

Jasper Kaarna

# Selailtava kuvasommitelma

Helsinki-aiheisen valokuvakirjan suunnittelu ja toteutus

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Viestintä

Opinnäytetyö

2.5.2013

Tekijä(t) Otsikko	Jasper Kaarna Selailtava kuvasommitelma
Sivumäärä Aika	54 sivua + 0 liitettä 2.5.2013
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Viestintä
Suuntautumisvaihtoehto	Digitaalinen viestintä
Ohjaaja(t)	Yliopettaja Pauli Laine Lehtori Tuomas Aatola
<p>Opinnäytetyöni käsittelee valokuvakirjan rakentamista. Tutkimuksen pääpaino on sommitelman ja kertomuksellisuuden luomisessa ja niihin liittyvissä keinoissa. Produktio-osana syntyy uusi Helsinki-aiheinen kuvakirja, jossa on harkittu sommitelma, rytmi ja sisäinen narratiivi. Lähestyn asiaa ensin teoreettisesti, sitten käytännönläheisemmin.</p> <p>Teoriaosiossa esittelen muutaman produktioni kannalta keskeisen merkitysten syntyminen ja postmoderniin kulttuuritutkimukseen liittyvän peruskäsitteen -- denotaatio, konnotaatio, myytti ja karnevalismi – sekä esittelen Peircen erittelemät kolme reaktiota, jotka kuva voi katsojassa aiheuttaa: firstness, secondness ja thirdness. Semiotiikkaan ja kulttuuritutkimukseen en paneudu kovin syvästi; tarkoitus on kartoittaa muutamia peruskäsitteitä vain niiltä osin kuin produktioni ymmärtämisen osalta on tarpeen.</p> <p>Käytännöllisessä osassa käyn läpi sitä, miten kuvat ja teksti tulee käytännössä sivuille asettaa. Helsinki-kirjani rakentuu Josef Müller-Brockmannin oppien mukaiselle gridille. Kuvien asetelussa ja taitossa sovellan klassisia sommittelun keinoja, mm. staattisuutta, dynaamisuutta, symmetriaa, kontrastia ja rytmiä. Lisäksi käyn lyhyesti läpi kuvan ja tekstin vuoropuhelua, typografiaa ja InDesignin käyttöä pääasiallisena työvälineenä.</p> <p>Produktioni vertailukohteena ja osittaisena esikuvana käytän neljää Helsinki- ja Suomiaiheista kuvakirjaa, jotka ovat Jouko Lehtolan ja Stefan Bremerin toimittama Stadin nuoret (2000), Stefan Bremerin Helsinki (2012), Katja &amp; Wenzel Hagelstamin Hetki Helsingissä (2007) ja Lauri Erikssonin Suomi Pictures (2001).</p>	
Avainsanat	grid, kuvakirja, sommittelu, taitto

Author(s) Title	Kaarna Jasper Making a coherent Helsinki related Photo Book
Number of Pages Date	54 pages + 0 appendices 2 May 2013
Degree	Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme	Media
Specialisation option	Digital Media
Instructor(s)	Pauli Laine, Principal Lecturer Tuomas Aatola, Lecturer
<p>This Bachelor's thesis deals with the construction of a photo book. The focus is on creating a balanced, coherent layout. As a product comes new Helsinki-themed photo book, which was required to have a deliberate composition, rhythm, and an internal narrative. The author approached things first from theoretical, then from more practical point of view.</p> <p>The theoretical framework was provided by a few of the very basic terms of Semiotics and Cultural studies - denotation, connotation, myth and carnivalism - as well as an introduction of three different reactions a photo can cause the viewer according to Peirce: <i>firstness</i>, <i>secondness</i> and <i>thirdness</i>. Semiotics and Cultural Studies was not covered in detail; the purpose is to survey the scientific criteria only as far as the production claims.</p> <p>The practical part focused on how to actually place objects on pages. As the main guide was used Josef Müller-Brockman's views on how to use the grid. Furthermore were applied some other classical methods of doing balanced layout such as static and dynamic compositions, symmetry, contrast and rhythm.</p> <p>As benchmark and a partial model were used four Helsinki and Suomi related photo books: Stadin nuoret by Jouko Lehtola and Stefan Bremer (2000), Helsinki by Stefan Bremer (2012), A Moment in Helsinki by Katja &amp; Wenzel Hagelstam (2007) and Suomi Pictures by Lauri Eriksson (2001).</p>	
Keywords	layout, composition, photo book, art book, grid

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Teoreettista taustaa – merkityksiä ja reaktioita	3
1.1	Denotaatio ja konnotaatio	3
1.2	Myytti	4
1.3	Karnevalismi ja karnevaali	5
1.4	Firstness, secondness, thirdness – reaktioita kuvaan	8
1.5	Teorioita käytännössä	11
3	Käytännöllistä taustaa – sommitelman rakentaminen	12
1.6	Grid ja gridisysteemi	13
1.6.1	Grid ja taidekirjat	15
1.6.2	Grid Helsinki-kirjassani	16
1.7	Osioiden jaottelu ja narratiivi(t)	19
1.8	Rytmi	22
1.9	Harmonia, symmetria ja staattisuus	25
1.10	Vastakohtat eli kontrastit	27
1.11	Dynaamisuus ja taiteellinen liikunta	28
1.12	Lyhyt väliyhteenveto	29
4	Teksti ja tekstin vuoropuhelu kuvan kanssa	30
1.13	Barthes – Ankkurointi, vuorottelu ja täydennys	31
1.14	Helsinki-kirjani ratkaisu	32
1.15	Typografia	34
5	Esikuvia ja inspiraation lähteitä	38
1.16	Katja & Wenzel Hagelstam: Hetki Helsingissä	38
1.17	Stefan Bremer & Jouko Lehtola: Stadin nuoret	40
1.18	Stefan Bremer: Helsinki	41
1.19	Lauri Eriksson: Suomi pictures	42
6	Johtopäätöksiä ja lopputulemia	43
1.20	Umpikujien ja sivukiemuroiden kautta maaliin	45
1.21	Genremäärittelyä ja viime hetken viestejä	46
1.22	Yllättäviä oppitunteja ja projektinhallintaa	48
1.23	E-kirja vai paino?	51
	Lähteet	53

## 1 Johdanto

Tässä tutkimuksessa käsittelen valokuvista koostuvan selailtavan kuvasommitelman rakentamista. Produktiona toteutan pitkäaikaisen haaveen kokoamalla, suunnittelemalta ja taittamalla omista Helsinki-aiheisista valokuvistani valokuvakirjan. Visuaalisuus, esteettisyys ja vaikutelmat ovat kirjassani avainasemassa; kyseessä ei ole turistiopas tai kaupungin yleinen esittely, vaan sommitelma ja kuvakertomus, jonka esikuvat löytyvät taidevalokuvakirja-genren alta. Koska työllä ei ole tilaajaa, minkäänlaiset kustannukselliset tai painotekniset seikat eivät myöskään ole rajoitteena.

Valokuvakirjaa ja sen toteuttamista voidaan lähestyä monesta kulmasta. Omassa työssäni en paneudu paperilaatuihin tai painomenetelmiin, vaan sommitteluun ja kuvakerrontaan. Pääasiallinen tutkimuskysymykseni on: Millainen on eheä, yhdenmukainen, miellyttävästi omaksuttava, taitollisilta ratkaisuiltaan ammatillista kypsyyttä ilmaiseva ja visuaalisesti aikaa kestävä valokuvakirja? Mikäli äskeinen kysymys vastaa itse itseensä, se täytynee jalostaa muotoon: Mitä asioita (valokuvakirjaa sommitellessa) on opeltettava ja/tai otettava huomioon, jotta lopputulos olisi eheä, yhdenmukainen, miellyttävästi omaksuttava, taitollisilta ratkaisuiltaan ammatillista kypsyyttä ilmaiseva ja visuaalisesti aikaa kestävä?

Suunnittelun yhteydessä herää lukuisia kysymyksiä, jotka liittyvät kuvien asetteluun ja keskinäiseen dynamiikkaan, marginaaleihin, tyhjän tilan käyttöön sekä tekstin ja kuvan vuoropuheluun. Kysymys saanee paljon erilaisia vastauksia. Niitä hyödyntämällä pyrin omassa Helsinki-kirjassani mahdollisimman esteettisesti miellyttävään lopputulokseen.

Osio 2 valaa Helsinki-kirjani syntymiselle teoreettiset perusteet. Käyn läpi muutamia keskeisiä merkityksen muodostumisen ja merkityksellistämisen peruskäsitteitä – denotaatio, konnotaatio, myytti ja karnevaali. Osio valaa suunnittelemalleni kuvateokselle teoreettisen viitekehysten. Teoriat saavat ristivaloa seuraavasta, käytännöllisemmästä osiosta; merkitysten syntyminen ja kuvien synnyttämät (oletetut) reaktiot on hyvä ottaa huomioon myös aukeamien sommittelussa.

Osiossa 3 käsittelen kuvasommitelman rakentamista gridille, kuvien välistä vuoropuhelua ja tämä osio on (kirjallisen) työni varsinainen ydin. Pääasiallisena aineistonani ovat seuraavat teokset: Josef Müller-Brockmannin Grid systems – A visual communication

manual for graphic designers, typographers and three dimensional designers (neljäs painos, 1996), Unto Pusan Plastillinen sommittelu vuodelta 1963, sekä Ambrosen & Harrisin *The Layout Book* (2007).

Osiossa 4 käsittelen tekstiä ja tekstin suhdetta kuvan kanssa, ja se on osioista lyhyin. Käyn lyhyesti läpi Altti Kuusamon ja Roland Barthesin esittämiä ajatuksia kuvan ja tekstin vuoropuhelusta, ja sovellan näitä Helsinki-kirjassani tekemiini ratkaisuihin. Typografiset ratkaisuni perustelen Müller-Brockmannin Grid-systemsin sekä Markus Itkosen *Typografian* käsikirjan pohjalta.

Lopuksi osiossa 5 teen käsittelemieni teorioiden ja oppien valossa eräänlaista tapaus-tutkimusta. tarkastelen Helsinki- ja Suomi aiheisia kuvakirjoja, jotka voidaan laskea jonkinlaisiksi esikuviksi ja inspiraation lähteiksi. Pääasiallisina tarkastelun kohteinani ovat Jouko Lehtolan ja Stefan Bremerin toimittama *Stadin nuoret* (2001), Stefan Bremerin *Helsinki* (2012), Katja & Wenzel Hagelstamin *Hetki Helsingissä* (2007) ja Lauri Erikssonin *Suomi Pictures* (2001). Valitsemani tapausesimerkit eivät (ainakaan uskoakseni) kuulu mihinkään suomalaisten valokuvakirjojen viralliseen kaanoniin, vaan niihin kirjoihin, jotka kirjastossa ovat toistuvasti käsiini sattuneet. Otanta on siis pikemminkin satunnainen kuin konventionaalisesti arvostettu.

Osion 5 oli alun perin tarkoitus tulla aivan alkuun, mihin se äkkiseltään ajateltuna istuisi luonnollisimmin. Teoksia tutkiessani huomasin kuitenkin palaavani kerta toisensa jälkeen termeihin ja johtopäätöksiin, joita esittelen ja käsittelen vasta varsinaisissa tutkimusosioissani. Tästä johtuen esikuvat ja inspiraation lähteet löysivät paikkansa lopusta – tässä järjestyksessä niitä on mahdollista tarkastella jo esiteltyjen termien ja teorioiden valossa. Lisäksi sivuan pitkin tutkimusta useaa muuta kuvasommitelmaa ja kuvasarjaa.

Tutkimukseni on valtaosin kvalitatiivista (laadullista). Vastapainoksi ja eritoten avuksi Helsinki-kirjani perusrakenteiden pystyttämiseen teen osiossa 5 myös jonkin verran kvantitatiivista (määrällistä) tutkimusta tarkastelemistani kuvakirjoista. Keskeisiä kysymyksiä ovat muun muassa seuraavat: kuinka monta kuvaa tasapainoisessa teoksessa on keskimäärin yhteensä, onko muodollista tai sisällöllistä vaihtelua, kuinka monta koko aukeaman kuvaa, kuinka monta tyhjää sivua tuomassa ilmaa väliin ja millaisin frekvenssein, kuinka monta kuvaparia tai montaasia. Näin pyrin kartoittamaan selailtavan kuvasommitelman formaattien perusrakenteet, joiden ympärille syntyy tasapainoinen, rytmikäs ja koherentti kokonaisuus.

Suurimpana haasteena tulee luultavasti olemaan aiheen rajaaminen ja siinä pysyminen. Turhalta työltä välttyäkseni tein heti alkuun linjanvedon, että *pyrin tarkastelemaan valokuvakirjaa sommitelmana ja kuvallisena kertomuksena*. Vastaavasti lähdin itse tekemään omaa kuvallista sommitelmaa ja kertomusta. Tietenkin Helsinki-kirjaa tehdessäni pyrin käyttämään mahdollisimman laajalti opiskeluvuosien aikana karttunutta osaamista – A- ja B-mastereiden ja bleedien käytön, saati antiikvan ja groteskin erojen selittelyä itse tutkimusosiossa en kuitenkaan koe millään tavalla mielekkäänä.

Tutkimukseni on soveltavaa. Vaikkei kyseessä ole tyypillinen tai tyylipuhdas prosessikuvaus, pyrin mahdollisimman hyvin selittämään, perustelemaan ja taustoittamaan produktiona syntyvää Helsinki-kirjaani – miksi se on sellainen kuin on, millaisten esikuvien pohjalta se on syntynyt ja millaiseen teoreettiseen viitekehykseen sen voi (esikuvineen) asettaa. Päästäkseni mahdollisimman mielenkiintoiseen ja miellyttävään lopputulokseen omassa produktiossani pyrin löytämään teoreettisia selityksiä sille, miksi jokin tarkastelemissani teoksissa ”toimii” tai ”ei toimi” – ja sen pohjalta päättää, mitä aion tehdä Helsinki-kirjassa samalla tavalla ja mitä toisin.

Projektini tavoitteena on tuottaa uusi Helsinki-aiheinen selailtava kuvasommitelma, joka tutkii ja tulkitsee Helsinkiä hieman eri tavalla kuin edeltäjänsä. Mahdollisesti myös tutkimusosio katsoo kuvakirjan rakentamisesta hieman uudenlaisesta kuvakulmasta.

## **2 Teoreettista taustaa – merkityksiä ja reaktioita**

Kuvasommitelmaa selaillessa kokonaisvaikutelmaa ovat synnyttämässä paitsi kuvien tekninen asettelu ja järjestys (josta enemmän osiossa 3), myös kuvien synnyttämät vaikutelmat ja reaktiot. Tässä osiossa paneudun jälkimmäiseen. Osion lopussa käy ilmi, millä tavalla teoreettinen tieto on vaikuttanut produktiooni.

### **1.1 Denotaatio ja konnotaatio**

John Fiske jakaa teoksessaan *Merkkien kieli* luvussa *Merkityksellistäminen* (112-131) tunnetun semiootikon Roland Barthesin pohjalta kuvan kahteen tasoon: denotaatioon ja konnotaatioon. Denotaatio on kameran filmille tallentama mekaaninen jäljenne objektista. Konnotaatio on prosessin inhimillinen osa. Siinä (konnotaatiossa) on kyse ra-

jausta, tarkennusta, aukkoa, kamerakulmaa, filmin laatua ynnä muita sellaisia tekijöitä koskevista valinnoista. Denotaatio tarkoittaa sitä, *mitä* on kuvattu; konnotaatio taas *kuinka* on kuvattu (Fiske 1992, 114).

Asia aukenee parhaiten käytännön esimerkeillä. Yhdysvaltalaisen valokuvaajan Alfred Stieglitzin klassikkokuvassa *The Hand of Man* vuodelta 1903 puhelinlangat, ratakiskot ja savupiiput konnotoivat teknologiaa, uutuutta, nopeutta ja tulevaisuutta. Helsinkiin ja Suomeen palaten voitaisiin vastaavasti todeta, että Helsinki-aiheisissa kuvissa Bulevardin jugend-linnat konnotoivat arvokkuutta ja mannereurooppalaisuutta, Nokian lasikonktorit nykyaikaisuutta ja IT-buumia, porttikongin nurkasta valuvat virtsavanat ja rikottut pullo puolestaan jotain rujompaa, alkukantaisempaa ja vähemmän arvostettua puolta Helsingistä.

## 1.2 Myytti

Myytti kulkee konnotaatioita syvemmällä tasolla. Fiske esittää, Roland Barthesia lainaten:

Myytti on kertomus, jonka avulla kulttuuri selittää tai ymmärtää luonnon tai todellisuuden joitain puolia. Alkukantaiset myytit koskevat elämää ja kuolemaa, ihmisiä ja jumalia, hyvää ja pahaa. Kehittyneemmät myyttimme koskevat mieheyttä ja naiseutta, perhettä, menestystä, poliisin toimintaa tai vaikkapa tiedettä. Barthesin mielestä myytti on kulttuurin tapa ajatella jotakin, ymmärtää tai käsitteellistää se. Hän pitää myyttiä toisiinsa liittyvien käsitteiden ketjuna. (Fiske 1992, 116)

Jo 1960-luvulla Claude Levi-Strauss pohjusti, että tietyt lait, tai pikemminkin rakenteet edeltävät ja kanavoivat ajattelua, toimintaa ja ilmaisua. Emme siis ainoastaan ajattele myyttien kautta, vaan myytit ajattelevat meissä (Hietala 1992, 14). Toistamme ja vaalimme myyttejä usein huomaamattamme tuottamalla tekstiä tai – kuten tässä kuvakirjatapauksessa – kuvia, joissa jokin asia merkityksellistetään tietyllä, totutulla ja edeltä käsin ohjautuneella tavalla, tietyin konnotaatioin. Fiskein esimerkki kadulla leikkivistä lapsista ja kaupungista kasvuympäristönä avaa termiä hyvin:

Jos pyytäisin tusinaa valokuvaajaa kuvaamaan tuon näkymän kadulla leikkivistä lapsista, niin otaksun, että useimmat ottaisivat valokuvansa käyttäen mustavalkoista filmiä ja terävää tarkennusta, jolloin kuvista saisi hyvin kolkon vaikutelman. Tämä johtuu siitä, että tällaiset konnotaatiot sopivat paremmin vallitseviin myytteihin, joilla ajattelemme kadulla leikkiviä lapsia. [...] Kaupunkeja pidetään tavallisesti luonnottomina, keinotekoisina ja rajoittavina luomuksina lasten kasvuympä-



ristöksi. Kulttuurissamme vallitsee laajalle levinnyt uskomus iistä, että maaseutu on lasten oikea kasvuympäristö. (Fiske 1992, 117)

Fiske (1992, 117-118) lainaa Barthesia, jonka mukaan myytit tyypillisesti yrittävät selittää poliittisesti tai historiallisesti rakentuneen asetelman ”luonnolliseksi” asiantilaksi. Mikä myyteissä esiintyy ”luonnollisena” on Barthesin mukaan historian tietyissä vaiheissa hallitsevan aseman saavuttaneen yhteiskuntaluokan tuotetta. Esimerkiksi myytti naisten ”luonnollisesta” hoivaavuudesta ja sen seuraama oletus kodista naisen ”luonnollisena” paikkana palveli porvaristoon kuuluvien miesten etuja teollistuvassa kapitalismissa. Palaten taas Helsinkiin, Suomeen ja valokuvakirjojen pariin on syytä tarkastella Helsinkiin liittyvien käsitteiden ketjua, ja eritoten sitä, millaisia käsiteketjuja oma Helsinki-tulkintani tulisi sisältämään, mitä puolestaan esikuvani. Pureudun siihen hieman tarkemmin esiteltyäni ensin vielä lyhyesti karnevalismin.

### 1.3 Karnevalismi ja karnevaali

Mihail Bahtinin tutuksi tekemä karnevaalin käsite edustaa huumoriteorian aluetta, joka painottaa huumoriin sisältyvää vallitsevien käsitysten murtamisen ja rajojen rikkomisen mahdollisuutta (Malmberg, 2006, 20). Karnevalismin keskeinen piirre on valtasuhteen nurinkääntö, valtaapitävien pilkkaaminen ja ylhäisten alentaminen (Bahtin 1995 [1965], 9–11 Malmbergin 2006, 20 mukaan). Mitä tulee valokuvaan ja kuvakirjoihin, karnevaalin keinoja hyödyntävä valokuvateos tyypillisesti pelleilee virallisten myyttien konnotaatioilla, korvaa käsitteiden ketjut vastakkaisilla käsiteketjuilla – irvailee sille, miten virallisten konventioiden mukaan asia – tai kuten tässä tapauksessa, paikka – on perinteisesti esitetty.

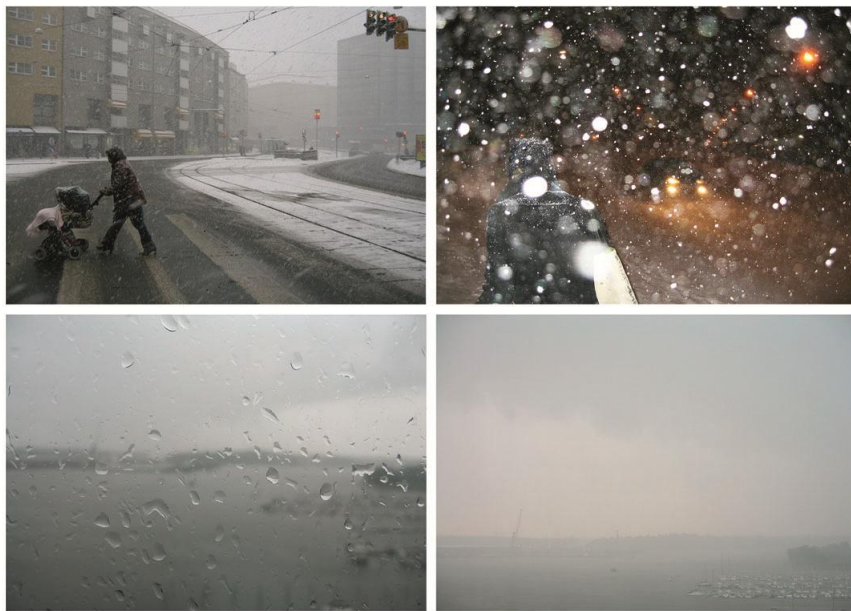
Karnevaalin lähtökohtana on nurin päin käännetty maailma: virallinen kulttuuri ja karnevalisoitu kulttuuri asettuvat silloin vastakkain. Karnevaaliin olennaisesti kuuluva nauraminen kyseenalaistaa vallitsevat käsitykset. Karnevaalin aikana yhteisön normaalit rajat rikotaan ja pyhä muuttuu maalliseksi. [...] Kirjallisuudessa karnevalismilla tarkoitetaan hieman vastaavaa: auktoriteetit kyseenalaistavaa ja vaihtoehtoisia ratkaisuja tarjoavaa kirjallisuutta. Karnevalistisia piirteitä löytyy parodisessa ja burleskissa kirjallisuudessa. Myös pakinat, satiirit ja komediat ovat esimerkkejä nykyajan karnevalismista: naurun avulla asetelmat käännetään ylösalaisin. (Sivistyssanakirja.fi, 2013)

Esimerkiksi Mannerheimin esittämistä ohjasi suomalaisessa kulttuurissa pitkään tietty myytti, jota sittemmin on alettu tarkoituksella kääntää mahdollisimman pääläelleen. Nyttemmin Mannerheimin esittämisessä taiteessa ja kulttuurissa karnevaalista on tullut pikemminkin sääntö kuin poikkeus.

Ajankohtaisena esimerkkinä konnotaatioista ja karnevalisoinnista mainittakoon Perussuomalaisen ”Jytyn” jälkimainingeissa syntynyt Per Looks –sivusto (<http://per-looks.tumblr.com/>), joka irvailee perussuomalaisille viitaten samalla ristiriitaisia tunteita herättäneeseen helsinkiläiseen Hel Looks -muotiblogiin. Per-looks -sivuston argumentointi perustuu kauttaaltaan sosiaalisesti määräytyneillä konnotaatioilla ilmaisemiseen. Tuulipuvut, kulahtaneet verryttelyasut, leijonakorut, Kiitos-paidat ja epämuodikkaat kuontalot synnyttävät kulttuurissamme merkityksiä huonosta mausta sekä kyvyttömyydestä ymmärtää nyansseja ja koodeja viestinnässä. Nähdäkseni Per Looks –sivuston keskeinen argumentti on, että jos tai kun Perussuomalaisen tyypilliset kannattajat eivät ymmärrä nyansseja ja viestintää pukeutumisessa, he tuskin ymmärtävät niitä myöskään poliittisessa keskustelussa ja yhteisten asioiden hoitamisessa. Lisäksi Per Looksin mallit on kuvattu suurella syväterävyydellä kovassa valossa suoraan edestä, mikä synnyttää vahvoja kontrasteja. Tämä on klassinen tapa aikaansaada ”kova” vaikutelma:

Valokuva katunäkymästä denotoi kyseistä katuja; sana 'katu' denotoi rakennusten reunustamaa tietä kaupungissa. Toisaalta voin kuvata saman kadun useammalla eri tavalla. Voin käyttää väriä, valita heleän päivänpaisteen, käyttää pehmeää tarkennusta ja saada kadun näyttämään sillä leikkivien lasten kannalta onnelliselta, lämpimältä ja inhimilliseltä ympäristöltä. Tai voin käyttää mustavalkoista filmiä, terävää tarkennusta, vahvoja kontrasteja ja saada tuon saman kadun näyttämään sillä leikkivien lasten kannalta kylmältä, epäinhimilliseltä, tyllyltä ja tuhoisalta ympäristöltä. Nämä kaksi valokuvaa voitaisiin ottaa yhtäaikaaisesti kameroilla, joiden linssit olisivat vain muutaman sentin päässä toisistaan. Kuvien denotatiiviset merkitykset olisivat samat. Ero olisi niiden konnotaatioissa. (Fiske 1992, 113)

Mitä tulee karnevaaliin Helsingin esittämisessä, Pekka Niittyvirran postikorttikuvasarja Greetings from Helsinki on siitä loistava esimerkki. Niittyvirran Helsinki-postikorteissa. Talven idylli on vaihdettu lohduttomaan harmauteen, lintukoto-myytti taivasalla nukkuviin juoppoihin välinpitämättömästi kävelevine ohikulkijoineen, siisteysmyytti puolestaan kaupunkilaisiin virtsaamassa julkisille paikoille. Karnevaalille tyypillisesti huumori on Niittyvirran kuvissa vahvasti läsnä, samoin valtaa pitävälle eliitille irvaileminen. Niittyvirran projektiin kuului 10 000 postikorttia, joita jaettiin helsinkiläisissä kahviloissa ja baareissa ilmaiseksi.

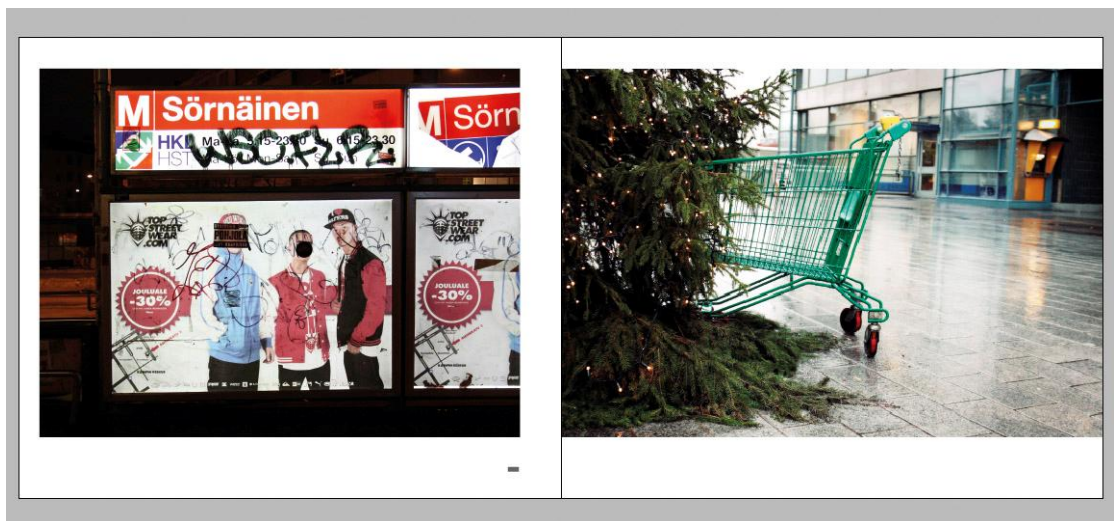


Helsinki - Four distinct seasons

Kuvio 1. Pekka Niittyvirran Greetings from Helsinki –kokoelman kuvia, joissa karnevalisoidaan tyypillisiä Helsinki-myyttejä. Lähde: <http://www.niittyvirta.com/greetings-from-helsinki>

Myös omassa Helsinki-tulkinnassani pyrin hyödyntämään hieman karnevaalin keinoja – kylläkin huomattavasti vähemmän kuin Niittyvirta on omassa Helsinki-tulkinnassaan käyttänyt. Nähdäkseni karnevalisointi on taitolaji, joka nykykulttuurissa kärsii eräänlaisesta inflaatiosta. Nuoren Voiman (4/2012) artikkelissa *Pakko nauraa? Camp korkeakulttuurina ja lasikattona* Max Ryyänen toteaa mielestäni osuvasti, että

valtavirtaistuneella camp-huumorilla on yhä vahva muodikas vastakulttuurin leima, jonka kaikki haluavat. Esimerkiksi NYT-liite yhtenä yhteiskuntamme keskeisimmistä arvokoneista tulvii camp-huumoria (Ryynänen 2012, 38). Koska olen Ryynäsen kanssa melko samoilla linjoilla, päätin käyttää karnevaalin keinoja varovaisesti mausteena, pieniä kliimakseja ja mahdollisia *firstness*-reaktioita (joista enemmän tuonnempana) synnyttämään. Mikäli taas teokseni ydinsanoma olisi pelkkä irvailu ja myyttien retuuttaminen, lopputulos olisi helposti yhtä puuduttava kuin äärimmäisen sovinnaisessa, konventionaalisessa ja porvarillisissa myyttejä vaalivassa sommitelmassa. Ainakaan oma kuvamateriaali ja näkemys tuskin riittäisi lähellekään Niittyvirran kuvia vastaavaa lopputulosta.



Kuvio 2. Varovaisen karnevalistista otetta eräällä joulukuun aukeamalla. Etenkin vasemmanpuoleisen kuvan katsoin kuvaavan valtavirtaistuneen karnevaalin ja marginaaliin jääneen ”korkeakulttuurin” välistä jännitettä: Katumuotia – gangsta-geareja ja ”I <3 haters” -lippiksiä – myydään valtavirtaistuneesti joulualennusmyynneissä. Alennusmyyntimainoksen mallin naaman päälle laittomasti liimattu vastakulttuuria edustava tarra puolestaan promotoi totista musiikkia, jossa on Kalevala-viittauksia.

#### 1.4 Firstness, secondness, thirdness – reaktioita kuvaan

Paitsi että kuvat ja kuvasommitelmat sisältävät merkityksiä, vaalivat myyttejä, käsitteketjuja tai hyökkäävät niitä vastaan, ne herättävät katselijoissaan erilaisia reaktioita. Seuraavaksi käsitteelen lyhyesti erään teorian kolmesta erilaisesta reaktiosta, jotka kuva voi katsojassa aiheuttaa.

Teoksessaan *Imageware – Kuvajournalismi mediafuusiossa* Merja Salo tarkastelee kuvarjournalistisia lajityyppejä tunnetun yhdysvaltalaisen filosofin ja semiotikon Char-

les Sanders Peircen (1839-1914) merkkifilosofian kolmen todellisuuden kokemisen tavan kautta: *firstness*, *secondness* ja *thirdness*. Salon mukaan kukin kuvajournalistinen lajityyppi pohjautuu yhteen Peircen määrittämään todellisuuden kokemisen tapaan: *firstness* uutiskuvaan, *secondness* reportaasiin, *thirdness* kuvitus- ja symbolikuviin. Vaikka Helsinki-kirjaani tuskin voidaan luokitella kuvajournalismiksi, sommitelman luomisessa on hyvä ottaa huomioon Peircen reaktiot kuvaan – edustaahan suuri osa esikuvista ja inspiraation lähteistä kuvajournalismia, ja kuvajournalismin traditiolla on vahva vaikutus siihen kuvamateriaaliin, joka teokseni sivuille päätyy. Näkisin, että mikäli kaikki selailtavan kuvasommitelman kuvat herättävät vain yhdenlaista reaktioita – oli se sitten *firstness*, *secondness* tai *thirdness* – katsoja kokee helposti hukuvansa teokseen.

*Firstness* on välitön tunnevaltainen havainto, joka vaatii kaiken huomion. Se on siis välitön, suora, tosi ja usein ei järjellä käsiteltävissä (Salo 2000, 12). *Firstnessiä* ei voi ajatella tai käsitellä, sen voi vain kokea. *Firstness* tarkoittaa analysoimatonta, välitöntä ja hetkellistä tunnetta (Tarasti 1990, 26). Esimerkiksi uutiskuvissa tunnetusti käytetään mahdollisimman tehokkaasti tiedossa olevia katseen kaappaamisen ja huomion herättämisen keinoja – toisin sanoen, pyritään aikaansaamaan *firstness*-reaktio.

*Secondness* taaseen on välittyneempi ja etäännytetynmpi kokemus todellisuudesta. *Secondnessiin* liittyy tulkinta. Se ei valtaa havaintokenttäämme kokonaan, vaan pohjaa pikemminkin menneeseen, josta yritämme oppia jotain, ja on usein reaktioita *firstnessin* tunteeseen (Tarasti 1990, 27).

Kuvajournalismin puolella kuvareportaasi vetoaa juuri *secondnessiin*. Kuvareportaasi on kertomuksellinen ja kokemuksellinen syvempi tulkinta, interpretaatio tietystä aiheesta – ja kuten on kirjoittavalla journalistilla reportaaseissa mahdollisuus käyttää kaunokirjallisuutta lähenteleviä keinoja, on kuvajournalistisissa reportaaseissa vastaavasti valokuvaajalla vapaammat kädet syvällisempään ja persoonallisempaan ilmaisuun. Reportaasi ei jysähdä päin naamaa ja valtaa kertateitolla koko havaintokenttää, mutta onnistuessaan muokkaa todellisuuskäsitystä pitkäaikaisemmin ja pysyvämmin.

Mikäli siis uutiskuva pyrkii pysäyttämään, reportaasi esittää kertomuksen tapahtumien ja tunnelmien kautta, pyrkii näyttämään sekä yksityiskohtia että kokonaisuutta; henkilöitä, miljöötä ja niiden välistä suhdetta. Nimenomaan havainnollisuus ja tulkinnallisuus ovat reportaasissa avainasemassa, mistä johtuen reportaasin katsotaan olevan ”sy-

vempää, täydempää, intensiivisempää ja monipuolisempaa kuin yksittäinen valokuva” (Life 1971, 54 Salon 2000, 81 mukaan). Itse sanallistaisin asian seuraavanlaisesti: Uutinen pyrkii pistämään jäävuoren terävimmällä huipulla, kun taas reportaasi sukeltaa omia aikojaan, kaikessa rauhassa tutkimaan ja aistimaan pohjavirtoja.

Nähdäkseni valokuvakirja on kuvareportaasiin kutakuinkin samassa suhteessa kuin romaani kirjoitettuun reportaasiin – paljon yhteisiä piirteitä ja ilmaisukeinoja sillä erotuksella, että jälkimmäisessä vapaudutaan journalistisista velvoitteista. Kuten kuvareportaasi, myös kuvakirja pyrkii esittämään kertomuksen tapahtumien ja tunnelmien kautta, näyttämään sekä yksityiskohtia että kokonaisuutta; henkilöitä, miljöötä ja niiden välistä suhdetta. Kokonaisuudessaan tulisi mielestäni pyrkiä siihen, että *secondness* on vallitseva, päällimmäisenä mieleen jäänyt reaktio.

Peircen kaikista etäännynein tapa kokea todellisuus on *thirdness*. Se on loogista päättelyä, tuntemisen ja toiminnan yleisiä sääntöjä. Ajallisesti se on irti reaaliaikaisuuden ja ajankohtaisuuden arvoista. Se on näkyvän takaista ja selittävää, ei havainnoivaa (Salo 2000, 14). Peircen semiotiikan *thirdness*-kokemukseen perustuvat muun muassa kuvitus- ja symbolikuvat, sekä lehdissä yleiset graafiset esitykset, jotka ovat perinteisesti olleet muita kuin valokuvia – piirroksia, karttoja, havainnollistavia kuvioita tai taulukoita (Salo 2000, 155).

Omassa produktiossani laskisin *thirdness*-reaktioon tähtääväksi kuvitus- ja symbolikuviksi on laskettava neliön muotoiset pienet kuukausikuvitusneliöt, jotka ovat poimintoja yhdestä edustamansa kuukauden kuvasta. Ne esiintyvät kautta kirjan kahdentoista ryhmänä, eräänlaisena yhteenvetona vuodesta – kannessa kaikki täysissä väreissään, kuukaudenaloitussivuilla puolestaan siten, että vain alkava kuukausi on täysissä väreissään ja muut kuukaudet mustavalkoisia ja haaleita (opasiteetti 20%). Näin ollen kuukausikuvitusneliöt ovat samaan aikaan sekä kuvituskuvia-, symboleita että havainnollistavia graafisia taulukoita.

## 12

## Kuukautta Helsingissä

Jasper Kaarna



## Helmikuu

Metron kumilattiat ovat kurassa ja ostoskeskusten pyöröovissa kahlataan suklaasorbetessa. Yhtenä aamuna kun juoksee juna-asemalle, raitin valopylväät sammuvat viimeisellä suoralla ennen asemaa. Toisena saman viikon aamuna ne sammuvatkin jo kotirapun edessä. Näin se homma etenee ja päivä pitenee.



Kuvio 3. Kuukausikuvitusneliöt kannessa (vasemmalla) ja kuukauden alkusivuilla havainnollistamassa, missä kohtaa tarinaa mennään (oikealla).

## 1.5 Teorioita käytännössä

En paneudu kovinkaan syvällisesti yksittäisten kuvien denotaatioihin tai konnotaatioihin sen enempää oman produktioni kuin vertailupohja-aineistoni kuvissakaan; en myöskään erittelemään, millaisia Peircen luokittelemia reaktioita mikäkin produktiooni tuleva tai esikuvissani esiintyvä kuva herättää. Tältä teoreettiselta pohjalta on kuitenkin syytä miettiä, millaisista konnotaatioitasolla syntyvistä merkityksistä lähtisin rakentamaan omaa Helsinki-sommitelmaani. Lisäksi tulee kiinnittää huomiota siihen, millaista käsitteiden ketjua eli myyttiä Helsinki-kirja kallistuu vaalimaan; toisin sanoen *millainen myytti ajattelee minussa* juuri silloin, kun kirjaa sommittelen.

Ottamalla mukaan kantakaupungin arvokortteleita syntyy vaikutelma mannermaisesta metropolista, metsälähiöistä ja perävaununakkioskeista taas vaikutelma paljon pohjoisemmasta ja periferisemmästä kaupungista. Lokakuun virtaviivaisesta matalalattiasähköjunasta pysähtymässä katetulle esikaupunkirautatieasemalle (Huopalahti) syntyy vaikutelma, joka jäljittelee Saksan metropoleja S-bahn –asemineen. Huhtikuun au-

keaman heikosti valaistusta, mäkisestä autotiestä harvaan asutulla alueella (Hämevaara) syntyy puolestaan paljon periferisempi vaikutelma.

Myytissä, joka minussa elää, ja jota pyrin kuvasommitelmallani levittämään Helsinki muistuttaa mannereurooppalaisia metropoleja hyvin paljon joiltain osin; toisaalta läsnä on myös pohjoisen periferian henki. Ideaalitulanteessa nämä molemmat Helsingin painotukset kävisivät selailtavan kuvasommitelmani sivuilla jonkinlaista vuoropuhelua (samalla tavalla kuin ne käyvät omasta mielestäni vuoropuhelua ympärilläni silloin, kun liikuskelen pitkin poikin kaupunkia).

Mitä tulee *firstnessiin*, *secondnessiin* ja *thirdnessiin*, pyrin hajauttamaan erilaisiin todellisuuden kokemisen tapoihin perustuvat kuvat, jotta myös selailijan kokemuksissa syntyisi mahdollisesti jonkinlaista rytmiä, yhdenmukaisuutta ja vaihtelua (tavalla, jota käsitelen tarkemmin seuraavassa osiossa). Taidevalokuvassa tulkinnalla ja tulkitsijalla on luonnollisesti enemmän liikkumatilaa kuin perinteisissä lehtikuvissa, joten *firstnessiä*, *secondnessiä*, jopa *thirdnessiä* voi ilmetä taidevalokuvissa eriasteisena. Näkisin kuitenkin, että tyypillisesti tilannekuvat altistavat *firstnessille* siinä missä maisemakuvat *secondnessille*. Tähän vaikuttavat kuvatyypeille ominaiset visuaaliset seikat, joita käsitelen tarkemmin seuraavassa osiossa Unto Pusan teoksen pohjalta.

Osiossa esikuvia ja inspiraation lähteitä käyn tarkemmin läpi, miksi samanlaisista konnotaatioista kauttaaltaan rakentava teos on helposti puuduttava. Tavoitteena oli, että sommitelmissani olisi sekä denotatiivista (esikaupunki - kantakaupunki, asfaltti - nurmikko) että konnotatiivista (karu - pehmeä, hiljainen - kuhiseva) vaihtelua. Näin pyrin luomaan jonkinlaisen dokumentaarisen-fiktiivisen Helsingin. Katselija pääättelee aivan itse, mitä on kuvien välissä, eikä yksikään tulkinta luultavasti vastaa sitä, millaista kuvien välissä on oikeasti ollut.

### **3 Käytännöllistä taustaa – sommitelman rakentaminen**

Tämä osio pohjustaa produktiolleni varsinaisen ytimen. Lähdeaineistona käytän Josef Muller-Brockmannin teosta *Grid systems – A visual communication manual for graphic designers, typographers and three dimensional designers* (neljäs painos, 1996), Unto Pusan *Plastillista sommittelua* vuodelta 1963 sekä Ambrosen & Harrisin *The Layout Bookia* (2007).



Nämä kolme teosta käsittelevät sommitelman rakentamista kaikki hieman eri kulmista. Josef Müller-Brockmannin *Grid systems* keskittyy ankarasti ja pedanttisen pikkutarkasti pelkkään gridin oikeaoppiseen rakentamiseen. Müller-Brockmannin säännöt ovat ankarat, mutta tarkemmin tarkasteltuna taipuisat ja laajalti sovellettavat. Grid systems on äärimmäisen selkeä, kaikenlaisesta toisarvoisesta hählinästä siivottu perusteos, josta lukuisat graafisen suunnittelun oppaat ovat jälkikäteistulkintoja.

Unto Pusa puolestaan käsittelee *Plastillinen sommittelu* -teoksessaan sommitelman luomista ja sen keinoja – rytmi, harmonia, symmetria, kontrasti, jne. – kaikenlaisessa luovassa ja taiteellisessa työskentelyssä maalauksista veistotaiteeseen. Pusa peilaa havaintojaan kulttuurilliseen viitekehykseen hyvin laajasti, ja sovellankin vain varsin pientä osaa koko teoksesta.

Ambrosen ja Harrisin *The Layout Book* on jotain siltä ja väliltä – se on runsaasti kuvitettu ja kuvaesimerkeillä täytetty käytännön opas. Müller-Brockmannilaisittain tiukkoja sääntöjä esitetään jonkin verran, mutta selvästi kepeämpään sävyyn. Kulttuuriseen viitekehykseen peilaaminen *The Layout Book*issa on ”kansankieleisempää”, ylimalkaista, ja paikka paikoin kömmähtääkin. (Sivulla 132 Ambrose ja Harris ilmoittavat ohimennen, että Pariisin Notre Damen suunnitteli Leonardo da Vinci.)

## 1.6 Grid ja gridisysteemi

Gridillä (taittamisessa) tarkoitetaan toisensa leikkaavista horisontaalisista ja vertikaalisista palstoista muodostuvaa kaksiulotteista rakennelmaa, jota käytetään sisällön jaotteluun. Gridi palvelee tietynlaisena ankkurina, jolla suunnittelija pystyy sijoittamaan tekstit ja kuvat layoutiin rationaalisesti ja helposti. (Wikipedia 2012.)

Gridistä voisi mielestäni käyttää suomenoksena *verkkoa*, *runkoa* tai *kehikkoa*. Grid luo tasapainoiselle ja yhdenmukaiselle taitolle rungon, sillä nähdäkseni käytännössä kyseessä on lähinnä ruutupaperin digitaalinen jäljennös. Jos taitolla luodaan rytmi (tästä lisää kohdassa 3.3), näkisin gridin eräänlaisena metronomina. Käsite näyttää vakiintuneen jo suomen kieleen *gridinä*, enkä näe – ainakaan tutkimukseni puitteissa – vierasperäistä sanaa ongelmana sen enempiä kuin sitä, että *näköradio* jäi sittenkin *televisioksi*.

Gridistä ja sen käytöstä käydään perusteet kutakuinkin kaikissa graafisen suunnittelun oppaissa, enkä uppoudu peruskäsitteeseen tällä haavaa enempää. Tutkimuksessani paneudun gridiin Müller-Brockmannin teoksen pohjalta. Müller-Brockman luo listan perustavanlaatuisia sääntöjä ja periaatteita, joilla voidaan ratkaista graafisia ongelmia sekä kaksi- että kolmiulotteisesti, julistesuunnittelusta näytteilleasettamiseen. Kun tästä lähtien puhun gridistä, en tarkoita InDesignistä ja Photoshopista löytyvää työkalua, vaan Müller-Brockmannin gridioppia – hänen näkemystään, miten gridiä tulee käyttää. Hän perustelee:

Gridin käyttäminen lähtökohtana todistaa sen, että suunnittelija ymmärtää työnsä rakentavana ja kestäväenä. Tämä edelleen ilmaisee ammatillista eetosta, sillä suunnittelijan työssä on oltava helposti ymmärrettävä, objektiivinen, käytännöllinen ja esteettinen laatu, joka perustuu matemaattiseen ajatteluun. (Müller-Brockmann 13, 1996)

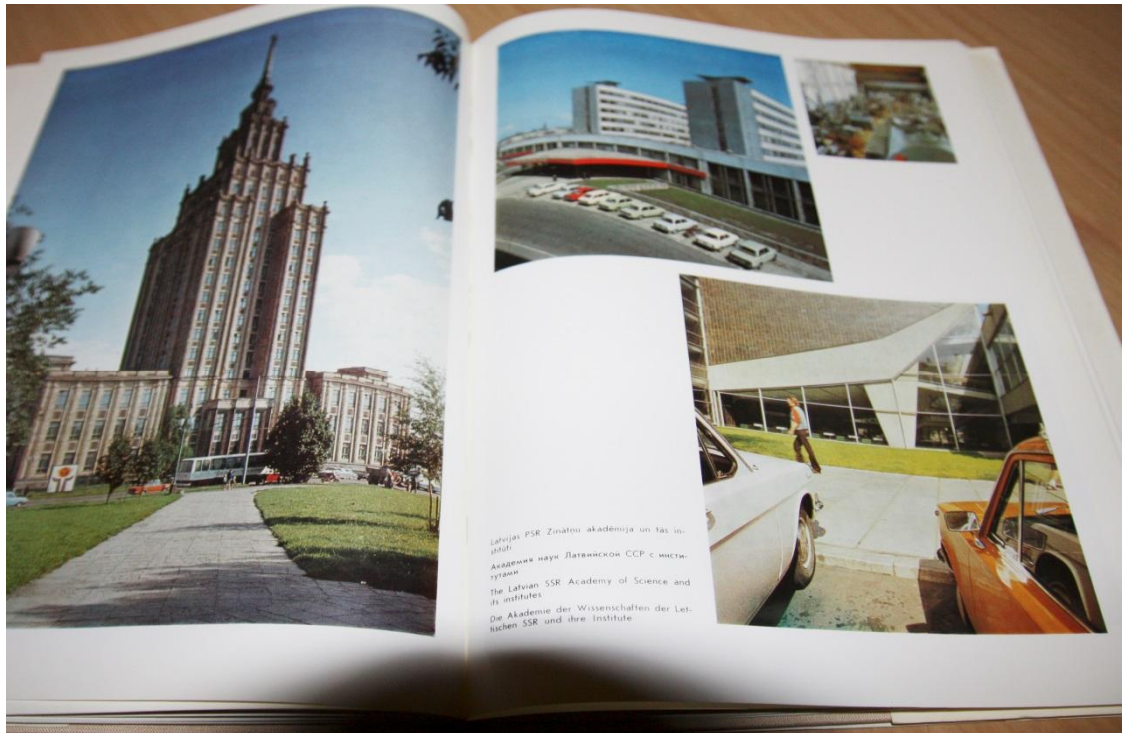
Edelleen Müller-Brockmannin (1996, 10) mukaan gridi ja suunnittelufilosofiassa gridisysteemillä työskenteleminen tarkoittaa mukautumista universaaleihin validiuden sääntöihin, ja ilmaisee:

- Halua systematisoida ja selventää (*The will to systematize, to clarify*).
- Halua pureutua olennaiseen (*The will to penetrate to the essentials, to concentrate*).
- Halua vaalia objektiivisuutta subjektiivisuuden sijaan (*The will to cultivate objectivity instead of subjectivity*).
- Halua rationalisoida luovaa ja teknistä tuotantoprosessia (*The will to rationalize the creative and technical production processes*).

Ensisilmäyksellä Müller-Brockmannin gridisysteemi vaikutti yhtä kankealta kuin maanmiehensä Le Corbusierin arkkitehtuurifilosofia. Opit vaikuttivat hyvin ankarilta ja monotonisiin lopputuloksiin johtavilta. Toisaalta Müller-Brockmannin opeissa oli jotain hyvin viehättävää, mistä johtuen päätin käyttää sitä Helsinki-kirjassani. Müller-Brockmannin gridioppi vaikutti tietynlaiselta ”taittamisen Helveticalta” joka oikein käytettynä ”toimii” universaalisti kaikkialla maailmassa. (Näyttäisi siis siltä, että sveitsiläisillä suunnittelijoilla on ollut jonkinlainen kansallinen viehtymys universaaliksi levinneeseen matemaattiseen rationalismiin.)

*The Layout Bookin* luvussa 3.3 (Fields and Modules, s. 68) esitellään peltoanalogia (*field analogy*), jossa gridillä jaoteltuja lohkoja verrataan peltoihin. Havainnolistamassa

on ilmakehu viljellystä ”tilkkutäkistä”. Käyttäisin itse mieluummin urbaanimpaa analogi-  
aa – selailtavassa sommitelmassa grid on nähdäkseni asemakaava, jossa tekstilaatikat  
ja kuvaobjektit ovat taloja. Grid määrää objektien etäisyydet ja suhteet toisiinsa samalla  
tavalla kuin asemakaava räystäskorkeuden, talojen suhteet ja etäisyydet – vaan ei  
teksti- tai kuvasisältöjä niin kuin ei asemakaavakaan määritä julkisivuja tarkasti. Ku-  
vaavasti ja osuvasti englannin kielen sana ”street grid” tarkoittaa katuverkkoa ja ”squa-  
re grid street” ruutukaavaa.



Kuvio 4. Müller-Brockmannin esittämä tapa käyttää gridiä tunnettiin myös Neuvostoliitossa. Tämä vuonna 1974 painettu Riika-aiheinen kuvakirja on tyypiesimerkki siitä, miten hyvinkin erikokoiset kuvat saadaan kuvateksteineen gridin avulla sommiteltua tasa-painoisesti. Vaikka välissä on paljon tyhjää tilaa, gridi saa kokonaisuuden pysymään hyvin linjassa.

### 1.6.1 Grid ja taidekirjat

Gridisysteemiä ei ole suunniteltu taidekirjoja varten, mikä selviää jo *Grid systemsin* alusta, luvusta *Mikä on gridin tarkoitus* (s. 13):

Järjestelmällisyys lisää uskottavuutta ja herättää luottamusta. [...] Informaatio, joka on presentoitu selvillä ja loogisesti jaotelluilla otsikoilla, alaotsikoilla, teksteillä, kuvituksilla ja kuvateksteillä ei ole vain helpommin ja nopeammin luettavissa, vaan jää myös paremmin mieleen. (Müller-Brockmann 1996, 13)

Lisäksi gridisysteemissä kuvalliset elementit on pelkistetty muutamaan samansuuruiseen formaattiin. Müller-Brockmann (1996, 13) toteaaakin, että gridissä kuvien koko on määritelty sen mukaan, mikä on niiden tärkeys kokonaisuuden kannalta (*determined according to their importance for the subject*). Tämä ei kuulosta kovinkaan sopivalta taidekirjojen konventioihin, mutta on toki sovellettavissa. Gridisysteemin virallisilla sivuilla ([www.thegridsystem.org](http://www.thegridsystem.org)) Josef Müller-Brockmann sen sijaan on hieman lempeämpi kuin käyttämäni painoksen sivuilla:

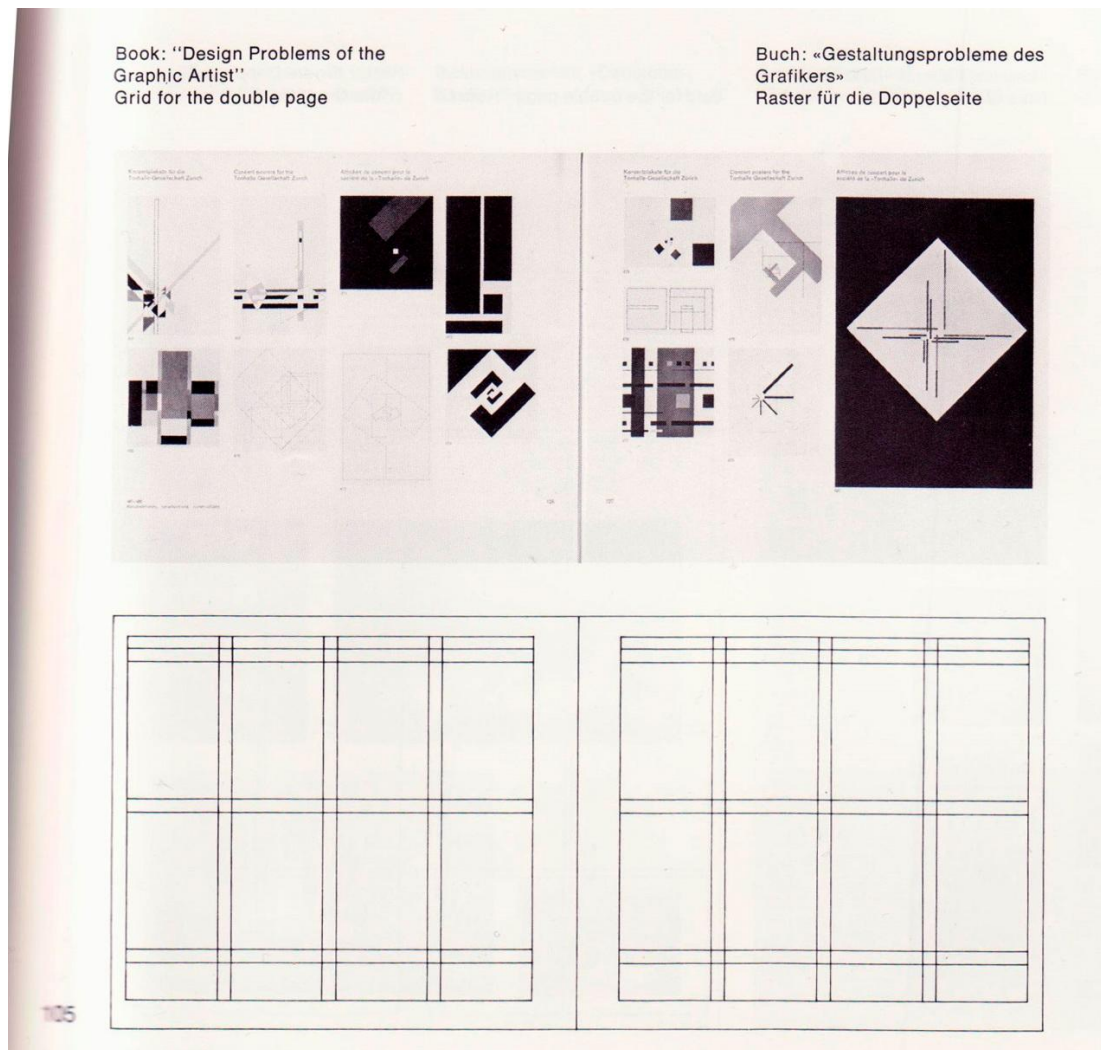
Gridisysteemi on apu, ei tae. Se luvallistaa lukuisat erilaiset käyttötavat, ja kukin suunnittelija voi soveltaa sitä omaan persoonalliseen tyyliin. Mutta gridi täytyy hallita; se on oma taiteen lajinsa, joka vaatii harjoittelua. ([www.thegridsystem.org](http://www.thegridsystem.org), 2012)

Nähdäkseni gridiä on noudatettava sitä ankarammin, mitä enemmän on erilaisia kuvallisia ja typografisia elementtejä. Müller-Brockmannin teoksen (lähes) kaikki esimerkit ovat sen luonteisista julkaisuista, joissa erilaisia visuaalisia elementtejä – otsikot, alaotsikot, ingressit, leipätekstit, kuvatekstit, jne. – on paljon. Silloin tarvitaan ilman muuta ankaraa gridin noudattamista kokonaiskuvan pitämiseen selkeänä.

### 1.6.2 Grid Helsinki-kirjassani

Aikani Müller-Brockmannia luettuani lähdin luomaan erilaisia gridejä ja kokeilemaan, miten tusina erilaisia esimerkkikuvia siihen istuu. Kun viritelmäni ja yritelmäni tuntuivat kerta toisensa jälkeen epäonnistuvan, löysinkin Grid Systemsin Practical examples -luvussa (s. 105) esitetyn aukeaman *Design Problems of the Graphic artist* -kirjasta. Päätin ottaa sen Helsinki-kirjani pohjaksi.

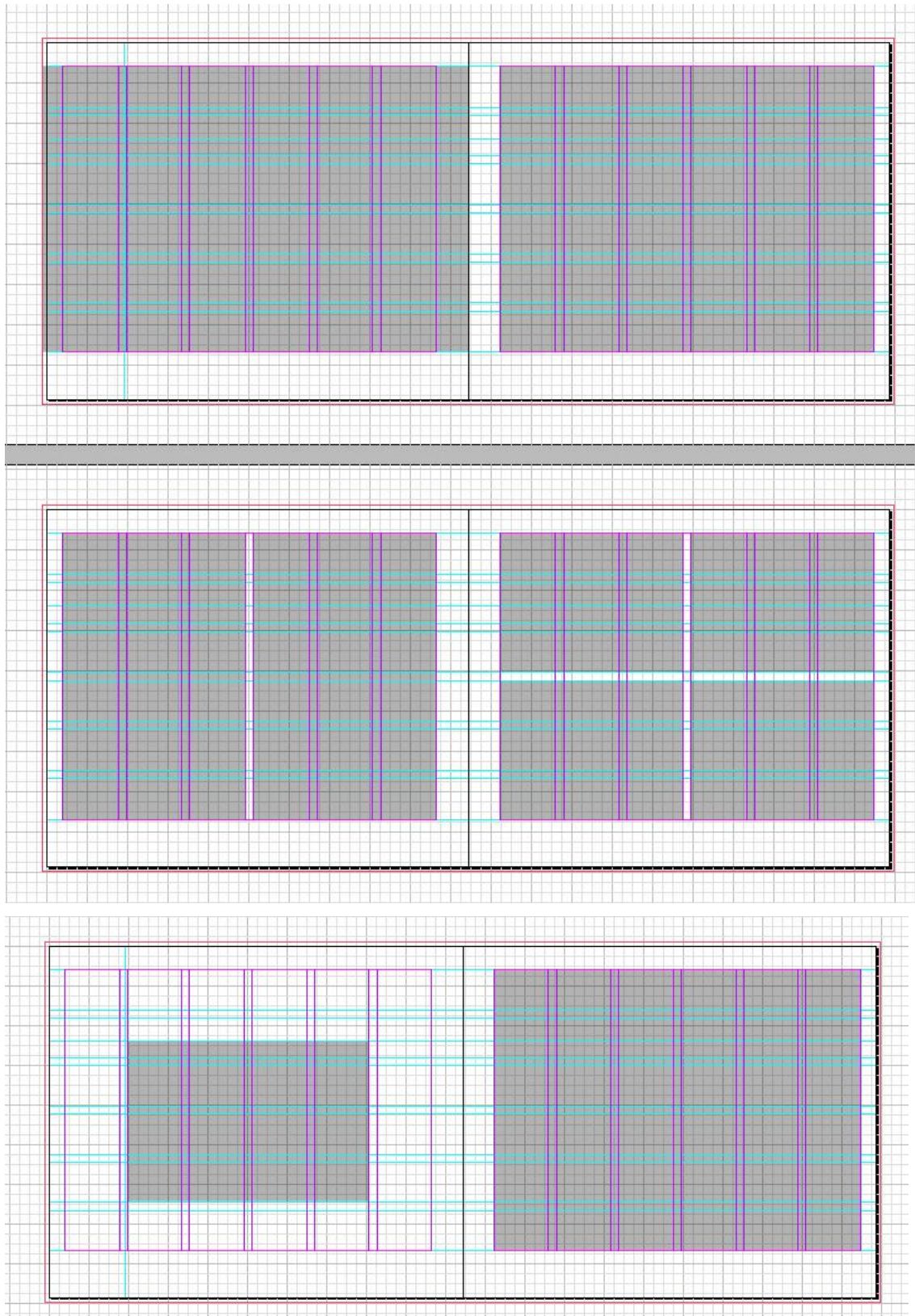
Kyseinen aukeama on kooltaan (*format*) 22.5 x 26.5 cm. Sivua kohden palstoja (column) on neljä ja rivejä kaksi, jolloin lohkojen määräksi kertyy kahdeksan per sivu. Sen lisäksi aukeamassa on paikat kuvateksteille, jotka Helsinki-kirjani gridistä jätin kuitenkin pois. Kun olin edelleen katsonut Müller-Brockmannin (1996, 41) esittämät toimivat (*workmanlike and agreeable*) marginaalikoot (sisäreuna 1 cm, yläreuna 1,5 cm, ulkoreuna 2 cm, alareuna 3 cm) ja laittanut ne sivun 105 aukeamaan, huomasinkin, että sattumoisin tyypillinen kinokokoinen vaakakuva (9x6) sopi gridiin kuin nakutettu täyttären juuri sille tarkoitetun tilan.



Kuvio 5. Aukeama Design Problems of the Graphic artist –kirjasta. (Lähde: Müller-Brockmann: Grid systems, s. 105)

Haasteensa tuo kuitenkin se, että Helsinki-kirjani materiaalissa on muutamia kuvasarjoja, joista olisi tarkoitus tehdä montaasimaisia sivuja. Niissä olisi ilman muuta noudatettava gridiä, mikä edelleen pakottaisi rajaamaan kuvia uudestaan. Neljän palstan gridi tuntuikin hiukan liian ahtaalta.

Kokeilun vuoksi tein neljän ja kuuden palstan masterit – vasta kun kirjaa olisi taitettu tarpeeksi pitkälle, selviäisi, kumpaan lopulta päätyisin. Neljän palstan aukeamien muuntaminen kuuden palstan aukeamiksi tai päinvastoin olisi kuitenkin verrattain vaivatonta. Kun riittävän montaa kuvaa oli soviteltu riittävän moneen aukeamaan, päädyin kuuden palstan gridiin.



Kuvio 6. Mahdollisia tapoja sommitella kuva-aukeamia päätymääni kuuden palstan gridiin.

## 1.7 Osioiden jaottelu ja narratiivi(t)

Visuaalisia elementtejä valikoimalla, sijoittamalla ja jaksottamalla voidaan tuoda elementtien väliseen kommunikointiin merkityksiä, jotka edelleen muodostavat sosiaalisia, ideologisia, psykologisia tai teoreettisia narratiiveja (Ambrose & Harris 2007, 80). Käytännössä siis oikein sommiteltuna kuvat ovat enemmän kuin osiensa summa – yhdessä, tietyllä tavalla sommiteltuna ne kertovat enemmän kuin yksinään, mahdollisesti jopa muodostavat jonkinlaisen tarinalinjan eli narratiivin.

Kertomuksellisuus on sisäänrakennettuna melkeinpä kaikkiin mediasisältöihin, jotka meitä ympäröivät. Kirjallisuudentutkija Shlomith Rimmon-Kenan (1991, 7) näkee päivittäisen elämämme olevan kertomuksia tulvillaan, joiksi hän laskee myös lehtijutut ja juorut, jopa tanssin. Usein kertomuksellisuus on hienovaraista, melkein huomaamaton, mutta tuo sellaisenaankin – vaikkemme sitä tietoisesti rekisteröikään – tiettyä turvallisuuden tuntua asioiden omaksumiseen. Asioilla on oltava syy- ja seuraussuhteet, alku, keskikohta ja loppu, sulkeuma. Teoksensa *Kulttuuri vaihtoi viihteelle* luvussa *Kertomusten iloinen suhteellisuus* Veijo Hietala ruotii asiaa tarkemmin viitaten usean postmodernin filosofin ajatuksiin. Mediassa kaikki on saanut kertomismuodon, ja kertominen muokkaa merkittävästi jokaisen ihmisen tapaa jäsentää kokemustaan ja myös omaa elämäänsä (Hietala 1992, 141). Hietala jatkaa:

On kuitenkin Muistettava, että kertomuksen ilmaisu – narratologien diskurssi, venäläisten formalistien *sujet* – on aina vajavainen todelliseen tarinaan nähden, olivatpa sen tapahtumat sitten kuviteltuja kuten usein taiteessa ja viihteessä tai todella tapahtuneita kuten esim. historiankirjoituksessa ja uutislähetyksissä. Toisin sanoen, jokainen esitetty kertomus "vääristelee" pakostakin tapahtumia, täysin tyhjentävää ja todenmukaista kertomusta ei ole olemassakaan. Kärjistäen voisi väittää, että kertominen on sadistinen toimenpide, jolla kohteena oleva hajanainen, monimerkityksinen aineisto pakotetaan kertovan rakenteen muottiin, luodaan asioille syys-seuraus-yhteys ja yhtenäinen kokonaismerkitys. Kysymys on siis aineiston järjestämisestä ja jäsentämisestä, jotta "siinä olisi järkeä" - kuten englannin kielen make sense ytimekkäästi ilmaisee. (Hietala 1992, 41-42)

Klassiseen kertomuksen muottiin pakottamisessa – käytännössä monimutkaisten asioiden pelkistämässä helpoiksi sankari- ja tuhkimotarinoiksi – on omasta mielestäni omat moraaliset ongelmansa tietyillä aloilla, esimerkiksi journalismissa. Nämä ongelmat eivät nähdäkseen koske Helsinki-kirjaani, koska sillä ei ole tarkoituskaan olla minikäänlaista journalistisia ansioita. Helsinki-kirjani tapauksessa lähdettiin tilanteesta, jossa suuresta määrästä kuvia pitäisi pystyä seulomaan otanta, joka on on sekä denotaatio- että konnotaatiotasoiltaan vaihteleva, ja toisaalta edustava. Tämä otanta pitäisi

edelleen pystyä esittelemään jotenkin mielekkäänä, helposti omaksuttavana kokonaisuutena, jossa – kuten Hietala asian ilmaisee – olisi järkeä, joka ”makes sense”. Juonellistaminen – kuvissa esiintyvien tapahtumien asetteleminen syy-seuraus-suhteisiin – oli alusta alkaen poissuljettu vaihtoehto. Kuitenkin oli selvää, että jonkinlainen jäsentäminen olisi pakollista – ja että edelleen tämä jäsentäminen tulisi tehdä jaksottamalla. Aivan alkuun oli päätettävä, lähdenkö rakentamaan Helsinki-kirjani jaksottamista kuvien kronologisen järjestyksen vai aihealueiden mukaan – ja jos aihealueiden, niin mitkä laitatan otsikoiksi: kaupunginosat, kuvauskohteet (rakennukset, ihmiset, tapahtumat), vuorokauden- vai vuodenaajat.

Stefan Bremerin ja Jouko Lehtolan toimittamassa *Stadin nuoret* -kirjassa on lineaarisesti etenevä narratiivi, ja osioiden otsikkoina – eli tietynlaisina lukuina – vuosikymmenet. Tämä on luonnollinen ratkaisu, koska koko kirjan teema on erilaisten vuosikymmenten mukanaan tuomien virtausten ja alakulttuurien vaikutus helsinkiläisiin nuoriin. Harkitsin itsekkin laativani Helsinki-kirjani vuosien mukaan, mutta hylkäsin idean kahdesta syystä. Ensinnäkin kuvien ottoskaala (n. 2004 - 2013) ei käsitä mitään helppoa tai eheää ajanjaksoa, joka alkaisi jostain ja loppuisi johonkin. Toisekseen ymmärrettävistä syistä kuvien laatu on tupannut paranemaan ajan mukana, mistä johtuen kronologisesti rakennettuna kirjani alkupuoli näyttäytyisi selvästi loppupuolta heikompana. Tuoreemman materiaalin seasta jokunen hieman heikompi kuva ei kuitenkaan samalla tavalla erotu.

Hagelstamien *Hetki Helsingissä* rakentuu taas kaupunginosista, mitä myös harkitsin. Omassa tuotteessani kuitenkin katsoin, että vaikutelmien osalta ei ole oikeastaan edes kovin olennaista, missä kohtaa kaupunkia kuva on tarkalleen otettu. Vaikka joillain kaupunginosilla on minulle selvästi enemmän merkitystä kuin toisilla – ja tämä näkyy totta kai kuvamateriaalissa – en pitänyt sitä hyvänä lähtökohtana jaksottamiselle. Tavoitteenani oli luoda sommitelmia ja välittää vaikutelmia, ei esitellä turistiopasmaisesti kaupunginosia. Koska kuvaajanakin huomaan paneutuneeni kaikessa esittelykelpoisessa materiaalissa enemmän tunnelmiin ja yksityiskohtiin, tulisi kirjan jaksottaminen tehdä sen mukaisesti. Näinpä päädyin narratiivin luomisessa vuodenaikoihin ja siitä edelleen kuukausiin.

Kaiken lisäksi vuodenvaihtelulla ja vuodenaikojen vaihtelulla on sekä minulle henkilökohtaisesti että helsinkiläisille yleensä aivan erityisen suuri merkitys. En ole tietääkseni ainoa, joka on sanonut Helsingin olevan kesällä kokonaan toinen kaupunki keskital-



veen verrattuna). Kuukaudet ovat ihmiselle yhtä vakiintunut tapa käsittää ajan kulkua kuin vuosikymmenetkin. Lisäksi synty sulkeuma – vuosi on alkanut alusta, näin aika kulkee.

Vuodenkierto on hyvin tyypillinen tapa luoda narratiivi teokseen. Esimerkiksi kuvajournalismin lippulaivalehdessä *Lifessä* vuonna 1951 julkaistu tähtikuvajournalisti W. Eugene Smithin klassikkoreportaasi *Espanjalainen kylä* (Spanish village) sisältää vuodenkierron narratiivin kylvöstä korjuuseen (Salo 2000, 99). Tällainen vuodenkierron käyttäminen tarinalinjan runkona näyttäisi korostuneen suomalaisessa kulttuurissa aivan erityisesti, ilmeisen ilmastollisista syistä. Kaunokirjallisuuden puolella tällä tavalla sulkeutuu muun muassa Veikko Huovisen *Kylän koirat*, joka muutoin koostuu varsin sekalaisesta (koira-aiheisesta) materiaalista. Opinnäytetyöni työstämisen aikana julkaistun Symposium Infra -kokoonpanon *Pohjola*-levyn kaari noudattelee myös vuodenkiertoa, mikä välittyy paitsi kappaleiden nimissä ja lyriikoissa, myös tunnelmassa (levyn mainostarra sattumoisin näkyy joulukuun kuvassa, jota esittelin lyhyesti osiossa 1.3). Vuodenkiertovaihtoehto toi mukanaan kylkiäisenä vielä muuan työprosessiani helpottavan seikan – se sulki pois houkutuksen lähteä ottamaan kuvia vielä projektin aikana.

Koko teoksen kaaren lisäksi voidaan lisätä pienempiä kertomuksia tai kertomuksen tapaisia. Myös osioilla, luvuilla, jopa yksittäisillä aukeamilla voi olla omat pienet sulkeumansa.



Kuvio 7. Tälle heinäkuun aukeamalle pyrin saamaan aikaan pienen, yksinkertaisen, vasemmalta oikealle liikkuvan kertomuksen tapaisen: Ensin sataa, sitten taivaalle tulee sateenkaari; tai taivaalle tulee sateenkaari, koska on satanut.

Kertomuksellisuutta voi luoda myös intensiteetillä ja intensiteetin vaihtelulla, joka edelleen on nähdäkseni kiinteissä yhteydessä osiossa 2 esittelemiini *firstnessiin*, *secondnessiin* ja *thirdnessiin*; *firstness*-reaktion aiheuttama kuva on tyypillisesti intensiivisempi kuin *secondness*-reaktion aiheuttava.

Ensimmäisten sivujen ei ole tarkoitus täyttää tajuntaa *firstness*-reaktioilla, vaan kirjaan tullaan ikään kuin etäämpää, staattisten maisemakuvien kautta. Dynaamisilla, enemmän *firstness*-reaktioon altistavilla kuvilla – selkokielellä ilmaistuna vauhdikkailla tilanekuvilla – pyrin luomaan kliimaksivaiheita, staattisilla maisemakuvilla suvantoja. Enimmäkseen melskeestä ja meiningistä koostuva toukokuu on yksi kliimaksi, mistä olisi tarkoitus syntyä vaikutelma, että kevät saapuu Helsinkiin ryminällä. Alun tammikuu on puolestaan enimmäkseen staattisista kuvista perustuvaa suvantoa.

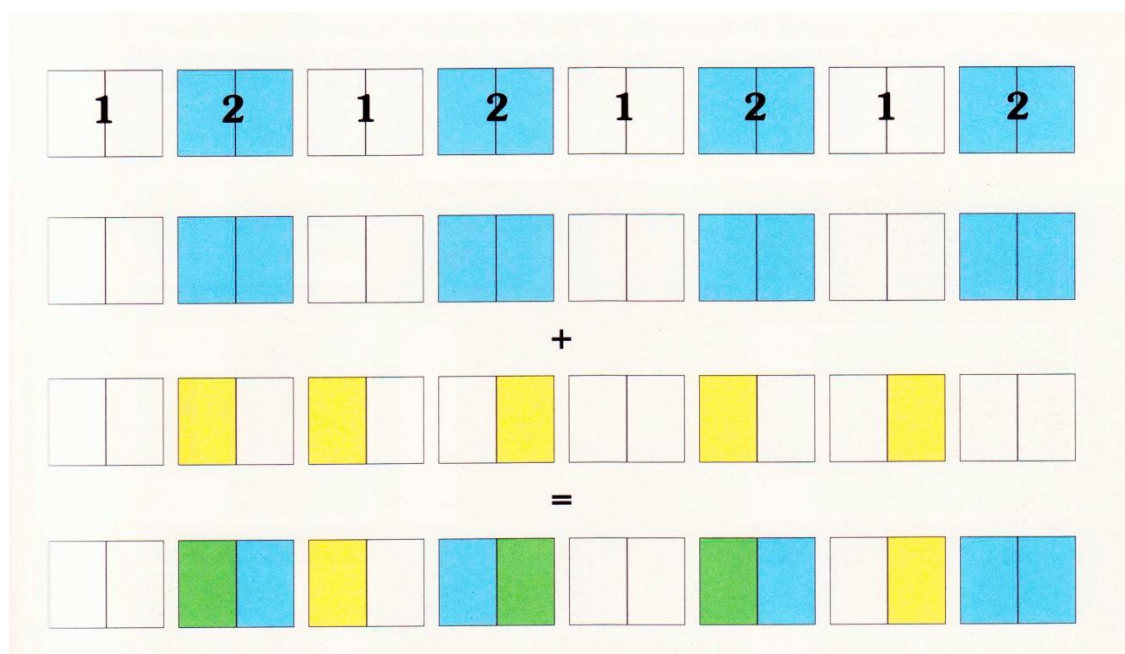
Myös viimeisiin kuviin on hyvä kiinnittää erityistä huomiota sen perusteella, mikä on niiden merkitys kokonaisvaikutelman tarinallisuuden kannalta. Kun kuvakirjan aiheena on tietty paikka, viimeiseksi kuvaksi sopii luonnollisesti sieltä lähteminen. Esimerkiksi Markus Henttosen Barcelona-aiheisen *Parallel Cityn* ja Lauri Erikssonin *Suomi Picturesin* viimeinen kuva on otettu nousevan lentokoneen ikkunasta. Molemmat teokset tutkivat kohdepaikkansa henkeä, ja molemmissa teoksissa viimeisestä kuvasta katsojalle tulee tuntu, että sellainen oli reissu siinä paikassa, nyt reissu on loppu ja lähdetään paikasta pois. Jopa Hagelstamien *Hetki Helsingissä* (josta kertomuksellisuus on muutoin kaukana) päättyy kuvaan pienlentokoneen siivestä Malmin lentokentällä. Näinpä katsoin asiakseni ja oikeudekseni jatkaa ”siipikuvatraditiota” laittamalla Helsinki-kirjan viimeiseksi kuvaksi Helsinki-Vantaalta lähdössä olevan lentokoneen ikkunasta otetun kuvan.

## 1.8 Rythmi

Unto Pusan (1963,109) mukaan rytmi on esiintynyt – ja esiintyy edelleen – eräänlaisena luonnontarpeena, ja tarve rytmillä on syvästi juurtunut fysiologiseen elämäämme ja psykofyysiseen laatuamme. Hänen mukaansa musiikin hypnotisoiva vaikutus on johtunut enemmänkin yksiaanisesta tahdikkaasta melusta – eli rytmistä – kuin vaihtelevasta melodiasta, joskin rytmi on alkanut korostua länsimaisessa musiikissa verrattain myöhään.

Vastaavasti jos valokuvakirjaan halutaan saada jonkinlainen ”hypnotisoiva vaikutus”, siinä on oltava rytmi. Arkisemmin voitaisiin sanoa, että rytmi luo selailijassa luottamusta selailtavaa teosta kohtaan. Kun kuvat esiintyvät tietyllä rytmillä, katsojan on helpompi keskittyä kuvien makusteluun tavalla samalla tavalla, kuin kuulija voi keskittyä musiikissa riffeihin, kun ne soitetaan rytmiiin. Edelleen rytmiä voidaan paikka paikoin tehokkeina hajottaa, mutta se on oltava harkittua ja perusteltua.

Ambrosen & Harrisin (2007, 109) mukaan julkaisu voidaan suunnitella imitoimaan musikaalisia rytmejä. Äärimmillen pelkistettynä (tyhjä aukeama, sisältöaukeaman, tyhjä aukeama, sisältöaukeama) taitto vastaa äärimmäisen yksinkertaista rytmiä (yksi-kaksi, yksi-kaksi) mistä edelleen voidaan luoda polyrytmi yhdistämällä se erilaiseen rytmiin. Tämä kaipaa kuvademonstraatiota.



Kuvio 8. Ambrosen ja Harrisin *The Layout Bookin* sivulla 109 esittämässä musiikki- ja rytmianalogiassa (*Music Notation Analogy*) luodaan polyrytmi yhdistämällä kaksi erilaisista visuaalista rytmiä.

Lähes kaikissa kuvateoksissa, joita inspiroituakseni selailin, tuli vastaan muuan toistuva keino luoda rytmiä taittoon – pienempi ja suurempi kuva vierekkäisillä sivuilla. Pienemmällä kuvalla tilaa ympärillään, suuremman ulottuessa marginaaleihin. Tällöin jompikumpi sivu on toista painavampi, jolloin aukeama on jompaankumpaan suuntaan kallellaan. Kun aukeamat ovat kutakuinkin vuorotellen jompaankumpaan suuntaan kal-

lellaan, syntyy vaikutelma rytmistä, jolloin Ambrosen ja Harrisin yksi-kaksi yksi-kaksi on käytännössä oikea-vasen oikea-vasen.

Lukuisia taidekuvakirjoja – tutkimuksessani mainitsen niistä vain osan – selaillessani tällainen vuorotteleva jommankumman sivun korostuminen osoittautui hyvin tyypilliseksi tavaksi aikaansaada rytmi. Esimerkiksi Stefan Bremerin Helsinki perustuu tällaiselle taitolle lähes kauttaaltaan. Paremman termin puutteessa kutsuttakoon sitä tässä tutkimuksessa isovelipikkuveli-taitoksi.



Kuvio 9. Oikealle tai vasemmalle kallistuvaa Isovelipikkuveli-taittoa Stefan Bremerin Helsingissä (yllä), sekä Bremerin ja Jouko Lehtolan toimittamassa Stadin nuorissa (alla).

Sommittelulla luodun rytmin lisäksi rytmin tuntua voidaan tuoda myös aiheilla siten, että tietty aihe toistuu kutakuinkin tietyin välein. Esimerkiksi osio (eli kuukausi) saattaa päättyä toistamiseen johonkin tiettyyn kuvateemaan tai tietyllä keinolla toteutettuun kuvaan. Toteuttaakseni tätä pyrin esimerkiksi asettamaan aukeaman kauttaaltaan peittävät panoraamat toistuvasti kuukausien keskelle ja pitkillä valotuksilla syntyneet valojuovat

puolestaan kuukausien loppupuolelle. Näin ollen selailun edetessä selailija saattaa parhaassa tapauksessa omaksua kirjan sisäisen logiikan.

Vielä eräs tapa jäsenellä ovat tauot, jotka antavat lukijalle aikaa ”hengähtää”, pysähtyä prosessoimaan näkemäänsä ja ennakoida tulevaa (Ambrose & Harris, 2007, 108). Käytännössä taukoja ovat tyhjät tilat tai kauttaaltaan tyhjät sivut. Tyhjää tilaa päätin Helsinki-kirjassani jättää ainakin sillä säännöllä, ettei yksikään teoksen kuvista veny ylä- tai alamarginaalin yli. Tyhjän sivun päätin Helsinki-kirjassani laittaa aina uuden kuukauden alkuun siten, että vasen sivu on tyhjä ja oikealla sivulla alkaa uusi kuukausi otsikoineen, teksteineen ja havainnollistavine neliökuvineen.

### 1.9 Harmonia, symmetria ja staattisuus

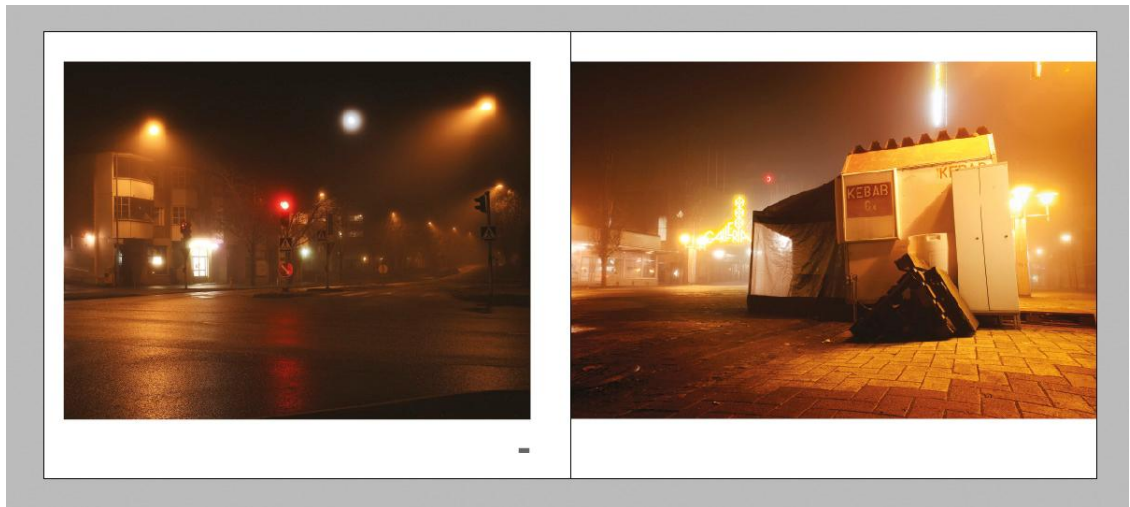
Pusa (1963, 118) mukaan harmonia on kontrastin käänteistapa, jotain seesteistä ja pysyvää. Esimerkiksi symmetrisesti rajattu kuva tyynestä merenpinnasta on harmonisempi kuin vino, vauhdikas ja tiukasti rajattu tilannekuva. Mitä tulee taas erilaisten kuvien yhdistämiseen, plastillisten taiteiden harmoninen kauneus taas on niiden elementtien yhdistelemistä, joiden yhtäläisyydet ovat ilmeisemmät kuin erilaisuudet. (Pusa 117-118). Toisin sanoen, täysin erilaisissa valaistusolosuhteissa, täysin erilailla rajatut kuvat ovat vierekkäin epäharmonisia, toisiaan muistuttavat kuvat harmonisia.

Symmetria on puolestaan taiteellisen tasapainotilanteen – siis harmonian – yksinkertaisin ja äärimmäisin toteutumismuoto. Sommitelma on silloin symmetrinen, kun yhden tai useamman tasapainoakselin mukaan järjestellyt osat ovat tarkalleen samanlaisia toistensa peilikuvia (Pusa 1963, 119). Selailtavassa kuvasommitelmassani täysin symmetrisellä aukeamalla voidaan tuoda isovelipikkuveli-aukeamilla luodulle rytmille (oikea-vasen, oikea-vasen) taukoja, vastapainoa. Nähdäkseni symmetria on oiva voimakeino, mutta täysin symmetrisesti aseteltuja täysin symmetrisiä aukeamia puutuisi katsomaan.

Näin ollen päädyin tekemään jonkin verran täysin symmetrisiä aukeamia sekä aukeamia, joiden painopiste on selvästi jommallakummalla puolella. Varioimalla näitä eroja tietyllä frekvenssillä pyrin luomaan rytmin.

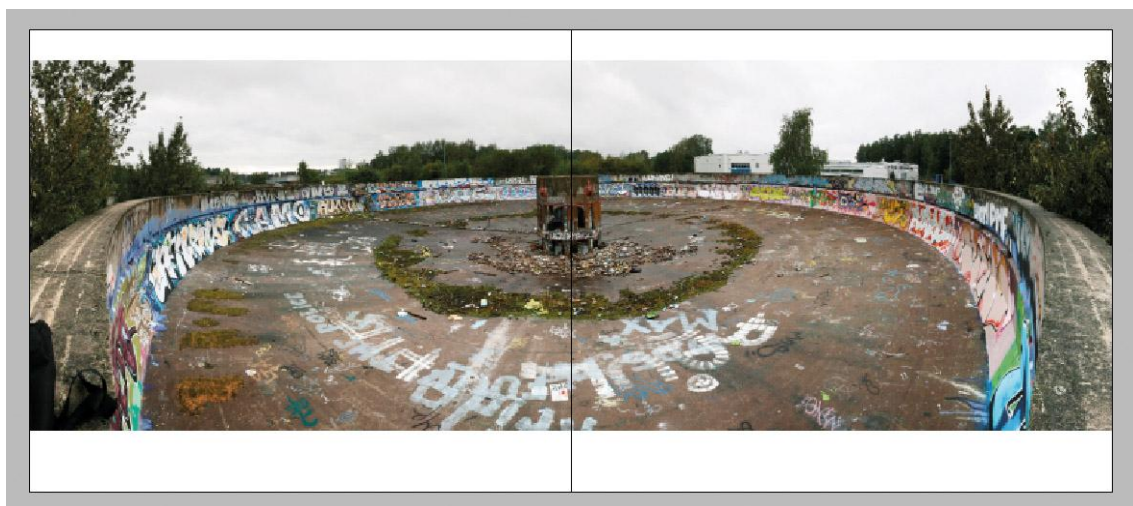
Staattisuus on tasapainoa, ja olemme tottuneet yhdistämään sen levon käsitteeseen. Lepoa tarkastellessamme voimme ottaa esimerkiksi maiseman. Jos se on aukea tasanko, sanomme sitä rauhalliseksi ja levolliseksi. Jos taas se kohoaa ja laskeutuu suu-

rina maapoimuina vaatien koko ajan katsetta liikehtimään siinä löytyvien merkkikohtien välillä, sanomme sitä rauhattomaksi ja levottomaksi. (Pusa, 1963, 220)



Kuvio 10. Tästä marraskuun aukeamasta pyrin tekemään kauttaaltaan staattisen eli levollisen. Valaistus, värimaailma ja kuva-aihe on molemmilla puolilla taittokohtaa erittäin samanlainen. Myös kuvat itsessään sisältävät valtaosin suoria, levollisia linjoja.

Staattisuus, harmonia ja symmetria kulkevat usein hyvin lähellä toisiaan. Monet Helsinki-kirjani kuvat jotka ovat staattisia, ovat myös symmetrisiä ja harmonisia. Käsitteitä ei pidä kuitenkaan sekoittaa keskenään – kuva voi olla symmetrinen tai harmoninen olematta täysin staattinen.



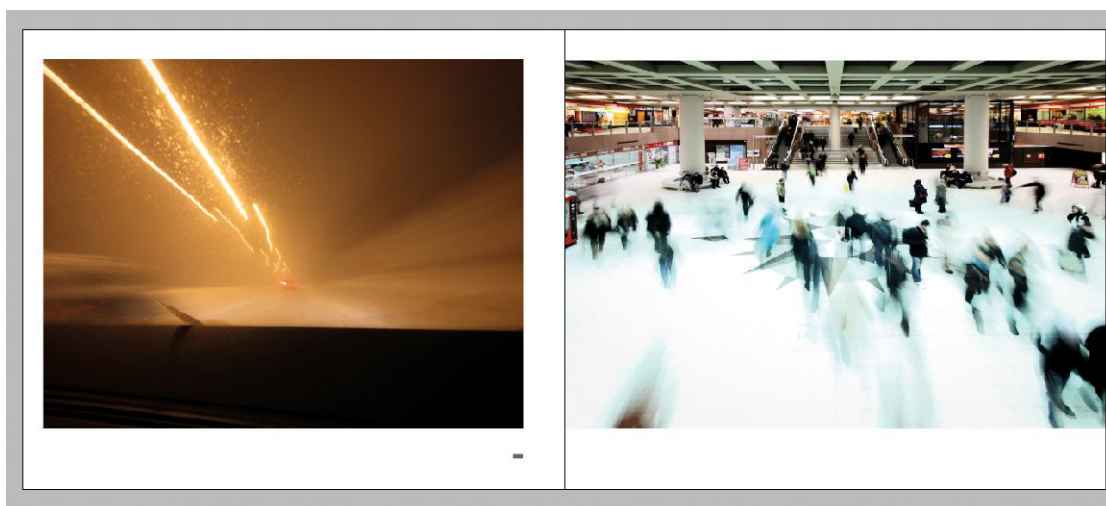
Kuvio 11. Tällä elokuun panoraamakuva-aukeamalla pyrin täydelliseen symmetriaan, jossa – Pusa lainaten – yhden tai useamman tasapainoakselin mukaan järjestellyt osat ovat tarkalleen samanlaisia toistensa peilikuvia.

### 1.10 Vastakohtat eli kontrastit

Liiallisesti käytettynä harmonia johtaa yksitoikkoisuuteen (Pusa 1963, 174), joten sitä rikkomassa on oltava vastakohtia eli kontrasteja. Kontrasti on hyvin perustavanlaatuisen tehokeino kaikessa sommittelussa ja suunnittelussa, ja se tulee vastaan harva se opas web-suunnittelusta valokuvaamiseen.

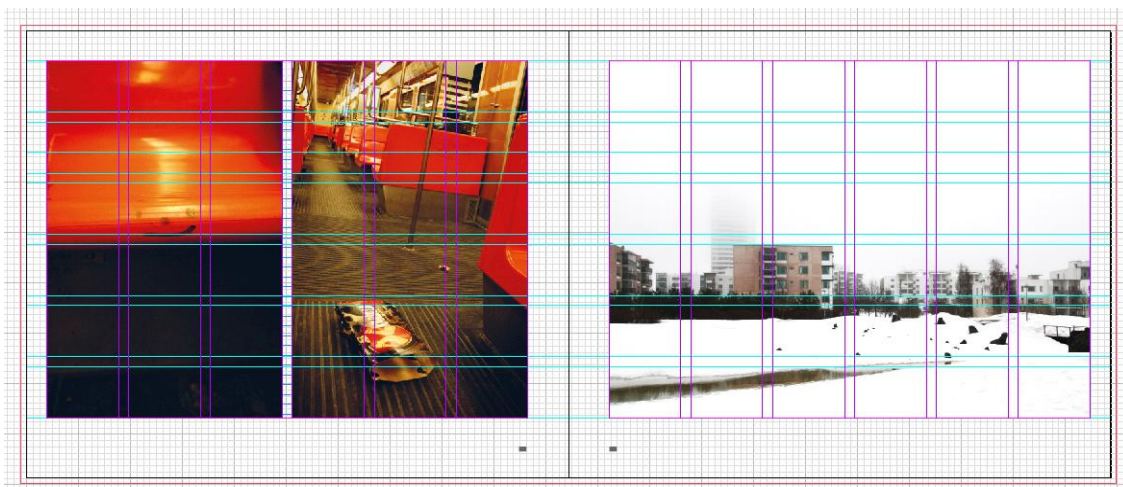
Selailtavassa kuvasommitelmassa kontrasteja voidaan luoda asettelemalla vastakkain jonkin verran ristiriitaisia aiheita, värejä tai elementtejä; voidaan luoda aihe-, väri- ja sommittelukontrasteja – ja edelleen osioon 2 peilaten denotatiivisia tai konnotatiivisia kontrasteja, mahdollisesti jopa virallisten myyttien ja myyteille irvailevan karnevaalin välisiä kontrasteja. Helsinki-kirjassani otin tavoitteeksi luoda aukeamille sisäisiä vastakkainasetteluja. Käytännössä kontrastit voisivat olla esimerkiksi:

- Päivä kontra yö
- Tumma kontra vaalea
- Sisätila kontra ulkotila
- Pehmeä kontra kova
- Ihannoitu käsitys kontra arkirealistinen ote



Kuvio 12. Tämä joulukuun aukeama perustuu puolestaan väri- ja sommittelukontrastille. Histogrammeiltaan ja peruselementtien sijainneiltaan kuvat ovat hyvin erilaisia, mutta toisaalta niitä sitoo yhteen voimakas liikkeen tuntu. Lisäksi molemmissa pakopiste on

vaaka-akselilla katsoen keskellä kuvaa - toisin sanoen peruslinjoiltaan kuvissa on enemmän yhteistä kuin erilaista.



Kuvio 13. Tällä maaliskuun aukeamalla vallitsee voimakas väri- ja sävykontrasti, sekä sisä- ja ulkotilojen välinen kontrasti. Toisaalta kuvia sitoo yhteen konnotaatioiltaan yhtenäinen, arkirealistinen ote. Näytillä myös gridi, joka auttaa kuvien asettelua tasapainoisesti; kaksi vierekkäistä pystykuvaa menevät hyvin kuuden palstan gridiin täyttäen kolme palstaa ja ulottuen ylämarginaalista alamarginaaliin.

### 1.11 Dynaamisuus ja taiteellinen liikunta

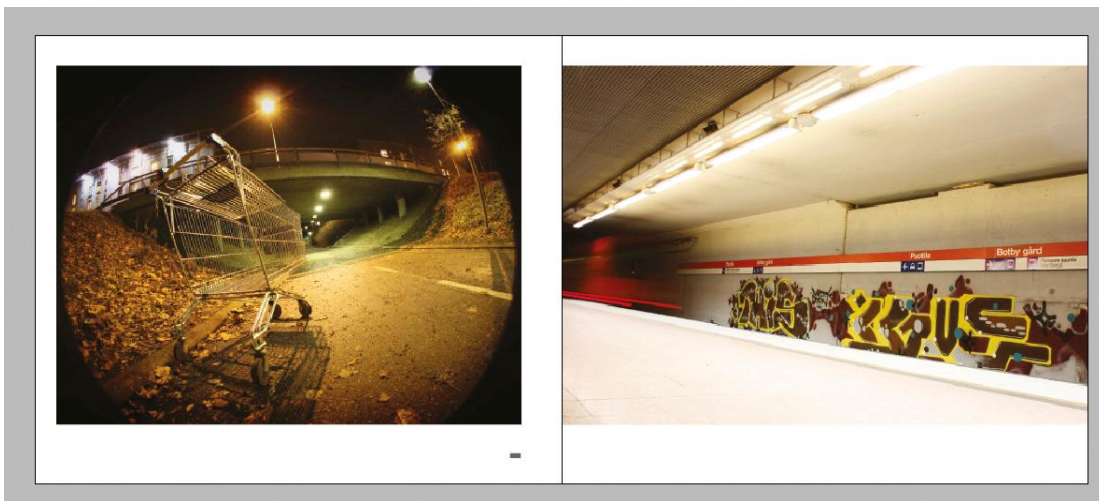
Vaaka- ja pystysuorat muodot kuuluvat staattiseen tasapainotilaan, kun taas muunnelliset muodot, viivat, tasot, ym. synnyttävät sommitelmassa liikunnan vaikutuksen. Vinot ja kaarevat muodot kiinnittävät huomionsi, kiihottavat mieltämme ja saavat katsojiamme tavallista suuremmalla mielenkiinnolla seuraamaan muotojen mukaisia suuntia. Pysty- ja vaakamuotojen aiheuttama levollisuus katoaa ja sen sijaan tulee olotila, jota nimitämme taiteelliseksi liikunnaksi. (Pusa 1963, 226-227.)

Paitsi että vastakkaisten sivujen välille voidaan luoda kontrasteja (kuten äsken esitin), niitä voidaan luoda myös toisiaan seuraavien aukeamien välille. Jälkimmäisessä visuaalisen ristiriidan riski on nähdäkseni pienempi, sillä aukeama (selailtavan kuvasommitelman perusyksikkö) on vaihtunut. Dynaamisemmat sommitelmat ovat hyvää vastapainoa staattisille ja symmetrisille aukeamille.

Käytännössä dynaamiset aukeavat syntyivät Helsinki-kirjassani tiukasti ja/tai vinosti rajatuista tilannekuvista, joissa on hyvin vähän tai ei ollenkaan pysty- ja vaakasuoria linjoja. Etenkin 8mm kalansilmällä otetut kuvat sisältävät tyypillisesti paljon kaarevia



muotoja, 10mm superlaajakulmalla otetut kuvat puolestaan voimakkaita viivasuoria diagonaaleja. Molemmille näistä superlaajoista polttoväleistä on ominaista myös voimakkaan pakopisteen syntyminen.



Kuvio 14. Tällä lokakuun aukeamalla pyrin hyödyntämään taiteellista liikuntaa. Molemmiin puolin taitekohtaa kuvat sisältävät voimakkaita diagonaaleja, kaarevia ja vinoja muotoja. Toisaalta niitä sitoo (jälleen) yhteen voimakas diagonaali, joka näyttää ikään kuin jatkuvan kuvasta toiseen. Vastapainona seuraavan sivun kuva on staattinen ja varsin harmoninen.

Etenkin taiteellista liikuntaa sisältäviä kuvia sommitellessa oli vielä syytä ottaa huomioon muuan seikka: jos vierekkäisillä sivuilla olevissa kuvissa on voimakkaita viivoja, diagonaaleja, katseen suuntia, ne eivät saa riidellä liikaa keskenään. Käytännössä esimerkiksi horisonttien on hyvä olla kutakuinkin samassa kohdassa, jos kuva on horisonttiin asti tarkka. Monessa kohtaa jätin dynaamisen, taiteellista liikuntaa sisältävän kuvan aukeamalleen ainoaksi, jottei viivojen ja katseen suuntien välille syntyisi liikaa riitaa.

### 1.12 Lyhyt väliyhteenveto

Äsken käsittelemäni pohjalta uskon, että selailijan kannalta mielenkiintoisimpaan lopputulokseen päästään yhdistämällä harmoniaa ja dynaamisuutta, staattisuutta ja kontrasteja, symmetrisiä ja epäsymmetrisiä aukeamia epäsäännöllisen säännöllisesti. On luotava tietynlainen rytmi, luotettava teoksen sisäinen logiikka, joka kuitenkin sisältää jonkin verran vastakkainasetteluja, yllätyksiä ja variointia.

Käytännössä siis vierekkäisten kuvien on oltava sopusoinnussa tai riidassa aiheen, värin tai sommittelun kannalta – ja mikäli tietoisesti luodaan riita, sen on oltava hallittu. Näin syntyy erityyppisiä aukeamia, joita kannattaa ladella jonkinlaisella rytmillä, jossa on myös poikkeuksia, kuten rumpukompeissakin on fillejä.

Aivan niin pitkälle en mennyt, että olisin luonut jonkinlaisen koko teoksen määrittävän matemaattisen kaavan tai ”kompin” – esimerkiksi että joka toinen aukeama staattinen ja sen jälkeisellä aukeamalla aina värikontrasti. Lähtökohdaksi kuitenkin otin, että kulakin kuukaudella tulisi olla vähintään yksi staattinen ja yksi dynaaminen aukeama.

On mielestäni silmiinpistävää, miten lähellä tällainen kuvakirjailmaisuus kulkee runollisen kielen tunnuspiirteitä, joita Auli Viikari käsittelee *Runousopin perusteiden* luvussa *Ru-nokieli ja poeettinen funktio* (s. 39-102). Viikarin mukaan runokielelle on ominaista *poikkeavuus* tavanomaisesta, päivittäisestä ilmaisusta, sekä lauserakenteen että sanavalintojen tasolla. Toisaalta runouden kulmakiviä on yhtä lailla ollut parallellismi (=toisto, *toistuvuus*). Kirjoitetussa sanan ja hiljaisuuden, kirjoituksen ja tyhjän tilan toistuva vuorottelu on runokielen kauttaaltaisen parallellismin perusta. Toistorakenteet ovat taiteen kieltä, ja rinnastuksillaan parallellismi rakentaa myös epäsymmetriaa. (Viikari 2009, 48-49.)

Toisin sanoen, kuten kirjoitetussa runossa ikään, pyrin Helsinki-kirjaani taittaessa luomaan rytmikkäällä poljennolla rinnastuksia, symmetriaa ja epäsymmetriaa. Se, mikä kirjoitetussa runossa on sanan ja hiljaisuuden, kirjoituksen ja tyhjän tilan vuorottelua, on kuvakirjassa kuvan ja tyhjän tilan vuorottelua. Vastaavasti jos puhutaan (runouden yhteydessä) poikkeavasta kielestä, arkisen ja totutun rikkomisesta, voidaan myös kuvakielellä poiketa tavanomaisesta ja päivittäisestä ilmaisusta – ja nimenomaan taidekirjoissa (tai taidekirjoja jäljittelevissä kirjoissa) näin pyritään tekemään, kuten jo totesin käsitellessäni myyttejä ja karnevalismia.

#### **4 Teksti ja tekstin vuoropuhelu kuvan kanssa**

Helsinki-kirjani tapauksessa painin pitkään sen kanssa, missä määrin *kuvateokseen* tulee tekstiä, ja millä tavalla tekstin kuvien sekaan asettaisin. Valokuvausharrastuksesta huolimatta teksti herättää minussa enemmän intohimoja kuin kuva, ja halusin alusta alkaen opinnäytetyöhöni jonkinlaisen näytteen myös tekstin kanssa työskentelystä, oli pa kyse sitten tekstin luomisesta itse tai muiden luoman tekstin taittamisesta. Alusta

alkaen oli selvää, että tekstiä ei tulisi Helsinki-kirjaani määrällisesti paljoa, mutta sen pitäisi ilmaista paljon, olla sopivassa vuoropuhelussa kuvamateriaalin kanssa ja sommittelullisesti järkevässä paikassa.

Usein kuullaan meidän elävän tätä nykyä "kuvallista kulttuuria" tai "kuvan ylivaltaa", jossa kuva on tallannut sanan. Kirjallisuuden harrastajana myönnän itsekkin syyllistyväni usein niin sanottuun paragone-kierteeseen syöksyjäksi harmittelemaan "verbaalisen ilmaisun kuihtumista loppumattoman kuvavirran edessä". Tällaista kuvan ja sanan taistelua Altti Kuusamo (1990, 73) pitää yhtenä taiteiden historian turhimmista projekteista. Vuonna 1990 sanottu ei ehkä täysin sovi tämän päivän tilanteeseen, digitaaliseen konvergenssiin ja nopean verkossa silmäilyn kulttuuriin. Kuitenkin Kuusamo antaa jonkin verran aihetta kyseenalaistaa paragone-kierteessä pyörimistä ja tekstin tappioaseman voivottelua. Kuusamo toteaa näyttävän pikemminkin siltä, että kuva ja sana liittyvät nykyisessä kuvakulttuurissa kiinteämmin toisiinsa kuin aiemmin, eikä hänen mukaansa kuva ylipäättään voisikaan saada sanasta mitään ylivaltaa. Barthesin (1964, 77) mukaan ei ole kovin oikeudenmukaista puhua kuvan kulttuurista, sillä hänen mukaansa elämme yhä ja enemmän kuin koskaan kirjoituksen kulttuurissa.

### 1.13 Barthes – Ankkurointi, vuorottelu ja täydennys

Kuvan ja tekstin suhdetta tarkastellessaan Kuusamo viittaa edelleen (1990, 196-197) Roland Barthesin kirjoitukseen *Kuvan retoriikka*, jossa Barthes jakaa kuvaan liittyvän verbaalisen viestin tehtävän kahteen osaan; teksti saattaa joko *ankkuroida* kuvan merkityksen piiriin, tai olla kuvaan nähden *vuorottelevassa* tai *täydentävässä* suhteessa.

*Ankkuroidessaan* teksti asettaa kuvan jonkin tietyn merkityksen piiriin, jolloin sanoilla on kuvan semanttista (tarkoitteeseen viittaavaa) kiinnittymistä auttava tehtävä (Kuusamo 1990, 196). Artikkelissaan, johon Kuusamo viittaa, Barthes (1964, 79) puolestaan ilmaisee asian niin, että teksti auttaa valitsemaan oikean vastaanottotason, johon sopeuttaa paitsi katseen, myös ymmärryksen. Sanallistaisin itse ajatuksen näin: Ilman tekstiä kuva ajalehtisi tuuliajolla voidaan tulla nähdyksi millä vesillä hyvänsä. Teksti määrää kuvan pysymään ja tulemaan nähdyksi nimenomaan tietystä lahdenpoukamassa (eli asiayhteydessä). Tällainen on tyypillistä mainoksissa: lyhytkin iskulause kertoo katsojalle heti, mihin suurempaan kokonaisuuteen kuva liittyy. Omana esimerkkinä käytäisin 90-luvulla huomiota kaapannutta Carrols-mainosta, jossa "nälkä, mikä ihana te-

kosyy" – neljä sanaa – ankkuroivat katsojan yhdistämään täysin irrallisenkin leijonan kuvan suomalaisen pikaruokaketjun mainokseen.

*Vuorotellessaan tai täydentäessään* teksti sananmukaisesti vuorottelee kuvan kanssa tai täydentää kuvaa. Tyypillistä on, että kuva vahvistaa tekstin merkitystä (Kuusamo 1990, 197), mikä on tyypillistä sarjakuvissa ja pilapiirroksissa – kuvan annetaan kertoa se, minkä se parhaiten pystyy, ja tekstillä täydennetään se, mihin kuva ei yhtä hyvin taivu. Sarjakuvaa lukiessa katsoja lukee vuorotellen kuvaa ja tekstiä. Pilapiirroksen sanoma ei menisi perille ilman selittävää tekstiä, eikä toisaalta pilapiirrokselta napautusta tekstistä irrallaan olisi ilmaisemaan juuri mitään.

#### 1.14 Helsinki-kirjani ratkaisu

Kuusamon ja Barthesin pohdinnat kuvan ja tekstin vuoropuhelusta ajoittuvat tätä kirjoittaessani reilun kahden vuosikymmenen takaiseen maailmaan, ja tarkastelun kohteina he käyttävät enimmäkseen mainoksia, sarjakuvia ja pilapiirroksia. Katson silti voivani soveltaa heidän käsitteitään pohtiessani, millä tavalla synkronoin kuvan ja tekstin digitaalisesti tuottamassani kuvakirjassa 2010-luvulla – itse asiassa on yllättävää, miten vähän digitaaliaika on tuonut muutosta siihen maailmaan, jota Barthes ja Kuusamo havainnoivat.

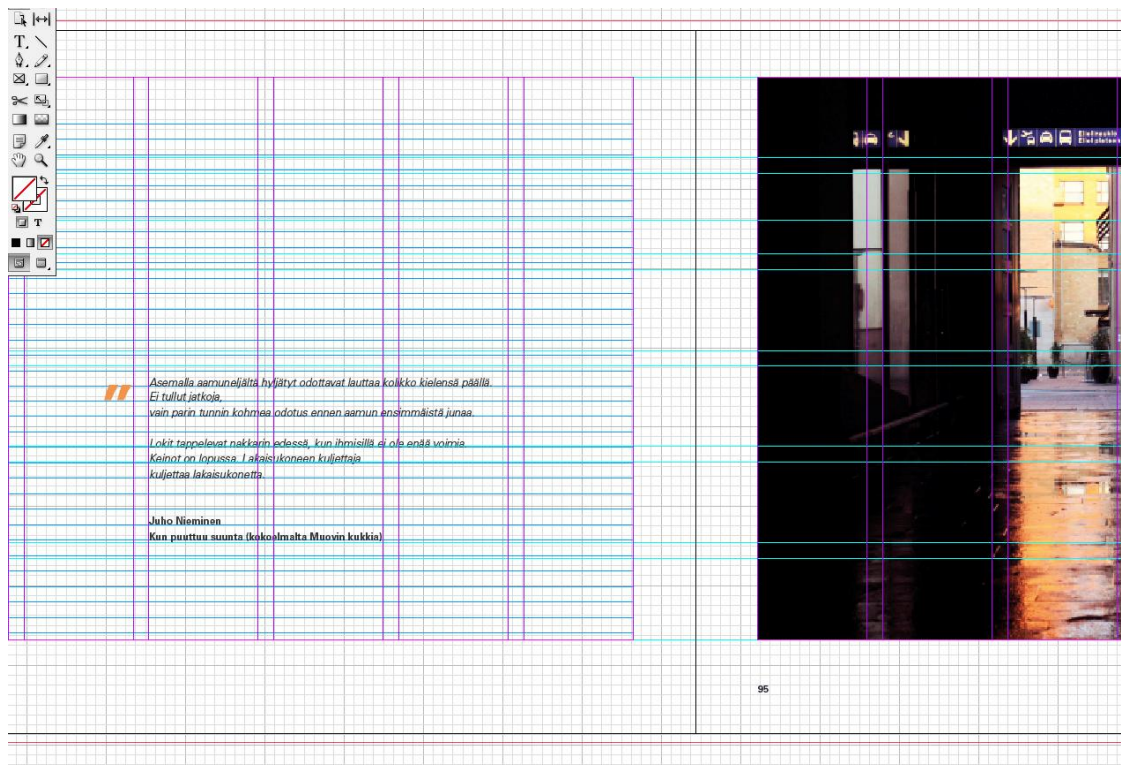
Kun Helsinki-kirjassani lukuja kertyi saman verran kuin vuodessa on kuukausia eli 12, ja kunkin alla tulisi olemaan muutamasta kymmeneen kuvaa, tuli selväksi, ettei kaikkiin kuviin missään nimessä kannattaisi alkaa loihtia erillisiä kuvatekstejä. Jos kuvatestit Helsinki-kirjaani tulisivat, niiden tulisi teoksen sisäisen koherenssin vuoksi löytymän kaikkien kuvien alta, ja silloin puolestaan läheskään kaikkiin kuviin ei syntyisi kuvatekstejä luontevasti. Kuvatekstien asettaminen toisi myös lisää sommittelullisia haasteita, vaikka gridin noudattamisella niistä varmasti voisikin selvitä.

Tältä pohjalta päätin jaotella kuvan ja tekstin kokonaan omille sivuilleen. Siitä oli edelleen helppoa tulla siihen tulokseen, että tekstien olisi hyvä olla luonteeltaan samanlaisia, ja ne sopisivat osioiden eli kuukausien välille, yhteen Ambrosen ja Harrisin suosittelujen (2007, 108) hengähdystaukojen eli tyhjien sivujen kanssa. Kutakin kuukautta luonnehtivat tekstit tulisivat aina oikeanpuoleiselle sivulle, jolloin vasen sivu jäisi tyhjäksi henkireiäksi tai – vastaavasti kuin runokielessä – sanojen kanssa vuorottelevaksi ”hiljaisuudeksi”.



Kuvio 15. Vuonna 1974 painetun Riikaa esittelevän kuvakirjan sivuilla on Ojārs Vācietisin runoja. Tämä innoitti kokeilemaan vastaavaa Helsinki-kirjassani.

Barthesin Kuvan retoriikassa esittämistä kuvan ja tekstin vuoropuheluvaihtoehdoista Helsinki-kirjani ratkaisu on *ankkuroiminen*. Katsoja saattaisi ymmärtää päätellä vuodenkierron Helsinki-kirjassa kuvissa olevien säätilojen muutoksestakin – aluksi ja lopuksi on kylmää, pimeää ja lunta, keskellä rehevämpää ja eloisampaa – mutta luonnehdinnat kuukausista auttavat katsojaa niin sanotusti ankkuroimaan kuvat oikeaan lahtenpoukamaan (eli asiayhteyteen, tässä tapauksessa kuukauteen). Lisäksi kuvat ja tekstit vahvistavat toistensa merkityksiä. Myös vuorottelevan ja täydentävän suhteen piirteitä on havaittavissa (ks. oheinen kuvaesimerkki).



Kuvio 16. Runollista ankkurointia eräällä heinäkuun aukeamalla työstövaiheessa. Toisaalta teksti myös täydentää kuvaa, jonka sijoittuminen tiettyyn vuorokaudenaikaan (aamu-yö) saattaisi jäädä pimentoon ilman täydentävää runoa.

### 1.15 Typografia

Hyvä typografia on sekä taidetta että viestintää (Itkonen 2003, 60), ja kirjasintyylin laadun tuntemus on suurimpia tärkeyksiä toimivalle, esteettiselle ja psykologiselle vaiku-

telmalle painotuotteessa (Müller-Brockmann 1996, 19). Näin ollen en voi olla täysin sivuuttamatta typografiaa, jos ja kun oli selvää, että tekstiä tulisi kirjaan kuvien lisäksi.

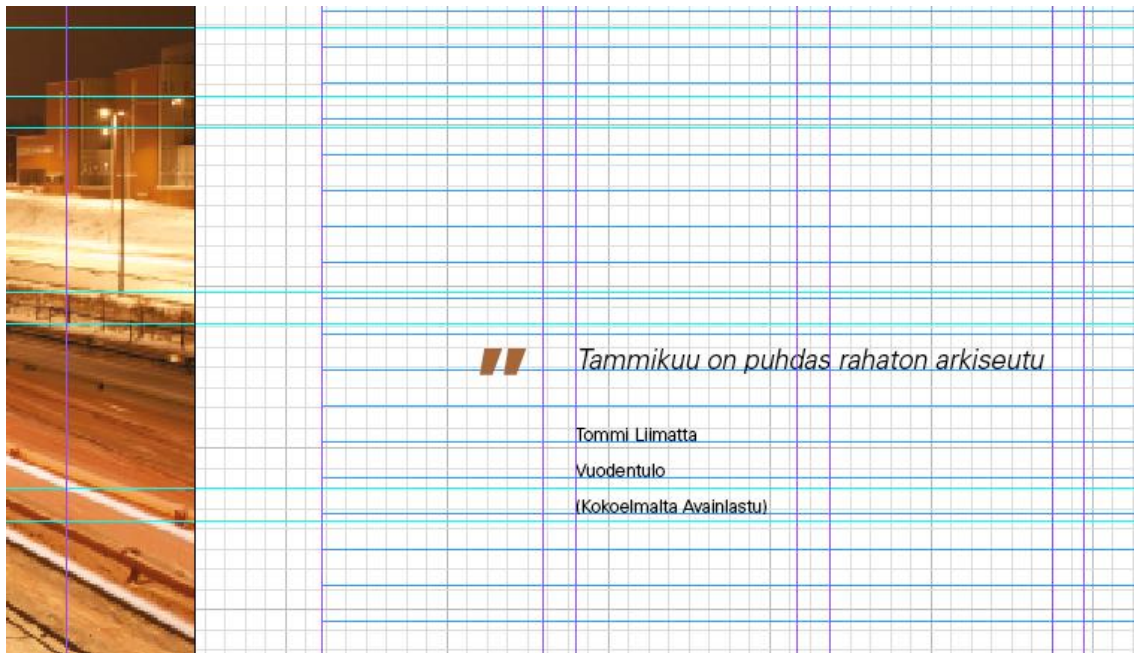
Koska tekstiä on Helsinki-kirjassani niukalti, oli alusta alkaen selvää, että käyttäisin groteskia. Antiikvat - muun muassa Garamond johon olen ollut koukussa – sopivat paremmin yhteyksiin, joissa tekstillä on suurempi rooli kuin Helsinki-kirjassani. Groteskeista kun puhutaan, Helvetica – jolla Müller-Brockmannin *Grid systems* on ladottu – oli luonnollisesti yksi vaihtoehto. Kuitenkin Helvetica tuntui alusta alkaen kaikessa tavanomaisuudessaan hieman mielikuvituksettomalta. Paul Rennerin suunnittelema Futura oli Helveticasta luovuttuani toistuvasti kokeilun kohteena, mutta käytännössä Futura ei tuntunut istuvan juuri tähän tarkoitukseen. Niin tyylikäs kuin Futura onkin, se tuntuu harvoin sopivan yhteyksiin, jossa ladottavaa tekstiä on riveiksi ja kappaleiksi asti. Luetava ja siro groteski sopisi hyvin kuvien yhteyteen.

Müller-Brockmann esittelee *Grid systemsin* luvussa *Typeface alphabets* (s. 19-30) yhdeksän fonttia, jotka eivät syyttä ole lunastaneet paikkaansa yksinä käytetyimmistä kautta maailman. Univers on niistä yksi. Adrian Frutigerin vuosina 1957-1963 suunnittelema Univers toimii nimensä mukaisesti universaalisti kaikkialla, ja se on puolessa vuosisadassa noussut yhdeksi käytetyimmistä groteskeista. Universin etu on ennen kaikkea suuri, yhtenäinen kirjainperhe, mistä johtuen Univers-valikoimalla voi tehdä minkä tahansa työn, johon groteski ylipäättään sopii (Itkonen 2003, 45). 27 leikkauksen tarjoaman valinnanvaran katsoin soveltuvan hyvin julkaisuun, jossa on vähäiseen tekstimäärään nähden useita erilaisia tekstityyppejä: kuukausien eli ”lukujen” otsikot, luonnehdinnat/leipätekstit, sekä lainaukset viittauksineen ja lainausmerkkeineen (joiden vieläpä oli oltava erottuvuuden turvaamiseksi leikkaukseltaan selvästi paksumpia ja pistekooltaan suurempia). Kaikki nämä pitäisi typografian keinoin pystyä erottamaan toisistaan, ja toisaalta niiden pitäisi kuitenkin puhua samaa visuaalista kieltä. Futura ei tähän tarkoitukseen taipunut. Helvetica puolestaan olisi ollut hieman ”hajuton ja mauton” valinta – onhan sen haittana Itkosenkin (2003, 45) mukaan tavanomaisuus ja arkiuus.

Univers puolestaan on muodoiltaan pehmeämpää ja avoimempaa kuin Helvetica. Se on myös hiukan eloisampaa, sillä sen viivavahvuudet vaihtelevat enemmän siten, että pystysuuntaiset viivat ovat paksumpia. Adrian Frutiger oli tehnyt paljon optisia tutkimuksia 1930- ja 40-luvulla ja pyrkinyt Universia piirtäessään optiseen virheettömyyteen ja koko kirjainperheen rikkeettömään yhtenäisyyteen. (Itkonen 2003, 43-45.)



Kuvio 17. Universin eri leikkausten luonne-eroja. Suomennos Sebastian Carterin teoksen *Twentieth century type designers* esimerkistä. (Markus Itkonen: *Typografian käsikirja*, s. 44)



Kuvio 18. Universin eri leikkauksia sovellettuna omassa produktiossani. Näkyvissä myös baseli-  
ne grid, johon jokainen rivi (lainausmerkit pois lukien) on sidottu.

Koska tekstiä on Helsinki-kirjassani niukalti, välttin tyypillisimmiltä tekstin latomisen päänvaivoilta kuten leski- ja orporiveiltä, palstojen tasaukselta, ”madonrei’iltä” ja tavutuksenhiomiskierteeltä (kun hiot yhden rivin tavutusta Discretionary Hyphen – toiminnolla ja rivit asettuvat uudelleen, jonnekin muualle ilmestyy huonosti tavutettu sana). Toisaalta täytyi kiinnittää erityistä huomiota siihen, että vähäinen tekstimäärä on aseteltu harkitusti ja tyylikkään oloisesti juuri oikeaan kohtaan. Gridiä noudattamalla parhaat ratkaisut löytyivät kokeilemalla. Laadin itselleni muutaman lähtökohdan työtä helpottamaan:



- Tekstikappaleen reunojen on myötäiltävä gridillä luotujen lohkojen reunoja.
- Mikäli viereisellä sivulla on hallitseva vaakasuuntainen linja, tekstikappale on pyrittävä asettamaan linjaan sen kanssa.
- Mikäli viereisen sivun kuvasta on vaikea löytää elementtiä, jonka kanssa asettaa tekstikappaleen reuna linjaan, on pyrittävä hyödyntämään kolmannesten sääntöä (*Rule of Thirds*) – toki gridin ehdoilla.

Tekstin koko nousi kynnyksysymykseksi. Onhan, kuten Müller-Brockmann (1996, 31) toteaa, lukemisen miellyttävyyden kannalta oikean palstan leveyden valitseminen eräs tärkeimmistä typografisista kysymyksistä. Rehellisyyden nimissä on sanottava asian menneen omassa työssäni kylläkin niin päin, että palstojen määrät ja leveydet määräytyivät kuvien asettelun ehdoilla, ja kirjasimen koko oli justeerattava sen mukaan.

Müller-Brockmann (1996, 31) mukaan palsta on helppo lukea, kun se on leveydeltään noin kymmenen sanaa. Sääntö on sikäli hieman häilyvä, että esimerkiksi suomenkielessä tekstissä sanat ovat tyypillisesti pidempiä kuin englanninkielisessä. Siksi turvauduin suomalaiseen Markus Itkoseen, jonka (2003, 70) mukaan ihanteellinen määrä riviä kohden on 55-60 merkkiä, ja suositeltu yläraja 90 merkkiä. Kuusipalstaisessa gridissäni asianmukaiseksi pistekooksi valitsemallani Universilla osoittautui näillä eväillä 9 pt leipätekstileikkauksen ollessa 45 Light. Joissain kaunokirjallisissa lainauksissa tein tekstilaatikosta kahden palstan levyisen pystyäkseeni jäljentämään pohjatekstin asettelun sellaisenaan – esimerkiksi Juho Niemisen runossa rivinvaihdot ovat selvästi koko runon kannalta keskeinen ilmaisukeino, jota en katsonut olevani oikeutettu muuttamaan. Niinpä venyitin tekstilaatikon kahden lohkon kokoiseksi siellä missä se osoittautui tarpeelliseksi.

Rivivälit perustuvat kauttaaltaan baseline gridiin (16 pt) pistekoosta riippumatta, mikä on (lähes) varma keino pitää rivit ja rivivälit linjassa. Baseline gridistä on vapautettu ainoastaan lainausmerkit, jotta ne saisi tasattua viereisen tekstin ylälinjan kanssa. Välistyksessä (*kerning*) käytin asetusta *Optical*. Kaikissa kappaleissa käytän oikeaa liehua, sillä nähdäkseni tekstiä ja vierekkäisiä palstoja ei tässä julkaisussa ole niin paljon, että (sanoma- ja aikakauslehtien suosimat) tasareunaiset palstat tulisivat kysymykseen.

Lopuksi vielä käyttämäni Universin leikkaukset asiayhteyksittäin:

Kuukausien otsikot:	47 Light Condensed / 24pt
Leipäteksti (esipuhe ja kuukausien luonnehdinnat)	45 Light / 9pt
Kaunokirjalliset lainaukset:	45 Light Oblique / 10pt
Lyyriset lainaukset:	45 Light Oblique / 12pt
Suuret lainausmerkit:	60 Bold / 60pt
Baseline grid (johon kaikki julkaisun rivit on sidottu):	16pt

## 5 Esikuvia ja inspiraation lähteitä

Helsingistä ja Suomesta on tehty roppakaupalla kuvakirjoja. Useat niistä ovat toimineet inspiraation lähteinä, toiset taas ovat herättäneet *ei noin* –reaktion. Tässä viimeisessä osiossa käyn läpi niistä kirjastoissa ja kirjakaupoissa käsiini sattuneista teoksista muutama keskeisintä. Toisin sanoen, niitä, jotka niin ollen ovat tavalla tai toisella vaikuttaneet omaan Helsinki-kirjaani.

Varmuuden vuoksi on sanottava vielä erikseen, että *en keskity tutkimaan näiden teosten valokuvia, vaan sitä, miten ne toimivat valmiista kuvista koostettuina sommitelmina*. Kaikissa neljässä teoksessa on paljon varteen otettavia ratkaisuja ja jonkin verran sudenkuoppia, joita pyrin omassa produktiossani välttämään.

### 1.16 Katja & Wenzel Hagelstam: Hetki Helsingissä

*Hetki Helsingissä* on antiikkikauppias Wenzel Hagelstamin ja tämän tyttären, valokuvaaja Katja Hagelstamin tulkinta Helsingistä. Alun perin ruotsinkielisen *teoksen Vårt Helsingfors* julkaisi WSOY vuonna 2007. Hagelstamin tulkinta Helsingistä ei saanut erityisen myönteistä vastaanottoa. Kimmo Oksasen kritiikki ilmestyi Helsingin Sanomissa 15.12.2007 otsikolla *Hagelstamin kuvakirja Helsingissä on kovin puuduttava opus*. Oksanen toteaa muun muassa:

Kun kirjoittajana on paljasjalkainen helsinkiläinen historian tuntija ja antiikkikauppias, on lupa odottaa tavanomaista syvempää ja henkilökohtaistakin Helsinki-tietoa. Sitä ei saada. Kirjan tiedot ovat saatavissa aiemmistakin arkkitehtuuria ja Helsinkiä käsittelevistä kirjoista. (Oksanen 2007)

Laika Nevalainen ruoti We Love Helsinki –blogissa (13.1.2009) Hagelstamin teosta mielestäni asiallisesti ja kriittisesti. Hän pohti muun muassa seuraavaa.

Keskittyminen keskustan kaupunginosiin varmasti johtuu pitkälti siitä, että Wenzel itse on asunut suurimman osan elämästään Bulevardilla. Hän toteaaakin, että *”Bulevardi on edelleen minun Helsinkini ydin”*. Myös teoksen ruotsinkielinen nimi *Vårt Helsingfors* kertoo totuuden siitä, että kirjassa on kyse enemmän Hagelstamien Helsingistä kuin pyrkimyksestä esitellä kaupunkia laajemmin.

Kuten Nevalainenkin toteaa, Katja Hagelstamin kuvat ovat kauniita. Koska niiden analysoiminen ei kuitenkaan kuulu tutkimukseeni, joudun toteamaan, että taiton ja sommitelman rakentamisen osalta Hagelstamien Hetki Helsingissä on vähemmän kuin onnistunut. Aineistoa on yksinkertaisesti liikaa, ja vaikka aineisto onkin ”hyvää”, se on alusta loppuun ”hyvää” yhdellä ja samalla tavalla. Kaikenlaiset kontrastit, rinnastukset ja intensiteetin vaihtelut loistavat poissaolollaan. Kuvat ovat kautta linjan samanhenkisiä sekä denotaatio- että konnotaatiotasoltaan, eikä *firstnessiä* pääse kokemaan kertakaan. Tieteellisesti ilmaistuna tämä saattaa hyvinkin olla syy siihen, miksi opus oli Kimmo Oksasen mielestä ”kovin puuduttava”. Sommitelmana teos olisi omasta mielestäni hyötynyt materiaalin karsimisesta, sekä ilmavammasta ja rytmikkäämmästä taitosta. Tämä paljastuu, kun teoksen materiaalia purkaa kylmästi kvantitatiiviseksi dataksi:

Sivumäärä numeroina:	318
Kuvia yhteensä:	371
Sivuja, joilla enemmän kuin yksi kuva*:	63
Tyhjiä sivuja kuvien välissä:	0
Aukeaman peittäviä kuvia:	7

\*Mukaan on laskettu kolmen kuvan montaasiaukeamat, joissa on siis 1,5 kuvaa per sivu.

Monotonisuuden puolelle valuva yhdenmukaisuus paljastuisi edelleen, jos parametreiksi laitettaisiin esimerkiksi akseli lähiöt kontra kantakaupunki tai patsaat kontra elävät objektit. Kävisi ilmi, että kuvamateriaali on sekä denotaatio- että konnotaatiotasoltaan täysin yhdenmukaista, eikä synny minkäänlaista *toposta*. Lisäksi, vaikka kuvat on venytetty säännöllisesti joko marginaaleihin tai reunojen yli, erilaisia sivupohjia on paljon, monet aukeamat ja sivut jäävät lajissaan yksinäisiksi.

Palaten osioon 3 on mainittava, että ilman gridin noudattamista Hagelstamien Hetki Helsingissä olisi kerrassaan toivoton. Asettamalla valtava määrä kuvia ja tekstiä gridiin on saatu kokonaisuus pysymään visuaalisesti kasassa, vaikka se onkin sekä denotaatio- että konnotaatiotasoiltaan uuvuttavan yhdenmukainen ja taiton suhteen yltiöpäisen runsas.

### 1.17 Stefan Bremer & Jouko Lehtola: Stadin nuoret

Stefan Bremerin ja Jouko Lehtolan toimittama Stadin nuoret -kirja (2000) on painettu samannimisen, syksyllä 2000 Taidemuseo tennispalatsissa esillä olleen valokuvanäyttelyn pohjalta. Kokoelma koostui 27 eri valokuvaajan otoksista vuosilta 1955-2000. Taidemuseo Tennispalatsin sivuilla kokoelmaa kuvataan muun muassa näin:

Stadin nuoret –näyttely kertoo nuorisokulttuurin synnystä ja kehittämisestä lähes viiden vuosikymmenen ajalta. Ensimmäiset kuvat ovat ajalta, jolloin mieletön musiikkiviirus rock and roll - sen voisi suomentaa vaikkapa sanoin ketkuta ja jyrää - saapui Suomeen. Kuvissa esiintyvät 1950-luvun lättähatut, 1960-luvun hipit ja modit, 1970-luvun diinarit ja punkkarit, 1980-luvun klubikulttuuri ja breikkarit, 1990-luvun hoppersit, teknonuoret ja vuosituhannen vaihteen trendibailaajat. (Taidemuseotennispalatsi.fi 2000)

Kun puhun tässä Stadin nuorista, puhun vain ja ainoastaan kirjasta, painotuotteena, kertomuksena ja selailtavana kuvasommitelmana.

Stadin nuoret tekee Hagelstamien Helsinkiin selvän pesäeron. Vauhdikkuus, elävyys ja karnevalisointi yhdistyvät siinä harkittuun, tasapainoiseen kertomukseen. Osiot on jaoteltu vuosikymmenten mukaan. Kukin vuosikymmen alkaa jonkun sillä vuosikymmenellä nuoruuttaan eläneen kirjailijan tekstillä (esimerkiksi 80-luvusta vastaa Rosa Liksom, 90-luvusta Tomi Kontio ja 2000-luvusta Mikko Rimminen). Näin syntyy lineaarisesti etenevä kertomus, joka on laaja, dokumentaarinen tulkinta helsinkiläisnuorison elämästä 1950-luvulta vuosisadan vaihteeseen (joskin se painottuu enemmän ns. skennuoriin).

Paikoin melko karnevalistisestakin otteesta huolimatta tunnelma on kautta linjan erittäin harkitun oloinen. Tyhjä sivu koittaa järjestelmällisesti aina ennen uuden osion – eli vuosikymmenen – aloitustekstiä. Tasan joka kymmenes kuva peittää koko aukeaman – tätä en tietenkään huomannut näin tarkasti ennen kuin tarkemmin tutkin, mutta uskon sen luoneen heti ensi silmäyksellä rytmin vaikutelmaa. Lisäksi kuvat herättävät tasa-puolisesti erilaisia reaktioita, *firstnesiä* ja *secondnesiä*. Vaihtelua on sekä denotaatio-että konnotaatiotasolla.

Numeroitujen sivujen määrä: 192

Kuvia yhteensä: 150

Tyhjiä sivuja kuvien välissä:	0
Sivuja joilla kaksi tai useampia kuvia:	8
Koko aukeaman peittäviä kuvia:	15

### 1.18 Stefan Bremer: Helsinki

Stefan Bremerin *Helsinki* on tarkastelemistani esimerkeistä tuorein. Se ilmestyi Teoksen kustantamana syksyllä 2012 juuri aloitellessani opinnäytetyötäni. Bremerin *Helsinki* on myös kokonaisuutena tasapainoisin ja monipuolisin. Siinä on sekä huumoria että vakavuutta, kliseistä kauneutta että yllättävistä paikoista ja tilanteista löytyvää kauneutta, nuorekkuutta että konservatiivisuutta, *firstnessiin* että *secondnessiin* vetoavia kuvia. Erilaiset vastakohtat elävät siinä sopivan riittäisassa sopusoinnussa.

Bremerin *Helsingin* taitolla on selkeä rytmensä. Kirja koostuu enimmäkseen yhden tyyppisestä aukeamasta, jossa on kaksi erilaista kuvakokoa – sama, jonka osiossa 3 nimesin isovelipikkuveli-taitoksi. Tämä on äärimmäisen rytmikästä, mutta pidemmän päälle (tämän kokoisessa kirjassa etenkin) myös puuduttavaa. Useammat taittokohdan yli venytetyt panoraamat tai montaasit olisivat sinne tänne hyvin tervetulleita vaihtelua ja hengähdystaukoja tuomaan.

Taitossa ei myöskään näytetä otettaneen aivan tarpeeksi huomioon, että erityyppiset kuvat -- maisemakuva, muotokuva, lähikuva, tilannekuva -- vaativat erilaisia kuvakokoja ja sijoitteluja, jotta niiden ominaispiirteet tulisivat paremmin esiin. Kuvia ei ole myöskään jaoteltu minkään parametrin perusteella osioiksi tai luvuiksi. Tämä tuo paitsi yllätyksellisyyttä, tekee lopputuloksesta myös hiukan raskaan.

Hieman kärjistäen – jos Bremerin *Helsingin* taitto olisi rumpalin tuotos, se olisi täydellisesti metronomiin osuva beatcomp hyvin vähillä sisääntuloilla, tauoilla ja sooloilla. Tämä on sikäli harmillista, että kuvien osalta teos on mitä mainioin.

Numeroitujen sivujen määrä:	158
Kuvia yhteensä:	150
Tyhjiä sivuja kuvien välissä:	0
Sivuja joilla kaksi tai useampia kuvia:	4
Aukeaman peittäviä kuvia:	8

### 1.19 Lauri Eriksson: Suomi pictures

Muoti- ja taidekuvaajana tunnetun Lauri Erikssonin Suomi Pictures julkaistiin vuonna 2001. Luova.fi esittelee kirjan näin:

Suomi Pictures on moderni ja kansainvälinen valokuvakirja Suomesta nähtynä lähiösukupolven silmin. Valokuvaaja Lauri Eriksson maalaa nuoren sukupolven käsityksen maasta persoonallisilla värivalokuvilla. Hän on kiertänyt niin takapihat kuin tuttujen ja tuntemattomien kotiparvekkeet. Erikssonin laaja elinpiiri näkyy hänen kuvissaan. Niistä löytyvät rocktähdet ja huippumallit sekä ystävät ja ohikulkijat, tai vaikkapa disko Kuusamosta. Suomi Pictures on elämänmakuinen teos tämän päivän Suomesta. (Luova.fi 2013)

Suomi Pictures on lyhyt, voimakas ja kompakti teos. Aihevalinnat ovat yllättäviä, mutta yksittäiset, erilaiset kuvat sitoo yhteen vaikutelma tietystä Suomelle ominaisesta karuudesta, villiyydestä, uutuudenkarheuden ja alkukantaisuuden välisestä kontrastista – sotkuisia asuntoja, alastomuutta, savua, tiskaamattomia tiskejä, joku kakomassa punaviinistä väristä lientä kurkustaan takapuoli paljaana. Suomi Pictures on räväkkä ja vangitseva tulkinta, mutta karnevalisointi menee nähdäkseni jonkin verran mässäilyn puolelle. Genitaalialueiden näyttämisesä vähemmästäkin syntyisi vaikutelma, että Suomessa alastomuus on luonnollisempaa kuin vaikkapa katolisessa Keski-Euroopassa. Irrallisesta oksennuslätäköstä asfaltilla on vaikea sanoa, viittaako se suomalaisten juomakulttuuriin, vai esimerkiksi vatsatauti-epidemiaan.

Mitä tulee representaatioihin, myytteihin ja karnevalismeihin, Suomi Picturesia näyttäisi leimaavan halu irvailla sovelialle, vanhoilliselle ja ihannoidulle Suomi-kuvalle. Yleis-tunnelmaltaan Suomi Pictures on kuin Wenzel & Hagelstamin Helsingin vastakohta – pääosassa ovat ihmiset, ja silloinkin kun Eriksson on kuvannut rakennettua ympäristöä, se näyttää karulta, steriililtä ja keskelle luontoa väkisin länttästyiltä. Vanhalle, arvostetulle, sotia edeltävän ajan vakiintuneelle kaupunkitalolle ei ole Suomi Picturesissa sijaa ollenkaan. Jää käsitys, että puhtaat, uutuudenkarheat elementtikerrostalot ja omakotitalot eivät ole vielä asettuneet maisemaan, eivätkä vastaavasti ihmiset ole täysin asettuneet rakennettuun ympäristöön.

Lauri Erikssonin ottamat nakukuvat herättävät epäilemättä *firstnessin*, mutta teosta selaillessa tapahtuu myös pitkäaikaisempaa *secondnessiä* – millainen on Suomen nuoriso, millainen on paikan henki. Niittyvirtamaista karnevalistista otetta on havaittavissa.

Tilannekuvissa suora salama vahvistaa vaikutelmaa autenttisuudesta. Valtaosassa kuvia sommittelu on selvästi harkittua, mutta seassa on myös ns. snapshotteja. Kuten Wenzelin ja Hagelstamin vaalimassa Helsinki -myytissä, myös Erikssonin vaalimassa ”hullut alkukantaiset suomalaiset” -myytissä lienee osa totta, mutta se on hyvin liioiteltu.

Tänä päivänä Suomi pictures vaikuttaa vanhentuneelta, melkein nostalgiselta. Se julkaistiin 2001, mutta kuvat vaikuttavat 80- ja 90-luvuilta. Vaikutelmaa vahvistaa (silloin kylläkin vielä ammattikuvaajien hyvin yleisesti suosima) filmin käyttö.

Taiton osalta *Suomi Pictures* on melkeinpä esimerkillinen. Teoksen taitto on tyylikästä, kekseliästä, ilmavaa ja – toisin kuin esimerkiksi Stefan Bremerin Helsingissä – selvästi kuvien mukaan räätälöityä. Kuvien sijoittelussa noudatetaan teoksen omia sisäisiä sääntöjä, mutta kuvien sijoittelussa on myös virkistäviä variaatioita ja ”fillejä”. Tyhjiä sivuja on verrattain paljon, ja kuvasivuillakin runsas tyhjän tilan käyttö antaa voimakkaille kuville tilaa (jos saniteettitila- ja oksennusaiheiset kuvat täyttäsivät koko sivun, vaikutelma olisi helposti epämiellyttävämpi). Kuvamäärästä selviää ilman kokonaisuuden jaottelemista alaosioiden teemojen, vuodenaikojen tai paikkojen mukaan.

Numeroituja sivuja yhteensä:	Ei sivunumeroita
Kuvia yhteensä:	66
Tyhjiä sivuja kuvien välissä:	18
Sivuja joilla kaksi tai useampia kuvia:	0
Aukeaman peittäviä kuvia:	0

## 6 Johtopäätöksiä ja lopputulemia

Tässä viimeisessä osiossa käyn lyhyesti läpi, millaisiin johtopäätöksiin olen tullut tutkimukseni ydinosioiden 2, 3 ja 4 pohjalta. Sen jälkeen erittelen vapaammin niitä matkan varrella kertyneitä kysymyksiä, ajatuksia ja opinkappaleita, jotka oli rajattava varsinaisen tutkimuksen ulkopuolelle.

Osion 2 (Teoreettista taustaa) pohjalta voisi vastata alun tutkimuskysymykseen, että eheä, yhdenmukainen, miellyttävästi omaksuttava, taitollisilta ratkaisuiltaan ammatillista kypsyyttä ilmaiseva ja visuaalisesti aikaa kestävä kuvakirja:

- Sisältää kuvia joissa on erilaisia denotaatioita ja konnotaatioita (eikä koostu esimerkiksi pelkistä pienellä syväterävyydellä otetuista kukkakuvista).
- Sisältää materiaalia joka herättää selailijassa sekä *firstness*- että *secondness*-kokemuksia (sillä mikäli jokainen kuva aiheuttaa samanlaisen reaktion, kokonaisuus tuntuu puuduttavalta – tästä esimerkkinä Hagelstamien Hetki Helsingissä).
- Ei keskity vaalimaan yhtä myyttiä, eikä toisaalta perustu pelkälle karnevaalille.
- Kuvitus- ja symbolikuvilla voidaan havainnollistaa, missä kohtaa kokonaisuutta mennään, mikäli marginaalit haluaa pitää puhtaana (lisäksi havainnollistavan ja symboloivan kuvamateriaalin *thirdness*-kokemus tasapainottaa ja rauhoittaa kokonaisvaikutelmaa).

Osion 3 (Käytännöllistä taustaa) pohjalta vastaan puolestani alun tutkimuskysymyseen, että eheä, yhdenmukainen, miellyttävästi omaksuttava, taitollisilta ratkaisuiltaan ammatillista kypsyyttä ilmaiseva ja visuaalisesti aikaa kestävä kuvakirja:

- Rakentuu gridin ympärille ja sitoutuu noudattamaan sitä.
- Taitossa on oltava selkeä rytmi sekä kirjan sisäiset säännöt ja/tai logiikka.
- Painoakseleiltaan, linjoiltaan ja intensiteetiltään erilaiset kuvat vuorottelevat sopivassa suhteessa muodostaen keskinäistä vuoropuhelua.
- Mikäli materiaalia on paljon, on syytä harkita kokonaisuuden jäsentämistä pienempiin osioihin/lukuihin, sekä mahdollista tarinalinjan (eli narratiivin luomista).
- Myös suvantoja ja kliimakseja luomalla voidaan pyrkiä kertomuksenomaiseen kokonaisuuteen, joka pitää selailijan mielenkiinnon yllä.

Osion 4 pohjalta voisi lisäksi todeta, että mikäli kuvakirjassa on tekstiä, on mietittävä merkityksiä joita se kuvan kanssa mahdollisesti jakaa – ja edelleen, että suhteen on oltava halki sommitelman kutakuinkin sama. Typografian ja luettavuuden säännöt, niksit ja periaatteet on sen verran hyvin kartoitettu, että perusteosten ohjeita noudattamalla päästään tänä päivänä aikaa kestävään lopputulokseen.

Se, onko produktiona syntyvä Helsinki-kirjani eheä, yhdenmukainen, miellyttävästi omaksuttava, taitollisilta ratkaisuiltaan ammatillista kypsyyttä ilmaiseva ja visuaalisesti aikaa kestävä kuvakirja, olisi aihe kokonaan toiselle jatkotutkimukselle. Selvää on ainakin se, että tutkimukseni auttoi tekemään lopputuloksesta selvästi paremman.



## 1.20 Umpikujien ja sivukiemuroiden kautta maaliin

Projektin saattaminen valmiiksi vaati uskoakseni omalla kohdallani enemmän kiemuroita, kiertoteitä ja hukkareissuja kuin keskivertovalmistujalla. Tutkiminen, lukeminen ja tekstin tuottaminen ei ole koskaan ollut minulle vaivalloista, päinvastoin – se on ollut enemmänkin intohimo. Toisin kuin alun perin kuvittelin, tämä intohimo ei kuitenkaan ollut pelkästään valtti opinnäytetyötä tehdessä. Intohimoisesti lukiessa ja kirjoittaessa punaisesta langasta kiinni pitäminen on nimittäin tuottanut minulle vaikeuksia senkin edestä mitä lukeminen ja kirjoittaminen toisille. Monta umpikujaa piti käydä kaluamassa ennen kuin tajusin peruuttaa, paikantaa, koota itseni ja lähteä maltillisesti seuraamaan määrättyä polkua. Hybristä seurasi rangaistus – olin kuin suunnistaja, joka luulee pystyvänsä ulkomuistista oikaisemaan suorinta reittiä ryteikön läpi maaliin, eksyy ja tulee tehneeksi sen tähden hirveästi ylimääräistä työtä. Mikäli olisin tiedostanut tämän heikkouteni paremmin etukäteen, sadoilta ylimääräisiltä työtunneilta olisi välttytty ja lopputulos olisi luultavasti eheämpi.

Alun perin hahmottelin opinnäytetyöstäni hyvin toisenlaista. Otsikko oli ”Henkilökultista heimoon ja henkilöbrändiin – sosiaaliset arvot populaarikulttuurissa”. Tutkimuksestani oli tuleva kokonaan kirjallinen, tieteellinen tutkielma ilman minkäänlaista produktio-osaa. Tein siitä harjoitusseminaarityön ja ehdin kirjoittaa kolmatta kymmenettä liuskaa vielä neljännen opiskeluvuoden puolella.

Ongelmaksi koitui, että aihe herätti kerta kaikkiaan liikaa intohimoja. Teksti ja ajatukset jatkoivat ja jatkoivat polveilemistaan, eikä rajoja löytynyt missään suunnassa. Tottahan toki kaikki liittyy kaikkeen, mutta kun seminaarissa muistutettiin aiheen rajauksesta, tunsin piston sydämessä. Niin karmeaa kuin moisen urakan jälkeen olikin myöntää, olin hukkunut aiheeseen. Pienen tauon jälkeen päätin sitten aloittaa kokonaan puhtaalta pöydältä ja siirtyä johonkin käytännönläheisempään, produktiovetoiseen opinnäytetyöhön. Samalla tajusin, että jos olen vuosikausia päiväunissa elellyttä Helsinki-kuvakirjaani joskus tekemässä, niin sen aika on nyt – että se täytyy tehdä opinnäytetyönä. Vastaavanlaista ohjausta ja apua tulisin tuskin koskaan vastaisuudessa saamaan.

Kun näkökulma oli löytynyt, tarvitsi enää yrittää pysyä siinä. Liuskoja syntyi taas aiheen vierestä. Lisäksi minua vaivasi houkutus käyttää avoimen yliopiston visuaalisen viestinnän kurssityönä syntyneen esseen materiaalia, joka ei kuitenkaan oikein aiheeseen

sopinut. Kuten yleensä, näkökulma löytyi matkan varrella, ja oli tärkeää saada ulkopuolisilta vinkkejä sen teroittamiseen.

### 1.21 Genremäärittelyä ja viime hetken viestejä

Aivan projektin loppumetreillä heräsi vielä koko työn kannalta kiusallisen vaikea kysymys: Mikä Helsinki-kirjani oikeastaan on? Tai oikeammin: Mihin genreen se kuuluu? ”Sellainen mahdollisimman hienosti taitettu valokuvakirja jossa on mahdollisimman hienoja valokuvia” ei ollut riittävä määritelmä. Vastaavasti minun tulisi pystyä jotenkin määrittelemään esikuvani ja vertailukohteeni.

En ollut tullut asiaa sen tarkemmin ajatelleeksi siitäkään syystä, että esimerkiksi Pasi-lan kirjastossa valokuvan historiaa käsittelevät tieto-opukset, lehtikuvakokoelmat, taiteilijoiden omakuvat ja Vuoden luontokuvat 2010 -tyyppiset kokoelmateokset löytyvät kaikki samalta osastolta, vaikka ovatkin – usein myös perustavanlaatuisella tavalla – erilaisia. Koska valokuvakirjat eivät olleet minulle projektiin ryhtyessäni kovinkaan tuttu alue, pelkäsin lopuksi lähteneeni vahingossa ja huomaamattani tutkimaan ja tekemään johtopäätöksiä asioista, joista ymmärrän aivan liian vähän. Pahimmillaan tilanne olisi yhtäläinen, kuin jos olisin lähtenyt tutkimaan runosikermää, esseekokoelmaa, elämäkertaa, poliittista pamflettia ja historiallista viihderomaania lajiteoreettisesti yhtäläisinä teoksina ja lähtenyt niiden pohjalta tekemään ”ihan vaan sellaista tekstikirjaa, vähän niin kuin nekin”.

Tuli siis kiire saada jotenkin määriteltyä, mitä oikeastaan teen ja millaisten esikuvien pohjalta. Sanat ”valokuvakirja” tai ”taidevalokuvakirja” olivat pyörineet mielessä alusta lähtien, mutta olivatko ne relevantteja? Saadakseni asiasta selvyuden lähetin vielä 18.4.2013 Musta Taide -kustantamon tuottajalle Hannamari Shakyalle sähköpostin, jossa kysyin seuraavaa (lainauksesta on turhat muodollisuuspuheet karsittu):

Mitä genreä (tai genrejä) Petri Artturi Asikaisen 100 years in Tokyo ja Markus Henttosen Paral-lel City virallisesti edustavat? Onko ihan vain "taidevalokuvakirja" tai "valokuvakirja" virallinen tai riittävä määritelmä/lajityyppi? Jos on, jakautuuko se edelleen jonkinlaisiin alagenreihin (samalla tavalla kuin kaunokirjallisuus jakautuu esseistiikkaan, historiallisiin romaaneihin, autofiktioon jne.)? [...] Tarkoitus olisi saada virallinen nimitys/yläotsikko kaikille sellaisille valokuvakirjoille, joissa visuaalisuus, kuvakerronta ja vaikutelmat määrittävät kokonaisuuden.

Mainittakoon, että käytin esimerkkeinä Petri Artturi Asikaisen 100 years in Tokyota ja Markus Henttosen Paral-lel Cityä siksi, että sommitelman rakentamisen keinoiltaan ne olivat kaikista lähimpänä omaa Helsinki-kirjaani. Koska molemmat olivat Mustan Taiteen kustantamia, katsoin Shakyän osaaavan vastata kysymykseeni riittävän hyvin. Kaikkeksi onnekseni Shakya vastasi viestiini hyvin pian:

sanoisin näin: Asikainen on valokuvakirja ja Henttonen taidevalokuvakirja. Perustuu lähtökohtaisesti siihen mitä genreä itse kuvaaja edustaa. Asikaisella on kuva-journalismista pitkä kokemus kun taas Henttonen on enemmän taidevalokuvaaja joka kylläkin tekee kaupallisia keikkoja.

Kysyin vielä pientä tähdennystä:

Mikäli oikein ymmärsin, valokuvakirja siis määritellään ensikädessä sen sisältämien valokuvien genren perusteella (taidekuva, lehtikuva, jne.), ei niinkään sen mukaan, miten itse kirja on rakennettu (ts. onko se montaasi, rakentuuko tarinalinjan ympärille, vai onko esimerkiksi jaoteltu aihealueiden mukaan)?

Shakya vastasi, että pääpiirteittäin kyllä, mutta poikkeuksiakin voi olla. Koska Musta Taide on Suomen johtavia valokuvakirjoihin erikoistuneita kustantamoja, katsoin Shakyän vastauksen vapauttavan minut tätä tarkemmasta genremäärittelystä; eihän omien kuvieni genremäärittely alun perinkään kuulunut tutkimukseeni lainkaan. *Taidevalokuvakirja* ja *valokuvakirja* siis ovat virallisesti hyväksyttäviä määritelmiä. Taidevalokuvakirjojen kanssa omalla Helsinki-kirjallani ainakin on – jos ei itse kuvien, niin ainakin taiton ja sommitelman rakentamisen osalta – eniten yhteisiä piirteitä.

Samana päivänä (18.4.) lähetin vastaavanlaisen viestin koskien Stefan Bremerin Helsinkiä kirjan kustantaneen kustannusosakeyhtiö Teoksen tiedotuspäällikkö Jussi Kaisjoelle ja toimituspäällikkö Elia Lennekselle. Kuitenkaan tätä kirjoittaessani (29.4.2013) minkäänlaista vastausta ei ole siltä suunnalta tullut. Tyydyn siis Shakyän vastaukseen.

Loppumetreillä viestejä oli lähetettävä myös Facebookin kautta kaikille niille, jotka (tai joiden henkilökohtainen alue) oli päätyvä kirjan sivuille. Oli kysyttävä lupaa, näytettävä kuva ja esitettävä asiayhteys. Kun Facebookilla ei tavoittanut oikeaa henkilöä määräajassa, oli turvaututtava puhelimeen. Onnekseni sain luvat kaikilta, enkä sen vuoksi joutunut enää viime hetkellä suunnittelemaan aukeamia uudestaan pois jätettävien kuvien tähden. Vaikka kuvien käyttämisessä lupaa kysymättä ei välttämättä olisikaan ollut juridista estettä – onhan minulla ottamiini kuviini tekijänoikeus ja kuvattavat ovat kaikissa tapauksissa tienneet olevansa kuvauksen kohteena – katsoin parhaaksi pelata varman päälle.

## 1.22 Yllättäviä oppitunteja ja projektinhallintaa

Vaikka alun alkaen uskoinkin Helsinki-kirjani työstämisen tulevan olemaan enimmäkseen harjaantumista asioissa, jotka olin jo projektin alkaessa oppinut, matkan varrella tuli vastaan myös lukuisia yllättäviä oppitunteja.

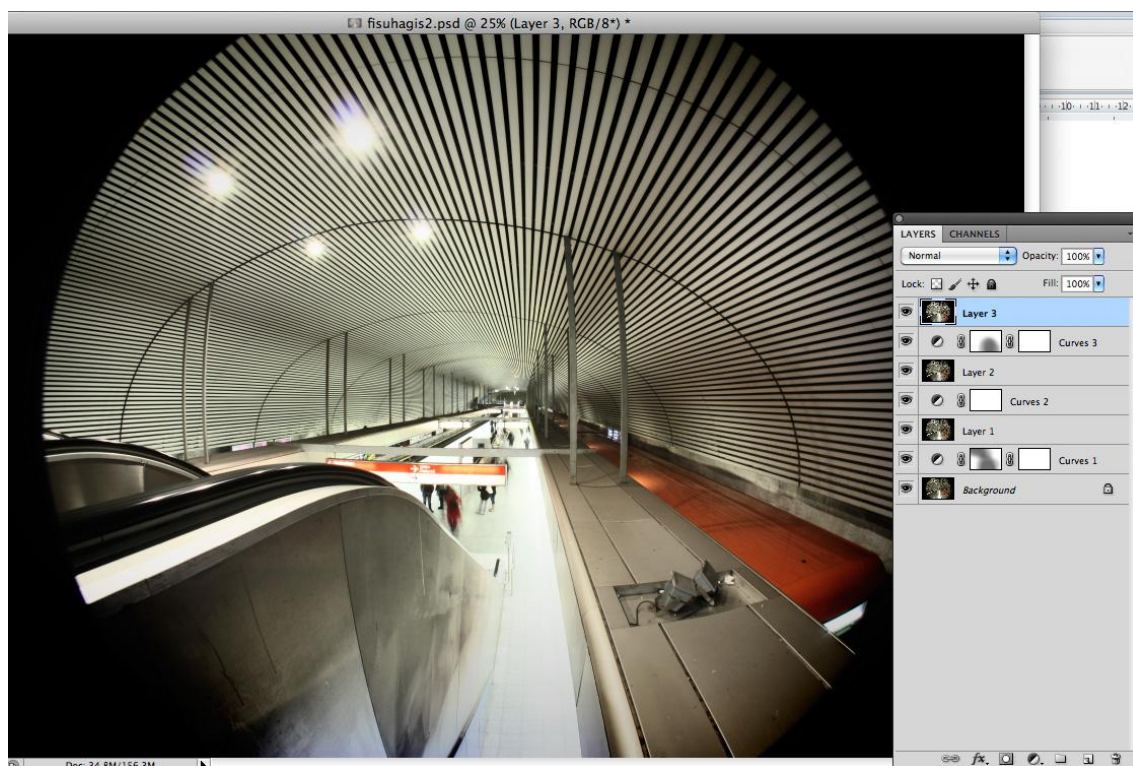
Gridi muuttui projektin aikana rasittavasta rajoittajasta loistavaksi apuvälineeksi. Ennen projektia olin tottunut rajaamaan kuvat valmiiksi Photoshopissa, kun taas loppua kohden aloin tehdä kuvien rajaamista vasta InDesignissä gridin avulla. Aloin uskoa Müller-Brockmanin gridiopin universaaliuteen ja kestävyYTEEN. Vaikka Müller-Brockmannin Grid Systemsin ensimmäinen painos ajoittuikin puolen vuosisadan taakse, uskon että teoksessa opetetun gridiajattelun tärkeys tulee ainoastaan korostumaan responsiivisuuden ja vaihtuvien näyttöpäätekokojen myötä.

Kuvankäsittely nousi odotettua suurempaan asemaan sekä vaivallisesti että ajankäytöllisesti. Ensinnäkin, moni versio, jota pidin jo valmiiksi käsiteltynä, näytti sittenkin tarvitsevan vielä pientä viilausta, kun tuli katsoneeksi korkealaatuiselta ja kalibroidulta Eizon näytöltä. Toisekseen, moni unholaan ulkoisen kovalevyn pohjalle vajonnut vanha kuva nousikin juuri tässä kirjassa – tiettyyn väliin tietyllä tavalla aseteltuna – uuteen arvoon, ja uusi versio oli käsiteltävä nollapisteestä. Moni vahvana pitämäni kuva jäi sommitelman ulkopuolelle siksi, ettei löytänyt sieltä paikkaansa. Vastaavasti moni kuva joka ei yksinään olisi välttämättä näyttämisen arvoinen, löysikin yllättäen paikkansa lopputuotteesta oivallisena kokonaisuuden täydentäjänä ja eheyttäjänä. Tasomaskien käytössä harjaannuin erittäin paljon, ja erään panoraamakuvan kohdalla jouduin opettelemaan kokonaan uuden asian – Puppet Warp –työkalun käyttämisen lainehtivan horisontin suoristamiseen.

Paino- ja web-käyttöön tulevien kuvien resoluutiot olivat periaatteessa jo ennestään tuttua tietoa, jota olen jo moneen otteeseen soveltanut omissa töissäni (72 dpi verkossa, 300-350 dpi laadukkaissa painotuotteissa). Käytännössä tuli silti yllätyksenä, miten hankalaa pokkarilla otetuista kuvista on saada painokelpoisia. Pokkarikuvien resoluutio ei yksinkertaisesti riitä marginaalista (saati sivun laidasta) toiseen ulottuviin kuviin. Myöskään vanhemmalla 300D-digirungollani otetuissa kuvissa ei kroppausvaraa juuri ollut, ja vähänkin kropattuja 300D:lä otettuja kuvia joutui silloin tällöin varovaisesti suurentamaan. Photoshop CS5:n *Image size* -toiminnon *Bicubic Smoother (best for enlarging)*

gement) -tämän valitsemalla lopputuloksesta sai siedettävän näköisen, mikäli kuvaa ei paljoa tarvinnut suurentaa (jos tarvitsi, kuva oli kylmästi hylättävä).

Ongelmaksi muodostui myös tiedostojen koko ja varastointi. Lähes jokaisesta kuvasta jota yritin sovittaa sommitelmaani, oli oltava projektikansiossa alkuperäinen versio crw-, cr2 tai jpg-formaatissa, editoitava versio psd-tiedostona ja vielä cmyk-muotoon käännetty, kirjaan päätyvä versio tiff-formaatissa. Kun täysikokoisissa psd-tiedostoissa kukin merkittävä muutos on omalla layerillään ja resoluution on vastattava kuvakirjalaatua (300-350 dpi), levytilaa menee – epätieteellisesti mutta siististi ilmaistuna – *aivan simonana*. Matkan varrelle jäänyttä materiaalia oli pakko aika ajoin siivota. Yli 100-sivuinen indd-kuvakirjatiedosto paisui kymmenien gigatavujen kokoiseksi.



Kuvio 19. Tyypillinen psd-muotoinen täysikokoinen kuvatiedosto, jossa on useita säätölayereita tasomaskeineen (oikeassa reunassa). Tämän yksittäisen psd-kuvatiedoston koko on noin 150 MB, layerittömän CMYK-muotoisen tiff-tiedoston koko puolestaan noin 50 MB. Vastaavia tiedostoja eri versioineen oli projektikansiossani yli sata.

Mitä tulee ajankäyttöön, kuten olen muussakin luovassa työskentelyssä huomannut, tärkeämpää kuin teorian ja ohjeiden lukeminen on se, että työn saa tehdä rauhassa ja ajan kanssa. Vain sillä tavalla ymmärtää, miten luettua teoriaa ja ohjeita oikeastaan kannattaa soveltaa juuri omassa työssä. Valtaosa aukeamista – kuten oikeastaan koko

kirjan rakenne ja avainasemaan nousseet ratkaisut – löysivät lopullisen muotonsa siten, että selailin, selailin ja selailin keskeneräistä indd-tiedostoa InDesignillä edes takas, scrollailin ylös alas, zoomailin sisään ja ulos, päivä päivän perään pitäen pitkiä ja lyhyitä taukoja, pyörittelin kuvia, vaihtelin niiden järjestystä, kaivelin kotona uusia kuvia vanhoilta cd-rommeilta ja ulkoisilta kovalevyiltä, toin muistitikulla kouluun/työharjoitteluun ja kokeilin mitä mieleen tuli. Tämän jatkuessa kuukaudesta toiseen pulpahteli ideoita ja oivalluksia, joista valtaosa jäi pitkän tai lyhyen tuijottelun jälkeen matkan varrelle. Vahvimmat aukeamat selvisivät, ja selityksen niiden vahvuudelle löytyivät yllättävän hyvin Unto Pusan kirjasta.

Opinnäytetyöseminaarit toimivat – ainakin kirjallisen työn osalta – hyvinä ”freezing pointeina”, välipäivinä, joihin mennessä projekti tuli saada tiettyyn vaiheeseen ja joissa tietyt asiat oli oltava lyöty lukkoon. Substanssiohjauksen yhteydessä 12.2. gridi sai lopullisen muotonsa. Oma- ja kielenohjausaikoihin mennessä en saanut kirjallista työtä niin pitkälle kuin oli tarkoitus. Onneksi olin (ainakin uskoakseni) ehtinyt jo tehdä tyypillisimmät virheeni ennen punakynää.

Vaikka rajasin valokuvaamisen opinnäytetyöni ulkopuolelle, sanon vielä muutaman sanan aiheesta aivan loppuksi. Helsinki-kirja –projekti antoi mahdollisuuden tutustua oman valokuvausharrastukseni historiaan ja seulomaan kaikki Helsinki-aiheiset kuvani läpi. Se oli paitsi työlästä ja tuskallista, myös muistoja herättävää, mielenkiintoista ja opettavaa. Sommittelusilmä oli selvästi kehittynyt vuosien varrella – uusimmissa kuvissa kuvien pääelementit näyttivät kuin itsestään asettuvan kohtiin, joissa gridin linjat leikkaavat toisensa.

Yllättäen haastavaksi osoittautui myös löytää jokaiselle kuukaudelle jokseenkin yhdenvertainen määrä näyttökelpoisia kuvia. Vuodenkierron ja kuukausien oli määrä helpottaa kokonaisuuden pitämistä kasassa, ja niin se enimmäkseen tekikin. Kuitenkin oli yllättävää, miten sekä kuvausinspiraationi että kelvollinen kuvasato on ajoittunut vuosi toisensa jälkeen tietyille kuukausille, kun taas toisina kuukausina on aina ollut jokseenkin yhtä ”kuivaa”. Syyskuukausien kohdalla oli tuskallista pudotella lukuisia omasta mielestäni onnistuneita ja sopivia kuvia pois, kevät- ja kesäkuukausille (joita yleisesti pidetään ”kauniimpina”) taasen oli tuskallista löytää juuri mitään käyttökelpoista.

Lisäksi aukeamia sommitellessa heräsi lukuisia uusia kuvaideoita, jotka tuskin olisivat heränneet ilman projektia: Juuri tähän sopisikin muuten sellainen ja sellainen kuva,

joka pitäisi ottaa siinä ja siinä tilanteessa... Täytyykin heti seuraavalla kerralla, niillä ja niillä asetuksilla.. Ikävä kyllä näitä ei aikataulun puitteissa ollut mahdollista toteuttaa. Jo alussa lukkoon lyöty vuodenkierto ja kuukaudet laittoivat tässä asiassa ideoiden polveilulle rajat, kuin gridi sommittelussa ikään – pystyinhän ottamaan uusia täytekuvia vanhojen kuvien väliin vain tammi-huhtikuun ajan. Ken ties Helsinki-kirjasta pitää tehdä kokonaan toinen versio muutaman vuoden kuluttua, kun tasavahvaa kuvamateriaalia löytyy omasta takaa tasapuolisesti kaikille kuukausille.

### 1.23 E-kirja vai paino?

E-kirjojen tulevaisuus painettujen selailtavien sommitelmien kilpailijana on toistaiseksi kysymysmerkki. Alusta alkaen äärimmäinen tavoite oli saada produktiostani käsin selailtava oikea kirja. Suvi Nopanen (1012, 34) uskoo, ettei digijulkaisu tule koskaan pääsemään suosiossaan printtijulkaisun tasolle, ja kallistun hieman samalle kannalle. Kuitenkin rajasin paperityyppeihin paneutumisen ja painoon viemisen varsinaisen opinnäytetyöni ulkopuolelle. Painoon viemiselle on tulevaisuudessa niin sanotusti optio. Sitä ei ole poissuljettu.

E-kirjalla on myös haasteensa. Skarenin (1012, 13) mukaan yksi suurimpia eroja suunnittelutyössä perinteiseen kirjaan verrattuna on, että jokaisesta sivusta pitäisi suunnitella sekä pysty- että vaakaversio. Myöskään digitaalisissa graafisissa julkaisuissa ei näyttöllä ole kahta sivua vierekkäin, joten aukeaman sijaan e-kirjassa on perusyksikkönä yksittäinen sivu. Tämä olisi sikäläkin ikävää, että vastakkaisten sivujen väliset kuvat on suunniteltu nimenomaan ”puhumaan” keskenään, jolloin e-kirjana suurella vaivalla loihittamani sommitelma hajoaisi – onhan, kuten Nopanen (2012, 7) toteaa, sivun kääntäminen täysin erilainen kokemus kuin näkymän vaihto hiiren painikkeella.

Opinnäytetyöni puitteissa päädyin laittamaan Helsinki-kirjani Issuu-portaaliin ([www.issuu.com/jasperkaarna](http://www.issuu.com/jasperkaarna)), jossa sille saa verrattain vähällä vaivalla yleisöä. Issuun katsoin siinäkin mielessä erittäin otolliseksi alustaksi, että julkaisujen esittämisessä imitoidaan siellä printattuja kirjoja sivunkääntöefekteiksi asti; käytinhän itsekkin Helsinki-kirjassani perusyksikkönä aukeamaa yksittäisen sivun sijaan. Kuitenkin Helsinki-kirjani on tehty leikkuuvaroineen, resoluutioineen, sivumäärineen sekä teknisine ja typografisine ratkaisuineen kuin mikä hyvänsä painotuote. Toisaalta teoksen voi silti vaivatta konvertoida InDesignillä e-kirjaksi. Sivukoot solveltuvat esimerkiksi tabletilla selailuun.

Nähtäväksi siis jää, pääseekö Helsinki-kirjaani koskaan selailemaan käsin, ja saako se mahdollisesti uusia, päivitettyjä painoksia vahvemmallalla kuvamateriaalilla.



## Lähteet

Ambrose, Gavin & Harris, Paul 2007. *The Layout Book*. Lausanne: Ava Publishing.

Barthes, Roland 1964. Kuvan retoriikka. Lintunen, Martti (toim.) *Kuvista sanoin* 3. Porvoo: WSOY. 71-92.

Fiske, John 1991. *Merkkien kieli – Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Tampere: Vastapaino.

Helsinki Art Museum. Valokuvanäyttely Helsingin nuorista vuosilta 1955-200. [verkkodokumentti]. Helsinki: Taidemuseo Tennispalatsi.  
<[http://www.hel.fi/hki/taimu/en/art+museum+tennis+palace/past+exhibitions/2000/stadin\\_nuoret](http://www.hel.fi/hki/taimu/en/art+museum+tennis+palace/past+exhibitions/2000/stadin_nuoret)> (luettu 15.3.2013).

Hietala, Veijo 1992. *Kulttuuri vaihtoi viihteelle – johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Itkonen, Markus 2003. *Typografian käsikirja*. Gummerus. Jyväskylä.

Kuusamo, Altti. 1991. *Kuvien edessä – Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudamus.

Luova.fi. Suomi Pictures-Lauri Eriksson. [verkkodokumentti]. Helsinki: Luova.fi.  
<[http://www.luova.fi/shop/product\\_details.php?p=309](http://www.luova.fi/shop/product_details.php?p=309)> (luettu 15.3.2013).

Malmberg, Mia 2006. *Sukupuolten representaatiot, huumori ja valta Kriise-televisiosarjassa. Pro gradu -tutkielma*. Valtiotieteellinen tiedekunta. Helsingin yliopisto.

Müller-Brockmann, Josef 1996. *Grid systems – A visual communication manual for graphic designers, typographers and three dimensional designers*. Neljäs painos. Zürich: Verlag Niggli AG.

Nevalainen, Laika. Helsinki kirjoissa: Katja ja Wenzel Hagelstam - Hetki Helsingissä. *We love Helsinki -blogi*. 13.1.2009. <<http://welovehelsinki.blogspot.fi/2009/01/helsinki-kirjoissa-katja-ja-wenzel.html>>

Nopanen, Suvi 2012. *Taidekirjan ulkoasu. Opinnäytetyö*. Viestintä: Kymenlaakson ammattikorkeakoulu.

Oksanen, Kimmo 2007. *Hagelstamien kuvakirja Helsingistä on kovin puuduttava opus*. Helsingin Sanomat Helsingin Sanomat 15.12.2007 [verkkodokumentti]  
<<http://www.hs.fi/kulttuuri/artikkeli/Hagelstamien+kuvakirja+Helsingist%C3%A4+on+kovin+puuduttava+opus/1135232618125>> (luettu 10.2.2013)

Pusa, Unto 1963. *Plastillinen sommittelu*. Helsinki: Teknillinen korkeakoulu.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1991. *Kertomuksen poetiikka. (Narrative fiction: Contemporary poetics, 1983.) Suomentanut Auli Viikari. Tietolipas 123*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ryynänen, Max 2012. *Pakko nauraa? Camp korkeakulttuurina ja lasikattona*. Nuori Voima 4/2012. 38-41.

Salo, Merja 2000. Imageware – kuvajournalismi mediafuusiossa. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 59.

Skaren, Harri 2012. Valokuvakirjan suunnittelu. Opinnäytetyö. Viestintä: Kymenlaakson ammattikorkeakoulu.

Tarasti, Eero 1990. Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä. Helsinki: Gaudeamus.

Kantokorpi, Mervi & Lyytikäinen, Pirjo & Viikari, Auli 2009. Runousopin perusteet. Helsinki: Gaudeamus.

