

Jukka Heinovirta

**KATUVALOKUVAUKSEN KEHITTYMINEN VALOKUVATAITEEN  
LAJIKSI KUVAJOURNALISMIN VARJOSTA**

**KATUVALOKUVAUKSEN KEHITTYMINEN VALOKUVATAITEEN  
LAJIKSI KUVAJOURNALISMIN VARJOSTA**

Jukka Heinovirta  
Opinnäytetyö  
Kevät 2023  
Taiteen tekijä ja kehittäjä (Yamk)  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Taiteen tekijä ja kehittäjä (Yamk)

---

Tekijä: Jukka Heinovirta

Opinnäytetyön nimi: Katuvalokuvauksen kehittyminen valokuvataiteen lajiksi kuvajournalismin varjosta

Työn ohjaaja: Esa Pekka Isomursu

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2023

Sivumäärä: 64

---

Tutkimuksessa perehdyttiin katuvalokuvauksen ja kuvajournalismin kehitykseen valokuvauksen lajeina sekä niiden väliseen suhteeseen. Tutkittiin kahden toisaalta hyvin samankaltaisen mutta myös hyvin erilaisen valokuvauksen lajin historiaa ja lajien suurimpia vaikuttajia. Lähdemateriaaleina käytettiin valokuvauksen historian peruskirjallisuutta, mutta myös kumpaankin alalajiin keskittyviä teoksia.

Tutkimuksessa kuvataan sekä kuvajournalismin että katuvalokuvauksen historiaa sekä valokuvaajia, jotka ovat vaikuttaneet lajien syntyyn. Erityisesti Henri Cartier-Bressonin työ on merkittävä kummankin lajin kehitykselle. Historian kuvaukset on jaettu alueittain: Eurooppa, Yhdysvallat ja Suomi.

Lisäksi pohditaan sekä journalistisen kuvan että katuvalokuvan merkitystä totuudenmukaisena dokumenttina. Tutkitaan myös valokuvan totuusarvoa ja sitä, missä kulkee dokumentin ja taideteoksen raja. Milloin katuvalokuva on journalistinen ja voiko journalistinen kuva olla myös katuvalokuva tai taidevalokuva?

Cartier-Bresson laati 1950-luvulla ohjeita valokuvaajille. Nämä ohjeet ovat muodostuneet kivijalaksi valokuvauksen opetukselle ja kuvien ottamiselle vuosikymmeniksi. Tutkimuksessa pohditaan ohjeiden noudattamisen tarpeellisuutta katuvalokuvauksen kannalta.

Tutkimuksessa havaittiin, että vaikka kuvajournalismi ja katuvalokuvaus ovat syntyneet samoista lähtökohdista ja jakavat yhteistä historiaa, lajeilla on eroja. Huomattiin, että eroja on sekä kuvaamisen lähtökohdissa, kuvien kohdeyleisössä että dokumentoinnin tavoissa.

Tutkimuksen tuloksena syntyi myös ideoita jatkotutkimukselle. Esimerkiksi valokuvien totuusarvo on selkeästi mielenkiintoinen tutkimuskohde.

---

Asiasanat: valokuvaus, katuvalokuvaus, kuvajournalismi, dokumentointi, historia

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Master's Degree Programme in Artistic Development

---

Author(s): Jukka Heinovirta

Title of thesis: Street photography – documentative art or artistic photojournalism

Supervisor(s): Esa Pekka Isomursu

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2023

Number of pages: 64

---

The relationship between street photography and photojournalism is the main theme of this research. The history and the most influencing authors of the two very similar and on the other hand very different forms of photographic art were studied and collected into this report. Especially the work of Henri Cartier-Bresson has affected both types of photography in a great deal.

Works describing the history of both photographic subtypes were used as the source material for the research. The historical sections have been described by geographical areas: Europe, the United States and Finland.

In addition, the value of street photograph and journalistic photograph is studied. Where is the line between a document and an artwork. What classifies a photo a street photograph or a journalistic document? Is it possible for a journalistic photo to be an artwork?

In the 1950s Cartier-Bresson wrote several instructions for photographers. These instructions have been used as a basic material in teaching photography for decades. In this research, the necessity and importance of these instructions is studied in street photography's point of view.

Even though photojournalism and street photography share the common origin and history, there are differences between the two genres. The fundamentals of photographing, target groups of the photos and ways of documenting differ significantly.

As a result, several ideas for further research were found. For example, the truth value of photographs is a very interesting subject.

---

Keywords: photography, street photography, photojournalism, documentation, history

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	6
1.1	Tutkimus ja sen menetelmät .....	7
1.2	Lähdeaineistot .....	7
2	KUVAJOURNALISMI JA KATUVALOKUVAUS .....	9
2.1	Kuvajournalismi .....	9
2.1.1	Mitä kuvajournalismi on .....	9
2.1.2	Kuvajournalismin historiaa ja nykypäivää .....	10
2.1.3	Journalistinen valokuva totuudenmukaisena dokumenttina ..	16
2.2	Katuvalokuvaus .....	19
2.2.1	Mitä katuvalokuvaus on .....	19
2.2.2	Katuvalokuvauksen historiaa .....	19
3	KATUVALOKUVAUS TAITEENA JA DOKUMENTTINA.....	41
3.1	Katuvalokuvauksen taiteelliset lähtökohdat.....	41
3.2	Katuvalokuva totuudenmukaisena dokumenttina .....	43
3.3	Onko katuvalokuvaus kuvajournalismia .....	46
3.4	Katuvalokuvausta ohjaavat säännöt.....	48
4	TULOKSET.....	51
4.1	Katuvalokuva ja dokumentaarinen kuva .....	51
4.2	Jatkotutkimus .....	54
	LÄHTEET .....	57
	KUVALÄHTEET .....	62

# 1 JOHDANTO

Katuvalokuvauksella tarkoitetaan yleisillä paikoilla tapahtuvaa satunnaisten henkilöiden tai tapahtumien valokuvaamista. Kuvajournalismi on journalismin muoto, jonka tarkoituksena on kertoa uutisista kuvien, kuten valokuvien, videoiden ja kuvituksen avulla. Katuvalokuvausta ja kuvajournalismia yhdistää todellisten tilanteiden tallentaminen yleisöä kiinnostavalla tavalla.

Katuvalokuvausta ja kuvajournalismia erottava tekijä on muun muassa kuvaamisen tarkoitus: kuvajournalisti tyypillisesti lähetetään dokumentoimaan tilannetta tai tapahtumaa, mutta katuvalokuvaaja kuvaa tilanteita omaehtoisesti - sen mukaan, miten hän löytää kuvattavia tilanteita. Toinen erottava tekijä on kuvien taiteellinen ja dokumentaarinen arvo. Journalistisessa kuvassa on tärkeää dokumentoida kaikki mahdollisimman totuudenmukaisesti. Katuvalokuva voi olla taiteellisempi ja luoda katsojalle mieli- ja muistikuvia dokumenttia vapaammin.

Onko katuvalokuva siis dokumentti vai valokuvaajan taiteellinen näkemys ohikivästä hetkestä? Onko katuvalokuvan dokumentaarinen arvo vähäisempi kuin journalistisen kuvan? Pitääkö katuvalokuvan olla tarkasti todellisuutta kuvaava dokumentti? Onko journalistinen kuva koskaan tarkasti todellisuutta kuvaava dokumentti? Miten katuvalokuvaus on kehittynyt ja onko se syntynyt kuvajournalismin kehityksen tuloksena?

Henri Cartier-Bresson julkaisi kirjassaan *Images à la Sauvette* vuonna 1952 hyvinkin tarkkoja sääntöjä ja ohjeita hyvän valokuvan ottamiselle. Hän kirjoitti kirjansa kuvajournalismin hengessä ja omasta työskentelynäkökulmastaan, mutta sääntöjä sovelletaan nykyään moniin muihinkin valokuvauslajeihin. Monet katuvalokuvaajat ovat ottaneet säännösten ohjenuorakseen ja noudattavat sitä hyvin tiukasti. Katuvalokuvaus on kuitenkin ennalta-arvaamattomien tilanteiden tallentamista. Voiko katuvalokuvauksella taiteena olla tiukkoja sääntöjä?

## 1.1 Tutkimus ja sen menetelmät

Tutkimuksessa perehdytään kuvajournalismiin ja katuvalokuvaukseen lähdeaineistojen avulla. Tutkitaan näiden valokuvauksen lajien yhtenäisyyksiä ja eroavaisuuksia sekä niiden vaikutusta toisiinsa. Kumpaakin valokuvauksen lajia lähestytään historian ja lajin kehittymisen kautta ja kuvataan, miten katuvalokuvaus on kehittynyt kuvajournalismin ohella.

Tutkimuksen tavoitteena on selvittää, miten katuvalokuvaus on syntynyt ja kehittynyt. Mitkä ovat katuvalokuvauksen taiteelliset lähtökohdat? Miten kuvajournalismi ja sen historia ovat vaikuttaneet katuvalokuvauksen kehitykseen? Mitkä ovat keskeiset tekijät, jotka erottavat katuvalokuvauksen kuvajournalismista? Millaiset säännöt tai ohjenuorat määrittelevät, mitkä valokuvat ovat katuvalokuvia ja journalistisia kuvia?

Lähdeaineistojen perusteella muodostetaan kuva katuvalokuvauksesta taiteena ja dokumenttina sekä siitä, miten kuvajournalismi ja katuvalokuvaus ovat vaikuttaneet toisiinsa. Selvitetään, miten katuvalokuvauksesta on tullut oma valokuva-taiteen lajinsa kuvajournalismin varjossa.

## 1.2 Lähdeaineistot

Lähdeaineistoina käytetään kirjallisuutta ja internet-sivustoja. Tärkeimpiä lähteitä on katuvalokuvauksen raamattunakin tunnettu *Bystander: A History Of Street Photography*. Kirjan tekijät ovat Colin Westerbeck, joka on toiminut valokuvauksen kuraattorina Art Institute of Chicagossa, California Museum of Photographyn johtajana sekä valokuvauksen historian opettajana Etelä-Kalifornian yliopistossa sekä UCLA:ssa, sekä Joel Meyerowitz, joka on ikäpolvensa tunnetuimpia katuvalokuvaajia.

Toinen tärkeä lähde on Tom Angin kirja *Valokuvan historia*. Ang on World Photographic Academyn perustajajäsen, ja hän on toiminut Westminsterin yliopiston luennoitsijana.

Clive Scottin kirja *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson* toimii katuvalokuvauksen tieteellisen ja poikkitaiteellisen analyysin lähteenä. Scott on eurooppalaisen kirjallisuuden professori East Anglian yliopistossa.

Suomalaisen katuvalokuvauksen tärkein lähde tutkimuksessa on Kati Lintelän, Anna-Kaisa Rastenbergerin ja Elina Heikan teos *Valokuvataiteen ydin, 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*. Tekijät ovat Suomen valokuvataiteen museon tutkijoita. Heikka toimii tämän tutkielman kirjoittamisen aikaan museon johtajana.

Toinen suomalaista valokuvausta käsittelevä tärkeä lähde on Leena Sarasteen teos *Valokuva, muisto | viesti | taide*. Saraste on työskennellyt valokuvaajana, alan opettajana, tutkijana ja taiteilijana. Kirja on uudistettu painos Sarasteen valokuvauksen perusteoksesta *Valokuva, pakenevan todellisuuden kuvajainen*.

Lisäksi lähteinä käytetään muita valokuvausta ja sen historiaa käsitteleviä kirjoja. Kirjallisia lähteitä täydennetään internet-artikkeleilla ja opinnäytetöillä.



## **2 KUVAJOURNALISMI JA KATUVALOKUVAUS**

Kuvajournalismi ja katuvalokuvaus ovat lähellä toisiaan olevia valokuvauksen lajeja. Joskus on vaikeaa sanoa, kumpaa lajia valokuva edustaa vai edustaako se molempia. Tässä luvussa kuvataan kummankin lajin syntyä, historiaa ja ominaisuuksia.

### **2.1 Kuvajournalismi**

Tässä kappaleessa tutustutaan kuvajournalismiin ja sen historiaan. Kuvajournalismi on kehittynyt yhtä aikaa katuvalokuvauksen kanssa. Monet kuvajournalistit ovat olleet myös katuvalokuvaajia ja monia kuvajournalismin oppeja sovelletaan katuvalokuvauksessa.

#### **2.1.1 Mitä kuvajournalismi on**

Kuvajournalismi on uutisten tai tapahtumien kertomista kuvien avulla. Kuvajournalismi on toisaalta journalistinen tapa tuottaa sisältöä, mutta toisaalta myös kuvailmaisun väline.

Kuvajournalismi määritellään eri lähteissä eri tavoin. Salo korostaa määritelmässään kuvallisen aineiston toimituksellista tuottamista. Valokuvaajat haluavat täydentää määritelmää kuvallisen ilmaisun ja tarinankerronnan elementeillä (Salo 2000, 5, 81). Esimerkiksi Seppo Saves lisää määritelmään valokuvaajan persoonallisen otteen, henkilökohtaisen käsittelytavan ja oman idean. Journalistisen kuvan päätehtävänä hänen mukaansa on tiedon välittäminen (Saves 1986, 32).

Historiallisesti kuvajournalismi on sidoksissa kirjoitettuun uutistekstiin. Hannu Vanhasen mukaan kuvajournalismi koostuu kolmesta osatekijästä: teksti, kuvat ja taitto (Vanhanen 1991, 89). Lehtosen mukaan Vanhasen määritelmä on osittain vanhentunut, sillä journalistinen dokumentti voi olla myös pelkkä kuva. Ilman

taittamisprosessia kuvajournalismia esiintyy ainakin nettijulkaisuissa (Lehtonen 2015, 3).

Tarinankerronnan kannalta tärkeitä kuvajournalismin menetelmiä ovat valokuva-esseet ja kuvareportaasit. Ne toimivat kerronnan välineinä syventäen yksittäisen kuvan tai yhden kuvan ja tekstin yhdistelmää.

### **2.1.2 Kuvajournalismin historiaa ja nykypäivää**

Valokuvauksen alkuaikoina kuvien aiheet vaihtelivat. Valokuva ja kamera olivat uusia keksintöjä ja kehittäjien pyrkimykset olivat usein tekniikan kehittämiseen liittyviä tai puhtaasti kaupallisia. (Saraste 2010, 32; Kobre 2000, 332; Westerbeck & Meyerowitz 2017,78)

Vähitellen lehdistön kiinnostus heräsi uutisten kuvittamiseen ja tekstin elävöittämiseen. Maailman ensimmäisinä uutiskuvina pidetään dagerrotyyppilevyille kuvattuja 40 kuvaa Hampurin suuresta tulipalosta (kuva 1) vuodelta 1842 (Saraste 2010, 95).



Kuva 1. Hermann Biow: Kuva Hampurin palon raunioista pörssitalon katolta.

Katastrofit, luonnonmullistukset, eksoottiset paikat ja sotatantereet olivat otollisia kuvajournalismin aiheita alusta asti. Kameroiden, filmien ja painamisen tekniset rajoitteet tosin hankaloittivat kuvatuotantoa. Esimerkiksi painavien kuvausvarusteiden kanssa pääsy otollisille kuvauspaikoille ei ollut helppoa. Nopeaa liikettä oli vaikea tallentaa. Tallennusvälineet olivat epäkäytännöllisiä ja vaativat monia työvaiheita ennen kuin kuva saatiin aikaan. Ensimmäiset lehtikuvat jouduttiin painamaan kaiverrustekniikalla. (Kobre 2000, 333)

1880- ja 1890-luvuilla kuvalehdistön kehitys alkoi toden teolla Saksassa. Perustettiin erityisiä kuvalehtiä, joiden painopiste oli valokuvissa. Näistä suurimpana oli Berliner Illustrirte Zeitung (BIZ), johon tuottivat kuvia monet myöhemmin kuvajournalismin klassikoiksi nousseet valokuvaajat (Saraste 2010, 98). Yhdysvalloissa National Geographic julkaisi ensimmäisen rasterikuvan vuonna 1908 (Kobre 2000, 338).

Erityisesti sotatapahtumat ovat olleet otollisia kuvajournalismin aiheita. Jo Krimin sodassa mukana oli piirtäjien lisäksi valokuvaajia. Amerikan sisällissodassa mukana oli noin 300 kuvaajaa. Ensimmäistä maailmansotaa kuvattiin suurten kameroiden ja magnesiumsalamalaitteiden avulla. (Saraste 2010, 99) Sota tuotiin ihmisten koteihin valokuvien avulla. Samalla ihmisten uteliaisuus loi yhä kasvavan tarpeen tuottaa kuvamateriaalia maailman kriisikohteista.

Kun Oskar Barnackin keksimä Leica-kamera tuotiin markkinoille 1925, oli mahdollista ottaa jopa 36 ruutua yhdelle filmille (A Brief History of Leica 2022). Lisäksi kamera oli niin pienikokoinen, että sen kuljettaminen kaikkialle oli helppoa. Valokuvaajat ottivat käytännöllisen kameran nopeasti omakseen ja kuvajournalismi alkoi kehittyä toden teolla. Espanjan sisällissodan ja toisen maailmansodan rintamatapahtumia lähti dokumentoimaan paljon kuvaajia. Jopa japanilainen hävittäjälentäjä Saburo Sakai mainitsee elämäkerrassaan ottaneensa kuvia Leicalaan suorittaessaan sotatehtäviään (Sakai 1957, 55). Leica mahdollisti sodan kuvaaminen raadollisen tarkasti.

Toisen maailmansodan aikaan valokuvan totuusarvo muuttui: Aiemmin taikalaa-  
tikolla pyrittiin saamaan aikaan mahdollisimman tarkasti ympäristöä kuvaavia ku-  
via. Nyt rintamalta otettuja kuvia sensuroitiin kovalla kädellä eikä sodan todellisen  
tilan kertomista sallittu. Saksassa ja Neuvostoliitossa journalistisia valokuvia käy-  
tettiin myös propagandatarkoituksiin. BIZ luisui natsien käsiin. Neuvostoliitossa  
syntyi valokuvaajien ryhmiä, joiden tarkoituksena oli vallankumouksellisen muo-  
don kehittäminen ennen kaikkea kuvajournalismissa (Saraste 2010, 107). Sodan  
aikana ja sen jälkeen monet kuvaajat pakenivat totalitäärisiä järjestelmiä Rans-  
kaan ja Yhdysvaltoihin.

Sota-aikaan toimittajat, kirjailijat ja valokuvaajat toimivat yhdessä viestintäjouk-  
kojen mukana. Esimerkiksi Ernest Hemingway ja John Steinbeck toimivat sota-  
kirjeenvaihtajina. Muun muassa heidän mukanaan kulki legendaarinen sotaku-  
vaaja Robert Capa. Capan kuuluisimmat kuvat ovat paitsi Espanjan sisällisso-  
dasta myös Normandian maihinnoususta (kuva 2). Kun sota päättyi, vuosia kes-  
tänyt journalistinen seikkailu päättyi ja syntyi eräänlainen tyhjiö, jossa kerrottavaa  
ei enää tuntunutkaan olevan (Capa, Capa & Wheelan 1947, 296).



Kuva 2. Robert Capa: D-Day: June 6, 1944: Allied Invasion of Normandy.

Vuonna 1947 perustettiin Magnum-kuvatoimisto. Perustajina olivat valokuvaajat Robert Capa, David "Chim" Seymour, Henri Cartier-Bresson, George Rodger ja William Vandivert sekä Rita Vandivert ja Maria Eisner. Perustajat halusivat päästä eroon lehtien kuvatoimitusten sanelupolitiikasta ja kuvien oikeuksien omimisesta. Toimiston perusajatuksia olivatkin paitsi kuvaajien oikeudet omiin kuviinsa myös tinkimätön dokumentointi. (Frydman & Ritchin 2008)

Korean ja Vietnamin sodat nostivat kuvajournalismin uuteen loistoon. Amerikkalaiset kuvalehdet kuten Time, Life ja Look julkaisivat aukeama toisensa jälkeen näkymiä kaukaisesta sodasta. Totuus sodasta tuotiin amerikkalaisiin koteihin lehtien välityksellä raadollisemmin kuin toisen maailmansodan aikana. Kennedyn, Johnsonin ja Nixonin hallitukset uskoivat sensuurin sijaan sodan todellisten kasvojen näyttämiseen (Cronk Farrell 2022, 14). Vietnamin sodan etulinjan kuvaajat kuten Don McCullin, Tim Page, Nick Ut ja Larry Burrows nousivat kuvajournalismin sankareiksi.

Suomessa Viikkosanomat-lehti alkoi seurata mm. Life-lehden esimerkkiä julkaisten kuvareportaaseja Suomesta ja ulkomailta (Koukkunen 1997, 248). Lehden kuvareporttereina toimivat esimerkiksi Caj Bremer ja Seppo Saves. Nykyinen Suomen Kuvalehti aloitti ilmestymisensä vuonna jo 1917 (Otavamedia Oy historia 2022). Matti Saanio esitti lehdessä 1960-luvulla kuvareportaaseja jälleenrakennuksen ajasta erityisesti tuhotussa Lapissa (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 221).

Viimeistään Vietnamin sota teki kuvajournalisteista valokuvauksen sankareita. Kuvat taistelukentiltä vaarallisista tilanteista eksoottisissa paikoissa loivat kuvalehtien lukijoille mielikuvan itsensä vaarantavista sankareista, jotka urheasti metsästäivät uusia kuvakohteita. Mielikuva ei ollut kovinkaan väärä, sillä monet kuvajournalistit ottivat suuria riskejä saadakseen juuri sen oikean kuvan.

Monet sotakuvaajat väsyivät taisteluihin ja jatkuvaan hengenvaaraan. Esimerkiksi etulinjan sotakuvaaja Don McCullin jätti rintamat ja teki kuvareportaasin The Beatlesin jäsenistä. Vietnamin sodassa kannuksensa ansainnut Catherine Leroy ryhtyi ympäristöaktivistiksi ja laati aiheesta suuria kuvareportaaseja. Myös

Magnum-toimiston W. Eugene Smith siirtyi sodan ja kärsimyksen kuvaamisesta ympäristöasioiden puolestapuhujaksi.

Vietnamin sodan jälkeen journalistiset aiheet muuttuivat. Uudeksi median kiinnostuksen aiheeksi nousi muun muassa luonnonsuojelu ja ympäristöasiat. Esimerkiksi W. Eugene Smithin Minamata-projekti kuvasi japanilaisen Minamatan kylän asukkaiden kaloista saamia elohopeamyrkytyksiä (Ang 2014, 248).

Kriisien ja ongelmien vastapainoksi kuvalehdet julkaisivat tarinoita elokuvatähdistä ja muista julkisuuden henkilöistä. Kuvajournalistit alkoivat kertoa ihmisistä ilmiöiden tai julkisuuden takana. Kiinnostus julkisuuden henkilöiden yksityisestä elämästä loi paparazzi-ilmion (Ang 2014, 254). Totuutta etsittiin paljastuksista.

Television tulo olohuoneisiin muutti kuvajournalismin luonnetta. Monet kuvaajat ennustivat kuvajournalismin tuhoa. Mainostajat siirtyivät lehdistä televisioon ja lukijoista tuli katsojia. Life ja Look lakkautettiin 1970-luvun alussa, Viikkosanomat vuonna 1975. Caj Bremer syyttää kuvajournalismin alamäestä julkisjuorulehtien tuloa markkinoille (Bremer 2001, 198).

Kuitenkin samaan aikaan uusia, nimenomaan kuvajournalismiin erikoistuneita, suppeammalle kohderyhmälle suunnattuja erikoislehtiä perustettiin (Saraste 2010, 110). Time jatkaa kuvajournalistista perinnettä ja julkaisee esimerkiksi vuosittain 100 parasta journalistista kuvaa internet-sivullaan (TIME's Top 100 Photos of 2021 2022). National Geographic aloitti kuvien julkaisemisen vuonna 1905 ja on siitä lähtien toiminut yhtenä tunnetuimpana kuvareportaasien julkaisijana. Vuodesta 2001 lähtien lehteä on julkaistu myös suomeksi. Lehden kuvareportteja ovat mm. Steve McCurry ja Joe McNally.

Monet kuvajournalistit laativat myös itsenäisiä, taiteellisempia dokumenttiprojekteja. Tällainen on esimerkiksi Magnum-toimiston Martin Parrin The Last Resort, joka kuvaa 80-luvun Britanniaa kyynisin ja tragikoomisin kuvin (Parr 2022). Chris Steele-Perkinsin Fuji-projekti kuvaa japanilaista elämää 1800-luvun japanilaistaitelija Hokusain 36 näkymää Fuji-vuorelle -teoksen innoittamana (Ang 2014, 311).

Suomalaiset kuvajournalistit ovat 2000-luvulla saavuttaneet laajaa kansainvälistä mainetta. Esimerkiksi Meeri Koutaniemen kuvareportaasi kahden maasaiheimon tytön ympärileikkauksesta (kuva 3) on julkaistu paitsi Helsingin Sanomissa myös Time-lehdessä (Meeri Koutaniemi 2022). Oululaisen Janne Kärkän Sierra Leonen ebola-kriisiä koskeva reportaasi on voittanut Siena international photo award -palkinnon (Valokuvaus Janne Kärkkö 2022). Hannes Heikuran koskettavat kuvat tuovat inhimillisyyttä ja taiteellisuutta uutiskuviin. Heikuran kuvia on palkittu mm. Fuji Euro Press Award kilpailussa (Heikura 2022).



Kuva 3. Meeri Koutaniemi: Kuva reportaasista Taken.

Internet mahdollistaa kuvajournalismin tekijän ehdoilla. Kuvareportaasi voi olla juuri niin pitkä tai lyhyt kuin tekijä haluaa, taitosta riippumatta. Lisäksi internet antaa mahdollisuuden kaksisuuntaiseen viestintään journalistin ja yleisön välillä (Apajalahti 2013, 7).

Jatkuvat sodat ja konfliktit pitävät kuvajournalistit edelleen kiireisinä. Esimerkiksi Lynsey Addario, Tyler Hicks ja Emilio Morenatti raportoivat maailman kriiseistä Afganistanissa, Syyriassa ja Ukrainassa (Addario 2015). Painettujen julkaisujen lisäksi kuvia julkaistaan sosiaalisessa mediassa. Sotaraportoinnin muoto on

muuttunut yhä enemmän siviiliväestön kohtaloista kertomiseksi ja siirtynyt dokumentoinnista vaikuttamiseksi.

### 2.1.3 Journalistinen valokuva totuudenmukaisena dokumenttina

Kun National Geographic julkaisi 11 sivun kuvareportaasin Tiibetin Lhasasta tammikuussa 1905, lehden toimituksellinen suunta muuttui lähes kokonaan. Lehdessä alettiin keskittyä tieteellisten artikkelien sijaan reportaaseihin ja ennen kaikkea laadukkaisiin valokuviiin. Seuraavassa numerossaan lehti julkaisi jo 138 valokuvaa Filippiineiltä (Jenkins 2013, 28). Lehden toimitukselle oli selvää, että suuri yleisö kaipasi tekstin lisäksi paljon hyvälaatuisia, dokumentaarisia valokuvia.

Kuitenkin jo varhaisimmissa journalistisissa kuvissa käytettiin manipulaatiota. 1862 järjestettiin New Yorkissa näyttely Antietamin kuolleet, joka oli koottu Alexander Gardnerin valokuvista, jotka hän oli ottanut Antietamin taistelussa kaatuneista sotilaista (kuva 4). Näyttelyssä näytettiin yleisölle ensimmäistä kertaa valokuvia kuolleista. Näyttelyn yleisö ei tiennyt, että kasvattaakseen emotionaalista tehoa Gardner oli mm. siirrellyt kaatuneita sotilaita, käännellyt heidän päitään tai lisännyt kuvaan rekvisiittaa kuten aseita. (Ang 2014, 71)



Kuva 4. Alexander Gardner: Kapinallistarkka-ampujan koti.



Ehkä tunnetuin sotavalokuva on Robert Capan Lojalistisotilaan kuolema (kuva 5), jossa tasavaltalainen sotilas kaatuu juostessaan alas rinnettä Espanjan sisällissodassa. Kuvan autenttisuudesta on kiistelty vuosikausia. Kuvaajan on väitetty pyytäneen mallin esittämään kaatumista. Vastaavasti kuvauspaikan ja mallin henkilöllisyyden todenmukaisuudesta on esitetty epäilyksiä. (Vaill 2022)



Kuva 5. Robert Capa: Lojalistisotilaan kuolema.

W. Eugene Smith pyrki totuudenmukaisuuteen kuvillaan niin, ettei kuvia ollut sommiteltu ”liian hyvin”, jotta häntä ei epäiltäisi todellisuuteen puuttumisesta. 1970-luvulla tällaista puuttumista olisi pidetty sopimattomana, kun nykyisin puuttumattomuuden vaatimusta pidetään dokumentarismien romantisoitina. (Saraste 2010, 170)

Magnum-kuvatoimiston jäsenen ja National Geographicin tunnustetun kuvaajan Steve McCurryn valokuvat paljastuivat muokatuiksi italialaisessa näyttelyssä vuonna 2016 (Business Insider 2022). Paljastuminen aiheutti maailmanlaajuisen skandaalin varsinkin, kun kyseessä on kuvatoimisto, joka peruseriaatteissaan korostaa tinkimätöntä dokumentointia ja kuvien totuudenmukaisuutta. Haastattelussa McCurry kertoo muidenkin toimiston kuvaajien sävyttävän kuvia voimakkaasti. Hän ei kutsu enää itseään kuvajournalistiksi vaan visuaaliseksi tarinan-kertojaksi.

Digitaalinen kuvankäsittely ja Adobe Photoshop -sovelluksen suosio ovat luoneet käsitteen "photoshoppaus", joka on yleistynyt nimitykseksi kuvien muokkaukselle. Muokatuksi käsitetyn valokuvan uskottavuus on kyseenalainen (Saraste 2010, 160). Toisin sanoen valokuva, josta selvästi näkee, ettei se voi olla todennukainen saa nopeasti leiman "photoshopattu". Photoshop ja sen kilpailijat ovat kuitenkin erittäin suosittuja myös kuvajournalistien keskuudessa ja voidaankin väittää, että lähes kaikkia julkaistavia valokuvia on jollakin tapaa käsitelty jossakin digitaalisessa kuvankäsittelyohjelmassa. Muokkauksen määrä ja tapa vaikuttaa kuvan dokumentaariseen arvoon. Kuvankäsittelyohjelmat ovat tärkeitä valokuvaajien työkaluja ja niitä käytetään mm. valotuksen, värien ja kontrastin korjailuun. Kaikki digitaalisesti muokatut kuvat eivät ole totuutta vääristeleviä.

Martti Lintunen toteaa valokuvan olevan eräs suurimpia valheita maailmassa (Lintunen 2017, 26). Väite pohjautuu siihen, että katsoja tulkitsee kuvaa aina oman kokemuspohjansa perusteella. Clive Scott tukee tätä väitettä: katsoja tulkitsee kuvaa aina oman mielikuvituksensa ja muistikuviansa mukaan, niin että nykyhetki vaikuttaa myös menneisyydessä otettujen kuvien tulkintaan (Scott 2007, 138). Esimerkiksi natsi-Saksan kansallismieliset kansalaiset näkivät keskitysleireillä otetut valokuvat aivan eri näkökulmasta kuin 2020-luvun nuoret suomalaiset.

Kuvan totuudenmukaisuus ja oikean, objektiivisen tiedon välittäminen ja toisaalta valokuvaajan valintojen taiteelliset totuudet ovat dokumentaarisjournalistisen kuvauksen keskeisiä ongelmia. Autenttinen kuva on myös kuvaajan työskentelyn ja kokemuksen ainutlaatuisuutta, omaperäisyyttä, alkuperäisyyttä ja aitoutta. (Saraste 2010, 163)

Valokuva on kuitenkin aina historiaa. Kuvan tallennuksen hetki ei tule koskaan takaisin. Ajan virrasta irrotettu hetki ei aina kerro totuutta, vaan on valokuvaajan tulkinta ja näkökulma maailmasta. (Saraste 2010, 170)

## **2.2 Katuvalokuvaus**

Kuvajournalismin ohella myös katuvalokuvaus on dokumentointia. Mutta katuvalokuvauksen lähtökohdat ovat journalismia enemmän tarinankerronnassa ja tavallisen elämän taltioinnissa. Katuvalokuvauksen historia on myös pitempi kuin kuvajournalismin.

### **2.2.1 Mitä katuvalokuvaus on**

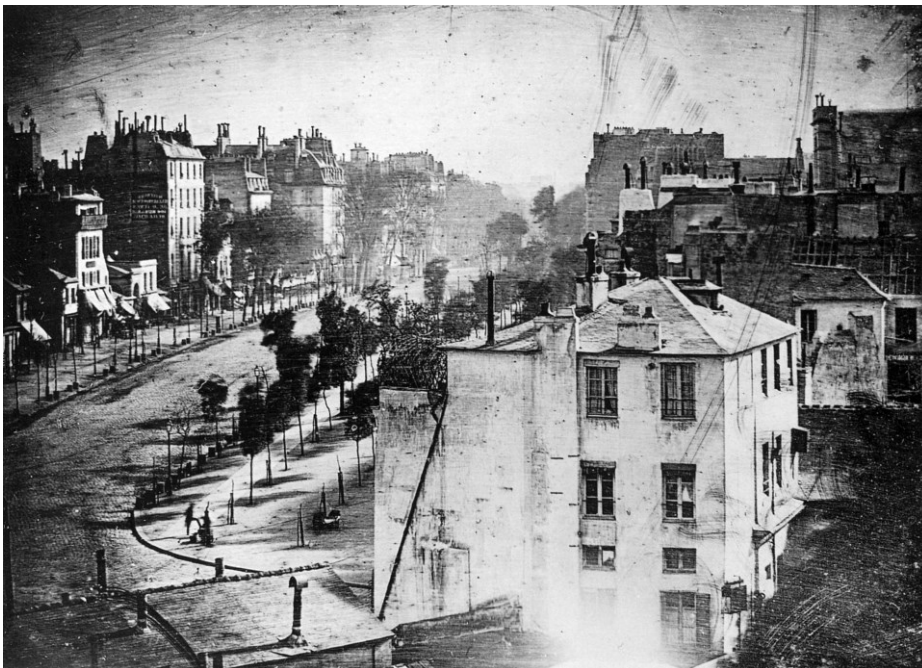
Westerbeck määrittelee katuvalokuvauksen olevan jokapäiväisen, aidon elämän kuvaamista kadulla (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 36). Englanninkielinen termi katuvalokuvaukselle on street photography tai joskus candid photography. Sivistyssanakirjan mukaan sana 'candid' voidaan kääntää myös 'salaa otettu'. Toisaalta 'candid' tarkoittaa myös rehellistä tai vilpitöntä. (Oxford Learner's Dictionaries, Definition of candid 2022) Henri Cartier-Bresson on esittänyt termin ratkaiseva hetki, jolla tarkoitetaan juuri oikealla hetkellä otettua kuvaa. Alkuperäiskielellä termi on 'un moment decisif' ja se tarkoittaa pikemminkin tapahtumaisiltaan olevaa hetkeä, hetkeä ennen iskuja, eräänlaista varastettavaa hetkeä (Leskelä 2009, 39). Katuvalokuvaukseen liittyy siis tietynlainen salainen elämän dokumentointi - kuvaaminen ilman, että kohteet tietävät tulevansa kuvatuksi.

Cartier-Bresson määritteli tarkasti valokuvauksen taiteellisen ja teknisen laadun perusteita kirjassaan *Images a la Sauvette*. Kuvauskohteiksi kelpaavat niin "suuret" kuin "pienet" ja "inhimilliset" aiheet, jotta muuttuvat valokuvataiteeksi harkitun sommittelun ja osuvan valotuksen kautta. Valokuvaajan taito mitataan siinä, kuinka hän tarttuu tähän hetkeen tarkkailijana puuttumatta tapahtumaan ja samalla kunnioittaen kuvattaviaan. (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 197)

### **2.2.2 Katuvalokuvauksen historiaa**

Voidaan sanoa, että katuvalokuvaus on lähes yhtä vanha taiteen muoto kuin valokuvaus itse. Esimerkiksi Louis-Jacques-Mandè Daguerren kuva Boulevard du Temple, Pariisi vuodelta 1838 (kuva 6) on ensimmäinen tunnettu valokuva, joka

esittää ihmistä. Kuvan katumaisemassa vasemmassa alakulmassa on kengänkiillottaja asiakkaineen. (Ang 2014, 25)



Kuva 6. Louis-Jacques-Mandè Daguerre: Boulevard du Temple, Pariisi.

## **Pariisi, kulttuurin kehto**

Katuvalokuvauksen syntyyn ovat vaikuttaneet 1800-luvun lopun taidesuuntaukset. Valokuvaustekniikka kehittyi samanaikaisesti impressionismin ja proosalyyriikan kanssa. Runoilija Charles Baudelaire kirjoitti proosalyyrisissä teoksissaan elämästä Pariisissa ja teki tunnetuksi termin flanööri, joka tarkoittaa kadulla kävelevää, elämää tarkkailevaa sivullista tai eräänlaista joutilasta, tarkkailevaa maaleksimista kaupungilla (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 54). Monesti katuvalokuvat syntyvät flanöörin tuloksena.

Impressionistiset ja realistiset maalarit kuten Edouarde Manet ja Constantin Guys siirtyivät ulos studioista ja kuvasivat elämää kaduilla maalauksissaan. Inspiraation lähteenä he käyttivät varhaisia valokuvia. Tämä näkyy selvästi esimerkiksi Edgar Degas'n – joka oli myös valokuvaaja - tai Gustave Caillebotten töissä (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 79).

Tekniikan kehittyessä monet valokuvaajat pyrkivät mahdollisimman tarkkoihin ja teknisesti laadukkaisiin kuviin. Yhdysvaltalainen Alfred Stieglitz kuitenkin keskittyi enemmän tunnelmaan ja ilmapiiriin kuin tekniseen täydellisyyteen. Aikalaiset pitivät hänen talvimyrskyssä ottamaansa katuvalokuvaa Winter – Fifth Avenue vuodelta 1893 (kuva 7) suttuisena ja epätarkkana. Stieglitzin mielestä kuva kuitenkin aloitti uuden aikakauden todeten kriitikoilleen: "This is a beginning of a new era. Call it a new vision if you wish." (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 93)



Kuva 7. Alfred Stieglitz: Winter – Fifth Avenue.

Valokuva on merkittävä piktorialismia edustava kuva, mutta todellisuudessa piktorialismin aikakausi oli alkanut jo aiemmin. Jo 1840-luvulla kameran linssellä oli muokattu piirtämään kuvaa pehmeämmin (Lahti & Vuorinen 2022, 14). Varhaiset valokuvaajat kuten Robert Demachy (Ang 2014, 102) tai Henry Peach Robinson pyrkivät luomaan maalauksellisia valokuvia tarkan totuuden dokumentoinnin sijaan (Ang 2014, 62). Robinson julkaisi vuonna 1869 kirjan nimeltä *Pictorial Effect in Photography*. Kirjan oppeja alettiin kutsua piktorialismiksi (Lintonen, Rastenberg & Heikka 2014, 25).

Pariisissa Eugène Atget kuvasi kaupungin katuja vuosisadan vaihteessa. Toisin kuin Pariisin modernisointia dokumentoivat aikalaiskuvaajansa, Atget kuvasi kaupunkia sellaisena kuin hän sen näki. Hän kuvasi tunnelmia, valoja ja varjoja. Atget tarjosi kuviaan apuneuvoiksi taidemaalareille. Hänen asiakkaisiinsa kuuluivat mm. Georges Braque, Henri Matisse ja Pablo Picasso (Ang 2014, 126). Dokumentointi ja tekninen tallennus alkoivat saada taiteellisia muotoja.

Valokuvaajat ovat tyypillisesti olleet innokkaita uuden valokuvaustekniikan omak-sujia. 1900-luvun alussa myös muunlaiset uudet keksinnöt innoittivat

valokuvaajia. Esimerkiksi Jacques-Henri Lartiguen varhaiset kuvat esittävät kilpa-autoja, lentokoneita sekä niitä ihailevia ihmisiä (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 110). Lartigue keskittyi uuden ajan toiminnan kuvaamiseen.

Katuvalokuvien aiheet vaihtelivat, valokuvaustekniikka kehittyi ja maailma oli uuden ajan kynnyksellä. Lartiqueta rauhallisempi ranskalainen kuvaaja tuli tunnetuksi kuvistaan, joissa ei ollut vaikuttavaa valaistusta tai dramaattista tarinaa. Julkaisijat käyttivät hänen kuvistaan nimitystä 'antigraafinen'. Valokuvat kuitenkin kertoivat tapahtumista, joissa toiminta oli keskeisessä roolissa. Kuvissa tapahtui paljon ja olennaisinta niissä olivat yksityiskohdat. Valokuvaajan nimi oli Henri Cartier-Bresson. (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 147)

Cartier-Bresson siirtyi maalaustaiteesta ja surrealismista valokuvaukseen 1930-luvun alussa. Hänen työvälineenään oli uusi keksintö, 35 mm:n kinofilmää käyttävä pienkamera Leica. Kuten kuvajournalismin historiasta kertovassa kappaleessa todettiin, pieni ja huomaamaton kamera sekä valovoimainen linssi mahdollistivat uudenlaisen, diskreetin dokumentointitavan.

Cartier-Bresson kehitteli valokuvauksen periaatteita ja julkaisi ne kirjassaan *Images à la Sauvette* vuonna 1952, vain viisi vuotta sen jälkeen, kun hän oli ollut mukana perustamassa Magnum-kuvatoimistoa. Tärkeimmiksi tekijöiksi hän nostaa valokuvan kaikkiruokaisuuden aiheen suhteen, valituksen täsmällisen ratkaisevan hetken ja antautumisen valokuvauksen teknisiin puitteisiin. Esimerkki Cartier-Bressonin ratkaisevan hetken tallentamisesta on kuvassa 8. (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 197)

Cartier-Bressonin periaatteet muodostuivatkin paitsi kuvajournalistien myös katuvalokuvaajien ohjenuoraksi. Monet kuvaajat noudattavat niitä edelleen hyvin tiukasti ja hänen valokuva-aiheitaan kopioidaan innokkaasti. Suomessa Cartier-Bressonin oppeja käytettiin valokuvauksen opetuksen ohjenuorana vuosikymmeniä.



Kuva 8. Rémi de Valenciennes: Venise - Palazzo Grassi - Expo Cartier-Bresson 'Le grand jeu'. Vedos Cartier-Bressonin kuvasta: Island of Siphnos, the Cyclades, Greece.

Cartier-Bresson itse oli hyvin tarkka siitä, miten hänen kuviaan julkaistiin. Hän ei halunnut, että valokuvia rajataan julkaisuvaiheessa uudestaan. Hän vaati, että julkaistaessa kuvia niihin jätetään näkyviin musta reunus, jonka kuvaaja oli kuviin vedostusvaiheessa lisännyt. Hän myös leimasi kuviensa takapuolelle tekstin 'Please do not crop this photograph'. Näin varmistettiin, että kuvien rajaukset ovat kuvaajan eivätkä julkaisijan tekemiä. (Chèroux 2008, 110)

Toinen maailmansota toi Pariisiin pakolaisia totalitääristen järjestelmien maista. Unkarista pakenivat mm. Robert Capa ja Andrè Kertész. Kertész kuvasi katuja ja elämää ihmisyyden näkökulmasta. Hänen kuvissaan näkyy usein humanismi, vaikka olosuhteet ovat hyvinkin kurjia. (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 147)

Transylvaniasta paennut Gyula Halász otti Pariisissa taiteilijanimen Brassai. Hän oli kiinnostunut elämän varjopuolista. Hän kuvasi öistä Pariisia, kahviloita, bistroja ja tanssiravintoloita. Hänen kuvissaan rinnastuvat kaupungin intellektuellit ja seurapiirit rinnan uskalletumpien näkymien kanssa. (Ang 2014, 154)



Humanistisen valokuvauksen tunnetuimpia edustajia Cartier-Bressonin lisäksi on Robert Doisneau (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 219). Hänen kuvisaan korostuu inhimillisyys ja huumori. Doisneau ei ollut maailmanmatkaaja kuten Cartier-Bresson, vaan kuljeskeli lähes koko elämänsä kotikaupungissaan kuvaten sen elämää omintakeisella, lämminhenkisellä tyyllillään (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 180). Doisneau halusi löytää kuvauskohteensa arkipäiväisestä elämästä dokumentoiden, mutta myös tallentaen mielenkiintoisia yksityiskohtia, joita ensinäkemältä ei huomaa. Kuva 9 kuvaa Doisneaur tyyliä esimerkillisesti.



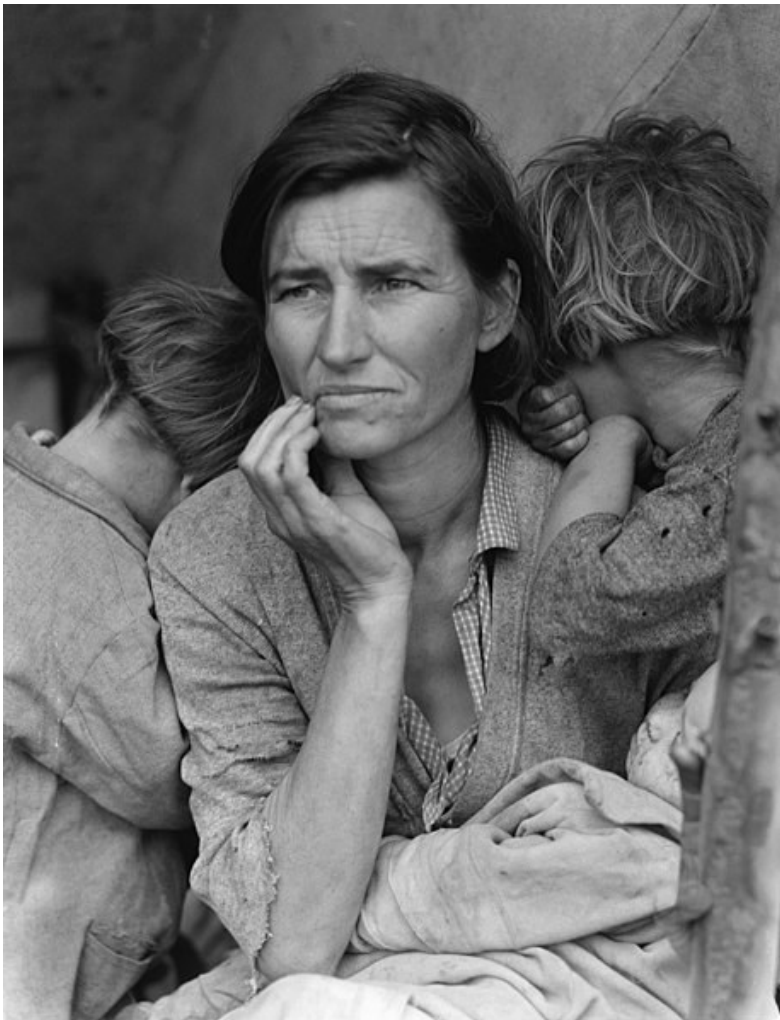
Kuva 9. Robert Doisneau: Fox terrier au Pont des Arts.

## Uusi maailma

Yhdysvalloissa 1900-luvun alussa Lewis Wickes Hine otti yhteiskuntaa kritisoivia valokuvia. Hine pyrki kuvaamaan asioita, jotka hänen mielestään pitäisi korjata (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 220). Yhdysvaltain National Child Labor Committeeen toimeksiannosta vuosien 1908 ja 1918 välisenä aikana Hine kuvasi

lapsityövoiman käyttöä, osittain lasten työnantajilta salaa. Pyrkimyksenä oli kuvata totuudenmukaisesti lasten käyttö työvoimana ja lopettaa se.

Hinen kuvat toimivat inspiraationa 1930-luvulla Yhdysvaltain Farm Security Administrationin (FSA) kuvaajille. Kuvaajina toimivat mm. Dorothea Lange ja Walker Evans. FSA:n historiallisen osaston tehtävänä oli maaseudun ongelmista kertovan valokuva-aineiston kokoaminen. Kuvaajille annettiin kuitenkin taiteellinen vapaus kuvata laman vaikutusta ihmisten elämään (Saraste, 2010, 129). Tunnetuimpia projektissa syntyneitä kuvia ovat Langen Siirtolaisäiti (kuva 10), joka tunnetaan myös nimellä Preerian äiti (Ang 2014, 172) ja Evansin Vuokraviljelijän vaimo Allie Mae Burroughs.



Kuva 10. Dorothea Lange: Migrant Mother.

Toinen suuren laman aikana syntynyt organisaatio, joka työllisti valokuvaajia, oli Works Progress Administration. Organisaation palkkalistoilla olivat esimerkiksi

Berenice Abbott ja Helen Levitt. Levittin katuvalokuvat koostuvat suurelta osin kadulla leikkiviä lapsia esittävistä kuvista, mutta hän onnistui myös kuvaamaan ihmisiä erikoisissa tilanteissa tai asuissa. (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 234)

Amerikkalaisen katuvalokuvauksen juuret ovat syvällä dokumentaarisessa valokuvauksessa. Monet valtiollisten organisaatioiden valokuvaajista ovat nykyisten katuvalokuvaajien esikuvia.

Works Progress Administrationin kuvaaja Berenice Abbott sai käsiinsä Eugène Atgetin jäämistön, joka sisälsi yli 1500 negatiivia ja 8000 vedosta. Atgetin työ vaikutti Abbottin ja Walker Evansin tyyliin merkittävästi. Lisäksi Abbott teki valtavan työn lisätäkseen Atgetin töiden tunnettavuutta (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 234). Omien sanojensa mukaan Abbott halusi tehdä saman New Yorkille, minkä Atget teki Pariisille.

Arthur Fellig, joka tunnetaan paremmin taiteilijanimellään Weegee aloitti rikosreportterina 1930-luvulla. Hän kuvasi ihmisiä rikospaikoilla usein varsin ikävissäkin tilanteissa. Hän käytti uutta keksintöä, salamavaloa kuvatakseen hämärissä olosuhteissa. Usein tulokset yllättivät kuvaajan itsensäkin. Weegeen kuvissa ihmiset kuvataan varsin rehellisesti ja romantisoimatta, jopa armottomasti. Samoin kuin Brassäita Pariisissa, Weegeetä viehätti ihmisen synkempi puoli. Hän kuvasi murhia ja sekasortoa vaikuttavalla tavalla (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 299). Valokuvien romanttisuus väistyi raa'an totuuden tieltä.

Museum of Modern Artin valokuvausosaston johtaja Edward Steichen alkoi kerätä 1950-luvun alussa valtavaa valokuvanäyttelyä, jonka tarkoituksena oli yhdistää maailman eri kolkkien ihmisiä, ihmisen selittäminen ihmisellä. Näyttely, joka sai nimekseen The Family of Man, oli kerätty kylmän sodan uhan alla. Siihen pyydettiin 1952 maailmanlaajuisesti kuvia ihmisistä kaikista maailman osista, koko elämän kirjosta ja maailmasta, jossa elämme. Steichen sai kaksi miljoonaa valokuvaa, josta hän valitsi näyttelyyn 503. Näyttely kiersi maailmaa tammikuusta 1955 alkaen ja on tällä hetkellä nähtävissä Luxemburgissa Clervaux'n linnassa (Ang 2014, 226). Näyttely sisältää kuvia mm. Cartier-Bressonilta, Helen Levittiltä,

Brassaïlta, Robert Frankilta, Elliott Erwittiltä ja Dorothea Langelta (Steichen 1955). Monet kuvista ovat katuvalokuvausta parhaimmillaan.

Walker Evansin töistä vaikuttuneena sveitsiläissyntyinen Robert Frank kokosi amerikkalaista arkipäivää kuvaavista valokuvistaan kirjan *The Americans*. Kirjassa katuvalokuvat esitetään toisiinsa linkittyneinä. Kirja ei ole yhtenäinen tarina, mutta esimerkiksi samalla sivulla olevat kuvat sisältävät yhdistäviä tekijöitä, jotka tekevät kuvista laajemman kokonaisuuden. Tämä esitystapa poikkeaa selkeästi pariisilaisen koulukunnan kuvaajien tavasta, jossa yksittäinen kuva muodostaa itsenäisen kokonaisuuden (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 311). Frank toimi myös konsulttina laadittaessa *The Family of Man* -näyttelyä.

Muutettuaan Chicagoon 1937 unkarilainen László Moholy-Nagy valittiin johtajaksi taidekouluun, jota hän alkoi kutsua nimellä ”The New Bauhaus: American School of Design”. Moholy-Nagy oli ollut Saksassa Bauhaus-suuntauksen perustajan Walter Gropiuksen oppilas ja ystävä (Moholy-Nagy 2022). Koulu toimi edeltäjänä Institute of Designille (ID), josta katuvalokuvaus sai voimakkaita Bauhausin vaikutteita. Chicagon koulukuntaan kuuluivat Moholy-Nagyn lisäksi Aaron Siskind, Ray Metzker ja Harry Callahan. Myöhemmin Callahan kyllästyi Bauhausiin ja ID:n opetukseen, joka oli hänen mielestään ”Bauhaus sitä ja Bauhaus tätä”. Hän kehitti persoonallisemman tyylin, mutta Bauhausin vaikutus on siinäkin selvästi näkyvissä. (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 319)

William Klein oli ensimmäisiä katuvalokuvauksen uudistajia Cartier-Bressonin jälkeen. Rohkeasti hän rikkoi valokuvauksen jo pyhiksi muodostuneita sääntöjä ja teki, mitä halusi. Esimerkiksi, Cartier-Bresson oli julistanut 50 mm:n linssin katuvalokuvauksen normiksi. Klein käytti mieluummin laajakulmalinssiä. Toinen Cartier-Bressonin sääntö oli, että kuvattava ei saa katsoa kameraan. Klein suosi nimenomaan suoraan kameraan katsovia, kuvaukseen reagoivia ihmisiä. Klein myös käsitteli negatiivejaan vaikkapa pehmentämällä kuvan reunoja epätereviksi. Tyypillinen Kleinin kuva on *Gun 1* tai *Broadway and 103rd Street, New York*, jossa poika osoittaa kuvaajaa pistoolilla suoraan kameran linssiin. (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 306)

1960-luvulle tultaessa katuvalokuvaus muuttui jälleen. Erityisesti Garry Winograndin monissa kuvissa näkyy katuja täynnä ihmisiä. Winogrand kuvasi erittäin impulsiivisesti. Hän saattoi käyttää kokonaisen 36 kuvan filmirullan loppuun ennen aamiaista (Ang 2014, 222). Cartier-Bressonin ratkaisevan hetken odottaminen ei kuulunut Winograndin työkalupakkiin. Myöskään huvittavien yksityiskohden sisällyttäminen Doisnean tapaan ei Winograndia miellyttänyt. Hän pyrki pikemminkin aidon, kaunistelemattoman elämän kuvaamiseen.

Toisaalta Joel Meyerowitzin mukaan Winograndin ja Cartier-Bressonin kuvat ovat tietyllä tavalla hyvin samankaltaisia (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 349). Molempien töissä on oivaltavaa nerokkuutta ja vastakkainasettelua. Jos verrataan Cartier-Bressonin Espanjassa 1933 ottamia kuvia Winograndin vuonna 1969 Lontoossa ottamiin kuviin, samankaltaisuuksia on vaikea olla huomaamatta (McLaren 2019, 5).

Winograndin jäämistöstä löytyi noin 2500 kehittämätöntä ja yli 6000 kehitettyä rullaa, joista ei ollut tehty vedoksia (Ang 2014, 222). Vaikka Winogrand kuvasi paljon, hän kelpuutti vain hyvin harvat kuvat julkaistaviksi.

Winograndin aikalaisia ja kollegoita olivat mm. Joel Meyerowitz, Diane Arbus, ja Lee Friedlander. Oivaltavuus ja huumori ovat Meyerowitzin ja Friedlanderin tunnusmerkkejä. Friedlanderin kuvat on usein otettu tilanteista, joiden yksityiskohdat luovat tunnelman tai kannustavat katsojaa tarkastelemaan kuvaa tarkemmin ja löytämään kuvan idean. Kun ranskalaiset katukuvaajat ikuistivat rakkaan pääkaupunkinsa jokaisen kolkan, New York toimi samanlaisena innoittajana Meyerowitzille ja Friedlanderille.

Katuvalokuvaus oli ollut suurelta osin mustavalkoista 1960-luvulle tultaessa. Syitä tähän voidaan etsiä mustavalkofilmin edullisuudesta, painotekniikasta, mutta ehkä ennen kaikkea Cartier-Bressonin nuivasta suhtautumisesta värivalokuvaan (Phaidon: Henri Cartier-Bresson: A Question of Colour 2022). 60-luvulla värikuvaus alkoi kuitenkin yleistyä. Erityisesti Meyerowitz ja Helen Levitt tulivat tunnetuiksi värikuvistaan (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 360). Magnumin Ernst

Haas piti ensimmäisenä kokonaan värikuvista koostuvan näyttelyn vuonna 1962 (Prodger 2020, 10).

Diane Arbus keskittyi kuvissaan enemmän erikoisuuksien löytämiseen hieman Helen Levittin tavoin. Toisin kuin Levitt Arbus kuvaa ihmisiä herkimmillään, herättäen katsojassa kummastusta ja jopa surumielistä sympatiaa (kuva 11). Arbus käytti Weegeen tavoin salamavaloa ja sai kuvauskohteensa erotettua taustastaan ja näin korostettua edelleen kuviensa intiimiyttä (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 355). Arbus kirjoittikin: "You see someone on the street, and essentially what you notice about them is the flaw." Arbusia ei voida pitää elämän romantisoijana, vaan pikemminkin sen nurjien puolien esilletuojana.



Kuva 11. Diane Arbus: Child with Toy Hand Grenade in Central Park.

Saul Leiter kuvasi kotikaupunkiaan New Yorkia kuin Robert Doisneau Pariisia: hän poistui harvoin kotinsa lähetyviltä. Leiter kuvasi lähikortteleidensa ihmisiä usein ikkunoiden läpi ja luoden kuviinsa abstrakteja muotoja. Värit ovat erityisen tärkeässä asemassa Leiterin kuvissa. (Erb, Parillo & Otake 2021)

Elliot Erwitt hyväksyttiin Magnumin leipiin vuonna 1953. Hän sai nopeasti katu-kuvillaan mainetta valokuvauksen koomikkona. Hänen kuvissaan onkin paljon huumoria, mutta sen ei pidä antaa peittää hänen herkkää dokumentarismiaan ja tarkkoja ihmiskuviaan (Ang 2014, 262). 60-luvulla Erwitt toimi myös Magnumin

johtajana. Yhtenä Erwittin töiden tunnusmerkkinä voidaan pitää koira-aiheisia katukuvia. Erwitt jatkaa kuvaamista edelleen yli 90-vuotiaana.

## **Uutta kohti**

Tämän hetken tunnetuimpiin katuvalokuvaajiin kuuluu Magnum-kuvatoimiston Bruce Gilden. Hänen kuvaustyyhinsä on melko aggressiivinen: Tyypillisesti hän ottaa kuvia kohteistaan hyvin läheltä käyttäen salamaa (McLaren 2020, 207). Hän saattaa kadulla kävellessään ohjata muita kadulla liikkuja esimerkiksi jatkamaan kävelyä ja olemaan hymyilemättä samalla, kun hän räpsii heistä kuvia.

Brittiläinen Martin Parr on kuvannut kotimaataan kunnianhimoisesti erilaisia tekniikoita käyttäen, mm. kuvaten huonossa säässä vedenalaiseen kuvaukseen tarkoitettua kameraa käyttäen. Kuvajournalismin historiaa ja nykypäivää -kappa-leessa mainittu kirja *The Last Resort* vuodelta 1986 kertoo Thatcherin Englannin tyytymättömyydestä kyynisen huumorin keinoin. (McLaren 2020, 313) Parrin katuvalokuvissa yhdistyy herkällä tavalla arkipäivän dokumentointi ja yhteiskunnallinen kantaaottavuus.

Australialainen Trent Parke on saavuttanut vallankumouksellisen maineen jo pelkästään sillä, että hän haastaa vanhat ja uudet valokuvaustekniikat. Hänen kuvansa ovat oivaltavia, mutta usein myös kokeellisia. Parke haastaa digitaalitekniikan ja pyrkii löytämään jotakin uutta. (McLaren 2020, 307) Parke ottaa katuvalokuvia, mutta ohjaa katsojaa näkemään kuvissa jotakin lisää, jotakin erilaista. Esimerkiksi ryhmä ihmisiä katselee rannalla kohti synkkää taivasta kuin jotakin vaarallista lähestyisi horisontin takaa tai joukko skinheadeja nojailee autoihin kuin maailmanlopun jälkeisessä maailmassa. Ihmiset tai eläimet näyttäytyvät kirkkaassa valossa kuin avaruusoliot tai taruolennot. (Kim 2022)

Tämän tutkielman kirjoittamisen hetkellä katuvalokuvaus on varsin suosittu valokuvauksen laji. Magnum opettaa katuvalokuvausta kursseillaan ja nimekkäät katuvalokuvaajat ovat perustaneet oman kollektiivinsa nimeltä In-public. Kollektiivin jäseniä ovat olleet mm. Trent Parke, Saul Leiter ja Joel Meyerowitz, (In-public 2022)

Harrastajille on Internetissä useita katuvalokuvaukseen liittyviä yhteisöjä. Esimerkiksi Facebookin katuvalokuvausryhmät ovat usein kansainvälisiä ja hyvin aktiivisia. Jäseniä näissä ryhmissä on jopa kymmeniä tuhansia ympäri maailmaa.

### **Mitä isot edellä, sitä Suomi perässä**

Suomessa katuvalokuvaus-termi on suhteellisen uusi käsite tarkoittaessaan kadun elämän kuvausta esimerkiksi Cartier-Bressonin tapaan. Katukuvaajalla tarkoitettiin vielä jokin aika sitten kadulla ihmisistä muotokuvia pyynnöstä ottavia valokuvaajia. Puistokuvaajien välineinä toimivat aiemmin laakafilmi- ja myöhemmin polaroid-kamerat (Leskelä 2009, 18). Mm. Martti Lintusen isoisä toimi tällaisena puistokuvaajana (Lintunen 2007, 135).

Helsingissä perustettiin jo vuonna 1889 Fotografiamatörklubben i Helsingfors, jonka jäsenistä nousi taidoillaan esiin Walter Jakobsson, joka liittyi seuraan vuonna 1902 (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 27). Jakobsson oli paitsi Kone Oy:n tekninen johtaja myös pariluistelun maailmanmestari ja olympiamitalisti. Kaiken tämän lisäksi hän sai kameraseuran ensimmäisessä näyttelyssä 1903 toisen palkinnon kuvistaan. Jakobsson kuvaa Helsinkiä taitavasti ulkomaisien aikalaistensa tavoin.

Helsingin Muinaismuistolautakunta palkkasi vuosisadan alussa Signe Branderin kuvaamaan muuttuvaa kaupunkikuvaa ja kaupunkilaisten elämää hiukan samaan tapaan kuin Atget Pariisissa tai Walker Evans Yhdysvalloissa. Vaikka Branderin piti alun perin kuvata vain purku-uhan alla olevia rakennuksia, hänen tuotannostaan löytyy monia hienoja katukuvia vuosisadan alun helsinkiläisistä. Brander otti kuviinsa mukaan kuvausta katselemaan jääneitä ihmisiä rakennusten lisäksi (Alanco & Pakarinen 2006, 9). Tuloksena on suuri joukko tyylipuhtaita katuvalokuvia.

Henry Peach Robinsonin esittelemä piktorialismi oli vallalla oleva suuntaus suomalaisessa valokuvauksessa vuosisadan vaihteessa ja pitkälle 1900-luvun puoliväliin (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 30). 1920- ja 30-lukujen



vaihteessa syntyi mm. László Moholy-Nagyn töiden vaikuttamana ns. uusi suunta, jonka edustajia olivat mm. Vilho Setälä ja Heinrich Iffland. Molempien katuvalokuvissa näkyy selvästi Bauhaus-liikkeen vaikutus. Setälä kuvasi ensimmäisten suomalaisten joukossa Leicalla ja oli intohimoinen pienkamerakuvausten edistäjä. Hän kirjoitti kirjan Valokuvaus tieteenä ja taiteena, joka oli asianharrastajien peruslukemistoa 1970-luvulle asti (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 57).

Kameroiden kehittyessä ja niiden hintojen laskiessa Suomen maaseudulle syntyi kyläkuvaajien joukko. Kyläkuvaaja oli tyypillisesti ammatinharjoittaja, joka harrasti aktiivisesti valokuvausta. Koska kylässä oli usein vain yksi kuvaaja, tämä tallensi kaikki asuinseutunsa tapahtumat häistä hautajaisiin. Monet kyläkuvaajat tallensivat myös arkista elämää katuvalokuvauksen keinoin. (Onatsu 2022)

Kansantieteilijä Sakari Pälsi julkaisi 1930 valokuvausoppaan Näppäilkää hyviä kuvia. Pälsi kehotti oppaassaan valokuvaajia elävän elämän journalistivaikutteeseen tilannekuvaukseen tai näppäilyyn. Tilannekuvaus-termi vastasi englanninkielistä Street photography -termiä (Gelmi 2011, 2). Pälsi antoi kirjassaan vapaa-muotoiseen tilannekuvaukseen tarkkoja ohjeita.

The Family of Man -näyttely saapui Helsingin Taidehalliin vuonna 1959 Moskovaan. Näyttely toi viimeistään Cartier-Bressonin kuvat tutuiksi suomalaisille. Näyttelyssä oli mukana kymmenen hänen kuvaansa. (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 200)

Cartier-Bressonin opit, uusi kuvaustyyli ja pienkamera välineenä levisivät 1950-luvun puolessavälissä parissa vuodessa Suomeen (Bremer, 2001, 69). Viikkosanomat-lehti toimi uranuurtajana. Ensimmäinen uudentyypinen kuvareportaasi käsitteli vuoden 1956 yleislakkoa (Koukkunen 1997, 248).

Viikkosanomien toimittajat Caj Bremer ja Seppo Saves ovat reportaasiensa ohessa ottaneet myös edustavia katuvalokuvia. Bremer irtisanoutui Viikkosanomista vuonna 1968 saatuaan valtion kohdeapurahan ja Kulttuurirahaston

apurahan ja matkusteli ympäri Suomea kooten kuvistaan sarjallisen näyttelyn Suomalainen arkipäivä vuonna 1972. (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 224)

Bremeriä, Savesta ja etenkin Matti Saaniota voidaan pitää Robert Doisnean perinteen jatkajina humanistisen valokuvauksen saralla (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 221). Suomalaisten valokuvissa ei näy ranskalainen nuoruuden ja rakkauden ylistys, vaan pikemminkin pohjoisen arjen karu lempeys. Saanio kuvaa 1960-luvun pohjoista Suomea modernin maailman muutoksen pyörteissä (Vuorenmaa 2008) sekä 1950-luvun lopun Pariisia Doisnean hengessä.

Samoin kuin maailman kuvajournalismissa, yhteiskuntakriittisyys alkoi näkyä suomalaisessa katuvalokuvauksessa 1970-luvulle tultaessa. Pentti Sammallahden, Pertti Hietasen ja Ismo Höltön kuvareportaaseissa käsiteltiin elämän varjo-  
puolia. Alkoholistit, mustalaiset ja purettavat talot olivat toistuvasti käsiteltäviä ajankohtaisia aiheita. (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 234)

Vaikka kuvajournalismin ja katuvalokuvauksen rajanveto on tällaisten reportaasien ja ajan kuvaajien kohdalla vaikeaa, Ismo Hölttö profiloituu vahvasti katuvalokuvaajaksi. Höltön katuvalokuvista on koottu vuonna 2021 kirja Kohtaamisia 1960-luvun Helsingissä, joka sisältää hänen ”suomalaisen peruskokoelmansa” (Niemi 2021, 5). Haastattelussa Hölttö ei tunnusta tietävänsä katuvalokuvauksesta juuri mitään. The Family of Man -näyttelystä, jonka hän kävi katsomassa vuonna 1959, hän toteaa kirjansa julkaisuvuonna tehdyssä haastattelussa: ”Ei se vaikuttanut minuun mitenkään.”

70-luvun puolenvälin jälkeen yhteiskuntakriittisten painotusten pehmentyessä ratkaiseva hetki alkoi korostua valokuvauksen opetuksessa. Esimerkiksi Taide-teollisen korkeakoulun opettaja Ismo Kajander siirsi oppilailleen ahkerasti Cartier-Bressonin perintöä (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 234). Kajander kuvasi Leicallaan turkulaisia lapsuudenmaisemiaan Portsa-dokumenttiprojektissaan.

Pentti Sammallahti on yksi kansainvälisesti huomioiduimpia suomalaisia valokuvaajia. Hänen katuvalokuvissaan vähäpätöinen on merkityksellistä ja oleelliset asiat löytyvät tarkkaavaisesti katsoen (kuva 12). Sammallahti profiloituu tarkkasilmäiseksi ratkaisevien hetkien metsästäjäksi. Cartier-Bresson valitsikin Sammallahten 100 valokuvaajasuosikkinsa joukkoon säätiönsä avajaisnäyttelyyn Pariisiin (Sata suomalaista valokuvaajaa 2022).



Kuva 12. Pentti Sammallahti: Helsinki, 1982.

Ismo Kajanderin lisäksi toinen Taideteollisen korkeakoulun opettaja Jussi Aalto kiinnostui Sakari Pälsin näppäilykuvauksesta ja Cartier-Bressonin kuvien sattumuksellisesta tilannekomiikasta tai -tragiikasta. Sarjassaan Tärähtäneitä kuvia (kuva 13) hän kuvaa arkisia tilanteita näitä teemoja käyttäen. Kuvissa on tarkoituksellista liike-epäterävyyttä ja näennäisen huolimattontaa sommittelua. Lisäksi jokaiseen kuvaan on liitetty lyhyt käsin kirjoitettu teksti. Sarja tähtää suomalaista kameraseuratoiminnan kaavoittunutta kuvakäsitystä ja kilpailuhenkisyttä vastaan. (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 212)



Kuva 13. Jussi Aalto: Kävelyrata Montparnasse-Bienvenueen asemalla.

Jouko Leskelän vuonna 1983 julkaisema kirja *Katutanssit* seurailee myös Pälsin näppäilykuvauksen traditiota. Leskelän kuvissa ratkaisevan hetken merkitys on suuri, mutta muuten kuvat eivät välttämättä noudata Cartier-Bressonin näkemyksiä (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 205). Tilannekuvauksen oppaassaan *Amatööristä akrobaatiksi* Leskelä kertoo Lee Friedlanderin vaikutuksesta kuviinsa, mutta kuvaa myös ratkaisevaa hetkeä, tosin hiukan kritisoiden (Leskelä, 2009, 39). Vaikka kirjan otsikko on *Tilannekuvauksen opas*, Leskelä käyttää näppäilykuvauksen lisäksi myös termiä *katuvalokuvaus*. Jouko Leskelää onkin sanottu suomalaisen katuvalokuvauksen grand old maniksi.

Suomalaisessa valokuvataiteessa Cartier-Bressonin ratkaisevan hetken ja katuvalokuvauksen voi nähdä yhtenä ydinalueena. Cartier-Bressonin teesejä on toteutettu ja osin kritisoitukin ahkerasti. Katuvalokuvauksen vaikutuspiirissä kasvoi vielä 1980-luvun valokuvaajapolvi, joka kuitenkin alkoi kyseenalaistaa totuttujen teemojen ja tekniikoiden toistamista teoksesta toiseen. Valokuvat oli nähty jo ennen niiden katselua. (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 206)

2000-luvulla katuvalokuvaus on kokenut Suomessa eräänlaisen renessanssin. Katuvalokuvauskursseja järjestetään ympäri maata ja aiheesta pystytetään näyttelyjä. Valokuvataiteen museo on järjestänyt useampia katuvalokuvausnäyttelyjä, esimerkiksi Vivian Maier -näyttelyt vuosina 2020 ja 2021 (Suomen valokuvataiteen museon menneet näyttelyt 2022). Toukokuussa 2022 valokuvataiteen museo järjesti katuvalokuvaustapahtuman Valokuvakävely I.K Inhan jäljillä (Valokuvakävely I.K Inhan jäljillä 2022). Myös Helsingin kaupunginmuseo järjestää Helsingin arkea esitteleviä valokuvanäyttelyjä (Helsinkikuvia.fi 2022).

Kaspero Kropsu on tämän hetken tunnetuimpia suomalaisia katukuvaajia. Hän kertoo kuvaavansa arkisen elämän taikaa. Hänen kuvissaan näkyy toisaalta Cartier-Bressonin vaikutus, toisaalta humanitäärinen ote Doisnean tapaan. Voimakkaat valot ja varjot tuovat mieleen Atgetin arkkitehtuurikuvat (kuva 14). Lisäksi hänen kuvissaan näkyy myös Chicagon koulukunnan Bauhaus-vaikutteet (Kaspero Kropsu 2022).



Kuva 14. Kasperi Kropsu: Sörkän metroasema.

Suomi on myös vaikuttanut amerikkalaiseen katuvalokuvaan. Robert Frank sai nuoruudessaan koulutusta valokuvaukseen sveitsiläiseltä Hermann Eidenbenziltä. Eidenbenz oli julkaissut kirjan suomalaisista maisemakuvista. Kirja jätti Frankiin lähtemättömän jäljen: hän luopui täydellisyyden tavoittelusta elämässä. Riittää, että työ on hyvää, sen ei tarvitse olla täydellistä (Westerbeck & Meyero-witz 2017, 308).

Lisäksi Lee Friedlanderin äiti on suomalaistaustainen (Leskelä 2009, 21) ja Trent Parken vaimolla Narelle Autiolla vaikuttaisi olevan suomalaiset sukujuuret (Narelle Autio 2022).

## **Katuvalokuvausta isoveljen silmien alla**

Virossa katuvalokuvaus on elänyt pitkään, myös neuvostovallan alla. Tunnetuimpia virolaisia katuvalokuvaajia oli Sirp ja vasar -lehden kuvareportteri Kalju Suur. Journalististen kuvien lisäksi hän otti katuvalokuvia 1960-luvulta aina kuolemaansa vuonna 2013 asti. Suuren kuvissa näkyy selvästi Cartier-Bressonin ja Doisnean vaikutus. Kuvat ovat tyypillisesti lämminhenkisiä ja humoristisia. (Suur 2008)

Tallinnassa toimii tämän tutkielman kirjoittamisen aikaan Juhan Kuus Dokfoto Keskus, joka on nimetty virolaisen kuvajournalistin mukaan. Keskus on julkaissut teoksen Väljavaade – 40 aastat tänavafotograafiat Eestis eli katsauksen virolaiseen katuvalokuvaukseen 40 vuoden ajalta samannimisen valokuvanäyttelyn kuvista (Järvet & Laur 2020). Lisäksi keskus on järjestänyt Bulgariassa näyttelyn virolaisesta katuvalokuvauksesta 100 vuoden ajalta (Outlook — 100 years of street photography in Estonia exhibition opened in Bulgaaria 2022).

## **Matkalaukut**

Katuvalokuvauksen historiaan liittyy useampikin tarina matkalaukuista.

Meksikolainen matkalaukku päättyi New Yorkiin vuonna 2007. Kyseessä oli todellisuudessa kolme pahvilaatikkoa, jotka päättyivät Ranskan Vichyn hallituksen Meksikon suurlähettiläälle sodan aikana. Elokuvaohjaaja Benjamin Tarver löysi laatikot Mexico Citystä vuonna 1994. Laatikot sisälsivät 126 kehitettyä filmirullaa, joissa oli Robert Capan, Gerda Taron ja David Seymorin ottamia kuvia Espanjassa sisällissodan aikana. Joukossa on useita katuvalokuvia. Capa hylkäsi filmit paetessaan Pariisista natsseja. (Ang 2014, 189)

Katuvalokuvaaja Lucien Aigner jätti matkalaukkunsa siskonsa huomaan Ranskaan, kun hän muutti Yhdysvaltoihin 1930-luvulla. Kun sisko pakeni natsseja Etelä-Ranskaan, hän jätti laukun asuntonsa kylpyammeeseen. Sodan päätyttyä hän löysi ihmeekseen laukun samasta paikasta, johon oli sen jättänyt ja lähetti sen veljelleen. Aigner varastoi laukun pimiönsä nurkkaan ja unohti sen

olemassaolon 25 vuodeksi. Lopulta kuvaaja löysi laukusta koko sota edeltävän tuotantonsa. (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 157)

Toinen unkarilainen Andrè Kertész jätti matkalaukkunsa kuvatoimistoa pitävän naisen luokse, kun hän muutti Yhdysvaltoihin. Tarinan todenpitävyyttä ei ole vahvistettu, mutta Kertészin tarina luo mystiikkaa hänen töidensä ympärille. (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 157)

Viime aikoina suurta julkisuutta on saanut Vivian Maierin tuotanto. Maier toimi lastenhoitajana Chicagossa ja otti työnsä ohessa yli 150 000 katuvalokuvaa. Kuvat olivat täysin tuntemattomia, kunnes amerikkalaiset keräilijät löysivät hänen tuotantonsa pahvilaatikoista ja matkalaukuista vuonna 2007. Kuvat julkaistiin vuonna 2008 ja ne ovat saaneet maailmanlaajuisia suosiota. Maier itse kuoli vuonna 2009. (Vivian Maier 2022)



### 3 KATUVALOKUVAUS TAITEENA JA DOKUMENTTINA

#### 3.1 Katuvalokuvauksen taiteelliset lähtökohdat

Kuten katuvalokuvauksen historiaa esittelevässä kappaleessa todettiin, runoilija Charles Baudelaire esitteli käsitteen flanööri, joka tarkoittaa kadulla kuljeskelevaa elämän tarkkailijaa. Baudelaire ja hänen aikalaisensa käyttivät flanööriä menetelmänä kuvatessaan kaupunkien arkea maalaustaiteessa, proosarunoudessa ja katuvalokuvauksessa.

Katuvalokuvilla tavoiteltiin samaa kerronnallisuutta ja arkisten tapahtumien taiteellista kuvausta kuin proosarunoudella tai impressionistisella maalaustaiteella. Henkilöt kuvattiin enemmänkin arkkityyppeinä tai karikatyyreinä kuin totuutta tavoitellen tarkkoina muotokuvina. (Scott 2007, 26)

Impressionistiset maalarit käyttivät valokuvia apunaan tutkiessaan valoja, varjoja, sommitelmia ja asentoja. Osa maalareista oli itsekin valokuvaajia, esimerkkinä Edgar Degas. Toisaalta myös katuvalokuvaajat tavoittelivat impressionististen maalausten sävyjä.

Piktorialismi kehittyi juuri maalauksellisuuden tavoittelusta. Teknisen täydellisuuden tavoittelu korvattiin tunnelman ja ilmapiirin tavoittelulla. Joitakin katuvalokuvaajia arvosteltiin kuvien teknisestä heikkoudesta.

Cartier-Bresson sai vaikutteita surrealismista ja hänen varhaiset valokuvansa ovat vastaavasti vaikuttaneet surrealistisiin kuvataiteilijoihin. Cartier-Bresson aloitti ja päätti taiteellisen uransa piirtäjänä ja maalarina. Myöhemmin vuosinaan hän kutsui valokuvausta nopeutetuksi piirtämiseksi (Arbaizar, P., Clair, J., Cookman, C., Delpire, R., Galassi, P., Jeannemey, J-N., Leymarie, J. & Toubiana, S. 2003, 10). Hänen 1930-luvun valokuvissaan näkyy selvästi surrealististen aihepiirien etsintä: kuvissa esiintyy klovneja, markkinoiden huvilaitteita, ihmisiä

kummallisissa asuissa tai nukkeja. Kuvat eivät ole voineet olla vaikuttamatta esimerkiksi William Kleinin tai Diane Arbusin valokuviin.

Bauhaus toimi Chicagon koulukunnan opetuksen kulmakivenä. Institute of Designin chicagolaisten katukuvaajien töissä Bauhausin vaikutus onkin selvästi näkyvissä.

Kuvataiteen lisäksi katuvalokuvauksella on yhtymäkohtia myös musiikkiin. Tilanteiden kuvaamista kadulla voidaan verrata esimerkiksi jazzissa käytettävään improvisointiin. Tilanteita ei voi ennakoida tai valmistella. Kuvat on otettava hetkessä, joka ei toistu. Samoin kuin muusikko luo soolonsa tässä ja nyt, kulloisenkin mielentilansa mukaan, katuvalokuvaaja luo kuvansa hetkeen sidottuna. Lisäksi jazz ja katuvalokuvaus ovat kummatkin kotoisin urbaanista ympäristöstä. (McLaren 2019, 7; Origins of Street Photography and Jazz Music, 2022)

Valokuvaaja Eric Kim vertaa katuvalokuvausta improvisointiin kadulla freestyle rap -tyyliin. Kuvaaminen on satunnaista ja sattumanvaraista aarteetsintää. (Street photography is improvisation 2022)

Arkisen elämän kuvaamisessa on siis vahva taidehistoriallinen ja poikkitaiteellinen pohja. Lähtökohtaisesti katukuvaaja kuitenkin kuvaa ihmistä ja inhimillistä ympäristöä. Humanistinen valokuvaus kertoo elämästä lämpimästi ja usein humoristisesti. Tämän tyylisuunnan edustajia ovat esimerkiksi Robert Doisneau ja Martin Parr sekä Caj Bremer ja Kalju Suur.

Hannes Heikura pyrki tuomaan journalistisiin kuviinsa tarinoiden lisäksi taiteellisia elementtejä. Hänen kuvansa ovat erinomainen esimerkki siitä, että myös kuvajournalismi voi olla taiteen muoto.

Ihmiselon varjopuolek ovat myös kiehtoneet katuvalokuvaajia. Erikoiset tai huomiota herättävästi käyttäytyvät ihmiset ovat olleet kohteina kuvaajille kuten Helen Levitt, Weegee ja Diane Arbus.

Walker Evansin väitetään todenneen: "You see, a document has use, whereas art is really useless. Therefore, art is never a document, although it can adopt that style" (Walker Evans quotes 2022). Evans on ainakin tämän kommentin perusteella pitänyt itseään enemmän dokumentaristina kuin taiteilijana.

Toisaalta amerikkalaisuutta kaduilla kuvanneen John Gutmanin kerrotaan sanoneen katuvalokuvauksesta: "To hell with art! What is art anyway! This is much, much bigger than art." (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 288)

Katuvalokuvausta voidaan pitää taiteellisenä dokumentointina, arkisen ajankuvan taltiointina valokuvaajan taiteellisten ja persoonallisten mieltymysten mukaan. Katuvalokuvaaja haluaa vangita arjen ihmisineen ja tilanteineen sellaisena kuin se on, ilman asettelua tai suunnittelua, mutta kuvaajan taiteellisen näkemyksen mukaan.

### **3.2 Katuvalokuva totuudenmukaisena dokumenttina**

Monet katuvalokuvaajat vaalivat sääntöä, jonka mukaan valokuvan pitää olla totuudenmukainen tallenne eikä sitä saa ottamishetken jälkeen muokata. Säännön väitetään pohjautuvan Cartier-Bressonin peruseriaatteisiin, mm. siihen, että kuva ei saisi rajata. Kuitenkin Cartier-Bresson itsekin rajasi kuviaan. Hänen tekemäänsä rajaukseen vain eivät saaneet muut kajota.

Jo ensimmäistä tunnettua ihmistä esittävää valokuvaa Boulevard du Temple, Pariisi on epäilty lavastuksesta. Tekniikka oli vielä vuonna 1838 niin uutta, että valotusajat olivat erittäin pitkiä, 5–10 minuuttia. Niinpä kuvan kengänkiillottaja ja hänen asiakkaansa ovat olleet vakaasti paikallaan luonnottoman pitkän ajan. (Ang 2014, 25)

Frank Sutcliffe on ottanut kauniita ja tarinallisia kuvia Whitbyn satamakaupungissa Englannissa 1800-luvun lopulla. Kuvissa kalastajakaupungin väki esiintyy arkisissa toimissaan ja tarinat ovat helposti nähtävissä (kuva 15). Kameratekniikka oli kuitenkin vielä melko kehittämätöntä ja valotusajat olivat pitkiä. Niinpä

Sutcliffe pyysi kuvaamiaan kaupunkilaisia poseeraamaan kuvissa sen näköisinä, kuin olisivat vain sattumalta osuneet paikalle. Lisäksi Sutcliffe pyysi kuviinsa lisää väkeä täydentämään sommitelmaa tai tarinaa. (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 90)



Kuva 15. Frank Sutcliffe: The Edward Cambell, Whitby, England.

1900-luvun alussa kreivi Giuseppe Primoli rakensi katukuviinsa eräänlaisia koh-  
tauksia näytelmistä tai elokuvista, kuten kuvassa 16. Primoli käytti malleina ystä-  
viään taidepiireistä ja kuvissa vilahtelee useita ajan kuuluisia taiteilijoita ja  
näyttelijöitä. (Westerbeck & Meyerowitz 2017, 145)



Kuva 16. Giuseppe Primoli: Bewunderer der Réjane.

Yksi kuuluisimmista katuvalokuvista, Robert Doisneun *Le Baiser de l'Hotel de Ville* (kuva 17) on myös lavastettu. Doisneau käytti näyttelijöitä malleina saadakseen haluamansa kuvan. (Vintage Everyday 2022)



Kuva 17. Robert Doisneau: *Le Baiser de l'Hotel de Ville*.

Koska journalistisen kuvan tavoin katuvalokuva on aina katsojan tulkitsemaa historiaa, katuvalokuvan absoluuttinen totuus on vähintäänkin kyseenalainen, vaikka kuvaa ei olisikaan lavastettu tai muokattu.

Scottin mukaan dokumentaarinen valokuva pyrkii välittämään objektiivista tietoa, kun taas katuvalokuva taiteen muotona välittää katsojan kannalta subjektiivisen hetken, jolloin kuva on otettu (Scott 2007, 70). Esimerkkinä hän käyttää Atgetin katuvalokuvaa *Dealer in Second-hand Goods, boulevard Edgar-Quinet* vuodelta 1898. Kuva esittää miestä, joka tutkii käytettyjen tavaroiden kaupan esille asetettuja tavaroita kadulla.

Dokumenttina kuva kertoo 1800-luvun lopun liiketoiminnasta, kaupunkiarkkitehtuurista, vaatetuksesta ja markkinoinnista. Katuvalokuvana kuva kertoo tarinan, ehkä runon tai novellin, katsojasta riippuen. Katsojalle voisi tulla mieleen esimerkiksi tarina perheenisä Jean-Pierrestä, joka päättää mennä etsimään lahjaa vaimolleen tai leluja lapsilleen ystävänsä Henrin pitämästä käytettyjen tavaroiden kaupasta. Jean-Pierrellä ei ole liikaa rahaa, joten hän tutkii ensin rauhassa ulos asetetut laatikot löytääkseen syyn mennä sisään liikkeeseen. Tai sitten katsoja kokee mielessään aivan toisenlaisen tarinan.

### **3.3 Onko katuvalokuvaus kuvajournalismia**

Katuvalokuvaus ja kuvajournalismi ovat lähellä toisiaan. Joskus sen erottaminen, onko kyseessä journalistinen kuva vai katuvalokuva, on vaikeaa. Clive Scott löytää lajityypeille kaksi yhteneväisyyttä:

Sekä journalistiset valokuvat että katukuvat ovat tyypillisesti mustavalkoisia. Mustavalkoisuus luo luotettavuuden ja totuuden tuntua. Cartier-Bresson totesi värikuvista: "Personally, I am afraid that this complex new element may tend to prejudice the achievement of the life and movement which is often caught by black and white" (Cartier-Bresson 1999, 36). Cartier-Bressonin mielipiteet värivalokuvista ovat toimineet monien kuvajournalistien ja katukuvaajien ohjenuorana.

Toinen yhteneväisyys on tavallisen elämän kuvaaminen. Molemmat lajityypit pyrkivät kuvaamaan elämää sellaisena kuin se on, etsimättä erikoisuuksia tai kummallisuuksia. Jos katsantokantaa kuitenkin muutetaan hiukankin, kuvan luonne voi muuttua aivan toiseksi, kuten edellisessä kappaleessa todettiin tutkittaessa Atgetin kuvaa käytettyjen tavaroiden kaupasta (Scott 2007, 58–71).

Scottin mukaan suurimpana erona journalistisen kuvan ja katuvalokuvan välillä voidaan pitää juuri katsojan kokemaa tarinallisuutta. Katuvalokuvan katsoja kokee kuvan subjektiivisesti, omien kokemustensa kautta. Katsojalle voi palautua katsomisesta mieleen vaikkapa ääni- tai hajumuistoja kuvan esittämän tilanteen perusteella.

Toinen ero on kuvaajan lähtökohta. Kuvajournalisti lähtee tyypillisesti ottamaan kuvia tietyistä tapahtumista, usein lähetettynä. Katuvalokuvaaja etsii kohteitaan toivoen löytävänsä jotakin mielenkiintoista. Joskus journalistisesta kuvasta voi myös tulla katuvalokuva, joka tallentaa ratkaisevan hetken. Hyvä esimerkki tästä on kuvajournalisti Erkki Raskisen palkittu kuva, jossa paavi Paavali II saapuu Suomeen vierailulle ja tuuli tempaisee kalotin hänen päästään. Kuvajournalisti tallensi ratkaisevan hetken. (Raskinen E. & Raskinen M. 2009, 92)

Kolmantena erona voidaan pitää kuvan teknistä laatua. Kuvadokumentissa tekninen tarkkuus ja todenmukaisuus on olennaista. Tarkoitus on kuvata kohde mahdollisimman totuudenmukaisesti, vaikka kuvausnäkökulma olisikin taiteellinen. Katuvalokuvissa sen sijaan tarinankerronnallisesta näkökulmasta ajatellen tekniset yksityiskohdat voivat jäädä taka-alalle. Hyvä tarina voidaan kertoa, vaikka aukko ja valotusaika ei olekaan oppikirjan mukainen. Esimerkkinä tästä ovat vaikkapa suomalaisen katuvalokuvauksen historiaa käsittelevässä kappaleessa esitellyt Jussi Aallon kuvat tai itse Cartier-Bressonin kuuluisa kuva Pont de l'Europe (kuva 18) vuodelta 1932 (Clair 1999, 23). Toisaalta myös kuvadokumenteissa tekninen täsmällisyys voi jäädä taka-alalle esimerkiksi silloin, kun kuvataan nopeaa toimintaa. Tästä hyvä esimerkki on vaikkapa Robert Capan Normandian maihinnoususta ottamat kuvat, jotka on otettu tykkitulen keskellä (Capa, Capa & Wheelan 1947, 170).



Kuva 18. Henri Cartier-Bresson: Pont de l'Europe.

Kuvajournalistit on usein mielletty vaarallisissa paikoissa viihtyviksi uskalikoiksi, mutta katuvalokuvaajat ovat yhtä usein kotinurkillaan viihtyviä ympäristönsä kuvaajia. 1900-luvun sotien aikana moni kuvajournalisti saavutti alalla sankarin maineen. Tällä vuosituhanella myös katuvalokuvaajat ovat tulleet tutuiksi suurelle yleisölle.

### 3.4 Katuvalokuvausta ohjaavat säännöt

Kuten aiemmissa kappaleissa kerrottiin, Henri Cartier-Bresson listasi kirjassaan *Images à la Sauvette* näkemyksiään hyvien valokuvien luomisesta. Kirjaa on luettu ahkerasti ympäri maailmaa ja siitä on onnistuttu luomaan valokuvauksen sääntöjä tai jopa valokuvataiteen kaanon. Keskeisimpiä näistä säännöistä ovat

- kaikkiruokaisuus kuvien aiheen suhteen
- täsmällisen, oikean tai ratkaisevan hetken vangitseminen



- valokuvaamisen teknisten puitteiden ja myös sen rajoitteiden täydellinen noudattaminen (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014, 196)

Vapaasti tulkiten tämä tarkoittaa sitä, että kaikki kuvauskohteet ovat yhtä arvokkaita, mikä tahansa aihe ansaitsee tulla kuvatuksi. Valokuvaan tulisi vangita jokin hetki tai tilanne, joka ei toistu. Lisäksi kuvan ottamisen jälkeen kuvaa ei tulisi muuttaa. Valokuva vangitsee juuri sen tilanteen, jonka kuvaaja näkee etsimen läpi painaessaan laukaisinta. Käytännössä siis rajaaminen ja kuvien jälkikäsitteily eivät ole näiden ohjeiden mukaisia. On kuitenkin muistettava, että Cartier-Bresson kirjoitti kirjansa vuonna 1952, jolloin jälkikäsitteily tai rajaaminen oli teknisesti hyvin erilaista kuin vuonna 2022. Aiemmin on myös kerrottu Cartier-Bressonin nuivasta suhtautumisesta värivalokuvaan. Vuonna 1952 värifilmä oli varsin tuore keksintö verrattuna mustavalkofilmäin ja Cartier-Bressonin nopea kuvaustyyli vaati mm. hyvin nopeaa filmä, jolloin mustavalkofilmä oli hänelle luonnollinen valinta.

Vaikka Cartier-Bresson kirjoitti kaanoninsa ohjeiksi omien näkemystensä pohjalta, tekstiä pidetään usein katuvalokuvauksen jopa orjallisena ohjeistona. Monet katuvalokuvaajat ja katuvalokuvausyhteisöt ovat tulkinneet tekstiä hyvin tiukasti esimerkiksi niin, että katuvalokuvissa pitää esiintyä ihmisiä, kuvien pitää olla mustavalkoisia (myöskään vaikkapa seepiasävyisiä kuvia ei hyväksytä), kuvattaessa on käytetty filmikameraa (mielellään Leicaa), kuvissa ei ole käytetty keinovaloa, kuvia ei ole rajattu ja ne kuvaavat ratkaisevaa hetkeä.

Cartier-Bressonin ja Capan perustaman Magnum-toimiston kuvajournalistienkin töitä ohjasivat pitkään Cartier-Bressonin säännöt. Moni toimiston kuvaajista on myös maineikas katuvalokuvaaja. Katukuvissaan he kuitenkin antavat itselleen enemmän vapauksia säännöistä. Vuosien saatossa Magnum-kuvaajien töistä on tullut yksilöllisempiä ja laajamuotoisempia. (McLaren 2019, 12)

Cartier-Bresson kuitenkin itse sanoo kirjassaan etsivänsä tilanteita ja kuvaavansa ne niin kuin hän itse haluaa. Se, mitä hän etsii kuviinsa, on hänen oma asiansa. Hän ei ole reporterä, vaan journalistiset kuvat syntyvät vahingossa, muiden kuvien ohessa. (McLaren 2019, 10; Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014,

196) Kommentit liittyvät Robert Capan hänelle antamaan ohjeistukseen jättää surrealismin sikseen ja keskittyä kuvajournalismiin.

Vaikka Cartier-Bressonin valokuvausohjeita pidetään orjallisinakin sääntöinä, hän korosti, että vain tuloksilla on merkitystä. Tekniikka ja työtavat ovat merkityksettömiä, jos valokuvat eivät heijasta sitä, mitä valokuvaaja on nähnyt tai halunnut kuvillaan välittää yleisölleen. (Kim 2022)

Ellei siis Cartier-Bresson itsekään halunnut rajoittaa valokuvaamista journalismin raameihin, pitäisikö muiden kuvaajien noudattaa orjallisesti hänen laatimiaan hyvän valokuvaustavan ohjeita vai pikemminkin soveltaa niitä nyky maailmassa ja poimia niistä olennainen?

## 4 TULOKSET

### 4.1 Katuvalokuva ja dokumentaarinen kuva

Tutkielman aluksi esitettiin kysymyksiä katuvalokuvan dokumentaarisesta arvosta. Esimerkiksi Ismo Höltön tai Caj Bremerin kuvia katsellessa ajankuva on selvästi nähtävissä. Kuvat ovat selkeästi dokumentteja siitä ajasta, jolloin ne on otettu. Samalla kuvat ovat usein myös taideteoksia, jotka kertovat tarinaa paitsi ajasta myös ihmisistä, heidän elämästään ja seikoista, jotka johtivat siihen hetkeen, jolloin kuvaaja painoi kameransa laukaisinta.

Aiemmin todettiin, että valokuva on aina historiaa. Pelkän kuvallisen informaation lisäksi kuvan katsoja muodostaa tilanteesta omien muistikuviansa perusteella mielessään tilanteen tai tarinan, joka voi sisältää kuvan lisäksi ääniä tai hajuja. Katuvalokuva toimii tässä mielessä journalistista kuvaa paremmin, koska katuvalokuvassa kuvataan tavallisten arkisten ihmisten elämää. Useimmilla ihmisillä on enemmän muistijälkiä arkisesta elämästä kuin journalististen kuvien kriisitilanteiden tapahtumista. Tässä mielessä katuvalokuva ja journalistinen kuva eivät välttämättä eroa toisistaan, koska journalistinenkin kuva voi kertoa varsin arkisista aiheista.

Jatkokysymyksenä voidaan esittää, milloin valokuva muuttuu dokumentista taiteeksi. Ovatko valokuvan tekniset ominaisuudet kuten tarkkuus, väri- tai mustavalkoisuus, käytetyt välineet määreitä tai mittareita sille, millainen kuva on taide-teoksena. Henri Cartier-Bressonin ohjeet valokuvaajille on tuotu esille tutkielmassa useasti, ja ne ovatkin toimineet valokuvien arvioinnin perustana pitkään. Cartier-Bresson kirjoitti kuitenkin ohjeet selvästi pikemminkin neuvoiksi ja luovan työn lähtökohdiksi kuin ehdottomiksi sääntöjen kivitaluiksi. Ohjeita noudattamalla saavuttaa hyviä tuloksia, mutta niitä ei ole pakko noudattaa orjallisesti.

Onko syytä erottaa journalistinen kuva ja katuvalokuva toisistaan? Molemmilla valokuvauksen lajityypeillä on yhteisiä lähtökohtia ja yhteistä historiaa.

Katuvalokuva voi olla journalistinen ja toisinpäin. Suurin ero lienee kuitenkin se, että valokuvaaja lähetetään ottamaan journalistisia kuvia, kun taas katuvalokuvaaja kuvaa omaehtoisesti. Tosin tämäkään ei aina pidä paikkaansa, esimerkiksi Steve McCurry kuvasti kuuluisat journalistiset kuvansa New Yorkin kaksoistorien terroristi-iskuista oman toimistonsa ikkunasta (McCurry 2013, 202). Martin Parr ei halua profiloitua kuvajournalistiksi tai katuvalokuvaajaksi, hän on kiinnostunut enemmän kuvien ottamisesta kuin niiden luokittelusta (Mistry 2022).

Kuvajournalismi on kehittynyt raportoinnista ja tapahtumien dokumentoinnista pikkuhiljaa vaikuttamaan. Journalistiset kuvat kriisialueilta pyrkivät luomaan katsojissa mielikuvia ja sympatiaa uhreja kohtaan. Yhä useammin kuvataan tavallisia ihmisiä myllerrysten kourissa enemmän kuin urheita sotasankareita.

Katuvalokuvaus sen sijaan on pitäytynyt enemmän objektiivisessä tarkkailussa ja arjen dokumentoinnissa. Kuvissa harvoin enää esitetään kummallisia tapahtumia tai kärsiviä ihmisiä. Katuvalokuvaus on tavallaan palannut juurilleen tavallisten ihmisten elämän taltiointina.

Kun katuvalokuva on arjen dokumentointia, miten katuvalokuvan ottaminen eroaa tirkistelystä. Katuvalokuvaamiseen liittyy tietynlainen salaperäisyys, salamyhkäisyys ja kuvaaminen ilman, että kuvattava tietää päässeensä kuvan kohteeksi. Kysymys ei ole helppo, ja kaikki kuvattavat eivät halua tulla kuvatuiksi. Useimmissa tapauksissa kuitenkin kuvattavat antavat luvan kuvan ottoon, kun sitä kysytään. Toisin kuin tirkistelyssä, katuvalokuvatessa lähtökohtaisesti pyritään esittämään kuvattava kohde objektiivisesti kohdetta loukkaamatta. Humanistinen valokuvaus on tästä hyvä esimerkki. Vastaava rajanveto on myös journalististen kuvien ja ns. paparazzi-kuvien välillä.



Kuva 19. Jukka Heinovirta: Old Man Watching Young Girls.

Kuva 19 herätti vilkasta keskustelua Reddit-alustalla, koska siinä esiintyvä mies katselee merkittävästi alaikäisiä tyttöjä, jotka joidenkin keskustelijoiden mielestä olivat pukeutuneet provosoivasti.

Katuvalokuvien kohteiden yksityisyys on aihe, joka herättää keskustelua, kun ihmisten yksityisyys on tarkasti varjeltu asia. Suomessa rikoslaki suojaa kuvattavia niin, että julkisilla paikoilla henkilöitä saa kuvata, mutta yksityisillä paikoilla lupa vaaditaan (Minilex 2022). Julkisella paikalla saa siis kuvata ketä tahansa ilman lupaa, jos kuvassa ei ole mitään kuvattavaa loukkaavaa, eikä kuvan ottaminen vahingoita häntä. Toisaalta kuvauskohteiden yksityisyyden vaalinta voi johtaa kuvaajan itsesensuuriin, mikä samalla rajoittaa luomisprosessia (Järvet & Laur 2020, 5).



Kuva 20. Jukka Heinovirta: Lovely walk in the rain.

Kuva 20 on varsin tyypillinen katuvalokuva, jossa kohde kuvataan julkisella paikalla takaapäin ilman, että häntä on mahdollista tunnistaa.

Katuvalokuvaus on parhaimmillaan humanistista valokuvausta, jonka syntyä on kuvattu tyylikkäästi Riitta Raatikaisen esseessä Caj Bremerin työstä: ”Samaan aikaan [sodanjälkeisessä Ranskassa], kun filosofit vetäytyivät keskittymään eksistentiaalisiin pohdintoihin, valokuvaajat pyrkivät keskelle elämän pauhua. Heidän työnsä paikkoja olivat kodit, kahvilat, torit ja tehtaat; kaikki, missä ihmisyyys ja tunteet olivat läsnä.” (Raatikainen 2010, 9)

## 4.2 Jatkotutkimus

Tässä tutkielmassa on kuvattu kuvajournalismia ja katuvalokuvausta niiden historian ja merkkihenkilöiden kautta. Erityisesti katuvalokuvien dokumentaarista

arvoa tai totuudenmukaisuutta on pohdittu siitä näkökulmasta, miten katuvalokuvan pitäisi dokumentoida elämää, saako katuvalokuvia muokata tai rajata, onko ihmisten kuvaaminen luvallista.

Tutkielmaa laadittaessa heräsi seuraavia kysymyksiä: Miten katuvalokuva toimii dokumenttina ajankuvasta? Mikä on valokuvaajan taiteellisen näkemyksen ja todellisen dokumentin suhde? Onko journalistinen valokuva totuudenmukaisempi dokumentti kuin katuvalokuva? Millainen on valokuvan totuus?

Valokuvan totuusarvosta on kirjoitettu jonkin verran (esimerkiksi Saraste, 2010, 164), mutta aihe on houkutteleva lisätutkimukselle. Pohjana tutkimukselle voidaan käyttää tässäkin tutkielmassa käytettyjä lähdeaineistoja ja niiden perusteella laadittuja yhteenvetoja. Lisäksi voidaan laatia kyselytutkimus suomalaisille kuvajournalisteille ja katuvalokuvaajille.

Katuvalokuvien kohteiden yksityisyys ansaitsee lisätutkimusta. Onko edelleen mahdollista ottaa kaduilla vapaasti kuvia kenestä tahansa? Miten valokuvaajan itsesensuuri vaikuttaa katuvalokuvauksen kehitykseen?

Mielenkiintoinen tutkimusaihe on myös naisten osuus kuvajournalisteista ja katuvalokuvaajista. Valokuvauksen historia on täynnä nimekkäitä miehiä, mutta vain muutamia naisia. Esimerkiksi Signe Branderin työ 1900-luvun alun Helsingissä ansaitsisi lisätutkimusta.

Lisäksi jatkotutkimuksessa voidaan tutkia dokumentin arvoa taiteena. Millainen taiteellinen arvo on journalistisella kuvalla? Muuttuuko kuva, joka on otettu pakolaisleirissä tai rintamalla taiteeksi, kun se ripustetaan näyttelyn seinälle? Esimerkiksi Robert Capa ei voinut sietää kuviensa asettamista näytteille gallerioihin. Toisaalta vaikkapa Hannes Heikura halusi dokumentaarisiiin kuviinsa nimenomaan taiteellista näkökulmaa.

Katuvalokuvaus valokuvataiteen lajina on ottanut paikkansa eroten kuvajournalismista, vaikka lajien historia on paljolti yhteinen. Enää valokuvaajat eivät sano

olevansa journalisteja, jotka ottavat myös katukuvia, vaan katuvalokuvaajat tunnustautuvat edustamansa lajin yleiseksi edustajiksi.



## LÄHTEET

- A Brief History of Leica. Hakupäivä 7.1.2022. <https://independent-photo.com/news/a-brief-history-of-leica/>
- Addario, L. 2015. It's what I do. A photographer's life of love and war. Penguin Books.
- Alanco, J. & Pakarinen, R. 2006. Signe Brander, 1869–1942, Helsingin valokuvaaja. Helsingin kaupunginmuseo.
- Ang, T. 2015. Valokuvauksen historia. Docendo.
- Anttonen E., Heikka E., Kantokorpi O. & Lindgren L. 2004. Taiteilija kuvassa. Kustannus Oy Taide.
- Apajalahti, H. 2013. Media murtuu – uusi suomalainen kuvajournalismi nousee. Opinnäytetyö, Journalismin koulutusohjelma. Haaga--Helia. Helsinki. Hakupäivä 15.1.2022. <https://www.theseus.fi/bitstream/10024/67077/1/ApajalahtiONTKuvajournalismi.pdf>
- Arbaizar, P., Clair, J., Cookman, C., Delpire, R., Galassi, P., Jeannemey, J-N., Leymarie, J. & Toubiana, S. 2003. Henri Cartier-Bresson: the man, the image and the world, a retrospective. Thames & Hudson Ltd.
- Bremer, C. 2001. Mämmikoiran muistelmat. Kustannusosakeyhtiö Musta Taide.
- Bremer, K & Markkanen K. 2019. Mies katolla. Docendo.
- Business Insider. Hakupäivä 15.1.2022. <https://www.businessinsider.com/steve-mccurry-photo-editing-scandal-2016-5>
- Capa, R., Capa, C, Whelan, R. 1947. Robert Capa Sotakuvaaja. Suomentanut Tamminen, L. Suomenkielinen copyright 2007. WSOY.
- Cartier-Bresson, H. 1999. The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers. Aperture.
- Chèroux, C. 2008. Henri Cartier-Bresson. Thames & Hudson.

- Clair, J. 1999. Henri Cartier-Bresson: Europeans. Thames and Hudson Ltd.
- Collins, M. C. 2013. Matkakumppanina National Geographic, National Geographic Society.
- Cronk Farrell, M. 2022. Close-up on war. The story of pioneering photojournalist Catherine Leroy in Vietnam. Amulet Books.
- Erb, M., Parillo, M. & Otake, A. 2021. Forever Saul Leiter. Thames & Hudson.
- Frydman, J. & Ritchin, F. 2008. Magnum Photos: (Photofile). Thames & Hudson.
- Gelmi, L. 2011, Oikeaa elämää – Kuvatoimisto Gorilla ja valokuvia arjesta 1980-1990-luvuilla. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta, taidehistoria. Hakupäivä 5.5.2022 [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/32788/Pro%20Gradu\\_Gelmi%20Laura\\_ilman%20kuvia.pdf](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/32788/Pro%20Gradu_Gelmi%20Laura_ilman%20kuvia.pdf)
- Hannes Heikura, Biografia. Hakupäivä 5.5.2022. <http://www.hannesheikura.com/biografia>
- Helsinkikuvia.fi. Hakupäivä 5.5.2022. <https://www.helsinkikuvia.fi/>
- In-Public. Hakupäivä 15.11.2022. <https://in-public.com>
- Järvet, T. & Laur, K. 2020. Väljjavaade – 40 aastat tänavafotograafiat Eestis. Juhan Kuusi Dokfoto Keskus.
- Jeffrey, I. 1997. The Photography Book. Phaidon Press Limited.
- Kasper Kropsu. Hakupäivä 20.2.2022. <https://www.kasperikropsu.com/>
- Kim, E. 17 Lessons Henri Cartier-Bresson Has Taught Me About Street Photography. Hakupäivä 29.8.2022. <https://erickimphoto.com/blog/2014/12/09/17-lessons-henri-cartier-bresson-taught-street-photography/>
- Kim, E. Street Photography Book Review: “Minutes to Midnight” by Trent Parke. Hakupäivä 15.11.2022. <https://erickimphoto.com/blog/2014/10/03/street-photography-book-review-minutes-midnight-trent-parke/>
- Kobrè, K. 2000. Photojournalism – the professional approach. Focal Press.

- Koukkunen, K (toim.). 1997, WSOY Iso tietosanakirja 10. WSOY.
- Kukkonen, J., Vuorenmaa, T-J & Hinkka, J. (toim.) 1992. Valokuvan taide, suomalainen valokuva 1842–1992. Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Lahti, S. & Vuorinen, J. (toim.) 2022. Piktorialismi, valokuvataiteen synty. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 54.
- László Moholy-Nagy: A Short Biography Of The Artist, A talk by Hattula Moholy-Nagy. Hakupäivä 10.2.2022. <https://moholy-nagy.org/biography/>
- Leskelä, J. 2009. Tilannekuvauksen opas: amatööristä akrobaatiksi. Docendo.
- Lintonen, K., Rastenberger A-K & Heikka, E. 2014. Valokuvataiteen ydin. 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe. Maahenki.
- Lintunen, M. 2007. Baabelin kuvat. Like.
- McCurry S. 2013. Untold. The stories behind the photographs. Phaidon.
- McLaren, S. (toim.) 2020. Magnum Streetwise. Thames & Hudson.
- Meeri Koutaniemi. Hakupäivä 15.1.2022. <https://www.meerikoutaniemi.com/>
- Minilex, Rikoslaki ja kuvaaminen. Hakupäivä 30.8.2022. <https://www.minilex.fi/a/rikoslaki-ja-kuvaaminen>
- Mistry, P. Martin Parr: Photographer of Leisure Pursuits of the Wealthy Classes. Hakupäivä 1.11.2022 <https://petapixel.com/martin-parr/>
- Narelle Autio, Hakupäivä 15.11.2022. <https://agencevu.com/en/photographer/narelle-autio/>
- Niemi, M. 2021. Ismo Hölttö, Kohtaamisia 1960-luvun Helsingissä. Arktinen huhtikuu.
- Onatsu, J. Kyläkuvaajan matkassa. Hakupäivä 31.5.2022. <https://www.museovirasto.fi/fi/kokoelma-ja-tietopalvelut/kuvakokoelmat/ajankohtaista/kameralahden-artikkelit-2019/kylakuvaajan-matkassa>
- Origins of Street Photography and Jazz Music. Hakupäivä 5.5.2022. <https://www.deviantart.com/hosagu/journal/Origins-of-Street-Photography-and-Jazz-Music-541448076>

Otavamedia Oy historia. Hakupäivä 7.1.2022. <https://otavamedia.fi/tietoa-meista/historia/>

Outlook — 100 years of street photography in Estonia exhibition opened in Bulgaaria, 2022. Hakupäivä 29.8.2022. <https://dokfoto.ee/en/uritused/valja-vaade-100-aastat-eesti-tanavafotograafiat-bulgaarais/>

Oxford Learner's Dictionaries, Definition of candid. Hakupäivä 14.12.2022. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/candid>

Parr, M. Revisiting Martin Parr's Last Resort. Hakupäivä 5.5.2022. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/martin-parr-the-last-resort/>

Phaidon: Henri Cartier-Bresson: A Question of Colour. Hakupäivä 18.2.2022. <https://www.phaidon.com/agenda/photography/articles/2012/november/01/henri-cartier-bresson-a-question-of-colour/>

Prodger, P. 2020, Ernst Haas: New York in Color 1952-1962. Prestel.

Raatikainen, R. 2010, Valokuvaaja Caj Bremer. Kustannusosakeyhtiö Musta Taide.

Raskinen, E. & Raskinen, M. 2009, Lehtikuvia by Erkki Raskinen. Omakustanne.

Sakai, S. 1957. Samurai - Japanilaisen hävittäjälentäjän muistelmat. Suomen-tanut Kivilahti, T. Suomenkielinen copyright 1962. WSOY.

Salo, M. 2000. Imageware: kuvajournalismi mediafuusiossa. Taideteollinen korkeakoulu.

Sandler, M. 2018. Visual storytelling. Michael Wiese Productions.

Saraste, L. 2010. Valokuva muisto | viesti | taide. Kustannusosakeyhtiö Musta Taide.

Sata suomalaista valokuvaajaa, Pentti Sammallahti. Hakupäivä 31.5.2022. <http://www.100finnishphotographers.fi/pentti-sammallahti/>

Saves, S. 1986. Kuvajournalismi: sellaisena kuin olen sen kokenut, Weilin + Göös.

Scott, C. 2007. Street photography. I.B.Tauris & Co. Ltd.

Steichen, E. 1955, The Family of Man, Maco Magazine Corporation.

Street photography is improvisation. Hakupäivä 29.8.2022. <https://erickimphotography.com/blog/2017/06/13/street-photography-is-improvisation/>

Suomen valokuvataiteen museon menneet näyttelyt. Hakupäivä 5.5.2022. <https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/nayttelyt/menneet>

Suur, K. 2008, Löbusad momendid. Omakustanne.

The New York Times: The Profound Vision of Diane Arbus: Flaws in Beauty, Beauty in Flaws. Hakupäivä 16.2.2022. <https://www.nytimes.com/2005/03/11/arts/design/the-profound-vision-of-diane-arbus-flaws-in-beauty-beauty-in.html>

TIME's Top 100 Photos of 2021. Hakupäivä 15.1.2022. <https://time.com/6123078/top-100-photos-2021/>

Vaill, A. Did Robert Capa Fake 'Falling Soldier'?. Hakupäivä 15.1.2022. <https://foreignpolicy.com/2014/04/22/did-robert-capa-fake-falling-soldier/>

Valokuvakävely I.K. Inhan jäljillä. Hakupäivä 5.5.2022. <https://www.valokuva-taiteenmuseo.fi/fi/kalenteri/valokuvakavely-ik-inhan-jaljilla>

Valokuvaus Janne Korkkö. Hakupäivä 15.1.2022. <https://www.valokuvaajat.fi/kuvaajat/valokuvaus-janne-korkko-oulu/>

Vanhanen H. 1994. Kuvan journalismi. Sanomalehtien liitto.

Vintage everyday, The Photo Was Posed, But the Kiss Was Real: The Story Behind the Most Famous Kiss Photo by Robert Doisneau in 1950. Hakupäivä 9.2.2022. <https://www.vintag.es/2019/09/the-kiss-by-the-hotel-de-ville.html>

Vivian Maier. Hakupäivä 20.2.2022. <https://www.vivianmaier.com/>

Vuorenmaa, T-J. (toim.). 2009, Matti Saanio, Yhteinen elämä. Kustannusosakeyhtiö Musta Taide.

Walker Evans quotes. Hakupäivä 29.8.2022. [https://www.azquotes.com/author/4599-Walker\\_Evans](https://www.azquotes.com/author/4599-Walker_Evans)

Westerbeck, C. & Meyerowitz J. 2017. Bystander, A history of street photography. Laurence King Publishing.

## KUVALÄHTEET

Kuva 1. Hermann Biow: Kuva Hampurin palon raunioista pörssitalon katolta. Vapaasti käytettävä kuva. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jungfernstieg\\_und\\_Binnenalster\\_1842.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jungfernstieg_und_Binnenalster_1842.jpg)

Kuva 2. Robert Capa: D-Day: June 6, 1944: Allied Invasion of Normandy. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. <https://wordpress.org/openverse/image/b9292f44-a6a9-4b43-a522-0ba3c030a5a4>

Kuva 3. Meeri Koutaniemi: Taken. Meeri Koutaniemi ©, julkaistu tekijän luvalla.

Kuva 4. Alexander Gardner: Kapinallistarkka-ampujan koti. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. <https://wordpress.org/openverse/image/406612a2-2f51-480c-b6f6-b70a1d5647c8>

Kuva 5. Robert Capa: Lojalistisotilaan kuolema. By © Cornell Capa (For reproduction please contact Magnum Photos, <http://www.magnumphotos.com/>), Fair use. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=4067565>

Kuva 6. Louis-Jacques-Mandè Daguerre: Boulevard du Temple, Pariisi. Vapaasti käytettävä kuva. [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard\\_du\\_Temple\\_by\\_Daguerre.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg)

Kuva 7. Alfred Stieglitz: Winter – Fifth Avenue. By Alfred Stieglitz. Vapaasti käytettävä kuva. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1031711>

Kuva 8. Rémi de Valenciennes: Venise - Palazzo Grassi - Expo Cartier-Bresson 'Le grand jeu'. Vedos Cartier-Bressonin kuvasta: Island of Siphnos, the Cyclades, Greece. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International

License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. <https://wordpress.org/openverse/image/6a5c3ffc-4a93-48a2-a8a9-555be9fd3c57>

Kuva 9. Robert Doisneau: Fox terrier au Pont des Arts. Robert Doisneau © Fair Use © <https://www.wikiart.org/en/robert-doisneau/fox-terrier-on-the-pont-des-arts-1953>

Kuva 10. Dorothea Lange: Migrant Mother. Vapaasti käytettävä kuva. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lange-MigrantMother02.jpg>

Kuva 11. Diane Arbus: Child with Toy Hand Grenade in Central Park. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA. <https://wordpress.org/openverse/image/f3b26978-a0a4-46b7-a2b4-b48ede4385d9>

Kuva 12. Pentti Sammallahti: Helsinki, 1982. Pentti Sammallahti ©, julkaistu tekijän luvalla.

Kuva 13. Jussi Aalto: Kävelyrata Montparnasse-Bienvenueen asemalla. Jussi Aalto ©, julkaistu tekijän luvalla.

Kuva 14. Kasper Kropsu: Sörkan metroasema. Kasper Kropsu ©, julkaistu tekijän luvalla.

Kuva 15. Frank Sutcliffe: The Edward Cambell, Whitby, England. Francis Meadow Sutcliffe, Public domain, via Wikimedia Commons. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/The Edward Cambell by Francis Meadow Sutcliffe.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/The_Edward_Cambell_by_Francis_Meadow_Sutcliffe.jpg)

Kuva 16. Giuseppe Primoli: Bewunderer der Réjane. Vapaasti käytettävissä. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Primoli,\\_Giuseppe\\_-\\_Bewunderer\\_der\\_R%C3%A9jane\\_\(Zeno\\_Fotografie\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Primoli,_Giuseppe_-_Bewunderer_der_R%C3%A9jane_(Zeno_Fotografie).jpg)

Kuva 17. Robert Doisneau: Kiss by the Hotel de Ville-1950. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this

license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

<https://wordpress.org/openverse/image/2e1e0d3e-923b-40f2-8bcf-82bcf7869819>

Kuva 18. Henri Cartier Bresson: Behind the Gare Saint-Lazare. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

<https://search.openverse.engineering/image/707e7ba5-2332-48c0-a23c-2eee76cc899d>

Kuva 19. Jukka Heinovirta: Old Man Watching Young Girls. Jukka Heinovirta ©, julkaistu tekijän luvalla.

Kuva 20. Jukka Heinovirta: Lovely walk in the rain. Jukka Heinovirta ©, julkaistu tekijän luvalla.