

Luontokuvan kuvallisten konventioiden rakentuminen

Antti Vallius
Taidehistorian pro gradu -tutkielma
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
13.12.2004

Sisällysluettelo:

| | |
|--|-----------|
| 1. Johdanto..... | 4 |
| 2. Luonto ja suomalainen identiteetti..... | 7 |
| 2.1. Kansallisen kulttuurin rakentaminen, identiteetin kiinnittäminen luontoon..... | 7 |
| 2.2. Luonto ja maisema identiteetin representaationa..... | 11 |
| 3. Luontokuvauksen määrittely..... | 19 |
| 3.1. Luontokuvauksen kehityksen pääpiirteet..... | 19 |
| 3.2. Luontokuvauksen lajityypit..... | 26 |
| 3.2.1. Eläinkuvaus..... | 27 |
| 3.2.2. Kasvikuvaus..... | 30 |
| 3.2.3. Lähikuvaus..... | 31 |
| 3.2.4. Maisemakuvaus..... | 32 |
| 3.2.5. Ihmisen ja luonnon välisen suhteen kuvaus..... | 33 |
| 3.3. Luontokuvauksen eettiset säännöt..... | 34 |
| 3.4. Luontokuvauksen ihanteet..... | 36 |
| 4. Kulttuurisesti rakennettu luontokuva..... | 40 |
| 4.1. Luontokuvauksen kenttä ja valta..... | 40 |
| 4.2. Luontokuvaoppaat konventioiden ohjaajina..... | 44 |
| 4.2.1. Asiakuva/taiteellinen kuva..... | 45 |
| 4.2.2. Luontokuvauksen arvostetut kohteet..... | 48 |
| 4.2.3. Luontokuvaoppaiden määrittämä visuaalinen koodisto..... | 51 |
| 5. Analyysiosuus..... | 61 |
| 5.1. Eero Tarasti: maisemasemiotiikka..... | 61 |
| 5.2. Vuoden luontokuvat –kilpailun voittajakuvien analyysi..... | 67 |
| 5.2.1. Luontokuvan maiseman paikallistaminen ja arvottaminen..... | 68 |
| 5.2.2. Sanomaan ja koodiin orientoituneet luontokuvat..... | 75 |
| 6. Päätäntö..... | 92 |

| | |
|--|-----------|
| Liite 1. Kuvaluettelo: Vuoden luontokuvat kautta aikojen..... | 94 |
| Painamattomat lähteet..... | 99 |
| Painetut lähteet..... | 99 |

1. Johdanto

Suomi ja luonto voidaan mieltää miltei synonyymeiksi. Niin vahvasti suomalainen identiteetti on aikojen saatossa liitetty luontoon kuuluvaksi ja tämän lisäksi juuri luonnon avulla Suomea on markkinoitu ulkomaille. Arkisena ja hyvin havainnollisena esimerkkinä suomalaisten luontosuhteesta ja tämän myös ulospäin näyttämisestä toimivat yhden ja kahden euron kolikot. Euron kolikossa lentävät laulujoutsenet ja kahden euron kolikossa esiintyvä lakka poikkeavat radikaalisti muista euroa valuuttanaan käyttävien maiden kolikoiden kuvallisesta tematiikasta. Suomen lisäksi ainut luonto- tai eläinaiheinen kolikko löytyy Kreikalta, jonka euron kolikkoa koristaa tyyllitelty pöllö. Tässä tapauksessa pöllö kuitenkin edustaa viisautta ja viittaa pikemminkin antiikin filosofien perintöön kuin itse luontoon tai kyseiseen lintulajiin. Suomalaisten kolikoiden kohdalla kyse taas on juuri tietyistä lajeista, jotka puolestaan viittaavat alkuperäiseen luontoon ja tämän luontolinkin kautta Suomeen ja suomalaisuuteen. Suomalaisten kolikoiden luontoon liittyvät kuva-aiheet eivät siis suinkaan ole sattumaa, vaan kyseisten aiheiden käyttäminen yhä 2000-luvulla kertoo siitä, miten suomalainen kansallinen identiteetti edelleen tukeutuu luontoon ja siihen 1800-luvun lopulla aloitettuun projektiin, jossa ryhdyttiin rakentamaan luontoon kytkeytyvää niin kutsuttua virallista Suomi-kuvaa.

Pro gradu –tutkielmassani syvennyn tarkastelemaan suomalaiseen luontovalokuvaukseen – tai ytimekkäämmin luontokuvaukseen, jota termiä tutkielmassani käytän – liittyvien kuvallisten konventioiden rakentumista. Tutkimukseni hypoteesina on se, että suomalaisen luontokuvauksen kuvallisen esittämisen konventiot rakentuvat pääasiallisesti kahden määräävän tekijän pohjalta. Ensinnäkin suomalainen luontokuvaus on liitettävissä osaksi kansallisen kulttuurin diskurssia siinä mielessä, että luontokuvauksen kautta ylläpidetään ja yhä rakennetaan sitä luontoon tukeutuvaa kuvastoa, jonka kautta lujitetaan suomalaisten omaa kansallista identiteettiä. Näin ollen näen luontokuvauksen sen kuvallisen esittämisen tradition jatkajana, joka sai alkunsa taiteen piirissä jo 1800-luvulla. Tässä mielessä edellä mainittu kansallisen kulttuurin piirissä rakennettu ja määritelty luonnonkuvaamisen traditio toimii yhtenä luontokuvauksen kuvallisten konventioiden rakentumista määräävänä tekijänä. Toisena määräävänä tekijänä toimii puolestaan luontokuvauksen oman kentän sisällä tuotetut arvostukset, jotka pääasiallisesti koskevat kuvaamisen tekniikkaa, tapaa ja kohteen valitsemista. Näkemykseni mukaan näiden kahden linjan yhdistämisen tuloksena syntyy ideaalina pidetty luontokuva.

Lähden pro gradu –tutkielmassani liikkeelle luonnon ja suomalaisen identiteetin yhteen liittämistä. Kyseinen teema on varsin tärkeä koko tutkimukseni kannalta, jotta hypoteesini mukainen ensimmäinen määräävä tekijä luontokuvan kuvallisten konventioiden rakentumisessa eli kansalliseen kulttuuriin liitetty luonnonkuvaamisen traditio tulisi pohjustetuksi jo heti näin tutkielmani alkuvaiheessa. Tarkoitukseni on luvussa 2. tuoda esiin se, että suomalaisen identiteetin luontoon liittäminen on kulttuurisesti rakennettu konstruktio, joka perustuu erilaisin representaatiojärjestelmien keinoin luotuihin malleihin. Identiteettikäsitteen yhteydessä turvaudun pitkälti Stuart Hallin ajatuksiin. Kyseisessä luvussa käyn pääpiirteittäin läpi sitä miten kirjallisuuden piiristä alkunsa saanut suomalaisen identiteetin luontoon liittäminen siirtyi hiljalleen maalaustaiteen puolelle ja siitä edelleen valokuvauksen piiriin. Kohdassa 2.2. kiinnitän erityistä huomiota suomalaisen maiseman ja sen kuvauksen merkitykseen kansallista identiteettiä määrittävänä tekijänä. Tässä yhteydessä esittelen myös suomalaisen semiootikon Eero Tarastin teorian maisemasemiotiikasta, johon kuitenkin palaan tarkemmin vasta tutkielmani varsinaisessa analyysiosuudessa luvussa 5.

Luvussa 3. esittelen tutkielmani pääasiallisen tutkimuskohteen eli luontokuvauksen käymällä läpi sen kehityksen pääpiirteitä ja historiaa, siihen sisältyviä erilaisia kuvaamisen lajityyppejä, eettisiä sääntöjä ja ihanteita. Tässä luvussa pyrin tekemään selväksi sen, että luontokuvaus on varsin omaleimainen valokuvauksen genre, johon sisältyy paljon luontokuvauksen oman piirin sisällä määriteltyjä sääntöjä ja vaatimuksia.

Luvussa 4. pyrin tuomaan esiin sen, että luontokuvauksen piirissä syntyneet valokuvat luonnosta eivät ole puhdasta, kulttuurisista arvoista ja konventiosta vapaata luonnon jäljentämistä, vaan nimenomaan juuri niihin perustuvaa toimintaa. Luontokuvauksen yhteydessä voidaan puhua luontokuvauksen kentästä, joka omien sääntöjensä, ihanteidensa ja arvostustensa myötä määrittelee sen minkälainen luontokuvaus näyttäytyy sen kannalta oikeanlaisena ja arvostettuna. Pääasiallisen tutkimuksen kohteeksi nostan tässä luvussa luontokuvaoppaat, joiden merkityksen näen varsin voimakkaaksi suhteessa siihen millaista luontokuvausta Suomessa tuotetaan. Tämän luvun yhteydessä esittelen näin ollen hypoteesini mukaisen toisen luontokuvan kuvallisten konventioiden rakentumista määräävän tekijän eli luontokuvan kentän sisällä tuotetut arvostukset.

Pro gradu –tutkielmani varsinaisessa analyysiosuudessa luvussa 5. keskityn Vuoden luontokuvat –kilpailun voittajakuvien tarkasteluun. Kyseisten kuvien valikoitumista tutkimusaineistokseni

perustelen sillä, että Vuoden luontokuvat -kilpailu on suomalaisten luontokuvaajien keskuudessa erittäin arvostettu tapahtuma, jonka voittaja saa osakseen runsaasti huomiota. Näin ollen voittajakuvat edustavat näkemykseni mukaan suomalaisen luontokuvauksen eliittiä ja ne muodostavat tietynlaisen kaanonin, joka puolestaan määrittää sen minkälaisia luontokuvia arvostetaan ja pidetään ideaaleina esimerkkeinä hyvästä luontokuvasta. Analyysissä käytän apunani jo aikaisemmin mainitsemaani Eero Tarasti maisemasemiotiikkaa, jota tukemaan nostan Yrjö Sepänmaan kehittämän luonnon esteettistä arvottamista käsittelevän mallin. Analyysin tarkoituksena on päästä konkreettisesti selville niistä seikoista, joista suomalaisen luontokuvauksen kuvalliset konventiot rakentuvat. Tällöin pyrkimyksenäni olisi tuoda esiin tutkimukseni johtopäätöksiä jo analyysiosuuden yhteydessä. Edellä mainitun lisäksi tarkoitukseni on analyysin yhteydessä vetää myös yhteen kaikkia pro gradu –tutkielmissani käsiteltyjä teemoja ja sitoa näin ollen koko tutkielmaa yhtenäisemmäksi kokonaisuudeksi.

Lähdekirjallisuuden puolesta voi vielä mainita sen, että suomalaista luontokuvausta on tutkittu varsin vähän. Tästä syystä etenkin Juha Suonpään, Janne Seppäsen sekä Kimmo Lehtosen luontokuvausta käsittelevät teokset ja artikkelit ovat tutkielmani kannalta tärkeässä asemassa. Lisäksi Markku Tantun vielä käsikirjoitusvaiheessa olevasta luontokuvauksen historiaa käsittelevästä teoksesta on ollut minulle suurta apua varsinkin luvun 3. kohdalla.

2. Luonto ja suomalainen identiteetti

2.1. Kansallisen kulttuurin rakentaminen, identiteetin kiinnittäminen luontoon

Stuart Hallin mukaan kulttuuristen identiteettien kannalta yhdeksi tärkeäksi lähteeksi modernissa maailmassa muodostuvat kansalliset kulttuurit. Synnyttyämme Suomeen määrittelemme itsemme suomalaisiksi.¹ Tämänkaltaisen puhe on luonteeltaan kuitenkin metaforista, sillä näitä kyseisiä suomalaisuuden identiteettejä ei ole kirjaimellisesti koodattu geneihimme. Emme siis synny kansallisilla identiteeteillä varustettuina, vaan ne muodostuvat ja muuttavat muotoaan osana representaatiota ja suhteessa siihen, miten suomalaisuus on tullut representoiduksi tietynä merkitysten joukkona suomalaisessa kulttuurissa. Kansakunta tuottaa merkityksiä ja on näin ollen mielleltävissä kulttuurisena representaatiojärjestelmänä eikä ainoastaan poliittisena yksikkönä.²

Hall nimeää kansallisen kulttuurin diskurssiksi eli tavaksi rakentaa merkityksiä, jotka suuntaavat ja järjestävät sekä toimintaamme että käsityksiämme itsestämme. Tähän kansallisen kulttuurin diskurssiin kuuluvat kulttuuristen instituutioiden kuten esimerkiksi koululaitoksen lisäksi erityisesti symbolit ja representaatiot. Kansallinen kulttuuri voidaan nähdä siis ikään kuin koneistona, joka rakentaa identiteettejä tuottamalla merkityksiä kansakunnasta, johon voimme näiden kautta identifioitua. Merkitykset puolestaan sisältyvät kansakunnasta kerrottuihin tarinoihin, siihen liitettävistä muistoista ja siitä konstruoituihin kuviin.³

Suomalaisen kansallisen kulttuurin kohdalla tuleekin erityisesti huomioida sen rakennettu luonne. Syitä rakentaa erityistä ja omaa kansallista identiteettiä, jonka keskiöön luonto sijoitettiin, voidaan lähteä hakemaan Tuomas M. S. Lehtosen mukaan valtion ajallisesti lyhyestä olemassaolosta ja suhteellisen ohuesta kulttuuriperinnöstä. Lisäksi Lehtosen mukaan 1800-luvun nationalististen aatteiden voimakkuus vaikutti siihen, että tietynlainen luontoon liitetty kuva Suomesta muodostui melko nopeasti. Luontoon liitetyn kansallisen identiteetin korostaminen ja näin ollen myös omien erityispiirteiden esiintuominen erilaisten representaatioiden avulla nähtiin tärkeäksi keinoksi erottautua etenkin kahdesta merkittävästä rajanaapurista, Ruotsista ja Venäjältä.⁴

¹ Hall kirjoittaa englantilaisuudesta, mutta tutkimukseni näkökulmat huomioon ottaen olen vaihtanut kyseisen käsitteen suomalaisuudeksi.

² Hall 1999, 45-46.

³ Hall 1999, 47.

⁴ Lehtonen 1999a, 13.

Suomalaisen kansallisen identiteetin ensimmäisenä rakentajana toimi kirjallisuus, joka voidaan 1800-luvun osalta jakaa kahteen merkittävään suuntaukseen, romanttiseen ja hegeliläis-snellmanilaiseen näkemykseen. Karkeasti ottaen näiden kahden näkemyksen eroa voidaan esittää myös jaottelulla luonto ja kulttuuri. Romanttisen näkemyksen mukaan luonnollinen, alkuperäinen ja pysyvä ydin näyttäytyi olennaisena.⁵ Hegeliläis-snellmanilainen käsitys puolestaan perustui tietoisien toiminnan tuloksena saavutettuun kehitykseen, muutokseen ja kulttuuriin, jotka nähtiin keinoina alkuperäisen ja luonnollisen voittamiseksi ja jalostamiseksi. Pertti Lassila korostaakin tätä jaottelua ajatuksella kuoresta ja ytimestä, jossa kuori edustaa epäolennaista, nopeasti muuttuvaa ajanmukaista kulttuuria, kun taas ytimen muodostaa alkuperäinen, pysyvä ja aito luonto.⁶

Ennen itsenäistymistään Suomi oli kulttuurisesti hyvin vahvasti sidoksissa naapurimaihinsa Venäjään ja etenkin Ruotsiin. Tässä mielessä oman suomalaisen identiteetin sitominen luontoon korosti sitä kansallista alkuperää, jonka kautta voitiin erottautua naapurivaltioista. Näin ollen Snellmanin edustama sivistyskeskeinen näkökulma, jossa luonnolla oli vähiten merkitystä kansallisen identiteetin perustana sai vakavasti otettavan kilpailijan Runebergin, Topeliuksen ja Lönnrotin esittämästä romanttisesta näkökulmasta, jonka mukaan suomalainen kansallinen identiteetti liitettiin kiinteästi luontoon kuuluvaksi.⁷ Ensimmäisestä tämänkaltaisesta kansallisen kulttuurin ”korpeen pako -ohjelman” konkretisoitumisesta, jossa suomalaisia kannustetaan omien kansallisten virikkeiden etsimiseen erämaan kätköistä ja samalla vieraiden kulttuurivaikutteiden pois pyyhkimiseen, edustaa Hannes Sihvon mukaan Topeliuksen kirjoittama runo *Lönnrotille ja Castrenille*:

*”On Suomi nuori – erämaihin jälleen
se menköön itseänsä kokoamaan
ja valloittamaan pohjan elämälleen
ja kuonaa vierast’ yltään puhdistamaan!
Ja älköön uupuko se taisto tälleen!
Tien rastikoon se voiton päivään hamaan!”*
(Suom. Uno Kailas)⁸

⁵ Lassila 2000, 13.

⁶ Lassila 2000, 7.

⁷ Suutala 1986, 263.

⁸ Sihvo 1973, 108.

Selventääkseni tässä vaiheessa käsitettä identiteetti, turvaudun Stuart Hallin määritelmään, jossa hän erottaa kolme toisistaan poikkeavaa käsitystä identiteetistä: valistuksen subjektin, sosiologisen subjektin ja postmodernin subjektin. Näistä käsityksistä etenkin sosiologinen subjekti muodostaa hedelmällisen tarkastelunäkökulman oman tutkimukseni kannalta.

Valistuksen subjekti perustui Hallin mukaan käsitykseen ihmisistä keskuksen omaavina, täysin yhtenäisinä yksilöinä, jotka oli varustettu järjellä, tietoisuudella ja toimintakykyisyydellä. Tällaisen ajattelun mukaisesti keskus koostui sisäisestä ytimestä, joka sai alkunsa ihmisen syntyessä ja minkä jälkeen se ikään kuin keriytyi auki muuttamatta kuitenkaan olemustaan koko ihmisen olemassaolon aikana. Näin ollen tämä minän olemuksellinen keskus oli yhtä kuin ihmisen identiteetti.⁹

Sosiologinen subjektikäsitys taas erottautui valistuksen subjektikäsityksestä siinä mielessä, että se ei enää pitänyt subjektin sisäistä ydintä autonomisena ja itseään kannattelevana, vaan muodostui suhteessa ”merkityksellisiin toisiin”. Tämä subjektin suhde ”merkityksellisiin toisiin” tarkoittaa sitä, että identiteetti syntyy minän ja yhteiskunnan välisessä vuorovaikutuksessa, jossa subjekti omaksuu asuttamansa maailman arvot, merkitykset ja symbolit. Subjekti omaa yhä sisäisen olemuksen, ”tosi minän”, mutta se muotoutuu ja muokkautuu jatkuvassa dialogissa ”ulkopuolella” olevien kulttuuristen maailmojen ja niiden tarjoamien identiteettien kanssa.¹⁰

Sosiologisessa käsityksessä identiteetin tehtävänä on toimia yhteen liittävä voimana ”sisäpuolen” ja ”ulkopuolen” välillä ja tasoittaa näin ollen henkilökohtaisten ja julkisten maailmojen välistä kuilua. Sisäistämällä ”itsensä” merkityksillä ja arvoilla kyllästettyihin kulttuurisiin identiteetteihin subjekti muodostaa niistä kokonaisuuden, jonka se mieltää ”osaksi itseään”. Näin ollen se auttaa meitä liittämään subjektiiviset tunteemme niihin objektiivisiin paikkoihin, joita asutamme sosiaalisessa ja kulttuurisessa maailmassa.¹¹ Paikkojen ohella voidaan yhtä hyvin puhua myös kulttuurisista tavoista, joiden kautta subjekti muodostaa niistä kokonaisuuden ja osan itseään. Yhdeksi tällaiseksi tavaksi voidaan mieltää esimerkiksi luonnosta muodostetut esitykset, joiden kautta koettu luonto muuttuu monien kohdalla luonnollisemmaksi kuin luonto itse.¹² Yleisesti voidaan kuitenkin todeta, että identiteetin yhteen liittävä voima näyttäytyy tekijänä, joka vakauttaa

⁹ Hall 1999, 21.

¹⁰ Hall 1999, 21-22.

¹¹ Hall 1999, 22.

¹² Seppänen 2001a, 144.

niin subjektit kuin kulttuuriset maailmatkin ja samalla tekee myös kummastakin yhtenäisempiä ja ennustettavampia.¹³

Postmoderni subjekti puolestaan edustaa Hallin näkemyksen mukaan käsitystä sellaisesta subjektista, jonka identiteetti koostuu monista erillisistä identiteeteistä. Hall näkee, että sosiologinen subjekti, jolla aiemmin koettiin olevan vakaa ja yhtenäinen identiteetti, on nyt murtumassa rakenteellisten ja institutionaalisten muutosten myötä. Näin ollen siitä identifikaatioprosessista, jolla subjekti liitti itsensä kulttuuriin identiteetteihin on muotoutumassa aiempaa avoimempi, moninainen ja samalla myös ongelmallisempi. Postmoderni subjekti voidaan käsitteellistää subjektiksi, jolla ei ole kiinteää, olemuksellista tai pysyvää identiteettiä. Postmodernin subjektin identiteetti muotoutuu liikkuvaksi, jonka muokkautuminen on kiinteässä suhteessa niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan ja puhutellaan meitä ympäröivissä kulttuurisissa järjestelmissä. Tällöin identiteettimme rakentuu lukuisista erilaisista ja myös toisiaan kohtaan ristiriitaisista identiteeteistä, jolloin identifikaatiomme vaihtelevat jatkuvasti. Edellä mainitun pohjalta Hall korostaa sitä, että mikäli tunnemme omaavamme yhtenäisen identiteetin koko elämämme ajan, kertoo se ainoastaan siitä, että olemme onnistuneet rakentamaan toimivan tarinan tai ”minäkertomuksen” itsestämme. Hall näkee täysin yhtenäisen, loppuunsaatetun, varman ja johdonmukaisen identiteetin fantasiana.¹⁴

Hieman aikaisemmin esitetty Topeliuksen kirjoittama runo voidaan nähdä sosiologisen subjektikäsitteilyn mukaiseksi toiminnaksi, jossa suomalaista identiteettiä kytkettiin luontoon kuuluvaksi kirjallisuuden toimesta. Kirjallisuuden piiristä tämänkaltaisen suomalaisen identiteetin luontoon liittäminen levisi pian myös kuvataiteen puolelle. Kuvallisten representaatiojärjestelmien avulla tietyt Suomen luonnosta löytyneet aiheet, niin eläin- ja kasvilajit kuin maisematkin miellettiin kansallisen kulttuurin symboleiksi, jotka näyttäytyivät kansallisen luonteen kannalta alkuperäisinä ja muuttumattomina. Näiden symboliksi nousseiden aiheiden kuvaukset noudattelivat tiettyjä tapoja ja käytäntöjä, jolloin ne muodostuivat kansallista kulttuuria ja suomalaista identiteettiä korostavaksi traditioksi. Tämän tradition merkittävyys suomalaisen identiteetin kannalta näyttäytyy erityisesti siinä, että kyseinen kuvasto on säilyttänyt arvonsa läpi vuosikymmenten. Luonto edustaa suomalaisten mielissä edelleen sitä turvallista alkukotia, johon suomalaisuuden ydin kytkeytyy. Turvautumalla luonnon kuvaamiseen voidaan varjella ja korostaa omaa identiteettiämme mikäli tunnemme sen olevan uhattuna. Toisaalta on mielenkiintoista tehdä myös havaintoja siitä, miten tämä sosiologisen subjektin mukainen käsitys identiteetistä alkaa

¹³ Hall 1999, 22.

¹⁴ Hall 1999, 22-23.

murtumaan ja miten sen tilalle nouseva postmodernin subjektin mukainen identiteettikäsitys muuttaa esimerkiksi niitä tapoja miten luontoa kuvataan.

2.2. Luonto ja maisema identiteetin kuvallisena representaationa

Kansallisen kulttuurin kertomuksen kannalta kuvallisella esittämisellä on ollut huomattava merkitys siinä, miten ja millaiseksi Suomi ollaan suomalaisten keskuudessa hahmotettu. Kuten Tutta Palin toteaa, ei kokemus suomalaisuudesta olisi ollut mahdollinen sen paremmin yksilön kuin yhteisönsä tasolla ilman konkreettisia kirjallisuudessa ja kuvataiteissa tuotettuja mielikuvia.¹⁵ Näiden mielikuvien muodostumisen kannalta merkittäväksi tekijäksi nousee suomalaisen luonnon kuvaus ja tätä kautta erityisesti käsitys suomalaisesta maisemasta.

Maisemakuvauksista löytyvää maisemaa on Suomen ja suomalaisuuden yhteydessä miltei mahdotonta palauttaa pelkästään osaksi fyysistä luontoa. Kuten Tuomo-Juhani Vuorenmaa I. K. Inhan elämää käsittelevässä kirjassa kirjoittaa: ”Maisemakuva, maalaus tai valokuva on aina ollut enemmän kuin pelkkä näköala; se on kertonut sen kansan toiveista ja pyrkimyksistä, joka tuota maata on asuttanut.”¹⁶ W. J. T. Mitchell määrittelee myös maiseman kulttuurisen ilmaisun välineeksi, johon kulttuuriset merkitykset ja arvot on koodattu.¹⁷

Samankaltaiseen ajatukseen, jossa maiseman esittäminen ja kokeminen mielletään kulttuurisesti määrittyneenä, perustuu Eero Tarastin kehittänyt teoria maisemasemiotiikasta.

Maisemasemiotiikan lähtökohtina toimivat ympäristö ja sitä tarkasteleva ihminen eli havaitseva subjekti, jotka muodostavat kommunikaatiosuhteen. Havaittajaa ympäröivä luonto on tällöin sanoman lähettäjä, maisema koettuna elämyksenä itse sanoma ja havainnoitsija maiseman sanoman ja sen merkkikielen vastaanottaja. Selvitettäessä tätä kommunikaatiosuhdetta muodostuu tärkeäksi seikaksi huomioida havaitsevan subjektin sitoutuneisuus yhteisön ja kulttuurin viitekehyksiin. Maisemasemiotiikkaa ei voida siis määritellä ainoastaan ihmisen ja luonnon väliseksi dialogiksi, vaan sen pääasialliseksi tehtäväksi muodostuu niiden väliin sijoittuvien muiden tekijöiden analysoiminen.¹⁸

¹⁵ Palin 1999, 210.

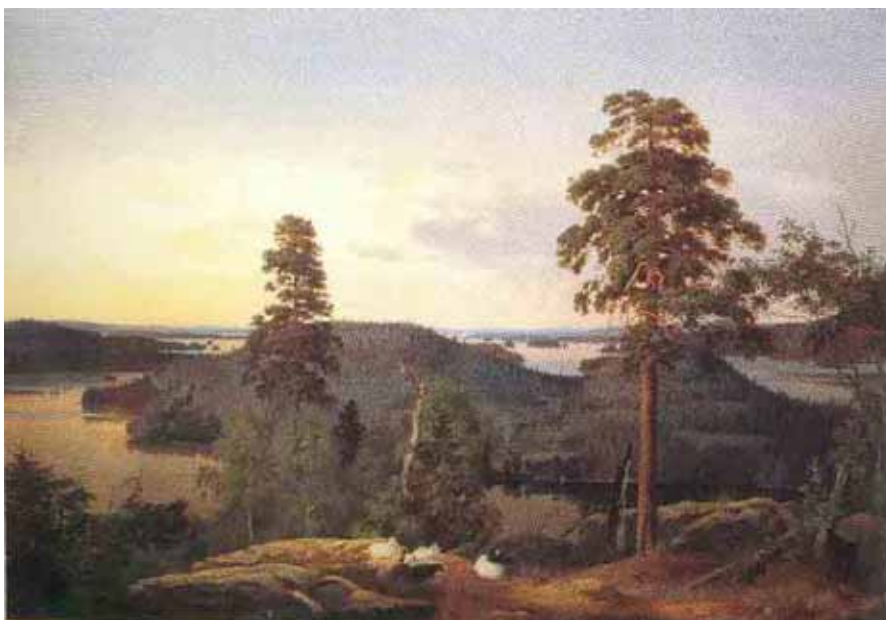
¹⁶ Vuorenmaa 1981, 18.

¹⁷ Mitchell 1994, 14.

¹⁸ Tarasti 1990, 154-156.

Tarasti pitää maiseman yleispätevimpänä määritelmänä ajatusta sen olemuksesta eräänlaisena rajatilana luonnon ja kulttuurin välillä. Tarastia lainaten: ”Maisema on se osa luontoa/kulttuuria, se rajavyöhyke, jota kulttuuri tarkastelee omalta alueeltaan ja johon se heijastaa omat strukturinsa ja asennoitumisensa.” Maisemaa voidaan Tarastin mukaan pitää kulttuuriyksikkönä, sillä maiseman sanoma on riippuvainen kulloisenkin kulttuurin tulkinnasta. Maiseman käsite perustuu kulttuurin ja luonnon dialektiikkaan, jolloin se on luonnon kesyttämistä ja haltuun ottamista ja tämän kautta luonnon muuttamista kulttuuriksi. Täten kulttuurit määrittelevät maisemia, mutta myös arvottavat itsensä kannalta sen millaista maisemaa pidetään hyväksyttävänä ja millaista taas ei. Tarastin maisemasemiotiikka perustuu ajatukselle siitä, että kulttuureja voidaan luonnehtia sen mukaan mihin ne sijoittavat omat ideaalimaisemansa.¹⁹ Tarastin maisemasemiotiikkaan ja siihen kuuluvien käsitteellisten viitekehysten tarkempaan selvitykseen palaan myöhemmin luvussa 5. tutkimukseni varsinaisessa analyysiosuudessa.

Tarkasteltaessa suomalaisen maiseman kuvallista esittämistä konkreettisella tasolla, on syytä paneutua muutamiin esimerkkikuviin. Ensimmäisenä avainteosena, joka saavutti laajaa julkisuutta ja tämän kautta yleistä hyväksyntää ”virallisena Suomen kuvana” voidaan pitää Ferdinand von Wrightin maalausta *Näköala Haminanlahdelta* (1853).



KUVA 1. Ferdinand von Wright: *Näköala Haminanlahdelta* (1853)

¹⁹ Tarasti 1990, 156-157.

Kyseisen teoksen kohdalla merkittäväksi tekijäksi nousee se, että oman aikansa kontekstissa se edusti ensimmäistä kertaa korkealta paikalta nähtyä avaraa ja laajalle levittäytyvää järvimaiseman kuvaustapaa. Suurelle yleisölle tämänkaltainen kuvaustapa näyttäytyi rohkeana ja tehokkaasti toteutettuna uutena näkökulmana. Teos sai myös loistavan arvostelumenestyksen ja viimeistään Topeliuksen lausumat kuuluisat sanat: ”Tämä taulu on Suomi” nostivat sen aikansa viralliseksi isänmaan kuvaksi.²⁰

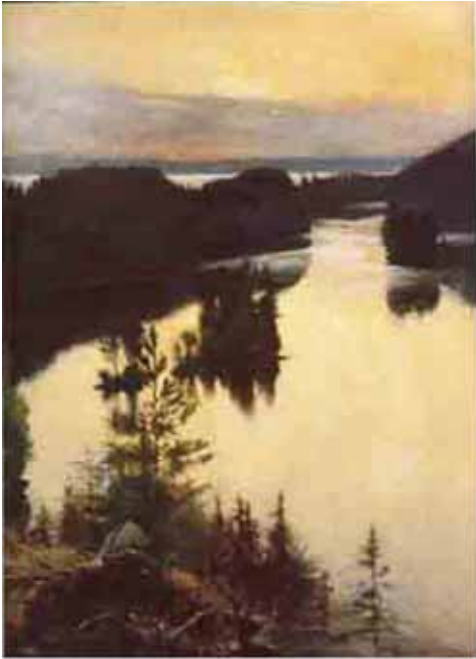
Näköala Haminanlahdelta –teoksessa esittäytyvä kuva Suomesta edustaa idealisoitua pastoraalimaisemaa. Teoksen etualalla kuvattu lammaslauma ja taustalla olevasta mökin piipusta kohoava savuvana ovat päällimmäiset yksityiskohdat, jotka johtavat tähän määrittelyyn. Teos kuvaa suomalaista maalaisidylliä, jossa kulttuuri ja luonto yhdistyvät ja viettävät lempeää rinnakkaiseloa. Tätä harmoniaa korostaa myös teoksesta välittyvä levollinen ja rauhaisa tunnelma.²¹ Von Wrightin teosta ei voida laskea kuuluvaksi kansallisromantiikan piiriin, joka luonnonkuvauksen kohdalla pääasiallisesti suuntasi katseensa koskemattomiin erämaamaisemiin, mutta korkealta nähdyn suomalaisen järvimaisemankuvauksen suhteen sillä on ollut suuri merkitys. Tarkasteltaessa suomalaista maisemaa pidetään sille tyypillisimpänä ja luonteenomaisimpana muotona juuri korkealta luonnonpaikalta tai ihmisen rakentamasta näkötorjasta käsin avautuvaa metsistä ja järvistä koostuvaa maisemaa. Tuo maisema on saanut koko Suomea edustavan symbolisen merkityksen, joka kertautuu yhä uudelleen ja uudelleen niin taideteoksissa, maisemavalokuvauksessa kuin mainoskuvissakin.²²

Esimerkkeinä edellä mainitun tradition mukaisista kuvauksista – sen perusluonteen muuttumattomuudesta ja jatkuvuudesta – voidaan nähdä Albert Edelfeltin maalaus *Kaukolan harju auringonlaskun aikaan (1889-1890)*, Reino Turusen vuonna 1996 ottama valokuva *Aamun valo*, sekä Lapin Kulta -oluen mainoskuva.

²⁰ Ervamaa 1972, 24-25.

²¹ Ervamaa 1972, 24.

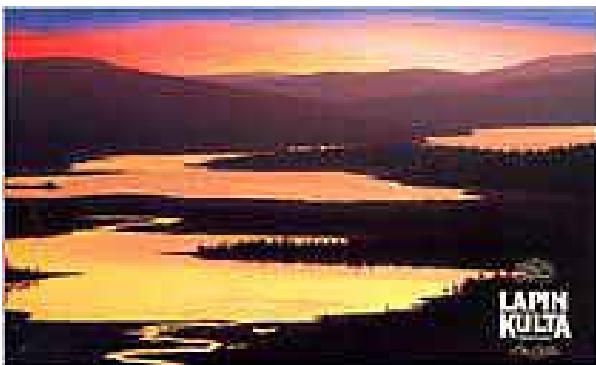
²² Ervamaa 1972, 19.



KUVA 2. Albert Edelfelt: *Kaukolanharju auringonlaskun aikaan* (1889-1890)



KUVA 3. Reino Turunen: *Aamun valo* (1996)



KUVA 4. Lapin Kulta-olutmainos

Suomalais-kansalliseksi käsitetyn kuvaston kannalta merkittäväksi tekijäksi muodostui 1800-luvun loppuun ja 1900-luvun alkupuolelle sijoittunut kansallisromantiikaksi kutsuttu taidesuuntaus. Kyseistä ajanjaksoa ollaan kutsuttu myös suomalaisen taiteen kultakaudeksi. Tuona aikana, juuri ennen itsenäistymistään, Suomi joutui Venäjän taholta tulleiden ankarien sortotoimien kohteeksi. Kansakunnan olemassaolo ja identiteetti olivat uhattuina, jolloin niitä vahvistamaan ryhdyttiin tietoisesti luomaan ja vakiinnuttamaan kansallista Suomi-kuvaa. Tässä projektissa etenkin kuvataiteilla oli suuri merkitys. Tutta Palinin mukaan kyseisen kultakauden sijoittuminen juuri kansakunnan selviytymistarinan kulminaatiopisteeseen takasi sille sen merkittävyyden. Vaikeuksista huolimatta ja osittain myös niiden takia kansakunnan keskuudessa näytti vallinneen

optimistinen ja tuottelias odotuksen ilmapiiri, joka teki koko kansasta tavallista yhtenäisemmän ja määrätietoisemman. Tällöin myös kansalliseksi mielletty kuvataide – etenkin kuvauksen sitoutuessa luontoon – hyväksyttiin ensinnäkin yleispätevästi suomalaiseksi, mutta myös yleisesti hyväksytyksi Suomi-kuvaksi. Kuvataiteen päätyminen tähän asemaan on johdettavissa kansakunnan vastaanottavaisen ilmapiirin ohella myös kansalliseksi koetun kuvataiteen levittäytymiseen laajalle kuvajäljennöksiä avulla. Tosin ei sovi unohtaa myöskään 1900-luvun alkupuolen taidehistorioitsijoita, kuten Onni Okkosta ja Ludvig Wennervirtaa, joiden aktiivisen toiminnan kohteena oli erityisesti vuosisadan vaihteen taiteen vakiinnuttaminen kansalliseksi peruskuvastoksi.²³

Suomalaisessa 1800-luvun maisemakuvauksessa voidaan hahmottaa kaksi perustyyppiä, joista toinen edustaa eurooppalaista kulttuurimaisemaa ja toinen vielä valloittamatonta, perifeeristä erämaamaisemaa.²⁴ Kansallisromantiikan myötä käsitys suomalaisesta ihannemaisemasta kääntyi pois päin idyllisestä pastoraalimaisemasta ja tilalle nousi koskemattoman erämaamaiseman ihannointi. Käänteiden taustalla vaikuttivat voimakkaat – romantiikan hengessä toimineet – kansallista kulttuuria rakentamaan pyrkineet suuntaukset, joiden tarkoituksena oli osoittaa ja korostaa kansakuntamme ytimen löytyvän juuri erämaiden kätköistä. Maisemakuvauksen kohdalla käänne voidaan havaita vertailemalla von Wrightin *Näköalaa Haminanlahdelta* esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelan teokseen *Palokärki* (1893) tai Pekka Halosen teokseen *Erämaa* (1899).



KUVA 5. Gallen-Kallela: *Palokärki* (1893)



KUVA 6. Halonen: *Erämaa* (1899)

²³ Palin 1999, 210-211.

²⁴ Palin 1999, 219-220.

Siinä missä von Wright pyrki kuvaamaan ihmisen ja luonnon harmonista yhteiseloä suomalaisen kulttuurimaiseman kautta, pyrkivät Gallen-Kallela sekä Halonen tuomaan esiin villin ja ihmisen toiminnasta vapaan erämaamaiseman. Koskemattomasta erämaamaisemaa Gallen-Kallelan ja Halosen maalauksissa edustavat ensinnäkin ihmisfiguurien poissaolo ja toiseksi kelottuneiden puiden kuvaaminen. Kelopuut toimivat merkinä myös ihmisen luontoon kohdistaman toiminnan puuttumisesta ja nousevat näin ollen koskemattoman erämaan symboleiksi. Lisäksi Gallen-Kallelan teoksessa esiintyvä palokärki edustaa lintulajia, jonka tyypillinen elinympäristö rajoittuu pitkälti luonnontilassa oleviin erämaametsiin.

Kansallisromantiikan aikana rakennettiin järjestelmällisesti ja tietoisesti suomalaisen kansallisen kulttuurin kannalta tärkeitä representaatiomalleja, joiden kautta kansakunnan oli mahdollista liittyä ja ottaa osaa kansalliseen kertomukseen. Ajatukset ja tunteet suomalaisuudesta olivat taiteen luoman Suomi-kuvan kautta yhdistettävissä yhä helpommin luontoon.

Kuvallisen esittämisen yhteydessä voidaan Kimmo Lehtosen mukaan puhua ”tässä ja tuolla” dualismista. Vaikka Lehtonen kohdistaa huomionsa valokuvaukseen, voidaan kyseistä ajatusta käyttää myös maalaustaiteen yhteydessä. Dualismin mukaan kuvan kautta läsnä oleminen ja kuvan kautta ulkopuolelle jääminen tai ”vieraan” määrittäminen ovat johdettavissa identiteetin rakentamiseen ja paikan käsityksen muotoutumiseen. Täten esimerkiksi maiseman kohdalla voidaan sen erityispiirteitä korostamalla hakea eroja toisiin kansallisiin kulttuureihin nähden.²⁵ Suomen kohdalla esimerkiksi pitkä, kylmä ja runsasluminen talvi muodostuu yhdeksi erityispiirteeksi, jota korostamalla voidaan saavuttaa eroa suhteessa toisiin. Fredrik Cygnaeus oli jo 1800-luvun puolivälissä sitä mieltä, että suomalaisten taiteilijoiden tulisi keskittyä juuri talvimaisemien kuvaukseen. Pitkältä ja raskaalta tuntunutta talvea ei kannattanut syrjiä, vaan ottaa se rohkeasti kuvaamisen kohteeksi, sillä mikä olisikaan pohjolan taiteilijoille ominaisempi maalaustaiteen genre kuin talvimaalaus. Cygnaeuksen näkemyksen mukaan pohjoisen taiteilijoille muodostui näin ollen ratkaiseva etu eteläisiin nähden juuri talvimaisemien kuvauksen kohdalla.²⁶ Talvimaisemien kuvaaminen suomalaisten taiteilijoiden parissa onkin ollut suhteellisen suosittua. Erityisesti talviset jokimaisemat ovat tarjonneet taiteilijoille aiheen, jota suomalaisen taiteen historiassa on kuvattu varsin usein. Esimerkiksi edellä mainitun kaltaisesta aiheesta voidaan nostaa Victor Westerholmin maalaus *Kymijoenla* (1902).

²⁵ Lehtonen 1999b, 301.

²⁶ Sarje 1989, 44-45.



KUVA 7. Victor Westerholm: *Kymijoelta* (1902)

Kuvallisen esittämisen puolesta kansallisromantiikka sidotaan pitkälti maalaustaiteeseen, mutta 1800- ja 1900-luvun vaihdetta tarkasteltaessa ei sovi myöskään unohtaa valokuvan merkitystä kansakunnan kuvallisen ilmaisun prosessiin. Valokuvaus – tuolloin vielä suhteellisen uutena ilmiönä Suomessa – liittyi tiiviisti aikansa kulttuurillisiin virtauksiin ja oli vuorovaikutussuhteessa muihin taiteisiin. Ensinnäkin karelianismi-innostuksessa kamera toimi taiteilijoiden dokumentoimisen apuna, mutta myöhemmin impulsseja käytettiin kumpaankin suuntaan; taiteilijat tekivät maalauksia valokuvien pohjalta, ja valokuvaajat ottivat kuvia taulujen innoittamista kohteista. Pian valokuvaus löysi myös oman itsenäisen taiteellisen ja dokumentoivan tapansa toimia. Tässä työssä I. K. Inhalla oli merkittävä rooli. Inha toi ensimmäisenä kalevalaisina pidetyt näkymät valokuvien välityksellä koko kansakunnan tietouteen. Valokuvaajien työskentely ei rajoittunut ainoastaan Karjalan maisemien tallentamiseen, vaan he suuntasivat katseensa yhä laajemmalle ja ryhtyivät kuvaamaan Suomen luontoa kaikilta ilmansuunnilta hyvinkin monipuolisesti.²⁷

Palattaessa Inhan kuvista lähemmäs nykyisyyttä on suomalainen maisema muodostunut suhteellisen samankaltaisten kuvausten johdosta kansalliseksi symboliksi. Tietyt erityisesti turismin liittyneet maisemanähtävyydet kuten esimerkiksi Punkaharju, Saimaa ja Koli ovat suomalaisten mielissä tulleet niin itsestään selviksi, että pieninkin vihje riittää niiden tunnistamiseen. Esimerkkinä tämänkaltaisesta, mielletävästä suomalaisesta maisemasta Tutta Palin tarjoaa Kari Soinion valokuvasarjaa *Kansallismaisema*. Vaikka Soinio kuvaa teoksissaan tunnetuimpia suomalaisia maisemanähtävyyksiä tahallisesti epätarkkoina ja utuisina, ovat ne silti aiemmin tuotetun kuvaston

²⁷ Hirn 1977, 49-51.

pohjalta tunnistettavissa ja ymmärrettävissä juuri kyseisiksi maisemiksi Punkaharjusta, Saaristomerestä, Saimaasta, Kolista, Olavinlinnasta tai Aulangosta.²⁸



Kuva 8. Kari Soinio: *Olavinlinna sarjasta Kansallismaisema (1996)*

Eero Tarastin mukaan kansallista kulttuuria hahmottaessa viitataan juuri kansallisiin symboleihin, jotka hän näkee ikonisina. Tällöin niissä tulisi aina toistua samanlaisena jotain sellaista, joka luonnehtisi ko. kulttuurin aistein havaittavaa todellisuutta. Tarasti korostaa erityisesti näiden kansallisten ikonien tuottavaa luonnetta, joka perustuu siihen, että ne saavat aikaan toisia samanlaisia ikonisia merkkejä, joiden kautta mahdollistetaan alkuperäisen kansallisen kulttuurin säilyttäminen.²⁹ Tarasti jatkaa vielä, että kansallisessa kulttuurissa on kaksi ”semioottista” kehitysvaihetta, joista toisessa (esimerkiksi kansallisromantiikassa) taiteilijat, tiedemiehet, kansakunnan merkkihenkilöt luovat itse kyseiset kansallisuuden ikonit, joiden kautta vastaanottajat (kansa) tunnistaa myöhemmin niissä oman itsensä. Toisessa vaiheessa puolestaan tuotetaan uusia kansallisia ikoneja ensimmäisten pohjalta, jolloin kansallisuutta ei enää luoda, vaan vaalitaan.³⁰

Siirryttäessä kohti nykypäivää voidaan suomalainen luontokuvaus nostaa tarkastelun kohteeksi edellä mainitun kaltaisesta luonnonkuvauksen kautta tapahtuvasta identiteetin korostamisesta ja varjelusta. Ennen kaikkea luontokuvauksen kautta paljastuu kansalliseen identiteettiin sisällytetty käsitys sen jatkuvuudesta. Ensinnäkin luontokuvaus on liitettävissä suomalaisen kansallisen kulttuurin rakentamisen projektiin sen puolesta, että se kuvaamisen tyylien ja esittämiensä aiheiden

²⁸ Palin 1999, 218.

²⁹ Tarasti 1990, 201.

³⁰ Tarasti 1990, 203-204.

puolesta on yhdistettävissä tuohon kultakauden mestareitten ja kansallisromantiikan aloittamaan traditioon.³¹ Omaksuttuaan kansalliseen kulttuuriin kiinteästi sidotun, traditionaalisen tavan kuvata luontoa ja samalla myös suomalaista identiteettiä, se osallistuu kansallisen luonteen muuttumattomuutta korostavaan toimintaan. Siinä missä kansallisromantiikka turvautui Venäjän uhan alla luonnonkuvaamiseen suomalaisen identiteetin säilyttämiseksi, voidaan luontokuvaus nähdä samankaltaisena luontoon turvautumisena ja identiteetin säilyttämiseen pyrkivänä toimintana ulkoisen uhkatekijän ilmettyä. Tästä on osoituksena järjestäytyneen luontokuvauksen syntyminen ilmiönä 1970-luvulla, kun koskematon suomalainen luonto oli uhattuna kasvavan saastumisen seurauksena. Lisäksi esimerkkinä tämänkaltaisesta kriisistä, jossa kansakunnan katseet suunnattiin taas kohti luontoa, on nähtävissä EU:hun liittymisen myötä syntyneistä kysymyksistä kansallisesta identiteetistä ja sen pysyvyydestä. Tässä mielessä kuvalliseen representaatioon turvautuva kansallisen identiteetin korostaminen näyttäytyy monien nykyaiteilijoiden kuten esimerkiksi Heli Rekulan, Petri Nuutisen tai Kapan paikkaa ja maisemaa käsittelevien teosten kautta, mutta myös siinä mainosmaailmaan sitoutuneessa kuvastossa, jossa Suomea markkinoidaan ulkopuolisille nimenomaan romanttiseen luonnonkuvaukseen perustuvilla kuvilla.³²

3. Luontokuvauksen määrittely

3.1. Luontokuvauksen kehityksen pääpiirteet

Olenneisimpana syynä valokuvauksen siirtymiseen ateljeiden kätköistä ulos luonnonhelmaan oli siihen liittyvän tekniikan kehittyminen. Valokuvaus helpottui merkittävästi 1880-luvulla kuivalevyjen kehittämisen myötä. Tämä keksintö sekä kameroiden koon pieneneminen ja koko kuvauslaitteiston keveneminen mahdollisti yhä paremman ulkoilmakuvaamisen.³³ Tähän samaan ajalliseen vaiheeseen voidaan palauttaa myös suomalaisen luontokuvauksen historian alkuketket.

Valokuvauslaitteiden tekninen kehitys voidaan nähdä luontokuvauksen alkuun panevana voimana, mutta perimmäinen kiinnostus suomalaisen luonnon ja maisemien kuvaamiseen perustui kuitenkin tarpeeseen luoda valokuvin yhä kattavampaa Suomi-kuvaa isänmaallisessa hengessä. Lisäksi luonto- ja maisemakuvaamisen innostusta ruokki kuvien valtava suosio ja täten niihin sitoutuva

³¹ Suonpää 2002, 198-199.

³² Lehtonen 1999b, 302.

³³ Hirn 1977, 21.

taloudellinen potentiaali; suomalaiset maisemakuvat menivät hyvin kaupaksi. Innostus Suomen luonnon ja maisemien valokuvaamiseen kasvoi lopulta niin suureksi, että kahden tuon ajan merkittävimmän valokuvaamon, Karl Emil Ståhlbergin ja Daniel Nyblinin, välille syntyi varsinainen kilpajuoksu kyseisten aiheiden tallentamisessa.³⁴

Kuvien voima perustui tuolloin 1800- ja 1900-luvun taitteessa niiden uutuuteen. Hyvin harvat pääkaupunkiseutulaiset olivat tietoisia siitä, miltä muualla Suomessa näytti. Erityisesti maamme johtavana luonnon ja maisemienkuvaajana tunnetuksi tulleen I. K. Inhan taituruus kuvaajana nosti myös kuvien kiinnostavuutta. Etenkin hänen valon ja varjon kuvaaminen sekä panoraamakuvat viehättivät katselijoita. Panoraamoja Inha otti mm. Puijolta, Nilsiästä ja Kolilta. Valokuvaamoissa pidettyjen kuvien esittelytilaisuuksien yleisö sekä lehdistö suhtautuivat monipuolisiin maisemakuviin hämmentyneen ihailevasti. Tunnusta jaettiin erityisesti kuvaajien työlle heidän tehdessään näkyväksi sen, kuinka kaunis ja monimuotoinen maamme oli kokonaisuudessaan.³⁵

Suomalaisen luontokuvauksen historiaa tutkittaessa voidaankin ensimmäiseksi merkittäväksi suomalaiseksi luontokuvaajaksi nostaa jo edellä mainittu Into Konrad Inha. Inhan tuotannossa etenkin retki kareliaanien löytämälle Kuusamon Paanajärvelle vuonna 1892 tuotti ensimmäisen varsinaisen sarjan valokuvia, jotka perustuivat selvästi taiteelliseen näkemykseen suomalaisesta luonnosta. Ennen Inhaa suomalainen luontokuvaus oli ollut lähinnä tutkimusmatkailijoiden ja tiedemiesten harvojen ja yksinkertaisten taltiointien varassa. Inhan tuotannosta taas – niin kuvallisesta kuin kirjallisestakin – on aistittavissa hänen läheinen luontosuhteensa ja ennen kaikkea huoli luonnon säilymisestä. Tässä mielessä Inha omasi jo 1800-luvun lopulla samankaltaisen ympäristönsuojelullisen asenteen luontoa kohtaan kuin 1970-luvun luontokuvaajat, jotka vasta tuolloin heräsivät laajassa mittakaavassa kiinnittämään huomiota luonnonsuojelullisiin kysymyksiin.³⁶

Tarkasteltaessa suomalaista 1900-luvun alkupuolen luontokuvausta, nousee sen pääasialliseksi teemaksi lintukuvaus. Ensimmäisenä merkittävänä lintukuvaajanamme on pidetty Einari Merikalliota, joka laajan ja korkealaatuisen tuotantonsa kautta muodostui tärkeäksi esikuvaksi monille jälkipolven lintukuvaajille. Merikallion teos *Jäämeren ääreltä – lintukuvia ja kuvauksia*

³⁴ Vuorenmaa 1981, 18-20.

³⁵ Hirn 1977, 60-65.

³⁶ Tanttu käsikirjoitus, 1-4.

Petsamon Heinäsaarilta ja niiden lähiseuduilta (1924) on ensimmäinen suomalainen linnuista kertova valokuvakirja.³⁷

1930- ja 1940-lukujen suomalaista luontokuvausta leimasi tarve tuottaa positiivista Suomi-kuvaa, jonka kautta nuori valtio pystyi korostamaan omaa arvoaan ja ainutlaatuisuuttaan. Vääjäämätön sodan uhka ja pian sen konkretisoituminen talvisodan ja jatkosodan muodossa näkyi myös luonnonkuvauksen kasvussa. Valokuvakirjoja kustannettiin aikaisempaa enemmän ja ne saivat yleisön puolelta lähes varauksettoman suosion. Näyttää siltä, että jälleen kerran kun kansakunta ja sen identiteetti olivat uhattuina, turvaututtiin luontoon yhdessä koko kansan voimin. Tyypillisimpiä tuon ajan valokuvakirjoja olivat kokoomateokset, joihin valittiin kuvaajien parhaita otoksia. Aihevalintojensa puolesta kyseiset kirjat pyrkivät kuvaamaan ”perussuomalaista” elämäntapaa, johon patriootin tunne voitiin kiinnittää. 1930- ja 40-lukujen luontokuvausta voidaan nimittää erityisesti kauniina pidetyn maisemakuvauksen valtakaudeksi, jossa myös kulttuurimaiseman kuvaus oli merkittävänä tekijänä. Matti Valta luontokuvan historiaa käsittelevässä artikkelissaan mainitsee juuri tulessa huojuvan peltomaiseman, poutapilvisen järvimaiseman, kaskikoivikon, kevätukat, auringon laskun ja meren kimalluksen nousseen tuolloin kulttiluonnonkuviksi, joiden merkitys näyttäytyy suurena vielä tänäkin päivänä. Esimerkkeinä tuon ajan kuvaajista Valta nostaa esiin mm. Björn Soldanin, Matti Poutvaaran ja Heikki Ahon.³⁸

Vaikka luontokuvauksen pääpaino sijoittui varsinkin 1930-luvulla maisemakuvaukseen, eli sen rinnalla edelleen kasvava kiinnostus lintukuvaamiseen. Einari Merikallion ohella toiseksi suomalaisen lintukuvaamisen klassikoksi voidaan nostaa Gunnar Granberg, jonka 1939 ilmestynyt *Lintumaailmaa kameran näkemänä* on muodostunut suomalaisen luontokuvauksen merkkiteokseksi. Luontokuvauksen kehitystä tarkastellen Granbergin ansioksi nousee etenkin petolintujen kuvaus. Lisäksi *Lintumaailmaa kameran näkemänä* –teoksessa esitetyt kuvat teeren soitimesta ovat ilmeisesti ensimmäiset valokuvat Suomessa kyseisestä tapahtumasta.³⁹ Toisin kuin Merikalliolla, Granbergillä oli käytössään jo suhteellisen nykyaikainen järjestelmäkamera teleobjektiivineen, joka mahdollisti yhä tarkemman ja yksityiskohtaisemman luonnonkohteiden kuvaamisen.⁴⁰

³⁷ Tanttu käsikirjoitus, 7.

³⁸ Valta 1990, 16.

³⁹ Tanttu käsikirjoitus, 11.

⁴⁰ Valta 1992, 397.

Luontokuvauksen kehityksen kannalta 1940- ja 50-luvut on nähtävä yhä monipuolistuvan kuvaamisen aikana. Valokuvaustekniikan kehittyminen mahdollisti yhä paremman lähi- ja makrokuvauksen sekä liikkeen pysäyttämisen nopeilla suljinajoilla. Tekniikan kehitys heijastui suoraan myös luontokuvauksen tapoihin havainnoida ympäristöä. Lintukuvaaminen monipuolistui etenkin nopeiden suljinaikojen myötä, jolloin esimerkiksi lentävän linnun liikkeen pysäyttäminen muodostui helpommaksi. Lähi- ja makrokuvauksella puolestaan tarkensi havainnoinnin koskemaan luonnon pienimpiäkin yksityiskohtia aina kastepisaroihin hyönteisiin ja kasvienosiin saakka. Tämänkaltaisesta kuvauksesta voidaan esimerkiksi nostaa Harri Einolan teos *Luontoa lähikuvina* vuodelta 1953.⁴¹

Tosin Yrjö Kokon jatkosodan aikana kirjoittama ja kuvittama satukirja *Pessi ja Illusia* (1944) voidaan ottaa myös hieman aikaisemmaksi esimerkiksi luonnon lähikuvauksesta. *Pessi ja Illusia* -teoksen suurin merkitys luontokuvauksen kehityksen kannalta piilee kuitenkin siinä yhdistyvässä kuvan ja tekstin rinnastamisessa, joka on mielletty yhdeksi luontokuvauksen oleelliseksi piirteeksi aina I. K. Inhan tuotannosta lähtien.⁴² Yrjö Kokko voidaan nostaa myös lintukuvauksen osalta yhdeksi klassikoksi, Merikallion ja Granbergin rinnalle, tarkasteltaessa suomalaisen luontokuvauksen kehityksen pääpiirteitä. Kokko tunnetaan erityisesti joutsenten kuvaajana, joista hän teki kaksi teosta: *Laulujoutsen – Ultima Thulen lintu* (1950), ja *Ne tulevat takaisin* (1954). Kokon teokset olivat merkittäviä luonnonsuojelullisessa mielessä, sillä tuohon aikaan laulujoutsen oli Suomessa perin harvinainen ja niitä pesi arviolta vain viisitoista paria kaukaisilla tunturilammilla. Tantu näkee Kokon joutsenkirjat asenteita muokkaavina, joiden vaikutuksesta joutsenen metsästys ja munien kerääminen vähenivät. Kokon teosten merkitys näkyy jo siinä, että hänen käyttämänsä termi laulujoutsen otettiin kyseisen teoksen kautta käyttöön ensin puhekielessä, mutta pian myös tieteellisissäkin teksteissä. Ylipäänsä voidaan ajatella, että ilman Kokon työtä joutsenta tuskin olisi voitu nimetä kansallislinnuksemme.⁴³

1960-luvulle tultaessa suomalaiseen luontokuvaukseen ilmestyi uusia piirteitä ja monipuolisempia aiheita nimenomaan luonnonsuojelullisten arvojen vankistumisen myötä. Erityisesti luontokuvakirjojen sisältö syveni tämän kehityksen myötä. Suurimpana puheenaiheena oli yhä kasvava huoli viimeisistä erämaista ja niiden elämistön suojelusta. Lintukuvaus säilytti edelleen asemansa luontokuvauksen keskiössä, mutta se sai ympärilleen uusia näkökulmia. Esimerkiksi

⁴¹ Valta 1991, 4.

⁴² Valta 1991, 4.

⁴³ Tantu käsikirjoitus, 22.

Teuvo Suomisen vuonna 1967 ilmestynyt *Lintujemme katoava aateli* sisälsi kuvauksia linnuista, mutta myös kommentteja ihmisen petovihasta ja kasvavasta ympäristömyrkköjen uhasta.⁴⁴

Visuaalisella puolella uudistuksesta vastasi värivalokuvan hidas tuleminen myös luontokuvauksen piiriin. Tänä päivänä luontovalokuvaus mielletään lähes täydellisesti värilliseksi, mutta tuolloin se näyttäytyi vielä pikemminkin kuriositeettina, joka ei tulisi syrjäyttämään mustavalkokuvausta.⁴⁵

Luontokuvauksen kannalta vuosi 1970 muodostui tärkeäksi. Kyseinen vuosi nimettiin luonnonsuojeluvuodeksi, jonka tarkoituksena oli ympäristövalistuksen levittäminen ja tätä kautta saada huomiota myös päättäjien taholta. Valistuksessa ja tiedottamisessa oli kuvilla huomattava osuus, jolloin se vaikutti merkittävästi myös luontokuvaajien työskentelyyn. 1960-luvulla kasvanut luonnonsuojeluaate voimistui entisestään tuoden luontokuvaukseen yhä enemmän uusia suuntauksia ja tiedostavuutta. Tämän suuntauksen myötä syntyi luontokuvaukseen uusi käsite: ympäristökuvaus, jonka perimmäisenä tarkoituksena oli tuoda kuvallisesti esiin ympäristöstä löytyviä ja siihen negatiivisesti vaikuttavia epäkohtia. Luonnonsuojeluvuoden kampanjoinnin yhteydessä luontokuvaus sai runsaasti näkyvyyttä mm. teemavuoden ympärille rakennetun kuvakilpailun ja sen kuvasadosta koostetun näyttelyn ansiosta, jota esimerkiksi koulut ja kirjastot pystyivät tilaamaan arkkeina tai pahville pohjustettuina. Lisäksi kilpailukuvista laadittiin myös diapositiivisarja, joka oli niin ikään eri tahojen tilattavissa. Tämänkaltainen runsas näkyvyys kasvatti luontokuvauksen arvostusta suuren yleisön silmissä jopa siinä määrin, että sitä alettiin esitellä gallerioissakin. Huomattiin, että luontokuvaus vaati tekijältään tiedon ja taidon lisäksi syvällistä näkemystä ja luovaa mieltä.⁴⁶ Luontokuvauksen rajankäynti taiteen kanssa näkyi myös 1971 alkaneesta ilmiöstä, jossa luontokuvaajat yhä enenevässä määrin pääsivät osallisiksi valtiollisiin palkintoihin sekä taiteilija-apurahoihin.⁴⁷

Tarkasteltaessa luontokuvauksen kehitystä 1970-luvulla voidaan todeta sen kasvattaneen huomattavasti näkyvyyttään, jonka huippukohtana voidaan tietysti mielessä pitää Hannu Hautalan kuvaa *Parittelevat kotkat*, joka valittiin vuonna 1974 Vuoden lehtikuvaksi.⁴⁸ 70-luvulla tapahtunut kiinnostuksen lisääntyminen luonto- ja ympäristöaiheisiin näkyi erityisesti kirjojen ja lehtien tarpeessa saada käyttöönsä yhä enemmän luontokuvia. Lisäksi kuvia käytettiin paljon myös erilaisiin kuvallisiin tuotteisiin, kuten kalentereihin ja postikortteihin. Lopulta kuvien kasvanut

⁴⁴ Tantu käsikirjoitus, 38-40.

⁴⁵ Tantu käsikirjoitus, 41-42.

⁴⁶ Tantu käsikirjoitus, 44-45.

⁴⁷ Tantu käsikirjoitus, 48.

⁴⁸ Tantu käsikirjoitus, 51.

kysyntä mahdollisti luontokuvaajien ammattilaistumisen. Tosin ammattimaisten kuvaajien joukko oli vielä 70-luvun lopulla suhteellisen pieni. Markku Tanttu arvelee tuolloin Suomessa olleen korkeintaan kymmenen luontokuvaajaa, jotka voitiin laskea ammattilaisiksi. Näihin kuvaajiin hän laskee kuuluneen ainakin Hannu Hautalan, Pekka Helon, Reijo Juurisen, Jorma Luhdan ja Eero Murtomäen.⁴⁹

Merkittävä askel Suomalaisen luontokuvauksen kohdalla otettiin 1977, jolloin kuvaajille perustettiin oma yhdistys: Suomen Luonnonvalokuvaajat ry. Perustavana syynä yhdistyksen synnylle oli luontokuvauksesta käytävän keskustelun kehittäminen.⁵⁰ Yhdistyksen ohella huomionarvoisena tekijänä voidaan pitää myös 1978 perustettua Luonnonkuva-arkistoa, joka on osoittautunut merkittäväksi luontokuvien välittäjäksi.⁵¹ Luontokuvauksen ympärillä käytävän keskustelun foorumiksi saatiin yhdistyksen oma lehti *Luonnonkuvaaja* (vuodesta 1998 *Luontokuva*), jota ryhdyttiin julkaisemaan vuodesta 1986. Lehti oli aluksi hyvin vaatimaton, jäsentiedotteeksi mielletävä mustavalkoinen julkaisu, mutta lopulta siitä kehittyi laadukas neljästi vuodessa ilmestyvä värillinen kuvalehti.⁵²

Pikku hiljaa ammattilaistunut ja järjestäytynyt luontokuvaajien joukko kasvoi yhä suuremmaksi tultaessa 1980-luvulle. Tämä näkyi erityisesti lisääntyneiden näyttelyiden ja julkaistavien kirjojen määrässä. Tantun mukaan ylipäänsä kunnianhimoisilla valokuvaajilla, mutta erikoisesti luontokuvaajilla on ollut suuri halu tehdä kirja, joka kehystäisi kuvan ikään kuin arvokkaammaksi. Luontokuvakirjasta tuli monelle kuvaajalle tavoite, jonka toteutuminen 80-luvulla oli yhä realistisempi kustantajien huomattua luontokirjojen julkaisuriskin pienentyneen. Tuona aikana syntyi niin runsaasti uudenlaisia kirjoja ja kirjasarjoja, että voidaan perustellusti puhua jopa luontoa käsittelevien teosten tulvasta. Esimerkiksi vuonna 1980 ensimmäisen kerran järjestetyn Vuoden luontokuvat –kilpailun teoksista alettiin vuotta myöhemmin julkaista kokoelmia. Tästä alkoi eräänlainen vuosikirjasarja, joka on jatkunut yhtenäisenä aina näihin päiviin saakka.⁵³

80-luvulta eteenpäin luontokuvauksen aihepiiri monipuolistui entisestään, joka näkyi mm. suurpetokuvauksen lisääntymisessä. Jo 70-luvulla oltiin luonnonsuojelijoiden (joihin myös monet luontokuvaajista on luettavissa) taholta herätty kiinnittämään huomiota suurpetojen

⁴⁹ Tanttu käsikirjoitus, 63-64.

⁵⁰ Tanttu käsikirjoitus, 57.

⁵¹ Tanttu käsikirjoitus, 62.

⁵² Tanttu käsikirjoitus, 83-84.

⁵³ Tanttu käsikirjoitus, 67-68.

harvinaistumiseen ja niitä kohtaan lietsottuun petovihaan. Tuolloin karhun kuvaaminen oli kuitenkin sen harvalukuisuuden ja varovaisuuden takia vielä enemmän kuvaajien unelmaa kuin realismia. Kuriositeettina voidaan tosin mainita Teuvo Suomisen vuonna 1972 kuvaamaa karhukuvaa, jota pidetään ensimmäisenä suomalaisena luonnontilaisesta karhusta otettuna kuvana.⁵⁴

Kuvaajien siirtyessä yhä enemmän haaskojen ja piilokojujen avulla tapahtuneeseen kuvaukseen, joka oli heille tuttua jo kotkakuvausten yhteydestä, alkoi suurpetokuvauskin vihdoinkin tuottaa tuloksia. Unohtaa ei tosin sovi myöskään aikansa kameratekniikan kehitystä, jossa herkkien värifilmien laadun paraneminen, valovoimaisten objektiivien yleistyminen ja moottoroitujen filminsiirtimien kehittyminen mahdollistivat mielellään hämärässä liikkuvien suurpetojen kuvauksen onnistumisen ja nopeiden tilanteiden tallentamisen. Alun perin vaikeasti kuvattavasta karhusta muodostui 80- ja 90-lukujen aikana melko yleinen luontokuvauksen kohde, joka johtui pitkälti samanaikaisesta karhukannan huomattavasta kasvusta, sekä myös siitä, että karhut tottuivat haaskoihin. Haaskakuvausten avulla saatiin paljon kuvia myös susista ja ahmoista, mutta silti karhusta muodostui luontokuvaajille se kaikkein tavoitelluin kohde. Karhukuvien tulva ohjautui pitkälti sitä käsitteleviin luontokuvakirjoihin, joita varsinkin 90-luvulla julkaistiin useita, mutta osa niistä kulkeutui myös mainoskäyttöön.⁵⁵

Yleisesti ajateltuna luontokuvaus voidaan jakaa kahteen vaiheeseen; aikaan ennen luontokuvauksen järjestäytymistä ja aikaan sen jälkeen. Ensin mainittua aikaa voidaan luonnehtia luontoaiheisena valokuvauksena, joka loppujen lopuksi on johdettavissa muutamiin harvoihin harrastajiin, joiden pääasiallisena kannustimena olivat luonnonsuojelullisten arvojen korostaminen ja kiinnostus erityisesti lintujen kuvaamiseen. Vasta 70-luvun lopulla tapahtuneen järjestäytymisen myötä voidaan alkaa puhua sen luontokuvauksen syntymisestä, millaisena se meille tänä päivänä näyttää. Järjestäytymisen myötä voidaan luontovalokuvaus mieltää omaksi erilliseksi ilmiökseen, jonka piirissä käydyissä keskusteluissa ollaan muodostettu ne säännöt ja käytännöt, jotka ovat vaikuttaneet koko luontokuvauksen arvojen ja asenteiden määrittämiseen.

Tärkeitä keskustelujen aiheita ovat viime vuosikymmeninä olleet esimerkiksi kuvaamisen kohteiden määrittely, jonka keskiössä on ollut erityisesti huolestuminen kantaan ottavien ympäristökuvien puuttumisesta ja tästä johtuvasta luontokuvauksen kangistumisesta ainoastaan tiettyyn kauniin kuvan tuottamiseen. Toisaalta keskustelu on käsitellyt myös luontokuvauksen kuvallisen kielen

⁵⁴ Tanttun käsikirjoitus, 84.

⁵⁵ Tanttun käsikirjoitus, 85-87.

taiteellisuuden korostamisesta ja sen arvostuksen nostamisesta.⁵⁶ Viimeaikaisista keskustelunaiheista näkyvimpanä on ollut digitaalisen kuvankäsittelyn tuomat kysymykset, joista keskustelu aloitettiin ensimmäisen kerran jo 80-luvun lopulla Hannu Hautalan ja Aimo Holtarin toimesta.⁵⁷

3.2. Luontokuvauksen lajityypit

Lähdettäessä määrittelemään luontokuvauksen aihepiiriä tai siihen liittyviä kuvauksen lajityyppejä, ajaututaan helposti umpikujaan. Luontokuvauksen aihepiiriä voidaan nimittäin luonnehtia miltei rajattomaksi. Kuten Markku Tanttu huomauttaa: ”luontoahan kuvataan olipa aiheena mikä tahansa syvänmeren hautojen ja uloimpien tähtisumujen väliltä”. Toisaalta luontokuvauksen kohteiksi ollaan nykyisin hyväksytty myös ihmisen rakentamat ympäristöt sekä ylipäänsä ihmisen luontoon kohdistaman toiminnan vaikutukset. Luontoaiheisen valokuvauksen ja luontokuvauksen luokittelu voidaan nähdä kuitenkin kontekstisidonnaisena, johon pitkälti vaikuttaa se, kuka ja mihin tarkoitukseen kuvan ottaa sekä myös kuvan käyttöyhteys. Luokittelua määrittävänä tekijänä Tanttu nostaa esiin luontokuvaajan roolin, joka perustuu tietoon kuvattavasta kohteesta. Kärjistäen Tanttu toteaaakin, että luontokuvaaja eroaa luontoaiheen valokuvaajasta sen perusteella, että hän tietää mitä kuvaa.⁵⁸

Luontokuvauksen äärimmäisen suurta aihepiiriä käsiteltiin jo vuoden 1976 Valokuvauksen vuosikirjassa. Artikkelissaan *Luonnonkuvaaja on spesialisti* Teuvo Suominen käsitteli aihetta tuoden esiin kuvaajien keskuudessa kaivattavan vääjäämättömän erikoistumisen tarpeen. Taustalla vaikutti erityisesti luontokuvaajalta vaadittu tietomäärä kuvaamastaan kohteesta, joka Suominen mukaan oli mahdollista saavuttaa ainoastaan erikoistumalla. Kaikkia aloja käsittävä luontokuvaus vaatisi hänen mielestään niin suurta tiedollista kapasiteettia, ettei se yhden henkilön resurssit huomioon ottaen olisi mahdollista.⁵⁹

Kuvaajien joukossa tapahtuneen erikoistumisen myötä on luontokuvaukseen muodostunut tietynlaisia linjauksia, joiden kautta voidaan vetää jonkinlaisia suuntaviivoja luontokuvauksen erilaisista lajityypeistä. Tämän tyyppinen lajittelu korostuu myös useissa luontokuva käsittelevissä oppaissa. Karkeasti ottaen luontokuvauksen yhteydessä voidaan puhua viidestä päälajityypistä:

⁵⁶ Tanttu käsikirjoitus, 103.

⁵⁷ Tanttu käsikirjoitus, 104.

⁵⁸ Tanttu käsikirjoitus, 1.

kasvikuvauksesta, lähikuvauksesta, maisemakuvauksesta sekä luonnon ja ihmisen välisen suhteen kuvauksesta. Kyseisten pääajityyppien sisällä voidaan vielä suorittaa lajittelua tiettyjen merkittävien aihekokonaisuuksien mukaisesti. Tosin koko tämänkaltaisen lajittelun yhteydessä täytyy muistaa sen keinotekoisuus, koska monien luontokuvien kohdalla ne voidaan lukea kuuluvaksi samanaikaisesti useampaan ryhmään.

3.2.1. Eläinkuvaus

Eläinkuvausta on pidetty luontokuvauksen suosituimpana lajityyppinä. Sen kuvaajalle tarjoamat haasteet, jännitys ja elämykset ovat verrattavissa metsästyksen. Eläinkuvauksen yhteydessä puhutaankin usein kameralla metsästyksestä. Lisäksi eläinkuvauksella on kaupallista potentiaalia, josta hyötyvät niin ammattimaiset luontokuvaajat kuin välinevalmistajatkin. Eläinkuvat kiinnostavat suurta yleisöä eniten, jolloin ne muodostavat ammattilaisille varmimman tulonlähteen.⁶⁰

Eläinkuvauksen aihepiiri on laaja, joka usein lajitellaan merkittävien aihekokonaisuuksiensa mukaisesti alalajeihin. *Luonnonvalokuvauksen käsikirja* jakaa eläinkuvauksen pienten nisäkkäiden, suurten nisäkkäiden, lintujen, sammakkoeläinten ja matelijoiden, kalojen sekä hyönteisten kuvaukseen. Tosin hyönteisten kuvaus voidaan lukea kuuluvaksi myös lähikuvauksen piiriin niiden pienen koon vuoksi.

Eläinkuvauksessa kuvalle tarkoitettu käyttöyhteys sanelee pitkälti sen esitystavan. Luontokuvan tiedollista luonnetta korostaa lajokuvaus, jossa kuvan on oltava yksinkertainen, selkeä, yksityiskohdiltaan tarkka ja sen on esitettävä lajista ne tuntomerkit, joiden avulla se on tunnistettavissa.⁶¹ Tiukasta lajikuvasta eläinkuvaus voi laajentua enemmän kuvaajan subjektiivista näkemystä korostavaksi, jota luontokuvaaja Heikki Willamo *Eläinvalokuvaus* –kirjassaan kutsuu muotokuvaksi. Tällöin kuvaaja tarkoituksellisesti korostaa tiettyjä eläimen piirteitä, ehkä toisten kustannuksellakin, sekä hakee kohteelleen haluamaansa valoa, ilmeitä ja asentoja. Muotokuva on laaja käsite, joka alkaa eläimen lähikuvasta laajentuen miljöömuotokuvaan, jossa mukana on myös eläimelle ominainen ympäristö. Willamo korostaa, että eläinkuvissa tulisi näkyä myös vuorokauden- ja vuodenaikojen vaihtelut, joiden kautta kuviin olisi mahdollista sisällyttää erilaisia

⁵⁹ Suominen 1976, 10.

⁶⁰ Rinne 1981, 126.

⁶¹ Suominen 1981, 140.

tunnelmia. Lisäksi eläinten elämästä kertovat toiminnalliset kuvat kuuluvat myös olennaisesti eläinkuvaukseen.⁶²

Suomalaisen luontokuvauksen johtohahmoihin lukeutuva Hannu Hautala näkee eläinkuvauksen kehityksessä tapahtuneen tietynlaista ympyränsulkeutumista. Eläinkuvauksen varhaiset harrastajat rakensivat kuvansa osittain kameratekniikan puutteiden, mutta osittain myös omien mieltymystensä mukaisesti niin, että kuvauksen kohteena olleen lajin lisäksi kuvaan sisällytettiin myös lajille tyypillinen elinympäristö. Tekniikan kehittyessä kuvat alkoivat rajautua yhä tarkemmiksi ja ihanteeksi tuli ottaa kohteesta mahdollisimman tarkkoja lähikuvia. 80-luvulla Hautala näki jo paluuta vanhaan kuvaamiseen, jossa lajikuvauksiin liitettiin mukaan yhä enemmän myös lajille tyypillistä ympäristöä.⁶³ Tarkasteltaessa nykyisiä luontokuvia, on tämä Hautalan huomio osoittautunut hyvinkin pitäväksi.

Suomessa eläinkuvauksen suosituimman alalajin muodostaa lintukuvaus, joka on nähtävissä jo tarkasteltaessa suomalaisen luontokuvauksen historian kehitysvaiheita. Lintukuvaus on pitkät perinteet, jotka ovat mahdollistaneet runsaiden esimerkkien ja esikuvien muodostumisen tuleville kuvaajapolville. Luontokuvauksessa lintukuvaus suosio on myös suoraan verrannollinen lintuharrastajien määrään, joka on huomattavasti suurempi kuin esimerkiksi hyönteis- tai nisäkäsharrastajien.⁶⁴ Kuvausmenetelmät puoltavat niin ikään lintukuvaus suosiota. Lintujen kuvaaminen onnistuu hyvin pitkälle samoilla menetelmillä, oli kyseessä sitten mikä lintulaji tahansa. Tosin tämä vaatii kuitenkin tietoa eri lajien olinpaikoista ja käyttäytymisen pääpiirteistä. Suurten nisäkkäiden kuvaus puolestaan vaatii eri lajien kohdalla erilaisia menetelmiä. Esimerkiksi peuraa joutuu kuvaamaan hyvinkin erilaisin keinoin vaikkapa karhuun verrattuna. Tämä on johtanut siihen, että vaikka suuret nisäkkäät ja erityisesti suurpedot kuten ahma, susi, karhu ja ilves ovatkin luontokuvaajien suurimpia tavoittelun kohteita, syntyy niistä verrattain vähän kuvia.⁶⁵

Suurten nisäkkäiden kuvaamista voidaan kuitenkin pitää eläinkuvauksen toisena merkittävänä alalajina ja eräänlaisena luontokuvauksen kuninkuuslajina. Sen arvostus perustuu pitkälti kohteidensa harvinaisuuteen ja vaikeaan kuvattavuuteen. Tuloksellinen suurten nisäkkäiden kuvaaminen perustuu eläimen lajikohtaisten erityisominaisuuksien, elintapojen ja käyttäytymisen perusteelliseen tuntemukseen ja huomioonottamiseen. Aisteiltaan ja käyttäytymiseltään

⁶² Willamo 1988, 11.

⁶³ Hautala 1981, 136.

⁶⁴ Willamo 1988, 86.

äärimmäisen herkän ja varovaisen eläimen kuvaus perustuukin tavalla tai toisella sen aistien pettämiseen. Kuvausmetodeina voidaan käyttää mm. aikaa vievää eläimen totuttamista kuvaajan läsnäoloon ja hajuihin. Tämä toimii paremmin huomattavasti pienemmillä alueilla liikkuviin hirvieläimiin kuin laajoilla alueilla vaeltaviin suurpetoihin. Yleisesti suurten nisäkkäiden kuvaamiseen käytetään kuitenkin haaskaa ja piilokojua.⁶⁶

Lintukuvauksen kohdalla käytetään myös piilokojua ja houkutusruokintaa, mutta kameratekniikan, filmien sekä valokuvaajien taitojen kehittymisen myötä ollaan lintukuvauksen yhteydessä siirrytty yhä enemmän piilottomaan kuvaamiseen.⁶⁷ Pienten nisäkkäiden kuvaaminen onnistuu lähinnä niiden paikkojen läheltä, joissa ne ovat tottuneet vierailemaan ravintoa hankkiakseen. Esimerkkeinä tällaisista paikoista ovat mm. lintulaudat ja muut ruokintapaikat sekä viljavarastot. Vilkkaiden ja nopeasti liikkuvien pienten nisäkkäiden kuvaamiseen käytetään usein terraariota.⁶⁸ Myös kalojen ja joidenkin sammakkoeläinten⁶⁹ kohdalla joudutaan usein turvautumaan poikkeuksellisiin kuvausmenetelmiin, joka tarkoittaa lähinnä akvaarion avulla tapahtuvaa kuvaamista. Tällöin kuvaajalta vaaditaan laaja paneutumista kyseisten lajien ominaisten elinympäristöjen luomisessa.⁷⁰ Matelijoiden kohdalla niiden kuvaaminen onnistuu parhaiten keväällä, jolloin talvehtimispaikoistaan esiin tulleet eläimet ovat vielä liikkeissään hitaita eivätkä kiinnitä kuvaajaan suurta huomiota.⁷¹

Luontokuvaajien keskuudessa käyty keskustelu kuvaajien erikoistumisesta tulee näkyväksi eritoten eläinkuvauksen yhteydessä. Kuten Heikki Willamo toteaaakin on useimmille eläinkuvauksen harrastajille muodostunut omat suosikkilajinsa tai lajiryhmänsä. Monipuolisuuden vaatimus ei välttämättä koskekaan mahdollisemman monesta eri lajista koostuvaa kokoelmaa, vaan rajatusta aihepiiristä otettuja monipuolisia kuvia. Erikoistuminen opettaa näin ollen luontokuvaajaa näkemään ja ymmärtämään yhden kohteen mahdollisimman laajasti, joka edesauttaa syventämään myös kuvattavasta kohteesta tuotettua tietoa.⁷²

⁶⁵ Hautala & Soveri 1981, 142.

⁶⁶ Hautala & Soveri 1981, 144-145.

⁶⁷ Luhta 1981, 146.

⁶⁸ Suominen 1981, 140.

⁶⁹ Soveri 1981, 150.

⁷⁰ Suominen 1981, 152.

⁷¹ Soveri 1981, 151.

⁷² Willamo 1988, 9.

3.2.2. Kasvikuvaus

Kasvikuvauksen kenttä on myös äärimmäisen laaja, josta kertoo sen piirissä olevien kohteiden mittakaavat. Kasvikuvaukseen kuuluvat kaikki kasveiksi lukeutuvat kohteet aina mikroskooppisista levistä satametrisiin jättiläispuihin ja siitepölyhiukkasista kokonaisiin metsiin. Verrattaessa kasvikuvausta eläinkuvaukseen, pidetään sitä usein helppona kuvaamisena kohteidensa staattisuuden vuoksi. Tässä mielessä kasvikuvaus käsitetään yleensä kauniiden kukkien tai samaa kaavaa toistavien lajikuvien kuvaamiseksi. Kyseisiä kuvia löytyy paljon kasvikuvaamisen piiristä, mutta näiden lisäksi Teuvo Suominen määrittää kasvikuvaukselle kaksi tärkeää linjaa: kasvien avulla toteutetut visuaalisesti korkeatasoiset väri- ja muotosommitelmat sekä valokuvin tapahtuva kasvien elämän esitleminen. Varsinkin kasvien elämän esitleminen tarjoaa kasvikuvaajalle haasteita kun kuvaamisen kohteena on esimerkiksi kasvin kehitysvaiheiden tai erilaisten vuorovaikutussuhteiden taltiointi. Vuorovaikutussuhteiden kuvaamisessa voidaan painottaa niin kasvien ja eläinten välisiä suhteita aina pölytyksestä laiduntamiseen kuin myös ihmisten ja kasvien välisiä suhteita esimerkiksi rikka- ja hyötykasvien kohdalla.⁷³

Perinteisenä kasvikuvaus pidetään kuitenkin lajikuvaa, joka noudattaa samoja periaatteita kuin eläinkuvauksenkin lajikuvat. Lajikuvanhan periaatteena on, että kuvan perusteella tulisi olla mahdollista määrittää kyseessä oleva laji. Tällöin kuvattavaksi valitaan yleensä ehjä, kaunis ja helposti kuvattava yksilö, joka kuvaa lajin tyypillistä edustajaa. Lajikuvaus vaatii myös kuvattavan yksilön erottamista mahdollisesti rehevästäkin taustastaan, joka voi vaatia kuvaajalta mittaviakin kuvausjärjestelyjä.⁷⁴ Mikäli kuvauksen kohteena on kasvi ja sen elinympäristö, siirtyy pääpaino ympäristöön. Samalla korostuu myös kuvaajan tiedollinen panos, koska kasvi on tällöin kuvattava sille tyypillisimmässä elinympäristössä, eikä jossain muualla, jonne se on sattumalta voinut levitä.⁷⁵ Kasvikuvauksen haasteellisuus niin tiedollisen kuin teknisenkin toteutuksen osalta tulee tiivistetysti esiin Kari Soverin luonnehdinnasta, jossa kasvikuvaamisen vaikeudeksi mainitaan lajilleen tyypillisen ja olemukseltaan sopuisuhtaisen kasviyksilön tai –ryhmän löytäminen. Lisäksi kuvattavan kasvin tulisi vielä olla sopivassa toimintavaiheessa, kuvauksellisessa ympäristössä, tuulensuojaisessa paikassa ja hyvässä valaistuksessa.⁷⁶

⁷³ Suominen 1981, 106.

⁷⁴ Rautavaara ja Rinne 1981, 109.

⁷⁵ Rautavaara 1981, 110.

⁷⁶ Soveri 1981, 114-115.

3.2.3. Lähikuvaus

Lähikuvaus on luontokuvauksen lajityyppi, jonka rajat voidaan hahmottaa kuvaussuhteen perusteella. Kari Soveri määrittelee lähikuvauksen yleisnimityksenä kun valokuvataan mittakaava-alueella n. 1:10-1:1. Kyseinen alue alkaa kameran objektiivin lähimmästä etäisyysäädöstä ja ulottuu luonnollista kokoa olevaan mittakaavaan. Tästä pisteestä puolestaan alkaa nk. makrokuvausalue, joka päättyy noin kolmekymmentä kertaa luonnollista kokoa suurempaan kuvaussuhteeseen. Terminä makrokuvaus voi kuulostaa hieman oudolta, koska yleensä makro viittaa johonkin suureen. Soveri näkee lähikuvaukseen liitettävän makrokuvauksen käsitteen juontavan juurensa näin syntyvään kuvaan, jossa filmille piirtnyt kohde on luonnollista kokoaan suuremmassa koossa. Lähikuvauksen kolmanneksi muodoksi voidaan nimetä mikrokuvaus, jonka kuvaussuhdealue ulottuu noin kolmekymmentäkertaisesta monisatakertaisiin suurennoksiin. Tämänkaltaiset kuvaussuhteet on mahdollista saavuttaa mikroskoopin avulla käyttäen kaksivaiheista optista suurennosjärjestelmää.⁷⁷

Lähikuvaus voidaan mieltää vahvistettuna näkemisen muotona, jossa kuvauksen kohde esiintyy suuremmassa mittakaavassa ja samalla myös yksityiskohtaisemmin kuin normaalissa näköhavainnossa. Monesti lähikuva rajataan näyttämään kohteestaan vain jonkun tärkeäksi koetun yksityiskohtan, jolloin voidaan saada aikaan visuaalisesti hyvinkin voimakkaita vaikutuksia. Kun tarkastellaan pääkohteen suhdetta ympäristöönsä Soveri jaottelee lähikuvauksen kolmeen kategoriaan: yleiskuvaan, kokokuvaan ja lähikuvaan. Yleiskuvassa kuvattava kohde on suhteellisen pienenä, jolloin se on suhteessa ympäristöönsä ja taustaansa. Näin saadaan aikaan kokonaisvaikutelma aiheesta sen tilapäisessä tai pysyvässä ympäristössään. Kokokuva voidaan ymmärtää lajikuvaiksi, joka on yleisin lähikuvatyyppejä. Tällöin aihe täyttää kuva-alan lähes täydellisesti. Kokokuvassa mahdollinen tausta jää hyvin viitteelliseksi tai kokonaan häivyttetyksi. Lähikuva muodostuu edellisiin verrattuna intensiivisemmäksi ja siinä kuvaamisen kohde esiintyy yksityiskohtaisena, osana kokonaisuudesta. Tämän kategorian yhteydessä voidaan puhua myös erikoislähikuvasta, jolloin kuvattavasta on mahdollista nähdä sellaisia piirteitä, joita ei paljain silmin pystyisi erottamaan. Tästä voi toimia esimerkkinä vaikkapa erikoislähikuva kärpäsen silmistä.⁷⁸

⁷⁷ Soveri 1980, 11.

⁷⁸ Soveri 1980, 61.

Periaatteessa mikä tahansa luontokuvauksen osa-alueista voisi kuulua lähikuvauksen piiriin, mutta kun huomioidaan kuvaussuhteisiin nojaava määrittely, voidaan lähikuvauksen aihepiiri tyypistää luonnon pienimpien kohteiden kuvaukseksi. Tässä mielessä hyönteisten ja muiden selkärangattomien kuvaus kuuluu selvimminkin lähikuvauksen kenttään. Lisäksi lähikuvaukseen voidaan liittää myös kasvikuvausten pienimmät yksityiskohdat, aina mikroskooppisista levistä kukintoihin, siemeniin ja itiöihin saakka. Tiettyssä määrin lähikuvaus kuuluu myös akvaario- ja terraariokuvaukseen. Ylipäänsä voidaan todeta, että lähikuvaus on luontokuvauksen kaikista lajityypeistä tekniikkakeskeisintä.

3.2.4. Maisemakuvaus

Muihin luontokuvauksen lajityyppeihin tai alueisiin nähden maisemakuvausta on pidettävä yleiskuvauksena. Maisemakuvaus pyrkii kertomaan luonnosta yleensä ja eritoten sen yleisistä näkymistä. Luontokuvaaja Jorma Luhta painottaa *Luontokuvauksen käsikirja* –teoksessa maisemakuvausta valokuvaajan todellisuuden kokemisen omaperäisenä ilmaisuna. Siinä missä esimerkiksi eläinkuvaus pyrkii ikään kuin eristämään kuvaamansa kohteen lyhyellä terävyyalueella, pyrkii maisemakuvaus puolestaan ympäröivän luonnon tarkkaan yleissilmäykseen. Maisemakuvan ja eläinkuvan määrittävänä tekijänä luontokuvauksen yhteydessä voidaan pitää juuri kuvan terävyyalueen laajuutta. Luontokuvaajan maiseman tyypillisimpänä kohteena on tietyn paikan tai alueen kuvaus. Aluekuvien ottamisen motiivit kytkeytyvät hyvin usein luonnonsuojelullisiin arvoihin, jolloin tärkeäksi nousee suojelukohteiden tai sellaisiksi haluttavia alueiden kuvaaminen. Luontokuvaajien maisemiin kuuluu myös elinympäristöjenkuvaus. Tämä korostuu erityisesti eläintä, kasvia tms. käsittelevissä kuvareportaaseissa, joissa kullekin lajille tyypillinen elinympäristö muodostuu tärkeäksi kuvauskohteeksi. Edellä mainittujen kuvausmuotojen ohella maisemakuvaus voidaan mieltää myös itsenäiseksi ilmaisumuodoksi, jossa tärkeiksi elementeiksi muodostuvat sommittelu, kuva-alan järjestäminen, taivaan kuvaaminen (esim. pilvimuodostelmat) ja taustan geologiset muodot.⁷⁹

Luontokuvauksen piirissä maisemakuvaus lienee ongelmallisoin lajityyppi, mikäli tarkoituksena on saada aikaan selvärajainen lajityyppien erottelu. Varsinkin ekologisen ajattelun yleistyminen luontokuvauksessa on johtanut eläinten ja kasvien maisemallisempaan kuvaamiseen. Tämänkaltainen suuntaus on pyrkinyt kuvaamaan kohteensa (esim. kasvin tai eläimen) selkeämmin

⁷⁹ Luhta 1981, 88-89.

osaksi ympäröivää maisemaa vanhakantaisen lajikuvan sijaan. Tästä syystä erillisten maisemakuvien tarve on luontokuvan piirissä tuntuvasti vähentynyt.⁸⁰

3.2.5. Ihmisen ja luonnon välisen suhteen kuvaus

Luontokuvaus on yleisesti ymmärretty valokuvauksena, jonka kohteena on ainoastaan ihmisistä ja ihmisen toiminnasta vapaa villiluonto eläimiseen ja kasveineen. Osaksi tämä pitää paikkansa, sillä suurin osa luontokuvauksesta suuntautuu tämänkaltaiseen perinteitä kunnioittavaan kuvaukseen. Mutta luontokuvaukseen kuuluu elimellisenä osana myös ihmisen ja luonnon välisen suhteen käsitteleminen. Tämänkaltaisen luontokuvaus mahdollistaa monien erilaisten lähestymistapojen ja vuorovaikutussuhteiden kuvaamisen. Tällöin kuvaajan valitsema näkökulma ratkaisee kuvien sisällön arvotuksen, jolloin painotus siirtyy joko negatiiviseen tai positiiviseen suuntaan. Esimerkiksi suhteellisen vähälle huomiolle jääneessä kaupunkiluonnonkuvauksessa on mahdollista tuoda esiin positiivisessa mielessä eläinten ja kasvien sopeutumiskykyä luontaisesta poikkeavaan ympäristöön. Toisaalta voidaan osoittaa myös negatiivisia huomioita siitä, miten tietyt lajit ovat kärsineet kaupunkiympäristön vaikutuksesta.⁸¹

Kiihtyvällä vauhdilla katoavien luontaiselinkeinojen ja -kulttuurien tallentaminen sekä kulttuurimaisemiin keskittyvä luontokuvaus antavat viitteitä siitä, miten ihmisen ja luonnon välinen vuorovaikutussuhde voi muodostua myös tasapainoiseksi kokonaisuudeksi. Varsinkin kulttuurimaisemat muodostavat rikkaan ja antoisan aihepiirin, jossa ihmisen ja luonnon aikaansaannokset yhdistyvät. Peruselinkeinojen kuten maanviljelyksen, karjatalouden ja metsätalouden yhteyteen liittyy ihmisen ja luonnon harmonisen yhteiselon lisäksi myös ympäristönsuojelullisia kysymyksiä esimerkiksi lannoitteiden käytön ja koneellistumisen myötä.⁸²

Tällöin kuvaamisen painotuksissa voidaan kiinnittää huomiota niin sopeutumiseen kuin sitä särkeviin ristiriitaisuuksiinkin. Luontoharrastusten ja luonnon moninaiskäytön, kuten retkeilyn, kuntoilun, marjastuksen, sienestyksen, kalastuksen, metsästyksen tai luonnontarkkailun ja valokuvaamisen yleistessä, muodostuu näistä myös luontokuvaukselle mainio aihepiiri ihmisen ja luonnon välisen suhteen kuvaamiseen.⁸³

⁸⁰ Luhta 1981, 88.

⁸¹ Suominen 1981, 170.

⁸² Luhta 1981, 178.

⁸³ Luhta 1981, 172, 176, 178.

Ympäristökuvaukseksi kutsuttu luontokuvauksen lajityyppi keskittyy esittelemään ihmisen toiminnasta luonnolle koituvia negatiivisia ilmiöitä. Teuvo Suominen kokee luontokuvaajien erityistehtäväksi levittää kuvillaan tietoa siitä, millä tavoin nk. kova teknologia vaurioittaa luontoa. Esimerkiksi tehometsätalouden ja raskaasta teollisuudesta syntyvien saasteiden vaikutusta ympäröivään luontoon voidaan kuvata kahdella tavalla, jotka Suominen nimeää hätähuudoksi ja syytökseksi. Hätähuudon kuvauksen kohteena voi olla vaikkapa pahoin saastunut vesistö, kun taas syytös kuvaa suoraan saastumisen aiheuttajaa, kuten esimerkiksi tehtaan jätevesiputkea. Toisaalta ympäristökuvauksen ei välttämättä tarvitse olla näin poleemista ja osoittelevaa, vaan se voi kohdistua myös ongelmaa erittelevään ja parannuksia ehdottavaan kuvaukseen. Tällöin tärkeänä kuvaamisen tehtävänä on tuoda esiin se muutos, joka kasvien, eläinten ja ympäristön kohdalla on tapahtunut saasteiden vaikutuksesta.⁸⁴

3.3. Luontokuvauksen eettiset säännöt

Vuonna 1994 laadituissa Suomen Luonnonvalokuvaajat ry:n eettisissä kunniasäännöissä perimmäisenä tarkoituksena on ollut luoda eettinen perusta yhdistyksen jäsenten käyttäytymiselle liikuttaessa luonnossa ja toiminnalle valokuvaajina. Valokuvaajan etiikkaa korostettiin vuonna 2001 laaditulla lisäsäännöllä, jossa kiellettiin harhaanjohtavan tiedon esittäminen kuvan yhteydessä. Kyseinen sääntö osoitettiin koskemaan kuvien manipulointia, joka muodostui yhä helpommaksi suosiota saavuttaneen digitaalisen kuvauksen myötä.⁸⁵ Sääntöjä tarkasteltaessa käy ilmi luontokuvan etiikan sitoutuneisuudesta niin luonnon kunnioitukseen kuin luonnosta tuotetun kuvaamisen konventioihinkin.

Suomen Luonnonvalokuvaajat ry:n eettiset kunniasäännöt:

1. Luonnonvalokuvaaja ei saa toiminnallaan häiritä eliölajien lisääntymistä eikä hävittää lajeja niiden elinsijoilta. Erityisen huolellinen on oltava pesäkuvauksessa. Kuvaajan on harkittava tarkasti, onko pesäkuvaus kohdelajista todella tarpeen. Harvinaisten lajien valokuvaaminen tulee kohdistaa alueille, joissa lajisto ei vaarannu. Luonnonvalokuvaaja ei ole kiinnostunut vain harvinaisuuksista.
2. Luonnonvalokuvaajan on tunnettava kuvauskohteensa, lajit ja niiden käyttäytyminen. Luonnonvalokuvaajan on perehdyttävä alueellisiin ja lajistoa koskeviin luonnonsuojelulakeihin ja -määräyksiin.

⁸⁴ Suominen 1981, 180, 182.

⁸⁵ http://luontokuva.org/default.asp?V_DOC_ID=889 13.12.2004

3. Luonnonvalokuvaajan tulee töitä julkaistessaan mainita poikkeukselliset kuvausjärjestelyt, mikäli kohde on kuvattu luonnosta irrotetussa ympäristössä tai kuvan valmistuksessa on käytetty kuvamanipulaatiota. Harhaanjohtavaa tietoa ei saa esittää.
4. Pitäessään valokuvaustarkoituksessa haaskoja tai rakennelmia luonnonvalokuvaajan on hankittava luvat viranomaisilta ja maanomistajilta sekä noudatettava ympäristö- ja jätehuoltolakia.
5. Luonnonvalokuvaaja kunnioittaa maanomistajan elinkeinon harjoittamista alueellaan eikä aiheuta tälle häiriötä.
6. Luonnonvalokuvaajan tulee kunnioittaa toisen valokuvaajan tekijänoikeutta valokuvaan.
7. Luonnonvalokuvaaja ei jätä maastoon jätteitä. Luonnonvalokuvaaja kierrättää jätteensä mikäli mahdollista sekä toimittaa ongelmajätteet asianmukaisiin käsittelylaitoksiin. Samoin hän suosii sellaisten materiaalien valintoja, jotka kuormittavat vähiten luontoa.

Häiritse luontoa mahdollisimman vähän. Mitä pienempi on aiheuttamasi häiriö, sitä paremmin pystyt välittämään kuvillasi aitoja luonnon tunnelmia ja tilanteita!

Suomen Luonnonvalokuvaajat ry:n hallitus⁸⁶

Yhdistyksen vuosikokouksessa 4.2.2001 päätettiin manipuloinnin merkintää koskevasta eettisestä säännöstä. Sen mukaan Suomen Luonnonvalokuvaajat ry:n jäsenten tulee omassa tuotannossaan ja kuvia julkaistavaksi luovuttaessaan ilmoittaa, mikäli alkuperäistä kuvaa on kuvan ottamisen jälkeen muutettu. Sääntö listaa ilmoitettaviksi seikoiksi sisältöä oleellisesti muuttavien väri- tai mittakaavallisten muutosten tekemisen, henkilöiden, eliöiden tai esineiden siirtämisen, lisäämisen tai poistamisen muutoin kuin rajauksella ja kuvaelementtien tai kokonaisten kuvien yhdistelmäkuvaaksi koostamisen. Lisäksi kuvaaja katsotaan ilmoitusvelvolliseksi tavanomaisista poikkeavista kuvausolosuhteista kuten tarhattujen villieläinten kuvaamisesta. Tavalla tai toisella manipuloitujen kuvien kohdalla tulee käyttää sopivaa ja selkeää merkintää kuten manipulaatio, yhdistelmäkuva, akvaariokuva tai eläintarhakuva. Merkintää digitaalisesti käsitelty ei kuitenkaan säännön puitteissa hyväksytä. Tärkeintä merkitsemisessä on kuitenkin se, että kuvan käyttäjälle tai katsojalle käy selväksi mitä merkintä koskee. Mikäli kuvan koostamiseen on käytetty enintään kahden kuvaajan valokuvia tulee kuvaajien nimet ilmoittaa. Myös manipuloinnin tekijän mainintaa pidetään suositeltavana.⁸⁷

Luontokuvauksen eettiset säännöt liittyvät erityisesti kuvallisen esittämisen kontrollointiin. Luontokuvauksen yleisesti esitettynä vaatimuksena on pidetty luonnosta luotettavan tiedon

⁸⁶ http://www.luontokuva.org/default.asp?V_DOC_ID=889 13.12.2004

⁸⁷ http://www.luontokuva.org/default.asp?V_DOC_ID=889 13.12.2004.

esittämistä ja tämän kautta luonnonsuojelun edistämistä. Kuvilta nämä vaatimukset edellyttävät uskottavuutta, joka on mahdollista saavuttaa ainoastaan aitoina pidetyillä kuvilla. Tällöin kuvaajan on kentän sääntöjen ja arvostusten mukaan tiedostettava vastuunsa. Juha Suonpään mukaan luontokuvaaja sitoutuu eettisesti luonnonsuojelutyöhön kuva-aiheensa kautta, halusi hän sitä tai ei.⁸⁸

Luontokuvauksen vaatimus aitoa kuvaa kohtaan perustele manipuloidujen kuvien merkintää koskevan eettisen lisäsäännön syntymisen. Luontokuvien digitaalinen manipulointi on noussut erityisesti eettiseksi kysymykseksi.⁸⁹ Identiteetikysymykseen heijastettuna manipulointi vaarantaa sen oikeaksi mielletyn kuvan Suomen luonnosta, jonka mahdollisimman tarkkaan ja oikean kuvan muodostamiseen luontokuvaus on pyrkinyt. Samoin manipuloinnista kärsii tieteellisyys, jolloin se vaikuttaa pahimmassa tapauksessa tutkimustyöskentelyyn. Luontokuvan sitoutuminen ympäristöpoliittisiin kysymyksiin vaarantuu myös manipuloinnin seurauksena. Unohtaa ei sovi myöskään kuvamarkkinoita, joista varsinkin ammattimaiset luontokuvaajat ovat riippuvaisia. Luontokuvan markkinoilla aitous toimii laatua määrittävänä tekijänä. Luontokuvan aitouden vaatimusta on pidetty yllä suosimalla rajaamattoman väridian käyttöä, sillä sen on katsottu edustavan kohteensa mahdollisimman realistista esittämistä. Lisäksi luontokuvaajan etiikan mittariksi Suonpää mainitsee kuvaan liitetyn tekstin, jolloin siltä vaaditaan tarkkuutta ja myös tieteellistä täsmällisyyttä. Valheellinen teksti johtaa kuvaajan tunnistamiseen ja syytökseen epäaidon kuvan ottamisesta.⁹⁰

3.4. Luontokuvauksen ihanteet

Selvitettäessä luontokuvan ihanteita on viisainta tarkastella luontokuvan suhdetta kuvaamaansa ympäristöön. Siitähän luontokuvassa ylipäänsä on kyse; luonnon/ympäristön hahmottamisesta valokuvauksen keinoin. Luontokuvauksen suhdetta ympäristöön ja samalla myös luontokuvauksen ihanteita voidaan ymmärtää sen ympäristöön kohdistamien asennoitumisten tai suhtautumistapojen kautta. Alicja Iwanska esittää artikkelissaan *Ilman taidetta* oletuksen, jonka mukaan ihmisyhteisöissä esiintyy aina neljä perustavaa suhtautumistapaa ympäristöönsä. Nämä tavat Iwanska nimeää tiedolliseksi, moraaliseksi, toiminnalliseksi ja esteettiseksi, mutta korostaa, etteivät ne ole toisiaan poissulkevia.⁹¹ Luontokuvauksen kohdalla Iwanskan mallin soveltaminen antaa

⁸⁸ Suonpää 2001, 14-15.

⁸⁹ Suonpää 2001, 7.

⁹⁰ Suonpää 2002, 151-152.

⁹¹ Iwanska 1994/1971, 82-83.

mahdollisuuden hahmottaa ja ymmärtää luontokuvauksen monisäikeistä suhtautumista ympäristöön.

Tiedollinen suhtautumistapa luontokuvauksessa, voidaan johtaa dokumentaariseen tapaan kuvata luontoa. Tämä näkyy erityisesti luontokuvauksen neutraaleja lajikuvia tuottavassa suuntauksessa, jossa pääasiallisena tarkoituksena on luoda selkeitä, tietoa lisääviä kuvia luonnosta ja sen eliöstöstä. Kyseisiä, asiakuviksikin kutsuttuja luontokuvia käytetään esimerkiksi erilaisten oppikirjojen kuvituksena. Ylipäänsä luontokuvaajan roolia pohdittaessa, painotetaan usein juuri kuvaajan tiedollista paneutumista kuvattavaan kohteeseensa.

Moraalinen suhtautumistapa ympäristöön voidaan luontokuvan kohdalla yhdistää sen sitoutumiseen luonnonsuojelua edistäviin toimintamalleihin. Luontokuvan kautta pyritään luomaan kuvaa myös luonnosta löytyvistä epäkohdista ja täten tuoda niitä julkisuuteen. Toisaalta myös erityisen harvinaisten ja jopa uhanalaisten eläinlajien kuvaaminen on edesauttanut niiden suojelua. Luontokuvan luonnonsuojeluun kytkeytyminen on tosin mahdollista ymmärtää myös toiminnallisena ympäristöön suhtautumisena. Tämä osoittaa sen, että kyseiset suhtautumistavat eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan kohteita ja toimintoja voidaan arvioida samanaikaisesti kaikista neljästä näkökulmasta. Moraaliseen ympäristön suhteutumistapaan on luontokuvauksen kohdalla mahdollista liittää myös sen vaatimus aidosta kuvasta. Luontokuvan kautta luodaan katsojalle luontoelämys, johon täytyy voida luottaa. Manipuloidun luontokuvan esittäminen aitona on luontokuvauksen omien sääntöjen ja ihanteiden mukaan moraalisesti tuomittavaa.

Toiminnallinen suhtautumistapa on liitettävissä luontokuvaukseen ensinnäkin sen edustaman erähenkisen luontoharrastuksen näkökulmasta. Perinteiseen metsästyksen rinnastuva ”kameralla metsästäminen” on luonnossa liikkumisen muoto, jossa Jorma Luhdan luonnehdinnan mukaan valokuvaaminen toimii käynnistävänä tekijänä syvälle ja monipuoliselle luonnon kokemiselle.⁹² Lisäksi osa kuvaajista on ammattilaisia, jolloin luontokuvaus edustaa heille taloudellista toimintaa. Luontokuvien käyttö esimerkiksi matkailun edistämiseen edustaa ympäristön valjastamista kaupallisuuteen ja viittaa tätä kautta toiminnalliseen suhtautumiseen ympäristöstä.

Esteettinen suhtautumistapa ympäristöön näkyy luontokuvauksen tavoitteissa tuottaa elämyksellisiä, kauniita ja tunnelmallisia kuvia luonnosta. Tässä yhteydessä voidaan puhua

⁹² Luhta 1981, 146.

luontokuvan pyrkimyksestä luonnon estetisoimiseen, joka tapahtuu pääasiallisesti kuvaajan käyttämien valintojen kuten esimerkiksi kuvakulmien, rajauksen, valonkäytön ja ratkaisevan hetken saavuttamisen mukaan. Esteettisten arvoitusten muodostumiseen vaikuttavat kulttuurisesti määrittäneet luonnonkuvaamisen tavat ja arvostukset, joihin voidaan laskea kuuluvaksi niin taidehistoriassa luodut mallit kuin luontokuvauksen piirissäkin syntyneet hyvänä ja kauniina pidetyn kuvan kriteerit.

Ihanteellinen, tavoittelemisen arvoinen hyvä luontokuva voidaan nähdä rakentuvan eräänlaisena synteessä edellä mainituista ympäristöön suhtautumisen tavoista. Hyvä luontokuva pohjautuu tietoon ja mahdollisuuksien mukaan pyrkii myös sen lisäämiseen. Hyvältä luontokuvulta odotetaan moraalisesti hyväksyttävää asennoitumista niin kuvalliseen esittämiseen (aito kuva) kuin toiminnan suuntautumiseen (luonnon kunnioittaminen ja suojeleminen). Lisäksi hyvän luontokuvan takana ovat positiivisen luontoharrastustoiminnan ohella taloudelliset intressit. Hyvä kuva myy, edesauttaen kuvaajan toimeentuloa, mutta samalla levittää julkisuuden myötä kuvaa suomalaisesta luonnosta niin kotimaiselle kuin ulkomaisellekin yleisölle. Jotta luontokuva olisi hyvä, odotetaan sen synnyttävän esteettistä mielihyvää, esteettisen kokemuksen. Tämä rinnastuu pääsääntöisesti käsitykseen luonnon kokonaisvaltaisesta kauneudesta, jota luontokuvaajat pyrkivät kuvillaan havainnoimaan.

Luonnontilaisessa, ihmisestä riippumattomassa ympäristössä ei Yrjö Sepänmaa mukaan ole tai edes voi olla konventioita. Syntymistä, kehitystä ja kuolemaa säätelevät kemialliset ja biologiset lainalaisuudet. Vasta esteettisessä tarkastelussa konventiot astuvat kuvaan ja luovat merkitystä siinä mielessä, mikä esteettisen tarkastelun kohteeksi milloinkin valitaan.⁹³ Tässä suhteessa luontokuvauksen valitsemat kuvauskohteet edustavat juuri esteettistä tarkastelua ja tämän johdosta on mahdollista hahmottaa sen piirissä vaikuttavia kuvaamisen kohteiden valintaan liittyviä konventiota.

Yrjö Sepänmaa on estetiikan lisensiaattityössään *Ympäristön esteettinen kuvaus, tulkinta ja arvostus* laatinut luonnon esteettistä arvottamista käsittelevän mallin, joka rakentuu yhdestätoista periaatteesta. Kyseiset periaatteet Sepänmaa on konstruoinut Reino Kalliolan kirjallisesta tuotannosta löytyvistä ympäristönkuvauksista. Filosofian tohtori, professori Reino Kalliola (1909-1982) toimi elinaikanaan Lohjan yhteiskoulun luonnonhistorian ja maantieteen lehtorina (1933-39)

⁹³ Sepänmaa 1978, 16.

ja Helsingin yliopiston kasvimaantieteen dosenttina (1943-69). Lisäksi hän teki mittavan työn toimimalla valtion luonnonsuojeluvalljojana vuosina 1939-72. Kalliolan kirjallinen tuotanto käsittelee monipuolisesti luontoa ja sisältää julkaisuja aina kouluoppikirjoista yleistajuisiin tietoteoksiin saakka.⁹⁴ Kalliolan uran ja tuotannon myötä tulee perustelluksi hänen tekstiensä käyttö luonnon esteettisten arvottamiskriteerien lähteenä. Sepänmaa mukaan luonnon monimuotoisuus vaatii esteettiseltä arvostelijalta joustavuutta, avoimuutta ja harjaantuneisuutta, jotka hän näkee täyttyvän Kalliolan kohdalla.⁹⁵

Luonnon esteettisiksi arvottamiskriteereiksi Sepänmaa on hahmottanut seuraavat periaatteet: 1) Harmonisuuden periaate, 2) Kontrastin periaate, 3) Rikkauden periaate, 4) Taloudellisuuden periaate, 5) Pelkistyneisyyden periaate, 6) Jylhyden periaate, 7) Taidokkuuden periaate, 8) Itsetarkoituksellisuuden periaate, 9) Muuttuvuuden periaate, 10) Yleisen mielipiteen periaate ja 11) Tiedon periaate.⁹⁶ Tutkimukseni kannalta tyydyn tässä vaiheessa ainoastaan eri kategorioiden nimeämiseen. Tarkoitukseni on tutkimukseni varsinaisessa analyysiosuudessa avata ja käsitellä periaatteita tarkemmin niiltä osin kuin ne sopivat kulloiseenkin asiakokonaisuuteen.

Tarkasteltaessa ympäristön kuvauksissa vaikuttaneita linjoja, voidaan havaita kuinka historian saatossa ahtaista arvojärjestelmistä ollaan siirrytty laaja-alaisempiin. Tästä esimerkkinä Sepänmaa nimeää mm. sen, kuinka antiikin aikana hyväksyttiin ainoastaan viljelty maisema, luonnontilaisen luonnon merkityksessä kaaosta ja uhkaa. Tietyn tyyppisen villin luonnon arvostus syntyi vasta romantiikan myötä, jolloin arvostuksen kohteiksi nostettiin esimerkiksi louhikot, tuulentuivertamat puut ja myrskyävät meret. Suomessa esimerkiksi aiemmin monotonisena maisemana pidetty suo sai osakseen hyväksyntää vasta 1900-luvun puolella. Ylipäänsä voidaan todeta, että maun kehitys on mahdollistanut luonnon hyväksymisen alueen laajenemisen.⁹⁷

Ympäristöestetiikan piirissä on erotettu kaksi päälinjaa: positiivinen ja kriittinen estetiikka. Positiivinen on merkinnyt kaiken alkuperäisessä luonnossa olevan vähittäistä hyväksymistä, joka on mahdollistunut arvottamisen kriteerien monipuolistuessa ja laajetessa. Kriittinen estetiikka puolestaan koskee ihmisen tekemää ja käsittelemää ympäristöä. Tämän suhteen kukaan on tuskin asettanut vaatimukseksi, että kaikki ihmisen tekemä pitäisi hyväksyä. Yleisesti ottaen hyväksymistä kontrolloi ja rajaa ekologian viitekehys, jolloin luonnonmukainen ja kestävä on kaunista,

⁹⁴ Kinnunen & Sepänmaa 1980, 233.

⁹⁵ Sepänmaa 1978, 99.

⁹⁶ Sepänmaa 1978, 99-112.

esteettisesti hyväksyttävää.⁹⁸ Tästä näkökulmasta katsoen Sepänmaan konstruoimat luonnon esteettiset arvottamiskriteerit sitoutuvat kaikki positiiviseen näkemykseen.

4. Kulttuurisesti rakennettu luontokuva

4.1. Luontokuvan kenttä ja valta

Ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun mukaan sosiaalinen maailma on relaatiota. Tällöin se ei ole siis toimijoiden vuorovaikutusta tai intersubjektiivisia siteitä, vaan objektiivisia suhteita, jotka ovat olemassa yksilön tietoisuudesta ja tahdosta riippumatta. Kyseiseen ajatukseen perustuu Bourdieun käyttämä kenttä-käsite, jonka hän analyttisesti määrittellen nimeää asemien välisten objektiivisten suhteiden verkostoksi tai konfiguraatioksi. Bourdieu näkee sosiaalisen maailman koostuvan näistä erityisistä kentistä, joissa vallitsee jokaisessa oma ja vain niille ominainen logiikka ja pakko.⁹⁹

Bourdieuun kenttäajattelun taustalla vaikuttavat kolme käsitettä: doksa, ortodoksia ja heterodoksia, jotka Johanna Mäkelä määrittelee Bourdieun tekstien pohjalta seuraavasti:

Eriytymättömissä ja perinteisissä yhteiskunnissa objektiivisen järjestyksen ja subjektiivisen järjestäytymisen periaatteiden välillä ei ole ristiriitaa, vaan sosiaalinen maailma on tällöin annettu (doksa). Mitä vakaammat objektiiviset rakenteet ovat, sitä varmempi ja laajempi on doksa (kirjaimellisesti uskomus, luulo). Doksien olotilan vastakohtana on ortodoksia (oikeaoppisuus) tai heterodoksia (harhaoppisuus), jotka kyseenalaistavat doksan. Doksien suhde sosiaaliseen maailmaan ei tunnista arbitraarisuutta eli mahdollisuutta, että asiat voisivat olla toisin. Doksa hyväksytään, koska kysymystä sen legitimiisyydestä ei tietoisesti aseteta. Vasta kilpailevat diskurssit, jotka tuovat ”keskustelemattoman” keskustelun kohteeksi, rikkovat subjektiivisten ja objektiivisten rakenteiden itsestäänselvyyden ja paljastavat doksan. Mielipiteen kentän syntyminen kyseenalaistaa doksan kentän. Hallitut luokat haluavat näyttää doksan keinotekoisuuden hallitsevien luokkien pyrkiessä säilyttämään sen. Tilalle luodaan epätäydellinen korvike, ortodoksia, joka tavoittelee doksan viattomuutta tietoisesti systematisoimalla ja rationalisoimalla sitä. Puolustaessaan luonnollista toisenlaisia mahdollisuuksia esiintuonutta heterodoksiaa vastaan ortodoksia kuitenkin joutuu myöntämään, että se ei enää ole itsestään selvää.¹⁰⁰

⁹⁷ Sepänmaa 1978, 36-37.

⁹⁸ Sepänmaa 1978, 44.

⁹⁹ Bourdieu & Wacquant 1995, 124-125.

¹⁰⁰ Mäkelä 1995, 246.

Kentän olemassaolon ja sen rajojen selvittäminen on mahdollista saavuttaa ainoastaan empiirisen tutkimuksen avulla. Erityisesti kysymys kentän rajoista muodostuu vaikeaksi, sillä rajat ovat jatkuvan kilpailun kohteena itse kentällä. Kentän osanottajat pyrkivät jatkuvasti erottautumaan lähimmistä kilpailijoistaan, rajoittamaan kilpailua ja saavuttamaan itselleen monopolin jollekin kentän alasektorille.¹⁰¹ Bourdieu on verrannut kentän toimintaa peliin, jossa pelaajat eli kentän toimijat kilpailevat tiettyjen julkilausumattomien sääntöjen puitteissa yhteisesti tunnustetuista ja arvostetuista panoksista.¹⁰² Kentän toimijat osallistuvat peliin ja käyvät taistelua, joka keskittyy kentälle pyrkivien tulokkaiden ja hallitsevassa asemassa olevien väliseen mittelöön. Taustalla on ajatus kentän säilyvyydestä ja muuttumattomuudesta, jota hallitsevassa asemassa olevat puolustavat turvatakseen oman asemansa ja monopolinsa.¹⁰³ Kyseessä on näin ollen ortodoksian eli oikeaoppiseksi mielletyn kentän toiminnan puolustaminen, toisenlaisia mahdollisuuksia esiintuonutta heterodoksiaa vastaan, joka ortodoksian näkökulmasta tuomitaan harhaoppiseksi. Hallitsevan aseman saavuttaneet toimijat muodostavat kentän aktiiviset voimat, jotka määrittelevät kentän spesifisen pääoman. Tämä pääoma on olemassa ja toimii vain suhteessa kenttään ja sen omaaminen antaa vallan vaikuttaa niihin säännönmukaisuuksiin ja sääntöihin, jotka määräävät kentän tavanomaista toimintaa ja ortodoksian syntymistä sekä sen ylläpitämistä. Samalla pääoman hallinta antaa myös valtaa vaikuttaa kentällä synnytettäviin voittoihin, joiden kautta toimijan on mahdollista päästä itse vaikuttamaan kentän toimintaan ja arvostuksiin.¹⁰⁴

Yhtenä olennaisimpana merkinä kentän muodostumisesta Bourdieu pitää erilaisten tutkijoiden kiinnostumista aiheeseen. Erityisesti elämänkertojen kirjoittajien, kielitieteilijöiden sekä taide- ja kirjallisuushistorioitsijoiden ilmaantuminen kertovat jonkin tietyn kentän muodostumisesta.¹⁰⁵ Luontokuvan kohdalla Juha Suonpään tutkimustyötä voidaan pitää tämänkaltaisena luontokuvan kentän olemassaolon tunnuspiirteenä, mutta toisaalta se voidaan nähdä myös sitä legitimoivana piirteenä siinä missä tämäkin tutkimus.¹⁰⁶

Bourdieun painottama empiirisen tutkimuksen osuus kentän olemassaolon ja rajojen selvittämisessä toteutuu Suonpään väitöskirjassa *Petokuvan raadollisuus*, jossa luontokuvan kentän toimintaa hahmotetaan laaja-alaisesti ja asiantuntevasti pääsääntöisesti aiheeseen liittyvän painetun materiaalin kautta. Erityisesti asiantuntevuutta korostaa se, että Suonpää on itse toiminut aktiivisesti

¹⁰¹ Bourdieu & Wacquant 1995, 127-128.

¹⁰² Bourdieu & Wacquant 1995, 125-126.

¹⁰³ Bourdieu 1985, 105.

¹⁰⁴ Bourdieu & Wacquant 1995, 129.

¹⁰⁵ Bourdieu 1985, 107.

luontokuvan kentällä. Luontokuvan kentän olemassaolon legitimoivina piirteinä Suonpää pitää Suomen luonnonvalokuvaajat ry:n perustamista vuonna 1977 sekä luontokuvia välittävän luontokuva-arkiston perustamista vuonna 1978. Vuonna 1980 ensimmäisen kerran järjestetystä Vuoden luontokuva –kilpailusta ja siihen kiinteästi liittyvästä Vuoden luonnonkuvat –illasta on myös muodostunut merkittävä tekijä luontokuvan kentälle. Julkaisutoiminnan puolella kentän tunnuspiirteiksi voidaan lukea kuuluvaksi vuodesta 1986 ilmestynyt alan oma lehti *Luonnonkuvaaja* (vuodesta 1998 *Luontokuva*), sekä varsinkin 1980-luvulla julkaistut useat luontokuvausoppaat, jotka ovat rakentaneet homogeenista ohjeistoa ja arvojärjestelmää oikeaoppisena pidetyistä luontokuvista. Myös 1990-luvun puolella aloitettu kurssimuotoinen luontokuvakoulutus voidaan nähdä kentän olemassaoloa legitimoivana piirteenä.¹⁰⁷ Kentän toiminnan kannalta oma yhdistys ja alan kehittyvä lehdistö ovat muodostuneet tekijöiksi, joiden kautta kentän sääntöjen muodostaminen sekä niiden tarkkailu ja ylläpito on mahdollistunut yhä voimakkaammaksi. Pääasiallisena syynä kentän olemassaolon syntyyn ja samalla myös kuvaajien välisten pelisääntöjen luomiseen Suonpää näkee johtuneen kuvaajajoukkojen ja kuvamarkkinoiden yhä kiihtyneestä kasvusta.¹⁰⁸

Pääseminen luontokuvauksen kentän keskiöön ja täten myös asemaan, josta käsin on mahdollista osallistua kentän toiminnan ja sääntöjen määrittämiseen, vaatii kuvaajalta kentällä hyväksytyyn pääoman hankkimista. Tunnetuimmat ja palkituimmat luontokuvat ovat olleet kuvia harvinaisista ja näyttävistä eläimistä, jonka myötä eläinkuvauksesta on muodostunut suomalaisen luontokuvauksen näkyvin osa. Erityisesti petoeläimet ovat nousseet kuvaajien keskuudessa suureen arvoon.¹⁰⁹ Ammattilaisina toimivien luontokuvaajien elinkeinon perustana on runsas ja kattava kuva-arkisto, joka koostuu laadukkaista kuvista ja joita kuvaaja pystyy myös myymään. Suonpään mukaan pedoista otetut kuvat tekevät arkistosta täydellisen ja samalla vahvistavat kuvaajan asemaa luontokuvan kentällä. Täten petokuvat nousevat luontokuvan kentällä avainasemaan ja tavoittelun arvoiseksi pääomaksi.¹¹⁰

Yleisesti ottaen luontokuvan kentällä sen keskustaans pääseminen on seurausta kuvaajan julkisesta näkyvyydestä. Julkisuuden myötä kuvaajan on mahdollista saavuttaa mainetta, joka puolestaan edesauttaa varsinkin pääelinkeinonaan kuvaavien ammatinharjoittamista. Maineen saavuttaminen luontokuvan kentällä rakentuu lähinnä luontokuvailtojen, julkaistujen kirjojen, artikkeleiden ja

¹⁰⁶ Suonpää 2002, 31.

¹⁰⁷ Suonpää 2002, 31.

¹⁰⁸ Suonpää 2001, 32-33.

¹⁰⁹ Suonpää 2002, 43.

¹¹⁰ Suonpää 2002, 51-52.

kuvakilpailujen kautta.¹¹¹ Suonpään mukaan esimerkiksi Vuoden luontokuvat -kilpailun voittaminen on yksi merkittävämmistä tavoista päästä luontokuvan kentän ytimeen, jolloin kyseinen kuvaaja pääsee omalta osaltaan määrittämään luontokuvaa ja sen sääntöjä.¹¹²

Luontokuvan kentän kohdalla keskeiseksi tekijäksi muodostuu aitous, jota sivusin jo aikaisemmin käsitellessäni luontokuvan eettisiä sääntöjä. Kuvien aitous toimii kuvaajien keskinäisen kilpailun pelisääntönä ja –ohjeena, jonka seurauksena ainoastaan aidolla kuvalla on merkitystä luontokuvan kentän pääomamarkkinoilla. Luontokuvan aitous rakentaa ja palvelee luontokuvan omaa totuusjärjestelmää, joka perustuu tiettyihin kentällä sovittuihin tai julkilausumattomiin, mutta yleisesti tiedossa oleviin sääntöihin. Esimerkkeinä näistä säännöistä Suonpää mainitsee kuvan rajaamiseen ja eläinkohteen manipulointiin liittyvät käytännöt, joihin esimerkiksi petokuvauksen kohdalla liittyy ihmiskäden jälkien ja haaskan poisrajaaminen. Pelisääntöjen noudattaminen ja taitava hallitseminen tuottaa samalla myös aidon luontokuvaajaksi kutsutun kuvaajan. Luontokuvan kentän kannalta aitouden puolustaminen palvelee enemmistön etua ja turvaa kentän yhtenäisyyttä. Aitouteen perustuu myös luontokuvan taloudelliset kytkökset, sillä aitous toimii luontokuvan laadun kriteerinä, ostotakuuna ja kuluttajansuojana.¹¹³

Luontokuvaus on ihmisten rakentama, kulttuurisesti sopimuksenvarainen konstruktio, joka tulee näkyväksi aitousskeskustelun yhteydessä, etenkin kun tarkastellaan perinteisenä pidetyn kuvauksen ja digitaalisen kuvauksen välistä suhdetta. Perinteisestä, lähinnä väridiakuviin perustuvasta kuvauksesta on muodostunut luontokuvan kentälle johtavassa asemassa oleva formaatti, jonka välittämää kuvaa pidetään realistisena ja aitona. Väridian suosimisen kautta luontokuvan aitoudesta tuotetaan välittäjäominaisuus, jossa aitous perustuu kuvaustapahtuman kausaalisuuteen ja filmin formaaliseen toistokykyyn. Rajaamattomasta väridiasta muodostuu uniikkiteos, jossa kuvattavaa kohdetta on voitu manipuloida esimerkiksi haaskoilla yms. ruokintamenetelmillä sekä erilaisilla kuvausjärjestelyillä, mutta itse kuvaan ei olla koskettu. Tästä näkökulmasta katsottuna digitaalinen kuvaus näyttyy aitouteen perustuvaa hegemoniaa uhkaavana tekijänä, koska digitaalisen kuvan aitouteen ei voida täysin luottaa. Suonpään näkee digimanipuloinnin kuitenkin luomuvaihtoehtona perinteiselle kuvaamiselle, jolloin luonnonmanipuloinnin sijasta siirryttäisiin kuvan manipulointiin. Tämän hyväksyminen vaarantaisi kuitenkin koko perinteisen luontokuvauksen olemassaolon, sillä se merkitsisi radikaalia muutosta perinteisen luontokuvan aitouteen perustuvaan totuustuotantoon.

¹¹¹ Suonpää 1999, 321.

¹¹² Suonpään suullinen tiedonanto 3.4.2003.

¹¹³ Suonpää 2002, 151.

Kysymys näiden kahden kuvaustavan valtakamppailusta, jonka taustalla piilee kilpailu oikeudesta määritellä tulevaisuuden sääntöjä ja aidon kuvan ideaalia, osoittaa luontokuvan olevan kulttuurisesti sopimuksenvarainen konstruktio.¹¹⁴

4.2. Luontokuvaoppaat konventioiden ohjaajina

Luontokuvan kuvallisen esittämisen konventioiden rakentumisessa ja säilyttämisessä on luontokuvaoppailla nähty olevan suuri merkitys. Suonpään mukaan luontokuvaoppaissa on sisäänrakennettuna se ohjeisto, johon luontokuvan kentän valokuvien arvon määrittäminen perustuu. Tällöin oppaissa määritetty kuvien oikeaoppisuus luo kuvaamisen konventiosääntöjä rakentaen samalla hierarkiajärjestelmää arvokkaista ja hyväksytyistä kuvista.¹¹⁵ Tämä viittaa yhä voimakkaammin siihen, että luontokuva on kulttuurisesti rakentunut tapa nähdä ja tuottaa kuvaa luonnosta tiettyjen konventioiden kautta.

Tämän luvun yhteydessä tarkoitukseni on tarkastella suomalaisten luontokuvaoppaiden asettamia kuvaamisen konventiosääntöjä. Oppaiden kautta pyrin selvittämään sitä koodistoa, mihin ja miten luontokuvauksen konventioiden arvostukset painottuvat. Käyttämäni materiaali koostuu seitsemästä kirjasta, joista käsitykseni mukaan muodostuu koko suomalaisten luontokuvaoppaiden kirjo. Luontokuvaoppaiden tradition aloitti Pekka Nisulan ja Arno Rautavaaran toimittama *Luonnonvalokuvauksen opas* (1972). Toinen 70-luvun puolella valmistunut luontokuvaoppaaksi luettu teos on Hannu Hautalan, Liisa Niemelän ja Markku Tantun toimittama *Luontokuvaajan polut* (1978). 80-luvulla julkaistiin Kari Soverin *Luonnon lähikuvaus* (1980), Hannu Hautalan, Jorma Luhdan, Arno Rautavaaran, Veikko Rinteen, Kari Soverin ja Teuvo Suomisen toimittama *Luonnonvalokuvauksen käsikirja* (1981), Hannu Hautalan *Kamerani luonnossa* (1986) ja Heikki Willamon *Eläinvalokuvaus* (1988). Viimeisin luontokuvaopas on vuonna 1991 julkaistu Pentti Koskelon *Luonnonvalokuvauksen ABC*. Näistä kirjoista kattavin yleisteos on *Luontokuvauksen käsikirja*. *Luonnonvalokuvauksen opas* ja *Luonnonvalokuvauksen ABC* on nähtävä myös yleisteoksina, mutta edellä mainittua suppeampina esityksinä. Soverin *Luonnon lähikuvaus* ja Willamon *Eläinvalokuvaus* ovat otsikkojensa mukaisesti erikoistuneet rajatumpaan, tietyn alan opastukseen. *Luontokuvaajan polut* keskittyy sopivana pidettyjen luontokuvauskohteiden esittelyyn, kun taas Hautalan *Kamerani luonnossa* perustuu kuvaajan omista kuvista kirjoittamiin kertomuksiin.

¹¹⁴ Suonpää 2002, 151-152.

¹¹⁵ Suonpää 1999, 323.

4.2.1. Asiakuva/taiteellinen kuva

Luontokuvaoppaiden kohdalla valokuvan tehtävää, asemaa ja merkitystä jäljittävät pohdinnat johtavat jaotteluun, jonka keskiössä on kysymys asiakuvista ja taidekuvista. *Luonnonvalokuvauksen käsikirjassa* Veikko Rinne määrittelee taidekuvaksi sellaisen kuvan, jolla on ainoastaan muoto ja sen tarkoituksena on yksinomaan esteettisten elämysten synnyttäminen. Asiakuvilla Rinne tarkoittaa kaikkia muita sisältöön perustuvia kuvia. Asiakuvassa sisältö, jolla Rinne tarkoittaa kuvan aihetta, muodostuu muotoa tärkeämmäksi ja on samalla myös motiivina kuvan syntymiseen. Lisäksi hän mainitsee, että yleensä asiakuva tarvitsee rinnalleen myös nimen tai kuvatekstin kautta ilmenevän selityksen. Jaottelun ratkaiseviksi tekijöiksi Rinne nimeää kuvaajien intentiot, jolloin esimerkiksi luontokuvien kohdalla olennaiseksi muodostuu se, että kuvaaja tietää mitä on kuvaamassa. Rinteen mukaan luontokuva on dokumentti, joka on aina asiakuva. Jos luonnosta otetusta kuvasta puuttuu asia tai se on siinä hämärtynyt, on se tällöin hänen mukaansa ”luontoaiheinen kuva” tai parhaimmillaankin vain ”taidetta”, mutta ei luontokuva. Rinteen asia- ja taidekuvien määrittelyn pinnallisuus näkyy viimeistään seuraavassa artikkelin katkelmassa: ”On myös syytä muistaa, että hyvä asiakuva saattaa tarjota katselijalle runsaammin esteettisiä elämyksiä kuin huono taidekuva. Kun asiakuva irrotetaan yhteyksistään, selityksestään, ja esimerkiksi kiinnitetään seinälle, se muuttuu taidekuvaksi.”¹¹⁶ Edellä esitetyn kaltainen ajattelu luontokuvauksen piirissä viittaa siihen kuinka luontokuvan ideologinen väite luo sille ikään kuin perusteen marginaaliin jäämiselle. Esimerkiksi liitettäessä kuvista välittyvä luonnontieteellinen tieto esteettisesti painottuneeseen ilmaisuun rakennetaan luontokuvaukselle omaa erityisluonnetta suhteessa muihin luonnosta tuotettuihin kuvallisiin esityksiin nähden.

Pentti Koskelon *Luonnonvalokuvauksen ABC* –kirjassa käytetään myös asiakuva/taidekuva jaottelua, mutta huomattavasti eri tavalla kuin edellisessä. Itse asiassa Koskelo jakaa luontokuvat kahteen pääryhmään: asiakeskeisiin ja taiteellisiin kuviin. Näiden kahden rajan hän näkee kuitenkin liukuvaksi, jossa pelkistetylläkin asiakuvalla voi olla taiteellisia ansioita ja taidekuvista voi löytyä usein vankkaa asiasisältöä. Koskelolle kuva haaparouskusta on asiakuva, jos sitä käytetään tunnistuksen apuna sieneen lähdeettäessä, mutta sama kuva muuttuu taiteeksi kun se nostetaan seinälle. Mikäli kuva on Koskelon mukaan todella hyvä, voi se päätyä asiakuvaksi sieniaiheiseen artikkeliin ja taidekuvaksi gallerian seinälle. Koskelo mukaan asiakuvan tehtävänä on kertoa mahdollisimman selkeästi se miltä kuvattava kohde näyttää. Asiakuvan skaala voi ulottua

¹¹⁶ Rinne 1981, 10-11.

pelkistetyimmistä studio-olosuhteissa kuvatusta luonnontieteellisestä tallenteesta maastossa otettuihin lajikuviin kasveista, eläimistä ja maisemista. *Luonnonvalokuvauksen ABC:n* mukaan asiakuvasta edellytetään oikeaa valotusta, äärimmäistä terävyyttä ja mahdollisimman neutraaleja värejä. Maastossa otettavien lajikuvien kohdalla ohjeistus ei ole aivan yhtä ankara, vaan kuvaajan henkilökohtaisille näkemyksille annetaan hiukan enemmän tilaa. Toisaalta Koskelo kuitenkin jakaa Rinteen kanssa samankaltaiset ajatukset asiakuvasta, jossa sisältö on aina muotoa tärkeämpi, ja huomauttaa, että asiakuvien kohdalla persoonallisin visuaalinen innostus tulisi suunnata toisaalle.¹¹⁷

Koskelolle taiteellinen luontokuva merkitsee kuvaa, jossa ”teoksen muoto on tekijän luovan näkemyksen tulos”. Hänen mukaansa ero asiakuvan ja taiteellisen luontokuvan välille ei synny itse aiheen, vaan sen käsittelytavan kautta. Taiteellisen luontokuvan määrittävänä tekijänä Koskelo näkee valaistuksen. Samasta aiheesta voi näin ollen ottaa asiakuvan neutraalissa valaistuksessa, mutta siitä saadaan myös taiteellinen käyttämällä erilaista, neutraalista poikkeavaa ”taiteellisempaa” valaistusta.¹¹⁸

Kirjassaan *Eläinvalokuvaus* Heikki Willamo käyttää asia- ja taidekuvan sijasta termistöä laji- ja muotokuva. Vaikka nimitykset eroavat aikaisemmin esitetyistä, vaikuttavat niiden taustalla kuitenkin samankaltaiset ajatukset. Willamolles lajokuvaus edustaa selkeätä ja yksinkertaista dokumenttia, jossa kuvattavan lajin tarvittavat tuntomerkit esitetään neutraalisti. Näin ollen lajokuvaus viittaa vahvasti asiakuvaan, jossa aihe nähdään muotoa tärkeämpänä seikkana. Muotokuva on kuvaajan persoonallinen käsitys kuvattavasta kohteesta ja täten se muodostuu lajikuvaa vapaammaksi tulkinnaksi, jolloin se voidaan yhdistää esimerkiksi Koskelon esittämään taiteelliseen luontokuvaan.¹¹⁹

Muista tarkastelun kohteina olevista luontokuvaoppaista ei löydy yhtä selkeää asia- ja taidekuva käsitteisiin perustuvaa jaottelua. Tästä huolimatta niistä on kuitenkin havaittavissa tiettyjä piirteitä, jotka puoltavat kyseistä jaottelua. *Luonnonvalokuvauksen oppaassa* viitataan luontokuvauksen kahteen linjaan, joista toisessa kiinnitetään enemmän huomiota teknisesti oikeaoppiseen ja terävään kuvaan kuin kuvan luonnollisuuteen ja ”kuvauksellisuuteen”. Ensimmäistä linjausta korostetaan

¹¹⁷ Koskelo 1991, 11.

¹¹⁸ Koskelo 1991, 14.

¹¹⁹ Willamo 1988, 11.

etenkin jos kuvia aiotaan julkaista.¹²⁰ Tämä viittaa asiakuvatyylliseen kuvaamiseen, kun toinen linjaus puolestaan antaa kuvaajalle enemmän vapauksia ja on yhdistettävissä taidekuvan piiriin.

Luonnon lähikuvaus –kirjassa puhutaan valokuvan visualisoinnista, joka voidaan johtaa kuvaajan taiteellisiin intentioihin. Visualisointia määrääviksi tekijöiksi luetellaan valokuvalle tarkoitettu käyttöyhteys sekä välineistön ja kuvausmenetelmien asettamat mahdollisuudet ja rajoitukset. Mikäli kuvan käyttöyhteys vaatii neutraalimpaa lähestymistapaa, vähenee samalla myös visualisoinnin määrä. Näin ollen voidaan puhua asiakuvasta, kun taas visualisoinnin lisääntyessä kuva kääntyy taiteellisen kuvan puolelle.¹²¹ Hannu Hautalan *Kamerani luonnossa* - teoksessa ei kyseiseen jaotteluun puututa kuin ohimennen muutaman kuvan yhteydessä. Esimerkiksi kuvan kohdalla, joka esittää Suomessa harvinaista lintua, rantakurvia, Hautala toteaa tavanomaisen ja suhteellisen neutraalissa valaistuksessa otetun lajikuvan tarpeellisuuden.¹²² Muutoin kyseinen kirja luo enemmänkin esimerkkejä ja malleja persoonallisemmasta ja samalla myös taiteellisemmasta tavasta kuvata luontoa kohteineen. *Luonnonkuvaajan polut* ei puutu asia- ja taidekuva jaotteluun lainkaan.

Tässä luvussa esitettyjen eri luontokuvaoppaiden mukaiset näkemykset luontokuviiin liittyvästä jaottelusta asiakuviin ja taiteellisiin kuviin tuo vahvasti esiin sen, miten kuvien käyttöyhteydet sanelevat kuvallista esittämistä. Eläimistä ja muista luonnonkohteista tarvitaan selkeää ja havainnollistavaa kuvamateriaalia esimerkiksi erilaisiin oppikirjoihin ja tieteellisiin julkaisuihin, jolloin asiakuvien tuottaminen osoittautuu tarpeelliseksi. Varsinkin Rinteen tekstistä käy ilmi, kuinka luontokuvasta pyritään muodostamaan asiakeskeistä, tietoon perustuvaa käsitystä. Juha Suonpää on kommentoinut Rinteen tekstiä ja liittänyt sen luontokuvan kentän pyrkimyksiin rakentaa omaa olemassaoloaan ja merkittävyyttään suhteessa taiteen kenttään. Rinteen tekstissä luontokuviiin liitettävä asia-kriteeri muodostuu tärkeämmäksi kuin taiteen-kriteeri, joka voidaan johtaa ajatukseen siitä, että luontokuvia ei haluta nähdä ”pelkkänä taiteena” vaan kuvina, joihin taiteellisuuden lisäksi voi sisältyä myös asiaa. Tällöin luontokuvan tarpeellisuus näyttäytyy mahdollisuutena käyttää kuvaa johonkin, joka Suonpään mukaan viittaa luontokuvan käyttämiseen kaupallisena välineenä.¹²³

Kun tarkastellaan asiakuvan ja taidekuvan määrittelyä luontokuvauksen piirissä, antavat erityisesti *Luonnonkuvaajan käsikirja*, *Luonnonvalokuvauksen ABC* ja *Eläinvalokuvaus* toisiinsa nähden

¹²⁰ Nisula & Rautavaara 1972, 27.

¹²¹ Soveri 1980, 37.

¹²² Hautala 1986, 47.

melko ristiriitaisen kuvan aiheesta. Näyttää siltä, että luontokuvan yhteydessä kysymys taiteesta jää suhteellisen häilyväksi. Yhteenvetona voidaan kuitenkin tehdä se johtopäätös, että luontokuvaoppaat jakavat luontokuvauksen kahteen kuvallisen esittämisen tapaan. Näistä ensimmäinen keskittyy luonnonkohteiden tarkkaan ja neutraaliin asiakeskeiseen tallentamiseen ja toinen kuvaajan kannalta vapaampaan persoonalliseen ilmaisuun. Kumpaa tapaa kuvaaja sitten painottaakin, määräytyy se hyvin pitkälti kuvalle tarkoitetun käyttöyhteyden mukaan.

4.2.2. Luontokuvauksen arvostetut kohteet

Luontokuvauksen kuvaamisen kohteita käsittelin jo luvussa 3.2., jossa kävin läpi luontokuvauksen lajityyppejä. Näihin en enää varsinaisesti palaa tämän luvun yhteydessä, vaan pyrin luontokuvaoppaita tarkastelemalla selvittämään niitä eksplisiittisiä ja myös implisiittisiä arvostuksia mitä ne luontokuvauksen kohteille asettavat.

Yhtenä luontokuvauksen ihanteena voidaan pitää sitä, että luonnosta pyritään tuottamaan mahdollisimman monipuolista kuvaa. Vaikka luontokuvaoppaat monesti tuovat esiin suomalaisen luonnon tarjoaman kuvauskohteiden rikkauten, luovat ne silti myös eräänlaista kuvauskohteiden hierarkiaa. Tämä näkyy erityisesti eläinkuvauksen arvon korostamisessa. *Luonnonvalokuvauksen oppaassa* eläin- ja varsinkin lintukuvaus ovat pääosassa jättäen kasvi- ja hyönteiskuvauksen pienempään rooliin ja sivuuttamalla maisemakuvauksen kokonaan. *Luonnonvalokuvauksen käsikirja* ja *Luonnonvalokuvauksen ABC* esittelevät monipuolisemmin kuvauksen kohteita, mutta kummassakin niissä mainitaan eläinkuvaus luontokuvauksen suosituimmaksi, näkyvimmäksi ja näyttävimmäksi osaksi.¹²⁴ Soverin *Luonnon lähikuvauksessa* on eläinkuvaukseen liitettävissä olevalla hyönteiskuvauksella suuri rooli ja Willamon *Eläinkuvaus* kertoo jo otsikossaan selkeästä painotuksesta. *Luontokuvaajan polut* opastaa kuvaajia suuntaamaan tietyille tarkkaan määritellyille paikoille, joiden valikoitumisen perusteena toimivat pääsääntöisesti kyseisillä alueilla esiintyvät eläinlajit. Hannu Hautala on ansioitunut nimenomaan lintu- ja eläinkuvaajana, joten on luonnollista, että hänen kuvistaan rakentuva *Kamerani luonnossa* käsittelee muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta eläinkuvausta.

Eläinkuvauksen suosiota luontokuvauksen piirissä puoltaa ensinnäkin historia, joka osoittaa sen että ensimmäiset esikuviksi korotetut kuvaajat olivat keskittyneet nimenomaan lintukuvaukseen. Tästä

¹²³ Suonpää 2002, 175.

¹²⁴ Koskelo 1991, 71 ja Rinne 1981, 126.

johtuen koko luontokuvaus miellettiin pitkään lähinnä lintukuvaukseksi. Lintujen suosiminen arvostettuna kuvaamisen kohteena on johdettavissa Suomessa myös suhteellisen laajaan ornitologiseen harrastustoimintaan. Monille alan harrastajille luontokuvaukseen siirtyminen on tapahtunut aikaisemman luontoharrastuksen, kuten juuri lintubongauksen pohjalta. Tällöin myös näkökulma valokuvaukseen on tullut ikään kuin annettuna painottuen selkeään lajikuvaukseen ja tätä kautta bongauksessakin suosittuun eri lajien keräilyyn.¹²⁵ Varsinkin *Luonnonvalokuvauksen oppaassa* näkyy vielä selvästi aikaisempi lintukuvaukseen painottunut suuntaus. Valtaosa kirjasta käsittelee lintukuvausta rakentaen samalla sen hegemoniaa suomalaisen luontokuvauksen suosituimpana haarana. Lintukuvauksen suosiota kirja perustelee sillä, että lintuja on kaikkialla, kaikkina vuodenaikoina ja ne ovat suhteellisen helposti kuvattavissa.¹²⁶

Eläinten kuvaamisen suosio luontokuvauksessa voidaan johtaa myös sommitelmallisiin seikkoihin. Kameraseuran vuonna 1929 julkaiseman kirjan *Valoa ja varjoa – suomalaisia valokuvia* sisältämässä Edvard Richterin artikkelissa tuodaan esiin se, että maisema kuvaamisen kohteena voidaan nähdä liian tyhjänä, jolloin sommittelulle on vaikeaa löytää kiinnekohtia. Richter yhdistää ilman varsinaisia kiinnekohtia olevat maisemakuvat turistikuviin ja aloittelijoiden tekeleisiin. Jotta tällaisista kuvista tulisi tasokkaampia Richter suosittelee täytehenkilöiden käyttämistä kuvissa.¹²⁷ Luontokuvissa täytehenkilöiden paikan ottavat eläimet, tosin sillä erotuksella, että ne yleensä muodostuvat myös kuvaamisen pääasiallisiksi kohteiksi. *Eläinvalokuvaus* kirjassa Heikki Willamo perustelee eläinkuvauksen suosiota seuraavasti: ”Se (eläinkuvaus) tarjoaa luonnonelämyksiä, hienoja hetkiä ja kiinnostavia tapahtumia. Eläimet elävät kouriintuntuvasti, ne rikastuttavat ”kuollutta” maisemaa ja tekevät upeista tunnelmista täydellisiä.”¹²⁸ Varsinkin ”kuolleen” maiseman rikastuttaminen viittaa siihen kuinka eläimet muodostuvat luontokuvissa sommitelmallisiksi kiinnekohdiksi ja ikään kuin kruunaavat maiseman.

Luontokuvauksen kentällä eläinkuvauksen arvostus ja suosio on yhdistettävissä siinä piilevään haasteellisuuteen. Luontokuvauksen kohteiden arvostus voidaan määrittää sen mukaan kuinka helppoa tai vaikeaa niiden kuvaaminen on. Eläinokuvaus on sijoitettavissa vaikeampaan kuvaamiseen, kun taas kasvit ja maisemat suhteellisen staattisuutensa vuoksi mielletään helpommiksi kuvaamisen kohteiksi. Eläinkuvauksen sisällä tapahtuu myös lajittelua vaikeaan ja helppoon kuvaamiseen, jolloin kohteeseen liittyvät ominaisuudet määrittävät jaon ja samalla myös

¹²⁵ Eklund 2003, 16.

¹²⁶ Nisula & Rautavaara 1972, 3, 14.

¹²⁷ Richter 1929, 10-11.

genrejen arvostuksen. Määrävinä tekijöinä toimivat esimerkiksi kohteen arkuus, vaarallisuus, harvinaisuus ja nopeus. Monet näistä kriteereistä liittyvät suurpetoihin, kun taas esimerkiksi maisemiin ja kasveihin niitä on vaikea yhdistää.¹²⁹

Luonnonvalokuvauksen käsikirjassa todetaan, että eläinkuvan hyvyys ei määriy samassa määrin visuaalisin perustein kuin maisema- tai kasvikuva. Lisäksi kirjassa mainitaan eläinkuvaus ainoaksi luontokuvauksen osa-alueeksi, jossa voi sattumalta saada hyvänä pidettävän kuvan.

Luonnonvalokuvauksen käsikirja liittyy eläinkuvauksen uutiskuvaukseen, jossa tärkeintä on se mitä kuva esittää. Maisemakuvaus nähdään pelkistetyimmässä muodossaan estetisointina, jossa tärkeimmäksi tekijäksi muodostuu se, millainen kuva maisemasta on kyetty tekemään.¹³⁰ Tämä viittaa siihen, että kasvien ja maisemien kohdalla kuvaajalla on lähes rajattomasti aikaa tehdä niin kuvaussuunnitelmia kuin – järjestelyjäkin ja odottaa esimerkiksi sopivaa valaistusta, kun taas eläinten kohdalla kuvaaja joutuu usein toimimaan äärimmäisen nopeasti. Onnistunut eläinkuva voidaan näin ollen mieltää suuremmaksi taidonnäytteeksi kuvaajan osaamisesta kuin onnistunut maisema- tai kasvikuva.

Eläinkuvauksen vaikeutta ja haasteellisuutta korostetaan erityisesti sen työläyden kautta. Kuvia eläimistä voi toki saada hyvällä onnella aivan sattumaltakin, mutta yleensä eläinkuvaus vaatii kuvaajalta ennalta suoritettuja kuvausjärjestelyjä. Tietyissä tapauksissa –erityisesti suurpetojen kohdalla – tämä voi vaatia suuriakin ponnisteluja, kun metsiin joudutaan kuljettamaan raskaita kuvauskojuja ja houkutushaaskoja. Täten luontokuvan kentällä työmäärästä on muodostunut yksi merkittävä tekijä arvostetun kuvan mittarina. Tässä suhteessa kuvauksen kohde sanelee usein myös työmäärän. Mitä vaikeammin kuvattava kohde, sitä enemmän kuvaaja joutuu yleensä näkemään vaivaa onnistumisensa eteen, niin järjestelyjen kuin itse kuvaamisenkin osalta.¹³¹

Luontokuvaoppaissa eläinkuvauksen vaikeutta ja siihen liittyvää työmäärää korostetaan runsailla kuvausjärjestelyjen opastuksilla. Kari Soverin *Luonnon lähikuvausta* lukuun ottamatta kaikissa muissa oppaissa käsitellään erilaisten naamiointikeinojen ja piilokojujen rakentamista ja käyttöä eläinkuvauksen yhteydessä. Tämä viittaa luontokuvauksesta ja erityisesti eläinkuvauksesta rakennettuun mielikuvaan vaikeasta kuvaamisesta, jonka eteen on nähtävä vaivaa.

¹²⁸ Willamo 1988, 9.

¹²⁹ Suonpää 2001, 11.

¹³⁰ Rinne 1981, 126.

¹³¹ Suonpää 2002, 118-119.

Oli kuva sitten otettu mistä kohteesta tahansa, mutta jos se osoittautuu manipuloinniksi, rinnastuu se helppoon kuvaamiseen. Tämä argumentti on johdettavissa luontokuvan kentällä määritettyyn rajaamattomaan diakuvaan perustuvaan aidon kuvan ideaaliin. Vaikeasti kuvattavasta aiheesta saavutettu teknisesti onnistunut rajaamaton diakuva korostaa kuvaajan taituruutta ja lisää näin ollen myös kuvan arvoa. Täten digitaalinen kuvan manipulointi näyttäytyy perinteisenä pidetyn luontokuvauksen näkökulmasta toimintana, jossa kuvaussuoritus on jäänyt keskeneräiseksi.¹³²

Luontokuvauksen kuvallisen esittämisen konventioita tarkasteltaessa kuvaamisen kohteeseen liitettävä arvo muodostuu määrittäväksi tekijäksi. Harvinaiselle ja vaikeasti kuvattavalle eläimelle muodostuu luontokuvan piirissä itseisarvo, jonka myötä tällaista kohdetta esittävä kuva mielletään myös arvokkaaksi. Tässä mielessä yksinkertainen ja neutraalissa valaistuksessa otettu lajikuva karhusta muodostuu arvokkaammaksi kuin vastaavanlainen kuva esimerkiksi leppäkertusta. Jotta leppäkertua esittävä kuva voisi luontokuvan kentällä saavuttaa arvostusta, tulee siihen liittyä muita ominaisuuksia. Näiden ominaisuuksien käsittelyyn keskityn seuraavassa luvussa.

4.2.3. Luontokuvaoppaiden määrittämä luontokuvien visuaalinen koodisto

Luontokuvausta tutkittaessa yhdeksi merkittävimmistä kysymyksistä nousee valokuvan ja luonnon välinen suhde. Syntyhetkistään lähtien valokuvaukseen on liitetty binaarinen jäsennys luontoon ja kulttuuriin. Luontoon se on liitetty kemiallisena ja fysikaalisena prosessina, jonka tuloksena luonto jäljentää itseään. Toisaalta valokuva on kulttuurisissa viitekehyksissä toimivan kuvaajan työn tulos ja näin ollen kulttuuriesine.¹³³

Valokuvan luonnonkaltaisuutta semioottisesti tarkastellen Janne Seppänen näkee sen nojautuvan indeksisyyteen ja metonyymisyyteen:

Indeksisyys tulee siitä, että valokuva syntyy kausaalisesti valonsäteiden piirtämänä. Kuvauksen kohteesta sinkoutuvat valonsäteet saavat aikaan filmin valonherkässä kalvossa reaktion, joka erinäisten kemiallisten ja optisten vaiheiden jälkeen päättyy kuvaksi valokuvauspaperille. Kohde jättää valon välityksellä jäljen filmin pinnalle kuin jänis jälkensä koskemattomalle hangelle. Valokuvan metonyymisyys voidaan puolestaan ymmärtää kahdella, toisiinsa lomittuvalla tavalla. Kun suljin avautuu, valonsäteet, jotka ovat aaltoliikettä ja materiaa, yhdistyvät valotuksen ajaksi kohteen ja filmin pinnan. Filmin pinta ja kuvauksen kohde siis muodostavat materiaalsen kohtion, jonka kumpaakin

¹³² Suonpää 2002, 148.

¹³³ Seppänen 2001a, 141-142.

päätä sitoo toisiinsa valonsäteiden (materian) muodostama sidos. Kun suljin menee kiinni, kohtio purkautuu. Kohde jatkaa kulkuaan, valo virtaa ja valottunut negatiivi jää kameran sisään. Tästä näkökulmasta voidaan ajatella, että valokuva on itse asiassa materiaalisesti osa esittämäänsä asiaa. Toinen valokuvan metonyymisyyden piirre tulee siitä, että valokuva esittää eli representoi aina osan jotain laajempaa kokonaisuutta. Valokuva rajaa pienen osan näkyvästä alueesta, jolloin se edustaa metonyymisesti tätä aluetta. Valokuva hiuksista on metonyyminen merkki päästä.¹³⁴

Luontokuvissa valokuvan indeksisyys ja metonyymisyys vaikuttavat taustalla kun pohditaan kuvien aitoutta. Valokuvan indeksisyyden ja metonyymisyyden – eli sen luonnonkaltaisuuden – kautta syntyy käsitys valokuvasta vahvana todisteena kuvattavan kohteen olemassaolosta. Tämän johdosta valokuvulle annetaan samaa todistusvoimaa kuin mille tahansa luonnosta otetulle näytteelle.¹³⁵

Luontokuvissa rajaamattoman diakuvan asema luontokuvan kentän johtavana formaattina perustuu juuri tähän näkökulmaan, jossa luonnonkaltaisuus muodostuu totuuden takeeksi. Seppänen, kuten myös Suonpää, kuitenkin toteavat, että indeksisyyden, metonyymisyyden ja totuusfunktioiden välillä ei vallitse mitään luonnollista yhteyttä. Valokuvan luonnollisuus sen totuuden takeena on diskursiivinen sopimus, joka on riippuvainen niistä käytännöistä, joihin se kulloinkin sitoutuu.¹³⁶

Janne Seppäsen on kirjassaan *Katseen voima* tuonut esiin käsitteen visuaalinen järjestys. Seppäsen mukaan visuaalinen järjestys voi viitata elinympäristömme esinemaailmaan, sen vakiintuneisiin piirteisiin ja niiden merkityksiin, mutta se voi silti yhtä lailla sisältyä kuvallisiin esityksiin, kuten tässä tapauksessa luontokuvaan. Seppänen jakaa kuvalliseen esittämiseen sisältyvät visuaaliset järjestykset kahteen toisiinsa lomittuvaan tapaan, joista ensimmäinen sitoutuu välineeseen ja toinen esitettäviin asioihin ja niiden esittämisen tapaan. Luontokuva sitoutuu välineensä puolesta valokuvaukseen, johon puolestaan liittyy paljon kulttuurisia merkityksiä viesteineen. Näistä yhtenä ja perustavanlaatuisena esimerkkinä on juuri valokuvaan liitettävä näkökulma sen luonnonkaltaisuudesta ja tätä kautta sen totuudellisuudesta. Kuvallisen esittämisen lajityyppiin liitettävät merkitykset nivoutuvat täten osaksi valokuvauksen visuaalista järjestystä. Toinen tapa liittyy luontokuvaan sen kuvaamisen kohteiden (hierarkia muodostaminen vaikeiden ja helppojen aiheiden välillä) ja niiden esittämistapojen (valokuvan ilmaisulliset ulottuvuudet, luontokuvan valo, aika ja tila) kautta. Eli luonnosta syntyy visuaalinen järjestys luontokuvauksen toiminnan

¹³⁴ Seppänen 2001a, 142-143.

¹³⁵ Seppänen 2001a, 143.

¹³⁶ Seppänen 2001a, 143-144.

seurauksena. Tämä on havaittavissa erityisesti Seppäsen tarkennuksesta: ”Koskemattomaan luonnonmaisemaankin sisältyvä järjestys syntyy vasta sitten, kun ihminen tulkitsee luontoa”.¹³⁷

Luontokuvissa indeksisyys ja Seppäsen metonymisyydestä esittämä ensimmäinen tapa sitoutuvat käsitykseen siitä, että valokuvauksen kohde on ollut kuvaamisen hetkellä todellisuudessa olemassa. Vielä tarkemmin ajateltuna kohde on myös ollut juuri sellaisessa asennossa, paikassa, toimintavaiheessa ja valaistuksessa kuin kuva sen esittää. Tähän ajatukseen Roland Barthesin mukaan tiivistyy valokuvauksen varsinainen olemus, sen noema. Täten valokuvaus esittää väitteen ”tämä – on – ollut” ja sitoo sen näin todisteeksi siitä, että kuvauksen kohde on aina kuvauksen hetkellä ollut paikalla.¹³⁸ Luontokuvauksessa diafilmin käyttö liittyy tämänkaltaiseen aitouskeskusteluun, sillä rajaamaton dia edustaa sille aitouden ideaalia. Dia nähdään suorituskeskeisenä todisteena kuvaushetkellä vallinneista kuvausolosuhteista ja elementeistä, joihin kuitenkin ei liity kuvaajaa itse. Diakuva toimii näin ollen niin symbolisena todisteena kuvaajan aidoista kokemuksista luonnossa, kuin myös todisteena kuvaajan onnistuneesta suorituksesta.¹³⁹

Niissä luontokuvissa, joissa itse kuvattavaan kohteeseen ei sisälly edellisessä luvussa 4.2.2. käsittelemiäni kvaliteetteja, kuten harvinaisuutta ja vaikeasti kuvattavuutta, sitoutuu hyvänä pidetyn luontokuvan arvo muihin ilmaisullisiin elementteihin. Nämä muut elementit voidaan johtaa valokuvauksen perusilmaisuuksiin, joita Mikko Hietaharju on käsitellyt lissensiaattityössään *Mykkä todistaja – valokuvan rakenne-elementit ja merkitykset*. Hietaharju nimeää valokuvan ilmaisullisiksi ulottuvuuksiksi valon (suunta, väri, luonne), ajan (hetkellisyys, hetken pysäyttäminen, ajattomuus, tuokiokuva) ja tilan (tilailluusion rakentaminen, perspektiiviulottuvuus, rajaukset kuvapinnalla, kuvaelementtien sommittelu).¹⁴⁰

Luontokuvaoppaista löytyvien valon, ajan ja tilan määrityksiä ja painotuksien avulla on mahdollista luoda käsitystä luontokuvauksen visuaalisesta koodistosta. Eli käytännössä siitä millaista luontokuvaa pidetään arvostettuna ja minkälaisiin konventioihin tämänkaltaisen kuvaus perustuu. Sommittelun puolesta luontokuvauksessa toimivat yleisesti siihen liitettävät säännöt ja käytännöt, joita tämän yhteydessä on turha käsitellä sen tarkemmin. Luontokuvan ominaislaadun kannalta tärkeiksi seikoiksi nostan tämän kappaleen yhteydessä valon voimakkuuden, suunnan ja

¹³⁷ Seppänen 2001b, 34.

¹³⁸ Barthes 1985, 82-83.

¹³⁹ Suonpää 1999, 328.

¹⁴⁰ Hietaharju 2002, 39.

värin, aikaan liittyvän ratkaisevan hetken saavuttamisen sekä tilaan liittyvät rajausta koskevat huomiot.

Suomenkielen sana valokuva on erittäin osuva termi kuvaamaan kameralla tapahtuvaa kuvan muodostumista. Valo on valokuvauksen perusta ja ehto kuvan syntymiselle. Valo jaotellaan kahdeksi päätyypiksi: luonnonvaloksi ja keinovaloksi, joihin puolestaan sitoutuu neljä valolle tyypillistä ominaisuutta: voimakkuus, suunta, väri ja kontrasti. Lisäksi valolla on kolme päämuotoa, jotka ovat suora valo, heijastunut valo ja suodattunut valo.¹⁴¹ Luontokuvauksessa erityisen tärkeäksi muodostuu luonnonvalo, vaikka sen yhteydessä käytetäänkin paikoitellen myös keinovaloa (salamavaloa) esimerkiksi lähikuvauksessa piirissä.

Luonnonvalo on monimuotoista, jonka määrän ja värin vaihteluihin vaikuttavat vuodenaikojen, vuorokaudenaikojen ja säätilojen muutokset. Suora valo syntyy, kun aurinko paistaa kirkkaalta taivaalta. Tällainen valo on hyvin kontrastista, jonka määrään ja väriin vaikuttaa voimakkaasti juuri vuorokaudenaikojen vaihtelu. Auringonnousun tai –laskun aikaan valon määrä nousee tai laskee nopeasti, samoin kuin sen värilämpötila. Heijastunut valo on pehmeää ja se syntyy kun päivänvalo heijastuu esimerkiksi hiekasta, vedestä, lumesta, taivaalta tai lumesta, jolloin se sävyttyy näiden mukaisesti. Heijastuneen valon kohdalla valon selvä kohdistumissuunta ja varjot puuttuvat lähes kokonaan ja valon laatu ja määrä riippuvat heijastavan pinnan ominaisuuksista. Suodattunut valo on heijastuneen valon kaltainen, mutta sen kohdalla valo on kulkenut jonkin väliaineen, kuten värisuodattimen, lehvistön tai pilven läpi, jolloin se on sävyttynyt näitä vastaavaksi ennen kohteeseen lankeamistaan. Suodattunut valo luo pehmeämpiä varjoja ja on yleensäkin vähemmän kontrastista kuin suora valo.¹⁴²

Edellä läpikäydyn valon voimakkuuden lisäksi valon suunta muodostuu luontokuvauksessa (ja yleensäkin valokuvauksessa) tärkeäksi aspektiksi. Kaikissa luontokuvaoppaissa, joissa valoa käsitellään, tuodaan esiin valon kohdistumissuuntaan liittyvä karkea jaottelu, johon kuuluu myötävalo, sivuvalo ja vastavallo. Lisäksi näiden välimuodoista voidaan käyttää nimityksiä sivumyötäinen ja sivuvastainen valo.

Valon suunnan tärkeys näkyy erityisesti siinä, että sen avulla voidaan tuoda esiin tiettyjä kuvattavan kohteen erityispiirteitä, kuten väriä, pintarakennetta tai muotoa. Sama efekti toimii myös toisinpäin,

¹⁴¹ Soveri 1980, 50.

¹⁴² Soveri 1980, 50-51.

jolloin valon suunnan avulla voidaan häivyttää erilaisia yksityiskohtia. Myötävalo on kamerasuunnasta tulevaa valoa, jonka ominaisuuksiin kuuluu varjottomuus. Näin ollen se on vähäkontrastisin suora valaisumuoto.¹⁴³ Willamon *Eläinkuvaus*-kirjassa myötävalo nimetään latteaksi ja varjottomaksi, mutta värit hyvin toistavaksi valaisusuunnaksi, joka neutraalin luonteensa mukaisesti sopii hyvin lajikuvaukseen.¹⁴⁴

Sivuvalo tuottaa kuvassa näkyviä varjoja, jotka muodostuvat tärkeiksi silloin kun kuvaaja haluaa kertoa kohteensa muodosta, volyymistä ja pintarakenteesta. Kuvattavan kohteen jommaltakummalta puolelta tuleva sivuvalo toistaa hyvin värit ja yksityiskohdat korostaen samalla pinta- ja syvyysvaikutelmaa valon ja varjon eroavaisuuksien avulla. Soverin mukaan sivuvalon kohdalla kuvaajan tulee olla tarkka varjonmuodostuksen kanssa, sillä hallitsemattomana se voi muodostua kuvan kannalta häiritseväksi elementiksi.¹⁴⁵

Vastavalo tulee kuvattavan kohteen takaa heittäen varjot kameraan päin. Vastavaloon kuvattaessa tuloksena on usein ääriivivoja korostava silhuettimainen vaikutelma, mikäli kohde on valoa läpäisemätön. Kohteen ollessa läpikuultava tuo vastavalo esiin rakenteellisia yksityiskohtia. Lisäksi vastavalo muodostaa hyvän tilavaikutelman kuvauskohteen ja taustan välillä. Vastavalo on kontrastisinta valoa ja tämän takia myös vaikeimmin hallittavissa oleva valaistuksen suunta.¹⁴⁶ Ylipäänsä kaikissa luontokuvaoppaissa on jokseenkin yhtäläisesti kirjoitettu valosta ja sen käytöstä. Oikean valaistuksen valitseminen on pitkälti kiinni siitä mihin tarkoitukseen kyseinen kuva on tarkoitettu. Tämä viittaa jo aikaisemmin käsittelemääni asiakuva/taidekuva jaotteluun. Asia- tai lajikuvia otetaan mahdollisimman neutraalissa valaistuksessa, varoen näin jyrkkiä kontrasteja, jotka voisivat johdattaa katsojan mielenkiinnon pois kuvattavasta kohteesta. Taiteellisiksi miellettyjen luontokuvien kohdalla taas katsojan kiinnostusta pyritään herättämään sisällyttämällä kuviin voimakkaita kontrasteja mm. valaistuksen avulla. Heikki Willamon mukaan vaikuttavissa luontokuvissa on valolla lähes poikkeuksetta merkittävä osuus. Esimerkkeiksi Willamo nimeää rajun vastavalon, varjojen leikin kuin myös värillisen valon aikaansaaman tunnelman.¹⁴⁷ Väriin vaikutus onkin erittäin voimakas tekijä, joka luontokuvaoppaissa näkyy aamu- ja iltavalaistuksen korostamisena. Esimerkiksi Koskelon *Luonnonvalokuvauksen ABC*:ssä mainitaan aamu- ja

¹⁴³ Soveri 1980, 51.

¹⁴⁴ Willamo 1988, 19.

¹⁴⁵ Soveri 1980, 54.

¹⁴⁶ Soveri 1980, 54.

¹⁴⁷ Willamo 1988, 39.

iltahämärän hetket sellaisiksi, joina valaistus on monesti parhaimmillaan.¹⁴⁸ Myös Hannu Hautala korostaa usein kirjassaan *Kamerani luonnossa* ilta- ja etenkin aamuvalon merkitystä kyseisten kuvien onnistumisen takeena.¹⁴⁹ *Luontokuvaajan polut* –kirjassa valosta puhuttaessa käytetäänkin ainoastaan termejä aamu- tai iltavalo. Varsinkin aamuvalosta rakennetaan luontokuvaukselle tärkeä tekijä. Tosin valon lisäksi aamu nähdään muutoinkin hyvänä ajankohtana kuvaamiselle. Veden äärellä ollessa aamulla on usein tyyntä, jolloin vesi toimii voimakkaammin heijastavana pintana ja näin ollen visuaalisesti kiinnostavana elementtinä.¹⁵⁰ Tämän lisäksi monet eläimet – erityisesti linnut – ovat liikkeellä varhain aamulla.¹⁵¹

Luontokuvauksessa ihannoitu ns. vaikea kuvaus ei näyttäyty siis ainoastaan kohteensa, vaan myös valaistuksensa kautta. Vaikeasti hallittavasta vastavalosta on muodostunut luontokuvan kentällä tavoittelun arvoinen kuvaustapa, jonka avulla helppona kuvattavana pidetystä kohteesta voidaan saada kuitenkin arvostettu luontokuva. Lisäksi aamuvalon vangitseminen esimerkiksi aamu neljän aikaan voidaan nähdä vaativan kuvaajalta enemmän kuin päivävalon parissa työskenteleminen. Erikoisen ja vaikeasti saavutettavan valaistuksen merkitys tulee näkyväksi etenkin maisemakuvauksen kohdalla, josta Pentti Koskelo kirjoittaa *Luonnonvalokuvauksen ABC* –kirjassa seuraavasti: ”Valaistuksella on maisemakuvauksessa poikkeuksellisen suuri merkitys samasta syystä kuin sommittelullakin: selkeä pääkohde ei pelasta kuvaa huomioarvolla, jos valaistus on mitäänsanomaton.”¹⁵² Myös Heikki Willamon mielestä kuvan onnistumisen ja epäonnistumisen mittarina toimii valo. Etenkin jos kuvassa on mukana laajemmin ympäristöä niin mikä tahansa valo ei kelpaa. Tasainen pilvipouta antaa varjottoman ja rauhallisen valon sekaviin kasvustoihin sekä metsään, mutta jos kuvalla halutaan erottautua harmaasta massasta ja tavallisuudesta, tarvitaan siihen jotain erikoisempaa. Willamo nostaa aamun ja illan pehmeänpunaisen valon, sinisen hetken sinen, usvan tai vaikkapa lumipyryn sellaisiksi mausteiksi, joiden avulla kuviin luodaan ympäristön lisäksi tunnelmaa.¹⁵³

Tarkasteltaessa luontokuvaoppaiden esiin tuomia käsityksiä luontokuvaan liittyvästä ajasta, nousee merkittävimmäksi tekijäksi nk. ratkaiseva hetki. Ratkaiseva hetki on käsitteenä tullut tunnetuksi ranskalaisen valokuvaajan Henri Cartier-Bressonin myötä. Cartier-Bressonin mukaan valokuvaus on mahdollistanut uudenlaisen muovailtavuuden, joka syntyy aiheen liikkeen muodostamien

¹⁴⁸ Koskelo 1991, 51.

¹⁴⁹ Hautala 1986, 17, 24, 27, 35, 33, 49, 70.

¹⁵⁰ Högmander 1978, 26 ja Hautala 1978, 37.

¹⁵¹ Hautala 1978, 38.

¹⁵² Koskelo 1991, 87.

linjojen hetkellisyydestä. Perustavanlaatuisena huomiona ja kantavana ideana on se, että jokaisessa liikkeessä on tietty vaihe, jolloin sen elementit ovat tasapainossa toisiinsa nähden. Tähän tuokioon – ratkaisevaan hetkeen – tulee kuvaajan tarttua ja taltioida sen tasapaino. Jälkeenpäin kuvan geometriaa tutkittaessa havaitaan, että laukaisinta ollaan painettu juuri ratkaisevalla hetkellä ja tämän kautta ollaan saavutettu vaistomaisesti geometrinen kuvio, jota ilman kuva olisi ollut muodoton ja hengetön.¹⁵⁴ Kaikissa luontokuvaoppaissa painotetaan sitä, miten tietyn ratkaisevan hetken, kuten kohteen liikkeen, toiminnan, ilmeen tai tietyn hetken valaistuksen taltiointi nostaa kuvan arvoa ja kiinnostusta. Ennen kaikkea näissä tapauksissa kuva erottuu harmaasta ja tylsästä massasta. Tähän viittaavia kommentteja antavat erityisesti Heikki Willamo kirjassaan *Eläinkuvaus*¹⁵⁵ ja Pentti Koskelo *Luonnonvalokuvauksen ABC:ssä*.¹⁵⁶

Tietyn ratkaisevan hetken taltioimisen tärkeänä tekijänä, joka luo kuvaan voimakkuutta ja vaikuttavuutta, toimii rytmi. Kari Soveri kirjassaan *Luonnonlähikuvaus* määrittelee rytmien samojen tai samantapaisten asioiden enemmän tai vähemmän säännöllisenä toistumisena eli levon ja toiminnan vaihtelevana vuorotteluna. Rytmien aikaansaamiseksi tarvitaan siis tekijöitä, jotka luovat toimintaa, vaihtelua ja jännitystä ja ennen kaikkea ratkaisevaa hetkeä, jotta edellä mainitut tekijät tehdään näkyviksi. Luonnossa rytmiä ja toistoa esiintyy kaikkialla, joista ilmeisimpinä esimerkkeinä toimivat vastakohtat, kuten suuri/pieni, tumma/vaalea, valo/varjo jne. Rytmiset viiva- ja muotokuviot voivat Soverin mukaan olla sinällään kiinnostavia, mutta hänen mielestään toisto voi muodostua jännittävämmäksi, jos siinä esiintyy jokin tekijä, joka poikkeaa kaikista muista vastakohtaisuudellaan.¹⁵⁷ Sama mieltä asiasta on myös Willamo, jonka mukaan dynaamisuus voittaa staattisuuden. Dynaamisten rytmien sommittelussa tasapainotila elää ja on rakentunut vastakohtista, kun taas esimerkiksi symmetriaan perustuva staattisuus voi helposti muodostua katselijaa kyllästyttäväksi elementiksi.¹⁵⁸

Yleisesti ottaen liike nähdään tekijänä, joka erottaa eläimen muusta luonnosta. Pysäytettäessä liike kuvaan on Willamon mukaan ensisijaisen tärkeää, että se tehdään juuri ratkaisevimmalla hetkellä; ”ravaavan hirven on oltava edustavassa asennossa ja syöksysukeltavan tiiran juuri iskeytymässä vedenkalvon läpi, jolloin pärskheet vielä korostavat menoa”.¹⁵⁹ Liikkeen kuvaamiseen

¹⁵³ Willamo 1988, 60.

¹⁵⁴ Cartier-Bresson 1983/1952, 91-92.

¹⁵⁵ Willamo 1988, 11.

¹⁵⁶ Koskelo 1991, 65.

¹⁵⁷ Soveri 1980, 47.

¹⁵⁸ Willamo 1988, 30.

¹⁵⁹ Willamo 1988, 44.

luontokuvauksen piirissä käytetään kahta eri tapaa: liikkeen pysäyttämistä ja osittaista epäterävyyttä. Liikkeen pysäyttäminen tapahtuu käyttämällä riittävän lyhyttä valotusaikaa, jolloin liikkeen vaikutelma tulee kohteen asennosta ja/tai asemasta kuva-alalla. Osittaisen epäterävyyden kohdalla voidaan käyttää kahta erilaista toteutustapaa, joista ensimmäisessä kamera pidetään paikallaan ja kohde tai osa siitä liikkuu. Tätä tapaa käytetään erityisesti virtaavan tai aaltoilevan veden ja tuulen heiluttamien kasvien kuvaamisessa. Näin saadaan vaikutelma, jossa liikkuva kohde piirtyy epäterävänä, mutta muu ympäristö ilmenee terävänä. Toisessa tapauksessa kameralla seurataan liikkeessä olevaa kohdetta, jolloin kuvan taustaan syntyy vauhtiviivoja (mikäli tausta ei ole yksivärinen) ja itse kohteen terävyyteen voidaan vaikuttaa valotusajan valinnoilla.¹⁶⁰

Ratkaisevan hetken tavoittelun yhteydessä voidaan puhua myös kameralla metsästyksestä, jossa hiivitään, vaanitaan ja kytätään oikeaa hetkeä, jonka sattuessa vaistomaisesti laukaistaan kamera ja saadaan saaliiksi mahdollisesti hyvä kuva. Samanlainen kameralla metsästäminen sopii myös harvinaisen ja vaikeasti kuvattavan kohteen kuvauksen luonnehtimiseen, mutta siinä tärkeämpää on itse kohde, saalis, kuin taas muissa tapauksissa merkittäväksi tekijäksi muodostuu oikea hetki.

Tarkasteltaessa luontokuvauksessa esitettyä tilaa nousee päällimmäiseksi kysymykseksi kuvissa käytetty rajausta ja sen määrittäminen. Tämän luvun alussa esitettyjen Janne Seppäsen ajatusten mukaan valokuvan metonyymisyyden toinen piirre liittyy rajaukseen. Valokuva esittää – eli representoi – aina osan jotain laajempaa kokonaisuutta. Valokuva rajaa siis pienen osan näkyvästä alueesta, jolloin se edustaa metonyymisesti tätä laajempaa aluetta.¹⁶¹ Tällöin rajauksen avulla on mahdollista ohjailla kuvan merkityksiä kuvaajan haluamaan suuntaan. Näin ollen metonymia määrittelee usein sen, millaisia merkityksiä kuva herättää.¹⁶²

Luontokuvauksessa rajauksen merkitys jakautuu kahtaalle. Ensimmäinen rajauksen merkitys on korostunut diafilmin käytön myötä. Diakuvauksen erityispiirteenä on se, että kuvaajan täytyy onnistua rajaamaan haluamansa otos jo kuvaustilanteessa, sillä kyseisten kuvien rajausta jälkikäteen on hankalaa ja onnistuu vasta vedostamisen tai skannauksen yhteydessä. Tällöin rajaamaton diakuva muodostuu todistukseksi ainutlaatuisesta kuvaushetkestä ja samalla myös merkiksi kuvaajan onnistuneesta suorituksesta.¹⁶³ Toisaalta rajausta liittyy luontokuvaukseen kautta sen historian leimanneeseen tarpeeseen kuvata erämaaluontoa. Juha Suonpään mukaan juuri huolellisen

¹⁶⁰ Koskelo 1991, 66-67.

¹⁶¹ Seppänen 2001, 142-143.

¹⁶² Seppänen 2001, 191.

rajauksen kautta luontokuvan on ollut mahdollista rakentua koskemattomuuden estetiikan saarekkeeksi.¹⁶⁴ Erämaaluonnon kuvaukseen voidaan liittää myös ajallinen aspekti, jolla pyritään ilmaisemaan tiettyä ajattomuutta. Esimerkiksi *Luontokuvaajan polut* –kirjaan sisältyvässä Seitsemisen metsäerämaan esittelyssä huomio kiinnitetään siihen, miten nyttemmin harvinaistuneet aarnimetsät voivat vielä luoda käsityksen siitä, millaisena suomalainen luonto on joskus ennen muinoin näyttänyt.¹⁶⁵

Luontokuvaajan polut –kirja toimii muutenkin malliesimerkkinä siitä, miten luontokuvaoppaat – varsinkin vielä 70-luvun lopussa – keskittyivät ohjeistamaan kuvaajia juuri erämaaluonnon kuvaamiseen. Kyseinen kirja rakentuu erilaisten Suomessa sijaitsevien maantieteellisten paikkojen kuvauksista, joiden valintaperusteena on käytetty tavalla tai toisella mielenkiintoisten kuvauskohteiden tarjoamista. Oppaasta käy ilmi kyseisten paikkojen tarkat sijaintitiedot ja joissain tapauksissa myös helpoimmat kulkureitit. Useimpien kohteiden valinnan keskeisimpänä kriteerinä on toiminut kyseisiltä paikoilta havaittavissa oleva erämaaluonto. Itse asiassa kirja toimii oivana hakuteoksena siitä, mistä Suomesta voi löytää vielä pieniä alueita aarnimetsää ja erämaakorpea. Toisaalta kirjasta saa myös sen käsityksen, että erämaa vaikutelman luominen on mahdollista saavuttaa ainoastaan huolellisella rajaamisella. Tämä käy ilmi erityisesti Oulunjärven länsipuolella kohoavan Rokuanvaaran esittelyssä, jossa alkuperäisen ja herkän luonnonkuvauksen vastapainoksi voidaan kamera suunnata vaaran eteläpuolelta avautuvalle Pelsonsuolle, joka toimii maassamme huomattavana polttoturpeen nostopaikkana.¹⁶⁶

Erämaassa tapahtuva kuvaaminen voidaan nähdä myös rajaustyöskentelyä helpottavana tekijänä. Tämä tulee hyvin esiin Kittilän ja Sodankylän väliin jäävän suuren metsäalueen –Pomokairan – kuvauksesta, jossa ”koko paikalle olennaisinta on koskematon korpiluonto, joka tarjoaa taustan jokseenkin jokaiselle otokselle.”¹⁶⁷ Erämaaluonto antaa näin ollen taustan, jota kuvaajan ei tarvitse juurikaan rajailta väistelläkseen raiskioita tai ihmisasutuksia, taikka järjestelmälliseen rivistöön istutettua talousmetsää. Tällaisen itse erämaassa kuvaamisen vastakohtaksi voidaan nostaa Pentti Koskelon erään kirjassaan esiintyvän kuvan selostus: ”Kuva sopii esimerkiksi tarkoituksenmukaisesta rajaamisesta, se näyttää olevan pieni pala sekametsää kaukana korven

¹⁶³ Suonpää 2002, 144.

¹⁶⁴ Suonpää 2001, 28.

¹⁶⁵ Kalinainen 1978, 54.

¹⁶⁶ Hongell 1978, 108.

¹⁶⁷ Kaikusalo 1978, 124.

kätköissä. Vähänkään väljempi rajaus olisi tuonut kuvaan lähimmän kerrostalon nurkan ja auton katon kohteen takana olevalta kadulta”.¹⁶⁸

Rajauksen yhteydessä on hyvä muistaa se, että siinä on kysymys myös vallasta. Tämä ilmenee etenkin siinä kuinka luontoa pystytään ohjailemaan kuvaajan intentioiden mukaiseksi.

Laadukkaaksi määritelty luontokuva todistaa sen miten hyvin siinä ollaan onnistuttu. Täytyy myös muistaa, että jokainen luontokuva on kyseisen kuvaajan käsitys luonnosta tai kuvattavana olleesta eläimestä. Tässä mielessä on huomioitava luontokuvan subjektiivisuus. Vallan toimivuuden kannalta on näkyvyyden ohella näkymättömyys yhtä tärkeää. Näkymättömyys on tietoista poissulkemista visuaalisen järjestyksen piiristä.¹⁶⁹ Selvimpänä esimerkkinä tästä voidaan pitää petokuvauksen yhteydessä käytettävien houkutushaaskojen poisrajaamista kuva-alalta. Haaskat ovat ristiriidassa luontokuvaan rakentuneeseen aitouden kriteeriin nähden, jolloin niiden poisrajaamisella hallitaan aitouden mielikuvan muodostumista. Aitous onkin luontokuvassa näin ollen liittynyt ajatukseen ihmisen poissaolon luoman erämaailuusion ylläpitämiseen. Luontokuvan luonnollisuuden ajatusta voidaan kuvata tässä mielessä tietyn luonnollisuuden ideaalin rakentamisena, joka pitkälti liittyy juuri kuvaajan käyttämään rajaukseen.¹⁷⁰

Luonnonvalokuvauksen käsikirja tukee edellä mainittuja luontokuvauksen omien aitouskriteerien olemassaoloa. Sen mukaan karhun kuvaamisen kohdalla aitouskriteereinä toimivat se, että karhu on hengissä eikä sitä ole huumattu, sillä on mahdollisuus paeta eivätkä houkuttimet näy kuvassa. Lisäksi *Luonnonvalokuvauksen käsikirja* rakentaa luontokäsitystä, jossa ihminen rajataan luontokuvan ulkopuolelle. Sen mukaan luontokuvan autenttinen luonto mielletään puhtaaksi ja koskemattomaksi, ihmisen vaikutuspiirin ulkopuolelle asettuvaksi kokonaisuudeksi. Ihminen tulee mukaan luontokuvaan vasta silloin, kun kuvaajan tarkoituksena on kertoa ihmisen ja luonnon välisestä suhteesta.¹⁷¹

Yleisenä luontokuvaoppaiden ohjeistamana kohteen ja sen taustan välisen suhteen rajausmetodina voidaan pitää pelkistämistä. Luontokuvissa taustalta vaaditaan yleisesti sellaisia ominaisuuksia, joiden avulla pääkohteen hukkuminen rikkonaiseen, samansävyiseen tai kirjavaan taustaan voidaan välttää. Mikäli kuvaamissuuntaa ei voida vaihtaa, voidaan sopimattomaksi koettu tausta häivyttää

¹⁶⁸ Koskelo 1991, 50.

¹⁶⁹ Seppänen 2001, 44.

¹⁷⁰ Suonpää 1999, 327.

¹⁷¹ Rinne 1981, 12-13.

epämääräiseksi, pehmeiksi valo- ja väriläiskiksi erilaisin kamerateknisin keinoin, kuten esimerkiksi käyttämällä tarkoitukseen sopivaa suurta himmenninaukkoa.¹⁷²

Vaikka *Luonnonvalokuvauksen opas* huomauttaa kameratekniikan kehittymisen mahdollistavan monipuolisen kuvien rajauksen, painottaa se kuitenkin eläinkuvauksen yhteydessä rajaustapaa, jossa kuvattava kohde pyritään tallentamaan mahdollisimman läheltä. Tätä perustellaan väitteellä, että ihminen on kautta aikojen halunnut päästä tarkastelemaan eläimiä mahdollisimman läheltä. Tämän taustalla voidaan nähdä myös aikaisempien lintukuvaajien yritykset kuvata kohteitaan alkeellisilla välineillä, jolloin harvoja onnistuneita lähikuvia pidettiin hienoina saavutuksina.¹⁷³

Tiiviiseen rajaukseen, jossa pääkohde muodostaa suurimman osan kuva-alasta, kannustetaan kahdessa tapauksessa. Ensimmäkin tämänkaltainen rajausta tulee perustelluksi silloin, kun kuvauskohteena on voimakas tapahtuma tai muuten dominoiva tekijä. Esimerkkinä tästä käytetään kuvaa poikasiaan ruokkivasta lintuemosta. Toisaalta tiivis rajaaminen nähdään oikeutetuksi myös silloin, kun kohteen ympäristö näyttäytyy paljon häiritseviä tekijöitä sisältävänä ja levottomana. Mikäli ympäristö on kuitenkin kaunis, mielenkiintoinen ja se muodostaa yhdessä kohteen kanssa ehjän kokonaisuuden, voidaan ottaa käyttöön väljempi rajausta. Esimerkiksi ympäristön havainnollistaessa kuvattavan kohteen tyyppillisen elinympäristön laatua, tulee se ottaa kuvaan mukaan.¹⁷⁴

5. Analyysiosuus

5.1. Eero Tarasti: Maisemansemiotiikka

Perustavana oletukseni on se, että luontokuvat voidaan mieltää maisemien kuvauksiksi. Tosin objektikeskeiseen eläin- tai kasvikuvaukseen painottuneena luontokuvauksen maisemat näyttäytyvät usein varsin viitteellisinä, erityisesti jos maisemalla ymmärretään Nykysuomen sanakirjan mukainen määritelmä, jossa maisema nimetään seuraavasti: ”maanpinnan osa katsojalle näkyvänä kokonaisuutena”.¹⁷⁵ Jos taas ajatellaan Tarastin määritelmän mukaisesti, jossa maisema on rajavyöhyke, eli se osa luontoa/kulttuuria, jota kulttuuri tarkastelee omalta alueeltaan ja johon se

¹⁷² Soveri 1980, 39.

¹⁷³ Nisula & Rautavaara 1972, 32-34.

¹⁷⁴ Nisula & Rautavaara 1972, 35.

¹⁷⁵ Nykysuomen sanakirja 1970, 368.

heijastaa omat struktuurinsa ja asennoitumisensa, voidaan luontokuvat nähdä maisemiksi, mahdollisesta viitteellisyydestäänkin huolimatta. Näin ollen maiseman käsite perustuu kulttuurin ja luonnon väliseen dialektiikkaan, jossa se on luonnon inhimillistämistä ja siten luonnon muuttamista kulttuuriksi. Tarastille maisema muodostuu kulttuuriyksiköksi, kulttuuriseksi tosiasiaksi, jonka sanoma on riippuvainen siitä miten kulloinenkin kulttuuri tulkitsee maiseman ja mitä se yleensäkin pitää maisemana.¹⁷⁶

Maisemasemiotiikkansa lähtökohtana Tarasti pitää ympäristöä, jonka hän A. J. Greimasia mukaillen määrittelee seuraavanlaisesti: ”Ympäristö tarkoittaa yhtäaikaa jonkin keskusta ja sitä ’jotain’, joka ympäröi tätä keskusta.” Maiseman tarkasteluun sovellettuna keskuksena toimii sitä tarkasteleva ihminen, havaitseva subjekti, jota maisema ympäröi. Tämänkaltainen ympäristön ja havaitsijan välinen suhde voidaan tulkita kommunikaatiosuhteeksi, jossa ympäröivä luonto toimii sanoman lähettäjänä, maisema koettuna elämyksenä itse sanomana ja havainnoitsija tämän maiseman sanoman, eli sen merkkikielen, vastaanottajana.¹⁷⁷

Vaikka Tarasti painottaa maisemasemiotiikassaan ihmisen ja luonnon välistä kommunikaatiosuhdetta, hän kuitenkin muistuttaa, ettei maisemasemiotikkaa voida kuitenkaan määrittellä yksinkertaiseksi ihmisen ja luonnon väliseksi dialogiksi. Syynä tähän Tarasti näkee vastaanottajan, eli havaitsevan subjektin, sitoutuneisuuden yhteisön ja kulttuurin viitekehykseen. Havaitseva subjekti ei ole siis mikään eristetty, idealisoitu ihmisyksilö, vaan yhteisön ja kulttuurin viitekehysessä ja niiden ehdollistamana toimiva sosiaalinen olento, joka voi suuressa määrin vaikuttaa itse sanoman sisältöön. Tällöin tärkeäksi tekijäksi muodostuu havaitsevan subjektin konkreettinen asema ja tilanne, jossa hän maisemaa tarkastelee. Maisemasemiotiikan kannalta näiden kahden peruselementin – ihmisen ja luonnon – välille sijoittuu muita tekijöitä, joiden analysoiminen on sen varsinainen tehtävä.¹⁷⁸

Luontokuvauksen kannalta katsottuna voidaan luontokuvaaja mieltää havaitsevaksi subjektiksi, joka kuvatessaan luontoa toimii yhteisön ja kulttuurin viitekehysessä. Täten kuvaajan työskentelyn taustalla vaikuttavat niin suomalaiseseen kansalliseen kulttuuriin sitoutuneet kuin myös luontokuvan kentällä muodostuneet luonnonkuvaamisen arvot ja merkitykset. Nämä arvot ja merkitykset

¹⁷⁶ Tarasti 1990, 156.

¹⁷⁷ Tarasti 1990, 154-155.

¹⁷⁸ Tarasti 1990, 155-156.

edustavat näkemykseni mukaan niitä Tarastin ihmisen ja luonnon välisen dialogin väliin jääviä muita tekijöitä, joiden analysoiminen on maisemasemiotiikan varsinainen tehtävä.

Maisemasemiotiikan ensimmäisen käsitteellisen viitekehyksen Tarasti nimeää elementaaristruktuuriksi, jonka avulla kyetään luokittelemaan ja käsittelemään periaatteessa minkä tahansa kulttuurin käsityksiä maisemasta. Elementaaristruktuurin taustalla on ajatus siitä, että kulttuurit eivät ainoastaan määrittele maisemia, vaan yleensä myös osoittavat sen, millaista maisemaa ne pitävät itsensä kannalta suositeltavimpana. Eli millaiset maisemat muodostuvat kulttuurissa ideaalisiksi kauniiksi maisemiksi ja mitkä taas rumiksi ja ei-suositeltaviksi. Lisäksi kulttuureja on mahdollista luonnehtia sen mukaan, mihin ne sijoittavat ideaalimaisemansa. Kysymys on silloin siitä, sijoitetaanko ideaalimaisemat kulttuurin sisäiselle vai ulkopuoliselle ja läheiselle vai etäiselle vyöhykkeelle. Kulttuurin ulkopuoliselle sijoitettu maisema edustaa kulttuurin kannalta sitä mikä on ”toisin” kun taas kulttuurin sisäpuoliselle vyöhykkeelle sijoitettu maisema edustaa sitä, mikä on kulttuurin kannalta ”samoin”. Viitekehystä saadaan monipuolisempi ja kattavampi, kun edellä mainittuihin paikallistamiskriteereihin lisätään vielä maiseman arvottamisen periaatteet, jossa maisema arvotetaan kulttuurin kannalta positiivisesti ja negatiivisesti.¹⁷⁹ Kulttuurin kannalta maiseman positiiviseksi tai negatiiviseksi arvottamista voidaan puolestaan tarkastella Yrjö Sepänmaan konstruoimien luonnon esteettisten arvottamiskriteerien avulla, jolloin luontokuvien maiseman sitoutuessa edellä mainittuihin kriteereihin, voidaan ne mieltää positiivisina. Mikäli kuvien maisemat eivät sovi luonnon esteettisiin arvottamiskriteereihin voidaan ne tällöin nähdä negatiivisina.

Eero Tarastin elementaaristruktuuri: Maisema kulttuuriyksikkönä

| Arvottaminen Paikallistaminen | Positiivinen | Negatiivinen |
|--------------------------------------|---|--|
| Kulttuurin sisäinen, ”samoin” | Esim. ympäristöesteettisesti ja toiminnallisesti hyvin suunniteltu kaupunkimaisema. | Esim. tehdasslummi. |
| Kulttuurin ulkopuolinen, ”toisin” | Esim. Lapin erämaamaisema. | Esim. mikä tahansa saastunut luonnonmaisema. |

¹⁷⁹ Tarasti 1990, 156-157.

Tarasti huomioi maisemasemiotiikassaan sen, kuinka elementaaristruktuuri voi yleisluontoisuudestaan johtuen muodostua varsin hajanaisten esimerkkien kokonaisuudeksi. Kaavion ruutuihin voidaan sijoittaa esimerkkejä hyvin laajasti ja samassa kaaviossa voi esiintyä esimerkkejä vaikkapa ranskalaisesta impressionismista ja suomalaisesta karelianismista. Tämän välttämiseksi hän näkee kiinnostavammaksi soveltaa elementaaristruktuuri -käsitekehikkoa yhden ainoan kulttuurin tutkimiseen.¹⁸⁰ Tässä mielessä oma tutkimukseni rajautuu yleisesti ottaen suomalaiseen kulttuuriin. Tarkastellessani analysoitavia luontokuvia liikun ajallisesti myös suhteellisen kompaktin aikajanan sisällä, joka ulottuu vuodesta 1980 vuoteen 2004. Tosin luontokuvauksen taustalla vaikuttavia tekijöitä tarkastellessani tutkielmani aikajana palautuu toisinaan aina 1800- ja 1900 –luvun taitteeseen saakka. Luontokuvaukseen suhteutettuna elementaaristruktuurin käyttäminen luo mahdollisuuden tarkastella sitä, miten suomalainen luontokuvaus määrittelee ideaalimaisemansa. Ennen kaikkea tärkeää on saavuttaa tietoa niistä konventioista, minne ja miten suomalainen luontokuvaus sijoittaa ihannemaisemansa ja millä perusteilla se sitä arvottaa.

Tarasti huomauttaa, että itse maiseman semiotiikka ei tule sekoittaa maiseman kuvauksien semiotiikkaan, vaan nämä tasot tulisi pitää erillään. Tämän taustalla on ajatus siitä, että niin itse maisemassa kuin sen kuvauksissakin tulee erottaa toisistaan kulttuurisella merkitysisällöllä varustetut, jotain tiettyä tunnetilaa tai muuta kulttuuriyksikköä ”esittävät maisemat”, ja maisemat, jotka eivät esitä muuta kuin itseään. Ensimmäisessä tapauksessa maisemaa voidaan pitää merkinä, jolla on kaksi tasoa. Ensinnäkin on olemassa esittävä taso, eli maisema konkreettisesti, fyysisessä muodossaan. Toinen taso puolestaan on esitetyn sisällön taso, jota voimme kutsua maiseman sisällöksi. Tähän tasoon kuuluvat esimerkiksi esteettinen mielikuva tai tunnetila, jonka liitämme maisemaan. Jälkimmäisessä tapauksessa kyseessä on ainoastaan yhteen tasoon sitoutunut itse maisema. Tosin Tarasti huomauttaa Greimasin viittaamalla, että tällöinkään ei voida kulttuurin strukturoivaa vaikutusta sivuuttaa, vaan maisema voidaan analogisella tavalla käsittää kulttuurin muiden esitystapojen sääntöjen mukaan rakentuvaksi.¹⁸¹

Tämänkaltainen esittävään ja ei-esittävään maisemaan jakaminen ei vielä kuitenkaan ratkaise maisemasemiotiikan ongelmia. Tutkimuksen kohteeksi nousee maiseman merkkikielen suhde sitä kuvaavaan merkkikielen kuten esimerkiksi maisemamaalaukseen tai –valokuvaan. Maiseman omaa merkkikieltä voidaan pitää ensimmäisen asteen merkkikielenä ja maisemakuvausta, joka

¹⁸⁰ Tarasti 1990, 158.

¹⁸¹ Tarasti 1990, 158-159.

heijastelee kyseistä ensimmäisen asteen merkkikieltä toisen asteen järjestelmänä. Tällöin esimerkiksi jokin maisemavalokuva sisältää vähintään nämä kaksi edellä mainittua artikulaation tasoa. Maiseman merkkikieli, sen varsinainen semiosis ilmenee siinä miten kuvauksen kohde on valittu, missä sävyssä se on esitetty ja miten sitä on arvoitettu.¹⁸²

Tällaisessa tapauksessa strukturaalisen kuva-analyysin pääasiallinen tehtävä olisikin erottaa esimerkiksi jossakin maisemakuvauksessa nämä kaksi tasoa, jotta voitaisiin päätellä missä määrin kuvaus edustaa kulttuurin näkemystä maisemasta, siis maiseman semiotiikkaa eikä maiseman kuvauksen semiotiikkaa. Tarasti keskittää huomion juuri näiden kahden alueen erottamiseen ja pitää sitä tärkeänä metodisena tekijänä maiseman merkkikielen historiaa tutkittaessa. Lisäksi hän korostaa sitä, että halutessamme selvittää maiseman käsitteen historiaa eri kulttuurivaiheissa, tai vertailla keskenään eri kulttuurien ideaalimaisemia, niin kyetään maisemasemiotiikan taso saavuttamaan ainoastaan erilaisten maisemakuvausten – toisen asteen merkkijärjestelmien – avulla. ”Maisemakuvaukset muodostavat ainoat objektiiviset kriteerit, joihin itse maiseman merkkikielen tutkimus tulee perustaa.”¹⁸³

Edellä mainitun perusteella voidaan Tarastin mukaan hahmottaa se, miten maiseman merkkikielillä on ikään kuin kaksi ilmenemismuotoa tämän kielen ilmaisun tasolla. Tätä selventääkseen Tarasti muodostaa kolmesta tekijästä koostuvan mallin, jotka yhdessä muodostavat maiseman semiosiksen, eli sen prosessin, jossa maiseman semiotiikka muodostuu. Maiseman sisällön taso perustuu käsitykseen maisemasta kulttuuriyksikkönä, joka kaksin sitein kiinnittyy ulkoiseen todellisuuteen. Ensinnäkin se kiinnittyy luontoon fyysisesti ja maantieteellisesti määriteltävänä maisemana ja toisekseen kulttuuriin maisemasta esitettyjen kuvauksien (maalauksen, valokuvan, romaanin, sävellyksen tms.) välityksellä.¹⁸⁴

| Maisema kulttuuriyksikkönä (sisällön, signifién, taso) | |
|--|--|
| Maisema fyysisenä luontona (ilmaisun taso, signifiant n:o 1) Esim. itäsuomalainen vaaramaisema | Maiseman kuvaus (ilmaisun taso, signifiant n:o 2) Esim. Gallen-Kallelan maalaus <i>Palokärki</i> |

¹⁸² Tarasti 1990, 159.

¹⁸³ Tarasti 1990, 159.

¹⁸⁴ Tarasti 1990, 162-163.

Edellä mainittua mallia ja aikaisemmin esitettyä elementaaristruktuuri -mallia tulisi Tarastin mukaan voida käyttää yhtäältä eri kulttuurien maisemäkäsitysten vertailuun ja toisaalta myös saman kulttuurin sisällä maiseman historiallisten muutosvaiheiden tarkasteluun eri aikakausina.¹⁸⁵

Maiseman semiosiksen selventämiseksi – erityisesti maisema kuvauksen tason kannalta – Tarasti nostaa näiden kahden em. mallien rinnalle vielä ajatuksen jo aikaisemmin esitetystä maiseman sanomasta. Tämän yhteydessä Tarasti tarkentaa, että sanomaa ei ole ilman koodia, eli niitä sääntöjä joiden mukaan sanoma on tulkittavissa. Tarasti erottaa taiteesta puhuessaan koodiin ja sanomaan orientoituneet kuvat. Koodiin orientoituneissa kuvissa katsojan huomio kiinnitetään kuvan tekniikkaan ja tekotapaan sekä esityksen rakenteeseen. Sanomaan orientoituneet kuvat puolestaan vangitsevat katsojan huomion niiden sanoman, sisällön, avulla. Tässä suhteessa Tarasti näkee houkuttelevaksi kokeilla näiden määritelmien soveltuvuutta maisemasemiotiikkaan, maiseman ja sen kuvauksen sekä niiden välisten suhteiden esiintuomiseen. Mielenkiinnon kohteeksi nousisi tällöin kysymykset siitä voidaanko puhua maisemista, jotka on tulkittava ikään kuin ne muodostaisivat ”koodin”, tai maisemista, jotka on ymmärrettävä ”sanomiksi”. Koska maisemasemiotiikka voi tavoittaa maiseman todellisuuden vain sen kuvausten kautta, joudutaan erottamaan kaksi analyysin tasoa: empiirisesti arvioiden kohdataan ensin maiseman kuvausten taso ja tämän jälkeen vasta tutkimuksen ensisijainen kohde, eli maiseman muodostama merkkikieli. Tätä tutkimuksen ”transsendentaalista” kohdetta Tarasti pitää kahdesta tekijästä koostuvana muuttujana: fyysisen luonnon ja kulttuurin sille antaman muodon ja rakenteen funktiona.¹⁸⁶

Tarastin maisemasemiotiikan sopivuus oman tutkimukseni kannalta perustuu ensinnäkin analyysissäni käytettäviin kuviin, jotka luen maisemakuvauksiksi. Ainoastaan näiden kautta on mahdollista selvittää maiseman merkkikieli eli sen semiosis, joka perustuu sen havainnointiin miten kuvauksen kohde on valittu, missä sävyssä se on esitetty ja miten sitä on arvoitettu. Näin ollen analyysin tarkoituksena on erottaa se, missä määrin kuvaukset edustavat kulttuurin näkemystä maisemasta – eli maisemasemiotiikkaa – ja missä määrin taas maiseman kuvauksen semiotiikkaa. Tässä suhteessa Tarastin teoria sopii hyvin luontokuvauksen konventioiden rakentumisen tarkasteluun siinä mielessä, että sen avulla on mahdollista selvittää sitä missä määrin konventiot rakentuvat vastaamaan suomalaisen kansallisen kulttuurin näkemyksiä maisemasta ja missä määrin taas luontokuvauksen omia kuvallisen esittämisen ihanteita ja arvoja. Tämän yhteydessä voidaan

¹⁸⁵ Tarasti 1990, 163.

¹⁸⁶ Tarasti 1990, 165.

puhua myös koodiin ja sanomaan perustuvista kuvista, jolloin analyysin tehtävänä on osoittaa kumpaan kategoriaan ja missä suhteessa luontokuvauksen kuvalliset konventiot sijoittuvat.

5.2. Vuoden luontokuvat -kilpailun voittajakuvien analyysi

Vuoden luontokuvat -kilpailun voittajakuvien valitsemista tutkielmani analyysin pääaineistoksi perustelen ensinnäkin sillä, että kyseiset kuvat rajautuvat sopivaksi kokonaisuudeksi luontokuvien määrällisesti hyvinkin runsaasta joukosta. Vaikka Vuoden luontokuvat -kilpailun voittajakuvat ovatkin saaneet luontokuvan kentällä kritiikkiä siitä, että ne usein tuottavat vain kaunista ja tavanomaista, ts. yksipuolista kuvaa luonnosta, löytyy niiden joukosta kuitenkin edustajia jokaisesta luontokuvauksen lajityypistä. Markku Tantu toteaa, että runsaan kahdenkymmenen vuoden aikana järjestettyjen kilpailujen teokset muodostavat oivallisen läpileikkauksen määrätynlaisen luontokuvauksen kehityksestä.¹⁸⁷ Määrätynlaisella luontokuvalla Tantu tarkoittaa tässä tapauksessa mitä ilmeisemmin yleisesti hyväksyttyä luontokuvauksen valtavirtaa.

Vuoden luontokuvat -kilpailu on suurin ja merkittävin tapahtuma, jonka kautta suomalainen luontokuvaus on julkisuudessa esillä. Kilpailun voittaminen on näin ollen myös merkittävä tekijä kuvaajalle saada näkyvyyttä ja saavuttaa mainetta. Ennen kaikkea kilpailun voittaminen merkitsee läpimurtoa luontokuvan kentällä ja tämän kautta mahdollisuuksia päästä määrittämään sen sääntöjä ja siten ohjaamaan jäsenten toimintaa.¹⁸⁸ Vuoden luontokuvat -kilpailu voidaan mieltää luontokuvauksen kuvallisia konventioita rakentavaksi instituutioksi. Tämä näkyy erityisesti siinä, että kilpailuun lähetetään joka vuosi hyvin samantyyppisiä kuvia kuin aikaisempina vuosina palkitut kuvat ovat olleet.¹⁸⁹ Tässä mielessä Vuoden luontokuvat -kilpailun voittajakuvat edustavat suomalaisen luontokuvauksen eliittiä ja samalla mallia yleisesti arvostetusta ja tavoittelun arvoisesta luontokuvauksesta. Näin ollen Vuoden luontokuvat -kilpailun voittajateoksilla on suuri vaikutus mielikuvien luomisessa, jotka koskevat ihanteellisina pidettyjä luontokuvia. Vaikka Vuoden luontokuvat -kilpailun voittaneet teokset edustavatkin eräällä tavalla suomalaisen luontokuvauksen valtavirtaa ja näin ollen ainoastaan osaa kokonaisuudesta, edustavat ne kuitenkin suomalaisen luontokuvauksen näkyvintä osaa. Tästä näkökulmasta katsoen kyseiset kuvat analyysini pääasiallisina kohteina antavat mahdollisuuden vetää johtopäätöksiä yleisellä tasolla suomalaisen luontokuvauksen kuvallisten konventioiden rakentumisesta.

¹⁸⁷ Tantu käsikirjoitus, 68.

¹⁸⁸ Suonpää 2002, 163.

¹⁸⁹ Suonpää 1999, 322-323.

5.2.1. Luontokuvan maiseman paikallistaminen ja arvottaminen

Lähdettäessä tarkastelemaan Vuoden luontokuvat –kilpailun voittajakuvia Tarastin esittämän elementaaristruktuuri -mallin kautta, nousee ensimmäiseksi huomion kohteeksi luontokuvien maiseman paikallistaminen. Analyysikuvien joukosta ainoastaan kolmessa kuvassa:

Tehometsätalouden jäljet (1994), *Takatalvi* (1999) ja *Ihmisen synnyttämät kyyt* (2000) on viitteitä ihmisen toiminnasta ja täten myös kulttuurin vaikutuksesta. Tosin yhdessäkään kuvassa ei esiinny ihminen. Muut analyysikuvat esittävät luontoa tai sen eri kohteita ilman viittauksia kulttuuriin ja ovat näin ollen johdettavissa kulttuurin ulkopuoliseen vyöhykkeeseen.



KUVA 9. Hannu Huttu:
Tehometsätalouden jäljet (1994)



KUVA 10. Tapio Taponen: *Takatalvi* (1999)



KUVA 11. Hannu Ahonen:
Ihmisen synnyttämät kyyt (2002)

Elementaaristruktuurin vaatima jako kulttuurin sisäiseen ja ulkopuoliseen alueeseen toteutuu näiden kolmen kuvan kohdalla seuraavanlaisesti: *Ihmisen synnyttämät kyyt (2000)* ja *Takatalvi (1999)* ovat ymmärrettävissä kulttuurin sisäiseen alueeseen. *Ihmisen synnyttämät kyyt (2000)* -teoksen maisema on äärimmäisen viitteellinen, mutta kuitenkin asfalttitien myötä johdettavissa urbaaniin, kulttuurin sisäiseen maisemaan. *Takatalven (1999)* kohdalla kuvassa oleva piikkilanka-aita toimii merkkinä kulttuurin läsnäolosta. *Takatalven (1999)* kohdalla voidaankin puhua kulttuurimaisemasta, jonka piiriin kuva on liitettävissä juuri kyseisen maataloutteen viittaavan aidan myötä.

Tehometsätalouden jäljet (1994) osoittautuu puolestaan melko hankalaksi kuvaksi siinä mielessä että, se periaatteessa voidaan sijoittaa kumpaankin vyöhykkeeseen. Toisaalta se edustaa kulttuurin ulkopuolista maisemaa, mutta toisaalta se kääntyy myös kulttuurin sisäiseksi maisemaksi kulttuurin metsään kohdistaman toiminnan seurauksena. Kuvassa matalaksi hakatun metsän keskelle kaartuva tie edustaa kulttuuria ja sen laajentunutta toimintaa. Tästä näkökulmasta katsottuna kyseinen metsä, joka nyt näyttäytyy hakkuuaukeana, ei enää kuulu kulttuurin ulkopuoliseen, vaan kulttuurin haltuun ottamana raaka-ainevarastona sen sisäpuoliseen vyöhykkeeseen. Ennen kaikkea on tärkeää huomioida se seikka, että vaikka kyseiselle hakkuuaukealle kasvaa aikanaan taas uusi metsä, on se kuitenkin enemmän tai vähemmän kulttuurin uudelleen muokkaamaa ja säätelemää luontoa.

Arvottamisen osalta kyseiset kolme kuvaa sijoittuvat kaikki negatiivisen puolelle. Perusteluna tälle väitteelle voidaan pitää kontekstisidonnaisuutta, sillä luontokuvan piirissä ei näille kuville voida myöntää positiivista arvotusta. Selvimmin negatiivinen arvotus löytyy kuvista *Tehometsätalouden jäljet (1994)* ja *Ihmisen synnyttämät kyyt (2000)*. *Tehometsätalouden jäljet (1994)* olisi esimerkiksi yhteiskunnallisen talouden näkökulmasta mahdollista mieltää positiiviseksi kuvaksi, mutta sen toimiessa luontokuvan kontekstissa välittyy sen viesti negatiivisena. Tällöin myös sen edustaman maiseman paikallistaminen sijoittuu kulttuurin ulkopuoliselle vyöhykkeelle, sillä kulttuurin sisäisellä puolella sen arvotus olisi nähtävissä positiivisena. *Tehometsätalouden jäljet (1994)* on luontokuvauksessa yhdistettävissä ihmisen ja luonnon välisen suhteen kuvauksen lajityyppiin. Vielä tarkennettuna se edustaa Teuvo Suomisen hätähuudoksi nimeämää kuvaustapaa, jossa pyritään osoittamaan ihmisen toiminnan luonnolle aiheuttamia epäkohtia. Sepänmaan luonnon esteettisten arvottamiskriteerien mukaisesti *Tehometsätalouden jäljet (1994)* sekä myös *Ihmisen synnyttämät kyyt (2000)* voidaan nähdä rikkauten periaatteen vastakohtana. Sepänmaan mukaan rikkauten periaatteen perustana on ajatus luonnon monimuotoisuuden arvokkuudesta ja täten kaikkien kasvien, eläinten ja luonnonilmiöiden itseisarvosta. Luontokuvauksen kontekstissa korostuvan luonnonsuojelullisuuden näkökulmasta katsottuna edellä mainitut kuvat siis alleviivaavat niiden

negatiivista arvottamista käyttämällä hyväkseen rikkauden periaatteen negatiivista. Tämänkaltaiseen vastakohtaisuuteen vetoamalla on luontokuvan piirissä mahdollista saada kuvalle enemmän painoarvoa ja huomiota.

Takatalven (1999) kohdalla assosiaatio kulttuurin sisäiseen negatiiviseen arvottamiseen on tulkittavissa kulttuurimaisemaan liitettävihin mielikuviin. Luonnon ja kulttuurin harmoniseen yhteiseloon perustuvaan ideaaliin kulttuurimaisemaan liitetään usein positiivisia arvoituksia, jollaisia voidaan löytää esimerkiksi Ferdinand von Wrightin teoksesta *Näköala Haminanlahdelta*¹⁹⁰, mutta *Takatalvi (1999)* –teoksessa kyseiset arvotukset loistavat poissaolollaan. Harmaa väriskaala, sumuinen ja kolea tunnelma sekä yksinäinen varis hiukan rähjäntyneellä piikkilanka-aidalla antavat pikemminkin viitteitä kuolevasta ja autioituvasta, kuin vireästä ja toimivasta maaseudusta. Kun kuvan yhdistää luontokuvan kontekstiin voidaan se edellisten kuvien tavoin liittää negatiivisuuden kautta voimakkuutta hakevien kuvien joukkoon.

Muiden kahdenkymmenen kahden kuvan paikallistaminen sijoittuu kulttuurin ulkopuoliselle vyöhykkeelle. Perusteena tälle jaottelulle toimii kulttuuriin liitettävien merkkien poissaolo tai paremminkin niiden mahdollinen poisrajaaminen kuva-alalta. Kuvien esittämien maisemien tarkemman paikallistamisen puolesta ne voidaan jakaa ryhmiin, jotka olen nimennyt kulttuurin ulkopuolisen etäisemmäksi ja läheisemmäksi vyöhykkeeksi sekä kulttuurin ulkopuoliseksi lähialueeksi. Ryhmittelyn perusteena olen käyttänyt kuvauksen kohteiden yleistä esiintyneisyyttä ja niistä nousevia assosiaatioita.

Kulttuurin ulkopuoliselle lähemmälle vyöhykkeelle olen sijoittanut kuvat *Punatulku (1993)* ja *Horsma siementää (1989)* niiden tietynlaisen arkisuuden ja kulttuurin läheisyytensä vuoksi. Punatulku on hyvinkin tuttu ja arkinen lintu pihapiirien ruokintapaikoilla ja saman yleisyyden tavoittaa myös horsma, joka tunnetaan erityisesti laajalle levittäytyneenä tienvarsikasvina. Kulttuurin ulkopuolisella lähialueella tarkoitan lähikuvaukseen perustuvaa kuvastoa, johon olen sijoittanut kuvat *Lähtö (2001)*, *Lauxaniidae-kärpänen (1991)*, *Elokuun aamu (1981)* ja *Lohenpoikanen kuoriutuu (1987)*. Muiden kuvien kohdalla niiden tarkempi paikallistaminen sijoittuu kulttuurin ulkopuoliselle etäisemmälle vyöhykkeelle, jonka perustelen niissä esiintyvien kohteiden harvinaisuudesta ja esiintymisalueista johtuvaksi. Tähän ryhmään kuuluvat eläinkuvat; *Kuusipeurat (1980)*, *Metsot (1982)*, *Karhu (1983)*, *Koskikara (1984)*, *Saimaanhylje (1985)*, *Ruokit*

¹⁹⁰ Katso kuva 1.

(1986), *Karhu* (1990), *Huuhkajan saalis* (1996), *Tunturikorvit* (1997), *Ahman maa* (1998), *Hirvi rantautuu* (2000) ja *Kaakkurin lento* (2003). Kyseiset kuvat esittävät lajeja, joihin tavallinen ihminen ei arjessaan juurikaan törmää. Näin ollen niiden kautta hahmottuva maisema viittaa vahvasti kulttuurin kannalta katsottuna sen ulkopuoliseen etäisimpään vyöhykkeeseen. Edellä mainittujen eläinkuvien lisäksi tähän kulttuurin ulkopuoliseen etäisimpään vyöhykkeeseen voidaan laskea kuuluvaksi myös talvisia erämaajokimaisemia kuvaavat teokset *Kärkelänjoki* (1988) ja *-34 Celsiusta* (2004), lapin revontulia esittävä *Aurora Borealis* (1995) ja ainakin horsmaan verrattuna huomattavasti harvalukuisempaa esiintyvää kasvia esittävä kuva *Valkolehdokki* (1992).



KUVA 12. Kari Reponen:
(1989)Punatulku (1993)



KUVA 13. Seppo Keränen: *Horsma siementää*

Kulttuurin ulkopuoliselle etäisimmälle vyöhykkeelle sijoittuvat maisemakuvaukset pyrkivät mahdollisimman alkuperäisen luonnon kuvaamiseen ja tähtäävät ennen kaikkea tämän alkuperäisen luonnon säilyttämiseen, jolloin niiden arvotus on nähtävä positiivisena. Tässä suhteessa Sepänmaan luonnon esteettisistä arvottamiskriteereistä monetkin sopivat Vuoden luontokuvat –kilpailun voittaneisiin kuviin. Yleisimpänä kyseisiin kuviin sopivana arvottamisen kriteerinä voidaan pitää jo aikaisemmin mainittua rikkauden periaatetta. Eläin- ja kasviaiheiden kohdalla voidaan käyttää arvottamisen välineenä myös taloudellisuuden periaatetta. Tämän periaatteen mukaan kaunista on kaikki, joka on tehtävänsä sopivaa ja tarkoituksenmukaista ja josta tarpeettomat ainekset ovat hioutuneet pois. Esimerkiksi voidaan ottaa vaikkapa hirvi, joka elinympäristönsä ulkopuolella on kömpelön näköinen, mutta metsässä se osoittautuu joka tavalla tarkoituksenmukaiseksi ja on siellä harmonisessa suhteessa ympäristöönsä.¹⁹¹ Tästä hyvänä osoituksena voidaan pitää Tapani Räsänen kuvaa *Hirvi rantautuu* (2000), jossa pitkäjalkainen eläin juoksee sulavannäköisesti rantavedessä.

¹⁹¹ Sepänmaa 1978, 40-42.



KUVA 14. Tapani Räsänen: *Hirvi rantautuu* (2000)

Yleisinä ja luontokuvien kannalta kattavimpina luonnon esteettisen arvottamisen kriteereinä voidaan kuitenkin pitää tiedon, sekä yleisen mielipiteen periaatteita. Ympäristön esteettinen arvottaminen ei tapahdu ainoastaan kohteen havaittavien ominaisuuksien mukaan, vaan ohjaavana tekijänä voi toimia myös tieto. Sepänmaan mukaan luonnontutkijan ja kansanmiehen tietopohja ja ehkä myös yleinen asennoituminen eroavat toisistaan. Luontokuvaajat samastuvat yleisesti ottaen luonnontutkijan rooliin, ainakin jos tarkastellaan luontokuvauksen ihanteita, joiden mukaan yhtenä perustavana koko luontokuvaajaa määrittävänä tekijänä mainitaan tieto siitä mitä kuvataan. Tästä näkökulmasta katsottuna tarjoamalla tietoa luonnonmekanismeista luodaan samalla myös edellytyksiä syvempään luonnonkauneuden ymmärtämiseen.¹⁹²

Yleisen mielipiteen periaate puolestaan perustuu siihen, että Sepänmaan mukaan luonnonkauneudesta vallitsee suhteellisen suuri yksimielisyys. Yksimielisyydellä täytyy tietysti alun perin olla jotkin muut kriteerit, mutta kerran vakiintunut yleinen mielipide voi sitten toimia perusteena pitää jotakin kauniina. Yleinen mielipide voi myöhemmässä vaiheessa muodostua jopa normiksi. Suomalaisessa kulttuurissa erämaaluonnon kuvaus tai maisema järvineen, harjuineen ja metsineen voidaan mieltää tämänkaltaiseksi yleiseksi mielipiteeksi suomalaisesta ihannemaisemasta.¹⁹³

Luontokuvauksen esittämää maisemaa ja sen ideologiaa tarkasteltaessa voidaan todeta Janne Seppästä mukailleen, että sen perinteinen pääsuuntaus edustaa romanttista maisemavalokuvausta, jonka tarkoituksena on luoda tunteisiin vetoavaa, kaunista ja luonnon harmoniaa korostavaa

¹⁹² Sepänmaa 1978, 51-52.

¹⁹³ Sepänmaa 1978, 50-51.

valokuvaa. Romanttinen maisemavalokuvaus pyrkii aktiivisesti herättämään yleisiä tunnetiloja ja sen ideaalimaisema on kaunis ja esteettinen. Lisäksi se pyrkii hakeutumaan mahdollisimman lähelle jotain alkuperäistä substanssia, kuten esimerkiksi koskemattoman erämaan pariin.¹⁹⁴

Tehometsätalouden jäljet (1994) ja *Ihmisen synnyttämät kyyt (2000)* voidaan puolestaan nähdä edustavan luontokuvauksen uutta eetosta, joka alkoi tunkeutumaan romanttiseen maisemavalokuvaukseen perustuneen pääsuuntauksen yhteyteen 1970 –luvulla. Luontokuvauksessa tätä ilmiötä on kutsuttu ympäristökuvaukseksi ja yleisesti se on sijoitettu ihmisen ja luonnon välisestä suhteesta kertovan kuvaamisen lajityyppiin.¹⁹⁵ Janne Seppänen käyttää tämäntyyllisestä kuvaamisesta nimitystä topografinen maisemavalokuvaus.¹⁹⁶

Topografinen maisemavalokuvaus keskittyy ihmisen muuttaman maiseman – luonnon ja kulttuurin rajapinnan – kuvaamiseen, jonka keskiössä on Seppäsen mukaan se epäselvä vyöhyke, jossa sivilisaatio kasvaa reunojensa yli. Siinä, missä romanttinen suuntaus tyyppillisesti keskittyy luonnon suurenmoisuuden korostamiseen, pyrkii topografinen suuntaus pikemminkin neutraaliuteen. Topografinen maisemavalokuvaus pyrkii eroon ideaalimaisemasta ja siirtyy kohti monisyisempää sekä useille tulkinnoille avointa maiseman kuvausta. Topografisen kuvan tarkoituksena on toimia silmiä avaavana ja kysymyksiä herättävänä tekijänä, jolloin sen tärkeimmäksi tehtäväksi muodostuu luonnon ja kulttuurin välisen suhteen avoin kartoitus. Tässä mielessä topografinen suuntaus eroaa radikaalisti romanttisesta suuntauksesta, jossa pyritään usein muodostamaan ikään kuin harhakuva luonnon ja kulttuurin välisestä sopusoinnusta ja harmoniasta.¹⁹⁷

Topografisessa kuvauksessa ideaalimaisemaa on näin ollen vaikea määritellä ja sen voidaan sanoa jopa neutraaliudessaan karttavan itsessään määritelmiä.¹⁹⁸ Tästä syystä *Tehometsätalouden jäljet (1994)* ja *Ihmisen synnyttämät kyyt (2000)* ovat melko vaikeita kuvia määritellä, kuten tämän luvun alkupuolelta voi todeta. Kummatkin kuvat ovat kaikessa vaikuttavuudessaankin suhteellisen neutraaleja sen puolesta kääntyvätkö ne positiivisen vai negatiivisen arvotuksen puoleen. Yleisesti ottaen tehokkaasti toimiva metsätalous voidaan nähdä positiivisena asiana suomalaisen kansantalouden kannalta, mutta toisaalta myös negatiivisena ekologisesta näkökulmasta, jolloin monilta kasveilta ja eläimiltä riistetään niille luonnolliset elinmahdollisuudet. Lisäksi hakkuuaukeat

¹⁹⁴ Seppänen 1993, 8.

¹⁹⁵ Katso luku 3.2.5. Ihmisen ja luonnon välisen suhteen kuvaus.

¹⁹⁶ Seppänen 1993, 8.

¹⁹⁷ Seppänen 1993, 8-9.

¹⁹⁸ Seppänen 1993, 9.

nähdään usein negatiivisina esteettisistä syistä, koska elävää metsää pidetään kauniimpana. Kuollut kyy voi puolestaan näyttäytyä varsinkin monille kesämökkiläisille hyvinkin positiivisena asiana, etenkin jos samalla on saatu tapettua myös ne viheliäiset uudet poikaset. Luonnonsuojelullisessa mielessä tämänkaltainen, lähes koko eläinlajin hävittämiseen tähtäävä toiminta näyttäytyy täysin käsittämättömältä ja sävyttyy negatiiviseksi. Maisema tematiikan kannalta *Ihmisen synnyttämät kyyt* (2000) on erittäin monitulkintainen kuva, jossa yhdestä näkökulmasta katsottuna ihmisen revierille (asfalttite) kulttuurin piiriin luikerteleva käärme¹⁹⁹ edustaa jotain pahaa, joka voidaan tai jopa pitää tappaa. Toisaalta kuva edustaa maisemaa, jossa kulttuuri on levittäytynyt liian laajalle luonnon alueelle, jolloin eläimet ovat ikään kuin pakotettuja tulemaan samaan elinpiiriin ihmisten kanssa. Vaikka nämä kummatkin kuvat täyttävät topografisen maisemavalokuvauksen neutraaliuteen painottuvat piirteet, siirtyvät ne kuitenkin negatiivisen arvotuksen puolelle niiden sitoutuessa luontokuvauksen ekologisuutta ja luonnonsuojelua painottavaan kontekstiin. Tästä syystä niitä on syytä kutsua pikemminkin ideologisiksi ympäristökuvauksiksi kuin yleiseen toteavuuteen perustuvaksi topografiseksi maisemavalokuvaukseksi.

Yhteenvedona Vuoden luontokuvat -kilpailun voittajakuvien ideaalimaiseman paikallistamisesta ja arvottamisesta voidaan todeta niiden sijoittuvan pääasiallisesti kulttuurin ulkopuoliselle etäisemmälle ja positiiviselle vyöhykkeelle. Luontokuvan kuvallisten konventioiden rakentumista tarkasteltaessa tämä kertoo selkeästi siitä, kuinka luontokuvauksen kannalta suositeltavimmaksi, kauneimmaksi ja ideaalisimmaksi on muodostunut kulttuurista ja ylipäänsä ihmisen toiminnasta vapaan villin luonnonmaiseman kuvaaminen. Päämetodina tämänkaltaiseen kuvaamiseen voidaan pitää rajausta. Myös kulttuurin ulkopuolisen läheisemmän vyöhykkeen kuvissa pyritään pitkälti kulttuuriin viittaavien elementtien poisrajaamiseen.²⁰⁰ Ilman tällaista rajaustapaahan voitaisi puhua kulttuurin sisäpuolisesta uloimmasta vyöhykkeestä. Esimerkiksi kuvien *Punatulkku* (1993) ja *Horsma siementää* (1989) kohdalla kulttuuriin viittaavat elementit on rajattu pois, vaikka enemmistölle kuvan katsojista todellisempi mielikuva voisi vaatiakin kulttuuriin liittyvien elementtien mukanaoloa, kuten esimerkiksi punatulkkua istumassa lintulaudalla tai horsma siementämässä maantienlaidassa.

Luontokuvauksen yhdeksi lajityypiksi nimetyssä ihmisen ja luonnon välisen suhteen kuvauksessa painotetaan ideaalisella tasolla myös ihmisen ja luonnon välisen harmonian positiivista kuvaamista. Tämä ei kuitenkaan näy Vuoden luontokuvat -kilpailun voittaneissa kuvissa, joissa kulttuurin

¹⁹⁹ Tästä löytyy vahvoja viitteitä jo raamatustakin.

²⁰⁰ Katso rajausta käsittelevä kohta, sivut 53-56.

läsnäolo näyttäytyy ainoastaan negatiivisessa valossa luontoa uhkaavana tekijänä. Näin ollen voidaan todeta, että Vuoden luontokuvat -kilpailun voittajateosten kautta luontokuvaukseen rakennetaan konventiota, jossa luonnon ja kulttuurin jaottelua korostetaan. Kärjistäen voidaan vetää johtopäätös, jonka mukaan nämä kuvat edustavat käsitystä, jossa ihminen ei kuulu luontoon. Jos tarkastellaan luontokuvauksen kentällä asetettuja julkisia ja myös julkilausumattomia sääntöjä sekä muuta luonnon kuvaamiseen liittyvää ohjeistusta, voidaan todeta luontokuvauksen ikään kuin omineen itselleen virallisen monopoliaseman suomalaisen luonnon kuvaamiseen. Näin ollen se pystyy myös pitkälti määrittelemään sen, millaista kuvaa Suomen luonnosta tarjotaan nk. suurelle yleisölle. Edellä käsitellyn perusteella voidaan todeta, että luontokuvauksessa villi ja ihmisen toiminnasta vapaa luonto otetaan valokuvauksen kautta haltuun ja muutetaan täten kulttuuriksi. Tässä mielessä luontokuvauksella on paljon valtaa sen suhteen millaisena suomalainen luonto meille näyttäytyy siitä luotujen representaatioiden avulla.

5.2.2. Sanomaan ja koodiin orientoituneet luontokuvat

Kun edellisen luvun pääasiallisena tarkoituksena oli hahmottaa Vuoden luontokuvat -kilpailun voittajakuvista välittyvien maisemien paikallistamista ja arvottamista, on tämän luvun tehtävänä pureutua syvemmälle niihin syihin, jotka ovat johtaneet edellisessä luvussa esiin tulleisiin tuloksiin. Ensinnäkin tarkoitukseni on pyrkiä hahmottamaan voittajakuvien maiseman merkkikieltä siinä suhteessa, miten paljon se on sitoutunut suomalaisen kansallisen kulttuurin käsityksiin maisemasta ja toisaalta taas miten paljon se on sitoutunut luontokuvan kentällä rakentuneisiin käsityksiin.

Kuten edellisessä luvussa kävi ilmi, Vuoden luontokuvat -kilpailun voittajakuvien mukainen ideaalimaisema sijoittuu pääsääntöisesti kulttuurin ulkopuolisen etäisemmän vyöhykkeen kuvaamiseen. Tarkasteltaessa suomalaisen kansallisen kulttuurin kuvallista rakentamista, jota käsittelin luvussa yksi, voidaan todeta sen kiinnittyneen vahvasti luonnon kuvaamiseen. Erityisesti kansallisromantiikan piirissä käsitykset suomalaisuudesta tehtiin symbolisessa mielessä näkyviksi erämaaluonnon kuvaamisen kautta. Tästä näkökulmasta katsottuna luontokuvaus näyttää jakavan kansallisromantiikan kanssa samanlaisen käsityksen ideaalimaisemasta, jolloin se voidaan nähdä tuon 1800- ja 1900-luvun taitteessa alkaneen kansallisen kulttuurin kuvallisen kertomuksen jatkajana.

Edellä mainitun yhteyden selvittämiseksi tulee maisemasemiotiikan kannalta erottaa se, mikä on maiseman merkkikielen suhde sitä kuvaavaan merkkikielen. Kuten Tarastin maisemasemiotiikkaa

käsittelevästä luvusta kävi jo ilmi, maiseman merkkikieltä voidaan pitää ensimmäisen asteen merkkikielenä ja maisemakuvausta, joka heijastelee tätä ensimmäisen asteen merkkikieltä voidaan pitää toisen asteen järjestelmänä. Strukturaalisen kuva-analyysin tehtävänä on tässä tapauksessa erottaa nämä kaksi tasoa toisistaan, jotta voitaisiin päätellä missä määrin kuvaus edustaa todella kulttuurin näkemystä maisemasta – eli maiseman semiotiikkaa eikä maiseman kuvauksen semiotiikkaa.²⁰¹ Tämänkaltaisen tarkastelun havainnollistamiseksi voidaan siinä erottaa neljä tasoa esimerkiksi seuraavanlaisesti:

1. Taso: itäsuomalainen erämaamaisema konkreettisenä fyysisenä luontona.
2. Taso ilmaisee suomalaisen kansallisromantiikan näkemyksen kyseisen tapaisesta maisemasta suomalaisen kansakunnan ytimenä, josta alkuperäinen suomalaisuus kumpuaa.
3. Tasoa edustaa esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelan maalaus *Palokärki*²⁰², johon on projisoitunut suomalaisen kansallisromantiikan näkemys kyseisestä maisemasta.
4. Tasoa edustaa esimerkiksi Antti Leinosen Vuoden luontokuva 1998 *Ahman maa*, jossa yhdistyy nämä kolme aikaisempaa tasoa. Ensinnäkin *Ahman maa (1998)* kuvaa itäsuomalaista erämaamaisemaa. Toiseksi se samankaltaisten kuvallisten elementtien ja esittämistapojen puolesta edustaa uutta tulkintaa Gallen-Kallelan maalauksesta. Tällöin *Ahman maa (1998)* sitoutuu myös kansallisromantiikan näkemykseen maisemasta.



KUVA 15. Antti Leinonen: *Ahman maa (1998)*

²⁰¹ Tarasti 1990, 159.

Tarasti näkee maisemasemiotiikan kannalta tärkeäksi tason kaksi. Maiseman käsite on määriteltävissä ainoastaan viittaamalla siihen. Tästä tasosta ilmenee se maisema, joka ymmärretään tietyn kulttuurin tavaksi tarkastella ja asennoitua kulttuurin ulkopuoliseen/sisäpuoliseen vyöhykkeeseen. Tällöin kyseinen maisema ilmenee luonnon ja kulttuurin rajakohtana. Toisaalta yhtä tärkeinä on nähtävä myös tasot kolme ja neljä, joissa maisema kulttuuriyksikkönä realisoituu ja ilmenee sitä tulkitsevana ja kommentoivina kulttuurin teksteinä.²⁰³ Taso kaksi edustaa siis sitä kansallisen kulttuurin semioottista kehitysvaihetta, jossa kansallisuuden ikonit luodaan ja joiden kautta kansa tunnistaa niistä myöhemmin oman itsensä. Gallen-Kallelan *Palokärki* edustaa puolestaan edellä mainitun kehitysvaiheen kuvallisen esittämisen ensimmäistä vaihetta. Näin ollen *Ahman maa* edustaa kansallisen kulttuurin toista semioottista kehitysvaihetta, jossa tuotetaan uusia kansallisia ikoneja ensimmäisten pohjalta. Tällöin ei enää kansallisuutta luoda vaan vaalitaan. Edellisen valossa tulee näkyväksi kansallisten ikonien tuottava luonne, joka perustuu siihen, että ne saavat aikaan toisia samanlaisia ikonisia merkkejä ja joiden kautta mahdollistuu kansallisen kulttuurin säilyttäminen.²⁰⁴

Luontokuvauksessa tyypillinen kulttuurin ulkopuoliselle vyöhykkeelle sijoittuva maisemankuvaus voidaan näin ollen liittää kansallisromantiikan muodostamaan näkemykseen aiheesta, joka puolestaan voidaan yhdistää kysymykseen suomalaisesta identiteetistä. Jos palataan tarkastelemaan ensimmäisessä luvussa käsittelemäni identiteetinkäsitystä sekä ennen kaikkea suomalaista identiteettiä ja sen luontoon liittämistä, on mahdollista päästä käsiksi myös suomalaisen luontokuvauksen kuvallisten konventioiden rakentumisen lähteille.

Kansallisen kulttuurin rakentaminen, jossa luonto liitettiin osaksi suomalaista identiteettiä on johdettavissa sosiologiseksi subjektiksi nimettyyn identiteettikäsitykseen. Stuart Hallin mukaan kyseisen identiteettikäsityksen perustana on ”tosi minä”, joka muotoutuu dialogissa ”ulkopuolella” olevien kulttuuristen maailmojen ja niiden tarjoamien identiteettien kanssa. Sosiologisen subjektin mukaisessa identiteettikäsityksessä projisoimme siis ”itseämme” näihin kulttuurisiin identiteetteihin sisäistäen samalla niiden merkitykset ja arvot. Tehdessämme niistä näin ”osan itseämme”, auttavat ne meitä liittämään subjektiiviset tunteemme niihin objektiivisiin paikkoihin, joita asutamme sosiaalisessa ja kulttuurisessa maailmassa.²⁰⁵ Paikkojen ohessa voidaan puhua myös asuttamamme kulttuurisen maailman tavoista, joiden kautta liitämme itseemme kulttuuristen identiteettien

²⁰² Katso kuva 5.

²⁰³ Tarasti 1990, 162.

²⁰⁴ Tarasti 1990, 203-204.

tarjoamia merkityksiä ja arvoja. Suomalaisen kansallisen kulttuurin kohdalla luontoa on käytetty kulttuurisen identiteetin lähteenä liittämällä siihen runsaasti itse suomalaisuuteen liittyviä merkityksiä ja arvoja. Tässä mielessä etenkin kansallisromantiikan myötä muodostettu käsitys erämaaluonnosta suomalaisen kansallisen kulttuurin symbolina on säilynyt vahvana ja elinvoimaisena. Suomalaisesta erämaaluonnosta on näin ollen muodostunut kansallista kulttuuria ja sen identiteettiä korostava yhtenäisyyteen pyrkivä kertomus, jonka ylläpitoa on vaalittu läpi vuosikymmenten esimerkiksi käyttämällä aiheesta hyvin samankaltaisia kuvallisia representaatioita.

Kansalliset kulttuurit ovat siis Hallin ajatusten mukaan mielleltävissä tietoisesti rakennetuiksi kertomuksiksi. Siitä miten näitä kansallisen kulttuurin kertomuksia kerrotaan Hall on hahmotellut viisi representaatiostrategiaa, joista ensimmäiseen eli kansakunnan kertomukseen sellaisena kuin sitä kerrotaan kansallisissa historioissa, kirjallisuuksissa, mediassa ja populaarikulttuurissa viitataan jo edellisessä kappaleessa. Erilaisten representaatiojärjestelmien kautta tuotetaan siis joukko kertomuksia, kuvia, maisemia, skenaarioita, historiallisia tapahtumia, kansallisia symboleja ja rituaaleja, jotka edustavat tai representoivat kansakunnan yhteisiä kokemuksia ja tunteita. Tämänkaltaiset kertomukset antavat kansakunnalle merkityksen ja samalla myös sen jäsenille mahdollisuuden liittyä ja ottaa osaa tähän kansalliseen kertomukseen. Suomalaisuuden diskurssi representoi sen, mitä Suomi on, ja antaa merkityksen identiteetille olla suomalainen. Samalla se myös vakauttaa Suomen identifikaatiokohteena suomalaisien mielissä.²⁰⁶

Toisena strategiana on alkuperän, jatkuvuuden, tradition ja ajattomuuden painottaminen. Kansallinen identiteetti esitetään tällöin joksikin alkuperäiseksi, joka on aina ollut osana asioiden luonnetta. Kansalliseen luonteeseen kuuluu sen olennaisten piirteiden muuttumattomuus, joskin se saattaa aika ajoin vaipua taustalle, mutta on aina valmis nousemaan esiin ja todistamaan olemassaolonsa.²⁰⁷ Tämänkaltaiseen toimintaan Vuoden luontokuvat –kilpailun voittajakuvista löytyy paljon yhtymäkohtia. Kulttuurin ulkopuoliseen vyöhykkeeseen painottuva erämaakuvaus antaa viitteitä erityisesti alkuperäisyyden tavoitteluun, jolloin tavoitteena on kuvata luontoa mahdollisimman alkuperäisessä muodossa. Samalla tuo alkuperäinen luonto heijastelee siihen liitettyjä käsityksiä suomalaisuuden alkulähteistä. Tärkeänä seikkana erämaaluonnon kuvauksessa on myös alkuperäisyyteen osittain liittyvä ajattomuus. Rajaamalla kulttuuriin viittaavat tekijät pois kuvasta on mahdollisuus saavuttaa vaikutelma ajattomasta tilasta. Kuten aikaisemmin esitetystä

²⁰⁵ Hall 1999, 22.

²⁰⁶ Hall 1999, 48.

²⁰⁷ Hall 1999, 49.

neljään tasoon jaotellusta maiseman tarkastelusta voidaan todeta, näyttäytyvät Antti Leinosen vuonna 1998 ottama valokuva *Ahman maa* ja Gallen-Kallelan vuonna 1893 maalaama *Palokärki* hyvin samanlaisilta kuvauksilta, mikäli kuvien toteuttamistapoja ei oteta huomioon. Kummastakin kuvauksesta välittyvän ajattomuuden tunnun lisäksi näiden kahden teoksen väliin jäävä miltei sadan vuoden aika kertoo selkeästi tämäntyyppisen erämaakuvauksen traditiosta ja sen jatkuvuudesta suomalaisen kulttuurin sisällä.

Kolmas strategia liittyy traditioiden keksimiseen, jota Hall käsittelee Eric J. Hobsbawmin ja Terence Rangerin ajatusten pohjalta. Traditiot tässä mielessä edustavat joukkoa käytäntöjä, jotka ovat luonteeltaan rituaalisia tai symbolisia ja jotka pyrkivät toiston avulla muistuttamaan mieliin tiettyjä käytösnormeja ja arvoja. Nämä traditiot viittaavat automaattisesti jatkuvuuteen sopivaan historialliseen menneisyyteen nähden. Lisäksi monet näistä traditioista usein näyttävät tai väittävät olevansa vanhoja, totuuden puhuessa kuitenkin toista kieltä.²⁰⁸ Luontokuvauksessa tällaiseksi traditioksi voidaan nimetä juuri erämaaluonnon kuvaus. Jatkuvuus sopivaan historiaan nähden toteutuu luontokuvauksen tavassa pyrkiä noudattelemaan jo 1800- ja 1900-lukujen taitteessa määriteltyjä luonnonkuvaamisen ideoita. Tämänkaltaisen luonnonkuvaamisen käytännön tarkoituksena voidaan nähdä suomalaisuuteen liittyvien arvojen ja käytösnormien muistuttaminen. Erämaaluonnon kuvaamisen traditio sitoutuu luontokuvaukseen ensinnäkin siinä mielessä, että erämaa muodostuu symboliseksi tekijäksi, jonka avulla on mahdollista korostaa suomalaisuuteen liitettäviä arvoja ja merkityksiä. Toisekseen sitoutuessaan luonnonsuojelulliseen toimintaan luontokuvaus pyrkii muistuttamaan mieliin käytösnormeja, jotka korostavat erämaaluonnon säilyttämistä. Jos viimeisetkin erämetsät tuhoetaan, katoaa samalla myös yksi merkittävä osa suomalaisuutta. Kärjistäen tämä tarkoittaisi suomalaisuuden juurien menettämistä. Yleisesti ottaen on kuitenkin huomioitava se, että luontokuvauksessa erämaaluonnon kuvaamisen tradition kohdalla korostuu sen keksitty luonne. Paremminkin voidaan puhua erämaailllusion luomisesta, joka synnytetään tarkan ja harkitun rajauksen avulla.

Neljäs kansallisen kulttuurin kertomiseen liittyvistä strategioista käsittelee perustamismyyttiä. Perustamismyytillä Hall viittaa tarinaan, joka paikantaa kansakunnan, kansan ja sen kansallisen luonteen alkuperän kauas niin varhaiseen aikaan, että todellisen ajan sijasta voidaan puhua pikemminkin myyttisestä ajasta.²⁰⁹ Tässä suhteessa luontokuvauksen suosima erämaaluonnonkuvaus tulee perustelluksi mikäli ajatellaan kulttuuriin viittaavien elementtien

²⁰⁸ Hall 1999, 49.

²⁰⁹ Hall 1999, 49.

poisrajaamisen motiiveja. Yhtenä perustavanlaatuisena ajatuksena tälle konventiolle voidaan pitää sitä, että näin pystytään välittämään käsityksiä siitä, millaisena suomalainen luonto on näyttäytynyt satoja vuosia sitten.²¹⁰

Viidenneksi strategiaksi Hall nimeää kansallisen identiteetin perustana käytetyn ajatuksen puhtaasta ja alkuperäisestä kansasta. Tämä ajatus on usein kuitenkin symbolinen siinä mielessä, että kyseisellä alkuperäisellä kansalla ei ole ”todellisen” kansallisen kehityksen kannalta suurtakaan merkitystä. Tämä näkyy erityisesti siinä, että tämänkaltainen alkuperäinen kansa ei useinkaan säily sellaisenaan saati käytä valtaa.²¹¹ Puhtaan ja alkuperäisen kansan kuvaaminen liittyy myös luontokuvaukseen siinä mielessä, että luontokuvauksen piiriin on luettu kuuluvaksi niin kulttuurimaiseman kuin luontaiselinkeinojenkin kuvaaminen. Kulttuurimaiseman ja luontaiselinkeinojen kuvaaminen esittäytyvät luontokuvauksen kentällä lähestulkoon ainoana esimerkkeinä, joissa kulttuurin läsnäolo nähdään yleensä positiivisesti arvottuneena.²¹²

Tiivistetysti voidaan todeta, että luontokuvauksen valtavirta sitoutuessaan kulttuurin ulkopuolisen erämaaluonnon kuvaukseen liittyy se samalla myös kansallisen kulttuurin kertomuksen rakentamiseen ja sen ylläpitämiseen. Kulttuurin läsnäolo ja sen luontoon kohdistamien toimintojen seuraukset rajataan kuvien ulkopuolelle, jolloin kuvien kautta välittyvä kuva Suomen luonnosta näyttäytyy kulttuurin toiminnasta vapaana, villinä, kauniina ja ajattomana. Tämänkaltainen kuvaus on liitettävissä juuri siihen romanttiseen maisemavalokuvaukseen, jota käsitelin edellisessä luvussa. Toisin sanoen: pitämällä yllä edellä mainitun kaltaista kuvaa Suomen luonnosta, pidetään yllä myös yhtenäistä kansallista kertomusta, joka tänä päivänä erämaaluontoon sitoutuessaan muodostuu pikemminkin illuusion ylläpitämiseksi huolellisesti suoritettujen rajojen avulla. Sitoutuessaan näin suomalaiseen identiteettiin luontokuvauksen esittämä erämaamaisema näyttää muodostuvan maisemakuvaukseksi, joka näyttäytyy sanomaan orientoituneena kuvauksena. Luontokuvauksen esittämää maisemaa pohdittaessa voidaan kuvien esittämät kohteet mieltää merkeiksi siitä, millaisesta maisemasta on kysymys. Näin ollen kohteen ja maiseman välille syntyy indeksinen suhde. Esimerkiksi maisema kuvassa, jonka pääkohteena on karhu, voidaan mieltää erämaamaisemaksi karhun tyypillisen elinympäristön mukaisesti. Mitä harvinaisempi ja vaikeammin kuvatta kohde on, sitä varmemmin se myös edustaa maisemaa, joka sijoittuu mahdollisimman kauas kulttuurin ulkopuoliselle vyöhykkeelle.

²¹⁰ Katso sivu 54.

²¹¹ Hall 1999, 50.

²¹² Katso sivu 29.

Luontokuvauksen kuvallisten konventioiden mukaisesti harvinaiseen ja vaikeasti kuvattavaan kohteeseen liitetään eräänlainen itseisarvo. Tämä johtaa usein siihen, että visuaalisilta elementeiltään hyvinkin tavallinen tai jopa heikko kuva tämänkaltaisesta kohteesta luokitellaan arvostetuksi luontokuvaksi.²¹³ Tästä voidaan esimerkeiksi nostaa Vuoden luontokuvat –kilpailun voittaneista teoksista Jaska Riskun *Metsot* (1982), Seppo Saaren *Karhu* (1983) ja Juha Taskisen *Saimaanhylje* (1985). Kyseiset kuvat edustavat harvinaisiksi luokiteltujen kohteiden tai tilanteiden kuvaamista. Karhu ja saimaanhylje edustavat erityisesti harvinaisuutta kohteina kun taas metsojen kohdalla kyse on enemmänkin harvinaisesta tilanteesta eli metsojen soitimen kuvaamisesta. Nämä kolme kuvaa ovat ilmaisultaan hyvin neutraaleja ja selkeitä, jolloin ne voidaan liittää asiakuvauksen piiriin.²¹⁴ Toisaalta tässä kohtaa esimerkeiksi nostetut kuvat edustavat 80-luvun alkupuolta, jolloin esimerkiksi karhun ja saimaanhylkeen esiintyminen Suomen luonnossa oli harvinaisempaa kuin 90-luvun puolella, joten näiden kuvien valinta Vuoden luontokuviksi on hyvin suurella todennäköisyydellä johtunut juuri kohteiden harvinaisuudesta.



KUVA 16. Jaska Risku: *Metsot* (1982)



KUVA 17. Seppo Saari: *Karhu* (1983)



KUVA 18. Juha Taskinen: *Saimaanhylje* (1985)

²¹³ Katso luku 4.2.2. Luontokuvauksen arvostetut kohteet

²¹⁴ Katso luku 4.2.1. Asiakuva/taiteellinen kuva

Edellä mainitut kuvat on mahdollista nähdä myös viittauksina suomalaiseen kulttuurin ulkopuoliseen maisemaan, jolloin ne ilman luontokuvauksen omia visuaalisen koodiston elementtien käyttöä (kuten esimerkiksi erikoista valaistusta tai ratkaisevaa hetkeä) sitoutuvat suomalaisen erämaaluonnon ja sen erityisyyden kuvaamiseen. Toisin sanoen kyseiset kuvat voidaan nähdä edustavan erämaaluonnon kuvaamisen kautta kulttuurista sanomaa suomalaisuudesta. Vastaavanlainen asiakuva –tyyppinen kuva esimerkiksi leppäkertusta ei lunastaisi samanlaista merkitystä kuin esimerkiksi tässä tapauksessa saimaanhylje, joka harvinaisena reliikkinä edustaa juuri suomalaisuutta ja korostaa meidän omaa erityisyyttämme suhteessa muihin kansallisiin kulttuureihin. Metsojen soidinmenoihin liittyviä kuvauksia on taas vaikeaa olla rinnastamatta Ferdinand von Wrightin kuuluisaan maalaukseen *Taistelevat metsot* (1886), joka mm. lukuisten versioiden ja kopioiden kautta on luonut metsosta yhden suomalaisen kansallisen kulttuurin symbolin. Erityisesti *Taistelevat metsot* (1886) on nähty kansallisen itsenäisyyden vertauskuvana.



KUVA 19. Ferdinand von Wright: Taistelevat metsot (1886)

Karhu puolestaan on kansallisen kulttuurin kannalta mielenkiintoinen aihe, joka on elänyt suomalaisessa mytologiassa vuosisatoja, mutta lunastanut paikkansa suomalaisen kulttuurin kuvastossa vasta oikeastaan luontokuvauksen kautta. Suomalaisessa kulttuurihistoriassa karhu on saanut monia eri rooleja, joista neljä keskeisintä ovat 1) myyttinen olento, 2) vahinkoeläin, 3) saaliseläin ja 4) tuote (mediakarhu).²¹⁵ Esimerkiksi runebergiläisen romantiikan piirissä villiä ja alkuperäistä luontoa arvostettiin mitä ilmeisemmin sen herättämän outouden, eriskummallisuuden ja irrationaalisuuden tunteen vuoksi, joka sai arvostuksensa erityisesti arkisesta elämästä poikkeavan

²¹⁵ Klemettinen 2002, 167.

luonteensa johdosta. Vaikka esimerkiksi karhun luulisi edustavan tämänkaltaista romantiikan vaatimaa salaperäisyyttä ja irrationaalisuutta ihmisten mielissä, niin suurpetojen vielä varsin runsas esiintyneisyys 1800-luvun Suomessa teki niistä hyvinkin tavanomaisia ja vaarallisia. Tällöin niitä ei myöskään nähty romanttisessa mielessä ihanteellisina ja kauniina.²¹⁶ Tästä näkökulmasta voidaan osittain selittää myös tunnettujen karhuaiheisten maalausten puuttuminen Suomen taiteen historiasta.

Karhuun on kuitenkin sen myyttisyyden johdosta liitetty voimakasta symbolista arvoa, jota on käytetty runsaasti hyväksi erityisesti mainoksien ja tuotemerkkien yhteydessä. Suomessa ensimmäisten rekisteröityjen liikemerkkien joukossa 1880-luvulla juuri karhu oli yksi suosituimmista aiheista. Ylipäänsä karhutuotteisiin on tavallisesti liitetty mielikuvia voimasta, sisukkuudesta, lujuudesta, kestävyydestä ja turvallisuudesta, mutta myös suomalaisuudesta, johon voidaan liittää edellä mainittuja ominaisuuksia.²¹⁷ Karhun symbolinen arvo myyttisen erämaaluonnon ja suomalaisuuden alkuperän edustajana voidaan liittää kansallisromantiikan myötä syntyneeseen symbolistiseen luontokäsitykseen. Vaikka merkittäviä karhuaiheisiä maalauksia ei kansallisromantiikan piirissä syntynytkään, voidaan esimerkiksi nostaa kuitenkin Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyyn rakennetun Suomen paviljongin yhteyteen sijoitetut Emil Wikströmin karhuveistokset.²¹⁸

Siitä huolimatta, että karhua alettiin kansallisromantiikan yhteydessä arvostamaan myyttisessä mielessä yhä enemmän, säilytti se silti pääasiallisen roolinsa saaliseläimenä. Karhusta muodostui kunnioitettava metsiemme kuningas, joka oli kuitenkin pääasiallisesti vielä agraaritaloudessa elävälle kansalle selkeä uhka ja näin ollen vahinkoeläin. Tässä mielessä voidaan puhua myös karhuun kohdistuneesta petovihasta, jonka myötä syntyneen laaja-alaisen metsästyksen seurauksena tunnetuista karhunkaatajista muodostettiin sosiaalista arvostusta nauttivia yhteisön sankareita.²¹⁹ Runsaasta metsästyksestä johtunut karhukantojen romahtaminen saavutti aallonpohjansa 1950- ja 1960-lukujen aikana. Tämän jälkeen Suomen karhukannat alkoivat elpyä hiljalleen vasta uusien metsästyslakien ja –asetuksien turvin. Karhukantojen hiipumisen myötä myös suhtautuminen karhuihin muuttui. Petojen erkaannuttua suomalaisten arkisesta kokemuspieristä asennoitumiset karhua kohtaan muuttuivat pehmeämpään suuntaan.²²⁰ Tämänkaltaisen asennoituminen rakensi

²¹⁶ Suutala 1986, 240.

²¹⁷ Klemettinen 2002, 163-165.

²¹⁸ Fredrikson 2001, 32.

²¹⁹ Klemettinen 2002, 148.

²²⁰ Klemettinen 2002, 147.

tietä myös luontokuvauksen kautta harjoitettavan karhukuvauksen suosiolle. Luontokuvauksen piirissä olisi varmasti ollut halukkuutta karhukuvaukseen koko sen olemassaolonsa ajan, mutta tekniikan puutteellisuuden vuoksi tämä osoittautui pitkäksi aikaa ylipääsemättömäksi esteeksi. Luonnossa vapaana esiintyvistä karhusta alettiin saada valokuvia Suomessa vasta 1970-luvulla.²²¹

70-luvulla virinnyttä karhukuvausta, joka yhä kiihtyvällä vauhdilla lisääntyi 1980- ja 1990-luvuilla, voidaan luonnehtia ekologiseksi kamerametsästykseksi. Tämän myötä kuvaajalla on mahdollisuus kokea perinteiseen karhunkaatoon liitettäviä seikkailun ja jännityksen tunteita ilman eettisesti arveluttavaa eläimen tappamista.²²² Karhujen suhteellisen vaikea ja työläs kuvaaminen on nostanut niistä otettujen kuvien arvoa luontokuvan kentällä, kuten jo aikaisemmassa luvussa 4.1. todettiin. Osittain tästä syystä kameralla karhuja metsästävään kuvaajaan voidaan liittää samanlaisia mielikuvia kuin karhunkaatajasankareihin. Suonpään mukaan petoja kuvanneilla luontokuvaajilla onkin hyvin samankaltaiset edellytykset tulla tunnustetuiksi maakunnallisiksi merkkihenkilöiksi kuin entisaikojen karhunkaatajilla.²²³

Ylipäänsä voidaan todeta, että luontokuvauksen myötä karhu on noussut yhä vahvemmaksi osaksi suomalaista kuvallista kulttuuria. Vaikka karhu on tosiaankin kuulunut tiukasti suomalaisiin tarustoihin jo vuosisatoja, julistettiin se Suomen kansalliseläimeksi vasta vuonna 1985. Karhun suhteellisen tuoreesta kansalliseläimen statuksesta johtuen, voidaan luontokuvaus näin ollen nähdä merkittävimpänä ilmiönä, jonka toimesta tehtyjen kuvallisten esitysten myötä karhu on liitetty osaksi suomalaista kansallista kulttuuria ja ennen kaikkea yhä selvemmäksi suomalaisuuden symboliksi.

Tarkasteltaessa kuvia *Tehometsätalouden jäljet (1994)*, *Takatalvi (1999)* ja *Ihmisen synnyttämät kyyt (2002)* suhteessa perinteisempänä pidettyihin erämaaluontoa esittäviin kuviin, voidaan huomata luontokuvauksen kentällä tapahtuneen eräänlainen uuden eetoksen läpimurto. Siinä missä erämaaluontoa esittävät kuvat voidaan liittää osaksi sosiologiseen subjekti käsitykseen perustuvaa suomalaisen kansallisen kulttuurin kertomuksen rakentamista, edustavat edellä mainitut kolme kuvaa pikemminkin postmodernia subjekti käsitystä. Sosiologinen subjekti käsitys on nähty olevan murtumassa rakenteellisten ja institutionaalisten muutosten myötä ja tämän tilalle noussutta subjekti käsitystä kutsutaan Hallin mukaan postmoderniksi. Aikaisemmin yhtenäiseksi ja vakaaksi koetun

²²¹ Katso sivu 20.

²²² Suonpää 2002, 59.

²²³ Suonpää 2002, 186.

sosiologiseen subjekti käsitykseen nojaavan identiteetin pirstoutuminen tuottaa siis postmodernin subjektin, jolla ei ole kiinteää, olemuksellista tai pysyvää identiteettiä. Näin ollen identiteetistä tulee Hallin termiä käyttäen ”liikkuva juhla”, joka muotoutuu ja muokkautuu jatkuvasti suhteessa niihin eri tapoihin, joilla meitä puhutellaan tai representoidaan meitä ympäröivissä kulttuurisissa järjestelmissä.²²⁴

Yhtenäisinä ja vakaina pidettyjen kansallisten identiteettien pirstoutumisen merkittävimpana syynä on nähty erilaisten muutosvoimien ja prosessien muodostama joukko, jonka yhteisenä nimittäjänä voidaan käyttää globalisaation käsitettä. Hallin mukaan käsite globalisaatio viittaa niihin maailmanlaajuisella tasolla vaikuttaviin prosesseihin, jotka ylittävät kansalliset rajat sekä yhdistävät ja yhdistävät yhteisöjä ja organisaatioita uusiksi paikan ja ajan yhdistelmiksi. Tämän seurauksena maailma sisältää sekä reaalisesti että kokemuksellisesti entistä enemmän keskinäisiä yhteyksiä.²²⁵ Globalisaatio voidaan nähdä juuri sellaiseksi tekijäksi, joka tekee postmodernin subjekti käsityksen identifikaatioprosessista avoimempaa, moninaisempaa ja myös ongelmallisempaa suhteessa sosiologiseen subjekti käsitykseen.²²⁶

Erityisesti *Tehometsätalouden jäljet (1994)* kuvaa voidaan pitää avainteoksena siinä mielessä, että sen kautta välittyvä kuva suomalaisesta maisemasta liittyy enemmän globaaliin ajatteluun kuin kansallisen kulttuurin kertomuksen ylläpitoon. Vaikka *Tehometsätalouden jäljet (1994)* –kuvan voima ja sanoma voidaan nähdä muodostuvan siitä, että se esittää kansallisessa kulttuurissa muodostetun ideaalimaiseman ikään kuin negaationa, kääntyy se silti enemmän globaalien merkitysten puoleen. Kyseisessä kuvassa etäännyttään kauniin ja koskemattoman erämaaluonnon kuvaamisesta ja samalla syrjäytetään myös kansallisen kulttuurin kertomukseen liitetty tapa kuvata maisemaa.

Tehometsätalouden jäljet (1994) kuvassa tulee selkeästi esiin yksi identiteettien muuttumista koskeva keskustelunaihe, jonka keskiössä on globaalien ja paikallisten eli lokaalisten välinen jännite. Kuten aikaisemmin on tullut todettua, kansalliset identiteetit edustavat kiinnittymistä tiettyihin paikkoihin, tapoihin, tapahtumiin, symboleihin ja historioihin. Tämän tutkimuksen yhteydessä olen pyrkinyt tuomaan esiin juuri suomalaisen kansallisen identiteetin kiinnittymistä luontoon, joka kuvallisiin esityksiin sitoutuessaan noudattelee pääsääntöisesti tapaa, jossa kuvataan koskemattonta

²²⁴ Hall 1999, 22-23.

²²⁵ Hall 1999, 57.

²²⁶ Hall 1999, 22-23.

kulttuurin ulkopuoliselle vyöhykkeelle sijoittuvaa erämaaluontoa. Tämänkaltaisten ja niitä universalistisempien identifikaatioiden välillä on Hallin mukaan aina ollut tietty jännite.²²⁷ *Tehometsätalouden jäljet (1994)* kuvassa sanoudutaan irti erämaakulissin ylläpidosta ja samalla myös sosiologiseen subjektikäsitelyyn perustuvasta kansallisen kulttuurin kertomuksesta, jolloin kuvan myötä on mahdollista samastua pikemminkin ihmisyyteen kuin suomalaisuuteen. Näin ollen kuvassa nostetaan esiin globaalikysymys alkuperäismetsien säilyttämisestä, eikä suomalaisuudesta, jonka näkökulmasta matalaksi hakattu metsä edustaa siitä luodun illuusion purkautumista. Tässä mielessä *Tehometsätalouden jäljet (1994)* kuten myös *Ihmisen synnyttämät kyyt (2002)* ja *Takatalvi (1999)* sitoutuvat selkeämmin postmodernin subjektin edustamaan identiteettikäsitelyyn ja samalla myös luontokuvauksen kentällä muodostuneeseen uuteen kuvalliseen konventioon.

Koodiin orientoituneilla kuvilla tarkoitan tässä yhteydessä niitä luontokuvia, joissa kuvattava kohde tai niiden kautta välittyvä maiseman paikallistaminen eivät tue varsinaisesti sitä sanomaa, joka on yhdistettävissä kansallisen kulttuurin kertomukseen, ja tätä kautta suomalaiseen identiteettiin. Näissä kuvissa katsojan huomio kiinnitetään ensisijaisesti kuvan tekniikkaan, sen tekotapaan ja kuvallisen esityksen rakenteeseen.²²⁸ Tässä mielessä voidaan puhua luontokuvauksen omista arvostuksista ja merkityksistä, jotka määrittelevät omalta osaltaan luontokuvauksen kuvallisia konventioita. Koodiin orientoituneissa kuvissa pääosaan nousee siis kuvaajan suoritus ja itse kuvattavasta kohteesta kumpuava sanoma jää toissijaiseksi tekijäksi.

Tämänkaltaisten kuvien kohdalla, joissa kuvauksen kohteena oleva eläin ei ole erityisen vaikeasti kuvattava – tai jos kohteena on pelkkä maisema tai kasvi – perustuu niiden arvotus lähinnä ratkaisevan hetken ja tietynlaisen valaistuksen vangitsemiseen.²²⁹ Näin ollen esimerkiksi kansallisen kulttuurin kannalta merkityksettömät eläimet ja etenkin hyönteiset voivat myös esiintyä yleisesti arvostettujen Vuoden luontokuvat –kilpailun voittaneiden kuvien joukossa. Tästä syystä kulttuurin ulkopuolisen lähialueen kuvista on mahdollista havaita koodiin orientoitunut kuvaus kaikista selvimmin. Lähinnä lähikuvaukseen perustuva kohteiden kuvaus on teknisessäkin mielessä yksi luontokuvauksen vaikeimmin hallittavista osa-alueista, jossa nimenomaan kuvantoteutuksen tekniikka, tekotapa ja kuvallisen esityksen rakenne muodostuvat tärkeiksi elementeiksi.

²²⁷ Hall 1999, 62-63.

²²⁸ Tarasti 1990, 165.

²²⁹ Katso luku 4.2.3. Luontokuvaoppaiden määrittämä luontokuvien visuaalinen koodisto

Tarkasteltaessa kulttuurin ulkopuoliseksi lähialueeksi nimeämälleni vyöhykkeelle sijoitettuja kuvia *Elokuun aamu* (1981), *Lohenpoikanen kuoriutuu* (1987), *Lauxaniidae-kärpänen* (1991) ja *Lähtö* (2001), voidaan huomata, että näistä kaikki muut paitsi lohenpoikasen kuoriutumista esittävä kuva perustuvat kuvaajan taitavaan valonkäyttöön. Ratkaisevan hetken taltiointi puolestaan toimii yhteisenä nimittäjänä kaikille edellä mainituista kuvista. Varsinkin kuvat *Elokuun aamu* (1981) ja *Lauxaniidae-kärpänen* (1991) edustavat ominaisuuksiltaan vaikeasti kuvattavan vastavalon taitavaa hallintaa. Tämän lisäksi kuvien pääkohteiden – hämähäkin ja kärpäsen – sijoittuminen kuvan sommittelun kannalta juuri oikeaan paikkaan oikealla hetkellä, kertoo ratkaisevan hetken saavuttamisesta. Kuvassa *Lähtö* (2001), ratkaisevan hetken taltiointi määrää koko kuvan arvon rakentumisen. Siinä kukan päältä lentoon lähtevä leppäkerttu on ikuistettu juuri ratkaisevalla hetkellä. Ilman kyseisen toimintavaiheen taitavaa ja oikea-aikaista taltiointia kuva tuskin olisi voinut voittaa Vuoden luontokuvat –kilpailua. Akvaariossa mustaa taustaa vasten kuvattu *Lohenpoikanen kuoriutuu* (1987) edustaa neutraalia asiakuvamaista luontokuvauksen linjaa selkeimmillään. Erikoisen kuvasta tekee kuitenkin se, että lohenpoikasen kuoriutuminen on ihmisen todistamana tapahtumana melko harvinainen ja ylipäänsä kyseisen ratkaisevan hetken taltiointi vaatii kuvaajalta taitoa ja tekniikan hallitsemista.



KUVA 20. Mikko Rousi:
Elokuun aamu (1981)



KUVA 21. Viljo Nylund:
Lohenpoikanen kuoriutuu (1987)



KUVA 21. Tapani Räsänen:
Lauxanidae-kärpänen (1991)



KUVA 22. Timo Saarinen: *Lähtö* (2001)

Lähikuvauksen ohella kasvi- ja maisemakuvauksessa luontokuvauksen omilla visuaalisilla koodistoilla voidaan nähdä olevan suurempi merkitys arvostetun kuvan syntyyn kuin eläinkuvauksessa. Esimerkiksi ulkopuoliselle lähemmälle vyöhykkeelle sijoittamani kuva *Horsma siementää* (1989) saa ilmaisullisen voimansa juuri siitä ratkaisevan hetken saavuttamisesta, jossa kuvaajan on onnistunut taltioimaan tuulen aikaansaama horsman siementen irtoamisen hetki. Toisessa Vuoden luontokuvat –kilpailun voittaneessa kasvikuvasa *Valkolehdokki* (1992) ilmaisullinen voima perustuu puolestaan vastavalon hallintaan, jota ilman kuva muodostuisi varsin tavalliseksi, staattiseksi kuvaksi. Toisaalta *Valkolehdokki* (1992) -kuvan voittoa voidaan pitää myös tietyllä tavalla luontokuvan kentän sisäisenä poliittisena ratkaisuna, jonka tarkoituksena oli nostaa kasvikuvaamisen arvoa suhteessa luontokuvauksessa vallalla olevaa eläinkuvauksen hegemoniaan.



KUVA 23. Aarni Nummila:
Valkolehdokki (1992)



KUVA 24. Tapio Tuomela: *Kärkelänjoki* (1988)



KUVA 25. Ilpo Aalto: - 34 celsiusta (2004)

Varsinaisia maisemakuviksi luokiteltuja Vuoden luontokuvat –kilpailun voittajakuvia löytyy 25 kuvan joukosta ainoastaan kaksi kappaletta: *Kärkelänjoki (1988)* ja *-34 celsiusta (2004)*.

Molemmat kuvat esittävät kovassa pakkasessa kylpevää talvista jokimaisemaa. Itse asiassa kuvat ovat hyvinkin paljon toistensa kaltaisia, josta voidaan vetää johtopäätöksiä siitä, miten paljon aikaisempina vuosina voittaneet Vuoden luontokuvat vaikuttavat luontokuvaajien mielikuvien muodostumiseen.

Kummatkin kuvat voidaan liittää myös suomalaiseen taiteen historiaan jos niiden samankaltaisuutta vertaa esimerkiksi luvussa 2.2. esitettyyn Victor Westerholmin maalaukseen talvisesta jokimaisemasta. Näyttää siltä, että kovassakin pakkasessa sulana pysyvän joen kuvaaminen on muodostunut tietynlaiseksi traditioksi suomalaisen maiseman kuvallisessa esittämisessä, jossa tumma vesi ja sitä ympäröivä luminen, valkea ympäristö muodostavat yhdessä voimakkaan kontrastisuuden. Sepänmaan luonnon esteettisten arvottamiskriteereiden mukaisesti talvisten jokimaisemien kuvaaminen voitaisiinkin johtaa näin ollen kontrastin periaatteeseen, jonka mukaan esteettinen teho perustuu juuri erilaisuuteen, jossa vastakohtat korostavat toisiaan.²³⁰ Tässä mielessä *Kärkelänjoki (1988)* ja *-34 celsiusta (2004)* voitaisiin laskea mukaan sanomaan orientoituneisiin kuviin, joiden kautta talviseen maisemaan tukeutuen pyritään luomaan kuvaa Suomesta, jossa meidän luontomme erilaisuutta ja kauneutta korostetaan suhteessa esimerkiksi eteläeurooppalaisiin maisemiin nähden.

Toisaalta kummassakin edellä mainituissa voittajakuviissa on myös valolla suuri merkitys, jonka puolesta ne eroavat Westerholmin maalauksesta välittyvään valaistuksen esittämiseen. *Kärkelänjokea* esittävässä kuvassa joesta nousevaan huuruun heijastunut vastavalo luo kuvaan erikoisen tunnelman. Kuvassa *-34 celsiusta (2004)* joen reunalla oleviin puihin osuva vastavalo toimii myös samankaltaisena efektinä kuin edellisessä kuvassa, joskaan ei yhtä dramaattisena ja

²³⁰ Sepänmaa 1978, 40.

vallitsevana. Valaistuksen esittämisen puolesta Kärkelänjoki (1988) ja –34 celsiusta (2004) voidaan siis johtaa myös koodiin orientoituneihin kuviin, jolloin ne seuraavat jo aikaisemmin esitettyä Pentti Koskelon mielipidettä, jonka mukaan: ”Valaistuksella on maisemakuvauksessa poikkeuksellisen suuri merkitys samasta syystä kuin sommittelullakin: selkeä pääkohde ei pelasta kuvaa huomioarvollaan, jos valaistus on mitäänsanomaton.”²³¹

Yhteenvedona voidaan todeta, että Vuoden luontokuvat -kilpailun voittajakuvien joukosta on mahdollista poimia ns. huippukuvia, jotka muodostavat ikään kuin synteetin sanomaan ja koodiin orientoituneista kuvista. Tällaisista kuvista voidaan nostaa esimerkeiksi mm. Antti Leinosen kuvat *Karhu* (1990) ja *Ahman maa* (1998). Näissä kuvissa yhdistyvät suomalaiseen kansalliseen kertomukseen ja tätä kautta suomalaiseen identiteettiin johdettava erämaaluonnon kuvaus, vaikeasti kuvattavat eläimet, taitava valonhallinta sekä erityisesti Ahman maassa korostuva ratkaisevan hetken saavuttaminen, jossa ahma on kiivennyt kelottuneen puun rungolle ja jonka takaa avautuu supisuomalainen erämaamaisema. Edellä mainittua tukee erityisesti *Ahman maa* (1998) kuvan Vuoden luontokuvaksi valitseman raadin kommentti: ”Parasta mitä suomalainen metsäluonto voi tarjota. Kuvasta henkii erämaan rauha ja harmonia. Oiva ja edustava käyntikortti suomalaisesta luonnosta maailmalle. Tyylikkäästi toteutettu kuva vaikeasta aiheesta”.²³²



KUVA 26. Antti Leinonen: *Karhu* (1990)

Kuvan formalististen elementtien takaa *Ahman maa* (1998) -kuvasta löytyy vielä eräs tärkeä luontokuvaukseen liitettävä huomio, eli kuvan todellisuus. Suonpää valottaa väitöskirjassaan *Petokuvan raadollisuus* kyseisen kuvan syntyhetkiä, joista käy ilmi kuinka luontokuvaa varten

²³¹ Koskelo 1991, 87.

²³² Vuoden luonnonkuvat 1998, 3.

luontoa lavastetaan ja näin ollen myös rakennetaan se vastaamaan suomalaisen kansallisen kulttuurin luomaa käsitystä ihanteellisesta maisemasta.²³³ Kuvan maisema on pitkien etsintöjen tuloksella löydetty vaaranrinne, jonka osaksi kuvaaja itse on siirtänyt suuren kelon niin, että se sommittelun kannalta asettuu sopivaan kohtaan. Maisema on siis rakennettu sellaiseksi, joka näyttäytyy kuvaajalle suomalaisuuden ilmentymänä. Aikaisempina vuosina haaskaan totutettu ahma saatiin paikalle, ja lopulta oikeaan kohtaan kelolle, piilottelemalla syöttejä maastoon ja puun koloihin. Kuvaus tapahtui paikalle tuodusta piilokojusta käsin.²³⁴ *Ahman maa* (1998) edustaa siis aitoa luontokuvaa ensinnäkin sen puolesta, että kyseinen tilanne on tapahtunut luonnossa, josta väridiafilmille otettu kuva toimii todisteena. Samalla *Ahman maa* (1998) edustaa aitoa luontokuvaa myös siinä mielessä, että kuva on äärimmäisen taidokkaasti rakennettu/lavastettu niin, ettei todellisuuden illuusio rikkoonnu. Kuvaa katsomalla siitä ei ole löydettävissä ihmiskädenjälkiä. Kuva on näin ollen rakennettu kaikkien luontokuvaan liittyvien sääntöjen puitteissa. Hieman kärjistäen voidaankin todeta, että luontokuvassa erämaan aitoa koskemattomuutta tuotetaan myös osittain katsojaa harhauttamalla.²³⁵ Toisaalta edellä mainitun kaltainen luonnon lavastaminen ei ole ainoastaan luontokuvauksen piirissä käytetty keino, vaan esimerkkejä vastaavasta toiminnasta löytyy myös taiteen piiristä. Ville Lukkarinen muun muassa mainitsee Pekka Halosen *Erämaa*²³⁶ teoksen syntyvaiheista sen kuinka taiteilija oli kuljetuttanut kaatuneita keloja muualta valitsemalleen paikalle, jolloin kyseessä oli aivan samanlainen pyrkimys tietynlaisen mielikuvan lavastamiseen kuin *Ahman maa* –teoksessakin.²³⁷

Kuten Juha Suonpää toteaa luontokuvassa pyritään taiteelliseen vaikutelmaan, mutta sen sääntöjen mahdollistavissa puitteissa. Taide sitä vastoin hyväksyy kaikki keinot hyvän ja halutun kuvan saavuttamisen kohdalla. Näin ollen, mikäli luontokuvauksen sääntöjen puitteissa saadaan aikaiseksi esteettisesti miellyttävä ja taiteeseen rinnastuva teos, on sen arvo tällöin suurempi kuin pelkän lajikuvausten.²³⁸ Edellisestä käy ilmi myös luontokuvauksen eräänlainen ahdas käsitys estetiikasta joka perustuu pitkälti tiettyihin luontokuvan kentällä muotoutuneisiin kuvallisen esittämisen konventioihin.²³⁹

²³³ Suonpään mukaan ”Ahman maa” -kuvan syntyhetkistä kertoi itse kuvan ottaja Antti Leinonen luontokuvaajien jäsentapaamisessa Kiljavalla 28.2.1998.

²³⁴ Suonpää 2002, 141.

²³⁵ Suonpää 2002, 141.

²³⁶ Katso kuva 6.

²³⁷ Lukkarinen 2004, 151.

²³⁸ Suonpää 2001, 12.

²³⁹ Katso luku 4.2.1. Asiakuva/taiteellinen kuva

6. Päätäntö

Tutkimuksessani lähdin liikkeelle siitä hypoteesista, että luontokuvan kuvalliset konventiot rakentuvat kahden määräävän tekijän pohjalta eli kansallisen kulttuurin piirissä rakennetun ja määritellyn luonnonkuvaamisen tradition sekä luontokuvan oman kentän piirissä syntyneiden arvostusten vaikutuksesta. Analyysin kautta esiin tulleiden johtopäätösten perusteella voidaan todeta, että suomalainen luontokuvaus pyrkii pääsääntöisesti kuvaamaan kulttuurin ulkopuolista ja ihmisen toiminnasta vapaata erämaaluontoa, joka näin ollen voidaan liittää tarpeeseen jatkaa suomalaisen kansallisen kulttuurin piirissä jo 1800- ja 1900-lukujen taitteessa synnytettyä luonnonkuvaamisen traditiota. Kyseistä johtopäätöstä tukevat muun muassa ne seikat kuinka luontokuvauksen oman kentän piirissä arvostetaan erämaaluontoon liittyvien kohteiden kuvaamista ja kuinka erämaaluonnon kuvaamisen illuusioon pyritään rajaamisen taikka luonnon lavastamisen keinoin jos kuvaamisen kohteena oleva luonto ei itsessään muuten assosioi tarpeeksi erämaata.

Liittyessään erämaaluonnon kuvaukseen kytkeytyy luontokuvaus samalla myös kansallisen kulttuurin kertomuksen ylläpitoon ja näin ollen sosiologisen subjektin mukaiseen identiteettikäsitteeseen. Tämän kaltainen luontokuvaus voidaan näin ollen mieltää Tarastin maisemasemiotiikan mukaisesti maiseman sanomaan orientoituneeksi kuvaukseksi. Tämän väitteen puolesta puhuu esimerkiksi se, että yleensä erämaaluontoon assosioituneiden harvinaisten ja vaikeasti kuvattavien kohteiden kuten suurpetojen kuvilta ei vaadita välttämättä samanlaista teknisesti hallittua ja laadukasta toteutusta kuin vaikkapa leppäkerttua esittävältä kovalta. Ensin mainittujen kohteiden kohdalla niistä otettujen kuvien arvon määrää näin ollen sanoma, johon ne erämaalinkityksen kautta liittyvät.

Kansallisen kulttuurin kannalta mitättömämpien aiheiden kuten hyönteisten kuvat saavuttavat arvonsa puolestaan kuvan tekniikan, tekoavan ja esityksen rakenteen taidokkuuden perusteella, jolloin kyseisiä kuvia voidaan nimittää koodiin orientoituneeksi kuvaukseksi. Näin ollen päädytään toiseen luontokuvan kuvallisten konventioiden rakentumista määräävään tekijään eli luontokuvan kentän omiin arvostuksiin. Edellä mainituista arvostuksista olen käyttänyt nimitystä luontokuvan visuaalinen koodisto, johon olen sisällyttänyt kolme päätekijää eli valon voimakkuuden, suunnan ja värin, aikaan liittyvän ratkaisevan hetken saavuttamisen sekään tilaan liittyvän rajauksen. Mikäli luontokuva ei siis lukeudu sanomaan orientoituneeseen kuvaukseen aiheensa puolesta tulee sen silloin rakentua edellä mainitun luontokuvan kentällä rakentuneen visuaalisen koodiston

konventioiden kautta, jotta kuva saavuttaisi arvostusta. Jos taas luontokuva rakentuu kummankin näiden kahden määräävän tekijän sääntöjen mukaan, muodostuu siitä synteesi, jota voidaan pitää eräänlaisena luontokuvauksen huippukuvana ja ideaalina tapauksena. Näkemykseni mukaan Antti Leinosen *Ahman maa* (1998) edustaa juuri tämänkaltaista huippukuvaa, jossa yhdistyy kansalliseen kulttuuriin liittyvä sanoma, sekä luontokuvan kentän määrittelemään visuaaliseen koodistoon liittyvät arvostukset vaikeasti kuvattavasta kohteesta, taidokkaasta valonhallinnasta ja ratkaisevan hetken saavuttamisesta.

Edellä mainittujen seikkojen valossa voin todeta hypoteesini paikkansa pitävyyden ja samalla myös sen, että olen tutkielmassani löytänyt vastauksia siihen mistä ja miten suomalaisen luontokuvauksen kuvalliset konventiot rakentuvat, jolloin näen työni otsikon vastaavan myös sisältöä. Aikaisempaan luontokuvan tutkimukseen nähden tutkielmani toteuttaa siinä mielessä erilaista näkökulmaa, että pyrin pääasiallisesti pitäytymään kiinni itse kuvissa ja tekemään havaintoja niiden kautta, kun taas esimerkiksi Juha Suonpää on kiinnittänyt pääasiallisen huomionsa luontokuvauksen tutkimiseen ilmiönä. Tutkielmani avaa mahdollisuuden hahmottaa luontokuvan kuvallisten konventioiden rakentumista mutta yleisellä tasolla, sillä analyysini päämateriaalina toimineet Vuoden luontokuva –kilpailun voittajateokset edustavat eräänlaista ”kultaista keskitietä” suomalaisen luontokuvauksen piirissä, joskin varsin näkyvää sellaista. Näin ollen voidaan todeta tutkielmani käsittelevän suomalaisen luontokuvauksen valtavirtaa eli tietyssä mielessä sitä Bourdieun kenttäteorian ortodoksaa, joka pyrkii säilyttämään hallitsevan asemansa. Jatkotutkimuksen kannalta olisi mielenkiintoista kiinnittää päähuomio heterodoksiaan eli niihin uudenlaisiin luonnonkuvaamisen malleihin ja tapoihin, jotka pyrkivät horjuttamaan ortodoksan asemaa. Esimerkkinä tästä voisi olla luontokuvaajien ja selkeästi taiteenkentällä operoivien valokuvaajien näkemyksien vertailu luonnon ja maiseman kuvaamisesta.

Liite 1.

Vuoden luontokuvat kautta aikojen kuvaluettelo:



Jukka Meriläinen: *Kuusipeurat* (1980)



Mikko Rousi: *Elokuun aamu* (1981)



Jaska Risku: *Metsot* (1982)



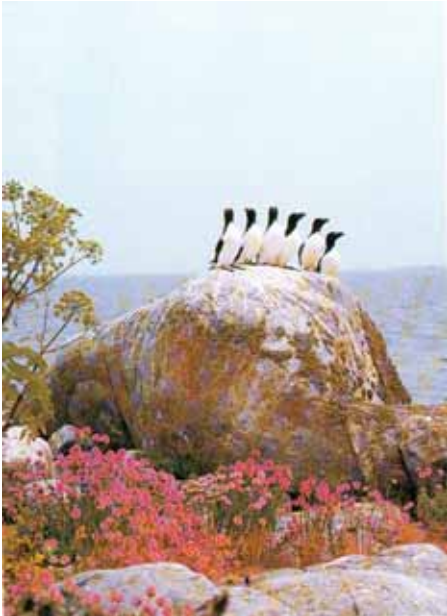
Seppo Saari: *Karhu* (1983)



Arto Raappana: *Koskikara* (1984)



Juha Taskinen: *Saimaanhylje* (1985)



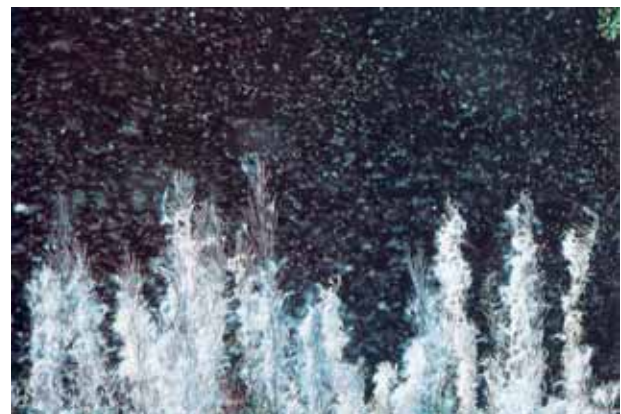
Jukka Rantanen: *Ruokit* (1986)



Viljo Nylund: *Lohenpoikanen kuoriutuu* (1987)



Tapio Tuomela: *Kärkelänjoki* (1988)



Seppo Keränen: *Horsma siementää* (1989)



Antti Leinonen: *Karhu* (1990)



Tapani Räsänen: *Lauxaniidae-kärpänen* (1991)



Aarni Nummila: *Valkolehdokki* (1992)



Kari Reponen: *Punatulku* (1993)



Hannu Huttu: *Tehometsätalouden jäljet* (1994)



Martti Rikkonen:
Aurora Borealis (1995)



Seppo Ronkainen: *Huuhkajan saalis* (1996)



Martti Rikkonen: *Tunturikorpit* (1997)



Antti Leinonen: *Ahman maa* (1998)



Tapio Taponen: *Takatalvi* (1999)



Tapani Räsänen: *Hirvi rantautuu* (2000)



Timo Saarinen: *Lähtö* (2001)



Hannu Ahonen:
Ihmisen synnyttämät kyyt (2002)



Pertti Härkönen: *Kaakkurin lento* (2003)



Ilpo Aalto: -34 celsiusta (2004)

Painamattomat lähteet:

http://www.luontokuva.org/default.asp?V_DOC_ID=889 13.12.2004. Sivuston nimi Luontokuvaajan vastuu ja etiikka

Suonpään suullinen tiedonanto 3.4.2003. Petokuvan raadollisuus. Juha Suonpään luento Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitoksella. Muistiinpanot kirjoittajan hallussa.

Tanttu käsikirjoitus. Markku Tantun julkaisematon käsikirjoitus, joka on Musta taidekustannusyhtiön hallussa. Sivunumerot viitteissä kirjoittajan oman printatun version mukaisesti.

Painetut lähteet:

Barthes, Roland 1985. Valoisa huone. Kansankulttuuri, Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Alkuteos La chambre claire, suom. Martti Lintunen, Esa Sironen, Leevi Lehto. Gummerus Oy: n kirjapaino, Jyväskylä, 1985.

Bourdieu, Pierre 1985. Sosiologian kysymyksiä. Alkuteos Questions de sociologie. Suom. Roos, J. P. Gummerus Oy:n kirjapaino, Jyväskylä. 1985.

Bourdieu, Pierre ja Wacquant, Loïc J. D. 1995. Refleksiiviseen sosiologiaan. Alkuteos Invitation to Reflexive sociology. The University of Chicago Press, Chicago, 1992. Suom. ja toim. Sabour, M'hammed ja Salo, Mikko A. Joensuu University Press Oy. Gummeruksen Kirjapaino Oy, Jyväskylä. 1995.

Cartier-Bresson, Henri 1983. Johdanto teokseen Ratkaiseva hetki. Teoksessa Kuvista sanoin. Toim. Lintunen, Martti. Alkuteos The Decisive Moment, Simon & Schuster, New York, N. Y. 1952. Suomen valokuvataiteen museon säätiö. WSOY:n graafiset laitokset, Juva. 1983.

Eklund, Kenneth 2003. Luontokuva 1/2003: Luontokuvadokumentista mielikuviin. Painotalo Auranen Oy, Forssa.

Ervamaa, Jukka 1972. Niin kauas kuin silmään siintää. Teoksessa Suomen taide 72. Toim. Lintinen, Jaakko. WSOY, Porvoo. 1972.

Fredrikson, Erkki 2001. Suomen paviljonki Pariisin maailmannäyttelyssä 1900. Keski-Suomen museon julkaisu, Mamaco KY, Jyväskylä, 2001.

Hall, Stuart 1999. Identiteetti. Suomentanut ja toimittanut Herkman, Juha ja Lehtonen, Mikko. Vastapaino, Tampere. 1999.

Hautala, Hannu 1978. Luontokuvaajan polut. Toim. Hautala, Hannu, Niemelä, Liisa, Tanttu, Markku. Forssan Kirjapaino Oy, Forssa. 1978.

Hautala, Hannu 1981. Luonnonvalokuvauksen käsikirja. Toim. Rinne, Veikko. Weilin+Göös, Espoo. 1981.

- Hautala, Hannu 1986.** Kamerani luonnossa. Forssan Kirjapaino Oy, Forssa. 1986.
- Hautala, Hannu ja Soveri, Kari 1981.** Luonnonvalokuvauksen käsikirja. Toim. Rinne, Veikko. Weilin+Göös, Espoo. 1981.
- Hietaharju, Mikko 2002.** Mykkä todistaja, valokuvan rakenne-elementit ja merkitykset. Jyväskylän yliopisto. Journalistiikan lisensiaatintyö, joulukuu 2002.
- Hirn, Sven 1977.** Ateljeesta luontoon – valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1871-1900 Suomen valokuvataiteen museon säätiö Helsinki. Eiripaino, Lahti. 1977.
- Hongell, Harri 1978.** Luontokuvaajan polut. Toim. Hautala, Hannu, Niemelä, Liisa, Tantt, Markku. Forssan Kirjapaino Oy, Forssa. 1978.
- Högmander, Jouko 1978.** Luontokuvaajan polut. Toim. Hautala, Hannu, Niemelä, Liisa, Tantt, Markku. Forssan Kirjapaino Oy, Forssa. 1978.
- Iwanska, Alicja 1994.** Ilman taidetta. Teoksessa Alligaattorin hymy – Ympäristöestetiikan uusi aalto. Toim. Sepänmaa, Yrjö. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä. 1994.
- Kaikusalo, Asko 1978.** Luontokuvaajan polut. Toim. Hautala, Hannu, Niemelä, Liisa, Tantt, Markku. Forssan Kirjapaino Oy, Forssa. 1978.
- Kalinainen, Pertti 1978.** Luontokuvaajan polut. Toim. Hautala, Hannu, Niemelä, Liisa, Tantt, Markku. Forssan Kirjapaino Oy, Forssa. 1978.
- Kinnunen, Aarne ja Sepänmaa, Yrjö 1980.** Tekijäluettelo. Teoksessa Ympäristöestetiikka. Toim. Kinnunen, Aarne ja Sepänmaa, Yrjö. Suomen estetiikan seuran vuosikirja 4. Gaudeamus. KY Mäntän Kirjapaino, Mänttä. 1981.
- Klemettinen, Pasi 2002.** Kurkistuksia karhun kulttuurihistoriaan. Teoksessa Eläin ihmisen mielenmaisemassa. Toim. Ilomäki, Henni ja Lauhakangas, Outi. Suomalaisen kirjallisuusseuran toimituksia 885. Hakapaino oy, Helsinki. 2002.
- Lassila, Pertti 2000.** Runoilija ja rumpali – Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä. Tietolipas 166, Rt-print Oy, Pieksämäki. 2000.
- Lehtonen, Kimmo 1999b.** Maisemavalokuvaus topografian jälkeen. Teoksessa Varjosta – Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta. Toim. Kukkonen, Jukka ja Vuorenmaa, Tuomo-Juhani. Suomen valokuvataiteen museo. Salpausselän Kirjapaino Oy, Hollola. 1999.
- Lehtonen, Tuomas M. S. 1999a.** Suomi, outo pohjoinen maa? – Näkökulmia Euroopan äänen historiaan ja kulttuuriin. Toim. Lehtonen, Tuomas M. S. PS-kustannus, WSOY, Porvoo. 1999.
- Luhta, Jorma 1981.** Luonnonvalokuvauksen käsikirja. Toim. Rinne, Veikko. Weilin+Göös, Espoo. 1981.
- Lukkarinen, Ville 2004.** Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Toim. Lukkarinen, Ville ja Waenerberg, Annika. Karisto Oy, Hämeenlinna. 2004.

- Mitchell, W. J. T. 1994.** Imperial Landscape. Teoksessa Landscape and power. Toim. Mitchell, W. J. T. The University of Chicago Press, USA. 1994.
- Mäkelä, Johanna 1995.** Pierre Bourdieu –erottautumisen teoreetikko. Teoksessa Sosiologisen teorian nykysuuntauksia. Toim. Heiskala, Risto. Tammer-Paino Oy, Tampere. 1995.
- Nisula, Pekka ja Rautavaara, Arno 1972.** Luonnonvalokuvauksen opas. Toim. Nisula, Pekka ja Rautavaara, Arno. Forssan Kirjapaino Oy, Forssa. 1972.
- Nyky-suomen sanakirja 1970.** Toim. Sadeniemi, Matti. WSOY, Porvoo. 1970.
- Palin, Tutta 1999.** Kuvissa tuotettu maisema ja kansa. Teoksessa Suomi, Outo pohjoinen maa? – Näkökulmia Euroopan äärien historiaan ja kulttuuriin. Toim. Lehtonen, Tuomas M. S. PS-kustannus, WSOY, Porvoo. 1999.
- Rautavaara, Arno 1981.** Luonnonvalokuvauksen käsikirja. Toim. Rinne, Veikko. Weilin+Göös, Espoo. 1981.
- Rautavaara, Arno ja Rinne, Veikko 1981.** Luonnonvalokuvauksen käsikirja. Toim. Rinne, Veikko. Weilin+Göös, Espoo. 1981.
- Richter, Edvard 1929.** Valokuvaus taiteellisena ilmaisukeinona. Teoksessa Valoa ja varjoa – suomalaisia valokuvia. Toim. Uusikylä, A., Piirinen, E., Richter, E., Pesonen, Martti, Kallio, Oiva, Iffland, H., Hyvärinen, T., Pietinen, Aarne, Setälä, Vilho, Hanstén, Arvi. Kameraseuran julkaisuja. WSOY:n kirjapaino, Porvoo. 1929.
- Rinne, Veikko 1981.** Luonnonvalokuvauksen käsikirja. Toim. Rinne, Veikko. Weilin+Göös, Espoo. 1981.
- Sarje, Kimmo 1989.** Romantiikka ja postmoderni. Valtion painatuskeskus, Helsinki 1989.
- Seppänen, Janne 1993.** Paikkoja/Places. Tampereen museoiden julkaisuja 31. Musta taide. Erikoispaino Oy, Helsinki. 1993.
- Seppänen, Janne 2001a.** Valokuvaa ei ole. Karisto Oy, Hämeenlinna, 2001.
- Seppänen, Janne 2001b.** Katseen voima – kohti visuaalista lukutaitoa. Nuorisotutkimusverkoston julkaisuja 17. Osuuskunta Vastapaino, Tampere. 2001.
- Sepänmaa, Yrjö 1978.** Ympäristön esteettinen kuvaus, tulkinta ja arvotus – periaatteet ja analyysiesimerkki. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen ja teatterintutkimuksen laitoksen monistesarja n:o 5. Helsinki. 1978.
- Sihvo, Hannes 1973.** Karjalan kuva. Joensuun Korkeakoulun julkaisuja, sarja A:4. Pohjois-Karjalan Kirjapaino Oy, Joensuu. 1973.
- Soveri, Kari 1980.** Luonnon lähikuvaus. F. G. Lönnberg Oy, 1980.
- Soveri, Kari 1981.** Luonnonvalokuvauksen käsikirja. Toim. Rinne, Veikko. Weilin+Göös, Espoo. 1981.

Suominen, Teuvo 1976. Luonnonkuvaaja on spesialisti. Teoksessa Valokuvauksen vuosikirja 1976. Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Helsinki. Eiripaino, Lahti, 1976.

Suominen, Teuvo 1981. Luonnonvalokuvauksen käsikirja. Toim. Rinne, Veikko. Weilin+Göös, Espoo. 1981.

Suonpää, Juha 1999. Korvamerkitty petokuva, luontokuvan estetiikan sosiaalinen käpertyminen. Teoksessa Varjosta – Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta. Toim. Kukkonen, Jukka ja Vuorenmaa, Tuomo-Juhani. Suomen valokuvataiteen museo. Salpausselän Kirjapaino Oy, Hollola. 1999.

Suonpää, Juha 2001. Luontokuvan totuudenhetki -keskustelua aitoudesta. Pieni valokuvakirjasto 2, Suomen valokuvataiteen museo, Musta taide. Erweko Painotuote Oy, Helsinki. 2001.

Suonpää, Juha 2002. Petokuvan raadollisuus. Taideteollisen korkeakoulu ja Osuuskunta Vastapaino. Karisto Oy, Hämeenlinna. 2002.

Suutala, Maria 1986. Luonto ja kansallinen itsekäsitys – Runeberg, Topelius, Lönnrot ja Snellman suomalaisten luontosuhteen kuvaajina. Teoksessa Hyöty, sivistys kansakunta. Toim. Manninen, Juha ja Patoluoto, Ilkka. Kirjapaino Oy Kaleva, Oulu. 1986.

Tarasti, Eero 1990. Johdatus semiotiikkaan – Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä. Gaudeamus. Painokaari Oy, Helsinki. 1990.

Valta, Matti 1990. Luonnonkuvaaja 3/90: Luonnonvalokuvan historiaa, III osa 1930-40-lukujen maisema. Koillismaan Kirjapaino Oy, Kuusamo. 1990.

Valta, Matti 1991. Luonnonkuvaaja 1/91: Luonnonvalokuvauksen historiaa, IV osa 1940-50-lukujen monipuolistuva luontokuva. Koillismaan Kirjapaino Oy, Kuusamo. 1991.

Valta, Matti 1992. Lintukuvasta luontokuvaan. Teoksessa Valokuvan taide. Toim. Hinkka, Jorma, Kukkonen, Jukka ja Vuorenmaa, Tuomo-Juhani. VB - valokuvakeskuksen julkaisuja 2 ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 559. Frenckellin Kirjapaino Oy, Helsinki. 1992.

Vuoden luonnonkuvat 1998. Toim. Torkkomäki, Matti. Weilin+Göös, WSOY:n graafiset laitokset, Porvoo. 1998.

Vuorenmaa, Tuomo-Juhani 1981. I. K. Inha – Valokuvaaja 1865-1930. Toim. Kajander, Ismo ja Vuorenmaa, Tuomo-Juhani. WSOY, Porvoo. 1981.

Willamo, Heikki 1988. Eläinvalokuvaus. Forssan Kirjapaino Oy, Forssa. 1988.