

 Artikkel

Uutisvalokuvan paradoksi

Valokuvan objektiivisuuden käsite historiassa ja nykypäivän kuvajournalismissa

Journalismin objektiivisuuden ideaali on tullut uudelleen ajankohtaiseksi erityisesti kuvajournalismin kontekstissa digitalisoitumisen jälkeen. Valokuvan suhde sen esittämään todellisuuteen nousee toistuvasti esiin esimerkiksi sanomalehtien digitaalisesta kuvankäsittelystä puhuttaessa. Toisaalta kysymys on puhuttanut valokuvatutkijoita kautta historian, ja siinä mielessä keskustelu kuvan totuudenmukaisuudesta asettuu osaksi historiallista jatkumoa. Tässä artikkelissa pyrin avaamaan objektiivisuuden käsitettä journalismissa, kuvajournalismissa ja laajemmin visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Etsin vastauksia kysymykseen uutisvalokuvan paradoksista eli siitä millä tavoin sekä luonto että kulttuuri on nähty osana valokuvaa. Toinen tutkimuskysymys, joka liittyy olennaisesti ensimmäiseen, koskee sitä, mistä valokuvaan kohdistuva objektiivisuuden vaatimus juontaa juurensa. Näihin kysymyksiin haen vastauksia kolmesta suunnasta: journalismintutkimuksessa erityisesti 1970–80-luvuilla käydystä objektiivisuuskeskustelusta, toiseksi valokuvatutkimukseen liittyvästä indeksisyyskeskustelusta ja kolmanneksi tieteellisen objektiivisuus-käsitteen historiasta.

ASIASANAT: kuvajournalismi, valokuva, uutiskuva, objektiivisuus

Puhe journalismin objektiivisuudesta saa helposti historiallisia kaikuja, mutta kuvajournalismin kontekstissa teoreettista keskustelua siitä on käyty varsin vähän ja lyhyen aikaa. Sen sijaan valokuvan suhdetta totuudenmukaisuuteen on muissa yhteyksissä pohdittu paljonkin (esim. Barthes 1977; Sontag 1977). Objektiivisuuden käsitettä on pidetty yhtäältä liian epämääräisenä ja siksi problemaattisena, ja toisaalta se on hyvin voimakkaasti latautunut esimerkiksi journalismin kontekstissa.

Suomalaisessa journalismikeskustelussa käytiin 1970–80-luvuilla kiivasta sananvaihtoa journalismin tietosuhteesta. Siinä vaikuttivat voimakkaimmin kaksi jossakin mielessä vastakkaista lähestymistapaa siihen, millä tavoin journalismille ajateltiin olevan mahdollista tai mielekäästä olla suhteessa ympäröivän maailman kanssa. Tässä vastakkainasettelussa keskeisimpiä voimia olivat yhtäältä Pertti Hemánuksen ja Ilkka Terhoven edustama objektiivinen joukkotiedotus (1980) ja toisaalta Kauko Pietilän (1980) esittelemä niin sanottu uusi journalismi.

Mainittujen journalismin tietosuhtekamppailujen aikaan Suomessa ja yleisemminkin viestinnän tutkimuksessa otettiin uusia suuntia ja irrottauduttiin joukkovies-

tinnän vaikutuksiin keskittyneestä MCR-perinteestä. Yksi suomalaista journalismin tutkimusta tuolloin vahvasti hallinnut paradigma oli Kaarle Nordenstrengin ja Yrjö Ahmavaaran edustama näkökulma, jonka pysyvin tutkimusaihe oli joukkotiedotuksen objektiivisuus. Tutkimusta motivoi viestinnän suhde todellisuuteen ja sen vaikutukset vastaanottajiin (V. Pietilä, Malmberg & Nordenstreng 1990, 173). Hemánuksen ajatukset olivat tämän koulukunnan tukipilareita, kun Pietilä sitä vastoin pyrki haastamaan hallitsevaa paradigmaa.

Hemánuksen ja Tervosen idea perustui näkemykseen, että on olemassa journalismin ulkopuolinen todellisuus, jota objektiivinen tiedonvälitys heijastaa mahdollisimman totuudenmukaisesti. Tässä katsannossa totuudenmukaista, oleellisista asioista kertomista pidettiin edellytyksenä ihmisten realistiselle maailmankuvalle ja siten yhteiskunnan toimivuudelle. Toisin sanoen yhteiskuntaan sopeutuminen ja sen rakenteiden muuttaminen edellyttävät paikkansapitävää tietoa asioidentilasta, ja tätä tehtävää objektiivisen tiedonvälityksen ajateltiin palvelevan (Hemánus & Tervonen 1980, 135–138; Hemánus & Pietilä 1982, 28–31). Pietilän näkemys pyrki haastamaan Hemánuksen ja Tervosen ajattelua ymmärtämällä viestintä pikemminkin yhteiskunnallisena suhteena tiedonsiirron sijaan. Pietilän uudessa journalismissa keskeistä oli toimittajien ja vastaanottajien aktiivisen toiminnan ja diskursiivisuuden korostaminen. Hänen mukaansa uuden journalismin tehtävänä oli rikkoa objektiivisuuden illuusio tekemällä näkyväksi niitä muotoja ja rakenteita, joita journalismi käyttää (esim. Pietilä 1980, 37; Hemánus & Pietilä 1982, 35–48). Journalismintutkimuksessa vaikuttaneet erilaiset näkemykset objektiivisuudesta ovat olleet rajankäyntiä niin sanotun viestinnän siirtomallin ja tätä haastavan viestinnän diskursiivisuutta, osallisuutta ja ritualistisuutta korostavien näkemysten kanssa (esim. Kunelius 1998, 226). Tämä niin sanottu paradigmakeeskustelu jatkuu tutkimuksen piirissä edelleen.

Nämä muutaman vuosikymmenen takaiset keskustelut samoin kuin nykyisetkin pohdinnat journalismin tietosuhteesta ovat keskittyneet pääasiassa kirjoitettuun kieleen eikä valokuvaa ole yleensä otettu viestinnän tutkimuksen kohteeksi. Valokuvat ja muu visuaalinen informaatio sivuutettiin kokonaan ”liian monisyisenä problematiikkana” esimerkiksi Hemánuksen ja Tervosen Objektiivisessä joukkotiedotuksessa (1980, 49). On kiinnostavaa, että kuvaa koskevaa ajattelua ei ole pidetty relevanttina viestinnän tutkimuksessa, vaikka valokuvan voisi ajatella olevan vielä ilmeisempi ikkuna todellisuuteen kuin esimerkiksi kirjoitetun lehtijutun. Syitä siihen, miksi valokuvaa ei ole noteerattu, lienee useita. Yksi selitys voi olla se, että kuvajournalismi on oppialana varsin nuori. Esimerkiksi Tampereen yliopistossa sen opetus ja tutkimus alkoivat systemaattisemmin vasta 1990-luvun lopulla¹. Lisäksi valokuva on ollut tekstille alisteinen sekä käytännön journalismissa että sen tutkimuksessa koko historiansa ajan (ks. esim. Zelizer 1995).

Objektiivisuus kuitenkin muodosti suomalaisen valokuvauksen kentällä tärkeimmän keskustelun 1970-luvulla, jolloin sekä tieteessä, taiteessa että journalismissa keskusteltiin muun muassa realismisuudesta ja dokumentaarisuudesta (esim. Saraste 2010; Lintonen 1988). Tästä huolimatta kuvajournalismin erityiskysymykset ovat jääneet tutkimuksessa vähälle huomiolle, ja näen objektiivisuuspohdinnan jälleen ajan-

kohtaiseksi erityisesti kuvajournalismin näkökulmasta. Aiheen ajankohtaisuutta perustelevat esimerkiksi kuvatutkimuksen voimakas lisääntyminen parin viime vuosikymmenen aikana ja digitalisoitumisen jälkeen uudelleen esiin nousseet kysymykset valokuvan todenmukaisuudesta.

Huolimatta objektiivisuus-käsitteen ongelmallisuudesta sen käyttöä muiden mahdollisten käsitteiden sijaan perustelee lisäksi se, että objektiivisuus nähdään edelleen journalismin keskeisenä ideologisena normina. Näin on erityisesti länsimaissa (Eurooppa ja Amerikka), mutta tutkimuksissa objektiivisuusunormille on löydetty myös globaalimpaa konsensusta. Esimerkiksi journalismin eettisiä ohjeita tutkinut Hafez (2002, 228) on todennut, että objektiivisuuden tavoittelu on globaalin mediaetiikan universaali piirre Pohjois-Afrikkaa ja Lähi-itää myöden. On kuitenkin erotettava toisistaan objektiivisuuden tavoittelu ja sen toteutuminen. Objektiivisuus voi olla pyrkimys, jonka toteutuminen on kulttuurisissa esityksissä vähintäänkin kyseenalaista. Lisäksi eri maiden välillä on havaittavissa suuria eroja siinä, millä tavoin objektiivisuus ymmärretään ja miten sitä tavoitellaan käytännössä.

Peilaan journalismiin ja valokuvaan liittyvää tutkimustietoa Lorraine Dastonin ja Peter Galisonin (2007) kirjassaan *Objectivity* esittämiin näkemyksiin objektiivisuuden historiasta tieteessä. He ovat avanneet kirjassaan sitä, miten käsitys tieteen objektiivisuudesta on historiallisesti rakentunut ja miten visuaaliset representaatiot ovat muokanneet objektiivisuuden käsitettä eri aikoina. Asettamalla kuvajournalismin objektiivisuuden historialliseen kontekstiin avaan aiheeseen journalismintutkimusta laajemmän näkökulman. Se osoittaa, että valokuvan ympärillä käytävä objektiivisuuskeskustelu on moneen suuntaan avautuva, ja sen juuret ovat paljon kauempana historiassa kuin suomalaisen viestinnän tutkimuksen piirissä käydyt objektiivisuuskamppailut.

Kuvajournalismin kontekstissa objektiivisuuden tavoittelu asettaa erityisesti uutisvalokuvan paradoksaaliseen asemaan: uutiskuvilta odotetaan neutraalia dokumentointia ja samaan aikaan niitä arvostetaan kuvaajan tekeminä tulkintoina (ks. Schwartz 1992, 107). Tästä syystä puhuessani lehtikuvasta viittaan nimenomaan uutiskuvaan, joka on journalismin objektiivisuusproblematiikan ytimessä. Kuvajournalismin kontekstissa pyrin kuvaamaan uutisvalokuvan paradoksia ilmiönä. Loppupäätelmissä vastaan kysymyksiin, miksi uutiskuva on paradoksaalinen, ja mistä uutisvalokuvien objektiivisuuden vaatimus juontaa juurensa. Lisäksi artikkelini tavoitteena on rakentaa kuvajournalismin kautta yleisempää valokuvallista keskustelua kuvan suhteesta todellisuuteen.

Tutkin lehtikuvan objektiivisuutta journalismin keskeisenä ideologisena arvona, jonka ymmärrän sosiaalisesti konstruktioksi, joka muotoutuu kuvajournalistien päivittäisessä työssä (ideologiasta ks. esim. Deuze 2005). Käytän tässä yhteydessä termejä totuudenmukaisuus ja objektiivisuus likimain toistensa synonyymeina, vaikka tieteenfilosofiassa näiden käsitteiden välille tehdäänkin selkeä ero. Perustelen objektiivisuuden liittämistä totuudenmukaisuuteen sillä, että puhuessani objektiivisuudesta viittaan erityisesti valokuvatutkimuksessa käytyihin keskusteluihin kuvan suhteesta todellisuuteen. Valokuvatutkimuksessa kysymys kuvan totuudenmukai-

suudesta on ollut yksi sen keskeisistä teemoista jo vuosikymmenten ajan (esim. Barthes 1977; Sontag 1977). Lisäksi journalistissa yhteyksissä termejä todenmukaisuus ja objektiivisuus käytetään yleisesti tarkoittamaan kutakuinkin samaa asiaa. Läheisiä käsitteitä ovat myös todellisuus ja totuus, jotka Hemánuksen (1989) mukaan on erotettava toisistaan. Totuus on kuvauksen ominaisuus, kun taas todellisuus on se, mitä kuvataan (emt., 27). Edellä mainitut voidaan ajatella objektiivisuuden ontologisiksi yläkäsitteiksi ja objektiivisuus puolestaan periaatteeksi, jolla totuutta tavoitellaan. Lisäksi on olemassa työkäytäntöihin liittyviä käsitteitä kuten autenttisuus ja uskotavuus, jotka nekin viittaavat journalistien artikulaatioissa yleensä samaan ideaaliin kuin objektiivisuus.

Journalismin objektiivisuudesta puhuttaessa käsitteeseen liitetään usein myös ulottuvuus, jossa korostetaan journalismin puolueettomuutta (esim. Westerstähl 1983). Toisaalta puolueettomuus voidaan nähdä myös yhdeksi keinoksi, jolla objektiivisuutta tavoitellaan. Uutiskuvan paradoksaalisuuden yhteydessä huomio kiinnittyy kuitenkin nimenomaan journalismin tietosuhteeseen, ja erityisesti uutiskuvajournalismissa totuudellisuuden diskurssi on yksi keskeisimmistä, jos ei keskeisin, kuvaajien työtä ohjaavista ja rakentavista tekijöistä.

Myös tieteestä puhuttaessa totuus ja objektiivisuus on usein liitetty toisiinsa. Richard Rortyn mukaan länsimaisessa kulttuurissamme termit tiede, rationaalisuus, objektiivisuus ja totuus liittyvät läheisesti toisiinsa. Tieteen on ajateltu tarjoavan kovaa, objektiivista totuutta: totuutta, joka vastaa todellisuutta ja on siten ainoa mainitsemisen arvoinen totuus. (Rorty 1991, 35.) Lisäksi objektiivisuus on pitkään historiassa nähty subjektiivisen tulkinnan vastakohtana, joskin termien merkityksistä on ollut paljon kiistaa eri ajattelijoiden kesken. Termien nykymerkitykset juontavat juurensa paljolti Immanuel Kantin filosofiasta, joka vaikutti 1800-luvun ensimmäisten vuosikymmenten eurooppalaisessa tieteessä ja kirjallisuudessa. Kantin perintönä termeihin jäi episteeminen provokaatio ”objektiivisesti paikkansapitävän” ja ”vain subjektiivisen” välille. Esimerkiksi 1800-luvun sanakirjat alkoivat määrittellä objektiivisuutta ”todellisuutena itsessään, erillään tiedosta”. Subjektilla puolestaan viitattiin yksilöön ja objektilla kaikkeen, mistä subjekti puuttui. (Daston & Galison 2007, 205–207.) Tämä kielen tasolta alkunsa saanut subjektin ja objektin vastakkainasettelu on lopulta myös uutisvalokuvan paradoksin ytimessä.

Objektiivisuus journalismissa

Objektiivisuuden ihanne tuli länsimaiseen journalismiin viimeistään 1900-luvun alkupuoliskolla. Hemánuksen (1980, 63) mukaan objektiivisuudesta journalismissa alettiin puhua Euroopassa jo 1800-luvun jälkipuoliskolla liittyen tiedotusvälineiden taloudellisiin tavoitteisiin. Objektiivisuuden päätymistä journalismin ihanteeksi tutkinut Michael Schudson (2001, 166) on puolestaan esittänyt, että Yhdysvalloissa objektiivisuudesta tuli journalismin ideaali aikaisemmin ja perusteellisemmin kuin esimerkiksi Euroopassa. Hänen mukaansa tähän vaikutti muun muassa se, että markkinointi-

viestintä ja PR-toiminta kehittyivät erityisen vaikutusvaltaisiksi juuri Yhdysvalloissa, minkä takia journalistien oli tärkeää erottautua tiedottajista neutraaleina ja luotettavina tiedonvälittäjinä. Myös lehtien puoluesidonnaisuuden romahtaminen edistyneen aikakaudella vaati vastapainokseen julkisen palvelun tradition kehittämistä erityisen voimakkaasti Yhdysvalloissa mutta myös Euroopassa (Suomesta ks. Ahva 2010, 78; Pietilä 2008, 144–168).

Samoin Westerståhlin (1983) mukaan käsitys objektiivisuudesta muotoutui journalistien ammatillisessa etiikassa vastauksena yhteiskunnan vaatimuksiin. Hänen mukaansa ensimmäiset hyvää journalistista tapaa koskevat standardit laadittiin monissa länsimaissa samaan aikaan, kun valtion radiomonopoleja perustettiin. Monopoliin perustaminen puolestaan ajoittui monissa maissa vuosien 1925 ja 1935 välille, jolloin myös yleisradiotoimintaa koskeva lainsäädäntö sai alkunsa (Coppens ym. 2001, 23). Objektiivisuuden käsitettä on journalistien eettisissä koodistoissa käytetty vaihtelevasti, mutta yleisemmin niissä puhutaan esimerkiksi totuudenmukaisuudesta, tietojen tarkistamisesta ja puolueettomuudesta (Suomalaisista koodeista ks. Löf 2008). Eurooppalaisissa journalistien eettisissä periaatteissa vaatimus totuudenmukaisuudesta, rehellisyydestä ja tietojen oikeellisuudesta löytyi 32 Euroopan maan Journalistin ohjeista vuonna 2007 (Mäntylä & Karilainen 2008, 26; myös Hafez 2002).

Nämä eettiset standardit laadittiin alun perin nimenomaan kirjoitettua kieltä ajatellen, eikä valokuvasta edelleenkään juuri puhuta ainakaan suomalaisissa Journalistin ohjeissa. Vuonna 2011 voimaan tulleissa ohjeissa todetaan, että ”Yleisön on voitava erottaa tosiasiat mielipiteistä ja sepitteellisestä aineistosta. Myöskään kuvaa tai ääntä ei saa käyttää harhaanjohtavasti.” Puoli vuosisataa aikaisemmin Etikettisäännöt Suomen sanomalehtimiehille vuodelta 1957 totesivat yhtä ylimalkaisesti, että ”puheena olleet säännöt soveltuvat vastaavasti kuviin ja kuvateksteihin.”²

Ainakin yhdeksänkymmentäluvulta lähtien ilmassa on ollut viitteitä journalismin ideaalien muuttumisesta. Esimerkiksi kansalaisjournalismin tulo ja puhe journalismin kriisistä ovat vaikuttaneet siihen, että oppialan luonnetta on ollut välttämätöntä määritellä uudelleen. Myös journalistien ammattikunnan sitoutumisessa journalismin arvoihin on hahmotettavissa muutosta. Tutkijat ovat esimerkiksi kirjoittaneet siirtymästä korkean modernin ihanteista notkeaan moderniin (*Liquid modern* -käsite, ks. Bauman 2000) ja toimittajien ydinarvojen muutoksesta (esim. Kantola 2011; Kolari 2009; Helle 2009; Hujanen 2009; Deuze 2005; Hallin 1992; Koljonen, tulossa). Objektiivisuuden osalta muutos näyttäisi tarkoittavan vanhan ideaalin väistymistä tai ainakin sitä, että sen rinnalle on tullut uusia arvoja. Koljosen mukaan objektiivisuuden ja faktapohjaisuuden lisäksi ammattikunta sitoutuukin nyt entistä enemmän koskettavien tarinoiden kertomiseen ja keskustelun herättämiseen. Uutisia pidetään vain yhdenlaisina mediasisältöinä, eikä journalismia enää lähtökohtaisesti liitetä yksinomaan tiedonvälitystehtävään. Journalistien eetokseen on näin ollen sekoittunut myös subjektiivisuutta ja analyttisyyttä, joskin korkean modernin eetoksella on yhä sijansa journalistien puheissa ja teoissa.

Kuvajournalismin objektiivisuuden erityispiirteitä

Edellä kuvattu murros koskee myös kuvajournalismia, mutta varsinkin uutiskuvan suhde objektiivisuuteen istuu tiukemmassa kuin muun journalismin. Tämä johtuu yhtäältä valokuvan historiasta ”mekaanisena” kamerakuvana ja toisaalta journalismin nimenomaan uutiskuville asettamista todenmukaisuuden vaatimuksista. Kuvajournalismin muuttuessa kuvan totuudenmukaisuuteen liittyvät kysymykset ovat aktivoituneet yhä uudestaan (esim. Mäenpää & Seppänen 2009, 50), mikä näyttäisi olevan todiste siitä, että uutiskuvajournalismin kontekstissa objektiivisuuden paradigma ei ainakaan vielä olisi väistymässä.

Uutisvalokuvista tuli keskeinen osa journalismin todistusvoimaa suunnilleen samoihin aikoihin, kun objektiivisuuden ideaali sai jalansijaa länsimaisessa journalismissa noin 1930-luvulta alkaen (kuvajournalismista Zelizer 1995; objektiivisuudesta Westerståhl 1983). Valokuvia oli toki julkaistu sanomalehdissä jo huomattavasti aikaisemmin, vuosituhannen vaihteessa, ja säännöllisemmin esimerkiksi Suomen Kuvalehdessä 1920-luvulta lähtien (Kukkonen ym. 1992). Journalistinen kulttuuri oli kuitenkin varsinkin siihen aikaan hyvin tekstivetoinen (Zelizer 1995, 135), mikä saattaa olla syy siihen, että kuvajournalismia koskevat eettiset pohdinnat virisivät vasta myöhemmin. Zelizerin (1995) amerikkalaisessa kontekstissa tekemän selvityksen mukaan valokuvien päätymistä osaksi journalismia edelsi suuri määrä epäilyksiä, ja aluksi valokuvia nähtiin lehdissä lähinnä kulttuurin ja urheilun yhteydessä mutta ei uutisjuutissa. Vasta noin 1930–40-luvuilta lähtien alettiin ymmärtää valokuvan arvo uutisten kuvituksena, ja tuolloinkin valokuvien rooli oli enemmän denotatiivinen kuin tulkitseva (emt., 137–140).

Valokuvan ilmeisiin merkityksiin nojautuminen tulkinnan sijaan voi selittyä osin sillä, että kuvajournalismin kontekstissa objektiivisuuden käsitteeseen liittyy tiettyjä erityispiirteitä tekstipohjaiseen journalismiin verrattuna. Yhtäältä valokuva liittyy totuuskeskusteluun siihen yhdistettyjen semioottisten käsitteiden – indeksisyyden ja ikonisuuden – kautta. Tietävästi ensimmäisen kerran indeksisyyden ja ikonisuuden käsitteet liitti valokuvaan filosofi Charles S. Peirce 1800-luvun lopulla. Merkki-teoriassaan hän jakoi merkit ikoneihin, indekseihin ja symboleihin. Ikonisuus viittaa kohteen ja sen representaation väliseen yhdennäköisyyteen, joka on valokuvaan yleisesti liitetty ominaisuus. Valokuvan tutkimisen kannalta erityisen kiinnostavaa on, että Peirce totesi valokuvan olevan indeksinen merkki, jolla on fyysikaalinen yhteys kohteensa kanssa.

Valokuvat, erityisesti silmänräpäykselliset valokuvat, ovat hyvin valaisevia, koska tiedämme, että tietyissä mielessä ne ovat täsmälleen esittämänsä kohteen kaltaisia. Mutta tämä yhdennäköisyys johtuu siitä, että valokuvat ovat syntyneet olosuhteissa, joissa ne ovat pakotettuja täsmällisesti vastaamaan luontoa. Tässä mielessä valokuvat siis kuuluvat järjestyksessä toiseen merkkiluokkaan (indeksit), niihin jotka perustuvat fyysikaaliseen yhteyteen. (Peirce 1955, 106, suom. kirjoittaja.)

Peircen mukaan toinen valokuvan kanssa samaan indeksien kategoriaan kuuluva merkki on tuuliviiri, joka osoittaa tuulen suunnan kääntymällä tuulen vaikutuksesta. Valokuvan hän puolestaan toteaa olevan kuvatasta objektista aiheutuvan säteilyn (*radiations*) seurausta, mikä tekee valokuvasta indeksin (Peirce 1955, 119). Lisäksi peirceläinen merkki on triadinen suhde sen itsensä, viittaamansa kohteen ja mentaalisen tulkitsimen välillä. Indeksi siis sisältää tulkinnan, joka motivoi koko merkin olemassaolon (Peirce 1955, 99–100). Esimerkiksi Laakson (2003, 89) mukaan ”Peircelle merkki on ennen kaikkea ajatuksellinen suhde; sen perusta ei ole kielellinen. Se ei ole ’idea’, joka sisältää oman välittömän merkityksensä, vaan merkitys paljastuu vasta tulkinnan ja merkin aikaansaaman toiminnan yhteydessä.”

Sittemmin monet valokuvantutkijat ovat tulkinneet indeksisyyttä eri tavoin. Ajatus indeksisyydestä juontaa juurensa jo valokuvan varhaishistoriaan, vaikka termiä ei vielä silloin liitettykään valokuvaan. Kati Lintosen (2011) eri lähteistä keräämien tietojen mukaan valokuvan käsittäminen eräänlaisena valolla maalaamisena ja tämän näkemyksen kautta syntyvä oletus valokuvasta todellisuuden representaationa nostetaan usein esiin tarkasteltaessa valokuvan varhaishistoriaa. Valokuva myös liittyi jo hyvin varhaisessa vaiheessa keskusteluun luonnon ja kulttuurin, todellisen ja ideaalin, objektin ja subjektin määrittelyihin. Tämän voi Lintosen mukaan nähdä siirtyneen modernin ajan keskusteluun, jossa pohditaan uuden, mekaanisen kuvanvalmistuskeinoon ja todellisuuden yhteyttä. (Emt., 13–14.)

Esimerkiksi Seppänen (2001a) on todennut, että indeksisellä merkillä on usein kausaalinen yhteys kohteeseensa. Valokuvan tapauksessa se tarkoittaa sitä, että kameran sulkimen avautuessa valosäteet piirtävät kohteen kuvan valoherkälle filmille (digitaalikamerassa valoherkälle kennolle), Näin aikaansaadun kuvan ja kohteen välillä voidaan ajatella olevan kausaalinen yhteys. Valokuva on tässä mielessä samanlainen merkki kuin hangelle jääneet jäniksen jäljet. Kumpikin täyttää indeksiselle merkille asettuvan vaatimuksen suorasta kytköksestä kohteeseen. Tästä syntyy ensimmäinen ero verbaalikielen ja valokuvan välille. (Emt., 178–179.)

Digitaalisesta valokuvasta puhuttaessa indeksisyyden idea on kuitenkin monimutkaistunut. Digitaalisen valokuvan suora kytkös esittämäänsä kohteeseen on merkitykseltään kiistelty, epämääräinen ja problemaattinen (esim. Cubby 2010; Doane 2008; Lister 2007). Indeksisyyden ideaa voidaan horjuttaa toteamalla esimerkiksi, että kuvan ja sen kohteen kausaalista yhteyttä häiritsee aina enemmän tai vähemmän ihmisen toiminta. Digitaalisessa kamerassa valokuva syntyy, kun kameran sensori mittaa valonsäteitä ja muuttaa ne numeeriseen muotoon, joka koodataan ulos kuvatiedostoksi. Filmiaikana puolestaan kuvan tarkkuuteen ja väreihin vaikuttivat muun muassa valitun filmin ominaisuudet ja rakenne. Se mitä heijastuneista valonsäteistä lopulta piirtyy itse valokuvaan, on siten paljolti insinöörien aikaansaannosta eikä suinkaan ihmisen toiminnasta riippumattomia syy-seuraus-suhteita. Koska digitalisoitumisen jälkeen kuvan ja sen kohteen välinen kausaalinen suhde on muuttunut yhä monimutkaisemmaksi virtuaaliseksi prosessiksi, osa tutkijoista on päätenyt siihen, että indeksisyydestä ei voida enää digitaalisen valokuvan kohdalla puhua lainkaan (esim. Cubby 2010; Doane 2008; Lister 2007). Tulkitsen, että he näkevät valokuvan kausaalisen suh-

teen perustuneen nimenomaan kuvan materiaaliin (filmi ja paperi) ominaisuuksiin ja siihen kemialliseen prosessiin, joka tapahtui analogisen valokuvan tapauksessa valokuvapaperin pinnassa. Digitaalisesta valokuvasta puuttuvat nämä kemialliset ja usein myös materiaaliset ominaisuudet, vaikka kuvia voidaankin toki tulostaa eri materiaaleille. Sen sijaan digitaalinen valokuva on numeerista informaatiota, joka voidaan koodata ulos yhtä hyvin vaikkapa musiikkina, tekstinä kuin valokuvanakin.

Digitaalisen valokuvan indeksisyydelle löytyy kuitenkin myös puolustajia. Muun muassa Gunning (2004) toteaa, että samoin kuin filmikuvauksessa myös digitaalinen valonsäteiden koodaaminen numeeriseksi dataksi määräytyy indeksisesti kameran ulkopuolisten objektien perusteella. Jaan Gunningin ajatuksen ja tulkiten sitä niin, että digitaalista valokuvaa voidaan edelleen pitää indeksisenä ainakin siinä mielessä, että ilman esittämäänsä kohdetta valokuvaa ei olisi olemassa. Vaikka valokuvan ja sen esittämän kohteen välinen kausaalinen yhteys olisi lopulta kuinka olematon tahansa, se on kuitenkin olemassa. Tämä on se asia, joka edelleen erottaa valokuvan muista esittämisen tavoista. Asiaa kuvaa esimerkiksi Roland Barthesin tunnetuksi tekemä valokuvan noema ”tämä on ollut”, jossa hän tiivistää sanoiksi valokuvan ja sen kohteen välisen yhteyden (Barthes 1985, 83). Barthesin lausumaa on tulkinut muun muassa Lintonen (2011, 14), jonka mukaan merkittäväksi nousee valokuvaan liitetty kyky osoittaa jokin alkuperäiseksi, joskus todellisena olleeksi. Myös valokuvan herättämää luottamusta tutkineet Puustinen ja Seppänen (2010, 32) toteavat, että indeksisyys – ei ikonisuus – on juuri se ominaisuus, joka tekee valokuvasta valokuvan ja samalla vahvan todisteen paikalluolosta. Kamera on ollut yhtä aikaa samassa tilassa rekisteröimänsä näkymän kanssa.

Kamera tai sen edeltäjä *camera obscura* teknisenä laitteena on valokuvan kannalta keskeinen tekijä, koska nimenomaan kameran tallennustapa on valokuvan indeksisyyden edellytys. Kamera on toistaiseksi ainoa laite, joka kykenee kuvattavan kohteen vangitsemiseen siten, että kohteen ja representaation välillä on todellinen, kausaalinen yhteys. Näin ollen juuri kamera tekee valokuvasta valokuvan. Se, miksi tälle kausaalisuhteelle sitten lankeaa valokuvan kohdalla niin suuri painoarvo, johtunee paljolti myös aiemmin mainitusta kameran symboliarvosta toden esittäjänä (ks. esim. Daston & Galison 2007, 139; Mendelson & Smith 2006, 200–201). Lister (2007) kuvaa digitaalisen valokuvan symboliarvoa esittämällä, että digitaalinen valokuva lainaa analogisen valokuvan valuuttaa, sen historiallista ”totuudellisuusvaikutelmaa”, yksinkertaisesti antaakseen kuville merkityksen. Näin ollen virtuaalisesti tuotetut digitaaliset valokuvatkin voivat olla fotorealistisia (emt., 252).

Kuvajournalismin objektiivisuus nojaa tähän kuvan ja kohteen väliseen yhteyteen. Siinä mielessä uutisvalokuvalla voidaan ajatella olevan läheisempi suhde esitettyyn todellisuuteen kuin esimerkiksi kirjoitetulla lehtijutulla. Uutiskuvien todistusvoima perustuu siihen, että valokuva osoittaa kameran todella olleen paikalla. Vanha sanonta, jonka mukaan valokuvat eivät valehtele, pitää paikkansa, jos valehtelemattomuuden ehdoksi riittää se, että kuva on representaatio kuvatusta kohteesta. Valokuvan indeksisyydestä puhuttaessa muistetaan yleensä kuitenkin korostaa, että indeksisyys ei takaa valokuvan todenmukaisuutta. Indeksiset kuvat voivat valehdella, vääristää ja johtaa harhaan, koska kuvien merkitykset ovat riippumattomia indeksisyydestä (esim. Hux-

ford 2001). Seppäsen ja Väliiverrosen (2000, 333, hakasulut kirjoittajan) mukaan ”kyse onkin siitä, että jotkut valokuvan käyttötavat nojautuvat valokuvan indeksisyyteen [ja metonymisyyteen] sen totuuden takeena, toiset taas eivät. Joissain diskursseissa valokuvan naturalismi on kovaa valuuttaa totuuden tuotannon palveluksessa, toisissa sillä ei ole mitään merkitystä.”

Utiskuvajournalismin voi nähdä esimerkiksi indeksisyyteen nojaavasta valokuvan käyttötavasta. Valokuvalla voi – indeksisenä merkinä – ajatella olevan jo sisäänrakennettuna tietty vastaavuus todellisuuden kanssa, mikä tekee siitä objektiivisuuden liittolaisen. Valokuvien avulla on mahdollista saada aikaan riittävä illuusio todenmukaisuudesta niin, että kuvat voivat toimia todisteina uutisjutuille. Uutisvalokuvia onkin pidetty journalististen juttujen todistusaineistona melko itsestään selvästi ilman, että niiden todistusvoimaa olisi erityisesti kyseenalaistettu. Tämä on nähty myös valokuvan vankilaksi tai taakaksi (Newton 2001, 8), kuten objektiivisuuden tavoittelu journalismissa ylipäänsä (Ridell 2000, 147).

Utiskuvan paradoksi

Valokuvan kyky dokumentaarisuuteen ja todistusvoimaan olivat juuri niitä ominaisuuksia, joiden huomattiin, noin 1930-luvulta alkaen, olevan erityisen arvokkaita ja tehokkaita uutistyydyksessä, jonka ydintä ovat uskottavuus ja luotettavuus. Monista vastaargumenteista huolimatta valokuvia pidetään autenttisina silminnäkijähavaintoina maailmasta, ja uutislehtien uskottavuus on riippuvainen näistä silminnäkijätodisteista (Tirohl 2000, 336). Pyrkimys todenmukaiseen informaatioon on perustavanlaatuista. Koska ihmiset käyttävät uutisia muun muassa oppimiseen ja ajatteluun, on tärkeintä, että ne ovat käyttökelpoisia ja luotettavia. (Kovach & Rosenstiel 2001, sit. Fosdick & Fahmy 2007, 3.) Todistusvoimansa ansiosta uutiskuvat siis näyttäisivät palvelevan journalismin keskeistä ideologista arvoa, objektiivisuutta, erityisen hyvin.

Samaan aikaan kuitenkin tiedetään, että uutiskuvan päätymistä julkaistavaksi edeltää suuri määrä valintoja alkaen aiheen ja näkökulman rajaamisesta ja päätyen kamera- ja kuvankäsittelytekniisiin ratkaisuihin. Nämä liitetään kuvajournalistiseen ammattitaitoon, johon kuuluvat olennaisena osana hiottu visuaalinen ilmaisu, oleellisen tiivistäminen kuvalliseksi informaatioksi ja kyky koskettaa katsojaa. Tämä käy ilmi esimerkiksi Suomen nuoren lehtikuvaajan 2011 valinnan perusteluista. Kilpailun tuomarit ylistävät voittaja Aapo Huhtaa kuvaajaksi, joka on päässyt kuvallisessa ilmaisussaan tasolle, jossa tavanomainen muuttuu taianomaiseksi. ”Tottumatonkin kuvan katsoja voi löytää Huhtan kuvien kautta uuden tavan tulkita ympäristöään. Huhta liikkuu ansiokkaasti erilaisten sisällöllisten ja tyylillisten ratkaisujen välillä luoden samalla uutta kuvajournalistista kuvakieltä”, raati perusteli (Markkinointi & Mainonta 2011). Tässä kohden kuvaajan tulkinta ja tarinankertominen ovat saaneet valinnassa enemmän painoarvoa kuin esimerkiksi perinteinen uutiskuvien tiedonvälitystehtävä. Myös journalismin tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota journalistisiin kuviin sosiaalisina konstruktioina todellisuudesta (esim. Huxford 2001; Bissel 2000; Gamson ym. 1992).

Utiskuva on siis mietitty, journalistisen koneiston läpi mankeloitu lopputuotos. Tässä ei ole valveutuneille uutisten seuraajille mitään uutta, mutta tästä tiedosta huolimatta uutiskuvien odotetaan tarjoavan objektiivista, paikkansapitävää tietoa maailmasta. Tässä tiivistyykin uutisvalokuvan paradoksaalisuus, joka tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että uutisvalokuvaa pidetään oletusarvoisesti objektiivisena maailman heijastajana, vaikka toisaalta sen tiedetään olevan monien teknisten ja toimituksellisten valintojen tulos. Asian ongelmallisuus on nostettu esiin useissa lähteissä (mm. Fosdick ja Fahmy 2007; Newton 2001; Schwartz 1992; Martin 1991).

Nämä kaksi, jossain mielessä vastakkaista, puhetapaa elävät sulassa sovussa kuvajournalistien päivittäisessä työssä. Lehtikuvaajat käyttävät sekä todenmukaisuuden että tulkinnan argumentteja tarpeen mukaan mutta eivät usein tuo asiaa esiin ongelmana. Sen sijaan kuvan todenmukaisuudesta ja valokuvaajan valinnoista puhutaan ikään kuin eri rekistereissä – asioina, jotka kumpikin kuuluvat oleellisesti kuvaajan työhön, mutta jotka eivät varsinaisesti ole ristiriidassa keskenään. Jännite onkin luonteeltaan enemmän tiedostamaton. Se näkyy lehtikuvaajien puheessa, jossa he puolustavat voimakkaasti todenmukaista lehtikuvaa ja liittävät totuudentakaamisen osaksi ammatitieteen (esim. Mäenpää & Seppänen 2010; Newton 2001). Tämän diskurssin avulla kuvajournalistit hallitsevat lehtikuvauksen paradoksaalisten vaatimusten aiheuttamaa jännitettä. Se mahdollistaa journalismin säilymisen ennallaan ja ylläpitää journalistisen valokuvan objektiivista asemaa.

Valokuvan suhde totuudenmukaisuuteen on kuitenkin paradoksaalinen laajemmin kuin vain kuvajournalismissa. Tämän ovat tuoneet esiin valokuvaa teoreettisesti tarkastelleet tutkijat eri aikoina. Esimerkiksi André Bazin on kuvannut valokuvaa ”hallusinaatioksi, joka on myös faktaa”, Kendall Waltonille valokuva on ”sekoitus fiktioita” ja Viktor Burginille ”todellisuuden jäljennös aistien kautta tuotettuna” (Sutton 2007, 165). Valokuvan indeksisyys tai journalismin objektiivisuuden ideaali eivät siten selitä tyhjentävästi kuvan ja todellisuuden välistä problematiikkaa, joka juontaa juurensa jo ajalta ennen valokuvaa. Tätä keskustelua kartoittaakseni luon seuraavaksi katsauksen Dastonin ja Galisonin hahmottelemaan visuaalisuuden ja objektiivisuuden historialliseen kehitykseen ja nostan sieltä esiin joitain havaintoja, jotka ovat mielestäni relevantteja myös nykypäivän kuvajournalismissa.

Uskollisuus luonnolle, objektiivisuus ja tulkinta

Tieteenhistorioitsijat Lorraine Daston ja Peter Galison käyttävät esimerkkiaineistonaan eri alojen tieteellisten atlasien kuvituksia etsiessään vastausta objektiivisuuden käsitteen muotoutumiseen. He yhdistävät kirjassaan objektiivisuuden ja tieteellisen minän (*scientific self*) historiallisen kehityksen mutta tulevat samalla luoneeksi myös valottavan katsauksen visuaalisuuden ja objektiivisuuden väliseen historiaan. Tästä syystä monissa kirjan teemoista on mahdollista nähdä yhtymäkohtia myös kuvajournalismin kanssa.

Dastonin ja Galisonin tarkastelu ulottuu 1700-luvulta aina näihin päiviin saakka, ja objektiivisuus-käsitteen synnyn he paikantavat 1850-luvun tienoille. Heidän jäsenyky-

sessään erottuu kolme pääaikakautta, jolle kullekin oli ominaista omanlaisensa käsitys totuudenmukaisuuteen liittyvistä pyrkimyksistä tieteessä. Objektiivisuuden edeltäjäksi he nimeävät luonnolle uskollisuuden (*Truth-to-nature*) ja seuraajaksi valistuneen arvioinnin (*Trained judgement*). Käyn seuraavaksi läpi nämä kolme tieteen hyvettä nähdäksemme, miten tämäntyyppinen puhe totuudenmukaisuudesta puhuttelee kuvajournalismin kontekstissa.

Uskollisuus luonnolle: 1850-luvulle asti tieteen hyveenä pidettiin niin kutsuttua luonnolle uskollisuutta. Se tarkoitti, että tieteilijältä edellytettiin huomattavaa väliintuloa esimerkiksi hakuteokseen kelpaavien kasvikuvioiden aikaansaamiseksi: tieteilijän piti löytää luonnosta juuri oikeanlainen malli yksilö ja kuvata siitä idealisoitu arkkityyppi siten, että kaikki häiritsevät tekijät oli eliminoitu kuvasta. (Daston ja Galison 2007, 58–59.)

Esimerkiksi taksonomian kehittäjä Carl von Linnéille oleellista kasvien kuvauksissa oli erottaa kaikki koko lajille tyypilliset piirteet samoin kuin ne piirteet, jotka erottivat lajin muista samaan sukuun kuuluvista lajeista. Samaan aikaan hän kuitenkin pyrki viimeiseen asti välttämään piirteitä, jotka olivat tyypillisiä vain jollekin lajin edustajalle. Linnéläiset kuvitukset pyrkivät yleistykseen, joka kattoi koko lajin tai jopa koko suvun heijastaakseen todellisen kasvin arkkityypin (*reasoned image*). Linnén tavoin muutkin 1700-luvun tieteellisten atlanten tekijät katsoivat kasveja pintaa syvemmälle, pinnan alla oleviin muotoihin. Kuvat, jotka parhaiten edustivat sitä, mikä ”todella on”, sitoivat sen ajan tiedemiehet sellaisiin ontologisiin ja esteettisiin käsityksiin, jotka mekaaninen objektiivisuus myöhemmin hylkäsi. (Emt., 60.)

Näin ollen 1700-luvun tiedemiesten tärkein tehtävä oli päättää, mikä oli olennaista (emt., 66). Tällaisen olennaisen suodattamisen voisi ajatella pätevän jossain mielessä myös journalismiin, joskin journalistien keinot poikkeavat huomattavasti 1700-luvun tiedemiesten keinoista. Esimerkiksi edelleen käytössä olevassa Tampereen tiedotusopin opetusmonisteessa Nordenstreng (1978, 15–21) kirjoittaa, että 1960-luvun puolivälin jälkeen tiedotusopillisessa ajattelussa on yleisesti seurattu mallia, jonka mukaan tiedotusvälineet ja toimittajat nähdään portinvartijoiksi. Portinvartija-ajattelun mukaan journalismin tehtävänä on erottaa olennainen informaatio kaikesta informaation virrasta ja välittää se yleisölle ymmärrettävässä muodossa. Kuvallisen informaation kohdalla kysymys on aiheen valinnasta, rajaamisesta ja esittämisestä siten, että oleellinen asia välittyy vastaanottajille. Tässä mielessä esimerkiksi lehtikuvaajan halu muokata kuvaa kokemuksensa suuntaan voitaisiin tulkita nimenomaan uskollisuudeksi luontoa eli todellisuutta kohtaan. Tällöin kuvaaja pyrkii yksinkertaisesti välittämään kuvalla jonkin tapahtuman vallitsevan tunnelman tai olennaisimman puolen.

Mekaaninen objektiivisuus: Saksalainen ideaali tieteen objektiivisuudelle 1800-luvulla oli se, että tiedemiehen ”minä” oli häivyttävä ja hänen tuli olla niin passiivinen ja poissaoleva kuin mahdollista. Paras tapa saavuttaa tämä puhtaus oli korvata itsensä mekaanisella laitteella. Laitteet kuten kamera tuntuivat kykenevän tallentamaan objektit ilman ihmisen väliintuloa, vaikkakaan Dastonin ja Galisonin mukaan objektiivisuus ei välttämättä ollut valokuvauksen suoranaista seurausta tai päinvastoin. (Emt.,

187.) Tällainen kojeen avulla tavoiteltu mekaaninen objektiivisuus oli siten seurausta tietyistä keksinnöistä kuten camera obscura, valokuva ja myöhemmin myös objektiivilla varustettu kamera.

Valokuva oli useiden erilaisten ja toisistaan riippumattomien innovaatioiden tulosta. Valokuvan syntyyn vaikuttaneita ideoita kehittivät omilla tahoillaan muun muassa ranskalainen taidemaalari Louis-Jacques-Mandé Daguerre ja brittiläinen yleisnero William Henry Fox Talbot 1820–30-luvuilla. Daguerre keksi menetelmän, jolla pystyttiin kemiallisesti jäljentämään neulanreikäkamerasta, camera obscurasta, heijastettu kuva kiillotetulle ja hopeoidulle kuparilaatalle. Fox Talbot puolestaan sai aikaan filminegatiivia muistuttavia kuvia painamalla litteitä esineitä ja myöhemmin camera obscuran projektiokuvia suolalla ja hopeanitraatilla käsitellylle paperille. (Emt., 125–126.)

Heti kun tekniikka antoi myöten, nämä valokuvien tuottamiseen liittyneet keksinnöt alkoivat saada jalansijaa tieteessä. Mekaanisesti tuotetut kuvat alkoivat korvata aiempia idealisoituja kuvia, jotka olivat täynnä tiedemiesten ja heidän palveluksessaan olleiden taiteilijoiden subjektiivista vaikutusta. Näin ollen Dastonin ja Galisonin mukaan juuri väliintulemattomuus – ei totuudenkaltaisuus – oli mekaanisen objektiivisuuden ydintä. (Emt., 187.)

Mekaanisuus-termi liitettiin valokuvaan arviolta jonkin verran ennen 1880-lukua. Silmä viitattiin prosessiin, jossa valo sai aikaan kuvan erityisesti siihen tarkoitukseen tehdylle metallille, paperille tai lasille ilman ihmiskäden puuttumista (emt., 137). Tämä mekaaninen prosessi, jossa valo saa aikaan kuvan, on myös semioottisen indeksisyyden perusta. Vaikka Daston ja Galison eivät puhukaan valokuvan indeksisyydestä, puhe mekaanisesta valokuvasta sivuaa sitä. Indeksisyyttä käytetään usein perustelevaan valokuvan erityistä todistusvoimaa esimerkiksi kirjoitettuun tekstiin verrattuna. Tässä mielessä 1800-luvun termillä ”mekaaninen valokuva” pyrittiin samaan asiaan eli kertomaan, miksi valokuva olisi todisteena luotettavampi kuin esimerkiksi piirros tai puukaiverrus.

Nykypäivän kuvajournalismissakin on nähtävissä mekaanisen objektiivisuuden ihanteita. Esimerkiksi ihanteet kuvaustilanteiden autenttisuudesta ja kuvaajan roolista lähes näkymättömänä tarkkailijana ovat edelleen monen lehtikuvaajan ohjenuorana. Ajatus liittyy teollistuneen, modernin ajan kynnyksellä journalismissa yleisemmin vallinneeseen tietynlaiseen mekaanista objektiivisuutta tavoitelleeseen aikaan. Luostarisen (2002) mukaan kyseessä oli tieteelle tyypillinen ajattelutapa, joka journalismiin sovellettuna merkitsi sitä, että toimittajan oli oltava neutraali ”käsi, jota todellisuus liikuttaa” ja kielen neutraali raportoija. Toimittajakoulutuksessa tämä journalismikäsitys tarkoitti kärjistäen ilmaistuna, että kirjoittaminen nähtiin varsinaisen jutunteon jälkeen tapahtuvana raportointina, ei prosessina, joka synnyttäisi enää mitään uutta. Valokuvien ja muiden visuaalisten elementtien arvo sanomalehtijournalismissa oli niin ikään niiden todellisuutta jäljentävässä luonteessa, ennen muuta realistisuudessa, näköisyydessä. (Emt., 23–24.)

1800-luvun mekaanisessa mielessä objektiivinen valokuvaus oli kuitenkin vain yksi tieteellisen valokuvauksen muoto. Tekniikan yhä kehittyessä, 1800-luvun loppupuolelta alkaen tiedemiehet käyttivät valokuvaa enemmänkin tekemään näkyväksi asioita, joita ihmissilmän oli mahdotonta havaita. Tällaisia olivat esimerkiksi valon polarisoituminen,

luodin lentäminen ilmassa ja linnun pysähtynyt lento. Valokuvaa siis käytettiin tieteellisten löytöjen tekemiseen. (Daston & Galison 2007, 126.)

Myös journalismissa valokuva löysi tiensä uutisten kuvittajaksi jo 1800-luvulla. Maailman ensimmäisenä pidetyn uutisvalokuvan ottivat saksalaiset valokuvaajat Hermann Biow ja Ferdinand Stelzner Hampurin tulipalon jäljistä vuonna 1842. Kuvaa ei tosin vielä silloin pystytty painamaan lehteen. (Saraste 2010, 95.) Teolliseen tuotantoon valokuva siirtyi hieman myöhemmin. Esimerkiksi Suomessa uranuurtaja Suomen Kuvalehti julkaisi jo 1920-luvulla vuosittain tuhansia valokuvia (Kukkonen ym. 1992, 22).

Tieteellisen objektiivisuuden noustessa myös käsitys tieteellisestä subjektiivisuudesta alkoi hahmottua uudenaikaisena 1800-luvun puolivälissä. Daston ja Galison luonnehtivatkin objektiivisuutta ja subjektiivisuutta erottamattomiksi – ne määrittävät toisiaan. Subjektiivisuus ymmärrettyä sekä tiedon että virheen lähteenä oli vihollinen, jota vastaan mekaaninen objektiivisuus kehitettiin taistelemaan. Näin ollen tieteen tekijästä eli subjektista tuli objektiivisuuden pahin uhka. (Emt., 197–198.)

Edelleen 1860-luvulla alkoi vastakkainasettelu mekaanisen objektiivisen valokuvauksen ja taiteellisen valokuvauksen kanssa. Vastakkainasettelussa oli kyse siitä, että 1800-luvulla valokuvaa pidettiin tieteellisesti objektiivisena, koska se ehkäisi tietynlaista subjektiivisuutta: väliintuloa, jolla estetisoitiin ja teoretisoitiin nähtyä (emt., 135). Samaan aikaan kuitenkin keskusteltiin valokuvauksen sopivuudesta taiteeksi. Yksi tuon ajan taiteen määritelmistä oli, että sen piti kantaa tekijänsä yksilöllistä leimaa ja mielikuvituskellista tulkintaa; mikä tahansa mekaaninen kopio luonnosta ei kelvannut taiteeksi. Samaa kriteeriä tiedemiehet puolestaan käyttivät erottamaan tieteelliset ja taiteelliset kuvat toisistaan. (Emt., 133.) Nähdäkseni juuri tämän erottelun johdosta valokuvaukseen syntyi eri tyylilajeja niin, että oli mahdollista ymmärtää valokuva samaan aikaan sekä tieteen että taiteen ilmaisutapana. Myös Fox Talbotin, maailman ensimmäisen valokuvia sisältäneen kirjan nimi, ”*The Pencil of Nature*” (1844), kuvaa hyvin sitä objektiivisen ja subjektiivisen välistä paradoksia, joka tunnistettiin valokuvauksessa jo hyvin varhaisessa vaiheessa.

Keskustelu objektiivisesta todellisuudesta ja subjektiivisesta taiteesta jatkuu valokuvan ympärillä edelleen. Taidevalokuvan kontekstissa esimerkiksi Seppänen (2001b) on erottanut valokuvakeskusteluista kaksi hallitsevaa ja vastakkaista puhetapaa: toden ja tulkinnan diskurssit. Hänen mukaansa toden diskurssi viittaa siihen, että kaikissa havainnoissa valokuva rakentuu ikään kuin se esittäisi itsensä ulkopuolista todellisuutta. Tulkinnan diskurssi puolestaan viittaa valokuvaan valokuvaajan luovan työn tuloksena. (Emt., 166.) Vastaavat puhetavat on mahdollista löytää myös kuvajournalismin ammattilaisten puheesta. Kuvajournalistit mieltävät itsensä ensisijaisesti todellisuuden heijastajiksi mutta sanovat samalla olevansa myös luovan työn ammattilaisia, joista jokaisella on omanlaisensa visuaalinen ilmaisutapansa (Mäenpää & Seppänen 2007).

Todellisuuden valokuvallinen esittäminen on aina saanut osakseen kriittisiä huomioita. Todellisuuden heijastaminen puhumattakaan mekaanisesta jäljentämisestä oli tunnustettu problemaattiseksi asiaksi jo 1800-luvun tieteessä. Mekaaninen objektiivisuus ei koskaan ollut täydellisesti saavutettavissa. Sen sijaan se oli ideaali, jota tiede-

miehet tavoittelivat työssään. (Daston & Galison 2007, 121.) Tämä on se kohta, jossa sekoittuvat kojeen (siihen aikaan camera obscura, jäljennökset ja valokuva) oikeasti ja symbolisesti mahdollistamat asiat (emt., 139). Esimerkiksi historioitsijat Charles Rosen ja Henri Zerner kirjoittivat 1800-luvun taidetta käsittelevässä teoksessaan, että: ”Valokuva on saavuttanut symbolisen arvon. Sen tasainen pinta ja yksityiskohtien tasapuolinen esittäminen ovat alkaneet merkitä objektiivisuutta; valokuvallisesta näkemisestä on tullut ensisijainen metafora objektiiviselle totuudelle.” (Daston & Galison 2007, 187.)

Koska valokuvan objektiivisuus oli pitkälti symbolista, huomattiin pian, että valokuvien esittämään ”objektiiviseen todellisuuteen” tuli säröjä. Kuvissa näkyi pölyhiukkasia ja taipuneita kuvattavan objektin reunoja, minkä lisäksi liika valo tai sen vähyys sai yksityiskohdat katoamaan kuvista. Tästä seurasi, että alettiin kiinnittää huomiota kuvaajan taitoon tehdä objektiivisia kuvia. Objektiivisten kuvien aikaansaaminen vaati kuvaajalta rehellisyyttä, taitoa ja kärsivällisyyttä toimia kaikkien tieteen sääntöjen mukaan. Itse asiassa jo 1900-luvulle tultaessa usko mekaaniseen objektiivisuuteen oli rapistumassa. Yksinkertainen lupaus automaatiosta alkoi näyttytyä moniselitteisenä. (Emt., 188–189.)

Tiedemiesten taito tehdä mahdollisimman objektiivisia kuvia vertautuu nykypäivän journalismissa tunnettujen objektiivisuuden rituaalien kanssa. Journalististen tekstien objektiivisuuden rituaaleista kirjoittaneen Tuchmanin (1972) jalanjäljissä myös kuvajournalismista on mahdollista löytää tiettyjä käytänteitä, jotka ylläpitävät objektiivisuuden vaikutelmaa (esim. Schwartz 1992). Uutisorganisaatioiden kirjalliset kuvankäsittelyohjeet ovat havainnollinen esimerkki objektiivisuuden koodeista. Ohjeita noudattamalla kuvajournalistit voivat perustella tekevänsä todenmukaisia kuvia. Julkilausuttujen eettisten ohjeiden lisäksi työhön liittyy myös paljon hiljaiseen tietoon perustuvia normeja. Yksi tällainen on joidenkin lehtikuvaajien yhä käyttämä niin sanottu pimiösääntö. Sen mukaan digitaalisille kuville saa tehdä samoja kuvankäsittelytoimenpiteitä, jotka olivat mahdollisia jo filmiaikana pimiötyöskentelyssä. Näin kuvien tuottamisen käytännöt sulautuvat osaksi historiallista jatkumoa, jonka avulla on mahdollista vähentää uuden tekniikan aiheuttamaa uhkaa kuvan todenmukaisuudelle. (Esim. Mäenpää & Seppänen 2010; Mäenpää 2008; Salo 2000; Kobré 1996).

Tulkinta: 1900-luku toi mukanaan uuden tietoteoreettisen hyveen: valistuneen arvioinnin (*trained judgement*). Se oli vastareaktio tieteen kulttuuriin, joka ihanoi tiedemiehen häivyttämistä. Passiivisuuden sijaan tutkijat korostivatkin nyt intuitiota, arviointia ja kykyä tehdä tulkintoja. Tästä huolimatta mekaaninen objektiivisuus ei koskaan hävinnyt kokonaan. Valokuvaa pidettiin edelleen ylivoimaisena todellisuudenkuvaajana kilpailijoihinsa, kuten vaikkapa piirtämiseen, verrattuna. Esimerkiksi neurologi Henry Alsop Riley totesi 1960-luvulla aivoleikkauksiin liittyen, että ”valokuva on itse leikkaus.” Näin yhdennäköisyys alkoi merkitä identiteettiä. (Daston & Galison 2007, 320.) Yhteys valokuvan ja identiteetin välillä on säilynyt näihin päiviin saakka. Esimerkiksi virallisissa henkilöpapereissa valokuva on säilyttänyt paikkansa yhtenä identiteetin todentajana (ks. myös Onnela 1993).

Siitä huolimatta, että valokuvien avulla oli mahdollista kuvata asioita uskottavasti, tiedemiehet alkoivat nähdä yhä enemmän ongelmia puhtaan mekaanisissa kuvissa. Niistä ei esimerkiksi patologisissa tutkimuksissa pystytty erottamaan normaalia sen eri variaatioista. Tarvittiin valistunutta arviointia täydentämään mekaanisen objektiivisesti tuotettuja kuvia. (Emt., 310–311.) Tämä subjektiivinen ote ei ollut paluuta aiempaan hyveeseen, jossa tavoiteltiin uskollisuutta luonnolle. Luonnonmukaisuutta tavoitelleet tiedemiehet pyrkivät esittämään kuvattavalle asialle tyypillisiä piirteitä, kun taas valistuneen arvioinnin aikana korostettiin kokemukseen ja koulutukseen perustuvaa tulkintaa, joka täydensi kojeen tuottamia mekaanisia kuvia. Arvioinnissa pyrittiin etsimään kuvista samankaltaisuuksia ja eroja sekä luomaan kategorioita ja yhteyksiä asioiden välille. (Emt., 318.)

Nykypäivän kuvajournalismissa on mahdollista nähdä samantyyppistä kehitystä, jota voisi verrata valistuneeseen arviointiin ja jota voisi tässä kutsua paremminkin ammattimaiseksi tulkinnaksi. Toki ajatus siitä, että kuvat vain dokumentoivat tilanteita ilman tulkintaa, oli hylätty kuvajournalismissa jo hyvin varhaisessa vaiheessa, noin 1940-luvulla, jolloin alettiin puhua tapahtumien tulkitsemisesta kuvien avulla (Zelizer 1995). Lisäksi valokuvataiteessa tapahtuneet muutokset subjektiivisempaan suuntaan jo 1950–80-luvuilla ovat aina heijastuneet myös kuvajournalismiin (Kukkonen ym. 1992).

Kuitenkin viime vuosina tulkinnallisuuden on nähty lisääntyneen journalismissa yleisemminkin (esim. Salgado & Strömbäck 2011). Viimeistään 2000-luvulla kuvajournalismissa on alettu korostaa aiempaa enemmän kuvaajan äärimmilleen vietyä näkökulmien etsintää, persoonallista otetta ja tulkintaa. Siirtymä pelkistetyn informatiivisesta uutiskuvauksesta kohti harkittua visuaalista kuvakerrontaa on selvästi nähtävissä. Tämä näkyy esimerkiksi vanhemman ja nuoremman kuvaajapolven näkemyseroissa siitä, kuinka paljon kuvaajan oma persoona saa näkyä lehtikuvissa (Mäenpää 2006, 64–65). Persoonallista otetta on korostanut esimerkiksi valokuvaaja Jodi Bieber, jonka kuva afganistanilaisesta Ayesha-tytöstä, jolta raivostunut aviomies oli leikannut nenän ja korvat irti, voitti arvostetun World Press Photo -palkinnon vuonna 2010. Bieber toteaa Helsingin Sanomien haastattelussa (Kallionpää 2011), että ”Lehtimiesten on hyvä tiedostaa, miten suurta valtaa he käyttävät.” Hänen mukaansa ”Itsensä alttiiksi paneminen on kuvaajalle tulevaisuudessa yhä tärkeämpää, sillä lehtikuvalta vaaditaan enemmän persoonallista otetta. Kun teknisesti kaikki on mahdollista ja valokuvaajalla on käytössään lukemattomia julkaisukanavia, perinteinen reportaasi ei enää riitä. Päivä hiv-potilaan elämästä -tyylinen reportaasi on niin nähty.” Sen sijaan kuvan pitää olla sellainen, että kukaan muu ei olisi voinut ottaa sitä, jutussa todetaan.

Johtopäätökset

Edellä esitetyn objektiivisuuden historiaa ja valokuvatutkimusta yhdistävän katsauksen kautta olen yrittänyt ymmärtää journalistisen valokuvan todenmukaisuuden ja tulkinnan paradoksia ja kuvata sitä eri näkökulmista. Tieteen objektiivisuuskäsitykset

ovat toimineet tässä lähinnä tuoden perspektiiviä ilmiön laajuuteen. Palaan nyt alussa esittämiini kysymyksiin uutiskuvan paradoksista ja uutisvalokuvien objektiivisuuden vaatimuksesta. Vastausta näihin kysymyksiin olen hakenut kolmesta suunnasta: ensinnäkin viestinnän tutkimuksessa erityisesti 1970–80-luvuilla käydystä objektiivisuuskeskustelusta, toiseksi valokuvatutkimukseen liittyvästä indeksisyyskeskustelusta ja kolmanneksi tieteellisen objektiivisuus-käsitteen historiasta.

Näiden perusteella ehdotan, että uutisvalokuvan paradoksaalisuus sisältyy yhtäältä objektiivisuuden ideaaliin ja sen tavoitteluun journalismissa. Tämä tosiasiapohjaisen journalismin tavoittelu sai alkunsa modernin, teollistuneen ajan kynnyksellä Yhdysvalloissa ja Britanniassa 1850-luvun tienoilla ja levisi sieltä myöhemmin muun muassa muualle Eurooppaan (Luostarinen 2002, 22). Esimerkiksi tamperelaisessa tiedotusopillisessa keskustelussa journalismin tietosuhde oli voimakkaasti esillä 1970–80-luvuilla. Vaikka journalismin tutkimuksessa ei silloin keskusteltukaan kuvista, ovat tosiasiapohjaisen journalismin vaatimukset juurtuneet kuvaan ehkä jopa tiukemmin kuin tekstiin. Semioottisen indeksisyyden käsitteen kautta valokuvalla on oma erityinen suhteensa todellisuuteen, minkä lisäksi valokuva on kietoutunut muun muassa objektiivisuuden ja subjektiivisuuden määrittelyihin jo historiansa alusta asti. Tästä syystä todenmukaisuuden ja tulkinnan paradoksin voidaan ajatella sisältyvän myös itse valokuvaan.

Valokuvauksella on ollut historiassa merkittävä rooli objektiivisuus-käsitteen muotoutumisessa. Vielä kerran Dastonia ja Galisonia (2007) lainatakseni täytyy kuitenkin todeta, että valokuvaus ei silti missään nimessä ollut päävaikutin objektiivisuuden historiassa ja muutoksessa. Valokuva ei koskaan saavuttanut täydellistä objektiivisen näkijän asemaa. Sen sijaan valokuvaa myös kritisoitiin, muunneltiin, kopioitiin ja retusoitiin. Jo alusta alkaen tieteen objektiivisuuden ja valokuvauksen suhde oli kaikkea muuta kuin yksinkertaista determinismiiä. (Emt., 125.) Mahdollisuudet vääristellä tosiasioita valokuvien avulla olivat tiedossa myös kuvajournalismin alkuaikoina (ks. Zelizer 1995). Tämä lieneekin yksi syy siihen, miksi valokuvalla on historiassa ollut niin kivikkoinen tie päästä osaksi vakavasti otettavaa uutisjournalismia.

Todenmukaisuuden ja tulkinnan vastakkainasettelut ovat aktivoituneet ja aktivoituvat yhä valokuvaan liittyvässä teoreettisessa keskustelussa, koska valokuvan ajatellaan sisältävän jotain sekä luonnosta että kulttuurista, objektiivisuudesta ja subjektiivisuudesta. Luonnollisuus liittyy valokuvan syntytapaan, jossa valo saa aikaan kuvan. Nykyajattelussa tämä on usein ymmärretty kausaaliseksi syy-seuraussuhteeksi, mutta esimerkiksi vielä 1800-luvulla siinä nähtiin myös yliluonnollisia piirteitä. (Varhaisesta valokuvasta ks. Elo 2005.) Valokuvan kulttuurisuus taas viittaa kaikkeen ihmisen toimintaan kuvan syntyprosessissa. Valokuvan kontekstissa todellisuus edustaa objektiivisuutta ja valokuvaaja subjektiivisuutta. Nämä molemmat ovat erottamaton osa valokuvaa ja aiheuttavat siten samalla sen paradoksaalisuuden.

Tässä kameralla mekaanisena laitteena on keskeinen osuus. Kamera saa aikaan indeksiselle merkille asettuvan ehdon täyttymisen valokuvassa, minkä lisäksi kameralla on osuutensa valokuvan kehityksessä objektiivisuuden symboliksi. Uskoakseni juuri kamerakuvan symbolinen arvo toden kuvaajana on entisestään korostunut digitaalisenä aikana, jolloin indeksisyyteen nojaaminen on argumenttina heikentynyt.

Argumentin heikentyminen puolestaan liittyy siihen, että digitaalisena aikana valokuvan ja sen kohteen välisen kausaalisen yhteyden osoittaminen on aiempaa vaikeampaa ja tulkinnanvaraisempaa. Kehitys analogisesta digitaaliseen valokuvaan on historiallinen jatkumo, jossa kuvan tuottamisen prosessi on monimutkaistunut ja indeksisyys hämärtynyt. Digitaalisessa valokuvauksessa kohteesta piirtyvät valonsäteet muuttuvat bitti-informaatioksi, jota prosessoidaan monessa vaiheessa ennen kuin lopullinen valokuva nähdään joko ruudulla tai tulosteena. On kuitenkin mahdollista ajatella, että valokuvan ja sen esittämän kohteen välillä on edelleen olemassa yhteys, joka määrittää valokuvaa.

Edelleen kuvajournalismi, joka tavoittelee objektiivisuutta, korostaa valokuvan paradoksaalisuutta ja tekee siitä erityisen jännitteisen. Kuvajournalismissa yhdistyvät kaksi jo itsessään paradoksaalista asiaa: valokuva ja objektiivisuuden ideaali. Uutisvalokuvaan liittyy näin kahdesta suunnasta – valokuvan indeksisestä luonteesta ja journalismin etiikasta – tulevia objektiivisuuden vaatimuksia.

Vaikka paradigmat keskustelu journalismin piirissä jatkuu, ja objektiivisuuden ideaali on saamassa ja saanut rinnalleen kilpailijoita, pitäisin perusteltuna nähdä objektiivisuuden paradigman olevan edelleen vallalla länsimaaisessa kuvajournalismissa. Siinä kuvajournalismin objektiivisuutta määrittää erityisesti valokuvallisten esitysten yhteys esitettyyn todellisuuteen. Tähän yhteyteen perustuu uutiskuvien todistusvoima, ja sitä kautta määrittäyty niiden arvo uutisjournalismille.

Kehitys on luonut paineita kuvajournalisteille, jotka pyrkivät puolustamaan objektiivisuuden ideaalia. Varsinkin digitaalisen valokuvauksen ja kuvankäsittelyn korvattua perinteiset filmiarjan työtävät on kuvan todenmukaisuuden idean vaaliminen entistä haastavampaa. Erityisen paljon kriittisiä huomioita on kohdistunut kuvankäsittelyyn. Nähdäkseni kuvankäsittelystä onkin tullut nykyajan valokuvauksen legitimoitu vihollinen. Kuvan jälkikäsitteily tietokoneella nähdään uhkana, koska sen avulla on mahdollista häivyttää kuvan indeksisyys – siis viime kädessä horjuttaa valokuvalle ehdotettua ontologista perustaa.

Viimeisenä johtopäätöksenä esitänkin, että indeksisyyden vaaliminen unohtaen samalla kuvien merkitysten problematiikan, tuottaa näennäisen objektiivista kuvajournalismia. Se tuottaa rituaalinomaisia journalistisia käytäntöjä, joilla pidetään yllä vaikutelmaa totuudenmukaisesta uutisoinnista (myös Mäenpää & Seppänen 2010). Vaikka moni kuvajournalisti on sitoutunut todenmukaisuuden ja objektiivisuuden ideaaleihin työssään, heillä on erilaisia näkemyksiä siitä, millä keinoin näitä ideaaleja päästään mahdollisimman lähelle. Osa kuvajournalisteista näkee, että valokuvan objektiivisuus on saavutettavissa nimenomaan subjektiivisen tulkinnan kautta esimerkiksi käsittelemällä kuvaa kokemuksen suuntaan. Voisiko tässä olla yksi avain ymmärtää kuvajournalismin objektiivisuutta aiempaa laajemmin?

Viitteet

- 1 Lehtikuvaajia koulutettiin ensimmäisen kerran Suomessa Journalistiliiton kursseilla vuonna 1970 ja valokuvaajia vuodesta 1971 alkaen Lahden taideoppilaitoksessa. Akateeminen koulutus alkoi vaiheittain 1990-luvulta alkaen Helsingin Taideteollisessa korkeakoulussa ja Tampereen yliopistossa. (Koljonen 2001.) Tampereella opetus alkoi maisteritasolla vuonna 1997. Tampereelle perustettiin myös alan professuuri aluksi määräaikaisena, ja se vakinaistettiin vuonna 2008
- 2 Uudet ja vanhat ohjeet luettavissa sähköisesti Julkisen sanan neuvoston verkkosivuilta: http://www.jsn.fi/ohjeet_kautta_aikain (luettu 14.11.2012.)

Kirjallisuus

- Ahva, Laura (2010). *Making News with Citizens: Public Journalism and Professional Reflexivity in Finnish Newspapers*. Tampere: Tampere University Press.
- Barthes, Roland (1977). *Image, music, text*. London: Fontana Press.
- Barthes, Roland (1985). *Valoisa huone*. Kansankulttuuri Oy.. Jyväskylä: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Bissel, Kimberly L. (2000). A return to 'Mr. Gates': Photography and objectivity. *Newspaper Research Journal* 21:3, 81–93.
- Coppens, Thomas & d'Haenens, Leen & Saeys, Frieda (2001). Media policy and regulatory concerns. Teoksessa: d'Haenens, Leen & Saeys, Frieda (toim.). *Western broadcasting at the dawn of the 21st century*. Communications monograph 4. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Cubby, David (2010). Within an illustrated box: ontology of a photography in demise. An extract from the exegesis *Photography: the dominant aesthetic*. *Global Media Journal – Australian Edition* 4: 2, 1–10.
- Daston, Lorraine & Galison, Peter (2007). *Objectivity*. New York: Zone books.
- Deuze, Mark (2005). What is journalism? Professional identity and ideology of journalists reconsidered. *Journalism* 6: 4, 442–464.
- Doane, Mary Ann (2008). Indexicality and the concept of medium specificity. Teoksessa: Kelsey, Robin & Stimson, Blake (toim.). *The Meaning of Photography*. Williamstown, Mass: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Elo, Mika (2005). *Valokuvan medium*. Väitöskirja. Tutkijaliitto: Helsinki.
- Fosdick, Scott & Fahmy, Shahira (2007). Epistemic Honesty and the Default Assumption that Photos are True. *Studies in Media & Information Literacy Education* 7: 1, 1–10.
- Gamson, William A. & Croteau, David & Hoynes, William & Sasson, Theodore (1992). Media images and social construction of reality. *Annual Review of Sociology* 18, 373–393.
- Gunning, Tom (2004). *What's the Point of an Index? or, Faking Photographs*. *Nordicom Review* 25: 1/2, 39–49.
- Hafez, Kai (2002). Journalism ethics revisited: a comparison of ethics codes in Europe, North Africa, the Middle East, and Muslim Asia. *Political Communication* 19, 225–250.
- Hallin, Daniel (1992). The passing of the "high modernism" of American journalism. *Journal of Communication* 42: 3, 14–25.
- Helle, Merja (2009). Journalistisen työn muutos. Teoksessa: Väliverronen, Esa (toim.). *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Hemánus, Pertti & Tervonen, Ilkka (1980). *Objektiivinen joukkotiedotus*. Helsinki: Otava.
- Hemánus, Pertti & Pietilä, Kauko (1982) *Seitsemän erää journalismista*. Jyväskylä: Vastapaino.
- Hemánus, Pertti (1989). *Viestinnän ja joukkotiedotuksen perusteet. Johdatus tiedotusoppiin 1*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hujanen, Jaana (2009). Kiinnostavaa vai tärkeää? Ihmisläheisen journalismin kaksi polkua. Teoksessa: Väliverronen, Esa (toim.). *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Huxford, John (2001). Beyond the referential. Uses of visual symbolism in the press. *Journalism* 2: 1, 45–71.
- Kallionpää, Katri (2011). Kauneus on arvokkuutta. Jodi Bieberin valokuva ei vastannut odotuksia, vaan ylitti ne. *Helsingin Sanomat – Kulttuuri* 27.9.2011.

- Kantola, Anu (toim.) (2011). *Hetken hallitsijat. Julkinen elämä notkeassa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Kobré, Kenneth (1996). *Photojournalism. The Professionals' approach*. Boston: Focal Press.
- Kolari, Erja (2009). Toimittajasta tuottajaksi. Sanomalehden toimitustyö muutoksessa. Teoksessa: Välvirronen, Esa (toim.). *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Koljonen, Kari (tulossa). *Journalismi kriisissä. Toimittajaprofession korkean modernin ihanteet koetuksella notkean modernin katastrofeissa*. Julkaisematon väitöskirjakäsikirjoitus. Viestinnän, median ja teatterin yksikkö, Tampereen yliopisto.
- Koljonen, Vesa-Pekka (2001). *Selvitys lehtikuvausten kehittämistarpeesta osana kuvajournalismin korkeakoulutusta*. Opetusministeriö 30.9.2001.
- Kovach, Bill & Rosenstiel, Tom (2001). *The Elements of Journalism. What newspeople should know and the public should expect*. New York: Crown Publishers.
- Kukkonen, Jukka; Vuorenmäki, Tuomo-Juhani ja Hinkka, Jorma (1992). *Valokuvan taide. Suomalainen valokuva 1842–1992*. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki.
- Kunelius, Risto (1998). *Viestinnän vallassa. Johdatusta joukkoviestinnän kysymyksiin*. Juva: WSOY.
- Laakso, Harri (2003). *Valokuvan tapahtuma*. Väitöskirja. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lintonen, Kati (2011). *Valokuvallistettu luonto. I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistämisen*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.
- Lintonen, Kati (1988). *Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, Valtion painatuskeskus.
- Lister, Martin (2007). A Sack in the Sand : Photography in the Age of Information. *Convergence* 13: 3, 251–274.
- Luostarinen, Heikki (2002). Moneksi muuntuva journalismi. Teoksessa: Perko, Touko; Salokangas, Raimo & Luostarinen, Heikki (toim.). *Median varjossa*. Jyväskylä: Mediainstituutti, Jyväskylän yliopisto, 22–29.
- Löf, Risto (2008). *Totuuden nimissä. Tieto- ja totuusnäkökulmat journalistien ammattieettisissä ohjeistoissa Suomessa vuosina 1957–2005*. Journalistiikan pro gradu -tutkielma, Viestintätieteiden laitos, Jyväskylän yliopisto.
- Markkinointi @ Mainonta* 26.9.2011. "Vuoden nuori lehtikuvaaja Aapo Huhta tekee tavanomaisesta taianomaisen". Saatavilla: <http://www.marmai.fi/uutiset/vuoden+nuori+lehtikuvaaja+aapo+huhta+tekee+tavanomaisesta+taianomaisen/a692293> (luettu 14.11.2012).
- Martin, Edwin (1991). On photographic manipulation. *Journal of Mass Media Ethics* 6: 3, 156–163.
- Mendelson, Andrew L. & Smith, Zoe C. (2006). Vision of a new state. Israel as mythologized by Robert Capa. *Journalism Studies* 7: 2, 187–211.
- Mäenpää, Jenni (2008). *Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä*. Tampere: Tampere University Press.
- Mäenpää, Jenni (2006). *Kuvan tekijät. Kuvajournalistiset käytännöt ja työprosessi sanomalehti Pohjalaisessa*. Pro gradu -tutkielma, tiedotusopin laitos, Tampereen yliopisto.
- Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2010). Imaginary dark room. Digital photo editing as a strategic ritual. *Journalism Practice* 4: 4, 454–475.
- Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2009). Lehtikuva digitaalinen murros. Teoksessa: Välvirronen, Esa (toim.). *Journalismi murroksessa*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Mäenpää, Jenni & Seppänen, Janne (2007). Kuvajournalismi tiedon tuotantona. *Tiedotustutkimus* 3, 4–18.
- Mäntylä, Jorma & Karilainen, Juha (2008). Journalistietiikan kehitys Suomessa ja Euroopassa 1995–2007. *Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja*, Sarja B 49/2008.
- Newton, Julianne H. (2001). *The burden of visual truth: the role of photojournalism in mediating reality*. Mahwah (N.J.): Lawrence Erlbaum Associates Inc. Publishers.
- Nordenstreng, Kaarle (1978). *Tiedotusoppi. Johdatus yhteiskunnallisten viestintäprosessien tutkimukseen*. Helsinki: Otava. Osa kirjasta julkaistu Tampereen yliopiston tiedotusopin peruskurssin lukemistossa (2009) (toim. Nordenstreng & Ruoho).
- Onnela, Tapio (1993). Kuvaan kiinnittyvä valta. Valokuvaus tiedon ja kontrollin kentässä. *Lähikuva* 1/1993.
- Peirce, Charles Sanders (1955). *Philosophical Writings of Peirce. Selected and edited with an introduction by Justus Buchler*. New York: Dover Publications.

- Pietilä, Kauko (2008). *Journalistiprofession teoria ja käytäntö*. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen opetusmoniste D49/2008. Saatavilla: www.uta.fi/laitokset/tiedotus/opiskelu/oppimateriaalit/Journalistiprofession1.pdf (luettu 14.11.2012).
- Pietilä, Kauko (1980). Uuden journalismin tutkimus- ja kehittämisprojektista. *Tiedotustutkimus* 3/1980. TOY ry ja Nordicom.
- Pietilä, Veikko; Malmberg, Tarmo & Nordenstreng, Kaarle (1990). Theoretical convergences and contrasts: A View from Finland. *European Journal of Communication* 5: 2–3, 165–185.
- Puustinen, Liina & Seppänen, Janne (2010). Luottamuksen kuva. Lukijoiden näkemyksiä uutiskuvien uskottavuudesta. *Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja*, sarja A 113/2010.
- Ridell, Seija (2000). Ei journalismi ole tärkeää, julkisuus on. *Tiedotustutkimus* 23: 1 *Journalismikritiikin vuosikirja*, 144–155.
- Rorty, Richard (1991). Objectivity, relativism, and truth. *Philosophical papers* 1. Cambridge University Press.
- Salgado, Susana & Strömbäck, Jesper (2011). Interpretive journalism: A review of concepts, operationalizations and key findings. *Journalism* 13: 2, 144–161.
- Salo, Merja (2000). *Imageware: Kuvajournalismi mediafuusiossa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 59. Jyväskylä: Gummerus.
- Saraste, Leena (2010). *Valokuva. Muisto, viesti, taide*. Helsinki: Musta Taide.
- Schudson, Michael (2001). The objectivity norm in American journalism. *Journalism* 2: 2, 149–170.
- Schwartz, Dona (1992). To tell the truth: Codes of objectivity in photojournalism. *Communication* 13, 95–109.
- Seppänen, Janne (2001a). *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne (2001b). *Dokumentarismien nollapiste? Esko Männikkö toden ja tulkinnan mannekiinina*. Tampereen yliopiston väitöskirjassa ”Valokuvaa ei ole”. Helsinki: Musta Taide, Suomen valokuvataiteen museo: Helsinki.
- Seppänen, Janne & Väliverronen, Esa (2000). Lehtikuvan luonto. Kuvan ja tekstin suhteista ympäristödiskurssissa. *Sociologia* 4/2000, 330–348.
- Sontag, Susan (1977). *On photography*. London: Allen Lane.
- Tirohl, Blu (2000). The photojournalist and the changing news image. *New Media @ Society* 2: 3, 335–352.
- Sutton, Damian (2007) Real Photography. Teoksessa: Sutton, Damian; Brind, Susan & McKenzie, Ray (toim.). *The State of the Real. Aesthetics in the digital age*. London: I.B. Tauris.
- Tuchman, Gaye (1972). Objectivity as strategic ritual: An examination of newsmen’s notions of objectivity. *American Journal of Sociology* 77: 4, 660–679.
- Westerståhl, Jörgen (1983). Objective news reporting: General premises. *Communication Research* 10: 3, 403–424.
- Wheeler, Tom (2002). *Phototruth or photofiction? Ethics and media imagery in the digital age*. Lawrence Erlbaum Associates, Publishers: London.
- Zelizer, Barbie (1995). Words against images: Positioning newswork in the age of photography. Teoksessa: Hardt, Hanno & Brennen, Bonnie (toim.). *Newsworkers: Toward a history of the rank and file*. Minneapolis: University of Minnesota Press.