän ajanvietteeksi kuin varsinaiseksi palautteeksi tehdyiltä.

Palautekirjat, -vihkot ja -kortit toimivat katsojien yhteisenä viestitauluna, erilaisten paineiden/itseilmaisutarpeen purkamisvälineenä ja ajanvietteenä.

Havaints eroja myös palautteiden sävyssä. Osa oli positiivisia (myönteisiä, kehuja tai kannustavia), osa negatiivisia (kielteisiä, kritisoivia¹⁶³ tai alatyylisesti kommentoivia, kuten haistatteluja) tai rakentavasti kriittisiä (ehdottaen tekijälle vaikkapa vaihtoehtoista teoksen toteutustapaa tai antaen vihjeitä uusien teosten aiheiksi). Jotkut palautteet sisälsivät sekä myönteisiä että kielteisiä kommentteja. Runsaasti oli myös neutraaleja kommentteja, joissa ei otettu kantaa teoksen taiteelliseen tasoon tai kiinnostavuuteen vaan keskityttiin katsojan mielessä liikkuvien ajatusten ilmaisuun.

Tavoitteenani ei ole vertailla eri paikoissa keräämiäni palautteita keskenään¹⁶⁴. Kukin paikka on väistämättä vaikuttanut teosteni tulkintaan kontekstin vaihtuessa, mikä osaltaan selittää syntyneiden dialogien moninaisuutta. Kulttuuriset eroavuudet – niin kotimaan sisällä kuin sen rajojen ulkopuolellakin – vaikuttavat omalla tavallaan siihen, miten teos luetaan. Olen kierrättänyt teoksiani maissa¹⁶⁵, joissa valokuvaus on todennäköisesti tuttua, ihmisten perhe-elämään ja vapaa-aikaan kuuluvaa toimintaa. Lähiluin ulkomailla useita kertoja esillä olleiden teosten, Arkipyhien (t)aikamaton ja POLO-muistipelin, palautteita pyrkien huomioimaan kulttuurierojen näkymistä niissä¹⁶⁶. Mielestäni kulttuurierot eivät tulleet voimakkaasti esiin: enemmän selkeitä eroja oli eri-ikäisten kuin eri maissa asuvien ihmisten kirjoitusten sisällössä.

Saatuani palautteista yleiskuvan aloin lukea niitä teemojeni kautta. Koska keskityn tässä tutkimuksessa siihen, millaista dialogia teosteni teemojen kanssa syntyi, rajasin aineistoni palautteisiin, jotka tulkintani mukaan jollain tapaa liittyivät teemoihin. Ryhmittelin palautteet niiden sisällön

perusteella tilateosteni teemojen mukaisiin luokkiin¹⁶⁷ koodaten ne ATLAS-ti -tietokoneohjelmalla. Kävin luokitukset läpi useita kertoja. Teemojen osittaisen päällekkäisyyden¹⁶⁸ ja väljyyden vuoksi osa palautteista sijoittui tässä vaiheessa useamman teeman alle¹⁶⁹. Päätin teemojen ja palautteiden välistä dialogia kirjoittaessani, minkä teeman yhteydessä kutakin niistä tuon esiin (ks. luvut 11–14).

1.4 Tutkimuksen rakenne ja matkaoppaan lukuvihjeitä

Tutkimuskokonaisuutta voi yksinkertaistaen kuvata seuraavasti:

- PERHEVALOKUVAN LAJITYYPIN TEOREETTINEN VIITEKEHYS
- ➔ VISUAALIS-PEDAGOGISET PRODUKTIOT TEEMOINEEN
- ➔ PRODUKTIOISTA SAATUJEN PALAUTTEIDEN DIALOGI TEOSTEN TEEMOJEN KANSSA
- ➔ DIALOGIEN REFLEKTOINTI SUHTEESSA PERHEVALOKUVAN LAJITYYPPIIN.

Kokonaisuuden kannalta perhevalokuvan lajityypin kehittymisen tarkastelulla ja muulla teoreettisen viitekehyksen rakentamisella on työssäni suuri painoarvo. Produktiot toimivat lajityypin teoriaan perustuvina ja lajityyppiä pohtivina visuaalis-pedagogisina demonstraatioina, jotka muodostavat sillan teorian ja empirian välille. Käytän niitä empiirisessä osassa aineiston keruuseen. Sidon palautteet teoreettiseen viitekehykseen tulkitsemalla, millaista dialogia ne kävivät produktioiden teemojen kanssa sekä tarkastelemalla dialogeja perhevalokuvan lajityypin tarkastelumallin kautta.

166 Perhevalokuvaus vaikutti olevan tuttua jokaisessa maassa. Saunakulttuuriin kiinnitettiin jonkin verran enemmän huomiota ulkomailla, joskin myös Suomessa moni palaute käsittelevä tavallisimmin ko. paikkaan liittyneitä alastomuutta. Ulkomailla vain hieman selkeämmin nostettiin tässä yhteydessä esiin sauna-käsite. Monet ulkosuomalaiset kertoivat kuvien heittämisestä, kotimaahansa liittyvistä mielleyhtymistä ja muistoista: *suomalaisuus* korostui. Jonkin verran erittäin lämpimissä olosuhteissa, kuten Etelä-Afrikassa ja Yhdysvaltojen Pohjois-Carolinassa, kirjoitetuissa palautteissa kiinnitettiin huomiota maamme talviseen ilmastoon – sen viileyteen tai lumen näkymiseen kesäisen oloisessa maisemassa.

167 Luokittelun lähtökohtana käytin teosten yhteisiä tausta-ajatuksia (ks. luku 10) ja teosteni taustateemoja (ks. luvut 11–14).

168 Monet teoksiin sisällyttämäni teemat limittyvät toisiinsa, kuten aika ja muuttuminen, identiteetin pohdinta ja muuttuminen sekä arjen kuvaaminen ja arjen merkitys.

169 Koska kyse on tulkinnasta, pientä horjuntaa luokitusten välillä voisi olla ainakin joidenkin yksittäisten palautteiden kohdalla, mikäli jatkaisin tarkistusluokitusta vielä uudemman kerran.

Tutkimukseni kokonaisluonne suhteessa valokuvaan on diskursiivis-funktionalistinen, kontekstia korostava: tarkastelen perhevalokuvan lajityypin määrittymistä erityisesti kuvien käyttötapojen ja -yhteyksien kautta.¹⁷⁰ Käsittelen silti tutkimukseni teoreettisen osion (II) NOJATUOLIMATKA ”KUVITELLA ELÄMÄÄ” alussa luvussa 2 valokuvan ja näkemisen suhdetta sekä piirteitä, joiden voidaan nähdä olevan valokuvalla ominaisia. Tuon esiin essentialistista eli valokuvan olemuksellista erityisluonnetta korostavaa näkökulmaa, koska perhevalokuvat tuskin olisivat saavuttaneet niillä olevaa todisteen asemaa, mikäli kuvansynty tapa ei olisi niin ”todentuntuinen”¹⁷¹. Esittelen jonkin verran konstituutioteoreettista, havainnoivaa subjektia korostavaa näkökulmaa, joka selittää edellä mainitun todistearvon syntyä¹⁷².

Pidän perhevalokuvaa monen eri tekijän yhteisvaikutuksesta syntyvänä viestinä. Luvussa 3 keskityn siihen, miten perhevalokuva syntyy niin kutsutussa kommunikaatiotapahtumassa¹⁷³. Tarkastelen, millaisia kommunikaatiotapahtuman eri vaiheet ovat ammattikuvaajien ottaessa kuvia ja näppäilijöiden kuvatessa. Vertailen niitä ja tiivistän niiden yhtäläisyydet ja erot.

Luvuissa 4 ja 5 valotan perhevalokuvien lajityypin syntyä ja kehitystä historiallisena pitkittäisleikkauksena. Nämä vaiheet ovat vaikuttaneet siihen, millaisia perhevalokuvat nykyään ovat. Keskityn luvussa 4 ammattikuvaajien ottamiin valokuviin. Käsittelen aluksi yksittäisen ihmisen kuvaamiseen keskittyviä muotokuva-valokuvia ja visiittikorttiperinteeseen liittyvää henkilökuvausta. Tarkastelen erilaisia ryhmäkuvia sekä tilanteita ja elämänvaiheita, joissa ihmiset ovat käyttäneet ammattikuvaajien palveluksia. Luvun loppupuolella esittelen ammattikuvaajien ottamien valokuvien käyttötapoja ja kyläkuvaajien ottamien kuvien erityispiirtei-

tä. Luvussa 5 valotan perheen itse itsestään tuottamien näppäilykuvien kehitysvaiheita 1800-luvun loppupuolelta nykypäivään. Lisäksi kuvailen näppäilykuvien tyypillisiä piirteitä. Nostan molemmissa luvuissa esiin perhevalokuvien lajityyppejä muokanneita tekijöitä – luvussa 5 erityisesti teknologisen kehityksen vaikutusta lajityyppeihin.

Jokaisen perheen kuvakokoelmat ovat yksilöllisiä, omia tarinoitaan. Perhevalokuvan lajityypin kannalta katsottuna kokoelmissa on paljon samaa. Ne dokumentoivat ihmisten elämää kohdusta/kehdosta hautaan. Luvussa 6 kuvailen aiempiin tutkimuksiin perustuen perhevalokuvien tavanomaisia kuvauskohteita ihmisten elämänsyklin eri vaiheissa. Ihmiset ovat tottuneet ajattelemaan, että juuri heidän tapansa käyttää kuvia on heidän persoonallinen kannanottonsa. Kuvien kuluttamistavoista halutaan päättää itse, vaikka kuvien kehitys ja vedostus jätetään ammattilaisille.¹⁷⁴ Olen sitä mieltä, että vaikka kollektiivista ymmärrettävyyttä edustavat kaavat – lajityypin konventiot – vaikuttavat kuvaamisen tapoihin, yksilöllillä on mahdollisuus muunteluun annettujen kaavojen puitteissa¹⁷⁵. Luvussa 7 käsittelen näppäilykuvien ottamisen jälkeisiä kommunikaatiotapahtumia – kuvien editointia ja käyttöä. Osa näistä juontaa juurensa jo 1800-luvulle. Kuvien editointiin ja käyttöön liittyvien vaiheiden kuvaamiseen sisältyy kuvien näyttöön ja katseluun liittyviä piirteitä. Tarkastelen vielä erikseen sellaista kuvien näyttötilannetta, jossa kuvat erityisesti otetaan esiin katselua tai kerrontaa varten. Kun kuvia näytetään muille ja niihin liitetään kerrontaa, on kyse kuvien aktiivisesta esittelystä¹⁷⁶. Sisällytän näyttöön kuvien aktiivisen katselun itsekseen ilman keskustelua.

Yksityinen ja julkinen vaikuttavat toisiinsa ja määrittelevät toisiaan. Valokuva toimii välittäjänä julkisen ja yksityisen

170 Ks. myös Tagg 1988; Lundström 1993, 20–23; Seppänen 1997, 55–61. Seppänen (1991b, 136–137) pitää tämän lähestymistavan, joka selvittää valokuvan kulttuurisia merkityksiä ja tehtäviä erilaisissa käytännöissä, rajoituksena sitä, että se jättää valokuvan monitulkintaisuuden helposti huomiotta. Kuvaa voidaan tulkita ”vastakarvaan”, vastoin sen alkuperäistä funktiota.

171 Freund 1980, 103, 216; Williams 1991c, 77.

172 Ks. esimerkiksi Cray 1991, passim.

173 Chalfen 1987, 5–6, 19.

174 King 1993, 9–11; Kenyon 1993, 9.

175 Ks. Paasonen 1999, 127.

176 Mäkilä 1993, 63.

kesken¹⁷⁷. Valokuvaus sisältää aina potentiaalista julkisuutta, koska kuvia voidaan näyttää muille. Perhevalokuvien yksityisluonne tekee niistä kuitenkin erilaisia kuin julkisuudessa käytetyistä kuvista. Tarkastelen luvussa 8 perhevalokuvan lajityypin hyödyntämistä julkisuudessa ja perhevalokuvien käyttöä lähipiirin ulkopuolella. Tällöin alun perin yksityisiksi tarkoitettavat kuvat tuodaan julkisuuteen tai ainakin aiottua laajemman piirin nähtäville. Nämä eri käyttökontekstit nostavat esiin piirteitä, jotka tavanomaisessa perhevalokuvien käytössä sivuutetaan, mutta jotka osaltaan määrittävät lajityyppejä. Päätän luvun tiivistettyyn kuvaukseen perhevalokuvien käytöstä valokuvataiteen kentällä eli valokuvataiteilijoiden teosten merkityksestä lajityypin määrittelyssä. Tämä avaa näkökulman perhevalokuvien vuosikymmenten varrella muuttuneeseen asemaan taiteen kentällä ja taidevalokuvan suhteeseen ”tavalliseen näppäilyyn”¹⁷⁸. Tuon esiin erityisesti niitä valokuvataiteen tekijöitä ja näkökulmia, jotka ovat omine tilateosteni historiallista taustoitusta. Luku 8 toimii näin siirtymänä kohti empiriaa, jossa tuon omat perhevalokuvan lajityyppejä pohtivat tilateokseni julkisuuteen.

Luku 9 muodostaa tiivistetyn pohjan – eräänlaisen kivijalan – perhevalokuvaa pohtiville, teoriaa empiriaan silloittaville tilateoksilleni. Teen siinä yhteenvedon teoreettisen osan ajatuslöydöistä. Vastaan kokoavasti esittämiini kysymyksiin. Esitän luvussa tiivistelmän perhevalokuvan lajityypin kehitysvaiheista ja perhevalokuvien tyypillisistä piirteistä. Esittelen kokoavasti lajityyppeihin vaikuttaneet tekijät ja niihin perustuvan perhevalokuvan lajityypin tarkastelumallini.

Tutkimukseni empiirisessä osiossa (III) KIERTOMATKA ”VALOTETUT ELÄMÄT” asetan perhevalokuvan lajityyppejä pohtivat, maailmalla kierrättämäni tilateokset dialogiin katsojien kanssa. Luvussa 10 esittelen visuaalis-pedagogisten

produktioitteni taustaa ja yhteisiä yleisteemoja. Luvut 11–14 ovat kiertomatkoja, joissa tutustutaan teoksiin ja katsojien dialogiin niiden kanssa. Luvut käsittelevät vuorollaan tilateoksittain kutakin teosta ja kyseisen teoksen teemojen kanssa syntyneitä, katsojien palautteisiin perustuvaa dialogia¹⁷⁹. Teoksia esittelevät kuvasivut jakavat nämä ”teos + palautteet” -luvut omiksi osioikseen. Lukujen aluksi esittelen lyhyesti teoksen ja sen saaman palautteen keruutavan. Lisäksi tiivistän teosten yhteisistä teemoista leikkimielisyyteen ja teosten sovellettavuuteen liittyvät dialogit. Tämän jälkeen esittelen kaikki teoksen teemat vuorollaan. Sijoitan kutakin teemaa koskevan dialogin välittömästi teeman esittelyn jälkeen.

Luvuissa 11–14 teosteni peruskuvaukset ja teemat on merkitty harmaalla linjalla, jotta lukijan olisi helpompi hahmottaa, missä minun/teosten osuus päättyy ja missä katsojien ”puhe” alkaa.

Empiirisen osan lopuksi luvussa 15 teen yhteenvedon katsojien dialogista tilateosteni kanssa tarkastelemalla niitä teoreettisessa osiossa rakentamani perhevalokuvan lajityypin tarkastelumallin kautta. Lisäksi tiivistän lyhyesti Valotetut elämät -näyttelykokonaisuuteen liittyvien palautteiden dialogin teosten tematiikan kanssa.

Päätän matkani pohdintalukuun (IV) MATKAN PÄÄTTEEKSI: KOTONA KEINUTUOLISSA, HÄMÄRÄSSÄ HUONEESSA. Luvussa 16 painotan taidekasvatuksellista näkökulmaa punnitessani matkan antia. Lisäksi arvioin matkan kulkua ja suunnittelen uusia retkiä.

Suuntaan tekstini lukijoille, jotka hallitsevat sekä molemmat kotimaiset kielet että englannin. Tästä syystä en ole kääntänyt katsojien tilateoksille antamia palautteita, joita olen saanut edellä mainituilla kielillä. Muilla kielillä saamistani palautteista on viitteissä nähtävillä alkuperäisversiot.

← Kun minä kerron teoksistani, tekstin vieressä kulkee oheisen kaltainen harmaa linja.

Kun on kyse katsojien antamasta palautteesta, linja katoaa.

177 Slater 1995, 129.

178 Ammattikuvaajat ovat halunneet erottautua harrastajakuvaajista valokuvauksen taidehistoriasta nostaakseen 1800-luvun lopun piktorialismin ajoista lähtien, samoin kuin amatöörit näppäilijöistä (Haapio 1986, 22; Szarkowski 1989, 159; Zimmerman 1995, 33). Tästä huolimatta ammattikuvaajat ovat hyödyntäneet perhevalokuvauksen lajityyppejä monin eri tavoin määritellen sitä teostensa kautta uudelleen.

179 Vaikka osa teemoista on eri teoksissa samoja tai samantyyppisiä, käsittelemäni dialogit teoksittain – ovathan ne syntyneet vuorovaikutuksessa nimenomaan kyseisen teoksen kanssa.

Joskus siteeraan viitteissä englanninkielisiä ja muita itse suomeksi kääntämiäni alkuperäistekstejä, mikäli pidän sitä tarpeellisena käsitteistön täsmällisyyden vuoksi¹⁸⁰.

Kokeilevaan menetelmäni kuuluu se, että käytän epätavallisen paljon suoria lainauksia katsojien palautteista. Empiirisen osan lukujen otsikoinnissa katsojien kommentit kiteyttävät usein jotain keskeistä käsiteltävästä asiasta. Mutta ennen kaikkea lainaan runsaasti heidän tekstejään, koska osa kokeilevaa menetelmäni on antaa heille ääni¹⁸¹. Samasta syystä kirjoitan heidän puheenvuoronsa samankokoisella fontilla kuin muunkin tekstin, päinvastoin kuin on tapana. *Suorat lainaukset heidän teksteistään olen kirjoittanut kursiivilla.* Lainaukset ovat alkuperäisessä muodossa lukuun ottamatta tekemiäni joidenkin kirjoitusvirheiden korjauksia. Esitellessäni palautteita olen pyrkinyt tiivistämään niitä, minkä vuoksi olen joskus jättänyt osan kommentista pois keskittyen teeman kannalta oleelliseen kohtaan. Jotteri kirjoittajan viesti vääristy, olen ottanut tekstiä mukaan niin paljon, että konteksti säilyy. Useimmiten pois jätetyt kohdat ovat kerrontaa siitä, pitääkö katsoja teoksesta tai millainen se hänen mielestään on. Osa niistä sisälsi kiitoksia tai hyvän jatkon -toivotuksia. Katsojien palautepuhe on sekä tutkimukseni aineistoa että osa teosteni muotoutumiseen ja perhevalokuvan lajityypin määrittelyyn liittyvää jatkuvaa prosessia, johon tämä tutkimus osallistuu.

180 Vastaa itse sekä käyttämäni kirjallisuuden että palautteiden suomennoksista lukuun ottamatta niitä palautteita, joiden kääntäjät olen maininnut erikseen aineiston käsittelystä kertovassa luvussa.

181 Vrt. Elovirta 1999, 178. Arja Elovirta kysyy aiheellisesti: "Keiden ääni kulttuurissamme kuuluu?" Tällä tutkimuksella avaan tietä sille, että teosten katsojien ääni todella kuuluisi ja näkyisi: tulisi osaksi kokonaisuutta.



TEOREETTINEN VIITEKEHYS:

Nojatuolimatka

”Kuvitella elämää”

2 Valokuvan käyttöä suuntaavia käsityksiä valokuvasta

2.1 Valokuvan väistämätön kontekstuaalisuus ja vaikutus näkemisen tapaan

Kullakin mediumilla voidaan ajatella olevan omat lajityypilliset ominaisuutensa, jotka vaikuttavat merkitysten muodostumiseen¹. Valokuvalla on tiettyjä ominaisuuksia, jotka vaikuttavat siihen, miten perhevalokuvia käytetään. Käsityksemme valokuvasta vaikuttaa sen käyttötapoihin ja siten osaltaan määrittelee lajityyppejä. Mielestäni kolme lähestymistapaa valokuvaan – esteettis-formalistinen, konstituutioteoreettinen ja diskursiivis-funktionalistinen eli kontekstia korostava – eivät ole toisiaan poissulkevia². En siis täysin yhdy Seppäsen väitöskirjassaan korostamaan antiessentialistiseen³ lähestymistapaan, vaikka sijoitankin valokuvan kulttuuristen käytäntöjen osaksi. Pidän Santeri Tuorin tapaan tärkeänä, että valokuvatutkimuksessa huomioidaan *sekä* valokuvan tekniikan aiheuttamat erityispiirteet *että* valokuvan käytännöt. Molemmilla on osuutensa valokuvaan liitettyjen merkitysten muokkaamisessa. Valokuvan käyttö todisteena liittyy sekä sen indeksisyyteen että niihin käytäntöihin ja tiedonaloihin, joissa valokuvaa hyödynnetään.⁴

Kontekstuaalistisen näkökulman mukaisesti tarkastelen kuvaa kommunikaationa. Huomioin sen, miten ihmiset tuottavat ja tulkitsevat kuvia yksityiselämänsä kontekstissa. Perhevalokuvien katseluun käytetään erilaista tulkintatapaa kuin taidevalokuvien katseluun (ks. luvut 3.3 & 7.4). Kontekstuaalistisessa tarkastelutavassa valokuvan todistusarvo on institutionaalisesti ja historiallisesti tuotettu, ei indeksisyy-

teen perustuva⁵. Konteksti määrittää valokuvan lukutavan⁶. Kontekstuaalistisen tarkastelutavan heikkous on siinä, että se helposti sivuuttaa subjektiviteetin⁷. Kaikkia kontekstuaalistisia piirteitä on mahdoton ottaa huomioon – ja vaikka ne pyrittäisiinkin määrittelemään, itse kuvan merkitys jää lopulta aina avoimeksi. Kuva on aina historiallisesti, kulttuurisesti ja kontekstuaalisesti suhteellinen⁸.

Visuaalisuuden tutkimuksessa näkemistä pidetään sosiokulttuurisena ilmiönä. Ihmisen havaintokyky ja kognitio nähdään kulttuurisina tuotteina ja siten historiallisesti muuttuvina. Miten ihminen näkee ja mitä hän näkee, vaihtelee kunkin aikakauden ”näkemiskäytäntöjen” mukaan. Perusajatuksena on, että ihminen näkee kuvientekotapojensa kautta ja muuttuu näiden käytäntöjensä myötä. Ihmisten tarpeiden ja arvojen sekä heidän käyttämiensä esitystapojen välillä on vastavuoroinen suhde.⁹

Näköaisti nousi jo valistuksen ajalla keskeiseksi välittäjäksi ihmisen ja maailman suhteessa. Positivistisen tieteen ihanne oli silminnäkökeskeistä – se perustui näkevään ihmiseen. 1800-luvulla syntyi uudenlainen katsoja, jonka katse oli subjektiivinen. Ihmisen ajateltiin itse aktiivisesti tuottavan näkemäänsä eikä olevan vain objektiivisesti todellisuutta havainnoiva vastaanottaja. Mittaamiseen perustuvan fysiologisen tutkimuksen voimistuessa 1800-luvulla tiedon tuottamisen keskuksena alettiin pitää ihmiskehoa ja erityisesti näköaistia. Tämä tutkimus tuotti monia keksintöjä, joita myöhemmin hyödynnettiin valokuvien kulutuksessa, kuten stereoskooppikuvat, joissa kaksi erillistä kuvaa yhdistyvät katsojassa yhdeksi. Valokuvakameran myötä katsojan ja

- 1 Seppänen 2001a, 34, 175. Seppänen pitää yhtenä keskeisenä visuaaliseen lukutaitoon kuuluvana kyknä taitoa tunnistaa kunkin mediumin lajityypilliset ominaisuudet. Hän tosin pyrkii kyseenalaistamaan ajattelutapaa, jossa valokuvaa pidetään todellisuutta vastaavampana kuin piirrosta, painottamalla, että ”kvalilisen esittämisen geneeriset, sen lajityyppiin liittyvät, merkitykset siis nivoutuvat osaksi sen visuaalisia järjestyksiä”.
- 2 Ks. Seppänen 1997, 53–63.
- 3 Antiessentialistina Seppänen (2001b, 69–70) vastustaa formalistista ajatusta, että valokuvalla ”sinänsä” olisi merkitystä, ja yhtyy ajatukseen, että ”valokuva itsessään voi siis olla konteksti”, jolloin valokuvan olemus on muiden identiteettien tapaan väliaikainen ja kulttuurisesti ehdollinen.
- 4 Tuori 2001, 6–7, 125–126. Näitä tiedonaloja ovat tieteet, kuten antropologia ja frenologia, ja instituutiot, kuten poliisi, sairaalat, muotokuvaamat, sekä niiden omaksumat tavat käyttää valokuvaa tunnistamiseen, sairauksien kuvaamiseen, rotuluokitteluun, arkistointiin ja muotokuvan tradition jatkamiseen.
- 5 Tagg 1995, 4.
- 6 Anttila 1989, 59.
- 7 Lundström 1989, 28; ks. Stanley 1992, 33–34.
- 8 Lundström 1993, 11.
- 9 Lundström 1992, 21–22, 28; Wartofsky 1993, 33, 37.

- 10 Crary 1991, 16–17, 79, 120, 136.
- 11 Freund 1980, 198.
- 12 Denzin 1995, 26.
- 13 Kuhn 1985, 27.
- 14 Wartofsky 1993, 34–35, 39.
- 15 Lundström 1992, 26, Olsonin mukaan.
- 16 Sontag 1984, 87, 91.
- 17 Kouwenhoven 1974, 107–108.
- 18 Flusser 1988, 21–22, 61, 67, 76.
- 19 Sinisalo 1994, 24–25.
- 20 Barthes 1984, 124, 126–130. Barthes piti muun muassa kuvassa poseeraamista yhtenä konnotaation tuottamisen keinona.
- 21 Sit. Salo 1987a, 6.
- 22 Barthes 1984, 133.
- 23 Karttunen 1990, 8. Seppäsen (2001a, 151–152) mielestä valokuvan pitäminen totuutena voi johtua siitä, että kuvassa on jokin ominaisuus, joka saa pohdinnan liikkeelle. Toisaalta siihen liittyy kameran ominaisuus välineenä, jota kuka tahansa osaa käyttää. Lisäksi käytännöt, joissa kuvaa käytetään, nostavat totuusongelman esiin. Liitettäessä valokuvaus 1800-luvulla osaksi vallan käytäntöjä, se sidottiin yksilöä koskevan tiedon tuotantoon, mikä vahvisti ajatusta valokuvasta totena esityksenä. Erilaisilla käytännöillä, kuten kuvien käytöllä mielisairauksien luokittelussa, tuotettiin näkemystä, että kuvat ovat "tosia" esityksiä.

camera obscuran erottamattomuus muuttui välineen riippumattomuudeksi katsojasta, mikä tosin tavallaan naamioitui katsojan ja maailman väliseksi vuorovaikutukseksi.¹⁰

Lazlo Moholy-Nagy kirjoitti vuonna 1938 kameran luoneen "uuden näkemisen tavan", koska sen läpi nähty eroaa silmän näkemästä todellisuudesta¹¹. Kameran myötä syntyi "tutkiva katse", kun silmän linssi korvattiin tieteellisellä linsillä. Tämä katse lisäsi kuvassa nähtävään katselijan näkymättömän läsnäolon. Valokuvaa katsova katselee toisen näkemää ja koodaa näkemänsä. Tämä uusi reflektiivinen katse kehysti kohteensa. Koska valokuvaa saattoi pitää kädessään, katsojan pääsi kuvaan mukaan välittömämmin kuin koskaan aiemmin.¹² Kuhnin mukaan valokuvan koodeja on vaikea havaita juuri siksi, että katsojasta tuntuu kuin hänen katseensa olisi yhtä kameran katseen kanssa. Taustalla vaikuttaa ideologia, jonka mukaan "uskomme, kun näemme".¹³ Kameran representaatiotavan yleisyys saa ihmiset unohtamaan, ettei se ole heidän luonnollinen tapansa nähdä. Tämä representaatiotapa mahdollistaa ohikiitävän hetken tutkimisen jälkikäteen, mikä on vaikuttanut ihmisten tapaan nähdä heitä ympäröiviä tapahtumia.¹⁴ Valokuvauksen myötä ihmiset pysyivät tarkastelemaan ja tulkitsemaan menneisyyttä uudella tavalla. Valokuva mahdollisti myös tiettyjen roolien esittämisen yhteiskunnassa.¹⁵

Ilmaus valokuvallinen näkeminen, jota käytettiin erityisesti taidevalokuvauksen yhteydessä, alkoi jo 1800-luvun puolivälissä merkitä "kykyä havaita kauneutta siinä, minkä jokainen näkee mutta sivuuttaa liian arkipäiväisenä". Tämän näkemisen sankaruus -ajattelun myötä unohtui miettiä, mikä on havaitsemisen arvoista.¹⁶ Valokuvat muuttivat ihmisten tapaa nähdä toisensa ja heitä ympäröivä maailma. Ne opettivat näkemään, mitä pidetään tärkeänä ja mitä kannattaa

nähdä. Ne näyttivät yksityiskohtia, joita kuvaajatkaan eivät olleet pitäneet tärkeinä. Näppäilykuvien myötä sanottiin alkaneen "näkemisen demokratisoitumisen aika".¹⁷ Mielestäni varsinaisen demokratia edellyttäisi yhdenvertaisia mahdollisuuksia ymmärtää kuvan koodeja, joita näppäilykuvaus ennemminkin piilotti kuin paljasti (ks. luku 5.1). Vilém Flusser jopa selittää valokuvan syntyä halulla luoda yleinen, kaikkien kansalaisten ymmärrettävissä oleva koodi. Käytännössä valokuva synnytti "massasivilisaation". Valokuvan demokratisointi selittää ihmisten valokuvalukutaidottomuutta. "Kameroita ostavat ne, jotka mainonnan apparaatti on ohjelmoinut ostamaan kameroita." Kuvaajien antama palaute vaikuttaa tuotantoon, kameraa kehitellään – ja tätä sitten "kutsutaan demokratiaksi".¹⁸

2.2 Valokuva: indeksi, ikoni ja/tai symboli

Valokuva on viesti, jonka merkityssisältö koostuu pintatasosta (kuvassa nähtävät elementit), syvätasosta (pintarakenteen ilmiöiden todelliset merkitykset) ja niiden välisistä suhteista. Syvärakenteen merkitykset voivat olla havainnoitavissa tiedon keinoin tai ne voivat olla tunteita ja elämyksiä.¹⁹ Jako vertautuu Roland Barthesin (1985) studiumiin ja punctumiin (ks. luku 2.3) sekä semioottisiin denotaation ja konnotaation käsitteisiin. Koska merkitykset ovat aina lopulta sidoksissa kontekstiin, kuvan todellisista merkityksistä puhuminen on käsittääkseni varsin ongelmallista.

Barthes, joka alun perin erotteli valokuvasta kuvan analogisuuteen perustuvan koodittoman [!] denotaation ja konnotaation, totesi myöhemmin, että konnotaatio voidaan johtaa sanoman tuottamisen ja vastaanottamisen tason ilmiöistä. Kuva sekä työstetään että tulkitaan, mikä edellyttää

kulttuurisen koodin käyttöä.²⁰ Erityisesti valokuvateoreetikko Viktor Burgin korostaa valokuvan koodattua luonnetta: ”Todellisuus on aina rakennettu, eikä meillä ole olemassa kahta samanlaista kokemusta siitä.”²¹ Valokuvan tulkinta on aina historiallinen, riippuvainen tulkitsijan tiedosta²². Ulla Karttunen vertaakin kysymystä ”Onko valokuva todellisuuden suoraa jäljentämistä?” kysymykseen ”Kertooko kirjoituskone totuuden?”²³

Essentialistisen näkemyksen mukaan kuva taas ei erotu referenssistään vaan kantaa sitä itsessään. Valokuva toistaa mekaanisesti sellaista, mikä ei voi enää koskaan eksistentiaalisesti toistua. Valokuvan varsinainen olemus eli noema onkin ”tämä on ollut”, koska valokuvauksessa referenssi on aina välttämättä todellinen esine tai kohde, joka on ollut paikalla. Kohdetta koskettaneet ja siitä heijastuneet valonsäteet ovat siirtyneet filmin kautta kuvaan, joten kyseessä on ”referenssin emanaatio”.²⁴ Tällainen ajatus, että osa sielusta jää kuvaan, rinnastuu primitiivikansojen toteemeihin: poissa oleva on läsnä²⁵.

Referentin merkitystä voidaan laajentaa kuvitellun referentin suuntaan ja tarkastella valokuvaa psykoesteettisessä ja -sosiaalisessa yhteydessä. Valokuva avaa ihmisessä olevat tiedostamattomat ja mykät muistojen ja unien kuvat. Kun ihminen katsoo valokuvaa, hän korvaa historiallisen ajan aina-käsitteellä ja kokee persoonallisesti jatkuvasti läsnä olevana sen, mikä on ollut.²⁶ Tämä piirre korostuu käytettäessä kuvia muistelun ja valokuvaterapian yhteydessä (ks. luvut 7.4 & 8.3).

Ehkä yksi valokuvan konnotaatioista on se, että kuva on denotaatio. Ihmisen katsoessa kuvaa tietäen sen olevan valokuva denotaatiota ei voi irrottaa siitä, mitä kuva hänelle merkitsee. Konnotaatio ja denotaatio kietoutuvat toisiinsa

erottamattomasti.²⁷ Denotaatio on läsnä lukuvaiheessa, kun kuvaa tulkitaan tapahtuman jälkeen. Valokuvia tarkasteltaessa ei yleensä tiedosteta sitä prosessia, jonka seurauksena valokuvan väriskaalaa katsottaessa se nähdään olemassa olevana ”esineenä”²⁸.

Valokuvan ymmärtämiseksi tarvitaan oppimistapahtuma. Semiotikkojen mukaan kaikkien kolmen objektin ja merkin välisen merkisuhteen, joita ovat Charles S. Peiracen jaottelussa ikoni, indeksi ja symboli²⁹, viestivyyden perustuu oppimiseen – valokuvaakaan ei ymmärretä intuitiivisesti³⁰. Kulttuurissamme opetetaan lapsesta alkaen vertailustandarddeja todellisuuden ja valokuvan välille³¹. Kokemuksen kasvaessa molemmat tunnistetaan. Valokuvan tiedetään olevan ”abstraktio, aidosti ja kirjaimellisesti todellisuuden otos, kopio negatiivista, jolle optis-kemiallisella menetelmällä on siirretty sävyarvoja mustavalkoskaalalta” – silti sitä kutsutaan objektiiviseksi.³²

Valokuvan kaksinaisuusluonne on ongelmallinen. Valokuva on toisaalta indeksi eli jälki ja toisaalta ikoni eli kohteensa kaltainen kuvallinen merkki. Päivittäiskäytössä valokuvaa pidetään autenttisenä: ikkunana maailmaan. Kuitenkin kuva on viesti, jota tulkitaan. Kieli, jolla ihmiset ovat oppineet ymmärtämään kuvia, alitajuiset koodit, joita he käyttävät kuvia tulkitessaan sekä kuvaan liittyvät normit ja kulttuuriset koodit määräävät viestin lukemisen tavan.³³ Se, korostetaanko kuvan ikonista vai indeksistä luonnetta, johtaa erilaisiin käsitteisiin valokuvan realismista³⁴.

Valokuva on indeksi, mutta se eroaa jalanjälkimäisestä indeksistä: valokuva on fotonien aikaansaama jälki eikä synny kuvan kohteen ja syntyneen kuvan välisestä suorasta kosketuksesta. Sonesson esittää, että valokuva ei siis ole suoraan ”jälki siitä, minkä kuva se on” vaan se on väistämättä myös

24 Barthes 1985, 10–13, 82–87.

25 Vanhanen 1991, 51.

26 Fausing 1988, 36, 121.

27 Mitchell 1993, 179–180.

28 Burgin 1993, 48.

29 Ks. esimerkiksi Bertilsson & Christiansen 2001, 456–457.

30 Sekula 1984, 228–229; Hietala 1994, 102. John Jr. Collier ja Malcolm Collier (1992, 109–112) tosin mainitsevat, että tutkimukset Andien ja Meksikon intiaanien parissa ovat viitanneet siihen, että lukutaidottomat [ilmeisesti myös valokuvan lukemiseen harjaantumattomat] ihmiset pystyvät siirtämään luonnollisen havaintokykynsä kaksiulotteisen valokuvan tarkasteluun.

31 Seppänen 2001a, 169–170. Valokuviiin totuttomatkin ihmiset oppivat pienten vihjeiden avulla pian ”lukemaan” niitä, mikä vahvistaa ajatusta, että kuvien katsomiseen sovelletaan jo olemassa olevia havainnoinnin tapoja.

32 Schmoll gen. Eisenwerth 1986, 51.

33 Sandbye 1991, 57; Hall 1991, 153.

34 Lundström 1993, 17.

kameran, valaistusolosuhteiden ja muiden vastaavien indeksi. Ennen kaikkea valokuva on kuitenkin ikoninen merkki, jolla vain toissijaisesti on indeksinen luonne. Valokuva on merkki jostain, joka on ollut paikalla mutta ei ole enää. Valokuvan referentti on sidottu tiettyyn paikkaan ja tilaan, mutta itse kuva voi esiintyä syntypaikastaan irrotettuna.³⁵ Valokuvan ikonisuudesta ollaan tosin monta mieltä. Umberto Eco painottaa sitä, ettei valokuvalla ole yhtään esitetyn kohteen ominaisuutta – piirre, joka ikoniseen merkkiin liitetään. Hän korostaa, että ikoninen merkki uusintaa joitakin havainnon ehtoja ja ilmentää erilaisessa aineksessa samaa muotoa kuin aistihavainnot.³⁶ Koska valokuvaan piirtyneiden hahmojen suhde vastaa ihmisen kokemusta, kuva tuntuu uskottavalta. Pitkän historiallisen kehityksen aikana ihmiset ovat ”sisäistäneet [valokuvan] matemaattisen, keinotekoisien muodon”, jossa maailma projisoituu, piirtyy ja tallentuu tasolle. Kohteen ulkonäkö määrää pitkälti valokuvan ilmiänsä – kuva muistuttaa kohdettaan, vaikka onkin kaksikulotteinen.³⁷

Valokuvaa voi pitää myös symbolina – kuvana, jolla on sovittu merkitys – sillä edellytyksellä, että katsoja ensin tunnistaa kuvan ikonisen luonteen. Sen jälkeen katsoja voi liittää kuvaan symbolisia merkityksiä.³⁸ Näkisin, että hääkuvien kohdalla kuvan merkitys alkaa lähetä symbolista, koska kuvia pidetään virallisena todisteena avioliiton solmimisesta ja niitä käytetään kotien seinillä vahvistamaan yhteenkuuluvuutta. Niillä on vihkisormuksen tapaan vakiintunut sija yhteenkuuluvuuden osoittajana.

Arkikäytössä valokuvia pidetään tapahtumien dokumentteina. Niitä tarkastellaan yleensä mekaanisuutta korostavan toiston paradigman kautta tulkinnan paradigman sijaan.³⁹ Tulkinnan ja toiston paradigmat ovat lähellä Allan Sekulan määritelmää kaksinapaisen kansanperinteen ehdoin tapah-

tuvasta valokuvallisesta kommunikaatiosta. Kuvaa luetaan ”symbolistisen” tai ”realistisen” kansanuskomuksen kautta, ja lukemisen aikana voi tapahtua siirtymistä lukutavasta toiseen. Luentatapoihin sisältyy useita vastakohtaisuuksia: valokuvaaja näkijänä vs. todistajana, valokuvaus ilmaisuvälineenä vs. reportaasivälineenä, mielikuvituksen teoria vs. empiirinen totuus, tunnearvo vs. informaatioarvo ja metaforinen vs. metonyminen merkitys.⁴⁰ Toiston paradigmaan ja realistiseen kansanuskomukseen sisältyy edellä esiin tuomani essentialistinen näkemys, että valokuva on uudenlaisen ajallisen hallusinaation väline, todellisuuden koskettava kuva. Katsoja saa välittömän varmuuden kohteesta: ”Tuo kohde on todella ollut ja se on ollut siinä, missä sen näen.” Valokuva toisaalta houkuttaa uskomaan, että kohde on elossa todistamalla sen olevan todellinen ja toisaalta vihjaa, että kohde on jo kuollut – ”tämä on ollut”.⁴¹ Valokuva [ainakin perinteinen analoginen kuva] voi valehdella kohteen merkityksen mutta ei sen olemassaolon suhteen⁴². Valokuvan avulla valhe voidaan saada näyttämään todemmalta. Erityisesti lehtikuvilla pönkitetään julkisuudessa edelleen positivistista hypoteesia, että vain nähtävissä oleva on totta.⁴³

Kuvaajalla on lukuisia keinoja vaikuttaa siihen, millaisena valokuva ”toistaa” todellisuuden (ks. luku 3.3). Valokuvan objektiivisuus on harhaa, koska kuvan sanomaa voidaan muuntaa muun muassa lavastamalla tilanne. Kuva voidaan irrottaa alkuperäisestä kontekstistaan, sitä voidaan retusoida, leikata tai siihen voidaan liittää tekstejä, jotka ohjaavat tulkintaa.⁴⁴ Ideologia määrittelee, minkä todisteena kuvaa pidetään: valokuvalla annetaan merkitys nimeämällä se⁴⁵. Perhevalokuvauksessa näppäilijä vaikuttaa kuvan totuusarvoon harvoin tietoisilla valinnoilla, mutta yhtä kaikki kuva syntyy lukuisten valintojen tuloksena (ks. luku 3).

35 Sonesson 1992, 270, 272; Vanlierin mukaan.

36 Eco 1986, 93–95.

37 Anttila 1989, 57–58. Jäljentämssuhde voi tosin olla hämäävä: vaikka kuvauskohteena olisi ihminen paperi- ja vahanuken kanssa, kuvassa kaikki kolme saattavat näyttää oikeilta ihmisiltä (Burgin 1989, 39).

38 Hietala 1993, 37–38.

39 Lintonen 1988, 12–13. Lintonen arvelee, että tulkinnan paradigma, jossa valokuva nähdään subjektiivisena ilmaisuna, otetaan käyttöön lähinnä katseltaessa valokuvataidetta.

40 Sekula 1984, 260.

41 Barthes 1985, 121, 85.

42 Barthes 1985, 93; Berger 1987, 31.

43 Berger 1987, 44, 49; ks. myös Freund 1980, 103, 216.

44 Freund 1980, 163, 169–171.

45 Sontag 1984, 24.

Perhevalokuvien tarkoitus on edelleen kertoa totuus tavalla, jota ihmiset eivät enää odota julkisten kuvien tekevän. Realismi säilyy niissä lukemisen kehyksenä: ”– – häät pirtuvie pidettiin ja tässä on kuva sen todisteeksi.”⁴⁶ Ihmisten usko valokuvan objektiivisuuteen voi liittyä siihenkin, että he haluavat käyttää kuvia tiettyihin tarkoituksiin. Tällöin kuvaushetkeen liittyvät tunteet takaavat kuvan luotettavuuden. Koska kuvaaminen on ”visuaalisen välittämisen ele”, epäonnistunuttakin kuvaa odotetaan arvostettavan kuvaajan hyvien tarkoitusprien vuoksi.⁴⁷

2.3 Valokuvan ominaisuuksien vaikutus kuvan katsomiseen

Essentialistisen näkemyksen mukaan valokuvalla on olemus: se kiinnittää tietyn hetken ajan, paikan ja valon⁴⁸, ”palsamoi aikaa”⁴⁹. Valokuvaa leimaa pysähtymisen olemus ja se ”täyttää katseen väkisin”⁵⁰. Liikkumatonta kuvaa voi tutkia rauhassa. Kuva pitää tarkastelulle avoimina hetket, jotka ajankulku syrjäyttää⁵¹. Koska menneisyyden tapahtumiin voi palata kuvan avulla, valokuva on eräänlainen kuvallinen muistikirja. Valokuva toimii muistoja nostattavana esiteksinä, joka avaa tilaisuuden uudelle tulkinnaalle⁵². Toisaalta se voi joskus lukita muistin ja muuttua vastamuistiksi⁵³.

Kuvattu hetki saa merkityksen vain, jos katsoja pystyy lukemaan siihen hetken itsensä ulkopuolelle ulottuvan keston. Valokuva vangitsee liikkeen, jossa tapahtuma etenee kohti merkitystä tai sen läpi, ja leikkaa tapahtuman ilmentymien halki. Merkitys muuttuu moniselitteiseksi. Jos merkitys ajatellaan tapahtuman läpileikkaukseksi, sitä voi kuvata ympärillä. Ympyrän halkaisijan suuruus riippuu tapahtuman hetkellisten ilmentymien informaatiomäärästä. Katsojan

henkilökohtainen suhde kuvattuun tapahtumaan kasvattaa halkaisijan suuruutta. Henkilökohtainen suhde tapahtumaan tarjoaa joskus puuttuvan jatkumon, jolloin kuvan moniselitteisyys vähenee. Valokuva on aina irrotettu jatkumosta – yksityinen valokuva ihmisen elämäntarinan jatkumosta. Epäjatkumo liittyy ajan pysäyttämiseen. Ihmisen katsoessa kuvaa kuolleesta läheisestään kuva vahvistaa kuvatun poissaolon synnyttämän epäjatkumon.⁵⁴

Valokuva paljastaa asioita, joita voi olla vaikea havaita todellisissa elämäntilanteissa. Se on tulvillaan yksityiskohtia, jotka jäävät arjen keskellä huomaamatta. Perhevalokuvien yksityiskohdat kertovat ihmisen syntyperästä paljastaessaan sukulaisten välistä yhdennäköisyyttä. Henkilövalokuvaa voidaan kutsua ”genealogiseksi matkamunistoksi”⁵⁵. Barthesin mielestä perheenjäsenten geneettinen samankaltaisuus toisaalta korostaa heidän välistään mystistä eroavuutta⁵⁶.

Osassa kuvia on yksityiskohta, jota Barthes nimittää punctumiksi ja jonka läsnäolo muuttaa kuvan lukemista studium-tyyppisestä, kulttuurisen osallisuuden kautta ”kohteliaan kiinnostuneesta” katsomisesta toisenlaiseksi. Punctum on kuvassa jotain, joka ”pistää” katsojaa, kiinnittää hänen huomionsa. Punctum voi laajentua joko ”kuvan ulkopuolelle” tai täyttää koko kuvan. Tämä yksityiskohta nousee tunteen tietoisuuteen. Punctum on aina myös katsojan lisäys: katsoja lisää kuvaan jotain, ”mikä kuitenkin jo valmiiksi on siinä”. Punctumia ei yleensä voi nimetä.⁵⁷

Kontekstuaalista näkökulmaa painottavista tutkijoista Liz Stanley vastustaa Barthesin ajatusta koodittomasta sanomasta. Kuva on hänen mukaansa sosiaalisesti määrätty. Katsojan samaistuessa kuvaan hän aina katsoo kuvaa ulkopuolisena, ja kuvan äärellä tunteet ja ajatukset saavat kuvasta riippuen tietyn muodon.⁵⁸ Yhdyn osittain Stanleyen

46 Slater 1995, 145.

47 King 1993, 9.

48 Fausing 1988, 49.

49 Bazin 1983, 184.

50 Barthes 1985, 97.

51 Sontag 1984, 108; Anttila 1989, 58.

52 Kuhn 1991, 18.

53 Barthes 1985, 97.

54 Berger 1987, 34–36, 76–78, 87.

55 Berefelt 1984, 72.

56 Barthes 1985, 109–111.

57 Barthes 1985, 32–34, 48–63; ks. myös Kuusamo 1987, 7. Kingin (1993, 12) mielestä suurin osa ihmisten henkilökohtaisista valokuvista edustaa studium-kuvia, koska heidän katsoessaan niitä henkilökohtainen merkityssisältö törmää konventionaaliin koodeihin.

58 Stanley 1992, 41–45.

ajatteluun. Valokuvan katsominen on sosiaalisesti opittua ja ihmisen tietoinen ajattelu on kielen kautta sosiaalisesti määrittynyttä. Mielestäni ajatus koodaamattomuudesta voi liittyä siihen, että kun kuva herättää tilanteisiin liittyvät alitajuiset muistot, katsoja tiedostamattoman tason kautta ikään kuin "elää kuvassa". Koska kokemusta kuvaamaan on vaikea löytää sanoja, se tuntuu koodaamattomalta. Kokemus kuvasta on yksilöllinen ja henkilökohtainen.

Psykoanalyttisesta näkökulmasta tarkasteltuna valokuvan mykkyys nousee erääksi merkityksen kannalta keskeiseksi piirteeksi. "Ollut on, hiljaisuudessa"⁵⁹. Valokuva on "mykkä nelikulmio"⁶⁰. Valokuvan esittämän tapahtuman äänet ja liikkeet ovat paperilla jähmettyneet. Valokuvan todellisuussuhteen vuoksi auditiivisen elementin puuttuminen vaikuttaa luonnottomammalta kuin maalauksissa. Hiljaisuus avaa yhteyden yksilön mykkään, tukahdutettuun puoleen – se houkuttelee avaamaan aistit, muistot ja assosiaatio. Se yhdistyy esikielelliseen ja sellaisiin kokemuksiin elämässä, joita ei voi sanoin tavoittaa.⁶¹ Denotaation ja konnotaation lisäksi Barthesin kuvakäsitys sisältää "mykän alueen". Studium kielellistää kuvan – punctum näkee sen mykän osan. Juuri kuvan mykkä piste puhuttelee katsojan esikielellistä: "Punctum. Siinä ei voi sanoa enää mitään."⁶² Puhdas denotaatio on mahdollista traumaattisia kuvia katseltaessa, jolloin merkityksenanto pysähtyy⁶³. Psykoanalyttisistä näkökulmista tarkasteltuna punctum-kokemus merkitsee kokemukseen syntynyttä säröä, jota ei voi kuvailla sanoilla. Se tarjoaa yhteyden tunteisiin, traumaattisiin kokemuksiin ja strukturoimattomiin fantasioihin.⁶⁴

Valokuva voi toimia transitionaaliobjektin tapaan ja täyttää jo lapsuudessa syntynyttä puutteen tunnetta⁶⁵. Juhani Ihanus toteaa, että valokuva on "täynnä imaginaariseen

kadonneita kohteita, poissaoloa, puutteen kokemista, josta halu uudelleen kehkeytyy"⁶⁶. Valokuvan merkitys ulottuu sen sananmukaisen merkityksen ulkopuolelle alitajunnan kautta. Valokuva toimii lähtökohtana "sarjalle psyykkisiä 'panoraamoja' ja 'ristikuvia'". Näiden välityksellä valokuvassa oleva siirtyy "alitajunnan 'toisen näyttämön' tiloihin ja – – yleisen esitietoisien, – – *kielen* näyttämötiloihin".⁶⁷ Burgin tosin korostaa, että tällä alitajunnan kuvamaailmalla on yhteys kulttuurin yleiselle tasolle⁶⁸.

On olemassa toinenkin punctum, "Aika". Se on valokuvan noeman – "tämä-on-ollut" ajatuksen – puhdas representaatio. Siihen liittyvät ajatukset "tuo on kuollut" tai "tuo on kuolemassa". Täten jokainen valokuva sisältää ihmisen tulevan kuoleman väistämättömän merkin.⁶⁹ Jokaiseen valokuvaan sisältyy memento mori, muistutus kuolevaisuudesta ja ajan kulusta. Se syntyy silmänräpäyksen pysäyttämisestä, joka on menneeseen viittaamista. Ajan kiinnittäminen kuvaan synnyttää vaatimuksen historiaan sidotun ajan ulkopuolella olevasta ajasta. Kuvat kiinnittävät kokemukset, joiden ihmisen toivoisi olevan läsnä.⁷⁰

Valokuvalla ja kuolemalla on monia yhtäläisiä piirteitä. Valokuvanotto on kuoleman tavoin hetkellinen ja lopullinen, peruuttamaton tapahtuma. Valokuvan ihmiset ovat kuolleiden tavoin mykkiä ja liikkumattomia. Pysähtyneisyys ja hiljaisuuskin ovat kuoleman vertauskuvia.⁷¹ Valokuvaamista on verrattu egyptiläisten tapaan säilyttää vainajiensa fyysinen muoto muumioimalla ne⁷². Tämä muumiokompleksi jatkuu, kun ihminen "pakastetaan" valokuvaan ainiaaksi samanhahmoiseksi, ajan kulkua uhmaavaksi⁷³. Vaikka kuvilla pyritään säilyttämään elämää, niissä piilee myös kuolema. Kuvassa läsnä oleva on nyt poissa oleva: "Se, joka näkyy, on ollut eikä ole enää."⁷⁴ Liikkumaton valokuva pitää yllä muistoa siitä, et-

59 Fausing 1991, 128.

60 Metz 1988, 60. Kaija Anttosen käännöksestä "ääneton nelikulmainen paperinpala" tiivistänyt S.U.

61 Fausing 1991, 72, 125–126, 136.

62 Fausing 1991, 134.

63 Barthes 1984, 135–136.

64 Fausing 1988, 297.

65 Fausing 1991, 141–146.

66 Ihanus 1990, 31.

67 Burgin 1986, 151–152.

68 Salo 1987a, 6.

69 Barthes 1985, 102–103. Philippe Dubois käyttääkin valokuvauksesta thanatokseen eli kuolemanviettiin viittaavaa thanatografia-käsitettä (Fausing 1991, 132).

70 Fausing 1988, 45.

71 Fausing 1988, 336; Metz 1990, 157–158.

72 Bazin 1983, 178–179, 182.

73 Hietala 1996, 11.

74 Fausing 1991, 132.

75 Metz 1990, 158.

tä vainaja on kuollut, kun perhefilmi puolestaan saa vainajan tuntumaan hieman elävämmältä⁷⁵. Kuvia katseltaessa nousevat tärkeiksi ikuisuus- ja transkendenssiarvot. Elämäkin saa merkityksensä suhteessa sen loppumiseen. Elämässä ovat läsnä niin esi- kuin jälkikiehelliset asiat. Läsnä on se, mikä puhuessakin on puheen ulkopuolella ja se, mikä on läsnä puheen lakattua. ”Kieletön ei ole merkityksetön vaan ilman kieltä.”⁷⁶ Lopulta valokuvakin katoaa, se ei ole ikuinen ”sen, mikä on ollut” -monumentti. Ehkä käy kuten Barthes pelkää: kun kuvassa ilmenevästä rakkaudesta todistamaan kykenevä ihminen kuolee, katoaa samalla ”rakkaus aarteena”.⁷⁷

Valokuva saa yksityisiin ja sosiaalisiin yhteyksiinsä sijoitettuna maagisia ja rituaalisia tehtäviä. Valokuva antaa katsojalle illuusion, että elävää elämää voi ”vangita, säilyttää, kutsua esiin”. Eräs maagisuuteen liittyvä piirre on se, että saadaan valtaa salattuun. Valokuvauksen uudet ulottuvuudet ultraäänikuvauksesta infrapunakuviin ovat lisänneet kuvan maagisuutta tuotuaan näkyviin aiemmin piilossa ollutta. Valokuvaukseen liittyy magiikalle tyypillinen toisto ja jäljittely. Ihmisten suhtautumisessa valokuviin on yhä monia taikauskoon liittyviä piirteitä. Haluttomuus tulla kuvatuksi voi liittyä pelkoon, että kuvaaja saa kuvaamalla valtaa kuvattavaansa. Ihmiset voivat vihastuksissaan tuhota vihan kohteena olevan henkilön kuvan, jolloin kohteelle tuotetaan symbolista vahinkoa.⁷⁸ Susan Sontag katsoo, että rakkaan ihmisen kuvaa on vaikea repiä, koska se olisi hylkäämisen ele. Valokuva mielletään ikään kuin aineelliseksi osaksi ihmistä itseään. Lasten valokuvien sijoittaminen auton häikäisysuojaan saattaa sekin edustaa piilevää taikauskoa – yritystä ottaa yhteyttä toiseen todellisuuteen tai vedota siihen.⁷⁹

Konventionaalisia valokuvia voidaan pitää koodattuina jälkinä, muistin raaka-aineena⁸⁰. ”Muisti on epätarkkuuden

ja tarkkuuden välinen leikkauskohta. Se on leikkauskohta sen välillä, mikä on tapahtuneesta muistona jäljellä, ja sen, mikä on pistekuvana piirtynyt meihin jäädäkseen. Muisti on historiallisena määritelmänä ja rinnastuksena epätarkka, mutta tarkka se on arkistona, josta kuvia, hajuja, ääniä voi jatkuvas- ti kelata esiin.”⁸¹ Valokuvaamisen halun voi nähdä yrityksenä syväjäädyyttä ”näkökuvamme/muistikuvamme”⁸².

Valokuvilla ja muistikuvilla on monia samankaltaisia piirteitä. Molemmat ovat irrotettuja tapahtumahetkestään ja -paikastaan ja ne toimivat psyydessä aktiivisesti pitkään. Molempiin pätee: ”se, mikä oli, on” ja ”se, mikä on, oli”. Ihmisten sisäiset kuvat manifestoituvat eri ajallisissa ja tilallisissa yhteyksissä. Valokuva tuottaa muistikuvan tavoin voimakkaita vaikutelmia samalla, kun se jää etäiseksi. Valokuva eroaa muistikuvista siinä, että se sallii tutkia hetkeä halutun ajan. Näin se sisältää realiteettien ja irrealiteettien, läsnäolon ja poissaolon sekä todellisuuden ja unen välisen jatkuvan edestakaisen liikkeen.⁸³ Toisaalta valokuvia voidaan pitää muistin korvikkeena eikä sen välineenä. Valokuvakokemuksilla pystytään rakentamaan korvikemaailma.⁸⁴ Toisaalta valokuvilla sidotaan muistia. Niillä tuotetaan merkityksiä ja samalla osallistutaan vallan tuotantoon päättämällä muun muassa ketä kuvataan ja miten. Valokuvien kautta määritellään, mitä kannattaa muistaa.⁸⁵

76 Fausing 1991, 158, 349.

77 Barthes 1985, 98–100.

78 Hellberg-Hirn 1989, 129–131.

79 Sontag 1984, 22, 149.

80 Fontcuberta 1995, 4–5.

81 Hammerstiel 1995, 26.

82 Lagercrantz 1989, 243.

83 Fausing 1991, 122–127, 137.

84 Sontag 1984, 150, 153.

85 Burgin 1997, 10.

- 1 Chalfen 1987, 5–6. Musello (1979, 101–118) esitteli jo vuonna 1979 perhevalokuvaukseen kommunikaatiomallin tapaisen tarkastelunäkökulman, jossa korostetaan kuvien tuottamiseen vaikuttavia konventioita ja sääntöjä. Chalfenin (1984, 22–31) tutkimus tosin osoitti sääntöjen tilannesidonaisuuden. Hän analysoi lehtien yleiskirjeitä, joissa ihmiset pohtivat valokuvaustilanteissa kohtaamia ongelmia. Hänen mukaansa on vaikea määrittellä selkeitä standardeja sille, miten tulee käyttäytyä kuvaamisen eri vaiheissa.
- 2 Chalfen 1987, 20, 44, 46. Alkuperäistekstissä kommunikaatiotapahtuma-käsite: "communication event". Valokuvasta kommunikaatiossa ks. myös Mäkilä 1993, 15–16.
- 3 Chalfen 1987, 19.
- 4 Chalfen 1987, 27–28, 75.
- 5 Chalfen 1987, 32. Musello (1980, 34–35) tosin pitää Chalfenin tekemää koodiin perustuvaa kuvien erottelua näppäily- ja muihin kuviin ongelmallisena, koska osa näppäilijöiden kuvista on teknisesti taidokkaita ja vertautuu ammattikuvaajien otoksiin. Vaikka ne eivät ole muodollisten seikkojen perusteella tyypillisiä perhevalokuvia, yksityisen käyttönsä vuoksi ne voidaan luokitella sellaisiksi. Toisaalta jotkut ammattikuvaajat hyödyntävät näppäilyestetiikkaa. Heidän kuvansa erottuvat perhevalokuvista ennen kaikkea siksi, että kuvaaja tiedostaa tuotantoon, käyttöön ja esillepanoon liittyvän prosessin ja sen historian.
- 6 Chalfen 1987, 32.
- 7 Utto 1989, ei sivunumerointia.
- 8 Vrt. Chalfen 1987, 9; ks. Musello 1979, 106.

3 Kommunikaatiotapahtuman kautta visuaaliseksi väittämiksi

3.1 Valokuvaviesti syntyy kommunikaatiotapahtumassa

Pidän perhevalokuvaa yhdysvaltalaisen Richard Chalfenin tapaan viestinä, joka syntyy monen eri tekijän yhteisvaikutuksesta. Chalfen on kehittänyt teoriaa perhevalokuvista kommunikaationa, missä hän korostaa kuvien kulttuurituoteluonnetta. Kulttuurituotteina valokuvat heijastavat kulttuurin arvoja. Kommunikaation edellytyksenä ovat kulttuurisesti opitut koodit ja symbolit. Sol Worthiin tukeutuen Chalfen katsoo symboliympäristömme koostuvan symbolisista koodeista ja rakenteista, joiden kautta ihmiset kommunikoivat ja sosiaalistuvat. Perhevalokuvat edustavat yhtä ihmisten rakentamista maailmoista. Kuvat ovat visuaalisia väittämiä, koska kuvaaja on tehnyt valintoja ja rakentanut tietyn näkemyksen maailmasta. Valokuvakokoelma puolestaan voidaan nähdä symbolien sarjana, elämää tulkitsevana tekstinä.¹

Valokuvat syntyvät kommunikaatiotapahtumassa, johon kuuluu eri vaiheita. Kommunikaatiotapahtumat ovat ihmisten valitsemissa tilanteissa, joissa on omat sosiaaliset normit perustuvat edellytyksensä ja rajoituksensa.² Mielestäni kommunikaatiotapahtumat vaikuttavat voimakkaasti lajityypin kuviin. Chalfen käsittelee vain näppäily- ja turistikuvausta sekä kotivideoita, mutta laajennan kommunikaatiomallia kotikäyttöön otettujen ammattikuvaajien ottamien valokuvien tarkasteluun. Kuvaajan ja kuvattavan sekä joskus erillisen kuvan käyttäjän välistä vuorovaikutusta tapahtuu niin ammattikuvaajien kuin näppäilijöidenkin ottaessa kuvia, mutta

kuvaustilanteet ovat erilaisia. Tuotantovaiheeseen sisältyvä vuorovaikutustilanne erottaa perhevalokuvat muista populaarikulttuurin kuvista, jotka on yleensä suunnattu suurille joukoille.

Chalfen jakaa kommunikaatiotapahtuman seuraaviin vaiheisiin:

- 1) kuvaamisen suunnittelu
- 2) tapahtumat kameran edessä
- 3) tapahtumat kameran takana
- 4) kuvien editointi
- 5) kuvien näyttö.

Hän pilkkoo kunkin vaiheen osatekijöihin: tapahtumaan osalliset, tapahtumapaikka, aihe, tyyli ja koodi. Osatekijöiden tarkastelu vastaa kysymyksiin kuka, mitä, missä ja milloin.³

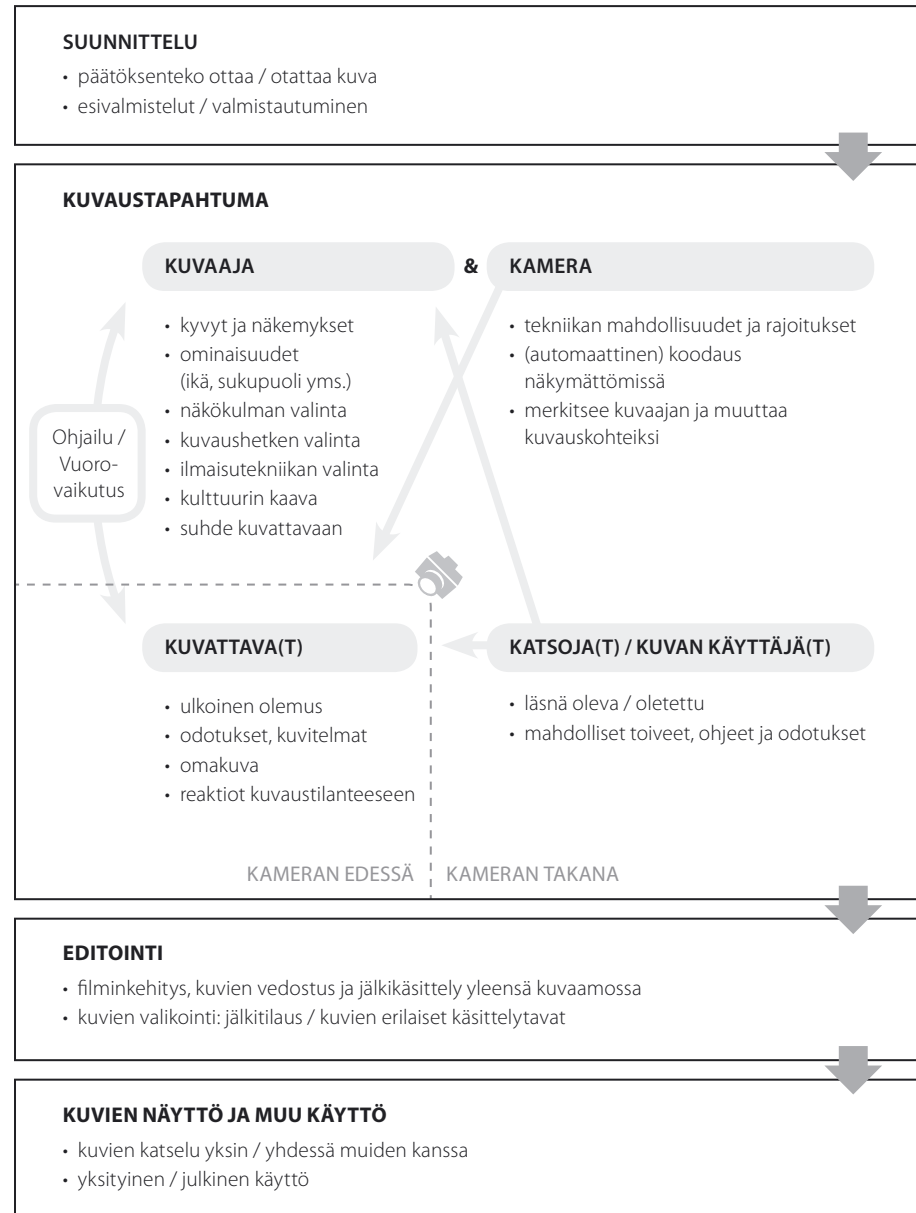
Kommunikaatiotapahtumaan osallisia ovat kaikki, jotka ovat mukana kuvallisen kommunikaation tuottamiseen pyrkivässä toiminnassa. Näppäilykuvauksen yleispiirteenä on, että ihmiset ovat sen eri vaiheissa mukana ainakin näennäisen vapaaehtoisesti, vaikka sosiaaliset ja kulttuuriset tilannetekijät vaikuttavat omalla tavallaan vapautta rajoittavasti. Muun muassa hääkuvia otettaessa voi nykyään olla vaikeaa tietää, miten entisten aviopuolisoiden tulee käyttäytyä: sopiiko heidän osallistua perhekuvaan vai ei.⁴ Suhtautumistapa vaihtelee kuvaamisen tavoitteen perusteella: haluaako perhe korostaa suvun jatkuvuutta vai dokumentoida nykytilannetta.

Jotta kommunikaatio toimii, jokaisen on tunnettava kommunikaatioon kuuluva koodi. Koodiin kuuluvat sekä sommittelutapa että sanoman muodon tai kuvan rakenteen

määrittelevät konventiot. Konventiot vaikuttavat kuvaamiseen ja editointiin siten, että kuville rakentuu tietty ilme. Koodi viittaa myös kuvasta ilmeneviin sosiaalisiin tapoihin. Teknologiaakin vaikuttaa koodiin.⁵

Vaikka Chalfen korostaa kommunikaatioprosessiin osallistuvien ihmisten tekemien valintojen vaikutusta⁶, monet valinnoista ovat todennäköisesti tiedostamattomia. Vaikka näppäilyä kokee toimivansa vapaasti, hän itse asiassa luo kuvan, joka on kollektiivinen toteutuma henkilökohtaisista ja yhteiskunnallisista tarpeista ja pyrkimyksistä⁷. Kaikki näppäilykommunikaatioon osallistuvat eivät tunne tai ainakaan tiedosta edellä mainittuja koodeja. Koodi on jollain tasolla opittu, kun viesti osataan tuottaa ja lukea kulttuurisesti oikein. Mielestäni juuri lajityypin olemassaolo tekee mahdolliseksi tämän kulttuurisesti ”oikean” tuottamis- ja tulkintatavan.

Olen rakentanut kommunikaatiotapahtuman eri vaiheiden havainnollistamiseksi kuvion¹ edellä esittelemäni Chalfenin (1987) jaottelun pohjalta laajentaen ja täsmentäen vaiheiden keskeisiä piirteitä. Kommunikaatiomallin heikkous on, että siinä kuvaajan valintojen ja kamerateknologian ei nähdä vaikuttavan yhtä paljon kuvien tuottamiseen ja käyttämiseen kuin sosiaalisten sääntöjen⁸. Luonnollisesti erityisesti sovellettaessa mallia ammattikuvaajien ottamiin kuviin kuvaajan tekemät, tietoiset valinnat nousevat esiin. Syvenmän kommunikaatiomallia käsittelemällä tarkemmin muun muassa näitä viestiin vaikuttavia tekijöitä. Yhdistän Chalfenin (1987) mallin vaiheet (2) tapahtumat kameran edessä ja (3) tapahtumat kameran takana kuvaustapahtumaksi. Haluan korostaa niiden vuorovaikutteisuutta. Editointia ja näyttö liittyvät toisiinsa, joten käsittelen niitä yhteisessä luvussa. Lisään niihin vaiheen muu käyttö, koska valokuvia käytetään niiden esittelemisen ohella monin eri tavoin (ks. luku 7).



Kuvio 1. Kommunikaatiotapahtuman vaiheet ja kuvaustapahtumaan osalliset

3.2 Kuvaamisen suunnittelu ja kuvaustilanteeseen valmistautuminen

Ammattikuvaajan palveluita käytettäessä kuvaustilannetta edeltävä suunnittelu on selkeää: jonkun on tehtävä päätös siitä, että kyseisessä elämäntilanteessa halutaan käyttää ammattikuvaajan palveluita. Kuvaajan kanssa sovitaan yleensä etukäteen kuvaamisen ajankohta. Tilanteita ja kohteita, joita on pidetty kuvan otattamisen arvoisena, käsittelem tarkemmin luvussa 4.4.

Näppäilykuvauksessa valmiutta kuvaamiseen voidaan pitää eräänlaisena kuvaamisen suunnitteluna. Tähän kuuluvat tietynlaisen kameran valinta, sen pitäminen esillä ja filmin hankkiminen.⁹ Nämä ovat olleet juuri naisten tehtäviä. Naiset ovat vaikuttaneet kuvien tuottamiseen muun muassa valikoimalla tietyt tilanteet kuvaamisen arvoisiksi. Jos perheen äiti ei ole kuvannut tapahtumia itse, hän on voinut kehottaa muita ottamaan kuvia. Hän saattaa vaikkapa haluta, että joulutapahtumat kuvataan, koska hän on valmistanut aterian ja monella tapaa nähnyt vaivaa juhlan onnistumisen eteen.¹⁰ Nykynaiselle tämä ei enää todennäköisesti riitä, vaan hän tahtoo toisten eteen tekemänsä työn sijaan dokumentin muun muassa ulkoisesta olemuksestaan, uudesta ihmissuhteestaan¹¹ tai henkisestä/ammattillisesta saavutuksesta.

Näppäilykuvausta ei yleensä juuri suunnitella vaan kuvataan spontaanisti. Kuvauskohde päätetään viime hetkellä kirjoittamattomien sosiaalisten arvojen perusteella.¹² Kuvaustapahtuman on oltava julkinen, sosiaalisesti merkittävä tai ainutlaatuinen ja kuvaustilanteen sosiaalisesti hyväksyttävä. Kameran esille ottaminen korostaa tilanteen merkittävyyttä mutta voi laskea sen hartautta.¹³

Näppäilykuvien kuvauskohteet ovat tavallisesti ihmisiä – useimmiten perheenjäseniä, läheisiä ystäviä tai naapureita sekä sukulaisia. Kaikkein yleisimmin kuvataan perheessä olevaa lasta. Jonkin verran kuvataan perheen lemmikkieläimiä.¹⁴ Kuvaushetket ovat useimmiten niitä, jotka viestivät perheenjäsenten keskinäisestä solidaarisuudesta¹⁵. Käsittelem tarkemmin luvussa 6 näppäilykuvien kuvauskohteita ja elämäntilanteita, joissa kuvataan.

Ennen kuvaamista kuvaustilanteeseen voidaan valmistautua. Esivalmisteluja ovat muun muassa kuvausympäristön järjesteleminen sekä laittautuminen mahdollisimman edustavaksi, varsinkin mentäessä studiokuvaan¹⁶. Vaikka studiokuvaukseen ei enää suhtauduta kovin juhlallisesti, on yleistä, että äidit kiinnittävät huomiota erityisesti tyttäriensä ulkonäköön. Sievästi pukeutunut tyttö on todiste hyvästä huolenpidosta.¹⁷ Näppäilykuvauksessakin tapahtuu joskus kodin siistimistä tai ulkonäön kohentamista ennen kuvaamista. Muuten näppäilykuvaaminen tapahtuu yleensä kuvaushetkellä vallitsevissa olosuhteissa.¹⁸

3.3 Kuvaustapahtuma: vuorovaikutteinen näytelmä

Kuvaustilanteessa kuvaan vaikuttavat Jensenin mukaan:

- tapahtumat kameran edessä eli kuvattavaan henkilöön tai henkilöihin ja kuvausympäristöön liittyvät tekijät
- kamera eli tekniikan tarjoamat mahdollisuudet ja sen asettamat rajoitukset
- tapahtumat kameran takana eli kuvaaja kykyineen ja näkemyksineen sekä mahdolliset muut läsnäolijat ja heidän odotuksensa.

9 Musello 1980, 24.

10 Kenyon 1992, 20–21, 43.

11 Ks. Fagerholm 1994, 67.

12 Chalfen 1987, 52. Sosiaalisesti määräytyneistä kuvauspaineista kertoo tilanne, jossa kotikaitafilmikuvaaja oli kohteliaasti kuvaavinaan perheeseen kuulumatonta juhluvierasta, koska arveli vieraan loukkaantuvan, jos häntä syrjittäisiin kuvauskohteena (Chalfen 1987, 27).

13 Kenyon 1992, 23; Baker 1995, 34; Saraste 1996, 138.

14 Chalfen 1987, 28, 58–59.

15 Coward 1985, 51.

16 Hirsch 1981, 15; Chalfen 1987, 63; Palin 1992, 358.

17 Kuhn 1995, 46–52.

Kuvaajalla, kuvattavalla ja kuvan käyttäjällä on kullakin oma toimintaroolinsa ja kokemuksensa kuvaustilanteesta. Käyttäjä, jota varten kuva otetaan, voi olla tilanteessa läsnä epäsuorasti hänen oletettujen odotustensa kautta. Kuvattava tai joku muu kuvaushetkellä paikalla oleva henkilö, kuten käyttäjä tai mahdollinen muu katsoja, voi esittää kuvaajalle toiveita siitä, millaisena kuvattava tulisi kuvata. Kuvan tilaajan odotukset vaikuttavat kuvaan, koska kuvaaja huomioi maksajan toiveet. Vanhemmat voivat kuvaustilanteessa pyrkiä ohjailemaan kuvattavia lapsiaan. Kuvaustilanteessa voi joskus olla läsnä muitakin ihmisiä, katsojia, jotka ovat mahdollisesti kuvan tulevia käyttäjiä.¹⁹

Kuvaajan ja kuvattavan välinen suhde vaikuttaa voimakkaasti valokuvaamisen hetkellä tuotettaviin merkityksiin²⁰. Valokuvahistoriassa tätä suhdetta on käsitelty melko yksipuolisesti. Tilanteessa vallitsee aina jonkinlainen valtasuhde, vaikkakaan perhevalokuvauksessa se ei näy yhtä selvästi kuin muun muassa poliisikuvissa.²¹ Ammattikuvaaja ei tavallisesti tunne kuvattavaa ja mahdollista kuvan käyttäjää henkilökohtaisesti. Kuvaustilanteessa kuvaaja on se auktoriteetti, joka valmistaa myytävän tuotteen teknisellä taidollaan²². Osa kuvaajista pyrkii nykyään murtamaan tätä valtasuhdetta antamalla kuvattavien itse määritellä, millaisen kuvan he itsestään haluavat²³.

Kuvaustilannetta voi verrata näytelmään: kuvaaja ohjaa näytelmää ja asettelee henkilöt kuvaan. Hän saattaa tehdä tiedostamattomiakin valintoja, kuten asettaa kuvan keskelle mielestään tärkeimmän henkilön.²⁴ Joskus kuvattavat järjestäytyvät itse, ja tällöin tärkein henkilö sijoittuu useimmiten kuvan keskelle²⁵. Näppäilykuvauksessa kuvaustilanne on yleensä epämuodollisempi kuin ammattikuvaajan ottaes-

sa kuvia, joten kuvattavat kuvataan siinä paikassa ja niissä asennoissa, joissa he sattuvat olemaan.

Näytelmällisyyttä lisää erityisesti studiovalokuvauksessa kuvaustilanteen luonne voimakenttänä, jossa neljä kuvitteellista hahmoa kohtaa toisensa. Näppäilykuvauksessa nämä voimakentät kohtaavat silloin, kun kuvattava poseeraa kameralle. Kameran edessä kuvattava on samanaikaisesti se, joka luulee olevansa; se, joksi hän haluaa itseään luultavan; se, joksi kuvaaja häntä luulee ja se, jota kuvaaja käyttää hyväkseen luodessaan taidettaan.²⁶ Tämä kuvaustilanteeseen osallistujien välinen suhde kuvastaa aina omaa aikaansa. Kuvattavan ja kuvaajan sukupuoli vaikuttaa heidän väliseen dialogiin – kuka altistuu ja kenen katseelle. Kuvattavaan vaikuttaa kuvaajan katseen lisäksi kuvan oletetun tai tiedetyn käyttäjän katse. Kuvattavan omakuvan ohella ne voivat vaikuttaa kuvan muotoutumiseen kaikkien yhteiseksi ideaalikuvaiksi. Kuvattavan pyrkimys olla sekä oma itsensä että miellyttää muita voi aiheuttaa jäykän naamion syntymisen kasvoille, kuten monissa hymy huuleen -kuvissa tapahtuu.²⁷

Ammattikuvaaja käyttää valtaa yhdistäessään hänen ja kuvattavan sisäiset kuvat kompromissien kautta lopulliseksi kuvaksi tekemällä kuvaustilannetta ja kuvan vedostamista koskevia valintoja. Sekä kuvaajaan että kuvattavaan vaikuttavat aikakauden teknisten rajoitusten ohella ajatteluun vaikuttavat normit, joita Öman kutsuu ajan hengeksi.²⁸ Ne näkyvät muun muassa poseerauksessa ja kuvausympäristössä²⁹.

Näppäilykuvat puolestaan edustavat kotikommunikaatiota. Tämä on vuorovaikutteista, kodin ympärille keskittyntä pienen ryhmän viestintää. Sen erityispiirteenä on kohdeyleisön valinta: kuvien käyttäjät tavallisesti tuntevat toisensa henkilökohtaisesti. Käsite Kodak-kulttuuri viittaa kaikkeen siihen, mitä täytyy tietää ja tehdä, jotta voi osallistua koti-

18 Chalfen 1987, 63.

19 Jensen 1994, 74, 78–79; ks. myös Victor Barsokevitch 1987, 22.

20 Baker 1995, 75; Spence 1995a, 147.

21 Spence 1995a, 84.

22 Jensen 1994, 74–76; ks. Ramamurthy 1997, 177.

23 Autti 1995.

24 Jensen 1994, 183.

25 Sinisalo 1994, 29.

26 Barthes 1985, 19.

27 Jensen 1994, 81, 84.

28 Öman 1983, 122.

29 Jensen 1994, 77.

kommunikaatioon asianmukaisesti. Itse valokuvat sekä niiden tuottamiseen ja näyttämiseen tarvittavat välineet muodostavat Kodak-kulttuuriin materiaalsen puolen.³⁰

Kuvattavan rooli: aktiivinen objekti

Kuvattava on toisaalta kohde, toisaalta aktiivinen osallistuja. Hän vaikuttaa syntyvään kuvaan ulkoisella olemuksellaan, odotuksillaan ja kuvitelmillaan sekä reaktioillaan kuvaustilanteeseen. Lisäksi hän on yleensä kuvan vastaanottaja, yksi asiakkaista tai kuvan käyttäjistä.³¹ Kuvaustarve, syy kuvatuksi lähtemiseen tai kuvaamiseen, vaikuttaa kuvaustilanteeseen. Kuvaustilanne on erilainen silloin, kun on tarve saada perinteinen dokumentti, kuten hääkuva, kuin silloin, kun kuvalla halutaan vahvistaa persoonallista identiteettiä, kuten muotokuvalla. Joskus kuvaustarve on käytännöllis-hallinnollinen: tarvitaan passikuva.³²

Kuvattuna oleminen tilanne on erilaista, kun kuvattava on kuvaamisesta tietoinen tai kun häntä kuvataan hänen tietämättään. Kun kuvattava on tietoinen kuvaamisesta, kuten aina ammattikuvaajan palveluja käytettäessä, hän joko poseeraa eli on näkyvästi yhteistyössä kuvaajan kanssa³³ tai pyrkii olemaan kuvattuna näyttämättä selkeästi tietoisuuttaan kameran läsnäolosta. Kun kuvattava on tietoinen kamerasta, hän joutuu jollain tapaa "esittämään itseään". Barthes ilmaisee tämän sanoen, että "valokuva on itsensä muuttamista toiseksi, tietoisuuden viekasta erottamista identiteetistä" ja että tietäessään olevansa kuvauskohteena, hän muuttuu etukäteen kuvaksi³⁴. Max Kozloffin mukaan kuvattava valitsee jonkin roolin, jonka katsoo parhaiten sopivan olosuhteisiin tai olevan sopuosinnussa tunteittensa kanssa. Hän siteeraa Kurt Vonnegutia: "Me olemme sitä, mitä olemme olevinam-

me, joten meidän täytyy olla tarkkana siitä, mitä olemme olevinamme." Kuvalla pyritään usein vahvistamaan jotain kuvattun ominaisuutta, kuten kuuluisuutta. Tästä ominaisuudesta tulee tällöin symbolisesti ennalta määräävä, ja katsoja unohtaa kaiken muun kuvattuna.³⁵

Kuvattava voi poseeratessaan olla itseensä kääntynyt mutta saattaa silti katsoa kuvaajaan³⁶. Tosin kameran vaatiman avoimuuden, "I open to it", ja subjektiviteetin vaatiman sisäänpäin kääntymisen välillä on melko sovitamaton ristiriita³⁷. Kameraan katsomisesta seuraa, että valokuvaa myöhemmin katsovasta näyttää kuin kuvan henkilö katsoisi häntä suoraan silmiin – vaikka ei näekään kuvan katsojaa³⁸.

Kuvattava saattaa joskus kuvattuna olemisestaan tietoisenaikin säilyttää ominaislaatujaan niin, että ei "oleta itseään" vaan "lainaa itsensä" kuvaan. Barthes antaa ymmärtää, että tämä "pieni yksilöllinen sielu, ilme, ilmaisee subjektia siinä määrin kuin se ei pidä itseään tärkeänä", ja ilme saa joskus henkilön olemuksen näkymään kuvassa.³⁹ Milloin sitten kuvattava näyttää "omalta itseltään", on tietysti paljolti kiinni katsojan tulkinnasta. Muotokuvien erityispiirteinä voidaan pitää eetosta eli henkilön "sisintä" mielenlaatua. Toisaalta sama ihminen saattaa näyttää eri sosiaalisissa tilanteissa kuvattuna aivan eri henkilöltä.⁴⁰

Musello jakaa henkilökuvat kolmeen luokkaan:

1. Idealisaatiokuvat, joiden tavoitteena on esittää kohde parhaimmillaan. Nämä kuvat ovat usein studio- eivätkä näppäilykuvia.
2. Luonnolliset henkilövalokuvat, joiden tavoitteena on saavuttaa kohde luonnollisessa ympäristössään mahdollisimman luontevana. Joskus tähän päästään kuvaamalla yllättäen tai salaa.

30 Chalfen 1987, 8, 10, 13, 30. Alkuperäistekstissä kotikommunikaatio-käsite: "home mode communication".

31 Jensen 1994, 76–77.

32 Öman 1983, 120–122.

33 Paul Carter (1989, 20) toteaa valokuvan tuottavan lähinnä kuvattavan idean siitä, miten kameralle tulee poseerata. Valokuvaaja Richard Avedonin mielestä ihmisistä puolestaan tulee kuvattaessa ikään kuin "itsensä vertauskuvia" (Sontag 1977, 175).

34 Barthes 1985, 16, 18.

35 Kozloff 1989, 10, 12. Kursivointi Max Kozloff.

36 Jensen 1994, 76.

37 Rosenblum 1991, 239–244.

38 Barthes 1985, 119.

39 Barthes 1985, 72–73, 113.

40 Kuusamo 1990, 39.

3. Epämystifiointikuvat, joiden tavoitteena on luoda kohteesta vaihtoehtoinen, vähemmän mairitteleva kuva. Nämä voivat olla joko tarkoituksellisen itseparodian tulosta tai salaa otettuja. Näillä kuvilla pyritään monesti kiusoittelemaan ihmisiä tai saamaan heidät hämilleen.⁴¹

Tietoisuus kuvaamisesta vaikuttaa kuvissa ilmenevään elekieleen. Valokuvauksen alkuaikoina jäykkä poseeraus johtui teknisistä syistä, mutta näppäilykuvien aikakautena poseerauskäyttäytyminen – kameralle näyttelyminen – on opittua.⁴² Jo varhaisissa näppäilykuvissa esiintyi sekä muikku-syndroomaa että pyrkimystä olla kuvissa parhaimmillaan⁴³. Näppäilykuvauksen yhteydessä kuvaamisen kohteeksi voi joutua helpommin vastoin tahtoaan kuin studiokuvauksessa. Poseeraaminen ja valmistautuminen kuvaan, esimerkiksi vaihtamalla ylleen paremmat vaatteet, tai kieltäytyminen tulemasta kuvatuksi yllätettynä/kohtiaskareissaan voi kertoa siitä, että kuvattava vaatii tulla kunnioitetuksi⁴⁴.

Kenyon kiteyttää, että valitsemme poseeraamisen, ”koska emme tiedä, miten kuvan kautta voisimme kommunikoida siitä, kuka olemme”⁴⁵. Esitämme jotain osaa tietoisina siitä, ettemme voi kokonaan kontrolloida syntyvää kuvaa. Joillakin ihmisillä on Kingin mukaan eräänlainen ”valokuvapersoonaa”, jonka he projisoivat kuvaushetkellä ja jonka ansiosta he näyttävät kuvissa luontevilta – toiset taas ovat poseeratessaan hyvin kiusaantuneen näköisiä. Kuvasta voi siis näkyä kuvaamisen aiheuttama mahdollinen hermostuneisuus, vaikka se yritettäisiinkin poseeraamalla peittää. Koska ihmisen ollessa hermostunut hän räpyttelee tiuhemmin silmiään, näppäilykuvien itsevarmoilta näyttävillä ihmisilläkin voi kuvissa olla silmät kiinni tai puoliummessa.⁴⁶ Eriasteisesta poseerauk-

sesta huolimatta perhekuvat henkivät vaikutelmaa tilanteen autenttisuudesta⁴⁷.

Haluttomuus tulla kuvatuksi voi johtua monista syistä. Osa ihmisistä kiusaantuu, koska ihmiselle on luontaista epäilevä suhtautuminen valokuvatuksi tulemiseen. Tämä näkyy erityisesti valokuvaamiseen tottumattomista lapsista. Varsinkin valokuvauksen varhaisvaiheessa lapsista otetuissa kuvissa näkyy epävarmuutta tai jopa vihamielisyyttä. Jonkinlainen estely, muodollinen kursailu, ikään kuin kuuluu asiaan kuvaustilanteessa. Kuvattava saattaa sanoa: ”Jos kuvaat minua, kamera särkyy.”⁴⁸ Arvelisin tämän liittyvän ajatukseen, että itseään ei saisi pitää kuvaamisen arvoisena, vaan itseä pitää vähätellä. Osa ihmisistä kieltäytyy kuvattavaksi tulemisesta uskonnollisin perustein⁴⁹. Osa ihmisistä kenties kiusaantuu, koska kuvaajalla on tilanteessa valta. Kuvattava voi tällöin pelätä kuvan paljastavan hänessä jotain, mikä ei ole hyväksyttävää⁵⁰. Eräs tapa kätkeä hämmennys on hullutella kameralle edessä⁵¹. Monet tutkijat⁵² ovat lainanneet Halla Beloffilta antiposeeraus-käsitettä viittaamaan siihen, kun kuvattava piilottaa minänsä alkamalla pelleillä, huutaa tai esiintyä muuten teatraalisesti kameralle (kuva 1). Kuvaamisesta kiusaantunut voi yrittää kokonaan estää kuvaamisen (kuva 2). Hän saattaa vaikkapa nostaa kätensä kameraa kohti peittääkseen itsensä tai kääntäytyä pois päin kamerasta.⁵³

Joissakin näppäilykuvissa toistuu nähdäkseen se kaita-filmikuvauksen piirre, että kuvattava tavallaan manipuloi itseään, koska haluaa itse vaikuttaa kuvaan⁵⁴. Tämä tapahtuu muun muassa silloin, kun kuvattava ja kuvaaja yhteisymmärryksessä ”tekevät kuvan”⁵⁵ hassuttelemalla tai flirttailemalla keskenään⁵⁶ (kuva 3). Hupikuvia houkuttelee tekemään sekin, että kuvaaja ja kuvattava useimmiten tuntevat toisensa ja tietävät olevansa ”osa vitsiä”⁵⁷.

41 Musello 1979, 110. Vastoin ammattikuvaajien ottamien kuvien muodollisuutta ihmiset paljastetaan näppäilykuvissa ”housut kintuissa” (King 1986, 16).

42 Wang Hansen 1982, 94; Baker 1995, 71. Chalfen (1987, 54, 67, 70) on todennut, että useimmat kotikaita-filmikuvaamisesta tutut piirteet, kuten kohteiden näyttelyminen kameralle, pätevät näppäilykuvaukseenkin. Tyypillisiä kameralle edessä toistuvia käyttäytymismalleja ovat käveleminen kohti kameraa, linssiin tuijottaminen, poseeraus kameralle ja vilkuttaminen kuvaajan sanottua: ”Tehkää jotain!” Viimeksi mainitun korvannee näppäilyssä kehoitus: ”Sanokaa muikku!”

43 Coe & Gates 1977, 11.

44 Bourdieu 1986b, 192–193.

45 Kenyon 1992, 41–42.

46 King 1986, 41, 67.

47 Fausing 1988, 39–40.

48 King 1986, 64–65.

49 Mäkilä 1993, 53–54.

50 Sontag 1984, 84.

51 Turner 1987, 84; Jensen 1994, 43.

52 Ks. esimerkiksi Coe & Gates 1977, 11; King 1986, 41, 67; Baker 1995, 36.

53 King 1986, 67–68.

54 Chalfen 1987, 60.

55 Vrt. ”make a movie” (Chalfen 1987, 60).

56 Ks. Fagerholm 1994, 86.

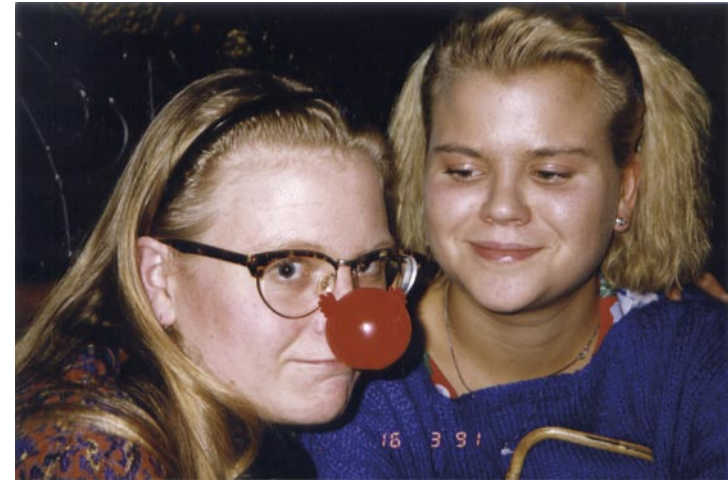
57 Adams 1994, 23–24.



Kuva 1. Antiposeerausta. 1980-90-lukujen vaihde



Kuva 2. Kuvaamisen estäminen. 1991



Kuva 3. Pubissa pelleilyä lomamatkalla. 1991

Kaiken kaikkiaan nykyään kuvataan aiempaa epämuodollisesti ja yhä spontaanimmmin, mikä vähentää kuvattavien poseerausta⁵⁸. Chalfenin mielestä näppäilyyn koodeihin kuuluu, että kuvattavat eivät juuri poseeraa⁵⁹. Vain salaa otetussa näppäilykuvassa poseeraaminen jää pois. Tällaiset kuvat antavat henkilön persoonasta enemmän tietoa kuin poseeratut kuvat paljastaessaan tietyn hetken reaktion, kasvojen ilmeen. Henkilön reaktioista ja samalla hänen luonteestaan kertoo erityisen paljon samassa tilanteessa otettu useamman kuvan kuvasarja.⁶⁰

Kamera antaa kuvaajalle valtaa ja rajoittaa sitä

Kamera antaa haltijalleen valtaa ottaa kuva: ”Kamera kädessä jokainen on valokuvaaja ja pääsee kulissien taakse ja alttarille.” Kameran havaittu läsnäolo saa kuvaushetken muuttamaan eräänlaiseksi peliksi. Kuvaajan tuleminen paikalle vaikuttaa heti tapahtumiin, koska läsnäolijat alkavat toimia

tavallisuudesta poikkeavasti huomattessaan kameran. Kamera on merkki hetken muuttumisesta kuvaksi ja se muuttaa kuvattavat kuvauskohteiksi.⁶¹ Samalla se muistuttaa ihmisiä siitä, että he ovat jatkuvasti toisten ihmisten katseiden kohteita⁶². Kuvaajalle kamera voi tosin toimia suojana häntä itseään vastaan: ”Tämä kirja tai kamera kirjaamassa: näin minä sen tunsin.”⁶³

Valokuva on Flusserin mukaan kolmannen asteen abstrahointi, symboli, joka edustaa maailmaa koskevien käsitteiden koodausta⁶⁴. Säännöt kolmiulotteisen maailman siirtämiseksi kaksiulotteiselle filmille on sisäänrakennettu kameraan ja koko kuva-ala koskevat samat säännöt toisin kuin piirroksissa⁶⁵. Keskeistä on, että koodaus tapahtuu kamerassa, näkymättömissä⁶⁶. Valokuvateknologia on pyrkinyt koko ajan tekemään tämän koodauksen yhä näkymättömämmäksi.

Flusser korostaa kameran automatisointia. Hän väheksyy näppäilykuvausta, koska hän ei pidä merkityksellisinä ku-

58 King 1986, 41.

59 Chalfen 1987, 72.

60 Wechsler 1974, 110.

61 Saraste, 1996, 138, 150. Digitaalikuvaan aikakaudellakin kameran ja sen tuottaman kuvan suhteeseen liittyvät nämä piirteet. Kamera kietoutuu monin tavoin valtaan ja tietoon sekä edustaa sosiaalista voimaa, koska sen läsnäolo muuttaa ihmisten käyttäytymistä. (Seppänen 2001a, 165–166.)

62 Seppänen 2002, ei sivunumerointia.

63 Arstila 1987, 28.

64 Flusser 1988, 17–19. Ks. myös Anttila 1989, 58; Burgin 1989, 39.

65 Pachnicke 1984, 8–11; Sonesson 1992, 269.

66 Flusser 1988, 17–19.

vaajan tekemiä valintoja, kuvausprosessin tapahtumia eikä kuvan tulkinnan avaamia mahdollisuuksia. Hän korostaa vain kameraan rakennetun meta-ohjelman valtaa. Kamera ei muuta maailmaa vaan sen sisältöä. Se tuottaa symboleita sisäänrakennetun käyttöohjeensa kautta. Suuri osa näppäilykuvista on redundantteja kuvia, jotka eivät sisällä mitään uutta informaatiota. Ne ovat vain kameraan sisäänrakennettujen mahdollisuuksien eräitä toteutumia. Koska kamera on rakenteellisesti monimutkainen mutta toiminnallisesti yksinkertainen, näppäilykuvaaja voi tuottaa hienon näköisiä kuvia tietämättä mitään prosessista, jonka hän saa aikaan painaessaan laukaisijaa. Ammattikuvaaja sen sijaan pyrkii löytämään kameraohjelmastaan uusia mahdollisuuksia voidakseen tuottaa uutta informaatiota. Kuvaaja voi manipuloida kameran tila-aika-kategorioita niin kauan kuin kamera ei ole täysautomaattinen eli ilman ihmistä toimiva. Kuvaajan vapaus on ohjelmoitua, kameran kategorioihin rajoittunutta. Kamera toimii meta-ohjelman mukaan, ja valta on siirtynyt esineiden omistajilta niiden ohjelmoijille.⁶⁷

Kamera kuvan tuottamisen välineenä⁶⁸ vaikuttaa voimakkaasti siihen, että valokuvaa pidetään todisteena. Valokuvan uskottavuutta lisää se, että se näyttää syntyvän ”objektiivisesti”, kun esineen ja sen jäljitelmän välillä on maalarin sijaan tekninen väline. Ihmisen katsoessa valokuvaa hän nauttiikin ihmisen poissaolosta päinvastoin kuin hänen tarkastellessaan taideteoksia.⁶⁹ Valokuvan synty tapa saa naiivin katsojan ajattelemaan valokuvaa tilanteena, joka syntyy ”kopiona maailmasta”⁷⁰. Barry Kingin mielestä näppäilykuvilla on tyypillistä asennoitua kuvaan ikään kuin se sisältäisi tärkeän hetken eikä vain esittäisi sitä⁷¹. Mekaaniseen synty tapaan ovat sidoksissa monet valokuvaan liitetyt piirteet (ks. luvut 2.2 & 2.3).

Kamera synnyttää kuvan renessanssiperspektiivin mukaiseksi. Jäljitellessään ihmisen näköhavaintoa kuva hämää katsojaa luulemaan näkymää omakseen. Tällöin katsoja kuvittelee muodostavansa merkityksiä vapaasti. Tosiasiassa hänet on asemoitu kuvan eteen: ”Hän katsoo Toisen katseen kautta valmiiksi merkityksellistettyä näkymää.” Valokuva pakottaa katsomaan kuvan ”sisään” tietystä näkökulmasta. Tätä kuvaustapaa kutsutaan ideologiseksi värväyskeinoksi, koska se edustaa porvarillista yksilön ihannointia.⁷²

Kuvaaja: viestiin valikoiden tai vahingossa vaikuttaja

Kaikki kuvat ovat subjektiivisia siinä mielessä, että jonkun on täytynyt tehdä valinta ja päättää ottaa kuva juuri kyseisestä tapahtumasta kyseisessä paikassa ja kyseisellä hetkellä⁷³. Valokuva on täten paitsi maailman tallennus myös siitä esitetty arvio⁷⁴ tai väite⁷⁵. Ammattikuvaajan palveluja käytettäessä osan kuvaamista koskevista valinnoista tekee kuvaaja, osan taas kuvan tilaaja. Jonkun on päätettävä, keitä kuvataan ja kuinka paljon, eli mitä pidetään kuvaamisen arvoisena⁷⁶. Burgin pitää kuvauskohteiden valintaa erittäin tärkeänä merkitysten tuottamisen kannalta. Hän korostaa, että jo ihmisen havaitessa esineen hän asettaa sen suhdejärjestelmään, ja esine ottaa paikkansa ideologiassa.⁷⁷ Kuvia ottamalla ihminen painottaa jotain osaa elämästään, mikä kenties auttaa häntä unohtamaan jotain muuta⁷⁸. Perhevalokuvauksessa nämä valinnat tekee kuvan tilaaja tai sen näppäilyjä.

Ammattikuvaajan ottamaan kuvaan vaikuttavat kuvaajan tiedot asiakkaasta, hänen tekninen ja taiteellinen pätevytensä sekä ammatillinen kunnianhimosensa. Tekniset varusteet ja kilpailutilanne, johon liittyvät muun muassa asiakas-

67 Flusser 1988, 28–37, 62.

68 Kamera on tekninen laite, jonka muodostama kuva noudattaa optiikan ja matematiikan lakeja (Seppänen 2001a, 166–167). Se toistaa objektiivin läpi heijastuneet valonsäteet, ja valokuva toistaa näkymän, joka on ollut valoherkän materiaalin edessä (Lintonen 1988, 10).

69 Bazin 1983, 182–183; Sjölin 1989, 160.

70 Flusser 1988, 44.

71 King 1993, 9–11.

72 Hietala 1994, 123–124.

73 Berger 1987, 19; Adams 1994, 111.

74 Sontag 1984, 86.

75 Gardner 1990, 78.

76 Gardner 1990, 79.

77 Burgin 1989, 18–20. Ideologia on Burginin mukaan laajasti käsitettynä yhteiskunnassa yleisesti hyväksytty, maailmaa ja sen tapahtumia kuvaava väiteyhdistelmä luonnosta ja yhteiskunnallisesta todellisuudesta. Se on yksilöllisten toimintojen yhteinen merkityskieli.

78 Jensen 1994, 51.

piirin miellyttäminen ja kuvaamisen kustannusten huomiointi, vaikuttavat kuvaajan tekemiin valintoihin.⁷⁹ Käsittelen tarkemmin ammattikuvaajan kuvaukseen liittyviä konventioita luvuissa 4.3 ja 4.6.

Kuvaajan tekemät perusvalinnat ovat kuvaushetken, näkökulman ja ilmaisutekniikan valinta. Nämä vaikuttavat kuvan viestiin ja taiteelliseen hahmoon. Kuvaushetken valinnalla määrittyvät muun muassa kuvassa näkyvän toiminnan vaihe, henkilöiden paikka toisiinsa nähden sekä eleet ja ilmeet samoin kuin monet kuvan tunnelmaan ja valaistukseen vaikuttavat tekijät, kuten vuoden- ja vuorokaudenaika. Näkökulman valintaan kuuluu kuvakulman sommittelun lisäksi se, mitä tekijöitä kuvassa painotetaan vaikkapa sijoittamalla ne etualalle suureksi ja tärkeäksi. Painottamisen keinona toimii erityisesti rajausta. Ilmaisutekniikan valintaan kuuluvat kameran koon ja negatiivikoon valinta, jotka puolestaan vaikuttavat työskentelymetodiin, esimerkiksi sen nopeuteen. Filmimateriaalin valinta ja mahdollinen jalustan käyttö tai salamavalon käyttö muokkaavat kuvaa. Terävyysalueen rajat määrittää valitun objektiivin polttoväli, joka vaikuttaa muun muassa syntyvään perspektiivivaikutelmaan. Kuvaan tunnelmaa luova sävyala syntyy valaistuksen luonteen, suunnan ja kovuuden sekä filmimateriaalin ja pimiötekniikan yhteisvaikutuksesta. Mikäli kuvat laitetaan esille, niiden esittämismuoto, kehystys, esineellisyysaste ja pinnantuntukin toimivat ilmaisukeinoina.⁸⁰ Näkökulma ja ilmaisutekniikka edustavat kuvaajan taiteellisia pyrkimyksiä, jotka lähinnä ammattilaiset ja aktiiviharrastajat huomioivat kuvatessaan⁸¹. Mielestäni näppäilykuvaamisessa näkökulman valintaa tapahtuu siten, että päättämällä kuvauskohteen ja rajaamalla kuvaaja määrittää, "mitä kuvassa on" ja sen, "mitä siinä ei ole"⁸². Kuten valokuvaaja John Berger toteaa: "Se taso, jolla

uskon tämän olevan katsomisen arvoista, on arvioitavissa kaikesta siitä, mitä en ole halukas näyttämään, sillä se on siinä mukana."⁸³ Näppäily ei tosin välttämättä tee rajausta tietoisesti kuten ammattilainen.

Näppäilyssä kuvaajana toimii tavallisimmin joku sisäpiirin luotettu henkilö. Kuvattavan ja kuvaajan tuttuus auttaa tallettamaan tapahtumien kohokohdat. Intiimi suhde voi tosin johtaa muun muassa lasten alistumiseen kuvattaviksi vastoin tahtoaan, jos he eivät uskalla vastustaa vanhempensa auktoriteettia tai ryhmäpainetta.⁸⁴ Hirschin käsite perheensisäinen katse⁸⁵ tarkoittaa tapoja ja ideologioita, joiden kautta perheet näkevät itsensä. Ihmiset ovat perheessä(kin) koko ajan erilaisten katseiden verkossa, määriteltävinä. Tobiasen huomauttaa, että vanhemmat kuvaavat lapsiaan sellaisissakin tilanteissa, joissa eivät itse haluaisi tulla kuvatuiksi. Potalla istuva itkevä lapsi voi häntä kuvaavan äidin silmissä olla perin hellyttävä. Tällaiset konfliktiin viittaavat kuvat ovat tosin harvinaisia.⁸⁶

Patriarkaalisen yhteiskuntamallin aikaan naiset ja lapset olivat lähinnä passiivisia kohteita, jotka edustivat perhettä isän kuvatessa aktiivisesti, joskin naiset saivat päättää, missä tilanteissa kuvattiin⁸⁷. Naisten tulo työmarkkinoille ja muutuneet perhekäsitykset ovat vaikuttaneet siihen, että ainakin alle 35-vuotiaat naiset ovat alkaneet kuvata yhtä yleisesti kuin miehet⁸⁸. Tobiasenin tutkimuksen mukaan naiset ovat jopa miehiä yleisemmin vastuussa kuvaamisesta⁸⁹. Jensen selittää ilmiötä siten, että naisten irtauduttua perinteisestä hoivavastuusta heillä on mahdollisuus kehittää silmää kuvaustilanteille. Katsoja-asema ja kuvaaminen merkitsevät etäisyyden ottamista läheisissä sosiaalisissa suhteissa, minä vuoksi se on ollut aiemmin hyväksyttävämpää miehille kuin naisille.⁹⁰ Suomessakin naiset ottavat monessa perhe-

79 Öman 1983, 120, 122.

80 Preus 1989, 115; Saraste 1996, 163, 167.

81 Chalfen 1987, 73; Jensen 1984, 41.

82 Hall 1991, 153.

83 Berger 1987, 23.

84 Baker 1995, 62, 73–74; Holland 1997, 107.

85 Hirsch 1999, xi. Alkuperäistekstissä: "familial gaze".

86 Tobiasen 1995, 96–97.

87 Kenyon 1992, 20–21.

88 Solomon 1995b, 11; Jensen 1996, 149–150.

89 Tobiasen 1995, 31.

90 Jensen 1996, 149–150. Koska kuvaaminen aina vaatii jonkinasteista erillisyyttä, näppäily on päätettävä, kokeeko hän tapahtuman vai keskittykö tallentamaan sen kuvaamalla (Grey 191, 106). Monet eivät ehkä kuvaa tavallista elämänmenoan, koska he haluavat olla siinä joka hetki läsnä (Jensen 1994, 44).

sä kuvia, mutta he ovat harvoin perheen ainoita kuvaajia⁹¹. Kuvaamisen valtasuhteet ovat murroksessa. Yhä useammin perheen lapset ja nuoret saavat kuvata, ja monesti heille hankitaan oma kamera⁹².

Näppäilijä tapahtumaan osallistujana kuvaa silloin, kun se tilanteessa tuntuu luontevalta, ja tahtoo, että hänet kuvaajana nähdään. Kuvaamiseen kuuluu usein keskinäinen hulluttelu ja leikkiminen normeilla. Näppäilijä kuvaa tuttuja asioita arkipäivästä poikkeavissa olosuhteissa. Hän haluaa valokuvaan itsensä ja muut, jotka ovat osallisia erityiseen sosiaaliseen tapahtumaan.⁹³ Joskus joku tuntematon voidaan hyväksyä kuvaamaan, jotta kukaan tärkeä henkilö ei joutuisi olemaan poissa kuvasta⁹⁴. Kuvattavat voivat myös vuorotella kuvaajina, jotta kaikki pääsisivät ryhmäkuvaa⁹⁵. Näppäilykuvauksessa valtasuhteet siis vaihtelevat toisin kuin ammatikuvaaajan ottaessa kuvia⁹⁶.

Sinisalo on kiteyttänyt näppäilijän kuvaamiseen liittyvät tyypilliset piirteet, joista useita ovat maininneet muutkin tutkijat⁹⁷:

- kuvaaja ei kuvaa saadakseen ansiota
- kuvan käyttäjä on yleensä kuvaaja itse
- kuvauskohteena on kuvaajan oma kokemuspiiri
- kuvaaja ja kohde ovat tuttuja
- kuvat ovat luonteeltaan spontaaneja
- kuvan tarkoite on realistinen
- kuvaaja kuvaa impulsiivisesti
- kuvausvälineet ovat yksinkertaisia⁹⁸
- kuvaaja ei tunne tekniikkaa kuin pintapuolisesti
- sommittelu on melko vapaata.⁹⁹

Perinteinen sommittelu on valokuvauksessa ammattikuvaajan kanssa järjestettyä kuvaustilannetta lukuun ottamatta mahdotonta, koska kuvan sisältö juontuu vuorovai-

kutuksesta ajan eikä muodon kanssa. Jos kuvaaja ei lavasta tilannetta, sommittelu perustuu arvioon siitä, mitä tulee tapahtumaan: miltä asiat mahdollisella kuvanottohetkellä tulevat näyttämään.¹⁰⁰ Näppäilyssä sommittelu tarkoittaa lähinnä sitä, että kuvaaja pyrkii tähtäämään pääkohteensa kuva-alan keskelle. Laatikkokameroiden varhaisvaiheessa tosin etsimen epätarkkuus muutti joskus lopputuloksen. Tätä virheenä pidettyä poikkeamaa keskeisasettelusta korjailtiin leikkaamalla kuvia laitettaessa niitä albumeihin.¹⁰¹

Tavallisesti ihmiset järjestäytyvät kuvaan tiedostamattomia sisäisiä valintojaan noudattaen. Joskus kuvaaja järjestelee näkymää kehottaen henkilöitä siirtymään tiettyihin paikkoihin ja asentoihin. Kuvaajan valinnat voivat olla sekä tietoisia että tiedostamattomia, ja ne perustuvat hänen asenteisiinsa ja arvoihinsa.¹⁰² Kun kuvia tarkastellaan elekielen näkökulmasta, kiinnitetään huomiota henkilöiden väliseen etäisyyteen¹⁰³. Kuvaustilanteessa miehet ovat perinteisesti sekä ottaneet itselleen naisia enemmän tilaa että heille on sitä myös annettu. Tämä selittyy niin miehen yhteiskunnassa ottamalla tilalla kuin naiseen liitetyillä tapasäännöksilläkin, kuten: ”Ei saa istua jalat harallaan!” Suvun hierarkiassa vastaavasti isovanhemmat ovat saaneet ryhmäkuvassa suurimman osan kuvatilasta.¹⁰⁴

Robert Adamsin mukaan näppäilykuvat ovat yleensä frontaalisia eikä niissä ole outoja kuvakulmia. Hän viitanee kuvattavien taipumukseen katsoa kameraan ja kuvaajan tapaan ottaa kuvia seisaaltaan silmän tasolta.¹⁰⁵ Kuvien ottaminen suoraan edestä on perhevalokuvissa perusteltua, koska kuvien henkilöt tulee pystyä tunnistamaan, jotta kuva täyttää tehtävänsä sekä identifioijana että ajankulun merkinä¹⁰⁶. Bourdieu katsoo edestäpäin kuvaamisen juontuvan kulttuuriarvoista: tuli olla ”kuin miestä vastassa”. Kyse

91 Sosiologia ja valokuva 1992, 4.

92 Wang Hansen 1982, 176; Ewald 1985; Lifson 1985, 119; Tobiassen 1995, 122.

93 Jensen 1994, 43.

94 Chalfen 1987, 95.

95 Katselin torikahvilassa, miten kahden pariskunnan kohtaamisessa naiset vuorottelivat kuvaajina ja täten molemmat ”todistettavasti” olivat tapaamisessa läsnä.

96 Spence 1995a, 84.

97 Ks. esimerkiksi Baker 1995, 8, 55–56; Chalfen 1987, 68, 95; Coe & Gates 1977, 11; Holland 1991, 4; Laukia 1991, 30; Mäkilä 1993, 6.

98 Mäkilä (1993, 9) tosin toteaa osuvasti, että kuvat otetaan yksityiskäyttöön ennemminkin helpokäyttöisellä kuin yksinkertaisella kameralla – nykykamerat ovat pitkälle automatisoituja.

99 Sinisalo 1994, 36. Sinisalo tosin käyttää näppäilijästä käsitettä harrastajakuvaaaja.

100 Berger 1987, 20–21.

101 Papageorge 1974, 25; Baker 1995, 35.

102 Akeret 1973, 203.

103 Wang Hansen 1982, 95.

104 Jensen 1994, 183–184, 186–188.

105 Adams 1994, 111. Baker (1995, 35) löysi pienestä analyysiaineistostaan muutamia kuvia, joissa kuvaaja oli käyttänyt poikkeaviakin kuvakulmia saadakseen kuvaan voimakkaampaa latausta, mutta hän arvelee näiden olevan esteettisesti harrastuneempien kuvaajien ottamia.

106 Williams 1991a, 187.



Kuva 4. Pimeässä yllätetyt vanhemmat. 1975



Kuva 5. Nukkuva puoliso. 1989



Kuva 6. Rapujuhlassa Ruotsissa. 1990

107 Bourdieu 1986b, 195–197.

108 Carter 1989, 21.

109 Nykynäppäilykuvat ovat siis usein kuin Valokuvia (Vartalontaputteluleikki) -runon valokuvat: "On se vähän outoa huvia / kun karhut ottavat valokuvia: / Yhdessä kuvassa on korvat, / yhdessä on kuono, / yhdessä on tassut, / yksi on muuten huono, / yhdessä on polvi, / yhdessä hännänpää, / yhdessä on napa / napa – eikä mitään enempää." (Huovi 1995, 28.)

110 King 1986, 49–56; ks. myös Baker 1995, 72–73.

111 Jensen 1994, 38–39.

112 Mäkilä 1993, 53–54. Tosin muun muassa Juice Leskinen (Valokuvauksen vuosikirja 1984, 98) arvostelee tätä hymyilemisen pakkoa: "Ja miksi kuvissa pitäisi hymyillä? Jos pitää, niin kyllä minä hymyilen kehottamattakin niin usein, että siitä kuvan saa. Minun mielestäni pitäisi kuvata silloin, kun hymyillään; ei suinkaan hymyillä silloin, kun kuvataan."

on kuvatun ja kuvan katsojan välisestä molemminpuolisesta arvonannosta. Kun ihminen tarjoaa kuvaajalle ennalta määrätyn omakuvansa asettuessaan juhlallisesti kuvattavaksi, hän vähentää riskiä toimia tavalla, jolla saattaisi itsensä huonoon valoon.¹⁰⁷

Frontaalisuuden kaava rikkoutuu nykyään usein, kun kuvia innostutaan räpsimään runsaasti. Kuviin tulee muutuvien asentojen ja odottamattoman liikkeen vaikutuksesta monenlaisia otoksia. Sattumien seurauksena näppäilykuviin sisältyy huumoria, joka syntyy toisiinsa kuulumattomien tekijöiden tahattomasta rinnastuksesta: lintu näyttää lähtevän lentoon isoäidin hatusta.¹⁰⁸

Todennäköisesti teknisen taitamattomuuden ja runsaan kuvaamisen seurauksena näppäilykuvien tyypillisiksi piirteiksi ovat nousseet monet kuvausvirheinä pidetyt seikat. Näitä ovat muun muassa vino horisontti, oudot rajaukset, kuten ihmisen puolittaminen¹⁰⁹ tai kohteen sijoittelu kuvan reunaan tähtäyksen epäonnistuttua, kaukaa kohteesta kuvaaminen, kuvan epätarkkuus, valoheijastumat ja linssin eteen sattuneet ylimääräiset kohteet, kuten sormen näkyminen

kuva-alalla. Lisäksi monissa kuvissa näkyy kuvaajan varjo. Ennen automaattista filminsiirtoa kuvissa oli joskus kaksoisvalotus tai syntyi siamilaiskuvia, kun filmi ei ollut siirtynyt koko ruutua eteenpäin.¹¹⁰

Näppäilykuvia otettaessa ei yleensä tavoitella valokuvallista näkemystä, mikä osaltaan selittää kuvien tekniset puutteet. Kun valokuvauksen harrastelija pyrkii näkemään kohteen yksilöllisesti, näppäilyjä käyttää sosiaalista katsetta. Nykynäppäilykuvaaja käyttää tiedostamatonta kuvakieltä, jossa on vain harvoja esteettisiä sääntöjä ja järjestely mahdollisimman vähäistä.¹¹¹ Jokainen näppäilyjä joutuu silti tekemään lukuisia valintoja. Tavallisimmin kuvaaja pyrkii naurattamaan kuvauskohteitaan. Kuvaaja voi houkuttaa kuvattavia hymyilemään sanomalla: "Hymyä! Sanokaa muikku!"¹¹²

Bourdieu korostaa, että teknisten imperatiivien kenttä eli alue, joka voidaan kuvata, on laajempi kuin sosiaalisten imperatiivien kenttä eli alue, joka pitää kuvata. Kansanomaisen estetiikka seuraa valokuvaukselle asetettuja sosiaalisia funktioita sekä pitää normeinaan säädylisyyttä ja sopivaisuutta unohtamatta kuitenkin täysin

kauneuden kokemusta ja sen ilmausta.¹¹³ Perhevalokuvat kuuluvat kollektiivitradiitioon, koska ne ilmentävät yhteisön tunnustamia ja hyväksymiä perinneaineiksia¹¹⁴. Todennäköisesti juuri sopivaisuussäännösten seuraaminen on johtanut siihen, että kuvattavat ovat useimmiten kuvissa hereillä, hyväkuntoisia ja harvoin alastomia¹¹⁵.

Perhevalokuvan ihanteena pidetään tosin yhä enemmän sitä, että sen tulisi olla luonnollinen ja mahdollisimman poseeraamaton, ja tämän vaikutelman varmistamiseksi etenkin mainokset suosittelevat yllätyskuvaamista (kuva 4). Valokuvaussanastokin, kuten englannin sanat ”capture” ja ”seize”, ilmentää kuvaajan halua saada persoonallinen ote todellisuuteen ilman, että osallisilta kysytään mitään.¹¹⁶ Kuvaajan valtaa ilmentää sanonta: ”Take a picture.”¹¹⁷

Salaa kuvaamista tapahtuu jonkin verran näppäilykuvauksessa, kun kuvaaja haluaa yllättää kohteen luonnollisessa tilanteessa. Tällöin kyse ei ole molemminpuolisesta vuorovaikutustilanteesta vaan kuvattavan elämästä varastetaan hetki (kuva 5). Näissä tilanteissa valokuvauksen hyökkäävä, väkivaltainen luonne paljastuu, sillä kuva tunkeutuu yksityiselämään eri tavoin kuin katse, josta jää jäljelle vain muistikuva. Kuvattavan tietämättä otetuissa kuvissa hänen ilmeensä on yksityinen, erilainen kuin kameralle esitettävä ilme olisi.¹¹⁸ Salaa otettu kuva on voyeristinen, tirkistelevä¹¹⁹. Tällaista kuvaamista pidetään sopimattomana joissakin maissa, kuten Kiinassa. Siellä valokuvaaminen on rituaali, johon kuuluu kuvattavan suostumus.¹²⁰

Perheenjäsenet suhtautuvat länsimaissa nykynäppäilyyn kuuluviin epämystifointikuviin suopeasti, koska ne ovat huvittavia ja tarjoavat ”kauniiden ja terveiden” kuville täydennystä. Ne toimivat eräänlaisena vastakuvastona tavanomaisille perhevalokuville.¹²¹ Toisaalta kaikki kuvatut eivät aina

suhtaudu huumorilla heistä hupimielessä otettuihin kuviin¹²². Salaa otettuja näppäilykuvia katsotaan yleensä lähipiiriin kuuluvien ihmisten kanssa mutta tuodaan joskus myös julkisuuteen, kuten paikallislehtien onnitteilupalstoilla.

Erikoistapaus salaa kuvaamisesta on pienten lasten kuvaaminen. He eivät ensimmäisiä kertoja kameran nähdesään ole tietoisia siitä, että heitä kuvataan. Lapset oppivat pikku hiljaa yhdistämään kameran käyttötilanteen ja syntyneen kuvan, kun heille näytetään kuvia heistä ja heidän läheisistään. Havaintojeni perusteella nykyajan lapset oppivat viimeistään toisella ikävuodellaan, että heidän toivotaan katsovan kameraan ja hymyilevän. Jo sitä ennen lapsi koetaan saada nauramaan pelleilemällä ja kutittamalla häntä. Lisäksi hänen katseensa koetetaan vangita huhuilemalla kameran takaa. Tämä kuvaustapa muistuttaa ”interaktiivisella, spontaanilla” tavalla kuvaamista, jossa kuvattava yllätetään kameralla, mutta hänet pyritään saamaan reagoimaan, vuorovaikutukseen kuvaajan kanssa. Näin kuvataan tavallisin läheisiä ihmisiä, joiden ei uskota loukkaantuvan, ja tilanteissa, joissa muutenkin hullutellaan. Näppäilijän muita kuvaustapoja ovat kuvien ottamisen salaa spontaanisti, poseeraavien kuvattujen kontrolloitu kuvaaminen ja kertova kuvaaminen. Viimeksi mainittua käyttäessään kuvaaja pyrkii luomaan tapahtumasta kuvasarjalla kertomuksen, joka ilmentää henkilöiden välisiä suhteita.¹²³

Näppäilykuvat ovat joko kertovia tai edustavia. Kertovat näppäilykuvat välittävät tunnelmaa ja ovat ilmausta ikuistamisen arvoisesta hetkestä (kuva 6). Poseeraus on niissä vähäistä. Ne keskittyvät tapahtumaan, ja niihin liittyy nostalgiaa ja romantiikkaa. Edustavissa näppäilykuvissa kuvaaja on pyrkinyt esittämään kohteensa mahdollisimman ihanteellisesti. Nämä kuvat ilmaisevat sosiaalista asemaa tai esittävät

113 Bourdieu 1986b, 192–193.

114 Mäkilä 1993, 15.

115 Chalfen 1987, 59.

116 Coward 1985, 50–52. Myös Stewen Halpern (1974, 67) katsoo, että näppäilykuvat esittävät maailman havainnoijan näkökulmasta kuvattuna itse tapahtumahetkellä, jolloin ”poseeraamaton hetki on paljastava hetki”.

117 Chalfen 1987, 60. Kursivointi S.U.

118 Sontag 1984, 12, 39.

119 Maunuksela 1997a, C 5. Salaa kuvaavan eräs ongelma on, että jos kuvauskohteena olevalle alueelle ilmaantuu jokin häiritsevä tekijä, kuvaaja ei voi hätistää sitä pois paljastumatta itse (Fagerholm 1994, 27).

120 Sontag 1984, 160.

121 Musello 1979, 112.

122 Baker 1995, 63.

123 Musello 1980, 25–26. Alkuperäistekstissä kertova kuvaaminen -käsite: ”configurational shooting”.

124 Tobiassen 1995, 18–19, 92–97. Edustaviin kuuluvat Musellon (1980, 25–26) mainitsemista ryhmistä vain "poseeraavista kuvatuista kontrolloidusti otetut kuvat".

125 Williamson 1986, 119.

126 Bourdieun (1986b, 218) käyttämä ilmaisu "kansanomaiset luokat" on lähellä ajatusta työväenluokasta, koska hän toisaalla tekstissään mainitsee, että "– – kansanomaisille ja keskiluokille itsensä yhtä hyvin valokuvallisessa käytännössä kuin valokuva-arvioinnissa ilmaiseva estetiikka ilmenee eetoksen ulottuvuutena – – pelkistyen – – niihin tehtäviin, joita he asettavat kuville, ja merkityksiin, joita he antavat kuville – –". Kursivointi S.U. Kuvan arvostuksen perustana olevaa normia luodessaan "kansanomaiset luokat" käyttävät Bourdieun (1986b, 213–215) mukaan lajiluokittelua. Samalla he ilmaisevat samalla suhdettaan legitiimiin kulttuuriin, josta he ovat pois suljettuja. Bourdieu kirjoitti 1960-luvulla, että valokuvaus kuuluu legitiimisen ja mielivaltaisen kulttuurin välimaastoon, koska sen alueella ei ole systemaattisesti hyvän maun normeja opettavaa instituutiota. Valokuvan kuluttajat tuntevat täten saavansa päättää vapaasti arvostuksistaan. Legitiimillä alueella he pitävät yllä rituaalista, harrasta asennetta. Nykyään valokuvauksesta on tullut osa taide maailmaa ja lajiluokittelut ovat muuttuneet.

127 Bourdieu 1986b, 199–202, 205.



Kuva 7. 80-vuotiaan syntymäpäiväkahveilla. 1997

henkilöä tai erityistä kohdetta, joka kiinnittyy tiettyyn historialliseen ajankohtaan.¹²⁴ Näppäilykuvat voi jaotella myös epämuodollisiin ja muodollisiin kuviin. Muodollisuuden aste vaihtelee kuvaustavan, taustaintentioiden ja kuvattavan mukaan. Mitä enemmän kuvaamisesta ollaan tietoisia, sitä muodollisemmaksi kuva todennäköisesti muodostuu (kuva 7).¹²⁵

Kansanomainen estetiikka: kohteen tunnearvo määrittelee kuvan onnistuneisuuden

Esteettiset mielipiteet noudattelevat kulttuurimalleja. Kansanomaisiin luokkiin¹²⁶ kuuluvien ihmisten "sitä ei voi kuvata" -arvostelmat viittaavat eettis-perustaiseen normijärjestelmään. Eettisiin periaatteisiin nojaava estetiikka alistaa ilmaisun sisällölle. Se on lisäksi luonteeltaan funktionaalista,



Kuva 8. Näppäilykuvaustapahtuma rippileirillä. 1978

sillä valokuvan oletettu tehtävä vaikuttaa sen arvostukseen. Valokuvaa arvioidaan sen tehtävän perusteella, jonka se täyttää katsojan silmissä tai voisi täyttää toiselle katsojalle.¹²⁷ Erilaiset lajiluokitukset vaikuttavat nykyäänkin kuvien tason määrittelyyn. Yliopisto-opiskelijoille annettiin tehtäväksi erotella taiteelliset kuvat vähemmän taiteellisista. He katsoivat, että vakava ja hieman tavallista poikkeavassa asennossa kuvattu malli sai aikaan taiteellisemmän vaikutelman kuin malli, joka hymyili tai jonka kasvoilla oli voimakkaita tunteita välittävä ilme. Tutkijat arvelivat ilmiön johtuvan sekä perinteisten taidekuvien yleisestä vakavailmeisyydestä että vähemmän taiteellisina pidetyn näppäilykuvauksen hymyrutiineista. Kun toisessa tutkimuksessa tutkittavien tuli itse ottaa taiteellisen kuvan sijaan hyvä kuva, he valitsivat ku-

vaushetken siten, että kuvattavan ilme välitti iloista tai onnellista vaikutelmaa.¹²⁸

Bourdieuun mukaan yksityisellä valokuvalla on arvoa lähinnä vain kuvan ottajalle ja sen kohteille. Perhevalokuvauksessa kuvan ottaminen ja katsominen edellyttävät esteettisen arvioinnin poissulkemista, koska kohteen pyhä luonne ja suhde kuvaajaan oikeuttavat kuvan arvon. Kansanomaisessa estetiikassa esteettinen nautinto on riippuvainen tunteiden mielihyvästä. Kuvaa ei eroteta sen kohteesta, joka viime kädessä toimii arvostuksen kriteerinä. Katsojan suhde kuvan kohteeseen vaikuttaa siihen, miten hän havaitsee kuvan. Kuva, jonka henkilöön katsoja yhdistyy symbolisella siteellä, hyväksytään välittämättä sen puutteista. Kuvaa, johon tätä yhteyttä ei ole, voidaan arvostella teknisin perustein.¹²⁹ Esteettisten koodien sijaan näppäilykuvassa ovat siis keskeisiä sosiaalisesti tärkeät tekijät, kuten keitä kuvaan otetaan, miten he keskenään sijoittuvat ja mikä ilme kuvaan halutaan.¹³⁰

Kansanomainen estetiikka ilmenee kuvaamiseen liittyvistä kielloista: ei saa täräyttää kuvaa, pitää kameraa vinossa, kuvata vastavaloon eikä heikossa valaistuksessa. Valokuva täyttää kansanomaisen naturalismin odotukset, jolloin muun muassa ihmiskasvojen vääristelyä pidetään hyökkäyksenä kuvattua kohtaan. Etenkin värivalokuvaus vastaa tavallisten kansalaisten esteettisiä odotuksia.¹³¹ Epätarkan perhevalokuvan koetaan olevan pilalla mahdollisesti juuri siksi, että valokuvan illuusio todellisuudesta on rikkoutunut.¹³²

Näppäilykuvat vaikuttavat niiden tuottamiseen osallistumattomista ulkopuolisista oudoilta, niiden sisältö kummalliselta ja ulkoasu taitamattomalta. Näppäilykuva herättää kysymyksen, miksi ihmeessä kuva on otettu – eikä kuva tarjoa vastausta. Ulkopuoliselle henkilölle säilytysmotiivikin voi olla hämärä, kun kuvat monesti ovat koomisia, hämmentäviä

tai kömpelöitä¹³³. Perhevalokuvan estetiikka saa kokemusarvonsa sosiaalisessa käyttöyhteydessään: hyvä kuva on sellainen, jolla on merkitystä ihmisille ja heidän läheisilleen.

Kuvausympäristö tapahtumapaikkana: ulkoa sisään, salista makuuhuoneeseen

Kuvausympäristö nostaa esiin ne symboliset merkitykset, joita ajalla ja paikalla on meille kulttuurin ja yhteiskunnan jäsenenä¹³⁴. Ammattikuvaajat ottavat tavallisimmin kuvia erillisessä studiotilassa, joka ei tavallisesti edusta kuvattavan normaaliympäristöä. Näppäilykuvauksessa kuvaustilannetta ei yleensä lavasteta. Tapahtumat kameran edessä, kuvattavan puolella, ja kameran takana, kuvaajan puolella, sijoittuvat samaan luonnolliseen ympäristöön (kuva 8).¹³⁵

Näppäilykuvissa ympäristö on kuvassa tavallisesti taustalla. Sen merkitys korostuu lähinnä silloin, kun matkustetaan – tällöin itse ympäristöä ja sen erityisiä kohteita voidaan kuvata (ks. luku 6.2). Kodeissa ympäristöön kiinnitetään huomiota lähinnä silloin, kun jokin muodollinen poseerauskuva otetaan rituaalipaikassa eli jossain kodin edustavassa paikassa, kuten pianon tai takan äärellä.¹³⁶ Chalfen tosin korostaa sosiaalisen kontekstin ja valokuvaajan identiteetin merkitystä kuvauspaikan valinnassa¹³⁷. Kuvaaja valitsee kuvauspaikoiksi mielentilaansa symboloivia ympäristöjä. Puut ja vesi ovat kuvauspaikoille ominaisia arkkityyppejä elementtejä kuvaajan sosiaalisesta asemasta riippumatta. Niiden lähellä kuvataan erityisesti naisia. Miehiä kuvataan tavallisemmin koneiden lähellä tai nojaamassa pylväisiin. Matkoilla monet pariskunnat kuvaavat toisiaan patsaiden äärellä. Patsaan luonne ja kuvattavan suhde siihen vaihtelevat kuvattavan sukupuolen mukaan.¹³⁸

128 Marshall & Thornhill 1995, 71–75.

129 Bourdieu 1986b, 202–204, 206–209. Bourdieuun (1990, 67–71) mukaan ihmiset, jotka eivät itse juuri ota valokuvia, pitävät yllä esteettistä asennetta muiden ottamiin valokuviin. He kieltävät kuvia ottavien ihmisten normit, koska tahtovat erottautua näistä. He vastustavat valokuvauksista: ”En ota valokuvia – kaikki ottavat, se on perverssiä...”

130 Chalfen 1987, 73–74. Koska perhevalokuvat on tehty toisiin kuin taiteellisiin tarkoituksiin, Chalfen (1987, 73–74) kritisoi halua puhua näppäilykuvista kansantaiteena (ks. myös Kuusamo 1987, 10–11). Lisäksi siihen, mitä kriteereitä arvottamiseen käytetään, voi vaikuttaa se, ketä kuva esittää. Dewdney ja Lister (1988, 53) havaitsivat nuorten painottavan teknisiä kriteerejä, kun heidän piti valita paras kuva, jonka he olivat ottaneet toisesta nuoresta. Sen sijaan parhaana omakuvanaan he pitivät kuvaa, jossa he olivat eniten edukseen.

131 Bourdieu 1986b, 191, 211–212.

132 Soppela 1996, 10.

133 Hirsch 1981, 105; ks. myös King 1986, 56–60.

134 Hirsch 1981, 47.

135 Coe & Gates 1977, 11; Chalfen 1987, 31.

136 Musello 1980, 38.

137 Chalfen 1987, 31. Chalfen on tässä eri mieltä Stanley Milgramin kanssa, joka väittää, että mikä tahansa paikka soveltuu kuvaamiseen, kunhan pyhyys – joka liittyy muun muassa kirkossa kuvaamiseen – ja yksityisyys eivät vaaranna.

138 Lesy 1980, xvi.



Kuva 9. Kesävieraita rakenteilla olevan uuden kuistin edessä. 1999

Monet näppäilykuvista on otettu ulkona¹³⁹. Tähän ovat vaikuttaneet sekä kuvien riittiluonne että kameran tekniset ominaisuudet. Kodin piha-alue on ollut aina kotipiirin yleinen kuvausympäristö.¹⁴⁰ Kotipuutarhojen kaariportit ovat olleet suosittuja kuvauspaikkoja viestiessään omistamisesta, onnistuneesta puutarhanhoidosta tunnetusta ylpeydestä sekä toimiessaan vertauskuvana siirtymästä tilojen välillä¹⁴¹. Olettaakseni joissakin tapauksissa kaarimuoto on voinut toimia sommittelullisena, kehystävänä elementtinä.

Koti esiintyy valokuviissa monissa eri tehtävissä. Se voi toimia kuvaamisen kehyksenä, kuvauskohteena, kuten kuvattaessa omistuskohdeita vakuutustarkoituksiin, tai sosiaalisten tapahtumien näyttämönä¹⁴². Suomalaisille omakotitalon tai kesämökin rakentaminen on eräs elämän virstanpylväitä, joka ikuistetaan valokuvaan¹⁴³ (kuva 9). Koti on yksi 1900-luvun alun keskeinen näppäilykuvien kuvauskohde, jonka kuvaaminen viestii perheen turvallisuudesta ja kunniallisuudesta. Kodin edessä poseeraavat ihmiset luovan kuvaan yksilöllisyyden tunnun: juuri näille ihmisille juuri tämä koti on

erityinen.¹⁴⁴ Talon tai portaikon edessä otetut kuvat viestivät siitäkin, että ihmisillä on kyky kontrolloida ympäristöään¹⁴⁵. Monissa omaisuuteen liittyvissä perhevalokuvissa koti on taustalla. Joskus se korvautuu sisääntuloportaikolla tai pelkällä oviaukolla.¹⁴⁶ Muissakin omistamisesta viestivissä kuvissa omistaja on usein kuvattu omaisuutensa, kuten auton tai uima-altaan, edessä. Nämä kuvat esittelevät perheen materiaalisia saavutuksia ja jatkavat niin kutsuttua perhe valtiona -kuvaamisen perinnettä.¹⁴⁷

Näppäilykuvauksen kulta-ajan, vuosien 1910–50 välisen ajan, lopulla kodin ulkopuolen sijaan alettiin kuvata enemmän sisätiloissa – osittain salamavalon yleistymisen vuoksi¹⁴⁸. Samaan aikaan kotipiirissä otettujen kuvien osuus perhevalokuvissa väheni, mikä liittyi perinteisistä arvoista irtautuvaan moderniin elämäntapaan¹⁴⁹. Todennäköisesti lisääntynyt matkustelukin vähensi kotikuvien ottoa.

Kodin sisätiloissa perhevalokuvia on otettu useimmiten olohuoneessa ja salissa, huoneissa, joissa vieraat otetaan vastaan. Näissä tiloissa ihmiset säilyttivät yleensä edustavimpia esineitään ja valokuviaan sekä esiintyivät itse parhaimmillaan. Viime vuosikymmeninä on alettu kuvata keittiössäkkin juhlapäivällisten yhteydessä mutta makuuhuoneessa lähinnä vain vauvan vuoteen äärellä.¹⁵⁰ Tosin ainakin Tanskassa myös makuuhuone on yhä tavallisempi kuvauspaikka¹⁵¹. Keittiötä on vältetty kuvauspaikkana, kun se on ollut vain päivittäiseen taloustyöhön liittyvä uusintamisen paikka. Siitä on jälkitekollisessa yhteiskunnassa tullut äidin yksityisalueen sijaan yhteinen kommunikointipaikka – ruokapöydän ääressä perheenjäsenet tapaavat toisiaan – joten kuvien ottaminen siellä on hiljalleen yleistynyt.¹⁵²

Kuvauspaikkojen valintaan vaikuttaa perheen elämänsä kaaren vaihe. Yhdysvaltalaisen tutkimuksen mukaan lasten

139 Baker 1995, 57.

140 Williams 1991a, 187. Tehtäessä tulkintoja kuvauspaikkojen merkityksistä on huomattava kamerateknologian vaikutus: usein ulkona kuvaamisen taustalla on ollut tarve varmistaa valomäärän riittävyys.

141 Stokes 1992, 197–198.

142 Kenyon 1992, 31.

143 Sosiologia ja valokuva 1992, 5.

144 King 1986, 19, 22.

145 Hirsch 1981, 51.

146 King 1986, 71.

147 Hirsch 1981, 21.

148 Kenyon 1992, 16.

149 King 1986, 23–25.

150 Hirsch 1981, 55–56; Chalfen 1987, 63.

151 Jensen 1994, 150.

152 Wang Hansen 1982, 74, 175.

ollessa alle kouluikäisiä suurin osa perhekuvista otetaan kopiirissä. Kuvat ovat paikallisia – ne otetaan lähinnä puolen tunnin ajomatkan säteellä kodista. Ennen lasten syntymää ja heidän täysi-ikäistyttyään ei-paikallisten, kauempana kotoa otettujen kuvien määrä korostuu.¹⁵³ Ilmiö on luonnollinen, koska pienten lasten kanssa elämä yleensä keskittyy kodin lähipiiriin. Mahdollisuudet matkusteluunkin ovat paremmat silloin, kun pariskunta on kahden kesken.

3.4 Kuvien editointi, näyttö ja muu käyttö

Kuvien editointiin kuuluvat kaikki toiminnot, jotka muuttavat kuvatun tapahtuman näkyväksi ja esitettävään muotoon. Näitä ovat kuvien kehittämiseen ja vedostamiseen liittyvät tapahtumat sekä kuvien jälkikäsittely, kuten valikointi ennen niiden laittamista esille tai vaikkapa piiloon.¹⁵⁴ Osa editointitapahtumista, kuten kuvien käsittely esille laittoa varten tai tekstien liittäminen niihin, liittyy läheisesti kuvan näyttöön tai muuhun käyttötarkoitukseen, joten sisällytän ne saman otsikon alle.

Kuvaustilanteen jälkeen kuvaaja ja/tai valokuva laboratorio tekevät lopulliseen kuvaan vaikuttavia valintoja sekä filmin kehitys- että kuvan vedostusvaiheissa. Nämä vaiheet jäävät useimmiten kuvan käyttäjälle näkymättömiksi ja niiden vaikutus kuvaan unohdetaan¹⁵⁵. Valokuvaamossa asiakas saa eteensä joko valmiit näppäilykuvansa tai ammattikuvaajan ottamien kuvien koevedokset. Koevedoksista asiakas voi valita mieleisensä. Valitsemalla koevedosten joukosta tietyt kuvat suurennettaviksi tilaaja vaikuttaa kuvaviestiin. Monesti asiakkaat etsivät koevedosten joukosta ihannekuva¹⁵⁶. Valintojen seurauksena studiokuvat kertovat enemmän aikansa ihanteista kuin todellisesta elämästä¹⁵⁷. Koevedoksista

valittuja kuvia voidaan vielä eri tavoin korjailta. Ammattikuvaajien ottamien kuvien jälkikäsittelyn mottoina voidaan pitää lausetta: ”Ihmiset haluavat saada ihannettaan vastaavan kuvan: valokuvan itsestään parhaimmillaan.” Kun Pariisissa vuonna 1855 esiteltiin negatiivin korjailun mahdollisuuksia, valokuvaajalla käynnistä tuli entistä suositumpaa. Kuvan ei tarvinnut olla todenmukainen vaan ihannetta vastaava.¹⁵⁸ Retusointi eli kuvien korjailu yleistyi edelleen linssien laadun kohentuessa, koska asiakkaat tahtoivat itseltään ”miellyttävän, kaunistellun kuvan, eivät tarkkaa kopiota kauneusvirheistään”¹⁵⁹. Joskus kuvia retusoitiin mahdollisesti äidin, kuvien todennäköisen tilaajan, tyytyväisyyden takaamiseksi: lasten huolestuneet ilmeet voitiin muuttaa vähemmän huolestuneiksi¹⁶⁰.

Daguerrotypioita ei voinut retusoida, mutta jo suolapaperikuvia korjailtiin¹⁶¹. Retussia käytettiin erityisesti silmien korostamiseen kasvojen ylivalottuessa¹⁶². Albumiinikuvassa paperin kiilto esti vedokseen tehtävän jälkikäsittelyn, joten kuvaajat alkoivat korjailta negatiivia. Esimerkiksi 1860-luvulla näin poistettiin ryppyjä ja kauneusvirheitä.¹⁶³ Joskus retusointi näkyi kuvissa selvästi¹⁶⁴. Kabinettikuvissa retussia ei tarvittu, koska kokovartalokuvissa kasvot jäivät pieniksi¹⁶⁵.

Nykyäänkin retusointia käytetään kuvan laadun parantamiseksi ja asiakkaan ideaalikuvan luomiseen. Digitaalisen kuvankäsittelyn myötä tästä on tullut yhä helpompaa. Kuvaukohde ja -aikakausi tosin ovat aina vaikuttaneet siihen, kuinka tarpeellisena retusointia pidetään. Eri sukupuolille asetetut ulkonäköä koskevat ihanteet vaikuttavat siihen, millaisiksi kuvat pyritään rakentamaan. Miesten kuvien retusointia ei pidetty Ruotsissa 1900-luvun alkupuolella kovin tärkeänä, mutta naisten kuvia paranneltiin. Tosin 1930-lu-

153 Gardner 1990, 85.

154 Chalfen 1988, 23–24. Musello (1979, 104–105) puolestaan piti kehittämistä ja vedostamista omana vaiheenaan, jota hän kutsui kehittämiseksi (”processing”).

155 Martin 1991a, 94.

156 Spence 1995a, 181. Muun muassa hääkuvista valitaan lopulta ”ilmeiltään, tunnelmaltaan ja asennoiltaan miellyttävin” (Jensen 1994, 165).

157 Ks. Palin 1993b, 20.

158 Sontag 1984, 84.

159 Freund 1980, 59–68.

160 Palin 1999, 45.

161 Saraste 1996, 56.

162 Palin 1993c, 31.

163 Saraste 1996, 58.

164 Pakarinen 1984, 10.

165 Porkka 1986, 7.

vulle tultaessa naistenkaan kuvista ei enää täysin hävitetty ikääntymisen merkkejä – niitä vain hieman häivyttiin.¹⁶⁶

Ennen värivalokuvien aikakautta mustavalkokuvia väritettiin eri tavoin. Värien lisääminen daguerrotypioihin sai ne yhä enemmän korvaamaan muotokuvamaalauksia – korut ja arvomerkit näkyivät paremmin, posket hehkuivat ja kukat näyttivät eloisammilta¹⁶⁷. Suomessa pidettiin 1800-luvun puolivälissä väritettyä valokuvaa arvokkaampana kuin mustavalkoista. Kuvien määrän kasvaessa 1860-luvulla niiden värittäminen alkoi käydä harvinaisemmaksi.¹⁶⁸

Näppäilykuvien editointivaiheista filminkehitys ja kuvien vedostus tapahtuvat kuvaajalta näkymättömissä. Suurin osa näppäilijöistä vie filminsä kehityttäväksi valokuvaamoon, joka joko vedostaa kuvat paikan päällä – nopeasti: tunnissa! – tai lähettää filmit suurlaboratorioon. Nämä laboratoriot toimivat eräänlaisina kuvien kontrolloijina¹⁶⁹. Niiden työntekijät valitsevat negatiiveista vedostettavat kuvat sen perusteella, millaisia kuvia he olettavat asiakkaiden ottavan tai pitävän onnistuneina. Kokemukseni perusteella kuvaamot eivät tavallisesti vedosta huonosti valottuneita tai äärimmäisen epätarkkoja kuvia. Laboratoriossa voidaan tulkita vahingonlaukukseksi kuva, jonka aihe on näppäilykuvaksi epätavanomainen¹⁷⁰. Kuvien laatua voi joskus heikentää laboratorion välipitämätön suhtautuminen näppäilykuviin¹⁷¹.

Laboratorioissa on harjoitettu varsinaista sensuuria. Aikoinaan Yhdysvalloissa vedottiin jopa postilakeihin, kun haluttiin estää epäsiiveillisiä pidettyjen kuvien kehittäminen. Vielä joitakin vuosikymmeniä sitten monet pikkupaikkakuntalaiset lähettivät filminsä kehitettäväksi postimyynnin kautta, koska eivät halunneet eroottisten kuviensa joutuvan paikallisen valokuvaboratorion työntekijöiden nähtäville.¹⁷² Nykyisin kuvien vedostamisesta on automatisoinnin myötä

tullut liukuhihnatyötä ja asenteetkin muun muassa alastomuutta kohtaan ovat vapautuneet. Yksittäisten kuvien sisältöön ei kiinnitetä huomiota sensurointimielessä. Poikkeuksia löytyy erityisesti pedofilia-keskustelun noustua ajankohtaiseksi (ks. luku 6.3).

Kuvien editointi on yksi alue, jolla valokuvateollisuus pyrkii laajentamaan markkinoitaan. Jälkitilausten tekeminen pyritään esimerkiksi APS-järjestelmässä¹⁷³ tekemään entistä helpommaksi kuvaluettelon avulla, ja muun muassa kuvan leveyttä voidaan vaivatta muunnella¹⁷⁴. Digitaalikuvausten myötä valokuvateollisuudelle avautuu yhä paremmat mahdollisuudet tarjota kuluttajille entistä monipuolisempia vaihtoehtoja kuvien editointiin.

Kuvien näyttöön kuuluvat kaikki sellaiset kuvaamista seuraavat tapahtumat, joissa kuvia katselevat muutkin kuin kuvaaja ja mahdollinen editoija tai joku katsoo kuvia yksin. Kuvia näytettäessä niiden merkityksiin voidaan vaikuttaa kuviin eri tavoin liitetyillä teksteillä. Kuvien ”muu käyttö” viittaa kaikkeen siihen, mitä ihmiset kuvillaan tekevät, mikä Chalfenin mukaan paljastaa niiden tarkoituksen.¹⁷⁵ ”Valokuvien käyttö on yhtä kuin niiden merkitys.”¹⁷⁶

Katson näytön ja käytön olevan niin keskeisessä asemassa lajityypin muotoutumisessa, että käsittelen niitä perusteellisemmin omissa luvuissaan. Ammattikuvaajien ottamien kuvien näyttöä ja käyttöä esittelen luvussa 4.5. Näppäilykuvien osalta kuvien näyttöä ja käyttöä tarkastelen luvussa 7. Lisäksi kuvailen luvussa 8 perhevalokuvien käyttöä julkisuudessa.

Edellä esitetyn pohjalta olen kiteyttänyt kommunikointitapahtuman vaiheet ja kuvaustapahtumaan osalliset ammattikuvaajien harjoittaman kuvaamisen osalta kuvioon 2 ja näppäilykuvausten osalta kuvioon 3.

166 Öman 1983, 24–25.

167 Freund 1980, 59–68; Crawley 1989, 128; Palin 1992, 356.

168 Palin 1993c, 31. Studiovalokuvien värjääminen käsin oli tosin Ruotsissa melko suosittua 1900-luvun puoliväliin saakka, jolloin värikuvat alkoivat syrjäyttää mustavalkokuvat (Öman 1983, 18).

169 Williamson 1986, 119.

170 Eräs kuvaamo jätti vedostamatta sisareni häissä ottamani teknisesti moitteettomat lähikuvat vihkiparin toisiaan pitelevistä käsistä.

171 Otin kuvausprojektiin kuvia ”näppäilytyyliin”. Valmiit kuvat oli kuvaamossa rajattu aivan eri tavoin kuin negatiiveissa. Kuvaamon omistaja totesi: ”Ilmeisesti kyseessä on kesäapulaisen virhe. Mutta kuvat tuotaessa olisi pitänyt mainita, että kyseessä ovat taidekuvat, niin kohdistukseen olisi kiinnitetty enemmän huomiota.

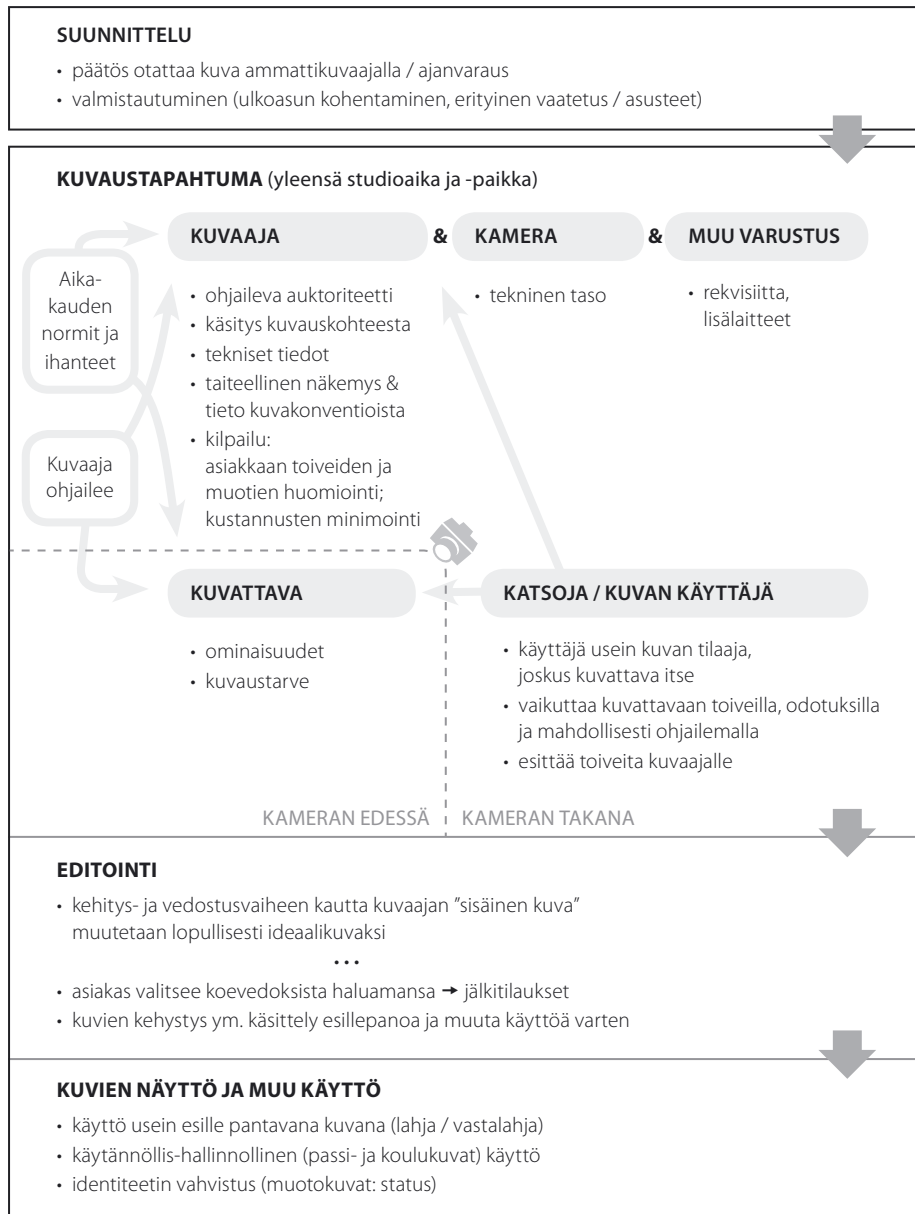
172 Chalfen 1987, 44–45.

173 Lyhenne sanoista Advanced PhotoSystem.

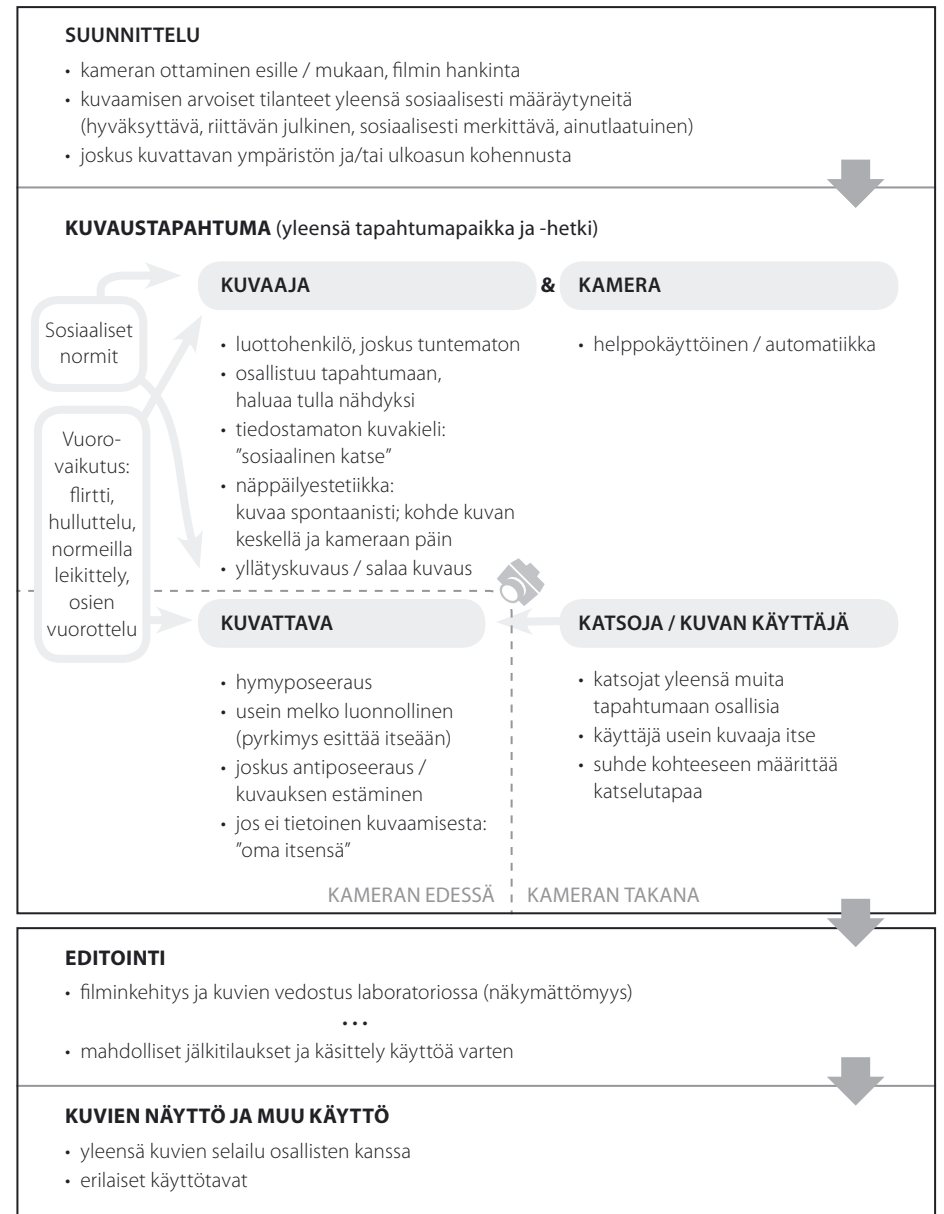
174 Ihanus 1996, 41, 43.

175 Chalfen 1987, 25, 132.

176 Sontag 1984, 103.



Kuvio 2. Kommunikaatiotapahtuman vaiheet ammattikuvaajan kuvatussa



Kuvio 3. Kommunikaatiotapahtuman vaiheet näppäilykuvauksessa

4 Perhevalokuvan lajityypin kehitysvaiheet ammattikuvaajien ottamissa kuvissa

4.1 Ylistävistä muotokuvista edullisiin henkilökuvatervehdyksiin

Perhevalokuvan lajityyppiin kuuluvista valokuvista muotokuvat olivat jo 1850-luvulla kuvista yleisimpiä – niitä oli arviolta yhdeksänkymmentä prosenttia (90 %) kaikista daguerrotypioista¹. Taidehistorioitsija Alfred Lichtwark ylisti jo vuonna 1898 valokuvausta muotokuvataiteen henkiin herättäjänä ja sukuidentiteetin edellytysten turvaajana.² Muotokuvavalokuvien juuret ovatkin muotokuvamaalaustaiteessa. Muotokuvan tarkoitus on olla sekä yksilön kuvaus että sosiaalisen identiteetin ilmaus. Lisäksi se nostaa kuvattavan arvoasemaa.³ Muotokuva on yhteiskuntamme ainoa kuvakonventio, jossa osa ruumiista korvaa koko ihmisen. Kasvot edustavat koko ihmistä ja ovat ”sielun peili”. Kasvojen kuvaamatta jättäminen koetaan yksilöllisyyden riistämisenä.⁴ Muotokuvien ja studiovalokuvien tarkoitus on herättää kunnioitusta kuvattua kohtaan⁵.

Muotokuvavalokuva auttaa muotokuvien tapaan kaukais-ten tai kuolleiden henkilöiden muiston palvonnassa, ja valokuvassakin säilyy muotokuvan aura: saavuttamattomuus, etäisyyden tuntu, vaikka kohde olisi lähellä⁶. Käsitys valokuvamuotokuvan todistusvoimasta, joka perustuu ajatukseen kohdetta ja kuvaa yhdistävästä mekaanisesta syy-seuraussuhteesta, on sukua keskiajan kuvamystiikalle⁷. Muotokuvavalokuvia elävistä ihmisistä otettiin todennäköisesti 1800-luvun kipsisten kuolinnamioiden⁸ korvikkeeksi tallentamaan henkilön olemusta muiston ylläpitämiseksi. Näitä intiimejä

muotokuvia voi vertauskuvallisesti luonnehtia ”perhekultin pyhäinkuviksi ja pyhänjäännöksiksi”.⁹ Muun muassa sota-aikoina rintamalle lähtevistä perheenjäsenistä otettiin 1800-luvulla runsaasti kuvia täyttämään muiston ylläpitotehtävää ja korvaamaan henkilöä¹⁰.

Muotokuva on siis tuonut lohtua, pitänyt yllä suvun yhteenkuuluvuuden tunnetta ja voinut symbolisesti korvata henkilön¹¹. Kuva toimi sijaisena kuvatulle, kun 1800-luvulla perhevalokuvia otettaessa ryhmytettiin perheenpään muotokuvan alle kunnioitusta osoittavasti tai kun naislesket kuvattiin puolisonsa maalatun tai valokuvatun muotokuvan vierellä¹². Kuolleeseen viittaaminen tällä kuva kuvassa -menetelmällä harvinaistui 1900-luvulla, ja muun muassa Tanskassa se oli 1950-luvulla lähes tuntematon ilmiö¹³.

Muotokuvien kysynnän kasvaessa niiden tuotanto mekanisoitui. Kaiverruspantografin avulla valmistetut jo 1700-luvun puolivälissä markkinoille tulleet physionotrace-silhuettikuvat alkoivat syrjäyttää miniatyyrimaalausta¹⁴. Mekanisoinnin myötä silhuettikuvat olivat halpoja, heti saatavilla ja autenttisen oloisia toimien mekaanisesti tuotetun totuuden edelläkävijöinä¹⁵. Ne ovat nykyajan automaatti-, passi- ja polaroid-kuvien edeltäjiä: kaikissa nopeus ja/tai määrä ovat taiteellisuutta tärkeämpiä tekijöitä.¹⁶

Valokuvauksen keksimiselle oli siis olemassa voimakas sosiaalinen tilaus. John Tagg jopa pitää valokuvan historiaa muotokuvien omistamisen tarpeen täyttämisenä¹⁷. Jo Louis Jacques Mandé Daguerre korosti nimissään julkisuuteen vuonna 1839 tuomansa valokuvauksen automaattista luon-

- 1 Tagg 1988, 43.
- 2 Palin 1993b, 17.
- 3 Tagg 1988, 37; Palin 1993b, 16.
- 4 Kuhn 1985, 36–37.
- 5 Hall 1991, 157.
- 6 Benjamin 1983, 144–145, 148; Benjamin 1984, 100. Maalatun muotokuvan yksi tärkeä tehtävä on ollut kuvattun henkilön muiston säilyttäminen (Palin 1993b, 16). Muotokuva sai auran, koska sen synty liittyy kulttikuvaan, imagoon. Kulttikuva, kuten ikoni, antoi Hans Bellingin mukaan katsojalle vaikutelman kohteen ilmestymisestä välittömän läsnäolon mielessä. (Palin 1993b, 14.)
- 7 Palin 1993b, 17.
- 8 Kipsisiä kuolinnamioiden valmistettiin kuolleista omaisista näiden muistoksi. Niitä ripustettiin 1800-luvun alussa hienostokotien seinille. (Jensen 1994, 198–199.)
- 9 Palin 1993a, 13, 15.
- 10 Saraste 1996, 61.
- 11 Palin 1993b, 16; ks. myös Londos 1993. Muotokuvaa on käytetty korvikkeena kuvatulle kosinassakin (Bringéus 1981, 112).
- 12 Palin 1992, 359; Palin 1993b, 17.
- 13 Jensen 1994, 198.

netta ja kuvaamisen helpoutta. Yleisön valtava kiinnostus valokuvausta kohtaan ja sen taloudellisen merkityksen tiedostaminen johtivat prosessin nopeaan tekniseen kehitykseen, mikä puolestaan alensi kameroiden ja muiden tarvikkeiden hintoja.¹⁸

Otattamalla muotokuvansa valokuvaajalla porvaristo pyrki erottumaan rahvaasta, jolla ei aluksi ollut varaa valokuvaajalla käyntiin. Daguerro- ja ambrotypiat olivat arvokkaita uniikkiesineitä, joiden omistamiseen liittyi hallinnan kokemus. Porvarillisessa perheessä valokuvien avulla pyrittiin suvun sisäisten suhteiden säilyttämiseen mahdollisimman ennallaan sukupolvien vaihtuessa. Muotokuva piti yllä henkilön merkitystä suvussa. Tämän vuoksi näköisyys oli tärkeää. Valokuvilla oli emotionaalinen merkitys, kun ne lisäsivät perheen kiinteyttä.¹⁹ Jo 1850-luvulle tultaessa henkilövalokuvaus edullisuutensa ja porvariston keskuudessa saavuttamansa suosion myötä syrjäytti miniatyyrimaalauksen²⁰. Niitä annettiin lahjoiksi, kuten miniatyyrejä oli annettu aiemmin²¹. Pieniä valokuvia kannettiin miniatyyrien tapaan medaljonkeina²². Myös viuhkoihin sekä ranne- ja rintakoruihin upotettiin valokuvia kantajalleen tärkeistä henkilöistä²³. Viktoriaaninen valokuvaaja otti kuvatessaan mallia miniatyyrimaalauksen konventioista²⁴.

Monien muotokuvavalokuvien taiteellinen taso oli aluksi melko korkea, koska osa entisistä muotokuvamaalareista siirtyi valokuvaajiksi. Tekniikan kehityksen myötä alkoi taiteellisuuden alamäki, kun halu miellyttää porvaristoa johti muun muassa liioiteltujen asentojen suosimiseen.²⁵ Kuvien stereotyypisyyttä lisäsi se, että kuvaajat käyttivät lasihuoneita, joissa joka suunnasta tuleva valo latisti kuvattavan. Kuvattava joutui jännittämään ollakseen liikumatta. Lisäksi kuvaajat maksimoivat voittonsa kuvaamalla mahdollisim-

man nopeasti.²⁶ Käytän tällaisista persoonattommiksi ja stereotyypisemmiksi muuttuneista kuvista tästä eteenpäin nimitystä henkilövalokuvat²⁷. Stereotyypisyys vahvistui etenkin käyntikorttikuvien tultua muotiin. Jos muotokuvana pidetään ”autonomista ihmisyksilöä esittävää kuvaa” ja henkilökuvana ”kuvaa, jossa kuvattavan erityisellä persoonalla ei ole itseisarvoa”, määrittelyni viittaa ensisijaisesti valokuvaajan kuvattavalle antamaan merkitykseen²⁸. Kyse on siitä, kuinka paljon kuvaaja pyrkii saamaan esiin juuri kyseisen kuvattavan erityisolemusta, mikä heijastuu kuvan taiteellistekniseen laatuun. Perhevalokuvien käyttäjälle kuvatun persoonalla on yleensä aina suuri arvo.

Valokuvia hankittiin elämän muutosvaiheessa tai merkkipäivänä. Uniikkikuvien aikaan hopea- ja kultahääkuvat olivat tavallisia. Nykyisten rippi-, ylioppilas- ja hääkuvien esimuodot syntyivät jo valokuvan alkuaikoina. Tapahtuman tunnukset eivät aina näy kuvista. Hääkuvassa tunnukset rajoittuivat lähinnä siihen, että kuvattavat pukeutuivat hienosti.²⁹

Paperille vedostettavat kuvat eivät enää olleet uniikkiesineitä vaan vertautuivat monistettavaan grafiikkaan³⁰. Talbotin patentoiman negatiivi/positiivi-prosessin ja sen myötä paperivedoksen talbotypian (tai kalotypian) vaatimaton läpimurto tapahtui 1850-luvun alussa. Albumiinipaperin keksiminen vuonna 1850 mahdollisti talbotypiaa tarkemmat vedokset, rajattomat kopiointimahdollisuudet ja lyhemmät valotusajat. Paperivedos oli lisäksi huomattavasti edullisempi kuin hopealevylle tehty uniikkikuva ja mahdollisti täten laajat markkinat.³¹ Märkälevytekniikka alensi kuvien hintoja ja nopeutti kuvatuotantoa 1850-luvulla³².

Adolphe Eugene Disderi pyrki saamaan valokuvan suurempien joukkojen ulottuville ja patentoi vuonna 1854

14 Freund 1980, 9, 13–17; Tagg 1988, 35, 39. Keski-luokan noustessa Länsi-Euroopassa poliittiseksi ja taloudelliseksi voimaksi 1700- ja 1800-lukujen taitteessa porvaristo omaksui muun muassa aateliston tavan kuljettaa mukanaan persoonallista viehätysvoimaa ylistäviä miniatyyrikuvia läheisistään (Freund 1980, 9–11). Ne olivat kohtuuhintaisia ja tekivät sosiaalisen menestymisen näkyväksi (Tagg 1988, 37–38).

15 Tagg 1988, 39–40.

16 Freund 1980, 18. Passikuvat jatkavat virkavaltaa varten otettujen tunnustekuvien perinnettä. Tuori (2001, 8, 86, 127) katsoo, että rikollisista otetut tunnustekuvat ja tavallisten kansalaisten muotokuvat määrittivät toisilleen vastakkaisesti normaaliuden aluetta: kunniallinen erottui kunniaattomasta. Valokuvista koottiin arkistoja, jotka perustuivat erilaisille luokitteluille ja jotka samalla toimivat ”arkistojen arkistoina”, johon kuvattavat olivat suhteessa oman arkistonsa lisäksi.

17 Tagg 1988, 37, 41.

18 Freund 1980, 23–29.

19 Palin 1992, 358; Palin 1993a, 22. Kuvan taiteellisuus ei ollut daguerrotypiankaan kohdalla niin tärkeää kuin näköisyys ja uutuudenviehätys (Saraste 1996, 56).

20 Freund 1980, 10–11; Palin 1992, 356.

21 Porkka 1986, 6.

22 Halpern 1974, 65; Palin 1992, 358.

23 Ward 1989, 36.



- 24 Halpern 1974, 65. Kuva oli yleensä soikea. Kuvaaja sijoitti kuvattavan keskelle kuvaa siten, että kuvattavan kasvot sijoittuivat noin kuvan kolmasosan päähän kuvan yläreunasta. Kuvan keskelle sijoitettiin jokin koriste-elementti, kuten kravatti tai pitsiä. Luonnollisen perspektiivin varmistamiseksi kuva otettiin silmänsäädäntä. Valaistuksella luotiin tilavaikutelmaa. Kuvissa oli juhlallisuutta ja kuvaamisen riittilyönnö loi kuviin harrasta vaikutelmaa.
- 25 Freund 1980, 35, 41–49.
- 26 Ford 1988, 9.
- 27 Ks. Kovanen 1985, 52.
- 28 Palin 1993a, 12. Kursivointi S.U.
- 29 Palin 1992, 359.
- 30 Palin 1992, 356.
- 31 Hirn 1972, 20–21.
- 32 Tagg 1988, 48.
-
- 33 Freund 1980, 55–57; Saraste 1996, 58.
- 34 Tagg 1988, 48.
- 35 Allison 1989, 55.
- 36 Holland 1997, 115.
- 37 Hirn 1972, 24–25. Catherine af Hällströmin mukaan (1999, 15) siirtyminen uniikkikuvasta eli ainutkertaisesta tai voimakkaasti korjailusta kuvasta massatuotantoon tapahtui Suomessa 1850–60-lukujen vaihteessa.
- 38 Porkka 1986, 6.
- 39 Hirn 1972, 32.
- 40 Kuvat kunniaan 1989, 43.
- 41 Sinisalo 1996, 12, 14.

käyntikortteja korvaamaan tarkoitetun visiittikortin eli käyntikorttikuvan, joka oli aiempia henkilökuvia pienempi ja sarjatuotannollisena huomattavasti halvempi. Yhdelle lelylle tehtiin useita valotuksia ja kuvat vedostettiin yhdellä kertaa.³³ Visiittikorttien myötä syntyikin kuvien massatuotanto, jossa kuvaaja oli vain työläinen³⁴. Tämä massatuotanto perustui teollisuustuotannon tavoin tekniseen osaamiseen ja työn osittamiseen, määrän ja laadun kontrolliin sekä koneiden ja joustavan, halvan apu työvoiman käyttöön. Tuotantoa edistivät myös hyvät asiakassuhteet ja mainonta.³⁵ Henkilövalokuvat olivat jo 1850-luvulla osa populaaristiikan kaupallisia käytäntöjä, joihin kuuluivat niiden ohella muun muassa tunteellisuudella, huumorilla, kauhulla ja pornografialla mässäilevät stereoskooppikuvat³⁶.

Suomeen käyntikorttikuva saapui vuonna 1860, ja pisan Helsingin seurapiireissä ateljeekäynti kuului asiaan: ”Kaikkien, jotka pyrkivät itseään jotenkin arvostamaan, oli pistäydettävä ateljeessa.” Käyntikorttikuvista tuli muotivirtaus, joka kesti Suomessa 1920-luvulle saakka.³⁷ Suomessa valokuvaustoiminta oli alkanut lännestä tulleiden, kiertävien ulkomaalaisten muotokuvaajien myötä³⁸, mutta käyntikorttikuvien suuri kysyntä loi maamme suomalaisten ateljeekuvaajien ryhmän³⁹. Valokuvaaminen oli teknisesti vaativana pitkään ammattilaisten käsissä. Valmiita materiaaleja ei vielä 1870-luvulla juuri ollut kuivalevyjä lukuun ottamatta.⁴⁰ Suurin osa kuvaajista toimi kaupungeissa ja suurimmissa taajamissa. Alkuaikoina kuvaajia oli vähän. Vasta 1880-luvulla heitä oli yli sata, ja määrä kasvoi tarvikkeiden saatavuuden myötä seuraavalla vuosikymmenellä. Monilla ateljeekuvaajilla oli 1800–1900-lukujen vaihteessa pääkuvaamonsa lisäksi pienemmällä paikkakunnalla toimivia haaraliikkeitä.⁴¹ Tällöin monet maaseudun asukkaat otattivat kirkonkylällä itses-

tään valokuvan merkkipäivänsä kunniaksi tai markkinoilla käydessään⁴².

Valokuvauksen alkuaikoina, noin vuoteen 1870 saakka, maamme kuvaajista noin kymmenesosa oli naisia⁴³. Ammattia pidettiin yhtenä harvoista kunniallisista naisille sopivista elinkeinoista. Naisten oletettiin olevan herkkiä ja taitavia ihmisten käsittelyssä.⁴⁴ Heiltä edellytettiin taitteellisuutta, ja kun valokuvaus vaati lisäksi jonkin verran yleistä koulutusta ja edustavuutta, se sopi hyvin kasvatetulle porvaristytölle⁴⁵. Monet naiset tosin avioituttuaan hylkäsivät valokuvaajan uransa, koska kodin ja perheen hoitoa pidettiin naisten elämässä keskeisenä, ja joskus kuvaamo siirrettiin aviomiehen nimiin⁴⁶. Suuri osa valokuva-alalla olevista naisista työskenteli ja työskentelee edelleen tavallaan näkymättömänä⁴⁷. Muun muassa Isossa-Britanniassa naiset ovat nykyäänkin joko kuvaajan apulaisia tai huonosti palkattuja, mekaanisista työvaiheista huolehtivia kausityöntekijöitä – näkyviä työtilaisuuksia naisille on tarjolla ennen muuta alastonmallina⁴⁸. Suomessa tosin jo 1930-luvulla peräti puolet Suomen Valokuvaajien liiton jäsenistä oli naisia⁴⁹.

4.2 Itsensä esittämisen tai naamioiden teatteria kulissien keskellä

Ammattokuvaajien harjoittaman studiokuvauksen ominaispiirteisiin on alusta lähtien kuulunut kuvaamista varten rakennettu kuvattavan arkitodellisuudesta erillään oleva paikka, studio tai ateljee. Tähän rakennettuun tilaan liittyy myös studioaika. Studioaika viittaa aikaan, joka on irrotettu kuvattavan normaalista elämästä. Kuvattava ikään kuin näyttölee roolia. Studiokuvassa kuvanottohetken ajankohdasta kertoo lähinnä kuvattavan ikävaihe ja vaatetus, joka tosin 1800-luvulla

saattoi olla studiosta lainattua. Studiokuvauksen todellisuusaste on illusorinen, koska kuvan henkilölle annetaan eri status kuin hänellä on tavallisesti.⁵⁰ Studioympäristö ei edusta kuvattavan todellista sosiaalista ympäristöä. Studiot ovat muuttuneet vuosien saatossa sekä teknisistä syistä että myönteisten ajan ihanteita, jotka heijastuvat kuvakonventioihin ja asiakkaan tarpeisiin. Studioiden lavasteissa ja huonekaluissa ilmenevät eri aikakausien maku- ja tyyliuuntauksia.

Valokuvaajan tavoitteet näkyivät kuvassa, kun hän rakensi itse koko tilanteen, ohjasi sen ja suunnitteli valaistuksen. Sommittelun avulla valokuvaaja pyrki tuomaan esiin mallin parhaat puolet. Joissakin studioissa oli pukeutumishuone, koska osa kuvattavista halusi pukeutua menneiden vuosisatojen vaatteisiin. Studiot käyttivät kilpailuvaltinaan myös studion sisustusta, kuten taustoja ja tunnelmaa luovaa rekvisiittaa. Aluksi kirjavan taustan tehtävänä tosin oli peittää tekniikan heikkouksia.⁵¹ Osa kuvaajista antoi kuvattaville pukeutumisohjeita helpottaakseen kuvaamista⁵². Etenkin naisvalokuvaajat pyrkivät lisäämään asiakkaiden viihtyvyyttä kuvaamon tunnelman ja sisustuksen kautta saadakseen kuvattavan rentoutumaan⁵³.

Uudet keksinnöt vaikuttivat kuvattavana olemiseen. Salamavalon myötä 1900-luvun alussa ateljeet alkoivat muuttaa leikkaussalimaisen kalseiksi ja asiakkaat alkoivat tällaisessa tilassa jännittää⁵⁴. Salamavalokuvaus oli aluksi hidasta ja Sakari Pälsi totesi osuvasti lopputuloksesta: ”Ei ihme, että ihmiset ovat pingottuneita, ilmeet luonnottomia, silmät tappillaan kuin äyriäisillä.”⁵⁵

Muotokuvien lavastukset muistuttivat aikakauden laatu-kuvamaalauksia, kertoivat samankaltaisia tarinoita ja antoivat valokuvalle maalauksen kuvitteellisia ominaisuuksia⁵⁶. Teatterimaisella rekvisiitalla kuvaan lavastettiin sosiaalinen

status⁵⁷. Kun kuvattavat lisäksi tulivat kuvattaviksi mahdollisimman edustavan näköisenä, he näyttivät lähes aina kuuluvan porvaristoon⁵⁸. Valokuva sai kaikki perheet näyttämään kuvissa melko samanlaisilta⁵⁹. Tämä näennäinen samanlaisuus toimi eriarvoisuuden sosiaalisena naamiointina – mitään todellista demokratisoitumista ei tapahtunut⁶⁰. Lisäksi kuvattavien tottuneisuus itsensä esittämiseen ja edustamiseen heijastui siinä, miten luontevasti he olivat kuvassa. Porvaristo kuvautti itseään 1800-luvun puolivälin jälkeen luontevan itsevarmana. Alemman porvariston jäsenet näyttivät sen sijaan kuvissa säikähtäneiltä, koska he eivät olleet tottuneet edustamiseen.⁶¹ Samoin torpparin sulauttaminen porvariston kaavaan sai kuvan näyttämään oudolta⁶².

Visiittikortit tarjosivat kuitenkin köyhillekin mahdollisuuden edes jonkinlaiseen omaan visuaaliseen historiaan. Köyhät saivat valokuvien myötä tuntuman sukunsa historiaan, kun he kuvissa pystyivät näkemään ne sukulaiset, jotka olivat kuolleet ennen heidän syntymäänsä.⁶³ Valokuva antoi talonpojillekin mahdollisuuden sosiaalisen arvostuksen nousuun ja itsetunnon kohentamiseen. Valokuvien myötä yksilöllistyminen (individualisoituminen) ja yksityistyminen (privatisoituminen) ulottuivat tavallisen kansan pariin. Yksilöllistyminen mahdollisti osaltaan itsensä näkemisen kuvassa tavallaan ulkopuolisen silmin. Aiemmin ryhmään samaistuneissa kansanomaisiin luokkiin kuuluvissa ihmisissä syntyi uusi yksilöidentiteetti.⁶⁴

Hirschin näkemys, että studiokuvat tarjosivat perheille nykyajan lomien ja matkustelun tavoin paon niiden omasta historiasta ja elämäntilanteesta, korostaa valokuvaa enemmän itse valittuna onnen illuusiona kuin sosiaalisesta pakosta leikittynä naamioitumisena⁶⁵. Peter Burke painottaa, että studiokuvat kertovat enemmän sosiaalisista haaveista, toi-

- 42 Kukkonen, Vuorenmaa & Hinkka 1992, 24.
- 43 Hirn 1972, 32; Suomen valokuvaajat 1996, 305–313.
- 44 Hirn 1972, 32; Saraste 1996, 134.
- 45 Johannesson 1978, 227.
- 46 Ks. esimerkiksi Valokuvaaja Viktor Barsokovitsch 1981, 9; af Hällström 1992, 363–364.
- 47 af Hällström 1992, 362–364; Holland 1997, 121.
- 48 Kenyon 1992, 18–20.
- 49 Joutsalmi 1986, 16.
- 50 Sinisalo 1987/88, 31, 38.
- 51 Saraste 1996, 61–68, 79.
- 52 Porkka 1986, 6.
- 53 Williams 1991c, 144–145.
- 54 Öman 1983, 35.
- 55 Aalto 1985, 19.
- 56 Hirsch 1981, 70; Saraste 1996, 79.
- 57 Freund 1980, 55–57.
- 58 Palin 1992, 358.
- 59 Williamson 1986, 118.
- 60 Wang Hansen 1982, 36.
- 61 Palin 1993c, 34–35.
- 62 Salo 1987b, 3.
- 63 Hirsch 1981, 42, 44.
- 64 Palin 1992, 16, 358.
- 65 Hirsch 1981, 68–70.



Kuva 10. Studiokuva 18-vuotiaasta. 1900-luvun alku

66 Burke 2001, 28, 30.

67 Palin 1992, 358.

68 Kukkonen, Vuorenmaa & Hinkka 1992, 15.

69 Palin 1992, 361.

70 Kuvat kunniaan 1989, 42.

71 Ks. Viktor Barsokevitsch 1987, 44; Palin 1992, 361.

72 Hirsch 1981, 72.

73 Piktorialismiksi nimitetään valokuvauksessa akvarellia ja hiilipiirustusta jäljittelevää romanttista, utuista tyyliä (Porkka 1986, 12).

74 Hirsch 1981, 77, 79.

75 Chalfen 1987, 74, 79.

76 Kovanen 1985, 52–55.

77 Seppänen 1997, 61.

78 Tagg 1988, 37; Onnela 1995, 137, 140–141.

veista, arvoista ja mentaliteeteista kuin sosiaalisesta todellisuudesta. Vääristellessään sosiaalista todellisuutta aikaansa sidottujen konventioiden mukaisesti ne ovat hyviä mentaliteettien, ideologioiden ja identiteettien todisteita. Niissä yhdistyvät tietoiset asenteet ja oletukset, joista ei puhuta. Ne eivät heijasta suoraan aikaansa: yhteen kuvaan mahtuu vain osa ajankuvasta, koska eri ryhmillä on eri tavoitteita – eri aikakaudet eivät ole homogeenisia.⁶⁶

Valokuvia käytettiin edelleen sosiaalisen erottautumisen välineinä. Kun rahvaalla alkoi olla varaa käyntikorttikuviin, säätyläistö siirtyi suurempiin ja kalliimpiin kabinettikuviin⁶⁷. Suomessa postikortin kokoinen kabinettikuva oli suosiossa 1870-luvulla. Se oli miljöömuotokuva, jossa rekvisiitta loi aikakauden tunnelmaa käyntikorttien alkaessa keskittyä kasvoihin.⁶⁸ Varhaiset kuvaajat käyttivät kuvausrekvisiittana tuolia, pöytää ja verhoasetelmaa sekä kaidetta tai katkaistua pylvästä. Kabinettikuviin lisättiin koriste-esineiden ja huonekalujen määrää.⁶⁹ Studiorekvisiitan määrä onkin vaihdellut alkuaikeiden lähes olemattomasta 1860-luvulta lisääntyviin ja 1890-luvulla runsaimmillaan olleisiin fondeihin eli taustamaalauksiin, pilastereihin ja huonekaluihin. Seuraavina vuosikymmeninä karsiutui paljon: pelkkä pöytä tai tuoli riitti jälleen.⁷⁰

Maisematausta yleistyi 1890-luvulla. Tyypillisiä olivat idylliset puu-, koivu- ja vesinäkyvät (kuva 10). Vuoristomaisemat ja itämaista eksotiikkaa tavoittelevat kulissit hankittiin ulkomailta. Tilaa elävöitettiin muun muassa kivillä tai oksilla. Maisema yhdisti kuvatun säätyläiseen kartanoelämään tai joutilaaseen vaelteluun. Kulissi rajautui usein mattoon, joten illuusion ei varsinaisesti pyritty.⁷¹ Rauniomaisema-fondien sijaan 1800–1900-lukujen vaihteessa lavasteiden näkymät olivat paikkoja, joissa kuvattavat olisivat todella voineet

käydä, kuten merenranta. Siirryttäessä lähemmäksi tavalisempaa elämänmenoa hupikuvat ilmestyivät lavasteisiin. Kuvattava saattoi markkinoilla kurkistaa lavastemaalauksen pään kohdalla olevasta aukosta ja näin esiintyä huvittavissa yhteyksissä.⁷²

Piktorialismin⁷³ myötä 1900-luvun muotokuvien rekvisiitta väheni ja lopulta hävisi. Pelkkä seinä taustana loi illuusion, että kuvattu on sekä kaikkialla että ei missään. Huomio keskittyi henkilöihin ja heidän välisiin suhteisiinsa sekä kuvattujen sisäiseen maisemaan.⁷⁴ Tällaista taustaa käytetään edelleen monissa studiokuvissa, mutta erityisesti identifikaatiokuvissa, jotka edustavat pakollista kuvattavana oloa⁷⁵. Passikuvat ovat suorakulmaisuuudessaan mahdollisimman neutraaleja, henkilön fyysisten piirteiden luettelointiin pyrkiviä dokumentteja, joten taustan on oltava tyhjä⁷⁶. Ne toimivat yhä vakuutena perinteisen valokuvan asemasta: passikuva liitetään yhä henkilöllisyyden todistamiseen⁷⁷. Identifikaatiokuvat kuvataan yleensä frontaalisti, suoraan edestäpäin, samaan tapaan kuin 1800-luvulla erilaiset tarkkailukuvat⁷⁸. Rikollisten ja mielisairaiden kuvat olivatkin ensimmäisiä henkilövalokuvia, joita ei ollut tarkoitettu kotikäyttöön vaan instituutioiden kontrollivälineiksi⁷⁹.

Tarkkailuvälineinä voivat toimia perhevalokuvaan sisällyttämäni koulukuvatkin, kuten amerikkalaisten koulujen niin kutsutut mug shot -tunnistuskuvat⁸⁰. Viime vuosikymmeninä otetut koulujen yksityiskuvat tosin heijastavat Williamsonin mukaan muutosta muodollisista kuvista kohti persoonallisempaa perhekuvausta. Ilmeisesti hän tarkoittaa sitä, että kuvattavat ovat rennompia ja kuvassa on enemmän hetkellisyyden vaikutelmaa muikku-ilmeineen kuin koulukuvissa aiemmin.⁸¹

Ammattikuvaajien palveluita käyttävä kävi 1800-luvulla lähes aina otattamassa kuvan vieraillemalla ateljeessa. Jotkut ammattilaiset kuvasivat asiakkaan kotonakin, kuten Frans Mochez 1860-luvulla Hämeenlinnassa.⁸² Isossa-Britanniassa työväenluokkaan kuuluvien ihmisten kodit olivat niin epäsiistejä, että he tavallisesti mieluummin kuvauttivat itsensä studiossa⁸³. Vaikka Suomessa pääosa henkilövalokuvista otettiin vielä 1920-luvullakin studioissa, kodeissa kuvattiin runsaasti merkkipäiväsankareita ja hääpareja⁸⁴.

4.3 Kuvauskonventioilla arvokkuudesta tuttavallisuuteen ja muodikkuudesta luonnollisuuteen

Valokuvamuotokuvat voidaan jakaa persoonallisuutta luotaaviin henkilötutkielmiin ja aikakauden tunnuksia korostaviin miljöomuotokuviiin. Edellisissä on vähän rekvisiittia, jälkimmäisissä paljon. Molemmat tähdentävät henkilön asemaa. Kolmas henkilökuviin ryhmä ovat ateljeeriitit, jotka korostavat kuvaustilannetta sosiaalisena tapahtumana. Ne ovat usein ryhmäkuvia, joissa kuvattavien välinen henkinen tai fyysinen kontakti muodostaa kuvan perustana olevan jännitteen.⁸⁵

Disderin patentoimat käyntikorttikuvat noudattivat porvariston makutottumuksia eli pyrkimystä juste milieu -maalaustyylin yksityiskohtaiseen mutta siloteltuun näköisyyteen. Käytännössä tämä johti yksilöllisyyden katoamiseen ja muutti kokovartalokuvien henkilöt stereotyyppiksi. Kuvattavana olon jäähmyttä lisäsi päätä paikallaan pitävä metallituki, joka varmistti kuvattavan liikkumattomuuden.⁸⁶

Suomessa varhaisimmat käyntikorttikuvat olivat kokovartalokuvia ja kuvattava näytti juuri tulleen vierailulle. Hän

oli pukeutunut vierailuasun, ja ilme oli juhlallinen sekä teknisistä syistä että ateljeekäynnin taloudellisen ja sosiaalisen arvokkuuden vuoksi. Käyntikorttikuvan eri kehitysvaiheissa kamera siirtyi yhä lähemmäksi kuvattavaa: 1860-luvun kokovartalokuvasta siirryttiin polvikuvan kautta 1880-luvulla tyypillisimpään rintakuvaan, josta lopulta hävytettiin tausta. Tuttavallisuuden aste lisääntyi koko ajan.⁸⁷ Kaikki kolme kuvaustapaa, kokovartalo-, rinta- ja kasvokuva, olivat suosittuja 1800-luvun lopulla⁸⁸.

Varhaiset valokuvat noudattivat muotokuvamaalauksen konventioita 1880-luvulle saakka⁸⁹. Esimerkiksi aristokraattinen arvokkuus oli peräisin maalaustaiteesta⁹⁰. Vielä 1800–1900-lukujen vaihteessakin, jolloin olisi ollut teknisesti mahdollista saada esiin nauravia kasvoja, kuvaajat kuvasivat asiakkaitaan arvokasilmeisinä näitä miellyttääkseen. Vakaavilmeisyyttä selitetään myös sillä, että muotokuvan hetken tulee näyttää lyhyttä hetkeä pitempään kestävältä eikä kuvan tavallisesti ole nauravan näköinen kovin kauan aikaa⁹¹.

Palin toteaa, että sommittelun frontaalisuus tekee kuvista helposti tyyppimäisiä⁹². Valokuva suoraan edestä olikin aristokraattisen epäsymmetrisen asennon vastakohta ja merkitsi kulttuurisesti oppimattomien ”luonnollisuutta” ja ”tylsyyttä”⁹³. Kuvaajan pyrkiessä yksilöllisyyden korostamiseen hän kuvaa asiakkaan tavallisesti puoliprofilista ja välttää voimakkaiden tunteiden näkymistä välttääkseen karikatyyrimäistä tyyppikuvaa⁹⁴. Sen sijaan täysin profilista otetut kuvat ovat harvinaisia todennäköisesti siksi, että täysprofilista otetuista kuvista suvun yhteiset piirteet eivät käy yhtä hyvin selville kuin edestäpäin kuvatuista⁹⁵.

Kuvattavan henkilön sosiaalinen status ja sukupuoli vaikuttivat siihen, millaisena hänet esitettiin kuvassa. Kuvaaja antoi kuvattavalle ohjeita muun muassa tämän katseen suun-

79 Jensen 1994, 229.

80 Chalfen 1987, 74; ks. Onnela 1993, 84.

81 Williamson 1986, 124. Sukupuolierot tosin vaikuttavat koulukuvienkin poseerauksiin. Janet-Mills Raganin (1982, 33–43) tutkimuksen mukaan amerikkalaiset naisopiskelijat hymyilevät kuvissa huomattavasti useammin kuin miesopiskelijat.

82 Hirn 1972, 28.

83 Holland 1997, 122, 124.

84 Pakarinen 1984, 10.

85 Kukkonen 1987, 17.

86 Freund 1980, 55–57.

87 Hirn 1972, 25–27. Kasvoihin keskittymisellä on toisetkin kasvot: myös rikollisista otettujen tunniste kuvien kehityksessä siirryttiin kokovartalokuvista puolivartalokuvien kautta pelkkiin kasvokuviin. Näissä pään anatomiset yksityiskohdat tulivat näkyviin, mikä helpotti henkilön tunnistamista. (Tuori 2001, 82.)

88 Ks. Kukkonen 1987, 9.

89 Palin 1992, 356.

90 Hirsch 1981, 82–83.

91 Hockney 1988, 182.

92 Palin 1993a, 19. Sen sijaan Käyhkön (1995, 109) mukaan kameraan päin poseeraaminen ja frontaalisuus antoivat kuvattavasta ”luotettavan ja myönteisen kuvan”, mikä oli tärkeää, koska visiittikortit oli tarkoitettu ennen muuta muiden kuin kuvattujen itsensä katseltaviksi.

93 Tagg 1988, 36.

94 Palin 1992, 360.

95 Hirsch 1981, 94–95.



Kuva 11. Ylioppilas. 1981

96 Palin 1992, 359–360.

97 Palin 1992, 357.

98 Palin 1992, 357.

99 Kukkonen 1987, 9.

100 Kovanen 1985, 55.

101 Freund 1980, 88.

102 Tagg 1988, 55.

103 Ford 1988, 11.

104 Lintonen 1988,12; Tagg 1988, 56.

105 Porkka 1986, 12.

106 Öman 1983, 24. Ömanin (1983, 84) tutkimus antoi viitteitä siitä, että naiset kävivät 1900-luvun alkupuolella miehiä enemmän kuvauttamassa itseään. Ömanin mukaan yksi syy oli se, että monet miehet halusivat kuvan naisestaan pidettäväksi esillä työpöydällään.

nasta. Miehet sekä iäkkäät porvarisrouvat ja lesket esitettiin 1800-luvun valokuvissa usein ulospäin suuntautuvina, katsojaan kontaktia ottavina. Sen sijaan naimattomat tytöt eivät katsooneet suoraan kameraan. Miesten valokuvat olivat naisten kuvia julkisluonteisempia eikä tunteiden ilmaisua pidetty niissä sopivana. Miehet esitettiin 1800-luvun kuvissa ”seurallisempina” kuin naiset, mutta he eivät olleet sitä intiimillä tavalla.⁹⁶

Studiokuvat voidaan erotella 1800-luvun maalaustaiteen muotokuvaperinteiden tapaan porvarilliseen ja aristokraattiseen muotokuvaan. Aristokraattiseen kuuluvat laskostetut kankaat ja pylvää sekä kuvatun ylväs asento ja katsojaan etäisyyttä ottava, sulkeutunut ilme. Kuva on yleensä edustuksellinen kokovartalokuva, ja sitä on tarkasteltava kunnioitettavan matkan päästä. Sosiaalista välimatkaa lisää kuvan ottaminen sammakkoperspektiivistä. Aimo Reitalan mukaan porvarillisissa muotokuvissa arvokkuus perustetaan kuvatun henkilökohtaisiin ominaisuuksiin eikä syntyperään. Kuvattu esitetään joko puolivartalo- tai rintakuvana neutraalia taustaa vasten. Joskus häntä kuvataan hänelle luonteenomaisessa ympäristössä tai toiminnassa. Edustuksellisten viittausten sijaan käytetään henkilön ammattiin tai kotiin viittaavia elementtejä.⁹⁷

Kokovartalokuvassa korostuu kuvattavan yhteiskunnallista asemaa ilmentävä asu. Kasvoihin keskittyminen puolestaan korostaa hänen yksilöllisyyttään. Kasvokuvassa, joka oli tyypillinen jo romantiikan ajan maalauksissa ja taiteilijoiden muotokuvissa, kuvattava itse määrittää arvonsa.⁹⁸ Lähikuvassa henkilön kasvot ja ilme ovat keskeisiä, kokonaisolemus siirtyy syrjään ja ympäristö muuttuu ei-miksikään-paikaksi, nimettömäksi ja ajattomaksi⁹⁹ (kuva 11). Tällöin kuvaajan mahdollisuudet vaikuttaa kuvan esteettiseen sommitteluun

vähenevät. Kuvaaja ei voi rakentaa kuvaa esimerkiksi muutamalla kuvattavan käsien sijoittelulla, kuten puolikuvassa.¹⁰⁰

Ammattikuvaajien ottamiin kuviin ovat vaikuttaneet kuvataiteen muotivirtaukset. Piktorialismin myötä 1900-luvun alkupuolella ammattikuvaajat tavoittelivat impressionistista pehmeälinjaista tyyliä, jota kouluttamattomat ihmiset pitivät taiteellisena¹⁰¹. Valokuvien kulttuurivoima alkoi vähetä, kun kuvat hiljalleen yleistyivät sanomalehdissä¹⁰² ja Kodak-näppäilykamera kyseenalaisti valokuvan asemaa taiteena¹⁰³. Piktorialismin avulla kuvaajat pyrkivät palauttamaan valokuvan auran ja oikeuttamaan sen taiteeksi¹⁰⁴. Tämän tyylin kukoistuskausi alkoi Suomessa 1920-luvulla¹⁰⁵. Ruotsissa sitä käytettiin luomaan pehmeyttä nimenomaan naisten muotokuvaan – miesten kuvissa painotettiin luonnetta¹⁰⁶. Isossa-Britanniassa ammattikuvaajat kehittivät omaperäisiä tyyliä saadakseen asiakkaita. Näppäilykameroiden yleistyessä ammattilaisten ottamien kuvien tuli palauttaa valokuvaukseen mystiikka. Asiakkaat halusivat 1900-luvun toisella vuosikymmenellä itsestään näköisen kuvan sijaan fantasiakuvia. Naisvalokuvaajat, kuten Lallie Charles ja Dorothy Wilding, erikoistuivat luomaan studioon romanttisen ilmapiirin. Charles loi rikkaista kaunottarista viattoman näköisiä, tyttömäisiä olentoja. Wilding puolestaan keskittyi erityisesti 1920-luvulla naisellisen seksuaalisuuden viestittämiseen itseriittoisten, modernien naishahmojen kautta.¹⁰⁷

Käyntikorttikuvat säilyivät kuvaamoiden keskeisinä tuotteina 1920-luvulle saakka. Sitten suurennuskojeet yleistyivät ja materiaalit monipuolistuivat. Ateljeet kokeilivat eri kuvakokoja ja -muotoja. Suomessakin yksilöllistä tulkintaa tavoitteleva muotokuvaus eriytyi jälleen henkilökuvauksesta.¹⁰⁸ Pehmeäpiirto-objektiivin, takavalon ja rasterien avulla alet-

tiin 1920-luvun lopulla tuottaa taiteellisuutta tavoittelevia muotokuvia ja vaaleataustaisia laveerauskuvia¹⁰⁹.

Kuvataiteen eri virtaukset naturalistisuudesta impressionismiin ja dadaismista uusasiallisuuteen näkyivät 1930-luvun studiokuvissa. Seuraava vuosikymmen toi tullessaan low key -tyylin eli tummat lähikuvat, joiden esikuvina olivat näyttelijöiden dramaattiset roolikuvat ja elokuvatähtien still-kuvat. Psykologinen muotokuva tuli muotiin 1950-luvulla. Valokuvaajat käyttivät rohkeita kuvakulmia ja erikoislähikuvaa, suosivat siloteltua muotokuvaa tai tekivät realistisia kasvotutkielmia. Suosituksi tuli high key -kuva, jossa kaikki häivytetään vaaleaan. Pienkamerat nopeuttivat ja monipuolistivat kuvaamista tuoden kuviin enemmän tilannekuvan sattumanvaraisuuden vaikutelmaa.¹¹⁰

Ammattikuvaajien tulee nykyään välttää liikaa kokeilua, taiteellisuuden tavoittelua tai naturalismia, koska asiakas on tyytyväinen vain saadessaan odotuksiaan vastaavan kuvan. Tuttu rakenne mahdollistaa kaivatun ihanteen ja eletyn elämän ristiriidan sisältymisen kuvaan. Asiakkaat haluavat itsestään näyttökelpoisen kuvan, joka on näköinen, persoonallinen ja esittää kuvatun mahdollisimman hyvännäköisenä¹¹¹. Ilmeisesti tutun kaavan käyttöä kaivataan yhä. Kokeilin keran ottaa ylioppilaaksi kirjoittaneesta ystävästäni tavallista kaavasta poikkeavia, leikkimielisiä kuvia. Ne eivät hänen mielestään soveltuneet virallisiksi lakkiaiskuviksi. Todennäköisesti vakavaan asiaan, suureen saavutukseen eli opintojen päättymiseen, yhdistetty kepeys loi vaikutelman pelkästä pilasta.

Eri aikakausten kuvauskohteeseen liittämät arvostukset vaikuttavat ammattikuvaajien tuotoksiin heidän omien tavoitteidensa ohella. Naisvalokuvaajatkin pönkittivät 1800-luvun lopulla perheideaa esittämällä naisen ennen muuta äiti-

nä. Tultaessa 1900-luvulle osa kuvaajista pyrki muuttamaan naisen tyttömäiseksi. Myös muutokset vaatemuodissa ja tavoissa vaikuttivat siihen, miten kohde voitiin esittää. Modernit naiset 1920-luvun lopulla olivat itseriittoisen seksikkäitä, mutta toisen maailmansodan jälkeen palasivat perheen valtaa ja varakkuutta vahvistavat kuvat äideistä lapsineen. Ammattikuvaajien työt heijastelivat taitoa luoda tarvittaessa kenen tahansa kuvaan glamouria¹¹², yllleistä hohdokkuutta. Viime vuosikymmeninä eräät feministivalokuvaajat, kuten Jo Spence, ovat hohdokkuuden sijaan tavoitelleet sitä, että kuvattavan oma identiteetti tulisi näkyviin. Nämä kuvaajat pitävät tärkeänä kunnollista keskustelua asiakkaan kanssa ennen kuvaamista.¹¹³

4.4 Kuvauskohteet eri tilanteissa ja elämänvaiheissa

Nykyään harvinainen mutta 1800-luvun henkilökuviissa yleinen kuvauskohde olivat kuolleet ihmiset. Suomessa kuvia kuolleista otettiin jo 1860-luvulla, ja 1800-luvun lopulla tapa oli yleinen.¹¹⁴ Yhdysvalloissa kuolleiden kuvaaminen oli runsasta jo 1850-luvulla epidemia-aikaan¹¹⁵. Näitä kuvia lähetettiin ystäville ja sukulaisille¹¹⁶. Samoin Euroopassa otettiin kuvia kuolleista lapsista 1800-luvulla, kun lapsikuolleisuus oli suuri¹¹⁷. Kuvien kalleudesta huolimatta monet vanhemmat tahtoivat kuvaajan tulevan heidän kotiinsa kuvaamaan. Toiset kantoivat lapsen ruumiin studioon. Vaikka valokuva kuolleesta toimi dokumenttina siitä, että henkilö oli ollut olemassa, se oli myös todiste siitä, että kuollut on todella kuollut. Kuolleiden lasten kuviin koettiin saada vaikutelma nukkumisesta.¹¹⁸ Lasten kuolema oli eri tavalla vaikuttava kuin vanhusten. Lapsenhoidosta oli tullut äidin päätehtävä,

107 Williams 1991c, 13–14, 145–155.

108 Kukkonen, Vuorenmaa & Hinkka 1992, 26.

109 Pakarinen 1984, 13.

110 Lintonen 1994, 21.

111 Öman 1983, 41.

112 Yksi tapa liittää kuvauskohde ylellisyyden ja vallan piiriin on peilien käyttö, mitä Palin (1999, 48) pitää kaksitahoisena, koska se tuo mieleen rikollisista otetut kuvat. Niitä otettaessa profiilikuva lisättiin peilin avulla frontaalikuvaan tunnistamisen helpottamiseksi. Peilejä käytämällä kuvatusta tulee voimakkaasti esineellistetty katseen kohde, koska hän ei "havaitse katsojaa".

113 Williams 1991c, 144–147, 152–161.

114 Hirn 1972, 28; Porkka 1986, 7; Jensen 1994, 198–199. Kuolleista otettuja kuvia voidaan pitää keskiaikaisten ars moriendi -kuvien, eli kuoleman taide/taito -kuvien, jälkeläisinä. Ne jatkavat 1800-luvulla syntynyttä kuva-genreä, jossa henkilö kuvataan kuolinvuoteellaan "Jumalaa pelkääväisenä". (Bringéus 1981, 73–75.)

115 Hirsch 1981, 124.

116 Baker 1995, 40.

117 Wang Hansen 1982, 123.

118 Pultz 1995, 32.

ja siitä oli muodostunut yhä enemmän tunteisiin perustuva. Kuolleen lapsen kuva oli ”liikuttava ilmaus tällaisesta rakkaudesta”. Kuvassa saattoi olla sureva äiti kuollut lapsi sylissä, ja kuva ilmensi olemassa ollutta suhdetta äidin ja lapsen välillä. Kaunis, romantisoiva kuolleen lapsen kuva, joka oli vielä 1920-luvulla tyypillinen, on toiminut eräänlaisena vastakuvana kuolemalle. Koska kristillisestä perspektiivistä katsoen kuollut on lähempänä Jumalaa kuin elävä ihminen, kuolleen lapsen kuvaan sisältyi toivo ylösnousemuksesta.¹¹⁹

Kuoleman näkeminen oli 1800-luvulla luonnollista. Kuollut kuvattiin joko yksin tai perheensä keskellä. Kuolleiden kuvat kuuluivat ensimmäisiin suvun yhteen kokoaviin valokuviin. Ihmisen kuoltua hänen ruumiinsa oli esillä kodissa ja se hyvästeltiin. Kuvaa katsoivat yleensä vainajalle hyvästit jättäneet ja hautajaisissa mukana olleet ihmiset. Siksi kuolleen kuva ei järkyttänyt, ja se oli helpompi kohdata kuin nykyaikana. Kuva oli tehty mahdollisimman kauniiksi, ja kuvassa kuollut näytti lepäävän. Kuollut kuvattiin joko sängyllä tai varakkaammissa perheissä mahdollisimman kauniisti koristellussa arkussa. Hautajaisissa kuvaaja ei tallentanut suremista vaan vain kauniin muiston kuolleesta.¹²⁰ Saattovieraat ryhmittäytyivät yhteiseen kuvaan:

”Kuva, jonka nainen [valokuvaaja] näki tähyslasilla, ei ollut surun murtama. Kaikki tiesivät surun olevan yksityisasia ja kestävän kauan, eikä se säästäisi ketään, ja valokuva, jonka he olivat tilanneet, oli julkinen dokumentti, jossa surulla ei ollut paikkaa. He katsoivat tiukasti kameraan, ikään kuin nainen arkussa olisi ollut juuri syntynyt lapsi, tai metsästäjien ampuma villisika, heidän joukkonsa peijaiskalu. Tältä se näytti tähyslasilla.”¹²¹

Kuolleiden kuvia pidettiin 1800-luvulla esillä. Perheen muut lapset näkivät kuolleen sisaruksensa ja kuuluivat tä-

hän liitettyjä aikuisten puheita: muistelua ja esikuvaksi nostamista.¹²² Yhdysvalloissa kuolleita omaisia ja hautajaisia esittäviä postikortteja lähetettiin viesteiksi poisnukkumisesta – samassa kortissa voitiin luontevasti kertoa tomaattien hankinnasta¹²³.

Siirtymävaiheena voidaan pitää 1800-luvun loppua, jolloin ydinperhe irtautui sukusiteistä, vanhempien ja lasten suhde muuttui yhä tunnekeskeisemmäksi ja yleinen yksilöllistyminen vahvistui. Yksilöllistymisen ja rationaalisemman ihmiskäsityksen myötä kuolemaa ei enää pidetty pyhänä asiana vaan epäonnistumisena, sairaaloihin piilotettavana katastrofina. Eri alueilla ja eri sosiaaliryhmissä suhtautuminen kuolemaan muuttui eri tahtiin. Muun muassa Tanskassa kuolleiden kuvaaminen väheni jo 1900-luvun alussa, mutta pohjoisilla alueilla, kuten Islannissa, tapa säilyi pidempään. Eri sosiaaliryhmissä kuolleiden kuvaamiseen suhtauduttiin eri tavoin: sitä harjoitettiin pienissä tanskalaisissa kyläyhteisöissä 1950-luvulle saakka.¹²⁴

Suomalaisten kyläkuvaajien tuotannossa kuolleiden kuvia oli yleisesti vielä 1930-luvulla, jolloin saattoväki kuvattiin ryhmittyneenä avonaisen arkun ympärille¹²⁵. Tapa hävisi maastamme miltei kokonaan toisen maailmansodan aikana¹²⁶. Suhtautuminen kuolleen kuvaamiseen oli murroksessa 1950-luvulla. Valokuvaaja Kalervo Puskala kuvasi kuolleita Pohjanmaalla ”veisooksien” aikana joko ulkona kuusimajassa tai talvella sisällä vainajan kodissa. Viimeisen virren aikana ennen arkun kannen sulkemista otettiin kuva arkussa makaavasta vainajasta ja arkun vierellä seisovista lähio- maisista. Osa ihmisistä toivoi 1950-luvulla saavansa kuvan, jossa vainaja näkyisi, osa taas halusi kuusenoksen peittävän tämän kasvot.¹²⁷ Paikka paikoin, muun muassa Kemijärvellä, vielä 1960-luvullakin oli tapana kuvata ruumis avonaisessa

119 Jensen 1994, 201–204.

120 Jensen 1994, 198–200. Kuolleiden kuvista henkivä rauha on voinut olla ihannekuva hallitusta surusta. Valokuvan suhde todellisuuteen tekee yksityisiin kuolleiden kuviin luodun rauhan välttämättömäksi. Rauha mahdollistaa vuoropuhelun kuvan kanssa ja antaa tilaa tunteiden esiin tulolle: rauha on ”avoin, tyhjä tila” (Jensen 1994, 298.)

121 Berger 1987, 142.

122 Jensen 1994, 201–202.

123 Ruby 1995, 160.

124 Jensen 1994, 206–207.

125 Ks. Walok. A. Niemistö Kauhajoelta 1980, 34–35; Sinisalo 1981, 60.

126 Sinisalo 1981, 60. Yksi arvio siitä, miksi tapa hävisi sodan aikana, on, että arkku ei haluttu avata, koska rintamalta kotiin tuotujen kaatuneiden ruumiit olivat erittäin huonossa kunnossa (Paavola 1999, 56).

127 Puskala, henkilökohtainen tiedonanto 16.2.1998.

arkussa¹²⁸. Parina viime vuosikymmenenä suhtautuminen kuolleiden kuvaamiseen on alkanut tulla uudelleen hieman luontevammaksi (ks. luku 6.1).

Juhlahetket ovat olleet ja ovat yhä tyyppillisiä kuvaustilanteita. Erilaiset siirtymävaiheet ikuistetaan. Juhlat ovat eräänlaisia elämän kohokohtia, useimmiten kollektiivisia, ja ne toimivat ihmissuhteiden vahvistajina. Seremonioiden kuvaaminen on mahdollista, koska niissä käyttäytyään sosiaalisesti hyväksytyllä tavalla. ”Seremonia voidaan valokuvata, koska se poikkeaa arkirutiinista, ja pitää kuvata, koska se toteuttaa kuvan, jonka ryhmä haluaa antaa itsestään ryhmänä.”¹²⁹ Juhlan – ja juhlijoihin otetun kuvan – eräänä tehtävänä on siis vahvistaa ryhmän yhteenkuuluvuutta. Lisäksi valokuvan ottaminen vahvistaa tunnetta juhlasta erityisenä hetkenä. Valokuva pitkittää juhlaa, koska kiinnittäessään juhlan huipentumat kuva toimii juhlan uusintajana. Kuvaa katsotaan sellaisena kuin juhla elettiin, eli kuva on iloinen muisto tilanteesta.¹³⁰

Seremonian sosiaalinen arvo on määrännyt sen, milloin kuvaamista on pidetty aiheellisenä¹³¹. Suomen säätyläiset otattivat 1800-luvun lopulla kuvia ripille ja ylioppilaaksi pääsevistä nuorista, vihkipareista ja syntymäpäiväsankareista¹³². Ruotsissa kuvaaminen oli yleistä lisäksi kastajaisten, armeijan lähdön ja opintojen valmistumisen yhteydessä¹³³. Ruotsissa kastekuvat olivat melko yleisiä vielä 1940-luvullakin. Ylemmät sosiaaliluokat kuvauttivat myös kotona järjestettyä kastetilaisuutta. Joskus kuvat olivat kastereportaaseja eli kastetapahtuman eri vaiheita kuvaavia kuvasarjoja ja toisinaan kuvia lapsesta joko yksin tai äitinsä kanssa.¹³⁴ Wang Hansen jaottelee kastekuvat neljään tyyppiin:

1. suurperhe kastekuvassa
2. ydinperhe kuvattuna

3. kastettu sisariensa tai kumminsä kanssa
4. kastettu yksinään.

Suurperheen aikaan kastekuvalla oli uskonnollisen merkityksen ohella sosiaalinen merkitys sukupolvien suhteiden lujittajana. Ydinperheen myötä kuvat alkoivat keskittyä perheen keskeiseen tehtävään, lasten ”tuottamiseen”.¹³⁵

Toinen elämänsyklin siirtymäriitti on monissa länsimaissa konfirmaatio. Ruotsalaisissa konfirmaatiokuvissa on erilaisia juhlaan viittaavia esineitä, kuten tytöillä lahjaris-tiriipus, virsikirja ja kukkakimppu sekä pojilla lahjakello ja joskus kukat tai virsikirja. Albojen yleistyessä 1960-luvulla konfirmoitavat eivät enää pukeutuneet juhlapukuun, mikä vähensi ammattikuvaajalla käyntiä. Ryhmäkuva kirkon edessä tuli tavallisemmaksi muistokuvaksi juhlasta.¹³⁶

Opintoihin ja työelämään¹³⁷ liittyvät, tavallisesti itsenäisyyttä, aikuistumista ja sosiaalista arvostusta viestivät kuvatkin edustavat eräänlaisia siirtymäriittejä. Yleensä näihin tilanteisiin liittyy juhla. Kuvissa näkyy saavutuksesta kertovia vaatteita tai asusteita¹³⁸. Näkyvät symbolit lisäävät kuvaamista: Ruotsissa valkolakin saaneet ylioppilaat kuvauttivat itsensä mutta lakittomat reaalikoululaiset eivät¹³⁹. Kuvaushalukkuus riippuu myös perheen varallisuudesta ja siitä, minkä verran perhe arvostaa valokuvia.

Kuvaamiseen vaikuttavat kunakin aikakautena kuvauskohteisiin liitetyt arvostukset. Osa siirtymävaiheista on toisena aikana arvostettua, toisena salailtavaa tai miltei hävettävää. Armeijan käyneet nuoret ruotsalaismiehet poseerasivat univormuissaan 1950-luvun puoliväliin saakka. Sitten ilmapiiri muuttui armeijavastaisemmaksi ja kuvaaminen väheni. Myös muutokset elämäntyyliin ovat vaikuttaneet ammattikuvaajien ottamien kuvien sisältöön, mahdollisesti jopa enemmän kuin muutokset kuvaustavassa ja valokuva-

128 Hanna Snellman, henkilökohtainen tiedonanto 4.1.1997.

129 Bourdieu 1986a, 68–69.

130 Bourdieu 1986a, 71–72.

131 Bourdieu 1986a, 66.

132 Palin 1997, 256.

133 Fredlund 1978, 9.

134 Öman 1983, 102–103.

135 Wang Hansen 1982, 118–119.

136 Öman 1983, 93, 95.

137 Naisten siirtyminen työelämään on näkynyt studiokuvien aiheissa muun muassa siten, että 1940-luvun alussa Ruotsissa yleisiä olivat kuvat sairaanhoitajatutkinnon suorittaneista (Öman 1983, 106).

138 Muun muassa upseerien kuvat olivat 1800-luvulla edustavia. Upseerin kypärä oli mukana aseman tunnuksena. Vastaavia kuvia otettiin miespuolisista opiskelijoista, mutta kypärän tilalla oli ylioppilaslakki. (Palin 1992, 360–361.)

139 Öman 1983, 105. Suomessa ylioppilaskuvia on otettu vuodesta 1880 lähtien Aluksi kuvassa esiinnyttiin ilman näkyviä tunnuksia ja kuvan taakse kirjattiin todistus suoritetusta tutkinnosta. Meeri Rauhalan mukaan 1800–1900-lukujen vaihteessa valkolakit tulivat kuvaan. (Hirvonen 1998, 6.)

140 Öman 1983, 83–84, 107, 117. Ömanin mukaan miesten kuvien 1940-luvun miehisyttä korostava tyyli hattuineen ja piippuineen vaihtui 1960-luvulla pehmeämmäksi ja luonnollisemmaksi, vaikka miehet eivät edelleenkään suosineet kuvattaviksi epämiehekkäissä asennoissa. Naiset eivät enää 1970-luvulla laitattaneet itselleen juhkakampausta ennen kuvattavaksi menoa. Lasten kohdalla muutokset näkyivät sekä sukupuolta tuottavassa (ks. myös Kuhn 1995, 51–52) vaatetuksessa – tytöillä oli 1950-luvulla kuvissa juhlapuvut ja hienot kampakukset, pojilla pikkuherran asu rusetteineen – että poseerauksessa. Kun tytöt olivat sukupuoliroolin mukaisesti 1950-luvulla söpöjä "Pikku-Eevoja" ja pojat reippaita, miehekkäästi kädet taskussa, 1960-luvulla sekä vaatetus että poseeraus muuttuivat rennommiksi (Wang Hansen 1982, 126; Öman 1983, 90).

141 Öman 1983, 110. Silti Ömanin (1983, 79) tutkimuksen perusteella ihmiset otattivat 1900-luvun alkupuoliskolla itsestään ikääntyessään vähemmän kuvia kuin aiemmin. Toisaalta vanhat ihmiset halusivat itsestään laatukuvia hinnasta piittaamatta.

142 King 1986, 93.

143 Wang Hansen 1982, 102. Ruotsissa pitkät hääpuvut olivat tavallisia 1960-luvulle saakka, jolloin muotiin tuli joksikin aikaa minihame (Öman 1983, 100–101).

144 Öman 1983, 100–101.

145 Lehtonen 1982, 613.

tekniikan alueella. Kuvissa näkyvät muun muassa rennompia elämäntyyliä mukavampine vaatteineen ja luontevampi suhtautuminen kuvattavana oloon.¹⁴⁰

Syntymäpäivien vietto on ollut yleinen kuvausaihe jo 1800-luvulla. Syntymäpäiväkuvat niin miehistä kuin naisista pyöreinä vuosina 50-vuotispäivästä lähtien olivat Ruotsissa suosittuja kaikissa sosiaaliluokissa 1950-luvun puoliväliin asti. Tavallista oli otattaa kuva sankarin kotona, ja mukaan haluttiin kukat ja lahjat.¹⁴¹

Hääjuhalla on erityinen merkitys perheen perustamisen symbolina. Hääkuvien otattaminen alkoi yleistyä 1870-luvulla keskiluokan parissa¹⁴². Hääkuvalla on erityinen status sekä ensimmäisenä varsinaisena perhekuvana että kuvan julkisen luonteen vuoksi. Kuva on osa seremoniaa, sitä käytetään lahjana ja monesti se julkaistaan lehdessä. Kuvan julkisuuteen liittyy sekin, että valokuvaamot käyttävät hääkuvia ikkunamainonnassaan. Statuksensa vuoksi kuvaa käytetään paljon kotien sisustuksessa. (Wang Hansen 1982, 100–111.)

Hääkuva on institutionalisoitunut edustusvalokuva, jonka teho perustuu erityisesti kuvassa näkyviin symboleihin ja tunnuksiin. Näistä näkyvin on muodin vaihteluista ja ajan normeista kertova morsiamen hääpuvun pituus.¹⁴³ Ajan tabut ilmenevät muun muassa siinä, miten neitseellisenä morsian esitetään. Ruotsissa oli 1960-luvulle saakka melko tavallista, että morsian oli raskaana, mutta tämä ei saanut näkyä kuvassa, joten se peitettiin muun muassa kukkavihkon sijoittelulla¹⁴⁴. Morsiuspuvun värikin on vaihtunut: Suomessa alettiin suosia 1920-luvulla mustan sijaan viattomuutta symboloivaa valkoista¹⁴⁵.

Ateljeessa¹⁴⁶ tiettyjen sääntöjen mukaan otetuissa kuvissa hääparista tulee kyseisen ajan ideaalipari ja kuvasta symboli, jossa on vain muutamia yksilöllisiä piirteitä. Kuva on viesti

miehen ja naisen väliselle suhteelle asetetuista ihanteista. Yksilöllisyys tulee esiin lähinnä kuvattujen kasvopiirteinä, ilmeinä ja suhtautumisessa omaan ruumiiseen.¹⁴⁷ Koska tappaa ja/tai uskontoa noudattavat perheet alistavat persoonallisen aika- ja paikka-kokemuksensa rituaalin vaatimuksille, on sama, otetaanko hääkuva ennen vihkimistä vai sen jälkeen. Pääasia on, että kuvattavat täyttävät vihkiparille asetetut muodolliset vaatimukset. Kuvan tehtävä on täydentää juhlittava riitti, parin yhdistymisseremonia. Keskeisintä on perinteen ylläpito: morsiamen isä poseeraa monesti edellisen vaimonsa kanssa, vaikka hänen uusi puolisonsa olisi mukana häissä.¹⁴⁸

Miehen ja naisen välinen valtasuhde näkyy hääkuvassa selvästi. Sitä kuvastavat käsikynkkä-asetelma ja miehen sijoittaminen naista yleemmäksi.¹⁴⁹ Viimeksi mainitun varmistamiseksi morsiantaan lyhempi sulhanen sijoitettiin seisomaan kuvasta myöhemmin häivytyttylle korokkeelle¹⁵⁰. Miehen valta-asemaa heijastelee kuvissa sekin, että nainen on esitetty kuvissa miestä useammin hymyilevänä – ja seisovana osapuolena silloin, jos jompikumpi on istunut. Istuva/seisova-hierarkiassa tuolilla istuva on ylempiarvoinen.¹⁵¹ Silloin, kun mies seisoo hääkuvassa, hän esiintyy istuvan naisen suojelijana eikä palvelijana. Tämä tapa alkoi yleistyä 1900-luvun alkupuolella.¹⁵²

Hääkuvat ovat muuttuneet yksityiskuvien tapaan siten, että rekvisiitta on vähentynyt ja lähikuvia on alettu suosia. Lisäksi pariskunnan keskinäinen välimatka on pienentynyt. Nykyään on tullut tavaksi ottaa parista sarja erityyppisiä kuvia. Parin yksilöllinen ja yksityinen ainutlaatuisuus on noussut kuvaamisessa parin seremoniallista edustavuutta keskeisemmäksi.¹⁵³ Vihkiparikuvien lisäksi otetaan kuvia morsiamesta yksinään¹⁵⁴. Modernissa hääkuvassa sommit-

telu ja estetiikka viestivät rakkautta ja romantiikkaa. Parit poseeraavat perinteisen frontalisti tai hieman toisiinsa päin kääntyneinä. He voivat katsoa toisiaan silmiin ja muodostaa oman universuminsa, jonka ulkopuolelle muu maailma jää. Lähekkäin olon lisäksi tunnesidettä voi korostaa muun muassa miehen morsianta pitelevä käsi. Norjassa näitä tavallisesti luonnon helmassa kuvattuja, tunnesidettä korostavia hääkuvia alettiin ottaa erityisesti 1970-luvulla.¹⁵⁵

Sosiaalisten normien muuttuminen näkyy kuvien sisällössä. Nykyään hääkuvissa voi olla mukana lapsiakin, jotka ovat syntyneet parin ollessa avoliitossa. Lapset voivat olla myös jommankumman tai molempien edellisestä liitosta. Aiemmista hääkuvia koskevista normeista poikkeavat muun muassa homoparien suhteensa rekisteröinnin yhteydessä otattamat kuvat. Nykyään sekä häissä että niin kutsutuissa polttareissa leikitellään parin seksuaalisuudella enemmän kuin aiemmin, etenkin näppäilykuvia otettaessa.¹⁵⁶ Joissakin ammattikuvaajien ottamissa häävalokuvissa kyseenalaistetaan parin ykseys ja liitetään avioitumiseen monia merkityksiä tuomalla esiin, että sen merkitys voi olla eri sulhaselle kuin morsiamelle¹⁵⁷. Eräissä omistamassani hääkuvassa pari katsoo toisiinsa hulluttelevasti virnistellen. Kuvasta huokuu naimisiinmenon mieltäminen eräänlaiseksi yhteiseksi leikiksi. Esityskonventioita muuntelemalla vaikutetaan kuvaviestiin: muodollisuuden sijaan korostetaan tunnetta tai koetellaan totuttuja rajoja.

Kuvausetaisyys, -paikka, poseerausasennot ja se, keitä kuvataan, ovat muuttuneet muodin ja avioliiton sosiaalisen merkityksen mukana¹⁵⁸. Hääjuhlan kuvauskohteetkin ovat muuttuneet. Vihkitilaisuuden aikana ei kuvattu 1900-luvun alkupuoliskolla, koska sitä pidettiin rituaalia häiritsevänä¹⁵⁹. Nykyään kuvaaminen on tavallista kirkkoseremonioiden ai-



Kuva 12. Hääkakun leikkaus. 1992

kanakin. Kokemusteni perusteella salamavalojen räpsiminen miltei kuuluu tilaisuuteen siinä missä papin puhekin.

Nykyään ammattikuvaaja ottaa monta kuvaa hääparista sen poistuessa kirkosta. Parista otetaan kuvia morsiamen ja sulhasen vanhempien sekä muiden sukulaisten seurassa. Kuvaaja varmistaa samalla lukuisat jälkitilaukset: pari lahjoittaa kuvia sukulaisille osoittamaan heidän asemaansa perheessä. Häihin kuuluviin kuvauskohteisiin kuuluu myös hääkakun leikkaaminen, josta on tullut tärkeä avioliiton solmimisen symboli (kuva 12).¹⁶⁰ Sitä kuvataan ainakin näppäillen samoin kuin häävalssin tanssimista¹⁶¹.

Sekä naimisiinmeno että hääkuvien ottaminen ammattikuvaajalla ovat yleistyneet 1990-luvulla¹⁶². Paasonen korostaa häiden luonnetta esityksellisenä tapahtumana, joka antaa

146 Ateljeen ohella ylempien sosiaaliluokkien hääparit kuvauttivat itseään 1900-luvun alkupuoliskolla myös kotona tai kirkossa (Öman 1983, 101).

147 Jensen 1994, 163, 165.

148 Hirsch 1981, 40, 62.

149 Wang Hansen 1982, 109.

150 Öman 1983, 99.

151 Wang Hansen 1982, 105, 109; Öman 1983, 99.

152 Tobiassen 1995, 23.

153 Wang Hansen 1982, 107–109.

154 Öman 1983, 99.

155 Londos 1993, 209–210; Jensen 1994, 164; Tobiassen 1995, 24–25.

156 Jensen 1994, 164–165.

157 Tobiassen 1995, 26.

158 Wang Hansen 1982, 105.

159 Öman 1983, 101.

160 Kenyon 1992, 55–56.

161 Ks. Saraste 1996, 138.

162 Jensen 1994, 164.



Kuva 13. Ryhmäkuva perheestä kotinsa edustalla. 1920-luvun alkupuoli

luvan erityiseen laittautumiseen ja huomion keskipisteenä olemiseen sekä roolihahmoilla leikkelyyn. Häiden kuvaamisen tarve perustuu nykyään haluun fiktiivistä oma elämä, olla keskipisteenä, juhlia parisuhdettaan ja katsella tallenteita, jotka luovat tyydytyksen tunteen. Häiden tallentamista pidetään tärkeänä, koska häitä pidetään ”romanttiseen rakkauteen perustuvan elinikäisen parisuhteen kulminoivana päivänä”. Taltiointi voi olla tapahtuman korvike, koska siihen voi palata yhä uudelleen. Kameran läsnäolo toimii rituaalin todisteena ja tuottaa rituaalin, koska tietoisuus kuvattavana olemisesta tekee kuvaustilanteesta esityksellisen. Hässereunioiden yleisö ottaa todistekuvia vihkiesityksestä, ”jossa morsiuspari todistaa heteroseksuaalisuuttaan, keskinäistä rakkauttaan, persoonallisuuttaan ja hääparin statusta”.¹⁶³ Suomessa 1900-luvun lopulla yleistynyt häiden ja hääkuvien tarkka etukäteissuunnittelu edustaa hääit esityksenä -suuntauksen vahvistumista¹⁶⁴.

Aikoinaan ryhmäkuva hääväestä on kuulunut asiaan. Se on täydentänyt rituaalin, jonka tehtävä on pyhittää kahden ihmisen välisessä liitossa toteutunut sukujen yhdistyminen. Ryhmäkuvien suosiota selittää maalla asuvien ihmisten¹⁶⁵ tarve ikuistaa kollektiivisen elämän kohokohtia. Ryhmäkuvan hankkiminen oli kunnianosoitus hääparille, ja kuva toimi häihin kuuluvassa lahjojen ja vastalahjojen kierrossa. Se oli häävieraille sekä merkki hyvästä sosiaalisesta maineesta että keino jättää todiste läsnäolostaan. Hääväkikuvaa voi pitää eräänlaisena sosiogrammina eli henkilösuhteita paljastavana kaaviona.¹⁶⁶ Suurperheen hääväkikuvassa hääpari on yleensä keskellä ja suku ryhmittyneenä hierarkkisesti pareittain siten, että vihkiparille läheisimmät ihmiset ovat sijoittuneet sitä lähimmäksi. Lapset istuvat tavallisesti ryhmän edessä maassa, koska heitä on pidetty toisaalta alempiarvo-

sina ja toisaalta perheyhteyden kiteytymänä.¹⁶⁷ Olettaakseni lasten pienikokoisuuskin vaikuttaa heidän sijoitteluunsa. Suuret ryhmät jakaantuvat kuvassa pienempiin ryhmiin tai muodostavat rivejä. Ryhmäkuviissa henkilöiden määrä nousee keskeisemmäksi kuin yksittäiset henkilöt tai keskinäiset lojaliteetit. Sijoitteluun vaikuttavat kuitenkin erilaiset valtasuhteet, riippuvuus ja velvollisuus. Mahdollinen kateus piilotetaan: kuvassa ihmiset tukevat toisiaan. Perhe on kuin valtio, jonka toimivuus ja säilyvyys ovat tärkeämpiä kuin se, mitä ihmiset tuntevat. Kuva kertoo, miltä perheen tulee näyttää.¹⁶⁸ Seremoniallisia kuvia voi pitää ilmauksena ihmisten halusta olla osallisina kollektiiviseen kohtaloon, kaipuusta sosiaaliseen liittymiseen¹⁶⁹.

Ammattikuvaajien ottamat ryhmäkuvat erilaisiin juhliin osallistujista ovat nykyään melko harvinaisia. Ryhmäkuvia on otettu 1960-luvulta lähtien lähinnä juhliittaessa suvun vanhimman syntymäpäiviä. Kuvaan ikuistetaan tällöin suvun lähtökohta ja kaari, henkilöiden polveutuminen toisistaan.¹⁷⁰ Jotkut suvut pitävät perinteenään muun muassa vuotuisia tapaamisia. Tämä lienee tavallisempaa sukulaisten asuessa kohtalaisen lähellä toisiaan. Oma sukuni isän puolelta kokoontuu yhteen joka vuosi tapaninpäivänä, jolloin ryhmitetään aina yhteiseen (näppäily)kuvaan.

Juhlatilanteiden ja siirtymien merkitsemiseksi otettujen ryhmäkuvien ohella perheet ovat otattaneet itsestään kuvia perhesiteiden lujittamiseksi. Kutsun näitä ryhmäkuvia, joissa on kuvattu joko kahta tai useampaa perheenjäsentä yhdessä, perheryhmäkuviksi. Niiden edeltäjinä voidaan pitää renessanssiajan maalauksia, joissa perhe esitettiin itseriittoisena muista riippumattomana ryhmänä. Perhe edusti eräänlaista pienoisovaltiota, kun sen tehtävänä oli materiaallinen hengissä pysyminen ja perheenjäsenten yhteys oli sidottu kuljetet-

163 Paasonen 1997a, 49; 1997b, 29; 1997c, 43–44; 1999, 97–99.

164 Uimonen 1999, C 10.

165 Bourdieun (1986a) tutkimuksen kohteena olivat 1960-luvulla muun muassa ranskalaiset talonpojat.

166 Bourdieu 1986a, 64–66, 68.

167 Wang Hansen 1982, 103.

168 Hirsch 1981, 95, 97.

169 Kuhn 1995, 62.

170 Jensen 1994, 128.

tavaan omaisuuteen tai maapalaan. Tähän taloudelliseen tehtävään sekoittui 1600–1700-lukujen maalaustaiteessa tunteellisuus, kun kuvassa esiteltiin sekä omaisuutta että perheyhteyttä.¹⁷¹ Koska perhekuvan teettäminen taidemaalalla on ollut kalliimpaa kuin yksityisten muotokuvien, se on ollut harvinaisempaa. Perhekuvan maalauttaminen on ollut taloudellisen menestymisen merkki. Valokuvauksen keksimisen myötä perheyhteyden ikuistaminen tuli mahdolliseksi muillekin kuin yläluokkaan kuuluville. Valokuvaus tuotti käsitystä ”Kaikki perheet voivat olla arvokkaita”.¹⁷²

Valokuvauksen alkuaikoina oli tosin vaikea ottaa ryhmävalokuvia, koska terävyysalue oli pieni ja valotusajat pitkiä. Tämän vuoksi perhe esitettiin aluksi yksilöistä koostuvana ryhmänä kokoamalla perheenjäsenten yksityisvalokuvat samalle seinälle.¹⁷³ Jo 1800-luvun lopulla perhettä kuvattiin hanakasti yhtenäisenä, toisilleen solidaarisista ihmisistä koostuvana ryhmänä¹⁷⁴. Ruotsissa perheryhmäkuvia otatettiin 1900-luvun alkupuolella esimerkiksi juuri ennen lasten lähtöä maailmalle tai jonkun perheenjäsenen päästyä ylioppilaaksi¹⁷⁵.

Kun perhettä yhdistävät henkiset tekijät aineellisten sijaan, perhekuvassa korostuvat perheen yhteiset henkiset arvot. Tällaiset kuvat sisältävät viestin perheyhteyden säilymisestä kuoleman jälkeenkin. Mahdolliset seremoniasut ja erilaiset riittikuvat kertovat perheen noudattavan uskonnollisia ja yhteisöllisiä arvoja. Hengellisiä arvoja kuvastavat siteet voidaan luoda kuvaan muun muassa v- tai pyramidisommittelulla. Päähenkilöllä vaikuttaa tällöin olevan jotain paikasta ja ajasta riippumatonta auktoriteettia. Molemmista edellä mainituista perhekuvatyypeissä tapojen mukainen säädylisyys, kunnollinen käytös, tottelevuus ja

itsekuri ovat määrääviä tekijöitä. Keskinäisellä hellyydellä on vähäinen merkitys.¹⁷⁶

Perheryhmät ovat olleet suomalaisten kyläkuvaajien tuotannossa tärkeä kuvauskohde, mutta 1900-luvulla kuvattiin suurperheen sijaan pääasiassa ydinperhettä (kuvat 13 & 14). Ryhmäkuvat välittivät yhtenäisempää vaikutelmaa kuin todellisuus vastasi, vaikka yleensä kuvaajat pyrkivät realistiseen esittävyteen. Eleet ja asennot valittiin korostamaan perheyhteyttä. Sommittelun pääperiaatteita olivat keskeisasettelu ja frontaaliposeeraus.¹⁷⁷ Edustuksellisessa perhevalokuvassa perheenjäsenet katsovat kuvaajaan ja perhe näyttää yhtenäiseltä ja vakaalta. Aiemmin, kun perheenjäsenten suhteet olivat nykyistä muodollisempia, kuviin kuului viileä arvokkuus. Valokuvan alkuaikoina vakavailmeisyyteen vaikuttivat myös kuvaustilanteen virallisuus ja pitkät valotusajat. Kasvojen ilme toimii kuvissa tunnesiteen vertauskuvana.¹⁷⁸ Äitien ja lasten kuvat henkivät 1800-luvun ryhmäkuvissa tunteenomaista yhteyttä, mutta sen sijaan hääkuvissa tunneside esitettiin kaavamaisesti. Tunteiden osoittamista ei katsottu aiheelliseksi edes perhepiirissä.¹⁷⁹

Ryhmävalokuviiin haettiin mallia toisaalta feodaalisen perheen hierarkiaa painottavasta kuvaamisesta, toisaalta porvarillisen perheen autonomista yksityisyyttä painottavasta kuvaustavasta. Työläisperhe esitettiin 1900-luvun alussa siten, että isä oli asettelussa hierarkian huipulla, perheen tehtävää edustavat äiti ja vanhin poika hänen lähellään sekä muut perheenjäsenet sivummalla.¹⁸⁰

Nykyisten perhevalokuvien kuvarakenne sekä kuvattujen asennot ja ilmeet määräytyvät perhe yhtiönä -kuvamallista. Muodollisessa perhevalokuvassa pyritään jäljittelemään lehtikuvissa esiintyviä aikamme vallan ja auktoriteetin symboleja, kuten politiikan ja liike-elämän ykköspereheitä. Hen-



Kuva 14. Ryhmäkuvaa perheestä olohuoneessa. 1968

171 Hirsch 1981, 16, 35–40.

172 Stokes 1992, 35–36, 193.

173 Palin 1992, 359.

174 Stokes 1992, 193; Saraste 1996, 79.

175 Öman 1983, 103.

176 Hirsch 1981, 21, 28.

177 Sinisalo 1987/88, 35; Sinisalo 1994, 33–35.

178 Hirsch 1981, 46, 81.

179 Palin 1992, 359.

180 Wang Hansen 1982, 28–32.

- 181 Hirsch 1981, 45, 95–101.
- 182 Hirn 1972, 102; Hirsch 1981, 11, 93.
- 183 Öman 1983, 102–104, 117.
- 184 Palin 1993c, 44.
- 185 Hirsch 1981, 94–95.
- 186 Palin 1992, 359, 361.
- 187 Sinisalo 1994, 33.
- 188 Sinisalo 1987/88, 35.
- 189 Sinisalo 1981, 38, 56.
- 190 Sinisalo 1995b, 78, 83.
- 191 Sinisalo 1994, 33–35.
- 192 Sinisalo 1981, 56.
- 193 Sinisalo 1994, 33.
- 194 Williamson 1986, 124.
- 195 Öman 1983, 108.
- 196 Salonen 1997, A 9. Päiväkotilasten kuvapaketeista jätetään lunastamatta vain joka kymmenes, kun lukiolaisista kuvat palauttaa joka kolmas.
- 197 Salonen 1997, A 9.
- 198 Chalfen 1987, 75.
- 199 Bourdieu 1986b, 194.
- 200 Fredlund 1978, 9; Palin 1992, 359. Visiittikortit olivat suosittuja keräilykohteita seurapiireissä (Saraste 1996, 58, 61). Joissakin maissa niitä vaihdettiin rituaalinomaisilla vierailuilla perinteisten käyntikorttien tapaan (Hirn 1972, 25; Fredlund 1978, 9). Suomessa käyntikorttiku-

kilöiden välinen sijoittelu viestittää valta- ja riippuvuussuh- teista. Kuva piilottaa kielteiset tunteet ja keskittyy perheen sisäiseen toimivuuteen.¹⁸¹ Näppäilykuvaamisen yleistymisen lienee osaltaan vähentänyt perheryhmäkuvien otattamista ammattikuvaajalla. Omasta perheestäni ei ole otettu studio- kuvaa, jossa olisivat mukana kaikki perheenjäsenet.

Koko perheen sijaan perheryhmäkuvissa kuvataan joskus kahta toisiinsa liittyvää ihmistä. Pareja, kuten sisaruksia, kuvattaessa pyrittiin ilmentämään keskinäistä kiintymystä muun muassa käsikoukku-asennon ja toisiaan kohti nojautumisen kautta.¹⁸² Ruotsalaisissa studiokuvissa 1900-luvun alkupuolella tyypillisiä parikuvia olivat muun muassa otokset iäkkäistä pariskunnista, joiden lapset ja lapsenlapset ovat pyytäneet heistä kuvaa. Sisaruksista otettiin lapsikuvia, jotka oli tarkoitettu lahjakuviksi tai joulutervehdyksiksi isovanhemmille sekä joskus ystäville. Äiti ja lapsi -kuvia, joita esiintyi lähinnä 1940-luvun lopulla mutta jonkin verran vielä 1960-luvullakin, hankittiin luultavasti isän työpöydälle.¹⁸³ Isän kuvaaminen lastensa kanssa on puolestaan ollut harvinaista: 1800-luvun puolivälissä isät kuvauttivat itsensä lapsineen lähinnä vain leskeksi jäätyään¹⁸⁴. Isien näkymättömyys toistuu näppäilykuvissakin, mitä selittänee se, että isät ovat todennäköisesti olleet kuvaajina¹⁸⁵.

Oman perheen kuvaamisen lisäksi ihmiset ovat otataneet itsestään kuvia muiden tärkeiden ryhmien jäseninä sekä ystäviensä kanssa. Suomessa olivat 1800-luvun lopulla yleisiä ryhmäkuvat upseereista, opiskelijoista ja ystävyksistä. Ystävykset sijoitettiin kuvaan yleensä rinnakkain, joskus kädet toistensa harteilla. Miehet kuvattiin kabinettikuviin epävirallisuutta tavoitellen pelikorttien, kirjojen tai alkoholin pariin. Naisten ystävyyskuvat olivat pidättyvämpiä.¹⁸⁶

Suomalaisten kyläkuvaajien tuotannosta statusta ja modernisaatiota välittävien kuvien lisäksi olivat tyypillisimpiä ryhmäsidonnaisuudesta viestivät kuvat¹⁸⁷. Puolet kyläkuvaajien vuosina 1900–1930 ottamista kuvista oli ryhmäkuvia¹⁸⁸. Hää- ja hautajaiskuvien ohella, jotka olivat 1920- ja 1930-luvuilla erittäin yleisiä, koulu-, rippikoulu-, yhdistys- ja järjestökuvat olivat tyypillisiä kyläkuvaajien kohteita¹⁸⁹. Ryhmäkuvien ottaminen oli kuvaajalle edullista, koska kuvakopioiden tilaajia oli useampia. Ryhmäkuvien kautta elämäntapa välit- tyi yhtenäisempänä kuin se olikaan.¹⁹⁰

Ryhmäidentiteetin merkitys korostui elämän käännekohdissa. Perinteisten ikä-, sukupuoli-, alue- ja sukuryhmien tilalle kuvauskohteiksi nousivat 1900-luvulla aatteelliset ja poliittiset ryhmät sekä muut vertaisryhmät. Elämäntavan modernisoitumiseen liittyi teknistyminen ja esineellistyminen. Uusiksi kuvauskohteiksi tulivat uudet organisaatioryhmät, modernit vaatetuspiirteet, uudet vapaa-ajanviettomuodot ja ammatit sekä uudistuva tiedonvälitys.¹⁹¹ Toisen maailmanso- dan jälkeen ryhmäkuvien otattaminen on vähentynyt. Nykyään ryhmäkuvia ovat lähinnä perheestä, vapaa-ajan vietosta ja koulunkäynnistä kertovat kuvat.¹⁹²

Suomessa koululuokkakuvat yleistyivät 1900-luvun alusta lähtien¹⁹³. Koulukuvat muistuttavat asetelmaltaan perhekuvia ja ohjaavat lapsia yhteiskunnan jäseniksi¹⁹⁴. Ruotsalaiskouluissa koululuokan kuvaaminen liittyi vielä muutamia vuosikymmeniä sitten erityistilanteisiin. Ryhmä- kuvia otettiin ennen luokan hajoamista eri linjoille, opetta- jan siirtymistä eläkkeelle tai ennen viimeisen kouluvuoden loppua.¹⁹⁵ Suomessa ammattikuvaajat ottavat nykyään lap- sista niin kouluissa kuin päiväkodeissakin vuosittain sekä yksityis- että ryhmäkuvia. Päiväkotikäisten kuvaaminen on kuvaajille tuottoisaa, koska lähes kaikki kuvapaketit

lunastetaan¹⁹⁶. Kuvaamot kehittelevät instituutiokuvaan jatkuvasti uusia markkinarakoja. Tarra- ja kaverikuvien myynnin keksimisen jälkeen kuvaajat ovat tarjoutuneet tulemaan muun muassa lukioihin ikuistamaan vanhojenpäivää ja penkinpajaispäivää¹⁹⁷.

Koulun luokkakuvien lisäksi monien muidenkin ryhmän yhteenkuuluvuutta korostavien kuvien, kuten urheilujoukkuekuvien, tyypillinen ilme syntyy ennen muuta sosiaalisen pakon kautta. Kuvaan kuuluu tulla. Jos joku kieltäytyy kuvattavana olemisesta, häntä pidetään raukkamaisena tai epäsosiaalisena.¹⁹⁸ Kuvaustilanteessa kuvattavien odotetaan yleensä olevan lähekkäin ja katsovan kameraan – poikkeavasti käyttäytyvää paheksutaan¹⁹⁹.

4.5 Albumien valikoiduista kuvamuistoista perhekuvien julkisempaan levittämiseen

Ammattikuvaajien ottamien kuvien käyttötavat olivat jo 1800-luvulla moninaiset. Tyypillisintä oli kerätä visiittikorttikuvista perhealbumi. Valokuvia lahjoitettiin sukulaisille ja ystäville²⁰⁰. Visiittikortteja varten alettiin valmistaa albumeja, joissa oli aukot niihin pujotettaville kuville. Albumin alku oli varattu maan johtajien, valtio- ja tiedemiesten sekä taiteilijoiden kuville, loppu omalle perheelle.²⁰¹ Suomessa perhealbumiin sijoitettavia kuuluisien henkilöiden käyntikorttikokoisia muotokuvia markkinoitiin jo 1860-luvulla²⁰². Tässä vaiheessa, kun albumit toimivat näennäisen demokratian symboleina, julkinen ja yksityinen vielä mahtuivat samoihin kansiin. Perhealbumeihin liitettiin lisäksi 1800-luvulla viihdekuviksi valokuvia eksoottisesta ja vieraasta. Vielä 1900-luvulle siirryttäessäkin patriarkaalisten kotien albumeissa kohtasivat ”naisellinen kodikkuus” ja miehiset seikkailut so-

dan ja yrittäjyyden maailmoissa. Nykyajan perhevalokuvissa kodin ulkopuolinen maailma sen sijaan näyttäytyy lähinnä matka- ja turistikuvissa.²⁰³

Albumien kokoamista pidettiin keskiluokan naisille sopivana, harmittomana kotiin liittyvänä koristeluharrastuksena. Isossa-Britanniassa olikin jo 1850-luvulla yleistä, että naiset kokosivat perhealbumeja. He käyttivät kuvia järjestellessään kollaasi-tekniikkaakin – leikkelyivät valokuvia sekä yhdistelivät niihin piirroksia ja muuta leikekirjaan sopivaa.²⁰⁴ Lopputulos oli usein arvoituksellinen ja eriskummallinen, suorastaan surrealistinen. Varakkaiden perheiden perhealbumeissa 1800-luvulla perhe esitettiin ydinperhettä laajempaan.²⁰⁵ Sukulaisia ja säännöllisesti tavattavia ystäviä kuvattiin hyvin järjestellyissä tableau-näkymissä²⁰⁶.

Suomen säätyläisperheissä katsottiin tärkeäksi tallentaa jatkuvasti perheen elämäntilaa, ja tämä muistojen ylläpitotehtävä kuului erityisesti perheenäideille²⁰⁷. Valokuva-albumi toimi eräänlaisena uuden ajan raamattuna, joka annettiin perinnöksi jälkipolville kertomaan heidän fyysisestä perimästään ja historiastaan²⁰⁸. Albumiin liitettiin tapahtumista kertovia merkintöjä. Muun muassa käyntikorttikuvien piirrettiin henkilön pään yläpuolelle risti tämän kuoltua²⁰⁹.

Valokuvat olivat osa perhe-elämää jo 1800-luvun lopulla. Seuraavalle vuosikymmenelle tultaessa sekä valokuva-albumit että kamerat olivat tyypillisiä häälahjoja²¹⁰. Albumeja oli myynnissä lukuisia erityyppisiä, kuten taskullisia tai valkosivuisia, jotta perhe saattoi rakentaa yksilöllisen näköisen albumin. Yleensä kuvat laitettiin albumiin niiden saapumisjärjestyksessä, mutta joskus albumit kertoivat yhdestä tapahtumasta, kuten lomamatkasta tai lapsen elämän alkuvaiheista. Albumeihin laitettiin sekä ammattikuvaajien ottamia että itse otettuja kuvia. Kuvia arvostettiin ja ne huomattiin.²¹¹ Albu-

via ei juuri käytetty korvaamaan nimikorttia. Nimikortti jätettiin, mikäli isäntäväki ei ollut paikalla vieraiden tullessa tervehdyskävynille, mutta käyntikorttikuvia lahjoitettiin sukulaisille ja tuttaville joko suoraan tai kirjeessä. (Palin 1999, 43.)

201 Saraste 1996, 61. Henkilökuvien massatuotanto tehosti sekä valokuvatarvikeollisuutta että paperiteollisuutta, joka laajensi tuotantoaan albumeihin ja kehyksiin (Freund 1980, 33).

202 Hirn 1972, 29.

203 Holland 1997, 109.

204 Holland 1997, 117–118; ks. Stokes 1992, 204.

205 Williams 1991c, 17–18.

206 Holland 1997, 118. Tableaux vivants -käsitepari viittaa näytöksiin, joissa poseerauksilla jäljitellään maalausten sommitelmia (Taiteen pikkujättiläinen 1995, 721).

207 Palin 1997, 261.

208 Halpern 1974, 66.

209 Palin 1992, 359. Palin arvelee, että valokuva muuttui erityisen tärkeäksi kuvattun kuoltua. Kuvan ikuistamistarkoitus ja muistelukäyttö tulivat ajankohtaisiksi. Koska kuvattavan ja syntyneen kuvan suhde ajateltiin kausaaliseksi, kuvan ajateltiin säilyttävän jotain kohteena olevasta henkilöstä.

210 Wang Hansen 1982, 114.

211 Stokes 1992, 194, 203–204.

- 212 Hirn 1972, 25; Fredlund 1978, 9.
- 213 Palin 1992, 359.
- 214 Fredlund 1978, 9.
- 215 Bourdieu 1986a, 66.
- 216 Fredlund 1978, 11.
- 217 Öman 1983, 92.
- 218 Chalfen 1987, 84.
- 219 Öman 1983, 25. Alkuperäistekstissä monikuva-käsite: "polyfoto".
- 220 Bourdieu 1986a, 67–71.
- 221 Ks. esimerkiksi Stokes 1992, 195.
- 222 Chalfen 1987, 81–82.
- 223 Wang Hansen 1982, 124.
- 224 Kyläkuvaajan ja kiertävän kuvaajan erotti lähinnä toiminta-alue, joka kiertävällä kuvaajalla oli laajempi. Kiertävä kuvaaja yleensä itse ehdotti kuvaamista, kun kyläkuvaaja lähti kuvaamaan lähinnä pyydettyä tai osallistui tilaisuuksiin, jotka houkuttelivat häntä kuvaamaan. Kiertävä kuvaaja kuvasi enemmän hankkiakseen ansiota. (Sinisalo 1981, 13, 29.)
- 225 Holland 1997, 122, 124.
- 226 Fredlund 1978, 14. Kuvien vaihto lujitti sosiaalisia suhteita. Nykyajankin persoonallisten tervehdyksien tapaan niitä käytettiin perheen menestyksen julkiseen esittelyyn (ks. Hirsch 1981, 42).

mit sijoitettiin salin, kodin julkisimman tilan, näkyvimmälle paikalle²¹². Niiden avulla perhe osoitti asemansa paikkakunnan sosiaalisessa arvoasteikossa²¹³. Kodin edustavimman huoneen seinälle sijoitettiin suurennettuja muotokuvia²¹⁴.

Valokuvien käytöllä vastalahjoina on pitkä perinne. Niitä on lähetetty kiitoskorteiksi häiden sekä merkkipäiviin liittyvien ja muiden yhteisten juhlien jälkeen²¹⁵. Kuvia käytettiin kiitoksena 1900-luvun alkupuolella muun muassa siten, että syntymäpäiväsankari kuvattiin lahjakukkakimppujensa keskellä. Kukkien antajat saattoivat myöhemmin tutkia lahjoituksiaan kiitokseksi saamastaan valokuvasta.²¹⁶ Kuvia on voitu erikseen käydä ottamassa kuvaamossa kiitokseksi lahjasta. Lapsi on kuvautettu mummin tekemä vaate yllään, ja kuva on annettu mummille²¹⁷. Valokuvia käytetään edelleen tähän tapaan persoonallisina lahjoina, joihin sisältyy metaviestejä hyväksynnästä ja ryhmän jäsenyydestä²¹⁸.

Visiittikortin tapaan sosiaalisen vaihdon välineenä toimi myöhemmin niin kutsuttu monikuva, joka tuli 1930-luvulla Ruotsin nuorison suosioon edullisuutensa vuoksi. Monikuva-arkilla oli monta pientä samanlaista henkilökuvaa.²¹⁹ Monikuva on yhä käytössä ammattikuvaajien ottamissa instituutiokuvissa. Koululaiset antavat kuvia toinen toisilleen, ja päiväkotikuvia lähetetään ystäville ja sukulaisille.

Valokuvia on jo pitkään lähetetty viesteiksi perheen elämästä. Yhteydenpito kaukana asuviin perheen lähipiiriin kuuluviin ihmisiin, kuten sukulaisiin, on jäänyt pääasiassa naisten osaksi. Valokuvien lähettäminen sukulaisille toimii tunnistamisen ja tuntemisen välineenä, ja siksi kuvan tulee olla ensisijaisesti kohteensa näköinen. Valokuvan lähettämällä voi viestiä sosiaalisesta menestyksestä ja rauhoittaa kotiväkeä näyttämällä, että elämä on kunnossa. Ihmiset lähetävät yhä kuvia ainakin lapsistaan niille, joiden he katsovat

kuuluvan perheintegraation piiriin, kuten isovanhemmille, kummeille ja vanhempien – erityisesti äidin – sisaruksille.²²⁰

Kun 1800-luvulla lähetettiin edustavia valokuvia perheestä tervehdyksiksi postikorttien tapaan²²¹, nykyään tyyppillinen tervehdyskortti on jouluinen perhekuva. Kuvassa voi olla mukana perheen lemmikkieläin, ja vanhemmat saattavat olla pois kuvasta antaen lasten edustaa koko perhettä. Kun kuvia lähetetään perhettä laajemmalle tuttavapiirille, niiden yleisö laajenee tavanomaisen kohderyhmän ulkopuolelle.²²² Julkiseen kommunikaatioon kuuluvat myös erilaisten merkkipäivien kunniaksi lähetetyt, perheen edustavana kokonaisuutena esittävät postikorttikuvat²²³.

4.6 Kyläkuvaajien ansiosta realistisia tai lavastettuja kuvia köyhemmille ja syrjässä asuville

Valokuvausalan studiokuvaajien ohella niin kutsuttu kyläkuvaaja tai kiertävä kuvaaja²²⁴ on ottanut osan monien perheiden kuvista. Koska kyläkuvaajat ja kiertävät kuvaajat tuottivat perhevalokuvia asiakkaiden pyynnöstä ja saaden palveluksistaan lähes aina maksun, käsittelen heidän toimintaansa ammattikuvaajien yhteydessä.

Kiertelevien kuvaajien kuvauskohteet olivat yleensä lähempänä kuvattavien elämänpiiriä kuin studiokuvaajien. Isossa-Britanniassa työväenluokasta lähtöisin olevat kuvaajat ikuistivat jo 1800-luvulla vapaa-ajan retkeilijöitä ja kuvasivat kaupunkilaislapsia kotiympäristössään²²⁵. Ruotsissa maaseudulla kiertävät kuvaajat ottivat kylätilallisista perheineen ja työväkineen kuvia, joita tilalliset vaihtoivat keskenään²²⁶. Suomessakin kyläkuvaajat olivat maaseudulla toimivia kiertäviä kuvaajia, jotka kuvasivat ihmisiä useimmiten realisti-

sen esittävästi näiden omassa elämäpiirissä²²⁷. Tyypillinen kyläkuvaaja oli maaseudun nuorehko, innovatiivinen ja teknisistä välineistä kiinnostunut mies, jolle valokuvaus tarjosi väljän sosiaaliseen ja taloudelliseen nousuun²²⁸.

Kyläkuvaajille ominaisia kuvausaiheita olivat perheyhteyttä (kuva 15), statusta ja nykyaikaistumista viestivät kohteet. Kyläkuvaajat kuvasivat arkipäivästä poikkeavia tilanteita ja välineitä.²²⁹ Aihepiirejä olivat yhteisön arvostamat ja visualisoitaviksi sallimat kohteet. Vuotuisjuhlista kyläkuvaajien kohteena olivat 1930-luvulle tultaessa häät, syntymäpäivät ja hautajaiset. Vähäarvoisina pidettyjä aiheita, kuten arkipäivää, tai vaikeasti visualisoitavia aiheita, kuten tunteita, ei paljonkaan kuvattu. Paitsioon jäivät myös tabukohteet, kuten sairaus ja erotiikka.²³⁰ Joissain uskonnollisissa piireissä valokuvaamiseen suhtauduttiin epäilevästi: vaikka useimmat ihmiset halusivat tulla kuvatuksi, osa vastusti sitä uskonnollisista syistä tai piti muun muassa kirkossa kuvaamista syntinä²³¹.

Kiertelevät valokuvaajat tavoittelivat ateljeekuvien vakavaraisen porvarillisen miljöö kaavaa kulloinkin saatavissa olevin keinoin. Olosuhteiden ja välineistön alkeellisuuden vuoksi sisämiljööstä lavastettiin ulos vaikkapa navetan seinustalle.²³² Huolimattomasti rakennettu lavastus tosin paljasti kuvattavan sosiaalisen taustan²³³. Osalla kyläkuvaajista oli oma piharakennusateljeensa²³⁴. Piharakennukseen voitiin lavastaa ulkomaisemakin ottaen mallia studiokuvista²³⁵. Sommittelun pääperiaatteina käytettiin frontaaliposeerausta ja keskeisasettelua: perhekuvassa vanhemmat istuivat keskellä pienet lapset sylissään varttuneempien seisoessa ympärillä²³⁶.

Kyläkuvaajien ottamien kuvien suosio perustuu siihen, että kuvilla oli sosiaalinen tilaus. Lisäksi ne sopivat teknis-



Kuva 15. Aviopari vaimon synnyinkodin pihalla. 1920–30-lukujen vaihe

tyvän kulttuurin innovaatiokenttään ja kykenivät ylittämään ajan ja paikan rajat. Kuvat muuttivat voimakkaasti aika-käsitystä, kun edellisten sukupolvien lapsuus voitiin käsittää kuvan kautta uudella tavalla.²³⁷ Valokuvien avulla erilaisia statuksia voitiin viestiä kyläyhteisöä laajemmalle alueelle ja rekonstruoida yhä uudelleen. Kuvissa näkyviä statuksen lajeja olivat ominaisuus-, väline- ja toimintastatus. Maatalouskulttuurissa korostuivat ominaisuusstatukset, kuten ikä, taidot ja varallisuus. Modernissa kulttuurissa painottui puolestaan välinestatus: autot²³⁸, polkupyörät ja palkinnot. Ominaisuusstatusten rinnalle nousivat erilaiset ammattiarvostukset. Toimintastatus näkyi kuvissa urheilusuorituksina, vaativan työn tekemisenä tai erityistaidon osoittamisena.²³⁹

Kyläkuvaajien kulta-aikaa olivat 1920- ja 1930-luvut²⁴⁰. Heidän toimintansa alkoi hiipua kameroiden yleistyessä

227 Sinisalo 1994, 35; Sinisalo 1995b, 78.

228 Sinisalo 1992, 390.

229 Sinisalo 1992, 390–391; Holland 1997, 126–127.

230 Sinisalo 1995b, 79–80, 83.

231 Sinisalo 1981, 25.

232 Hirn 1972, 26.

233 Palin 1992, 358.

234 Marttila 1980, 8.

235 Hirn 1972, 26.

236 Marttila 1980, 8; Sinisalo 1995b, 78–79.

237 Sinisalo 1995b, 80.

238 Auto säilyi 1960-luvulle asti amatöörikuvienkin statussymbolina (Sinisalo 1987/88, 37).

239 Sinisalo 1994, 34.

240 Sinisalo 1992, 390–391.

toisen maailmansodan jälkeen²⁴¹, ja viimeiset kyläkuvaajat kiersivät Suomen maaseudulla 1960-luvulla²⁴². Kyläkuvaajien perinteen jatkajia edustavat mielestäni ne harrastajakuvaajat, jotka ottavat laadukkaita, studiokuvatyyppisiä, edustavia poseerauskuvia tuttavapiirinsä tarpeisiin. Muun muassa osa kokoelmani kuvista on tällaisen nykykyläkuvaajan ottamia (ks. kuva 14).

Yksityistarkoituksiin kuvaavan ammattikuvaajan työ ei ole kuitenkaan kokonaan kadonnut²⁴³. Ammattilaisten ottamat kuvat ovat säilyttäneet asemansa elämän joidenkin käännekohtien visualisoinnissa, koska ne ovat teknisesti parempia ja muodollisempia²⁴⁴. Ammattikuvaajaa käytetään nykyään todennäköisesti haluttaessa korostaa henkilön sosiaalista minää sekä julkisen ja yksityisen eroa²⁴⁵. Ammattikuvaajien tehtäväksi on jäänyt lähinnä erityisten tilaisuuksien, kuten häiden, kuvaaminen²⁴⁶. Hää- ja konfirmaatiokuvat ovat edelleenkin usein muodollisia kuvia, jotka noudattavat feodaalista ja teokraattista perinnettä. Voi olla, että muodollinen hääkuvakin muuttuu laadukkaiden kameroiden myötä harvinaisuudeksi – nykyään häissä suositaan epävirallisia, tunteita paljastavia otoksia luonnollisessa kuvausympäristössä²⁴⁷. Suomessa käytetään ammattikuvaajaa häiden ohella jonkin verran konfirmaatiotilaisuuden, erilaisten valmistumisvaiheiden, kuten ylioppilaaksi pääsyn, ja ikääntyvien syntymäpäiväsankarien kuvaamiseen. Tavallisin syy käydä kuvattavana on passikuvan hankinta.²⁴⁸ Tosin passikuvatkin voi nykyään ottaa automaatissa tai itse. Viime mainittuun annetaan ohjeita muun muassa internet-sivuilla. Passikuva edustaa mielenkiintoista ristiriitaa sisällön ja esittämistavan välillä: kun kuvataan ainutkertaista yksilöä, käytetään tyyppimäiseen yleistyksen johtavaa kuvauskaavaa²⁴⁹. Ammattikuvaajat ottavat lisäksi lähes sarjatuohtantona erilaisia



Kuva 16. Koululuokkakuva. 1975

instituutiokuvia, kuten päiväkotij- ja koulukuvia²⁵⁰ (kuva 16). Ennusteita ammattikuvaajien ottamien kuvien muuttumisesta keräilyharvinaisuuksiksi antaa tutkimustulos, jonka mukaan norjalaisista 97 % ei koskaan käytä ammattikuvaajan palveluita²⁵¹.

241 Sinisalo 1994, 28, 37. Ammattikuvaajan palveluiden käyttö vähentyi todennäköisesti ennen kaikkea siksi, että kameran käyttö tuli yhä helpommaksi ja halvemmaksi. Ömanin (1983, 41) mukaan kuvattavana käymistä on alettu pitää paitsi kalliina myös vaivalloisena ja luonnottomana.

242 Sinisalo 1992, 390–391.

243 Monet kuvaamot ovat myös valokuvausalan monitoimimyymälöitä. Kuvaamisen ohella ne myyvät valokuvaustarvikkeita, kehittävät perinteisiä näppäilykuvia ja tarjoavat yhä enenevässä määrin uusia näppäilyvalokuvuiin liittyviä palveluita, kuten digitaalikuvienv tulostusta.

244 Sinisalo 1994, 37.

245 Bourdieu 1986a, 74.

246 Freund 1980, 86; Tobiassen 1995, 124.

247 King 1986, 93–97.

248 Mäkilä 1993, 42.

249 Ks. Palin 1997, 256.

250 Jensen 1994, 159.

251 Tobiassen 1995, 39.

5 Laatikokamerasta laatikkokuvaan – näppäilykuvauksen aikakausi

5.1 Laatikokamera vapaa-ajan ja kotikultin ylistäjänä

Näppäilykuvaus tuli mahdolliseksi valokuvateknologian kehittyessä. Valokuvan toisen teknisen vallankumouksen aikakausi oli 1800-luvun lopulla¹. George Eastmanin 1880-luvulla kehittelemä rullafilmi aloitti valokuvausprosessin teollistumisen. Se oli kestävä, siihen voitiin ottaa monta kuvaa ja se voitiin kehittää erillisessä paikassa. Filmilaatua kehiteltiin muutamassa vuodessa paperifilmistä kestävämpään selluloidifilmiin ja päivänvalossa ladattavaan filmirullaan. Eastmanin markkinoille tuoma Kodak-laatikokamera toi valokuvauksen suurten joukkojen ulottuville. Vuonna 1888 sitä mainostettiin houkuttelevasti: ”Painat vain nappia, me hoidamme loput.” Kamera oli suhteellisen halpa, yksinkertainen ja luotettava. Se lähetettiin kuvattuine filmeineen Kodakille. Paluupostissa tulivat kuvat ja valmiiksi ladattu kamera.²

Valokuvan ulkomuoto on vuosien saatossa muuttunut. Nelikulmaisuus ei ole aina ollut itsestäänselvyys. Vuoteen 1892 saakka laatikkokameralla otetut kuvat olivat pyöreitä, koska kamerassa oli pyöreä maski halvan linssin aiheuttaman kuva-alueen reunojen epätarkkuuden peittämiseksi. Suuremmalla kameramallilla otetut kuvat olivat pyöreitä vuoteen 1896 saakka.³ Suorakaiteen muoto tuli tutuksi Pocket Kodak -kameran myötä vuonna 1897, ja sen kuvakoko oli yleisin 1950-luvulle asti⁴.

Koska näppäilykuvauksen alkuaikoina ei ollut käytettävissä salamavaloa, yleisön mielissä näppäilyyn linkittyivät

kesän aurinkoiset säät ja kuvaaminen ulkona. Tekniikka ei sallinut myöskään vauhdikkaiden harrastusten ja tapahtumien kuvaamista. Ihmisjoukkojen sijaan keskityttiin muutamien läheisten kuvaamiseen.⁵ Kuvauskonventioista näppäilykuvauksessa tuli jo 1880-luvulla suosituksi kasvokuvan ottaminen suoraan edestä⁶.

Suomessakin oli jo 1880-luvulla saatavissa lasinegatiivilevyjä, rullafilmikameroita ja opaskirjallisuutta, mutta näppäily suosio ei heti kasvanut. Syynä olivat sekä vähäinen kuvaustarve että ihmisten asenteet. Asenteet alkoivat muuttua valokuvien ilmestyessä jokapäiväiseen ympäristöön sanomalehtikuvien, painojäljennepostikorttien ja ateljeekuvien otattamisen yleistyttyä. Lisäksi työväenluokan keskuudessa voimistunut omanarvontunto synnytti tarvetta visualisoida olemassaoloaan.⁷

Valokuvauksen suosion kasvuun vaikutti valokuvauksen luova elementti. Kamerakerhot ja teollisuuden mainoskampanjat lisäsivät harrastusta.⁸ Kun valokuvaus muuttui yleiseksi harrastukseksi, taidevalokuvausta puolustavat piktorialistit luokittelivat sen taidevalokuvaan ja välineellisiin eli sosiaalisia tai taloudellisia tarpeita palveleviin kuviin. Samalla vakavasti kuvaamiseen paneutuvat ja taiteellisuutta tavoittelevat amatöörit erotettiin spontaanisti kuvaavista, näppäilevistä harrastelijoista.⁹

Uusi harrastusmuoto sopi 1900-luvun alun tee-se-itse -mentaliteettiin hyvin, koska tuloksia syntyi tottumattomaltakin näppärästi¹⁰. Näppäilijöiden kuvissa näkyi suorasukainen asenne kuvien ottamiseen. Kuvia otettiin pitkin päivää ilman

- 1 Tagg 1988, 55.
- 2 Slater 1991, 51.
- 3 Steinorth 1988, 24.
- 4 Coe & Gates 1977, 20. Kuvakoko oli 2 1/4 tuumaa x 3 1/4 tuumaa.
- 5 Williams 1991c, 76.
- 6 Tagg 1988, 37.
- 7 Sinisalo 1994, 22–24.
- 8 Freund 1980, 5, 208.
- 9 Zimmerman 1995, 33. Naomi Rosenblum (2000, 99, 109) huomauttaa, että vaikka valokuvausta harrastavat naiset kuvasivat miehiä enemmän lapsia ja kukkia, heidän aihepiirinsä ei olennaisesti eronnut mieharrastajien kuvausaiheista. Katunäkymät tosin olivat miesten yksinoikeutta, koska naisten ei ollut sopivaa kulkea kaduilla ilman seuraa.
- 10 King 1986, 10.

- 11 Steinorth 1988, 27–29.
- 12 Coe & Gates 1977, 21.
- 13 Steinorth 1988, 30.
- 14 Holland 1997, 109.
- 15 Holland 1997, 128.
- 16 Slater 1991, 53.
- 17 Holland 1997, 128.
- 18 Steinorth 1988, 27. Sitä vastoin ammattikuvaajien ottamissa kuvissa pyrittiin edustuksellisuuteen. Julia Hirsch (1981, 105) pitääkin ensimmäisinä näppäilykuvina epäonnistuneita muodollisia kuvia, joissa viattomat eleet tai ilmeet pilasivat sommitelman ja samalla illuusion.
- 19 Slater 1986, 172–173.
- 20 Slater 1995, 130, 133. Teollisuustyö muutti vapaa-ajan työstä erilliseksi, koska työ tehtiin irrallaan asuinpaikasta ja kotiväestä. Työn ja vapaa-ajan ihmissuhteet alkoivat eriytyä. Kodista tuli paikka, jonne päästettiin vain harvat ja valitut sovittuina aikoina. (Lehtonen 1982, 616.)
- 21 Käsittääkseni tämä pätee monien elämässä jälkiteollisessa yhteiskunnassakin.
- 22 Wang Hansen 1982, 56, 58, 62. Patricia R. Zimmermanin (1995, 11) mukaan vapaa-aikaan sijoittuva näppäilykuvaus edustaa henkilökohtaista ja kaoottista aikaa, ja näin julkinen aika pystytään edelleen säilyttämään kontrolloituna.
- 23 King 1986, 8.
- 24 Holland 1997, 129.

erityistä harjoittelua tai etukäteisasenteita. Kuvien tyypillisiä piirteitä olivat epämuodollinen tunnelma, tuttu ympäristö ja tutut kuvattavat. Kuvauskohteet olivat näppäilyn alkuaikoina melko samoja kuin nykyäänkin, kuten ihmiset, vapaa-aika ja lomat. Karl Steinorth jopa väittää, että 1800-luvun näppäilykuvat kertovat, miten tavalliset ihmiset elivät.¹¹ Tässä hän yleistää rajusti. Ainakaan näihin niin kutsuttuihin tavallisiin ihmisiin eivät kuuluneet vähävaraiset perheet, koska heillä ei yleensä ollut rahaa kameran hankintaan ja kuvaamiseen.¹²

Näppäilykuvien tärkein tehtävä on alusta lähtien ollut toimia ihmisten henkilökohtaisen elämän tapahtumien rekisteröijänä sekä tuottaa iloa ja tyydytystä¹³. Perhevalokuvukseen on aina liitetty harmittoman harrastuksen leima, jota sen kehityshistoria on vahvistanut etsiessään leikkisiä kohteita ja nostaessaan julkisuudessa triviaalina pidetyn arvoonsa.¹⁴

Laatikkokameran myötä valokuvaus vietiin kodin piiriin¹⁵. Kuvan koodit ja merkitykset muuttuivat näkymättömiksi, kun kuvaamisessa ei enää tarvittu tietoa kuvan synty- ja kehitysprosessista. Kuvaajan mahdollisuudet manipuloida kuvaa vähenivät.¹⁶ Holland tosin painottaa sitä, että laatikkokameran myötä kuvan sisällön valinta ja kuvan tuottaminen tulivat mahdolliseksi entistä useammille. Lisäksi näppäilykuvauksessa vaikutetaan kuvaan muun muassa siten, että ihmiset pelleilevät kameran edessä ja tuottavat vitsikuvia. Niiden keskeinen merkitys on kuvaajan ja kuvattavan vuorovaikutuksessa.¹⁷ Hulluttelun lisäksi laatikkokamera mahdollisti muutenkin luonnollisemmat ilmeet kuvissa¹⁸.

Slater kutsuu näppäilykuvausta joukkojen valokuvaukseksi. Hän painottaa perheen ja vapaa-ajan järjestelyjen sisältävän näppäilykuvien käyttöä rakentavia voimia ja materiaalisia suhteita. Tähän liittyy muun muassa kameran rin-

nastaminen muihin kulutustavaroihin. Lisäksi empirismin ideologiaa hyödynnetään tuotettaessa valokuvan todistearvon diskurssia, mikä puolestaan tekee valokuvan sopivaksi sosiaaliin kulutussuhteisiin, kuten perhealbumiin, muistoesineeksi ja todisteeksi hyvinvoinnista.¹⁹

Valokuvaus on ollut tärkeässä osassa perheen, vapaa-ajan ja kulutuksen liittämässä toisiinsa ja yksityiseen maailmaan, jossa perheen identiteetin ilmaisu pääosin tapahtuu. Vapaa-aika on modernin perheen identiteetin ideaalin tuottamisen ensisijainen paikka. Tämä ”epätavallisen tavallisuuden aika” edustaa valokuvateollisuuden mainoksissa ja perhealbumissa perheen julkisen representoinnin tärkeää, henkilökohtaisesti merkittävää aikaa.²⁰ Perhevalokuvien aika muodostuu hetkistä, jotka ovat vapaa-ajan laadullisia kohokohtia. Teollisessa yhteiskunnassa aika määräsi kokemuksen rytmin²¹. Vapaa-aikana kokemuksen rytmi oli toisenlainen kuin töissä. Hetket, jotka rikkoivat niin sanotun oikean elämän odotusta täynnä olevan arjen, muodostuivat laadullisen ajan kokemuksiksi. Vapaa-aika edusti näitä hetkiä. Näin tuotettu laadullinen aika on määrällisen ja lineaarisen ajan vastakohta.²² Mainonta tematisoi ajan yksilölliseksi elämänhistoriaksi, jonka muodostavat laadulliset, muistamisen arvoiset kokemukset. Mainonta on pyrkinyt vahvistamaan ajatusta, että ”elämänhistorian hetken ikuistavien kuvien arvo kasvaa ajan myötä”²³.

Valokuvateollisuuden mainosten sanoma oli 1800-luvulla yhtäältä perheeseen keskittyvä kuvaaminen ja toisaalta ulospäin suuntautuminen²⁴. Perhekeskeinen mainonta suunnattiin erityisesti keskiluokan naisille, joita houkuteltiin kuvaamaan lapsensa jokaista hetkeä²⁵. Eräs mainonnan keino stimuloida kodin ulkopuolelle suuntautuvaa valokuvausta oli 1890-luvulla kameran yhdistäminen polkupyörään. Pyörä

oli kehityksen ja kulutuksen prototyyppi, joka liitti vapaa-aikaan käytännöllisyyden. Suhteellisen edullisena siitä tuli massamarkkinoiden tuote. Pian pyöräretkiä ikuistettiin kameralla.²⁶ Pyörä ja kamera liitettiin mainonnassa emancipoidun naisen tunnusmerkkeihin²⁷. Kamera yhdistettiin mainoksissa itsenäisten, perheettömien naisten lomailuun samoin kuin yleensä matkusteluun. Mainoksissa rohkaistiin kuvaamaan matkoilla pittoreskia ja epätavallista.²⁸

Kodak käytti jo varhain markkinoinnissaan kuvaa, jossa oli nuori nainen kamera kaulallaan²⁹. Tämä mustavalkoraitaiseen mekkoon pukeutunut Kodak-tyttö esiteltiin vuonna 1910. Hän oli seuraavat kolmekymmentä vuotta keskeinen hahmo mainoksissa vaikuttaen naisten vaatemuotiinkin. Kodak-tyttö näytti mainoksissa, mitä kannatti kuvata: merta kalliolta päin ja lasten rantaleikkejä eli elämän onnellisia muistoja.³⁰

Kodakin mainosten viesti on alusta lähtien ollut se, että naisille markkinoidaan teknisesti yksinkertaisia kameroita ja miehille laitteita, joilla saa enemmän kontrollia kuvaan. Miehille suunnataan terminologia ”laatu, kontrolli ja taituruus”, naisille väite: ”Voit unohtaa tekniikan.”³¹ Naiset olivat näppäilykameroiden mainonnan erityisryhmä, jolle alettiin 1920-luvun lopulla valmistaa erityisiä naiselliseksi suunniteltuja kameroita. Niitä oli saatavissa erivärisinä, ja osassa oli varustelaukkuun sijoitettu jopa paikka huulipunaa ja peiliä varten. Muotien nopean vaihtelun vuoksi erityisten naisten kameroiden kysyntä oli liian vähäistä, ja pian kamerat olivat jälleen ulkoasultaan mustia.³²

Kodakin markkinointi on ollut omiaan luomaan kuvaamisesta itsestäänselvyyden. Kun kuvaaminen ei vaadi ajattelua, se ei ole tarpeen kohteen valitsemisessakaan. Jotkut tilanteet ikään kuin vaativat kameraa. Mainonnassa tällaisiksi mää-

riteltiin erityisesti perheen lomat ja nuoren perheen jäsenet. Mainoskuvia yhdisti moderni perhe leikkimässä -teema eli kotoinen vapaa-aika. Kuva äidistä, joka nauttii leikkivistä lapsistaan, viesti kodin olevan koko perheen viihdekeskus. Lomakuvat puolestaan edustivat kuluttamisen lupaamaa vapautta, liikkuvuutta ja yhteisyyttä.³³ Näiden epämuodollisten loma- ja vapaa-ajan kuvien myötä kuviin tuli uudeksi elementiksi hauskuuden pakko. Ulkoinen henkilöiden esittäminen ei riittänyt. Jatkuvan mielihyvän oli tultava ilmi.³⁴

5.2 Maailmansodasta toiseen: yksityinen ja julkinen näppäily

Ensimmäisen maailmansodan kynnyksellä monet perheet hankkivat kamerasovutukseen sotaan lähteviä univormupukuisia poikiaan³⁵. Sodan aikana myös naiset käyttivät kameraa ja pääsivät vaikuttamaan heistä julkisuudessa luotavaan kuvaan. Olive Edis kuvasi sairaaloissa ja ambulanssin kuljettajina työskenteleviä naisia. Erityisesti 1900-luvun alun suffragetti-liike sai naiset laajemmin dokumentoimaan historiaansa ja vaikuttamistaan siihen. Norah Smyth tallensi yhteisön elämää, johon hän itse kuului. Hän esitti Lontoon köyhät ryhmään kuuluvina mutta silti yksilöinä.³⁶

Sotien vaikutus valokuvaharrastukseen on ollut kahtalainen. Yhtäältä ne ovat välillisesti edistäneet valokuvauksen yleistymistä, koska valokuvateknologian kehittelyyn on todennäköisesti annettu sodankäyntiin liittyvien tarpeiden vuoksi rahoitusta³⁷. Toisaalta muun muassa Suomessa ensimmäisen maailmansodan aikaan tuontirajoitukset vaikeuttivat valokuvausharrastuksen leviämistä. Vuodet 1923–31 sen sijaan olivat kansanomaisen kuvauksen kukoistusaikaa³⁸. Erland³⁹ Piirisen vuonna 1928 julkaistu Valokuvausopas:

25 Slater 1995, 137; Holland 1997, 129. Sama teema toistui myöhemmin 1920-luvulla kaitafilmikameroiden mainonnassa, jossa naiset esitettiin kuvaamassa lapsiaan tai luontoa (Zimmerman 1995, 61).

26 Slater 1993, 94–95.

27 Johannesson 1978, 229.

28 Holland 1997, 129.

29 Coe & Gates 1977, 18, 34–35.

30 Holland 1997, 129.

31 Martin 1991a, 95. Samalla perusteella – ettei tekniikkaa tarvitse hallita – mainostettiin jo vuonna 1900 Box Brownie -kameroiden sopivan lapsillekin (Holland 1997, 129).

32 Coe & Gates 1977, 38.

33 Slater 1991, 57–59.

34 Williamson 1986, 119. Vastaavasti Hirsch arvelee, että perhekuviin kuuluvalla pakkohymyllä pyritään näyttämään perheen sisäisten suhteiden olevan tyydyttäviä (Holland 1991, 1).

35 Holland 1997, 132.

36 Williams 1991c, 24, 31–46.

37 Johannesson 1978, 229–239.

38 Sinisalo (1981, 25) viittaa kansanvalokuvaajiin, joiden myötä kuviin ilmestyi uusi sisältö ja käyttötarkoitus: kuvattavan käyttöön jäivät kuvat esittivät ihmistä ja työtä sekä näiden suhdetta itsekunnioituksen sävyttämällä.

39 Salamyhkäisen herra E. Piirisen etunimen selvitti kirjakauppias Arimo Manninen (henkilökohtainen tiedonanto 8.3.2003).

ohjeita valokuvaajille, tarvikkeiden saatavuuden paraneminen, kuvien kehitys ja kopiointi liikkeissä sekä kuvalehtien antamat virikkeet innostivat modernisoituvan elämäntavan kuvaukseen keskittyviä harrastajia. Myöhemmin sekä pulavuodet että toinen maailmansota vaikeuttivat jälleen kuvamista maassamme.⁴⁰

Keskiluokka rakensi 1920- ja 1930-luvulla ydinperheen ideaalia, jossa elämän nautinnollisuus oli tärkeämpää kuin velvollisuuksien täyttäminen. Näppäilykuvat muuttuivat yhä rennompaan ja epämuodollisempaan suuntaan. Lapsiluku perheissä alkoi pienetä ennen toista maailmansotaa, ja vanhemmilla oli enemmän aikaa kullekin lapselle sekä vaikkapa syntymäpäivien juhlinnalle, johon näppäily liittyi. Nousevan työväenluokan lapsikuvista huokui kotikeskeisyys ja optimistinen asenne, usko parempaan huomiseen ja kehitykseen.⁴¹ Näppäilyllä on perhetunteen vaalijana ja kansallistunteen kohottajana poliittista merkitystä, jota valtaa pitävät ovat hyödyntäneet. Saksassa kansallissosialistit valjastivat omien tarkoituksien mukaisesti 1930-luvulla Agfaboxin käyttäjät kuvaamaan kotiseutuaan, juhliiaan ja matkojaan sekä käyttivät tätä yksityiskuvastoa julkisissa mainoksissaan.⁴²

Ennen toista maailmansotaa otettujen näppäilykuvien tyyppilliset pääteemat olivat ihmiset, ranta- ja lomaelämä, ihmiset työssään, sisustus, erilaiset juhlat ja paikalliset tapahtumat, kaupunkinäkömät ja liikenne. Kaupunkinäkömät ja liikenne olivat tosin usein näppäilykuvien tapahtumaympäristönä, henkilöiden taustana.⁴³ Näiden kuvien ohella näppäilykuvat olivat tosin usein valokuvajournalismia läheneviä kuviakin. Nämä kuvat dokumentoivat jotain julkista historiallista tapahtumaa mutta eivät välttämättä päädy julkisuuteen. Esimerkiksi toisessa maailmansodassa monet amatöörit ottivat tapahtumakuvia muun muassa sukellusveneid

uppoamisista. Kyseisiä kuvia tosin myös julkaistiin Life- ja Look-lehdissä ammattikuvaajien kuvien rinnalla.⁴⁴

Heti toisen maailmansodan jälkeen näppäilykuvaamisessa oli hiljaiselon kausi. Jälleenrakennus vei ihmisten huomion. Ihmisten ympärillä rehottivat sodanjälkeiset näkömät, jotka eivät soveltuneet näppäilykuvan kohteiksi. Vasta elintason noustua alettiin jälleen kuvata: autoja, televisioita ja muita ahkeruuden todisteita.⁴⁵ Suomessa näppäilykuvat alkoivat kuvata toisen maailmansodan jälkeen yhä narratiivisemmin ja illusorisemmin elämänsä huippukohtia, kuten merkkipäiviä ja lomiam. Näppäilykuvaaminen perustuu ihmisten tarpeeseen visualisoida oman elämänsä merkittäviä tapahtumia ja henkilösuhteita. Arkipäivän elämän realistisen esittämisen sijaan näppäilykuvat kertovat siitä, millaisen kuvaaja haluaisi elämän olevan.⁴⁶

5.3 Valokuvien kuluttajien kulta-aika – teknologian kolmas vallankumous?

Yhdysvalloissa jo 1940-luvun alussa lähes kaikilla perheillä oli ainakin yksi kamera⁴⁷. Suomessa varsinainen massakuvaamisen valtakausi alkoi 1950-luvulla välineiden saatavuuden parantuessa sekä kehitys- ja kopiointipalvelujen edelleen yleistyessä⁴⁸. Valokuvateollisuuden kustannukset alenivat liukuhinnamenetelmien vuoksi. Palveluolajien laajenemisen myötä syntyneet uudet työpaikat edistivät näppäilykuvauksen leviämistä, kun yhä useammilla ihmisillä oli varaa kameran hankintaan.⁴⁹ Hintojen laskettua demokratisointi alkoi yhä selvemmin ulottua itse kuvista tuotantokeinoihin⁵⁰. Tätä noin 1950-luvulle sijoittuvaa vaihetta voitaisiin mielestäni kutsua valokuvauksen teknologian kolmanneksi vallankumoukseksi, koska kuvan tuottamisen suhteellinen halpuus

40 Sinisalo 1994, 23–24, 37.

41 Holland 1997, 134.

42 Starl 1993, 12.

43 Coe & Gates 1977, 15, 99, 123.

44 Baker 1995, 58. On vaikea sanoa, tarkoittaako Baker tässä tavallisia näppäilykuvia vai harrastaneempia amatöörikuvauksia. Viime mainittuja edustavat kuvaajat pyrkivät tavallisesti kokenutamaan teknisiä taitojaan, kuten vuonna 1926 Arbeiter-Fotograf -lehden perustaneet amatöörit, jotka kuvasivat pääosan myös saksalaisen Arbeiter-Illustrierte-Zeitung -työläislehden kuvista 1920-luvulla (Saraste 1996, 100–102).

45 Starl 1993, 13.

46 Sinisalo 1994, 37.

47 Coe 1989, 85.

48 Lintonen 1988, 28; Sinisalo 1994, 23–24, 37.

49 Kenyon 1992, 16.

50 Ks. Williamson 1986, 119.

teki valokuvauksesta vihdoin lähes kaikkien kansankerrosten käytettävissä olevan visualisointimuodon⁵¹.

Toisen maailmansodan jälkeen kodeista tuli jälleen koti-ideaalin ja kuluttamisen keskipisteitä. Erityisesti naisten odotettiin jäävän kotiin ja vaalivan yksityisen sfäärin ihannetta poliittisten voimien jäädessä kodin ulkopuolelle. Tämä lisäsi perhevalokuvien luonnetta vahvistaa onnellisia muistoja.⁵² Valokuvauksella muutetaan tavalliset yksityiset hetket idealisoiduksi kuviksi,

joiden avulla ihmiset voivat luoda sosiaalisesti merkittäviä identiteettejä. Erityisesti Jo Spencen teoksissa on tullut esiin, miten ihminen rakentaa itseään kuvaa varten ja kuvien kautta. Näppäilykuvat ovat sentimentaalisia tunneidealisaatioita. Tunteellisuus syntyy ihmisen tärkeinä pitämien hetkien kiinnittämisestä. Ihminen nostaa kuvattujen ihmisten ja hetkien arvoa niitä ihannoivalla tavalla sekä nykyhetkessä että muistoissaan. Idealisaation perusta ei ole suhteen erityisyydessä vaan tiettyjen arvojen esittämistapojen sosiaalisessa hyväksyttävyydessä, ja se on tästä syystä konventionaalinen.⁵³ Edellinen Slaterin väite on tosin melko jyrkkä. Näppäilykuvaamisessa juuri suhteen erityisyys, kohteelle annettu henkilökohtainen arvo, on yksi tärkeä syy kuvaamiseen⁵⁴.

Näppäilykuvien perustana ovat porvariston perhearvojen pyhittäjävalokuvat, muotokuvien sentimentaalisuus ja muodinmukaisuus sekä stereoskooppikuvien speaktaakkelimaisuus. Tähän perinteeseen yhtyi valokuvissa perheen ja arjen modernisaatio, kun uusi keskiluokka hankki kulutushyödykkeitä kotiinsa, matkusteli ja käytti uusia representaatioväli-



Kuva 17. Isä ja tytär hiekkarannalla. 1965

tiin yleensä sijoittamalla tuttu kasvo vieraaseen näkymään. Mielenkiintoisesta vuorovaikutuksesta julkisen ja yksityisen kuvaston välillä kielii mielestäni se, että kun perhekuvia alettiin kuvata yhä kauempana kotoa, lehtikuvien kaupallisessa kuvastossa ryhdyttiin painottamaan kotikeskeisen arkipäivän kuvausta.⁵⁶

Slater kutsuu näppäilykuvia massatuotantokuviksi. Kun tuotanto suunnattiin kuluttajamassoille, yksityiselämän alue määriteltiin hyödykkeiden kulutuksen alueeksi. Valokuvasta tuli hyödyke, jonka avulla tehtiin mahdolliseksi merkitysten rakentaminen. Erityisesti perhe loma-ajan ilotteluissaan muodostui kuluttamisen ja olemisen symboliksi, joka oli sekä myyntikohde että uuden kulutusorganisaation perusta (kuva 17).⁵⁷

Kuvien perheidealisaatiot edustavat erityisiä hetkiä eli kuluttajaperheen juhlaa eivätkä tavallisuutta, itse perhettä. Jokaisesta perheestä tulee kuvaamalla ”oikea perhe” kotoisine mielihyvä-hetkineen.⁵⁸ Claire Grey kysyy ironisesti, eivätkö kaikki lapset olekin haluttuja ja rakastettuja – ku-

neitä. Näppäilykuvauksen leviämistä edistivät kameran kehittäminen yhä helpokäyttöisemmäksi ja sen mainonnan yhdistäminen muihin kuluttajuuden alueisiin, kuten lapsuuteen, lomailuun, turismiin ja auton kaltaisiin uusiin hyödykkeisiin. Lisäksi siihen vaikutti kameran luonne modernisaation merkkinä ja esittämiskeinona.⁵⁵

Ihmisten liikkuvuuden lisääntyttyä matkustelun, autoilun ja turismin myötä alettiin tehdä itselle vieras kotoiseksi kuvaamalla se. Näköalapaikat kuvattiin yleensä sijoittamalla tuttu kasvo vieraaseen näkymään.

51 Ks. Kenyon 1992, 12, 16. Tosin tanskalaisissa työläisperheissä kamera Jensenin (1994, 114) mukaan yleistyi vasta 1960-luvulla. Lena Johannesson (1978, 231) taas esittää kameran olleen Ruotsissa ”kaikkien ulottuvilla vasta 1920-luvulla”. Tutkijat eivät aina täsmennä, keitä he tarkoittavat ”kaikilla”.

52 Holland 1997, 132. Suomessa perheestä oli tullut 1800–1900-lukujen vaihteessa tunne-elämän ja materiaalsen hyvinvoinnin keskus. Sosiaaliset ja taloudelliset paineet perustaa perhe olivat suuret. Kotikultin luojana olivat ylä- ja keskiluokka, jotka katsoivat, että miehen tuli pystyä tarjoamaan vaimolleen koti. (Jallinoja 1984, 105–106.) Kotikulttiin kuului vaimon joutuminen kodin ulkopuolisesta työelämästä osattomaksi, kun hänen tehtävänä oli kodin ja sen sisäisten ihmissuhteiden vaaliminen sekä arvojen siirtäminen lapsille (Lehtonen 1982, 595). Suomessa naisten työssäkäynti kodin ulkopuolella tosin teki heistä perheenemäntiä, joilla oli työtä sekä kotona että sen ulkopuolella.

53 Slater 1995, 133–135.

54 Bourdieu 1986b, 206–209.

55 Slater 1995, 129–139.

56 Holland 1997, 134–136.

57 Slater 1991, 49–50, 58. Sontagin (1984, 166) mukaan tämä kuvien kuluttamisen vapaus samaistetaan virheellisesti vapautteen sinänsä. Kulutuksen logiikkaan sisältyy hänen mielestään syy kuvata aina vain lisää, koska kuluttaminen merkitsee tuhoamista.

58 Slater 1991, 59.

ten kuvista näkyä⁵⁹. Kuhnin mukaan meille on markkinoitu tuntu kuvaamisen kautta saavutettavasta läheisyydestä, jolla on ”onnellinen alku, onnellinen keskikohta eikä lainkaan loppua”. Kuviin sisältyy lupaus, että ihmisen muistot ja tarinat tulevat aina olemaan jaettuja ja onnellisia.⁶⁰ Naisliike alkoi 1970-luvulla arvostella tätä perhevalokuvien kiitokuva- maista esittämistapaa, joka piilotti perheeseen kätkeytyvät ristiriidat⁶¹.

Tätä jo 1800–1900-lukujen vaihteen kuvissa esiintynyttä ”onnellakuvausta” selitetään sillä, että porvarillisessa yhteiskunnassa perheinstituutio edustaa intiimisfääriä. Näppäilykuvauksessa perhe on sekä subjekti että objekti, kuvausaika on vapaa-aikaa ja kuvauspaikka on koti. Koska työ on irrotettu kodista, ydinperheen autonomia ilmenee vain yksityisyyden kautta. Ydinperheessä tunteista on tullut keskeinen sisältö. Kuva perheen autonomiasta pyritään silti säilyttämään symbolisesti muun muassa perhevalokuvien avulla.⁶² Hirschin mielestä persoonalliseen tilaan sukeltava epämuodollinen näppäilykuva pitää yllä käsitystä perheestä kokonaisuutena, jota mikään ei saa järkkymään. Hän selittää perhekuvausten suosiota sillä, että kuvat tuovat ihmisten mieleen heidän kaikkein epätavokkaimmat toiveensa. Vaikka mielihyvä on korvannut pysyvyyden perheen keskeisenä päämääränä, ihmiset tuottavat yhä kuvia, jotka edustavat perheyhteyttä.⁶³

Perhe-elämä on monille yhä keskeinen arvo elämässä. Englannissa vuonna 1982 järjestetyssä tempauksessa naiset ripustivat aitaan eniten arvostamiensa asioiden symboleja. Aita täyttyi hää- ja perhekuvista sekä muista vastaavista ydinperheen symboleista.⁶⁴ Perhevalokuvat ovat tärkeitä ennen kaikkea niille, jotka uskovat perheinstituutioon. Koska

naiset ovat perheen organisoijia, perhe-elämän kehittymisen kuvastolla on heille erityistä merkitystä.⁶⁵

Ajatus rakkauteen perustuvasta avioliitosta ja kotikultti levisivät Suomessa toisen maailmansodan jälkeen kaikkiin kansankerroksiin. Perhe- ja kotikultin aika kesti 1950-luvun lopulle. Seksuaalinen vapautuminen 1960-luvulla aloitti muutoksen ja hedonistiset pyrkimykset haalensivat kotikultin. Liikkuvuudesta tuli modernin tunnusmerkki ja perhe joutui alttiiksi individualistisille ratkaisuille. Osa perheistä valitsi individualistisia ja osa familistisiä perheratkaisuja.⁶⁶ Vaikka perheen tehtävät alkoivat muuttua 1960–70-lukujen vaihteessa, perhekuviin muotokieli on pitäytynyt representatiivisessa ikonografiassa, joka symbolisesti korvaa perheen menettämää autonomiaa. Perhevalokuvien sisällöissä näkyy muuttunut käsitys avioliitosta, lasten kasvatuksesta ja sukupuolirooleista.⁶⁷ Perheen tehtävä tunne-elämän tyydyttäjänä on korostunut entisestään. Perhe-elämä on kuitenkin pirstoutunut, kun perheenjäsenet osallistuvat eri instituutioiden toimintaan. Yhteinen kuluttaminen erityisesti vapaa-aikana toimii lasten ja vanhempien vähentyneen yhteyden välittäjänä.⁶⁸

Jälkitekollisessa yhteiskunnassa avioerot ovat jatkuvasti yleistyneet. Individualismin lisääntyminen on vaikuttanut suhteiden muuttumiseen käyttöhyödykkeiksi⁶⁹. Avioliitosta on tullut sosiaalipartneriutta ja partnerista vaihdettavissa oleva⁷⁰. Sontag jopa katsoo perhevalokuvausriitin syntyneen ydinperheen alkaessa hajota. Kuvaaminen palautti vertauskuvallisesti perhe-elämän uhatun jatkuvuuden.⁷¹ Peter Turner puolestaan arvelee, että onnenhetkiä painottavat näppäilykuvat ovat todella auttaneet ihmisiä kestäämään velat ja perheriidat⁷². Holland suhtautuu epäillen nykyisten perhevalokuvien perhettä koossa pitävään voimaan, koska Kodak-

59 Grey 1991, 113–114.

60 Kuhn 1991, 25.

61 Holland 1997, 137.

62 Wang Hansen 1982, 37–42.

63 Hirsch 1981, 28, 32.

64 Williamson 1986, 215.

65 Williams 1991c, 77.

66 Jallinoja 1984, 105–110. Familistisessa mallissa perhettä vahvistetaan jättämällä yksilölliset edut taka-alalle, individualistisessa taas henkilökohtaiset pyrkimykset asetetaan etusijalle. Nuorempi sukupolvi on usein individualistisemmän mallin kannalla, mutta kunkin aikakauden arvostukset vaikuttavat ratkaisuihin. Kaupunkilaiset omaksuivat ensimmäisinä individualistisen perhemallin. Nykyään ”ihmiset elävät yksilöinä mutta perheessä”.

67 Wang Hansen 1982, 172.

68 Wang Hansen 1982, 173–174, Holterin mukaan; Seabrook 1991, 184.

69 Seabrook 1991, 184–185.

70 Wang Hansen 1982, 173.

71 Sontag 1984, 14–15.

72 Turner 1987, 78.

maailman tai Kodalandian hauskanpito keskittyy yhä enemmän yksilöllisiin nautintoihin. Erityisesti lomillaan ihmiset niin sanotusti irrottelevat, käyttäytyvät karnevaalimaisesti ja nautiskelevat sekä kuvaavat nämä hetket. Pubien seinien ”väärä pari” suutelee -näppäilykuvat testaavat perhearvoja – ainakin leikkimielellä.⁷³

Näppäilykuvien myötä perheen kuvaamisessa tapahtuneet muutokset voi tiivistää seuraavasti:

- perhekuvien tuottamiskeino on muuttunut maalauksesta massatuotantona valmistettavaan valokuvaan
- niiden määrä on kasvanut koko ajan
- ne ovat muuttuneet harvojen yksinoikeudesta yleisiksi eri kansankerroksissa
- ne ovat yksityistyneet sekä aiheidensa että käyttönsä puolesta.⁷⁴

5.4 Teknisen kehittelyn ja markkinoinnin kautta kuvatulvaan

Tekniset keksinnöt ovat vaikuttaneet kuvien ulkoasuun lisäksi siihen, missä ja milloin on ollut mahdollista ottaa kuvia. Ajastinlaukaisin teki 1900-luvun alkupuolella mahdolliseksi ottaa itse koko perheestä ryhmäkuva⁷⁵. Kiinteäpolttovalaisen laatikkokameran rinnalle nousi 1920-luvun lopulla Ensign All-Distance -kamera, jolla voi ottaa ryhmä- ja puolikuvia – kuvaaminen oli mahdollista aiempaa lähempää⁷⁶.

Työvoimakustannuksetkin ovat ohjailleet kameratuotantoa. Muun muassa 1920-luvulla Brownie-kameraa alettiin tehdä massatuotantona alumiinista, koska puusta tehtynä se vaati käsityötä. Metallia ja muottiin valettava muovipohjainen materiaali syrjäyttivät puun 1920-luvun loppuun mennessä⁷⁷.

Kun näppäilykameroita alettiin valmistaa pääasiassa muovista 1950-luvulla, niistä tuli yhä mukavampia käyttää⁷⁸.

Vaikka jo vuonna 1928 oli keksitty Kodacolor-menetelmä⁷⁹ ja muukin teknologinen kehittäminen oli jatkuvasti vireillä, salamavalon keksiminen, orto- ja pankromaattiset filmit sekä kameran koon pieneminen olivat keksintöjä, jotka otettiin käyttöön 1930-luvulla. Ne laajensivat kuvausmahdollisuuksia ja vaikuttivat kuvien ulkoasuun.⁸⁰ Toisen maailmansodan jälkeen teknologinen kehittäminen keskittyi salamavaloon, värikuviin, kameran koon pienentämiseen ja automaattilaukaisuun, mikä toi ne yhä suurempien kuluttajamassojen käyttöön⁸¹.

Kiinteän salamavalon kehittäminen mahdollisti näppäilykuvien sisäkuviin ottamisen kodin juhlahetkestä⁸². Salamavalon myötä sisäkuvaus yleistyi keskiluokkaisissa kodeissa jo ennen toista maailmansotaa⁸³. Päivittäinen elämä näkyi yleensä sitä harvemmin mitä köyhempi yhteisö kuvia on ottanut. Köyhät eivät halua kuvata elämänsä rasittavaa arkea ja vaatimattomia koteja. Työväestön elinolosuhteiden kohenemisessa työläiset alkoivat kuvata omissa kodissaan ja epämuodollisemmalla tavalla.⁸⁴

Kodacolorin negatiivirullafilmi toi värikuvauksen näppäilykuvien joukkojen ulottuville vasta vuonna 1942⁸⁵. Värifilmi tosin yleistyi näppäilykäyttöön laajemmin 1950-luvun alussa, kun filmi halpeni ja diakuvien lisäksi värinegatiiveista voitiin tehdä myös paperikopioita⁸⁶. Monet näppäilykuvien ottajat alkoivat ottaa värikuvia vasta 1960-luvun alkupuolella, kun Kodakin Instamatic-kamera tuli markkinoille helposti ladattavine filmikasetteineen⁸⁷. Vaikka mustavalkofilmejä oli yhä saatavilla, värikuvauksen suosio oli suuri⁸⁸. Värikuvauksen suosio on selitetty muun muassa sillä, että voimakkaat värit sopivat hyvin 1960-luvun nuorelle sukupolvelle, joka vastusti sodanjälkeistä tylsänharmaata pidättyvyyttä ja piti itseään

73 Holland 1997, 137. Alkuperäistekstissä Kodalandia-käsite: ”Kodaland”. Kodak-land on ilmeisesti lyhennetty Kodalandiaksi ääntämissyistä.

74 Wang Hansen 1982, 33–36.

75 Hirsch 1981, 94; Starl 1993, 12.

76 Coe & Gates 1977, 37.

77 Coe & Gates 1977, 36, 43.

78 Crawley 1989, 140.

79 Kuvat kunniaan 1989, 20.

80 Coe & Gates 1977, 45–46; Coe 1989, 84. Suurenuskojeiden kehitys teki jo 1900-luvun alkupuolella mahdolliseksi pienemmät negatiivikoot, jotka tulivat taskukokoisiin kameroihin 1930-luvun loppuun mennessä. Tämä suuntaus vahvistui edelleen 1950-luvulla alettaessa valmistaa automaattiprinttereitä, jolloin kuvien tuotanto nopeutui entisestään. (Coe 1989, 84.)

81 Coe 1989, 85, 88.

82 Holland 1991, 4.

83 Coe & Gates 1977, 115.

84 Holland 1997, 131.

85 Coe 1989, 84. Jo aiemmin käytetty Kodachrome-värifilmi sopi 35mm:n kameroihin.

86 Freund 1980, 204.

87 Öman 1983, 39; Coe 1989, 88; Crawley 1989, 140–142.

88 Coe 1989, 89.

89 Crawley 1989, 142, 144, 153. Monet ovat valittaneet värin säilyvyyden olleen 1960-luvulla otetuissa kuvissa niin heikon, että kuvat ovat nyt haalistuneet muuttaen henkilöt lähes tunnistamattomiksi (Jukka Häyrynen, henkilökohtainen tiedonanto 31.1.1997; Kuisma 1999, D 5). Kokemukseni on, että valokuvien oikeista säilytystavoistakaan ei paljoa tiedotettu värivalokuvauksen yleistymisen alkuaikoina. Valokuvaamot myivät valokuvien säilytykseen huonolaatuisia muovitaskualbumia, jotka jouduttivat kuvan tuhoa. Nykyään värivalokuvien luvataan säilyvän laadukkaina pitkään, mikäli niitä säilytetään oikein. Kromogeenisillä väritekniikoilla toteutetut kuvat ovat huonoiten säilyviä. (Kecskeméti, S. a.)

90 Coe 1989, 88.

91 Crawley 1989, 142.

92 Kuvat kunniaan 1989, 21.

93 King 1986, 12.

94 Crawley 1989, 142; Sontag 1984, 119.

95 Starl 1993, 14.

96 Chalfen 1987, 165.

97 Williamson 1986, 119.

98 King 1986, 13.

99 Kenyon 1992, 94.

100 Hockney 1988, 179.

101 Starl 1993, 14.

102 Coe 1989, 85, 88.

103 Freund 1980, 203.

104 Slater 1991, 53.

105 King 1993, 11–12.

vapauden ja elämän ilmaisijana. Kasettifilmin myötä värikuvauksen alkoi olla mustavalkokuvausta helpompaa. Värin myötä valokuvista tulikin pikakulutustavaraa. Aiemmin mustavalkokuvia vedostaneet yritykset muuttuivat värifilmien keräilypisteiksi, joista filmit lähetettiin suuriin laboratorioihin. Kehityspalvelut postin kautta laajenivat, ja alkoi ilmainen filmi paluupostissa -aika. Kun lisäksi kameroista oli tehty niin sanotusti idioottivarmoja, 1960-luvun loppuun mennessä lähes kaikki näppäilykuvat olivat värikuvia. Värikuvauksesta oli kiistämättä tullut ”joukkojen kansantaidetta”.⁸⁹ Värivalokuvauksesta on tullut kaupallinen menestys ja mustavalkokuvien tuottaminen on jäänyt aktiiviharrastajien ja ammattilaisten kontolle. Mustavalkokuvien tuottaminen tulee nykyään huomattavasti kalliimmaksi kuin värikuvien, vaikka kuluttaja vedostaisi kuvat itse.

Polaroid-kamerat vahvistivat pikakuvaamisen ideaa. Ne tulivat markkinoille vuonna 1948⁹⁰. Uutuustuotteiden tapaan ne olivat aluksi kalliita⁹¹. Niiden suosio alkoi kasvaa laajemmin vasta 1960-luvulla⁹². Polaroid-kuvia voidaan pitää romanttisina, kun ne rikkaine väreineen muistuttavat maalattuja miniatyyreja⁹³. Ne ovat daguerrotypioiden tapaan ainutkertaisia esineitä⁹⁴, minkä takia niiden suosio on ollut vähäistä: kuvia ei voi lahjoittaa monelle ihmiselle⁹⁵. Polaroid-kuvaus ei ole muuttanut paljon kameran perinteistä käyttöä⁹⁶. Polaroid-kuvalle tyypillinen hauskuus syntyy paitsi kuvan esittämästä hauskanpidosta myös kuvan syntymisestä silmien edessä, mikä vahvistaa ajatusta kuvan realistisuudesta. Kun kuva näyttäytyy kopiona juuri koetusta tilanteesta, sen täytyy olla vastaansanomattomasti tosi.⁹⁷ Kuvaushetkeen osallistuneet voivat heti vertailla syntynyttä kuvaa sen kohteeseen muistikuvan sijaan⁹⁸. Tämä vaikuttanee Polaroid-kameroiden suosion lyhytaikaisuuteen: tilanteen luonne

muuttuu, kun siitä otettua kuvaa voidaan heti katsella, eikä vaikutus ole aina myönteinen⁹⁹. Polaroid-menetelmällä kuvaamisen hankaluutena on sen hitaus: kuvan otettuaan on odotettava, ennen kuin voi ottaa seuraavan¹⁰⁰.

Diakuvat alkoivat yleistyä 1960-luvulla, kun perheet hankkivat projektorin näyttääkseen lomakuviaan ystäville. Projektori suurensi näkymät seinälle, ja vaikutelma oli toinen kuin pienten albumikuvien kohdalla. Valokuva-alan yritykset tarjosivat pian dioista paperivalokuviksi -palvelua, jotta kuluttaja pystyi laittamaan matkakuvansa albumiin.¹⁰¹ Ilmeisesti ihmisille on tärkeää saada kuva eteensä käsin kosketeltavana esineenä, koska nykyisenä digitaalikuvien aikanakin kuvia tulostetaan paperille eikä tyydytä pelkkään sähköiseen versioon.

Valokuvateollisuus on kehittänyt kameroista yhä helpoiksi käyttäisempiä lisätäkseen kuvaamista. Halpojen automaattikameroiden kehittäminen 1950-luvulla helpotti valokuvausta huomattavasti. Kodak Pocket Instamatic -kamera pudotettavine filmikasetteineen vuonna 1963 yksinkertaisti filmin asettamisen kameraan.¹⁰² Freund toteaa, että ”suurin osa harrastajakuvaajista, joille valokuvaus ei ole juuri muuta kuin keino säilyttää kuvallisia matkamuistoja perheenjäsenistä, ystäväistä ja matkoista, otti ihastuneena käyttöönsä Instamatic-kameran”¹⁰³. Instamatic-kameraan koodatut merkit, kuten ”valitse aurinko tai pilvi” ja ”valitse kasvo-, puoli- tai maisemakuva”, yhdistivät teknisen ja kulttuurisen informaation. Kuvaaminen voitiin ottaa itsestään selvänä ja tiedostamatta jokapäiväisten sosiaalisten tilanteiden osaksi.¹⁰⁴ Tämä automatisaatio on muuttanut valokuvan tuottamiseen liittyvät kysymykset yhä näkymättömämmiksi. Spontaaniisuuden ja taitamattomuuden korostukseen sisältyy teknologian yliarvostus: kamera ajattelee ihmisen puolesta¹⁰⁵. Edel-

leen 1970-luvulla Kodak esitteli pienen ja keveän, erityisesti matkakuvaukseen soveltuvan taskukameran¹⁰⁶. Instamatic 110 -taskukameran negatiivikoko oli niin pieni, että kaikkiin malleihin ei edes tarvinnut laittaa tarkennuskontrollia. Negatiiveista ei kuitenkaan voinut vedostaa postikorttikokoa suurempia kuvia ilman, että kuvasta olisi tullut erittäin rakeinen.¹⁰⁷ Valokuva-alan kilpailu on ollut kovaa ja se on johtanut erikoistumiseen. Japanilaiset keskittyivät 1970-luvulla 35 mm:n kameran ominaisuuksien kehittelyyn, Kodak puolestaan terävämpien ja värintoistoltaan laadukkaampien värifilmien kehittelyyn. Välillä uutuudet eivät mene kaupaksi, ja tuote täytyy vetää markkinoilta.¹⁰⁸ Kameran pienenevän tavoittelu näyttää saavuttaneen huippunsa. Nykyisin 35mm:n kamera, jossa on automaattitarkennus ja laukaisukontrolli sekä sisäänrakennettu salamavallo, on suosittumpi kuin taskukamera.¹⁰⁹

Lähikuvat ovat tulleet perhevalokuvissa yleisiksi, ja niiden ottaminen nykkykameran avulla on yksinkertaista. Viime vuosikymmenien teleoptiikan kehitystä voi pitää teollisuuden vastauksena perheiden yksilöllistymiskehitykseen: ”Mitä enemmän perheenjäsenet etääntyvät toisistaan, sitä enemmän otetaan lähikuvia.”¹¹⁰ Innon lähikuvien ottamiseen voisi kenties rinnastaa television ihmishuhdellaamoihin, joissa lähikuvilla korostetaan psykologisia merkityksiä, tunteita ja ilmeitä.

Valokuvateollisuuden markkinoimat kertakäyttökamerat ovat vieneet kuvaamisen helppouden huippunsa ja saaneet kertakäyttökuluttamisen ulottumaan kuvien lisäksi kameroihin. Kotiin tarvitsee kantaa vain valmiit kuvat, koska kamera joutaa roskakoriin, kun filmi on saatu kuvaamoon kehitettäväksi. Koska kertakäyttökulttuuria on julkisesti arvosteltu, valmistajat ovat kehittäneet paremmin ajan hen-

keen sopivaa halpakameraa. Kertakäyttökameran sijaan markkinoidaan nyt laattikkokameran mieleen tuovaa kiertäyskameraa, joka palautetaan käytön jälkeen tehtaalte laitetavaksi siellä käyttökuntoon¹¹¹. Kuvaamisen suhteellinen halpuus tuotannon automatisoitumisen myötä on koko ajan lisännyt asennetta, että kuvia voi näpsäitä runsaasti – jospa joku kuvista onnistuu¹¹². Kuvien edullisuus on johtanut siihen, että kuvauskohteeksi käy melkein kaikki: ”Mainitse se, niin näppäilyjä kuvaa sen!”¹¹³ Toisaalta harrastuneempien kuvaajien käyttämät monipuolisemmat kamerat voivat sisältää ominaisuuksia, jotka lisäävät kuvien ottamista. Esimerkiksi kameran moottoriperävarustus saattaa innostaa käyttämään filmiä runsaasti¹¹⁴.

Monissa perheissä on nykyään sekä näppäily- että kinotai kompaktikamera. Näppäilykameraa käyttävät eniten perheen lapset ja äiti, kun taas teknisesti monimutkaisemmat laitteet ovat isän käytössä.¹¹⁵ Isä hankkii myös lisävarusteita ja hänen suhdettaan kameraan kuvaa lause: ”Hän katsoo sitä eikä sen läpi.”¹¹⁶ Siihen, että yhä useammalle perheenjäsenelle hankitaan oma kamera, ovat vaikuttaneet sekä vahvistunut kulutusasenne että yksilökeskeistyminen. Kameramainonta alkoi keskittyä 1970-luvulla nuoriin, joilla oli uutta ostovoimaa ja tarve identiteettityöhön.¹¹⁷

Valokuvausala pyrkii jatkuvasti houkuttelemaan ihmisiä kuvaamaan enemmän. Valtaosa sen kannattavuudesta muodostuu filmien myynnistä sekä kehitys- ja vedostustuloista eikä laitteiden kauppaamisesta¹¹⁸. Kodak on luonut eräänlaisen minimonopolin kehittämällä helposti ladattavat filmikasetit. Kuhunkin kameraan käy vain yksi filmikoko.¹¹⁹ Kun tietty filmityyppi yleistyy, sen hinta laskee, mikä lisää sen suosiota edelleen. Näin valtaosa kuvista otetaan samantyyppiselle filmille. Vastaavasti kuvakoot muuttuvat helposti

106 Freund 1980, 203–204; Wang Hansen 1982, 169.

107 Crawley 1989, 144.

108 Crawley 1989, 144. Kodak toi vuonna 1982 markkinoille ohuen Disc-kameran, joka mahdollisti kehitys- ja vedostusprosessin täysautomaatoinnin. Kuvat olivat kuitenkin rakeisia, kamera oudon näköinen ja kuvien kehitys kallista. Kamera poistettiin markkinoilta vuonna 1988.

109 Coe 1989, 89; Crawley 1989, 144.

110 Wang Hansen 1982, 176.

111 Ihanus 1996, 40–43.

112 King 1986, 10; Turner 1987, 85–86.

113 King 1986, 43.

114 Turner 1987, 86–87.

115 King 1986, 43. Useiden kameroiden hankintaan on vaikuttanut osaltaan se, että pienikokoisten näppäilykameroiden ja yksisilmäisten peilikameroiden hinnat romahtivat 1970–80-lukujen aikana (Crawley 1989, 144). Vaikuttaa siltä, että nykyään perheisiin hankitaan myös digitaalikaamera perinteisten kameroiden rinnalle, mikäli se sopii perheen ”kukkarolle”.

116 Slater 1991, 54.

117 Wang Hansen, 149, 176. Kamerasta oli tosin jo 1930-luvulla tullut osa nuorisokulttuuria: nuorten albumit kertoivat heidän harrastuksistaan ja toveripiiristään (Kukkonen, Vuorenmaa & Hinkka 1992, 24).

118 Slater 1986, 160–161.

119 Slater 1991, 56.

120 Kymppikuvan kuvakoko on 10 cm x 15 cm.

121 Valokuva-alan liikkeiden kilpailussa hinta on Helsingin Sanomien testin mukaan edelleen kovin kilpailuvaltti. Toinen tärkeä tekijä on kuvien vedostamisen nopeus: "Tämän päivän ihmiset haluavat kuvat tunnissa, vaikka joulua juhannus olisivat samalla filmillä." (Astikainen 2000, C 16.)

122 Freund 1980, 203–208. Jatkuvan teknisen vallankumouksen idea tuottaa entistä enemmän elektroniikkaa kameroihin tehdäkseen ne yhä automaattisemmiksi. Näppäilyteknologia pyrkii yhä näkymättömämpään ilmaisuvälineeseen, jotta "kykenemättömät kuvaajat" hankkisivat "huippuhienot tulokset" takaavia automaattikameroita (Kenyon 1992, 90–91; King 1993, 9).

123 Ks. Laine 1994, 58.

124 King 1993, 9–13.

125 Slater 1995, 143.

126 Adams & Goldbard 1991, 12.

127 Slater 1986, 168–169.

128 Slater 1995, 142–143.

129 Kenyon 1992, 91–92. Ihmiset voivat luonnollisesti eri elämänavaiheissaan kuulua eri ryhmiin.

130 Ks. esimerkiksi Koskela 1995, 48–49.

131 Slater 1986, 155.

132 Solomon 1995b, 10.

standardisoiduiksi. Tietty koko, kuten nykyään niin kutsuttu kymppikuva¹²⁰, on huomattavasti muita kuvakokoja edullisempi. Kuvia houkutellaan hankkimaan kaverillekin teetä-mällä kuvista tuplakuvat, jolloin yhden kuvan hinta suhteellisesti laskee. Kohtuullinen hinta puolestaan voi houkutella kerskakuvaamiseen. Näkemieni mainoslehtisten perusteella filmien myyntiä pyritään lisäämään muun muassa markkinomilla filmien suurkuluttajille, lapsiperheille, erikoisfilmejä "lapsen herkän ihovärin säilyttämiseksi". Samoin filmien kylkiäisiksi tarjotaan lapsille suunnattua pikkutavaraa, kuten legoja ja maskotteja.

Näppäilykuvaus vastaa siis valokuvateollisuuden tarpeeseen myydä yhä enemmän ja toisaalta se synnyttää uutta kysyntää yhä kehittyville teknisille valokuvaustarvikkeille. Kova kilpailu pakottaa eri maiden firmat kehittelytyöhön ja ehkäisee samalla hintojen kohoamista¹²¹. Teknologinen kehitys puolestaan edistää valokuvauksen yleistymistä harrastuksena, kun kuvanotto on yksinkertaista.¹²²

Monet teknologisen kehittelyn vaikutukset ovat näkymättömiä ja niistä tulee itsestäänselvyyksiä. Vaikka perhekuvaamiseen liittyvä kulttuuriteollisuus osaltaan luo kulutustarpeita, joita se itse täyttää, tuotanto ja kulutus ovat keskenään vastavuoroisessa suhteessa¹²³. Tuotantotapa ei determinoi merkityksiä ja vastaanottotapoja, mutta toisaalta katsoja ei ole tuotannosta ja markkinoinnista riippumaton valinnoissaan ja tulkinnoissaan. Valokuvateollisuus perustaa suosionsa ihmisten tarpeisiin mutta kätkee samalla omat tarkoituksensa¹²⁴. Oman itsensä representoinnin mahdollisuuksia rajoittaa se, että kuluttajan on tehtävä valintansa tarjolla olevista ennalta määräytyistä vaihtoehdoista¹²⁵. Kuvausvälineitä käytetään ikään kuin kuluttajan oman valinnan seurauksena, mutta juuri siten kuin välineiden tuottajat

ovat tarkoittaneet. Kuvaajien halutaan pysyttelevän yksityiselämän piirissä eikä tunkeutuvan julkisen alueelle.¹²⁶

Teknisen vallankumouksen ideaan perustuu myös lisälaitteiden kauppaaminen¹²⁷. Harrastajia houkutellaan teknofetisistiseen haluun vetoamalla yhä hienompien kameroiden hankintaan ja vanhan tekniikan hylkäämiseen uuden tullessa markkinoille¹²⁸. Kenyon jakaa kameroiden ostajat halpoja tuotteita ostaviin näppäilijöihin, kalliita ja laadukkaita kameroita ostaviin näppäilijöihin ja valokuvausta vakavammin harrastaviin kuvaajiin, jotka hankkivat viimeistä huutoa olevan järjestelmäkameran. Viimeksi mainitut ovat yleensä varhaisessa keski-ikässä olevia miehiä, joilla on sekä aikaa että rahaa.¹²⁹

Kameran hallinnasta kiinnostuneille valokuvauksen harrastajille markkinoidaan myös erilaisia aikakausjulkaisuja. Suomessa julkaistaan muun muassa Kamera-lehteä. Se pyrkii olemaan perheellisillekin sopiva, ja osa sen jutuista antaa vihjeitä perhevalokuvaukseen¹³⁰. Satunnainen näppäilijä saa tavallisesti aktiiviharrastajaa vähemmän institutionaalisia vaikutteita, joita lehtien ohella tarjoavat valokuvakerhot ja muu valokuva-alan koulutus¹³¹. Tyypilliset valokuvauksen harrastajille suunnatut lehdet keskittyvätkin tarjoamaan tietotaitoa maisemien, alastomien naisten ja glamourin kuvaamisesta¹³², ja niiden kuvituksesta käy ilmi, että ne on suunnattu "hyvin toimeentuleville heteromiehille"¹³³. Alan lehdet ovat osaltaan muodostamassa käsitystä siitä, millaisia kuvia tulee ottaa ja miten.

Harrastajille suunnattujen lehtien sisältämä informaatio tosin tähtää ensisijaisesti siihen, että lukija hankkii yhä kehittyneempiä välineitä kuvaamiseensa. Brittiläisen Amateur Photographer -lehden sisällöstä vähintään puolet oli mainoksia ja lähes 75 % lehden sisällöstä liitti valokuvaamisen

kuluttamiseen. Lehden linja muuttui 1930-luvun omin käsin tekemistä painottavista jutuista sitä enemmän yritysmainonnan ja markkinoinnin suuntaan mitä lähemmäs 1980-lukua tultiin.¹³⁴ Samaan tapaan internetin näppäilijöille tarjoamat kuvausvihjeet liittyvät valokuva-alan myynnin kasvattamiseen¹³⁵.

Harrastajalehdissä suunnattiin kameramainontaa jo 1930-luvulla myös naisille, mutta oli hankalaa saada sopimaan toisiinsa ”miehiseksi” mielletty väline ja tavoite esitellä kamera helppona, naisillekin sopivana laitteena¹³⁶. Nykyäänkin kameramainonnan käyttämät käsitteet ja katsomistapahtuman rakenne viestittävät tasokkaan kuvaamisen maskuliinisuutta. Jopa miesten ja naisten kädet mainoksissa vahvistavat kuvaa siitä, että helppokäyttöiset kamerat ovat naisia varten. Näppäilyyn riittää kevyt, pitkäkyntisen naisen sormen painallus.¹³⁷

Kuvaamista enemmän harrastaville on tehty opaskirjoja, jotka antavat ohjeita siitä, miten kuvan teknistä ja ilmaisulista tasoa voi parantaa. Tavalliset näppäilijät eivät yleensä käytä ohjekirjoja¹³⁸. Harrastajille opaskirjat tarjoavat sisältöisiä kuvamalleja ja välittävät kunkin aikakauden ihanteita. Muun muassa käsitys sukupuolirooleista ilmenee oppaiden ohjeista¹³⁹. Oiva esimerkki nykyajan sukupuolistavista valokuvakäytännöistä on John Hedgecoen Valokuvaajan uusi käsikirja -oppaan Ihmishahmo-luku. Huolimatta luvun johdattuksesta ”ihmishahmo on vaativimpia aiheita – –”, kaikkien kuvien kohteena on nainen, ja huomattavassa osassa kuvia nainen on alaston.¹⁴⁰ Erilaiset kuvakonventiot välittyvät osaltaan opaskirjojen kautta. Edellä mainittu käsikirja suosittelee muun muassa häiden kuvaamiseen tuttujen kaavojen käyttöä.¹⁴¹

5.5 Statusvälineen uudet tuulet

Valokuvauksesta on tullut suhteellisen halpa ja tavanomainen, teollisuusmaissa lähes kaikkien kansanluokkien käytettävissä oleva oman elämän visualisointikeino¹⁴². Jo 1800-luvun lopulla markkinoille tuotettiin uusia, kalliimpia ja sen myötä enemmän statusarvoa omaavia tapoja tuottaa representaatioita elämästään¹⁴³. Slater arvelee, että nykyään kaikki haluavat itselleen videot, kunhan vain hinnat halpenevat¹⁴⁴. Monet perheet käyttävät valokuvaamisen ohella videointia perheelle tärkeiden tapahtumien dokumentoimiseen. Vaikka videokuva eroaa perinteisestä valokuvasta monella tavoin¹⁴⁵, videokuvaaminen ei ole merkittävästi muuttanut perhekuvaamisen sisältöä. Videomainontakin painottaa näppäilykuvista tuttuja kohteita.¹⁴⁶

Valokuvan kilpailuvalttina videoon nähden voidaan pitää sen helppokäyttöisyyttä. Valokuvan katselu ei edellytä erityisiä laitteita. Kuva kulkee mukavasti matkassa. Kuva on käsin kosketeltava. Sitä voi tarkastella pitkään, meditatiivisesti. Yhdyn Kenyonin arvioon, että sitten kun videokuvista alkaa helposti ja halvalla saada laadukkaita paperikopioita, videokamera voi syrjäyttää valokuvauskameran¹⁴⁷.

APS-valokuvausjärjestelmää ylistettiin 1990-luvulla ”idioottivarmaksi”. APS-kamerat ovat erittäin keveitä ja niin pienikokoisia, että suurikätisellä on ongelma, mihin laittaa kätensä linssin edestä. Lisätilauksen tekoa helpottaa kuvaindeksi eli kuvaluettelo minikokoisista kuvista. APS-kameran filmin lataaminen on entistä helpompaa. Filmin magneetikerroksen tallentuu automaattisesti kuvausoloista tietoa, joita voi käyttää tuloksen korjailuun. Lisäksi filmiin voi tallettaa tietoa kuvausajasta ja -paikasta. Tekstit tulostuvat kuvan takapuolelle. Joissain malleissa kopioiden määrän voi

133 Kenyon 1992, 69–88. Brittiläisen Amateur Photographer -lehden kuvaamisohejissa naisten viehättävyyden esille saaminen nousi 1950-luvulla keskeiseksi. Kuvituksessa naisten kuvien määrä kasvoi jatkuvasti lähestyttäessä 1980-lukua. Kameramainoksissa nainen esitettiin yleisimmin kuvaamiskohteeksi. Lehden kansikuvissa alkoi 1940-luvun lopulla esiintyä haluttava ”pin up” -tyttö. Kansikuvatyoistä tuli 1960-luvun loppuun mennessä suosituin lehden kannen kuva-aihe, jonka suosio mureni vasta 1990-luvulle tultaessa. Osa lukijoista alkoi asettaa 1980-luvun ”räikeiden seksuaalisten naispetojen” kuvien sopivuuden kyseenalaiseksi.

134 Kenyon 1992, 64–69.

135 Suomalainen Fotoinfo (1997) antaa erilaisia vihjeitä kuvaamiseen ja kehottaa kuvaamaan ”elämän tähtihetkiä, kesäjuhlia, lomatahtumia, lapsia ja lemmikkejä”.

136 Kenyon 1992, 69–86.

137 Fuirer 1989, 43–45.

138 Chalfen 1987, 68.

139 Watney 1991, 27. Simon Watneyn tarkastelema 1940-luvun lopun muotokuvauksen opaskirja tulvi tietoa naisen kuvaamisesta ja siitä, miten äityttä ja feminiinisyttä voi korostaa. Miesten kuvaamisohejet keskittyivät ”ilottoman virkamiehen” ja ”intellektuellin” imagojen synnyttämisen keinoihin. Lasten kuvaamisessa ohjeet painottivat spontaanisuutta ja huumoria: lapsilla tuli olla hauskaa, sillä vakava lapsi vaikutti onnettomalta tai kummalliselta. →

- 140 Hedgecoe 1990, 254–281. Kursivointi S.U. Ihmishahmon olettaisi tarkoittavan myös miehiä.
- 141 Hedgecoe (1990, 158–163) luettelee kohteet, jotka kuuluvat kuvasarjaan: morsian, morsian ja sulhanen, vihkipari todistajineen, pari sukulaisten kanssa, kaikki häävieraat, hääkakun leikkaus ja vihkiparin poistuminen kirkosta. Hän jopa suosittelee hääalbumien selaamista tehtäessä listaa kuvauskohteista. Lopuksi hän korostaa, että kuvattavien toiveet ja vieraiden arvojärjestys tulee ottaa huomioon.
- 142 Adams & Goldbard 1991, 12.
- 143 Kaitafilmausta, joka on kotivideokuvauksen edeltäjä, harrastettiin jonkin verran jo 1800–1900-lukujen vaihteessa. Kaitafilmaus yleistyi 1920-luvulla ja tuli helpommaksi 1930-luvun alussa 8 mm:n filmin myötä. Perheiden kaitafilmaus keskittyi vauvan vaiheiden ja kesäloimatapahtumien kuvaamiseen. (Chalfen 1987, 165–166; Chittock 1989, 160; Zimmerman 1995, 17, 27.) Chalfenin (1987, 62) mukaan kohteina olivat perhevalokuvauksesta tutut kodin juhlat ja perheenjäsenten elämän erityiset tai epätavalliset tapahtumat. Värikuvaus oli kotifilmeissä mahdollista aiemmin kuin elokuvateattereissa esitettävissä filmeissä, mikä lisäsi kuvausainnosta samoin kuin pian mahdollistunut äänen-toisto (Chittock 1989, 160–161).
- 144 Slater 1991, 59. Videoita alettiin tuottaa ”näppäilykäyttöön” erityisesti 1960-luvun lopulla, ja muun muassa Isonsa-Britanniassa niiden suosio kasvoi voimakkaasti 1980-luvulla, koska videoinnista oli tullut jo melko helppoa (Chittock 1989, 173–176).
- 145 Videon liikkuva kuva vahvistaa illuusiota ”elävästä, todellisesta elämästä” (Uitto 1988, 29). Nauhoitusta voi katsella heti kuvauksen jälkeen vaikkapa televisioruudusta (Chittock 1989, 175). Tilannekomiikka tallentuu videonauhalle helpommin kuin valokuvaan, koska tilannetta ei pysäytetä: kimmelluksia tulee puolivahingossa kuvatuksi videolle (Paasonen 1997a, 45). Videon kuuluu olennaisesti äänimaailma. Mikäli se puuttuu, voidaan tarvittaessa lavastaa vaikkapa vihkiseremonia uudelleen äänen tallentamiseksi (Paasonen 1999, 113).
- 146 Chalfen 1987, 165–166. Kotivideoiden arvosta kertoo keski-ikäisen kahden lapsen äidin kommentti: ”Jos tulipalo tuhoaisi kotini, haluaisin ensiksi viedä turvaan lapsistamme kuvatut kotivideot” (Anneli van Setten-Salmi, henkilökohtainen tiedonanto 20.10.2000). Aikoinaan Life-lehdessä todettiin useimpien ihmisten vastaavassa tilanteessa haluavan pelastaa valokuvansa (Steinorth 1988, 30).
- 147 Kenyon 1992, 95.

päittää jo kuvausvaiheessa. Negatiivista saa vakiorajauksilla kolmenlaisia kuvia: vakiokuvia, panoraamakuvia ja täyskuvia. Kuvat voi muuttaa digitaalimuotoon.¹⁴⁸

Viime vuosina suosiota ovat saavuttaneet digitaalika-merat, joiden hinnat ovat muutamassa vuodessa rajusti las-keneet. Valokuva-alalla hopeapohjaisen valokuvan oletetaan säilyvän digitaalikuvan rinnalla. Uuden tekniikan odotetaan ennen kaikkea lisäävän kuvien käyttöä.¹⁴⁹ Joukkotiedotusvä-lineiden esitellessä digitaalikameroita kuluttajille pyritään tavallisesti selvittämään peruskäsitteitä ja erityisesti tuo-maan esiin se, että kuvia voi ”räpsäyttää vapaasti”, koska filmi- ja kehityskuluja ei ole¹⁵⁰. Digitaalikameroita käytettäessä kuva-informaatio siirtyy digitaaliseen muotoon jo kuvaushetkel-lä. Utta on se, että kuvaaja joutuu miettimään, mitä kuvia hän tahtoo poistaa kameran muistista delete-näppäimen painalluksella, mikäli hän ei talleta niitä kaikkia¹⁵¹. Voi olla, että sähköisen kuvan tuhoaminen on helpompaa kuin pape-rikopion – ainakin sähköpostikirjeen pois pyyhkiminen käy kätevämmän ja vähemmittä tunnontuskitta kuin perinteisen kirjeen repiminen.

Digitaalikuvia voi manipuloida helpommin kuin perinteisiä valokuvia, mikäli hallitsee kuvankäsittelyohjelman käytön alkeet. Tämä lisää tietoisuutta kuvan keinotekoisuudesta.¹⁵² Digitaalikuvan myötä on mahdollista luoda tietokoneen avulla todellisuus, jota ei ole olemassa¹⁵³. Digitaalikuvan yleistyessä kodeissa lomakuvat voivat kertoa enemmän siitä, mitä haluttiin tapahtuvan kuin siitä, mitä todellisuudessa ko-ettiin. Valokuvasta tulee väistämättä niin julkisuudessa kuin yksityisesti käytettynä vähemmän luotettava mutta entistä kekseliäämpi.¹⁵⁴ Voin kuvitella, että tulevaisuudessa lapset luovat valokuvia manipuloimalla omia visuaalisia satujaan, joissa perheenjäsenet toimivat ja seikkailevat lasten halua-

malla tavalla. Kenties he muokkaavat uudenlaisen, toiveiden-
sa mukaisen kuvakirjan elämänsä historiastaan käyttämällä
lähtökohtana vanhempiansa heistä ottamia perhevalokuvia¹⁵⁵.
Kuvien muuntelussa aletaan kenties keskittyä kuvavirheiden
sijaan kohteen ulkomuodossa havaittujen virheiden korjai-
luun: poistetaan kuvatululta rypyt ja ylimääräiset kilot¹⁵⁶. Ku-
via manipuloimalla voi yrittää vaikuttaa niiden välittämiin
muistoihin: eräs eronnut brittinainen pyysi kuvankäsittely-
palvelua poistamaan hääkuvastaan häiritsevän elementin
– sulhasensa¹⁵⁷. Digitalisoinnin myötä tapahtuu mahdollises-
ti jopa valokuvan kuolema. Valokuva muuntuu digitaaliseksi
still-kuvaksi, jonka paikka on erilaisissa koosteissa, kuten
multimediassa, jossa valokuvaa ei välttämättä enää tunniste-
ta valokuvaksi. ”Valokuvaa ei enää ole.”¹⁵⁸

Tietokoneiden multimediat tuovat ”yhteisen kotiperin-
teen” kaikkien saataville, kun ullakkojen valokuvia voidaan
sen avulla järjestellä helpommin katsottaviksi. Arkistoimalla
ja järjestämällä tietoa multimedian keinoin voidaan uudel-
leen vakiinnuttaa kotiperinteen merkitys rakennelmalle,
johon kuuluvat koti, kotiliesi, perinne ja sydän. Käytännön
ongelmia ovat lähinnä vaikeudet kuvien tavoitettavuudessa,
säilytyksessä ja kontrollissa. Kuvatulvan keskeltä on vaikea
löytää tiettyjä kuvia. Osa vanhoista kuvista on huonosti säily-
neitä. Ihmisten, jotka muuttavat tiuhaan, on vaikea säilyttää
kotiperinnettä muun muassa pienten varastotilojen vuoksi.
Juuri heille ”virtuaalisten juurten” luomisen kautta saavutet-
tava tunne identiteetistä tosin voisi olla erityisen arvokas.¹⁵⁹

Postmodernina aikana mahdollisuus yksilöllisen men-
neisyyden konstruointiin on tärkeää. Multimedia-päiväkirjat
tarjoavat lähitulevaisuudessa mahdollisuuksia yksityiseen
elämän dokumentointiin erityisesti sitten, kun digitaalivide-
ointi halpenee. Uudella teknologialla voidaan tehdä perinne

148 Ihanus 1996, 40–43.

149 Fotoinfo 1997.

150 Ks. esimerkiksi Korhonen 2000, C 14.

151 Digitaalikameroiden ”kuvat” eli kuvien sisäl-
tämä informaatio tallennetaan tavallisesti
CD- tai DVD-levyille. Mikäli kuvat talletetaan
tietokoneellekin, säilytettävien kuvien valinta
on todennäköisesti vielä tarkemmin harkittua
kuin kerätessä niitä albumiin, koska kuvatie-
dostot vievät melko paljon muistitilaa. Riitta
Astikainen (2000, C 16) toteaa, että digitaalik-
vien ongelmana voidaan pitää sitäkin, että ei
ole varmaa, miten kuvat saa avattua vuosikym-
menien kuluttua, kun laitteet muuttuvat niin
nopeasti.

152 King 1993, 10. Kingin oletus, jonka mukaan
perhekuvien muokkauksessa aletaan käyttää
ammattikuvaajien kuvia ihanteena ja jäljitellään
niitä, voi toteutua, koska tietokoneohjelmat
tarjoavat valmiita malleja kuvien käsittelyyn.
Photo Shop -kuvankäsittelyohjelmassa on va-
littavana ammattikuvaajien ottamista kuvista
tuttuja, valmiita malleja käytettäväksi vaikkapa
kuvan taustana.

153 Preus 1989, 120.

154 Ritchin 1990, 35–37.

155 Valokuvataiteessa perhevalokuvia on tähän ta-
paan yhdistetty uusiin valokuvan käsittelytek-
niikoihin. Tuomas Honka yhdisti multimedia-
teoksessaan Poika (1997) lapsuusvalokuviansa
rinnalle kolmostensa elämästä kuvattua video-
ta. Teoksesta välittyi vaikutelma, että samat
rantaelämän ja ulkoleikkien teemat toistuvat
eri sukupolvien kuvauskohteena, vaikka tallen-
nustavat muuttuvat. Jotkut valokuvataiteilijat
ovat lavastaneet tilanteita, joita ei ole koskaan
tapahtunut. Diego Goldbergin digitaalinen
valokuvakirja vanhempiansa elämästä sisältää
muun muassa kuvamanipulaatiolla tuotetun
kuvan hänen äidistään toimistotyössä. Kuva
”vaikuttaa aidolta”, mutta sellaista ei ole kos-
kaan todellisuudessa otettu. (Ziff 1991, 76.)

156 Ihanus 1996, 40–43.

157 Paasonen 1997b, 31.

158 Dewdney & Boyd 1995, 147–169. Tosin valoku-
van asiyhteys on aina määrittänyt sen katse-
lutavan eikä ”normaalia” valokuvaa ole koskaan
ollutkaan (Manovich 1997, 45, 48). Tästä kirjoit-
taa myös Seppänen (2001b) kirjassaan Valoku-
vaa ei ole.

159 Taylor 1996, 271–272; ks. myös Gilgrist 1994, 13.

jälleen kotielämän keskuksiksi. Eräitä keinoja ovat musiikin liittäminen valokuviiin sekä kirjeiden ja muiden dokumenttien muuttaminen hypertekstimuotoon, jolloin menneisyyden kohteita voidaan linkittää toisiinsa. Täten ” – – menneisyyden kodit voidaan säilyttää virtuaalikoteina, joiden läpi voi kulkea ja joissa on rakkaita esineitä – – jatkuvasti näytteillä”. On oltava tarkkana siitä, kuka tulkitsee kulttuuria ja millä tarkoituksella. Virtuaaliodellisuus ja teknologia voivat tarjota tien menneisyyden demokraattisempaan tulkintaan, mutta niitä voidaan käyttää synnyttämään multimedialoistetta, ”nostalgista Disney-maailmaa”, joka tarjoaa pakotien ympäristön ja sosiaalisten ongelmien ratkaisemiselta.¹⁶⁰

Slater ennusti 1990-luvulla näppäilykuvien arvostuksen jyrkkenevää laskua. Hänen mukaansa näppäilykuvat eivät ole paljontaan muuttuneet digitaalitekniikan myötä, mutta niiden ympäristö on, kun kodeista on tullut vapaa-ajan keskuksia ja julkinen kuvavirta niissä on kasvanut. Ihmiset luovat muun muassa internetin avulla itselleen kontakteja¹⁶¹, jotka voivat joillekin käyttäjille edustaa virtuaaliperhettä – yhteisöä, jossa voi keskustella itseään kiinnostavista asioista ja kenties tulla peräti ymmärretyksi. Slaterin kauhukuvassa ”tulevaisuuden perhe on olemassa vain näppäilykuvissaan, jotka on integroitu perheen tuhonneeseen digitaaliseen virtaan”.¹⁶² Kenties tulevaisuudessa sen sijaan eletään toiseksi postmodernia perhekäsitystä, johon sisältyy ajatus, että kodin piiriin liitetyt yhteenkuulumisen, rakkauden ja läheisyyden kokemukset on mahdollista saada teknologisen yhteydenkin kautta.¹⁶³ Digitaalikuviä käytetään jo tähän tapaan: äidin kuva kotitietokoneen näytöllä korvaa aina töissä olevaa äitiä tai äiti laittaa lastensa kuvat työpaikkansa tietokoneen taustakuvaksi¹⁶⁴.

Kuvien helppo levitettävyyden internetin kautta lisää keskustelua siitä, miten yksityinen ja julkinen rajataan. Näppäilykuvia itsestä ja toisista on näppäriä lähettää julkaistaviksi internetin sivuilla. Verkkosivujen ylläpitäjällä ei ole aina varmuutta siitä, onko kuvan lähettäjä myös kuvan ottaja ja onko kuvattu antanut luvan julkaista kuvansa¹⁶⁵.

Viimeisin uutuuksena valokuvateknologian kehityksessä ovat käsipuhelimet, joissa on sisäänrakennettu kamera. Näiden niin kutsuttujen kamerakännyköiden arvioidaan yleistyvän vuoteen 2006 mennessä niin, että silloin puolet puhelimista on kuvaa ja ääntä siirtäviä, mikä lisää viestin ”tunnetta ja värikkyttä”¹⁶⁶. Nykyään kamerakännyköiden kuvanlaatu on tosin melko vaatimaton, ja koekäyttäjien mielestä niiden etuna on lähinnä se, että kuvia voi ottaa spontaanisti ja niitä voi näyttää kuvatuille heti¹⁶⁷. Teknologiaa pyritään kehittämään, jotta tuotesuunnittelua voidaan suunnata kuluttajien tarpeiden tyydyttämiseksi. Muun muassa tutkija Risto Sarvas valmistelee väitöskirjaa, jossa hän vertailee perinteiselle filmille otettujen valokuvien, digitaalikuviä sekä käsipuhelimilla otettujen kuvien merkitystä ja käyttöä¹⁶⁸. On odotettavissa, että lähitulevaisuudessa kamerakännyköiden kuvanlaatu lähenee laadultaan digitaalikameroiden kuvanlaatua. Tämä vahvistanee Slaterin näkemystä, jonka mukaan valokuvauksen alueella itsensä presentointi – olemassaolonsa esittäminen tässä ja nyt – vie yhä enemmän sijaa itsensä representoinnilta.¹⁶⁹

Suomessa kamerakännykän käyttötavat vaikuttavat noudattelevan perhevalokuvan lajityypin perinteitä: kuvia käytetään tervehdyksinä ja kiitoksina. Ne tosin päättyvät vastaanottajalle perinteisiä kortteja ja kuvia huomattavasti nopeammin. Perhe voi saada maisemakuvia sähköpostiinsa isän ulkomaantymätkalta. Se saattaa sähköpostitse lähettää pi-

160 Taylor 1996, 272–273.

161 Ks. esimerkiksi IRC-Galleria 2004. IRC-keskustelujärjestelmään osallistuvat henkilöt voivat lähettää ottamiaan valokuvia internetin IRC-Galleriaan.

162 Slater 1995, 130–133, 142–142. Ajatuksen taustalla on näkemys, että teknologia etäännyttää perheenjäseniä toisistaan.

163 Furlong 1995, 184.

164 Tuija Hautala-Hirvioja, henkilökohtainen tiedonanto 5.1.2004.

165 Kun juhla-juomista sammuneiden nuorten kuvia julkaistiin verkossa, sivujen ylläpitäjä perusteli: ”Nuoret haluavat katsella kuvia rajuista juhlista.” Monet koulut sulkiivat sivut: joistakin kuvatuista oli otettu kuva salaa ja julkaistu ilman heidän lupaansa. (Palm 2004, A 11.)

166 Anttila 2003, 44–45.

167 Alkio & Raeste 2003, C 12.

168 Sarvas, henkilökohtainen tiedonanto 2.2.2004.

169 Slater 1995, 145. Slaterin mielestä itsensä presentointi liittyy siihen, että hajanaisen identiteetin kokoamiseksi kyky kertoa omia tarinoita on välttämätön.

hapuita lahjoittaneelle mummolle kiitoskuvia, joista näkyivät puiden istutuspaikat. Digitaaliselle kameräkännykkäkuvalle kehitellään tosin koko ajan myös uusia käyttötapoja. Lääkärille voi lähettää kuvan syntyneestä haavasta sähköpostitse diagnosoitavaksi. Koska kännykkäkuvana on heti nähtävissä ja sen voi kuljettaa mukanaan, sitä voi hyödyntää vaikkapa kuvaamalla teknisen laitteen liitäntäkohtaa lähtiessään ostamaan varaosaa.¹⁷⁰

Kameräkännykän käytölle on ominaista, että sitä kuljetaan jatkuvasti mukana. Tämä on jälleen vahvistanut kuvien käyttöä koettujen tapahtumien todisteena – esimerkiksi Japanissa ahdistelluiksi tulleet ihmiset ovat kuvanneet häiriököintitilanteen näyttääkseen sen poliisille. Toisaalta kameräkännykän pienen koon aikaansaama huomaamattomuus on lisännyt salakuvaamista. Japanissa seksuaalinen ahdistelu on lisääntynyt, koska amatööripornon harrastajat kuvaavat kameräkännykkä pöydän alla muun muassa minihameisten naisten suloja. Salakuvaamisen estämiseksi Japanissa on kielletty kameräkännyköiden käyttö monissa paikoissa, kuten yökerhoissa ja uima-altailla. Muuntyyppistä kielteiseksi katsottua kuvaamista estääkseen monet teollisuuslaitokset ja museot ovat kieltäneet kameräkännyköiden käytön tiloissaan.¹⁷¹ Suomessa kameräkännyköiden käyttöä rajoittavat vuoden 2000 lokakuussa voimaan tulleet säännökset, joissa rikoslain suoja salakatselua vastaan laajeni jonkin verran ja joissa kielletään kuvaaminen salakatselun piiriin kuuluvilla alueilla¹⁷².

170 Ks. Koskimäki 2003, A 5.

171 Ks. Kangasluoma 2003, C 2. Vaikuttaa siis siltä, että perhealokuvan tabualueista erityisesti ihmisten kuvaaminen vähäpukeisina tai alasti on noussut suureksi huolenaiheeksi.

172 Ojansivu 2000, A 11. Kotirauhan piiriin kuuluvien alueiden lisäksi salakatselusuoja kattaa käymälät, pukeutumistilat sekä virastot, toimistot ja liikkeet niiden ollessa suljettuna yleisöltä. Samoin sairaalassa ja yksityisten yhdistysten tilaisuuksissa salakatselu ja sen myötä valokuvaaminen ovat kiellettyjä, joskin kuvaaminen, johon osanottajat voivat varautua, on edelleen sallittua. Ihmisten yksityiselämää koskevien kuvien julkistaminen on rangaistavaa edellyttäen, että teko aiheuttaa loukatulle vahinkoa, kärsimystä tai häneen kohdistuvaa halveksuntaa.

6 Näppäilykuvien kuvauskohteet

6.1 Elämäntarinat elämänsyklissä: ”Valokuvat ovat käynnissä olevan elämäkerran todisteita”¹

Näppäilykuvat dokumentoivat ihmiselämän avainhetkiä ja luovat elämäntarinaa. Kuvat muuttuvat ihmisten elämänsyklin osaksi.² Vaikka ihmiset eivät valokuvatessaan välttämättä ajattele kokoavansa materiaalia omaelämäkertaan, ne ovat päiväkirjojen tavoin elämästä tapahtumien aikaan tehtyjä tallennuksia³.

Perhealbumissa heijastuvat sekä sukupolvien elämänsykli että vuodenvaihtoon liittyvä syklinen aika. Monet albumit alkavat naimisiinmenosta kertovalla hääkuvalla ja päättyvät lasten irtautumiseen kodistaan ja uuden kodin perustamiseen liittyviin kuviin⁴. Syklinen aika liittyy läheisesti luontoon: ”Kaikella on aikansa ja kaikki toistuu.” Lineaarisesti etenevän, kellolla mitattavan ajan sisäistäneinä ihmiset elävät luonnonrytmiä myötäillen lähinnä vain lomillaan, mutta albumeissa vuodenvaihtoon toistuu muun muassa joulukuvien välityksellä.⁵ Keskeinen teema kuvissa on kehittyminen. Kuvat painottavat sosiaalisesti hyväksytyjä ja arvostettuja muutoksia. Voiton ja saavutusten hetket innostavat ottamaan kuvia. Mukava elämä, toimivat sosiaaliset suhteet ja onnellinen, kasvava perhe ovat rakennelman kulmakiviä.⁶

Tarkastelen seuraavaksi näppäilykuvien tyypillisiä kuvauskohteita eri elämäntasolla. Ne ilmentävät elämänsykliä perhevalokuvissa. Jaan elämän eri vaiheisiin soveltaen Chalfenin esittämää jaottelua⁷. Kuvaus perustuu ennen kaikkea länsimaissa, etenkin Yhdysvalloissa, Isossa-Britanniassa

ja Pohjoismaissa, tehtyihin tutkimuksiin, joiden yhdistäminen väistämättä silottelee kulttuurieroja.

Viattomasta lapsuudesta murrosiän erakoitumiseen

Lasten kuvaaminen yleistyi voimakkaasti jo 1950-luvulla lisääntyneen vapaa-ajan sekä kuluttaja- ja perhekeskeisen elämäntavan myötä⁸. Lasten kuvaamisesta on viime vuosikymmeninä tullut lähes sosiaalinen pakko, ja lapsuuskuvat toimivat miltei syntymätodistusta vastaavina dokumentteina perheeseen kuulumisesta⁹. Viimeistään lapsen syntyminen saa perheen nykyään hankkimaan kameran. Valokuvateollisuus pyrkii lisäämään kuvaamista kehottamalla vanhempia pitämään kameran aina esillä, paljon filmiä käsillä ja olemaan aina valmiina kuvaamaan.¹⁰ Isovanhemmillakin on nykyisin sekä aikaa että rahaa lastenlastensa kuvaamiseen¹¹.

Lasten varttuminen on keskeisin kuvauskohteita¹². Lasten kuvaaminen on sitä yleisempää, mitä suuremman arvon yhteiskunta heille antaa. Ennen toista maailmansotaa ei lapsia juuri kuvattu ranskalaisissa kyläyhteisöissä ainakaan ilman, että kuvassa oli mukana joku aikuinen. Nykyään lasten kuvaaminen itsekseen on kaikkein tavallisinta.¹³ Lasten arvostamisesta kertoo se, että lapsi on nykyään yleensä kuvan keskipisteenä, vaikka kuvassa olisi muitakin ihmisiä¹⁴. Lapsia pidetään ihanteellisina kuvauskohteina, koska he ovat spontaaneja, ilmeikkäitä ja sosiaalisten odotusten mukaisesti söpöjä¹⁵. Lasten keskeinen asema ydinperheessä voi osaltaan selittää heidän runsasta kuvaamistaan. Lapset muodostavat

- 1 Sontag 1984, 154.
- 2 Chalfen 1987, 70, 74.
- 3 Mäkilä 1993, 84.
- 4 Wang Hansen 1982, 100.
- 5 Tobiassen 1995, 16–17.
- 6 Chalfen 1987, 30, 99; ks. myös Boerdam & Oosterbaan-Martinius 1980, 95–119. Samoin Halpern (1974, 67) korostaa näppäilykuvien viestin pysyvyyden sijaan muutoksesta ja olevan ”kokemuksen matkamuistoja”.
- 7 Chalfen (1987, 7, 88) sijoittaa jaottelussaan elämän alkukolmannekseen vielä varhaisen aikuisiän eli alle kaksikymmentäviisivuotiaat. Tätä seuraavassa elämän keskivaiheessa kuvia otetaan vähemmän kuin aiemmin. Käsittelen edellä mainitun ikävaiheen kuvaamista lyhyesti vasta kodista irtautumiseen liittyvässä toisessa alaluvussa.
- 8 Zimmerman 1995, 132–133.
- 9 Chalfen 1987, 80.
- 10 King 1993, 10, 104.
- 11 Kenyon 1993, 10.
- 12 Sosiologia ja valokuva 1992, 4–5; Tobiassen 1995, 33.
- 13 Bourdieu 1986a, 66–67.
- 14 Jensen 1994, 147.
- 15 King 1993, 11.

perhetunteen perustan tarjotessaan vanhemmilleen isän ja äidin roolit sekä tarpeen toimia lapsilleen suojana maailman vaaroja vastaan. Vanhemmat saavat yhteisen tehtävän kasvattaa lapsi yhteiskuntakelpoiseksi, ja toinen heistä saa tehtävän lastenkaitsijana, mikäli ei käy kodin ulkopuolella ansiotyössä.¹⁶ Vanhemmat voivat käyttää valokuvaamista roolipelinä, jonka avulla he omaksuvat uuden tehtävänsä. Kuvat näyttävät, kuinka hyvin vanhemmat ovat oppineet uudet taidot ja miten lapsi reagoi heihin. Ritualistinen kuvaaminen antaa mahdollisuuden käydä muutosvaiheita läpi. Kuvia lahjoittamalla vanhemmat voivat vielä vahvistaa vanhemmuuteen siirtymisensä julkisesti.¹⁷

Lapsikuvissa heijastuvat vanhemmuuteen liittyvät risti-riitaiset tunteet hellyydestä ja rakkaudesta omistushaluun¹⁸. Lasten leikkien kuvaamisen taustalla voi olla muun muassa halu saada todiste hyvästä vanhemmuudesta¹⁹. Lapsia kohdellaan jonkinlaisena omaisuutena²⁰. He ovat saavutuksia, joista voidaan ylpeillä – vaikkapa edustavien kuvien välityksellä. Lapsia kuvaamalla todistetaan perheonnea: ”Jos jokainen perhe on omalla tavallaan onneton, kukin perhe voi kuitenkin näyttää onnelliselta muiden tavoin.”²¹

Monien muuttojen ja sukupolvien erillään asumisen vuoksi juuret eivät enää synny kokemuksen kautta. Tämän vuoksi jotkut sosiaalista kiinnittymistä kaipaavat nuoret vanhemmat yrittävät luoda lapsilleen juuret rakentamalla heille albumeita, jotka sisältävät valokuvia ja tietoja ympäröivästä kulttuurista.²² Vanhemmat ”luovat lapsiaan” kuvaamalla näiden lapsuuden historiaa ja antavat lapsilleen perinnöksi kuvan siitä, millaista on aiemmin ollut²³. Tätä voi nimittää indoktrinoinniksi – vanhempien luoma lapsuushistoria on aina valikoitunut²⁴.

Lapsuuden kultti, joka valokuvissa näkyy lasten kuvaamisena elävinä ihannekuvinä, viattomuuden symboleina, syntyi jo viktoriaanisella ajalla²⁵. Lapsuus esitettiin onnellisena, aikuisten pahasta maailmasta erillisenä kokemusmaailmana. Lapsuuden ja lomien kuvaaminen voidaan rinnastaa paratiisillisen tilan tavoitteluun. Keskeistä näissä kuvissa ovat vesi-, ranta- ja ulkoilmaelämä-teemat.²⁶ Vanhemmat varjelevat myyttiä onnellisesta lapsuudesta, koska se vahvistaa ajatusta, että he ovat tehneet lapsen puolesta kaikkensa sekä muistuttaa viattomuuden ja mielihyvän kadotetusta ajasta, menetetyistä paratiisista²⁷. Lapsi kuvauskohteena liitetään viattomuuteen ja luonnollisuuteen, koska kuvausmotiivin oletetaan perustuvan läheisyyteen, eikä tällöin koeta tarvittavan erillistä lupaa kuvaamiseen²⁸.

Kunkin aikakauden käsitys kuvauskohteesta näkyy kuvissa. Lapsikuvat viestivät siitä, miten lapset määritellään ja miltä lapsen tulee ajan ihanteiden perusteella näyttää. Lapsen tuli 1800-luvulla olla puhtoinen ja siisti²⁹. Varhaisissa lapsikuvissa vanhemmat esittelivät lastaan ja lapsen tuli poseerata ”miniatyyriaikuisena”, vaikka hän ei olisi osannut edes istua³⁰. Vaikka viime vuosisadan alussa olisi jo ollut teknisesti mahdollista ottaa rennompia kuvia, tulevaisuuden toivoja ei haluttu esittää epäsiisteinä tai huonosti käyttäytyvinä³¹. Sitten tulivat ihanteeksi hymyilevät, leikkivät lapset³². Muun muassa tanskalaiset lapsikuvat ovat muuttuneet 1950-luvulta lähtien vähemmän edustukselliseksi ja lasten asennot rennommiksi. Lapsia kuvataan enemmän toiminnassa ja itsekseen kuin ryhmän jäsenenä.³³ Nykypäivän ihanteena on iloinen, maailmaa aktiivisesti tutkiva lapsi, joten mutatahurat saavat näkyä vaatteissa – valokuvassakin³⁴. Keskeisiä teemoja lapsikuvissa ovat onnistuminen ja lapsen kehityksen merkittävät, näkyvät muutokset³⁵.

16 Wang Hansen 1982, 54.

17 Titus 1976, 529.

18 King 1986, 104.

19 Stokes 1992, 200; Jensen 1994, 99.

20 Kenyon 1992, 27; Kuhn 1995, 91.

21 King 1993, 11.

22 Seabrook 1991, 182–184.

23 Bourdieu 1986a, 75.

24 Wang Hansen 1982, 129.

25 King 1986, 102.

26 Jensen 1994, 99.

27 Schachtel 1982, 199–200.

28 Lury 1998, 81.

29 Jensen 1994, 146.

30 Wang Hansen 1982, 121.

31 Stokes 1992, 200.

32 Jensen 1994, 146.

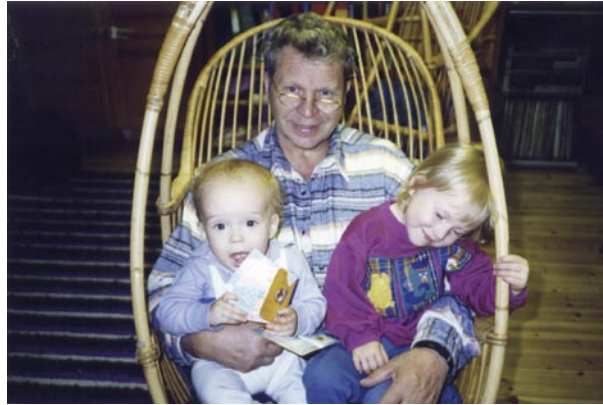
33 Wang Hansen 1982, 123, 128.

34 Jensen 1994, 146.

35 Chalfen 1987, 80.



Kuva 18. Vastasyntyneen esikoislapsen imetyspuuha alkaa. 1992



Kuva 19. Ukki lapsenlapsineen. 1996



Kuva 20. Sisko osaa syöttää veljeä. 1995

Lasten kuvaaminen on monimuotoisempaa kuin aikuisten, koska aikuiset pitävät oikeutenaan kuvata lapsia kysymättä näiltä lupaa ja lapsia koskevat monesti eri käyttäytymissäännöt kuin aikuisia. Vaikka lasta kuvataan yleensä paljon ulkona, pientä lasta voidaan kuvata sisätiloissa epätavallisissakin kuvauspaikoissa, kuten WC:ssä. Tämä tehdään humoristiseen sävyyn ja olettaen, ettei se myöhemmin enää olisi sopivaa. Kuvauspaikat tulevatkin sitä rajoitetummiksi mitä vanhemmaksi lapsi kasvaa.³⁶

Lapsen varhaisvuosien kuvaamista voisi luonnehtia tiivistetysti: koko ajan eka kertaa – kunnes toinen tulee syliin. Ensimmäisen lapsen syntymä on mullistava uusi kokemus, joka innostaa kuvaamaan. Pariskunnasta tulee äiti ja isä, koti järjestetään lapsenhoidolle sopivaksi ja perheen aika organisoidaan lastenhoito huomioiden. Nämä muutokset näkyvät perhekuviissa. Kuvausintoa lisää halu säilyttää nopeasti ohikiitävän vauva-ajan tapahtumat.³⁷ ”Jos menetät otoksen, menetät vauvan.”³⁸

Ihmiselämän kuvaaminen alkaa nykyään viimeistään pian syntymän jälkeen synnytyslaitoksella³⁹. Neuvoloiden

ultraäänikuvausten yleistyttyä lasta tosin kuvataan jo hänen ollessaan vielä kohdussa⁴⁰. Varsinaisella synnytys hetkellä kuvaaminen on muutaman viime vuosikymmenen ilmiö. Isät pääsivät 1970-luvulla osallistumaan sairaalasynttyksiin, ja tämä uusi rooli houkutteli käyttämään kameraa⁴¹. Tanskassa osa tulevista isistä ottikin valokuvia synnytystilanteessa supistusten tai jopa ponnistusvaiheen aikana. Synnytysten kuvaaminen oli siellä tavallisinta vuosina 1975–1985, jonka jälkeen isiltä on odotettu aktiivisempaa osallistumista tapahtumaan.⁴² Kuvaaminen vaikeuttaa isän eläytymistä sekä omiin että synnyttäjän tunteisiin. Yhdysvalloissa osa sairaaloista kieltää valokuvaamisen synnytystilanteessa⁴³.

Synnytystilanteen sijaan on tullut tavaksi kuvata vastasyntynyt pian synnytyksen jälkeen vuoroin sekä isän että äidin kanssa⁴⁴. Joskus joku vierailija voi ottaa koko perheestä kuvan joko sairaalassa tai kotona (kuva 18). Vaikka sairaaloissa ei yleensä oteta kuvia, kuvaaminen hyväksytään, koska synnyttänyt äiti ei ole varsinaisesti sairas vaan päinvastoin osallinen merkittävään uuteen sosiaaliseen suhteeseen⁴⁵. Perhevalokuvissa ovat yleisiä madonna ja lapsi -kuvaus-

36 Chalfen 1987, 80–81.

37 Kenyon 1992, 25–26, 107.

38 King 1993, 10.

39 Chalfen 1987, 75.

40 Yhdysvalloissa ja Ranskassa on perustettu myös kaupallisia yrityksiä, jotka tuottavat vähintään viidennellä kuulla olevasta sikiöstä ultraäänikuvauksen avulla videota ja pysäytyskuvia ilman lääketieteellisiä tarkoituksia (Nalbantoglu 2004, D 2). Suomessa kuvia voi hankkia ainakin joiltakin yksityisiltä lääkäriasemilta: niitä tallennetaan sikiön rakennetutkimuksen yhteydessä (Lindberg 2004, D 2).

41 Wang Hansen 1982, 123.

42 Jensen 1994, 142, 145.

43 Chalfen 1987, 76.

44 Jensen 1994, 145.

45 Chalfen 1987, 77.

perinnettä jatkavat äiti ja lapsi -kuvat⁴⁶. Ne viittaavat äidin pyhään rooliin ja symboloivat elämää, rakkautta, onnea ja hedelmällisyyttä⁴⁷. Kun isä on lapsen kanssa, hän tavallisesti kuvassa hauskuuttaa lasta⁴⁸.

Pohjoismaissa on vanhempien suhteen tasa-arvoaatiusten myötä 1970-luvulta lähtien tullut tavallisemmaksi isän ja lapsen välinen läheinen, luonteva suhde. Naisten alettua kuvata kotipiirissä uudeksi kuvauskohteeksi on tullut sängyllä makaava mies lapset vierellään. Tällaiset kuvat edustavat sekä hetken onnennäkymää, arjen kiireen vastakohtaa, että naisellisen kaipuun kuvastajaa. Kuvassa yhdistyvät seksuaalisuus ja elämän synnyttäminen. Intiimi kuvauspaikka korostaa kaipuuta. Kuitenkaan kuvat isistä lapsineen eivät välttämättä ole todiste siitä, että isät olisivat huomattavan paljon lastensa kanssa. Naiset kenties vain kuvaavat hetkiä, joita he toivoisivat olevan enemmän.⁴⁹

Lapsen elämän alkuvaihe on täynnä ”ensimmäistä kertaa”. Uutuudenviehätys innostaa kuvaamaan lasta tulossa kotiin, kohtaamassa sisaruksensa ja istumassa isovanhempien sylissä. Keskeistä lapsikuvissa yleensäkin ovat ihmisuhteet (kuva 19). Kuvat vahvistavat kohtaamisen tapah-tuneen. Lapsen ensi kuukausina kuvataan muun muassa ensimmäistä hymyä, kylvetystä ja uusia taitoja, kuten lasta kurottamassa esinettä. Itkevästä lapsestakin voidaan ottaa kuvia, koska kyseessä on ohimenevä tapahtuma. Jos lapsi olisi vakavasti sairas, hänen kuvaamisensa itkuisena olisi epätodennäköisempää.⁵⁰

Kehityksen dokumentointi on lapsikuvissa yleistä. Muun muassa lapsen ensiaskeleet pyritään tallentamaan. Kuvat lapsesta kuvaajaan päin kääntyneenä tai tätä kohti kulkevana ovat yleisiä. Kohti tuleminen antaa katsojalle turvallisen tunteen siitä, että lapsi aina palaa retkiltään takaisin.⁵¹

Osa vanhemmista kuvaa lapsen elämän hengellisiä siirtymävaiheita, kuten kastetilaisuutta. Kirkollisissa toimituksissa kuvaamiseen suhtaudutaan monin tavoin. Yhdysvalloissa useat papit kieltävät kirkossa kuvaamisen eivätkä suostu lavastamaan kastetapahtumia jälkikäteenkään.⁵² Suomessa osa papeista sallii kuvaamisen, mutta tilanne voidaan myös lavastaa ja kuvata toimituksen jälkeen, jos kuvaamista itse toimituksen aikana pidetään häiritsevänä. Nykyään lasta kuvataan vastaavasti uskonottomien nimenantopuhlissa, nimiäisissä⁵³.

Ensimmäinen syntymäpäivä kuvataan yleensä kaikkinne tykötarpeineen, joita ovat kakku kynttilöineen, lahjat ja vieraat. Lapsi saa tässä vaiheessa muun muassa sotata syödessään.⁵⁴ Pikkulapsen elämä ei ole niin täynnä sääntöjä kuin leikki-ikäisen, koska häntä ei vielä pyritä sosiaalistamaan lukuisilla rajoituksilla⁵⁵. Ensimmäisenä elinvuotenaan lapsi tulee kuvatuksi paljon muissakin juhlatilanteissa, kuten muiden perheenjäsenten puhlissa⁵⁶.

Esikoista kuvataan yleensä enemmän kuin hänen jälkeensä syntyneitä lapsia⁵⁷. Kokemukseni perusteella synynä on osittain pienten lasten vanhempien krooninen aikapula. Esikoista kuvataan paljon vanhempien sylitellessä ja syötäessä tätä. Toista lasta kuvataan puolestaan suhteellisesti enemmän tärkeiden lähipiirin ihmisten, kuten sukulaisten, seurassa. Esikoisesta on paljon yksityiskuvia, myöhemmin syntyneistä sen sijaan ei.⁵⁸ Toisen lapsen synnyttyä lasten kuvissa painottuu sisarusten välinen suhde. Sisaruksia kuvataan paljon yhdessä, joskaan ei riitelemässä (kuva 20).⁵⁹ Lasten tasapuolisen kohtelun vaatimus voi muuttaa valokuvaamisen välttämättömäksi pahaksi, kuten eräs perheenäiti toteaa: ”Ensimmäistä lasta kuvataan innokkaasti, mutta toisen kuvaaminen tuntuu jo työltä.”⁶⁰ Valokuvien määrästä

46 Kenyon 1992, 26–27.

47 King 1986, 103.

48 Kenyon 1992, 26–27.

49 Jensen 1994, 150–153.

50 Chalfen 1987, 77–78.

51 Jensen 1994, 100–101.

52 Chalfen 1987, 79.

53 Laitinen 1997, A 2.

54 Chalfen 1987, 81.

55 Wang Hansen 1982, 54–55.

56 Chalfen 1987, 81.

57 Baker 1995, 39; Titus 1976.

58 Titus 1976, 525–530. Perheterapeutti Alan D. Enitinin (1982, 210) mukaan perhevalokuissa huomiota herättää muun muassa se, jos toista lasta on kuvattu enemmän kuin ensimmäistä. Tällöin asiakas voi tykönäen pohtia, onko syytä se, että toinen lapsi on söpömpi tai sukupuoleltaan toivotumpi, vai onko kyseessä jokin salattava seikka, kuten vammaisuus tai uskotomuuden seurauksena syntyminen.

59 Jensen 1994, 155–156. Tuttavallani on koke-musta siitä, miten toinen lapsi pyrkii aina pääsemään kuvaan mukaan, jos esikoista kuvataan (Tuija Hautala-Hirvioja, henkilökohtainen tiedonanto 25.4.1996).

60 Tuija Hautala-Hirvioja, henkilökohtainen tiedonanto 25.4.1996.

61 Tuttavani kertoi, miten hän sisarensa kanssa lapsena vertaili kuvien määrää. Jopa aikuisina sisarusukset kysyivät vanhemmiltaan syytä siihen, ettei toista oltu kuvattu yhä paljon kuin toista. Vastauksena oli ollut "Kamera oli rikki" tai "Asuimme kauempana keskustasta ja kuvaamoista". (Tuija Hautala-Hirvioja, henkilökohtainen tiedonanto 5.1.2004.)

62 Chalfen 1987, 81–83.

63 Kenyon 1992, 44.

64 Peltonen ym. 1987, 9.

65 Chalfen 1987, 83.

66 Kenyon 1992, 31.

67 Chalfen 1987, 82.

68 Kenyon 1992, 34–35, 42–43.

69 Koskela 1995, 48–49.

70 Musello 1979, 116.

71 Tobiassen 1995, 36.

72 Chalfen 1987, 85.

73 Kenyon 1992, 33–34.

74 Kenyon 1992, 38–39.

75 Kenyon 1992, 34–35.



Kuva 21. Joulupukki, vanha ukki... 1994

on tullut tavallaan yksi rakkauden mitta, koska sisarkateutta ilmenee eri verran kuvattujen sisarususten välillä⁶¹.

Lapsen tullessa toiselle ikävuodelleen hänen kuvaamisen vähenee selvästi. Kuvaaminen yltyy juhlien aikaan. Joulut ja syntymäpäivät ovat toistuvia kohteita lapsen kymmenenä ensimmäisenä ikävuotena. Kuvattaessa kiinnitetään huomiota lapsen saamiin lahjoihin ja tavoitellaan lapsen ihastunutta ilmettä hänen avatessaan niitä.⁶² Lahjat ovat osa rituaalista vaihtoa, tunteiden ja kiitollisuudenvelan sekä yhteyksien vahvistamisen verkostoa⁶³. Kuva voidaan myöhemmin lähettää kiitokseksi lahjan antajalle. Lastenjuhlissa otetut kuvat yleistyivät Suomessa 1960-luvulla⁶⁴. Juhlakuvissa lapsen kuvauskellinen asu saa erityistä huomiota. Joskus muun muassa merimiespuku voi edustaa leikkimistä lapsen mahdollisella roolilla aikuiselämässä⁶⁵.

Kuvaamalla juhlistetaan erilaisia saavutuksia, kuten uusien taitojen omaksumista. Tyypillinen kuva-aihe on lapsi polkupyöränsä kanssa, jota voi pitää ensimmäisenä itsenäisyyden symbolina⁶⁶. Erilaiset palkintokuvatkin kertovat saa-



Kuva 22. Konfirmoidut kirkon edessä. 1978

vutuksista. Pienet lapset voivat saada palkintoja muun muassa nappulahiidoista ja muista leikkimielisistä kilpailuista. Yleisiä kuvauskohteita ovat lapsen tapaamiset erilaisten julkisten hahmojen, kuten joulupukin ja urheilusankarien, kanssa, ja ne toistuvat myöhemmin otetuissa kuvissa⁶⁷ (kuva 21). Viime vuosikymmeninä näitä sankareita ovat lisäksi olleet erilaiset televisiosta tutut satuhahmot, kuten Muumimaailman asukkaat. Lasten leikit ja heidän esittämänsä temput ovat tyypillisiä kuvauskohteita. Usein temput ovat akrobatiatyylisiä fyysisiä taidonnäytteitä. Lapset esiintyvät alle kouluikäisinä mielellään kameralle, samoin kuin heillä on tapana tehdä vaikutus ihmisiin herättämällä huomiota erilaisilla esityksillään.⁶⁸

Joillekin lapsille annetaan jo pienestä pitäen oma kamera, jolla he voivat kuvata omaa maailmaansa ja sen tärkeitä kohteita aikuisten mallia seuraten mutta omasta näkökulmastaan. Esimerkiksi kolmivuotias Osku kuvasi jouluna sukulaisvieraita ja vanhempiaan sekä syntymäpäiviensä aikaan

muun muassa isäänsä ripustamassa pyykkiä, vieraiden ja pöydän jalkoja sekä lelujaan ja pikkuveljeään.⁶⁹

Lapsia kuvataan eniten heidän ollessaan alle kouluikäisiä⁷⁰. Kouluiässä osa kuvista liittyy koulunkäyntiin, ensimmäiseen koulupäivään ja koulun päättymisjuhliin⁷¹. Havaintojeni perusteella Suomessa vuosittaisissa koulujen päätteisissä vanhemmat kuvaavat muun muassa lapsensa taitoa, kuten osallistumista laulu- tai näytelmäesitykseen. Koulukuvat kertovat siirtymästä ja saavutuksista. Tilanteeseen sopiva pukeutuminen vahvistaa erityisyyden vaikutelmaa.⁷² Vaatteet voivat joskus olla pääsyy kuvaamiseen. Vaate, joka tekee henkilön hupaisan näköiseksi tai korostaa hänen viihättävyyttään, voi innoittaa kuvaamiseen. Erityinen asu voi liittyä harrastukseen, kuten partioasu, tai se voi olla itse tehty ja siksi huomionarvoinen.⁷³

Lapsia ja nuoria kuvataan erilaisten ryhmien jäseninä. Ryhmät ovat ihmisille eräänlaisia kodin ulkopuolisia perheitä, joihin kuulumiseen liittyy tunteita, sitoutumista ja keskinäistä kiittollisuudenvelkaa.⁷⁴ Koulussa lapsista otetaan puolivirallisia luokkakuvia.

Viimeistään kouluikässä monet lapset saavat itse näpätä kuvia joko perhekameralla tai omalla kamerallaan. Lapset kuvaavat toisia lapsia, jolloin kuvaaminen on osa leikkiä. Kameralle pelleillään ja osoitetaan, että kuvaamisesta ollaan tietoisia.⁷⁵ Meidän kulttuuripiirissämme lapset kuvaavat elämän hupaisia hetkiä. Sen sijaan Andien pikkukylässä lapset halusivat ottaa kuvia elämästään, jotta he myöhemmin kuvia katsellessaan voisivat ajatella, että ”olipa se rankkaa aikaa”. Lapset kuvasivat myös perheenjäseniään, ”jotta heidän muistonsa säilyy heidän kuoltuaankin”.⁷⁶

Lasta aletaan kuvata yhä vähemmän hänen konfirmaatiojuhlansa jälkeen, joka edustaa hengellisen sisältönsä lisäksi

siirtymäriittä aikuisuuteen (kuva 22). Kuvaamisen väheneminen perustuu siihen, että vanhempien käsitys lapsestaan muuttuu. Nuori myös reagoi kuvaamiseen uudella tavalla. Itsetietoisuuden lisääntyessä poseeraus yleistyy. Murrosikäinen ei yleensä halua tulla kuvatuksi, mikä näkyy murrosikäiselle tyypillisenä sisäänpäin kääntyneenä ja vakavana kuva-ilmeenä tai jäykkänä valokuvahymynä.⁷⁷

Viime vuosikymmeninä otetut konfirmaatiokuvat voidaan jakaa kolmeen ryhmään: viralliset ryhmäkuvat⁷⁸, perheen yksityiset kuvat ja konfirmoidun yksityiset kuvat. Virallisissa kuvissa kuvattu on ”abstrakti aikuinen”. Vanhempien ottamissa yksityiskuvissa kuvattu on ”puoliaikuinen”. Nämä kuvat ilmentävät konfirmaatioseremonian kaksoisluonnetta, koska ne viestivät toisaalta perheyhteydestä ja toisaalta aikuisstatuksesta. Omissa yksityisissä kuvissaan konfirmoitu leikkii eri rooleilla poseeraten varmana ja itsetietoisena, vaikka hän murrosiän kuvissaan on tavallisesti epävarman tai jäykän näköinen. Kamerasta tuli jo 1950–60-luvulla suosittu konfirmaatiolahja perinteisen kellon rinnalle. Aikuisidentiteettiään etsivä murrosikäinen haluaa päättää tilan- ja ajankäytöstään. Kamera antaa nuorille yhden mahdollisuuden luoda omaa kuvallista historiaa elämästään. Toisaalta se siirtää heidät eräänlaisen ajankäytön valvonnan alaisuuteen.⁷⁹

Nykyään nuoret ottavat itse kuvia ja kokoavat omia albumejaan⁸⁰. Nuorilla oli jo 1900-luvun loppupuolella käytettävissä enemmän omaa aikaa ja rahaa kuin edellisellä sukupolvella samassa ikävaiheessa⁸¹. Tämä on tarjonnut heille mahdollisuuksia kamerasankintaan, valokuvaamiseen ja kuvaamista vauhdittavaan lomamatkailuun. Suomalaisnuorten kuvastoissa on kuvia muun muassa inter rail -matkoilta⁸². Ystävät ovat yleisin kuvausaihe⁸³ (kuva 23). Brittiläiseen



Kuva 23. Ystävät valamassa uudenvuoden tinoja. Vuosien 1976–1977 vaihe

76 Ewald 1991, 84–89.

77 Wang Hansen 1982, 115–116, 147.

78 Viralliset ryhmäkuvat otetaan yleensä konfirmaatioitoimituksen jälkeen esimerkiksi kirkon edessä. Vaikka näppäilyt välillä sitä yrittävät, itse konfirmaatioitilaisuudessa ei aina saa ottaa kuvia, koska sen katsotaan häiritsevän toimistusta (ks. Innokas rippikuvaaja 1997, 7).

79 Wang Hansen 1982, 135, 141, 149.

80 Musello 1979, 116; Wang Hansen 1982, 149.

81 Haavio-Mannila, Jallinoja & Strandell 1984, 297–298.

82 Sosiologia ja valokuva 1992, 26.

83 Kenyon 1992, 88.

valokuvaprojektiin osallistuneiden nuorten albumeissa oli ystävien lisäksi kuvia heistä itsestään ja heidän perheenjäsenistään. Monissa kuvissa oli tyyppillisistä perhevalokuvista poikkeavia arkipäivän yksityiskohtia. Nuoret kuvasivat heille tärkeitä asioita, kuten stereosoittimiaan tai sänkyään, jonka peitossa oli nuoren ihaileman jalkapallojoukkueen tunnus.⁸⁴ Teini-ikässä kuvattavien henkilövalikoima on tavallisesti rajoittuneempi kuin nuorempana ja kuvat parhaista ystävistä alkavat toistua⁸⁵.

Kuvissa poseeraamista voidaan pitää murrosikäisten identiteettityön ankkurointina, koska elekieli viestii sukupuolen mukaan eriytyneistä roolistereotyyppioista. Tytöt poseeraavat kuvissa koristeina ja pojat ikään kuin omistajina. Joskus tietoisuus kuvattavana olemisesta johtaa provokaatioon, kuten sormimerkkien näyttämiseen tai pelleilyyn. Kuvattavana olemisesta kieltäytyminen voi tapahtua muun muassa nostamalla käsi kasvojen eteen tai kääntymällä kamerasta pois päin. Naisen sukupuoli-identiteetin kehitystä kuvastavat neljä eri poseeraustapaa: 1) pikku tyttö, 2) vähän isompi, itsestään epävarma tyttö, 3) nuori nainen, joka tuo esiin sukupuoltaan mannekiiniposeerauksella ja 4) äiti, jolla oman itsen määrittely tapahtuu suhteessa muihin. Aikuistulle murrosikäiselle tytölle tyyppinen mannekiiniposeeraus viestii sekä viehätysvoimasta että puolustuskyvyttömydestä. Tällä poseerauksella tyttö ottaa etäisyyttä perheeseensä, erityisesti äitiinsä. Sen sijaan niin sanottu poikatytön roolimalli näkyy harvoin perhealbumikuvissa. Itsetietoinen rooli hyväksytään tytölle vain epäsuorasti, kuten urheilijatyttö tai älykkö-mallin kautta. Murrosikäisen pojan poseerauksissa korostuvat sankarin ja isän roolimallit. Sankarin esikuva lainataan mainosten ja elokuvien stereotyypeistä. Sankari tarjoaa itsensä naisen palvelukseen. Asento on itsevarma ja

liittyy johonkin omistussuhteeseen. Miehen naisellinen puoli voi näkyä kuvissa jonakin hoivaavana suhteena, institutionaalisoituna isänroolina. Tyttöpoika-roolia ei kuvissa tavallisesti hyväksytä, koska se viittaa poikkeamaan vallitsevista seksuaalisista säännöistä. Murrosikään kuuluvia luonnollisia tutkimusmatkoja omaan seksuaalisuuteen ei myöskään tavallisesti näytetä perhevalokuvissa.⁸⁶

Valokuvaaminen on tosin jo kauan kuulunut seksuaalisuuteen liittyvään flirttailuun. Ranskan talonpoikien keskuudessa kuvaaminen toimi sosiaalisten suhteiden ylläpidon välineenä tanssin ja muun kosiskelun tapaan⁸⁷. Nykyään toistensa valokuvaaminen kuuluu nuorten seurusteluun⁸⁸. Nuoret vaihtavat koulussa otettuja yksityiskuviaan merkiten näin ystävyys- ja seurustelusuhteitaan. Toisistaan ottamiaan valokuvia katselemalla nuoret voivat tutkia kiinnostuksen kohteitaan vapautuneemmin, koska valokuvaa voi tarkastella ilman, että kukaan rikkoisi nautintoa vastaamalla katseeseen⁸⁹. Katselemalla toistensa valokuvakokoelmia nuoret tutustuvat seurustelukumppaninsa menneisyyteen. Samalla he tulkitsevat toistensa historiaa, mikä voi olla joskus molemmille hämmentävää.⁹⁰

Kodista irtautumisen kautta oman perheen perustamiseen

Nuoruuden ja aikuisuuden yhtenä rajakohtana voi pitää kodista irtautumista, mikä monen nuoren kohdalla liittyy koulun päättymiseen ja opiskelun aloittamiseen. Koulun päätyttyä perhevalokuvissa ovat yleisiä saavutuksesta kertovat ylioppilaskuvat⁹¹ (ks. kuva 11). Valokuvia perheen nuoremmasta sukupolvesta otetaan myös tilanteissa, joissa nuori on lähdössä kotoa⁹². Nuorten omiin valokuviin

84 Dewdney & Lister 1988, 70–73.

85 Kenyon 1992, 38.

86 Wang Hansen 1982, 136–138, 141–149.

87 Bourdieu 1990, 51.

88 Kenyon 1992, 35.

89 Kuhn 1985, 28.

90 Kenyon 1992, 37.

91 King 1986, 30.

92 Chalfen 1987, 86.

ilmestyvät kodista irtautumisen myötä uudet ystävät ja seurustelukumppanit⁹³ (kuva 24). Tobiassenin tapaustutkimuksen perusteella ennen perheen perustamista nuorten miesten kuvastot täyttyivät kaveripiirin ja armeijaelämän kuvista. Omien vanhempien ja sisarusten kuvia ei juuri esiinny, mikä toimii merkinä sosiaalisesta identifioinnista, viestinä perheestä irrottautumisesta.⁹⁴

Vaikka avoliitot ovat yleistyneet Suomessa voimakkaasti 1970-luvulta lähtien, suurin osa pareista solmii avioliiton viimeistään silloin, kun hankitaan lapsia⁹⁵. Naimisiinmeno ja siihen liittyvät tapahtumat polttareista häämatkaan ovat asioita, joihin valokuvaaja nykyään kuuluu siinä missä papikin. Hääjuhlassa konfirmaation ja valmistujaisten tapaan todennäköisesti kuvaavat sekä tilatut ammattikuvaajat että näppäilijät.⁹⁶ Ainakin muodollisen hääkuvan ottaa yleensä ammattilainen, koska hääkuvalla on yhä todisteen asema: on varmistettava, että riitistä jää tarpeeksi virallinen kuva⁹⁷. Kirkkoon kuulumattomat rekisteröivät avioliittonsa maistraatissa paperin allekirjoittamisella, ja tätä tapahtumaa kuvataan.

Hääjuhlassa kiteytyvät ominaisuudet, jotka ovat innostaneet kuvaamiseen jo 1800-luvulla, kun kuvia ottivat ennen muuta ammattikuvaajat. Nämä ominaisuudet selittävät hyvin näppäilykuvaamiseenkin ryhtymistä: tapahtuman sosiaalinen luonne on merkittävä. Se saa ihmiset kerääntymään yhteen todistamaan uuden perheen syntyä. Sukulaissuhteita vahvistetaan, ja valokuvat kiinteyttävät tämän ihmisverkoston symboliseen muotoon. Erityinen, juhlava pukeutuminen kuuluu asiaan. Lapsetkin pyritään saamaan käyttäytymään tavallista paremmin. Lisäksi itse hengellinen ja sosiaalinen rituaali tarjoaa tilaisuuksia näppäilylle.⁹⁸



Kuva 24. Nuori mies, auto ja tyttöystävä. 1974

Häihin liittyy mahdollisen kuherruskuukauden tapahtumien kuvaaminen. Kuherruskuukautta edustaa yleensä jonkinlainen lomamatka. Yhdysvalloissa markkinoidaan erilaisia kuvauspalveluja parin yhteisten hetkien rekisteröimiseksi. Intiimitilanteiden, kuten rakastelun, kuvaamisesta Chalfen arvelee, etteivät näppäilykuvaajat edes itse dokumentoi niitä⁹⁹. Todennäköisempää kuitenkin on, että pariskunnat eri tavoin leikittelevät kamerallaan, mutta katselevat näitä kuvia vain yksityisesti¹⁰⁰. Suhteen varhaisvaiheessa kuvaaminen on runsaampaa kuin myöhemmin. Nuoret parit kuvaavat paljon toisiaan¹⁰¹. Oma kokemukseni on, että pariskunnat kuvaavat toisiaan erityisesti lomamatkoilla ja ikuistavat kohtaamisiinsa ystäviensä kanssa.

Materiaalisen hyvinvoinnin saavuttamiseen liittyviä kuvia alkaa esiintyä noin 25–50-vuotiaiden kuvissa. Tällaisia ovat muun muassa keimailu uusi turkki yllä ja poseeraus uuden auton tai kesämökin edessä (kuva 25).¹⁰² Auto houkutti kuvaamaan, koska se vei ihmisen uusiin ympäristöihin, joissa hän sai itse päättää pysähtymispaikkansa. Auto antoi



Kuva 25. Saunamökin rakentaja saunan portailla. 1983

93 Kenyon 1992, 38.

94 Tobiassen 1990, 89.

95 Haavio-Mannila, Jallinoja & Strandell 1984, 296.

96 Chalfen 1987, 86–87.

97 Kenyon 1992, 34–35.

98 Chalfen 1987, 87–88.

99 Chalfen 1987, 87–88.

100 King 1986, 46–47. Kahdenkeskisten hetkien kuvaamiseen käytetään muun muassa Polaroid-kameroita, jotta kuvia ei tarvitse kehityttää vieraiden katseiden nähtävillä.

101 Jensen 1994.

102 Chalfen 1987, 89; Baker 1995, 72.

sekä statusta että vapautta, ja pysähtymishetket palvelivat kuvaushetkinä.¹⁰³ Suomessa auto oli vielä 1950-luvulla niin harvinainen, että poseeraus sen kanssa tuntui tarpeelliselta¹⁰⁴. Nykyään auton kanssa poseeraus on enemmän viesti aikuistumisesta kuin materiaalisesta statuksesta¹⁰⁵ (ks. kuva 24). Auton katsotaan kohottavan miehisyyden tunnetta, vahvistavan viriliteettiä¹⁰⁶.

Omaisuuksia kuvattaessa on yleensä otettu kohteeksi tuoreet keksinnöt: radiota ja levysoitinta kuvattiin niiden ollessa uutuuksia¹⁰⁷. Epätavallisen ja ylellisen hankinnan, kuten veneen, ostaminen edustaa nykyään materiaalista nousua. Muita statuskohteita ovat lemmikit, keksäasunnot ja uudet puutarhakalusteet.¹⁰⁸

Omaisuuksia kuvataan silloinkin, kun jokin esine erityisesti tunnetasolla liittyy tiettyyn henkilöön¹⁰⁹. Omaisuuksuvia käytetään nykyisin myös vakuutustarkoituksiin osoittamaan, mitä arvoesineitä kodista löytyy¹¹⁰.

Perheen kuvakokoelmissa esiintyy työn kuvia lähinnä vain silloin, kun joku perheenjäsen omistaa yrityksen. Yrittäjä kuvataan yhteydessä rakennukseen tai vastaavaan omistamista ilmaisevaan elementtiin. Työhön epäsuorasti liittyviä kuvia saatetaan tosin ottaa muun muassa työpaikan yhteisissä juhlissa.¹¹¹

Äidiksi tuleminen on yksi elämän normatiivisista kriisivaiheista¹¹². Tässä muutosvaiheessa naisesta otetaan tilapäisesti enemmän valokuvia¹¹³. Raskaana olevan naisen kuvaaminen ei enää ole ainakaan Pohjoismaissa tabu niin kuin se



Kuva 26. Raskaana, rakastettavana. 1992



Kuva 27. Esiköisen imetystä sukulaistädin läsnä ollessa. 1992

oli vielä sata vuotta sitten¹¹⁴ (kuva 26). Tabun katoamiseen vaikutti 1960-luvun nuorisoliike, jonka myötä suhtautuminen kehoon muuttui luonnollisemmaksi. Ehkäisymenetelmien ansiosta raskaus ja seksuaalisuus alkoivat erottua toisistaan. Raskausajan kuvat yleistyivät erityisesti kaupungin keskiluokan parissa. Aiemmin miehen katseelta piilotetut raskaus, syntymä ja imetys tulivat nähtäville uudella tavalla, mikä innosti miehiä kuvaamaan niitä.¹¹⁵ Raskausaikana naisen ulkomuoto viestii arvostetusta muutoksesta. Kuvia otetaan erityisesti siinä vaiheessa, kun raskaus selvästi näkyy ulkomuodon muutoksena. Erittäin arvostettuja ovat juuri päivää ennen synnytystä otetut kuvat. Osa kuvista voi olla vitsailevia tyyliin ”pikku, pikku bikineissä”.¹¹⁶ Raskaana ole-

103 Jensen 1994, 131–132.

104 Salo 1996, 8.

105 Kenyon 1992, 31.

106 Stokes 1992, 199.

107 Coe & Gates 1977, 65.

108 King 1986, 26–28.

109 Sinnemäki 1997, 245.

110 Kenyon 1992, 30.

111 Chalfen 1987, 88–89.

112 Niemelä 1979, 155–157.

113 Chalfen 1987, 89.

114 Räsänen 1995, 117–118.

115 Jensen 1994, 141–142.

van naisen kuvaamista alastomanakin pidetään sallitumpana kuin muulloin, koska lapsi on kuvassa epäsuorasti läsnä¹¹⁷.

Seksuaalisuuden tai pelkästään paljaan pinnan, kuten naisen rintojen, näkymiseen kuvissa suhtaudutaan eri maisa eri tavoin. Muun muassa Yhdysvalloissa imettämisen kuvaaminen ei ole yhtä hyväksyttävää kuin pullosta syöttämisen kuvaus¹¹⁸. Koska Suomessa imettämistä pontevasti suositellaan ja monet imettävät julkisilla paikoilla, suhtautuminen sen kuvaamiseen on käsittääkseni luontevampaa (kuva 27).

Vaikka seurusteluaikoina oma partneri oli keskeinen kohde, lapsen synnyttyä isä alkaa kuvata lähinnä äitiä ja lasta yhdessä. Äitikin jää helposti syrjään ja lapsesta tulee kuvaamisen keskipiste. Perheen vanhemmat eivät enää tavallisesti tässä vaiheessa ole perhevalokuvissa keskushahmoina.¹¹⁹ Vanhempia esittämissä kuvissa alkavat toistua osallistumiset erilaisiin läheisten juhliin (ks. kuva 7)¹²⁰. Juhlakuvissa viitataan sukuun ja rituaaliin muun muassa elämänsyklissä toistuvien, yhteistä ateriaa tallentavien ruokailukuvien kautta¹²¹. Ruokailu yhdistää joukon sosiaalisesti ja tilallisesti¹²². Tyypillinen amerikkalainen kuvauskohde on kokoontumisen keskipisteenä oleva yhteinen ateria pääsiäisenä ja kiitospäivänä¹²³. Suomessa vastaava perhekeskeinen vuotuisjuhla on joulu kinkun ympärille kokoontumisineen, joskin suomalaisten joulukuvissa syöminen ja uskonnollisuus jäävät taka-alalle lahjojen, joulukuusen ja joulupukin noustessa keskiöön¹²⁴. Toinen suomalaisille tyypillinen kuvauskohde lienee makkaranpaisto ja juhlinta juhannuskokolla. Ainakin nuoret perheet kuvaavat paljon juhannuksena, vappuna ja uutenvuotena¹²⁵.

Vuotuisjuhlissa otettujen kuvien ohella perhe-elämän vaiheessa olevat ihmiset ottavat kuvia erilaisten viiteryhmiin tapaamisjuhlissa. Näitä ovat luokkakokoukset ja muut

perhe-elämän aikaa edeltäneen elämänvaiheen sidosryhmien kohtaamiset.¹²⁶ Jokainen voi itse päättää, mikä tapahtuma on niin sanottu huipputapahtuma, josta haluaa valokuvan todisteeksi¹²⁷. Juhlia kuvaamalla saadaan nostettua tietyt hetket ylitse muiden, luotua rytmiä juhlaan ja kaikki osallistumaan siihen edes kuvaamishetken verran¹²⁸.

Joskus juhlat tai niin sanotut jatkot, joihin monesti liittyy tavallista runsaampaa alkoholinkäyttöä, ovat epämuodollisia (ks. kuva 6). Tällaisissa juhlissa otetut näppäilykuvat voivat paljastaa ne hetket, joihin ihmiset kääntyvät sisäänpäin eli ovat pitkään yhdessä juhlistuaan yksin. Kuvien tunnelma kertoo juhlan hämmentävyydestä ja kaoottisuudesta. Niistä puuttuu virallinen julkisivu ja oletus, että kuvia näytetään jollekulle, jonka silmissä pitää säilyttää arvokkuutensa. Kuvien rentoa luonnetta selittävät lisäksi näppäilyltä puuttuva valokuvallinen näkemys, tottumattomuus kuvata ja runsas kuvaaminen, jolloin sattumalla on sijaa. Voi olla, että nykyään juhlan kaoottisuutta arvostetaan ja sen vuoksi sitä kuvataan. Erityisesti juhlissa otettuja valokuvia voidaan käyttää muun muassa rajojen etsimiseen ja niillä leikkimiseen, koska juhlissa mahdollistuu karnevalisointi, roolien vaihto.¹²⁹ Karnevalisointuun kulttuuriin kuuluu se, että ihmisten välinen etäisyys katoaa ja hierarkkisuus muuttuu konkreettis-sensuaalisiksi ihmissuhteiksi¹³⁰. Valokuvan avulla itsensä voi nähdä juhlan jälkeenkin toisenlaisena kuin arkipäivässä¹³¹.

Sosiaalisen verkoston kuvaaminen kuuluu perhe-elämän vaiheeseen. Kamera otetaan usein esiin ystävien tullessa kylään. Joskus vierasta pyydetään kuvaamaan isäntäväkeä.¹³² Kyseessä ovat todennäköisesti harvinaisemmat vierailut, koska tiuhaan toistuvat tapahtumat harvoin houkuttavat kuvaamaan. Perheen sosiaalinen verkosto on kontaktipinnan laajentaja ja suojamuuri yhteiskuntaa vastaan. Alempien

116 Chalfen 1987, 89.

117 Jensen 1994, 150–151.

118 Chalfen 1987, 78–79.

119 Chalfen 1987, 88–89; Kenyon 1992, 35–36.

120 Chalfen 1987, 88. Suosituimpia kuvauskohteita joulun ohella ovat lasten ja vanhusten juhlat (Kenyon 1992, 45; Tobiassen 1995, 123).

121 Hirsch 1981, 59; Kenyon 1992, 32.

122 Kenyon 1992, 32.

123 Chalfen 1987, 83.

124 Peltonen ym. 1987, 11.

125 Sosiologia ja valokuva 1992, 4.

126 Chalfen 1987, 90.

127 King 1986, 99–100.

128 Kenyon 1992, 45.

129 Jensen 1994, 125, 135–137.

130 Broms 1984, 47–49.

131 Jensen 1994, 125.

132 Kenyon 1992, 39.

sosiaaliluokkien verkostot keskittyvät sukulaisiin.¹³³ Keskiluokkaisten amerikkalaisperheiden albumikuvissa tosin on työläisperheisiin verrattuna suhteellisesti useammin sukulaisten kuvia. Tämä johtuu siitä, että keskiluokan jäsenet osallistuvat aktiivisesti sukua kokoaviin ritualistisiin juhliin ja työläisten tiheät kontaktit sukulaistensa kanssa vähentävät kuvaamista tapahtuman tavanomaisuuden takia. Keskiluokkaan kuuluvilla on suhteellisesti enemmän kuvia lasten omista ja vanhempien yhteisistä ystäväistä. Työläisperheissä vain puolisoiden omien ystävien kuvien suhteellinen osuus on suurempi kuin muilla ryhmillä. Ihmissuhdeverkoston lisäksi kuvien maantieteellinen ulottuvuus on keskiluokan kuvissa laajempi kuin työläisperheissä, minkä olettaisiin johtuvan ainakin osittain siitä, että keskiluokalla on enemmän varaa matkusteluun.¹³⁴

Valokuvien kohteet eriytyvät sosiaaliluokan lisäksi perheen elämänvaiheen perusteella. Perhevalokuvissa esiintyvien ystävien, erityisesti äidin ystävien, kuvien suhteellinen määrä on pienimmillään lasten ollessa alle kouluikäisiä. Äidin ystävien kuvien määrä vähenee avioliittovuosien karttuessa. Lasten kasvettua täysi-ikäisiksi miehet suuntautuvat ystävyysuhteittensa lujittamiseen, jolloin miesten ystävien suhteellinen osuus albumikuvissa kasvaa. Muuten ystäviä kuvataan melko tasaisesti eri perhevaiheissa.¹³⁵ Tutkimuksesta ei käy ilmi, kuinka paljon näihin tuloksiin on vaikuttanut se, että mies on kenties yleensäkin kuvannut naista enemmän ja äiti on mahdollisesti ollut kotiäiti. Lasten vartuttua syrjemmälle jäänyt oman partnerin kuvaaminen yleistyy myöhäisessä keski-ikässä, kun vanhemmat matkustelevat ja kuvaavat toisiaan nähtävyyksien luona¹³⁶. Monet aikuisiän kuvat on otettu lomilla joko vapaa-ajan harrastusten parissa tai lomakohteen maisemissa¹³⁷ (ks. luku 6.2).

Ikääntyminen ja elämän päättyminen

Perhevalokuvissa yli viisikymmenvuotiaiden osuus on vähäinen. Tyypillisimpiä tässä ikävaiheessa otetuista kuvista ovat erilaiset sukulaisia yhteen kokoavat syntymäpäiväjuhlakuvat (ks. kuva 7) ja matkakuvat.¹³⁸ Lomiensa lisäksi ikääntyneet innostuvat yleensä kuvaamaan lastenlapsiaan¹³⁹.

Kuvaamisen vähenemisen syynä on haluttomuus kuvata vanhenemiseen liittyvää fyysisen suorituskyvyn heikkene mistä. Invalidisoituneen vanhuksen kuvaamista vältellään aluksi. Kun on totuttu siihen, että suorituskyky ei enää palaa, kuvaaminen aloitetaan uudelleen. Jotkut vanhukset kaihtavat kuvatuksi tulemistä, koska eivät halua jättää jälkipolville kuvia, joissa heidän ulkonäkönsä on fyysisten muutosten vuoksi kärsinyt.¹⁴⁰ Tämä suhtautuminen kertoo nuorekkuutta ja terveyttä ihannoivan yhteiskunnan asettamista vaatimuksista. Ei-toivottuja asioita ei kuvata, tai jos kuvataan, kuvat piilotetaan.

Perheissä, joissa on täysi-ikäisiä lapsia, sukulaisten kuvien suhteellinen osuus usein kasvaa. Vanhat ihmiset antavat suvulle nuorempia enemmän arvoa, ja kohtaamisten vähe tessä kuvaaminen yleistyy. Vaimon sukulaisten kuvia on tässä vaiheessa peräti neljä kertaa enemmän kuin miesten sukulaisten. Niiden yleisyyttä voidaan selittää sillä, että vaimon sukulaiset kuuluvat perheverkostoon sen kaikissa vaiheissa ja vaimo arvostaa omaa sukuaan.¹⁴¹ Vaimon sukulaisten osuus on käsittääkseni voinut painottua myös siitä syystä, että vaimo on ehkä valinnut albumiin laitettavat kuvat.

Ikäkkäät ihmiset arvostavat perhekuviaan ja nostavat ne hallussaan olevista kuvista tärkeimmiksi. Vanhempi ikäpolvi arvostaa merkityksiä, joita valokuvat välittävät: muiston säilyttämistä läheisistä ihmissuhteista, kaukaisista ihmis-

133 Wang Hansen 1982, 44–45.

134 Gardner 1991, 247–248.

135 Gardner 1990, 84–87.

136 Kenyon 1992, 35–36.

137 Chalfen 1987, 88.

138 Chalfen 1987, 90.

139 Musello 1979, 116.

140 Chalfen 1987, 91.

141 Gardner 1990, 82–88.

suhteista kertomista, persoonallisen jatkuvuuden tunteen säilyttämistä ja jälkeläisten identifioitumista sukuun.¹⁴²

Pentti Koskisen toteamus ”Eläköön kuolematon kuolema!” kuvaa osuvasti nykyihmisen suhdetta kuolemaan¹⁴³. Kuolema on ainoa suuri kertomus, joka on säilyttänyt merkityksensä nykyihmisen elämässä. Kuoleman merkitys näkyy eräänlaisen kuvakiellon kautta: kuoleman kuvaaminen on miltei tabu. Nykyään ihmiset käyvät vuoropuhelua kuoleman kanssa katsellessaan sellaisia valokuviaan, jotka on otettu heidän nyt jo kuolleista lähimmäisistään näiden eläessä. Nykyihminen käsittelee kuolemaa modernin teknologian keinoin.¹⁴⁴

Ihmisten suhtautuminen kuolemaan on Suomessa muuttanut 1900-luvulla. Nuoruutta, terveyttä ja onnea palvovassa yhteiskunnassa kuolema on häiritsevä pilkku, eivätkä yhteiskunnan rakenteet salli yhteisön osallistumista yksilön kuolemaan ja murheeseen.¹⁴⁵ Kun kuolemasta on tehty vain lähiomaisia koskeva ja kuolema on piilotettu näkyvistä, kuolleen kuvaaminen tuntuu epäsopivalta. Harva meistä näkee kuolleita ihmisiä, ellei käy erikseen sairaalassa tai ruumis-huoneella katsomassa läheisen ruumista. Hautajaisissa kuollut on nykyään suljetussa arkussa. Tapa tervehtiä avoimessa arkussa makaavaa vainajaa on kadonnut. Kuolleita ei enää kuvata samaan tapaan kuin vielä joitakin vuosikymmeniä sitten.¹⁴⁶ Eri maissa ja eri alueilla kuoleman kuvaamiseen tosin suhtaudutaan eri tavoin¹⁴⁷.

Kuolleiden kuvaamista pidetään tunkeilevana. Nykyään monet pitävät jopa nukkuvan kuvaamista liiallisena puuttumisena toisen ihmisen elämään, koska kuvattavan suostumus puuttuu. Kuva kuolleesta voisi liikaa muistuttaa ihmistä hänen omasta kuolevaisuudestaan. Kuoleman kohtaaminen on nykyihmiselle vaikeaa, koska perinne ja uskonto eivät

enää tarjoa siihen kaikille riittäviä välineitä. Kuolleen kuva tuntuu vastaavalta provokaatiolta kuin seksuaalisuuteen liittyvät kuvat olivat sata vuotta sitten.¹⁴⁸

Viime vuosikymmeninä on alkanut esiintyä sekä asiantuntijoiden virittämää että ”kuoleman romantiikkaa” painottavaa keskustelua kuolemasta¹⁴⁹. Vaikeasti sairaiden mahdollisuus valita kuoleminen kotona sairaalan sijaan on yleistynyt. Kun kuollut nähdään todellisuudessa, hänestä saatetaan ottaa kuva, joka voi toimia keskustelun pohjana käytäessä tapahtunutta läpi. Kuolleita on alettu taas hiljalleen kuvata. Joissakin sairaaloissa Tanskassa on käytäntönä, että vaikeasti sairaista lapsista otetaan sairaalan puolesta valokuvia, jotka voidaan antaa vanhemmille, jos lapsi menehtyy.¹⁵⁰ Yhdysvalloissakin tämä käytäntö alkoi yleistyä 1980-luvulla. Pienokaisensa menettäneet vanhemmat voivat kuvan avulla työstää menetyksen aiheuttamaa järkytystä ja surua.¹⁵¹ Vastasyntyneenä kuolleen lapsen kuva vahvistaa tunnetta siitä, että lapsi, jota vanhemmat eivät koskaan oppineet tuntemaan, on ollut olemassa. Kuvien käyttöä vaikeuttaa se, että osalle ihmisistä kuolleista otettujen kuvien näkeminen aiheuttaa torjuntaa.¹⁵² Kuolleen lapsen kuvia on kuitenkin menestyksekkäästi käytetty apuna kerrottaessa kuolemasta menehtyneen lapsen sisaruksille, ja kuvat ovat auttaneet surutyössä. Todennäköisesti valokuva kuolleesta voi helpottaa kaikenikäisiin liittyvää surutyötä.¹⁵³ Kuolleiden kuvia säilytetään yksityisinä talismaaneina¹⁵⁴. Lapsen kuoltua hänen muistokseen tehty albumi on yleensä tarkoitettu vain pienen lähipiirin nähtäväksi, ja kuvia säilytetään Raamatun välissä tai muussa erityisessä paikassa¹⁵⁵. Vaikka Yhdysvalloissa kuolleita kuvataan erityisesti keskiluokan ihmisten ja etniseltä identiteetiltään voimakkaiden ryhmien parissa, kuvaamista häpeillään muiden ihmisten tuomion

142 Csikszentmihalyi & Rochberg-Halton 1981, 67–69.

143 Koskinen 1989, ei sivunumerointia.

144 Sinnemäki 1997, 249.

145 Nenola 1986, 129.

146 Jensen 1994, 209.

147 Ks. Ewald 1985, 89.

148 Jensen 1994, 209.

149 Nenola 1986, 129.

150 Jensen 1994, 211, 215, 217.

151 Ruby 1995, 174, 180.

152 Jensen 1994, 213–215.

153 Ruby 1995, 9, 181, 187. Valokuvaaja Rosy Martin (1995, 70, 74) otti isästään valokuvia tämän kuoltua merkitäkseen itselleen menetyksen. Martinin äiti piti kuvia kuolleesta miehestään tärkeinä muistikuvien virittäjinä.

154 Kenyon 1992, 56–57, Pacey'n mukaan.

155 Baker 1995, 54; Ruby 1995, 161.

156 Ruby 1995, 161–164, 176.

157 Kenyon 1992, 56.

158 King 1986, 100; Kenyon 1992, 56.

159 Chalfen 1987, 91; Turner 1987, 81; Baker 1995, 40. Kulttuurierot maan eri etnisten ryhmien välillä tosin vaikuttavat kuvaamiseen. Esimerkiksi japanilais-amerikkalaisen perheen albumeista löytyi Chalfenin (1988, 12–16) tapaustutkimuksessa kuolemaan liittyviä valokuvia.

160 Kenyon 1992, 57; ks. myös Nenola 1986, 131.

161 Baker 1995, 54.

162 Kenyon 1992, 57.

163 Peltonen ym. 1987, 10.

164 Uitto 1988, 27.

165 Sosiologia ja valokuva 1992, 5.

166 Eri alueilla ammattikuvaaja käytetään yleisemmin kuin toisilla. Kauhajoella ammattikuvaaja tilataan nykyäänkin hautajaisiin kuvaamaan mustavalkokuvia. (Kalervo Puskala, henkilökohtainen tiedonanto 16.2.1998.)

167 Tobiassen 1990, 88.

168 Uitto 1988, 27.

169 Tämän vuoksi omaiset voivat pyytää hautajaisia kuvaamaan tutun näppäilijän, joka ei kuulu aivan lähipiiriin. Tuttavani kertoi saaneensa kyseiseen tehtävään ryhtyessään omasilta ohjeet siitä, mitä hänen tulee kuvata (Tuija Hautala-Hirvioja, henkilökohtainen tiedonanto 5.1.2004).

170 Jensen 1994, 211–212, 217.



Kuva 28. Hautajaisten saattoväkeä. 1985

pelossa. Sotien aikana ja niiden jälkeen Yhdysvalloissa on joka tapauksessa etenkin siirtolaisväestön parissa yleistynyt tapa lähettää kuolleesta tai hautajaisista otettuja kuvia niille lähipiiriin ihmisille, jotka eivät ole päässeet osallistumaan hautajaisiin.¹⁵⁶

Kuolemaa seuraavat hautajaiset kokoavat yhteen perheen lisäksi muut läheiset ja kertovat ryhmän pienemisestä¹⁵⁷. Hautajaisten kuvaamiseen suhtaudutaan eri maissa eri tavoin. Muun muassa Isossa-Britanniassa¹⁵⁸ ja Yhdysvalloissa¹⁵⁹ hautajaisissa kuvaamista ei hyväksytä, paitsi jos kuolleella henkilöllä on ollut korkea asema yhteiskunnassa¹⁶⁰. Amerikkalaiset tosin hyväksyvät niin sanotuksi post mortem -kuvaksi kunnollisesta sosiaalisesta käytöksestä kertovan kuvan, jossa perheenjäsenet ovat kokoontuneet haudalle¹⁶¹. Isossa-Britanniassa taas hautajaiskuvaaminen on tavallisempaa silloin, jos sukulaiset asuvat kaukana toisistaan. Sukulaiset voivat näyttää testamentinomaisella kuvalla kohdelleensa vainajaa hyvin.¹⁶²

Suomessa tapa kuvata hautajaisissa on yleinen. Kuvauskohteina ovat ruumiinsiunaus, seppeleenlasku ja hautajaisvieraat (kuva 28).¹⁶³ Hautajaisia on kuvattu kunnioituksesta vainajaa kohtaan ja tarpeesta käsitellä suhdetta kuolemaan¹⁶⁴. Kaikki suomalaisetkaan eivät tosin pidä hautajaisissa kuvaamista soveliaana¹⁶⁵. Tilaisuutta ikuistamaan hankitaan joskus nykyäänkin ammattikuvaaja, joskin heidän palveluitensa käyttö on vähentynyt etenkin 1970-luvulta lähtien¹⁶⁶. Norjassakin hautajaisten kuvaaminen on melko tavallista¹⁶⁷. Kenties kuvaaminen kertoo pohjoismaalaisten melko luontevasta suhtautumisesta kuolemaan tai tarpeesta ikuistaa se sosiaalinen verkosto, jonka saattovieraat muodostavat.

Hautajaisissa kuvaaminen voi olla joillekin tapa korvata varsinaista omaa osanottoa¹⁶⁸. Näppäilijän on vaikea kuvata hautajaisissa, koska hän on osallisena sosiaaliseen tapahtumaan ja tällaiseen kuvaamiseen liittyviä konventioita ei juuri ole olemassa¹⁶⁹. Kameran logiikkaa seuraava kuvaaja käyttäytyy toisin kuin muut hautajaisvieraat. Hänet joko hyväksytään tai koetaan häiritsevänä. Kameran läsnäolo voi vaikuttaa siihen, miten tilanne koetaan. Surevista voi valokuvaajan läsnä ollessa tulla objekteja, joiden odotetaan käyttäytyvän tietyllä tavalla surua ilmentäessään. Tunteiden ilmaisussa yritetään ehkä olla pidättyväisempiä. Monet kuvaajat tosin välttävät kuvaamista kaikkein voimakkaimpien tunnetilojen hetkellä ja keskittyvät muun muassa kukkalaitteisiin.¹⁷⁰ Muistan silti nähneeni oman äitini hautajaisissa otetun kuvan, jossa me haudan äärellä seisovat lähiomaiset olemme murheen murtamia. Hautajaisten kuvaamisessa nousevatkin voimakkaasti esiin kysymykset siitä, mitä on oikeus kuvata ja ketä varten kuvaaja kuvia ottaa.

6.2 Lomalla työstä käy ahkera, etäännyttävä kuvaaminen

Vapaa-aika muuttui yhä erillisemmäksi osaksi elämää, kun teollisuustyötä tehtiin asuinpaikan ja kodin ulkopuolella. Suomessa loma-aika¹⁷¹ virallistettiin vuosilomalaililla vuonna 1939 ja vuonna 1960 vahvistettiin lomakausi. Tällöin sekä koti- ja ulkomaanmatkailu että kesämökkikulttuuri yleistyivät. Mökkikulttuurissa herraskaisen huvilaelämän malli yhtyi luonnonläheiseen elämäntapaan.¹⁷² Kotimaan lomakuvausta edustaa erilaisten retkien kuvaus, joka erityisesti Norjassa on jo 1920-luvulta lähtien ollut hyvin yleistä. Tavallista on kuvata hiihto- ja patikointiretkiä tunturiin tai metsään, mökkireissuja sekä vesillä liikkumista.¹⁷³ Samoin suomalaiset matkailijat ovat 1920-luvulta lähtien ikuistaneet näkemänsä maisemat kameralla, ”todellisen turistin uskollisella seuralaisella”¹⁷⁴. Valokuvausharrastus laajensi hyväosaisten, perheettömien naisten liikkuma-alaa, koska se oli hyvä ”esiiliini”, joka mukanaan nainenkin sai luvan matkustaa¹⁷⁵.

Koska vapaa-ajan tulee korvata kaikki työstä puuttuva, lomastressistä kärsivä voi valokuvaamisen avulla kokea loman lomaksi¹⁷⁶. Työmoralistien loma-ahdistus lievittyy, kun he ottavat työkseen kuvia¹⁷⁷. Joka tapauksessa valokuvaaminen liittyy edelleen vahvasti vapaa-aikaan¹⁷⁸ ja erityisesti turismiin. Kuvia tuotetaan turisteja varten, ammattikuvaajat ottavat kuvia turisteista ja nähtävyyksistä ja turistit itse ottavat kuvia¹⁷⁹ – ”eri kieliä puhuvia turisteja yhdistää kaulalla roikkuva kamera”¹⁸⁰.

Turismin yleistyessä ihmiset kuvaavat melkein missä tahansa, ja kodin ulkopuolinen maailma näkyy lähinnä juuri matka- ja turistikuvissa. Kun kuvataan vieraassa paikassa ja vieraita ihmisiä, kuvista puuttuu perhevalokuville tyypillinen

objektien ja subjektien läheisyys¹⁸¹. Turistinen asenne sisältää pakenemisen arjen tavallisuudesta uuteen ympäristöön, mikä tarkentaa havainnointia¹⁸² ja voi parhaassa tapauksessa kehittää tiedostavaa asennetta katsomiseen: kannattaako näkemäänsä kuvata. Käytännössä kuvaajat kuvaavat pääasiassa ”epätavallista elämää kaukana kotoa”¹⁸³. Kuvataan jotain, mitä pidetään joko kauniina tai mikä on erilaista kuin kotipiirissä. Kamera tekee eksoottisista asioista tuttuja ja arkisista etäisiä¹⁸⁴. Lomamatkoilla voidaan tämän vuoksi kuvata myös arkisia toimintoja, kuten pyörällä ajoa. Pankissa asiointikin voidaan turistin roolissa kokea kuvaamisen arvoiseksi.¹⁸⁵

Lomakuvien tyypillisiä aiheita ovat näkymät hotellin ikkunasta, uudet maisemat, rakennukset ja tuttavat, oppaat ja piknikit, paikallinen elämä sekä kuvat rantalekottelusta ja loma-alueella kuljeskelusta. Lisäksi retkeily telttailien tai asuntoautolla, veneretket, paikalliset asukkaat, ryhmäretket ja nähtävyydet houkuttavat kuvaamaan. Hotellin ikkunäkymän kuva viestii pääsystä perille matkan rasiusten jälkeen. Maisemia kuvataan niiden eksoottisuuden vuoksi ja siksi, että ne toimivat todisteina matkasta. Ihmiset kuvaavat erilaisuutta – kuten rakennuksia, jotka ovat erinäköisiä kuin heidän kotipaikkakunnallaan, kotoisista tavoista poikkeavia tapahtumia tai paikalliseen tapaan turisteille järjestettyjä juhlailtoja. Paikallisten asukkaiden kuvaaminen on sen sijaan monen mielestä hankalaa, koska se tuntuu tunkeilevalta ja johtaa helposti stereotyyppioihin. Mahdollisia uusia tuttavuuksia kuvataan niin ruokailutilanteissa, rentoutumassa kuin hulluttelemassakin. Matkaoppaita kuvaamalla osoitetaan heille arvostusta, ja etenkin naispuolisista oppaista otetaan paljon kuvia. Piknik-tilanteissa yhdistyvät kaupunkilaiselle tärkeät kolme symbolista asiaa: kokemus luonnosta tai vapaa-ajasta ja ruokailutilanne. Nämä ryhmätilanteet

171 Loma-ajan käsite syntyi, kun loma määriteltiin työstä erilliseksi ajaksi. Työläisille loma merkitsi rentoutumisen ja uusien kokemusten hankkimisen aikaa, työnantajille työvoiman uusintamista. (Fausing 1988, 129.)

172 Lehtonen 1982, 616, 620.

173 Tobiassen 1995, 33, 44–45.

174 Lehtonen 1982, 621.

175 Saraste 1996, 134.

176 Wang Hansen 1982, 63.

177 Sontag 1984, 15–16.

178 Muun muassa Eirikuvan tuotannosta noin puolet tehdään kesäkuun kolmena kuukautena – talvella kiireistä aikaa on lähinnä joului. Jopa noin 40 % filmeistä jätetään kehitettäväksi maanantaisin eli heti viikonlopun jälkeen. (Astikainen 2000, C 16.)

179 Tobiassen 1995, 41.

180 Freund 1980, 201.

181 Sinisalo 1994, 21.

182 Bourdieu 1990, 34–36; Stokes 1992, 201.

183 Chalfen 1987, 61.

184 Sontag 1984, 155.

185 Chalfen 1987, 64, 107.



Kuva 29. Perhe nauttii jäätelöstä lomamatkallaan. Noin 1966

sisältävät usein rentoa käytöstä, flirttiä ja hassuttelua, ja niistä näpätyt kuvat rinnastuvat huumoripostikortteihin, joita esittelen edempänä tässä luvussa.¹⁸⁶

Rantaelämästä kuvataan yleensä auringonottoa. Kuvattavat ovat paikallaan, rentoja, joskus uneliaita. Rantaelämän kuvat ovat täynnä onnellisia, leikkiviä ihmisiä ja ikuista auringonpaistetta. Koska pilviset päivät ja rannalla paleleminen jätetään kuvaamatta, rantakuvat vahvistavat merenrantamytologiaa.¹⁸⁷ Kuvissa toistuvat aiheet, ”visuaaliset kliseet” – rantauimarit, kameraa kohti kävelevät henkilöt ja lapsestaan huolehtiva äiti – edustavat kaikki visuaalisen muistin arkkityyppiä eli keskeistä tietoa, jonka kautta koko elämys voidaan koota¹⁸⁸. Erityisesti turistikohteissa oudoilla kulkuvälineillä liikkuminen on seikkailu ja siksi yleinen kuvauskohde. Samalla saadaan uudet lomattavat yhdellä kertaa kuvaan. Heidän kuvaamisensa voi olla kiittollisuuden osoitusta seurasta tai avusta, seksuaalisen kiinnostuksen merkki tai se voi viestiä kiinnostavan näköisen henkilön hyväksymisestä ryhmään.¹⁸⁹

Lomakuvat jaetaan klassiseen ja massaturismin lomakuvaukseen. Klassinen lomakuvaaminen on itsensä toteuttamista ja työstä irtautumista. Loman juhlavuutta korostavat kuvissa ilmenevä frontaalisuus ja keskeisasettelu. Lomakohde esitetään kuvissa symbolisena omaisuutena.¹⁹⁰ Outo tila otetaan hallintaan kuvaamalla sitä, ja nähtävyydet toimivat perheen itsensä esittämisen attribuutteina¹⁹¹. Klassisten lomakuvien keskeinen viesti on, että lomallakin perhe on yhdessä¹⁹² (kuva 29). Suomalaiset harjoittivat klassista turismia vielä 1960-luvullakin lomailemalla naapurimaissa. Automatkoiluun kuului 1960-luvulla sukulaisvierailujen ohella klassiseen turismiin liittyvä nähtävyyksien ja maisemien

katselu.¹⁹³ Auto edusti statusta, riippumattomuutta, liikkuvuutta ja vapautta¹⁹⁴.

Jälkitekollisessa yhteiskunnassa keskiöön ovat nousseet ihmisten väliset suhteet ja kuluttaminen. Lomaan kuuluvat vapaaehtoiset aktiviteetit, kuten itsensä kehittäminen ja viihde.¹⁹⁵ Itsensä kehittämisen ajatus on ominainen erityisesti keskiluokkaan kuuluville. Työväestölle loma edustaa nautintoihin keskittymistä.¹⁹⁶ Lomakuvaus muuttuikin 1960-luvun lopulla voimakkaasti massaturismin myötä. Tällöin loma ei enää ollut elämän seremoniallinen kohokohta, vaan siihen syntyi kulutussuhde. Lomakuvien ei enää tarvinnut korostaa perheen ja loman ritualistista yhteyttä. Niiden keskeiseksi tehtäväksi tuli todistaa, että perheellä oli ollut loma. Epäseremoniallisuuden myötä kuvia alettiin ottaa entistä enemmän.¹⁹⁷ Suomessa massaturismi alkoi 1960-luvulla mutta lisääntyi 1970-luvulla halpojen aurinkomatkojen myötä. Osa matkailijoista oli 1980-luvulla ”porvarillisia tarkkailijoita” eli turisteja, jotka hankkivat kokemuksensa katsomalla eivätkä osallistumalla. Turistina olon tilapäisyys ja etäisyys arkisista sosiaalisista verkostoista tarjoaa yhä ”vierauden” suhteessa muihin ja itseän. Turistin ei tarvitse edes olla oma itsensä; hän saa olla se, mikä haluaa!¹⁹⁸ Turistina oloon kuuluu etäisyydenotto ja reflektointi, mikä mahdollistaa ihmiselle oman itsensä tarkkailun uudesta näkökulmasta hänen tehdessään ”kotiminästä Toisen”¹⁹⁹. Lomakuvat tuovat ehkä esiin hänen persoonallisuudestaan sellaisen puolen, joka ei pääse kotipiirissä toteutumaan.

Perinteisesti naisten matkustaminen on liittynyt sukulaissuhteiden vahvistamiseen eikä yksilölliseen itsensä toteuttamiseen. Vaimous on joko estänyt matkustelun tai muuttanut sen luonteen hoivaamiseen liittyvien periaatteiden mukaiseksi, koska lapset ovat olleet mukana.²⁰⁰ Epäta-

186 Kenyon 1992, 46–54.

187 King 1986, 32–38.

188 Stokes 1992, 201.

189 Kenyon 1992, 51–52.

190 Wang Hansen 1982, 161.

191 Sontag 1984, 15; Price 1997, 61.

192 Hirsch 1981, 68; Zimmerman 1995, 135.

193 Lehtonen 1982, 621.

194 Wang Hansen 1982, 165–166.

195 Wang Hansen 1982, 166–167, Finkin mukaan.

196 Löfgren 1985, 101.

197 Wang Hansen 1982, 166.

198 Jokinen & Veijola 1990, 38–39, 123, 130–132.

199 Jokinen 1991, 133.

200 Jokinen & Veijola 1990, 47–48.

sa-arvoinen roolijako, joka pakotti naiset ympärivuorokautiseen sitoutumiseen lasten- ja kodinhoitoon, säilyi monien naisten kohdalla vielä 1960-luvullakin heidän mentyään palkkatyöhön²⁰¹. Naisista lienee vähemmän matkakuvia ilman perhettä kuin miehistä ”omilla poluillaan”. Viime vuosikymmeninä naisten matkustaminen yksin tai ystäviensä kera on tosin tullut tavallisemmaksi. Etelänmatkojen yö- ja rantaelämä synnyttää uudenlaista katsotuksi tulemisen nautintoa ja tietoista peliä. Matkoilla ulkonäön merkitys korostuu, koska sen perusteella syntyvät ensivaikutelmat tuntemattomien kesken.²⁰² Viime vuosikymmeninä naiset ovat todennäköisesti ottaneet paljon henkilökohtaisia lomakuvia, jotka poikkeavat perinteisistä perhelomakuvista (ks. kuva 3).

Matkakuvaamista voi selittää sillä, että ne toimivat sosiaalisen erottautumisen ja kokemusten yhtenäistämisen välineenä²⁰³. Kuvilla voi esitellä naapureille sen kuluttamisen, joka heiltä jäi näkemättä, ja niiden avulla voi todistaa matkalla olleen hauskaa. Kuvaamalla toisaalta vahvistetaan kokemuksia ja toisaalta torjutaan niitä. Kokemus muutetaan kuvaksi, ja kuvaamalla lievitetään orpouden tunnetta.²⁰⁴ Kuvaaminen vahvistaa matkan rakennettua ja hyödykkeenomaista luonnetta, koska turistit kuvaavat sitä, mikä on erilaista ja epätavallista²⁰⁵.

Kuva ilmaisee kuvaajan ja kuvatun kohteen välistä suhdetta. Matkoilla kuvataan herkästi kuuluisia kohteita, joita jokaisen kuuluu matkallaan nähdä. Monilla turisteilla on lisäksi tarve olla itse kuvassa tärkeänä pidetyn kohteen kanssa, jolloin siitä tulee tutumman oloinen²⁰⁶ (kuva 30). Näkymän edessä poseeraaminen on viesti osallistumisesta paikan tarjoamiin kokemuksiin. Yksin matkustava näppäilijä saattaa pyytää jotakuta ohikulkijaa ottamaan itsestään kuvan seisossa nähtävyyden edessä. Kun pariskunta

tekee samoin, kuva toimii dokumenttina, muistona ja toiveena heidän yhteydestään²⁰⁷. Joskus sivulliset tarjoutuvat ottamaan kuvan, kun näkevät turistin seisovan nähtävyyden luona kamera kaulallaan. Sakari Pälsi totesikin aikoinaan, että ”pekkoja ja paavoja on turha kieltää poseeraamasta Pietarinkirkon portailla”, vaikka kirkkoa esittävän postikortin ostamalla ”pääsisi vähemmällä”²⁰⁸. Kuvaamalla ihmistä symbolisen arvon saavuttaneessa paikassa, jonka tunnuksena toimii maisema tai monumentti, ainutlaatuinen hetki hänen elämässään merkitään erityiseksi²⁰⁹. Totuttujen kaavojen käyttöä selittää se, että oletettavasti ihmiset jakavat paljon samankaltaisia kuvamuistoja. Kun todellisuus vastaa ihmisen alitajunnassa olevia kuvia, hän pitää näkymää kuvaamisen arvoisena.²¹⁰ Ihmisellä voi olla tällainen alitajuinen halu tulla kuvatuksi tietyissä paikoissa, kuten suihkulähteen luona, mikä antaa kuville symbolisen luonteen²¹¹.

Turistina voi olla kotiseudullaankin, ja kuvaaminen voi olla eräänlaista aikamatkailua nykyisyyden ja oman menneisyyden välillä. Englannissa asuvien suomalaisnaisten lomillaan ottamissa valokuvissa Suomi on idylli, joka rakentuu arkaaisissa järvimaisemissa otetuista lasten ja sukulaisten kuvista. ”Taskukanteleella” otetut maalaismaisemakuvat edustavat mennyttä aikaa, ja kuvaajien omat lapset kuvissa viittaavat nykyhetkeen. Lapsi toimii kuvaajan sijaisena ja käy kuvaajalle tärkeissä paikoissa. Näin ”kuvaajan vanhan ja uuden elämän tärkeimmät asiat yhdistyvät”. Joskus kuvataan pelkkää maisemaa sen kauneuden vuoksi tai siksi, että se liittyy kuvaajan omaan historiaan ja sillä on tunnearvoa. Nämä kuvat ovat kuvaajan elämän käännekohtiin liittyvien tai suomalaisrituaaleja esittävien kuvien ohella niin sanottuja rituaalikuva, jotka on ”pakko ottaa”, koska ”tilanne vaatii” niin. Enemmän kuvaajat ottavat joka tapauksessa niin kutsu-



Kuva 30. Turistityttöjen poseerausta suihkulähteellä Roomassa. 1992

201 Jensen 1994, 19–22.

202 Jokinen & Veijola 1990, 83, 85.

203 Chalfen 1987, 117.

204 Sontag 1984, 15.

205 Ramamurthy 1997, 175.

206 Holland 1997, 134.

207 Jensen 1994, 43.

208 Aalto 1985, 40–41.

209 Bourdieu 1990, 36.

210 Saraste 1996, 153.

211 Jensen 1994, 133–134.

- 212 Laakso 1999, 142–146.
- 213 Sontag 1984, 65–66.
- 214 Freund 1980, 202–203. Näin turistin kokemus saa muodon "Pysähdy, ota kuva ja jatka matkaa" (Sontag 1984, 15).
- 215 Kenyon 1992, 52–53.
- 216 Löfgren 1985, 103, 105; Bourdieu 1990, 40; Holland 1997, 113.
- 217 Holland 1997, 112–113. Valokuvapostikorttien suosio alkoi jo 1850-luvulla, ja painotekniikan kehitys teki mahdolliseksi tyydyttää yleisön tarve nähdä kuvia eksoottisista alkuasukkaista ja historiallisista paikoista (Price 1997, 60–61). Eksotiikan kaipuu palveli kolonialismia, kun korteissa esitettiin muukalaisnainen valkoisen, hyvin toimeentulevan miehen katsottavaksi (Ramamurthy 1997, 171–172).
- 218 Johannesson 1978, 232–234. Maisemakorttien suosio lisääntyi 1900-luvulla muun muassa turismin myötä (Ramamurthy 1997, 171–172; Freund 1980, 99–100). Perinneteollisuuteen kuului eksoottista ja vierasta korostavien, alueen statusympäristöjä esittävien paikallisten postikorttien valmistus. Niitä tuotettiin tavallisesti kaupunkien ulkopuolella jo 1800-luvun lopulla Kiinassa ja Japanissa. (Holland 1997, 113.) Paikallisten postikorttien valmistus voi vaikuttaa monella tavalla kuvatun elämään. Glasgowissa tyttö, jonka kuvaa käytettiin paikallisessa postikortissa, joutui koulussa kiusatuksi kortin levittyä julkisuuteen. Turistit tulivat tuijottamaan häntä, kun hän aikuisena työskenteli vastapäätä kyseistä postikorttia myyvää kioskia. (MacLaren 1997, 15.)
- 219 Freund 1980, 100.

aan lomakuvia: suomalaisten kädentaitoja tai lunta esittäviä, kansallisuuspiirteitä korostavia kuvia, ja lomailua tai luonnossa olevaa henkilöä, erityisesti lapsia, esittäviä kuvia.²¹²

Ihmisten yhteistä kuvamuistia ovat rakentaneet monet tekijät. Näitä ovat ainakin valokuvateollisuus, turismi, postikorttiteollisuus ja matkailumainonta. Valokuvateollisuus pyrkii vaikuttamaan siihen, mitä lomamatkailijat kuvaavat. Yhdysvalloissa Kodak-yhtiö on pystyttänyt kaupunkien liepeille tauluja, joissa luetellaan kuvaukselliset kohteet. Kansallispuistoissa kävijöille osoitetaan erityiset paikat, joilla näppäilykuvajien pitää seisoa.²¹³ Turistibussiretkillä pysähtymispaikat on valittu siten, että jokainen ehtii käydä kuvaamassa kohteen. Ihminen on passiivinen objekti, joka siirretään paikasta toiseen ja joka antaa kameran "nähdä" puolestaan.²¹⁴ Nähtävyyksien kuvien määrä korvaa näkemisen laadun. Kun turisti vielä näyttää kuviaan tutuilleen kotimaassaan, hän vahvistaa kohteen arvoa nähtävyytenä.²¹⁵

Turistien valokuvien aiheiden ja estetiikan esikuvia ovat postikortit. Ne ovat osoittaneet, mikä on valokuvauksellista ja miten kohde kannattaa kuvata.²¹⁶ Aluksi postikorteista tulivat tutuiksi oman maan, sitten kaukomaiden näkymät²¹⁷. Postikortti toimi 1920-luvulle asti "jokamiehen kamerana"²¹⁸. Freund selittää turistien intoa lähettää postikortteja halulla pitkittää muistoa, edullisella unelmalla ja tirkistelynhalulla. Kortti on helpompi kirjoittaa kuin kirje. Keräilyharrastus on edistänyt niiden suosiota.²¹⁹ Mielestäni kortin merkitystä lisää se, että niitä lähetetään vain valituille henkilöille ja ne ovat eräänlaisia lahjoja, jotka lujittavat suhteita ja välittävät välittämistä. Käsittääkseni edellä mainitut syyt selittävät turistivalokuvausta ainakin silloin, kun näppäilykuvia lähetetään matkalta postikortin sijaan. Näppäilemällä tuotetaan itse idylli, jota halutaan käyttää viestinä.

Nykyajan turistipostikortit jaetaan maisemakortteihin ja humoristisiin lomakortteihin, jotka kuvaavat erilaisia käsitteitä lomanvietosta. Maisemapostikortit²²⁰ ovat kaipuun kuvia, joilla pyritään arjen ja jopa loman todellisuuden ylittämiseen – ne ovat "matkan tiivistetty ja vahvistettu fiktio". Silmän korkeudelta esitetty näkymä ja valokuvan luoma illuusio synnyttävät kuvitelman, että kuvan maisemaidylliin voisi astua. Keskeisperspektiivi nostaa näkemisen keskuksiksi minän ja luo kaikkivoipaisuuden tunteen. Kuva houkuttelee silläkin, mikä siitä puuttuu: idyllin kautta katsoja etäännyty työpaineistaan ja sosiaalisesta turvattomuudestaan.²²¹ Huumorikortit puolestaan ovat usein seksuaaliväritteisiä ja esittävät hassunkurisia tai hämmentäviä tilanteita. Kuvissa syödään, juodaan ja flirttaillaan. Värit ovat voimakkaita ja tyyli on hurja.²²² Eräät näkemäni näppäilykuvat, joita ihmiset ovat ottaneet seuramatkoillaan etelän aurinkoon, muistuttavat huumoripostikortteja, ja vastaavasti maisemakuvissa näkyy vaikutteita maisemapostikorttien malleista.

Matkailuesitteiden kuvasto vaikuttaa turistien tapaan ottaa valokuvia²²³. Turistit etsivät ja kuvaavat näkymiä, joita matkaesitteet ovat heille tarjonneet, jotta he tuntisivat matkansa olevan täydellinen.²²⁴ Mainokset välittävät postikorttien tavoin kohteestaan eksoottisen, autenttisen ja kansanomaisen kuvan²²⁵. Matkailumainoksissa ja -esitteissä elää edelleen niiden maisemakorttien perinne, jotka esittivät Euroopan kehittyneenä ja muun maailman eurooppalaisten leikkikenttänä. Koloniaalinen valtasuhde heijastuu muun muassa naisia ja lapsia perinteisissä asuissaan esittävässä kuvissa. Naiset houkuttelevat kuvien glamourilla turisteja maihin, joissa naisten todelliset olosuhteet ovat kaukana hohdokkuudesta.²²⁶

Matkailumainosten malli näkyy niissä yhä tavallisemmiksi tulleissa turistien näppäilykuvissa, jotka esittävät kohdemaan ihmisiä. Perinneteollisuuteen kuuluu, että monissa maissa paikalliset asukkaat poseeraavat perinteisissä asuisaan turisteille ansaitakseen hieman rahaa. Paikallinen asukas tuottaa kuvaa, joka on ennalta rakennettu, institutionalisoitu. Joskus turisti voi kuvauttaa itsensä paikalliset asusteet yllään. Tavoitteena ei ole ymmärtää alueen kulttuuria vaan esineellistää ja käyttää hyväksi paikan ihmisiä.²²⁷

Monet turistit ajattelevat, että he saavat kamera kaulallaan luvan kuvata missä vain²²⁸. Jotkut valokuvaoppaat jopa rohkaisevat turisteja kuvaamaan estoitta²²⁹. Tunteettomien kuvaamista pidetään haasteena, joka tulee voittaa. Kussakin maassa on silti omat, tavallisesti kirjoittamattomat säännöksensä siitä, mitä ja miten sopii kuvata. Turistikuvaus herättää kohdemaan siviiliasukkaissa helposti kielteisiä tunteita, koska kuvattavat eivät voi tietää, mihin kuvia käytetään, tai he kokevat, että heiltä otetaan jotain pois²³⁰. Turistikuvauksessa valokuvauskäytäntöön sisältyy epätasapainoinen valtasuhde jo siksi, että monilla ei-eurooppalaisilla ei ole käytettävissä kameraa²³¹. Oletettavasti turistit lähtisivät harmistuneina tiehensä, jos paikalliset asukkaat alkaisivat ottaa kuvia heistä²³². Turistikuvauksessa tulevat näkyviin ne ristiriidat, joita syntyy, kun ihminen toimii vieraassa kulttuurissa oman kulttuurinsa ehdoilla. Lisäksi tietyissä paikoissa, kuten sotilasalueilla ja lentokentillä, valokuvaamiselle on voitu asettaa erityisiä rajoituksia, joista turisti ei aina ole tietoinen. Myös poliisien tai sotilaiden kuvaaminen saattaa joissakin maissa johtaa filmin tuhoamiseen.²³³

Valokuvaaminen vaikuttaa osaltaan kohdemaiden ihmisten käyttäytymiseen ja aiheuttaa kulttuurisia muutoksia. Joissakin maissa kuvauskohteita rekonstruoidaan, jotta voi-

taisiin tyydyttää turistien halua saada kuvia ”autenttisesta” elämästä ja suojella maan asukkaiden yksityiselämää. Tilanteiden lavastamisen vaarana on, että se muuttaa kohteen stereotyyppiä, vahvistaa jo olemassa olevia stereotyyppioita ja tuottaa toiseutta. Joissakin paikoissa kuvaamiseen taas vaaditaan maksullinen lupa. Monissa turistikohteissa on kuvien kaupustelijoita, jotka ottavat maksua vastaan turisteista kuvia nähtävyyksien äärellä.²³⁴ He saattavat ottaa muun muassa vesipuistossa iloitsevista lapsista kuvia, joita laittavat esille uloskäynnin luokse. Vanhemmat voivat sitten ostaa kuvan lapsilleen järjestämästään onnenhetkestä²³⁵.

Erityyppisillä turisteilla on kuvatessaan eri tavoitteet. Osa haluaa saada kuvia mahdollisimman autenttisesta elämästä kohdemaassa. Toiset tyytyvät siihen, että saavat kuvata kohteen sellaisena kuin ovat nähneet sen julistekuvissa. Osa ottaa lavastetuista kohteista kuvia tiedostaen niiden olevan turisteja varten tehtyjä.²³⁶

6.3 Taltioidaan hauskat tapahtumat mutta ei sitä, mistä pitää vaieta

Perhepiirissä kuvataan myös harrastusten parissa toimimista. Yksi yleisimmin kuvatuista harrasteista on urheilu. Toimintakuvat kertovat saavutuksista ja palkinnot menestyksestä.²³⁷ Erilaisista saavutuksista kertovia kuvia ovat muun muassa primitiiviset kuvat metsästys- ja kalastussaaliista (kuva 31). Lisäksi kuvataan kulttuurielämää, kuten musiikkiin liittyviä harrastuksia²³⁸.

Kotien seinillä on yleensä perheenjäsenten muotokuvien lisäksi kuvia lapsuuskodista tai pariskunnan ensimmäisestä yhteisestä kodista. Esille laitetaan niiden lisäksi kuvia sosi-

220 Maisemapostikortin taustalla vaikuttaa 1700-luvun romantiikan taiteesta tuttu käsitys maisemasta romanttisena virkistyksen ja mietiskelyn lähteenä. Panoraamanäkymiksi kohosivat ennen muuta hallinnan tunnetta välittävä vuoristonäkymä ja rannikon auringonlaskunäkymä. (Löfgren 1985, 91–92.)

221 Fausing 1988, 126, 133.

222 Löfgren 1985, 97–99.

223 Price 1997, 61.

224 Ramamurthy 1997, 175–176.

225 Löfgren 1985, 103.

226 Ramamurthy 1997, 172–174.

227 Ramamurthy 1997, 176–177; Löfgren 1985, 104–105; Chalfen 1987, 111.

228 Sontag 1984, 17, 41.

229 Chalfen 1987, 106.

230 Chalfen 1987, 106; Ewald 1991, 84–89.

231 Ramamurthy 1997, 175.

232 Ks. Mogensen 1994, ei sivunumerointia.

233 Chalfen 1987, 107–111.

234 Chalfen 1987, 107–117; ks. myös Maasilta 1997, 12.

235 Rovaniemellä Napapiirillä joulupukkia tervehtivät kuvataan ja näitä otoksia kaupataan. Kohteessa ei saa itse näppäillä kuvia.

236 Chalfen 1987, 104–105, 116.

237 Kenyon 1992, 33.

238 Tobiassen 1995, 123.



Kuva 31. Kalasaaliin esittelyä. 1993



Kuva 32. Auringonlasku kesämökin maisemissa. 1990



Kuva 33. Kesämökin tiskipuuhat. 1989

Muu luontokuvaus keskittyy jokapäiväisestä elämästä eroaviin kohteisiin, jolloin kuvataan etenkin puita, vettä, kukkia ja eläimiä. Puut ovat olemukseltaan vaikuttavia, elämää ja luonnonvoimaa viestiviä. Niiden muodot viehättävät ihmisen esteettistä aistia. Lisäksi ne toimivat populaarin panteismin ikoneina. Vesielementtiä kuvataan sekä romanttisena vesiputouksena tai virtana että peilityytenä. Vesi edustaa vertauskuvaa elämälle ja puhtaudelle, ja se toimii erityisesti purjehduskuvissa ihmisen hallitsemana elementtinä. Puutarhahoitoa harrastavien brittien keskuudessa kukkakuvat

aalisen menestymisen symboleista, kuten kesäpaikasta, veneestä tai kuvan haltijan omistamasta yrityksestä.²³⁹

Ympäristö on harvoin kuvaamisen kohteena. Se on tavallisesti kuvaustilanteen tapahtumapaikkana.²⁴⁰ Tavallista näppäilijää aktiivisemmin kuvaamista harrastavien suosituin kohde ihmisten ohella on luontokuvaus (kuva 32). Nämä harrastajat kuvaavat ympäristön yksityiskohtia esteettisistä syistä. Kuvaaminen on tällöin oman luovuuden ilmaisun muoto tai luonnossa liikkumisen kokemusten vahvistamisen keino. Kuvauskohteet vaihtelevat kiinnostuksen perusteella kukista harvinaisiin eläimiin ja kulttuurikohteisiin.²⁴¹ Esteettinen elämys voi joskus innoittaa perusnäppäilijäkin kuvaamaan maisemaa, mutta itse kuva ei välttämättä välitä kokemusta yhtä esteettisesti²⁴². Näppäilijät kuvaavat ympäristöään erityisesti silloin, jos paikkaan liittyy jokin tarina. Yleisin kuvauskohde on maaseutumaisema, joka edustaa vastakohtaa kaupunkilaiselämälle.

ovat onnistumisen todisteita. Monet kukkakuvista on otettu juhlien värikkäistä ja näyttävistä leikkokukkakimpuista. Eläimiä kuvataan joko hoivasuhdetta kaipaavina lemmikkeinä tai "luonnollisina" villieläiminä. Villieläimiä kuvataan lähinnä eläintarhoissa ja -puistoissa, mutta niitä kuvattaessa korostetaan niiden luomaa uhkaa. Perheeseen kuuluvia lemmikkieläimiä ikuistetaan runsaasti. Etenkin lapset kuvaavat rakastamiaan lemmikkejä. Ne ovat kiitollisia kohteita, koska ne eivät pakene kuvaajaa. Kuvan laadulla ei ole suurta merkitystä, koska kohde on niin läheinen. Aikuiset kuvaavat paljon lasta lemmikin kera. Nainen ja lemmikkieläin -kuva taas ilmentää hoivaavan äidin perinnettä, jolloin äiti pitelee lemmikkieläintä sylissään samaan tapaan kuin vauvaa muissa perhekuvuissa. Kohteisiin liittyy symbolimerkityksiä, mutta ennen kaikkea kuvaaminen on hauskaa ja sillä merkitään tietyt asiat arvokkaiksi. Tärkeiksi koettuihin asioihin reagoidaan ihastuneesti – kuvaamalla ne.²⁴³

239 Londos 1993, 50; Tobiassen 1995, 123.

240 Kenyon 1992, 57.

241 Tobiassen 1995, 106, 113, 123.

242 Kenyon 1992, 58, 62.

243 Kenyon 1992, 40, 57–63.

Vaikka kodeissa kuvataan paljon, kaikkea ei kuitenkaan esitetä. Näppäilykuvien tarinat jättävät paljon kertomatta, mikä vaatii vastahistorian kertomista niille. Valokuvista puuttuvat asiat ovat niitä, joista ei voida puhua tai joita ei voida esittää visuaalisesti.²⁴⁴ Perhevalokuvat kertovat enemmän hyväksytystä kuvantekotavasta ja siitä, mikä kunakin historiallisena aikana on ollut sopivaa kuin itse kuvissa olevan perheen elämästä²⁴⁵.

Monet puuttuvista kohteista ovat tabuja. Kohteen puuttuminen voi johtua muistakin syistä. Tapahtuma voi jäädä kuvaamatta sattuman oikusta. Kenelläkään ei ole kameraa mukana, ja näin kuva jää pelkäksi haaveeksi.²⁴⁶ Erityisesti matkoilla jokin näkymä koetaan merkitykselliseksi, mutta sitä ei kuvata, koska ei haluta tunkeutua vieraiden ihmisten elämään kameralla²⁴⁷. Lisäksi osa ihmisistä ei kuvaa juuri lainkaan – tai heitä ei kuvata. Tämä voi joissakin tapauksissa perustua siihen, että itseä ja omaa elämää ei pidetä kuvaamisen arvoisena huonon yhteiskunnallisen aseman tai muun syyn vuoksi²⁴⁸.

Perhevalokuvissa arkea ei juuri kuvata. Se on täynnä rituaalinomaisia, kulttuurisesti toistuvia tapahtumia. Edes valokuvamainonta ei ole onnistunut nostamaan arjen loputtomia kohteita niin erityisiksi, että näppäilijäkin tunnistaisi ne ”kameraa vaativaksi”²⁴⁹. Arkipäivän ruokailutilanteita, päivittäistä perustarpeista huolehtimista ja muita rutiineja ei kuvata. Samoin päivittäiset, toistuvat tapahtumat, kuten puhelimesta puhuminen tai television katselu, tulevat harvoin kuvatuiksi. Arkisia tilanteita kuvataan lähinnä, jos niissä on jotain tavallisuudesta poikkeavaa tai humoristista.²⁵⁰ Kuvaamiseen innostaa se, jos jokin tapahtuu ensimmäistä tai viimeistä kertaa. Arkipäivään osallistuminen selittää osaltaan perhevalokuvien aihepiiriä: kun ihminen osallis-

tuu tilanteeseen, hän ei voi kuvata samanaikaisesti.²⁵¹ Huomasin tämän erityisen selvästi työstäessäni Arkipyhien (t)aikamatto -tilateosta.

Perhevalokuvissa ei näy se, että perheenjäsenet ovat hyvinkin paljon omien erillisten menojensa parissa. Eri elämänpiirit – työ ja koulut, sairaalakäynnit ja harrastukset – näkyvät harvoin kuvissa.²⁵² Perhevalokuvista puuttuvat monet ihmiset, joihin ihmisillä on säännöllinen, mahdollisesti päivittäinen kontakti, kuten postinjakaja tai lasten opettaja. Vaikka nämä ihmiset saattavat vaikuttaa voimakkaastikin perheenjäsenten jokapäiväiseen elämään, heitä ei pidetä kuvaamisen arvoisina. Syynä voi olla se, että ihmisten suhteita näihin henkilöihin määrittää näiden työ eikä vapaaehtoisuus.²⁵³ Perheenjäsenten henkilökohtaisten kameroiden ja kunkin itsenäisen kuvaamisen yleistymisen myötä yksilöllisten elämänpiirien kuvaaminen saattaa lisääntyä.

Työn kuvat ovat perhevalokuvissa erittäin harvinaisia. Monet työskentelevät kodin ulkopuolella, eikä arkea edustavaa työtä pidetä kuvaamisen arvoisena. Työ ei välttämättä tuota iloa eikä siitä saa itse päättää, joten se pyritään kieltämään tai pyyhkimään pois tietoisuudesta.²⁵⁴ Samoin opintoihin, opiskelijan työhön, liittyvät kuvat ovat melko harvinaisia²⁵⁵. Vapaa-ajan puuhastelua, kuten veneen kunnostusta tai mökkipuuhia, sen sijaan voidaan kuvata, koska se on vapaaehtoista²⁵⁶ (kuva 33).

Jotkut ihmiset ovat sitä mieltä, että ”työstä ja arjesta” pitäisi ottaa enemmän kuvia – mutta eivät välttämättä itse tee niin²⁵⁷. Japanilais-amerikkalaisten perheiden albumeissa on työhön liittyviä kuvia²⁵⁸. Tämä selittyy ymmärtääkseni japanilaisella työkeskeisellä mentaliteetilla: työyhteisö edustaa toista perhettä, johon sitoudutaan. Yhdysvaltalaisissa albumeissa on kuvia miesvaltaisilta työpaikoilta, kuten raken-

244 Spence 1995a, 104, 148.

245 Spence 1991, 203.

246 Tobiassen 1995, 113.

247 Solomon 1995a, 120–122.

248 Stanley 1995, 25.

249 Slater 1991, 58.

250 Chalfen 1987, 62, 94.

251 Jensen 1994, 28, 30.

252 Wang Hansen 1982, 59–60.

253 Chalfen 1987, 59.

254 Stanley 1991, 64; Starl 1993, 11.

255 Jensen 1994, 156.

256 Londos 1993, 224–225, Kallinichin mukaan.

257 Mäkilä 1993, 37.

258 Chalfen 1988, 12–16.

- 259 Baker 1995, 74. Tutkimuksesta eivät käyneet ilmi kuvattujen eivätkä kuvien ottajien työtehtävät ja asema työpaikalla.
- 260 Londos 1993, 221–223.
- 261 Stanley 1991, 60–71.
- 262 Jensen 1994, 31.
- 263 Stanley 1991, 60–71.
- 264 Jensen 1994, 31; Stokes 1992, 201. Syytä voi olla sekin, ettei työntekoa ole lupa keskeyttää, S.U.
- 265 Pauli Koivumäki, henkilökohtainen tiedonanto 24.4.1997.
- 266 Taisto Sinisalo totesi aikoinaan, että hänen harjoittamansa kuvien ottaminen huippupo liittikoista kokoustilaisuuksissa niihin itsekin osallistujana on harvinaista ja vaatii "melkoista sopivaisuussääntöjen rikkomista, tai ainakin sitä hipovaa asennetta" (Valokuvauksen vuosikirja 1985, 104).
- 267 Jensen 1994, 114, 121.
- 268 Wang Hansen 1982, 43–51, 76–78.
- 269 Wang Hansen 1982, 44.
- 270 Jensen 1994, 123–125.
- 271 Chalfen 1987, 94.
- 272 Sipilä 1996, A 5.
- 273 Stenman 1997, 114.

nustyömaalta, öljyteollisuudesta ja armeijapalveluksesta²⁵⁹. Näiden alojen työntekijöillä saattaa olla vahva ammattidentiteetti, tai he ovat työskennelleet johtotehtävissä. Ihmisen ollessa "oman työnsä herra [!]", kuten tehtailija tai tutkija, hänellä voi olla työhönsä liittyviä valokuvia kotinsa seinällä²⁶⁰.

Työnantaja saattaa haluta kuvia työntekijöistään yritystä varten. Tällöin työntekijät joko poseeraavat pyynnöstä tai esiintyvät työnsä ääreen kuuliaisesti kumartuneina, ohjeita vastaanottavina alaisina. Kuvissa ei näytetä työhön liittyviä kielteisiä tunteita. Myös työn ulkopuoliset roolit jäävät kuvissa näkymättömiin.²⁶¹ Tämänäyttypisiä työpaikan poseerauskuvia arvostettiin aikoinaan, jos nainen oli ollut töissä ennen avioitumistaan tai toimi naiselle epäsovinnaisessa työssä²⁶².

Jos työntekijät itse ottavat kuvia työpaikoillaan, ne näpsäistään yleensä työajan ulkopuolella muun muassa pihatauoilla²⁶³. Varsinaiset työkuvat voivat puuttua siksi, ettei työtä tule keskeytettyä valokuvaamista varten²⁶⁴. Jotkut paljon työnsä vuoksi matkustavat ihmiset, kuten rekankuljettajat, joiden pysähdystauot sopivat kuvaushetkiksi turistikuvauksen tapaan, saattavat kuvata vaihtuvia, komeita maisemia²⁶⁵. Työssä kuvaaminen voi olla hankalaa myös erilaisten työtilanteisiin liittyvien normien vuoksi²⁶⁶.

Kotitöitä kuvataan vielä harvemmin kuin palkkatyötä²⁶⁷. Tämä juontuu patriarkaalisesta ydinperheen mallista, jossa isä on perheen elättäjä ja kotiäiti huolehtii perheen tarpeiden tyydyttämisestä. Äiti hoitaa päivittäin toistuvat kotityöt ja peittää niiden jäljet ennen kuin mies palaa töistä, koska isän tulee saada rentoutua kodissaan.²⁶⁸ Suomessa tästä näkymättömäksi jäävästä uusintamistyöstä on huolehtinut kodin ulkopuolella(kin) työtä tekevä perheenäiti. Vaikka viime vuosikymmeninä tasa-arvovaatimusten myötä kotitöissä on

tavoiteltu uusjakoa, todennäköisesti nämä välttämättömät, rutiininomaiset askareet jäävät yhä dokumentoimatta, koska ne ovat arjen toistuvia ja ihmisten ikävinä pitämiä rutiineja.

Monet puuttuvat alueet tulevat perhevalokuvaamisessa esiin epäsuorasti. Palkkatyön tekemisen sijaan kuvataan työpaikan juhlassa. Kotityöstä kertoo ritualistisen, juhla-aikaan liittyvän joululeivonnan kuvaaminen. Avioliiton solmimiseen liittyvä seksuaalisuus välittyy hääjuhlan kuvaamisen kautta.²⁶⁹ Seksuaalisuustabulla leikkittely voi näkyä epäsuorasti muun muassa kuvaamalla juhlissa tapahtuvaa flirttailua. Ihmiset ovat esimerkiksi elekielen avulla esittävinään kuvassa pariskuntaa, vaikka eivät virallisesti kuulu samaan perheeseen. Sotien jälkeen tällainen tapa ylittää perheeseen rajautunutta seksuaalisuutta hyväksyttiin, koska kyse oli "vain valokuvista".²⁷⁰

Monet seksuaalisuuteen liittyvät asiat ovat yhä perhevalokuvaamisessa tabuja. Vaikka ensimmäistä kertaa tapahtuvia asioita elämässä kuvataan paljon, monia merkittäviä "eka kertoja" ei kuvata, jos ne viittaavat seksuaalisuuteen, kuten kuukautisten alkaminen tai ensimmäiset supistukset synnytyksen alkaessa²⁷¹.

Alastomuus yhdistetään helposti seksuaalisuuteen. Lasten kuvaamista alastomina pidetään Suomessa tavallisesti perheen keskuudessa luonnollisena. Siitä huolimatta oikeusministeri Kari Häkämies halusi seksilakiuudistuksen yhteydessä tarkentaa, että perhevalokuvia ei katsota lapsipornon hallussapidoksi: " – perhealbumiin voi edelleen laittaa kuvia kesämökillä alastomina uivista lapsista. Se ei muutu rikolliseksi."²⁷² Mutta muun muassa Yhdysvalloissa alastomuus on tabu perheen sisälläkin – jopa äidin ja lasten yhteissaunomista ihmetellään. Pedofilia-keskustelujen myötä suhtautuminen alastomuuteen on entisestään tiukentunut.

Yhdysvalloissa erään taideopiskelijaäidin ottamat alastonkuvat lapsestaan vesileikkien parissa saivat valokuvausliikkeen omistajan hälyttämään poliisit paikalle, koska naista epäiltiin lapsen seksuaalisesta hyväksikäytöstä.²⁷³ Vastaavanlaista kuvaamoiden sensuuria esiintyi 1950-luvun Yhdysvalloissa suhteessa homoeroottisuuteen²⁷⁴.

Aikuisten alastomuus on yleensä suurempi tabu kuin lasten alastomuus. Jo 1900-luvun alussa kielletyiksi kuviksi kutsuttuja alastonkuvia kaupiteltiin ja ostettiin salassa, koska kuviin liitettiin häpeää²⁷⁵. Kun alastonkuvien kehittäminen laillistettiin, syntyi niin kutsuttu pehmeän kotipornon -alalajityyppi, joka on näppäilykuvauksen huomattavimpia aiheuutoksia. Nykyään valokuvalaboratorioissa vilisee runsaasti alastonkuvia.²⁷⁶ Wang Hansenin mukaan tämä jälkiteollinen ilmiö seksualisoi aviollisen rakkauden ja tekee siitä tyydyttävää vain voyeristisena²⁷⁷ (ks. luku 7.2). Sinisalon mielestä pornografinen tarkoite on tosin mahdottomuus silloin, kun kuvaajan ja kuvattavan välillä on läheinen suhde. Jos kuvaaja-katsojalla ja kuvan kohteella on emotionaalinen side, ”päätonkin” keho voi viestiä lämmintä erotiikkaa. Kuva voi muuttua pornografiseksi käyttöyhteydestään irrotettuna ja silloin, jos kuvaaja-katsojan ja kohteen välinen side katkeaa.²⁷⁸ Esimerkki tästä on tapaus, jossa mies uhkasi näyttää entisen vaimonsa ja itsensä seksielämästä kuvaamansa videon entisen vaimonsa työnantajalle ja sukulaisille, jos vaimo vaatisi häntä huolehtimaan elatusmaksuista²⁷⁹. Alastomuuden täyttäessä kauppojen lehtihyllyt voidaan päätyä muuttamaan yksityinen seksi julkiseksi: harrastelijat saattavat kaupitella näppäilypornokuviaan miestenlehtiin²⁸⁰.

Näppäilijöiden ottamia eroottisia kuvia voidaan kutsua kielletyiksi kuviksi, koska ne on tarkoitettu vain kahdenkeskiseen käyttöön. Niihin ei kuitenkaan tavallisesti liity

häpeän tunnetta. Suomalaisten vuosien 1889–1965 välisenä aikana ottamista alastonkuvista suurin osa on otettu luontokontekstissa, yleensä veden äärellä, tai seksuaalisuus on verhottu hulluttelun kaapuun (ks. kuva 26). Kuvauskohteena on useimmiten nainen. Alastomuuden lisäksi eroottisuus syntyy katseiden ja eleiden välityksellä. Monet kuvat voivat olla eroottisviritteisiä siten, että jännite avautuu vain kuvan ottajalle ja kuvatulle.²⁸¹ Vanhempien välisen seksuaalisuuden kanssakäymisen kuvia ei laiteta kotiin näkyville eikä albumeihin, vaan ne piilotetaan ja niitä katsotaan vain asianosaisten kesken²⁸².

Perhevalokuvaajat jättävät kuvaamatta perheen imagon kannalta epäedullisia tapahtumia. Menetyksiä, surua ja jännitteitä ei juuri kuvata²⁸³. Jännitteisiin kuuluvat muun muassa seksuaalisuutta ja subjektiviteettia muokkaavat ristiriidat ja konfliktit, kuten perheen sisäiset valtataistelut²⁸⁴. Kuvaamiseen tulee yleensä tauko perheen kriisiaikoina. Jokin perheen sisäinen tunneseikka voi vaikuttaa kuvien puuttumiseen, ja tietyn henkilön kuvien puuttuminen voi johtua muun muassa siitä, että hän on ollut kyseisenä ajankohtana vakavasti sairas.²⁸⁵

Perhe-elämän kriittisten jaksojen, kuten sairauden, kuoleman, perheen sisäisten erimielisyyksien ja avioerojen, aikana kuvien ottaminen vähenee huomattavasti²⁸⁶. Kun avioerot ja niihin Yhdysvalloissa jo liitettävät ”eroamisjuhlat” yleistyvät, eroamisprosessiin liittyvä kuvaaminen voi tulla tavallisemmaksi²⁸⁷. Torjuntaa tai pelkoa herättäviä asioita, kuten kärsimystä, vammaisuutta ja rangaistuksia, ei kuvata²⁸⁸.

Kuvauskielto koskee ”sopimattomia, ikäviä tilanteita”. Osa suomalaisista pitää kuvaamista kirkollisissa toimituksissa paheksuttavana sekä vastoin kuvattavan tahtoa tai sa-

274 Miettinen 1996, B 6.

275 Sinisalo 1995a, 12–13; Johannesson 1978, 159.

276 Spence 1995b, 90.

277 Wang Hansen 1982, 176–177.

278 Sinisalo 1995a, 8–9.

279 Mies kiristi ex-vaimoa 1996, 8.

280 Wang Hansen 1982, 176–177. Joskus kahdenkeskiseen käyttöön otetut kuvat voidaan tosin julkaista ilman kuvattavan lupaa miestenlehdissä. Näin kävi naiselle, jonka entinen miesystävä lähetti alastonkuvia Kalle-lehdelle oheistaen ”luvan”, johon oli värentänyt naisen nimikirjoituksen (Width 1999, A 5).

281 Sinisalo 1995a, 13–14. Koska kuva ei kerro tilannetta tuntemattomalle katsojalle ”koko totuutta”, perhealbumin perhetuista joku saattaa olla vaikkapa isän rakastajatar (Murray 1995, 111–112).

282 Jensen 1994, 151–152; Spence 1995b, 90.

283 Chalfen 1987, 62; Laukia 1991, 32.

284 Spence 1991, 203–204; Spence 1995a, 149.

285 Entin 1982, 218. Päivi Granökin (2000, 48) huomasi väitöskirjansa haastatteluja tehdessään haastateltujen taiteilijoiden näyttävässä valokuviaan, että Kuutti Lavosen valokuvista puuttui kahden vuoden jakso. Lavonen selitti sensuroineensa raskaaseen elämänvaiheeseensa liittyneet kuvat, joita toisaalta oli otettukin hyvin vähän kyseisenä aikana.

286 Chalfen 1987, 96, Kaslowin ja Friedmanin mukaan.

287 Chalfen 1987, 63.

288 Baker 1995, 52; ks. Keinänen 1996, C 7.

laa kuvaamista vältettävänä. Osa toivoo, että heitä itseään ei kuvattaisi, kun he ovat epäsiistin näköisiä, vähissä pukeissa, sairaita, väsyneitä tai masentuneita.²⁸⁹ Osa pitää kuvaamista vastaavasti sopimattomana, jos kohde on humalassa, työtön, keskellä perheriitaa tai ylipäänsä jossain itselleen epäedullisessa tilanteessa²⁹⁰.

Monet perhevalokuvista nykyään puuttuvista kohteista ovat vastakohtia tyypillisille kuvausteemoille. Syntymää kuvataan – kuolemaa ei; vapaa-aikaa kuvataan – työtä ei; juhlaa kuvataan – arkea ei; kehittymistä, onnistumista ja saavutuksia kuvataan – sairautta, epäonnistumista ja kriisejä ei. Niin kutsutuista elämänhistorian universaaleista perhekuvilla näkyvät lähinnä erilaiset siirtymät. Kriisit ja konfliktit puuttuvat ainakin kuvien ilmitasolla.²⁹¹ Näennäisen harmoninen tilanne kuvassa voi tietysti herättää katsojassa tilanteeseen liittyviä muistoja, jotka saattavat kytkeytyä hänen elämänsä konflikteihin (ks. luku 7.4).

289 Mäkilä 1993, 47.

290 Sosiologia ja valokuva 1992, 6–8.

291 Ks. Suojanen 1984, 51–53. Ihmisten valokuvia ja kirjoitettuja elämäkertoja vertaillen Aino Sinemäen (1999, 132) mukaan työ ja elämän risiriitaisuudet tulevat teksteissä esiin, mutta kuvissa eivät juuri lainkaan. Tämä voi kertoa siitä, että asioita ja muistoja voi käsitellä jälkikäteen niistä kirjoittamalla, vaikka kuvien ilmitasolla elämän monimuotoisuus ei – mahdollisesti lajityypin konventioiden vuoksi – tule näkyviin.

7 Kuvien editointi ja käyttö näppäilykuvauksen aikakautena

7.1 Kuvien valikoinnista kuvien vaalimiseen¹

Näppäilijän henkilökohtainen kuvien editointi alkaa siinä vaiheessa, kun hän saa kuvat eteensä. Jos näppäilijä katsoo kuvat läpi jo liikkeessä, hän voi kieltäytyä lunastamasta virheellisesti vedostettuja kuvia, ja joissakin kuvaamoissa niitäkin kuvia, joita hän ei vain syystä tai toisesta halua lunastaa. Seuraavaksi näppäilijä havaintojeni perusteella yleensä vie kuvat negatiivien ja kuvien suoja- eli kuvataskussa kotiinsa ja/tai katsoo kuvat läpi jonkun kuvaustapahtumiin osallisen kanssa (kuva 34). Kotonaan monet laittavat kuvat kuvataksuissa kaappiin². Toiset kiinnittävät ne järjestelmällisesti albumeihin.

Valokuvien järjestely näyttämistä varten ei houkuttele kaikkia. Se mielletään ehkä kaitafilmiä editoinnin tapaan ”työksi, joka ei sovi leikkiin” ja yksinäiseksi puuhaksi, jolla ei ole kuvaustapahtumien sosiaalista luonnetta³. Nuoret parit jaksavat järjestellä kuviaan, mutta perheen kasvaessa into vähenee⁴. Oman kokemuksen perusteella ainakin pienten lasten äidillä ajanpuute on yksi merkittävä syy siihen, miksi kuvat jäävät lojumaan. Tämä tuli esiin myös sosiologian opiskelijoiden analysoidessa yksityisiä valokuvia. Haastatelluista ihmisistä kuviaan laittoivat albumiin lähinnä ne, jotka ovat luonteeltaan järjestelmällisiä ja/tai joilla on siihen aikaa.⁵

Visiittikorttien aikakaudella 1800-luvulla yleistyi tapa laittaa kuvat albumiin, jota säilytettiin vierashuoneen keskeisellä paikalla. Nykyiset valokuva-albumit jatkavat tuolin syntynyttä katseen valtaa korostavaa perinnettä. Niihin sisältyvät ”yksilöiden ja yhteisöjen perspektiivien totuutta



Kuva 34. Valokuvien näyttötilanne. 1980-luvun loppupuoli

kannattelevat kulttuuristen käytäntöjen totuudet”. Niissä on läsnä myös alistava ”toisen katse”.⁶ Kuvattu muuttuu albumissa osaksi luokiteltavissa olevaa tietojärjestelmää ja tallentamista⁷. Kuvien laittaminen albumiin sisältää aina kuvien valikointia. Perhevalokuvat edustavat yleensä vanhempien muistoja, koska vanhemmat ottavat kuvat ja säilyttävät ne⁸. Raakel Kuukka kutsuu perhealbumien kokoamista ”kuvalliseksi perhetaiteeksi, joka on yksilöllisen ja yksittäisen perheen jatkuvaa pesänrakennusta”⁹.

Naisia pidetään perheen kuvien valikoinnista ja säilytyksestä vastaavina¹⁰. Miehet osallistuvat kuvien käsittelyyn kotona lähinnä silloin, jos he ovat innokkaita harrastajakuvaaajia¹¹. Koska nainen on ollut ”muistin vartija”, perhealbumien historiaa voi lukea myös historiana naisten näkökulmasta¹². Mielestäni tällöin on tärkeää muistaa, että usein miehet ovat olleet kuvaajina.

- 1 Viittaan tässä Sontagin (1984, 13) väitteeseen: ”Tärkeämpää kuin se, mitä kuvataan, on se, että kuvataan ja kuvia vaalitaan hellästi.” Kursivointi S.U.
- 2 Slater 1995, 138–139.
- 3 Chalfen 1987, 55.
- 4 Musello 1980, 31.
- 5 Sosiologia ja valokuva 1992, 12.
- 6 Sunila 1989, ei sivunumerointia.
- 7 Sontag 1984, 145.
- 8 Williamson 1986, 123.
- 9 Kuukka 1997a, 14.
- 10 Coward 1985, 49; Grey 1991, 197; Seabrook 1991, 172; Jensen 1994, 138; Spence 1995a, 149.
- 11 Jensen 1994, 138.
- 12 Holland 1991, 9.

- 13 Musello 1979, 106–116.
- 14 Chalfen 1987, 133–142.
- 15 Coward 1985, 50, 53.
- 16 Uitto 1989, ei sivunumerointia.
- 17 Holland 1991, 7.
- 18 Hirsch 1981, 12; Baker 1995, 71–72.
- 19 Chalfen 1987, 95; Grey 1991, 113; Holland 1991, 7.
- 20 Wang Hansen 1982, 156, 157.
- 21 Spence 1991, 203–204.
- 22 Bourdieu 1986a, 75–76; Gardner 1990, 79.
- 23 Wang Hansen 1982, 157.
- 24 Wang Hansen 1982, 154; Chalfen 1987, 139.
- 25 Uitto 1989, ei sivunumerointia.
- 26 Chalfen 1987, 140–141.
- 27 Wang Hansen 1982, 154.
- 28 Wang Hansen 1982, 152, 154. Rosalind Cowardin (1985, 49, 53–54) mukaan naiset vaalivat erityisesti kuvia, joissa on ihmisiä. Aiempien sukupolvien ja lasten kuvat ruokkivat hänen mielestään narsismia. Kun ihminen katselee kuvia lapsistaan, hän pääsee pakenemaan maailmaan, jossa ei ole kriittistä yliminää.
- 29 Uitto 1989, ei sivunumerointia.
- 30 Kuhn 1991, 23.
- 31 Laukia 1992, 28.
- 32 Uitto 1989, ei sivunumerointia.

Perhevalokuvien tehtävät tulevat erityisen hyvin esiin albumikuvien yhteydessä. Niiden tehtävinä on dokumentoida perhehistoriaa, tärkeitä ihmisiä ja muutoksia sekä säilyttää muistoja. Lisäksi kuvat ovat merkityksellisiä yhteisyyden luojittamisessa, vuorovaikutuksessa ja omakuvan luomisessa¹³ sekä kulttuurisen jäsenyyden tuottamisessa¹⁴. Perhevalokuvakokoelma toimii dokumenttina ihmisten ulkonäöstä. Tässä ihmisgalleriassa sukulaisten yhteiset, periytyvät piirteet tulevat näkyviin ja yhtyvät katsojan omaan ainutkertaisuuteen. Vanhemmat saattavat jopa olla taipuvaisia pitämään paremmin huolta lapsesta, joka muistuttaa jompaakumpaa heistä, ja he etsivät tätä näköisyyttä perhevalokuvista.¹⁵

Perhealbumi on perinteisesti perhevalokuvauksen julkisin kooste. Albumiin valikoidut kuvat edustavat lajityypin myyttisintä kerrosta ja ilmentävät lajityypin keskeisiä piirteitä. Albumin viralliset muistot ovat valikoituneita: koska albumi rakennetaan näytettäväksi muille, siihen sisällytetyt kuvat ovat ”sosiaalisesti sopuisia”¹⁶. Yksityisiin albumeihin laitettavat kuvat ovat oletettavasti intiimimpiä kuin perheen yhteisen albumin kuvat, koska yleisö on rajatumpi¹⁷. Kuvat valitaan albumiin sillä perusteella, mikä merkityssisältö niillä halutaan tuoda esiin tai piilottaa¹⁸. Ihannekuva on lähtökohtana rakennettaessa perhealbumin perhehistoriaa, joten kuvissa ihmisiä ei esitetä epämieluisassa valossa eivätkä perheongelmat saa näkyä niissä¹⁹. Perheen virallinen kuva vahvistuu negaation kautta, kun normaalin perhekehityksen häiriintymiseen viittaavat kuvat jätetään albumista pois²⁰. Idealisoidut kuvat kertovat siitä, miten ”olimme onnellisia” – muuta ei ehkä ole turvallista muistella²¹. Perhealbumi välittääkin sosiaalisen muistin totuuden, koska siinä olevat kuvat kertovat niistä säilyttämisen arvoisista tapahtumista, jotka korostavat perheen yhtenäisyyttä²². Albumi toimii ”institu-

tionalisoituneena sanastona”, symboliuniversumina, jonka kautta perhe tuottaa oman identiteettinsä²³.

Albumien kuvat vahvistavat kuulumista tiettyyn kulttuuriin: albumi antaa malleja elämälle. Kuvissa ihmiset tekevät asiat oikein – käyttäytyminen heijastaa sosiaalisesti hyväksytyjä normeja.²⁴ Albumikuva sisältää sekä ”normaali-ihmisen” että ”normaalielämän” mallin²⁵. Lapset sosiaalistuvat kulttuurinsa jäseniksi katselemalla perhealbumia, näkemällä niiden malleja ja tekemällä kuviin liittyviä kysymyksiä.

Kulttuurin jäsenyyteen kuuluu liittyminen sosiaalisiin suhteisiin. Yhteisessä perhevalokuvassa esiintyvät ihmiset pysyvät yhdessä symbolisessa muodossa. Kuvat toimivat sosiaalisten suhteiden vahvistajina ja uudistajina. Niissä näkyvä muutos on aina ennustettavaa ja kulttuurisesti hyväksyttyä.²⁶ Kuvat luovat sosiaalista turvallisuudentunnetta²⁷. Näin albumikuvat pitävät osaltaan yllä yhteiskunnan status quota, valitsevaa olotilaa.

Albumissa heijastuu perheen kaksijakoinen historiakesitys. Seremonialliset kuvat ilmaisevat kunkin perheen elämänhistorian ainutlaatuisia kehitysvaiheita ja korostavat sen erityisyyttä. Toisaalta kuvat sulautuvat syklisesti sukuhistoriaan menneisyyteen viittaavine teemoineen ja ilmentävät näin perinteitä.²⁸ Toiston kautta hahmottuva sukupolvien sykli auttaa ihmistä löytämään paikkansa maailmassa. Luodessaan tunteen elämän ennustettavuudesta kuvat lisäävät yhteiskuntakuuliaisuutta.²⁹ Albumien juonesta tulee syklisen toiston vuoksi ”saippuaopperamainen”³⁰. Toisto saa ”tavanomaisen näyttämään surrealistiselta ja yksityisen kokemuksen sosiaaliselta teeskentelyltä”³¹.

Nykyään yleistyneet uusperheet saattavat aiheuttaa ”albumipoliittisia ongelmia”, koska perhekuvat perinteisesti viestivät mallia muuttumattomista rooleista³². Jokaisen on

itse ratkaistava, mitä kuvia säilyttää edellisestä liitostaan ja miten näitä kuvia käyttää. Perhestruktuurin pilkkoutuessa lineaarinen sukugalleria ei enää vastaa todellisuutta. Albumit saattavat muuttua menestymistä viestivän, yksityisestä ihmisestä kertovan omaelämäkerran suuntaan. Kenties jatkossa keskitytään ulkonäön, omaisuuden, saavutusten ja rahaa vaativien vapaa-ajan puuhien ikuistamiseen.³³

Perhevalokuvat ovat ilman tekstiä moniselitteisiä, koska niihin ei tarkoituksellisesti lisätä kontekstuaalisia vihjeitä³⁴. Albumikuviin voidaan liittää kommentoivia tekstejä ja joskus muutakin materiaalia joko itse kuvaan tai sen viereen. Joskus kommentit kirjoitetaan kuvien taakse³⁵. Sanat tarjoavat tulkinnan, jota kuva ”anoo” ja lisäävät siihen varmuuden vaikutelman³⁶. Tekstin kirjoittaja voi rajata kuvan merkitystä haluamaansa suuntaan, vaikuttaa sanomaa ohjailevasti.

Muutamia vuosikymmeniä sitten Suomessa oli tapana piirtää valokuvaan kuolleen henkilön yläpuolelle ristinmerkki tai kuolinpäivämäärä³⁷. Merkki kumosi kuvan väittämän, että henkilö olisi elossa kuvanottohetken tapaan. Nykyään näitä merkintöjä tehdään harvoin. Valokuva-albumi ei enää ole niin arvostettu, katsottu ja kunnioitettu kuin ennen kuvamassojen aikakautta. Koska nykyään useimmiten kuollaan vanhainkodeissa tai sairaaloissa, myös ihmisten suhde kuolemaan on muuttunut. Ehkä ei haluta muistaa, että kuvan ihminen on kuollut.

Nykypäivinä kuviin liitetään harvemmin selittäviä tekstejä tai muita muistoja tukevaa materiaalia. Kuvien järjestämisen nopeus on korostunut harkitun sijoittelun sijaan. Paperisivuisten albumien tilalle ovat 1900-luvun jälkipuoliskolla tulleet muovitaskualbumit standardikokoisille kuville.³⁸ Näistä puuttuu yleensä mahdollisuus kirjoittaa kuvaan liittyviä tietoja, tarkennuksia ja kommentteja. Kameroiden

kehittelyn ansiosta kiireiset kuluttajat saavat kuviinsa päivyyksen: osa kameroista merkitsee kuvaan automaattisesti sen ottamisajankohdan (ks. kuva 3). Ilmeisesti tätä pidetään keskeisenä tietona. Helposti selattavat flippialbumit ovat tulleet suosituiksi 1900-luvun lopulla. Niiden menekki edustaa tehokkaan kuluttamisen suhdetta kuviin – niitä ”selailaan”³⁹. Flippialbumien käytännöllisyyttä voidaan nykyään perustella jopa niin, että eron sattuessa on helpompaa, kun ei enää tarvitse hajottaa albumia osiin kuvia jaettaessa⁴⁰. Albumeihin liitetään erilaisia teemallisia tai toiminnallisia erikoisuuksia: hääalbumista voi kuulua häämarssi, kun se avataan⁴¹.

Perhealbumien kokoaminen on yksi keino rakentaa henkilökohtaista kuvallista järjestystä⁴². Ihmiset rakentavat albuminsa eri tavoin. Osa ihmisistä järjestää kuvat kronologiseen aikajärjestykseen⁴³ ja osa teemallisesti. Albumin teemana voi olla muun muassa ulkomaanmatka, lapsuus, nuoruus, armeija-aika tai häät⁴⁴. Albumit ovat visuaaliselta tyylyltäänkin erilaisia. Kun joku liimaa albumin sivut täpötäyteen kuvia ja tarvittaessa leikkelee kuvia, toinen kiinnittää yhden kuvan kullekin sivulle⁴⁵. Albumin kokoaminen on ”itsensä tuottamisen hetki”. Lapsen kootessa oman albuminsa hän saa asettaa itsensä keskipisteeksi ja aloittaa albumin vaikkapa vauvakuvallaan vanhempien hääkuvan asemesta.⁴⁶ ”Laajennetuiksi perhealbumeiksi” voidaan kutsua homoseksuaalien kuvakokoelmia, joille ovat tyypillisiä kuvat entisistä rakastajista⁴⁷.

Perhealbumi-käsite⁴⁸ voi sisältää kaikki ne valokuvat, joiden kautta ihmiset esittelevät perheen identiteettiä. Tällöin niin kodeissa esillä olevat kuin lompakoissa säilytettävät ja muille lahjoitettavat kuvatkin kuuluisivat perhealbumiin. Slater kyseenalaistaa perhekuvaston aseman tämän ajan identiteetin muodostajana, koska kuluttajakulttuuri on vah-

33 Uitto 1988, 29.

34 Musello 1979, 113, 116.

35 Kuhn 1995, 14–15.

36 Berger 1987, 36–37.

37 Palin 1993a, 14.

38 Jensen 1994, 140.

39 Uitto 1988, 29.

40 Lähempänä taivasta 10.3.1996.

41 Paasonen 1999, 104.

42 Seppänen 2001a, 75.

43 Kuhn 1991, 23.

44 Tobiassen 1995, 124. Teemallisten albumien rakentamiseen kehottaa muun muassa internetin valokuvaisuus (Fotoinfo 1997).

45 Kristiina Ylinärä-Tikkala, henkilökohtainen tiedonanto 19.2.1997.

46 Kuhn 1991, 18, 23–24.

47 Watney 1991, 31.

48 Seppänen (2001a, 78) haluaisi laajentaa perhealbumin käsitettä jopa sisältämään perheen nuorten huoneiden kuvat, kuten julisteet, jotka toimivat nuoren identiteettityön välineenä.

vistunut ja vapaa-aika jatkuvasti yksityistynyt. Perhekuvas-to perustuu ajatukseen, että identiteetti rakentuu muistin ja jatkuvuuden kautta. Nykyäänkin monet ihmiset arvostavat valokuviaan, pitävät menneisyyttä tärkeänä ja kokevat, että tärkeän valokuvan häviäminen on jonkinlainen eksistentiaalinen menetys. Kuvien käyttö on ristiriidassa tämän kuvien yliarvostuksen kanssa. Erään tutkimuksen mukaan useimmat ihmiset (79 %) katselevat kuviaan harvemmin kuin pari kertaa vuodessa. Monet säilyttävät niitä kuoressa, jossa saivat valmiit kuvat valokuvausliikkeestä. Slater kiteyttääkin: ”Kuvien *ottamista* pidetään itsestään selvänä vapaa-ajan harasteena, mutta niiden *katsominen* on sivuseikka.” Tärkeää ihmisille on ennen kaikkea tietää, että kuvat ovat olemassa. Slater toteaa, että monet valokuvateollisuuden uutuudet, kuten PhotoCD, ovat enemmän kuvien säilyttämisen järjestelmiä kuin uusien kuvankäyttötapojen tarjoajia.⁴⁹

7.2 Esillä olevat valokuvat korvikkeina ja käyttöviesteinä

Kotien sisutuksessa valokuvia on käytetty jo 1800-luvulta lähtien. Suomessa keskiluokan kodinsisustusperiaatteet, joihin kuului muun muassa omaisten ja sukulaisten valokuvien käyttö kirjahyllyn komistajina, levisivät 1900-luvun alkupuolella työläiskoteihin⁵⁰. Tapa asettaa kuvia esille on nykyäänkin yleinen kaikissa sosiaaliluokissa⁵¹. Esillä olevien kuvien määrä on pieni albumikuviiin verrattuna⁵², mutta mielestäni niiden merkitystä ei silti tule vähätellä, koska ne ovat jatkuvasti nähtävillä⁵³. Muotokuvat ovat toimineet kuvattun ihmisen ikonisena korvikkeena⁵⁴. Kuva tuo kuvattun tänne ja tähän hetkeen. Tästä syystä valokuvia on aikoinaan sijoitettu kirjoituspöydälle ”mielen kirjanmerkeiksi” innoittamaan kir-

jeiden kirjoittajaa⁵⁵. Valokuva toimii näin fetissin tavoin eli se on näkyvä korvike poissa olevalle⁵⁶. Koska katsoja voi palata valokuvaan yhä uudelleen ja tarkastella sitä rauhassa ilman, että katsomisen kohde näkee hänet, valokuva houkuttaa voyerismiin. Voyeristinen nautinto perustuu kontrolloivan katseen tuottamasta vallasta nauttimiseen, kun kukaan ei riko nautintoa vastaamalla katseeseen⁵⁷.

Valokuvauksen alkuaikoina esillä olevat kuvat olivat yleensä ammattikuvaajien ottamia edustavia henkilökuvia. Ne ovat eräänlainen jäännös porvariston aatellisilta omaksumista esi-isä-gallerioista, joiden tehtävä oli ilmentää suvun fysionomiaa⁵⁸. Kodeissa esillä olevissa kuvissa näkyvät henkilöt ovat nykyäänkin yleensä perheenjäseniä tai lähiomaisia, mikä vahvistaa kuvien omistajan olemassaoloa ja perhetunnetta⁵⁹. Esille valittavilla kuvilla määritellään, ketkä kuuluvat meihin kiinteästi⁶⁰. Ihmisen katsellessa kuvaa yhteenkuuluvuuden tunne kuvattua henkilöä kohtaan voimistuu⁶¹.

Monet suomalaiskodeissa 1970-luvulla esillä olleet valokuvat esittivät pois muuttanutta/kuollutta lähiomaista tai kaukana asuvaa sukulaista⁶². Kuolleiden ihmisten kuvien voidaan katsoa täyttävän maagisrituaalista tehtävää. Kuolleet valvovat perinteiden noudattamista ja tukevat ihmisiä heidän päivittäisissä valinnoissaan. Esi-isäinpalvonnan lisäksi kuva voi toimia muistona ja rakkausfetissinä vahvistaen elämän jatkuvuutta.⁶³ Kuolleiden esi-isien valokuvat liittyvät muistonsäilyttämiskulttiin. Kuvat tarjoavat eräänlaisen kuolemattomuuden muodon kuvattulle ja vahvistavat jälkeläisten identiteettiä tarjoamalla tunteen johonkin kuulumisesta.⁶⁴

Amerikkalaisperheissä ei juuri ole esillä kuolleiden sukulaisten kuvia. Nähtävillä pidetään epämuodollisia otoksia, jotka on otettu perheestä vapaa-aikana. Keskeinen kuvien

49 Slater 1995, 138–139. Kursivointi Don Slater.

50 Lehtonen 1982, 595, 598–599.

51 Tirola 1975, 36; Halle 1991, 219–222; Londos 1993, 48; Mäkilä 1993, 63.

52 Stokes 1992, 203.

53 Mäkilä (1993, 63) nimittää kuvien esillä pitämistä niiden ”passiiviseksi esittelyksi” erottaen ne näin kuvista, jotka erikseen otetaan esille näyttöä varten.

54 Hellberg-Hirn 1989, 130. Wang Hansenin (1982, 88–89) mukaan yksityinen valokuva toimii ”fetissiluonteisena matkamuistona”: ihmisen katsoessa valokuvaa, jonka esittämiin henkilöihin hänellä on tunnesuhde, syntyy rakenteellinen yhtäläisyys kuvanottohetken ja kuvan katselun välillä. Sontag (1984, 144) arvostelee valokuvan käyttöä korvikeomistamiseen. Hän (1989, 9) toteaa: ”Valokuvien keräily on maailman keräilyä – kevyitä, halpoja, helposti siirrettäviä ja tallettavia esineitä.”

55 Lindstedt 1997, 47.

tarjoama malli on, että hauskanpito on tärkeintä elämässä ja vapaa-aikana toteutetaan perheunelmaa eli vietetään perheen kanssa miellyttäviä hetkiä. Kun suomalaiskuvat tuovat poissa olevat henkilöt läsnä oleviksi, amerikkalaiskuvat tuovat perheen kenties miltei poissa olevan yhteiselämän läsnä olevaksi. Työläis- ja keskiluokkaa edustavien amerikkalaisperheiden esille laitetuissa valokuvissa on yleensä mukana jompikumpi perheen vanhemmista. Sen sijaan isovanhempien kuvat ovat harvoin esillä. Isovanhempien kuvat voidaan kelpuuttaa tietyn sisutusmuodin vallitessa seinälle koristetarkoituksessa, vaikka tunnesiteet heihin olisivat mitättömät.⁶⁵ Suomessa isovanhempien kuvia on sen sijaan esillä lähes joka neljännessä kodissa⁶⁶. Ruotsalaiskodeissakin ne ovat melko yleisiä⁶⁷. Ystävistä taas on harvoin esillä kuvia: heitä näkyy lähinnä häissä otetuissa ryhmäkuvissa⁶⁸.

Esillä olevat kuvat ovat pitkään olleet muodollisia studiokuvia⁶⁹, mutta amatöörikuviakin kelpuutettiin niiden koriste- ja tunnearvon vuoksi jo 1950-luvulla salin uuninreunukselle Ranskan pikkuporvarien piirissä⁷⁰. Näppäilykuvat alettiin vasta noin 1970-luvulla laajemmin hyväksyä esille pantavien kuvien joukkoon. Nykyisin vieraiden nähtävillä sijoitetuista kuvista etenkin lapsikuvat on näppäilty vauhdikkaissa tilanteissa.⁷¹ Kenties nämä kuvat heijastavat heidän tunnestatustaan perheen sisällä.

Aikakauden kuvauskohteisiin liittämät arvostukset vaikuttavat esillä pidettävien kuvien valintaan. Avioliittojen solmimisen vähennyttyä 1960-luvulla hääkuvat yhä laitettiin albumiin tai lahjoitettiin parin vanhemmille mutta sijoitettiin enää harvemmin esille kotiin. Viime vuosikymmeninä hääkuvaa on jälleen alettu pitää näkyvillä, mutta parin erottua se on laitettu piiloon. Hääkuvien ohella muun muassa lasten kastekuvat ovat Tanskassa olleet yleisiä seinäkoristeita.⁷²

- 56 Metz 1990, 155–163; Fausing 1991, 130. Valokuvalla on taipumus tulla fetissiksi useista erisyistä. Voyerismi mahdollistuu valokuvalle ominaisen lexiksen eli Hjelmslevin määrittelemänä ”sosiaalistetun tulkinta- tai vastaanottoyksikön” kautta. Valokuvan tilallis-ajallinen koko on pieni: se on äänetön paperinpala, jonka katse-lujan katsoja voi päättää. Toiseksi valokuvaa arvostetaan erityisesti freudilaisen fetissin syntyalueella, yksityis- ja perhe-elämässä. Valokuvan indeksinen luonne korostaa todentuntuisuutta. Valokuvaa voi koskettaakin. Vaikka katsoja tietää kuvan olevan merkki, kohde tuntuu todenmukaiselta. Valokuvan ajattomuus, äänettömyys ja liikkumattomuus, rinnastuu piilotajunnan ja muistin ajattomuuteen. Valokuvassa kuvan ulkopuolisen alueen vaikutus vahvistuu vielä siitä, että reunojen ulkopuolinen on Duboisin sanoin ”kerta kaikkiaan pois suljettua” ja toimii kastraation vertauskuvana. (Metz 1990, 155–163.)
- 57 Kuhn 1985, 28.
- 58 Londos 1993, 62. Samasta henkilöstä saattaa tosin nykyään olla esillä useita, eri ikävaiheissa otettuja valokuvia, kun aikoinaan riitti yksi maalattu muotokuva (Londos 1993, 208–209).
- 59 Wang Hansen 1982, 76–77, 174–175; Halle 1991, 219–222; Londos 1993, 50, 62; Mäkilä 1993, 63, 66.
- 60 Sinnemäki 1997, 244.
- 61 Hirsch 1981, 117.
- 62 Tirola 1975, 36. Samat kohteet olivat yleisiä irlantilaiskylien kotien seinillä (Shanklin 1979, 143).
- 63 Hellberg-Hirn 1989, 130. Osa ihmisistä puhuu seinillään oleville kuolleiden sukulaisten kuville ja antaa niiden olla eräänlaisia päätöksentekijöitä (Seabrook 1991, 171). Elämän jatkuvuutta ja voittoa kuolemasta symboloidaan asettamalla eri sukupolvien edustajien kuvat monikuvakehykseen. Tällöin syntyy vaikutelma kaiken tapahtumisesta samanaikaisesti. Kuolleet näyttävät meille elävinä. (Hirsch 1981, 124–127, 131.)
- 64 Csikzentmihalyi & Rochberg-Halton 1981, 69.
- 65 Halle 1991, 217, 222–224. Hallen (1991) tutkimus on Tirolan (1975) opinnäytetyötä tuoreempi, mikä voi kulttuurierojen lisäksi selittää kuvien eroavuuksia.
- 66 Mäkilä 1993, 66.
- 67 Londos 1993, 208–209. Lisäksi neljäsosa esillä olevista kuvista oli ryhmäkuvia, joiden tehtävänä oli integroida ihminen sukuunsa.
- 68 Halle 1991, 222.
- 69 Halle (1994) arvelee, että koska kuvilla on aiemmin pyritty erityisesti tekemään vaikutus muihin ihmisiin, ne ovat esittäneet kuvattun sosiaalista ja taloudellista statusta.
- 70 Bourdieu 1986a, 69.
- 71 Jensen 1994, 138. Musellon (1980, 32) mukaan Yhdysvalloissa esille sijoitetaan erityisesti tassokkaita kuvia lapsista tai koko perheestä.
- 72 Londos 1993, 208–209, 211. Se, että hääkuvia on nykyään esillä vähemmän kuin muutama vuosikymmen sitten, selittyy Suomessakin osittain avoliittojen yleistymisellä (Sosiologia ja valokuva 1992, 5).

- 73 Wang Hansen 1982, 116–118.
- 74 Tirola 1975, 36.
- 75 Wang Hansen 1982, 67–68, 70. Alempien sosiaaliryhmien kodit ovat pyrkineet ottamaan sisustusmallia porvariskodeista, mutta tilanpuutteen vuoksi yksi huone on joutunut palvelemaan useissa eri tehtävissä. Vieraiden ollessa kylässä julkinen edustustila on tällöin luotu rajoittamalla lasten toiminta-aluetta kodissa.
- 76 Bourdieu 1986a, 69.
- 77 Wang Hansen 1982, 71–72; Londos 1993, 62, 186, 236. Makuuhuone kuuluu kodin intiimialueeseen seksuaalisuuden ja nukkumisen tilana (Wang Hansen 1982, 73–74).
- 78 Londos 1993, 48, 132, 136. Hallen (1991, 219–222) mukaan nykyään on yleistä, että kuvia sijoitetaan moneen eri huoneeseen.
- 79 Musello 1980, 32.
- 80 Londos 1993, 210. Lasten kuvat kotien seinällä muodostavat Seabrookin (1991, 182) mukaan vaatimuksen elää tätä hetkeä. Hän saattaa tarkoittaa, että lasten kuvat muistuttavat ajan kulusta, koska lapset kasvavat niin nopeasti.
- 81 Berger 1987, 59–60.
- 82 Wang Hansen 1982, 72.
- 83 Halle 1991, 222. Poikkeuksena Halle (1991, 222) mainitsee erään japanilaissyntyisen perheen. Todennäköisesti ryhmään kuuluvuutta korostavan kulttuuritaustansa vuoksi kyseinen perhe arvosti lapsensa koululuokkakuvaa.
- 84 Londosin (1997, 231) mukaan nuorilla on nykyään niin paljon erilaisia kuvia huoneessaan, että heidän on vaikea muistaa niitä.
- 85 Berger 1972, 30.

Niiden suosiota selittää niiden uskonnollinen riittiluonne ja se, että monet niistä ovat ammattikuvaajien ottamia. Lisäksi molemmat kuvaavat perheen yhtä muutosvaihetta.⁷³ Suomesa esillä olevien kuvien yleisimpiä kuva-aiheita ovat olleet ylioppilas-, valmistujais- ja vihkikuvat, joita on käytetty osoittamaan kiintymystä ja luomaan turvallisuuden tunnetta⁷⁴.

Kuvien sijoittelussa kodin eri huoneisiin on ollut eri aikoina erilaisia käytäntöjä. Niihin ovat vaikuttaneet sekä kuvien että huoneiden julkisuus/yksityisyys-asteet. Porvarillisessa perheessä yksityinen ja julkinen erotettiin selkeästi toisistaan, mikä näkyi 1800-luvulla valokuvien jaottelussakin: visiittikortit kuuluivat vierailutiloihin ja kabinettikuvat yksityisen ja julkisen tilan välimaastoon. Yksityisen ja julkisen tilan erottaminen siirtyi muihinkin kansanluokkiin.⁷⁵ Ranskan talonpojat sijoittivat 1950-luvulla juhlalliset hääkuvat nähtävälle saliin mutta intiimit kuolleiden sukulaisten muotokuvat makuuhuoneeseen⁷⁶. Nykyään olohuone edustaa sekä julkista vastaanottotilaa vieraille että yksityistä perheen tapaamispaikkaa. Sen seinällä on ensisijaisesti edustavia valokuvia perheenjäsenistä – amatöörikuvat sijoitetaan intiimiin makuuhuoneeseen.⁷⁷ Perhevalokuvia sijoitetaan nykyään jopa mieluummin makuu- kuin olohuoneeseen, mikä selittynee amatöörivalokuvien vähäisellä arvostuksella suhteessa muun muassa öljymaalauksiin. Valokuvat pannaan esiin sikin sokin sitä mukaa kuin niitä ilmestyy – niille koetetaan vain löytää jostain tilaa.⁷⁸ Makuuhuoneeseen ihmiset laittavat suosikkikuviaan, joihin liittyy tunnelatausta⁷⁹. Sen seinällä olevat kuvat ovat tavallisesti uskonnollisia tai ”harmittomia”: aviolisesti sanktioidun seksuaalisuuden ilmaisijoina seinällä voi olla aviopuolisoiden tunnesuhteesta muistuttava hääkuva ja kuvia lapsista⁸⁰. Sängyn vierellä olevien kuvien avulla ihmi-

set pyrkivät luomaan ”ajattomuuden” tunteen jatkuvien muutosten keskellä: aika ei saa tuhota ihmisten välisiä siteitä⁸¹.

Lastenhuone on eräänlainen puolijulkinen tila⁸². Amerikkalaislapset vaativat joskus pantavaksi esille heille tärkeitä kuvia, kuten ryhmäkuvan kesäleiriltä, mutta esimerkiksi koteihin hankittavat lasten koulukuvat ovat harvoin amerikkalaiskotien seinillä⁸³. Koska teini-ikäisen oma huone on yksityisempi kuin lastenhuone, teini-ikäiset saavat todennäköisesti itse päättää seinille kiinnitettävistä kuvista⁸⁴. Tällaiset perheenjäsenten rakentamat henkilökohtaiset kuvamaailmat näppäily-, paino- ja postikorttikuvineen edustavat kuvakieltä, joka perustuu kuvien valitsijan kokemuksiin⁸⁵. Nuoret suosivat seinillään enemmän toiminnallisia kuvia kuin reflektointiin ja mietiskelyyn houkuttavia perhevalokuvia⁸⁶.

Nykyään kuvien sijoittaminen hyllyille, pöydille ja television päälle on tavallisempaa kuin niiden kiinnittäminen seinille⁸⁷. Perheen alttius pirstoutua näkyy sensuroituna: perheonnan särkyvyys piilotetaan asettamalla kuvat hyllyille, jotta niitä on helppo siirrellä mahdollisen eron sattuessa⁸⁸. Erotilanteissa joudutaankin päättämään, mitä hääkuville tehdään. Eräässä perheessä vanhemmat vaihtoivat poikansa erottua hyllylle sijoitetun hääkuvan tilalle pojan konfirmaatiokuvan⁸⁹ – tuttavieni perheessä tyttären erottua hyllyiltä poistettiin samalla kaikkien muidenkin lasten hääkuvat. Seinään kiinnitettyjen kuvien siirtelystä olisi jäänyt ikävät ”arvet” näkyviin. Kuvien sijoittelu hyllyille voi tosin selittyä sisustusmuodillakin, koska niitä on jo kauan pidetty koriste-esineinä eikä ”tauluina”. Sisustusmuodin myötä koitane perhevalokuvien uusi tuleminen esiin kaapista: viime aikoina niitä on ehdotettu käytettäväksi kodin sisustuksessa upottamalla niitä huonekalujen koristeeksi⁹⁰. Kuvia voidaan käyttää myös tilapäiseen koristeluun: kakkuskannerilla

perhevalokuvat voidaan tulostaa elintarvikevärillä kakun päälle⁹¹. Syötävän suloista?

Monissa ruotsalaiskodeissa kuvat on siirretty ”kaapin päältä kaappiin”, mikä johtunee koristelun vähentämistä suosivasta sisustusmuodista⁹² sekä yhteydenpidon helpottumisesta lomien ja viestintävälineiden kehityksen myötä. Kuvatujen tilanteiden ulkoisen eleganssin väheneminen on voinut vähentää halukkuutta panna kuvia esille.⁹³ Lisäksi vanhempien ammatti saattaa vaikuttaa innokkuuteen asettaa valokuvia näkyville. Jos perheen isän ammatti liittyy taiteelliseen tuottamiseen, perhevalokuvia on esillä vähemmän kuin muilla ryhmillä. Kyseiset miehet saattavat kokea tulevansa arvioiduksi kotinsa sisustuksen perusteella eivätkä toisaalta pidä perhekuvia seinille hyväksyttävänä taiteena. Sen sijaan äidin toimiessa taidealalla perhevalokuvat kelpuutetaan kodeissa esille, minkä Halle arvioi selittyvän sillä, että naiset korostavat miehiä enemmän kuvien sosiaalista merkitystä.⁹⁴ Eroaminen ja uudelleen avioituminen lisäävät haluttomuutta seurata idealisoitua perhesyklimalia seinien koristelussa. Ihmisten ikääntyessä taas reflektiivinen suhtautuminen elämään lisää usein heidän halukkuuttaan laittaa perhekuvia kotinsa seinille.⁹⁵

Nykyään perhevalokuvat sijoitetaan usein arkisten lippusten ja lappusten sekaan vaikkapa eteisen ilmoitustaululle⁹⁶. Yhdysvalloissa valokuvia laitetaan usein kotigalleriana toimivan jääkaapin oveen⁹⁷. Kuvat eivät enää ole vakavasti otettavia arvoesineitä, vaan niistä on tullut eräänlaisia keveitä käyttöviestejä. Perhealbumin sijaan ihmisten suhdetta perhekuviin kuvaa paremmin muistitaulu-käsite. Kuvat kiinnitetään hetkeksi sinitarralla esiin muiden kuvien sekaan – tähän hetkeen. Muistitaulu on kollaasi, joka syntyy nyky-

hetken tapahtumista muuttuen päivä päivältä.⁹⁸ Tämä tapa käyttää valokuvia heijastaa seuraavia kehityskulkuja:

1. Arjessa merkityksellisinä pidettävillä kuvilla on enemmän tekemistä käytännön kuin muistelun kanssa. Ne kuuluvat kuluttajan välittömään aikaan ja ovat käytännön kommunikaatiota⁹⁹.
2. Itsensä presentointi tulee olemaan itsensä representointia tärkeämpi keino identiteetin muodostamisessa kuluttajuuden logiikan mukaisesti. Kuva on aina nykyhetkessä: ihmisten vaatteissa, kehossa ja erilaisissa heidän elämäänsä koskevissa valinnoissa, joissa he tuottavat identiteettiään presentoimalla itsensä nykyhetkessä.
3. Yksityiset ja julkiset kuvat asettuvat muistitaulussa toistensa rinnalle. Nuorille identiteetin muodostamisessa muun muassa julisteet nousevat itse otettuja kuvia keskeisemmiksi.
4. Kuvien erilaista käyttöä ei pidetä samalla tapaa vapaa-ajan harrasteena kuin kuvien ottamista. Vapaa-ajasta on tullut kuluttajakeskeistä ajan järjestämistä hyödykkeitä käyttämällä. Ihmisiä rohkaistaan kuvaamaan elämäänsä niin kuin se koostuisi vain vapaa-ajan tapahtumista. Ihmiset käyttävät kuviaan lähinnä lomakuvien pikakatseluun tai katsovat sosiaalisen pakon vuoksi kavereittensa ottamia kuvia.¹⁰⁰

Julkisen ja yksityisen alueen suhde tosiinsa näyttäytyy mielenkiintoisella tavalla perhevalokuvien käytössä. Koska koti on yksityinen ja työstä vapaa alue, työhön liittyvät kuvat ovat kotien seinällä harvinaisia, ellei kuvan haltija ole niin sanotusti oman työnsä herra¹⁰¹. Olen huomannut, että monet naiset sijoittavat työpaikallaan esille kuvia perheenjäsenistään, erityisesti lapsistaan, ja vievät näin yksityisen elämän julkisen piiriin. Kokemukseni perusteella vaikuttaa

86 Londos 1993, 218.

87 Tirola 1975, 36; Londos 1993, 48; Mäkilä 1993, 64.

88 Halle 1991, 217.

89 Jensen 1994, 126–127.

90 Valokuvaidea sai suojakseen 1997, 6.

91 Nummi 1998, D 3.

92 Tähän voi liittyä halu helpottaa siivousurakkaa pölynkerääjiä vähentämällä.

93 Öman 1983, 40. Londosin (1993, 208–209) arviomukaan Ruotsissa intoa laittaa ylioppilas- ja konfirmaatiokuvia esille on vähentänyt niihin liittyvien asusteiden muuttuminen.

94 Halle 1991, 219–222.

95 Londos 1993, 218.

96 Londos 1993, 207–208.

97 Green 1990, 4. Alkuperäistekstissä kotigalleriakäsite: ”gallery-wall family album”.

98 Slater 1995, 139. Kuvien arvostusta vähentää erityisesti niiden määrän kasvu ja nykykatsojan taipumus kyllästyä nopeasti: kutakin kuvaa katsotaan vain hetki (Baker 1995, 7).

99 Tämä Slaterin mainitsema piirre liittyy Flusserin (1988, 54) ajatukseen valokuvasta kierrossa olevana kopiona, jolla on arvoa informaation kantajana eikä esineenä sinänsä.

100 Slater 1995, 139–141. Kohdassa 3 Slater tukeutuu Willisin.

101 Londos 1993, 224. Käsitettä ”arbetsfri zon” ei liekehitelty perheenemännän näkökulmasta.

102 Ks. Öman 1983, 104.

103 Musello 1979, 109–110.

104 Sinnemäki 1997, 239.

105 Ruby 1995, 169–174.

106 Vastaavasti teiden varsille onnettomuuspaikoille asetetaan uhrin valokuva kynttilän, öljyn ja viinin kera.

107 Sipilä 2003, C 3.

108 Virtuaalihautausmaa 1997, C 6. Torontolainen hautaus toimisto luo kuolleelle virtuaalimuistopaikan, kunhan omaiset antavat sille materiaalia, kuten valokuvia edesmenneestä, runoja tai kuolinilmoituksen.

109 Nuori tuttavani kertoi kantavansa lompakossaan rakastettunsa kuvaa, mikäli suhde on riittävän vakiintunut (Savanna Pippola, henkilökohtainen tiedonanto 6.8.1997). Kuva lompakossa on siis ikään kuin kaksiulotteinen, litteä neliskanttinen kihlasormus – ei vielä ikuisuuteen viittaava ympyrä.

110 Chalfen 1987, 31; Sinnemäki 1997, 244.

111 Musello 1980, 33.

112 Musello 1979, 109–110.

113 Tagg 1988, 34.

114 Peltonen ym. 1987, 7.

115 Stanley 1991, 65.

116 Radley 1990, 54–55.

siltä, että miesten tapa pitää työpöydällään kuvaa vaimosta ja lapsista¹⁰² on nykyään harvinainen. Tämä johtunee muun muassa naisten työssäkäynnin yleistymisestä: koska nainen ei enää edusta kodin intiimisfääriä, hänen kuvansa on saanut väistyä. Kuva saattaisi myös viestittää työnantajalle, että miehen ajatukset askaroivat muualla kuin työssä. Perhevalokuvat työpaikalla voivat tosin luoda edullista vaikutelmaa ja edesauttaa vuorovaikutustilanteen syntyä¹⁰³.

Perhevalokuvia asetetaan näkyville hautausmailla: joisakin ortodoksismaissa on tapana kiinnittää vainajan kuva hautakiveen¹⁰⁴. Tämä tapa yleistyi Yhdysvalloissa toisen maailmansodan jälkeen etniseltä identiteetiltään voimakkaiden ryhmien, kuten afrikkalais-amerikkalaisten, keskuudessa¹⁰⁵. Kreikassa on hautausmailla lasivetriinejä, joihin on asetettu vainajan eläessä hänestä otettu henkilökuva muiden häneen liittyvien esineiden viereen¹⁰⁶. Haudoilta on pian hautaamisen jälkeen muun muassa Lontoossa tuotu valokuvia vainajan omaisista ja erityisesti tämän lemmikeistä¹⁰⁷. Uusimpia kaupallisia keksintöjä, joissa perhevalokuva liitetään kuolemaan, on internetiin luotu virtuaalihautausmaa, jonne omaiset voivat ”mennä” muistelevaan¹⁰⁸.

7.3 Perhevalokuvien muita käyttötapoja

Monet ihmiset kuljettavat mukanaan valokuvia itselleen tärkeistä ihmisistä. Tämä toimii symbolisena viestinä yhteenkuuluvuudesta¹⁰⁹. Valokuvat intiimisti kaulalla roikuvissa medaljongeissa jatkavat miniatyyrien perinnettä. Nykyisin tavallinen tapa on pitää kuvia lompakossaan.¹¹⁰ Rakastetun ihmisen kuvaa voi pitää jatkuvasti lähellä sydäntään – jos lompakko on povitaskussa. Koska ilman rahaa ei nykyisin moneenkaan paikkaan voi lähteä, lompakossa kuvat ovat

aina mukana. Lompakkokuvien avulla päivitetään tieto siitä, ketkä kuuluvat perheeseen¹¹¹. Ne toimivat vuorovaikutuksen välineenä synnyttäessään keskustelua vieraiden kanssa tai palvelevat eräänlaisena ”itsen esittelynä”¹¹².

Henkilökohtaisten valokuvien arvo perustuu nykyäänkin sosiaalisiin vaihtoihin ja rituaaleihin¹¹³. Näissä tilanteissa kuvat toimivat lahjana, vastalahjana/kiitoksena, tervehdyksenä tai viestinä perheen elämästä. Erityisesti naiset antavat valokuvia lahjoiksi läheisilleen¹¹⁴. Joskus ihmiset ikääntyessään lahjoittavat kuvansa perinnöksi lapsilleen¹¹⁵. Tämä voi olla eräs tapa luoda läheisilleen tietty muisto itsestään¹¹⁶.

Lahjoittamistarpeen – ja kassakoneensa – täyttämiseksi valokuvausliikkeet käyttävät useita eri keinoja. Ne markkinoivat nykyään muun muassa tuplakuvia, jotta yhden kuvan voisi antaa pois ja toisen säilyttää itse. Joskus ne painavat valokuvien taakse postikorttiviivoinnin osoittemerkintöjä varten, jotta valokuvaa olisi helpompi käyttää postikortin tapaan. Toisinaan liikkeet lisäävät valokuvakorttiin valmiiksi tietyn tervehdystekstin, kuten: ”Hyvää joulua!” Valmiiksi painettu tervehdysteksti houkuttelee kiireisiä ihmisiä, jotka tahtovat päästä korttien lähettämisestä mahdollisimman nopeasti ja vähällä vaivalla. Toisaalta valmis painatus nostaa kortin statusarvoa. Valokuva-postikorttien tavoitteena on mahdollisesti saada aikaan persoonallisempi vaikutelma kuin syntyisi kaupan valmiita tervehdyskortteja käyttämällä¹¹⁷. Toisille ihmisille lähetettäviä kuvia käytetään suhteen olemassaolon vahvistamiseen, ja tapa ”olla läsnä kuvien kautta” tulee yhä vahvistumaan digitalisoinnin myötä¹¹⁸. Markkinoille on jo tullut mahdollisuus teettää postimerkkejä omista digitaalivalokuvista¹¹⁹.

Sen sijaan, että laittaisi kuvat esille, osa ihmisistä tavaltaan piilottaa kaikki kuvansa kaapin pohjalla olevaan ku-

vataskuljäään, usein ajanpuutteen tai kuvien järjestämisen vaivalloisuuden vuoksi. Jotkut eivät arvosta joko itseään tai kuviaan niin paljon, että he pitäisivät tärkeänä niiden järjestämistä tai esille laittoa. Vanhemman sukupolven edustajat, noin 70-vuotiaat, pitivät valokuvia turhamaisuuden osoituksena ja siksi säilyttivät niitä mieluiten laatikossa¹²⁰. Moni iäkkäistä työläisnaisista ei lainkaan arvostanut itsestään otettuja kuvia vaan totesi itseään vähätellen: ”Minähän siinä vain olen.” Heistä oli samantekevää, saisivatko he tutkijoilta valokuviaan takaisin.¹²¹ Tunne omasta vähäpätöisyydestä teki valokuvat yhdentekeviksi.

Osa ihmisistä tarkoituksellisesti piilottaa jotkut kuvansa muiden nähtäviltä. Tarve erotella perhepiirille ja ”vieraille” tarkoitetut kuvat syntyi valokuvien muuttuessa epämuodollisemmiksi. Valokuvat alkoivat ilmentää perheenjäsenien muuttuvia piirteitä ja erityisiä eleitä.¹²² Monet haluavat kätkeä bikini- ja alastonkuvat, hautajaisista tai nuoruusajan hölmöilyistä otetut kuvat sekä teknisesti pilalle menneet otokset¹²³. Piilotettavissa kuvissa kuvattava ei ole edukseen tai niissä käsitellään tabualueita¹²⁴.

Yleensä vanhat valokuvat periytyvät sukupolvelta toiselle¹²⁵. Joskus kokoelmat hajotetaan tai heitetään pois. Osa kuolleen omistamista valokuvista voidaan hävittää, jos ne tuovat mieleen ikäviä asioita tai esittävät henkilöitä, jotka herättävät kielteisiä tunteita. Näppäilykuvien hävittäminen on huolestuttavaa, koska kuvien persoonallisen arvon vähetessä niiden historiallinen arvo kasvaa¹²⁶. Jotkut ihmiset hylkäävät omat tai perimänsä valokuvat sijoittamalla ne pois ulottuvilta, varastoon¹²⁷. Purkutuomion saaneiden talojen asukkaat olivat jättäneet taloihin vanhat valokuviansakin. Hylkäämisen syynä saattoi olla entisen elämän jättäminen

totaalisesti taakse, epätoivo tai kokemus oman elämän arvon mitätöimisestä pakkomuuton edessä.¹²⁸

Valokuvat voidaan tuhota. Monet hävittävät suhteen päätyttyä kuvan entisestä rakastetustaan tai avioeron jälkeen hääkuvansa¹²⁹. Ihmiset eivät halua säilyttää todisteita siitä, että heidän perheunelmansa ovat epäonnistuneet¹³⁰. Eräs nainen hävitti avioeron yhteydessä kaikki perheensä valokuvat kostoksi miehelleen. Pariskunnan tytär asetti teon oikeutuksen kyseenalaiseksi, koska samalla tuhoutui suuri osa hänen visuaalisesta elämänsähistoriastaan.¹³¹ Joskus perhealbumien kokoajat tyytyvät poistamaan kuvista ne henkilöt, joista he eivät jostain syystä pidä. Tämä voi tapahtua muun muassa leikkaamalla kuvaa tai raaputtamalla henkilön kasvot näkyvistä.¹³² Valokuvaamot voivat hävittää ottamansa studioalokuvat, jos kuvaamon toiminta lakkaa eikä jatkajaa ole. Tällöin kuvat saattavat joutua peräti kaatopaikalle. Yksityiskuvien suoja, jonka perusteella kuvaaja saa käyttää ottamiaan kuvia vain ikkunamainoksissaan, lakkaa, kun kuvat eivät enää ole kuvaajan hallussa.¹³³

Albumikuvat ovat yleensä myyntikelvottomia, koska niissä on asetettu sisältö muodon edelle¹³⁴. Perhevalokuvien kohdalla etenkin massakuvauksen vuosikymmenien valokuvilta puuttuu muotokuvamaalausten näyttöarvo¹³⁵. Tosin ajan patina on jonkin verran tuonut tätä näyttöarvoa vanhoille, lähinnä ammattikuvaajien ottamille yksityisvalokuville. Antikvariaateissa ja kirpputoreilla myydään visiittikortteja keräilijöille, ja melko uusiakin mustavalkokuvia kaupataan (kuva 35). Ostettua tai löydettyä, tuntemattomista otettua perhevalokuvaa voidaan käyttää koriste-esineenä.

Aina ei pidä paikkaansa väite: ”Väriin kylmä läheisyys esittää valokuvaa patinoitumasta.”¹³⁶ Olen viime vuosina nähnyt kirpputoreilla myytävän melko uusia, värillisiä perhevaloku-

117 Valokuvia voidaan käyttää monenlaiseen kuvittamiseen persoonallisemman vaikutelman aikaansaamiseksi. Eräs hääpari painatti hääkutsuunsa kuvan, jossa morsiamen ja sulhasen lapsuuskuvista oli koostettu kollaasikuva ”pikupariskunnasta” (Juhlamesut huipentuvat 1998, 12).

118 Slater 1995, 139.

119 Oma kuva postimerkkiin 2004, 55.

120 Seabrook 1991, 30.

121 Stanley 1991, 65. Erityisesti englantilaisessa yhteiskunnassa on tyypillistä, että työväenluokkaan kuuluminen saa ihmisen tuntemaan itsensä arvottomaksi (Kuhn 1995, 98).

122 Bourdieu 1986a, 74.

123 Peltonen ym. 1987, 11.

124 Muistan itse teini-ässä peittäneeni minusta sikotautisena otetun kuvan toisella kuvalla. Samoin olen laittanut erilliseen säilytyskansioon sekä itsestäni että muista ihmisistä otetut alastonkuvat. Lisäksi olen piilottanut syöpää sairastaneesta, hiuksettomasta äidistäni ottamani kuvat, koska lupasin hänelle olla näyttämättä niitä muille. Joskus tavallisesti piilotettavia kuvia käytetään yllättävästi: paljastamalla ne julkisuudessa voidaan hätkähdyttää. Istuessani kerran Glasgow’ssa eräessä pubissa sen ikkunaan koputettiin, ja käännyin katsomaan kadulle. Minulle näytettiin sieltä valokuvaa, jossa skottilaiseen kilttiin pukeutunut mies esiteli sukuelimiään. Kuvan näyttäjä oli joko ”ujo itsensä paljastaja” tai pyrki pilaillemaan jonkun toisen ihmisen kustannuksella.

125 Jensen 1994, 62–64. →



Kuva 35. Manchesterin kirpputorilta vuonna 1996 ostettu perheryhmäkuva

126 Coe & Gates 1977, 15.

127 Jensen 1994, 62.

128 Seabrook 1991, 181–182.

129 Hirsch 1989, 13; Kenyon 1992, 35.

130 Hirsch 1989, 13.

131 Seabrook 1991, 181. Avioerojen yhteydessä voi tosin käydä niin, että se, joka ei saa kuvia itselleen, haluaa silti kuvat jossain muodossa. William Overholt on taistellut oikeutta myönten saadakseen entiseltä vaimoltaan kolmeksi kuukaudeksi käyttöönsä kaikki yhteiset valokuvat kopioidakseen ne. Vaimo ei kuitenkaan Overholtin mukaan ole antanut lainaan kaikkia hänen haluamiaan kuvia. Täten kuvat voivat

toimia vallankäytön välineenä. (Kuka saa erosa valokuvat? 1999, C 4). Elina Teerijoen (2003, 53) tekemät lehtihaastattelut paljastivat, miten erilaisia tapoja ihmisillä on ratkaista valokuvien kohtalo avioeron jälkeen. Paljon valokuvannut nainen otti kaikki kuvat itselleen, ja eräs jätetty mies halusi saada yhteisesti kootut, romanttiset albumit. Moni varoi näyttämästä entisen partnerinsa kuvia uudelle puolisolleen – eräs nainen vieläpä repi albumista aiemman suhteen yhteiskuvat. Jos parilla oli yhteisiä lapsia, kuvat voitiin säästää vintillä, jotta lapset näkisivät aikanaan kuvia biologisesta isästään – näin teki sekin nainen, joka ei itse sietänyt katsoa ex-puolisonsa kuvia. Suhteen kuumassa vaiheessa otetut eroottiset kuvat voidaan repiä, mutta jotkut jättävät ne entiseen piiloonsa yöpöydän laatikkoon. Osa jakaa kuvat vasta, kun erosta on kulunut aikaa, koska eroprosessi vie voimat. Eräs nainen kertoi, että hän ehkä tilanpuutteen vuoksi hävittää aikanaan jakamatta jääneet, varastoon unohtuneet valokuvat edellisestä parisuhteestaan.

132 Chalfen 1987, 28; Auster 1989, 26.

133 Otetaan selvää 1996, 86.

134 Uitto 1988, 29.

135 Vrt. Palin 1993b, 15.

136 Sontag 1984, 133.

—

137 Laukia 1992, 20.

138 Chalfen 1987, 70.

139 Berger 1987, 100–101, 212, 216.

140 Chalfen 1987, 130; Jensen 1994, 56.

141 Dewdney & Lister 1988, 67–68.

via. Useimmiten myyjinä ovat olleet ihmiset, joilla ei ole ollut kuvien esittämiin ihmisiin henkilökohtaista suhdetta tai joille kyseiset kuvat ovat muuttuneet merkityksettömiksi. Joissakin tapauksissa kuvien hieman haalistuneet värit antavat niille vanhan leimaa. Nykyään kuvia kierrätetään tuntemattomienkin kesken. Valokuvaamisen ympäristöä kuormittavan luonteen vuoksi Berliiniin on perustettu vanhojen valokuvien kierrätyskeskus, jonne voi viedä itselleen tarpeettomat kuvat ja josta saa hakea muiden sinne jättämiä kuvia¹³⁷.

7.4 Kuvien näyttö: katseleminen yhdessä muiden kanssa tai itsekseen

Osa näppäilykuvauksen viehätystä perustuu siihen, että kuvaustapahtumaan osallistuneet voivat jälkepäin tutkia kuvia keskenään. Näppäilykuvakokoelmat muodostavat visuaalisia kertomuksia, joita kuvaustapahtumaan osallistuneet sanallistavat kuvia näytettäessä¹³⁸. Näin ”ilmentymistä tulee eletyn elämän kieltä”. Yksityinen valokuva on muistutus eletystä elämästä ja se luetaan yhteydessä siihen – vastakohtana julkiselle kuvalle, joka edustaa vieraan ihmisen muistia.¹³⁹

Kuvien näyttämiseen ja tulkintaan liittyy lähes aina suullista kerrontaa, jonka avulla merkityksiä täydennetään, korjailaan ja vahvistetaan¹⁴⁰. Kuvien katselu yhdessä kuvaajan ja/tai kuvattujen kanssa sisältää seuraavia piirteitä: Kuvattua verrataan elettyyn tilanteeseen, jota muistellaan yhdessä. Ihmisten ja paikkojen ulkonäköön kiinnitetään huomiota – ovatko ihmiset näköisiä tai onko kuva mairitteleva. Kuvan teknistä laatua, kuten värisävyä ja rajausta, saatetaan kommentoida. Todennäköisesti muistellaan, mitä jäi kuvaamatta ja keitä läsnäolijoita kuvasta kenties puuttuu. Tapahtumien uudelleen elämisen kautta kuvaan lisätään

kerronnan avulla yksityiskohtia, joita siinä ei näy eli assosiaatioita ja muistoja.¹⁴¹ Katsomistilanteessa voidaan vielä hakea esiin vanhoja valokuvia, joihin liittyviä kysymyksiä on herännyt. Kenties tässä tapaamistilanteessa otetaan jälleen uusia kuvia. Kuvien ja kertomusten toistaminen palvelee muistojen elvyttäjänä, jatkuvuuden tunteen ylläpitäjänä sekä yhteenkuuluvuuden tunteen ja olemassaolon vahvistajana.¹⁴² Monet vanhemmat sanovat katselevansa perhevalokuvia vain lastensa kanssa¹⁴³. Tämä vahvistaa ajatusta siitä, että perhevalokuvilla luodaan lapsille juuret kertomalla suvun historiaa. Kuvien avulla kerrotaan lapsille menneistä tapahtumista ja eletään yhä uudelleen onnenhetkiä.¹⁴⁴

Henkilökuva näyttää sen, miltä henkilö näytti kuvaustilanteessa. Muu on tulkintaa, jota värittävät kuvaa käyttävät ihmiset ja kuvan käyttöhetki. Suullinen kerronta perustuu kuvan tulkintaan ja muistojen uudelleen kokemiseen. Sanojen liittäminen kuviin antaa voimakkaita tunne-elämyksiä ja avaa reitin muistamiseen¹⁴⁵. Muistojen aikarytmi sulattaa menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden toisiinsa¹⁴⁶. Näin kuviin yhdistetään kerronnalla kolmas aikakäsitys, narratiivinen aika¹⁴⁷. Näissä tilanteissa, joissa kuvia ”kulutetaan sosiaalisesti”, itse asiassa rakennetaan kuvatus sosiaalinen paikka tuottamalla tämän elämäkertaan liittyvää tietoa¹⁴⁸.

Perhevalokuvien katselijat voi erotella käyttäjiin ja lukijoihin. Vain käyttäjillä on kuvaan liittyvää tilannetietoa, ja he pitävät kuvia arvokkaina. Lukijat puolestaan tarvitsevat kuvien ymmärtämiseksi selitystä, jossa sekä kulttuuriset että valokuvauksen koodit huomioidaan. Kuvan arvoa sen käyttäjälle on yleensä mahdoton ymmärtää ilman tietoa kuvan kohteesta, kuvan ottamisen syystä ja kontekstista.¹⁴⁹ Kuvien näyttäminen lukijoille merkitsee kommunikaatiopiirin laajentamista¹⁵⁰. Tällöin katsojat saavat suullisen kerronnan

myötä tietoa ihmisistä, paikoista ja asioista, joita he eivät ole voineet muuten nähdä tai jotka ovat muuttuneet.

Eri kulttuureissa perhekuvien näyttämällä on erilaisia merkityksiä. Sansibarilainen esittelee vierailijalle ensimmäiseksi perhekuvansa, koska perhe on hänen identiteettinsä perusta¹⁵¹. Suomalaiset näyttävät mielellään lähipiiriin kuululle sekä uusia, erityisesti matkoihin liittyviä kuvia, että ”kaikenlaisia” kuvia, mutta vieraammille ensisijaisesti kuvia, jotka liittyvät näyttötilanteessa syntyneeseen keskusteluun¹⁵². Monet kokevat omien kuvien näyttämisen liian itsekkeiseksi tai vieraita ikävystyttäväksi, eivätkä tämän vuoksi esittele kuviaan¹⁵³ tai tekevät sen anteeksipyydellen¹⁵⁴. Osa ihmisistä onkin sitä mieltä, ettei ole mitään kiusallisempaa kuin mennä vieraisille ja saada eteensä nippu uusimpia lomakuvia.

Toisaalta ihmisten tarinoiden kuuntelu heidän kuviensa äärellä voi synnyttää tunteen olemassaolon mysteeristä¹⁵⁵. Ihmiselle kerrotaan, miten kuvattujen ihmisten elämässä kävi, mutta samalla hän on epävarma omasta tulevaisuudestaan. Perhekuvat voivat ihmiselämän samuudesta ja jatkuvuudesta viestiessään auttaa kuoleman hyväksymisessä. Kuolleiden sukulaisten kuvien katselu perheenjäsenten kanssa voi saada ihmiset vakuuttumaan oman elämänsä jatkuvuudesta¹⁵⁶. Kun kuvista tulee ihmisen psyykkisen todellisuuden osa, ne viittaavat tulevaisuuteen. Kuolleen kuvaa katsova sijoittaa kuvan osaksi elämää, koska ”– – the seeing eye is always a living eye, a living I”¹⁵⁷.

Hirsch on todennut katsojan roolista: ”Valokuvan katseleminen on välittäjänä olemista: pelkkä silmäyksemme lämmittää kuvan litteyttä.”¹⁵⁸ Kuva yhdistää katsojan ja katsomisen kohteen, subjektin ja objektin, silmänräpäyksen ja ajattomuuden”. Kuvassa yhdistyvät ulkoinen, todellinen, ja sisäinen, kuviteltu, referentti.¹⁵⁹ Burgin pitää samoin valokuvaa tila-

142 Chalfen 1987, 130; ks. myös Radley 1990, 47. Alan Radley (1990, 46) korostaa muistin merkitystä kulttuurisen yhteisymmärryksen puitteissa tapahtuvana aiempien tapahtumien tulkintana, joka syntyy ihmisten puhuessa menneisyydestä.

143 Musello 1980, 33.

144 Chalfen 1987, 138–139; King 1993, 9; Tobiassen 1995, 112–113. Kuvien onnenhetket ovat tosin Jukka Kemppisen (1996a, 110) mukaan tavallisesti ”onnen kliseitä”.

145 Jensen 1994, 68–69.

146 Wang Hansen 1982, 64.

147 Tobiassen 1995, 17.

148 Radley 1990, 46; Stanley 1992, 45.

149 Holland 1997, 107, 138.

150 Dewdney & Lister 1988, 68.

151 Maasilta 1997, 11.

152 Mäkilä 1993, 73.

153 Musello 1980, 34.

154 Seabrook 1991, 173.

155 Seabrook 1991, 173–174.

156 Carter 1989, 21.

157 Stanley 1992, 53.

158 Hirsch 1981, 131.

159 Fausing 1991, 44, 128. Musello (1980, 39) korostaa, miten perhevalokuvan katsoja pitää kuvaa kirjaimellisesti kuvassa esitetyn tapahtuman referenttinä ja samalla ärsyksenä, joka nostaa esiin hänen tapahtumaan liittämänsä assosiaatiot ja muistot. Näin ikoninen referentti sisältää vertauskuvallisen merkityksen koodatessaan kokemuksen kokonaan.

na, jossa merkityksiä luodaan ja tulkitaan¹⁶⁰. Lopulta kuvan katsojan identiteetti kiinnittää kuvan merkityksen¹⁶¹. Katsojan tulkintaan vaikuttavat hänen elämäntilanteensa ja muut henkilökohtaiset ominaisuudet, kuten hänen persoonansa, kuvanlukutapansa sekä tietonsa kuvan aikakaudesta, henkilöistä ja kuvakonventioista¹⁶².

Kulttuurisesti ihminen oppii katsomaan valokuvaa kuin se itse olisi kuvattu kohde. Katse palauttaa kaksiulotteisen kuvan sen kolmiulotteiseen prototyyppiin. Lapsi opetetaan katsomaan valokuvaansa toteamalla: ”Katso, siinä olet siinä.” Henkilökuvassa ihminen on ikään kuin ”ei-illusoriseena”: ”minä” olen siinä. Kuva ei ”esitä minua” vaan on ”otettu minusta”.¹⁶³ Mielestäni tämä katsomisen tapa kiteytyy Jean-Paul Sartren tekstissä: ”Näen valokuvan läpi Pierren fyysisessä yksilöllisyydessään. Valokuva ei enää ole se konkreettinen objekti, jonka havainto antaa minulle: se muuttuu aineksesta mielikuvaksi.” Syntynyt mielikuva muistuttaa objektiaan, ja muotokuva vaikuttaa katsojaan kuten kuvattu henkilö vaikuttaisi häneen. Objektin fyysiset ominaisuudet ovat läsnä katsojassa – objekti on poissa oleva, mutta vaikutus läsnä oleva. Katsoja liittyy kuvaa tarkastellessaan kuvassa havaitsemansa, mutta todellisessa henkilössä aiemmin ohittamansa piirteet kuvattuun henkilöön. Katsoja ei ajattele kuvaa vaan kuvattua henkilöä. Sartre toteaa: ”Kuvittelevalle asenteelle tämä taulu ei ole mitään muuta kuin tapa, jolla Pierre ilmenee minulle poissa olevana.”¹⁶⁴

Kuvien näyttö- ja katselutapoihin vaikuttavat jo lapsuudessa opitut, pääosin tiedostamattomat mallit siitä, mikä on sopivaa missäkin tilanteessa ja kenenkin kanssa¹⁶⁵. Kansanomaisen estetiikan mukaan hyvä kuva määrittynyt sisällöllisistä eikä sommittelullisista tekijöistä lähtien. Hyvä kuva esittää jotakin, mitä katsoja pitää kulttuurisesti miellyttävänä.

Henkilökuvien kohdalla on tärkeää kulttuuri- ja elämäntapasidonnaisuus sekä emotionaalinen läheisyys.¹⁶⁶ Perhevalokuvien katselu määrittynyt yleensä sen kautta, ketä tai mitä kuva esittää ja mikä kovalaji on kyseessä¹⁶⁷. Kuvia katsotaan ”tylsän ongelmattomasti” tavoitellen ennen kaikkea kuvattun tunnistamista¹⁶⁸.

Omienkin perhekuviin katselu voi olla vieraannuttava kokemus. Barthes kuvailee, miten hän ei voinut tunnistaa äitiään valokuvista, vaan kadotti tämän olemuksen: ”Se ei ollut hän eikä kuitenkaan kukaan muukaan.” Näköinen kuva on pettävä, sillä näköisyys perustuu subjektin identiteettiin oikeudellisessa mielessä ”itsenänsä”.¹⁶⁹ Katsojan muistikuva valokuvan esittämästä henkilöstä voi olla ristiriidassa valokuvan välittämän ulkoisen olemuksen kanssa. Hymyilevän, ystävällisen näköisen miehen kuva voi edustaa lapsuudessa pelottavaksi koettua henkilöä¹⁷⁰.

Kuvan katsojaa ohjaavat sekä hänen mielessään olevat kuvat että kuvaan mahdollisesti liitetty teksti. Kuvan tulkintaan vaikuttavat itse katselutilanne, syy kuvien katseluun, katsojan sen hetkinen mieliala, katsojan suhde kuvattuihin sekä suhde kuvien mahdolliseen esittelijään ja tämän antamat tiedot.¹⁷¹ Lavastetuksi tiedettyä kuvaa katsotaan eri tavalla kuin kuvaa, jonka väitetään olevan spontaanisti otettu¹⁷². Kuvissa on olemassa samanaikaisesti useita toituksia niin kuin elämässäkin. Kuvasarjat paljastavat hyvin, miten kuvat yhdessä kertovat erilaisen tarinan kuin yksittäinen otos. Samassa tilanteessa otetuista kuvista yhdestä voi välittyä anopin etäinen suhde poikaansa, toisesta anopin tähän kohdistama rakkaus – ja molemmat ovat tosia.¹⁷³ Kuvien merkitys muuttuu katsojan sosiaalisen, ideologisen ja ajallisen tilanteen muuttumisen myötä¹⁷⁴ sekä kontekstin muuttuessa. Sama perhevalokuva tulkitaan eri vaiheessa eri tavoin.

160 Salo 1987a, 5.

161 Berger 1987, 22–23; Kozloff 1989, 6.

162 Bringéus 1981, 188–206; Saraste 1996, 170.

163 Sunila 1989, ei sivunumerointia.

164 Sartre 1993, 1–3.

165 Musello 1979, 117.

166 Sinisalo 1994, 35; ks. myös Kemppinen 1996b, C 5. Yleensä katsoja ei kotityylin kuvia katsellessaan kiinnitä huomiota kuvan teknisiin virheisiin (Chalfen 1987, 56).

167 Uitto 1988, 24. Muun muassa lomakuvia katsotaan Uiton mukaan tietyllä tavalla.

168 Uitto 1989, ei sivunumerointia.

169 Barthes 1985, 70–71, 106–109.

170 Baker 1995, 52, 60.

171 Saraste 1996, 170–171.

172 Baker 1995, 29.

173 Jensen 1994, 166–175.

174 Bringéus 1981, 107.

175 Baker 1995, 7, 53.

Kuva auringon polttamasta lapsesta sai uuden merkityksen, kun lapsi myöhemmin menehtyi melanoomaan¹⁷⁵. Elämän kuvasta tuli ennenaikaisesta [?] kuolemasta muistuttaja. ”Kuvat itsessään eivät muutu, mutta niistä kertomamme tarinat muuttuvat.”¹⁷⁶

Valokuvien katselu voi olla erittäin yksityistä lukemista¹⁷⁷. ”Kuvan tulisi toimia palautejärjestelmänä, joka kuvastelisi katsojan itsensä hypoteettista omakuvaa.”¹⁷⁸ Niin saamiensa kuin itse ottamiensa valokuvien äärellä ihminen voi rakentaa kuvaa itsestään peilaten nykyhetkeä mennyttä vasten. Valokuvat auttavat ihmistä hahmottamaan historiallista tietoisuutta itsestään¹⁷⁹, koska näppäilykuvat viestivät yksilön ja perheen käsitystä omasta itsestä¹⁸⁰.

Suomalaisten säätyläisten itsekasvatusprojektiin 1800-luvulla kuuluivat muistelukäytännöt, joiden perustana oli lapsuuden ihannointi ja yhteisen tradition rakentamispuhe¹⁸¹. Nykyään kaupunkikulttuurin kuluttajakeskeinen elämäntapa korostaa yksilöllisten nautintojen jalostamisen merkitystä ja itsetutkiskelusta, identiteetin pohdinnasta, on tullut muotia¹⁸². Identiteetti voidaan määritellä tavaksi hahmottaa oma itsensä sosiaalisten suhteiden verkostossa ja kokemukseksi jäsentymisestä sosiaaliseen rakenteeseen¹⁸³. Identiteettiä on kenties alettu pohtia, koska ei varmasti tiedetä, mihin kuulutaan¹⁸⁴. Yleensä ajatellaan, että identiteetin pitäisi olla ”kypsä” tai suhteellisen kokonainen. Teresa de Lauretis tosin käyttää identiteettityöstä nimitystä ”minän uudelleenkirjoittaminen”, mikä sisältää ajatuksen moninaisesta, sisäisesti ristiriitaisesta identiteetistä. Tällöin jännite henkilökohtaisen ja poliittisen välillä säilyy.¹⁸⁵

Identiteetille on elintärkeää tunne menneestä¹⁸⁶, koska ihminen käyttää menneisyyttään itsensä määrittelyyn¹⁸⁷. Hän määrittelee vastauksen Kuka minä olen? -kysymyk-

seen menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuteen kohdistuvien odotusten yhteisvaikutuksesta. Menneisyys tulee nykyhetken ihmisen muistellessa tapahtumia aktiivisesti, joskin osa muistoista herää vastoin hänen tahtoaan. Muistaminen on identiteetin vakiintumiselle luonteenomainen tapahtuma. Erityisesti vanhukset pitävät valokuvia ja muita esineitään mnemonisina: ne auttavat tavoittamaan uudeleen kokemuksia ja tyydyttäviä ihmissuhteita.¹⁸⁸ Valokuvat helpottavat muistamista¹⁸⁹ ja auttavat ihmisiä järjestämään kokemuksiaan¹⁹⁰. Tobiassenin mukaan useimmat ihmiset ottavatkin valokuvia ennen muuta säilyttääkseen muistoja¹⁹¹.

Muistelussa on kyse nykyisyydestä – siitä, miten menneisyys koetaan nykyisyydessä. Tärkeiden esineiden äärellä muistamisen arvoinen aktualisoituu.¹⁹² Muistelemisen lähenee Karin Beckerin määritelmää kuvittelemisesta, joka on kuvien ääressä istumista ja erilaisten kuvaviestien tulkitsemista¹⁹³. Juri Lotman puolestaan puhuu autokommunikaatiosta, mikä on ”myyttistä informaatiota tuottavaa kommunikointia itsensä kanssa”. Ihminen voi harjoittaa autokommunikaatiota sisäisen monologin kautta. Tällöin ihmisen sisäinen minä aktivoituu ja järjestäytyy uudelleen sekä itsetunto kohenee.¹⁹⁴ Työstämällä muistojaan valokuvien avulla ihminen voi vahvistaa tasapainoista ja myönteistä käsitystä itsestään¹⁹⁵.

Ihmisen rakentaessa itseään luomalla tarinoita menneisyydestään kokonaisuus muokkautuu siitäkin, mitä hän jättää kertomatta. Muistot rakentuvat sekä yksityisistä että julkisista kuvista, mutta niiden välille on vaikea vetää rajaa: henkilökohtainen kohtaa kollektiivisen.¹⁹⁶ Muistot muotoutuvat kuvan ja katsojan diskurssien sisältämistä teksteistä. Lisäksi kulttuuriset yhteydet ja historialliset hetket vaikuttavat merkitysten tuottamiseen ja tulkintaan.¹⁹⁷

176 Hirsch 1981, 5.

177 Barthes 1985, 103–104.

178 Sontag 1984, 180, Les Levinen sanoja siteera-
ten.

179 Holland 1991, 10.

180 Sinisalo 1994, 39.

181 Palin 1997, 254.

182 Holland 1997, 108–109, 138.

183 Huotelin 1992, 23.

184 Ks. Bauman 1994, D 1–2.

185 Jokinen 1991, 4–6.

186 Slater 1991, 49.

187 Neisser 1982, 13–14.

188 Radley 1990, 50–51.

189 Radley 1990, 56–58; Hietala 1996, 199. Henry
Parland (1995, 17) kuvailee, miten valokuvan
”pienet merkityksettömät yksityiskohdat saa-
vat täysin irrallisen ja unohtuneen muiston hul-
mahtamaan lumoavan kirkaaksi illuusioksi”.
Parlandin mielestä valokuvaan tosin kyllästyy
pian sen jälkeen, kun sen tarjoamalla yksityis-
kohdilla on täydentänyt muistikuvansa.

190 Chalfen 1987, 139.

191 Tobiassen 1995, 107. Kyselyyn vastanneista 72
% otti valokuvia muistojen tallentamiseksi.

192 Koskijoki 1997, 282–284.

193 Räsänen 1995, 119.

194 Broms 1984, 246–248.

195 Tobiassen 1995, 111.

196 Kuhn 1995, 2–5.

197 Kuhn 1991, 19.

Omien perhekuviin äärellä yhtyy neljä eri ajan virtaa. Nämä ovat katsojan oma yksityinen henkilöhistoriallinen aika, perhehistorian aika, valtiohistoriallinen aika ja ihmiskunnan yhteisen kertomuksen aika.¹⁹⁸ Valokuvien kautta suvun kokemukset voivat siirtyä osaksi kuvien katsojan identiteettiä¹⁹⁹. Valokuvat laajentavat ihmisten elämäkertoja heidän miettiessään, mitä läheisille ja tärkeille ihmisille on tapahtunut²⁰⁰. Perheensä tutkiminen voi auttaa näkemään oman itsensä²⁰¹.

Ihmisen suhde yhteisöön vaikuttaa siihen, mitä hän muistaa menneisyydestään. Keskiluokan ihmiset kiinnittävät huomiota saavutuksiinsa ja elämänsä tärkeisiin muutoksiin, kun työväenluokan ihmiset tarkastelevat elämäänsä konkreettisten tapahtumien kautta ilman nostalgiaa.²⁰² Toisaalta aikuisen ihmisen muisti on kehittynyt yhteisön odotusten mukaiseksi: hän muistaa yleensä elämänsä paalupylyvät, yhteisön merkityksellisinä pitämät tapahtumat eikä ”elämäntiensä maisemaa”. Kuvien äärellä syntyviin muistikuviin voi vaikuttaa katsojan sukupuolikin. Vaikka useimmat ihmiset eivät muista paljonkaan elämästään alle kouluikäisenä, naisilla on enemmän lapsuusmuistoja kuin miehillä. Mahdollisesti tätä edistää se, että lapsuuteen, lapsiin ja kotiin liittyvät asiat mielletään naisten elämänpiiriin kuuluviksi asioiksi.²⁰³

Kuvat voivat sekä estää että helpottaa yksilöllistä vapautumista²⁰⁴. Albumi on ”oman historiamme kuuliaisen auktoriteetti”, koska siinä olevat kuvat helposti syrjäyttävät henkilökohtaiset, esitetyistä poikkeavat muistikuvat menneisyydestämme²⁰⁵. Ihmisen tiedostaessa tämän hän voi käyttää menneisyyden kuvia uusin tavoin nykyisyydessä ja antaa tilaa omille muistikuvilleen²⁰⁶. Olen sitä mieltä, että ihmisen ”vastamuisti” alkaa usein toimia, jos hän antaa sille tilaa kuvia katsellessaan.

Kun katselen itsestäni otettuja kuvia, minä – katsoja, jolla on jokin minäkuva – katselen kuvaminää. Kuvaminän takainen minä on minulle jo vieras, mennyttä ja menetettyä: hän. Holland kirjoittaa tästä tunteesta: ”Löydämme – – hätkähdyttävän kuvan aiemmasta itsestämme. – – Sanomme itsellemme, usein epäuskoisina, että *tällaisia me* joskus olimme.”²⁰⁷ Kuvattu keho on joskus ollut omaa kuvaansa katsovan ihmisen kokemusmaailman keskus. Ihmisen keho on aina muutoksessa oleva välittäjä biologian ja kulttuurin, yksilön ja yhteisön, minän ja Toisen välillä²⁰⁸. Keho muuttuu. Ehkä ihminen tunnistaa itsensä juuri muistin ja muistojen avulla. Kun katsoja yhdistää kuvassa olevan itsensä nykyiseen, tuntemaansa minään, hän muistellessaan luo menneisyydestä post hoc -rakennelmia, jotka perustuvat tämän hetken ymmärrykselle ja johtopäätöksille²⁰⁹. Henkilökohtaiset muistot voivat joskus olla niin voimakkaassa ristiriidassa kuvan välittämän vaikutelman kanssa, että katsojasta tuntuu kuin hän olisi esitteillä²¹⁰. Joskus taas valokuvat toimivat sen ”täydellisen hetken” esityksenä, jolloin ihmisen minä on sopusuunnassa hänen ihanneminänsä ja läheisten kanssa jaettujen ideaalien kanssa. Tällöin muistelutyön tuottama yksilöllinen tyydytys korvaa osittain kollektiivisen perinteen puutetta.²¹¹

Se mitä omakuvia ihminen hyväksyy tai hylkää, määrittäyty osittain hänen sisäistämiensä sukupuoliroolimallien kautta²¹². Erityisesti brittiläiseen työväestöön kuuluvat tytöt takertuvat helposti lapsi–nainen -rooliin, jossa nainen edustaa hyvän voittoa pahasta. Tällainen miehen katseen rakentama ”naiskeiju” on feminiininen, haluttava ja rakastettu. Naisen sopeutuessa tähän rooliin hän sivuuttaa kielteiset mielikuvansa itsestään ja helposti luopuu mahdollisuudesta olla voimakas ja seksuaalisesti aktiivinen.²¹³

198 Lesy 1980, 16.

199 Csikszentmihalyi & Rochberg-Halton 1981, 223–224.

200 Seabrook 1991, 172.

201 Grey 1991, 116.

202 Radley 1990, 49, D'Épinayn mukaan.

203 Schachtel 1982, 192–193, 199. Naisten lapsuusmuistojen määrää tarkastellessaan Ernest G. Schachtel vetoaa Benedictin tutkimuksiin.

204 Lind & Lundström 1994, 50.

205 Utto 1989, ei sivunumerointia.

206 Kuhn 1991, 22.

207 Holland 1991, 2. Kursivointi Patricia Holland.

208 Lundström 1991, 4–10.

209 Stanley 1992, 45–51.

210 Holland 1991, 9.

211 King 1993, 13. Alkuperäistekstissä muistelutyö-käsite: ”mnemonic-labour”.

212 Watney 1991, 26–34. Esimerkiksi homoseksuaalisen identiteetin tukahduttaminen voi saada lapsen tuntemaan itsensä pahaksi ja sen myötä rumaksi ja lihavaksi huolimatta siitä, etteivät valokuvat tue tätä käsitystä.

213 Walkerdine 1991, 35–45.

Ihmisellä on tarve nähdä itsensä niin kuin muut näkevät hänet²¹⁴. Kun ihminen katselee kuvaa itsestään, hän näkee itsensä toisten näkökulmasta²¹⁵. Sontag väittää, että ihmiset ovat oppineet näkemään itsensä valokuvan ehdoin. Hän toteaa, että ”itsensä pitäminen viehättävänä on juuri sitä, että arvio näyttävänsä hyvältä valokuvassa”. Kamera on edistänyt ulkonäön – ”niin kuin kamera sen tallentaa” – arvostuksen kasvua.²¹⁶ Naisten mieltymys valokuviiin perustuu niiden tarjoamaan mielihyvään. Kuvat toimivat objektiivisen oloisina todisteina siitä, millä perusteilla meitä arvioidaan.²¹⁷ Kun postmodernin ajan identiteettityöhön kuuluu ajatus ruumiin jatkuvasta muokkaamisesta²¹⁸, kuva itsestä voi vakuuttaa, että kuvattu on onnistunut olemaan ”rupsahtamatta”. Joskus taas todellisuus on kuvattua karumpaa²¹⁹.

Perhevalokuvien konventioilla on vaaransa. Vaikka ihmiset tietävät, etteivät ihmiset ole sitä miltä näyttävät, kuvien viesti on, että tällaisia heidän pitäisi olla. Kuvat houkuttelevat unohtamaan, että ihminen on muuta(kin) kuin miltä näyttää. Leena Krohnin kirjassa *Umbra* kirjan henkilö, jolla on runnellut kasvot, sanoo: ”Nämä kasvot ovat olemassa. – – Mutta minä olen itse olemassa toisella tavalla.”²²⁰ Valokuvien esittämä standardi kuitenkin edustaa yleistä käsitystä siitä, mikä on viehättävää ja mihin tulisi pyrkiä – tai minkä tavoittelusta pitäisi ainakin antaa vaikutelma²²¹.

Valokuvakokoelmia voidaan mielestäni pitää omaelämäkerrallisina kulttuurituotteina. Ihmisten ottamat, talletamat ja piilottamat valokuvat ovat eräänlainen kertomus. Omaelämäkerta on aina ”elämäntapahtumista tehty konstruktio, jonka yksilö muokkaa kulloiseenkin tilanteeseensa sopivaksi”²²². Elämäkerralla on aina omat tuotantoehtonsa – kertomus ei ole tapahtuneen suora heijastus²²³. Kuvat ovat kietoutuneet tuotantomekanismiin²²⁴ ja niiden hyväksyttävyyden määrit-

tyy vallitsevien konventioiden kautta. Yksilö valikoi elämäkertansa aineksia omien tärkeyskriteeriensä perusteella, mutta valikointia ohjaavat kerronnalliset konventiot ja kulttuuriset tavat jäsentää elämää²²⁵. Vaikka loihdittu näkymä olisikin tehty, keinotekoinen, se kertoo silti osan totuutta²²⁶.

Omaelämäkerrallinen minä on silminnäkijä: ”– I is a *seeing I*, a *seeing eye*.” Tämä näkökyky perustuu siihen, että katsoja on subjekti, tapahtumiin osallinen sisäpiiriläinen, ja siihen, että tapahtumaan osallistuneiden ihmisten muistin kautta katsoja voi liittää valokuvan hetkeen toisia hetkiä. Valokuviansa äärellä ihminen saattaa samaistua kuvattuun mutta katsoo kuvaa ulkopuolisena. Perhekuvien välityksellä ihminen voi alkaa ymmärtää niitä sosiaalisia ja poliittisia tekijöitä, jotka vaikuttavat siihen, kuka hän on sekä miten hän ymmärtää ja rakentaa itseään.²²⁷

Ulkopuolelle asettuminen omia perhekuvia katseltaessa voi olla vaikeaa, koska kuvaan helposti samaistutaan sen puhuteltaessa tunteita ja muistia. Tämä peilaus voi nostaa esiin tiedostamattomia tunteita.²²⁸ Bent Fausing liittää valokuviiin intervisuaalisuus-käsitteen. Lainatessaan Julia Kristevan intertekstuaalisuus-käsitettä Fausing viittaa yhteyteen, joka aina on manifestoidun ja latentin, fyysisen ja psyykkisen välillä. Kuvan näkyvä, denotaatio, sisältää toisen kuvan tai toisia kuvia, jotka vaikuttavat siinä. Tämä toinen kuva voi olla myös niin sanottu välikuva, joka syntyy katsojan ja varsinaisen kuvan välillä. Reaalisen ja kuvitellun välisessä pelissä on aina kyse intervisuaalisuudesta. Katsoja vuoroin löytää ja kadottaa itsensä kuvaa katsoessaan – subjekti luodaan koko ajan uudelleen.²²⁹ Jacques Derridan kehittelemässä grammatologiassa subjektiviteetti nähdään erilaisten tekstien tuotamana. Kuvien tulkinnessa kuvan narratiivisuus ehdottaa katsojalle erilaisia luentoja. Havaintoon sekoittuu aina muis-

214 Moreira-Leite 1994, 130–141.

215 Alitalo 1991, 37–38; Palin 1997, 257.

216 Sontag 1984, 83, 85.

217 Coward 1985, 52.

218 Jokinen 1991, 122–123.

219 Tiikeri-sarjakuvassa (1995) toinen kehuu kaveristaan otettua valokuvaa: ”Ohoh! Tukkasi kiiltää... silmäsi säihkyvät... – olet tosi kaunis!” Lopuksi hän toteaa: ”Vaikea uskoa sinun kuvaksesi.”

220 Krohn 1990, 153.

221 Stanley 1992, 29.

222 Vilkkonen 1990, 82; ks. myös Stanley 1992, 53.

223 Ks. Vilkkonen 1990, 82.

224 Stanley 1992, 33.

225 Vilkkonen 1990, 84.

226 Stanley 1992, 51–54.

227 Stanley 1992, 21, 48–51. Kursivointi Liz Stanley.

228 Jensen 1994, 179.

229 Fausing 1991, 109–110, 164.

tin vaikutus. Valokuva synnyttää sarjan viittauksia, ja näistä lisäyksistä tulee alkuperää tärkeämpiä.²³⁰ Koska valokuvat on irrotettu eletystä arkikokemuksesta, ne tarjoavat vihjeitä ihmisten kuvitelmille²³¹.

Fausing laajentaa symbolin käsitettä. Se on jotain näkyvää, joka todistaa jostain näkymättömästä, ja läsnä olevaa, joka merkitsee jotain poissa olevaa. Näkyvän ja latentin kuvan välillä on vetoa muiden merkitysten suuntaan, mikä aiheuttaa katsojassa levottomuutta. Muut merkitykset saattavat nostaa esiin psyykeen piilotetut kuvat. Valokuvat antavat unikuvienv tavoin mahdollisuuden tulkintaan – tilaa muille, latenteille kuville. Valokuvan välissä olo tekee muistojen läsnäolon mahdolliseksi.²³²

Nykyihmisillä on mahdollisuus ikään kuin ”poistaa vanha minänsä”, muuntaa itseään. Valokuvaterapia ja tietokoneiden mahdollistama perhevalokuvien manipulaatio edustavat keinoja, joilla ihminen voi valintoja tekemällä jatkuvasti uudelleen muokkautua joko rakennetun perheen sisällä tai ulkopuolella. Kyse on tällöin niin kutsutusta kokeilevasta individualismista, jossa ihminen irtautuu tietoisuutensa ja muistojensa elämäkerrasta hankkien omavalintaisen keinotekoisien, korvaavan elämäkerran. Valokuvat palvelevat erityisen hyvin päätöksenteon, erilaisten valintojen, pohjana jäädyttäessään menneen hetken tarkasteltavaksi.²³³

230 Noponen 1991, 49–53.

231 Stokes 1992, 203.

232 Fausing 1991, 44, 110–112, 126–127.

233 Lury 1998, 82–85. Alkuperäistekstissä korvaava elämäkertä -käsite: ”prosthetic auto/biography”. ”Prosthetic biography” -käsitteen on kehittänyt psykologi Rom Harré. ”Prosthesis” tarkoittaa sanakirjanmukaisesti käännettynä proteesin asettamista.

8 Perhevalokuvan lajityypin hyödyntäminen julkisuudessa

8.1 ”Tiedotusvälineet toimivat kansakunnan albumina”¹

Julkinen ja yksityinen valokuva alkoivat erottautua toisistaan 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa, kun painotekniikan kehityksen myötä tuli mahdolliseksi painaa valokuvia lehtiin ja amatöörivalokuvaus yleisty². Lehdet käyttivät valokuvia sekä uutisoinnissa että viihdetarkoituksessa. Kuuluisuuksien kuvia ei tarvinnut enää kerätä käyntikorttialbumeihin, sillä ne löytyivät lehdistä.³

Sanomalehdet käyttivät alusta lähtien epämuodollista perhekuvastoa antamaan dramaattisille tapahtumille inhimilliset kasvot⁴. Daily Mirror -lehden etusivulla oli viime vuosisadan alussa kuva Titanic-aluksen kapteenin vaimosta istumassa tytär sylissään. Kuvaa käytettiin uutisoitaessa Titanicin uppoamisesta – itse kuva tosin oli otettu kymmenen vuotta aikaisemmin.⁵ Perhekuvilla vedotaan edelleenkin tunteisiin: tämä tragedia tapahtuu perheelle. Perhekuvat symboloivat ihmisten mielessä yleismaailmallista veljeyttä vuoden 1955 Family of Man -näyttelyn tapaan⁶. Kuviin voi tietysti turtua eivätkä ne silloin enää edistä myötätunnon kokemista⁷.

Perhekuvat tuovat uutiskäytössä ihmisten tietoisuuteen kaukaiset kauhutapahtumat⁸. Uutiskuvien kuvauspaikkana on yleensä perheen normaaliympäristön sijaan jokin muu paikka, ellei kyse ole jonkun kotona tapahtuneesta onnettomuudesta. Uutiskuvien miljöö on tavallisesti kaoottinen, juhlava tai monumentaalinen.⁹ Lehtien kuvat kuolleista¹⁰ ovat yleistyneet katseenvangitsijoina ja muuttuneet 1960-lu-

vun lopulta alkaen yhä väkivaltaisemmiksi. Tiedotusvälineet koettelevat taburajoja tekemällä tabuihin liittyvistä asioista myyviä tarinoita. Perhevalokuvien ja joukkoviestimien taburajat ovat erilaiset. Liian järkyttävät perhevalokuvat vaikeutaisivat kuvien käyttöä ja voisivat olla vahingollisia tapahtumaan liittyville ihmisille. Perheen normit ja kuvia käyttävän sosiaalisen yhteisön käsitykset vaikuttavat perhekuviin, samoin kuin se, että kuvia käytetään lähellä kuvausyhteyttään ja käyttäjät ovat toisilleen tuttuja. Julkiset kuvat sen sijaan ovat anonyymejä ja kaukaisia, niiden käyttö on etäällä kuvaustilanteesta ja suullinen kerronta puuttuu.¹¹

Lehtikuvaajat käsittelevät elämän tuskallista puolta sairauksineen ja kipuineen sekä perheeseen liittyviä sosiaalisia ongelmia, joita kotoiset perhevalokuvat eivät paljasta¹². Perhekuvissaan ihmiset pyrkivät luomaan harmonisen normaaliuden kuvan, joka on vastakohta ”kaoottiselle ulkomaailmalle”. Kotikuvien onni ja julkisuuden kuvien tuska ovat saman asian kaksi puolta. Perhevalokuvien vastakuviina lehtikuvat vahvistavat tunnetta, että ”täällä kotona” asiat ovat hyvin. Alun perin yksityiseksi tarkoitettu kuva voi tosin muuttua julkiseksi yksityiskuvaksi muun muassa katastrofien uutisoinnissa. Onnettomuudessa menehtyneiden hääkuva voidaan julkaista, jotta tapahtuneelle ”annetaan kasvot”.¹³ Viattomalta näyttävä perhekuva voi uudessa asiayhteydessä muuttua kauhukuvaksi. Ison-Britannian 1990-luvun tunnetuimmiksi perhevalokuviksi nousivat koulupoikia esittävät henkilövalokuvat. Nämä pojat olivat surmanneet pienen lapsen.¹⁴

- 1 Saraste 1996, 138.
- 2 Jensen 1994, 229.
- 3 Holland 1997, 131. Werkmäster (1991, 70) tosin mainitsee, että Ruotsissa on vielä viime vuosikymmeninäkin ollut myynnissä valokuva-albumia, joiden alussa on kuvia kuningasperheen jäsenistä.
- 4 Tagg 1988, 56.
- 5 Hall 1984, 140–141.
- 6 Hirsch 1981, 120.
- 7 Sontag 1984, 25. Kuvatulvan vuoksi ihmiset reagoivat vain osaan kuvista. Pysähdyttävät kuvat vastaavat ihmisten tunteisiin ja kokemuksiin joko aiheensa vuoksi tai liittyen symbolisesti aiempiin tapahtumiin. Osa kuvista herättää ihmisissä halun työstää aiempia kokemuksiaan, osa halun sivuuttaa unohtamista estävä kuva. (Jensen 1994, 221–224, 241–243.)
- 8 Hirsch 1981, 123.
- 9 Williams 1991c, 72.
- 10 Kuolleiden esittämistä julkisesti valokuvissa pidetään sekä hyväksyttävänä että kauhistusta herättävänä (Vanhanen 1991, 4). Nämä lehtien dramaattisimmat kuvat on yleensä otettu ulkomailla. Täten vähenee vaara, että lukija tuntisi kuvatun ja reagoisi paniikinomaisesti. (Jensen 1994, 225–226, 232.)
- 11 Jensen 1994, 207, 226–232, 245. Kun yksityiset kuvat herättävät tiedostamattoman, ne nostavat esiin eletyn elämän muistot. Julkiset kuvat sen sijaan käsittelevät asioita, joista ihmisillä ei ole suoraa kokemusta. Tällöin ne puhuttelevat heidän tiedostamattomia, sisäisiä kuvitelmiään. →

- 12 Hirsch 1981, 123–124; Coward 1985, 51.
- 13 Jensen 1994, 238–240, 245–246.
- 14 Holland 1997, 146, Kemberin mukaan.
-
- 15 Burgin 1989, 13–19.
- 16 Williamson 1986, 116–117, 125. Toisaalta julkisuuteen halutaan päästää vain kuvattavalle edullisia otoksia. Jensen (1994, 233–234) esittää, että koska julkisuuden henkilöt tietävät yksityiskuviansa usein päätyvän lehtien palstoille, nämä ovat monesti ammattikuvaajien ottamia edustuskuvia, jotka mukailevat julkisuuden odotuksia. Joka tapauksessa jotkut julkisuuden hahmojen perheenjäsenet kertovat tottuneensa poseeraamaan parhaimmillaan (Rautio 1996, D 5).
- 17 Holland 1997, 134–136; Younger 1989, 13–19.
- 18 Younger 1992, 4.
- 19 Werkmäster 1991, 70.
- 20 Hirsch 1981, 115, 120.
- 21 Lähteenmäki 1997, A 7.
- 22 Younger 1992, 5.
- 23 Hirsch 1981, 122.
- 24 Merja Salo, henkilökohtainen tiedonanto 17.5.2005.
- 25 Lehtonen 1997, A 2; vrt. Zimmerman 1995, 95.
- 26 Lehtonen 1997, A 2.
- 27 Jensen 1994, 236, 244.
- 28 Williams 1991c, 76–66.
- 29 Holland 1997, 131.
- 30 Öman 1983, 24.
- 31 Walton 1995a, 154.

Perhe esitetään julkisessa kuvastossa tietyllä tavalla. Perhe-elämä legitimoidaan liittämällä siihen käsitteet halettavuus, läheisyys ja ilo.¹⁵ Kuvat julkisuuden henkilöistä perheensä parissa ovat lehdissä yleisiä, koska katsojat voivat samaistua tällaisiin kuviin. Julkiset perhekuvat uusintavat perhevalokuvien ideologian demokraattisuudesta, valinnanvapaudesta, hauskuudesta ja vapaa-ajasta. Tavallisesti niissä käytetään tuttua näppäilykuvan muotoa, joka luo intiimiä tunnelmaa.¹⁶ Nämä kuvat viettelevät, koska tuttuus luo ystävällisen vaikutelman. Kuvista tulee normatiivisia standardeja, joihin ihmiset tiedostamattaan vertaavat itseään.¹⁷ Poliitikkojen perhe-elämästä kertovien näppäilykuvien käyttö heidän tuomisekseen lähemmäs katsojia on esimerkki siitä, miten julkisen ja yksityisen raja on 1900-luvulla jatkuvasti hämärtynyt. Poliitikkojen perhevalokuvat näyttävät, miten kunnollisia kuvatut ovat, ja viestittävät, millaiselta kunnan ihmisten elämän tulee näyttää. Perhekuvastolla vahvistetaan näin tiettyjä arvoja ja uskomuksia.¹⁸ Kuvia muun muassa Ruotsin kuningasperheestä käytetään toisaalta perheen esikuvana ja toisaalta syntyperän ja rikkauden unelman ruumiillistuman esittämiseen. Tällöin ihmisten elämän intimitteetti muutetaan hyödykkeeksi.¹⁹ Tosin jo Englannin kuningatar Victoria edellytti itseään kuvattavan vaimona tai äitinä perhe ympärillään kohotakseen luokkajaon yläpuolelle ja tuottaakseen itsestään lämpimän vaikutelman²⁰. Suomesakin poliitikot ovat suosiotaan kasvattaakseen alkanee esiintyä ”pehmolelujen keskellä vauva sylissänsä”²¹. Poliitikot voivat näyttäytyä makuhuoneen intiimisfäärissään, kuten Yhdysvaltojen presidentti George Bush vanhempi lastenlastensa kera²². Vastaavasti viihdetäiteilijät ja rikolliset hyötyvät perhe-elämäänsä paljastavasta kuvajulkisuudesta, koska tällaiset kuvat luovat illuusion läheisyydestä²³.

Salaa kuvaavat lehtikuvaajat, paparazzit, yrittävät napata julkisuuden henkilöiden yksityis- ja perhe-elämästä myyviä kuvia. Nämä skandaalikuivat, jotka alkoivat yleistyä 1960-luvulla²⁴ mutta joiden määrä on kasvanut erityisesti parina viime vuosikymmenenä, ovat hämärtäneet uutisen ja viihteen rajaa. Ilman kohteen lupaa tai salaa otetun kuvan tekninen laatu on usein huono, ja nämä ”tunnistamattomien möhkäleiden” kuvat ovat saaneet kannettavakseen ”nopeuden autenttisuuden taakan”.²⁵ Prinsessa Dianan kuolema syyskuun 1997 herätti lehdistön keskustelemaan tästä ”banaalista visuaalisuudesta”²⁶. Samoin useissa sanomalehdissä alettiin keskustella ilmaisunvapautteen ja yksityiselämän suojaan liittyvästä lainsäädännöstä. Monet julkiset lait ja näppäilykuvausta säätelevät sanattomat sopimukset liittyvät yksityisen ja julkisen välisen rajan määrittelyyn. Ottaessaan kuvia julkisuutta varten kuvaajan tulee pohtia, miten hän kohtelee ihmisiä, keitä varten kuvat ovat ja mihin tarkoitukseen niitä käytetään. Harkitsemattomasti julkaistut kuvat voivat vaikeuttaa tapahtuneen kriisin käsittelyä.²⁷

Näppäilykuvauksen mallia hyödynnetään naistenlehdissä luomalla tutuntyyppisillä kuvilla kodikasta, intiimiä vaikutelmaa ja tekemällä naisten ongelmista yhteisiä. Erityisesti vauvaperheille suunnataan perhekuvaustoa, jossa lapsenhoito näyttäytyy ainaisesti palkitsevana ja puhtoisena puuhana.²⁸ Holland katsoo kodinhoidon lisäksi myös matkusteluun liittyvien lehtikuvastojen vaikuttavan osaltaan ihmisten tapaan valokuvata elämäänsä²⁹. Yksityiskuviin otetaan siis myös mallia julkisuudesta. Ammattikuvaajia voidaan jopa pyytää jäljittelemään ihailtujen henkilöiden lehtikuvia³⁰, tai poseeraustapa kopioidaan vaikkapa pop-idolin olemuksesta³¹.

8.2 (Rooli)sensitiivistä mainontaa kuluttajaperheille

Mainokset nojautuvat kulttuurisesti jaettuun esittämisen sosiaalisiin tapoihin ja käsittelevät kulttuurin ytimessä olevia merkityksiä³². Valokuvateollisuuden markkinoinnissa perhe on ollut mainonnan kohderyhmä jo laatikkokameroiden keksimisestä lähtien. Mainoksilla viestitään, miltä onnellisen perheen tulisi näyttää ja mitä sen tulisi kuluttaa. Käyttämällä perhevalokuvia lähtökohtana ihmisten yhteiseksi päämääräksi asetetaan mielihyvä ja vapaa-ajanvietto.³³ Suomessa 1950-luvulla mainosten kohderyhmänä oli erityisesti perhe, jolla nousevan elintason myötä oli varaa hankkia auto ja televisio. Seuraavan vuosikymmenen mainosperhe vietti vapaa-aikaansa huvitellen ja uudella autollaan paikasta toiseen kierrelleen.³⁴ Värikuvat tuottivat katsoja-kuluttajalle esineestä yhä voimakkaamman illuusion: voin omistaa tuon esineen, joka on ”the real thing”. Mainoksilla katsoja-kuluttaja saadaan haluamaan kuvan kohdetta ja tehdään tyytymättömäksi nykyiseen elämäntilanteeseensa.³⁵

Mainonnassa on lisäksi hyödynnetty perhevalokuvauksen lajityyppiä käyttämällä perhevalokuvien mallia mainoskuvisa. Mainoskuvaajat leikittelevät perhevalokuvien aiheilla ja niiden kuvauskonventioilla. Tällaiset mainoskuvat luovat katsojalle läheisyyden ja tuttuuden vaikutelman³⁶. Williamson kritisoi julkisuuden [kuten mainosten] tapaa esittää perhe itsenäisenä tunneyksikkönä, koska näin häivytetään valtasuhteita ja piilotetaan perheen merkitys työvoimaresursina ja sosiaalistajana. Kun perhe erotetaan poliittisista ja taloudellisista intresseistä, se saa suuren ideologisen arvon, jota perhevalokuvatkin pönkittävät.³⁷

Mainoskuvisa näkyvät yhteiskunnallisesti muuttuvat miesten ja naisten roolit. Mainoksiin nousivat 1980-luvulla naisrooleiksi 1950-luvulta tuttuun äitivaimo/kotihengetär- ja kaunotar-roolien rinnalle naisasiantuntijan ja virkanaisen roolit. Nainen sijoitettiin myös naisystävänsä seuraan. Mies esitettiin 1980-luvulla 1950-luvun hahmoissa eli Matti Meikäläinen -isähahmona, asiantuntijana tai kavaljeerina. Lisäksi hän saattoi hoitaa lapsia mutta ei vielä tehnyt kotitöitä. Naiset ja miehet eivät yleensä mainoksissa esiintyneet yhtä aikaa työelämän näyttämöillä vaan kohtasivat kuherrellen, lapsia hoitaen ja aviosuhdetta rakentaen. Vaikka mainonta toisaalta alkoi suuntautua 1990-luvulle tultaessa yhä enemmän yksilöille, se toisaalta pönkitti perhearvoja.³⁸ Mainosten ihmiset sulautuivat 1990-luvulla tuotenimikkeeseen ja perhe sai merkityksensä käyttämiensä tuotteiden kautta³⁹.

Mainoskuvisa vahvistetaan tiettyä julkista kuvaa paitsi perheestä myös miehestä ja naisesta. Sensitiivisessä, tunteisiin vetoavassa mainonnassa miesten ja naisten roolit näkyvät erityisesti ilmeikielessä. Esimerkiksi 1990-luvun mainoskuvisa nainen saattoi nauraa kommellukselleen tai ulkoiselle poikkeavuudelleen – mies ei. Naisen hymy oli lepyttelevä, sovintoa tarjoava tai alistuva ja nainen katsoi hymyillessään kameraan. Mies sen sijaan katsoi yleensä kameran ohi. Jos mies katsoi kameraan, hänen hymynsä oli virnistys, joka viesti liittolaisuudesta, veljeydestä tai keskinäisestä luottamuksesta.⁴⁰ Koska yhteiskunnassa naisten on usein katsottu olevan toisten tarpeista huolehtijoita ja toisia varten olevia, heidän roolinaan on ollut kuvissakin ”tarjota tarpeisiisi mitä tahansa”⁴¹.

32 Heiskala 1991, 43.

33 Williamson 1986, 115–116, 125; Holland 1997, 134–136.

34 Salo 1991, 23–25.

35 Berger 1972, 140–142.

36 Jensen 1994, 234. Valokuvaaja Zoltan Glassin lomakuvamaisessa mainoskuvisa vuodelta 1937 isä, äiti ja poika ”isänsä” harteilla leikkivät vedessä hymy huulillaan (Harker 1989, 118). Vaikka ihmiset tietävät kuvattujen henkilöiden olevan näyttelijöitä, heistä tulee stereotyyppisen esittämisen kautta perhe (Slater 1993, 101).

37 Williamson 1986, 115–116, 125–126.

38 Heiskala 1991, 48–50.

39 Werkmäster 1991, 70.

40 Knuuttila 1991, 130–134.

41 Karvonen, Korhonen, Rosenholm & Wager 1988, 6.

- 42 Pultz 1995, 148–149. Antropologit luokittelivat alkuasukkaita 1800-luvulla muun muassa ottane kuvia todisteeksi heidän ulkomuodostaan.
- 43 Collier & Collier 1992; Onnela 1995, 137. Kansatieteessäkin yksityisvalokuvia on käytetty paljon tutkimuksen apuvälineenä. Kansatieteilijä Kaija Heikkinen (1989) näytti tutkittaville valokuvia, joiden avulla he pyrkivät palauttamaan mieleensä arkielämäänsä liittyviä mielikuvia tutkiessaan siirtokarjalaisten etnistä itsetajuntaa.
- 44 Näppäilykuva rinnastuu tässä tutkimusotteessa paikalliseen narratiiviin: molempien avulla voidaan jäljittää menneitä asioita, joista ihminen on jäänyt tietämättömäksi, vaikka on kenties ollut "paikalla" (Lippard 1997, 55–56).
- 45 Sinisalo 1995b, 81–85. Haastateltava itse tulkitsee kuviaan muistellessaan elämänsä tärkeitä tapahtumia ja tekemiään valintoja. Kun tutkija on kiinnostunut haastateltavan maailmankuvasta, hän analysoi niitä arvoja ja merkityksiä, joita haastateltava antaa kuvilleen. (Sinisalo 1987/88, 30.)
- 46 Lapin yliopistossa on viime vuosina toiminut ryhmiä, joissa sovelletaan muistelutyömenetelmää valitun teeman tutkimiseen. Muun muassa Mervi Autin (1996, 79–86) vetämä muistelutyöryhmä keskittyi omakuvan luomiseen perhevalokuvista lähtevän muistelun kautta.
- 47 Mäkitalo 1997, 30. Muistelun pohjaksi kukin nainen valitsi itseään puhuttelevan valokuvan koelmistaan. Mari Mäkitalo (henkilökohtainen tiedonanto 14.10.2003) valmistelee väitöskirjaa, jossa hän jatkaa muistelumenetelmän käyttöä. Kuvataidetta opiskelevat naiset kertovat valitsemiensa valokuvien kautta itsestään.
- 48 Granö 2000, 43–44. Granö tutki kolmen kuvataiteilijan lapsuuden kokemusten merkitystä aikuistaiteilijan kuvallisten teemojen syntyyn ja kehitykseen. Taiteilijoiden valitsemat valokuvat esittivät muun muassa heille tärkeitä esineitä. Valokuvat muodostivat lukumäärältään runsaimman muisteluissa käytetyn aineiston.
- 49 Yksityisvalokuvia käytetään usein tekstin sanomaa havainnollistavana kuvituksena (ks. esimerkiksi Fredlund 1978; Snellman 1997; Snellman 2003).
- 50 Modell & Brodsky 1994, 143, 155–159. Tutkijat antoivat haastateltavien kertoa tarinansa paikkakunnasta ja sen jälkeen liittivät haastatteluun joko tutkijoiden tai haastateltavien itsensä valitsemia valokuvia.
- 51 Spence 1995a, 150. Alkuperäistekstissä: "a seeing cure".
- 52 Chalfen 1987, 157.
- 53 Akeret 1973, 20–36.
- 54 Chalfen 1987, 159.
- 55 Ks. Smith & Stevens-Smith 1992; Fisk 1994; Mannermaa & Ihanus 1994, 36. Valokuvaterapiaa on käytetty myös kehitysvammaisten hoidossa oman ruumiin ja ympäristön tutkimiseen. Sen avulla on kohotettu nuorten minäkuvaa, autettu vanhuksia toipumaan sosiaalisesta syrjäytymisestä ja parannettu lasten sosiaalisia taitoja sekä tunne- ja käytöshäiriöitä. (Fisk 1994.)

8.3 Perhevalokuvat tutkimuksen ja terapian dokumentteina ja projektimateriaalina

Valokuvausta käytettiin tieteellisen tutkimuksen välineenä jo 1800-luvulla erityisesti antropologisissa tutkimuksissa⁴². Nykyään yksityiset valokuvat toimivat niissä muun muassa projektimateriaalina, haastattelujen lähtökohtana⁴³. Tällaisella tutkimusotteella vahvistetaan käsitystä valokuvasta muistin raaka-aineena⁴⁴. Valokuvia käytetään apuna palautettaessa mieleen elämän tärkeitä käännekohtia erityisesti elämänhistoriatutkimuksessa. Niiden kautta kartoitetaan ihmisen valintoja, maailmankuvaa sekä vuorovaikutusta yksilön ja yhteisön välillä⁴⁵. Erityistapaus yksityisten valokuvien projektiivisestä käytöstä tutkimuksessa on muistelutyötutkimusmenetelmä⁴⁶. Tutkimusmetodina sitä on käytetty selvitettyä kuvallisesti lahjakkaiden naisten kokemuksia naiseudestaan⁴⁷. Muistelumenetelmää väitöskirjassaan käyttäneen Päivi Granön haastattelemat kuvataiteilijat puolestaan halusivat itse tuoda muistelutilanteisiin henkilökohtaisia valokuviaan, jotka avasivat muisteluille reitin perhehistoriaan sekä lapsen aika- ja ympäristökokemuksiin⁴⁸.

Tutkimuskäytössä valokuvat toimivat tavallisesti tekstin sanomaa vahvistavina dokumentteina⁴⁹. Perinteisessä julkisesti merkittävistä tapahtumista ja henkilöistä kertovassa historiantutkimuksessa perhevalokuvia ei ole pidetty historiallisesti arvokkaina, mutta viime vuosina niitä on alettu tuoda osaksi julkista historiaa. Paikallishistorian tutkijoiden Judith Modellin ja Charlee Brodskyn haastateltavista monet katsoivat aluksi, ettei heidän yksityisillä perhevalokuvillaan ole mitään tekemistä julkisten tapahtumien kuvaajana⁵⁰. He pyrkivät tarjoamaan tutkijoille kuviaan, jotka esittivät kaupungin julkisia tapahtumia, kuten paraateja, sekä

”julkisuuden henkilöinä” pidettyjä yhteisön jäseniä tai edellisen sukupolven ihmisiä. Monet huomasivat tutkimuksen kuluessa, että heidän omat tarinansa ja valokuvansa ovat osa paikkakunnan historiaa linkittäessään yksityisen ja julkisen toisiinsa.

Valokuvaterapiaa voi kutsua näkemällä parantamiseksi⁵¹. Siinä käytetään apuna perhevalokuvia pyrittäessä edistämään asiakkaan minäkäsitystä ja psyykkistä kasvua terapeutin ohjauksessa. Terapiassa voidaan käyttää asiakkaan tuomia kuvia, kuten perhevalokuvia, hänestä terapian aikana tai ennen sitä otettua valokuvamateriaalia sekä muita valokuvia, joista keskustellaan.⁵² Muun muassa Robert U. Akeretin kehittämässä valokuva-analyysissä valokuvat toimivat projektimateriaalina. Terapeutin tekemien kysymysten avulla selvitetään kuvan syntytilanteeseen liittyviä muistoja tunnetiloista ja henkilöiden välisistä suhteista sekä asiakkaan mahdollista identifioitumista kuvaan ja kuvatun merkitystä asiakkaalle nykyhetkessä. Terapiassa pyritään korjaamaan mahdolliset vääristymät, nostamaan esiin tiedostamattomia seikkoja ja tunnistamaan dramaattiset muutosvaiheet. Analyysia vaikeuttavat muun muassa valokuvan pysähtyneisyys ja tulkitsijan ominaisuuksien vaikutus tulkintaan.⁵³ Terapeutin tulisi tulkintaa tehdessään muistaa kuvien alkuperäinen sosiaalinen merkitys⁵⁴.

Valokuvaterapiaa käytetään muun muassa avioliittonuononnassa sekä lasten ja vanhempien suhteen ongelmien ratkaisemisessa. Perheterapeutit ovat käyttäneet perhevalokuvia perhehistorian sekä perheen valtarakenteiden ja viestinnän selvittämisessä.⁵⁵ Perheterapiassa perhevalokuvia voidaan pitää ensisijaisesti perheen muistojen ja perinteiden lähteinä, ”perheikoneina”, jotka ovat perheenjäsenten välisen suhteiden kuvallisia vertauskuvia. Perhealbumi nähdään

perheen arvoista, perinteistä ja ihanteista kertovana koosteenä, joka näyttää, missä perheet ovat samanlaisia ja missä erilaisia sekä miten ne käyttäytyvät kussakin elämänsyklin vaiheessa. Terapian tavoitteena ei ole tunteiden purkaminen vaan perheprosessien moninaisuuden ymmärtäminen, minkä vuoksi asiakkaita kehoitetaan tutkimaan perhevalokuviaan kotona eikä terapeutin luona. Koska kuvat ovat avoimia, perheenjäsenten on itse tulkittava niitä. Kuvat käynnistävät perhepiirissä keskusteluja, jotka antavat vihjeitä perheen tavoitteista, perinteistä ja arvoista. Keskeisiä kysymyksiä perheen olemassaolon dokumentointia tarkasteltaessa ovat kuka kuvaa ja mitä, sekä missä, milloin ja miten dokumentoinnin halutaan tapahtuvan.⁵⁶

Suomessa valokuvaterapiaa on käytetty 1970-luvun alkupuolelta lähtien kuvataideterapiassa, jossa pyritään tuomaan esiin tunteita symbolisessa muodossa⁵⁷. Lauri Mannermaa ja Tuovi Hippeläinen ovat laajentaneet valokuvan käyttöä projektimateriaalina toimimisesta kuvan tuotantokeinojen tutkimiseen. He ovat vetäneet vuosina 1995–97 terapeutisia Valokuvasta omakuvaan -työpajoja, joihin osallistujat ovat saaneet itse tehdä ”merkittyjä omakuvia” negatiiveja käsittelemällä⁵⁸. Työpajoissa on pohdittu valokuvatun omakuvan ominaisuuksia: miten ihmiset esiintyvät kuvissa, mitä he viestittävät olemuksellaan ja miten tekniset ratkaisut vaikuttavat omakuviin⁵⁹.

8.4 Perhevalokuvan lajityypin haastaminen ja hyödyntäminen valokuvataiteessa

Valokuvataiteessa oman perheen käyttäminen kuvauskohteena alkoi jo 1800-luvulla etenkin naisvalokuvaajien parissa⁶⁰. Naisvalokuvaajat ovat kuvanneet perhe-elämää monipuoli-

56 Entin 1982, 209, 212, 217, 219. Näiden kysymysten ohella kiinnitetään huomiota siihen, mitä kuvassa asiakkaan mielestä näkyy tai tapahtuu. Lisäksi huomioidaan, mitä ihmiset ovat mahdollisesti ajatelleet ja tunteneet sekä mitä ennen ja jälkeen kuvan ottamisen tapahtui. Kuvasarjojen katsotaan paljastavan enemmän kuin yksittäisten kuvien, ja niistä voi tarkkailla muun muassa ketä kuvataan, ketä ei ja ketkä ovat lähekkäin. (Entin 1982, 218.)

57 Mannermaa & Ihanus 1994, 35.

58 Maunuksela 1997b, C 3.

59 Hippeläinen 1997, 62.

60 Pultz 1995, 40–41. Julia Margaret Cameron mytologisoi kuvillaan viktoriaanisen kotikultin esittämällä kodin rauhan työssänsä ja naiset suojaa kaipaavina. Omia tyttäriään kuvannut Lady Hawarden rikkoi seksuaalisuustabua 1860-luvun teoksissaan, joissa hän käytti peilejä luodakseen kotikulttiin feminiinistä sensuaalisuutta.

- 61 Rosenblum 2000, 109–110, 113. Ennen ensimmäistä maailmansotaa se, että naiset harrastivat valokuvausta, oli tavallisempaa Pohjois-Amerikassa kuin Euroopassa. Monet naiset, kuten Olive May Percival, Harriet V.S. Thorne ja Annie McDougall, kuvasivat perheensä ja ystäviensä lisäksi arkipäivän elämää.
- 62 Williams 1991c, 73, 77–88.
- 63 Kuuluisin näistä lienee W. Eugene Smithin lapsistaan ottama *The Walk to Paradise Garden*, josta tuli yleismaailmallisen veljeyden ikoni *The Family of Man* -näyttelyssä vuonna 1955 (Hirsch 1981; Hansen 1987, 7–8; Williams 1994b, 13).
- 64 Salo 1994, 5.
- 65 Valokuvaaja Doug Ischar rinnastaa valokuvat elämästään toisen miehen kanssa lapsuusaikejojensa tyypillistä miehen mallia viestiviin mediakuviin (Bright 1992, 11). Oman vammaisen tyttären kuvaaminen teki lapsen näkyväksi ja toimi terapiana äidille (Nordholm 1997, 36–38). Valokuvaaja Nancy Burson käytti kuvankäsittelyohjelmia epämuodostuneina syntyneistä lapsista otettujen kasvokuvien muunteluun ja pyrki tuomaan esiin lasten rakastettavuuden (Busselle 1994, 75). Valokuvaaja Richard Avedon siirsi henkilökohtaisen kokemuksen taidekontekstiin kuvaamalla syöpään kuolevaa isäänsä tämän sairauden ja kuoleman aikana (Pultz 1995, 127). Valokuvaaja Pedro Meyer työsti 1990-luvulla vanhempiensa kuolemaa käsittelevän CD-kuvalavyn, koska Jean Cocteaun tapaan hänen mielestään ”valokuvaus on ainoa keino tappaa kuolema” (Ziff 1991, 76).
- 66 Annika Rauhalan (1995) *Kotiporno*-näyttely keskittyi vapaaehtoisesti kuvattaviksi ilmoittautuneiden pariskuntien seksuaalielämän kuvaamiseen. Valokuvaaja Aki Yamamoton valokuvakooste käsittelee perhevalokuvissa vaiettua aborttia (Williams 1994b, 106–107).
- 67 Esimerkiksi Caj Bremer on koostanut teoksen *Saunan maailma* (1985).
- 68 Jokela 2000b, B 1. Juha Allan Ekholm keskittyi 1990-luvulla lähiöissä asuvien ihmisten kuvaamiseen keskellä heidän arkeaan kertoakseen jotain ”keskiöstä, jokapäivästä”.
- 69 Ks. *Striking Women* 1986, passim.

semmin kuin miehet⁶¹. Tavallisten naisten perhekuvasvoja on silti pidetty arvossa vain, jos kyseessä on ollut julkisuuden perhe. Eräät naiset, kuten Vanessa Bell, ovat osanneet hyödyntää yksityisten perhealbumiensa idyllistä luonnetta siten, että ovat käsitelleet niissä tuskallisia salaisuuksia mutta verhonneet ne muiden katseilta.⁶²

Ammattikuvaajien alun perin yksityiskäyttöön ottamia kuvia on tuotu taiteen piiriin⁶³. Ammattilaisten on havaittu käyttävän perhevalokuvauksessaan kolmea eri strategiaa: osa etäännyttää itsensä kohteestaan taiteellisella ja teknisellä taituruudella eli ”tekee paremmin”; osa tavoittelee sattumanvaraaisuutta, välittömyyttä ja huumoria eli tekee ”amatööri-mäisesti”; loput esittävät näkymän, jota ei tavallisesti kuvata eli ”näyttävät enemmän”.⁶⁴

Ammattikuvaajat ovat kuvanneet omaa perhettään avoimemmin kuin näppäilijät ja paljastaneet näin yhteiskunnan – ja perhevalokuvien (ks. luku 6.3) – piilottamat, kiusallisina pidetyt asiat, kuten homoseksuaalisuuden, vammaisuuden, sairauden ja kuoleman⁶⁵. Osa kuvaajista on käyttänyt muita perheitä ja ihmisiä ylittääkseen yksityisen ja julkisen rajaa. Näissä näyttelyissä on rikottu seksuaalielämän julkisen esittämisen ja abortin käsittelyn tabut.⁶⁶ Alastomuus, joka monissa maissa on tabu, on suomalaisessa saunomisen kuvaamisessa luontevaa⁶⁷. Tyypillisistä perhevalokuvista puuttuva arjen kuvaaminen tulee esiin joidenkin valokuvataiteilijoiden teoksissa⁶⁸. Naisten arkipäivää, kuten kotitöiden ja uusintamisen arkea, on nostettu esiin erityisesti poliittisiin tarkoituksiin dokumenttikuvaushengessä otetuissa naisvalokuvaajien töissä⁶⁹.

Valokuvataiteilijoiden kuvatessa omaa perhettään tavoiteltu yleisö, kuvien esillepano ja kuvaajan tavoitteet eroavat perhevalokuvauksesta ja kuvia tulkitaan toisin. Teokset, jois-

sa intiimiksi mielletty perhe-elämä ja arki tehdään julkisiksi, voivat herättää katsojissa syyllisyydentunteita, koska heille tulee tunne tirkistelystä⁷⁰. Aikana, jolloin lapsipornografia ja lasten hyväksikäyttö ovat nousseet huolenaiheiksi, on jälkimmäiseen viittaavia syytöksiä kohdistettu muun muassa valokuvaaja Diane Baylisiin⁷¹. Samoin Sally Mannin alastonkuvat lapsistaan teoksessa *Immediate Family* vuodelta 1992 tulkittiin eroottisävyisiksi, ja ne herättivät väittelyä siitä, sopiiko niitä asettaa julkisesti nähtäville⁷².

Perhe nousi sosiologian ja joukkotiedotuksen huomion kohteeksi 1970-luvulla⁷³, jolloin valokuvauksen keskiössä oli yhteiskunnallisten ongelmien esille tuominen. Muiden ihmisten perheitä kuvaamalla valokuvaajat ovat voineet kanavoida yhteiskunnassa ilmenevää sosiaalista ahdistusta. Diane Arbus sekä kyseenalaisti yleistävän perhekäsityksen esittämällä perheen omituisena yhteisönä, jonka jäsenet eivät tue toisiaan, että hyödynsi perhevalokuvan konventioita ja hämäsi katsojaa lukemaan kuviaan niiden kautta.⁷⁴

Feministikuvaajat ovat tuoneet töissänsä esiin perhe-elämän eri puolia. Isossa-Britanniassa feministikuvaajat analysoivat 1970-luvulla perheen rakennetta, erityisesti naisten ja lasten asemaa perheessä, tuoden esiin perheen epätasa-arvoistavaa luonnetta⁷⁵. Australialaiset feministivalokuvaajat pyrkivät erilaisissa perhevalokuviiin perustuvissa projekteissa naisen sosiaalisen roolin uudelleenarviointiin mutta estetisoivat aiheensa eivätkä kyseenalaistaneet naisten hoivastatusta⁷⁶.

Perhettä ei enää 1980-luvulla voitu pitää selkeästi yhteiskunnan selkärankana, koska monet ilmiöt hämmensivät perhe-käsitettä. Perheen perustamiseen liittyvät asiat, kuten koeputkilapset ja lesboäitiys, avioerojen kasvu, perheväkivalta ja lasten hyväksikäyttö, saivat kuvaajat pohtimaan

70 Rautio 1997, 43. Suomalaistaiteilijat Lea ja Peka Kantonen (1997) ovat näyttäneet perheensä arkea muun muassa *Joka hetki*-videoinstallaatiossaan vuosilta 1990–1997. Ulf Lundinin *Kuvia* perheestä -näyttelyn teemana oli yksityisen perheen arjen paljastaminen ulkopuolisen näkökulmasta. Lundin kuvasi lapsuudenystävänsä perhettä vuoden ajan käyttäen kauko-objektiveja, jotta kuvattavat eivät voineet tietää, milloin heitä kuvattiin. (Maunuksela 1997a, C 5.)

71 Douglas 1994, 14–18. Rinnastuksena tälle voi nostaa esiin Lewis Carrollin lapsikuvista nousseen pedofiliasyttöksiin viittaavan kohun. Kuivissa lapset poseeraavat yöpuvissa ja olkapää paljaana. Jotkut, kuten Karoline Leach, ovat sitä mieltä, että Lewisin kuvat omana viktoriaanisena aikanaan edustivat viattomuutta ja hyvyttä ilman seksuaalista sisältöä. Valokuvat lavastettiin 1800-luvun jälkipuoliskolla kirjallisten lähtökohtien mukaan. (DeCarlo 2002, 30.) Rosenblumin (2000, 264) mukaan alastomien lasten valokuvaamista pidettiin vielä 1970-luvulle saakka terveyden ja tulevaisuusoptimismin symboleina, mutta nyt siitä on tullut ”aikuisten mielihaluksen monimutkainen metafora”.

72 Bright 1992, 9; Pultz 1995, 145.

73 Tällöin erilaiset perheet olivat Suomessa valokuvataiteilijoiden aiheena muun muassa mustalaisperheitä kuvanneella Mikko Savolaisella ja siirtosuomalaisia kuvanneella Ben Kailalla (*Valokuvan taide* 1992, 260–261).

74 Williams 1994b, 13–14. Diane Arbusin kuva, jossa nainen istuu sohvalla apinavauva sylissä, näyttää ensi katsomalta tyyppilliseltä äiti ja lapsi -kuvulta. Vasta tarkastellessaan kuvaa lähemmin katsoja havaitsee ”vauvan” olevan apinanpoikanen. (Fausing 1988, 87–88, 92.)

75 Williams 1991c, 88.

76 Moore 1991, 26–28, 42–45; Bright 1992, 8. Nämä 1980-luvun puoliväliin saakka tavalliset, perhe-elämää nostalgisoivat kuvat selittyvät sillä, että perhekäsitys oli kriisivaiheessa. Poikkeuksena oli Mary Kellyn teos (1973–79) *Post-Partum Document*, jossa tekijä kuvasi suhdettaan poikaansa tämän kuuden ensimmäisen elinvuoden ajan. Kelly pyrki psykoanalyysin keinoin paljastamaan äitimyitin harhaisuuden ja patriarkaalisen kielen keinot rakentaa ihmisten tietoisuutta. (Williams 1994b, 14, 42–45, 60.)

- 77 Williams 1994b, 14–15.
- 78 Rosenblum 2000, 249–253. Tina Barneyn kuvat hyvinvoivan perheen ei-yksinomaan-hyvästä arjesta kuuluvat koti-genreen. Lorie Novak (1991) edustaa poliittisesti kantaaottavaa suuntausta rinnastaessaan henkilökohtaisesti tärkeitä näppäilykuviaan poliittisista väkivaltaisuuksista kertoviin kuviin. Näkisin muun muassa Annelies Štraban perhe-elämästään kahden vuosikymmenen aikana ottamien valokuvien puolestaan edustavan postfeminismiä. Niissä kuvataan arkisia toimintoja syömisestä nukkumiseen siten, että eri vuosina otettujen kuvien sisällöllisen tason toisto "luo illuusion ajan loppumattomuudesta ja sitä kautta perheestä pysyvänä yksikkönä". Eri sukupolvien kuvien sulautuminen toisiinsa kyseenalaistaa tiukan jaottelun menneisyyteen, nykyisyyteen ja tulevaisuuteen. (Ks. Saarhelo 2000, 24–27.)
- 79 Salo 1987b, 5–6.
- 80 Kiviranta 1997, C 6; Perhe/PostPerhe 1997a, 50–59 & 1997b, 13–21.
- 81 Séraphin 1997, 19; ks. myös Tuomaala 1997, 61.
- 82 Martikainen 1991, 15; Laukkanen 1992, 22. Taideteollisen korkeakoulun valokuvataiteen laitoksen Perhe-näyttelyprojektissa (1991) teemana olivat perhevalokuva ja perhe sosiaalisena yksikkönä.
- 83 Trend 1992, 8, 11. Näyttely *The Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* (1991) paljasti amerikkalaisen koti- ja perheunelman nykytilan "sisältä päin". Donna Ferraton *Living with the Enemy* -näyttely toi esiin hyvin toimeen-
- tulevan perheen sisälle piilotetun, naiseen kohdistuvan väkivallan, jonka harjoittamista ei estänyt edes tietoisuus valokuvatuksi tulemisesta (Bright 1992, 9).
- 84 Georgieff 1994, 13–14. Näyttelyssä *Who's Looking at the Family* Tommy Thompsonin kuva-sarja "tyypillisistä perhevalokuvista" paljasti hymyidyllin takana piilevän väkivallan ja lasten hyväksikäytön.
- 85 Ks. George & Heyman 1992, 17.
- 86 Williams 1994a, 4–6.
- 87 Trend 1992, 11.
- 88 Maunuksela 2003, C 14. Mediatiteilija Heidi Tikka järjesti vuonna 2003 tapahtuman, jossa tuoreille vanhemmille tarjottiin kahdessa helsinkiläisessä synnytyssairaalassa mahdollisuus ottaa kamerakännykällä kuva vastasyntyneestään ja lähettää se nähtäväksi nykytaiteen museoon Kiasmaan ja internetiin. Tikka katsoo, että "jokaisen syntyvän lapsen myötä syntyy yhteisö", ja hän haluaa kokeilla yhteisöllisyyden välittymistä tuntemattomille.
- 89 Rosenblum 2000, 246. Brittiläinen Jo Spence pyrki tuomaan näkyviin kuvattavan oman identiteetin keskustelemalla asiakkaansa kanssa siitä, millaisena tämä halusi kuvassa näyttäytyä (Williams 1991c, 160–161).
- 90 Sandqvist 1993, 9–11.
- 91 Faller 1990, 8–9.
- 92 Chalfen 1987, 153.
- 93 Bowen 1976, 5–9.
- 94 Halpern 1974, 67; Lartigue 1983; Steinorth 1988,30.

perhettä teoksissaan. Monet alkoivat kuvata omaa perhettään ja sen sosiaalisia rakenteita – osa kunnioittavasti, osa humoristisesti tai kostomielessä.⁷⁷ Tätä feministikuvaajien synnyttämää suuntausta kuvata kotipiiriä kutsutaan "koti-genreksi". Naiskuvaajien piirissä yleistyi tapa muuttaa yksityisiksi mielletyt perhevalokuvat perheenjäsenten monimutkaisia suhteita paljastaviksi. Perhearvoja käsiteltiin poliittisena asiana, mutta postfeminismin ja tasa-arvoistumisen myötä joidenkin kuvaajien työt alkoivat kertoa vanhempien ja lasten läheisyydestä yksityisyyttä pyhittäväällä tavalla.⁷⁸ Suomessakin perheeseen keskittyvät valokuvat yleistyivät ja "moderni perhealbumi voitti kiinnostavuudessaan poliittisen julistuksen"⁷⁹. Suuri kansainvälinen näyttely *Perhe/PostPerhe* (1997) käsitteli homoseksuaalien oikeutta perhe-elämään, perheväkivaltaa ja lapsiin kohdistuvia väärinkäytöksiä sekä lapsiaikuisia ja teiniäitiyttä⁸⁰. Perhe-käsitettä pyrittiin laajentamaan ydinperheestä kohti moninaisempaa perheen määrittelyä⁸¹. Valokuvaajien koulutuksessakin perhevalokuviiin kiinnitettiin huomiota⁸².

Kuvaajat ovat pyrkinet nostamaan esiin perhevalokuvien syntyyn vaikuttavia tekijöitä, kuten historiallista ja poliittista tilannetta. *Reframing the Family* -näyttelyssä vuonna 1991 kuvaajat analysoivat perheen itsensä tuottamisen diskursseja. Teokset kiinnittivät huomion perheen heteroseksuaaliseen perustaan ja siihen, miten taloudelliset tekijät vaikuttavat roolijakoon. Teoksissa oli usein kriittinen sävy romuttuvaa perheunelmaa kohtaan.⁸³ Valokuvaajat ovat huomioineet perhevalokuvien propagandistisen luonteen⁸⁴ ja rikkoneet perhevalokuvan konventioita muun muassa sisällyttämällä perhekuviin kuvia entisistä rakastetuista⁸⁵.

Perhe valokuvataiteen aiheena uudistuu jatkuvasti, koska kuvaamiseen vaikuttaa perheen asema poliittisen keskuste-

lun kohteena⁸⁶. Joskus perhekäsitystä voi päästä määrittelemään taideyleisökin, kuten Cecilia Alvarez Munozin pedagogisesti suuntautuneen näyttelyn rakentamiseen osallistuneet oppilaat ja vanhukset. He vastasivat Mistä perhe rakentuu? -kysymykseen, ja taiteilijan teos perustui näihin vastauksiin.⁸⁷ Suomessakin osa taiteilijoista on viime vuosina suuntautunut yhteisöllisyyteen liittämällä tavalliset kansalaiset perhe-teemaan liittyvien teosten tuottamiseen⁸⁸. Perhe-teemaa pohtivista suurista valokuvanäyttelyistä viimeisimpiä on Suomen Valokuvataiteen museon kokoama Perhe – yksityisiä asioita -ryhmänäyttely (2002), jossa teokseni PoissaOlevan LäsnaOlo-muistipeli oli mukana.

Naisvalokuvaajat uudistivat 1970-luvulla perinteistä muotokuvavalokuvaustakin tekemällä näkyväksi aiemmin ohitetut kohteet: sairaut, ikääntyneet, työläiset ja seksuaalisesti eri tavoin suuntautuneet. Osa kuvaajista toi esiin kuvattaviensa haavemaailman antamalla heidän pukeutua mielikuvituksellisiin asuihin ja lavastamalla kuvausympäristön kuvattavien sisäisen minäkuvan mukaiseksi.⁸⁹ Valokuvaaja Vibeke Tandberg asetti kyseenalaiseksi ammattikuvaajan ot-taman, lehdessä julkaistun hääkuvan merkityksen todisteen naimisiinmenosta julkaisemalla itsestään eri ”sulhasten” kanssa otettuja ”hääkuvia” samana päivänä eri paikkakuntien sanomalehdissä⁹⁰. Hääkuvien tyypillisiin sukupuolisidonnaisiin poseeraustapoihin on kiinnittänyt huomiota valokuvaaja Linn Underhill, joka on teoksissaan havainnollistanut virallisten hääkuvien tyypillisiä ilmeitä, erityisesti morsiamen ja sulhasen hymyjen erilaisuutta⁹¹.

Ammattikuvaajat ovat kuvanneet näppäilytyylillä sekä irvailakseen sitä että saadakseen ihmiset huomaamaan katsomis- ja kuvaamiskonventionensa. Osa kuvaajista valitsee näppäilykuvaustavan sen nopeuden vuoksi tai siksi, että se

sallii pikakuvaamisen ilman teknistä taituruutta⁹². Taidevalokuvien joukkoon kelpuutetuista yksityisvalokuvista ensimmäisiä olivat Jacques-Henri Lartiguen ”vaistonvaraisesti näppäilemällä”⁹³ ottamat, ohikiitävän hetken tunnelman vanginneet kuvat perheestään ja lähipiiristään⁹⁴. Suomessa tutkimusmatkailija Sakari Pälsin 1920-luvulla ottamissa valokuvissa oli näppäilykuvauksen tunnelmaa⁹⁵. Se, onko kyse näppäilyestetiikasta, määrittyy käytetyn näppäily-käsitteen perusteella. Näppäilykuva-käsitettä on käytetty valokuvataiteessa niin valokuvien ylistämiseen kuin niiden tuomitsemiseen ja niin kuvausprosessista kuin produktista eli kuvasta puhuttaessa. Joskus sillä viitataan kaoottiseen valokuvalliseen rakenteeseen, toisinaan frontaaliseen, muodolliseen perhevalokuvaan.⁹⁶ Keskeisenä *kuvausprosessiin* viittaavana ominaisuutena on, että kuvat ovat etukäteen suunnitelmatta otettuja⁹⁷ ja että kuva on otettu nopeasti⁹⁸. Tällöin kuvattava poseeraa mahdollisimman vähän ja kuvaaja valikoi, sommittelee ja rajaa mahdollisimman vähän⁹⁹. Ammattilaisten piirissä näppäily liitetään läheisesti käsikameraan, joka tarjoaa kuvaajalle mahdollisuuden liikkuvuuteen ja nopeaan työskentelyyn¹⁰⁰. Näppäilykuvauksen piiriin voidaan jopa liittää kaikki liikkeen ”ratkaisevalla hetkellä” pysäyttävät kuvat¹⁰¹ ja/tai näkymän kaikki yksityiskohdat paljastavat kuvat¹⁰². *Produktista eli kuvasta* puhuttaessa ammattilaisten näppäilyestetiikkaan kuuluvina piirteinä pidetään muun muassa frontaalisuutta, vinoa horisonttia, valoheijastuksia ja outoja rajauksia¹⁰³, tavanomaisen ympäristön käyttöä, koko kuva-alan terävyyttä ja keskeisasettelua¹⁰⁴.

Valokuvauksen perinteiden ja taiteellisten standardien haastaminen tietoisesti näppäilykuvausta käyttämällä oli 1970-luvulla uuden aallon kuvaajien tavoite¹⁰⁵. Suomalaisessa valokuvataiteessa Jussi Aallon näppäilykuvat saivat seu-

95 Aalto 1985, 52, 152. Sakari Pälsin teoksen Näppäilkää hyviä kuvia (1930) mukaan näppäily ei tosin ollut taidetta vaan ”elämän olevaisuuden kuvallista kirjaanpanoa” – elämän, joka ”tavallisesti antaa palttua estetiikalle” (Aalto 1985, 37).

96 Green 1974, 3.

97 Green 1974, 3.

98 Kouwenhoven 1974, 106; Strand 1974, 46.

99 Kouwenhoven 1974, 106. Ammattikuvaaja ei silti ammattitaitonsa vuoksi voi koskaan saavuttaa sitä viattomuutta, jota tavallisen näppäilijän kuvat edustavat. Viaton näppäily ”on jotain, mikä tapahtuu kuvan ottajalle, ennemminkin kuin hänen omaa toimintaansa”. (Model 1974, 6.)

100 Strand 1974, 46–47; Newhall 1988, 218. Katukuvaajat Lee Friedlander ja Garry Winogrand kuvasivat 1960-luvun lopulla näppäilykuvaamiselle ominaiseen tapaan korostaen suoraa kokemusta ja pyrkien tavoittamaan hetken nopeasti, tässä-ja-nyt. Heidän viestinsä oli, että jokapäiväistä kannattaa katsoa. (Pultz 1995, 121–122.)

101 Strand 1974, 49.

102 Friedlander 1974, 112–113.

103 King 1986, 163.

104 Fausing 1988, 87–88, 92.

105 King 1986, 160–162, 167–169. Näitä valokuvauksen modernisteja kutsuttiin uuden valokuvauksen ja näppäilytyylin (”Snapshot-Chic”) edustajiksi. Kuvissa oli ”kaikki näppäilykuva-genren virheet”, esimerkiksi kuvattavien päät rajattiin pois ja ihmisiä kuvattiin takaapäin.

- 106 Kapanen 1985, 58; Lintonen 1988, 130; Sunila 1989, ei sivunumerointia.
- 107 Pultz 1995, 145–147. Suosiota saivat muun muassa Nan Goldinin näppäilynomaiset kuvat omasta viiteryhmästään ja rajusta elämäntyylistään. Martin Parrin turismia käsittelevän Small World -näyttelyn kuvat henkivät näppäilytunnelmaa, vaikka ne on otettu ammattilaiskalustolla (Bull 1995, 4–5).
- 108 Holland 1997, 143. Hollandin mukaan erityisesti valokuvaaja Jo Spencen näyttely *Beyond the Family Album* (1979) oli urauurtava: sen jälkeen yksityisiä näppäilykuvia ei enää voitu pitää merkityksellöminä. Teoksessaan Spence paljasti perhevalokuvien keinoja kätkeä perhesuhteiden todellisuutta (Gaskins 1992, 2).
- 109 Lind & Lundström 1994, 49. Ruotsalainen Maria Miesenberger on käyttänyt perhevalokuviansa sijaan niiden negatiiveja. Hän on muuttanut yksityiset perhehetket universaaleiksi muuntamalla perhekuviin hahmot mustiksi, tunnistamattomiksi varjokuviksi. Nämä kuvat liittyvät erityisesti Yhdysvaltojen 1990-luvun taiteessa yleistyneeseen "lapsuuden loppu" -tematiikkaan, jossa lapsuuden viattomuus ja onnena kyseenalaistetaan. (Kiviranta 1999, C 10).
- 110 Salo 1987b, 5–6; Williams 1994b, 15. Linn Underhill toi teoksellaan *Memory/History Grid* (1983) esiin perhevalokuvien ja lapsuusmuistojen välistä epäsuhtaa: äidin albumeista hylkäämät kuvat vastasivat albumiin sijoitettuja paremmin Underhillin muistikuvia lapsuudestaan (Faller 1990, 7).
- 111 Ulla Jokisalo on teoksessaan *Varjokuvia* käsitellyt äitinsä lapsuus- ja nuoruusajan valokuvia liittäen niihin omat elämyksensä kollaasitekniikalla ja ompelulla (Rouhiainen 1997, C 3). Vanhoja perhevalokuvia työstämällä Armi Laukia on tulkinut vanhempiensa kohtaloita ja omia lapsuusmuistojaan näyttelyssä *Tulkittu käsikirjoitus* (Uimonen 1997, C 5). Sari Tervaniemen näyttelyn *The River Flows Fast – Joki virtaa* (1996) lähtökohtana toimi tekijän uimaran-taidylli-lapsuuskuva, jonka pohjalta tekemiensä kuvien kautta Tervaniemi käsitteli muistoaan rannalla kohtaamansa pojan hukkumisesta. Raakel Kuukka (1997b, 49–57) on sisällyttänyt yli kymmenen vuotta äitinsä kuoleman jälkeen koostamaansa valokuvateokseen *Äidin kirja* valokuvia perhealbumistaan ja kuviin liittyviä muistelujaan. Muistiin ja muistoihin liittyy myös Maarit Mäkelän taiteelliseen väitöskirjaan kuuluva teos *Peilileikki III* (2000), jossa tekijän perhevalokuvat viiden sukupolven naisista heijastuvat keramiikkalaatoista rakennetulle "valkokankaalle". Leijuviin laattoihin piirtyvät kuvat muuttuivat välillä epäteräviksi viitaten muistin herkkään olemukseen. (Virtanen 2001, 10–11.)
- 112 Lintonen 1999, 263–264, 277. Lintosen mukaan kyseessä ei ollut subjektivismi vaan itsetietoisuuden syvenemisen tavoitteena oli kurrottautuminen kohti kollektiivista tietoisuutta, kaiken yhteyttä kaikkeen.
- 113 Tosin jo 1970-luvulla naisvalokuvaajien parissa oli syntynyt itsensä kuvaamisen genre, "visuaalinen omaelämäkerta", jossa kuvaaja pyrki löytämään oman arvonsa ja tapansa täyttää ihmisarvonsa (Rosenblum 2000, 246).

raajia, kun "optiseksi onanismiksi" parjattu henkilökohtainen kaikin aistein kokeminen tuli 1980-luvulla sallituksi¹⁰⁶. Näppäilyestetikka oli 1990-luvulla valokuvataiteessa täysin hyväksyttyä¹⁰⁷.

Valokuvataiteilijoiden parissa yleistyi voimakkaasti 1900-luvun lopulla jo olemassa olevien, muttei näyttelytarkoituksiin otettujen perhevalokuvien hyödyntäminen teoksissa¹⁰⁸. Kuvaajat alkoivat käyttää omia perhevalokuviaan¹⁰⁹ ja löytämiään tai muilla tavoin hankkimiaan vieraiden ihmisten perhekuvia. Vanhojen näppäilykuvien käyttö teosten lähtökohtana yleistyi 1980-luvulla, jolloin ne toimivat muistelun ja lapsuuden uudelleen rakentamisen apuna¹¹⁰. Lukuisat suomalaiset naistaiteilijat ovat jatkaneet tätä teemaa 1990- ja edelleen 2000-luvulla¹¹¹. Valokuvaajat ovat tällöin omaa lähipiiriään kuvaavia, katseen itseensä kääntäviä kokijoita¹¹². Naiset kuvaavat usein naisia ja käyttävät itseään kohteena¹¹³; tätä kehitystä on vahvistanut jo 1980-luvulla virinnyt keskustelu naiskuviin liittyvästä kulttuurisesta määrittely-(väki)vallasta¹¹⁴.

Löydettyjen perhevalokuvien käyttämistä voidaan kutsua "kitschin estetisoinniksi"¹¹⁵. Muun muassa Joachim Schmidt on yhdistellyt teoksissaan keräämiään ja ihmisten hänelle ympäri maailmaa lähettämiä kuvia muun muassa tiettyjen yhtäläisyyksien perusteella sekä asettanut niitä kuuluisien valokuvaajien töiden rinnalle¹¹⁶. Osa valokuvataiteilijoista pyrkii olemassa olevia kuvia käyttämällä saavuttamaan uudelleen kadottamansa "viattomuuden"¹¹⁷. Osa taas yrittää synnyttää muistoja löytämiensä kuvien kautta ymmärtääseen, miten he ovat tulleet siksi, mitä ovat¹¹⁸.

9 Teoreettisen osan kokoava katsaus

Aloitan perhevalokuvan lajityypin viitekehysten hahmotelun vastaamalla tiivistetysti kysymyksiin **Millaisia ovat perhevalokuvien tyypilliset semanttiset piirteet?** ja **Millaisia muutoksia lajityypissä on tapahtunut?** Perhevalokuvan lajityypissä on tapahtunut monia muutoksia 1800-luvun jälkipuoliskon visiittikorttien kulta-ajasta nykypäivän näppäilykuviin. Koska 1800-luvulla ammattikuvaajien ottamat kuvat olivat itse näppäiltyjä yleisempiä ja nykyään tilanne on päinvastainen, rinnastan muutoksen havainnollistamiseksi taulukkoon 1 näiden kuvien tyypilliset semanttiset piirteet.

Ammattikuvaajan palveluiden käyttäminen on näppäilykuvien aikakaudella melko vähäistä. Niitä käytetään silti jonkin verran. Esitän taulukossa 2 tiivistelmän nykypäivän studio- ja näppäilykuvien tyypillisistä semanttisista piirteistä tekijän eli kuvaajan perusteella eriteltynä. Laajennan samalla taulukossa 1 esittelemääni kuvausta näppäilykuvan tyypillisistä piirteistä.

Tarkastellessani, **mitä perhevalokuvat kertovat ja mistä ne vaikenevat**, löysin tiettyjä kaavamaisuuksia. Nykyään näppäilykuvien aikakaudella perhevalokuville on tyypillistä, että kuvia otetaan runsaasti. Ihmiset luovat kuvia ottaessaan visuaalista elämänhistoriaansa. Kuvia otetaan eniten elämän alkukolmanneksella ja perheissä erityisesti lapsen ensimmäisenä ikävuotena. Lapsen kehitystä ja taitoja ilmentävät aiheet ovat yleisiä. Kouluikäisen kuvaamisessa korostuvat harvinaiset, menetetyt ja toivoa antavat hetket sekä koulun päättämisjuhlat ja syntymäpäivät. Teini-ikäisen kuvaaminen on melko vähäistä, joskin moni nuori saa oman

kameran ja alkaa kuvata ystäväpiiriään ja seurustelukumppaneitaan. Aikuisiän kynnyksellä kuvaaminen keskittyy harrastuksiin ja perheestä irtautumiseen liittyviin kuviin, joita ovat muun muassa armeija-, ylioppilas- ja ystäväkuvat. Aikuisiässä häätjuhla, materiaalista ja sosiaalista statusta viestivät kuvat sekä erilaisten viiteryhmiä ja perheen juhlat ovat tavallisia aiheita lasten kuvaamisen ohella. Ikääntymisen myötä kuvaaminen yhä vähenee – vanhuksista otetaan kuvia lähinnä suvun yhteisissä kokoontumisissa, lastenlasten kera ja syntymäpäivillä. Osa ikääntyneistä alkaa itse kuvata lastenlapsiaan ja lomamatkojaan.

Lomamatkoilla kuvaaminen on suosittua kaikenikäisten parissa. Massaturismin myötä kuvien määrä kasvoi ja niiden tehtäväksi tuli osoittaa, että perheellä on ollut loma. Turistit ottavat yleensä kuvia kohteista, jotka edustavat erilaisuutta. Toisaalta vieraissa olosuhteissa kuvataan arkisiakin tapahtumia. Matkailumainoksista ja postikorteista tutut nähtävyydet ja maisemat ovat turistien suosimia kuvauskohteita. Muun muassa perinneteollisuus on lisännyt sitä, että matkailijat kuvaavat paikallisia asukkaita.

Koska perhevalokuvissa sekä yksityinen ja yleinen että kulttuurinen ja sosiaalinen taso kohtaavat ja limittyvät, kuvat välittävät kaavafiktio tavoin ihmisen yksilöllisen elämänhistorian lisäksi maailmasta käsitystä, jota halutaan yhteisesti vahvistaa. Perhevalokuvissa ja erityisesti perhealbumeissa nousee esiin kuvien välittämä todellisuuskäsitys. Perhevalokuvien maailma rakentuu nykyään onnen ja ilon tarinoista, joissa kuolemalle ja elämän vastoinkäymisille ei ole näkyvää paikkaa. Elämä on yhtä lomaa ja juhlaa, riemua

114 Palin 1999, 53.

115 Müller-Pohle 1993, 17–18.

116 Holland 1997, 147.

117 Savchenko 1995, 35. Igor Savchenko käyttää teoksissaan muiden ihmisten valokuvia, koska niitä "aiheet eivät vääristä".

118 Tällaisia taiteilijoita, kuten Christian Boltanski, voidaan kutsua "ite"-taiteilijoiksi ("auto-artists"; King 1986, 187). Boltanskin teoksessa Monuments hänen löytämänsä perhevalokuvat kertovat turvallisuuden häivähtävästä luonteesta (Williams 1991c, 169).

Taulukko 1. Perhevalokuvien tyypilliset piirteet 1800-luvulla ja nykypäivänä

AIKA / PIIRRE	1800-LUKU	NYKYPÄIVÄ ja 1900-luvun loppupuoli
KUVA-AIHEET	<ul style="list-style-type: none"> erityisesti ammattikuvaajien ottamat kuvat 	<ul style="list-style-type: none"> erityisesti näppäilykuvat
HENKILÖT JA TÄHDET	<ul style="list-style-type: none"> muoto- / henkilökuvia statusta viestiviä omaisuus- ja saavutuskuvia 	<ul style="list-style-type: none"> lapsuuden ja vapaa-ajan tapahtumiin keskittyviä toimintakuvia turistikuvissa maisemat ja nähtävyydet (usein taustalla)
KUVAUSAIKA / ELÄMÄNVAIHE	<ul style="list-style-type: none"> usein yksi kuva henkilöä kohden riittävä yksilö ryhmän jäsenenä (yksittäiskuvien ryhmittely) pääkohde aikuiset 	<ul style="list-style-type: none"> mona kuvaa kustakin henkilöstä perheen integraation esitys <ul style="list-style-type: none"> – toisaalta keskittyminen yksilöihin (omat kamerat) pääkohde lapset
KUVAUSAIKA / ELÄMÄNVAIHE	<ul style="list-style-type: none"> ennalta sovittu studioaika kaste-, konfirmaatio-, hääjuhla kuolema (hautajaiset) 	<ul style="list-style-type: none"> tapahtumahetki myös ”karnevalismi”-juhla syntymä (synnytys)
KUVAUSPAIKKA	<ul style="list-style-type: none"> studio, varakkailla myös oma koti lavastettu ulko- / sisätila 	<ul style="list-style-type: none"> koti tai lomakohde aito tapahtumapaikka
KUVAUSTAPA / -KONVENTIOT	<ul style="list-style-type: none"> kuvien kalleus: vähän kuvia ammattikuvaaja kuvaa kasvo-, rinta- tai kokokuvia tavoitteen mukaan kuvan mustavalkoisuus suurenokset: retusointi & mahdollinen värittäminen kohteen vakavuus muodollinen idealisaatio, ihannekuva usein mieskuvaajat 	<ul style="list-style-type: none"> kuvien halpuus: kuvatulva näppäillään itse lähikuvaus yleistä, samoin ”kaikki osalliset kuvaan” -ajattelu värikuvaus tuplakuvat yleisiä kohteen kestoily poseerattessa epämuodollinen tunneidealisaatio joskus realismi / epämystifikaatio naiset ja lapsetkin kuvaavat
TODELLISUUSSUHDE	<ul style="list-style-type: none"> kuva on arvostettu esine kestävä kuva: kehystys näyttökuvaa idealisoiva ”dokumentti”: edustavuus todiste 	<ul style="list-style-type: none"> kuva on nopeasti kierrosta poistuva kulutustavara hetkellisyys: muistitaulu käyttökuvaa sisältää tapahtumasta tarinan: narratiivisuus koetun hetken todiste
TEEMA (konfliktit / tabut / oppositioparit)	<ul style="list-style-type: none"> elämän arvokkuus siirtymävaiheiden painotus ikuinen perheyhteys, sukupolvien ketju tabualueina alastomuus, seksuaalisuus ja tunteiden avoin osoittaminen 	<ul style="list-style-type: none"> elämän hauskuus vapaa-ajan korostus perhe on yhdessä ja pitää hauskaa tabualueina sairaus ja kuolema, arkityöt ja työelämä, kriisit ja epäonnistumiset

KUVATYYPPI / MÄÄRITTÄVÄ PIIRRE	AMMATTIKUVAAJAN OTTAMA KUVA	NÄPPÄILYKUVA
KUVA-AIHE	<ul style="list-style-type: none"> • (varakkaat) perheenjäsenet, sukulaiset ja ystävät • joskus koti, eläimet tai omaisuus 	<ul style="list-style-type: none"> • perheenjäsenet, ystävät, sukulaiset ja lemmikit • joskus luonto / harrastukset • turistikuvauksessa "Toiseuden" kuvaaminen (paikalliset asukkaat)
HENKILÖT JA TÄHDET	<ul style="list-style-type: none"> • lapset, konfirmoidut, ylioppilaat, hääparit, ikääntyvät syntymäpäiväsankarit • päiväkotit- ja koulukuvissa lapset ja nuoret 	<ul style="list-style-type: none"> • erityisesti lapset • lemmikit • rakastettu (flirttikuvaus) • hääpari, hääjuhla • hymyilevät lomailijat / juhlijat
KUVAUSAIKA / ELÄMÄNVAIHE	<ul style="list-style-type: none"> • elämän käännekohtat • tilannetunnukset yleensä vaatetuksessa ja asusteissa 	<ul style="list-style-type: none"> • vauvaikä ja lapsuus • juhla- ja loma-ajat • tilannetunnuksena myös miljöö
KUVAUSPAIKKA	<ul style="list-style-type: none"> • studioaika ja -paikka, lavastettu miljöö • joskus koti / juhlapaikka 	<ul style="list-style-type: none"> • luonnollinen kuvausympäristö, tapahtumapaikka: kuvattava ja kuvaaja samassa ympäristössä
KUVAUSTAPA / -KONVENTIOT	<ul style="list-style-type: none"> • taidekuvan estetiikka • kasvo-, rinta- ja/tai kokokuvat, edullinen kuvakulma ja valaistus, suodattimien ym. teknisten tyylikeinojen käyttö aikakauden ihanteiden mukaisesti sekä kuvan manipulointi muun muassa retusoimalla • kuvattava poseeraa – yleensä muodollinen poseeraus 	<ul style="list-style-type: none"> • opitut mallit ja kuvaaminen spontaanisti kameran ehdoilla • keskeisasettelu ja frontaalisuus tyypillisiä, joskus oudot kuvakulmat / rajaukset • epämuodollisuus / kuvan ottaminen salaa, joskus muodollinen poseeraus
TODELLISUUSSUHDE	<ul style="list-style-type: none"> • kohteen idealisaatio, joskus pyrkimys "luonnollisuuteen" • esillä ikimuistoiset, statusta kohottavat saavutukset • edustavuus 	<ul style="list-style-type: none"> • kohteen idealisaatio / realismi / epämystifikaatio • tilannekuvia tai narratiivisia kuvasarjoja – kuvien selailu, kuluttaminen ja kertakäyttöisyys • intiimiys
TEEMA	<ul style="list-style-type: none"> • elämän kohokohtien merkintä: saavutukset, juhlat • perheonni, jota suosituissa lomakohteissa ikuistavat "image vendors" -kuvaajat 	<ul style="list-style-type: none"> • vapaa-ajan ihanuus • lapsen syntymä ja kehitys • onnellinen (kuluttaja)perhe

Taulukko 2. Ammattikuvaajien ottamien kuvien ja näppäilykuvien tyypilliset piirteet nykypäivänä

läheisten ihmisten kanssa olemisesta. Perhealbumit rakentuvat eräänlaiselle utopialle maanpäällisestä paratiisista. Perhevalokuvat käsittelevät arjen ja työn sekä vapaa-ajan välistä ristiriitaa epäsuorasti. Ne piilottavat edellisen ja painottavat jälkimmäistä lomien, juhlien ja muiden elämän kohokohtien kuvilla. Perhevalokuvien toistuva, myyttisluonteinen näkemys tulee esiin myös siinä, että ne korostavat elämän sykliä ja sukupolvien ketjun katkeamattomuutta.

Perhevalokuvien edustama maailma hahmottuu katsojalle hänen katsellessaan ja ottaessaan kuvia. Tällöin hän toistuvasti altistuu lajityypin kuville ja niihin koodatuille vihjeille. Syntyy niin kutsuttu genre-tajunta. Tällaisesta tajunnasta viestii se, että oppilaat kuvataiteen tunnilla olivat osanneet koota lehtikuvia käyttämällä valitsemansa mielikuvitushahmon perhealbumin (ks. luku 1.1). Genre-tajunta vahvistetaan jo lapsuudessa annettaessa lasten katsoa perhevalokuvia, joihin liitetään puhetta: ”Tuossa sinä olet vauvana”; ”Tässä äiti ja isi menevät naimisiin”. Lapset näkevät kuvissa sukulaisia, joita he eivät kenties koskaan elämässään tapaa. He oppivat tuntemaan perheen sidosryhmät kuvia katsomalla. Kuvien kautta peilautuu se, mitä perhe arvostaa eli mitä asioita, tapahtumia ja ihmisiä se pitää tärkeinä. Perhevalokuvien katselua voidaankin pitää osallistumisena yhteisölliseen tapahtumaan, joka vahvistaa katsojien yhteenkuuluvuutta ja uskoa tiettyihin perusarvoihin. Tässä mielessä se muistuttaa Altmanin mainitsemaa valemuiستوjuhlaa – tosin perhevalokuvat (ainakin toistaiseksi) viittaavat katsojien kokemuksiin eivätkä vain toisiin kuviin. Digitaalikuvien käytön monipuolistuessa tilanne voi muuttua, jos ihmiset rakentavat kokemattomista tai toteutumattomista tapahtumista kertovia ”ihannemuiston”-albumeja. Toisaalta perhevalokuville voi nähdä syntyvän eräänlaisen ”valeluonteen” sen vuoksi, et-

teivät kuvien käyttäjät välttämättä huomata lajityyppiä muokkaavan tuotantopuolen, kuten mainonnan, ideologioiden vaikutuksia kuvaamiseensa ja kuvien katsomistapoihinsa.

Olen koonnut kuvioon 4 vastauksen kysymykseen **Mitä eri tekijät muokkaavat perhevalokuvan lajityyppiä?** Tätä kehikkoa voi käyttää tarkastelumallina perhevalokuvia tutkittaessa. Siinä korostuu myös Altmanin (1999) painottama lajityypin prosessiluonne: perhevalokuvat syntyvät monen eri tekijän/tahon yhteisvaikutuksesta ja niitä käytetään lukuisin tavoin eri yhteyksissä.

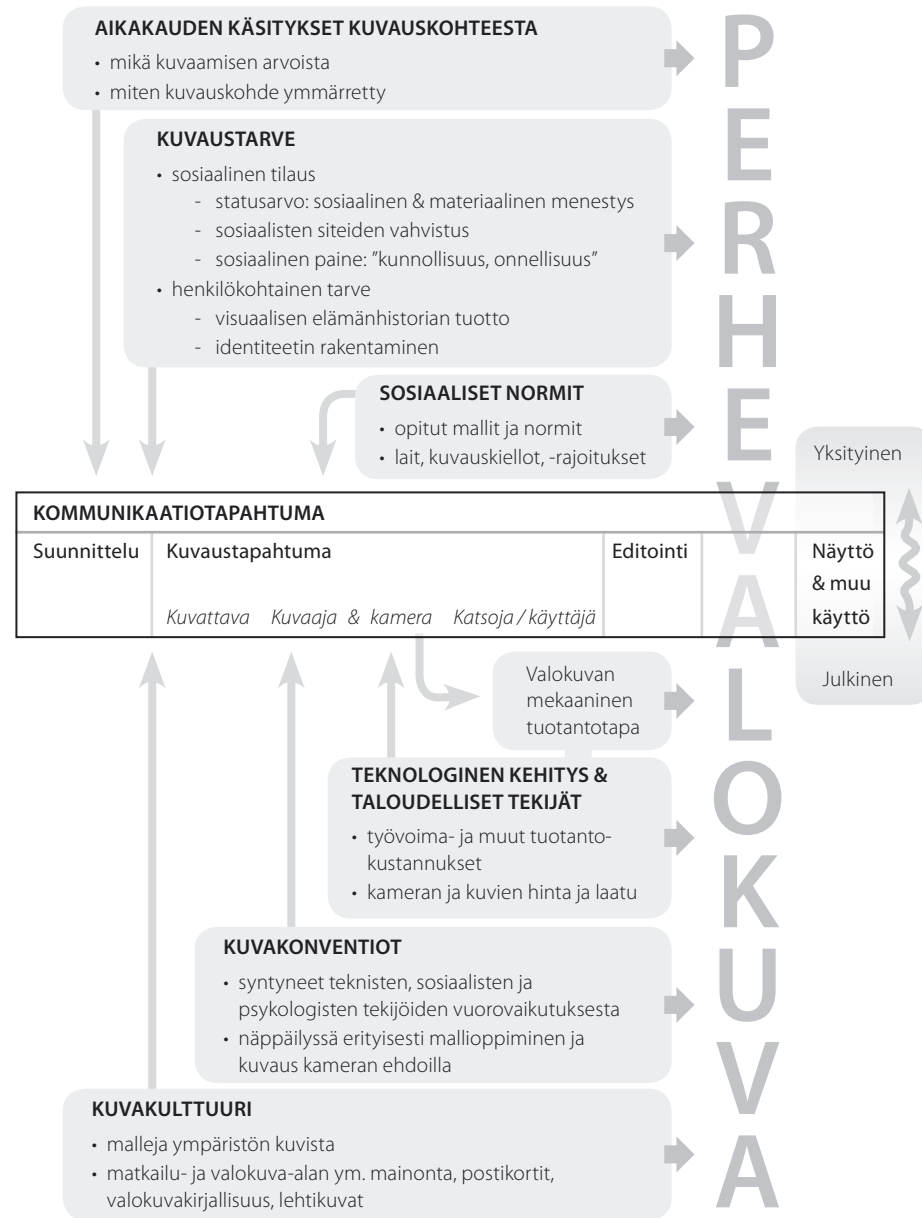
Kaavion keskiöön olen asettanut **kommunikaatiotapahtuman** (ks. luku 3.1), jonka eri vaiheet ovat hieman erilaisia studio- ja näppäilykuvauksessa (ks. luku 3.4: kuvat 2 & 3). Kiteytän näiden väliset tärkeimmät eroavuudet:

Ammattikuvaajan palveluita käytettäessä *suunnitteluvaihe* on selvästi kuvaustapahtumasta erillinen vaihe. Kuvattava tekee päätöksen otattaa kuvan ammattikuvaajalla ja varaa ajan. Kuvaamiseen valmistaudutaan ulkoasua kohentamalla ja pukeutumalla edustavammin kuin tavallisesti. Joskus erityiset asusteet, kuten ylioppilaslakki, kuuluvat kuvaan. Näppäilyssä puolestaan kuvaustapahtuma ja kuvien editointi ovat toisistaan selkeästi erillisiä vaiheita. Suunnitteluvaihe ja kuvaustapahtuma sen sijaan erottuvat näppäilykuvaamisessa toisistaan lähinnä siten, että kamera on varattava saataville ja siihen on ostettava filmi – sitten se tarvitsee vain ottaa esiin. Kuvaamisen arvoiset tilanteet ovat sosiaalisesti määräytyneitä: hyväksyttäviä, riittävän julkisia, sosiaalisesti merkittäviä tai ainutlaatuisia. Joskus kuvattavan ulkoasun tai ympäristön siisteyden kohentaminen kuuluu näppäilyn suunnitteluvaiheeseen.

Itse *kuvaustapahtumassa* ammattikuvaaja on kuvaustilanteessa auktoriteetti, joka ohjailee asiakastaan. Hänen kä-

sityksensä kuvauskohteesta, tekninen tietotaitonsa, taiteellinen näkemyksensä ja tietonsa kuvakonventioista vaikuttavat kuvaamiseen. Lisäksi kuvaaja toimii kilpailun ehdoilla: hänen on otettava huomioon asiakkaan toiveet, oltava tietoinen vallitsevista muodeista ja minimoitava kustannukset. Kameran tekninen taso ja studion muu varustus vaikuttavat kuvaan. Kuvattavan ominaisuudet ja syy lähteä kuvattavaksi vaikuttavat siihen, millaisen kuvan hän itsestään haluaa. Kuvaustilanteessa korostuu ihmisen osa olla yhteydessä muihin ihmisiin katseen välityksellä, tulemalla katsotuksi ja katsomalla. Kunkin aikakauden normit ja ihanteet heijastuvat sekä kuvaajan että kuvattavan tavoitteisiin. Oletettu katsoja tai kuvan käyttäjä voi vaikuttaa kuvaan toiveillaan, odotuksillaan ja joskus ohjailemalla kuvattavaa tai esittämällä toiveita kuvaajalle. Käyttäjää on tavallisesti joko kuvan tilaaja tai kuvattava itse.

Näppäilijä on puolestaan kuvaustilanteeseen osallistuja, jonka vuorovaikutus kuvattavan kanssa on usein leikittelevää, flirttailevaakin. Lisäksi kuvaaja ja kuvattava voivat vuorotella, vaihtaa rooleja. Kuvaaja on tavallisesti helppokäyttöistä automaattikameraa käyttävä luottohenkilö, mutta joskus joku tuntematon. Näppäilijä antaa kamerasuoksien ja tutujen mallien määrittää kuvaamista. Kuvaaja haluaa tavallisesti tulla nähdyksi, mutta joskus hän kuvaa salaa tai yllättäen. Kuvaaja käyttää näppäilyestetiikkaa: kuvaa spontaanisti, sijoittaa kohteen kuvan keskelle ja kameraan päin. Yleensä kyseessä on tiedostamaton kuvakieli, niin kutsutun sosiaalisen katseen käyttö. Sosiaaliset normit vaikuttavat sekä kuvaajaan että kuvattavaan. Kuvattava on kuvissa usein melko luonnollinen ja pyrkii tavallaan ”esittämään itseään”. Tavallista on käyttää hymyposeerausta. Joskus kuvattava estää kuvaamisen tai käyttää niin sanottua



Kuvio 4. Perhevalokuvan lajityypin tarkastelumalli: lajityypin vaikuttavia tekijöitä

antiposeerausta, kuten irvistystä. Kun hän ei ole tietoinen kuvaamisesta, hän on kuvassa "oma itsensä". Kuvaustapahetumassa on joskus mukana katsojia, jotka ovat tilanteeseen osallistujia. Kuvan käyttäjä on tavallisesti kuvaaja itse, ja hänen suhteensa kuvattuun kohteeseen määrittää katselutapa.

Kuvien *editoinnissa* ammattikuvaaja käyttää teknisiä keinoja hyvän lopputuloksen luomiseen. Kuvaaja muuttaa kehitys- ja vedostusvaiheen kautta "sisäisen kuvan" lopulliseksi ideaalikuvaiksi. Lisäksi hän käsittelee asiakkaan koevedoksista valitsemia jälkitylauskuvia eri tavoin, kuten retusoi niitä tai kehystää ne esillepanoa varten. Näppäilykuvauksessa filmin kehitys ja kuvien vedostus tapahtuu laboratoriossa, näkymättömissä kuvien käyttäjiltä. Kuvien editointi voi kietoutua kuvien käyttöön, kuten rakennettaessa albumia, johon valikoidaan kuvia ja liitetään niiden merkityksiä lukittavia tekstejä.

Kommunikaatiotapahtuman viimeinen kohta, *kuvien näyttö ja muu käyttö* eli perhevalokuvien käyttötavat, kertoo osaltaan kuvien merkityksestä ihmisille ja vastaa kysymykseen **Miten perhevalokuvia käytetään yksityiskäytössä?** Kiteytän studio- ja näppäilykuvien yksityiset käyttötavat hyödyntämällä Musellon kehittämää luokittelua: dokumentointi, yhdistäminen, vuorovaikutus ja omakuvan luominen (ks. luku 7.1). Käyttötavat myös lomittuvat toisiinsa. Useimmat niistä olivat yleisiä jo 1800-luvun lopulla, mutta nykyään vastaaviin tarkoituksiin käytetään tavallisesti itse otettuja näppäilykuvia.

Ammattikuvaajan ottamien kuvien käyttö on yleensä edustuksellista. Niitä laitetaan usein esille ja annetaan lahjaksi tai vastalahjaksi. Niitä suositetaan lähinnä silloin, kun halutaan korostaa tapahtuman tai kohteen statusarvoa ja julkista luonnetta, kuten hääkuviissa. Muotokuvia käytetään

statusta kohottavina myös identiteetin vahvistamiseen. Virallisuonteisten kuvien, kuten passi- ja koulukuvien, käyttö on käytännöllis-hallinnollista. Erilaiset ryhmän yhteenkuuluvuutta viestivät kuvat, kuten koulu- ja päiväkotikuvat, ovat nykyisin kotien tyypillisiä ammattikuvaajan ottamia valokuvia. Näppäilykuvia käytetään yksityisempään viestimiseen. Niitä tavallisesti selailaan tapahtumaan osallistuneiden kanssa, mutta niitä käytetään monella muullakin tavalla.

Kuvat täyttävät *dokumentointitehtävää*, kun ne tallentavat perhehistorian tapahtumia ja tärkeitä ihmisiä. Kuvia käytetään muutoksen tai valitsevan tilan dokumentointiin, kun viestitään sosiaalisesta menestyksestä tai saavutetusta statuksesta. Näiden kuvien tehtävänä on herättää kunnioitusta kuvattua kohtaan. Varsinkin albumikuvat dokumentoivat ennakoitavissa olevia, yleensä kehittymiseksi katsottuja muutoksia, ja pitävät näin yllä vallitsevaa olotilaa. Ne antavat elämälle malleja ja vahvistavat normaalielämäksi vakiintuneita käytäntöjä. Ne tuottavat kulttuurista jäsenyyttä sekä tarjoavat turvallisuuden ja jatkuvuuden tunteen. Albumien viralliset muistot ovat sosiaalisesti valikoituneita.

Jos perhevalokuvia käytetään dokumenttina, katsojalle on annettava tietoa kuvanottotilanteesta. Kuvien viestiin vaikutetaan teksteillä tai kerronnalla. Kuvien katselu yhdessä muiden ihmisten kanssa mahdollistaa kuvien merkityksen kiinnittämisen, täydentämisen ja muuntamisen. Kuvista kerrotut tarinat ja kuvien merkitys muuttuvat ajan ja katsojien myötä.

Valokuvia käytetään *yhdistämiseen*: vahvistamaan ihmissuhteita ja arvoja. Kuvien pitäminen esillä kuvattun ikonisena korvikkeena samoin kuin kuvien käyttö sosiaalisen vaihdon välineenä, kuten lahjana, tervehdyksenä tai kiitoksena, täyttävät yhdistämistehtävää. Kun kuvia pidetään esillä,

ne korvaavat henkilön symbolisesti. Kuolleiden ja kaukaisten sukulaisten kuvia käytetään tällaiseen muistojen säilyttämiseen. Kuvat toimivat joskus lähes esi-isien palvontavälineinä. Ne palvelevat vastakuvina kuolemalle – ikään kuin torjuvat sitä – ja tuovat lohtua. Joitakin ihmisiä kuolleiden kuvat auttavat kuoleman hyväksymisessä.

Kuvien käyttö viestimiseen, kuten niiden lähettäminen ystäville ja sukulaisille, pitäminen esillä työpaikoilla tai lompakkokuvien näyttäminen, lisää yhteenkuuluvuuden tunnetta. Lompakkokuvilla voi olla kannustava ja suojeleva tarkoitus. Kuvien katselu yhdessä ja suullisen kerronnan liittäminen niihin sisältää samoin yhdistämistehtävän. Näissä riiteissä vahvistetaan ystävyysuhteita ja ryhmäidentiteettiä.

Kuvat liittyvät *vuorovaikutukseen*. Sitä tapahtuu monin tavoin jo kuvaustilanteessa, kun osalliset flirttailevat keskenään tai kiusoittelevat toisiaan kuvaamalla. Kameran käyttäminen viestii siitä, että tilanteessa olevia ihmisiä pidetään tärkeinä. Valmiit kuvat houkuttelevat vuorovaikutukseen, esimerkiksi keskusteluun. Työpaikalla esillä olevat kuvat ja lompakon kuvat voivat edistää keskustelun syntymistä. Kuvien tuhoaminen puolestaan edustaa symbolista vuorovaikutusta, kuten kostoja. Niiden myyminen tai muu hylkääminen voi viestiä kuvattun henkilön merkityksen vähenemisestä, kuten suhteen viilenemisestä tai toisistaan vieraantumisen.

Perhevalokuvat auttavat *omakuvan luomisessa*. Kuvaaminen voi toimia luovuuden ilmaisukeinona tai kokemusten vahvistamisen apuna. Erityisesti matkakuvia otetaan kokemusten vahvistamiseksi, mutta ne toimivat myös kokemusten yhtenäistämisen tai niiden torjunnan sekä sosiaalisen erottautumisen välineinä. Jotkut käyttävät kuvaamista lomastressin lievittämiseen, toisille se on keino ottaa outo paikka

haltuun. Yleensä kaikella kuvaamisella merkitään hetki tärkeäksi.

Kuvien ottaminen ja erityisesti albumin kokoaminen on keino luoda omaa visuaalista historiaa. Valokuvilla järjestetään elämän kaaosta. Esille laitettavat kuvat vahvistavat identiteettiä rakkausfetisseinä ja kohottavat sosiaalista statusta sekä sen myötä itsetuntoa. Itsestä otetuilla ihannekuvilla on sama vaikutus. Lompakkokuvia voidaan käyttää myös itsen esittelyyn. Kuvia kätkemällä tai ne tuhoamalla piilotetaan näkyvistä omat epäonnistumiset ja ihmiset, jotka halutaan unohtaa. Kuvia käytetään itsetutkiskeluun. Niitä katselemalla voidaan tehdä muistelutyötä ja rakentaa omaa identiteettiä, mahdollisesti ristiriitaisten muistojen ja tunteiden kautta. Valokuvan tulkintaan vaikuttavat lukuisat eri tekijät. Tämän vuoksi henkilökohtaisten valokuvien katselu voi toimia identiteettiä rakentavana mutta myös sitä rajoittavana tekijänä. Kuvan viesti ja katsojan omat muistot saattavat olla ristiriidassa keskenään. Joskus kuvan ”totuus” jopa estää omien muistikuvien nousemista esiin. Oman valokuvansa katsominen tuottaa monesti vierauden tunteen, koska itsensä näkee kuvassa muiden silmin. Kameran tallentamaa ulkoista olemusta katsotaan usein ajatellen, ettei olla tarpeeksi hyvännäköisiä. Kasvanut ulkonäön arvostus aiheuttaa itsekritiikkiä. Toisaalta ihminen pystyy kenties hyväksymään itsensä helpommin kuvaansa katsomalla. Ihminen on jatkuvasti muuttuva, tulossa joksikin. Kuvan ”minä” on aina ”hän”.

Käsittelen seuraavaksi tarkemmin edellä esitellyn *komunikaatiotapahtuman eri vaiheisiin ja siten perhevalokuvan lajityyppiin vaikuttavia kuvioon 4 koottuja muita tekijöitä*. Kuvien sisällöissä näkyvät **kunakin aikakautena kuvauskohteisiin liitetyt käsitykset**. Nämä heijastuvat siinä, mitä kunakin aikana on pidetty kuvaamisen arvoisena

ja miten kukin kuvauskohde on ymmärretty. Aikakauden käsitteet muun muassa lapsesta, äitiydestä, isyydestä ja perheestä heijastuvat perhevalokuvissa.

Yksi keskeisistä lajityyppiin vaikuttavista tekijöistä on **kuvaustarve**, syy kuvaamiseen. Valokuvauksen alkuajoista lähtien valokuvilla on ollut *sosiaalinen tilaus*, joka on limitynyt teknologiseen kehitykseen. Erilaiset sosiaaliset tarpeet ovat muokanneet kuvien sisältöä ja vaikuttaneet niiden käytäntöihin. Muotokuvamaalauksen omistamisella on aina ollut korkea status. Porvaristo hankki aikoinaan itsestään kalliiden muotokuvamaalauksen sijaan valokuvia ja saikin niitä visiittikorttien keksimisen myötä suhteellisen edullisesti. Kuvia voidaan ottaa todistamaan paitsi sosiaalisesta myös materiaalisesta menestyksestä, jolloin saavutukset voidaan näyttää kuvan muodossa muillekin kuin naapureille. Kuvalla näytetään, että elämä on kunnossa. Todistetaan, että kaikki sujuu hyvin ja normeja noudatetaan. Kuvat toimivat sosiaalisen vaihdon välineinä ja vahvistavat sosiaalisia siteitä.

Syy ottaa kuvia voi saada alkunsa sosiaalisesta paineesta: koska muutkin kuvaavat, myös meidän tulee kuvata. Kuvattu perhe on kunnollinen ja/tai onnellinen perhe. Koska ensimmäistä lasta on kuvattu, pitää toisestakin ottaa kuvia, ettei tämä koe itseään syrjityksi. Juhlavieraiden kuvaamisen tulee olla tasapuolista, etteivät he loukkaannu ja tunne itseään ulkopuolisiksi tai ei-toivotuiksi.

Tarve käyttää ammattikuvaajaa tai kuvata itse – kuvauspäätös – voi perustua edellä mainittuihin sosiaalisiin tarpeisiin, mutta sillä voi olla juurensa myös yksilön *henkilökohtaisissa tarpeissa*. Rajaa sosiaalisten ja yksilöllisten tarpeiden välille on vaikea vetää. Jo halu saada muotokuva itsestään on perusteltavissa sekä sosiaalisen nousun näyttämisen että

henkilökohtaisen visuaalisen elämänhistorian tuottamisen näkökulmasta.

Yksilön psykologisten tarpeiden kannalta katsottuna sekä valokuvaamisen että kuvattavana olemisen tai itsensä kuvauttamisen tarpeet ovat perusteltuja identiteetin rakentamisen keinoina. Jokainen kuva, jonka ihminen ottaa, on yksi hänen tuottamansa viesti, väite, kannanotto. Jokainen hänestä otettu valokuva taas on osa hänen visuaalista henkilöhistoriaansa. Nämä molemmat toimivat identiteetin ilmaisu- ja rakennuskeinoina.

Sosiaaliset normit säätelevät sitä, mitä pitää kuvata, mitä voidaan kuvata ja mitä ei saa kuvata. Kunkin aikakauden tabualueet heijastuvat valokuvissa. Tabujen ylittäminen voi johtaa kuvan tuhoamiseen tai piilottamiseen.

Yhteisön laatimat lait edustavat kirjoitettuja sosiaalisia normeja. Viralliset lait rajoittavat lähinnä julkisuuteen tarkoitettujen kuvien tuottamista eivätkä näin ollen juuri vaikuta perhevalokuviin. Poikkeuksia tästä tosin tunnetaan muun muassa Yhdysvalloista homosensuurin ajalta. Viime aikoina lasten seksuaalisen hyväksikäytön noustua julkiseksi keskustelunaiheeksi kuvaamoissa on voitu puuttua kuvien sisältöön muun muassa silloin, jos lapsista on otettu alastonkuvia. Näppäilijät kohtaavat lakeihin perustuvia rajoituksia lähinnä turisteina.

Tekijänoikeuslaki säätelee ammattikuvaajan ottamien valokuvien julkista käyttöä siten, että kuvaaja saa käyttää niitä vain ikkunamainonnassaan. Tämä yksityiskuvien suoja koskee vain aikaa, jona kuvat ovat kuvaajan hallussa. Julkiset paikat, kuten teatterit, museot, kirkot ja vastaavat, voivat rakennuksen, esineistön tai yleisen rauhan suojelemiseksi kieltää kuvaamisen tai asettaa kuvaamista koskevia rajoituksia, kuten: ”Kuvaaminen sallittu ilman salamavaloa.” Tämä

rajoittaa jonkin verran näppäilykuvaajien kuvausmahdollisuuksia. Virallisia rajoituksia enemmän perhevalokuviiin vaikuttavat kuitenkin sanattomat, kulttuurisesti opitut sopimukset siitä, mitä on soveliasta kuvata ja mitä ei.

Kuvien ominaisuuksiin vaikuttavat aina **taloudelliset tekijät** kuten *tuotanto-olosuhteet*. Kameraan ja yleensä valokuvaamiseen liittyvä **teknologinen kehitys** on muovannut voimakkaasti perhevalokuvan lajityyppiä vaikuttamalla kuvien aihealueisiin ja ulkomuotoon. Se on luonut mahdollisuudet valokuvaamisen kehittymiselle jokaisen ulottuvilla olevaksi harrastukseksi, koska kuvaaminen on yksinkertaistunut ja tullut halvemmaksi. Teknologinen kehitys on lisäksi vaikuttanut siihen, että ammattikuvaajien ottamien kuvien rinnalle ovat tulleet näppäilykuvat.

Kuvan ulkoiset piirteet, kuten muoto ja koko, mustavalkoisuus tai värillisuus, syvyysterävyys ja tarkkuus, ovat kaikki vaihdelleet käytettävissä olevan kamerateknologian mukaan. Linssien kehittyminen, salamavalon keksiminen, automatiikan lisääntyminen ja muu valokuvatarvikkeiden ja -materiaalien teknologinen kehitys ovat vaikuttaneet kuvan ulkonäköön. Ne ovat osaltaan määrittäneet sitä, mitä, missä ja miten on teknisesti ollut mahdollista kuvata.

Valokuvausalan automatisointi ja osittain halvan työvoiman käyttö ovat laskeneet tuotantokustannuksia. Kuvaamisen suhteellinen halpuus on osaltaan vaikuttanut siihen, että kuvia otetaan runsaasti – määrä korvaa laadun. Kuvaamiseen liittyvät filmin hankinta- ja kehityskulut sekä kuvien vedostamisesta aiheutuvat kustannukset vaikuttavat tosin edelleen siten, että kaikilla, esimerkiksi pitkäaikaistyöttömillä, ei välttämättä ole varaa eikä halua kuvata. Oman elämän representaatioita voidaan tuottaa silloin, kun elämän materiaalinen perusta on kunnolla turvattu. Videot ja digitaalikamera

sekä kuvien käsittely tietokoneella tarjoavat monipuolisia mahdollisuuksia tehdä kuvia itsestään ja perheestään. Näillä laitteilla on yhä statusarvoa, koska kaikilla ei ole niihin varaa. Näin ne osaltaan erottelevat perheet niihin, joilla menee hyvin ja niihin, jotka ovat pudonneet ”kehityksestä”.

Valokuvan mekaaninen tuotantotapa – koodaukset syntyvät kamerassa – vaikuttaa siihen, että arkikäytössä valokuvaa pidetään dokumenttina, todisteena tapahtumasta. Valokuvan mekaaniseen syntytapaan on sidoksissa sen kyky pysäyttää aika, mikä tekee mahdolliseksi menneen hetken tarkastelun yhä uudelleen.

Kuvaamiseen liittyvät tavat ja normit eli **kuvakonventiot** ovat syntyneet teknisten, sosiaalisten ja psykologisten tekijöiden yhteisvaikutuksesta. Ammattikuvaajien kuvakonventiot ovat sekä heidän kykyjensä ja taiteellisten tavoitteidensa että asiakkaan toiveiden määräämiä. Näppäilijän kuvaustapaan vaikuttavista tekijöistä jäljittelemällä oppiminen on ensisijainen. Hän kuvaa niin kuin on nähnyt muiden kuvaavan ja yleensä kameran ehdoilla. Näppäileminen on tuttua ja turvallista. Tämä tavallisesti kotipiirissä opittu totutus ottaa kuvia tiettyinä hetkinä ja tiettyyn tapaan yhdistettynä opittuun ”tuossa olen minä” -lukutapaan tekee kuvista läpinäkyviä. Ihminen pitää niitä ikkunoina todellisuuteen, dokumentteina.

Kuvakonventioihin vaikuttavat muutkin ympäristön kuvat sekä erilaiset *ohjeet ja mallit*, joita kuvantekijät saavat kirjoista, lehdistä ja toisilta kuvaajilta. Ne ovat osa lajityyppiin vaikuttavaa **kuvakulttuuria**. Valokuvateollisuuden kannattavuutta edistämään pyrkivällä *mainonnalla* on laattikkokameroiden keksimisestä lähtien korostettu näppäilyideologiaa, kuvaamisen helppoutta. Mainonnalla pyritään edelleen vaikuttamaan siihen, että yhä useammat ryhmät ja

ikäluokat alkaisivat kuvata. Viime vuosikymmeninä kamera-mainontaa on kohdennettu erityisesti tuleville kuluttajasukupolville: niitä suositellaan lahjoiksi nuorisolle. Mainoksilla ja markkinoinnilla houkutellaan kuvaamaan määrällisesti enemmän ja uusissa tilanteissa. Mainonta pyrkii tarjoamaan malleja aihepiireistä, joita kannattaisi kuvata, kuten lomailotteluja tai lapsen ensimmäistä koulupäivää. Meitä ympäröivästä kuvakulttuurista myös *postikortit* antavat oman mallinsa varsinkin turistikuvaukseen siitä, miten ja mitä kannattaa kuvata. Turistien kuvaamista ohjaillaan lisäksi erilaisilla nähtävyyttä merkitsevilla kylteillä ja pysähtymällä retkillä tietyille "kuvauksellisille" paikoille.

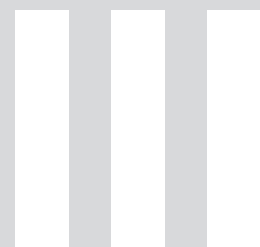
Näppäilijöiden kuvaustapaan pyrkivät vaikuttamaan alan lehdet, kuten tekniikasta kiinnostuneille suunnattu Kamera-lehti Suomessa. *Valokuva-alan lehdet ja kirjallisuus* keskittyvät esittelemään keinoja, joilla kuvista saa teknisesti paremman laatuista, ja ne kuluvat enemmän aktiivisten harrastajien kuin tavallisten näppäilijöiden käsissä. Jonkin verran ainakin aktiiviharrastajien kuvaamisen malleina voivat toimia valokuvaliikkeiden ikkunoissa olevat studiokuvat sekä lehti- ja taidevalokuvat.

Perhevalokuvan lajityyppi määrittänyt paitsi kuvien yksityisen myös niiden julkisen käytön kautta. Yksi tutkimuskysymyksistäni oli: **Miten perhevalokuvia käytetään julkisuudessa?** Hyödynnettäessä perhevalokuvan lajityyppiä lehtikuvissa, perhevalokuvien yksityinen luonne korostuu: kotikuvien onni on vastakohta julkisille tragedioille. Osa lehtikuvaajista pyrkii tosin rikkomaan yksityisen ja julkisen rajaa tuottaakseen myyviä kuvia. Lajityypin kuvastoa käytetään tekemään perhe-elämä hauskaksi ja haluttavaksi sekä tapahtumat tai henkilöt katsojille läheisemmiksi. Näppäilykuvaustyyllillä tuotetaan tuttuuden ja yhteisyyden

vaikutelmaa. Mainoskuvissa tämä perhevalokuvien mallina käyttäminen korostuu, koska halutaan tuottaa vaikutelma läheisyydestä. Mainokset vahvistavat kuluttamiskeskeisyyteen sopivaa mallia perheestä. Lisäksi niillä tuotetaan käsitystä miehestä ja naisesta sekä heidän rooleistaan.

Tutkimuskäytössä perhevalokuvan lajityyppi määrittänyt voimakkaasti dokumentiksi, todisteeksi tapahtuneista asioista tai vallinneesta ulkomuodosta. Valokuvien projektiivisistä luonnetta muistin raaka-aineena vahvistetaan, kun kuvia käytetään muistelun lähtökohtana. Muisteluun perustuvan tutkimuksen ohella tämä käytötapa on yleinen erilaisissa valokuvaterapioissa, joskin osassa niitä kuvien tuotantopohjinkin on alettu kiinnittää huomiota.

Taidevalokuvauksessa perhevalokuvan lajityyppi on toiminut kehyksenä, jonka konventioita on rikottu ja kyseenalaistettu. Teoksissa on paljastettu tabuina pidettyjä asioita, joskin perhevalokuvien näennäisen viattomuuden taakse on myös peitetty salaisuuksia. Teoksilla on pyritty laajentamaan perheen käsitettä kuvaamalla omaa tai toisten perhettä. Taidevalokuvaus edustaa tahoja, joka lajityyppiä hyödyntäessään liittyy kuviin Altmanin mainitsemaa vastakulttuurista veto-voimaa rikkomalla vallitsevia sosiaalisia normeja.



EMPIIRINEN OSA:
Kiertomatka
"Valotetut elämät"

10 Perhevalokuvaa pohtivien tilateosten yhteistä taustaa ja yleisteemat

Produktioni liittyvät monella tapaa valokuvataiteen historiasta tuttuihin tapoihin haastaa perhevalokuvan lajityyppiä (ks. luku 8.4). Mikäli olen saanut vaikutteita teoksiini erityisesti tietyiltä tekijöiltä, tuon heidän tuotantoaan ja/tai ajatteluaan esiin esitellessäni kyseisen tilateokseni. Se, että uskalsin käyttää tavallisia näppäilykuvia teoksissani, selittyy osittain ajankohdalla: maaperää näppäilykuvien julkiseen käyttöön oli raivattu jo 1980-luvulla. Silloin alettiin tuoda tavallisten näppäilijöiden perhevalokuvia taidenäyttelyihin, koska haluttiin kiinnittää huomio siihen, miten niitä katsotaan. Institutionaalisten tekijöiden vaikutus näkemiseen ja muistamiseen nostettiin keskiöön.¹ Taiteilijan institutionalisoitu asema teosten tekijänä pyrittiin murtamaan².

Rikon perinteisiä hierarkioita korostamalla katsojan tulkinnan tärkeyttä ja seuraamalla viime vuosikymmeninä erityisesti naistaiteilijoiden piirissä yleistynyttä korkeataiteen ja viihteen rajojen rikkomista. Tavoitteenani on ollut osoittaa, että ”populaari on poliittista” muun muassa liittämällä teoksiin kodin piiriin miellettyjä tekotapoja, kuten kudontaa ja kirjailua³. Olen yhdistänyt teoksiini ompelua ja käyttänyt sellaisia kuvantekotapoja, joita lähes valokuvausta harrastamattomakin voisivat käyttää. Tavoitteenani on ollut luoda katsojalle tunne, että hänkin ”olisi voinut tehdä tuon” – toivossa, että **katsoja innostuisi hyödyntämään omia valokuviaan uudella tavalla.**

Tilateoste(ni) kautta samalla kyseenalaistan niiden tekijyyttä: ne kaikki ovat syntyneet monenlaisen yhteistyön tuloksena. Ideoiden alkujuuret ovat sekä tämän tutkimuksen

lähdekirjallisuudessa että monissa keskusteluissa, joita on vaikea enää jäljittää. Lisäksi olen kiitoksen velkaa lukuisille ihmisille, jotka ovat eri tavoin auttaneet minua: kuvanneet, suostuneet kuvattaviksi, antaneet luvan kuviensa käyttöön, hoitaneet lapsia, rakentaneet kasvihuoneen tai tukeneet muulla tavoin. Olen nimennyt heidät teosesitteissä siltä osin kuin olen saanut heidän nimensä selville (ks. liitteet 6–9). Teokseni perustuvat siis suurelta osin jo olemassa oleviin kuviin⁴ Arkipyhien (t)aikamattoa lukuun ottamatta.

Minua on rohkaissut ajatus siitä, että **yksityiset kokemukset voivat saada yleispätevyyttä, kun ne jaetaan yhteisesti**, mitä on toteutettu valokuvänäyttelyissä muun muassa liittämällä yksityisiä valokuvia taidevalokuvien rinnalle⁵ ja pyytämällä näppäilevää perhettä pitämään valokuvapäiväkirjaa näyttelyä varten. Williams toteaa jälkimmäisistä kuvista: ”Kaikkien perhevalokuvien tavoin Boormanien tarina on myös meidän tarinamme; heidän elämänsä koskettaa omaamme ja tulee kokemuksemme koetinkiveksi.”⁶ Intoani tuottaa teoksia yhdessä oman perheeni kanssa ovat lisänneet Danny Lyonin perhevalokuvaan pohjautuvan kirjan tapaiset hankkeet⁷.

Olen asettanut kaikki neljä tilateostani esille ensisijaisesti paikkoihin, joissa ihmiset voivat törmätä niihin yllättäen ja jotka kuuluvat heidän normaaliin elämänpiiriinsä⁸. Tällaisia paikkoja ovat olleet yliopistojen ja hotellin aulatilat, kirjastot, kasvihuone ja kirkko. POLO-muistipeli oli ensimmäisen keran esillä Rovaniemen maalaiskunnassa lakkautetulla Jaatilan koululla, koska halusin näyttelyllä viedä teoksen sen syn-

- 1 Moore 1991, 66–68; Wells 1997, 233.
- 2 Lintonen 1989, 16–17. Armi Laukia rakensi vuonna 1989 Omakuva-tapahtuman yleisön lähettämistä valokuvista. Laukia lähetti kopioimiaan omakuvia 311 tuntemattomalle suomalaiselle, joita hän pyysi vastavuoroisesti lähettämään näyttelyyn jonkin valokuvansa.
- 3 Young 1988, 175.
- 4 Vastaavasti esimerkiksi Veli Granön teos Ihmeellinen viesti toiselta tähdeltä vuodelta 1998 on koostettu olemassa olevista materiaaleista, jolloin tekijyys näkyy idean suunnittelussa ja materiaalisessa jäsentämisessä (Elovirta 1999, 199–201).
- 5 Tällä tavalla *Assembling the Family* -näyttelyssä virallistettiin ihmisen kasvamiseen liittyvien perhevalokuvien arvo viktoriaanisista visiitinkorteista nykypäivän interaktiivisiin CD-versioihin (Bull 1996, 39).
- 6 Williams 1994b, 74–75.
- 7 Lyonin perheen teos edustaa uusia vaihtoehtoja tarjoavaa valokuvanarratiivia. Vaikka se kuvaa perheen hankalaa asemaa yhteiskunnassa, se on leikkisä. Siinä on järjestetty perhevalokuvat uudelleen, fiktioksi, mikä voi auttaa suojelemaan perhettä särkyvyyden tunteelta. (Ribièrè 1995, 291.) Kirjassa ”matkustetaan aikakoneella” eri sukupolvien elämän tapahtumissa (Green 1990, 4). →

- 8 Kaikki teokset ovat lisäksi olleet esillä myös taidemaailmaa edustavissa tiloissa, kuten gallerioissa ja taidemuseoissa (ks. liitteet 1–4).
-
- 9 Slater 1986, 181–182; Slater 1995, 145.
- 10 Ks. Stanley 1991, 70.
- 11 Price & Wells 1997, 33.
- 12 Wang Hansen 1982, 182–183. Vastaavaa poliittisesti kantaottavaa valokuvaamista on esiintynyt myös muualla. Ison-Britannian 1970-luvun yhteisövalokuvausliikkeiden syntyyn vaikutti muun muassa Paolo Freiren ”sorrettujen pedagogiikka”. Ihmisten visuaalisen lukutaidon toivottiin kehittyvän, kun he kuvaisivat muun muassa työpaikkojaan ja näin rikkoisivat perhevalokuvauksen perinteitä. Liikkeessä ei tutkittu taustalla olevaa, yksittäisten ihmisten oma-aloitteista historiansa rakentamista korostavaa ajattelutapaa. Uutta oli se, että ihmiset pyrkivät kuvaamalla vaikuttamaan elinolosuhteisiinsa. (Seppänen 2001b, 29–30.) Yhteisöllisen videotuotannon liikkeitä syntyi 1970–80-luvuilla. Ne pyrkivät edistämään tavallisten kansalaisten omaehtoista kuvatuotantoa heidän yksilöllisten ja sosiaalisten tarpeittensa toteuttamiseksi. Suomessa muun muassa Juha Suonpään taistelu kotinsa tilalle suunniteltua ostoskeskusta vastaan toimi tähän tapaan: Suonpää käytti julkisuutta hyväkseen tuomalla videoiden avulla tilanteesta ahdistuneen perheensä elämää julkisuuteen. (Seppänen 2001a, 81–87.)
- 13 Kyseinen liike syntyi Saksassa 1930-luvulla, kun työläiset perustivat omia kameraseurojaan, kuvasivat työtään omasta näkökulmastaan ja

tyjuurille, lapsuuteni maisemiin, ja toisaalta vastustaa tällä eleellä kyläkoulujen lakkauttamista. Innoittajanani näyttelypaikkojen valinnassa on ollut Slaterin jo 1980-luvulla esiin tuoma ehdotus kollektiivisesta valokuvauksesta. Hän korosti sitä, että perhevalokuville tulisi kehittää **vaihtoehtoisia levitystapoja**. Niille pitäisi luoda uusia yleisöjä ja vaatia yksityisomistuksessa olevat kuvat yleiseen käyttöön. Post-moderniin liittyvä epädifferentiaation ja epähierarkkisuuden painotus on nostanut populaarin ja eletyn kulttuurin poliittiseksi kulttuuriksi. Perhevalokuvaus voisi olla kuluttamisen monimuotoisuuden sijaan paikallisten ja vapaaehtoisten yhdistysten virittämää monimuotoista kuvaamista.⁹

Jonkin verran kaikkien teosten, mutta etenkin arjen kuvaamiseen keskittyneen Arkipyhien (t)aikamaton rakentumiseen ovat vaikuttaneet erilaiset yhteiskunnalliseen teemaan perustuneet näyttelyt, joissa näppäilijöiden perhevalokuvia on tuotu julkisuuteen¹⁰. Niissä on pyritty vahvistamaan sivuutettujen ihmisten omanarvontuntoa muuttamalla heidän näkymättömyytensä näkyväksi, joskin kuvat on tavallisesti esitetty dokumentteina tuomatta kulttuurisen koodauksen prosesseja esiin¹¹. Porvarillista perhemallia kritisoivien nais- ja kollektiiviliikkeiden 1970-luvulla Tanskassa harjoittaman niin sanotun poliittisen yksityiskuvaamisen ongelmana tosin oli omanlaisensa rajoittuneisuus. Se toi perhevalokuvauksessa sivuun jääneet arkipäivän, poliittisen työn ja elämän eri suhdeverkostot näkyviin, mutta jätti kuvaamatta vallankumouksellisuuden kuvaan sopimattomat asiat, kuten perhetapahtumat.¹² Terry Dennett peräänkuulutti 1990-luvun alussa Arbeiter Fotografie -liikkeen¹³ hengen paluuta takaisin, jotta ihmiset alkaisivat julkaista henkilökohtaisia kuviaan yleiskirjeissä ja käyttää niin kutsuttua valokuvateatteria erilaisen yhteiskunnallisten epäkohtien paljastamiseen¹⁴. Valoku-

vaaja Jo Spence on tehnyt uraauurtavaa työtä valokuvateatterin keinojen käyttämisessä¹⁵. Hän on rohkaissut teoksillaan ihmisiä tuottamaan **yksityiselämää paljastavia kuvia**, koska hän pitää yksilöllisiä ja yhteisöllisiä kriisejä sekä niiden hoitoa erottamattomina¹⁶. Spencen kirjoitukset ja teokset ovat vaikuttaneet minuun voimakkaasti. Teosteni, erityisesti Arkipyhien (t)aikamaton ja POLO-muistipelin, tavoitteena on rikkoa Spencen mainitsema perhevalokuvauksen vaiettu (piilo)käytäntö¹⁷. Teosten kohtaaminen voi saada katsojan **miettimään omaa suhdettaan valokuvaamiseen ja kuviensa merkitykseen**.

Vaikka haluan teoksillani herättää katsojan pohtimaan vakavissaan perhevalokuvien, arjen, lapsuuden ja muistojen merkitystä, olen halunnut sisällyttää teoksiin **leikkimieli-syyttä**. Toivon, että teokset nostattavat katsojien kasvoille hymyn tai kirvoittavat heidät nauramaan. Elämä on sekä vakavaa että koomista. Kaikissa teoksissani olen pyrkinyt käyttämään taidekuviin harvoin sisällytettyä huumoria.

Asettamalla teokset seinien sijaan lattiatasoon, pöydille tai valotilaan eli kasvihuoneeseen olen halunnut saada katsomiskokemuksesta **elämyksellisen ja toiminnallisen**. Arkipyhien (t)aikamaton kuviin ja POLO-muistipelin kortteihin saa koskea. REPRODUKTIO:ssa katsoja voi istua pulpetin ääreen ja tulla osaksi teosta. Äitien talvipuutarha -teos puolestaan houkutteli alkuperäisessä ympäristössään kiertämään kasvihuonetta ympäri, kyykistelemään ja kurottelemaan – pakkasessa. Eri esitystapoihin sisältyy myös vertauskuvallisuutta, josta kerron kunkin teoksen tarkemman esittelyn yhteydessä.

Koska Arkipyhien (t)aikamatto ja POLO-muistipeli ovat olleet esillä ulkomailta, olen liittänyt teoksen oheen esitteksteitkin ainakin englanninkielisinä käännöksinä. Joissa-

kin paikoissa, kuten Ruotsissa ja Espanjassa, olen esitellyt keskeisimmän tekstin paikallisella kielellä (ks. liitteet 1–4). Huolimatta tavoitteestani saavuttaa kaikki katsojat osalle on tuottanut vaikeuksia ymmärtää tekstejä. Granadassa pari katsojaa kritisoi sitä, että Arkipyhien (t)aikamaton esittely oli vain englanniksi: -- *Olisit voinut vähintäänkin laittaa tiedot espanjaksi, koska jos et ymmärrä englantia, on aivan sama näetkö tämän "upean maton"*.¹⁸ Samoin POLO-teoksen katsojista yksi koki, että korttien tekstien olisi pitänyt olla espanjaksi: *Se on todella hieno, mutta koska en osaa englantia, "en pääse jyvälle"*.¹⁹ (**GranadaKTK**; HUOM! Näiden näyttelypaikkakoodien tarkat selitykset ovat liitteissä 1–4.) POLO-muistipeliä kävi Rovaniemellä tutkailemassa katsoja, jonka äidinkieli ei palautteesta päätellen ollut suomi: -- *Vaativaa kieltä minulle, mutta nautin hirveästi*. (RovaniemiGAL) Lisätäkseen suomea taitamattomien kävijöiden mahdollisuuksia tutustua teoksiin, käänsin Valotetut elämät -näyttelykokonaisuuteen kaikkien teosten esittelyt ja POLO-muistipelin korttien taakse kirjoittamani tekstit (ks. liite 10) englanniksi, vaikka näyttely oli Suomessa.

Seuraavissa luvuissa esittelen aluksi kunkin tilateoksen lyhyesti. Sen jälkeen tarkastelen katsojien dialogia kahden²⁰ edellä mainitun yleisteeman, leikkimielisyyden ja katsojien kuvaustavan haastamisen kanssa. Tämän jälkeen esittelen vuorollaan kunkin teoksen teemat (A–C) ja niihin liittyvät dialogit.

julkaisivat kuvat radikaalilehdissään (Kenyon 1992, 16).

- 14 Dennett 1991, 72–83. Alkuperäistekstissä yleiskirje-käsitem: "public letter".
- 15 Martin 1991b, 22. Spencen valokuvasarja, joka kuvaa potilaan avuttomuutta lääkärin vallan edessä, antoi Spencelle valtaa tarkkailla omaa historiaansa.
- 16 Ks. Spence 1995a, 219. Isossa-Britanniassa on toteutettu erilaisia projekteja, joilla ihmisiä on rohkaistu luomaan perinteistä perhevalokuvausta laajempaa kuvaa elämästään. Niissä on tavoitteena ymmärtää paremmin perheeseen ja muihin suhteisiin liittyvää dynamiikkaa sekä ihmisen ulkoisen ja sisäisen minäkuvan rakentumista. Uudet lähestymistavat voivat auttaa kuvaajaa oman äänen löytämisessä näkyväksi tulemisen kautta. (Graham 1995, 135–142; Spence & Solomon 1995, 161–166.) Kuhn (1995, 103) korostaa, että "niille meistä, jotka ovat oppineet olemaan hiljaa häpeän kautta, kaikkein vaikeinta on löytää oma ääni".
- 17 Spence 1995a, 104, 148. Alkuperäistekstissä: "unspoken agenda".
- 18 Alkuperäistekstissä: -- *Por lo menos podías haber puesto lo de la información en español porque si no sabes nada de ingles te quedas igual al ver la "gran alfombra maravillosa"*. Jatkokssakin kirjoitan suorat lainaukset katsojien teksteistä tässä lainauksessa esitettyyn tapaan, kursivilla.
- 19 Alkuperäistekstissä: *Es extraordinario, pero como no entiendo el ingles no se "entiende una papa"*.
- 20 Loput yleisteemat tulevat käsitellyiksi teoskohtaisiin erityisteemoihin liittyvien dialogien yhteydessä.



Kuva 36. Kuvakooste Arkkipyhien (t)aikamatto -teoksesta

11 Arkipyhien (t)aikamatto dialogissa katsojien kanssa

11.1 Teoksen yleiskuvaus, palautteen keruu ja yleisteemoihin liittyvä dialogi

Arkipyhien (t)aikamatto

Vuonna 1996 valmistuneen teokseni Arkipyhien (t)aikamatto keskeisin tavoite on haastaa perhevalokuvaajien tapa kuvata pääasiassa loma- ja juhlaelämää. Siinä näkyvät perhevalokuvista tavallisesti puuttuvat elämäalueet, kuten kotityöt ja elämä työpaikalla. Teos sisältää matoksi ommeltuja¹ kuvia elämäni arjesta ja pyhästä – kaksi kokonaista päivää heräämisen hetkestä nukkumaan menoon viiden minuutin välein kuvattuna. Joka toisen kuvan olen ottanut itse, joka toisen kuvausapulaiseni Savanna Pippola.

Teos liittyy valokuvataiteen historiaan monella tavalla. Kuten monet valokuvataiteilijat, kuvaan oman perheeni jäseniä. Otin oman perheeni kuvauskohteeksi ennen kaikkea siksi, että lupa kuvaamiseen oli tällöin mahdollista saada. Lisäksi kuvaustilanne oli luontevampi kuin siinä tapauksessa, että olisin kuvannut toisen kodissa. Kuvauskohteena olemisen vaikutti olevan lähes kaikille kuvattaville kotipiirissä ja naapurustossa luontevaa. Sen sijaan työpaikalla kuvaaminen synnytti monenlaisia mielipiteitä huolimatta siitä, että olin etukäteen ilmoittanut kuvaustapahtumasta sähköpostitse. Osa suhtautui kuvaamiseen epäluuloisesti, koska työssä ei ole tapana kuvata. Ihmiset olivat erityisen huolissaan siitä, vaikuttaisiko kuvien perusteella siltä, että he ovat jatkuvasti taukhuoneessa. Yksi kuvatuista tahtoi myöhemmin kielittää kuviensa julkisen esittämisen. Tästä syystä tummensin

hänen hahmonsä valokuvamatossa mustalla huopakynällä tunnistamattomaksi. Lasteni kuvia olen uskaltanut käyttää ja näyttää huoltajan oikeudella, mutta voi olla, että osa ihmisistä paheksuu tätä.

Teokseni koettelee korkeataiteen ja viihteen rajaa. Käyttämäni näppäilykuvaustyyli ja kuvaaminen värifilmille ovat omatoimiselle perhevalokuvaukselle ominaista. Halusin käyttää tekotapaa, jota katsojat voisivat myöhemmin soveltaa. Toisaalta näppäilytyylin käyttö liittyy suoran kuvaamisen tavoitteluun, jota ovat harrastaneet monet edellä esitellyt valokuvaajat. Arkipyhien (t)aikamaton kuvaamisessa käytimme yhtä tyyppillistä näppäilykameraa ja järjestelmäkameraa, jolla otimme kuvia näppäilytyyliin – ”paina vain nappia” – ja aina siinä ympäristössä, missä satuimme olemaan. Emme poseeranneet kameralle vaan pyrimme siihen, että kohde käyttäytyisi koko ajan mahdollisimman luonnollisesti, eläisi elämäänsä niin kuin kamera ja kuvaaja eivät olisi läsnä. Huomasin tosin, että Savannan kuvatessa minua edestäpäin pyykkiä viikatessani ajattelin kameran läsnäoloa, mikä vaikutti ilmeeseen. Mietin, miltä näytän kyseisellä hetkellä, ja aloin hymyillä, mikä ei ole tyyppillisin ilmeeni pyykkiä käsitellessäni. Pääsääntöisesti ”unohdin” kameran, koska elämäni oli työntäyteistä ja mietteeni askaroivat hoidettavien tehtävien parissa. Välillä ajatukseni tietysti lensivät omilla teillään, mutta siitä eivät kuvat kerro – eikä sitä paljasta niihin liitetty videokaan. En pystynyt jäljittämään mietteitäni enää kuukauden kuluttua.

Rikoimme tavanomaista kuvaustapaa valitsemalla kohde kuvauskohteen sijaan kuvaushetken perusteella. Valit-

1 Ompelin kuvat koneen siksak-ompeleella kiinni toisiinsa. Kuvamatto koostuu neljästä erillisestä suikaleesta. Suikaleet kootaan lattialle yhtenäiseksi kokonaisuudeksi asettamalla ne kiinni toisiinsa ja kiinnittämällä ne lattiaan tarrateipillä.

semalla kuvaamisen säännöllisin väliajoin tahdoin välttää kuvaustilanteiden valikoimisen ja saada esiin ennalta suunnittelemtoman koosteen tavallisen päivän tapahtumista. Emme ottaneet kuvia yöllä, koska väsyneen äidin² oli välttämätöntä nukkuakin. Samasta syystä yöllisissä tapahtumissa ei olisi toisaalta ollut muuta kuvattavaa kuin nukkumisasennon muutokset. Lapset eivät enää olleet imetettäviä eivätkä yöheräilyissä – ja mieskin nukkui.

Kun itse kuvasin – Savanna piti huolta ajankulun seuramisesta ja toi minulle kameran silloin, kun minun tuli näpätä kuva – huomasin ainakin kerran, että minulla oli voimakas tarve suunnata kamera kohti pihalla leikkivää lasta edessäni olleen eteistilan sijaan. Minulla oli vaistomaiselta tuntuva, mutta oletettavasti kulttuurisesti opittu tarve saada kuvaan ainakin ihmisen pää, mikäli edessäni sattui olemaan joku henkilö. Havaitsin, miten uuvuttavaa oli kahden päivän ajan jatkuvasti kymmenen minuutin välein keskeyttää tekemisensä kuvaamisen vuoksi. Kuvatessaan täytyi etäännyttää itsensä elämästään – luopua osallisuudesta. Kuvaustilanteista vaikein oli se, kun jouduin kuvaamaan itkevää lastani sen sijaan, että olisin heti mennyt häntä sylittelemään.

Yhteenvetona Arkipyhien (t)aikamaton kuvista voi todeta, että kodin piirissä otetuissa kuvissa pääosassa ovat arjen askareet: ruoan laittaminen, vaatehuoltoon liittyvät tehtävät, siivous ja perheen kanssa puuhailu, erityisesti ruokailuun liittyvät tapahtumat. Yksityisiä hetkiäni edustavat juoksu lenkkien ja päiväkirjan kirjoittamisen kuvat. Lähes kaikki näistä kuvista muutamaa lapsia esittävää otosta lukuun ottamatta olisi todennäköisesti normaalisti jäänyt näppäämättä. Ilman kuvausapulaista kuvia, joissa olen yhdessä mieheni kanssa, ei olisi lainkaan. Kotikuvat ovat enimmäkseen niin kutsuttuja luonnollisia tai epämytifoivia kuvia, koska näy-

tämme niissä yhtä ”rähjäisiltä” kuin tavallisestikin eivätkä ilmeekään ole järin kuvaukselliset.

Työpaikallani kuvauspäiväksi sattunut päivä oli hieman epätyypillinen, koska toimin pääsykokeiden valinnanjohtajana, ja kyseisenä päivänä minun tuli hoitaa kopiointia ja muita sekalaisia asioita erillisessä toimipisteessä. Tähän liittyi paljon odottelua. Muuten kuvat kertovat lähinnä assistentin paperitöistä ja palavereista. Työpaikan kuvissa näkyy työtovereiden lisäksi muun muassa tietokone tai puhelin, jotka olivat tärkeimmät työkaluni. Työpaikalta otettuja kuvia ei ilman tätä projektia olisi olemassa. Työtovereistakaan minulla ei normaalisti olisi kuvia, paitsi siinä tapauksessa, että tapaisin heitä työn ulkopuolella tai työpaikan juhlissa.

Kuvia otettiin työpaikan ohella muissakin perhevalokuville epätyypillisissä kuvauspaikoissa, kuten kaupassa, WC:ssä sekä saunassa ja sen pesutiloissa. Viimeksi mainituissa paikoissa otetuissa kuvissa ihmiset olivat yleensä vähäpukeisia tai alasti.

Palkkatyön kuvat vaikuttavat vähemmän aktiivisilta kuin työpaikan ulkopuolella otetut kuvat. Osittain syynä lienee se, että assistentin työ on luonteeltaan henkistä, kun taas kodin askareet vaativat käsillä tekemistä. Kotipiirissä ympärillä on tavallisesti lähes jatkuvasti muita ihmisiä odotuksineen ja tarpeineen, joihin on vastattava. Assistentin työ on pääosin itsenäistä ja yksinäistä ajattelemiseen, kirjoittamiseen ja lukemiseen perustuvaa toimintaa.

2 Ks. Jokinen 1996, passim.

Palautteen keruutapa ja yleisteemoihin liittyvä dialogi

Keräsin Arkipyhien (t)aikamatto -teoksesta palautetta useissa eri paikoissa (ks. liite 1). Teoksen yhteydessä oli siihen liittyvä esittelyteksti (ks. liite 6). Tavallisimmin pöydällä maton läheisyydessä oli palautekirja – vihko tai pieni kirjanen, johon pyysin palautetta ohjetekstillä ”palautteellesi”³. Koska Valotetut elämät -näyttelyssä kaikki neljä teosta olivat esillä yhtä aikaa, halusin välttää sitä, että palautteenanto olisi kunkin teoksen kohdalla samanlaista. Toistoa välttääkseni pyysin tällöin Arkipyhien (t)aikamattoa koskevaa palautetta poikkeuksellisesti laatikkoon pudotettaville irtokortteille.

Arkipyhien (t)aikamatto -tilateokselle kirjoitti palautetta yhteensä 474 henkilöä (ks. liite 1). Esittelen seuraavaksi ne yleisteemoihin liittyvät kommentit, joissa käsiteltiin teoksessa nähtyä leikkimielisyyttä tai mietittiin mahdollisuutta soveltaa teoksen ideaa omaan valokuvaamiseen.

Arkipyhien (t)aikamaton sisältämä huumori tuli esiin jonkin verran kommentteissa, joissa todettiin: *hauskakin näyttely* (Amsterdam), *Haha, den var juu cool o rolig!* (Härnösand), *Kul va!!* (Härnösand) ja *Vitsikäs – erikoinen – kiva*⁴ (Valkenswaard). Erityisesti tietyt arjen kaaosta havainnollistavat kuvat hymyilyttivät: – – (*tvättmaskin – diskbank – påklädning i hallen*) – – (Hallstavik) Teos tuotti monille hyvää mieltä:

Iloinen piristys ja loistava idea! – – (Rotterdam)

Tämä on yhtä kivaa kuin sinun aikaisemminkin esillä ollut juttusi vanhoista ja uusista kuvista. Hyvä mieli. (RovaniemiYO)

– – *mukava kokemus keskellä työviikon arki-iltaa. Ihana, kun jaksat näitä tehdä, ovat valoa elämässä.* (RovaniemiYO)

Harmaa arki-ilta muuttui aivan juhlaksi. (Muurola)

Useita katsojia huvitti erityisesti maton päällä kulkeminen: – – *oli hauskaa tepastella ”matolla”.* (RovaniemiVTM) Palautteissakin esiintyi huumorinkukkia: *Aika mukavan pirtsakoita, rempsakoita, rupisia ja kamalan monimutkaisia, ilkeitä värillisiä kuvia.* (Muurola)

Arkipyhien (t)aikamatto herätti monet katsojat miettimään omien valokuviansa käyttöä ja kuvaamiskäytäntöjään. Jotkut suunnittelivat toteuttavansa samanlaisen ”maton” itselleen: *Isona minäkin teen samanlaisen kotiini.* – –⁵ (GranadaKTK) Muutamissa katsojissa heräsi halu soveltaa Arkipyhien (t)aikamaton tekotapaa omiin perhevalokuviin:

I’ve got a lot of ideas what to do with my photos now. – – (KimberleyMUS)

*Mainio idea kaikille lomakuville.*⁶ (Rotterdam)

Se on täydellinen lastenhuoneen tapetiksi, niin et tarvitse edes korkkitaulua. Ompeluidea on nerokas. – –⁷ (GranadaKTK)

Kasvatuksen näkökulmasta teosta tarkastellut kehitteli siitä mielessään koulusovellituksen: *Very interesting – great for classproject!* (New York)

Teos sysäsi liikkeelle prosessin, joka voi johtaa tarkempaan omien valokuvauskäytäntöjen tiedostamiseen ja sen myötä mahdollisesti niiden muuttamiseen: *Tämä saa todella pohtimaan arjen kulkua ja itsensä/arkensa säilyttämistä kuviin.* – – (Muurola) Osa innostui ajatuksesta laajentaa tyyppillisten kuvausaiheidensa piiriä: *Tästä päivästä lähtien otan varmasti kuvia arkielämästäni.* – –⁸ (GranadaKTK) Teoksen kohtaaminen oli jo saanut yhden katsojan kuvaa-

3 Englanniksi: ”For your response”.

4 Alkuperäistekstissä: *Grapig – raar – leuk.*

5 Alkuperäistekstissä: *Cuando sea mayor me voy a hacer una para mi casa.* – –

6 Alkuperäistekstissä: *Heel bijzonder good idee voor alle vakantiefotos.*

7 Alkuperäistekstissä: *Es perfecta para hacer empapelar el cuarto de un bebé además así no necesitas corcho.* – –

8 Alkuperäistekstissä: *Seguro que a partir de hoy hago fotos a las cosas cotidianas de mi vida.* – –

maan arkeaan: *Seija, nämä kuvat kertoivat elämästäsi ja silti koskettivat omaani: miesystävänikin innostui, ja videolla koko viikko!* – – (RovaniemiVTM)

Jotkut valokuvausta ilmeisesti aktiivisemmin harrastavat katsojat saivat teoksesta ideoita omien näyttelyidensä pitämiseen tai inspiraatiota kuvaamiseen. Yksi kiinnostui erityisesti palautteen antamisen mahdollisuudesta ja aikoo käyttää sitä omissa näyttelyissään: – – *mielenkiintoisinta on se, että jätät vihkon, että porukat jättäisi mielipiteitään, luvallasi lainaan ideaasi, kun laitan omia töitani näytteille. OK?*⁹ (GranadaKTK) Toinen sai idean kuvien uudelleen esillepanoon: – – *I had never thought about other ways of presenting my photos but it has given me something to think about.* – – (ExmouthGAL) Kirjoittaja, joka kertoi olevansa kiinnostunut valokuvauksesta, mainitsi katsoneensa kuvista *valokuvaustaktiikkaa ja kohteita* sekä jatkoi: – – *valokuvat herättivät minussa uusia ideoita ja inspiraatioita, halun päästä itse näppimään kuvia.* (Muurola) Myös valokuvaamista *rakastava* henkilö sai innoitusta teoksesta: – – *Minähän sanoin (ainakin itselleni), että työsi oli/on vaikuttava. Nyt vain ihmettelen sitä innostusta, joka pulppuaa sisäläni... Siitä energiasta tulisi ponnistaa ja etsiä voimaa. Voi kunpa se toisi sen jokapäiväisen nautinnon eikä vain hetken hurmion silloin tällöin.* – – (MuurolaKirje)

11.2 Teoksen teemat ja niihin liittyvä dialogi

TEEMA A: Valokuvan näennäinen objektiivisuus ja kaksi näkökulmaa

Matto koostuu neljästä noin 1 m x 3 m kokoisesta osasta, jotka on kiinnitetty lattialle vieri viereen. Jokainen näistä on kuin kirjan sivu, jota voidaan ”lukea” kuvarivi kuvariviltä. Kukin rivi muodostuu kuudesta kuvasta, joka vastaa puolen tunnin ajanjaksoa elämässäni. Kuitenkaan Savannan ottamia kuvia ei voi nähdä oikein päin samanaikaisesti minun ottamieni kuvien kanssa. Haluan korostaa tällä ”lukemista” hankaloittavalla valinnalla sitä, miten kuvaajan ja kuvattavan näkökulmat ovat aina erilliset (ks. luku 3.3). Eri kuvaajien ottamat kuvat antavat eri näkökulman samasta kohteesta – tässä tapauksessa minun elämästäni. Näin olisi jopa silloin, kun ne olisi otettu samana hetkenäkin. Jokainen kuvakertomus on subjektiivinen.

Kukin kuva on matossa kaksi kertaa, ”tuplakuvana”. Niiden avulla pystyin ”kutomaan” maton siten, että Savannan ja minun tarinat ovat luettavissa aloittamalla tietystä maton nurkasta. Yhdestä nurkasta katsoen Savannan kertomuksen kuvat, joka toinen kuva, ovat katsojaan nähden oikein päin. Vastakkaisesta nurkasta lukien minun kertomukseni on helpommin hahmotettavissa.

Toimin itse kaksoisroolissa, sekä kuvaajana että kuvattavana. Kuvattavana olin kuvauskohde, objekti. Kuvaajana painotin valinnoillani¹⁰ jotain näkökulmaa, mikä kyseenalaistaa valokuvan arvoa ”objektiivisena dokumenttina” (ks. luku 2.2).

Tuotin kuvausapulaiseni kanssa videon, jossa perhevalokuvien katselutilanteelle ominaiseen tapaan lukitin ku-

9 Alkuperäistekstissä: – – *lo que más me interesa es que dejes la libreta para que la Peña deje sus opiniones, con tu permiso te la voy a tomar prestada para cuando exponga mis obras. ¿Vale?*

10 Tässä tapauksessa valinta tosin oli melko mekaaninen. Olin päättänyt valita sen näkymän, mikä eteeni kellon mukaan määräämälläni hetkellä sattui.

vien merkitystä niihin liitettyllä kerronnalla. Tallensimme videolle tilanteen, jossa katselin Savannan kanssa mattoa varten ottamiamme satoja kuvia aikajärjestyksessä. Kaksi eri näkökulmaa, Savannan ja minun, järjestettiin ajallisesti perättäisiksi. Toisaalta mietin, onko tapahtumien kronologisuus tärkeää, kun ne muistin tasolla väistämättä sekoittuvat toisiinsa. Kerroin Savannalle oman version kuvassa olevasta tilanteesta, ja hän lisäsi omia kommenttejaan. Huomasin, miten vaikeaa oli jo noin kuukauden kuluttua tapahtumista muistaa niitä oikein. Muutamassa näyttelypaikassa¹¹ (ks. liite 1) tämä video oli esillä, sijoitettuna lähelle kuvamattoa. Videota katseleva voi pohtia, onko kuvien kertoma tarina ja/tai kaikki muistelemamme totta – todempaa kuin hänen oma tulkintansa kuvista.

A mosaic which questions objectivity & selection¹²

Sitä, että joka toinen kuva oli aseteltu ylösalaisin, tulkittiin monin tavoin:

A useful way of looking at life in two perspectives and how the "mundane" world looks different for two people. – – (ManchesterAU)

Matto on hyvin mielenkiintoinen ja ajatuksia herättävä. On kiva nähdä kahden ihmisen näkökulmat samasta asiasta kuten elämässä yleensä; et katsele asioita yksin. (ExmouthAU)

The carpet is interesting, because it displays your point of view, and another's view of your personality. – – (ExmouthGAL)

Kuvien ylösalaisuutta pidettiin epämiellyttävänä, mikäli haluttiin lukea tarinaa kronologisessa järjestyksessä: – – *I like*

this idea of making carpet of your life. I only get a little bit of headache from looking at the pictures because you have to turn your head at different ways to be able to "read" the story. – – (Amsterdam)

Kahden kuvaajan ottamien kuvien luomat kaksi eri näkökulmaa saivat kyseenalaistamaan valokuvan totuusarvon: – – *I think it proves that "what you see is not what it is" – the "2 looks" are so different.* (Valkenswaard) Teos kyseenalaisti objektiivisuuden ja antoi mahdollisuuden erilaisiin luenta/tulkintatapoihin:

– – *two journeys – passing, connecting, but different – the viewer and the viewed – every photograph a sentence in the story – up and down – geometry – uniformity – different readings – pattern and abstraction when viewed as a whole – linear sequences when each photograph is viewed individually – two opposing and yet connected sequences – the graphic novel – the process part of the work and how the images should be read* – – (ManchesterGALKirje)

Kuinka matosta voi saada kirjan? Monta tasoa. Lentää taikamatolla – taikakirjalla. Lentäessään lukee toisen arkipäivää pyhän lomassa. Arkipyhää. Kuitenkin tuntuu pahalta astua toisen päälle – eihän kirjankaan päälle astuta. Ajatuksia herättää että pääsee näin lähelle, syvälle vaikka tässä ei ole sanan sanaa. Kirjassa/matossa on keskipiste. Saulin poika lukee polvillaan matto-kirjaa pehmoeleimet mukanaan. (Hallstavik)

Kuvien nähtiin olevan dokumentteja elämästä:

Olisi kiva, jos nämä kuvat voisi tallentaa vaikkapa 1000 vuodeksi eteenpäin – historioitsijoiden ja kan-

11 Valitettavasti en voinut laittaa videota läheskään jokaisella näyttelypaikalla esiin. Joskus syynä oli tilan pienuus, mutta tavallisimmin joko välineistön tai valvonnan puute. Saamissani palautteissa videoon liittyi vain seitsemän mainintaa, mikä kertonee siitä, että harva kiinnitti siihen paljon huomiota. Muurolan yläasteella yksi piti videota *mielenkiinnottomana*, pari *tylsänä*. Yksi Muurolassa opiskeleva katsoi, että *videofilmi on hyvä idea. Erilaista*. Kahden opiskelijan mielestä siinä selitettiin liikaa yhdestä kuvasta. Yksi katsoja kertoi, että palasi uudella käynnillään *katsomaan myös videon* ja piti sitä *mielenkiintoisena* (TornioTM).

12 ManchesterGAL.

- 13 Alkuperäistekstissä: *Todo la vida esta aquí. ¿Toda? Las fotografías crecen en mis pies como la vida en mis manos.*
- 14 Alkuperäistekstissä: *Al mirar esta composición emerge un mundo de fantasía en el que los recuerdos están plasmados en las fotos. Los sueños (poder vivir otra vida, con otra gente, servir para ayudar y que te ayuden) se hacen realidad aunque mentalmente... Todo es posible en la imaginación. Además, podemos observar, componer, crear la realidad diversa y, así, conocer el mundo que existe pero que no vivimos.*
- 15 Alkuperäistekstissä: *Todo ser humano – "yo" como mínimo – tiene dos vertientes cuando interactúa con otros humanos: el exhibicionismo y el voyeurismo. La primer nos hace más humanos y condescendientes porque nos permite desnudarnos y mostrarnos al mundo exentos de protección, expuestos a las críticas en busca de aprobación o persiguiendo la provocación. La segunda nos sitúa en el mismo plano que los dioses, permitiéndonos contemplar, sin ser vistos, momentos privados y normalmente inaccesibles para aquellos mortales que no los protagonizan. La vida se compone de ambas: mostrar y observar. La cuestión es: ser actor o espectador de la propia vida.*
- 16 Alkuperäistekstissä: *¿Quién no tiene un álbum de fotos en su casa? El ser humano sus acciones. Y todo lo que lo rodea ha sido una incógnita para nosotros. Podíamos estar el resto de nuestras vidas observándonos unos a otros – a fin de cuentas es lo que hacemos –. Y puedo asegurar que nunca nos aburriríamos.*

satiiteilijöiden ja muidenkin iloksi ja opetuksesi!
– – (Rotterdam)

Koko elämän kirjo kiireinen / näin kuvina kulkee ihmisen. / Mitä kaikkea toikaan se tullessaan, / se näissä kuvissa kerrotaan. (Muurola)

Mutta yksi katsoja kyseenalaisti sen, mitä laajallakaan valikoimalla valokuvia voi ylipäänsä näyttää elämän suuresta, alati muuttuvasta kokonaisuudesta: *Koko elämä on tässä. Kokonaan? Valokuvat kasvavat jaloissani kuten elämä käsissäni.*¹³ (GranadaTTK) Dokumentointimerkityksen vastapainoksi nostettiin esiin katsojan aktiivista roolia painottava valokuvien käyttö mielikuvituksen herättämiseen:

*Katsottaessa tätä asetelmaa pulpahtaa esiin fantasiamaailma, jossa muistot ovat kiinni kuvissa. Unelmat (pystyvä elämään toisenlainen elämä, toisten ihmisten kanssa, (pystyvä auttamaan, tulla autetuksi) toteutuvat, vaikka sitten ajatuksissa... Kaikki on mahdollista mielikuvituksessa. Sitä paitsi voimme tarkkailla, yhdistellä, luoda erilaisen todellisuuden ja siten tutustua maailmaan, joka on olemassa, mutta jossa emme elä.*¹⁴ (GranadaKTK)

Kaksoisroolini kuvaajana ja kuvattavana huomattiin: *Taikamaton kutoja – objekti vai -ivinen?* (Muurola) Kuvattavana olin kohde, omasta aloitteestani. Mutta olinko kuvatesani objektiivinen, kun/vaikka olin tehnyt valinnan kuvata "mekaanisesti kellon mukaan" sitä, mikä eteeni sattui. Sekin on subjektiivinen valinta. Tekoprosessin/kuvakoosteen merkitystä "matontekijän" kyvyille hahmottaa elämänsä pohdittiin: *Arkipäivää monesta kulmasta, tuttua minullekin. Auttoiko se jäsentämään omaa arkea paremmin? Antoiko vielä semmoista näkökulmaa, mitä ei kuvassa näy?* (Muurola)

Valokuvaamiseen liittyvä katseen kohteena olemisen välttämättömyys ja kuvaamiseen kuuluva tarkkailijana olo ovat jatkuvasti osa elämäämme:

*Kaikilla ihmisillä – "minulla" ainakin – on kaksi tietä, kun hän on yhteydessä muihin: ekshibitionismi ja voyerismi. Ensimmäinen tekee meistä inhimillisiä ja alentuvaisia, voimme olla alastomina, esitellä itsemme ilman suojaa, hyväksyntää hakien tai provosoیدن. Toinen asettaa meidät samaan asemaan jumalten kanssa, se mahdollistaa yksityisten, kuolevaisille yleensä saavuttamattomien hetkien tarkastelun tulematta itse nähdyksi. Elämä koostuu molemmista, nähdyksi tulemisesta ja näkemisestä. Kysymys on: ollako oman elämänsä näyttelijä vai katselija.*¹⁵ (GranadaTTK)

Ihmisiä kiinnostaa kurkistaa toistensa elämään, mistä valokuva-albumitkin ovat yksi osoitus: *Kenellä ei ole valokuvakansiota kotona? Ihminen, hänen toimintansa ja kaikki, mikä häntä on ympäröinyt, on ollut tuntematonta meille. Voisimmeko viettää loppuelämämme tarkkaillen toinen toisiamme – loppujen lopuksi, se on, mitä teemme – Ja voin vakuuttaa, ettemme koskaan kyllästy.*¹⁶ (GranadaTTK)

Muutamissa kommentoissa viitattiin siihen, että kuvaaminen voi muuttaa kuvattavien ihmisten käytöstä:

- *kuvaajan on pitänyt olla tarkka saadakseen onnistuneita kuvia jokaisesta hetkestä ilman, että kameran "läsnäolo" häiritsisi kuvattavia.* (Muurola)
- Rehellinen päivä, mutta vaikuttiko kuvaaminen päivään?* (Muurola)
- *The idea is simple but the actual practice of photography especially of people can be quite hard as you yourself comment, by this I mean when you are*

aware of the camera you can't help acting upon this. At times it must be an intrusion upon your daily life whilst other times may be fun/interesting. – – (ManchesterGAL)

Kuvia ihmisten elämänvalinnoista ja asenteista kertovina dokumentteina tarkastellut kirjoittaja huomioi myös kuvien ”paljastavuutta” koskevat valinnat. Kaikkea ei haluta näyttää kuvissa: – – *De (bilderna) berättar om vilka val som gjorts: val av hus, möbler, färger, landskap, man, (omedvetna?) genetiska val till barn. Val av hur mycket vi visar på foto. Inställning till nakenhet, relationer till förmodade arbetskamrater (– utifrån blickar, hållningar etc.), kulturval (– bastun, arbetet med sten) muun muassa – – (Härnösand)* Itsensä historian opiskelijaksi esitellyt kirjoittaja pohti näppäilykuvien merkitystä ja erityisesti niiden näennäistä ”viatomuutta”:

– – The things (these) snapshots can tell about everyday life and ideals of certain people in a certain period of time. The pictures (that is snapshots in general) are made quite unconsciously, but at the same time many ideals and cultural luggage come forward through them (as you wrote: at what times/events are they taken, what is left out of the picture etc.) Over several years these pictures might be used to reconstruct the past, as we use archives, bills etc. nowadays in historical research. They will be used as and considered as less objective sources than archives (as documents like diaries and letters are now). They are very personal, but this might give a good insight in what we find important to keep/remember and the way we keep and remember things. We have to be critical as to how consciously pictures have

been taken and with which goal. How ”innocent” and pure are they? Because this series, even though the look like very authentic snapshots, have been made with a certain purpose as well. (Amsterdam)

TEEMA B: Vastakuvasto tyypillisille perhevalokuville – arki näkyväksi ja julkiseksi

Dokumentoidessaan työssä käyvän naisen – ja hänen perheensä – arkea ja työntäyteistä pyhää Arkipyhien (t)aikamatto -teos pyrkii toimimaan vastakuvastona tyypillisille perhevalokuville, jotka keskittyvät elämämme kohokohtiin dokumentoiden siirtymäriittituaaleja ja juhlia, kehittymistä ja menestystä sekä loma-aikojen kokemuksia (ks. luku 6).

Tilateoksessani tuon esiin arkista perhe-elämää ja naisen arkea yli 700 kuvan koosteella. Kuvien määrän vuoksi niitä on vaikea hahmottaa. Tällä kuvakaaoksella viitataan siihen, että kokemukseni perusteella perheellisen naisen elämä on hyvin kaoottista – asioiden aikajärjestys katoaa. Tuplakuvien käytöllä tehostan teoksen arjen kaoottisuuden vertautuvaa ”kuvatulvaa” ja viitataan myös arjen rutiineihin liittyvään toistuvuuteen. Kuvatulva vihjaa siihenkin, että meitä joka puolelta ympäröivien kuvien keskeltä on vaikeaa löytää sitä, mikä tuntuisi tärkeältä, olennaiselta. Kuvien määrä ja näppäilytylin käyttäminen korostavat myös sitä lajityyppiin nykyään kuuluvaa piirrettä, että kuvia otetaan runsaasti.

Olen tehnyt maton ”henkilökohtainen on poliittista” -ajattelun hengessä. Tuon yksityisen julkisuuteen. Pyrin nostamaan elämästäni kertovat tapahtumat omaa elämääni yleisemmälle tasolle. Katsoja voi verrata maton kuvakoostetta omaan elämäänsä: löytyykö yhtäläisyyksiä, samaistumis-

- 17 Alkuperäistekstissä: *Las fotografías recogen toda nuestra vida*, -- (GranadaTTK)
- 18 Alkuperäistekstissä: *El mejor legado que dejamos al abandonar la vida, es la familia. Creo que tú tienes una maravillosa. Enhorabuena por haberla formado y haberla sabido plasmar en una obra Tan original, accessible y que nos invita a participar a descubrir tu vida.* --
- 19 Alkuperäistekstissä: *La alfombra es la forma más original que yo he visto para representar la vida en común y que, por tanto, comparte esta familia. Ojalá todos estuviéramos así de unidos. Para mí la alfombra representa a esta familia repartida por la tierra.* --
- 20 Alkuperäistekstissä: *Cuando vi este me dije, que bonito el unir las fotos así de esa manera simulando una alfombra en la que la humildad, el cariño y el afecto a los demás este presente.*
- 21 Tämä näkyi siinäkin, että osa katsojista piti erityisesti teoksen lapsikuvista: -- lapsista oli paljon kuvia, tykkäsin siitä. (Muurola) Yhdessä kommentissa perusteltiin lapsikuvien suosiota: -- Kuvat lapsista ovat niitä, joista pidän eniten, ne ovat rehellisiä, luonnollisia ja hellyttäviä... -- (Alkuperäistekstissä: -- *Las de los niños son las que más me gustan, son sinceros, naturales y tienen tanta ternura.* -- GranadaTTK)

mahdollisuuksia. Mikäli ei, työssä käyvän, kahden alle kouluikäisen lapsen äidin arki mahdollisesti avautuu katsojalle kuvamaton kautta uudella tavalla.

Elin kuvauspäivinä kuvaamisesta huolimatta mahdollisimman normaalia elämää. Kuvauskohteena ollessani onnistuin olemaan välittämättä kamerasta: en antanut sen rajoittaa tekemisiäni. Käytännössä teos tällöin rikkoi perhevalokuvan konventioita ylittäessään perhevalokuville tyypillisiä taburajoja, kuten alastomuuden kuvakiellon.

Valokuvat keräävät meidän koko elämämme¹⁷

Teoksen tavoite oli toimia vastakuvastona tyypillisille perhevalokuville. Koska kuvauskohteena oli perhe, palautteissa tuli esiin monia perhevalokuvan lajityyppiin liittyviä yleisiä piirteitä.

Vaikka kuvasin myös työpaikallani, valtaosa kuvista keskittyi perhe-elämään. Monet perhe-elämää arvostavat katsojat tulkitsivat teoksen korostavan perheen merkitystä:

I would like to congratulate you for reminding us about the importance of the family structure. The activities on the carpet show us how important life and the daily activities are. The colour and upside down photos tells us about the excitement in life and reminds us to treasure life and most important family life. -- (KimberleyGAL)

Parasta, mitä jätämme lähtiessämme tästä elämästä, on perhe. Mielestäni sinun perheesi on mahtava. Onneksi olkoon sinulle sen johdosta ja että olet pystynyt yhdistämään sen näin omaperäiseen taideteokseen, joka päästää luokseen ja joka kutsuu meidät tutustumaan elämääsi. --¹⁸ (GranadaKTK)

Matto on omaperäisin koskaan näkemäni muoto esittää tavallista elämää, jota myös tämä perhe elää. Olisimmepa kaikki noin yhtenäisiä (perheet). Minulle matto edustaa tätä maailmaan levittyntä perhettä.

--¹⁹ (GranadaKTK)

Teos sai katsojan myös miettimään oman perheen historiaa (RovaniemiVTM).

Teos toi näkyviin läheisistä välittämisen:

*Kun näin tämän, sanoin itselleni, miten hienoa on yhdistää kuvat tuolla tavoin, imitoiden mattoa, jossa nöyryys, hellyys ja kiintymys muihin ovat läsnä.*²⁰ (GranadaKTK)

The carpet evokes a warm sense of family life. An easy, natural feeling radiates from the images showing closeness & sense of unity. (ExmouthGAL)

Erityisesti lasten²¹ ja äitiyden arvoa painotettiin:

It's a nice idea to show your personal life in this way. Children seem to play the most important role in a human's life. (Amsterdam)

I'm really surprised of this theme – mother and birth, so important in life, but usually forgotted how much. -- (RovaniemiVTM)

Kuvamaton nähtiin symbolisoivan läheisten ihmisten hyväksi päivittäin tehtäviä tekoja ja auttavan katsojaa tekemään elämänlaatuun parantavia valintoja:

Carpets, tapestry, textile, = fabric, lattice of the life. I think that photographing all the moments and all the objects of any two days of your life, and to present them in "carpet" form that is equally a daily object that produces us comfort and pleasure, the whole multitude of tasks that we make every day, we make it for pleasure and love to us to our relatives. All your

facilities are very interesting, they are very mediated and I think that they make the spectator that takes conscience and perceive the world that has been lived by him better and to improve it on their possibilities.

– – (GranadaKTKKirje)

Teoksen arveltiin pyrkivän edistämään erityisesti lastensuojelua: *Arvelen, että työn on tehnyt ryhmä ihmisiä, jotka työskentelevät lastensuojelun piirissä opettaen hygieniää, ravitsemista sekä sosiaalisia suhteita... luulen, että kyseessä on todella humaani/inhimillinen työ.*²² (GranadaKTK)

Valokuvan tehtävä muistojen säilyttäjänä nousi esiin useissa palautteissa. Valokuvia käytetään monien mielestä juuri ikuistamaan rakkaiden ihmisten kanssa koetut hetket:

*Pidän teoksesta, koska se kerää unohtumattomat hetket elämästä, hetket perheen seurassa ja henkilökohtaiset hetket, jotka aina haluamme muuttaa kuolemattomiksi valokuvan avulla, jotta muistaisimme ne ikuisesti. Tämän vuoksi pidän eniten siitä, että teos on tehty muistoista, se on teos perheestä; se on pystynyt yhdistämään taiteen ja perheen yhdistämisen yhteen teokseen.*²³ (GranadaTTK)

*Valokuvat keräävät meidän koko elämämme, kaikki meidän hetkemme, rakkaimmat ihmisemme sekä mahdollistavat niiden pysymisen aina lähellämme ja niiden muistamisen ja näin muistot pysyvät ikuisesti.*²⁴ (GranadaTTK)

Valokuvien katselun tärkeys myöhemmin elämässä, erityisesti ihmisen ikäännyttyä, huomioitiin:

– – *Sitä kaikkea tavallista, jonka unohtaa; tavallista arkipäivää! Varmaan kiva katsella vuosien päästä.* (Valkenswaard)

Hienoa, että on jaksettu tehdä noin iso työ kuvista. Ainakin se on siistiä sitten vanhana mummona. (RovaniemiVTM)

Katsojassa, jolla ei ole omaa, muistia tukevaa valokuva-elämäkertaa, teos synnytti puutteen tunnun: *A thought-provoking concept – of a very universal nature – something I have seen or experienced previously. It brought to my attention how poor I am when it comes to photographic memories – but then South Africa was so much different then.* (KimberleyMUS)

Perhealbumia käytetään sekä dokumentointiin että tilanteiden reflektointiin:

Minua ovat aina kiinnostaneet valokuvat, katson innolla perhealbumia. Ne tallentavat elämää, aikakautta. Panevat mielikuvituksen liikkeelle, omat kuvat auttavat muistamaan tunnetiloja kuvan ottohetkellä ja arvailemaan yleensäkin tunteita ja tapahtumia ja ihmisten välisiä suhteita. Ei aina tarvitse olla niin ”taiteellisia”, vaikkei taidevalokuvissakaan mitään pahaa ole. Kivoja. (RovaniemiVTM)

Perhevalokuvien taipumus keskittyä lomaonnikuvaukseen kävi ilmi kommentissa, jossa pidettiin miellyttävänä nähdä kuvia *mitä kiinnostavimmasta aiheesta*²⁵, – – *someone’s daily life and not the ”superficial” photos that you pose for on holiday* (ExmouthGAL). Tyypillisiksi perhevalokuvauksen kuva-aiheiksi mainittiin myös juhlien ikuisuus: *Ja ihan totta, että valokuvat (perhe-) tulee aina otettua juhlapäivinä yms.* – – (Rotterdam) *Suurinta osaa kuvista aika mielenkiinnottomina pitänyt puolestaan mainitsi arkea paremmiksi aiheiksi tyypilliset perhevalokuvauksen kohteet, elämän ”huippuhetket”:* – – *Jos olisin itse ottanut kuvat ottaisiin mielenkiintoisemmasta aiheesta esimerkiksi häät,*

22 Alkuperäistekstissä: *Supongo que es la labor que llevan a cabo un grupo de gente en la protección de menores, dándoles educación sobre higiene, alimentación, sociabilidad... creo que se trata de una labor muy humana.*

23 Alkuperäistekstissä: *Me gusta la obra porque recoge momentos inolvidables de una vida, esos momentos familiares y personales que siempre queremos inmortalizar mediante la fotografía para poder recordarlos siempre. Por eso lo que más me gusta es que ha realizado una obra de recuerdos, una obra familiar; ha conseguido unir arte y familia en una sola obra.*

24 Alkuperäistekstissä: *Las fotografías recogen toda nuestra vida, todos nuestros momentos, nuestros seres queridos y nos permiten poder tenerlos siempre junto a nosotros y recordarlos siempre y así que su recuerdo perdure en la eternidad.*

25 Alkuperäistekstissä: – – *of the most interesting thing – –*

hautajaiset, yms. juhlat, elämistä jne. Kaikenlaisista kohokohdista. (Muurola)

Albumien yksityinen luonne nousi teoksen äärellä esiin: – – *contents: snapshots – – the family album – – the family unit – – process: – – intentions and purpose makes them different the ordinary family album – an invitation to become actively involved as a viewer and participant.* – – (ManchesterGALKirje) Perhealbumien välittämää yksipuolista näkemystä kritisoitiin: *An achievement of display – it shows the sterility of what we all do with our 'personal' histories by our sewing them in albums. The personal made public in a manner which is unique yet public (or public yet unique).* (ManchesterAU)

Albumien ihanne-elämään kyllästynyt katsoja ilahtui huomattavasti *teoksen viestivän samansuuntaista ajatusta valokuvaustyylin muuttamisesta*, jota hän oli pohtinut jo ennen näyttelyssä käyntiään:

Mahtavaa! Monilla on valokuvakansiot täynnä sitä, mitä kuvittelee haluavansa muistaa: synttäreitä, juhlia, onnea, elämyksiä... loputtomia tekehymyjä. Elämästä tulee epätodellisen elämyshakuista. Jos todella kuvaisimme albumeihimme sitä, mitä elämä oikeasti on... pysyisi otteemme todellisuuteen ehkä parempana: Ehkä hyväksyisimme elämän kokonaisuudessaan paremmin. ->Asiat olisivat merkityksellisiä sinänsä, ei vain nautittavuudella mitattuna. (RovaniemiYO)

Samaan perhevalokuvien Polaroid-maailman tehtyyn luonteeseen viitanee kommentti: *Pystyä näkemään arkisia hetkiä ja löytämään niiden kauneus on epäilemättä hienompaa kuin esitellä teeskenneltyjä kuvia.*²⁶ (GranadaTTK) Jonkun mielestä kuvamaton kuvat voisivat olla nykyaikaisesta perhealbumista: *Onpa kiirettä ja hässäkkää. Vaikka kuvat*

ovat näppäillen otettuja, ne ovat myös (useimmat) aika skarpisti rajattuja. Sopisivat varmaan moneen oikeaankin perhealbumiin. Perhe-elämä on ihanan kauheaa. (Muurola)

Kuvamaton kuvaustapaan ja perhevalokuville epätyypillisiin kuva-aiheisiin kiinnitettiin huomiota:

Kesäinen fiilis, ei yhtään talviaiheista, kuten yleensä on. Kuvakulmat erikoisia. Ihan kuin aivan yllättäen napattu. Kuvia takaapäin. Hiukset korostuvat. Esinekuvat (kuten pesuallas) hyppää silmille harvinaisuudessaan. Yleensäkin ei ole poseerauskuvia eikä juhlia. Arkielämää lapsiperheessä. Ei eläinkuvia, mitä yleensä on paljon. (Muurola)

Katsottiin, että – – *kuvia on otettu tilanteissa, joissa niitä ei yleensä oteta* (Muurola). Katsoja viittasi tässä ilmeisesti yksityiselämää paljastaviin kuviin, koska hänelle aiheutui katsesta *tirkistelijämäinen olo*. Näppäilykuvaustyylin käyttöä kritisoitiin: – – *suurin osa kuvista on vaan räpätty ajattelemta mitään. Näyttely olisi ollut parempi, jos nuo kuvat olisi otettu sillallailla tarkoitustasi.* – – (Muurola) Toisaalta positiivisena pidettiin sitä, että kuvat ovat suunnittelemta otettuja, koska ei pyritty idealisoimaan kuvattavaa: *Kuvakoelma, jossa "olenkohan nyt hyvän näköinen" -ajatus puuttuu ja se on hyvä.* – – (Muurola) Joku totesi ottavansa itse juuri samantapaisia kuvia, joissa ihmiset *ovat luonnollisesti omia itsejäänsä* (Muurola).

Palautteissa esiintyi runsaasti kommentteja, joissa viitattiin perhevalokuvien olevan tavallisesti vain lähipiiriä kiinnostavia: – – *Tietysti kivointa kattoa, kun on tuttuja rakkaita ihmisiä.* (Muurola) Samoin tarve tuntea kuvissa olevat henkilöt, mitä pidetään yhtenä perhevalokuvaukselle ominaisista piirteistä – kohde määrittää kuvan arvon – tunnustettiin:

26 Alkuperäistekstissä: *Ver momentos de la vida cotidiana y ser capaz de descubrir belleza es, sin duda, más hermoso que mostrar imágenes falsas.*

– – *Harmi, kun en tunne ihmisiä.* – –²⁷ (KimberleyGAL)

Valokuvat oli persoonallisia ja kaikkennäköisistä eri tilanteista ja esineistä/asioista otettuja, ihan mielenkiintoisia. En tosin tykkää itse katsella valokuvia, jotka on otettu ihmisistä, joita en tunne. – – (Muurola)

– – *Nuo kuvat olivat hyvin tavanomaisia ”perhekuvia” ihmisistä, eläimistä jne.* – – *Valokuvat olivat selkeitä ja olisivat tietysti olleet mielenkiintoisempia, jos olisi ollut tuttuja kasvoja.* (Muurola)

Osa ”bongasi” kuvista tuttujen ihmisten kuvia: – – *ja Milkan kuvia etsimme yhdessä,* – – (Lapin yliopisto) Ulkomaillakin, missä katsojat eivät tunteneet kuvattuja, ilmeni kaipuu nähdä tuttuja hahmoja. Tämä välittyi palautteessa, jonka kirjoittaja keskittyi muiden teosta tarkastelevien ihmisten havainnointiin ja kuvailuun:

– – *Kommentteja uteliailta matonkatsojilta: ”Mitähän tuo tuossa odottaa. Ylös nousua vai...?” ”Känner du någon? Den ser ut som Julia.” ”Den där lilla pojken är faktiskt överallt.” ”Den där ser också ut som Julia.” ”Så du ser Julia överallt.” ”Här är också ett kort som är lik av Julia.” Kaksi innostunutta poikaa tutkii tarkasti joka kuva, kommentoi ja kyselee.* (Hallstavik)

“Kaaos” puhutteli²⁸

Kaaosta symboloivasta kuvamassasta oli vaikeaa saada otetta: *Excellent idea but quite confusing – your eyes wander all over the place.* (ExmouthAU) Kuvien runsas määrä rinnastui elämän tapahtumarikkauteen:

A sea of photos, you see the different viewpoints (angles) of everyday life. (KimberleyMUS)

Seija, so many people in so many views – It is like life. People pass by and to and away. So much is happening that we can only look perhaps every 10 minutes... perhaps less because we remember the images we just saw. – – (Greenville)

Arjen luonteen ohella esillepanoa verrattiin tavalliseen perhevalokuvien nippukatseluun:

Ensimmäinen kierros maton halki sai hengästymään – eihän arkipäivä voi olla oikeasti näin täynnä. Rauhallisemmin katsottuna, hetken pysähdyksiin itsekin pysähtyen, ajatus muuttui, ja omakin hengitys alkoi tasaantua. Kyllä, kyllä tämä tapa katsoa päivää sitenkin antaa enemmän kuin vain sen, mitä kuvat yksittäin tai nipussakaan. – – (MuurolaKoti)

Kuvakaaos vertautui myös nykyajan rauhattomuuteen:

– – *Minussa se herättää, tai alleviivaa, levottomuutta, jossa ihminen tässä ajassa elää. Selitän: yksittäiset perhekuvat ovat usein ja tässäkin hyvin levollisia, mutta yhdistämällä ne yli 700-kuvaiseksi kollaasiksi ahdistaa informaation valtavan määrän vuoksi. Tuhannet muodot, värisävyt ja niiden keskinäinen kontrasti jo itsessään riittäisivät kertomaan minulle kuka olen; mutta että vielä muistaa muutakin kuin vain hetki. Huh.* – – (RovaniemiVTM)

Ehkä tästä syystä kuvamatto aiheutti negatiivisen olon: *Ihan hullu ahdistus iski päälle kuvista ja kasvoi vain, kun tajusin, että ne ovat kiinni toisissaan. En osaa sanoa, miksi. Ajatus silti tuntuu hyvältä...* (RovaniemiYO) Toiselle teos edusti voittoa kaaoksesta: *Jännittäviä pätkiä suomalaisperheen arki (?) päivästä. Kuvakylpyyn voi helposti upottautua. Sitä voi päästä vieraaseen, mutta kuitenkin hyvin tuttuun*

27 Alkuperäistekstissä: – – *Samen ak kan nit die mense rie.* – –

28 Muurola.

maailmankaikkeuteen. Sekasorrosta nousee järjestys, elämän kaaos on vain teennäistä. – – (Rotterdam)

Perheenäidin arkielämän kaoottisuus nousi keskiöön joissakin palautteissa: *It's a very good, special, original way of showing the chaos a working mother is living in. It is impossible to see the details.* – – (Rotterdam) Esiin tuotiin äidin arkielämään kuuluvat lukuisat keskeytykset: *Arjen hip-hop estetiikkaa: ruptures-ruptures-ruptures.* (Rotterdam)

Tuplakuvien käytölle teoksessa keksittiin monenlaisia syitä. Tuplakuvat liitettiin elämään kuuluvaan arjen toimien toistuvuuteen:

– – *I liked the repetition of the images as that is part of life.* – – (Greenville)

– – *Se, että kuvat toistuivat moneen kertaan, kaiketi kuvasi samalla arjen ja elämän jatkuvaa toistuvuutta. Ylös nousua, pesulle menoa, aamiaisella oloa, lasten kanssa rynnäämistä, työkavereiden välistä interaktiota, uniaikaa.* – – (RovaniemiVTM)

Niiden arveltiin edustavan erityisen tärkeitä hetkiä tai rinnakkaiselämää:

Är det med avsikt parvisa foton med samma motiv? Var det extra viktiga kort? Ögonblick som blev dubblerade? – – (Härnösand)

– – *onko kaksi rinnakkaista elämää, kun valokuvmatossa on kaikkia kuvia kaksi?* (TornioTM)

Arjen sisältöä punnittiin monissa palautteissa. Arki määriteltiin toisarvoiselta tuntuvan tekemisen kautta: *On se ihmisen elämä yhdenlaista nykertämistä.* (Hallstavik) Arjen touhujen lomaan nähtiin mahtuvan jopa aivojen käytön: *Vessanpesua, imurointia, sortteerausta ja muuta putsusta. Elämää se on, ajattelua jossain välissä myös.* (RovaniemiVTM) Arjen toimien arveltiin olevan samantyyppisiä

Suomen ulkopuolellakin: *It seemed to me that your life in Finland is very similar to one I might see here. Maybe the same kind of everyday activities.* – – (Greenville) Teos auttoi näkemään katsojan oman arjen moninaisuuden: *Great idea to make us more aware of our daily activities.* (KimberleyGAL) Julkisuudessa sivuutetun alueen nostamista esiin kannatettiin: *Todella tärkeää arjen näkyväksi tekeminen, ja varsinkin naisen arjen, ja varsinkin tänä aikana, jolloin vain julkinen ja tehokas, miehinen tuodaan esiin.* – – (RovaniemiVTM) Kuvien keskittymistä arkipäivään tosin kritisoitiinkin:

Kuvaus perussuomalaisista arkiaskareissaan. Kuvat liian arkisia ja niihin kyllästyi melko pian. – – (Muurola)

EI MIELENKIINTOISTA seurata toisen tylsää päivää. (Muurola)

Työkuvat ovat tylsiä. (Muurola)

Arkipäivän kokeminen hieman tasapaksuna rinnastettiin teoksen synnyttämään kokemukseen: *Matto herätti minussa sellaisen tunteen, joka liittyy yleensäkin tavalliseen arkipäivään. Eli ei mitään tunteiden myrskyä, vaan tavallisen toteamuksen siitä, että kuvat on tavallisesta elämästä ja arkipäivästä.* (Muurola)

Kuvia arjesta, jotka voisivat olla minunkin elämästä²⁹

Yksityisen yleisyys välittyi useissa palautteissa. Teoksen sisältöä, muotoa, tekoprosessia ja tunteitaan kirjeitse analysoinut henkilö nosti yksityisen kokemuksen ensin yleiselle tasolle: – – *contents: private journeys made public – intimate personal experiences – universal and yet very par-*

ticular – – mood: – – thoughts of my own life and family history flooding in – triggers – memories – some painful, some amusing, some enjoyable – – thinking about domestic issues... – – Lopuksi kirjoittaja siirsi kokemuksensa henkilökohtaiselle tasolle. Hän tunnusti, miten hänen raskas muistonsa olohuoneen matolle kuolleesta pojastaan sai Arkipyhien (t)aikamaton myötä uutta sisältöä:

– – further thoughts: sitting at home on a chair on the living room carpet that we had for many years – our lives have been lived on this carpet – if it could talk, what stories could it tell – it holds and supports family celebrations and tragedies – Iain, my son who dies suddenly when he was 19 years old – coming home – Iain lying on the carpet – shock and numbness – five years on the memory still strong – how often have I looked at the area of the carpet where he lay and imagined how things might have been different – the carpet represents our last point of physical contact – viewing and experiencing Seija’s ”carpet” has given me a different perspective on what this means. (ManchesterGALKirje)

Yksityisen ja yleisen välisen suhteen pohdinta tuli esiin monella tapaa. Teosta verrattiin kollektiiviseen alitajuntaan: – – *Your work reminds me of Karl Jung’s universal subconscious: The personal becomes the universal – The universal becomes the personal – – (Greenville)* Teoksen arveltiin kertovan paitsi tekijänsä myös muiden arjesta: *Arkielämä koskettaa meitä kaikkia ja valokuvasi avautuvat katsojalle. (TornioTM)* Erittäin monien mielestä teoksella oli vastavuutua heidän elämänsä kanssa:

Very different experience. A good reflection on modern life, could easily be mine. (ManchesterAU)

Vaikuttaa niin tutulta, perhekuvat, elämä kuvissa... – –³⁰ (GranadaTTK)

A wonderful insight – day to day activities are actually so similar all around the world! (KimberleyGAL)
Kuvissa on (ehkä) kaikkien meidän elämää. (RovaniemiVTM)

I think the carpet is a very original way to describe what goes on in (your) daily live(s). (Amsterdam)

Teoksen nähtiin laajentavan yksityistä perhe-elämää tarkastelemaan pääsevien katsojien piiriä: *Kutsuisin sitä kodiksi, jossa on kaksi lasta, arjeksi, jota ei yleensä näytetä muille ja jota eletään vain kotona – Surulliset, rankat, iloiset, vaikeat asiat. – –³¹ (GranadaKTK)* Joku alkoi minun elämäni kuvien pohjalta miettiä omaa tulevaisuuttaan: – – *onkohan minunkin arkeni joskus samanlaista? (Muurola)* Kuvat herättivät katsojassa miellyttäviä muistikuvia hänen elämänsä tapahtumista: – – *Kuvat toivat toisaalta mieleen paljon hyviä muistoja, joita olen itse kokenut joskus. – – (Muurola)* Erityisesti ulkosuomalaiset käyttivät kuvia reflektoinnin välineenä:

Muistoja kotimaasta. Oli kiva nähdä suomalainen sauna ja suomalainen maisema ja Suomi ja Suomi ja Suomi. Kun näkee tämän niin huomaa, kaipaako kotiin, ja jos kaippaa niin miten paljon. Minusta oli vain hyvä nähdä näitä kuvia, vaikka en nyt halua kotiin, tiedän taas että jossain on sellaista mihin olen tottunut. (Amsterdam)

Toisia kotimaataan ikävöiviä arkiset kuvat lohduttivat: *Seija, kiitos suomalaisen elämänarjen tuomisesta koti-ikävästä kärsiville, parin kuukauden takaisille ulkosuomalaisille. (Rotterdam)*

30 Alkuperäistekstissä: *Me parece muy familiar, fotos familiares, la vida en fotos... – –*

31 Alkuperäistekstissä: *Lo llamaría hogar con dos hijos, lo cotidiano, lo que no se suele mostrara los demás y lo que solo se vive en él hogar – Cosas tristes, duras, alegres, difíciles. – –*

Osa niistä, joille teos oli tutunoloinen, halusi korostaa äidin arkeen sisältyvän monenlaisia tunteita:

– – *voi näitä meidän päiviä; / jos ei niissä tummia raitoja ois / ei kirkaatkaan värit hehkua vois* – – (Muurola)

– – *kahden lapsen äitinä näissä kuvissa on paljon tuttua, jos ihanaa saunapuhdasta ja – – lämmintä poskea, niin kyllä sitä ahdistavaakin arkea. Tilanteita on helppo tunnistaa, onko tämä varmasti Sinun elämäsi? Vai minun?* – – (Rotterdam)

Hauska idea! Mutta oma stressi pulpahtaa pintaan arkipäivän tohinoita katsellessa. Missä on äidin "oma aika"?! Rauhoittava kuva lenkipohulta. (Hallstavik)

Yksityisen julkinen näyttäminen herätti todennäköisesti ajatuksen, että kuvat kertovat ajasta, jona ihmiset ovat jatkuvan tarkkailun alaisia tai jona kaikki pitää näyttää laajalle yleisölle: *Iso veli -aikakauden lapsi?* (Rotterdam) Työn henkilökohtainen luonne synnytti pohdintaa: *Jotkut kuvat olivat ehkä vähän paljastavia, mutta se varmaan kuului tähän "teemaan"?*²³² Kirjoittaja, joka piti työn henkilökohtaisesta luonteesta ja kertoi itse käyttävänsä samaa tyyliä valokuvia ottaessaan, kysyi: *Onkohan se meidän itsekeskeisyyttämme vaiko uskallusta?* (MuurolaKirje)

Useissa palautteissa henkilökohtaisen elämäni esiin tuomista pidettiin myönteisenä: – – *Vaatii rohkeutta esittää kuvasarja henkilökohtaisesta päivänpöytäkirjasta. Tällaista on elämä.* – – (Muurola) Tekijän osoittamaa rohkeutta pidettiin hienona (Muurola), koska hän antaa toisten tarkastella omaa elämää (RoiVTM). Kuvia mielenkiintoisina pitänyt kirjoittaja pohti avoimuuden vaatavuutta itsensä kautta: *Minä en tekisi niin. Uskaltaisi?* (TornioTM)

Toisia "tirkistely" kiinnosti: *I'd like to watch the carpet for hours, I love to take a look in your life – sneaking in public.* (Amsterdam) Toisista se oli sekä kiehtovaa että hämmäntävää: *I like the idea. Very nice, but I think it is very in your own privacy. Very brave to show much about your personal life.* (Amsterdam) Muutamat pitivät sitä epämiellyttävänä: *The pictures were very pen and I saw more than I wanted.* – – (Greenville) Osa kuvista oli liian henkilökohtaisia (Muurola & RovaniemiVTM) ja ärsytti mahdollisesti juuri tämän vuoksi: *Seija, why can we see "simple" photos here and find them so provocative?* – – (Greenville) Perhevalokuvien katselu julkisessa, tavallisesta poikkeavassa kontekstissa sai sen tuntumaan hieman epämuikavalta:

– – *how does it make me feel? – curious – a little bit uncomfortable looking into someone's private life – slightly embarrassed by the images of nakedness – why should this bother me? – I think I know why – these are family photographs and initially I am reading them in this context rather than as an art statement – I'm surprised by this – increasingly engaged – invited in – included rather than excluded* – – (ManchesterKirje)

Intiimin perhe-elämän julkista esittelyä kummeksuttiin: – – *Ku niitä katteli tarkasti, niin huomasi pervoja kohtia. Jostaki perhekohtauksista. Ne oli ihan intiimisti ja niitä oli paljon. En minä kehtais antaa omia kuvia tollaseen, vaikka ne onki kivaa katseltavaa. Kait niissä on kuvattu hellyyttä ja läheisyyttä.* – – (Muurola) Kielteisesti suhtauduttiin myös esimerkiksi WC:ssä otettujen kuvien julkiseen esittämiseen: – – *joitakin olisi saanut olla ottamatta, koska ne olivat mielestäni turhanpäiväisiä. Ei kiinnostaa katsoa, kun toinen on "paskalla", ja muutenkin...* (Muurola)

Perhevalokuvien tabualueista alastomuus nousi monella tapaa esiin. Osa kommentoijista keskitti huomionsa alastonkuviin:

*Näen huomattavaa tissien niukkuutta ja aikuisten naisten perseitä. –*³³ (GranadaKTK)

Pojat piti alastonkuvista... (RovaniemiVTM)

Yläasteen oppilas piti kuvien ottamista suihkussa loukkaavana: – *jos minä olisin suihkussa, ja joku vaan tulisi otamaan kuvia, niin kyllä ehkä saisi minulta negatiivista palautetta, eikös se loukkaa yksityisyyttä? No, se on jokaisen oma asia.* (Muurola) Saunomiseen liittyneet kuvat nousivat huomion kohteeksi: *Hollantilaislapsia kiinnostivat kovasti vähäpukeiset suomalaiset. Sauna-kulttuuri on täällä melko vierasta. Lapset olisivat katsoneet kuvia pitkäänkin –* (Rotterdam) Puuttuva saunakuva³⁴, joka aikoinaan varastettiin Muurolan kirjaston näyttelystä, herätti joidenkin katsojien mielenkiinnon:

– paras kohta oli kuva, joka oli varastettu. Herätti huomiota ja ajatuksia. (RovaniemiVTM)

I wonder who took the picture in Finland. Was it your husband perhaps? (Had to check what kind of picture was it...) (KimberleyGAL)

Paljastavuutta kritisoitiin: *Ei kannata kertoa ihan kaikkea.* (Rovaniemi) Teoksen nähtiin heijastavan tekijän rikkinäisyyttä: *Tulee todella surullinen olo ihmisen hajanaisuudesta ja rikkinäisyydestä, jolla ei ole vielä mitään omaa ja arvokasta, jota säilöä. Kaikki oma on julkeaa ja yleistä! Tulee todella surullinen olo.* (RovaniemiVTM) Joku varoitti, että *menee maine tuommoisessa hommassa!* (RovaniemiVTM) Teosta pidettiin jopa pornografisena. Ilmeisesti alastomia lapsia sisältävät kuvat vaikuttivat palautteeseen, jossa teosta pidettiin haitallisena: *Luulen, että se on suuri typeryyys ja*

*voi pilata niiden ihmisten herkkyyden, jotka tuon tyhmyyden näkevät. Se on lapsipornografian alku.*³⁵ (GranadaKTK)

TEEMA C: Arjen arvon huomaaminen

Tämä teema pohjautuu edelliseen: nostan työlläni esiin perhevalokuvissa syrjään jätetyn, ”tallatun” arjen merkitystä. Elämästämme suurin osa on niin kutsuttua arkea. Haluan välittää työlläni ajatusta, että läsnä oleva hetki on tärkeä.

Nykyään kuvia kulutetaan – kuin aikaa: pitää viihtyä. Samoin kuvamattoa kulutetaan käytössä: sen päälle voi mennä ilman kenkiä. Matolla kävelijä voi vertauskuvallisesti kokea elämänarjen tallaamisen. Matto-metaforalla viitataan elämää kokeneista, rikkinäisistä vaatteista leikatuista kangassuikaleista kudottuihin suomalaisiin räsymattoihin. Perinteiseen naisten käsityöhön pohjautuu myös kuvien yhteen ompelun tapa, joka on sukua hylätyistä kangaspaloista kootuille, mosaiikkimaisille tilkkutäkkitoille. Molemmissa tekotavoissa luodaan vanhasta ja vähäarvoisena pidetystä uutta.

Joidenkin ihmisten voi tosin olla vaikea astua kuvien päälle, koska niitä pidetään maagisina, osana kuvattua (ks. luku 2.3). Osa taas saattaa suhtautua kuvien päälle menemiseen varoen, koska on näyttelyissä käydessään tottunut siihen, ettei teoksiin saa koskea. Eletyn elämän jäljet saavat kuitenkin jäädä teokseeni, samoin kuin ne jäävät ihmiseen. Aika kuluu, elämä kuluu, kaikki kuluu: muuttuu hitaasti ja katoaa. Haluan teoksen tarjoavan fyysisen kokemuksen koskettamisesta ja lähelle menemisestä. Rohkaistakseni ihmisiä tähän olen liittänyt teoksen viereen tekstin: ”Voit kulkea matolla, kun riisut ensin kenkäsi.” Voidakseen nähdä kuvat lähempää on nähtävä hieman vaivaa. Matto on saanut vaikutteita kirkkojen lattiamosaiikeista ja rukousmatoista, joiden

33 Alkuperäistekstissä: – *veo una gran escasez de tetas y culos adultos femeninos –*

34 Kuvassa on kohtaus saunan pesuhuoneesta, jossa alastomana kuivaan pyyhkeellä pöydällä istuvaa lastani. Matossa on tästä kuvasta tehty tuplakuva tallella, joten katsojien oli mahdollista halutessaan nähdä se.

35 Alkuperäistekstissä: *Yo creo que es una gran pollada y puede dañar la sensibilidad de los que ver esa gilipollez es un primario de pornografía infantil.*

- 36 ManchesterGALKirje.
- 37 Alkuperäistekstissä: *Hay momentos de la vida que se te escapan y ya nunca podras recuperarlos y disfrutar lo que vivistes y lo feliz que fuistes en ese instante. Tu mural te hará recuperar aquellos momentos especiales de tu vida con tu*
- 38 Etenkin maissa, joissa on tavallista pitää kenkiä jalassa kodissakin, kenkien riisuminen saattoi tuntua siltä kuin olisi riisunut housunsa jalasta.
- 39 Alkuperäistekstissä: *Las alfombras son piezas o prendas que generalmente nos aíslan del suelo y dan calor al lugar, esta que aquí tenemos es cálida sin duda, pero no lo son tanto sus personas y del mismo modo en que se nos impide pisarla calzados nos aleja de la misma rompiendo así con el carácter humano del que sin duda se le ha querido autor.*
- 40 Alkuperäistekstissä: *Es super cañera. Vaya una alfombra original. Si hay momentos malos, ¡¡¡puedes pisotearlos!!!*
- 41 Teoksen nimeä, joka viittaa arjen pyhyteen, myös kritisoitiin – ilmeisesti pyhyys-käsitteen uskonnollisuuteen liittyvän luonteen vuoksi: *Ja... mikä tämän nyt sitten on? Suurin osa meistähän on ateisteja!!!* (Alkuperäistekstissä: *¿Y a qué viene esto? ¡ ¡ ¡Si la mayoría somos ateos!!!* GranadaKTK)
- 42 Alkuperäistekstissä: *– – por la que andar encima de lo cotidiano para hacerlo más importante, algo sagrado, nuestra intimidad, nuestra familia... – –*

päälle polvistutaan. Polvistuminen voi vahvistaa kokemusta, jota haluan työlläni välittää: arkipäivä on kallisarvoista, ainutkertaista.

The ordinary made extraordinary³⁶

Katsojat havahtuivat hetkien häivähtävään luonteeseen:

Hui, kun huomasit kuinka rajallista on aika. Kuinka ne hetket vaan vilistävät kuvissa ohi silmien. Haluaisin olla melkein jokaisessa hetkessä vielä hetken kauemmin. Tuli sellainen olo, että pitäis vissiin lähteä käymään kotona. (RovaniemiVTM)

Arki on rumaa, arki on kaunista. Aikaa ei voi pysäyttää, mutta joissain hetkissä on ikuisuus läsnä. (RovaniemiVTM)

Pikkuvauvan kanssa kulkenut katsoja ajatteli päinvastoin: – – *Kuva pysäyttää ajankulun – vauvoja hyysyttäessä sen raskuttamisen tajuaa niin konkreettisesti. Mattokin on kulunut ajassa. Valokuvien tallentamismerkitystä miettiessä – –* (RovaniemiYO) Valokuvien merkitys elämän onnenhetkien säilyttäjänä nousi esiin: *Elämässä on hetkiä, jotka karrikaavat sinulta, etkä koskaan saa niitä takaisin, etkä pysty nauttimaan siitä, mitä koit ja kuinka onnellinen olit silloin. Seinämaalauksesi auttaa sinua saamaan takaisin nuo erityiset hetket perheesi kanssa.*³⁷ (GranadaKTK)

Lupaa astua valokuville oudoksuttiin: *Mieheni ihmetteli sitä, että Suomessa saa kulkea valokuvien päällä. No sukat jalassa tietysti. – –* (Rotterdam) Kenkien riisumista pidettiin liian vaivalloisena³⁸:

Matot ovat kappaleita tai vaatteita, jotka normaalisti eristävät meidät lattiasta ja antavat paikalle lämpöä, tämä, joka meillä on täällä, on lämmin, epäilemättä,

*mutta eivät niinkään sen ihmiset, eivätkä nekään, jotka pakottavat meidät riisumaan kengät, koska se rikkoo maton inhimillisen luonteen, jonka tekijä on halunnut sille epäilemättä antaa.*³⁹ (GranadaTTK)

Mattoa tosi mainiona pitäneen vastauksesta välittyi vaikutelma, ettei matolle meno ole aikuisille helppoa: – – *vaatisi vain konttaamista ja lapseksi heittäytymistä.* (Muurola) Lapset kulkivat kuvien päällä estottomasti: *Omituista kyllä, että vain lapset uskaltavat kuvamatolle.* (Rotterdam)

Kuvat koettiin kohteekseen, kun kävelyä pidettiin miltei konkreettisena toisen elämän tallaamisena: *Erikoinen idea – kävellä toisen elämän päällä!* (RovaniemiYO) Arjen väheksyminen kyseenalaistettiin: *Nojaa, arkielämää, ei niin vierasta kenellekään, mutta liekö silti ylikäveltävä?* (RovaniemiYO) Matolla käveleminen voitiin tosin nähdä myös terapeuttisena, arjen vaikeuksia kestäväksi auttavana tekona: *Se on ylisiisti, mitä omaperäisin matto. Jos on huonoja hetkiä, voit kävellä niiden yli!!!*⁴⁰ (GranadaKTK)

Joillekin juuri teoksen päällä käveleminen avasi siihen liittämäni arjen arvostamisen merkityksen: – – *arjen päällä käveleminen tekee siitä tärkeämmän, pyhä⁴¹, intimiys, perhe... – –*⁴² (GranadaTTK) Toisille se havainnollisti hyvin, miten ihmiset ylenkatsovat arkeaan:

Domestic family – modern in many ways seems here to be mostly reflecting bits and pieces of the rest of our beautiful daily lives that we tend to overlook. The idea of collecting all of these pieces of daily life on a carpet seems even more demonstrative of the way we overlook those things... I like the simple presentation of the carpet! So much for us to walk on! (Greenville)

Matolle uskaltanut katsoja näki kuvat filmiruutuina: *Seison keskellä pysäytettyä arjen elokuvanauhaa; arjen vä-*

lähdyksiä, kurkistuksia, hetkiä, hiljaista säpinää. – – (Muurola) Toinen kuuli vertauskuvallisesti perhe-elämän arkihyö-
rinän äänet: – – *Standing on the carpet I can hear the voices
of the family.* – – (Manchester) Arkipäivän kaoottisista ”elo-
kuvajaksoista” poimittiin uudella tavalla nähtyjä esineitä ja
arjen touhujen humoristisuutta:

*Du omvälvande vardag! Tänk att dagarna kan in-
nehålla så mycket färger, röra, ordning, kaos och
reda. Några minuters koncentration och dina bilder
blir till filmsekvens för mig. Skönt att många porträtt
är upp o nervända, det ger mig möjlighet att slopa
personintryck och istället förnimma en känsla, ett
skeende. Tänk att en vattenkran kan se så estetisk ut!
Lite skratt eller åtminstone småleende fick jag ock-
så då och då, framför allt vid de ”överfulla bilderna
(tvättmaskin – diskbänk – påklädnings I hallen) och
pust vad skönt det var att hamna I motionsspåret
som återhämtning!* – – (Hallstavik)

Arjen hyöriästä nostettiin esiin myös tärkeinä pidetyt tun-
teet: *Se on uskomaton! Se on matto, joka on pommitettu
tunteilla. Joskus ne jäävät huomaamatta, mutta tässä ne
tulevat esiin selvästi.* – –⁴³ (GranadaKTK)

Rauhoittumalla teoksen ääreen pystyi tutustumaan sen
yksityiskohtiin, mikä auttoi näkemään jotain ennen huoma-
matonta, hetkien arvon:

*Tämä on kuin palapeli, joka kasvaa ajan kuluessa.
Se on hyvä idea, luulen, että elämän kaaos on mie-
lenkiintoisempi, jos kiinnität huomiota pieniin paloi-
hin.*⁴⁴ (GranadaTTK)

*Joskus ajattemme, että elämämme on yksitoikkoi-
nen ja tylsä, mutta kun näet yhden päivän hetki het-*

*keltä, huomaat, kuinka intensiivinen ja jännittävä se
oikeasti on.*⁴⁵ (GranadaKTK)

– – *Order out of chaos. Initially the carpet looks con-
fusing but time spent really looking pays off. A re-
flection of how life is really. Take time to really look
around and you may see something hadn't noticed
before, and who knows even like it.* (ManchesterAU)

Teos oli avain arjen merkityksen havaitsemiseen:

*Niiden merkittävien hetkien muistoksi, jotka ihminen
on omahyväisyydessään unohtanut.*⁴⁶ (GranadaTTK)
*Arkipäivän touhuja, elämisen tavallaan ”merkityk-
settömiä”, mutta silti tärkeitä juttuja.* – – (Muurola)
*Ihmiset ovat, me olemme pieniä, elämä on suurta, ar-
kikin.* – – (Muurola)

*Looks very nice, and exhibits great patience and
pride, along with an appreciation of the daily life.*
(Greenville)

Ihmisten nähtiin vanhetessaan alkavan luonnostaan ar-
vostaa arjen hetkiä: – – *Kun ikääntyy, oppii, että pienillä-
kin arkipäivän asioilla on merkitystä. Arki on juhlaa! Kuvat
kertovat siitä!* (RovaniemiVTM) Tähän saattaa vaikuttaa se,
että ajan kokeminen muuttuu ihmisen vanhetessa: – – *Luu-
len, että emme monesti pysähdy miettimään asioita, joita
meille voi päivän aikana tapahtua. Tämä elämä menee lii-
an nopeasti, ja sitä mukaa kun kasvat, aika lyhenee, tai no,
se on sama, mutta vaikuttaa menevän nopeammin.* – –⁴⁷
(GranadaTTK)

Arjen arvostamisen tärkeyttä korostettiin vertaamalla
kuvamattoa perhealbumien rajoittuneeseen kuvastoon:

*Minusta idea matosta, johon on yhdistetty joka-
päiväinen elämä, kertoo paljon ja näyttää meille
enemmän kuin perhealbumi. Luulen, että se on hyvä*

43 Alkuperäistekstissä: ¡Es increíble! Es una al-
fombra bombardeada de sentimientos. A veces
estos pasan desapercibidos pero aquí se ven con
claridad. – –

44 Alkuperäistekstissä: Esta es como un puzzle
que va incrementándose con el paso del tiempo.
Es una buena idea, creo que el caos vital se va
haciendo más interesante cuando te fijas en pe-
queños trozos.

45 Alkuperäistekstissä: A veces pensamos que
nuestra vida es monótona y aburrida, pero cuan-
do ves un día cotidiano paso a paso te das cuenta
de lo intensa y emocionante que es en la realidad.

46 Alkuperäistekstissä: En memoria de esos mo-
mentos que fueron definidores y que el ser hu-
mano y su prepotencia han olvidado.

47 Alkuperäistekstissä: – – *Pienso que muchas ve-
ces no nos detenemos a pensar en todas las cosas
que te pueden pasara lo largo de un día. Esta vida
va demasiado deprisa y a medida que creces el
tiempo se acorta, bueno, es el mismo, pero parece
que pasa más deprisa.* – –

*tapa kertoa, miten meillä menee, kuinka arvostaa arkea. Yksinkertaisesti polvistumalla voimme nähdä minkä tahansa tärkeän hetken, joka meille voi tapahtua ja joka on kaikille kulttuureille yhteinen.*⁴⁸ (GranadaKTK)

Yksi katsoja pohti pitkään arkipäivien ”tavanomaisuudelle” sokaistumista:

– – *Det slår mig hur blinda vi blir för vår ”vardag”. När jag ser in i denna vardag förstår jag hur särledes sammansatt en vardag är. Alla val som är så synliga utifrån. Om någon skulle ha frågat om just dessa 2 avbildade dagar – och om något särskilt hade hänt, skulle förmodligen svaret vara ”inget – som vanligt” eller något liknande.* – –

Lopulta hän päätyi arkipäivän ainutlaatuisuuden ymmärtämisen tärkeyteen koko elämän arvostamisen kannalta:

Den djupare förståelsen måste I mitt fall vara att se vardagen såsom ett unikt fingeravtryck. Inget mer märkvärdigt än något annat kanske. Men alldeles särdeles unikt och oupprepbart. Att därifrån komma till att se och uppskatta sin egen vardag är därtill näst intill ouppnåeligt men säkert absolut nödvändigt för att överhuvudtaget komma uppskatta och värdesätta det liv som vi lever här på jorden. – – (Härnösand)

Osassa palautteita painottui teoksen tarkastelu taiteena/suhteessa taiteeseen. Aihe on nyt erään kirjoittajan mukaan ”in” kuvataiteessa: – – *ajattelin, että no joo, niin muodikkaista naistaiteilijoiden arjen merkitsemistä.* – – (Tornio) Alkuärästyksensä jälkeen kirjoittaja kertoi palanneensa katsomaan teosta todeten sen ja videon olevan *mielenkiintoisia*. Arjen ja taiteen yhdistämistä toisiinsa kannatettiin:

Hyvä, että tehdään taidetta arjesta! (Rotterdam)

I enjoyed the incorporation of daily living into your artistic approach of the carpet. – – (Greenville)

Joidenkin katsojien mukaan taide piilee arkipäivässä(kin):

*Teidän ideanne on omaperäinen ja uudistuksellinen, ja minusta on hienoa, että otatte kuvia arjesta, koska myös siellä on taidetta.*⁴⁹ (GranadaKTK)

– – *It’s a very interesting idea to catch up the time in the photographs, to freeze the moment, to delight of the moment, you’re with the people you love and that’s something we don’t think about these days. That’s a way to express art (?), in each day, what we can see in each moment.* – – (GranadaTTK)

Hetkien katoavaa luonnetta painotettiin palautteessa, jossa teos sijoitettiin yhteiskunnallisesti kantaa ottavan taiteen piiriin:

*Tämän työn tekijä kääntyy sosiaalisen ja inhimillisen taiteen puoleen. Hänen filosofiansa on kaukana tyhjästä esteettisistä kuorista, harmonisista muodoista, asetelmista ja sivistyneistä akateemisista normeista. Todellisuus on aina intensiivisempi; se on yksilöistä lähtevä impulssi, joka saapuu syvemmälle totuuteen ihmisytydestä katoavaisessa arjessa.*⁵⁰ (GranadaTTK)

Teokselle ehdotettiin myös arjen kohtaamisen tärkeyttä painottavaa vaihtoehtoista esitystapaa: – – *Entä jos kuvakoko olisi monumentaalinen? ARKEA monumentaalitaiteena! FACE the everyday life! Älä yritä paeta sitä, se on kuitenkin turhaa.* (Rotterdam)

48 Alkuperäistekstissä: *Me parece una idea muy original de plasmar la vida cotidiana en una alfombra que representa mucho y que nos muestra más que un álbum familiar. Creo que es una manera muy buena de referir como andamos por la vida, como apreciar lo cotidiano de ella, simplemente con arrodillarnos podemos ver cualquier momento importante que puede sucedernos que son universales para todos las culturas.*

49 Alkuperäistekstissä: *Vuestra idea es muy original e innovadora, y me parece estupendo que hagáis fotos a lo cotidiano, porque allí también se encuentra el arte.*

50 Alkuperäistekstissä: *El creador de esta obra apuesta por un arte social y humano. Su filosofía se aparta de vacías elucubraciones estéticas, de la forma armónica, la composición y todas las argucias academicistas. La realidad es siempre más intensa; es el suyo un impulso personalista e individual, que llega a lo más profundo, lo verdadero del ser humano, en la efímera cotidianidad.*



Kuva 37. Kuvakooste REPRODUKTIO-teoksesta

12 Reproduktio dialogissa katsojien kanssa

12.1 Teoksen yleiskuvaus, palautteen keruu ja yleisteemoihin liittyvä dialogi

REPRODUKTIO – ^{er} Hi Story represented

Vuonna 1997 valmistuneessa teoksessani REPRODUKTIO rinnastin vanhoja perhevalokuviani, joissa olin itse mukana, ottamiini lavastettuihin kuviin. Lavastetuissa kuvissa perhevalokuvien ihmiset poseerasivat samoilla paikoilla noin 25–30 vuotta myöhemmin. Kiinnitin kuvat pulpetille. Maalatululle pulpetille kirjoitin teoksen tuottamiseen liittyvän tekstin ja kysymyssarjan: Kuka nuista mie oon? Oonko se mie? Oonko mie tuoki? Oonko mie tuotettu? jne. (ks. liite 7). Tässä teoksessa pohdin identiteetin kysymystä – erityisesti valokuvilla esitetyn ja tuotetun identiteetin (ks. luku 7). Toivon yksityisen nousevan yleiselle tasolle tämän teoksen kautta siten, että kukin katsoja voi pohtia asettamiani identiteetti-kysymyksiä ja vastata niihin oman elämäntilanteensa mukaisesti.

Teokseni jatkaa 1980-luvulla yleistynyttä tapaa käyttää omia perhevalokuvia osana teosta. Olen itse (kuvauskohteena) jokaisessa kuvassa, mutta useissa niistä on myös ystäviäni tai sukulaisiani. Kuvaparien vasemmanpuoleiset kuvat dokumentoivat lapsuuteni ja varhaisnuoruuteni aikaa. Nämä lapsuusalbumeistani valikoimani perhevalokuvat edustavat sekä kyläkuvaajan että näppäilijöiden tuotoksia. Lavastaesani tilanteet uudelleen kuvasin omaa perhettäni – joskin nyt sitä perhettä, jonka jäsen olen lapsena ollut, mutta joka lasten aikuistuttua on hajaantunut eri tahoille. Kuvarinnas-

tukset kertovat muun muassa kameran kehittelyn vaikutuksesta näppäilykuviin. Ne tuovat esiin, miten eri ikävaiheissa eri tilanteet vaikuttavat luonteelta tai hyväksyttäviltä, ja niissä piilee myös teoksen huumori.

REPRODUKTIO-nimi viittaa uusintamiseen, jota tapahtuu sekä kasvatuksessa että valokuvaamalla. ”Reproamalla” eli valokuvaamalla kuva siitä saadaan lähes alkuperäisen veroinen kopio. Kuvasta otettua kuvaa voi olla vaikea erottaa todellisesta kohteesta otetusta kuvasta. Teokseni kuvaparien vasemmalla puolella olevat kuvat ovat vanhoja, albumistani löytyneitä ”alkuperäisiä” valokuvia. Koska minulla ei ole kuvien alkuperäisiä negatiiveja vaan vain niiden reprenegeatiivit, kuvat saavat käytössäni ”taideteoksen auran”. Halusin silti laittaa ne esille hauraina, alttiina katoamiselle. Sen sijaan oikeanpuoleiset, tilanteiden reprodusointi-kuvat olen ottanut itse ja minulla on niiden negatiivit tallella. Kuvat eivät ole ainutkertaisia vaan kopioitavissa.

Viitataan nykyiseen kuvien esillepanon menetelmään, eräänlaiseen muistitauluun¹ sillä, että olen kiinnittänyt kuvat nuppineuloilla pulpettien kanteen. Kuvien esilläpidolle on nykyään ominaista väliaikaisuus ja kertakäyttöisyys: kuvat ovat jääkaapin oveen magneeteilla kiinnitettyinä, hetken osana kollaasia.²

1 Alkuperäistekstissä: ”PINboard” (Slater 1995, 139). Käsite tarkoittaa muistitaulua, johon voi kiinnittää lappusia nuppineuloilla tai nastoilla.

2 Slater 1995, 139.

Palautteen keruutapa ja yleisteemoihin liittyvä dialogi

REPRODUKTIO on ollut esillä pulpettien hankalan kuljettavuuden vuoksi vain Lapin läänissä (ks. liite 2). Sijoitin näyttelyssä kävijöille suunnatun, kommentteja varten varatun palautevihkon siten, että kirjoittajan täytyi istuutua maalatun pulpetin ääreen. Näin hän voi pysähtyä ja antaa tilaa muun muassa koulumuistojen tai lapsuudenaikaisten tunnelmien esilletuloon. Palautevihkoksi valitsin koulumaisen, sinikantisen ruutuvihkon, jonka suojasin muovisella irtopäällisellä. Vihkon kanteen kirjoitin evästykseksi: ”Jos sulta joutaa aikaa, istahapa ja kirjota tähän vastauksia, uusia kysymyksiä, kotiläksyjä tai piirrä...”³

REPRODUKTIO:sta kirjoitti palautetta yhteensä 183 henkilöä (ks. liite 2). Teos sai monet piirtämään ja kirjoittamaan runsaasti sellaista palautetta, mikä ei suoraan viitannut teoksen teemoihin, mutta joka noudatti pulpetilla olleen vihkosen kehotusta. Yksi palautevihkoon tehdyistä piirroksista liittyi selkeästi valokuvaukseen: piirros Leica-kamerasta (RovaniemiTM). Suurin osa piirroksista oli selvästi lasten piirtämiä – kasvoja, eläimiä, viivasuherrusta, kukkia ynnä muuta sellaista – vain pari vaikutti aikuisten tuotoksilta.

Teosten yhteisiä teemoja käsitelleistä palautteista tiivistän teoksen sisältämää huumoria ja katsojan omien kuviensa uudenlaiseen käyttöön saamia vihjeitä sisältäneet kommentit. Viimeksi mainittua edustaa palaute, jossa katsojasta – – *olisi mielenkiintoista tehdä vastaava omasta elämästä.* – – (TornioTM) Toinen katsoja päätti: *Tätä täytyy kokeilla itekki!* (TornioTM) Yksi itseään etsivä näki teoksen tarjoavan tavan koota identiteettiä: – – *Kysymyksiä mullakin vaan... Muistipelisi on ihana, mä teen kait samanlaista sisällä kans.*

Rohkaset konkreettisuuteen, annat tapoja hakea niitä palasia jostakin. – – (RovaniemiYO)

Teoksen sisältämä leikkimielisyys välittyi osalle katsojista. Vaikka perhevalokuvat tavallisesti kiinnostavat lähinnä asianosaisia, pulpeteille asetetut henkilökohtaiset kuvat huovittivat tuntemattomiakin: – – *Hauskaa katseltavaa myös ulkopuolisille.* (TornioTM) Teos myös *nauratti* (RovaniemiTM) ja sai katsojalle aikaan *hyvän mielen* (RovaniemiTM). Yhdelle – – *tuli mukava olo, ilo ja kaiho yhtä aikaa* – – (RovaniemiTM) ja toiselle *hykerryttävä olo* (RovaniemiTM). Tekijän persoonallisuus herätti hilpeyttä: – – *Oot sinä kyllä aika höpö, mutta kiltillä tavalla.* – – (TornioTM) Tulkitsin kommentin *Voi, kuinka vahva isä sinulla on!* (RovaniemiYO) kertovan huvittuneisuudesta sen kuvan äärellä, jossa isäni nostaa aikuista, alastonta minua – nipin napin onnistuen. Teoksen humoristisuus huomattiin siitä huolimatta, että sen tekemisen arveltiin olleen vaativaa: – – *think it's a hard thing to do what you did – even though I laughed when I looked at it – I know it must be so difficult to play out.* – – (RovaniemiTM) Lisäksi jotkut kirjoittajat viljelivät huumoria palautteissaan, kuten koulumaisen ”kaunokirjoitusharjoituksen” tekijä: *Mi-nä on-gin ah-ve-ni-a. Yk-si ah-ven o-li i-som-pi kuin pe-rä-moot-tori.* (RovaniemiTM)

3 Valotetut elämät -näyttelyssä myös englanniksi: "If you have got any time, please write in the booklet some answers, more questions, 'homework', or draw..."

12. 2 Teoksen teemat ja niihin liittyvä dialogi

TEEMA A: Reproductio kasvatuksessa ja perhevalokuvauksessa

Olen sijoittanut mustavalkoiset valokuvat vanhoille puisille koulun paripulpeteille. Niitä vastapäätä olen asettanut kaksi yksin istuttavaa, keltaiseksi maalattua pulpettia, joilla väri-
valokuvat lepäävät. Pulpettien käyttö on viittaus reproductio-
tion, uusintamisen, sijoittumiseen kasvatuksen ja erityisesti
koululaitoksen alueelle. Näillä alueilla opetetaan yleensä
elämään annettuja malleja seuraten, toistamaan – hyväk-
si havaittua? Annetaanko niillä kummallakaan tilaa oman
identiteetin etsimiselle ja esiintulolle?

Minua vanhanaikaiset paripulpetit muistuttavat aikakau-
desta, jolloin istuttiin tiiviisti vierekkäin eikä istuinta voinut
liikuttaa vapaasti. Säännöt olivat tiukat. Maalatut pulpetit
viittaavat aikaan, jona yksilöllisyyttä painotettiin – tai pai-
notetaan. Ne voi sijoittaa vierekkäin, mutta ne muodostavat
yhtä kaikki oman saarekkeensa, oman tilan. Kukin voi erot-
tautua, olla hieman enemmän individualisti. Tuoliakin voi
liikuttaa, on enemmän vapautta ja tilaa valita. Tämä voi tosin
johtaa toisista erkaantumiseen, ”omillaan toimeen tulemi-
sen” korostamiseen ja yksinäisyyteen.

Perhevalokuvat pitävät yhä yllä ajatusta ydinidentiteetis-
tä. Ihmiset kertovat niiden kautta tarinoita elämänsä eksis-
tentiaalisista hetkistä, kuten syntymästä, avioitumisesta ja
kuolemasta, jotka ylittävät heidän julkiset itsepresentaation-
sa.⁵ Perhevalokuvauksessa uusinnetaan, re-produsoidaan,
mallimaailmaa. Perhevalokuvilla tuotetaan identiteettiä
muokkaavaa elämäntarinaa joko itse tai siten, että muut ku-
vaavat meitä. Valokuvaus on tässäkin mielessä yksi uusinta-

misen keino. Lomakuvauksessa se on sitä kenties jopa marxi-
laisessa merkityksessä työvoiman tuottavuuden uusintajana.
Kuvaaminen on keino tuottaa elämäntarinaa uudelleen kat-
sottavaksi, mutta kenen ehdoilla tarinaa kerrotaan – kenen
näkökulmasta sitä rakennetaan? Tuotetaanko perhevaloku-
villa samat vanhat tarinat ja sopeutetaan yksilön elämä osaki-
si suvun jatkumoa ja sosiaalisesti hyväksytyä elämänjärjes-
tystä, vai uudistuuko kuvaaminen, kun samassa perheessä
alkaa olla useita kameroita?

*Minulla oli kanssa tällainen pulpetti 60-luvulla*⁶

Koulumaailmaan liittyvien pulpettien ja kotiin kuuluviksi
miellettyjen perhevalokuvien suhdetta oli vaikea ymmärtää:

*Pulpetit ärsytti alusta asti, en voinut katsoa. Pulpet-
tikuvia, jotka ovat kaikkein mielenkiintoisimpia. Miksi typerät pulpetit? Oppilaat opettajaksi? Kuvat
eivät liity kouluun vaan kotiin ja perheeseen. Nyt
vasta kuukautta myöhemmin löysin sattumalta nämä
pulpettikuvat. Silmään osui alastonkuva, ja siitä
se lähti (eilen). Palasin tänään uudelleen, nyt katson
(myös videon). (TornioTM)*

Pulpettien ja vihkojen sopivuutta teokseen arvioitiin sen pe-
rusteella, kertovatko ne samasta aikakaudesta kuin niillä ole-
vat valokuvat: – – P. S. Ja tämä vihko on juuri oikea. P.P.S.
Aluksi tuo vanhempi puupulpettipari tuntui liian romanti-
selta ja ilmeiseltä – nämä erillispulsat taas juuri oikeilta,
mutta menee se oikeaan aikaan sanoo pedantti tantti. (Ro-
vaniemiTM)

Pulpetit ja kouluvihkot kiinnittivät monien katsojien
huomion ja ilmeisesti vaikuttivat voimakkaasti siihen, että
kouluaajat tulivat monille katsojille mieleen. Erityisesti nuor-

4 Vrt. esimerkiksi Miller 1985, passim.

5 Slater 1995, 145.

6 RovaniemiYO.

ten kävijöiden nähtiin vihkoon kirjoittaessaan kiinnostavan huomionsa koulumuistoihin ja aikuisten refleктоivan identiteettikysymystä:

– – *Huomaatkos kuinka kirjasi on houkuttanut ihmisiä istahtamaan ja kirjoittamaan? Hassua on se, kuinka tämän vihkon ulkoasu saa jokaisen lapsen (ja nuoren) ajattelemaan koulua, poissaolovihkoja tai sitä vapaa-ajankirjasta, johon piirteli kaikkea silloin kun halutti. Kun taas sitten vanhemmat ihmiset enemmänkin miettivät kuvia ja kysymyksiä niiden jatkeina ja kirjoittavat tunteistaan. Itse olen kai molempia; kuvasi vaikuttivat mutta kun selasin tämän kirjan läpi tuli myös koulu elävästi mieleen, siitä on kuitenkin vasta niin vähän aikaa...* (RovaniemiTM)

Istuminen pulpetin ääressä herätti opettajassa omaan lapsuuteen/nuoruuteen liittyvät muistot: – – *Tämä on kuitenkin kivaa... ope pulpetin ääressä. Takasin menneisyyteen...* – – (RovaniemiTM) Pulpetti herätti myös yllättäviä muistoja⁷. Sisiliskosta kuvan piirtänyt muisteli: *Minulla oli pienenä tyttönä sisilisko pulpetissa. Sen häntä jäi muistoksi.* (RovaniemiTM) Koulukasvatukseen kieltoineen liittyivät ilmeisesti muistikuvat opettajan asettamista kielloista:

Nuppineuloja ei saa laittaa pulpetin rakoon. Ope sanoi aina niin. Se on kuulemma vaarallista. (RovaniemiVTM)

Hmm.. pulpettiin ei saa kirjoittaa!! (RovaniemiVTM)

Osa piirroksista liittyi koulumaailmaan, kuten karttakepin kanssa heiluva opettaja ja sarvipäinen oppilas (RovaniemiTM). Kalastuksen harrastaja otti opettajan roolin ja kirjoitti vihkoon seikkaperäisiä, viehepiirroksella varustettuja kalastusohjeita (RovaniemiTM).

Reproduktioon liittyvä mallin seuraamisen ja toistamisen ajatus näkyi erityisesti kouluaikeiden toistaviin mallinuskirjoitus-harjoituksiin viittaavissa, useimmiten kaunokirjoituksella taiteilussa lapsenomaisuutta tavoittelevissa teksteissä: *Kesäloma. Ensin minä kävin uimassa. Söin jäätelöä. Ainakin yksikymmentä kertaa.* (RovaniemiTM) Niihin oli monesti yhdistetty opettajan antamaa palautetta: tekstin *Kävin mummolassa. Söin pullaa ja join mehua.* (RovaniemiTM) jälkeen oli annettu ympäröity arvosana 10- ja piirretty aurinko. Osassa ”kouluharjoituksia” toistettiin kaunokirjoituksella tiettyä tekstiä, kuten *kala ui* (RovaniemiTM). Joissakin harjoiteltiin numeroita ynnä muuta vastaavaa (RovaniemiTM) tai kirjoitettiin tekstejä muistovärssyistä (*Kun lehdet putoo, niin kanet jää, ja kansissa säilyy muisto tää.* RovaniemiTM) muunneltuihin runoihin (*Kevät tuli / lumi sulii / ja puliukko / sulii.* RovaniemiTM). Perusmallit säilyvät, mutta joukossa oli itse keksittyjäkin (?) runoja:

Runo: Näin metsässä / puron villin, taitoin / korren ja tein siitä / pillin. Soitin purolla / kevätlauluja ja puro / kovensi / vauhtia. (RovaniemiTM)

NEULA. / ILMAN HELMAA. / KUIN SINI MEIDÄN PULPETISSA. / ORANSSI HYMY. / KUITENKIN / LYIJYKYNÄNI ON TEROITTAMATTA. (RovaniemiTM)

Tippa tuli silmään, kun katseli noita perhevalokuvia⁸

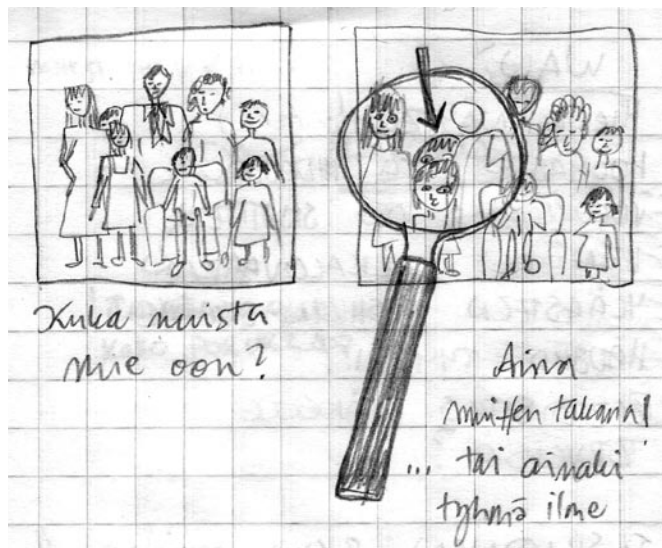
Palautteista erottui kommentteja, jotka käsittelivät perhevalokuvien onnellisuus-teemaa ja kuvien tyypillisiä piirteitä. Perhevalokuvien onnelaan viittaaja kuvasi hieman ironisesti keskiluokkaisen perheen onnivalokuvan keskeisiä elementtejä.

7 Tässä tapauksessa tosin mietin, onko kyse todellisesta muistosta vai piirtäjän vihkon äärellä keksimästä jutusta.

8 TornioTM.

tejä: Kuva. Siinä istuvat – perhe. Isä, äiti ja lapset. Rikkoutumaton idylli. On televisio, piano ja tietosanakirja. Kaapissa kannu sekamehua. Onnellinen keskiluokkainen perhe. (TornioTM) Perhevalokuvien taipumus nostattaa nostalgisia tunteita heijastui palautteesta, jossa kerrottiin, että – tippa tuli silmään, kun katseli noita perhevalokuvia (TornioTM).

Perhevalokuvista tuttu ryhmäkuva esiintyi palautteessa, jonka tekijä piirsi itsensä tyypilliseen ”perheryhmäkuvaan” kysyen *Kuka nuista mie oon?* ja vastaten: *Aina muitten takana! ... tai ainaki tyhmä ilme.* (RovaniemiVTM; kuva 38) Palaute kuvastaa sekä kirjoittajan itsekriittisyyttä valokuvatun omakuvan suhteen että viittaa kokemuksiin valokuvattavana olemisesta: ryhmäkuvuissa hän on jäänyt ”näkyväksi”.



Kuva 38. REPRODUKTIO:n katsojan piirrospari

TEEMA B: Valokuva säilöö aikaa – rajatusta näkökulmasta

Valokuva eräällä tavalla pysäyttää ajan, ”palsamoi” sitä (ks. luku 2.3). Näin se kertoo myös ajan kulumisen vaikutuksesta ihmisiin ja maisemaan, tekee muutoksen näkyväksi. Palaamalla lapsuusmaisemaani Jaatilan kylään etsin osia identiteettini perustoista. Kuvat kertovat kulttuurimaiseman muutoksesta. Myös asunto, joka joskus oli kotini, on uuden asukkaan myötä muuttunut. – Entä ihmiset? (Ks. teema C)

Toisaalta: valokuva kertoo vain yhden näkökulman tilanteesta, kuvaajan rajaaman näkymän. Silti sitä pidetään helposti ”totuutena”, dokumenttina tapahtumista. ”Tosi” tapahtuma voi olla lavastettu tietoisestikin, kuten kuvaparin oikeanpuoleiset kuvat ovat.

Kuvat kertovat kuin silmät: ajan kulun⁹

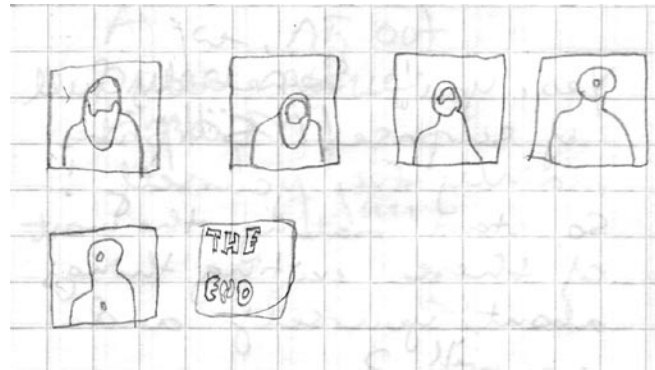
Valokuvalla katsottiin olevan oma ”erityislaatunsa”: *Valokuva on niin mystinen – kuin elämä itse.* (TornioTM) Kenties tämä salaperäisyys liittyy valokuvan kykyyn ”pysäyttää aika”. Monissa palautteissa mietittiin ajan väijämätöntä kulkua:

This is absolutely wonderful, though it leaves me trying to hold back sadness that is pushed out from my insides. Time is funny, brutal, lazy and it just is. No matter if we try to push it away. (RovaniemiTM)

All these moments will be lost in time like tears in rain. Copyright: Bladerunner. (TornioTM)

Sitä, että toisiinsa rinnastetuissa kuvissa on – sama paikka, mut ei sama aika... pidettiin kiinnostavana (RovaniemiVTM). Valokuvaparien katsottiin tekevän näkyväksi

9 RovaniemiTM.



Kuva 39. REPRODUKTIO:n katsojan piirrossarja

sen, mitä on tapahtunut niiden ottamisen välillä: – – *Voi hyvin ajatella, mitä kaikkea valokuvien väliin mahtuu...*
– – (TornioTM)

Ajan myötä muuttumisesta tosin oltiin monta mieltä. Monien mielestä muutos näkyy maisemissa ja/tai ihmisissä:

– – *Mielenkiintoista on, miten maisemat muuttuvatkaan, ja ihmiset myös.* – – (RovaniemiVTM)

– – *Valokuvista huomaa, miten ihminen kehittyy ja kasvaa vuosien varrella.* – – (TornioTM)

– – *Siinä se on vanha ja uusi, nuorempi ja vanhempi. Ja kasvaa tapahtuu taas. Silmuja puhkeaa... Uusia...*
– – (RovaniemiYO)

Ihmisen muuttuminen kuvattiin myös sarjakuvana (RovaniemiVTM; kuva 39). Kulttuurissa ajan myötä tapahtuneiden muutosten katsottiin ilmenevän lasten kasvoilta:

Parikuvista puolestaan näkyi kiinnostavasti se, millaisia ilmeitä lapsilla voi olla ja miten ne retrospektiona eivät tunnu istuvan aikuisten naamoille. Mieleeni tuli myös se, kuinka vuosikymmenet muuttavat jopa lasten (niiden viattomiksi luonnonlapsiksi ajateltujen olentojen) ilmemaailmojen luonnetta.

Esimerkiksi 60- ja 70-lukulaiset lapset ovat paljon ujomman näköisiä luonnonlapsia kuin nykyajan yhtenäiskulttuurin skidit. (RovaniemiVTM)

Ulkoisten, näkyvien muutosten ohella ihmisessä nähtiin olevan jotain muuttumatonta:

Elämä tekee uurteitaan. Silti jotain myös säilyy lapsuudesta. (RovaniemiTM)

Jotain samaa säilyy, kai se on juuri sitä "persoonaa", sitä "aitoa". (RovaniemiVTM)

Jotkut pitivät muutosta näennäisenä:

Maailma muuttuu – vai muuttuuko sittenkään? Pani mieltimään. (RovaniemiYO)

– – *Olin heti availemassa pulpetin kansia... muttei siellä ollutkaan mitään. Eipä ihmiset paljon muutu – eh¹⁰?* (RovaniemiTM)

Kielen todettiin vaikuttavan hämäävästi, koska *samana pysyminen ja muuttuminen ovat ihmisessä rinnakkaisia juonteita, tapahtumia – kielessä vain ne erottuvat ikään kuin vastakohdikseen* (TornioTM).

TEEMA C: Identiteetin ja valokuvatun "minän" pohdintaa ja rakentamista

Olen ollut hyvin hämmentynyt postmodernismin myötä heränneestä identiteettikeskustelusta¹¹, joka on saanut minut epäilemään vahvasti "minuuttani". Katsellessani valokuviani huomaa, miten aika on vaikuttanut minuun. Olen eri(näköinen) ja muuttunut – olenko silti "sama" ihminen, Seija? Onko minulla ydinidentiteettiä? Pulpettiin kirjoittamissani teksteissä (ks. liite 7) kysyin tätä myös katsojilta, ja palautepyynnössäni kehotin antamaan vastauksia.

- 10 Kirjoittaja viitanee muuttumattomuudella joko kuvarinnastuksiin tai siihen, ettei hän itse ole muuttunut sitten kouluaikojensa, jolloin hänellä saattoi olla tapana avalla pulpetinkansia.
- 11 Stuart Hall (2002, 13–17; 23, 36–44) käsittelee monien tekijöiden – Karl Marxin uudelleenlukijoiden, Jacques Lacanin teorioiden, Ferdinand de Saussuren kielitieteen strukturalismin, Michael Foucaultin kurinpitovaltateorioihin liittyvän, instituutioiden yksilöön kohdistaman valvonnan ja feminismin – myötä muuttunutta käsitystä identiteetistä. Postmoderni subjekti nähdään subjektiksi, jolla ei ole pysyvää, olemuksellista identiteettiä. Se on historiallisesti määrittynyt ja muuttuva: eri aikoina subjekti ottaa eri identiteettejä, koska ihmisessä ei ole eheää "minää" vaan keskenään ristiriitaisia identiteettejä. Yhtenäinen identiteetti on tämän ajattelun mukaan mielikuvituksen tuotetta, ihmisen luoma tarina.

Ihmisen käsitystä itsestään muovaavat osaltaan muiden ihmisten katseet. Kuvaamiseen liittyy aina kommunikaatio-tapahtuma, johon sisältyvät katseiden kentän valtasuhteet muuttuvat tilanteita reprodusoidessa (ks. luku 3.3). Teoksessani tarkastelen kuvaminää eli sitä minää, jota minusta otettu kuva esittää ja jonka en aina koe olevan sopusoinnussa sisäisen minäkuvani kanssa (ks. luku 7.4).

Erittäin merkittävästi REPRODUKTIO:n syntyyn on vaikuttanut tutustumiseni teksteihin, joissa käsitellään perhevalokuvien käyttämistä terapiassa. ”Tilanteiden uudelleen näyttelemisen” -ideani kehittelyyn on voimakkaasti vaikuttanut brittiläisten valokuvaajien Jo Spence ja Rosy Martinin kehittämä terapiamuoto, jolla he halusivat kiinnittää huomiota kuvateoreetikkojen väheksymiin perhevalokuviiin¹². Sen lähtökohdina ovat psykoanalyttiset teoriat ja erityisesti Alice Millerin ajatus jokaisessa ihmisessä olevasta lapsesta, joka haluaa tulla nähdyksi ja kuulluksi¹³.

Narsistinen ihminen etsii itseään peilistä, joka syntyy muiden ihmisten näkemyksistä ja määritelmistä, muun muassa vanhempien tyydyttämättä jääneistä narsistisista odo- tuksista. Koska erilaiset katseet auttavat ihmisiä kontrolloi- maan ja määrittelemään identiteettejään, näitä diskursiivisia katseita näytellään kameran edessä. Eri minäkuvia ja rooleja näytellen pyritään erottamaan toisistaan sisäinen minä ja peiliminä, jotka molemmat ovat rakentuneet lukuisista kuvi- teltujen minuuksien sirpaleista. Kyseessä on minän valoku- vateatteri, psyykkisen todellisuuden lavastaminen kuviksi. Terapia on yhteistyötä, jota luonnehtii toisen kuuntelu keskit- tyneesti ja ilman tuomitsemista sekä leikki. Valokuvaterapia voi alkaa näppäilykuvien äärellä keskustellen. Kuvat ovat raakamateriaalia ja niistä voidaan kertoa monia tarinoita. Ne toimivat transitionaaliobjekteina. Niiden avulla asiakas voi

luoda visuaalisen representaation valitsemastaan, mieliku- vissaan olevasta menneisyyden kokemuksesta. Samalla hän pyrkii suuntautumaan tulevaisuuteen. Keskustelun jälkeen voidaan laatia kuvallisia lehtiä sekä tehdä erilaisia kehoon ja elämään liittyviä kartoituksia. Osa asiakkaista tekee itselleen naamioita, kirjoittaa itsestään tai esiintyy kameralle pyrkien näin pääsemään oman elämäntarinansa subjektiksi.¹⁴

Koska perhekuvan katselu virittää kaipuun idealisoituun, ristiriidattomaan menneisyyteen, se toimii herätteenä tie- dostamattomaan. Roolileikkien, kannustuksen, provosoinnin ja ristiriitojen kautta asiakas saa kosketuksen peitettyihin tunteisiinsa.¹⁵ Perhevalokuvat piilottavat tavallisesti perheen- jäsenten ristiriitaiset tunteet, mihin vihjaan REPRODUK- TIO-teoksellani. Kuvat eivät välttämättä paljasta lainkaan sitä, mitä kuvassa olevat henkilöt tuntevat toisiaan kohtaan. Yhdessä kuvassa esimerkiksi istun läheisyyttä korostavasti sylikkään pikkusiskoni kanssa, jolle olin kateellinen myös ku- vien ottamisen hetkellä. Nämä perhedynamiikan jännitteet tosin tulevat selvemmin esille POLO-muistipelissä, johon olen liittänyt lapsuusmuistoja paljastavia tekstejä ja otteita päiväkirjoistani.

Roolileikit ovat lasten mielikuvitusleikkien kaltaisia: asi- akas määrää tuloksen. Prosessi rakentuu asiakkaan muistille, henkilökohtaiselle historialle, joka kertoo, miten sosiaalinen identiteetti rakentui arjen draamassa. Rooleihin eläytymällä pyritään irti ajatuksesta, että kuviin olisi vangittu jokin alku- peräinen todellinen minä. Kuvia katsomalla asiakas saa trau- moihinsa etäisyyttä kameran objektiivisen tuntuisen katseen kautta.¹⁶

Terapeutin katse toimii kuin ”äiti peilinä”. Terapeutti edustaa mitä tahansa vallan tai auktoriteetin muotoa, jota terapiassa halutaan käsitellä. Asiakas saa antaa tilaa tunteil-

12 Spence 1995a, 181.

13 Martin 1991b, 15–17.

14 Spence 1995a, 140, 165–167, 184–186, 189.

15 Martin 1991b, 17.

16 Martin 1991b, 19–20.

leen ja muistoilleen yksityisesti. Tämän katharttisen kokemuksen jälkeen kuvia käsitellään yhdessä terapeutin kanssa ja ne ovat seuraavan istunnon lähtökohtia. Kun sisäinen, psyykkinen todellisuus alkaa muuttua, asiakas tuntee saavansa enemmän valtaa elämäänsä ja voivansa alkaa toimia uudella tavalla.¹⁷ Martinin sanoin: ”Katseen valta palautetaan omalle itselle tekemällä näkyviksi langat, joista minuus peilaamalla rakentuu.”¹⁸

Valokuvien kautta on siis mahdollisuus tuottaa itse uudeen – ”re-present” – oma tarina omasta menneisyydestään. Lavastamalla perhevalokuvieni tilanteet uudelleen leikittelin mahdollisuudella toistaa ne, mikä tietenkin on mahdotonta. Tapahtuman voi kuvata vain kerran, koska se on hetkellinen ja lopullinen. Kirjoitin silti historiaani uudelleen valokuvien avulla. Valokuvat, niin vanhat kuin uudet, ovat omalla tavallaan kertomuksia, historiaa – joka ei tässä tapauksessa ole miehen kertomus, ”his story”, vaan naisen, ”her story”. Kuvien (kertomusten) julkisuuteen tuomisen tavoite on auttaa katsojia samaistumaan kokemuksiini ja tarjota heille tapoja käyttää valokuviaan vaihtoehtoisella tavalla.

What does Robinson on Friday? He must be with him¹⁹

Ihmisen on elämässään tultava Robinson Crusoen lailla toimeen itsensä kanssa. Mutta mikä on tuo itse, kuka on tuo minä? Identiteettikriisiä, johon pulpetilla olevat kysymykset viittaavat, pidettiin tyypillisenä ikään liittyvänä vaiheena: *Se on sitä kolmenkymppin kriisiä! Joillekin se valkenee, joillekin ei ikinä!* (RovaniemiYO) Osa katsojista koki tarpeelliseksi antaa minulle turhaa miettimistä vastustavia elämänohjeita: *Don't worry, be happy!* (TornioTM) Osa pyrki rohkaisemaan

minua painottamalla ihmisten erilaisuuden merkitystä: *Kukin on laisensa ja kullakin on hänensä! Häntä siis pysyy!*²⁰ (TornioTM) Lääkkeeksi kriisiin tarjottiin Jumalan rakkauden eheyttävää voimaa: *Sie oot Taivaan Isin pikku tyttö, joka selvästikki ettii suurta rakkautta...Etkö ole tyytyväinen...? Ja kyllä... on minä... Ota aikaa ja etsi. Vastaus löytyy lähempää ku arvaisitkaan...* (RovaniemiVTM) Jotkut pitivät tärkeänä vakuuttaa minulle, että olemassaoloni on totta ja tärkeää: *No, siehän se olet, arvokas ja ainutkertainen miljoonien ja taas miljoonien ihmisten joukossa on vain yksi Sinä.* – – (RovaniemiTMKahvio)

Pulpetilla olevia identiteettiä pohtivia kysymyksiä pidettiin *vaikeina* (Rovaniemi VTM) tai sellaisina, joihin täytyy miettiä *vastauksia yhdessä* (RovaniemiTM). Monet katsojat halusivat vastata kysymyksiin. Minuutta määriteltiin: *Totta kai meillä kaikilla on minä. Minä on se, joka minuutta ihmettelee ja kyselee!* (RovaniemiVTM) Ihmisen elämään kuuluvat eri roolit: *Elämä on teatteria, jonka näyttämöltä poistuu ihmisiä ja uusia tulee toisesta sisääntulo-ovesta. Näyttämöllä tavataan!* (RovaniemiTM) Mahdollisuus moninaiseen identiteettiin hyväksyttiin: *Seija – oot sie ne kaikki!* (RovaniemiTM) Kuvien äärellä havahduttiin kyselemään ihmisen muuttumisen mahdollisuutta: – – *Oleksie tosiaan sie – sama?* (TornioTM)

Ihmisen kyky hahmottaa minuuttaan ja tiedostaa asioita on rajallinen:

Yes, you! Somebody full of surprises. Surprises mainly for yourself! So start making the most of these exiting things about yourself and so will I. (RovaniemiVTM)

– – *Mikä on totta ja mikä harhaa? Sitä ei kai kukaan ihminen tiä.* (RovaniemiVTM)

17 Spence 1995a, 168, 184–186.

18 Martin 1991b, 24.

19 TornioTM.

20 Viestiä oli vahvistettu piirroksella, jossa ison kissan vierellä kulki kaksi pienempää hännät topakasti pystyssä.

Minä minä itseäni pidän? Miniminä²¹! (RovaniemiVTM)

Yksi kirjoittaja toi havainnollisesti esiin itsereflektioprosessia ja sitä, miten ihmiseen väijäämättä vaikuttaa hänen alitajuntansa:

Kiitoksella, kunnioituksella mietin vasta sitä kuka meistä, minun luonteesta, keinoluonteista, sopeutumisista ja vanhenemisista olen minä. Reagoivatko kaikki muutkin asioihin sen mukaan keitä ovat tapahtumahetkellä. – Nyt minä olen tekoanalyttinen, minä, jota tämä näyttely ”kiinnostaa” Ha. Se, mitä olimme, on eräs sipulinkuorista. Päällimmäinen kuori on pinta. Se, mitä näkyy ja tuntuu. Tietoisuus. Aina, joka hetki ihminen kasvattaa uuden. Siellä ne ovat sisällä ne kaikki muut. Ne kasvavat yhteen ja unohtuvat. Eikä niitä löydä eikä arvosta ellei itse hajoa. Jossain siellä sisällä on se ydin, jossa ne lakkaavat olemasta ja tiedostamasta erillisyyttään. Lopultakaan sipuli kuvissa ei tiedosta olemassaoloaan. Mutta kuinka paljon ihminen itsestään tiedostaa. Enpä usko. Silti se kaikki on läsnä. Se näkyy ulos kokonaisuudessa & energiassa, mutta ei siltikään ole paljaalla silmällä nähtävissä. Siis (anteeksi, saarnasin) minä olen nuori, ja meitä ei siinä mielessä ole vielä kovin monta, mutta minä ”katselen” kun minun hahmoni tuntee ja käyttäytyy. (Minä tunnen ja käytäydyn.) Enkä tiedä yhtään kuka se tuommoinen on. Minä kai sitten, tietyissä valossa. Kuule, Seija Maarit jne. Kyllä minä uskon että sinä todella OLET siellä jossain, mutta onko tämä systeemi, jonka keskellä istun täällä muuta kuin ilmaisu siitä ”kerroksesta”

vähästä, minkä sinä joskus taannoin tiedostit itseäsi edustamaan. – – (TornioTM)

Oman identiteettinsä mahdollista moninaisuutta ja jatkuva muutosta pohti minuuttaan kyseenalaistanut katsoja: *Moi! Tää kolahtaa tänään! Mietin eilen, voiko olla mahdollista, että olin olemassa kymmenen vuotta sitten (jolloin asiakirjojen mukaa kirjoitin ylioppilaaksi)? Herää kysymys: Oliko se sama? Mutta ei herää vastausta... Jään odottamaan (tai joku jää...vai jääkö?)* (RovaniemiTM) Joku määritteli itsensä vertauskuvallisesti: *Minä olen tähdet ja kuu ja aurinko on rakastajani.* (RovaniemiTM) Toiselle riitti minuuden kiteytykseen läsnäolo: *En enää yritä keksiä mitään hauskaa kirjoitettavaa. En enää yritä. MINÄ OLEN TÄSSÄ.* (RovaniemiTM)

Koettiin, ettei monelle omakohtaisesti tuttu ongelma koskaan selviä:

- – *Kuka minä olen?* (RovaniemiVTM)
- – *Valmistuminen (pian) aiheuttaa paineita siitä, kuka MINÄ olen. Ei kai sitä koskaan saakaan selville. Vai? – –* (RovaniemiYO)
- Ei ole kuin kysymyksiä... Jos yhteen löytää vastauksen, niin kymmenen uutta!? Mutta tuoreesti uusin silmin nähdä, hetkeen hypätä, kosketukseen viritä... Olisipa aina voima ja rohkeus!* (TornioTM)

Lisäksi esitettiin perimmäinen kysymys: *Mitä sitten, kun/jos löytää itsensä?* (RovaniemiYO) Katsojien kehittämät kysymykset laajenivat elämän tarkoituksen pohtimiseen: *Miksi oon?* (RovaniemiVTM) ja – – *Kaksoiskuvia ja elämän merkitystä. Mietin.* (RovaniemiTM)

21 Käsitteen voi tosin tulkita myös siten, että kirjoittaja ei jostain syystä arvosta itseään tai näkee itsensä pienenä suhteessa johonkin suurempaan, kuten luontoon tai jumaluuteen.

*It's never too late to have a happy childhood again*²²

Valokuvia käyttämällä on mahdollista ”kirjoittaa historiansa uudelleen”. Albumien tutkimisen arveltiin auttavan identiteetin rakentamisessa: *Mietin milloin itse selailen albumia? Mikä tilanne? Minä pienenä ja nyt... Hyvä kysymys. Ehkä valokuvat eheyttää tätä identiteettikysymystä, ehkä ei... Ehkä on kysymys muistikuvien eheytymisestä sittenkin?* (RovaniemiTM) Esiin nousi muistelutyöhön liittyvä ajatus, että kaikilla on mahdollisuus muokata kuvista oma tarinansa: – – *Sinulla on jokaisesta kuvasta oma muisto. Näin ulkopuolisen mielessä herää varmaankin erilaisia ajatuksia.* (TornioTM)

Muistin ja muistojen merkitys identiteetin rakentamisessa heijastui muutamassa kommentissa. Teoksen sukulaisuus muistelutyön kanssa huomattiin, mutta yksin työskentelyni ei tuntunut sopivan jakamista korostavaan menetelmään: – – *nyt alan ymmärtää kiinnostukseksi muistelutyötä ja valokuvaterapiaa kohtaan. Teet vain kaiken yksin ilman ryhmää ja se on surullista.* (RovaniemiTM) Jotkut kokivat menneeseen palaamisen ahdistavaksi: *Joopa joo. Jotenki vaan tuntu vähän rankalta tämä homma, ei silleen, ku ei vaan halua muistella omiakaan... – –* (RovaniemiVTM) Muistoihin sukeltamisessa nähtiin olevan vaaransa: *Eikö muistot ole kuin lämmin vesi?! Kivet pohjassa niitä kipeitä...* (RovaniemiTM)

Elämää valokuvien äärellä reflektoidessa voi arvioida, toteutuiko se oletetulla tavalla:

- – *Blev livet vad man tänkt sig?* (TornioTM)
- – *Vuosien väli kuvissa -> mikä ”minusta” tullut, mitä tapahtunut, mitä ensimmäisessä otoksessa ajatte-*

lin, osasinko aavistaa mitä elämä minulle varaa... ja minkälaiseksi Se muodostuu. (RovaniemiVTM)

Pari kirjoittajaa alkoi kuvaparien äärellä pohtia, mitä heidän omassa elämässään tapahtui kolmekymmentä vuotta sitten: *30 vuotta sitten muutin Ouluun Lapualta toki jo vieroitettuna äidin tissistä, nyt istahdamme perheen kanssa tässä hetken ja Iikka tyhjentää vaimoni molemmat rinnat.* (RovaniemiTM) Toinen heistä liitti pohdintaansa piirroksen, joka havainnollisti perheen kasvua ja viittasi edessä olevaan avoimeen tulevaisuuteen (RovaniemiTM; kuva 40).

Yksityisen julkinen jakaminen auttoi katsojia samaistumaan henkilökohtaiseen ”tarinaani”. Teoksella nähtiin olevan yhtymäkohtia kirjoittajan oman elämän kanssa. Osa kertoi pohtivansa itse samaa kuin minä – elämänsä kulkua, menneen merkitystä nykyhetkelle: – – *I wonder where I am now with my past – –* (RovaniemiTM) Identiteettityön nähtiin olevan jotain ihmisille yhteistä. Muun muassa kirjoittaja, jossa oli herännyt *voimaton viha* kuvien ihmisten muistutuksessa häntä siitä, ettei hän ollut päässyt opiskelemaan haluaansa alaa, päätti tekstinsä: – – *Mutta itse työsi on upea,*



Kuva 40. REPRODUKTIO:n katsojan piirros

– – *Sillä ainahan ihminen hakee itseään, miettii, mikä on, miksi on tulossa, mikä joskus on ollut. Silmissäni on nyt kyyneleitä, itsekin olen kysymyksieni keskellä, joihin ei kenties anneta koskaan vastausta ja silti täytyy kulkea eteenpäin tietään, jota ei aina edes tunne.* Hän liitti nimensä perään todennäköisesti elämänasennettaan kuvaavan, kenties vihkoon kirjoittamismahdollisuuden osittain mieleensä tuoneen runon: *Kiitos elämästä, äiti. / Pari riviä tein kirjaimia tänään. / Siinä kaikki. / Olen onnellinen.*²³ (TornioTM) Lapsuuden merkitystä ihmisen identiteetille korosti identiteetti-pohdiskeluuni samaistunut kirjoittaja: – – *Tässähän tuli sellainen tunne ettei ainakaan aikuisena ole unohtunut Lapsuus! Itseki tunsin samoja asioita!* (TornioTM) – – *Itsekin kuvataiteilija – – 60-lukulainen – – kertoi tehneensä vastaavaa identiteettityötä, inventaariota itsestään ja elämästään: – – Kuka olen? Ja mitä vielä on edessä? Ja mikä siihen vaikuttaa mitä on nyt ja tulevaisuudessa.* – – (TornioTM)

Se, että toin yksityiset valokuvat julkisuuteen, näytin enemmän kuin on tapana, herätti ihailua: – – *Sinä teit sen taas, uskalsit.* – – (RovaniemiTM) Paljastavuutta myös paheksuttiin. Yksi kirjoittaja piti kuvaa, jossa olen alastomana isäni sylissä *irstaana* ja totesi, että – – *sellaisia on turha tuoda pois suljetuista laatikoista – kaikkea ei muiden tarvitse tietää/nähdä* (RovaniemiVTM).

23 Palautteen kirjoittaja arveli, että runon tekijä on Lauri Viita.



Kuva 41. Kuvakooste POLO-muistipeli -teoksesta

13 PoissaOlevan LäsnaOlo (POLO) -muistipeli dialogissa katsojien kanssa

13.1 Teoksen yleiskuvaus, palautteen keruu ja yleisteemoihin liittyvä dialogi

PoissaOlevan LäsnaOlo -muistipeli

Kolmas näyttelyni on vuonna 1998 valmistunut, neljäkymmenen korttiparin muodostama PoissaOlevan LäsnaOlo -muistipeli. POLO-muistipelissä haastan katsojat etsimään kuvien merkityksiä. Kuvat on tuotettu samalla periaatteella kuin REPRODUKTIO:ssa lavastaen perhevalokuvien tilanteet uudelleen. Nyt en ole itse kaikissa kuvissa mukana. Laminoidujen korttien taakse olen kirjoittanut tekstejä (ks. liite 10). Kuvaparien vasemmanpuoleisten, alkuperäisistä valokuvista tehtyjen ”reprokuvien” eli niin kutsuttujen ”alkukuvien” taakse kirjoitin tyypillisen albumitekstin, jossa nimeän kuvassa olevat henkilöt sekä mainitsen kuvanottoaikan ja -vuoden. Rekonstruoitujen, tilanteet lavastamalla tuotettujen, kuvaparien oikeanpuoleisten ”jälkikuvien” taakse kirjoitin joko muisteluani tapahtuneesta tai lainauksen 9–12-vuotiaana pitämistäni päiväkirjoista. Olen pyrkinyt sisällyttämään kuvarinnastuksiin huumoria: eräät lavastetuista näkymistä muuttuivat koomillisiksi, koska ”alkukuvien” lapset olivat kasvaneet aikuisiksi.

Peliin liittyy valokuvaa pohtivien ”muistomerkkien” sarja. Muistomerkkien tekstit sisältyvät teoksen yhteydessä olleeseen peliohjeeseen¹ (ks. liite 8). Olen avannut niiden merkityksiä artikkelissani ”Pieni on ihmisPOLOn mieli, vaikka siihen mahtuu hänen koko maailmansa. PoissaOlevan Läs-

naOlo -muistipelin synnytytkuva(us)”². Teos liittyy valokuvataiteen perinteeseen samalla tavoin kuin REPRODUKTIO (ks. luku 12.1). POLO-muistipeli pyrkii REPRODUKTIO:ta selkeämmin paitsi rikkomaan myös laajentamaan perhevalokuvien konventionaalista käyttöä tuomalla esiin muistelu-työn mahdollisuuksia.

Palautteen keruutapa ja yleisteemoihin liittyvä dialogi

Olen halunnut korostaa vuorovaikutuksellisuutta luomalla teoksesta pelin, johon olen ehdottanut sääntöjä mutta johon katsoja voi myös luoda omat sääntönsä. Palautteelle varatun kirjan, niin kutsutun pelivihkon, olen sijoittanut pelipöytien läheisyydessä olevalle, samaan tapaan valkealla pöytäliinalla peitetulle pöydälle. Joissakin paikoissa on lisäksi ollut mahdollisuus antaa palautetta täyttämällä kyselylomake (ks. liitteet 3 & 5). Tämän tutkimuksen aineistona käytän pelivihkoon kirjoitettujen palautteiden ohella kyselylomakkeen ensimmäiseen kohtaan³ annettuja palautteita.

POLO-muistipelistä kirjoitti palautetta yhteensä 328 henkilöä (ks. liite 3). Esittelen seuraavassa yleisteemoihin liittyvistä kommentteista huumoria ja teoksen sovellettavuutta käsittelevät kommentit.

POLO-teos synnytti monissa katsojissa hyväntuulisuutta. Joskus tämä tuotiin esiin pelkistetysti: – – *heh, hehe!!!* (RovaniemiGAL) ja joskus toteamalla, että teosta katsellessa – – *sai nauraa ja ajatella...* – – (RovaniemiGAL) Nauru

- 1 Peliohjeet eivät olleet kaikkien mielestä riittävän selkeät. Yksi katsoja kirjoitti, että oli ehkä vähän sekava olo, miten toimia (Rovaniemi-KTK). Toisaalta ohjeiden idea ei ollut niiden tarkassa noudattamisessa vaan siinä, että niiden kautta vahvistin teoksen peli/leikkiluonnetta.
- 2 Ulkuniemi 2002a.
- 3 Kohdan 1 teksti: ”Kirjoita aivan aluksi ajatuksia ja kuvaile tunteita, joita POLO-peli sinussa herättää. (Voit kirjoittaa näitä mieluusti myös pöydällä olevaan kirjaan!)”

nuorensi: Nuoreni taas muutaman vuoden: Toivottavasti naurumme välittyy tästä hetkestä seuraaviin tulevan valokuvasi kautta, jonka nyt otit, uusina muistoina! – – (Jaatila)

Naurun syntyä perusteltiin:

Nauroin makeasti vastakkainasetteluille ja sielu veteli syvää pohjabassoa tälle vakavuudelle ja elämän (naisen) mysteerille. (Jaatila)

– – *Some pictures made me laugh, because it was simply funny to see how life changes places and persons.* – – (Hannover)

– – *Tämä on hauska juttu, siis hauska, nauratti ihan. Jotkut kuvaparit tosi hyviä.* – – (RovaniemiGAL)

Ilo syntyi sekä valokuvista että katsojan mielikuvista: – – *moni kuva mielessä ja näyttelyssä ilahduttaa.* (RovaniemiVTM) Kuvaesimerkkejäkin mainittiin: *Päästäiset-sukat-pari pysähdytti – – niin, ja veli sylissä.* (HelsinkiTM) Päiväkirjalainauksiin sisältyvästä huumorista pidettiin: *Päiväkirjasta otettuja kohtia oli hauska lukea.* (RovaniemiGAL) Yksityisten kuvien laittamista julkisesti näytteille pidettiin *ilkikurisena* (RovaniemiGAL) – ymmärtääkseni leikkisästi kiusoittelevana. Leikkimielisyyden tarkoituksellisuudesta ei tosin oltu täysin varmoja: – – *Huomasin myöskin humoristisuuden kuvissa, oli se sitten tarkoitettu tai ei.* – – (MuurolaKoti) Katsojan kommentointitavassakin oli vitsikkyyttä: *Hyvä peli kun ei tullut paineita eikä päänsärkyä.* – – (HelsinkiTM)

Teoksen koettiin olevan *virkeistävä* (HelsinkiTM) ja se paransi joidenkin katsojien mielialaa:

Katselin vain kuvia ja tulin hyväntuuliseksi. – – (RovaniemiVTM)

Näyttelystä tuli itselle hyvä mieli. Se oli lämminhenkinen ja hauskakin. – – (RovaniemiGAL)

– – *Olisi pitänyt eksyä tänne ensimmäiseksi aamulla, niin olisi päivä lähtenyt vallan hauskaasti liikkeelle.* (RovaniemiGAL)

Monet huomasivat teokseen kuuluvan huumorin ja vakavuuden yhteensovittamisen teoksen herättäessä heissä erilaisia, toisilleen miltei vastakkaisia tunnetiloja:

– – *nauratti ja itketti, oli pakko lähteä pois, mutta on pakko tulla takaisin tässä joku päivä uudestaan* – – (RovaniemiVTM)

– – *Vaikka olemmekin eri ikäkautta, kuvat herättivät hauskoja, puhuttelevia, mielteliäitä tunteita.* – – (Jaatila)

Koskettava, ilostuttava, itkettävä ja yllättävä näyttely. Herätti melkoisia tunnetiloja laidasta laitaan. – – (RovaniemiGAL)

Välillä hymyjä, välillä ihmetystä. (RovaniemiVTM)

Teoksen huumori toimi terapeuttisenakin auttaessaan yhtä katsojaa suhtautumaan elämäänsä hieman kevyemmin: – – *Kuvissa oli mielestäni paljon humoristista otetta, joka sai tuntemaan, että elämä ei ole niin vakavaa, ja itselle ja muille voi nauraa.* – – (RovaniemiGAL)

POLO-muistipelin nähtiin olevan sovellettavissa katsojan omiin valokuviin:

– – *It's also something others could do.* – – (RovaniemiVTM)

Hauska ja virkeistävä idea, jonka jokainen voisi itsekin toteuttaa omilla albumikuvillaan ja päiväkirjamerkinnöillä, tietenkin, jos osaisi! (HelsinkiTM)

Toteutustavan helppoutta pidettiin kielteisenäkin, koska se laski jonkun katsojan silmissä teoksen ”näyttelyarvoa”: *Jaa-a, olihan se näyttely. Ikävä kyllä sanoa, mutta kuka vaan voi tehdä samoin...* (RovaniemiGAL)

Monet katsojat innostuivat suunnittelemaan, että he tekisivät itse jotain samantapaista:

*Oikein kiva idea. Se innostaa kokeilemaan vastaavaa joskus itsekin.*⁴ (Hannover)

– – *Tuli mieleen, että pitää lähteä kotiin selaamaan omia kuvia ja tehdä niistä samanlaiset parit kuin peilissä.* – – (RovaniemiVTM)

Kuvapareja pidettiin hyvänä lahjaideanakin: – – *Heräsi ajatus, että itsekin voisi joskus antaa jollekin vaikka lahjaksi kuvaparin, jossa toinen kuvista on otettu useamman vuoden jälkeen samassa paikassa.* – – (RovaniemiGAL) Muistelumenetelmän käytössä piilevät vaarat huomasi katsoja, joka pohti, että – – *voisi olla terapeutista ja toisaalta traumaatista tehdä sama* (RovaniemiVTM). Yhdelle katsojalle teos toimi kannustajana: – – *Näyttely rohkaiskoon itseänikin toteuttamaan visioitani.* – – (Jaatila)

13. 2 Teoksen teemat ja niihin liittyvä dialogi

TEEMA A: PoissaOlevan LäsnaOlo – valokuvattu hetki ja kuolema

Käsittelen teoksessa nykyperhevalokuvissa lähes vaiettua aihetta, kuolemaa. Kuoleman suhde valokuvaan ilmenee erityisesti niistä kuvapareista, joiden ”jälkikuvista” puuttuu ”alkukuvassa” oleva, sittemmin edesmennyt henkilö, kuten äitini tai mummini. Valokuva pysäyttää ajan ja kiinnittää hetken myöhemmin tarkasteltavaksi ja tuo PoissaOlevan LäsnaOlevaksi: (fyysisesti) poissa oleva on kuvassa/katsojan mielessä läsnä (ks. luku 2.3). Luultavasti juuri äitini kuolema melko nuorena on vaikuttanut siihen, että korostan valokuvan ”tä-

mä-on-ollut” -luonnetta ja sitä, miten tyhjä paikka kuvassa täyttyy katsojan mielessä.

Nostalgia, elämä, joka kuuluu, tyhjiys, joka jää⁵

Teoksen nimikkoteemaan PoissaOlevan LäsnaOlo eri tavoin liittyviä kommentteja oli runsaasti. Niissä mietittiin tyhjää paikkaa, poissa olevaa tai poissaolon merkitystä sekä kuolemaa.

Teoksen nimi viittaa kuolemaan: siihen, miten pois nukkuneet elävät ihmisten muistoissa ja ovat läsnä valokuvissa. Nimi yhdistettiin pois nukkuneisiin läheisiin: – – *”Poissaolevan läsnäolo” – me kannamme muistoissamme (ja joskus geeneissämme) pois menneitä mukanaamme.* – – (Hannover) Nimi herätti kysymyksiä: *Poissa olevan läsnäolo? Mitä se on? Kuka on läsnä? Kuka ei? Sama ihminen eri tilanteissa. Läheisten keskellä.* – – (RovaniemiGAL) Kuvista puuttuvat asiat koskettivat: – – *Mieli lähti vaeltamaan ajassa ja kuvat tai se mitä kuvissa ei ollut, herätti ajatuksia ja kysymyksiä.* – – (RovaniemiGAL) Kuvat, joista äitini puuttui, herättivät useiden katsojien huomion:

– – *Missä äiti on?* – – (HelsinkiTM)

– – *Mietin, missä hänen äitinsä on nyt, miksi hänestä ei kerrota mitään?* – –⁶ (Hannover)

Katsoja, joka kertoi ensimmäisellä kerralla etsineensä näyttelystä *kasuvaa tyttöä*, kirjoitti näyttelyyn palattuun: – – *Nyt huomaa etsiväni häntä, jota kuvissasi ei enää ole.* – – (RovaniemiGAL) Joku kiinnitti huomionsa kuoleman aiheuttaman poissaolon ohella siihen, että kuvaaja on aina poissa: – – *Kuvista puuttuu aina kuvan ottaja, ja vuosien mittaan kuvien ihmiset muuttuvat ja häviävät.* – – (RovaniemiGAL)

4 Alkuperäistekstissä: *Eine sehr schöne Idee. Das regt an, es selbst auch einmal zu probieren.*

5 Alkuperäistekstissä: *Nostalgia, la vida que se va, el vacío que dejan.* (GranadaKTK)

6 Alkuperäistekstissä: – – *Ich denke, wo ist ihre Mutter jetzt, warum erfahre ich nichts darüber?*

--

Katsojat esittivät toisistaan poikkeavia tulkintoja kuvista poissa olevan äitini kohtalosta sen perusteella, mikä oli heidän oma kokemusmaailmansa:

– – *Huomasin myös miten oma tausta ja historia vaikuttaa kuvien katsomiseen ja "tulkintaan". Esi-merkiksi kun kuvaparista hävisi äiti, pidin itsestään selvänä, että äiti oli kuollut. Ystäväni ajatteli aivan toisella tavalla, hänen mielestään se voi tarkoittaa avioeroa, tai muuta "katoamista" perheen elämästä.* (RovaniemiGAL)

Poissa oleva äiti sai jotkut pohtimaan jatkuvaa muutosta: – – *"lopussa" eteeni tulivat "tyhjä", äidittömät kuvat – pysäyttivät. Mikä onkaan pysyvää?* (HelsinkiTM) Muutamista poissaolon johtuminen kuolemasta oli pysäyttävää:

– – *Jotkut kuvista herättivät mielenkiintoni ja tunteita, ne, jotka esittivät pariskuntaa ja toisessa kuvassa on vain mies, koska nainen on kuollut syövän seurauksena. Mutta yleisesti ottaen kaikki ovat todella kauniita, enkä ole koskaan nähnyt näin suurta albumia, joka ilmaisisi tämän.* – –⁷ (GranadaKTK)

– – *Eniten minua koskettivat kuvat parista, joissa toisessa kuvassa kuolema tulee osaksi vieden toisen henkilön paikan.*⁸ (GranadaKTK)

– – *Puistattavaa huomata ihmisten kadonnan ympäriltä vuosien saatossa... Tyhjä paikka vierellä, täysi muistoissa.* – – (RovaniemiVTM)

Menetystäni pahoiteltiin: – – *Valitettavasti et voinut saada äitiäsi mukaan kuviin.* (RovaniemiGAL) Sen aiheuttamaan suruun samaistuttiin: – – *Minusta oli vaikuttavaa nähdä kuvat äidistäsi, jota myöhemmin ei ole. Luulen, että täytyy olla todella rohkea tehdäksesi näin. Minä en pystyisi, koska alkaisin heti itkeä.*⁹ (GranadaKTK) Yksi kirjoitti

lohduttavaan sävyyn: *Paljon on elämä antanut, mutta myös pois ottanut. Muistot kuitenkin seuraavat mukana.* (RovaniemiGAL) Valokuvan nähtiin olevan eräänlainen kuoleman voittaja säilyttäessään muistoja läheisistä: – – *Jotenkin päällimmäisenä tulee mieleen se, miten valokuva pitää mukanaan nekin henkilöt tässä ajassa vaikka he nykyisistä kuvista puuttuvat. Omatkin läheiseni, jotka ovat jo poismenneet, ovat niin eläviä ja läsnä olevia valokuvissamme.* – – (RovaniemiGAL) Joillekin teos toi mieleen omat jo tapahtuneet tai tulevaisuudessa odotettavissa olevat menetykset:

– – *the photos gave birth to the pain that exists in my heart from the loss of family members.* – – (RovaniemiVTM)

– – *Ja jokainen jää joskus ilman äitiä. Haikea olo.* (RovaniemiGAL)

Joku sen sijaan ärsyntyi toistuvasta tyhjästä paikasta äidin tilalla: *Äidin poismeno on varmasti asianomaisille koskettavaa, mutta pelistä jäi sellainen olo, että sitä oli tungettu joka paikkaan. Kun ei se minua ainakaan koskettanut.* (RovaniemiVTM) Toinen ehdotti, ehkä vastakuvaksi menetykselle, että jatkaisin teoksen kehittelyä kuvaamalla lisää: – – *Haluaisin vielä joskus nähdä Sinut äitinä noissa kuvissa, lapsiesi kanssa. "Elämä jatkuu" -ajatus huuhtoo yleni voimalla, miltei runnovana.* – – (RovaniemiGAL)

Kirjoittaja, joka itse ei kerää valokuvia, piti kuolemanpelkoa syynä valokuvien ottamiseen ja säilyttämiseen:

– – *I sometimes think people who collect photos are deeply entranced by death. It's as if the memories in our heads must live on, must be shared so that their force reaches immortal status. I personally don't collect photos. I like to watch the sands pass through the*

7 Alkuperäistekstissä: – – *Hay unas fotos que si me han despertado interés y emoción, son unas que reflejan a un matrimonio y en la segunda solo aparece el hombre, porque la mujer había muerto tiempo después de cáncer. Pero en general son todas muy bonitas y nunca había visto un álbum tan grande expresando este.* – –

8 Alkuperäistekstissä: – – *Lo que más me ha impactado ha sido las fotos de pareja en las que en la segunda la muerte se hace presente, ocupando el lugar de la persona.*

9 Alkuperäistekstissä: – – *Me ha impresionado mucho el ver las fotos de su madre que luego no está, pienso que hay que tener mucho valor para hacerlo. Yo no podría porque enseguida me echaría a llorar.*

hourglass until nothing remains. I know I will die alone. (RovaniemiVTM)

Toinenkin viittasi valokuvaamisen perustuvan ihmisen tarpeeseen pysäyttää aika: *Aika kuluu itsestään, jättäen meillemme merkkejä, joita ei voi pyyhkiä pois. Joskus haluaisimme pidättää sitä (aikaa), ja siksi otamme valokuvia.* –¹⁰ (GranadaKTK)

Valot kestävät vain sekunteja ja kuvat voivat tehdä niistä ikuisia¹¹

Valokuvat kiinnittävät ajan, joten niiden avulla voi nähdä sen kulumisen: – – *Kuvat ovat kiinnostavia paitsi, että näkee ihmisen ihmisyyttä, näkee myös ajankulun.* – – (RovaniemiKTK) Ajan käsitettä pohdittiin muutamissa palautteissa. Jonkun mielestä *ei se taida olla kovin todellinen käsite sitenkään* (HelsinkiTM). Autokolarissa vähän ennen näytellyssä käyntiään ollut kirjoittaja kertoi miettineensä mukana olleiden perheenjäsentensä kanssa, miten eri tavoin ihmiset kokevat ajan: – – *Äiti koki kaiken silmänräpäyksenä – isä hidastettuna filminä. Lapselle eilen tapahtunut oli kuin ”sekunti sitten tapahtunut”.* (HelsinkiTM) Yksi julisti ajan jatkuvan ikuisesti: *Tomorrow never dies!* (HelsinkiTM) Meneen ja nykyisen katsottiin olevan erottamattomat: – – *upea dialogi menneen ajan ja nykyisen ajan kesken joitten välillä ei kuitenkaan ole kuilua vaan päinvastoin sulautumista yhteen. Kaipuu pois. Jonnekin omaan aikaan. Elämä on jana. Rajaton, sykkivä, jatkuva. Ihminen elää & kasvaa siinä mukana muuttumatta silti lopullisesti.* (RovaniemiGAL) Yksittäisten hetkien arvostamisen tärkeys nousi esiin: *Elämän pitkäikäisyys ja jatkumo. Ohikiitävät, ainutlaatuiset hetket.* (RovaniemiVTM)

Teosta kuvattiin eräänlaiseksi *aikatunneliksi* (RovaniemiVTM) ja se toi mieleen *ajatuksia ajasta, ajattomuudesta* (RovaniemiVTM). Aikamatkailun ajatuksella leikiteltiin: – – *jospa voisimme matkata valoakin nopeammin, pääsisimme näiden kuvien taakse odottelemaan kuvattavia ja kuvaajaa...* (HelsinkiTM) Toisen *mieli lähti vaeltamaan ajassa* (RovaniemiGAL). Jollekulle tuli *haikea olo* hänen katsellessaan teosta, koska *se muistutti ajan nopeasta kulumisesta ja siitä, kuinka kaukana, mutta kuitenkin lähellä lapsuus on.* – – (RovaniemiGAL) Eräs tekijän tunteva katsoja, jolle näytely toi mieleen *monet hyvät muistot*, kiteytti ajatuksensa ajan nopeasta kulumisesta: – – *Niin nopeasti vuodet menevät.* – – (Jaatila)

TEEMA B: Yksityisten, tyypillisten perhevalokuvien julkinen jakaminen

Kuvaparien vasemmanpuoleiset ”alkukuvat” ovat tyypillisiä perhevalokuvia. Tavallisten perhevalokuvien käyttö voi helpottaa katsojan samaistumista teokseen, etenkin jos kuvaaiheetkin tuntuvat tutuilta. Minun varhaisnuorena ottamani kuvat laajentavat perhevalokuvan käsitettä henkilökohtaisten valokuvien suuntaan. Osa kuvista on mustavalkoisia, mutta pääosa minun näppäilemistäni kuvista on värillisiä.

Muistipeliä rakentaessani sain valokuvaaja Jo Spencen esimerkistä rohkaisua yksityisen jakamiseen. Vaikka valokuvaterapia perustuu yksityisyyteen, Spence on näyttänyt omia terapiakuviaan asiakkailleen saattaakseen alitajunnan herättämisprosessin alkuun, ja osa asiakkaista on halunnut jakaa kuviaan terapian jälkeen julkisesti. Jakamiseen perustuvat myös valokuvaterapia-työpajat, joissa lapsuusmuistoja työtetään ryhmässä, muun muassa ottamalla lähtökohdaksi kul-

10 Alkuperäistekstissä: *El tiempo camina in-causable, dejando huellas inborrables sobre nuestras mentes, y a veces quisieramos detenerlo, por eso hacemos fotos.* – –

11 GranadaKTK. Alkuperäistekstissä: *Las luces solo duran segundos y las fotos pueden hacerlas eternas.* – –

lekin osallistujalle tärkeä näppäilykuva. Ryhmän vetäjä käy keskustelua yhden osallistujan kanssa toisten kuunnellessa. Tavoitteena on yksilöllisen tuskan sosiaalisesta jakamisesta syntyvä katharttinen kokemus. Lapsuusmuistojeni jakamisella sekä naiseksi kasvuni iloja ja tuskia esiin tuomalla tavoittelin sitä, että (ainakin nais)katsoja voisi identifioitua kokemaani ja ymmärtää, miten samanlaisia kipuja ihmiset kohtaavat kasvamisessaan – en niinkään omakohtaista puhdistautumista. Yksityiselämäni paljastamisella toimin Spencen hengessä ajatellen, että ”yksilöllinen ja yhteisöllinen kriisi ovat erottamattomia”.¹² Vaikeiden asioiden nostaminen esiin voi olla alku ongelmiin puuttumiselle.

Oliko elämää todellakin ennen valokuvaa?!¹³

Monet katsojille mieleen tulleet ajatukset johtunevat siitä, että käytin lähtökohtanani tavallisia perhevalokuvia:

– – *Viattomuus, kaukana maailman pahuus, hyvin keskittynyt perheeseen ja ystäviin.* (HelsinkiTM)
Perheen ja tärkeiden ihmisten merkityksen huomaa-
minen/ajattelu omassa elämässä. (RovaniemiVTM)

Kuvat tunnistettiin tyypillisiksi perhevalokuviksi, joita otetaan runsaasti ja näppäillen:

Kaikillahan noita on kaapit täynnä. (RovaniemiVTM)
Jotkin kuvista aika taidokkaita, mutta näyttely vaikutti ”kotikuvatulta”. Mutta tämä taisi olla taiteilijan tarkoitus? (RovaniemiGAL)

Kuvien tavanomaisuuden vuoksi niitä ei pidetty näyttelykelpoisina: *Ei tässä ole mitään järkeä. Miten yhdet perhevalokuvat ovat yhtäkkiä taidetta?* (RovaniemiVTM) Perhevalokuvat ovat kiinnostavia lähinnä perhepiirissä, jossa ne

toimivat omassa kontekstissaan – näyttelykuvilta odotetaan teknistä(kin) laadukkuutta: *Pulisongit, juhannuskoivut, kolmipyörät ovat koskettavia oman perheen kotialbumissa. Olavi-isäni ottamat kuvat ovat myös laadultaan parempia – tunneskaalaltaan ylivertaisia näihin tuhruihin verrattuna.* (HelsinkiTM)

Perhevalokuvan lajityypillisiä piirteitä tuli esiin, kuten se, että tietyt tilanteet houkuttelevat opittujen mallien mukaiseen kuvaamiseen: – – *Huomasin myös, miten paljon yhteistä perhekuwissa yleensäkin on. Tietyissä tilanteissa otetaan aina samantyyppisiä kuvia.* – – (RovaniemiGAL) Kuvia pidettiin muuten *ihan tavallisina perhevalokuvina*, mutta osan niistä nähtiin käsittelevän tabualueita: – – *mukana tosin oli puhutteleviakin kuvia, joita ei tavallisesti oteta, esimerkiksi alastomuutta käsittelevät kuvat.* (RovaniemiVTM)

Perhevalokuvien ottamista perusteltiin korostamalla valokuvien luonnetta muistojen tallentajina:

Kuvat ovat hyviä dokumentteja lapsuuden muistoista, ja myöhemmät valokuvat voi saada tällä ”pelitavalla” eri lailla elämään kuin vain albumissa. – – (Hannover)

– – *Upeaa, miten hyvin mielikuvat ovat tallentuneet valokuvien kautta.* – – (RovaniemiVTM)

*Kyseessä on menneet ja tuoreet tapahtumat kiinnittyneinä kuviin, jotka ottavat kiinni lapsuuden, nuoruuden ja aikuisuuden ohikiitävät hetket ja maisemien koko kirjon, joka kertoo paljon tämän nuoren elämästä. Kestävää nostalgiaa.*¹⁴ (GranadaKTK)

Valokuvan onnenhetkiä valikoiva luonne tiivistettiin: *Aika kultaa muistot, valokuva kiillottaa kultauksen.* – – (HelsinkiTM)

12 Spence 1991, 204–207; Spence 1995a, 166, 219. Slaterkin (1995, 144) kehottaa uudistamaan perhevalokuvausta tuomalla itse itsestä tuotettuja representaatioita julkisuuteen muun vaihtoehtokulttuurin tapaan.

13 HelsinkiTM.

14 Alkuperäistekstissä: *Se tratan de acontecimientos pasados y recientes plasmados en imágenes, captando la fugacidad de momentos de la infancia, adolescencia, madurez, y todo un repertorio de paisajes que dicen mucho de la vida esta joven. Nostalgia perdurable.*

Valokuvien katsottiin säilyttävän nimenomaan tärkeitä hetkiä rakkaiden kanssa:

– – *Haluaisin tietysti itselleni näin laajan kokoelman kuvia, jotka heijastaisivat koko perheeni unohtumattomia hetkiä, jotta ne eivät jäisi pelkästään mieleeni, koska olen ne elänyt.* – –¹⁵ (GranadaKTK)

Kuvat palaavat menneisyyteen, menetettyyn ja palaavat mieleen onnelliset hetket perheen seurassa, jotka ovat kontrastissa jäljelle jääneen menneisyyden kaipuun kanssa. – –¹⁶ (GranadaKTK)

Itse kuvaamishetkenkin nähtiin yhdistävän tilanteeseen osallistuvia ihmisiä: *Perhekuvat ovat kivoja, koska niissä saa olla yhdessä ihmisten kanssa, ja se on kivaa.* – – (RovaniemiVTM)

Valokuvien katsottiin välittävän perhearvoja, jotka yhdistävät ihmisiä:

– – *Kuvat ovat kiinnostavia paitsi, että näkee ihmisen ihmisyyttä, huomaa myös ajankulun. Ja pystyy huomaamaan, mikä ihmisyyttä yhdistää: kaverit, perhe ja rakkaat ihmiset.* (RovaniemiKTK)

*Vaikuttaa hyvin mielenkiintoiselta kuvanäyttelyltä, joka kokoaa kuvat, jotka ilmaisevat hyvin tämän tyttön tunteita perhettään ja menneisyyttään kohtaan. Kuvissa voi nähdä arvoja, kuten ystävyys, hellyys ja rakkaus vanhempiaan kohtaan. Hän on tehnyt eräänlaisen päiväkirjan, joka yhdistää rakkaimmat kuvat.*¹⁷ (GranadaKTK)

Kuvien säilyttäminen perhealbumissa tuli esiin: *Kun luki, että kuvat ovat perhealbumista, tuli lämmin ja kunnioittava olo.* – – (RovaniemiKTK) Vanhoja valokuvia katsotaan mieluusti, koska *on kiintoisaa verrata, miltä jotkut tutut näyttivät aikoja sitten* (Hannover). Henkilökohtaisilla kuvil-

la halutaan kenties mahdollistaa oman elämän muuttumisen tarkastelu: *Itellä joskus kiinnostaa, minkälainen on vaikka pa 20 vuoden päästä ja minkälaisia nykyiset kamut on joten... oli ihan hyvä idea tää sun näyttely!* (RovaniemiGAL)

Perhevalokuvien kyky näyttää geneettistä yhtäläisyyttä eri sukupolvien välillä tuli ilmi perheeni tuntevien kirjoittajien palautteessa: – – *Luulin jo, että Uula ja Milka¹⁸ olivat päässeet kuviin, ennen kuin tajusin, että olitkin niissä itse pienenä.* (HelsinkiTM) Toinen totesi: – – *Olet aivan äitisi näköinen.* – – (Jaatila) Katsoja, joka oli jo harrastanut uudentyyppistä kotikuvausta, painotti suvun yhteisten piirteiden ilmenemistä valokuvissa: – – *Olen ottanut vanhimmasta pojastamme kuvia siten, että hän on samassa paikassa, samassa asennossa ja samanlaisissa vaatteissa ja samanikäisenä kuin minä. Yllätys on aina ollut melkoinen sillä niin samannäköisiä sitä ollaan. Ne perintötekijät!* – – (RovaniemiGAL)

Kuvaustapahtuma oli lapsuudessa koettu piinalliseksi: *Tuli mieleen monet muistot omasta lapsuudesta ja kameralpelko palasi mieleen.* – – (HelsinkiTM) POLO-muistipelin kuvissa esiintyvistä poseeraamisesta oltiin kahta mieltä:

Kuvat olivat hyvin aitoja, ei poseerauksia pahemmin. – – (RovaniemiGAL)

Lapseni olivat pieniä 70-luvulla – samantyyppistä oli, sekä esineet että lasten poseeraus. (HelsinkiTM)

Valokuvia pidettiin kulttuurihistoriallisina dokumentteina, kun niiden nähtiin kuvaavan – – *Lapin naisen lähihistoriaa* – – (Jaatila). Toisen mielestä teoksessa – – *ihmisen kehitys tuli esille – tausta – perhe – kulttuuri – luonto – historiallinen aika – musiikki – yhteiskunnallinen murroskin ehkä (lehmät ja maalaismaisema -> rivitalo jne.)* – – (RovaniemiGAL) Olisivatko nämä piirteitä, joihin perhevalokuvien

15 Alkuperäistekstissä: – – *A mi desde luego me gustaría tener este repertorio tan grande de fotos, que reflejarían momentos inolvidables de todo mi familia y que no se quedaría tan solo en mi mente, por haberlo vivido.* – –

16 Alkuperäistekstissä: *En las fotos se vuelve al pasado, a lo perdido, a la evocación de los momentos felices, a la compañía de la familia, que ahora contrasta con el anhelo por la vida pasado que no vuelve.* – –

17 Alkuperäistekstissä: *Me ha parecido una exposición de fotos muy interesante y que recoge fotos en las que se expresa muy claramente los sentimientos de esta chica hacia su familia y su vida pasada. En las imágenes se pueden apreciar valores como la amistad, el cariño y el amor a sus seres queridos. Ha creado una especie de diario unido a las fotografías a las que más cariño tiene.*

18 Uula ja Milka ovat lapsiani, S.U.

tarkastelussa voisi kiinnittää huomiota sen ohella, että kuvat toimivat perheen yhteen liimaajana?

Osa palautteista oli hyvin arvoituksellisia: *Kun on värikuvia, niin pihaakaan ei tarvitse näyttää kokonaan.* (HelsinkiTM) Viittaako kirjoittaja perhevalokuvien kykyyn luoda lumeonnelaa, peittää tekemättä jätettyjä asioita? Vai käyttääkö hän huumoria: värikuvat korvaavat suoran kokemuksen pihalla olostä? Ajatuksellisia yhtymäkohtia löytyy värikuviin haalistumisen aikaansaamasta, nostalgiaa korostavaa tunnelmaa pohtivasta palautteesta: – – *Toisena asiana on mielessäni tuo vanhojen värikuviin erilainen väri titys kuin nykyisissä. "Ennen oli kesät aurikoisempia ja ..." feelingit lämpimämpiä kuin nykyisin.* – – (RovaniemiGAL) Värikuviin sävyjen muuttuminen ajan myötä tuotiin esiin esteettisestä näkökulmasta: – – *pareiksi muodostetut kuvat toimivat toisilleen värillisinä kontrasteina. Vanhat ovat sävyllään keltaisia toisten vihreiden ja sinisten rinnalla.*¹⁹ (GranadaKTK) Erityisesti vanhat ja/tai mustavalkoiset kuvat viehättivät:

- – *kiehtovia vanhoja kuvia* – – (RovaniemiGAL)
- – *vanhat kuvat näyttävät materialisoiduilta muistoilta.* – – (MuurolaKoti)
- – *Nuo mustavalkoiset kuvat sisältävät enemmän tunteita, antavat varjojen puhua puolestaan, eivätkä ole niin täydellisiä, "on ajankuva, että ajan kuva", niin kuin kirjoitit.*²⁰ (Hannover)

Siihen, mitä perhekuvat lopulta paljastavat ja kertovat, kiinnitettiin huomiota. Päiväkirja- ja muistelutekstien nähtiin kertovan kuvatuista ihmisistä enemmän kuin poseerattu valokuva:

– – *"Kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa" -lausahdus saa aivan uuden merkityksen näyttelyä katsellessa. Mitä kuva sitten kertoo? Ainakin perhevalokuvat näyttävät kertovan sen, mitä HALUTAAN näyttää muille. Ihmiset hymyilevät (ainakin aikuiset) kameralle; kuvissa ihmisistä näkyy kaunis kuori. Mitä tulee ihmisten ulkomuotoon, kuvat varmasti kertovat enemmän kuin tuhat sanaa, mutta eihän ulkokuori kerro MITÄÄN ihmisestä. – – Heräsi kysymys: Mikä on perinteisten perhevalokuvien tarkoitus? Ne ikuistavat hetken, mutta vain hetken ulkokuoren. Mitä kuvien taakse kätkeytyy, paljastuu vain kuvanottohetkellä paikalla olleille. Ja jokaisella paikallaolijalla on oma näkökulmansa ihmisiin ja tilanteisiin. – –*

Kirjoittaja päättää pohdintansa kiteytykseen valokuvien rajallisesta kyvystä kuvata ihmistä: – – *Valokuvissa esiintyvät vain sillä hetkellä olevat ja elävät – kuoret. Valokuvat kertovat sen, mikä näkyy päällepäin. Vaikka se ei paljon paljasta ihmisistä, on ehkä hyvä näin. Olisi kamalaa, jos olisi kamera, joka kuvaisi meidän sisintä...* – – (Hannover)

Perhevalokuvia pidetään vain lähipiirin tarkasteltavaksi tarkoitettuina: *Näyttely oli mielenkiintoinen, vaikkakin aluksi ajatuksena vieras. Perhevalokuvia vieraiden tutkitavana?* – – (Hannover) Omien perhevalokuvien katseluun liittyy halu tietää perhehistoriastaan enemmän: *Kuvia oli mielenkiintoista katsella. Tuli samanlainen olo, kun katselee kuvia omien vanhempien lapsuudesta. Mitä useampaa kuvaa katsoi, sitä suurempi uteliaisuus heräsi katsoa kuvan takatekstiä.* (RovaniemiVTM) Oman valokuvaamisen merkitystä alettiin pohtia: – – *Ajattelen itseäni omieni kanssa. Minkälaiset ovat kuvat minusta & omistani? Kuvien värit,*

19 Alkuperäistekstissä: – – *las fotografías situadas por parejas contrastan en color unas con otras. Las antiguas tonan un tono amarillo frente al verde o azul de las otras.*

20 Yksi POLO-muistipeliin liittyvistä "muistomerkeistä" sisältää ajatuksen: Valokuva on sekä ajankuva että ajan kuva.

valot, kohteet, mitä ne kertovat? Tarinan jostakin. Tarinan hänestä joka on yksi pala suuresta kokonaisuudesta. – – (RovaniemiGAL)

Itseni ihmisen löysin²¹

Teokseni toi yksityisen julkiseksi muun muassa siksi, että yhteiset kokemukset välittyisivät. Teoksesta välittyvää avoimuutta korostettiin erittäin monissa palautteissa: *On aina hätkähdyttävää, kun joku antaa niin paljon itsestään toistenkin jaettavaksi...* – – (Jaatila) Erityisesti mainittiin teokseen liittyvät muistelu- ja päiväkirjatekstit:

– – *mahtavan suoraan sanottu itsellensä kaikki muistot.* (RovaniemiGAL)

– – *Kuvat ovat asioita, joita kukin voi näyttää: ainanahan ei tarvitse kertoa totuutta. Kun siihen lisää päiväkirjasta otteita, tulee yhdistelmästä intiimi pari, jonka tarkastelu antaa mahdollisuuden tirkistää toisen elämään.* (RovaniemiKTK)

Osa painotti teoksen henkilökohtaista luonnetta: *Koskettavaa, vaikuttavaa, kuvat paikoitellen intiimejä.* – –²² (RovaniemiVTM) Sen katsottiin edustavan itsensä alttiiksi laittamista:

– – *Ihailin, että olet uskaltanut antaa kuvien muodossa niin paljon omaa itseäsi, henkilökohtaista yleisön kritiikille.* – – (Hannover)

– – *Katseltuani jonkin aikaa kuvia ja luettuani tekstejä niiden takana tajusin, kuinka henkilökohtainen ja paljastava näyttely on. Mietin, uskaltaisinko itse paljastaa itsestäni yhtä paljon.* (RovaniemiGAL)

Taideopiskelija, jonka mukaan – – *taideopistossa ei luotu paljon henkilökohtaisia tai avoimia töitä, jotka paljastaisi-*

*vat jotain tekijästään – –, näki avoimuuden tarjoavan reitin toisen ihmisen maailmaan: – – *Mä olen aina pitänyt henkilökohtaisista töistä, joissa oppii tietämään tai tuntemaan tekijää.* (MuurolaKoti)*

Hyvin monet pitivät teoksen toteuttamista rohkeutta vaativana:

Rohkeuttasi sielunmaisemiesi (niin menneen kuin nykyisen) esiin tuomiseen ihailen! – – (Jaatila)

Onpa rohkeata tuoda oma elämä näin paljon esiin ”tuntemattomille” – päiväkirjamerkinnyt myös rohkeita paljastuksia ”päähenkilöstä” (RovaniemiKTK)

– – *Kiitos tästä jakamisesta, onnea rohkeudellesi!* (Jaatila)

Joistakin katsojista avoimuus ei ollut suotavaa perhevalokuvien intiimin luonteen vuoksi: *Hienoja kuvia, mutta ehkä hieman henkilökohtaisia.* (RovaniemiVTM) Omien valokuvien julkinen näyttäminen tuntuisi arveluttavalta:

Itse en varmaankaan viitsisi tuoda näytteille vanhoja kuviani. – – (RovaniemiGAL)

– – *Tällaista taidetta en olekaan ennen nähnyt. Noin sitä pitää. Tällaista haluaisin nähdä enemmänkin, vaikka en tiedä, haluaisinko itsestäni tehtävän tällaista.* (RovaniemiVTM)

Osa koki tirkistelevänsä elämäni: – – *antaa mahdollisuuden tirkistää toisen elämään.* (RovaniemiKTK) Tämä tuntui hieman luvattomalta: – – *Joitakin kuvia tai tekstejä lukiessa tulee sellainen olo, että saako nyt todella lukea?* – – (RovaniemiKTK) Tirkistely tekstien välityksellä koettiin ahdistavaksikin:

En tiedä, miksi minua häiritsee toisten yksityiselämän tutustuminen. Olen aina pitänyt ja uteliaana katsellut valokuvia myös tuntemattomista ihmisistä.

21 HelsinkiTM.

22 Alkuperäistekstissä: *Touchant, impressionant... les images pleines de tendresse et parfois fort intime.* – –

Päiväkirjan tekstit varmaan ahdistivat. Ei se minulle kuulu. Toisaalta kiva -> ristiriitaisia tunteita... Idea- na mainio tehdä tavallaan vanha uudestaan. (RovaniemiVTM)

Useille katsojille tuli tunne, että heissä heräsi normaali uteliaisuus:

– – Mutta katsojana ei "rankkuus" ole lainkaan pääl- limmäisenä, uteliaisuus ihmisen luontainen uteliai- suus ja tirkistys toiseen, toisen elämään. – – Kiitos tuntemusten, elämän virran – jakamisesta! – Jota- kin kuvasi liikkeelle sai kun keskustelimme, ajatuksia vaihdoimme, näyttelystäsi ystävänä kanssa aika to- vin. (RovaniemiGAL)

Kaikkia yksityiselämäni tutustuminen ei kiinnostanut: *Rohkea ajatus jakaa kokemuksiaan ihmisten kanssa. Peli ei kuitenkaan kolahtanut, enkä jaksanut "tirkistellä" sinun elämäsi. Onhan noita omiakin ongelmia. (RovaniemiVTM)* Tirkistelyn tunne saattoi perustua siihen, että teoksessa näy- tettiin alastomuutta julkisesti, mitä kritisoitiin suoraankin: *Joo... sun kuvat oli hienoja... paitsi nakukuvat. (Rovanie- miVTM)*

Kuvissa esiintyvien ihmisten tunteminen vaikuttaa aina kuvien tulkintaan: *Sen pelijutun olenkin nähnyt jo aikaisem- min – sitäkin katsoo aivan eri silmin joku, joka ei tunne ih- misiä lainkaan. (RovaniemiVTM)* Teoksen henkilökohtaisuus muodostui joillekin sen ymmärtämisen esteeksi: *Tuntuu niin henkilökohtaiselta, että henkilöitä tuntematon, ulkopuoli- nen, ei oikein mitenkään pääse mukaan. Jää ulkopuoliseksi. (HelsinkiTM)* Teoksella nähtiin olevan arvoa ennen kaikkea sen tekoprosessiin osallistuneille: *– – Epäilemättä tämän tyyppinen näyttely on henkilökohtainen ja antaa enemmän*

itselle (kuvissa esiintyneille) kuin aivan ulkopuoliselle.²³ (GranadaKTK)

Jos yksityinen tarina koskettaa, se tavallisesti vetoaa kat- sojan empatiakykyyn. Osa kirjoittajista samaistui teoksen maailmaan, vaikka kuvatut ihmiset ovat tuntemattomia:

Kuvat herättivät nostalgisia tuntemuksia. Vaikka en tunne kuvien henkilöitä, tunsin samaistuvani heihin helposti. Mistäköhän johtuu? – – (RovaniemiKTK)

– – Todella aidosti pääsee sisälle päiväkirjan ai- kaiseen maailmaan ja ajatuksiaan. Tulee hai- kea mieli, vaikka en tunnekaan henkilöitä. – – (RovaniemiKTK)

Teos puhuttelee helpommin ihmistä, joka tuntee elämän- tilanteensa vuoksi teoksen aihepiirinä olevat teemat itselleen läheisiksi. Omaisensa hiljattain menettänyt mielti elämän- kulkuaan:

– – Menneisyyden "etsiminen" kiinnosti, ehkäpä ajankohdan vuoksi... olinhan juuri tulossa perheeni kera Oulusta isoäitini hautajaisista... tai mummu- ni, kuten me häntä nimitimme. Jotenkin nyt uuden kynnyksellä, olen pohtinut kaikkea sitä mennyttä... mutta ehkä enemmän itseni kannalta. Lapsuutemme ja nuoruutemme ajoittuu samoille vuosikymmenille... "toiviolapsia", kuuskytlukulaisten innovoinnin koh- teita, kansainvälisiä ja isänmaattomia, neuvostomie- lisiäkö? Kaikkea, kaikkea. Tuliko meistä "parempia"? Parempia kuin edelliset sukupolvet... liekö kukaan pystyy nyt vastaamaan... mutta huonompiakaan em- me ole... erilaisia... ? Kenties? – – (Jaatila)

Yksityisen muiston yleispätevyyteen viittasi osa palaut- teen antajista. Kirjoittaja, joka kertoi kuvien herättäneen hä- nessä omia muistoja, vaikka paikka ja ihmiset olivat hänelle

23 Alkuperäistekstissä: *– – Sin duda alguna, una exposición de este tipo es más personal y a uno mismo le puede decir más que a uno externo to- talmente a los que aparecen en las fotos.*

vieraita, tiivistä: *Yksityinen muistikuva voi olla vääristynyt, silti aito*²⁴, jaettuna ainakin yhteinen, ja ehkäpä vielä yhteisempi ja yleisempi kuin osaamme pienissä mielissämme edes kuvitella. (RovaniemiGAL) Kirjoittajat tunnistivat yhtäläisyyksiä oman elämänsä ja minun elämäni välillä, vaikka huomioivat kunkin ihmisen kokemuksen ainutkertaisuuden:

- – *Kuvat ja muistot naurattavat ja surettavat. Niitä vertaa heti omiin muistoihin, kuviin. Löytyy samankaltaisuutta, mutta erojakin.* – – (RovaniemiGAL)
- – *Ja taas kerran yksi asia, josta huomaa, että ne omat jutut ja kokemukset ja elämä eivät ole sen ainutlaatuisen ihmeellisempiä – se on vain oma elämä, kuitenkin. Eli ainutlaatuista oma.* – – (RovaniemiGAL)

Ihmisten kokemusten samuus yhdistettiin tunne-elämään: *Ihmisten elämä on aika paljon samanlaista. Tunne-elämä on samanlainen.* (RovaniemiVTM) Tuttua oli myös läheisiin ihmisiin keskittyminen: – – *Näkyä paljon asioita, jotka ovat omien ajatusteni ja kokemusteni kanssa samansuuntaisia – sisaret, vanhemmat, parhaat ystävät...*²⁵ (Hanover) Nuoruudenkokemukset vaikuttivat ihmisiä yhdistäville:

- Samanlaisina mutta kuitenkin erilaisina kohtaamme lapsuuden ja nuoruuden ilot, surut ja ihmeet.* (Jaati-la)
- Mieleen tuli oma päiväkirja. Ei ne lapset/nuoret muutu vaikka vuodet vaihtuu. Kait se on aina ollu ja tulee olemaanki samanlaista. Uskomatonta.* (RovaniemiVTM)

Erityisesti naispuoliselle katsojalle teoksen maailma tuntui läheiseltä: *Ensimmäisellä kerralla, avajaisissa, etsin näyttelystäsi kasvavaa tyttöä. Sinua itseäsi, mennyttä aikaasi ja*

silti meitä kaikkia tyttöjä, nykyaikaakin. – – (RovaniemiGAL)

Varsinkin päiväkirjatekstit kertoivat yhteisestä kosketuspinnasta: *Uskomatonta, kuin olisi lukenut omia vanhoja päiväkirjoja.* – – (RovaniemiVTM) Lukuisat katsojat kertoivat kirjoittaneensa samantyyppisiä ajatuksia omaan päiväkirjaansa: – – *samalla tavalla minäkin kirjoitin tapahtumista päiväkirjaani; 70-luvun lopulla. – Ja meilläkin oli takapihalla sellainen samanlainen punainen jakkara. Samanlaista ja silti erilaista!* (HelsinkiTM)

TEEMA C: Identiteetin pohdinta sekä sen rakentaminen valokuvien ja muistelutyön avulla

Kun katselen kuvia, joissa olen mukana tai jotka olen ottanut, ajattelen niiden olevan osa elämänhistoriaani. Kuvien henkilöiden ja maisemien muuttuminen asettaa kuitenkin ihmisten ja paikkojen ”samuuden” kyseenalaiseksi. Koen, että ”mennyt on nyt, meissä – minussa se, joka äsken olin” (ks. liite 8). PoissaOleva on tälläkin tavalla läsnä. Teokseen liittyä tämä identiteetin pohdinta – onko identiteettini muistissani ja kokemuksessani siitä, että kuvat ovat todella osa ”nykyminun” elämänhistoriaa? Onko juuri (ja vain?) se ”minua”, minkä muistan?

Valokuvat kertovat kukin oman, valikoidun tarinansa elämästäni. Ne lukittavat muistiani, mutta voin yrittää muistaa enemmän... Sovelsin valokuvaterapian roolileikkelyajatusta lavastamalla läheisteni kanssa ”alkukuvien” tilanteet ja kuvaamalla ne (ks. luku 12.2: teema C). Työni taustavaikuttajana on se valokuvaterapian painotusalue, jossa paneudutaan asiakkaiden perhekuvien antamista tyypillisistä malleista puuttuviin seikkoihin. Koska vanhemmat ovat ottaneet

24 Kirjoittaja viittaa tässä peliin kuuluviin peliohjeeseen ”muistomerkki”-aforismeihin (ks. liite 8). Näihin liittyi vain harvoja mainintoja, kuten se, jonka kirjoittaja kertoi lähettäneensä ”muistomerkin” eteenpäin ystävälleen: – – *Sen... pieni tyttö* – – (RovaniemiGAL)

25 Alkuperäistekstissä: – – *Viele Parallelen zu eigenen Gedanken und Erfahrungen zeigen sich – die Geschwister, Eltern, beste Freunde...*

pääosan perhevalokuvista, kuvia tarkastellaan visuaalisina osoittimina heidän alitajuisista haluistaan tuottaa todisteita hyvästä vanhemmuudestaan. Perhekuviensa avulla ihminen voi nähdä ja kokea itsensä vanhemmistaan erillisenä yksilönä, joka säilyttää juurensa heihin.²⁶ Terapiassa eri roolien näyttely voi auttaa asiakasta ymmärtämään vanhempiaan ja antamaan heille heidän erehtyväisyytensä anteeksi²⁷. Harmittomalta näyttävä kuva voi herättää katsojassa muistoja, jotka liittyvät elämän konflikteihin. Muistelu voi tehdä tilaa vastamuistille.

Valokuvaterapiaa ovat arvostelleet eräät sosiologisesti suuntautuneet feministit, jotka vastustavat lapsuuden merkityksen korostamista aikuisiän kriisien perustana. Heidän mielestään kriisien syynä voi olla se, että lapsuus rakennetaan aikuisen näkökulmasta. Nähdäkseni omien perhevalokuvien tutkiminen voi olla hyödyllistä, vaikka ihminen ei kokisi tarvitsevansa varsinaista terapiaa. Omaelämäkerran tuottamien valokuvien – kuvaelämäkerta-työ – voi auttaa ihmistä tiedostamaan ne sosiaaliset rakenteet ja piilevät normit, joiden myötä hän on kasvanut. Muutos ihmisessä on väistämättä jonkin muutoksen alku hänen sosiaalisessa ympäristössään.²⁸ Mahdollisesti POLO-muistipeli edustaa eräänlaista vapautumisen välinettä. Tämä voisi olla yksi tavoite kehiteltäessä uudenlaista perhevalokuvausta. Kuvien avulla voisi välittää henkilökohtaisia kertomuksia, kuten ”millaista elämäni on suhteessa toisiin”, sekä itselle että muille³⁰.

Teos testaa ”oikean normaaliperheen” -käsitettä tuodessaan esiin muun muassa perhe-elämään sisältyvää sisarkateutta sekä vanhempien ja lasten välisiä ristiriitoja. Perhedynamiikan jännitteet ja kuvien monimerkityksisyys nousevat tekstien kautta POLO-muistipelissä selvemmin

esiin kuin REPRODUKTIO:ssa, koska kyseenalaistan valokuvien (pinta)merkityksen kuviin liittämälläni päiväkirja- ja muisteluteksteillä. Tutkin kuviin liitettyjen tekstien ja muistojen välistä suhdetta – tai epäsuhtaa. Annette Kuhnin valokuvaterapiasta johtama henkilökohtainen muistelutyö on vaikuttanut REPRODUKTIO:n kuvapari-ideaan mutta vielä voimakkaammin POLO-muistipelin tekstien syntyyn. Muistelutyössä ihminen omien kuviensa äärellä pohtii kuvan henkilöitä, kuvan tuotantohetkeä, kuvaamisen tapaa ja syitä kuvaamiseen sekä kuvan käyttötapoja. Näin kuvan eri kontekstit nousevat esiin. Syntyy assosiaatiota ja muistoja, joita voi reflektoida, tulkita ja analysoida.³⁰ Kuvaan liittyvät kulttuuriset ja historialliset seikat tulevat näkyviksi persoonallisten merkitysten lisäksi, ja kriittinen tietoisuus kasvaa. Tämä voi olla ”avain tulevaisuuteen”³¹.

Olen peliä rakentaessani – etenkin antaessani tilaa omille lapsuusmuistoilleni, joista kirjoitin korttien ”muistelutekstit” – hyödyntänyt toistakin, tutkimusmetodina käytettyä muistelutyömenetelmää. Frigga Haug (1992) kehitti naisryhmän kanssa 1980-luvun alkupuolella tämän valokuvaterapiatyöpajoja muistuttavan menetelmän. Haugin ryhmä keskittyi naisen seksuaalisuuden kehittymisen tarkasteluun käyttäen muistelujensa lähtökohtana lapsuusvalokuvia. Muistelun lähtökohtana voi tosin olla muukin materiaali. Muistelumenetelmä perustuu ajatuksiin, että tieto on sosiaalisesti tuotettua ja että jakamalla kokemuksia yhdessä löydetään yksityisissä kokemuksissa piilevä yleinen taso. Se eroaa valokuvaterapiasta ennen kaikkea siinä, ettei ryhmässä ole koulutettua terapeutia eikä siinä pyritä tarjoamaan ryhmän jäseniä. Tavoitteena on yhteisten muistelujen avulla ymmärtää paremmin, miten sosiaalinen minä on rakentunut ja tuotettu.³²

26 Spence 1991, 207; Spence 1995a, 186–187.

27 Martin 1991c, 210; Autti 1995.

28 Stanley 1992, 30; Kenyon 1992, 102–108. Käsitteen valokuvaomaelämäkerta (”photobiography”) on kehittänyt Judy Weiser.

29 Slater 1995, 144.

30 Kuhn 1995, 6–9. Alkuperäistekstissä muistelutyö-käsite: ”memory work”.

31 Sams 1995, 13.

32 Autti 1996, 80–81.

Naiset nähdään silti aktiivisina, sosiaalisten suhteiden tuottamiseen osallistuvina agentteina. Lähtökohta-ajatukseen muistelutyömenetelmässä on, että yksilölliset kokemukset ovat ainutlaatuisia, mutta elämä eletään kollektiivisesti. Kulttuuri antaa rajat niille valinnan mahdollisuuksille, joiden kautta ihmiset rakentavat elämänsä merkityksen. Muistelutyössä pyritään tekemään kokemuksen muotoutuminen näkyväksi. Socialisaation seurauksena oman elämän muotoutumiseen vaikuttaneita seikkoja ei helposti huomaa. Muistelutyö voi auttaa identiteetin rakentamisessa, koska konfliktien kohtaaminen voi avata uusia mahdollisuuksia tulevaisuudessa. En ole käyttänyt muistelutyömenetelmän ryhmäideaa, mutta sain vaikutteita POLO-muistipelin tekstien kirjoittamiseen menetelmän etäännyttämis-ajatukselta.³³ Käytin hän-muodon sijaan mie-muotoa kirjoittaessani ”alkukuvien” taakse muuten tyypillisiä albumitekstejä. ”Mie” pyrki kyseenalaistamaan sen ”minän”, jota kuvalla esitettiin.

Aika kuluu meissä³⁴

Aika ja muuttuminen liittyvät toisiinsa: – – *mutta vielä uskomattomampi on ajankulu, kuinka kaikki asiat jatkuvat tänäkin päivänä, mutta niin muuttuneina.*³⁵ (GranadaKTK) Koska *aika kuluu meissä* (GranadaKTK), ihminen voi parhaiten havainnoida ajan myötä tapahtuvia muutoksia valokuvien – ja erityisesti teokseni kuvarinnastusten – kautta:

- – *koska ne ovat vertauksia samoista ihmisistä samoissa paikoissa, tämä auttaa näkemään muutokset ihmisissä, ja kuinka aika on jättänyt jälkensä maise-miin.* – –³⁶ (GranadaKTK)
- – *Tässä näyttelyssä voimme nähdä, että elämä muuttuu, vaikka emme suoraan näe muutosta. Se on*

ajan kulu. Havaitsemme muutokset epäsuorasti kuvien, videoiden jne. kautta. Tässä tapauksessa kuvien kautta. – –³⁷ (GranadaKTK)

– – *Ajankulun voi nähdä ihmisistä ja esineistä ja paikoista. Mikä on muuttunut, mikä on menetettyä, mennyttä, ja mitä aika on tuonut tullessaan. Vaikutuksen kaikkeen voi nähdä.* – –³⁸ (Hannover)

Tuo mieleen omat lapsuuskuvat, ja kuinka paljon kaikki muuttuu lyhyessä ajassa, tulee hiukan haikea olo. (RovaniemiVTM)

Teoksen katsottiin kuvaavan kehittymistä ja muuttumista:

- – *Hieno kuvaus kaiken kehittymisestä.* (RovaniemiVTM)
- – *elämä se vain on se jana. / rajaton joka kulkee vain eteenpäin. / ihminen kasvaa kuten puutkin. / ohikulkevat saattavat jättää nimmarin – / kuoreesi, pintaasi, taittaa oksan. sinä vain / kasvat. / ei ole olemassa numeroita; ei ikää, ei aikaa, / ei osoitteita, ei kelloa. / kotisi siellä, missä tunnet olevasi turvasa. / – –* (RovaniemiGAL)

Sen koettiin ilmaisevan, kuinka elämä muuttuu lapsuudesta aikuisuuteen³⁹ (GranadaKTK). Sen rakentamisen perusmotiivina arveltiin olevan pyrkimys tämän siirtymän läpi käymiseen: – – *Olimmeko ruumiinvalvojojaisissa, joissa hyvästellään / hyväksytään lapsuus / aikuisuus?* (RovaniemiGAL) Ihmisen muuttumisen syitä alettiin pohtia: – – *Mietin, miksi ihmisistä tulee sellaisia kuin heistä tulee ajan kuluessa. Elämä menee nopeasti.* (HelsinkiTM) Muuttumisen jatkuva reflektointi myös kyseenalaistettiin, koska ihmisen tulisi elää nykyhetkessä:

33 Haug ym. 1992, 25, 40–42. Muistelumenetelmässä kirjoitetaan muistelun kohteena oleva tapahtuma mahdollisimman yksityiskohtaisesti. Hän-persoonaa käytetään, jotta kirjoittaja saisi etäisyyttä valmiisiin tulkintoihin ”minästään”. Kertomusten lisäksi käytetään ryhmäkeskustelua, jossa pyritään löytämään tekstistä ristiriitaisia tai puuttuvia kohtia. Keskustelun jälkeen kirjoitetaan teksti uudelleen. Ryhmäkeskusteluissa muut ryhmäläiset liittävät omia kokemuksiaan muistelun kirjoittajan tekstiin, jolloin ryhmä löytää asioita, jotka olivat useammille ihmisille tärkeitä. Ryhmäläisten täydentävillä ajatuksilla voidaan välttää psyykkisesti hankalat tilanteet, jos kertoja ”unohtaa” jotain ja joutuu vaikean asian kanssa vastatusten. Lisäksi ryhmäkeskustelulla voidaan voittaa tiedon saamisen tiellä olevia esteitä, kuten kirjoittajan empatia vanhempiin kohtaan tai harmoniantarve. (Haug ym. 1992, 13, 45–46, 56–57, 69.)

34 Alkuperäistekstissä: – – *pasar el tiempo dentro de nosotros mismos.* (Granada KTK)

35 Alkuperäistekstissä: – – *pero más increíble es el paso del tiempo, como todas las cosas siguen hoy pero tan cambiadas.*

36 Alkuperäistekstissä: – – *ya que son comparaciones con las mismas personas y en los mismos lugares, lo que ayuda a ver cambios en las personas y como el tiempo ha dado lugar a muchas diferencias en los mismos paisajes.* – –

37 Alkuperäistekstissä: – – *Observamos en esta exposición que la vida transforma sin percibir directamente los cambios. Es el pasar del tiempo. Percibimos los cambios indirectamente, a través de fotos, videos, etc. En este caso fotos.* – – →

- 38 Alkuperäistekstissä: -- *Man kann die Zeit sehen auf die Menschen und Sachen und Plätze. Was hat sich geändert, was ist verloren, gegangen und was ist mit der Zeit gekommen. Die Einfluss über alles kann man sehen.* --
- 39 Alkuperäistekstissä: -- *expresa la manera de cambiar de vida desde el pequeño hasta mayor edad* --
- 40 Alkuperäistekstissä: *Es claro que el tiempo que pasa por nuestras vidas y que queda reflejado en nuestro cuerpo, mente, sentimientos. Cada época de tu vida refleja más circunstancias, más vivencias, que solo podemos observar a través de las fotos, ya que muchas expresiones ni siquiera podemos recordarlos. Hay que vivir la vida, enfrentarte a ella y no detenerle ante cualquier problema.*
- 41 Alkuperäistekstissä: *Aunque el mar vuelve nunca es el mismo mar, / la tierra te devuelve otro sol cuando gira, / la lluvia nunca vuelve hacia arriba.* --
- 42 Alkuperäistekstissä: -- *Y sobre todo me gusta la frase "Tienes que adaptarte a los cambios" de la foto en la que aparece uno de tus hermanos con una manguera desnudo bañándose en verano. Me ha echo pensar en algunos momentos de mi vida, en como cambia todo, en como evolucionamos y las cosas siguen ahí de otra manera.* --
- 43 Alkuperäistekstissä: -- *Erstaunlich eigentlich auch, wie vieles sich doch anscheinend NICHT so stark verändert hat, in einem doch relativ langen Zeitraum und in einen doch eigentlich auch schnell-lebigen Zeit.* --

*On selvää, että aika kulkee läpi elämämme ja heijastuu ruumiissamme, mielissämme ja tunteissamme. Jokainen aikakausi heijastaa lisää asioita, elon hetkiä, joita voimme tarkkailla vain kuvien kautta, koska monia ilmauksia emme voi edes muistaa. Meidän täytyy elää elämämme, kohdata se eikä pysähtyä jokaisen ongelman edessä.*⁴⁰ (GranadaKTK)

Hetket eivät koskaan palaa – tästä elämän jatkuvasta muutoksesta kirjoitettiin vertauskuvallisesti: *Vaikka meri palaa takaisin, se ei koskaan ole sama meri, / maa palauttaa toisen auringon pyöriessään, / sade ei mene koskaan ylöspäin.* -- ⁴¹ (GranadaKTK)

Katsoja alkoi miettiä oman elämänsä kulkua ja muuttamista erityisesti yhden kuvan ja siihen liittyvän tekstin pyysyttämänä: -- *Erityisesti pidän lauseesta "Sinun täytyy sopeutua muutoksiin" kuvassa, jossa on yksi veljistäsi alasti vesiletkun kanssa kylpemässä. Se sai minut ajattelemaan joitakin hetkiä elämässäni, kuinka kaikki muuttuu, kuinka kehitymme, ja asiat jatkuvat eri tavalla.* -- ⁴² (GranadaKTK)

Kirjoittaja, jossa teos oli herättänyt paljon erilaisia ajatuksia ja tuntemuksia sekä muistoja omasta lapsuudesta, alkoi epäillä muuttamista: *Mikä tosiasia muuttuu vanhelessani, vai muuttuko mikään?* (RovaniemiGAL) Joidenkin silmissä kuvaparit viestittivät jonkinlaisesta muuttamattomuudesta: -- *Yllättävää oikeastaan on myös se, että moni asia EI näytä ilmeisesti muuttuneen kovin paljon suhteellisen pitkässä ajassa ja oikeastaan myös nopeatempoisessa elämässä.* -- ⁴³ (Hannover) Varsinkin aikuiset vaikuttivat "muuttamattomilta": -- *Kulissit muuttuvat, vaikka paikka onkin sama eli esimerkiksi puut ovat täysimittaisia. Miten ovat kuvan ihmiset muuttuneet? Ulkopuoliselle tar-*

kastelijalle eivät kovinkaan paljon (paitsi tietenkin lapset). -- (Hannover) Osa teoksen kuvista toimi nostalgisina vertauksina ihmisen muuttamattomuuden mahdollisuudesta: *Ihastuttavimpia ovat ne, jotka tuntuvat olevan niin tismalleen samanlaisia, kuin ffw-kuvaa kasvavasta kukasta. Kuin mikään ympärillä muuttuva ei vaikuttaisi, kuin maailman voisi palauttaa ennalleen, tai kuin se entisenlaisena odottaisi jossakin, varalla.* (HelsinkiTM)

Joidenkin mielestä elämässä on olemassa jotain muuttamatonta:

*Vuodet kuluvat, asiat muuttuvat, ja toiset eivät. Kontrasti niiden välillä on hämmästyttävä. Ehkä juuri muutos saa meidät etenemään elämässämme, ja se, joka pysyy koskemattomana, antaa sille merkityksen.*⁴⁴ (GranadaKTK)

Maisemat muuttuvat, ihmiset muuttuvat. Mutta muuttuuko mikään todella? Sukupolvet vaihtuvat, mutta jutut pysyvät. -- (RovaniemiGAL)

Tällaistaahan elämä on. Kun sitä pysähtyy ajattelemaan, se koskettaa. Ehkä hiljaisimmaksi saa juuri ajan kulumisen ja muutos sekä kuitenkin kaiken pysyvyys. Joku muuttuu, mutta samalla ei mikään. Kauneudesta huolimatta elämää ei pidä yliromantisoida. Sehän vain on sellaista. -- (RovaniemiVTM)

Ajatus ihmisen muuttamattomuudesta liitettiin siihen, että hänessä säilyy aikuistuuksaan lapsi: *Aika rientää: mutta jotkin asiat pysyvät ennallaan, jotkut eivät. Ihmisiä kuolee, muutetaan maisemaa; kuitenkin jokin ihmisten mielessä pysyy aina samana. "Sisällä asuu aina lapsi": ajatellaan aina tavallaan yhtä mustavalkoisesti, ei vain uskalleta enää ääneen.* (RovaniemiGAL)

”Menneen eläminen meissä”⁴⁵ tunnistettiin ja tunnustettiin: *Näyttely herätti syviä tunteja jotenkin jo fyysisesti poissa olevasta, ja kuitenkin tässä ja nyt. (Nimensä mukaisesti.) Tuli mieleen omat kokemukset ja kasvaminen. Tuli hyvä ja rauhallinen olo.* (RovaniemiKTK)

Kuvat inspiroivat itsekin ajattelemaan omaa elämäänsä⁴⁶

Monissa palautteissa pohdittiin identiteetin rakentumista. Kyseltiin, onko ihmisellä ydinminää vai onko ihminen jatkuvasti muuttuva ja moni-identiteettinen. Osassa kommentteja heijastui ajatus, että ihmisellä on jokin ”minä”: – – *Kiitos Taivaan Isä, kun saamme sisimmässämme olla aina omia itsejämme, eikä pikkuminää tarvitse koskaan kadottaa.* (RovaniemiVTM) Tosin tämä minä muuttuu vuosien saatossa: – – *Ja itsetuntosi oli kyllä todella huono – vaikuttaako se vielä nykyiseen minääsi?* (MuurolaKoti)

Itse teosta pidettiin vertauskuullisena peilinä, millä viitattiin mahdollisesti itsetutkiskelun reflektivaan luonteeseen: – – *Elämän peili – peili-elämän.* (RovaniemiVTM) Muistipelin nähtiin olevan *mielenkiintoinen ja innostava tapa lähestyä minuutta ja omia muistikuvia minuudesta ja menneisyydestä* (RovaniemiVTM). Sen idea kiteytettiin: – – *Luulen, että näyttelyn voi tiivistää yhteen sanaan, muisto.* –⁴⁷ (GranadaKTK)

Muistoihin liittyi runsaasti kommentteja. Niitä pidettiin erottamattomana osana ihmistä: *Jos joku kysyy minulta, mikä on ”muisto”, minun täytyy kertoa, millainen on ollut ja millainen on minun elämäni, koska se on osa minua. Aina, kun hukkaan suunnan, kysyn, minne menen, mutta myös, mistä tulen. ”Koska elää on muistaa.”*⁴⁸ (GranadaKTK) Muis-

tot ovat osa identiteettiä: – – *Mukavia muiston sirpaleita, jotka ovat osa ihmistä.* (RovaniemiVTM) Ne ovat voimanlähte elämänmuutosten keskellä: *Joki virtaa, ikuinen / syntyy, kasvaa ihminen / Paljon aika muuttaa voi, / vaan lehvistösä tuuli soi / Vain muistot kauniit / jälkeen jää / Ne vuotten mennen lämmittää.* (Jaatila)

Henkilökohtainen muistelutyö ja se, miten lapsuusmuistot tulvahtivat kuvia katsellessa mieleen, olivat keskeinen aihe useissa palautteissa. Perhevalokuvia käytettiin tai suunniteltiin käytettävän identiteettityöhön:

Viime aikoina selailen yhä useammin vanhoja perhealbumeita ja luen vanhoja päiväkirjoja – tarkoituksenani selvittää mikä olen nyt, mikä olin silloin, miten paikat ovat muuttuneet. Tämä peli muistutti hyvin paljon oman ”tutkimustyöni” tuloksia. (HelsinkiTM)

– – *Itselläni on vielä läpikäymättä kuolinpesän aineistoa, sieltä ehkä saisin aineksia muisteluun, tarkempaan kelaamiseen.* – – (HelsinkiTM)

Valokuvat ovat hyvä väline muistelutyöhön: – – *Valokuvia katsellessa muisti ikään kuin paranee.* – – (Jaatila) Menneisyyteen paluu koettiin vaikeaksi, kun ei omista valokuvia: – – *en samaan tapaan pysty näkemään menneisyyttä – paitsi palaamalla paikan päälle!* (RovaniemiVTM) Joku tosin piti menneeseen palaamista kaiken kaikkiaan mahdottomana: *Kuvien kautta en itse kykene palaamaan menneisyyteen – en oikein edes menemällä paikan päälle.* (RovaniemiVTM)

Ihminen voi alkaa reflektoida elämänsä tapahtumia myös toisen ihmisen valokuvien äärellä: *Yksityinen yleistyy. Sinun kuvasi tuovat mieleen omia kuvia, omaa elämää. Osa kipeistä asioista on jo moneen kertaan käsitelty – haalistu-*

44 Alkuperäistekstissä: *Los años pasan, cosas cambian, y otras no. El contraste entre estos es sorprendente. Tal vez el cambio es lo que nos hace avanzar en la vida, y lo que queda intacto, lo que da un sentido a esta.*

45 Ks. liite 8. Lainaus on yhdestä ”muistomerkkitextistäni”.

46 RovaniemiGAL.

47 Alkuperäistekstissä: – – *Acho, que esta exposición se resume va una palabra “recordacao”.* – –

48 Alkuperäistekstissä: *Si alguien me pregunta qué es un “recuerdo”, tengo que contestar que es y fue mi vida, porque es algo que forma parte de ti. Siempre que pierdo el norte, me pregunto hacia dónde voy, pero también de dónde vengo. “Porque vivir es recordar.”*

neet. Osa askarruttaa edelleen. Ja moni iloinen kuva mielessä ja näyttelyssä ilahduttaa. Prosesseja siis liikkeelle – mitä seuraakaan? (RovaniemiVTM) Muissakin katsojissa teos herätti oman muistelutyön:

– – *Kuvat purkavat, täydentävät ja muistavat lapsuutta monisärmäisemmin kuin lauseet: Minulla oli hyvä lapsuus. Tai: Lapsuuteni oli kauhea. Tai: Ei tapahtunut mitään erityistä! Kuvasi käynnistävät muisteluprosessin...* (RovaniemiGAL)

Oman elämän kuvat alkavat liikkua... hyvä olo ihan itkettää! (RovaniemiGAL)

– – *Pistää miettimään muistikuvia, mielikuvia, valokuvia, omia kuvia. Toisaalta myös tulevaisuutta.* (HelsinkiTM)

Tekijän tunteminen lisäsi mielenkiintoa teosta kohtaan. Se, jolle heräsi pieniä muistikuvia jostain entisestä, piti teosta mielenkiintoisena perustellen: – – *Tietenkin minulle vielä erityisesti, kun tunnen perheesi ja paikkakunnat.* – – (Hannover) Niissä, joille kuvissa esiintyvät paikat olivat tuttuja, teos sai aikaan joko nostalgian tunteita tai vahvasti omaa suhdetta kotipiiriin:

Mukava nähdä jokivarren vanhaa maisemaa ja ankkuroida se tämän päivän kotimaisemaan. (Jaatila) 1955–1985 välisenä aikana vanhenin täällä. Muistot – muistot, monet ja mieluisat, ovat olemassa. Haikeutta sisältyy täällä käyntiin. – – (Jaatila)

– – *Tuli haikea olo palata taas kotikonnuille, tutkia vanhat ympäristöt, kokea asioita uudelleen... herkistyä muistoille.* (RovaniemiVTM)

Joku alkoi kaivata mennyttä – sitäkin, mikä vain jostain syystä vaikuttaa tutulta mutta ei edusta omakohtaista kokemusta:

– – *Se sai minut muistamaan hetkiä lapsuudestani. Oikeastaan on kuin olisin katsonut 70/80-luvun elokuvaa ja virkistänyt nostalgian tunteitani siitä, mitä elin ja mitä en elänyt (mutta vaikuttaa kuin olisin elänyt), se on nostalginen tunne jostain, mitä ei ole elänyt, paikoista, joita en ole nähnyt, ihmisistä, joita en ole tuntenut, tunteista, joita en ole jakanut...*⁴⁹ (GranadaKTK)

Teoksen nähtiin kuvaavan lapsen kokemusmaailmaa: – *Näinkin pieneen alaan on mahdutettu lapsuuden tunteja ilosta suruun.* – – (RovaniemiVTM) Lapsuuttani punnittiin:

– – *Lapsuutesi on ollu erikoinen.* (RovaniemiGAL)

– – *Tunnen sinut nyt jo 12 vuotta, enkä olisi voinut ikinä arvata, että lapsuutesi oli sinulle niin vaikea / ahdistava. Tuli mieleen, että oliko tämä vanhimman lapsen normaalia mustasukkaisuutta veljiä/siskoja kohtaa, kun ei enää ollut ainoa. Toivon vain, ettei koko lapsuutesi ollut niin inhottavaa, kuin mitä kuvatekstit antoivat ymmärtää.* – – (MuurolaKoti)

Pelin rakentamisen katsottiin mahdollisesti auttaneen minua hankalien asioiden läpi käymisessä: – – *Onko pelisi tarkoitus lapsuuden muistojen sulattelu?* – – (Hannover)

Muistaminen ei ole aina helppoa, vaan siihen voi liittyä hyvinkin vaikeita tuntemuksia. Muistelutyöhön liittyen heräsi kysymys: – – *Kultaako aika muistot vai traumatisoiko se?* – – (RovaniemiVTM) Jotkut kiinnittivät huomionsa siihen, että mieleeni palanneet muistot saattoivat olla kipeitä:

– – *Sinä, elämäsi, täällä kulkemasi aika – raju prosessi, luulisin, tekijälle. Vanhojen kuvien läpikäynti, yhteyden otto ihmisiin, muistikuvista yhteydenotto tilanteisiin – uudelleen elämistä...* – – (RovaniemiGAL)

49 Alkuperäistekstissä: – – *Me ha hecho recordar momentos de mi infancia. En realidad ha sido como ver una película de los años 70/80 y refrescar sentimientos de nostalgia por lo que viví y por lo que no he vivido (pero que me da la impresión de que sí). Es la sensación de sentir nostalgia por algo que no se ha vivido, por sitios que no he visto, por gente que no he conocido, por sentimientos que no he compartido...*

Loistava idea ja varmasti mieluinen toteuttaa. Toisaalta muistot saattoivat olla myös raskaita. (RovaniemiVTM)

Taiteilijalle varmasti raskas, mutta iloinen ja terapeuttinen kokemus. – – (RovaniemiVTM)

Kun muisteluprosessi lähtee liikkeelle, sen voima ja seuraukset ovat helposti hallitsemattomia. Tämän vuoksi haluan rinnastaa muistelutyöhön arvoituksellisen oloisen vuodatuksen, vaikka se saattoi olla matka kirjoittajan mielikuvi-
tasmaailmaan. Tekstin kirjoittaja aloitti sanoin: *Epäröinti. Meditointi.* – – Hän päätti pitkän tarinansa: – – *Ajuri, ritari, mieltii. Harkitsee. Epäröi. Kun vaunut lähtevät liikkeelle, niitä ei voi enää pysäyttää. Ja hän tietää sen...* (RovaniemiGAL)

Osa katsojista keskitti huomionsa joihinkin yksittäisiin, minussa kenties kipeitä tuntemuksia herättäneisiin kohtiin muistelussani:

– – *Toisaalta oli (tai ainakin minusta tuntui), että osa muistoista oli kipeitä ja niitä ei välttämättä [ole] helppo kertoa muille, tuntemattomille. Kuukautis- ja rakastumismuistot liikuttivat. Mietteliääksi tulin naapurin tytön kommentista, ei toivotusta lapsesta, sellaista lapsen ei pitäisi kuulla keneltäkään. Tuntuu, ettei asiasta ole jäänyt traumoja ja olet ihan täyspäinen ihminen.* (RovaniemiGAL)

Monille POLO-teos toi mieleen omia, tarkemmin täsmen-
tämättömiä muistoja: – – *Se tuo muistoja mieleen ajoilta, jotka ei enää tule olemaan totta. Kuitenkin oli kivaa, kun saa muistella eri aikoja. Voi olla vaikka kuinka kivaa kuvien seurassa.* – – (RovaniemiVTM) Jotkut muistivat yksittäisiä, elämänsä merkittäviä tapahtumia: *Kun minun isäni parantui sairaudestaan.*⁵⁰ (GranadaKTK) Joillekin palautteen

antajille tulivat mieleen omat lapsuuden valokuvat ja niiden myötä läheiset ihmiset tai ajan kuluminen: *Peli pani ajattelemaan omaa lapsuutta ja silloin otettuja lapsuuskuvia. Jäin miettimään itselleni tärkeitä ihmisiä.* – – (RovaniemiKTK) Monet taas korostivat nimenomaan omien lapsuus- tai nuoruusmuistojensa heränneen:

– – *syvyyskelluksia omiin lapsuusmuistoihin* – – (RovaniemiVTM)

Kuvat herättivät paljon muistoja omasta nuoren työn elämästä. – – (Jaatila)

– – *Kuvat antoivat paljon uutta ajateltavaa ja toivat mieleen myös oman lapsuus- ja nuoruusajan.* – – (Jaatila)

Ulkosuomalaiset korostivat teoksen herättäneen lapsuuden kotimaahan liittyviä muistoja:

Katsellessani noita valokuvia tulee tietenkin oma lapsuus Suomen Lapissa, kauniit Kemijoen maisemat – melankolisia tunteita herättää, ”kodin lämmin henki” silloin ja nyt – uusi asema ”transformation”, pieniä muistikuvia jostain entisestä – erittäin mielenkiintoista! – – (Hannover)

– – *Kävin läpi omaa lapsuuttani ja nuoruuttani kuviasi ja tekstejäsi tutkiessani. Se oli niin suomalaista.* – – (Hannover)

Siitäkin huolimatta, että ihmiset ja maisemat olivat outoja, oman lapsuuden muistelu käynnistyi: *Samalla, kun katselin sinun korttejasi, katsoin väläyksiä omasta lapsuudestani. Tutustuminen tähän näyttelyyn oli kuin matka aikakoneella 1960- ja 1970-luvuille. Vaikka paikka ja ihmiset olivat minulle vieraita, kuvissa välittyi minulle omia muistoja.* – – (RovaniemiGAL) Muistikuvia herättivät tutut esineet sekä tutun oloiset tai tunnetut maisemat:

50 Alkuperäistekstissä: *Quando se curó mi padre de su enfermedad.*

Pidin erityisesti punaisesta polkupyörästä kotitalon oven edessä. Polkupyörä on samanlainen kuin minulla oli lapsena ja vuosilukukin täsmäsi, tosin talo oli erilainen. Minä asuin valkoisessa vanhanmallisessa omakotitalossa. – – (RovaniemiGAL)

POLO-pelissä on jonkin muun kuvia menneisyydestä, vaikka itselle herää myös omia kuvia menneisyydestä. Monet paikat tuntuvat minulle vieraille, mutta monet paikat herättävät asioita, joita olen saattanut vastaanlaisissa paikoissa viettää. – – (RovaniemiKTK)

Kirjoittaja, johon teos vaikutti *voimallisesti*, pohti syitä siihen, miksi oma lapsuus ja omat kokemukset tulivat uusilakin katsomiskerroilla mieleen:

– – *Näyttelyn avajaisista lähtien olen päivittäin mietiskellyt MIKSI kuvat ja tekstit vaikuttivat niin voimakkaasti. Ja ehkä löytänyt syitäkin (vaikka inhottaa ajatella analyttisesti, olisi mukavampi vain näyttelyn antaa vaikuttaa selittelemättä): rehellisyys, avoimuus = rohkeus, todenmukaisuus = ”minäkin olen kokenut tuollaista” -tunne, tekstin ja kuvien yhdistely oli monesti hätkähdyttävä; ei kaunistellut ja vääristellyt todellisuutta. – – Olen nähnyt paljon unia omasta lapsuudestani, mieleen on tullut monia pieniä yksityiskohtia, tuoksuja, ihmisiä... (RovaniemiGAL)*

Ihmisen menneisyyden katsottiin vaikuttavan häneen alitajunnan kautta:

– – *Poissa olevan läsnäolo osoittaa meille jollain tavalla meidän menneisyyttämme, se on siellä, alitajunnassamme, ehdollistaen meidän tämänhetkistä elämää. – –⁵¹ (GranadaKTK)*

Sain ehkä otteet omaan alitajuntaani ja muistoihin, joita muuten ei voi tavoittaa. (HelsinkiTM)

Kaikille kirjoittajille oman lapsuuden muistelu ei ollut yksinomaan myönteinen kokemus:

– – *Pintaan nousee omia lapsuusmuistoja, tulee ehkä hieman haikea olo. Kaipuu aikaan, jota ei enää ole, mutta joka on kuitenkin läsnä. Ahdistaakin, ehkä hieman. En tiedä miksi. (RovaniemiKTK)*

– – *Mua alkaa vaan ahistaa muistot. Omatki on niin kauheita... vaik oon nuori. (RovaniemiVTM)*

Kukin katsoja näkee ja tulkitsee teoksen, kuten perhevalokuvatkin, omalla tavallaan, taustansa ja kokemustensa perusteella:

– – *Tunteita, eivät sinänsä ole tärkeitä, minkä tunteen kuva (tietty) aiheuttaa vaan mitä tunnetilaa kuvassa kuvataan. Voihan kuvia esitettäessä tulla emootioristiriita. Yksi kokee kuvan sedästä herättävän positiivisia tunteita, koska henkilö muistaa tarinaillat ja yhteiset hetket rakkaan ukin kanssa. Toiselle tulee mieleen pahat kokemukset sukulaisista (inestitraumat ym.). – – (RovaniemiGAL)*

Esiin tuotiin ihmisen tarve palata lapsuuteen: *The pictures remind me of my own childhood & youth. Sometimes we wish to live in that time just one more time, don't we? (RovaniemiVTM)* Lapsuuden merkityksen ihmiselle katsottiin korostuvan ikääntymisen myötä:

– – *Iän myötä juuret ja lapsuusmaisema tuntuu tulevan entistä tärkeämmiksi. (Jaatila)*

Kiitos muistoista. Tunsin itseni vanhaksi. Toisaalta mietin samoja asioita kuin Seijakin sanojen avulla. On ikävää vanheta ilman lapsuutta. Lapsuuden mai-

51 Alkuperäistekstissä: – – *La presencia de lo ausente nos indice de alguna forma que nuestro pasado, esta ahí, en nuestro subconsciente, condicionando nuestra vida presente. – –*

sema ja tunteet kulkevat aina mukana, ne on vain tunnistettava ja hyväksyttävä. (Jaatila)

Lapsuuden vaalimistarpeen ohella korostettiin muiden ihmisten elämään tutustumisen tärkeyttä, jotta voi ymmärtää omien kokemusten ”normaaliuden”:

– – *I think it's always really interesting to see/read other's perspective on life – especially what thoughts and feelings people had as children, to know that we are "normal" or connected somehow. But also the stories our memories make – this work really made me think a lot about my childhood – especially the diaries I used to keep – – The "after images" I find to be really quite moving and a bit sad, as they are trying to find a way back to a time that can't be found again – but its moving because I think we all want to "go back" in one way or another or to hold on to something that is safe and comforting – to be able to remain children in a sense. (MuurolaKoti)*

Lapsuuteen liittyvien vaikeidenkin asioiden esiin tuomista pidettiin tärkeänä, koska niiden jakaminen voi auttaa toisia pohtimaan samantyyppisiä ongelmiaan ja mahdollisesti rohkaista heitä tarttumaan niihin:

– – *Jokaisen Lapsen elämällä on vaikeuksia. Isä hakkaa tai ei ole kavereita. Sulla on samaa tilannetta kuin minullakin. Mutta minä en pysty antamaan anteeksi isälle. Sinä pystyt antamaan anteeksi isälle. Se auttaa sinua tähän työhön. – – (RovaniemiVTM)*
Niin monelle lapselle on sattunut samanlaisia. Tai lapsi on joutunut kokemaan samanlaisia asioita, mutta lapsi ei tiedä, että hän ei ole ainut. Uskaltaa aikuisena puhua kipeistä asioista, tuoda ne julki. Se auttaa monia muita, ei vain itseään. – – (RovaniemiGAL)

Tekstit puhuttelivat⁵²

Korttien tekstit ovat olennainen osa POLO-teosta (ks. liite 10). Lukuisat kirjoittajat kiinnittivät niihin huomiota palautteissaan. Kolmatta kertaa samalla viikolla näyttelyssä käynyt nautti siitä, että luettavaa ja pohdittavaa on runsaasti: – – *There is too much to read, too much to think. Thank you for that. This is rare. (RovaniemiGAL)* Tekstien perusteella huomattiin katsojan ja minun ajatteluun liittyvän yhtäläisyyksiä: – – *Samoissa mietteissä kuin sinä. (RovaniemiGAL)* Sanojen moninaista voimaa korosti katsoja, joka kertoi näyttelyn herättäneen paljon ajatuksia ja muistoja. Hän punnitsi, oliko työni tekoprosessi merkinnyt minulle eheyttävää kokemusta: – – *Satuttaako sanat vai hoitavatko? Kipeitä, onnellisiakin sanoja, annoitko jo itsellesi anteeksi? – – (Jaatila)* POLO-tekstien pohdiskelut laajenivat katsojan omien elämänarvojen miettimiseen: *Elämme, että hyvä olisi. Sinulla, minulla, hänellä, meillä, teillä, heillä... Mikä hyvä? – – (Jaatila)*

Tarkkasilmäinen katsoja pyrki selittämään korttien teksteissä olevan, kuvaminä-pohdintaani liittyvän kirjoitusasun⁵³ merkitystä: – – *Miksi "mie" on lainausmerkeissä, kuten et olisikaan läsnä vaan jossain muualla? (RovaniemiGAL)* Ajatus lähentelee omaani: laittamalla omaan persoonaani viittaavan murteellisen sanan lainausmerkkeihin halusin korostaa sitä, että en ole kuvassa, vaan kyse on minusta otetusta kuvasta.

Osa kiinnitti huomiota tekstien ja kuvien väliseen suhteeseen. Niiden katsottiin olevan sopusoinnussa molempien edustaessa yksityistä elämääni: *Ensimmäinen ajatus oli, että kuvat ovat varsin henkilökohtaisia, ja tätä tekstit tukevat entisestään. (RovaniemiKTK)* Joskus tekstit yllättivät:

52 HelsinkiTM.

53 Kirjoitin tyypilliset albumitekstit ”mie”-muodossa (ks. liite 10).

Palata menneeseen sekä kuvien että tekstin kautta. Useimmat kuvista saivat huvittumaan, jotkut pysäyttivät vakavuudellaan tai yllättävällä tekstillä. Yksi ajatus, joka tuli mieleeni: 11-vuotias on jo niin elämän pieni suuri filosofi ja aiheet niin "järjestyttäviä". (RovaniemiKTK)

– – *Syvät tunnot päiväkirjateksteissä panevat ajattelemaan ajan suhteellisuutta – nuorenakin voi elää niin syvästi!* (RovaniemiGAL)

Tekstien lukeminen ja kuvien katselu liikuttivat: *Kun mä luin niitä juttuja POLO-pelissä, mulle heräsi sellainen surullinen tunne. Kauan sitten otettu kuva ja nykyinen kuva vierekkäin luovat surullisen tunnelman. Kuvan takana olevat tekstit kertovat tosi paljon kuvasta.* – – (RovaniemiVTM) Joskus kuvien ja tekstin välillä katsottiin olevan kuilu: – – *Mielenkiintoista, että kuva ja muisto korteissa ei välttämättä liity yhteen.* – – (HelsinkiTM)

Tekstin arveltiin paljastavan enemmän kuin kuva: – – *Kuva ei kerro kaikkea, ei totuutta. Ilman tekstiä olisin luonut ihan erilaisen tarinan!* – – (RovaniemiGAL) Joidenkin mukaan sanat välittävät tunteita valokuvaa enemmän: *Valokuvasta ei aisti tunnetta, se löytyy vasta muistoista, sanoista. Viha, pelko, rakkaus, ystävyys, kaikki laidasta laitaan. Vieraskin ihminen tulee jotenkin intiimillä tavalla tutuksi, jää kysymyksiä.* – – (RovaniemiGAL) Moni piti juuri tunteita elämässä arvokkaina: – – *Olet osannut tarttua sekä vahvoihin että yksinkertaisiin tunteisiin, arvostaa niitä ja muuttaa ne tärkeiksi. Ne ovat niitä pieniä asioita, jotka tekevät elämästä tärkeän.* – –⁵⁴ (GranadaKTK)

Teoksen ymmärrettiin olevan tekijän luoma kertomus: *Mielenkiintoista katsella kuvia ja lukea takatekstit, koska ne ovat niin henkilökohtaisia tekijälle, hänen tarinansa.* (Rova-

niemiVTM) Muistikuvieni voimakkuutta ihmeteltiin, mahdollisesti myös epäiltiin: *Miten sinä voit muistaa niin tarkasti tunteitasi ja ajatuksiasi?* – – (RovaniemiVTM) Huomiota kiinnitettiin myös päiväkirjatekstien valikoituun luonteseen: – – *Uskon kuitenkin, että päiväkirjatekstisi lapsuusajoilta sisältää enemmän positiivista, kuin mitä näyttelystä voi arvata.* (MuurolaKoti) Teokseen arveltiin sisältyvän valheita: *Honesty, vulnerability, and lies.* – – (RovaniemiVTM) Kuvat ja teksti eivät lopulta kerro riittävästi ihmisille, jotka eivät ole olleet mukana kuvaustilanteessa: *Even in the pictures of old there is an absense. That moment you captured is nothing without a context to make it breathe. The words you wrote are a fragment, part of the whole memory.* – – (RovaniemiVTM)

Osa lukijoista koki, että valokuva-albumien fakta-tekstien sijaan muistelut ja lainaukset päiväkirjoista koskettivat enemmän: – – *Päiväkirjalainaukset ja muistot liittyen vanhoihin valokuvien tekivät kuvissa esiintyneet henkilöt paljon tutummiksi. Päiväkirjatekstit kuvailivat ihmistä.* – – Kirjoittaja jatkaa viittaamalla kuvien takana oleviin tyyppillisiin albumiteksteihin:

– – *olivat juuri sen tyyllisiä, mitä löytää jokaisen kodin kuva-albumeista: Nimetään kuvassa esiintyvät ihmiset, aika, paikka ja tilaisuus. Kaikki pelkkää ulkonaista faktaa.* – – *Näihin teksteihin verrattuna kuva tietenkin paljasti enemmän kuin sanat, koska sanat eivät paljasta ulkopuoliselle paljoa. Tämä näyttely on ainutlaatuinen tilaisuus päästä tutustumaan tuntemattomiin henkilöihin, jotka esiintyvät kuvissa.* – – (Hannover)

Eräs kirjoittaja piti kiinnostavana ihmisten tuottamien kertomusten merkitystä ja muisteli omia lapsuuden päiväkir-

54 Alkuperäistekstissä: – – *Muchos sentimientos intensos y otros tan sencillos que has sabido captarlos y valorarlos y convertirlos en importantes. Son las pequeñas cosas que hacen de la vida importante.* – –

jojaan, jotka kertoivat päivän tapahtumista. Hän arveli, että päiväkirjatekstit kirjoitetaan loppujen lopuksi jaettavaksi muiden kanssa:

– – even if we are not "completely" honest in them they are usually our most honest thoughts about our lives – but we keep them to ourselves. Perhaps we really write them for other people – but we rarely have the courage to share them⁵⁶. People always seem to want to read other people's diaries though! Think perhaps that's the reason that I enjoy this work so much – it is so honest and that's very brave. (MuurolaKoti)

56 Siihen, että päiväkirjat pidetään tavallisesti kät-
kössä, yksityisinä, viittasi toinen POLO-muisti-
pelille palautetta kirjoittanut katsoja: – – (*Mis-
säköhän lapsuuden päiväkirjani kiinni teipattuine
sivuineen ovat?*) (Jaatila)



Kuva 42. Kuvakooste Äitien talvipuutarha -teoksesta

14 Äitien talvipuutarha dialogissa katsojien kanssa

14.1 Teoksen yleiskuvaus, palautteen keruu ja yleisteemoihin liittyvä dialogi

Äitien talvipuutarha

– hommage à Roland Barthes

Vuoden 2002 joulukuussa toteutin tilateoksista viimeisimmän, äitiyden esittämiseen eri aikoina keskittyvän teoksen Äitien talvipuutarha. Rinnastan siinä mummini ja äitini perhevalokuvia – ajalta, jolloin he olivat jo äitejä – minusta äidiksi tultuani otettuihin kuviin. Kuvat sijoittuvat 1930-luvulta nykypäivään. Ripustin kuvat kaamosaikaan valokaa-peleilla valaisemaani, kotini pihapiirissä sijaitsevaan kasvihuoneeseen. Kuvat leijuivat lankojen varassa huurteisten, jääkukkaisten seinien sisäpuolella kuvapuoli ulospäin. Pakkasen jatkuessa -30 °C -asteisena jouduin välillä kääntämään kuvat sisäänpäin, ovelta kurkisteltaviksi. Myöhemmin kuvat olivat nähtävillä kasvihuoneen muotoon rakennetussa kehikossa Valotetut elämät -näyttelyssä Rovaniemen taidemuseossa (ks. liite 4 & kuva 44). Tällöin esillä olivat kaikki neljä perhevalokuvan lajityyppiä pohtivaa tilateostani (ks. liitteet 1–4).

Teos liittyy valokuvataiteen perinteeseen siten, että käytän siinä pelkästään jo olemassa olevia perhevalokuvia – tuon yksityiset perhevalokuvat julkisuuteen – ja liitän tähän uusiin digitaaliseen manipulaatiota. Mummini kuvia oli käsiini saamissani albumeissa muutamia kymmeniä ja äitini kuvia albumeissa tai laatikoissa muutama sata. Minulle kuvia oli kertynyt jo tuhansia. Lähdin rakentamaan pääosan rin-

nastuksista etsien ”sukulaisia” mummini kuville. Aloin löytää yhteisiä kuva-aiheita, jotka osittain nousivat perhevalokuvan lajityypin historiasta: äiti ja lapsi; perhe yhdessä; syntymä, kuolema ja juhlat sekä neljäntenä äidin koti- ja palkkatyö, jonka yhteyteen liitin niin kutsutun oman tilan (ks. luvut 4.4 & 6). Äidin omaa tilaa edustavat muun muassa matkat ja harrastukset. Varasin yhden kasvihuoneen seinustan kuhunkin edellä mainittuun teemaan liittyville kuville.

Palautteen keruutapa ja yleisteemoihin liittyvä dialogi

Laitoin palautetta varten avoimen kirjan kasvihuoneen lähetyville, vajan seinään sijoitettuun postilaatikkoon. Postilaatikon vieressä seinällä oli teksti, jossa kerrottiin teoksen taustasta ja ohjattiin palautteen antoon (ks. liite 9). Tekstistä löytyi sähköpostiosoitteeni, mikäli katsoja piti parempana kirjoittaa kommenttinsa myöhemmin lämpimämmässä olosuhteissa. Valotetut elämät -näyttelykokonaisuudessa palauttekirja oli sijoitettu seinään kiinnitetyn postilaatikon kannen päälle ja tekstit olivat esillä englanniksikin.

Äitien talvipuutarhasta kirjoitti palautetta yhteensä 169 henkilöä (ks. liite 4). Teosten yhteisiin teemoihin liittyvistä palau-teista tuon tässä esiin niitä, joissa viitattiin teoksesta löytyneeseen tai sen välittämään huumoriin. Tuntemattomienkin ihmisten kuvien katselu huvitti: *Paljon naurua ja hymyä: yllättävän riemukasta on täysin vieraankin perhealbumin tutkiminen.* – – (RovaniemiVTM) Katsoja, joka ei

kokenut ymmärtäneensä teosta, piti silti *hauskana* sitä, että *kuvat oli kasvihuoneessa* (Muurola).

Erityisesti Muurolan ala-asteen oppilaat mainitsivat yksittäisiä kuvia, jotka olivat heidän mielestään hauskoja. Sellainen oli esimerkiksi kuva, jossa *Seija halaa poikaa*. Muutamat mainitsivat kuvan, jossa mummo ajaa moottorikelkalla: *Hauska kuva oli ZTAAR WARS Mummo ja muutkin kuvat naurattivat*. Myös eräät hassuttelua sisältäneet kuvat, kuten pelleilyä (– – *Se kuva, kun Seija näytti kivalta, kun se pelästyivät makkarasta*), perheenjäsenten poseerausta tonttuina (– – *Pidin kuvasta, joka oli kopissa. Siinä oli Äiti + Isä + lapsi tonttulakit päässä.*) tai irrotteluani paperipussi naamarina työpaikan juhlan juontajana (*Se pussipäinen hiippari oli hienon näköinen. Sillä oli Pirkka-pussi päässä.*) olivat lasten mieleen.

14.2 Teoksen teemat ja niihin liittyvä dialogi

TEEMA A: Kasvihuone valoisaan digikuvakukkien huoneena

Kasvihuoneen käyttö perustuu haluuni tuoda teokset keskele ihmisten arkea. Kasvihuone oli kävelyretkellä olevien kylälaisten piristykseenä. Sen äärelle voi halutessaan pysähtyä tai kiertää sitä ympäri kuvia jääkukkien väleistä tiiraillen. Nimi viittaa myös Roland Barthesin (1985) kirjaan Valoisa huone, jossa hän pohtii äidistään otetun Talvipuutarhakuvaksi ristimänsä kuvan kautta valokuvaa¹. Ihastuin aikoinaan kyseiseen nimitykseen. Se vaikutti alitajunnassani ja ruokki ajatusta siitä, millainen talvinen puutarha Lapissa voisi olla. Kuvakukkaidea syntyi vähitellen. Kasvihuone on kasvun paikka. Barthesin kirjassaan esittämät pohdinnat edesmen-

neen äitinsä kuvan ympärillä koskettivat minua myös siksi, että menetin äitini ollessani kaksikymmentävuotias. Kuoleman ja elämän mysteeri ei lakkaa puhuttelemasta. Tämän vuoksi teokseni on kunnianosoitus Barthesille.

Kyseenalaistan teoksellani valokuvan "totuusarvoa", koska en käyttänyt kuvien tekoon edes negatiiveja vaan muutin analogiset perhevalokuvat digitaaliseen muotoon skannamalla. Tämän jälkeen suurensin niitä Photo Shop -kuvankäsittelyohjelman avulla. Osaa kuvista hieman korjailin terävöittämällä niitä tai häivyttämällä niistä roskia ja kulumia. Jätin silti näihin "kuvista tehtyihin kuviin" suurimman osan perhevalokuviin syntyneistä eletyn elämän jäljistä.

Kiitokset elämäksestä

– tomaattien tilalla / tilassa²

Näyttelyn pitäminen Muurolassa kasvihuoneessa (ks. kuva 42) innosti monia katsojia kommentoimaan näyttelykoekemusta. Monet pitivät hyvänä sitä, että näyttely oli kasvihuoneessa tai ulkona, muun muassa siksi, että sitä voi katsella mihin vuorokauden aikaan tahansa: *Kasvihuoneenäyttelysi on yötä päivää auki, juuri niin kuin elämälläkään ei ole aukioloaikoja. Ei ole pääsymaksua eikä "vartijoita", se tekee näyttelystä niin innoittavaa. On aikaa kiertää kasvihuoneenäyttelyä vaikka 10 kertaa ilman "syllisyyden" tuntoa ja lopulta kasvoille nousee väistämättä hymy. Teoksen valovoimaisuus viehätti: *Ihastuttava idea: valo ja varjot keskellä pimeää ja pakkasta, joki lähellä, aika virtaa... – – Kirjoittaja, joka kiitti lämpöisen haikeista Äitien talvipuutarha-tunnelmista hämyisessä pakkassäädssä, vihjasi todennäköisesti kuvissa esiintyneisiin, poisnukkuneisiin äiteihin jatkaessaan: *Kuun sirppi – melkein puolikas meidän elävien seurana.***

1 Luvuissa 2.2 ja 2.3 esittelen monia minua koskettaneita ja inspiroineita Barthesin ajatuksia valokuvasta.

2 Muurola.

Pakkanen huursi ikkunat ja *kauniit jääkukat ikkunoissa* huomattiin. Toisaalta jää esti näkyvyyttä: *Harmi, kun kovat pakkaset jäistivät ikkunat.* – – Vaikka tämän vuoksi käänsin osan kuvista sisäänpäin, niin että niitä voi tarkastella oven suusta, jotkut totesivat, että *joitakin kuvia ei näkynyt*. Kova pakkanen kirvoitti useisiin kommentteihin, joissa viitattiin näyttelykäynnillä vallinneeseen, vierailua lyhentäneeseen lämpötilaan: – – *-31 °C pakkasessa. Iloa ja ohikiitäviä hetkiä ei vain kärsi katsella tämän kauempaa.* Kylmä sää todennäköisesti vähensi myös katsojien intoa kirjoittaa palautekirjaan.

Tuplaäitiyttä odotteleva kirjoittaja kiteytti meditatiivisen kokemuksensa:

Hauras lumipeite sisällä valoineen estää astumasta kuvien keskelle, keskelle elämän kirjoa. Haluaisin päästä lähemmäs. Fyysisesti. Jääkukat piirtävät kuvien eteen oman elämänsä. Odotan museomuotoa (ROI) tästä; tuleeko se lähelle minua näin, vaikka pääsenkin sitten ihan fyysisesti lähelle? Uskon että silti tämä pakkasilta rajallisine katseineni antaa minulle enemmän, äitiydestä, elämästä... Tässä on rauhaa! – – Käynti kuin hiljaisuuden retriitissä.

Jotkut Äitien talvipuutarhan sekä kasvihuone- että taidemuseoversion³ (vrt. kuvat 42 & 44) nähneet vertasivat kokemuksia toisiinsa: *Näyttely sama ja eri n. 60 °C lämpötilaerossa. Kieltämättä kasvihuoneessa oli selkeämpi tunnelma. Onko täällä hyvinkin paljon enempi kuvia vai mistä tämä tunne johtuu?* (RovaniemiVTM) Muutamat teoksen taidemuseolla nähneistä haaveilivat, että olisivat voineet tutustua näyttelyyn luonnonympäristössä: *Olisi ollut mukava nähdä talvipuutarha oikeasti, pakkaset ja pahan vanha auto vähän rajoittivat liikkumista (nyt kaduttaa).* (RovaniemiVTMKirje)

Leijailevat kuvat tekevät elämän illuusiosta käsin kosketeltavan⁴

Harva perhevalokuvaukseen liittyvistä palautteista oli valokuvan todistusarvon pohdintaa. Eräs kirjoittaja kyseenalaisti enemmän ihmisen kokemuksen totuusarvon kuin valokuvien todistearvon:

– – Leijailevat kuvat tekevät elämän illuusiosta käsin kosketeltavan, silmin nähtävän historian aikaansaaman todellisuuden. Olo on kuin seisoi todistamassa – ei kenellekään –: tämä on ollutta ja totta. Ja silti jää mieleen tunne, ettei ymmärrä, – – jo senkin takia, että valokuvissa olivat ihmiset ovat aina niin tietoisia (myös alitajuisesti), että tämä hetki otetaan ylös, laitetaan historian aikakirjoihin, joihin voidaan aina palata. Näyttää muille ja sanoa, että tämä oli noin silloin. Todiste, jota vastaan ei ole väittäminen. – –

Kirjoitus päättyy kasvoille leviävän hymyn perusteluun:

– – Hymy, jonka saa aikaan inhimillinen ”elämänymmärrys” siitä, että loppujen lopuksi olemme ihmisinä 90 % oman elämämme todistajia, toivoen antavamme valokuvien välityksellä oikeanlaisen kuvan siitä mitä tämä meidän ainutlaatuinen elämä ja varsinkin sen kohokohdat pitävät sisällään. Siis meidän oman suuren illusion, jota myös todellisuudeksi kutsutaan. (MuurolaKirje)

Toinenkaan valokuvien tallennusmerkitystä painottanut kirjoittaja ei pohtinut valokuvien totuusarvoa. Hän perusteli valokuvien ja videoiden käyttöä identiteetin rakentamiseen:

– – Valokuvat ovat keinoja, joihin yksilöiden elämänhistoria saadaan vangittua tehokkaasti. Niihin voi palata ja vahvistaa siten muistoja itsestään ja lähei-

3 Äitien talvipuutarha oli ”talokehikossa” esillä Rovaniemen taidemuseossa Valotetut elämät -näyttelyssä.

4 MuurolaKirje.

sistään, tutuista paikoista. Minusta itsestäni on esimerkiksi olemassa vain harvoja vauva- ja pikkulapsiajan kuvia, joten koen että tuohon aikaan minulla ei ole oikein minkäänlaista yhteyttä. Valokuvat ovat minusta todella tärkeitä identiteetinrakentajia. Sen vuoksi olen ottanut omasta perheestäni melkoisesti kuvia vuosien varrelta. Myös videofilmit ovat hyvä tapa tallentaa aikaa, niihin jää myös ihmisten liike ja eleet, ja niihin on todella kiintoisaa palata kuu-kausien ja vuosien kuluttua. Omat lapseni rakastavat katsoa vanhoja kuvia niin itsestään, tutuista kuin sukulaisistakin. Muiden ihmisten ja etenkin sukulaisien katselu valokuvista on eräänlaista oman tarinan vahvistamista, selkiinnyttämistä, itseymmärrystä. (RovaniemiVTMKirje)

TEEMA B: Äitiyden kunnioitus, kuvauskonventiot ja kokeminen

Teoksen nimessä kunnioitan Roland Barthesia, mutta teos itsessään on kunnianosoitus äideille, elämän synnyttäjille. Isäni äiti Hilma-mummi syntyi vuonna 1905. Hän asui perheessämme kaksosveljeni syntymästä alkaen, 1970-luvun alusta kuolemaansa, vuoteen 1989, saakka. Vuonna 1935 syntynyt Sinikka-äitini menehtyi syöpään jo vuonna 1983, joten mummi jatkoi hänen kuoltuaan "äitimistä". Minusta tuli äiti vuonna 1992.

Rinnastamalla äitien kuvia toisiinsa tuon esiin käsitystä kuvauskohteesta eli sitä, miten äitiyttä on eri aikoina kuvattu: mikä on samaa ja mikä on muuttunut. Toivon, että katsojat teosta tutkiessaan miettivät, ovatko kuvat heille tuttuja, tyypillisiä äitiekuvia ja millainen heidän oma suhteensa

äitiinsä, äitiyteen tai sen kuvaamiseen on. Keskittymällä teoksessa äitiyden esittämiseen tavoittelen ajatusta äitiyden – ainakin äidiksi tulleiden naisten kesken – jaettavissa olevasta kokemisesta, vaikka perhevalokuvissa äitiys kuvataan melko yksipuolisesta näkökulmasta.

Äitiyden ketjukuvat tuntuivat hyviltä⁵

Mieskatsoja puuttui siihen, että teoksen perhevalokuvat keskittyivät äiteihin ja isät ovat näkymättömissä: *Minä oon mies, eikä mua olis ilman äitiä. Ei kyllä äitiäkään ilman miestä. Mutta missä on isä.* (RovaniemiVTM) Toinen korosti äitimallien säilyvyyttä sekä isyyden ja äitiyden liittymistä toisiinsa: *Äitiyden mielikuva on pürtynyt meihin kaikkiin syntymässä... Äitiys "monistuu" tyttäristä... Isyys heijastuu äitiydestä!* – – (RovaniemiVTM)

Yhtä kasvihuoneella vierailutta katsojaa miellytti neljästä aihepiiristä erityisesti *Äiti ja lapsi -osio* (Muurola) ja toisen mieleen jäi *kuva, jossa oli vanha nainen ja lapsi, – –, koska siinä oli herkkyyttä, ja se oli paljonpuhuva...* (Muurola). Yksi kirjoittaja laajensi Äitien talvipuutarhan keskiössä olevan perhevalokuvien äitiys-teeman koskemaan kaikkia naisia: *Jokaisessa naisessa, lapsettomassakin, asuu pieni äiti.* (RovaniemiVTM) Häntä edeltäneen palautteen kirjoittaja oli painottanut äitiyden omakohtaisen kokemuksen lisäävän teoksen kiinnostavuutta toteamalla, että – – *ehkäpä tuo äiti-teema vetoaa meihin äiteihin* (RovaniemiVTM). Teoksen nähtiinkin kertovan äitiyteen liittyvistä, äitejä yhdistävistä tutuista asioista: *Kauniisti tuot esiin aatokset, joita joskus huomaa miettivänsä... oman äidin vanhetessa ja omien tyttärien varttuessa.* (Muurola) Mahdollisesti kirjoittaja viittaa samantapaisiin ajatuksiin, jotka Anja Porion runon Ota kä-

5 RovaniemiVTM.

destä tytärtäsi äiti palautekirjaan kirjoittanut kävijä tiivistää: – – *Että emme unohtaisi, mikä meille on arvokasta ja tärkeää! Eri sukupolvien äitien elämää! (Niin erilaista ja silti niin samanlaista...)* – – (Muurola)

Teema sai Muurolan ala-asteen⁶ pienet katsojat kirjoittamaan omasta äidistään tai perheestään. Muutama toisen luokan oppilas kertoi, millainen hänen äitinsä on (*kiva; mukava ja lempeä ja ihana; kiva ja joskus hupsu*) ja mitä tämä tekee (*joskus se suuttuu, kun meillä on sotkuista; Kun minä kysyn luvan, Äiti antaa luvan; pitää sinisestä; tekee hyvää ruokaa jne.*) ”Lonkerotavarakan” ja ihmisen sen viereen piirtänyt oppilas kirjoitti äidin tehtävästä järjestyksen ylläpitäjänä: *Äiti tavarakan kasaa. Äidin tärkeys lapsen elämässä tuli esiin: Äitini on lempeä. Äitini lukee monesti. Jos en osaa tehdä jotain oikein Äitini auttaa. Olen iloinen kun minulla on Äiti. Kaikilla, joilla on Äiti saavat olla kiitollisia. Äiti oma olet soma. Rakkautta sulle rakastetulle.* Teos liitettiin kodeissa esillä olevien perhevalokuvien tuttuun maailmaan piirtämällä valokuvakehys ja kirjoittamalla siihen perheenjäsenten nimet (kuva 43).

Äitiys-teema ei ilmeisesti kiinnostanut niitä Muurolan ala-asteen oppilaita, joiden mielestä – – *Naiset ei sopinut olenkaan kuviin.* – – tai – – *Näyttely oli huono, koska siinä oli äitejä.* – – Kolme yläasteen oppilasta pitikin todennäköisenä, että *vanhemmat ihmiset osaa arvostaa sitä varmasti enemmän* kuin he itse. Tämä johtunee joko äitiys-teemasta tai siitä, että ihmiset ikääntyessään arvostavat valokuvia(an) enemmän kuin nuorempana.

Teos herätti jotkut katsojat pohtimaan äitiyden kiertokulkua ja tärkeyttä kasvulle: *Äitien ”kerrostumat” vuosien takaa, luovat/ovat kasvualustaa, henkistä ja fyysistä. Sinua hoidetaan ja kasvatetaan siinä mullassa ja jätät siihen oman*



Kuva 43. Muurolan ala-asteen oppilaan ”perhevalokuva” -piirros

pienen jälkesi ja elämä jatkuu... (RovaniemiVTM) Äitiyden yksipuolinen kuvaaminen perhevalokuvissa pelkkänä ihannutena tuli esiin palautteessa, jossa muistutettiin äitiyden haasteellisuudesta ja monimuotoisuudesta: *Perhevalokuvien ihme: äitiys on ilo, iso ilo polvesta toiseen! Toki ilo, mutta jos rehellinen ollaan, ei pelkkää iloa koko aikaa. Mutta kuvista välittyy voimaa ja elämäniloa.* – – (Muurola) Äitiyden jatkumosta sukupolvesta toiseen ja naisen vastuullisesta osasta kirjoittivat muutkin:

Mullekin tuli mieleen elämän jatkuvuus, sinusta osana naisten ketjua, elämän olosuhteet vaihtuu, mutta aina pittää vaihtaa vaippoja ja hoitaa isiäkin ja sopeutua aina uusiin tilanteisiin... (Muurola)

Ajat muuttuu vain / ja sillä peitetään, / ettei mikään muutu / lain, äitiys pysyy / entisellään. / Kaunista, valoisaa, / nostalgista. (Muurola)

Perhevalokuvien elämälle mallia antavaan nostalgiatäyteiseen onnelakuvaukseen kiinnitettiin kriittistä huomiota juu-

6 Käytän vanhentunutta ilmausta erottaakseni selkeämmin eri-ikäisten oppilaiden palautteet toisistaan.

ri siksi, että se on liian yksipuolinen: *Tuntuu siltä, että Äitien talvipuutarhassa kaikki on onnellista. Samalla tunnen itseni pohjattoman surulliseksi – teos on ikään kuin malli hyvästä ja onnellisesta elämästä.* (RovaniemiVTM)

Perhevalokuvat mielletään helposti vain lähipiiriä kiehtoviksi: – – *Näyttely oli ihan köyhä, koska ei kiinnosta toisen suku ollenkaan.* (Muurola) Toisaalta henkilö, joka näki teoksen kuvaavan ihanasti perhettä useammassa polvessa, totesi sen tuovan mieleen *omatkin muistelot suvustaan ja omasta perheestä* (Muurola). Luonnollisesti teoksen henkilöt tuntevat katsojat pystyvät helpommin liittämään kuvat omaan elämäntarinaansa: *Ensi katsomalta perheen kuvat näin jäisessä puutarhassa, kiireessä ja pakkasessa. Mummi, äitien, enojen tätien kasvot kuuran takana. Kurkitavana. Osana omaa ja perheen historiaa. Tänään läsnä kiirettä. Olemassa niin, että muistojen takaa herää kupliva nauru.* (RovaniemiVTM) Toinen puolestaan kertoi surusta, joka syntyi kuvissa esiintyneiden *suvun äitien ja tätien ikävistä* (RovaniemiVTM). Odotettavasti (ks. luku 3.3) muutamissa katsojissa, jotka tunsivat kuvissa esiintyneet ihmiset, kuvat herättivät *paljon rakkaita muistoja* (RovaniemiVTM) tai saivat teoksen tuntumaan läheiseltä: *En tiedä johtuuko siitä, että olette tuttuja, myös äitisi ja mummosi, mutta minusta tuo talvipuutarha oli ihana. Aihekin on tietysti sydäntä lähellä, äitiys.* (RovaniemiVTMKirje) Kuvat herättivät nostalgian tunteita viedessään ihmisen *aikamatkalle menneeseen, omaan lapsuuteeni, yhteisiin ihmisiin, joista osa on jo aika jättänyt.* – – Kirjoittaja jatkaa elämänkulkua pohtien: – – *Tuli ikävä menneitä "viattomuuden aikoja", ja toisaalta tunne, että sellaisia aikojahan me kaikki toisaalta elämme tässä ja nyt perheinemme: kaiken aikaa vanheten ja jääden historian hämärään.* – – (RovaniemiVTMKirje)

Muutkin kirjoittajat laajensivat pohdintansa elämän merkitykseen ja arvoon: – – *On vain yksi elämä, ei ole aikaa toistaa asioita.* – –⁷ (RovaniemiVTM) Valokuvassa näkyneet *tutut lastenvaunut* havahduttivat runoilijan muistamaan, että kiireetön kohtaaminen on elämässä keskeistä:

– – *tutut lastenvaunut
muistuttivat
elämä on aikaa
kohtaamiseen
ilman kiirettä
minkä aina teemme
ollaksemme jo muualla
pysähtymisestä tulee läsnäolo*

*valuu sisään ihohuokosista
lämmän glögi lämmitti* (MuurolaKirje)

TEEMA C: Perhevalokuvissa tapahtuneita muutoksia näkyväksi

Pyrin teoksellani saamaan katsojat huomaamaan perhevalokuvauksen konventioita. Valitessani kuvia teokseen etsin valokuvakokoelmista erilaisia esimerkkejä siitä, miten perhevalokuvat ovat muuttuneet. Konventioissa tapahtuneiden muutosten havainnollistamisessa käytin kolmen eri sukupolven äitien kuvien rinnastuksia, joiden rakentamisessa olivat apuna perhevalokuvissa tapahtuneita muutoksia kuvaavat taulukot⁸ (ks. luku 9: taulukot 1 & 2). Kuvastossa tulee selkeästi ilmi monia, erityisesti kuvien ulkoasussa näkyviä, teknologian kehittymiseen liittyviä muutoksia, kuten käytetäänkö mustavalko- vai värifilmiä. Tekniikassa tapahtuneiden muutosten vaikutus siihen, missä kuvia on voitu ottaa,

7 Alkuperäistekstissä: – – *Solo hay una vida, no hay tiempo para repetir las cosas.* – –

8 Vaikka käytössäni ei ollut 1800-luvulla otettuja kuvia, pystyin löytämään otoksia, jotka havainnollistavat tyypillisimpiä lajityypissä tapahtuneita muutoksia.

nousee esiin. Osa kuvarinnastuksista kertoo kuvaustabujen muuttumisesta ja osa siitä, mikä kuvaamisessa on pysynyt lähes entisenä.

Ne oli eri ajoilta, mutta kuitenkin kaikissa oli jotain samaa⁹

Kuvat tunnistettiin tyypillisiksi perhevalokuviksi, eikä niiden sen vuoksi katsottu sopivan näyttelyyn: *Tavallisia valokuvia? Näyttely se on tämäkin.* (Muurola) Osa katsojista vertaili vanhoja ja uusia kuvia toisiinsa. Joko perhevalokuvien tyypillisiin kuvia yhdenmukaistaviin kuvauskonventioihin tai äitiys-teemaan viittasi kommentti: – – *Ne oli eri ajoilta, mutta kuitenkin kaikissa oli jotain samaa.* – – (Muurola)

Mustavalkoiset kuvat kiinnostivat värikuvia enemmän:

Eniten viehättävät mustavalkoiset, vanhat kuvat jäätaustaa vasten. – – (Muurola)

Vaikka nykyään valokuvissa on värit ja kaikki muutkin jutut, niin silti noissa vanhoissa kuvissa oli jotain parempaa. Niissä oli enemmän elämää ja jotenkin ne tuntuivat paljon todellisimmilta. Minusta nykyajan jotkut kuvat ovat jotenkin jäykkiä... – – (Muurola)

Jonkun mielestä tosin *kaikki kuvat oli liian vanhanaikaisia* (Muurola). Huomiota kiinnitettiin myös eri kuvaustapoihin: – – *Osa kuvista oli lähes museaalisia (Lepolaan sijoittuvat kuvat), osa muotokuvamaisia, osa arjen pysähtyneitä hetkiä.* – – (RovaniemiVTMKirje)

Kuvien ulkoisten piirteiden muuttumista tarkastellut kirjoittaja ehdotti Äitien talvipuutarhalle uutta nimeä *Time tunnel*, koska siinä on *new and old, colour and b/w, new-born and old, all in motion and "out there"* (Muurola). Ulkoisten

piirteiden muuttumisen ohella pohdittiin eri aikojen kuvien tabualueiden sisällöllisiä eroja:

– – *Kun vertaa eri sukupolvien kuvia toisiinsa, niin on tapahtunut hurjia muutoksia. Ensiksikin on tullut värivalokuvat. Toiseksi ennen vanhaan kuvia otettiin tosi harvoin ja silloin aina poseerattiin erikseen. Alastonkuvia edes raskausajalta ei voinut varmaan kuvitellakaan, saati synnytyskuvia kuten nykyisin. Sekin on aika mielenkiintoista, että synnytys-, raskaus- ja imetykset voidaan laittaa omiin perhealbumeihin kaiken kansan nähtäville vaikka muuten ei tulisi kyllä mieleenkään esitellä itseään alastomana kaikille tutuille. Jotenkin se kuitenkin tuntuu luonnolliselta... Toisaalta taas ennen kuvattiin vainaja arkussaan, lähdössä viimeiselle matkalleen ja nykyään taas tuntuu, että kuolema on jonkinlainen tabu jota ei kuvata, eikä siitä juuri muutenkaan keskustella.* – – (RovaniemiVTMKirje)

Vastaava synnytys- ja hautauskuvien rinnastus kosketti kirjoittajaa¹⁰, joka piti rinnastuksia kaiken kaikkiaan liikuttavana ja jatkoi: – – *Ja etenkin ne kaksi kuvaa – ääripäitä. Ja missä silloin on paljaus. Miksi.* (Muurola)

Kuolemaan liittyvän kuvaamisen muuttumisen syitä pohti kirjoittaja, jossa omalle elämälle tutusta ajasta kertovat valokuvat nostattivat muistoja:

– – *Olen mummisi kanssa saman vuoden eli 1928 lapsia. Ja nuo vanhat valokuvat tuovat mieleen 30-luvun lapsuusvuodet, jolloin oli rauha maassa ja kestää pitkiä ja lämpimiä. Vainajat lähdettiin saattamaan kotipihalta juuri noin arkku avattuna. Kuolema oli lähellä luonnollisena asiana. Sitä ei oltu vielä viety*

⁹ Muurola.

¹⁰ Kyseinen henkilö soitti minulle myöhemmin pyytäen minua lisäämään tekstinsä perään miksi-sanan ja pisteen. Keskustelussamme kävi ilmi, että hän tarkoitti mainitsemaani kuva-paria.

teho-osastoille ja etäännytetty myös aivan läheisiltä.

– – (RovaniemiVTM)

Perhevalokuvien tabualueista sairauden esittämiseen kuvissa liittyi ala-asteen oppilaan maininta kuvasta, jonka hän yhdisti äitini vakavaan sairauteen: *Näyttely oli vähän ehkä tylsä, mutta mieleeni jäi kuva, jossa vanhan naisen kasvot olivat viattoman näköiset, ja ajattelin että hän oli se nainen joka oli saanut tietää syövästä.* (Muurola)

Toteamus *En ole harmikseni löytänyt omasta "perhealbumista" samanlaisia kuvia.* – – (RovaniemiVTM) saattaa viitata näihin perhevalokuvien tabualueisiin liittyviin kuviin. Tabualueita, erityisesti alastomuutta, käsitteleviin kuviin viitattiin monissa palautteissa. Niissä ilmeni samalla, miten katsojien elämäntilanne vaikuttaa siihen, mihin he kiinnittävät huomionsa (ks. luku 7.4). Nainen, joka kertoi pian tulevisista häistään ja haaveistaan tulla raskaaksi, kirjoitti pitävänsä *eniten alastonkuvista ja varsinkin siitä, jossa olit kokonaisena naisena, kullanpunaiset hiukset tuulen pörröttäminä*¹¹ (Muurola). Muurolan yläasteen oppilaiden palautteissa esiintyi luonnollisesti useita alastomuuteen liittyviä mainintoja, koska nuorten oma seksuaalisuus on voimakkaassa murrosvaiheessa. Joitakin oppilaita kiinnostivat *etenkin alastonkuvat*. Yksi totesi, että *ei siinä ainakaan alastomuutta pelätty* ja toinen: *No en ole tottunut alastonkuviin ihan noin, mutta tosi kiva näyttely muuten. (Se ylhäältä päin otettu alastonkuva oli nolo.) Varjokuva oli ihana.* Osa viittasi todennäköisesti juuri alastonkuviin maininnoillaan, että jotkut kuvista olivat *aika härskejä tai rohkeita*. Omaa halua esiintyä alastomana kuvissa punnittiin: – – *En viitsisi ottaa itsestäni alastonkuvia.* – – Taidemuseon kävijöistä joku totesi, etteivät alastonkuvat kuulu tyypillisiin albumeihin: *Joo, ei yleensä meidän perhealbumista löydy mitään kuvia alapäästä ja*

sellaisesta! (RovaniemiVTM) Alastomuuteen kiinnitettiin paljon huomiota myös Muurolan ala-asteen oppilaiden palautteissa, joissa teosta pidettiin *paljastavana* ja kuvia *uhkarohkeina*. Joku määritteli: *Ei siellä ollut muuta kuin pornokuvia ja sen semmoisia. Ei yhtään hienoa kuvaa.* Muutamat pikkuoppilaat pitivät alastonkuvista: *Alaston nainen oli paras, kaikki muut oli WC-pytystä otettu.* Osa taas paheksui niitä: *Alaston nainen oli ällöttävä.* – – Alastonkuvien lisäksi synnytyssalissa otettu kuva sai tuomion: *Etkö parempia kuvia löytänyt (synnäri)?!* (RovaniemiVTM) Mutta yksityisten kuvien tuomista julkisuuteen pidettiin myös pelottomana. Kirjoittaja, joka totesi, että *mie en ite välttämättä ihan tuomosesta taiteesta perusta*, katsoi vaatineen rohkeutta *panna tuolla lailla henkilökohtaisia kuvia esille* (Muurola).

11 Kyseisessä kuvassa raskausajaltani poseeraan alasti saunavihta kädessäni.



Kuva 44. Kuvakooste Valotetut elämät -näyttelystä

15 Empiirisen osan kokoava katsaus

Tarkastelen tässä luvussa teosteni teemojen kanssa syntyneitä dialogeja rakentamani perhevalokuvan lajityypin tarkastelumallin kautta (ks. luku 9: kuvio 4). On syytä pitää mielessä, että se, mitä dialogit paljastavat katsojien perhevalokuvaan liittämistä ajatuksista, on tilateosten kautta välittyntä. Katsojat kohtasivat perhevalokuvat julkisessa kontekstissa ja osana tilateoksia, mikä väistämättä vaikutti heidän kokemukseensa.

Olen asettanut perhevalokuvan tarkastelumallin keskiöön **kommunikaatiotapahtuman**. Suhteutan katsojien palautteet siihen pyrkien huomioimaan myös niitä eri tekijöitä, jotka muokkaavat lajityyppiä vaikuttaessaan kommunikaatiotapahtuman eri vaiheisiin.

Kuvaamisen *suunnitteluvaiheeseen* liittyy sen ratkaiseminen, mitä pidetään kuvaamisen arvoisena. Käänteisesti **kuvauskohteeseen liittyvät käsitykset** ratkaisevat osittain myös sen, mitä jätetään kuvaamatta. Lisäksi **sosiaaliset normit** määrittelevät sitä, minkä näyttämistä pidetään hyväksyttävänä. Yhdessä nämä tekijät vaikuttavat siihen, mitä voidaan kuvata ja mitä pidetään kiellettyinä kohteina, tabuina.

Jotkut katsojat pitivät viehättävinä tilateoksissani esiintyneitä perhevalokuvien tyypillisiä kuva-aiheita, kuten vauva- ja lapsikuvia sekä äiti ja lapsi -kuvia. Nämä kommentit saattavat samalla sisältää selityksen siihen, miksi perhevalokuvaus keskittyy juuri tällaisiin aiheisiin: halutaan kuvia, jotka miellyttävät ja/tai jotka on otettu rakkaana pidetystä kohteesta. Palautteissa kävi myös ilmi, että tavallisesti kuvataan ihmisiä ja eläimiä eikä esineitä.

Perhevalokuvauksen **konventioiden** voimaa kuvastivat kommentit, jotka vahvistivat sen, että tietyistä tilanteista otetaan tietynlaisia kuvia tai että kuvat otetaan lomilla ja juhlapäivinä. Ihmiset siis noudattavat joko oppimiaan malleja tai kenties valikoivat kohteet sen mukaan, mitkä ympäröivä **kuvakulttuuri** mainoksineen on markkinoinut elämän laadullisiksi kohokohdiksi – tai minkä he mahdollisesti henkilökohtaisesti kokevat olevan säilyttämisen arvoista. Luultavasti nämä kaikki tekijät kietoutuvat toisiinsa.

Arkipyhien (t)aikamatto -teoksen tein vastakuvastoksi elämän niin sanottujen kohokohtien kuvaamiselle. Kaikki eivät pitäneet arkeni kuvaamista lainkaan kiinnostavana, mutta monista oli hyvä ajatus näyttää tätä perhevalokuvissa vaiettua elämänaluetta. Arjen näkyväksi tekemisen koettiin auttavan havaitsemaan arjen monimuotoisuus, täyteys, ja helpottavan arjen hyväksymistä. Erittäin monet huomasivat tavallisen arkipäivän asioiden merkityksellisyyden. Arjen/elämän hetkien tai niihin sisältyvien tunteiden ja ihmisten ainutlaatuisuuden ymmärtämisen tärkeyttä painotettiin, koska se voi lisätä koko elämän kiinnostavuutta ja arvoa. Arjen rohkean kohtaamisen tärkeyttä korostettiin.

Valokuvien havaittiin paljastavan ihmisten (alitajuisia-kin) elämänvalintoja ja sitä, minkä verran elämästään he kuvissaan haluavat näyttää. Perhevalokuvien tabualueista esiin nousi ennen kaikkea alastomuus. Kaikkien neljän tilateokseni alastonkuvat kirvoittivat paljon kommentteja: ne herättivät kiinnostuksen teosta kohtaan tai niitä paheksuttiin. Niitä ei joidenkin katsojien mukaan perhepiirissä tavallisesti oteta – niitä ei ainakaan näy kotialbumeissa – eikä sellaisia saisi

heistä ottaa. Moni itsensä alastomana kuvaamista vieroksuista oli murrosikäisiä nuoria, mikä osaltaan selittää heidän häveliäisyyttään. Aikuisten ihmisten alastonkuvaus liittyyneen ennen kaikkea seurustelusuhteisiin ja intiimileikkeihin.

Valokuvat, joissa omat lapseni ovat alasti saunassa tai vastaavissa arkitilanteissa, herättivät paheksuntaa. Niiden vuoksi Arkipyhien (t)aikamatto -teosta pidettiin lapsiporonakin eli sen katsottiin ylittävän laillisuuden rajat. Luultavasti se, että toin kuvat julkisuuteen, missä pedofiiliakeskustelu on viime aikoina ollut aktiivista, sai katsojan reagoimaan näin. Kritisoivan katsojan espanjalaisella kulttuuritaustalakin voi olla vaikutusta. Suomessa lasten "nakukuvat" ovat hyväksyttävissä – ainakin perhepiirissä.

Jotkut katsojat huomasivat, miten tabualueet ovat muuttuneet vuosikymmenien saatossa. Äitien talvipuutarha sai havaitsemaan, miten luonnollisena pidettyä kuolemaa kuvattiin avoimesti vielä vuosikymmeniä sitten ja miten se on nykyään etäännytetty. Kuolema on siirretty näkymättömiin eikä siitä mielellään edes puhuta. Tabualueiden nähtiin edustavan elämän ääripäitä.

Raskauteen ja synnytykseen liittyvien kuvien harvinaisuuteen mummini nuoruudenkuviissa kiinnitettiin huomiota. Ihmetystä herätti niiden nykyään luonteva näyttäminen perhealbumin kautta perheen ulkopuolisillekin, joille ei muuten esitellä itseä alasti. Todennäköisesti kuvien liittyminen perheenlisäykseen, sen sijaan että niissä korostettaisiin erootista latausta, auttaa näyttämään niitä luontevammin perhepiiriä laajemmalle yleisölle. Synnytystilanteessa otetun nykyvalokuvan näyttämistä julkisuudessa tosin kritisoitiinkin. Turhana pidettiin myös esimerkiksi kuvaamista käymälässä.

Kuvaustapahtumaa, jossa kohtaavat kuvattava, kuvaaja kameroinen sekä oletettu/läsnä oleva katsoja, kommentoi-

tiin palautteissa korostamalla sen sosiaalista ja vuorovaikutuksellista luonnetta. Kuvaustapahtuman hyvänä puolena pidettiin tilaisuutta olla yhdessä muiden kanssa.

Kuvattavan ja kuvaajan rooleihin viitattiin pohtimalla ihmiselämään kuuluvaa alituista pakkoa valita ekshibitionismin ja voyerismin välillä. Tämä liittyyneen siihen, että meitä määritellään ja me määritymme katseiden välityksellä. Antaudummeko katsomisen kohteiksi vai olemmeko tilanteen ulkopuolisia tarkkailijoita? Arkipyhien (t)aikamaton tekijän kaksoisrooli liitettiin myös kysymykseen kuvattavan muuttumisesta objektiksi, kohteeksi, ja kuvaajan kyvystä/mahdollisuudesta olla objektiivinen. Arveltaessa kuvaamisen vaikuttaneen teoksen kuvauspäivien tapahtumiin viitattiin kuvattavien mahdollisuuksiin vaikuttaa siihen, mitä kuvissa näytetään: he voivat muuttaa käytöstään. Mahdollisesti tällä viitattiin siihen, että kuvaaminen hankaloittaa arkipäivän toimintoja, mutta oletettavasti minun epäiltiin jättäneen joidakin asioita tekemättä kuvauspäivinä välttääkseni paljastamasta elämästäni liikaa. Useissa palautteissa nousi esiin se, että tietoisuus kuvaamisesta vaikuttaa aina kuvattavan käytökseen. Katsottiin, että kuvattavan ollessa tietoinen kuvaamisesta hän pyrkii väistämättä antamaan itsestään jonkin kuvan. Tosin joidenkin mielestä ihminen ei voi kuvissa koskaan täysin "esitellä" itseään, koska ei lopulta tunne itseään. Vain tiedostettu osa on mahdollista näyttää kameralle. Arkipyhien (t)aikamaton kuvarunsaudesta huolimatta havaittiin valokuvien rajallinen kyky esitellä elämää.

POLO-muistipelin palautteissa huomioitiin myös se, että kuvaaja on aina poissa oleva, puuttuu kuvasta. Sama ilmiö tuli epäsuorasti esiin katsojan ihmetellessä Äitien talvipuutarhan äärellä isän puuttumista kuvista¹. Isä on todennäköisesti usein ollut kuvaajana.

1 Voi olla, että katsoja halusi myös kiinnittää miesnäkökulmasta huomiota siihen, että tasa-arvon nimissä kasvihuoneen kuviin olisi pitänyt sisällyttää enemmän kuvia isistäkin

Teosten katsojat muistelivat kokemiaan kuvaustilanteita: ryhmäkuvassa oli jouduttu olemaan näkymättömissä, muiden takana. Mikäli näin on käynyt vastoin kuvattavan omia toiveita, ryhmän jäsenten sosiaaliset suhteet ovat todennäköisesti vaikuttaneet heidän sijoittumiseensa tai kuvaaja on käyttänyt valtaansa ja määritellyt kuvattavien sijainnin. Joskus kuva taas oli kuvatun mielestä otettu hetkellä, jona hänellä oli itselleen epämieluisa ilme, mikä viestii tyypillisestä halusta esiintyä kuvassa hyvännäköisenä, parhaimmillaan. Tätä poseeraamisesta syntyvää, muun muassa lomakuville tyypillistä keinotekoisuutta kritisoitiin. Sen vastapainoksi Arkipyhien (t)aikamaton kuvattujen luonnollisuutta pidettiin positiivisena: kuvien henkilöt eivät teeskennelleet eivätkä yrittäneet näyttää hyvältä.

Siihen, että kuvattavaksi tuleminen voidaan kokea epämiellyttäväksi ja että erityisesti lapsia kuvataan vastoin heidän tahtoaankin, viitattiin POLO-muistipelin yhteydessä. Teos toi mieleen lapsuudenaikaisen pelon kameraa kohtaan. Jotkut katsoivat kuvattavan poseeraustavan olevan sidoksissa aikakautteen: lasten 1970-luvun poseeraustyyli vaikutti tutulta, ja lapset poseerasivat muutama vuosikymmen sitten kameralle ujommin kuin nykyään. Viimeksi mainittu saattaa nähdäkseni johtua siitäkin, että tuolloin käsitys lapsesta oli hieman erilainen kuin nykyään. Lastenkasvatuksessa painotettiin monissa perheissä nykyistä enemmän tottelevaisuutta.

Kuvaustapaan liittyviin perhevalokuvan lajityypin konventioihin kiinnitettiin huomiota. Takaapäin otettuja kuvia pidettiin epätavallisina. Tämä on ymmärrettävää, koska perhevalokuvat otetaan yleensä edestäpäin, jotta tuttu kohde voidaan tunnistaa. Näppäilykuvaus yhdistettiin perhevalokuvaukseen. Teosteni kuvien ottamista näppäilytyylillä

kritisoitiin ilmeisesti siksi, että näytteille asetetuilta kuvilta odotetaan teknisesti/esteettisesti harkitumpaa laatua kuin kotikuvilta. Näppäilykuvat todettiin otettavan tiedostamattomasti tyypillisellä tavalla, huomaamatta kulttuurin vaikutusta siihen, milloin kuvataan ja mitä jätetään kuvaamatta. Niitä katsoessaan ihmisten arveltiin tavallisesti unohtavan, että ne otetaan aina tiettyä tarkoitusta varten.

Kuvaajalla on kuvaustapahtumassa *kamera*, joka vaikuttaa monella tavalla kuvien tuottamiseen ja tulkintaan. Valokuvaa pidetään sen **mekaanisen tuottamistavan**, kameran välissä olon, vuoksi todisteena tapahtuneesta. Teoksiini liittyi pohdinta valokuvan esittämästä totuudesta. Arkipyhien (t)aikamatto pyrki rikkomaan valokuvan totuusarvoa tarjoamalla kaksi eri näkökulmaa saman perheen arkeen. Katsojat näkivät kahden erilaisen tarinan liittyvän toisiinsa, mutta eri kuvaajien ottamien kuvien erilaisuus auttoi joitakuita kyseenalaistamaan valokuvan totuusarvon. Jotkut huomasivat eri näkökulmat ja rinnastivat teoksen monitasoisuuden muun muassa kirjan lukemiseen. Joissakin tapauksissa katsojien lukutavasta välittyi voimakkaasti heidän elämänfilosofiansa. Valokuvien katsottiin vahvistavan vaikutelmaa, että kuvattu on ollut olemassa ja on totta – sen sijaan itse elämän todellisuus asetettiin kyseenalaiseksi.

Valokuvaan liitetty erityispiirre, niiden kyky ”ajan pysäyttämiseen” sekä sitä kautta muutoksen näkyväksi tekemiseen ja muistojen säilyttämiseen, korostui useissa vastauksissa. Koska valokuva ”pysäyttää ajan”, ajan käsitettä pohdittiin joissakin palautteissa. Ajateltiin, että joissakin hetkissä on ikuisuus tai että on olemassa ajattomuus – tai ettei aika-käsite ole todellinen. Menneen ja nykyisen katsottiin olevan erottamattomia, osa jatkumoa. Ajan kokemista eri tavoin ihmisen eri elämänvaiheissa mietittiin – aika tuntuu ihmisen

ikäntyessä menevän nopeammin. Joitakin ajan vääjäämätön kulku suretti.

Valokuvan todettiin useissa kommenteissa pysäyttävän tai tekevän näkyväksi ajan (nopean) kulumisen, mikä sai miettimään valokuvien tallentamismerkitystä. Varsinkin teosten kuvarinnastusten äärellä korostettiin, miten kuvia vertailemalla voi nähdä ajan kulun myötä tapahtuvat muutokset. Kuvissa näkyvät ihmisen/kaiken kehittyminen sekä asioiden, maiseman tai elämän muuttuminen lapsuudesta aikuisuuteen. Tämän vuoksi valokuvat lienevät niin suosittuja visuaalisen elämäkerran luomisessa. Ne tekevät näkyväksi sen, mikä tapahtuu hitaasti vuosien myötä ja minkä havainnointi tapahtumien keskellä olevalle olisi muuten vaikeaa.

Valokuvia kohtaan massakuvaamisen aikakautenakin tunnettu arvostus ja hieman maaginen suhtautuminen ilmeni siinä, että kuvamatolle astumista pidettiin vaikeana. Kuvia ei haluttu vahingoittaa, muttei myöskään tahdottu tallata niiden esittämiä ihmisiä. Valokuvan nähtiin olevan osa kuvattua henkilöä. Kuvien polkemisen olisi koettu olevan symbolista väkivaltaa kuvattuja ihmisiä kohtaan. Lapset pysyivät aikuisia estottomammin kävelemään valokuvien päällä, mahdollisesti siksi, että he eivät ajatelleet kuvien olevan muuta kuin mitä ne ovat: muovipaperia. Toinen taikauskoon viittaava ajatus heijastui kommentissa, jossa valokuvamatolla kävelyä pidettiin terapeuttisena: harmilliset tapahtumat voi pyyhkiä pois elämästään kuvia tallaamalla. Tämä ajatus lienee sukua ikävien ihmisten "eliminoimiselle" tuhoamalla heidän kuvansa.

Valokuvan "tämä-on-ollut" -ajatusta painottava piirre tuli esiin erityisesti POLO-muistipelin palautteissa. Monet katsojat kiinnostivat huomionsa siihen, että "jälkikuvien" tyhjä paikka viittasi ihmisen kuolemaan. Kuolleen puuttuminen

toisiinsa rinnastettujen kuvien uudemmissa kuvista vahvasti tunnetta, ettei mikään elämässä ole pysyvää. Ihmisten katoamisen ajatus konkretisoitui tai kosketti. Elämän ja/tai ajan rajallisuuden ajattelu aiheutti haikeuden tai surullisuuden kokemuksia mutta myös innoitti lähtemään läheisten luo. Osa korosti valokuvien kykyä pitää kuolleet läsnä olevina tai katsojien muistojen merkitystä kuolleen ihmisten elämän säilyttäjinä. Valokuvien painotettiin tuovan lohtua menetyksen kärsineille muuttaessaan muistot kuolemattomiksi. Kuolleet pysyvät lähellä muistoissa, jotka täyttävät puutteen ja lämmittävät muistelijan mieltä. Joitakin katsojia äitini poisnukkumisen esiin tuominen ärsytti, ja joillekin se toi mieleen omat kipeät menetykset. Ihmisten kuolemanpelkoa pidettiin syynä valokuvien ottamiseen.

Kuvausteknologian muuttumisen vaikutukset perhevalokuviin tulivat selkeimmin ilmi Äitien talvipuutarhan kuvarinnastuksissa. Kuvia toisiinsa vertailtaessa huomattiin, että ennen vanhaan kuvia otettiin harvoin, ne olivat mustavalkokuvia ja niissä poseerattiin. Kuvia luokiteltiin erotellen niistä vanhat "museaaliset" kuvat, muotokuvat ja näppäilykuvat, joita kutsuttiin "arkiksi pysäytyskuviksi". Moni piti vanhoja mustavalkokuvia nykyisiä värikuvia parempina tai kiehtovampina. Mustavalkoisten kuvien koettiin sisältävän värikuvia enemmän tunteita. Tämä voi liittyä siihen, että ne todellisuudesta enemmän etäännyttäessään² antavat enemmän tilaa alitajunnalle, mielen välikuville. Haalistuneet värikuvat puolestaan herättivät nostalgiaa. Vertautuvatko ne kenties muistoihin, jotka näemme himmeämmin aikaverhon takaa?

Kuvaustapahtuman jälkeiseen kuvien **editointiin** liittyvissä palautteissa viitattiin muun muassa perhealbumeihin, joiden rakentaminen on yksi keino vaikuttaa kuvien sano-

2 Kummallista kyllä, yhden katsojan mukaan mustavalkoiset kuvat tuntuivat värikuvia todellisemmilta.

maan. Arkipyhien (t)aikamaton todettiin näyttävän perhealbumia enemmän ja tuovan esiin niiden yksipuolisen, siistityn luonteen. Kirjoittaja viitanee albumien Polaroid-maailma -luonteeseen niiden kuvatessa elämää huippuhetkien täyttämänä onnelana.

Eryityisesti valokuva-albumiin kirjoitetulla tekstillä, mutta myös muulla valokuviiin liitetyllä tekstillä, pyritään lukittamaan kuvan sanomaa, tietoisesti tai tiedostamatta. POLO-muistipelin tekstit saivat monet miettimään valokuvan ja siihen liitetyn tekstin suhdetta. Valokuvan katsottiin paljastavan enemmän kuin tyyppillinen albumiteksti, jossa on tavallista mainita tilaisuus, aika, paikka ja ihmiset. Jotkut katsojat kiinnittivät huomiota siihen, että korttien tekstivalinnoilla yritin vaikuttaa kuvien viestiin. Kykyni muistaa lapsuuden tapahtumia asetettiin aiheellisesti kyseenalaiseksi, ja toisaalta minun teksteissä esiin tuomieni asioiden todettiin olevan vain osa muistoa. Päiväkirjatekstienkin huomattiin olevan minun valitsemiani, ja teoksen arveltiin voivan sisältää valheita. Kaikki eivät tosin epäilleet sanojeni paikkansapitävyyttä. Osa huomasi tekstien ja kuvien ristiriitaisuuden tai yllättyi kortteihin kirjoittamistani teksteistä, joiden koki paljastavan enemmän kuin kuvien. Jotkut painottivat, ettei valokuva sanojen lailla kerro totuutta eikä välitä tunteita.

Suuri osa palautteista liittyi kommunikaatiotapahtuman viimeiseen vaiheeseen, kuvien *näyttöön ja muuhun käyttöön*. Tämä onkin alue, jolla perhevalokuvan lajityyppiä jatkuvasti aktiivisesti määritellään erilaisten käyttötapojen kautta. Lisäksi tässä vaiheessa korostuu se, miten lajityyppi määrittyy perhevalokuvien yksityisen ja miten niiden julkisen käytön kautta.

Perhevalokuvat liittyvät tavallisesti ihmisiin, jotka ovat katsojalle läheisiä, ja niitä katsotaan juuri tämän lähipiirin

kanssa. Palautteissa todettiin, miten eri tavalla tilateosten kuvia katsoo se, joka tuntee kuvatut henkilöt, kuin se, jolle he ovat vieraita. Tämä tuli myös epäsuorasti esiin joidenkin katsojien kommentoimissa, että kuvattujen tunteminen lisäsi tai olisi lisännyt teosten kiinnostavuutta. Kuvien henkilöitä tai paikkoja tuntevista katsojista teokset tuntuivat helpommin läheisiltä ja/tai saivat aikaan nostalgian tunteen. Muistot heräsivät tai katsojat liikuttuivat. Tuttujen ihmisten kuvia oli mukava katsoa tai etsiä teoksen valokuvista. Kuvien arveltiin merkitsevän enemmän kuvaustapahtumiin osallistuneille kuin muille. Katsoja pystyi liittämään kuvien tutut ihmiset osaksi elämänhistoriaansa. Vastaavasti monet kuvaaiheetkin olisivat tuntuneet katsojista kiinnostavilta silloin, jos kuvat olisivat olleet oman perheen kotialbumissa. Myös kuvien tekniselle tasolle asetettiin näyttelykontekstissa eri vaatimukset kuin kodin perhevalokuville. Joidenkin teosten katsojien mielestä tosin vieraankin ihmisen perhevalokuvat olivat mielenkiintoisia. Lisäksi monet sellaisetkin katsojat, jotka eivät tunteneet kuvattuja, alkoivat teosten äärellä ajatella itselleen tärkeitä ihmisiä.

Se, mikä valokuvien katsojaa kulloinkin kiinnostaa, määrittyy osittain hänen elämäntilanteensa mukaan. Joitakin tilateosten katsojia tietyt kuvat saattoivat kiinnostaa siksi, että ne liittyivät heidän elämänvaiheeseensa: murrosikäiset nuoret kiinnittivät paljon huomiota alastonkuviin; lapsen saannista haaveilevaa naista kiehtoivat kuva, jossa olen rakkaana.

Näppäilykuvien selailukatselutapa oli tuttu – kuvien katselua ”mattomuodossa” pidettiin antoisampana kuin tyyppillisen kuvanipun katselua. Yksi katsoja vihjasi arvostavansa perhealbumia. Osa kertoi nauttivansa albumien äärellä kuvien henkilöiden ihmisten muuttuvaisuuden havainnoinnista

tai tunnetilojen arvailusta, mikä viittaa kuvien käyttöön projektiivisena materiaalina. Kotien albumien nähtiin edustavan ihmisille tyypillistä tarvetta tarkkailla toisiaan jatkuvasti. Näin albumit siis yhä jatkavat tallentavien, tarkkailun mahdollistavien kuva-arkistojen perinnettä.

Omien vanhempien valokuvien katselua pidettiin uteliaisuutta herättävänä, mikä kertonee tarpeesta oman taustan tuntemiseen. Sukunsa valokuvien katselu tuntui oman tarinan vahvistamiselta, identiteettinsä selkiinnyttyämiseltä. Yksi tapa vahvistaa valokuvien avulla tunnetta kuulumisesta suvun jatkumoon on tutkia yhdennäköisyyttä sukulaistensa kanssa. Muutamat katsojat painottivat valokuvien kykyä tuoda esiin ihmisten geneettisen samannäköisyys. Yksi kertoi kuvanneensa lastaan, jonka oli lavastanut oman lapsuutensa rooleihin todetakseen piirteittensä ällistyttävän yhtenevyyden. Tällainen kuvaaminen voinee lisätä "yhteen kuulutaan"-tunnetta.

Useissa tilateoksissani on toisiinsa limittyviä ja myös teoksia yhdistäviä teemoja, jotka liittyvät läheisesti edellä esiin tulleeseen *valokuvien käyttöön identiteetin rakentamisessa*. Yksi näistä on valokuvien ja muistojen suhde toisiinsa sekä niiden liittyminen identiteettityöhön. Toinen on valokuvaan linkittyvä mahdollisuus nähdä ajan myötä (ihmisisäkin) tapahtunut muutos, mikä lisää niiden käyttöä elämän reflektointiin. Lisäksi identiteetin pohdinnan suhde käsitykseen minuudesta sekä ihmisen mahdollisuus kuvitteluun ja sen merkitys muistelu/identiteettityölle kuuluvat näihin teemoihin.

Monet dialogit liittyivät valokuvan ja muistojen suhteeseen. Kirjoittajat painottivat valokuvan kykyä tallentaa muistoja ja virkistää muistia. Valokuvan nähtiin kiinnittävän kullatut muistot. Valokuva edesauttaa menneiden aikojen

nostalgian herättämisessä, koska kuvat säilyttävät läheisten kanssa koetut onnenhetket. Kirjoittajien mukaan valokuvia on erityisen mukavaa katsella myöhemmin elämässä. Se, että ihmiset antavat ikääntyessään enemmän arvoa muistoilleen ja valokuvilleen, huomioitiin palautteissa sekä välillisesti että suoraan. Muistojen arvon nähtiin kasvavan erityisesti ihmisen ikääntyessä, mikä liittyyne valokuvien mnemonisuuteen: ne auttavat muistamaan koettua (ks. luku 7.4). Joissakin palautteissa tuli esiin, miten esimerkiksi tietyt valokuvissa näkyneet yksityiskohdat, kuten tutut esineet tai tutunoloiset paikat, herättivät muistikuvia. Muistojen arvon vahvistumisen syynä voi olla yhden katsojan esiin nostama piirre: muistot toimivat voimanlähteenä muutosten keskellä.

Monet pohtivat teosten äärellä valokuvien käyttöä identiteetin hahmottamisessa. Teoksiani pidettiin kiinnostavana tapana hahmottaa identiteettiä, koska ilman menneisyyttä tai muistoja ei ole ihmistä. Valokuvien ajateltiin eheyttävän identiteettiä tai ainakin muistikuvia, koska niillä vahvistetaan muistoja itsestä ja läheisistä. Valokuvia kerrottiin otettavan, jotta elämänsä historiaa voitaisiin tallentaa. Yhtä katsojaa oman valokuvaelämäkerran puuttuminen suretti. Mikäli lapsuusvalokuvia ei ollut, yhteys lapsuuteen tuntui katkenneen. Joidenkin mielestä ihmisellä on luontainen kaipuu lapsuuteen ja tarve palata sinne mielessään turvaan.

POLO-muistipelin tarkoituksena nähtiin ahdistavien lapsuusmuistojen sulattelu tai lapsuuden hyvästely terapeutin siirtymäriitin avulla. Sen toteuttamisen arveltiin olleen minulle myös raskasta. Monet teokseni toivat katsojien mieleen heidän omia kokemuksiaan, ja menneiden aikojen muistelu herätti haikeuden tunteitakin. Varsinkin POLO-muistipeli synnytti joissakin katsojissa muisteluprosessin, jonka kautta he saivat yhteyden alitajuntaansa ja kadonneisiin muistoihin.

Muistojen nähtiin yleensä kultautuvan ajan myötä, mutta joskus traumatisoituvankin. Muistoja verrattiin (pahimmillaan?) veteen, jonka pohjasta löytyvät kipeää tekevät kivet. Tekijän/kuvien näyttäjän on tietenkin mahdoton etukäteen tietää, millaisia vaikutuksia kuvilla voi olla katsojiin. Jotkut REPRODUKTIO:n ja POLO-muistipelin katsojista pitivät teoksia ahdistavina, koska he palasivat niiden kautta haluamattaan menneeseen – nuoriakin saattavat piinata omat raskaat muistot. Poikansa menettäneelle katsojalle Arkipyhien (t)aikamatto sen sijaan avasi uuden näkökulman surutyöhön ja muistikuviin.

REPRODUKTIO:n ja POLO-muistipelin palautteissa pohdittiin paljon identiteettikysymykseen liittyvää ihmisen muuttuvaisuutta. Tuotiin esiin ajatus, että ihmisessä on jotain muuttumatonta ja koskemattonta. Jotkut alkoivat kuvien äärellä ajatella, ettei ihminen juuri muutuakaan – muutos näkyy lähinnä lapsissa – tai että valokuva näyttää vain ulkoisen muutoksen. Lapsuuden koettiin olevan yhtä aikaa lähellä ja kaukana. Kyseltiin, olisiko kenties jossain olemassa maailma, jossa kaikki on entisenlaista. Osa katsojista mietti, olenko minä sama kuin kuvissa, ovatko he itse samoja kuin kymmenen vuotta sitten, muuttuvatko he vanhetessaan tai miksi ihmisistä tulee ajan myötä sellaisia kuin tulee. Muutoksen ja pysyvyyden todettiin voivan toteutua samanaikaisesti – kieli saa ne vaikuttamaan ristiriitaisilta, vaikka ihmisen kokemuksessa ne ovat sisäkkäisiä.

Ihmisen minuutta mietittiin erityisesti REPRODUKTIO:n yhteydessä. Minän määriteltiin olevan juuri se, joka sen olemassaoloa pohtii. Uskonnollisesti suuntautuneet kirjoittajat korostivat, että ihmisellä on minä. He katsoivat esittämieni identiteettikysymysten viittaavan siihen, että etsin Jumalan rakkautta tai että minulle on tarpeen vakuuttaa,

miten Luojan edessä saa olla oma itsensä. Ihmisen itsetuntemuksen ja todellisuuden hahmottamisen kykyjen rajallisuuteen viitattiin. Ihmisen nähtiin olevan itselleen aina tuntematon. Silti ihmisen tulisi pyrkiä käyttämään kaikkia voimavarojaan. Menneen nähtiin elävän meissä tai vaikuttavan nykyhetkeen alitajunnan kautta. Jotkut pitivät ihmisen moninaisuutta ja muuttumista itsestäänselvyytenä.

Teoksen äärellä arveltiin, etteivät vastaukset esitettyihin, minuutta pohtiviin kysymyksiin ehkä koskaan selviä – aina syntyy uusia kysymyksiä. Teoksen arveltiin kertovan ikäkriisistä ja kuvastavan minun ongelmallista suhdetta itseäni – muutamat katsojat yrittivät kommentillaan rohkaista minua itseni hyväksymiseen. Joidenkin katsojien mielestä valokuvien kautta ei voi palata menneeseen, ja osa kummasteli haluani menneiden pohdintaan. Jotkut, kuten muutosvaiheessa elävät opiskelemaan hakenut ja opintojaan lopetteleva katsoja, kyselivät omaa minuuttaan. Itsetutkiskelussa nähtiin olevan vaaransa – ihminen voi jäädä vatvomaan ongelmiaan kohtaamatta elämäänsä. Identiteettityön merkitys asetettiin kyseenalaiseksi: mitä sitten tapahtuu, kun/jos löytää itsensä?

Kuvia katsottaessa on aina tarjolla mielikuvitusmaailma, mahdollisuus kuvitteluhuvitteluun. Katsojien palautteet koskettelivat sekä minun tekemääni minän etsintää että heidän omaa identiteettityötään. REPRODUKTIO:n kuvarinnastukset saivat katsojat pohtimaan, mitä kuvien ottamisen välillä on tapahtunut tai täytyivätkö minun elämälleni asettamani odotukset. Joissakin palautteissa leikittiin ajatuksella aikamatkailusta ja korostettiin haaveiden toteuttamisen olevan mahdollista omissa kuvitelmissa. Teosten äärellä kuviteltiin omaa elämää eteenpäin: olisiko itsellä tulevaisuudessa lapsia tai olisiko oma arki kuvatunlaista. Osa huomasi tulkintojaan

tosiinsa verratessaan, miten eri tavoin ihmiset näkevät ja tulkitsevat valokuvat elämäntilanteestaan riippuen.

Tilateokseni toivat yksityisen alueelle mielletyt perhevalokuvat ja perhe-elämän julkisuuteen. Julkissa kontekstissa perhevalokuvat määrittyvät eri tavalla ja niitä katsotaan eri lailla kuin perhepiirissä. Tilateosteni välityksellä yritin tuottaa jonkinlaisen murtuman käsitykseen lajityypistä ja näyttää yksityisissä kokemuksissa piileviä, jaettavissa olevia asioita.

Monet kirjoittajat pitivät tärkeänä yksityisen tekemistä näkyväksi. Yksityisen ja yleisen katsottiin kytkeytyvän toisiinsa. Feminististä näkökulmaa painotettiin pitämällä myönteisenä sitä, että miehisessä tehokkuusajattelun maailmassa sivuutettu, yksityiseen liittyvä naisen arki tehtiin näkyväksi. Sama arjen julkisuudessa käsittelyn arvostus saattoi olla niiden kommenttien taustalla, joissa pidettiin erityisen hyvänä arjen ja taiteen yhdistämistä toisiinsa. Toisaalta kuvien julkistamista paheksuttiinkin, koska yksityisten asioiden näyttäminen tuotti kiusaantuneen olon ja erityisesti alastonkuvien esittämistä pidettiin irستاana.

Osa katsojista samaistui kuvattuihin, itselleen tuntemattomiinkin ihmisiin, löysi kuvista itsensä tai oli kokenut samoja tunteita kuin minä. Yksityisyyden paljastaminen ja tuttuisten asioiden näyttäminen saivat monet katsojat miettimään omaa elämäänsä tai herättivät heissä omia muistoja. POLO-muistipeli toi mieleen omat kasvukokemukset, lapsuusmuistot, päiväkirjatekstit tai valokuvat. Sen katsottiin käsittelevän yleisemminkin tyttöjen elämää. Minun ja katsojien muistojen ja tunne-elämän välillä huomattiin olevan samoja piirteitä mutta myös eroja. Yhteistä edustivat muun muassa sisaret, vanhemmat ja parhaat ystävät – siis perhearvot.

Äitien talvipuutarhan äärellä jaettiin naisten kesken äitiyteen liittyviä ajatuksia, naisia yhdistävä äitiys-aihe tai molempien sukupuolten arvostama eri sukupolvien äitien elämä. Äidin ja tyttären välisen yhteisymmärryksen kasvattamista pidettiin tärkeänä. Äitiyden monimuotoisuuteen kiinnitettiin huomiota sekä Äitien talvipuutarhan että Arkipyhien (t)aikamaton luona. Äitiys ei ole pelkkää päivänpaistetta, kun muiden tarpeet asetetaan jatkuvasti omien edelle – jotakuta surettikin kasvihuoneeseen ripustettujen perhevalokuvien tyypillinen, mallia antava onnelakuvaus. Äitiys nähtiin jatkumona sukupolvelta toiselle, osana elämän kiertokulkua. Hoivavastuu toistuu. Äiti aiheena viehätti erityisesti äitejä, mutta ei kiinnostanut kaikkia – varsinkaan koululaisia. Pikukoululaiset tosin alkoivat muistella omaa äitiään teoksen nähtyään – syntyi myös rakkauskirje äidille.

Arkipyhien (t)aikamaton näyttämä äidin kaoottinen arki tuntui monista tutulta: kuvat voisivat olla katsojan omasta elämästä. Arkisten toimien toistuvuuteen kiinnitettiin huomiota. Arjen nähtiin koskettavan jokaista ihmistä ja olevan samantapaista eri maissa. Tämä näkemys olettaakseni syntyy ennen muuta silloin, jos katsoja jakaa saman keskiluokkaisen elämäntavan, jota minun elämäni edustaa. Arjen universaalisuudesta huolimatta korostettiin, että kukin elää/kokee elämänsä yksilöllisesti – se on ainutkertaista, erityistä.

REPRODUKTIO:n katsojien oli helppo palata kouluaikeihinsa pulpettien äärellä – koulumuistot heräsivät. Monet katsojat totesivat tekevänsä samaa identiteettityötä kuin minäkin.

Rohkeuttani jakaa itsestäni sekä uskallustani paljastaa elämäni ja ajatuksiani alttiiksi julkiselle arvostelulle ihailtiin. Erityisesti POLO-muistipelin tekstien avoimuutta pidet-

tiin positiivisena. Vaikeiden asioiden tuomista julkisuuteen kannatettiin, koska katsoja voi kokea olevansa normaali hänen saadessaan tietää muidenkin ajatelleen tai kokeneen samaa. Tämä voi auttaa ihmistä. Uskoakseni asioiden ”ääneen sanominen” voi rohkaista joitakuita käsittelemään ongelmiaan – ja kenties lopulta helpottaa antamaan anteeksi koettuja vääryyksiä.

Teosten avoimuutta pidettiin provokatiivisenakin, koska teokset näyttivät julkisesti enemmän kuin on tapana. Esimerkiksi Arkipyhien (t)aikamatossa esitellään perhepiirin ulkopuolisille omaa arkea ja perhe-elämää, mitä ei joidenkin mielestä yleensä tehdä. Toisen ihmisen perhevalokuvien tutkiminen tuntuikin vieraalta. Joissakin katsojissa teokset taas herättivät tarpeen tirkistellä. Toisia yksityiselämäni tutustuminen hämmensi tai häiritsi: katselu tuntui luvattomalta tai katsoja joutui näkemään/lukemaan enemmän kuin halusi. Omien ongelmiansa kanssa painiva taas ei jaksanut kiinnostua vieraan ihmisen muistelutyöstä.

Kuvaamisen suunnittelu -kohdassa mainitsemieni alastonkuvien hämmäntävyyden arveltiin johtuvan osittain siitä, että näyttelykontekstissakin kuvia luettiin yksityisinä perhevalokuvina. Teosten paljastavuutta paheksuttiin, koska joidenkin mielestä ei pidä julkisesti kertoa kaikkea: voi saada huonon maineen. Arveltiin, ettei minulle jäänyt jäljelle enää mitään yksityistä, arvokasta. Teosten henkilökohtaisuuden nähtiin myös vaikeuttavan niihin samaistumista.

Osa katsojista alkoi pohtia teosten äärellä omaa elämäänsä, kuten sen muuttuvaisuutta tai pohjaa. REPRODUKTIO:n äärellä heräsi se perimmäinen kysymys: ”Miksi olemme olemassa?” Useissa palautteissa mietittiin yleisemminkin aikamme elämää sekä elämän merkitystä ja arvoja. Monissa näistä kirjoittaja ilmeisesti pyrki taiteelliseen itseilmaisuun.

Ne sisälsivät runollista tai aforistista elämän ja sen arvojen pohdiskelua – ajatuksia siitä, mitkä asiat ovat tärkeitä elämässä sekä miten ihminen mahdollisesti muuttuu, kasvaa ja kehittyy. Ihmisen kasvua verrattiin puuhun, johon ohikulkijat jättävät jälkensä. Elämän jatkuvaa muuttumista kiteytettiin luonnon kiertokulkuun liittyvän vertauksen avulla. Koen, että erityisesti monet näistä vertauskuvallisista palautteista syvensivät teosteni teemoja.

Katsojan omalle elämälleen asettamat ihanteet välittyivät joissakin palautteissa voimakkaasti. Ehkä monet Arkipyhien (t)aikamaton kohdalla kuvauskohteenkin innoittamina painottivat perheen ja läheisten ihmisten arvoa elämässä. Tässä hetkessä elämisen ja tuoreesti näkemisen merkitystä korostettiin. POLO-muistipelistä nostettiin esiin sen kyky välittää elämänarvoja, kuten ystävyys, hellyys ja rakkaus omia vanhempia kohtaan. Sanojen moninaista voimaa mietittiin. Äitien talvipuutarhan äärellä ajateltiin tai muisteltiin omaa perhettä, sukua ja tärkeitä ihmisiä. Monien teosten luona korostettiin tunteiden tärkeyttä elämässä. Joillekin katsojille keskeiseksi nousi ajatus elämän kokemisen yksilöllisyydestä, elämän hetkien ainutlaatuisuudesta tai hyvän elämän kriteereistä.

Jotkut omaperäiseen kirjoittamiseen pyrkineistä palautteen antajista keksivät myös mielikuvituksellisia tarinoita ja osa riimitteli – toiset ilmaisivat itseään suorasanaisemmilla runoilla. Monet antoivat kuvallista palautetta erityisesti REPRODUKTIO:lle, jonka tehtävänannossa siihen houkuteltiin. Näistä piirroksista tulkitsin vain muutaman teosten teemoihin liittyviksi tai muulla tavalla teoksiani kommentoiviksi. Kaikki piirrokset kertoivat osaltaan, että katsojilla oli intoa osallistua teokseen vuorovaikutuksen kautta.

Teosteni yhteisenä teemana oli muun muassa pyrkimys antaa katsojille **välineitä omien perhevalokuviansa uudenlaiseen käyttöön**. Monet katsojat alkoivat miettiä tilateosten perusteella omien perhevalokuviansa merkitystä tai kuvauskäytäntöjään. Osa katsojista sai teoksista vihjeitä uudenlaiseen kuvaamiseen. Aiottiin esimerkiksi alkaa kuva- ta omaa arkea ja laajentaa muutenkin kuvausaiheiden piiriä – osa oli jo tehnyt näin. Teokseni tarjosivat lisäksi perinteiselle albumille vaihtoehtoisia tapoja kuvien käsittelyyn. Jotkut suunnittelivat soveltavansa Arkipyhien (t)aikamaton tekotapaa omiin kuviinsa ompelemalla lomakuviaan matoksi tai tekemällä kuvistaan seinätapetin. Sitä, että kuka vain voisi toteuttaa teokseni, pidettiin tosin negatiivisenakin, koska kyseessä katsottiin olevan ”[taide?]näyttely”. Muutamat suunnittelivat soveltavansa teoksista saamiaan ideoita omiin näyttelyihinsä muun muassa keräämällä niistä jatkossa palautetta tai käyttävänsä teoksen ideoita opetustyössään. Arkipyhien (t)aikamaton äärellä syntyi valokuvausta harrastavissa inspiraatio omaan kuvaamiseen.

REPRODUKTIO:n ja POLO-muistipelin nähtiin tarjoavan konkreettisia tapoja oman identiteetin rakentamiseen. Osa katsojista oli jo käyttänyt perhealbumiaan omaan identiteettityöhönsä, osa suunnitteli muistelutyön aloittamista perimiensä tai muiden valokuviansa avulla. Jotkut aikoivat käyttää kuvapari-ideoita tekemällä vastaavia omasta elämästään joko heti tai aikuisena. Tosin muistelutyötä vaatineen POLO-muistipelin idean soveltamisen katsojan omaan elämään arveltiin voivan olla paitsi terapeuttista myös traumaattista.

Tavoitteeni oli yhdistää perhevalokuviiin perustuviin tilateoksiini niiden pohdiskelevasta luonteesta huolimatta **leikkimielisyyttä**. Osa katsojista piti muun muassa

POLO-muistipeliä hauskana tai humoristisena, ja teos sai aikaan nuorentavan naurun. Hupia herättivät kuvaparien vastakkainasettelut sekä paikkojen ja ihmisten muuttuminen elämän myötä. REPRODUKTIO:n äärellä katsojan omassa mielessä heränneet kuvat huvittivat häntä. Teokset tai niiden kuvamateriaali – arjen kaaoksen yksityiskohdat, aikuisten kasvoille lavastetut lasten ilmeiden jäljitelmät, pelleilykuvat tai epätavallisia tilanteita esittävät kuvat – toivat iloa, hyvää mieltä tai piristystä päivään samoin kuin valokuvien päällä tepastelu. Nauru ja itku yhdistyivät katsojassa teoksen herättäessä toisilleen vastakkaisiakin, voimakkaita tunnetiloja. POLO-muistipelistä löytyi hieman terapeuttinen voima: sen humoristisuus auttoi katsojaa suhtautumaan itseensä ja elämään hieman kevyemmin. Teosten tekijän persoonakin herätti hilpeyttä: minua pidettiin hassuna tai hieman kiusoittelevana. Osa katsojista viljeli huumoria palautteessaan.

Katsojien **genre-tajunta** ilmeni siinä, että he tunnistiivat käyttämäni kuvat perhevalokuvan lajityyppiin kuuluviksi: niitä pidettiin tavanomaisina perhekuvina, joita kaikkien kaapeista löytyy runsaasti. Tällaisten kuvien esittämistä taidemuseokontekstissa kummasteltiin, mikä oli odotettavissa, koska niitä käytetään ja näytetään yleensä vain lähipiirissä. Teosten ollessa yhtä aikaa esillä Rovaniemen taidemuseossa osa palautteista, 35 kappaletta, koski koko Valotetut elämät -näyttelyä. Niissä tiivistyi moni luvussa 11–14 esittelemisäni teoskohtaisissa dialogeissa esiin noussut ajatus, kuten edellä mainittu yksityisten kuvien esittämiskontekstin tuomitseminen: – – *Minun ymmärrys ei tähän riitä. Perhe ja taide erikseen!*

Valotetut elämät -näyttelyyn liittyvät dialogit kiteyttivät myös monia teosteni teemoja. Koko näyttely toi katsojille mieleen menneitä aikoja tai omia lapsuusmuistoja. Ihmiset ja

maisemat tuntenut katsoja liikuttui. Kuvien katsojan taustan vaikutusta niiden tulkintaan punnittiin: – – *Samalla mie-
tin kuinka eri tavoin näyttelyn näkee turisti kaukaa maan-
äärestä ja tällöinen naapurin tyttö... Kulttuurierot jne.* Näyttelyä pidettiin *kurkistuksena ihmisen elämään, naiseu-
teen ja äitiyteen*, ja sen katsottiin *näyttävän ihmisille todellisen arjen*. Sen nähtiin *opettavan nöyryyttä ainutlaatuisen hetken edessä* tai siitä tuli *olo, että elämä on arvokasta, tärkeää*. Myös menneen eläminen ihmisessä, muistin vaikutus ihmisen identiteettiin, nostettiin esiin. Katsoja, joka koki näyttelyn kertovan *nykyisyydestä ja menneisyydestä*, kiteytti käsityksensä: – – *Ilman menneisyyttä ei ole ihmistä*. Mieskatsoja kommentoi valokuvien merkitystä identiteetin rakentamisessa: *Isänkin mielestä tämä valokuvien kautta rakennettu identiteetin hahmotustapa/tyyli on todella kiinnostava. Kuvamuisti tallentaa mielikuvia, joita muisti haalentaa, muuttaa ja muovaa, jostain sellaisesta, joka on auttamattomasti menneisyyttä ja historiaa!*

Kaiken kaikkiaan katsojien dialogit teosteni teemojen kanssa vahvistivat käsitystä perhevalokuvan lajityypin tyyppillisistä, yhteisesti tunnistettavista piirteistä. Pedagogiselta kannalta katsottuna pidän myönteisenä, että monet teosteni teemoista tavoittivat ainakin osan katsojista niihin sisällyttämieni merkitysten suuntaisina. Vain REPRODUKTIO:n kasvatukseen liittyvä teema ja Äitien talvipuutarhan kuvien digitaalisuus miltei ohitettiin dialogeissa. REPRODUKTIO:n yhteydessä mietittiin kyllä pulpettien merkitystä ja palautteet sisälsivät paljon toistamisen ajatukseen liittyviä elementtejä, mutta nähdäkseni kenellekään katsojalle ei avautunut ideani siitä, mikä kasvatusta ja valokuvaamista yhdistää. Äitien talvipuutarhan ”kuvakukkien” osalta kysymys manipuloitujen digitaalikuvien totuusarvosta jäi pohtimatta.

Monissa palautteissa korostui läheisten ihmisten arvo katsojille, mikä lienee keskeinen syy siihen, että yksityinen valokuvaus keskittyy edelleen heihin. Kuvauskohteen valinta viestii kohteen merkityksestä, ja kommunikaatiotapahtumat vahvistavat siihen osallistuvien ihmisten välisiä suhteita. Dialogienkin perusteella vaikuttaa siltä, että perhevalokuvuksessa lajityypin rituaalinen, sen käyttäjien yhtenäisyyttä vahvistava merkitys on edelleen ensisijainen. Dialogeissa tuli esiin myös se, että perhevalokuvat yhä toimivat muistotilaisuuden tavoin: ne toistavat tärkeinä pidettyjä aiheita.

IV

POHDINTA:

Kotona keinutuolissa,
hämärässä huoneessa

16 Matkan päätteeksi

Matkan päätteeksi istun pohtimaan, mikä on tämän tutkimuksen anti. Keinun edestakaisin miettien matkalla kohtamieni näkymien merkitystä ja matkan kulkua. Korostan tarkastelussani kuvataidekasvatuksellista näkökulmaa. Pohdin työni antia taidekasvatuksen tutkimukselle ja alan ammattilaisille.

Perhevalokuvat, tämän tutkimuksen keskeinen aihe, edustavat ihmisten elämän valotettuja, valokuvattuja hetkiä. Tämän vuoksi olen antanut tutkimukseni empiirisen osan ja tilateosteni yhteisnäyttelyn¹ nimen VALOTETUT ELÄMÄT myös koko tutkimukselleni. Nimi liittyy siihenkin, että olen tilateoksissani käyttänyt omia perhevalokuviani, kuvannut perheeni hetkiä ja tuonut niitä päivänvaloon. Olen paljastanut omaa elämääni päiväkirjojen ja muistelujeni muodossa: kuvannut ”elämiäni”. Teoksilleni palautetta kirjoittaneet katsojatkkin ovat raottaneet omaa elämäänsä – valottaneet ajatuksiaan kommenttiensa välityksellä.

Yksityisen tuominen julkisuuteen kannatti siitä huolimatta että se herätti närkästystä. Tutunoloisiin perhevalokuviiin voitiin samaistua, ja ne herättivät muistoja. Niiden kautta jaettavissa olevat kokemukset tulivat esiin ja saatiin näkymättömissä oleva arki näkyväksi. Ne auttoivat pohtimaan identiteettikysymyksiä ja valokuvien käyttöä identiteetin rakentamisessa. Kuvien äärellä ihmiset alkoivat miettiä kuvauskäytäntöjään ja elämäänsä – ja jopa huomasivat elämän humoristisuuden. Se, että teokset aiheuttivat joissakin katsojissa ahdistusta, ei ollut tarkoitukseni. Se on kuitenkin osoitus siitä, mikä on kuville ja kuvataidekasvattajuudelle yhteistä: kuvan/teon vaikutus voi olla yllättävä ja hallitsema-

ton. Ja toisaalta: ahdistuksesta voi kasvaa uutta – ehkä se ei lopulta olekaan valitettavaa.

Lisäksi onnistuin tilateoksillani tuottamaan murtumia joidenkin katsojien käsityksiin perhevalokuvista tai niiden käytöstä. Tämä saattaa osaltaan vaikuttaa lajityypin konventioiden muuntumiseen, kuten siihen, että kuvauspiiri laajenee huippuhetkien kuvaamisesta arkeen tai että kuvia hyödynnetään uusilla tavoilla esimerkiksi identiteettityössä. Toisaalta ihmisten halun käyttää perhevalokuvia yhdistämiseen ja läheisten suhteiden lujittamiseen voisi jopa tulkita yhdenlaiseksi vastakulttuuriseksi voimaksi aikana, jolloin julkisuudessa korostetaan uraa ja yksilöllistä menestymistä.

Olen liikkunut työssäni tietoisesti perinteisten tieteellisten konventioiden rajamailla, muun muassa yhdistämällä tutkimuksen teon osaksi arkeani. Vuosien varrella syntyneet produktiot ja niiden ”kierrättäminen” ovat kietoutuneet osaksi elämääni. Tämä tapa tutkia ja hankkia aineistoa on perinteisesti katsottuna hyvin epäekonominen: se on sekä aikaa että rahaa vievä. Minulle se on edustanut (ainoaa?) mahdollisuutta yhdistää kuvataiteen lehtorin työ ja pienten lasten perheenäidin rooli tutkimuksen tekoon. Tutkimuksesta on tullut osa elämää – kenties peräti ”life-long-researching”.

Kokeilevalla menetelmälläni – tekemällä teoreettiseen viitekehykseen pohjautuvia, perhevalokuvan lajityyppiä pohtivia visuaalis-pedagogisia produktioita ja asettamalla ne dialogiin katsojien kanssa – kehittelin uudenlaista tapaa rakentaa siltaa tutkimuksen teorian ja empirian välille. Produktiot toimivat sekä kuvallisina tuotoksina että osana aineiston keruuta. Taidekasvattaja-tutkijana olin teosteni

1 Kaikki neljä tilateostani olivat yhtä aikaa esillä Rovaniemen taidemuseossa vuoden 2003 alussa.

- 2 Aloittaessani tämän tutkimuksen Lapin yliopiston taidekasvatuksen laitoksella ei pidetty suotavana oman kuvallisen tuotoksen sisällyttämistä tohtoritutkintoon. Sittemmin tutkimukseen on katsottu voivan sisältyä työhön kiinteästi liittyvän tuotoksen. Asetuksessa taas mainitaan ”uudet taiteellisen toteuttamisen menetelmät” ja ”korkeat taiteelliset vaatimukset täyttävät tuotteet”. Tässä tutkimuksessa tilateosten rooli on visuaalis-pedagoginen: teosten ”taiteellisuus” ei ole ensisijainen. Koska tilateokseni ovat olleet aineiston hankinnan vuoksi esillä lukuisissa paikoissa, on myös mahdollista, että kukin niistä olisi ”tarkastettu virallisesti” niin kuin tehdään yksittäisten näyttelyiden ollessa kyseessä.
- 3 Merkitsin viitteet pikkutarkasti myös luodakseni pohjaa lajityypin tulevalle tutkimukselle. Rehellisyyden nimissä liitin ensimmäisen kirjoituskerran jälkeen lauseiden perään lähdeviitteen silloinkin, kun alun perin ”omaksi ajatukseni” luulemani idea tuli minua vastaan tekstistä toiseen kulkiessani. Matkakertomusta koostaessani on tullut tuttu tunne, että kaiken on jo joku joskus jossain sanonut. En siis ole ensimmäinen, joka on näissä ”paikoissa” käynyt – mutta silti kokonaisuutena matka on ainutlaatuinen.

kautta katalysaattori, joka haastoi katsojat dialogiin teosten kanssa sekä miettimään suhdettaan (perhe)valokuviin ja valokuvaamiseensa. Tuomalla esiin teosten kanssa syntyneet dialogit nostin näkyville yhden tärkeän osan teosteni toteutumisprosessista. Haluan tutkimuksellani laajentaa käsitystä siitä, mitä taiteen tohtorin tutkintoon sisältyvä produktio tai ”taiteellinen” osio² voi olla ja mikä asema sillä on tutkimusprosessissa. Tahdon kokeilullani rohkaista taidekasvattajia sisällyttämään tutkimuksen tekoon työhönsä luontevasti kuuluvan kuvantekijän roolin. Toivon, että olen voinut avata uusia näkökulmia taidekasvattajille – ja ehkä myös kuvataiteilijoille – siihen, miten he voivat olla oman työnsä tutkijoita ja/tai kerätä aineistoa tutkimuksiaan varten.

Uskallan kokeiluni pohjalta kannustaa kuvantekijöitä suuremmin rohkaisemaan yleisöä palautteen antamiseen. Kun katsojat ymmärtävät, että heidän mielipiteillään on merkitystä ainakin teosten tekijälle ja että tämä arvostaa niitä, he uhraavat aikaansa kirjoittamiseen. Katsojien pysäyttämällä kirjoittamaan on pedagoginenkin voima: rauhoittuessaan omien kokemustensa reflektointiin ja sanallistaessaan niitä ihminen mahdollisesti keskittyy pohtimaan sekä teosta että teoksen merkitystä itselleen enemmän kuin ilman tätä tietoista prosessointia. Teosten tekijät saavat palautteesta tietoa siitä, mitä ajatuksia heidän työnsä on herättänyt – joskus myös vihjeitä teosten kehittelyyn tai ideoita uusien toteuttamiseen. Tekijä voi teoksensa pohjalta syntyneeseen dialogiin tutustumalla myös huomata, miten teos ikään kuin jatkaa syntymistään, uudistuu katsojissa. Tilateoksistani kirjoitetut pohdiskelevat palautteet kertovat siitä, että teosten äärellä tapahtuvat dialogit teoksen/tekijän intentioiden ja katsojan sisäisen maailman välillä ovat osa päättämätöntä merkitystenluonnin prosessia. Niiden viesti on taidekasvatuksen nä-

kökulmasta arvokas: monet katsojat pohtivat palautepuheessaan teosten ja niiden heille välittämien merkitysten suhdetta omaan elämäänsä ja sen suuriin kysymyksiin.

Tutkimuksessani on monta toisiinsa kietoutuvaa kertomusta. Aluksi kirjoitin perhevalokuvan lajityypistä oman pienen kertomukseni. Sen pohjalta rakensin tilateoksia, kuvanarratiiveja. Katsojien palautteita tulkitsemalla tarkastelin heidän kertomuksiaan – sitä, millaista dialogia teokseni synnyttivät. Kirjoittaessani kuhunkin teemaan liittyvät dialogit asetin annetut palautteet myös keskinäiseen vuorovaikutukseen: niistä syntyi jälleen uusi kertomus.

Lähdekritiikkini kirjallista aineistoa arvioidessani on ollut ennen muuta sen pohdintaa, antoiko löytnyt ajatus kokonaisuudelle jotain lisäarvoa, kuten tuoreita näkökulmia, tai virittikö se uusia kysymyksiä. Kulloinenkin mielentilani saattoi vaikuttaa siihen, mitä tekstejä / kokemuksia pidin aiheen kannalta olennaisina ja mitä siis kirjoitin muistiin. Tämän sattumanvaraisuustekijän olemassaoloa ei voi koskaan poistaa. Muuttumatonta ajattelijaa ei ole. Näin kuvaukseni lajityypistä on narratiivi, kertomus, joka väistämättä muokkautui minun näköisekseni.

Olen koko matkani ajan pyrkinyt ymmärrykseni kasvatamiseen. Kun jokin aiemmin oudolta tuntunut vaikutti jo itsestäänselvyydeltä, asia oli kyseenalaistettava uudelleen. Tulkintani perhevalokuvan lajityypistä on lopulta yksi monista mahdollisista. Lukemalla samat tekstit toinen lukija voi tehdä omat johtopäätöksensä. Pikkutarkat lähdeviitteet auttavat tämän tutkimuksen lukijaa tarkistamaan väitteitteni paikkansapitävyyttä ja tekevät hänestä ”rinnakkaiskoodaajan”³.

Tämän tutkimuksen luotettavuuden kannalta ongelmallisena voidaan pitää kaksoisrooliani teosten tekijänä ja niistä saatujen palautteiden tulkitsijana. Kokeileva tapani kerätä aineistoa – ajatus oman työni eli tekemieni produktioiden herättämän dialogin tutkimisesta – edellytti tämän kaksoisroolin käyttöä. Jotta katsojien kirjoitukset eivät olisi vaikuttaneet ajatuksiin, joita pidin omina lähtökohtinani teoksia tehdessäni, kirjoitin teosten pääteemat auki ennen kuin luin palautteet. Luokitellessani kommentteja – lukiessani niitä etsien teemoihini liittyviä ajatuksia – olen voinut tulkita tekstejä eri tavalla kuin kirjoittaja on tarkoittanut. Se, että olen ”sisällä asiassa”, saattoi sokeuttaa minua: näinkö palautteista vain omia teemojani tukevat tulkinnat? Huolimatta siitä, että tavoitteeni oli tuoda esiin katsojien tulkintojen moninaisuus, näin on voinut käydä. En voi tavoittaa katsojia ja pyytää heitä varmistamaan tulkintojeni pätevyyttä. Lukija voi punnita niitä sen perusteella, mitä laajat lainaukset palautteista paljastavat ja mihin teemoihin olen katsonut niiden liittyvän.

Ongelmalliseksi koen, että kulttuurierot jäävät työssäni väistämättä liian vähälle huomiolle, koska jouduin kokemaan lajityypin kokonaiskuvaa sirpaleista, pääosin anglosaksisessa ja amerikkalaisessa sekä jonkin verran myös pohjoismaisessa kulttuuripiirissä tuotetuista tutkimuksista. Empiirisessä osassa en vertaillut eri maissa annettuja palautteita keskenään⁴.

Koska olen pyrkinyt esittelemään lajityypin muotoutumista kronologisessa järjestyksessä, lukijalle on voinut muodostua käsitys, että historia etenisi väijäämättä. Tapahtumat ovat paljon monisyisempiä kuin mitä pystyn yleiskuvauksesani ilmaisemaan. Koska jätin teoriaosassa tarkastelun ulkopuolelle lähes kokonaan kameran tekniikan hallintaan edes jonkin verran perehtyneet, kotikäyttöön kuvaavat harrasta-

jat, saatan antaa näppäilykuvaamisesta liian yksipuolisen kuvan. Perhevalokuvissa on toki muitakin kuin ”kuvausvirheitä täynnä olevia” otoksia. Tietty stereotyyppittelyn vaara piilee myös tekemissäni luokittelussa, joilla pelkistetysti havainnollistan perhevalokuvauksessa tapahtuneita muutoksia (ks. luku 9: taulukot 1 & 2). Kompensoin tätä yksinkertaistusta esittelemällä lajityypin tarkastelumallissani lukuisia lajityyppejä muokkaavia tekijöitä.

Lisätäkseni tutkimukseni vahvistettavuutta toin jo johdannossa taustasitoumukseni näkyviin. Esitellessäni tutkimusmatkailijan omakuvaa selvitin mahdollisimman kattavasti sen, mistä paikasta tarkastelin matkan näkymiä (ks. luku 1.3). Kun nyt peilaan omakuvaani, huomaan monen asian muuttuneen matkan varrella. Olen osittain tutkimukseeni liittyneiden pohdintojen kautta käynyt läpi niin perhekuin identiteettikriisin. Tilateoksien työstäminen toimi sekä hajottavasti että eheyttävästi. Vaikka tein POLO-muistipelin muille jakamisen hengessä, prosessista tuli minulle terapeutinen: pystyin näkemään sekä eräiden lapsuskokemusten että muiden ihmisten vaikutuksia rakentumiseeni, ja opin antamaan anteeksi niin muille kuin itsellenikin.

Vaikka joidenkin katsojien mielestä paljastin teoksissa itsestäni liikaa, koen, että minulla on yhä paljon yksityistä. Teoksissa näkyi vain ”jäätävän huippu”. Sen sijaan suurin matkallani kohtaamani eettinen ongelma, johon en edelleenkään osaa vastata, tuli vastaanani Arkipyhien (t)aikamattoa tehdessäni. Se liittyy tutkija-kuvaaja-äidin rooliin: oliko omien alaikäisten lasteni kuvaaminen ja kuvien julkinen näyttäminen heidän hyväksikäyttöään? Perhepiirissä ”viattomat” kuvat voidaan tulkita julkisuudessa siveettömiksi, varsinkin kun mediassa ovat olleet runsaasti esillä inesti- ja pedofilia-tyyppiset aiheet.

4 Vertailu vaatisi oman tutkimuksensa. Keräämäni aineisto oli myös mielestäni liian suppea luotettavaan vertailuun.

Tutkimusmatkan aikana syntyi kolmas lapsemme. Hänen visuaalinen elämäkertansa on sisarusten kuvastoa huomattavasti suppeampi, koska äidin näppäilyinto on vähentynyt. Suhteeni valokuviiin on monella muullakin tapaa muuttunut: enää en esimerkiksi välitä siitä, miltä näytän kuvissa. Voin nyt tarkastella kuvia etäältä, analyttisesti, ja käyttää niitä monin tavoin. Tästä huolimatta en ole täysin päässyt irti valokuvan lumosta, joka syntyy sen ”tämä-on-ollut” -luonteesta.

Koska laadullisessa tutkimuksessa prosessi on ainutkertainen, pysyvyyden arviointi on tutkimustilanteen arviointia. Olen johdannossa kuvaillut mahdollisimman tarkkaan tutkimusaineiston keruun käytännöt ja aineiston tulkinnan perusteet. Tässä pohdin vielä eri tekijöitä, jotka vaikuttivat siihen, miten onnistuin katalysaattorin roolissani: pyrkimyksessäni näyttää suuntaa, johon toivoin ihmisten katsovan. Pedagogisten tavoitteitteni toteutumisasasteeseen ja siihen, millaista dialogia syntyi, vaikuttivat ainakin teosten monitasoisuus ja esittelykonteksti, palautteen keruutapa sekä katsojien elämäntilanne.

Jokaisessa teoksessani oli monta, osittain päällekkäistä teemaa. Kaikki teemat eivät käsitelleet suoraan lajityyppiä, vaan osa edusti sen pohdinnasta syntyneitä ajatuksia, kuten Arkipyhien (t)aikamaton kohdalla haluni korostaa arjen arvoa. Kuvien ja teosten väistämätön monitulkintaisuus lisäsi mahdollisuutta, ettei katsojien palaute olisi lainkaan liittynyt teosteni teemoihin. Otin tämän riskin. Lähes kaikki palautteet, joissa jotenkin pohdittiin teosta, liittyivät lopulta vähintään yhteen teokseni teemaan. Teemojen päällekkäisyyden vuoksi ratkaisin kirjoitusvaiheessa, minkä teeman kanssa näin palautteen olevan läheisimmässä dialogisessa suhteessa. Tässä jouduin tekemään useita kompromisseja: moni

palaute olisi yhtä hyvin sopinut toisenkin teeman keskustelukumppaniksi. Lisäksi jotkut dialogit, kuten ”elämänfilosofiset pohdinnat”, laajensivat tai syvensivät teosten teemoja.

Kontekstin merkitys välittyi palautteissa. Koska asetin tässä tutkimuksessa tuottamani visuaalis-pedagogiset produktioni näytteille, ne sijoituivat monen mielessä taiteen kontekstiin huolimatta siitä, että näyttelypaikka oli tyyppillisen taidemaailman ulkopuolinen tila, kuten kirkko tai yliopiston aula. Mahdollisesti osittain tämän vuoksi monet katsojat kirjoittivat palautetta, jota he ilmeisesti arvelivat kuvantekijän kaipaavan, kuten kannustavia kommentteja teoksen tasosta. Asettaessani omat perhevalokuvat ja perhe-elämäni näytteille, julkiseen kontekstiin, tuotin yhden, jo valokuvataiteessa käytetyn tavan määritellä lajityyppiä. Koska dialogit syntyivät perhevalokuvan lajityyppiä pohtivien teosten kanssa, katsojien perhevalokuviiin liittämät käsitykset tulivat esiin välillisesti, kontekstin määrittäminä.

Näyttelypaikkojen valikointi perustui paljolti sille, mistä sain hankittua kelvollisen tilan töiden esillepanoon. Pysin taloudellisuuteen liittämällä aineiston keruun muihin aktiviteetteihini, kuten opettajavaihtomatkoihini. Olisin saattanut päästä samantyyppisiin lopputuloksiin suppeammalla aineistolla, mutta etukäteen oli vaikea tietää, minkä verran palautetta kustakin paikasta saan. Teosten kuljettamiselle asetti omat rajoitteensa niiden esitysmuoto, minkä vuoksi runsain aineisto kertyi kohtuullisin kustannuksin kuljetettavan Arkipyhien (t)aikamaton kohdalla. Huolimatta siitä, että eri teoksille annettujen palautteiden määrä vaihtelee suuresti⁵, pidän tärkeänä kaikkien neljän teoksen sisällyttämistä tähän tutkimukseen. Yhdessä ne muodostavat perhevalokuvan lajityyppiä monipuolisesti pohtivan kokonaisuuden. Näen runsaan aineistoni mielekkääksi, koska pohtivien palauttei-

5 Palautteiden määrään vaikuttivat jonkin verran myös ulkoiset olosuhteet, kuten Äitien talvi-putarhan osalta palautetta verottanut pakkasää tai teoksen sijoittuminen kulkureiteille, jolloin katsojilla ei yleensä ollut aikaa kirjoittaa rauhassa. ”Tehävänanto” puolestaan vaikutti REPRODUKTIO:n yhteydessä niin, että se houkutteli katsojia osallistumaan muun muassa piirtämällä sen sijaan, että he olisivat sanallisesti pohtineet teoksen sanomaa.

den osalta erilaiset tulkinnat lienevät loputtomia. Sain niistä esiin laajan kirjon, mutta moni mielenkiintoinen palaute odottaa esiin tuloaan uusissa näyttelytilanteissa.

Tutkimuksessani katsojat antoivat teoksista avointa palautetta niiden tekijälle. Tilanne rinnastuu jossain määrin siihen, että näyttelyssä on esillä vieraskirja. Erona on ennen muuta se, että rohkaisin kävijöitä kirjoittamaan kommenttejaan, minkä vuoksi he varmasti tavallista useammin kirjoittivat muuta(kin) kuin pelkän nimikirjoituksensa⁶. Tilateosteni osalta palautteen kirjoittamisen kynnystä alensi todennäköisesti myös se, että teokset olivat helposti lähestyttäviä: ne olivat esittäviä ja niissä käytettiin kaikille tuttua kuvastoa, perhevalokuvia.

Käyttämällä kyselylomakkeita⁷ avoimen palautepyyntöön sijaan olisin voinut saada paremmin selville, toteutuivatko omat pedagogiset tarkoituseräni. En kuitenkaan halunnut rajata palautteiden suuntaa. Se, mitä katsojat pitivät kertomisen arvoisena, ei välttämättä olisi tullut rajattuihin kysymyksiin vastatessa esiin, puhumattakaan siitä, että heidän runolliset ilmaisunsa ja erilaiset pohdiskelunsa olisivat voineet jäädä puuttumaan. Avoimen palautteen ongelmaksi koin sen, että vastausten analysointi oli työlästä, koska palautteet olivat niin moninaisia. Lisäksi jouduin rajaamaan runsaasti aineistoa lähemmän tulkinnan ulkopuolelle. Monet teosteni teemoihin liittymättömät palautteet olivat sellaisia kuin ne olisi kirjoitettu teoksen tekijän oletettuja odotuksia silmällä pitäen, kuten kannustukset ja kommentit teoksen laadusta. Kontekstin ohella juuri palautteen keruun ”vieraskirjamaisuus” saattoi innostaa katsojia tähän.

Avoimet palautteet eivät tietenkään paljasta kaikkea, mitä katsojien mielessä liikkuu. Katsojat muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta⁸ kirjoittivat sen, mitä he kokivat voivansa

sanoa julkisesti – tai mitä heidän oletuksensa mukaan ”pitää sanoa”. Toisaalta katsojilla oli mahdollisuus kirjoittaa nimettömänä. He eivät aina välttämättä huomioineet sitä, että palautteet tulivat tutkimustarkoitukseen, koska yleensä en tuonut tätä voimakkaasti esiin. Katson, että koska kaikki palautteet annettiin minulle vapaaehtoisesti, voin käyttää niitä tutkimusaineistona – piilotin kirjoittajien henkilöllisyyden. Huolimatta palautteiden julkisesta luonteesta osa niistä oli hyvin henkilökohtaisia. Teosteni henkilökohtaisuus, jossa näkyy taidekasvattajuuteeni liittyvä itseni alttiiksi paneminen, saattoi olla yksi tekijä, joka rohkaisi joitakin katsojia kirjoittamaan avoimesti ajatuksistaan.

Mahdollisesti vaikutin katsojien halukkuuteen antaa palautetta olemalla joissakin näyttelytilanteissa läsnä, mutta tämä on vaikea todentaa. Joskus kannustin ihmisiä kirjoittamaan palautetta. Toisinaan minusta tuntui, että he minut nähdessään alkoivat ujostella eivätkä halunneet, ehkä nimettömyyden menettämisen pelossa, jäädä kirjoittamaan. Espanjassa opiskelijat kirjoittivat paljon palautetta vihkon ollessa heidän taukopaikallaan, missä en ollut läsnä.

Keräsin palautetta lukuisissa paikoissa, mikä johti siihen, että palautteiden antajien taustat ovat mitä moninaisimmat eikä minulla ole monissa tapauksissa niistä muuta tietoa kuin se, mitä katsojan nimikirjoitus paljastaa – aina ei sitäkään. Katsojat ovat kohdanneet teokset kukin omista elämäntilanteistaan lähtien. POLO-muistipelille kommentin kirjoittanut luonnehti osuvasti palautteiden kirjoa, joka perustuu sekä kuvien monitulkintaisuuteen että katsojien yksilölliseen tulkintatapaan: – *Kuva todella kertoo enemmän kuin 100 sanaa. Näistähän kirjoittaisi kirjan! Jokainen omansa – erilaisen.* – – (RovaniemiVTM)

- 6 Monet taiteilijat laittavat näyttelyissään esiin vieraskirjan lähinnä nähdäkseen, kuinka paljon kävijöitä on ollut tai ovatko tuttavat käyneet katsomassa teoksia (Hannele Pappila, henkilökohtainen tiedonanto 9.10.2003).
- 7 Keräsin joissakin paikoissa palautetta POLO-muistipelistä myös kyselylomakkeilla. Nämä palautteet keskittyivät kysymyksen ohjaamina hieman enemmän tunteiden ja varsinkin ajatusten kuvailuun kuin palautteet keskimäärin (ks. liite 3: erityisesti Rovaniemen taidemuseossa kerätyt palautteet). Silti osassa niistäkin kirjoittaja kommentoi teoksen laatua, tekotapaa tai aihetta tai lähestyi minua henkilökohtaisella viestillä. Kysymyksenasettelu oli niin avoin, että se antoi mahdollisuuden laajaan itseilmaisuuksiin. Vain ”graffitihenkisiä”, täysin asiaan/tekijään liittymättömiä palautteita, ei esiintynyt kyselyllä saaduissa palautteissa.
- 8 Joissakin tapauksissa katsojat kirjoittivat julkisen palautekirjan sijaan suoraan tekijälle (ks. liitteet 1–4).

Tutkimukseni on luonteeltaan tapaustutkimus siinä mielessä, että aineisto kertoo nimenomaan tilateosteni kanssa syntyneestä dialogista. Tutkimuksen mahdollisesta siirrettävyydestä päättää tulosten hyödyntäjä: ehkä taidekasvattajat käyttävät lajityypin teoriaa opetuksessaan ja tutkijat muokkaavat kokeiluni pohjalta uudenlaisen version aineistonsa keruuseen. Tutkimukseni tulosten luonnollista yleistettävyyttä voi jokainen lukija koetella arvioidessaan niiden sovellettavuutta omaan tilanteeseensa.

Kun aloitin tutkimukseni, toivoin voivani kirjoittaa lajityypistä ehyen, eräänlaisen Suuren Kertomuksen. Matkan kuluessa tämä osoittautui mahdottomaksi, koska lajityyppi muuttuu historiallisesti sekä tuottajiensa että muiden määrittelijöidensä mukaan. Tutkimuksesta sukeutui monta pientä kertomusta, jotka yhdessä muodostavat yritykseni määritellä lajityyppejä. Läpi tutkimukseni korostan sitä, että monet eri tekijät vaikuttavat perhevalokuvan lajityyppiin ja lajityypin käyttö on monimuotoista. Kuten Altmanin painottaa, lajityyppi on diskursiivinen, eri tekijöiden kamppailun kenttä.

Tutkimuksessani olen tarkastellut lajityyppejä eri näkökulmia esiin tuoden, niin kuvien tuottajien vaikutuksia pohtien kuin kuvissa näkyviä piirteitä kuvaillen. Lisäksi olen esitellyt kuvien erilaisia käyttötapoja sekä yksityisessä että julkisessa kontekstissa, koska nämä osaltaan määrittelevät käsitystä lajityypistä. Perhevalokuvaa pohtivilla tilateoksillani haastoin myös katsojat mukaan tähän määrittelyprosessiin. Olen nostanut esiin itsestään selvinä pidettyjen näppäilykuvien laajemmat yhteydet ja merkitykset, ”tuonut kuvat ulos kaapista”. Uskoakseni tutkimukseni voi auttaa ”tavallista näppäilijää” ymmärtämään, miksi hänen perhevalokuvansa ovat sellaisia kuin ovat. Katson, että nykyisessä kuvien täyttämässä kulttuurissa ihmisen on helpompi ymmärtää itseään, mikäli hän

ymmärtää kuviaan. Kuvat muokkaavat osaltaan ihmistä ja hänen käsitystään itsestään.

Työni tarjoaa ehdotuksia perhevalokuvien tarkastelussa ja valokuvan perustutkimuksessa käytettäviksi käsitteiksi. Olen pyrkinyt antamaan nimen monelle arkiselle asialle, jotta ne voitaisiin helpommin havaita. Käsitteellistämisyri-tyksistä ja niistä mahdollisesti johdettavista luokitteluista voi olla apua sekä opetuksessa että tutkimuksessa erityisesti valokuvia tutkimusvälineenä käyttäville tieteenaloille, kuten visuaaliselle antropologialle ja sosiologialle sekä kansatieteelle.

Tutkimuksestani on toivoakseni käytännön hyötyä taidekasvattajille. Yksi syy siihen, että olen kirjoittanut työni teoreettisen ja empiirisen osan erillisiksi kokonaisuuksiksi, on haluni tarjota taidekasvattajien käyttöön ensimmäinen aihetta kattavasti käsittelevä, suomenkielinen yleisesitys perhevalokuvan lajityypistä. Kuvataiteen opetuksessa on viime vuosikymmenellä keskitytty paljon taidekuviin. Laajalle levinneen ja kaikille tutun perhevalokuvan lajityypin analyttinen tarkastelu olisi mielestäni perusteltua ottaa huomioon kuvaviestinnän opetuksessa. Ihmisten itse tuottamia valokuvia tulisi käsitellä kouluopetuksessa jo harrastuksen yleisyyden ja taloudellisen merkityksen vuoksi. Tutkimukseni teoreettinen viitekehys tarjoaa alan ammattilaisille välineitä ymmärtää, miten perhevalokuvan lajityyppi on muotoutunut, mitkä ovat sen piirteet ja mihin tarkoituksiin perhevalokuvia on käytetty. Lisäksi tutkimuksessani käyttämäni käsitteet ja rakentamani perhevalokuvan lajityypin tarkastelumalli voivat hyödyttää taidekasvattajia heidän opetustyössään.

Tarkennan seuraavaksi niitä mielestäni keskeisiä lajityypin piirteitä, jotka kiteytyvät tutkimukseni luvun II nimessä Kuvitella elämää. Samalla avaan perhevalokuvien yksityis- ja opetuskäyttöön uusia näkökulmia.

Kuvitella-sana viittaa useisiin perhevalokuvaan liittyviin ominaisuuksiin, jotka ovat tulleet sekä työni teoreettisessa että empiirisessä osassa. Ihmiset

- a) kuvittavat nykyään elämäänsä runsaasti, ottavat kuvia määrällisesti paljon
- b) luovat valokuvien avulla kuvitteellisen todellisuuden, niin kutsutun Polaroid-ihmisten maailman
- c) kuvittelevat mielessään jotain kuvia katsellessaan
- d) rakentavat kuvilla yhteistä, kollektiivista kuvamuistia, joka toisaalta vaikuttaa kuvien tulkintaan.

Kuvien määrä tuntuu nykyään olevan tärkeämpi seikka kuin niiden laatu. Harvinaisista näyttökuvista on tullut tavanomaisia käyttökuvia. Ne toimivat kulutus- ja kertakäyttökulttuurissa tilapäisinä viesteinä, jotka pian korvataan uusilla kuvilla. Meillä on niin paljon valokuvia, että emme jaksa järjestää niitä. Kenties emme kuvien määrän ja tavanomaisuuden vuoksi enää arvostakaan niitä. Näpsimme talteen lukuisia hetkiä. Jotkut niistä kenties osoittautuvat myöhemmin erityisen merkityksellisiksi – jos joku ehtii niitä joskus tutkiskelemaan. Valokuvaopetuksessa olisi mahdollista ohjata oppilaita keskittymään kuvan katseluun, arvostamaan kuvaa – ja antamaan valmiudet ottaa laadukkaita kuvia. Lisäksi oppilaat voisivat pohtia omia kuvaamiskäytäntöjään: mitä ja miksi he kuvaavat ja miten kuviaan käyttävät.

Käsite Polaroid-ihmiset viittaa tuotetun kuvan sisältöön ja tarkoittaa ihmisiä, paikkoja ja asioita sellaisina kuin heidän maailmansa valokuvissa esitetään. Valokuvakokoelma on eräs mahdollinen maailma, ihmisten elämän rinnakkai-

sesitys – kuvitettu ja kuviteltu elämänhistoria. Luomamme perhevalokuvat ovat **kuvitteellista todellisuutta**, koska kaikki kuvat ovat rakennettuja, eivät todellisuuden suoraa kopiointia. Tuotamme perhevalokuvamme näennäisesti itse ottaessamme ja otattaessamme kuvia. Teemme valintoja, luomme kuvaviestin. Kuvat ovat visuaalisia väittämiä, koska kuvaaja valintojen kautta esittää tietyn näkemyksen maailmasta. Valintoihin vaikuttavat monet tekijät, joita emme aina tiedosta. Kulttuurimme sosiaaliset normit sekä taloudelliset ja teknologiset seikat rajaavat ja suuntaavat valintoja. Valokuvien syntyyn kuuluu valonsäteiden heijastuminen kohteesta valoherkälle filmille, mutta lukuisat muutkin tekijät kommunikaatiotapahtumasta kameran ominaisuuksiin, filmin kehitys- ja kuvan vedostusvaiheista kuvan käyttötapoihin ja tulkintakontekstiin muokkaavat kuvaviestiä. Tekniset, esteettiset ja poliittiset puolet valokuvauksesta jäävät sosiaalisten päämäärien varjoon, kun valokuvaus mielletään viattomaksi kotipiiriin harrastukseksi. Monet valokuvien käyttötavat perustuvat kuvien oletettuun totuuteen. Valokuvan mieltäminen dokumentiksi, joka ei valehtele, välittyy sen käytössä epäsuorasti. Katsoessamme kuvaa ympyrä sulkeutuu: tuotamme jälleen, ainakin näennäisesti, merkitykset itse. Lopulta kuvan merkitys on aina päättymätön prosessi. Omat perhevalokuvat ovat oppilaita lähellä – niiden kautta olisi hyvä opiskella kriittistä kuvan tarkastelua ja alkaa rikkoa valokuvan realismin myyttiä. Kuvien rakentumista tutkimalla voisi problematisoida niiden tuottamisprosessia. Kuvien tuottaminen itse, kommunikaatiotapahtuman vaiheiden analysointi ja perhevalokuvan lajityypin tarkastelumallin käyttäminen kunkin kuvan kohdalla ovat keinoja, joilla kuvien ja niihin liitettyjen merkitysten syntyprosessi voisi tulla tiedostetuksi. Kun henkilökohtaisesti ”näpsittyjen” valokuvi-

en tuotettu ja kontekstisidonnainen luonne paljastuu, myös esimerkiksi oppikirjoissa ja mediassa havainnollistamiseen käytettyihin valokuviin on helpompi suhtautua kriittisemmin.

Perhevalokuviemme äärellä olemme sekä itse ottamiemme että meistä otettujen kuvien katsojia. Kuvaajan, kuvattavan ja katsojan roolit vaihtelevat. Ottaessamme kuvia ajatellamme tekemämme dokumentteja elämästämme. Jonkun toisen kuvatessa meitä oletamme kuvien välittävän kuvaa itsestämme ”niin kuin muut meidät näkevät”. Katsellessamme kuvia muistelemme. Luomme itse itseämme. Kuvaustilanteet ja kuvien välittämät viestit ovat myös sosialisiaation välineitä, jotka rakentavat meitä. Perhevalokuvissa kietoutuvat yhteen sosiaalinen ja sisäinen minä, julkinen ja yksityinen elämä, kollektiivinen ja henkilökohtainen alitajunta. Nämä alueet ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään ja määrittelevät toinen toistaan. Rajapinta on näkymätön, liukuva.

Tämä **kuvittelu** voi olla muistinvaraista kuvittelua, muistelua siitä, millaista kuvan tapahtuma-aikaan oli. Annamme tilaa muistikuvillemme. Tässä reflektoinnissa ovat mukana mielen välikuvat. Tulkintaamme vaikuttavat meissä olevat sisäiset kuvat, jotka nousevat esiin kuvaa katsellessamme. Sisäiset kuvat voivat olla muistikuvia, jotka heräävät joko siksi, että olimme osallisia kuvaustapahtumaan tai siksi, että kuva herättää meissä muita muistoja. Muistelu voi nostaa esiin myös kuvan pääviestin kanssa ristiriitaisia muistoja. Tämä muistelu on eräänlaista identiteetin rakentamista. Joskus tätä kuvittelua voidaan harjoittaa muidenkin kuin omien kuvien äärellä, mutta viestien tulkinta kaippaa yleensä tuekseen kerrontaa tai muunlaista kuvan syntykontekstiin liittyvää tietoa.

Kuvittelu voi omien ja vieraiden kuvien äärellä olla vapaata assosiointia, jolloin annamme ajatustemme lähteä lentoon kuvan synnyttämiä mielikuvia ja alitajuisia toiveitamme myötäillen. Mielikuvitus herää ja luo kenties uusia unelmia ja toiveita sekä sisäisiä kuvia. Kuvittelemme. Kuvat ruokkivat kuvitelmia, synnyttävät mielessä elävän illuusion. Leena Krohn onkin osuvasti todennut: ”On kohta, missä kuvittelu muuttuu havaitsemiseksi ja missä, jos kääntyy toiseen suuntaan, havaitsemisesta tulee kuvitelma. Siinä kohdassa ihmisen on elettävä.”⁹

Kuvien äärellä **muistelu, omien kokemusten uudelleen tulkinta** ja kenties erilaisten valokuvien tuottaminen itsestä voivat olla tie muutokseen. Sisäinen muutos voi toimia moottorina ulkoiselle vaikuttamiselle. Edellä mainitsemiani (perhe)valokuvien piirteitä voisi mielestäni taidekasvatuksessa hyödyntää, kun tavoitteena on ihmisenä kasvaminen ja tietoisuuden lisääminen. Tarjoan tutkimuksessani sovellettavissa olevan esimerkin muistelumenetelmän käytöstä POLO-muistipelin muodossa. Kuvien monikerroksisuus, tulkinnallisuus, voitaisiin ymmärtää oman kokemuksen kautta esimerkiksi rinnastamalla itsessä heränneitä muisti- ja mielikuvia toisten samaa kuvaa tulkinneiden ajatuksiin. Visuaalisen lukutaidon opetukseen kannattaisi liittää muun muassa omien kotisivujen tekemistä ja muuta identiteetin tuottamiseen liittyvää kuvantekoa unohtamatta pohtia, minkä verran ja missä tarkoituksessa yksityisiä kuvia halutaan tuoda muiden nähtäville.

Perhevalokuvia arvotetaan tavallisimmin sillä perusteella, mikä (tunne)arvo kuvan esittämällä kohteella on katsojalle. Kuvauskohteet määrittyvät pitkälle sosiaalisten normien kautta: mitä voi ja mitä pitää kuvata. Tabualueita, joita ei kuvata, ovat erityisesti arkielämä ja ristiriidat, kuten sairaus

tai avioero. Erilaiset vaihtoehtokuvausliikkeet ovat pyrkineet lisäämään arkipäivän kuvaamista, mutta tapa ei ole levinnyt laajalle. Mikäli perhevalokuvauksen kuvausalueita halutaan laajentaa yhä uusille alueille, tulee miettiä, missä kulkee yksityisyyden suojan raja. Perhevalokuvauksessa vallitsee yleensä keskinäinen luottamus, mutta on mahdollista, että kuvaaminen tapahtuu vain yhden perheenjäsenen ehdoilla ja muiden yksityisyyden kustannuksella. Arjen kuvaaminen voisi kenties vaikuttaa niin, että muut perheenjäsenet kiusaantuisivat. He eivät kenties tuntisi voivansa koskaan olla rauhassa, jos aina olisi vaara, että joku tarkkailisi heitä ja näppäisi kuvan. Vaikka olemme aina toistemme silmissä katsomisen kohteita, objekteja, voi olla, että joidenkin ihmisten yksityisyyden tunne häiriintyisi jatkuvasta valokuvatuksi tulemisen pelosta. Uskon, että perhevalokuvauksen kuvauskohteita olisi silti mahdollista monipuolistaa nykyisestä konventionaalista käytännöstä melkoisesti loukkaamatta kenenkään intimitteettiä. Tässä taidekasvattajat voisivat saada aikaan ruohonjuuritason muutoksen auttamalla lapsia kuvaamaan elämäänsä eri näkökulmista. Muidenkin elämänalueiden kuin juhla- ja loma-aikojen näkyväksi tekeminen voisi edistää arjen arvostusta ja vähentää elämyshakuisuutta. Mutta jos kodista tulee ainoa alue, jossa nykyihmisen on mahdollista elää vailla *jatkuvaa* kuvallista kontrollia, se halutaan mahdollisesti päinvastoin rauhoittaa kameroilta.

Kriittiseen pedagogiikkaan kuuluvaa eettistä puolta voitaisiin valokuvaopetuksessa painottaa muun muassa siten, että tutkittaisiin kuvaamiseen liittyviä valtarakenteita: kuka kuvaa, ketä, kenen luvalla ja miksi. Keskustelu eri kontekstien vaikutuksesta muun muassa näppäilykuvien ja ammatikuvaaajien ottamien kuvien luentaan toisi näkyviksi ne rajat, joita kulttuurisesti on asetettu itsemme representoinnille.

Perhevalokuvien rinnastus toisiin kuviin ja mediakuviin voisi kenties avata ovia uuteen kuvauskulttuuriin. Valokuvateollisuuden ja mainonnan tarjoamien kuva(us)mallien tarkastelu auttaisi kyseenalaistamaan näiden lajityyppiä määrittelevien instituutioiden tarkoituseriä. Kuvia analysoitaessa sukupuolinäkökulman käyttäminen ”läpäisyperiaatteella” olisi suositeltavaa.

Kriittisen, tiedostavan asenteen kasvattamisen ohella perhevalokuvia voitaisiin kouluissa käyttää muun muassa paikkakuntien yhteishengen nostamiseen ja niiden kulttuurihistoriallisen perinteen keruuseen.

Perhevalokuvien käyttö julkisuudessa korostaa niiden yksityisluonnetta, koska uutiskuvissa näytetään juuri sitä maailmaa, joka perhevalokuvissa jää näkymättömiin. Toisaalta media käyttää hyväksi ihmisten tirkistelynhalua pyrkiessään tuomaan erityisesti julkisuudessa esiintyvien ihmisten yksityiselämää yhä enemmän esiin. Kuvataiteen opetukseen kuuluu eettisten asioiden pohtiminen, ja mielestäni median käyttämien kuvastojen kriittinen tarkastelu sen edellä mainittuja piirteitä punnitien olisi paikallaan. Mitkä kuvat ovat tarpeen? Mihin kuvaamisella pyritään? Keneltä tarvitaan lupa kuvaamiseen? Internetin ollessa pian ”jokamiehen julkaisukanava” samat kysymykset koskevat verkkosivuilla esiteltäviä valokuvia.

”Maallikkokin ymmärtää hyvin, että silloin kun tutkijat tulevat paikalle, tutkimuskohde on jo kuollut tai muuten huonossa kunnossa” -toteamus¹⁰ sopii perhevalokuvaukseen siinä mielessä, että lajityyppi on viime vuosikymmeninä ollut voimakkaassa murrosvaiheessa. Syynä murrokseen ovat perheiden muuttuminen yhä monimuotoisemmiksi ja viime vuosina erityisesti uudet kuvaustekniikat. Videokuvaus sekä varsinkin digitaalokuvaus ja siihen liittyvät mahdollisuudet

10 Salminen 1997, 3.

käsitellä kuvaa saavat perhevalokuvauksesta puhumisen tuntumaan helposti vanhanaikaiselta. Mutta vaikka valokuvaaminen muuttuisi täysin digitaaliseksi, vanhat käytännöt ovat uuden perustana. Jotta digitaalista valokuvaa voisi ymmärtää, on kyettävä analysoimaan valokuvaan rakentuneita aiempia käytäntöjä, joihin olen tässä tutkimuksessa keskittynyt. Historiallisten kehityskulkujen näkeminen voi auttaa ymmärtämään tulevia muutoksia. Tutkimukseni perusteella vaikuttaa tosin siltä, etteivät perhevalokuvauksen peruskonventiot muutu nopeasti. Monet kuvausaiheet ja kuvien käytöt ovat pysyneet entisinä, vaikka tekniikka on muuttunut. Tässä tutkimuksessa en paneutunut digitaalikuvaukseen vaan päätin tarkasteluni tähän lajityypin murrosvaiheeseen. Jo muutamina viime vuosina digitaalikameroiden kehitys on ollut räjähdysmäisen nopeaa. Digitaalikuvausten yleistyessä alkaa todennäköisesti perhevalokuvauksen uusi, neljäs ”teknologisen vallankumouksen” kausi.

Perhevalokuvauksen yksi viimeaikaisista muutoksista liittyy sen asemaan yksityiseen ja julkiseen kentällä. *Yhtäältä* valokuvaaminen yksityistyy koko ajan yhä enemmän, kun eri perheenjäsenille hankitaan oma kamera ja kukin heistä ottaa itse kuvia ja rakentaa omia kuvakokoelmiaan. Olenkin kutsunut perhevalokuviksi kaikkia ihmisten henkilökohtaisia valokuvia. Nähdäkseni valokuvaus muuttuu lähivuosina yhä henkilökohtaisemmaksi kamerakännyköiden yleistyessä, jolloin yhä useammalla on aina mukana oleva oma kamera. Kamerakännyköiden myötä näkisin kommunikaatiotapahtumien keskeisen vaikutuksen laajittyppiin voimistuvan. Valokuvasta tulee yhä selvemmin osa jatkuvaa kommunikaatiovirtaa, mikä lisää kuvan kertakäyttöluonnetta. Kuvien säilyttämistä tärkeämpää on niiden liikkuvuus: niiden tulee kulkeutua lähettäjältä vastaanottajalle miltei reaaliajassa. Kuvaami-

nen muuttuu luonteeltaan yhä enemmän pikaviestinnäksi ja liittyy multimedialiseen viestintään. Kuvaan yhdistetään ääntä tai tekstiä, ja se voidaan lähettää hetkessä suurillekin joukoille internetin välityksellä. Näin siis yksityinen *toisaalta* murtautuu yhä enemmän julkiseen sfääriin. Internetiin laaditulle kotisivulle sijoitetaan alun perin yksityiseen käyttöön otettuja valokuvia. Kännykkäkameroiden myötä oletettavasti yleistyvät yksityisen ja julkisen rajanvetoon liittyvät kysymykset: kuka saa ottaa kuvia ja missä sekä missä näitä kuvia saa näyttää tai julkaista.

Matkallani on tullut vastaan lukuisia uusia tutkimusmatkakohteita, herännyt lukuisia uusia kysymyksiä. Tämä selittyy osittain sillä, että aluetta ei ole taidekasvatuksen näkökulmasta juuri tutkittu. Väitöskirjani luo pohjaa monenlaiseen jatkotutkimukseen. Kuvien käyttötavoista olisi hyvä tehdä laajempia tutkimuksia. Erityisesti uudessa murrosvaiheessa olisi huomionarvoista selvittää, miten digitaalinen kamera ja kuvankäsittelytekniikat sekä erityisesti kamerakännyköiden yleistymisen vaikuttavat perhevalokuvaukseen ja kuvien käyttöön. Mitä kuvia tietokoneelle tai CD-levylle valitaan tallennettavaksi sekä miten ja miksi niitä manipuloidaan? Mielenkiintoisia kysymyksiä olisi selvittää, miten eri-ikäisten ja eri sukupuolta olevien ihmisten valitsemat kuvauskohteet eroavat toisistaan analysoimalla heidän viimeksi ottamaansa kuvanippua/muistikortin kuvatiedostoa. Olisi kiinnostavaa selvittää, mitkä nykyään ovat ihmisten tabu-alueita eli kohteita, joita ei saa kuvata, tai kuvia, jotka tulee piilottaa tai tuhota. Samoin kuvaminän tarkastelussa käytettäviä kriteerejä olisi mielenkiintoista tutkia. Mitä itsestään otettuja valokuvia ihmiset pitävät ihanteenaan, hyvinä tai hyväksyttävinä, ja mitä taas huonoina, hylättävinä? Miten he perustelevat valintansa? Yhden perheen sisällä voisi olla

valaisevaa tarkastella, millä perusteilla määrittyvät kullekin perheenjäsenelle heidän tärkeimpinä pitämänsä kuvat. Tutkimukseni houkuttelee myös kansainvälisiin vertailututkimuksiin, jotka selvittäisivät kulttuurierojen vaikutusta muun muassa suhtautumisessa eri kohteiden kuvaamiseen ja muihin perhevalokuvauksen käytäntöihin.

Lasten ottamista valokuvista ei ole juuri tehty tutkimuksia. Olisi kiinnostavaa perehtyä niihin ja selvittää lasten perusteluja kuvaamiseen. Ovatko kuvausaiheet ja syyt kuvata saman ikäluokan lapsilla hyvin samantyyppiset, vai määrytyvätkö ne pitkälti yksilöllisten kiinnostuksen kohteiden perusteella? Miten lapset kuvaavat? Miten eri-ikäisten ja eri sukupuolta olevien lasten kuvat eroavat aiheiltaan? Millaisia kuvia lapset arvostavat?

Välillisesti perhevalokuvaukseen liittyviä tutkimuksia voisivat olla muun muassa harrastajille suunnattujen lehtien, kuten Kamera-lehden, tai valokuvauksen perusoppaiden tarkempi erittely. Millaisia kuvauskohteita ne nostavat keskeiseksi ja millaiseen vaikutelmaan kustakin kohteesta niiden antamat ohjeet tähtäävät? Tämä tarkastelu voisi paljastaa valokuvaamiseen liittyviä piiloarvoja.

Olen läpi tutkimuksen tuonut esiin naisten osuutta niin yksityisessä kuin julkisessa perhevalokuvien tuotannossa sekä kuvien käytössä ja kulutuksessa. Naisnäkökulma tulee esiin myös siinä, että pedagogiset produktioni käsittelevät naisen elämää ja niiden tekijä on nainen. Naiset ovat nykyään yhä enemmän aktiivisia kuvaajia, kuvien tuottajia, eivät enää vain kuvien säilyttäjiä. Naisille tosin yhä edelleen markkinoidaan teknisesti helppokäyttöisiä kameroita, koska teknofetismin katsotaan kuuluvan miesten maailmaan. Nykyajan työssä käyvät perheenäidit harvoin ehtivät järjestellä kuviaan 1800-luvun kotikultin vaalija -äitien tavoin. Perhevalo-

kuvien avulla voisi silti tutkia muun muassa naisten asemaa perheessä eri aikoina tai poseerauksissa ilmeneviä naisen eri roolimalleja. Naisnäkökulmaa käyttäen voisi vertailla eri sukupuolten poseeraustapoja sekä naisten ja miesten roolia muun muassa valokuva-alan mainonnassa. Naisten henkilökohtaisten lomakuvien vertailu perinteisiin perhelomakuviin ja naisten omiin perhekuviin voisi paljastaa kiinnostavia seikkoja siitä, miten nainen määrittelee itsensä eri olosuhteissa kuvien kautta. Jatkotutkimuksissa olisi syytä tarkastella monia tässä luvussa esittämiäni tutkimuskysymyksiä myös sukupuolinäkökulmasta: mitä eroa on esimerkiksi miesten ja naisten kännykkäkameroillaan ottamissa kuvissa ja niiden käyttötavoissa.

Kutsun tutkimustani matkaksi, koska se on merkinnyt minulle toisaalta tarkkailevana turistina oloa, toisaalta henkilökohtaista osallistumista. Olen pyrkinyt katsomaan perhevalokuvia arkikokemustani laajemmasta näkökulmasta, mikä on vienyt minut sekä sananmukaisesti että vertauskuvallisesti uusiin maisemiin ja muuttanut minua. Samaistun Mikko Lehtosen luonnehdintaan tutkijasta ”nomadina” eli subjektina, joka ei ole kohteestaan erillinen vaan vuorovaikutuksessa sen kanssa. Tutkimuksen kohde on ”kojootti”, aina lukkoon lyömätön maailma. Nomadina löytämäni tieto on paikallista ja rajallista, olen osallinen ja kannan sosiaalisen ajattelun perintöä itsessäni.¹¹ Rakennan todellisuutta väistämättä aina jostain näkökulmasta ja paikasta käsin. Olen korostanut sitä, että olen väistämättä suodattanut lukemani omien kokemusteni kautta. Olen valintoja tehdessäni pyrkinyt tekemään oikeutta alkuperäisille teksteille oman ymmärrykseni puitteissa. Tavoitteenani on ollut kehittää olemassa olevien perhevalokuvaa käsittelevien kertomusten sekä tilateosteni ja niiden synnyttämän dialogin avulla uut-

11 Lehtonen 1994, 206–265.

ta, hieman eri näkökulmasta kerrottua tarinaa kuin aiemmat aihetta käsitelleet esitykset – synteesiä. Ehkä olen onnistunut luomaan ”lajityypin panoraaman”, joka rakentuu matkallani ottamista, sanoin kuvailemistani näppäilykuvista. Olen kertonut sen, mitä minä näin. Matka on ollut minulle ”elämäntapatutkimusta”, koska olen sovittanut tutkimuksen teon kulloiseenkin elämäntilanteeseeni sopivaksi ja pyrkinyt tekemään tutkimukseni mahdollisimman suurelta osin työtuolimatkailuna. Tämän vuoksi se on edennyt hitaasti ja epätaloudellisesti, nykyisen tehokkuusajattelun vastaisesti.

Matkallani sukelsin (perhevalokuvan) mustaan laatikkoon. Camera obscura. Valotin sitä – kohdistin kulkiessani taskulamppuni valokiilan perhevalokuvan lajityyppiin. Hetken luulin valaistuneeni, ymmärtäväni. Camera lucida. Mutta nyt tiedän: matka jätti mieleeni hämärän huoneen täynnä aavistuksia siitä, mitä kaikkea pimeästä voi vielä löytää.



LÄHTEET, KUVALUETTELO & LIITTEET

Lähteet

A

- Aalto, Jussi.** 1985. Sakari Pälsi näppäili hyviä kuvia. Keuruu: Otava.
- Adams, Don & Goldbard, Arlene.** 1991. Learning to Read the World. Exposure 28 (1 – 2), 12 – 17.
- Adams, Robert.** 1994. Why People Photograph. Tennessee: Aperture.
- Aittola, Tapio & Suoranta, Juha.** 2001. Henry Giroux ja Peter McLaren toivon, kritiikin ja muutoksen pedagogiikan lähettiläinä. Teoksessa Giroux, Henry A. & McLaren, Peter. 2001. Kriittinen pedagogiikka. Toim. Tapio Aittola & Juha Suoranta ja käänt. Jyrki Vainonen. Jyväskylä: Vastapaino, 7–28.
- Akeret, Robert U.** 1973. Photoanalysis – How to Interpret the Hidden Psychological Meaning of Personal and Public Photographs. New York: Peter H. Wyden.
- Alanen, Antti.** 1994. 1980-luvun action-elokuva genre-analyysin kanalta – esimerkkinä Die Hard. Teoksessa Kinisjärvi, Raimo, Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.) Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan. Helsinki: Painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto, 91–103.
- Alasuutari, Pertti.** 1999. Laadullinen tutkimus. 3. uud. p. Jyväskylä: Vastapaino.
- Alitalo, Tuike.** 1991. Nainen, katse ja elokuva: ”Tärkeää ei ole nähdä vaan näyttää.” Teoksessa Järvinen, Jukka & Siitari, Pirkko (toim.) Kuva, katse, keho. Pohjoisen valokuvakeskuksen julkaisu 4. Oulu, 34–38.
- Alkio, Jyrki.** 2004. Nokia rakentaa digiajan päiväkirjaa. Helsingin Sanomat 13.3.2004, B 5.
- Alkio, Jyrki & Raeste, Juha-Pekka.** 2003. Kamerakännykät ovat kivoja leluja. Helsingin Sanomat 8.7.2003, C 12.
- Allison, David.** 1989. Photography and the Mass Market. Teoksessa Ford, Colin (toim.) The Story of Popular Photography. Germany: Century & National Museum of Photography, Film and Television, 42–59.
- Altman, Rick.** 1999. Film/Genre. Bury St Edmunds: bfi.
- Anttila, Lauri.** 1989. Valokuva ja kieli. Teoksessa Valjakka, Timo (toim.) Ajatus ja havainto. Kirjoituksia vuosilta 1976–1987. Helsinki: Valtion painatuskeskus & Kuvataideakatemia, 57–59.
- Anttila, Pekka.** 2003. Kova kisa kännykän vaihtajista. Suomen Kuva-lehti 13, 44–45.
- Der Arbeiter Fotograf.** 1978. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932. Toim. Joachim Büthe, Thomas Kuchenbuch, Günther Liehr, Friedhelm Roth, Jan Thorn Prikker, Alois Weber & Richard Weber. 2. p. Köln: Prometh Verlag.
- Arkena ja sunnuntaina.** 1984. Työläisen työ, asuminen ja vapaa-aika Pohjois-Karjalassa 1900-luvun alusta 1950-luvulle. Toim. Mikko Savolainen. Joensuu: Työväen Sivistysliiton Joensuun seudun Opin-
tojärjestö ry.
- Arstila, Tone.** 1987. Tone Arstilan kuvia: kuinka lähelle voi päästä – kuinka kaukana on. Teoksessa Moore, Päivi & Salo, Merja (toim.) Näkyvästä todellisuudesta. Neljä suomalaista valokuvaajaa. Helsinki: Oy Yle Ab, 24–31.
- Aspden, Peter.** 2004. Look Again and See the Difference. Financial Times 23.10.2004, W 6.
- Astikainen, Riitta.** 2000. Kova hintakilpa näppäilijän filmirullista. Helsingin Sanomat 19.12.2000, C 16.

Auster, Paul. 1989. From "The Invention of Solitude". *Aperture* 114, 24–26.

Australiassa kiellettiin kännykät uimaloissa. *Helsingin Sanomat* 12.6.2003, C 2.

Autti, Mervi. 1996. In memoria veritas. Teoksessa Naskali, Päivi (toim.) Pulpetti ja karttakeppi. Feministisen pedagogiikan kysymyksenasetteluja. Lapin yliopisto. Kasvatustieteellisiä julkaisuja C 14. Katsauksia ja puheenvuoroja, 79–86.

B

Baker, Clark Graham. 1995. *Photography as Document: A Study of Family Photography and Its Viability as a Truth-telling Medium.* University of Alabama. College of Communications. [Väitöskirja.]

Barthes, Roland. 1984. Sanoma valokuvassa. Teoksessa *Kuvista sanoin* 2. Vuoden 1961 alkuperäisjulkaisun vuoden 1982 julkaisusta *Le message photographique* käänt. Kristiina Widenius. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 120–137.

Barthes, Roland. 1985. Valoisa huone. Vuoden 1980 alkuperäisjulkaisusta *La chambre claire* käänt. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Jyväskylä: Kansankulttuuri & Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

Bauman, Zygmunt. 1994. Pyhiinvaeltajasta turistiksi. Alkuperäisjulkaisusta *From Pilgrim to Tourist* toim. Heikki Hellman ja käänt. Marjatta Perlinen. *Helsingin Sanomat* 5.11.1994, D 1–2.

Bazin, André. 1983. Valokuvan ontologia. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin* 1. Vuoden 1945 alkuperäisjulkaisusta *Ontologie de l'image photographique* 1. luvun *Qu'est-ce que le cinéma?* käänt. Leena Kirstinä. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 178–186.

Benjamin, Walter. 1983. Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin* 1. Vuoden 1936 alkuperäisjulkaisun *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* vuoden 1955 käännöksestä *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* käänt. Markku Koski. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 136–177.

Benjamin, Walter. 1984. Valokuvauksen pieni historia. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin* 2. Vuoden 1931 alkuperäisjulkaisun vuoden 1977 julkaisusta *Kleine Geschichte der Fotografie* käänt. Martti Lintunen. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 86–109.

Berefelt, Gunnar. 1984. *Bilder för alla. Inledning till ett studium av populär bildproduktion.* 2. p. Stockholm: Akademitäcker.

Berger, John. 1972. *Ways of Seeing.* St Ives: British Broadcasting Corporation & Penguin Books.

Berger, John. 1983. Valokuvauksen käytöt – Susan Sontagille. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin* 1. Vuoden 1978 alkuperäisjulkaisusta *About Looking* osan *Uses of Photography* käänt. Martti Lintunen. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 207–221.

Berger, John. 1987. Toisinkertoja. Vuoden 1982 alkuperäisjulkaisusta *Another Way of Telling* käänt. Martti Lintunen. Jyväskylä: Literos.

Bertilsson, Margareta & Christiansen, Peter Voetmann. 2001. Jälki-sanat. Teoksessa C.S. Peirce: *Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia.* Toim. ja käänt. Markus Lång. Jyväskylä: Vastapaino, 443–473.

Blinn, Lynn. 1988. The Family Photo Assessment Process: A Method for Validating Cross-Cultural Comparisons of Family Social Identities. *Journal of Comparative Family Studies* 19 (1), 17–35.

Boerdam, Jaap & Oosterbaan-Martinius, Warna. 1980. Family Photographs. A Sociological Approach. *Netherlands Journal of Sociology/Sociologia-Neerlandica* 16 (2), 95–119.

- Bogaers, Paul C.** 1995. Muisti – Ajatus – Historia. Teoksessa Partanen, Raija (toim.) Lumo '95. Muisti – Ajatus – Toive. 3. kansainvälinen valokuvataiteen triennaali. Näyttelyluettelo. Käänt. Eva Himanen, Arja Kantele, Raija Sironen, Santiago de la Torre Moral & Pieta Turcka. Jyväskylä: ER-paino & Alvar Aalto -museo & Luovan valokuvauksen keskus, 11–13.
- Bourdieu, Pierre.** 1986a. Amatörfotografen. Teoksessa Broady, Donald & Palme, Mikael (toim.) Kultursosiologiska texter. Vuoden 1965 alkuperäisjulkaisun Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie 2. painoksesta (1970) käänt. Donald Broady, Margareta Fattou & Görrel Westander. Stockholm: Salamander, 63–76.
- Bourdieu, Pierre.** 1986b. Valokuvauksen sosiaalinen määritelmä. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) Kuvista sanoin 3. Vuoden 1965 alkuperäisjulkaisusta Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie käänt. Niilo Kauppi. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 183–226.
- Bourdieu, Pierre.** 1990. Photography. A Middle-brow Art. Tekstessä vuoden 1965 alkuperäisjulkaisusta Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie toim. ja käänt. Shaun Whiteside. Padstow: Polity Press.
- Bowen, Ezra.** 1976. Alkusanat teokseen Jacques-Henri Lartigue. 1976. U.S.A.: Aperture, 5–9.
- Brake, Jane & Procter, Patricia.** 1996. Photography in Education: The Grange School Project. Teoksessa Journal of Art & Design Education 15 (1), 47–58.
- Bright, Deborah.** 1992. Family Practices. Views 13 (3), 7–12.
- Bringéus, Nils-Arvid.** 1981. Bildlore – studiet av folkliga bildbudskap. Södertälje: Gidlunds.
- Broms, Henri.** 1984. Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotiikkaa. Juva: WSOY.
- Bull, Stephen.** 1995. The Tourist as Attraction. Small World by Martin Parr. Portfolio 22, 4–5.

- Bull, Stephen.** 1996. Assembling the Family. Creative Camera 342, 39.
- Burgin, Viktor.** 1986. Merkityksen näkeminen. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) Kuvista sanoin 3. Vuoden 1982 alkuperäisjulkaisusta Seeing Sense käänt. Anita Koistinen. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 128–152.
- Burgin, Viktor.** 1989. Valokuvaus ja taideteoria. Teoksessa Lintunen, Martti, Saarela, Tauno & Seppänen, Janne (toim.) Taideteorian loppu. Vuonna 1974 pidettyihin luentoisiin perustuvasta artikkelista käänt. Tauno Saarela. Jyväskylä: Literos, 11–68.
- Burgin, Viktor.** 1993. Att titta på fotografier. Teoksessa Lundström, Jan-Erik (toim.) Tankar om fotografi. Käänt. Jan-Erik Lundström. Smedjebacken: Alfabeta, 42–54.
- Burgin, Viktor.** 1997. Muutama sana valokuvateoriasta. Vuoden 1984 alkuperäisjulkaisusta Something About Photography Theory käänt. Janne Seppänen & Risto Suikkanen. Tiedotustutkimus 20 (3), 5–10.
- Burke, Peter.** 2001. Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence. Guildford & King's Lynn: Cornell University Press.
- Busselle, Rebecca.** 1994. A Defining Reality: The Photographs of Nancy Burson. Aperture 136, 73–75.

C

- Cade, Cathy.** 1991. Lesbian Family Album Photography. Teoksessa Boffin, Tessa & Fraser, Jean (toim.) Stolen Glances. Lesbians Take Photographs. Somerset: Pandora, 115–119.
- DeCarlo, Tessa.** 2002. Carroll's Artistry and Our Obsessions. The New York Times, 11.8.2002, 30.
- Carter, Paul.** 1989. The Only True Picture. Autobiography and Photography. Photofile (Indian)Summer, 18–21.
- Cawelti, John G.** 1976. Adventure, Mystery, Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press.

Chalfen, Richard. 1984. The Sociovidistic Wisdom of Abby and Ann: Toward an Etiquette of Home Mode Photography. *Journal of American Culture* 7 (1–2), 22–31.

Chalfen, Richard. 1987. *Snapshot Versions of Life*. Ohio: Bowling Green.

Chalfen, Richard. 1988. Japanese American Family Photography: A Brief Report of Research on Home Mode Communication in Cross-Cultural Contexts. *Visual Sociology Review* 3 (2), 12–16.

Chittock, John. 1989. From Home Movie to Home Video. Teoksessa Ford, Colin (toim.) *The Story of Popular Photography*. Germany: Century & The National Museum of Photography, Film and Television, 154–177.

Cikszentmihalyí, Mihaly & Rochberg-Halton, Eugene. 1981. *The Meaning of Things. Domestic Symbols and the Self*. U.S.A.: Cambridge University Press.

Coe, Brian. 1989. The Rollfilm Revolution. Teoksessa Ford, Colin (toim.) *The Story of Popular Photography*. Germany: Century & The National Museum of Photography, Film and Television, 60–89.

Coe, Brian & Gates, Paul. 1977. *The Snapshot Photograph. The Rise of Popular Photography 1888–1939*. Essex: Ash & Grant.

Collier, John Jr. & Collier, Malcolm. 1992. *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. 2. uud. ja laaj. p. New Mexico: University of New Mexico Press.

Conkelton, Sheryl. 1993. Home and Other Stories and Other Stories. Teoksessa Conkelton, Sheryl & Lamott, Anne (toim.) *Home and Other Stories. Photographs by Catherine Wagner*. U.S.A.: Los Angeles County Museum of Art & The University of New Mexico Press, 1–9.

Coward, Rosalind. 1985. *Female Desires. How They Are Sought, Bought and Packaged*. U.S.A.: Grove Weidenfeld.

Crary, Jonathan. 1991. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. 2. p. U.S.A.: MIT Press.

Crawley, Geoffrey. 1989. *Colour Comes to All*. Teoksessa Ford, Colin (toim.) *The Story of Popular Photography*. Germany: Century & The National Museum of Photography, Film and Television, 128–153.

D

Dennett, Terry. 1991. *Popular Photography and Labour Albums*. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. Worcester: Virago Press, 72–83.

Denzin, Norman K. 1995. *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. Wiltshire: Sage.

Dewdney, Andrew & Boyd, Frank. 1995. *Television, Computers, Technology and Cultural Form*. Teoksessa Lister, Martin (toim.) *The Photographic Image in Digital Culture*. London: Routledge, 147–169.

Dewdney, Andrew & Lister, Martin. 1988. *Youth, Culture and Photography*. Hong Kong: MacMillan Education & Arts Council.

Douglas, Anna. 1994. *Childhood: a Molotov Cocktail for Our Time*. *Women's Art Magazine* 59, 14–18.

E

- Eco, Umberto.** 1986. Kuvan kritiikki. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) Kuvista sanoin 3. Vuoden 1970 alkuperäisjulkaisusta Critique of the Image käänt. Esa Sironen. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 93–105.
- Efland, Arthur D.,** Freedman, Kerry & Stuhr, Patricia. 1998. Postmoderni taidekasvatus. Eräs lähestymistapa opetussuunnitelmaan. Vuoden 1996 alkuperäisjulkaisusta Postmodern Art Education: An Approach to Curriculum käänt. Virpi Wuori. Lievestuore: Taideteollinen korkeakoulu.
- Elovirta, Arja.** 1998. Vaikutteet ja intertekstuaalisuus. Teoksessa Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.) Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. 2. p. Jyväskylä: Gummerus, 239–250.
- Elovirta, Arja.** 1999. Modernismin jälkeen – palasia valokuvataiteen lähihistoriasta. Teoksessa Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa Tuomo-Juhani (toim.) Valoa. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 172–201.
- Entin, Alan D.** 1982. Family Icons: Photographs in Family Psychotherapy. Teoksessa Abt, Lawrence & Stuart, L. Weissman (toim.) The Newer Therapies: A Sourcebook. New York: Van Nostrand, 207–227.
- Eräsaari, Leena.** 1995. Kohtaamisia byrokraattisilla näyttämöillä. Tampere: Gaudeamus. [Väitöskirja.]
- Eskola, Katarina.** 1986. Merkityksen tuottaminen kulttuurissa – johdatus tutkimusteemaan. Teoksessa Eskola, Katarina & Uusitalo, Liisa (toim.) Näkökulmia kulttuurin tuotantoon. Väliraportti Kulttuurin markkinat ja merkitykset -projektin tutkimuksista. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, 67–76.

- Eskola, Katarina.** 1991. Kulttuurituotteiden vastaanotto taidesosiologian näkökulmasta. Teoksessa Sevänen, Erkki, Saariluoma, Liisa & Turunen, Risto (toim.) Taide modernissa maailmassa. Taiteen sosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin. Helsinki: Gaudeamus, 180–204.
- Ewald, Wendy.** 1985. Portraits and Dreams. Photographs and Stories by Children of the Appalachians. U.S.A.: Writers and Readers Publishing.
- Ewald, Wendy.** 1991. Portrait of a Village. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography. Worcester: Virago Press, 84–89.

F

- Fagerholm, Monica.** 1994. Ihanat naiset rannalla. Romaani sisaruksista. Alkuperäisjulkaisusta Underbara kvinnor vid vattnet käänt. Arja Tuomari. Keuruu: Otava.
- Faller, Marion.** 1990. Lost and Found. An Interview with Linn Underhill. Afterimage 17 (7), 7–10.
- The Family of Children.** 1977. Toim. Jerry Mason. Verona: Jonathan Cape & Ridge Press.
- The Family of Woman.** 1983. Toim. Jerry Mason. Holland: Ridge Press & Perigee Book.
- Fausing, Bent.** 1988. Drømmebilleder. Om billeder, drøm og køn. Viborg: Tiderne Skifter.
- Fausing, Bent.** 1991. Kærlighed uden ord. Omkring tavshedens æstetik og billeder. Århus: Tiderne Skrifter.
- Flusser, Vilém.** 1988. En filosofi för fotografien. Vuoden 1983 alkuperäisjulkaisusta Für eine Philosophie der Fotografie käänt. Jan-Erik Lundström. Göteborg: Korpen.

- Fontcuberta Joan.** 1995. Enoshiman kalat: Piirtojätki – muistista. Teoksessa Partanen, Raija (toim.) Lumo '95. Muisti – Ajatus – Toive. 3. kansainvälinen valokuvataiteen triennaali. Näyttelyluettelo. Käänt. Eva Himanen, Arja Kantele, Raija Sironen, Santiago de la Torre Moral & Pieta Turkka. Jyväskylä: ER-paino & Alvar Aalto - museo & Luovan valokuvauksen keskus, 4–5.
- Ford, Colin.** 1988. Photography – A Truly Popular Medium. Teoksessa Ford, Colin & Steinorth, Karl (toim.) You Press the Button – We Do the Rest. The Birth of Snapshot Photography. D-Berlin: Dirk Nishen Publishing & National Museum of Photography, Film and Television, 7–12.
- Fredlund, Jane.** 1978. Svenska folkets bilder. Borås: LTs.
- Freund, Gisele.** 1980. Photography & Society. Vuoden 1974 alkuperäisjulkaisusta Photographie et Société käänt. Richard Dunn, Yong-Hee Last, Megan Marshall & Andrea Perrera. Massachusetts: David R. Godine.
- Friedlander, Lee.** 1974. Teoksessa Green, Jonathan (toim.) The Snapshot. Aperture 19 (1), 112–119.
- Fuirer, Michele.** 1989. Selling the Toys. Advertising, Education & Photography. Ten.8 34, 42–45.
- Furlong, Ruth.** 1995. There's No Place Like Home. Teoksessa Lister, Martin (toim.) The Photographic Image in Digital Culture. Guildford & King's Lynn: Routledge, 170–187.

G

- Gagola, Richard.** 1989/90. Camera Curricula. Ten.8 35, 62–64.
- Gardner, Sandra.** 1990. Images of Family Life over the Family Lifecycle. The Sociological Quarterly 31 (1), 77–92.
- Gardner, Sandra.** 1991. Exploring the Family Album: Social Class Differences in Images of Family Life. Sociological Inquiry 61 (2), 242–251.
- Gaskins, Bill.** 1992. Jo Spence 1934–1992. Afterimage 20 (4), 2.
- George, Alice Rose & Heyman, Abigail.** 1992. Editors' Preface. Teoksessa George, Alice Rose, Heyman, Abigail & Hoffman Ethan (toim.) Flesh & Blood. Photographers' Images of Their Own Families. Manchester: Cornerhouse, 17.
- Georgieff, Anthony.** 1994. What Family? European Photography 15 (56), 13–14.
- Gilgrist, Andy.** 1994. Opening Doors. Design Week 25, 12–13.
- Giroux, Henry.** 2001. Kasvatuksen diskurssin rajat uusiksi. Teoksessa Giroux, Henry A. & McLaren, Peter. Kriittinen pedagogiikka. Toim. Tapio Aittola & Juha Suoranta. Vuoden 1997 alkuperäisjulkaisusta Rethinking the Boundaries of Educational Discourse: Modernism, Postmodernism, and Feminism käänt. Jyrki Vainonen. Jyväskylä: Vastapaino, 153–218.
- Giroux, Henry A. & McLaren, Peter.** 1991. Leon Golub's Radical Pessimism: Towards a Critical Pedagogy of Representation. Exposure 28 (1–2), 18–34.
- Goffman, Erving.** 1959. The Presentation of Self in Everyday Life. Penguin Books.
- Graham, Beryl.** 1995. Mothers of Invention. Teoksessa Spence, Jo & Solomon Joan (toim.) What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women. Hong Kong: Scarlet Press, 135–142.
- Granö, Päivi.** 1996. Esikoululainen taidekuvan vastaanottajana. Turun yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisuja C 5.

- Granö, Päivi.** 2000. Taiteilijan lapsuuden kuvat. Lapsuus ja taide samassa hetkessä. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 30. [Väitöskirja.]
- Green, Jonathan.** 1974. Introduction. Teoksessa Green, Jonathan (toim.) *The Snapshot*. *Aperture* 19 (1), 3.
- Green, J. Ronald.** 1990. For the Whole Family. *Afterimage* 17 (7), 4–6.
- Grey, Claire.** 1991. Theories of Relativity. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. Worcester: Virago Press, 106–116.
- Grey, Claire.** 1995. 'Give Me a Camera and I'll Show You How I Feel'. Teoksessa Spence, Jo & Solomon Joan (toim.) *What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women*. Hong Kong: Scarlet Press, 143–152.
- Grundberg, Andy.** 1992. The Snapshot Comes of Age. Teoksessa George, Alice Rose, Heyman, Abigail & Hoffman, Ethan (toim.) *Flesh & Blood. Photographers' Images of Their Own Families*. Manchester: Cornerhouse, 13–14.

H

- Haapio, Olli.** 1986. Suomalainen valokuvataide. Teoksessa Nordberg, Kai, Keski-Korhonen, Ritva, Haapio, Olli, Joutsalmi, Sinikka & Porkka, Pirjo (toim.) *Suomalainen valokuvataide 1984–1986. Valokuvauksen vuosikirja 1986 ("Minne?")*. Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 22–29.
- Haavio-Mannila, Elina,** Jallinoja, Riitta & Strandell, Harriet. 1984. Yhteenveto. Teoksessa Haavio-Mannila, Elina, Jallinoja, Riitta & Strandell, Harriet (toim.) *Perhe, työ ja tunteet. Ristiriitoja ja ratkaisuja*. Juva: WSOY, 295–299.
- Hall, Stuart.** 1984. Uutiskuvien määrätymisprosessi. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin 2. Vuoden 1972 alkuperäisjulkaisusta The Determinations on News Photographs* käänt. Jukka Tainio. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 138–190.
- Hall, Stuart.** 1991. Reconstruction Work: Images of Post-War Photography for Women. Black Settlement. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. Worcester: Virago Press, 152–163.
- Hall, Stuart.** 2002. Identiteetti. Alkuperäisartikkeleista ja puheista toim. ja käänt. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. 4. p. Tampere: Vastapaino.
- Halle, David.** 1991. Displaying the Dream: The Visual Presentation of Family and Self in the Modern American Household. *Journal of Comparative Family Studies* XXII (2), 217–229.
- Halpern, Stewen.** 1974. Teoksessa Green, Jonathan (toim.) *The Snapshot*. *Aperture* 19 (1), 64–67.
- Hammerstiël, Robert F.** 1995. "Auf-decken". Teoksessa Partanen, Raija (toim.) *Lumo '95. Muisti – Ajatus – Toive*. 3. kansainvälinen valokuvataiteen triennaali. Näyttelyluettelo. Käänt. Eva Himanen, Arja Kantele, Raija Sironen, Santiago de la Torre Moral & Pieta Turkka. Jyväskylä: ER-paino & Alvar Aalto -museo & Luovan valokuvauksen keskus, 26–27.
- Hansen, Henning.** 1987. Myth and Vision. On the Walk to Paradise Garden and the Photography of W. Eugene Smith. University of Lund. Institute of Art History. ARIS Nova Series 3.
- Harker, Margaret.** 1989. The Inter-War Years. Teoksessa Ford, Colin (toim.) *The Story of Popular Photography*. Germany: Century & The National Museum of Photography, Film and Television, 90–127.
- Haug, Frigga.** 1983a. Subjektiteoriasta (2). Teoksessa Alanen, Leena, Saarinen, Aino & Rantalaiho, Liisa (toim.) *Työ – naiset – identiteetti*. Seminaariraportti. Käänt. Aino Saarinen. Tampereen yliopisto. Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitoksen sarja B 36, 137–141.

- Haug, Frigga.** 1983b. Vielä subjektiteoriasta (1). Teoksessa Alanen, Leena, Saarinen, Aino & Rantalaiho, Liisa (toim.) Työ – naiset – identiteetti. Seminaariraportti. Käänt. Aino Saarinen. Tampereen yliopisto. Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitoksen sarja B 36, 129–132.
- Haug, Frigga & Others.** 1992. Female Sexualization. A Collective Work of Memory. Vuoden 1983 alkuperäisjulkaisusta Sexualisierung: Frauenformen 2 käänt. Erica Carter. 2. p. Wiltshire: Verso.
- Hautamäki, Jaakko.** 2003. Wardin Halonen pisti kansan liikkeelle ja puhumaan. Helsingin Sanomat 22.1.2003, A 6.
- Hedgecoe, John.** 1990. Valokuvaajan uusi käsikirja. Vuoden 1987 alkuperäisjulkaisusta New Manual of Photography käänt. Jukka Tikkanen & Anna-Leena Widenius. 2. uud. p. Verona: Kustannus-Mäkelä.
- Heikkinen, Kaija.** 1989. Karjalaisuus ja etninen itsetajunta. Salmin siirtokarjalaisia koskeva tutkimus. Joensuun yliopisto. Humanistisia julkaisuja 9. [Väitöskirja.]
- Heikkinen, Martti.** 1997. Kun vainajat kuvattiin lähdössä viimeiselle matkalle. Helsingin Sanomat 30.10.1997, B 3.
- Heiskala, Risto.** 1991. Miten mainos puhuu kulttuurista. Teoksessa Lehtonen, Kimmo (toim.) Mainoskuva – Mielikuva. Helsinki: VAPK-kustannus, 39–55.
- Hellberg-Hirn, Elena.** 1989. Mediets magiska dimension. Teoksessa Johannesson, Lena, Sjölander-Hovorka, Angelika & Söderlind, Solfrid (toim.) Fotobilden: historien i nuet – nuet i historien. En symposiumsdocumentation. Universitetet i Linköping. Tema Kommunikation SIC 30, 129–131.
- Hietala, Veijo.** 1993. Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan. Jyväskylä: Kirjastopalvelu.
- Hietala, Veijo.** 1994. Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan. Jyväskylä: Kirjastopalvelu.
- Hietala, Veijo.** 1996. The End. Esseitä elävän kuvan elämästä ja kuolemasta. Jyväskylä: Kirjastopalvelu.
- Hiltunen, Pekka.** 1997. Joulusta jäi taas tuttu kuva. Helsingin Sanomat 4.1.1997, A 5.
- Hippeläinen, Tuovi.** 1997. Merkitty omakuva. Valokuva 4, 62.
- Hirn, Sven.** 1972. Kameran edestä ja takaa. Valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1839–1870. Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Hirn, Sven.** 1977. Ateljeesta luontoon. Valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1871–1900. Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Hirsch, Julia.** 1981. Family Photographs. Content, Meaning, and Effect. U.S.A.: Oxford University Press.
- Hirsch, Marianne.** 1997. Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne.** 1999. Introduction: Familial Looking. Teoksessa Hirsch, Marianne (toim.) The Familial Gaze. U.S.A.: Dartmouth College & University Press of New England, Hanover and London, xi–xxv.
- Hirvonen, Antti.** 1998. Kuvauskin nostaa lakkiaisbudjettia. Kaleva 25.5.1998, 6.
- Hockney, David.** 1988. Valokuvauksesta. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) Kuvista sanoin 4. Vuoden 1983 alkuperäisjulkaisusta On Photography käänt. Janne Seppänen. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 168–184.
- Holland, Patricia.** 1991. Introduction: History, Memory and the Family Album. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography. Worcester: Virago Press, 1–14.
- Holland, Patricia.** 1997. 'Sweet it is to scan...' Personal Photographs and Popular Photography. Teoksessa Wells, Liz (toim.) Photography: A Critical Introduction. Great Britain: Routledge, 103–150.
- Huhtinen, Aili,** Koponen, Päivikki, Metteri, Anna, Pellinen, Sanna, Suoranta, Juha & Tuomi, Jouni. 1994. Luotettavuuden ulottuvuudet laadullisessa tutkimuksessa. Teoksessa Varto, Juha (toim.) Kohti

elämismaailman ja ihmisen laadullista tutkimista. Uud. ja laaj. p. Tampere: Suomen fenomenologinen instituutti, 155–178.

Huotelin, Hannu. 1992. Elämäkertatutkimuksen metodologiset ratkaisut. Esimerkkitapauksena ”Koulutuksen merkitystä etsimässä” -projektin menetelmälliset valinnat. Joensuun yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunnan tutkimuksia 46.

Huovi, Hannele. 1995. Vauvan vaaka. Leikkiloruja ja runoja vauvoille. Rauma: Tammi.

Huttunen, Rauno. 2003. Kommunikatiivinen opettaminen. Endokriinista kriittinen teoria. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Hägg, Leif, Nordström, Gert Z., Sundgren, Lena & Söderlund, Kjell. 1973. Bilder som språk. Stockholm: Wiking Lito & Utbildningsförlaget Liber.

af Hällström, Catherine. 1992. Naisvalokuvaajia Suomessa 1859–1879. Teoksessa Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.) Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992. VB-valokuvakeskuksen julkaisuja 2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Victor Barsokevitsch -seura ry, 362–364.

af Hällström, Catherine. 1999. Uniikkikuvasta massatuotantoon. Johan Jakob Reinbergin varhaiskuvastoa. Teoksessa Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa Tuomo-Juhani (toim.) Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta. Hollola: Suomen valokuvataiteen museo, 14–31.

I

mahdoton

Ihanus, Juhani. 1990. Valokuva, halu ja kadotetut kohteet. Teoksessa Karttunen, Ulla (toim.) Kauneus ja hulluus. Valokuvauksen vuosikirja 1989. Forssa: Suomen valokuvataiteen museo, 28–31.

Ihanus, Maija-Liisa. 1996. Valokuvauksen uusi APS-järjestelmä tuo laatua, helppoutta ja vaihtoehtoja. Vanha järjestelmä elää rinnalla. Pirkka 5, 40–43.

Ikäläinen, Topi & Hämäläinen, Anna-Liisa. 1983. Tuhat sanaa – ei yhtään kuvaa. Selvitys suomalaisesta valokuvakulttuurista. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Ilomantsin kyläkuvaajia. 1979. Toim. Mikko Savolainen. Vaasa: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Innokas rippikuvaaja voi pilata rippijuhlan. 1997. Lapin Kansa 29.6.1997, 7.

J

Jacques-Henri Lartigue. 1976. U.S.A.: Aperture.

Jallinoja, Riitta. 1984. Perhekäsityksistä perhettä koskeviin ratkaisuihin. Teoksessa Haavio-Mannila, Elina, Jallinoja, Riitta & Strandell, Harriet (toim.) Perhe, työ ja tunteet. Ristiriitoja ja ratkaisuja. Juva: WSOY, 37–110.

Jallinoja, Riitta. 1987. Reunamerkintöjä feministiseen naistutkimukseen. Teoksessa Rantalaiho, Liisa & Saarinen, Aino (toim.) Naistutkimuksen tieteidenvälisiä ongelmia. Seminaariraportti. Tampereen yliopisto. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitoksen sarja B 22, 43–53.

Jensen, Johanne Maria. 1994. Gennem lys og skygger. Familiefotografier fra forrige århundrede til i dag. Viborg: Systime.

- Johannesson, Lena.** 1978. Den massproducerade bilden. Ur bildindustrialismens historia. Lund: AWE/Gebbers.
- Jokela, Markus.** 2000a. Kotina Kontula. Helsingin Sanomat 10.4.2000, B 1.
- Jokela, Markus.** 2000b. Kun lähiö kutsui kylään. Helsingin Sanomat 27.3.2000, B 1.
- Jokinen, Eeva.** 1991. Naisen odysseia individualismiin. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntapolitiikan laitoksen työpapereita 65.
- Jokinen, Eeva.** 1996. Väsynyt äiti. Äitiyden omaelämäkerrallisia esityksiä. Tampere: Gaudeamus. [Väitöskirja.]
- Jokinen, Eeva & Veijola, Soile.** 1990. Oman elämänsä turistit. Helsinki: Alkoholipoliittinen tutkimuslaitos.
- Jokisalo, Ulla.** 1987. Ulla Jokisalon keskeinen sanasto. Teoksessa Moore, Päivi & Salo, Merja (toim.) Näkyvästä todellisuudesta. Neljä suomalaista valokuvaajaa. Helsinki: Oy Yle Ab, 16–23.
- Joutsalmi, Sinikka.** 1986. Suomalaisen taidevalokuvauksen oppivuodet. Teoksessa Nordberg, Kai, Keski-Korhonen, Ritva, Haapio, Olli, Joutsalmi, Sinikka & Porkka, Pirjo (toim.) Suomalainen valokuva- taide 1984–1986. Valokuvauksen vuosikirja 1986 ("Minne?"). Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 16–21.
- Juhlamessut huipentuvat aitoihin, arktisiin häihin.** 1998. Lapin Kansa 5.2.1998, 12.
- Julkunen, Raija.** 1995. Feministiseen analyysiin. Teoksessa Eräsaari, Leena, Julkunen, Raija & Silius, Harriet (toim.) Naiset yksityisen ja julkisen rajalla. Jyväskylä: Vastapaino, 15–28.
- Järvinen, Esa I.** 2003. Madonreikiä kellarissa. Lapin Kansa 31.10.2003, 10.
- K**
- Kallio, Kirsti.** 1995. Tutkija on sairas. Kulttuuritutkimus 12 (2), 33–40.
- Kangasluoma, Jaakko.** 2003. Kamerakännyköiden suosio teki Japanista uuden villityksen koelaboratorion. Helsingin Sanomat 7.8.2003, C 2.
- Kapanen, Martti.** 1985. Paragrafoita suomalaisesta valokuvauksesta. Teoksessa Keski-Korhonen, Ritva, Carbelan, Bert, Herring, Peter & Sokala, Hannu (toim.) Valokuvauksen vuosikirja 1985. Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 58–59.
- Karppinen, Pertti.** 1990. Vanhoja valokuvia keräämään. Helsinki: Vaapaan sivistystoiminnan liitto.
- Karttunen, Ulla.** 1990. Valokuva ja filosofia. Essee kuvan ajattelusta. Lahti: Suomen valokuvataiteen museo.
- Karumo, Markku.** 2003. Helsinkiläisten elämästä kasvaa oma ja avoin valokuva-albumi tietoverkkoon. Helsingin Sanomat 18.10.2003, C 13.
- Karvonen, Liisa,** Korhonen, Liisa, Rosenholm, Marja & Wager, Maarret. 1988. Naisen kuvia. Vantaa: Kansan Sivistystyön Liitto.
- Keinänen, Timo.** 1996. Pelon kuvat olivat liikaa Venetsiassa. Kaupungin asukkaat torjuivat liikennelaitoksen taidenäyttelyn. Helsingin Sanomat 2.10.1996, C 7.
- Kemppinen, Jukka.** 1996a. Elämän varjo. Hämeenlinna: Kirjapaja.
- Kemppinen, Jukka.** 1996b. Kirkkaus, kuulaus. Helsingin Sanomat 13.5.1996, C 5.
- Kenney, Keith.** 1993. Using Self-portrait Photographs to Understand Self-Concepts of Chinese and American University Students. Visual Anthropology 5, U.S.A.: Harwood Academic Publishers, 245–269.
- Kenyon, Dave.** 1992. Inside Amateur Photography. Great Britain: B.T. Batsford.

- Keränen, Marja.** 1995. Yksityisen ja julkisen muuttuvat rajat. Teoksessa Eräsaari, Leena, Julkunen, Raija & Silius, Harriet (toim.) Naiset yksityisen ja julkisen rajalla. Jyväskylä: Vastapaino, 29–48.
- King, Barry.** 1993. Photo-Consumerism and Mnemonic Labor: Capturing the "Kodak Moment". *Afterimage* 21 (2), 9–13.
- King, Graham.** 1986. Say 'Cheese'! The Snapshot as Art and Social History. Glasgow: Collins.
- Kivikkokangas-Sandgren, Ritva.** 1987. Naistutkimuksen ja kehitystutkimuksen lähtökohdat ja tavoitteet. Teoksessa Rantalaiho, Liisa & Saarinen, Aino (toim.) Naistutkimuksen tieteidenvälisiä ongelmia. Seminaariraportti. Tampereen yliopisto. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitoksen sarja B 22, 14–20.
- Kiviranta, Marja-Terttu.** 1997. Kenellä on oikeus perhe-elämään? MAP-taidetapahtuman ensimmäinen näyttely osuu kuumaan aiheeseen. *Helsingin Sanomat* 18.9.1997, C 6.
- Kiviranta, Marja-Terttu.** 1999. Lapset muuttuvat varjoiksi. *Helsingin Sanomat* 18.11.1999, C 10.
- Klein, Leanne.** 1991. Eastern Promise. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography. Worcester: Virago Press, 144–151.
- Knuutila, Seppo.** 1984. Kuvia työkansan elämästä Pohjois-Karjalassa 1900–1956. Teoksessa Savolainen, Mikko (toim.) Arkena ja sunnuntaina. Työläisen työ, asuminen ja vapaa-aika Pohjois-Karjalassa 1900-luvun alusta 1950-luvulle. Joensuu: Työväen Sivistysliiton Joensuun seudun Opintojärjestö ry, 4–7.
- Knuutila, Seppo.** 1991. Hymyn ja naurun sukupuoli – sensitiivisen mainonnan ilmeanalyysiä. Teoksessa Lehtonen, Kimmo (toim.) Mainoskuva – Mielikuva. Helsinki: VAPK-kustannus, 122–142.
- Kolb, David. A.** 1984. Experiential Learning. Experience as the Source of Learning and Development. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Korhonen, Johanna.** 2000. Filmi katosi kamerasta. *Helsingin Sanomat* 10.3.2000, C 14.
- Koskela, Vesa.** 1995. Oskun ihan oma kamera. *Kamera* 46 (11), 48–49.
- Koski, Jussi T.** 1995. Horisonttiensulautumisia. Keskustelua Hans-Georg Gadamerin kanssa hermeneutiikasta, kasvamisesta, tietämisestä ja kasvatustieteestä. Helsingin yliopiston opettajankoulutuslaitoksen tutkimuksia 149.
- Koskijoki, Maria.** 1997. Esine muiston astiana. Teoksessa Eskola, Katarina & Peltonen, Eeva (toim.) Aina uusi muisto. Kirjoituksia menneen elämisestä meissä. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 54, 269–285.
- Koskikallio, Pirkko.** 1992. Valokuva koulussa – koulu valokuvassa. *Stylus* 85 (2), 44–45.
- Koskimäki, Paula.** 2003. Kamerakännykkä perheen kesäapuna. *Helsingin Sanomat* 9.8.2003, A 5.
- Koskinen, Pentti.** 1989. Eläköön elämä. Teoksessa Valokuvataide Arkitaide 1989. Valokuva 150 vuotta. Valokuvataide Arkitaide -tapahtuman luettelo. Helsinki: Valokuvataiteen seura ry, ei sivunumerointia.
- Kouwenhoven, John A.** 1974. Teoksessa Green, Jonathan (toim.) The Snapshot. *Aperture* 19 (1), 106–108.
- Kovanen, Tapani.** 1982. Kaunokuvia ja dokumentteja eli näyttelykatsaus 50 vuoden ajalta. Teoksessa Kovanen, Tapani, Perälähti, Eino & Raviniemi, Eero (toim.) Suomen Kameraseurojen Liitto ry 50 vuotta 1932–1982. Helsinki: Suomen kameraseurojen liitto, 20–25.
- Kovanen, Tapani.** 1985. Muotokuva vai henkilökuva. *Kameralehti* 2, 52–55.
- Kozloff, Max.** 1989. Variations on a Theme of Portraiture. *Aperture* 114, 6–15.
- Krauss, Rosalind.** 1990. A Note on Photography and the Simulacral. Teoksessa Squiers, Carol (toim.) The Critical Image. Essays on Contemporary Photography. Seattle: Bay Press, 15–27.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo.** 1996. Reading Images. The Grammar of Visual Design. London: Routledge.

- Krohn, Leena.** 1989. Rapina. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Leena.** 1990. Umbra. Silmäys Paradoksien arkistoon. Juva: WSOY.
- Krohn, Leena.** 1992. Matemaattisia olioita ja jaettuja unia. Juva: WSOY.
- Kuhn, Annette.** 1985. The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality. Padstow, Cornwall: Routledge & Kegan Paul.
- Kuhn, Annette.** 1991. Remembrance. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography. Worcester: Virago Press, 17–25.
- Kuhn, Annette.** 1995. Family Secrets. Acts of Memory and Imagination. Guildford and King's Lynn: Verso.
- Kuisma, Kristiina.** 1999. Kotialbumien katoavat vuosikymmenet. Helsingin Sanomat 15.8.1999, D 5.
- Kuka saa erossa valokuvat?** 1999. Helsingin Sanomat 4.3.1999, C 4.
- Kukkonen, Jukka.** 1987. Johdanto. Teoksessa Kukkonen, Jukka (toim.) Victor Barsokevitsch. Valokuvia 1893–1927. Kustannuskiila. VB-seuran julkaisuja 1. Helsinki: Kustannuskiila, 7–15.
- Kukkonen, Jukka,** Vuorenmaa, Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma. 1992. Suomalainen valokuva 1842–1992. Teoksessa Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.) Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992. VB-valokuvakeskuksen julkaisuja 2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Victor Barsokevitsch -seura ry, 11–39.
- Kuukka, Raakel.** 1997a. Perhetaidetta? Valokuva 47 (5–6), 14.
- Kuukka, Raakel.** 1997b. Äidin kirja. Helsinki: Musta taide.
- Kuusamo, Altti.** 1987. Kuinka kuva mieliä olla hyvä. Teoksessa Keski-Korhonen, Ritva, Carpelan, Bert & Ristimäki, Matti (toim.) Valokuvauksen vuosikirja 1987. Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 6–11.
- Kuusamo, Altti.** 1990. Mitä kasvoihin on kirjoitettu. Skissejä muotokuvan semiotiikasta. Siksi 3, 38–41.
- Kuvat kunniaan.** 1989. Toim. Sirkku Dölle, Thomas Ehrström, Raimo Fagerström & Timo Syrjänen. 2. uud. p. Helsinki: Museovirasto.
- Käyhkö, Unto.** 1987. Valokuva taiteena. Teoksessa Keski-Korhonen, Ritva, Carpelan, Bert & Ristimäki, Matti (toim.) Valokuvauksen vuosikirja 1987. Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 12–22.
- Käyhkö, Unto.** 1995. Painted and Photographed Portraits in Finland 1839–1870. Jyväskylän yliopisto. Sarja Studies in the Arts 50. [Väitöskirja.]

L

- Laakso, Leena-Kaisa.** 1999. Satumaa ja aikojen risteytys. Ulkosuomalaisten kuvia Suomesta. Teoksessa Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa Tuomo-Juhani (toim.) Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta. Hollola: Suomen valokuvataiteen museo, 138–147.
- Lagercrantz, Bo.** 1989. Ögats bilder och andra bilder. Teoksessa Johannesson, Lena, Sjölander-Hovorka, Angelika & Söderlind, Solfrid (toim.) Fotobilden: historien i nuet – nuet i historien. En symposiumsdokumentation. Universitetet i Linköping. Tema Kommunikation SIC 30, 239–245.
- Laine, Kimmo.** 1994. Tuotanto ja elokuva-analyysi. Kaksi Tervapäätä. Teoksessa Kinisjärvi, Raimo, Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.) Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan. Helsinki: Painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto, 50–69.
- Laitinen, Jaana.** 1997. Nimiäiset uskonnottoman vauvalle. Helsingin Sanomat 12.11.1997, A 2.
- Laitinen, Sirkka.** 1991. Perhekuvia. Teoksessa Räsänen, Marjo (toim.) Sanoja kuvista. Lähtökohtia taidekuvan tarkasteluun. Taideteollinen korkeakoulu. Taidekasvatuksen osaston julkaisuja 4, 72–76.
- Lartigue.** Photographs 1970–1982. 1983. Wisbech: J. M. Dent & Sons.

- Laukia, Armi.** 1991. [Ei otsikkoa.] Teoksessa Järvinen, Jukka & Siitari, Pirkko (toim.) Kuva, katse, keho. Pohjoisen valokuvakeskuksen julkaisu 4. Oulu, 26–33.
- Laukia, Armi.** 1992. Perhe, Albumi, Aika, Totuus ja Minuus. Stylus 85 (2), 19–21.
- Laukkanen, Riitta.** 1992. Perhe. Stylus 85 (2), 22.
- Lehtonen, Juhani U. E.** 1982. Kaupungistuva kansankulttuuri. Teoksessa Tommila, Päiviö, Reitala, Aimo & Kallio, Veikko (toim.) Suomen kulttuurihistoria III. Porvoo: WSOY, 593–626.
- Lehtonen, Kimmo.** 1997. Kuvan ja kuvittamisen rajat. Helsingin Sanomat 9.9.1997, A 2.
- Lehtonen, Mikko.** 1994. Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600–1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko.** 1998. Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstin tutkimuksen lähtökohtia. 2. p. Tampere: Vastapaino.
- Lehtovaara, Maija.** 1994. Fenomenologinen näkökulma ihmisen tutkimisen metodologiaan. Teoksessa Varto, Juha (toim.) Kohti elämismaailman ja ihmisen laadullista tutkimista. Uud. ja laaj. p. Tampere: Suomen fenomenologinen instituutti, 3–32.
- Lepistö, Vappu.** 1989. Kuvataiteen havaitseminen ja lukeminen. Taideosten vastaanotosta ja merkityksistä. Tampereen yliopisto. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitoksen tutkimuksia A 19.
- Lesy, Michael.** 1980. Time Frames. The Meaning of Family Pictures. U.S.A.: Pantheon Books.
- Lifson, Ben.** 1985. Afterword. Teoksessa Ewald, Wendy (toim.) Portraits and Dreams. Photographs and Stories by Children of the Appalachians. U.S.A.: Writers and Readers Publishing, 117–123.
- Lind, Maria & Lundström, Jan-Erik.** 1994. The Abject. Uhatut – Deutsatta. Teoksessa Pohjoinen valokuva 1994. Ajankuva – Väki-valta. Kansainvälinen valokuvatriennaali. Oulu: Pohjoinen valokuvakeskus, 48–51.
- Lindberg, Marjut.** 2004. Elävää kuvaa saa Suomessakin. Helsingin Sanomat 8.11.2004, D 2.
- Lindstedt, Risto.** 1997. Minä muistan Sinua silloin. Suomen Kuvalehti 25–26, 46–47.
- Linko, Maaria.** 1992. Outo ja aito taide. Ammattikoululaiset ja lukolaiset kuvataiteen vastaanottajina. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Linnovaara, Janne.** 2004. Itse kuvitetut postimerkit ovat pian kaikkien saatavilla. Lapin Kansa 18.3.2004, 4.
- Lintonen, Kati.** 1988. Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla. Taiteen keskus-toimikunnan julkaisuja 1. Helsinki.
- Lintonen, Kati.** 1989. Omakuva. Armi Laukia kutsui 311 suomalaista Omakuva-tapahtumaan. Valokuva 39 (9), 16–17.
- Lintonen, Kati.** 1994. Portrait. Muotokuvan nostalgiaa. Valokuva 44 (7), 21.
- Lintonen, Kati.** 1999. Matka itseen. Suomalaisen valokuvataiteen siirtymä 1970-luvun lopulta 1990-luvulle. Teoksessa Kukkonen, Jukka & Vuoremaa Tuomo-Juhani (toim.) Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta. Hollola: Suomen valokuvataiteen museo, 262–279.
- Lippard, Lucy R.** 1997. The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society. U.S.A.: The New Press.
- Londos, Eva.** 1993. Uppåt väggarna i svenska hem. En etnologisk studie av bildbruk. Lund: Carlssons & Jönköpings läns museum.
- Londos, Eva.** 1997. Muistoja lapsuuden kuvista. Teoksessa Eskola, Katarina & Peltonen, Eeva (toim.) Aina uusi muisto. Kirjoituksia menneen elämisestä meissä. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 54, 223–234.
- Lukitsch, Joanne.** 1990. Practising Theories: An Interview with John Tagg. Teoksessa Squiers, Carol (toim.) The Critical Image. Essays on Contemporary Photography. Seattle: Bay Press, 220–237.

- Lukkarinen, Ville.** 1998. Taiteen tarina. Teoksessa Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.) Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. 2. p. Jyväskylä: Gummerus, 17–56.
- Lundström, Jan-Erik.** 1989. The Histories of Photography. A Look at the State-of-Art of the History of Photography. *Katalog 2* (2), 26–30.
- Lundström, Jan-Erik.** 1991. Alustavat kehot. Teoksessa Järvinen, Jukka & Siitari, Pirkko (toim.) Kuva, katse, keho. Käänt. Anna Viitanen. Pohjoisen valokuvakeskuksen julkaisu 4. Oulu, 4–13.
- Lundström, Jan-Erik.** 1992. Visualitet: om bild som bild, som tal, och som skrift. Teoksessa Lundström, Jan-Erik & Sahlström, Bertil (toim.) Talspråk, skriftspråk, bildspråk: en antologi. University of Linköping. *Studies in Communication SIC* 35, 19–28.
- Lundström, Jan-Erik.** 1993. Introduktion: Etthundrafemtio år av reproducerbarhet. Teoksessa Lundström, Jan-Erik (toim.) Tankar om fotografi. Smedjebacken: Alfabeta, 9–26.
- Lundström, Jan-Erik.** 1995. Från konst till bild. Index 3–4, 70–73.
- Lury, Celia.** 1998. Prosthetic Culture. *Photography, Memory and Identity*. Guildford and King's Lynn: Routledge.
- Lähteenmäki, Miira.** 1997. Mieluiten hoikistunut, rakastunut ja vauvan kanssa. *Helsingin Sanomat* 21.7.1997, A 7.
- Löfgren, Orvar.** 1985. Wish You Were Here! Holiday Images and Picture Postcards. *Ethnologia Scandinavica*. Stockholm: Folklivsarkivet, 90–107.
- Maasilta, Mari.** 1997. Kysymyksiä näppäilevälle turistille. *Kumppani* 3, 11–12.
- MacLaren, Lorna.** 1997. A Picture of Misery. *Saturday Times* 26.4.1997, 15.
- Mannermaa, Lauri & Ihanus, Juhani.** 1994. Valokuvaterapia – matka itseen. *Valokuva* 44 (4), 34–37.
- Manovich, Lev.** 1997. Digitaalisen kuvan paradoksit. Vuoden 1996 alkuperäisjulkaisusta *The Paradoxes of Digital Photography* käänt. Risto Suikkanen. *Tiedotustutkimus* 20 (3), 41–48.
- Marshall, Philip H. & Thornhill, Ashton G.** 1991. Stimulus Determinants of Photographers' Choice and Decision Time. *Visual Arts Research* 17, 43–55.
- Marshall, Philip H. & Thornhill, Ashton G.** 1995. When a Photograph Is Judged Artistic. The Influence of Novelty and Affect. *Visual Arts Research* 21 (1), 71–75.
- Martikainen, Aino.** 1991. Perhe. Nostalgiaista valokuvataiteeseen. *Valokuva* 41 (12), 14–17.
- Martin, Rosy.** 1991a. 'Don't Say Cheese, Say Lesbian'. Teoksessa Boffin, Tessa & Fraser, Jean (toim.) *Stolen Glances. Lesbians Take Photographs*. Somerset: Pandora, 94–105.
- Martin, Rosy.** 1991b. Kerro, kerro, kuvastin: peilautumisen vaikutus identiteetin muodostumiseen. Teoksessa Järvinen, Jukka & Siitari, Pirkko (toim.) Kuva, katse, keho. Käänt. Anna Viitanen. Pohjoisen valokuvakeskuksen julkaisu 4. Oulu, 15–24.
- Martin, Rosy.** 1991c. Unwind the Ties that Bind. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. Worcester: Virago Press, 209–221.
- Martin, Rosy.** 1995. Memento Mori Manifest: a Rite of Inheritance. Teoksessa Spence, Jo & Solomon Joan (toim.) *What Can a Woman*

- Do with a Camera? Photography for Women. Hong Kong: Scarlet Press, 67–74.
- Marttila, Martti.** 1980. Valokuvaaja–kelloseppä–pelimanni–monitoimimies. Teoksessa Kakkori, Pentti (toim.) *Walok. A. Niemistö Kauhajoelta. Valokuvakirja maaseutukuvaajasta ja hänen aikalaisistaan* muutama vuosikymmen sitten. Forssa: Kirjoittaja, 7–9.
- Maunuksela, Arja.** 1997a. Perheen oma paparazzi. Ruotsalainen Ulf Lundin seurasi ystävänsä arkea kameran takaa. *Helsingin Sanomat* 11.10.1997, C 5.
- Maunuksela, Arja.** 1997b. Valokuva, omakuva. Merkittyjä kuvia Ateenumissa. *Helsingin Sanomat* 8.11.1997, C 3.
- Maunuksela, Arja.** 2003. Vauvat syntyvät nyt Kiasman seinälle. *Helsingin Sanomat* 7.11.2003, C 14.
- Metz, Christian.** 1988. Valokuva ja fetissi. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin 4. Vuoden 1985 alkuperäisjulkaisusta Photography and Fetish* käänt. Kaija Anttonen. Juva: Suomen valokuva-taiteen museon säätiö, 60–76.
- Metz, Christian.** 1990. Photography and Fetish. Teoksessa Squiers, Carol (toim.) *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, U.S.A.: Bay Press, 155–164.
- Mies kiristi ex-vaimoa seksivideolla.** 1996. *Ilta-Sanomat* 12.9.1996, 8.
- Miettinen, Jukka O.** 1996. Thomas Waugh tutkii homokuvaston kehitystä. *Helsingin Sanomat* 11.8.1996, B 6.
- Miller, Alice.** 1985. Alussa oli kasvatus: kätketty julmuus ja väkivallan juuret. Vuoden 1980 alkuperäisjulkaisusta *Am Anfang war Erziehung* käänt. Mirja Rutanen. Juva: WSOY.
- Mitchell, W.J.T.** 1993. Formens etik i den fotografiska essän. Teoksessa Lundström, Jan-Erik (toim.) *Tankar om fotografi*. Käänt. Jan-Erik Lundström. Smedjebacken: Alfabet, 175–215.
- Model, Lisette.** 1974. Teoksessa Green, Jonathan (toim.) *The Snapshot*. *Aperture* 19 (1), 6–7.
- Modell, Judith & Brodsky, Charlee.** 1994. *Envisioning Homestead: Using Photographs in Interviewing* (Homestead, Pennsylvania). Teoksessa McMahan, Eva M. & Rogers, Kim Lacy (toim.) *Interactive Oral History Interviewing*. U.S.A.: Lawrence Erlbaum Associates, 141–161.
- Mogensen, Jan.** 1994. Apina Oskari. Alkuperäisjulkaisusta *Aben Oscar* käänt. Laila Rauhamaa. Tanska: Kustannus Oy Kolibri, ei sivunumerointia.
- Moore, Catriona.** 1991. *Indecent Exposures. Twenty Years of Australian Feminist Photography*. Singapore: Allen & Unwin & The Power Institute of Fine Arts.
- Murray, Maggie.** 1995. *Documentary Photography*. Teoksessa Spence, Jo & Solomon Joan (toim.) *What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women*. Hong Kong: Scarlet Press, 111–118.
- Musello, Christopher.** 1979. *Family Photography*. Teoksessa Wagner, Jon (toim.) *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*. U.S.A.: Sage, 101–118.
- Musello, Christopher.** 1980. *Studying the Home Mode. An Exploration of Family Photography and Visual Communication*. *Studies in Visual Communication* 6 (1), 23–42.
- Mustakallio, Ainikki.** 1969. Valokuvausalan ja harrastusvalokuvauksen perustutkimus. Valokuvajärjestöjen neuvottelukunta.
- Müller-Pohle, Andreas.** 1993. Die fotografische Dimension. *European Photography* 14 (53), 15–22.
- Mäkelä, Asko.** 1997. Katoavatko kuvat vai muisti? Kuva-arkistojen ja valokuvien tallentamisella on kiire. *Helsingin Sanomat* 13.10.1997, A 2.

N

- Nalbantoglu, Minna.** 2004. Sikiövideoista tuli muotia Ranskassa. Helsingin Sanomat 8.11.2004, D 2.
- Naskali, Päivi.** 1992. Koulukasvatus kasvatustieteen itseymmärryksen muotona. Lapin yliopisto. Kasvatustieteellisiä julkaisuja B 18.
- Neisser, Ulric.** 1982. Memory: What Are the Important Questions? Teoksessa Neisser, Ulric (toim.) Memory Observed. Remembering in Natural Contexts. U.S.A.: W.H. Freeman & Co., 3–19.
- Nenola, Aili.** 1986. Miessydäminen nainen. Naisnäkökulmia kulttuuriin. Pieksämäki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nenola, Aili.** 1994. Folkloristiikka ja sukupuolitettu maailma. Teoksessa Kupiainen, Jari & Sevänen, Erkki (toim.) Kulttuurintutkimus. Johdanto. Jyväskylä: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 205–225.
- Newbury, Darren.** 1996. Photography in Schools: Current Trends in Theory and Practice. *Journal of Art & Design Education* 15 (1), 17–22.
- Newhall, Beaumont.** 1988. The History of Photography from 1839 to the Present. 3. uud. ja laaj. p. U.S.A.: The Museum of Modern Art.
- Niemelä, Pirkko.** 1979. Äidiksi tuleminen ja äitiydestä irtautuminen elämän kriisivaiheina. Teoksessa Eskola, Katarina, Haavio-Manila, Elina & Jallinoja, Riitta (toim.) Naisnäkökulmia. Juva: WSOY, 155–182.
- Nikunen, Kaarina.** 1997. Romanttinen rakkaus on vuosisadan menestystarina. Helsingin Sanomat 21.6.1997, A 19.
- Noponen, Sami.** 1991. Halkeileva kuva – valokuva ja sovellettu grammatologia. *Tiedotustutkimus* 14 (4), 49–54.
- Nordholm, Brita.** 1997. Min älskade Josefin. *Foto* 3, 36–38.
- Nummi, Brita.** 1998. Kone siirtää valokuvan kakun päälle. Helsingin Sanomat 18.6.1998, D 3.
- Nykysuomen sanakirja 2.** Osat III ja IV. 1978. Valtion toimeksiantosta teettänyt SKS, päätoimittajana Matti Sadeniemi. 6. p. Porvoo: WSOY.

O

- Ojansivu, Merja.** 2000. Kotirauhan piiri täsmentyy, yksityiselämän suoja tiukkenee. Helsingin Sanomat 9.6.2000, A 11.
- Oma kuva postimerkkiin.** 2004. Me 5, 55.
- Onnela, Tapio.** 1993. Valokuvan ja vallan liitto. Valokuvaus tiedonkeruun koneistossa. Teoksessa Ripatti, Mika (toim.) P:n tarina ja herra silinterissä. Tampere: Valokuvataiteen seura & Koneen säätiö, 49–86.
- Onnela, Tapio.** 1995. Tieto, valta ja valokuvaus. Teoksessa Tuomisto, Anja & Uusikylä, Heli (toim.) Kuva, teksti ja kulttuurinen näkeminen. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 134–164.
- Otetaan selvää:** Valokuvaajan tekijänoikeus. 1996. Pirkka 1–2, 86.

P

- Paasonen, Susanna.** 1997a. Häät televisiossa, televisio häissä. *Tiedotustutkimus* 2, 40–50.
- Paasonen, Susanna.** 1997b. Nyt! ja ikuisesti – rewind. *Valokuva* 2, 28–31.
- Paasonen, Susanna.** 1999. Nyt! Ja ikuisesti – rewind: häät mediaspektaakkelina. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusryhmän julkaisuja 61.
- Paavola, Arja-Leena.** 1999. Suomalainen kuolema. *Suomen Kuvalehti* 31, 56–57.
- Pachnicke, Peter.** 1984. Valokuvanäkeminen. *Valokuva* 34 (5), 8–11.
- Pakarinen, Riitta.** 1984. 20-luvun tuokiokuvia. Kuvaajia Helsingin kaupunginmuseon kokoelmista. Teoksessa Ristimäki, Matti, Carbelan, Bert, Keski-Korhonen, Ritva & Sokala, Hannu (toim.) Valokuvauksen vuosikirja 1984. Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 6–23.

- Palin, Tutta.** 1992. Muotokuvan vakiintuvat muodot. Teoksessa Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.) Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992. VB-valokuvakeskuksen julkaisuja 2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Victor Barsokovitsch -seura ry, 356–361.
- Palin, Tutta.** 1993a. Läsnaolon lumous ja etäisyyden aura. Varhaisen ateljeemuotokuvan dynamiikka. Teoksessa Ripatti, Mika (toim.) P:n tarina ja herra silinterissä. Tampere: Valokuvataiteen seura & Koneen säätö, 9–24.
- Palin, Tutta.** 1993b. Muotokuvan problematiikkaa. Synteesi 12 (2), 11–27.
- Palin, Tutta.** 1993c. Turkulaisen säätyläistön arkistoitu intimitteetti. J. Reinbergin kokoelma ateljeekuvan murroskaudelta. Teoksessa Ripatti, Mika (toim.) P:n tarina ja herra silinterissä. Tampere: Valokuvataiteen seura & Koneen säätö, 25–47.
- Palin, Tutta.** 1997. Kuvia menneisyydestä. Teoksessa Eskola, Katarina & Peltonen, Eeva (toim.) Aina uusi muisto. Kirjoituksia menneen elämisestä meissä. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 54, 254–268.
- Palin, Tutta.** 1999. Henkilökuva arkiston ja kuvataiteen leikkauspisteessä. Teoksessa Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa Tuomo-Juhani (toim.) Valoa. Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 40–53.
- Palm, Eeva.** 2004. Nuorten humalakuvia julkaistu suomenruotsalaisten nettisivuilla. Helsingin Sanomat 30.10.2004, A 11.
- Papageorge, Tod.** 1974. Teoksessa Green, Jonathan (toim.) The Snapshot. Aperture 19 (1), 24–27.
- Parland, Henry.** 1995. Rikki (Velox-paperille vedostamisesta). Vuoden 1966 alkuperäisjulkaisusta Sönder käänt. Hannu Nieminen. Jyväskylä: Tamara Press.
- Perhe/PostPerhe.** 1997a. Valokuva 47 (4), 50–59.
- Perhe/PostPerhe.** 1997b. Valokuva 47 (5–6), 13–21.
- Perinteinen perhemalli elää vahvana.** 1997. Lapin Kansa 24.9.1997, 4.
- Phillips, Martin.** 1996. European Reflections: An International Photography Project. Journal of Art & Design Education 15 (1), 73–83.
- Pikku Pegasos.** 1980. Toim. Kaarina Helakisa. 400 kauneinta lastenrunoa. Keuruu: Otava.
- Porkka, Pirjo.** 1986. Valokuvauksen varhaisista kehitysvaiheista Suomessa. Teoksessa Nordberg, Kai, Keski-Korhonen, Ritva, Haapio, Olli, Joutsalmi, Sinikka & Porkka, Pirjo (toim.) Suomalainen valokuvataide 1984–1986. Valokuvauksen vuosikirja 1986 (”Minne?”). Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätö, 6–15.
- Porkka, Pirjo.** 1989. Om amatörfotografins roll i finsk fotografi. Teoksessa Johannesson, Lena, Sjölander-Hovorka, Angelika & Söderlind, Solfrid (toim.) Fotobilden: historien i nuet – nuet i historien. En symposiedokumentation. Universitetet i Linköping. Tema Kommunikation SIC 30, 41–53.
- Preus, Leif.** 1989. Fotografiet i manipulasjonsalderen. Teoksessa Johannesson, Lena, Sjölander-Hovorka, Angelika & Söderlind, Solfrid (toim.) Fotobilden: historien i nuet – nuet i historien. En symposiedokumentation. Universitetet i Linköping. Tema Kommunikation SIC 30, 113–121.
- Price, Derrick.** 1997. Surveyors and Surveyed. Photography out and about. Teoksessa Wells, Liz (toim.) Photography: A Critical Introduction. Great Britain: Routledge, 55–102.
- Price, Derrick & Wells, Liz.** 1997. Thinking about Photography. Debates, Historically and Now. Teoksessa Wells, Liz (toim.) Photography: A Critical Introduction. Great Britain: Routledge, 11–54.
- Pultz, John.** 1995. Photography and the Body. Singapore: The Everyman Art Library.

R

- Radley, Alan.** 1990. Artefacts, Memory and a Sense of the Past. Teoksessa Middleton, David & Edwards, Derek (toim.) *Collective Remembering*. Worcester: Sage, 46–59.
- Ragan, Janet-Mills.** 1982. Gender Displays in Portrait Photographs. *Sex-Roles* 8 (1), 33–43.
- Ramamurthy, Anandi.** 1997. Constructions of Illusion. *Photography and Commodity Culture*. Teoksessa Wells, Liz (toim.) *Photography: A Critical Introduction*. Great Britain: Routledge, 151–198.
- Raney, Karen.** 1999. Visual Literacy and the Art Curriculum. *Journal of Art & Design Education* 18 (1), 41–47.
- Rantala, Kati.** 2001. ”Ite pitää keksii se juttu.” Tutkimus kuvataidekasvatuksen ja kasvatettavan kohtaamisesta. Helsingin yliopiston sosiologian laitoksen tutkimuksia 239. [Väitöskirja.]
- Rautio, Ilse.** 1996. Tähdien tyttärenä. *Helsingin Sanomat* 4.8.1996, D 5.
- Rautio, Pessi.** 1997. Käykö teillä kotona videokamera? *Helsingin Sanomat*, Nyt-viikkoliite 17.10.–23.10.1997, 43.
- Rivière, Mireille.** 1995. Danny Lyon’s Family Album. *History of Photography* 19 (4), 286–292.
- Ridell, Seija.** 1994. Kaikki tiet vievät genreen. Tutkimusretkiä tiedotusopin ja kirjallisuustieteen rajamaastossa. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitoksen julkaisuja A 82. [Lisensiaatintutkimus.]
- Ripsaluoma, Marjatta.** 1992. Ihmisten omat kuvat puhuvat: Valokuvaus kulttuuridemokratian välineenä. *Stylus* 85 (3–4), 14–17.
- Ritchin, Fred.** 1990. Photojournalism in the Age of Computers. Teoksessa Squiers, Carol (toim.) *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*. Seattle: Bay Press, 28–37.
- Rosenblum, Barbara.** 1991. ‘I have begun the process of dying’. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. Worcester: Virago Press, 239–244.
- Rosenblum, Naomi.** 2000. *A History of Women Photographers*. 2. uud. ja laaj. p. Tokyo: Abbeville Press.
- Rossi, Leena-Maija.** 1999. Taide vallassa. Poliittikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa. Vammala: Kustannus Oy Taide. [Väitöskirja.]
- Rouhiainen, Anne.** 1997. Varjokuvia äidin elämästä. Ulla Jokisalo etsii elämyksiä lapsuudenaikaisista valokuvista. *Helsingin Sanomat* 15.3.1997, C 3.
- Ruby, Jay.** 1995. *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. U.S.A.: MIT Press.
- Räsänen, Marjo.** 1993. Kuvasta kokemukseksi. Kokemuksellinen oppiminen taidekuvan tarkastelussa. Taideteollinen korkeakoulu. Taidekasvatuksen osaston tutkimuksia 4. [Lisensiaatintutkimus.]
- Räsänen, Marjo.** 1997. *Building Bridges. Experiential Art Understanding: A Work of Art as means of Understanding and Constructing Self*. Publication series of the University of Art and Design A 18. [Väitöskirja.]
- Räsänen, Riitta.** 1995. Kansannaiset kuvissa. Teoksessa Tuomisto, Anja & Uusikylä, Heli (toim.) *Kuva, teksti ja kulttuurinen näkeminen*. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 93–121.

S

- Saarhelo, Nanna.** 2000. Vaihtoehtoista perheromantiikkaa. Kuva 2, 22–27.
- Saarnivaara, Marjatta.** 1993. Lapsi taiteen tulkitsijana. Jyväskylän yliopisto. Kasvatustieteiden tutkimuslaitos. [Väitöskirja.]
- Salminen, Kari.** 1997. Viimeistään lama teki Turhapurosta raadon. Lapin Kansa, Treffi-televisio- ja videoliite 26.4.–2.5.1997, 3.
- Salo, Merja.** 1987a. Kameran edessä mikään todellisuus ei ole viaton. Valokuva 37 (7–8), 4–7.
- Salo, Merja.** 1987b. Suomalaisen valokuvan mustavalkoinen maise-ma. Teoksessa Moore, Päivi & Salo, Merja (toim.) Näkyvästä todellisuudesta. Neljä suomalaista valokuvaajaa. Helsinki: Oy Yle Ab, 2–7.
- Salo, Merja.** 1991. Päiväperhon arkeologiaa. Teoksessa Lehtonen, Kimmo (toim.) Mainoskuva – Mielikuva. Helsinki: VAPK-kustannus, 13–37.
- Salo, Merja.** 1994. Yksityisistä kokoelmista. Musta taide 4 (16), 5.
- Salo, Taru.** 1996. Kuva albumista. Mosse haettiin kuukausilomalla. Uusi Rovaniemi 19.12.1996, 8.
- Salonen, Essi.** 1997. ”Sanokaa Simo Siili tai krokotiili”. Koulu- ja päiväkotikuvaajalla on monta keinoa naurattaa lapsia. Helsingin Sanomat 23.3.1997, A 9.
- Sams, Mikko.** 1995. Muistinvaraisesti tulevaisuuteen. Alumni 5, 13.
- Sandbye, Mette.** 1991. Udforskningen af identiteten i det iscenesatte fotografi. Teoksessa Tollan, Anja, Klit, Lene, Thage Tove Hansen, Sandbye Mette, Fuhr Lone & Huber, Martina (toim.) Samsø Symposium. Kvindelige fotografer i Norden. Kööpenhamina: Foreningen Kvindelige Fotografer i Norden, 57–58.
- Sandqvist, Gertrud.** 1993. Lek med mäktiga kvinnliga drömmar. Index 5, 8–11.
- Saraste, Leena.** 1996. Valokuva tradition ja toden välissä. Taideteollisen korkeakoulu. Julkaisusarja B 45. Helsinki: Musta taide.
- Sartre, Jean-Paul.** 1993. Merkki ja muotokuva. Alkuperäisjulkaisusta L’Imaginaire käänt. Eero Tarasti. Synteesi 12 (4), 1–3.
- Saunan maailma.** 1985. Valokuvat Caj Bremer ja teksti Antero Raevuori. Porvoo: WSOY.
- Savchenko, Igor.** 1995. Terve Nikolai! Käänt. Sisko Hallavainio. Valokuva 44 (4), 34–39.
- Savolainen, Mikko.** 1979. Ilomantsin kyläkuvaajia. Teoksessa Savolainen, Mikko (toim.) Ilomantsin kyläkuvaajia. Vaasa: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 5–16.
- Schachtel, Ernest G.** 1982. On Memory and Childhood Amnesia. Teoksessa Neisser, Ulric (toim.) Memory Observed. Remembering in Natural Contexts. U.S.A.: W.H. Freeman & Co., 189–200.
- Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.** 1986. Objekttiivinen ja subjektiivinen valokuvaus. Vuoden 1952 alkuperäisjulkaisusta Objektive und subjektive Fotografie käänt. Ritva Keski-Korhonen. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) Kuvista sanoin 3. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 48–59.
- Seabrook, Jeremy.** ‘My life is in that box’. 1991. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography. Worcester: Virago Press, 171–185.
- Seitamaa-Oravala, Pirkko.** 1990. Kuviot kuvan takana: kuvaskeemoista kuvaskeemoihin. Historiallisesta orientaatiosta kognitiiviseen näkökulmaan kuvaamataidon opetuksessa. Taideteollinen korkeakoulu. Taidekasvatuksen osaston tutkimuksia 2. [Lisensiaatintyö.]
- Sekula, Allan.** 1984. Valokuvan merkityksen keksimisestä. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) Kuvista sanoin 2. Vuoden 1975 alkuperäisjulkaisusta On the Invention of Photographic Meaning käänt. Martti Lintunen. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 226–262.

- Seppänen, Janne.** 1997. Miten lähestyä valokuvaa? Kolme teoreettista mallia valokuvan tutkimiseksi. *Sosiologia* 34 (1), 53–63.
- Seppänen, Janne.** 2001a. Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa. Nuorisotutkimusverkoston julkaisuja 17. Jyväskylä.
- Seppänen, Janne.** 2001b. Valokuvaa ei ole. Hämeenlinna: Musta taide & Suomen valokuvataiteen museo. [Väitöskirja.]
- Seppänen, Janne.** 2002. Ruumis, mieli ja camera obscura. Teoksessa Pirilä, Marja & Seppänen, Janne Sisättilä/ulkotila. Camera obscura. Hämeenlinna: Musta taide, ei sivunumerointia.
- Séraphin, Lena.** 1997. Olohuone. Valokuva 47 (5–6), 18–19.
- Sessler, Georg.** 1978. ”Tryck på knappen, vi gör resten”. Teoksessa Heurling, Bo (toim.) Bilden i tiden. 9 debattinlägg. Vällingby: Kulturrådet, 109–120.
- Setälä, Päivi.** 1984. Naisten historia – toisarvoisuudesta enemmistön historiaksi. Teoksessa Mies – Nainen – Ihminen. Tieteen näkemyksiä sukupuolten eroista ja tasa-arvosta. Helsinki: Opetusministeriö & Valtion painatuskeskus, 75–85.
- Shanklin, Eugenia.** 1979. When a Good Social Role Is Worth a Thousand Pictures. Teoksessa Wagner, Jon (toim.) Images of Information. Still Photography in the Social Sciences. U.S.A.: Sage, 139–145.
- Sinisalo, Hannu.** 1981. Ihmisen ja työn kuvia – valokuvia 1920- ja 1930-luvun kansanelämästä. Jyväskylä: KIMY-kustannus.
- Sinisalo, Hannu.** 1987/88. The Photograph as Research Object and Source. Teoksessa *Ethnologia Fennica: Finnish Studies in Ethnology* 16, 27–42.
- Sinisalo, Hannu.** 1992. Kansa kuvassa ja kuvaajana. Teoksessa Kukkonen, Jukka, Vuorenmaa, Tuomo-Juhani & Hinkka, Jorma (toim.) Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992. VB-valokuvakeskuksen julkaisuja 2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Victor Barsokevitsch -seura ry, 388–391.
- Sinisalo, Hannu.** 1994. Kolme artikkelia valokuvasta. Kokemäki: Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.
- Sinisalo, Hannu.** 1995a. Kielletyt kuvat. Teoksessa Tähtinen, Ritva (toim.) Valokuvauksen vuosikirja 1995. Jyväskylä: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 6–15.
- Sinisalo, Hannu.** 1995b. Kyläkuvaajien otokset kulttuurin kuvastajina. Teoksessa Tuomisto, Anja & Uusikylä, Heli (toim.) Kuva, teksti ja kulttuurinen näkeminen. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 62–89.
- Sinisalo, Hannu.** 1996. Esipuhe. Teoksessa Sinisalo, Hannu & Tähtinen, Ritva (toim.) Suomen valokuvaajat 1842–1920. Jyväskylä: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 12–13.
- Sinnemäki, Aino.** 1997. Isän varjo, enon kuva ja äidin läsnäolo. Teoksessa Eskola, Katarina & Peltonen, Eeva (toim.) Aina uusi muisto. Kirjoituksia menneen elämästä meissä. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 54, 235–253.
- Sinnemäki, Aino.** 1999. ”Tämä-on-ollut”. Teoksessa Kukkonen, Jukka & Vuorenmaa Tuomo-Juhani (toim.) Varjosta. Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta. Hollola: Suomen valokuvataiteen museo, 124–137.
- Sipilä, Annamari.** 2003. Kävelyretki hautausmaalla antaa Lontoossa hyvän mielen. Helsingin Sanomat 28.4.2003, C 3.
- Sipilä, Jarkko.** 1996. Seksin ostaminen alaikäiseltä kielletään. Pitkään valmisteltu seksilakiuudistus eduskuntaan. Helsingin Sanomat 29.3.1996, A 5.
- Sjölin, Jan-Gunnar.** 1989. Om den fotografiska bildens särart och dess roll i Endre Nemes’ collage. Några fenomenologiska aspekter. Teoksessa Johannesson, Lena, Sjölander-Hovorka, Angelika & Söderlind, Solfrid (toim.) Fotobilden: historien i nuet – nuet i historien. En symposiedokumentation. Universitetet i Linköping. Tema Kommunikation SIC 30, 159–183.

- Slater, Don.** 1986. Valokuvauksen markkinointi massoille. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) Kuvista sanoin 3. Vuoden 1982 alkuperäisjulkaisusta Marketing Mass Photography käänt. Anita Koistinen. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 128–152.
- Slater, Don.** 1991. Consuming Kodak. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography. Worcester: Virago Press, 49–59.
- Slater, Don.** 1993. Fotografins objekt. Teoksessa Lundström, Jan-Erik (toim.) Tankar om fotografi. Käänt. Jan-Erik Lundström. Smedjebacken: Alfabeta, 74–106.
- Slater, Don.** 1995. Domestic Photography and Digital Culture. Teoksessa Lister, Martin (toim.) The Photographic Image in Digital Culture. Guildford & King's Lynn: Routledge, 129–146.
- Snellman, Hanna.** 1996. Tukkilaisen tulo ja lähtö. Kansatieteellinen tutkimus Kemijoen metsä- ja uittotyöstä. Oulun Historiaseuran julkaisuja. Scripta Historica 25. Jyväskylä: Pohjoinen.
- Snellman, Hanna.** 2003. Sallan suurin kylä – Göteborg. Tutkimus Ruotsin lappilaisista. Tampere: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Soep, Elisabeth & Cotner, Teresa.** 1999. Speaking the Mind and Mind-ing the Speech: Novices Interpreting Art. Studies in Art Education 40 (4), 350–372.
- Solomon, Joan.** 1995a. Interrogating the Holiday Snap. Teoksessa Spence, Jo & Solomon Joan (toim.) What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women. Hong Kong: Scarlet Press, 119–122.
- Solomon, Joan.** 1995b. Introduction. Teoksessa Spence, Jo & Solomon Joan (toim.) What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women. Hong Kong: Scarlet Press, 9–14.
- Solomon, Joan.** 1995c. Women in Exile. Teoksessa Spence, Jo & Solomon Joan (toim.) What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women. Hong Kong: Scarlet Press, 53–60.
- Sonesson, Göran.** 1992. Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap. Lund: Studentlitteratur.
- Sontag, Susan.** 1984. Valokuvauksesta. Vuoden 1977 alkuperäisjulkaisusta On Photography käänt. Kanerva Cederström & Pekka Virtanen. Hämeenlinna: Lovekirjat.
- Sosiologia ja valokuva.** 1992. Tutkimusharjoituksia visuaalisessa sosiologiassa. Kadonnutta aikaa järjestämässä – Valokuvan ja valokuvauksen monet merkitykset. Toim. Ritva Uusitalo & Aino Sinne-mäki. Sosiologian tutkimusharjoituskurssi, kevät 1990. Helsingin yliopisto. Sosiologian laitoksen julkaisu 53.
- Spence, Jo.** 1991. Soap, Family Album Work... and Hope. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography. Worcester: Virago Press, 200–207.
- Spence, Jo.** 1995a. Cultural Sniping. The Art of Transgression. Alkuperäisartikkeleista toim. Jo Stanley. London: Routledge.
- Spence, Jo.** 1995b. Woman in Secret. Teoksessa Spence, Jo & Solomon Joan (toim.) What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women. Hong Kong: Scarlet Press, 85–96.
- Spence, Jo & Solomon, Joan.** 1995. Getting started. Teoksessa Spence, Jo & Solomon Joan (toim.) What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women. Hong Kong: Scarlet Press, 161–166.
- Stanley, Jo.** 1991. 'Well, who'd want an old picture of me at work?' Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography. Worcester: Virago Press, 60–71.
- Stanley, Jo.** 1995. Accounting for Our Days. Teoksessa Spence, Jo & Solomon Joan (toim.) What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women. Hong Kong: Scarlet Press, 17–27.
- Stanley, Liz.** 1992. The Auto/biographical I. The Theory and Practice of Feminist Auto/biography. Guildford & King's Lynn: Manchester University Press.

- Stanley, Nick.** 1996. Photography and the Politics of Engagement. *Journal of Art & Design Education* 15 (1), 95–100.
- Starl, Timm.** 1993. Eine kleine Geschichte der Knipsfotografie. Teoksessa Schmid, Joachim (toim.) ”Knipsen”. *Private Fotografie in Deutschland von 1900 bis heute. Ostfildern bei Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen*, 6–14.
- Steinert, Otto.** 1986. Valokuvauksen luovista mahdollisuuksista. Teoksessa Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin 3. Vuoden 1955 alkuperäisjulkaisusta Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie käänt.* Ritva Keski-Korhonen. Juva: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 60–70.
- Steinorth, Karl.** 1988. *Photography for Everyone.* Teoksessa Ford, Colin & Steinorth, Karl (toim.) *You Press the Button – We Do the Rest. The Birth of Snapshot Photography.* D-Berlin: Dirk Nishen Publishing & National Museum of Photography, Film and Television, 13–31.
- Stenman, Maija.** 1997. Alastomuus on tabu. *Elämää Amerikassa -artikkeli.* Kotivinkki 4, 114.
- Stokes, Philip.** 1992. *The Family Album: So Great a Cloud of Witnesses.* Teoksessa Clarke, Graham (toim.) *The Portrait in Photography.* Wiltshire: Reaktion books, 193–205.
- Strand, Paul.** 1974. Teoksessa Green, Jonathan (toim.) *The Snapshot.* *Aperture* 19 (1), 46–49.
- Striking Women.** 1986. *Communities and Coal. Photographs by Izabela Jedrzejczyk, Raissa Page, Brenda Prince & Imogen Young.* Hampshire: Pluto Press.
- Sunila, Sakari.** 1989. *Corpus.* Teoksessa *Valokuvataide Arkitaide 1989.* Valokuva 150 vuotta. Valokuvataide Arkitaide -tapahtuman luettelo. Helsinki: Valokuvataiteen seura ry, ei sivunumerointia.
- Suojanen, Päivikki.** 1984. Elämänhistoriallinen tutkimustapa. Teoksessa Suojanen, Päivikki & Saressalo, Lassi (toim.) *Kulttuurin kenttätutkimus.* Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos, 51–68.
- Suomen valokuvaajat 1842–1920.** 1996. Toim. Hannu Sinisalo & Ritva Tähtinen. Jyväskylä: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Suoranta, Juha.** 1995. Vokabulaarit ja ajatusten laboratoriot. Teoksessa Eskola, Jari, Mäkelä, Jukka & Suoranta, Juha (toim.) *Ihmistieteiden 1990-luvun metodologiaa etsimässä.* Keskustelua kasvatusta ja sosiaalitieteiden 1990-luvun metodologiasta. Lapin yliopisto. Kasvatustieteen laitoksen julkaisu C 8, 131–148.
- Szarkowski, John.** 1989. *Photography Until Now. U.S.A.: The Museum of Modern Art.*
- Söderlind, Solfrid.** 1989. *Privat objekt och offentligt medium. Kungligt porträttbruk i Sverige – tidiga fotografiska bilder.* Teoksessa Johannesson, Lena, Sjölander-Hovorka, Angelika & Söderlind, Solfrid (toim.) *Fotobilden: historien i nuet – nuet i historien.* En symposiedokumentation. Universitetet i Linköping. Tema Kommunikation SIC 30, 67–84.

T

- Tagg, John.** 1988. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories.* Hong Kong: Macmillan Education.
- Tagg, John.** 1995. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories.* 2. p. Hong Kong: University of Minnesota Press.
- Taiteen pikkujättiläinen.** 1995. Toim. Rakel Kallio, Veikko Kallio, Eija Kämäräinen, Heikki Lahtinen, Tiinaliisa Mattila & Marja Sakari. 3. p. Porvoo: WSOY.
- Taylor, Jeff.** 1996. *New Media and Cultural Representation.* Teoksessa Karamjit S. Gill (toim.) *Information Society. New Media, Ethics and Postmodernism.* Great Britain: Springer, 257–275.
- Taylor, Terry.** 1996. *Matters Arising: A Cross-Phase Photography Residency.* *Journal of Art & Design Education* 15 (1), 41–45.

U

- Teerijoki, Elina.** 2003. Eron kuvat. Helsingin Sanomien Nyt-viikkoliite 23.5.–29.5.2003, 53.
- Terry, Roger L.** & Macy, Rebecca J. 1991. Children's Social Judgments of Other Children Who Wear Eyeglasses. *Journal of Social Behavior and Personality* 6 (4), 965–974.
- Tiikeri-sarjakuva.** 1995. Helsingin Sanomat 27.11.1995.
- Tirola, Liisa.** 1975. Valokuva säilyttää muistoissa. Teoksessa Keski-Korhonen Ritva, Anttila Lauri, Hassi, Antti & Salminen Antero (toim.) Valokuvauksen vuosikirja 1975. Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 36–41.
- Titus, Sandra L.** 1976. Family Photographs and Transition to Parenthood. *Journal of Marriage and the Family* 38, 525–530.
- Tobiassen, Anna Helene.** 1990. Private Photographic Collections as an Ethnological Source. Teoksessa *Ethnologia Europaea* XX, 81–94.
- Tobiassen, Anna Helene.** 1995. På talfot med fotografiene våre. Otta: Spartacus.
- Trend, David.** 1992. Look Who's Talking. Narratives of Family Representation. *Afterimage* 19 (7), 8–11.
- Tudor, Andrew.** 1976. Genre and Critical Methodology. Teoksessa Nichols, Bill (toim.) *Movies and Methods I. An Anthology*. University of California Press, 118–126.
- Tuomaala, Saara.** 1997. Perhe ennen ja nyt – kokemuksia, ideologiaa ja retoriikkaa. Valokuva 47 (4), 60–61.
- Tuomikoski, Paula.** 1987. Taide ja ihminen. Helsinki: Hakapaino.
- Tuori, Santeri.** 2001. Vallan kuva. Valokuva kontrollipolitiikan välineenä. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo & Musta Taide.
- Turner, Peter.** 1987. History of Photography. Hong Kong: Hamlyn.

- Uimonen, Anu.** 1997. Puhun kirjaimista mutta teen kuvia. Helsingin Sanomat 21.1.1997, C 5.
- Uimonen, Anu.** 1999. Tosia ja lainattuja elämän tähtihetkiä. Helsingin Sanomat 18.11.1999, C 10.
- Uitto, Irmeli.** 1988. Albumikuva. Tavallinen valokuva. Valokuva 38 (7–8), 22–29.
- Uitto, Irmeli.** 1989. Aika, paikka ja albumikuva. Teoksessa Valokuva-taide Arkitaide 1989. Valokuva 150 vuotta. Valokuvataide Arkitaide -tapahtuman luettelo. Helsinki: Valokuvataiteen seura ry, ei sivunumerointia.
- Ulkuniemi, Seija.** 1999. Perhevalokuvaus – tirkistelyä vai kommunikaatiota. *Kaltio* 1, 16–18.
- Ulkuniemi, Seija.** 2002b. Yksi sydän, monta suonta (ja juonta). Teoksessa Räsänen, Marjo (toim.) *MoniKko*. Moniroolinen kuvataideopettaja korkeakoulussa. Taideteollinen korkeakoulu. Julkaisusarja F 23, 8–12.
- Uusitalo, Liisa.** 1986. Kulttuurin tuottaminen ja talous – johdatus tutkimusteemaan. Teoksessa Eskola, Katarina & Uusitalo, Liisa (toim.) *Näkökulmia kulttuurin tuotantoon*. Väkiraportti Kulttuurin markkinat ja merkitykset -projektin tutkimuksista. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, 5–15.

V W

- Walkerdine, Valerie.** 1991. Behind the Painted Smile. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. Worcester: Virago Press, 35–45.
- Walok. A. Niemistö Kauhajoelta.** 1980. Valokuvakirja maaseutu-kuvaajasta ja hänen aikalaisistaan muutama vuosikymmen sitten. Toim. Pentti Kakkori. Forssa: Kirjoittaja.
- Valokuvaaja Victor Barsokevitsch 1863–1933.** 1981. Kuvia vuosisadanvaihteen Kuopiosta. Toim. Helena Riekkä, Oka Karvonen, Timo Niiranen, Anja Ollikainen, Toivo Tikkanen & Outi Vuorikari. Kuopion museo. Kulttuurihistorian osaston julkaisuja 2. Kuopio.
- Valokuvaidea sai suojakseen pikkupatentin.** 1997. *Lapin Kansa* 30.7.1997, 6.
- Valokuvan taide.** 1992. Suomalainen valokuva 1842–1992. Toim. Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa & Jorma Hinkka. VB-valokuvakeskuksen julkaisuja 2. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Victor Barsokevitsch -seura ry.
- Valokuvauksen vuosikirja 1984.** 1984. Toim. Matti Ristimäki, Bert Carbelan, Ritva Keski-Korhonen & Hannu Sokala. Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Valokuvauksen vuosikirja 1985.** 1985. Toim. Ritva Keski-Korhonen, Bert Carbelan, Peter Herring & Hannu Sokala. Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Walsh, Val A.** 1995. Eyewitnesses, Not Spectators / Activists, Not Academics: Feminist Pedagogy and Women's Creativity. Teoksessa Deepwell, Katy (toim.) *New Feminist Art Criticism. Critical Strategies*. Glasgow: Manchester University Press, 51–60.
- Walton, Kamina.** 1995a. Creating Positive Images: Working with Primary School Girls. Teoksessa Spence, Jo & Solomon Joan (toim.) *What Can a Woman Do with a Camera? Photography for Women*. Hong Kong: Scarlet Press, 153–158.
- Walton, Kamina.** 1995b. *Picture My World. Photography in Primary Education*. Cambridge: The Arts Council of England.
- Wang Hansen, André.** 1982. *Fotografi og familie. En historisk og sociologisk undersøgelse af private familiefotografier. Bidrag's skriftserie n:o 5*. Odense: Statens Humanistiske Forskningsråd.
- Vanhanen, Hannu.** 1991. *Kuoleman kuvat*. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitoksen julkaisusarja A 73. [Lisensiaatintutkimus.]
- Ward, John.** 1989. The Beginnings of Photography. Teoksessa Ford, Colin (toim.) *The Story of Popular Photography*. Germany: Century & The National Museum of Photography, Film and Television, 10–41.
- Varto, Juha.** 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Tampere: Kirjayhtymä.
- Wartofsky, Marx W.** 1993. *Kameror kan inte se: Representation, fotografi och det mänskliga seendet*. Teoksessa Lundström, Jan-Erik (toim.) *Tankar om fotografi. Käänt. Jan-Erik Lundström. Smedjebacken: Alfabeta*, 31–41.
- Watney, Simon.** 1991. *Ordinary Boys*. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. Worcester: Virago Press, 26–34.
- Wechsler, Judith.** 1974. Teoksessa Green, Jonathan (toim.) *The Snapshot*. *Aperture* 19 (1), 109–111.
- Wells, Liz.** 1997. *On and beyond the White Walls. Photography as Art*. Teoksessa Wells, Liz (toim.) *Photography: A Critical Introduction*. Great Britain: Routledge, 199–249.
- Werkmäster, Barbro.** 1991. *Perhekuvien ideologinen funktio*. Teoksessa Räsänen, Marjo (toim.) *Sanoja kuvista. Lähtökohtia taidekuvan tarkasteluun*. Vuoden 1980 alkuperäisjulkaisusta *Familjebildernas ideologiska funktion* käänt. ja toim. Marjo Räsänen. Taideteollinen korkeakoulu. Taidekasvatuksen osaston opetusjulkaisuja 4, 64–71.
- Victor Barsokevitsch.** 1987. *Valokuvia 1893–1927*. Toim. Jukka Kukkonen. VB-seuran julkaisuja 1. Helsinki: Kustannuskiila.

Width, Terhi. 1999. Nainen vaatii Kalle-lehdeltä 50 000 markkaa nakukuvista. Helsingin Sanomat 22.6.1999, A 5.

Viitanen, Pirjo. 1998. Hyvät, kauniit ja rumat kuvat: ensiluokkalaisten taidekuvareseptio. Turun yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisuja C 145. [Väitöskirja.]

Vilkko, Anni. 1990. Omaelämäkertojen analysoiminen kertomuksina. Teoksessa Mäkelä, Klaus (toim.) Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta. Helsinki: Gaudeamus, 81–98.

Williams, Val. 1991a. Carefully Creating an Idyll: Vanessa Bell and Snapshot Photography 1907–46. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography. Worcester: Virago Press, 186–198.

Williams, Val. 1991b. Decades of Remembrance: War and the Displacement of Family Photography. Teoksessa Spence, Jo & Holland, Patricia (toim.) Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography. Worcester: Virago Press, 165–169.

Williams, Val. 1991c. The Other Observers. Women Photographers in Britain 1900 to the Present. 2. p. Somerset: Virago & Arts Council.

Williams, Val. 1994a. Back to Basic Families. Women's Art Magazine 57, 4–8.

Williams, Val. 1994b. Who's Looking at the Family. Hampshire: Barbican Art Gallery.

Williamson, Judith. 1986. Consuming Passions. The Dynamics of Popular Culture. Cornwall: Marion Boyars.

Virtanen, Anne. 2001. Taiteilijat väittelevät. Taide 6, 8–11.

Virtuaalihautausmaa. 1997. Helsingin Sanomat 10.12.1997, C 6.

Wolff, Janet. 1988. The Social Production of Art. 7. p. Hong Kong: Macmillan Education.

Y

Young, Shelagh. 1988. Feminism and the Politics of Power. Whose Gaze Is It Anyway? Teoksessa Gamman, Lorraine & Marshment, Margaret (toim.) The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture. Aylesbury, Bucks: The Women's Press, 173–188.

Younger, Daniel P. 1992. The "Values" Thing: The Politics of Family Representation. Views 13 (3), 3–6, 22.

Z

Ziff, Trisha. 1991. Digital Memories. Ten.8 2 (2), 76–77.

Zimmerman, Patricia R. 1995. Reel Families. A Social History of Amateur Film. U.S.A.: Indiana University Press.

Ö

Öman, Ulla. 1983. Porträttfotografen. En etnologisk studie av en fotograf, hans ateljé och bilder. Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Ethnologica Upsaliensia 9.

Painamattomat lähteet

- Anttila, Kati.** 1998. ”Mitä enemmän katsoo, sitä enemmän löytää”. Lukiolaiset valokuvataiteen tarkastelijoina. Lapin yliopisto. Taidekasvatuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Autti, Mervi.** 1995. Valokuva ja muistelutyö [esitelmä]. Naistutkimuksen opetuksen Radikaali terapia -luentosarja. 16.2.1995. Jyväskylän yliopisto.
- Baxter, Kristin.** 2002. Re-collecting Family Photographs and Meaning-making in Art Education. Väitöskirjaksi tarkoitettun tutkimuksen alustava käsikirjoitusversio. Tekijän hallussa.
- Eisner, Elliott W.** 2003. What Can Education Learn from the Arts about the Practice of Education? John Dewey -luennon käsikirjoitus. Tekijän hallussa.
- Järvelä, Maria-Liisa.** 1993. *Autobiography: Discourse of the Self*. Oulun yliopisto. Kasvatustieteiden tiedekunta. Lisensiaatintutkimus.
- Kakko, Aki.** 2003. Abstrakti ilmaisu audiovisuaalisessa taiteessa – Audiovisuaalisen taideteoksen *Opus F3.3:n* lähtökohdat, merkityksenanto ja kokeminen. Lapin yliopisto. Mediatieteen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Kantonen, Lea & Kantonen, Pekka.** 1997. Joka hetki -videoinstallaatio 1990–1997. Näyttelyesite.
- Keskinen, Paavo & Lundgren, Tapani.** 1977. Kuvan olemuksesta ja valokuvauksen välttämättömyydestä. Valokuvaopetuksen lähtökoh- tien esteettis-teoreettista tarkastelua. Taideteollinen korkeakoulu. Kuvaamataidon opetuksen laitos. Syventäviin opintoihin kuuluva tutkielma.
- Kurkela, Kari.** 2003. Rajalla tutkiminen. Kokemuksen ymmärtämisen mahdollisuudesta [esitelmä]. VIII valtakunnallisen taiteen ja kulttuurin tutkimuksen jatkokoulutusseminaari. 12.–13.9.2003. Rovaniemi.
- Kättylä, Mikko & Saarijärvi, Jussi.** 1982. Valokuvaopetuksen tavoitteet ja todellisuus – tutkielma peruskoulun päättäneiden valmiuksista tarkastella taidevalokuvia. Taideteollinen korkeakoulu. Kuvaamataidon opetuksen laitos. Syventäviin opintoihin kuuluva tutkielma. Tekijän hallussa.
- Käyhkö, Unto.** 1989. Muotokuvavalokuvaus ja taide: näkökulma valokuvauksen varhaiskauteen Suomessa (1839–1870) ja kamerakuvaan maalaustaiteen palveluksessa. Jyväskylän yliopisto. Taidehistorian laitos. Lisensiaatintutkimus.
- Mäkilä, Pirjo.** 1993. Tätä hetkeä en unohda koskaan – tutkimus kotivalokuvauksesta. Helsingin yliopisto. Folkloristiikan laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Mäkitalo, Mari.** 1997. Ruumiinkuvasta naisenkuvaan – muistelutyöllä saavutettua tietoa naiseudesta. Lapin yliopisto. Mediatieteen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Paasonen, Susanna.** 1997c. Osia pro gradu -työn alustavasta käsikirjoituksesta. Tekijän hallussa.
- Peltonen, Jaana, Pohjola, Kirsi, Ruusila, Outi, Ruuskanen, Jaana & Rytönen, Jaana.** 1987. Perhevalokuvat perheen integraation peilinä – tutkielma perhevalokuvien asemasta kahden eri sukupolven perheissä. Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatutkimuksen metodiikka I -kurssin (YKP 7) harjoitustyö.
- Räsänen, Marjo.** 1998. Tieto, taito, tunne. Kohti kokonaisvaltaista oppimista ja tutkimista [esitelmä]. 8.5.1998. Lapin yliopisto.
- Soppela, Jan.** 1996. Kotivalokuvan estetiikasta. Lapin yliopisto. Mediatieteen laitos. Proseminarityö.
- Suikkanen, Seija.** 1999. ”Tuoksu on väri, joka tekee tuntemuksen”. Nykytaiteen reseptio ja katsojien puhunnan ulottuvuudet. Lapin yliopisto. Taidekasvatuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Ulkuniemi, Seija.** 1998. Kuvitella elämää. Perhevalokuvan lajityypin tarkastelua. Lapin yliopisto. Taiteiden tiedekunta. Taidekasvatuksen laitos. Lisensiaatintutkimus.

Ulkuniemi, Seija. 2003a. Just Great, Touching or Provoking? Cross Cultural Interpretations of an Installation Connected with Family Photography [esitelmä]. Taidekasvattajien InSEA on SEA -kongressi. 2.8.2003. Tukholma.

Muut lähteet

Audiovisuaalinen ja elektroninen aineisto

Fisk, David L. 1994. A Second Look: Photography as an Experiential and Therapeutic Tool. Teoksessa *Experiential Education: A Critical Resource for the 21st Century*. Proceedings Manual of the Annual International Conference of the Association for Experiential Education. 22nd, Austin, TX, November 3–6. Abstrakti. AN: ED377016.

Fotoinfo. 1997. Saatavilla [www-muodossa <http://www.fotoinfo.fi/pressi/1296.html>](http://www.fotoinfo.fi/pressi/1296.html). 14.10.1997.

Halle, David. 1994. *Inside Culture: Art and Class in the American Home*. IL: University of Chicago Press. State University, New York. Abstrakti. AN: 94C01952.

IRC-galleria. 2004. Saatavilla www-muodossa <http://irc-galleria.net/>. 4.3.2004.

Kuas pilvet karkaavat -elokuva. 1996. Ohjaus: Aki Kaurismäki.

Keeskeméti. Istvan. 2004. Huolellinen arkistointi pidentää kuvan ikää. Saatavilla [www-muodossa <http://www.journalistiliitto.fi/journalisti/arkisto/2097/perus/journa04.htm>](http://www.journalistiliitto.fi/journalisti/arkisto/2097/perus/journa04.htm). 4.3.2004

Krantz, Sandra. 1991. Comparing a Cognitive Model and Phototherapy in the Treatment of Seasonal Affective Disorder. Master's Thesis. Moorhead State University. Abstrakti. AN: ED336677.

Lähempänä taivasta -televisiosarja. 1996. Osa 7/12: Syntymäpäivä. TV 2. 10.3.1996.

Moreira-Leite, Miriam-Lifchitz. 1994. The Reading of Photography; Leitura da fotografia. *Estudos Feministas* 2 (2, supplement), 130–141. Abstrakti. AN: 9607900.

Pauwels, Luc. 1994. The Meaning of Triviality. Family Photography as a Social Practice and a Sociological Data Source; De betekenis van net banale. *Familiefotografie als sociale praktijk en als sociologische databron*. *Tijdschrift voor Sociologie* 15 (1), 5–24. Abstrakti. AN: 9501380.

Simon, Linda. 1992. Make History with Your Students. *Learning* 20 (7), 56–57. Abstrakti. AN: EJ445285.

Simons, Elizabeth-Radin. 1990. Student Worlds, Student Words: Teaching Writing through Folklore. Bounton/Cook Heinemann. Abstrakti. AN: ED391165.

Smith, Robert L. & Stevens-Smith, Patricia. 1992. Basic Techniques in Marriage and Family Counseling and Therapy. School of Education. University of Michigan. Abstrakti. AN: ED 350526.

Ulkuniemi, Seija. 2002a. Pieni on ihmisPOLOn mieli, vaikka siihen mahtuu hänen koko maailmansa. PoissaOlevan LäsäOlo -muistepelin synnytykskuva(us.) Saatavilla [www-muodossa <http://www.fmp.fi/perhe/ulkuniemi.htm>](http://www.fmp.fi/perhe/ulkuniemi.htm). 5.3.2004.

Ulkuniemi, Seija. 2003b. Working with the Genre of Family Photography. InSEA Member Presentations. Papers and Workshops CD–Rom. The 31st InSEA World Congress 2002. New York: The Center for International Art Education. Columbia University. Teachers College.

Näyttelyt

Honka, Tuomas. Poika-multimediateos. Dislocations/Siirtymä -näyttelyn Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan yhteisnäyttely. Rovaniemen taidemuseon ”Telen tila”. 11.5.–24.6.1997.

Perhe – yksityisiä asioita. 2002. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo. Saatavilla www-muodossa <<http://www.fmp.fi/perhe/perhe.htm>>. 5.3.2003.

Rauhala, Annika. Kotipornoa-valokuvanäyttely. Helsinki. Kesä 1995.

Tervaniemi, Sari. The River Flows Fast. Joki virtaa -valokuvanäyttely. Galleria Täysikuu. Rovaniemi. 6.–28.7.1996.

Tietoa suullisesti tai sähköpostitse antaneet

Hautala-Hirvioja, Tuija

Hermansson-Pulkkinen, Leena

Häyrinen, Jukka

Jäppinen, Anu

Koivumäki, Pauli

Lepola, Outi

Manninen, Arimo

Muinonen, Meeri

Mäkelä, Maarit

Mäkitalo, Mari

Pippola, Savanna

Puskala, Kalervo

Salo, Merja

Sarvas, Risto

van Setten-Salmi, Anneli

Setälä, Päivi

Snellman, Hanna

Viitanen, Pirjo

Ylinärä-Tikkala, Kristiina

Kuvaluettelo

- Kuva 1.** Antiposeerausta. 10 X 15 cm. 1980–90-lukujen vaihde. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 56)
- Kuva 2.** Kuvaamisen estäminen. 15 X 10 cm, albumiin leikattuna 12,5 X 10 cm. 1991. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 56)
- Kuva 3.** Pubissa pelleilyä lomamatkalla. 10 X 15 cm. 1991. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 56)
- Kuva 4.** Pimeässä yllätetyt vanhemmat. 9 X 13 cm, albumiin leikattuna 9 X 12 cm. 1975. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 60)
- Kuva 5.** Nukkuva puoliso. 15 X 10 cm. 1989. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 60)
- Kuva 6.** Rapujuhlassa Ruotsissa. 10 X 15 cm. 1990. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 60)
- Kuva 7.** 80-vuotiaan syntymäpäiväkahveilla. 10 X 15 cm. 1997. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 62)
- Kuva 8.** Näppäilykuvaustapahtuma rippileirillä. 13 X 9 cm, albumiin leikattuna 10 X 9 cm. 1978. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 62)
- Kuva 9.** Kesävieraita rakenteilla olevan uuden kuistin edessä. 10 X 15 cm. 1999. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 64)
- Kuva 10.** Studiokuva 18-vuotiaasta. 13,5 X 8,5 cm. 1900-luvun alku. Kuvaaja tuntematon. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 72)
- Kuva 11.** Ylioppilas. 18 X 13 cm. 1981. Kuvaaja ja käyttö lupa Kuva-Tuomi. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 74)
- Kuva 12.** Hääkakun leikkaus. 15 X 10 cm, albumiin leikattuna 12 X 10 cm. 1992. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 79)
- Kuva 13.** Ryhmäkuva perheestä kotinsa edustalla. 17 X 12 cm. 1920-luvun alkupuoli. Kuvaaja tuntematon. Ilkka Ulkuniemen kokoelmat. (s. 80)
- Kuva 14.** Ryhmäkuva perheestä olohuoneessa. 12,5 X 12,5 cm. 1968. Kuvaaja harrastaja/kyläkuvaaja Olavi Hursti. Käyttö lupa Alli Hursti. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 81)
- Kuva 15.** Aviopari vaimon synnyinkodin pihalla. 14 X 10 cm. 1920–30-lukujen vaihde. Kuvaaja tuntematon kyläkuvaaja. Ilkka Ulkuniemen kokoelmat. (s. 85)
- Kuva 16.** Koululuokkakuvaa. 12,5 X 20 cm. 1975. Kuvaaja ja käyttö lupa Kuva-Tuomi. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 86)
- Kuva 17.** Isä ja tytär hiekkarannalla. 9 X 9 cm. 1965. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 91)

- Kuva 18.** Vastasyntyneen esikoislapsen imetyspuuha alkaa. 10 X 15 cm. 1992. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 104)
- Kuva 19.** Ukki lapsenlapsineen. 10 X 15 cm. 1996. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 104)
- Kuva 20.** Sisko osaa syöttää veljeä. 10 X 15 cm. 1995. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 104)
- Kuva 21.** Joulupukki, vanha ukki... 10 X 15 cm. 1994. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 106)
- Kuva 22.** Konfirmoidut kirkon edessä. 9 X 13 cm. 1978. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 106)
- Kuva 23.** Ystävät valamassa uudenvuoden tinoja. 13 X 9 cm, albumiin leikattuna 11,5 X 9 cm. Vuosien 1976–1977 vaihde. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 107)
- Kuva 24.** Nuori mies, auto ja tyttöystävä. 9 X 13 cm. 1974. Ilkka Ulkuniemen kokoelmat. (s. 109)
- Kuva 25.** Saunamökin rakentaja saunan portailla. 15 X 10 cm, albumiin leikattuna 13 X 10 cm. 1983. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 109)
- Kuva 26.** Raskaana, rakastettavana. 15 X 10 cm. 1992. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 110)
- Kuva 27.** Esikoisen imetystä sukulaistädin länä ollessa. 15 X 10 cm. 1992. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 110)
- Kuva 28.** Hautajaisten saattoväkeä. 10 X 15 cm. 1985. Ilkka Ulkuniemen kokoelmat. (s. 114)
- Kuva 29.** Perhe nauttii jäätelöstä lomamatkallaan. 9 X 9 cm. Noin 1966. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 116)
- Kuva 30.** Turistityttöjen poseerausta suihkulähteellä Roomassa. 15 X 10 cm. 1992. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 117)
- Kuva 31.** Kalasaaliin esittelyä. 10 X 15 cm. 1993. Ilkka Ulkuniemen kokoelmat. (s. 120)
- Kuva 32.** Auringonlasku kesämökin maisemissa. 15 X 10 cm. 1990. Ilkka Ulkuniemen kokoelmat. (s. 120)
- Kuva 33.** Kesämökin tiskipuuhat. 10 X 15 cm. 1989. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 120)
- Kuva 34.** Valokuvien näyttötilanne. 10 X 15 cm. 1980-luvun loppupuoli. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 125)
- Kuva 35.** Manchesterin kirpputorilta vuonna 1996 ostettu perheryhmäkuva. 20 X 15 cm. Seija Ulkuniemen kokoelmat. (s. 134)

Kuva 36. Kuvakooste Arkipyhien(t)aikamatto -teoksesta. (s. 166)

Kuva 37. Kuvakooste REPRODUKTIO-teoksesta. (s. 186)

Kuva 38. REPRODUKTIO:n katsojan piirrospari (RovaniemiVTM). (s. 191)

Kuva 39. REPRODUKTIO:n katsojan piirrossarja (RovaniemiVTM). (s. 192)

Kuva 40. REPRODUKTIO:n katsojan piirros (RovaniemiTM). (s. 196)

Kuva 41. Kuvakooste POLO-muistipeli -teoksesta. (s. 198)

Kuva 42. Kuvakooste Äitien talvipuutarha -teoksesta. (s. 220)

Kuva 43. Muurolan ala-asteen oppilaan ”perhevalokuva”-piirros. (s. 225)

Kuva 44. Kuvakooste Valotetut elämät -näyttelystä. (s. 230)

Liite 1: Arkipyhien (t)aikamatto -tilateoksen koodit, esittelypaikat, ajat, käytännöt¹ ja saatujen palautteiden lukumäärä

Muurola: Muurola, kirjaston näyttelytila 10.12.1996–11.1.1997. (Avajaiset 10.12.)
Ei videota. Palautekirja² & koululaispalautteet lapuilla (76 kpl) & 1 kirje. Yhteensä 111 palautetta.

MuurolaKoti: Muurola, yksityisasunto 26.1.1996.
Ei videota. Palautekirja. Olin läsnä. Yhteensä 2 palautetta.

TornioTM: Tornio, Aineen taidemuseo (Lapin taiteen alue-näyttely) 5.7.–31.8.1997. (Avajaiset 4.7: Olin läsnä.)
Ei videota. Osa kävijöistä kirjoitti kommentteja REPRO-DUKTIO:n palautevihkoon. Yhteensä 3 palautetta.

ManchesterGAL: [The Enchanted Carpet of the Holy Daily Life]³ Iso-Britannia, Manchester Metropolitan yliopisto, kasvatustieteiden tiedekunta, Birley-galleria 11.–12.5. (aamupäivä) 1999
Video. Palautekirja⁴ & 1 kirjepalautte. Olin läsnä. Yhteensä 9 palautetta.

ManchesterAU: [The Enchanted Carpet of the Holy Daily Life] Iso-Britannia, Manchester Metropolitan yliopisto, kasvatustieteiden tiedekunta, sisääntuloaula 12.5. (iltapäivä) 1999.
Ei videota. Palautekirja. Olin läsnä. Yhteensä 14 palautetta.

ExmouthGAL: [The Enchanted Carpet of the Holy Daily Life] Iso-Britannia, Exmouth, Rollen yliopisto, näyttelyluokka 17.–18.5.1999.
Video. Opiskelijapalautteet & 1 lehtori-palautte lapuilla. Olin läsnä. Yhteensä 11 palautetta.

ExmouthAU: [The Enchanted Carpet of the Holy Daily Life] Iso-Britannia, Exmouth, Rollen yliopisto, pääsisäänkäyntiaula 20.2.1999.
Ei videota. Palautekirja. Olin läsnä. Yhteensä 16 palautetta.

Amsterdam: [The Enchanted Carpet of the Holy Daily Life] Alankomaat, Amsterdam, Vrije-yliopisto, pääaula 24.10.2000.
Ei videota. Palautekirja. Olin läsnä. Yhteensä 17 palautetta.

Valkenswaard: [The Enchanted Carpet of the Holy Daily Life] Alankomaat, Eindhoven, Valkenswaard, yksityisasunto 26.10.2000.
Ei videota. Palautekirja. Olin läsnä. Yhteensä 5 palautetta.

Rotterdam: [The Enchanted Carpet of the Holy Daily Life] Alankomaat, Rotterdam, suomalainen merimieskirkko 27.–28.10.2000.
Video. Palautekirja. Olin läsnä. Yhteensä 22 palautetta.

RovaniemiYO: Lapin yliopisto, päärakennus, pääaula 22.–29.3.2001.
Ei videota. Palautekirja. Yhteensä 17 palautetta.

Hallstavik: [Trollmattan av den heliga vardagliga tiden] Ruotsi, Hallstavik, kirjasto 8.–12.6.2001.
(Avajaiset 8.6: Olin läsnä.)
Ei videota. Palautekirja⁵. Yhteensä 11 palautetta.

- 1 Tarkennukset selvittävät, oliko Arkipyhien (t)aikamatto -teoksen yhteydessä esillä video, miten kussakin paikassa kerättiin palautetta ja oliko läsnä teoksen luona. Mikäli viime mainittua ei todeta, en ollut itse paikalla "näyttelyvalvojana" ihmisten kirjoittaessa palautteita.
- 2 Kirjassa on toive: "Olisin kiitollinen, jos kertoisit myös, mitä ajatuksia näyttelyn kuvat sinussa herättivät."
- 3 Hakasulkeissa oleva näyttelyn nimi kertoo, millä kielellä näyttelyn tekstit ovat olleet esillä. Paikoissa, joissa on ollut suomalaisiakin, kuten Hallstavikissa, Rovaniemellä ja Alankomaissa, näyttelytekstit ovat olleet myös suomeksi.
- 4 Esitteissä oli teksti: "I am interested in hearing from you and receiving your comments. Write your response in the booklet on the table, please."
- 5 Mukana teksti: "Skriv i detta häfte upp tankar, som utställningen väcker hos dig – tack!"

Härnösand: [Trollmattan av den heliga vardagliga tiden] Ruotsi, Härnösand, kirjaston näyttelytila 15.6.2001.

Ei videota. Palautekirja. Yhteensä 7 palautetta.

GranadaKTK: [La Alfombra Maravillosa de los Días Santos y Ordinarios / The Enchanted Carpet of Holy Daily Life]⁶ Espanja, Granadan yliopisto, kasvatustieteiden tiedekunta, porrasaula 23.4.–30.4. 2002.

Ei videota. Palautekirja & 1 kirje. Yhteensä 93 palautetta.

New York: [The Enchanted Carpet of Holy Daily Life] Yhdysvallat, New York, Marquis Marriot -hotelli, porrasaula 22–23.8.2002 (InSEA-kongressin aikaan).

Ei videota. Palautekirja⁷. Yhteensä 7 palautetta.

Greenville: [The Enchanted Carpet of Holy Daily Life] Yhdysvallat, Pohjois-Carolina, Greenville, East-Carolinan yliopisto, taiteiden tiedekunta, galleria 26.–30.8.2002.

Ei videota. Palautekirja & opiskelijapalautteet (10 kpl) lapuilla. Yhteensä 25 palautetta.

RovaniemiVTM: [The Enchanted Carpet of Holy Daily Life] Rovaniemen taidemuseo, VALOTETUT ELÄMÄT / [EXPOSED LIVES]⁸ -näyttely 18.1.–23.2.2003. (Avajaiset 17.1: Olin läsnä.)

Video. Palautekortit & 2 kirjettä. Yhteensä 68 palautetta.

KimberleyGAL: [The Enchanted Carpet of Holy Daily Life] Etelä-Afrikka, Kimberley, Duggan-Cronin -galleria 7.–16.3.2003. (Avajaiset 6.3: Olin läsnä.)

Video. Palautekirja. Yhteensä 10 palautetta.

KimberleyMUS: [The Enchanted Carpet of Holy Daily Life] Etelä-Afrikka, Kimberley, McGregor-museo 17.–27.3.2003.

Ei videota. Palautekirja. Yhteensä 7 palautetta.

GranadaTTK: [La Alfombra Maravillosa de los Días Santos y Ordinarios⁹ / The Enchanted Carpet of Holy Daily Life] Espanja, Granadan yliopisto, taiteiden tiedekunta, valokuvaopetusluokka 9.–15.5.2003.

Ei videota. Palautekirja. Yhteensä 19 palautetta.

Yhteensä 474 palautetta.

- 6 Espanjassa vain näyttelyn nimi ja pyyntö palautteen antamiseen olivat espanjaksi, muu esittely englanniksi.
- 7 Pöydällä oli teksti: "Your opinion/ideas are valuable, please respond."
- 8 Valotetut elämät -näyttelyssä, jossa kaikki neljä perhevalokuvan lajityyppiä pohtivaa tilateostani olivat esillä, teoksiin liittyvät tekstit oli käännetty englanniksi. Arkipyhien (t)aikamatolle sai antaa palautetta korteilla. Palautteen keruuhohje oli seuraava: "Palautteellesi: ole hyvä, täytä kortti ja laita se pöydällä olevaan laatikkoon. – Kiitos!" Ohje englanniksi: "Please write your reactions on the card and put it into the box. Thank you!"
- 9 Teoksen ohessa oli teksti: "¡Para sus opiniones, por favor!"

er

Liite 2: REPRODUKTIO – History represented -tilateoksen koodit, esittelypaikat, ajat, käytännöt¹ ja saatujen palautteiden lukumäärä

RovaniemiTM: Rovaniemen taidemuseo, TELE:n tila (Dislocations–Siirtymä -triennaalin yhteydessä järjestetty Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan opiskelijoiden ja henkilökunnan yhteisnäyttely) 11.5.–24.6.1997. (Avajaiset 10.5: Olin läsnä.)
Pulpetin palautevihko. Yhteensä 64 palautetta.

TornioTM: Tornio, Aineen taidemuseo (Lapin taiteen alue-näyttely) 5.7.–31.8.1997 (Avajaiset 4.7: Olin läsnä.)
Pulpetin palautevihko. Yhteensä 54 palautetta.

RovaniemiYO: Rovaniemi, Lapin yliopisto, päärakennuksen pääaula 1.3.–18.3.1999.
Pulpetin palautevihko. Yhteensä 23 palautetta.

RovaniemiVTM: Rovaniemen taidemuseo,
VALOTETUT ELÄMÄT / [EXPOSED LIVES]² -näyttely
18.1.–23.2.2003. (Avajaiset 17.1: Olin läsnä.)
Pulpetin palautevihko & 1 kirje. Yhteensä 38 palautetta.

RovaniemiTMKahvio: Rovaniemen taidemuseo, kahvioti-
la 10.–13.4.2003.
Pulpetin palautevihko. Yhteensä 4 palautetta.

Yhteensä 183 palautetta.

- 1 Tarkennukset selvittävät, miten kussakin paikassa kerättiin palautetta ja olinko läsnä teoksen luona. Mikäli viime mainittua ei todeta, en ollut itse paikalla "näyttelyvalvojana" ihmisten kirjoittaessa palautteita.
- 2 Valotetut elämät -näyttelyssä, jossa kaikki neljä perhevalokuvan lajityyppiä pohtivaa tilateostani olivat esillä, teoksiin liittyvät tekstit oli käännetty englanniksi.

Liite 3: PoissaOlevan LäsnaOlo (POLO) -muistipeli -tilateoksen koodit, esittelypaikat, ajat, käytännöt¹ ja saatujen palautteiden lukumäärä

Jaatila: Jaatila, lakkautettu koulu 27.9.1998.

Palautekirja² & 1 kirje. Olin läsnä. Yhteensä 28 palautetta.

MuurolaKoti: Muurola, yksityisasunto 22.12.1998.

Yksi kirje. Olin läsnä. Yhteensä 1 palaute.

RovaniemiGAL: Rovaniemi, Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, Katve-galleria 14.1.–5.2.1999. (Avajaiset 13.1: Olin läsnä.)

Palautekirja³ & muisteluryhmän opiskelijapalautteet laupuilla (9 kpl) & kysely KTK:n sivuaineopiskelijoille (9 kpl) & 5 kirjettä. Yhteensä 89 palautetta.

Hannover: [Die Anwesenheit Des Fehlenden – Memory-Spiel / The Presence of the Absent – a Memory Game]⁴ Saksa, Hannover, St.Thomas-kirkko 16.–20.10.2000.

Palautekirja⁵. Olin läsnä. Yhteensä 18 palautetta.

RovaniemiKTK: Rovaniemi, Lapin yliopisto, kasvatustieteiden tiedekunta, kuvataiteen luokka 16.10.2001.

Kysely⁶ KTK:n kuvataiteen sivuaineopiskelijoille. Olin läsnä. Yhteensä 6 palautetta.

MuurolaKoti: Muurola, yksityisasunto 5.1.2002.

Palautekirja. Olin läsnä. Yhteensä 2 palautetta.

RovaniemiKTK: Rovaniemi, Lapin yliopisto, kasvatustieteiden tiedekunta, kuvataiteen luokka 14.2.2002.

Kysely KTK:n kuvataiteen sivuaineopiskelijoille. Olin läsnä. Yhteensä 7 palautetta.

HelsinkiTM: [The Presence of the Absent – a Memory Game]⁷ Helsinki, Valokuvataiteen museo (Perhe. Yksityisiä asioita -yhteisnäyttely) 22.2.–5.5.2002.

(Avajaiset 21.2: Olin läsnä.)

Palautekirja & kysely⁸ (3 kpl). Yhteensä 55 palautetta.

RovaniemiVTM: Rovaniemen taidemuseo, VALOTE-TUT ELÄMÄT / [EXPOSED LIVES]⁹ -näyttely 18.1.–23.2.2003. (Avajaiset 17.1: Olin läsnä.)

Palautekirja & kysely (42 kpl) & 1 kirje. Yhteensä 91 palautetta.

GranadaKTK: [La Presencia de lo Ausente – un juego de memoria / The Presence of the Absent – a Memory Game]¹⁰ Espanja, Granadan yliopisto, kasvatustieteiden tiedekunta, 2. kerroksen aula 6.–9.5.2003.

Palautekirja¹¹ & kysely (erityisesti kysymys 1; 14 kpl)¹². Olin läsnä. Yhteensä 31 palautetta.

Yhteensä 328 palautetta.

- 1 Tarkennukset selvittävät, miten kussakin paikassa kerättiin palautetta ja olinko läsnä teoksen luona. Mikäli viime mainittua ei todeta, en ollut itse paikalla "näyttelyvalvojana" ihmisten kirjoittaessa palautteita.
- 2 Kirjan alussa luki: "Ajatuksia PoissaOlevan LäsnaOlo pelistä."
- 3 Ohjeenanto: "Ole hyvä ja kirjoita lopuksi ajatuksiasi pöydällä olevaan pelivihkoon."
- 4 Hakasulkeissa oleva näyttelyn nimi kertoo, millä kielellä näyttelyn tekstit ovat olleet esillä. Paikoissa, joissa on ollut suomalaisiakin, kuten Hannoverissa ja Rovaniemellä, näyttelytekstit

ovat olleet myös suomeksi. Saksassa teoksen nimi ja esittely olivat saksaksi mutta korttien tekstit vain suomeksi ja englanniksi.

- 5 Ohjeenanto saksaksi: "Bitte schreibe zum Schluss Deine Gedanken in das auf dem Tisch liegende Spielheft."
- 6 Ks. liite 5.
- 7 Ohjeenanto englanniksi: "In the end please write some of your thoughts in `the note book of the game`."
- 8 Kyselyyn liittyvä ohje: "Arvoisa näyttelyvieras: – Valmistelen väitöskirjaa perhevalokuvauksesta. Jos sinulla on hetki aikaa, täytä POLO-peliin liittyvä oheinen kyselylomake." Ohje englanniksi: "Dear Guest: I am writing my dissertation about family photography. If you are willing to give me a moment of your time, please fill in this questionnaire about the memory game The PreSence of the AbSent. – Warmest thanks!"
- 9 Valotetut elämät -näyttelyssä, jossa kaikki neljä perhevalokuvan lajityyppiä pohtivaa tilateostani olivat esillä, teoksiin liittyvät tekstit oli käännetty englanniksi.
- 10 Espanjassa näyttelyn nimi ja lyhyt esittely sekä pyyntö palautteen antamiseen olivat espanjaksi, tarkempi esittely ja korttien tekstit englanniksi.
- 11 Palautteenanto-ohje espanjaksi: "Por favor de-ja tu opinión, (impresiones e ideas) en la libreta que hay en la mesa."
- 12 Ohje espanjaksi: "Si tienes tiempo, por favor rellena el cuestionario, (al menos el 1º)."

Liite 4: Äitien talvipuutarha – hommage à Roland Barthes -tilateoksen koodit, esittelypaikat, ajat, käytännöt¹ ja saatujen palautteiden lukumäärä

- 1 Tarkennukset selvittävät, miten kussakin paikassa kerättiin palautetta ja olinko läsnä teoksen luona. Mikäli viime mainittua ei todeta, en ollut itse paikalla ”näyttelynvalvojana” ihmisten kirjoittaessa palautteita.
- 2 Opettajille antamassani teostiedotteessa oli ohje palautteen keruuseen: ”Toivon, että annatte itse ja keräätte oppilailta palautetta teoksen herättämistä ajatuksista ja tunteista joko postilaatikossa olevaan kirjaseen, tuomalla postilaatikkoon viestejä tai sähköpostilla (Seija.Ulkuniemi@urova.fi). Toivon, että kun käytte oppilaiden kanssa teoksen luona, pyydätte heitä antamaan palautetta tai mahdollisesti keräätte sitä koulussa, ettei tarvitse kylmässä kirjoittaa, mutta ette sitä vaadi. Osallistumisen tulee olla vapaaehtoista.”
- 3 Valotetut elämät -näyttelyssä, jossa kaikki neljä perhevalokuvan lajityyppiä pohtivaa tilateostani olivat esillä, teoksiin liittyvät tekstit oli käännetty englanniksi. Palautteenanto-ohje englanniksi: ”If the installation arouses any thoughts and/or emotions in you or you want to give feedback for some other reason, please write it in the booklet in the wooden ”mailbox”. You can also put your message in the box later or send it by e-mail: Seija.Ulkuniemi@urova.fi (<- you can find e-mail address notes in the little box at the mail box). – Warmest thanks!”

Muurola: Muurolassa kasvihuoneessa 14.12.2002–12.1.2003. (Avajaiset 13.12: Olin läsnä.)
Palautekirja & koululaispalautteet² lapuilla (99 kpl) & 4 kirjettä. Yhteensä 125 palautetta.

RovaniemiVTM: [Mothers’ Winter Garden – hommage à Roland Barthes] Rovaniemen taidemuseo, VALOTETUT ELÄMÄT / [EXPOSED LIVES]³ -näyttely 18.1.–23.2.2003. (Avajaiset 17.1.)
Palautekirja & 3 kirjettä. Yhteensä 44 palautetta.

Yhteensä 169 palautetta.

Liite 5: POLO-muistipeliin liittyvä kysely

PoissaOlevan LäsnaOlo -näyttelyyn liittyviä tehtäviä

Pelaa POLO-peliä. Vastaa sen jälkeen kysymyksiin seuraavassa järjestyksessä:

1. Kirjoita aivan aluksi **ajatuksia** ja kuvaile tunteita, joita POLO-peli sinussa herättää.¹
2. Sen jälkeen, kun olet vastannut kohtaan 1, valitse **kuva-pari**, joka sinusta on kaikkein mielenkiintoisin. Kuvaile lyhyesti kuvaparia: mitä kuvissa näkyy. Pyri selvittämään, mikä tekee tästä kuvaparista sinua koskettavan.
3. Valitse kaikista kuvista yksi, joka **yksittäisenä kuvana** pysäyttää sinut. Kerro kuvasta. Mieti, mikä sai sinut valitsemaan juuri tämän kuvan. Pohdi sitten, miten kuvan viesti muuttuu
 - a) kun luet sen taakse kirjoitetun tekstin
 - b) kun rinnastat kuvan sille asetettuun ”pariin”
 - c) kun luet em. ”parin” takana olevan tekstin valitsemasi kuvan rinnalla

4. Mikä/mitkä kuvista on/ovat mielestäsi hyvän maun rajat ylittäv(i)ä? Miksi?
5. Mikä/mitkä kuvaparien **vasemman**puoleisista kuvista eivät mielestäsi edusta tyypillisiä perhevalokuvia? Miksi?
6. Mikä/mitkä kuvaparien **oikean**puoleisista kuvista eivät mielestäsi edusta tyypillisiä perhevalokuvia? Miksi?
7. Suunnittele 6. luokalle tehtävä, joka perustuu tässä näyttelyssä saamiisi kokemuksiin ja ideoihin. Tehtävä voi olla sellainen, että oppilaat kävisivät pelaamassa peliä, ja suunnittelet käyntiin liittyvän tehtävän tai sellainen, jossa muuten ammennat ”perhevalokuvista”.²

- 1 Tässä kohdassa oli muualla paitsi kasvatus-tieteiden tiedekunnan opiskelijoille tehdyissä kyselyissä lisäys: ”(Voit kirjoittaa näitä mieluusti myös pöydällä olevaan kirjaan!)” Kohdan 1 ohje englanninkielisessä kyselyssä kuului: ”1. First, describe the thoughts and emotions awakened in you by the memory game. (You are welcome to write about these in the booklet on the table as well!)”
- 2 Kohta 7 oli tällainen kasvatustieteen tiedekunnan opiskelijoille tekemässäni kyselyssä. Muualla tämä kohta on korvattu tehtävällä: ”Muistele omia yksityisiä valokuviasi. Mikä niistä on sellainen, josta **et millään voisi luopua**. Kuvaile, mitä valokuva esittää. Miksi kuva on otettu? Miksi kuva on sinulle tärkeä?”

Liite 6: Arkipyhien (t)aikamatto -teokseen liittyvä esittelyteksti

Arkipyhien (t)aikamatto

syntyi toukokuun viimeisenä (perjantai) ja kesäkuun toisena (sunnuntai) päivänä AD 1996 otetuista valokuvista.

Lähtökohtani on ollut tekeillä olevan, perhevalokuviiin liittyvän lisensiaatintyöni myötä syntynyt pohdiskelu, mitä näppäilykuvat kertovat elämästäme – ja mitä ne piilottavat.

Kuvasin vuorotellen kuvausapulaiseni Savannan kanssa yhden työ- ja yhden vapaapäivän valveillaoloaikani tapahtumia ”näppäilytyyliin” säännöllisesti viiden minuutin välein.

Savanna käytti kuvaamiseen kiinteäpolttovälistä kinofilmikameraa ja minä järjestelmäkameraani. Annoin kuitenkin kameran toimia automaattisesti eli pyrin ”I push the button” -kuvaustapaan. Filminä käytimme tavallista värifilmiä.

Kuvaamisessa peruseriaattemme olivat kuvaaminen mahdollisimman nopeasti ja sommittelematta pyrkien vain kohteen tavoittamiseen unohtaen tekniset keinot vaikuttaa kuvaan. Savanna seurasi kelloa, joka määräsi viiden minuutin väliset kuvaushetket. Savannan kuvissa tuli olla ainakin osa minusta näkyvissä – hän kuvasi elämäni ulkoapäin. Hänen tuli myös pyrkiä mahdollisimman kainostelemattomaan kuvaamiseen. Koetin elää kuvaamisesta huolimatta mahdollisimman normaalisti, mutta joskus kuvaushetkellä en voinut välttyä poseeraukselta tiedostettuani kameran läsnäolon. Kun itse kuvasin, jouduin usein kiusallisesti keskeyttämään toiminnon, jota olin tekemässä. Silti pyrin kuvaamaan edessäni olevaa näkymää mahdollisimman valikoimatta – elämäni sisältäpäin. Kaikki kuvat tulivat myöhempää esillepääntöä silmälläpitäen ottaa vaakasuoraan.

Kuvat teetettiin tyypillisiksi kymppikuviksi. Katsoimme Savannan kanssa kuvat läpi yhdessä, kuten yhteisen lomamatkankin jälkeen kuvia tavataan porukalla kommentoida.

Tämä tapahtuma näkyy videonauhalla. Samalla havaitsimme myös tekemiämme virheitä, kuten parin kuvamoton puuttumisen. Lopulta ompelimme kuvat aikajärjestyksessä tilkkutäkkimatoksi. Lue kuvia vasemmalta oikealle. Kuuden kuvan sarja vastaa puolen tunnin ajanjaksoa.

Kommentteja ja yhteydenottoja mielenkiinnolla odotellen Seija Ulkuniemi

Kiitokset ryhmätyön onnistumisesta kuuluvat seuraaville:

- Rovaniemen maalaiskunta: kulttuurilautakunnan kohdeapuraha
- Savanna Pippola ja hänen sijaisenaan toimineet naapurin 8-vuotiaat Sanna ja Saira Kaukua (valokuvaus ja kuvien ompelu)
- perheenjäsenet ja työtoverit sekä muut kuvatut (kuvien sisältö ja lupa käyttää kuviaan)
- Pekka Ranta (videokuvaus)
- keskustelukumppanit ja muut tukijat (ideoiden kehittäminen ja kannustus)

Liite 7: REPRODUKTIO-teokseen liittyvät pulpettitekstit

Minä, Seija Maarit Ulkuniemi (os. Pirttijärvi), henkilötunnus:190263-XXXX etsin itseäni. Löysin perhevalokuvia, jotka oli otettu lapsuusmaisemissani. Menin noin 30 vuotta kuvien ottamisesta samoille paikoille samojen (?) ihmisten kanssa ja reprodusoin tilanteet. Minussa heräsi kysymyksiä:

Kuka noista mie oon? Oonko se mie? Oonko mie tuokin? Olenko mie tuotettu? Onko tuo tuotettukin mie? Oonko mie nämä kaikki? Onko nämä kaikki minussa? Kuka on se mie? Oonko mie tuollainen? Oonko mie siinä? Onko minä siinä? Onko minää? Onko mulla minää? Kuka se minä on? Olenko mie se? Olenko mie me? Kuka mie oon? Kuka oon? Kuka?

Valotetut elämät -näyttelyssä pulpetilla olevassa vihkossa oli palautteenkirjoitusohje myös englanniksi: "If you have got any time, please write in the booklet some answers, more questions, `homework`, or draw..." Pulpettiin kirjoitetut tekstit olivat esillä seinätauluissa:

The text written on the desk:

I, Seija Maarit Ulkuniemi (maiden name: Pirttijärvi), personal number: 190263-XXXX, was searching for myself. I found some family photos taken in my childhood surroundings. About 30 years after the photos were taken I went to the same places with the same (?) people and reproduced the situations. Some questions arose within me:

Which one of these people is me? Is that really me? Am I that one, too? Am I produced? Is that produced one me, too? Am I all of these people? Are all of these in me? Who is that "me"? Or am I even that one? Is that me over there? Is my self there? Is there a self? Do I have a self? Who is that self? Am I that? Am I "us"? Who *am* I? Who'm *I*? Who?

Liite 8: POLO-muistipeliin liittyvä esittelyteksti

PoissaOlevan LäsnäOlo -muistipeli

Sisältö: Peliin kuuluu 80 korttia, jotka muodostavat 40 korttiparia. Parit ovat pöydällä vierekkäin.

Valmistelut: Valitsin Jaatilassa viettämien lapsuusvuosiensu albumikuvista ne, joissa kuvatut ihmiset saatoivat kohtuudella yhä tavoittaa. Näistä kuvista otettu kuva on korttiparin ”**alkukuva**”. Kirjoitin alkukuvan taakse siihen liittyvän tyyppillisen albumikuvatekstin.

Kävin vuoden 1997 aikana kyseisten henkilöiden kanssa alkukuvien esittämällä paikoilla. Kuvattavat jäljittelivät alkukuvan asentoja ja ilmeitä. Syntyi korttiparin oikeanpuoleinen kuva, ”**jälkikuva**”. Kirjoitin jälkikuvien taakse joko päiväyksellä varustetun lainauksen päiväkirjoistani, joita olen kirjoittanut Jaatilassa 9–12-vuotiaana tai muiston, joka nyt, 23–35 vuotta alkukuvien ottamisen jälkeen, tuli mieleeni.

Peliohjeet: Käsittele kortteja puhtain käsin.

Voit aloittaa kuvaparien tarkastelun mistä kohdasta tahansa. Voit käännellä kortteja haluamassasi järjestyksessä.

Eräs pelitapa:

Katso ensin kutakin kuvaa erikseen.

Sen jälkeen katso kuvaparin kuvia rinnakkain.

Käännä sitten alkukuva nurin. Vertaa sen tekstiä jälkikuvaan.

Käännä jälkikuva nurin. Rinnasta tekstit toisiinsa.

Käännä alkukuvan kuva esiin. Mieti sen yhteyttä jälkikuvan tekstiin.

Lopuksi käännä jälkikuvan kuva esiin.

Siirry seuraavaan kuvapariin. Kierrä pöytiä vastapäivään.

Muunnelmat:

- A) Katsele kortteja itsenäisinä näppäilykuvina. Lue teksti kunkin kuvan takaa.
- B) Vaihda kuvien kääntelyjärjestystä ehdotetusta.
- C) Lue kuvaparia oikealta vasemmalle (nykyisyydestä menneisyyteen).
- D) Keksi omia versioita.

Käännä kuvaparit lopuksi kuvapuoli ylöspäin samaan paikkaan, missä ne olivat aloittaessasi.

”Taka-ajatuksia” on paperin takapuolella →¹

Kiitokset:

- Suomen Kulttuurirahaston Lapin rahasto (apuraha)
- Jukka, Jorma ja Pauli Pirttijärvi; Taina Myllylä; Tiina ja Marja Mäkitiura; Alli Hursti (kuvauskohteena oleminen ja kuvien käyttöluvan antaminen – alleviivatut: myös kuvausapulaisena toiminta)
- Maria Takkunen, Ritva Majavan perhe, Ari Markkolan perhe, Arvo Koistinen, Tuulikki ja Paavo Mäkitiura (kotinsa lainaaminen kuvauskäyttöön ja muu tuki)
- Tellervo Salpakoski, Pekka Myllylä, Reetta Välimäki, Petteri Mäkitiura ja Ritva Majava (kuvausapulaisena toimiminen)
- Jaatilan kylä ja kyläläiset (lapsuuteni maisema ja sosiaalinen ympäristö)

Ole hyvä ja kirjoita lopuksi ajatuksiasi pöydällä olevaan pelivihkoon.

1 Tässä liitteessä ”taka-ajatuksia” ovat viereisellä sivulla.

Pelin ”taka-ajatuksia”:

mennyt
on nyt,
meissä

minussa se,
joka äsken
olin

paikat, joissa kasvoin
asuvat minussa
enkä tunne niitä samaksi
kun aikuisena astelen
ahtaaksi kutistunutta pihaa
ja entisen kotini seinillä
silmiini ripustautuvat
vieraat taulut

kuollut,
poissa kuvasta,
nousee ylös
muististani
– tyhjä paikka
kutsuu
esiin

yksityinen muistikuva
voi olla vääristynyt
silti aito
jaettuna naurettava ja
yhteinen

perintötekijöiden
läpinäkyvä
läsnäolo
piirteissämme
piilottaa
paljon
muuta

muistimme sekoittaa
elonpelin kuvakortit
miksi kysyä
kuka
voittaa

pieni on
ihmispolon mieli
vaikka siihen mahtuu
hänen koko
maailmansa

kuvissa(kin)
muutun,
olen eri ja silti
minussa kasvaa
ikuisesti
pieni
tyttö

valokuva on
sekä ajankuva
että ajan kuva

Liite 9: Äitien talvipuutarha -teoksen esittelyteksti

Seija Ulkuniemi:
ÄITIEN TALVIPUUTARHA
– hommage à Roland Barthes

Kasvihuoneen kuvakukat ovat digitaaliseen muotoon muutettuja kolmen äidin perhevalokuvia.

Hilma-mummi, isäni äiti, synnytti esikoistyttärensä vuonna 1928. Hän asui perheessämme 1970-luvulta alkaen, jolloin kaksosveljeni syntyivät.

Sinikka-äiti synnytti minut, esikoisensa, vuonna 1963. Äitini menehtyi syöpään 1980-luvun alussa, ja Hilma-mummi jatkoi ”äitimistä”.

Itse sain esikoistyttären vuonna 1992.

Kaikki kuvat ”esittävät äitejä”, koska ne on otettu joko raskausaikana tai ensimmäisen lapsen syntymän jälkeen.

Eri seiniltä löytyvät teemat:

- perhevalokuvia
- äiti ja lapsi
- elämä, rakkaus, kuolema ja juhlat
- äidin arki, työ ja oma tila.

Mikäli teos herättää sinussa ajatuksia ja/tai tunteita tai haluat muuten antaa palautetta, kirjoita sitä postilaatikossa olevaan vihkoon. Voit myös tuoda sinne myöhemmin viestisi tai lähettää sen sähköpostilla:

Seija.Ulkuniemi@urova.fi
(← osoitelappuja löytyy postilaatikolta).
–Lämmin kiitos!

Kiitos kasvihuoneen rakentajille: Pauli Pirttijärvi ja Ilkka Ulkuniemi.

Monet kiitokset kuvatuille ja niin tuntemattomille kuin tutuil-
lekin kuvaajille: Pauli Laalo, Pauli Pirttijärvi, Olavi Myllylä,
Ingrid Polten, Riitta Rautiainen-Hursti, Ilkka Ulkuniemi,
Uula Ulkuniemi, Taina Myllylä, Sirkku Rautiainen, Heikki
Rautiainen, Eira Serkkola, Savanna Pippola ja Ismopekka
Heikinheimo.

Liite 10: POLO-muistipelin korttien takana olevat tekstit¹

- 1 a: ”Mie” vauvana äitini sylissä vanhan koulun kodissamme pianon vierellä vuonna 1963.
- 1 b: Joskus meille tulivat turvaan humalaista isää pake-nevat lapset äitinsä kanssa. Pelko levisi lastenhuonee-seemme.
- 2 a: ”Mie” ensimmäisessä kodissani Jaatilan vanhalla koulul-la vuonna 1963.
- 2 b: Eräs tyttö sanoi minulle: ”Sie oot ei-toivottu lapsi.” Mietin sitä pitkään.
- 3 a: ”Mie” seinänaapureillamme Hursteilla suuressa tuolissa mietteliäänä 60-luvun puolivälissä.
- 3 b: Naapurissa oli pianon päällä kehystetty valokuva per-heen pojasta, joka oli kuollut jäätyään junan alle. Ku-van katsominen pelotti minua.
- 4 b: Alli-täti ja ”mie” kotimme takapihalla seuraamassa jäi-den lähtöä Kemijoesta keväällä 60-luvun puolivälissä.
- 4 b: 21.10.1974
Sitten Tintti sano kun Alli olis sanonut urheilukaapis-takin jotain moittivaa, niin Tintti sano, että miksei kes-kiluokkalaiset voisi jotain järjestää. Ja Alli kerto Patelle ja Tintti joutui käymään Salmen Heikin tienhaarassa mutkin ja vielä pyytämässä anteeksi. Vaikka eihän se ollut paljon mikään, mitä Tintti sano.
- 5 a: Isä ja ”mie” koulun rannassa nuotiolla makkaraa pais-tamassa 60-luvun puolivälissä.
- 5 b: 5.1.1974
Tänään INHOAN, HALVEKSUN isää. Hän hakkasi, todella hakkasi minut. Löi, päähän että olin pyörtyä ja takamuksiin etten pysty kunnolla istumaan se oli TAI-NAN syytä.
- 6.1.1974
Olen hiihtänyt 2 km. En ole enää YHTÄÄN vihainen isälle. Mutta eilen purin tähän kirjaan suuttumukseni.
- 6 a: Pikkusiskoni Taina ja ”mie” kotimme takapihan nurmi-kolla päivää paistattelemassa kesällä 1966.
- 6 b: Siskoni valittiin runoillan kaitafilmiin kuperkeikkoja tekemään. Kadehdin hänen söpöyttään.
- 7 a: Mummo, äiti ja Taina isä ja ”mie” olohuoneessa Tainan ristiäisissä vuonna 1966.
- 7 b: Nyt olen katkera isälle ja äidille kun ne ei anna mulle HANSKOJANI. OMIA. Vaan antaa tainalle. Opetus: Älä jurnuta.
- 8 a: ”Mie” syyskesällä vuonna 1966 kotini takapihalla. Taus-talla Kemijoki ja Jaatilanvaara.
- 8 b: Itsetyydytys aiheutti minulle lapsena huonon oman-tunnon. Jatkoin sitä silti.
- 9 a: Kodin pihalla pikkusiskoni Taina ja ”mie” vappujuhliin lähdössä vuonna 1969.
- 9 b: Suutuin siskolleni kesämökillämme. Uhkasin polttaa häneltä saamani söpön nukan. Tein tulen takkaan. Ku-kaan ei estellyt. Vastoin tahtoani heitin rakkaan nukan liekkeihin.

1 Kussakin kohdassa a on korttiparin va-semmanpuoleisen kortin ”alkukuvan” ja b oikeanpuoleisen kortin, ”jälkikuvan”, takana oleva teksti.

- 10 a: Juhannuskokkoja Kemijoen rannalla Jaatilassa 60-luvulla.
- 10 b: Näin kaverini luona kuvan keskitysleirin ruumiskasasta. Valokuva syöpyi mieleeni.
- 11 a: ”Mie” poseeraa puutarhurina uuden leikkimökkini edustalla kotimme takapihalla 60–70-luvun taitteessa.
- 11 b: Minua harmitti se, että leikkimökki oli niin suuri. Piilottin pettymykseni, koska tiesin, että minun kuuluu olla kiitollinen.
- 12 a: ”Mie” hoidan sylissäni pikkuveljeäni Jukkaa kotipihalla kesällä 1970.
- 12 b: Näin naapurissa suuren Lapinleuku-puukon. Samassa ajattelin vastasyntyneitä kaksoisveljiäni.
- 13 a: Kemijoki virtaa, tukit uivat, unikat kukkivat. Näkymä Jaatilanvaaraan päin takapihaltamme kai 60–70-lukujen taitteessa.
- 13 b 18.7.1975
Nyt näinä päivinä on tapahtunut ns. ystävyyslento. Apollon ja Sojusin välillä. Niitä miehiä on mm. Stafford, Leonov, Slayton... Se on neuvostoliiton ja amerikkalaisen välinen yhteislento.
- 14 a: ”Mie” kotipihalla koulun pihan edustalla vuonna 1971 Helsingin luokkaretkeltä paluun jälkeen.
- 14 b: 1.10.1973
Me oltiin rosvoa ja poliisia. Mä olin rosvo ja Jori oli kovakourainen, mutta täytyikin olla muuten me oltas karattu vankilasta joka oli meidän autotalli.
- 15 a: ”Mie” kotipihalla kantaa ottavassa t-paidassa kesällä 1975.
- 15 b: Jarmo ja Ari kuuntelivat innokkaasti anatomian ja tekniikan luentoani, se oli kätevää puuhaa ja huvikseni sanoin, en leuhkiakseni että minusta tulee professori. ”Millä alalla,” ja Arto sanoi: Kyllä se tiedetään. Se oli tyhmää, sillä se oli kuin haukkumista ja haukkumisesta en pidä.
- 16 a: Pikkuveljeni Jorma kuikuilee kotimme pihalla.
- 16 b: 13.7.1975
Oikeastaan koko elämä on täynnä kysymyksiä, mutta kun niitä vain pohtisi! On kysymys-merkkejä (?) huuto-merkkejä (!) lainausmerkkejä (” ”) pisteitä (.) ja pilkkuja (,) sun muita.
- 17 a: Pikkuveljeni Jorma saa kylmän suihkun kotimme takapihalla kesällä 1975.
- 17 b: 4.9.1973
Opetus: sopeudu olosuhteisiin.
- 18 a: Ystävänä Tiina parhaimmillaan kotini pihalla kesällä 1975.
- 18 b: 22.2.1975
Tiina Mäkitiura on n 143½ cm ja painaa vain 34 kg. Hänellä on tummanvaaleanruskean-värinen kaunis, pitkä tukka ja sini(vihreät) harmaat silmät. Hän on erikoisen hyvä piirtäjä ja lempikukka on kiolo ja sen ohella myös ruusu. Hänellä on pitkät ripset ja hoikka vartalo. Hän on kaunis, mukava hupakko.
- 19 a: ”Mie” pontevana saha kourassa kesällä 1975 puuvaraston liepeillä.
- 19 b: Olin ala-asteella ”pullukka” ja yläasteella anorektinen.
- 20 a: Pikkuveljeni päästäistenjahtaajat Jukka ja Jorma saalistaan esittelemässä kotimme takapihalla kesällä 1975.

- 20 b: Leikin meillä kotona Tiinan ja kaksosveljeni kanssa hippaa. Me tytöt heilutimme yö-pukumme helmoja kuin ”punaista vaatetta härille”, ja pojat taapersivat perässämme hädin tuskin pystyssä pysyen.
- 21 a: ”Mie” poseeraa veneen päällä kotimme takapihalla kesällä 1975.
- 21 b: 24.1.1974
Sanoin uimahallissa Saulille: Oletpa sinä kehittynyt, kun katoin uikkareita, kun Karilla ja Saulilla oli samantyyppiset. Mutta kun niillä vähän törötti SE, tiedäthän, niin sanoin sen, sillä haluan, että toiset tietävät, mitä ajattelen heistä.
- 22 a: Jorma, Taina ja ”mie” juhannuskokolla vuonna 1975. ”Mie” keskityn lenkin leikkaamiseen.
- 22 b: 17.1.1974
Tänään Sauli silitti minua. Hei, älä vain luule mitään, vaikka en tiedä miksi hän niin teki. Arto Putaansuu sanoi minua Irvileuaksi. Kai minä sitten olen. Saulin kanssa kävimme potkuri-ajelulla.
- 23 a: Marja syöttää Villeä ja Veikkoa Lintuojan Ylätörmällä kesällä 1975.
- 23 b: Lintuojassa oli puu, jossa roikkui autonratti. Meille kerrottiin, että kuorma-auton-kuljettaja oli nukahtanut rattiin. Ja ikiuneen.
- 24 a: Marja paistaa lettuja tyttökerhomme Rock Babies kesäleirillä Mäkitiuran rantasaunalla vuonna 1975.
- 24 b: 17.3.1974
Hänelle on tullut viime Tiistaina kuukautiset. Se on oikeastaan hyvä, sillä hän on jo 15 vuotta ja jos 16 vuotiaana ei ole vielä tullut kuukautiset, pitää mennä lääkäriin.
- 25 a: ”Mie” kesäneitona koivupuussa Mäkitiuran rannassa kesällä 1975.
- 25 b: 15.6.1975
Minun koko elämäni pilaa 2 asiaa: Muutto ja musiikkiopisto, jota ei onneksi tarvi kesällä kärsiä. Voi, pitäisipä edes joku minusta. Mutta täytyy sentään YRITTÄÄ ajatella, ettei kaikki sentään vihaa minua, vaikka tuskin on ketään, jolla ei olisi MITÄÄN minua vastaan. Minusta elämä tuntuu toivottomalta. Mitä on lihavuus ja rumuus tämän itseluottamuksen puutteen ja surun ja masennuksen keskellä? Kun ei ole edes yhtään ystävää, joka ymmärtäisi minua. Kelle kertoa? Ei ole kelle kertoa, joten on kärsittävä vaieten.
- 26 a: ”Mie” leikin mulkosilmämerirosvoa Mäkitiuran rantasaunalla kesällä 1975.
- 26 b: 22.11.1972
Se haukku minua ja sanoi: Miksi et mee kattoon Miettusta? Minä sanoin että en tykkää siitä. – – Kyllä minä tosiasiallisesti tykkään Miettusesta. Mutta ”tykkään” kaikista pojista vähän.
- 27 a: ”Mie” poseeraa Mäkitiuran rannassa kukkaniityllä Apu-lehden Kesätyttö-kuvien mallin mukaan. Vuosi 1975.
- 27 b: 28.2.1974
He pyysivät, että minä pyytäisin Kari M:ää kirjoittamaan niille, kun ne ei ite viitti. Taidampa samalla pyytää häntä kirjoittamaan minullekin. Se olisi mukavaa. En tiedä miksi. Aikuiset tietysti ajattelevat, ettei 11 vuotias voi ketään rakastaa, mutta se on vale. Ei tietysti voi tuntee niin syvää rakkaudentunnetta vielä, mutta kuitenkin voi sanoa rakastavansa jotain. Olisi mukavaa, jos Karikin tykkäisi, tai rakastaisi, minua. Rakkaus!

- 28 a: Tiina iloisena ja ”mie” surullisena Mäkitiuran pihamaalla kesällä 1975.
- 28 b: 3.4.1975
On kamalaa, kun Tiina on joutunut sairaalaan. Mutta nyt minun täytyy tunnustaa – vaikka muutkin lukevat tämän – että hmm... olin vähän aluksi niin, että nyt joutuu sitten oleen 1 yön sairaalassa. Ja se HÄVETTÄÄ. Mutta minkäs teet ajatuksille. Onneksi en ole vielä aivan niin hullu, että alennun hulluihin tekoihin.
- 29 a: Tiina-ystäväni suutahti minulle. Tiina kotinsa pihamaalla kesällä 1975.
- 29 b: 24.11.1974
Tiinan yksi suosikkibändi on SLADE. Minä en henkilökohtaisesti välitä sladesta, sillä solistilla, kun on ääni vähän semmoinen & ja tämmöinen. Enhän tuota voi omaakaan ääntäni kehua, mutta muutenhan bändi on oikein mojo!!!!
- 30 a: Ystäväni Tiina kotini takapihalla hymyilevänä kesällä 1975.
- 30 b: Vuonna 1975
Tiina: Hänestä pidän hirveästi. Hän on niin uskollinen, mukava, hillitty, iloinen ja toisaalta niin hirveän vallaton ja ”ilkikurinen”. Hänen kanssaan on hyvä sopeutua, puhua ja muutenkin.
- 31 a: Näkymä koulunpihalta: rivitalokotini ja Jaatilanvaara kesällä 1975.
- 31 b: Pelkäsin pimeällä, että koulun pihalle olisi joku pystytännyt palavan ristin. Olin nähnyt sellaisen naapurissa Hymy-lehden kuvassa.
- 32 a: ”Mie” poseeraa pyöräni kanssa kotipihaalla vuonna 1975. Taustalla Kallungin talo ja heinää seipäillä.
- 32 b: 14.2.1974
Kuntokortti täyttyi hei, tral-lal-lei! Tämän edellä olevan asian (lauseen), olen itse keksinyt. Se ei ikävä kyllä sovi minulle. En ole saanut kuin yhden (!) merkin korttiini.
- 33 a: Rivitalokotimme sisäänkäynti juhannuksen aikaan vuonna 1975.
- 33 b: 19.1.1974
Tänään on Lauantai. Söimme makkaraa, joimme limsaa, kävimme saunassa ja katsoimme televisiota. Olen soittanut Torstain jälkeen vain 20 MINUUTTIA. Onhan kauhean vähän.
- 34 a: Äiti kotimme komeroita tutkimassa vuonna 1975. Villalankoja löytyy!
- 34 b: 9.9.1973
Ei ole nytkään aikaa. Äiti on vihainen, kun en ole ehtinyt harjoitella soitto-läksyä. On minussakin vikaa. Nyt on sunnuntai. Opetus: Sulje ovi hiljaa.
- 35 a: Äiti vaihtaa pikkuveljelleni Jukalle pöksyjä. Jukan kaksosveli Jorma on äidin takana pianon luona. Vuosi 1975.
- 35 b: Avasin kerran välitunnilla poikienvessan oven. Rangaistukseksi jouduin seisomaan tunnilla.
- 36 a: Jorma-veljeni kotimme keittiössä punaisen autonsa kanssa 70-luvun puolivälissä.
- 36 b: 16.10.1973
Pelasin jääkiekkoa Saulin Anssin ja Esan ja Juhan ja Arton kanssa, Anssille tuli tapaturma ja se itki. Ei minusta ole olemassa sääntöä ettei pojat saisi itkeä. Sille ei voi aina mitään että itkettää.

37 a: Tiina oli meillä yökylässä. Yllätin hänet kamerallani, kun hän luki Tainan sängyssä sarjakuvia. Vuosi 1975.

37 b: 19.12.1973

Kun harjoittelimme näytelmää Ihmevisio, minä ja Riitta jätettiin ruokatunniksi yöpuvut päälle. Se oli hassua. Olisipa jo sellainen aika että käytäs yöpuvuissa koulua.

38 a: Yllätin isän ja äidin yöllä makuuhuoneessaan kameralla leikkiessäni vuonna 1975.

38 b: Heitin naapurinpoikaa kivellä. Hänen äitinsä antoi minulle selkäsauvan vanhempieni makuuhuoneessa.

39 a: Viimeinen joulu Jaatilan kodissa ennen Muurolaan muuttoa. Jorma, äiti, isä, Jukka, Taina, mummo ja joulukuusi vuonna 1975.

39 b: 19.11.1973

Mitähän saan joululahjaksi? Vai saanko mitään. Jaanallekin toivotan HYVÄÄ JOULUA. Hänet huomioin erikoisesti. Joulu on HYVÄN tahdon – ei PAHAN tahdon juhla. Muistat kai, että joulu on Jeesuksen syntymän muisto.

40 a: Pikkuveljeni Jukka ja Jorma tinanvalupuuhiissa kotimme keittiössä uudenvuodenaattona 1975. Jormalla kauha kädessä.

40 b: 27.10.1974

Hello! Minun täytyi tulla katsomaan aamulla yhdeksältä pikkupoikia. Taina, Äiti oli kirkossa.