

Opinnäytetyö AMK

Media-ala

Journalismi

2021

Linda Wendelius

GENREN KÄSITE TYÖKALUNA VALOKUVIEN TUOTANNOSSA JA VASTAANOTOSSA

OPINNÄYTETYÖ AMK | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Media-ala, journalismi

Kevät 2021 | 36 sivua, 5 liitesivua

Linda Wendelius

GENREN KÄSITE TYÖKALUNA VALOKUVIEN TUOTANNOSSA JA VASTAANOTOSSA

Tässä kirjallisessa opinnäytetyössä tutkin valokuvaa ja genreä. Pääkysymyksenä on, millä tavoin genreä on mahdollista käyttää työkaluna valokuvien tuotannossa ja vastaanotossa. Metodina on kirjallisuuskatsaus sekä lähdekirjallisuudesta valittujen tutkimuksellisten lähestymistapojen soveltaminen produktio-osan lajityyppipohdintaan. Genreä ja lajityyppiä käytän toistensa synonyymeina.

Produktio-osassa valokuvasin Helsingin seudulla poikkeuksellista joulukuuta 2020 ja taitoin valituista hetkistä digitaalisen julkaisun ”Joulukuu”. Julkaisu on opinnäytteen liitteenä.

Genren käsitteen avulla on mahdollista tutkia tuotantoa, tuotetta ja vastaanottoa. Valitsin lähdekirjallisuudesta neljä erilaista tutkimuksellista lähestymistapaa, joita sovelsin produktiooni. Eteen nousi kysymyksiä esimerkiksi etiikasta, representaatiosta ja vallan käytöstä. Luokittelin produktio- ja katuvalokuvan genreen taiteellisella ilmaisulla. Se on myös valokuvakertomus. Teoksen voisi siis mieltää myös hybridiksi. Tärkeäksi ei kuitenkaan varsinaisesti noussut itse määritelmä, vaan ne kysymykset, joita lajityypin pohtimisesta heräsi.

Tarkoituksena oli myös syventää ymmärrystä valokuvista, ja sitä kautta myös kuvallisuudesta ja visuaalisesta kulttuurista. Valokuvien genrejä on tutkittu vielä vähän. Genren käsitettä käytetään valokuvien yhteydessä, mutta sitä harvoin eksplikoidaan. Eri genreillä on erilaisia funktioita. Valokuva on genreluokitus, eli vaikka se usein tuotetaan jonkin lajityypin edustajaksi, yksinään se ei ole lajityyppiin sidottu. Genre ei ole tiukkarajainen raami, vaan muuttuva, dynaaminen ja moniarvoinen, hybrideiksikin muuttuva käsite.

Lopputulokseni on, että yhdessä muiden valokuvan tulkintamenetelmien kanssa genren käsite on työkalupakissa hyvin hyödyllinen. Genre on aina viestintää, ja jo lajityypin tunnistamisen voidaan katsoa olevan viestinnällinen teko. Se on myös osa medialukutaitoa. Koska valokuvien genrejä on tutkittu vielä vähän, tarjoaa aihe paljon jatkotutkimusmahdollisuuksia.

ASIASANAT:

Valokuva, valokuvaus, genre, lajityyppi

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Degree programme in Media Arts

2021 | 36 pages, 5 pages in appendices

Linda Wendelius

THE CONCEPT OF GENRE AS A TOOL FOR PHOTOGRAPH PRODUCTION AND RECEPTION

In this written thesis, I study photography and genre. The main question is how the genre can be used as a tool in the production and reception of photographs. The method is a literature review and the application of research approaches selected from the source literature to the genre type consideration of the production part.

In the production part, I photographed an exceptional December 2020 in the Helsinki region and made a digital publication "Joulukuu" (December) from the selected moments. The publication is attached to the thesis.

The concept of genre makes it possible to study production, product and reception. From the source literature I chose four different research approaches that I applied to my production. Issues such as ethics, representation, and use of power arose. I categorized my production in the genre of street photography, including features of the genre of art photography. It is also a photographic narrative. The work could also be perceived of as a hybrid. However, it was not the definition itself that became important, but the questions that arose about considering the type of genres.

The aim was also to deepen the understanding of photography, and through it also of visual culture. The genres of photographs have been little studied. The concept of genre is used in with photography, but it is rarely explained. Different genres have different functions. A photograph is "genre-slippery", i.e., although it is often produced as representative of a genre, it is not bound to the genre alone. Genre is not a strictly defined framework, but a mutable, dynamic and polyvalent concept that can also be transformed into hybrids.

My end result is that, along with other methods of photo interpretation, the concept of genre is very useful in a toolkit. Genre is always communication, and the identification of a genre can already be considered a communicative act. It is also part of media literacy. As little research has been done on the genres of photographs, the topic offers many opportunities for further research.

KEYWORDS:

Photograph, photography, genre.

SISÄLTÖ

SANASTO	6
1 JOHDANTO	7
2 VALOKUVA	9
2.1 Representaation käsite	10
2.2 Todenmukaisuus valokuvassa	10
3 GENRE VISUAALISESSA KULTTUURISSA	13
4 GENRE VALOKUVIEN YHTEYDESSÄ	15
4.1 Valokuvan genreluokitus	17
4.2 Valokuvatyyppittelyn hyötyjä ja haasteita	19
5 TUTKIMUKSELLISIA LÄHESTYMISTAPOJA	20
5.1 Semanttis-syntaktis-pragmaattinen lähestymistapa	20
5.2 Kommunikaatiotapahtuma	21
5.3 Firstness, secondness ja thirdness -näkökulma	22
5.4 Valokuvan genre tulkintakehyksenä	23
6 GENRE PRODUKTIO-OSAN TYÖKALUNA	24
6.1 Tarkennuksessa katuvalokuvan laaja genre	24
6.2 Tietosuoja-asetus ja luvat	26
6.3 Mallien ja lähestymistapojen soveltaminen	26
6.3.1 Kommunikaatiotapahtuma	27
6.3.2 Semanttis-syntaktis-pragmaattinen lähestymistapa	29
6.3.3 Firstness, secondness ja thirdness -näkökulma	31
6.3.4 Genre tulkintakehyksenä	32
7 LOPUKSI	33
LÄHTEET	35

LIITTEET

- Liite 1. Sosiosemioottinen genremalli
- Liite 2. Kommunikaatiotapahtuman vaiheet
- Liite 3. Genre tulkintakehyksenä, journalistiset valokuvat
- Liite 4. Produktio-osan kansikuva ja linkki teokseen

KUVAT

- Kuva 1. Mediaesityksien sosiosemioottinen genremalli (Ridell 2006, 207).
- Kuva 2. Kommunikaatiotapahtuman vaiheet ja kuvaustapahtumaan osalliset (Ulkuniemi 2005, 51).
- Kuva 3. Kommunikaatiotapahtuman vaiheet perhevalokuvissa (Ulkuniemi 2005, 67).
- Kuva 4. Genre tulkintakehyksenä (Pienimäki 2013, 144).
- Kuva 5. Opinnäytetyön produktio-osan kansi.

SANASTO

Genre	Moniulotteinen käsite. Valokuvan genre osallistaa merkityksenantoprosessiin myös tuottajan ja kuluttajan, eli se ei ole vain "kuvan tyyppi". Genret ovat muuttuvia, dynaamisia ja moniarvoisia. Genre on myös viestintää. (Bates 2016, 9.) Enemmän genren käsitteestä tämän työn luvuissa kolme ja neljä.
Ikoni	Kuvan visuaalinen esittävyys (Seppänen 2014, 79). Viittaa kuvatun kohteen ominaisuuksiin, samankaltaisuuteen tai todellisuuteen. Ei kuitenkaan koskaan pysty täysin vastaamaan kuvaamaansa kohdetta. Yksi semiotiikan merkeistä. (Hietaharju 2010, 122.)
Indeksi	Valokuvan yhteydessä tarkoitetaan sitä, että valon säteet ovat piirtäneet kuvauksen kohteen ja jättäneet siitä näin jälkensä (Seppänen 2001a, 142). Valokuva kuitenkin eroaa "jalanjälkimäisestä indeksistä", sillä kohteen ja syntyneen kuvan välillä ei ole suoraa kosketusta, vaan kosketus on tapahtunut fotonien aikaan saaman jäljen kautta (Ulkuniemi 2005, 45). Yksi semiotiikan merkeistä (Hietaharju 2010, 122).
Metonymisyys	Valokuva on aina vain osa, rajattu esitys jostakin suuremmasta kokonaisuudesta. (Seppänen 2001a, 142.)
Representaatio	Moniulotteinen käsite. Viittaa edustamisen lisäksi esittämiseen, ja <i>re</i> -etuliitteen mukaisesti uudelleen esittämiseen. (Herkman 2007, 80–81.) Enemmän representaatiosta tämän työn luvussa 2.1.
Symboli	Vertauskuva. Yksi semiotiikan merkeistä. (Hietaharju 2010, 122.)

1 JOHDANTO

”Yhteiskunta koettaa kesyttää valokuvan, hillitää sitä hulluutta, mikä alati uhkaa räjähtää katsojan kasvoille” (Barthes 1985, 123).

Opinnäytetyö koostuu kirjallisesta osasta sekä toiminnallisesta produktio-osasta. Pääkysymyksenä on, millä tavoin genreä voi käyttää työkaluna valokuvien tuotannossa ja vastaanotossa. Tutkimuksen metodina on kirjallisuuskatsaus, sekä neljän valitun tutkimuksellisen lähestymistavan soveltaminen produktio-osan genrepohdintaan. Lähestymistavat ovat: 1) kommunikaatiotapahtuma, 2) semanttis-syntaktis-pragmaattinen lähestymistapa, 3) firstness, secondness ja thirdness -näkökulma ja 4) genre tulkintakehyksenä.

Produktio-osassa valokuvasin joulukuussa 2020 Helsingin seudulla poikkeuksellista aikaa uuden koronaviruksen pitkässä varjossa – juhlakauden valojen koristamassa, mutta pääosin harmaassa valossa. Näistä erikoisissa tunnelmissa kuvatuista valokuvista koostin digitaalisen julkaisun (linkki liitteessä 4). Ennen projektin aloittamista minulla ei ollut varmuutta siitä, missä tulisin valokuvat julkaisemaan tai mitä lajityyppejä valokuvat ensisijaisesti edustavat. Aiempaan Espanjassa kuvattuun projektiin heijastaen mielessäni oli kuitenkin katuvalokuvauksen laaja genre taiteen ylä-/lisälajityypillä.

Keväällä 2020 valokuvasin Espanjan hätätilaa. Olin Valenciassa vaihdossa opiskelemaan kuvataidetta ja visuaalista teknologiaa, kun maahan julistettiin lopulta sata päivää kestänyt hätätila. Osana projektiopintoja valokuvasin arkeamme suljetussa yhteiskunnassa, ja rajoitusten asteittain auettua tunnelmia kaduilla. Myöhemmin sain myös Finn-foton apurahan näyttelyn toteuttamista varten. Erityisesti tämän valokuvausprojektin myötä kiinnostuin valokuvien lajityypittelystä, ja lopulta se johdatti minut valitsemaan aiheen myös opinnäytetyöhön. Myös produktio-osan voi nähdä eräänlaisena jatkumona, joka yhdistää oppeja aikaisemmasta produktiosta ja koulutusaloista.

Opinnäytteessä kartoitan, miten genren käsitettä voi käyttää työkaluna, jonka avulla on mahdollista pureutua esimerkiksi valtaa koskeviin kysymyksiin ja valintoihin suunnittelusta toteutukseen ja julkaisuun. Tavoitteena on myös lisätä ymmärrystä valokuvista ja sitä kautta myös laajemmin visuaalisesta kulttuurista. Genreä ja lajityyppejä voidaan käyttää toistensa synonyymeina (esim. Pienimäki 2013, 17) ja myös tässä opinnäytteessä viittaa niillä samaan asiaan.

Nykymaailma on hyvin kuvallinen, ja valokuva on yksi tärkeimmistä kuvallisuuden muodoista. Kuvallisen maailman ymmärtämisen voi nähdä olevan yhtä oleellinen taito kuin lukutaito, ja osaltaan tämän opinnäytetyön tarkoituksena on tutkia genren käsitteen osuutta järjestyksen luomisessa. Genre on viestintää, ja genren tunnistaminen on viestinnällinen teko (Bates 2016, 9). Theseus-tietokannasta ei tällä hetkellä löydy yhtäkään opinnäytettä valokuvien genreistä, joten opinnäytetyöstä voi olla hyötyä myös muille aiheesta tietoa etsiville.

Aloitan määrittelemällä lyhyesti valokuvan sekä representaation käsitteen. Tämän jälkeen suuntaan huomion totuuden ja todellisuuden kysymyksiin, jotka ovat oleellisessa osassa myös genrekysymyksiä pohdittaessa: uutisvalokuvalta esimerkiksi vaaditaan todenmukaisuutta ja kuvitus- tai taidevalokuvalta ei niinkään.

Seuraavassa luvussa keskiöön nousee genre. Osiossa pyrin laajemmin visuaalisen kulttuurin tutkimuksen lähdeaineiston avulla määrittämään, mitä genren käsitteellä tarkoitetaan. Kyseessä on hyvin moniulotteinen ja monilla eri tieteenaloilla käytetty käsite, jonka avulla tarkasteluun voidaan ottaa moninapaisesti tuotanto, teos ja vastaanotto.

Luvussa neljä kavennan näkökulman koskemaan genreä valokuvan osalta. Aloitan pienellä taustoituksella valokuvan genretutkimuksesta, jota on tehty vielä hyvin vähän. Valokuvien genrejä käytetään usein määrittelemättöminä itsestäänselvyyksinä, ja tässä luvussa esittelen, millaiset asiat erityisesti ovat jääneet eksplikoimatta. Seuraava alaluku kohdentuu valokuvan genreluokkautteen eli siihen, kuinka valokuva voi eri konteksteissa vaihtaa lajityyppiään. Viimeisessä alaluvussa kokoon yhteen joitakin argumentteja genreajattelun hyödyllisyydestä, mutta myös siihen liittyvistä haasteista.

Viidennessä luvussa esittelen neljä erilaista lähestymistapaa valokuvan genreen. Valitsin lähdekirjallisuudesta juuri nämä neljä lähestymistapaa, sillä seuraavassa luvussa sovellan niitä produktio-osan genrepohdintaan. Luvussa kuusi esittelen produktio-osan ja käytän genreä työkaluna pohtiessani moninapaisesti suunnitteluun, valokuvaukseen, valokuviin, julkaisuun ja katsomiseen liittyviä näkökulmia. Apuna käytän luvussa viisi esittelemiäni lähestymistapoja. Lopuksi on loppupohdinta, jossa teen yhteenvedon, reflektoin oppimaani ja esitän ehdotukset jatkotutkimuksille.

2 VALOKUVA

”Valokuva on hybridi, joka sijoittuu valon ja valokuvaajan, ei-inhimillisen ja inhimillisen, luonnon ja yhteiskunnan väliiloihin” (Seppänen 2014, 24).

Valokuvan ajattelun ytimessä on läsnäolon ja poissaolon problematiikka (Seppänen 2014, 33; Sontag 1973, 21). Valokuva onkin artefakti, jossa kohtaavat kuvan esittäjä menneisyys ja kuvan katsomisen nykyisyys (Seppänen, 2014, 8, 87). Valokuva voidaan määritellä esimerkiksi muistoksi, viestiksi tai teokseksi (Saraste 2010, 11). Toisaalta valokuvan voi nähdä myös subjektina, omavaltaisena toimijana ja kahdensuuntaisena prosessina kuvien ja ihmisten välillä. Tällöin valokuvat eivät ole ainoastaan instrumentteja, tiedon välineitä, vaan ne ovat myös kulutuksen, huomion, ihmetyksen ja tarkastelun kohteita. (Mitchellin 2005 tekstiin viitaten, Lundström 2011, 14 mukaan.)

Seppänen sijoittaa valokuvan alkupisteen hetkeen, jolloin valo synnyttää jälkensä kenolle tai filmille, ja kutsuu tätä elektronien materiassa aiheuttamaa jälkeä valokuvan materiaaliseksi ytimeksi. (Seppänen 2014, 8.) Tämä on asia, joka yhdistää kaikkia kameranalla otettuja valokuvia.

Mikäli valokuvan merkityksien ajatellaan määräytyvän kulttuurisissa käytännöissä, silloin ei ole olemassa mitään yleistä valokuvaa, joka olisi irrallaan kaikesta muusta kontekstista (Seppänen 2001a, 8). Puhuttaessa jonkinlaisesta yleisvalokuvasta on Pienimäen (2013, 79) mukaan tärkeää tiedostaa, että valokuva pitää sisällään suuren määrän erilaisia representaatioita. Keskustellessamme valokuvasta harvoin tarkoitamme todellisuudessa kuitenkaan aivan kaikenlaisia valokuvia, vaan mielessämme on esimerkiksi henkilökohtaiset valokuvat (Pienimäki 2013, 79).

Valokuvista kaikki eivät tietenkään ole merkityksellisiä: maailma on pullollaan valokuvia, joita emme edes rekisteröi mielessämme valokuvina (esim. Bates 2016, 16–17). ”Siksi valokuvan läsnäolo, poissaolo tai ajallisuuden kokemus ovat olemassa vain mahdollisuuksina”, Seppänen (2014, 22) muotoilee. Niiden realisoitumiseen tarvitaan aitoa kohtaamista, valokuvan ja sen kokijan välistä merkityksellistä katseiden vaihtoa (emt. 22).

2.1 Representaation käsite

Representaatio on monimerkityksellinen käsite, jota myös käytetään poikkeuksellisen laaja-alaisesti ja monitieteisesti. Eroja on esimerkiksi käsitteen soveltamisessa ja tieteen ja taiteen eri kenttien poikkeavissa tavoissa suhtautua itse käsitteeseen. Yleisin tapa ymmärtää representaatio on edustaminen. (Knuuttila & Lehtinen 2010, 8–10.) Yksi representaation keskeisistä ulottuvuuksista kytkeytyy läsnäolon ja poissaolon problematiikkaan. Eli jokin läsnä olevan uusi muoto korvaa jonkin poissa olevan, jolloin poissa olevaa esittää tai edustaa uusi läsnä oleva (Knuuttila & Lehtinen 2010, 11; Seppänen 2014, 95).

Taiteentutkimuksessa on kehkeytymässä representaatioajattelun jälkeisiä tai ylimeneviä asetelmia (Hongisto & Kurikka, 2016, 16). Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa representaation käsite on kuitenkin vakiintunut (esim. Seppänen 2005, 77).

Representaatio viittaa asioiden edustamisen lisäksi esittämiseen, mutta se eroaa pelkästä esittämisestä *re-etuliitteensä* mukaisesti: kyse on siis uudelleen esittämisestä. Käyttämällä tätä termiä esittämisen sijaan tutkijat voivat korostaa, että kuva tuottaa maailmansa aina uudelleen, eli se on valikoitu ja valinnainen esitys todellisuudesta. (Herman 2007, 80–81.) Representaation voi ymmärtää esimerkiksi heijastavan tai rakentavan todellisuutta (Seppänen 2005, 78). Yhteiskuntatieteissä rakentava eli konstrukttiivinen lähestymistapa on ollut suosittu tapa ymmärtää representaatio: valokuvan kohdalla voidaan esimerkiksi kysyä, millaisia keinoja totuusvaikutelman luomiseksi on käytetty (Seppänen 2005, 95).

Representaation käsite ei kuitenkaan ole aina mukana valokuvatutkimuksessa. Esimerkiksi Sutton (2010, 51) toteaa, että on myös representaatio-käsitteestä irtautuvaa valokuvatutkimusta, jossa huomio kohdistuu ”laajaan viitekehyykseen, kuten valokuvan käyttöön, funktioon ja muihin vaikutusalueisiin”. Valokuvassa representaation voi myös korvata aitoa vuorovaikutusta asettumalla kohteen tilalle (Seppänen 2005, 83).

2.2 Todenmukaisuus valokuvassa

Muihin esittämisen muotoihin verrattuna valokuvalla on omanlainen suhde ja sidos todellisuuteen. Yksi valokuvaa keskeisesti jäsentävä hahmotus on luonto-kulttuuri-binaariteetti, johon digikuva-aika on tuonut mukaan uusia jaotteluita: keinotekoinen/aito ja epä-tosi/tosi (Seppänen 2001b, 154–156). Valokuva on todellisuudessa kuitenkin hybridi,

jossa luonto ja kulttuuri ovat erottamattomasti yhdessä, eikä valokuva ole lopulta kumpakaan. Valokuva tarvitsee syntyäkseen valoa, mutta samaan aikaan se on täysin inhimillisen kulttuurin tuotos. (Seppänen 2014, 14–15.)

Erityisesti digitalisoitumisen myötä valokuva ja totuuskäsitys on ollut taas kovassa ryöpytyksessä, on jopa puhuttu ”valokuvan kuolemasta”, mikä on aika äärimmäistä (esim. Seppänen 2014, 10). Sekä digitaalisella että analogisella valokuvalla on materiaallinen ydin, hetki, jolloin valonsäteet ovat heijastuneet tai säteilleet kohteesta. Materiaallinen ydin eli valokuvauksessa syntynyt alkupiste sitoo valokuvan kuvaushetkeen ja toimii muilta kuvallisilta esityksiltä puuttuvana tukirankana, tehden siitä luotettavamman oloisen todellisuuden kuvaajan kuin esimerkiksi maalauksesta. Materiaallinen ydin antaa esittävyydelle kuitenkin ongelmallisesti takeita, vaikka sitä olisi manipuloitu valokuvan merkitystä ja ikonista viestiä muuttavalla tavalla. (Seppänen 2014, 100.) Valokuvassa valehteluun onkin yhdistetty juuri kuvamanipulaatio (Hietaharju 2010, 142).

Yksi näkökulma liittyy lavastamiseen ja sen suhteeseen todellisuuteen. Valokuvaaja vaikuttaa aina valokuvan niin sanottuun lavastamiseen vähintään jäsentelyn kautta, eli tekemällä valintoja esimerkiksi siitä mitä kuvataan ja mitä rajataan ulkopuolelle, millä polttovälillä ja objektiivilla, mistä kuvakulmasta ja missä valaistuksessa. Tämä välttämätön sovittelun ja rakentamisen työ liittyy myös dokumentaariseen valokuvaukseen päätöksinä, jotka organisoivat näkymän ”lavastuksen”. Valokuvan raakamateriaalina toimivan komposition organisointi kuvallisiksi koodeiksi on todellisuusefektin luomista. (Bates 2016, 70, 73.) Dokumentaarinen valokuvaaja voi myös rakentaa kuvan ja vaikkapa ohjata kuvattavaa sen sijaan, että ainoastaan jäsentelisi näkymää kameralla. Nykytulkinnan mukaan esimerkiksi se, että valokuvaaja ohjaa valokuvattavaa, ei poista dokumentaarisuutta. (Saraste 2010, 160.)

Wilson (2011, 11) nostaa esiin, että paras tapa arvioida valokuvan luotettavuutta on tietää sen syntyhistoria. Hänen mukaansa valokuvan objektiivisuutta, tarkkuutta tai luotettavuutta on mahdoton arvioida, jos nähtävillä on vain kuvan visuaaliset elementit, mutta ei tietoa sen syntyhistoriasta. Wilsonin mukaan saadessamme tiedon valokuvaustapah- tumasta saamme käyttöömmme informaatiota, joka auttaa lisäämään ymmärrystämme valokuvasta ja sen erityisestä vallasta tietoon – oli kyseessä taiteellinen, journalistinen tai kameratolpan näppäämä. (Wilson 2011, 101.)

Batesin (2016, 3) mukaan valokuvakeskusteluissa yhä yleinen viittaus kahtiajakoon ei-realistisen ja realistisen välillä korvataan usein termillä indeksi, jolloin keskustelu

itseasiassa supistuu yksinkertaiseksi kysymykseksi indeksin totuudellisuudesta tai valheellisuudesta. Indeksisyys ja metonymisyys (sanasto) ovat usein syynä siihen, että valokuvan ajatellaan olevan vahva todiste. Ne eivät kuitenkaan ole mitenkään luonnollisesti yhteydessä ”totuuteen”; esimerkiksi valokuva ufosta ei todista ufojen olemassaoloa. (Seppänen 2001a, 142–143; Bates 2016, 30.) Valokuvan todistajaluonne ei siis synny minkään mekaanisen tallentumisen myötä tosiasiaksi, vaan se on enemmän uskonasia (Hietaharju 2010, 42). Siihen, uskommeko valokuvaa, vaikuttavat kuvan ikonisten piirteiden lisäksi lukuisat kuvan ulkopuoliset asiat (Bates 2016, 3). Valokuvasta voidaan puhua totuuden jälkenä tai representaationa, mutta yhtä lailla simulaationa, luotuna illuusiona todellisuudesta (Saraste 2010, 151).

Valokuvaa katsoessamme mieleemme sisällyttää siihen alustavan arvion siitä, onko kuva uskottava, mahdollinen tai todennäköinen (Bates 2016, 30). Erityisesti uutisvalokuvissa asioiden todenmukaisen esittämisen tärkeys korostuu. Tämä tarkoittaa, että kuvia ei manipuloida ja luoda sepitettyjä todellisuuksia, aivan kuten uutistekstissä ei kirjoiteta keksittyjä tarinoita. (Salo 2015, 44.) Journalistin ohjeissa (kohdat 8. ja 11.) sanotaan, että ”journalistin velvollisuus on pyrkiä totuudenmukaiseen tiedonvälitykseen” ja ”yleisön on voitava erottaa tosiasiat mielipiteistä ja sepitteellisestä aineistosta. Myöskään kuvaa tai ääntä ei saa käyttää harhaanjohtavasti”. (Julkisen sanan neuvosto.) Vaatimus ei kuitenkaan ole yhtä kova kaikkia eri journalistisen valokuvan lajityyppejä kohtaan: uutiskuvalta odotetaan totuudenmukaisuutta, mutta esimerkiksi kuvareportaasin kohdalla manipuloimattomuuden vaatimus ei ole yhtä tiukka, ja kuvituskuviissa sallitaan suuriakin muokkauksia (Salo 2015, 44).

Valokuvan ytimeistä lähtöisin oleva poissa- ja läsnäolon dynamiikka tekee siis valokuvasta epävakaa, tuoden mukanaan anarkistista ennakoimattomuutta ja aiheuttaen diskursiivisen sääntelyn tarvetta kuvajournalismiin, mutta myös yhteiskuntatieteelliseen, valokuvataiteelliseen kuin filosofiseenkin valokuva-ajatteluun (Seppänen 2014, 103).

3 GENRE VISUAALISESSA KULTTUURISSA

Genre on moniulotteinen ja monilla tieteenaloilla käytetty käsite. Tässä osiossa pyrin tiiviisti hahmottamaan, miten genre on määritelty erityisesti visuaaliseen kulttuuriin liittyvissä lähdeaineistoissa. Katsoin tämän katsauksen tarpeelliseksi, sillä genreä on muilla tutkimusaloilla kuten elokuva-, tv- ja joukkoviestinnän tutkimuksissa tutkittu huomattavasti valokuvaa enemmän. Lajityyppejä ja genreä voi käyttää toistensa synonyymeina, kuten esimerkiksi Pienimäki (2013) tekee väitöstutkimuksessaan. Myös tässä opinnäytetyössä viitataan näillä kahdella termillä samaan asiaan.

Genreajattelu on lähtöisin kirjallisuustieteistä, jossa sen historia ulottuu antiikkiin asti (esim. Pienimäki 2013, 79; Altman 1999, 7–23). Kirjallisuustieteistä genre on levinnyt esimerkiksi elokuva-, televisio- ja mediatutkimukseen (Pienimäki 2013, 79), ja tällä matkallaan genren käsite on muuntunut (Ridell 2006, 187). Visuaalisen kulttuurin kentällä genreä voidaan pitää järjestystä tuovana käsitteenä (Herkman 2007, 107). Genre on vakiintunut käsitteeksi esimerkiksi elokuvissa (esim. Ridell 2006, 184), ja monille genre voi olla tuttu erityisesti sieltä: tutkijat, kriitikot ja ihmiset arjessa puhuvat esimerkiksi komedioista, tragedioista tai genrehybrideistä kuten tragikomedioista.

Genre ei tarkoita mitään kiveenhakattua rajaa tai sääntöä sille, miten mikäkin kulttuurituote luokitellaan. Lajityypit eivät siis ole kiinteitä, vaan aina muutettavissa olevia yleisopimuksia, jotka kehittyvät tai muuntuvat hybrideiksi (Bates 2016, 5.) Herkman (2007, 106–109) muotoileekin, että genreä voi tiukan rajan sijaan pitää eräänlaisena odotushorisonttina. Genre yhdistää ainakin sisällön ja tuotannon ja usein myös vastaanoton (Herkman 2007, 107). Tutkimalla ja analysoimalla jo vakiintuneita genrejä voidaan parhaimmillaan löytää ja oivaltaa markkinataloudellisten taustojen vaikutuksia tuotanto- ja kulkuskäytäntöihin, ja tässä suhteessa genret ovat myös yhteiskunnallisia: ne kertovat, mitä tämänhetkisessä visuaalisessa kulttuurissa painotetaan ja mitkä asiat puolestaan jätetään paitsioon. (Herkman 2007, 108.)

Monet moderneista visuaalisista genreistä juontuvat 1800-luvun akateemisesta maalauksesta (Bates 2016, 6). Osaltaan tämä yhteys selittää miksi valokuvien yhteydessä aihealuokkia saatetaan kutsua genreiksi (Pienimäki 2012, 158–159.) Esimerkiksi maisemat ja muotokuvat ovat levinneet laajasti myös valokuvakäytäntöihin (Bates 2016, 6).

Taidekeskusteluissa on vuosien saatossa käyty keskustelua ”abstraktin ja kahlitsevan” lajityypittelyn tarpeellisuudesta, ja nykyisellä, modernilla taidekentällä *lajin* käsite liitetään paljolti ilmaisuvälineeseen. (Palin 2012, 687.) Valokuvataiteen puolella lajityypin käyttöön sisältyy Ulkuniemen (2005, tiivistelmä) mukaan joskus vastakulttuurista vetovoimaa, pyrkimystä haastaa konventioita.

Muutaman vuosikymmenen ajan genre on ollut mukana myös median ja joukkoviestinnän tutkimuksissa. Lajittelun välineenä genren joustavuus, abstrakteille tasoille kohoavuus, sekalaisuus ja yhteisen teoriakehyksen puute on nostanut esiin kysymyksiä sen käyttökelpoisuudesta. Tämä on johtanut yrityksiin hahmotella yleisempää näkökulmaa genreä koskeviin kysymyksiin, ja nämä hahmotelmat ovat usein pitäytyneet yhdessä välineessä. Hallitsevan välinekeskeisyyden takia genren käsitteen laajempaa teoreettista potentiaalia ei ole hyödynnetty. Artikkelissa Ridell mainitsee lähestyvänsä genreä kulttuuritutkimuksellisesta näkökulmasta, josta hänen mukaansa korostuu väline- ja oppialarajojen ylittämisen merkitys. (Ridell 2006, 184–185.) Genren käsitettä on käytetty myös journalismin tutkimisessa. Keskeisessä osassa on ollut viestinnällisyys ajatuksella, että viestintä on luonteeltaan kaksisuuntaista, sosiaalista yhte(isö)ytttä tuottavaa ja ylläpitävää. (Ridell 2006, 205–206.) Liitteenä (liite 1) on Ridellin (2006, 207) sosiosemiottisen genremallin havainnollistava kuva.

Tarkasteltaessa genren käsitteellisyttä ja siihen nojaava tutkimusta eri medioiden välillä on mahdollista löytää yhtymäkohtia. Keskiöön nousevat jo aikaisemminkin mainitut järjestyksen aikaansaaminen ja ylläpitäminen (Ridell 2006, 208). Yhdistävänä tekijänä voi nähdä myös genren kolminapaisen luonteen, eli tuotannon, tuotteen itsessään sekä vastaanoton. Useimpia tutkijoita yhdistää myös tekstin ja representaation ensiarvoinen asema sekä genren viestinnällisyys, eli genren ja kommunikaation kietoutuminen toisiinsa. (Ridell 2006, 208–211.) Käsitteenä lajityyppi on kuitenkin kaikkea muuta kuin yksiselitteinen (Ulkuniemi 2005, 23). Nykyajan mediatodellisuuteen näyttäisi liittyvän myös vahva ei-geneerisyys, lajityyppihybridit ja rajojen rikkominen. Uudet viestintäteknologiat, kehitys ja uudet mediat ovat vaikuttaneet esimerkiksi siihen, että representaatioiden määrä on kasvanut ja niihin sisältyvien kulttuuristen viittausten määrä on moninaistunut. (Ridell 2006, 212.) Muutoksien myötä esiin on noussut kysymys siitä, onko genre jo työnsä tehnyt. Ridell nostaa kuitenkin esiin kysymyksen siitä, onko genrenäkökulma itse asiassa tarpeellisempi kuin koskaan. (Ridell 2006, 212–213.)

4 GENRE VALOKUVIEN YHTEYDESSÄ

Valokuvien genretutkimus on vielä nuorta, eikä sitä ole tehty kovin paljon. On kuitenkin olemassa tutkimuksia, joissa genrenäkökulma on otettu keskiöön tai isoksi osaksi, kuten Pienimäen (2013) väitöskirja *Valokuvien kriittinen tulkitseminen medialukutaitona ja lajityypittely*, Salon (2000) *Imageware – kuvajournalismi mediafuusiossa* ja Batesin (2016) *On Photography: the Key Concepts*. Valokuvia on tutkittu lajityyppinäkökulma mukaan ottaen myös esimerkiksi perhevalokuvaan liittyen (Ulkuniemi 2005). Eniten genreen liittyvää tutkimusta näyttäisi löytyvän journalistisista ja erityisesti uutisvalokuvista. Pienimäki (2013, 160) huomauttaa, että myös journalististen valokuvien genretutkimus on silti alkutekijöissä. Monissa tutkimuksissa myös sivutaan aihetta tavalla, jota voidaan soveltaa myös valokuvaan, kuten esimerkiksi Ridellin (2006) mediaa ja joukkoviestintää koskevassa artikkelissa.

Valokuvista puhuttaessa ja kirjoittaessa käytetään paljon erilaisia lajityyppitermejä *määrittelemättöminä itsestäänselvyyksinä* (Pienimäki 2013, 79). Valokuvista puhutaan esimerkiksi valokuvareportaaseina, -kertomuksina, -esseinä tai -dokumentteina, mutta näitä nimikkeitä harvoin määritellään (Saraste 1996, 114). Kaikkea valokuvausta saataan käsitellä jakamattomana ”tiedetaiteena” (Saraste 2010, 156). Valokuvista löytyy jo puheeseen vakiintuneita ylä- ja alalajityyppejä, joita ei ole eksplikoitu (Pienimäki 2013, 80). Aihetta tutkinut Bates (2016, 4) toteaa, että on oikeastaan erikoista, ettei valokuvien yhteydessä genrejen ideaa ole otettu kuten esimerkiksi kirjallisuudessa ja elokuvissa.

Pienimäen (2013, 79) näkemyksen mukaan valokuvien lajityypittelyssä on kaksi hyvin keskeistä eksplikoimatta jäänyttä tapaa. Ensimmäinen niistä on historiastakin tuttu tapa jäsentää lajityyppi aiheen mukaan (Pienimäki 2013, 79). Toinen tapa on valokuvan käsittäminen ”jonkin tietyn yhteiskunnallisen käytännön puitteissa tuotetuksi ja/tai käytetyksi sosiokulttuurista tarkoitusta varten olevaksi kuvaksi.” (Pienimäki 2013, 79.) Tällä voidaan viitata esimerkiksi mainontaan ja mainosvalokuvaan, tai vaikkapa journalismiin ja uutisvalokuvaan. Monet näistä sosiokulttuurisen käyttötarkoituksen mukaan lajittuneista kategorioista ovat muodostuneet ylälajityypeiksi, kuten esimerkiksi journalistiset ja taidevalokuvat. Ylälajityypit voivat sisältää esimerkiksi fiktiivisiä ja dokumentaarisia valokuvia, eli ne eivät sellaisenaan välttämättä tuota informaatiota, joka auttaisi valokuvan tulkittamisessa. Käyttötarkoituksen perusteella lajittelu riittäneekin Pienimäen mukaan genretyksen perustaksi korkeintaan ylälajityyppien osalta. (Pienimäki 2013, 94).

Karttunen (2015, 336) puolestaan kirjoittaa, että vaikka arkikielessä valokuvaa jaetaan sujuvasti erilaisiin osa-alueisiin kuten mainos- tai lehtikuvaan, ei tutkimuskentällä ole kuitenkaan yksimielisyyttä siitä, onko kyseessä genre, tyyli vai paradigma. Bates (2016, 4) toteaa, että valokuvien yhteydessä genre-kategorian käyttö avainkäsitteenä on todennäköisesti vielä uutta. Vakiintuneetkin lajityypit perustuvat keskenään erilaisiin erottaviin elementteihin, ja selviä kriteerejä lajityypeille on vaikea löytää (Ulkuniemi 2005, 23). Valokuvan genre ei ole vain ”kuvan tyyppi”, vaan se muodostuu prosesseista, jotka osallistavat myös tuottajan ja kuluttajan merkityksenantoprosessiin (Bates 2016, 9). Valokuvien lajityyppien takana on usein monien eri tekijöiden kudelmia, ja genrejä muodostavat tekijät voivat myös painottua eri tavoin eri lajityyppien kohdalla (Pienimäki 2013, 94).

Useat valokuvauksessa käytetyistä genreistä ovat Batesin (2016, 6) mukaan olleet olemassa jo ennen valokuvauksen ilmestymistä toisissa muodoissa, kuten maalaustaiteessa ja kirjallisuudessa. Valokuvien lajityyppistä tutkinut Pienimäki (2013, 78) arvelee, että valokuvauksen läheinen suhde maalaustaiteeseen onkin yksi syy genremäärittelyiden sivuuttamiselle, sillä maalaustaiteen tutkimuksessa genrellä on ollut vain marginaalinen arvo. Myös Ulkuniemi (2005, 23) kirjoittaa, ettei löytänyt taidekuviin liittyvää soveltamiskelpoista genreanalyysimallia.

Kuten osiossa *totuudesta ja todellisuudesta* (2.3) tuli ilmi, yksi valokuvaa keskeisesti jäsentävä hahmotus on luonto–kulttuuri-binaariteetti, ja siihen lisätyt keinotekoinen/aito ja epätosi/tosi (Seppänen 2001b, 155). Nämä jakolinjat tuntuvat olevan osaltaan keskiössä myös taidevalokuvan ja dokumentaarisen valokuvan jaottelussa (Sontag 1973, 84–85). Moderni kuvakulttuuri on kuitenkin hyvin sekoittunutta ja ”epäpuhdasta”, eli erottelevaa jakolinjaa taiteellisen ja ei-taiteellisen suhteen on käytännössä mahdotonta pitää yllä (Seppä 2012, 13).

Valokuvia tulkittaessa tulee Pienimäen (2013, 94) mukaan kuitenkin erottaa toisistaan fiktiiviset ja dokumentaariset otokset. Dokumentaarinen kenttä ei kuitenkaan ole yhtenäinen, vaan se voi sisältää esimerkiksi kuvauseriaatteissaan monenlaista vallan käyttöä. Samassa valokuvassa voi myös ilmetä vaikkapa mainos- ja journalistisia tavoitteita, jolloin kyseessä on mahdollisesti hybridigenre. (Pienimäki 2013, 95.) Toisaalta esimerkiksi taidevalokuvaa katsoessa ei välttämättä ole oleellista tietää, onko kyseessä dokumentaarinen vai fiktiivinen teos. Jo pelkästään ”dokumentaarisuus” käsitteenä on laaja, esimerkiksi Hongisto (2006, 49) mieltää dokumentaarisuuden taipuisaksi käsitteeksi, joka ylittää lajityyppi- ja mediarajoja.

Pienimäki (2013, 94) nostaa esiin, että valokuvien kohdalla on hyvä pohtia niiden kommunikaationaalista luonnetta ja ottaa huomioon erot yksityisen–julkisen ja henkilökohtaisen–virallisen käytön välillä. Lisäksi on hyvä huomioida kuvantekijät, kuvan katsojat sekä valokuvien käyttö- ja omistuskuvat (Pienimäki 2013, 94).

Jonkinlaista päällekkäistäkin jakolinjaa kulkee myös ammattivalokuvaajien, ammattivalokuvataiteilijoiden sekä valtavan valokuvaharrastajamäärän välillä. Pelkästään valokuvaharrastajien sisälläkin liikutaan laajalla skaalalla näppäilystä vakavaan harrastamiseen. Karttunen (2015) korostaa artikkelissaan eroa erityisesti taidevalokuvan ja muiden valokuvakulttuurin muotojen välillä, ja kirjoittaa viimeaikaisen kehityksen edistävän valokuvataiteen loitontumista kohti visuaalisia taiteita ja kauemmaksi valokuva-alasta. Hän (emt.) puhuu hieman haastavasti välineortodoksian kysymyksestä, eli voidaanko kaikkia samalla välineellä otettuja kuvia tarkastella esimerkiksi saman artikkelin puitteissa. (Karttunen 2015, 346–347.) Ulkuniemi (2005) puolestaan tutki tutkimuksessaan perhevalokuvien lajityyppejä ja teki henkilökohtaisista valokuvista myös visuaalis-pedagogisia tilataideteoksia. Taiteen piiriin on tuotu myös ammattivalokuvaajien alun perin yksityiseen käyttöön valokuvaamia kuvia, joten rajat ovat häilyviä (Ulkuniemi 2005, 146).

4.1 Valokuvan genreliukkaus

Yksi ja sama valokuva voi todellisuudessa edustaa monia eri lajityyppejä. Valokuva usein tuotetaan jonkin lajityypin edustajaksi, mutta yksittäin esiintyessään, ilman sanoja ja py-sähtyneinä ne eivät ole yhtä lailla lajityyppeinsä sidottuja kuin esimerkiksi moninaiseman rakenteen omaavat elokuvat. Tässä suhteessa valokuvat muistuttavat siis elokuvia enemmän lauseita tai tekstinkappaleita, jotka voivat saada täysin erilaisen merkityksen riippuen siitä, minkä lajityypin edustajana sanat esitetään tai tulkitaan. Toisin sanoen valokuvat ovat *genreliukkaita*. (Pienimäki 2013, 82.) Myös Bates (2016, 5) nostaa esiin, että valokuvien genret eivät ole kiinteitä ja muuttumattomia. Päinvastoin, ne ovat muutettavissa olevia konventioita, joiden prosessit ja muodot kehittyvät, tai muuntuvat erilaisiksi hybrideiksi. Genret ovat hänen mukaansa muuttuvia, dynaamisia ja moniarvoisia (Bates 2016, 9).

Esimerkiksi alun perin journalistinen valokuva saattaa ajan saatossa muuttua vaikkapa taidevalokuvaksi tai mainokseksi, ja lajityypin vaihtuessa valokuva saa mahdollisesti aivan uusia merkityksiä. Pienimäen (2013, 82) mukaan valokuvan genreliukkautta ilmentää myös toimituksissa tapahtuva valinta: esimerkiksi kuvajournalisti saattaa ottaa kuvia,

joiden lopullinen käyttötarkoitus kuitenkin määräytyy vasta toimituksessa, kun tiimi, graafikko tai vaikkapa esimies päättää, minkä jutun yhteydessä valokuva julkaistaan. Pienimäki (emt.) näkee kuitenkin, että valokuvissa on havaittavissa selkärankoja ja muotteja eli geneerisiä rakenteita. Esimerkiksi hän antaa tilanteen, jossa toimituksessa on niin sanottuja ”lajityypittömiä” otoksia, joista kuitenkin valitaan juuri haluttuun tarkoitukseen ja muottiin solahtavat valokuvat (Pienimäki 2013, 82).

Bates (2016, 1–2) toteaa, että saman tyyppisiä, mutta kuitenkin käyttötavoiltaan toisistaan eroavia, valokuvakategorioita löytyy useiden eri instituutioiden – kuten journalismi ja uutiset, mainosala, muoti, taide, poliisi ja niin edelleen – valokuvista. Bates antaa esimerkkinä poliisin käyttämän ”muotokuvatekniikan”, eli pidätys- tai passikuvatyyppisen otoksen, joka saattaa päätyä alkuperäisestä tarkoituksestaan toiseen, esimerkiksi uutisen yhteyteen. Tämä vaikuttaa valokuvan katsojakuntaan, merkityksiin, diskursseihin ja kulttuuriin arvoihin. (Bates 2016, 1–2.) Muutos edellä mainituissa asioissa voi tapahtua myös esimerkiksi viattomalta näyttävälle perhevalokuvalle, joka päätyykin kuvittamaan katastrofiuutista (Ulkuniemi 2005, 141). Saraste (2010, 196) puolestaan nostaa esiin henkilökohtaisen valokuvan, joka kiertää tietoverkoissa ja kirpputoreilla, josta se saattaa päätyä esille taidemuseoon teoksena tai teoksen osana. Saraste (2010, 196) kirjoittaa, että ”valokuvaus on jakaantunut moniin osa-alueisiin, jotka sekaantuvat toisiinsa”.

Valokuvat ovat aina voineet olla myös ”jatkuvaassa liikkeessä”, ja internet on osaltaan laajentanut tätä mahdollisuutta (Bates 2016, 1–2). Eri käyttöyhteyksissä valokuvilla on erilaisia historiallisia, sosiaalisia ja kulttuurisia tehtäviä ja näistä johtuen myös erilaisia merkityksenantoprosesseja. Tämän lisäksi eri valokuvagenreillä on erilaisia taustoja ja perinteitä. (Pienimäki 2013, 43.) Eri genreillä on siis erilaisia funktioita. Näitä kategorioita on mahdollista liikuttaa ja vaihdella sosiaalisen käytön sekä esimerkiksi niiden muutoksien mukaan, joita uudet innovaatiot tuovat mukanaan. (Bates 2016, 5.)

Valokuvan seurana on usein myös tekstiä, kuten usein uutiskuvan yhteydessä olevat tekstit, tai vaikkapa taidekuvan mahdollinen teosnimi (esim. Hietamäki 2010, 28). Valokuvan yhteyteen liitetty teksti muuttaa suhtautumistamme kuvaan (Hietamäki 2010, 112). Saraste (2010, 179) kirjoittaa, että entisten kokemusten lisäksi konteksti eli esittämis-yhteys ohjaa katsojaan eniten, sillä se kertoo, mitä nähdä ja miten suhtautua. Esittämis-yhteys, eli esimerkiksi taidenäyttely tai uutinen, luo odotuksia (Saraste 2010, 179). Esimerkiksi uutisen kuvatekstillä voidaan kohdentaa, onko kyseessä uutisvalokuva vai kuvituskuva, ja ohjata katsojaa näin lajityypin määrittelyssä.

Tulkitessamme tai määritellessämme valokuvan kuuluvan johonkin lajityyppiin se vaikuttaa tulkintaamme, ja kyseisen lajityypin konventiot eli käytänteet sisältyvät kuviin, näkyen muun muassa niiden ”tyypillisinä piirteinä” (Ulkuniemi 2005, 23). Lajityyppiin liittyy siis jonkinlainen ajatus jatkuvuudesta muutoksen kautta (Ulkuniemi 2005, 23).

4.2 Valokuvatyyppittelyn hyötyjä ja haasteita

Pienimäen (2013, 80) mukaan valokuvatyyppittely voi lisätä ymmärrystä valokuvista erityyppisinä representaatioina ja tarkentaa valokuvakieltä. Genretutkimuksesta voi muodostua kätevä polku ”tutkia erilaisissa yhteiskunnallisissa käytännöissä ilmeneviä valokuvien tuotanto-, esitys- ja vastaanottotapoja” (Pienimäki 2013, 35). Bates (2016, 5) nostaa esiin, että jokainen valokuvan genre luo odotuksia niille merkityksille ja kokemuksille, joita kyseinen valokuva herättää. Tutkimalla ja keskustelemalla lajityypeistä meidän on mahdollista ”tietää miten operoida genreä, sen sijaan että se operoisi meitä” (Bates 2016, 5). Vakiintuneiden lajityyppien kuvaaminen palvelee myös medialukutaitoa, jonka yhtenä osa-alueena pidetään usein genretuntemusta (Pienimäki 2013, 92).

Genren käsitteen avulla on siis mahdollisuus pureutua kuvien esittämiseen ja niiden tuotantoon liittyviin käytäntöihin, jolloin voi oivaltaa esimerkiksi niihin liittyvää vallankäyttöä. Bates (2016, 7) muotoilee genren olevan hyödyllinen kategoria, sillä sitä ei koskaan hallitse ja käytä vain yksi tietty instituutio, ja tähän liittyy myös sen teoreettinen tärkeys: se ottaa huomioon ja mukaan odotuksia ja merkityksiä jakamaan valokuvaajat, katsojat ja instituutiot. Kuten jo aiemmassa kappaleessa genrestä yleisemmin tuli ilmi, genren käsitteeseen yhdistetään lähes aina viestintä. Bates (2016, 9) kirjoittaakin, että jo genren tunnistaminen on viestinnällinen teko. Genren avulla voidaan jäsentää ja kategorisoida, mutta lajityypittely sisältää aina myös alistamisen ja vallan elementtejä; esimerkiksi Riddell (2006, 191) toteaa genren käsitteen olevan julkilausutusti poliittinen.

Pienimäki (2013, 92) kokee, että tutkijat voivat nähdä lajityyppien niukkuuden eräänlaisena tilaisuutena teoreettiseen genrenmuodostukseen. Toisaalta sellaisen genrenäkemys tavoittaminen ja erityisesti vakiinnuttaminen, joka yhdistäisi eri medioita, voi olla haastavaa. Valokuvien representaatioita on mahdollista tutkia myös ilman genrenäkökulmaa. Valokuvien eksplisiittinen lajityypittely voi kuitenkin joka tapauksessa avata representaatioita sekä tarkentaa keskustelua valokuvista. Lajityypin käsite voi myös venyä työkaluksi valokuvien tulkintaan. (Pienimäki 2013, 93.)

5 TUTKIMUKSELLISIA LÄHESTYMISTAPOJA

Tässä luvussa käyn lyhyesti läpi, millaisia tutkimuksellisia lähestymistapoja valokuvien genreihin on lähdekirjallisuudessa käytetty. Tarkoitukseni ei ole tutkia eri genreluokkia, eikä varsinkaan rakentaa työkaluja uusien luomiseksi, vaan erilaisten lähestymistapojen avulla avata mahdollisuuksia pohtia genreihin liittyviä moninapaisia kysymyksiä.

Valitsin esiteltäväksi neljä tutkimuksellista lähestymistapaa, joita sovelsin produktio-osan lajityyppipohdinnoissa. Näiden lisäksi genreä voi lähestyä esimerkiksi esteettisellä, ritualistisella ja/tai ideologisella lähestymistavalla, ja/tai tutkimalla historiallista tai teoreettista genrenmuodostusta (Pienimäki 2013, 85–92).

5.1 Semanttis-syntaktis-pragmaattinen lähestymistapa

Tutkimalla valokuvia semanttisesti voidaan tunnistaa kuvapinnalla olevia asioita. Lisäämällä tähän syntaktinen näkökulma avautuu tulkitsijalle mahdollisuus pureutua kuvapinnalla helposti näkyviä elementtejä syvemmälle. Ja kun mukaan otetaan myös pragmaatiikka, pystytään ottamaan huomioon genren käyttäjien moninaisuus. Teorian on kehittänyt elokuvien genrejä tutkinut Altman (2002). Lähestymistapa ottaa huomioon genreille ominaisen käyttäjien välisen kilpailun olettamalla, että ”käyttäjää on aina useita ja monta eri tyyppiä – ei vain erilaisia katsojaryhmiä vaan myös tuottajia, levittäjiä, esittäjiä, kulttuurilaitoksia ja lukemattomia muita – ja että eräiden genrejen tapaisten tuttujuuden olemassaolo perustuu juuri tälle moninaisuudelle.” (Altman 2002, 259–260.)

Ulkuniemi (2005) valitsi perhevalokuvia koskeneen väitöksensä lajityyppien hahmottelun päätyökaluksi tämän lähestymistavan. Genreteoriana se kyseenalaistaa lajityyppien ylihistoriallisuuden, ja se samaan aikaan monimutkaistaa ja monipuolistaa lajityypin tarkastelua. Ulkuniemi (2005, 23) näkee kuitenkin Altmanin teorian suoraviivaisessa käytössä myös ongelmia. Hän esimerkiksi joutui perhevalokuvien lajityyppiä määritellessään yksinkertaistamaan asioita, vaikka ajatteleekin niiden olevan muuttuvia. Toinen asia, jonka hän mainitsee, on huomattava ero valokuvan ja elokuvan välillä: valokuvasta puuttuu muun muassa liike, juoni ja ääni, joten sen rakennetta ei voi arvioida samalla tavalla syntaktisesti kuin elokuvan. (Ulkuniemi 2005, 23.) Bates (2009, 1) nostaa esiin, kuinka valokuvakameroiden automaattiohjelmiin on valittu juuri tiettyjä aiheita – kuten maisema, ruoka tai lapset – ja että ne voidaan nähdä tietynlaisena esittelynä valokuvauksen

käytäntöihin. Pienimäki (2013, 84) huomauttaa, että näin syntyy yhdenlainen syntaksi: kun tiettyjen valokuvien – kuten näiden kameran ohjelmien muoto- tai maisemavalokuvien kohdalla – suositaan tai suositellaan jotakin kuvallista ilmaisutapaa. Valokuvista voi siis löytyä syntakseja, mutta ne täytyy määritellä toisin kuin muissa medioissa, eli valokuvamediumin ehdoin (Pienimäki 2013, 84).

Ulkuniemi valitsi väitöskirjassan seuraavat näkökulmat:

- 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) ja 4) eri tahojen tavat määritellä/vakiinnuttaa lajityyppiä. (Ulkuniemi 2005, 25.)

Myös valokuvaan kiinteästi liittyvät tekstit, kuten esimerkiksi teosnimet ja kuvatekstit, on mahdollista sisällyttää semanttis-syntaktiseen analyysiin (Pienimäki 2012, 84).

5.2 Kommunikaatiotapahtuma

Kommunikaatiotapahtuman avulla on mahdollista päästä moninapaisesti kiinni ihmisten valintoihin ja päätöksiin kameran edessä ja takana, ennen ja jälkeen valokuvan syntyminen. Chalfen (1987) tutki näppäily-/perhe-/amatöörivalokuvia sekä kotivideoita "kulttuuri ja viestintä" -lähestymistavalla, eli kiinnittämällä huomiota sosiaalisiin prosesseihin, symbolisiin muotoihin ja kuvaviesteihin. Näkökulma tarkoittaa, että viestintä on erottamatonta kulttuurista. (Chalfen 1987, 1–4.) Hänen teoriassaan perhevalokuva on siis viesti, joka syntyy usean eri tekijän yhteisvaikutuksesta. Työkaluna Chalfen esitteli kommunikaatiotapahtuman, jonka hän jakoi seuraaviin osiin: 1) kuvaamisen suunnittelu, 2) tapahtumat kameran edessä, 3) tapahtumat kameran takana, 4) kuvien editointi ja 5) kuvien käyttö. Jokaisen näistä hän jakoi lisäksi osatekijöihin, sisältäen tapahtumaan osalliset, tapahtumapaikan, aiheen, tyylin ja koodin. (Chalfen 1987, 19–48.)

Ulkuniemi (2005, 50) otti kommunikaatiotapahtuman esille tutkimuksessaan (perhe-/henkilökohtaiset valokuvat), sillä hän koki sen vaikuttavan voimakkaasti lajityypin kuviin. Hän (emt.) laajensi ja muokkasi mallia soveltumaan lisäksi ammattilaisten ottamiin perhe-/henkilökohtaisiin valokuviin, eli kiinnitti huomiota esimerkiksi kuvaajan tekemiin valintoihin. Chalfen (1987) kommunikaatiomallissa sosiaalisten käytäntöjen nähdään vaikuttavan kuvien tuottamiseen ja käyttämiseen enemmän kuin kuvaajan valintojen ja kamerateknologian. Ulkuniemi (2005, 50) muokkasi Chalfen mallia ja yhdisti esimerkiksi

valokuvaustapahtumaksi vaiheet kameran edessä (2) ja kameran takana (3) korostaakseen niiden vuorovaikutteisuutta. Hän myös lisäsi valokuvien käytön ohkeen valokuvien muun käytön. Ulkuniemen kommunikaation kohdat olivat seuraavat: 1) kuvaamisen suunnittelu ja kuvaamisen valmistelu, 2) kuvaustapahtuma, joka ottaa huomioon kameran eli tekniikan, tapahtumat kameran takana ja kameran edessä, 3) kuvien editointi ja muu käyttö. (Ulkuniemi 2005, 51–67.)

Keskittymällä kuhunkin osa-alueeseen Ulkuniemi (2005, 51–67) kävi läpi tutkimalleen lajityypille tyypillisiä piirteitä, sekä pidemmältä tekstissään että tiivistettynä kommunikaatiomallikuvaan (mallit liitteenä: liite 2, kuvat 2 ja 3).

5.3 Firstness, secondness ja thirdness -näkökulma

Salo (2000) valitsi kuvajournalististen valokuvien lajitteluun Piercen (1839–1914) semioottisen *firstness, secondness ja thirdness* -lähestymistavan. Siinä *firstness, secondness* ja *thirdness* kuvaavat kolmea erilaista todellisuuden kokemisen tapaa, joita tutkimalla voidaan erotella esimerkiksi uutisvalokuva, uutisreportaasi ja kuvituskuva. Kirjassaan *Imageware – kuvajournalismi mediafuusiossa* Salo (2000, 12) ei yrittänyt suomentaa termejä, vaan tietoisesti käytti niitä alkuperäisessä muodossaan.

Lyhyesti *firstness* on ”välitön tunnevaltainen havainto, joka vaatii kaiken huomion”. Siihen liittyviä ominaisuuksia ovat ”välitön, suora, tosi, pysäyttävä ja ennen näkemätön”. (Salo 2000, 12.) Semioottiselta perustaltaan uutiskuva on selvästi kategoriassa *first*, sillä se on ajankohtainen tunnevaltainen kokemus todellisuudesta, välitön ja suora (Salo 2000, 19).

Secondness puolestaan on etäännytetymmpi ja välittyneempi kokemus todellisuudesta. Siihen liittyy tulkinta, eikä se vaadi tunnekokemuksena enää kaikkea huomiota (Salo 2000, 14). Journalismissa *secondness*ina voidaan Salon (2000, 15) mukaan pitää ”akuuttia uutisointia laajempia todellisuuden tulkintoja ja havaintoja, reaktioita tapahtumiin ja toiminnallisia kuvauksia ja kertomuksia”. Kertojan näkökulma saa liittyä selvästi mukaan, ja arvona on reaaliaikaisuuden sijasta reagoiva tulkinta (Salo 2000, 4). Tähän kategoriaan kuuluu esimerkiksi valokuvareportaasi (Salo 2000, 79).

Thirdness puolestaan edustaa näistä kolmesta kaikkein kaukaisinta suhdetta todellisuuteen, ollen analyyttistä ja maailmassa vallitsevan kaaoksen järjestämistä. Ajallisesti *thirdness* on irrallinen ajankohtaisuuden ja reaaliaikaisuuden arvoista, ja sen ominaisuuksiin

kuuluu ”näkyvän takainen, selittävä, ei havainnoiva.” (Salo 2000, 15.) Tähän kategoriaan kuuluvat esimerkiksi kuvituskuvat (Salo 2000, 155).

5.4 Valokuvan genre tulkintakehyksenä

Pienimäki (2013, 92–95) valitsi yhdeksi mahdolliseksi näkökulmaksi ajatella lajityypin tulkintakehyksenä. Tulkintakehyksen (frame) soveltaminen valokuvien tulkitsemiseen tarkoittaa, että ”tulkitsejä tarkastelee yksittäisen valokuvan merkityksiä peilaamalla sitä suhteessa tulkintakehyksiin, kuten lajityypittelyihin”. Tarkasteltavan valokuvan ei tarvitse istua tiettyyn lajityyppiin täydellisesti, vaan sitä sovitellaan lajityyppiin tai lajityyppeihin. Tällöin olennaiseksi nousevat ne kysymykset ja näkökulmat, joita sovittelusta seuraa ja jotka tekevät ”tulkitsejän tietoiseksi valokuvan merkityksistä ja/tai esimerkiksi auttavat häntä havainnoimaan vaihtoehtoisia merkityksenantoja”. (Pienimäki 2013, 92–93.)

Esimerkiksi mediatutkimuksessa kehyskäsite on yksi perustyökaluista. Yksi tapa, ja erityisesti tässä kontekstissa mielenkiintoinen, on tämä kehyksen käyttötapa: ”yksittäinen asia voidaan ympäröidä vaihtoehtoisesti erilaisilla kehyksillä, jolloin sen luonne muuttuu erilaiseksi”. (Karvonen 2000, 1.) Kuten Pienimäki yllä kuvaili, sovittamalla valokuvaan lajityyppejä kehyksinä on mahdollista havainnoida näitä luonteen muutoksia ja sitä kautta esimerkiksi tarkastella lajityyppien rajoja, kuvailla genrejä tai mahdollista jopa tuottaa uusia lajityyppejä. Tulkintakehyksiä on mahdollista hahmotella monia eri tarkoituksia varten ja monin eri tavoin. Pienimäen (2013) väitöksessä tärkeään osaan nousee nimenomaan sellaisten genrejen tuottaminen, jotka edistävät medialukutaitoa ja valokuvien kriittistä tulkitsemista. (Pienimäki 2013, 93.) Pienimäki (2013) rakensi lajityypin tulkintakehysajattelun avulla työkalun, johon hän valitsi yksittäisiä journalistisia otoksia (eli ulos rajautuivat esimerkiksi valokuvareportaasit). Katso liite 3.

6 GENRE PRODUKTIO-OSAN TYÖKALUNA

Opinnäytetyön produktio-osaan (liite 4) sisältyi valokuvaus, valokuvien muokkaus ja digitaalisen julkaisun taitto. Valokuvasin poikkeuksellista aikaa Helsingin seudulla joulukuussa 2020. Uuden koronaviruksen takia rajoituksia oli taas kohti loppuvuotta kiristetty ja ihmisiä oli liikkeellä aikaisempia vuosia vähemmän. Suurimmalla osalla kasvot peittyivät maskeihin. Sää oli pääosin hyvin harmaa ja lumeton, mutta muutamana päivänä myös auringonvalo pääsi tunkeutumaan vähemmällä suodatuksella pilviverhon läpi. Valokuvaamalla koetin tavoittaa jotakin siitä erilaisuudesta, jota tähän normaalisti vilkkaaseen kuukauteen tänä poikkeuksellisena vuotena liittyi.

Toteutin valokuvaamisen löytämällä, eli kuljin ympäri kaupunkia ja valokuvasin hetkiä, joista mielestäni välittyi jotakin aikaan liittyvää. Kuvasin ihmisiä, esineitä, rakennuksia ja luontoa. Mielessäni oli kysymys, miltä poikkeuksellinen joulukuu näyttää ja tuntuu? En kuitenkaan halunnut jäädä ajatuksen tai idean vangitsi, vaan lähteä joka päivä avoimella mielellä katsomaan, mitä sinä päivänä haluan subjektiivisesti kamerani läpi suodattaa. Mielessäni oli katuvalokuvauksen laaja genre taiteellisella ilmaisulla.

6.1 Tarkennuksessa katuvalokuvan laaja genre

Tässä välissä käyn lyhyesti ja tiivistä läpi, mitä katuvalokuvalla voidaan tarkoittaa. Traditionaalisessa mielessä katuvalokuvan keskiössä on ollut ympäristö ja siellä olevien ihmisten havainnointi. Katuvalokuvat ovat palvelleet usein yhteiskunnallisia, poliittisia, toimittuksellisia ja journalistisia tarkoituksia. Nykyään ei kuitenkaan enää ajatella, että niin sanotulle ulkopuoliselle todellisuudelle tulisi olla uskollinen. Monet katuvalokuvaajista tekevät sarjoja yksittäisten valokuvien sijaan – ”he ovat vaihtaneet metsästäjä-keräilijä yhteiskunnista organisoidummalle tasolle: he eivät etsi ruokaa, vaan kasvattavat satoa”. (Kozloff 2014, 7.) Katuvalokuvauksen tarkoitus on usein ”melkein dokumentoida”, ollen kuitenkin vapaa esimerkiksi tietyn toimeksiannon rajoitteista. Se on myös subjektiivista. (Bates 2016, 178–179.)

Katuvalokuvauksen määrittelyssä on eroja, mutta tämä on yksi asia, josta suurin osa on samaa mieltä: katuvalokuvaus ei välttämättä tapahdu kadulla, vaan se levittäytyy myös muualle urbaaniin ympäristöön (Alkharafi 2020, 38). Esimerkiksi rannalla tai rakennuksien sisällä otetut valokuvat voivat hyvin olla katuvalokuvia (Jardin 2018, 3). Katsoessa

katuvalokuvakirjoja, kuten *The atlas of street photography* (2014) ja *Street photography now* (2020) tulee näkyväksi, kuinka valtavan moniulotteisesta genrestä on kyse. Katuvalokuvaukseen sisältyy klassista havainnoivaa katuvalokuvausta, mutta myös esimerkiksi lavastettuja kuvia, performansseja, erilaisia muotokuvia katujen taustakanvaksella, urbaaneja maisemia ja rakennuksia sekä kuvanmuokkauksella rakennettuja kuvia. Ensin mainitussa kirjassa on tietoa myös valokuvaajien lisägenreistä ja koulutuksista, kuten taide- ja journalistisesta taustasta. Mukana on myös itseoppineita.

Kim (2017, ei sivunumeroita) pohtii, että mikäli hän voisi määritellä katuvalokuvauksen, se olisi yksinkertaisesti ”documenting humanity” eli vapaasti suomennettuna ihmisyyden dokumentointia. Hän myös lisää, että jokainen määritelkään ihmisyyden omalla tavallaan. Sheelan puolestaan toteaa vapaasti suomennettuna:

”Katuvalokuvaus on genre, joka lainaa muista muodoista – teatterista, videosta, veistoksista, installaatioista ja osallistavasta taiteesta – ja sekoittaa niiden moninaiset läsnäolot yksittäisiin kehyksiin/otoksiin” (Sheelan, ei päivämäärää).

Bates on sijoittanut teoksessaan katuvalokuvan ”valokuva ja taide” -otsikon alle, eli tavallaan yhdeksi alagenreksi taiteen alla. Monessa taidevalokuvassa katutila ja jokapäiväinen elämä onkin edelleen keskiössä, kuten myös valokuvatekniikan ja teknisen taituruuden merkitykset (Bates 2016, 181). Taide puolestaan on laaja käsite, joka voi merkitä eri ihmisille eri asioita, ja vaihdella ajassa ja paikassa (Bates 2016, 164). Mikäli ajatellaan instituutionaalisen taidekäsitteen mukaan, taidetta on se mikä on tarkoitettu taiteena esitettäväksi ja on taitelijan tekemää (Seppä 2010, 146). Taitelija puolestaan voidaan määritellä monella tavalla, kuten esimerkiksi subjektiivisesti, taidealan jäsen- tai apurahakisterien tai esimerkiksi koulutuksen mukaan (Rensujeff 2003, 13; ks. myös luvut 4 ja 5). Powell (2011, 235) puolestaan ajattelee, että katuvalokuva on edelleen vähämerkityksellinen genre valokuva- ja taidemaailmassa.

Katuvalokuvan voi mielestäni joissakin tilanteissa käsittää mahdollisena hybridinä, tai että siihen liittyy mahdollisia ylä-/ala-/lisägenrejä. Yhteenvetona sanoisin, että katuvalokuva voi sisältää tilannekuvallisia, dokumentaarisia, taiteellisia ja/tai journalistisia lähtökohtia, kuten myös esimerkiksi muotokuvia, maisemia, asetelmia, performansseja tai rakennettuja kuvia. Näkisin, että genren sisällä on paljon liukumaa dokumentaarisesta fiktiivisempään, esittävämmästä abstraktimpaan. Tämä aihe olisi oman tutkimuksen arvoinen, joten en pyri määrittelemään katuvalokuvaa tätä katsausta enempää.

6.2 Tietosuoja-asetus ja luvat

Ennen produktion alkamista olin jo aloittanut tämän kirjallisen osan parissa, mutta vasta tekemällä suunnitelmaa ja tutustumalla lähteisiin. Huomasin kuitenkin ajatelleeni erityisesti kommunikaatiotapahtumaan liittyviä asioita jo ennen kuin tiesin kommunikaatiotapahtumamallista. Pohdin esimerkiksi, että missä kuvaan, keitä/mitä kuvaan, millä välineistöllä/tekniikalla, kuinka paljon kuvia voi muokata ja missä kuvat julkaistaan. Monet näistä kysymyksistä johtivat ajatukseni lajityyppipohdintaan: eri tarkoituksiin valokuvatuilla kuvilla on eri säännöt.

Kertaan tiiviisti tärkeimmät asiat. Tietosuoja-asetuksen mukaan valokuva on henkilötieto, ja henkilötietojen keruuseen tulee aina olla lupa. Poikkeuksen tekevät kuitenkin journalistinen, akateeminen ja taiteellinen ilmaisu. Perusoikeuksiin kuuluu siis henkilötietojen suojan lisäksi sananvapaus, ja tästä syystä esimerkiksi taidenäyttelyssä voi olla valokuvia, joiden julkistamiseen ei ole pyydetty lupaa. Yksityiselämää loukkaavaa materiaalia ei tule julkaista/levittää. Julkisella paikalla valokuvien ottaminen on lähtökohtaisesti sallittua. Salakuvaamiseen voi syyllistyä, jos kameran suuntaa esimerkiksi pihapiiriin, pukuhuoneeseen, huoneistoon tai muuhun yksityiseen tilaan. On myös paikkoja, joissa kuvaaminen on kielletty, kuten sairaalat. Mikäli valokuvia ottaa markkinointitarkoituksiin, tulee ottaa huomioon esimerkiksi markkinointia koskeva lainsäädäntö ja henkilöitä kuvaessa tulee aina olla suostumus. (Pesola & Reh binder 2019, 24–28.)

6.3 Mallien ja lähestymistapojen soveltaminen

Osana opinnäytetyötä pohdin aikaisemmin esittämieni (ks. luku 5) lähestymistapojen ja mallien avulla valokuvauksellisen produktio-osan genreä. Tarkoituksena ei varsinaisesti ole määritellä, mitä lajityyppiä teos edustaa, vaan käyttää näitä lähestymistapoja apuna genrekysymyksen pohdinnassa. Tavoitteena on tunnistaa, miten genren käsitettä voi mahdollisesti käyttää työkaluna oman työn suunnittelussa, toteutuksessa ja julkaisussa, sekä myös laajemmin osana medialukutaitoa.

6.3.1 Kommunikaatiotapahtuma

Aloitan lajityyppipohdinnan pureutumalla kommunikaatiotapahtumaan Ulkuniemen (2005) mallisovelluksen mukaisesti eli purkamalla osiin, millaisia asioita prosessiin liittyy esimerkiksi suunnittelun, vuorovaikutuksen, vallan käytön ja erilaisten valintojen myötä.

- 1) SUUNNITTELU. Kuvauspaikkojen spontaani suunnittelu, päätös pysyä julkisessa tilassa. Kameran mukana kantaminen ja esille ottaminen. Kuvaamisen arvoiset tilanteet joko visuaalisesti tai sisällöllisesti kiinnostavia hetkiä. Ei ympäristöön puuttumista. Mielessä katuvalokuvan genre, ja enemmän taiteellinen kuin journalistinen lähestyminen. Luonnonvalo.
- 2) KUVAUSTAPAHTUMA
 - a. KUVAAJA. Tarkkailu (sisäinen ja ulkoinen), etsiminen, odottaminen. Tilanteisiin puuttumattomuus.
 - b. KAMERA. Canon EOS M10 + 35 mm objektiivi
 - c. KUVATTAVA. Ei aina tietoinen kuvaustilanteesta. Myös paljon muita kuin ihmiskuvia (maisemia, maskeja yms.)
- 3) EDITOINTI

Kuvien valinta. Vapaus muokata ja rajata valokuvia (subjektiivinen näkemys). Värillisiä ja mustavalkoisia kuvia. Taitto omavalintaiseen julkaisumuotoon, aikajärjestyksen sekoittaminen. Editointi Adobe Photoshopilla ja taitto InDesignilla.
- 4) KUVIEN NÄYTTÖ JA MUU KÄYTTÖ

Julkaisu InDesign Publish online -ohjelmalla. Katsojina opinnäytetyön/seminaarin katsojat, ja myöhemmin muut mahdolliset teoksen katsojat. Julkaisu linkitys myös omaan portfolioon. Muu mahdollinen taiteellinen jatkokäyttö, kuten valokuvanäyttely.

Projektin tavoitteeksi muodostui erilaisten tunteiden tulkitseminen kuvallisen järjestämisen kautta, eli eräänlainen subjektiivinen dokumentointi. Ajatus oli tarkkailla ympäristöä ja löytää sieltä hetkiä, jotka valokuvaamalla halusin tallentaa. Mielessä oli katuvalokuvauksen laaja genre. Jokaisena aamuna päätin, mihin sinä päivänä suuntaan valokuvaamaan. Vaihtelin paikkoja keskustasta lähioon ja pelloilta teollisuusalueille. Mukaan otin kameras ja muistivihon.

Valitsin olla puuttumatta tilanteisiin, ja suodattaa kaiken valitsemani reippaasti omien subjektiivisten tunteiden ja valintojen läpi. Kommunikaatiotapahtumasta selviää, että

vuorovaikutusta kuvattavien kanssa ei ole ollut paljon, mutta objektiivivalinnan myötä (35 mm polttovälinen) olen koko ajan ollut näkyvillä. Kommunikaation vähyyden takia minulla on ollut kuvaajana valtaa, jota pyrin kuitenkin käyttämään eettisen pohdinnan kautta: jos joku esimerkiksi näytti siltä, ettei halua tulla kuvatuksi, laskin heti kameran alas. En myöskään halunnut kuvata lähikuvia ihmisistä, eli viedä kameraa aivan kenenkään kasvojen lähelle. Pyrin myös tietoisesti rajaamaan ulos esimerkiksi lapset ja selvästi päihtyneet ihmiset. Kuvasin paljon myös muuta kuin ihmisiä, kuten maskeja, rakennuksia, katumaisemaa ja luontoa. En puuttunut kuvaustilanteisiin muuten kuin omalla läsnäolollani.

Karsin valokuvia jo kuvauspäivien aikana. Latasin kuvat koneelle ja ulkoiselle kovalevyille päivittäin. Muutaman päivän välein myös luokittelin valokuvia värikoodein ja muokkasin valittuja RAW-tiedostoja. Editointivaiheessa käytin jälleen valtaa valitessani, mitkä kuvista mahdollisesti laitan julkiseksi. Tässä vaiheessa luokittelin ottamani valokuvat ensisijaisesti katuvalokuvaksi taiteellisen ilmaisun alle, jolloin niiden julkaisua koskee sananvapaus (ks. 6.2.). Mielessäni oli myös mahdollisesti journalisminkin alle (secondness, ks. 5.3 ja 6.3.3) sijoittuva valokuvakertomus. Jokaisen potentiaalisen valokuvan kohdalla mietin, miltä minusta tuntuisi, mikäli joku julkaisisi minusta vastaavan kuvan. Tällä perusteella myös rajasin monia kiinnostaviakin valokuvia ulos julkaisusta esimerkiksi siksi, että joku yksittäinen henkilö oli kuvassa liian tunnistettavasti, vaikkakaan laillisesti valokuvan julkaisulle ei olisi ollut estettä. Mietin myös, millaisen representaation luon valitsemillani kuvilla, sekä yksittäin että teoksena. Muokkasin valokuvat Adobe Photosopilla ja julkaisun taiton InDesignilla. Sekoitin myös aikajärjestystä ja muodostin kuvapareja. Teokselle annoin nimen *Joulukuu*, ja julkaisin sen InDesignin Publish Online -alustalla.

Näkisin, että kuvien editointitapa – eli kuvien vapaampi muokkaus – ja julkaisupaikka osaltaan vahvistavat, että kyseessä on enemmän taiteellinen kuin journalistinen tuotanto. Toisaalta kuvamuokkaukset eivät muuttaneet radikaalisti kuvattuja tapahtumia, eli ne kävisivät tältä osin mahdollisesti myös valokuvareportaasiin. Myös valokuvakirjat, joihin tätä pientä digitaalista julkaisua jollain tasolla voinee verrata, voivat myös olla journalistisia. Teos tullaan esittämään opinnäytetyön seminaarissa. Se on linkitetty myös omille kotisivuilleni ja tulen käyttämään sitä myös työnäytteenä. Jatkossa on mahdollista, että julkaisen kuvia esimerkiksi näyttelyssä, joka tässä tapauksessa todennäköisesti ei muuttaisi valokuvan genreä, mutta saattaisi vaikuttaa tulkintaan. Lajityypin kannalta papelistä puuttuukin yksi oleellinen osanen, eli vastaanotto ja katsojan tulkinta.

6.3.2 Semanttis-syntaktis-pragmaattinen lähestymistapa

Tarkastelen teosta seuraavaksi tiiviisti semanttis-syntaktis-pragmaattisesti Ulkuniemen neljän kohdan mukaisesti:

1. TEKIJÖIDEN VAIKUTUS JA TARKOITUSPERÄT

Tekijänä pääsen hyvin käsiksi omiin tarkoituseriini. Tämä kohta voi olla monesti haastava muiden valokuvia tulkitessa, sillä harvoin on mahdollisuutta haastatella valokuvaajaa ja kaikkia muita mahdollisesti prosessiin vaikuttaneita tekijöitä. Tarkoitukseksi nousi valokuvata julkisessa tilassa esteettisesti ja/tai sisällöllisesti kiinnostavia hetkiä joulukuussa 2020, vapaasti ajatuksella ”miltä näyttää ja tuntuu”. Aihe oli ajankohtainen, mutta en lähestynyt sitä uutismaisesti, vaan vahvasti oman tulkintani kautta. Myöskään julkaisulla ei ollut kiire. Mielessäni oli katuvalokuvauksen genre, taiteellinen ilmaisu subjektiivisia tunteuksia dokumentoivalla ajatuksella sekä valokuvakertomus. Alusta asti oli tiedossa, että valokuvaaminen on osa opinnäytettäni, eli tarkoituksena oli myös oppia. Projektin edetessä selkeni, että tulen taittamaan valituista valokuvista digitaalisen julkaisun Adobe Publish online-työkalulla. Julkaisu on osa opinnäytettä, sekä myös itsenäinen teos. Teoksella on nimi *Joulukuu*. Muita tekstejä ovat vuosiluku 2020, paikka suomeksi ja englanniksi (Helsingin seutu/Helsinki Area) ja oma nimeni. Viimeisellä sivulla lukee myös loppu/end. Aikaisemmissa teoksissani olen tehnyt esimerkiksi esittelyn aiheeseen, kirjoittanut runomaisia tekstejä/ja tai laittanut esille teosnimet. Tällä kertaa tein tietoisesti valinnan jättää tekstin määrän minimiin, eli en tekstin avulla juurikaan ohjaa katsomista ja valokuvien kokemista.

2. SEMANTTISTEN PIIRTEIDEN/KONVENTIOIDEN TARKASTELU

Yksittäin tarkasteltuna näkisin valokuvien olevan tunnistettavissa katuvalokuvaukseksi sekä semanttisesti että sen perusteella, mitä tiedämme katuvalokuvauksesta. Lähes kaikissa miljöönä on urbaani ja selvästi julkinen tila. Kuvat ovat kuitenkin keskenään erilaisia, ja yksittäisestä kuvasta olisi ehkä helpompi nostaa esiin semanttisesti tunnistettavia piirteitä. Esimerkiksi kokonaisuudesta irrotettu maskikuva ei enää olisi pelkällä kuvatason katsomisella välttämättä luokiteltavissa katuvalokuvaksi, mutta kokonaisuudessa/kuvaparina näin on mahdollista tulkita. Koska kyseessä on kuitenkin teos, jossa valokuvat ovat kuvapareina ja kokonaisuutena, on sitä mielestäni paras tarkastella tällä tavoin.

Nykyään katuvalokuvauksessa on melko yleistä tehdä kuvasarjoja, joten myös tältä osin teoksen voi kiinnittää katuvalokuvauksen genreen. Estetiikan puolesta näkisin teoksessa taiteellista ilmaisua. Tässä kohtaa on mahdollista tarkastella myös teoksen tekstejä, jotka esittelin ensimmäisessä kohdassa. ”Joulukuu 2020, Helsingin seutu” ei ole kovin mielikuvituksellinen, mutta se vahvasti sitoo teoksen aikaan ja paikkaan, ja jättää loput katsojan tulkittavaksi. Samalla voi tarkastella esimerkiksi fonttivalintaa ja taiton muita visuaalisia päätöksiä.

3. KÄYTTÄJÄKESKEISYYS

Tässä kohtaa keskiöön nousee se, miten julkaisua katsova henkilö tulkitsee valokuvat, eli hänen aiemmat kokemuksensa, uskomukset sekä mahdollisesti valokuvantulkintataidot. Uskon, että semanttis-syntaktisesti katsoja ajattelisi kuvien mahdollisesti olevan katuvalokuvia, ja mahdollisesti taiteen, journalismin, dokumentarismien tai näppäily-/tilanne-/henkilökohtaisen kuvan lisägenrellä tai kehyksellä – riippuen taustan lisäksi esimerkiksi siitä, missä kontekstissa tai esittämisympäristössä hän teosta katsoo. Koska teos koostuu useista valokuvista, saattaa katsoja yhdistää sen myös esimerkiksi valokuvareportaasiin tai valokuvakertomukseen. Katsoja voi ajatella teoksen olevan myös hybridi. Lopulta tulkinta on katsojan.

4. ERI TAHOJEN TAVAT MÄÄRITELLÄ / VAKIINNUTTAA LAJITYYPPIÄ

Eri tahot määrittelevät lajityyppejä eri tavoilla. Otan tässä kohtaa tarkasteluun katuvalokuvan genren. Kuten aikaisemmassa luvussa tuli ilmi, katuvalokuva on laaja genre. Eri tahot myös tuntuvat määrittävän katuvalokuvaa hieman eri tavoin, mutta yhdistävänä tekijänä pidetään usein ainakin julkisessa urbaanissa tilassa tehtyä valokuvauksen muotoa. En löytänyt tutkimusta, jossa katuvalokuvauksen genreä olisi määritelty samaan tapaan kuin esimerkiksi journalistisia tai perhevalokuvia. Lisää katuvalokuvan määrittelystä luvussa 6.1.

Tämän lähestymistavan avulla on mahdollista syventyä genrelle tyypillisesti tarkastelemaan eri tahojen merkitystä lajityypin muodostumisessa. Tässä tapauksessa ne olivat minä valokuvaajana, editoijana ja taittajana eli tekijänä, katsojan/vastaanottajan osuus sekä eri tahojen tavat määrittellä lajityyppejä. Huomion kohteeksi nousee vahvasti myös se, mitä kuvatasolta on helposti luettavissa (semanttiset piirteet) sekä pelkkää kuvatasoa syvempi pohdinta. Tähän annoin esimerkin maskista, joka yksinään ei välttämättä olisi tunnistettavissa katuvalokuvaksi, mutta osana kokonaisuutta näin on mahdollista tulkita. Kuvissani on myös paljon ”epäsuoraa ihmisyyttä”, eli ihmisiä ei aina ole kuvattu suoraan, vaan ihmisen jättämää jälkeä (esimerkiksi maskit, räjäytetty rakennus, tyhjä urbaani tila

jne.). Lisäksi nostin esille, että tässä lähestymistavassa tarkasteluun voidaan nostaa helposti myös muut visuaaliset elementit sekä tekstit, jotka ohjaavat tulkintaa. Nostin esiin myös estetiikan. Viimeistä kohtaa, eli miten eri tahot määrittävät ja/tai vakiinnuttavat lajityyppiä olisi laajemman työn puitteissa mielenkiintoista tutkia lisää. Yhdistämällä tämän lähestymistavan kommunikaatiotapahtumaan tulee mielestäni katettua hyvää pohdintaa vallasta, representaatiosta ja viestinnästä.

6.3.3 Firstness, secondness ja thirdness -näkökulma

Tässä osiossa sovittelen Salon (2000) journalistisille kuville tekemää näkökulmaa omaan teokseeni, vaikka en ensisijaisesti ajattele sen olevan journalistinen. Näiden kolmen tason – firstness, secondness ja thirdness – avulla pääsen pohtimaan genreä todellisuuden kokemisen tavan kautta.

Todellisuuden kokemisen tasoa ajatellessa en sijoittaisi teosta luokkaan firstness, sillä en koe sen liittyvän uutisointiin, eikä se ole suora ja välitön kuvaus. Teoriassa jotkin kuvastani olisi voineet olla myös luokassa firstness, mikäli ne olisi julkaistu uutisena tai uutisen yhteydessä joulutammikuussa, eli aiheen ollessa todella ajankohtainen. Tällöin olisin kiinnittänyt enemmän huomiota esimerkiksi kuvanmuokkaukseen ja siihen, mikä on sallittua ja hyvän tavan mukaista. Hyvin todennäköisesti myös kommunikaatiota olisi ollut enemmän.

Secondness-luokassa on asioita, joita omasta työstäni tunnistan. Se on firstnessiä etäännytempi ja laajempi tulkinta todellisuudesta. Secondness voi sisältää toiminnallisia kertomuksia ja kuvauksia (Salo 2000, 4). Tähän kategoriaan kuuluu esimerkiksi valokuvareportaasi (Salo 2000, 79). Omasta mielestäni teoksessa on liikaa omaa tulkintaa, sekä esimerkiksi sekaisin värillisiä ja mustavalkoisia kuvia, että voisin lukea sitä täysin journalistiseksi teokseksi. Voisin kuitenkin kutsua teosta valokuvakertomukseksi tai -esseeksi, jotka Salon journalististen kuvien teoriassa asettuu tähän luokkaan secondness. Teoksellani on myös melko vahva yhteys niin sanottuun todellisuuteen, sillä kuvat on ympäristöstä havainnoituja eikä rajusti kuvamuokattuja. Omassa päässäni teos saattaa olla osittain myös luokassa thirdness, jossa se järjestää vallitsevaa kaaosta. Myös julkaisuajankohta noin puoli vuotta tapahtumien kuvaamisen jälkeen irrottaa sitä hieman reaaliaikaisuuden arvosta. Toisaalta aihe on vallitsevan tilanteen takia edelleen melko ajankohtainen. Pohtiessani lajityyppiä Salon näkökulmalla mielestäni korostuu julkaisuajankohdan ja kontekstin merkitys. Vaikka en ajattele valokuvia journalistisina koen, että

myös tämän näkökulman käyttämisestä työkaluna oli hyötyä omaan työskentelyyn, yleisesti osana medialukutaitoa sekä tulevaisuudessa mahdollisesti journalistisen valokuvan lajityypin perusteluun.

6.3.4 Genre tulkintakehyksenä

Mielessäni hahmottelin teoksen ympärille myös genreä tulkintakehyksenä, ja osaltaan myös aikaisemmat pohdinnat nostivat esiin kysymyksiä eri lajityyppien eroista. Esimerkiksi edellisessä luvussa eräällä tapaa sovittelin työtäni journalististen valokuvien alalajityyppeihin. Esiin nousi hyviä kysymyksiä esimerkiksi siitä, voisiko vaikkapa yksittäinen valokuva teoksesta toimia uutisvalokuvana, tai voiko työtä määritellä journalistisessa mielessä valokuvareportaasiksi ja millä perusteella. Kehyksiä sovittelemalla voisin määritellä teoksen valokuvakertomukseksi, josta löytyy niin katuvalokuvauksellisia, taiteellisia kuin journalistisia (secondeness/thirdness) ja dokumentaristisia elementtejä. Näin tarkasteltuna kyseessä on siis eräänlainen hybridi, joka painottuu katuvalokuvan genreen, sisältäen kuitenkin selkeästi elementtejä myös muista lajityypeistä.

Kommunikaatiotapahtuman pohdinta nosti esiin näkökulmia vallan käytöstä ja kuvattavan mahdollisuudesta vaikuttaa kuvaustapahtumaan, jotka ovat asioita, joita Pienimäki (2013, 144) nosti esille omaan journalististen valokuvien genreyökaluunsa. Työssäni on sekä ikonisia että symbolisia kuvia, enkä oman työni kohdalla koe niiden eron pohdintaa kovin tärkeänä taiteellisen lähestymistavan vuoksi. Koen kuitenkin, että ikonisuus–symbolisuus-akselin pohtimisen merkitys korostuisi selkeästi journalistisessa kuvassa ja sen määrittelyssä. Teokseni valokuvaustyyli on ollut vapaata ja myös vaihtelevaa, kuten esimerkiksi erilaisten valotusaikojen käyttö sekä mustavalkoiset ja värilliset kuvat.

Vaikka ajattelen valokuvia katuvalokuvina taiteellisella ilmaisulla/hybridinä, en koe määrittelyä itsessään tässä tapauksessa niin tärkeäksi kuin kokisin sen erityisesti journalistisen valokuvan kohdalla. Sen sijaan tärkeäksi nousevat ajatukset ja kysymykset, joita genren pohdinta on nostanut esiin. Näitä voi toki ajatella muutenkin, mutta ajattelemalla genren joustavana työkaluna on mahdollista pohtia kysymyksiä aina tuotannosta sisältöön ja vastaanottoon, esitysympäristöihin ja yleisöön. Koen, että genren pohdinnan avulla on mahdollista syventyä pohtimaan omaa työskentelyä eri vaiheissa, sekä käyttää sitä työkaluna myös vastaanotossa. Genreen kuuluu oleellisesti myös katsojan panos, eli tulkitsija lopulta määrittelee, minkä lajityypin edustajana hän otoksia pitää.

7 LOPUKSI

Opinnäytetyöni tarkoituksena oli tutkia, miten genren käsitettä voi käyttää työkaluna valokuvien ja valokuvauksen yhteydessä. Tutkimuskysymys yhdisti produktio- ja kirjallisen osion yhteen, sillä pohtimalla oman työn lajityyppikysymyksiä kirjalliseen osioon valitsemieni lähestymistapojen pohjalta pääsin käytännössä kokeilemaan, miten genreä on mahdollista hyödyntää työkaluna. Opeista on hyötyä myös laajemmin visuaalisen kulttuurin ymmärtämisessä ja osana medialukutaitoa. Genren käsitteen avulla on mahdollista tarkastella kulttuurituotetta, eli tässä tapauksessa valokuvia, moninapaisesti aina tuotannosta teokseen ja vastaanottoon.

Menetelmiksi valitsin neljä lähdekirjallisuudesta valittua lähestymistapaa, joiden avulla pohdin oman produktioni lajityypittelyä. Nämä olivat: 1) kommunikaatiotapahtuma, 2) semanttis-syntaktis-pragmaattinen lähestymistapa, 3) firstness, secondness ja thirdness -näkökulma ja 4) genre tulkintakehyksenä. Niitä oli käytetty aikaisemmissa tutkimuksissa perhe- ja näppäilyvalokuvien sekä journalististen valokuvien lajityyppitutkimuksien yhteydessä. Suoraan katu- tai taidevalokuviin liittyvää genremallia en löytänyt (ks. myös esim. Ulkuniemi 2005, 23).

Aloitin opinnäytetyön taustoittamalla aiheen ja esittelemällä valitut lähestymistavat. Metodina oli kirjallisuuskatsaus, johon pyrin valitsemaan laajasti ja harkiten tutkittua tietoa. Käänsin sitä myös englannista suomeksi. Valokuvien genretutkimus on vielä hyvin nuorta ja tieto melko sirpaleista. Kuten aikaisemmin tuli ilmi, valokuvien yhteydessä lajityyppejä käytetään usein määrittelemättöminä itsestäänselvyyksinä. Taustoitettuani aiheen sovelsin valitsemiani lähestymistapoja omaan produktiooni pohtimalla moninapaisesti omaa työskentelyäni, suunnittelua, kuvaustilanteita, kuvanmuokkausta, julkaisukontekstia ja yleisöä.

Määrittelin työni katuvalokuvaukseksi taiteellisella ilmaisulla, ja tunnistin siitä esimerkiksi valokuvakertomuksen (secondness) elementtejä. Kyseessä on siis mahdollisesti eräänlainen hybridi. En kuitenkaan varsinaisesti kokenut tärkeäksi itse määrittelyä, vaan niitä kysymyksiä, joita sen pohtimisesta seurasi. Käyttämällä genreä työkaluna on mahdollista genren käsitteelle tyypillisesti ottaa huomioon eri tahojen tavat määrittellä genreä sekä valtaan ja viestintään liittyvät näkökulmat. Genrepohdinnan avulla pystyin tarkastelemaan esimerkiksi valokuvien julkaisun mielekkyyttä. Erityisen hyödylliseksi omassa produktiossani koin kommunikaatiotapahtuman pohtimisen, joka toi mielestäni hyvin esiin

kysymyksiä genrelle ominaisen moninapaisesti. Siinä myös vallan kysymys, joka on mielestäni yksi tärkeimmistä asioista tunnistaa, nousi hyvin esille. Siihen liittyy paljon eettisiä kysymyksiä, joihin minun valokuvaajana tulee kiinnittää huomiota, sekä median kuluttajana osata tulkita. Genren käsitteen monipuolisuus ja jopa abstrakteille tasoille kohoava joustavuus voi olla myös ongelmallista. Nykyaikaan on lisäksi liittynyt vahva ei-generiisyys, ja esimerkiksi representaatioita voi hyvin pohtia myös ilman genren käsitettä. Medialukutaidon kannalta on kuitenkin tärkeää pystyä erottamaan valokuvan todenmukaisuutta tai niin sanottua dokumentaarisuutta ja fiktiivisyyttä, jotka voivat olla myös liukuvia. Genren käsite tarjoaa yhden näkökulman tämän tarkasteluun.

Koska kyseessä on omaa produktiotani koskeva tutkimus, ei se sellaisenaan ole yleistettävissä muihin tilanteisiin. Opinnäytetyö voi kuitenkin tarjota mallia, millä tavalla genreä on mahdollista käyttää työkaluna. Pysin työssäni myös osoittamaan moninapaisen pohdinnan ja tulkinnan merkitystä, jonka näen erittäin tärkeäksi taidoksi kuvallisen maailman järjestämisessä ja esimerkiksi osana medialukutaitoa. Näkisin siis, että genren käsite yhdessä muiden valokuvan tulkintamenetelmien kanssa käy niin tekijän, kuten valokuvaajan tai muun kuvallisen aineiston kanssa työskentelevän, kuin tulkitsijankin työkalupakkiin.

Vielä melko loppuvaiheessa opinnäytetyön teoriaosuus oli liian suuri. Tiivistin työtä huomattavasti ja jätin pois kokonaisia lukuja, jotka olin jo kirjoittanut. Näitä olivat esimerkiksi luku valokuvatutkimuksesta sekä niiden muiden lähestymistapojen esittelyt, jotka nyt mainitsin vain ohimennen. Tämä työ ei kuitenkaan mennyt hukkaan, vaan päinvastoin: se antoi minulle laajempaa ymmärrystä aiheesta, jonka pariin haluaisin vielä palata. Opinnäytetyön tekemisen prosessi on ollut erittäin opettavainen ja monipuolinen, sekä käytännön ja teorian yhdistävä. Yksi tavoite oli syventää ymmärrystä valokuvasta ja laajemmin visuaalisesta kulttuurista ja tämän tavoitteen saavutin, joskin matka on vasta alkutaipaleella. Uusien teknologioiden ja tutkimuksien myötä tietoja tulee myös päivittää.

Koska valokuvien genrejä on tutkittu vielä melko vähän, on jatkotutkimukselle useita mahdollisuuksia. Minua jäi esimerkiksi kiinnostamaan erityisesti kaksi genreä, joiden laajityypittelyä olisi mielenkiintoista tutkia. Toinen niistä on tässäkin opinnäytetyössä produktioni kautta esille noussut katuvalokuvaus. Sitäkin sivuten, toinen mielenkiintoinen lajityyppi on niin sanotut henkilökohtaiset tai näppäilyvalokuvat, jotka ovat erityisesti digitaalisen muutoksen ja erilaisten sosiaalisen median kanavien kautta kokeneet muutoksen. Nämä samat valokuvat voivat myös päätyä hyvin eri konteksteihin, kuin mihin ne ovat alun perin tarkoitettu, jolloin lajityyppi taas mahdollisesti muuttuu tai muuntuu.

LÄHTEET

- Alkharafi, M. 2020. Street photography ethics beyond consent: a relational approach to an ethics encounter. Viitattu 29.4.2021. https://etda.libraries.psu.edu/files/final_submissions/23225
- Barthes, R., Lehto, L., Lintunen, M. & Sironen, E. 1985. Valoisa huone: La chambre claire = Camera lucida. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Bate, D. 2009. Photography: The key concepts. Oxford, New York: Berg.
- Chalfen, R. 1987. Snapshot Versions of Life. Madison: University of Wisconsin Press.
- Herkman, J. 2007. Kriittinen mediakasvatus. Tampere: Vastapaino.
- Hietaharju, M. 2010. Kuuntele kuvaa: Näkökulmia valokuvan tulkintaan. Jyväskylä: Docendo.
- Hongisto, I. & Kurikka K. (toim.) 2016 (nid. 2013). Toisin sanoin: Taiteentutkimusta representatation jälkeen. Turku: Eetos-julkaisuja 13.
- Hongisto, I. 2006. Dokumentaarisuus: Todellisuuden tallentamisesta ja todellisuuden kohtaamisesta. Teoksessa Ridell S., Väliäho P. & Sihvonen, T. (toim.) Mediaa käsittämässä. Tampere: Vastapaino.
- Howard, S. & McLaren, S. 2010. Street photography now. London: Thames and Hudson Ltd.
- Jardin, V. 2018. Street photography: Creative vision behind the lens. New York: Routledge
- Julkisen sanan neuvosto. Journalistin ohjeet. Viitattu 18.2.2021. https://www.jsn.fi/journalistin_ohjeet/
- Karttunen, S. 2015. Yhdistääkö väline? Katoaako valokuva? Teoksessa Jokapaikan valokuva: Suomalaisen valokuvauksen digitalisoituminen 1992–2015 (Salo, M) s. 335–348. Helsinki: Aalto Arts Books; Musta taide.
- Karvonen, E. 2000. Tulkintakehys (frame) ja kehystäminen. Media & viestintä, 23(2). Viitattu 3.3.2021. <https://journal.fi/mediaviestinta/article/view/61529>
- Kim, E. 2017. Street photography. Viitattu 26.4. <https://erickimphotography.com/blog/wp-content/uploads/2017/05/Street-Photography-by-Eric-Kim.pdf>
- Knuuttila, T. & Lehtinen, A. P. 2010. Representaatio: Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi. Helsinki: Gaudeamus.
- Kozloff, M. 2014. The world atlas of street photography. Foreword s.7. Lontoo: Thames and Hudson.
- Pesola, M. & Reh binder M. 2019. Käytännön opas valokuvaajan tekijänoikeudesta. Helsinki: Finnfoto – Suomen Valokuvajärjestöt ry, Suomen Journalistiliitto – Finlands Journalistförbund ry.
- Pienimäki, M. 2013. Valokuvien kriittinen tulkitseminen medialukutaitona ja lajityypittely sen kehittäjänä. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Powell, G. 2011. Street photography now: a global conversation. Teoksessa Howard, S. & McLaren, S. Street photography now. s.235. Lontoo: Thames and Hudson.
- Rensujeff, K. 2003. Taiteilijan asema – raportti työstä ja tulonmuodostuksesta eri taiteenaloilla. Helsinki: Nykypaino.

- Ridell, S. 2006. Genre ja mediatutkimus. Teoksessa Mäntynen, A., Shore, S. & Solin, A. (toim.) Genre – tekstilaji. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. s. 184–213.
- Salo, M. 2000. Imageware: Kuvajournalismi mediafuusiossa. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Salo, M. 2015. Jokapaikan valokuva: Suomalaisen valokuvauksen digitalisoituminen 1992–2015. Helsinki: Musta taide.
- Saraste, L. 1996. Valokuva tradition ja toden välissä. Helsinki: Musta taide.
- Saraste, L. 2010. Valokuva | muisto | viesti | taide. Helsinki: Musta taide.
- Seppä, A. 2012. Kuvien tulkinta: Menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle. Helsinki: Gaudeamus.
- Seppänen, J. 2001a. Valokuvaa ei ole. Helsinki: Musta Taide; Suomen valokuvataiteen museo.
- Seppänen, J. 2001b. Katseen voima: Kohti visuaalista lukutaitoa. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, J. 2005. Visuaalinen kulttuuri: Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, J. 2014. Levoton valokuva. Tampere: Vastapaino.
- Sheelan, S. Ei päiväystä. Book review: The World Atlas of Street Photography. Lensculture. Viitattu 29.3.2021. <https://www.lensculture.com/articles/yale-university-press-the-world-atlas-of-street-photography>
- Sontag, S., Cederström, K. & Virtanen, P. V. 1984. Valokuvauksesta. Helsinki: Love kirjat.
- Ulkuniemi, S. 2005. Valotetut elämät: Perhevalokuvan lajityyppiä pohtivat tilateokset dialogissa katsojien kanssa. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

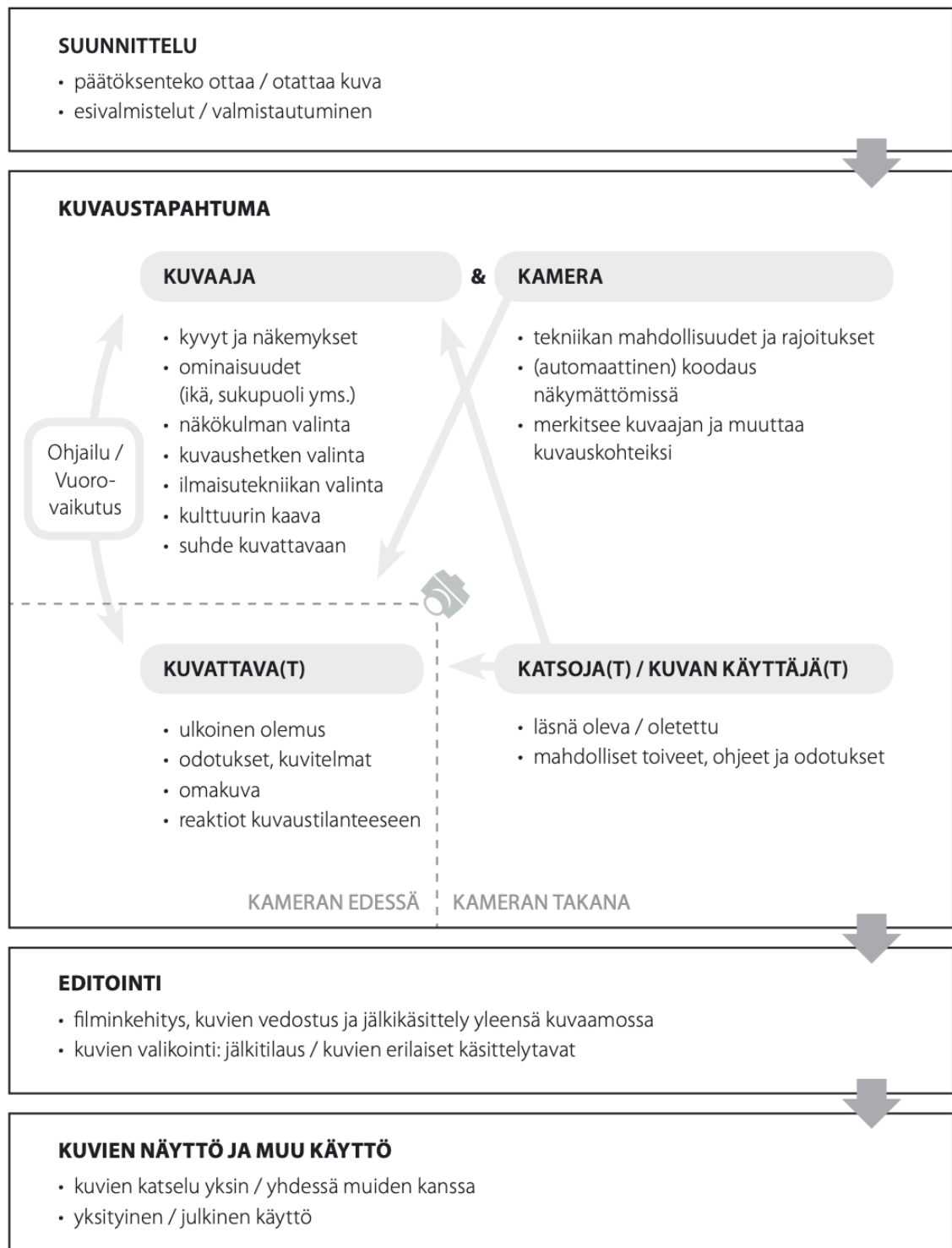
Liite 1. Sosiosemioottinen genremalli

GENREN ULOTTUVUUS	MEDIA- ESITYS		MEDIAN VASTAANOTTO
tekstuaalinen	- esitykselliset ominaispiirteet	p u h u t t e l e v u u s	identiteettien ja yhteisöyden tekninen tuottaminen - lajityypin tunnistaminen esityksen piirteiden pohjalta
tulkinnallinen	- ensisijaiset merkitykset - implikoidut toimijaroolit		identiteettien ja yhteisöyden symbolinen tunnistaminen - merkitysyhteisöys
käytännöllinen	- esitysten ja lajityyppien asema välineen kokonais- tarjonnassa		yhteisöyden tuottaminen arkisessa toiminnassa - lajityyppirutiinit

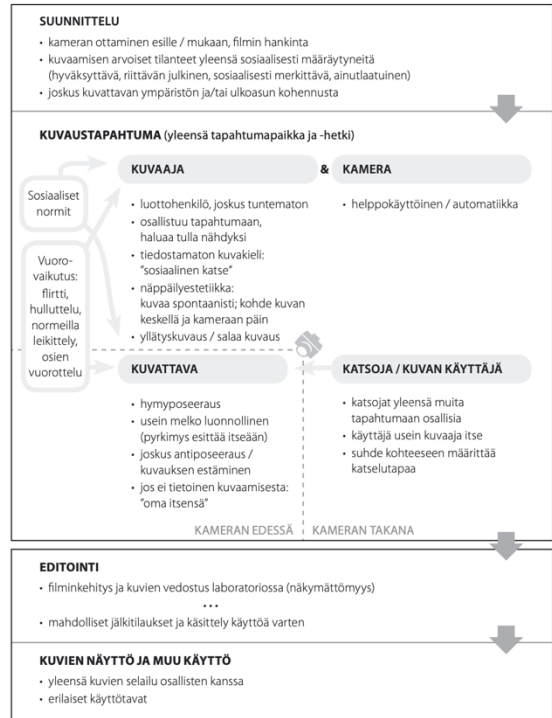
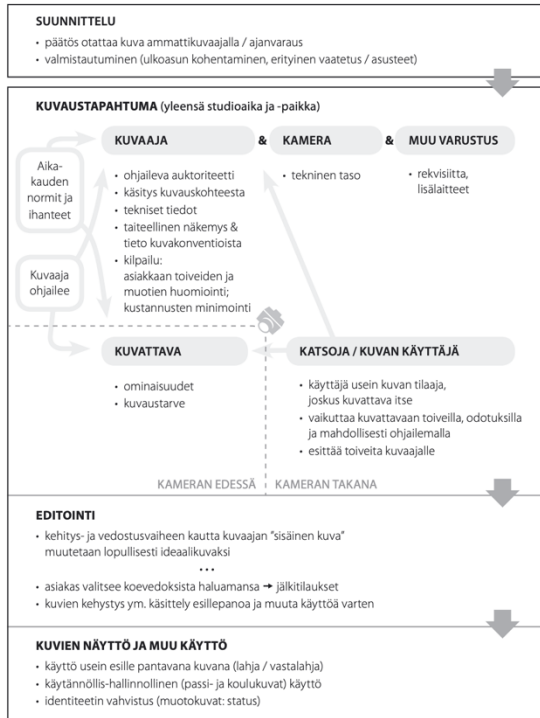
Kuva 1. Mediaesityksien sosiosemioottinen genremalli (Ridell 2006, 207).

Sosiosemioottinen genremalli on tehty Ridellin mallin pohjalta (2006, 207). Malli hahmottaa genreytyneen merkityksenannon tapahtuvan usealla ulottuvuudella: tekstuaalisella, tulkinnallisella ja käytännöllisellä. Lajityypillinen puhuttelevuus on myös selkeästi huomioitu. Taitto: Wendelius

Liite 2. Kommunikaatiotapahtuman vaiheet

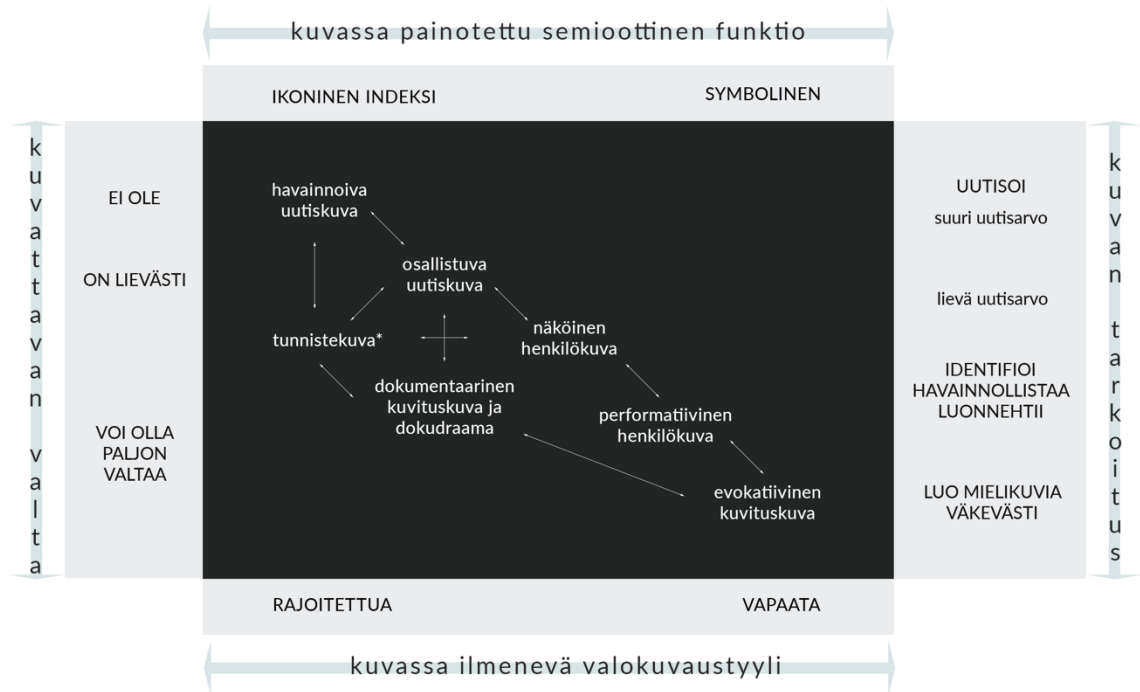


Kuva 2. Kommunikaatiotapahtuman vaiheet ja kuvaustapahtumaan osalliset (Ulkuniemi 2005, 51).



Kuva 3. Kommunikaatiotapahtuman vaiheet perhevalokuvissa (Ulkuniemi 2005, 67).

Liite 3. Genre tulkintakehyksenä, journalistiset valokuvat



Kuva 4. Genre tulkintakehyksenä (Pienimäki 2013, 144).

Pienimäen rakentama genretyökalu journalistisille valokuville. Nuolet korostavat rajojen liukuvuutta, sillä työkalugenret ovat liukuvia. Alkuperäinen kuva: Pienimäki 2013, 144. Taitto: Wendelius.

Liite 4. Produktio-osan kansikuva ja linkki teokseen



Kuva 5. Opinnäytetyön produktio-osan kansi.

Linkki julkaisuun: <https://indd.adobe.com/view/31b548c9-4c27-4914-ab3a-720c40021c69>