



Johanna Frigård

Värillisten luontovalokuvien näyttely Lintujen paratiisi 1977–1982

ABSTRAKTI / ABSTRACT

Seppo Keräsen ja Kari Soverin Lintujen paratiisi -näyttely 1977 oli varhainen värivalokuvien näyttely Suomessa. Luontovalokuvillaan se osallistui ajan ympäristökeskusteluun ja liittyi 1970-luvulla lisääntyneeseen luontovalokuvausharrastukseen. Artikkelissani sijoitan sen mustavalkoisen ja värillisen valokuvauksen konteksteihin kiinnittäen huomiota erityisesti värin merkityksellistymisen ja vaikuttamisen tapoihin, joissa teknisillä ja materiaalisilla tekijöillä on osuutensa. Mustavalkoisiin valokuviiin liittyneet käytännöt ja arvot pyrkivät yhdistämään ne totuudellisuuteen ja luotettavuuteen, kun taas kaupallisuus ja viihteellisyys leimasivat julkisia värivalokuvia. Kaikkein yleisin värivalokuvauksen ala, perhevalokuvaus, ei ollut arvostettua, koska se yhdistyi henkilökohtaiseen ja tunteellisuuteen. Värien yhdistyminen länsimaisessa kulttuurissa tunteisiin ja aistimellisuuteen ei sekään ollut omiaan vahvistamaan värikuvien totuudellisuutta, vaikka värien välittämä informaatio olikin luonnontuntemuksen kannalta tärkeää. Toisaalta värillisten kuvien mieltyminen realistisiksi ja arjessa opittuja havaitsemisen tapoja noudattaviksi teki niistä helposti lähestyttäviä. Tämä oli oleellista tavoiteltaessa luonnonsuojelullista vaikuttavuutta, vaikka samalla se toi mukanaan vähempiarvoiseksi miellettyksi populaarikulttuuriksi luokittelamisen vaaran. Luontokuvien tiedollisen, teknisen ja esteettisen tason korostaminen pyrki sijoittamaan luontokuvat ensisijaisesti totuudellisen dokumentaarisuuden piiriin, mutta vaikuttavuus edellytti myös tunteisiin vetoamista.

luontovalokuvat, 1970-luku, Seppo Keränen, Kari Soveri, värivalokuvat,
dokumentaarisuus

Luontovalokuvaajien Seppo Keräsen ja Kari Soverin *Lintujen paratiisi* -valokuvanäyttely vuonna 1977 koostui yli 50 suhteellisen isokokoisesta värivalokuvasta,¹ jotka esittelivät eläimiä ja kasveja sekä niiden elinympäristöjä Kokemäenjoen suistossa ja Parikkalan Siikalahdella. Valokuvaaja ja tutkija Leena Sarasteen mukaan *Lintujen paratiisi* oli ”ensimmäinen vakavasti otettava värivalokuvanäyttely”. Näyttely ei suinkaan ollut ensimmäinen värivalokuvien näyttely Suomessa, mutta se erottautui edukseen paitsi kuvien määrän ja vedosten koon puolesta myös ennen kaikkea siksi, että se oli teknisesti ja esteettisesti niin hallittu ja viimeistelty. Etenkin värien luonnonmukaiseen toistumiseen vedoksissa oli kiinnitetty erityistä huomiota.²

Käsittelen *Lintujen paratiisi* -näyttelyn yhteydessä oletusta luontovalokuvien dokumentaarisuudesta sekä niihin liitettyä vaikuttavuuden vaatimusta. Näiden molempien luontovalokuvien ulottuvuuksien kannalta valokuvien värillisyydellä on keskeinen rooli. Luontovalokuvien värien tuli toistaa luonnon värejä sellaisenaan, totuudellista tietoa välittäen. Kuvien luotettavuus luonnon ilmiöiden kuvaajina linkittyy niiden tavoitteeseen vaikuttaa katsojiin luonnonsuojelun aatteen edistämiseksi. Vetoaminen lajoihin yleisöihin oli silloin tarpeen, ja tässä tehtävässä kuvien värillisuus oli todettu tehokkaaksi. Suosion tavoittelussa piili kuitenkin populaarikulttuurin vaara. Artikkelissani suhteutan näyttelyn kuvia valokuvien dokumentaarisuudesta ja vaikuttavuudesta käytyihin aikalaiskeskusteluihin.

Värillisten kuvamateriaalien ja luontovalokuvien asemaa museoiden kokoelmissa osuvasti kuvaa, että *Lintujen paratiisi* -näyttelyn kuvat, vedokset tai diat, eivät ole päätyneet arkistoihin. Tähän on epäilemättä vaikuttanut ainakin 1980-luvulle asti vallalla ollut käsitys mustavalkoisuudesta valokuvauksen normina ja ihanteena. Mustavalkoisen kuvamateriaalin suosimiseen arkistoissa on vaikuttanut niiden väriaineistoja parempi säilyvyys, mutta myös mustavalkoisuuden kulttuurinen yhteys totuudellisuuteen ja objektiivisuuteen. Tekniikan lisäksi luontovalokuvaus lajityyppinä asemoi kuvia. Luontovalokuvat kuvaavat ihmisyhteisöjen ulkopuolista luontoa, joten ne myös kuvina sijoittuvat helposti kulttuurin ulkopuolisiksi. Luontokuvauksen harrastajien lukuisuus, luontokuvien laaja suosio ja niiden värillisuus ovat kaikki piirteitä, joiden voi ajatella työntävän kuvia populaarin ja siten kulttuurisesti vähämerkityksiseksi ajatellun alueen pariin. Tämä on epäilemättä ollut vaikuttamassa arkistojen lisäksi siihen, miten luontovalokuvat ovat jääneet tutkimuksessa vähälle huomiolle.

Nykyisen ilmastokriisin aikana ympäristön tilaan liittyvät mediatutkimukset ovat yleistyneet, mutta visuaaliseen puoleen kiinnittävien tutkimusten osuus on pitkään jäänyt vähäiseksi.³ Viime vuosikymmenen mittaan on ilmestynyt tutkimusta etenkin maailmanlaajuisen yleisön tavoittavista elokuvallisista luontodokumenteista. Monesti niiden tarkastelun keskiössä on vaikuttaminen ihmisten asenteisiin ja käyttäytymiseen.⁴ Visuaalisuuden huomioivasta viimeaikaisesta tutkimuksesta voi nostaa esiin tutkimuksen *Metsän tarina* -elokuvien esteettisistä ja narratiivisista strategioista, joilla pyritään aikaansaamaan yleisölle kokemus yhteydestä luontoon. Tutkimus yhdistää taiteen- ja ympäristöntutkimuksen näkökulmia ja metodeja.⁵ Sovellan mediatutkimuksen anteja soveltuvien osin myös luontovalokuviiin.

Luontovalokuvien tutkimus vaikuttaa jääneen jopa luonnon elokuvallisia esityksiä vähäisemmäksi.⁶ Yhtenä syynä saattaa olla luontovalokuvauksen historian puuttuminen, jolloin yksittäisiä aineistoja on vaikea hahmottaa osana laajempaa kokonaisuutta. Suomessa taidehistorioitsija Antti Vallius tosin luonnostelee pro gradu -tutkielmassaan vuonna 2004 suomalaisen luontovalokuvauksen vaiheita. Vallius nivoo luontokuvien esittämisen tavat kansallisen identiteetin muovaamisen projektiin ja näkee ne laajasti kulttuuristen kuvakonventioiden varaan rakentuneina.⁷ Luontokuvien läpikotaisen sosiaalisen ja kulttuurisen rakentuneisuuden osoittaminen on keskeinen

tavoite myös luontokuvaaja ja tutkija Juha Suonpään teoksessa *Petokuvan raadollisuus* (2002), jossa hän tarkastelee kriittisesti luontovalokuvauksen autenttisuuden vaatimusta.⁸

Tutkimusaineistot ja tutkimuksen kysymykset

Lintujen paratiisi -näyttelyn luonnonsuojelullinen tavoite oli selkeä. Tuottajana oli Suomen Luonnonsuojelun Tuki Oy ja tarkoituksena oli herättää katsojat huomaamaan luonnon suojelemisen tarpeellisuus sekä kerätä varoja Suomen luonnonsuojeluliiton toimintaan. Näyttely kiersi ympäri Suomea alkaen Satakunnan museosta Porissa joulukuussa 1977 ja päättyen Turun biologiseen museoon keväällä 1982. Vuosien mittaan näyttely oli esillä vähintään 37 paikassa, Porvoosta Iisalmelle ja Siikaisista Korpilahdelle.⁹ Helsingissä Suomen valokuvataiteen museossa näyttely sai ennennäkemättömän suosion yli 15 000 katsojallaan.¹⁰ Näyttelyn kävijämäärä nousee kokonaisuudessaan huimiin lukemiin, mutta varovastikin arvioiden näyttelyn näki ainakin 50 000 ihmistä. Suomen kiertueen lisäksi näyttely oli esillä Tallinnassa ja Moskovassa vuonna 1979,¹¹ ja näiden jälkeen vielä Tadzikistanissakin.¹²

Vielä 1970-luvun lopulla kuvien värillisyyden voi ajatella olleen itsessään näyttelyn vetonaula, sillä vaikka värikuvat olivat laajasti tuttuja kotien albumeista, niiden näkeminen näyttelyissä oli yhä melko harvinaista. Valokuvat, etenkin näyttelyissä, eivät nykyiseen tapaan lähtökohtaisesti mieltyneet värillisiksi. Luontokuvien¹³ värit sen sijaan tuntuivat kuuluvan kuin luonnostaan, ja ensimmäiset värivalokuvien näyttelyt esittelivät monesti juuri luontovalokuvia. ”Luonnonaiheiset dokumenttikuvat ovat tietenkin aidoimmillaan värillisinä,” totesivat luontovalokuvaajat Pekka Nisula ja Arno Rautavaara *Luonnonvalokuvauksen oppaassaan* vuonna 1972.¹⁴

Luontokuvat mieltyvät ensisijaisesti dokumenttaarisiksi nähdyn tallenteiksi, jolloin ne tuntuvat vaativan myös luonnossa nähtyjen värien tallentamista. Värien kriteerinä korostuu niiden luonnonmukaisuuden vaatimus. Luontoharrastuksella on tiivis kytkös luonnontieteeseen, jossa valokuvien kyky tarjota kasvi- ja eläinlajeista yksilöitävissä olevaa tietoa niiden omassa elinympäristöissään on tärkeää.¹⁵ Lajien tunnistaminen ja luokittelu olivat luonnontieteissä 1970-luvun lopulla yhä keskeisiä tavoitteita, vaikka ekologinen lähestymistapa olikin esillä. Lajien tuntomerkkeinä värit ovat korvaamattomia. Toinen näyttelyn kuvaajista Seppo Keränen huomauttaa, että monesti tietyt kasvit tai eläimet eivät edes erotu ympäristöstään mustavalkoisissa kuvissa.¹⁶ Mustavalkokuvissa värit muuntuvat harmaan eri sävyiksi valoisuusasteensa mukaisesti. Myös mustavalkoiset luontovalokuvat voivat auttaa hahmottamaan oleellista tietoa luonnosta, esimerkiksi ympäristön erilaisten alueiden jakautumisesta. Lajikuvauksessa ne eivät silti vedä vertoja värillisille esityksille. Pääpaino *Lintujen paratiisi* -näyttelyssä onkin yksittäisten lintu- ja kasvilajien kuvissa, vaikka mukana on joitakin yleiskuvia rantojen ekotyypeistä.

Vaikka *Lintujen paratiisi* -näyttelyn kuvat eivät ole vedoksina enää tavoitettavissa, käsityksen näyttelyn sisällöstä saa julkaisusta *Kosteikko – maata, vettä ja elämää*, joka ilmestyi vuonna 1979, sekin Suomen Luonnonsuojelun Tuki Oy:n kustantamana. Kirjassa on useiden kirjoittajien tekstejä¹⁷ ja liki kaksisataa Keräsen ja Soverin kuvaamaa värikuva, myös *Lintujen paratiisi* -näyttelyn kuvat. Näyttelyn esitteessä kuvat on nimetty joskus laajastikin kuvaillen, jolloin kuvien aiheet eli niiden esittämät eläin- ja kasvilajit ovat tiedossa. Täsmentäviä tietoja näyttelyn synnystä, vaiheista ja kuvista olen saanut etenkin luontovalokuvaajana pitkän uran tehneeltä Seppo Keräselältä, jota haastattelin puhelimitse alkuvuonna 2021. Hän on myös kärsivällisesti vastannut lukuisiin sähköpostitse esittämiini kysymyksiin. Myös sittemmin luontoelokuvien pariin siirtynyt Kari Soveri on kommentoinut artikkelia sähköpostitse.

Lisäksi hänen kirjoituksensa väristä *Luonnonvalokuvauksen käsikirjassa* vuonna 1982 on näkökulmani kannalta oleellinen.

Sijoitan *Lintujen paratiisi* -näyttelyn sen historialliseen kontekstiin tarkastellen luontovalokuvia ja etenkin niiden väriällisyyttä ajan keskustelujen valossa. *Luonnonvalokuvauksen käsikirjan* lisäksi 1970- ja 1980-luvun vaihteen värivalokuvaukseen vaikuttaneita tekstejä on vuonna 1972 julkaistussa *Luonnonvalokuvauksen oppaassa*, *Valokuvauksen vuosikirjoissa 1972–1983* ja vuoden 1978 *Valokuva*-lehdessä. Näissä julkaisuissa luontovalokuvaa pohtineina kirjoittajina esiin nousevat etenkin Veikko Rinne ja Teuvo Suominen. Rinne työskenteli Turun yliopiston eläinmuseon museomestarina, ja Suominen oli paitsi luontovalokuvaaja ja värivalokuvauksen varhainen taitaja, myös ahkera kirjoittaja, elokuvaaja, kouluttaja ja *Suomen Luonto* -lehden pitkäaikainen päätoimittaja. Luontovalokuvat kytkeytyivät käsityksiin niin valokuvista tallenteina kuin luonnon kauneuden merkityksistä. Käytän väriä väylänä näiden luontovalokuvien eri ulottuvuuksien käsittelyyn.

Luontovalokuvilta odotettiin toisaalta objektiivisuutta ja tietoa, toisaalta tunteisiin vetoavaa vaikuttavuutta. Nämä vaatteet muodostavat luontovalokuvia luonnehtivan jännitteen, jossa väriellä on merkittävä osansa. Värivalokuvien tutkimuksen keskiöön ovat viime aikoina nousseet värien ja väriteknologioiden sosiaaliset, kulttuuriset ja materiaaliset merkitykset ja vaikutukset.¹⁸ Tämä lähestymistapa on myös tämän artikkelin taustalla. Värikuvat olivat 1970-luvun lopulla luontovalokuvauksessa miltei yksinomaan dioja, ja pohdin pitkin matkaa sitä, miten diojen materiaalisuuden asettamat ehdot olivat osaltaan vaikuttamassa siihen, millaisiksi luontokuvat hahmottuivat.

Luontovalokuvien tavoitteena nähdään usein ulkoisen todellisuuden, luonnon, tallentaminen sellaisenaan. Luonnontieteellisissä kuvastoissa valokuvien ”mekaaninen objektiivisuus” on ollut arvossaan aina 1800-luvun puolivälistä lähtien, sillä valokuvatekniikka on vakuuttanut luonnon tallentuvan ilman ihmisen vääristävää väliintuloa.¹⁹ Lajityyppinä luontovalokuvat tukeutuvat luonnon ja kulttuurin alueet erillään pitävään jaotteluun, jolloin luontovalokuvauksen arvostetuin kuvasto esittää ”villää luontoa” (*wildlife photography*) eläimeen ja kasveineen, ilman ihmisen mukana oloa.²⁰ Luontovalokuviiin tavoitellut ”luonnolliset värit” osaltaan painottavat tätä kuvien tehtävää ulkomaailman tallenteena. Katsojan ei ole tarkoitus kiinnittää huomiota väreihin itsessään tai niiden tuottamisen teknologisiin tai materiaalsiin ehtoihin. Suonpää toteaaakin filmin värintoistolla olevan keskeinen rooli luontokuvien realistisuuden tuottajana.²¹

Lintujen paratiisi -näyttelyn tavoitteeksi asetettiin luonnonsuojelun aatteen edistäminen, joten vetoaminen laajoihin yleisöihin oli tarpeen. Dokumentaarisuuden lisäksi toinen luontovalokuviiin liittyvä jännitekenttä syntyy niiden vaikuttamisen pyrkimyksestä, jossa pääasiallisina keinoina olivat tiedon jakaminen ja tunteisiin vetoaminen. Valokuva- ja mediatutkijat Janne Seppänen ja Esa Väliverronen jaottelevat hekin luontoaiheita käsittelevien lehtikuvien toiminnan merkitysten välittämiseen ja muovaamiseen sekä emotionaalisten reaktioiden synnyttämiseen.²² Jännite syntyy sitä, että laajan suosion tavoittelu sijoitti luontokuvat samalla populaarikulttuurin yhteyteen, joka yleisesti linkittyi tiiviisti massakulttuuriin ja kaupallisuuteen.²³

Artikkelissa asetan näyttelyn ympäristön tilasta käytyjen keskustelujen, valokuvauksen eri alueiden ja visuaalisen kulttuurin konteksteihin miettien värin tehtäviä ja merkityksellistymistä. Pohdin, miten kuvien väriällisyys toimii suhteessa näihin luontovalokuville annettuihin, osin ristiriitaisiltakin vaikuttaviin tavoitteisiin ja sisältöihin. Teen ensin katsauksen 1970-luvun tilanteeseen, jossa ympäristötietoisuuden kasvaessa valokuvat nähtiin tärkeinä vaikuttamisen välineinä. Seuraavaksi erittelen tarkemmin värikuvien kulttuurista sijoittumista suhteessa taiteen, journalismin ja kaupallisten

kuvien alueisiin. Länsimaisessa kulttuurissa värit usein kytkeytyvät tunteikkuuteen ja materiaalisuuteen, ja tutkailen tätä läheisyyden tuntua suhteuttaen *Lintujen paratiisin* kuvia etenkin perhevalokuvauksen värillisyyteen. Lopuksi tarkastelen valokuvien herättämien tunteiden oleellisuutta toiminnan aikaansaamisen ja luonnonsuojeluun patistamisen kannalta.

Valokuva vaikuttaa 1970-luvulla

1970-luku oli kasvavan ympäristötietoisuuden aikaa. Ympäristöherätyksen alkusysäyksinä voi pitää Euroopan luonnonsuojeluvuotta 1970 ja YK:n ympäristökongressia Tukholmassa vuonna 1972.²⁴ Ympäristöliikkeessä luotettiin ensisijaisesti tieteellisen tiedon, valistuksen ja rationaalisen yhteiskunnallisen suunnittelun voimaan.²⁵ Luontovalokuvaus on Suomessa perinteisesti kytkeytynyt läheisesti luonnonsuojeluun, ja 1970-luvulla tuo yhteys erityisesti korostui.²⁶ Ympäristön tilasta tiedottaminen ja keskustelun herättäminen koettiin tärkeiksi, sillä energiantuotantoa, kemianteollisuutta ja maa- ja metsätalouden toimia säätelevää lainsäädäntöä oltiin vasta työstämässä. Keränen esimerkiksi mainitsee luontokuvaajana toimimisensa sysäykseksi oman kotiseutunsa, Kokemäenjoen suiston suojelun, sillä joki toimi niin monien Suomen jokien tavoin tuolloin viemärinä.²⁷

Laajojen kansanryhmien saaminen mukaan tuli Suomen luonnonsuojeluliiton ja sen nuorisjärjestö Luonto-Liiton tavoitteeksi 1970-luvun mittaan. Tämä muutti alun perin hyvin luonnontieteellisesti painottuneiden järjestöjen toiminnan luonnetta.²⁸ Luontoon ja ympäristöön liittyvän valistuksen kannalta valokuvilla nähtiin olevan tärkeä tehtävä, sillä valokuviiin liittyneet totuudellisuuden mielteet tukivat niiden asemaa tiedon välittäjinä. Valokuvilla nähtiin olevan merkityksellinen rooli luonnonsuojelussa ja laajan yleisön havahduttamisessa aina 1960-luvulta lähtien.²⁹ Luontoliittolaisia kannustettiin aktiivisesti valokuvaamiseen. Seppo Keräsen, mutta myös useiden muiden sittemmin luontokuvaajina mainetta saaneiden valokuvaajien (kuten Pentti Sammallahti, Leena Saraste, Jorma Luhta ja Ritva Kovalainen) taustalla oli toiminta Luonto-Liitossa.³⁰ *Valokuvauksen vuosikirja 1972* on omistettu keskustelulle paitsi valokuvan myös erityisesti luontovalokuvan vaikuttavuudesta.³¹

Lintujen paratiisi -näyttelyn päämääräksi oli asetettu luonnonsuojelun edistäminen. Näyttelyesitteessä näyttelyä kuvaillaan painavaksi puheenvuoroksi luonnon suojelemisen puolesta, ja tavoitteen kerrottiin olevan elinympäristön säilyttäminen ”vaihtelevana, rikkaana ja kauniina”.³² Näyttelystä julkaistuissa lehtijutuissa luonnonsuojelun edistäminen nähtiin näyttelyn motivaationa ja oikeutuksena.³³ Euroopan neuvoston aloitteesta vietetyt kosteikkojen suojeluvuodet 1976–1977 tähdensivät näyttelyn ajankohtaisuutta.³⁴ Näyttelyn pohjalta ja sen laajennukseksi vuonna 1979 julkaistu *Kosteikko*-kirja jopa liitettiin poliittisen vihreän liikkeen alkuna pidettyyn Koijärvi-liikkeeseen, jossa ympäristöaktiivisuuden kimmokkeena oli lintukosteikon pelastaminen kuivattamiselta.³⁵

Luontovalokuvaus lisääntyi merkittävästi 1970-luvulla, niin sen harrastajien ja ammattilaisten määrä kuin luontovalokuvien tarve erilaisissa julkaisuissa.³⁶ Värikuvanäyttelyt yleistyivät vasta seuraavilla vuosikymmenillä. Yhtenä syynä oli värivedosten hinta. Cibachrome-menetelmä, jolla *Lintujen paratiisi* -näyttelyn kuvat oli toteutettu, mahdollistaa sävykkyydeltään ja säilyvyydeltään laadukkaiden paperivedosten tekemisen dioista, mutta työ oli kallista. Usein kuvat oli teetettävä ulkomailla.³⁷ Luontokuvien kuvausmateriaalina sen sijaan väridiafilmit olivat sivuuttaneet mustavalkofilmit jo 1970-luvun mittaan. Kuvausharrastusta helpottivat kinokoon³⁸ järjestelmäkameroiden kasvanut valikoima ja kohtuuhintaisten lisävarusteiden tulo markkinoille.³⁹ Myös diafilmien valikoima monipuolistui.

Luontovalokuvauksessa merkityksellisiä filmien ominaisuuksia olivat etenkin valoherkkyys, joka vaikutti siihen, miten nopeasti muuttuvia tilanteita pystyi kuvaamaan, sekä värintoiston piirteet.⁴⁰ Luontoharrastuksessa värit auttavat lajimääritysten tekemisessä ja luonnontuntemuksen opiskelussa, ja tarvittaessa värikuvat toimivat todisteena havainnosta. Etenkin luontokerhoissa värifilmit otettiin iloiten vastaan.⁴¹

Pyrkimykseen valokuvien avulla vaikuttamisesta liittyi valokuvanäyttelyiden määrän nelinkertaistuminen 1970-luvun kuluessa. Näyttelyitä järjestettiin perinteisten ”taidtilojen” lisäksi yhä useammin muualla: kirjastoissa, kaupoissa, kouluissa, teollisuuslaitoksissa, pankkeissa.⁴² *Lintujen paratiisi* -näyttelykin oli esillä hyvin monenlaisissa tiloissa. Siitä pyrittiin tekemään helposti lähestyttävä ja kierrättämään sitä myös paikkakunnilla, joilla ei ollut vakiintuneita taidenäyttelytiloja. Valokuvatutkija Kati Lintosen mukaan tämä kuvastaa, miten valokuvauksessa korostui 1970-luvulla sen rooli tiedottajana ja yhteiskunnallisena vaikuttajana.⁴³

Vaikka *Lintujen paratiisi* -näyttelyn tavoitteena olikin vaikuttaa katsojiinsa ja yhteiskuntaan, itse kuvat jättivät ihmisten toimien vaikutukset kuva-alansa ulkopuolelle. Yleisesti luontokuvien ajatellaan olevan onnistuneimpia silloin, kun ne vievät katsojan keskelle häiriintymättömiä luonnon tapahtumia. Luontovalokuvauksen eettiset periaatteetkin ohjaavat kuvaajia välttämään puuttumista luonnon tapahtumiin.⁴⁴ Tallenteena luontovalokuvien voi ajatella olevan dokumentteja, mutta yhteiskunnallisuuden näkökulmasta ne asettuvat genren laitamille. Luontokuvat onkin usein sivuutettu dokumentaarisuuden tutkimuksessa,⁴⁵ sillä monesti dokumentaarisen valokuvaajan ajatellaan toimivan osana yhteisöä, johon haluaa vaikuttaa, eikä siitä ulkopuolisena.⁴⁶ Tosin luontokuvienkin voidaan osoittaa olevan aina väistämättä joihinkin ihmisyhteisöjen näkökulmiin sitoutuneita.⁴⁷

49

Yhteiskunnallisesti osallistuva dokumentaarisuus oli arvossaan 1970-luvun valokuvauksessa. Tosin vuosikymmenen mittaan vaatimukset seestyivät, ja kärjekkään kantaaottavuuden sijaan valokuvauksessa painottui yhä enemmän tallentava dokumentointi.⁴⁸ *Lintujen paratiisi* -näyttelyn kuvissa ei uhkailla luonnon tuhon kuvilla, vaan niiden tunnelma on rauhallinen ja toteava, ja kuvat keskittyvät esittelemään kosteikkojen lajien moninaisuutta ja kauneutta. Kuvien ei ollut tarkoitus järkyttää katsojia. Tämän voi ajatella kasvattaneen näyttelyn potentiaalista katsojakuntaa, sillä katsojaa ei vaadittu barrikadeille luonnon puolesta. Luonnon suojelemiseen osallistumiseen tarjottiin helpompi väylä: näyttelyn kuvista oli ostettavissa kaksitoista erilaista postikorttia, joiden tuotto meni Suomen Luonnonsuojelun Tuen hyväksi.

Näyttelyiden ohella Suomen luonnonsuojeluliiton lehti *Suomen luonto* oli tärkeä luontokuvien julkaisukanava. Lehti sai tiedonjulkistamisen valtionpalkinnon vuonna 1976. Palkinnon perusteluissa viitataan yleistajuiseen ja asiantuntevaan sisällön lisäksi erityisesti lehden visuaalisuuteen, onnistuneeseen kuvitukseen ja taittoon.⁴⁹ Lehden sisällön yleistajuiseksi muokkaamisen sekä kuvien käytön edistämisen taustalla oli päätoimittaja Teuvo Suominen, joka ymmärsi kuvien merkityksen tavoiteltaessa laajan yleisön kiinnostusta.⁵⁰ Vaikka värikuvien painaminen oli vielä 1970-luvulla kovin kallista, ne olivat lehdissä haluttuja, sillä niillä oli lukijoita juttujen ääreen koukuttavaa voimaa. Etenkin tilanteessa, jossa värikuvat eivät olleet lehdissä itsestäänselvyys, kuvien värillisuus lisäsi artikkelien käyttöastetta.⁵¹ Suominen kehitti 1970-luvun alussa yrityksille ja yksityisille suunnattuja rahoitustempauksia saadakseen *Suomen luonto* -lehden värikuvia.⁵² Suominen oli myös vaikuttamassa Luonnonkuva-arkiston perustamiseen Suomen Luonnonsuojelun Tuen yhteyteen vuonna 1978. Luontovalokuvat alkoivat jo noihin aikoihin mieltä ensisijaisesti värilliseksi, ja väridiat syrjäyttivät nopeasti mustavalkokuvat arkiston kuvien kartunnassa.⁵³

Lintujen paratiisi -näyttelyn lähes viisivuotisen kierron mittaan sen aseman valokuvauksen kentällä voi ajatella hieman muuttuneen. 1970-luvulla valokuvien tallenneluonne nähtiin piirteenä, joka antoi leimansa myös taidevalokuvaukseen.⁵⁴ Valokuvataiteen ja muun valokuvauksen institutionaaliset käytännöt olivat jaettuina, sillä niin luontokuvien kuin valokuvataiteen näyttelyitä järjestivät samat museot, niistä tiedotettiin yhteisten kanavien kautta ja valokuvataiteen palkintoja ja apurahoja myönnettiin molemmille. Valokuvaajien koulutuksessa taide, tiede ja luontokuvaus yhdistyivät toisiinsa esimerkiksi Taideteollisen korkeakoulun ekologisen valokuvauksen kurssilla Evon tutkimusasemalla heinäkuussa 1978.⁵⁵ Seuraavalle vuosikymmenelle tullessa valokuvataide alettiin yhä useammin mieltää muusta valokuvauksesta erillisenä.⁵⁶ Ehkäpä luontovalokuvausharrastuksen voimakas kasvu oli osaltaan vaikuttamassa siihen, että taidevalokuvauksen näkökulmasta alkoi näyttää tärkeältä erottautua valokuvauksesta, joka nojasi ensisijaisesti välineen luonteeseen tallenteena.

Mustavalkoisia ja värillisiä kuvakäytäntöjä

Luontokuvien dokumentaarisuuden tulkittiin vakuuttavan asiasisällön luotettavuudesta, kun taas taiteellisuus keskittyi muotoon.⁵⁷ *Lintujen paratiisi* -näyttelyn kuvien visuaalinen pelkistyneisyys ja hallittu sommittelu on suorastaan silmiinpistävää. Tärkeimpiä keinoja kuvan elementtien yksinkertaistamisessa ja katsojan huomion keskittämiseksi ovat kuva-alan rajaaminen ja syväterävyyden hallinta. Esimerkiksi näyttelyesitteen kanteenkin päätyneessä silkkiuikkujen kuvassa lintujen keväiset kosiomenot ovat käynnissä. Kuvan terävyyssalue poimii linnut erilleen rannan maisemasta, jolloin tausta pehmenee lämpimänsävyisiksi värikentiksi. Kuva koostuu vain muutamista elementeistä: vaakasuuntaisia sinisiä ja

ruskeina vuorottelevia värikenttiä rikkoo ainoastaan pystyhahmon muodostava lintupari. Lintujen höyhenpuvun ruskea väri toistuu talven jäljiltä olevissa kaislikoissa, ja rintahöyhenten valkoisuus nostaa silkkiuikkuparin kuvan keskeiseksi aiheeksi. Soverin mielestä värien runsaus ei ollut luontokuvassa eduksi, sillä mitä enemmän värejä oli, sitä epätodennäköisempää niiden yhteensopivuus oli. Värien harmonian tavoittelussa väriteorioiden tuntemus oli avuksi, vaikka tyystin rationaalisesti värien vaikutusta ei hänen mielestään voinutkaan suunnitella.⁵⁸ ”Luonnolliset värit” olivat alisteisia väriteorioille ja visuaalisen vaikuttavuuden periaatteille.



Kuva 1. ”Silkkiuikkujen monipuolisiin soidinmenoihin kuuluu myös tämä ’pingviinitanssi’, jossa linnut esittelevät toisilleen pohjasta sukellelmiään vesikasveja.” Teksti on näyttelyesitteen kuvaluettelosta. Kuvaaja Sep-po Keränen.

Luontovalokuvissa luonnon nä-kymät oli sovittava rajauksen, pelkistyksen ja sommittelun avulla totunnaisten kuvakonventioiden puitteisiin, mutta samaan aikaan luontokuvilta odotettiin luonnon totuudellista tallentamista ilman kuvattavan kohteen tai kuvan manipuloimista. *Luontovalokuvauksen käsikirjassa* Rinne selitti tätä kaksijakoisuutta toteamalla, että totuudellisuus ei rajoittunut siihen, miltä asiat näyttävät, vaan kuvan tuli kertoa, miten asiat ovat. Tämä edellytti nähdyn jäsentämistä, joidenkin kohtien häivyttämistä ja toisten korostamista. Koska totuudellisuus vaati siis usein todellisuuden ohjaamista kuvaajan todellisuuskäsitysten mukaisesti, se rakentui loppujen lopuksi kuvaajan tietämyksen ja vastuuntuntoisuuden varaan.⁵⁹ Tässä mielessä luontokuvat lähestyivät taidevalokuvausta, jossa nähdyn on tarkoituskin suodattua kuvaksi tekijän tulkinnan ja näkemyksellisyyden kautta.⁶⁰ Luontovalokuvaajien panosta sääтели kuitenkin luonnollisuuden vaikutelman ensisijaisuus. Kuvaaja varoiteltiin liiallisesta taiteellisuuden tavoittelusta ja ”visuaalisesta kikkailusta”, jotka saattoivat johtaa siihen, että huomio kiinnittyi itse kuvaan ja kuvien yhteys kuvan ulkoiseen todellisuuteen hämärtyi.⁶¹

Luontovalokuvissa korostuva tallenneluonne väreineen on ollut omiaan sijoittamaan ne taiteen ulkopuolelle.⁶² Taiteellisuutta tavoitelleessa valokuvauksessa oli vuosikymmenten mittaan kehitetty hyvän kuvan kriteerejä perustuen nimenomaan mustavalkokuvien ilmaisun hienosäätöön.⁶³ Mustavalkomenetelmät mahdollistavat kuvien muokkauksen kehittämisen ja vedostuksen yhteydessä, jolloin kuva on selkeästi kuvaajan käsien ja käsitysten tuote. Sitä vastoin värikuvien muokkaamisen mahdollisuudet olivat rajallisemmat, jolloin värikuvat tuntuivat sijoittuvan taiteen ulkopuolelle jo teknisistä syistä. Dioja on hankala muokata vaikkapa vain rajaamalla kuvan ottamisen jälkeen. Värikuvien kehittämisen prosessien hallinta oli usein kuvaajan ulottumattomissa, sillä diat lähetettiin ulkomaille kehitettäväksi ja tulosten laatu oli vaihtelevaa.⁶⁴ Luontokuvien kannalta diojen muokkaamisen hankaluus kääntyikin eduksi, sillä muokkaamattomuus tuki ajatusta tallenteiden autenttisuudesta ja aitoudesta.⁶⁵ Tämän dian ominaisuuksiin tukeutuneen vakuuttavuuden voi ajatella ulottuneen *Lintujen paratiisiin* näyttelyvedoksiin ja *Kosteikko*-kirjan kuvitukseen asti, vaikka tuotannon eri vaiheissa kuvia saatettiin rajata ja värejä säätää.

Mustavalkokuvauksen hallinta oli taidon mittari myös 1970-luvun lehtikuvissa, sillä uutiskuvat ja reportaasit olivat vielä pääasiassa mustavalkoisia. Todellisuuden värillisyydestä huolimatta ne miellettiin totuudellisiksi, minkä taidehistorioitsija Peter Geimer on tulkinnut juontuvan arkisten mutta toistuvien kuvakäytäntöjen voimasta. Kun uutiskuvat olivat paino- ja kuvausteknisistä syistä johtuen toistuneet 1930-luvulta lähtien mustavalkoisina, matkan varrella mustavalkoisuus oli alkanut saada myös sisällöllisiä merkityksiä, ja se yhdistyi luotettavuuteen ja dokumentaarisuuteen.⁶⁶

Painetut värivalokuvat sen sijaan tulivat julkiseen käyttöön ensimmäiseksi mainoksiin, kuvalehtiin ja postikortteihin. Mediatutkija Michelle Henningin mukaan värikuviin puolestaan iskostui kaupallisuuden leima niin vahvasti, että kesti kauan ennen kuin värivalokuvaus hyväksyttiin osaksi arvostettavaa journalistista tai luovaa valokuvausta. Varhaisimpien värikuvien painotekniikka edellytti kuvien käsittelyä, joten korjailun avulla oli mahdollista maalaila mitä houkuttelevimpia haavekuvia. Niinpä aina 1970- ja 1980-luvulle asti keinotekoisuus, aistimellisuus ja koristeellisuus liittyivät väriin valokuvissa. Siinä, missä mustavalkoisuus kantoi mukanaan tiedon ja todellisuuden kuvaamisen konnotaatioita, väri tuntui vievän huomion pois ”vakavista” sisällöistä.⁶⁷

Täten luontokuvien värillisyyttä kuljetti mukanaan paitsi luonnollisuuden merkityksiä myös viittauksia niiden kaupalliseen potentiaaliin. Jo se, että värikuvien yhteydessä raha tuli auttamatta puheeksi, oli omiaan vahvistamaan niiden yhteyttä kaupallisuuteen. Samalla se muistutti luontokuvauksen olevan itsekin osa kulutuskulttuuria. Luontokuvien värillisyyttä oli välttämätöntä, mikäli

kuvaaja halusi hyödyntää kuviaan taloudellisesti, sillä värillisyyttä oli keskeistä tavoiteltaessa laajaa katsoja- tai lukijakuntaa.⁶⁸ Myyntituotteisiin kuten kortteihin, julisteisiin ja kalentereihin tarvittiin värikuvia. Luontokuvista julkaistiin myös näyttäviä kirjoja, joissa kuvituksen oli oltava (ainakin pääasiassa) väreissä.⁶⁹ Tämä tekee osaltaan ymmärrettäväksi *Kosteikko*-kirjan mittavan tietosisällön sekä näyttelyesitteen informaatiopakettin, jotka tähdentävät kuvien asiasisällön merkityksellisyyttä ja luonnonsuojelun perustamista tietoon. Asiakuvien luonteeseen muutenkin kuului, että ne usein vaativat selittävää tekstiä ohensa.⁷⁰ Pelkkään visuaaliseen vaikuttavuuteen tukeutuvat kuvat oli helppo irrottaa yhteyksistään muihin käyttötarkoituksiin. Esimerkiksi Lemmenjoen kansallispuiston maisemat olivat tulleet laajasti tutuiksi olutmainoksesta.⁷¹ Luonnon kauneuden yhdistyminen kulutustuotteiden houkuttelevuuteen murensi luottamusta luontokuvien objektiivisuuteen.

Luontoa etäältä mutta lähellä

Lintujen paratiisi -näyttelyn esite tarjosi tuhdin annoksen tietoa kosteikkojen elämästä, mutta *Kosteikko*-kirja antoi mahdollisuuden vielä laajempaan tietopakettiin. Siinä esitellään kuvin ja tekstein kosteikko luontotyyppinä sekä luvuittain eri eläin- ja kasviryhmiä (selkärangattomat, kalat ja matelijat, linnut, nisäkkäät). Kirjan kaavakuvat ja kartat lajien levinneisyydestä ja uhanalaisuudesta tähdentävät luonnontieteellistä lähestymistapaa, lisäksi lopussa on kasvi- ja eläinlajien luettelo latinankielisten nimien kera. Myös näyttelyn kuvat antavat vaikutelman tieteellisen lajituntemuksen edistämisestä. Useimmat näyttelyn kuvat keskittyvät yhteen kasvi- tai eläinlajiin, jotka on esitetty mahdollisimman havainnollisesti ja pelkistetysti tuntomerkkeineen. Jo kuvien nimet tarjoavat tietoa: katsoja oppii, että esimerkiksi ”lapasorsa viihtyy matalissa ja rehevääkasvustoisissa vesissä.” Luontovalokuviiin liitettiin usein valistuksellisuus,⁷² jolloin katsoja saattoi opetella tunnistamaan lajeja itsekin. Lajien esitystapa onkin tuttu lintuoppaiden kuvastoista.

Näyttelyn tieteellisen otteen sävyttämää lähestymistapaa voi kutsua objektiiviseksi niin kuin valokuvatutkimuksessa on pitkään ollut tapana.⁷³ Paljon siteerattu John Bergerin käsitys eläinten representaatioista modernissa kulttuurissa painottaa luonnon ja ihmisen erillisyyttä sekä luonnon hallinnan tarvetta. Hänen mukaansa luontokuvien vaatima teknologia vain vahvistaa erillisyyden vaikutelmaa: tarvitaan kehittyneitä optisia laitteita ja menetelmiä, jotta eläimet voidaan ylipäänsä havaita.⁷⁴ *Lintujen paratiisi* -näyttelykin kuvissa viehättää eläinten näkeminen keskellä omaa elämäänsä ihmisten toimien häiritsemättä. Hallinnan ohella etäisyys visualisoi luontokuvaajien eettisissä ohjeissa tähdennettyä kunnioitusta. Kuvaamisen onnistuminen edellytti usein kuitenkin luottamuksellisen ja läheisen suhteen luomista kuvattaviin. Esimerkiksi Jorma Luhta patisti kuvaajia asettumaan kuvattavan osaan ja suorastaan tunkeutumaan sen elämäntilanteeseen.⁷⁵ Soverin mukaan tarkka havainnointi, herkkyys, eläytyminen ja intuitio olivat tärkeimpiä värikuvaajan ominaisuuksia.⁷⁶ Parhaimmillaan myös katsoja saa tunteen osallisuudesta luonnon tapahtumissa. Silkkiuikkujen kuvan lintupari on kuvattu läheltä veden pintaa, jolloin katsoja asemoidaan ikään kuin samalle tasolle lintujen kanssa, osaksi yhteistä elinpiiriä.

Eläinten näkeminen läheltä on tavanomainen luontodokumenttien vetonaula. Sen mahdollistaminen edellyttää paneutumista ja kehittyneitä teknologioita. Tavoitteena on katsojien tunteikkaat reaktiot, etenkin turvallisuuden ja läheisyyden tunteet samaan tapaan kuin ystävien ja perheen kesken.⁷⁷ Teknisesti taitavien lähikuvien yhtenä tavoitteena on luonnon kohteiden tuominen suorastaan kosketusetäisyydelle. Diafilmeissä teräväpiirtoisuus ja värien puhtaus olivat tavoiteltuja ominaisuuksia, joihin ylsivät vain ”hitaat” filmit: sellaiset, joiden raekoko oli pieni, mutta joiden

valotusaika vastaavasti oli pidempi kuin paremmin tilannekuvaukseen soveltuvilla ”nopeilla” filmeillä. Erityiseksi hitaiden ja teräväpiirtoisten filmien eduksi luontovalokuvauksen oppaassa mainittiin, että tällöin kuvan tarkkuus vetosi visuaalisuuden lisäksi tuntoaistiin. Kohteiden pinnan laadun tarkka toistuminen kuvassa loi materiaalintuntoa, joka teki aistittaviksi ”kasvin karheen lehden, kukan samettisuuden, perhossiiven nukan tai kiiltävän linnunsulan pinnan.”⁷⁸



Kuva 2. ”Suokukkojen soidintanner”. Teksti näyttelyesitteen kuvaluettelosta. Kuvaaja Seppo Keränen.

Lähikuvien lisäksi jo kuvien värillisyyden voi ajatella tuottavan läheisyyden tuntua, sillä värivalokuvat olivat 1970-luvulla hallitsevia luontovalokuvauksen lisäksi perhevalokuvauksessa.⁷⁹ Yhtenä värillisten kuvien valttina oli, että ne olivat tuttuja ”joka kodin” valokuva-albumeista, jolloin ne eivät vaikuttaneet vaativan erityisiä, uudenlaisia katsomistapoja.⁸⁰ Kuvat eivät edellyttäneet mutkikasta sommittelun tai kätkeytyjen symbolimerkitysten ruotimista, vaan katsoja saattoi luottaa arjessa jo oppimiensa taitojen riittävän. Luontovalokuvaamiseen liittyvän ristiriidan Keränen näkeekin piilevän juuri siinä, että toisaalta hyvältä kuvaajalta odotettiin mustavalkoista tuotantoa, mutta toisaalta luonnonsuojelulliset tavoitteet edellyttivät värillä kuvaamista, sillä vaikuttavuuden kannalta ”tavallisiksi” miellyvät kuvat olivat toimivimpia.⁸¹

Visuaalisen kulttuurin tutkija Gillian Rose tähdentää, että perhevalokuvissa ei juurikaan ole merkitystä sillä, miten henkilöt ja tilanteet on visuaalisesti kuvattu, vaan kuvat ovat tärkeitä ihmissuhteiden ja tunteiden käsittelyn kannalta.⁸² Perhevalokuvien myötä valokuvallisiin väreihin yhdistyvä tunteikkaus antaa *Lintujen paratiisi* -näyttelyn kasvi- ja eläinlajien kuville omanlaisen sävynsä. Se vihjaa mahdollisuudesta katsoa luontokuvia kuin kuvia unohtuneista kaukaisista sukulaisista, jotka asustavat omine elintapoineen aivan lähellä. Tuttu kosteikko niiden asuinympäristönä paljastuukin tuntematonta ja mutta oudon läheistä elämää kuhisevaksi.⁸³ Kuvien värillisyyden saattoi siis olla edesauttamassa lajienvälisiä yhteisöllisyyden kokemuksia.

Diat kuvien esitystekniikkana puolestaan tuottivat luonto- ja/tai valokuvaharrastajien välistä yhteisöllisyyttä, sillä dianäytännöt olivat suosittuja yleisötilaisuuksia. Luonto-Liiton vuosittaiset talvipäivät valokuvakilpailuineen muodostuivat tärkeiksi luontokuvaajien keskinäiseksi kuvien esittelyn areenaksi, ja laajalle yleisölle suunnattuja diaesityksiä järjestivät luonnonsuojelujärjestöt kuten WWF (World Wide Fund for Nature).⁸⁴ Diojen esittäminen edellytti niiden heijastamista valkokankaalle tai seinälle, mikä oli niiden teknologinen rajoite tavoiteltaessa laaja-alaista tiedonvälitystä. Katsojien sosiaalisen vuorovaikutuksen kannalta ne toimivat kuitenkin hyvin, sillä kuviin tutustuminen edellytti kokoontumista jaettuun tilaan osallistujia yhdistävän aiheen pariin. Käytäntönä esitys toimi yhteisyyden tunteen luoja, ja kuvien värillisuus vahvisti tunnetta kaikkien saavutettavissa olevasta sisällöstä. Näiden voi yhdessä olettaa tukeneen luonnonsuojelullisen asenteen syntyä ja voimistumista.

Luontovalokuvien rinnastuminen perhevalokuvaukseen ei kuitenkaan ollut luontokuvaajien piirissä tavoiteltua, päinvastoin. Perhevalokuvaus ei ollut valokuvauksen alana arvostettu, mitä tähdensi sen kutsuminen yleisesti näppäilyksi.⁸⁵ Aina 1920-luvulta lähtien muovautuneet kulttuuriset käsitykset perhevalokuvauksesta painottivat sen vähäisiä teknisiä ja esteettisiä vaatimuksia sekä kuvaamisen ja kuvien kehittämisen automatisoitua luonnetta.⁸⁶ Kuvaajiksi ja kuvien ensisijaisiksi käyttäjiksi miellettiin naiset, kun taas stereotyyppinen luontokuvaaja oli korostetusti mies 1970-luvulla – ja aina nykypäivään asti.⁸⁷ Luontokuvaus erottautui näppäilystä alkaen jo värifilmien valinnasta. Perhevalokuvat kuvattiin useimmiten kinokoon värinegatiivifilmille, josta valmistetut vedokset olivat suuren yleisön tuntemia ”kymppikuvia”. Nämä eivät luontovalokuvauksessa tulleet kysymykseenkään.⁸⁸ Perhevalokuvat eivät soveltuneet julkistettaviksi edes tekniikkansa puolesta, sillä painokuvat tehtiin nimenomaan dioista. Diojakin tosin kehitettiin suosittuun perhevalokuvauksen tarpeisiin: ensisijaisesti ihon värien oikeina toistumiseen kehitetyt filmit eivät aina mutkattomasti soveltuneet luontoaiheisiin.⁸⁹

54

Lintujen paratiisi -näyttelyn esitteessä tähdennetään Keräsen ja Soverin asiantuntemusta, joka on vaatinut pitkäaikaista luontoon ja valokuvaamiseen paneutumista. Toisaalta heidän asemansa harrastajina tuodaan myös esiin: Soveri oli kouluttautunut kuvaamataidon opettajaksi, Keränen toimi puhelinmestarina. Harrastuksenkaltaisuuden voi ajatella karistaneen taloudellisten seikkojen merkityksellisyyttä kuvien yltä ja tehneen näyttelystä lähestyttävän yleisölle, johon kuului yhä enemmän luontovalokuvauksen harrastajia.

Tunteita ja toimintaa

Lähikuvissa luonnon eläimet sijoitetaan inhimillistettyihin kehyksiin, ja näin aikaansaatu läheisyyden vaikutelmaa voi mediatutkija Jason Sperbin tapaan pitää valheellisena. Toisaalta läheisyyden tunteen myönteiseksi ajateltuna puolena on sen kyky kannustaa aktivismiin ja toimintaan eläinten puolesta.⁹⁰ Pyrittäessä vaikuttamaan kuvien avulla tunteita ei voikaan sivuuttaa. Toiminnan aikaansaamisen ja suuntaamisen kannalta emootioiden on todettu olevan merkityksellisiä.⁹¹ Oletus visuaalisen aineiston kyvystä vaikuttaa tunteisiin ja siten sitouttaa henkilökohtaisella tasolla tekstuaalista sisältöä vahvemmin on osoittautunut mediatutkimuksissa paikkansapitäväksi.⁹²

Lintujen paratiisi -näyttelyn aikalaiskeskusteluissa luonnonkohteiden kauneus nähtiin keskeisimpänä tunteiden herättäjänä ja muutokseen tähtäävän toiminnan pontimena. Teuvo Suomisen mielestä valokuvaajan tuli kuvata kaatopaikkojen ja sorakuoppien lisäksi kukkasiakin, mikäli hän halusi muokata yleisiä asenteita.⁹³ Myös Luhta oli samoilla linjoilla: valokuvat lisäsivät tietoa luonnosta ja visualisoivat sitä uhkaavia vaaroja, mutta kuvien kauneus synnytti yhtä lailla luonnonsuojelussa tarpeellisia tunteita, kuten luonnonrakkautta ja ihailua.⁹⁴ Ympäristöjen kauneuden tai uhanalaisten lajien

esittämisen tapojen onkin havaittu vaikuttavan siihen, miten halukkaita yleisö tai lainsäätäjät ovat niiden suojeluun.⁹⁵

Ajatus tunteen ja tiedon yhdistymisestä yhteiskunnallisesti vaikuttavimmissa dokumentaarisisissa valokuvissa on päätyntä valokuvahistorian kirjoihin jo valokuvaaja Edward Steichenin (1879–1973) yhteydessä. Hänen mielestään tosiasiat oli esitettävä paitsi uskottavasti myös koskettavasti, jotta ne saivat ihmiset toimimaan.⁹⁶ Suomessa 1970-luvulla Rinne arvosti ennen kaikkea luontokuvien rationaalista järkeen vetoavuutta, mutta hänestäkin kantaaottavassa dokumenttikuvassa ”tunteenomaisen suhtautuminen ja voimakas eläytyminen” olivat mitä tärkeimpiä tekijöitä.⁹⁷ Useimmiten luontokuvakeskusteluissa tiedon ja tunteen välisen suhteen pohdinta liittyi taiteen ja dokumentaarisuuden alueiden miettimiseen. Taidetta luonnehti ennen kaikkea esteettisyys, joka yhdistyi emotionaalisuuteen sekä visuaalisten piirteiden arvottamiseen kauniiksi tai rumiksi.⁹⁸ Suominen rinnasti tiedon ja tunteen yhdistymisen valokuvissa totuudellisuuden ja esteettisyyden vuorovaikutukseen. Esteettisyyden aluetta olivat tunteet, elämykset ja kokonaisvaltainen hahmottaminen.⁹⁹

Keräsen kuvaajana toimimisen ponttimena on alusta lähtien ollut usko valokuvien ja etenkin värikuvien avulla tapahtuvaan luonnonsuojelun edistämiseen.¹⁰⁰ Soveria sen sijaan ovat kiehtoneet luontokuvien esteettiset ja tunteita virittävät mahdollisuudet, paikoin jopa suojelullisia pyrkimyksiäkin enemmän.¹⁰¹ Ero luovan ilmaisun ja tunnontarkan kopioinnin välillä riippui hänen mielestään ennen kaikkea kuvaajan kyvystä tuottaa tunnelmaltaan ja esteettisiltä ominaisuuksiltaan mielenkiintoinen kuva. Valokuva rinnastui kieleen, joka muokkasi nähtyä valikoiden ja pelkistäen.¹⁰² Värit olivat Soverille tärkeitä nimenomaan esteettisyyden kannalta, ja niiden kyky luoda kuvaan tiettyä tunnelmaa ylitti jopa niiden tiedollisen annin. Hän tähdensi värien elämyksellisyyttä: niiden tehtävinä oli kuvaajan kokemuksen välittäminen ja visuaalisen mielihyvän tuottaminen katsojalle. Näitä vaikutuksia ei voinut täysin tiedostaen ja analyttisesti ennakoitua hallita, vaikka värien merkityksisällöt olivatkin osin sosiaalisissa käytännöissä omaksuttuja.¹⁰³ Soverin kuvaamat värien herättämät tunteet vaikuttavat emootioilta, joihin yhdistyy nimettyjen tunteiden lisäksi tietoisuuden ulottumattomiin jääviä, paljolti kehollisista reaktioista voimaansa saavia affekteja ja tuntemuksia.¹⁰⁴

Luontovalokuvaajien erittelemät valokuvien tiedolliset ja tunteelliset ulottuvuudet ovat olleet visuaalisen kulttuurin tutkimuksen piirissä kiinnostuksen kohteina laajemminkin. Tunteet ja affektiivisuus on usein liitetty taiteeseen, kun taas realismilla on monissa yhteyksissä nähty olevan vähäinen, ellei olematon affektiivinen vaikutus.¹⁰⁵ Värit puolestaan ovat länsimaisessa kulttuurissa yhdistyneet vuosisatojen ajan tunteikkouteen, rajojen hälvenemiseen ja aistisuuteen (taiteen) mustavalkoisuuden kytkeytyessä hallittuun muodonantoon ja selkeiden merkitysten välittämiseen.¹⁰⁶ Tämä ei ole voinut olla vaikuttamatta myös siihen, miten värillisyyttä on arvoitettu valokuvissa.

Kiinnostavalla tavalla nykyvalokuvatutkimuksessa herännyt kiinnostus valokuvien materiaalisuuteen ja affektiivisuuteen kietoutuu samoihin aikoihin virinneeseen valokuvien värien tutkimukseen.¹⁰⁷ Väreillä vaikuttaa olevan mustavalkoisuutta suurempi yhteys materiaaliseen maailmaan. Vielä oleellisempänä seikkana, joka on vaikuttanut suhtautumiseen väreihin valokuvauksessa, taidehistorioitsija Bettina Gockel pitää värillisyyden yhdistymistä massakulttuuriin ja populaariin, joissa tunteisuus ja affektiivisuus ovat paljolti kaupallisuuden käyttövoimaksi valjastettuja. Taiteen korkeakulttuurista statusta tavoittelevan valokuvauksen tuli erottautua massakulttuurista ja laajojen ihmisryhmien suosiota tavoittelevista tuotteista.¹⁰⁸

Estetisoinnin ja tuotteistamisen välinen tiivis yhteys korostuu esimerkiksi *Lintujen paratiisi* -näyttelyn Soverin kuvassa ”Aamukasteen ja seittien rakennelmia”, joka on *Kosteikko*-kirjan sisäkansien kuvana aukeaman kokoisena. Aamukasteen kuvassa on vain vihreän eri sävyjä pisaroiden vaalean

kimalluksen lisäksi, ja sen terävyysalue keskittyy muutamiiin ruohonkorsiin. Ruohoissa risteilevät hämähäkinseitit ovat kuorruttuneet kastepisaroiden vuoksi hienoiksi helminauhoiksi, ja siellä täällä loistaa isompia vesipisaroita timantteina. Kuva ruohosta ei tarjoa tietoa tuntemattomasta luonnosta tai tietystä lajista, vaan kuva vetoaa ensisijaisesti aistimelliseen tietoon kesäaamun kasteesta, pisaroiden ja seittien herkkyydestä ja hauraudesta. Sellaisena kuva toimii metaforisena koko näyttelyn tarkoituseriä perustelevana kuvana, vaikka se samalla muuntuu koristeelliseksi ja kaksiulotteiseksi tuotteeksi, kirjan sisäkanneksi.



Kuva 3. Näyttelyesitteen lakoninen toteamus ”Vehkakasvustoa” viittaa oletettavasti tähän tunnelmalliseen kuvaan. Kuvaaja Seppo Keränen.

Myös *Lintujen paratiisi* -näyttelyn kuvista tehtyihin postikortteihin on valittu muutaman harvoin nähdyn lajin (ruskosuohaukka, ruisrääkkä) lisäksi ensisijaisesti kauniiksi ja tunteisiin vetoaviksi luonnehdittavissa olevia kuvia. Postikorteissa muun muassa kyhmyjoutsen hautoo pesällään kaula kaarella, lumpeet kukittavat kesäisen järvenpinnan ja sudenkorenon hahmo piirtyy kultaisena hehkuvaa aurinkoa vasten. Kukkivien lumpeiden lisäksi mukana on kaksi muutakin kukkakuvaa, joista toisessa on taivaansinisiä lemmikkejä, toisessa purppuraisten rantakukkien täyttämä vedenraja on hentoon usvaan kääriytyneenä. Eläin- ja kasvilajien nimet olivat arvatenkin postikorteissa mukana, mutta myytävien postikorttien tuli olla ensisijaisesti kuvina houkuttelevia. ”Postikorttimaisuus” olikin luontovalokuvien kohdalla moite, joka viittasi kuvaan kauniina tuotteena.¹⁰⁹

Luontokuvan kauneuteen liittyi monia kipukohtia. Etenkin Rinne käsitteli sitä, miten dokumentaarisuudella ja esteettisyydellä, asiakuvalla ja kaunokuvalla, oli taipumus asettua toistensa vastakohdiksi. Tietoon, totuuteen ja järkeen vetoavan dokumenttikuvan ei ollut suotavaa olla liian kaunis. Värikäs auringonlasku tai esteettinen sumu maisemassa saattoivat suunnata huomion todellisuuden kuvaamisesta itse kuvaan, joka esineellistyy ensisijaisesti myytäväksi tuotteeksi.¹¹⁰ Myös

Suomisen mielestä ongelmana oli, että kauneuden ihailu saattoi keskittyä vain kuvallisiin piirteisiin itsessään, jolloin yhteys kuvan ulkoiseen todellisuuteen katkeaa. Ympäristön likaantumisesta kielivän kasvin kuva saattoi olla silmiä hivelevän kaunis.¹¹¹ Lisäksi esteettisyyden ajatellaan ilmenevän ensisijaisesti sopusoinnun etsimisenä ja ristiriitujen sivuuttamisena,¹¹² jolloin vaarana luonnonsuojelun kannalta on, että uhat jätetään huomiotta ja luonnon tila esitetään kaunisteltuna. Värikuvien kohdalla niiden asemoituminen mainoskuvien ja populaarikulttuurin värikuvien yhteyteen osaltaan vielä vahvisti mielikuvaa miellyttävästä viihdyttävyydestä.

Lopuksi

Lintujen paratiisi -näyttelyn kuvissa yhdistyy vaikuttamisen pyrkimys objektiiviseksi miellyvän tiedon tarjoamiseen, tunteisiin vetoavuus tieteelliseen dokumentaatioon, luonnon kauneuteen eläytyminen estetisoitujen tuotteiden tarjoamiseen. Värit olivat oleellisia 1970-luvun luontovalokuvissa niiden välittämän tiedon sekä valokuvien realistisuuden ja totuudellisuuden kannalta, diojen värit toimivat osaltaan jopa autenttisuuden takeena. *Lintujen paratiisi* -näyttelyn kuvien teräväpiirtoisuus ja värit olivat oleellisia tavoiteltaessa todentuntuista, ulkoisen maailman havainnoimista muistuttavaa vaikutelmaa.

Luonnonsuojelun edistämisen kannalta oli tärkeää, että kuvat vetosivat mahdollisimman laajaan yleisöön, mutta suosio toisaalta murensi kuvien kulttuurista arvoa. Vetoaminen kaikenlaisiin katsojiin hyvin monenlaisissa esityspaikoissa liitti näyttelyn helposti populaarikulttuuriin kaupallisine ilmentymineen. Valokuvien perhevalokuvista ja arjen mainoksista tuttu värillisyyden mahdollisti läheisyyden tuottamiin tunteisiin vetoamisen, mutta samalla väri sijoittui kulttuurisissa arvohierarkioissa matalalle.

Luontokuvaajilla oli monia keinoja vakuuttaa luontovalokuvien kulttuurisesta ja tiedollisesta tasokkuudesta. *Lintujen paratiisi* tasapainoilee luontovalokuviiin liittyneiden jännitteiden ja ristiriitujen kentillä tavoittaen yleisöä niin kotimaassa kuin ulkomaillakin. Sen vedosten tekninen laatu, kuvaajien taitavuus ja kuvien esteettinen viimeistely yhdistyneenä asiantuntevaan luonnontuntemukseen tekivät näyttelystä samaan aikaan vakuuttavan ja suosituksen. Tuon ajan luontokuvista käydyissä keskusteluissa vaikuttavimmille kuville tavoitteeksi asetettu tiedon ja tunteen yhdistäminen toteutui sen kohdalla.

¹ Vedokset olivat kooltaan 33 x 47 cm, eikä niissä ollut paspartout-pohjustusta, joten kuva-ala täytti koko kehyksen. Seppo Keränen, sähköposti 2.5.2022.

² Saraste Leena, sähköposti 10.2.2021. Leena Sarasteelta oli samana vuonna (1977) esillä mustavalkoinen luontovalokuvanäyttely *Lintumetsät – karjabaat*, joka esitteli Ahvenanmaan luontoa.

³ Anders Hansen ja David Machin, “Researching Visual Environmental Communication,” *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture* 7, no 2 (2013):155. <https://doi.org/10.1080/17524032.2013.785441>

⁴ Esim. Julia P. G. Jones, Laura Thomas-Walters, Niki A. Rust, Diogo Verissimo, and Stephanie Januchowski-Hartley, “Nature Documentaries and Saving Nature: Reflections on the New Netflix Series *Our Planet*,” *People and nature (Hoboken, N.J.)* 1, no 4 (2019):420–425. <https://doi.org/10.1002/pan3.10052>; Florian Arendt & Jörg Matthes, “Nature Documentaries, Connectedness to Nature, and Pro-environmental Behavior,” *Environmental Communication* 10, no 4 (2016): 453-472, <https://doi.org/10.1080/17524032.2014.993415>

⁵ Kaisa Hiltunen, Heidi Björklund, Aino Nurmesjärvi, Jenna Purhonen, Minna Rainio, Nina Sääkslahti ja Antti Vallius, ”Tale(s) of a Forest – Re-Creation of a Primeval Forest in Three Environmental Narratives,” *Arts* 9 (2020):1–16. <https://doi.org/10.3390/arts9040125>

⁶ Joitakin esimerkkejä toki on. Esim. Finis Dunaway, *Natural Visions. The Power of Images in American Environmental Reform* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005).

⁷ Antti Vallius, *Luontokuvan kuvallisten konventioiden rakentuminen*, taidehistorian pro gradu -tutkielma, Taiteiden ja kulttuurin laitos, Jyväskylän yliopisto 13.12.2004; Katsauksen suomalaisten luontokuvauksen keskeisiin kuvaajiin tarjoaa myös Matti Valta *Valokuvan taide* -julkaisussa. Matti Valta, ”Lintukuvasta luontokuvaan,” *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*, toim. Jukka Kukkonen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa ja Jorma Hinkka (Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1992), 396–398.

⁸ Juha Suonpää, *Petokuvan raadollisuus. Luontokuvan yhteiskunnallisten merkitysten metsästys* (Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu ja Tampere: Vastapaino, 2002).

⁹ Saattaa olla, että muutama näyttelypaikka puuttuukin *Valokuvauksen vuosikirjojen 1978–1982* tapahtumakalentereista.

¹⁰ ”Näyttelyt valokuvamuseon studiossa,” *Valokuvauksen vuosikirja 1979*, toim. Mikko Karjanoja (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö), 34.

¹¹ ”Soome fotonäitus,” *Sirp ja vasar* 9.2.1979.

¹² Keränen, sähköposti 2.5.2022.

¹³ Käytän artikkelissani termejä luontovalokuva ja luontokuva erottelematta niitä toisistaan, samoin luontokuvaaja ja luontovalokuvaaja ovat samansisältöisiä.

¹⁴ [Pekka Nisula ja Arno Rautavaara], ”Luonto ja värikuvaus,” *Luonnonvalokuvauksen opas*, toim. Pekka Nisula ja Arno Rautavaara (Helsinki: Luonto-liitto, 1972), 12.

¹⁵ Caroline Cornish, “Collecting photographs, constructing disciplines: The rationality and rhetoric of photography at the Museum of Economic Botany,” *Photographs, Museum, Collections. Between art and information*, eds. Elizabeth Edwards & Christopher Morton (London et. al.: Bloomsbury, 2015), 121.

¹⁶ Seppo Keränen, puhelinhaastattelu 18.2.2021, haastattelija Johanna Frigård.

¹⁷ Kirjan tekstien kirjoittajat ovat Pertti Kalinainen, Kalevi K. Malmström, Terho Poutanen, Pertti Rassi, Jouko Siira, Kari Soveri, Teuvo Suominen, Pirkka Utrio, Juha Valste ja Juha Venäläinen. Kirjan piirrokset on tehnyt Seppo Leinonen.

¹⁸ Elspeth H. Brown ja Thy Phu, “Introduction,” *Feeling Photography*, toim. Elspeth H. Brown, Thy Phu (Durham & London: Duke University Press, 2014), 10–37.

¹⁹ Cornish, “Collecting photographs, constructing disciplines,” 121.

²⁰ Derek Bousé, *Wildlife Films* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000), 15; Divanka Randula Podduwage ja R. M. Patrick Ratnayake, “Wildlife Photography over Nature Photography,” *International Journal of Humanities and Social Science Invention* 9, no 9 (2020):49–50. DOI: 10.35629/7722-0909024952.

²¹ Suonpää, *Petokuvan raadollisuus*, 144.

²² Janne Seppänen ja Esa Väliverronen, ”Visualizing Biodiversity: The Role of Photographs in Environmental Discourse,” *Science as Culture* 12, no 1 (2003):64. <https://doi.org/10.1080/0950543032000062263>

²³ Mikita Brottman, *High Theory/Low Culture* (New York: Palgrave Macmillan US, 2005), XIII. <https://doi.org/10.1057/9781403978226>.

²⁴ Sari Aalto, *Vaihtoehtopuolue. Vibreän liikkeen tie puolueeksi* (Helsinki: Into, 2018), 19.

²⁵ Aalto, *Vaihtoehtopuolue*, 17.

²⁶ Heikki Simola ja Helena Telkänranta, ”Laulujoutsenen kansa,” *Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival*, toim. Helena Telkänranta (Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ja WSOY, 2008), 11–13; Jorma Luhta, ”Luonnonkuvaajan vastuu,” *Luonnonvalokuvauksen käsikirja*, toim. Veikko Rinne (Helsinki: Weilin+Göös, 1981), 192–193.

²⁷ Keränen, haastattelu 18.2.2021.

²⁸ Helena Telkänranta, ”Luonto-Liiton tie suojelujärjestyksi,” *Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival*, toim. Helena Telkänranta (Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ja WSOY, 2008), 284.

²⁹ Seppänen ja Väliverronen, ”Visualizing Biodiversity: The Role of Photographs in Environmental Discourse,” 59; Leena Saraste, ”Nuori luonnonkuva,” *Valokuva* 4(1978):24.

³⁰ *Luonto-Liiton historia 1943–1998. Jatkosodan varjosta Jerisjärven tielle*, toim. Jyrki Heimonen ja Jani Kaaro (Helsinki: Luonto-Liitto ry, 1999), 50, 102–103.

³¹ ”Luonnonkuvaaja Hannu Hautala,” *Valokuvauksen vuosikirja 1972*, toim. Sven Hirn (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1972), 54; Teuvo Suominen, ”Luonnonkuvaaja on spesialisti,” *Valokuvauksen vuosikirja 1976*, toim. Ritva Keski-Korhonen (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö 1976), 13.

³² Esko Joutsamo, ”Kosteikkoja on suojeltava,” *Lintujen paratiisi* -näyttelyn esite (Helsinki: Suomen Luonnonsuojelun Tuki Oy, 1977), 2.

³³ Ks. Tuomo Hurme, ”Lintuvesien suojelu vauhdittuu Suomessa,” *Uusi Suomi* 30.1.1978; Asko Vuorjoki, ”Tuho uhkaa maamme kosteikkoja,” *Uusi Suomi* 11.2.1978.

³⁴ Rauno Ruuhijärvi, ”Kosteikkojen suojelu on kansainvälistä,” *Kosteikko – maata, vettä ja elämää*, toim. Kaija Keskinen (Helsinki: Suomen Luonnonsuojelun Tuki Oy, 1979), 7.

³⁵ Mauno Ruokonen, ”En bok i grevens tid,” *Vasabladet* 29.2.1980; Harri Helin, ”Kahletoimintaa Kojjärvellä,” *Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival*, toim. Helena Telkänranta (Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ja WSOY, 2008), 111.

³⁶ Bert Carpelan, ”Kameraseurapiirileikki saa uusia tavoitteita,” *Valokuvauksen vuosikirja 1980*, toim. Mikko Karjanoja (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö), 21–22; Suominen, ”Luonnonkuvaaja on spesialisti,” 10–15; Veikko Rinne, ”Suomalaisen luonnonvalokuvauksen historiaa,” *Luonnonvalokuvauksen käsikirja*, toim. Veikko Rinne (Helsinki: Weilin+Göös, 1981), 18–19; Teuvo Suominen ja Pekka Punkari, *Luonnon puolesta. Ympäristönsuojelun oppi-isän testamentti* (Jyväskylä: Docendo, 2020), 88.

³⁷ Keränen, haastattelu 18.2.2021.

³⁸ Kinokoko viittaa filmiin, jonka leveys on 35 mm. Harrastajien ja perhevalokuvaajien värinegatiivifilmit ja diafilmit olivat yleisesti tätä kokoa. Nimitys johtuu siitä, että sitä kokoa käytettiin myös elokuvakameroissa.

³⁹ *Luonnonvalokuvauksen opas*, toim. Pekka Nisula ja Arno Rautavaara (Helsinki: Luonto-liitto, 1972), 3; Arno Rautavaara ja Veikko Rinne, ”Mustavalkofilmit,” *Luonnonvalokuvauksen käsikirja*, toim. Veikko Rinne (Helsinki: Weilin+Göös, 1981), 54; Hannu Hautala, ”Luontokuvauksen välineistä ja tekniikasta,” *Luontokuvaajan polut*, toim. Hannu Hautala, Liisa Niemelä ja Markku Tantt (Helsinki: Oy Temo Ab, 1978), 16–24; Saraste, ”Nuori luonnonkuva,” 24.

⁴⁰ [Pekka Nisula ja Arno Rautavaara], ”Luonto ja värikuvaus”, 10; Jukka Riihelä, ”Väridiafilmit,” *Valokuvaus* 4(1978), 28–29.

⁴¹ Juha Kuronen, ”Luontoliitto ja koululaitos,” *Luonto-Liiton historia 1943–1998. Jatkosodan varjosta Jerisjärven tielle*, toim. Jyrki Heimonen ja Jani Kaaro (Helsinki: Luonto-Liitto ry, 1999), 128.

⁴² Kati Lintonen, *Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla* (Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 1988), 77–78.

⁴³ Lintonen, *Valokuvan 70-luku*, 77–78.

⁴⁴ Ks. vuonna 1977 perustetun Suomen luonnonvalokuvaajat SLV ry:n kokoamat luontovalokuvauksen eettiset periaatteet, <https://luontokuva.org/eettiset-saannot> (tarkistettu 21.12.2021); Saraste, ”Nuori luonnonkuva,” 24.

⁴⁵ Bousén luontoelokuvista esittämän huomion voi laajentaa koskemaan myös luontovalokuvaa. Bousé, *Wildlife Films*, 20.

⁴⁶ Brian Winston, *Claiming the Real II. Documentary: Grierson and Beyond* (London: Palgrave MacMillan, 2008), 14–17; Derrick Price, ”Surveyors and surveyed: photography out and about,” *Photography. A Critical Introduction*, ed. Liz Wells (London & New York: Routledge, 2015), 79; Ks. myös Lintonen, *Valokuvan 70-luku*, 122.

⁴⁷ Scott MacDonald, ”Up Close and Political: Three short ruminations on ideology in the nature film,” *Film quarterly* 59, no 3 (2006): 4–5. <https://doi.org/10.1525/fq.2006.59.3.4>; Bousé 2000, 21.

⁴⁸ Lintonen, *Valokuvan 70-luku*, 112–121.

⁴⁹ Tiedonjulkistamisen neuvottelukunta www-sivu, myönnetyt valtionpalkinnot, <https://tjnk.fi/fi/valtionpalkinnot/myonnetyt-palkinnot> (tarkistettu 11.11.2021).

⁵⁰ Suominen ja Punkari, *Luonnon puolesta*, 11, 26–27, 62.

⁵¹ Riitta Brusila, *Realismista fiktion. Visuaalisuus ja suomalaiset aikakauslehdet* (Tampere: Tampereen yliopisto, 1997), 18.

⁵² Suominen ja Punkari, *Luonnon puolesta*, 43.

⁵³ Kaija Keskinen ja Helena Telkänranta, ”Varoja keräyksillä, kuvilla ja kalentereilla,” *Laulujoutsenen perintö. Suomalaisen ympäristöliikkeen taival*, toim. Helena Telkänranta (Helsinki: Suomen luonnonsuojeluliitto ja WSOY, 2008), 280; Suominen ja Punkari, *Luonnon puolesta*, 46.

⁵⁴ Sakari Sunila, Tapani Kovanen, Tuomo-Juhani Vuorenmaa, ”Valokuvamuseon vuosikymmen,” *Valokuvauksen vuosikirja 1979*, toim. Mikko Karjanoja (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö), 21; ”Tapahtumakalenteri,” *Valokuvauksen vuosikirja 1979*, toim. Mikko Karjanoja (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö), 141.

⁵⁵ ”Tapahtumakalenteri,” *Valokuvauksen vuosikirja 1979*, toim. Mikko Karjanoja (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö), 141.

⁵⁶ Lintonen, *Valokuvan 70-luku*, 131–133.

⁵⁷ Ks. Veikko Rinne, ”Luonnonkuva – dokumentti,” *Luonnonvalokuvauksen käsikirja*, toim. Veikko Rinne (Helsinki: Weilin+Göös, 1981), 10.

⁵⁸ Kari Soveri, ”Väri,” *Luonnonvalokuvauksen käsikirja*, toim. Veikko Rinne (Helsinki: Weilin+Göös, 1981), 80–81.

⁵⁹ Veikko Rinne, ”Luonnonkuvan totuudellisuus,” *Luonnonvalokuvauksen käsikirja*, toim. Veikko Rinne (Helsinki: Weilin+Göös, 1981), 12–13; Suonpää nostaa aitouden vaatimuksen keskeiseksi luontokuvaa määrittäväksi ominaisuudeksi,

jota pyritään tuottamaan ja tukemaan luontovalokuvauksen kulttuurisissa ja sosiaalisissa käytännöissä monin tavoin. Suonpää, *Petokuvan raadollisuus*, 131–152.

⁶⁰ Frederik Le Roy ja Robrecht Vanderbeeken, “The Documentary Real: Thinking Documentary Aesthetics,” *Found Sci* 23(2018):200–201. <https://doi.org/10.1007/s10699-016-9513-8>; Leena Saraste, ”Etiikka on tulevaisuuden estetiikka – valokuva ja sosialistinen realismi”, *Valokuvauksen vuosikirja 1973*, toim. Tuomo-Juhani Vuorenmaa (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1973), 26–34.

⁶¹ Veikko Rinne, ”Luonnonkuva – dokumentti,” 10–11.

⁶² Jan Baetens, “Colour in contemporary Belgian documentary photography: The example of Jan Kempnaers,” *History of Photography* 25, 1(2001): 48–49. <https://doi.org/10.1080/03087298.2001.10443435>

⁶³ Leena Saraste, *Valo, muoto vai elämä. Kameraseurat kohti modernia 1950-luvulla* (Helsinki: Musta Taide ja Suomen valokuvataiteen museo, 2004), passim.

⁶⁴ Riihelä, ”Väridiafilmit,” 28–29; Suominen ja Punkari, *Luonnon puolesta*, 106; Tosin esimerkiksi Jorma Luhta ja Teuvo Suominen kehittivät diansa itse. Jorma Luhta, ”Tekniikastani,” *Valokuva* 4(1978), 33; Suominen ja Punkari, *Luonnon puolesta*, 106.

⁶⁵ Suonpää, *Petokuvan raadollisuus*, 144.

⁶⁶ Peter Geimer, ”The Colors of Evidence: Picturing the Past in Photography and Film,” *Documenting the World. Film, Photography, and the Scientific Record*, toim. Gregg Mittman ja Kelley Wilder (Chicago & London: University of Chicago Press, 2016), 45–64.

⁶⁷ Michelle Henning, *Photography. The Unfettered Image* (London & New York: Routledge, 2018), 92–93.

⁶⁸ Luhta, ”Tekniikastani,” 33.

⁶⁹ Ks. esim. Veikko Neuvonen, Pertti Kosonen, Bo Carpelan ja Matti A. Pitkänen, *Luonnonkaunis Suomi* (Helsinki: Valitut palat, 1977), joka sisälsi suomalaisten valokuvajien suurikokoisia värikuvia lähes 300 sivua, pääosassa oli Matti A. Pitkänen.

⁷⁰ Rinne, ”Luonnonkuva – dokumentti,” 10.

⁷¹ Teuvo Suominen, ”Luonnonvalokuvauksen muuttuvat haasteet,” *Valokuvauksen vuosikirja 1983*, toim. Matti Ristimäki (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1983), 40–41.

⁷² Ks. esim. Suominen, ”Luonnonkuvaaja on spesialisti,” 10; Jorma Luhta, ”Luonnonkuvauksen tehtävät,” *Valokuvauksen vuosikirja 1973*, toim. Tuomo-Juhani Vuorenmaa (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1973), 102.

⁷³ Derrick Price ja Liz Wells, “Thinking about photography: debates, historically and now,” *Photography. A Critical Introduction. Fifth edition*, toim. Liz Wells (London & New York: Routledge, 2015), 69–70.

⁷⁴ John Berger, *About Looking* (London: Bloomsbury 1980), 11–13.

⁷⁵ Luhta, ”Tekniikastani,” 32.

⁷⁶ Soveri, ”Väri,” 80.

⁷⁷ Jason Sperb, “From Nihilism to Nostalgia: *Blackfish* (2013) and the Contradictions of the Nature Documentary,” *Journal of Popular Film and Television* 44, no 4(2016):211. DOI: <https://doi.org/10.1080/01956051.2016.1161587>; Bousé 2000, 123.

⁷⁸ [Pekka Nisula ja Arno Rautavaara], ”Luonto ja värikuvaus”, 10.

⁷⁹ Patricia Holland, ”’Sweet it is to scan...’ Personal photographs and popular photography,” *Photography. A Critical Introduction. Fifth edition*, toim. Liz Wells (London & New York: Routledge, 2015), 166–167; [Veikko Rinne], ”Johdanto,” *Luonnonvalokuvauksen käsikirja*, toim. Veikko Rinne (Helsinki: Weilin+Göös, 1981), 7.

⁸⁰ Ks. Price ja Wells, “Thinking about photography,” 20, 43.

⁸¹ Keränen, haastattelu 18.2.2021.

⁸² Gillian Rose, *Doing Family Photography. The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment* (London & New York: Routledge, 2016), 16–21.

⁸³ Ks. Pertti Rassi, ”Suomen lintuvesien inventointi ja suojele,” *Lintujen paratiisi -näyttelyn esite* (Turku: Turun taidemuseo, 1978), 3.

⁸⁴ Suominen ja Punkari, *Luonnon puolesta*, 15; Saraste, ”Nuori luonnonkuva,” 24; *Luonto-Liiton historia 1943–1998*, 50, 102–103.

⁸⁵ Esim. [Rinne], ”Johdanto,” 7.

⁸⁶ Don Slater, ”Valokuvauksen markkinointi massoille,” suom. Anita Koistinen, *Kuvista sanoin 3. Ajatuksia valokuvasta*, toim. Martti Lintunen (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1986), 162.

⁸⁷ Suonpää, *Petokuvan raadollisuus*, 165; Katso esimerkiksi lista ammattiluentokuvaajista Suomen Ammattiluentokuvaajat SAL ry:n verkkosivuilla, <https://ammattiluentokuvaajat.fi/jasenet/> (tarkistettu 10.12.2021).

⁸⁸ Hautala, ”Luontokuvauksen välineistä ja tekniikasta,” 20; Leena Saraste, puhelu 10.2.2021.

⁸⁹ Luhta, ”Tekniikastani,” 33.

⁹⁰ Sperb, “From Nihilism to Nostalgia,” 211–212.

⁹¹ Jesse Prinz, *The Emotional Construction of Morals* (Oxford University Press, Incorporated, 2008), 21–37; Debra J. Davidson, “Rethinking Adaptation Emotions, Evolution, and Climate Change,” *Nature and Culture* 13, no 3(2018):382–384.

<https://doi.org/10.3167/nc.2018.130304>

⁹² Hélène Joffe, “The Power of Visual Material: Persuasion, Emotion and Identification,” *Diogenes (English ed.)* 55, no 1 (2008): 84–85. DOI: <https://doi.org/10.1177/0392192107087919>; Allen Carlson, ”Environmental Aesthetics, Ethics, and Ecoaesthetics,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76, no 4 (2018), 399–410. <https://doi.org/10.1111/jaac.12586>.

- ⁹³ Teuvo Suominen, ”Luonnon puolesta,” *Valokuvauksen vuosikirja 1973*, toim. Tuomo-Juhani Vuorenmaa (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1973), 114–115.
- ⁹⁴ Luhta, ”Luonnonkuvauksen tehtävät,” 102.
- ⁹⁵ Benjamin J. Richardson ja Jan Hogan, ”The ‘Remarkable Tasmanian Devil’: The aesthetics of persecution and protection,” *Alternative Law Journal* 43, no 4 (2018):274. <https://doi.org/10.1177/1037969X18783536>
- ⁹⁶ Michelle Bogre, *Photography As Activism. Images for Social Change* (Amsterdam: Focal Press, 2012), 2.
- ⁹⁷ Rinne, ”Luonnonkuva – dokumentti,” 10–11; Ks. myös Suominen, ”Luonnonkuvaaja on spesialisti,” 12–13; Antti Hassi, ”Valokuvauksen vuosikirja 1976,” *Valokuvauksen vuosikirja 1976*, toim. Ritva Keski-Korhonen (Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1976), 4.
- ⁹⁸ Tämä on hyvin yleinen estetiikan merkitys ei-akateemisessa keskustelussa. Richardson & Hogan, ”The ‘Remarkable Tasmanian Devil’”, 271.
- ⁹⁹ Suominen, ”Luonnonvalokuvauksen muuttuvat haasteet,” 34–35; Suominen, ”Luonnonkuvaaja on spesialisti,” 10–15.
- ¹⁰⁰ Keränen, haastattelu 18.2.2021.
- ¹⁰¹ Kari Soveri, sähköposti 20.12.2021.
- ¹⁰² Kari Soveri, *Luonnon lähikuvaus* (Helsinki: Suomen ICI Osakeyhtiö, 1980), 7.
- ¹⁰³ Soveri, ”Väri,” 80–81.
- ¹⁰⁴ Mikko Salmela, ”Affektiivinen käänne. Yksi vai monia? Käsitteellisiä ja metodologisia pohdintoja,” *Tieteessä tapahtuu* 2(2017):32.
- ¹⁰⁵ Pietro Conte, “(An)Aesthetics of Affect: The Case of Hyper-Realism,” *How to Do Things with Affects. Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices*, toim. Ernst van Alphen ja Tom Jirsa (Boston: Brill 2019), 41–42, 50.
- ¹⁰⁶ Geimer, ”The Colors of Evidence,” 45–64; Ks. myös Laura Anne Kalba, *Color in the Age of Impressionism: Commerce, Technology, and Art* (Pennsylvania: Penn State University Press, 2017), 34.
- ¹⁰⁷ Esim. *Feeling Photography*, toim. Elspeth H. Brown, Thy Phu (Durham & London: Duke University Press, 2014) ja *The Colors of Photography*, toim. Bettina Gockel (Berlin & Boston: De Gruyter, 2020).
- ¹⁰⁸ Bettina Gockel, “The Arts and Politics of the Colors of Photography: An Introduction,” *The Colors of Photography*, toim. Bettina Gockel (Berlin & Boston: De Gruyter, 2020), 25.
- ¹⁰⁹ Seppänen, haastattelu 18.2.2021.
- ¹¹⁰ Rinne, ”Luonnonkuva – dokumentti,” 10–11.
- ¹¹¹ Suominen, ”Luonnonkuvaaja on spesialisti,” 13.
- ¹¹² Tämä on estetiikan yleinen kansanomainen käsitys. Mario Perniola, *20th Century Aesthetics. Towards a Theory of Feeling* (London: Bloomsbury Publishing, 2012), 181.