

Kuva ois kiva. Analogisen valokuvan merkitykset digiajassa muisteltuina

Anni Savolainen
Pro gradu -tutkielma
Mediatutkimus
Historian, kulttuurin ja
taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Huhtikuu 2019

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Kannen kuva: Kuvakaappaus skannatusta filmivalokuvasta Anni Savolaisen kotialbumista

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta

SAVOLAINEN, ANNI LOVIISA: Kuva ois kiva. Analogisen valokuvan merkitykset digiajassa muisteltuina

Pro gradu -tutkielma, 86 s., 7 liitesivua
Mediatutkimus
Huhtikuu 2019

Tutkielmani tarkastelee sitä, miten 1970–1990-luvuilla syntyneet suomalaiset merkityksellistävät lapsuusmuistonsa analogisen valokuvan aikakaudelta digitaalista aikuisuutta vasten. Väitän, että analogisen ja digitaalisen ajan välissä kasvaminen on merkityksellinen kokemus.

Tutkielmani aineiston muodostavat vastaukset, joita sain muistoja keräävään avoimeen kyselyyn. Kysely koostui kvantitatiivisesta ja kvalitatiivisesta osuudesta. Kyselyyn sai vastata kuka tahansa, joka on kokenut eläneensä analogista lapsuutta ja digitaalista aikuisuutta. Vastausten pohjalta analysoin vastaajien suhdetta valokuvaan ja teknologiaan. Lähestyn muistelua siis teoreettisesti niin, että otan huomioon erityisesti ikäkokemuksen, median kotouttamisen ja valokuvan kulutustuotteena.

Kyselyssä olen konstruoinut analogisen kuvan tekstiksi, jota tulkitseen temaattisen sisällönanalyysin analyysin keinoin. Temaattisen analyysin lähtökohtana on aineisto, ja tutkijan tehtävänä on tunnistaa aineistosta sitä ohjaavat perus- tai johtoajatukset, joiden ympärille kootaan temaattisen käsittekartan avulla teemaan liittyvä kokonaisuus.

Muistoja analogiselta valokuvauskaudelta tarkastellaan kolmen pääteeman kautta, ja ne ovat myös tämän työn analyysiluvut: materiaalisuus, käytäntöjen muutokset sekä analogisen ja digitaalisen vertailuasetelma. Pääteemojen alla tarkastelen myös esimerkiksi perhepiirin vaikutusta valokuvaustapoihin, valokuvien katselemisen syitä sekä analogisen perinteen suhdetta digivalokuvauksen ongelmakohtiin.

Tutkielma osoittaa muun muassa sen, että kaikista vanhimmat vastaajat olivat myönteisimpiä valokuvan digitalisoitumista kohtaan. Valokuvateknologiaan ei suhtauduta nostalgisoiden, mutta kokemus sekä analogisesta aikakaudesta että fyysisestä toiminnasta on voimakas ja merkityksellinen. Kaikista työn teemoista kysymys siitä, onko filmikuva vai digikuva pysyvämpi media, jakoi eniten mielipiteitä. Eniten kritiikkiä puolestaan herätti tekniikoiden esittäminen kilpailuasetelmassa.

Asiasanat: valokuvaus, analogiatekniikka, digitaalitekniikka, muisti, muistot, muistiesineet, nostalgia, perhetutkimus, teknologia, materiaalisuus, digitalisaatio, temaattinen sisällönanalyysi

Sisällysluettelo

1. Johdanto	1
1.1 Ikäryhmä analogisen ja digitaalisen välissä	3
1.2 Muistot tutkimuskohteena	5
1.3 Kyselyn rakenne ja tutkimusmenetelmät	8
1.4 Tutkimuksen aineisto ja tutkimusetiikka	10
2. Valokuvatutkimuksen lähtökohtia	14
2.1 Amatööri, näppäily, perhekuva: keskeistä terminologiaa	15
2.2 Minihistoriikki: analogisesta digitaaliseen	18
2.3 Aikaisempi tutkimus	21
3. Valokuvan materiaalisuudet	25
3.1 Materian ja määrän suhde	27
3.2 Fyysisen toiminnan aspektoja	30
3.3 Onko fyysinen pysyvämpää?	36
4. Käytännöt uusiksi	43
4.1 Omistaja, jakaja, katseen kohde? Kuvan sosiaalisia merkityksiä	44
4.2 Niukuuden muistikuva	49
4.3 Elämän juhlahetket ja muut kuvausaiheet	54
5. Vertailuasetelma: analoginen vs. digitaalinen	59
5.1 Vanhimmat vastaajat nostalgisoivat vähiten	60
5.2 Aito filmi, pinnallinen digi?	65
5.3 Tekniikka on makukysymys	70
6. Lopuksi	76
6.1 Yhteenveto	76
6.2 Haasteet	83
6.3 Jatkotutkimus	86
Lähdeluettelo	87
Liitteet	92

1. Johdanto

Analoginen aika on ollut rikkaus, johon nykynuoriso ei pääse samaistumaan.¹

Näin sanoi vuonna 1997 syntynyt nainen. Hän vastasi kyselyyni, johon hain vastauksia heiltä, jotka kokevat eläneensä analogista lapsuutta ja digitaalista aikuisuutta. Vastaaja on tällä hetkellä 22-vuotias ja edustaa aivan nuorimpia suomalaisia, joilla on muistoja valokuvauksesta digitalisoitumista edeltävältä ajalta. Hän on täten nuorinta sukupolvea, joka tulee muistelemaan esimerkiksi sitä, miltä tuntui digikameroiden, älypuhelimien ja muiden digilaitteiden tulo.

Juuri tämä vastaaja ei täsmentänyt, miksi kokemus analogisesta ajasta on hänelle rikkaus. Paluu täysin analogiseen maailmaan ei ole mahdollista, joten ehkä muistot ajalta ennen digitalisoitumista ovat siksi arvokkaita hänelle. Kokemus analogisesta lapsuudesta ja digitaalisesta aikuisuudesta on todellinen myös itselleni, vuonna 1992 syntyneelle nuorelle aikuiselle. Olen aina kokenut olevani kahden ajan välissä.

Kuten sanottua, paluu analogiseen valokuvauskauteen – teknologisesti yksinkertaisempaan mutta perhekeskeiseen valokuvaukseen – ei ole yksinkertaisesti mahdollista, ja siksi oletan filmiaikaan liittyvän moniulotteista nostalgiaa. Ikäryhmiä lävistävää nostalgisointia ja erontekoa ilmenee toki riippumatta aiheesta tai aikakaudesta. Nostalgiaa, joka sävyttää pieniä ja arkisia lapsuudenaikaisia kokemuksia, voi luonnehtia yksinkertaiseksi nostalgiaksi: se ei kyseenalaista muistelun synnyttämiä miellyttäviä tunteita (Fingerroos & al. 2006, 135). On tärkeää huomata, että teknologia ei ole koskaan neutraalia, sillä aikakausi ja paikka vaikuttavat aina teknologian tuottamiin merkityksiin. Tästä syystä on tärkeää kerätä muistitietoa heiltä, joille kokemus filmiajasta ei ole vielä etäinen. Kyselyllä kerätty aineisto sittemmin osoitti oletukseni vääräksi: nostalgia filmikuvausta kohtaan ei ole niin vahvaa kuin odotin. Toisaalta ilmeni, että kokemus analogisesta ajasta on todella voimakas.

¹ Nainen, 1997.

Arkipäiväiset havaintoni nykyisten suomalaisten aikuisten monitahoisesta valokuvasuhteesta ovat olleet voimakkaita. Miksi analoginen aika on rikkaus? Miksi niin moni, huolimatta digivetoisesta elämästään nyt, on kiitollinen siitä, ettei lapsuudessa ollut digilaitteita – puhumattakaan äylaitteista? Oliko analoginen lapsuus jotenkin aidompi kuin digitaalinen lapsuus tämän päivän lapsille on? Miksi kirpputoreilla myydään niin paljon vanhoja, anonyymejä paperikuvia? Onko digivalokuva korvannut päiväkirjan ja fyysiset valokuva-albumit? Kun kuvia lapsuudesta on oletettavasti merkittävästi vähemmän kuin aikuisuudesta, toivommeko, että kuvia olisi otettu enemmän? Nämä kysymykset saavat minut todella pohtimaan suhdettani digitaalikaan ja sen vaikutusta siihen, millaiseksi olen tässä ajassa ja tässä paikassa kasvanut. Aihepiiri on laaja esimerkiksi siksi, että digitaalisia valokuvia on lähes mahdotonta tarkastella huomioimatta niiden suhdetta Internetiin. Tavat jakaa, esittää ja käyttää digitaalista valokuvaa ovat aivan erilaiset analogisen valokuvan tapauksessa. Avaan analogisen ja digitaalisen valokuvan käsitteet tarkemmin luvussa 2.1.

Analogisen ja digitaalisen risteyskohdassa aikuistuminen on poikkeuksellinen kokemus. Jo nyt Suomeen syntyy lapsia, jotka ovat aina eläneet digitaalisessa maailmassa. Kärjistäen voisi sanoa, että digiajan lapset sanovat “pic or it didn't happen”, kun taas tutkimallani ikäryhmällä mielentila oli lapsuudessa ja nuoruudessa enemmänkin “kuva ois kiva”. Jälkimmäinen on ilmaisu, jonka koen olevan hyvä esimerkki sukupolvikokemuksesta.² Miten valokuvaa muistelevat siis he, joilla on kokemusta sekä analogisesta että digitaalisesta? Missä vaiheessa äylaitteista tuli valokuvien yleisin kulutuspiinta? Siinä missä filmiaikana valokuvat tyypillisesti säilytettiin joko fyysisissä valokuva-albumeissa tai irrallisina laatikoissa, on kuvista tullut nyt feediä eli syötettä (Salo 2015, 84). Valokuvan digitalisoitumisen myötä on alettu puhua ubiikista eli jokapaikkaisesta valokuvasta (Hand 2012; Salo 2015), yhteiskunnan läpikotaisesta kameroitumisesta (Seppänen 2011) ja kamerasta populaarikulttuurin speaktaakkelina (Seppänen 2011).

² Muistan ilmaisun “kuva ois kiva” 1990-luvun nuortenlehtien kuten Suosikin ja Koululaisen palstoilta, joissa etsittiin kirjekaveria. Kirjekaverikandidaatilta toivottiin usein omakuvaa ilmoituksen yhteydessä juuri näillä sanoilla.

Työni päätutkimuskysymys on se, miten suomalaiset aikuiset merkityksellistävät muistonsa analogisen valokuvan aikakaudelta digitaalista aikaa vasten. Vastauksia kyselyyn saivat antaa kaikki, jotka kokevat eläneensä analogista lapsuutta ja digitaalista aikuisuutta. Kyselyn kuvauksen yksinkertaistamiseksi ohjeistin, että tähän ikäryhmään kuuluvat noin vuosina 1980–1995 syntyneet, mutta kaikki aiheen omakseen tuntevat voivat vastata. Esiintykö heidän keskuudessaan esimerkiksi teknostalgiaa?³ Uskon tämän työn tuottavan uutta ja tulevaisuutta varten tärkeää tietoa siitä, mitä valokuva voi merkitä eri-ikäisille suomalaisille.

1.1 Ikäryhmä analogisen ja digitaalisen välissä

Sukupolven käsitteestä väitöskirjansa tehneen Semi Purhosen (2007) mukaan aikakausi ja sen hallitseva mielentila on aina ohjannut sukupolvien nimiä. Usein käsitteeseen liittyy ajatus, että ihmisillä on saman iän lisäksi jokin yhteinen kokemus – minkä yleensä ajatellaan liittyvän nuoruuden kokemukseen – minkä vuoksi heitä voisi kutsua sukupolveksi. Käsitteeni synonyymeja ovat ikäluokka, ikäryhmä tai kohortti. (Purhonen 2007, 16.) Sukupolven käsitteen määrittely on kuitenkin problemaattista, ja tästä johtuen käytän tässä tutkimuksessa sanaa ikäryhmä. Kontekstin vuoksi taustoitan tässä kuitenkin tutkimustani tarkastelemalla lyhyesti 1900–2000 -lukujen sukupolvinimiä.

Sukupolvien nimiin ovat heijastuneet etenkin 1900-luvun yhteiskunnalliset mullistukset. Ylen artikkelin (2012) mukaan termi suuret ikäluokat viittaa sotien jälkeen, vuosina 1945–1950 syntyneisiin. He pitivät itseään usein sodan ja pulan sukupolvena, mutta heitä kutsutaan myös lähiösukupolveksi. Suuren murroksen sukupolvi viittaa puolestaan 1950-luvulla syntyneisiin, ja seuraava vuosikymmen yhdistetään taas hyvinvoinnin sukupolveksi. Termejä todella riittää: X-sukupolveen voidaan viitata myös media-sukupolvena, ja Y-sukupolvi saatetaan nähdä tietotekniikka-ajan ja pula-ajan jälkeiseksi kuluttajapolveksi. Termien pitävyydestä voidaan silti olla montaa mieltä. (Yle 2012.)

³ Technostalgia tarkoittaa nostalgiaa ”yksinkertaisempia teknologioita kohtaan”. Tyypillisesti tunteen synnyttää 2000-luvun alun teknologinen monimuotoisuus, jopa hyperteknologinen ympäristö. (Urban Dictionary: technostalgia. 2008.)

Esimerkit muiden sukupolvien nimistä ovat paikallaan yrittäessäni määritellä tutkimaani ikäryhmää. The New York Timesin kyselyssä (2018) selvitettiin Z-sukupolvelle sopivaa nimitystä. Digilaitteet ja teknologia olivat monien ehdotusten lähtökohtana. Sukupolvinimet iGeneration, Meme Generation, Memelords ja Memennials nostavat Applen laitteet ja humoristiset Internet-ajan meemit koko sukupolven erityismääreiksi. (Bromwich 2018.) Tämän hetken nuorimmista lapsista voidaan puhua kosketusnäyttö-sukupolvena (Rosin 2013), ja toisaalta vanhimpiin viitataan joskus digisyryjäytyjinä (Lauronen & Laine 2018).

Vaikka tutkimani ikäryhmä vaikuttaa käyttävän sujuvasti digiteknologiaa, väitän, että kokemus analogisesta kulttuurista vaikuttaa merkittävästi heidän identiteettikokemuksiinsa. Uskon, että kokemus analogiasta on harvoja selkeitä tekijöitä, jotka erottaa nykyiset aikuiset nykyisistä nuorista ja lapsista. Tarkastelemaani ikäryhmään liittyy läheisesti termi xenniaali. Sillä tarkoitetaan mikrosukupolvea, jossa ilmenee sekä "X-sukupolven tyytymättömyys ja milleniaalien optimismi" (Stankorb & Oelbaum 2014). Termi ei ole aivan tyhjentävä, mutta uskon monen vastaajan samaistuvan sen kuvaamaan ajalliseen välitilaan. Vuonna 2018 xenniaaleista kirjoitti esimerkiksi Helsingin Sanomat, jonka mukaan tämä ikäryhmä eli vuosien 1977–1983 välillä syntyneet henkilöt ovat "osa ainutkertaista sukupolvikokemusta koko maailmassa, mutta aivan erityisesti Suomessa" (Torvinen 2018).

Oma tarkasteluni kohdistuu laajempaan ja hieman nuorempaan ikäryhmään. Heissä eli 1970–1990-lukujen lapsissa minua kiinnostaa heidän suhteensa teknologiaan. Heidän ensimmäiset valokuvamuistonsa ovat filmiajalta, mutta kokemukset omatoimisesta valokuvauksesta ovat ainakin enimmäkseen digiajalta. Uskon, että kuvaamisen oppiminen ja teknologian haltuunotto on siksi tapahtunut melko orgaanisesti. Heille lapsuuskuva assosioituu automaattisesti analogisen ajan eri elementteihin: filmikuva saattaa tuntua nimenomaan perhekuvalta ja digikuva henkilökohtaiselta, yksityiseltä valokuvaukselta. Tällöin yksilö saattaa luoda käsityksen itsestään ja persoonastaan nimenomaan digitaalijan viitekehyksessä. Henkilökohtainen muisti voi olla olemassa vain suhteessa kollektiiviseen muistiin, ja

juuri valokuvilla on päärooli historian sekä henkilökohtaisen ja kollektiivisen muistin yhdistämisessä (van Dijck 2007, 25).

Yleinen kehityslinja vaikuttaa olevan se, että teknologia on tätä nykyä yleisin sukupolvien nimittäjä. Tämä on luonnollista, sillä onhan juuri teknologia muuttanut vuosituhaten vaihteen jälkeen rajusti paitsi suomalaista nyky-yhteiskuntaa, myös globaalia ympäristöä. Tutkimallani ikäryhmällä on paljon yhteistä digitaalisen ajan lapsien kanssa, mutta diginatiiveja he eivät kuitenkaan ole. Diginatiiviudella ei tarkoiteta sitä, miten hyvin uutta tieto- ja viestintäteknologiaa on hallittu, vaan kyse on ikäryhmästä, joka ei ole kokenut aikaa ennen Internetiä ja mobiililaitteita (Vallinkoski 2017).

Valokuvan tapauksessa keskustelu sukupolvista tai ikäryhmistä on erityisen kiinnostavaa, sillä harvassa ovat ihmiset, joilla ei olisi kokemuksia valokuvista. On myös aiempaa haastavampaa käyttää sanaa valokuvaaja ammatillisessa merkityksessä. Valokuvaus läntisessä kapitalistisessa maailmassa on nyt enemmänkin tavanomainen arjen sosiaalinen viestintäkeino kuin erityisammatti. Muutos arkisen valokuvauksen tavoissa muovaa ja on jo muovannut perhevalokuvaa ja sitä, millaisena sen käsitämme. Sturkenin (1999) mukaan valokuvat luovat, kietoutuvat ja problematisoivat muistojamme yksilöinä ja kulttuurina. Ne toimivat muistin teknologioina, sekä tuottaen että häivyttäen muistoja. (Sturken 1999, 178.)

1.2 Muistot tutkimuskohteena

Tässä tutkimuksessa muistelu kohdistuu analogiseen valokuvauskauteen ja sen aikaiseen mediakenttään, mutta senkin muistitiedon keruu tapahtuu suhteessa digitalisoitumiseen. Salon (2015) mukaan tutkimus digitalisoitumisesta on mielenkiintoista ja tärkeää, sillä tekninen murros ei välttämättä näy itse kuvissa. Siksi muistitiedon avulla saadaan kentän toimijoilta kenties kirjaamatonta tietoa. (Salo 2015, 8.) Valokuvausta koskevaa muistitutkimusta kokonaisuutena tarkastellen perhevalokuvaus on jäänyt muiden valokuvamuotojen kuten valokuvataiteen,

kameraseurojen ja kuvajournalismin varjoon, sillä näitä kolmea on tutkittu suhteessa enemmän.

Medioiden hyödyntäminen on muistin apuna inhimillistä, sillä "muisti ei ole passiivinen säilytyspaikka, vaan se toimii aktiivisesti luoden asioille merkityksiä ja syy-yhteyksiä". Kertojan subjektiivisessa tietoisuudessa tai sosio-ekonomisessa tilanteessa tapahtuneet muutokset saattavat vaikuttaa siihen, minkälaisia vivahteita kertomus saa, miten sitä arvioidaan tai miten se kerrotaan. Juurikin muistin kyky jäsenellä asioita tekee siitä kiinnostavampaa tutkimuksen näkökulmasta. (Fingerroos & al. 2006, 58.) Media ei kuitenkaan automaattisesti "medioi" muistoja, vaan media ja muisti vastavuoroisesti muovaavat toisiaan (van Dijck 2007, 21).

Muistitieto on tietoa, joka pohjautuu kirjallisten lähteiden sijaan vain tiedonantajan muistiin. Keskeistä muistitiedon tarkastelussa on historiallisen muistin käsite. Muisti on sekä yksilöllistä että sosiaalista. (Fingerroos & al. 2006, 8.) Muistitietotutkimuksen sitominen tiukkaan tietoteoriaan on haasteellista, sillä muistitietotutkimus voi sisältää epistemologisia tasoja päällekkäin. Toisinaan muistitiedon julkituonti ja vaihtoehdoisen menneisyyden tulkinnan esittäminen ovat tutkimuksen ainoita merkittäviä tehtäviä. (Fingerroos & al. 2006, 40.)

Medialla on aina valtaa muokata henkilökohtaisia muistoja. Juuri tästä tulee termi medioituminen, sillä media voi toimia sekä tuottajana että säilöjänä. Lisäksi mediaa käytetään muistamisen apuna, ja toisaalta liiallisen medioihin nojaamisen koetaan joskus uhkaavan aitoa, puhdasta muistamista. Asetelma on paradoksaalinen: mediaa pidetään yhtä aikaa sekä korvaamattomana apuna että salakavalana, turmelevana työkaluna. (van Dijck 2007, 16.) Tältä osin tuntuisi loogiselta, että analogisen ajan muistoja pidetään joskus aidompina. Kun medioiden hyödyntäminen muistin apuna ei ole ollut niin yleistä, on näennäisesti puhtaampaa muistamista helppo romantisoida. Filmikuvien tapauksessa muisteluun liittyy paitsi kuvat itse, myös materiaalisuus ja valokuvauksen käytännöt. Koherentti kuva yksilön menneisyydestä muodostuu aivojen, mielen, teknologian ja materiaalisuuden yhteenliittymästä (van Dijck 2007, 38).

Assosiaatiot, reflektointi ja tulkinta muodostavat verkon, jonka ytimessä ovat kuvat ja muistot. Vaikka puhuttaisiin yhden henkilön muistoista, niiden assosiaatiot levittäytyvät paljon henkilökohtaista kokemusta laajemmalle. Assosiaatioista tulee merkitysten verkosto, jossa yhdistyvät perhe, kulttuuri, talous, sosiaalisuus ja historia. Muistityön ansiosta on mahdollista tarkastella yhteyksiä, jotka muodostuvat ”julkisten” historiallisten tapahtumien, tunteen rakenteiden, perhedraamojen, luokkasuhteiden, kansallisidentiteetin, sukupuolen ja ”henkilökohtaisen” muistin välille. (Kuhn 1995, 4.)

José van Dijck (2007) puhuu medioituneista muistoista. Valokuvan tapauksessa ne tarkoittavat esimerkiksi albumeita tai kenkälaatikon kaltaisia objekteja, joissa säilytetään fyysisiä valokuvia. Medioituja muistoja vaalitaan erityisesti siksi, että ne ilmentävät elettyä elämää ja ovat perustavanlaatuinen osa omaelämäkerrallisia ja kulttuurisia identiteettejä. Niillä on arvoa menneisyyden jälkinä, mutta ne myös muistuttavat suhteesta eri ihmisiin ja yhteisöihin. Toisaalta medioitujen muistojen kautta voidaan tarkastella sitä, millainen identiteetti niiden haltijalla on ollut tiettyyn aikaan tietyssä kulttuurissa. (van Dijck 2007, 1.) Myös Maurice Halbwachsin termi kollektiivinen muisti on keskeinen näiden muistojen tarkastelussa. Ihmiset ovat sosiaalisia olentoja, ja siksi muistavat asioita usein suhteessa toisiin ihmisiin. Muistoja ohjaavat siis merkittävässä määrin ajan ja paikan lisäksi koettu yhteys. (van Dijck 2007, 9.)

Omaelämäkerrallisella muistilla on kolme funktiota, jotka pätevät myös valokuvaan: se muodostaa kuvaa yhtenäisestä persoonasta, vahvistaa sosiaalisia suhteita jaettujen muistojen kautta ja käyttää menneisyyden muistoja vahvistamaan käsitystä muiden ja itsen sisäisistä maailmoista (Bluck 2003, 113-123). Vielä on epäselvää, miten valokuvaa koskeva muistintuotanto muuttuu digitaalisen ajan vaikutuksesta. Uudet teknologiat vaikuttavat siihen, mitä ja miten on mahdollista muistaa – ja näillä muutoksilla on vaikutusta autenttisten tulkintojen tekemiseen (Hand 2012, 150).

1.3 Kyselyn rakenne ja tutkimusmenetelmät

Tämän työn aineisto koostuu vastauksista Webropol-kyselypalvelussa julkaistuun avoimeen kyselyyn. Kysely muodostui kahdesta osasta: kvantitatiivisesta ja kvalitatiivisesta. Kvantitatiivinen osuus sisälsi lähinnä kokemuksia ja mielipiteitä kartoittavista kysymyksistä, joihin vastattiin Likert-asteikolla. Asteikkoon kuuluu viisi vaihtoehtoa väliltä täysin eri mieltä–täysin samaa mieltä, joista vastaaja valitsi mielipidettään kuvaavan suhteen esitettyyn väitteeseen. Näiden väitteiden taustalla on kaksi syytä: yhtäältä alkuosan kvantitatiivinen osuus luo perusteet kvalitatiivisten vastausten mielekkäälle tulkinnalle, ja toisaalta monivalintakysymysten oli tarkoitus herätellä vastaajien mielikuvia ja muistoja. Kvalitatiivisia, avoimia kysymyksiä oli kyselyssä määrällisesti vähemmän, mutta analyysin ja tutkimuskysymysten näkökulmasta ne ovat pääasiallinen tutkimuskohde. Kysely sekä koosteet kvantitatiivisten kysymysten vastauksista löytyvät kokonaisuudessaan liitteistä.

Tässä tutkimuksessa olen konstruoinut analogisen kuvan tekstiksi, jota tulkitseen temaattisen sisällönanalyysin keinoin. Tuomin ja Sarajärven (2018) mukaan temaattisen analyysin lähtökohta on aineisto. Tutkijan tehtävä on tunnistaa aineistosta sitä ohjaavat perus- tai johtoajatukset, joiden ympärille kootaan temaattisen käsitekartan avulla teemaan liittyvä kokonaisuus. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 142). Olen ohjannut tutkimuksen fokusta niin, että loin kyselyn olennaisina pitämieni kattotermien tai teemojen pohjalle. Analyysivaiheessa otin huomioon kaikki aiheeseen, eli filmikuvan merkityksiin, liittyvät kommentit. Tätä varten aineistoa on ryhmitelty temaattisesti.

Tarkastelen muistoja analogiselta valokuvauskaudelta kolmen pääteeman kautta, ja ne ovat myös tämän työn analyysiluvut: materiaalisuus, käytäntöjen muutokset sekä analogisen ja digitaalisen vertailuasetelma. Näiden kautta tutkin sitä, miten suomalaiset aikuiset merkityksellistävät lapsuutensa analogisen arkikuvauskauden, koska haluan ymmärtää, miten se vaikuttaa heidän valokuvasuhteeseensa vielä digiaikanakin. Tällä tavalla haluan auttaa lukijaa ymmärtämään, miten eri aikakaudet ja niiden kulttuuriset kehykset muovaavat suhdettamme teknologiaan sekä sen

tarkoituksiin. Kolmen pääteeman alla on mahdollista tarkastella tiukemmin rajattuja aiheita. Niitä ovat esimerkiksi perhepiirin vaikutus valokuvaustapoihin, henkilökohtainen kokemus valokuvaamisesta, valokuvien katseleminen, perinteiden merkitys sekä valokuvauksen kehitys tulevaisuudessa. Henkilökohtaisten kokemusten ja muistojen lisäksi kyselyn sisältö on laadittu tiettyjen, tärkeinä pitämieni teknologisten ja yhteiskunnallisten tekijöiden pohjalta. Avaan näitä tekijöitä luvussa 2.2, jossa käsittelen analogisen valokuvan historiaa sekä siirtymää digiaikaan.

Osa kaikista kysymyksiä käsitteli suoraan lapsuutta tai aikuisuutta, jolloin raja oli vedetty täysi-ikäisyyteen eli ikävuoteen 18. Tämä ikäraja mainittiin myös kyselyssä. Sekä täysi-ikäisyydellä että teknologisilla seikoilla on vastauksien kannalta olennaisesti merkitystä, sillä se vaikuttaa siihen, mitä tietyn ikäiset ovat tehneet itsenäisesti. Ovatko he vaikka opetelleet kuvien laittamista nettiin jopa ennen vanhempiaan, tai muistavatko he filmikuvauksen tapahtumana mutta eivät olet kuvanneet itse?

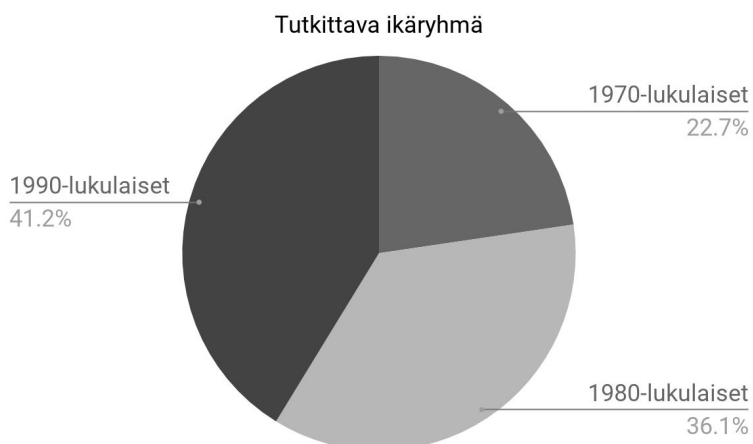
Pyrin siihen, että työni oli aktiivisesti yhteydessä valokuva-alan eri toimijoihin. Jaoin kyselyn sähköisesti kaikille Suomen opistoille ja korkeakouluille, jotka kouluttavat valokuvaajia. Tämän vuoksi kyselyyn vastanneista yli puolet on ammatikseen tai puoliammattimaisesti valokuvaavia ihmisiä, mikä luonnollisesti vaikuttaa saatujen vastausten luonteeseen. Lisäksi lähestyin suomalaisia alan lehtiä sekä kaikkia Suomen valokuvagallerioita ja -museoita. Näiden lisäksi esittelin kyselyn muutamassa filmikuvaajien Facebook-ryhmässä. Mediatutkimuksen oppiaine jakoi kyselyni Facebook-sivullaan, mikä toi vastaajiksi mediakriittisiä vastaajia. Ennen pro gradu -työn valmistelua olin jo sopinut Suomen valokuvataiteen museon kanssa lahjoittavani tutkimustuloksia heidän kokoelmiinsa. Täten kyselyn lopussa vastaajilla oli mahdollisuus antaa lupa vastausten luovuttamiseen valokuva-alan erikoismuseoon.

Kyselyn lopussa heidän oli myös mahdollista jättää sähköpostiosoitteensa, mikäli he haluavat valmiin työn luettavaksi.

1.4 Tutkimuksen aineisto ja tutkimusetiikka

Hain kyselyyn vastauksia tosiaan ihmisiltä, jotka kokevat eläneensä “analogista lapsuutta ja digitaalista aikuisuutta”. Koska ilmaisu on tulkinnanvarainen, koin tarpeelliseksi esittää kyselyssä jonkinlaisen viitteellisen ikäryhmän. Kyselyssä esitin, että tutkittava ikäryhmä rajautuu suunnilleen vuosina 1980–1995 syntyneisiin. Toin silti esiin sen, että kuka tahansa saattoi kuitenkin syntymäajasta riippumatta vastata, mikäli kokee kuuluvansa hakemaani ihmisryhmään. Edellytyksenä oli vain, että vastaaja muistaa jotain filmikuvauksesta omassa lapsuudessa, eivätkä digikamerat tai vaikka kamerapuhelimet ole hänelle vieraita.

Kyselyyn vastasi yhteensä 132 henkilöä. Viitteellisestä ikärajausta huolimatta ikähaitari oli odotettua suurempi, sillä vastaajat olivat syntyneet vuosien 1946–2000 välillä. Päätin sisällyttää tutkimusryhmääni ainoastaan 1970–1990-luvuilla syntyneet, sillä koin heidän edustavan parhaiten hakemaani ikäryhmää. Heitä vanhempia vastaajia oli 34 henkilöä. Heidän intonsa vastata kyselyyn kuvaa digitalisoitumisen painoarvoa: se on ollut merkittävä muutos heille, jotka kenties identifioivat itsensä juurikin analogisen lapsuuden kautta. Vuodelta 2000 oli yksi vastaaja, joten jätin hänen vastauksensa vertailukelvottomana tutkimuksen ulkopuolelle. Näiden rajausten jälkeen tutkittavana ja analysoitavana olivat täten 97 ihmisen vastaukset. Suhteellisesti eniten vastauksia olivat antaneet 1990-luvulla syntyneet, joita oli 41,2 % tutkimusryhmästä.



Kaavio 1. Eri-ikäisten vastaajien osuudet prosenttilukuina.

Taustatiedoksi keräsin vastaajilta sukupuolen, paikkakunnan jossa he kasvoivat, nykyisen paikkakunnan sekä tasokuvauksen itsestä valokuvaajana. Näiden tietojen tarkoitus oli henkilöidä vastaajia jollain tavalla, sillä kysely itsessään oli anonyymi. Vastaajien tunteet ja muistot valokuvasta voivat olla poikkeavia, sillä valokuva kehittyi paljon jo ennen digitalisoitumista ja 2000-lukua eli sinä 30 vuoden aikajaksona, joka on vastaajien ikähaitari. Tästä syystä viittasin vastaajiin heidän sukupuolensa ja ikänsä mukaan. Jätin paikkakuntatiedot lopulta pois viitteistä, jotta vastaajat säilyttäisivät anonyymiytensä paremmin.

Koin tärkeäksi ottaa kyselyn laatimisessa huomioon sen, että vastaaminen olisi mahdollisimman sujuvaa myös heille, joilla on enemmistöstä poikkeava kokemus perheestä tai sukupuolesta. Kyselyssä oli erikseen kohta, jossa vastaaja saattoi halutessaan kertoa omasta perhekokemuksestaan eli siitä, jos kokee perheensä poikkeavan stereotyyppisestä suomalaisesta ydinperheen käsityksestä.⁴ Jopa kokemukset menetyksestä, pettymyksestä, haasteista ja vastustamisesta tapaavat asettua heteroseksuaalisen perheen paradigmaan, johon kohdistuu normatiivinen perheellinen katse (Hirsch 1999, xviii). Harkitsin pitkään tarvetta kysyä vastaajien sukupuolta ylipäänsä, mutta lopulta se tuntui mielekkäimmältä tavalta henkilöidä anonyymit vastaajat käyttäessäni heidän muistojaan analyysiä varten. Sukupuolivaihtoehtoja oli täten kolme: nainen, mies ja muu.

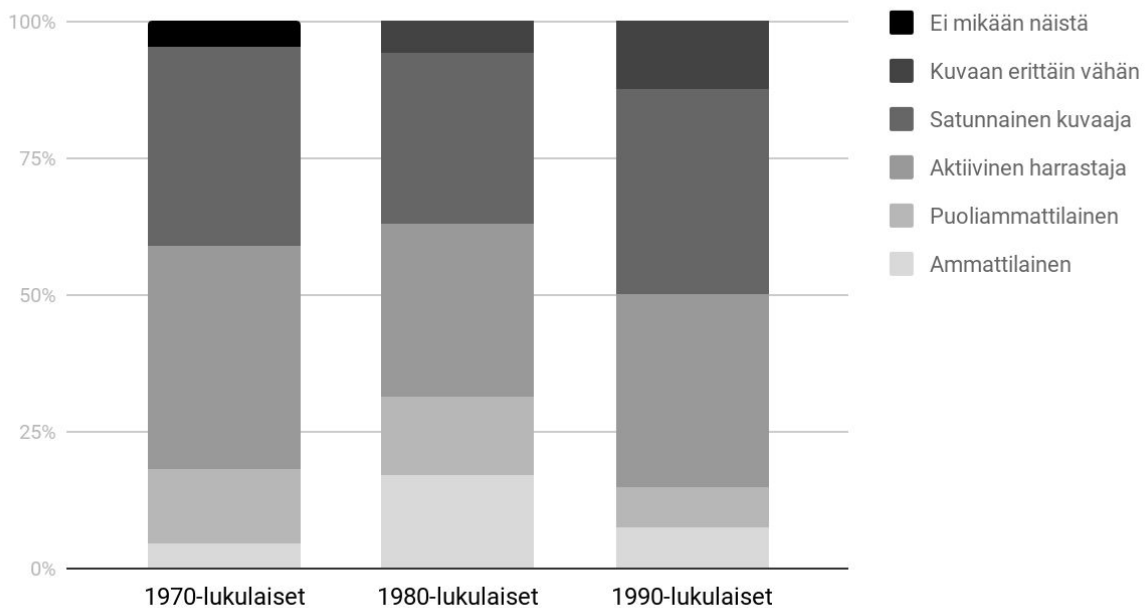
	Nainen	Mies	Muu
1970-luvulla syntyneet	63,64 %	36,36 %	0 %
1980-luvulla syntyneet	45,72 %	48,57 %	5,71 %
1990-luvulla syntyneet	70 %	27,5 %	2,5 %

Taulukko 1. Sukupuolijakaumat vuosikymmenittäin.

⁴Kyseessä on kysymys numero 4: *Kerro halutessasi lisää, jos kuvauskokemukset lapsuudessa ovat vaikuttaneet siihen, millainen kuvaaja olet nyt. Tämä voi koskea valokuvausta työnä, ilmaisumuotona tai elämäntapana. Mainitse myös, jos sinulla ei ollut tai ole stereotyyppistä "ydinperhettä". Ehkä sinut on esimerkiksi kasvattanut huoltaja, joka ei ole sinulle edes sukua? Tai olet elänyt uuserpeheessä, isovanhempiesi kanssa tai vastaavaa? Vaikuttaako tämä siihen, mitä ajattelet "perhevalokuvista"?*

Koin tarpeelliseksi pyytää vastaajia määrittelemään oman tasonsa valokuvaajana lähinnä siksi, että oli kiinnostavaa selvittää, kiinnostaako tämä tutkimusaihe eniten tietyn tasoisia valokuvaajia. Tasolla viitataan siihen, kuvaako vastaaja esimerkiksi ammatikseen. Vaihtoehtoja oli seitsemän: ammattilainen, puoliammattilainen, aktiivinen harrastaja, satunnainen kuvaaja, kuvaan erittäin vähän, en kuvaa ollenkaan sekä ei mikään näistä.

Kokemus valokuvaustasosta



Kaavio 2. Kyselyn alussa vastaajat kuvailivat, mikä heidän tasonsa valokuvaajana on. “En kuvaa ollenkaan” on jätetty tästä kaaviosta pois, sillä yksikään vastaaja ei valinnut sitä vaihtoehtoa.

Kyselyn lopussa annettiin mahdollisuus jättää nimi, jos vastaaja halusi luovuttaa vastauksensa myös Suomen valokuvataiteen museon kokoelmiin ja toivoi nimeään käytettävän vastausten yhteydessä. Kaikista vastanneista kahdeksan henkilöä kielsi luovuttamasta vastauksia museolle.

Tutkimuseettisesti aihe ei aseta merkittäviä haasteita. Lähtökohtana koko työlle on ajatus siitä, että valokuvaus on 2010-luvulla aktiivista ja lähes kaikkien suomalaisten harrastama ajanviete. Todennäköistä on, että kyselyyn vastanneet henkilöt pitävät paitsi perhekuvien muistelusta, ovat myös yleisellä tasolla kiinnostuneita

valokuvauksesta. Aihe ei olettavasti ole arkaluontoinen. Anonyymiyden ansiosta oman perheen yksityisyys oli mahdollista säilyttää, ja kysymykset keskittyivät muistelemaan omaa menneisyyttä ja valokuvauksen kehitystä.

Kyselyn ja tutkimuksen toteutustapa antoi paljon tilaa vastaajan valinnoille ja tulkinnalle. Avoimissa kysymyksissä oli esitettyä yksi pääkysymys, jota täydensi noin viisi apukysymystä. Apukysymysten tarkoitus oli herättää ajatuksia ja antaa useita vaihtoehtoja lähestyä samaa pääkysymystä. Tästä johtuen kyselyn kvalitatiivinen osuus mahdollisti hyvin monenlaiset vastaukset, minkä vuoksi ne eivät ole varsinaisesti vertailukelpoisia keskenään. Tehtävänäni on analysoida, millaisia muistoja vastaajat ovat tuoneet esiin ja mikä niiden merkitys on. Vastaajilla on ollut vapaus jättää asioita myös sanomatta. Toisaalta ihmisen muisti on valikoiva, ja kaikki aiheeseen liittyvät muistot eivät varmasti ole yksinkertaisesti mieleen vastatessa.

2. Valokuvatutkimuksen lähtökohtia

Koska valokuvauksella on useita erilaisia tyyllilajeja, pelkästään tätä tutkimusta voisi lähestyä esimerkiksi harrastajakuvauksen, perhekuvauksen tai arkikuvauksen kautta. Valokuvaa ja valokuvausta voi lähestyä esimerkiksi teknisenä suoritteena, visuaalisena ilmaisumuotona, kulttuurisena tallenteena tai sosiaalisena ilmiönä (Makkonen 2010, 32). Vaikka valokuvauksen osa-alueisiin viittaavia termejä, kuten lehti- ja mainoskuvausta, voi käyttää sulavasti arkikielessä, alan tutkimuksen piirissä ei vallitse yksimielisyyttä siitä, onko kyse lajityypeistä, tyyleistä vai paradigmoista. (Salo 2015, 336). Taustoitan tutkimusta erittelemällä aiheelle läheiset termit sekä tiivistän, miten suomalainen valokuva siirtyi analogisesta digitaaliseen. Tämän lisäksi esittelen työlleni oleellista aikaisempaa tutkimusta.

Teknologian näkökulmasta tämän tutkimuksen kohde on helppo määritellä: mielenkiinto kohdistuu analogiseen aikakauteen ja siihen, millaisia merkityksiä liittyy analogisesta ajasta poistumiseen. Valokuvauksen digitalisoituminen on osa laajempaa yhteiskunnallista ilmiötä eli palvelujen ja toimintojen digitalisoitumisen ketjua (Makkonen 2010, 28). Kuten visuaalisten taiteiden tutkimuksessa yleensä, myös valokuvauksessa merkittävä osa tutkimuksesta on käsitellyt sen kontekstia, taiteellisia arvoja ja ontologisia kysymyksiä. Valokuvakritiikki on tyypillisesti sivuuttanut kuvien ottamiseen, tekemiseen ja jakamiseen liittyvät sosiaaliset käytännöt, ja keskittynyt sen sijaan tiettyjen kuvien semioottisten merkitysten purkamiseen⁵ (Rose 2010, 14). Tämäkään tutkimus ei voi välttyä esittelemästä digitalisoitumisen historiaa, vaikka työn käsittelee pääasiassa analogista valokuvaa.

⁵ Gillian Rose kirjoitti näin teoksessaan *Doing Family Photography*. Hän viittasi seuraaviin lähteisiin: Geoffrey Batchen (2008) *Snapshots: art history and the ethnographic turn*; Kris R. Cohen (2005) *What does the photoblog want?* *Media, Culture and Society* 27; Patrizia di Bello (2008) *Seductions and flirtations: photographs, histories, theories*. *Photographies* 1; Elizabeth Edwards (2002) *Material beings: objecthood and ethnographic photographs*. *Visual Studies* 17; Jonas Larsen (2008) *Practices and flows of digital photography: an ethnographic framework*. *Mobilities* 3; Patrick Maynard (2007) *We can't, eh, professors? Photo aporia*. In J Elkins (ed.), *Photography Theory*.

2.1 Amatööri, näppäily, perhekuva: keskeistä terminologiaa

Tälle tutkimukselle läheisiin valokuvallisiin teemoihin lukeutuvat ainakin kuluttajakuvaus, näppäilykuva, tapakuvaaja, perhekuvaus, arkikuvaus, yksityinen sekä yleinen valokuva, harrastelijakuvaus, amatöörikuvaus, henkilökohtainen kuva, perinteinen kuva ja jopa matkakuvaus. Termeillä on selkeitä nyanssieroja, ja valokuvakentän sisäisillä käsitteillä moniulotteisia merkityksiä. Janne Seppänen (2014) erottaa tutkimuksessaan sanat valokuva ja valokuvaus. Valokuvaukseen kuuluvat muun muassa kamerat ja niiden valmistajat, valokuvastudiot, kamerapuhelimet, muistikortit, optiikat, perhevalokuvat, internetin valokuvasivustot ja kuvakeskustelut, valokuvaa esittelevät galleriat ja myös valokuvasta tekstejä kirjoittavat tutkijat – ja myös hänen kirjansa on osa valokuvausta. (Seppänen 2014, 18.)

Tartun ensimmäisenä amatööriyden käsitteeseen, sillä uskon useimpien perhettään kuvaavien suomalaisten kuvaavan amatööripohjalta. Digiaikana on ylipäänsä vaikeaa määritellä, kuka on sananmukaisesti valokuvaaja. Sana amatöörimäinen on hankala myös siksi, että se voi luoda ongelmallisen konnotaation epäammattimaiseen kameran käyttöön (van Dijck 2007, 98–99). Amatööreiksi on kuvailtu esimerkiksi kameraseuraan kuuluvia harrastelijoita (Saraste 2004) erotuksena nimenomaan ammattilaiskuvaajista. Amatööri siis määrittyy nimenomaan suhteessa jonkinlaiseen ”oikeaan” valokuvaukseen, mutta valokuvauksen käsittäminen puhtasoppisena tekniikkalajina ei ole 2010-luvulla enää mielekäästä. Amatööri ei siis kuvaa aineistoni vastaajia riittävän hyvin.

Aktiivisesti valokuvaavien ihmisten määrä on digitalisoitumisen myötä kasvanut niin paljon, että kuvaajia on haasteellisempaa jakaa ammattilaisiin ja amatööreihin. Jako näihin kahteen tuntuu anakronistiselta aikana, kun ”tavallisista” näppäilykuvista – vaikka terrori-iskusta – tulee yhä useammin 2000-luvun ikonisimpia kuvia (Hans 2012, 14). Terrori-iskujen valokuvien tapauksessa sopii tietysti väittää, etteivät ne ole kirjaimellisesti tavallisia kuvauskohteita, mutta nyt periaatteessa myös amatöörit voivat ottaa historiaan jääviä valokuvia. Näppäily terminä viittaa etenkin siihen, että

tällainen valokuvaus on kaikkien tai mahdollisimman usean mahdollisuus. Näppäilykuvaus on tänä päivänä valokuvatutkimuksen piirissä vakiintunut termi, mutta sen etymologia tarjoaa toimivan selityksen. Brian Coen ja Paul Gatesin mukaan sanan englanninkielinen käännös, *snapshot*, viittasi alunperin brittiläisten metsästäjien tapaan ampua lantion tasolta ilman huolellista tähtäystä (ks. Sarvas & Frohlich 2011, 6).

Harrastelijuus ei myöskään sovi tutkimukseni avainkäsitteeksi, sillä tulkintani mukaan termi ilmentää aktiivista pyrkimystä kehittyä valokuvaajana. Harrastelijuuteen liittyy kuvien jakaminen kanssakuvaajille ja niistä keskusteleminen, jolloin ryhmä harrastelijoita muodostaa vertaistukimaisen verkoston. Valokuvan jokapaikkaistumisesta huolimatta koen valokuvausharrastajien olevan yhä selkeä dynaaminen ryhmänsä. Heille jakamisen ja keskustelemisen keskeinen foorumi tänä päivänä on sosiaalinen media ja erityisesti Instagram (Salo 2015, 346). Harrastelijakuva terminä vaikuttaa olevan jonkinlaisessa ristiriidassa arkikuvan kanssa: arkikuvaan liitetään kuvien ”näppäileminen” sekä kepeyden ja epätäydellisyyden konnotaatiot, kun taas harrastelijakuvat ovat vähintään teknisesti edistyneempiä. Harrastelijat myös tyypillisesti tavoittelevat jatkuvaa kehitystä tekniikan ja sisällön puolesta. Arkikuva ei myöskään tue tutkimuskysymyksiäni riittävästi, sillä muistelun kohteena olevat kuvat voivat olla myös saatuja tai jonkun muun kuin oman perheenjäsenen ottamia.

Päädyin siis käyttämään tutkimuksessani kaiken kattavana terminä sanaa perhe(valo)kuva. Perhekuva on yhdistelmä erilaisia kuva-aiheita, esimerkiksi arkisia kuvia, matkakuvia ja ryhmäkuvia. Tämäkään termi ei ole täydellinen, sillä sen oletuksena on stereotyyppinen ydinperheen malli, jota vasten muunlaiset perhemuodot vertautuvat. Perhevalokuvauksen konsepti viittaa perhekeskeisiin arvoihin, jotka kotitalousten kuvissa usein toistuvat: ne esittävät stereotyyppistä isän, äidin ja kahden lapsen muodostamaa ydinperhettä koherenttina ja onnellisena yksikkönä, jonka sisäisissä suhteissa ei ole lainkaan ongelmia tai jännitettä (Sarvas & Frohlich 2011, 5).

Termi ilmentää kuitenkin toimivalla tavalla valokuviiin liittyviä omistamisen ja yhteisöllisyyden kysymyksiä, joka on tämän tutkimuksen keskiössä. Useimmissa tapauksissa perhe aineistossani kieltämättä viittaa heteronormatiiviseen vanhemmuuteen ja keskiluokkaiseen elintasaan. Perhevalokuva on kuitenkin nähdäkseni paras tapa puhua kuvista tämän tutkimuksen viitekehyyksessä. Tutkimuskysymykset keskittyvät nimenomaan siihen, millaista valokuvaus oli vastaajan perheessä ja miten perhe on vaikuttanut kuvien merkityksiin. Kuten sanottua, annoin vastaajille mahdollisuuden esitellä ihmissuhteet, joita he pitävät sananmukaisesti perheenään. Tämän ansiosta oletukset klassisesta ydinperheestä tulevat kumotuksi. Perhekuvauksen luonne on itse asiassa elimellisesti muisteleva. Kun perheenjäsenet katselevat toisiaan, he ovat objekteja ulkoiselle katseelle, joka voi olla sosiologista, psykologista, historiallista, nostalgista tai myyttistä (Hirsch 1997, 11).

Valokuvan sosiaaliset tehtävät ovat linkittyneet modernin perheen ideologiaan jo yli sadan vuoden ajan (Hirsch 1997, 7). Perhekuvat ovat ensisijaisesti nimenomaan yksityisiä kuvia: niiden voidaan olettaa olevan olemassa ensisijaisesti pientä ja rajattua yleisöä eli perhettä varten. Perhekuvauksen pitäisikin nähdä ennemmin käytäntönä kuin kuvatyypinä (Rose 2010, 21). Se on selkeä oma valokuvauksen käytäntö, johon kytkeytyy myös termi kuluttajakuvauksen. Eastman Kodak Companyn kamera Kodak Brownie No. 1 vuodelta 1888 todella synnytti perhekuvan, sillä se oli ensimmäinen kuluttajille ja perheille suunnattu kamera. Kamera ja sen sivutuotteet, valokuva ja perhealbumi, ovat kaikista instrumenteista eniten rakentaneet sitä ideologiaa, jonka mukaan perhe merkitsee universaalina ihmisyden symbolina (Hirsch 1997, 48). Perhekuvan merkittävyyttä perustelee sekin, että lapsen näkemät ensimmäiset valokuvat ovat todennäköisesti perheen kameralla otettuja perhekuvia – riippumatta siitä, onko kuvaaja ammattilainen tai amatööri (Sarvas & Frohlich 2011, 1).

Vaikka keräsin aineistoa juuri sanaa filmikuvaus hyödyntäen, suosin tutkimuksessa selkeyden vuoksi sanaa analoginen kuvaus. Syy on pitkälti käytännöllinen, sillä kyselyssä filmikuvaus oli helpommin hahmotettava termi, mutta analoginen valokuva toimii tutkimuksesta puhuttaessa paremmin. Suomen valokuvataiteen museon (2015) mukaan termi analoginen valokuvaus on oikeastaan syntynyt vasta digiaikana. Tällöin

on syntynyt tarve viitata filmiajan valokuvausmenetelmiin, erotukseksi digitaalisista. Yleensä analoginen valokuvaus viittaa kemiallisiin menetelmiin, joita käytettiin filmikameralla valotetun filmin kehittämiseen. Termillä saatetaan viitata myös kaikkiin digiaikaa edeltäneisiin tekniikoihin. (Suomen valokuvataiteen museo 2015.)

2.2 Minihistoriikki: analogisesta digitaaliseen

Perinteiden tarkastelu on valokuvatutkimuksen ytimessä, sillä ennen digitalisoitumista valokuvauksen tallennustekniikka perustui kemialliseen prosessiin yli 150 vuoden ajan – eli aina siitä saakka, kun keksintö julkistettiin Ranskassa vuonna 1839. Siirtymä itsessään sähköiseen kuvaan alkoi vähitellen 1980-luvulla ja sai vauhtia 90-luvulla. Pelkkä tallennustavan muutos kemiallisesta sähköiseksi ei kuitenkaan selitä digitalisoitumisen koko ilmiötä. Valokuvauksen digitalisoitumiseen liittyy myös tietokoneperustainen, laskennallinen kuvankäsittely ja kuvien uudet siirto- ja jakelutavat tieto- ja puhelinverkoissa. (Salo 2015, 11.) Digitalisoituminen ei silti alkanut vasta 1990-luvulla. Digitaalikamerat tulivat tuolloin yleisesti saataville, mutta elektronisesti tallentavan kameran varhaisin teorettinen malli on jo vuodelta 1908. (Makkonen 2010, 54). Sana ”digitaalikuva” oli käytössä jo vuoden 1995 tienoilla, jolloin se korvasi varhaisimmista sähköisistä kuvatallenteista käytetyn sanan ”elektroninen stillkuva” (Nykrog 2005, 8).

Tarkastelen aineistoani sitä teknologista kehitystä vasten, jonka johdosta valokuvien yleisin instrumentti on tänä päivänä älypuhelin. Muutos käytännön tasolla on ollut suuri. Pekka Punkarin mukaan 1990-luvun vaihteessa yli 90 prosentilla kotitalouksista oli käytössään kamera, ja sillä otettiin kuvia keskimäärin neljä filmirullaa vuodessa (ks. Salo 2015, 251). Kuvia otettiin vuosittain siis keskimäärin 96–144 kappaletta⁶. Pystyäkseen erottelemaan eri ikäisten kokemuksia ja esitettyjä merkityksiä, otin kyselyn väitteiden muotoilussa huomioon muun muassa seuraavat teknologiset seikat:

⁶ Yleisimmin käytetty filmi perhe- ja näppäilykäytössä oli kinofilm. Yhdelle filmirullalle mahtui joko 24 tai 36 kuvaa.

- 1990 Ensimmäinen digitaalinen kamera markkinoilla (Sarvas & Frohlich 2011, 104)
- 1991 Internet syntyi (Sarvas & Frohlich 2011, 90)
- 2001 Ensimmäinen markkinoilla oleva kamerapuhelin (Sarvas & Frohlich 2011, 93)
- 2003 Digikameroiden myynti ylitti filmikameroiden myynnin (Nylén 2017, 10)
- 2007 Ensimmäinen iPhone

Lisäksi valokuvaukseen ovat yhteiskunnallisella tasolla vaikuttaneet muun muassa vuosien 1990–1994 lama, Nokian nousu kansainväliseksi matkapuhelinyritykseksi, tietoyhteiskuntastrategiat, Suomen liittyminen Euroopan Unioniin sekä kulttuuriteollisuuden kasvaminen taloudellisesti merkittäväksi toiminnan alueeksi. (Salo 2015, 8.) Myös yhteiskunta ja kapitalistinen markkinatalous ovat osaltaan vaikuttaneet valokuvan tuotteistumiseen. Kotitalouksien kontekstissa yhteydet valokuvauksen, lapsuuden ja turismin välillä ovat Don Slaterin mukaan vaikuttaneet ja yhä vaikuttavat keskeisellä tavalla henkilökohtaisen valokuvauksen muovaantumiseen kaupalliseksi kuluttamistoiminnaksi (ks. Hand 2012, 152). Handin (2012) mukaan rakenteellinen siirtymä filmistä digiin liittyy yleisesti kapitalistisen toiminnan nousuun. Myös markkinoiden eriytymisellä, kuvien ottamisen ja käsittelyn kaupallistamisella sekä kapitalismin valokuvallisilla representaatioilla on osansa kehityksessä. (Hand 2012, 40.) Valokuvan kytkös kapitalismiin on voimakas erityisesti siksi, että kyseessä on voimakkaasti kuluttajille suunnattu tuote, ja siksi valokuvan tekniset mullistukset ovat voimistaneet kameroiden ja muiden valokuvalaitteiden markkinointia sekä siten myyntiä.

Seppänen (2001b) kirjoittaa, että digitaalisten kuvankäsittelytekniikoiden yleistyminen vuosituhaten vaihteessa asetti perinteisen valokuvan uuteen tilanteeseen. Siihen aikaan sana valokuva merkitsi lähinnä negatiivista fotokemiallisen prosessin kautta syntynyttä vedosta. Sen koettiin olevan ”kuollut”, minkä vuoksi alettiin puhua ”valokuvasta valokuvauksen jälkeen”. (Seppänen 2001b, 8.) Perinteinen valokuva viittaa nimenomaan analogiseen valokuvaan. Vaikutelma perinteikkyydestä syntyy juuri siitä, että digitalisoituminen muutti analogimuotoisen valokuvan luonnetta ratkaisevalla tavalla. Toisaalta digitalisoitumisen alkaessa valokuva oli toistasataa vuotta vanha keksintö, joten sen toimintatavat olivat vakiintuneet ja siten perinteikkäät.

En avaa tässä syvemmin analogiseen ja digitaaliseen liittyviä mekaniikkaa, tietotekniikkaa tai niiden teknisiä erityispiirteitä. Perustavanlaatuisena teknisenä erotteluna voisi tiivistää, että digitaalinen valokuva tallentuu pikseleinä, analoginen kuva filmin rakeina (Makkonen 2010, 34). Väitän, että analogisen ja digitaalisen välillä vallitsee edelleen orgaaninen jännite, sillä kameroita käytetään edelleen samaan tarkoitukseen eli valokuvaamiseen, mutta käyttötavat ovat muuttuneet erittäin merkittävästi. Tällöin analoginen ja digitaalinen tulevat helposti rinnastetuksi ja vertailuksi. Tasoero teknisestä näkökulmasta on suuri paitsi kuvankäsittelyn myös digitaalisten laitteiden suorituskyvyn kasvun vuoksi. Toisin sanoen, digitaalikuva erottuu analogisesta nimenomaan korkeatasoisen suorituskykynsä vuoksi. Analogisen ja digitaalisen vastakkainasettelun sijaan valokuvan historia voidaan hahmottaa kolmivaiheisesti eli camera obscuran, analogisen kameran ja digitaalikameran mukaan (Seppänen 2014, 37).

Käytän tässä työssä hieman vaihtelevasti sanoja fyysinen kuva, paperikuva ja filmikuva. Kaikissa tapauksissa viitataan analogisella kameralla otettuun valokuvaan, josta on tehty paperinen vedos. Käytettävä sana vaihtelee pääasiassa siksi, että vastaajat käyttivät kaikkia näistä kolmesta termistä. Toisaalta termin vaihtelulla vältän yhden sanan toisteisuutta. Osa vastaajista kirjoitti fyysisistä kuvista filmikuvan sijaan, mutta aina vastauksista ei ilmennyt, oliko puhe nimenomaan analogisen ajan kuvista vai digikuvavedoksista. Valitsin analyysiin vastaukset, joissa päättelin kyseessä olevan analogisen ajan kuvat.

On kiinnostavaa, että samaan tarkoitukseen eli valokuvaukseen tarkoitettut tekniikat käsitetään ontologisesti erilaisina. Digitalisoitumisen myötä valokuva kadotti aiemman ominaisluonteensa todistuksellisenä mediana, ja valokuvaus alkoi vaikuttaa läheiseltä tekniikalta verrattuna muihin tietokonetyöskentelyssä käytettyihin digitaalisen kuvantamisen menetelmiin. Analogisen ja digitaalisen rajat voivat olla myös häilyviä: skannattuja analogisia valokuvia voidaan myös työstää digitaalisilla menetelmillä, jolloin näitä kuvia sopii kutsua analogis-digitaalisiksi valokuviksi (Makkonen 2010, 23–37). Filmin ja digin mekaanisen erottelun lisäksi niillä voidaan nähdä olevan omat

käyttötarkoituksensa, eli tekniikka itsessään voi rohkaista tietynlaisiin kuvaustapoihin. Analogiaikana omia, henkilökohtaisia kuvia otettiin ensisijaisesti autobiografisen muistelun vuoksi, ja valokuvat yleensä päätyivät säilytettäväksi albumeissa tai kenkälaatikoissa (van Dijck 2007, 98–99). Koska digitaalisista valokuvista ei yleensä teetetä fyysisiä vedoksia, tällainen säilömisen tapa on menettänyt merkityksensä, ja kuvat säilytetään yleensä sen sijaan digitaalisilla laitteilla.

Digitalisoituminen todella arkipäiväisti valokuvauksen. Arkipäiväistyminen toi yhä useamman saataville teknologian, jonka johdosta suomalaisten tapa osallistua, sosialisoida, dokumentoida ja kommunikoida alkoi hiljalleen muuttua. Tilastokeskuksen (2009) ajankäyttötutkimuksessa valokuvausharrastuksen leviäminen kytketään digitalisoitumiseen ja kännykkäkameroiden yleistymiseen. Kun tähän lisätään kameroiden hintojen lasku, puhutaan valokuvaamisen ”demokratisoitumisesta”. (Tilastokeskus 2009.) Digitalisoituminen tarjosi tosiaan harrastajakuvaajillekin nopeuden tai materiaalikustannusten säästön kaltaisia hyötyjä, mutta niiden arvo ja merkitys oli vähäistä siihen asti, että digilaitteiden hinnat laskivat ja tekninen laatu nousi. Kotitalouksien laitteet vaihtuivat digitaalisiin siis vasta myöhemmin, muiden näyttäessä tietä. Digiteknologian varhaisia omaksujia olivat kuvajournalismi, mainoskuvaus ja valokuvataiteessa taidekoulut, joissa uutta tekniikkaa opeteltiin (Salo 2015, 26–253).

2.3 Aikaisempi tutkimus

Pro gradu -työni on tiettävästi ensimmäinen tutkimus, jossa tarkastellaan suomalaisten tapoja merkityksellistää analogisen valokuvan aikaa. Kyse on nimenomaan tavasta käsittää tietty aika ja paikka omine lainalaisuuksineen, eikä valokuvasta sinänsä: työni on retrospektiivinen katsaus analogiseen yhteiskuntaan. Työtäni tukee tutkimus muun muassa valokuvan digitalisoitumisesta ja sen sivuilmiöistä, perhekuvauksesta, medianostalgiaista ja filmikuvauksesta digiaikana. Aihe on poikkeuksellisen tieteellinen, sillä yhteiskunnan digitalisoitumista selvittää esimerkiksi tietoyhteiskuntatutkimus (Makkonen 2010, 30). Yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen piiriin valokuva nousi 1970-luvulla (Seppänen 2001, 9). Digitaalisesta valokuvauksesta

alettiin keskustella kansainvälisellä tasolla 1980-luvun alussa (Mitchell 1992, 260–262).

Akateeminen valokuvatutkimus on käynnistynyt Suomessa vasta 1990-luvulla (Makkonen 2010, 29). Aika oli otollinen. Siihen aikaan puhuttiin paljon valokuvan jälkeisestä ajasta: Martin Listerin ja William J. Mitchellin mukaan digitalisoitumisen nähtiin kadottavan visuaalisen kulttuurin vanhemmat teknologiat sekä niiden totuutta ja indeksisyyttä ilmentävät modernistiset arvot (ks. Makkonen 2010, 17–18). Valokuvaa ylipäänsä on tosiaan tutkittu paljon. Omalle tutkimukselleni yksi oleellisimmista valokuvateoreettisista teoksista on visuaaliseen journalismiin erikoistuneen professori Janne Seppäsen työtä. Hänen teoksensa *Levoton valokuva* (2014) pääteesi on, että valokuvan ymmärtämiseksi täytyy tarkastella kameran ja valokuvan erilaisia olomuotoja. Nykyään valokuva voi olla sekä sähkömagneettinen signaali kuin vanhaan perhealbumiin liimattu, reunoiltaan käpristynyt vedos (Seppänen 2014, 14).

Vaikka mainitsinkin tutkimuksen perhevalokuvista, juuri tämä valokuvan tyyli on ollut tutkimuksessa marginaalinen kiinnostuksen kohde kaikkeen muuhun valokuvaan verrattuna. Sitä, että perheotoksia on jätetty huomiotta, voi selittää feministisestä näkökulmasta: kotitalouteen liittyviä asioita ei usein nähdä tarpeeksi tärkeinä, jotta niitä tarkasteltaisiin kriittisesti. Valokuvissa tyypillisesti näkyvät diskursiiviset rakenteet esittävät epätasa-arvoisia luokan, sukupuolen, rodun ja seksuaalisuuden suhteita, ja juuri siksi suurin osa perhekuvan tutkimuksesta on keskittynyt kuvien sisältöön (Rose 2010, 5–15). Marianne Hirsch (1999, 2012) tarkastelee henkilökohtaisten kuvien kulttuurista vaikutusvoimaa, valokuvia perheiden itserepresentaation primäärivälineenä ja perhekuvien semioottisia merkityksiä. Perhevalokuvien dekonstruointia ja perheen ”salaisia” muistoja pohtii puolestaan Annette Kuhn (2002). Suomessa perhevalokuvia ovat tarkastelleet tarkastelevat pro gradu -töissään Pirjo Mäkilä (1993) ja Katariina Ruohonen (2011). Mäkilä käsittelee kotivalokuvausta ja näihin kuviin liittyviä ikimuistoisia hetkiä. Ruohonen tutkii perhevalokuvan kehitystä lajityyppinä, käyttäen aineistona oman sukunsa perhekuvia neljän sukupolven ajalta. Perhevalokuvaa käsittelevän väitöskirjan on tehnyt Seija Ulkuniemi (2005), joka

käyttää aineistonaan perhevalokuvan lajityyppiä pohtivia tilateoksia sekä niistä syntynyttä dialogia katsojien kanssa.

Digitalisoitumisen eri aspektit ovat olleet monimuotoinen tutkimuksen kohde etenkin 2000-luvun puolella. Suomessa valokuvauksen digitalisoitumista ovat käsitelleet väitöskirjoissaan muun muassa Janne Seppänen (2001a), Harri Laakso (2003), Mika Elo (2005) ja Pekka Makkonen (2010). He tarkastelevat valokuvan ontologiaa, luontovalokuvan merkityksiä, kuvan ja tekstin suhdetta, digitaalisen valokuvan identiteettiä sekä ammattilaisten näkemyksiä digitalisoitumisesta. Pro gradu -töitä digiteemoista ovat tehneet Dunja Myllylä (2008) ja Niklas Kullström (2017), jotka tutkivat digitalisoitumisen vaikutusta arkikuvaajien toimintaan sekä valokuvaa digitaalisen kuvantamisen välineenä. Digitalisoitumisen osalta tutkimus on hyvin poikkitieteellistä. Kasvatustieteen alalla tutkijat Colin Lankshear ja Michele Knobel (2007) ovat käsitelleet erilaisia suhtautumistapoja digitalisoitumiseen. He keskittyvät uusiin digitaalisiin lukutaidon muotoihin sosiokulttuurisesta näkökulmasta.

Oikeastaan voitaisiin puhua yleisesti digitaalisen kulttuurin tutkimuksesta, joka alkoi Suomessa 1990-luvulla: tällöin tietokoneita alettiin pitää kulttuurisina välineinä, ja huomio kohdennettiin uusmediaan (Makkonen 2010, 30). Samaan aikaan digitalisoituvan valokuvauksen historiaa alkoi tutkia englantilainen Martin Lister, joka tarkastelee nimenomaan alkuvaiheen reaktioita digitalisoitumiseen (Salo 2015, 13). Digitalisoitumisen tutkimus on pohtinut laajasti myös valokuvan jokapaikkaistumista. Merja Salon teos *Jokapaikan valokuva: Suomalaisen valokuvauksen digitalisoituminen 1992–2015* – joka ei ole akateeminen tutkimus vaan tietokirja – on kattavin kooste siirtymästä digitaaliseen niin laitteiden kuin käytäntöjen osalta. Ulkomaisista lähteistä mainittakoon esimerkiksi Martin Handin *Ubiquitous Photography* (2012). Teos pohtii tapoja, joilla esimerkiksi tapahtumat, ihmiset ja hetket taltioidaan odottamattomalla vauhdilla ja intensiteetillä.

Uusimpiin tutkimussuuntauksiin lukeutuu materiaalisuuden tarkastelu, joka alkoi toden teolla 2000-luvun alussa (Seppänen 2014, 13–14). Merkittävimpiä lähteitä tutkimukselleni on José van Dijckin *Mediated memories in the Digital Age* (2007). Van

Dijck esittää, että henkilökohtaisilla fyysisillä muistiesineillä kuten valokuvilla ja pääsylipuilla on moniulotteisia merkityksiä. Teos pohtii sitä, miten uudet ja vanhat mediateknologiat muovaavat muistamisen tapoja ja mikä on esimerkiksi materiaalisuuden ja muistelun suhde.

Koen työni asettuvan osaksi mediateknologioiden muistitutkimuksen jatkumoa, ja siksi nostan kaksi teosta olennaisiksi lähteiksi valokuvatutkimuksen ulkopuolelta. Kaarina Kilpiön, Vesa Kurkelan ja Heikki Uimosen vertaisarvioitu tiedekirja *Koko kansan kasetti. C-kasetin käyttö ja kuuntelu Suomessa* käsittelee C-kasettia formaattina ja siihen liittyviä merkityksiä. Teoksen taustalla on vastaavanlainen muistiaineisto kuin tässä työssä. Lisäksi Konsta Kajander on tehnyt pro gradunsa vinyylilevyistä otsikolla *Vinyylin lämpö: etnologinen tutkimus musiikin harrastamisesta ja vinyylilevyjen merkityksistä*. Kajanderin tutkimusaineisto koostuu seitsemästä teemahaastattelusta.

3. Valokuvauksen materiaalisuudet

Kysymykset materiaalisuudesta ovat analogisen ja digitaalisen erottelun keskiössä. Materiaalisuuden avulla voidaan keskustella medioituneista muistoista, kuvien omistamiseen liittyvistä kysymyksistä, kuvien sosiaalisista aspekteista, jakamisen ja säilyttämisen tavoista, taktiilisista muistoista, kuvien kuratoinnista ja myös ekologisista arvoista. Sanotaan jopa, että kamera sekä teknisenä laitteena että populaarikulttuurin speaktaakkelina on niin läsnä arjessamme, että siitä on tullut itsestäänselvyys – ja samalla, hieman paradoksaalisesti, näkymätön (Seppänen 2014, 20–21). Käsittelen materiaalisuuden alla kysymykset kuvien määrästä, erittelen valokuvaan liittyviä fyysisyyden aspekteja ja kokoan vastaajien ajatukset filmikuvan ja digikuvan pysyvyydestä.

Siinä missä analogisen kuvan olemassaolo konkretisoitui fyysisessä toiminnassa, on digitaalisen kuvan ominaispiirteitä juuri se, että se koetaan ei-fyysisenä mediana. Tässäkin tutkimuksessa yksi tärkeitä kysymyksiä on se, miltä paperikuvasta luopuminen tuntui. Monien mielestä juurikin muutos materiaalisuudessa tekee digitalisoitumisesta aidon murroksen, eivätkä he toisin sanoen näe digitalisoitumista pelkästään yhtenä evolutiivisena kehitysaskelena valokuvan historiassa (Hand 2012, 62).

Materiaalisuus on yhä se määre, jota vasten digitaalista vertaillaan. Todellisuudessa mikään valokuva ei voisi olla olemassa ilman materiaalista esinettä: valokuvauksessa keskeistä on kameroiden kehitys, mutta myös tietokoneet, muistilaitteet, skannerit, lähettimet, kuvan muokkaukseen käytetyt ohjelmistot ja tulostimet kuuluvat kaikki digitalisoituvan valokuvauksen uuteen materiaalisuuteen (Salo 2015, 9). Lisäksi paperikuvien digitointi mahdollistaa niiden muuttamisen erilaisiin materiaaliin muotoihin kuten albumeihin ja kovalevyille (Hand 2012, 72).

Myös käsinkosketeltavan, kemiallisesti tehdyn valokuvan sekä tietokoneen näennäisesti näkymättömän masinoinnin välillä vaikuttaa olevan merkittävä ero. Silti digitaalinen nähdään usein, virheellisesti, nimenomaan immateriaalisena.

Hand (2012) esittää, että perinteisesti valokuvaa on arvostettu nimenomaan materiaalisena ja symbolisena esineenä. Koska tämä on muuttunut, herää kysymys siitä, onko digitaalista kuvaa mahdollista arvostaa kestäväenä itserepresentaation muotona. Tällainen teknologinen kehitys liittyy vääjäämättä myös myöhäismoderniin kulutuskapitalismin kontekstiin. (Hand 2012, 8–9.) Perhevalokuvaus on oma teollisuuden haaransa, ja siihen kuuluvien tarvikkeiden – kameroiden, filmin, teettämisen ja albumeiden – tekijöillä on oma osuutensa muistoissa, jotka valokuvaan liittyvät. Perhevalokuvaus on teollisuus, jonka lupaamat muistot kytkeytyvät mielihyvään ja jatkuvuuteen, ikään kuin perhetarinoilla ei olisi loppua ollenkaan (Kuhn 1995, 19).

Filmikuvien tuotannon prosessissa on yksi selkeä tekijä, joka puuttuu digikuvauksesta täysin: niiden kehittäjä. Harvaa vastaajaa häiritsi se, että kuvien kehittäjä näki henkilökohtaiset kuvat. Näin koki myös eräs vastaaja, joka perusteli, että “enemmän ahdistaisi jos digikameran muistikortti häviäisi koska kuvat on paljon helpommin ‘hyödynnettävissä’.”⁷ Yksi vahvimista digitaalisuuteen ylipäänsä liittyvistä uhkakuvista onkin kokemus siitä, että ulkopuolinen pääsee käsiksi henkilökohtaiseen materiaaliin, ja täten symbolisesti riistää materiaalin omistajuuden.

Kuvaamiseen käytetyn laitteen merkitystä kuvaustapahtumalle pohditaan myös vastauksissa:

Sukulaistapaamisissa kuvien ottaminen ison ja kalliin näköisellä järjestelmäkameralla oli lapsesta jännittävää, arvokasta ja tarkkaa puuhaa. Ehkä sen myötä minulla on aikuisena ajatus, että filmille kuvatut muotokuvat ovat jotenkin merkityksellisempiä digi- tai kännykkäkuviin verrattuna.⁸

⁷ Mies, 1986.

⁸ Mies, 1993.

Ylläoleva sitaatti ilmentää hyvin laitteen merkitystä tulkintaan: kuvaaminen isolla ja kalliin näköisellä kameralla näyttäytyi lapselle työläänä prosessina, joka lisäsi otettujen kuvien arvoa. Yksilöön liittyvillä sosiaalisilla, kulttuurisilla, teknisillä ja ekonomisilla tekijöillä onkin vaikutusta siihen, miten materiaalisuus ilmenee tämän arjessa. Kulttuurintutkimuksen piirissä materialismi ei viittaakaan perinteisten luonnontieteiden tutkimuskohteeseen eli fysikaaliseen ja materiaaliseen todellisuuteen. Sen sijaan ihmisten toiminta ymmärretään tapahtuvaksi materiaalisissa käytännöissä, yhteiskunnallisissa suhteissa, joihin voidaan vaikuttaa, mutta jotka ovat olemassa myös yksittäisestä toimijasta riippumatta. Kulttuurintutkimuksen materialismi on ennen kaikkea merkitysten ja diskurssien materiaalisuutta. (Seppänen 2001, 72.)

Seppänen (2014) on luonut teorian valokuvan materiaalisesta ytimeistä. Koska valotuksessa syntyvä jälki on valokuvan alkupiste, se muodostaa pohjan muille materiaalisuuksille. Seppänen pitää tällaisen materiaalisen ytimen mahdollisesti hämmentävimpänä piirteenä sen näkymättömyyttä. Valotuksen jälkeen filmin pinnalle jää niin sanottu latentti kuva, jota ei näe paljain silmin (Seppänen 2014, 8–9). Tämän teorian voisi tulkita niin, että vain tietoisuus otetusta valokuvasta riittää sen ymmärtämiseen, että valokuva on käytettävissä haluttuihin tarkoituksiin.

3.1 Materian ja määrän suhde

Näennäisen immateriaalisuuden ohella digitaalisen valokuvan perusluonnetta määrittelee tavanomaisesti mahdollisuus ottaa kuvia käytännössä rajattomasti. Valokuvauksessa on alettu 2000-luvulla puhua ubiikista eli jokapaikan valokuvasta, kun kamerat ja kuvaaminen ovat yhä kiinteämmin osa kaikkien ihmisten arkea (Salo 2015, 9). Monin tavoin nimenomaan arkipäiväisten kuvien määrällinen laajuus herättää kysymyksiä kulttuurisesta arvosta ja autenttisuudesta sekä yhden valokuvan arvosta kokonaisen ison visuaalisen kulttuurin sisällä (Hand 2012, 91).

Tarkastelen kuvien määrää materiaalisuuksien yhteydessä siksi, että eri laitteet ja niiden kehitys on ollut kuvien määrän kasvun edellytys. Kuten edellä osoitin, tekniset laitteet ovat myös osa valokuvan materiaalisuutta. Ubiikki valokuva voidaan nähdä

jopa tietynlaisena massana, joka sijaitsee tietyssä paikassa – esimerkiksi kovalevyllä – myös digitaalisesti. Pidän digikuvaa vain yhdenlaisena tapana käsitellä aineistoa: myös digitaalinen massa vaatii järjestelyä ja arkistointia. Toisaalta ei ole tutkimuksen näkökulmasta hedelmällistä olettaa, että filmiaikana kuvattiin vähän, ja digiaikana paljon, vaikka kärjistettynä tilanne onkin usein ollut juuri tämä. Filmikuvaan liittyy myös aivan eri tavalla vaivalloisuus, joka on voinutkin vaikuttaa suoraan omaan toimintaan:

On se vaatinut ennen aikamoista arkistointitaitoa ja -kärsivällisyyttä niiden [filmikuvien] kanssa säätää. Ja sitähan opetettiin myös valokuvauskoulussa ennen ensimmäisenä, että miten merkitään ja arkistoidaan materiaalit.⁹

Poikkeuksena nykypäivään, analogisena aikana harva lapsi tai nuori tuotti valokuvia itse, vaan valokuvat olivat nähdäkseni perheen yhteinen kokemus ja omaisuus. Tällaiset kokemukset näkyvät myös aineistossa. Tavanomainen diskussi analogisen valokuvauksen piirissä onkin kokemus siitä, että rajallisemmat mahdollisuudet ottaa kuvia filmiaikana tekevät yksittäisistä kuvista merkityksellisempiä. Tällöin myös filmin, eli perheen yhteisen omaisuuden tuhlaaminen on koettu negatiivisena:

Digikuvia on niin paljon ettei kukaan ikinä katsokaan niitä. Siinä mielessä vanhat kuvat tuntuvat merkityksellisemmiltä. Niissä on vielä yleensä ollut jokin syy ottaa kuva. Muistan pieniä riitoja siitä, että isä on ottanut liikaa kuvia ja muita perheenjäseniä on ärsyttänyt se.¹⁰

Nykyään mahdollisuus ottaa kuvia käytännössä rajattomasti muuttaa kuvauskohteita. Erään vastaajan mukaan kuvat voivat nykyään olla visuaalisia muistilappuja. Hän saattaa nykyään "ottaa kuvan asiasta joka pitää muistaa, vaikkapa imurin pölypussilaatikon kannesta."¹¹ Henkilökohtainen valokuva kytkeytyy siis ubiikkiin valokuvaan aivan olennaisella tavalla.

Valokuvasta on tullut henkilökohtaista ja siten arkipäiväistä siksi, että henkilökohtainen elämä ylipäänsä on ollut kehittynyt teknisten, sosioekonomisten ja kulttuuristen muutosten ansiosta. Henkilökohtainen kuva ei siis tarkoita samaa kuin

⁹ Mies, 1987.

¹⁰ Nainen, 1993.

¹¹ Nainen, 1972.

amatööri, yksityinen ja yleinen kuva, eikä perhekuva tai näppäilykuva (Hand 2012, 5). Kyse on kulttuurisesta kehityksestä, jonka voidaan nähdä huipentuneen 2000-luvulla tapaan, jolla kuka tahansa voi olla tuottaja Internetissä. Valokuvia on mahdollista ottaa ja jakaa erittäin suurissa määrissä.

Mielenkiintoinen ja yllättäväkin tulos aineistossa oli kokemus siitä, että "mitä yleisemmäksi ja helpommaksi valokuvaaminen on tullut, sitä vähemmän"¹² omaa elämää kuvataan. Huomattavaa on, että tämä kokemus tulee esiin ainoastaan 1970–1980-luvuilla syntyneiden vastauksissa:

Tuntuu, että kuvasin filmille aikanaan enemmän, kuin nyt digiaikana kännykkään tai digikameraan. Aiemmin, kun ei kameraa ollut kaikilla, niin oli kiva ottaa itse kuvia. Nyt kun jokaisella on kännykässä kamera, ei enää itse viitsi. Toki iän karttuminenkin on saattanut vaikuttaa asiaan.¹³

Tällaisten ajatusten taustalla on oletettavasti kokemus siitä, että kuvilla itsessään ei ole enää yhtä suurta merkitystä kuin ennen. Lisäksi vastaajista voi tuntua epämieluisalta profiloitua valtavirran mukaisiksi kuluttajiksi ja käyttäytyjiksi, mikäli jatkuva kuvaaminen ja teknologisten trendien seuraaminen tuntuu negatiivisella tavalla sosiaaliselta eleeltä. Jos kuvia ei enää "viitsi ottaa", se voi myös viestiä kyvyttömyydestä tai haluttomuudesta ottaa kuvia, jotka poikkeaisivat muiden ottamista valokuvista. Digitalisoitumisen mahdollistamat kuvamäärät voivat myös laskea yksittäisten kuvien arvoa:

Olen visuaalinen ihminen ja käytän esimerkiksi Instagramia, mutta suhtautumiseni digivalokuvaan on melko välinpitämätön. Epäonnistunutkin paperivalokuva on säilyvä artefakti, kun taas digikuvia kertyy helposti suuret määrät, ja runsaudessaan ne tuntuvat yhdentekeville.¹⁴

Sama kokemus välittyy seuraavalta vastaajalta. Hän sanoo pitäneensä lapsena kuvaamisesta, vaikkei saanutkaan usein käyttää perheen filmikameroita. Hän sai huomautuksia filmin tuhlaamisesta:

¹² Nainen, 1972.

¹³ Mies, 1976.

¹⁴ Nainen, 1989.

Digikameroiden yleistyttyä kuvien ottaminen toki muuttui helpommaksi, mutta toisaalta siitä lähtien niiden tietynlainen ainutlaatuisuus on katosi hiljalleen, kun tilanteista saattoi ottaa vaikka kuinka monta kuvaa.¹⁵

Kokemus analogisten kuvien uniikkiudesta niiden rajallisuuden vuoksi on looginen selitys sille, miksi tunnereaktio filmikuvaa kohtaan voi olla vahva. Onkin syytä olettaa, että kokemus filmin rajallisuudesta on ollut yleinen tulotasosta riippumatta. Väitän, että pelkästään pakote ladata välillä uutta filmiä kameraan on rajoittanut ahkerimpiakin valokuvaajia, ja toisaalta niukempi kuvaus ylipäänsä oli ajanmukainen normi. Tietoisuus rajallisesta kuvamäärästä on rajoittanut kuvausaiheita alunperinkin.

Kokemus siitä, että kuvia on voitu omassa lapsuudessa ottaa rajallisesti, on tosiaan aineistossa yleinen. Kuvien ottaminen on vaatinut paitsi rahaa, myös vaivannäköä ja aikaa. Aikalaiskulttuuriin heijastettuna kuvien määrä voikin osaltaan osoittaa ihmissuhteen merkityksellisyyttä. Yksi vastaaja muistelee isoa punaista kansoita, jossa on kuvia tämän ensimmäisestä ikävuodesta. Siinä ”filmiajan mittapuulla kuvia on valtavasti, mikä tuntuu näin jälkikäteen suurelta arvostuksen osoitukselta.”¹⁶ Valokuvataiteilija, tutkija ja kuvajournalisti Leena Saraste viittasi tähän myös podcast-haastattelussa (2018), jossa häneltä kysyttiin, millaisia ajatuksia 2010-luvun visuaalinen kulttuuri ja kuvaamiseen liittyvät käytänteet herättävät hänessä viiden vuosikymmenen kuvauskokemuksen jälkeen. Saraste totesi, että ”ennenhän [analogisena aikana] lapset mittasivat rakkauden määrää sillä, kuinka paljon heistä on kuvia – eli ”jos sisaruksista oli epätasainen määrä valokuvia, se saattoi herättää sisarkateutta ja alemmuudentuntoa”. (Yle Puhe 2018)

3.2 Fyysisen toiminnan aspekteja

Minulle kuvan fyysinen olomuoto merkkää lopullisuutta. Kun pidän esimerkiksi jotain omaa kuvaani fyysisesti kädessä ajattelen, että tämä on nyt lopullinen versio enkä enää edes ajattele digiversiön muokkaamista.¹⁷

¹⁵ Mies, 1988.

¹⁶ Nainen, 1975.

¹⁷ Nainen, 1996.

Paperikuvat ovat digikuvaan verrattuna esineellisiä ja usein ainutlaatuisia kappaleita. Ylläoleva sittaatti ilmentää hyvin kokemusta siitä, että keskustelu kuvankäsittelystä on nimenomaan digiajan ilmiö. Kun filmikuvien tavanomainen kehittämisen prosessi päättyi ja edelleen päättyi teetettyihin vedoksiin, ne on helpompi nähdä valmiina artefakteina. Valokuvavedokset ovat yksi perinteisimpiä medioitujen muistojen muotoja.

Medioidut muistot voivat olla perustavanlaatuinen osa yksilön autobiografista ja kulttuurista identiteettiä, sillä erilaiset säilytettävät objektit tyypillisesti kuvastavat yksilön henkilökohtaista kasvua tietyn ajan sisällä. Henkilökohtaisen arvon lisäksi medioitujen muistojen luomat kokoelmat nostavat esiin kysymyksiä siitä, miten tietyn ajan ja paikan vaikutus heijastuvat juuri kyseiseen yksilöön (van Dijck 2007, 1). Eräs vastaaja kokee, että "paperisista filmikuvista muodostuu merkittävämpiä, koska ne ovat myös muistoesineitä ja filmiteknologian rajoitteiden vuoksi niiden tallentamat hetket tietyllä tavalla ainutlaatuisempia ja harvinaisempia."¹⁸

Materiaalisuus ilmenee myös sitä kautta, missä kuvat tai kamera fyysisesti sijaitsevat: niiden sijaintipaikan voidaan kokea olevan kokonaisuus, joka on paitsi fyysisesti myös psyykkisesti hallittavissa. Kyselyvastauksien mukaan filmikuvia ja kameroita on säilytetty pitkään tietyssä paikassa: "Kameraa säilytettiin kaapissa, josta se otettiin käyttöön kun jotakin 'merkittävää' tapahtui - usein ei tapahtunut mitään."¹⁹ Säilömistä vuoksi ero nykypäivään on merkittävä, sillä tänä päivänä kuvataan enemmän matkapuhelimilla kuin digikameroilla. Tällöin matkapuhelin kulkee yleensä mukana.

Filmikamerat ovat siis saaneet painoarvoa fyysisestä sijainnistaan, jonne yksilö rituaalinomaisesti siirtyy katsomaan tai noutamaan niitä. Eräässä lapsuudenkodissa "kuvia pidettiin television alla olevan lipaston laatikossa ja muistan kuvien tuoksun hyvin."²⁰ Tätä kokemusta vasten kuvaillaan myös, että digikuvilla nimenomaan ei ole selkeää paikkaa. Riippumatta siitä, onko kyse analogisesta vai digitaalisesta, kuvien järjestelyllä lienee iso rooli: "Filimikuvat ovat enemmän olleet ns piilossa. Sekaisin

¹⁸ Nainen, 1992.

¹⁹ Mies, 1970.

²⁰ Muu, 1988.

jossain laatikossa, eikä niitä varsinaisesti tee mieli katsella.”²¹ Samaa aihetta kuvailee toinen vastaaja sanomalla, että ”suurin osa paperikuvista on jäänyt kuoriin ja laatikoihin unohdettuna monen digikuvat tavoin.”²²

Sanavalinnat voimistavat kokemusta: yhden mukaan digikuvat jäävät ”leijumaan kovalevyille - helposti unohtaa niiden olemassaolon.”²³ Toinen vastaaja taas törmää digikuviin ”helposti jotain muuta kovalevyiltä etsiessäni”²⁴ ja kolmas vastaaja sanoo, että paperikuvien teettämisen ansiosta digikuvat eivät ”jää pelkästään koneen uumeniin”²⁵. Digikuviin vaikuttaa liittyvän paperikuvia voimakkaampi ajatus epäjärjestelmällisyydestä, hallitsemattomuudesta ja jopa hahmottomuudesta: digikuvien sijainti on psykologisesti vaikeampi käsittää kuin paperikuvien. Eronteko johtunee lähinnä erosta kuvamäärissä ja siitä, että analogisen ajan kuvia on tyypillisemmin tavattu järjestellä ja koota kokonaisuuksiksi. Paperikuvat myös houkuttelevat katsomaan enemmän kuin ”kännykän muistissa tai kameran muistitikulla lojuvat digitaaliset kuvat.”²⁶

Fyysisyys muistetaan vastauksissa voimakkaasti, ja monet vastaajat tuovatkin muistojen moniaistisuuden esiin. Aineistoissa muistellaan erityisesti kameran sulkimen ääniä, kuva-albumien tai -laatikoiden tuoksuja, albumien paperilaatua sekä kameroiden kokoa, tuntumaa ja painoa. Muitakin taktiilisia muistoja jaettiin:

Muistan [ensimmäisen pokkarini] suljinäänen ja filminkelauksen äänen. Tuoksua en muista, mutta filmipurkin tuoksun muistan kyllä, samoin äänen, joka tuli filmipurkin avaamisesta.²⁷

Kamerat ei enää tunnu, tuoksu eikä kuulosta samalta kuin analogiaikana, joten taktiiliset muistot ovat henkilökohtaisuudessaan vahvoja. Digilaitteet toki tuntuvat ja kuulostavat myös joltain, mutta paluu vanhojen kuvien äärelle osoittaa, miten paljon käytännöt tai tuotteet ovat muuttuneet. ”Albumini eivät tuoksu, mutta muistan eri

²¹ Nainen, 1992.

²² Mies, 1981.

²³ Nainen, 1974.

²⁴ Nainen, 1981.

²⁵ Nainen, 1991.

²⁶ Nainen, 1992.

²⁷ Nainen, 1978.

aikakausien valokuvapaperin tunnun ja sen miltä ne näyttää. 80-luvulla oli erilaista paperia kuin 2000-luvulla.”²⁸

Teknologian seuraaminen on voinut merkitä lapselle jopa leikkiä. Eräälle vastaajalle erityistä oli ensimmäistä kertaa kamerassa ollut ”zoomi”. Tämä ominaisuus oli ”jännä ja sen ääni. Monet paristot kuuluivat vain sillä leikkiessä.”²⁹ Leikillisiksi nostetaan sellaiset ominaisuudet, jotka ovat nimenomaan filmikameroiden erikoisuuksia, eli tässä tapauksessa salamakuutiot:

Muistan myös hyvin kameran, joka käytti salamakuutioita, ja kuinka riemukasta oli kuvata tuolla kameralla, vaikka siinä ei koskaan ollutkaan filmiä. Minulla oli myös leluna sellainen, luultavasti postimyyntikytkäisenä saatu, keltainen pökkari.³⁰

On melko tavanomaista ajatella analogisia kuvia tarinallisina, mikä ilmenee erityisesti albumeihin järjestelyn kautta. Kuvatekstit ja kuviin fyysisesti liitetyt artefaktit voivat osaltaan voimistaa yksittäisen valokuvan painoarvoa. Materiaalisuuden voi nähdä kutsuvan lisäämään oheistietoa, joten senkin myötä kenties tietoisuus kuvien hajoamisesta ja lisäinformaation häviämisestä on konkreettisempaa:

Tärkeässä osassa ovat myös kuvien oheen kirjoitetut tekstit ja vaikkapa elokuvaliput tai muut paperiset muistot. Myös irtokuvien taakse voi kirjoittaa, digikuviin oheistietojen tallentamisen on hyvin hankalaa. Kuvan ottoaika tosin säilyy usein tiedostossa!³¹

Tekijyys ja kuvien ottajien sekä katsojien kädenjälki korostuvat filmin yhteydessä: ”Albumeissa kiehtoo tietty kuratoinnin ajatus. Ne on joku ihminen tietyssä hetkessä koonnut kokonaisuudeksi, joka kertoo minulle menneisyydestä kokonaisvaltaisemmin kuin yksittäiset kuvat.”³² Perhealbumin kokoaja saattaa luoda omalaatuisen narratiivin, sillä albumi itsessään ei ehkä anna virheellistä kuvaa, mutta kokonaisuus on subjektiivinen näkemys siitä, mitä perheen historia sisältää (Sarvas & Frohlich 2011, 7). Vaikka kaikki otetut kuvat olisivat albumissa, voi niiden järjestelyllä ja oheistiedoilla luoda tietynlaista tulkinnallista kehystä.

²⁸ Nainen, 1981.

²⁹ Mies, 1981.

³⁰ Mies, 1982.

³¹ Mies, 1993.

³² Nainen, 1985.

Kuten sanottua, filmikuvat tyypillisesti muodostavat sarjoja tai kokonaisuuksia, jolloin tulkinta on moniulotteisempaa. Katsoja todennäköisesti ymmärtää kokonaisuuden olevan vain rajattu otos esimerkiksi perheen elämästä, mutta kronologia herättää mielenkiintoa eri tavalla kuin digiaikana:

Perheen valokuva-albumeissa on se hauska piirre että kuvat on laitettu yleensä aika kronologisesti joten niistä voi hieman päätellä mitä elämäntilannetta elettiin missäkin kuvassa. Ihan samalla tavalla ei digikuvien metatiedot visualisoi tätä elämän aikajanaa.³³

Materiaalisuus mahdollistaa tietyn kuvan konkreettisen irrottamisen kuvasarjasta. Tämä antaa painoarvoa kuvalle ja toimii usein vakautta tuovana symbolina. Eräs vastaaja sanoo kantavansa mukanaan kuvaa äidistä nuorena, ja "siitä on muodostunut jonkinlainen onnenamuletti"³⁴. Toinen taas oli löytänyt tuntemattoman nuoren naisen koulukuvan kirjaston kirjan välistä. Hän sanoi kantaneensa sitä mukanaan "jonkinlaisena artifaktina johon pystyi kuvittelemaan erilaisia tarinoita"³⁵. Tulkitsen mukana kannettavien kuvien merkitsevän yhtä aikaa halua selvittää salaperäistä kertomusta, ja yhtäältä esittävän halua löytää samaistumispinta jopa tuntemattoman ihmisen kanssa. Kuvan kohde voi olla jollain tasolla tuttukin, mutta mysteerin käsite liittyy tällaisiin kuviin voimakkaasti:

Pidän tällä hetkellä repussa mukanani vanhaa potrettikuvaa mummini isästä, joka on otettu joskus kasarini alkuvaiheessa. Olen koko lapsuuteni saanut kuulla niin paljon tarinoita hänestä sekä hänen elämästään, mutta en loppujen lopuksi tiedä miksi otin juuri tuon kuvan talteen. Ehkä halusin pitää lähellä muistutuksen siitä, mistä tulen ja mitä tahansa voi tapahtua, ehkä vain halusin ottaa jonkin kuvan mukaani. En oikein tiedä itsekään.³⁶

Analogisissa kuvakoosteissa voi olla järjestyksensä, tunnelmansa ja esitystapansa vuoksi erityistä painoarvoa. Eräs vastaaja pohtii, että tulevat sukupolvet "tuskin saavat yhtä hienon ja kattavan kuva-arkiston kuin mitä meillä nyt on käytössä edellisistä sukupolvista. Nykyään kaikki on sähköpostissa tai Whatsapp-viesteissä."³⁷

³³ Mies, 1979.

³⁴ Nainen, 1985.

³⁵ Mies, 1979.

³⁶ Nainen, 1996.

³⁷ Nainen, 1987.

Kommentti on kiinnostava, sillä voitaisiin väittää digikuvien olevan määränsä puolesta kattavampi aineisto. Tulkitsen, että kuvien huolellinen koostaminen ja järjestely herättää arvostusta. Kuva-albumit kenties näyttäytyvät omanlaisinaan teoksina, joissa on enemmän kontekstia ja joista välittyy tunne niiden työstämisestä ja tärkeydestä. Viesteinä lähetetyt digikuvat toki tallentuvat, mutta niiden järjestely kokonaisuudeksi ei ole enää tavanmukaista. Irrallisista kuvista tulee kenties helpommin kontekstittomia.

Neurotieteellisen tutkimuksen mukaan valokuvat itsessään tulevat osaksi jonkinlaista psyykkistä karttaa, jotka aivot synnyttävät fyysisen esineen vaikutuksesta. Tällöin materiaalisuus sinänsä ei olekaan enää merkityksellistä. Van Dijck pohtii sitä, onko materiaallinen esine lopulta epärelevantti yksilön psyykkisille prosesseille – huolimatta siitä, että juuri materiaalisuus saattaa synnyttää muiston itsessään. Henkilökohtaisten muistojen käsittäminen monitahoisina fyysis-mentaalina, materiaalis-teknologisin ja sosiokulttuurisina voimina voikin vaatia sitä, että muisti täytyy ylipäänsä ymmärtää syvemmällä kuin käsitteellisillä tasoilla. (van Dijck 2007, 35.)

Useat vastaajat esittävät, että lapsuuden muistelu on nostalgisempaa kuin filmin nostalgia: "Sillä ei oikeastaan ole merkitystä, ovatko kuvat paperisina vai eivät, sillä niiden katselu ja menneiden muistelu on silti mukavaa."³⁸ Toinen vastaaja lähestyi asiaa samalla tavalla, mutta koki fyysisellä vedoksella olevan merkitystä. Lapsuuden filmikuvista tulee hänelle "totta kai nostalginen olo, mutta ihan samalta tuntuu katsella myös digikuvia vuosien takaa - varsinkin jos ne on tulostettu valokuvapaperille, mutta kyllä muutenkin."³⁹ Jälkimmäinen vastaus antaa ymmärtää, että nostalgisuus syntyy nimenomaan fyysisyydestä. Avaan filmikuviin kohdistuvaa nostalgiaa syvemmin luvussa 5.1.

Kokemus siitä, että kuvan esittämä tapahtuma on tosiaan analogista formaattia tärkeämpi nostalgian tuottaja, on aineistossa erittäin voimakas. Yksittäiset vastaajat silti kokevat, että "fyysisuus tekee [valokuvista] ja muistoista aidompia"⁴⁰. Laitteella on myös merkitystä, sillä "tietokoneella, muistitikuilla, cd-levyllä tai muissa sähköisissä

³⁸ Nainen, 1990.

³⁹ Nainen, 1992.

⁴⁰ Mies, 1988.

formaateissa olevat kuvat eivät ole yhtä helposti saavutettavissa kuin paperikuvat⁴¹. Fyysisen kuvan käsittely voimistaa siis katseluelämystä. Kukaan vastaajista ei maininnut suosivansa digilaitteita kuvien katseluun miellyttävyyden perusteella, vaikka digilaitteiden eduksi usein nähtiinkin se, että niissä valokuvat ovat helpommin ja nopeammin katsottavissa. Fyysisyys on silti joskus puhdas makukysymys:

Tunne on myös erilainen, kun selaa kuvia ruudulta tai pitää konkreettisesti kuvia tai kuva-albumia kädessään. En tykkää myöskään lukea kirjoja ruudulta, ja kokonaisen lehdenkin luen mieluummin paperisena.⁴²

3.3 Onko fyysinen pysyvämpää?

Digitalisoitumisen seurauksena keskustelu aineiston säilyttämisestä ja turvaamisesta on lisääntynyt. Digilaitteiden kestävyys liittyy riskejä, jotka vaarantavat aineistojen säilymisen. Fyysisten artefaktien säilyminen ei ole myöskään varmaa. Aivan kuten ihmisaiivot valikoivat, uudelleen kokoavat ja -järjestävät niitä muistelun yhteydessä, on ihmisillä tapana manipuloida muistojaan ajan myötä: tämä tapahtuu kuvien tuhoamisen, päiväkirjojen polttamisen ja kuvien uudelleenjärjestelyn keinoin (van Dijck 2007, 37).

Don Slaterin (1995) mukaan henkilökohtaista perintöä kuvaavista muistiesineistä juuri valokuvia vaalitaan eniten – ehkä jopa enemmän kuin videoita, päiväkirjoja ja ääninauhoja yhteensä. Valokuvien erityisstatus johtuu siitä, miten ne ovat yhtä aikaa materiaalisia ja immateriaalisia; valokuvat ovat esittäviä ja niillä on yhtä aikaa arvoa sekä kotitaloudelle että hyödykkeenä. Valokuva saa, Slaterin sanoin, muotonsa ja voimansa siitä, että siinä yhdistyvät kotitalouden, kuluttajuuden ja vapaa-ajan piirteet. (Slater 1995, 129–146.) Paperikuvat ovat materiaalisuutensa vuoksi herkkiä. Ne altistuvat, ennemmin tai myöhemmin, hallitsemattomille olosuhteille ja käsien koskettelulle, kun kuvia skannataan digitoidaan ja tutkitaan. Fyysisen arkiston käsittelyyn liittyy siis riskejä (Coyne 2012, 168). Tämä on poikkeuksellinen kokemus aineistossa, mutta käsittelyn haasteet tulevat myös esille:

⁴¹ Nainen, 1981.

⁴² Nainen, 1978.

Paperikuvia ei osaa arvostaa, paperikuvia näpelöi rasvanäpeillään seurauksella, että se kuluttaa paperia, tehden niihin tahroja. Paperikuva liimataan kansioon huolimattomasti, jos ollenkaan, tai ne viruvat jossakin laatikossa. Muutenkin paperikuvia on ikävä käsitellä niiden vaatiman huolellisuuden takia. Nykyään kun on aina kiire tehdä jotakin muuta kuin liimailla vanhoja paperikuvia kansioon. Ajattelen, että paperikuvien liimailu ja niiden kanssa värkkäily on postimerkkeilyyn verrattavaa toimintaa, joka sekään ei käsittäakseni ole nykyään kovin suuressa suosiossa. Digikuvat ovat siksi mukavampia, laiska kun olen.⁴³

Myös valokuvaa filosofisesti ja ei-akateemisesti lähestyvä kirjailija Antti Nylén tunnistaa tämän kirjassaan *Johdatus filmiaikaan* (2017). Nylénin mukaan "valokuva on luonteeltaan muuttumaton, jonkinlainen, myös ollessaan aineeton". Paperikuviin jää fyysisiä kulumia ajankulusta, mutta digitaalinen valokuva ei kulu, "mikä onkin yllättävän vaikeasti käsitettävä tosiasia, jos sitä jää miettimään". Lisäksi Nylén pohtii, voiko digikuvan ajatella kuluvan silloin, kun siitä näkee, että se on kuvattu teknisesti vanhentuneella kameralla. (Nylén 2017, 47.) Kysymys todella on kiinnostava, koska kuten aiemmin esitin, teknologinen kehitys on oleellinen osa digitaalisen kuvan materiaalisuutta.

Kysymys analogisen ja digitaalisen kuvan säilyvyydestä⁴⁴ jakoi aineistossa yllättävän paljon mielipiteitä. Selkeää syytä mielipiteiden jakautumiselle ei ilmene. Väite siitä, että filmi olisi pysyvämpi, herätti erityistä kritiikkiä. "Filmikuvien poistaminenhan on paljon helpompaa kuin esimerkiksi verkossa olevat digikuvat. Vertailu siis siinä mielessä hieman ontuu."⁴⁵ Jotkut vastaajat analysoivat valokuvan säilyvyyttä monelta kantilta. Monet vastaajat, jotka pitivät filmikuvaa pysyvämpänä, toivat esiin tulipalon kuvien tuhoutumisen aiheuttajana:

Filmikuvat tuntuu säilyvyyden kannalta jotenkin turvalliselta, koska suunnilleen vain tulipalo voi ne tuhota. Digikuvissa on tämän lisäksi vielä tietotekniset tuhoutumisvaarat ja varmuuskopiohuolet.⁴⁶

⁴³ Mies, 1970.

⁴⁴ Kyseessä avoin kysymys: "Filmikuvat voivat tuntua pysyvämmiltä, koska niitä ei voi poistaa heti, kuten digikuvia. Niitä ei voi myöskään kopioida yhtä helposti kuin digikuvia. Mitä ajatuksia tämä herättää?"

⁴⁵ Nainen, 1990.

⁴⁶ Mies, 1979.

Filmikuvan materiaalisuuden painavuutta korostaa se, että lähes kaikki vastaajat, jotka muistelevat tuhoutuneita kuvia, surevat menetettyä kuvaa. Yksi heistä suhtautuu filmikuviin "aika suurella arvostuksella juuri tämän takia, siinä on kädessä ainoa kappale tästä kuvasta ja jos se hajoaa, uutta ei saa."⁴⁷ Muistoesineet toimivat menneisyyden tai aiemman itsen representaatioina, ja niiden pysyvä materiaalisuus vaikuttaa olevan tae muiston takaisin saamisesta – tällöin esine on indeksinen merkki eletystä kokemuksesta. Näiden esineiden materiaalisuus muuttuu ajan myötä, joten voisiko nimenomaan materiaalisuuden ikääntymisen ja oletetun representatiivisen hitauden yhdistelmä selittää esineiden kasvavaa emotionaalista arvoa? (van Dijck 2007, 37.)

Koko kyselyssä on vain muutama ihminen, joka tuo esille negatiivien olemassaolon ja niiden käyttämisen uusien vedosten tekemiseen. Eräs heistä on leikannut paperikuvia tehdessään onnittelukortteja, "mikä nykyisin harmittaa ohuesti. Filmitkin ovat kyllä jossain varastojen perukoilla, mutta eipä ole tullut kaivettua esiin ja teetettyä uusia."⁴⁸ Tulkitsen asian niin, että joko negatiiveja ei ole tavanomaista säilyttää, tai sitten vedoksella on aivan ainutlaatuista, korvaamatonta painoarvoa, joka ei välity uuteen vedokseen samasta kuvasta. Seppänen (2014) väittääkin, että läheisten valokuvia ei kanneta lompakossa pelkästään siksi, että ne ovat kuvallisia esityksiä kohteistaan. Valokuvat ovat mukana, koska kohteen läsnäoloa on kapseloitunut niiden materiaaliseen ytimeen. (Seppänen 2014, 10.)

Teknologia vaikuttaa myös itsereflektointiin:

Katson itseäni ehkä lempeämmin filmikuvissa, joissa ulkonäöstäni en mahdollisesti pidä. Tähän saattaa myös vaikuttaa se että filmikuvia ei pysty poistamaan yhtä helposti deletenappulalla.⁴⁹

Yksi vastaaja tuo esiin sen, että nimenomaan digikuvat vaativat vaivannäköä, koska niitä on niin paljon, mikä tuo haasteita myös arkistoinnin näkökulmasta. "Paperikuvista

⁴⁷Nainen, 1992.

⁴⁸Nainen, 1975.

⁴⁹Nainen, 1993.

näkee heti huonot versiot, digikuvia pitäisi jaksaa zuumailla pitkin kuvaa, että näkisi, onko se kelpo.”⁵⁰

Jotkut vastaajat yhdistävät filmin pysyvyyteen myös ajatuksen siitä, että filmi on mediana jollain tapaa yksinkertaisempi ja vakaampi. Yksi heistä kuvaili, että nimenomaan analoginen materiaali harvoin tuhoutuu yhtäkkiä ja jatkoi: “Filmikuvat tuntuvat pysyvimmiltä lähinnä siksi, että digitaalisten kuvien arkistointiin liittyy monia ongelmia”⁵¹. Filmikuvien “vaikeampi tuhattavuus tekee niistä juuri arvokkaita.”⁵² Toisaalta filmi ja digi voivat hyödyttää toisiaan, sillä filmikuvia voidaan säilyttää varmuuskopiona digitoidussa muodossa, ja tämäkin kuuluu joissain vastauksissa.

Yleinen havainto oli myös se, että digikuvaan liittyy yllätyksellisyys. Digikuvia on “helppo poistaa myös vahingossa, tai ne voivat kadota tietokoneen vikojen myötä.”⁵³ Yksittäiset vastaajat pohtivat kuvien säilyttämisen haasteita syvällisemminkin:

Filmin kestävyys tallennusformaattina on ehdoton plussa. Meillä ei ole mitään tietoa, miten esim. jpeggejä voidaan katsella 50 vuoden päästä, vaikka aina tulee tietty formaattisiltoja joilla siirtää tietoa, mutta siinä voi olla aika kova työ, ja tietty oma hommansa muutenkin ylläpitää digitaalista arkistoa ja tehdä varmuuskopioita. Jos [tulevaisuudessa] löytyy isoisan vintiltä kovalevy, jossa on vaikka 10 000 kuvaa 50 vuoden takaa, niin mahdettaisiinko siitä saada mitään ulos. Digitiedosto on kyllä äärimmäisen herkkä, ja minä hetkenä hyvänsä voi menettää kaiken jossain oikosulussa tms. Se on hyvin ahdistavaa.⁵⁴

Karkeasti puolet vastaajista sanoi pitävänsä digikuvaa pysyvämpänä kuvan säilyttämisen kannalta ja puolet filmikuvaa. Digin pysyvyyden puolesta puhui esimerkiksi Internet. Pilvipalveluiden, kovalevyjen ja muiden tallennusjärjestelmien sijaan Internetillä ja sen myötä jakamisella koetaan olevan iso rooli säilymisen turvaamisessa:

Jos paperikuva katoaa tai tuhoutuu, se on mennyttä. Digikuva on helpompi naarata jopa rikkoutuneelta kovalevyltä (been there), ja usein samasta

⁵⁰ Mies, 1976.

⁵¹ Mies, 1992.

⁵² Nainen, 1997.

⁵³ Mies, 1993.

⁵⁴ Mies, 1987.

tilanteesta on useampia kuvia monen ihmisen puhelimissa tai kameroissa. Myös nettiin laitettu kuva harvemmin katoaa.⁵⁵

Digikuvien olemassaoloon liittyy myös kokemus arvaamattomuudesta tai hallitsemattomuudesta, sillä "digikuvat tuntuvat elävän ikuisesti muodossa tai toisessa."⁵⁶ Tätä vasten filmikuvassa on taas vakautta ja tunne omasta kyvystä vaikuttaa. "Digikuva on vaikeampi tuhota - tästä syystä tunnen filmikuvat yksityisemmiksi ja turvallisemmiksi."⁵⁷ Mitä kuvien pysyvyyteen tulee, vastaajiin mahtui epäröijäkin. Kumpikaan tekniikka ei tunnu toista pysyvämmältä, sillä "samanlainen valinta filmikuvan tuhoaminen on kuin digikuvankin."⁵⁸

Alkuperäisen vedoksen tuhoutuminen voi olla dramaattisempi tapahtuma, jos se kuului yhteisölle eikä yksilölle. Aikalaiskulttuurissa valokuvat ovat olleet perheen yhteisiä, joten valokuvan tuhoutuminen on tarkoittanut kuvan menettämistä monelle ihmiselle. Yhteisen omaisuuden joko tietoinen tai tiedostamaton tuhoaminen voi täten tuntua radikaalimmalta.

Tuhoaminen voi olla myös vallan tunnetta voimistava teko. Eräs vastaaja käytti koulukuvia "maalitauluina ja koitin osua puhallusnuolilla luokkani inhottavimpia tyyppejä."⁵⁹ Henkilön epämiellyttävyys onkin tainnut olla olennainen motivaatio kuvan tuhoamiseen, sillä useamman vastaajan mukaan "joskus on ollut ihanaa silputa pieniksi palasiksi ei-toivottu henkilö."⁶⁰ Joka tapauksessa, vastaavia ongelmia yhteisen omaisuuden menettämisestä ei enää samassa mittakaavassa tapahdu, kun lapset ja nuoret kuvaavat yhä enenevässä määrin itselleen ja omilla laitteillaan.

Moni vastaaja korosti nimenomaan sitä, että he eivät ole tuhonneet tai sotkeneet valokuvia. Kuvia ei ole tuhottu, "sillä pelkään kadottavani paloja menneisyydestäni, jos teen niin."⁶¹ Kuvien tuhoamisen syiksi mainittiin paitsi teknisesti epäonnistuneet otokset, myös kuvat entisistä tyttö- tai poikakavereista, kaveririidat ja se, että valokuva

⁵⁵ Nainen, 1993.

⁵⁶ Nainen, 1985.

⁵⁷ Nainen, 1992.

⁵⁸ Mies, 1991.

⁵⁹ Mies, 1989.

⁶⁰ Nainen, 1981.

⁶¹ Muu, 1988.

oli "tyhmä, nolo, ruma" tai epäonnistunut. Osalle vastaajista on itsestään selvää, että valokuva-albumeissa on "heilahtaneita ja hirveitä kuvia", sillä heistä tuntuu, että "se vähän niin kuin kuuluu asiaan filmikuvien kohdalla"⁶². Tällöin kuvia ei ole tarvetta tuhota, sillä ne nähdään olennaisena ja normaalina osana perhealbumia. Kuvia on saatettu hävittää, jos "niissä ei ollut mitään 'ihmeellistä' tai mitä olisin kokenut säilyttämisen arvoiseksi"⁶³.

Ilmeisesti on ollut yleistä tuhota kuvia entisistä ystäväistä tai kumppaneista, mitä korostaa tämä vastaus: "Minulla on edelleen tallella paperisia kuvia esimerkiksi teiniaikaisista poikaystäväistä, joiden kanssa erottiin myrskyisissä merkeissä ja kavereista, joiden kanssa myöhemmin riitaannuttiin lopullisesti."⁶⁴ Kuten sanottua, fyysisen kuvan tuhoamisella voi olla symbolinen merkitys. Ehkä materiaalisuus nimenomaan on kutsu sotkea, sillä tietoisuus kuvan haavoittuvuudesta ja ainutlaatuisuudesta on voimakas. Jotkut tuovatkin esiin sen, että filmikuvan poistaminen tuntuu rajummalta digikuvaan verrattuna:

Varmasti muistaisin myös jos olisin konkreettisesti jotain kuvia poistanut kokonaan tuhoamalla, koska siihen liittyy niin vahvasti ruumillinen toiminta yhdistettynä siihen tuntemukseen ja muistijälkeen. Digitaalisen kuvan poistaminen on todennäköisempää kuin sen otetun kuvan säilyttäminen, joten jo tämän tiedostaessa aivot tuskin edes rekisteröisi sitä kaikkea deletoitujen kuvien määrää ja automaattisesti pyyhkii tuon pari sekuntia sitten tapahtuneen muistijäljen pois.⁶⁵

Kysymyksiä tallennetuista hetkistä fyysisissä kuvissa myös ihmeteltiin. "Omituinen kysymys. Minulla ei ole noloja kokemuksia enkä ole tuhonnut filmikuvia."⁶⁶

Mielipiteet filmi- ja digikuvien pysyvyydestä todella vaihtelevat. Eräs vastaaja uskoo, että "filmiäika oli paljon kriittisempi, väitän että epäonnistunut filmikuva on/oli helpompi heittää roskeen kuin epäonnistunut digikuva, joka jää seisomaan kovalevyille 'varmuuden vuoksi'.⁶⁷ Samalla toinen sanoo, että "tyhjä kohta valokuva-albumissa

⁶² Nainen, 1992.

⁶³ Nainen, 1991.

⁶⁴ Nainen, 1985.

⁶⁵ Mies, 1987.

⁶⁶ Nainen, 1972.

⁶⁷ Mies, 1976.

herättää heti kysymyksiä! Filmikuvissakin on tietysti huteja ja turhia otoksia, mutta silti niitä on paljon suurempi kynnys heittää pois!⁶⁸ Tulkitsen, että vastakkaiset mielipiteet johtuvat perspektiivieroista. Osa vastaajista selkeästi pitää pysyvää valokuvaa sellaisena, joka ei tuhoudu fyysisesti, kun taas osa ajattelee kuvien leviämistä netissä tai esimerkiksi tietoturvamurron aiheuttamaa kuvien riistoa.

⁶⁸ Mies, 1993.

4. Käytännöt uusiksi

Sarvas ja Frohlich (2011) kirjoittavat, että henkilökohtaisen valokuvan ja sen kehityksen ymmärtämisessä on oleellista tarkastella niitä kolmesta näkökulmasta: käytäntöjen, teknologian ja bisneksen kautta. Erilaiset valokuvaukseen liittyvät käytännöt ovat selkeimpiä tunnistettavia eroja analogisen ja digitaalisen kauden välillä. Tarkastelussa on tosin huomioitava muutkin toiminnan elementit kuin itse valokuvaus, sillä samaan linjaan kuuluvat esimerkiksi kuvien katseluun ja arkistointiin liittyvät muutokset. Filmin korvaaminen digiteknologialla ei ole tosiaan ainoa kameroita koskeva muutos, vaan myös valokuvien tavanomaiset käyttötavat ovat ottaneet uusia muotoja. Filmikuvauksen ja paperivedosten piiriin on tullut monenlaisia tietokoneita: PC:t, kannettavat tietokoneet, kamerakännykät, tabletit ja isot serverit. Näiden lisäksi käytämme yhä sanoja jakaminen, käsittely, julkaisu, varastointi, kopiointi, postaus, kommentointi, vedostaminen ja edistäminen, mutta mediat ja työkalut niiden tekemiseen ovat muuttuneet. (Sarvas & Frohlich 2011, 1–6.)

Valokuvauksen kehitys herättää ajatuksia siitä, miten tämän päivän valokuvakulttuurit näyttäytyvät tulevaisuudessa. Uudet digitaaliset valokuvauskäytännöt paljastavat paljon ihmisten asenteesta aikaan, perintöön ja paikkaan (Coyne 2012, 174). Perintöä digitaalisena aikana tutkinut Giaccardi (2012) sanoo, että nyt perintö on enemmänkin kuin museoesineistöä ja historiallisia esineitä, ja niitä myös säilytetään eri tavalla. Nyt mukana ovat myös yksityinen muistoaineisto, leikekirjat, perheen perintö ja perinteet sekä kollektiivinen tarinankerronta historiallisista tapahtumista. (Giaccardi 2012, 1.) Digitalisoituminen on oleellisella tavalla poistanut ennen valokuvaamiseen liittynyttä rajallisuutta, mikä näkyy etenkin kuvamäärien kasvussa. Lisäksi raja amatöörin ja ammattilaisen välillä on hälventynyt, minkä vuoksi perhevalokuva ilmiönä takertuu vielä tiukemmin analogiseen aikaan. Mikä enää onkaan perhekuva aikana, kun kaikkea kuvataan enemmän? 1900-luvun alussa syntyneet ihmiset todistivat ihmisen menon kuuhun, lentokoneiden kehityksen ja muita teknologisia ihmeitä, mutta he eivät nähneet radikaalia muutosta valokuvauksessa koko elinikäänään (Sarvas & Frohlich

2011, 80). Siinä suhteessa valokuvan kentän kehittyminen yksistään vuosituhannen vaihteessa on ollut historiallisen nopeaa.

4.1. Omistaja, jakaja, katseen kohde? Kuvan sosiaalisia merkityksiä

1950-luvusta lähtien käsitys mausta tai kulttuurisista mieltymyksistä on muuttunut: siinä missä ennen makuja ja mieltymyksiä ohjaili omien sosiaalisten piirien vaikutus, nyt myös eri mediat ovat tuoneet vaikutteiksi suuremmat ja jopa globaalit tekijät (van Dijk 2007, 24). Valokuvauskaan ei ole välttynyt tältä ilmiöltä. Digitalisoituminen on monella tasolla monipuolistanut kuvien ottamisen, katselemisen ja jakamisen mahdollisuuksia. Yksistään termi sosiaalinen media kertoo tästä ilmiöstä.

Kuvien katselemisen yhteneväiset konventiot tulevat voimakkaasti aineistossa esiin. Tyypillisesti digikuvia katsotaan enemmän kuin filmiä, sillä ne ovat helpommin saavutettavissa etenkin älypuhelimissa – tai “koska ne ovat kännykän kautta katsottavissa pilvipalvelusta hyvin nopeasti”⁶⁹. Eräs vastaaja kommentoi selailevansa puhelimen kuvakirjastoa usein, mutta sanoo että “väliinputoajina ovat ennen älypuhelimien aikaa ottamani digikuvat, jotka ovat kyllä tallessa tietokoneella, mutta joihin en palaa yhtä usein”⁷⁰.

Monet vastaajat kertovat katsovansa filmikuvia noin 1–2 kertaa vuodessa, mutta he käyttävät niiden katseluun enemmän aikaa kuin digikuvien. Paperikuvien parissa “istutaan rauhassa” ja yleensä perheenjäsenten tai kumppanin seurassa, kun taas digikuvia katsotaan usein yksin. Lisäksi filmikuvat tyypillisesti ovat omien vanhempien hallussa, joten kuvien katselu on automaattisesti sosiaalinen tilanne. Seuraava vastaus tiivistää monien vastaajien kokemukset:

Lapsuuden kuvat ovat enimmäkseen vanhempieni luona, joten en katsele niitä mitenkään kovin usein. Lapsuuskuvien katsomiseen liittyy usein niiden “esittely” jollekin toiselle (ystävälle tai kumppanille), jolloin katsomiseen liittyy itsestä

⁶⁹ Mies, 1979.

⁷⁰ Nainen, 1985.

kertomisen funktio. Katselen filmikuvia satunnaisesti esim. kun kuvakuori tai -kansio tulee vastaan vaikka siivotessa kaappeja.⁷¹

Filmikuvien katselussa erityinen yksityiskohta on monta kertaa mainittu siivous: kuvia katsotaan "sattumalta, siivotessa, muuton yhteydessä"⁷². Tämä on kiinnostavaa, sillä se viestii kuvienkäsittelyn kokemisesta kodinhoitona. Näissä muistoissa arkinen taloudenhoito törmäytetään pohdintaan menneisyydestä ja identiteetistä. Sattuma ylipäänsä ohjaa kuvien pariin, kuten tässä vastauksessa kuuluu: "Viimeksi etsin onnittelukuvaa parhaan ystäväni syntymäpäiväksi ja sekasortoisesta säilytystavastani johtuen päädyin selailemaan läpi kasoittain perhekuvia"⁷³.

Kuvien katselun syinä voivat myös olla yksinkertaisesti "merkkipäivät tai muut perhetapahtumat --- myös ihan nostalgia ja oman perheen historian muistelu"⁷⁴. Oma jälkikasvu on syy palata vanhoihin kuviin. "Oman lapsen saaminen on esim. saanut minut katsomaan omia ja miehen vauvakuvia"⁷⁵, ja toisaalta saatetaan katsella "lapsuuden filmikuvia silloin, kun lapseni pyytää saada katsoa niitä"⁷⁶.

Käsittelen kuvien katselua sosiaalisten merkitysten yhteydessä siksi, että valokuviin usein liittyy muita ihmisiä ja siten sillä on sosiaalinen perusluonne. Kuvia katsotaan jonkun kanssa, kuvia nimenomaan ei haluta katsoa kenenkään kanssa, kuvissa on tiettyjä ihmisiä ja kuvat muistuttavat jostakin ihmisestä. Katsomisen funktio liittyy erottamattomasti valokuvaamiseen toimintana. Eräs vastaaja muisteli "lämmöllä" saaneensa ensimmäisen kameran 4–5-vuotiaana, mikä muutti hänen suhdettaan "tarkkailuun sosiaalisissa ja esteettisissä konteksteissa"⁷⁷. Toisaalta filmikuvat ovat lähes poikkeuksetta jonkun muun, yleensä vanhempien, omistuksessa ja täten kuvia mennään katsomaan sosiaalisesta tilanteesta käsin. Analogisena aikana sosiaalisuus oli erottamaton osa käytäntöjä esimerkiksi niin, että lapsi tai nuori pystyi kuvaamaan yleensä vain, jos vanhemmat ostivat filmiä ja opettivat käyttämään kameraa. Lapset tosiaan tutustuvat valokuvaamiseen nimenomaan perhesuhteiden ja kodin kautta

⁷¹ Nainen, 1989.

⁷² Mies, 1989.

⁷³ Nainen, 1985.

⁷⁴ Mies, 1989.

⁷⁵ Nainen, 1981.

⁷⁶ Nainen, 1990.

⁷⁷ Mies, 1989.

(Sarvas & Frohlich 2011, 5). Analogisena aikana kokemuksia on konkretisoitu valokuvien kautta. Lomamatkan jälkeen "filmikuvat teetettiin ja laitettiin albumiin, ja niitä näytettiin sitten kylään tuleville vieraille"⁷⁸. Digitalisoituminen mahdollistaa kuvien jakamisen Internetin välityksellä, joten tietynlainen kyläilykulttuuri ja katsomisen rituaali on loppunut. Ennen "oli tapana myös katsella diakuvia sekä videoita valkokankaalta perheen ja sukulaisten kanssa usein"⁷⁹.

Lopulta sosiaalisuus on siis läsnä myös kuviin kohdistuvissa katseissa, sillä perhekuviissa on kyse näyttämisestä. Tämä tarkoittaa perhe-elämän yksityisyyden asettamista julkisen – vaikka ystävien tai sukulaisten – katseen alle. Perhekuvan on tarkoitus saada julkista ihailua ja siten synnyttää ylpeyden tunnetta, mutta se voi myös tuottaa häpeää, jos yksityiskäyttöön tarkoitettut kuvat esitetään muille kuin oli tarkoitus. (Gallop & Blau 1999, 73.) Häpeä voi johtua siitä, että joku muu näkee epämiellyttävät kuvat itsestä, ja toisaalta ajatus tulevista sukupolvista katsomassa kuvia itsestä. Toisin sanoen, pelkkä tietoisuus itseän kohdistuvasta katseesta valokuvien välityksellä aiheuttaa kuviin jännitettä, joka poistuu vain tuhoamalla kuvat. On mahdotonta määritellä, miten moni näkee samat perhekuvat ajan kuluessa. Eräs vastaaja ei sanomansa mukaan pala lapsuuden kuviin oma-aloitteisesti, sillä ne herättävät hänessä "epämukavia tuntemuksia; näen itseni perhetilanteissa, joiden tunnelmaa en muista, ja joiden ihmisistä en erityisemmin pidä"⁸⁰. Tämä tunne kenties korostuu ainakin analogisten kuvien rajallisemman määrän vuoksi.

Kuten sanottua, koko prosessi kameran hankkimisesta valokuvan valmistumiseen on ollut voimakkaan sosiaalista, ja juuri tämä on muuttunut digiaikana. Handin (2012) mukaan tuotantoprosessin yksilöllistyminen tai yksityistäminen on yksi merkittävimmistä muutoksista sekä julkisessa että henkilökohtaisessa valokuvauksessa. Tietyllä tasolla filmikamera oli yksityinen laite, mutta useimpien amatöörikuvaajien piti filmin täytyttyä viedä filmi kehittäjille, jotka jatkoivat kuvan prosessointia. (Hand 2012, 130.) Monet muistelijat esittävät filmien kehittämisen nimenomaan voimakkaan positiivisena ja jännittävänä kokemuksena. Tulkintani

⁷⁸ Nainen, 1980.

⁷⁹ Mies, 1989.

⁸⁰ Nainen, 1990.

mukaan tuossa kokemuksessa vaivannäkö kietoutuu ansaitsemisen ajatukseen. Kehittäminen on ollut kaiken kaikkiaan merkittävä toimi:

Eniten on muistissa se kun käytiin säännöllisesti valokuvaliikkeessä teettämässä kuvat ja oli aina upea hetki kun sai valmiit kuvat takaisin. Sekin on jäänyt mieleen kun joskus vietiin kuvat teetettäväksi ja ne tuli postissa perille.⁸¹

Tietoisuus kuvia valmistaneista työntekijöistä on herättänyt myös negatiivisia tunteita. Tämä voi vaikuttaa myös tulkintaan kuvista jälkeenpäin, sillä vastaaja on "teinivuosien pelleilykuviin liittyen miettinyt, että mitähän on kuvien kehittäjä tuumailut"⁸². Useat vastaajat esittävät, että tietoisuus kuvien tekijästä lisäsi jännitettä: "hiukan nolotti, kun veimme filmin kehitettäväksi, että kehittäjä näkee nolot leikkimme"⁸³. Noloistuttavaa tai vaivaannuttavaa on voinut olla se, että "filminkehittäjä näkee tissikuvia"⁸⁴ tai "päihteitä sisältävät kuvat, ja on kuumottanut, että niistä ilmoitetaan kotiin"⁸⁵. Kehitysprosessiin ei ole päässyt osallistumaan millään tavalla, joten lapselle saattoi olla "jännä ajatus, että joku näki kuvat ennen minua --- mahtavatko ne niitä [valokuvia] katsella vai tulostuvatko vain liukuhihnalta"⁸⁶.

Toisaalta osa vastaajista korostaa sitä, ettei ulkopuolisilla katsojilla ole merkitystä. Vastaajat arvelevat, että filmin kehittäjä "ei kiinnostu asiakkaiden kuvista, sillä näkee niitä paljon"⁸⁷ ja sanovat, ettei kehittäjien katse häiritse, koska "heillä ei ole koko tilanteen kontekstia tai emotionaalista yhteyttä kuviin"⁸⁸. Yksi vastaaja sanoo, että "jos kehittäjällä ei ole ollut parempaa tekemistä kuin tutkia hänelle vieraiden ihmisten kuvia niin sille ei voi mitään"⁸⁹. Samoilla linjoilla on eräs vastaaja, joka lisää myös, että "nykydigiainana ajatus kyllä häiritsee (esim. henkilökohtaiset kuvat sosiaalisessa mediassa)"⁹⁰. Kehittäjät olivat analogisena aikana lähes välttämätön osa prosessia, joten se on osattu hyväksyäkin. Seuraava vastaaja tekee kiinnostavan rinnastuksen

⁸¹ Muu, 1997.

⁸² Mies, 1986.

⁸³ Nainen, 1976.

⁸⁴ Nainen, 1971.

⁸⁵ Mies, 1989.

⁸⁶ Mies, 1981.

⁸⁷ Muu, 1988.

⁸⁸ Nainen, 1996.

⁸⁹ Nainen, 1990.

⁹⁰ Nainen, 1984.

gynekologiin – aivan kuin henkilökohtaisten valokuvien jakaminen merkitsisi välttämättömyyttä venyttää oman yksityisyyden rajoja:

Olin joskus nuorena huolissani siitä, että fotoliikkeen työntekijät näkevät kuvani! Mutta yritin suhtautua samanlaisella asenteella kuin gynekologilla, että työtään ne vaan tekee.⁹¹

Kaiken kaikkiaan prosessissa on nostalgista painokkuutta, joka huipentuu muistoon, että ”paperikuvien saaminen kamerasta käteen oli kivaa”⁹². Valokuvaamiseen liittyvä odotus johti siihen, että ”hetki kun odotti kuvien valmistumista, oli jännittävä ja odotusta täynnä!”⁹³ Tällainen kokemus oli odotettavissa. Toisaalta tähän kyselyyn todennäköisesti jättivät vastaamatta sellaiset ihmiset, jotka eivät ole esimerkiksi erityisen kiinnostuneita valokuvauksesta.

Sosiaalisuuteen liittyen on oleellista käsitellä myös perheenjäsenten ottamia rooleja valokuvaamisen eri vaiheissa. Handin (2012) mukaan koko 1900-luvun ajan kehittyi jako henkilökohtaisen, vakavan amatöörialokuvan sekä ammattimaisen tai ”taidevalokuvan” välillä. Roolit ovat olleet vahvan sukupuolittuneita: henkilökohtainen kuva ja albumien tekemisen käytännöt on yhdistetty naisiin siinä missä vakava amatöörikuvaukset sekä ammatti- ja taidekuvaukset on nähty maskuliinisina. (Hand 2012, 7.) Rooli on voinut liittyä myös kuvien jakamiseen. Yksi vastaaja kertoo toimittaja-äidistään, joka ammatistaan huolimatta muisti usein vasta juhlissa ”ettei meillä taaskaan ole kameraa mukana. Joten teetimme mummin ottamista kuvista meillekin”⁹⁴.

Sarvaksen ja Frohlichin (2011) mukaan eri tutkimuksissa perheet ovatkin pystyneet nimeämään perheen ensisijaisen kuvaajan, järjestelijän ja esittelijän. Tämä on merkinnyt tietynlaista vastuunjakoja, jolloin tieto kuviin liittyvistä paikan, ajan ja jakamisen kysymyksistä on hajautettu eri ihmisten kesken, ja naisilla on perinteisesti ollut rooli kuva-aineiston järjestelijänä. Perheissä on pystytty myös nimeämään

⁹¹ Nainen, 1981.

⁹² Nainen, 1996.

⁹³ Nainen, 1974.

⁹⁴ Nainen, 1990.

toissijaiset tekijät kullekin roolille. (Sarvas & Frohlich 2011, 131.) Tällaiset tendenssit näkyvät myös aineistoissa:

Isä kuvasi melko paljon filmijärkkärillä perheen matkoja, syntymäpäiviä ja kaikkea sen sellaista tavallista. --- Äidin rooli oli koostaa kuvista albumeja, joissa oli/on tarkat kuvatekstit henkilöistä, ajasta ja paikasta.⁹⁵

Kun vastaajat puhuvat perheenjäsenistään, useimmiten kuvaajiksi mainitaan isä, isoisä tai setä, mutta äidit kuvaajina ovat kyllä myös läsnä. Otaksun, että analogisena aikana vanhempien rooli on ollut keskeinen siksikin, että kuvaaminen on pitkälti opittu heiltä – siinä missä digiaikana yhä nuoremmat voivat oppia kokeilemisen kautta. Joissakin muistoissa äiti muistetaan myös kuvaajana:

Muistan kun äiti koitti opettaa rajaamista, eli miten otetaan hyvä kasvokuva pokkarilla. Päädyin ottamaan kuvan katossa roikkuvasta saniaisestamme ja alareunassa näkyi hieman äidin tukkaa kyllä!⁹⁶

Kuvaamisen oppiminen läheiseltä kuuluu vastauksissa. "Isoisälläni oli oma valokuvastudio ja äitini oppi järjestelmäkameran käytön häneltä"⁹⁷. Toinen vastaaja kertoi aloittaneensa kuvaamisen isän vanhalla järjestelmäkameralla, ja sittemmin hän sai "lainaan syntymäni aikaan valokuvausyrittäjänä toimineen kummisedän varastosta kattavan kaluston". Oletan, että nykyään useimmat aloittavat kuvaamisen puhelimilla, joten laitteet eivät samalla tavalla periydy.

4.2. Niukkuuden muistikuva

Olen iloinen siitä, että olen saanut kasvaa analogisessa ajassa siksi, että minulla on enemmän perspektiiviä tästä digitaalisesta ajasta. Muistan huvittuneella lämmöllä ensimmäisten digikameroiden ja internetin tuleminen. Vähän kuitenkin kadehdin lapsia, jotka ovat vapaasti voineet kuvata digitaalikameroilla alusta saakka. Heidän ei ole tarvinnut miettiä filmin ja kehityksen hintoja vaan he ovat vapaasti voineet kokeilla.⁹⁸

⁹⁵ Mies, 1982.

⁹⁶ Nainen, 1984.

⁹⁷ Nainen, 1981.

⁹⁸ Nainen, 1981.

Niukkuuden kokemus on yleinen piirre muistitietokirjoittamisessa. Tällöin omakohtaisesta muistelusta tulee usein selviytymistarina, jossa vastoinkäymiset kasvattavat muistelijaa sekä tekevät tästä tai muistellusta yhteisöstä erilaisen nykyaikaan verrattuna: esimerkiksi autenttisemman tai vahvemman. (Kilpiö & al. 2015, 57.) Tämä pätee myös valokuvaamiseen, sillä ”kuvien ottamisen kalleus lapsuudessani on rajoittanut niiden absoluuttista määrää”⁹⁹. Niukkuus voi tässä tapauksessa kuvata sekä niukkoja mahdollisuuksia hankkia tarvikkeita että niukkaa kuvamäärää.

Korkeilla hinnoilla on erityisesti väistämättömiä vaikutuksia kuvaamisen konventioihin ja aiheisiin, sillä kuvattavia kohteita mietittiin ”paljon tarkemmin filmiaikana, koska jokaisen kehittäminen maksoi. Reissussa oli vain tietty määrä filmiä mukana, joten vain tietyn verran kuvia sai”¹⁰⁰. Yhteisöllisesti vallitsi käsitys siitä, että ”ei kuvia kuulukaan ottaa kuin rulla tai kaksi vuodessa”¹⁰¹.

Vastaajan ikä vaikuttaa kokemukseen sikäli, että nuorimmat heistä olivat liian nuoria ymmärtääkseen kuvaamisen suhteellisen hinnan. ”Ehkä hinnan tietäminen herättäisi tunteita”¹⁰², sanoi yksi, ja toinen täydensi: ”Koska 90-luvulla filmi maksoi paljon (ainakin lapsille niin väitettiin) se että sai itse kuvata kaverin kanssa oli meille jännittävää”¹⁰³. Kallista ei ollut ainoastaan filmi. Eräs maaseudulla kasvanut muistelija kertoo, ettei filmit teetettiin paikallisen liikkeen sijaan postitse ifi-palvelussa, sillä se oli edullisempaa.

Epäonnistuneet kuvat itsessään voivat myös olla muistelun kohde. Yksi vastaaja kertoo muistelevansa yhdessä vanhempiansa kanssa sitä, ”kuinka kuvien ottaminen meni välillä pieleenkin ja se harmitti kun siitä tehti”¹⁰⁴. Kuvien epäonnistuminen asemoituu voimakkaaseen kontrastiin digiajan näkökulmasta. ”Peruskoulun päättäjäisistä ei ole yhtään kuvia koska filmi valottui pilalle vahingossa. Se harmitti

⁹⁹ Mies, 1980.

¹⁰⁰ Nainen, 1976.

¹⁰¹ Mies, 1979.

¹⁰² Mies, 1991.

¹⁰³ Nainen, 1990.

¹⁰⁴ Nainen, 1976.

minua pitkään mutta ei enää¹⁰⁵. Tunnereaktiot voimistavat muistoja. Epäonnistuneiden kuvien vuoksi "äiti oli joskus vihainen --- silti joutui maksamaan kaikista kuvista vaikka kuvassa ei edes näkynyt mitään"¹⁰⁶.

Todella runsas joukko vastaajia toivoo, että "lapsuudesta olisi enemmän kuvia, ihan arkisia kuvia. Nyt vain aikalailta juhlakuvia ja poseerauksia"¹⁰⁷. Kuvaamatta ovat jääneet myös oma vauva-aika, ala-asteikä, lapsuudenystävät, festivaalit, perheen koira pentuiässä sekä isä tai muu ihminen, joka yleensä vastasi kuvien ottamisesta. Harmi kuvaamatta otetuista valokuvista välittyvä vastauksista vahvasti. Eräs vastaaja muistelee, että vuonna 1999 Ranskaan suuntautuneella koulumatkalla "jäi paljon kuvaamatta filmin kalleuden takia. Koko reissulle oli vain pari rullaa filmiä. Harmitti jo silloin"¹⁰⁸. Radikaaleimpiin muistoihin lukeutuu esimerkiksi se, että "lapsuuttani varjosti alkoholismi. Perheestäni ei tietääkseni ole yhtään kuvaa"¹⁰⁹.

Koska jälkikäteen katsottuna valokuvat luovat omanlaisensa narratiivin, useat vastaajat kokevat kuvakokoelman voimistavan yksipuolista representaatiota. Vastaajan iästä riippuen representaatiota on voitu ohjailta itse. Digikamerat yleistyivät nuorimpien vastaajien ollessa murrosikäisiä – samalla kun "ulkonäköön liittyvät epävarmuudet tulivat. Iso osa "rumista" kuvista on siis otettu digitaalisessa muodossa, joten ne on päässyt poistamaan paljon helpommin"¹¹⁰. Kotialbumin representaatio on vääristynyt myös toiselle muistelijalle:

Minusta taitaa olla olemassa vain yksi kuva yläasteikäisenä arkivaatteissa ajalta, jota en henkilökohtaisista tunnesyistä mieluusti muistele, mikä osaltaan vaikuttaa siihen, että toivoisin juuri tuolta ajalta olevan enemmän "paremman fiiliksen" kuvia.¹¹¹

Vastausten pohjalta tulkitseen, että valokuvien määrä analogisena aikana on voinut viestiä perheen elintasosta ja yhtenäisyydestä. Runsa kuvaaminen osoittaa perheen

¹⁰⁵ Nainen, 1972.

¹⁰⁶ Nainen, 1983.

¹⁰⁷ Nainen, 1993.

¹⁰⁸ Mies, 1986.

¹⁰⁹ Nainen, 1972.

¹¹⁰ Nainen, 1990.

¹¹¹ Mies, 1988.

olevan hyvätuloinen, ja toisaalta ahkera perheen kuvaaminen sopii ydinperheen ideaaliin. Yksi vastaaja halusi kuvata jo lapsena, mutta perhe "oli aika köyhä ja filmiä säästettiin. Ilmaisin itseäni kuvallisesti sitten muilla tavoin, piirsin ja askartelin"¹¹². Vaikka 1990-luvulla perhekuvaus oli jo tavallista, ovat kuvausmahdollisuudet jopa luokkakysymys. On kuitenkin huomattava, että niukkuus ei ole hävinnyt digiajan myötä, sillä edelleenkin kaikilla ei ole taloudellisia edellytyksiä hankkia uusimpia digitaalisia laitteita. Silti analogisena aikana "vähät ja jopa epäonnistuneetkin kuvat tuntuvat tärkeiltä"¹¹³. Vajavaiset kuvaustaidot ovat myös niukkuutta lisäävä tekijä, samoin kuin se, että kamera on täytynyt muistaa ottaa mukaan, siinä missä se nyt kulkee tavanomaisesti puhelimessa. Erään muistelijan sanoin ennen niukkuutta lisäsi kenties laitteiden hinta. Kuvaaminen on tänä päivänä hänen mielestään niin helppoa, se jopa hieman huolestuttaa:

Toisaalta järjestelmäkameroiden kalleus rajoitti kuvausmahdollisuudet pokkarikuviin. Toisaalta moderni kuvaamisen ja kuvien jakamisen helppous asettaa kysymyksiä sekä yksityisyydensuojasta että tekijänoikeuksista joita painotetaan ihan liian vähän.¹¹⁴

Suuri osa vastaajista tuo luonnollisena seikkana esille sen, että filmikuvat eivät aina onnistuneet: "Filmille kuvaamisessa ensimmäisenä mieleen tulee se harmitus, --- kuvat kehityksestä saatuaani totesin kohteen olevan hyvin pieni jossakin kaukana, rajauksen väärin ja horisontin vinossa"¹¹⁵. Epäonnistumiset kääntyvät jopa voitoksi, kun epämieluisan lopputuloksen kanssa täytyy vain elää. "Epäonnistuneet kuvat saavat merkityksen, koska hetkeen ei voi palata. Jos kuvattavalla on silmät kiinni tai kuva on tärähtänyt siitä tulee osa kuvan kokonaisuutta"¹¹⁶. Aineistossa on kiinnostavasti myös poikkeavia mielipiteitä kuvien onnistumisen suhteen. "Filmikuvia otettiin niin harvoin, että ne olivat harvoin epäonnistuneita"¹¹⁷ sanoi yksi, ja toinen taas kuvaili näin:

¹¹² Nainen, 1981.

¹¹³ Nainen, 1978.

¹¹⁴ Nainen, 1972.

¹¹⁵ Nainen, 1972.

¹¹⁶ Mies, 1989.

¹¹⁷ Nainen, 1978.

Kuvat olivat usein epäonnistuneita: väärä valotus, liian pitkä suljinaika jne.. Kuvilla ei ollut silloin mitää merkitystä, niitä oli vain hauska ottaa eikä ne päätyneet useinkaan kansioon.¹¹⁸

Epäonnistuneista kuvista huolimatta rajallisuudella ja niukkuudella on silti ollut enemmän myönteisiä kuin kielteisiä seurauksia: filmikameralla "kuvatessa muistaa helpommin kyseisen kuvaustilanteet joissakin tapauksissa, sillä kuvien räiskiminen ei ole ollut mahdollista"¹¹⁹. Kuvaaminen filmikameralla oli myös "tavallaan jännempää ja epämääräisempää"¹²⁰, mikä johtui juurikin siitä, ettei kuvia nähnyt välittömästi. Digmaikana kuvia voidaan ottaa paljon. Digikuvien takia "ihmiset ovat niin kriittisiä itseään kohtaan (kuvia voi ottaa loputtomiin, koska aina joskus tulee hyvä kuva) ja myös kärsimättömiä. Tuloksia halutaan nyt ja heti"¹²¹.

Sillä, onko käytetty analogista vai digitaalista tekniikkaa, tuntuu olevan merkittävä vaikutus kuvauskulttuuriin yleensä ja sen tuottamiin kuvauksen normeihin. Sosiaalinen media nähdään digikuvaamisen sijaan merkittävänä vaikuttajana siihen, miten kuvia nyt otetaan ja katsotaan. Osittain kyse on bisneksestä, sillä kuvauskulttuurit yleensä muuttuvat uusien laitteiden vaikutuksesta. Teknologista edistystä ovat eniten ajaneet ne keinot, joilla teknologian on ennustettu hyödyttävän omistajaansa: kun on löydetty markkinat uudelle keksinnölle, se voidaan muuttaa kaupalliseksi innovaatioksi. Toisin sanoen, henkilökohtainen valokuva on vuosien ajan vastannut sekä bisnestarpeisiin että käyttäjien tarpeisiin. Valokuvasta on tullut kuluttajabisnestä heti syntymänsä jälkeen. (Sarvas & Frohlich 2011, 10.) Useat vastaajat kokevat, että valokuvaamisen sosiaalinen normi on yksinkertaisesti erilainen:

Väite "lapsuudessani otettiin tarpeeksi kuvia" herätti ajatuksia. Mielestäni kuvaamisen kulttuuri oli lapsuudessani hyvin erilainen. Minulla ei ole mielessä yhtään hetkeä, josta ajattelisin, että "voi kumpi siitä hetkestä olisi joku ottanut kuvia." Sen sijaan mielestäni koko ajatus tiettyjen hetkien kuvaamisesta on muuttunut dramaattisesti. Lapsuudessani otettiin tarpeeksi kuvia, koska ei ollut samanlaista tarvetta kuvata. Nykyään kuvaaminen mahdollinen osa jokaista hetkeä ja sosiaalinen media osaltaan auttaa luomaan uudenlaisen tarpeen kuvaamiseen.¹²²

¹¹⁸ Mies, 1970.

¹¹⁹ Nainen, 1995.

¹²⁰ Nainen, 1980.

¹²¹ Nainen, 1987.

¹²² Mies, 1989.

4.3 Elämän juhlahetket ja muut kuvausaiheet

Tietyt tuotannon, jakamisen, esittämisen ja katselun tavat tekevät perhekuvista omanlaisiaan kuvia, mutta perhekuvia ei voi määritellä ainoastaan niiden visuaalisen sisällön pohjalta (Rose 2010, 20). Perhevalokuvissa on Millerin (1999) mukaan olennaista vanhempien tapa joko tietoisesti tai tiedostamatta luoda tuttujen identiteettien draamaa, ja tällä tavoin valokuva kirjaimellisesti on vanhempien ja lapsen suhde. Perhekuva täydentää henkilön kuten lapsen verbaalista puolta: muistellessa häntä valokuvat houkuttelevat vanhempaa ajattelemaan, että he todella, aidosti näkevät lapsen kaikessa autobiografisessa syvyydessään. (Miller 1999, 53.) Toisin sanoen, tämän teorian mukaan pelkät verbaaliset ilmaisut jättävät täydelliseen lapsen kuvailuun aukkoja, joita valokuva pystyy täydentämään.

Perhekuvalle kuvataan perheen yhtenäisyyttä, ja se toimii perheen yhdessäolon instrumenttina: se kronikoi perherituaaleja ja muodostaa noille rituaaleille päämäärän. Koska valokuvalla on taipumus antaa illuusio kyvystä tallentaa todellisuutta, se pystyy naturalisoimaan kulttuurisia käytäntöjä ja salaamaan niiden stereotyyppiset ja koodatut piirteet. Kun valokuva pysäyttää perhe-elämän kulun sarjaksi näppäilykuvia, se tulee ikuistaneeksi perhemyyttejä – vaikka vaikuttaisi vain tallentavan oikeita hetkiä perheen historiassa. (Hirsch 1997, 7.)

Aiemmissä luvuissa on jo viitattu aineistossa esiin tuotuihin kuvausaiheisiin, mutta juhla ja arki luovat vastauksissa melko voimakkaan vastakkainasettelun. Hallitseva kokemus vaikuttaa olevan se, että ”valokuvat kertovat elämän juhlahetkistä”¹²³. Tämä on ollut vastausten pohjalta yleistä lapsuuden ja nuoruuden aikana, jolloin ”kuvattiin yleensä vain ns. tärkeitä tilanteita kuten juhlapyhiä tai nuoruusajan bileitä”¹²⁴. Juhlahetket voivat tarkoittaa mitä tahansa, joka poikkesi arjesta. Yksi arkisten kuvien kaipaaja myötäili myös ajatusta, että filmikuvaaminen liittyi ”elämän erityishetkiin”. Hänen lapsuudessaan arjen vastapainona ”virpomis-, nuuttipukki- ja naamiaisasut

¹²³ Nainen, 1976.

¹²⁴ Nainen, 1972.

kuvattiin aina muistoiksi”¹²⁵. Tapaa esittää elämän juhlahetkiä kuvaillaan vastauksissa samankaltaisin sanankääntein. Eräs muistaa ”lähinnä erilaisista lomamatkoista, sukutapaamisista/vierailuista tai muun matkan aikana otetut kuvat parhaiten syntymäpäiväjuhlien lisäksi”¹²⁶. Toisessa kertomuksessa lapsuudenperheessä valokuvattiin ”aika paljon lomilla, jos meillä oli vieraita kylässä, ja juhlatilanteissa (syntymäpäivät, rippijuhlat jne.)”¹²⁷

Sarvaksen ja Frohlichin mukaan perhevalokuva välttelee negatiivisia ja sopimattomia muistoja sekä kokemuksia tai tarkemmin ottaen valokuvia, jotka palauttavat mieleen kivuliaan muiston, surua, yksinäisyyttä tai traumaa (Sarvas & Frohlich 2011, 7). Voi olla, että juurikin kipeä muisto on kutsu muistelemaan sitä ilmentävää valokuvaa. Vanhemmiten moni on kaikesta huolimatta alkanut arvostaa kuvia, jotka tuntuivat kuvaustilanteissa epämukavilta:

Muistan myös kun kanimme kuoli ja isäni kuvasi meitä surevia lapsia. En voinut ymmärtää miksi hän haluaa kuvata elämämme kamalimpana päivänä, mutta nykyään olen kiitollinen siitä että kuvat ovat olemassa, vaikka niiden katsominen onkin joskus vaikeaa, sillä lapsen suru on niin vahva niissä.¹²⁸

Toisaalta ikävä muisto kuvasta voi pysyä ikävänä. Eräs muistelija kertoi armeijan aikana otetusta kuvasta. Kenties juuri tunne valokuvan pysyvyydestä ja poistamisen mahdottomuudesta teki kuvaustilanteesta vielä negatiivisemmän:

Vaikeimpia kuvanottohetkiä taisi olla se kun olin armeijasta viikonloppulomalla kotona (kävin armeijan 90-luvun lopulla). Olin juuri koulutusvaiheessa joka oli erittäin raskas. Viikonloppuun lepo oli tuntunut todella lyhyeltä ja minua ahdisti aivan silmittömästi ajatus palata takaisin varuskuntaan joka oli vieläpä melko kaukana. Kun keskustelin tästä äitini kanssa, kävelee isäni täysin pötkelönä vailla tilannetajua huoneeseen pokkarikameran kanssa valmiina räpsäisemään kuvan muistoksi pojan inttivuodesta. Vastustelin, mutta ei auttanut. Se suoralla salamalla otettu kuva olohuoneessa istuvasta maastopukuisesta nuoresta miehestä on aika synkkää katsottavaa.¹²⁹

¹²⁵ Mies, 1993.

¹²⁶ Mies, 1988.

¹²⁷ Nainen, 1980.

¹²⁸ Nainen, 1987.

¹²⁹ Mies, 1979.

Vaikka iso osa vastaajista toivookin, että lapsuudessa olisi tallennettu nimenomaan jokapäiväistä elämää, joillekin kokemus "kuvista ja kuvaamisesta on enemmänkin arkinen"¹³⁰. Toisen muistelijan lapsuudenkuviin on "tallennettu koko elämän kirjo arkiaskareineen ja juhlineen, iloineen ja suruineen". Laajasti dokumentoitu lapsuus taitaa olla tälle vastaajalle tärkeä ja arvokas asia, sillä hän lisää, että "mitään niistä [kuvista] en poistaisi"¹³¹.

Niukemmista kuvausmahdollisuuksista huolimatta aihe ei ole aina ollut lainkaan merkityksellinen, sillä "usein oli yllätys, mitä kaikkea kehitetyllä filmillä oli". Kun filmin aloittamisen ja teettämisen välillä saattoi kulua vuosikin, kuvien ottaminen oli saattanut unohtua kokonaan. "Joskus filmin loppupäähän tuli otetuksi täytekuvia jostain 'turhasta' aiheesta, jotta filmin sai viedyksi kehitykseen"¹³². Yleisempi kokemus oli kuitenkin se, että "ennen mietittiin tarkkaan mitä kuvattiin eikä kuvattu mitään turhaa niinkuin nykyisin"¹³³. Tässä yhteydessä limittyvät sekä kuvien määrä että kuvausaiheet.

Kuten jo aiemmin esittelin, mahdollisuus ottaa paljon kuvia nähdään ensisijaisesti etuna ja hyötynä. Koska kuvia voidaan ottaa rajattomasti – esimerkiksi itsestä, niin "kuvassa olemiseen ja itsensä näkemiseen kasvetaan ihan eri tavalla". Näillä sanoilla pohdiskellut 1970-luvun lapsi lisäsi, että "selfiekulttuurissa pääsee rakentamaan terveempääkin itsetuntoa kuin minun nuoruudessani"¹³⁴. Aihe on kuitenkin ehkä monimutkaisempi kuin miltä se vaikuttaa. Digi-ajan mahdollisuus tallentaa eri aiheita monipuolisesti voi nimittäin tarkoittaa myös sitä, että yksittäisiä kuvia ei tarvitse analogiajan tavoin punnita.

Yhden vastaajan suhtautuminen digi-ajan kuvauskonventioihin on niin voimakas, että se vaatii vahvan ilmaisun: digilaitteella "voi kuvata kaikki pillut ja perseet koska se on niin helppoa ja nopeaa ja ne voi myös deletoida sekunnissa"¹³⁵. Jos vastaaja kokee

¹³⁰ Nainen, 1989.

¹³¹ Nainen, 1984.

¹³² Nainen, 1978.

¹³³ Mies, 1985.

¹³⁴ Mies, 1979.

¹³⁵ Nainen, 1990.

nimenomaan filmikuvalla olevan erityistä arvoa, se liittyy yleensä materiaalisuuteen tai siihen, että "niissä on vielä yleensä ollut jokin syy ottaa kuva"¹³⁶. Tämä ilmaisu on kiinnostava, sillä se antaa ymmärtää, että vastaaja on turhautunut tämän päivän kuvausaiheisiin.

Eräs selkeä muistelun kohde ovat alastonkuvat lapsista. Useampi vastaaja sanoo tulleen kuvatuksi alasti mökillä. Yksi heistä sanoo, että kuvat, jossa hän oli "pienenä alasti ja ne oli kahvikekkereillä kaikkien hihiteltävänä"¹³⁷, ovat vaivaannuttaneet häntä. Toinenkin muistelija sanoo, että "jälkeenpäin tilanne [alastomana kuvatuksi tulemisesta] on tuntunut jotenkin oudolta ja ällöttävältä"¹³⁸. Yhdessä vastauksessa ilmiötä analysoidaan näin:

Lapsuus oli nykymaailmaan verrattuna paljon viattomampaa ja oli normaalia että esim. vanhemmat ottivat pienistä lapsistaan kuvia kun nämä leikkivät vähissä vaatteissa tai alasti vaikka omalla mökkirannalla joten en osannut edes ajatella että kuvissa olisi jotain noloa.¹³⁹

Kuvausaiheiden osalta kiinnostavaa on myös vaikutelma siitä, että kuvauksen vaatima aika on rajannut kuvausaiheita. Kenties valokuvaaminen on vaatinut siinä määrin enemmän vaivannäköä ja suunnittelua, että monia asioita jää kuvaamatta:

[Kuvia otettiin] erikoistilanteissa, esim. juhlatilaisuuksissa, jouluna pipareita tehdessä jne. ja harvemmin ihan ns. arkitilanteissa. Perheemme oli muutenkin varsin iso (6 hlö), minkä takia valokuvaamiselle ei juuri annettu erityisaikaa.¹⁴⁰

Kun kuvia oli sitten otettu, oman lisänsä niiden käsittelyyn toi filmin täyttymisen ja kehittämisen odottaminen. Odotus kuvaushetken ja kuvien näkemisen välillä luo aivan erilaisen tulkinnallisen kehyksen kuville, sillä otetut kuvat pääsevät jopa unohtumaan:

Koska kuvat piti kehittää, saattoi kuvanottohetken ja paperikuvien saannin välillä olla useiden kuukausien, jopa puolen vuoden viive seurauksella, että samassa kuvapakettissa oli häät, hautajaiset, syntymäpäivät ja maisemat - muutama kuva sieltä täältä.¹⁴¹

¹³⁶ Nainen, 1993.

¹³⁷ Mies, 1979.

¹³⁸ Nainen, 1975.

¹³⁹ Nainen, 1980.

¹⁴⁰ Mies, 1988.

¹⁴¹ Mies, 1970.

Kuvasarjat ja -kokonaisuudet esittävätkin perhetarinan konstruktiona, joka jollain tapaa muistuttaa klassista, kronologista narratiivia. Kuitenkin kuvakokoelman tapa toistaa jaksoittain samankaltaisia klimaattisia hetkiä – esimerkiksi syntymää, ristiäisiä, häitä, lomiam ja kuolemaa – saa sen muistuttamaan avoimesti päättyvää saippuaopperaa kuin klassista lineaarista narratiivia. (Kuhn 1995, 17.) Kuoleman esittäminen klimaattisena hetkenä ihmetyttikin yhtä vastaajaa, jonka lapsuuden perheessä ”kuvattiin lähinnä häät ja hautajaiset, joulut ym, mutta niidenkin osalta kuvaaminen tyypistyi 80-luvun mittaan ainoastaan hautajaisiin - tapa, jota olen aina ihmetellyt”¹⁴².

Klimaattisiin hetkiin kuuluvat juhlavat ryhmäkuvat, ja tällaisten juhlavien hetkien kuvaamiseen liittyy jossain määrin negatiivisia assosiaatioita. Filmiä usein säästettiin ja kuvat otettiin ”vain juhlissa silloin kun kaikki olivat siististi puettuina ja pönöttivät”¹⁴³. Nähdäkseni ”pönöttäminen”¹⁴⁴ ilmentää kokemusta siitä, että filmikuvat eivät esitä todenmukaisia tilanteita.

Inhosin lapsena niitä juhlissa otettavia pönötyskuvia joissa ei uskalla edes hengittää.. Inhoan vieläkin katsella niitä lapsuuskuvia, joissa pönötetään rivissä joulukuusen edessä pakotetulla hymyllä. Nyt aikuisena minulle on tärkeää että kuvia edelleen otetaan juhlatilanteissa, mutta muistan ottaa myös arkikuvia. Ja pyrin siihen että juhlakuvissa on hyvä tunnelma, vaikka oltaisiinkin rivissä ja jopa sen joulukuusen edessä.¹⁴⁵

Kaiken kaikkiaan kuvausaiheiden muistelussa korostuu kokemus perinteisistä valokuvauksen tavoista: tiettyjen aiheiden, kuten hautajaisten ja uivien alastomien lasten kuvaaminen on ollut sosiaalinen normi. Koen, että tällaiset kuvaamisen tavat asettuvat melko voimakkaaseen kontrastiin tämän päivän kuvauskulttuurin kanssa, sillä näiden kuva-aiheiden suhteellinen osuus suuresta digikuvien määrässä on oletettavasti pienempi.

¹⁴² Nainen, 1972.

¹⁴³ Nainen, 1981.

¹⁴⁴ Kotimaisten kielten keskuksen mukaan ”Pahaniikisesti tai itseironisesti arvioiden pönöttäjä on esiin pyrkivä, asemaansa korostava, omahyväinen ja turhantärkeä jäykistelijä.” (Länsimäki 2005)

¹⁴⁵ Nainen, 1981.

5. Vertailuasetelma: analoginen vs. digitaalinen

Tutkimukseni peruslähtökohta on analogisen ja digitaalisen valokuvauksen esittäminen vastakkaisina tai vähintään erilaisina teknologioina. Vertailuasetelma ilmenee erityisesti tietyistä kyselyn teemoista ja kysymyksistä. Erityisesti kysymykset analogisen ja digitaalisen eroista kutsuivat vastaajia pohtimaan sitä, ovatko analoginen ja digitaalinen vaihtoehtoja vai kilpailijoita toisilleen.

Vaikka merkittävä osa vastaajista kritisoi kilpailuasetelmaa, on filmikuvauksen affektiivisuutta he eivät kiellä. Toisin sanoen, vaikka analogisen ja digitaalisen tekniikan vertailu nähdään tarpeettomana, filmikuvien erilaisuutta ilmennetään monissa vastauksissa kuvailemalla. Tunnelma voi syntyä esimerkiksi rakeisuudesta, mutta vastaajat ovat erimielisiä siitä, onko filmikuvan affektiivisuus tarpeeksi tärkeä syy tekniikan nostalgisoimiseksi. Filmikuvan tunnelmaa on käsitellyt esimerkiksi Emilia Erfving (2013), joka haastatteli nuoria 2010-luvun filmikuvaajia pro graduaan varten. Haastateltavat kuvailivat filmikuvan luonnetta erityisesti adjektiiveilla "aito, arvokas, ainutlaatuinen, tunteikas, tunnelmallinen, nostalginen, latautunut ja virheille altis". (Erfving 2013, 58.)

Nykypäivänä filmikuvaus on tietoinen valinta, joka tehdään juurikin tietynlaisen tuloksen tai kuvauskokemuksen saamiseksi. Kaikesta huolimatta väitän, että näiden kahden valokuvateknologian välillä vallitsee selkeä jännite. Niitä merkittävässä määrin erottelee nimenomaan teknisen laadun ero, joka orgaanisesti luo paremmuusasetelmaa. Väitän, että tämä jännite ja vastakkainasettelu on voimakkaampi kuin minkään muun digitalisoituneen median tapauksessa, sillä valokuvauksen kehittyminen kytkeytyy ainutlaatuisella tavalla henkilökohtaisiin valintoihin: kun teknologia on kehittynyt, on myös kuluttajan tapa ja mahdollisuudet dokumentoida tai kertoa omaa elämää monipuolistuneet.

Van Dijck (2007) on tutkinut sitä, miten ihmisten kognitiivisen muistin ja mediateknologioiden kehitys kietoutuvat toisiinsa arkisissa kulttuurisissa

konteksteissa. Digitalisoituminen, multimedioituminen ja "googlettuminen" ovat hänen mukaansa kolme merkittävintä muutosta, jotka vaikuttavat tapaamme säilöä, muovata ja palauttaa mieleen muistoja. (van Dijck 2007, 150.) Nämä kaikki pätevät myös valokuvaukseen. Yksi syy siihen, miksi on välttämätöntä tutkia analogisen ja digitaalisen vastakkainasettelua juuri nyt, on valokuvan käsitteen hämärtyminen. Yhä useammin valokuvasta puhuttaessa tarkoitetaan niin sanottua hypervalokuvaa¹⁴⁶, johon lukeutuvat esimerkiksi meemit ja muut valokuvatyytit, jotka jo perusluonteeltaan sanovat itsensä irti tekijyyteen ja valokuvan todistuksellisuuteen liittyvistä tekijöistä. Termi hypervalokuva on kiinnostava, sillä sana hyper jo itsessään viittaa poikkeukselliseen energiaan ja aktiivisuuteen – molemmat käsitteitä, joita ei analogiseen yhdistetä oikeastaan missään tilanteessa.

Valokuvan todistuksellisuus onkin yksi tekijä, jota hyödynnän vastakkainasettelun analysoimisessa. Termi liittyy tulkintani mukaan olennaisesti valokuvan aitouteen. Siispä analysoin aitoutteen liittyviä kysymyksiä ja konventioita alempana, minkä lisäksi pureudun nostalgiaan ja teknologioiden paremmuuden esittämiseen aineistoni pohjalta.

5.1 Vanhimmat vastaajat nostalgisoivat vähiten

Historiallisesti nostalgia on kaipuuta sellaiseen katoavaan "kokemuksen avaruuteen", joka ei enää sovi tulevaisuuden odotuksiin. Nostalgiset ilmentymät ovat sivuvaikutuksia edistyksen tavoitteesta. (Boym 2002, 10.) Nostalgian analysointi aineistosta on haasteellisin kaikista tämän tutkimuksen teemoista, sillä aineiston mukaan tunne nostalgiaa voi olla voimakas, mutta aivan tarkkaa aihetta tunteelle on usein vaikeaa nimetä. Nostalgia ja valokuvan yhteys syntyy osittain estetiikasta. Gil Bartholeynsin (2014) mukaan näennäisen neutraalejakin kohteita, kuten tyhjää keinoa tai ravintola-annosta on mahdollista nostalgisoida puhtaasti jonkin niissä olevan esteettisen komponentin vuoksi (Bartholeyns 2014, 57). Dominik Schrey puolestaan

¹⁴⁶ Nylén käytti sanaa hypervalokuvaa esseekokoelmassaan *Johdatus filmlähtöön*, ja kuvasi kuvatyyppejä seuraavasti: "Paras esimerkki hypervalokuvasta on niin sanottu meemikuva: jokin kuva tai video, jolla ei ole alkuperää eikä tekijääkään (tai ainakin ne ovat täysin epäolennaisia) ja joka siksi voidaan tarvittaessa aina varustaa uusilla merkityksillä ja panna internetiin kiertämään, edelleen vailla alkuperää ja tekijää." (Nylén 2017, 49)

kirjoittaa, että analogisen median nostalgisointi on yksi uusimmista nostalgian trendeistä. Kaipuu vanhaa teknologiaa kohtaan syntyy, kun syntyy kokemus sen menettämisestä jatkuvan digitalisoitumisen prosessin vuoksi. (Schrey 2014, 27–28). Schrey kutsuu analogisen median nostalgisointia jopa fetissiksi.

Vahva oletukseni tutkimustuloksista olikin se, että enemmistölle vastaajista filmikuvaus teknologiana ja estetiikkana on nostalginen kokemus. Kyseessä olisi siis niin sanottua teknostalgiata, jonka esittelin tutkimuksen alussa. Oletukseni filmikuvauksen nostalgisoinnista osoittautuivat vääräksi. Vastaukset myös osoittavat lievää tendenssiä siihen, että mitä vanhempi vastaaja, sitä positiivisempaa digitalisoituminen nähdään.

Tutkimalleni ikäryhmälle nostalginen kokemus analogisesta aikakaudesta on suhteellisen vahva, mutta filmikuvauksesta ei juurikaan. Valokuvauksen kehittämisessä digitaaliseksi nähdään kuitenkin merkittävästi etuja teknologisesti alkeellisempaan filmikuvaan verrattuna. Musiikissa puhutaan heikkolaatuista äänitettä ihannoivasta low fidelity -estetiikasta¹⁴⁷, ja samankaltaista ilmiötä odotin myös filmikuvan osalta. Vain muutama vastaaja toi esiin arvostavansa filmikuvien estetiikkaa, mikä oli vähyydessään yllätys.

Kaikki valokuvauksen käytännöt joutuvat kohtaamaan valokuvallisen representaation paradoksaalisen läsnäolon ja poissaolon dynamiikan (Seppänen 2014, 109), mikä on valokuvanostalgian kannalta olennainen näkökulma. Teknologian nostalgisoinnin sijaan monet vastaajat kirjoittivat nostalgisista kokemuksista ja lapsuusmuistoistaan. Jaettujen lapsuusmuistojen analysoiminen on haasteellista, sillä vaikka muistoja kuvaillaan yksityiskohtaisesti ja merkittävän nostalgisin konventioin, juuri filmikuvan osuus nostalgisessa muistossa jää epäselväksi. Tästä syystä olen jättänyt suurimman osan varsinaisesti nostalgisista muistoista käsittelemättä. Teknologian merkityksen tunnistaminen vaatii erityistä perehtyneisyyttä aiheeseen, jonka osoittivat vain yksittäiset vastaajat.

¹⁴⁷ Low Fidelity (Lo-Fi) tarkoittaa suomeksi "heikkoa tarkkuutta" tai "heikkoa toistokykyä". Termiä käytetään yleensä musiikista, jonka laatu on heikko. Tällöin musiikin äänentoistoon kuuluvat esimerkiksi pehmeät raksahtelevat äänet ja ylipäänsä raaka laatu. (Urban Dictionary: Lo-Fi 2018)

Nostalgia analogista aikakautta kohtaan eritellään tosiaan voimakkaammin kuin nostalgia filmikuvaa kohtaan. Valokuvien tapa representoida itseä ja luoda identiteettiä on todella syventynyt digitalisoitumisen myötä:

Katsominen herättää nostalgisia tunteita menneestä ajasta jolloin kaikki toimi eri tavalla. Tänä viimeksi puhuin siitä että oli hyvä että sai olla lapsi silloin kun piirrettiin liiduilla, pelattiin futista ja hypittiin narua. Ei tarvinnut huolehtia siitä että elämänsä näytti hyvältä netissä.¹⁴⁸

Nostalgia mainitaan siis usein vastauksena kysymykseen, miksi lapsuudenkuvia katsotaan, mutta teknologia harvoin on nostalgian kohde. Yksi vastaaja täsmensi kuvien katselun syyn olevan "nostalgian tunne ja menneen ajan muistelu, koska kuvat auttavat viemään muistoihin yli tallennustilanteen, tai oikeastaan sen ympärille."¹⁴⁹ Vastaus ilmentää hyvin sitä tyypillistä kokemusta valokuvan – ei filmin – merkityksellisyydestä muiston syntymisessä ja säilymisessä. Valokuvia pidetään merkittävinä objekteina oman identiteetin hahmottamiselle ja itsereflektiolle – tai toisin sanoen "historiallisena aineistona omaan elämään"¹⁵⁰. Jos kuva-aineisto ei ole järjestelmällisesti arkistoitu, voivat kuvat voimistaa kokemusta hahmottomasta mutta nostalgisesta lapsuudesta:

Filmikuvien synnyttämät tunteet liittyvät itselläni vahvasti siihen, että säilytän sekalaista kokoelmaani paperisia (lähinnä perhe)valokuvia vanhassa matkalaukussa, jossa eri kuvasarjat ovat menneet iloisesti sekaisin, niin että eri aikakaudet tuntuvat olevan läsnä yhtäaikaan.¹⁵¹

Vahvan identiteettikäsitteiden kannalta jatkuvuus ja elintapaan liittyvät selkeät linjat, kuten lapsuudenkoti, voivat olla todella merkittäviä. Yhden vastaajan lapsuudenkodissa on kehystettyjä valokuvia lapsuudesta vessan seinällä, ja ne "nostavat myös nostalgisen olon koska ovat olleet paikoillaan niin kauan kuin voin muistaa"¹⁵². Toinen vastaaja puolestaan muistelee, että "äitini asuu edelleen lapsuuteni kodissa ja lapsuuteni kuvien katsominen tuossa talossa luo merkittävän

¹⁴⁸ Mies, 1993.

¹⁴⁹ Mies, 1988.

¹⁵⁰ Mies, 1987.

¹⁵¹ Nainen, 1985.

¹⁵² Mies, 1993.

nostalgisen kokemuksen¹⁵³. Kuvien fyysinen sijainti tietyssä merkityksellisessä tilassa voikin voimistaa myös kuvien katselukokemusta ja siihen liittyviä tunteita. Tätä vasten digiaineisto näyttäytyy pirstaleisena, eikä kokemus digikuvien sijainnista tai historiasta ole yhtä voimakas kuin filmikuvien tapauksessa.

Ne harvat vastaajat, jotka toivat vastauksissa esille nimenomaan teknostalgiata, perustelivat kokemustaan tyypillisesti filmikuvan materiaalisella luonteella ja fyysisen kuvan käsittelyllä. Eräs vastaaja pitää fyysisten kopioiden katselua "kivempana", koska "niissä on tuntoaisti ja niissä saattaa näkyä patina, mikä lisää nostalgialta. Niiden ääressä ei ole pakko olla koneella ja niitä voi levitellä pöydälle."¹⁵⁴ Huomattavaa on, että tässä tietokoneella oleminen asemoituu negatiivisena toimena. Toisen tulkinnan mukaan filmikuvista huokuu nostalgialta, ja "muistot palaavat selkeinä mieleen samalla kun kuvia hypistelee."¹⁵⁵ Hypistely-verbi on kiinnostava, sillä se kuvaa katseluun liittyvää keveyttä ja fyysisyyttä.

Medioitujen muistojen ikääntyminen voimistaa muistojen itsensä autenttisuutta ja synnyttävät siten nostalgialta. Teknologia muovaa tiettyä muistoa, sillä juuri teknologiasta tulee muistolle määrittävä tekijä, joka alkaa korvata niin sanotun alkuperäisen kokemuksen muiston aiheesta itsestään. (van Dijck 2007, 36.) Teknostalgian sijaan suuri osa vastaajista esitti suoraan, että kuvasta tekee merkityksellisen ainoastaan kuvattu tapahtuma tai aihe. Eräs vastaaja kirjoittaa, että "mikä saa sinut katselemaan filmikuvia" oli "outo kysymys, joka ei liity kuvien tekniikkaan. Vanhoja aikoja on mukava muistella, oli tekniikka mikä tahansa."¹⁵⁶

Nostalgialla on tulkintani mukaan läheinen suhde aitouden kysymyksiin. Aitous valokuvan tapauksessa merkitsee etenkin kuvan kykyä esittää ja dokumentoida tilanne autenttisesti – mutta autenttisuus on tulkinnanvaraista. Vain yksittäiset vastaajat ilmensivät filmikuvissa olevan sisäänkirjoitettu, omalaatuinen henkensä. Yksi vastaaja sanoi:

¹⁵³ Mies, 1989.

¹⁵⁴ Nainen, 1981.

¹⁵⁵ Nainen, 1974.

¹⁵⁶ Mies, 1978.

On totta että vanhoissa paperikuvissa on tunnelmaa jota digikuvissa ei. Mutta en tiedä olisiko joku digiaikaan syntynyt lapsi eri mieltä. Ehkä on vain nostalgiaa ajatella että paperikuvat olisivat parempia tai aidompia.¹⁵⁷

Viimeisen virkkeen ajatus onkin yksi tämän tutkimuksen kiinnostuksenkohteista. Muistelijat antaa ymmärtää, että vastaus ei ole yksinkertainen. Yksittäiset vastaajat myös tunsivat nostalgiaa, mutta sen syytä ei avattu: "Fimikuvat tuntuvat jollain tapaa nostalgisemmilta"¹⁵⁸. Mieliä pidettä pehmenettiin vastauksissa toistuvasti myös "jotenkin"-sanalla.

Yksi vastaaja syventyi teknostalgiaan syvemminkin:

Pääosin kuvat toimivat tietyn aikakauden muistona ja kuvana, melkein pä jo tekniikka itsessään palauttaa muistoja ajasta, jolloin kuvien ottaminen oli enemmän tietynlainen hetki ja aktiivinen toimi. Tietysti kuvien katselu herättää paljon nostalgian värinää ja tuntemuksia, ehkäpä juuri tuon aikakauden tallentajana. Kuvat eivät siis tallenna vaan tiettyä hetkeä vaan kokonaisen aikakauden jolla on elänyt, tuoden mieleen koko sen kuvausprosessin ja kaikki kuvaamisen tekniikkaan liittyvän tapahtuman. Ehkä se on tietyn teknologiamuiston nostalgiaa myös.¹⁵⁹

Tekniikan kyky "palauttaa muistoja" on nähdäkseni avaintekijä nostalgian tunteiden tai "värinän" taustalla. Ylläoleva sitaatti viittaa koko aineistosta vahvimmin keinoihin, millä vanha teknologia viestii aikakaudestaan: muistikuviin limittyvät estetiikka, kuvauskäytännöt ja sosiaalinen tilanne. Aineisto yleisesti ilmentää voimakkaasti sitä, että tietyn valokuvan nostalgisuus nousee ensisijaisesti kuvan aiheesta ja sitten analogisesta aikakaudesta, mutta edeltävässä sitaatissa myös tekninen kehitys assosioituu osaksi nostalgista kokemusta.

Seppäsen (2014) mukaan kuvan kaltaisia tunteita on jokseenkin mahdoton tavoittaa, jos puhutaan ainoastaan valokuvien merkityksistä lingvistisen semiotiikan kehyksessä, jossa merkityksillä ei ole materiaalista läsnäoloa tai puhuttelevuutta. Seppänen kirjoittaa sekä valokuvien merkityksistä että niiden merkityksellisyydestä. Merkityksellisyys viittaa kokonaisvaltaiseen valokuvalliseen kokemukseen ja

¹⁵⁷ Nainen, 1993.

¹⁵⁸ Mies, 1992.

¹⁵⁹ Mies, 1987.

kuvauksen kohteiden läsnäoloon, jolloin merkitys semioottisessa mielessä on vain yksi osa kuvien merkityksellisyyttä. Merkityksellisyyttä ei voi aina pukea sanoiksi, koska juuri kielellisen ilmaisun rajalla liikkuminen on yksi sen keskeinen tunnuspiirre. Merkitykselliseen valokuvalliseen kokemukseen voi kuitenkin liittyä sanomisen, artikulaation, halun ja kenties jopa ruumiillinen tuntemus kielen riittämättömydestä. (Seppänen 2014, 11.) Eräs vastaaja viittasi valokuvalliseen kokemukseensa kertomalla saavansa hehkulamppumuistoja¹⁶⁰: Hänelle lapsuuskuvat "aiheuttavat surua, joten niitä täytyy katsella ns. oikeassa mielentilassa. Vahvassa mutta nostalgisessa, jossa osaa nähdä itsensä lempeästi."¹⁶¹

Kielen riittämättömyys on hyvä tapa lähestyä nostalgiaa. Nostalgia tunteena syntyy orgaanisesti, ilman rationaalista päätöstä merkityksellistä tiettyä asiaa. Kyse on monitasoisesta merkityksellisten asioiden kimpusta, joka voi myös muovata jo olemassaolevan nostalgian tunteen luonnetta yksilölle. Nostalgia liittyy elimellisesti myös nimenomaan yksilön kasvuun ja siten perhe-elämään kaikkine sosiaalisine ulottuvuuksineen. Kuhn (1995) puhuu tutkimuksissaan ilmaisuista "past-in-the-future, nostalgia-in-prospect", jotka voisi kääntää vapaasti muotoon "menneisyys tulevaisuudessa, nostalgia näköpiirissä". Kyse on ajattelutavasta: nyt tehdyt valinnat ja teot takaavat kokemuksen hyvästä menneisyydestä joskus tulevaisuudessa. Kuhnin mukaan tämä taipumus liittyy nimenomaan perhetarinoihin omine erityispiirteineen. (Kuhn 1995, 20.)

5.2 Aito filmi, pinnallinen digi?

Valokuvan todistusvoima on kulttuurisesti määrittynyttä. Nykyään ei kysytä enää yhtä usein, onko valokuva todiste jostain. Sen sijaan on tapana kysyä, millä tavoin valokuvalla on alkanut ilmaantua ominaisuuksia, jotka ovat säilyttäneet sen niskaan todistamisen taakan. (Seppänen 2001b, 93.) Aitous on problemaattinen mutta elimellinen osa valokuvan merkitysten purkamista. Eräs kyselyn vastaaja sanoi, että hän ei pidä itseään hyvänä kuvaajana, mutta kuvaamisessa hänelle "tärkeintä on

¹⁶⁰ Termi hehkulamppumuisto (flashbulb memory) kuvaa kokemusta, kun kuva palauttaa muiston mieleen olosuhteita, aikaa, yksityiskohtia ja paikkaa myöten (van Dijck 2007, 18).

¹⁶¹ Nainen, 1993.

läheisten ihmisten ja aitojen hetkien tallentaminen¹⁶². Tietoisuus aiemmin esittelemästani Seppäsen (2014) materiaalisen jäljen teoriasta voi myös tulla esiin esimerkiksi puheena dokumentaarisuudesta, autenttisuudesta tai realismista. Näillä käsitteillä yritetään tavoittaa jotain valokuvan ja kuvatun kohteen välisestä suhteesta ja läsnäolosta. (Seppänen 104, 109.)

Keskustelu aitoudesta nimenomaan valokuvien yhteydessä on kiinnostavaa, sillä jälkikäteen kuvia katsellessa katsoja luo automaattisesti narratiiveja ja syy-seuraus-rakenteita. Jos kuvista muodostettu tulkinnallinen kehys ei tunnu aidolta, koko valokuva tulee kyseenalaistetuksi: miksi tämä on otettu, ja voinko luottaa sen sisältöön? Pintapuolisesti perhevalokuva toimiikin erityisesti visuaalisena todisteena tietyn perheen olemassaolosta ja siitä, että perheenjäsenet ovat käyneet läpi tietyt konventionaaliset perheille ”kuuluvat” ajanjaksot (Kuhn 1995, 42). Näihin ajanjaksoihin sisältyy esimerkiksi lapsuus tiettyine stereotyyppioineen.

Aineiston pohjalta päättelen, että taipumus kutsua filmikuvaa aidoksi korreloi filmikuvien omalaatuisen tunnelman arvostamisen kanssa: analogisen tekniikan avulla tallennettu kuva mielletään näin todistukselliseksi ja autenttiseksi. Valokuvien aitoutta on kuitenkin haasteellista esittää yksiselitteisesti. Perhevalokuvan tapauksessa kysymys aitoudesta on tässä tutkimuksessa olennainen erityisesti siksi, että onko kokemus kuvatuksi tulemisesta ja kuvien katsomisesta jälkeenpäin erilainen analogisella ajalla kuin digitaalisella. Onko analoginen kuva autenttisempi ja siten vilpittömämpi? Kyselyn aineisto näyttää, että erityisesti nuorimmat vastaajat pitävät filmikuvaa aidompana kuin digikuvaa.

Vaikka yksittäiset vastaajat vaikuttivat kieltävän valokuvan minkäänlaisen tarpeen näyttäytyä dokumentaarisena tai aitona, mielipiteet teknologioiden aitoudesta jakaantuivat lähinnä kahteen kategoriaan: joko analogisia kuvia pidettiin aidompana, tai sitten ilmaistiin, ettei kumpikaan ole erityisesti aidompi. Vain yksi vastaaja kuvaili digikuvaa aidommaksi teknologiaksi.

¹⁶² Nainen 1989.

Tarkastellessani aitoutta analysoin termin alla myös autenttisuuteen liittyvät kommentit. Eräs vastaaja innostui pohtimaan valokuvien aitoutta niin seikkaperäisesti, että käytän sitä kokonaisuudessaan esimerkkinä:

Ei digikuva ole mitään ongelmaa tuonut, eikä ongelma ole mielestäni se, että kuvia käsitellään: mikä on aito kuva(?) Kuva on aina joukko (kuvaajan) valintoja, rajauksia, sommitelmia, säätöjä, kehitystä jne.. Siten kuvankäsittely, digipimiö, photoshoppaus on eräs osa kuvaa. Kuvien herättämiin tunteisiin, "onko kuva aito" on tullut jokin kummallinen vire ikään kuin kovalta vaadittaisiin digiaika aitoutta. Sitä en ymmärrä. Miksi kuvalle ylipäänsä asetetaan jokin aitous-vaatimus; onko musiikki aitoa kun ääntä on käsitelty studiossa, onko kirjailijan mietelmät "aitoja". Miksi kuvan pitäisi olla aito(?) Oliko vanha paperikuva aito - miksi tästä ylipäätään vouhkataan? Kuva on kuva, se on v a i n kuva. Se synnyttää, jos synnyttää, katsojassaan jotakin (~yleensä ei synnytä), ja hyvä niin. Mitään sen kummempaa aitoutta ei ole, vaikka usein kuvalle, (~tarkemmin näkemiselle), liitetäänkin jokin aitous tae. Ajattelen, että kuva tai näkeminen on kokemus. Jos "aito kuva" (~so. käsittelemätön, prosessoimaton kuva) synnyttää paremman tai haluttavamman kokemuksen joissakin niin sitten varmaan pitää ko. henkilöiden hakeutua v a i n ko. aitojen kuvien äärelle - ei valokuvaustaitteen pariin. Ne kun ovat aina valokuvaajiksi itseään nimittävien "kolmijalkamiesten" ja AD:n tekemää huijausta, manipulaatiota, vääristelyä, petkutusta ja joiden takeista ei ole mitään selvyyttä. Eli siis ihan perkeleestä seuraavia ovat nämä katalat kanssakulkijamme digivalokuvaajat...¹⁶³

Filmikuvia puolustavat vastaajat argumentoivat, että kuvien "fyysisyys itsessään tekee niistä ja muistoista aidompia"¹⁶⁴ ja että niissä on "jotenkin erilainen tunnelma kuin esimerkiksi digiaikana siskoni lapsuudessa otetuissa kuvissa. Filmikuvat tuntuvat jotenkin aidommilta ja persoonallisemmilta"¹⁶⁵. Myös rajallinen kuvien määrä on joillekin vastaajille olennainen aitouden aspekti: "Filmikuvat tuntuvat jotenkin autenttisemmilta, sillä niitä ei ole voinut ottaa niin monia, poistaa tai muokata."¹⁶⁶ Toinen vastaaja kuvaili samaa asiaa sanomalla, että filmikuvat ovat aidompia, koska "ne on otettu yhdessä hetkessä eikä ole voinut ottaa uutta koska se oli huono"¹⁶⁷. Aitouden pohtiminen liittyynee keskeisesti myös nostalgiaan ylipäänsä. Yksi vastaus toteaa vain, että "kuvissa on aito tunnelma, ennen kaikki oli paremmin"¹⁶⁸.

¹⁶³ Mies, 1970.

¹⁶⁴ Mies, 1988.

¹⁶⁵ Mies, 1992.

¹⁶⁶ Mies, 1992.

¹⁶⁷ Nainen, 1998.

¹⁶⁸ Mies, 1985.

Eräs vastaaja kirjoitti tunteiden nostattamisesta ja viehättävyydestä, ja uskon niiden olevan kuvan autenttisuuden taustalla: "Filmikuvaan liittyy se viehättävä ominaisuus että joku voi löytää ne sattumalta vuosien jälkeen ja ne voivat nostattaa tunteita mielestäni aivan eri tavalla myös täysin kuvaan liittymättömälle henkilölle kuin kuvaan liittyvälle"¹⁶⁹. Tässäkin tapauksessa lienee merkittävää, puhutaanko tunteista ja tunnelmasta vai aiheesta. Näppäilykuvat ovat usein banaaleja ja merkityksettömiä katsojalle, jolla ei ole yhteyttä kuvan tapahtumiin tai kontekstiin, sillä näppäilykuvien synnyttämät tunteet ovat usein henkilökohtaisia ja yksityisiä (Sarvas & Frohlich 2011, 8).

Keskustelu teknologioiden aitoudesta liittyyneen yleiseen kokemukseen siitä, että analoginen ja digitaalinen ovat yksinkertaisesti erilaisia tapoja ottaa kuvia samoista aiheista. Perustelut olivat samankaltaisia. Väite "Filmi ei itsessään ole formaatti, joka herättää tunteita, vaan se, mitä ollaan kuvattu"¹⁷⁰ tukee jälleen aiemmin esittelemääni käsitystä siitä, että vain aihe tekee kuvasta merkityksellisen. Toinen vastaaja sanoo, että "tunnetta voi herättää mikä tahansa kuva. Digikuva on ainoastaan hallitumpi (säädot, muokkausmahdollisuudet, mahdollisuus valita paras monesta) kuin analoginen"¹⁷¹. Kolmas henkilö taas myönsi tavoittavansa mielikuvan autenttisuudesta, mutta kokee sen nousevan nostalgisuudesta. Hän lisäsi myös, että "vaikka en henkilökohtaisesti erityisemmin välitä digikuvista, en näe niitä mitenkään vähemmän 'aitoina' kuin filmikuvia"¹⁷². Se, ettei "erityisemmin välitä digikuvista", on tulkittavissa kokemukseksi digikuvien heikommasta vaikuttavuudesta.

Aineistoon kuuluu yksi selkeä kokemus siitä, että nimenomaan digikuvaus on tehnyt valokuvaamisesta aitoa:

Itse muutos digikuvista nykypäivän kuvan ottoon on itselle ollut melkoinen, sillä kun on nähnyt sen vierestä kuinka tekniikka kehittyi niin se on saanut miettimään ylipäättänsä kuvien merkitystä elämässä ja sitä mitä jätämme seuraaville sukupolville. Nykyään kuvaus on aidompaa ja yksityiskohtaisempaa

¹⁶⁹ Mies, 1993.

¹⁷⁰ Mies, 1980.

¹⁷¹ Nainen, 1971.

¹⁷² Nainen, 1989.

ja realistisempaa parhaimmillaan verrattuna entiseen pönötykseen kuvissa, joten ehkä se on myös laajentanut luovuuden käsitettä kuvauksessa.¹⁷³

Yksi näkökulma kuvan lukemiseen on John ja Malcom Collierin huomautus siitä, että valokuva, poiketen esimerkiksi muistikirjamerkinnoista, kontekstualisoi kuvatun tilanteen. Valokuva näyttää ihmisten sijoittumisen tilaan, mikä usein kuvastaa sosiaalista statusta. Kamera voi myös tallentaa tehokkaasti nonverbaalista viestintää ja vuorovaikutusta ylipäänsä. (Seppänen 2001, 60.) Aineistosta voi lukea kuvauksia siitä, että ”pönötys” on omanlaistaan nonverbaalista viestinnästä, joka kertoo kuvassa olevien ihmisten sosiaalisista suhteista sekä yleisestä kanssakäymisen normista. Näen nonverbaaleilla viesteillä olevan yhteys siihen, miten aitona kuvat jälkeinpäin näyttäytyvät:

Joskus haluaa nostalgiaa, katsoa jotain vanhaa, ihan vaan sattumalta. Yleensä en katso kovin usein omia lapsuuteni kuvia; häpeän lapsuuttani, kehoani, perhettäni, se tuo mieleen traumoja, ikäviä asioita, tai jotakin aitoa, jota en halua - parempi elää vain muistoissa.¹⁷⁴

Kun aineistossa puhutaan aitoudesta, tuodaan muistoihin usein mukaan omakuvat. Representaatioiden merkitykset syntyvät kulttuurissa, joten myös valokuvallinen representaatio saa merkityksensä käytännöistä ja diskursseista, joihin se osallistuu (Seppänen 2014, 131). Näihin käytäntöihin ja diskursseihin voidaan lukea tavat esiintyä kuvassa sosiaalisessa kontekstissa. Toinen vastaaja käsittelee samaa aihetta näillä sanoilla: ”Nuorena me ainakin otettiin hyvin joviaalisti ja ajattelemtta kuvia, nykyään ihmiset --- ovat paljon kuvaustietoisempia kuin ‘siltoin aikanaan’ digikuvan alkutaipaleella”¹⁷⁵. Filmikuville kenties annettiin enemmän anteeksi, ja siksi ne tuntuvat aidommilta:

Nykyinen valokuvissa onnistumisen pakko on ahdistavaa. Pitäisi osata ottaa selfieilme silloinkin kun muut kuvaavat. Analogisella ajalla huono kuva oli vain huono kuva. Nyt vika on siinä, että ei osaa olla kameran edessä.¹⁷⁶

¹⁷³ Nainen, 1997.

¹⁷⁴ Mies, 1970.

¹⁷⁵ Mies, 1987.

¹⁷⁶ Nainen, 1990.

Valokuvatussa muotokuvan onnistumiselle on suuri paine, sillä kuvaushetki on yksi silmänräpäys. Van Alphenin (1999) mukaan muotokuvat sekä maalauksissa että valokuvissa ovat länsimaisen keskiluokkaisen kulttuurin ruumiillistuma. Muotokuvassa keskeisiksi elementeiksi nousevat kuvan mallin ainutlaatuisuus ja tämän omat saavutukset. Muotokuvat herättävät kunnioitusta, koska perinteisen näkemyksen mukaan onnistuneessa potretissa katsoja voi tunnistaa sekä mallin että sen tehneen henkilön ainutlaatuisia piirteitä. Kuvan mallin persoonallisuus pääsee esiin vain siksi, että kuva ei ilmennä mitään suhteita – tai niiden puutteita – toisiin ihmisiin. (Van Alphen, 1999, 34.) Tähän nojaten on todellakin katsojasta kiinni, miten aidolta muotokuva näyttää. Aitous voi myös liittyä sosiaaliseen paineeseen, katselukokemukseen itsessään sekä valokuvan herättämään reaktioon:

En katsele kuvia usein. Osin tämä liittyy siihen, miten eri tavalla ilmaisen sukupuoltani nyt kuin miten ilmaisin sitä lapsuudessa ja nuoruudessani. Filmikuvien katsominen on yleensä surumielistä tai noloa, ehkä tuskallistakin. Yleensä katselen kuvia vanhempieni kanssa, jolloin koen, että pitäisi reagoida iloisesti, mutta oma aito reaktioni on negatiivinen. Joskus toki ilahdun vilpittömästi, esimerkiksi sisarusteni kuvista.¹⁷⁷

Kokemus aitoudesta valokuvassa vaikuttaa usein liittyvän lavastamattomuuteen ja välittömyyteen. Tämä herättää ajatuksen siitä, onko virallisten ryhmäkuvien ohella näppäilykuva ollut se yleisin tapa ottaa perhevalokuvia. Kumpuaako filmikuvan aitous useimmiten suunnittelemattomasta kuvasta, joka on onnistunut tallentamaan jotain oleellista kuvan kohteesta? Kukin sisällyttää ”aitoon” tarinaan lapsuudesta erilaisia asioita: tulkinta on katsojan silmissä.

5.3 Tekniikka on makukysymys

Olen edellä olevissa luvuissa käsitellyt jo niitä keinoja, joilla valokuvia merkityksellistetään nostalgian ja aitouden osalta. Jakamani esimerkit jo osaltaan selvittävät analogiseen ja digitaaliseen liittyvää paremmuusajattelua, mutta vielä tarkempi puhe teknologioiden suhteesta toisiinsa on tarpeen.

¹⁷⁷ Muu, 1988.

Tietyt kyselyn esittämät väitteet vihjasivat, että yhtä tekniikkaa voi suosia enemmän kuin toista, ja se herätti hämmennystä. Monet vastaajat pitivät vääränä sitä asetelmaa, että joko filmikuvaus tai digikuvaus olisi toista parempi metodi. "Mielestäni kummallekin on paikkansa ja käyttötärpeensa. On hyvä asia että meillä on nykyään mahdollisuus tehdä kumpaakin"¹⁷⁸, sanoi yksi. Toinen kuvaili aihetta sanoin "filmin ja digin vastakkainasettelu on kuin jaottelisi maalauksia öljy- ja akvarellimaalien perusteella. Kuvat ovat kuvia"¹⁷⁹.

Vastauksista ilmenee, että tekniikoita pidetään peruslähtökohdiltaan erilaisina, mutta makuasiat ja käytännön tarpeet määrittelevät tietyn tekniikan suosimista enemmän. "Vaikka filmikuviin eittämättä liittyy tietynlaista nostalgia-arvoa, eri valokuvamuotojen paremmuusvertailu tuntuu tarpeettomalta"¹⁸⁰. Toisaalta on muistettava, että näistä teemoista puhuttaessa sekoittuvat usein muistot analogisesta lapsuuskuvasta ja ajatukset filmikuvauksesta nykypäivänä. Joko analogisen tai digitaalisen tekniikan suosimisen sijaan jälleen tärkeämmäksi nousee "kuva ja sen tuoma muisto hetkestä tai henkilöstä"¹⁸¹. Edes fyysinen vedos ei ole kaikille tärkeä, "kun vanhat kuvat on skannattuna ja huolellisesti säilytyksessä"¹⁸².

Eräs vastaaja kiihtyi kysymyksistä enemmänkin. Hänkin puhui filmikuvan "lookista" eli tietynlaisesta tunnelmasta, mutta kiisti sen merkityksen hyvän valokuvan kannalta:

Aivan täysin sentimentaalista vouhotusta kysymyksissä 13 ja 14¹⁸³ --- Filmissä hienoa on sen tuottama "lookki", ja tietysti se näyttää erilaiselta jo ihan lähtökohtaisesti, kuin täysin eri tavalla ja logiikalla tuotettu digitaalinen kuva, mutta kaikki on kuitenkin yhtäläillä valokuvausta ja kuvaa, jonka meriitit lepäävät monen pilarin päällä. --- Olen iloinen että olen elänyt myös analogista aikaa, mutta iloitsen vielä enemmän että olen nähnyt valokuvan räjähdysmäisen nousun jokaisen saavutettavaksi. Kuvia ei voi olla liikaa. Ja vaikka omasta lapsuudestani on "riittävästi" kuvia, olisi silti kiva jos niitä olisi paljon enemmän.¹⁸⁴

¹⁷⁸ Mies, 1979.

¹⁷⁹ Mies, 1985.

¹⁸⁰ Nainen, 1990.

¹⁸¹ Nainen, 1981.

¹⁸² Mies, 1973.

¹⁸³ Kysymyksiä 13 ja 14 arvioitiin Likert-asteikolla, ja ne ovat seuraavat: "Filmikuva synnyttää tunteita, digikuva synnyttää informaatiota." sekä "Filmikuvissa on tunnelmaa, jota digikuvissa ei voi saavuttaa."

¹⁸⁴ Mies, 1987.

Vastaajan kiihtyminen näistä kysymyksistä on kuvaavaa, sillä hän selvästi pitää jossain määrin väitteet filmikuvista tunteen ja tunnelman välittäjinä, mutta silti kiistää niiden olevan parempia. Kysymyksissä ei tosin ollut kyse siitä, mikä on niin sanottu hyvä valokuva, vaan puhtaasti esteettisestä pohdinnasta. Seuraava vastaaja kuvailee, mitä filmikuvien ”tunnelma” hänelle merkitsee:

Filmikuvassa on mielestäni jokin jännä syvyys ja tunnelma, jota ei digikuvalla vaan voi saavuttaa. Filttäreillä ja rakeella voi päästä lähelle. En osaa sanoa mikä se on. Silti en koe, että filmikuva olisi arvokkaampi kuin digikuva. Sisältö on kuitenkin tärkein.¹⁸⁵

Vaikuttaa siltä, että usein arvostus filmikuvia kohtaan syntyy niiden vaatimasta vaivannäöstä ja teknologisista rajoitteista. Digitaalisuuden kenties nähdään automaattisesti takaavan laadukkaammat kuvat, ja mahdollisuus ottaa enemmän kuvia on loppujen lopuksi vain positiivista. ”Digiajassa on mahtavaa se, että kuvia tulee oikeasti otettua ja paljon, ja kuvat ovat laadukkaampia (sisällöllisesti, teknisesti).”¹⁸⁶ Toinen vastaaja taas pohtii, että vaikka digitaalinen valokuvaus ja niiden katselu on teknisesti parempi tapa ammattilaiskuvaajille, ”muistojen säilyttämisessä, taiteessa ja käsityön arvostuksessa filmi ja sen vedostaminen on parempi vaihtoehto.”¹⁸⁷ Tämä onkin kiinnostavaa. Missä menee täsmälleen muistojen ja työn puitteissa otettujen kuvien raja? Eivätkö digitaaliset kuvat ole yhtä voimakkaita muistoja?

Toisaalta avoimissa vastauksissa huomautetaan, että digitalisoituminen ja suuremmat kuvamäärät ovat ”vähentäneet yhden kuvan arvoa”¹⁸⁸. Tietyille kuvalaadun tasolle pääseminen edellyttää myös ponnistelua, minkä lisäksi suuret kuvamäärät tuottavat ehkä tietyissä tilanteissa enemmän vaivaa. Suuremmat kuvamäärät nähdään digikuvauksen selkeänä etuna, sillä filmiaikana ”ei ’voinut’ ottaa montaa kuvaa samasta kohtaa --- potretin ottamisessa kesti aina tuhottoman kauan kun zoomailtiin ja haettiin parasta asentoa, ilmettä ja kuvakulmaa”¹⁸⁹. Kuvat ovat kuitenkin aina vaatineet järjestelyä. Joillekin ihmisille tämä kuvien järjestelmällinen käsittely on

¹⁸⁵ Nainen, 1981.

¹⁸⁶ Nainen, 1992.

¹⁸⁷ Mies, 1993.

¹⁸⁸ Mies, 1989.

¹⁸⁹ Nainen, 1991.

aina ollut taakka, jolloin digitalisoituminen on vain korostanut tätä ongelmaa (Hand 2012, 157).

Digitalisoituminen on myös perustavanlaatuisesti vaikuttanut kuvausmotiiveihin. Eräs kommentoija piti vaikeana arvioida väittämää filmi- tai digikuvauksen paremmuudesta "rajaamatta valokuvausta mitenkään":

Digikuvaus kattaa esimerkiksi paljon sellaista kuvaamista, jolla on pelkkä käytännöllinen tarkoitus (esimerkiksi tekstistä kuvan ottaminen sen ylös kirjoittamisen sijaan) ja jonka tulosten ei ole tarkoitukseen säilyä kuin rajatun ajan. Digikuvauksella voi olla hyvin erilaisia käyttötarkoituksia kuin lapsuuteni filmikuvauksella, johon olennaisesti liittyi kuvien säilyttäminen ja muistojen vaaliminen.¹⁹⁰

Tämä huomautus on oleellinen, kun mietitään kuvien merkitystä ja taltioituja tilanteita. Pelkästään käytännöllisistä syistä otettujen kuvien puute analogiselta ajalta kaventaa käsitystä esimerkiksi arjesta ja mieltymyksistä. Handin (2012) mukaan ajatus kuvien väliaikaisuudesta tai hävitettävyydestä ei kuitenkaan synny teknologiasta itsessään vaan uusista kuvien jakamisen käytännöistä, jotka suosivat uusia päivityksiä ja jatkuvaa kuvavirtaa. Juuri tästä herää kysymys, onko siirtymä pois analogisesta saanut meidät arvostamaan digikuvia eri tavoin kuin filmikuvia. (Hand 2012, 89.)

Valokuvien määrä onkin avainasemassa myös kuvauskäytäntöjen suhteen:

Olen havainnoinut koko valokuvauksen kenttää erittäin suurella mielenkiinnolla, peilaten varsinkin ns. maallikkokuvaajien kuvien tasoa "ennen ja nyt". Korkeatasoista kuvaa on nyt ihmisten verkkokalvoilla päivänselvästi enemmän kuin koskaan ennen, ja kuvien ottamisen helppouden ja ylipäättään valokuvauksen tällaisen uuden ubiikkiuden ilmiön kautta harjoitus on tehnyt monista mestareita, ja nostanut yleistä tasoa aivan hurjasti, ja tietty suuremmasta harrastajajoukosta nousee siten samoin esiin entistä enemmän lahjakkuuksia. Jos esim. vertaan omaa instagram feediä ja tyypillisiä nettiin laitettuja kuvia vaikka vain kymmenen vuoden takaa, niin tasoero on poskettoman suuri. Tietysti digitaalisten kuvauslaitteiden tekninen kehitys ja saatavuus on vaikuttanut asiaan varmasti eniten, mutta uskon että myös em. asiat pätee ja vaikuttaa.¹⁹¹

¹⁹⁰ Mies, 1993.

¹⁹¹ Mies, 1987.

Edellä vastaaja puhuu amatöörikuvaajista tai tavan ”näppäilijöistä” maallikkokuvaajina. Hänen kommenttinsa antaa ymmärtää, että siirtyminen digitaaliseen tekniikkaan on ollut kaikin puolin muutos parempaan. Kaiken lisäksi mahdollisuus ottaa entistä parempia kuvia on demokratisoinut valokuvan kenttää. Kommentin mukaan digitalisoituminen on ollut luonnollinen kehityslinja, joka ei arvota analogista teknologiaa digitaalisen alapuolelle.

Filmin paremmuutta painottavat kommentit aineistossa ylipäänsä välittävät vaikutelman tunteiden merkityksestä. Mielipiteet ovat selkeitä, mutta niitä ei syvällisemmin avata: ”Koen että paperikuvat ovat kuitenkin arvokkaampia ja tärkeämpiä kuin pelkkä tiedosto.”¹⁹² Filmikuviin yhdistettävä arvokkuus näkyy myös siinä, että eräälle henkilölle ne ”tuovat tunteita ja muistoja lähemmäksi kuin digitaaliset”¹⁹³ ja toisen vastaajan mukaan fyysinen kuva jopa ”lähensi perhettä enemmän kuin digikuvat, joiden käsittely tapahtuu yksin”¹⁹⁴. Toisaalta on huomattava, että digikuvat eivät kenties tuo muistoja mieleen myös siksi, että ne ovat ajallisesti lähempänä. Filmikuvan paremmuutta perustellaan tarkemmin sillä, että ne ovat ”persoonallisempia kuin digikuvat, koska ne eivät aina ole onnistuneita --- Tämä tekee niistä kiinnostavia”¹⁹⁵. Vastauksissa kuuluu myös ajatus siitä, että lopputulos riippuu lähinnä kamerasta: ”Koska filmikuvia ei voinut muokata digiajan tapaan, ne ovat realistisia ja siinä mielessä ’totuudellisempia’. Toisaalta yksinkertaiset halpafilmikamerat eivät voineet tuottaa mitään teknisesti hienoja kuvia, jolloin lopputuloskin oli paljolti tuurista kiinni.”¹⁹⁶

Seuraava kommentti antaa myös ymmärtää, että analogisella ajalla painotus on ollut enemmän kuvaustilanteen interaktiivisuudessa ja harkinnassa, jolloin tilanne itsessään on merkityksellisempi kuin digiaikana:

Filmikameran kanssa kuvatessa muistaa helpommin kyseisen kuvaustilanteet joissakin tapauksissa, sillä kuvien räiskiminen ei ole ollut mahdollista. Tällöin tilannetta on tullut havainnoitua ilman kameraa välissä.¹⁹⁷

¹⁹² Nainen, 1981.

¹⁹³ Nainen, 1997.

¹⁹⁴ Nainen, 1992.

¹⁹⁵ Nainen, 1978.

¹⁹⁶ Nainen, 1980.

¹⁹⁷ Nainen, 1995.

Erilaisilla käytännöillä, kuten kuvien katselulla ja jakamisella, on paljon merkitystä. Perinteisesti fyysisinä vedoksina löytyviä filmikuvia verrataankin helposti sosiaalisen median tapoihin. "Lapsuuden filmikuvat ovat yhdessä laatikossa tai albumissa, joissa niiden selaaminen on jotenkin facebook-selailua helpompaa. Samalla tulee pysähtyttyä paremmin"¹⁹⁸, sanoo yksi. Samaa ajatusta on kommentissa, jonka mukaan juuri "fyysisuus ja niihin joskus liitetyt kuvatekstit luovat aivan eri tunnelman kuin kuvien katselu ja peukuttelu facebookissa tai instagramissa"¹⁹⁹. Voisi sanoa, että filmikuvauskäytännöt rinnastuvatkin helposti kokonaiseen digitaalisen kulttuuriin, sisällyttäen sosiaalisen median ja muut ei-valokuvalliset elementit.

Myös kuvien elinkaaria pohdittiin vastauksissa kuvamäärien kautta. "Mietin joskus, millaisia muistoja omille lapsilleni syntyy valokuvien kautta, kun valokuvia on nykyään kaikkialla ja niitä otetaan jatkuvasti. Ovatko ne ikään kuin kokeneet inflaation?"²⁰⁰ Toinen vastaaja pohti samoja teemoja: "Olen iloinen, että varhaisnuoruudessani ei ollut vielä instagramia ja että kuvia ei ole kauheasti tallella... --- Epäilen että nykyään otetaan niin paljon kuvia, ettei kukaan jaksa katsoa niitä kaikkia myöhemmin."²⁰¹

¹⁹⁸ Nainen, 1990

¹⁹⁹ Nainen, 1987

²⁰⁰ Nainen, 1992

²⁰¹ Nainen, 1991

6. Lopuksi

Vahvin kuvaamiseen liittyvä muistoni on juuri se, että isäni kuvasi jatkuvasti --- Eräällä kotivideolla veljeni esittelee uutta leluaan kameralle ja sanoo: "Katso isä silmillä." Tällainen obsessiivinen arjen tallentaminen periytyi itsellenikin kun aloin teini-ikäisenä kuvata. --- Nykyään kuvaan harkitsevammin, vaikka digikuvaus mahdollistaisikin ylenpalttisen räiskimisen. Muistan usein veljeni sanat, ja ajattelen ehkä hiukan niin, että jatkuva kuvaaminen on joskus elämisen tiellä. Vaikka ajattelenkin, että valokuvat toimivat oivallisina muistin apureina, välillä pelkään, että lapsuusmuistoni eivät ole todellisia muistikuvia vaan muistoja valokuvista.²⁰²

Ylläoleva muisto sitoo analogisen ja digitaalisen ajan kiinnostavasti yhteen: valokuville ja muulle dokumentoinnille annetaan yleensä suuri arvo, mutta raja lämmöllä valokuvaajan tallentajan ja itsekkäästi kuvaavan sisäänpäinvetäytyjän oli hento jo ennen digiaikaa. Muistosta on helppo vetää analogia 2000-luvulle.

6.1 Yhteenveto

Tässä työssä esitellyt muistot ovat vastauksia siihen, miten suomalaiset aikuiset merkityksellistävät lapsuusmuistojaan analogisen valokuvan aikakaudelta omaa digitaalista aikuisuuttaan vasten. Odotin vastaajien nostalgisoivan ja jopa kaipaavan teknologisesti yksinkertaisempaa aikaa. Tällaiset tuntemukset ja paluu vanhempiin medioihin olisivat loogisia reaktioita 2000-luvun Suomen hyperteknologiselle arjelle. Paluuta vanhempaan muotoon edustaa esimerkiksi vinyyli, jonka suosio on kasvanut tällä vuosituhanella merkittävästi²⁰³. Kärjistetysti suurin osa vastanneista oli kiitollinen analogisen aikakauden kokemisesta, sillä kokemus siitä on antanut perspektiiviä digiajan kehityksen seuraamiseen. He eivät silti kokeneet varsinaisesti mitään nostalgisoitavaa aikakaudessa itsessään, sillä digitaalisen valokuvaamisen mahdollisuudet ovat suurempia kuin sen negatiiviset puolet, kuten turhina nähtyjen asioiden kuvaaminen. Nostalgia omaa lapsuutta, sen ajan ihmissuhteita ja paikkoja kohtaan tuodaan aineistossa voimakkaasti esille, mutta harva puhuu teknostalgiaista. Paperikuvan pitäminen lapsuutta muistellaessa on positiivinen lisä ja nostalginen piirre

²⁰² Nainen, 1985.

²⁰³ Vuonna 2000 vinyylilevyjä myytiin 8791 kappaletta, kun taas vuonna 2017 myytiin 90 263 vinyyliä. (Musiikkituottajat ry: Tilastot. Äänitteiden vuosimyynti.)

retrospektiivisessä muistelussa, mutta useimpien vastaajien nostalgialle fyysisyys ei ole edellytys.

Aineistosta välittyy voimakas kokemus siitä, että digiaikana kuvataan liikaa, mitä perustellaan nimenomaan analogiajan perustelluilla kuvausaiheilla. Turhautuminen nykypäivän kuvausaiheisiin kuuluu vastausten läpi. Kuvamassat ovat rasite, minkä vuoksi monet kokevat kiitollisuutta lapsuudesta ilman sosiaalista mediaa. Asia ei ole kuitenkaan näin yksinkertainen. Valtaosa vastaajista on kiitollinen digiajan mahdollistamista kuvamääristä ja kuvausmahdollisuuksista, mutta ongelmana nähdään kuvatut aiheet. Filmiajan kuvat tuntuvat perustelluilta, sillä silloin oli ”vielä jokin syy kuvata”. Kiinnostava ilmiö aineistossa on joidenkin vanhimpien vastaajien haluttomuus kuvata digiaikana. Vaikka he käyttäisivät sosiaalista mediaa ja olisivat siten kiinnostuneita modernista valokuvasta, suhtautuminen digikuviin voi olla välinpitämätön. Valokuvaamisen valtavirtaistumisella voi siis olla luotaantyöntävä vaikutus. Vastaajat uskovat, että ”kukaan ei jaksa katsoa digikuvia”, koska niitä kertyy niin paljon enemmän kuin filmikuvia. Yksittäisen kuvan arvo on siis laskenut rajusti. Tämä herättää huolta siitä, miten nykyiset tai tulevat lapset suhtautuvat vastaajien omiin valokuviin. Kuvamäärien koetaan mahdollistavan teknisesti ja sisällöllisesti onnistuneet kuvat, mutta niiden kääntöpuolena on myös kriittisyys ja tarve saada täydellinen kuva. Vastaajat osaavat nimetä asioita, joista haluaisivat lisää kuvia, mutta kuvia on otettu analogiaikana tarpeeksi – erityisesti siksi, että silloin ei ollut digiajan kaltaista ”sosiaalista tarvetta” kuvata.

Lapsuusajan kuvia luonnehtii niukkuuden kokemus, mikä vaikuttaa kuvien katseluun aikuisiällä. Analogisena aikana on ollut yleistä, että lopputulosta eli otettuja kuvia ohjaili kuvaamisen korkea hinta, epäonnistumisen riski ja sosiaalinen normi – eli se, että kuvia ei ollut tapana ottaa paljoa. Koska kuvia ei ole paljon, jokainen säästynyt ja jopa epäonnistunut kuva on arvokas. Vastaajat ovat hyvin tietoisia siitä, että perhealbumit ovat pieni otos lapsuudesta ja nuoruudesta. Kokemus epämukavista kuvista voi korostua, sillä kuva-albumit eivät aina vastaa omaa muistikuvaa lapsuudesta ja siitä, mikä oli tärkeää. Kuvien katselu ja albumit voivat olla siksi jopa henkisesti kivulias kokemus.

Analogisen ajan kuvakokoelmat tuntuvat digiajasta katsottuna monin tavoin vanhentuneilta. Filmiaikana pääpaino on ollut juhlakuvilla, ja valokuvia arkisista tilanteista toivotaan olevan huomattavasti enemmän. Niukkuus on johtanut siihen, että kuvausaiheet ylipäänsä ovat rajalliset. Perhekuvista esimerkiksi hautajaiskuvat ja niin sanotut pönötyskuvat ylikorostuvat, mitä vastaajat pitivät tarpeettomina. Sosiaalisen ja yhteiskunnallisen ilmapiirin vaikutus näkyi analogisena aikana etenkin tavassa kuvata uivia alastomia lapsia, mitä perusteltiin ”viattomattomalla aikakaudella”. Niukemmista kuvausmahdollisuuksista huolimatta kuvauksen kohde ei ole välttämättä ollut merkityksellinen, sillä filmiä täytettiin ”turhilla” kuvilla.

Erona digiaikaan filmikuvat koettiin tyypillisesti epäonnistuneina, mutta niitäkin muistellaan nyt positiivisessa hengessä. Kuvien epäonnistumisen riski tunnettiin jo analogisena aikana, ja vaikka lopputulokset aiheuttivat pettymystä, epäonnistuneet kuvat hyväksytään yhä luonnollisena osana sen ajan kuvauskulttuuria. Toisin sanoen, epäonnistumisesta ”tuli osa kuvaa ja muistoa”, eli siinä mielessä ”teknologia tulee osaksi lapsuusmuistoa”. Yleisesti siis ajateltiin, että filmikuvat olivat usein epäonnistuneita esimerkiksi väärin asetusten vuoksi. Toisaalta joukossa oli myös vastaajia, joiden mukaan epäonnistumisia tuli harvoin juuri siksi, että kuvia otettiin harvoin: kuvan ottamiseen panostettiin, ja harvojenkin kuvien haluttiin onnistuvan.

Käsitys aidosta kuvasta on muuttunut digiajalle siirtyessä. Aitous vaikuttaa liittyvän näppäilymäiseen, keveään kuvaamiseen ja lavastamattomuuteen. Analogisen ajan kuvaa pidetään aidompana, koska kuvia ei ole poistaa, muokata ja koska ”uutta ei voinut ottaa, koska edellinen oli huono”. Toisaalta digiaikana koetaan ahdistavaa ”onnistumisen pakkoa”, mikä tarkoittaa edustavan ilmeen hallitsemista spontaaneissa yhteiskuvissa. Siinä missä digiaikana haetaan kaikin puolin onnistunutta kuvaa, ”analogisella ajalla huono kuva oli vain huono kuva”. Omakuvien ottaminen nähdään digitaalisen ajan ilmiönä, minkä positiivisena puolena on terveemmän itsetunnon rakentaminen kuvaustottumusten kautta. Digiaikaa kutsui aidoksi vain yksi vastaaja, jonka mukaan analogiset kuvat esittivät epäaidosti pönöttäviä ihmisiä, ja digiajan yksityiskohtaisempi ja realistisempi kuvaus tekee kuvista luovempia.

Kuvien järjestely, kontekstualistointi ja huolellinen arkistointi lisäävät niiden merkityksellisyyttä. Koska nämä käytännöt olivat erilaisia analogisena aikana, ovat järjestellyt kuvakokonaisuudet merkittävä syy filmikauden viehätykseen. Fyysisuus mahdollistaa oheistiedon kirjoittamisen ja esimerkiksi elokuvalippujen lisäämisen kuvien yhteyteen, mikä erottaa ne digikäytännöistä. Moni vastaaja pitää kattavaa fyysistä kuva-arkistoa arvokkaampana kuin digikuvia, joita nykyiset sukupolvet ovat lähettelleet toisilleen esimerkiksi sähköpostitse. Vaikutelma kuvien järjestelijästä kuratoijana on niin voimakas, että albumit ovat kuin omia teoksia, joiden tekijää on syytä arvostaa. Kuvakokoelmien luoma tarinallisuus on myös tärkeä elementti, sillä se yhdessä filmikuvien fyysisyyden kanssa luo "aivan eri tunnelman kuin peukuttelu Facebookissa". Digikuvat käsitetäänkin lähes erottamattomasti sosiaalisen median kautta. Järjestelyllä on silti arvoa lisäävä vaikutus myös digikuviin, sillä niin kuvakuoriin unohtuneet filmikuvat kuin tietokoneen kansioihin jääneet digikuvat menettävät vetovoimaansa. Järjestely on siis tärkeää hahmottamisen kannalta.

Fyysiset kuvakokoelmat ovat kokonaisuuksia, jotka avaavat tulkinnallisia ja tarinallisia kehyksiä. Ne herättävät mielenkiintoa esiintyvien ihmisten elämää kohtaan tavalla, jota digikuvien metatiedot eivät tee. Analogisen kuvakulttuurin taktiiliset elementit ovat siten merkittävin teknostalgiaa voimistava tekijä. Mahdollisuus jäsenellä ja fyysisesti käsitellä kuvia on jopa voimauttava kokemus digiaikana. Fyysisten kopioiden katselu esitetään mukavana, ja nimenomaan niiden kepeä "hypistely" synnyttää vahvan nostalgisen mielentilan. Paperikuvien käsittelyn vastakohtana nähdään mahdollisuus olla "oikeassa maailmassa", koska niiden ääressä "ei ole pakko olla koneella". Toisaalta on vastaajia, jotka pitävät sisältöä selkeästi "paperia tärkeämpänä".

Lapsuuden filmikuvat ovat "historiallinen aineisto omaan elämään", ja niitä katsotaan useimmiten halusta muistella elettyä elämää. Retrospektiivinen katsaus omaan kasvuun ja kehitykseen tunnistetaan identiteetille paitsi tärkeäksi, myös mukavaksi toimeksi. Lapsuuskuviin palataan usein myös silloin, kun on tarve käyttää tiettyä kuvaa onnittelukorttiin. Tämän lisäksi sattumalla on merkittävä rooli kuvien katselussa, sillä kuvia päädytään usein katsomaan siivoamisen yhteydessä. Tämä voimistaa ajatusta

kuvista fyysisenä kokonaisuutena vakiintuneessa lokaatioissa. Sattuma liittyy olennaisesti nimenomaan filmikuvaan, sillä digikuvia katsotaan useammin ja vaikka ajankuluksi omalla puhelimella. Eräänlaisiksi "väliinputoajiksi" nimetään digikuvat ennen älypuhelinajan aikaa.

Analogisen ajan keskeisimpiä ominaispiirteitä olivat valokuvien kehittäjät, ja heidän työnsä rinnastetaan usein digiajan tietoturvakysymyksiin. Harvaa vastaajaa vaivaannutti ajatus kuvien kehittäjästä, vaan heitä ajateltiin enemmänkin positiivisella jännityksellä ja mysteerisinä kasvottomina hahmoina. Oletan, että suurin osa kyselyyn vastanneista ei kuvannut vielä itsenäisesti filmiaikana, joten otetut perhekuvat olivat tyypillisesti mahdollisia altistaa vieraan katseelle: vastaajat eivät siinä iässä juurikaan ottaneet salailua vaativia, arkaluontoisia kuvia. Digiaikana valokuvaamisen prosessi on yksityistynyt niin, että valokuvia on mahdollista ottaa kenenkään näkemättä niitä. Tämä kenties voimistaa uhkakuvaa omien valokuvien päätymisestä väriin käsiin: vastaajia ahdisti ajatus digikameran muistikortin häviämisestä. Yksi vahvimista digitaalisuuteen ylipäänsä liittyvistä uhkakuvista onkin kokemus siitä, että ulkopuolinen pääsee käsiksi henkilökohtaiseen materiaaliin, ja täten symbolisesti riistää tämän materiaalin omistajuuden. Ajatus banaaleja aiheita kuvaavien perhekuvien kehittäjästä on lähinnä nostalgisen sympaattinen verrattuna digiajan leviämishäviöihin.

Mitä tulee kuvien menettämiseen, useimmat ovat huolissaan valokuvien päätymisestä väriin käsiin eikä valokuvan itsensä tuhoutumisesta. Perhevalokuvat koetaan turvallisiksi objekteiksi, joita on tavallisesti säilytetty pitkään tietyssä paikassa lapsuudenkodissa. Tällöin ajatellaan, että kuvat eivät sieltä leviä. Tältä osin ero analogisen ja digitaalisen osalta oli selvä: on epätodennäköistä, että fyysiset kuvat "yhtäkkiä" tuhoutuvat, mutta sen sijaan digitaaliset kuvat voivat hävitä esimerkiksi tietokoneen hajoamisen yhteydessä. Analogiajan kuvia voidaan tarkastella helposti hallittavana kokonaisuutena, joka on mahdollista nostaa esimerkiksi kaapista pöydälle ja käydä kaikki läpi. Tätä vasten digitaalisten kuvien sijainti on hahmoton, ja digikuvien kerrotaan esimerkiksi "leijuvan kovalevyllä" tai "olevan jossain vaan tiedostoina".

Toisaalta kysymys siitä, ovatko filmikuvat vai digikuvat pysyvämpiä, jakoi kaikista eniten mielipiteitä vastaajien kesken. Oletin, että useimmat vastaajat pitäisivät filmiä pysyvämpänä siitä näkökulmasta, että filmikuvien poistaminen on monin tavoin hankalampaa kuin digikuvien. Mielipiteet pysyvyydestä jakoutuivat kuitenkin aika tarkalleen puoliksi, mutta selkeää syytä mielipide-eroille ei ilmene. Vaikuttaa siltä, että myös kuvien pysyvyyttä arvioitiin kahdesta eri näkökulmasta: osa vastaajista ajatteli kuvien pysyvyyttä oman yksityisyytensä varjelun kannalta, ja toinen osa kuvan itsensä menettämisen kannalta. Vastaajiin mahtui myös epäröijiiä, joiden mielestä kumpikaan tekniikka ei tunnu toista pysyvämmältä. Kummankin kuvan tuhoaminen nähtiin ”valintana”, ei siis esimerkiksi onnettomuutena.

Tyypillisesti filmikuvan ainoana oikeana uhkana pidettiin tulipaloa. Filmikuvan pysyvyyttä heijasteltiin sitä kautta, että digikuvien arkistointi on ongelmallista, varmuuskopiointi on hankalaa ja kuvilla on tietoteknisen tuhoutumisen mahdollisuus. Digikuviiin liitettiin ajatus hallitsemattomuudesta – siitä, että niitä voi helposti kopioida ja levittää – mikä teki filmikuvista ”turvallisempia ja yksityisiä”. Monet kokivat filmikuvien tuhoamisen henkilökohtaisesti haastavaksi, koska kuvia pidetään ainutlaatuisina vedoksina. Kynnys filmikuvan tuhoamiseen on suuri, sillä se vaatii ruumillista toimintaa. Tätä vasten koetaan, että digikuvat ovat useammin merkityksettömiä ja niin nopeasti poistettavissa, ettei sitä ehdi edes huomata.

Digikuvaa puolestaan pidettiin pysyvämpänä siksi, että valokuvien lataaminen sosiaaliseen mediaan ja lähettäminen ystäville toimisi tietynlaisena varmuuskopiointina. Pilvipalveluiden, kovalevyjen ja muiden tallennusjärjestelmien sijaan Internetillä ja sen myötä jakamisella koetaan olevan iso rooli säilymisen turvaamisessa. Ajatus on tällöin se, että kaikista tärkeimmät kuvat tulee julkaistua jossakin tai jaettua jollekin, ja todennäköisyys kuvien tallentumisesta useisiin paikkoihin kasvaa. Tästä samasta syystä digikuvien koettiin olevan vaikeampia poistaa: on tavanomaista levittää digikuvia eri kanavien välityksellä, joten kuva voi jatkaa leviämistä ilman omaa kontrollia. Digikuvan säilyvyyttä perusteltiin myös mahdollisuudella palauttaa jopa hajonneen kovalevyn tiedostot. Aineistossa esiintyi

myös kokemus siitä, että epäonnistunut digikuva jätetään arkistoihin ”varmuuden vuoksi”, mutta epäonnistunut filmikuva oli helpompi heittää jo uutena pois.

Eniten kritiikkiä kyselyssä herättivät kysymykset, joissa analoginen ja digitaalinen tekniikka asetettiin vertailuasetelmaan. Tässä asetelmassa avainkäsitteeksi muodostui filmin omalaatuinen tunnelma tai ”lookki”. Useat vastaajat sanoivat filmin tuottavan tietynlaista, tunnistettavaa estetiikkaa, mutta sen merkitys hyvän valokuvan kannalta kiistettiin. Filmikuvausta harrastavien vastauksissa toistui retoriikka, jonka mukaan kuvan merkityksen sanelee sen ilmentyminen ”hyvänä” valokuvana. He eivät siis kehuneet filmitekniikkaa sen mahdollistaman tunnelman vuoksi, vaan hyvän filmikuvankin ”merkiitit lepäävät monen pilarin päällä”. Filmikuvan ”lookista” puhuttaessa kuvailuja pehmenettiin tyypillisesti ilmaisuilla kuten ”jotenkin” ja ”jollain tapaa”. Tämä ilmentää filmiestetiikan olevan helposti aistittava attribuutti, mutta sen perustelu on haasteellista. Yleisesti ottaen analoginen ja digitaalinen tekniikka nähtiin yksinkertaisesti erilaisina tekniikoina, joiden käyttö on makukysymys. Filmikuvaaminen käytäntönä ei siis vastaajien mukaan ole aidompi tapa toimia, mutta sen sijaan digiajan kuvausmääriä kritisoitiin.

Arvostavaa puhetta analogisesta kuvauskaudesta määrittelee tietoisuus niukemmista kuvausmahdollisuuksista sekä ilo säilyneistä kuvista. Koska filmikuvista on useimmiten tehty vain yksi vedos, tietoisuus kuvan ainutlaatuisuudesta on merkittävä arvostuksen lisääjä. Seppäsen materiaalisen ytimen teoriaan viitaten fyysisellä kuvalla on niin vahva lataus, että harva vastaaja tuo edes esiin negatiivien käyttämisen uusien vedosten tekemiseen. Voisi sanoa, että filmikuvan merkityksestä tulee nimenomaan iäkkäästä paperivedoksesta. Se on ennen kaikkea muistoesine, johon kietoutuu tietoisuus ”filmitekniologian rajoitteista”: hetket, jotka on onnistuttu rajoitteista huolimatta tallentamaan, ovat täten ”ainutlaatuisia ja harvinaisia”. Vastaajat, jotka pitivät filmikuvia pysyvämpinä kuin digikuvia, perustelivat filmikuvien arvoa myös niiden kestävyydellä. Filmikuvaaminen on jännittävää, koska kuvia ei näe heti. Lisäksi vastaajat saavat mielihyvää eletyistä hetkistä, sillä filmille kuvatessa tilanteet jäävät paremmin mieleen, koska ”kuvien räiskiminen ei ollut mahdollista”. Analogisista kuvista ei välity ainoastaan muisto aikakaudesta, vaan ne elimellisesti muistuttavat

katsojaa koko kuvausprosessista ja sen vaatimasta tekniikasta. Kuvien ottaminen oli erilainen toimenpide kuin digiaikana. Vaikka digiaika mahdollistaa enemmän tämän päivän lapsille, on kokemus analogisesta antanut perspektiiviä digiaikana kuvaamiseen.

Analogista aikaa vasten digikuvauksella on erilaiset konventiot, ja toisaalta digiaika on mahdollistanut nopean kehittymisen valokuvauksen ammattilaiseksi. Analogiaikana ei ollut digiajan kaltaista mahdollisuutta harjoitella kuvausta tai ylipäänsä nähdä yhtä paljon kuvia. Nämä seikat yhdessä laitteiden teknisen suorituskyvyn sekä niiden saatavuuden kanssa mahdollistavat kuvaustaitojen kehittämisen tavalla, joka analogiaikana ei olisi onnistunut. Yleinen valokuvaajien taso oli siis huomattavasti matalampi. Analogisen ja digitalisen vertailua vaikeuttaa se, että niiden perusluonteet ovat erilaiset. Filmikuvien nähdään pyrkineen muistojen vaalimiseen sekä tärkeiden ja korvaamattomien aiheiden tallentamiseen, mutta digikuvien ottamista kuvailee jopa kertakäyttökulttuuri, sillä kuvia voidaan ottaa puhelimella vaikka vain muistiinpanojen sijaan. Jotkut vastaajista liittävät analogiajan kuvakonventioihin vaivalloisuuden niiden vaatiman huolellisuuden vuoksi. Paperikuvien liimaaminen ja jäsentely on jopa "postimerkkeilyyn verrattavaa toimintaa". Digikuvat ovat siis monin tavoin "mukavampia" ja helpompia käsitellä.

6.2 Haasteet

Kyselyn luominen oli työläs prosessi, sillä pyrin paitsi rajaamaan kysymykset mielekkäällä tavalla, myös tekemään kyselystä mahdollisimman helposti saavutettavan erilaisille vastaajille. Jokaisella vastaajalla on omat mieltymyksensä onnistuneiden taustatietojen, kysymysten muotoilun ja käytetyn kielen osalta. Vaikka tein akateemista työtä, pyrin pitämään kyselyn mahdollisimman yleiskielisenä mutta käyttämään välttämätöntä valokuvasanastoa. Voi olla, että kysely oli silti joillekin potentiaalisille vastaajille liian monimutkainen tai raskas. Vastaajien käyttämistä ilmaisuista voi päätellä, että ainakin osa heistä on saanut tai suorittaa akateemista koulutusta. Juuri he osasivat keskittyä vastauksissaan valokuvan merkitysten pohtimiseen eikä oman lapsuuden muisteluun. Ymmärrän tietyn sosiologisen tai

humanistisen ajattelutavan tärkeyden, kun pohditaan sitä, mitä kuvien katselu, materiaalisuus tai tekniikka *merkitsevät* vastaajille. Sen sijaan osalle vastaajista on helpompaa pohtia sitä, mikä kuva on heille tärkeä tai mitä muistoja valokuvien katselu herättää. Kaiken summana on oletettavaa, että iso osa vastaajista on asiaan perehtyneitä ja melko korkeasti koulutettuja. Nämä piirteet eivät ole välttämättömiä kyselyni aiheen kannalta, joten tutkittu ikäryhmä ei edusta vielä riittävän kattavaa otosta suomalaisista aikuisista. Kysely olisi hyvä toteuttaa myös ruotsiksi, jotta tutkimus saavuttaisi paremmin ruotsinkieliset suomalaiset.

Olen tehnyt suomalaisten aikuisten elintavoista oletuksia, jotka ovat rajanneet potentiaalista vastaajajoukkoa. Keskeisin oletus on väittää, että kaikki käyttävät ja ovat jo tottuneita digiteknologian sekä älypuhelimien käyttäjiä. Osa vastaajista sanoikin "yhä elävänsä filmiaikaa". Olen tässä tutkimuksessa määritellyt digiajan alkavan käytännössä siitä, kun digikameroita myytiin enemmän kuin filmikameroita. Mikäli vastaaja on kuitenkin keskeytyksettä jatkanut filmikuvaamista aina analogiselta ajalta lähtien, hänen käsityksensä "analogisen ajan lopusta" ja "digitaalisen ajan alusta" on liukuva. Toisin sanoen, osa vastaajista vaikutti pitävän analogista aikaa yhä tämänhetkisenä todellisuutenaan siksi, että käyttää analogisia teknologioita kenties keskivertosuomalaista enemmän. Tällaisesta näkökulmasta vastaaja voi pitää vieraana tai luotaantyöntävänä tutkimuksen asetelmaa, jonka mukaan "kaikki" elävät digiajassa. Tähän viitaten on problemaattista ylipäänsä puhua "heistä" eli tutkimastani ikäryhmästä näennäisen homogeenisenä ryhmänä, vaikka lukemattomilla tekijöillä perhekuvan määrittelystä lähtien on vaikutus yksilön valokuva- tai teknologiasuhteeseen.

Avoimissa kysymyksissä oli runsaasti apukysymyksiä, mikä tekee vastauksista vertailukelvottomia. Apukysymyksien tarkoituksena oli tarjota vastaajalle mielekäs tapa lähestyä samaa aihetta. Koska kutakin yksilöä puhuttelevat tietyt aiheet enemmän kuin toiset, halusin herätellä apukysymyksillä ajatuksia ja antaa vastaajan valita, mihin hän vastaa. Luonnollisesti vastaajat ovat voineet myös jättää tietoisesti vastaamatta johonkin apukysymykseen esimerkiksi ikävän muiston välttelemiseksi, tai he eivät yksinkertaisesti ole muistaneet jotain kiinnostavaa asiaa kyselyyn vastatessaan.

Toisaalta käytetty metodi eli temaattinen sisällönanalyysi mahdollistaa kaikkien kommenttien käsittelemisen, jolloin kaikenlaiset muistot ovat tutkimukselle hyödyllisiä.

Haasteena tutkimukselle on sekin, että olen itse ammattivalokuvaaja, ja kuvaan silloin tällöin myös filmille. En koe romantisoivani filmiä mediana, mutta sen käyttö on tietysti tietoinen valinta. Teen filmikuvaa, koska se tyydyttää jonkinlaisen tarpeen, johon digitekniikka ei vastaa. Voi silti olla, että kyselystä on tullut vaikutelma minusta filmin nostalgisoijana. Tämän saattoi päätellä joistakin vastauksista, jotka kritisoivat analogisen ja digitaalisen tekniikan vertailuasetelmaa, kysymyksiä valokuvan aitoudesta sekä tekniikan merkitystä hyvän kuvan kannalta. Moni vastaaja vaikutti pitävän kyselyn väitteitä ominani eikä tutkimuksen kannalta sopivina kysymyksinä. Analogisen ja digitaalisen tasavertainen ja tasapuolinen käsittely voi olla ongelmallista, mutta koen kyselyni onnistuneen, sillä kriittiset vastaukset ovat erinomaista tutkimusaineistoa tälle työlle. Joka tapauksessa, noin ylipäänsä on aiheellista problematisoida oman esiyymmärryksen vaikutusta tehtyihin tulkintoihin.

On myös olennaista huomata, että juuri tähän aiheeseen läheisesti liittyvää lähdekirjallisuutta on melko vähän. Lisäksi digitalisoitumisen tutkimus heittää omat haasteensa, sillä sellaisella kirjallisuudella on taipumus vanhentua nopeasti. Yksi keskeisimmistä lähteistä työssäni oli José van Dijckin *Mediated memories in the Digital Age*, mutta siinäkin viitataan vanhentuneisiin digiajan konventioihin, kuten mahdollisuuteen lähettää valokuva konsertista heti sähköpostin välityksellä. Vuonna 2007 julkaistu teos on monin tavoin ajan tasalla, mutta kuvaavaa on, kirja on julkaistu ennen varsinaista sosiaalista mediaa. Lisäksi suurin osa lähdekirjallisuudestani tulee Iso-Britanniasta ja Yhdysvalloista, joten suomalainen tutkimus olisi eduksi suomalaisia tarkastellessa.

Koen tutkimukseni onnistuneen luomaan suhteellisen hyvän koosteen analogisen valokuvauksen muistelusta, mutta aihetta olisi voinut rajata vielä tiukemmaksi. Ennen kyselyn julkaisua en osannut sanoa, millaisia kokemuksia vastaajat jakavat, ja mitkä aiheet puhuttelevat heitä eniten. Jälkikäteen katsottuna olisi ollut mahdollista tehdä

esimerkiksi oma pro gradu -työnsä tämän ikäryhmän suhteesta valokuvan materiaalisuuteen. Vastauksista todella välittyi sukupolvikokemus siinä mielessä, että etenkin eronteko tämän ikäryhmän ja nuoremman, digitaalisen sukupolven välillä oli selkeä. Lisäksi kvantitatiivisen osuuden Likert-asteikolla arvioitavat väitteet olivat ilmeisesti sen verran laveita, että harvassa väitteessä on eroteltavissa selkeää kokemuseroa eri vuosikymmeninä syntyneiden välillä. Suurin osa analyysistä on tehty avointen kysymysten pohjalta, joten tutkimuksen kannalta kyselyä olisi voinut painottaa enemmän niihin ja tehdä kysymyksistä täsmällisempiä. Hyvällä alustuksella voisi välttää riskit, joita liiallisiin apukysymyksiin liittyy.

6.3 Jatkotutkimus

Kuten edellä viittasin, tällaisen tutkimuksen voisi helposti toteuttaa eri näkökulmista elementtejä ja tekijöitä vaihtamalla. Koska kyselyyn vastanneet ihmiset olivat syntyneet vuosien 1946–2000 välillä, aihe selvästi puhutteli todella laajaa ikäryhmää. Samanlaisen tutkimuksen voisi tehdä ainakin eläkeläisikäisten suhteesta digitaaliseen aikaan ja nykyisten teini-ikäisten suhteesta analogiseen teknologiaan. Tutkimukseni mukaan 1970–1980-luvuilla syntyneet nostalgisoivat filmiä kaikista vähiten. On siis kiinnostavaa nähdä, herääkö 2000-luvulla syntyneiden keskuudessa vahva kiinnostus filmikuvaan, koska he eivät filmikuvan kultakaudella ole eläneet.

Analogisen ja digitaalisen välistä suhdetta voisi tarkastella vielä lisää. Useat vastaajat puhuivat esimerkiksi ”turhista” valokuvista ja filmikuvien lataamisesta sosiaaliseen mediaan. Jokainen näistä ansaitsisi tarkemman tutkimuksen. Suhdetta voisi lisäksi tutkia laitespesifistä näkökulmasta esimerkiksi niin, että kartoitettaisiin kaikkia tietynikäisten käyttämiä, valokuvaavia laitteita.

Lähdeluettelo

Kirjalliset lähteet

Bartholeyns, Gil (2014) "The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography". Teoksessa Katharina Niemeyer (toim.) *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Bluck, Susan (2003) "Autobiographical Memory: Exploring Its Functions in Everyday Life". *Memory* vol. 2:11, 113-123.

Boym, Svetlana (2002) *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Coyne, Richard (2012) "Mosaics and Multiples: Online Digital Photography and the Framing of Heritage". Teoksessa Elisa Giaccardi (toim.) *Heritage and Social Media*. London; New York, NY: Routledge.

Elo, Mika (2005) *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Erfving, Emilia (2013) *Pakenevat rakeet: Miksi nuoret kuvaavat filmille?* Helsinki: Aalto-yliopisto.

Fingerroos, Outi; Haanpää, Riina; Heimo, Anne; Peltonen, Ulla-Maija (2006) *Muistitietotutkimus: Metodologisia kysymyksiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Gallop, Jane; Blau, Dick (1999) "Observations of a Mother". Teoksessa Marianne Hirsch (toim.) *The Familial Gaze*. Hanover, NH; London: University Press of New England for Dartmouth College.

Giaccardi, Elisa (2012) "Introduction: Reframing Heritage in a Participatory Culture". Teoksessa Elisa Giaccardi (toim.) *Heritage and Social Media*. New York: Routledge.

Hand, Martin (2012) *Ubiquitous Photography*. Cambridge; Malden, Mass.: Polity.

Hirsch, Marianne (1997) *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

Hirsch, Marianne (1999) "Introduction: Familial Looking". Teoksessa Marianne Hirsch (toim.) *The Familial Gaze*. Hanover, NH; London: University Press of New England for Dartmouth College.

Kilpiö, Kaarina; Kurkela, Vesa; Uimonen; Heikki (2015) *Koko kansan kasetti: C-kasetin käyttö ja kuuntelu Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Knobel, Michele; Lankshear, Colin (2007) *A New Literacies Sampler*. New York: Peter Lang Publishing.

Kuhn, Annette (1995) *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. New York: Verso.

Kullström, Niklas (2017) *The digitalization of the image - A pixelated future*. Helsinki: Aalto-yliopisto.

Laakso, Harri (2003) *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Lauronen, Katja & Laine, Alexandra (2018) *Digisyryjätyt : Asiakkaiden haasteita digitaalisessa yhteiskunnassa*. Helsinki: Laurea-ammattikorkeakoulu.

Makkonen, Pekka (2010) *Camera pixela: Ammattilaisten näkemyksiä valokuvauksen digitalisoitumisesta*. Helsinki: Aalto-yliopisto.

Mäkilä, Pirjo (1993) *Tätä hetkeä en unohda koskaan - tutkimus kotivalokuvauksesta*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Miller, Nancy K. (1999) "Putting Ourselves in the Picture: Memoirs and Mourning". Teoksessa Marianne Hirsch (toim.) *The Familial Gaze*. Hanover, NH; London: University Press of New England for Dartmouth College.

Mitchell, William J. (1992) *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press.

Myllylä, Dunja (2008) *Digitaalisuus ja arjen valokuvakulttuurin muutos: tulokulmia digitaalitekniikan valokuvapuheeseen tuomiin muutoksiin*. Turku: Turun yliopisto.

Nykrog, Thomas (2005) *Digikuvaajan käsikirja*. Helsinki: Werner Söderström Oy.

Nylén, Antti (2017) *Johdatus filmiaikaan: Kirjoituksia valokuvaamisesta*. Helsinki: Siltala.

Purhonen, Semi (2007) *Sukupolvien ongelma: Tutkielmia sukupolven käsitteestä, sukupolvi-tietoisuudesta ja suurista ikäluokista*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Rose, Gillian (2010) *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*. Surrey: Ashgate.

Ruohonen, Katariina (2011) *Neljä sukupolvea. Perhealbumivalokuvaston tarkastelua erään suvun kuvien kautta*. Pori: Aalto-yliopisto.

Salo, Merja (2015) *Jokapaikan valokuva: Suomalaisen valokuvan digitalisoituminen 1992–2015*. Helsinki: Aalto Arts Books.

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

Sarvas, Risto & Frohlich, David M. (2011) *From Snapshots to Social Media - The Changing Picture of Domestic Photography*. New York: Springer.

Schrey, Dominik (2014) "Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation". Teoksessa Katharina Niemeyer (toim.) *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Seppänen, Janne (2001a) *Katseen voima: Kohti visuaalista lukutaitoa*. Jyväskylä: Gummerus.

Seppänen, Janne (2001b) *Valokuvaa ei ole*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Seppänen, Janne (2014) *Levoton valokuva*. Tampere: Vastapaino.

Slater, Don (1995) "Domestic Photography and Digital Culture". Teoksessa Martin Lister (toim.) *The Photographic Image in Digital Culture*. New York: Routledge.

Sturken, Marita (1999) "The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory". Teoksessa Marianne Hirsch (toim.) *The Familial Gaze*. Hanover, NH; London: University Press of New England for Dartmouth College.

Tuomi, Jouni; Sarajärvi, Anneli (2018) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

Ulkuniemi, Seija (2005) *Valotetut elämät. Perhevalokuvan lajityyppiä pohtivat tilateokset dialogissa katsojien kanssa*. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

Van Alphen, Ernst (1999) "Nazism in the Family Album: Christina Boltanski's *Sans Souci*". Teoksessa Marianne Hirsch (toim.) *The Familial Gaze*. Hanover, NH; London: University Press of New England for Dartmouth College.

van Dijck, José (2007) *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford, California: Stanford University Press.

Internet-lähteet

Bromwich, Jonah Engel (2018) "We Asked Generation Z to Pick a Name. It Wasn't Generation Z." *The New York Times*. (31.1.2018) Saatavilla:
<<https://www.nytimes.com/2018/01/31/style/generation-z-name.html>> (linkki tarkistettu 5.3.2019).

Länsimäki, Maija (2005) "Pönötystä ja patsastelua." *Kotimaisten kielten keskuksen kolumni*. Saatavilla:
<[https://www.kotus.fi/nyt/kolumnit_artikkelit_ja_esitelmat/kieli-ikkuna_\(1996_2010\)/ponotysta_ja_patsastelua](https://www.kotus.fi/nyt/kolumnit_artikkelit_ja_esitelmat/kieli-ikkuna_(1996_2010)/ponotysta_ja_patsastelua)> (linkki tarkistettu 9.3.2019).

Rosin, Hanna (2013) "The Touch-Screen Generation". *The Atlantic*. Saatavilla:
<<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2013/04/the-touch-screen-generation/309250/>> (linkki tarkistettu 9.3.2019).

Stankorb, Sarah; Oelbaum, Jed (2014) "Reasonable People Disagree about the Post-Gen X, Pre-Millennial Generation". *GOOD*. (25.9.2014) Saatavilla:
<<https://www.good.is/articles/generation-xennials>> (linkki tarkistettu 9.3.2019).

Suomen valokuvataiteen museo (2015) Pimiösanastoa. Luotu Pimiö-nimiseen näyttelyyn, joka järjestettiin 21.8.2015–31.1.2016,
<<https://www.valokuvataiteenmuseo.fi/fi/tietopalvelut/tietoa-ja-oppaita/pimiosanastoa>>
(linkki tarkistettu 9.3.2019).

Tilastokeskus (2009) *Ajankäyttötutkimus 2009. Muutokset 1979–2009, ennakko*, <
http://tilastokeskus.fi/til/akay/2009/02/akay_2009_02_2011-02-17_fi.pdf> (linkki tarkistettu
9.3.2019).

Torvinen, Pekka (2018) "Soititko lapsena kavereille lankapuhelimella, mutta käytit parikymppisenä sosiaalista mediaa? Onnea, olet osa ainutkertaista sukupolvikokemusta koko maailmassa mutta erityisesti Suomessa". *Helsingin Sanomat*. (28.2.2018) Saatavilla:
<<https://www.hs.fi/nyt/art-2000005585218.html>> (linkki tarkistettu 14.4.2019).

Urban Dictionary: Lo-Fi. (31.10.2018)
<<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Lo-Fi>> (linkki tarkistettu 9.3.2019).

Urban Dictionary: technostalgia. (2.8.2008)
<<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=technostalgia>> (linkki tarkistettu
9.3.2019).

Vallinkoski, Anu (2017) "Mikä ihmeen diginatiivi?" *Yliopisto* (20.3.2017),
<<https://www.helsinki.fi/fi/uutiset/koulutus-kasvatus-ja-oppiminen/mika-ihmeen-diginatiivi>>
(linkki tarkistettu 9.3.2019).

Yle (2012) Suuret ikäluokat, pullamössöt sekä x, y ja z. (23.4.2012)
<<https://yle.fi/uutiset/3-6006879>> (linkki tarkistettu 5.3.2019).

Yle Puhe (2018) "Leena Saraste ja pakenevan todellisuuden kuvajainen". *Juuso Pekkinen*.
(19.11.2018), <<https://areena.yle.fi/1-4584439>> (linkki tarkistettu 22.2.2019).

Liitteet

	1970	1980	1990
Kuvannut kertakäyttökameralla lapsena	55 %	69 %	80 %
Kuvannut kertakäyttökameralla lapsena	64 %	69 %	50 %
Ottanut pikakuvia (esim. Polaroid-kuvia) lapsena	36 %	43 %	13 %
Ottanut pikakuvia (esim. Polaroid-kuvia) aikuisena	36 %	63 %	55 %
Omistanut oman filmikameran filmiaikana	86 %	91 %	40 %
Omistanut oman filmikameran digiaikana	64 %	74 %	43 %
Omistanut kamerakännykän lapsena	5 %	17 %	75 %
Omistanut kamerakännykän aikuisena	95 %	94 %	100 %
Omistanut oman digikameran lapsena	5 %	31 %	75 %
Omistanut oman digikameran aikuisena	95 %	89 %	93 %

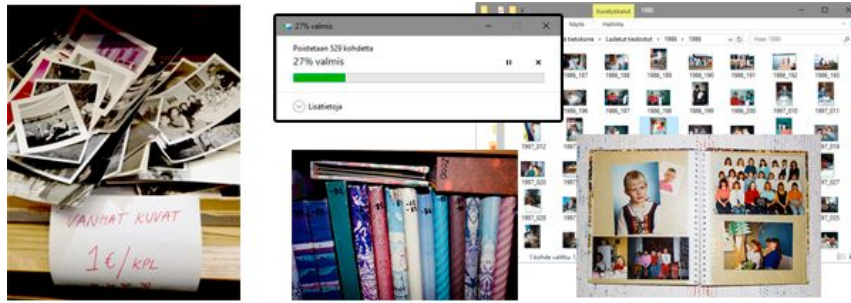
Taulukko 2. Laitteita käsittelevät kysymykset "Mitä kaikkea näistä asioista olet tehnyt?" -kohdassa.

	1970	1980	1990
Läettänyt paperikuvia jollekin postitse lapsena	86 %	89 %	78 %
Läettänyt paperikuvia jollekin postitse aikuisena	82 %	60 %	50 %
Läettänyt koulukuvan tai muun paperisen kuvan kirjekaverille lapsena	91 %	83 %	53 %
Tehnyt valokuva-albumin tai useita lapsena	73 %	77 %	68 %
Tehnyt valokuva-albumin tai useita aikuisena	82 %	66 %	55 %
Skannannut vanhoja filmikuvia digitaalisiksi tiedostoiksi	73 %	83 %	68 %
Joku muu on skannannut vanhoja filmikuvia käyttööni digitaalisiksi tiedostoiksi	32 %	51 %	38 %

Taulukko 3. Kuvien muotoa ja lähettämistä käsittelevät kysymykset "Mitä kaikkea näistä asioista olet tehnyt?" -kohdassa.

	1970	1980	1990
Nautin vanhojen filmikuvien katselemisesta.	4,5	4,74	4,58
On tärkeää, että pidetään yllä taitoa ottaa filmikuvia.	4,14	4,26	4,18
Digikuvaus on parempi valokuvausmetodi kuin filmikuvaus.	3,59	2,89	3,08
Filmikuva tuottaa turhaa materiaa.	2,36	2,14	2,53
Digitaalisten kuvien manipulointi on vakava ongelma.	2,82	2,4	3
Digitaalisten kuvien säilymisen turvaaminen on tärkeämpää kuin lapsuuteni filmikuvien turvaaminen.	2,27	2,23	2,08
Valokuvan digitalisoituminen on hyvä asia.	3,95	3,86	3,7
Filmikuva synnyttää tunteita, digikuva synnyttää informaatiota." (Lainaus: kirjailija Antti Nylén)	2,59	2,86	2,88
Filmikuvissa on tunnelmaa, jota digikuvissa ei voi saavuttaa.	3,18	3,14	3,5
Olen tyytyväinen siitä, että lapsuudessani ei koskaan ollut digikameroita. Jos lapsuudessasi oli jo digikameroita, voit jättää vastaamatta tähän.	2,95	3,4	3,25
Filmikuvat ovat aidompia kuin digikuvat.	2,64	2,63	2,75
Jos kotini palaisi ja voisin pelastaa jotain, pelastaisin varmasti paperisia vanhoja valokuvia. Jos sinulla ei ole sellaisia kotonasi, voit jättää vastaamatta tähän.	3,68	3,97	3,56
On tärkeää, että voin katsella filmikuvien paperiversioita (verrattuna filmikuvien skannattuihin tai digitoituihin versioihin).	3,91	3,83	3,65
Katselen digikuviani useammin kuin lapsuuden tai nuoruuden filmikuvia.	3,64	3,69	3,68
Kuvien katselu diginäytöiltä on minulle mieluisinta (verrattuna esimerkiksi paperikuviin, näyttelyihin, lehtiin jne.)	2,73	2,2	2,35
Paperiset kuvat eivät ole minulle tärkeitä.	1,55	1,43	1,58
Lapsuudessani otettiin tarpeeksi kuvia.	2,91	3,8	3,55
Olen iloinen, että olen elänyt analogista aikaa.	4,64	4,69	4,5
(Filmi)valokuvausta lapsuudessani rajoitti sen korkeat kulut tai tarvikkeiden vaikea saatavuus. Jos et osaa sanoa, voit jättää vastaamatta tähän.	3,85	3,34	3,05

Taulukko 4. Vastaukset kyselyyn kohtiin 6–24. Väitteisiin vastattiin Likert-asteikolla, jolla 1 tarkoitti "täysin eri mieltä" ja 5 tarkoitti "täysin samaa mieltä". Taulukossa olevat numerot ovat kunkin vuosikymmenen vastaajien keskiarvoja.



Kysely suomalaisesta arkivalokuvasta: Analoginen lapsuus, digitaalinen aikuisuus

Valokuvaus on muuttunut viime vuosikymmeninä radikaalisti. Kuvaaminen on digitalisoitunut, ja tavat ottaa, jakaa sekä esittää kuvia ovat muuttuneet. Jo nyt Suomeen syntyy sukupolvia, jotka ovat eläneet aina digitaalisessa maailmassa.

Vain osalla meistä on henkilökohtainen suhde filmikuvaan, ja onkin historiallisesti poikkeuksellista elää analogisen ja digitaalisen kulttuurin välissä. Mikä merkitys sinulle on esimerkiksi vanhoilla lapsuuden ja nuoruuden valokuva-albumeilla nyt, kun digikuvia katsellaan eniten älylaitteiden näytöiltä?

Tämä kysely kerää valokuvaa koskevia muistoja ihmisiltä, jotka ovat eläneet analogista lapsuutta ja digitaalista aikuisuutta. Tämä rajaa tutkittavan ikäryhmän suunnilleen vuosina 1980-1995 syntyneisiin. Voit kuitenkin vastata myös jos olet syntynyt tätä aiemmin tai myöhemmin edellyttäen, että muistat jotain filmikuvauksesta lapsuudessasi, eivätkä digikamerat tai vaikka kamerapuhelimet ole sinulle vieraita. Sinun ei tarvitse olla kokenut valokuvaaja - riittää, jos filmikuvia on otettu lähipiirissäsi.

Kysely on osa pro gradu -tutkielmaa eli lopputyötä mediatutkimuksen oppiaineeseen Turun yliopistossa. Suurin osa kyselystä on nopeita valintakysymyksiä. Voit kuitenkin kertoa muistoistasi niin paljon kuin haluat, sillä kaikki tieto on tärkeää!

Aineiston pohjalta etsin vastauksia esimerkiksi näihin kysymyksiin:

- Oliko "analoginen lapsuus" jotenkin aidompi kuin nykyinen digitaalinen lapsuus?
- Miten filmikuvien aiheet poikkeavat digikuvien aiheista?
- Millaista oli laittaa filmikuvia ensimmäistä kertaa Internetiin?
- Mihin lapsuuden tai nuoruuden filmikuviin palaamme useimmin?

Vastaukset jätetään anonymisti. Halutessasi voit luovuttaa kommenttisi osaksi Suomen valokuvataiteen museon kokoelmia. Tästä on lisää tietoa kyselyn lopussa.

Lisätietoja: mediatutkimuksen opiskelija Anni Savolainen, anlosa@utu.fi

Lämmin kiitos vastauksestasi jo etukäteen!

1. Taustatiedot

Syntymävuosi _____

Paikkakunta, jossa kasvoit _____

Nykyinen paikkakunta _____

2. Sukupuoli

Nainen

Mies

Muu

3. Miten kuvailisit itseäsi valokuvaajana?

Ammattilainen

Puoliammattilainen

Aktiivinen harrastaja

Satunnainen kuvaaja

Kuvaan erittäin vähän

En kuvaa ollenkaan

Ei mikään näistä

4. Kerro halutessasi lisää, jos kuvauskokemukset lapsuudessa ovat vaikuttaneet siihen, millainen kuvaaja olet nyt. Tämä voi koskea valokuvausta työnä, ilmaisumuotona tai elämäntapana. Mainitse myös, jos sinulla ei ollut tai ole stereotyyppistä "ydinperhettä". Ehkä sinut on esimerkiksi kasvattanut huoltaja, joka ei ole sinulle edes sukua? Tai olet elänyt uusperheessä, isovanhempiesi kanssa tai vastaavaa? Vaikuttaako tämä siihen, mitä ajattelet "perhevalokuvista"?

Tämän kyselyn päätarkoitus on muistella filmikuvia ja kuvaustapoja siihen aikaan. Kontekstin ja taustatietojen vuoksi kyselyssä on kuitenkin jonkin verran kysymyksiä, jotka liittyvät digikuviin, digilaitteisiin ja sosiaaliseen mediaan.

5. Mitä kaikkea näistä asioista olet tehnyt?

Lapsuuden ja aikuisuuden raja menee ikävuodessa 18.

- Vienyt filmin teetettäväksi lapsena tai ollut mukana viemässä
- Vienyt filmin teetettäväksi aikuisena tai ollut mukana viemässä
- Laittanut filmikuvan IRC-Galleriaan filmiaikana
- Laittanut filmikuvan ii2.org:iin filmiaikana
- Laittanut filmikuvan MySpaceen filmiaikana
- Laittanut filmikuvan muualle Internetiin filmiaikana
- Kuvannut kertakäyttökameralla lapsena

- Kuvannut kertakäyttökameralla aikuisena
- Ottanut pikakuvia (esim. Polaroid-kuvia) lapsena
- Ottanut pikakuvia (esim. Polaroid-kuvia) aikuisena
- Ollut katselemassa aitoa diakuvaesitystä lapsena
- Ollut katselemassa aitoa diakuvaesitystä aikuisena
- Lähettänyt paperikuvia jollekin postitse lapsena
- Lähettänyt paperikuvia jollekin postitse aikuisena
- Lähettänyt koulukuvan tai muun paperisen kuvan kirjekaverille postitse lapsena
- Omistanut oman filmikameran filmiaikana
- Omistanut oman filmikameran digiaikana
- Omistanut kamerakännykän lapsena
- Omistanut kamerakännykän aikuisena
- Omistanut oman digikameran lapsena
- Omistanut oman digikameran aikuisena
- Tehnyt valokuva-albumin tai useita lapsena
- Tehnyt valokuva-albumin tai useita aikuisena
- Skannannut vanhoja filmikuvia digitaalisiksi tiedostoiksi
- Joku muu on skannannut vanhoja filmikuvia käyttööni digitaalisiksi tiedostoiksi
- Laittanut vanhoja filmikuvia sosiaaliseen mediaan 2010-luvulla
- Laittanut vanhan filmikuvan itsestäni profiilikuvaksi sosiaaliseen mediaan 2010-luvulla

Alla esitetään valokuviin liittyviä väittämiä. Valitse jokaisen väittämän kohdalla se kohta asteikosta, joka vastaa mielipidettäsi. Jos väittämät herättivät ajatuksia tai haluat lisätä niihin jotain, voit kertoa lisää sivun lopussa olevaan tekstikentässä.

(Jokaisen väittämän kohdalla oli kyselyssä viiden kohdan asteikko, jossa 1 merkitsi "täysin eri mieltä", ja 5 merkitsi "täysin samaa mieltä".)

6. Nautin vanhojen filmikuvien katselemisesta.
7. On tärkeää, että pidetään yllä taitoa ottaa filmikuvia.
8. Digikuvaus on parempi valokuvausmetodi kuin filmikuvaus.
9. Filmikuva tuottaa turhaa materiaa.
10. Digitaalisten kuvien manipulointi on vakava ongelma.
11. Digitaalisten kuvien säilymisen turvaaminen on tärkeämpää kuin lapsuuteni filmikuvien turvaaminen.
12. Valokuvan digitalisoituminen on hyvä asia.
13. "Filmikuva synnyttää tunteita, digikuva synnyttää informaatiota."
(Lainaus: kirjailija Antti Nylén)
14. Filmikuvissa on tunnelmaa, jota digikuvissa ei voi saavuttaa.
15. Olen tyytyväinen siitä, että lapsuudessani ei koskaan ollut digikameroita.
Jos lapsuudessasi oli jo digikameroita, voit jättää vastaamatta tähän.
16. Filmikuvat ovat aidompia kuin digikuvat.
17. Jos kotini palaisi ja voisin pelastaa jotain, pelastaisin varmasti paperisia vanhoja valokuvia.
Jos sinulla ei ole sellaisia kotonasi, voit jättää vastaamatta tähän.
18. On tärkeää, että voin katsella filmikuvien paperiversioita (verrattuna filmikuvien skannattuihin tai digitoituihin versioihin).
19. Katselen digikuviani useammin kuin lapsuuden tai nuoruuden filmikuvia.
20. Kuvien katselu diginäyttöiltä on minulle mieluisinta (verrattuna esimerkiksi paperikuviin, näyttelyihin, lehtiin jne.)
21. Paperiset kuvat eivät ole minulle tärkeitä.

22. Lapsuudessani otettiin tarpeeksi kuvia.
23. Olen iloinen, että olen elänyt analogista aikaa.
24. (Filmi)valokuvausta lapsuudessani rajoitti sen korkeat kulut tai tarvikkeiden vaikea saatavuus.
Jos et osaa sanoa, voit jättää vastaamatta tähän.

25. Kerro halutessasi lisää väittämien herättämistä ajatuksista.

26. Kerro, mikä saa sinut katselemaan lapsuuden filmikuvia.

Voit vastata esimerkiksi näihin kysymyksiin: miten usein katselet niitä? Katseletko niitä useammin kuin ottamiasi digikuvia? Katseletko lapsuuden filmikuvia useammin kuin ottamiasi digikuvia? Millaisia tunteita ja ajatuksia filmikuvien katseleminen herättää? Miltä tuntuu katsella fyysisiä kopioita kuvista tai katsella niitä kuva-albumista? Katseletko kuvia yksin vai jonkun kanssa?

27. Filmikuvat voivat tuntua pysyvämmiltä, koska niitä ei voi poistaa heti, kuten digikuvia. Niitä ei voi myöskään kopioida yhtä helposti kuin digikuvia. Mitä ajatuksia tämä herättää?

Voit vastata esimerkiksi näihin kysymyksiin: liittyykö lapsuuskuviisi jotain vaikeita, noloja tai epämiellyttäviä muistoja? Onko sinusta esimerkiksi otettu kuvia, joista et pidä? Tai tuntuiko inhottavalta tietää, että ulkopuolinen henkilö eli filmin kehittäjä valokuvaliikkeessä näkisi otetut kuvat? Millaisia filmikuvia olet tuhonnut tai sotkenut itse?

28. Kerro joku mieleenjäynyt muisto tai kokemus filmikuviin ja -kuvaamiseen liittyen lapsuudestasi tai nuoruudestasi.

Voit vastata esimerkiksi näihin kysymyksiin: mihin kuvaan palaat jatkuvasti? Mikä on vaikein, jännittävin, hauskin tai vaikka pelottavin tilanne, josta otettiin kuva? Onko sinulla jotain muistoja lapsuudesta, joista ei ole kuvia, mutta toivoisit että olisi Miten kuvien ottaminen poikkesi siitä, miten kuvaat nyt? Mikä on vanhojen valokuvien tarkoitus? Mitä paperikuvaa pidät esillä kotonasi tai kannat aina mukanasasi ja miksi? Muistatko erityisen hyvin, miltä joku kamera, kuva, albumi tai kuvalaatikko tuntuu, tuoksuu tai kuulostaa?

29. Haluatko luovuttaa kommenttisi ja muistosi arkistoitavaksi Suomen valokuvataiteen museon kokoelmiin? Museo kerää aktiivisesti valokuvaan liittyvää muistitietoa, joten vastauksillasi voit olla mukana kirjoittamassa suomalaisen valokuvauksen historiaa!

Vastaukset voi yhä jättää anonyymisti. Mikäli kuitenkin haluat, että vastauksiisi viitattaessa käytetään nimeäsi, voit jättää sen tämän sivun alareunassa.

Luovuttamalla vastauksesi museon kokoelmiin hyväksyt seuraavat ehdot:

- Museolla on oikeus käyttää kerättyjä kommentteja tutkimuksessa sekä museon omissa näyttelyissä, julkaisuissa ja museon yleisötyössä.
- Minulla on oikeus luovuttaa nämä tiedot museolle ja antaa lupa niiden käyttöön.
- Annan museolle luvan käyttää näitä kommentteja museon nettisivuilla, markkinoinnissa ja museon omissa sosiaalisen median kanavissa.
- Museolla on oikeus julkaista luovuttajan nimi, mikäli se on kyselyssä annettu.

Kyllä, vastaukseni voi luovuttaa Suomen valokuvataiteen museon kokoelmiin.

Ei, vastauksiani ei saa luovuttaa Suomen valokuvataiteen museon kokoelmiin.

30. Voit jättää tähän nimesi, jos luovutat kommenttisi Suomen valokuvataiteen museon kokoelmiin ja haluat, että ne arkistoidaan nimelläsi.

Jos taas haluat, että tämä pro gradu -työ lähetetään sinulle sen valmistuttua, lisää sähköpostiosoitteesi alla olevaan kenttään. Työ valmistuu talvella 2018-2019.

Kysely lähetetään eteenpäin, kun painat Lähetä-nappia.

Nimesi _____

Sähköpostisi _____