

Anne Ollila

Kuva modernisoituvasta Suomesta – Härmän häjyt kahleissa 1869

Valokuva oli uusi ja jännittävä keksintö 1860-luvun Suomessa. Anne Ollila tarkastelee yhtä Suomen kuuluisimmista valokuvista, joka esittää pohjalaisia puukkojunkkareita kahleissa. Vuonna 1869 otettu kuva kertoo modernisoituvasta Suomesta, jossa virkavalta tiukensi otettaan samalla kun valokuvaus tarjosi uusia menetelmiä hallinnan tehostamiseen.

Vaasalainen valokuvaaja Julia Widgrén (1842–1917) sai yllättävän tehtävän keväällä 1869. Hänet kutsuttiin Korsholman kruununvankilaan kuvaamaan kaksi vankia. Nuori naisvalokuvaaja tallensi kamerallaan Antti Isotalon ja Antti Rannanjärven, kun nämä istuivat rinnakkain kahleissa. Tehtävä oli poikkeuksellinen, koska vankeja ei yleensä kuvattu 1860-luvun lopussa.

Widgrénin ottama kuva on yksi Suomen tunnetuimmista valokuvista,¹ sillä se on julkaistu useissa kirjoissa. Niissä ei kuitenkaan yleensä ole kerrottu kuvaajan nimeä. Itselleni kuvaajan henkilöllisyys paljastui vasta keväällä 2010, kun keräsin tietoja Suomessa 1800-luvulla toimineista naisvalokuvaajista.

Widgrénin otos on yksi modernisoituvan Suomen avainkuvista. Siinä Antti Isotalo ja Antti Rannanjärvi istuvat kädet polvilla ja lakit kainalossa, tiukasti kameraan tuijottaen. Raskaat kahleet ja vanginpuku kertovat karusta kuvaustilanteesta. Modernisoituminen tarkoitti tässä tapauksessa yhteiskunnan lisääntyvää kontrollia, jonka osana mellastavat rikollisjoukot haluttiin saada kuriin. Modernisoitumisen toista puolta ilmentää nuori naisvalokuvaaja, joka edusti uutta ammattia ja joka pystyi uuden teknologisen

keksinnön avulla ikuistamaan pohjalaiset puukkojunkkarit.

Seuraavaksi analysoin tarkemmin Widgrénin kuvan sisältöä ja käyttötarkoitusta. Miksi Härmän häjyt haluttiin tallentaa valokuvaan ja kuinka tämä otos liittyy aikansa kuvakulttuuriin? Lisäksi pohdin roolia, joka naiskuvaajilla oli 1800-luvun lopussa: miten naiset päätyivät valokuvaajiksi ja kuinka he osallistuivat vankien kuvaamiseen?

Analyysin lähtökohta on hypoteesi, jonka mukaan valokuvat avaavat kiinnostavia näkökulmia Suomen modernisoitumiseen. Valokuvat edustivat uutta teknologiaa, joka muokkasi käsityksiä maailmasta 1840-luvulta lähtien. Ne ovat kulttuurituotteita, jotka liittyvät tiettyyn kontekstiin eli ovat sidoksissa aikaan ja paikkaan. Ne otetaan määrättyssä historiallisessa tilanteessa, ja niillä on oma vastaanottonsa ja yleisönsä. Valokuviin liitettyjä merkityksiä ja kuvien käyttötapoja voi osittain jäljittää aikalaiskeskustelusta – esimerkiksi sanomalehdistä ja muusta kirjoittelusta. Kyse on lähestymistavasta, jossa korostetaan kontekstualisoivaa tutkimusmenetelmää. Valokuvaa tulkitaan suhteessa muihin lähteisiin. Näin kartoitetaan toimintatapoja, käytäntöjä ja instituutioita, jotka ovat antaneet kuville merkityksen. Valokuvien vaikutusta ja niihin liitettyjä merkityksiä voidaan purkaa erittelemällä sosiaalista vuorovaikutusta ja valtasuhteita.² Kontek-

1. Alkuperäinen kuva on Pohjanmaan museon kuvakokoelmissa Vaasasta. Olen saanut sieltä käyttööni digitalisoidun kopion. Kuvan toinen kopio löytyy Vaasan maakunta-arkistosta, missä se sijoitettu Vaasan lääninvankilan arkistoon muiden vankikuvien joukkoon. Molemmat kuvat ovat visittikorttikuvia, joiden koko on noin 6 x 9 cm. Kummankin kuvan alareunassa on Julia Widgrénin leima.

2. John Tagg (1988) *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Basington: Macmillan, 2–5; Derrick Price & Liz Wells (1997) 'Thinking about Photography', teoksessa Liz Wells (toim.) *Photography. A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 41; Johanna Frigård (2008) *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonkuvien moderneja ideoita Suomessa 1900–1940*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 15–16.

tualisoiva näkökulma tarkastelee valokuvia osana aikansa kulttuuria ja sosiaalista järjestystä.

Puukkojunkkarit tuomiolla

Antti Isotalo (1831–1911) ja Antti Rannanjärvi (1828–1882) saivat kovat tuomiot vuonna 1869. Isotalo sai kuolemantuomion taposta ja sakkoja useista pienemmistä rikoksista. Rannanjärvi selvisi vähemmällä, mutta hänelle määrättiin rasakat sakot ja raipparangaistus muun muassa juopottelusta käräjäpaikalla, varkauksista ja värentämisestä. Isotalon tuomio muutettiin senaatin päätöksellä kuritushuonerangaistukseksi, joten hän säästyi Siperiaan karkotukselta.³ Kuolemantuomitut karkotettiin tuohon aikaan yleensä Siperiaan, jonne suurin osa heistä jäi palamatta koskaan Suomeen.

Kauhavan nimismies Adolf Hägglund (1838–1903) oli pidättänyt puukkojunkkareiden johtomiehet jo lokakuussa 1867, mutta oikeudenkäynnistä tuli pitkä, koska oli vaikea saada paikallisia ihmisiä todistamaan Antteja vastaan. Nimismies kokosi laajan syytelistan puukkojunkkareiden vuosien varrella kertyneistä tihutöistä. Anttien kanssa yhtä aikaa tuomiolla oli muutamia muitakin tappelupukareita, mutta Isotalo ja Rannanjärvi olivat Hägglundin pääsyytetyt, joille tämä halusi saada mahdollisimman ankarat tuomiot.⁴

Ennen pidätystä Antit ehtivät terrorisoida ympäristöään yli kymmenen vuotta. He saavuttivat mainetta muuallakin Suomessa, koska sanomalehdet kertoivat heidän edesottamuksistaan ja rehvakkaasta käytöksestään markkinoilla.⁵ Molemmat Antit olivat isojen talojen isäntiä, joten kyse ei ollut pikkurikollisten puuhastelusta, vaan huomattavasta rikos- ja väkivaltakierteestä. Isotalo ja Rannanjärvi hallitsivat pelolla ympäristöään ja heillä oli suuri joukko kuuliaisia käskyläisiä. Molemmat olivat jo aikaisemmin joutuneet käräjille useamman kerran, ja heillä oli entuudestaan useita tuomioita. Antti Isotalon rikosrekisterin ensimmäinen merkintä on vuodelta 1855, jolloin hänet tuomittiin pahoinpite-

lystä. Rannanjärvi oli puolestaan saanut ensimmäisen tuomionsa 18-vuotiaana, kun hänet oli vuoden 1847 syyskäräjillä tuomittu tappelusta, kotirauhan rikkomisesta ja puukon kannosta.⁶

Puukkojunkkareita tutkinut Heikki Ylikangas on todennut levottomuuden alkaneen Etelä-Pohjanmaalla jo 1700-luvun puolella, jolloin tervanpoltto oli nopeasti vaurastuttanut aluetta. Tuottoisa elinkeino alkoi kuitenkin taantua 1790-luvulla, ja samalla väkivaltaisuus ja mies-tapot alkoivat yleistyä. Tervan tuoma vauraus mahdollisti nopean väestönkasvun, mutta monille se merkitsi laskevaa säätykiertoa, sillä tilatoman väestön osuus lisääntyi huomattavasti. Maakunta oli vauras, mutta kaikilla ei ollut samanlaisia menestymisen mahdollisuuksia. Turhautuminen purkaantui aggressiivisuutena, laittomuuksina ja väkivaltaisuutena.⁷ Tilaton väestö muodosti puukkojunkkareiden pääryhmän, mutta johtajiksi kaivattiin merkittävämpiä miehiä. Niinpä raamikkaat isännät Isotalo ja Rannanjärvi saivat helposti muut taakseen tukijoukoksi.

Toisaalta on kuvaavaa, että nimismies Hägglund sai itse myöhemmin syytteen liiallisesta väkivallan käytöstä järjestyksenpidossa ja kuulusteluissa.⁸ Kun väkivalta pyrittiin monopolisoimaan valtion yksinoikeudeksi, poliisivoimat tai armeija saattoivat syllistyä ylimitoitettuun voiman käyttöön. Rikollisuuden kitkeminen saattoi johtaa paradoksaaliseen tilanteeseen, jolloin virkavalta käytti tietyissä tilanteissa jopa kovempia otteita kuin rikolliset.

3. Heikki Ylikangas (2005) *Härmän häjyt ja Kauhavan herra. Kuvaus puukkojunkkareitten ja virkavallan välisestä yhteentotosta*, Helsinki: Otava, 178–181, 185–186.

4. Ylikangas (2005) 55–57.

5. Ks. esim. *Åbo Underrättelser* 4.5.1865; *Åbo Underrättelser* 21.10.1865.

6. Ylikangas (2005) 52–53.

7. Ylikangas (2005) 211–213.

8. Heikki Ylikangas (1997) *Hägglund, Adolf (1838–1903) Kauhavan nimismies, kansanvalistaja*, www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/7419/.

Isotalo ja Rannanjärvi saivat jo 1860-luvulla kaksijakoisen maineen. Heitä pelättiin ja kaihdettiin, mutta samalla heihin liitettiin rosvoromantiikkaa, jonka mukaisesti heidän tekojaan tulkittiin ylpeän ja rajun luonteen osoituksena.⁹ Muutamissa sanomalehtikommenteissa mainittiin, että Antit osasivat tiettyissä tilanteissa käyttäytyä hyvinkin herrasmiesmäisesti. Anttien mainetta lisäsivät monet kansanlaulut, joita Härmässä runoiltiin heidän tekemisistään. Itse asiassa Julia Widgrénin ottama valokuva on osaltaan vahvistanut Isotalon ja Rannanjärven kaksijakoista mainetta, sillä kuvalla oli kaksi mahdollista käyttötarkoitusta.

Valokuvat vallankäytön välineenä

Kun Julia Widgrén kuvasi Härmän häjyt keväällä 1869, valokuva oli vielä uusi ja hämmäntävä keksintö. Ensimmäinen kiertävä valokuvaaja, Saksin kansalainen Friedrich Reinhold, oli vierailut Vaasassa kesällä 1846. Hän julkaisi *Wasa Tidningissä* ilmoituksen, jossa hän mainosti ryhtyvänsä kuvaamaan dagerrotyyppejä muotokuvia ja kertoi samalla kuvien hinnat.¹⁰ Useat kiertävät kuvaajat toimivat samalla tavalla kuin Reinhold: he laittoivat paikalliseen sanomalehteen ilmoituksen, jossa yleisölle tarjottiin mahdollisuutta saada muotokuva itsestään. Kiertävät kuvaajat viipyivät niin kauan kuin kuvattavia riitti, minkä jälkeen he siirtyivät seuraavalle paikkakunnalle.

Ensimmäiset 1840-luvulla toimineet kiertävät kuvaajat olivat dagerrotypisteja, mutta viranomaiset huomasivat nopeasti, että valokuva tarjosi välineen hallinnan tehostamiseen. Ensimmäiset poliisikuvat otettiin 1850-luvun alussa Sveitsissä, kun valokuvaaja Carl Durheim kuvasi Bernissä irtolaisia.¹¹ Tämän jälkeen vangit, rikolliset ja rikoksista epäillyt alettiin kuvata poliisien rekistereitä varten. Useissa kaupungeissa poliisi ryhtyi lisäksi pitämään erillistä rekisteriä prostituoiduista. Poliisikuvia käytettiin tunnistekuvina, mutta valokuvien monet käyttömahdollisuudet havaittiin usealla alalla. Kun tutkimuskailijat kuvasivat alkuperäiskansoja ja vieraiden

kulttuurien edustajia, kuvia käytettiin myös rotuluokitusten tekemiseen rotuoppien saadessa kannatusta. Siten valokuvia voitiin hyödyntää kansallisuusaatteen lietsomisessa, kun rotuluokituksilla tehtiin eroa meihin ja muihin. Lääketiede omaksui valokuvat nopeasti käyttöönsä, mutta potilaskuvatkin ovat arkaluonteista aineistoa, jonka julkituomisessa korostui lääkäreiden arvovalta ja hierarkkinen suhde potilaisiin.¹² Modernisoituvissa yhteiskunnissa valokuvat otettiin innokkaasti käyttöön, koska kuviin nivoutui uusia vallankäytön keinoja. Ne tarjosivat mahdollisuuden luoda uudenlaisia kontrolli- ja luokittelujärjestelmiä.

Suomessa ensimmäiset poliisikuvat otettiin 1860-luvun lopussa, jolloin muutamat ammattikuvaajat työskentelivät poliisilaitoksen laskuun. Viipurissa Jakob Indurski (1839–1912) oli poliisikuvauksen uranuurtaja,¹³ sillä ateljeekuvauksen ohessa hän palveli myös poliisilaitosta 1860-luvun lopussa. Helsingissä lääninvankilan saarnaaja Henrik Reinholm kuvasi vankeja 1860-luvun puolivälin jälkeen. Malli oli todennäköisesti saatu ulkomailta, sillä vankien kuvaus oli aloitettu Malmön keskusvankilassa vuonna 1861, Danzigissa 1864 ja Moskovassa 1867.¹⁴

9. *Hufvudstadsbladet* 17.4.1869.

10. *Wasa Tidning* 8.8.1846. Reinholdista löytyy maininta myös *Åbo Tidningar* -lehestä 14.10.1846, jossa todetaan dagerrotypisti Reinholdin saapuneen kaupunkiin.

11. Mary Warner Marien (2006) *Photography. A Cultural History*, London: Laurence King Publishing, 73.

12. Santeri Tuori (2001) *Vallan kuva. Valokuva kontrollipoliitiikan välineenä*, Helsinki: Musta Taide, 59; Marien (2006) 37–42; ks. myös Tapio Onnela (1993) 'Valokuvan ja vallan liitto. Valokuvaus tiedonkeruun koneistossa', teoksessa Mika Ripatti (toim.) *P:n tarina ja herra silinterissä*, Helsinki: Valokuvataiteen seura, 56–66.

13. Jakob Indurski oli taustaltaan Liettuun juutalainen, joka oli asettunut Viipuriin valokuvaajaksi vuonna 1868; ks. www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/tietopalvelut/valokuvaajat/.

14. Sven Hirn (1972) *Kameran edestä ja takaa. Valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1839–1870*, Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 30.

Poliisikuvausten aloittaminen 1860-luvun lopussa nivoutui yhteiskunnan modernisoitumiseen. Väestön siirtyminen maaseudulta kaupunkiin ja teollisuuspaikkakunnille synnytti uusia yhteiskunnallisia jännitteitä. Suomessa väkiluku kasvoi nopeasti 1800-luvulla. Väestön kasvuun ja erityisesti maaseudun tilattoman väestön lisääntymiseen liitettiin irtolaisongelma, joka herätti huolta maaseudun ”liikaväestön” alkaessa siirtyä kaupunkiin. Irtolaiset olivat väestöryhmä, jota viranomaiset pyrkivät kontrolloimaan.¹⁵ Irtolaisten määrä lisääntyi erityisesti 1860-luvun jälkipuoliskolla, katovuosien ja niitä seuranneen nälänhädän saadessa väestön liikkeelle. Irtolaisissa nähtiin uhkia, joita yritettiin myöhemmin hallita esimerkiksi poliisin valokuvarekistereiden avulla.

Nälänhätä sai kymmenet tuhannet ihmiset liikkeelle ja kerjäämään. Yksi kerjäläisiin liitetty uhka olivat kulkutaudit, sillä nälkäisten vaeltelu mahdollisti sairauksien nopean leviämisen. Viranomaiset eivät pystyneet hillitsemään kerjäläistulvaa, vaikka joillakin paikkakunnilla kerjäläisiä kiellettiin tulemasta pitäjän alueelle. Katastrofi sai viranomaiset tehostamaan toimintaansa, sillä tilanteen ei haluttu toistuvan seuraavan katovuoden tullessa.¹⁶ Toista suurta sadonmenetystä ei enää tullut, mutta pienemmät paikalliset katovuodet ja ahdingot kurittivat toistuvasti väestöä 1800-luvun lopussa ja vielä 1900-luvun alussakin.

Katovuosien aiheuttama pula ja elinolojen huononeminen houkuttelivat tilatonta väestöä siirtymään muualle työnhakuun. Koska uudenlainen liikkuvuus ja työväestön muutto teollisuuspaikkakunnille herättivät huolta, haluttiin luoda uusia kontrollikeinoja ja -tekniikoita väestön hallitsemiseksi. Poliisivalvonnan tehostaminen, tunnistevalokuvauksen aloittaminen ja rekisterikäytäntöjen uudistaminen mahdollistivat tiukemman valvonnan. Samalla ne olivat vastaus väestön suurempaan liikkuvuuteen. Aikaisemmin poliisin toiminta oli perustunut henkilöiden tuntemiseen. Omassa poliisipiirissä poliisi-

sin oli mahdollista erottaa kaupungin asukkaat matkustavaisista. Poliisilla oli myös selkeä käsitys siitä, ketkä heidän piirissään tavallisesti syylistyivät rikoksiin. Kun kaupunkien väkiluku alkoi kasvaa nopeasti 1800-luvun puolivälin jälkeen ja niiden ympärille alkoi muodostua työväestön asuttamia esikaupunkialueita, henkilökohtainen tunnettavuus kävi mahdottomaksi.¹⁷ Siten väkijoukkojen hallinnasta tuli tärkeä yhteiskunnallinen kysymys.

Julia Widgrénin ottama kuva Härmän häjyistä on esimerkki Suomen ensimmäisistä poliisikuvista, mutta kuvalla oli myös toinen käyttötarkoitus. 1860-luvulla henkilökuvaus oli tullut tavattoman suosituksi uuden kuvatyypin myötä. Visiittikorttikuva synnytti valtaisan kuvakuumeen, sillä uusi kuvatyyppe laski nopeasti valokuvien hintoja. Visiittikorttikuva saapui Pohjoismaihin vuonna 1860, ja pietarilaiset Borchardtin veljekset toivat sen Helsinkiin. Tämän jälkeen uusia kuvaajia saapui nopeasti. Käyntikorttikuvat herättivät suuren kysynnän, ja ihmiset suorastaan jonottivat päästäkseen kuvauttamaan itsensä. Visiittikorttikuvaus työllisti ennätysmäärän kuvaajia, ja kaupunkiin perustettiin useita kilpailevia ateljeita.¹⁸

Käyntikorttikuvia vaihdettiin sukulaisten ja tuttavien kesken, mutta kuville syntyi uudenlaisia kysyntää, kun tunnettujen henkilöiden muotokuvia ryhdyttiin myymään valokuvaamoissa ja kirjakaupoissa. Näyttelijöiden kuvat olivat suosittuja, mutta lisäksi taiteilijat, kuninkaalliset ja

15. Tuori (2001) 87–89. Vuonna 1883 säädettiin uusi asetus irtolaisuudesta. Vaikka työttömyys ei enää ollut irtolaisuuden kriteeri, poliisin rekistereihin joutui silti helposti. On laskettu, että irtolaisuudesta tuomittiin vuosina 1883–1917 noin 10 000 henkilöä ja irtolaisuudesta epäiltyjä pidätettiin noin 80 000.

16. Kari Pitkänen (1991) 'Kärsimysten ja ahdingon vuosikymmen – 1860-luvun yleiskuva', teoksessa Antti Häkkinen & Vappu Ikonen & Kari Pitkänen & Hannu Soikkanen (toim.) *Kun halla nälän tuskan toi*, Helsinki; WSOY, 70–77.

17. Tuori (2001) 90.

18. Hirn (1972) 24–25.

muut julkisuuden henkilöt päätyivät koristamaan valokuva-albumeita.¹⁹ Kuvien keräily ja vaihtaminen synnytti suoranaisten visiittikorttimanian.

Widgrénin ottama kuva liittyy kuvakulttuuriin, joka mahdollisti uudenlaisen julkisuuden tietyille henkilöille. Tunnettujen henkilöiden kuvia myytiin suuria määriä, mutta Topeliuksen, Runebergin, Lönnrotin ja keisariperheen kuvien ohessa rikollisetkin alkoivat saada osansa julkisuuden henkilöihin kohdistuneesta uteliaisuudesta. Myös Widgrénin kuva Härmän häyjistä levisi lukuisina kopioina ympäri maata.²⁰ Kuvasta ilmenee muutamia aikakauden kuvaustyyliille ominaisia piirteitä. Antit ovat suhtautuneet kuvaustilanteeseen vakavasti, sillä kuvaajan kehoitettua kuvattavia olemaan liikkumatta ja hiljaa, kumpikin on tuijottanut rävähtämättä eteensä. Tuon ajan kuvaustekniikka vaati pitkän valotusajan,²¹ mikä usein ilmeni jäykkänä poseerausina. Ateljeekuvauksen tyylistä muistuttaa itämainen matto, jonka Widgrén on todennäköisesti tuonut omasta ateljeestaan.

Kuvan rajausta poikkeaa kuitenkin ateljeekuvauksen tyylistä, johon kuului maalattuja maisemakulisseja ja muuta, tunnelmaa luovaa rekvisiittaa. Julia Widgrén on sen sijaan rajannut Härmän häyjistä ottamansa kuvan tarkasti. Vaikka kyseessä on kokovartalokuva, siinä ei näy ylimääräistä taustaa. Suoraan edestä otetun kuvan tarkoitus oli varmistaa henkilöiden tunnistaminen. 1860-luvun lopussa poliisin käyttöön otetut kuvat olivat uusi ilmiö, mutta jo aikaisemmin Sveitsissä oli otettu kokovartalokuvia,²² koska niiden arveltiin helpottavan tunnistamista.

Mutta miksi Antit kuvattiin kahleissa? Todennäköisesti kahleilla haluttiin varmistaa, että arvaamattomat ja väkivaltaiset puukkojunkkarit pysyivät rauhallisina. Jos Antit olisi tuotu sellistä kuvattaviksi ilman kahleita, kuvausta valvomaan olisi pitänyt järjestää useita vartijoita: kahta isokokoista tappelupukaria ei olisi saatu helposti talttumaan, jos nämä olisivat halunneet ryhtyä rettelöimään. Kuvaustilanne on ollut jännittävä

kummallekin osapuolelle, sillä kamera edusti uutta teknologiaa, joka antoi valtaa kuvaajalle. Tekninen ja salaperäinen laite herätti kunnioitusta,²³ ja kuvaustilanteessa valokuvaaja sai auktoriteettiaseman, kun kuvattavat alistuivat kameran katseelle. Antit kuvattiin yhdessä ilmeisesti siitä syystä, että he olivat esiintyneet ja saavuttaneet kuuluisuutta parivaljakkona, joten heitä ei haluttu poliisikuvassakaan erottaa toisistaan. Toisaalta poliisikuvauksen tyyli ei ollut vielä vakiintunut 1860-luvun lopussa, vaan tunnistekuvien standardisoiminen tapahtui hitaasti ja siinä seurattiin kansainvälisiä käytäntöjä. Varhaisia poliisikuvia on ehkä vaikea mieltää tunnistekuviksi, koska kokovartalokuvat ja puolivartalokuvat poikkeavat huomattavasti myöhemmin vakiintuneesta tunnistekuvien tyylistä.

Suomessa otetuissa tunnistekuvissa siirryttiin asteittain kohti kasvokuvia. Turun Rangausvankilassa (Kakolassa) vankeja kuvattiin 1870-luvulta lähtien, ja nämä kuvat olivat puolivartalokuvia, jotka tallennettiin erillisiin kuvialbumeihin. Tunnistekuvat alkoivat muodostua yleiseksi käytännöksi vasta 1880-luvun alussa, kun senaatti hyväksyi keväällä 1881 vankien ku-

19. Ks. esim. kuva-albumit Åbo Akademin kuva-arkistossa. Käyntikorttikuvien myyminen oli tuottava liikeyritys. Esimerkiksi Englannissa kuninkaallisten kuvia voitiin myydä kymmeniä tuhansia kappaleita: kuningatar Viktorian miniän, prinsessa Alexandran ja tämän pikkupojan yhteiskuvaa myytiin peräti 300 000 kappaletta. Leena Saraste (1980) *Valokuva. Pakenevan todellisuuden kuvajainen*, Helsinki: Kirjayhtymä, 63, 66.

20. Tuori (2001) 62–63.

21. Kun digitalisoitua kuvaa suurennetaan tietokoneella, paljastuu miten Widgrén on retusoimalla terävöittänyt kummankin Antin katsetta. Silmät retusoiitiin usein 1800-luvun valokuvissa, koska pitkä kuvausaika tuotti monenlaisia ongelmia silmien kuvaamisessa. Jos kuvattava henkilö maltoi olla räpyttelemättä silmiään, lopputuloksena saattoi olla tyhjä ja tuijottava katse, jota valokuvaaja pehmensi retusoinnilla.

22. Marien (2006) 73.

23. Mervi Autti (2010) *Etsimessä neitikulttuuri. 1900-luvun alun valokuvaajanaisia Rovaniemellä*, Helsinki: Musta Taidete, 143.

vaamisen tunniste kuvien varten. 1800- ja 1900-luvun vaihteessa ryhdyttiin ottamaan kasvo- ja profiilikuvia, sillä niistä oli muodostunut kansainvälinen standardi. Ranskalainen Alphonse Bertillon toimi standardisoidun poliisikuvan kehittäjänä 1800-luvun lopussa. Bertillonin mukaan kuvien tuli olla retusoimattomia ja mahdollisimman neutraaleja. Epäilystä tuli ottaa kasvo-kuva sekä profiilista että suoraan edestä. Profiilikuvaa pidettiin tärkeänä, koska ihmisen profiilin arveltiin säilyvän pidempään muuttumattomana. Bertillonin luoma tunnistusjärjestelmä levisi nopeasti vuosisadan vaihteessa, kun useat maat ottivat sen käyttöön.²⁴

Kun vankien systemaattinen kuvaus aloitettiin Suomessa 1880-luvulla, Julia Widgrén sai uusia kuvaustehtäviä, ja hän otti useita kymmeniä vankikuvia Vaasassa 1880- ja 1890-luvulla.²⁵ Suurin osa Widgrénin ottamista vankikuvista on puolivartalokuvia, mutta joukossa on myös muutamia kokovartalokuvia. Ne paljastavat, että vangit tuotiin yleensä kuvattaviksi jalkaraidoissa.²⁶ Niinpä Antti Isotalo ja Antti Rannanjärvi oli laitettu poikkeuksellisen raskaisiin kahleisiin, kun Julia Widgrén kuvasi heidät vuonna 1869. Tavallisille vangeille riittivät jalkaraidat, mutta Antit oli kahlittu myös käsi- ja kaularaidoilla. Lisäksi Vaasan lääninvankilan kokoelma osoittaa, että tunnistekuvaus ei ollut vielä standardisoitunut 1800-luvun lopussa, vaan kuvaajat ottivat sekä puoli- että kokovartalokuvia. Widgrénin lukuisat vankikuvat kertovat siitä, että hän on ollut tärkeä vankikuvaaja Suomessa. Hän ei ollut ainoa poliisikuvia ottanut nainen, sillä Vaasan kokoelmassa on myös oululaisen Ina Liljeqvistin²⁷ otos. Poliisikuvaus tarjosikin työtehtäviä useille ateljeekuvaajille 1800-luvun lopussa.²⁸

Tunnistekuvista ja käyntikorttikuvista löytyy tiettyjä yhtäläisyyksiä. Kummassakin siirryttiin asteittain kokovartalokuvista kasvokuviiin. Kokovartalokuva oli hallitseva kuvatyyppe 1860-luvun visiittikorttikuvissa, mutta 1880-luvulla rintakuvasta tuli suosituin. Samalla kuvien edustavuus ja seremoniallisuus väheni, ja siirryttiin

kohti intiimiä lähikuvaa. Kokovartalokuva esitti henkilön ensisijaisesti asemansa tai ammattinsa edustajana, mutta kasvoin keskittyminen korosti kuvattun henkilön yksilöllisyyttä ja mahdollisti persoonallisten piirteiden esiin tuomisen.²⁹ Retusoinnilla voitiin vielä lisätä ilmeikkyyttä korostamalla silmien ilmettä ja kasvojen ääriviivoja.

Valokuvaan liittyi useita ristiriitaisia elementtejä. Vaikka vallankäyttö ja kontrolli leimasivat osaa valokuvista, ne voidaan silti nähdä demokratisoitumisen välineenä. Valokuva alkoi horjuttaa yhteiskunnallisia hierarkioita, koska kuvien halpenemisen myötä kuka tahansa saattoi kuvauttaa itsensä.³⁰ Maalattut muotokuvat olivat leimautuneet varakkaan väestön statussymboleiksi, mutta valokuva demokratisoi kuvakult-

24. Onnela (1993) 73–75, 80–82. Bertillonin luomasta tunnistusjärjestelmästä ks. myös Allan Sekula (1986): 'The Body and the Archive'. October, Vol. 39, 25–35.

25. Vaasan lääninvankilan arkisto Vaasan maakunta-arkistossa sisältää kaksi laatikollista vankikuvia vuosilta 1876–1899. Kaikki kuvat ovat visiittikorttikuvia, ja ne on numeroitu aakosjärjestyksessä. Numeroituja kuvia on 212, joiden lisäksi on muutamia nimettömiä kuvia sekä useita kuvien kaksoiskappaleita. Kuvien taakse on kirjoitettu joitakin perustietoja vangeista: nimi, tuomion syy ja yleensä myös vangitsemisvuosi. Varkaus näyttää olleen yleinen tuomitsemisperuste.

26. Ks. esim. Vaasan lääninvankilan arkiston vankikuvat n:o 8, 44, 47, 73 ja 82.

27. Ina Liljeqvist (1849–1950) toimi ateljeekuvaajana Oulussa vuosina 1886–1917. Hän kuvasi 1900-luvun alussa myös Raahessa. Ks. <http://kukakuvasi.valokuvataiteenmuseo.fi>.

28. Vaasan lääninvankilan arkistosta löytyvät helsinkiläisen C. A. Hårdin, vaasalaisen Carl Schoultzin, viipurilaisen Jakob Indurskin sekä Oulussa ja Vaasassa toimineen Hjalmar Sjömanin ottamat vankikuvat. Ateljeekuvaajien tiedot on painettu vankikuvien kääntöpuolelle, kuten visiittikorttikuvissa oli yleisesti tapana tehdä.

29. Muotokuvatraditiosta ks. Tutta Palin (1992) 'Muotokuvan vakiintuneet muodot', teoksessa J. Kukkonen & T.-J. Vuorenmaa & J. Hinkka (toim.) *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 357.

30. Marien (2006) 30; Gerry Badger (2007) *The Genius of Photography. How photography has changed our lives*, London: Quadrille Publishing Limited, 16–19.

tuuria. Entistä useammilla oli varaa kuvauttaa itsensä ja hankkia omistukseensa valokuvia. Ne levisivät kaikkiin kansankerroksiin. Käyntikorttikuvien hinnat laskivat nopeasti, kun kuvaajien määrä lisääntyi ja kilpailu kiristyi. Kun visiittikorttikuvat alkoivat yleistyä, varakkaampi väki alkoi suosia kalliimpaa ja suurempaa kuvatyyppeä, joten postikorttikokoiset kabinettikuvat kasvattivat suosiotaan 1880-luvulla.

Kuvien massatuotanto ilmentää valokuvan luonnetta modernisoituvan yhteiskunnan symbolina. Valokuva oli uuden kulutuskulttuurin tuote. Valokuvat nopeuttivat kuvien arkipäiväistymistä, koska ne mahdollistivat kuvien tehokkaan monistamisen ja levityksen. Ne moninkertaistivat tarjonnan, eikä visiittikorttikuvien suosio osoittanut laantumisen merkkejä, vaan ne hallitsivat kuvamarkkinoita 1920-luvulle saakka. Uudenlaisen kuvakulttuurin rakentuminen oli yksi modernisoituvan yhteiskunnan tunnusmerkki.

Valokuvaus – moderni ja kansainvälinen ammatti

Valokuvaus herätti runsaasti huomiota siitä lähtien, kun ranskalainen Louis Jacques Mande Daguerre oli ensimmäisen kerran julkisesti esitellyt hämmästyttävää kuvaustapaa Pariisissa elokuussa 1839. Valokuvauksessa uudet keksinnöt ja kuvatyypit seurasivat vauhdikkaasti toisiaan, joten yleisöllä riitti ihmettelemistä. Sanomalehdillä oli merkittävä rooli valokuvauksen tunnetuksi tekemisessä, sillä yleensä ihmiset perehtyivät kuvausmenetelmään lukemalla siitä lehtiartikkeleita. Sen jälkeen saattoi kestää useampia vuosia ennen kuin ihmisille tarjoutui tilaisuus nähdä valokuvia tai otattaa itsestään kuva. Esimerkiksi Vaasassa paikallinen sanomalehti *Wasa Tidning* raportoi lukijoilleen valokuvasta jo vuonna 1841,³¹ mutta ensimmäinen valokuvaaja saapui kaupunkiin vasta viisi vuotta myöhemmin.

Suomessa uutuuksia esiteltiin tammikuussa 1840, kun turkulaiselle yleisölle tarjottiin ensimmäisen kerran nähtäväksi dagerrotyyppiä. Kuva

oli kaupunkimaisema Pariisista, ja katsojat hämmästelivät yksityiskohtien runsautta ja tarkkuutta. Dagerrotyypikuvat olivat kalliita yksittäiskappaleita, minkä vuoksi ainoastaan varakkaampi väestönosa pystyi hankkimaan niitä itselleen. Jo 1840-luvulla dagerrotyyppien rinnalle tuli uusia, kilpailevia kuvatyyppejä, mutta vuonna 1851 keksitty lasilevyjen³² käyttö muodostui merkittäväksi läpimurroksi. Ne mahdollistivat kuvien monistamisen ja massatuotannon. Varsinainen menestystuote syntyi 1850-luvun alussa, kun ranskalainen André Adolphe Disdéri keksi käyntikorttikuvan ja hankki sille patentin vuonna 1854. Uusi kuvatyyppejä mullisti kuvamarkkinat moneksi kymmeneksi vuodeksi ja tarjosi ammattikuvaajille runsaasti työtehtäviä. Voikin sanoa, että visiittikorttikuvat mahdollistivat valokuvauksen ammatillistumisen, koska ne työllistivät suuren joukon valokuvaajia. Ateljeekuvauksesta tuli tuottavaa toimintaa, mutta osa ammattikuvaajista halusi henkilökuvauksen ohessa kokeilla muutakin kuvausta.

Joissakin tapauksissa valokuvaajan menestys saattoi perustua onnekaaseen sattumaan, sillä yksi valokuva saattoi tehdä kuvaajan kuuluisaksi. Näin kävi myös Julia Widgrénille. Hänen ottamansa kuva Härmän häjyistä oli esillä vuoden 1869 Vaasan kotiteollisuusnäyttelyssä,³³ missä se herätti runsaasti huomiota. Sen jälkeen Widgrénin ei enää tarvinnut erityisesti mainostaa kuvaamoaan vaan hän sai runsaasti tilauksia. Lisäksi Widgrénin otos mainittiin *Hufvudstadsbladetissa* huhtikuussa 1869,³⁴ kun lehdessä kerrot-

31. *Wasa Tidning* 15.5.1841; Katarina Andersson (1993) *Wasafotografer under 1800-talet. Waasalaisvalokuvaajia 1800-luvulla*, Vaasa: Pohjanmaan museo, 14.

32. Aluksi kuvaajat käyttivät märkälävyjä. Se oli teknisesti varsin vaativaa, sillä lasilevyä peittävä kalvo herkistettiin kuvaustilanteessa, minkä jälkeen se valotettiin ja kehitettiin saman tien. Kuvaustekniikka helpottui 1880-luvun alussa, kun kuivalevyt tulivat käyttöön. Hirn (1972), 21–22.

33. *Wasabladet* 31.12.1869.

34. *Hufvudstadsbladet* 17.4.1869. Lehdessä todettiin, että neiti Widgrén oli kuvannut Isotalon ja Rannanjärven van- kilassa.

tiin Isotalon ja Rannanjärven saamista tuomioista. Siten valokuva tuli valtakunnallisesti tunnetuksi.

Suomessa oli useita naisvalokuvaajia 1860-luvulta lähtien.³⁵ Julia Widgrén oli saanut koulutuksensa Tukholmassa, minkä jälkeen hän palasi kotiseudulleen Vaasaan ja perusti sinne ateljeen vuonna 1866. Widgrén oli naimaton ja toimi ateljeekuvaajana Vaasassa lähes neljäkymmentä vuotta. Hän kävi kesäisin kuvaamassa myös Pietarsaassa ja muilla paikkakunnilla eri puolilla Pohjanmaata,³⁶ minkä ansiosta hän sai laajan asiakaskunnan. Widgrénin menestykseen kuvaajana vaikutti merkittävästi se, että hän piti kuvien hinnat kohtuullisina. Edulliset hinnat houkuttelivat maaseutuväestöä ja myös köyhää kansanosaa kuvauttamaan itsensä.³⁷

Widgrén otti myös muutamia kansatieteellisiä kuvia vuonna 1876, kun pohjalainen osakunta järjesti kuvausretken Pohjanmaalle. Hän tapasi retkikunnan Vöyrillä, missä hän tallensi kamerallaan vanhoihin kansanpukuihin pukeutuneita henkilöitä.³⁸ Widgrénin valokuva vöyriläisestä morsiusparista tuli nopeasti tunnetuksi. Vastavalla tavalla useat muutkin valokuvaajat ottivat kansatieteellisiä kuvia, joihin tallentui kansanpukuja, talonpoikaisväestöä ja tupainterioörejä.

Sven Hirnin mukaan Julia Widgrénin menestys perustui ennakkoluulottomuuteen. Hän työskenteli myös sunnuntaisin ja omaksui nopeasti erilaiset uutuudet.³⁹ 1890-luvulla Widgrén teki opintomatkoja ulkomaille ja tutustui Berliinin, Wienin ja Kööpenhaminan kuvaamoihin.⁴⁰ Opintomatkat vaikuttivat osaltaan siihen, että hän ryhtyi monipuolistamaan toimintaansa ottamalla kaupunkikuvia Vaasasta ja Pietarsaaresta. Lisäksi hän koulutti uusia kuvaajia järjestämällä valokuvauskursseja. Valokuvauksen suosio lisääntyi erityisesti 1880-luvulta lähtien, jolloin kuvaustekniikan paraneminen helpotti merkittävästi ulkokuvausta. Tämän jälkeen harrastajakuvaus alkoi yleistyä, ja kaupunki- ja maisemakuvaus houkutteli useita kuvaajia.

Widgrén päätyi valokuvaajaksi samalla tavoin kuin monet muutkin ammattikuvaajat. Valokuvaus oli uusi ja kiehtova ammatti 1800-luvun puolivälissä. Ensimmäiset valokuvaajat olivat kiertäviä kuvaajia, mutta visiittikorttikuvan nostattama kuvakuume 1860-luvulla mahdollisti pysyvien kuvausateljeiden perustamisen kaupunkikeihin. Itse asiassa käyntikorttikuvien nopeasti kasvanut kysyntä loi alalle hetkeksi ylikuumeen markkinat, ja valokuvaus koki kiivaan korkeasuhdanteen. Vuoteen 1870 mennessä Suomessa on laskettu toimineen noin 120 kuvaajaa. Heistä suomalaisia oli 55 ja loput naapurimaista saapuneita. Ruotsista,⁴¹ Saksasta, Tanskasta ja Pietarista tuli kustakin 10–15 kuvaajaa.⁴² Suomen sijainti Pietarin ja Tukholman välissä asetti suomalaiset rannikkokaupungit kiertävien kuvaajien reitille, kun nämä liikkuvat Itämeren

35. Vaasassa toimi 1860-luvulla kolme naisvalokuvaajaa. Leskeksi jäänyt Eugenie Roos (1829–1897) aloitti kuvaamisen 1864 Kristiinankaupungissa, missä ei kuitenkaan ollut riittävästi asiakkaita. Niinpä hän kierteli kameransa kanssa useammalla paikkakunnalla. Rosa Sandelin (1835–1901) oli naimisissa porilaisen kirjakauppiiaan kanssa ja hänkin kiersi kuvaamassa käyden Vaasassa vuosina 1867 ja 1874. Andersson (1993) 44, 52. Naisvalokuvaajista ks. myös Catherine af Hällström (1992) 'Naisvalokuvaajia Suomessa 1859–1879', teoksessa J. Kukkonen & T.-J. Vuorenmaa & J. Hinkka (toim.) *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 362–364.

36. Ks. Julia Widgrénin ottamat valokuvat Pietarsaaren kaupunginmuseon kuvakokoelmissa.

37. Ks. Museoviraston kuvakokoelmat, www.kuvakokoelma.fi/pictures/, jossa on Widgrénin 1870-luvulla talonpoikaisväestöstä ottamia visiittikorttikuvia ja kabinettikuvia. Tällöin Widgrén kuvasi myös torppareita.

38. Andersson (1993) 50.

39. Hirn (1972) 111.

40. *Suomen valokuvaajat 1842–1920* (1996), 299.

41. Esimerkiksi Tukholmassa oli 1860-luvulla 100 rekisteröityä valokuvaajaa, joista 15 oli naisia. Kiivas kilpailu pakotti monet ruotsalaiset kuvaajat siirtymään ulkomaille. Hällström (1992), 363.

42. Sven Hirn (1977) *Ateljeesta luontoon. Valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1871–1900*, Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 9.

alueella kaupungista toiseen, mutta osa kuvaajista tuli jäädäkseen.

Kansainvälisyys lisäsi valokuvauksen kiehtovuutta, mutta valokuvaukseen liittyi muitakin houkuttelevia elementtejä: se tarjosi itsenäisyyttä, liikkuvuutta ja mahdollisuuden taiteelliseen itseilmaisuuksiin. Monet kuvaajat hankkivat ammattitaidon ulkomailla, ja Suomeen tuli suuri joukko ulkomaalaisia kuvaajia. 1860- ja 1870-luvulla Suomeen asettui pysyvästi useita ulkomaalaisia kuvaajia,⁴³ jotka perustivat ateljeita suurimpiin kaupunkeihin eli Helsinkiin, Turkuun, Viipuriin ja Tampereelle. Useimmat olivat alun perin toimineet kiertävinä kuvaajina, jotka tilaisuuden tullen perustivat vakinaisen kuvaamon.

Lisäksi valokuvauksesta tuli nopeasti naisten suosima ala. Käsityöammattina valokuvauksen katsottiin soveltuvan hyvin naisille, sillä se oli kunniallista, arvostettua ja taiteellista. Uutena ammattina valokuvaus mahdollisti uusien toimijoiden – ja myös naisten – pääsyn alalle.⁴⁴ Valokuvien kysyntä kasvoi nopeasti, eikä alalle ollut ehtinyt muodostua sukupuolittuneita käytäntöjä, jotka olisivat rajoittaneet naisten toimintamahdollisuuksia. Valokuvaus edellytti runsaasti käsityötä, koska lasinegatiivit vaativat käsin tehtävää retusointia. Halpa naistyövoima piti kuvien hinnat kohtuullisina. Sen vuoksi menestyvissä ateljeissa oli yleensä naispuolisia avustajia kopisteina ja retusojina.⁴⁵ Valokuvaajan ammattitaito opittiin käytännössä, harjoittelemalla. Valokuvausateljeet ottivat palvelukseensa kuvaamoapulaisia, jotka saattoivat myöhemmin perustaa oman ateljeen, kunhan olivat oppineet riittävän ammattitaidon. 1890-luvun alussa Suomessa laskettiin olevan 65 naisvalokuvaajaa,⁴⁶ joten naiset olivat saaneet huomattavan roolin ammattikuvajina.

Valokuvien käyttö

Valokuvien käyttö ja sijoittelu paljastavat monia kytköksiä muotokuvataiteen esittämisen- ja käytötöihin. Valokuvat asetettiin nähtäväksi pöydälle tai lipaston päälle. Toinen mahdollisuus oli

ripustaa ne osaksi salonkien ikonostaasia maalausten ja siluettien rinnalle. Kuva-asetelmat alkoivat monipuolistua ja saada uusia sisältöjä,⁴⁷ kun valokuvat haluttiin asettaa esille nähtäväksi, ihailtaviksi ja ihmeteltäväksi. Henkilökuvilla oli aluksi vahva sidos maalaustaiteen muotokuvatraditioon. Arvokkuuden korostaminen liittyy keskeisesti muotokuvaan – kuva viestittää kuulamista kunniallisten ihmisten joukkoon. Henkilökuvien käytännöt ja asetelmat muodostuivat ylempien luokkien lähtökohdista. Aluksi vain varakkailla oli ollut mahdollisuus teettää itsestään kallis dagerrotyyppiä.⁴⁸

Visiittikorttikuvat koottiin niitä varten suunniteltuihin kuva-albumeihin,⁴⁹ sillä kuvien stan-

43. Yksi tulokkaista oli norjalainen Daniel Nyblin, joka muutti syksyllä 1875 Helsinkiin. Aluksi hän toimi tanskalais-syntyisen Charles Riisin ateljeen palveluksessa, mutta kahden vuoden päästä Nyblin perusti oman ateljeen, josta tuli hyvin suosittu. Menestyksen myötä myös Nyblinin kaksi veljeä siirtyi Suomeen, jolloin muodostui suoranaisten Nyblinien dynastia, kun veljekset perustivat kuvaamoita Viipuriin, Poriin, Turkuun ja Vaasaan. Hirn (1977) 14, 120; Suomen valokuvaajat (1996) 190–194.

44. 1860- ja 1870-luvulla Suomessa toimi 21 naisvalokuvaajaa, joista 12 oli naimatonta ja 8 naimisissa, yhden siviilisäädystä ei ole tietoa. Ammattiin ryhtyessään naiset olivat keski-ikäitään 30-vuotiaita. Hällström (1992) 364.

45. Irma Savolainen (1992) *Taiteilijoita, käsityöläisiä ja taivaanrannanmaalareita – turkulaiset valokuvaajat vuoteen 1918*, Turku: Turun maakuntamuseon raportteja 15, 63–65; Autti (2010), 90–92; ks. myös Naomi Rosenblum (2010) *A History of Women Photographers*, New York & London: Abbeville Press Publishers, 42–48.

46. *Kalenteri Suomen naisten työstä* (1894) Helsinki: Suomen Naisyhdistys, 123.

47. Valokuvat asetettiin yleensä esille talon parhaimpaan huoneeseen. Ks. esim. Andersson (1993) 73; Tiina Männistö-Funk (2010) 'Monien käytäntöjen "kovat kuvat". Käyntikorttikuvat suomalaisissa maaseutukodeissa 1900-luvun alussa', teoksessa Maija Mäkikallio & Riitta Laitinen (toim.) *Esine ja aika. Materiaalisen kulttuurin historiaa*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 259–261.

48. Minna Ijäs (2009) 'Esittää ja esittäytyä. Ihmisiä valokuvamuotokuvissa 1920-luvulla', teoksessa Taina Erävaara & Ilona Tanskanen (toim.) *Välissä – valokuvat ymmärtämisen välineenä*, Turku: Turun ammattikorkeakoulu, 93.

49. Kuva-albumit alkoivat yleistyä 1800-luvun lopussa. Ks. Åbo Akademin kuva-arkiston albumit, joista vanhimmat ovat 1870-luvulta.



Julia Widgrénin Korsholman kruununvankilassa 1869 ottama valokuva Antti Rannanjärvestä ja Antti Isotalosta. Kuva: Pohjanmaan museo. Reprokuva: Erkki Salminen.

dardikoko mahdollisesti albumien tekemisen. Kansioiden sivuille tehtiin vakiokokoiset aukot, joihin kuvat voitiin helposti pujottaa. Valokuva-albumit asetettiin mieluusti pöydälle nähtäväk-

si, jolloin niitä oli helppo esitellä ystäville ja sukulaisille. Toinen mahdollisuus oli tallentaa valokuvat kuvasalkkuun. Silloin yksittäisistä, pahville liimatuista valokuvista koottiin kuvakansio, jos-

sa kuvat säilytettiin irtolehtinä. Valokuvien katselusta ja esittelystä muodostui uusia sosiaalisia käytäntöjä sekä rituaaleja. Niistä tuli olennainen osa vieraisilla käyntiä ja seurustelua. Näin valokuvat rakensivat ja vahvistivat sosiaalisia verkostoja.

Valokuvat nopeuttivat kuvien arkipäiväistymistä monella tavalla. Huokeat painokuvat olivat tulleet suosituiksi jo 1800-luvun alussa,⁵⁰ mutta vasta valokuva mahdollisti kuvien tehokkaan monistamisen ja levityksen. Tällöin kuvien kultti- ja kuriositeetti-arvo laski.⁵¹ Kuvista alkoi tulla osa jokapäiväistä elämänmenoa. Merkkihenkilöiden kuvia laitettiin seinälle ja kehyksiin. Kuvien arkipäiväistyminen toteutui myös siten, että suosittuja kaupunki- ja maisemakuvia ryhdyttiin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kauppaamaan postikortteina.

Lopuksi on syytä pohtia, mihin kuvat Härmän häjyistä päätyivät, kun niitä kaupattiin lukemattomia kopioita. Tunnettujen rikollisten kuvaa on tuskin asetettu seinälle, sillä tälle kunnipaikalle pääsivät – perhekuviensa lisäksi – yleensä vain merkkimiehet sekä keisariperheen jäsenet. Todennäköisesti Anttien kuva on sijoitettu kuva-albumiin tai se on löytänyt paikkansa kuvasalkusta, josta se on tietystä tilanteesta voitu ottaa esille uteliaiden katsojien ihmeteltäväk-

si. Anttien kuva on myös voinut olla keräilyharvinaisuus, jolloin se on saanut kuriositeettiarvoa. Tällöin kuvaan on liittynyt häivähähdys rosvo-romantiikkaa ja pelonsekaista ihailua puukkojunkkareita kohtaan.

Kuva Härmän häjyistä kahleissa symboloi virkavallan voittoa pohjalaisista puukkojunkkareista, sillä raskaat kahleet ja vanginpuku ovat merkinneet nöyryytystä Antti Isotalolle ja Antti Rannanjärvelle. Isojen talojen isännät saatiin lopulta rautoihin ja tuomiolle, joten Kauhavan nimismies sai merkittävän arvovaltaoiton pitkään jatkuneessa kiistassa. Samalla kuva toimi varoituksena muille rikollisille ja tappelupukkareille. Kenties tämä kuva on löytänyt paikkansa poliisilaitosten ja muutamien muiden virastojen seinältä, jolloin se on muistuttanut virkavallan voimasta.

50. Litografiamenetelmä keksittiin vuonna 1798, ja litografiat alkoivat yleistyä 1800-luvun alussa. Kivipainotekniikka mahdollisti myös värikuvien painamisen. Ks. esim. Lena Johannesson (2007): 'Inledning. Om folkkonst, massbildproduktion och andra visuella moderniteter'. Teoksessa *Konst och visuell kultur i Sverige 1810–2000*. Redaktör Lena Johannesson. Stockholm: Signum, 22–23.

51. Palin (1992) 357. – *Nyt julkaistu Anne Ollilan artikkeli on käynyt läpi tieteellisen vertaisarvioinnin.*