

This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.

Author(s): Pienimäki, Mari

Title: Mitä ihmettä - valokuvissako lajityyppinä?

Year: 2011

Version: Published version

Copyright: © Tekijä & Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2011

Rights: In Copyright

Rights url: <http://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=en>

Please cite the original version:

Pienimäki, M. (2011). Mitä ihmettä - valokuvissako lajityyppinä?. In S. Kotilainen, U. Kovala, & E. Vainikkala (Eds.), Media, kasvatus ja kulttuurin kierto (pp. 150-176). Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 106. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-4655-5>

MITÄ IHMETTÄ – VALOKUVISSAKO LAJITYYPPEJÄ?

Mari Pienimäki

Tilaus valokuvien lajityyppitutkimukselle

Valokuvatutkija Leena Saraste (1996, 144) kirjoittaa: ”Puhutaan reportaasista, dokumentista, valokuvakertomuksesta [...]. Nimikkeitä harvoin määritellään vaikka kysymyksessä on valokuvauksen kannalta keskeinen sanasto.” Arvelen, että genremäärittelyiden¹ sivuuttaminen on seurausta eritoten valokuvauksen läheisestä suhteesta maalaustaiteeseen. Maalaustaiteen tutkimuksessa genren käsitteellä on ollut marginaalinen arvo: genrellä on viitattu niin sanottuun laatukuvamaalaukseen tai toisinaan taidekuvan aiheeseen. Tilanteeseen voi myös olla syynä, että valokuvien tutkiminen tulokinnan ja yleisöjen näkökulmista ovat olleet paitsiossa (Pienimäki 2007, 54–55). Nämä näkökulmat herättäisivät kysymyksen genreistä luontevasti.

Genreajattelulla on pitkät juuret etenkin kirjallisuustieteessä, josta se onkin levinnyt muiden muassa televisio-, elokuva- ja mediatutkimukseen. Televisiotutkija Jane Feuerin (1987, 141, 144) mukaan genret ovat retorisia ja käytännöllisiä rakennelmia, joilla lajitella teoksia. Genre on teosten tuottajalle, tutkijalle tai vastaanottajalle tapa luokitella teoksia jonkin yhtenäisyyttä luovan periaatteen mukaan. Journalismia tutkinut Seija Ridell (2006a, 185) esittää, että genre on osoittautunut niin venyväksi käsitteeksi, että sen käyttökelpoisuutta on jo epäilty vahvasti. Hän (2006a, 210) kirjoittaa silti, että bahtinilaisittain ymmärrettynä intertekstuaalisuuden käsite nostaa esille merkitystuotantoa hajauttavan kulttuurisen loogiikan, kun sitä vastoin genrenäkökulma yhtenäistää tai tolkullistaa kulttuurista merkityksenantoa. Näin ymmärrettyinä kyseiset käsit-

teet tuottavat toisiaan täydentävät näkökulmat merkitysprosesseihin. Mielestäni lajityyppien eksplikoiminen selkeyttäisi myös valokuvatutkimusta. Valokuvatutkija David Bate (2009, 3–5) niin ikään ihmettelee lajityyppiajattelun poissaoloa valokuvatutkimuksesta, sillä hänen mielestään genre on yksi valokuvauksen avainkäsitteistä. Hän ei silti kriittisesti pohdi sitä, millä perusteilla tietyt kuvajoukot on mielekästä ajatella genreiksi. Etenenkin toisin kuin Bate.

Nykyisin kun lajityyppitermejä esiintyy niin kirjallisissa kuin suullisissa valokuvapuheissa, ne ilmenevät valitettavan usein määrittelemättöminä itsestäänselvyyksinä. Nähdäkseni kaksi keskeistä eksplikoimatta jäänyttä tapaa ymmärtää valokuvan lajityyppi on ollut käsittää se joko (eritoten historiassa suosituksi) aiheluokaksi (esim. maisemavalokuva) tai sitten tietyn yhteiskunnallisen käytännön (esim. mainonnan) puitteissa tuotetuksi ja/tai käytetyksi tiettyä sosiokulttuurista tarkoitusta varten olevaksi kuvaksi (esim. mainosvalokuva). Tässä artikkelissa lähdenkin liikkeelle näistä kahdesta genretyksestä. Toisaalta merkittävä ongelma on, että monesti puhutaan jonkinlaisesta yleisvalokuvasta, johon viitataan sanalla *valokuva* tai *valokuvat*. Valokuvista voi toki puhua yleisellä tasolla, mutta silloin on tärkeää tiedostaa, että käsite *valokuva* pitää sisällään suuren joukon erityyppisiä representaatioita. Kun monet tutkijat ja muu valokuva-alan väki puhuu ”valokuvasta”, heidän sanomansa ei tosiasiallisesti välttämättä koske kaikkia erityyppisiä valokuvia, vaan he ajattelevat huomaamattaan esimerkiksi vain dokumentaarisia tai fiktiivisiä valokuvia. Kun ei nimetä tarkasti, minkä tyyppisiä valokuvia tarkoitetaan, tästä seuraa, että kasvaa mahdollisuus tulkita sanottu kovin monin eri tavoin.² Tai kun ei määritellä, millaisena käsitteenä valokuva toimii tieteellisessä tutkimuksessa, tämä voi johtaa tutkimusten yhteismitattomuuteen.

Viime vuosina muutamat valokuvatutkijat ovat tosin pysähtyneet lajityyppikysymysten äärelle omista näkökulmistaan (Suomessa esim. Hietaharju 2006; Mäenpää 2008; Ulkuniemi 2005). Etenkin Merja Salo on kartoittanut valokuvan lajityyppijä ahkerasti. Tosin esimerkiksi oppikirjassaan *Imageware. Kuvajournalismi mediafuusiossa* (2000) Salo soveltaa semiootikko Charles S. Peircen

näkemyksiä kuvajournalismiin ja avaa ainoastaan niitä lajityyppejä, jotka istuvat hänen hahmottelemaansa sovellukseen. Täten hän sivuuttaa esimerkiksi henkilövalokuvien tarkastelun journalististen (valo)kuvien itsenäisenä alalajityyppinä, joskin tietoisesti (ks. Salo 2000, 111). Valokuvatutkija Seija Ulkuniemi (2005, 18) kirjoittaa puolestaan perhevalokuvia koskevassa taiteen väitöksessään: ”Ongelmallista *taidekasvatuksen* kannalta on, että monissa tutkimuksissa on keskitytty vain johonkin perhevalokuvan lajityypin osaluueeseen [...]” (kursivointi lisätty). Koska perhevalokuva on keskeinen käsite Ulkuniemen väitöksen empiirisessä osassa, hänen on syntetisoitava kokonaisvaltainen kuvailu perhevalokuvan lajityypistä myös tutkimustaan varten, mikä on haastava ja laaja työ.

Lajityyppitutkimus voisi tuottaa kokonaisvaltaisia kuvailuja vaikiintuneista ylä- ja alalajityypeistä sekä toisaalta laaja-alaisen ja jäsentyneen näkemyksen valokuvien koko kirjosta. Lisäksi mielestäni on hyvä pohtia uusien lajityyppien muodostamisen tarvetta. Ainakin tutkijat, valokuvaopettajat ja heidän oppilaansa hyötyisivät lajityyppitutkimuksesta, sillä nähdäkseni lajityypittely voi tarkentaa valokuvapuheita ja kasvattaa ymmärrystä valokuvista erityyppisinä representaatioina.

Tässä artikkelissa tutkin sitä, millaisin perustein valokuvia voidaan lajityypitellä. Toiseksi pohdin, millaiset tyypittelyt ovat mielekkäitä niin, että ne eivät johda esimerkiksi valokuvajoukkojen arvottamiseen tai loputtomiin genrejoukkoihin. Koska genretutkimus pitkälti puuttuu valokuvatutkimuksen kentästä, sovellan valokuvaukseen eri tieteenalojen näkemyksiä. Tämä artikkeli ei silti ole katsaus kirjallisuuden tai vaikkapa elokuvan genretutkimukseen tai näiden kritiikki. Tavoitteena ei myöskään ole vertailla eri medioiden genretutkimuksia (josta ks. Ridell 2006a).

On olemassa monia tapoja käsitteellistää lajityyppejä. Teoksessaan *Film/Genre* (1999) (suom. *Elokuva ja genre*, 2002) elokuvatutkija Rick Altman pyrkii luomaan synteessin varhaisemmasta lajityyppitutkimuksesta ja toisaalta kyseenalaistamaan genreteorioiden luutuneita näkemyksiä. Altman (2002, 25–26) esittää, että genre on vuoroin ymmärretty: 1) teollisen tuotannon sinikopioksi tai

kaavaksi, 2) yksittäisiä elokuvia määrittäväksi rakenteeksi, 3) teosten levityksessä tarvittavaksi nimilapuksi ja 4) sopimukseksi, miten elokuvaa katsotaan. Lisäksi hänen mukaansa (2002, 42–43) 1970-luvulta alkaen on vallinnut kaksi tapaa lähestyä genreä: ritualistinen ja ideologinen. Feuer (1987, 145) esittää puolestaan, että televisio- ja elokuvatutkimuksessa on ilmennyt kolme toisiinsa limittyvää lähestymistapaa: esteettinen, ritualistinen ja ideologinen. 1990-luvun lopulla Altman (2002, 255–266) itse esittää lajityypittelyyn semanttis-syntaktis-pragmaattista lähestymistapaa. Tässä artikkelissa Altmanin ja Feuerin näkemykset toimivat keskeisimpinä välineinäni valokuvien lajityypittelyn tarkastelussa. Lisäksi käytän kirjallisuudentutkija Tzvetan Todorovin (1973) esitystä, että genremuodostuksessa on kaksi päälinjaa: historiallinen ja teoreettinen.

Onko valokuvissa geneerisiä rakenteita?

Altman (2002, 26) esittää siis, että lajityyppi on ymmärretty ”kaavana, joka edeltää ja ohjelmoi teollista tuotantoa ja toimii sille mallina”. Genre on muotti elokuvantuottajille. Toisaalta se on nähty eräänlaisena muotoa antavana selkärankana, johon elokuva rakenteellisesti tukeutuu. Näiden katsontakantojen eroa selkeyttää edelleen elokuvatutkija Thomas Schatzin (1981, 16–19) kiteytys: genre voidaan ymmärtää joko pintarakenteena ”genre film” tai syväarakenteena ”film genre”. Genre-elokuva on yksittäinen tapaus tietystä elokuvagenrestä eli muotista.

Visuaalisen kulttuurin tutkija Janne Seppäsen (2001a, 153–155) mukaan keskeinen valokuviin liittyvä jäsennys on ollut luonto/kulttuuri -dikotomia. Valokuvat on yhtäältä ymmärretty ”itse luonnoksi”, läpinäkyviksi ”ikkunoiksi” tai Roland Barthesin (1984, 122) tyyliin ”koodittomiksi sanomiksi”. Tällainen ajattelu sulkeistaa näkemyksen valokuvista rakenteina. Barthes ja monet valokuvatutkijat ovat tosin tiedostaneet valokuvien liittyvän myös osaksi kulttuurisia merkityksenantoja. Toisaalta jos valokuvia pidetään hyvin epäitsenäisenä mediumina ja niiden merkitykset redusoidaan täysin

ulkoa ohjautuviksi (esim. kulttuurin tai tekstien kautta), on vaarana, että valokuvat tulevat jälleen nähdäyksi rakenteettomina. Sepänen (2001, 69–70) korostaa, että kaikki tutkijat eivät suinkaan ole nähneet valokuvien merkitysten jäännöksetä palautuvan konteksteihin. Esimerkiksi valokuvateoreetikko Victor Burgin (1982, 2) kannustaa yhdistämään semioottista ja kontekstuaalista ajattelua. Silti ajatus *geneerisistä* rakenteista on yhä vieras valokuvauksessa (ks. esim. Mäenpää 2008, 121).

Valokuvat ovatkin genreliukkaita. Vaikka ne tuotetaan monesti tietyn lajityypin edustajiksi, niin pysähtyneinä, sanattomina ja yksittäin esiintyessään ne eivät ole yhtä lajityyppiinsä sidottuja kuin moninaisemman rakenteen omaavat elokuvat. Valokuvat muistuttavat tässä suhteessa lauseita tai tekstikappaleita. Kirjallisuudentutkija Jonathan Cullerin (1975, 129) näkemys istuu valokuviiin: sama lause voi saada eri merkityksiä sen mukaan, minkä lajityypin edustajana se esitetään ja tulkitaan. Saman valokuvankin voi olla mahdollista edustaa eri lajityyppejä. Esimerkiksi alun perin journalistiseksi valokuvaksi³ tuotettua otosta voidaan, vaikkapa sen tultua kuuluisaksi, käyttää mainosvalokuvana. Lisäksi kun lajityyppi vaihtuu, valokuva voi saada eri merkityksiä.

Valokuvien genreliukkautta ilmentää myös esimerkiksi se, että sanomalehden valokuvaaja voi ottaa samalla keikalla joukon valokuvia, joiden lajityyppi ratkeaa vasta toimituksessa, kun päätetään, minkä kirjoituksen yhteydessä valokuva julkaistaan. Nähdäkseni valokuvista on silti havainnoitavissa geneerisiä rakenteita (selkärankoja ja muotteja). Saattaa olla esimerkiksi, että ’lajityypittömistä’ otoksista valitaan vaikkapa journalistisiin tai mainosvalokuvamuotteihin juuri ne kuvat, jotka istuvat niihin. Tutkinkin seuraavaksi, millaisia rakenteita valokuvista voidaan havainnoida ja löytyykö rakenneanalyysistä perusteita valokuvien tyypittelyyn.

Valokuvien semanttinen ja syntaktinen analyysi ja tyypittely

Semanttinen analyysi on yksi vaihtoehto tyypitellä teoksia. Sen etuna on Altmanin (2002, 113) mukaan, että lajittelusta esimerkiksi aiheiden, avainkohtauksien, henkilötyyppien tai ikonografian pohjalta muodostuu (elokuva)genreille helppo tunnistettavuus, laaja yleistettävyyys ja yleinen konsensus. Altmanin mainitsemista tekijöistä valokuvia on luokiteltu lähinnä vain aiheiden perusteella esimerkiksi: alaston-, arkkitehtuuri-, auto-, eläin-, esine-, henkilö-, hää-, katu-, lapsi-, luonto-, maisema-, muoti-, ruoka-, sota- ja urheiluvallot. Monet luokat jakautuvat edelleen pienempiin osiin kuten eläinvalokuvat: hirvi-, lintu-, karhu-, koiravalokuviin jne. Valokuvatutkimuksen näkökulmasta voidaan kyseenalaistaa lukemattomiin aihekategorioihin jäsentelyn mielekkyys. Lisäksi jos vain joitakin aiheita valitaan tutkimukseen tai muuhun kirjallisuuteen, saatetaan tulla arvottaneeksi ja jopa kanonisoineeksi aiheita.

Toisaalta esimerkiksi mainosvalokuvien semanttinen tarkastelu fiktiivisten henkilötyyppien kautta voisi tuoda kiinnostavan aspektin tutkimukseen. Lajittelun perustaminen pelkästään henkilötyyppiin johtaa silti genrerunsautteen ja genren arvo kategorisoinnin välineenä on yhä vähäinen. Altman (2002, 114) puolestaan esittää, että semanttista lajittelua on kritisoitu siitä, ettei sillä päästä juuri elokuvien nimeämistä pidemmälle. Kun valokuvia on esimerkiksi kuvatoimistoissa tyypitelty semanttisesti, tavoitteena lienee lajitella valokuvat helposti tunnistettaviin luokkiin ja nimetä luokat näiden vaivattomasti tunnistettavien piirteiden perusteella. Silloin genre on lähinnä nimilappu. Altmanin (2002, 26) mukaan genre onkin nähty nimilapuksi, jolla ”on keskeinen tehtävä levittäjien ja esittäjien päätösten ja kommunikation kannalta”. Esimerkiksi western on nimilappu, jolla markkinoida tietyn genren elokuvia. Vastaavasti semanttinen lajittelu voi toki toimia vaikkapa kuvatoimistoissa valokuvien kauppaamisessa.

Genrerunsautta voidaan supistaa siten, että yhdistetään vaikkapa aiheet ja ihmistyytit genreytyksen perusteina. Lajeiksi voitaisiin

tyypitellä myös sellaiset valokuvat, joissa suositaan tiettyjen aiheiden ja ajanhetkien yhdistelmän kuvausta tietyllä tyyllillä. Tällä perusteella voitaisiin luokitella genreksi esimerkiksi se, mitä nykyisin ymmärretään katuvalokuvaukseksi. Enää ei tosin puhuta vain semantiikasta vaan myös syntaksista. Altmanin (2002, 114) mukaan syntaktiseen analyysiin ei riitä elokuvan toteaminen westerniksi esimerkiksi revolverien, hevosien ja lännenmaisemien perusteella, vaan analyysi edellyttää koko elokuvan katsomista ja syvempien rakenteiden tutkimista, kuten sisällöllisten vastakkainasetteluiden tarkkailua (esim. villeys vs. sivilisaatio).

Ulkuniemen (1998, 24) mukaan elokuva-analyysien tapaisen syntaktisen tarkastelun soveltamista valokuviiin heikentää, että valokuvista puuttuu muiden muassa liike, ääni ja juoni – ja tässä mielessä on hankala puhua esimerkiksi perhevalokuvan syntaksista. Bate (2009, 1) esittää kuitenkin, että valokuvakameroiden valmiit kuvausohjelmat (esim. maisema-, muotokuvaohjelmat) ovat osoituksia tyypillisistä valokuvauksen konventioista. Tiettyjen aiheiden kohdalla suositaan (tai suositellaan) siis tiettyjä kuvailmaisutapoja, jolloin syntyy yhdenlainen syntaksi. Valokuvista voikin löytää syntakseja, mutta niitä on hahmoteltava valokuvamediumin ehdoin. Esimerkiksi taiteen tohtori Marjo Räsänen (2008, 158–160) ehdottaa taidekasvatukseen syntaktista kuva-analyysia, jossa tukeudutaan semioottisiin käsitteisiin ja formalistien luokittelemiin kuvan peruselementteihin (esim. piste, pinta, volyymi). Jälkimmäinen analyysitapa valaisee tosin paremmin yksittäisiä valokuvia kuin kuvajoukkoja.

Feuerin mukaan (1987, 143) semiotiikkaa on monesti käytetty teosten rakenteiden analysoinnissa (ks. myös Kupiainen & Sintonen 2009, 103). Mielestäni semiotiikasta tarjoutuukin toimivia käsitteitä valokuvien semanttis-syntaktiseen tarkasteluun. Esimerkiksi voidaan tutkia, millaisia kuvauskohteiden ja kuvailmaisujen paradigmaattisia valintoja ja näiden syntagmoja on lukkiutunut tiettyjen teemojen tai jo vakiintuneiden lajityyppien yhteyteen. Semanttis-syntaktiseen analyysiin voitaisiin sisällyttää myös valokuviiin kiinteästi liittyvät tekstit (esim. teosnimet, kuvatekstit).

Vakiintuneiden valokuvan lajityyppien semanttis-syntaktisten rakenteiden analysointi voisikin avata valokuvien luonnetta historiallisesti kehittyvinä ja sosiaaliin käyttöihin mukautuvina kulttuurisina representaatioina. Nykytilanteessa on kuitenkin pitkälti enenaikaista kritisoida tapoja, joilla tutkijat ovat hahmotelleet rakenteita tai esimerkiksi millä tavoin määrittelyt ohjaavat valokuvien tulkintaa. Kun valokuvatutkimuksessa todella ryhdytään geneeriseen rakenneanalyysiin, on hyvä huomioida esimerkiksi Altmanin (2002, 31–37) kritiikki, että genret muotteina on usein nähty ylihistoriallisina ja muuttumattomina, ja että tutkijoilla on ollut tarve tuottaa ”puhtaita” genrejä tai genrekaanoneita.

Itse asiassa Altman esittää 1980-luvulla semanttis-syntaktista lähestymistapaa genremuodostukseen (vuoden 1984 artikkeli liitteenä: Altman 2002, 267–280). Myöhemmin hän (2002, 255–256) kommentoi, ettei hän silloin kiinnittänyt tarpeeksi huomiota mahdollisten genreytysten monilukuisuuteen: ”Miten tiedämme, mihin kaikista mahdollisista tietyn elokuvan semanttisista ja syntaktisista elementeistä pitäisi kiinnittää huomiota?” Valokuvien semanttis-syntaktisessa genreytyksessä on genrerunsauden lisäksi vaarana, että tuotetaan valokuvaluokkia, joiden kuvia yhdistää pelkästään jotkin (tutkijaa kiinnostavat) empiirisesti todettavat ominaisuudet. Kysymys kuuluu silloin: Miksi näitä luokkia pitäisi kutsua nimenomaan genreiksi? Semanttis-syntaktinen lähestyminen soveltuukin jo olemassa olevien lajityyppien luonnehtimiseen, eikä niinkään genreytyksen perusteeksi. Altman (2002, 255) toteaa jälkikäteen, että semanttis-syntaktinen analyysi sopii yksittäisten teosten tulkintaan ja niiden suhteuttamiseen olemassa oleviin genreryhmittelyihin. Seuraavaksi tutkin esteettisen, ritualistisen ja ideologisen lähestymistavan tarjoamia lajitteluperusteita.

Esteettinen lähestymistapa

Feuer (1987, 143–145) nimeää yhdeksi paljon käytetyksi lähestymistavaksi lajityyppihin esteettisen. Siinä korostetaan genren yh-

teyttä taiteelliseen tai esteettiseen ilmaisuun ja siinä painottuu usein yksilön tekijyys (esim. auteur-näkökulmat). Lajityyppi ymmärretään yhtäältä itseilmaisun ja originaalisuuden rajoitteeksi varsinkin korkeakulttuurisen taiteen yhteydessä. Toisaalta genre nähdään luovaa itseilmaisua käynnistäväksi lähteeksi etenkin populaarikulttuurisen viihteen kohdalla.

Moniin vakiintuneisiin kategorioihin ja kuva-aiheisiin liittyy omanlaistansa estetiikkaa ja ilmaisutapoja – esimerkiksi uutisvalokuvaan liittyy usein dramatisointi ja häävalokuvaan tietynlaiset poseeraukset. Kysymys valokuvajien tai -kategorioiden kyvystä rajoittaa tai herättää taiteellista tai esteettistä ilmaisua on kuitenkin haastava. Taiteilijakoulutuksen saanut mainoskuvaaja voi kokea mainoskuvauksen konventiot ahtaiksi omalle esteettiselle ilmaisulle. Toinen kuvaaja voi sen sijaan pitää esteettisen ilmaisun rajoituksia työntekoa helpottavana tekijänä, jopa saada inspiraationsa genrekonventioista. Vastausta on viime kädessä mahdotonta antaa ilman empiiristä tutkimusta. Isompi rajoite esteettisen lähestymistavan (feuerlaisittain ymmärrettynä) soveltuvuudessa perusteenä etenkin uusien valokuvajien tuottamiseen on, että tämä lähestymistapa perustuu siihen, että on *jo* olemassa vakiintuneita lajityyppejä, joiden teoksissa estetiikka on keskeinen niiden tekemistä (ehkä kokemistakin) määrittävä seikka. Näin käsitettynä esteettinen lähestyminen ei tarjoa perusteita lajityypittelyyn, vaan se on yksi tekijä, joka voidaan huomioida kuvailtaessa (lähes) vakiintuneita lajityyppejä.

Valokuvaajien samankaltaisia teoksia voitaisiin kaikesta silti ryhtyä (uudelleen) lajittelemaan jonkin esteettisen periaatteen mukaisesti, mutta tästä liu'utaan helposti esteettiseen tyylianalyysiin, jota eräät valokuva(historian)tutkijat ovat kritisoineet (ks. esim. Price & Wells 1997, 15–17). Valokuvat erkanevat silloin autonomisiksi esteettisiksi kokonaisuuksiksi; niiden ajatussisällöt ja yhteydet käyttötarkoituksiin sekä synty- ja tulkintatilanteisiin kuihtuvat ohuiksi. Esteettisin perustein tapahtuvassa genremuodostuksessa on myös vaarana, että tutkija lajittelee valokuvat esteettisiin ideaaliluokkiin

esimerkiksi henkilökohtaisesti arvostamiensa esteettisten ominaisuuksien perusteella.

Rituaalinen lähestymistapa

Toinen Feuerin (1987, 145) esittelemä lähestymistapa genreihin on rituaalinen. Siinä genre nähdään teollisuuden ja yleisön väliseksi kulttuuriseksi ja yhteisöllisyyttä luovaksi vaihtokaupaksi (rituaaliksi). Viitaten Horace Newcombiin ja Paul Hirschiin hän esittää, että televisio on ”kulttuurifoorumi”, jossa jaetuista arvoista ja uskomuksista neuvotellaan ja joka auttaa ylläpitämään ja uudistamaan sosiaalista järjestystä. Altman (2002, 42–43) painottaa rituaalisessa lähestymistavassa, että osa tutkijoista on korostanut *yleisöjen* roolia lajityyppien *lopullisina* luojina. Hän kirjoittaa, että ”genretekstien kerrontamallit kasvavat olemassa olevista sosiaalisista käytännöistä [...]”. Rituaalinen lähestymistapa on lajityyppien tarkastelua elämismailmoissa ilmenevät esimerkiksi yhteisöllisyyttä luovat sosiaaliset käytöt huomioiden. Tällainen lähestymistapa sopii erityisesti perhe/muistovalokuviin, joihin liittyy muiden muassa perheen yhtenäisyyden ylläpitämisen ja perheen jäsenten identiteettien vahvistamisen funktio (ks. esim. Ulkuniemi 2005, 26; Bourdieu 1990, 19–31.)

Rituaalinen lähestymistapa ei kaikilta osin istu sulavasti varsinkaan mainos- ja journalististen valokuvien tarkasteluun. Vaikka yksittäiset kuvat herättävät ajoittain kiivastakin keskustelua, niistä puhutaan harvoin työpaikan aamukahvilla samaan *yhteisöllisyyttä* luovaan tapaan kuin televisio-ohjelmista tai elokuvista. Näiden valokuvalajityyppien tai -kategorioiden en yhteydessä puhe genrefaniudesta ja -yhteisöistä on myös etäistä (vrt. elokuvien kohdalla: Altman 2002, 190–201). Voidaan lähinnä sanoa vaikkapa ihailtavan jonkun valokuvaajan tuotantoa. Vaikka ei-kuvanasiantuntijat keskustelevat journalistisista ja mainosvalokuvista arjessa niukasti, esimerkiksi urheilu-uutisvalokuvat voivat käsittääkseni *sanattomasti* ylläpitää kansallismielisyyttä. Journalistiset ja mainoskuvat

voinevat osaltaan lievästi vahvistaa yhteisöllisyyttä, jos ei varsinaisesti luoda sitä (ks. vastaava näkemys tv-uutisista: Ridell 1998, 289). Journalististen ja mainosvalokuvien kohdalla on silti mahdollista tutkia vaikkapa sitä, millaiset semanttis-syntaktiset tekijät painottuvat yleisöjen⁴ tulkinnoissa tai millaisin keinoin uutisvalokuvat kenties pyrkivät ylläpitämään sosiaalista järjestystä.

Toisaalta valokuvaus eroaa mediana esimerkiksi elokuvasta siten, että se on lähes alusta asti ollut yhtä lailla harrastelijoiden kuin erilaisten tuotantolaitosten käytöissä. Esimerkiksi perhe/muistovalokuvat ovat pitkälti 'tavallisten ihmisten' omaehtoisten kuvakäyttöjen myötä syntynyt kategoria tai lajityyppi. Sitä vastoin viime päiviin asti elokuvia ovat tuottaneet enimmäkseen (isot) tuotantolaitokset / teollisuus. Ritualistisessa lähestymisessä ei kuitenkaan alkujaan ole kaiketi ajateltu, että 'yleisöt' suorastaan alusta pitäen loisivat genret. Digitaalisen tekniikan ja viestinnän suomien mahdollisuuksien myötä valokuvan ritualistisessa genretutkimuksessa on entistäkin olennaisempaa huomioida, että 'yleisöt' eivät ainoastaan kuvakäyttöillään osallistu genrejen ilmentymisiin elämismaailmoissa, vaan ne voivat suorastaan luoda ja uudistaa genrejä.

Perinteisten perhe/muistovalokuvien kohdalla ei tosin tarkalleen ottaen voida puhua "yleisöistä" vaan mieluummin kenties "kuvankäyttäjistä". Ridell (2006b, 248) kirjoittaa: "Missä yleisönä seurataan professionaalin mediakoneiston rakentamaa julkisuutta, siinä julkisena pyritään osallistumaan (media)julkisuuteen ja myös itse tuottamaan sitä." Lisäksi puhuttaessa internetin sosiaalisten sivustojen perhevalokuvatyyppisistä otoksista olisi mielekästä käyttää yleisöjen sijasta termiä julkiso. Kun lajityyppettä kuvaillaan ja muodostetaan, on huomioitava valokuvien yleisöjen / käyttäjien erilaiset mediasuhteet.

Kun valokuvien käyttötavat alati monimuotoistuvat, uusien lajien rakentamiselle voikin olla tarvetta. Esimerkiksi perhevalokuvilla viitataan yleensä perheiden ja heidän lähipiirinsä käyttöön tarkoitettuihin valokuviin (ks. esim. Ulkuniemi 2005, 22; Bourdieu 1990, 19–22.) Kuitenkin kun perhevalokuvat ovat levinneet albumeista ja kenkälaatikoista erilaisiin digitaalisiin käyttöympäristöi-

hin, niitä käyttävät pienyhteisöt ovat laajentuneet kauas perheiden ulkopuolelle. Ulkuniemi (1998, 20–22, 156–157) jakaa perhevalokuvat itse otetuiksi (tai saaduiksi) näppäilykuviksi ja ammattilaisilta tilatuiksi otoksiksi. Ne kiinnittyvät muiden muassa siirtymäriittien (kuten häät) ja lomamatkojen dokumentointiin. Sen sijaan esimerkiksi matkapuhelimilla välitettävät valokuvat liittyvät useammin arkisempien asioiden kuvaukseen, läheisyyden luomiseen ja intiimien suhteiden ylläpitoon (Koskinen 2005, 124–125; Villi 2008, 27–31). Kyseessä onkin kaksi erilaista valokuvien sosio-kulttuurista käyttötapaa, joilla on erilainen sija ja arvo ihmisten elämässä. Näiden kategorioiden tai lajityyppien eksplikointi voisi avata valokuvien luonnetta erityyppisinä representaatioina ja tarkentaa valokuvapuheita. Lajityyppitutkimukselle on tilausta sikälikin, että voidaan kysyä, pitäisikö perhekuvat ja matkapuhelimilla lähetettävät valokuvat määritellä itsenäisiksi yllälajityypeiksi vai yhden yllälajin eri alalajeiksi.

Kun valokuvan lajityyppinä tuotetaan ritualistisesti, samalla niiden nimiin on kiinnitettävä huomiota. Altmanin (2002, 28) mukaan elokuvatutkimuksessa lajityyppien nimeämisessä on korostunut teollisen diskurssin ensisijaisuus. Genretutkijat eivät ole siis kiistäneet elokuvateollisuuden vakiinnuttamien ja massayleisöjen käyttöön ottamien genrejen olemassaoloa tai niiden nimikkeitä. Kun valokuvia on tyypiteltävä semanttisesti (kuten kuvatoimistoissa), kuvajoukoille on annettu runsain mitoin nimiä. Kuten jo sanottu, tällainen tyypittely on kuitenkin riittämätön valokuvatutkimukseen. Jos valokuvan lajityyppinä eksplikoidaan ritualistisesti tai ylipäättään rakennetaan uusia lajeja jollakin periaatteella, käytössä olevien lajityyppinimien toimivuus on tarkistettava ja uusia genrenimiä on ehkä keksittävä. Esimerkiksi kun perhevalokuvien käyttö on laajentunut perheiden ulkopuolelle, kenties niistä pitäisi puhua muistovalokuvina, joiksi niitä toisinaan kutsutaankin. Tosin jos matkapuhelimilla viestittävät valokuvat lasketaan perhevalokuviksi, puhe *muistovalokuvista* on harhaanjohtavaa. Matkapuhelinten kuvaviestinnässä ei aina ole kyse muistelemisesta, vaan nopeasti toisaalle

siirtyvän valokuvan muodossa 'nykyhetken' jakamisesta toisen ihmisen kanssa (Villi 2008, 26).

Ideologinen lähestymistapa

Toinen sekä Altmanin että Feuerin nimeämä lähestymistapa genre-muodostukseen on ideologinen. Altmanin (2002, 43) mukaan siinä korostuu, miten genret rakenteineen houkuttelevat – jopa harhaanjohtaen – tiettyihin kokemis- ja tulkintatapoihin, kun ritualistisessa lähestymistavassa painottuu yleisöjen valta käyttää ja tulkita genre-teoksia haluamallaan tavalla. Hän asettaa ideologisen vastakohtaksi ritualistiselle lähestymistavalle, mutta pitää niitä toisiaan täydentävinä. Tähän läheisesti liittyen Altman (2002, 26) esittää, että genre on myös käsitetty ”sopimuksena, katsomispositiona, jota jokainen genre-elokuva yleisöltä edellyttää”. Feuerin (1987, 143) mukaan ideologisessa lähestymistavassa genre nähdään kontrollin välineenä: genre varmistaa, että yleisöt tulkitsevat teokset toivotulla tavalla. Genren tehtävänä on tuottaa tai ylläpitää vallitsevia ideologioita.

Kun Seppänen (2001, 23–24; 2005, 40–42) tarkastelee valokuvia, hän ammentaa ideologianäkemyksensä Louis Althusserin ajattelusta. Hänen mukaansa Althusser erottaa toisistaan ”ideologiat yleensä” ja ”konkreettiset ideologiat”. Näistä hän soveltaa valokuvien tulkintaan ”ideologioita yleensä”, jotka ovat ”mekanismi, jonka kautta ihmiset sosiaalistuvat yhteiskunnalliseen järjestykseen, sääntöihin, normeihin ja valtasuhteisiin”. Kun ideologiat käsitetään tällä tavoin laajasti sosiaalisiksi järjestyksiksi, valokuvien voidaan ajatella kuvallistavan ideologioita ja siten ylläpitävän, jopa rakentavan niitä. Esimerkkeinä valokuvien tavasta ylläpitää ideologioita Seppänen viittaa muiden muassa Judith Williamsonin mainosvalokuvan tutkimuksiin ja John Taggiin, joka tutkii perhevalokuvan tyyppisiä otoksia (Seppänen 2001, 24–28; 2005, 44–45). Ideologinen lähestymistapa soveltuu luonnehtimaan erityisesti joukkoviestinnässä käytettäviä valokuvia⁵, kuten journalistisia ja mainosva-

lokuvia, sillä niiden tehtävänä on päämäärätietoisesti välittää yleisölle tiettyjä ei-henkilökohtaisia kuvaviestejä.

Ideologinen lähestymistapa Altmanin esittämässä muodossa sopii joukkoviestinnällisiin valokuviiin myös, koska siinä lajityypit nähdään teollisuuden (ammattilaistuotantolaitosten) luomiksi luokiksi, joilla yleisöjä puhutellaan (Altman 2002, 43). Tässä kohdin piilee tosin tämän lähestymistavan rajoitus tyypittelyn perusteena. Sen lähtökohtana on, että on jo olemassa (vakiintuneita) lajityyppejä, jotka ovat *'teollisuuden'* luomia luokkia. Näin käsitettynä se soveltuu ainoastaan sen purkamiseen, millaisia ideologioita ilmenee *'teollisuuden'* luomissa luokissa. Kaiketi tätä lähestymistapaa voi venyttää myös ei-teollisuuden luomien lajien tarkasteluun, sillä esimerkiksi perhe/muistovalokuvat voivat myös ilmentää ideologioita, vaikka kuvallinen kommunikointi on luonteeltaan kovin toisenlaista.

Pohditaanpa, mitä seuraisi, jos tutkija kuitenkin hylkäisi jo olemassa olevat kategoriat tai lajityypit ja käyttäisi ideologioita valokuvien laajan *uudelleentyyppittelyn* perusteena. Kun valokuvat tyypitellään hallitsevimpien ideologioiden (lähinnä ensisijaisten tarkoitusten) pohjalta, esimerkiksi journalistiset, mainos- ja perhe/muistovalokuvat tyypittyvät eri lajeiksi. Tarkemmassa analyysissä voi ilmetä vaikkapa, että kaikki mainitut ylläajit ylläpitävät ydinperheajattelua, yksityisautoilua, hoikkuusihannetta ja patriarkaattia. Tällöin on ratkaistava, tyypitelläänkö nämä jo vakiintuneet ylläajit uudelleen vai rakennetaanko niille alagenrejä jokaisen ideologian pohjalta. Haasteeksi nousee myös, että kun ideologioita on runsaasti ja kun tutkija valitsee niistä joitakin ja sivuuttaa toisia, hän voi samalla tulla arvottaneeksi ideologioita. Jos valokuvatutkijat tavoittaisivat ideologiaryppäitä vastaavaan tyyliin kuin Schatz (1981, 34–35), joka on jakanut Hollywoodin genret järjestys- ja integraatiogenreihin, ideologiaperustainen tyypittely saattaisi olla kiinnostava. Toisaalta valokuvien ylläpitämiä tai tuottamia ideologioita voi tarkastella (Schatzin tapaan) ilman, että tutkimuksessa on tarpeellista tuottaa uusia lajityyppejä.

Altman (2002, 257–266) ehdottaa 1990-luvun lopulla semanttis-syntaktis-pragmaattista lähestymistapaa, joka on täydennys hänen aiempaan esitykseensä ja hänen mukaansa kompromissi ritualistisesta ja ideologisesta lähestymistavasta. Hän esittää, että teosten lukemattomista erilaisista semanttis-syntaktisista elementeistä muodostuu genrejä niitä käyttävien ihmisten myötä – yhtä lailla tuottajien, levittäjien, esittäjien, kulttuurilaitosten kuin erilaisten katsojaryhmien kautta. Altman (2002, 266) kirjoittaa: ”Genret saattavat kyllä synnyttää merkityksiä sääntelemällä ja koordinoimalla erilaisia käyttäjiä, mutta tämä tapahtuu aina areenalla, jolla käyttäjät kamppailevat vaihtelevine intresseineen keskenään toteuttaakseen kukin omaa ohjelmaansa.” Epäselväksi jää yhä, miten ”areenalla” viime kädessä löydetään edes suurpiirteinen sopu lajityypistä. Vaikka Altmanin tarkistettu lähestymistapa valaisee lajityypin dynaamista luonnetta paremmin, se on lähinnä yleisluontoinen kuvaus liikkeestä kohti genren vakiintumista.

Historiallinen ja teoreettinen genremuodostus

Valokuvien lajityypittelyä on kiinnostavaa tutkia myös Todoroviin (1973, 13–14) nojautuen, niin että genremuodostuksessa on kaksi päälinjaa: teoreettinen ja historiallinen. Teoreettiset genret syntyvät (taide)teosten jäsentelystä jonkin teoreettisen periaatteen mukaan, kun historialliset lajityypit ovat seurausta todellisuudessa ilmenevien tyyppien tarkkailusta. Nämä kaksi genreytyksen tapaa eivät kaiketi ole täysin toisiaan poissulkevia, sillä teoreettinen genremuodostus perustuu varmasti jossain määrin jo olemassa oleviin (taide)teoksiin. Toiseksi historiallisiin tilanteisiin perustetut genret ovat viime kädessä teoreettisia, koska niiden taustalla on toki jokin tiedostamaton teoreettinen näkemys genrestä. (Ks. myös Ridell 1998, 14.)

Historiallisesti painottunutta genremuodostusta on mahdollista puoltaa suhteessa (laajoihin) teoreettisiin genreytyksiin. Esimerkiksi kun jokin elokuvagenre on jo vakiintunut ja saanut faninsa,

sen teoreettinen uudelleen genreytys on melko vaikeata ja miele-
töntäkin. Lisäksi elokuvatutkija Steve Nealen (1990, 46) mukaan
lajityypit eivät koostu pelkästään elokuvista, vaan yhtä lailla niihin
liittyy erityisiä odotusten ja olettamusten järjestelmiä, jotka katsoja
tuo mukanaan elokuvateatteriin ja jotka vaikuttavat katsomiskoke-
muksiin. Samansuuntaisesti: Ridellin (2006a, 188) mukaan 1970-
luvulta alkaen kirjallisuustieteessä osa tutkijoista on painottanut
genreä ”konventioihin ja odotuksiin pohjautuvana kommunikatiivisena
sopimuksena, joka toimii tekijöille sääntöinä ja tarjoaa yleisölle
tulkinallisen odotushorisontin”⁶.

Vastaavasti valokuvan vakiintuneisiin lajityyppeihin voi kiinnit-
tyä kokemista ja tulkintaa ohjaavia odotusten ja olettamusten tulkin-
tahorisontteja (tai tulkintakehyksiä). (Ks. myös tv-genreistä: Fiske
1991, 109–114.) Lisäksi kun esimerkiksi tietyt kuvaustyyli- ja para-
digmaattiset kohdevalinnat ovat lukkiutuneet osaksi tunnettua ka-
tegoriaa, kyseisen lajityypin valokuvien odotetaan helposti olevan
mainitun kaltaisia – ja sellaisina ne myös tuntuvat ’luonnollisilta’
esityksiltä (ks. myös naturalisoitunut tv-uutiskoodi: Pietilä 1993,
47–48.) Kun tietyt valokuvakategoriat ovat jo vakiintuneet elämis-
maailmoissa ja niihin kiinnittyy esimerkiksi uskomuksia ja odotuk-
sia, onkin mielekästä keskittyä tutkimuksissa avaamaan näihin la-
jeihin liittyviä generisiä rakenteita, tulkintahorisontteja tai vaikka-
pa yleisöjen genrekäyttöjä. Vakiintuneiden lajityyppien avaaminen
palvelee myös medialukutaitoa, jonka yhtenä osa-alueena pidetään
usein genretuntemusta (ks. esim. Kupiainen & Sintonen 2009, 104–
105; Buckingham 2003, 56–57, 134–137).

Valokuvaus eroaa kuitenkin mediana esimerkiksi elokuvasta si-
käli, että elokuvan yhteyteen on elokuvateollisuuden (ja -yleisöjen)
myötä kehittynyt lukemattomia genrejä. Valokuvaukseen on syn-
tynyt lajityyppejä niukemmin (mikäli semanttista lajittelua ei siis
ymmärretä genreytykseksi). Historiallisesta genreytyksestä seurai-
si, että iso joukko valokuvia jää tyypittelyjen ulkopuolelle. Lisäk-
si valokuvia voidaan tyypitellä nykyisiä historiallisia lajitteluja tar-
kemmin. Kysymys kuuluu yhä, millä perusteilla voidaan ja on mie-

lekästä tuottaa eritoten *uusia* valokuvan lajityyppejä ja toisaalta tarkistaa lajityyppirajoja?

Voidaan toki kysyä, onko uusien lajityyppien muodostus välttämätöntä. Valokuvia voidaan tutkia representaatioina ilman, että niistä muodostetaan genrejä. Toisaalta lajityyppien niukkuuden voi nähdä tilaisuutena teoreettiseen genremuodostukseen. Esimerkiksi kirjallisuudentutkijat ovatkin pyrkineet tietoisesti muodostamaan teosten välisiä ryhmittymiä ja nimeämään niitä (ks. esim. Altman 2002, 27). Sikäli kun valokuvan lajityypit eivät ole vakiintuneita, voidaan rakentaa ja jopa pyrkiä vakiinnuttamaan uusia genrejä ja tarkistaa vakiintumattomien lajityyppien rajoja jonkin teoreettisen periaatteen pohjalta, joka voi edistää esimerkiksi tutkimusta tai valokuvauksen opetusta. (Vrt. Bate 2009.)

Valokuvan lajityyppi tulkintakehyksenä

Viestintä- ja mediatutkija Erkki Karvosen (2000, 78, 83) mukaan genren käsitettä voidaan käyttää melko samaan tapaan kuin tulkintakehyksen (frame) käsitettä. Kehystäminen voi puolestaan merkitä esimerkiksi, että ”yksittäinen asia voidaan ympäröidä vaihtoehtoisesti erilaisilla kehyksillä, jolloin sen luonne määrittyy erilaiseksi”. Valokuvien tulkittamiseen sovellettuna se tarkoittaa, että tulkitsija tarkastelee yksittäisen valokuvan merkityksiä peilaamalla sitä suhteessa tulkintakehyksiin, kuten lajityypittelyihin. Tärkeätä ei ole, että tulkittava valokuva istuu johonkin lajityyppiin täydellisesti. Olennaista on, että kuvan *sovittelu* yhteen tai useampaan lajityyppiin nostattaa kysymyksiä ja näkökulmia, jotka tekevät tulkitsijan tietoiseksi valokuvan merkityksistä ja/tai esimerkiksi auttavat häntä havainnoimaan vaihtoehtoisia merkityksenantoja. Kun lajityyppi ajatellaan tulkintakehykseksi, ei ole tarvetta tuottaa esimerkiksi kaikki valokuvat kattavia luokkia tai genrekanoneita.

Näkemyks lajityypistä tulkintakehyksenä on käsittääkseni mahdollista valita myös teoreettiseksi perusteeksi tai periaatteeksi, jolla tuottaa uusia lajityyppejä ja tarkistaa lajien rajoja ja ylipäättään

kuvailla genrejä. Tulkintakehyksiä on tosin mahdollista hahmotella monella tavoin ja monia tarkoituksia varten. Varteenotettava valinta on mielestäni tuottaa sellaisia genrejä, jotka edistävät medialukutaitoa valokuvien kriittisen tulkittamisen osalta. (Ks. medialukutaidon tavoitteista esim. Kupiainen & Sintonen 2009, 91–95.) Silloin valokuvia tarkkailemalla abstrahoidaan lajityyppejä, jotka tulkitaan joissakin *keskeisissä* suhteissa eri tavoin. Itse asiassa valokuvat ovat osin jo lajittuneet tällä tavoin, esimerkiksi dokumentaariset ja fiktiiviset valokuvat on ollut tähänkin asti tapana erottaa toisistaan. Kun valokuvat on tyypitelty merkityksenantoihin liittyvien keskeisten tekijöiden pohjalta ja kun tulkitsija sitten käyttää genreä tulkintakehyksenä, tämä voi johtaa ensivaikutelmaa tietoisempaan ja perustellumpaan tulkintaan. Näin tulkitsijalle muodostuu paremmat edellytykset tarvittaessa vaikkapa kyseenalaistaa valokuvan julkaisemisen mielekkyys.

Käytännössä esittämäni genreytysperiaate tarkoittaa, että esimerkiksi jäsennetään eri lajityypeiksi journalistisiin käyttötarkoituksiin tuotetut *poseeratut* henkilövalokuvat, joiden syntyyn malli voi vaikuttaa, ja sellaiset uutisvalokuvat, joihin kuvattavilla ei ole mitään valtaa vaikuttaa. Kun näitä ihmiskuvajoukkoja tulkitaan, on huomattava niihin liittyvät erilaiset valta-aspektit. Poseeratut henkilövalokuvat tuotetaan *yhteistyössä* mallin kanssa, joskin käytännössä mallin valta on rajallista. Ei-yhteistyössä tuotetut ihmiskuvat ovat sitä vastoin ainoastaan valokuvaajan (ja muiden kuvantekijöiden) näkemyksiä. Kärjistetysti: ne ovat piilokameraotoksia. Tällainen ihmiskuvien lajityypittely auttaa kuvantulkitsijaa tiedostamaan vallankäytöllisiä tekijöitä.

Kun uusia valokuvan lajityyppejä rakennetaan tai entisiä tarkennetaan tulkittamisen näkökulmasta, tavoitteena ei kuitenkaan voi olla ohjata tulkittamista valokuvaajan tai kuvanjulkaisijan toivomien merkitysten tai jonkin ideologian ylläpitämiseen suuntaan. Tulkitsijaa ei ylipäätään voida kahlita johonkin kapeaan tulkintastrategiaan, eikä lajityypittely voi johtaa kuvajoukkojen arvottamiseen, kuten (esteettisesti) ihanteellisiin luokkiin. Mielestäni tavoite on,

että genret tulkintakehyksinä (osaltaan) auttavat tiedostetusti tuntemaan valokuvia sosiokulttuurisina konstruktioina.

Mitkä sitten ovat sellaisia valokuvien tulkitsemiseen liittyviä *keskeisiä* tekijöitä, jotka soveltuvat genreytykseen? Tässä tekstissä voin luoda vain silmäyksen näihin tekijöihin, sillä nähdäkseni valokuvan lajityypit muodostuvat useimmiten mielekkäästi monien eri tekijöiden kudelmina. Eri lajityyppien kohdalla genreä muodostavina tekijöinä voivat myös painottua eri tekijät. Joka tapauksessa perustava lähtökohta on historiallisen tilanteen huomiointi: sikäli kuin valokuvan lajityypit ovat vakiintuneet etenkin yleisöjen käytöissä ja niihin kiinnittyy jo tulkintahorisontteja, niiden säilyttäminen lienee yleensä viisasta. Näitä lajityyppejä voidaan toki kuvailla uudestaan nostaen keskeisiä tulkintaan liittyviä tekijöitä esille.

Toinen keskeinen tekijä on sosiokulttuurinen käyttötarkoitus, jonka pohjalta monet valokuvat ovatkin jo lajittuneet kategorioiksi, joita voinee sanoa ylälajityypeiksi (esim. taide- ja journalistiset valokuvat). Ylälajityypit voivat toimia tulkintakehyksinä, mutta ne eivät välttämättä tuota välineitä monisyisen tulkinnan tavoittamiseksi jo sen vuoksi, että ne voivat koostua dokumentaarista ja fiktiivisistä valokuvista. Lisäksi pelkästään valokuvan käyttötarkoituksen suuntaisesti tulkitseminen voi saada ohittamaan merkityksiä, joita ei ensisijaisesti pyritty välittämään mutta jotka ovat silti perusteltuja. Käyttötarkoitus riittänee yksinään genreytyksen perusteeksi korkeintaan ylälajityyppien kohdalla. Se on toki huomioitava myös, kun rakennetaan ala(ala)genrejä. Kun valokuvauksessa syntyy yhä uusia sosiaalisia käyttötapoja ja -tarkoituksia ja entiset tavat uusiutuvat, on niin ikään tutkittava uusien lajityyppien muodostustarvetta ja tarkistettava entisiä genrejaotteluita. Etenkin tässä kohdin on huomioitava valokuvallisen kommunikaation luonne ja on hyvä pohtia valokuvien julkista–yksityistä ja henkilökohtaista–virallista käyttöä, huomioida kuvantekijät (esim. ammattilaiset, harrastelijat, harrastajat) ja kuvankatsojat (esim. yleisöt, julkisot) sekä tarkastella valokuvien omistus- ja käyttökuvioita.

Dokumentaariset ja fiktiiviset otokset on siis erotettava toisistaan, kun kuvia tulkitaan. Tässä kohdin on erityisesti huomatta-

va, että dokumentaarinen valokuvaus ei ole yksi yhtenäinen kenttä, vaan siinä voi ilmetä esimerkiksi vallankäyttöiltään eriäviä kuvausperiaatteita. Lisäksi mielestäni uutisvalokuvina esiintyy kuvia, joilla on erilaisia paino- ja/tai uutisarvoja: osa valokuvista tuodaan esille 'tärkeinä' ja osa pikemminkin 'kiinnostavina' (ks. myös kovat ja pehmeät uutiset: Kunelius 1993, 33–38). Voi olla aihetta konstruoida useita dokumentaarisia genrejä. Samassa valokuvassa voi myös ilmetä vaikkapa journalistisia ja mainostustavoitteita, joten kentties on muodostettava hybridigenrejä.

Se, miten valokuvat lähestymistapojensa (moodiensa) kautta puhuttelevat katsojaa esimerkiksi retorisesti tai tietoteoreettisesti, on eri asia kuin se, millaista tyyliä tai estetiikkaa kuvissa käytetään (ks. vastaavasta ajattelusta elokuvatutkimuksessa: Helke 2006; Nichols 2001.) Lähestymistavat saattanevat joissakin tapauksissa edellyttää kuvankatsojilta erilaisia tulkintatapoja. Siten niitäkin on tarkattava, kun genrejä muodostetaan. Kuvaustyyliä tuottavat erilaisia aistillisia tai tunnekokemuksia, mutta ne eivät kaiketi ainakaan yksinään edellytä selvästi erilaisia tulkintatapoja. Kuitenkin koska tietyt (esteettiset) tyylivalinnat voivat vaikkapa vahvistaa kuvantulkitsijan uskoa dokumentaarisen otoksen todenmukaisuuteen, tyyli on yksi genretyksessä huomioitava tekijä. Semanttis-syntaktisen ja ideologisen lähestymistapojen rooleina genremuodostuksessa lienee lähinnä kuvailla tai täsmentää jo rakennettua tai historiallisesti tai ritualistisesti syntyneitä lajityyppejä.

Lopuksi: lajityypin käsitteen venyttely

Ridellin (2006a, 185) mukaan lajityypin käsitteen venyvyyden kääntöpuolena on, että kun eri medioiden tutkijat soveltavat käsitettä alansa erityispiirteiden mukaisesti, he käyttävät genren käsitettä yhteismitattomasti. Hän kritisoi lisäksi, että vaikka monet genreä median tarkasteluun hyödyntäneet tutkijat ovat kokeneet genren käsitteellisen kirjavuuden ongelmaksi ja siten pyrkineet etsimään yleisempiä näkökulmia, he ovat silti usein keskittyneet yhtenäistä-

mään vain yhden median käsiteryteikköä. Lisäksi tutkijat eivät ole ammentaneet näkökulmia muiden alojen genretutkimuksista. Kun tässä artikkelissa olen käyttänyt etenkin televisio- ja elokuvatutkimusten jäsennyksiä valokuvien lajityypittelyn tarkastelun välineinä, on rivien välistä noussut näkyviin, että eri medioiden / taiteenlajien luonne-erot vaikuttavat paljon genren käsitteen sovelluksiin. Arvelen, että eri medioita yhtenäistävän genrenäkemyksen tavoittaminen ja etenkin sen vakiinnuttaminen voi olla melko haastavaa. Joka tapauksessa valokuvauksessa eksplisiittinen lajityypittely voi tarkentaa valokuvapuheita, avata valokuvia representaatioina, ja lajityypin käsite venyy valokuvien tulkinnan työkaluksi.

VIITTEET

¹ Termit genre ja lajityyppi esiintyvät synonyymeina tässä artikkelissa, vaikka niille on annettu eri merkityksiäkin (ks. Ridell 1998,14; Ridell 2006a, 211). Valokuvan yhteydessä genre on käännetty myös kuvatyypiksi (ks. esim. Hall 1984; Mäenpää 2008). Käytän suomennoksia lajityyppi ja genre, koska valokuvien erilaisia teknisiä toteutuksia kutsutaan kuvatyypeiksi (esim. daguerrotyyppi).

² Itse asiassa sama koskee termin *konteksti* käyttöä valokuvapuheissa. Kulttuurintutkija Lawrence Grossbergin (2000, 28) mukaan kulttuurintutkimuksen keskeiseksi piirteeksi on muotoutunut tutkimuskohteen kontekstualisointi. Ajattelutapa on saanut vahvan jalansijan valokuvauksessa, sillä nykyisin kontekstien huomioinnin tärkeyttä toistetaan kuin mantraa niin tutkimuksissa kuin arkisissa valokuvapuheissa. En kritisoi kontekstualismia sinänsä, vaan ainoastaan sitä, että termin käyttö voi johtaa erehdyksiin. Konteksti-sanana etymologia viittaa ”yhteen kutomiseen” ja termi kertoo oikeastaan vain, että jokin on erottamattomasti osa jotakin laajempaa kokonaisuutta (ks. lisää Kovala 2000). Olisikin tärkeätä tarkentaa, viitataanko kontekstilla esim. asiayhteyteen, sosiaaliseen esitystilaan (esim. museo), kuvaus- tai katsomistilanteeseen, valokuvaajan varhaisempaan tuotantoon tai kulttuuriin, jossa valokuva on syntynyt tai jossa se tulkitaan.

³ Aikakaus- ja sanomalehdissä journalistissa tarkoituksissa käytettäviä valokuvia on perinteisesti ja laajalti kutsuttu ”lehtivalokuviksi”. Kutsun näitä valokuvia silti ”journalistisiksi valokuviksi”.

⁴ Ridell (2006b) kritisoi käsitteen *yleisö* käyttöä sateenvarjoterminä. Valitettavasti tässäkin artikkelissa *yleisö* ilmenee eräänlaisena ”yleisöoliona”, eikä aiheeseen ole mahdollista syventyä.

⁵ Joukkoviestinnällisillä valokuvilla tarkoitan otoksia, jotka esitetään julkisesti ennalta tuntemattomille, heterogeenisille ja suhteellisen laajoille yleisöille ja joiden viestintä on etupäässä yksisuuntaista (eli dialogi puuttuu) sekä joiden tekijät ovat lähinnä ammattilaisia.

⁶ Tässä kohdin voi herätä kysymys genren ja diskurssin erosta. Genretutkimuksen näkökulmasta on luontevaa ajatella, että diskurssi on yksi genreä luova tai ylläpitävä tekijä. Diskurssitutkijat voivat tulkita tilanteen päinvastaisesti, että genre ylläpitää diskurssia. Ks. esim. Riddell 1998, 63.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- Altman, Rick (2002 [1999]): *Elokuva ja genre*. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland (1984 [1961]): Sanoma valokuvassa. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.). *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 120–137.
- Bate, David (2009): *Photography. The Key Concepts*. Oxford: Berg.
- Bourdieu, Pierre (1990 [1965]): *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press.
- Buckingham, David (2003): *Media Education. Literacy, Learning and Contemporary Culture*. Cambridge: Polity.
- Burgin, Victor (1982): Introduction. Teoksessa: Burgin, Victor (toim.). *Thinking Photography*. London: Macmillan, 1–15.
- Culler, Jonathan (1975): *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Feuer, Jane (1987): Genre study and Television. Teoksessa: Allen, Robert C. (toim.). *Channels of discourse. Television and contemporary criticism*. London: Routledge, 138–160.
- Fiske, John (1991 [1987]): *Television Culture*. London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence (2000): Contexts of Cultural Studies? Teoksessa: Leppänen, Sirpa & Kuortti, Joel (toim.). *Inescapable Horizon. Culture and Context*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja, 64. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 27–49.

- Hall, Stuart (1984 [1972]): Uutiskuvien määräytymisprosessi. Teoksessa: Lintunen, Martti (toim.). *Kuvista sanoin 2*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 139–190.
- Helke, Susanna (2006): *Nanookin jälki. Tyylä ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Hietaharju, Mikko (2006): *Valokuvan voi repiä. Valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen*. Jyväskylän Studies in Humanities 60. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Karvonen, Erkki (2000): Tulkintakehys (frame) ja kehystäminen. *Tiedotustutkimus* 23: 2, 74–84.
- Koskinen, Ilpo (2006): Mobiili multimedia ja verkkoviestintä. Teoksessa: Aula, Pekka; Matikainen, Janne & Villi, Mikko (toim.). *Verkkoviestintäkirja*. Helsinki: Yliopistopaino Kustannus Palmenia, 121–135.
- Kovala, Urpo (2000): Konteksti – ongelma vai ratkaisu? Teoksessa: Linke, Maaria; Saresma, Tuija & Vainikkala, Erkki (toim.). *Otteita kulttuurista. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämäkerrallisuudesta. Katarina Eskolan juhla- ja aikakauslehdissä*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 65. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 80–91.
- Kunelius, Risto (1993): Uskottavuuden anatomia. Kova uutinen, genre ja kansalainen. *Tiedotustutkimus* 16: 2, 33–45.
- Kupiainen, Reijo & Sintonen, Sara (2009): *Medialukutaidot, osallisuus, mediakasvatus*. Helsinki: Palmenia, Helsinki University Press.
- Mäenpää, Jenni (2008): *Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä*. Tampere: Tampere University Press.
- Neale, Steve (1990): Questions of Genre. *Screen* 31: 1, Spring, 45–66.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pienimäki, Mari (2007): Minne suunnistat valokuvatutkimus? Valokuvat tutkimuskohteina. *Tiedotustutkimus* 30: 3, 48–61.

- Pietilä, Veikko (1993): Ikkunako maailmaan? Uutisgenre ja uutisen todellisuusvaikutelma. *Tiedotustutkimus* 16: 2, 46–58.
- Price, Derrick & Wells, Liz (1997): Thinking about photography. Debates, historically and now. Teoksessa: Wells, Liz (toim.). *Photography. A Critical Introduction*. London: Routledge, 11–54.
- Ridell, Seija (1998): *Tolkullistamisen politiikka. Televisiouutisten vastaanotto kriittisestä genrenäkökulmasta*. Acta Universitatis Tamperensis 617. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ridell, Seija (2006a): Genre ja mediatutkimus. Teoksessa: Mäntynen, Anne; Shore, Susanna & Solin, Anna (toim.). *Genre – tekstilaji*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden seura, 184–213.
- Ridell, Seija (2006b): Yleisö. Elämää mediayhteiskunnan normaalina jäsenenä. Teoksessa: Ridell, Seija; Väliaho, Pasi & Sihvonen, Tanja (toim.). *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 231–257.
- Räsänen, Marjo (2008): *Kuvakulttuurit ja integroiva taideopetus*. Taide-teollisen korkeakoulun julkaisu B 90. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Salo, Merja (2000): *Imageware. Kuvajournalismi mediafuusiossa*. Taide-teollisen korkeakoulun julkaisu B 59. Jyväskylä: Gummerus.
- Saraste, Leena (1996): *Valokuva tradition vai toden välissä*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja B 45. Helsinki: Musta taide.
- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Seppänen, Janne (2001): *Valokuvaa ei ole. Kuvista sanoin 5*. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 15. Helsinki: Musta taide.
- Seppänen, Janne (2005): *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Todorov, Tzvetan (1973): *The fantastic: A Structural Approach to a literary genre*. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University.
- Ulkuniemi, Seija (2005): *Valotetut elämät. Perhevalokuvan lajityyppiä pohtivat tilateokset dialogissa katsojien kanssa*. Acta Universitas Lapponiensis 80. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

Villi, Mikko (2008): Photographs as a Form of Telepresence. Teoksessa: Albrecht, Kristoffer & Pentikäinen, Johanna (toim.). *Kuva ja konteksti*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja F 33, Työpaperit. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 26–34.