

Tarkemmin katsoen

Tarkemmin katsoen

VISUAALISEN KULTTUURIN
LUKUKIRJA

Toimittaneet

LEENA-MAIJA ROSSI

ANITA SEPPÄ

GAUDEAMUS • HELSINKI 2007

Copyright © 2007 Tekijät ja Gaudeamus Helsinki University Press

Gaudeamus Helsinki University Press

Oy Yliopistokustannus. HYY Yhtymä. PL 1099, 00101 Helsinki

www.gaudeamus.fi

ISBN 978-952-495-009-1

Tammer-Paino, Tampere 2007

Sisällys

		Lukijoille ja katsojille
<i>Anita Seppä</i>	14	Kulttuurin kuvallistuminen Teknologisoitumisen seuraus vai teoreettinen ylilyönti?
<i>Reijo Kupiainen</i>	36	Voiko kuvaa lukea? Visuaalisen lukutaidon kysymyksiä
<i>Annamari Vänskä</i>	55	Vikuroiva teoria? Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria
<i>Hanna Johansson</i>	77	Tyhjentämisen eleitä Esittävän kuvan kieltö, visuaalinen kulttuuri ja nykytaide
<i>Harri Kalha</i>	102	<i>Picasso Pornographique</i> Korkea taide matalan halun maailmassa
<i>Leena-Maija Rossi</i>	122	Queer TV? Kumouksellisten representaatioiden politiikasta ja ehdoista
<i>Juha Herkman</i>	137	Televisioituminen ja <i>simulacrumin</i> harha Todellisuus kuvan takana
<i>Susanna Paasonen</i>	157	Viidakkokuume polttaa Internet-porno ja rodun spektaakkeli
<i>Anu Koivunen</i>	179	Vielä kerran, tunteella Camp, poliittisen modernismin perintö ja affektiivisuuden ongelma
<i>Frans Mäyrä</i>	196	Viesti, kuva, peli Virtuaaliutopioista pelikulttuurien syntyyn
	219	<i>Viitteet</i>
	233	<i>Kirjallisuus</i>
	251	<i>Kirjoittajat</i>

Lukijoille ja katsojille

Elämme kuvien ja visuaalisten järjestysten keskellä, katsomme ympäristöämme, itseämme ja toisiamme näkemisen muovaamalla ymmärryksellä. Visuaalisuudesta ja kuvallisuudesta on tullut elektronisen ja digitaalisen median aikakaudella niin olennainen kulttuurin osa-alue, että yksikään ihmistieteisiin lukeutuva oppiala tuskin kykenee nykyisin sivuuttamaan täysin niiden merkitystä. Vaikka visuaalisen kulttuurin tutkimus onkin profiloitunut vahvasti taiteen tutkimuksen ja mediatutkimuksen osa-alueeksi, sen esiin nostamat kysymykset koskettavat läheisesti myös monia muita tutkimuksen aloja.

Kiinnostavaa kyllä, myös monet aiemmin ei-visuaalisina pidetyt tutkimuksen alat ovat alkaneet viime vuosina kiinnittää uudenlaista huomiota visuaalisuuteen. Näin epäilemättä osin siksi, että ne ovat oppineet hyödyntämään entistä monimuotoisemmin visuaalista informaatiota ja sitä välittävää tekniikkaa – valokuvia, video-otoksia, piirroksia ja visuaalisia kaavioita – tiedon keruun ja jäsentämisen välineinä. Esimerkkejä tällaisesta uudeltaisesta visuaalisen tiedon hyödyntämisestä löytyy esimerkiksi etnografian, antropologian, lääketieteen, kasvatustieteen, sosiologian, tekniikan ja avaruuden ajankohtaisesta tutkimuksesta. Kuuluuko kaikki tämä sitten visuaalisen kulttuurin tutkimuksen alaan?

Kyllä ja ei. Laajasti ymmärrettyinä visuaalisen kulttuurin tutkimukseen voidaan liittää kaikki silmän avulla, katsomalla, tapahtuva toiminta, joka tuottaa kulttuurisesti mielekkäitä merkityksiä – hieman samaan tapaan kuin kaikki inhimillinen toiminta voidaan haluttaessa politisoida tai asettaa esteettisen tarkastelun kohteeksi. Käytännössä visuaalisen kulttuurin tutkimus vetää kuitenkin omille tiedonintresseilleen selkeästi tiukemmat rajat. Sen kohteena ei suinkaan ole kaikki katsomalla välittyvä kulttuurinen tieto ja toiminta vaan ensisijaisesti visuaaliset merkkikielet ja kuvat, niiden kulttuuriset ja historialliset erityispiirteet sekä visuaalisen aineiston, tiedon, katsojuuden, medioiden ja tuotannon kriittinen analyysi. Vielä tarkemmin visuaalisen kulttuurin tutkimus rajataan usein kuvan tai kuvallisuuden ja representaation, esityksen, tutkimukseksi. Tähän

tutkimuksen alueeseen kuuluu toki myös kuvia kehystävien verbaalitekstien sekä verbaalisen kielen visuaalisten ominaisuuksien tutkimus.

Aikana jolloin visuaalisuutta – ja eritoten kuvallisuutta – sekä ihastellaan että vihastellaan ehkäpä enemmän kuin koskaan, visuaalisen kulttuurin tutkimus kysyy: Millaisia tutkimuksen kohteita näkeminen, visuaalisuus ja kuvat ovat? Millaista tietoa visuaalinen tieto on: analyttistä, affektiivista, emotionaalista, aistimellista, moniaistista, kaikkia näitä yhtä aikaa vai jotakin muuta? Mikä suhde kuvalla on verbaaliseen kieleen, tuntoaistiin ja ääneen? Onko olemassa erillinen visuaalinen lukutaito, ja jos on, miten se suhteutuu muuhun lukutaitoon? Millaisia visuaalisia järjestyksiä – näkyviin asetetun säännönmukaisuuksia (Seppänen 2005, 11) – löydämme ympäröivästä kulttuurista ja katsomisen tavoistamme? Miten teknologian, talouden ja yhteiskunnan kehitys suhteutuu visuaalisen kulttuurin ja lukutaidon kehitykseen? Miten politiikka ja valta nivoutuvat visuaalisiin representaatioihin ja katsomisen tapoihin? Voiko kuvien ja muiden visuaalisten esitysten avulla saada aikaan tai edesauttaa yhteiskunnallisia ja yhteisöllisiä muutoksia?

Kuten käsillä olevasta artikkelikokoelmasta käy ilmi, nämä kysymykset pohdituttavat monimuotoisesti useilla eri aloilla toimivia tutkijoita. Selvää lienee, että kaikki tämän teoksen kirjoittajat eivät suinkaan nimitä itseään visuaalisen kulttuurin tutkijoiksi. Kiinnostus visuaalisten merkitysten kulttuuriseen muotoutumiseen on kuitenkin kaikille kirjoittajille yhteinen, tarkentuupa tutkimuksen aiheeksi sitten kuvataide, mediakuvaston laaja alue painetuista kuvista elokuvaan ja sähköiseen mediaan, tietoteoria, digitaaliset pelit, porno, mainonta, visuaalinen lukutaito tai kuvattomuuden ja kuvakiellon historiallisesti kerrostuneet ideat.

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen lyhyt historia

1990-luvulta lähtien voimakkaasti kasvanut kiinnostus visuaaliseen kulttuuriin on synnyttänyt ennennäkemättömän monimuotoista ja runsasta keskustelua visuaalisuudesta. Kuvatulvan ohella olisikin syytä puhua kuvallisuutta koskevan puheen tulvasta. Samalla on käynyt ilmeiseksi, että ei välttämättä tiedetä, mitä visuaalisuus, näkeminen ja kuvallisuus tarkkaan ottaen ovat – tai

vähintäänkin asiasta on olemassa lukuisia keskenään ristiriitaisia tulkintoja. Kuten visuaalisen kulttuurin tutkija W.J.T. Mitchell on todennut, jo yksinomaan kuvien tarkempi määrittely tuottaa tutkijoille edelleen kosolti päänvaivaa. Vaikka meillä onkin käytössämme taidehistorian tutkimuksen pitkä perinne sekä monia muita kuvan tulkitsemiseen ja määrittelemiseen liittyviä malleja, joudumme yhä kysymään, mitä kuvat oikeastaan ovat, mikä niiden suhde on puhuttuun kieleen, miten ne suhteutuvat erilaisiin katsojiin, kulttuureihin ja todellisuuksiin, miten kuvien historia ja nykyisyys tulisi ymmärtää ja mitä meidän oikeastaan pitäisi kuvilla tehdä (Mitchell 1994a, 13).

Viime vuosikymmenten aikana kehittynyt visuaalisen kulttuurin tutkimus on mahdollista tulkita osin reaktioksi tähän kuvaa – ja laajemminkin visuaalisuutta – koskevaan ”tietämättömyyteen”: sen yksi keskeinen pyrkimys on ollut alun alkaenkin etsiä uudenlaisia ratkaisuja juuri kuvan ja katsomisen määrittelyyn liittyviin tutkimuksellisiin ongelmiin. Kuten alan oppikirjoista käy ilmi, visuaalisen kulttuurin nykytutkimuksen historiallinen alku liitetään usein kahden taidehistorioitsijan, Michael Baxandallin sekä Svetlana Alpersin 1970- ja 1980-luvun alussa julkaistuihin kirjoituksiin, jotka lanseerasivat visuaalisen kulttuurin käsitteen yleisempään tieteelliseen keskusteluun.¹

Oma erillinen oppiaine visuaalisesta kulttuurin tutkimuksesta tuli yliopistoissa vasta 1990-luvulla. Tässä vaiheessa se oli yhdistänyt taidehistorialliseen tutkimusperinteeseen poikkitieteellisesti vaikutteita useilta eri aloilta, erityisesti 1950-luvulla syntyneestä brittiläisestä kulttuurintutkimuksesta, marxismin 1900-lukulaisista sovellutuksista, sosiologiasta, filosofiasta, feministisestä teoriasta, kielen- ja kirjallisuudentutkimuksesta sekä elokuvatutkimuksesta.

Kuten kaikki uudet oppialat myös visuaalisen kulttuurin tutkimus sai pian tuekseen alan problematiikkaan keskittyneitä uusia koulutusohjelmia, joita käynnistettiin 1990-luvulla melko runsaasti eri puolilla Yhdysvaltoja, Eurooppaa ja Australiaa. Suomessa alan ensimmäiset maisteritason koulutusohjelmat aloitettiin vuonna 2004 Taideteollisessa korkeakoulussa (Porin visuaalisen kulttuurin osasto, joka muutti sittemmin nimensä Porin taiteen ja median osastoksi) sekä Tampereen yliopistossa (visuaalisen journalismin maisterikoulutusohjelma).

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen vakiintuminen erilliseksi oppialaksi on yhä käynnissä oleva prosessi, joka herättää monenlaisia tunteita ja osin keskenään

ristiriitaisia arvioita alan ydinsisällöistä ja rajauksesta. Visuaalisen kulttuurin koulutusohjelmien vertailun ohella parhaan näkökulman tähän keskusteluun tarjoaa alan tutkimuskirjallisuus. Merkittäviä kansainvälisiä pioneerijulkaisuja ovat esimerkiksi Michael Ann Hollyn, Keith Moxeyn ja Norman Brysonin *Visual Culture* (1994), W.J.T. Mitchellin *Picture Theory* (1994), Paul Messariksen *Visual Literacy. Image, Mind & Reality* (1994), Victor Burginin *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture* (1996), Nicholas Mirzoeffin toimittama *The Visual Culture Reader* (1998), Jessica Evansin ja Stuart Hallin *Visual Culture: The Reader* (1999), Marita Sturkenin ja Lisa Cartwrightin *Practices of Looking* (2001), Sarah Pinkin *Doing Visual Ethnography* (2001), Gillian Rosenin *Visual Methodologies* (2001), Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin *Reading Images* (2001) sekä Gunther Kressin *Literacy in the New Media Age* (2003).

Myös Suomessa on julkaistu visuaalisen kulttuurin tutkimusta – tai sen tutkimusasetteeseen sitoutunutta tutkimusta – jo ainakin 1990-luvun alusta alkaen. Alan kotimaisina tienraivaajateoksina voidaan mainita Altti Kuusamon *Kuvien edessä* (1990) ja Kirsi Saarikankaan toimittama *Kuvasta tilaan* (1998). Janne Seppäsen *Katseen voima* (2001) ja *Visuaalinen kulttuuri* (2005), Leena-Maija Rossin *Heterotehdas* (2003), Mika Elon *Valokuvan medium* (2005) sekä Annamari Vänskän toimittama *Näkyvä(i)seksi* (2002) ja hänen väitöskirjansa *Vikuroivia vilkaisuja* (2006) puolestaan edustavat 2000-luvun keskustelua. Näiden lisäksi Suomessa on monia muitakin tutkijoita, jotka ovat kirjoittaneet aiheesta lukuisia artikkeleita ja opettaneet alaa eri yliopistoissa.

Tarkemmin katsoen on kuitenkin ensimmäinen suomenkielinen teos, joka esittelee ajankohtaista, kotimaista visuaalisen kulttuurin tutkimusta monitieteisesti. Kirjoittajat valottavat erityisesti visuaalisen kulttuurin tutkimuksen suhdetta taidehistorian, mediatutkimuksen ja mediakasvatuksen, kriittisen estetiikan, pelitutkimuksen, naistutkimuksen ja queer-tutkimuksen ajankohtaisiin ongelmiin. Temaattisesti tekstit paneutuvat varsin laajaan ongelma-alueeseen modernin ja nykytaiteen tutkimuksesta pornokuvaston ja campin, visuaalisen lukutaidon, digitaalisen kuvakulttuurin, television ja elokuvan sekä monimediaalisuuden kysymyksiin.

Visuaalisen kulttuurin perheyhtäläisyys

Mitä etua monitieteisyydestä sitten on visuaalisen kulttuurin tutkimukselle? Useista uusista monitieteisistä oppiaineista voidaan sanoa, että ne ammentavat monimuotoisesti eri oppiaineiden metodologisista ja käsitteellisistä perinteistä ja ruokkivat puolestaan niitä uudennlaisilla tieteellisillä kysymyksenasetteluilla. Näin voi todeta myös visuaalisen kulttuurin tutkimuksesta. Etnografian ja visuaalisen kulttuurin tutkimusperinteitä yhdistelevä Sarah Pink (2005) kuvaa tällaista eri tutkimusalojen välistä vuoropuhelua kaksisuuntaiseksi vaikutus-suhteeksi, jossa molemmat osapuolet uudistuvat:

Valokuvasta, videosta ja elektronisesta mediasta on tulossa yhä tärkeämpiä työkaluja etnografeille. Ne ovat kulttuurisia tekstejä, etnografisen tiedon representaatioita sekä kulttuurisen tuotannon, sosiaalisen vuorovaikutuksen ja yksilöllisen kokemisen paikkoja, jotka itsessään toimivat etnografisen kenttätutkimuksen alustoina. Nykyisin visuaaliset kuvat ja teknologiat tarjoavat etnografiselle tutkimukselle tutkimusalueet, metodit sekä median. [...] Samanaikaisesti etnografisen tutkimuksen edut realisoituvat visuaalisten taiteiden ja mediatutkimuksen opinnoissa esimerkiksi ”mediaetnografian” kehityksen myötä. (Pink 2005, 1; ks. myös Crawford & Hafsteinnson 1996.)

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kentällä monitieteisyys on koettu yhtäältä tärkeäksi sen vuoksi, että mikään yksittäinen perinteinen oppiala ei ilmiselvästikään tarjoa riittävän monipuolista käsitteistöä ja metodologiaa nykyisen visuaalisen kulttuurin monimuotoisuuden ymmärtämiseen ja selittämiseen. Monitieteisyyteen sisältyy lisäksi lupaus innovatiivisuudesta ja luovan tutkimusasetteen mahdollisuudesta. Saattamalla yhteen eri oppialojen kysymyksenasetteluja, metodeja ja ajattelun tapoja, useista eri tutkimusperinteistä ammentava tieteellinen analyysi sysää parhaimmillaan liikkeelle uudennlaisia assosiaatioketjuja ja ajattelun kiertoratoja. Näin jo olemassa olevat tutkimuksen mallit alkavat ”neuvotella” keskenään ja tuottavat parhaassa tapauksessa lopulta uutta, yksittäisten oppiaineiden perinteet ja paradigmat ylittävää ajattelua.

Ei ole varmaankaan liioiteltua sanoa, että visuaalisen kulttuurin tutkimuksen monitieteisyys on tavallaan kaksinkertaista: edellä kuvatun monitieteisyyden

lisäksi lähes kaikki tässäkin teoksessa edustetut tutkimuksen alat ovat lisäksi *jo itsessään* monitieteisiä ja yhdistelevät aineksia taiteentutkimuksesta, kielen- tutkimuksesta, tekniikan tutkimuksesta, kulttuurintutkimuksesta, filosofiasta ja estetiikasta. Myös naistutkimuksen ja feministisen tutkimuksen vaikutus on nähtävissä eri tavoin useammankin tähän teokseen kirjoittavan tutkijan ajattelussa, tutkimusaineiston valinnassa ja kysymyksenasettelussa. Siten voisi sanoa, että kaikki tähän kirjaan kirjoittavat tutkijat ovat jo lähtökohtaisesti tavalla tai toisella sosiaalistuneet useisiin tieteenaloihin ja eri alojen työyhteisöihin, mikä vuoksi heidän tutkijaidentiteettinsä ovat vähintäänkin monisärmäisiä (ks. myös Multisilta ym. 2006).

Kirjan avaavat teoreettiset ja kontekstualisoivat pohdinnat visuaalisen kulttuurin kentän muotoutumisesta ja visuaalisesta lukutaidosta. Anita Seppä tarkastelee keskustelua kulttuurin kuvallistumisesta erityisesti teknologian kehityksen ja tietoteorian näkökulmista ja ottaa historiallista vauhtia tarkastellulle Walter Benjaminin klassikkoesseestä ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”. Reijo Kupiainen tarkentaa katseensa arkipuheessakin toisteltuun visuaalisen lukutaidon käsitteeseen sosiosemiotiikan välineistöä hyödyntäen.

Annamari Vänskä pohtii visuaalisen kulttuurin tutkimuksen ja taidehistorian suhdetta sekä visuaalisen kulttuurin taidehistorialle tarjoamia kehittämismahdollisuuksia. Vänskä linkittää visuaalisen kulttuurin tutkimusnäkökulmaan myös heteronormatiivisuutta kritisoivan queer-tutkimusasetteen ja politiikan. Taidehistoriaan ankkuroituvat myös Hanna Johanssonin ja Harri Kalhan artikkelit. Johansson tekee tutkimusretken taiteen mahdollisuuksiin irrottautua kuvasta, esittämisestä. Kalha puolestaan liikkuu tekstissään sillä korkean ja matalan sekoituspinnalla, jonka Pablo Picasson taidetta ”pakko-seksualisoivat” diskursiiviset kehystykset tarjoavat.

Leena-Maija Rossi ja Juha Herkman tarkastelevat molemmat televisiokulttuuria mutta eri tieteenalojen ja tutkimuskysymysten kautta. Rossi kirjoittaa televisiokulttuurin sisäisistä muutoksista Vänskän tavoin queer-tutkimuksen näkökulmasta pohtien television visuaalisten esitysten mahdollista yhteiskunnallista kumouksellisuutta. Herkmanin viestinnäntutkimuksellisessa otteessa taas korostuu kysymys, pitäisikö kulttuurin visualisoitumisesta puhuttaessa tarkentaa katsetta *televisualisoitumiseen*, television kulttuuria läpäisevään

vaikutukseen. Herkman myös palaa Sepän aloittamaan kritiikkiin, jonka kohteena on postmoderni käsitys kuvan ja todellisuuden suhteesta.

Pornon vaikutus nykykulttuuriin on visuaalisuuden tutkimisessa ohittamaton ilmiö. Tämänkin kirjan artikkeleista kaksi lähestyy pornon monimutkaista problematiikkaa: Kalhan Picasso-analyysin ohella Susanna Paasonen pureutuu artikkelissaan pornokuvastoihin, ei kuitenkaan taiteessa vaan internetissä. Paasonen ote aiheeseen korostaa *intersektionaalisuutta* ja muistuttaa siitä, että sukupuolten ja seksuaalisuuksien esityksiin vaikuttavat aina myös monet muut eroja tuottavat tekijät, kuten rodullistaminen. Porno herättää voimakkaita tunteita, mutta niin tekevät muutkin visuaalisen kulttuurin alueet. Anu Koivusen artikkeli paikantuu ajankohtaiseen feministiseen affektiivisuuden analyysiin ja nostaa esiin tunteiden, ruumiillisuuden ja kokemuksellisuuden merkityksen visuaalisuuden tutkimisessa erityisesti campiin liittyen.

Kirjan päättää digitaaliseen kulttuuriin ja pelien maailmaan fokusoituva artikkeli. Frans Mäyrä tuo esiin, kuinka digitaalisen kulttuurin ja sen muovaaman visuaalisuuden tarkastelu pakottaa pohtimaan kriittisesti myös länsimaisten ihmisten teknologiasuhdetta ja teknologialle annettavia merkityksiä. Mäyrä painottaa analyysissään digitaalisen kulttuurin jaettavuutta ja yhteisöllisyyttä mutta myös digitaalisen kulttuurin tuottamia ja ylläpitämiä normeja.

Näistä puheenvuoroista koostuva *Tarkemmin katsoen* rakentuu eräänlaiselle perheyhtäläisyydelle. Kun kirjoitamme visuaalisesta kulttuurista, emme välttämättä käsittele samoja tutkimuskohteita tai edes samantapaisia kulttuurisia ilmiöitä yhtäläisin metodein. Tutkimuserinteiden ja näkökulmien välisistä eroavaisuuksista huolimatta teksteistä rakentuu tarkastelutapojen verkko, jossa kaikkia toimijoita kiinnostavat näkemiseen, näkymiseen ja näyttämisen politiikkaan nivoutuvat kysymykset. Toivomme, että kirja toimii monipuolisena oppaana visuaalisen kulttuurin kysymyksiin, käsitteisiin ja tutkimisen tapoihin ja että se ruokkii ajankohtaisesti haastavalla tavalla myös tieteidenvälistä keskustelua.

Helsingissä toukokuussa 2007

Leena-Maija Rossi & Anita Seppä

Kulttuurin kuvallistuminen Teknologisoitumisen seuraus vai teoreettinen ylilyönti?

Anita Seppä

Länsimaisia nykykulttuureja luonnehditaan usein kuvallisiksi tai visuaaliksiksi. Määritelmien taustalla häilyy yleensä ajatus globalisoituneesta media-tekniologiasta ja sen aikaansaamasta massamittaisesta kulttuurin kuvallistumisesta: televisio, uutiskuvat, visuaalinen propaganda, mainokset, internet, pornokuvasto, dvd:t, cd-romit, tietokonepelit, elokuvat, videot, valokuvat ja muut visuaalisen kulttuurin tuotteet ympäröivät meitä kaikkialla, visuaaliseen infoähkyyn asti (Mirzoeff 2002, 1; Bauman 1993; Seppänen 2005, 17).

Visuaalisessa nykykulttuurissa näyttäisi olevan historiallisesti erityistä myös laajamittainen pyrkimys kuvallistaa asioita, joita ei aiemmin jäsennetty kuvallisen esittämisen keinoin. Erilaiset uudet tekniikan ja tiedonvälityksen muodot tarjoavat tästä kosolti esimerkkejä: kaksi- ja kolmiulotteisten mallinnosten avulla muunnetaan nykyään kuvalliseksi informaatioksi mitä erilaisimpia asioita lääketieteen, talouden ja tekniikan erityistiedoista avaruustutkimuksen havaintoihin ja oletuksiin. 1990-luvulta lähtien myös tietokoneen käyttöliittymät ovat läpikäyneet – mobiiliteknologian ohella – uskomattoman muodonmuutoksen suhteessa kuvallisuuteen. Pohjimmiltaan täysin eikuvallinen, nollien ja ykkösten binaarisysteemin varaan rakentuva digitaalinen teknologia on muuttunut käyttäjäystävälliseksi, kuvallisten metaforien ja ikonien varassa toimivaksi ympäristöksi, jossa navigoidaan ja luodaan merkityksiä ensisijaisesti kuvalliseen muotoon saatetun informaation välityksellä.

Monet tutkijat ovat päätyneet tätä kehitystä seurattaessaan esittämään, että informaation jakelussa on siirrytty viime vuosikymmeninä typografian aika-

kaudesta visuaalisuuden ja kuvallisuuden aikakauteen ja että perinteinen lukutaito vaatii nykytilanteessa rinnalleen erityistä kuvanlukutaitoa (ks. esim. Kress 2003, 9; Kress & van Leeuwen 2004). Varsin laajaa kannatusta on myös saanut osakseen väite, että länsimaiset kulttuurit ovat kulttuurien uudenlaisen kuvallistumisen myötä estetisoituneet tai medioituneet (Baudrillard 1983a; 1983b; Bauman 1993; Fornäs 2006).¹ Tätä tulkintaa puolustavan tutkijajoukon mukaan kuvat ovat saaneet teknologisen kehityksen myötä kulttuurissamme niin hallitsevan aseman, että raja reaalityodellisuuden ja kuvien välillä on hämärtynyt, ja todellisuus latistunut esitykseksi ”todellisesta” – mihin tällä filosofisesti ongelmallisella ilmauksella sitten eri yhteyksissä viitataan.

Hyväksyypä oman aikamme ja aikalaiskeskustelumme kriittinen tutkailija ajatusta kulttuurin kuvallistumisesta tai ei, on selvää, että kuvia tuotetaan nykyään enemmän kuin koskaan ennen ja että arkinen toimintaympäristömme vaatii meiltä vähintäänkin uudenlaista navigaatiokykyä. Kuvallisuutta ei ole kuitenkaan mielekästä tulkita nykyajan erityispiirteeksi yksinkertaisesti siksi, että kuvia tuotetaan *määrällisesti* enemmän kuin aiemmin. Oleellisempaa on sen sijaan kysyä, miten kuvallisuus muovaa ajatteluumme ja havaintotapojamme, miten analysoimme ja käsitteellistämme kuvallisuutta sekä mitä kuvallisuus ylipäänsä on.

Lähestyn tässä kirjoituksessa näitä kysymyksiä nostamalla esiin joitakin modernissa ja postmodernissa keskustelussa tutuiksi tulleita tulkintoja modernin tekniikan ja kulttuurin kuvallistumisen suhteesta. Kulttuurin kuvallistumista koskevia ongelmia pohti varsin monimuotoisesti jo 1930-luvulla saksanjuutalainen filosofi ja esseisti Walter Benjamin, jonka kirjoituksia siteerataan yhä ahkerasti. Erityisesti moderneja kuvien uusintamisteknologioita (elokuva ja valokuva) sekä niiden kulttuurisia ja havainnollisia vaikutuksia analysoiva esse ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” (1989c) on säilynyt tärkeänä inspiraation lähteenä monelle visuaalisen kulttuurin tutkijalle, ja sitä on myös päivitetty digitaalisen ajan teknisiin erityispiirteisiin paremmin sopivaksi (Grau 2003, 203–4, 249; Kress & van Leeuwen 2004, 233–244; Gross ym. 2003, 15; Hansen 2003, 2–3, 231).

Toisin kuin monet aikalaisensa – muun muassa Martin Heidegger ja Theodor W. Adorno – ja osa myöhemmistä postmoderneiksi nimetyistä teoreetikoista, Benjamin ei johda modernin visuaalisen kulttuurin analyysiin

teknologiavastaiseen näkökulmaan. Sen sijaan hän pohtii, mielestäni yhäkin haasteellisella tavalla, paitsi kulttuurin kuvallistumiseen liittyviä tietoteoreettisia, eettisiä ja poliittisia ulottuvuuksia myös mahdollisuuksia hyödyntää modernia teknologiaa uudenlaisen kriittisen kulttuurin ja ajattelun luomisessa. Tässä suhteessa hänen ajattelunsa näyttäisi olevan paljossa varhaisen poliittisen avantgarde-estetiikan perillinen: 1800-luvun alun utooppisten sosialistien – ja myös Karl Marxin – tavoin Benjamin uskoo, että moderni teknologia voidaan valjastaa palvelemaan ihan yhtä hyvin ”hyviä” kuin ”huonojakin” päämääriä. Ratkaisevia ovat välineen käyttötavat ja niitä ohjailevat intressit, ei modernin tekniikan olemassaolo tai luonne sinänsä.

Postmodernin teorian osalta rajaan huomioni ensisijaisesti kolmeen ehkäpä eniten siteerattuun kulttuurin kuvallistumisen tulkitsijan, Guy Debordin², Jean Baudrillardin sekä Fredric Jamesonin, kirjoituksiin. Suhtaudun näiden ajattelijoiden kuvia koskeviin kirjoituksiin kriittisesti, koska ne sisältävät varsin rohkeita yleistyksiä postmodernin kuvallisuuden luonteesta. Visuaalisen kulttuurin tulkitsijoina heitä vaivaa myös yllättävän kankea dikotomisuus kuvien suhteen: kuvien massatuotanto ja siihen sidoksissa oleva teknologia näyttäytyy heille lähes vain ja ainoastaan ongelmallisena historian kehityssuuntana, joka on johtanut todellisuuden katoamiseen.

Kirjoitukseni loppua kohden tuon keskusteluun mukaan visuaalisen kulttuurin tutkijan W.J.T. Mitchellin kuvateorian. Mitchellin erityisansio tässä yhteydessä on, että hän kyseenalaistaa monet yksiulotteiset ja totalisoivat kuvan ja kuvallistumisen tulkinnat ja osoittaa, että teoreettinen (ja ylipäänsä verbaalis-käsitteellinen) ymmärryksemme kuvista ja kuvallistumisesta on vähintäänkin keskeneräinen ja kaipaa kipeästi edelleenkehittelyä, puhutaanpa aiheesta modernin, postmodernin tai jonkin muun teoreettisen kehikon rajoissa. Toisin kuin esittelemäni postmodernit analyytikot, joiden suhde teknologiaan on paikoitellen ongelmallisen reaktionäärinen, Mitchell tarjoaa yhden esimerkin uutta luovasta (proaktiivisesta) lähestymistavasta kulttuurin ja kuvallisuuden välisen suhteen analyysiin.

Massatekniologiat ja visuaalinen representaatio

Vaikka kulttuurin kuvallistumisesta puhutaankin erityisen paljon nykyisissä tutkimuksissa, ajatus ei ole historiallisesti uusi. Sen sijaan sitä voidaan pitää leimallisesti modernina ajatuksena, johon kulttuurintutkijat ovat reagoineet viime vuosikymmenten aikana monin eri tavoin (ks. esim. Darley 2000, 167–190; Rose 2005, 7–9; Jenks 1995, 1–3).

Historiallisessa tarkastelussa keskustelua kulttuurin kuvallistumisesta on lähes mahdoton erottaa kahdesta modernin kulttuurin erityispiirteestä, teknologian kehityksestä sekä kulttuuriteollisuuden synnystä (ks. myös Crary 2001; 1990; Thomas 2004). Kuten Benjamin osoittaa Taideteos-esseessään, kuvien laajamittainen tuotanto ja kopiointi tulivat mahdolliseksi 1800-luvun teknisten innovaatioiden, litografian ja valokuvakoneen eli kameran keksimisen myötä. Vasta valokuva- ja elokuvakamera saivat kuitenkin – kaupungistumisen ja teollistumisen ohella – 1800- ja 1900-lukujen taitteessa aikaan peruuttamattomia muutoksia kuvien ja visuaalisten esitysten luonteessa sekä havaintoon liittyvissä mentaalisisissa prosesseissa.

Modernin teknologian ja teollisuuden synnyttämä uusi kuvakulttuuri vaati Benjaminin mukaan uudenlaista lukutaitoa. Toisin kuin varhaisemmat esimodernit visuaaliset esitykset, jotka olivat lähes poikkeuksetta fyysisesti ainutlaatuisia ja tiettyyn paikkaan sidoksissa (esim. kirkkomaalaus, pronssiveistos, varakkaan kodin tai hovin seinällä roikkuva maalaus ja teatteriesitys), valokuva- ja elokuvakone eivät edellyttäneet enää alkuperäisen teoksen tuntemista tai edes olemassaoloa. Benjaminin ehdotus oli, että mekaanisesti tuotetut kuvat irrottivat katsojan kokemuksen esimodernista ”tässä ja nyt” kokemuksesta ja muunsivat aidon ja ainutlaatuisen teoksen lukemattomina kopioina levitettäväksi *representaatioiksi* teoksesta.

Benjamin nimitti tätä kehitystä myös auran rappeutumiseksi. Auraattiselle kokemukselle on tyypillistä se, että ”nähty tai nähdyksi itsensä uskova iskee katseen takaisin” (Benjamin 1986, 79). Auraattista kuvaa ei katsota kuin objektia tai representaatiota, vaan kuvan ja katsojan välillä vallitsee jännittyneet kaksisuuntainen suhde, jossa subjektin ja objektin rajat ovat osin epäselvät. Auraattisen kohteen tiedollista määrittelyä tai haltuunottoa vaikeuttaa sen tapa kietoa yhteen tilallisia ja ajallisia kerrostumia, joita subjekti ei välttämättä

kykene tarkkaan osoittamaan tai nimeämään. Kuten Benjamin toteaa esseessään ”Pieni valokuvauksen historia” (1931), aura on ”tilan ja ajan outo kietoutuma”, jota luonnehtii ”ainutkertainen kaukaisuuden tuntu”, vaikka kohde olisikin aivan lähellä (Benjamin 1989b, 130).

Auraa voisi luonnehtia myös kuvan emanaatioksi (säteilyksi, hohkaamiseksi, ilmenemiseksi) tai – kuten Mika Elo (2005, 158) ehdottaa – siihen voidaan liittää ”aaveen” ja ”kummittelun” käsitteet, jotka myöskin viittaavat auraattisen kohteen tiedollista haltuunottoa pakenevaan luonteeseen. Massatuotetun kuvakopion ja auraattisen kuvan tärkein ero on siinä, että ensin mainitussa on kadotettu kohteen tai tilanteen ainutlaatuisuus ja erityisyys toisin kuin kuvassa, jonka auraa katsoja ”hengittää” koko läsnäolonsa ja muistikerrostumiensa voimalla.

Valokuvakoneen keksiminen ei kuitenkaan johtanut Benjaminin mukaan automaattisesti auran rappioon. Kuva lakkasi vastaamasta katseeseen pikemminkin valokuvan kaupallistumisen myötä, eritoten 1880-luvulta alkaen. Benjamin siteeraa Valokuva-esseessään Dauthendeyta, joka toteaa, että varhaiset dagerrotyypit – monistamattomat metallilevylle tehdyt valokuvat – sallivat katsojan ”hengittää” kuvaa auraattisesti. *Camera obscuran* avulla valotetuille hopealevyille piirtyneitä himmeitä ihmiskasvoja ei nimittäin tohdittu aluksi katsoa kuin vilkuillen, koska pelättiin, että kasvot kiusaantuisivat tuijottamisesta (Benjamin 1989b, 123).³ Valokuvauksen kaupallistuttua ”huono maku” ja heikkolaatuiset kopiot tuhosivat vähitellen tämän varhaisen auraattisen kuvakulttuurin.

Koska modernissa kaupunkikulttuurissa suuret väkijoukot joutuivat teknisten innovaatioiden kaupallistumisen ohella totuttautumaan nopeasti ohikiitäviin visuaalisiin vaikutelmiin ja vauhdilla kasvavaan liikenteeseen, muutokset visuaalisissa lukutavoissa vahvistivat uudenlaista *samankaltaisuuden* tajua. Benjaminin sanoin:

[A]uran hävittäminen on tyyppillinen piirre havainnoimisessa, jossa *samankaltaisuuden taju* on saavuttanut sellaisen asteen, että se on uusintamisen keinoin onnistunut löytämään tämän piirteen myös ainutkertaisesta. Näin havaintojen tasolla ilmenee sama ilmiö, joka teorian alueella näkyy tilastotieteen kasvavana merkityksenä. Todellisuuden

muokkaaminen todellisuutta varten on tapahtuma, joka antaa rajattomia mahdollisuuksia niin ajattelulle kuin havainnoinnille. (Benjamin 1989a, 146.)

Ilmauksella ”todellisuuden muokkaamisella todellisuutta varten” Benjamin viittaa tässä ensisijaisesti modernin teknologian aikaansaamiin muutoksiin representaation luonteessa. Toisin kuin vaikkapa realistinen maalaus, jonka voidaan myös ajatella muokkaavan todellisuutta ”todellisuutta varten”, valokuva ja elokuva tarjoavat uudenlaisia mahdollisuuksia manipuloida ja yhdistellä toisiinsa useita eri otoksia, kuvakulmia, kameran aikaansaamia liikkeitä ja lähikuvia. Montaasitekniikan avulla elokuvaohjaaja kykenee myös muuntaamaan näyttelijän ainutlaatuisen suorituksen *ohjaajan manipuloimaksi kuvalliseksi esitykseksi* näyttelijän suorituksesta (mt. 151–152). Nykytutkimuksen käsitteillä sama ajatus voitaisiin ilmaista sanomalla, että moderni tekniikka sallii ohjaajan harjoittaa uusilla tavoilla, ei ainoastaan jotakin tiettyä representaation estetiikkaa vaan myös tiettyä representaation politiikkaa, jossa alkuperäinen esitys ei enää sanele lopputuloksen sisältöä, rakennetta tai merkitystä.

Politiikan estetisoiminen ja estetiikan politisoiminen

On merkillepantavaa, että Benjamin ei tyydy Taideteos-esseessään haikailemaan auran ja autenttisen todellisuuden katoamista, eikä hän myöskään vastusta modernin yhteiskunnan teknologisoitumista toisin kuin esimerkiksi Martin Heidegger ja Theodor W. Adorno, jotka analysoivat niin ikään modernin kulttuurin kuvallistumista ja teknologisoitumista. Sen sijaan Benjamin näkee modernin kuvakulttuurin kehityksessä uudenlaisia mahdollisuuksia kriittisen ajattelun kehittämiseen.

Mekaanisesti tuotettujen kuvallisten esitysten kriittinen potentiaali liittyy Benjaminin ajattelussa ensisijaisesti valokuvan ja elokuvan uudenlaisiin massamittaisiin mahdollisuuksiin osallistua ”katartisten”, henkisesti vapauttavien, joukkoliikkeiden syntymiseen (Benjamin 1989a, 144).⁴ Tässä suhteessa Benjamin näyttäisi jakavan pääpiirteittäin 1800-luvun alun utooppisten sosialistien – muun muassa Olinde Rodriguesin ja Claude-Héni Saint-Simonin –

esteettiset ihanteet ja teknologiaoptimismin: hän antaa paljon arvoa taide-
muodoille, jotka kykenevät tavoittamaan yksittäisten hiljaisten tarkkailijoiden
sijasta yhteiskunnallisesti vaikuttavat kansanjoukot.⁵

Kuten Benjamin toteaa, tämä katsojajoukkio on havainnoitsijana ehkä
kantilaista (kvalitatiivista) kauneuden tarkastelijaa hajamielisempi mutta yh-
teiskunnalliselta vaikutukseltaan sitäkin tärkeämpi, koska sen aktivoiminen
saa aikaan laajoja laadullisia muutoksia sekä estetiikassa että yhteiskunnallises-
sa toiminnassa.⁶ Benjaminin sanoin,

[i]hmisjoukko on muotti, jossa nykyisin kaikki totuttu suhtautuminen
taideteoksiin valautuu uudelleen. Määrä on muuttunut laaduksi. Valta-
vasti lisääntynyt taiteenharrastajien määrä on muuttanut osallistumisen
laatua. [...] Kaikilla taiteen alueilla näkyy yhä selvemmin, että otamme
vastaan elämyksiä hajamielisellä tavalla. Se ilmentää käsityskyvyssämme
tapahtuneita syvällisiä muutoksia. Elokuva suosii shokkivaikutuksineen
tällaista vastaanottoa. Elokuva työntää syrjään kulttiarvon siksi, että se
pistää yleisön kriitikon asemaan ja siksi, että tämä asema ei vaadi elo-
kuvissa syvää tarkkaavaisuutta. Elokuvayleisö on kyllä tutkija, mutta
hajamielinen sellainen. (Benjamin 1989a, 163–165.)⁷

Benjamin on Taideteos-esseessään hyvinkin tietoinen siitä, että kuvien mekaa-
ninen massatuotanto ja uudenlainen visuaalinen massalukijakunta eivät asetu
missään historiallisissa olosuhteissa itsestään selvästi tukemaan kriittistä ajat-
telua ja kriittisiä poliittisia joukkoliikkeitä. Kuten hän huomauttaa, massoil-
le suunnattu uusi kuvakulttuuri, erityisesti elokuva, liittoutui jo varhaisessa
kehitysvaiheessaan kapitalistisen tuotantokoneiston kanssa, joka alkoi hyö-
dyntää elokuvan aidosta ja autenttisesta irtaantunutta representaatio-
välineeseen ”tavaran keinotekoisesta taikavoimasta” vahvistamiseen (mt., 154). Kapitalisti-
sen tuotantotalouden ja elokuvan yhteensulautuminen oli Benjaminin mu-
kaan erityisen vaarallista, koska se uhkasi tehdä tyhjäksi uuteen representaatio-
välineeseen sisältyvät kriittiset mahdollisuudet keskittymällä kriittisen kuva-
kulttuurin sijasta tavarafetisismiin ja pääoman logiikkaan sidoksissa olevan
”tähtikultin” luomiseen (mt., 154–55).

Pääoman intressit alkoivat Benjaminin mukaan ohjata elokuvan kehitystä
jo 1900-luvun alkupuolella kiihottamalla joukkojen mielenkiintoa ”ilmaisilla

näytöksillä ja hämärällä spekulatiolla” (mt., 156). Kuten kansallissosialistien nouseminen valtaan 1930-luvulla osoitti, massoja voitiin manipuloida uuden kuvakulttuurin keinoin myös poliittisesti varsin arveluttavilla tavoilla. Uudenlaisen visuaalisen lukijakunnan syntyminen merkitsikin Benjaminille kahta-laista kehitystä. Se mahdollisti yhtäältä uudenlaisen kriittisen kuvia lukevan massan syntymisen mutta altisti samalla ihmisjoukot suurelle vaaralle: estetisoimalla politiikkaa fasistit saattoivat manipuloida laajoja kansanjoukkoja tarjoamalla heille ”mahdollisuuden ilmaista itseään” muuttamatta kuitenkaan omistussuhteita tai poliittista *status quota*.

Yhtenä tunnettuna esimerkkinä tällaisesta politiikkaa estetisoivasta kuvastosta voisi mainita elokuvaohjaaja Leni Riefenstahlin Nürnbergin puoluejuhlien ja Berliinin vuoden 1936 olympialaisten filmatisoinnit, joissa saksalainen kansa saattoi nähdä ”itsensä” esteettisesti heroisoina, myyttisenä valkoisena jumalrotuna. Näin käytettynä kuvien massamittaiseen uusintamiseen kehitetty teknologia valjastettiin jälleen kerran myyttisten kulttiarvojen ja rituaaliarvojen tuottamiseen pikemminkin kuin kriittisen ajattelun tai vallankumouksen edistämiseen (mt., 165).

Oman ideologisuutensa kätkemään pyrkivä estetisoiva kuvasto esittäytyy pinnalta katsoen usein vapauttavana: se tarjoaa ihmisjoukoille kanavan, jonka avulla he voivat saavuttaa tunteen myönteisestä itseilmaisusta samastumisen ja stereotyyppien tunnistamisen avulla – vaikka kuvissa idealisoitu ”todellisuus” (esim. isänmaallisuus ja vapaus) merkitsisi katsojalle käytännön elämässä epätasa-arvoa, syrjivää politiikkaa tai ideologista manipulaatiota. Ranskalaisfilosofi Louis Althusserin ideologian ja subjektin käsitteitä soveltaen saman asian voisi ilmaista sanomalla, että estetisoivat kuvalliset esitykset tarjoavat meille sen kaltaisia subjektuuden ja katsojuuden rakentumisen paikkoja, joissa jokin tietty rajallinen (yksittäisen ihmisen tai jonkin tietyn intressiryhmän) tapa tulkita subjektin ja todellisuuden välistä suhdetta (ideologia) pyritään esittämään mahdollisimman neutraalina ja luonnollisena (Althusser 1984).⁸

Estetiikan politisoimiseen tähtäävä visuaalinen kulttuuri pyrkii edellä kuvatusta poiketen kyseenalaistamaan visuaalisten esitysten luonnollisuuden ja neutraaliuden sekä luomaan uudenlaista representationaalista tilaa kriittisen ajattelun ja toiminnan syntymiselle. Benjaminin näkökulmasta tarkasteltuna valokuvalla ja elokuvalla – ja ajatusta voidaan hyvin laajentaa koskemaan myös

televisiota, digitaali- tai mobiiliteknologiaa – ei ole mitään *vääjäämättömiä* seurauksia ajatteluun, havainnointiin tai yhteiskunnalliseen toimintaan. Ne eivät esimerkiksi johda automaattisesti todellisuuden estetisoitumiseen, medioitumiseen tai katoamiseen. Ratkaisevassa asemassa ovat sen sijaan välineiden käyttöä ohjailevat intressit sekä katsojien alttius manipulaatiolle – ja tietenkin mahdollisuus käyttää välineitä, mikä on esimerkiksi television ja elokuvan tuotannossa usein ongelmallista, koska yksittäisillä käyttäjillä tai pääoman ulkopuolisilla ryhmillä ei ole ”pääsyä ohjaamoon”.

Kiinnittäessään huomiota näyttämisen ja esittämisen keinoihin ja kulttuuriin ennakkoehtoihin, estetiikkaa politisoiva kuvatuotanto pyrkii edistämään esteettisen lumeen sijasta itseään refleктоivan, omia esittämisen keinojaan kriittisesti tarkastelevan, kuvakulttuurin kehitystä. Klassisessa avantgardetaiteessa samansuuntaisesta esittämisen politiikasta on puhuttu paljon epäorganisen estetiikan (Bürger 1974; Murphy 1999) sekä brechttiläisen vieraannuttamiseffektin (ks. esim. Benjamin 1934) yhteydessä. Nykyaikaisena esimerkkinä tällaisesta visuaalisesta kulttuurista voisi mainita vaikkapa feministisesti tiedostavan kuvakulttuurin tai ironis-kriittisen queer-kuvakulttuurin, joka kommentoi monitasoisesti sukupuolen ja seksuaalisen identiteetin tuottamiseen ja kierrätykseen perustuvia esittämisen keinoja, valtasuhteita ja epäkohtia.

Postmodernit kuvainraastajat

Kulttuurin kuvallistuminen on noussut 1980-luvulta alkaen usein esille myös postmodernista käydyin keskustelun yhteydessä, toisinaan ilmiön puolesta (kuvainrakastajat), toisinaan sitä vastaan (kuvainraastajat). Esimerkkeiksi ensin mainituista käyvät ne lukuisat tutkijat, jotka uskovat Benjaminin tavoin visuaalisten representaatioiden voimaan sekä kuvien yhteiskunnallisiin vaikutusmahdollisuuksiin. Esimerkiksi Carol Armstrong lukeutuu monien feministisesti orientoituneiden visuaalisen kulttuurin tutkijoiden tavoin selvästi kuvainrakastajiin väittäessään, että kuvat voivat toimia ainakin potentiaalisesti vastarinnan, uppiniskaisuuden sekä kumouksellisesti oudon ja nautinnollisen paikkoina ja luoda näin uudenlaista kokemuksellista ja toiminnallista tilaa vaihtoehtoiselle ajattelulle ja toiminnalle (Armstrong 1996, 28; Ks. myös Rossi 2002a; 2002b; Seppä 2003, 198–217).⁹

Kuvainraastajien yksi keskeinen tavoite on ollut kuvainrakastajista poiketen osoittaa, että näkemiseen ja kuviin liittyy vakavia tietoteoreettisia, moraalisia ja yhteiskunnallisia ongelmia, minkä vuoksi kuviin tulisi suhtautua epäillen, jopa kielteisesti. Kuvainraastajat ovat visuaalisen kulttuurin tulkitsijoina siinä mielessä erikoisia, että he eivät useinkaan tunnu pitävän visuaalisen kulttuurin konkreettista asiantuntemusta erityisen tärkeänä. Tässä tutkimustraditiossa – joka on kaikkea muuta kuin yhtenäinen – kuvallisuuden ja näkemisen kritiikki liitetään sen sijaan usein laajempiin metateoreettisiin kysymyksenasetteluihin, esimerkiksi kulttuuriteollisuuden kritiikkiin tai pyrkimykseen erottaa kriittinen ajattelu silmäkeskeisen ”kreikkalaisen” ajattelun perinteestä, okulosentrismistä.¹⁰

Vaihtoehtoisia kriittisen ajattelun perustoja on etsitty kuvallisuuteen kriittisesti suhtautuvissa tutkimuksissa pitkään muun muassa kielikeskeisestä filosofiasta (Martin Heidegger ja Ludwig Wittgenstein), kielen merkitystä korostavasta psykoanalyttisesta tutkimuksesta (Julia Kristeva ja Jacques Lacan) ”sanomattoman sanomisen” estetiikasta (Theodor W. Adorno ja Jean-Paul Sartre) sekä tunteiden, ruumiillisuuden ja kokemuksellisuuden varaan rakentuvan ”affektiivisen kokemuksen” (Eve Kosofsky Sedgwick) ja aistimellisuuden (Luce Irigaray) ideoista.

Kuvainraastajien ryhmään lukeutuvat myös monet postmodernit tulkinat ”spektaakkelin yhteiskunnasta” sekä ”simulaation”, ”hyperreaalisen” ja ”pastissien” hallitsemasta todellisuudesta. Esimerkiksi Fredric Jameson ja Jean Baudrillard esittivät 1980- ja 1990-luvuilla – kuin jälkimaininkina Benjaminin politiikkaa estetisoivien visuaalisten esitysten analyyseille – että länsimainen kulttuuri on siirtynyt kulutusyhteiskunnan ja sille välttämättömän tavarafetismin kehityksen myötä kuvallisten esitysten hallitsemaan hyperreaaliseen tai simulaation todellisuuteen (Baudrillard). Siinä autenttinen läsnäolo ja merkitykset ovat korvautuneet pinnallisilla, keskenään vaihdettavissa olevilla tyhjiillä pastisseilla¹¹ (Jameson) ja todellisuus lumetodellisuudella.

Samassa hengessä viimeiseksi avantgarde-liikkeeksi usein nimitetyn Kansainväliset situationistit -liikkeen johtohahmo Guy Debord julisti fragmenttikokoelmassaan *Spektaakkelin yhteiskunta* jo vuonna 1967, että todellisuus on latistunut kapitalistisessa lännessä spektaakkelin yhteiskunnaksi, jossa visuaalisuus ja kuvat ovat saaneet hallitsevan aseman. Marxin 1800-luvun puolivälin

modernia vieraantumista ja tavarafetisismiä koskevien kirjoitusten hengessä Debord yhdistää toisiinsa teollisen ja teknisen kehityksen, ennen näkemättömän kulutuksen sekä visuaaliset esitykset. Speaktaakkelin yhteiskunnassa jälkimmäisten ensisijainen tehtävä on edistää kapitalistista ”hypnoosia” eli kritiikintöntä katsomista ja massakulutusta. Massamedioiden ja television aikakaudella hallitseva kapitalistinen ideologia kätkeytyy Debordin mukaan kuviin, jotka eivät pyri tekemään näkyväksi omaa tuotettua ja ideologista luonnettaan vaan päinvastoin esiintyvät todellisuuden luonnollisina vastineina. Kuvien takana ei tämän vuoksi näy useinkaan olevan ketään.

Debord suhtautuu lähes kielteisesti kuvallisiin esityksiin siitä syystä, että hän samastaa ne kapitalistisen tuotannon ja modernin tajunta-teollisuuden (esim. mainonta ja kulutukseen kytkeytyvät lisäarvot) manipulaatiivisiin pyrkimyksiin korvata tuotteiden todellinen käyttöarvo (*use-value*) katsottavuusarvolla (*commodity-on-display*).¹² Kuten jo Marx aikoinaan osoitti, kapitalistisen yhteiskunnan säilymisen kannalta tämä mekanismi on elintärkeä, koska talous voi pysyä itsetarkoituksellisesti liikkeessä vain sellaisessa järjestelmässä, jossa tavaratuotanto on irrotettu tuottajayksilöstä (tavaroiden paikallisuus ja käsityöläisyys). Konkreettisemmin ilmaistuna, kulutuksesta ja tavaroiden fetissiarvosta (esimerkiksi auto tai merkkivaatteet identiteetin rakentajina ja ilmaisijoina) on mahdollista unelmoida vain sellaisen tavaratuotannon piirissä, jossa esineet ja niiden representaatiot ovat pohjimmiltaan yksilölle vieraita ja todellisesta käytännön tarpeesta – esimerkiksi nälästä ja vilusta – irrotettuja.

Marxin tavoin Baudrillard ehdotti, että vaihtoarvon hallitsevuus kapitalistisessa kulttuurissa ei ainoastaan korvaa tavarain alkuperäistä käyttöarvoa abstraktilla vastineella. Se liittyy tavaroihin myös uudenlaisen toissijaisen käyttöarvon, jota Baudrillard nimitti – tekstinsä syntyhistorian aikaan suosiossa olleiden lingvististen teorioiden hengessä – tavarain merkkiarvoksi. Baudrillardin teorian keskeisimpiä väitteitä on, että merkkiarvojen hallitsemassa todellisuudessa alkuperäisen ja ainutlaatuisen ideat ja kokemukset ovat täydellisesti kadonneet. Niiden tilalle on astunut loputon merkkien, koodien ja diskurssien – kirjoitetun tai puhutun kommunikaation – kierrätys, toisiaan heijastelevien merkkipintojen peilisali, jonka ulkopuolelle, takaisin ”aitoon”, ”oikeaan”, ”autenttiseen” todellisuuteen, ei ole enää pääsyä. (Baudrillard 1983a; 1983b).¹³

Baudrillard uskoi, että todellisuuden katoaminen on pitkälti massamedioiden aikaansaannosta. Ihmisjoukkoihin vaikuttavat uudet visuaaliset teknologiat ovat neutralisoineet todellisuuden asteittain: ensin reflektoimalla todellisuutta, sitten naamioimalla todellisuuden, tämän jälkeen naamioimalla todellisuuden poissaolon ja lopulta kadottamalla kokonaan suhteen todellisuuteen. Tämän kehitysketjun lopputulosta, yhteiskunnan täydellistä kवालlistumista, Baudrillard nimitti *simulacrumiksi*. *Simulacrumin* hallitsema postmoderni todellisuus on laadullisesti uudenlainen teknologinen yhteiskunta, jossa arkielämä on läpeensä estetisoitu ja jossa erottelu kuvien ja reaalityodellisuuden välillä on täydellisesti kadonnut. (Baudrillard 1983b, 148.)

Edellä kuvatuista filosofisista päättelyketjuista juontuva syvä epäluuloisuus modernin teknologian avulla tuotettuja kuvia ja visuaalisia esityksiä kohtaan on johtanut monia kuvainraastajia vuoroin lohduttomaan kulttuuripessimismiin, vuoroin etsimään kriittistä vaihtoehtoa ja vastavoimaa verbaalisesta kielestä sekä sensoris-aistimellisesta ruumiista. Keskeisimpiin postmoderneihin keskustelijoihin lukeutuva Fredric Jameson näyttäisi sulautuvan osin samaan joukkoon todetessaan paljon siteeratussa esseessään ”Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa” (1989), että postmodernissa todellisuudessa sisäisyys, yksilöllisyys ja kriittinen ajattelu ovat korvautuneet uudella pintojen estetiikalla.

Vaikka Jameson ei kielläkään esseessään kokonaan kriittisen kuvakulttuurin mahdollisuuksia nykyajassa, 1980-luvun ”postmodernissa todellisuudessa”, kuvilla ei hänen nähdäkseen ole varteenotettavaa kriittistä voimaa: postmodernit kuvat heijastelevat ainoastaan jo-olemassaolevan kielen merkkisysteemejä, ne ovat fetisseiksi latistuneita, mykkiä representaatioita, jotka ovat kadottaneet hermeneuttisen yhteyden yksilöiden elämismaailmoihin. Niillä ei siis ole enää ”elävää” suhdetta ihmisten jokapäiväiseen kokemismaailmaan.¹⁴ (Jameson 1989, 236–237.) Taiteessa kuvien elävistä merkityksistä tyhjenemistä ilmentää myös taiteellisten tyylien postmoderni katoaminen, yksilöllisen siveltimivedon korvautuminen mekaanisella jäljentämisellä. Paraatiesimerkiksi tästä Jameson nostaa Andy Warholin taiteen. (Mt., 243–245.)

Jamesonin ajattelu eroaa pessimistiseen umpikujaan ajautuneen Baudrillardin (jonka mukaan ulospääsyä ei enää ole) sekä Debordin tulkinnoista siinä, että hän etsii muutospotentiaalia yksilön kriittisestä ajattelusta ja kyvystä nähdä

kuvien ”taakse”. Jameson pyrkii lisäksi löytämään omasta postmodernista historiallisesta ympäristöstään sekä hyviä että huonoja puolia ja koettaa ratkaista eteen tulevat ongelmat pikemminkin ympäröivän talous- ja yhteiskuntajärjestelmän rakentamassa tilassa kuin siitä irrallaan tai sen ulkopuolella. Taiteeseen sovellettuna tämä tarkoittaa, että

uuden poliittisen taiteen, mikäli se tosiaankaan on ylipäänsä mahdollista, on pidettävä kiinni postmodernismin totuudesta, toisin sanoen sen perimmäisestä objektista – monikansallisen pääoman maailmanavaruudesta – samalla kun se onnistuu murtautumaan läpi johonkin uuteen tapaan esittää tämä objekti (mt., 279).

Jameson uskoo – tai pikemminkin toivoo – että tällaisen uudenlaisen poliittisen postmodernin taiteen (joka on siis vasta utopian asteella, ei vielä olemassa) avulla meidän on ehkä mahdollista saada takaisin toiminta- ja taistelukykyimme, jonka postmoderni ”sosiaalinen ja spatiaalinen hämmennyksen tila” on neutraloinut. Mikäli joskus ilmaantuu postmodernia poliittista taidetta, se merkitsee Jamesonin vision mukaan globaalin kartoituksen keksimistä ja projisointia sekä sosiaalisissa että tilallisissa suhteissa. (Mt.)

Jamesonin kuva-ahdistusta tiikkuvan tekstin äärellä on vaikeaa olla kysymättä, miksei hän kiinnitä poliittisen taiteen uusia messiaita odottaessaan lainkaan huomiota esseensä kirjoitusajankohtana tuotettuun kriittiseen kuvakulttuuriin, vaikkapa 1980-luvulla esillä olleiden feministitaiteilijoiden Carolee Schneemanin, Hannah Wilken, Barbara Krugerin tai Cindy Shermanin töihin. Tai esimerkiksi 1980-lukulaiseen antimainontaan? Jameson näyttäisi ehdottavan, ettei tätä kriittistä kuvastoa ole olemassakaan tai olevan täysin tietämätön sen olemassaolosta.

Myös Warholin hyödyntämän pastissitekniikan suhteesta todellisuuden ja kriittisyyden postmoderniin ”katoamiseen” voidaan olla montaa mieltä. Itse tulkitsen monia hänen teoksiaan poliittisiksi *par excellence*. Esimerkiksi Warholin Marilyn-pastissit herättävät minussa monenlaisia kriittisiä ajatuksia katseesta, sukupuolesta, vallasta, rahasta, naiseuden esineellistämisestä ja massatuotetuista kuvista. Varsin ongelmalliselta tuntuu myös olettaus, että pastissitekniikan käyttö itsessään todistaisi taiteen todellisuussuhteen romahtamisesta: kyseistä tekniikkaahan ovat hyödyntäneet jo vuosisatojen ajan mitä erilaisimmat

taiteilijat, esimerkiksi Marcel Proust, jonka teos *Pastiches et mélanges* (1919, suom. 'Pastisseja ja koosteita') sisältää kiinnostavan läpileikkauksen kirjallisen pastissin esteettisistä mahdollisuuksista 1900-luvun alussa. Se että Warholin kuvapastissit hyödyntävät taiteellisen aineistonaan massamedioiden välittämää visuaalista materiaalia ei ymmärtääkseni missään määrin vähennä lopputuloksen taiteellista syvyyttä, kriittistä potentiaalia, puhuttelevuutta tai merkitystä. Päinvastoin.

Jamesonin, samoin kuin Debordin ja Baudrillardin, kuvallisuutta koskevien huomioiden suurin ongelma näyttäisikin olevan, ei niinkään jokin reaalisesti olemassa oleva postmoderni todellisuus (tai postmoderni taide), vaan pikemminkin se, että he tekevät liian yksisilmäisiä yleistyksiä oman aikansa visuaalisesta kulttuurista. He *katsovat* liian vähän tai huolimattomasti.

Näiden postmodernien teoreetikkojen kuvien edessä kokemaa ahdistusta suhteuttaa historiallisesti myös huomio, että teknologisten innovaatioiden aikaansaamaa ”todellisuuden katoamista” on surtu jo ainakin 1800-luvulta lähtien, jolloin rautateiden keksiminen nostatti ihmisissä sekä voimakasta optimismia että ahdistunutta teknologiavastaisuutta. Rautatien keksimiseen suhtautuivat erittäin ihastuneesti muun muassa 1800-luvun alkupuolen saintsimonistit, jotka uskoivat tekniikan kehityksen edistävän merkittävästi demokratiaa, kansojen keskinäistä yhteisymmärrystä, rauhaa ja edistystä.¹⁵

Lähes päinvastaisen esimerkin tarjoaa puolestaan 1800-luvun lopun englantilaisen arts and crafts -liikkeen johtohahmo John Ruskin, joka tunsu avointa vastenmielisyyttä rautatien kehitystä kohtaan, koska se korvasi esiteolliselle ajalle tyypillisen kontemplatiivisen (hiljentyneen, staattisen, kantilaisen) maiseman havainnoinnin nopeasti ohi syöksyvillä panoraamanäkymillä. Ruskinille junaan astuminen tarkoitti todellisuuden kadottamista siinä merkityksessä, että nopeasti ohitse kiitävää maisemaa tarkkaileva matkustaja oli lakannut näkemästä maiseman etualalla olevaa tilaa. (Schilverbusch 1996, 54–59.) Todellisuus ei tietenkään tarkkaan ottaen tuhoutunut tässä prosessissa – sen visuaalinen havainnoiminen vain sai uusia ulottuvuuksia. Kuten Wolfgang Schilverbusch asian ilmaisee:

Ruskinin kuvaaman perinteisesti suuntautuneen aistielimistön kannalta liikkuvuus merkitsi todellisuuden häviämistä, mutta panoramaan

tottuneelle katseelle liikkuvuus oli uuden normaaliuden perusta. Panoramiaan tottuneet ihmiset eivät enää kokeneet maiseman haihtuvan, sillä haihtuvasta todellisuudesta oli tullut uusi, normaali todellisuus. Tämä johtui siitä, että haihtuminen koski selvimmin etualalla olevaa tilaa, jota ei panoramaa seuraavan katseen kannalta enää ollut olemassa. (Mt., 58.)

Lähitarkastelussa on vaikeaa nähdä, miten massateollinen kuvien tuotanto olisi loppujen lopuksi ”todellisuuden” kannalta sen kohtalokkaampi kehitysvaihe kuin vaikkapa juuri rautatien kehityshistoria. Pikemminkin tuntuisi perustellummalta ajatella, Benjaminin tavoin, että jokin tietylle aikakaudelle ja kulttuurille tyypillinen kokemisen ja havaitsemisen rakenne yksinkertaisesti sekoittuu tekniikan kehityksen myötä aiempiin kokemisen ja havaitsemisen tapoihin. Kuten historia osoittaa, tästä uudesta havainnoimistavasta ja -ympäristöstä kehittyi yleensä varsin nopeasti uusi ”normaali” toimintaympäristö ja todellisuus. Tämä selittänee osaltaan myös nykylasten ja -nuorten kykyä navigoida huomattavasti aikuisia sujuvammin nopeatempoisten pelien ja virtuaalitodellisuuden visuaalisissa ympäristöissä.

Mikäli otamme nämä huomiot vakavasti, on aiheellista kysyä, onko teknologisen kehityksen mukanaan tuoma ”todellisuuden katoaminen” todellista muutoin kuin siltä osin, että uudet tekniset innovaatiot luonnollisesti muuttavat toiminta-, ajattelu- ja havaintotapojamme. Nykyisten monimediaalisten ja intermediaalisten informaatioteknologioiden jäsentämässä kulttuurisessa tilassa on myös erityisen mielekästä ajatella, että puhtaasti kuvallisia – sen paremmin kuin puhtaasti tekstuaalisiakaan – medioita ei ole olemassakaan. Kaikki mediat ovat sen sijaan sekoittuneita medioita ja yhdistelevät toiminnassaan erilaisia diskursiivisia käytäntöjä, kulttuurisia koodeja, yhteiskunnallisia valtaintressejä ja arvoja sekä sensorisia ja kognitiivisia malleja (Bolter & Grus 2002; Parikka 2004; Hess-Lüttich 1999; Fröschl ym. 1993).

Näiden huomioiden valossa kulttuurin kuvallistumisen – filosofinen, eettinen tai poliittinen – pelkääminen näyttää, jos ei nyt täysin turhana, niin ainakin vakavasti liioiteltuna. Jotta todellisuus voisi todellakin latistua pelkäksi pastissiksi tai simulaatioksi ja yksilön kyky kriittiseen reflektioon voisi kokonaan kadota, koko ihmiskunnan pitäisi ajautua jonkinasteiseen ulkoapäin ohjailtuun visuaaliseen psykoosiin – mikä ei kai ainakaan vielä liene asiointila.

Pikemminkin näyttäisi olevan päinvastoin: visuaalisen kulttuurin kriittinen tutkimus ja opiskelu ovat länsimaissa suosituimpia kuin koskaan, ja tämän kehityksen myötä myös kuvien kriittinen lukijakunta kasvaa. Suoranaista puutetta ei näyttäisi olevan myöskään kriittisestä visuaalisesta taiteesta tai muista estetiikkaa politisoivista kuvastoista.

Kulttuurin kuvallistumisesta käytävää akateemista keskustelua onkin aiheellista suhteellistaa kiinnittämällä huomiota olemassa olevien kuvakulttuurien ja medioiden moni-ilmeisyyteen sekä paikallisiin ja välineellisiin erityispiirteisiin (ks. myös Darley 2000, 188–190). Samansuuntainen ajatus mielessään W.J.T. Mitchell koettaa avata uusia näkökulmia keskusteluun kulttuurin kuvallistumisesta.

Kuvallinen käänne

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kentällä on viitattu 1990-luvulta lähtien taajaan W.J.T. Mitchellin kuvallisen käänteen (*pictorial turn*) analyysiin (Mitchell 1994b). Edellä esiteltyjen postmodernien analyttikoiden tavoin Mitchell yhdistää nykyaikaan myös visuaalisen simulaation ja speaktaakkelin käsitteet. Toisin kuin vaikkapa Debord ja Baudrillard, hän ei kuitenkaan väitä, että kuvien asema olisi nykykulttuurissa historiallisesti ennennäkemätön tai edes uusi. Kuten Mitchell toteaa artikkelissaan ”Showing seeing: A Critique of Visual Culture” (2002a), nykyaikaa voi pitää historiallisesti erityisenä ainoastaan siltä osin, että kuvien ylikorostuneesta asemasta on tullut *yleisesti hyväksyty olettamus*, jota toistellaan eräänlaisena itsestäänselvytenä toisinaan ilmiön puolesta, toisinaan sitä vastaan.

Mitchell pyrkii pureutumaan omissa kirjoituksissaan nimenomaisesti tähän kuvien ja visuaalisuuden ympärillä käytyyn keskusteluun. Hän koettaa saada selville, miten kuvallisuuden ja visuaalisuuden ideat toimivat teorioissa, jotka analysoivat kulttuuria, tietoisuutta ja representaatiota. Kuten Mitchell toteaa, myös teoriaa itseään voidaan pitää yhtenä kuvittamisen (*picturing*) muotona eli toimintana, joka visualisoi todellisuutta. Näiden pohdintojen ydinkysymys kuuluu: mitä kuvat ja kuvia koskevat teoriat tekevät tarkkaan ottaen juuri nyt, aikana, jota luonnehditaan visuaalisemmaksi kuin mitään aiempaa aikakautta

ja jolloin kuvallisen käänteiden idea nauttii laajamittaista kannatusta – ja näyttää osin jopa korvanneen pitkään suosiossa olleen lingvistisen käänteiden käsitteen?

Selkeyttääkseen tapaansa käyttää lingvistisen ja kuvallisen käänteiden käsitteitä Mitchell ehdottaa amerikkalaista filosofia Richard Rortya mukailleen, että filosofian ja kriittisen ajattelun historiaa rytmittävät lukuisat käänteiden sarjat, jotka nostavat ajoittain pintaan uudenvuotuisia kysymyksiä ja painavat vanhempia taka-alalle. Rortyn filosofianhistorian tulkinnan mukaan esimerkiksi antiikin ja keskiajan filosofissa suurin osa huomiosta keskittyi esineisiin (*things*), kun taas 1600- ja 1700-luvuilla ajattelun keskiöön nousivat ideat (*ideas*).

1900-luvulla tapahtuneen lingvistisen käänteiden (*linguistic turn*) seurauksena kielitieteen, semiotiikan, retoriikan ja erilaisten tekstuaalisuutta analysoivien teorioiden terminologiasta tuli puolestaan eräänlainen uusi tieteellinen yleiskieli, jota alettiin soveltaa ahkerasti myös visuaalisen taiteen, medioiden, filosofian ja kulttuurin tutkimukseen. Hyviä esimerkkejä tästä tarjoavat 1980-luvulla Suomessakin laajaa suosiota saavuttanut semioottinen tutkimustrendi sekä sen myöhempi versio, yhteiskunnallinen semiotiikka (*social semiotics*). Kielen merkitystä korostivat niin ikään 1990-luvulla suosituksi tullut diskurssi-analyysi sekä kriittistä lukutapaa ja kielellisten merkitysten ristiriitaisuutta ja häilyvyyttä korostava dekonstruktionistinen tutkimusasetus.

Lingvistisen käänteiden seurauksena kuvasta, yhteiskunnasta, subjektista, todellisuudesta, luonnosta ja sen representaatiosta on tullut ”tekstejä” ja ”diskursseja”. Jopa alitajuntaa on alettu analysoida lingvistisestä tutkimuksesta johdetuin käsittein ”kielenä”. (Mitchell 1994b, 11; Rorty 1979, 236; 1967.)

Kuvallinen käänne edustaa Mitchellille vastaavanlaista tieteellisen ajattelun murrosta kuin lingvistinen käänne. Sitä voisi luonnehtia myös kuhnilaisittain paradigman¹⁶ (tai foucaulaisittain epistemen)murtumaksi, jonka edetessä visuaalisuudesta ja kuvallisuudesta tulee uudella tavalla merkittäviä teoreettisissa keskusteluissa, toisinaan myönteisessä ja toisinaan kielteisessä hengessä. Oleellista ei ole se, tulkitaanko kuvallisuus ja näkeminen näissä pohdinnoissa myönteisesti vai ei, koska ”visuaalisen”, ”kuvallisen” tai ”optisen” ideoiden läsnäolo (okulosentrisessä) diskurssissa muovaa kieltä ja ajattelua yhtä tehokkaasti myönnön kuin kiellonkin kautta.

Okulosentrisen diskurssin vahvistumista edistivät Mitchellin mukaan 1900-luvulla merkittävästi muun muassa Charles Peircen varhainen semiotiikka sekä

Nelson Goodmanin teoria ”taiteen kielistä” (Mitchell 1994b, 12). Molemmat ajattelijat pyrkivät osoittamaan, että kielikeskeinen ajattelu ei kykene yksin selittämään todellisuutta. Peirce lisää semiotiikan käsitteistöön ”ikonisen”, ”indeksisen” ja ”symbolisen” merkin käsitteet, jotka monimuotoistavat merkittävästi varhaisempia semioottisia selitysmalleja. Goodman puolestaan ehdottaa, että lingvististen merkitysten rinnalle tulisi taiteen tarkastelussa nostaa kuvalliseen esittämiseen liittyvät ”symboliset systeemit”, jotka eivät ole artikuloitavissa samaan tapaan kuin verbaalinen kieli (esimerkiksi tietyn värin kokemisen erityispiirteet). (Goodman 1985.) Goodmanin teoria ohjaa hienovaraisesti katsojaa tarkastelemaan ei-verbaalisia symboleja, esimerkiksi kuvia, tanssia ja musiikkia, tietynlaisen ”viisaan” tai pidättäytyväisen passiivisuuden vallassa. Lisäksi se kannustaa pitämään tiedollisia hengähdystuokioita, jotka mahdollistavat kohteen erityisominaisuuksien aistirikkaan havainnoinnin.

Näiden kuvallista käännettä edustavien yhdysvaltalaisen filosofien eurooppalaisina vastineina Mitchell mainitsee fenomenologisen filosofian tavan korostaa tietoteoriassaan ja metodologiassaan kuvittelun ja visuaalisen kokemuksen merkitystä sekä Derridan grammatologian, joka kiinnittää niin ikään korostuneesti huomiota visuaalisuuteen ja kielen materiaaliin jälkiin¹⁷. Näiden rinnalla hän ottaa esiin Marxin materialistista historianteoriaa moderniin yhteiskuntaan ja taiteeseen soveltaneen Frankfurtin koulukunnan (esim. Adorno, Herbert Marcuse ja Walter Benjamin) ja sen kiinnostuksen massakulttuuriin ja visuaalisiin medioihin sekä Michel Foucault’n tavan yhdistää toisiinsa diskursiivisen tietovallan ja visuaalisen näkyvyyden ideat, sanottavissa ja nähtävissä oleva sekä modernille ajattelulle ja toiminnalle tyypilliset visuaalisen hallinnan alueet (skoopipiset regiimit).¹⁸

Kuvallisen käänteen ehkäpä tärkeimmän kulmakiven laskee Mitchel-
lin mukaan kuitenkin 1900-luvun merkittävimpiin filosofiin lukeutuva Ludwig Wittgenstein, jonka tieteellinen ura alkoi merkityksen ”kuvallisella teorialla” ja päättyi jonkinasteiseen ikonoklasmiin, kuvallisuuden kieltämiseen. Oleellista ei Wittgensteininkaan tapauksessa ole Mitchel-
lin mukaan se, puoltaako tämä visuaalisuuden ja näkemisen merkitystä tietoteoriassaan vai ei. Kuvallisen käänteen olemassaolosta todistaa sen sijaan Wittgensteinin ahdistuneisuus visuaalisuuden ja kuvien edessä: se että hän kokee – edellä kuvattujen postmodernien teoreetikkojen tavoin – pakottavaa tarvetta asettaa puhe ja

visuaalisuus vastakkain ja rakentaa oma filosofinen argumentaationsa tämän vastakkainasettelun varaan. (Mitchell 1994b, 12–13.)¹⁹

Tutkiessaan eri filosofien autuuden- ja ahdistuksentunteita visuaalisuuden edessä Mitchell ei siis väitä, että kaikki visuaalisuutta ja kuvallisuutta työstävät teoriat päätyisivät lopulta samoille linjoille. Esimerkiksi Rortyn keskeisin huolenaihe on Wittgensteinista poiketen saada aikaan murtumia sellaisessa tietoteoriassa, joka olettaa, että kuvaa voidaan tulkita realismiin tai representationaalisen läpinäkyvyyden valossa (mt., 13). Frankfurtin koulukunta, johon Benjaminkin väljästi kuului, pohti puolestaan kuvallisuuden ongelmaa erityisesti massamedioiden, kapitalistisen tuotantokoneiston, politiikan estetisoinnin ja estetiikan politisoinnin näkökulmista.

Kuvallisen käänteen voimistumisesta todistaa yksimielisyyden sijaan pikemminkin se, että filosofisessa keskustelussa on alettu kiinnittää korostuneesti huomiota siihen, että kuvat vaikuttavat moniulotteisesti varsin laajaan ja monimuotoiseen intellektuaalisen toiminnan kenttään. Mitchellin mukaan kuvan asema sijoittuu nykyisessä keskustelussa jonnekin kuhnilaisen paradigman ja anomalian välimaastoon, jossa se nousee esiin yhtä keskeisenä ihmistieteellisenä puheenaiheena kuin kieli aikaisemmin – toisin sanoen eräänlaisena mallina monille muille asioille (Mitchell 2002a).

Kuvallistuminen toistuvana narratiivina

Jos Mitchell on oikeassa, kuvallinen käänne merkitsee historiallisesti varsin erityislaatuista näkökulman muutosta, jossa lingvistisesti orientoitunut intellektuaalinen kulttuuri on korvautumassa asteittain visuaalisuuden ja kuvallisuuden merkitystä ja toimintatapoja korostavalla ajattelulla. Mitchell suhtautuu kuitenkin varsin varautuneesti tulkintoihin, jotka ylikorostavat visuaalisuuden hegemoniaa nykykulttuurissa. Jo ajatus, että visuaalinen aisti olisi korostunut muiden aistien, esimerkiksi kuulon ja kosketuksen, kustannuksella, on ongelmallinen ja johtaa helposti virhepäätelmiin. (Mt., 175.)

Suhteuttaakseen visuaalisuuden erityisasetemasta käytävää keskustelua Mitchell osoittaa, että länsimaiden historiasta voidaan eriyttää useita kuvallisia käännteitä, jotka nousevat esiin tiettyinä kertomuksina, narratiiveina.

Kuvallinen käänne on trooppi, puheenparsi, jota on toisteltu usein aina antiikista alkaen. Kun israeliitit kääntyivät näkymättömän jumalan ajatuksesta näkyvän idolin puoleen, he osallistuivat kuvalliseen käänteeseen. Kun Platon varoittaa kuvien, vastaavuuksien ja mielipiteiden hallitseman ajattelun vaaroista luolavertauksessaan, hän vaatii kääntymään ihmisyyttä vankinaan pitävistä kuvista kohti järjen puhdasta valoa. Kun Lessing varoittaa *Laocoonissa* visuaalisen taiteen efektejä imitoivan kirjallisen taiteen vaaroista, hän koettaa vastustaa kuvallista käännettä, jonka hän tulkitsee esteettisten ja kulttuuristen arvojen alentamiseksi. Kun Wittgenstein valittaa *Philosophical Investigation* -teoksessaan, että kuva pitää meitä vankinaan, hänen valituksensa kohdistuu tiettyyn mentaalisen elämän metaforan sääntöön, joka on kahlehtinut filosofista ajattelua [pitkään]. (Mitchell 2002a, 174.)

Historian eri aikakausina hieman eri muodoissa esiin pulpahtava kuvallinen käänne onkin mahdollista ymmärtää eräänlaiseksi toistuvaksi narratiiviseksi figuuriksi, kerronnan keinoksi, joka saa omissa ajassamme historiallisesti erityisen muodon mutta jonka käsitteellinen peruskaava näyttäisi laajemmassa tarkastelussa soveltuvan lukemattomiin erilaisiin olosuhteisiin. Kriittisessä ja historiallisessa käytössä tällaiset kuvallisen käänteen diskursiiviset ”figuurit” voivat – suhteellisesta totuusarvostaan huolimatta – toimia käyttökelpoisena diagnostisena työkaluna: niiden avulla on esimerkiksi mahdollista analysoida joitakin historiallisia erityispiirteitä tilanteissa, joissa jokin uusi visuaalisuutta tuottava väline, tekninen innovaatio tai kulttuurinen käytäntö yltyy paniikin tai euforian oireiksi. Esimerkiksi kirjoittamisen ja mimesiksen (jäljittelevän kuvauksen), valokuvan, öljymaalauksen, (renessanssi)perspektiivin ja internetin keksiminen ovat kaikki nostattaneet paniikkia ja euforiaa: on oltu vakuuttuneita siitä, että näiden uusien keksintöjen myötä syntynyt uudenlainen tapa tuottaa visuaalisuutta ja kuvia kääntää historian suurta pyörää joko selvästi parempaan tai huonompaan suuntaan. (Mitchell 2002a.)

Mitchellin kuvallisen käänteen analyysin keskeisimpiä pyrkimyksiä on osoittaa, että tämänkaltainen historian tulkinta on kuitenkin samalla tutkijoille ansaitsevaa, on houkuttelevaa – mutta usein myös harhaanjohtavaa – tulkita historiaa sekä kulttuurin ja tekniikan kehitystä jonkin suuren kaksinaapaisen mallin valossa,

joka painottaa näistä (keinotekoisesti luoduista) vaihtoehtoista vain jompaa-kumpaa. Tällaiset yksinkertaistavat kaksinapaiset narratiivit voivat toki olla varsin käteviä erilaisissa tieteellisissä poleemiikeissa, mutta historian kriittisessä tarkastelussa ne ovat usein ongelmallisia, jopa käyttökelvottomia. (Mt., 174.)

Visuaalisen kulttuurin nykytutkimuksen näkökulmasta on tärkeää panna merkille, että kuvallisen käsitteistön nouseminen uudella tavalla humanistisen ajattelun keskiöön ei myöskään tarkoita, että kuvan käsite olisi nykyisin meille jollakin tapaa selvä tai että osaisimme välttämättä edes selittää, mitä tarkoitamme kuvilla niistä puhuessamme. Kuten suuri osa nykykeskustelusta osoittaa, asianlaita on pikemminkin päinvastoin: aikana, jota luonnehditaan usein kuvalliseksi, visuaaliseksi tai speaktaakkelin aikakaudeksi, emme todellisuudessa tiedä kovinkaan paljoa siitä, *mitä kuvat tarkkaan ottaen ovat*. Miten ne esimerkiksi suhteutuvat kieleen, analyyttiseen älyyn ja ruumiin aistimellis-sensoriseen muistiin, millainen vaikutus niillä on maailmaan ja yksittäisiin katsojiin, miten niiden historia tulisi tulkita ja ymmärtää ja mitä meidän pitäisi ylipäänsä tehdä kuvilla tai kuvista? (Mitchell 1994b, 13.)²⁰

Ottaen huomioon suhteellisen vähäisen tietoutemme kuvista ja tämän tietouden alati muuttuvan luonteen näyttäisi olevan melko rohkeaa nimittää nykyaikaa erityisesti kuvallistuneeksi. Suurin osa nykyisistä ”kuvallisista medioista” (esim. televisio, mainonta ja internet) on myös kaikkea muuta kuin puhtaasti visuaalisia: kuvallinen informaatio sekoittuu niissä sen sijaan usein monitasoisesti verbaaliseen, oraaliseen, auditiiviseen ja aistimellis-sensoriseen informaatioon. Samansuuntainen ajatus mielessään Mitchell tulkitsee nykyisen kuvallisen käänteen ”post-lingvistiseksi” ja ”post-semioottiseksi” tavaksi ymmärtää kuva osaksi monimuotoista kulttuurista vaikutuskenttää, jolla visuaalisuus ja kuvallisuus nivoutuvat erottamattomasti yhteiskunnallisiin instituutioihin, esityskoneistoihin, diskursseihin ja ruumiisiin (Mitchell 1994b, 16).

Kohti uusien kurittomien oppiaineiden etsintää

Mitchellin kuvaa ja kuvallisuutta koskevia pohdintoja voisi nimittää siinä mielessä postmodernin jälkeisiksi, että ne pyrkivät luotsaamaan keskustelua uusille kaksinapaisen ajattelun ylittävälle raiteille. Käytännössä kyseessä on ennen

kaikkea visuaalisen kulttuurin tutkimukselle osoitettu ajankohtainen haaste, johon vastatakseen tutkijoiden tulisi kyetä välttämään kriittisen ajattelun ja kuvallisuuden – tai verbaalisen kielen ja kuvan – karkeat vastakkainasettelut, puhumattakaan tyografinen ja visuaalisen aikakausien kaltaisista yleistyksistä.

Nykytilanteessa kuvien tutkimus näyttäisi kaipaavan tuekseen uudenlaisia epäpuhtaita, ”kurittomia” oppiaineita. Mitchellin mukaan taidehistoria, esteetiikka ja mediatutkimus eivät selviä yksin visuaalisen kulttuurin ajankohtaisista haasteista. Tarvitaan tieteidenvälistä tutkimusta, joka yhdistelee rohkeasti eri oppiaineiden metodisia ja käsitteellisiä perinteitä.

Mitchelliä mukailien tällaisen uudenlaisen oppiaineen etsintää voisi kuvata myös tutkimusasenteeksi, joka pyrkii tuottamaan uudenlaisia epäoppiaineita (*indiscipline*), anti-oppiaineita tai omaa oppiainemaisuuttaan purkavia oppiaineita (*dedisciplinized*), kysymyksenasetteluja ja humanistisia tutkimuksenaloja, joiden avulla representaation ja visuaalisen kulttuurin kysymyksiä olisi mahdollista ajatella tuoreesti ja monipuolisesti. Oleellista ei ole näin ymmärrettynä valita ortodoksisesti omaa tutkimusparadigmaa tai teoreettista seurakuntaa (ja sen pappia tai papitarta) vaan pyrkiä mahdollisimman moniulotteiseen, paradigmaattisesti avoimeen sekä yksittäistapauksille ja kunkin historiallisen aikakauden heterogeenisyydelle oikeutta tekevään kuvallisuuden ja visuaalisuuden tulkintaan.

Nämä huomiot vakavasti ottava tutkimus ei voi tyytyä yksinkertaisesti vastustamaan tai juhlimaan kuvia tai kulttuurin kuvallistumista. Tehtäväksi jää sen sijaan koettaa selvittää, miten kuvista ja niiden suhteesta historiaan on mahdollista puhua yksinkertaistamatta ja abstrahoimatta liikaa olemassa olevaa kuvakulttuuria, mitä kuvat ja näkeminen ylipäänsä ovat (epäilemättä ainakin historiallisesti muuntuvia asioita), miten ne suhteutuvat kieleen, affektiivisuuteen, analyttiseen kykyyn, teknologiseen kehitykseen, yksittäisten katsojuuksien ja tuotantojen rakentumiseen – ja miksi näillä kysymyksillä on käytännöllistä ja teoreettista merkitystä kulttuurin, yhteiskunnan, filosofian, tekniikan ja historian ajankohtaiselle tutkimukselle.

Voiko kuvaa lukea? Visuaalisen lukutaidon kysymyksiä

Reijo Kupiainen

Länsimainen kulttuuri nojaa vahvasti kirjalliseen perinteeseen, sen historiaan, siirtymiseen ja jatkumiseen. Kirja ja kirjoitus ovat keskeisesti määrittäneet sivistyskulttuuria. Kirjoituksen asema on nähtävissä jo itse kulttuurin käsitteen määrittelyssäkin. Roomalaisen ja humanistisen *cultura*-perinteen mukaisesti kulttuuri on sekä maan sokean tuottavuuden hallitsemista ja ohjaamista auran avulla että hengen viljelyä kirjan avulla. Nämä piirteet kuvaavat nimenomaan länsimaista kulttuuriperintöä, sillä kulttuuri ei sinällään ole sidottu kirjalliseen kommunikaatioon.

Kirjallisella ilmaisulla on länsimaissa myös aivan erityinen rooli kommunikaation välineenä ja kulttuurin muodostajana. Usein kirjoitusta ajatellaan vastakkaisena kuvalliselle esittämiselle. Kuvan ja sanan vastakkainasettelu on korostunut erityisesti erilaisissa kuvan kielloissa ja peloissa, ikonoklasmeissa ja -fobioissa.¹ Visuaalisesta kulttuurista käytävässä keskustelussa sanan ja kuvan asemaa kulttuurissa on kuitenkin myös määritelty uudelleen esimerkiksi esittämällä, että kuvilla ja kuvallisuudella on entistä vahvempi asema kommunikaatiossa. Tämä tulee ilmi erityisesti tarkasteltaessa visuaalisia medioita nykykulttuurissa. Nykyinen visuaalinen ja mediakulttuuri ovat saaneet jotkut kulttuurintutkijat puhumaan jopa kommunikaation vallankumouksesta (Kress 2003, 9).

Paradoksaalista kyllä, samanaikaisesti voidaan todeta, että länsimaaisessa yhteiskunnassa ei ole myöskään kirjoitettu koskaan yhtä paljon kuin nykyään. Lisäksi suuri osa uuden median sisältötuotannosta on edelleen kirjallista. Tämä koskee erityisesti internetiä, jossa kirjallinen esitys on jopa voimistunut blogien

myötä. On myös kiistelty siitä, voiko visuaalisuus ylipäättään lisääntyä. Esimerkiksi Mark Poster (2002, 67) kysyy, tarkoittaako puhe visuaalisuuden lisääntymisestä sitä, että käyttäisimme silmiämme entistä enemmän. Kulttuurisessa muutoksessa ei ole kuitenkaan kyse visuaalisuuden lisääntymisestä sinänsä vaan pikemminkin siitä, että kuvallisuutta ja visuaalisuutta käytetään merkityksentuotannossa yhä monimuotoisemmin. Muutosta ei voida myöskään tulkita pelkästään siirtymäksi sanasta kuvaan. Sen sijaan näyttäisi siltä, että sanan ja kuvan välinen suhde on saanut uusia, entistä tiiviimpiä muotoja, jotka edellyttävät lukijalta kirjallisen lukutaidon ohella kuva- ja medialukutaitoa.

Lähestyn tässä artikkelissa visuaalista kulttuuria erityisesti merkityksen tuottamisen näkökulmasta. Puhe merkityksestä on mielekästä aloittaa tarkastelemalla kirjalliselle kulttuurille perinteisesti tärkeää lukutaidon käsitettä. Kysyn seuraavassa, mitä ulottuvuuksia lukutaito saa visuaalisessa kulttuurissa. Miten sanan ja kuvan lukutaito liittyvät toisiinsa? Pääpaino artikkelissa on pyrkimyksessä ymmärtää visuaalinen lukutaito niin sanotuksi vahvaksi lukutaidoksi, jonka avulla voidaan suhtautua kriittisesti erityisesti visuaalisten medioiden tarjoamiin representaatioihin.

Oma näkökulmani rakentuu sosiokulttuuriselle lukutaitokäsitykselle, jossa lukutaito ymmärretään sosiaalisina ja kulttuurisina käytäntöinä. Visuaalisessa kulttuurissa nämä käytännöt näkyvät esimerkiksi niin sanottuina visuaalisina järjestyksinä. Janne Seppänen (2001) tarkoittaa tällä visuaalisen ja kuvallisen esittämisen sekä näköhavaintojen kulttuurista rakentumista ja säännönmukaista järjestymistä. Esimerkiksi kuvat sisältävät vakiintuneita kulttuurisia merkityksiä, joita voidaan avata vahvan lukutaidon avulla. Vahva lukutaito tekee myös mahdolliseksi tuottaa kuvien tulkinnassa vaihtoehtoisia järjestyksiä.

Kirjoitus- ja lukutaito

Lukutaitoa ei ole enää mahdollista ajatella irrallaan laajasta joukosta sosiaalisia, teknologisia ja ekonomisia tekijöitä. Erityisesti on syytä korostaa kahta erillistä mutta toisiinsa nivoutuvaa tekijää. Ensiksikin, kirjoituksen vuosisatoja kestänyt hallitseva asema on väistynyt, ja kuvasta on

tullut vallitseva. Toiseksi, kirjamediumin valta-asema on saanut väistyä kuvaruutu-mediumin tieltä. Nämä tekijät saavat aikaiseksi vallankumouksen lukutaidon ja siihen liittyvien representaation ja kommunikation välineiden käytössä ja vaikutuksissa kaikkialla. (Kress 2003, 1.)

Näin aloittaa Gunther Kress kirjansa *Literacy in the New Media Age* (2003). Kress ajattelee, että kirjallisen ja kuvallisen kommunikaation tavat eroavat radikaalisti toisistaan, minkä vuoksi kirjallinen ja kuvallinen esittäminen edellyttävät myös erilaisia lukutaidon tapoja. Kysymys lukutaidosta on kuitenkin kiistanalainen kuvallisen esityksen ymmärtämisen ja tulkinnan yhteydessä, jolloin kiistellään erityisesti havaintoprosessin ja kuvallisen merkin luonteesta. Kiistan tiimoilta on kysytty, miten visuaalinen havainto eroaa lukemisesta ja miten lukutaidon käsitettä voidaan tässä mielessä soveltaa. Jos kuva vastaa visuaalista kokemusta todellisuudesta, mikä merkitys lukutaidolla silloin on? Toisaalta taas kiista koskee itse ilmaisutapaa: miten kuva ja sana eroavat merkityksiä tuottavina tekijöinä ja merkkeinä toisistaan? Voidaanko kuvaa pitää ollenkaan kielen kaltaisena esitystapana? Näihin aprikointeihin liittyy edelleen laajempia kysymyksiä kuvan ja sanan asemasta länsimaisessa kulttuurissa ja itse lukutaidon määrittelystä. (Seppänen 2001; Mikkonen 2005; Mitchell 1987; Messaris 1994; Kress & van Leeuwen 2001.)

W.J.T. Mitchell (1987, 43) on todennut, että ”sanan ja kuvan dialektiikka näyttää olevan pysyvä tekijä siinä merkkien kudoksessa, jonka kulttuuri kutoo ympärilleen. Vaihtelevaa on kudoksen täsmällinen luonne, loimilangan ja kankaan suhde.” Kuvan ja sanan suhde siis muuttuu historiallisesti, mutta ne ovat olemuksellisesti kiinni toisissaan ja niiden voimasuhteita kommunikaation alueella puolustetaan vaihtelevasti. Mitchellin mukaan kulttuurin historia onkin ”venytettyä taistelua kuvallisen ja kielellisen merkin välillä, kumpikin vaatii itselleen tiettyjä omistusoikeuksia ja pääsyä ’luontoon’”. (Mt., 43.) Myös kysymys lukutaidosta nousee väijäämättä esille tässä kehyksessä, jossa sana ja kuva ovat kietoutuneet toisiinsa ja kamppailevat oikeudesta tuottaa merkityksiä.

Kiista visuaalisesta lukutaidosta

Käytän artikkelissani pääasiassa käsitettä ”visuaalinen lukutaito”, vaikka visuaalinen ja kuvallinen lukutaito voidaan nähdä erillisinä. Visuaalista lukutaitoa voi pitää laajempänä käsitteenä, joka kattaa kuvallisen alueen mutta sisältää myös muun visuaalisen ympäristön, kuten arkkitehtuurin tai muodin. Käytännössä visuaalisella lukutaidolla viitataan usein kuviin mutta toisinaan myös muuhun visuaalisessa kommunikaatiossa vaadittavaan lukutaitoon.

Toinen tarkennus koskee käsitettä ”kieli”. Vaikka ”kieli” voidaan ymmärtää laajasti, viittaan kirjoituksessani ”kielellä” kuitenkin ensisijaisesti kirjoitettuun kieleen. Suureen osaan kuvan ja sanan suhdetta tarkastelevasta tutkimuskirjallisuudesta näyttää vakiintuneen tapa, jossa ”kielellä” on tämä suppeampi merkitys kirjallisena ilmaisuna. Toisaalta myös visuaalisesta ja kuvallisesta ilmaisusta käytetään usein käsitettä ”kieli”, kun tarkastellaan esimerkiksi kuvan omaa representaatiotapaa ja ”kielioppia”. Lauseyhteydestä selviää, milloin käytän sanaa ”kieli” tässä laajemmassa yhteydessä.

Keskustelu lukutaidosta on sävyltään usein pedagogista. Pedagoginen näkökulma nostaa esille kysymyksen, edellyttääkö visuaalinen kulttuuri sellaisen visuaalisen lukutaidon oppimista, joka auttaisi selviämään ja suunnitautumaan kuvien hallitsemassa todellisuudessa. Paul Messaris (1994, 3) on kirjannut neljä erityistä perustetta, joilla visuaalista lukutaitoa ja sen tärkeyttä nykykulttuurissa on usein puolustettu. Ne voidaan esittää myös väitteinä: (1) visuaalinen lukutaito on edellytys sille, että ymmärtää visuaalista mediaa, (2) visuaalinen lukutaito kehittää yleisesti kognitiivisia kykyjä, (3) visuaalinen lukutaito auttaa vastustamaan visuaalista manipulaatiota ja (4) visuaalinen lukutaito tuottaa esteettistä ymmärrystä. Kaksi ensimmäistä väitettä Messaris hylkää mutta hyväksyy kaksi jälkimmäistä. Keskityn tässä artikkelissa ensimmäiseen väitteeseen ja Messaroksen argumentteihin sitä vastaan. Lisäksi käyn läpi väitettä visuaalisen manipulaation vastustamisesta, mikä on visuaalisen lukutaidon kannalta tärkeää.²

Kun puhutaan visuaalisesta lukutaidosta, kuva tai mediaesitys ajatellaan usein kielen kaltaiseksi. Lukemisen taitoa tarvitaan sen ymmärtämiseen, miten teksti tuottaa merkityksiä. Myös visuaalinen teksti järjestyy näin ymmärrettyinä jonkin säännön tai koodin varassa. Aivan kuten pelaajat voivat pelata vain

hallitessaan pelin säännöt, ihmisten välinen kommunikaatio edellyttää, että he hallitsevat tietyn kulttuurisen koodin, joka säätelee merkityksiä. Esimerkiksi liikennevalot on koodi (Fiske 1994, 84; Seppänen 2005, 88). Punainen valo tarkoittaa 'seis' eikä esimerkiksi 'varattu'. Liikennevalojen merkkijärjestelmässä on koodi, joka kiinnittää punaiseen valoon pysähtymistä osoittavan merkityksen.

Erityisesti semiotiikka on kiinnostunut tällaisen koodijärjestelmän tutkimisesta. Perinteinen semiotiikka huomauttaa, että koodit ovat kulttuurisesti "sovittuja" järjestelmiä. Periaatteessa on aivan sama, millä värillä pysähtyminen osoitetaan, kunhan värit vain erottuvat riittävästi toisistaan (Seppänen 2005, 89). John Fiske tiivistää, että "koodit ovat sopimuksenvaraisia ja perustuvat käyttäjiensä yhteiseen kulttuuritaustaan. Koodi ja kulttuuri ovat dynaamisessa vuorovaikutuksessa." (Fiske 1994, 87.)

Koodi on helposti ymmärrettävissä erityisesti puhutussa tai kirjoitetussa kielessä. Esimerkiksi merkki 2 ja merkkijono k-a-k-s-i tulevat ymmärretyksi tietyssä koodisysteemissä, mikä vaatii lukutaitoa. Varsinainen visuaalista lukutaitoa koskeva kysymys aukeaaakin siitä, onko esimerkiksi kuva koodattu, sisältyykö kuvaan koodijärjestelmää vai onko se pikemmin kooditon, kuten Ronald Barthes on esittänyt monessa yhteydessä (ks. esim. Barthes 1986). Barthesin mielessä on erityisesti valokuva, jonka hän tulkitsee todellisuuden jäljitelmäksi. Näin määriteltynä valokuva ei sisällä koodia, merkitysjärjestelmää eikä kielellisiä rakenteita.

Barthesin käsitykset kuvasta sekä kuvan ja sanan suhteesta ovat vaikuttaneet moniin myöhempiin visuaalisen kulttuurin tutkijoihin. Kuva on hänelle monimerkityksinen, "kelluva ketju", jonka tulkinnessa voidaan jättää jotain huomiotta ja joihinkin asioihin puolestaan kiinnittää huomiota (mt., 78). Kuvan merkitykset muodostuvat sen mukaan, mitä katsoja kuvassa katsoo. Siksi kuva tarvitsee Barthesin mukaan rinnalleen "lingvistisen sanoman", jolla hän tarkoittaa kielellistä tekstiä. Tekstin yksi tarkoitus on ohjata katsetta ja kiinnittää kuvan merkitys (mt.).

Toisenlaista käsitystä edustavat sosiosemiootikot Gunther Kress ja Theovan Leeuwen, jotka pyrkivät irtautumaan Barthesin käsityksestä. Heidän mukaansa sekä kieli että visuaalinen kommunikaatio sisältävät perustavanlaatuisen kulttuuria ylläpitävän merkityssysteemin, mutta niiden merkityssysteemit eroavat toisistaan ja ovat toisistaan riippumattomia. (Kress & van Leeuwen

2001, 17.) Toisin sanoen he ehdottavat, että kummallakin on oma erityinen kielioppinsa, jota on opittava hallitsemaan.

Nykykeskustelussa Barthesia tukee vaikutusvaltaisesti Paul Messaris, jolle kuva ei ole lainkaan kieli (Messaris 1994, 40). ”Kuvan lukeminen”, jos sellaisesta voidaan puhua, perustuu Messaroksen mukaan arkipäiväiseen fyysisen ja sosiaalisen maailman havaintokokemukseen. Kuva ei siis vaadi lukutaitoa toisin kuin kieli. Tästä syystä Messaris ei yhdy väitteeseen, että visuaalisen median ymmärtämiseen tarvitaan visuaalista lukutaitoa. Hänen mukaansa vain kielellinen ilmaisu edellyttää lukutaitoa.

Kuvan ymmärtämistä ja lukutaitoa koskeva kiista on koetettu ratkaista muun muassa hakemalla empiirisiä tapauksia suhtautumisesta kuvaan. Esimerkiksi Messaris (1994, 60–61; ks. myös Seppänen 2001, 169–170) kirjoittaa antropologi Melville Herskovitsin tutkimuksesta, jossa Herskovits oli näyttänyt afrikkalaisnaiselle kuvaa naisen pojasta. Nainen ei ollut koskaan aiemmin nähnyt mitään valokuvia, eikä hän tunnistanut poikaansa ennen kuin antropologi opasti häntä kuvan katsomiseen. Tunnistaminen kuitenkin onnistui heti ohjauksen jälkeen. Messaroksen tulkinnan mukaan tunnistaminen oli vaikeaa, koska paperi oli naiselle outo, eikä niinkään siksi, että tutkija käytti kuvamediaa. Tämäntapaisissa kokeissa valokuvien tunnistamisen hankaluus on Messaroksen mukaan usein kiinni tilanteesta ja kuvien materiaaleista (Messaris 1994, 61). Länsimaisessa paperivalokuvassa esitetty esine tai hahmo on tunnistettavissa lyhyen opastuksen jälkeen, mikä näyttäisi tarkoittavan, että kuvan katsomiseen sovelletaan jo olemassa olevaa havaintotapaa, ilman että tarvittaisiin erillisen koodin opettelua. Messaris on siis sitä mieltä, että kuvaa havainnoidaan niin kuin luonnollisia esineitä (mt. 165). Näin tulkittuna kuva on ymmärrettävissä arkikokemuksen pohjalta, siitä huolimatta että kuva on kaksiulotteinen, usein kooltaan pienempi kuin kuvattu esine ja joskus mustavalkoinen. Kuvan havainnointi vastaa välitöntä havainnointia, ja siksi lukutaitoa ei tarvita.³

On tärkeää huomata, että kun Messaris puhuu kuvasta, hän tarkoittaa pääasiassa fotorealistista kuvaa, lähinnä valokuvaa. Valokuvassa voi olla usein koodiksi nimitettyjä piirteitä, kuten se, että kuvattaessa henkilöä alakulmasta hän merkityksellistyy voimakkaaksi. Messaris ei kuitenkaan tulkitse kuvaa koodiksi. Hänen mukaansa katsoja merkityksellistää kuvan sellaisen kokemuksen perusteella, joka ei liity kuvaan vaan elämän ”realiteetteihin”. Kuvakulmissa on

kyse arkipäivän tilanteista, kuten siitä, että vahvempaansa joutuu usein katsomaan alhaalta ylöspäin. (Messaris 1994, 7–9; Seppänen 2001, 170.) Messaris ehdottaa, että esimerkiksi myös liikkuvassa kuvassa leikkauksella aikaansaadut ajan ja paikan siirtymät tulevat ymmärrettäviksi arjen kokemuksista käsin.

Asia mutkistuu, kun siirrytään valokuvasta ja yleensä realistisesta kuvatyypistä pelkistetympään kuvaan. Esimerkiksi sarjakuvatutkija Scott McCloud (1994) hahmottaa eri kuvatyypien välille eräänlaisen jatkumon realistisesta pelkistettyyn. Siinä missä valokuva edustaa realistista kuvatyyppeä, ympyrä, kaksi pistettä ja kaariviiva – tai hymiö – edustavat pelkistettyä, pilakuvamaista kuvatyyppeä. McCloudin mukaan jälkimmäinen esittää asioita yleisellä tasolla, kuten kielikin, kun taas fotorealistinen valokuva viittaa aina kuvattuun henkilöön ja on näin ollen erityinen. McCloud esittää, että pilakuvan ja pelkistetyn kuvan myötä edetään käsitteelliseen suuntaan, jonka seuraava vaihe on kirjoitettu teksti. (Mt., 46–51.) Sekä pelkistetty pilakuvamainen kuva että sana ovat symboleja, eivätkä ne esitä asiaa suoraan fotorealistisesti.

McCloud ajattelee Messarixen tavoin, että emme tarvitse realistisen kuvan katsojina ”muodollista koulutusta [lukutaitoa], jotta ’viesti menisi perille’. Viesti ymmärretään silmänräpäyksessä.” (Mt., 49.) Sen sijaan pelkistetympi, abstraktimpi kuva ja sana edellyttävät ”erikoistunutta taitoa [lukutaitoa] kielen abstraktien merkkien selvittämiseksi” (mt., 49). Näin tulkittuina pilakuva ja sana ovat lähellä toisiaan ja asettuvat samalle akselille erilaisten merkitsemistapojen kanssa.

Kuvan ja sanan suhteen tarkastelu auttaa tarkentamaan kysymystä kuvan lukemisesta ja visuaalisesta lukutaidosta. Kysymys ei ole vain siitä, miten asioita havainnoidaan, vaan myös siitä, minkälaisista kommunikaatiojärjestelmistä on kyse. Kuten Kai Mikkonen (2005, 24) toteaa, kuvaa ja sanaa ei voi erottaa toisistaan pelkästään aistihavaintoon vedoten, koska kuvallisella ja sanallisella esityksellä ei ole ”omia” havaintotodellisuuksia. Esimerkiksi näkeminen ei



Kuvatyypien välille voi ajatella jatkumon realistisesta pelkistettyyn. (Lähde: McCloud 1994, 51)

liity vain kuvaan, eikä puhe tai kirjoitettu teksti vain kieleen. Aistihavainnot eivät ole erillisiä, vaan ne toimivat yhdessä ja täydentävät toisiaan. Tästä näkökulmasta Messariksen tapa erottaa kuvan ja kielellisen ilmaisun havainto toisistaan on hieman keinotekoinen. Näkemiseen, niin kuvan kuin esineenkin, sisältyy jo käsitteellistämistä, ja se vaatii kulttuurista merkitysprosessia, jossa merkityksiä välitetään sekä kielellisesti että kuvallisesti.

Visuaalisen lukutaidon perusedellytys on, että kuva tai muu visuaalinen objekti ymmärretään kommunikaatioksi. Minkälainen kommunikaatiojärjestelmä kuva on ja miten tämä järjestelmä mahdollisesti eroaa kirjoitetusta kommunikaatiosta? Kuten aikaisemmin totesin, kyse ei ole myöskään pelkäämistään merkkiluonteen erosta, vaan myös sanan ja kuvan kulttuurisesta asemasta suhteessa toisiinsa. Tämä on tärkeää lukutaidon merkityksen kannalta.

Sanaa vai kuvaa?

Puhe visuaalisesta kulttuurista on osin harhaanjohtavaa, koska olemme tottuneet siihen, että kuva ja sana toimivat saumattomasti yhdessä mainonnassa, televisiossa, elokuvissa, lehdissä sekä internetissä. Juuri tämän yhteistoiminnan johdosta on tullut mahdolliseksi puhua visuaalisesta lukutaidosta ja ikään kuin nähdä kuva kielen kaltaisena ja läheisessä suhteessa siihen (ks. Mikkonen 2005, 14, 16).

Kuvan ja kielen suhteella on kuitenkin pitkä ja moninainen historia, ja ne ovat värittyneet eri konteksteissa eri tavoin. Länsimaisten taideteorioiden myötä erityisesti valistuksen aikakaudelta lähtien kuvaan on liitetty välittömyyden ja luonnollisuuden muotoja. Kuva ymmärrettiin pitkään merkiksi, joka pyrkii peittämään oman merkkiluonteensa ja esittäytyy ikään kuin läpinäkyvänä ikkunana todellisuuteen (Mitchell 1987, 43). Tämä luonnollisuuden kaiku on myös Messariksen ajattelun takana.

Sana on sitä vastoin usein kantanut keinotekoisien, kulttuurisen ja henkisen merkityksiä. Kuvan ja sanan kiistassa näyttämölle astuu siis joukko muita kiistoja. Kuten Mitchell (1987, 49) toteaa, kyse ei ole vain kahden eri merkkityypin vaan ruumiin ja sielun, maailman ja mielen sekä luonnon ja kulttuurin kiistasta.

Erityisesti valistuksen jälkeinen länsimainen kulttuuri on nostanut sanan kuvan edelle ja antanut sille kulttuurisen merkkikielen aseman. Peter Sloterdijk

(2000, 8) tulkitsee perinteisen humanismin eräänlaiseksi lukutaitoisten yhdistyksen malliksi, jossa osallistutaan kirjalliseen toimintaan. Slotedijkin tulkinta perustuu Jürgen Habermasin (2004) julkisuusteoriaan, jonka mukaan eurooppalainen demokratian ydin on 1700–1800-luvun kahviloissa ja salongeissa syntyneen kirjallisen ”julkison” syntymässä ja kirjallisessa elämässä.⁴ Modernin yhteiskunnan syntyessä lukeva yleisö (*Lesewelt, Lesepublikum*) muuttui julkisoksi, kun se alkoi ottaa osaa yhteiskunnan julkiseen keskusteluun ja ajankohtaisiin asioihin. Lukutaito on siis julkisuusperiaatteen näkökulmasta keskeinen, koska se mahdollistaa osallistumisen julkisoon sekä yhteisten asioiden arviointiin ja järjestämiseen.

Valistuksen perinne kiinnitti näin kirjallisen esittämisen kommunikaation keskukseen. Kuvalle jäi kommunikaation ulkopuolinen rooli. Kuvan epäkommunikatiivisuus tulee ilmi esimerkiksi Sigmund Freudin uniteoriassa. Sen mukaisesti (uni)kuvaan kätkeytyy aina latentti merkitys, joka on käännettävissä kielelliseksi (ks. Mitchell 1987, 45; Mikkonen 2005, 124–133). Näin ajatellen kuvaan ei siis itseensä voi luottaa, vaan sen merkitys on kaivettava esiin kielen keinoin.

Gunther Kress ja Theo van Leeuwen (2001, 19–20) esittävät poleemiseen sävyyn, että kirjallisen kommunikaation hallitsevuus länsimaisessa kulttuurissa on harhaanjohtavaa siinä mielessä, että kirjoitus on itse asiassa visuaalinen esitystapa. Heidän mukaansa kaikissa kulttuureissa on periaatteessa kaksi representaation mediaa: kieli puheen muotona ja visuaaliset kuvat tai merkit. Joissakin kulttuureissa toinen näistä muodoista on kuitenkin ottanut toisen haltuunsa. Esimerkiksi länsimaisissa kulttuureissa verbaalinen esitys on alistanut visuaalisen esityksen omaan käyttöönsä kirjoituksena. Toisin sanoen kirjoitus on puheen visuaalista transkriptiota, joka kätkee oman visuaalisuutensa. Kress ja van Leeuwen pitävätkin kirjallista lukutaitoa ”vanhana” visuaalisena lukutaitona, koska kirjoitus on perin juurin visuaalista. Uusi visuaalinen lukutaito koskee puolestaan visuaalista ja kuvallista kommunikaatiota, jonka merkityksen rakentamisen tavat he haluavat erottaa vastaavista kirjallisista tavoista.

Kuvan ja sanan erityispiirteitä

Hahmottaaksemme tarkemmin kuvan ja sanan lukutaitojen ulottuvuuksia on kiinnitettävä huomiota myös joihinkin visuaalisen ja kielellisen merkityksysteemin erityispiirteisiin.

Kai Mikkosen (2005, 27) mukaan kuvallisella ilmaisulla on joitakin ominaispiirteitä, jotka erottavat sen kirjallisesta ilmaisusta. Näitä ovat kuvapinnan tilallisuus, epälineaarinen järjestys, materiaalisuus ja tiheys. Hänen mukaansa kuvan määritelmää ei kuitenkaan voida perustaa yhteenkään näistä ominaisuuksista. Samaa ongelmaa pohtii myös W.J.T. Mitchell (1986, 49), jonka mielestä kuvan ja sanan välille on vaikea tehdä olemuksellista eroa. Mitchell tuo omassa analyysissään esille ne perusteoriat, joissa kuvaan suhtaudutaan joko ”idolina tai fetissinä” ja joissa sitä vastustetaan tai kannatetaan.⁵

Kuvaa ja sanaa on kuitenkin eroteltu toisistaan. Yhtenä keskeisenä kieltä ja kuvaa erottavista tekijöistä on G.E. Lessingin ajoista 1700-luvulta lähtien pidetty niiden erityislaatua ajan ja tilan kuvaajina. Tällä on merkitystä myös lukutaidon kannalta. Kirjoitetun tekstin lukeminen edellyttää ajallista lineaarista etenemistä sanasta toiseen, lauseesta toiseen ja kappaleesta toiseen (länsimaissa vasemmalta oikealle). Kuvalla sen sijaan ei ole varsinaisesti lineaarista ”lukurataa” (*reading path*) (Kress & van Leeuwen 2001, 218), vaan kuva rakentuu pikemminkin tilallisesti eri kuvayksiköiden suhteessa toisiinsa. Kuvan lukemisen voi aloittaa eri kohdista: ylhäältä, alhaalta, keskeltä tai mistä silmä vaan ”tarttuu kuvaan kiinni”. On toki olemassa graafisia keinoja, kuten koko, väri tai liike, joilla katseen voi kiinnittää ensisijaiseen kohteeseen. Tämä ero ei kuitenkaan koske kaikkea kuvallista ja kirjallista esitystä. Esimerkiksi Kai Mikkonen (2005, 46) tuo esille yhtäältä tapaukset, joissa kuva tavoittelee kirjoitetun tekstin muotoa – kuten René Magritten maalauksessa *Keskustelun taitoja* (1950) – ja toisaalta epälineaarisen tekstin, joka muotoutuu tilalliseksi kuvaksi.

Erottelu tilaan ja aikaan pohjautuu perimmältään kahteen eri merkitsemistapaan (Mikkonen 2005, 29). Mikkonen esittää, että kuvalle on ominaista merkitsemistavan syntaktinen, kieliopillinen ja rakenteellinen, avoimuus tai asteikkottomuus, kun taas kielelliset elementit ovat syntaktisesti sidotut toisiinsa. Kuvaelementtien liittymisessä toisiinsa ei ole ehdottomia sääntöjä, vaikkakin elementit ovat suhteessa toisiinsa. Sen sijaan kielellisessä esitystavassa merkit

ovat eriytyneet erilaisiin syntaktisiin rakenneosiin, kuten morfeemeihin, foneemeihin, kirjaimiin, sanoihin ja lauseisiin. Kielen elementit järjestyvät tarkkojen sääntöjen mukaisesti, eikä siis ole samantekevää, missä järjestyksessä kirjaimet tai sanat asetetaan peräkkäin ja luetaan.

Voidaan tietysti korostaa myös tämän syntaktisen erottelun suhteellisuutta ja ottaa vastaesimerkkejä, mikä osoittaa jälleen, miten vaikeaa kuvaa ja kieltä on erottaa yksioikoisesti toisistaan. Esimerkiksi ideogrammit edellyttävät kuvan ja sanan yhteyttä ajallisesti ja tilallisesti sekä käsitteellisesti ja kokemuksellisesti. Tällaiseen törmäessä, kuten Kai Mikkonen (2005, 56) toteaa, ”lukija-katsojan on seurattava samanaikaisesti sekä verbaalisia että visuaalisia merkkejä samassa teoksessa, vaikka eri esitysmuodot pysyvätkin siinä ontologisesti erillään. Samoin esimerkiksi kuvakirjassa kuva ja sana yhdistyvät tilallisesti ja ajallisesti osaksi samaa esitystä mutta eivät sulaudu yhteen (mt., 55).

Edelleen voidaan esittää, että kirjoitus ja kuva ovat semantiikaltaan erilaisia. Sanan ja sen merkityksen suhde on konventionaalinen ja perustuu kulttuurisiin ”sopimuksiin”. Sanat ”kissa” ja ”*cat*” poikkeavat tyystin toisistaan mutta merkityksellistävät saman olion. Kirjoitus on myös semanttisesti avointa. Esimerkiksi lause ”Viidakossa asui valkoinen nainen” jättää avoimeksi tarkemman kuvauksen kyseisestä naisesta ja esittää asian yleisellä tasolla. Tämä on usein myös peruste ajatukselle, että kirjallisuus jättää tilaa lukijan mielikuvitukselle. Sen sijaan kuvassa ”valkoinen nainen” on aina tavalla tai toisella määritetty tarkemmin: fotorealisisessa kuvassa tarkemmin kuin esimerkiksi pelkistetyssä piirroskuvassa, joka ei ole semanttisesti yhtä tiheä kuin valokuva.

Onkin muistettava erilaiset kuvatyyppit ja myös esimerkiksi valokuvan konventiot, joissa on aina kysymys valinnoista. Valokuvakaan ei kerro ”koko tuutta” eikä ole ”ikkuna todellisuuteen”. Esimerkiksi tyypillinen passikuvan rajaus irrottaa kohteen ympäristöstään ja muusta kehosta ja jättää näin paljon tulkinnanvaraa katsojalle. Tässäkin mielessä kuvaa on vaikea erottaa lopullisesti kielestä, koska se sisältää aina joitain kuvakerronnan konventioita. Esimerkiksi Nelson Goodmanin edustaman konventionalismin mukaan kuvallinen esitystapa perustuu kulttuuriseen sopimukseen, ja kuva on tässä mielessä kielen kaltainen (Mitchell 1987, 53–74; Hietala 1993, 53–64). Konventionalismi tarkoittaa sitä, että kuvassa käytetään erityisiä esityskonventioita representaation rakentamiseen.

Mitä lähempänä konventionalismia ollaan kuvasta puhuttaessa, sitä helpommin voidaan puhua lukutaidosta. Lukutaitoa tosin voidaan ajatella vielä laajemmin sosiokulttuurisena toimintana, jonka pohjalta ”kuvan lukeminenkin” yhdistyy laajempaan sosiaaliseen ja kulttuuriseen kontekstiin.

Uudet lukutaidot

Lukutaitoa on syytä tarkastella laajemmin kuin perinteisenä kielen syntaksin hallinnan muotona. Tämä pätee niin kirjoituksen kuin visuaalisenkin viestin lukemiseen. Lukutaito on tässä mielessä tietysti kiistanalainen käsite, sillä se viittaa perinteiseen kirjalliseen viestintään ja sen hallitsemiseen. Englannin ”*literacy*” sisältää vahvasti konnotaation kirjallisuuteen ja kirjalliseen kulttuuriin.

Ajattelutapa on kuitenkin muuttunut, kun keskusteluun ovat tulleet uudet, muuttuneet lukutavat. Pohja muutokselle on ollut lukemisen uudessa tulokinnassa. Kun lukeminen ja kirjoittaminen ymmärrettiin 1970-luvulle saakka erityisiksi kognitiivisiksi kyvyiksi, jotka perustuvat tietyn teknologian (aakkosellinen teksti) hallintaan, uusi lukutaidon käsite korostaa lukemisen ja kirjoittamisen *sosiaalista* luonnetta (Lankshear ym. 2002, 2). Sosiokulttuurisen lukutaidon käsitettä kehittänyt James Paul Gee esittää asian seuraavasti:

Perinteisesti lukutaito on nähty suurelta osin psykologisena kykynä – jonain, mikä on tekemisissä ”pään” kanssa. Me sitä vastoin näemme lukutaidon sosiaalisena käytäntönä – jonakin, mikä on yhteydessä sosiaalisiin, institutionaalisiin ja kulttuurisiin suhteisiin. (Sit. Lankshear ym. 2002, 2.)

Uudet lukutaidot ovat sidoksissa sosiokulttuurisiin viitekehyksiin ja valmiuksiin, joita kulttuurin muutokset edellyttävät. Colin Lankshear ja Michele Knobel (2003, 8) toteavat tiivistetysti, että ”sosiokulttuurisesta näkökulmasta lukutaidossa on kyse sosiaalisista käytänteistä”. Näin ymmärrettynä lukutaito käsittää muutakin kuin graafiset merkit. Lankshearin mukaan lukutaito liittyy aina Diskursseihin. Hän erottaa – James Paul Geen mallin mukaisesti – toisistaan diskurssin ja Diskurssin, joista ensin mainittu tarkoittaa perinteistä kieltä. Jälkimmäinen sitä vastoin tarkoittaa tapaa olla maailmassa (Lankshear

ym. 2002, xv). Se yhdistää muun muassa sanat, toiminnan, eleet, asenteet, uskomukset, tarkoitukset, vaatteet sekä ruumiinliikkeet ja -asemat (Lankshear & Knobel 2003, 12). Merkitykset rakentuvat näissä kulttuurisissa muodostelmissa.

Tiivistetysti Diskurssi on merkitysten tuottamista erilaisissa arkisissa toimissa, esimerkiksi sinfonian säveltämisestä, taiteen arvostelemista, grillijuhlan valmistamista ja urheilun seuraamista (Lankshear ym. 2002, 16). Näissä toimissa ja tapahtumissa osallistutaan sosiaalisesti merkityksellisiin rooleihin ja määritellään omaa identiteettiä jonkin sosiaalisen ryhmän osana ja samalla tuotetaan samankaltaisuutta ja eroja. Näin myös Diskurssit ja merkityksen rakentamisen tavat eriytyvät.

Geen Diskurssin käsite on lähellä Michel Foucaultin muotoilemaa ja kriittisen lingvistiikan soveltamaa diskurssin käsitettä. Esimerkiksi Norman Fairclough tarkoittaa diskurssilla sosiaalisen käytännön muotoja (Fairclough 1997, 75). Diskurssi on siis erityinen tapa representoida ja merkityksellistää todellisuutta erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä, joissa rakentuu myös valtasuhteita. Erilaisissa diskursseissa määrittyy muun muassa se, minkälaiset käytännöt ovat vallitsevia ja minkälaisilla ehdoilla, esimerkiksi se, kuka tietyssä sosiaalisessa tilanteessa saa puhua ja miten. Diskurssi on yhteydessä kieleen mutta on itsessään kieltä laajempi alue. Mutta miten se liittyy lukutaitoon?

Gee erottaa toisistaan ensisijaisen ja toissijaisen Diskurssin. Ensisijainen Diskurssi rakentuu välittömästä kasvokkaisesta kommunikaatiosta ryhmässä, jossa ”primaarisosialisaatio” toteutuu puheena (Lankshear ym. 2002, 66; 2003, 13). Toissijainen Diskurssi liittyy puolestaan tämän primaariryhmän ulkopuoliseen sosiaaliseen todellisuuteen: esimerkiksi kouluun, kirkkoon, urheiluun ja työpaikalle. Näissä sosiaalisissa instituutioissa on omat muotonsa käyttää kieltä. Ne myös määrittävät identiteettiä omilla tavoillaan tarjotessaan mahdollisuuden ottaa osaa niiden uskomuksiin, toimintaan ja pukeutumistapoihin (Lankshear ym. 2002, 67; 2003, 13).

Gee määrittelee lukutaidon juuri näiden toissijaisten Diskurssien hallitsemiseksi. Näin ollen lukutaito ei ole yksi taito – lukutaitoja on monta, ja ne soveltuvat eri Diskursseihin. Lukutaito on kuitenkin aina kykyä käyttää ”oikeaa” kieltä ”oikealla” tavalla kulloisenkin Diskurssin puitteissa (Lankshear & Knobel 2003, 13). Tätä lukutaitoa Gee kutsuu dominantiksi, hallitsevaksi

lukutaidoksi, ja sen avulla voi esimerkiksi tulla hyväksytyksi johonkin sosiaali-
seen ryhmään (Lankshear ym. 2002, 67).

Kun sosiokulttuurisessa käsityksessä lukutaidoista puhutaan monikossa, erilaiset Diskurssit ja sosiaaliset tilanteet edellyttävät erilaisia merkkien tulkintataitoja. Esimerkiksi taidehistoriallinen tuntemus auttaa näkemään taidemaalauksissa asioita, joita ”tavallinen” katsoja ei tunnista, kun taas graffitien, tagien ja tatuointien merkityksiä varten tarvitaan oma sosiokulttuurinen ymmärryksensä. Sosiosemioottisesta näkökulmasta kyse on myös erilaisten semioottisten merkkien potentiaalista ja resursseista, joita aktualisoidaan eri tilanteissa. Tässä erityisesti kuvallinen esittäminen on tärkeää, koska sen merkkisysteemi on kirjallista kieltä avoimempi.

Gunther Kress (2003, 36–37, 169) erottelee kuvan ja kielen lukutaidon perusteet käsitteiden *design* ja *kompetenssi* avulla. Kompetenssi on perinteinen kirjallista lukutaitoa ”mittaava” käsite, joka viittaa yksilön valmiuteen suoriutua jostakin tehtävästä tai tilanteesta. Lukutaito on parhaimmillaan tämänkaltainen valmius hallita kieltä. Kress (mt. 50, 169) tulkitsee kompetenssin tässä mielessä luonteeltaan retrospektiiviseksi: kompetenssi toimii vakiintuneen merkitysjärjestelmän alueella ja on kiinnittynyt kulttuurin sosiaaliseen historiaan. Hyvänä kompetenssinä pidetään niitä valmiuksia, joita edelliset sukupolvet siirtävät seuraaville. Sen sijaan *design* on luonteeltaan prospektiivista, tulevaan suuntautunutta (mt). *Designin* osuus korostuu siinä, että Kressin mukaan lukemiseen liittyy aina merkkien tekeminen (*sign-making*):

Merkin tekemisen prosessi [...] sisältää sen, että merkki on aina uusi, on se sitten tehty tulkinnassa tai artikulaatiossa. Tämä on kaukana kielen *käyttöä* koskevista huomioista, joissa kielen *käyttäjät käyttävät* stabiilia kielisysteemiä, joka koostuu stabiileista elementeistä mutta ei muuta niitä. (Mt., 40.)

Kressin näkökulmasta merkin tekeminen on kielisysteemin testaamista ja uutta artikulaatiota. Se perustuu viestinnässä ja merkkien tekemisessä käytettyihin resursseihin. Näiden resurssien käyttö on eräänlaista suunnittelua, merkin tekemistä, *designia*. Tämä koskee niin tekstin ”lukemista” kuin kirjoittamistaakin. Otetaan esimerkki kuvan lukemisesta. Syntaksiltaan avoin kuva mahdollistaa erilaisia ”lukureittejä” ja tapoja lukea kuvaa. Kuvan lukemisessa ei ole niinkään

kyse ”tekstin ymmärtämisestä” kuin ilmaisun ja esityksen suunnittelusta. Kuva artikuloituu ja dramatisoituu, tulee tarinaksi lukijan intressien ja kulttuurisosiaalisten viitekehysten perusteella. Kress pohjaa siis tulkintansa siihen, että kuvan avoin syntaksi mahdollistaa erilaisten variaatioiden suunnittelun ja uudenlaiset yhdistelmät, jotka ovat kuitenkin sidoksissa kulttuuriin viitekehysiin ja erityisesti merkin tekijän motivaatioihin.

”Uusi lukutaito”, jota Kress hahmottaa *design*-muodossa, on otettu käyttöön sosiosemiotiikan teoriassa. Sosiosemiotiikka näkee merkin käsitteen hie-man toisin kuin perinteinen semiotiikka. Ennen kaikkea merkki on resurssi, ei valmiiksi koodattu. Merkin potentiaali otetaan käyttöön, se aktualisoidaan merkin tekemisessä, vastaanottamisessa tai tuottamisessa, ”lukemisessa tai kirjoittamisessa”. Kressin ja van Leeuwenin esimerkki merkin tekemisestä on kolmevuotias poika, joka istuessaan isänsä polvella piirtelee ja sanoo: ”Katso isä, piirrän auton. Tässä on pyörät. Tämä on auto.” Lopputuloksena on neljä epätasaista ympyrää paperilla.

Miten piirros on auto? Poika piirtää auton valiten sen keskeisiksi elementteiksi pyörät, joita paperilla edustavat ympyrät. Kressille ja van Leeuwenille tämä on esimerkki representaatiosta, joka tarkoittaa *prosessia*. Siinä merkin tekijä tuottaa representaation siltä pohjalta, että hänen kiinnostuksensa representaation kohteeseen on kompleksinen ja rakentuu kulttuurisista, sosiaalisista ja psykologisista reunaehdoista. Kaikkeen representaatioon, esittämiseen, vaikuttaa siis merkin tekemisen prosessi, joka koostuu kulttuuris-sosiaalis-psykologisesta kiinnostuksesta ja mahdollisuuksista kulloisessakin kontekstissa. Kiinnostus ohjaa sitä, mitä aspekteja representaatioon käytetään. Representaatio ei ole koskaan ”täydellinen” analogia tai kopio representoidusta, vaan se on rakennettu erityisten valintojen avulla, jotka ovat riippuvaisia esimerkiksi psykologisesta kehityksestä ja kulttuurisista varannoista. (Kress & van Leeuwen 2001, 5–12.)

Merkin tekijä on kiinnittynyt merkitykseen, jonka hän haluaa välittää käyttäen hyväkseen mahdollisimman uskottavia merkitsijöitä. Merkitsijä ja merkitty eivät siis ole sidottuja toisiinsa millään välttämättömällä suhteella, vaan merkin tekeminen on – kuten Kress ja van Leeuwen toteavat – ”metaforan tekemistä kahdessa osassa: ’auto on (kuin) pyörät’ ja ’pyörät ovat (kuin) ympyrät’”. (Mt., 7). Tällä tavoin merkit ovat Kressille ja van Leeuwenille semiotiikan

terminologialle käännettynä merkitsijän ja merkityn *motivoituja konjunktioita*, joita merkin tekijät tuottavat jossakin rajallisessa sosiaalisessa kontekstissa.

Kressin ja van Leeuwenin teoriassa lukeminen on merkityssysteemin hallintaa ja resurssien käyttöä mutta ei kuitenkaan minkään kieliopin automaattista soveltamista. Pikemminkin lukeminen on kielen soveltamista jossakin erityisessä sosiaalisessa kontekstissa, jossa halutaan viestiä jotakin. Tämä ero voidaan tuoda esiin myös kahden muun eri lukutaitoja erottelevan käsitteen, institutionaalisen ja kansankielisen lukutaidon (*vernacular literacy*), avulla (ks. Hamilton 2006). Institutionaalinen lukutaito viittaa sellaisiin lukutaitoihin, joita opetetaan ja tarvitaan instituutioissa, kuten kouluissa, työpaikoilla, terveydenhuollossa tai liike-elämässä, ja jotka myös asettavat tavoitteet lukutaidolle. Instituutiot sisältävät standardoituja vaatimuksia sekä asiantuntijoita ja opettajia, joiden tehtävänä on lukutaidon opettaminen ja kontrolloiminen (mt.).

Kansankielinen lukutaito rakentuu instituutioiden ulkopuolisissa sosiaalisissa ympäristöissä ja erilaisten kielen resurssien käytössä. Voidaan puhua lukutaidoista, jotka poikkeavat institutionaalisesta siinä, että niitä eivät määritä institutionaaliset ehdot, säännöt, rakenteet tai vaatimukset vaan ne muodostuvat organisesti ja epähierarkkisesti erilaisiin tarpeisiin. Mary Hamilton toteaa, että kansankielinen lukutaito on usein humoristista, leikillistä, epäkunnioittavaa ja joskus tarkoituksellisen vastakkaista institutionaalisella lukutaidolle (mt., 5). Sille on ominaista, että se opitaan epämuodollisesti, monimutkaisissa sosiaalisissa suhteissa ja tilanteissa. Sitä voidaan pitää myös yhteisöllisenä voimavarana, jota kukaan ei varsinaisesti opeta: lukutaito opitaan sen sijaan jokapäiväisessä toiminnassa (mt.). Kressin ja van Leeuwenin ajatuksiin sovellettuna tämä tarkoittaa, että kansankielinen lukutaito aktivoi kielen käytön resursseja erilaisten tilanteiden ja toimijoiden kulttuuristen, sosiaalisten ja psykologisten mahdollisuuksien ja motivaatioiden mukaan. Kansankielinen lukutaito on sidottu tilanteisiin, ja se huomioi herkästi eri tilanteiden vivahteet. Esimerkiksi graffitien tekemisen voi ajatella tällaiseksi kansankieliseksi lukutaidoksi, joka hyödyntää omia semioottisia potentiaalejaan.

Kriittinen lukutaito

Vallitsevalla kulttuurilla on usein pyrkimys rajoittaa merkkien potentiaalia ja suosia joitain esitystapoja ja diskursseja. Se myös ohjaa lukutaitoa institutionaalisten lukutapojen suuntaan. Janne Seppänen (2001) on esittänyt, että visuaalista kulttuuria hallitsevat tietyt visuaaliset järjestykset, jotka määrittävät kulttuurisesti hegemonisista esitystavoista ja katsomisen tavoista. Esimerkiksi näköispatsaskeskusteluissa viitataan usein vakiintuneisiin visuaalisiin järjestyksiin, jonka perustana on kuvan analoginen suhde todellisuuteen. Seppänen (mt., 36) toteaa, että visuaaliset järjestykset sisältävät vakiintuneita ja jaettuja kulttuurisia merkityksiä. Olemme tottuneet tietynlaiseen maisemaan, ympäristöön, televisioon ja mainoksiin. James Paul Geen käsitteellä ilmaistuna näiden tottumusten kautta erilaiset esittämistavat muodostavat vakiintuneita Diskursseja.

Visuaalisten järjestysten hallitseminen edellyttää lukutaitoa. Kuten Seppänen (mt., 148) toteaa, ”visuaalisen lukutaidon voi määritellä kyvyksi ymmärtää visuaalisten järjestysten kulttuurisia merkityksiä”. Visuaalinen kulttuuri avautuu meille vallitsevissa sosiokulttuurisissa konteksteissa tottuessamme tietynlaisiin esitystapoihin ja konventioihin. Lukutaito ei kuitenkaan ole vain sopeutumista vallitsevaan visuaalisuuteen. Se myös tunnistaa ja jopa haastaa kielen ja merkitysjärjestelmiä. Tällaista lukutaitoa Gee kutsuu *vahvaksi lukutaidoksi (powerful literacy)*. Vahva lukutaito on kykyä ymmärtää, analysoida ja kritisoida Diskursseja ja tapoja, joilla ne rakentuvat ja asemoivat meitä (Lankshear & Knobel 2003, 13). Seppänen puolestaan esittää, että ”visuaalinen lukutaito on myös visuaalisten järjestysten historiallisuuden, niihin liittyvien valtaprosessien tajuamista ja vaihtoehtoisten järjestysten hahmottamista” (Seppänen 2001, 148).

Lukutaito voidaan näiden huomioiden valossa määritellä uudella tavalla. Sosiokulttuurisen lukutaitokäsityksen näkökulmasta visuaalinen lukutaito ei ole vain visuaalisten koodien hahmottamista ja visuaalisen kielen opiskelua. Tässä mielessä kiista siitä, onko esimerkiksi kuva kieli vai onko se koodattu, on turha. Jos sen sijaan ymmärrämme kuvat ja median Diskursseiksi tai visuaalisen järjestyksen omaaviksi, ymmärrämme nopeasti, että kuvien tarkastelu vaatii myös kykyä hahmottaa niissä esiintyviä sosiaalisia ja kulttuurisia merkityksiä sekä taitoa kyseenalaistaa niitä. Geen ja Seppäsen lukutaitokäsitys tavoittelee

juuri tällaista vahvaa lukutaitoa, jonka avulla voidaan nähdä myös visuaalisiin järjestyksiin liittyviä valtaprosesseja ja hahmottaa vaihtoehtoisia järjestyksiä. Tällaista lukutaitoa voidaan pitää myös klassisesti kriittisenä lukutaitona ja se tulee esiin useissa visuaaliseen kulttuurin vallitseviin representaatioihin kriittisesti suhtautuvissa ja vaihtoehtoista katsetta tarkastelevissa tutkimuksissa (ks. esim. Rossi 2003; Nikunen ym. 2005; Kupiainen 2006; Vänskä 2006).⁶

Usein lukutaito yhdistetäänkin kriittisyyteen, kuten myös Messaris esittää huomauttaessaan, että visuaalisella lukutaidolla tavoitellaan muun muassa kykyä torjua visuaalista manipulaatiota. Manipulaation torjumisen lähtökohta voi olla sen ymmärtäminen, että Diskurssit eivät ole välttämättömiä sellaisena kuin ne esiintyvät. Diskurssit ovat historiallisia ja kulttuurisia, ja ne tuottavat, ylläpitävät ja ilmentävät aina myös valtasuhteita.

Myös jokainen kuva on Diskurssi, joka rakentuu kuvan tuotannossa, kielessä, representaatioissa ja vastaanotossa. Kuva ei siis tuota merkityksiä vain materiaalisena esineenä vaan myös siinä sosiaalisessa kontekstissa ja konkreettisessa ajassa ja paikassa, jossa se on tuotettu ja jossa se vastaanotetaan. Tässä mielessä kuvan diskursiivisuus voidaan mieltää sosiaaliseksi käytännöksi, joka tuotetaan erityistä tarkoitusta varten tietyssä historiallisessa tilanteessa ja myös ”kulutetaan” sellaisena. Täten kuva voi esimerkiksi uusintaa yhteiskunnassa vallitsevaa rasismia, seksismia ja kulttuurista etnosentrismia tai vaihtoehtoisesti vastustaa näitä. On siis syytä korostaa, että kyse ei ole vain kuvan pinnasta tai materiaalisista ominaisuuksista vaan näiden kietoutumisesta kuvan tuotannon, kuluttamisen ja katsomisen sosiaalisiin prosesseihin sekä historiallisiin visuaalisiin järjestyksiin.

Kriittisessä lukutaidossa onkin kyse siitä, että ei vain tulkita jotakin esitystä, vaan ollaan tietoisia myös itse lukutaidosta ja sen osatekijöistä eli siitä, miten merkitykset rakentuvat lukemisen tai katsomisen kokemuksissa. Riittävää ei ole kuitenkaan se, että opitaan ”kriittisen lukemisen” institutionaalisia työkaluja. Kriittisen lukutaidon on ulotuttava myös lukemisen *praksikseen*, kuten esimerkiksi sosiokulttuuristen lukutaitoprojektien pioneeri Paulo Freire on esittänyt. *Praksis* tarkoittaa tässä yhteydessä kriittisiä toimenpiteitä, jotka tähtäävät esimerkiksi visuaalisten järjestysten muuttamiseen, tai kuten Freire itse toteaa: ”Aitoa sanaa ei ole olemassa ilman *praksista*. Aidon sanan lausuminen on maailman muuttamista.” (Freire 2005, 95.)

Pelkkä kielen ja merkitysmuodostelmien analyysi ei siis sinällään ole vielä kriittistä lukutaitoa. Esimerkiksi visuaalisen lukutaidon käytännön tehtävissä voidaan analysoida seksistisiä ideologioita, mutta vasta siirtyminen seksististen Diskurssien muuttamiseen jossakin materiaalisessa muodossa tekee lukemisesta kriittistä. Tämä palauttaa jälleen lukutaidon *design*-ajatukseen, semioottisten resurssien uuteen käyttöön ja visuaaliseen suunnitteluun.

Sosiokulttuurisesti tulkitun visuaalisen lukutaidon tärkeä ulottuvuus onkin kuvien ja visuaalisten järjestysten haastaminen. Lukutaito on näin ymmärrettävä laajassa mielessä osallisuudeksi kulttuuristen merkitysten tuotantoon, vaihtoon ja vastaanottoon. Samoin kuin kirjallisen lukutaidon kulta-aikoina visuaalisen kulttuurin aikakaudella voitaisiin alkaa puhua visuaalisesta julkisosta, joka osallistuu visuaalisten järjestysten luomiseen ja arviointiin.

Vikuroiva teoria?

Taidehistoria, visuaalisen kulttuurin tutkimus ja queer-teoria

Annamari Vänskä

Astuessaan kuvaan ihminen asettaa itsensä näyttämölle, yleisen ja julkisen esittämisen avoimelle alueelle. Näin ihminen asettaa itsensä näyttämöksi [...]. Ihmisestä tulee objektivoidun olevan edustaja, edustantti.

– Martin Heidegger 1938

Tunnustan, olen koukussa. Makaan tiettyinä iltoina futonillani, liimautuneena television eteen. En vastaa puhelimeen enkä avaa ovea, jos joku sattuu ovikelloani soittamaan. Syy on selvä. Vastaanottimesta syöksyy olohuoneeseen otos queer-televisiota, josta en halua jäädä paitsi: *Will & Grace*, *Kolmas kivi auringosta* ja viimeisenä muttei vähäisimpänä *L-koodi*.

Sarjojen katselulla on minulle, queer-näkökulmaiselle visuaalisen kulttuurin tutkijalle, useita funktioita. Sarjat purevat, koska lesbo- ja homoesitysten näkeminen valtavirtamediassa vahvistaa yhteenkuuluvuudentunnettani: sarjat ovat materiaalia identiteettityölleni. Tutkijaminääni sarjojen olemassaolo hyödyntää toisella tapaa. Niitä katsomalla minun on mahdollista analysoida, millaisin keinoin sukupuoliä ja seksuaalisuuksia esitetään – ja mikä olennaisempaa, analysoida niitä keinoja, joilla joistakin sukupuolista ja seksuaalisuuksista tehdään toisia luonnollisempia tai todempia.

Käsillä olevassa artikkelissa työstän erityisesti visuaalisen kulttuurin tutkimuksen ja queer-teorian välistä suhdetta. Ennen sitä esittelen kuitenkin visuaalisen kulttuurin tutkimuksen suhdetta taidehistoriaan. Lopuksi pohdin,

kuinka visuaalisen kulttuurin tutkimuksen ja queer-teorian kohtaaminen mahdollistaa normatiivisten sukupuolten ja seksuaalisuuksien esitysten kritiikin ja tekee tilaa epänormatiivisille esittämisen tavoille.

Miksi tämä sitten on tärkeää? Eikö meillä ole yhtenäistä käsitystä kulttuurin tutkimusta määrittelevistä kuvallisista representaatioista? Ei. Sen sijaan merkittävää on se, kuinka suurta hämmennystä kuvat näyttävät useilla tutkimusalueilla aiheuttavan (ks. esim. Mitchell 1994a, 13). Olennaista kuvien esittämien sukupuolten ja seksuaalisuuksien tutkimus onkin siksi, että nykykulttuurissamme yksilöt käyttävät kuvia rakentaessaan käsitystä minuudesta ja maailmasta yleisemmin. Television ja elokuvien katselu, lehtien selailu – yli-päätään kuvat eri muodoissaan – jäsentävät arkista olemistamme.

Brittitutkija Norman Brysonin (2003, 230) tavoin voisi väittää, että nykykulttuuria määrittelee ”visualisoinnin imperatiivi”. Tällä Bryson viittaa kulttuuriseen tilaan, jossa kaikesta on tehtävä designia ja visuaalisesti tyyliteltyä. Kulttuurisia esineitä ei siis vain tehdä vaan ne muotoillaan, ja niillä kerrotaan muille ihmisille omasta minuudesta. Ajatus mukailee jännittävällä tavalla Martin Heideggerin ajatusta maailmankuvasta ja sen muutoksesta. Esseessään ”Maailmankuvan aika” Heidegger (2000, 9–49) nimittäin esittää, että uutta aikaa luonnehtii maailmankuvan muuttuminen kuvaksi maailmasta.

Mikäli maailmankuvan muutosta kuvaksi maailmasta ajattelee visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kannalta, kuvien tutkimisessa on tärkeätä pitää mielessä, että kaikki kuvat tuottavat tietoa kulttuuristamme ja sen maailmankuvasta. Ihmiskeskeisessä kulttuurissa tärkeää onkin tutkia kulttuurin tuottamia kuvia naisista ja miehistä – samalla kun pohditaan sitä, mitä kaikkea mahdollisesti jätetään kuvittamatta.

Kamppailee elämästä erottamista vastaan

Haluamme spontaaniutta. [...] Meidän on kiihdytettävä elämää, joka odottaa meitä valmiina jokaisessa kadunkulmauksessa. Taide ei ole elämän kallisarvoisin ilmentymä. Taiteella ei ole kirkollista eikä universaalista arvoa, kuten ihmiset haluavat kuvitella. Elämä on kiinnostavampaa.

Dada tietää oikean arvon, joka taiteelle on annettava: hienostuneilla ja kavalilla metodeilla dada sulauttaa taiteen elämään.

– Tristan Tzara 1922

Kunnia visuaalisen kulttuurin tutkimuksen käsitteen keksimisestä annetaan usein taidehistorioitsijoille (ks. esim. Dikovitskaya 2005, 9; Seppänen 2005, 18). Tästä huolimatta tutkimuskentältä saa vaikutelman, että visuaalisen kulttuurin tutkimus olisi vakiintumassa osaksi viestinnän ja kulttuurintutkimusta (Seppänen 2005, 20).¹ Usein käsitteen taustaksi hahmotellaan erityisesti brittiläisissä yliopistoissa 1950–60-luvuilla syntynyt kulttuurintutkimus (*cultural studies*). Näin tekevät muun muassa Janne Seppänen (2005, 34–40) ja Margaret Dikovitskaya (2005, 6). Heidän mukaansa visuaalisen kulttuurin tutkimus jatkaa kulttuurintutkimuksessa syntynyttä perinnettä, joka on kiinnittänyt huomiota muun muassa siihen, ettei kulttuuri viittaa ainoastaan porvarillisiin korkeataiteen muotoihin vaan pitää sisällään myös massaviihteen, tiedotusvälineet, television tai vaikkapa sarjakuvat. Kulttuurintutkimuksessa keskeistä on ollut purkaa hierarkiaa niin sanottujen korkeiden ja matalien kulttuuristen muotojen välillä ja osoittaa, että kulttuuristen käytäntöjen ymmärtämisen kannalta myös ei-korkeataiteeseen kuuluvien muotojen analyysi on oleellista.

Taidehistoriassa visuaalisen kulttuurin tutkimuksesta alettiin puhua 1980–1990-lukujen taitteessa. Keskeisiksi puheenaiheiksi nousivat tuolloin sen kaltaiset kysymykset kuin mikä kaikki kuuluu tai ei kuulu taidehistorian tutkimusalaan ja kuinka esimerkiksi semiotiikka, kielitiede, psykoanalyttinen teoria, feminismi ja kulttuuriteoria vaikuttavat tulkinnan strategioihin (ks. esim. Bryson ym. 1991; 1994). Toisaalta visuaalisen kulttuurin tutkimuksen voi yhtä hyvin sanoa polveutuvan kauempaa historiasta. Laajimmallaan sen voi sanoa olevan yhteydessä niihin keskusteluihin, jotka leimaavat modernistista taidetta ja taideteoriaa halki 1900-luvun. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa keskustelua vain ei ole nimetty kamppailuksi korkean ja matalan kulttuurin välisestä ensisijaisuudesta vaan taisteluksi, jonka päämääränä on ollut ylittää kiulu taiteen ja elämän välillä.

Taiteen asemaa porvarillisissa yhteiskunnissa tutkineen kirjallisuudentutkija Peter Bürgerin (1984) mukaan keskeistä 1900-luvun taiteelle on itsekritiikki ja historiatietoisuus. Tämä tarkoitti sen ymmärtämistä, että modernin taiteen

kategorian synty 1800-luvulla erotti eri taiteenalat arjesta. Bürgerin mukaan historiallisen avantgarden synnyn taustalla onkin yhteiskunnallinen modernisaatioprosessi, joka erotti kulttuurin eri osa-alueet, tieteen, moraalin ja taiteen, omiksi autonomisiksi alueikseen. Autonomiamia ja taiteiden hierarkiaa vastaan nousi 1900-luvun alussa lukuisia määriä avantgardistisia liikkeitä. Niiden päämääränä oli tuhota taiteen autonomia ja palauttaa sen yhteys arkeen.² Myös Andreas Huyssen (1986, 3–16) on esittänyt, että jako korkeaan ja matalaan on koko modernistisen taiteen ja taideteorian perusta – siitäkin huolimatta, että poliittiseen radikalismiin sidotut avantgardistiset liikkeet pyrkivät 1820-luvulta lähtien rikkomaan rajan elitistisen tai porvarillisen taiteen ja populaarien kulttuuristen muotojen välillä (Huyssen 1986, 4–6).³

Vallankumouksellinen taiteen sosiaalishistoria

Taidehistoriasta on viimein tulossa modernistisen kriittistä.

– Griselda Pollock 1996

Avantgardistien näkemykset ovat aika ajoin näkyneet myös taidehistoriassa, kun tutkimustraditiota on syystä tai toisesta tarkasteltu kriittisesti. Esimerkiksi vuoden 1968 poliittinen ja sosiaalinen liikehdintä jätti jälkensä akateemiseen maailmaan ympäri Eurooppaa. Opiskelijat osoittivat mieltään yliopistopetusta vastaan, ja kapitalististen ja imperialististen kansallisvaltioiden olemassaolo kyseenalaistettiin. Luokkataistelu ja vaatimukset sukupuolisesta ja seksuaalisesta tasavertaisuudesta toimivat radikaalien muutosten moottorina poliittisen liikehdinnän lisäksi myös akateemisessa taidehistorian tutkimuksessa. Erityisesti Vietnamin sota synnytti vastustusta yhdysvaltalaisesta taloudellista, poliittista ja militaristista valtaa kohtaan sekä kaduilla että yliopistoilla. Radikaalit tutkijat ja opiskelijat näkivät molemmat paikkoina, joissa olisi mahdollista politikoida ja ajaa sosiaalisia muutoksia. (Harris 2001, 3.)

1970-luvun akateemisessa marxilaisessa ja feministisessä taidehistoriassa kiisteltiinkin siitä, kuinka poliittisen vallankumouksen tulisi näkyä taidehistoriassa. Marxilaiset taidehistorioitsijat, muun muassa T.J. Clark ja John Berger, sekä feministitaidehistorioitsijat, kuten Griselda Pollock ja Lucy Lippard,

perustivat näkemyksensä muutoksesta taiteen sosiaalihistoriaan (*social history of art*). Heidän mukaansa taidehistorian tutkimuksen tuli huomioida yhteiskunnallinen todellisuus eli ne taloudelliset, poliittiset, ideologiset ja esteettiset olosuhteet, joissa taideteos oli tuotettu.

Taiteen sosiaalihistoria liitetään erityisesti T.J. Clarkin nimeen ja hänen tutkimukseensa realistisen maalaustaiteen kanonisoidun edustajan ja realismin perustajaksi sanotun Gustave Courbet'n taiteen suhteesta vuoden 1848 vallankumoukseen (Clark 1973).⁴ Clarkin mukaan suurin osa hänen aikalaisensa harjoittamasta taidehistoriasta perustui taidehistorian heroisen vaiheen tuotamiin metodeihin, formalistiseen muotoanalyysiin ja ikonografiaan.⁵

Nämä tutkimusmenetelmät olivat edesauttaneet taiteen erottamista sosiaalisesta todellisuudesta.⁶ Clarkin huolena oli, että tutkijat, jotka ammentavat sankareihin uskovasta taidehistoriasta, laiminlyövät kysymyksen sosiaalisen todellisuuden vaikutuksista taiteeseen ja päätyvät palauttamaan tutkimuksen ”ankeaksi ammattikirjallisuudeksi” (Clark 1974, 561). Clarkin mielestä hänen aikansa formalistiseen muotoanalyysiin perustuva valtaviiran taidehistoria arvoineen ja päämäärineen oli vastakkainen niille luoville ja intellektuaalisille kysymyksille, joita hän piti radikaaleina ja kriittisinä – siis taiteen sosiaalishistorialle.

Vanha uusi taidehistoria

Taidehistoria tappaa vain ne, jotka ovat jo kuolleet.

– Stephen Bann 1986

T.J. Clark ja hänen aikalaisensa, brittitutkijat Griselda Pollock ja Fred Orton, ammensivat sekä Marxin omista teksteistä että marxilaisesta sosiaalisen todellisuuden ja ideologioiden analyysin perinteestä. He vastustivat, omien jälkikäteisten sanojensa mukaan, ”institutionaalisesti dominoivaa taidehistoriaa” (Pollock & Orton 1996, iv). Tähän ei kuulunut ainoastaan akateeminen tutkimus, joka kierrätti lähinnä ”suurten” miestaiteilijoiden saavutuksiin keskittyvää taidehistoriallista kertomusta. Se kattoi myös museot ja galleriat, jotka keräävät, hoitavat, esittävät ja myyvät taidetta. Institutionaalisesti dominoivan

taidehistorian lonkeroiden Pollock ja Orton näkivät ulottuvan myös taidekirjoja julkaisevaan yritysmailmaan.⁷ Pollockin ja Ortonin näkökulmasta taidehistoria ei enää näyttäytynyt vain tieteellisen argumentaation ja opetuksen materiaalina vaan rahalla ostettavana kulutushyödykkeenä.⁸

1980-luvun puoliväliin tultaessa käsite taiteen sosiaalishistoria oli saanut tehdä tietä uudelle käsitteelle: uusi taidehistoria (*new art history*). Sitä käytettiin jälleen kuvaamaan akateemisessa taidehistoriassa tapahtuneita muutoksia suhteessa opinalan metodeihin, lähestymistapoihin, teorioihin ja tutkimuskohteisiin.⁹ Uusi taidehistoria ammensi marxilaisesta historian, politiikan ja sosiaalisen teoriasta. Se ammensi myös feministisestä patriarkaatin kritiikistä, jonka kautta se pyrki vastaamaan kysymykseen naisten paikasta historiallisissa ja nykyisissä yhteiskunnissa. Psykoanalyttisen teorian avulla uusi taidehistoria kykeni myös analysoimaan uudella tavalla visuaalisten representaatioiden asemaa sosiaalisten ja seksuaalisten identiteettien rakentamisessa. Semiotiikan ja strukturalismin käsitteistöä hyödynnettiin puolestaan merkkien ja merkitysten analysoinnissa (Rees & Borzello 1986; Pointon 1980).¹⁰ Samaan tapaan kuin avantgardistiset liikkeet 1900-luvun alussa ja taiteen sosiaalishistoria 1970-luvulla myös uusi taidehistoria kritisoi sitä taidehistoriaa, jonka 1800-luvun eurooppalainen rationalismi oli tuottanut erottamalla taiteen uskonnollisista ja aristokraattisista – siis yhteisöllisistä ja sosiaalisista – juuristaan.

Uuden taidehistorian kannattajien inspiraatio nousi, jälleen kerran, vastarinnasta. Uudella taidehistorialla oli kaksi näkyvää suuntausta, joista toinen painotti taiteen sosiaalisia näkökulmia, toinen teorian merkitystä. A.L. Rees ja Frances Borzello (1986, 8) väittävät, että aikaisempaan tutkimukseen nähden – joka siis oli pyrkinyt sijoittamaan taideteoksen sosiaaliseen kontekstiin etenevästi yksittäisestä taideteoksesta kohti yhteiskuntaa – uusi taidehistoria alkoi pohtia, kuinka taide representoi ja pönkittää yhteiskuntaa ylläpitäviä sosiaalisia järjestyksiä ja instituutioita, joissa taidetta analysoidaan.

Uusi taidehistoria suhtautui toisin sanoen kriittisesti myös vallitsevaan taidehistorian kaanoniin. Uudenlaisia tutkimusnäkökulmia ammennettiin marxilaisesta ja mannermaisesta kirjallisuusteoriasta, psykoanalyttisesta teoriasta sekä feministisestä yhteiskuntakritiikistä. Griselda Pollock (1996, 20–22) on kuitenkin huomauttanut poleemisesti, että ”teoria – tuo myöhäisen 1900-luvun kauhistuttavin uudissana – on oikeistolaisten keksintö, niiden,

jotka kuvittelevat olevansa radikaaleja käyttäessään 'teorioita'. Toisin sanoen Pollockin mukaan teoriaa ei ollut mahdollista eristää empiriasta, koska se ei ole abstrakti rakennelma ja irrallaan sosiaalisista käytännöistä vaan aina käytäntöihin kietoutunutta.

Vaikka teorian tavoitteena on pyrkimys analysoida – ja tässä mielessä etäännyttää tutkija konkreettisesta yhteiskunnallisesta todellisuudesta – ei taidetta silti ole mahdollista eristää todellisuudesta kokonaan. Pollockin kritiikistä huolimatta voi kuitenkin sanoa, että uusi taidehistoria kritisoi näkemyksiä, joiden mukaan taide on taiteilijan persoonallisuuden suoraa ilmausta. Lisäksi se kyseenalaisti ajatuksen, että taide ilmaisisi luokasta ja ajasta riippumattomia ikuisia totuuksia tai että se asettuu yhteiskunnan yläpuolelle, arjen tavoittamattomiin.

Uusi taidehistoria kritisoi objektiivisuuden harhaa, jonka mukaan taide olisi arvovapaata ja taidetta tutkivat taidehistorioitsijat puolueettomia. Vastustettavia asioita olivat myös traditionaalisen taidehistorian pakkomielteinen faktojen ja anekdoottien kerääminen esimerkiksi taiteilijan elämästä, ilman että niiden merkityksiä olisi itse tutkimuksessa juurikaan analysoitu. Esimerkiksi Griselda Pollock ja Rozsika Parker (1981) analysoivat taidehistorian ideologiaa, jonka narratiivinen perusrakenne on seuraava: lahjakas miespuolinen yksilö luo itsenäisen taideteoksen henkilökohtaisen pakon sanelemana. Pollockin ja Parkerin mukaan sukupuolen näkyväiseksi tekeminen oli tärkeää, kun purettiin taidehistorian kaanonin ja tutkimusasetelmia.¹¹

Paradigmaattista oireilua

”Ajatus uudesta taidehistoriasta tuntuu vanhalta. Se esittää levottoman, liberaalin toimintasuunnitelman, jonka avulla kuihtunutta tuotetta pyritään markkinoimaan uudessa pakkauksessa”, kuului Adrian Rifkinin (1986, 158) tyyly tuomio uudesta taidehistoriasta jo 1980-luvulla. Hänen mukaansa uusi taidehistoria ei kyennyt tavoittamaan omia päämääriään eli ottamaan tarpeeksi huomioon taiteen sosiaalishistoriaa ja taloudelliskaupallista perustaa. Siksi se oli kivetetty, alkanut puolustaa rajojaan ja valvoa käsittepoliisin tavoin potentiaalisesti hedelmällistä ja poikkitieteellistä taidehistorian alaa. Rifkin,

kuten myös Keith Moxey, on huomauttanut, että sekä taiteen sosiaalhistoria että uusi taidehistoria päätyivät hyvistä kriittisistä aikeistaan huolimatta uusintamaan toisen maailmansodan jälkeen vallinneessa objektivismin hengessä tuotettuja tutkimusasetteita (Cheetham ym. 2005, 79). Asiantuntijuudesta, laadusta, tyylistä ja neroudesta oli tullut käsitteitä, joihin ”uusi taidehistoria suhtautui halveksuen tai huvittuneesti” (Rees & Borzello 1986, 4). Tutkimuksen näkökulma oli yhä vahvasti kiinni teoksen, tekijän ja tyylikysymysten ongelmissa. Kriittikistä päätellen jotakin oli kuitenkin tapahtunut: taidehistorian paradigma oli kriisiytynyt.¹²

Selvänä kansainvälisenä oireena paradigman kriisistä voi pitää vuonna 1996 *October*-lehdessä julkaistua kyselyä ”Questionnaire on Visual Culture” ja siihen vastanneiden kuvataiteen ja arkkitehtuurin tutkijoiden, kriitikoiden ja taiteilijoiden kommentteja. Anonyymit tekijät olivat laatineet neljä avointa väittämää ja lähettäneet ne yhdysvaltalaisen taidehistorian vaikutusvaltaisille toimijoille. Kysymykset asettavat selvästi perinteisen taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksen vastatusten:

(1) On esitetty, että tieteidenvälinen ”visuaalisen kulttuurin tutkimus” ei enää otakaan mallia historian tutkimuksesta (toisin kuin esimerkiksi taidehistoria, arkkitehtuurin historia ja elokuvahistoria) vaan ammentaa pikemminkin antropologiasta. Siispä jotkut väittävät, että visuaalisen kulttuurin tutkimuksen suhde ”uuteen taidehistoriaan” on oma-laatuinen (joskus jopa vihamielinen), sillä ”uusi taidehistoria” korostaa sosiaalishistoriallisten ja semioottisten seikkojen sekä ”kontekstin” ja ”tekstin” huomioimista tutkimuksessa.

(2) On esitetty, että visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa on omaksuttu varhaisten taidehistorioitsijasukupolvien – kuten Alois Riegelin ja Warburgin – laaja-alainen ajattelu. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa annetaan myös ymmärtää, että erilaisten välinesidonnaisten tieteenalojen, kuten taiteen, arkkitehtuurin ja elokuvan historian, palauttaminen tähän aikaisempaan älylliseen traditioon on elintärkeää alojen uudistamiseksi.

(3) On esitetty, että edellytys visuaalisen kulttuurin tutkimuksen tiedenvälisyydelle piilee hiljattain keksityssä käsityksessä, jonka mukaan

visuaalinen ei-materiaalisena kuvana tuotetaan yhä uudelleen merkkien vaihdon ja harhakuvien projisointien virtuaalisissa tiloissa. Edelleen, jos tämä uusi kuvan paradigma on alun perin kehittynyt psykoanalyttisen teorian ja mediadiskurssin leikkauspisteessä, on se nyt itsenäistynyt eikä siis kiinnity mihinkään tiettyihin välineisiin. Väitetään, että tämän tuloksena visuaalisen kulttuurin tutkimus auttaa omalla vaatimattomalla akateemisella tavallaan tuottamaan subjekteja globalisoidulle pääomalle.

(4) On esitetty, että paine siirtyä yliopistoissa tieteidenväliseen ja erityisesti antropologiseen visuaalisen kulttuurin tutkimukseen on rinnakkainen niille samantyyppisille muutoksille, joita on meneillään taiteessa, arkkitehtuurissa ja elokuva-alalla.¹³ (*October* 1996, 25.)

Jo ensimmäinen väite on kuvaava. Se toistaa oletuksen, jonka mukaan visuaalisen kulttuurin tutkimus on historiatonta ja lähempänä antropologiaa kuin taidehistoriaa. Toisesta väitteestä paistaa huoli välinesidonnaisen taidehistorian kuolemasta.¹⁴ Kolmannessa väitteessä puolestaan varoitetaan taidehistorian muuttumisesta ”kuvien historiaksi”, mikäli visuaalisen kulttuurin tutkimus saa laajemmalti jalansijaa. Väite tuo myös esiin huolen siitä, että visuaalisen kulttuurin tutkimuksen päämääränä on tuottaa ”subjekteja globalisoituneelle pääomalle”. Viimeisessä väitteessä tiedustellaan vastaajan näkemystä siitä, onko visuaalisen kulttuurin tutkimus vastaus akateemista maailmaa puhuttavaan paineeseen tieteidenvälisyydestä.

Vastaajien mielipiteet jakautuivat melko tasaisesti visuaalisen kulttuurin puolustajiin ja vastustajiin. Taidehistorioitsija Margaret Dikovitskaya (2005, 3) luokittelee eriävät näkökulmat ja niitä edustavat tutkijat kolmeen ryhmään. Ensimmäiseen kuuluvat ne, joiden mielestä visuaalisen kulttuurin tutkimus on taidehistorian laajentuma. Toiseen kategoriaan sijoittuvat puolestaan ne, jotka hahmottavat visuaalisen kulttuurin tutkimuksen taidehistoriasta erilliseksi, digitalisoituneen ja virtualisoituneen kulttuurin synnyttämäksi tutkimusalueeksi, joka keskittyy näkemisen teknologioiden tutkimiseen. Kolmanteen luokkaan Dikovitskaya sijoittaa ne, jotka pitävät visuaalisen kulttuurin tutkimusta näkökulmana, joka tietoisesti uhkaa taidehistoriaa tai haastaa sitä.

Vastustajat pelkäsivät, että taidehistoria katoaisi tai vähintäänkin muuttuisi pinnalliseksi ja historiattomaksi kuvien analyysiksi, ”osaksi globalisoitunutta

taloutta”. Yhden rajuimmista tuomioista esitti ranskalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin tutkija Emily Apter (1996, 26–27), jonka mukaan visuaalisen kulttuurin tutkimus on ”kybervisuaalisuuden tuottaman roskaestetiikan” tutkimusta. Huolta kannettiin myös siitä, että uusi paradigma tasapäistäisi kulttuuriset arvot tai että se olisi vain päivitetty tapa puhua postmodernismista (Armstrong 1996, 27; Crow 1996, 34–36).

Vastustajien puheenvuoroissa korostui myös käsitys, että uusi tutkimus-asetanne syrjäyttäisi taidehistorian tai tekisi siitä tarpeetonta. Tutkimuksen uudistumista kaipaaville taidehistorioitsijoille visuaalisen kulttuurin tutkimus näyttäytyi sen sijaan tutkimuskenttää ravistelevana, tervetulleena muutoksen airuena, joka avasi mahdollisuuden pohtia kuvien ja kuvallisuuden osallisuutta kulttuurin demokratisoitumiseen ja joka horjutti korkeataiteen ja hierarkkisesti alempiarvoisten kulttuuristen esitysten välisiä rajoja (*October* 1996: Buck-Morss, 29–31; Conley, 31–32; Gunning, 37–39; Holly, 41; Jay, 42–44).

Visuaalinen kulttuuri – jälkikäteen syntynyt liike?

Rajojen tutkiminen vaarantaa itse rajan, tutkiminen denaturalisoi tai muokkaa rajaa, kenties säilyttääkin sen strategisista syistä.

– Mieke Bal 2003

October-lehdessä julkaistun kyselyn jälkeen keskustelu visuaalisen kulttuurin asemasta ja suhteesta taidehistoriaan on jatkunut vilkkaana. Tästä todistavat lukuisat artikkelikokoelmat ja muut julkaisut, joissa visuaalisen kulttuurin tutkimusta käsitellään eri näkökulmista. 1990-luvun alussa julkaistujen ensimmäisten antologioiden jälkeen ilmestyi useita visuaalisen kulttuurin kokoomateoksia. Esimerkiksi *The Block Reader in Visual Culture* (1996) kokosi yhteen kirjoituksia, jotka oli alkujaan julkaistu vaikutusvaltaisessa brittiläisessä aikakausjulkaisussa nimeltä *Block* vuosien 1979–1989 välillä. Kirjoituksissa haastettiin konventionaalinen tapa ymmärtää taidehistoriaa nostamalla esiin kysymys taiteen sosiaalisista ja ideologisista ulottuvuuksista. Osa kirjoittajista, muun muassa taiteen ja kulttuurin tutkija Nicholas Green ja kulttuurihistorian professori Frank Mort (1996, 226–241), tarjosivat taidehistorian perinteisen

metodiikan tilalle taiteen materialistista analyysia. He uskoivat, että se kykenisi huomioimaan myös kulttuurisen tuotannon ja uusintamisen sosiaaliset käytännöt erilaisissa historiallisissa tilanteissa.

Myös kirjaan valituissa muissa artikkeleissa tarjotaan kriittisiä näkökulmia taidehistorian konservatiivisiin ideologioihin. Valikoima on yksien kansien väliin painettua tietoa uuden taidehistorian synnyttämistä kriittisistä kysymyksistä, jotka koskevat taiteilijan yksilöllisyyttä, taidemaailman ideologisia rakenteita sekä tulkinnan subjektiivisuutta. Yksi *Blockin* kantavista voimista, Jon Bird (1996, 3) kirjoittaakin, että lehti syntyi turhautuneisuudesta perinteistä taidehistoriaa kohtaan ja halusta analysoida taiteen tuotantoon liittyviä sosiaalisia ja historiallisia vaikuttimia. Visuaalisen kulttuurin tutkimus ei kuitenkaan ole irrottautunut erilliseksi omaksi oppiaineekseen, vaan se on pikemminkin suuntaus, jossa kulttuuria ja kulttuurin kuvia tarkastellaan hyödyntämällä varsin monitieteisiä metodeja.

Erityisesti visuaalista kulttuuria koskevissa keskusteluissa on kunnostautunut englantilainen, vuonna 2001 perustettu aikakausjulkaisu *Journal of Visual Culture*. Lehden sivuilla käydään jatkuvasti keskustelua siitä, mitä visuaalisen kulttuurin tutkimus on tai ei ole. Aivan viime aikoihin saakka on keskusteltu muun muassa siitä, mikä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen suhde taidehistoriaan on. Kuten aikaisemminkin, mielipiteitä on useita. Nykyään ei kuitenkaan enää kyseenalaisteta itse visuaalisen kulttuurin tutkimusta vaan väännetään kättä siitä, onko visuaalisen kulttuurin tutkimus oppiaine vai pikemminkin jonkinlainen liike (*movement*).

Kiinnostavaa on, että yksi visuaalisen kulttuurin tutkimuksen puolesta puhujista, Mieke Bal, varoittaa sortumasta tutkimuskohteen essentialisointiin, etenkin niitä kollegoitaan, jotka heiluttavat visuaalisen kulttuurin tutkimuksen lippua (Bal 2003a, 5–32). Balin mukaan visuaalisen kulttuurin tutkimusta ei ole mielekästä ajatella oppiaineena, koska oppiaineilla on tapana jähmettää tutkimuskohteensa – tässä tapauksessa visuaalinen – erilaisiksi objekteiksi. Hänen mielestään visuaalisen kulttuurin tutkijan tutkimuskohteina eivät kuitenkaan ole objektit vaan ne kohdat, joissa visuaalinen ja kulttuuri risteävät (mt., 21–22). Balin esseen tiimoilta *Journal of Visual Culture*-lehden sivuilla alettiinkin keskustella jälleen siitä, mitä visuaalisen kulttuurin tutkimus on.¹⁵

Näyttääkin olevan aika tarkastella visuaalisen kulttuurin tutkimusta itse-

kriittisesti. Esimerkiksi Norman Bryson (2003, 230–231) vastaa Balille esittämällä, että visuaalisen kulttuurin tutkimuksen synty oli väistämätön osa humanistisilla aloilla tapahtunutta muutosta, jossa yliopistojen on osattava kiinnittää huomiota yhä laajempaan joukkoon kulttuurin kuvia. Visualisoituudessa kulttuurissa ei yksinkertaisesti riitä sellainen taidehistoria, joka kiinnittyy pääasiassa kanonisoitujen taidekuvien esittämiseen, koska se ei välttämättä osaa ottaa huomioon nykyistä visuaalista kokemusmaailmaa kokonaisuudessaan. Kuten Bryson toteaa, samalla kun arkinen kokemus visuaalisten kuvien läsnäolosta on kasvanut eksponentiaalisesti, taidehistorian kuvakavalkadi on säilynyt suhteellisen muuttumattomana (mt., 231).

Brysonin mielestä onkin varsin ymmärrettävää, että taidehistoriaa on ravisteltu. Ravistelun pyrkimyksenä kun on kuroa umpeen kuulua taidehistorian ja koko ajan laajenevan muun visuaalisen materiaalin välillä. Kaiken tämän sanottuaan Bryson huomauttaa vielä, ettei visuaalisen kulttuurin tutkimusta kenties ole järkevää tai edes oikein kutsua pioneeritutkimukseksi. Ehkäpä se onkin alue, joka on syntynyt jälkijätöisesti, tilanteessa, jossa on pakko yrittää ymmärtää erilaisia kuvia ja navigoida nopeasti vaihtuvien kuvien virrassa (mt.).

Nicholas Mirzoeff (2003, 247) jatkaa tästä kirjoittamalla, että visuaalisen kulttuurin tutkimuksen tehtävä ei suinkaan ole tuottaa staattista objektia tai oppialaa vaan itse asiassa nimenomaan kyseenalaistaa visuaaliselle annettu etuoikeutettu asema. Mirzoeffin kritiikin kohteena on modernin länsimaisen kulttuurin pakkomielle visualisoida kaikki. Mirzoeff yhtyy Brysoniin korostaessaan sitä, että visuaalisen kulttuurin tutkimuksella on merkittävä asema tutkittaessa, millaisia keinoja ihmisillä on neuvotella arjestaan nykykulttuurissa. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen tehtäväksi tällä hetkellä nähdään visuaalisen tutkimisen sikäli, kun se on vuorovaikutuksessa sosiaalisen kanssa (mt., 248).

Tärkeintä on katsoa – ja kuluttaa

Visuaalisen kulttuurin tutkimusta voikin parhaiten luonnehtia moneen suuntaan johtavaksi kynnykseksi eikä tarkkarajaiseksi oppiaineeksi. Tutkijaminääni houkuttelee erityisesti visuaalisen kulttuurin tutkimuksen mahdollisuuksien pohdinta, kun tarkastellaan kuluttamista, katsetta, katsomista, katseen

kohteena olemista ja näkemisen teknologioita.¹⁶ Tässä mielessä hedelmällisiä ovat sellaiset visuaalisen kulttuurin antologiat, jotka pureutuvat visuaalisen kulttuurin tutkimukseen näkemisen ja näkyvillä olemisen kautta, esimerkiksi Nicholas Mirzoeffin toimittama *The Visual Culture Reader* (1998), Stuart Hallin ja Jessica Evansin toimittama *Visual Culture: The Reader* (1999) ja Marita Sturkenin ja Lisa Cartwrightin *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (2001). Heidän kirjoissaan lähestytään eri tavoin kysymystä siitä, miten historiaa kirjoitetaan, kuvitetaan ja kierrätetään: millaiset subjektit saavat näkyvyyttä ja ketkä jäävät näkymättömiin (Sturken & Cartwright 2001, erit. 72–108; ks. myös Rogoff 1998, 15)?

Jokaisessa edellä mainitussa teoksessa, mutta erityisesti Sturkenin ja Cartwrightin kirjoittamassa, lähestymistapa eroaa taiteen sosiaalishistoriasta ja uudesta taidehistoriasta. Niissä korostuu muiden alueiden, kuten filosofian ja kirjallisuustieteen, kuvaa koskevien teorioiden osuus määriteltäessä nykyistä, läpeensä kuvallista ja katseen leimaamaa kulttuuria. Kirjoittajilla on myös selvä pyrkimys laajentaa näköaloja. Esimerkiksi Nicholas Mirzoeffille (1998, 4) visuaalinen kulttuuri on keino tutkia amerikkalaisen nykykulttuurin elämäntapoja ja pyrkiä ymmärtämään, kuinka erilaiset visuaaliset esitykset ja visuaalisoinnin ja näkemisen teknologiat määrittelevät kuluttajakansalaisia. Hänen mukaansa se, mitä yleisesti kutsutaan postmoderniksi kulttuuriksi, on parhaiten kuviteltavissa ja ymmärrettävissä juuri visuaalisen kautta (mt., 3–4).¹⁷

Mirzoeffin mielestä siirtyminen modernista postmoderniin on analoginen siirtymälle taidehistoriasta visuaalisen kulttuurin tutkimukseen. Molemmille siirtymille on ominaista kriittinen asenne suuria kertomuksia ja universaaleja totuuksia kohtaan. Analogia on mahdollista tulkita myös sääntöjen ja kategorioiden tutkimiseksi ja uudelleenarvioinniksi, historian uudelleenmäärittelyksi ja aiempaa monimuotoisemman pluralismin tunnustamiseksi. Tässä mielessä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen voi sanoa ilmentävän taidehistorian uudenlaista postmodernia itsetietoisuutta.

Keskeistä on ymmärtää historian rakentuneisuus ja se, että taidehistorian kirjoittamisessa on aina kyse valintojen tekemisestä. Edelleen huomionarvoista on sen käsittäminen, että visuaaliset esitykset, taide mukaan lukien, osallistuvat tiedon tuottamiseen ympäröivästä maailmasta. Tällaiselle visuaalisen kulttuurin tutkimukselle on ominaista ”kasvava halu ottaa vakavasti ja tutkimuksen

kohteeksi visuaalisen ympäristön ja kokemusten kaikki ilmentymät” (Jay 2002, 88). Kuulostaa tutulta. Lähestymistavan voi hyvin sanoa olevan sukua Peter Bürgerin määrittelemien historiallisen avantgarden edustamille ismeille ja niiden päämäärille – pyrkiväthän nekin rikkomaan hierarkian taiteen ja elämän väliltä.¹⁸

Konventionaalisista katseista vikuroiviin vilkaisuihin

Näkeminen tulee ennen sanoja. Lapsi katsoo ja tunnistaa ennen kuin osaa puhua.

– John Berger 1972

1990–2000-lukujen vaihteessa visuaalisen kulttuurin tutkimuksen voi sanoa vakiinnuttaneen asemansa tutkimuskentällä. Nykykeskusteluissa eivät enää korostu voimakkaat vastakkainasettelut vaan pohdinta on siirtynyt hienoisemmille alueille. Esimerkiksi omassa tutkimuksessani vaikuttaa vahvasti naistutkimuksen näkökulma ja erityisesti Judith Butlerin ajattelusta vaikutteita ottanut queer-teoria. Se on antanut mahdollisuuden raivata tilaa sellaiselle visuaalisen kulttuurin tutkimukselle, jossa sukupuolten ja seksuaalisuuden representaatioiden tutkiminen ja analysointi on keskeistä (ks. esim. Tihinen 2002, 163–183; Rossi 2003; Kalha 2005a; Vänskä 2006). Yksi keskeisimmistä seikoista tässä lähestymistavassa on kysymys tutkijan subjektiivisuudesta eli siitä, kuka puhuu ja kuka kuvia katsoo.

Myös kysymys tulkinnasta on tärkeä. Anu Koivunen (2004a, 46) tiivistää tämän näkökulman todetessaan: ”Kun katsomme kuvaa, valmis ja ei kovinkaan dramaattinen tulkinta on useimmiten tehty ennen kuin ehdimme sitä tietoisesti kaivata.” Tällä Koivunen tarkoittaa sitä, että katsominenkin on konventionaalista. Vaikka annammekin kuville omia merkityksiämme, siteeraamme samalla aikaisempia merkityksiä: ”Jokaisessa tulkinnassa on aiempien tulkintojen ketju ja merkitysten paino läsnä” (mt.). Vaikkei visuaalisen kulttuurin tutkijoilla olekaan yksimielistä näkemystä tutkimuksen kohteesta, alueesta tai päämääristä, voi yhtenä keskeisenä päämääränä kuitenkin pitää visuaalisten esitysten normatiivisten merkitysten osoittamista ja kritiikkiä. Kuvien merkitysten

normatiivisuudella viitataan siihen, että on olemassa vallitsevia sääntöjä, joilla visuaalisia esityksiä tulkitsemme. Mitkään tulkinnat eivät siis tule tyhjästä; jokainen tulkinta perustuu aiempiin merkityksellistykseen ja tulkintoihin.¹⁹

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa hyödynnetään useita metodeja kyseenalaistamaan katsomisen konventioita. Keskeisimpinä ovat vastakatseen käsite (*oppositional gaze*, hooks 1995, 21), kuvien ja tekstien lähilukeminen (*close reading*, Pollock 1999; Palin 2004, 32, 45–46) ja kuvien merkitysten lukeminen vastakarvaan (*resisting reading*, Fetterley 1978). bell hooks (1995, 19) kirjoittaa mustien naiskatsojien vastustavasta katseesta. Olennaista vastakatseen määritelmässä on katsojan kyselevä ja kyseenalaistava asenne:

”Katse” on ollut ja on edelleen kolonialisoitujen mustien ihmisten vastarinnan alue, maailmanlaajuisesti. Valtasuhteissa alistetussa asemassa olevat oppivat kokemuksesta, että on olemassa kriittinen katse, joka ”katsoo” dokumentoidakseen, katse joka on oppositiossa. Vastarintaistelussa alistetuilla on valta puolustautua vaatimalla ja viljelemällä ”tietoisuutta”. Se politisoi ”katsomisen” olosuhteet – sitä oppii katsomaan aivan tietyllä tavalla vastustaakseen. (hooks 1995, 21.)

Toinen kyseenalaistava asenne on lähilukeminen, jota esimerkiksi Tutta Palin (2004) on hyödyntänyt tutkiessaan 1800-luvun miljöömuotokuvia.²⁰ Lähilukemisella Palin tarkoittaa huomion kiinnittämistä kuvien epäolennaisilta vaikuttaviin yksityiskohtiin, jotka kuitenkin puhuvat paljon eli tuottavat esitykseen konventionaalisia merkityksiä rikkovia tulkintoja.²¹ Luonteeltaan lähilukeminen on hidasta ja perehtyvää. Se vaatii lukijaltaan teoreettista ja historiallista tietoa, jonka kautta yksityiskohdat alkavat avautua.

Kolmantena konventioita haastavana menetelmänä nostan esille Judith Fetterleyn (1978, xi–xxvi) lanseeraaman vastakarvaan lukemisen tai vastustavan lukemisen idean. Fetterleyn antamassa merkityksessä vastakarvaan lukeminen tarkoitti naislukijoiden poliittista tai tietoista tehtävää lukea mieskirjailijoiden teoksia sukupuoli oletuksia kyseenalaistaen.²² Kuvien tulkinnassa tämä tarkoittaa sellaisten tulkintojen tietoista esille tuomista, jotka eivät esimerkiksi sovi käsitykseen ideaalifeminiinisydestä, ideaalisesta maskuliinisuudesta tai normin mukaisesta seksuaalisuudesta (ks. esim. Rossi 2003; Vänskä 2006, 123–153).

Kuvista puhuttaessa jotain tuntuu aina jäävän sanojen tavoittamattomiin. Kuvat tuntuvat pakenevan yhtä tulkintaa ja taipuvan tulkitsijasta ja ajasta riippuen mitä erilaisimpiin tulkintoihin. Tässä mielessä voisi sanoa, että kuvat ovat aina outoja tai queereja – tai, kuten olen asian toisaalla (Vänskä 2006, 142–143) ilmaissut, kuvat *vikuroivat*, asettuvat vastustamaan merkitysten sitomista yhteen tulkintaan. Vikurointia voisi nimittää metodiksi: se on myös tutkijan aktiivista tekemistä kuvaava verbi, kun tämä etsii visuaalisista esityksistä paikkoja tai aukkoja, joiden kautta voi avautua tila käsitteellistää vaikkapa normeja rikkovia sukupuolten ja seksuaalisuuksien muotoja.

Vikurointi on kiinnostava käsite monessa mielessä – ei vähiten sen etymologisen runsauden vuoksi. Sanalla on nimittäin yhteys sekä suomenkielen sanaan *vika* että latinaan, substantiiviin *figura* ja verbiin *figuro*. Näistä ensin mainittu viittaa 'hahmoon', '(kauniiseen) vartaloon', '(ulko)näköön' ja 'muotoon', jälkimmäinen puolestaan 'hahmotteluun', 'muodostamiseen' ja 'muovaamiseen' (Itkonen ym. 1987, 1762). Kiinnostavaa on se, että samalla kun kaunis muoto on matkustanut suomenkieleen, on sen latinankielinen *f*-alkuinen ulkomuotokin murteellistunut ja kauniista muodosta on matkan varrella tullut *v*-alkuinen *vikuri*, viallinen muoto. Vikurointi kuvaakin erinomaisesti sellaista tutkimusta, jossa figuurien joukosta nostetaan näkyville, visuaalisen kentälle myös vikuureina pidettyjä epämuotoja.

Vikuroinnin yhtenä päämääränä on avata näkemisen horisonttia ja laajentaa näkökulmaa – auttamalla näkemään ja tunnistamaan näkemisen väistämättömän rajallisuutta, jota vikurit edustavat. Tässä yhteydessä on syytä ottaa esille myös kysymys tulkinnasta. Vaikka kuvista on mahdollista esittää useita tulkintoja, eivät kaikki tulkinnat suinkaan ole samanarvoisia. Toiset merkitykset dominoivat ja saavat laajempaa kannatusta kuin toiset, ne asettuvat totuuden asemaan samalla, kun toisia tulkintoja on mahdollista pitää epätosina. Kysymys ei kuitenkaan ole todesta tai epätodesta tulkinnasta vaan merkitysten jatkuvasta kamppailusta eli keskenään kilpailevista tulkinnoista. Vikurointi on tässä mielessä myös keino osoittaa, että vallitsevat tai ensisijaistetut tulkinnat ja normin mukaiset muodot, figuurit, tarvitsevat normia rikkovien, viallisten muotojen, vikuurien, olemassaoloa. Samoin on normatiivisten tulkintojen eli katsomisen konventioiden laita: toimiakseen vallitsevina tulkintoina ja lukemisen tapoina myös ne tarvitsevat ei-konventionaalisten tulkintojen valikoimaa.

Edellä esitettyjen menetelmien valossa vikuroivassa visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa oleellista onkin kysyä, millaisia käsityksiä esimerkiksi sukupuolista tai seksuaalisuuksista visuaaliset esitykset tuottavat, ylläpitävät, uusintavat tai purkavat. Kuten Anu Koivunen (1995, 28) on tähdentänyt, kuvia analysoitaessa on luovuttava ajattelemasta visuaalisia representaatioita oireina vaikkapa seksismistä, kapitalismista tai rasismista. Sen sijaan on opittava ymmärtämään kuvallisten esitysten aktiivisuus muun muassa edellä mainittujen kategorioiden tuottamisessa.

Samassa hengessä Teresa de Lauretis (2004, 35–76) on esittänyt, että sukupuoli rakentuu erilaisissa sukupuoliteknologioissa (*technologies of gender*). Näkemyksen mukaan visuaaliset representaatiot eivät ainoastaan heijasta todellisuutta vaan tuottavat sitä aktiivisesti. De Lauretisille (1984, 37–38, 84–86) elokuva – ja miksei kaikki visuaalisen esittämisen tekniikat ja muodot – on kuvattelen kone²³ (*imaging machine*). Sen kautta tuotetaan todellisuuskäsityksiä ja subjektiutta. Kulttuurisille käsityksille ja tiedolle sukupuolista ja seksuaalisuuksista on merkitystä sillä, miten esimerkiksi sukupuolia ja seksuaalisuuksia kuvissa esitetään.

Queer: sukupuoli on tekemistä

Queer on määritelmällisesti kaikkea sitä, mikä on ristiriidassa normaalin, laillisen ja dominoivan kanssa.

– David Halperin 1995

1990-luvun jälkipuolella ja alkaneella 2000-luvulla feministisen kuvattutkimuksen rinnalle on tullut homo- ja lesbotutkimuksesta mutta erityisesti queer-teorioista ammentavaa visuaalisen kulttuurin tutkimusta. Näissä analyyseissa merkittäväksi muuttujaksi on sukupuolen lisäksi nostettu myös seksuaalisuus (ks. esim. Tihinen 2002, 163–183; Rossi 2003; Kalha 2005a; Vänskä 2006). Queer-teoria purkaa aiempaa homo- ja lesbotutkimusta ja on myös heteroseksuaalisuuden rakentuneisuutta koskeva teoretisoinnin tapa.

Historiallisesti käsite queer viittaa 1960-luvun lopulla alkaneeseen poliittiseen liikehdintään, kun homot, lesbot ja transsukupuoliset henkilöt alkoivat perätä ihmisoikeuksiaan. Homo-, lesbo- ja transoikeuksille merkittävänä

tapahtumana pidetään vuotta 1969, jolloin New Yorkin poliisi hyökkäsi Stonewall-nimiseen homobaarin, jossa homojen sanotaan taistelleen ensimmäistä kertaa poliisia vastaan oikeuksiensa puolesta (Kekki 2003, 32–33). Myöhempiä poliittisia yhteenliittymiä ovat olleet ACT UP ja Queer Nation, joiden tavoitteena on ollut kiinnittää mielenosoituksin huomiota esimerkiksi terveydenhuollon ongelmiin aidsin hoidossa. Queer-teorian tai -ajattelun pohjana on siis queer-politiikka. Queer-ajattelu on tulevaisuuteen tähtäävä strategia, ja se on syntynyt marxilaisen tradition, dekonstruktion, radikaali-feminismin ja poststrukturalismin vaikutuksesta (Kaskisaari 2000, 12).

Kriittisen teorian muotona queer on käyttökelpoinen kyseenalaistettaessa visuaalisten esitysten dominoivia merkityksiä sukupuolista ja seksuaalisuuksista. Vaikka queer-teoria pyrkiiikin tekemään näkyväksi kulttuurisen keskiön laidolle sijoittuvia olemisen tapoja ja muotoja, tämä ei tarkoita, että queer-teorian avulla analysoidaisiin vain marginaalisia ilmiöitä. Päinvastoin. Esimerkiksi visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa queer-teoriaa on käytetty nimenomaan kyseenalaistamaan normaaleiksi ja valtavirraksi miellettyjä kulttuurisia seikkoja, muun muassa heteroseksuaalisuuden oletettua luonnollisuutta (Rossi 2003).

Filosofi Tuija Pulkkinen liittää queer-teorian osaksi postmodernin teoriaa ja erityisesti Judith Butlerin ajattelua. Pulkkinen on esittänyt, että jakoa anatomiseen ja sosiaaliseen sukupuoleen on mahdollista tarkastella modernina jakona pintaan ja sitä selittävään muuttumattomaan perustaan. Erottelu tekee *genderistä*, siis sosiaalisesta sukupuolesta, jotakin ylimääräistä: jotakin, joka on puettu kuin vaate perustavan *sexin*, siis anatomisen sukupuolen, ylle.

Pulkkinen (1994, 172) kirjoittaa: ”Moderni pyrkimys on kuoria gender ja paljastaa sex”. Jos sosiaalinen sukupuoli siis mielletään joksikin, joka voidaan kuoria todellisen, perustavan ja aidon sukupuolen päältä, niin mikä on sukupuolieron ydin? Pulkkinen polemisoi ja kysyy, miksi pysähtyä anatomiaan, kun eron perustaa voi hakea vaikkapa kromosomeista, aivoista, hormoneista tai jostain vieläkin syvemmältä (mt., 172). Sukupuolen teoretisoinnin kannalta kyse onkin siitä, ettei kysytä, mitä sukupuoli on vaan miten sitä tehdään, ja erityisesti, mitä sukupuolella tehdään (Oksala & Werner 2005, 122–123; ks. myös Pulkkinen 1998, 46–64).

Judith Butler on erityisen keskeinen hahmo queer-teorialle ja myös queer-teoriasta innoittuneelle visuaalisen kulttuurin tutkimukselle. Hänen muotoi-

lussaan sukupuoli ei näyttäytyä biologisena, kyseenalaistamattomana faktana vaan jonakin, joka rakentuu toisteisissa teoissa eli performatiiveissa (Butler 1990; 1993; 2006). Butlerin teoria sukupuolen performatiivisuudesta (*gender performativity*) kytkeytyy kritiikkiin, joka kohdistuu käsitykseen yhtenäisestä ja universaalista naiseudesta ja mieheydestä. Vaikka Butler kirjoittaaakin sukupuolen toisteisesta tekemisestä, hän ei tarkoita, että sukupuoli olisi vain esitys, jota voisi helposti muuttaa esittämällä sukupuoli toisin. Kuten Tuija Pulkkinen (1998, 214) huomauttaa, kaikkien sukupuolten ja seksuaalisuuksien ehtona on sukupuolittava valta, mikä tekee mahdottomaksi sen, että yksittäinen ihminen voisi jättää vallan huomiotta eli vikuroida sitä vastaan mielensä mukaan.

Erityisesti ajatus performatiivisuudesta on essentialismin kritiikkiä. Se vastustaa ajattelua, joka palauttaa naiset ja miehet annetun ja muuttumattomaksi mielletyn anatomian perusteella samuuteen – ja määrittelee heidät olennaisesti toisistaan eroaviksi olennoiksi. Olennaista Butlerin teoriassa on toiston käsite: eri instituutiot harjoittavat jatkuvaa toistoa, joka tuottaa illuusion, että sukupuolella olisi sisäinen ydin. Butlerin poststrukturalistisen teorian mukaan subjekteilla ei kuitenkaan ole alkuperäistä tai tiettyä merkitystä – eikä täten tulkinallista totuuttakaan. Butler (2006, 251 viite 6) kuvaa heteroseksuaalisen matriisin (*heterosexual matrix*) käsitteellä sitä kulttuurin tuottamaa järjestystä, joka tekee heteroseksuaalisuudesta luonnollista ja sulkee muut seksuaalisuuden muodot ulkopuolelleen epäluonnollisina seksuaalisuuden muotoina. Butlerin sanoin:

Kuvaan käsitteellä heteroseksuaalinen matriisi sitä kulttuurisen käsitettävyyden kehikkoa, jolla kehot, sukupuolet ja halut luonnollistetaan. [...] Heteroseksuaalisissa matriisissa oletetaan, että kehojen eheys ja käsitettävyyden edellyttää pysyviä biologisia sukupuolia. Näitä taas ilmaisevat pysyvät sosiaaliset sukupuolet (maskuliinisuus ilmaisee miehisuutta, feminiinisyys naispuolisuutta), jotka on määritelty toisilleen vastakkaisiksi sekä keskenään hierarkkiseksi heteroseksuaalisuuden pakollisen käytännön välillä. (Mt.)

Käsitys seksuaalisuuden ja sukupuolen alkuperäisestä luonteesta on Butlerin teoriassa yhtä lailla kopio. Toisin sanoen homoseksuaalisuus ei kopioi heteroseksuaalisuutta. Ne molemmat toisintavat ideaa alkuperäisestä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta.

Performatiivisuus on toimintaa, se saa aikaan, tekee todeksi. Performatiivisuus ei tapahdu tyhjästä. Pikemminkin se perustuu jo olemassa olevien esitysten – esimerkiksi olemassa olevien kuvallisten esitysten ja esittämisen tapojen – lainaamiseen. Performatiivisuuteen sisältyy ajatus kielellisten ja kuvallisten rakenteiden pakottavasta voimasta. Eikä tässä vielä kaikki: pakottavan voiman lisäksi rakenteissa piilee vastustamisen mahdollisuus (Butler 1993, 121–122). Butlerin muotoilussa performatiivisuus on teoria, joka edistää arvaamattomien muutosten mahdollisuutta. Sen poliittisena päämääränä on tuottaa radikaaleja muutoksia symbolisessa järjestyksessä (Tuhkanen 2005, 8). Symbolisen järjestyksen ulkopuolelle asettuu ei-hyväksyttävien, abjektien, ruumiiden maailma, hyväksytyjen ruumiiden, subjektien, maailman välttämättömän ulkopuoli.

Abjektien maailma – joka Butlerilla koostuu lähinnä feminiinisistä homomiehistä ja maskuliinisista lesboista – kattaa sellaisia olemisen tapoja, joita on mahdotonta käsitteellistää kulttuurisesti hyväksyttävillä tavoilla (Tuhkanen 2005, 8; Butler 1993, 3). Butler pyrkii siis muuttamaan olemassa olevaa symbolista järjestystä ja tekemään tilaa järjestykselle, jossa ei-hyväksyttävät ruumiit tulevat kulttuurisesti ymmärretyiksi. Erilaisista mahdollisuuksista neuvottelu on Butlerin näkemyksen mukaan luonteeltaan poliittista kamppailua tai taistelua sellaisten olemisen tapojen puolesta, jotka heteroseksuaalinen matriisi on tehnyt epänormaaleiksi.

Vikuroiva teoria?

Butlerin teoria auttaa huomioimaan, ettei katsetta kiinnitetä identiteetteihin vaan niihin diskursseihin ja institutionaalisiin käytäntöihin, jotka identiteettejä tuottavat. Queer-teoria hyödyntävässä tutkimuksessa kulttuurisia tekstejä – kuvat mukaan lukien – siis ikään kuin hangataan queer-teoriaa vasten ja katsotaan, millaisia tuloksia kitka tuottaa. Tähän mennessä tuloksena on ollut ainakin huomion kiinnittäminen kaikkeen sellaiseen toimintaan, jossa kavalisilla esityksillä tuotetaan käsitystä siitä, mitä esimerkiksi heteroseksuaalisena naisena tai miehenä oleminen merkitsee ja kuinka näitä normatiivisia olemisen tapoja on mahdollista jatkuvasti kyseenalaistaa (ks. esim. Rossi 2003).

Tämän rinnalla soisin enenevässä määrin näkeväni myös analyyseja siitä, miten kuvallisilla esityksillä tuotetaan vaikkapa käsitystä homoudesta, lesboudesta ja transsukupuolisuudesta nykyisessä visuaalisessa kulttuurissa (ks. esim. Kuorikoski 2005). Enää ei siis ole tyytyminen heteroesitysten kritiikkiin, nyt on aika siirtyä vikuroimaan myös lesboudesta ja homoudesta tuotettuja esityksiä vastaan. Tämän mahdollistaa se, että lesbo- ja homohahmot ovat siirtyneet marginaalisista kiintiöasemistaan mainosten, televisiosarjojen ja elokuvien päätähdiksi.²⁴ Sosiologi Sasha Roseneil (2002, 36–37) onkin huomauttanut, että 1990-lukua luonnehtii valtavirtamedioiden täyttyminen queer-representaatioilla. Suuryritykset, jotka haluavat esiintyä muodin edelläkävijöinä, tekevät mainoskampanjoita, joissa leikitellään samaan sukupuoleen kohdistuvan halun mahdollisuuksilla ja siten haastetaan heteronormatiivisen katseen ja halun odotukset.

Samalla kun lesbo- ja homokuvasto on tullut kulttuurisesti entistä näkyvämmäksi, vikuroivien visuaalisen kulttuurin tutkijoiden on kysyttävä: millaisia nämä esitykset ovat? Edistävätkö ne tasa-arvoa vai ovatko ne pelkästään kulutushyödykefetisismien jatkeita, suunniteltu tekemään mistä tahansa tavaroista seksikkäitä ja haluttavia? Samalla kun juhlimme lesbojen ja homojen näkyvyyttä, on ryhdyttävä pohtimaan, millaisia ovat ne figuurit, joita näemme visuaalisissa esityksissä. Kuinka esityksissä otetaan huomioon esimerkiksi lesbokulttuurin historialliset figuraatit – vaikkapa ristiinpukeutuminen tai butch-femme-roolit, jotka ovat lesbokulttuurissa vahvoja traditioita?²⁵ Kuinka useat esitykset leikkivät stereotyyppisillä kuvilla, esimerkiksi feminiinisillä homoesityksillä tai heteromiehille suunnatuilla lesbopornofantasioilla? Merkillä pantavaa on, että samalla kun ei-heteroseksuaalisia muotoja näkyy medioissa enemmän, niitä esitetään uskomattoman kliseisesti – jopa homofobisesti.

On tärkeää kiinnittää huomiota muun muassa seuraaviin kysymyksiin: Vastaavatko lesbojen ja homojen esitykset olemassa olevien lesbo- ja homo-yhteisöjen moninaisuutta? Onko esityksissä otettu huomioon eri ikäryhmät, etnisyydet, sukupuolet ja ruumiin muodot? Kaikki nämä kysymykset liittyvät kysymykseen vikuroinnin ja figuroinnin suhteesta. Onko esimerkiksi niin, että sellaisista homo- ja lesbotyypeistä, joita vaikkapa televisiosarjat *Will & Grace* tai *L-koodi* representoivat, on tullut vikuurien sijaan figuureita? Jos lesbous ja homous eivät automaattisesti enää merkitse vikuurin osaa eli figuurin

välttämätöntä ulkopuolta, kysyä sopii, millaiset sukupuolten ja seksuaalisuuden esitykset jäävät näiden hoikkien, seksikkäiden ja menestyvien lesbo-, homo- ja heteroesitysten ulkopuolelle. Millaisia ruumiita on siinä objektien maailmassa, johon emme halua samastua ja jota emme halua nähdä? Kuuluvatko objekteihin ikääntyneet, lihavat, vammaiset tai ei-valkoiset ruumiit? On syytä alkaa pohtia, millaisia muutoksia tiedollisessa järjestelmässä vikuurien muuttuminen figuureiksi edellyttää ja minne viallisten muotojen rajat silloin piirtyvät.

Tyhjentämisen eleitä Esittävän kuvan kielto, visuaalinen kulttuuri ja nykytaide

Hanna Johansson

So What -näyttelynsä avajaisissa Helsingin Taidehallissa elokuussa 2002 taiteilija Maaria Wirkkala (s. 1954) seiso i rakennustelineellä selkä näyttelytilaan päin ja puhalsi mustaa kivihiilipölyä päivän sanomalehtisivujen kehystämälle nelikulmion muotoiselle alueelle. Hitaan työprosessin aikana valkoinen seinä sai mustan pinnan: valkoiselle pinnalle piirtyi kuva, joka ei paljasta vaan peittää, muuttaa valkoisen mustaksi.

Kuten aiemmat taidehistorian tuntemat mustat kuvat,¹ Wirkkalan *Dream Screen I* ei esitä muuta kuin oman esittämättömyytensä. Kivihiilipölyn mustuus avautuu teoksessa tyhjyydeksi tai pimeydeksi. Musta on kuitenkin äärimmäisen luovan mahdollisuuden tila, joka sekä verhoaa että paljastaa. Se on ”hälyn kenttä, joka sisältää kaiken ja samaan aikaan esittää kuvakiellon äärimmäisen eleen”, kuten Adam Lowe toteaa (Lowe 2002, 544–567). Koska musta ei esitä mitään, sen voi ajatella olevan pimeyden kuva ja viittaavan sokeuteen. Samalla se antaa näkemiselle mahdollisuuden ja on kuvan muotoutumisen ehto: näkeminen edellyttää valoa, jota ei sellaisenaan voi nähdä eikä esittää. Valo ilmenee värin ja tarkasti ottaen mustan välityksellä, joka tekee näkemisen mahdolliseksi. (Maillet 2004, 208–209.)

Tarkastelen tässä artikkelissa nykytaidetta² ja visuaalista kulttuuria kuvakiellon idean sekä representaation kritiikin näkökulmasta. Kuvakiellolla tarkoitetaan esittävyuden kritiikkiä, kun taas representaation kritiikki tarkoittaa laajasti ottaen sitä, että kuvan totuudenmukaisuus ja läpinäkyvyys kyseenalaistetaan. Tulkintani Wirkkalan *Dream Screen I* -teoksesta avaa artikkeliini eräänlaisen

juonen, jota seuraan. Wirkkalan teos on aiheeni kannalta kiinnostava siksi, että se hyödyntää monia usein yhteen sovittamattomiksikin tulkittuja 1900-luvun kuvataiteen keinoja: teos hylkää esittävyuden, liittää moniaistisuuden tulkin-taan³ sekä korostaa taideteoksen ajallista tapahtumaluonnetta.

Kirjoitukseni ydinkäsitteet – kuva, visuaalisuus ja representaatio – eivät ole yksiselitteisiä. Ne voidaan liittää esimerkiksi matemaattisten kaavojen, mielikuvien ja ulkoista kohdetta jäljittelevän taidekuvan eri ilmentymiin sekä edelleen esimerkiksi kieleen, kirjoitukseen sekä diskursiivisiin käytäntöihin (Mitchell 1986, 9–19; Kalha ym. 2002, 9–10). Puhuessani kuvasta viittaan ensisijaisesti renessanssin ja lineaarisen perspektiivin myötä muotoutuneeseen traditioon. Siinä kuva ymmärretään ikkunaksi näkyvään maailmaan, jota kuva jäljentää.⁴ (Alberti 1998.) Tämän vuoksi puhun kuvan ohella myös esittävyys-destä. Keskityn kysymään, *miksi* ja *miten* taide on viime vuosisadalla kieltänyt esittävyuden ja miten tämä kielto liittyy näkemisen ja tietämisen välisen suh-teen kritiikkiin.

Visuaalinen kulttuuri ja kuvakielto

Ranskalaisen filosofin Maurice Merleau-Pontyn mukaan näkyvä syntyy siitä, mikä on näkymätöntä: näkyvä itsessään muotoutuu sen kautta, mikä jää näkymättömäksi. Tämän vuoksi näkyvän tutkimus on aina myös sen tutkimusta, mikä ei ole näkyvillä. Näkymätön voi olla joko kielletty tai peitetty; jotain sellaista, mitä emme osaa tai halua nähdä. Se voi olla myös näkemiseen itseensä sisältyvä ominaisuus, eräänlaista sokeutta⁵.

Edellinen näistä kahdesta näkymättömän alueesta kuuluu visuaaliseen kulttuurin ja esimerkiksi psykoanalyttiseen tutkimukseen, näkyvän, katseen ja representaation politiikkaan. Jälkimmäistä voisi kutsua silmän ja näkevän subjektin ontologisten ehtojen tutkimiseksi. Eroista huolimatta nämä kaksi näkyvään sisältyvän näkymättömän tutkimuksen suuntaa solmiutuvat yh-teen. Molemmissa lähestymistavoissa tarkastellaan kriittisesti näkemiseen ja representaatioon liittyviä oletettuja totuuksia ja pyritään näyttämään niihin sisältyviä hierarkisoivia rakenteita. Edelleen kummassakin suuntauksessa on purettu ajatusta katseen läpinäkyvyydestä ja pyritty sen sijaan kiinnittämään

huomiota näkemistä häiritseviin tai representaatiota ohjaaviin tekijöihin. Siinä missä visuaalisen kulttuurin tutkimus on halunnut tuoda näkyvän maailmamme laajasti ottaen kriittisen tutkimuksen kohteeksi, myös taiteessa on tutkittu näkemisen edellytyksiä ja rajoja.

Oma näkökulmani näyttää aluksi asettuvan paradoksaaliseen suhteeseen visuaalisen kulttuurin kanssa. Sekä kuvakielto että visuaalisuuden kritiikki tuntuvat viittaavan visuaalisen kulttuurin tutkimuksen *ulkopuolelle*. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kohteena ei kuitenkaan ole yksinomaan näkyvän ja kuvallisuuden varaukseton suosiminen. Päinvastoin, tutkimuksissa suhtaudutaan niin ikään varauksella näkyvän keskeiseen asemaan. Yhdysvaltalainen taidehistorioitsija W.J.T. Mitchell toteaa osuvasti, että juuri visuaalinen kulttuuri ja sen tutkimus tekevät välttämättömäksi ”sokeudesta välittämisen, näkymättömyyden, huomaamattoman, huomaamattomuuden ja ylenkatsotun, ja se pakottaa antamaan huomiota tuntoaistille, kuullulle, kosketulle, liikkeelle ja synesteettiselle” (Mitchell 2002b, 236; ks. myös 2005). Mitchellin ajatus laventaa visuaalisen kulttuurin tutkimuksen alaa puhtaasta näköaistista aistien välisyyden tarkasteluun ja myös käsitteelliseen ajatteluun ja kieleen.

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen tehtävälle ei ole annettu tyhjentäviä määreitä eikä sen alaa ole pyritty kaiken kattavasti rajaamaan (Mitchell 2002b, 232). Voidaan kuitenkin sanoa, että sen tehtävänä on tarkastella laajasti visuaalisuuden kulttuurista rakentumista, esimerkiksi sitä, että visuaalisuuteen sisältyy aina opittuja historiallisia ja kulttuurisia tekijöitä, sen sijaan että visuaalisuus olisi, riippumatta katsovasta subjektista, yhdenmukaista ja näin ollen jotakin luonnollista. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa tähdennetään sitä, että visuaalisuus muotoutuu paitsi taiteen, teknologian ja median esittämien sosiaalisten käytäntöjen myös näkemisen eettisten, poliittisten, esteettisten ja epistemologisten arvostusten mukana. (Mitchell 2002b, 232.) Visuaalisen kulttuurin tutkimus tarkastelee kriittisesti näkyvän kulttuurimme yhteiskunnallista, poliittista ja sosiaalista rakentumista.

Kuva on ollut 1900-luvulla sekä pakkomieltteen että kiellon kohde. Samalla kun kulttuurimme lähihistoria on yleisesti mielletty kuvallistumisen kaudeksi, on purettu renessanssin aikana luotu käsitys, jonka mukaan kuva on ikkuna todellisuuteen. 1900-luvun taiteen historiankirjoituksessa kuvakielto on yhdistetty ennen kaikkea vuosisadan alun eurooppalaiseen avantgarden liikehdintöihin

ja abstraktiin taiteeseen sekä edelleen yhdysvaltalaiseen maalaustaiteeseen 1940–1960-luvuilla. (Gambogi 1997; Latour 2002; Sandqvist 1985.)

Historiallisesti tarkasteltuna kuvakielto on paljon modernia taidetta vanhempi ilmiö, jota on käytetty alun perin uskonnonharjoituksessa (”Älä tee kuvaa Jumalasta”) sekä poliittisissa ja yhteiskunnallisissa konflikteissa, kuten Ranskan vallankumouksessa, Kolmannessa valtakunnassa ja Neuvostoajan jälkeisellä Venäjällä (Besançon 2000; Sandqvist 1985; Gamboni 1997, luvut 3 ja 4; Gamboni 2002, 89–90). 1900-luvulla taiteessa esiin nousut kuvakielto on historiallisesti erityinen siinä mielessä, että se liittyy nimenomaan taiteelle asetettuihin kysymyksiin (Gamboni 1997; Danto 1991; Kuspit 2004). Taiteessa kuvakielto tarkoittaa yleensä epäluuloa esittävää kuvaa kohtaan⁶, mikä johtaa joko esittävyuden kieltämiseen (abstrakti kuvataide) tai näkemisen asettamiseen ehdolle (käsitetaide). Näin tulkittuna kuvakielto on likellä representaation kritiikkiä sekä halua asettaa kyseenalaiseksi ajatus kirkkaasta ja läpinäkyvästä näkemisestä, jonka kautta totuudellinen tieto välittyy.

Representaation kritiikki on leimannut myös suurta osaa 1900-luvun jälkipuoliskon filosofista näkemisen tutkimusta, jonka taustalla vaikuttavat poststrukturalistien käsitykset todellisuuden verhomaisuudesta, epäselvyydestä ja diskursiivisesta luonteesta. Muun muassa ranskalainen filosofi Jacques Derrida on kiinnittänyt etenkin varhaistuotannossaan huomiota antiikin ajattelusta periytyvään ”läsnäolon metafysiikkaan” ja sen tapaan asettaa näkeminen ja katse koko länsimaisen filosofian ajatus- ja käsitejärjestelmän perustaksi (Derrida 1967; 1987; 1993).⁷

Derridan analyysin mukaan länsimaiselle filosofialle tyypillinen läsnäolon metafysiikka on perustunut valon ja pimeyden metaforiin. Tällaisessa dialektiikassa valo viittaa tietoon, totuuteen, läsnäoloon ja näkemiseen, minkä vuoksi katseen merkitystä korostavaa ajattelun traditiota on luonnehdittu myös silmän ylivallassi, okulosentrismiksi. Valon vastakohtana pimeys taas viittaa epäselvyyteen, virheeseen ja sokeuteen. (Derrida 2003, 31–32; ks. myös viite 60; Blumenberg 1993, 33; McCumber 1993.)

Derridan mukaan okulosentrismi omaksui 1800-luvulla uusia teknisiä muotoja. Yksi tällainen on valokuvakamera, joka mahdollisti näkemisen tieteellisen mallintamisen. Kameran mekanismi näytti todentavan ja vahvistavan valistuksen ajalla syntynyttä empirististä ja ideaalia tieteen mallia. 1600-luvulla

vaikuttaneen René Descartesin mukaan silmä on vain ulkoinen mekaaninen elin, jonka läpi valonsäteet kuljettavat esteettömästi kuvan maailmasta tietoisuuteen. Descartesin mukaan mieli näkee, ei silmä. (Kofman 1998, 51–52.)⁸

1900-luvun kuluessa tätä valoa ja todellisuuden läpinäkyvyyttä tähdentävää ajattelua alettiin kuitenkin epäillä. Kirkkaaseen näkemisen malliin ilmaantui himmeyttä, joka muutti näkemisen ja tiedon suhdetta.⁹ Miten ja miksi näkemisen kirkkauden oletuksesta luovuttiin ja kuinka näkemiseen alkoi ilmaantua epäselvyyden alueita – sitä voidaan jäljittää paitsi filosofisessa ajattelussa myös kuvataiteessa. Samalla kun visuaalisuuden, silmän ja katseen valtaa on alettu epäillä filosofiassa, kuvataiteessa on ryhdytty vetoamaan näkemisen ohella muihin aisteihin.

Maalauksen kriisi

Historiallisesti tarkasteltuna katseen ensisijaisuus kuvan tulkitsemisen välineenä kyseenalaistui jo modernin abstraktin taiteen ja siihen kytkeytyneen representaation kriisin myötä, jolloin taide käsitteellistyi ja alkoi kysyä omia olemassaolon ehtojaan. Kuvataiteen suhde esittävytyteen muuttui radikaalisti valokuvan keksimisen myötä 1800-luvun puolivälissä. Valokuva kyseenalaisti maalaustaiteen roolin ja tehtävän, sillä toisin kuin maalaus, joka vain muistutti kohdettaan, valokuva näytti identtiseltä kohteensa kanssa. Ennen kaikkea valokuva korvasi maalaustaiteen paikan todellisuuden jäljentäjänä, ja näin maalaustaiteelle oli löydettävä uusia tehtäviä.

Ranskalaisen filosofin Jean-Francois Lyotardin mukaan maalaustaiteen kriisi ei ollut kuitenkaan yksinomaan seurausta valokuvan yleistymisestä vaan ennen kaikkea merkki teollisen ja jälkiteollisen maailman teknis-tieteellisestä voittokulusta. Valokuva otti nopeasti maalaustaiteen paikan uuden porvarillisen luokan kuvaajana. Valokuva valmistui nopeasti, antoi tarkan lopputuloksen ja oli myös taloudellinen ja helppo uusintaa, minkä vuoksi se sai maalaustaiteetta huomattavasti laajempia käyttäjäjoukkoja. Samalla tämä ”teollinen *ready-made*”¹⁰ vei päätökseen renessanssista polveutuvan suuntauksen, joka perustui keinotekoiseen perspektiiviin. (Lyotard 1991, 121.)

Valokuvan yleistymisen myötä maalaukselle oli löydettävä uudelleen oma

tehtävänsä jostain muualta kuin esittävästä kuvasta. Tämä kriisi johdatti 1900-luvun alussa kubistit hajottamaan yhdenmukaisen tilan ja keskeisperspektiivin sekä abstraktit maalarit pohtimaan kuvien neljättä ulottuvuutta. Tämän kehityksen myötä maalaustaide siirtyi historiallisesti uuteen vaiheeseen, jossa kuvallinen representaatio kääntyi tarkastelemaan omaa olemustaan ja alkoi lähestyä filosofiaa. (Danto 1991, 316–317.)

Maalauksen itsetutkiskelu johti 1900-luvun alkuvuosikymmenillä siihen, että maalari saattoi viettää vuoden maalaten valkoista neliötä, toisin sanoen esittäen ei-mitään. Lyotardin mukaan abstraktin maalaustaiteen ei-esittävyys vaikuttaa käsittämättömältä, jos se ymmärretään pelkästään ei-minkään esittämiseksi. Hänen abstraktin maalaustaiteen tulkintansa lähtee liikkeelle olettamuksesta, että abstraktit maalarit esittivätkin nimenomaan esittämätöntä.¹¹ (Lyotard 1991, 121.) Lyotardin tulkinta maalauksen esittämättömyydestä ei tarkoita, että hän ei pitäisi näkemistä kiinnostavana. Päinvastoin: hän puolustaa näkemistä¹² mutta haluaa tulkita visuaalisuutta, ei esittävyuden näkökulmasta, vaan pikemminkin joksikin sellaiseksi, joka häiritsee selkeää näkemistä. Hänen käsitteensä *figuraalinen* viittaa juuri tähän.¹³ Taidemaalarin tehtävä on Lyotardin mukaan tutkia näkemisen ehtoja, esimerkiksi ”käsittää ja esittää väri kuvallisesti uudelleen tapahtumana”, ei pelkästään tehdä näkyvää nähtäväksi. (Lyotard 1986, 173.)

Lyotard kirjoitti abstraktia maalaustaidetta ja näkemistä koskevat tulkintansa varsin myöhään, vasta 1970–1990-luvuilla. Hän halusi tarkentaa ”kuvattoman kuvan”¹⁴ paikkaa ja tehtävää paitsi näkemistä ohjaavissa rakenteissa, joita hän uransa eri vaiheissa etsi fenomenologian ja myöhemmin freudilaisen psykoanalyysiin suunnalta, myös taiteessa tai pikemminkin visuaalisissa mediumeissa. Lyotardille maalauksesta tuli nyt filosofiaan verrattavaa toimintaa, joka ei voinut soveltaa jo olemassa olevia sääntöjä, vaan päinvastoin maalauksen sääntö oli se, että sen täytyy etsiä oman muotoutumisensa säännöt itse. (Lyotard 1991, 121; Cavell 1979, 106.)

1900-luvun alun eurooppalaisen avantgardetaiteen ilmiöt, tunnetuimpana näistä Marcel Duchampin *ready-made*-teokset, alleviivasivat niin ikään välirikkoa kuvallisen esittämisen perinteeseen. Duchamp julisti minkä tahansa arkisen käyttöesineen kelpaavan taiteeksi. ”Vastavuoroisessa *ready-madessa*” 1910-luvulla hän tarjosi vielä suurempaa antitaiteellista elettä: ”käytä Rembrandtia silityslautana” (Gamboni 1997, 259–263).

Visuaalisuuden ja retinaalisten¹⁵ arvojen väheksyminen oli tyyppillistä myös monien muiden 1900-luvun alkupuolen avantgarde-taiteilijoiden, eritoten dadaistien ja surrealistien taiteelle. Kuvan ja visuaalisuuden kritiikin sijaan he korostivat teoksissaan usein kysymystä taiteen (jopa spektaakkelimaisesta) tuhoamisesta tai viraltapanosta. Myös taideteoksen olemassaolon pysyvyyttä ja taiteilijan asemaa teoksen merkityksen antajana kritisoitiin muun muassa valmistamalla itse itsensä tuhoavia teoksia, joiden esikuvana olivat Duchampin vuonna 1919 laatimat ohjeet *Unhappy Readymade* -teoksen toteutukseen. Siinä geometriaa käsittelevä kirja tuli kiinnittää narulla parvekkeelle siten, että tuuli heiluttelee ja kääntää sivuja ja vähitellen irrottaa ne. (Gamboni 1997, 266–275.) Tämä kehityslinja huipentui sittemmin siihen, että maalaustaide miellettiin hetkellisesti kuolleeksi 1900-luvun puolivälissä (Crimp 1990, 102–121).¹⁶

Toisen maailmansodan jälkeen kiinnostus abstraktiin taiteeseen kehittyi voimallisesti Yhdysvalloissa. Erityisen merkittävän roolin sikäläisessä keskustelussa sai taidekriitikko Clement Greenberg, joka oli alkanut sanallistaa ”uuden” abstraktin maalaustaiteen tehtäviä ja päämääriä jo 1930-luvulta lähtien. Greenbergin formalistisen taidekritiikin ensisijaisena pyrkimyksenä oli ennen kaikkea maalaustaiteen oman alueen suojeleminen Yhdysvaltoihin virranneelta populaarikulttuurin ja viihteellistymisen aallolta. (Greenberg 1989, 89–92.) Hänen mukaansa maalaustaiteen tuli osoittaa kiistaton ominaislaatunsa, jonka takasi sen pitäytyminen ”puhtaasti” omassa välineessään. Maalaustaiteessa tämä tarkoitti kaksiuulotteisuutta eli litteyttä. Jotta litteys korostuisi, maalaus tuli Greenbergin mukaan puhdistaa kolmiulotteisuudesta eli renessanssista periytyvästä ”ikkuna todellisuuteen” -rakenteesta sekä kaikista mahdollisista viittauksista ulkoiseen maailmaan. Tämän esittävän kuvan kiellon myötä huomion kohteeksi piti nousta itse maalauksen, joka nyt oli abstrakti pinta. (Mt., 134–135, 138; Krauss 1999, 10.) Maalauksen litteys tarkoitti siten tilailluusion tuhoutumista maalauspinnaassa (Greenberg 1989, 135; Belting 2002, 391).

Litteänä abstraktina värillisenä pintana kuva ei enää avautunut ikkunan lailla sisäänpäin vaan kääntyi päinvastoin ulospäin, kohti maalausta ympäröivää tilaa. Yhdysvalloissa näyttelytilan vallanneet Frank Stellan suuret mustat maalaukset kommentoivat juuri tätä greenbergiläisittäin ihanteellista tilaa ja osoittivat sen rajat. (Duve 1992, 246–247.) Stellan maalaukset paljastivat, mitä loputon litteys viime kädessä tarkoitti: maalaus oli esine muiden esineiden

joukossa. Greenberg nimitti tällaisia reunaehtonsa ylittäneitä maalauksia ”mieleltäisiksi objekteiksi” (Greenberg 1989, 140–141).

Taiteilija Donald Judd kutsui Stellan maalauksia puolestaan ”erityisiksi objekteiksi”, ja viimein Joseph Kosuth päätyi kuvaamaan modernin maalauksen puhdistettuja esityksiä taiteen yleiseen luokkaan kuuluviksi (Krauss 1999, 10; Kosuth 1990, 63). Ei-esittäviä, puhdistettuja kuvia valmistavat abstraktit maalarit päätyivät tilanteeseen, jossa maalaus oli mikä tahansa esine asetettuna kuvan paikalle (mt., 10–11; Greenberg 2003, 93–98).

Visuaalisuuden vähättely ja moniaistisuus

Maalauksista vapautui kaksiulotteisen kuvan vaatimuksesta, mutta taide ei sittenkään kuollut (Belting 2002, 390–391). Näyttää kuitenkin siltä, että varhaiset nykytaiteilijat jatkoivat siitä, mihin kuvattomat kuvat olivat taiteen jättäneet, ja veivät eräässä mielessä kuvakiellon Greenbergiäkin pidemmälle. He kritisoivat Greenbergin ja hänen ajatuksiaan myötäillen Michael Friedin pyrkimyksiä asettumalla maalauksiaidetta mutta myös kuvanveistoa ja edelleen taiteen tekemisen ja katsomisen institutionaalisia ehtoja vastaan ja siirtämällä katsojan huomion teosobjektista tilaan.

Nykytaiteen varhaisina vuosikymmeninä, 1960- ja 1970-luvuilla, myös valokuvataiteen visuaalisia arvoja ja esittävyden merkitystä vähäteltiin (ks. esim. Mariño 2002, 15, 18). Samansuuntaisia ajattelumalleja voi löytää 1970-luvun varhaisesta videotäiteestä, jossa kuvattiin usein pelkkää tyhjyyttä tai ei-mitään. Visuaalisuuden arvon lasku on ollut nähtävissä 1900-luvun jälkipuolelta lähtien myös taiteessa, joka tähdentää muodon sijaan (kuva)taiteen materiaalisuutta: esimerkiksi *arte poverassa*¹⁷ sekä niin sanotussa vastamuoto-liikkeessä¹⁸ korostetaan teoksen muodostavan materiaalin, kuten paperin, veden, rasvan, lasikuidun tai mullan, erityisominaisuuksia. Edelleen taiteen esittävyys luonne muuttui, kun taiteesta tuli hetkellistä ja tapahtumaluontoista.

Näitä nykytaiteelle tyypillisiä piirteitä analysoitaessa tuntuu perustellulta väittää, että avantgardetaiteen pyrkimys kumota visuaaliset arvot on juurtunut nykytaiteen yhdeksi keskeiseksi tavaksi toimia.¹⁹ Historiallisen avantgarden antitaiteellisia eleitä ei voida kuitenkaan sellaisenaan toistaa, vaan esimerkiksi

ready-made on asettunut osaksi taiteen käsitteellistymisprosessia.²⁰ Historiallinen avantgarde, samoin kuin nykytaide, on purkanut myös monin tavoin itsetietoisien tekijäsubjektin ideaa, kuten edellä kuvatussa Duchampin teoksessa, jossa sää määritteli teoksen materiaaliset ehdot ja keston. Materiaalisuus ilmaantuu ”onnettomassa *ready-madessa*” teokseen ikään kuin tekijästä riippumatta, ylimääränä tai odottamattomana lisänä, jota tekijä ei kontrolloi.

Ympäristön vaikutus teokseen tähdentää ajallisuutta, mutta usein myös taiteilijan tai katsojan ruumiillisuutta, joka on saanut nykytaiteen käytännöissä yhä keskeisemmän tehtävän paitsi teoksen toteuttamisessa myös sen vastaanotossa. 1960-luvun jälkeisessä nykytaiteessa teoksen tilallinen yhtenäisyys on niin ikään hajotettu muun muassa juuri tähdentämällä ajallisuutta.²¹ Katseen ja näkemisen ylivaltaa on nykytaiteessa suhteellistettu myös uudenlaisen välineorientaation avulla: 1960-luvulle tultaessa modernille taiteelle tyypillinen välineellinen ”puhtaus” – esimerkiksi maalauksen, kuvanveiston ja grafiikan erottaminen tiukasti toisistaan – alkoi romuttua ja välineiden välisyydestä tuli taiteen tekemisen vallitseva tapa. (Sakari 2000, 28.) Kun maalaus sekoitettiin kolmiulotteiseen objektiin, liikkuva kuva yhdistettiin elävän ihmisen paikallaloon ja ääni hyväksyttiin niin sanottujen visuaalisten taiteiden joukkoon, puhdas visuaalisuus joutui vähitellen antamaan tilaa moniaistisuudelle ja aistien välisyydelle.

Edellä kuvattu esittävän kuvan kieltävä juonne 1900-luvun länsimaisessa taiteessa on vain yksi näkökulma varsin laajaan ja monimuotoiseen taidetta koskevaan ongelmakenttään, johon kuvakielto mutta myös kuvallisuuden pakkomielle ja kuvamania liittyvät läheisesti. Modernistista taidetta tutkinut Dario Gamboni (1997, 336; 2002, 88) kuvaa tätä ristiriitaa todetessaan: ”Yrittäjä jostakin ilmaista kuvakiellon ja kuvamania vastavuoroisuutta sanomalla, että kulttuurisen perinnön eliminaatio on sen suojelun toinen puoli ja että kuvakiellon historia seuraa taiteen historiaa kuin varjo todistaen sen substanssista ja painoarvosta.” Gamboni tähdentää, että kuvakielto ja kuvamania eivät ole toisistaan irrotettavia vaan pikemminkin erottamattomia. (Gamboni 1997, 336; 2002, 88.)

Bruno Latour esittää puolestaan hieman toisenlaisin painotuksin, että 1900-luvun kuvataidetta on ohjannut eräänlainen syklisen kierron tendenssi, jossa kuvaa samanaikaisesti halutaan ja tuhotaan. Tällainen kuvaan kohdistuva kiivas

suhde kertoo Latourin mukaan eräänlaisesta kuvallisuuden pakkomielteestä tai ehkä vielä osuvammin kuvien törmäämisestä.²² (Latour 2002, 21, 36.)

Mustan kuvia

Wirkkalan *Dream Screen I*-teoksen mustuus on syvän harmaata hiilen mustaa. Koska mustuus on puhallettu ohuen pillin läpi, siinä on havaittavissa häiriöitä tai sävyeroja, eikä pinta ole aivan tasainen. Wirkkala on toteuttanut *Dream Screen I*-teoksensa vuosina 1990–2002 neljä kertaa: jokaisella kerralla hän on hengittänyt selkää yleisöön päin ohuen pillin läpi mustaa kivihiilipölyä valkoiselle seinälle, alueelle, jonka kehyksinä on ollut tuoreen päivän sanomalehdistä muodostettu nelikulmio. Tekemisen prosessi tuottaa seinälle hiilipölyneliön, joka korostaa abstraktion ohella teoksen materiaalisuutta.

Adam Lowe on tarkastellut samasta näkökulmasta venäläisen suprematistin²³ Kasimir Malevitšin *Mustaa neliötä* (1913) ja kiinnittänyt huomiota maalauksen pinnalle muodostuneisiin säröihin. Tämä yksinkertainen teos on Lowen mielestä myös kompleksinen, maalauksen pelkistetystä ulkopuolesta huolimatta. Sen mustuus on taiteilijan itsensä määrittämää, mutta hänen hallintaansa ulottumaton aika on aiheuttanut pintaan säröjä ja tuottanut sen pinnalle erilaisia horisontaalisia ja vertikaalisia muotoja. (Lowe 2002, 544–567.) Musta ei olekaan täysin taiteilijan kontrolloima kuvaton tyhjyys vaan ajalle altis materiaali, joka jatkaa elämäänsä sen jälkeen, kun taiteilija ei enää ”tee” teosta.

Wirkkalan *Dream Screen I*-teos sitoo yhteen monia 1900-luvun taiteen pyrkimyksiä, jotka ovat kuvan, esittämisen ja näkyvän uudelleen tulkinnan kannalta kiinnostavia. Ensiksikin, teos jatkaa abstraktille maalaustaiteelle tunnusomaista pyrkimystä puhdistaa kuva kaikista ulkoisista viittauskohdista. Satunnaisina taideteoksen osiksi siirrettyinä käyttöesineinä rakennusteline ja sanomalehdet liittyvät teoksen *ready-made*-taiteen jatkumoon, joka oli aikanaan merkittävä vaihe, kun taiteessa etsittiin keinoja vastustaa modernin ajan maallista kuvapalvontaa (Mitchell 1986, 39–40). Nähdäkseni *Dream Screen I*-teoksessa taiteilijan käyttämä materiaali ja hänen tekonsa ovat osa teosta, joka viime kädessä ehkä onkin vain tuon tapahtuman jälki.

*Maaria Wirkkalan
teos Dream Screen I
ei ole vain kuva
mustasta vaan myös
taiteilijan teko.
(Kuva: Sakari Viika)*



Wirkkalan teos ei siis ole vain kuva mustasta. Se ei ole pelkästään kivihiilipölyn muodostama nelikulmio seinällä vaan myös taiteilijan teko, jonka tuloksena musta pinta on syntynyt. Kun huomio kiinnitetään myös teoksen toteuttamiseen, teoksen objektikeskeisyys murenee. Tekemisen prosessin näkeminen osana teosta sitoo sen vielä tiukemmin kuvan merkitystä vähentäviin nykyaiteen pyrkimyksiin. Tapahtuma korostaa taiteilijan poissaoloa vaikkakin negatiivisesti. Sen lisäksi että tämä negatiivinen poissaoloa korostava paikallaolo viittaa hyvin vanhaan kuvakiellon eleeseen – Vanhan Testamentin Toisen Mooseksen kirjan kohtaan, jossa Mooses kohtaa Jumalan selin Siinain vuorella – teko avaa Wirkkalan teoksen myös aikaan (VT, II Mooseksen kirja).

Mustuuden kuva – tai laajemmin monokromaattisen, yksivärisen, maalauksen tarina – oli merkki maalaustaiteen kriisistä. Musta maalaus vei kuvan kieltämisen eräällä tavalla äärimmilleen 1900-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä, minkä jälkeen abstrakti maalaustaide on käynyt vaihe vaiheelta läpi kriisin. Ensiksi se luopui aiheesta ja monokromaattisten maalauksien mukana väristä.

Lopulta maalauksen litteyden vaatimuskin menetti uskottavuutensa ja maalauksesta tuli esine muiden esineiden joukossa. (Duve 1992, 246–247.)

Mustat maalaukset ovat olennainen vaihe matkalla nykytaiteen historiaan ja esittävän kuvan kieltoon. Abstraktin taiteen kukoistus 1900-luvun alussa oli merkki taiteen sisäisestä kriisistä ja taiteen kuolema -keskustelusta, jonka oli aloittanut G.W.F. Hegel.²⁴ Hegelin mukaan taiteen tehtävä oli edistää Hengen puhdistumista ja monokromaattinen maalaus, joka ei esitä mitään, merkitsi hengen vapautumista kaikista sitä rajoittavista tekijöistä (Sandqvist 1985). Esimerkiksi Malevitš päätyi vuonna 1913 mustaan neliöön valkoisissa kehyksissä hegeliläisten ajatusten tukemana (Besançon 2000, 362).

1910-luvun jälkeen lukemattomat taiteilijat ovat työstäneet mustuutta maalauksen äärimmäisenä muotona, jopa sen viimeisenä vaiheena. Yhdysvaltalainen Ad Reinhardt hioi mustan maalauksen tutkielmia kenties pisimmälle (Sandqvist 1985, 164). Hän maalasi vuodesta 1957 eteenpäin vain mustia neliömuotoisia maalauksia. Hänen mustansa oli mattapintaista, mikä mahdollisti, että maalauksessa saattoi olla pientä variaatiota ilman tilailluusion syntymistä. Näin maalauksen pinta säilyi kiinnostavana, ja tämä esti maalauksen muuttumisen ”pelkäästään” mustaksi esineeksi. (Pasanen 2004, 130–133.) Mustan maalauksen kehityshistoria on mahdollista tulkita monien modernistiselle maalaustaiteelle keskeisten ongelmien kulminaatioksi, ja sen eri aikoina valmistetut versiot tämän ongelmakentän käsitteellisiksi kommentteiksi (Weibel 2002, 570–580, 583–585).

Maalauksen purkamista

Suomalaisen taiteilijan Pekka Nevalaisen varhaiset teokset 1970-luvulla ja edelleen 1980-luvulla kommentoivat kuvataiteen tilannetta modernin maalaustaiteen jälkeen. Teokset eivät jatka taulumaalauksen perinnettä, vaan niissä tutkitaan sekä maalaustaiteen välinettä että sen sisältöjä. Nevalainen venytti maalaustaiteen rajoja alueille, jotka liittyvät teokset taiteen laajentuneelle kentällä: *arte poveraan*, prosessitaiteeseen, maataiteeseen, käsitetaiteeseen ja videotaitteeseen. Nevalainen purki teokselta modernin maalaustaiteen peruspilarit: värin, muodon, esitystilan ja ekspressiivisen tekijän. Edelleen hänen

tämän ajan teoksensa ottavat kantaa kuvataiteen aiheen menetykseen, taiteilijan käden jäljen näkymiseen teoksessa ja maalauksen kaksiulotteisuuteen.

Nevalainen toteutti 1970-luvulla maalauksellisia teoksia hiekasta, värijauheesta ja vedestä. Hän esimerkiksi levitti hiekkaa gallerian lattialle neliönmuotoiselle alueelle, veti sormillaan hiekkaan piirtoja ja edelleen valutti hiekkaa käsistään keoksi jalkojensa väliin. Värijauheesta, hiekasta ja siankärsämöistä toteutetuissa mandaloissa, ympyröistä ja monikulmioista muodostuvissa kuvioissa, maalaus muuttui installaatioksi. (Nevalainen 1994.) Valokuvassa vuodelta 1976 Nevalainen juoksee lumisen maiseman halki käsissään värikkäät kankaat. Maalaus on paitsi muuttunut taiteilijan käsissä liehuvaksi värikkääksi vanaksi myös valokuvaksi teoksen toteutuksesta, yksityisestä performanssista. Maalauksellisessa installaatiossa *Prosessi* (1986) sähköpumppu kuljettaa punaista väriä metalliputkissa, jotka ympäröivät sekä seinällä että lattialla olevia muovikalvoja. Putkista valuu väriä kalvoille siten, että muodostuu eräänlainen automaattinen maalausprosessi, jossa teos ja sen aikaansaaja ovat samanaikaisesti esillä. Nevalainen ei kuitenkaan ole enää aktiivinen luoja, vaan ”tekijä” on pesukoneen pumppu, joka koneen logiikan mukaan kierrättää punaista vettä ympäri, teoksen osasta toiseen.

Nevalaisen teokset voidaan nähdä maalauksen käsitteellisinä laajennuksina. Teoksissa käydään läpi maalaustaiteen perustekijöitä, kuten väriä, muotoa, aihetta ja edelleen teoksen suhdetta tilaan. Nevalainen siirsi näissä maalausta kommentoivissa teoksissaan maalauksen pois litteältä tasolta, maalausalustalta, ajalliseksi ja materiaaliseksi tapahtumaksi, jolloin maalaus muuttui installaatioksi. Hän teki teokset materiaaleista, jotka eivät kuitenkaan olleet hengen välikappaleita vaan joko sattumalta löydettyjä, maasta kerättyjä tai jäänteitä taiteilijan ruumiillisista teoista. Lopputuloksen sijaan teoksissa korostui tapahtuma: aktiivisista intentioistaan luopuneen tekijän liike, joka jättää jäljen materiaaliin.

Konteksti ja tekijyys

Pekka Nevalaisen työskentelyn taustalla voi tunnistaa yhteyksiä ajankohtaiseen kansainväliseen taiteeseen, muun muassa yhdysvaltalaiseen taiteilijaan Jackson Pollockiin. Pollock toteutti 1950–1960-luvuilla maalauksia, jotka hän asetteli

seinän sijasta lattialle lappeelleen. Taidehistorioitsija Rosalind Kraussin mukaan Pollockin taideteokset muuttivat taiteen objektien tuottamisesta tilallisten suhteiden tutkimiseksi, joka yhdistää objektit subjekteihin (Krauss 1999, 26). Maalaukset korostivat horisontaalisuutta, joka viittasi paitsi teoksen tilallisuuteen myös niiden havaitsemisen ajalliseen keston. Teoksia ei voinut nähdä muuten kuin kulkemalla niiden rinnalla, jolloin maalattujen kappaleiden koko ja paksuus sekä niiden suhde ympäröivään tilaan tähdentyi maalauksellista pintaa enemmän. (Krauss 2002; 1999, 25–26.)²⁵

Pollockin maalaukset rinnastuvat minimalistisiin veistoksiin, jotka siirsivät veistotaiteen havaitsemisen visuaalisen veistosobjektin ”merkityksellisestä muodosta” (Bell 1958) veistoksen materiaaleihin, sen osien väliseen rytmiin ja suhteisiin sekä veistosta ympäröivään tilaan. Taideteoksen esineellinen asema muuttui, sillä teos vaati toteutuakseen katsojan osallistumista tai koska katsoja toteutti teoksen. Kyse ei ollut yksinomaan tietystä taidelajista, vaan sama tapahtui nykytaiteen laajentuneen kentän alueella yleisesti. Esimerkiksi yhdysvaltalaisen Bruce Naumanin videokäytävät tai Vito Acconcin varhaiset tilan-teokset edellyttivät katsojan liikkumista teoksen sisällä tai ympäri.

Taide ei siis enää perustunut yksinomaan visuaalisuuteen vaan myös liikkeeseen ja ajalliseen tapahtumaan. Tämä vaati katsojan osallistumista teokseen, eikä voitu enää puhua taideobjektista, jonka arvo tai merkitys olisi yksinomaan sen visuaalisessa erikoislaadussa. Kraussin mukaan maalauksen merkitys tulisi ymmärtää a:n suhteena b:hen, eikä yksinomaan a:n positiivisena arvona. Kraussille tämä tarkoitti huomion siirtymistä näkyvillä olevan kuvan ohella siihen, mikä on näkyvän teoksen ympärillä ja teosten välissä. Maalauksen merkitykset kiinnittyvät näin tulkittuna niiden välisiin suhteisiin tai tilaan, joka erottaa maalaukset toisistaan.

Näkymättömyyttä voidaan tulkita, kuten Krauss tekee Pollockin maalauksia analysoidessaan, merkin ja merkitsijän suhteessa tapahtuneesta muutoksesta käsin. Tulkinta on merkki strukturalistisen kielitieteen vaikutuksista kuvataiteeseen ja sen tarkasteluun. Varhaisissa kirjoituksissaan Krauss esittää suoraan, että 1960- ja 1970-lukujen taiteen ilmiöt olivat rinnastettavissa strukturalismin sekä aluksi Edmund Husserlin ja myöhemmin Maurice Merleau-Pontyn fenomenologian ideoihin (Krauss 1977, 258–259). Jos strukturalismi näkyi merkityksen siirtymisenä merkkien välisiin näkymättömiin suhteisiin,

fenomenologian ideat ovat löydettävissä ruumiin ja maailman välisten ajallisten suhteiden aktivoinnista.

Tässä merkityksen muodostumisen siirrossa teosobjektista tilaan ja aikaan minimalistinen taide viitoitti tietä poststrukturalistiseen tulkintaan. Muiden muassa ranskalaisen poststrukturalismiin vaikuttaneen Derridan työn toistuvana aiheena on ollut osoittaa, että ulkopuolesta erotetun puhtaan sisäisyyden idea – joka on ohjannut länsimaista ajattelua ja taidetta – on viime kädessä kauhukuva, jota Derrida kutsuu metafysisiseksi fiktioksi. Tämä fiktio koskee yhtä lailla taideteoksen ja sen ulkopuolen välistä suhdetta kuin eletyn kokemuksen sisäisyyttä suhteessa sen ulkopuoleen. *Totuus maalaustaiteessa* -teoksessaan (1978) Derrida tarkastelee teoksen ja sen ulkopuolen välistä suhdetta ja näyttää, kuinka teosta ympäröi aina kehys, *parergon*. Vaikka kehyksen tehtävä on suojata teoksen ”omaa” aluetta ulkopuolta vastaan, se ei kuitenkaan toimi näin. Teosta määrittelevä kehys ei ole teoksen suhteen yhdentekevä raja, vaan se päinvastoin vaikuttaa ja työntyy teokseen mukaan. (Derrida 1987, 59.) Tämä tarkoittaa Derridan mukaan sitä, että teoksen sisä- ja ulkopuolta ei koskaan voi erottaa toisistaan vaan ulkopuoli ”saastuttaa” sisäpuolen, mutta myös sitä, että taideteos ei ole yksinomaan taiteilijan osoittama teos vaan myös sitä ympäröivä konteksti.

Toisaalta Derrida on läsnäolon metafysiikan kritiikissään *La Voix et le Phénomène* -teoksesta (1967, suom. ’Ääni ja ilmiö’) alkaen purkanut subjektin elävän kokemuksen ajallista rakennetta ja eri reittejä kulkemalla kritisoinut kokemuksen sisäisyyttä ja sen läsnäolevuudelle perustuneita malleja. Hän kuvaa subjektin läsnäoloa myytiksi, kangastukseksi tai harhakuvaksi, joka hajoaa toiston, kuvan ja jäljen loputtomaan ketjuuntumiseen. (Derrida 2003, 48.) Läsnäolon kritiikki, joka koskee niin kirjoituksen suhdetta puheeseen kuin tekijänkin suhdetta teokseen, on merkinnyt myös yhtenäisen ja merkityksiltään suljetun teoksen idean kumoutumista. Toisaalta Derridan ja ehkä vielä suoremmin joidenkin muiden ranskalaisten filosofien, ennen muuta Roland Barthesin (1968) ja Michel Foucaultin (1969), ajatukset tekijyydestä johtivat intentionaalisen tekijän kyseenalaistamiseen.

Täysmodernin puhtaan taiteen kritiikissä teos nähtiin tekijän oman elämän heijastajana, jolloin teoksen tulkinta edellytti sen tekijän persoonan ja elämäkerran tuntemista. Teoksen ajateltiin ikään kuin palautuvan tekijäänsä. Kuitenkin strukturalismin ja poststrukturalismin myötä alettiin tähdentää,

että teoksessa on ominaisuuksia, joita tekijä ei ole tietoisesti asettanut siihen. Tekijän ja teoksen välisissä suhteissa tapahtuneiden muutoksen edelläkävijäksi nimetään usein kirjailija ja filosofi Stéphane Mallarmé, joka ymmärsi, että kielellä on ominaisuuksia, jotka ylittävät tekijän intentiot. Mallarmélle kieli puhuu, ei kirjailija. (Barthes 1993a, 112.) Kuvataiteessa esimerkiksi jo Duchamp oli tiedostanut, että hän ei hallitse teoksiensa valmistumista kokonaan. Hänelle teoksen tekemistä ohjasivat irrationaaliset psykodynaamiset prosessit. Ne näkyivät teoksissa paitsi pakkomielleisessä ja toistuvassa seksuaalisuuden käsitteilyssä myös siinä, että hänen teoksensa eivät virallisesti koskaan valmistuneet. (Kuspit 2004, 40, 47; Owens 1988, 6.)

Tekijän roolia alettiin kuitenkin johdonmukaisemmin analysoida vasta 1940–1960-luvulla. Esimerkiksi Monroe Beardsley ja William Wimsatt esittivät vuonna 1945 artikkelissaan ”Intentional Fallacy”, että taiteilijan tarkoitukset eivät olleet kiinnostavia vaan teoksen tuli itse paljastaa merkityksensä. Vuonna 1968 ilmestyneessä artikkelissaan ”Tekijän kuolema” (La mort de l’auteur) Roland Barthes kiinnitti puolestaan huomiota siihen, että teksti tai teos ei synny tyhjiössä eikä viittaa vain itseensä (kuten monet abstraktin modernismin edustajat ajattelivat). Barthesille itse kieli, siis taiteellisen tuottamisen koodit ja konventiot, tuottaa teoksen. Toisaalta Barthes tähdensi, että lukija tai katsoja onkin vastuussa teoksen merkityksestä ja että tällä merkityksellä ei välttämättä ole mitään tekemistä teoksen tuottaneen taiteilijan kanssa. (Barthes 1993a, 112–117.)

Vuotta myöhemmin Michael Foucault julkaisi artikkelin ”Qu’est-ce qu’un auteur?” (suom. ’Mikä tekijä on?’), joka käsitteli samansuuntaisia aiheita kuin Barthesin kirjoitukset. Tekstissään Foucault purkaa tekijän asemaa suhteessa teokseen. Hän haluaa siirtää subjektin suvereenilta paikaltaan ajattelun ja taiteen alkuperänä ja tarkastella sitä suhteessa kontekstiin muuntuvana ja epävakana. Toisin kuin edeltäjänsä Foucault säilytti tekijällä lopulta varsin keskeisen aseman suhteessa teokseen. Hän kuitenkin tähdensi, että tekijäisyys on historiallisesti rakennettu idea, jonka toimintaa määrittelevät diskursiiviset ja siis tilanteen mukaan muuttuvat funktiot pikemmin kuin autonominen tekijäsubjekti. (Foucault 1977; Seppä 2003, 44–45.) Tekijän asemassa tapahtuneen muutoksen yhtenä taustatekijänä oli, kuten poststrukturalistien työssä laajemminkin, kritiikki visuaalisuuden läpinäkyvyyden ideaa kohtaan, joka

periytyy valistuksen ajalta ja jonka mukaan ihmisen mielen, silmän ja maailman välillä on yhteys (Mitchell 1986).

Kuvan materiaalistuminen

1960-luvun keskeisiin taidesuuntauksiin lukeutuva minimalismi – johon muun muassa Frank Stellan mustat maalaukset lukeutuvat – tulkitaan usein 1950-luvun yhdysvaltalaisen modernismin ja sitä seuranneiden uusien taidemuotojen välittäjäksi, eräänlaiseksi sekä-että-taiteeksi. Minimalismin suhde modernismiin on kaksijakoinen: yhtäältä se jatkaa modernismin periaatteita ja toisaalta asettuu niitä vastaan. Minimalistit luopuivat sekä modernistiselle estetiikalle tärkeästä ”merkityksellisen muodon” ajatuksesta että tekijäkeskeisyydestä. Toisaalta taas esimerkiksi yhdysvaltalainen taidehistorioitsija Hal Foster on moittinut minimalisteja siitä, että he olivat välinpitämättömiä symbolista valtaa ja subjektien välisiä eroja kohtaan (Foster 1996, 43–44). Edelleen toisen yhdysvaltalaisen taideteoreetikon Douglas Crimpin mukaan minimalistit eivät huomioineet modernismin tuottamaa taiteen institutionaalista naamiota: tuotanto- ja esitysmekanismeja (Crimp 1990, 157).

Näihin minimalismin rajoituksiin vastasivat sitä seuranneet taidemuodot: taideinstituutioiden mekanismeja analysoinut instituutiokriittinen post-minimalismi, käsitetaide, performanssi ja maataide. Kuten Tom Sandqvist esittää, minimalismi oli myös eräänlainen kompromissi suhteessa kuvakieltoon. Ehdottoman kuvakiellon sijaan se pyrki eräänlaiseen aineettomuuteen, joka ei tarkoita niinkään aineesta vapautumista vaan materiaalien ”luonnollisuuden” tai mutkattomuuden korostamista. (Sandqvist 1985, 165.)

Sandqvistin tulkinnasta hieman poiketen ehdottaisin, että nykytaiteen varhaisia uusia taidealueita, kuten käsitetaidetta, prosessitaidetta ja maataidetta, yhdistää paitsi taiteen mahdollisuuksien ehtoja kyselevä käsitteellinen perusvire myös kriittinen suhde kuvaan. Niiden pyrkimyksenä on ollut, kuten edellä Pekka Nevalaisesta kirjoittaessani olen esittänyt, huomion kiinnittäminen kiinteän teosobjektin sijaan ajallisuuteen: niin ruumiillisiin, biologisiin kuin esimerkiksi geologisiinkin prosesseihin. Näissä taidemuodoissa visuaalisuus voisi täydentyä muilla aisteilla: tuntoaistilla, kuulolla, kosketusaistilla.

Nykytaiteen eri muodot kritisoivat ennen muuta taideobjektiin paikantuvan sisäisen merkityksen ideaa ja edelleen intentionaalista ja autonomista taiteilijasubjektia. Näitä olivat kritisoineet jo 1900-luvun alun avantgardistit, esimerkiksi dadaistit ja surrealistit. Craig Owensin mukaan 1900-luvun alun avantgardistit erotti 1960- ja 1970-lukujen taiteilijoista ”tekijän kuolema”. Vaikka Owens viittaa omassa kirjoituksessaan erityisesti niin kutsuttuihin instituutiokriittisiin taiteilijoihin, jotka toivat eksplisiittisesti esiin taiteen institutionaalisia ja yhteiskunnallisia ehtoja, voidaan ajatusta soveltaa laajemminkin (Owens 1988, 7). ”Luovuus” siirtyi nykytaiteessa paitsi materiaaleille tai, kuten Michael Asher useissa 1970-luvun teoksissaan osoitti, myös taiteen instituutioille ja esimerkiksi niille lukemattomille henkilöille, kuten siivoojille, vahtimestareille ja toimistotyöntekijöille, jotka tekevät taideinstituution toiminnan mahdolliseksi (Owens 1988, 10; Peltomäki 2001, 42).

Taiteen materiaalivalikoimat laajenivat yhtä hyvin teollisuuden käyttämiin puisiin ratapölkkyihin, kupariin, kumiin, muoviin ja lasikuituun kuin luonnonmateriaaleihin: multa, veteen, rasvaan tai siitepölyyn. Taiteilijat asettivat materiaaleja esille käsittelemättöminä ja perusmuotoisina tai antoivat niiden vain olla ja ottaa muotonsa tai vastamuotonsa itse. Esimerkiksi saksalaisen Joseph Beuysin veistoksellisia osia sisältävät teokset, kuten rasvasta koostuva *Fat Chair* (1964), korostavat materiaalien taktiillisuutta – tuntoaistiin tai kosketukseen vetoamista – niin että materiaalista tulee teoksen eräänlainen *olemassaolon syy*. Myös esimerkiksi yhdysvaltalaisen Eva Hessen teoksissa korostuu käytettyjen materiaalien kosketusaistiin vaikuttavat ominaisuudet, joita hän on vielä tehostanut sekoittamalla yhteen vaikutelman nestemäisestä ja kovasta materiaalista. (Potts 2004, 291.)

Teoksen luoksepääsemättömyyttä ja teoksen merkitysten ulkoisuutta tai merkityksettömyyttä korostavat edelleen Walter de Marian *Earth Room* -teokset (1977), joissa hän on täyttänyt museosalin mullalla puolen metrin korkeuteen saakka, tai Robert Morrisin *Earth Works* -teos (1968), jossa hän sijoitti tunkiomaata näyttelytilan lattialle.

Kun materiaalit asetettiin esille käsittelemättöminä, ei niistä voitu etsiä modernismille keskeistä ”merkityksellistä muotoa” (Bell 1958). Jos kuva määrittellään siten, että se on materiaali, jolle taiteilija on antanut muodon, voidaan ehdottaa, että nämä erilaiset materiaalien kasaantumiset eivät ole vain

vastamuotoja vaan myös vastakuvia²⁶, melkein ehdottomampia kuin abstraktit maalaukset. Ne viittaavat paitsi osien väliseen tilaan ja ympäristöön myös materiaaliin itseensä – puun, kuparin tai teräksen läpitunkemattomuuteen korostaen näin yhtäältä materiaalien itsensä merkitystä. (Sandqvist 1985, 165.) Materiaalin asettaminen teokseksi korostaa toisaalta toteutumisen automaattisuutta: sitä, että teos tekee itse itsensä²⁷ (Cavell 1979, 107).

”Lika tekee ajatteluni”

Zen-buddhalaisuuteen kuuluvat ajatukset mielen tyhjentymisestä avasivat uudenlaisia sisällöllisiä lähtökohtia 1960- ja 1970-lukujen kokeileville taiteilijoille. Sen sijaan että taiteilijat olisivat kääntäneet mietiskelevän huomion mieleen, he avasivat tekemisensä ympäristöön ja jokapäiväiseen maailmaan.

Itämaisilla opeilla oli käänteentekevä vaikutus yhdysvaltalaisen kokeellisen säveltäjän John Cagen tuotantoon. Cage pyrki tekemään jotain, joka muistutti yleisöä ei-mistään (Belting 2002, 393). Musiikilliset kokeilut olivat olleet vaikuttamassa varhaiseen eurooppalaisen abstraktin taiteen, kuten kubismin, syntyyn. Cage sai puolestaan vaikutteita 1940–1950-luvuilla maalareilta, joiden ajatuksia hän sovelsi taiteen laajentuneelle kentälle erityisesti myöhemmin urallaan. (Kostelanetz 1989, 173–183, 187.) 1960- ja 1970-lukujen taiteessa suhtauduttiin eräessä mielessä jakaantuneesti materiaaliin: yhtäältä materiaalin ominaisuuksia korostettiin tai fetissoitiin, toisaalta taas haluttiin vapauttaa taide materiaalin ja mediumin muodollisista rajoitteista (Potts 2004, 299). Cagen taiteessa nämä kaksi pyrkimystä kietoutuvat yhteen. Hänelle tyhjyys merkitsi minästä ja intentioista vapautumista. Sattumasta tuli olennaisempi tekijä kuin taiteilijan itseilmaisu. (Belting 2002, 393; Cage 1989, 189.)

Cage toteutti 1950-luvun alussa musiikillisia kokeiluja yhdessä kuvataiteilijoiden kanssa. Koska kuvataide ei enää ollut riippuvainen kuvasta, sitä saattoi tehdä yhtä hyvin musiikista. Cagen teoksissa kuvattomuus laajeni koskemaan havaintoa kaiken kaikkiaan, ei ainoastaan taideobjektia. Levittääkseen niin sanottua ”tyhjyyden luovuutta”, hän suunnitteli muun muassa hiljaisia alueita ”vapauden alueiksi”, joissa yleisön oli tarkoitus tulla luoviksi ei-minkään edessä. (Belting 2002, 391.)

Vuonna 1952 Cage toteutti tapahtuman, jossa hän yhdisti Robert Rauschenbergin täysvalkoiset maalaukset omaan esitykseensä. Istuessaan erään Rauschenbergin maalauksen edessä hän ensimmäisen kerran esitti kuuluisaksi tulleen teoksensa *4'33"*. Teoksessa oli kolme osaa, joissa yhdessäkään ei tuotettu tahallisesti minkäänlaista ääntä. Jokaisen osan välissä pianisti sulki pianonkannen ja levitti kätensä auki. Esityksen aikana yleisö saattoi kuulla teoksen ulkopuolelta tulevia ääniä, kuten tuulen huminaa, ja lopulta myös yleisön puhetta sen poistuessa paikalta, kun ”mitään” ei tapahtunut. (Belting 2002, 392.)

Cage antoi teoksessaan yleisölle hiljaisuuden, ja sattuma lisäsi siihen ääniä ympäristöstä. Vastaavasti Rauschenbergin valkoiset maalaukset ”esittivät” ainoastaan maalausten pinnalle hiljalleen ympäristöstä kerääntyvän lian ja pölyn. Lika, kuten satunnainen ääni, voidaan tulkita kuvaa häiritseväksi elementiksi. Mutta häiritsevät elementit saattavat merkitä myös päinvastaista ja ilmaantua teokseen ”väistämättömänä aiheena”, joka korostaa tyhjän kankaan tai hiljaisuuden puhtautta ja toisaalta tämän puhtauden mahdottomuutta. (Kostelanetz 1989, 188–189.) Cagen toteamus ”Lika tekee ajatteluni” viittaa tähän jälkimmäiseen tulkintaan, jonka mukaan taiteilija pyrkii vähentämään omaa kontrolliaan teokseen (Belting 2002, 392).

Cagen vaikutus erityisesti 1960-luvulla aktiivisesti toimineen avantgardistisen Fluxus-ryhmän taiteilijoihin²⁸ on ollut huomattava. Monet heistä olivat Cagen oppilaita 1950-luvun lopulla ”Kokeellisen sävellystaiteen” (Experimental Composition) luokalla New Yorkissa, mitä pidetään Fluxusliikkeen alkuna. Cagen asennetta sovelsi uusiin yhteyksiin myös korealaissyntyinen videotaiteen uranuurtaja Nam June Paik, jonka varhainen teos *Zen for TV* (1963) on rinnakkainen Cagen kuuluisalle hiljaiselle sävellykselle.

Paikin teos näyttää yhtäjaksoisesti tyhjää äänetöntä kuvaruutua, jonka keskellä kulkee valkoinen viiva. Koska Paik oli kääntänyt tv-monitorin kyljelleen, viiva halkaisee ruudun vertikaalisesti, niin että television säätimet ovat kuvaruudun alapuolella, ikään kuin jalustana. Asetelma parodioi tv-monitoria uutena veistosobjektina, jossa monitori ja sen sisältämä informaatio rakentavat ristiriitaisen tilanteen. Viisi vuotta myöhemmin tehty *Zen for Film* (1968) oli tunnin mittainen elokuva, jossa ei ollut yhtään kuvaa. Kun elokuva projisoitiin pimeässä huoneessa, katsoja näki vain filmille kerääntynyttä pölyä.

Cagen tulkinnassa Rauschenbergin ja Paikin teoksissa sekä hänen omassa

teoksessaan 4'33" teoksen ja ympäristön välinen suhde muotoutui kussakin hiukan eri tavoin.²⁹ Jokaisessa teoksessa huomio on kuitenkin ohjattu satunnaisesti teoksen ulkopuolelta, ympäristöstä, tuleviin häiriöihin tai likaan, joka ”tahriessaan” tyhjän tai hiljaisen teoksen myös antaa sille sisällön, joka sekään ei lopulta ole itsessään merkityksellinen.

Myöhemmin Paik käänsi kuvallisuuden kritiikkinsä päinvastaiseen suuntaan. Hän alkoi esittää sadoista, jopa tuhansista tv-monitoreista koostuvia veistoksia, joihin hän keräsi valtavan määrän ”visuaalista hälinää”: katkaistuja elokuvan osia, kierrätettyjä still-kuvia, tekstejä ja katkelmia aiemmista teoksistaan. Teokset vievät kuvakiellon toiseen äärimmäisyyteen. Japanilaisen semiootikon Askira Asadan mukaan Paik ”kerää vapaasti merkkejä ja kuvia, ja kiihdyttää niitä äärimmäiseen pisteeseen asti”, jolloin kuvista tulee kaoottista hälinää, signaaleja, joilla ei näy olevan muuta viittauskohtaa kuin niitä syöksevä energiavirta (Belting 2002, 397). Paikin ajatus televisiosta ihmisen uutena ympäristönä kääntää hänen taiteensa kuvapaljouden ympäristöstä tulevaksi kuvahäiriöksi.

Varhainen videotaide kritisoi toistuvasti television tuottamaa kuvamaailmaa, Paikin oma ”tylsistytävä” klassikkoteos *TV Buddha* lukemattomine variaatioineen etunenässä (Belting 2003, 88). Buddhalaisuuden tulkitseminen taiteilijan työskentelyn viitekehyykseksi on kyseenalaista – ja esimerkiksi Paikin kohdalla varsin ristiriitaista (mt., 405) – koska tämä johtaa helposti oletukseen, että taiteilijan teokset voidaan pelkistää johonkin tiettyyn oppiin tai ajattelusuuntaukseen. Mielestäni näin ei kuitenkaan näissä esille ottamissani teoksissa tapahdu. Zeniin viittaamista voidaan kuitenkin puolustaa silloin, kun sillä pyritään valaisemaan joitakin taiteen taustalla vaikuttaneita ajatussuuntauksia, ilman että niistä pyritään tekemään teosta selittäviä malleja (Merleau-Ponty 1964, 136–137).

Taiteen katoaminen

Edellä kuvatussa taiteen materiaalisuutta koskevassa tulkinnessa on tähdentynyt kolme seikkaa. Yhtäältä formalistisen muodon hylkääminen on mahdollistanut, kuten Joseph Kosuth sanoo, kuvataiteen luonteen kyseenalaistamisen.

Taiteilijan tehtäväksi on tullut taiteen käsitteen laajentaminen, ei erityisesti taiteellisten muotojen ja objektien tekeminen. (Kosuth 1990, 58.) Toisaalta objektikeskeisyyden murtuminen ja taiteen omien rajojen kyseleminen on siirtänyt painopisteen materiaaleihin, jotka alkavat tuottaa taiteen merkityksiä ikään kuin tekijästä riippumattomasti, sattumanvaraisesti (Cavell 1979, 107). Kyse ei ole kuitenkaan tekijän täydellisestä poissaolosta vaan pikemminkin tekijän persoonallisuuden ja esimerkiksi kädenjäljen häivyttämisestä. Taiteilija toki määrittelee edelleen teoksilleen ehdot, joiden puitteissa sattumanvaraisuudet tapahtuvat. (Lee 1999, 47; Sakari 2003, 221–222.)

Nykytaiteen materiaalisuutta ja satunnaisuutta korostavissa taidemuodoissa on viime kädessä kyse taiteilijan subjektiivisuuden sivuuttamisesta (Lee 1999, 47). Taiteilijasta tulee joko ideologinen ja diskursiivinen tekijä, mikä oli instituutiokriittisen taiteen lähtökohta, tai sitten hän pyrkii vetäytymään joko Andy Warholin tavoin mekaanisen ”koneen” rooliin tai vaihtoehtoisesti biologisista prosesseista riippuvaiseksi eläväksi koneeksi.

Tekijyyden monia mahdollisuuksia on testattu ja koeteltu myös aikaan perustuvissa taidemuodoissa – kehotaitteessa, performanssissa, prosessitaiteessa ja maataiteessa – jotka pohjautuivat eri tavoin taiteen käsitteelliseen käänteeseen. Näitä taiteen muotoja nimitetään usein aineettomaksi taiteeksi. Käsite viittaa ajatukseen, että teoksen merkitykset eivät rajoitu materiaaliseen teokseen vaan syntyvät ajallisissa ja ohimenevissä tapahtumissa, joita voidaan toteuttaa yhtä hyvin taideinstituutioissa kuin niiden ulkopuolellakin, kaupungin kaduilla, laidoilla tai asumattomissa ympäristöissä. Nämä kurittomat kaikkialle levittäytyvät liikehdinnät ovat jatkaneet omalta osaltaan paitsi taiteen mahdollisuuksien tutkimusta, myös taideteoksen visuaalisen kokemisen ensisijaisuuden purkamista. (Mariño 2002, 3.)

Taiteen pyrkimys aineettomuuteen on johtanut usein tilanteeseen, jossa teoksen tapahtuma jää vain taiteilijan ja hänen mahdollisen avustajansa tai teoksessa mukana olevien henkilöiden kokemaksi. Tällaiseen taiteeseen sisältyy myös uudenlaisia riskejä: aineeton teos ei ole tilanteena jaettavissa, ajallisesti säilytettävissä tai kokemuksellisesti toistettavissa.

Tapahtumalliset aineettomat teokset ajoivat itsensä lopulta omien mahdollisuuksiensa rajoille, mikä pakotti taiteilijat säilyttämään katoavat tapahtumat eli dokumentoimaan teokset. Tämä johti niin sanottujen ”mykkien

dokumenttien” syntyyn (Melañie 2002), joka merkitsi myös taiteen tapahtumaluonteen tukahduttamista ja tyhjäksi tekemistä (Wagner 2000, 65–66). Esimerkiksi Joseph Beuysin aktiot oli tarkoitettu hetkellisiksi ja välittömiksi tilanteiksi. Ne tunnetaan ja niistä puhutaan kuitenkin niistä otettuja suttuisia ja epätarkkoja kuvia katsomalla. Vielä kärjekkäämmin tilanne tulee esille useiden maataiteilijoiden, kuten Richard Longin ja Douglas Hueblerin, teoksissa, joiden toteutumista ei ole todistanut taiteilijan ja kameran lisäksi kukaan ulkopuolinen. Teokset ovat siirtyneet taiteeksi tapahtumista todistavien valokuvien välityksellä.

Tullakseen teokseksi ja jäädäkseen henkiin aineeton taide joutui siis turvautumaan esittäviin kuviin, ennen muuta valokuvaan. Näin taiteen oli palattava siihen tekniseen jäljentämismenetelmään, jota vastaan 1900-luvun esittävästä kuvasta eroon pyrkinyt maalaustaide oli hyökännyt (Melañie 2002, 15). Valokuvadokumentit muodostuivat eräänlaiseksi rajaksi, jossa esittävän kuvan kriitikki kohtasi kuvan, joka oli aiheuttanut kriisin kuvassa.

Valokuvasta tuli näin aineettoman taiteen suhteen paradoksi. Aineettoman taiteen törmääminen valokuvaan tarkoitti monimutkaista kohtaamista, sillä valokuva ei näissä teoksissa ollut päätöspiste vaan pikemminkin pakollinen todiste. Taiteilijat itse tulkitsivat valokuvan milloin välttämättömäksi täydennykseksi, milloin pelkäksi dokumentiksi, välinpitämättömäksi mekaaniseksi silmäksi tai toisintavaksi apuneuvoksi, joka ei tee esteettistä päätöstä vaan mekaanisen tekniikkansa vuoksi toistaa vain kohteensa (Melañie 2002, 14). Tässä ristiriitaisessa tilanteessa näkeminen miellettiin ominaisuudeksi, jota sekä jäljitettiin että kumottiin. Se oli kuitenkin otettava käyttöön mekaanisen valokuvan muodossa, joka jos ei muuta niin oli näkyvä todiste fyysisestä tapahtumasta³⁰. (Wagner 2000, 63–64.)

Valokuva välttämättömänä mutta toissijaisena todisteena, joka ”ei melkein ole valokuva”, kuten Ed Ruscha kuvailee, ei toimi itsenäisenä kuvana. Sen tehtävänä oli välittää kuvattomaksi tarkoitetun tapahtuman fyysikaalisuuden taakkaa. (Melañie 2002, 15–16.) Valokuvan indeksikaalisesta luonteesta johtuen valokuva jatkaa viittaamista tallentamaansa tapahtumaan (Green & Lowry 1998, 161). Taiteilijat ovat korostaneet valokuvan todistusluonnetta toteuttamalla huonosti valotettuja, suttuisia, mykkiä valokuvia. Kuvat tähdentävät valokuvan indeksikaalisuutta: että merkin (valokuva) ja tarkoitteen (kuvan kohde) välillä

on fyysinen yhteys (Metz 1988, 82). Tämä takaa sen, että valokuvien todistusvoima (”tämä on kerran tapahtunut”) säilyy (Green & Lowry 1998, 160).

Ympäristöön laajentuneet, aikaan perustuneet väliaikaiset tapahtumat hajottivat ajallisesti ja tilallisesti yhtenäisen teoksen. Teoksen fragmentoitumisen seurauksena valokuvasta on tullut 1970-luvulta lähtien yhä keskeisempi osa nykytaiteen esittämisen tai välittämisen tapaa. Taiteesta on 1960-luvun jälkeen tullut lisääntyvässä määrin virtaavaa, paikkasidonnaista ja poispyyhkiytyvää. Se toteutuu milloin sosiaalisissa milloin poliittisissa prosesseissa, yksilöiden välillä ja yhteisöissä. Taide on toimintaa, se tapahtuu. Objektiin ja kuvan sijasta taiteessa laitetaan alulle kohtaamisia, toteutetaan performatiivisia lupauksia. Näiden tapahtumien myötä taide on kyselty toistamiseen omia rajojaan ja ylittänyt kehyksiään, laajentanut kontekstiaan ja lopulta ehkä avautunut laajimpaan mahdolliseen merkitysten kontekstiin eli maailmassa olemisen kysymykseen. Maailmassa olemisen kokemus viime kädessä ylittää kaikki kontekstuaaliset määritelmät ja on kenties näkyville ja kuvaksi palautumatonta. (Wood 2002, 15–16.)

Taide on avautunut näkyvän esitysten rajoille, jolloin sitä onkin alettu ajatella tekona, jolla on mahdollisuus tuottaa vaikutuksia yhteisönsä tai maailmaan (Rogoff 2003, 134). Prosesseille, tapahtumille ja tilanteille rakentuvaa taidetta ei voida määrittellä yksinkertaisesti ”tuolla” tai ”tässä” olevaksi, vaan pikemminkin taide aktualisoituu siinä, miten se muuttaa yksilöä tai yhteisöä. Nykytaiteen prosessiluonteiset teokset ovat tulleet mahdollisiksi niiden olemiseen ja subjettiin liittyvien uudelleenmuotoilujen myötä. Ranskalainen filosofi Jean-Luc Nancy kuvaa tällaista olemista joksikin, mitä ”ei enää voida ajatella olemuksen olemiseksi vaan maailmaan annettuna tai tarjottuna olemiseksi, ikään kuin omaksi mahdollisuudekseen” (Nancy 1991, 2). Nancylla olemisen uudelleenajattelu viittaa nimenomaan subjektin sisäisyyden, itse-läsnäolon, tietoisuuden ja edelleen yksilöllisen ja kollektiivisen olemuksen dekonstruktion (mt., 3).

Näin ajateltuna taiteen tuottamat vaikutukset toteutetaan jatkuvana tulemisen tapahtumana pikemmin kuin asetetaan esille kuvana. Kohtaamisille ja tapahtumille rakentuva affektiivinen taide on kuitenkin tullut riippuvaiseksi kuvasta. Poispyyhkiytyvät taiteen tapahtumat saavutetaan, välitetään ja toistetaan, ja ne jäävät olemaan puheeseen, kirjoitukseen ja taiteen institutionaalisiin käytäntöihin lisääntyvän ja kehittyvän teknologisen kuvamateriaalin ansiosta ja tuella.

Voin kirjoittaa Maaria Wirkkalan *Dream Screen I*-teoksesta siksi, että siitä on olemassa kuvia. Ilman niitä teos olisi katoavaa tai jo kadonnutta taidetta, johon muistinvarainen palaaminen olisi kohtalokasta. Se ei olisi jaettavissa, todistettavissa eikä puhuttavissa, jos se olisi ainoastaan jo kauan aikaa sitten unohdettu tapahtuma. Tällöin valokuva onkin muistin täydennys tai tapahtuman lisä ja ylijäämä. Se saa merkityksensä siitä, että kuvan viittaama tapahtuma ei palaudu eikä tyhjene kuvaan.

Picasso Pornographique
Korkea taide matalan halun maailmassa

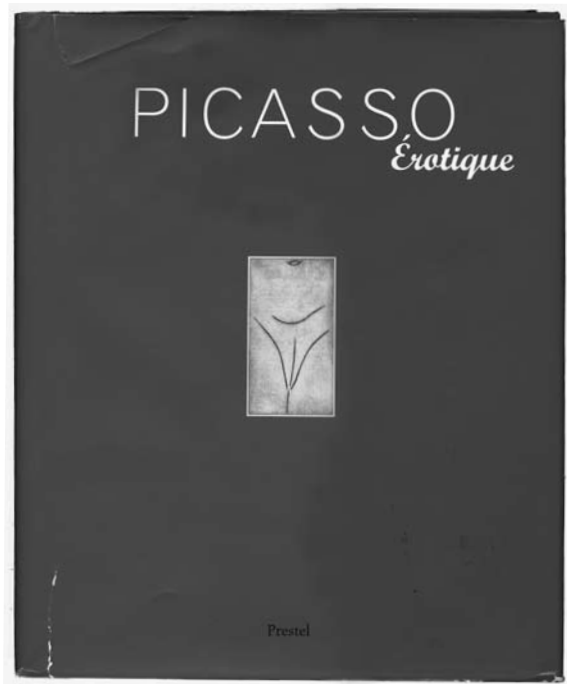
Harri Kalha

Aukot, taiteet ja pullistumat kietoutuvat yhteen, volyymit ja reliefit sekoittuvat, etuala ja taka-ala sulautuvat, anatomisten osien etupuolet ja takapuolet liimautuvat yhdeksi kompaktiksi, veistetyksi möhkäleeksi, johon ei voi tunkeutua ulkoapäin, kaksipäiseksi hirviöksi, joka ympäröi itseään, lihan magman ja limakalvojen, kielien, poskien, vatsojen, pakaroiden, reisien, napojen, kainaloiden, reikien, onkaloiden, mäkien ja kuhmujen tungoksessa. Tässä yhtymisen aktissa, jossa identiteettejä ei voi helposti erottaa toisistaan, orgasmia käsitellään tavalla, joka on yhtä aikaa hävytön ja etäännytetty, kiehuva ja mekaaninen, liekehtivä ja barbaarinen, energinen ja himokas [...]. (Roegiers 2001, 74.)

Edellä siteerattu tekstinpätkä on ihka asiallista taidehistoriallista tutkimusta, vieläpä uudelta vuosituhanneltamme. Sen kirjoittaja tuskin tavoittelee parodiaa (vaikka sekä kieli että poski kyllä vilahtavat tekstissä). Teksti on asia-artikkelein höystetystä näyttelykirjasta *Picasso Érotique*¹, joka edustaa uuden polven kahvipöytäkirjallisuutta: loisteliaasti painettuja kutkuttavia kuvia yhdistyneenä asiallisiin mutta vähintään yhtä kutkuttaviin artikkeleihin. Kirjan syntisen punaista kantta koristaa – ilmeisesti viattomuuden mielikuvaa tavoitellen – medaljonkimaisesti taitettu kuva naisen karvattomasta jalkovälistä. *Picasso Érotique*-kirjan kanteen tiivistyy se kainouden ja kutkutuksen sekoitus, jonka taidekulttuuri edelleen liittää seksuaaliseen tematiikkaan ja johon tässä artikkelissani syvennyn.

Vaikka yllä siteeraamassani tekstinpätkässä on virkistäviäkin sävyjä², sen yletön mässäilevä tyyli hämmäntää (orgasmin ”mysteeriä” kuvaillaan peräti

Picasso *Érotique* -kirja tarjoaa asiantuntija-artikkeleja sekä väri- ja mustavalkokuvia Picasson ”eroottisesta” tuotannosta.



kymmenellä määreellä). Yksi tapa kuitata hämmennys olisi todeta kyynisesti, että kyse on kulttuuriteollisuuden tarpeista: eroottisuus eli seksintäyteisyys on tapa myydä vanhaa mestaria uudelle yleisölle. Haluan kuitenkin ottaa ilmiön itsessään vakavasti, ymmärtää sen kulttuuristamme syvällisemmin kertovaksi oireeksi, jota valottamalla voidaan myös tarkastella visuaalisuuden, kielen (taide- ja tiedepuheen) ja halun kytköksiä. Kohdistan siis seuraavassa katseen, en suinkaan herraan Picassoon itseensä vaan taidehistoriaan ja sen asiantuntijoihin: seksikkään mestarin liepeillä viihtyvään seksikkääseen tietoteollisuuteen. Kyse on yleisemmin *tiedon* käsitteen problematisoinnista suhteessa kuviin, sukupuoleen ja seksuaalisuuteen.

Picasson nimeä kantavan taidehistoriallisen monumentin pystyssä pitämiseen on liittynyt sinnikäs taipumus *naturalisoida nerous* kytkemällä se seksuaalisuuteen – myös myyvän erotiikka-teeman ulkopuolella, siis perustaidehistoriassa.³ Jatkossa tarkasteltavat tekstiesimerkit eivät ole mitään kurioositeetteja, vaan ne on poimittu varteenotettavasta Picasso-kirjallisuudesta, jopa keskeisistä kanonisista teksteistä. Otetaan heti toinen näyte, joka edustaa korkeinta – museon virallistamaa ja taidekasvatuksellisten ihanteiden siivittämää

– taidehistoriallista ”tietoa”. Vuonna 1991 julkaistu *Illustrated companion to the Tate Gallery* kuvailee museon kokoelmiin kuuluvaa Picasson *Nudea* (1932) eli alastonta naista seuraavasti:

[Naishahmon] oikeassa käsivarressa Picasso esittää näkymän eroottiseen anatomiaan pienemmässä mittakaavassa, toiselta puolelta nähtynä: näkymän pyöreistä pakaroista ja reisien takaosasta. [...] Toinen käsivarsi paljastaa vielä intiimimmän näkymän, ikään kuin selällään makaavasta, jalkansa levittävästä mallista, joka paljastaa v-muotoisen genitaalialueensa, jonka yläpuolelle Picasso on levittänyt erikoisen kaistaleen paksua, kermaista, aistillisesti maalattua valkoista maalia. (Wilson 1991, 170.)

Kuvauksen voisi muuten hyvinkin olettaa osuvaksi, mutta kyseinen maalaus sattuu olemaan varsin hillitty, Picassoksi suorastaan kesy, lähinnä lempeän aistillinen.⁴ Tate Galleryn taiteentuntijan katse viihtyy hämmäntävän hyvin seksuaalisoidun ruumiin ja tulkinnallisten kaksimielisyyksien parissa. On ikään kuin pelkkä Picasson nimi (tai viimeistään yhtälö *Picasso + alaston*) kiihdyttäisi taiteentuntijan näkemään näkyjä – tunnistamaan seksuaalisoituja ruumiinosia siellä, missä ainakin minä näen lähinnä maalauksellisia harmonioita ja käsivarsia.⁵ Tate Galleryn opaskirja menee niin pitkälle, että omistaa kokonaisen sivun (mt., 166) lähikuvalle mainitusta kynnärtaipeesta ”kermaisine” kohokoh-tineen. Ironista kyllä, tästä yksityiskohdasta tulee kaikessa abstraktiudessaan li-kimain rivo zoomauksen ja suurennoksen pornouttavan vaikutuksen ansiosta.

Paradoksaalisesti taas sama kirjoittaja samassa kirjassa käsittelee eittämättömän rietasta *Reclining Nude with Necklace*-maalausta (1968) – joka suorastaan tihkuu groteskia ruumiillisuutta – huolettoman esteettis-formalistisessa hengessä: sivellintyötä, muotojen ja värien dynaamista vuoropuhelua ja sitä rataa (mt., 209). Sopivien graafisten yksityiskohtien (kynnärtaipeen?) puuttuessa koko teksti kuitenkin kyllästyy viriiliyden metaforiikalla:

[N]ämä maalaukset välittävät hyvin vahvasti suuren taiteilijan tunteet, [...] taiteilijan, joka uhmakkaasti julistaa elämää tuottamalla jatkuvasa luomisaktissa elinvoimaa ja luomisvimmaa kaikin tavoin ilmentäviä teoksia. Maalaukset tuntuvat virranneen Picasson siveltimestä jonkin-laisen luonnonilmiön tavoin [...] Tämän maalauksen vitaalisuutta



Picasson Nude Woman in a Red Armchair -öljymaalaus vuodelta 1932 (Tate Galleryn näyttelyluettelon kuvitusta).



Picasson Reclining Nude with Necklace -maalauk vuodelta 1968 (Tate Galleryn näyttelyluettelon kuvitusta).

ilmentää edelleen valkea maalipilvi, joka ryöppyää ylöspäin naishahmon takana kuin ilotulitus tai meren vaahdot. (Mt., 209.)

Näenkö itse nyt näkyjä vai vertautuuko elämää luonnonilmiön voimalla sylkevä sivellin penikseen ja maalaaminen biologiseen prokreaatioon eli lisääntymiseen? Taiteelliset arvot sekoittuvat joka tapauksessa tehokkaasti miehisen ”kyvykkyyden” arvoihin. Picasson kohdalla tätä taiteellisen luomisen luonnollistamisen ongelmaa on erityisen hankala purkaa, sillä seksuaalisuuteen liittyvän visuaalis-abstraktin metaforiikan läsnäoloa – intention tasolle paikantuvasta seksuaalisesta ”energiasta” puhumattakaan – ei oikein voi kieltääkään. Kaulaketjulla varustetussa alastomassa on naisen ruumiillista tarjollaoloa korostavia anatomisia vääristymiä, groteskeja aukkoja ja pullistumia sekä taktiilinen, kosketusaistiin vetoava, ominaisuus, jota voisi luonnehtia *scratch-and-sniff*-ekspressionismiksi.

Tate Galleryn opaskirjan ratkaisu kahden Picasson käsittelyssä on joka tapauksessa oireellinen: asiantuntija *haluaa* nähdä ”vitun” siellä, missä on pehmeää aistillisuutta (*Nude* 1932) ja vitaalisuutta puolestaan siellä, missä taiteilija on mitä ilmeisimmin kuvannut ”vitun”⁶ (*Nude* 1968). Jälkimmäisen teoksen kohdalla se, minkä tapaamme ymmärtää seksistiseksi – naisruumiin kyllästäminen ylettömän lihallisuuden merkeillä – liitetään asiantuntijan tekstissä, ei kauneuden ja rumuuden tai halun ja inhon hiertäviin kytköksiin, vaan yksinkertaisesti ”vitaalisuuden” eli miehisen viriiliyden käsitesfääriin.

Samalla vitaalisuuden ja vitun välille syntyy erikoinen vastaavuussuhde tai vähintään ajatussilta: mitä roisimpi (naiskuva), sen elinvoimaisempi (taide-teos). Tätä ideologista yhtälöä ei tietenkään kirjoiteta esiin saatikka pureta, sen annetaan vaikuttaa lähinnä rivien välissä. Sen sijaan, että teosta analysoitaisiin sukupuolen ja ristiriitaisen halun valossa, maskuliininen tarmo pikatulkitaan maalauselliseksi hyveeksi, joka automaattisesti kääntyy taiteelliseksi arvoksi – ja *voilà*: Picasso kohooa virtuoosiksi virtuoosien miehiseen joukkoon.⁷

Kuten alastoman ruumiin taidehistoriallista esityserinnettä tutkinut Lynda Nead (1992, 14) on ironisesti todennut, juuri naisobjektissa artikuloituvat kaikkein väkevimmän kuvataiteen ”alkemistiset” voimat. Jopa silloin kun seksuaalinen aines puuttuu itse kuva-aiheesta, se tuppaa palaamaan näyttämölle viimeistään verbaalisessa muodossa. Nead kutsuu tätä *fallosentriseksi tekstuaalisuudeksi* (mt., 58). Kyse on halun kielellisestä metaforiikasta, joka seksualisoi maalauksen formaaliset, jopa abstraktit ominaisuudet, kuten maalin, pinnan, muodot ja sommitelman. Psykoanalyttista käsitettä soveltaen voisi puhua myös halun siirtymästä. Sukuelinten hoksaaminen (Tate Galleryssa) tai aktin verbaaliselle kuvaamiselle omistautuminen (*Picasso Érotique* -teeman varjolla) saattaa kertoa vähintään yhtä paljon katsoja-kirjoittajasta ja tämän fantasiaista kuin teoksesta tai taiteilijasta.

Asiantuntijan suhteessa seksuaalisiin aiheisiin näyttäisi pätevän ainakin osin sama dynamiikka, jota feministikriitikko Carol Duncan kuvailee alastonaiheiden keräilyyn liittyen: ”Keräilijä [tai tutkija] pääsee osajolle toisen miehen seksuaalis-esteettisestä kokemuksesta. Hänen suhteessaan alastonaiheeseen välittäjänä on toisen miehen viriliteetti, josta hänen [keräilijän, tutkijan] oma seksuaalinen identiteettinsä imee voimaa.” (Duncan 1993, 106.) Ajatus tuo mieleen homososiaalisuuden kulttuurisen rakenteen, jossa nainen toimii

linkkinä tai väylänä kahden tai useamman miehen välillä: alastonkuva – myös alastonkuvasta kirjoittaminen – voi toimia vastaavalla tavalla ”johtimena” suhteessa, jossa partnerina (tai heijastuspintana) on toinen mies, jonkinlainen mieheyden aatteellinen kollektiivi tai yleisemmin maskulinistinen ideologia. (Vrt. Sedgwick 1985, 25; Butler 2002, 110–13.)

Karkeasti esitettynä: mieskriitikko (sillä miespuolisista kritikoista Picassonkin kohdalla on pääosin ollut kyse) todentaa omaa miehisyttään heijastamalla teokseen halunsa – tai sitä ohjailevat normatiiviset mielikuvat, kulttuurisen maskulinismin. Halun tekstuaalinen siirtymä tai heijastuma pönkitää näin subjektin maskuliinista minäkuvaa. Se voi toimia myös jonkinlaisena ”paniikkireaktiona”⁸: kynnärtaive muuttuu vaivihkaa jalkoväliksi tai, kuten kohta huomaamme, parran kehystämä suu häpyhuuliksi, kyykistyminen yhdynnäksi – äkkiä ennen kuin joku ehtii luulemaan kirjoittajaa kaunosieluksi (tai esteettiseksi formalistiksi). Kun kerran miehinen libido pullistelee niin komeasti taiteessa, miksi taiteentuntija jäisi pikassoa pahemmaksi.

Tutkimus stripteasena

Picasson taide ei tietenkään aina edellytä siirtymiä tai näkyjen näkemistä, sen verran ilmeistä oli mestarin kiinnostus anatomisiin yksityiskohtiin. Kirjoittaessaan makaavaa naista esittävästä maalauksesta vuodelta 1955 Picasso-museon johtaja Jean Clair kuvailee ”sen” kovin ekspressiivisin sanamuodoin:

[Tuo] tähtimäinen aniskukka, osaksi tavuviivana, osaksi huutomerkki, tiivistää kahdessa tummassa roiskeessa seksuaalisen graffitin, joka kiehtoo loputtomasti lapsia ja jonka Brassai valokuvasi (ja jonka aikuiset vielä minun nuoruudessani raapustivat käymälöiden oviin).⁹ (Clair 2001, 25.)

Kirjoittajan innokas omistautuminen kuvaamaan ”häpyä” heijastaa samaista kiehtoutumista, jota hän on *Picasso Érotique* -kirjan artikkelissaan analysoivinaan:

Antiikin kreikkalaiset antoivat sille nimen *choïros* [pikku porsas]. [...] Se kuuluu noihin triviaaleihin ja epähienoihin asioihin, kuten ”karva



Picasson Susanna and the Elders -öljymaalauk vuodelta 1955 (Picasso Érotique-kirjan kuvitusta).

tai muta tai lika”, josta Platonkin puhuu Parmenideessä. [...] Vään-
neltynä, leikeltynä, tunnistamattomana, [Picasson esittämä] ruumis
yllättää meidät aivan kuin silloin kerran teini-ässä, kun ensimmäisen
kerran näimme alastoman vartalon. Juuri tämä alkuperäinen shokki on
se, mitä maalauksen tulee mukailla: tämä on ihmisen tekemän taiteen
perussääntö. (Mt., 23.)

Vielä hämmentävämpi on se liki hekumoiva tapa, jolla kirjoittaja hetikohta he-
rättää henkiin Picasson maalauksessa esiintyvän figuurin loihtien esiin kuvit-
teellisen naissubjektin ja tämän ”halun” – halun, joka tuskin on naisen oma¹⁰:

Nainen esittelee vartalooan kehitellen sitä yhtä aikaa kaikissa kolmessa
ulottuvuudessa, kieriskellen puolelta toiselle, viekoitellen katsojia tor-
sonsa voimakkaalla kierteellä, nostaen yhtäkkiä tarkasteltavaksi rintan-
sa, vatsansa, takapuolensa, jalkansa, genitaalinsa ja peräaukkonsa, kaikki
samalla hetkellä. (Mt., 23.)

Maalauksen naishahmo herää yllättäen henkiin ”subjektina” – tosin objektiui-
tensa ja himottavuutensa määrittämänä sellaisena. Picasson ateljeefantasian

kiihdyttämänä taiteen tuntijan verbaalinen *striptease* (jossa voi aistia myös lääketieteellisen tutkimuksen jäänteitä) kuljettaa lukijat tahtomattaankin pornografian piiriin. Pornografian etymologia viittaa yhtäältä, objektin tasolla, riettauteen ja prostituutioon (*porné* = portto ja tästä juontuen säädytön käytös), toisaalta puheeseen tai kirjoittamiseen (*graphia*): puheeseen ”siitä, mistä on puute”¹¹. Michel Foucault’n ajatuksia mukaillen voisi puhua diskurssin halusta, liki vietinomaisesta pyrkimyksestä ottaa tieto – etenkin tietynlainen, luvaton tieto – haltuun.¹²

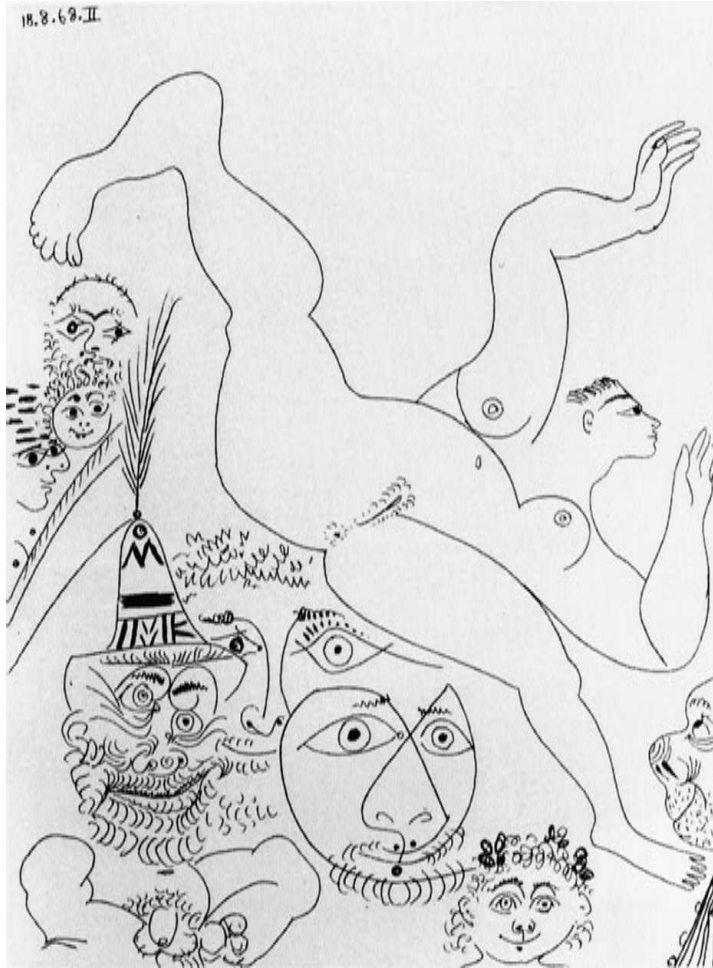
Tämän porno-graafisen halun puitteissa päädymme tutkijoina helposti osoittamaan *häpyä*, ikään kuin kohdistamaan valonheittimet siihen, ”nostamaan *sen* tarkastelun kohteeksi” mutta ilman (reflektiivistä) läpivalaisua, ilman että ”sillä” tehdään mitään teoreettisesti haastavaa, produktiivista tai purkavaa: taiteen tuntijan verbaalinen *striptease* toteutuu toisen ruumiilla, ja siitä tulee tapa kuitata sukupuoli-ideologinen sisältö, kosketella sitä purkamatta sitä.

Pakkomielteenomaisessa ”teoreettisessa” kiinnostuksessa Picasson pakkomielteenomaisen ”graafiseen” kiinnostukseen tuntuu pohjimmaisena vaikuttavan jonkinlainen sopimattoman halu. Häpyä eli hävytöntä *halutaan* tapailla: ronskisti, mutta samalla ikään kuin monokkelin läpi, tutkimuksellisuuden aliibiin nojautuen. Taipumus osoittaa *sitä* sormella paljastaa kenties hämmentävän kohtaamisen ”tuonpuoleisen” kanssa¹³: se osoittaa rajakohdan, jota mielellään kosketellaan mutta jota etenkin perinteisemmän taiteen yhteydessä on hankala ylittää ”oikeilla nimillä puhumisen” puolelle. Silloin kun kynnys ylitetään, nimillä puhuminen tuntuu usein riittävän. Näin tutkimuskin tulee toistaneeksi hävyn (*pudendum*) ambivalenttia merkitysisältöä: se, jota kohtaan tulee suh- tautua häveliäästi, jota pitää hävetä, on myös ikuisesti kiehtova kohde.

Naistutkija Karen Kleinfelder kirjoittaa samasta asentoaiheesta lähes samoin sanoin kuin edellä siteerattu Clair mutta toisin tarkoituserin:

Picasso esittää vulvan ikään kuin huutomerkkinä, jonka pisteenä anus toimii osoittaen sen kohdan, alleviivaten juuri sen, mikä yleensä sivuutetaan [...]. Tekemällä näkyväksi sen, mikä yleensä pidetään näkymättömissä, Picasso itse asiassa pyrkii demystifioimaan alastoman naisen kuvan äärimmäisenä *enigmana*, arvoituksena. (Kleinfelder 1993, 201.)

Kleinfelderin esittämänä havainto kaihtaa hävyttömän sävyn, ennen kaikkea siksi, että hän pidättyy kuvailemasta objektin halua (kuvan nainen ei suinkaan itse aseta hävyttöntä häpyään näkyviin), mutta myös siksi, että Kleinfelder pyrkii nivomaan sen jonkinlaiseen tulkintakehykseen. Mutta Kleinfelderkaan ei selitä, *miksi* kyseisen teoksen – 18.8.1968 päivätyn etsauksen – voi ajatella purkavan alastonteeman mystiikkaa. Jatkan lyhyesti siitä, mihin Kleinfelder pysähtyy.



Picasson 18.8.1968 päiväämä etsaus sarjasta "347" (Karen Kleinfelderin Picasso-kirjan kuvitusta).

Kyseisessä Picasson etsauksessa hävyn graafinen spektaakkeli – ”se” on levitetty kuvan keskipisteeksi – on kehystetty ironisilla viittauksilla sirkuksen maailmaan ja jähmeänä sojottavaan mieskatseeseen (itse löydän kuvasta 16 mulkotsilmää ja tulen oudon tietoiseksi myös omasta katseestani). Liioittelevat sävyt karnevalisoivat ainakin omassa mielessäni groteskin levityksen: kuvan temaattisena aiheena, suoranaisena kommentoinnin kohteena tuntuu olevan niin sanottu mieskatse siinä missä niin sanottu häpykin, ja kaiken ympärille hahmottuvat itseironiset lainausmerkit (myös miehen sukuelimet ovat paraatissa mukana, marginaalisemmin esillepantuina, kaikkea muuta kuin fallisina).

Alapään lumoissa: taidehistoria ja matalan halu

Porno-graafinen tendenssi vaikuttaa myös kaikkein korkeimmalle arvostetussa, kriittis-analyttisessä tutkimuksessa. Johtaviin Picasso-tuntijoihin kuuluneen William Rubinin tulkinta MoMA:n peruskokoelmassa olevasta *The Studio* -maalauksesta tarjoaa esimerkin siitä, kuinka tutkijan ”halu” osaltaan ohjailee näkemistä. Kyseinen maalaus on hyvin pitkälle abstrahoitu, geometrisoiva kuvaus taiteilijan ateljeesta. Rubin haluaa kuitenkin nähdä muuta. Hänen mukaansa Picasso esittää taiteilijaa kuvaavan hahmon suun

vertikaalisena vaginaalisena rakona, jonka kummallakin puolella on pieniä karvoja. Tätä sekundääristä *double entendrea* [kaksimielisyyttä] korostaa maalarin käsivarren fallinen olemus [...] ja se on sopusoinnussa Picasson 1920-luvun lopun tölle ominaisen hallusinatorisen seksuaalisuuden kanssa. (Rubin 1972, 130.)

Tutkijan nokkela mutta eittämättömän hallusinatorinen havainto osoittaa, kuinka tieteen tekemistäkin kyllästävä *halu katsoa* sublimoituu *haluksi nähdä*, hoksaamisen haluksi, haluksi aktiivisesti kirjata seksuaalisuus passiivisiin kuviin – erityisen hanakasti juuri naisruumiiseen liittyen (miksei miehen alapäätä koskaan pysähdytä kuvailemaan?). Tämä ilmiö tuntuu mukailevan normatiivisen sukupuoli-ideologian ”penetratiivista” subjekti-objekti-dynamiikkaa etenkin silloin, kun mieskriitikko tarkastelee naiskuvia ja (hakemalla) hakee sukupuolta, siis biologisessa, anatomisessa mielessä käsitettynä.

Myös modernismin merkkiteokseksi ylitse muiden kohotetun *Les Demoiselles d'Avignon* -maalauksen (1907, suom. 'Avignonin tytöt') tulkintakaanon on pitkään hakenut sisällöllistä potkua (ja modernia myyvää skandaalinkäryä) seksuaalisista mielikuvista. Maalauksen sommitelmalliset elementit on opittu näkemään ”vaginaalisina” ja – näin ollen ”loogisesti” penetraatiota kuvaavina:

[V]erhoilla on antropomorfishet, naisruumiin mieleen tuovat ääriviivat, joita kohti penetroivan pöydän ”nuoli” näyttää olevan suunnattu (Bois 2001, 51 viite 19; Rubin 1994, 127 viite 105).



Les Demoiselles d'Avignon -öljymaalaus on vuodelta 1907 (New Yorkin modernin taiteen museo).

Picasso-grafian veteraani Leo Steinberg lanseerasi 1970-luvun alkupuolella vaikutusvaltaisen näkemyksen, jossa *Demoiselles*-maalauksen sommitelma vertautui yhdyntään (Steinberg 1988). Yksi jos toinenkin kuvallinen elementti (ennen kaikkea etualalla näkyvä pöytä) alistui panon penetraatiiviseen metaforiikkaan. Käytän sanaa *pano*, koska juuri se kuvaa nähdäkseni parhaiten sitä aktiivisen ja aggressiivisen työntymisen (normatiivista) metaforiikkaa, jolla Steinberg tekstinsä kyllästää: hän puhuu pöydän yhteydessä ”seivästetystä” ja ”keihästetystä” kuvasta (*impaled, speared*) ”jäykkänä seisovan lepoasennon paradoksista” (*paradox of erected recession*) ja ”työntymisestä sisään” (*inward thrust*), pitäen tätä Picasson visuaalista oivallusta ”kaikkein eroottisimpana”. Sommitelman narrativisoiva kuvailu saa samalla groteskeja sävyjä: ”Ja [pöydällä oleva] asetelma ryöpsähtää esiin rehevänä aallonharjana julistaen niin voimallista tunkeutumista, että alaoikealla kyykistelevä hahmo vääntää kasvonsa riemukkaaseen tervehdykseen” (mt., 15, 24, 25).

Steinbergin tärkein oivallus oli sen tiedostaminen, kuinka myös katsojan osallisuus rakentuu teokseen: naisfiguurit ”puhuttelevat katsojaa säälimättömällä suorasukaisuudella”; ”meihin viitataan vierailevina asiakkaina [...], meitä palvellaan ja läsnäolomme reagoidaan” (mt., 12–13, 15). Mutta subjektiivisuuden osoittaminen on jälleen hämärää, sillä Steinbergin kynä pelkistää lopulta teoksen juuri ”naisen aggressiivisuuden hyökyaalloksi” (mt., 15).

Vaikka penetraatio-vertaus on luonteva tietyllä abstraktilla tasolla (viivasommitelman voi kenties hyvinkin yhdistää seksuaalisen työntymisen ideaan), konkreettisesti, kirjaimellistetussa tulkinnessa on jotain hankalasti sulatettavaa. Rubinin ja Steinbergin jalanjäljissä vuonna 2001 kulkeva Yves-Alain Bois, joka kyllä huomaa olla kriittinen edeltäjiensä analyyseja kohtaan¹⁴, päättelee lopulta, että *Demoiselles*-maalauksen oikealla laidalla kyykkyasennossa kuvattuun hahmoon ”tiivistyy työntymisen/sisällä pitämisen [*protection/retention*] symbolinen liike, joka jäljittelee seksuaalista aktia ja säätelee samalla koko katsojan ja kuvan suhdetta.” (Bois 2001, 45.)

En haluaisi kuitenkaan purematta niellä ajatusta maalauksesta, edes *Demoisellesista*, penetraation kuvana, joka pönkittää normatiivista, binaarista jakoa aktiiviseen ja passiiviseen ja joka vieläpä säätelee koko katsojan ja kuvan välistä suhdetta. Onhan kyseisessä maalauksessa toki *jotain* seksuaalista (varsin angstista sellaista), ja ainahan kubisoivat muodot johonkin ”työntyvät”,

mutta minä ainakin kohtaan teoksessa myös osallisuutta (eivätkös kahdessa keskimmaisessa figuurissa näykin Picasson omat kasvot?) ja jopa empatiaa henkiviä katseita eikä vain väkivaltaista ”työntymistä”. Miksi tyytyä pönkittämään teoksen aggressiivista, ”miehistä” auraa sen sijaan, että lähtisi *purkamaan* sen eri osatekijöitä siltä osin kuin ne vaikuttavat tai eivät vaikuta (a) teoksessa, (b) katsojassa ja (ehkä ennen kaikkea) (c) taidepuheen, taiteen katsomisen ja kirjoittamisen diskursiivisissa konventioissa ja näitä säätelevissä ideologioissa? Siikälä kun näitä nyt voidaan koskaan täysin erottaa toisistaan.

Robert Rosenblum lukee steinbergläisessä hengessä *Demoisellesia* ja sen luonnoksia. Maalaus ei olekaan enää maalaus – siis representaatio – vaan härskien huorien kansoittama ilotalo¹⁵, jossa jopa hedelmillä on (yllättävän normimiehinen) halu:

[Alhaalla selin oleva huora] levittää reitensä häpeämättömästi esitelläkseen tavaransa uudelle asiakkaalle. Etualalla keskellä kolmiomainen muoto luo voimallisen ja sanoisiko fallisen sysäyksen kuvan sisuksiin [...]. [L]opullisessa maalauksessa tuosta kiilasta tulee epävakaa jalusta kuohuvan eroottiselle asetelmalle, jossa meloniviipale tunkee ylöspäin kohti huorien lihaa [...]. Toinen uusi huora vasemmalla puolella [...] tuo mieleen makaavan hahmon, joka reidet levällään nojaa taaksepäin sänkyä tai sohvaa vasten, valmiina kolmiulotteisen *pop up* -kirjan kuvataitoksen tavoin syöksähtämään eteenpäin uutta asiakasta tervehtimään, oikealla laidalla kyyköttävän huoran tavoin seksuaalinen tavara näytteillä [...].¹⁶ (Rosenblum 1988, 56.)

Tällaiset realistisoivat tulkinnat ovat, Lisa Vogel in nasevaa kritiikkiä lainatakseni, ”lähinnä karikatyyri siitä modernista näkemyksestä, jonka mukaan kaikki luova työ (Picasson taide, kriitikon tulkinta, meidän arviomme) vastaa pohjimmiltaan seksiä miehen näkökulmasta – vieläpä niin, että nämä eivät ehkä sittenkään ole ihan yhtä arvokkaita, yhtä viriilejä asioita kuin kunnan pano”¹⁷ (Vogel 1988, 29).

Rosenblum tulee tajuaamattaan paljastaneeksi ongelman todetessaan ohimennen, että kyykkyasennossa kuvattu hahmo (tai kuten hän itse sanoo, ”kyykistelevä huora”) ”paljastaa selkensä ulkoiselle silmällemme mutta etupuolensa eroottiselle mielikuvituksellemme” (Rosenblum 1988, 59). ”Etupuoli” on siis

katsojan silmässä, ja hyvä näin. Kuitenkin Rosenblum puhuu samalla tavaraansa tyrkyttävistä huorista ja ”naisen aggressiivisen seksuaalisuuden kuvasta” antaen jälleen oman mielikuvituksensa läikehtiä kuvaan ja ohjata (refleктоima-tonta) luentaa.

En ole varma, avaavatko Steinbergin, Rubinin ja Rosenblumin läpeensä seksualisoivat ja suruttomasti huorittavat *Demoiselles*-tulkinnat lopulta teosta katsojalle – kiintoisaa luettavaa ne toki ovat. Pikemminkin ne kuittaavat kuvan seksuaalisen aineksen selviöksi. Sukupuolisensitiivisen nyky-yleisön tajunnassa tuo ”selviö” samastuu yksiselitteisesti seksismiin ja misogyniaan (ja kaipaako mikään kulttuuri-ilmio purkamista yhtä kiivaasti kuin juuri misogynian käsi-te?). Ennen kaikkea tällaiset tulkinnat huutavat tuekseen kriittistä pohdintaa ja tulkintakehysten esiinkirjoittamista.¹⁸

Tässä kohdin täytyy kuitenkin avata 1970–1980-luvuilla alkaneen *Demoiselles*-pornografian historiankirjoituksellista taustaa, joka auttaa ymmärtämään tutkijoiden outoja painotuksia. Kubismin sankaritarinaan silmin-näkijänä osallistuneen André Salmonin kuvaus vuodelta 1913 on esimerkki formalismista, jolla maalaus aluksi lanseerattiin taidehistorian kirjoihin:

Pitkät päivät päästään – ja yötkin – Picasso piirsi, konkretisoiden abstraktin ja pelkistäen konkreettisen perustekijöihinsä. [...] [Maalauksen naishahmot] ovat alastomia probleemoita, yhtälöitä, valkoisia numeroita liitutaalulla. Tämän teoksen myötä Picasso luo pohjan periaatteelle, jossa maalaus ymmärretään yhtälöksi. [...] Maalustaide oli tästä alkaen muuttuva tieteenalaksi, eikä suinkaan [tieteistä] vähimmin vakavaksi. [...] Picasso sai aikaan maalauksen tunnelman hajottamalla valoarvot dynaamisesti; tämä aikaansaannos jätti kauas jälkeensä neo-impresionismin ja ”divisionismin” [väripinnat hajottavan täplämaalauksen] tavoitteet. Geometriset merkit [...] astuivat näyttämölle maalauksen ensisijaisina elementteinä, sellaisen maalustaiteen, jonka kehitystä ei tästä eteenpäin mikään voinut pysäyttää. (Salmon 1982, 56, 58.)

Salmonin formalistinen väistöliike torjuu maalauksen ruumiilliset ja suggestiiviset (väkivaltaiset, angstiset, abjektit, mustat, karnevalistiset) sävyt ja tarjoaa tilalle matematiikkaa ja maalauksen ”tiedettä”. Sama toistuu *Demoisellesin* taidehistoriallisissa tulkinnossa aina 1970-luvulle asti.¹⁹ Tilanne muuttui

kertaheitolla, kun Steinberg kohdisti suruttoman subjektiivisen katseensa maalauksen alastomiin hahmoihin. Ironista kyllä, hänen analyysinsä näyttää samalla toimineen lähtölaukauksena feministisesti orientoituneelle Picasso-tutkimukselle.²⁰ Carol Duncan kirjoittaa:

Demoiselles heijastaa prisman tavoin naispedon monia vastakkaisia kasvoja: huora ja jumaluus, dekadentti ja villi, houkutteleva ja luotaantyöntävä, mahtava ja rivo, pystyssä uhoava ja kyykkyyen laskeutunut, naamioitu ja alaston, uhkaava ja voimaton. Tässä viidakkoporttolassa naiseus on kaikissa nykyisissä ja menneissä metamorfooseissaan. (Duncan 1993, 96.)

Duncan korostaa kiintoisasti ”ambivalenssin tunnetta, jota miehet kokevat sukupuolidikotomian edessä”, vaikkei mainitse, että tällainen ambivalenssi saattaa ohjailla myös tutkijoiden kyniä. Arveluttava sen sijaan on yksiselitteinen tiivistys, johon hän päätyy: ”Mikään toinen modernismin taideteos ei paljasta yhtä täydellisesti seksistisen antihumanismin kivijalkaa eikä mene pidemmälle ja syvemmälle oikeuttaakseen ja ylistääkseen miehen ylivaltaa suhteessa naiseen” (mt., 97).

Duncan kirjoitti artikkelinsa vain vähän Steinbergin ”filosofisen bordellin” jälkeen, ja hän tuli (tahtomattaan) tehneeksi taidehistorialle karhunpalveluksen: saattoiko kukaan enää kohdata teosta näkemättä siinä kärsiviä, alistettuja huoria? Maalaus on eittämättä kanonisoitunut naisvihan mallikuvaksi.

On siis tavallaan hyvin ymmärrettävää, että tämän päivän johtaviin Picasso-tuntijoihin kuuluva Yves Alain Bois viihtyy Steinbergin ja Rubinin tavoin ilotalon maailmassa – kuten myös että hän haluaa katsoa pitkään ja hartaasti juuri ”kyykistelevää” naishahmoa.²¹ Miestutkijat tulevat samalla käsitelleeksi omaa katsettaan, omia halujaan ja kenties ahdistuksiaan. Mutta kuinka kauan saamme odottaa tutkimusta, jossa tuo itsereflektio on avointa ja tiedostettua – ja siis purkavaa pikemmin kuin pönkittävää?

Mitä oikeastaan opimme teoksesta – tai Picassosta tai taiteesta tai visuaalisesta kulttuurista – kun tulkitsemme sen aggressiivisen panon ja ilottoman ilotalon kuvaksi? Opimmeko kenties jotain omasta matalan halustamme? Toisaalta näiden tulkintojen sivutuote on piilevä sankarillisuuden sädekehä – ei siis enää kubismin sankaritarinaan vaan jonkinlaiseen maskulinismin nostalgiaan pohjaten: Bois’lle teos ainakin on *the great bordello picture* ja Steinbergille *The philosophical Brothel* – joka tapauksessa siis jotain kovin ylevää.

Picasso-tutkimuksen pornografinen tendenssi on siltä osin looginen, että se mukailee taiteilijan omaa ”naturalistista” taidekäsitystä, joka on tallentunut eri muodoissa useisiin lähteisiin.²² Taiteilijan lähipiiriin kuuluneen kirjailija Gertrud Steinin lakonisin sanoin Picasso oli ”mies, jolla on jatkuvasti tarve tyhjentää itsensä, tyhjentää itsensä täydellisesti. Hänen täytyy olla äärimmäisen stimuloitunut, jotta hän voisi olla riittävän aktiivinen tyhjentääkseen itsensä kokonaan”. (Stein 1984, 5.) Stein soveltaa muutenkin kiintoisaa sanastoa Picasson mestarievoluutiota hahmotellessaan. Stein kuvailee, kuinka Picassosta ”tulee mies” kun hän vapauttaa itsensä ranskalaisuuteen liittyvästä ”herkästä runollisuudesta”: piirustus *kovenee*, viiva muuttuu *vankaksi*, muodot *jähmenevät* (Stein 1984, 7, 16, 39). Tämä erektioitumisprosessi kulminoituu vuosien 1905–1909 tienoilla, jolloin taiteilija maalaa *Demoiselles*-teoksen.²³

Fallisoiva tai ”erektiivinen” sanasto tukeutuu klassisen *disegnon* arvomaailmaan, jossa viiva, piirros, muoto ja rakenne nähtiin maskuliinisina tekijöinä erotuksena ”feminiinisestä” väristä ja materiaasta.²⁴ Vastaavasti sivellin vertautui siittimeen, kun taas maalaus kangas (piirustuksellista kuria edellyttävien värien tavoin) edusti pehmeää ja passiivista, ”vastaanottavaista” naisruumista. Siittämisisihanne ilmeni myös tuottavuuden arvoissa: Stein käytti Picasson kuuluisasta tuotteliaisuudesta sopivan monimielistä termiä *fecundity*, hedelmällisyys. Tämä on sinänsä erikoinen metafora, hedelmällisyys hän liitetään ainakin nykyaikana pääasiallisesti naisiin.

Lähikuvan vallassa

Myös taiteen tutkimuksessa *bravuran* (’taituruus’, ’loistonnumero’) ja *bravadon* (’rohkeus’, ’uhmakkuus’) käsitteet sekoittuvat helposti toisiinsa – samassa miehessä sekoituksessa *vir* (’mies’) säestää ”virtuoosin” merkityssisältöä: taiteelliseen kyvykkyyteen sekoittuu miehisä hyveitä, kuten potenssia, erektiota, viriliteettiä ja roisiutta. Nämä ovat nimenomaan asioita, jotka ”feminiinejä” kauneus- ja tunnearvoja korostavasta taidepuheesta muuten puuttui: fallisoiva sanasto, samoin kuin seksualisoivat luennat, korostivat taiteen ujostelemattoman rohkeaa, modernia luonnetta.

Niin tärkeätä kuin kuvataiteen mestariuden ja nerouden diskurssien suhteuttaminen seksuaalisuuteen siis onkin, riskinä on pönkittää yksioikoista ajatussiltaa ja selityssuhdetta niiden välillä: geniuksen ja genitaalisuuden, siittimen ja siveltimen, erektion ja esteettisen arvonnousun välillä. Semminkin kun tutkijan katse saa niin helposti tirkistelevän – hallusinoivan, hekumoivan, nautiskelevan – leiman.

Kuinka siis lähilukea kuvia joutumatta ”lähikuvan” valtaan – uusintamatta pornografista katsetta, näkemättä turhia näkyjä? (Vai onko mikään näky yli-päätään turha?) Onhan *kyky nähdä* (havaita myös sellaista mitä kaikki muut eivät välttämättä näe tai ole ainakaan heti valmiita pukemaan sanoiksi) kuvien tutkijalle välttämätön ominaisuus. Kuinka kirjoittaa auki pohjimmiltaan aistillinen kohtaaminen visuaalisen kanssa uusintamatta vulgääri-aistillistavia – normatiivisia, sovinistisia tai muuten vain banaaleja – halun diskursseja? Kuinka purkaa sukupuolen ideologiaa päätyemättä edistämään sitä?

Nämä kysymykset jo osoittavat, kuinka ”näkökyky” eli katsominen (visuaalinen) kietoutuu kieleen (verbaaliseen) ja sitä kautta ideologiaan (diskursiiviseen), joka säätlee osaltaan visuaalisen kulttuurin tuottamista ja kuluttamista. Suomen kielen *sanoiksi pukemisen* käsite tuntuu sopivasti vihjaavan, kuinka kirjoittamisessakin on pohjimmiltaan kysymys visuaalisesta ilmiöstä. Sanoiksi pukeminen voi helposti päättyä riisumiseksi, *strip teaseksi*, joka ”kiusaa” ainakin sukupuolisensitiivistä nykylukijaa.

Korostettakoon, että tutkijan parhaatkaan aikomukset (sen enempää kuin biologinen sukupuolikaan) eivät estä kiusallista riisumista, jos ja kun se on tapahtuakseen. Verkkokauppa Amazon.com:in asiakas kuvailee kirja-arvostelussaan Karen Kleinfelderin Picasso-tutkimusta:

[G]rafikasta löytyy varsin eksplisiittistä hard-corea, mikä ilahduttaa eroottisesti suuntautunutta [*prurient*] lukijaa. Enkä tarkoita pelkästään alastomuutta, ei suinkaan, vaan lähikuvia penetraatiosta. [...] Kirjoittajan sanailukin on paikoin härskiä vaikkakin fiksua, ja se vetoaa likaiseen mielikuviutukseen. Esimerkiksi piirustusta jalat levällään olevasta mallista kuvaillaan tyyliin: vertikaalista vulvarakoa korostaa sen alapuolella oleva anus, mistä syntyy vaikutelma huutomerkitä! (goldfish10017.)

Tässä on oikeastaan artikkelini sisältö pähkinänkuoressa: *hävyn* logiikka – sopimattoman kiehtovuus – pätee edelleen, vaikka (mieli)kuvat on moneen kertaan ”kulttuuristettu”, depornografisoitu taiteen ja tutkimuksen suodattimissa.

Oleellista itselleni on ollut huomata, etten suinkaan ole immuuni kuvailemalleni ilmiölle, päinvastoin: tuskin olisin ryhtynyt purkamaan ajatuksiani artikkeliksi, ellen olisi tunnistanut jotain samaa itsessäni, omassa tutkijan halussani. Amazonin lukijan tavoin halusin kenties itsekkin nauttia Picassoni panomiehenä – jokin tuossa mielikuvassa kiehtoi ja kiusasi minua – vaikka tarkoituksenani olikin lähinnä vaivata mielikuva esiin, jotta voisin päästää sen päiviltä: aikansa eläneen myytin, joka kuitenkin ahdistavan tarkkanäköisesti heijastelee kulttuurissamme edelleen vallitsevaa miehen mittaa.

Tällaiset ristipaineet ovat tutkimustyön arkea, josta harvoin puhutaan ääneen. Tutkijan osallisuuden tiedostaminen ja refleктоiminen – kutsuttakoon sitä Mieke Balia mukaillen rikostoveruuden ongelmaksi – on välttämätön, vaikkakin taiteen tutkimukselle edelleen turhan vieras asennoitumistapa. Taide (tutkimuksesta puhumattakaan) on kuitenkin kaikkea muuta kuin synnyn takeeton kulttuurituotannon alue. Kuten Bal kysyy: *onko ylipäänsä mahdollista näyttää objekti ja sanoa samalla sille ”ei” itse näyttämisen eleessä?*²⁵ Bal puhuu lähinnä kuvista. Kuvia ahkerasti käyttävänä ja näyttävänä tutkijana tunnustan, että kysymys osuu arkaan kohtaan. *Näyttämisen halu*, sormella osoittelu on tuttu tunne.

Bal itse ”sanoo ”ei”” objektille (tai ainakin yrittää) esittelemällä sen eli heidät – hänen tapauksessaan vähäpukeisia mustia naisia esittävät valokuvat – vain parilla esimerkillä, korostetun karusti, tutkimuksellisen näkökulman paljastavalla ”neutraalilla” ja anti-estetisovalla tavalla. Kirjoitetun kielen graafisimmat (ideologisesti kyseenalaiset) tekstiotteet hän jättää kokonaan siteeraamatta. Ratkaisu on rohkea mutta ongelmallinen, eikä vähiten visuaalisen aineiston kohdalla: kuinka voimme edistää aktiivista kuvanlukutaitoa näyttämättä kuvia sellaisenaan (tulviihan niitä sitä paitsi muutenkin liki rajattomasti tajuntaamme)? Varsinkin kun juuri ne arkaluontoisimmat kuvat kaipaavat purkamista, ”takaisin katsomista”²⁶, jotta ne eivät saisi katsojista yliotetta.

Taidekritiikin ”fallosentrisestä”, normatiivisesta ja normativisoivasta kielestä olen samaa mieltä Lynda Neadin (1992, 59) kanssa: emme taiteentutkijoina voi ja tuskin haluaisimmekaan kokonaan hylätä perinteistä metaforista kieltä,

edes seksuaalisuuteen liittyen. Minkäänlaista sensuuriakaan en haluaisi tukea (ja Balin ratkaisu tuo kyllä sensuurin käsitteen mieleen). Uskon mieluummin ”eksorsismin” voimaan: kuvia – myös mielikuvia – voi lukea *puhki*. En tarkoita tällä lopullisen tulkinnan tavoittamista vaan tietynlaista inflaation edistämistä, aikansa eläneiden kuvakonventioiden ja ideologioiden hampaattomaksi tekemistä, kuvien ja niiden sisältämien viestien vaarattomaksi tuulettamista. Tämä on osa takaisin katsomisen strategiaa.

Ainoa ratkaisu lienee siis kaikessa yksinkertaisuudessaan pyrkiä aina lukemaan, ei vain seksiä, vaan *sukupuolta* kuviin (ja teksteihin) – silloinkin kun niissä tuntuu olevan kyse seksistä, kuten maineikkaan esimerkkitapaukseni kohdalla niin usein on. Panomies-Picasso toimikoon siis sopivan banaalina esimerkkinä visuaalisen kulttuurin lukemiseen liittyvästä ideologisesta vastuusta – ja mahdollisuuksista.

Queer TV?

Kumouksellisten representaatioiden politiikasta ja ehdoista

Leena-Maija Rossi

Älä kerro äidille (Queer as Folk)

Will & Grace

Gimme Gimme Gimme

Gay Riviera

Metrosexuality

Bad Girls

Ellen

Tipping the Velvet

Mullan alla (Six Feet Under)

Dark Angel

Pelinaiset (Footballers' Wives)

Xena

Miehen perässä (Straight Dates by Queer Mates)

Sillä silmällä (Queer Eye for the Straight Guy)

Angels in America

L-koodi (L-Word)

Nykytelevisiossa heteroseksuaalisuuden normiasema ja rikkumaton ideaalisuus kyseenalaistuvat harva se päivä. Vuosituhannen vaihteen yhdysvaltalaisista ja brittituotantoa olevista televisiosarjoista löytyy helposti liuta esimerkkejä sekä fiktioista että tosi-tv-formaateista, joissa seikkailee muidenkin seksuaalisuuksien edustajia. Näissä sarjoissa ei-heteroseksuaaliset hahmot ovat joko

aivan keskeisiä tai vähintäänkin merkittäviä sivuosia. Heterouden esittämistä saatetaan tarkastella outouttaen: heterouden normaaliutta kyseenalaistaen tai jopa marginaaliin asettaen. Heterosukupuolten ja -suhteiden hankaluus näyttää monissa televisiokertomuksissa keskeiseltä aiheelta. Esittääpä jokunen sarja seksuaalisuuden ja sukupuolen kaiken kaikkiaan muuttuvaisina ja asettumattomina ilmiöinä. Viimeaikaisen feministisen ja seksuaalisuuden normituksia kriittisesti tarkastelevan queer-teorian valossa ohjelmatarjontaa arvioivat katsojat voivat nähdä olohuoneisiin virtaavat visuaaliset esitykset valtavirtaa vastaan asettuvina *performatiiveina*: sukupuolta ja seksuaalisuutta tuottavina tekoina (Butler 2006, 26, 89–92, 229–236).¹

Vaikka television ei voisikaan väittää muuttuneen *queeriksi*,² heteronormatiivisuutta kyseenalaistavaksi tai kummastelevaksi,³ yksinomaan ”homo-ohjelmiston” lisääntymisen pohjalta,⁴ voinee todeta, että heterouden asettuminen uuteen valoon, outouttavan tarkastelun kohteeksi, viimeistele television vuosituhannen vaihteessa saaman tai itselleen antaman queer-silauksen. Seuraavassa tarkastelen queer-televisioksi nimeämäni ilmiöön sisältyviä kumouksellisen representaation politiikan mahdollisuuksia: sitä kuinka erilaiset, moninaistuvat representaatiot osoittavat seksuaalisuuden jatkuvaksi merkityskamppailun alueeksi sekä saattavat tuoda esiin ja tehdä ymmärrettäväksi jotain aiemmin käsittämättömäksi miellettyä. Toisaalta pohdin myös niitä ehtoja ja rajoituksia, joita television luonne massamediana ja kaupallisen valtavirtakulttuurin osana asettaa sosiaalisen ”queeriytymiselle”.

Nykyisessä mediailmastossa ei ollut oikeastaan lainkaan yllättävää, että Neloskanava mainosti syksyllä 2004 *Sillä silmällä* -sarjaa (*Queer Eye for the Straight Guy*) paitsi omalla kanavallaan myös *Helsingin Sanomissa* (5.9.2004) julkaistuun kokosivun ilmoituksin, joissa rintakuvassa esitettyä valkoista ”heteromiestä” hoivasi, ruokki, vaatetti ja puleerasi viisi käsiparia, joiden annettiin ymmärtää kuuluvan valkoisille homomiehille. Valkoisen kauluspaidan ja kravatin yhdistelmällään heteromiehen kuva viittasi myös keskiluokkaisuuteen ja kaupunkilaisuuteen. Mainoksen teksti hehkutti:

Maailman fantsuin viisikko valloittaa nyt Suomen! Viiden *tyylitajuisen ja aivan ihastuttavan* homomiehen *iskuryhmä* laittaa *tavallisten* heteromiesten ulkonäön, kodin ja käyttäytymistavat uuteen uskoon.

Vakiintunut valtakunnallinen televisiokanava se siinä mainosti ohjelmistoaan enemmän kuin vakiintuneessa valtakunnallisessa sanomalehdessä⁵ *aivan ihasuttavien homomiesten* representaatioiden idealla. Kiinnostavaa mainoksessa oli paitsi ilmeinen homouden juhliminen myös se, että se ei jättänyt heteroutta rauhaan: luonnolliseksi, julkilausumattomaksi olotilaksi. Lyhyessä mainostekstissä heterous paitsi kirjoitettiin esiin myös esitettiin muutosta kaipaavaksi tilaksi – joka ottaa muutokseensa mallia homokulttuurista.

Mediakulttuurissa on siis koittanut aika, jolloin heterous ei välttämättä esitäkään aitoa, alkuperäistä, oikeaa ja toivottavaa sukupuolen ja seksuaalisuuden muotoa. Sen sijaan se voidaan ”muokata uuteen uskoon”, tuottaa uudelleen jäljittelyn avulla. Joskus lopputulos voi olla kopio, joka kopioikin homoutta. Toki homous edelleen usein esitetään lähinnä esteettisenä olemisen tyylinä tai tyylyteltyä olemisena, ei suinkaan heteroseksitekojen kanssa samanarvoisina seksuaalisina tekoina⁶.

Sarjan lehtimainoksen *iskuryhmä*-luonnehdinta viittaa kuitenkin ambivalentisti yhtä lailla tehoryhmänä toimimiseen kuin iskemiseen seksuaalisessa mielessä. Jos homostailaajat eivät sarjassa suorastaan iskekään heterokohteitaan, he ainakin ajoittain flirttaavat näiden kanssa hyvin suorasukaisesti: ”If Lisa will not marry you, I will!” Voisiko jopa ajatella, että siinä onkin jotain ”homoa”, miten *Sillä silmällä* -muuntumisleikin läpikäyneet ja homosparrausta seurustelutaitoihinsa saaneet heteromiehet lähestyvät naisia? Tai ainakin jotain epänormatiivisesti heteroa?

Niin tai näin, *Sillä silmällä* -sarjan amerikkalaisversiossa on kyse jostain aivan muusta kuin Judith Butlerin heteronormatiivisuudesta esimerkkinä käytetäessä ajatusmallissa, jonka mukaan butch-femme-lesbopariskunnan oletetaan esittävän kritiikitöntä jäljitelmää feminiinisen naisen ja maskuliinisen miehen muodostamasta ideaalista, ”alkuperäistä seksuaalisuutta” edustavasta heteroparista (Butler 2006, 230).

Sillä silmällä -sarjassa asetelma on pikemminkin päinvastainen: kritiikittömän, koomisen ja kärjistetyt epäonnistuneen (Butler 2006, 232) sukupuoliperformatiivin esittääkin ”tavallinen heteromies”, joka homomiesten avustuksella oppii toistamaan sukupuolta uudella tavalla, tekemään heteroutta toisin – ja muuntuu näin sosiaalisesta epäonnistujasta sosiaalseksi menestyjäksi. Ohjelmaan valittujen heteroiden muutosta edeltävän olotilan

voi puolestaan tulkita järkyttävässä piittaamattomuudessaan ja sottaisuudessaan suorastaan parodioivan ”alkuperäisen”, kulttuurin siloittelemattoman miehisyyden ideaa.

Toistetaanko homoutta toisin vai samoin?

Mutta toistavatko homorepresentaatiot sitten homoutta *Sillä silmällä*-sarjassa tai muissakaan televisioesityksissä toisin vai aina vain samoin? Queer-tutkija Rosemary Hennessy on tarkastellut 1990-luvun medioituneen queer-näkyvyyden – tai tarkemmin sanottuna homo- ja lesbonäkyvyyden⁷ – ehtoja sangen kriittisesti. Hän muistuttaa, että seksuaalisen identiteetin näkyvyys nykykulttuurissa kytkeytyy usein kuluttamiseen, ja että kulutuskulttuurin ylläpito vaatii näkymättömiksi jäävien toisten ”elämää ja työtä”.⁸ Hän myöntää toki, että kulttuurisella näkyväksi tulemisella on parhaimmillaan progressiivinen poliittinen merkitys: ”positiiviset kuvat” voimaannuttavat (*empower*) ihmisiä, jotka voivat samastua niihin. Ne voivat myös tasoittaa tietä vähemmistöjen oikeuksien etenemiselle. Hän kuitenkin tähdentää, että uusi homonäkyvyys on paljolti suunnattu uusien ja houkuttelevien markkinoiden luomiseksi. Markkinointistrategioissakin on lopulta kysymys rahasta, ei marginalisoitujen ihmisyhmien vapautumisesta. (Hennessy 2000, 111–112.)

Voisiko *Sillä silmällä* -mainoksenkin kuitata sillä, ettei se kertoisikaan niinkään homouden kasvavasta hyväksynnästä vaan siitä, että kapitalismi hyödyntää homotyylejä valtavirtayleisön houkuttelemiseksi jälleen yhden uuden markkina-artikkelin äärelle? Hennessy ajattelee, että näillä ehdoilla lisääntynyt näkyvyys kulutuskulttuurissa olisi homoille vain rajallinen voitto: se parantaa homojen ja lesbojen asemaa näkyvinä kuluttajasubjekteina mutta ei välttämättä sosiaalisina subjekteina, siis tunnustettavina yhteisöllisinä toimijoina (Hennessy 2000, 112). Oma kysymyksensä on kuitenkin se, miten kategorisesti kuluttajuuden voi – ja pitääkö se – erottaa muusta sosiaalisesta subjektuudesta. Eikö kuluttajasubjektuutta voisi ja pitäisi ajatella poliittisena? Eikö kuluttajasubjektuus merkitse valintoja tekevää toimijuutta vallan verkostoissa (ks. esim. Cronin 2000)? Hennessy toteaa näkyvyyden ehdoista ankarasti:

Homo- ja lesbokuvien lisääntynyt kierto kulutuskulttuurissa vain lujittaa kuvitteellista, luokkaerityistä homosubjektuutta sekä hetero- että homoyleisön mielessä. Tämä prosessi ei rajoitu populaarikulttuurin ja mainonnan kauppaaman tiedon alueille vaan soluttautuu myös akateemisen ja aktivistityön subjektuiksiin. (Hennessy 2000, 112.)

Saman ongelman muotoilee hiukan toisin ruotsalainen Jens Liljestrand homojen ja lesbojen (etenkin homojen) ostovoimaa ja asemaa kapitalismissa kartoittavassa kirjassaan *Made in Pride: Ett reportage om det rosa kapitlet* (2003):

Lopultakin näkyväksi tekeminen mainonnassa ja mediassa saattaa johtaa siihen, että tietoisuuteen painuu väärä ja rajoittunut käsitys homoseksuaaleista [!]. Valkoisesta, herrttaisesta keskiluokkaisesta homosta, joka asuu rivitalossa yhtä charmikkaan poikaystävänsä kanssa, tulee norminmuodostaja koko ryhmälle. (Liljestrand 2003, 16.)

Sukupuolten ja seksuaalisuuden moninaisuuden esityksiä alkoi enenevässä määrin ilmaantua näkyviin vasta 1990-luvulla, ja muutosten poliittisesta tehokkuudesta ollaan montaa mieltä. Hennessyn ohella monet muutkin tutkijat arvioivat, että muutos on suoraan sidoksissa talouteen ja markkinoiden pyrkimyksiin tavoitella kaikenlaisia kuluttajia, ei pelkästään heteroita (esim. Dittmar 1998; Gamson 2000; Liljestrand 2003; Karkulehto 2001).

Tähän markkinavetoiseen analyysiin on kiinnostava tuoda näkökulma marxilaiselta Louis Althusserilta (1984, 126–137). Althusserin näkemys oli, että ideologia kutsuu yksilöt subjekteiksi tunnistamalla ja puhuttelemalla. Hänen mukaansa ”kaiken ideologian tehtävä on ’perustaa’ konkreettisia yksilöitä subjekteina”: ideologia toimii vain subjektien kautta. Ajatusta soveltaen voi sanoa, että kapitalismi on yhä suuremmassa määrin alkanut *puhutella yleisöjä* subjekteina, jotka joko tekevät ja tuottavat muita kuin heteroseksuaalisia sukupuolia tai jollain tapaa epänormatiivista heteroseksuaalisuutta. Näin kaikenlaisia yleisöjä kuluttaja-alamaisina tervehtiessään kapitalismi tai markkinat samalla myös tunnustavat muidenkin kuin heterokuluttajien subjektuuden – toki kutsuun liittyy vapauden näennäisyys: se, että ”yksilö kutsutaan (vapaaksi) subjektiksi, jotta hän vapaasti alistuisi [...] ja siis (vapaasti) hyväksyisi oman alistaisuutensa.” (Althusser 1984, 136–137.)

Kuplasta Villiin pohjolaan – älä kerro äidille!

Kun erilaisia sukupuoliä ja seksuaalisuuksia visualisoidaan ja kerronnallistetaan, on syytä kysyä, löytyykö tilanteesta myös jonkinlaista poliittista potentiaalia. Katsotaanpa esimerkkien valossa, mitä homouden representaatioille televisiossa on tapahtunut viimeisten kolmenkymmenen vuoden aikana. Kuten artikkelini aloittava pitkä – eikä suinkaan täydellinen – lista osoittaa, ajat ovat muuttuneet siitä, kun *Kupla*-sarjan (*Soap*) Jodie-hahmo sai yksin sekä esittää että edustaa homomiehiä englanninkielisen kulttuurialueen televisiosarjamaailmassa.

Jodie oli saippuaopperoita parodioineessa 1970–1980-lukujen vaihteen⁹ *Kuplassa* laajemminkin sukupuolijoukon pioneerirepresentaatio: hän oli heti sarjan alussa valmis korjaamaan sukupuoltaan, jotta hänen poikaystävälleen ei aiheutuisi heidän parisuhteestaan sosiaalisia ongelmia. Jodie ei kuitenkaan ollut ”vakavasti otettava” vähemmistörepresentaatio, realismiin pyrkivä homojen edustaja vaan yksi outo, kumma, kyseenalainen, siis *queer* hahmo muiden joukossa. Butlerin (2006, 69, 244–247) käsitteitä käyttäen kaikkia sarjan hahmoja, yhtä lailla homoja kuin heteroita, ja heidän tavattoman monimutkaisia sukulaisuussuhteitaan voisi ehkä luonnehtia omana aikanaan *kulttuurisesti* melko *käsittämättömiksi*. *Kauniit ja rohkeatkin* kalpenevat ihmissuhdekemuroineen *Kuplan* rinnalla.

Butler korostaa sukupuolten ja seksuaalisuuksien radikaalin muuttumisen ja monentumisen analyysissään kontekstin tärkeyttä (2006, 233), huomiota, että sukupuoli on sosiaalinen ja ajallinen muodostelma (2006, 235). Uudelleenmerkityksellistetty toistaminen luo uudenlaisia konteksteja ja uudenlaista ymmärrystä sukupuolista ja seksuaalisuudesta. Jos mediatuotteet voi tulkita osallisiksi kulttuurisessa ymmärryksessä tapahtuviin muutoksiin – ja väitän, että näin on (ks. esim. Corber & Valocchi 2003, 15; Wartenberg 1999) – voidaan pitää merkittävänä sitä, miten sekä homouden, heterouden ja biseksuaalisuuden että transsukupuolisuuden ja muiden identiteettejä muovavien erojen esittäminen on muuttunut *Kuplan* jälkeen.

Hennessy on ajoittanut 1990-luvun alkuun, jopa niinkin tarkasti kuin vuoden 1993, jonkinlaisen vedenjakajan suhteessa homojen ja lesbojen yhdysvaltalaiseen medianäkyvyyteen (2000, 134–137). Hänen esimerkkinsä liittyvät

suurelta osin aikakaus- ja sanomalehtien artikkeliaiheisiin, elokuvaan (mm. *The Crying Game*, *Orlando* ja *Philadelphia*) ja muodin maailmaan,¹⁰ mutta hänen ajatustaan voi laajentaa myös televisiosarjoihin, mikä siirtääkin vedenjakajaa hiukan aikaisemmaksi. Vuosina 1990–1995 Yhdysvalloissa näytetyn *Villin Pohjolan* (*Northern Exposure*) tapahtumaympäristö, alaskalainen Cicelyn pikkukaupunki, esitettiin kahden naisrakastavaisen 1800-luvulla perustamaksi.

Sarjan nykyaikaisiin hahmoihin kuului puolestaan homopari, joka perusti kaupungin superheteron nokkamiehen ennakkoluuloista huolimatta sinne menestyvän hotellin. *Melrose Placessa* (1992–1999) yhdeksi sarjan harvoista empaattisista ja sympaattisista hahmoista oli käsikirjoitettu homomies Matt. Homososiaalisuuden ja homoseksuaalisuuden rajankäyntiä yhtenä teemanaan kuljettaneessa, päällisin puolin mitä heteroimmassa *Frendit*-sarjassa (1994–2004) taas vilahi ajoittain yhden miespäänhenkilön ex-vaimo uuden naispuolisonsa kanssa. Näiden sarjojen vanavedessä seurasi vuosituuhannen vaihteessa queer-representaatioiden paljous. Millä ehdoilla, minkälaisilla visuaalisilla ja kerronnallisilla ratkaisuilla, mitä sukupuoliä merkkiten ja *miten* merkkiten määrällisesti moninkertaistunut televisiosarjojen sukupuolikuvasato tai seksuaalisuokuvasto oikein on rakentunut?

Kuten Sanna Karkulehto on osoittanut, esimerkiksi *Älä kerro äidille*-sarja (*Queer as Folk*, Iso-Britannia) säilyttää sukupuolten välisen dikotomisen asetelman ja hierarkian silloinkin, kun se näyttää edistävän seksuaalista tasa-arvoa, jopa homonormatiivisuutta.¹¹ Asettaessaan mieshahmot toimijoina etualalle ja säilyttäessään miestenväliset sekä *homoseksuaaliset* että *homososiaaliset* suhteet kerrontaa eteenpäin vievinä tekijöinä sarja toistaa osin heteromatriisista tuttua asetelmaa: aktiivisena normisukupuolena säilyy edelleen mies. (Karkulehto 2001, 104.)

Sama ongelma näyttöytyy televisioesityksissä laajemminkin. Tämä todentuu helposti, jos käytetään paradigman ja syntagman käsitteitä havainnollistamaan seksuaalisuoksien visuaalista tuottamista kaupallisessa kuvastossa. Millaisia syntagmaattisia yhdistelmiä, toisiinsa kytkeytyvien merkkien suhteita (Veivo & Huttunen 1999, 32–33), sarjat esittävät: millaisia ystävyysuhteita ja jopa queeriytyneitä perhesuhteita? Vastaus: homomiesten rakkautta ja ystävyyttä (*Älä kerro äidille*, *Metrosexuality*, *Sillä silmällä*, *Miehen perässä*, *Mullan alla*, *Will & Grace*), heteronaisten ja homomiesten ystävyyttä (*Sinkkuelämää*

[*Sex and the City*], *Will & Grace*, *Gimme, Gimme, Gimme*) ja heterosti asemoituneiden miesten seksiä homoidentiteettiä vaalivien miesten kanssa (*Älä kerro äidille*, *Pelinaiset*, *Angels in America*).

Naistenvälisiä rakkaus- ja seksisuhteita ovat tuoneet draaman keskiöön lähinnä naisvankilaan sijoittuva *Bad Girls* (jossa siinäkin vankilanjohtajan homosuhte nousi olennaiseksi juonenkäänteeksi), scifi-sarja *Dark Angel*, jossa heteroksi määrittävän päähenkilön paras ystävä on lesbo, sekä 1800-luvun naistenvälistä rakkautta kuvannut *Tipping the Velvet*. Kiinnostavaa on se, että jokaisen mainitun sarjan kertomukset paikantuvat joko kauas historiaan, korostuneen fiktiiviseen maailmaan tai sitten vankilan poikkeusolosuhteisiin.¹²

Naistenvälisten suhteiden nykykuvaukseen ja (toki tyylieltyä) ”realismia” Hollywood-koodiston puitteissa tavoittelevaan representaatioon on pyrkinyt ensimmäisenä keskittymään vasta *L-koodi*. Mies- ja naispuolisia bi-hahmoja sekä naisten välisiä seksisuhteita ja romansseja ajoittain ruutuun tuova *Pelinaiset* tasapainottaa jopa queer-feministisiksi¹³ tulkittavissa olevia käänteitään panostamalla myös myyttisen naistenvälisen suhteen – kateuden – representoimiseen.

Jos taas pohditaan tyyppillisiä paradigmaattisia valintoja (Veivo & Huttunen 1999, 32–33) eli sitä, millaiset miehet ja naiset valikoituvat miesten ja naisten joukoista ei-hetero-roolitukseen, eivät sarjat juurikaan tuota yllätyksiä. Miehet ovat enimmäkseen valkoisia, hyvin toimeentulevia, urbaaneja, juhlimaan taipuvaisia tyyliguruja, joiden maskuliinisuuden ja feminiinisuuden korostaminen ruumiillisin elein, pukeutumisella ja äänenpainoilla vaihtelee sen mukaan, tavoitellaanko hahmoilla koomista vai vakavasti otettavaa vaikutusta. Homokuvaston uusitutumista edustavat toki maskuliiniset, seksuaalisuudessaan itsevarmat ja siitä ylpeät homomiehet, jotka haastavatkin aiemmin normatiivisen aktiivisen seksuaalisen toimijan, maskuliinisen heteromiehen. Selkeästi erottuvana esimerkkinä tällaisesta homokuvasta voi mainita vaikkapa *Älä kerro äidille* -sarjan brittiversiossa esiintyvän toisen keskushahmon, Stuartin.

Monet tutkijat ovat ruotineet television lesborepresentaatioita puolestaan seksitöntä stereotyyppiä vahvistaviksi – sikäli kuin lesbohahmoja on ylipäänsä tuotu televisionkatsojien olohuoneisiin.¹⁴ Tässä poikkeuksen teki jo ennen *L-koodia* brittisarja *Bad Girls*, jossa naisten seksuaalisuus esitetään hyvinkin aktiiviseksi, monissa tapauksissa myös häilyväksi tai muuntuvaksi, ei niinkään

olemukselliselta identiteettipohjalta kumpuavaksi. Niin ikään scifi-sarja *Dark Angelin* keskeisessä sivuosassa esiintyvä lesbohahmo Original Cindy puhuu avoimesti naiseen kohdistuvasta halustaan ja pohtii myös sarjan päähenkilön, ystävänsä Maxin jatkuvasti hankalaa heterosuhdetta. Myöskään ”uuden sukupolven historiasarja” *Tipping the Velvet* ei tyytynyt viittaamaan naistenväliseen seksiin abstraktein kameranliikkein.

Myös värillä on väliä

Jos queeriin nivelletään olennaisesti myös muiden kuin sukupuolen ja seksuaalisuuden normien kyseenalaistaminen (ks. esim. Brody 2003; Goldman 1996), voidaan täydellä syyllä kysyä, kuinka queerejä ovat televisiosarjat, joissa väriraja¹⁵ asetetaan edelleen niin tiukasti kuin vaikkapa sekä britti- että yhdysvaltalaisissa *Älä kerro äidille* -sarjoissa (ks. Karkulehto 2001), *Will & Grace*ssa tai brittituotanto *Gimme Gimme Gimmissä*. Muodostaako valkoisessa hyvin toimeentulevassa, konventionaalisesti hyvännäköisten ihmisten maailmassa liikkuva kerronta ”turvallisen queerin” näkymän, joka ei lopultakaan uhkaa sukupuolen, seksuaalisuuden ja rodullistetun hierarkian hegemonista järjestystä?

Dark Angelin Original Cindy ja *Mullan alla* -sarjan valkoisen hautausurakoitsija-Davidin musta poliisi-vartiomies-rakastaja-kumppani Keith sekä moniseksuaalisen *Metrosexualityn* monikulttuurinen roolitus ovat edelleen poikkeuksia muiden kuin valkoisten identiteettiristeymien, intersektioiden, esittämisessä. Linda Dittmar on luonnehtinut 1990-luvun muoti- ja aikakauslehtimedian *lesbian chic* -innostusta nimenomaan ”*queer and safe*” -strategiaksi (Dittmar 1998, 320), jonka avulla eksoottisen lesbiset mutta samalla heteroihanteiden mukaiset – ja pehmopornon lesborepresentaatioperinteen kanssa flirttailevat – naiskuvat voitiin turvallisesti palauttaa heteronormatiivisen (valkoisen) naiseuden muottiin (ks. myös Rossi 2005). Rakentavatko myös televisiosarjojen voittopuolisesti valkoiset homo-, lesbo- ja bi-kuvat tällaisen heteroille turvallisen queer-saarekkeen mediakulttuurissa?

Avoimeksi kysymykseksi jää myös se, millaiset ei-normatiivisen seksuaalisuuden kuvat ovat kenellekin positiivisia ja vahvistavia. Milloin stereotyyppiset esitykset koetaan loukkaavina sukupuolivitseinä, milloin taas huumorina,

johon niin sanottujen seksuaalisten vähemmistöjen edustajat voivat itse yhtyä? Jotain hyvin raastavaa tästä problematiikasta tiivistyy Joshua Gamsonin tekstissä:

On surullista huomata janoavansa huomiota ihmisiltä, joihin et voi ikinä luottaa, kerjäävänsä, että sinua edustaisivat instituutiot, jotka eivät paljoakaan välitä siitä, kuka todella olet, ja että kaupittelet itseäsi ihmisille, joita et itse voi nähdä. Mutta tässä sitä ollaan. Seksuaalisesti marginalisoitujen [sekä yksilöiden että liikkeiksi järjestäytyneiden], samoin kuin muidenkin marginalisoitujen, suhde mediaan on ollut loputtoman ristiriitainen. Massaviihde ja uutiset ovat samanaikaisesti sekä tuottaneet häpeää että olleet olemassaoloa oikeuttavia näkyvyyden paikkoja. Viihde ja uutiset tarjoavat kyllä resursseja, kun ne vapauttavat identiteettiä ja käyttäytymistä. Samalla ne ovat kauhistuttavan vääristäviä välineitä, koska sulkiessaan osan ihmisistä valtavirtaan ne työntävät joitakuita yhä kauemmas ”yhteisön” reunoille. Rajaa median käyttämisen ja käytettävänä olemisen välillä on ollut vaikea erottaa ja sitä pitkin on ollut hankala kävellä. (Gamson 2000, 451.)

Katsojia voimaannuttavien ”positiivisten” kuvien problematiikka on tuttu myös feministisestä visuaalisen kulttuurin tutkimuksesta ja niin sanotusta naiskuvakeskustelusta. Toiveet valtaistavista samastumiskohteista ovat osa ajatusta, jonka mukaan katsojat käyttävät mediaa identiteettityönsä välineenä. Sekä naiskuvien että ei-heteroseksuaalisuutta esittävien hahmojen analyttisen tarkastelun painopiste on siirtynyt essentialistiseen identiteettikäsitteeseen pohjaavasta ”tosien” ja ”positiivisten” kuvien tarkastelusta osin heterogeenisemmän kuvaston, osin katsojien vastakarvaan lukemisen ja aktiivisen uudelleen merkityksellistämisen painottamiseen.

Karrikoituja ja pitkälle viritettyjä hahmoja tarjoava televisio voi tuottaa myös tilaisuuksia lähes ”uskomattomien sukupuolten” (Butler 2006, 236) kuvatteluun (*imaging*, ks. de Lauretis 1984, 37–38; Koivunen 2004b, 17–21). Olisiko moninkertaistuvilla sukupuolilla ja seksuaalisuuksilla ja värirajan kannalta monimutkaistuvilla suhteilla herkutellut sarja *Metrosexuality* ehkä esimerkki tästä uskomattoman ymmärrettäväksi tulemisesta? Mielenkiintoisia ovat myös sarjat, joissa muutoin heteronormia säyseästi seuraileva sisältö

yhtäkkiä queeriytyy yhdessä jaksossa ja juuri ”uskomattomien sukupuolten” performatiivisen esilläpidon kautta. Näin tapahtui muun muassa poliisisarjan *Todistettavasti syyllinen* jaksossa ”Vihan kylmä kosketus”, jossa selvitettiin 1960-luvulla tapahtunutta ratkaisematta jäänyttä nuoren homomiehen vihamurhaa. Tarinassa käsiteltiin homofobiaa analyttisesti ja affektiivisesti, ja mikä tärkeintä, otettiin transhahmot vakavasti ja rakennettiin fiktiivistä homohistoriaa. Eri aikatasoja rinnastaneessa kerronnassa havainnollistui oivaltavasti se muutos, joka transposition ja -representaatioiden suhteen on tapahtunut medioituneessa todellisuudessa neljässä vuosikymmenessä.

Heterouden tv-kummastelua

Entä sitten heterot? Nuo ”ainoan oikean ja ymmärrettävän sukupuolen” esittäjät, suorittajat ja edustajat? Mitä heterorepresentaatioille ja -performatiiveille on tapahtunut queeriytyneessä televisiossa? Näyttää siltä, että valtavirtaviihde vähän väliä kyseenalaistaa – tietoisesti tai tiedostamatta – paitsi heterouden normiaseman myös norminmukaisen heterouden ainoana haluttavana parisuhde- ja seksuaalisuuskäytäntönä. Yhä uudelleen kohtaamme olohuoneissamme tilanteen, jossa televisio tekee kanssamme ”queer-työtä” ja vaikuttaa käsityksiimme sukupuolista ja seksuaalisuuksista, aivan kuin toteuttaen Jonathan Ned Katzin reseptiä:

Se, että heterous nimetään avoimesti, [se,] että siitä puhutaan eksplisiitisti ja pitkällisesti, siirtää sen pois itsestäänselvyyksien maailmasta, alistaa sen analyysin vaaroille – ja mahdolliselle kritiikille (Katz 1996, 67).

Miltä ”normaaliksi” oletetun kummastelu ja normin kyseenalaistaminen näyttävät televisioruudun visuaalisessa kulttuurissa? Voiko normaalin outona näyttäminen saada aikaan yllättävääkin epäjärjestyistä television visuaalisessa järjestyksessä¹⁶? Täsmennetään ensin kuitenkin heteronormatiivisuuden ja normatiivisen heterouden eroa. Heteronormatiivisuus viittaa siihen pakottavaan valtaan, joka ylläpitää heteroseksuaalisuutta normina sekä tuottaa käsitystä muista kuin heterosukupuolista luonnottomina, käsittämättöminä ja poikkeavina (ks. esim. Richardson 1996, 2–9; Berlant & Warner 2000). Käsitettä

normatiivinen heteroseksuaalisuus puolestaan voi käyttää viittaamaan heterouden sisäiseen normitukseen. On olemassa selkeärajaiset säännöt, jotka säätelevät heterokäytäntöjä ja pitävät sosiaalisesti arvokkaina vain maskuliinisten miesten ja feminiinisten naisten keskinäistä halua.

Normatiivinen heteroseksuaalisuus vihjaa kuitenkin, että on olemassa myös epänormatiivista, kummastelua aiheuttavaa heteroutta. Normatiivisen heteroseksuaalisuuden käsite auttaa muistamaan, että heteroudella, sen kummemmin kuin muillakaan seksuaalisuuden ja sukupuolten risteymillä, ei ole yhtä yhtenäistä merkitystä. *Koska* sen merkitys on normittamalla tuotettua, se on myös historiallisesti ja kulttuurisesti muuntuvaa (Butler 2004, 52). Heteroutta voidaan merkityksellistää uudelleen.

Queerin heterotutkimuksen mahdollisuuksia pohtinut Calvin Thomas ohjeistaa heterotutkimusta kiinnittämään huomiota (1) ideaalin tavoittamattomuuteen, (2) epälojaaliuteen normitetulle heteroidentiteetille sekä (3) potentiaalisen heteroidentiteetin riskeeraamiseen, joka liittyy tilanteisesti vaihtuviin samastumisiin ja erottautumisiin (2000, 32). Kun näillä eväillä katsoo televisiota, voi paitsi samastua edellä käsiteltyjen sarjojen ei-heteroseksuaalisiin hahmoihin myös mennä kauas taaksepäin television historiassa ja löytää ohjelmia, jotka ovat jo aikaa sitten karistaneet yltään normatiivisen heteroelämän itsestäänselvytyden ja tavoiteltavuuden ”arvoa” – aina *Lucy Showsta* (1962–1968) *Kuplan* ja *Perhe on pahin* (*All in the Family*, 1972–1979) -sarjan kautta *Tyttökulttiin* (*Golden Girls*, 1985–1992).

Perhesuhteita esittävien ja parodioivien tilannekomiikkasarjojen tarkastelu sillä silmällä sallii tulkinnan, jonka mukaan kyseinen genre on omalla kierolla¹⁷ tavallaan tuottanut queer-kuvastoa lähes television alusta saakka. Näissä kertomuksissa miehen ja naisen parisuhde ei ole onnellisen elämän tae, perheyhteys voi muodostua muillakin tavoin kuin heteroydinperheen ympärille, ja ydinperhe voidaan myös esittää jatkuvasti, jollei suorastaan anti-ideaalina niin ainakin ristiriitojen lähteenä. Tätä tulkintaa varten ei tarvitse edes turvautua historiallisen materiaalin vastakarvaanlukuun, jonka antia Jennifer DeVere Brody on kuvannut ”siksi, mitä ei koskaan ollut, mutta mitä voi aina olla, kun katsoo queerin linssin läpi” (Brody 2003, 92).

On kuitenkin turvauduttava uudempaan televisiotuotantoon, jos halutaan löytää joko heterouden ilmi-imitoimalla tekemistä, ylipäänsä heterouden

ääneenlausumista tai vaikkapa parisuhdeoletusta säätelevän sukupuolen ja iän yhtälön sekä lisääntymisoletuksen kyseenalaistamista. Tahatonta ja rautalangasta väännettyä heterouden imitaatioluonteen esittämistä tapahtuu tietenkin kaikissa mediatuotteissa, etenkin silloin kun ne esittävät pieniä poikia mallamassa heteromies-elkeitä ja pieniä tyttöjä naisistelemassa (Jokinen 2001, 191) tai teinejä omaksumassa heteropariutumisen aakkosia.

Näihin esityksiin liittyy usein myös parodisia piirteitä, vaikka jokainen toistosuoritus on heterouden hegemonian säilymisen kannalta mitä vakavin asia. Heterouden rakentuneisuutta painottavaa, sen luonnollistamista purkavaa esittämistä varten saatetaan kuitenkin kirjaimellisesti tarvita queer-näkökulma ulkoavaruudesta, kuten sarjassa *Kolmas kivi auringosta* (*3rd Rock from the Sun*, USA 1996–2001; ks. Rossi 1999). Siinä neljä maan pinnalle laskeutunutta muukalaista harjoittaa sukupuolten esittämisen parodista jäljittelyä, jota voi-nee luonnehtia juuri niiden samojen normien väärintoistamiseksi, jotka yli-päänsä mahdollistavat toiston (Butler 2006, 246). Ihmishahmon ottaneiden avaruusolioiden pseudoperhe tuottaa sarjassa sekä viistoja¹⁸ kuvia normatiivisista heterosukupuolista että humoristisuudessaan helposti lähestyttäviä epänormatiivisia sukupuolitekoja. Ulkopuolisten katse saa tutun ja luonnollisena pidetyn näyttämään hämmästyttävältä ja kulttuurin ja sosiaalisen muokkaa-malta, onpa sitten kyse maskuliinisesta ruumiinkielestä miesruumiissa, seksi-käytännöistä tai lisääntymisestä.

Normiajattelussa lisääntymisen oletetaan olevan luonnollinen, ja jossain vaiheessa elämää asiaankuuluva seuraus heteroseksistä. Calvin Thomas on kuvannut norminmukaista heteroseksistä ”teleologisesti kerronnallistetuksi seksiksi”: ”sillä on päämäärä, tarkoitus, tuote. Päämäärä – lapset – oikeuttavat keinot, joita ei muuten voi oikeuttaa”, hän kirjoittaa. (Thomas 2000, 33.) Teresa de Lauretis on niin ikään käyttänyt lisääntymättömyyttä epänormatiivisen heterouden kriteerinä kirjoittaessaan ”perverssistä halusta”, jonka hän liittää yhtä-lailla ei-heterouteen kuin epänormatiiviseen heterouteenkin (Lauretis 1994, 287).

Mediakulttuurin maailmassa lisääntymisoletuksen ja etenkin kaikkia naisia koskevan yleisen hoivavietin kyseenalaistaminen on harvinaista, mutta esimerkiksi *Sinkkuelämää* -sarjan (USA, 1998–2004) naistenkeskisiä eroja representoivat hahmot eroavat myös suhteessaan lisääntymiseen ja lapsiin.

Sarjaa on markkinoitu nimenomaan naisten suorasukaisella suhtautumisella heteroseksisiin, niin diskursiivisesti kuin käytännöissäkkin. Siinä on ollut mahdollista paitsi shoppailla ja juhlia turvallisesti ja chicisti homoystävien kera myös kokeilla naisten ja eri etnisyyksien välistä intiimiyttä, josta on palautettu ilmeisen pysyvästi takaisin normiruotuun. (Karkulehto 2004.) Itse pidänkin potentiaalisesti paljon kumouksellisempina ja normia rikkovampina niitä ”kummia” queer-hetkiä, jolloin sarjan keskushenkilö Carrie Bradshaw keksii mennä naimisiin itsensä kanssa (koska kieltäytyy häiden perinteisestä pyhästä heterorituaalista), ja toisaalta ystävättärien välistä lapsikeskustelua, jossa kaikki eivät niele lapsiin suuntautuvan naishoivan selviötä ja luonnollisuutta.

Jos *Sinkkuelämän* naiset lopulta kuitenkin ottavat heteroutensa annettuna, vaikkakaan he eivät välttämättä jaa käsityksiä sen institutionaalisten muotojen tärkeydestä ja luonnollisuudesta, käsittelee hegemonisen maskuliinisuuden yhteen tyyssijaan, urheilun maailmaan asettuva *Pelinaiset* heteroutta enimmäkseen tavalla tai toisella problemaattisena. *Bad Girls*-sarjan käsikirjoittajien toinen luomus tuo katsojien eteen ”jalkapallovaimojen” hahmojen feminiinisyiden läpikotaisen rakentuneisuuden, homososiaalisuuden käänttöpuolena herkästi tuottuvan homofobian, biseksuaalisuuden mahdollisuuden – ja sukupuolten välille asettumisen.

Televisiosarjojen käsittelemänä epänormatiivisen heterouden aspektina haluan vielä mainita heterouden rajoihin tiukasti liittyvän, selkeästi sukupuolituneen ikänormin. Vanhojen ja jo myöhäiskeski-ikäisten naisten seksuaalisuuden esittäminen on edelleen yksi kulttuurisen vastarinnan ja kumouksellisen representaation politiikan paikka, jota valitettavan harva mediatuote käyttää hyväkseen. Ikivihreä *Tyttökullat* rakensi osan komediallisuudestaan seksuaalisesti aktiivisen Blanchen hahmon varaan.

Vanhemmat halukkaat naiset ovat saattaneet käydä sukupuolivitsistä muisakin yhteyksissä. Kuitenkin *Mullan alla* -sarja (USA 2001–2005), joka ei suinkaan ole selvästi komedia, kuljettaa yhtenä aivan keskeisenä ei-koomisena juonihaaranaan hautaustoimistoperheen äidin, keski-ikäisen ylittäneen naisen, seksuaalisuutta ja aloitteellista tapaa hoitaa suhteitaan. Ensi kertaa Ruth-äidin aktiivinen seksuaalisuus tuodaan esiin samassa jaksossa, jossa hänen poikansa David tulee ulos kaapista. Ruthin hahmon epänormatiivisuutta lisää sekin, etteivät hänen halun ja ihastuksen kohteensa välttämättä ole yksinomaan

miehiä. Tai ainakin queer-näkökulmainen katsoja voi lukea hänen intensiivistä naisystäväsuhdettaan myös romanttisena suhteena.

Kenties yllättävä mieskuvallinen vastinpari *Mullan alla* -sarjan Ruth Fisherille löytyy *Frasierista* (USA 1993–2004), jossa maskuliinisuutta ja feminiinisyttä heteromiehen hahmossa sekoittelevan päähenkilön, radiopsykiatri Frasier Cranen vanha isä Martin käy yhdessä sarjan jaksoista hulppeasti homosta – eikä pienen alkukankeuden jälkeen lopulta kärsi lainkaan uudesta positiostaan mieshuomion kohteena. Valmiiksi nauretuista kohtauksista huolimatta ainakin itse luen Martyn hahmoa myös valtavirtaesityksenä, jossa sukupuolten, seksuaalisuukien ja sukupolvien rajat ovat liikkeessä.

Kaikkien näiden televisiosarjojen äärellä voi tunnistaa potentiaalisesti kumouksellisia merkkejä: esimerkiksi siitä, että heterous pikku hiljaa saattaa moninaistua ja monimutkaistua sosiaalisena rakennelmana, kulttuuri saattaa muuttua vähemmän homofobiseksi ja sukupuolten suhteet kaiken kaikkiaan vähemmän polarisoituneiksi. Queereimmissä tapauksissa televisiorepresentaatioissa risteävät poliittisesti mielekkäällä tavalla sukupuolten, seksuaalisuukien, iän ja erilaisten etnisyyksien kysymykset.

Jos kuitenkin palataan Rosemary Hennesyn asettamaan medianäkyvyyden, kapitalismin ja kuluttamisen ongelmaan, voidaan vielä kerran kysyä, kuka tästä hyöttyy ja kuka kuvista nauttii? Yksi mahdollinen vastaus on: paitsi että hyödynsaajana on monikansallinen pääoma tuotantoyhtiöiden muodossa, poliittista hyötyä sekä nautintoa saavat yhä monenlaisemmat, kummallisemmat ja kyseenalaisemmat katsojat. Heteronormin ja kapitalismin kiasmaattinen valtasuhde tuottaa vastarintaa. Siinä mielessä se sallii meidän kummastellen ja outouttaen merkityksellistä sukupuolen ja seksuaalisuuden tekoja uudelleen. Samalla kun se rajaa ja pakottaa, se myös mahdollistaa vielä tällä erää käsittämättömienkin erilaisuuksien kuvittelun.

Televisioituminen ja *simulacrumin* harha Todellisuus kuvan takana

Juha Herkman

Monet yhteiskunta- ja kulttuuriteoreetikot esittivät viime vuosituhannen lopulla, että kulttuuri on visualisoitunut. Erityisesti visualisoituminen liitettiin niin kutsuttuun kulttuurin postmodernisoitumiseen. Mitä kukin missäkin yhteydessä visualisoitumisella tarkoitti, vaihteli. Visualisoitumisväitteistä voi kuitenkin löytää ainakin kolme yhdistävää teemaa.

Ensiksikin, visualisoitumisella viitattiin kuvallisten ja audiovisuaalisten *teknologioiden* laajamittaiseen yleistymiseen ja leviämiseen 1900-luvun jälkipuolella. Nykyisin painettujen kuvien lisäksi erityisesti sähköiset liikkuvan kuvan muodot – televisio, video, dvd, digitaaliset pelit ja internetin sisällöt – kylläستävät ihmisten arkea. Toiseksi, monet yhdistivät teknologiseen kehitykseen *näköaistin* korostumisen: siinä missä oraalisisissä kulttuureissa luotettiin paljolti ääneen, esimerkiksi puheeseen ja musiikkiin, näöstä tuli länsimaisissa kulttuureissa keskeisin aisti viimeistään 1800-luvulla kehitettyjen visuaalisten tekniikoiden myötä. Kolmanneksi, visualisoitumisen nähtiin liittyvän 1900-luvun lopun syvempään murrokseen, kulttuurin niin sanottuun *postmodernisoitumiseen*, jolle on tyypillistä pinnan ja kuvallisuuden korostuminen syvempien totuuksien tai substanssin sijaan.

Jo 1700-luvun valistusfilosofiassa ensisijaistettiin näkeminen tiedon mittana (ks. Jay 1994, 84–85). Erilaiset visuaalisen teknologiat tulivat kuitenkin laajamittaisesti osaksi ihmisten arkea erityisesti 1900-luvun jälkipuoliskolla, jolloin televisio, video, tietoverkot ja mobiililaitteet laajensivat entisestään painoteknologian ja fotograafisen kuvan – valo- ja elokuvan – keinovaroja. Semiootikko Gunther Kress (2003) onkin puhunut viestinnällisestä murroksesta,

jossa kuvallisuus on korvannut kirjoitetun ja puhutun kielen ja näyttöjen ja valkokankaiden logiikka painetun sivun logiikan. Kyse lienee enemmän painopisteen muutoksesta kuin täydellisestä korvaavuudesta: nykyaikana erilaiset merkitysjärjestelmät elävät rinnakkain ja liittyvät elimellisesti toisiinsa.

On muistettava, että myös kirjoitettu ja painettu sana kuuluvat visuaalisen kulttuurin alueelle: nekin muodostuvat graafisista merkeistä, jotka havaitaan näköaistin avulla. Kuten visuaalisen kulttuurin tutkija Janne Seppänen (2001, 37) asian muotoilee: ”Kaikki kuvallisuus on visuaalista, mutta kaikki visuaalisuus ei ole kuvallista.” Vaikka keskustelu visualisoitumisesta keskittyy usein kuviin – voitaisiinkin hyvin puhua kuvallistumisesta – visuaalisuus on kuvia laajempi kulttuurinen ilmiö, joka on sidoksissa myös kulttuurisen tuotannon teknologioihin, materiaaliin olosuhteisiin, talouteen, havaintofysiologiaan ja identiteettien rakentumiseen (Seppänen 2005, 16–24).

Tarkastelen tässä kirjoituksessa kriittisesti joitakin väitteitä kulttuurin visualisoitumisesta ja esittelen tuohon kritiikkiin liittyen televisioitumisen käsitteen, joka on peräisin tekemästani iltapäivälehtien empiirisestä analyysistä. Kritiikkini kohdistuu erityisesti joihinkin postmodernia koskevan teorian väitteisiin todellisuuden ja visuaalisen kulttuurin suhteesta. Televisioitumisen käsite nostaa uudella tavalla esiin visualisoitumisen materiaaliset ja taloudelliset ulottuvuudet, jotka tuntuvat unohtuvan postmodernin kulttuurin visualisoitumisesta käydyssä usein melko abstraktissa keskustelussa.

Simulacrumin ylistys

Visualisoitumiskeskustelua on käyty kulloistenkin teoriavirtausten ja -trendien osana, ja keskustelu on vastavuoroisesti muotoillut kunkin ajankohdan teorialtrendejä. Vielä 1960-luvulla visualisoitumisen selitysmallit ankkuroitiin vahvasti marxilaisen kritiikin perinteeseen. Kärjekkäin esimerkki tästä lienee ranskalaisen situationistiliikkeen johtohahmo Guy Debord, joka julkaisi kulttuurin visualisoitumista koskevat keskeiset teesinsä alun perin vuonna 1967 ilmestyneessä teoksessa *Spektaakkelin yhteiskunta*.

Debordin (2005) mukaan 1960-luvulla myöhäiskapitalistinen yhteiskunta oli muuttunut visuaalisten spektaakkeliä näyttämöksi. Visuaalisen kulttuurin

näyttävät esitykset vyöryivät silmille sekä mediassa että katukuvassa ja vieraannuttivat ihmiset heidän todellisista sosioekonomisista suhteistaan. Debordin teesit jatkoivat Frankfurtin koulukunnan 1930–1940-luvuilla muotoilemaa kulttuuriteollisuuskritiikkiä massakulttuurin vieraannuttavasta vaikutuksesta (vrt. Horkheimer & Adorno 2004). Situationistit eivät kuitenkaan pitäytyneet vain kommentoivien intellektuellien roolissa vaan toteuttivat Debordin johdolla erinäisiä tempauksia, kuten häiriköivät joulupukeiksi pukeutuneina tavaratalon asiakkaita. Näin he pyrkivät tekemään kulutus-kulttuurin speaktaakkeliluonteen ja pinnallisuuden näkyväksi ja siten lisäämään ihmisten yhteiskuntakriittistä tietoisuutta.

Marxilainen teoria oli toki edelleen tärkeä osa 1970–1980-lukujen visuaalisoitumista koskevaa keskustelua, ja sitä hyödynnettiin erityisesti kriittisessä mainosanalyysissä (esim. Williamson 1978; Haug 1982). Etenkin ranskalaisessa postmodernia koskevassa teoriassa alettiin kuitenkin samaan aikaan erkaantua marxilaisen perinteen materialistisista rakenneselityksistä. Materiaalis-struktuurilistiset selitykset kytkettiin ennen muuta modernin projektiin, johon postmodernin teoreetikot ja jälkistrukturalistit tekivät pesäeroa. Siinä missä Debord vielä uskoi, että visuaalisten speaktaakkeli- taustalta oli löydettävissä jokin ”aito” materiaallinen todellisuus, josta speaktaakkelit vieraannuttivat ihmisiä, osa postmodernin teoreetikoista – Jean Baudrillard ja Jean-François Lyotard etunenässä – antoivat ymmärtää, että speaktaakkeli- taakse ei enää ollut pääsyä: speaktaakkelit ja kuvat olivat ottaneet todellisuuden paikan, ne olivat itse todellisuus (Jay 1993, 544–545).

Lyotard (1985) julisti valistuksen ja uskonnon kaltaisten maailmanselitysten eli modernin ajan suurten kertomusten, tai metakertomusten, kuolemaa. Postmoderni irtiotto materiaalis-struktuurilistisista selityksistä näkyi visuaalisen kulttuurin kannalta kuitenkin paremmin Baudrillardin ”takinkääntönä”: Baudrillard yritti vielä 1960-luvulla ja 1970-luvun alussa yhdistää marxilaisen teorian ja tuolloin yleistyvän semiotiikan näkökulman analysoimalla tuotteita, kulutus-kulttuuria ja merkin poliittista taloutta. Hän julisti kuitenkin 1970-luvun lopulla rakennekritiikin mahdottomuutta ja jopa todellisuuden ”kuolemaa” (ks. Baudrillard 1988).¹ Baudrillard siis menetti uskonsa materiaaliseen todellisuuteen ja keskitti huomionsa viestinnän pintaan, kuten kuviin ja kieleen, semioottisina merkitsijöinä.

Baudrillard (1988, 166) alkoi puhua ”hyperreaalisesta” ja ”simulaatiokulttuurista”, millä hän tarkoitti sitä, että kuvien tai muiden merkkijärjestelmien takaa on turha etsiä alkuperäistä todellisuutta: postmodernissa kulttuurissa eletään simulaatioiden muodostamassa hypertodellisuudessa, jossa merkit viittaavat ainoastaan toisiin merkkeihin, esimerkiksi kuvat viittaavat toisiin kuviin. Baudrillard lainasi Platonin ideaopista latinalaistetun käsitteen ”*simulacrum*” kuvaamaan alkuperäisen esikuvan katoamista jäljitelmän taustalta (Arppe 1988). Jos representaatiot – todellisuuden esitykset – luonnehtivat modernia, postmodernia luonnehtii simulaatio, jossa kuvasta itsestään on tullut ”todellisuutta” (Baudrillard 1988, 170). Autenttiseen kuvien takaiseen todellisuuteen ei postmodernissa ole enää pääsyä. Baudrillardin mukaan postmodernissa substanssi on kuollut ja kuopattu ja ainoastaan sen ”ilakoivalla hautapaadella” on merkitystä.

Postmodernista on toki esitetty toisenlaisiakin teorioita, joissa korostetaan postmodernin poliittisuutta ja sitä kautta sen ”substanssia”. Postmodernin poliittisuus piilee nimenomaan siinä, että se vastustaa modernin suuria totuuksia, jotka tekeytyvät universaaleiksi selitysmalleiksi vaikka ovat mieskeskeisiä, tekevät länsimaisesta näkökulmasta normin ja pitävät siten yllä kansakuntien, sukupuolten ja ihmisryhmien välisiä valtasuhteita (ks. Boyne & Rattansi 1990, 23–36). Esimerkiksi Tuija Pulkkiselle (1998, 55) postmoderni on enemmän ”ajattelun liikkumisen suunta kuin teoria” ja postmodernin ajattelun keskeisin piirre on ”perustahakuisuudesta kieltäytyminen” (mt., 63). Yhtä kaikki, postmodernin teorian anti visuaalisuutta koskevaan keskusteluun on ollut ennen muuta pinnan ja kuvallisuuden korostamisessa – joka myös voidaan tulkita monella tapaa poliittiseksi.

Visualisoituminen olikin tele-visualisoitumista?

Puhe visualisoitumisesta on kulkenut osin rinnakkain jälkistrukturalististen ja postmodernia koskevien teorioiden yleistymisen kanssa 1900-luvun jälkipuoliskolla. Keskustelu visualisoitumisesta tuntuu kuitenkin usein hyvin yleismaailmalliselta ja historiattomalta. Vaikka kulttuurin visualisoituminen ankkuroidaan toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan ja erityisesti 1900-luvun

viimeisiin vuosikymmeniin, sitä pohtiva teoria ei, joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta, ota juurikaan huomioon paikallisten kulttuurien ja visuaalisten teknologioiden eroja vaan tarkastelee visualisoitumista laajassa merkityksessä. Kuitenkin *nimenomaan television* ja siihen liittyvän sähköisen kuvan teknologian – esimerkiksi videon – leviäminen sai monissa maissa aikaan tunteen kulttuurin visualisoitumisesta.

Tähän on useita syitä. Ensiksikin, televisio hämmensi vaikutusvaltaisella tavalla yksityisen ja julkisen välistä rajaa tekemällä intiimeistä asioista visuaalisesti julkisia ja tuomalla samalla julkiset asiat kodin intiimipiiriin (ks. Fiske 1987; Ellis 1992; Hietala 1996). Toiseksi, television leviäminen joka kodin viestintävälineeksi ja itsestään selväksi olohuoneen kalusteeksi haastoi varhaisemmat viestintävälineet. Televisio alkoi kilpailla lehdistön, elokuvan ja radion kanssa yleisöjen suosiosta. Tässä kilpailussa erityisesti elokuva ja lehdistö joutuivat reagoimaan television visuaaliseen vetovoimaan kehittämällä omaa visuaalisuuttaan. Visualisoitumisen nouseminen yhdeksi kulttuuriteorian keskeiseksi teemaksi 1960–1970-luvulta lähtien juontuu siten ennen muuta television vaikutuksesta, joka oli tässä mielessä sanan mukaisesti ”kaukovisuaalinen”.²

Televisiota on syytetty muun muassa elokuvateattereiden lipputulosten romahtamisesta 1950-luvulla. Korjatakseen tilannetta elokuvatuottajat yrittivät keksiä keinoja kilpailla television kanssa. Yksi konsti oli elokuvan speaktaakkeliuonteen korostaminen: jos television vahvuus kerran oli arkisuus, elokuvan vahvuudeksi haluttiin televisiota näyttävämpi visuaalinen maailma. Tämän vuoksi kokeilut erilaisilla laajakangas- ja väritekniikoilla, kolmiulotteisuudella ja historiallisilla speaktaakkeleilla yleistyivät amerikkalaisissa viihde-elokuvissa samaan aikaan television räjähdysmäisen leviämisen kanssa. (Esim. Wyver 1989, 187–191.)

Myös lehdistöhistorioitsijat puhuvat toistuvasti television lehdistölle aiheuttamista muutospaineista (esim. Salo 1995, 135–137; Tommila & Salokangas 1998, 270, 303; Barnhurst & Nerone 2001, 190). Ei liene sattuma, että sanomalehtien visuaalista ilmettä alettiin myös Suomessa muuttaa nimenomaan 1960–1970-luvuilla, jolloin toisaalta lehtien taitossa ja kuvankäsittelyssä käytetyt tekniikat kehittyivät ja toisaalta television aiheuttama kilpailu lisäsi painetta lehtien visuaalisten muotojen kehittämiseen (ks. Mervola 1995, 274–286). Lehtityön painopisteet alkoivat muuttua, ja perinteinen journalistinen

painotus sai rinnalleen visuaalisen suunnittelun. Lehtiutisen historiallista muutosta tutkineet Kevin Barnhurst ja John Nerone (2001, 211) esittävätkin, että postmoderni sanomalehti muuttui ”designerin sanomalehdeksi”.

Lehdistön visualisoituminen on tarkoittanut ennen muuta tekstin vähenemistä, taiton väljenemistä ja visuaalisten elementtien, esimerkiksi kuvien ja grafiikan, korostumista (esim. Mervola 1995, 364–368; Barnhurst & Nerone 2001, 194–202; Kress 2003, 167). Tällaiset tendenssit eivät kuitenkaan ole riippuvaisia yksinomaan kulttuurisista tekijöistä, kuten television muille viestintävälineille asettamista muutospaineista. Taustalla on poikkeuksetta myös raadollisempia syitä. Aiemmin mainitun *teknisen kehityksen* lisäksi *viestintätaloudelliset suhdanteet* vaikuttavat ratkaisevasti siihen, minkälaisia visuaalisia käytäntöjä lehdistössä kulloinkin suositaan. Esimerkiksi menestys talvi- ja jatkosodassa näkyi suomalaisissa lehdissä: 1940-luvun alussa lehtien kuvamääriä lisättiin, taittoa harvennettiin ja lehdistä tehtiin muutenkin visuaalisesti näyttäviä. Pitkittynyt taistelu ja tappiot taas vähensivät resursseja ja laskivat mielialaa 1940-luvun puolivälissä, mikä tarkoitti lehdissä vähäistä sivumäärää ja täyteen pakattua taittoa. (Tommila & Salokangas 1998, 213, 239–241.) Myös sodanjälkeinen paperisäännöstely rajoitti lehtien visuaalisuutta aina 1950-luvulle (mt., 268).

Television kulttuurinen vaikutus muiden medioiden visuaalisiin käytäntöihin on kuitenkin eittämätön tosiasia. Vielä 1950–1960-luvuilla lehdistö etsi rooliaan suhteessa uuteen viestintävälineeseen ja kehysti kirjalliseen ilmaisuun painottuneessa kulttuurissa television merkitystä. *Katso*-lehden historiaa tarkastelevan Sari Elfvingin (2004, 129) sanoin osa lehdistöstä toimi ”television kehityksen vartijana”. Tämä oli havaittavissa esimerkiksi *Peyton Placen* ja *Dallasin* kaltaisten amerikkalaisten viihdesarjojen ankarassa arvostelussa: ne olivat 1960–1980-luvuilla suomalaisessa kulttuurikeskustelussa amerikkalaisen epärealismin, hömpän ja roskan symboleita (ks. Ruoho 2001, 210–213).

Amerikkalainen viihteellinen televisiotarjonta alkoi kuitenkin luonnollista osaksi suomalaista visuaalista kulttuuria 1980-luvun kuluessa. Amerikkalaiset viihdesarjat olivat olleet aiemminkin suosittuja, mutta viimeistään 1990-luvulla myös niiden kulttuurinen asema normalisoitui osana median yleisempää markkinoitumista ja viihteellistymistä. Yhä harvemmin televisiotarjontaa arvotetaan kansallisista, yhteiskunnallisista, esteettisistä tai poliittisista lähtö-

kohdista suomalaisessa valtavirtamediassa, joka tukeutuu tätä useammin ohjelmaesittelyihin, julkishaastatteluihin, mediakohuihin ja markkinointimateriaaliin. (Herkman 2005, 147–149.) Julkisessa keskustelussa painopiste on siirtynyt television kriittisistä arvosteluista ja taustoituksista kaupallisia yleisöjä houkutteleviin ja televisiota mainostaviin oheisjuttuihin sekä kuvailuihin.

Osoitus tästä muutoksesta on *Kauniit ja rohkeat* -saippuasarjan (MTV3) lehdissä saama kohtelu. *Kauniit ja rohkeat* on ensimmäinen Suomen televisiossa päivittäin esitetty saippuaooppera, jonka tarina keskittyy kahden muotitaloperheen ihmissuhdesotkuihin ja romansseihin. Kun MTV aloitti sarjan esittämisen vuonna 1992, lehtikirjoitukset olivat varsin kriittisiä. Sarjaa haukuttiin amerikkalaiseksi roskaksi ja sen mahdollisia haittavaikutuksia suomalaiselle kulttuurille pohdittiin samaan tapaan kuin tv-kritiikissä oli tehty 1960-luvulta lähtien.

Kirjoittelu kuitenkin muuttui 1990-luvun kuluessa. Muutama vuosi *Kauniiden ja rohkeiden* ensiesityksen jälkeen ei moraalisella ja esteettisellä kritiikillä ollut enää lehtikirjoituksissa sijaa, vaan sarjan näyttelijöiden ja hahmojen edesottamuksista samoin kuin sen juonenkäänteistä oli tullut tärkeää ”kansallista omaisuutta”. *Kauniit ja rohkeat* oli 1990-luvun jälkipuoliskolla yksi Suomen suosituimmista tv-sarjoista, joka yhdisti päivittäin laajaa yleisöjoukkoa. Tämän takia ”lehdistö pyrki saamaan osansa sarjan suosioista ja kosiskeli potentiaalista lukijakuntaa julkaisemalla sarjaan liittyvää materiaalia paljon ja usein” (Ukkonen 2000, 258).

Kaupallinen ja viihteellinen televisio normalisoitui osaksi suomalaista visuaalista kulttuuria 1990-luvun kuluessa. ”Kriiseistään”³ huolimatta televisio oli valtavirran mediajulkisuuden kannalta vaikuttavin viestintäväline: se tavoitti laajimmat yleisöt, yhdisti kansaa puheenaiheillaan ja tuotti tunnetuimmat speksaakkelit (ks. Hietala 2000, 170–173; Karvonen 1999, 80; Gripsrud 2002, 260–261; Croteau & Hoynes 2001, 55; Jallinoja 2000, 177). Tämän seurauksena muut viestintävälineet ovat olleet television edessä rähmällään 1900-luvun lopussa ja 2000-luvun alussa.

Markkinointuneessa mediaympäristössä kilpailu julkisuudesta on kovaa, koska julkisuuden avulla kilpailaan myös maksavista asiakkaista: mainostajista ja yleisöistä. Television populaareiksi tekemien aiheiden, henkilöiden ja visuaalisten muotojen kierrättäminen muissa viestintävälineissä on yksi keino yrittää hyötyä television valtavasta julkisuusarvosta. Korostetuimmin tämä on

näkynyt kaupallisessa valtavirtamediassa. Esimerkiksi kaupalliset radiokanavat toistavat taajaan illan televisio-ohjelmia ja televisiosta tuttuja aiheita. Televisiossa ei sen sijaan juurikaan viitata radioon.

Television ja lehdistön vuorovaikutus on kenties mutkikkaampaa. Lehdistö ja painettu sana ovat yleensä olleet Suomessa kulttuurisesti arvovaltaisia (Lehtonen 2001). Tämän takia lehdistö on määrittänyt vahvasti television merkitystä ja on myös ollut tärkeä aihevaranto televisiolle. Televisiouutisissa ja ajankohtaisohjelmissä käsitellään edelleenkin lehdistön esille nostamia aiheita, ja monissa makasiiniohjelmissä on lehdistökatsauksia. *Utisvuoto* (TV1) on suosittu viihdeohjelmaformaatti, joka perustuu lehdistön antiin. On kuitenkin oikeutettua väittää, että edellä kuvaillun *Kauniit ja rohkeat* -esimerkin tavoin kulttuurin virtaus käy yhä useammin televisiosta lehtiin.

Todellisuustelevision 2000-luvun alussa nostama kohu ovat tästä hyvä esimerkki. MTV3-kanavan *Suuri seikkailu*, *Popstars*, *Idols*, *Miljonääri-Jussi*, *Diili* ja *Tanssii tähtien kanssa*, Nelosen *Saari* ja *Suomen Robinson* sekä Subtv:n *Suomen Big Brother* ovat olleet paitsi todellisuustelevision-ohjelmia myös populaari-lehdistössä paljon julkisuutta saaneita tuotantoja. Erityisesti kaupallisten tv-kanavien ja iltapäivä- ja juorulehtien vuorovaikutus on ollut näkyvää. Nimitän omassa tutkimuksessani television vaikutusta iltapäivälehtiin *televisioitumiseksi* (Herkman 2005). Yhtä hyvin voitaisiin puhua koko kulttuurin televisioitumisesta – siinä määrin vaikutusvaltainen television rooli on ollut mediakulttuurin kannalta.

Televisioituminen intermediaalisuutena

Huolimatta internetin ja mobiiliviestintien nopeasta leviämisestä televisio hallitsi 1990-luvun ja 2000-luvun alun julkisuutta niin maailmanlaajuisesti kuin kansallisestikin ainakin niin sanotuissa vauriissa länsimaissa. Televisio saavutti suurimmat yleisöt. Vaikka Suomessa painoviestintä onkin pitänyt pintansa niin mainos- kuin tiedotusvälineenä, televisio on ollut julkisuusarvoltaan omaa luokkaansa. Onkin siksi luonnollista, että television kulttuurinen vaikutus on ulottunut *intermediaalisesti* toisiin viestintävälineisiin (vrt. Lehtonen 1999; Bolter & Grusin 2001).

Televisio on kuitenkin tunkeutunut huomattavasti monisyisemmin ja syvemmin iltapäivälehtien käytäntöihin kuin oletus pelkän populaariviihteen intermediaalisesta vuorovaikutuksesta ennakoisi. Tekemäni määrällinen sisällön-erittely iltapäivälehdistä osoittaa, että televisiota tavalla tai toisella käsittelevän juttu- ja kuvamateriaalin kokonaismäärä kutakuinkin kaksinkertaistui *Iltasanomissa* ja *Iltalehdessä* vuosien 1996–2001 aikana (Herkman 2005, 110). Televisioitumisen yksi ulottuvuus onkin tv-materiaalin huomattava lisääntyminen muissa viestimissä, erityisesti lehdissä. Televisio alkoi luonnollisesti näkyä lehtien sivuilla jo 1960-luvulla, mutta tuolloin tv-julkisuus oli laadullisesti erilaista kuin 2000-luvun taitteessa: 1960–1970-luvuilla lehdissä pohdittiin taajaan television asemaa uutena viestintävälineenä ja tv-keskustelua sävytti vahva moralismi. Tv-julkisuuden painopiste oli yleisradionäkökuulmassa, jota luonnehtivat kansan sivistykseen ja kasvattamiseen tähtäävät tavoitteet, moniarvoisen julkisuuden rakentaminen ja kansalaisyhteiskunnan idean edistäminen (Esim. Ruoho 2001; Elfving 2004).

Kaupallisen ja viihteellisen television aseman vakiintuminen on saanut aikaan sen, että televisiota arvostellaan *viestintävälineenä* moraalisesti aiempaa selvästi vähemmän. Moralismi on toki tärkeä osa myös nykyisiä televisiosta ammentavia kohujuttuja, mutta tämän moralismin tarkoitus on ennen muuta julkisten kohujen nostattaminen ja niiden avulla lehtien myyminen, ei television arvostelu sinänsä (vrt. Lull & Hinerman 1997). Viime vuosituhannen vaihteen iltapäivälehdistä ominaista olikin televisioaiheen yleistymisen muista kuin televisioon varsinaisesti keskittyvissä lehden osissa, kuten tv-sivuilla ja -liitteissä, vaikka televisio sai myös niissä osakseen aiempaa näyttävämpää julkisuutta. Televisioaihe yleistyi erityisesti viihdesivuilla, viikonloppuliitteissä ja etusivuilla tv-julkiksina sekä juoruina, skandaaleina tai kohuina heistä ja heidän ohjelmistaan. Television rooli korostui myös uutisissa yhtäältä tietolähteenä ja toisaalta aiheena. (Herkman 2005, 158–164.)

Nämä muutokset liittyivät paitsi television kulttuuriseen asemaan johtavana julkisuuden tuottajana myös samanaikaisesti tapahtuneisiin mediaomistuksen ja -markkinoiden uudelleenjärjestelyihin. Neljäs valtakunnallinen tv-kanava Nelonen aloitti lähetystoimintansa kesäkuussa 1997. Kanava oli taustayhtiöineen osa Sanoma Osakeyhtiö -konsernia, joten suomalaisen median historiassa johtava lehtitalo ja valtakunnallinen tv-kanava liittyivät ensimmäisen

kerran omistuksellisesti toisiinsa. Kuin vastauksena tähän vuonna 1993 aloittanut Suomen katsotuin tv-kanava MTV3 ja Aamulehti-yhtymä ilmoittivat vuonna 1997 fuusioituvansa Alma Mediaksi. Kun WSOY-kustantamo yhdistyi vielä vuonna 1998 Sanoma Osakeyhtiöön, syntyi vuosina 1997–1998 ennen näkemätön tilanne, jossa Suomen kaupallisia mediamarkkinoita hallitsivat suvereenisti monialaiset konsernit Alma Media ja SanomaWSOY. (Ks. Jyrkiäinen 1997; Näränen 2003.)

Suurkonsernien mediarajat ylittävä omistusrakenne kannustaa viestimiä etsimään *synergiaa* (Croteau & Hoynes 2001, 116–119; Turow 1992). Alma Median ja SanomaWSOY:n osalta tämä toteutui muun muassa konsernien televisiokanavien ja iltapäivälehtien yhteistyönä, jota harjoitettiin esimerkiksi *yhteistuotannoissa* ja *ristiin markkinoinnissa*. Alma Median MTV3-kanavan uutistuotanto näkyi taajaan *Iltalehden* sivuilla. Myös nuorisolle suunnattu *Jyrki*-ohjelma (1995–2001) ja naisille suunnatut *Helmi*-verkkosivut toteutettiin MTV3:n ja *Iltalehden* yhteistyönä.

SanomaWSOY:n *Iltä-Sanomien* on puolestaan tehnyt yhteistyötä Nelosen urheilu-uutisoinnissa (*IS Urheilu-uutiset*), ja konsernin talousalan lehti *Taloussanomien* on ollut mukana tuottamassa Nelosen talousuutisia. Markkinointiyhteistyö on näkynyt puolestaan laajoissa mainoskampanjoissa, joissa toisaalta SanomaWSOY:n Nelonen, *Iltä-Sanomien*, *Helsingin Sanomien* ja WSOY sekä toisaalta Alma Median MTV3, *Iltalehti* ja Radio Nova ovat harjoittaneet konserninsisäistä ristiin mainontaa.⁴ Hyvä esimerkki konsernin harjoittamasta ristiin mainonnasta on WSOY:n runsas mainonta *Helsingin Sanomissa* sekä Nelosen tv-sarjojen runsas mainonta *Helsingin Sanomissa*, sen liitteissä ja *Iltä-Sanomissa*.

Konserniyhteistyötä on helpottanut samanaikainen tekninen kehitys, viestintävälineiden *digitalisointi*. Kun kaikki mediatuotanto, sisältöjen muokaus ja levitys perustuvat nykyään tietokonepohjaiseen teknologiaan, sisältöjen kierrätys viestintävälineestä toiseen helpottuu. Median omistuksen keskittyminen ja teknologinen *konvergenssi*, viestintäjärjestelmien yhdentyminen digitaaliteknologian avulla, liittyvät näin ollen elimellisesti toisiinsa (Mosco 1996, 194).

Televisioitumisen visuaaliset vaikutukset

Koska televisio oli 1900-luvun lopussa julkisuusarvoltaan merkittävin viestintäväline, nimenomaan television kulttuurinen vaikutus on näkynyt muiden viestintävälineiden televisuaalisissa tyyleissä, käytännöissä ja sisällöissä. Esimerkiksi iltapäivälehdissä käytettiin 2000-luvulle tultaessa lisääntyvässä määrin televisiotyylisiä kuvamateriaalia (ks. Herkman 2005, 254–260).

Kuvat saattavat olla ruutukaappauksia, joita on helppo toteuttaa nykyisten kuvaohjelmien ja internetin avulla, tai tv-ruudusta valokuvaamalla napattuja kuvia, joita on helppo käsitellä, muokata ja levittää digitaalisesti. Kuvat voivat olla myös digi-, web- tai kännykkäkameralla otettuja, vaikka niiden ulospano on televisuaalinen. Televisuaalisella ulospanolla tarkoitetaan esimerkiksi televisiosta tuttujen henkilöiden suosimista kuvissa ja televisio-ohjelmien – esimerkiksi uutisten tai *talk shown* – kuvakomposition matkimista. Televisuaalisuudeksi voi mieltää myös lähikuvien runsaan käytön, televisiossa suosittujen graafisten elementtien, kuten tekstipalkkien ja logojen, näkymisen kuvassa sekä sen, että kuvasarjojen avulla loihditaan vaikutelmaa liikkeestä ja muutoksesta. Kuvan autenttisuutta korostava ”suttuisuus” muistuttaa puolestaan sähköistä kuvaruutua.

Yhtä kaikki, sellaisten kuvien käyttö, jotka on alun perin esitetty osana television kuvavirtaa tai jotka muuten tavoittelevat tv-kuvan virtamaista luonnetta, ovat yleistyneet iltapäivälehdissä ja mahdollisesti muussakin populaarilehdistössä. Tähän on ainakin kaksi syytä. Ensiksikin, digitaalisen kuvausteknologian ja tiedonsiirtoverkkojen kehitys on tehnyt tällaisista kuvakäytännöistä aiempaa helpompia. Viestintävälineiden fuusioituminen media-rajat ylittäviin suurkonserneihin vahvistaa edelleen viestintenvälistä vuorovaikutusta ja pienentää tekijänoikeuksista mahdollisesti juontuvia ongelmia. Toiseksi, television valta-asema julkisuuden tuottajana on johtanut siihen, että televisiokuvaa on saatavilla lähes kaikista merkittävistä tapahtumista. Television jatkuva kuvavirta takaa, että tarvittu pysäytyskuva uutis- tai kohuarvon kannalta ”oikeasta hetkestä” löytyy – mikä ei ole taattua esimerkiksi valokuvassa. Televisiokuvan ”todellisuuden paljastava” vaikutus on näin ollen todennäköisempi kuin liikkumattomassa kuvassa.

Toinen televisiosta populaarilehtiin omaksuttu kuvakäytäntö on *sarjallisuus*. Sarjamuotoa on pidetty ominaisena televisiolle, jonka jatkuva ohjelma-

virta täytetään vaihtelevilla ohjelmasegmenteillä (ks. Williams 1975, 60, 78 viite; Fiske 1987, 99–105; Ellis 1992, 140 viite). Television ohjelmakaavioajattelu ja ohjelmavirran jatkuvuuden vaatimus kannustavat sarjaohjelmien tekemiseen. Populaarilehdistössä sarja- ja formaattituotannolla taas houkuttellaan ostajia ja mainostajia. Iltaapäivälehtien lööpit ovat jo jonkin aikaa rakentaneet kohutapahtumista sarjakertomuksia (ks. Bagh & Koski 2000, 2). Juttusarjat ulottuvat kuitenkin yhä useammin myös lehtien sisäsivuille. Myös samalla kaavalla toteutetut juttuformaatit toistuvat lehdestä toiseen. Norman Faircloughin (1997, 87) mukaan muun muassa henkilöhaastattelun muoto on siirtynyt televisiosta lehtiin.

Kuvasarjoja on toki ollut lehdissä vuosikymmeniä, ja sarjallisuutta on käytetty erityisesti kuvareportaaseissa. Kuvasarjojen käyttö on kuitenkin ollut yleisempää kuviin painottuvissa aikakauslehdissä kuin sanomalehdissä (Salo 1995, 134–136). Sanomalehtiin kuvasarjojen käyttö on tullut laajassa mielessä vasta 1900-luvun lopussa, ja kyseinen kuvakäytäntö on selvästi suositumpi populaarilehdistössä kuin laatulehdistössä. Perinteiset kuvareportaasit on koottu ammattivalokuvaajan taidokkaasti ottamista ja tarkkaan valitsemista kuvista, joiden avulla kuvaaja pyrkii nostamaan esille eri puolia jostakin tärkeästä – usein yhteiskunnallisesta – aiheesta. Uudentyyppisissä populaarilehdistön suosimissa kuvasarjoissa ei ole yleensä vastaavia esteettisiä ja poliittisia tavoitteita. Niiden päätehtävä on osoittaa jokin asia ”todella” tapahtuneeksi esimerkiksi juuri televisiokuvan avulla.

Hyvä esimerkki televisuaalisen sarjallisuuden omaksumisesta lehtikuvaikäytäntöön on *Ilta-lehdessä* 16.5.2005 julkaistu etusivujuttu ”J-P Palon raju pidätykset”. Lehden etusivua hallitsee edellä mainitun otsikon lisäksi kuvakollaasi, jossa on kolmen suttuisen kuvan sarja pidätystapahtumasta sekä kuvasta, jossa näyttelijä Palo poseeraa hämmentyneen näköisenä. Palon vasemmalle puolelle on taitettu suurin kirjaimin sitaatti: ”Sattuu, sattuu!” Kuvasarja esitetään kokonaisuudessaan lehden avausaukeamalla kuutena tuhruisena kameräkännykkäkuvana, joista saa juuri ja juuri tolkkua. Jutun ingressin mukaan kyseessä on ”videoklipsi”, joka ”paljastaa, miten kiroileva ja valittava suosikkinäyttelijä heitetään hetkessä poliisiautoon”.

Vastaavaa sarjallisuutta käytetään myös parempilaatuisten, kameralla kuvattujen, otosten yhteydessä. Esimerkiksi Kimi Räikkösen tunnelmia Monacon

Riehuva J-P Palo radoissa maijaan

Videoklipsi paljastaa, miten kiroileva ja valittava suosikinäyttelijä heitetään hetkessä poliisiautoon.

SATTUU, SATTUU!

- **AI V.TU** sattuu! Kello on puoli kolme viime perjantain vastaisena yönä. Ohikulkijan kamerakäynnillä on suunnattu ravintola Kuu Kuu suljettuna olevan Museokadalla. Sisältä kuuluu miehen valittua ja kiroilua. Samana öinä mukana ja kakki poliisia taluttaa kädet selän taakse rautoihin kytketty Jukka-Pekka Palon ulos kadulle. Parkkuihin ja vaaleaan collegepuseroon pukeutunut Palo on kompastua portaisa. Mies pysyy kuitenkin jalollaan, sillä kaksi isokokoista poliisia taluttaa häntä tukevassa käsi-
varsioiteessa.

- Sattu, sattu, sattu! Päästä (epäselvää sokellusta)... Äkkä jumalauta, Palo hauttaa.

Poliisit taluttavat Palon rivakasti kadun toisella puolella odottavaan maijaan, aivan peritään oven ja panevat miehen sisälle. Koko episodi kestäi vain parikymmentä sekuntia.

"Kaikki ohi hetkessä"

- Sattuin kulkemaan Kuu Kuu ohii, kun joku siinä edessä olleista sanoi, että Palo riehuu sisällä, kertoo videoklipin kuvannut mies.

- Kurkasin ikkunasta sisään ja siellä se makasi laiturilla. Henkilökuntaa pyöri siinä vieressä. Samassa tulivat poliisit paikalle.

Mies ei nähty, mitä Palon ja poliisien välillä tapahtui. Kaikki oli hänen mukaansa ohi hetkessä.

Asiakkaat pitivät Paloa aloillaan

Välikohtaus alkoi, kun Jukka-Pekka Palon ja ravintolassa olleiden toisten asiakkaiden välille tuli sanaharkkaa. Erimielisyys johti pian

RISTO KUNNAS

risto.kunnas@iltalehti.fi

tappeluun. Itälehden tavoittaman silminnäkijän mukaan ravintolan henkilökuntaa olleet kaksi naista yrittivät turhaan rauhoittaa miehiä, jolloin muut asiakkaat menivät avuksi ja pitivät näitä erällä toisistaan.

Henkilökunta antoi valomerkin, jotta asiakkaat saataisiin ulos ravintolasta. Toisen tappeluun osallistuneista miehistä suostui poistumaan, mutta Palo ei halunnut lähteä vaan heittäytyi lattialle. Vasta poliisit saivat hänet ulos.

Näyttelijä pani ilmeisesti kovasti vastaan, sillä kiinnioton yhteydessä toinen poliisista sai lieviä vammoja.

Näyttelijä ei kommentoi

Jukka-Pekka Palo vietti yönä putkassa. Hänet päätettiin vapauttaa kuulustelujen jälkeen. Miestä epäillään pahoinpitelystä ja virkamiesten väkivaltasesta vastustamisesta.

Alkoholilla epäillään olleen osuutta Palon käyttäytymiseen. Mies ei suunnannut mitään halunnut kommentoida välitapausta millään tavalla. **VAIKENEE** Jukka-Pekka Palo ei halua kommentoida putkaan päätyttyä välikohtausta.

PALJASTUS

Itälehti kertoi Palon riehumisesta lauantaina.



RAJU PIDÄTTY Kaksi poliisia taluttaa kädet seinän taakse rautoihin kytkettyä Jukka-Pekka Palon ulos kadulle. Parkkuihin ja vaaleaan puseroon pukeutunut Palo on kompastua portaisa. Mies pysyy kuitenkin jalollaan, sillä poliisit taluttavat häntä tukevassa käsi-
varsioiteessa.

Suttuinen lehdessä julkaistu kuvasarja näyttelijä J.-P. Palon ja poliisien kohtaamisesta toimii tapahtuman "todistusaineistona" (Iltalehti 16.5.2005).

F1-osakilpailuvoiton jälkeen kuvitetaan 23.5.2005 *Ilta-Sanomissa* kuuden kuvan sarjalla, joka on kuin jono pysäytyskuvia kilpailun virallista tiedotustilaisuutta rennomman tiedotustilaisuuden televisioinnista. Sarjallisuus rakentaa toisella tavalla televisuaalisen kertovan kuvan vaikutelmaa kuin yksittäisen kuvan kerronnallisuus, joka vaatii yleensä tuekseen joko sanallista kerrontaa tai siihen verrattavia vihjeitä (ks. Mikkonen 2005, 210–213).

Kuvien sarjallisuus muistuttaa televisuaalista tyyliä myös laajemmassa tuotannollisessa mielessä. Edellä mainituissa jutuissa on nimittäin kuvat myös lehtien aiemmista lööpeistä. *Iltalehden* jutussa on kuva edellisen lauantaikeron lööpistä, jossa Palon kerrottiin riehuneen kapakassa ja poliisin saaneen siinä yhteydessä vammoja. Myös kuvateksti muistuttaa tästä lehden aiemmin tekemästä ”paljastuksesta”. *Ilta-Sanomien* pääjutun yhteydessä on puolestaan kuva kaksi viikkoa vanhasta lööpistä, joka kertoi ”Espanjan GP:n voittaneen Kimi Räikkösen Jenni-vaimoltaan saamasta suukosta”. Lehdet viittaavat tällä tavoin aiempiin juttuihinsa ja rakentavat siten kulloisestakin aiheesta sarjamuotoista tarinaa.

Visualisoitumisen yksi piirre on ollut viihdyttävien speaktaakkeliin ja kuvallisten huvitusten lisääntyminen (Darley 2000, 52). Televisio on ollut kenties 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun vaikutusvaltaisimmin visuaalinen viihdyttäjä. Televisio on siksi jättänyt monin tavoin jälkensä lehtien visuaalisiin sisältöihin, käytäntöihin ja muotoihin. Populaarilehdistö on perustavalla tavalla televisioitunut.

Simulacrumin harha: todellisuuden paluu

Lehdistön televisioituminen on helppo yhdistää väitteisiin kulttuurin visualisoitumisesta tai pinnallistumisesta, joiden yhteydessä syyttävä katse suunnataan usein televisioon. Muun muassa Neil Postman (1987) on pitänyt televisiota koko amerikkalaisen kulttuurin pinnallistajana, vaikka ei postmodernista suoranaisesti kirjoitakaan. Myös italialainen kirjailija ja historioitsija Umberto Eco (1985) analysoi Italian televisiota niin kuin ajankohdan postmodernin teoreetikot visuaalista kulttuuria. Econ (1985) mukaan Italiassa oli 1980-luvulla siirrytty ”paleo-televisiosta” niin sanotun uustelevisioon aikaan.⁵ Paleo-televisio

Kunnon bileet!

► Juhlatauella ollut Teemu Selänne lauloi Kimi Räikköselle Maamme-laulun Monacossa.

Urheilu Monacossa



JUHAN NIEMINEN
Morten Carlo

► Olija huikaivat voitonjuhlat Kimi Räikkösellä! Hän hallitsi formula-1:n hoidokkaimman ylivoimaisesti ja hoidokan oli myös kisan jälkeen tunnettu. Jo voittotampun ruis-kuittoja oli epätavallista määrää, joka pöytä ei nimittäin pääse laulemaan maailman yhäloisuuksia, Pariis Hiltonea. Hoitovälillä peräkkäiset veti paita karevissa suojaksi, kun Kimi ryppäytteli tulemaan. Sama glansorotus tunnetuina jatkui McLarenin motorihomessa, kun Kimi lopulta siinä pääsi. Sankarin toivotit terveillä kivi hyvissä vauhdissa ollut Teemu Selänne, joka vetosi voittajan kunniaksi Maamme-laulun.

Kimin voittoa oli jääkiekkosankarin lisäksi Monacossa todistamassa lausa maailmanparhaimpia. Jalapaattolijoista puskalla olivat Zinedine Zidane, Roberto Carlos ja Diego Maradona.

Ja tervet Jenni! Voittopöytä vaimolta tuli taas, kuten kaksi viikkoa sitten Barcelonassakin. Ja sen jälkeen Kimi vetäisikin hyvin antautua oli.

Huikaa ylivoimais
Monacoon kisa oli alusta loppuun Räikkösen huikaa ylivoimais. Meillä ei ollut mitään mahdollisuuksia vastata Räikkösen vahvistin.
Aivan kuten kaksi viikkoa sitten Barcelonassakin, Kimi oli

ensimmäisenä varikkopöydänsä tultuaan ja niin ylivoimaisessa johdossa, että täytyi asemata suojata huolitamata.
— Niin suuria ylivoimaisuuksia näkyi edellisen kerän Michael Schumacherin valtakaudella.
— Tämä on hienoa. Voittaminen on aina hienoa, mutta juuri Monacoon voittaminen on ihan poikkeuksellista. Meidän kokonaistulokset nousivat nyt hyvin. Kyllä nyt on hyvä nyt juhliin, Kimi sanoo.
— Mutta tästäkin voitosta saa kymmenen pistettä, kuten kaikissa muissakin.
— Ainoa hetki ei ole, jolloin Räikkönen nauti epävarmuudesta kilpailun 25 kierroksella, kun Michael Christijan Albers väkijähti autonsa radalle poikittain ja aiheutti kolariin. Turva-auto tuli radalle ja Kimin erumaika häipeni.
— Meillä oli informaatio-ongelma. Tälli määräsi mielit varikolle, mutta olin jo ehtinyt ohittaa porttiin, Kimi kertoi. Tälli muutti nopeasti suunnitelmaansa.
— Tiimi laski nopeasti, että Kimi ehtii saada tarpeeksi erumaika, vaikka tulisi varikolle vasta kilpailun puolivälissä, kuten oli sovitettu. Se oli hieno

takainen paatos, kehuu tallin päällikkö Ron Dennis.
Nyt Kimillä on voittaja-auto
Kimi kehuu McLareninsa erinomaisesta tilastaan, ja syytäkin. Ensimmäisissä aika-ajotissa hän sai jo poikkeuksellisen puoleen sekunnin eron muuhun. McLaren toimi hienosti Barcelonassa karevauhdissaan, ja yhä ylivoimaisena se oli aivan toisenryppäisessä Monacossa.
Auton erinomaisuudesta kertoo sekin, että Juan Pablo Montoya nousi erinä takavirtä vieraanleijalle ja olisi varmasti ohittanut erinomaistensa karevauhdissa Fernando Alonsoa, jos kisa olisi jatkunut vielä parin kierroksen verran.
Hyvä uutinen Räikköelle oli se, että modernit Williamsit (Nick Heidfeld ja Mark Webber) hämäsivät Alonsoa edelle. Näin Kimi sai karevauhdin Alonsoa joutua MM-sarjasta.
— Kirous siitä pojille. Kun alkuaan ei saanut odotettua, on vaikeaa saada sarjan jälkeen kiinni. Mutta nyt näyttää hyvältä. Räikkönen sanoo ja hymyilee onnellisena.



Teemu Selänne lauloi ollen Kimi Räikköselle, joka voitti Monacoon GP:n. Selänneen seurassa oli myös Jenni Dahlman-Räikkönen.

Kimi Räikkönen luultii ollen Monacoon GP:n palkintopöydällä. Voitto oli Räikkösen erinomaista.



KIMI KISAN JALKEEN



Ennen otetaan huikaa läheltäolensa voittaja kunnia... — ja siitä se juttuun aikaa hienoa aine saapuu... — tervet Juhani ja aine taitaa palkintoa ja vähän parempia palkintoja.

Kuvasarja imitoi liikkuvaa kuvaa ja "todistaa", miten formulakuski Kimi Räikkönen käyttäytyy virallista julkisuuskuvaansa rennommin (Ilta-Sanomat 23.5.2005).

oli ollut moderni projekti: sen ytimessä oli perinteinen yleisradiotoiminta ja tiedonvälitys. Paleo-television tehtävä oli välittää kansalaisille tietoa todellisuudesta. Uustelevio on sen sijaan postmoderni viestintäväline, jossa tiedonvälitystä enemmän kiinnostaa itse televisio ja sen suhde katsojiin. Econ mukaan uustelevio puhuukin enemmän itsestään kuin ulkomaailmasta.

Simulaatiokulttuurin tai postmodernin visuaalisen kulttuurin analyysi voidaan liittää kriittisen tutkimuksen perinteeseen, jonka keskipisteessä on ollut luonnollisina pidettyjen valtasuhteiden ja annettuna otetun yhteiskuntajärjestyksen näkyväksi tekeminen. Kriittisen yhteiskuntateorian tavoitteena on ollut paljastaa niitä mekanismeja, joilla kapitalistinen kulutuskulttuuri edistää hallitsevan ihmisryhmän hegemoniaa ja ehkäisee poliittisen tietoisuuden ja toiminnan leviämistä. Frankfurtin koulukuntaan kuuluneiden Max Horkheimerin ja Theodor W. Adornon kulttuuriteollisuuskritiikki kohdistui massakulttuurin näihin puoliin (ks. Horkheimer & Adorno 2004), ja Debordin johtamat situationistit hyökkäsivät suoralla toiminnalla spehtaakkelienvieraannuttavaa vaikutusta vastaan. Myös televisiota kohtaan esitetty kritiikki on usein suunnattu samassa hengessä yhteiskunnan pinnallistumista vastaan.

Kritiikin rinnalla on kuitenkin elänyt myös toisenlainen näkökulma, joka ei ole niinkään paljastanut ”väärän tietoisuuden” syntymekanismeja kuin niitä mentaalisia muutoksia, joita uudet visuaalisen teknologiat ovat laajalti tuottaneet. Esimerkiksi Walter Benjamin (1989c) analysoi 1930-luvulla paino-, filmi- ja ääniteknologian vaikutuksia ihmisten tapaan ymmärtää itseään, kulttuuria ja maailmaa. Vaikka massakulttuurin uusintamistekniikat Benjaminin mukaan tuhoavat taideteoksen perinteisen ainutkertaisuuden ”auran”, tämä ei kuitenkaan väistämättä tarkoita vieraantumista tai siirtymistä ”huonompaan” kulttuuriin vaan kertoo pikemminkin perustavasta muutoksesta tavoissa hahmottaa todellisuutta.

Myöhemmät postmodernit ajattelijat Lyotard ja Baudrillard puolestaan irtautuivat 1970–1980-luvuilla marxilaisista rakenneselityksistä ja antoivat ymmärtää, että materialistiset selitykset ovat yhdentekeviä, koska postmodernissa kulttuurissa ratkaisevaa on ainoastaan pinta, kuva itsessään (*simulacrum*), eikä se, mihin kuva viittaa. Harhaksi oli osoittautunut myös marxilainen olettaus, että kapitalististen tuotantosuhteiden epätasainen jakautuminen ja taloudelliset kriisit johtaisivat väistämättömästi vallankumoukseen.

Vaikka simulaatioteoria irtautui marxilaisesta materialismista, se on myös antanut eväitä kriittiseen tutkimukseen. Erityisesti vuoden 1991 Kuwaitin kriisin analyysi on ollut simulaatiokritiikin näkökulmasta osuvaa: Yhdysvallat kontrolloi tämän niin sanotun Persianlahden sodan aikana voimakkaasti tiedotusvälineiden pääsyä sota-alueelle. Sodasta ja sen uhreista ei välitetty juurikaan reaaliaikaista kuvaa, vaan televisio täyttyi ennen muuta CNN-kanavan yöllisiä pommituksia näyttäneistä kuvista. Tv-ruudussa viuhuvat ammusten ja ohjusten valojuovat ja räjähdykset toivat mieleen lähinnä ilotulituksen. Lisäksi kuvat muistuttivat aikakauden suosittuja videopelejä. ”Täsmäohjusten” kärkiin sijoitetut videokamerat täydensivät vaikutelmaa. Ihmisuhreja ei juuri näytetty, vaan kuvissa nähtiin lähinnä palavia öljylähteitä, tuhottuja panssariajoneuvoja ja öljyn tahrimia eläimiä. Sotaa onkin nimitetty ironisesti simulaatiosodaksi. (Esim. Morse 1991; vrt. myös Kellner 1998, 223–258.)

Sodan simulaatiojulkisuuden paljastamisella haluttiin nostaa esille sodan materiaallinen ulottuvuus ja inhimillinen kärsimys, joka jäi tv-julkisuuden speaktaakkelissa näkymättömiin. Tämä simulaatioteorian kriittinen ulottuvuus tuntuu kuitenkin 2000-luvulle tultaessa pitkälti unohtuneen. Simulaatiokulttuurista puhutaan usein ikään kuin se olisi itsestään selvästi nykytodellisuuden tila. Siihen saatetaan suhtautua jopa utooppisesti ja innostuneesti. Tällainen tekno-utopistinen näkökulma läpäisee helposti puhetta uudesta digitaalisesta viestintäteknologiasta. Ikään kuin digitaalisuus, informaatioverkot ja virtuaalitekniologia olisivat kokonaan irti materiaalisesta todellisuudesta.

Televisioitumisen käsite palauttaa visualisoitumisesta käytävän keskustelun takaisin materiaaliseen todellisuuteen ilman marxilaisen teorian melko yksinkertaista jaottelua perustaan ja päällysrakenteeseen.⁶ Televisioitumisen voi toki tulkita myös osaksi postmodernia simulaatiokulttuuria, jossa kuvat viittaavat toisiin kuviin ja viestintävälineet keskustelevat pikemminkin keskenään kuin niiden ulkopuolella olevan todellisuuden kanssa. Teoreettisesti ottaen *kaikki* esitykset maailmasta ovat simulaatiota. Kuten Zygmunt Bauman (1996, 43) toteaa, postmodernin moraalinen paradoksi on siinä, että irtautuminen annetuista totuuksista antaa ihmisille aidon valinnanvapauden mutta jättää valitsijat kellumaan tyhjän päälle, kun moraalin ankkuria ei voi enää kiinnittää mihinkään.

Visuaalinen kulttuuri kuitenkin ankkuroituu vahvasti materiaaliseen maa-

ilmaan, ja sen eri muodot rakentavat erilaisia suhteita todellisuuteen. Television suhde todellisuuteen on kuvamuotona erityinen riippumatta siitä, nimitetäänkö sitä paleo-televisioksi, uustelevisioksi vai postmoderniksi televisioksi. Televisiota on aina läpäissyt eräänlainen reaaliaikaisuuden aura tai ”suoran lähetyksen lumo” (Salo 1995, 137). Televisio on alun perin toiminut suoran lähetyksen periaatteella, minkä takia sen kuvamateriaalin todistusarvoa on pidetty jopa suurempana kuin valokuvan todistusarvoa. Suoran televisiolähetyksen manipulaatio on ennen digitaaliteknologiaa ollut hankalaa, lähes mahdotonta. Sen, mitä televisio on suorassa lähetyksessä näyttänyt, uskotaan edelleenkin laajalti olevan totta. (Ks. Ellis 1992, 132–138; vrt. Seppänen 2005, 104–105.)

Televisuaalisen kuvamateriaalin käyttäminen lehdessä valjastaa television reaaliaikaisuuden ja todistusvoiman lehden käyttöön. Televisiosta tai vaikkapa kamerakännykällä napatut kuvat vetoavat pikemminkin uskottavaan todellisuussuhteeseen kuin kuvan pintaan. Kuvat ovat usein suttuisia, eivätkä ne täytä lehtikuvan laatukriteerejä. Kuvan sommittelu, rakeisuus ja muut laadulliset seikat ovat kuitenkin toisarvoisia sen rinnalla, että tv-kuva antaa mahdollisuuden kuvamateriaalin saamiseen sellaisistakin tapahtumista, joista se muutoin olisi mahdotonta. Itse asiassa kuvan suttuisuus ja kuvassa näkyvä tv-kanavan logo mielletään usein todisteeksi kuvan autenttisuudesta ja todistusarvosta. Tv-kuvat kiinnittyvät ontologisesti todellisuuteen. Audiovisuaalinen televisio on ikään kuin syrjäyttänyt valokuvan keskeisimpänä indeksisenä kuvamuotona (vrt. Seppänen 2001, 178–179, 201–203; Darley 2000, 51). Myös nykyisen tosi-tv-buumin voi liittää samaan ilmiöön, jossa audiovisuaalinen kulttuuri pyrkii vetoamaan ennen muuta kuvien takaiseen todellisuuteen.

On tietenkin mahdollista postmodernin teoreetikkojen tavoin esittää, että tällaiset autenttisuutta korostavat kuvakäytännöt ovat vain nostalgista kaipausta aikaan, jolloin kuvien takaisella todellisuudella oli vielä merkitystä. Tai että ne ovat vain todellisuuteen ”aidosti” viittaavien representaatiokäytäntöjen pastisseja. (Vrt. Jameson 1991.) Empiirisesti uskottavampi ajatus on kuitenkin se, että median levittämät kuvat ja visuaalinen kulttuuri yleensä ovat nykyisin aiempaa tärkeämpi osa elämismailmaa ja todellisuutta. On puhuttu kulttuurin *medioitumisesta*, millä on tarkoitettu sekä median muotojen, teknologioiden ja sisältöjen räjähdysmäistä lisääntymistä että niiden enenevää vaikutusta kokemusten, elämysten ja tietojen välittäjinä (esim. Thompson 1992, 12–20;

Nieminen 2000, 23–24; Herkman 2001, 18–21). Tästä on kuitenkin pitkä matka väitteeseen, ettei ole muuta todellisuutta kuin mediatodellisuus.

Media ja sen levittämä visuaalinen kulttuuri ovat nykyisin tunkeutuneet lähes kaikkialle, mikä ei poista materiaalista todellisuutta median tai sen kuvien taustalta. Sitä paitsi media on itse hyvin materiaalinen osa todellisuutta. Median kuvastot tuotetaan, levitetään ja kulutetaan jollakin tekniikalla. Kaikki kuvat ovat itsessään materiaalisia: piirrettyjä, maalattuja, painettuja, vedostettuja, tulostettuja, projisoituja, heijastettuja tai muulla tavoin jollekin pinnalle konstruoituja.

Kuvien tuotanto, levitys ja kulutus ovat tekniikan lisäksi sidoksissa poikkeuksesta talouteen. Kuvien tekeminen maksaa kuvamuodosta riippuen muuttamista senteistä miljooniin euroihin. Myös kuvien kuluttaminen maksaa monissa yhteyksissä, vaikka törmäämme myös jatkuvaan ilmaisten kuvien vyöryyn arkisessa elinympäristössämme. Visuaalisen kulttuurin tuotantoa ja levitystä hallitsevat erikokoiset organisaatiot, yritykset ja instituutiot, joiden toiminnalla on hyvin materiaaliset seuraukset. Yhteiskunnalliset päätöksentekuelimet, lainsäädäntö ja kontrollikoneisto osallistuvat konkreettisesti siihen, minkälaisista visuaalista kulttuuria on lupa tuottaa ja levittää missäkin yhteydessä.

Televisioitumisen käsite lähestyy visualisoitumista materiaalisen todellisuuden osana. Televisioituminen nostaa keskiöön eri viestintävälineiden ja kuvateknologioiden suhteet ja ottaa huomioon niiden historiallisen aseman. Viime vuosituhanen vaihteessa tämä on tarkoittanut television johtavaa asemaa julkisuuden tuottajana, mistä on seurannut television kulttuurinen vaikutus muiden viestinten visuaalisiin muotoihin ja sisältöihin. Tätä kulttuurista vaikutusta on puolestaan edistänyt teknologinen kehitys, digitalisointi, mikä on yhtäältä helpottanut eri viestintävälineiden intermediaalista vuorovaikutusta ja toisaalta yhdentänyt eli konvergoinut viestintäjärjestelmiä.

Teknologisen yhdentymisen lisäksi viestimiä on lähentänyt toisiinsa median keskittyminen yhä suurempiin ja monialaisempiin konserneihin. Suurkonsernit hakevat viestinten välisellä yhteistyöllä synergiaetua, joka pienentää tuotanto-, jakelu- ja markkinointikuluja. Kuva-aiheiden ja -muotojen kierrättäminen viestintävälineestä toiseen liittyy siten viime kädessä pikemminkin myöhäismodernin kapitalismin taloudellis-materiaalisiin intresseihin kuin postmodernin kulttuurin pinnallisuuteen (vrt. Jameson 1991). Kuten postmoderni pop-ikoni *par excellence* Madonna ilmaisi asian 1980-luvulla, post-

modernismin kulta-ajalla, aikakauden postmoderneimmassa viestimessä Music Television -kanavalla: ”We are living in a material world.”

Visuaalisen kulttuurin sidos mediatalouden ja -teknologian materiaaliseen todellisuuteen voi kuitenkin tulevaisuudessa tarkoittaa sitä, että television rooli julkisuuden vaikutusvaltaisena areenana heikkenee. Monien kanavien digi- ja maksutelevisio pirstoo televisiojulkisuutta ja -yleisöjä, mikä saattaa vähentää television julkisuusarvoa suhteessa muihin viestintävälineisiin. Voi olla, että televisio ei enää tulevaisuudessa olekaan 1990-luvun ja 2000-luvun alun tavoin viestintäväline, jonka kautta julkkikset ja puheenaiheet nostetaan kansan tietoisuuteen. Televisuaalinen kuva tulee silti säilyttämään arvonsa autenttisuuden todisteena vielä pitkään – mikäli kuvamuotojen historiasta voi mitään oppia. Toinen kysymys on se, kannattaako sitten enää puhua televisuaalisuudesta.

Viidakkokuume polttaa Internet-porno ja rodun spektaakkeli

Susanna Paasonen

”Viidakkokuume” (*jungle fever*) on malarian vanha synonyymi. Erityisesti Yhdysvalloissa, amerikanenglannissa, se yhdistetään valkoisen miehen tai naisen harastamaan seksiin niin sanotun ”toisen rodun” edustajan kanssa. Pornografiassa viidakkokuumetta käytetään rotujen välisen (*interracial*) lajityypin synonyymina, vaikkakin sen sovellukset tuntuvat asettautuvan lähinnä musta–valko-akselille. Tämä on värirajan (*color line*) tutuin sijainti: vaikka kaikenlaiset ”punaiset”, ”ruskeat” ja ”keltaiset” sävyt saattavatkin liukua ihonvärien spektrissä, mustavalkoinen raja toimii sitkeästi perimmäisenä vedenjakajana (Dyer 1997, 51–52).

Viidakkokuumeen valtaama tuntee halua rodullistettua toiseutta kohtaan. Käsite antaa ymmärtää, että kyseessä on nimenomaan objektivoiva ja kokeileva halu rajojen ylittämiseen – viidakossa vierailuun, toiseksi merkityn maistamiseen – enemmän kuin halu ketään tiettyä yksilöä kohtaan.¹ Viidakkokuumeen käsite sisältää myös ajatuksen tilapäisyydestä: malarian tapaan viidakkokuume saa yksilön valtaansa, mutta tähtäimessä ei ole pidempiaikainen viidakkoon muuttaminen saati ikuinen kuumehoure. Viidakkokuume viittaa värirajan ylittämiseen mutta edellyttää myös rajojen uudelleen piirtämistä. Värirajan ylittävä seksi nojaa transgression, rajojen ylittämisen ja normien rikkomisen, kiihottavuuteen ja jännittävyYTEEN mutta määrittää samalla nämä seksisuhteet rajan ja eron käsitteiden kautta.

Tarkastelen seuraavassa pornon, rodun ja sukupuolen yhteenkietoutumia vuosien 2002–2004 aikana keräämässäni kuvallisessa (html-kieltä käyttävän) roskapostiaineistossa². Keskityn aineistoni kaikkiaan 366:sta viestistä erityisesti 32:een viestiin, joiden mainostamat pornosivustot keskittyvät eksplisiittisesti

rodun, etnisyyden tai kansallisuuden esityksiin. Näiden sivustojen – kuten Asian Pounder (”aasialaisjyystäjä”), 8th Street Latinas (”8. kadun latino-naiset”), Wild Latina Girls (”villit latinotytöt”), Interracial Orgasms (”rotujen väliset orgasmit”), Black on White (”mustaa valkoisella”), Black Bros White Hoes (”mustia veljiä, valkoisia huoria”) tai Black Cocks White Sluts (”mustia kaluja, valkoisia lutkia”) – konseptit perustuvat värirajoihin, rotuhierarkioihin ja toiseuden kiehtovuuteen.

Aineistoni ei edusta pornoa ”yleensä” vaan runsaasti mainostavien, roska-postitusta harjoittavien, heteropornoa esittelevien kaupallisten sivustojen tarjontaa sellaisena kuin se roska-postissa näyttäytyy. Tässä tutkimani viestivalikoima myös kärjistää rodullistamisen kysymyksiä poikkeuksellisen terävästi. Luentani ja johtopäätökseni koskevat tätä nimenomaista aineistoa, vaikkakin peilaan niitä myös muuhun pornotutkimukseen.

Käytän artikkelissani ideologisesti ladattua rodun käsitettä kuvaamaan ja kontekstualisoimaan viestien jäykkää eronteon logiikkaa. Rodun käsite ei viittaa neutraalin kuvailevasti mihinkään luonnolliseen ”olotilaan”, vaan kolonialismin ja erottelun historioihin nivelyviin, tyyppittelyjen kautta toimiviin sosiaalisen tiedon tekniikoihin ja luokitteluihin. Rotu on ”olemassa” arkitiedon muotoina, luokitteluina ja oletettuina ”peruuttamattoman eron” merkkeinä (Gates 1986, 5; vrt. Shohat & Stam 1994, 18–25).³

Aineistoni mustan, valkoisen tai aasialaisen kaltaiset tyyppittelyt ovat rodullistetun tieto-vallan⁴ muotoja, joissa värirajaa vedetään suhteessa valkoisuuden normiin. Nämä eronteot eivät ole hienovaraisia, eikä niitä tarvitse lukea rivien välistä: eroja alleviivataan, tuetaan adjektiiveilla, huutomerkeillä ja vastakohtaparien avulla. Stuart Hallin (1999, 153) käsittein kyseessä on ”toisen speaktaakeli”, suurellinen esillepano, jossa esiintyvät ruumiit tyypistetään ja tyyppitellään tylästi ”rotunsa” edustajiksi ja värirajan havainnollistuksiksi. Toiseus tarkoittaa tässä tapoja, joilla ei-valkoisuutta merkitsevät ihonvärit fetissoituvat, saavat merkityksiä ja määrittävät ihmisyyden normina sinnikkäästi toimivaa valkoisuutta (Bhabha 1994, 66–67).

Roskapostiaineisto herättää myös kysymään, millaisia lukumahdollisuuksia kuvia ja tekstiä yhdistelevät viestit tarjoavat pornokuvastojen tulkitsemiseen – kuvien ja tekstin yhdistelmät kun näyttävät ohjailevan tulkintaa melko eri tavoin kuin irralliset pornokuvat tai voimakkaammin juonelliset elokuvat.

Pohdinkin myös omaa tulkintaani ja tulkitsijan paikkaani roskapostiaineistojen äärellä.

Pornomaan eron speaktaakkelit

Pornografia kuvaa arjen kääntymistä orgastiseksi paritteluksi työpaikoilla, autoissa, motelleissa ja makuuhuoneissa. Arki ikään kuin kääntyy nurin paljastaen sen takana piilevän pornografisen ihmemaan, jossa puutetta ei tunneta eikä seksi edellytä tunnesiteitä. Porno on siis omanlaisensa ”viidakko”, joka lupaa kuumaa kosteutta ja eksoottisia kokemuksia. Kirjallista pornoa tutkinut Steven Marcus (1964, 268) kutsuu tätä utooppista pornofantasiaa *pornotopiaksi*, ei-paikaksi, joka voidaan sijoittaa maantieteellisesti melkein mihin tahansa mutta joka sijaitsee viime kädessä tulkitsijan pään sisässä. Marcusin mukaan porno ei piittaa paikkaerityisyydestä vaan lupaa fantasian vapautta ilman yksityiskohtien asettamia rajoituksia (mt., 269). Kuvallinen porno toimii yhtäältä samalla periaatteella, sillä anonyymit asunnot, hotellihuoneet, uimalaatat ja kadut ovat epätiloja, jollaisia voi löytää maasta jos toisestakin. Toisaalta taas kuvien yksityiskohtaisuus, esiintyjien ruumiillinen läsnäolo ja erityisesti viime vuosien ”todellisuus-trendin” korostama arkisuus ja rosoisuus tuntuvat ankkuroivan esityksiä muualle kuin katsojan pään sisälle. Yksityiskohtaisuuden sijaan kuvat kuitenkin operoivat tyyppiteltyjen hahmojen ja tilanteiden varassa, jolloin esiintyjien yksilöllisyys väistyy tuttuuden tunteen tieltä.

Roskapostiviestiaineistoni mainosmainen ytimekkyys ja rakenteellinen samankaltaisuus tukevat ja vahvistavat tuttuuden tuntua. Viesteissä käytetään kuvia, linkkejä ja säästeliäitä tekstikenttiä ja kierrätetään toisista viesteistä tuttuja kuvallisia ja sanallisia aiheita. Viestit pyrkivät herättämään vastaanottajan kiinnostuksen, ja siten niiden perin kaavamaiset sukupuolen ja rodun esitykset ovat oletettavasti omiaan houkuttelemaan vastaanottajia mainostetuille sivuille: ne tarjoavat vinjetin pornon kuvastoon ja sanastoon samalla sekä valottaen että kärjistäen pornon esityskonventioita. Viesteissä teksti ja kuva kietoutuvat yhteen, eikä niitä voi lukea toisistaan irrallisina. Kyse ei ole niinkään kuvateksteistä kuin graafisista kokonaisuuksista, joissa kuva ja sana sekä peilautuvat toisiinsa että määrittävät toisiaan.

Heteropornon sukupuolitettuihin valtasuhteisiin on kiinnitetty runsaasti huomiota, mutta sukupuolen kietoutuminen rodun ja luokan hierarkioihin on tavannut jäädä enemmän sivulauseisiin. Kuitenkin kulttuurintutkimuksessa mantraksi asti toistettu ”rotu, luokka ja sukupuoli” -kolmio on pornossa painava, ja erityisen raskaaksi se muodostuu rotua tematisoivissa pornoteksteissä. Aineistossani rotu tuppaa tyypistymään ensisijaisesti mustan ja valkoisen väli-seksi eroksi, kun taas ”etnisyyden” alue leviää kohti Etelä-Amerikkaa ja Aasiaa.

Laajojen pornoaineistojen – sekä roskapostin että sittemmin internetin massiivisten harrastelijapornotarinoiden – selaaminen on havahduttanut minut toteamaan, että porno on fantasian alueeksi häkellyttävän kaavamaista. Tämän perusteella voidaan joko ajatella, että fantasia noudattaa tiukkoja käsi-kirjoituksia tai että tutkimani pornon kuvaama fantasia on lajissaan kapea (tai ainakin aineksiltaan sangen taloudellinen). Olen itse halukas kääntymään jälkimmäisen vaihtoehdon kannalle. Edelleen näkisin, että tämä kapeus juontuu pornon ”kielioppirakenteesta”, joka perustuu selkeille, helposti tunnistettaville vastakohtapareille sekä tyyppilyille hahmoille, ilmauksille ja tilanteille.

Eron speaktaakkelia rakennetaan erityisesti aineiston kuvissa, joissa valkoinen nainen antaa suuseksiä mustalle miehelle tai musta mies penetroituu valkoisen naisen vaginaan tai anukseen. Ero korostuu entisestään kuvia saatelevissa vastakohtapareille rakentuissa teksteissä. Niinpä mustan ja valkoisen vastakohtaisuutta liioitteleva kuvasto saa tukea pornossa yleisemmin suositusta kookkaiden penisten ja pikkuruisiksi luonnehdittujen vaginojen – ”suuren” ja ”tiukan”, ”valtavan” ja ”piukan” – verbaalisesta vastakkainasettelusta (Paasonen 2005b, 66–68). Tuloksena on speaktaakkeli, joka on uskollinen rotueron logiikalle sekä periaatteelle, jonka mukaan toisilleen vastakkaiset heteroseksuaaliset sukupuolet täydentävät toisiaan:

”Isot mustat kanget naivat valkoisia reikiä!” (Black Bros White Hoes, 30.11.2003)

”Suloiset ja söpöt tytöt saavat mustaa munaa!” ”Kiimaiset tytöt saavat mustaa kyrpää persuksiin!!!” (White Pussy Black Cocks, 3.10.2003)

”Näe tämä nuori lutkapari naimassa ja imemässä valtavaa mustaa hirviökalu!!!” (Monster Cock Farm, 8.5.2003).

Kaikissa mainituissa esimerkeissä mustuus merkitään eroksi, jota vasten nuorten valkoisten naisten oletettu lutkuus, söpöys tai suloisuus voi korostua. Mustat miehet määrittyvät metonymisesti, siis pelkistyvät penikseksi, kun taas ”tyttö” ei kaikissa tapauksissa vaadi valkoisuuden määrettä ollakseen vastaanottajalle sellaisena ymmärrettävä. Pornoroskapostin ”suloiset” ja ”söpöt” valkoiset naiset viittaavat kirjallisuudessa, elokuvassa ja mainonnassa kierrätettyyn representaatioperinteeseen, jossa valkoisuus on tavannut merkitä symbolista ja fyysistä puhtautta, henkisyyttä ja moraalisia arvoja ja mustuus sen vastakohtana eriasteista likaa, sotkua, fyysisyyttä ja elämellisyttä (McClintock 1995, 207–223).

Eryteisesti valkoisia naisia on kohotettu ja hehkutettu kylvettämällä heitä valossa, jolloin heidän ruumiinsa muuttuu eeeriseksi ja enkelimäisen aineettomaksi (Dyer 1997, 76–77, 122–142). Törmäyttäessään lihansa mustaan maskuliiniseen toiseuteen ja antautuessaan ”likaisiin” leikkeihin pornoroskapostin valkoisten naisten ruumiit sekä nojaavat tuttuihin ylevöittäviin representaatio-konventioihin että sekoittavat niiden koodeja paljastaessaan liikaa ja avautessaan väärällä tapaa.

Valkoisuus määrittyy viesteissä normiksi, josta poikkeavat saavat kantaa rodullisen eron merkkiä. Sivustojen nimet ja lyhyet tekstikatkelmat jähmettävät kuvista tehtäviä tulkintoja ja loihdivat esille vastakohtaparien leikin, jota vahvistetaan ”järkyttävän” ja ”todellisen” kaltaisilla adjektiiveilla (vrt. Hall 1996, 18). Viestien rodullistetut ja sukupuolitetut ruumiit toimivat halun merkkeinä, joihin liittyy myös pelon elementti – vaarallinen ja hallitsematon himo (Bhabha 1994, 67, 72; Fanon 1967, 180). Vastaanottajaa kutsutaan nauttimaan värirajan kiihdyttävästä ylittämisestä, jonka osapuolet on naulattu helposti tunnistettaviin asemiin.

Roskapostiaineistoni on kokonaisuudessaan englanninkielistä ja sen sanat ja toimijat ovat palvelimen maantieteellisestä sijainnista riippumatta useimmiten pohjoisamerikkalaisia. Kyseessä ei siis ole niinkään kansainvälinen kuin leimallisen amerikkalainen pornokuvasto, joka on erityisten representaatiojärjestelmien tuotetta. Linda Williams (2004, 270, 272) esittää, että yhdysvaltalaista nykykeskustelua määrittää virallinen ”rotusokeus”, mutta porno tarjoaa tiloja käsitellä muutoin vaiettavia rodullistettuja jännitteitä, historioita ja fantasiaita. Pornon rotuesitykset viittaavat laajaan stereotyyppien kirjoon ja

paljolti orjuushistoriaan linkittyviin rotua ja seksuaalisuutta koskeviin tabuihin. Erityisesti valkoisten naisten ja mustien miesten väliset seksisuhteet olivat orjuusaikana tiukasti kiellettyjä, vaikkakin molempien ruumiit nähtiin toisaalta seksuaalisuuden kyllästäminä (Williams 2004, 271; Wallace 1999).

Georges Bataillen (1986) ajatuksia mukaillen Williams näkee pornon vetovoiman pohjaavan tabun tunnistamiseen ja rikkomiseen. Niinpä aktien kiihottavuus kietoutuu halun lisäksi pelkoon, ja rotutabu täytyy tehdä näkyväksi ja tunnistettavaksi, jotta sen ylittäminen olisi mahdollisimman kiihottavaa. Pornon tyyppittelevät rotuasetelmat ja -fantasiat edellyttävätkin Williamsin mukaan stereotyyppien tuntemista ja tunnistamista, mutta eivät niihin uskomista. (Williams 2004, 281, 284–286.) Vaikka pornon rotuesitykset nojaavatkin epätasa-arvoon ja sorron historiaan, niiden leimaaminen rasistiseksi on Williamsin (2004, 302) mukaan epätarkka tulkinta ”rotujen välisen himon kuvausten tuottamasta visuaalisesta mielihyvästä”.

Williamsin analyysi halusta ja rotutabusta soveltuu hänen käyttämiinsä esimerkkeihin, kuten orjuushistoriaa kuvaavaan *Mandingo*-elokuvaan, mutta ajatusmallin rajat alkavat tulla vastaan pohdittaessa pornorepresentaatioita ja vallitsevaa rotu- ja sukupuolijärjestelmää. Syrjinnästä ja erottelusta huolimatta värirajan ylittäminen on pikemminkin arkinen asia kuin tabu. Tietoinen sokeus saattaa jähmettää etnisistä eroista ja valtasuhteista käytävää julkista keskustelua, mutta tämä ei tarkoita, että seksisuhteiden säätely olisi samanlaista kuin muutama vuosikymmen – saati 150 vuotta – sitten.

Vaikuttaa siltä, että rodullista spektaakkelia rakentavat pornosivustot herättävät pikemminkin eloon *historiallisen tabun* ja toiseen aikakauteen liittyvän rotudiskurssin, joka muuttuu eroottiseksi fantasiaksi ja saa tämän teko-hengityksen myötä lisää elinaikaa. Menneisyyteen kuuluvat rajoitukset ja kuvaukset heijastetaan nykyisyyteen eräänlaisena pornokaikuna, joka toistaa rotuhierarkioiden ja rasmin historian merkitsemiä esitysmuotoja muuntu-neina mutta silti tunnistettavina. Jotta rotutabu tuntuisi yhä tabulta, täytyy kuvien näyttämiä seksiaakteja tukea ja ohjailta eroja kärjistelevän, ylettömän kaksinapaisen puheenparren avulla. Tässä ei ole välttämättä niinkään kyse Williamsin pohtimasta rotujännitteiden työstöstä ja ”sanomattoman sanomisesta” kuin anakronismien pontevasta uusintamisesta.

Kuka pelkää mustaa penistä?

Black Cocks White Sluts -sivuston mainokset (26.7.2003, 28.8.2003) esittelevät valkoisten naisten ruumiita ja kasvoja rajaten mustien miesten ruumiit – sivuston nimen mukaisesti – pois kuvasta penistä, käsiä, reisiä tai alavatsaa lukuun ottamatta. Näin musta mies määrittyy penikseksi ja valkoinen nainen lutkaksi. Tämä yhdistelmä esitetään ilmeisen toimivana, sillä mainoksen taustalla toistuvassa kuvamotiivissa mustat ja valkoiset palapelin palaset lokahtelevat yhteen toisiaan tukien ja täydentäen. Viestin kuvat esittelevät naisia antamassa suuseksiä, naisten vaginaan ja anukseen työntyviä peniksiä sekä naisten kasvoille niin sanotussa rahaotoksessa (*money shot*)⁵ laukeavaa spermaa (vrt. Kalha 2005b, 40–48).

Toisin kuin pornomainoksissa yleisemmin kuvien naiset eivät poseeraa hymyillen kameralle, vaan heidän ilmeensä ovat keskittyneitä ja vakavia (poikkeuksena tästä toimii kaksi rahaotos-kuvaa, jossa naisen nauttiva ilme toimii miehisen orgasmin peilinä). Naisten otsat ovat rypyssä ja leukapielet suuseksin venyttämiä: kuvasto noudattelee pikemminkin kovan pornon groteskia ruumis-esittelyä kuin pehmopornosta lainaavaa estetisoitua ja klassisen sulavaa kuva-ilmaisu. Samaan viittaa kuvien raaka valaistus ja melko karu lavastus.

Kuvissa esiintyvät naiset eivät myöskään noudata pornotähtien kauneusnormeja: pöyheät kampaukset, raskas ehustus, rakennekynnet ja silikonikäsittelyyn viittaavat rinnat loistavat poissaolollaan. Naiset näyttävät eräänlaisilta arkisilta naapurintyöiltä vahvistaen samalla lupausta sivujen autenttisuudesta. Useassa tapauksessa naisten nimi, ikä, asuinpaikka ja toiminnan tausta selvitetään lyhyesti erillisessä ”faktaikkunassa”. Niinpä esimerkiksi sivuston 28.8.2003 lähetetyssä mainoksessa poseeraa 23-vuotias englantilainen Amber, joka ”myönsi rakastavansa isoa mustaa munaa”.

Viidakkokuume-iskulauseita hyödyntävä Black on White (3.4.2003, 12.6.2003) nojaa puolestaan sangen erilaiseen esteettiseen linjaukseen: sileäihoiset, huolellisesti ehostatut ja pornokauneusnormit täyttävät valkoiset naiset katsovat kutsuvasti kameraan suut raollaan, rintojaan ja ruumiinaukkojaan esitellen. Heidän katseensa kutsuvat katsojaa mukaan. Miehet eivät katso kameraan vaan – mikäli heidän kasvonsa ovat ylipäättään näkyvissä – naisia kohti. Niinpä viestin vastaanottaja ei joudu kohtaamaan mustan miehen katsetta vaan voi nauttia tämän ruumiin esillepanosta ja sen työntymisestä kohti valkoisia

naisia. Musta mies keskittyy valkoiseen naiseen, valkoinen nainen taas ottaa kontaktia myös katsojaan.

Nimimerkin Nicole Yum Yum ("Ninni Naminami", 3.10.2003) lähettämässä White Pussy Black Cocks -sivuston mainoksessa on kahdentoista kuvan galleria: sivustolla on mustavalkoisia ja värillisiä sekä erikokoisia kuvia, ja ne peittyvät osin tekstikenttiin. Kookkaimmassa, ylävasemmalla sijaitsevassa kuvassa näkyy miehen kädet, penis ja vaaleahiuksisen naisen pää. Naisen silmät ovat kiinni, huulet aavistuksen verran raollaan ja hän ojentaa leukaansa eteenpäin totisin ilmein. Naisen suusta valuu spermaa ja mies pitää vasemmalla kädellään tämän pään paikallaan. Oikeassa kädessään mies pitelee penistään, jonka spermavana yhdistää naisen suuhun.

Kuvagallerian muissa otoksissa keskitytään mustan peniksen ja häpykarvoista ajellun valkoisen vulvan vastakkainasetteluun. Tästä linjasta poiketen kookas kuva rahaotoksesta ei tarjoa yksiselitteistä rodun spektaakkelia. Miehen iho on sävyltään vain aavistuksen naisen ihoa tummempi ja noudattaa siten pikemminkin Richard Dyerin (1997, 57, 132–140) erittelemää valkoisen naisen ja valkoisen miehen välistä "luonnollista" sävyeroa, joka merkitsee tummemman miehen samalla maskuliinisen vahvaksi. Rotua ei siis tässä tapauksessa merkitä niinkään kuvallisesti kuin sanallisesti: verbaalinen merkki mustuudesta tarttuu kuvattuun ihopintaan ja kääntää sen eron merkiksi. Kuten Stuart Hall toteaa, paksujen huulten, kiharien hiusten ja "katedraalin kokoisten" penisten kaltaiset mustuuden ruumiilliset tunnusmerkit rakentuvat fantasiassa, ja ne saavat merkityksensä rasismien diskurssissa. Rasistisessa diskurssissa ruumiilliset tunnusmerkit toimivat kuvituksena silmille näkymättömistä (psykologisista, kognitiivisista ja poliittisista) eroista: niinpä ihon tummuutta luetaan merkinä vaikkapa peniksen tai aivojen koosta. (Hall 1996, 21, 24.)

Sivustojen White Pussy Black Cocks, Black Cocks White Sluts tai Black Bros White Hoes nimikkeet tuntuvat kommentoivan Frantz Fanonin kolonialismin valtdynamiikkaa tutkivaa klassikkoteosta Black Skin, White Masks (1967). Tämän tyylillisen yhteyden tietoisuus on melko epätodennäköistä, mutta nimikkeiden väliset yhteydet eivät myöskään rajoitu akateemiseen sanaleikkiin.

Fanon pohti teoksessaan kolonialismin tuottamia subjekti-asiemia sekä tapoja, joilla mustan ja valkoisen sukupuolitetut kategoriat hahmottuvat kolonialistisessa suhteessa: musta mies hahmottuu aina suhteessa valkoisiin, jotka

ovat määrittäneet tätä lukemattomien tarinoiden ja anekdoottien kautta (Fanon 1967, 110–111). ”Mustan magian” ja ”eläimellisen seksuaalisuuden” kuvastot ovat vahvistaneet oletusta mustien miesten hallitsemattomasta ja rajattomasta potenssista. Niissä sekä mustan miehen vetovoima että vaarallisuus on seksualisoitu, ja Fanonin mukaan musta mies tyypistyykin viime kädessä pelottavaksi penikseksi: ”Hän on penis”. (Fanon 1967, 126, 170, 177; Hall 1999, 147–148.) Mustan miehen ”hirviömäinen” penis on valkoisen pelon ja fantasian yhteenkietouma, mistä sen liioiteltu keskeisyys pornokuvastoissa osaltaan kertoo (Mercer 1994, 134, 149).

Kuten stereotyypit yleisestikin mustan miehen oletetun valtava penis liittyy muiden historiallisesti muotoutuneiden stereotyyppien ketjuun (mustat miehet valkoisten naisten raiskaajina, eläimellisinä, ruumiinsa määrittäminä ja yliseksuaalisina). Kuten Homi K. Bhabha toteaa, stereotyyppi edellyttää muiden stereotyyppien jatkuvaa ja toistuvaa sarjaa. Toisiinsa kytkeytyvät stereotyypit ovat ambivalentteja ja ristiriitaisia, mutta tämä ei estä niitä toimimasta ja tuottamasta omanlaistaan tietoa. (Bhabha 1994, 66, 77–79.) Stereotyyppien käyttäminen rakentaa maailmaa kaksinaisuusien varaan, selkeiksi järjestyksiksi ja itsestäänselvyyksiksi (Gilman 1985, 27). Näitä itsestäänselvyksiä täytyy kuitenkin lausua ääneen yhä uudelleen ja uudelleen, sillä niiden selitysarvo pohjaa toistolle ja on luonteeltaan perin lipsuvaa.

Stereotyyppioihin keskittyvä luenta voi johtaa ennalta-arvattaviin tulkintoihin ja ylihistoriallisuuden oletuksiin, joissa ei ole sijaa muutoksille tai eroille (Shohat & Stam 1994, 199). Toiston kautta stereotyypit muuttuvat, tulevat kyseenalaisetuiksi ja pysyvät avoimina erilaisille haltuunotoille ja tulkinnoille. Stereotyypit vaeltavat mutta säilyttävät myös siteensä niihin diskursiivisiin järjestyksiin, joiden tuotetta ne ovat. Toisin sanoen rotua koskevat stereotyypit kantavat mukanaan rasmin, orjuuden ja kolonialismin historioita samalla, kun ne nivELYTÄVÄT uudempiin sosiaalisiin järjestyksiin ja valtasuhteisiin ja rakentavat arkitietoa.

Fanon eritteli kolonialismin toimintamuotoja Ranskan Antilleilla ja koston havaintojensa paikkasidonnaisuutta. Tästä huolimatta erityisesti hänen luentojaan mustan miehen ja peniksen välisestä metonymiasta ja mustaan mieheen kohdistuvasta pelosta on sovellettu moninaisiin esimerkkiteksteihin ja sangen usein myös rotua tematisoivaan pornografiaan (esim. Fung 1991; Mercer 1994; Williams 2004).

Gheton vetovoima

Valkoisuuden kategoriaa on määritetty henkisyiden ja erilaisten poissulkemisten kautta. Sen sijaan ei-valkaisuutta merkitsevä ja ruumiiseen takertuva mustuus on mahdollistanut löyhyydessään erilaiset kategoriassa vierailut (vrt. Dyer 1997, 25). Useat pornoviestit hahmottavat ”mustuuden” hyvinkin joustavana kategoriana, jonka merkki värjää kantajansa tämän ihon sävyistä huolimatta. Kyse on ryhmään samastumisesta, sillä nämä viestit esittävät mustat miehet jenginä, jonka keskeinen päämäärä on metsästää valkoisia naisia joukkopanoon. Painotus on eksplisiittisimmillään Gangbang Squad (”joukkopanojoukku”) -sivuston mainoksissa (18.3.2003, 9.5.2003, 21.6.2003, 10.9.2003), joiden otsikkolauseena on vapaasti suomennettuna ”pakkaamme vapamme ja etsimme uhreja” (”We’re packin’ rods lookin’ for victims”). Viesteistä viimeisin esittelee neljän ”miestähdän” kuvagallerian, joista kolme on afroamerikkalaisia ja neljäs vaikuttaisi valkoiselta tai latinolta. Tekstikentässä julistetaan, että ”Me-reisalla on poikaystävä, mutta se ei estänyt häntä ottamasta neljää mustaa mu-naa kaikkiin aukkoihinsa” (10.9.2003). Myös vastaanottajaa puhutellaan joukkion jäseneksi kuvakkeilla, joita klikkaamalla voi ”liittyä nyt”.

Mustan miehen sangen kapea toimijuuden tila pornopostien kuvastoissa tukee ja uusintaa osaltaan tämän tyypistämistä valtavaksi penikseksi. Toisaalta mustien miesten oletetun yliviritetty libido on toiminut myös positiivisena samastumiskohtana. Michele Wallace (1999, 35) on tulkinnut mustien kansalais-oikeusliikkeen myötä syntyneen mustan machon hahmon stereotyyppiksi, joka otti haltuun ajatuksen mustista miehistä aggressiivisen seksuaalisina, kovina ja vaarallisina. Mustan machon stereotyyppi yhdistyi myös auktoriteettiin ja hallintaan. Tuloksena oli eräänlainen supermies, heteroseksuaalisuuttaan korostava macho, joka oli vapauttanut itsensä orjuushistoriasta: ”Tässä oli musta mies kovine falloksineen, ja hän työnsi sitä Amerikan kasvoille” (mt., 36).

Mustien miesten ja valkoisten naisten väliset suhteet olivat Wallacen (1999, 9–11) mukaan sidoksissa mustien naisten marginalisointiin ja hiljentämiseen ”mustaa voimaa” julistaneessa liikkeessä. Toisaalta, kuten mustan machon kuvastoa purkava Eila Rantonen (1995, 120) on todennut, mustat miehet ovat edustaneet länsimaisissa fantasiaissa seksuaalisuutta laajemminkin sekä jaloina villeinä että raiskaajina.

Machous on Rantosen (1995, 129) mukaan ruumiin kultti ja miehisen voiman palvontaa: ”teräksisestä ruumiista tulee esittävä objekti ja halun kohde”. Muutama vuosikymmen sitten muotoiltu mustan machon idea elää ja voi hyvin väkivaltaisuuden ihannointina ja mustan miesseksuaalisuuden mystifiointina (Rantonen 1995, 132), eikä Gangbang Squadin tapaisia sivustoja ole kovin vaikea yhdistää samantapaisiin kuvastoihin. Mustan machon stereotyypin varaan rakentaen sivusto esittää afroamerikkalaiset miehet lihaksikkaina, hallitsevina, yliseksuaalisina ja vaarallisina gheton asukkaina, joiden pääasialliset harrastukset liittyvät laittomuuksiin ja seksiin valkoisten naisten kanssa.

Mustia miehiä parittajina ja varkaina esittävää pornovideota *Let Me Tell Ya 'bout White Chicks* (”anna mun kertoa valkoisista misuista”) tulkitseva Linda Williams tunnistaa sen käyttämät regressiiviset stereotyypit, muttei näe niitä rasistisena fantasiana tai vanhojen stereotyyppien toistona. Hänen mukaansa pornon esittelemä mustien miesten ja valkoisten naisten välinen seksi työstää stereotyyppejä ja tuottaa pornofantasioita, jotka eivät ole vain valkoisten miesten omaisuutta. Fanonin korostama mustaa miestä kohtaan tunnettu pelko on hälventynyt halua lisääväksi jännitteeksi, eräänlaiseksi tabumausteeksi. (Williams 2004, 281–284.)

Williamsin tulkinta korostaa mustan ja valkoisen ihon vastakkainasettelun esteettisyyttä ja visuaalista kiihottavuutta samalla kyseenalaistaen kuvaston lukemisen rasistisena – toki vaikkapa mustan machon kuvaston tunnistaminen on eri asia kuin siihen uskominen. Toisaalta tuntuu vaikealta väittää, että rasismien tarinat olisivat pyyhkiytyneet pois tai että niihin liittyvistä tabuista ja esitysmuodoista olisi pornossa jäljellä enää vain pikantti aromi.⁶ Tämä edellyttäisi pornoesitysten irrallisuutta historiallisista representaatiomuodoista, niiden tuottamista ymmärryksistä ja maailman hahmottamisen tavoista (vrt. Dyer 1993, 1–3).

Kaikki värirajaa työstävä porno on tuskin rasistista, ja sama kuvasto voi asettautua erilaisten fantasioiden aineistoksi. Rasismien poistaminen relevanttina kysymyksenä tai ongelmana ei ole kuitenkaan nähdäkseni perusteltua. Porno sekä nojaa arkijärkeen että tuottaa sitä stereotyyppittelyjen ja assosiaatioiden kautta. Se on uutteran kierrätyksen alue, jonka tuotoksia voi lukea etäännytetysti ja itseparodisina, mutta joiden kiihottavuus nojaa myös hahmojen, aktien

ja asetelmien tuttuuteen ja tunnistettavuuteen. Pornoroskapostin esittelemissä väirajoissa ei ole kyse vain valööreistä, valoisuusasteista, ja sävykontrasteista vaan myös rodun ja sukupuolen tuottamisesta.

Gangbang Squadin mainos (10.9.2003) esittelee turkoosia taustaa vasten viisi nuorta naista, jotka esittävät joukkopanojoukkueen ”halukkaita uhreja”. Kustakin naisesta on melko kookas kasvokuva, lyhyt iän, asuinpaikan, nimen ja tapaamispaikan selvittävä infoikkuna sekä kolme pientä kuvaa, joissa naiset antavat suuseksiä, harrastavat seksiä useamman miehen kanssa ja vastaanottavat rahaotoksen. Kuvien taustat ovat valkoisia ja valaistus terävää: karun dokumentoiva kuvaustapa näyttää todentavan sivuston lupausta ”tavallisista tytöistä” joukko-orgian pyörteissä.

Joukkopano-terminologia viittaa paitsi ryhmäseksiin myös joukko-raiskaukseen, mitä metsästäjien ja uhrien nimikkeet osaltaan tukevat. Mainosiis viittaa mustien raiskaajien stereotypiaan mutta vie siltä samanaikaisesti pohjaa esittämällä naiset vapaaehtoisina osallistujina. Itse asiassa naisten osallistumista motivoidaan sekä halulla, nautinnolla että rahalla: mainokset korostavat naisesiintyjien olevan rivikansalaisia (ei ammattiesiintyjä tai prostituoituja), jotka on houkuteltu tilanteeseen palkkiolla. Rahallinen vaihto kuitenkin asemoi naiset prostituoiduiksi samalla motivoiden naisista käytettävää huoriin ja lutkiin painottuvaa sanastoa. ”Metsästäjien”, näiden ”saaliin” tai ”uhrien” terminologia kun yleensä johtaa jahdin kohteen lutkamaisuuden toteamiseen ja todentamiseen (kuten Gangbang Squad -mainoksen aktikuvan päälle asetussa huudahduksessa ”Mikä vitun lutka”, 21.6.2003).

Rahallinen vaihto on myös keskeistä luokkahierarkioiden kannalta, sillä dollareilla on valta saattaa kaikenlaiset naiset sosiaalisessa hierarkiassa alhaisten prostituoitujen asemaan. Sosiaalisessa asteikossa koulutuksen avulla kiipeävien opiskelijaneitojen seksuaalisuus – ja oletettu seksuaalinen ennakkoluulottomuus – on toistuva aihe myös muissa kuin rotuteemaisissa pornosivuissa. Suositussa juonessa korkeakouluopiskelijaksi nimetty nainen tarjoaa rahanpuutteessa seksuaalisia palveluksiaan miesjoukolle, jonka ainoaksi huviksi ja harrasteeksi esitetään seksin metsästäminen ja aktien tallentaminen: ”Hahhaa! 18-vuotias ensimmäisen vuoden opiskelija, kuinka tyhmiä ne oikein on, hah, no ne tarvitsevat aina käteistä, ja tämä tyttö söi meidän... tota housuista tosi nopeesti!” (Gangbang Squad, 21.6.2003.) ”Panoporukka” panee naista

paikoilleen sekä fyysisesti että kielellisesti – ainakin aktin ajaksi. Vastaava ajatus toistuu myös muiden sivustojen mainoksissa:

Tämä sivusto kertoo veljestä, jolla on kutsumus: naida niin monia valkoisia prinsessoja kuin mahdollista! Hän pookaa näitä lempipaikoistaan, kuten Starbucksilta, K-Martista tai 7-11-kaupasta, vie heidät kotiinsa ja viekoittelee heidät isolla mustalla munallaan! On hämmästyttävää mitä muutama satku tekee tyhmälle valkoiselle nartulle! (Black Bros White Hoes, 30.11.2003.)

Sekä pornomainosten naiset että miehet on sidottu eksplisiittisesti luokkahierarkioihin, mistä jo näiden suuhun laitetut huudahdukset kielivät. Constance Penleyn (2004) mukaan niin sanotun valkoisen roskaväen, *white trashin*, estetiikkaan kuuluva roisin huumorin viljely ja ”huonon maun” huoleton esittely vaatetuksissa, ehostuksissa ja kielenkäytössä haastaa valtakulttuurisia normeja (mt., 312–313). Penleyn luennassa ”huono maku” saa karnevalistisia ulottuvuuksia erityisesti pornoelokuvien huumorissa, jossa *white trash*-estetiikka kukoistaa.

Aineistoni huumori noudattelee Penleyn erittelemää roisiutta, eivätkä kovin pornon esittelemät limakalvot, ruumiinaukot ja -nesteet tahki akteihin painautuneet ruumiit ylipäättään taivu valtakulttuurisiin makunormeihin (Kuhn 1994, 20–21; Kipnis 1996, 137–140). On kuitenkin eri kysymys, haastaako roisuus luokan tai rodun varaan rakentuvia hierarkioita ja sosiaalisia normeja. Aineistoesimerkeissäni pornon ja pornoesiintyjien ruumiiden merkitseminen luokan avulla kun auttaa pikemminkin vahvistamaan eroja. Jos valkoisia naisia kuvataan usein valkoisen roskaväen edustajiksi, työväenluokkaisuus tapaa olla normi sekä ei-valkoisten naisten että miesten kohdalla. Tuloksena on pornotopia, jossa työväenluokka parittelee uupumatta.

Chilipippurin polte

Lukuun ottamatta Interracial Orgasms -mainosta (5.7.2003), joka lupaa kaikkien rotujen orgastista yhteistyötä ”rodullisen suvaitsevaisuuden” edistämisen nimissä, aineistossani rotua eksplisiittisesti tematisoivat viestit toimivat

yksiselitteisemmän eron varassa. Mustat miehet saavat pareikseen valkoisia naisia (10), kun valkoisille miehille tarjotaan aasialaisia (8) tai latinonaisia (7). Aineistossani on myös esimerkkejä mustiin naisiin (1) ja japanilaisorgioihin (2) keskittyvistä sivustoista, minkä lisäksi rotu toistuu toki vähemmän suurellisesti eräänlaisena sivujuonteena myös muissa mainoksissa – erityisesti niiden keskityessä kookkaisiin peniksiin. Kaiken kaikkiaan mustavalkoinen yhdistelmä ei siis ole rotuaiheisissa mainoksissa määrällisesti hallitsevin, mutta myös muut väirirajan ylitykset tapaavat olla tiukan säädelyjä. 8th Street Latinas (5.9.2003, 13.11.2003, 12.12.2003, 6.2.2004, 2.4.2004) -sivuston mainokset havainnollistavat tätä säätelyä:

Kuinka moni teistä on nähnyt kuumia latinonaisia ja halunnut vain päästä kiinni ruskettuneeseen mehukkaaseen perseeseen? No, minä olen yksi näistä ja niinpä perustin täydellisen sivuston. Käyn etsimässä epätoivoisia latinobeibejä, jotka koittavat saada kansalaisuuden, ja huijaan heitä uskottelemalla, että voin auttaa heitä. Heidän täytyy vain tulla luokseni pitämään vähän hauskaa eli naimaan...

Sivuston peruskonsepti pohjaa valkoisen amerikkalaismiehen ja tämän halun kohteena olevien, asumisoikeus- ja kansalaisuusongelmien kanssa painiskelevien ”kuumien” latinonaisten väliselle valtasuhteelle. Painotus korostuu entisestään viesteihin sirotelluissa kutsuissa: ”katso kuinka kuumia ja epätoivoisia beibejä pannaan halvalla”, ”haluatko nähdä kun nuoria kuumia latinonaisia huijataan seksiin? ja ”nuoret ja ruskeat latinonaiset tekevät mitä tahansa saadakseen kansalaisuuden!”

Ilmeisen fiktiivinen kertomus tuottaa sivustolle erityisen tulkinnallisen viitekehyksen: kertojanäänänen kanssa liittoutuva käyttäjä ”tietää” enemmän kuin kuvissa ja videoissa esiintyvät naiset, tuntee juonen ja sen mahdollistaman sadistissävyyisen jännitteen. Mainos ei siis kuvaa niinkään yksittäisiin latinonaisiin kohdistuvaa halua vaan sijoittaa halun – sen ilmaisemisen ja tyydyttämisen yritykset – jäykkään valtasuhteeseen, joka on sidottu kansalaisuuteen, sukupuoliin ja etnisyyteen. Siinä naisille varattu toimijuuden tila on äärimmäisen rajattu. Naisten osallistuminen seksiin motivoituu katteettomilla lupauksilla, jotka eivät tule johtamaan kansalaisuuden myöntämiseen tai heidän ”amerikkalaistumiseensa” vaan jotka ylläpitävät hallitsevaa asiantilaa.

8th Street Latinas on yhdellä tapaa humoristinen ja toistaa Penleyn pohittua kuritonta, hyvän maun normeja vastaan tietoisesti rikkovaa naurua. Toisin kuin Penleyn erittelemissä esimerkeissä, naurun kohteena ei tosin ole heteromies eikä tämän elin, vaan vitsin kärki (amerikkalaisittain ”*the butt of the joke*” eli ’vitsin takamus’) osuu latinonaiseen ja heidän oletettuun herkkäuskoisuuteensa.

Kussakin mainoksessa esitellään yksi videon pääosassa oleva nainen ja videon aktiukohtauksia esittelevä kuvagalleria. Sivustojen taustaväri on vaalean beige ja 8th Street Latinas -otsake on sävytetty Meksikon lipun värein vihreällä, valkoisella ja punaisella. Kompositio täydentyy ilmeisesti sekä meksikolaisuutta että kuumaa toimintaa symboloivilla chilipippureilla. Kuvagalleriassa on 8–12 kuvaa, jotka esittävät pariskunnan tapaamista, riisuutumista, suuseksiä, penetraatiivista seksiä ja rahaotoksen. Kuvien ympäristöt ovat korostetun arkisia: parit tapaavat kadulla tai kaupassa ja akti suoritetaan useimmiten samassa makuuhuoneessa, jossa on siniruutuinen päiväpeitto, puinen sängynpäätty ja lampetti.

Vaikka sivustolla yritetään luoda mielikuvaa autenttisuudesta, kohtaukset on epäilemättä lavastettu ja käsikirjoitettu. Toiminnan todellisuus tai sen puute ei kuitenkaan ole sivuston vetovoiman salaisuus. Tärkeämmäksi nousee rotuun, sukupuoliin ja luokkaan nojaavien valta-asetelmien kiihottavuus. Valtasuhteet, kontrolli ja hallinta ovat sinällään keskeisiä kaikenlaisessa pornossa. Rodun, luokan tai sukupuolen kategoriat auttavat rakentamaan selkeitä rooleja, toimijuuksia, henkilöhahmojen välisiä suhteita ja jännitteitä. Viettelijän ja vietellyn, opettajan ja oppilaan, aktiivisen ja passiivisen tai jopa ”herran” ja ”orjan” roolit toistuvat, vaihtelevat kohtauksesta toiseen ja mahdollistavat pornon katsojan tai lukijan näkökulman liukumien.

8th Street Latinas -viesteissä minua häiritsee esitetyn valta-asetelman lukijutuneisuus. Linda Williamsia mukaillen viestien kuvaaman väriajan ylittämisen voi liittää tabun kiehtovuuteen sekä stereotyyppihin liittyviin fantasioihin, mutta voidaan myös kysyä, millaisia fantasioita sivusto ylipäättään rakentaa tai tukee. Sivuston perusjuoni erotisoi taloudellisille ja sosiaalisille hierarkioille pohjaavaa epätasa-arvoa sitoen samalla halun, seksiaktin ja niistä nauttimisen rodullistettuun ja sukupuolitettuun valtasuhteeseen. Itseäni vaivaa tämä valta-asetelman kirjaimellisuus, joka ei anna tilaa henkilöhahmojen suhteiden muutoksille tai liukumille. Seksualisoidut latinonaiset toimivat halun

kohteina, joita vasten ”meidän” – eli vastaanottajien valkoisen heteromiehen kerronnan ja kamerakulman kautta rakentuva – kuvitteellinen kategoria hahmottuu.

Aineistoni herättää myös pohtimaan poissaoloja: yhdessä viestissä nähdään japanilaismiehiä, mutta muutoin pornopostissa ei näytä olevan tilaa aasialaismiehille. Tämä koskee pornoa laajemminkin, sillä kuten Richard Fung (1991) on todennut, pornossa ei aasialaismiehiä juurikaan esitellä.⁷ Kun mustaa miestä määrittävät machous ja villi seksuaalisuus, aasialaismies on orientaloitu naiselliseksi ja heikoksi, joka täyttää maskuliinisen viriliteetin ihanteita huonosti (myös Mercer 1994, 133).⁸ Jos musta mies siis tyypistyy fanonilaisittain suureksi mustaksi penikseksi, aasialaismiehen penis loistaa poissaolollaan (Fung 1991, 148). Homopornossa aasialaismies tyypistyy vastaanottavaksi anukseksi (Fung 1991, 153). Heteropornossa häntä ei puolestaan näy juuri lainkaan.

Sen sijaan orientaloitu aasialaisnainen haluaa amerikkalaista (eli valkoista) penistä: ”Yuki rakastaa amerikkalaista munaa. Niin paksu, pitkä ja vahva”, julistaa nimimerkki Tamiko Grripin lähettämä mainos (13.10.2003). Viestin aihealue asemoi lähettäjäksi japanilaisnaisen: ”Olen eksoottinen tyttö Japanista. Kerroinko, että tykkään imeä palleja?” Viestin kahdeksassa kuvassa Yukiksi nimetty nainen antaa suuseksiä miehelle (6), tyydyttää tätä kädellään (1) ja tulee tämän penetromaksi (1). Kotoisessa tilassa kuvattu mies näkyy kuvissa lähinnä peniksenä, reitenä tai penistä Yukin suuhun ohjaavana käsivartena. Viestin englanninkielinen teksti puhuu amerikkalaisesta peniksestä määräisen artikkelin kera (”the American cock”), joten miesesiintyjän voi ajatella edustavan yleistä kansallista – imartelevan mittavaa ja jäntevää – penistä, jonka varteen (oletettu valkoinen amerikkalainen mies)katsoja voi itseään sovitella.

Toisaalta kansallinen penis täytyy ankkuroida johonkin mieshahmoon, jotta sen valkoisuudesta voidaan varmistua – sillä ihonvärihän ei välttämättä toimi tällaisena merkitysten ankkurina. Niinpä yhdessä kuvassa nähdään nuorehko, melkoisen lihaksikas mies, joka katsoo käsi lanteellaan leväten alaspäin eteensä kumartuneeseen, penistään imevään Yukiin. Miehen rintalihakset näkyvät selvästi, mutta tämän ilmeettömät, huolitellut, viiksien, parran ja pulisonkien komistamat kasvot eivät ilmaise mitään erityistä tunnetta tai kiihtymystä. Yuki kannattelee miehen kiveksiä käsissään ja imee peniksen kärkeä posket lomollaan. Valkoisen miehen vaaleanpunainen penis ja karvoista ajellut siloiset

kivekset ojennetaan kuin tarjottimella katsojan silmille ja Yukin työstölle. Miehen jämärän jännitetty asento, lihakset, maskuliininen kasvokarvoitus ja totinen ilme kuitenkin torjuvat muutoin ilmeistä feminiinisen haavoittuvaisuuden vaikutelmaa, johon vaaleanpunainen liha ja passiivisuus vihjaavat.

Reissumies ja ulkomaan ihmeet

Orientalististen fantasioiden lukeminen aineistoni viesteistä ei vaadi erityisen analyyttistä silmää tai herkistynyttä katsetta. Toistuvassa asetelmassa valkoinen amerikkalaismies harrastaa seksiä rodullista, etnistä tai kansallista toiseutta edustavan naisen kanssa, joka typistyy rotunsa, etnisyytensä tai kansallisuutensa edustajaksi.

Indian Roadtrip -mainokset (3.8.2003, 29.8.2003, 6.10.2003) viittaavat teksteissään tabuihin ja herättävät eläinkuosien ja mustan taustavärin avulla eksoottisuuden ja villiyyden tuntua. Viestien kuvissa poseeraa pitkä- ja tummahiuksisia, sileäihoisia nuoria naisia seksiakteissa sekä pin-up-tyyppisissä poseerauksissa ruumiinaukkojaan esitellen. Jasmine Flowerin eli ”jasmiininkukan” lähettämässä viestissä (6.10.2003) luvataan ”hämmästyttäviä intialaislutkia”, ”siivottomimpia ja eksoottisimpia intialaisnaisia” ja ”ylellisiä intialaisia, piukkoja kisuleita”. Teksti tukee kuvakollaasia, jossa Taj Mahalin siluetti yhdistyy keltaisen ja oranssin sävyiseen auringonlaskun hämyyn viittaavaan pohjaväriin, pin-up-poseeraukset rinnastuvat digivideokameran ja kuvauslamppujen kuviin, ja kaljuuntuva laiha valkoinen mies työntyy epämiellyttävään oloisessa kyykyasennossa raajansa levittäneeseen nuoreen tummahiuksiseen naiseen.

Indian Roadtrip punoo orientalismin juonia poikkeuksellisen tiuhaan kuvaillemalla ”nuoria seksinnälkäisiä viidakon jalokiviä”, ”intialaisia tabu-seksiakteja” sekä ”upeita intialaisia lutkia”, jotka ”paljastavat genitaali-jalokivensä!” Viestit kierrättävät siirtomaajalokivien tuttua ilmausta Intiasta brittiläisen imperiumin kruununjalokivenä ja siirtävät sen pornon maailmaan kuvaamaan intialaisia naisia ja – pornolle ominaisessa metonymisessä liukumassa – näiden vaginoita valkoisten amerikkalaismiesten käsille ja peniksille avoimina, poimimista ja haltuunottoa odottavina ”jalokivinä”. Vastaavasti Intia määrittyy viidakoksi, kuumaksi seikkailuksi, jossa himokkaat olennot odottavat vierailijoita.⁹

Orientalismin yleistä juonta varioiden Indian Roadtrip samastaa Intian ja eksoottisen naisseksuaalisuuden toisiinsa: molemmat lupaavat aistillisuutta ja odottavat ottajaansa (Said 1995, 207–208, 222; Sawhney 1995, 200–202). Sivuston matkaan viittaava nimi luonnehtii sivuston perusjuoneksi matkakertomuksen, jonka Edward Said (1994, 202–203) näkee kolonialistisen kertomuksen ydinmuotona: matkakertomuksessa valkoinen miespäähenkilö kohtaa toiseuden, joka joko säilyy täydellisenä arvoituksena tai alistuu koloniaaliselle katseelle ja määrittyy sen ehdoin. Indian Roadtripissä eksoottinen toiseus tabuakteineen pysyy arvoituksena mutta paljastaa auliisti salojaan länsimaiselle vierailijalle, jolla säilyy määrittelyvalta suhteessa kosteiksi ja hedelmäisen kypsiksi luonnehdittuihin ”jalokiviin”. Sivusto jäsenyy matkakertomukseksi, jonka valkoinen miespäähenkilö on luvannut tallentaa huolellisesti. Sivulla vierailija voi siten osallistua virtuaalimatkalta auringonlaskun kajossa paljastuvien jalokivien maahan.

Jos afroamerikkalaisia miehiä esittelevät mainokset nojaavat mustan machon ikonografaan, ei ulkomailla matkaava tai muutoin viidakkokuumetta poteva valkoinen mies näyttäyty sen vähempää machona. Valkoinen mies ei ole välttämättä moniulotteisempi hahmo, mutta hänen toiminnan tilansa on huomattavasti laajempi, eikä rotu tai machous toimi vastaavanlaisena rajoittavana ja ylimäärittävänä haarniskana. Pikemminkin valkoinen mies on ”matti meikäläinen”, joka nauttii sekä kertojanäänän että näkökulmakameran hallinnan etuoikeudesta ja esittelee ruumistaan pornon normatiivisena (ikään kuin eron merkeistä vapaana) peniksenä. Viestit eivät korosta valkoisen miehen valkoisuutta teksteissä eikä kuvauksissa, vaan tämän asema hahmottuu toimijuuden kautta ja suhteessa rodullistettuihin toisiin.

My Sex Tour -sivuston mainoksia (19.3.2003, 1.5.2003, 15.6.2003) somistaa eurooppalaisten lippujen rivistö: Unkarin, Tanskan, Britannian, Hollannin ja Norjan lippujen päälle on aseteltu huudahdus ”Seksiä!” Sivuston ideana on esitellä kertojanäänän ja tämän ystävien villejä kokemuksia Eurooppaan suuntautuneilta lomilta. Samoin kuin intialaisessa matkakertomuksessa, miehet selostavat kohtaamisiaan ”kuumien ja rivojen” naisten kanssa. Mainosten kertojanäänänä toimiva amerikkalaismies projisoi villin ja lutkamaisen naisseksuaalisuuden Euroopan kaupunkeihin, jotka avautuvat vastaavanlaisena pornotopiana kuin fantastinen Intiakin. ”Riettaiden” ruotsalaisnaisten,

”syntisen” Amsterdamin tai Pariisin kaltaiset hahmotukset ovat kiertäneet yhdysvaltalaisessa populaarikulttuurissa tiuhaan jo vuosikymmeniä ja niiden tuottamat tyypittelyt ovat tuttuja ja tunnistettavia myös kansainvälisemmin.¹⁰ Euroopan seksimanner on kenties viidakoksi viileä mutta kuitenkin kyllin vieras erottautuakseen amerikkalaisarjesta.

Mainosten kertojanääni esitellään pipopäisenä, tuttavallisesti kameraa kohti virnistävänä miehenä. Miehen kohtaamien eurooppalaisnaisten kirjo muodostaa puolestaan yhdeksän pienen kuvan gallerian, jossa naiset poseeraavat puolilähikuvissa pääosin yläosattomissa, paikoin penistä imien. Jokaisesta matkalla kohdatusta ja kameroiin tallennetusta naisesta on kookas esittelykuva sekä neljä pienempää, seksiaakteja (suuseksiä, ryhmäseksiä, penetraatiota ja rahaotosta) esittelevää kuvaa. Näitä saattelee pornoroskapostin kaavoista tuttu infolaatikko, jossa tarjotaan naisen nimi, ammatti ja asuinpaikka sekä kuvaillaan kohtaamista tämän kanssa. Naiset ovat ulkomaalaisuudessaan vieraita mutta samalla auliudeltaan ja ulkomuodoltaan pornosta tuttuja.

Kuvia tulkitsevana suomalaisnaisena mainoksen näkökulman hahmotaminen vaatii minulta pientä säätöä: yhtäältä kuulun My Sex Tourin esitelmien eurooppalaisnaisten kategoriaan, toisaalta tunnistan kertojanäänen toiseuttavan ja tyypittelevän näkökulman ja mainoksen katsojalle tarjoaman tirkistelyaseman. Yhtäältä minulla on pääsy lomailevien miesten näkökulmaan ja ulkopuolisen tarkkailijan rooliin, toisaalta taas olen melko lähellä kuvien vieraksi ja jopa eksoottisiksi kehystettyjä naisia.

En usko että tällaisten pornokuvastojen äärellä voidaan varsinaisesti puhua henkilöhahmoihin samastumisesta, sillä henkilöhahmojen sijaan katsojille tarjotaan helposti tulkittavia, karikatyyrimäisiä tyyppejä. En siis usko mieskatsojien erityisesti *samastuvan* sivuston mieshahmoihin tai naiskatsojien sen naishahmoihin enkä samastumisen liikkuvan ristiin, henkilöstä ja tilanteesta toiseen. Pornon henkilöhahmot tarjoavat ylipäättään hyvin vähän tarttumapintaa, joten katsomisen tapa on nähdäkseni ulkopuolinen ja etäännytetty: kaikki esitetyt hahmot ovat etäisyyden päässä ja katseen kohteena mutta eri tavoin. Kerronnan teorian käsittein kyse on pikemminkin fokalisaatiosta eli siitä, kenen näkökulmasta kertomus kerrotaan ja kenen toimintaa tullaan samalla oikeutetuksi (vrt. Genette 1986, 185–188). Fokalisaatio ei edellytä näkökulmaan samastumista vaan kuvaa esittämisen ehtoja ja rajauksia sekä eri

esiintyjille annettua toiminnan tilaa. Aineistoni esimerkiksi fokalisoituu pääosin valkoisten amerikkalaisten heteromiesten näkökulmasta.

Rajojen vetoa

Länsimaisen pornon historiassa on pilkattu sukupuolisiveyttä, papistoa ja vallanpitäjiä, esitetty ja määritelty naisen halua sekä erilaisia ”ruumiin salaisuuksia”. Pornotarinoita julkaistiin samoissa halvoissa painotaloissa kuin 1700- ja 1800-lukujen vallankumouskirjallisuutta ja erityisesti markiisi de Saden fiktioita on tavattu tulkita suorastaan ohjelmallisina hyökkäyksinä hallitsevia valta- ja moraali-instituutioita kohtaan. (Bataille 1986; Hunt 1996; Laqueur 2003.) Surrealistit lukivat Sadea oppi-isänään ja myöhemmät intellektuellit ovat tulkinneet pornon vallankumoukselliseksi halun areenaksi, jossa konventiot saavat kyytiä ja halu vapautuu porvarillisen kurin ikeestä. Kirjallisen pornon lisäksi kumouksellisuuden ituja on luettu myös audiovisuaalisen pornon eri muodoista, mutta feministisen pornokritiikin ja sitä seuranneiden ”seksisotien” jälkimainingeissa pornon radikaali potentiaali tavataan sijoittaa seksuaalisten alakulttuurien tuotteisiin ja harrastelijapornoon valtavirtaisempien heterokuvastojen sijaan (vrt. Kipnis 1999; 2004).

Pornossa moraalikonventiot ja makunormit kumoutuvat, tabut rikkoutuvat ja luokkarajat ylittyvät: Toisilleen tuntemattomat harrastavat spontaania seksiä keskenään. Henkilöt nauttivat ennen kokemattomista akteista – kuten anaaliseksiä, ”syväkurkku”-suuseksistä, ryhmäseksistä tai sadomasokistisista akteista – ja päätyvät ennalta-arvaamattomiin tilanteisiin ”itsensä unohtaan” ja himolle antautuessaan. Pornossa sekä korostetaan että ylitetään rajoja, kokeillaan uusia akteja ja rajojen ylittämisen myötä luvataan yhä suurempaa kiihtymystä ja nautintoa.

Kyseessä on samantapainen jännite ja halu, jota Georges Bataille (1986, 256) pohtii tabun ylittämisenä. Koska seksuaalisuus on erilaisten tabujen säätelemää, niiden ylittäminen pakottaa yksilön jonkinlaiseen ristiriitaan. Bataillen mukaan tämä konflikti tuottaa halua ja nautintoa, joita ei voi täysin tavoittaa kielen avulla. Tabujen ylittäminen ei kuitenkaan merkitse niiden tuhoamista, sillä kaikki kiellot ovat rikottavissa ja rikkomisen myös vahvistaa niitä: tabu siis

muovaa halua kieltäessään sen (Bataille 1986, 63–64, 107). Rajojen ylittäminen edellyttää rajaa tai normia, joka jäsentyy ylittämisen hetkellä uudelleen (Bataille 1986, 36; Foucault 1998, 73; Ahmed 2000, 84). Tässä on mahdollisuus sekä uusintamiseen, muutokseen että monitulkintaisempiin toistotekoihin.

Tutkimani rodusta speaktaakkelia rakentavat pornosivustot korostavat väri-rajvoja sekä visuaalisesti ihonvärien välisinä kontrasteina että tekstuaalisina tyyppittelyinä ja nimityksinä. Rotu, etnisyys ja kansallisuus fetissoituvat, jolloin niiden määrittämien rajojen ylittäminen on mahdollisimman näyttävää. Tällöin nämä rajat tulevat kuitenkin uudelleen muotoiluiksi ja alleviivatuiksi rasismien historiasta kaivetuilla esityskonventioilla. Vaikka mikään toisto on tuskin koskaan identtinen ja siten yksinkertaisen uusintava, näyttää aineistoni kuvaavan rodullistettuja eroja ennalta-arvattavien hierarkioiden järjestelmänä, stereotyyppinä ja niiden ketjuina. Linda Williamsin tapa lukea stereotyyppittelevää pornoa tabun viehätystenä ja fantasiana on herättänyt minussa toivoa toisenlaisista luennoista. Optimismini on kuitenkin karissut pornoviestien äärellä, joiden toisteisuus on kyseenalaistanut haluani lukea niitä myötäkärvaisemmin tai rasismien kysymystä vältellen.

Aineistoni ilmentää kenties liiankin hyvin Richard Fungin (1991, 160) toteamusta, että kiihottavuus tavataan ymmärtää pornossa tavattoman kapealla tavalla. Viesti toisensa perään toistaa samoja asentoja, ilmeitä ja ilmauksia. Toisto on siinä määrin mittavaa, että huomaan arkistoineeni kuvia tulkinnallisesta uupumuksesta kertovilla nimillä, kuten ”samaa.jpg” ja ”taas_tata.tiff”. Fanoniin pohjaavat keskustelut mustan miehen peniksestä, orientalismikriittiset kirjoitukset kolonialismin erotisoinnista tai mustan machon stereotyyppiat ovat kaikki löytäneet aineistosta kuvituksen. Toisin sanoen hyvinkin yleistävät ja representaatiomuotoja tyyppittelevät, eri vuosikymmeninä erilaisissa teoreettisissa viitekehyksissä tuotetut ja eri vuosikymmeniä ja -satoja tarkastelevat tutkimustekstit saavat aineistostani oppikirjamaisia havaintoesimerkkejä. Koska kyseessä olevat tutkimukselliset viitekehykset ovat historiallisesti erityisiä, on tässä sopivuudessa myös jotain perin hämmästyttävää.

Tutkimuksellisen viitekehyksen ja aineiston välinen etäisyys tuntuu näissä tunnistamisen hetkissä katoavan tavoilla, jotka eivät anna tilaa varsinaiselle luenalle: intialaiset ”genitaalijalokivet” tai mustat ”joukkopanojoukkueet” ovat liiankin kirjaimellisia, mutta ne eivät toisaalta myöskään käänny liioitteleviksi

parodioiksi. Tutkimuksen kartoittamat historialliset esitysmuodot kiertävät ja kärjistyvät ja auttavat asettamaan pornohahmoja paikoilleen monenlaisiin erojen hierarkioihin. Nämä tyyppittelyt saattavat näyttäytyä minulle hämmästyttävinä, tökeröinä ja usein naurettavina, mutten löydä niistä karnevalistista naurua, joka kyseenalaistaisi esitettyjä valtasuhteita. Pikemminkin ”rotuun”, sukupuoleen ja luokkaan nojaavat tyyppittelyt rakentavat pornotopiaa, jossa helposti tunnistettavat henkilöhahmot, tilanteet ja suhteet mahdollistavat nopean siirtymisen seksiaktien viidakkomaisen kuumaan lämpöön.

Vielä kerran, tunteella Camp, poliittisen modernismin perintö ja affektiivisuuden ongelma

Anu Koivunen

Amerikkalainen taideteoreetikko, esseisti ja kirjailija Susan Sontag (1933–2004) palasi viimeiseksi jääneessä teoksessaan *Regarding the Pain of Others* (2003) niihin kysymyksiin representaation etiikasta ja politiikasta, joita hän käsitteli 1970-luvun valokuvaa koskeissa tutkielmissaan. Siinä missä 1960-luvulla taideteoreetikkona ja esseistinä tunnetuksi tullut Sontag *On Photography* -teoksessaan (1977) pohti kriittiseen sävyyn valokuvan mahdollisuuksia välittää toisten kärsimyksiä tavalla, joka vaikuttaisi katsojien poliittisiin valintoihin ja arvioihin, 2000-luvulla hänen tulkintansa valokuvien voimasta on optimistisempi – tai ainakin vähemmän kyyninen. 1970-luvun kirjoituksissaan Sontag (1984, 71) kuvasi valokuvaa ”kutsuksi sentimentaalisuuteen”, joka häiritsee kuvien esittämien tapahtumien merkityksen ja arvon pohtimista. Hän esitti myös, että valokuvat muuttavat suhdettamme todellisuuteen epäpersoonallisemmaksi muun muassa siten, että ne irrottavat tunnekokemukset todellisista yhteyksistään tekemällä tunnevaikutuksesta osan estetiikkaa (mt., 167–169). Sontagin ”kuva-maailmaa” (*the image-world*) käsittelevä essee enteili selvästi sitä postmodernin estetiikan analyysia, jonka Fredric Jameson vuonna 1984 tiivisti ilmaisuun ”tunteen hiipuminen” (*the waning of affect*).

Regarding the Pain of Others -teoksessa Sontagin perusanalyysi valokuvasta on monin tavoin ennallaan: kuvien kyllästävässä maailmassa kuvien shokkiefektit kliseytyvät ja estetisoituvat, katsojat turtuvat niihin, ja kulutuskulttuurissa toisten kärsimyksestä tulee eräänlaista kulutustavaraa (Sontag 2003, 23, 81–83). Ennen muuta Sontagia vaivaa – ja kiinnostaa –

ymmärryksen ja tunteen dilemma, jonka hän jäsentää vastakkainasetteluksi niin 1970-luvun kuin 2000-luvunkin kirjoituksissaan (ks. myös Butler 2005, 824–825). Sontagin vertailukohtia ovat kirjoitettu sana ja kirjallisuus: toisin kuin sanoihin, valokuvaan kiteytyy hänen mukaansa tunne (*sentiment*). Toisin kuin tarinat, valokuvat eivät auta ymmärtämään, vaan ne kuvittavat koskematta ”mielipiteisiin, ennakkoluuloihin, fantasioihin ja vääriin tietoihin”. Kuvat tuottavat katsojissaan ennalta-arvattavia ajatuksia ja tunteita, jotka ovat eräänlaisen kollektiivisen oppimisen tulosta: kaikkien tunnistamat valokuvat, joita nimitetään myös kollektiiviseksi muistiksi, ovat merkkejä ideologiasta eli siitä ”mitä yhteiskunta valitsee ajateltavaksi”. (Mt., 84–86, 89.)

Samalla kun Sontag toistaa varhaisemman käsityksensä, että valokuvia voidaan lukea esityksinä tietyn yhteiskunnan ideologioista tai hegemonioista, hän muotoilee tulkinnan tunteiden kulttuurisesta rakentumisesta kuvien ja ideologioiden verkostossa.¹ Tunteet eivät ole vain jotain psykologista tai kuville ulkopuolista. Tästä näkökulmasta ymmärrys ja tunne eivät myöskään näyttäydy vastakkaisina, vaan tieto ja tulkinta ovat aina affektiivisesti ladattuja. Sontagin representaatioiden politiikkaa koskevaa ajattelua luonnehtiikin hellittämätön jännite.

Sontagin kirjoitukset jatkavat yhtäältä sitä ”alasludun katseen” eli visuaalisuuden epäilyn perinnettä, jota Martin Jay on kuvannut teoksessaan *Downcast Eyes* (1993). Representaatioon ja katsomiseen sisältyvä etäisyyden ja etäännyttämisen mahdollisuus (”oikeus kokea toisten kärsimys etäältä”) on moraalisesti epämukava etuoikeus, joka ei jätä rauhaan. (Sontag 2003, 118.) Kun tällainen alasludon, voimaton ja kyseenalainen katse ei tuota subjekti-efektiä, se on tuomittu turhautumaan ja epäonnistumaan. Vaikka katsoisimme sotaa esittäviä kuvia kuinka paljon, kauan ja läheltä, emme koskaan voi kuvitella saati ymmärtää, miten kauheaa ja pelottavaa sota on ja miten tavalliseksi se muuttuu (mt., 125–126).

Toisaalta Sontag (2003, 117) kysyy, onko etäältä katsomiselle vaihtoehtoa. Eikö läheltä katsominenkin ole katsomista? Keskellä tuskaisia sodan ja rauhan, muistamisen ja unohtamisen monimutkaisia suhteita koskevia pohdintojaan hän huudahtaa: ”Vainotkoot kauheat kuvat meitä!” Vaikka Sontagin mukaan valokuvat eivät voi lisätä ymmärrystä, niiden voima on siinä, että ne voivat kummitella mielessämme, vainota meitä, olla jättämättä meitä rauhaan.

Katsominen on voimatonta toimintaa, mutta kauheat kuvat voivat sentään muistuttaa, vastustaa unohtamista, kiinnittää huomiota sekä kutsua pohtimaan ja miettimään ja esittämään kysymyksiä. (Mt., 89, 115, 117.)

Kuin jälkikirjoituksena Sontagin teokselle maailmaa shokeerasivat keväällä 2004 kuvat, joissa amerikkalaisotilaat kiduttavat pidättämiään irakilaisia aiemmin Saddam Husseinin hallinnolle kuuluneessa pahamaineisessa Abu Ghraibin vankilassa. Jos nämä sotilaiden itsensä ottamat ”matkamuistot” yhtäältä todistivat Sontagin 1970-luvun analyysin esiin nostamasta valokuvauksen vimhasta ja tallentamisen pakosta, ne synnyttivät Yhdysvalloissa ja muissa sotaa käyvässä maissa keskustelun kuvien vaikutuksesta sekä koti- että ulkomaisiin yleisöihin. Näiden valtioiden PR-tappio oli suuri, mutta kuvat saivat Sontagin täydentämään kärsimyksen katselemisen analyysiaan: ”Näyttää todellakin siltä, että yksi kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa. Ja vaikka Yhdysvaltain johtajat eivät katsoisikaan niitä, uusia otoksia ja videoita tulee tuhansittain. Lakkaamatta.” (Sontag 2004, 39.) Näin se kuvien virta, jonka ongelmia Sontag niin tarkkanäköisesti kritisoi, kehittyi tietyssä poliittisessa tilanteessa myös vastarinnan – ja siten toiminnan – muodoksi. Samalla hänen ajatuksensa kuvista vainoajina tarkentuu.

Poliittisen modernismin perintö

Katseen, affektiivisuuden, ymmärryksen ja toiminnan suhteita koskeva ambivalenssi kulkee läpi Susan Sontagin esseiden ja tutkielmien 1960-luvulta 2000-luvulle. Kyse ei kuitenkaan ole Sontagin valokuvateoriaan kiinnittyvästä erityisyydestä tai tietystä tarkkarajaisesta teoriasta vaan pikemminkin 1900-luvun *poliittista modernismia* yleisemmin luonnehtivasta affektiivisuuden ongelmasta. Poliittisen modernismin käsite viittaa tässä diskursiiviseen kenttään, jonka logiikan mukaisesti niin tutkijat, kriitikot kuin taiteilijatkin suhtautuvat epäillen realismiin ja ensisijaistavat muodon rikkomisen tai reflektoimisen erilaisten radikaalien poliittisten merkitysten mahdollistajina (Rodowick 1988, 1–35; Kelly 1981, 41–41; Harvey 1982, 45–59).²

D.N. Rodowickin sanoin poliittinen modernismi olettaa, että ”avant-garden esittämisstrategia” eli kielen tai kuvan materiaalisuuden korostaminen

itserefleksiivisyyden ja ilmaisun dekonstruktion avulla, on *välttämätön edellytys* ”radikaalille poliittiselle tekstile” (1988, 12).³ 1900-luvun alun realismikritiikin ja erityisesti Bertolt Brechtin estetiikan hengessä 1960-luvun jälkeinen ideologiakritiikki onkin usein käsittänyt tunteet ja ruumiillisuuden yhteiskunnallisten ja kulttuuristen muutosten kannalta ongelmallisiksi sidoksiksi konventioihin ja tapoihin – ja siten siihen vanhaan ja aiempaan, jota halutaan kritisoida ja muuttaa.

Toisaalta tunteet on samalla – niin ikään brechtiläistä perintöä seuraten – tunnustettu retoriseksi voimaksi, joka voi synnyttää (”herättää”) yhtä hyvin kritiikkiä ja tyytymättömyyttä kuin halua uuteenkin. Tämän affektiivisuutta koskevan ambivalenssin voi nähdä luonnehtivan sekä 1970–1980-lukujen semioottista, psykoanalyyttistä ja ideologiakriittistä elokuvateoriaa että näiden teoriasuuntausten läpäisemää feministisen kritiikin perinnettä – ja osin nykyistä queer-tutkimustakin. Sama ambivalenssi näkyy havainnollisesti esimerkiksi Roland Barthesin (1993b) käsitteparissa *plaisir* (mielihyvä) ja *jouissance* (nautinto), jossa edellinen viittaa ”turvalliseen”, identiteettiä tukevaan ja siten konventionaaliseen tekstiin, kun taas jälkimmäinen konnotoi perustoja horjuttavaa ja uutta luovaa voimaa (Barthes 1993b, 23).

Sontagin ilmaisua lainaten voikin väittää, että affektin ongelma vainoaa poliittista modernismia jälkeläisineen, mistä ehkä selvimmin kertoo affektiivisuuden nouseminen viime vuosina yhdeksi tärkeäksi, jopa trendikkääksi tutkimuskysymykseksi taiteen, kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksessa. Se että Sontag omissa kirjoituksissaan puhuu tunteesta käyttämällä *sentiment*-sanaa, on oireellista ja kielii poliittisen modernismin tavasta käsitteellistää tunteet ja ruumiillisuus ”sentimentaalisuudeksi”.

Kuten Suzanne Clark (1991, 1–12) on esittänyt, sentimentaalisuus on modernismin itseymmärryksessä määrittynyt torjuttavaksi, sukupuolittuneeksi ja feminisoituneeksi kulttuuriseksi muodoksi ja toimijuudeksi. Tällaisena transgressiivisuuden, vastarinnan ja edistyksellisen muutoksen, antiteesinä sentimentaalisuutta voidaan tarkastella modernismin eräänlaisena tiedostamattomana ja siten itsemäärittelyn kannalta keskeisenä tekijänä. Kysymykset tunteista ja ruumiillisuudesta ovat olleet sekä luonnollistettuja että ongelmallisia, sekä tärkeitä että torjuttuja. Se, että tässä artikkelissa puhun ”affektiivisuudesta”, voidaan myös nähdä oireeksi tästä ambivalenssin perinteestä. Vaikka

käytän affektin käsitettä eräänlaisena sateenvarjokäsitteenä, joka viittaa tunteita, ruumiillisuutta ja kokemuksellisuutta koskevien kysymyksenasettelujen kokonaisuuteen, tämän esimoderniin filosofiaan kiinnittyvän käsitteen voi tulkita yritykseksi sivuuttaa se sukupuolittunut historia, joka värittää erityisesti 1800-luvun jälkeistä feminiiniseksi merkittyä emotionin käsitettä (vrt. Oksenberg Rorty 1982; Jaggar 1996; Lempa 2000).⁴

Kulttuurintutkimuksessa, visuaalisen kulttuurin tutkimus mukaan lukien, on viime vuosina tutkittu erityisten tunteiden – esimerkiksi häpeän (Sedgwick 1997b; Laine 2004; Probyn 2005), myötätunnon (Berlant 2004) tai surun ja melankolian (Eng & Kazanjian 2003; Brown 1999) – rakentumista. ”Affektiivisesta käänteestä” (Koivunen 2001) puhuminen tarkoittaa kuitenkin laajemman paradigmanmuutoksen diagnosoimista. Muutoksen ytimessä on ensiksikin katsojuuden määrittelemisen ruumiilliseksi, muistavaksi ja haluavaksi (esim. Silverman 1996; Marks 2000) sekä tällaisen katsojuuden historiallisen genealogian selvittäminen estetiikan (esim. Bruno 2002) ja yleisötutkimuksen keinoin (Kuhn 2002).

Toinen tärkeä alue on uusien medioiden ja digitalisoitumisen mukanaan tuoma kiinnostus mediakokemuksen muotoon ja historiaan, joka liittyy katsojuuskäsityksen muutoksiin. Tähän liittyy myös ilmeisiä näkyviä efektejä tuottavien kuvien, niin sanottujen ruumislajityyppien kuten pornografian (Williams 1991; ks. Myös Nikunen ym. 2005), tutkimus. Kolmantena affektiivista käännettä tuottaneena kehyksenä ovat teoriat myöhäis- ja jälkimodernin kulttuurin yksilöllistymis- ja intimisoitumiskehityksestä ja elämyshakuisuudesta (esim. Schulze 1992; Giddens 1992; Berlant 1997; Skeggs 2004). Neljänneksi, muutos näkyy teoriatraditioiden liikkeissä, kuten fenomenologian nousussa (esim. Fausing 1999; Sobchack 2004), Gilles Deleuzen teorioiden vaikutuksessa (Marks 2000) ja feministisen tutkimuksen metodologisissa muutoksissa (Pearce 1997).

Pohdin tässä artikkelissa tämän ”affektiivisen käänteen” yhtä ilmenemistä queer-tutkimuksessa ja palaan lopulta takaisin Susan Sontagin ajatteluun tarkastelemalla affektin ongelmaa campin yhteydessä. Lopuksi kysyn Todd Haynesin elokuvaa *Kaukana taivaasta* (*Far from Heaven*, Yhdysvallat 2002) tulkitsemalla, josko poliittisen modernismin perinnöksi nimeämäni affektiivisuuden ambivalenssi on lopultakin mahdollisuus – myös queer-tutkimukselle.

Paranoidinen lukutapa eli affektin ongelma queer-tutkimuksessa

”Asiat ovat huonosti, ja vielä pahempaa on luvassa.” Näin pääättelee amerikkalaisen kirjallisuudentutkijan Eve Kosofsky Sedgwickin (1997b, 142, 126) analyysin mukaan moni queer-tutkija ja yleisemminkin kriittinen kulttuurin ja yhteiskunnan tutkija. 1990-luvulla queer-tutkimuksen keskeiseksi teoreetikoksi noussut Sedgwick väittää provosoivasti, että paranoiasta eli vainoharhaisesta lukemisesta on queer-tutkimuksessa tullut ”ainoa, virallisesti hyväksytty metodologia”. Sedgwickin mukaan ”tukahduttamishypoteesi” ohjaa tutkimusta norminomaisesti, niin että kaikessa tutkimuksessa on kyse epäilystä ja järjestelmällisen vallanalaisuuden tai sorron analyysistä. Ilman tätä näkökulmaa tutkimus ei ole tutkijayhteisössään vakavasti otettavaa, Sedgwick kärjistää. Hänen (2003, 147) perusväitteensä on, että vainoharhaisen optiikan tuloksena olennaisia ulottuvuuksia ”queer-kokemuksesta” (*queer experience*) jää näkymättömäksi tai käsittämättömäksi.

Sedgwick peräänkuuluttaa lähestymistavan muutosta ja vetoaa paranoidisen lukutavan moniin ongelmiin, joita hän erittelee tarkastelemalla retrospektiivisesti sekä omia kirjoituksiaan että Judith Butlerin *Gender Trouble*-teoksen (suom. *Hankala sukupuoli*) retoriikkaa ja D.A. Millerin varhaisia, uushistoristisia tekstejä.⁵ Hän nimeää lukutavan ongelmiksi ennakoivuuden, mimeettisyyden, ”vahvan teorian” eetoksen, kielteisyyden ja paljastamisen voiman fetissoinnin.

Sedgwick (1997b, 130–131) tiivistää paranoidisen lukutavan ennakoivaksi, koska se pyrkii välttämään ikäviä yllätyksiä ja siksi haluaa tietää kaikki huonot uutiset etukäteen. ”Koskaan ei voi liian aikaisin jo-tietää [...], että jotain pahaa tapahtuu”, hän toteaa. Toiseksi, Sedgwickin mukaan paranoia on jäljittelevä lukutapa. Se suuntautuu paranoiaan ja toimii itse paranoidisesti ikään kuin toteamalla tekstille: ”mitä ikinä voitkin (minulle) tehdä, minä voin tehdä vielä paljon pahempaa” tai ”mitä ikinä voitkin (minulle) tehdä, minä voin tehdä sen ensin” (mt., 132–133).

Kolmanneksi, Sedgwick luonnehtii paranoiaa ”vahvaksi teoriaksi”, jolle ovat ominaisia sekä tautologisuus että kehämäisyys. Siinä missä heikon teorian käyttäjä voi myöntää epävarmuutensa, vahvaan teoriaan nojaavalla on aina-jo ei-vastaus valmiina.⁶ Neljänneksi, Sedgwickin mukaan paranoia on teoria, joka

suuntaa huomion vain kielteisiin tunteisiin: ”paranoidisessa freudilaisessa tietopissa ei ole uskottavaa olettaa, että totuus voisi olla satunnaisessa ilon hetkessä, eikä iloa voida käsittää totuuden takeeksi”.

Viidenneksi, viimeisenä argumenttinaan Sedgwick esittää, että paranoia on lukutapa ja epistemologinen lähtökohta, joka laittaa kaiken toivonsa paljastamisen voimaan ja käsittää tiedon tuottamisen paljastamiseksi (mt., 137–138). Sedgwick esimerkillistää tätä piirrettä siteeraamalla Butlerin *Gender Trouble*-teoksesta lauseita, joiden verbejä ovat toistuvasti ”*expose*” ja ”*reveal*”. Hän kysyy, ”minkä perusteella tulisi olettaa, että kukaan yllättyisi tai häiriintyisi – saati motivoituisi – tiedosta, että jokin sosiaalinen ilmiö on konstruoitu, ristiriitainen, jäljittelevä, kuvitteellinen tai edes väkivaltainen”. Sedgwickin mukaan luottamus paljastamisen voimaan onkin riippuvainen olettamuksesta, että paljastusten kohteena oleva ”yleisö” on rajattoman naiivi. (Mt., 141.) Kiinnostavaa kyllä, Sedgwickin sosiaalikonstruktioismin analyysi toistaa näin kulttuurintutkimuksen klassista massakulttuuri-käsitteen kritiikkiä: ”katsojuutta”, ”lukijuutta” ja ”yleisöyttä” ei tule nähdä passiivisina positioina vaan refleksiivisyyden ja aktiivisen toimijuuden ja merkityksen muodostuksen asemina (esim. Morley 1980).

Artikkelikokoelmassaan *Touching Feeling* (2003, 1) Sedgwick asemoi paranoidisen lukutavan kritiikkinsä osaksi laajempaa hanketta, joka tähtää ”ei-dualistisen ajattelun ja pedagogiikan kehittämiseen” mutta myös osaksi affektiivista käännettä. Sedgwickin ajatuksissa hämmöttää nimittäin ”miehi, joka on vastaanottavainen (herkkä, altis) ajatuksille, kykenevä vaalimaan ja yhdistämään niitä ja onnellinen näissä toimissaan”. Hän peräänkuuluttaa painopisteen muutosta epistemologiasta fenomenologiaa ja affekteja koskeviin kysymyksiin. Sedgwickin mukaan meidän ei pidä väitellä performatiivisuuden teorian puitteissa siitä, onko pysyviä totuuksia vai ei, tai siitä, voimmeko tai miksi emme voi niitä tietää. Sen sijaan meidän tulisi kysyä, mikä performatiivisuutta motivoi: ”millaisia yksilöllisiä ja kollektiivisia omaisuuksia (*effects*) performatiivisissa teoissa mobilisoidaan”. (Mt., 17.)

Teoreettisesti ja metodologisesti tässä kritiikissä on kyse ”epäilyn hermeneutiikan”, freudilaisen psykoanalyysin ja niin sanotun sosiaalikonstruktioismin haastamisesta fenomenologian sanaston, Silvan Tomkinsin affektiteorian ja Melanie Kleinin edustaman psykoanalyttisen ajattelun avulla.⁷ Näistä

lähtökohdista Sedgwickin lähestymistavassa ensisijaisiksi kysymyksiksi nousevat affektiivisen käänteen keskeiset teemat: ruumiillinen kokemus, tunne ja tuntoisuus (haptisuus, taktiisuus).⁸

Lähestymistavan muutos on häkellyttävä lukijalle, jolle tutuinta Sedgwickiä ovat hänen varhaiset, Foucault'sta inspiroituneet kirjoituksensa kaapin epistemologiasta (Sedgwick 1991). Samalla hänen keskittymisensä lukemisen ja tulkinnan affektiivisuuden politiikkaan tuntuu perustellulta, koska queer-tutkimuksessa juuri ”lukeminen” ja ”tulkitseva toiminta” ovat olleet niin keskeisiä metodologisia avaimia: ajattelen tässä tietysti ”queeriyttävää” (White 1999; Doty 2000; ks. myös Pearce 2004) tai ”kierouttavaa” (Kalha 2004a) lukemista ja katsomista. Sedgwickin suuntautuminen affektiivisuuteen ei kuitenkaan ole ainutkertainen ilmiö queer-tutkimuksessakaan. Päinvastoin: Sedgwickin ajattelua erittelevässä *Regarding Sedgwick* -teoksessa (2002) Paul Kelleher kirjoittaa queer-tutkimuksen ”sentimentalisesta käänteestä”, jonka edustajaksi hän nimeää Sedgwickin ohella niin Wayne Kostenbaumin kuin Sedgwickin paranoidisesta lukutavasta kritisoiman D.A. Millerinkin.

Kun monia queer-tutkijoita, esimerkiksi Judith Butleria (1997), Lauren Berlantia (1997; 2004) ja Sara Ahmedia (2004), kiinnostavat tunteiden kytkökset normittamiseen ja valtaan, Sedgwickin (2003, 146–150) teesin mukaan queer-tutkimuksen olisi aika luopua paranoidisesta lukutavasta ja suunnata energiansa ”korjaavaan”, *reparatiiviseen lukemiseen*. Siinä missä edellinen paljastaa ja demystifoi tukahduttavia, sortavia ja syrjiviä rakenteita, jälkimmäisessä on Sedgwickin mukaan kyse rakkaudesta ja yllätyksen mahdollisuudesta. Paranoidisen teorian näkökulmasta tällaiset ”korjaavat motiivit” – nautinto ja parantuminen – näyttävät kuitenkin yleensä ”vain esteettisinä” tai ”vain reformistisinä” (Sedgwick 2003, 144).

Sedgwick huomauttaa, että korjaavan lukemisen artikuloimiseksi tarjolla olevan sanaston ”typeryys, estetisoivuus, defensiivisyys, epä-älyllisyys tai taantumuksellisuus” ei saisi johtaa meitä pitämään korjaavan lukemisen motiiveja ongelmallisina (mt., 150). Hänen nähdäkseen korjaava lukeminen ei ole yhtään sen vähemmän ajankohtaista, realistista, harhaisempaa, kuvitteellisempaa tai selviytymiseen tähtäävää kuin ”paranoidinen lukeminenkaan”. Korjaava lukeminen merkitsee sen sijaan ”toisenlaisia affekteja, tavoitteita ja riskejä”: ”[p]arhaimmillaan se voi opettaa meille jotain niistä monista eri tavoista, joilla

yksilöt ja yhteisöt onnistuvat heruttamaan ravintoa kulttuurin tuotteista – jopa sellaisen kulttuurin, jonka avoimena pyrkimyksenä on ollut olla hyväksymättä tai tukematta heitä itseään” (mt., 150–151).

Sedgwickin oma esimerkki korjaavan lukemisen mahdollisuuksista on ”queer-identifioituneen campin käytäntö”. Lyhyessä campia koskevassa kommentaarissaan hän ensin kritisoi Judith Butlerin ja monien muiden queer-tutkijoiden tapaa tarkastella campia parodisena käytäntönä, joka ”epäluonnollistaa, demystifioi ja pilkaten paljastaa hallitsevan kulttuurin piirteitä ja oletamuksia” (Sedgwick 1997b, 149). Sedgwickin mukaan tämä ”paranoidinen” lukutapa on ongelmallinen, koska se on ”täysin sokea” rakkaudelle, joka on tärkeä osa camp-käytäntöjä. Siksi Sedgwick ehdottaa huomion kiinnittämistä campin ”korjaaviin” ulottuvuuksiin ja sen tuttuihin piirteisiin. Näin tulkittuna camp näyttäytyy ”yhteisöllisenä, historiallisesti latautuneena korjaavien käytäntöjen tutkimisena”. Tällöin ”klassista campia” luonnehtivat erilaiset piirteet, kuten intohimoinen kiinnostus antikvaariseen, yletön ihastus fragmentteihin tai marginaalisiin ilmiöihin ja populaarin ja korkean sekoittuminen, ovat paremmin arvioitavissa (mt., 150).

Sedgwick ei lyhyessä kommentaarissaan käy keskustelemaan runsaan camp-ilmiotä ja -käsitettä koskevan tutkimuskirjallisuuden kanssa, mutta hänen lyhyet luonnehdintansa liittävät hänet osaksi sitä tutkimusperinnettä, joka korostaa camp-käytäntöjen juurtumista historialliseen homokulttuuriin. Tässä mielessä Sedgwickin lähestymistapa vertautuu Esther Newtonin (1972), Jack Babuscion (1978) ja Richard Dyerin (1977) 1970-luvun pioneiritutkimuksissaan esittämiin tulkintoihin campista selviytymisstrategiana.

Tiukimman tulkinnan mukaan camp oli homomiesten kulttuurinen käytäntö, joka sijoittuu aikaan ennen vuoden 1969 Stonewall-mellakoita New Yorkissa ja 1960-luvun lopun jälkeen voimaantunutta homoliikettä. Tämä tiukan kontekstuaalinen tulkinta tekee campista osan homomiesten identiteettipoliittikkaa, mutta samalla se määrittää campin joksikin, mitä ei enää ole tai mitä ei voi olla. Käsite laajenee hieman, jos se ajatellaan *pervouttavaksi* queer-katseeksi tai ”queer-sensibiliteetiksi”, johon mahtuvat sekä kulttuurituotteisiin heterouden kannalta epänormatiivisia pervojuonia aktiivisesti lukeneet historialliset lesbo- ja homoyhteisöt että nykypäivän klassikkotekstejä ja muita tekstejä heteronormatiivisilta sijoiltaan nyrjäyttävät tutkijat, aktivistit ja opiskelijat.⁹

Campin käsitettä voidaan käyttää kahdella tavalla, jos torjutaan ajatus, että camp-katse olisi pysyvään ja vakaaseen identiteettiin pohjaavaa ”homoherkkyyttä”. Joko camp on tekstin ominaisuus – tyyli tai estetiikka – tai sitten se on katsomisen ja kokemisen tapa. Viimeksi mainittua ajatusta on sovellettu paljon, minkä seurauksena campin käsite on levinnyt yhä uusiin yhteyksiin tarkoittamaan milloin kieli-poskessa-asennetta, milloin ironisen nautiskelevaa, samanaikaisesti likeistä ja etäistä kokemusta. (Esim. Robertson 1996; Ross 1989; Cleto 1999.) Tästä tulkinnasta seuraa kysymys, onko kaikkea mahdollista katsoa camp-katseella ja onko tuo katse mahdollinen kenelle tahansa (vrt. Meyer 1994, 1–20). Tässä yhteydessä molemmat näkökulmat ovat yhtä mielekkäitä, ja ne ovat molemmat läsnä camp-käsitteen tutkimuksen ja kritiikin kieleen tuoneessa Susan Sontagin 1960-luvun esseessä ”Notes on Camp” (1999). Camp asemoituu siinä joksikin, joka on tekstin ja lukijan välissä ja joka on yhtä aikaa sidoksissa kulttuurin tuotteisiin, katsomistapoihin sekä kulttuurisiin hierarkioihin.

Sontag ja camp-herkkyys

Susan Sontagin kuuluisaa camp-analyysia ”Notes on Camp” on aiheellisesti kritisoitu siitä, että artikkelista on siivottu sen historiallinen konteksti ja koko argumentaation pohjalla oleva homokulttuuri.¹⁰ (Ks. Meyer 2004, 7–11.) Artikkelin onkin taas yksi esimerkki siitä, että alakulttuuria käytetään hyväksi eliitti- tai valtakulttuurin tarpeisiin – tässä tapauksessa pop-taiteen legitimoimiseen taide maailmassa. Tästä huolimatta pidän Sontagin analyysia edelleen heuristisena, koska hänen tutkielmaansa camp-sensibiliteetistä voidaan lukea paitsi historiallisena dokumenttina tunteen rakentumisesta (samassa hengessä kuin Sontag myöhemmässä *Regarding the Pain of Others* -teoksessaan aiheesta kirjoittaja) myös esimerkkinä poliittisen modernismin affektia koskevasta ambivalenssista.

Susan Sontag kirjoittaa alun perin vuonna 1964 ilmestyneen ”Notes on Camp” -esseensä ensi riveillä, että *sensibiliteetti* on yksi vaikeimmista puheenaiheista. Käsitteellisesti se tarkoittaa sekä aistimiskykyä että tunneherkkyyttä. Kiinnostavaa kyllä, Sontagin camp-tekstistä on luettavissa samankaltainen ambivalenssi kuin myöhemmistä kärsimystä ja kauhistumista koskevista

pohdinnoista: affektiivisuus on sekä campin ongelma että sen keskeinen piirre. Myöhemmät kirjoittajat ovat sekä toistaneet ja kritisoineet että edelleen kehittäneet Sontagin esseen teesejä (ks. Cleto 1999; Meyer 1994; Medhurst 1997). Esseitä lukemalla käy ilmeiseksi, että Sontagin kuvaama *herkkyyden* muoto pitää sisällään sellaista etäisyyden ja samastumisen dynamiikkaa tai kahden lukutavan, ironisen ja ihailevan otteen, jännitettä, jonka voi hyvin nähdä rinnasteisena Sedgwickin paranoidiselle ja korjaavalle lukutavalle.

Ensiksikin, Sontag kuvaa camp-herkkyyden *likeisyydeksi*, jota hän nimittää myös naiiviksi. Hän kirjoittaa, miten ”puhdas camp on aina naiivia” ja miten sen esimerkit ovat ”tahattomia, kuolemanvakavia.” (Sontag 1999, 58.) Naiivius liittyy vakavuuteen erityisellä tavalla:

Naiivissa tai puhtaassa campissa vakavuus on olennainen ainesosa, vakavuus, joka epäonnistuu. Kaikki epäonnistunut vakavuus ei tietenkään ole campia. Sitä on ainoastaan sellainen vakava, johon sisältyy sopiva sekoitus liioittelua, mielikuvitusta, intohimoa ja naiiviutta. (Sontag 1999, 59.)

Näin ymmärrettynä naiivius on etäisyyden puutetta, tosissaan olemista ja siten myös tietynlaista riskinottoa: subjektin ja objektin rajojen liukenemista. Riskinottoon liittyy lisäksi Sontagin kuvaama toinen piirre, intohimoisuus. Hänen tulkinnassaan campiin kuuluu affektiivinen lataus, investoiminen, joka erottaa aidon ja epäaidon camp-kokemuksen:

Campia ei ole se, mikä on yletöntä epäjohdonmukaisella tai intohimottomalla tavalla. Campia ei myöskään voi olla mikään, joka ei näytä kumpuavan lannistumattomasta, lähes kontrolloimattomasta aistiherkkyydestä. Ilman intohimoa kyse on pseudo-campista, ja se on vain koristeellista, turvallista, sanalla sanoen chiciä. (Mt., 59.)

Samaa ajatuskulkua seuraten Sontag – kuin Sedgwickin myöhempiä muotoiluja ennakkoiden – kuvaa camp-herkkyyttä ja affektiivisen latauksen muotoa *rakkaudeksi*:

Camp-maussa on kyse eräänlaisesta rakkaudesta, rakkaudesta ihmisluontoon. Se tuntee mielihyvää, sen sijaan että tuomitsisi... Camp-

maku samastuu nautinnon kohteensa kanssa. Ihmiset, jotka jakavat tämän herkkyuden, eivät naura asioille, joita he pitävät campina, vaan he nauttivat niistä. Camp on hellä tunne. (Mt., 65.)

Camp-ilmioon liittyy siis myös narsismi, itse-rakkaus. Sontagin sanoin ”camp-maku ravitsee itseään rakkaudella, joka on tietyissä esineissä ja henkilökohtaisissa tyyleissä” (mt.). Rakkauden ja hellyyden teemojen kautta Sontag korostaa campin eroa kitschiin, josta mainitut tunteet hänen mukaansa puuttuvat. Sama erottelu toistuu myös myöhemmillä campia määritelleillä. Esimerkiksi Jack Babuscio esitti alun perin 1978 ilmestyneessä artikkelissaan ”Camp and Gay Sensibility”, että ”[campissa] on kyse kiihkeästä sitoutumisesta – kyvystä voimakkaasti samastua siihen, mitä pidetään campina. [Kitsch] viittaa taiteellisesti onttoon tai vulgääriin, ja siihen liittyy huomiohakaisuus, sentimentaalisuus ja lipevyys.” (Babuscio 1999, 122.)

Sontagin sensibiliateetikuvaukseen kuuluu kuitenkin olennaisena osana myös etäisyyden korostus. Sontag kirjoittaa esimerkiksi, että ”pystymme paremmin nauttimaan fantasiasta fantasiana silloin, kun kyse ei ole omastamme” (mt., 60). Jonkin ilmiön tai esineen ikääntyminen ei sinänsä riitä synnyttämään camp-tunnetta, ”mutta kun me olemme vähemmän kiinni niissä, voimme turhautumisen sijaan nauttia niiden epäonnistuneesta yrityksestä” (mt., 60). Sama etäisyyden idea on läsnä myös Esther Newtonin ja Jack Babuscion 1970-luvun kirjoituksissa: Newton (1999, 106–107) korostaa huumoria teatralisuuden kumppanina kuten myös Babuscio (1999, 119, 126), joka lisäksi nimeää ironian campin tunnusmerkistöön.

Vaikka camp Sontagin luonnehdinnassa on ”täysin esteettistä” ja vaikka hän tekee eron nautinnon ja arvottamisen välille, hän luonnehtii itseään camp-sensibiliateettiä ambivalentiksi: ”Camp-maku on ennen muuta nautinnon ja arvostamisen – ei arvottamisen – muoto. Camp on anteliasta. Se haluaa nauttia. Se vain näyttää pahantahtoisuudelta ja kyynisyydeltä.” (Mt., 65.)¹¹ Näin camp-sensibiliateetti määritetty monikerroksiseksi, olennaisesti paradoksaaliseksi tunteeksi, joka on sekä nautinnonhaluinen että kyyninen, sekä vakava että ilakoiva, sekä etäinen että läheinen. Tähän johtopäätökseen päätyy myös Richard Dyer *Heavenly Bodies* -tutkimuksessaan. Hänen luonnehdinnassaan camp-sensibiliateetissä ”yhdistyvät ominaisuudet, jotka muutoin ymmärretään

vastakkaisiksi: teatraalisuus ja autenttisuus [...], intensiivisyys ja ironia, äärimmäisen tunnetilan raivokas vakuuttaminen ja torjuva käsitys sen absurdiudesta” (Dyer 1986, 154).

Affektiivisuuden politiikka: *Kaukana taivaasta*

Jos camp-sensibiliteetti on Sontagin 1960-luvun tarkastelussa sekä etäisyyttä että intohimoa, sekä rakkautta että kyynisyyttä, hänen kirjoituksessaan – aivan kuin Sedgwickin ajattelussa 1990-luvun lopulla – paranoidinen ja korjaava lukeminen linkittyvät toisiinsa. Nimitykset paranoidinen ja reparaatiivinen (tai korjaava) ovat kuitenkin peräisin Melanie Kleinilta, joka kehityopsykologiassaan tarkastelee ”skitso-paranoidisen positiota” suhteessa ”depressiiviseen positioon”. Siinä missä edellinen kuvaa Sedgwickin (2003, 128) sanoin yksilön ”kauhistuttavan valpasta” ja vaaroja uumoilevaa suhdetta niihin ulkoisen maailman objekteihin, joiden varassa hän elää ja toimii, jälkimmäinen viittaa hetkellisiin kokemuksiin ahdistuksen lievenemisestä. Viittaan depressiivisyys-käsitteellä ei-patologiseen sisäänpäin kääntymiseen: asemaan, jossa lapsi tai aikuinen voi hetkellisesti hyödyntää omia resurssiaan objektien ”kokoamiseksi” tai ”korjaamiseksi” joksikin kokonaisuudeksi – ei välttämättä ennalta tiedetyksi.

Tällainen tyydyttävä objekti tarjoaa mahdollisuuden samastumiseen, mutta se tarjoaa myös hoivaa ja lohtua. Rakkaus on Sedgwickin mukaan yksi Kleinin nimitys tälle korjaavalle prosessille (Sedgwick 2003, 128). Lauren Berlant, joka on kritisoinut kansalaisuuden intimisoitumista ja politiikan katoamista traumapuheen tieltä yhdysvaltalaisessa kulttuurissa (Berlant 1997), suhtautuu pidättyväisesti Sedgwickin ideaan korjaavasta lukemisesta (Berlant 2002, 73). Hän toteaa kyllä kannattavansa ideaa korjaavasta lukemisesta, sikäli kun se käsitetään *säntilliseksi uteliaisuudeksi* ja kiinnostukseksi keskeneräisiin tai ”ajattelemattomiin ajatuksiin” – häviäjien historioiksi, toteutumatta jääneiksi tulevaisuuksiksi tai eleyiksi elämiksi. Samalla hän kysyy, onko kyseessä vain uusi ”paremman” lukemisen malli, joka lisäksi korostaa ”oikein tuntemista” subjektiutta normittavana käytäntönä (ks. myös Skeggs 2004).

Sedgwickin korjaavan lukemisen eetos uhkaakin nykyisessä media-kulttuurissa ja konsulttikoulutuksen ajassa samastua psyko- ja terapiakulttuurin

kauppiaiden sanomaan positiivisesta ajattelusta. Samalla se on kuitenkin linjassa laajemman ajankohtaisen lukemisen etiikkaa ja tunteiden politiikkaa koskevan kriittisen keskustelun kanssa. Tässä yhteydessä voisi mainita lisäksi Lynne Pearcen (2004), joka feministisen tutkimuksen retoriikkoja pohtiessaan vähintäänkin epäsuorasti moittii Sedgwickin itsensä ja Butlerin queer-luentoja väkivaltaisuudesta tekstejä kohtaan.¹²

Rosi Braidotti (2002, 52–53) on puolestaan kritisoinut Butlerin jalanjäljissä kulkevaa feminististä tutkimusta takertumisesta kuolemaan ja menetykseen. Braidottin mukaan Butlerin lacanilainen halun teoria on ”negatiivinen” ja ”surumiellinen”, ja se vähättelee nautinnon merkitystä subjektin rakentumisessa. Kiinnostavasti Braidotti esittää kritiikkinsä arvottavan tunnesanaston avulla: ”negatiivisen intohimon” ja ”aporeettisen” (sisäisen ristiriitaisuuden) ”viettelyksen” sijasta hän ”aktiivisesti janoaa riemullisempaa ja voimaannuttavampaa halun käsitettä ja poliittista taloutta, joka ensisijaistaa synkkyuden asemesta positiivisuuden” (mt., 57).

Braidotti tarjoaa vaihtoehdoksi ”radikaalin materialismin” edustajiksi nimeämiään Gilles Deleuzen halun teoriaa sekä Luce Irigarayn ajatuksia ”radikaalista sukupuolierosta”, ”radikaalista heteroseksuaalisuudesta” ja naisgenealogian tärkeydestä (mt., 57–64). Braidottin mallissa sukupuoliero ensisijaistuu suhteessa muihin eron ja vallan artikulaatioihin. Hänen mallinsa merkitsee myös voimakasta symbolista siirtymää 1980–1990-lukujen aidsliikehännän keskusteluista heteroseksuaalisuuden ja maternaalisuuden teemoihin. Näin vainoharhaisuuden ja korjaavuuden vastakkainasettelu toistuu myös Braidottin kirjoituksissa.

Vaikka affektiivisuus on näin kietoutunut tutkimuspolitiikkaan ja tullut merkitsemään keskeisiä teoreettisia ja metodologisia valintoja, poliittisen modernismin perintö elää edelleen joko-tai-ajattelussa, joka pyrkii luokittelemaan tunteet, tutkimusteot ja politiikat vedenpitävästi naiiveihin ja tietoisiin, kriittikömiin ja kriittisiin, myönteisiin ja kielteisiin. Yhden ratkaisun tähän dilemmaan tarjoaa Richard Dyer, jonka tutkimuksia 1970-luvulta 2000-luvulle voi tulkita pyrkimykseksi haastaa poliittisen modernismin ambivalenttia suhdetta affektiivisuuteen (esim. Dyer 1986; 1992; 2001). Dyerin sanoin 1900-luvun kulttuuriteoriaa ja pedagogioita on sitkeästi luonnehtinut olettamus, että ”tietoisuus tunteiden historiallisuudesta ja kulttuurisesta erityisyydestä” estäisi

näiden tuntemisen. Hänen mielestään populaarikulttuuri on kuitenkin toistuvasti ja vakuuttavasti osoittanut tuon oletuksen vääräksi. (Dyer 2001, 87.)

Pohtiessaan pastissin käsitettä Dyer kommentoi Fredric Jamesonin (1984) kirjoituksissa esille nousutta tulkintaa pastissista ”tyhjänä”. Jamesonin mukaan postmodernin kulttuurin ”uusi pinnallisuus” merkitsee paitsi ”affektien heikkenemistä” yleensä myös ”sosiaalisen elämän kielellistä pirstoutumista” niin, että parodia ja satiiri käyvät mahdottomiksi, kun ”pastissiksi sanottu uusi ilmestys ottaa sen paikan”. Jamesonin mukaan modernissa maailmassa parodia oli mahdollinen, koska parodian ja sen kohteen välisestä erosta oltiin yhtä mieltä. Postmodernina aikana tämä erottelu sen sijaan katoaa ja sen mukana myös parodian kommentoiva kriittinen mahdollisuus. Jamesonin tunnetun luonnehdinnan mukaan pastissi on ”kuolleiden tyylien jäljittelyä” (1984, 238–245).

Siinä missä Jameson havainnollistaa modernismin kompleksista suhdetta tunteeseen ja linkittää muodon poliittiseen tehokkuuteen, Dyer esittää, että pastissi on kulttuurinen muoto, jolle on ollut kautta vuosisadan tyypillistä samanaikainen ”sisällä” ja ”ulkona”, lähellä ja kaukana oleminen. Hän ottaa esimerkiksi campin ja toteaa, että pastissina tarkasteltuna campin ”alkuperäinen moniulotteisuus” korostuu: kyse on samanaikaisesta samastumisesta ja erottautumisesta, mukaan tempautumisesta ja arvioivasta katseesta. Kyse on myös tunteen voiman ja alkuperän tunnistamisesta sekä sille antautumisesta. (Dyer 2001, 87.) Näin ymmärrettynä camp on erityinen historiallinen tunne, joka rakentuu tekstien, kontekstien ja yleisöjen suhteissa mutta jolle ei oleteta autenttista menneisyyttä.

Erään elokuvallisen jäsennyksen tälle kulttuurista muotoa koskevalle ajatukselle antaa Todd Haynesin elokuva *Kaukana taivaasta* (*Far From Heaven*, 2002), joka aktualisoi campia, pastissia sekä affektia koskevat kysymykset aivan erityisellä tavalla. Haynesin elokuva on queer-kulttuuriin identifioituvan tekijän avoimesti intertekstuaalinen uudelleenkirjoitus Douglas Sirkin 1950-luvun melodraamoista *Kaikki minä taivas sallii* (*All That Heaven Allows*, 1955), *Tuuleen kirjoitettu* (*Written on the Wind*, 1956) ja *Suurinta elämässä* (*Imitation of Life*, 1959). Sirkin melodraamat ovat vuosikymmenten aikana itsessään muodostuneet camp-nautintojen kohteeksi, eivätkä vähiten siksi, että useissa niissä esiintyneen näyttelijän Rock Hudsonin tähtikuva on muuttunut

radikaalisti. 1980-luvun aids-julkisuuden jälkeen Hudsonin 1950-luvulla tekemiä romanttisen sankarin rooleja on katsottu seksuaalisesti monimerkityksisinä, siis camp-luennan mahdollistavina (ks. Klinger 1994). Haynesin elokuva onkin sekä faniuden, rakkauden ja ihailun osoitus Sirkin elokuville että Sirkin esteettisten ja kerronnallisten strategioiden kierrättämistä 2000-luvun intersektionaalisen eli eri erojen suhteita tarkastelevan kritiikin tarpeisiin.¹³ Vaikka elokuva on herättänyt tutkimuksellista innostusta – *Camera Obscura* -lehti julkaisi 2004 teemanumeron Todd Haynesin elokuvista – sen politiikan onnistumista on kuvattu myös ”ihanaksi ja vakuuttavaksi epäonnistumiseksi” (Willis 2003, 169).

Elokuvan *mise-en-scène* (näyttämöllepano) herättää henkiin sirkiläiset interiöörit, valaistuksen sekä väri- ja esinemaailman, mutta sen kerronta muistuttaa 1970–1980-luvun feministisen elokuvakritiikin ja psykoanalyttisen elokuvateorian pohtimaa freudilaista unityötä.

Kaikki minkä taivas sallii kuvaa nuoren naislesken (Jane Wyman) sosiaalisesti tuomittua rakkautta nuorempaan ja eri yhteiskuntaluokkaa edustavaan puutarhuriinsa (Rock Hudson), kun taas *Kaukana taivaasta* lainaa ”rodun” teeman *Suurinta elämässä* -elokuvasta ja siirtää sen valkoisen esikaupunkirouvan (Julianne Moore) ja mustan puutarhurin (Dennis Haysbert) mahdollittomaan romanssiin. Siinä missä *Tuuleen kirjoitetussa* Rock Hudsonin esittämä geologi riutuu rakkaudesta rikkaan alkoholisoituneen lapsuudenystävänsä (Robert Stack) vaimoon (Lauren Bacall), *Kaukana taivaasta* muuntaa tämän ”heteroseksuaalisen tyydyttymättömyyden” teeman kaapitetun homouden draamaksi. Cathy Whitakerin (Julianne Moore) puoliso Frank (Dennis Quaid) kamppailee homoseksuaalisen halunsa kanssa ja lopulta jättää vaimonsa. Kaiken tämän elokuva käsittelee melodraaman genren mukaisesti – ja samalla kun katsoja tempautuu mukaan suuriin tunteisiin, mielessä pyörii kysymyksiä: Mikä on elokuvan poliittinen merkitys? Mitä se laittaa liikkeelle? Mikä jää paikalleen? Vihjaako elokuva, että eri erot ”rodusta” luokkaan ja seksuaalisuuteen ovat symmetrisiä ja vaihdettavia? (Ks. Willis 2003.)

Mary Ann Doanen (2004, 13–14) sanoin Todd Haynesin elokuvaa jäsentää paatoksen ja etäisyyden, affektin ja analyysin yhdistelmä, ja juuri tuo yhdistelmä on joidenkin kriitikoiden mielestä nautinnon este (mt., 17–18). Toisaalta elokuvaa ja sen monissa katsojissa herättämää innostusta voi pitää merkinä

pastissin estetiikan toiminnasta dyerilaisittain tulkittuna: kuvan affektiivinen voima ja katsojan kriittisyys eivät sulje toisiaan pois – mutta eivät myöskään kulje aina käsi kädessä. Joka tapauksessa *Kaukana taivaasta* ja sen saama kriittikko- ja tutkijareseptio osoittavat, että poliittisen modernismin perintö ei ole vain taakka vaan myös mahdollisuus käsitteellistää affektit uudelleen. Tunteen ambivalenssi ja ambivalenssi suhteessa tunteisiin ovat ”affektiivisen käänteen” jälkeenkin – ja ehkä entistä voimakkaammin – kritiikin ja tutkimuksen liikkeelle laittavia voimia.

Viesti, kuva, peli

Virtuaaliutopioista pelikulttuurien syntyyn

Frans Mäyrä

Tietokoneet, matkapuhelimet ja tietoverkot perustuvat kaikki digitaalisen laskennan teknologioihin. Tällaisten laitteiden myötä kulttuuriimme on tullut tarjolle monia uusia viestinnällisiä ja ilmaisullisia mahdollisuuksia, joiden laaja-alaisen hyödyntämisen seuraukset ovat alkaneet näkyä vasta viime vuosina. Esimerkiksi yksityisen ja julkisen tai kuluttajan ja tuottajan kaltaiset käsitteet eivät ole enää aivan samaan tapaan rajattavissa kuin ennen tällaisten välineiden myötä kehitettyjä sosiaalisen ja kulttuurisen toiminnan muotoja. Toisaalta näiden toisiinsa kietoutuneiden teknologisten ja sosiokulttuuristen kehityskulkujen ymmärtämisen kannalta keskeinen digitaalisen kulttuurin käsite on vielä monessa mielessä täsmentämättä.

Artikkelissani selvennän, missä mielessä nykyään on mielekästä puhua digitaalisesta kulttuurista, ja erityisesti, miten digitaalisen kulttuurin käsite suhteutuu visuaaliseen kulttuuriin. Pohdin digitaalisen kulttuurin erityisyyttä ja kytken visuaalisuuden käsittelyn laajempaan digitaalisen kulttuurin ilmiöiden kehykseen.

Digitaalisessa kulttuurissa on nähtävissä ”visuaalinen käänne”: varhaisvaiheeltaan vallitsevasti tekstiin pohjautunut tietotekniikka on kehittynyt korostetun visuaaliseksi ja verkottuneeksi digitaalisen median näyttämöksi. Moderni matkapuhelin sisältöineen ja käyttötapoineen on oiva symboli tälle kehitykselle: kirkas ja monivärinen näyttöruutu, miljoonia kuvapisteitä tallentava videokuvaukseen kykenevä kamera, langattomasti tietoverkon palveluihin yhteydessä oleva nettiseläin ja useat erilaiset peliohjelmat ovat tyyppillisiä ominaisuuksia puhelimeksi sovelletussa taskukokoisessa tietokoneessa. Suuri osa tällaisten kalliiden uutuuslaitteiden käyttäjistä ei välttämättä kuitenkaan käytä muuta kuin puhelinominaisuutta.

Informaatioekologian käsittein tällaiset laitteet rinnastuvat elämänmuotoihin, jotka käyvät jatkuvaa eloonjäämiskamppailua löytääkseen media-yhteiskunnan arjesta suotuisan lokeronsa. Sen sijaan että menestyneet sovellukset tyydyttäisivät jonkin olemassa olevan tarpeen, ne yleistyvät ihmisten alkaessa itse tuottaa niihin soveltuvaa käyttökulttuuria ja sisältöjä. Käyttäjien aktiivinen sisältöjen tuottaminen tuo laitteisiin myös uudenlaisia sosiokulttuurisia merkityksiä (Nardi & O'Day 1999; Benkler 2006).

Käsittelen tässä artikkelissa tarkemmin esimerkkejä, jotka edustavat kolmea digitaaliseen kulttuuriin lukeutuvaa ilmiötä: digitaalisten viestintämuotojen, digitaalisten kuvien ja digitaalisten pelien kulttuureja.

Digitaalisen kulttuurin käsite

Digitaalinen kulttuuri ei ole käsitteenä levinnyt kovin laajalle, ja jos sanapari julkisesti mainitaankin, sillä tarkoitetaan usein kapeasti pyrintöjä digitalisoida kulttuuriperintöä. Esimerkiksi sekä Yhdysvaltojen että Euroopan unionin julkisella rahoituksella on tuettu erilaisia aloitteita, joissa merkittäviä kulttuuriperinnön osia pyritään digitalisoimalla säilyttämään jälkipolville ja samalla saattamaan digitaalisen kulttuuriteollisuuden piiriin (DigiCULT 2002; Zorich 2003). Tässä virallisten kulttuuri-instituutioiden ja hallinnollisten diskurssien määrittämässä merkityksessä käsitteen jälkimmäinen osa, ”kulttuuri”, säilyttää perinteiset korkeakulttuurin ja klassisen taideperinnön merkityksensä. ”Digitaalisuus” taas määrittää uudelleen lähinnä ne muodot, joissa tätä ”klassikkokulttuuria” jaellaan, levitetään ja tuotteistetaan. Näin tulkittuna digitaalisuus on ikään kuin teknistä paketointia tai tietoyhteiskunnan edellyttämä kuorutus, kulttuurin ja sen arvojen säilyttäessä ilmeisen ajattoman ja muuttumattoman luonteensa.

Toisaalta digitaalinen kulttuuri esiintyy toisinaan myös markkinointipuheessa, missä se saatetaan liittää esimerkiksi mp3-soittimiin, kannettaviin tietokoneisiin tai digitaalisiin kameroihin. Jos mainosesitteisiin ja tuotejulkistuksiin on uskomista, nämä laitteet ja teknologiat yhdessä kaikkialle ulottuvan internet-tietoverkon kanssa ovat vastaansanomattomasti muuttamassa elämää laadullisesti joksikin uudeksi ja edistyneemmäksi. Tällainen

laitekeskeinen diskurssi pönkittää kulutuksen itseisarvoa ja korkean teknologian statusarvoa ja sijoittaa digitaalisen kulttuurin ”digitaalisen elämäntyylin” sisältöjä koskevaksi alakäsitteeksi. Digitaalinen kulttuuri on siis mitä tahansa materiaalia, mikä täyttää mp3-soittimen, matkapuhelimen tai pelikonsolin muistisirun, ja antaa siten epäsuoran oikeutuksen yhä uusien elektroniikkalaitteiden hankinnalle.

Kulttuuri-instituutioiden ja elektroniikan myyntimiesten vaalimien, korkeakulttuuriin tai elämäntyyliin perustuvien diskurssien lisäksi tietokoneisiin ja muuhun digitaaliseen teknologiaan on sidoksissa suuri joukko käyttäjien kehittämistä toiminnan ja puheen tapoja. Kyseiset konventiot koskevat ensiksikin tiettyjä konkreettisia digitaalisen kuvan, äänen tai vuorovaikutuksen muotoja. Toisaalta kyseessä on näiden kulttuurimuotojen haltuunottoa ja käyttöä, samoin kuin niiden uudelleen määrittelyä tai torjuntaa ohjailevat arvot, normit ja käytännöt. Lähestyn tässä artikkelissa digitaalista kulttuuria viimeksi mainitussa, moniäänisessä ja osin ristiriitaisessa merkityksessä. Pohdin, miten on mahdollista luonnehtia niitä usein piiloon jääviä merkityksiä, joita kuuluu digitaalisen kulttuurin rakenteisiin sekä digitaalisten laitteiden ja mediamuotojen täyttämään arkeen. Myös kuvallisen kulttuurin uudelleenmäärittelyt ovat osaa tätä kulttuurista ja sosiaalista kehystä.

Viestinnän visuaalisuus ja median konvergenssi

Jatkuvasti laajenevan digitaalisten laitteiden, sovellusten ja palvelujen verkoston juuret ovat varhaisissa tietokoneissa eli ohjelmoitavissa, binaarilogiikalle pohjaavissa laskukoneissa. Kuitenkin vasta tietokoneiden myöhempi mediatekninen laajentuminen ja sulautuminen moniin muihin laitteisiin on johdannut digitaalisen median monimuotoiseen kehitykseen. Digitaalinen media nykymuodossaan sisältää laajan joukon erilaisia viestinnän, ilmaisun ja vuorovaikutuksen mahdollisuuksia ja tapoja. Numeerisen informaation käsittelyn laajentuminen aluksi tekstin ja myöhemmin kuvan, äänen ja videon alueelle on merkinnyt digitaalisen teknologian kulttuurisen merkityksen ja sovellusalueiden dramaattista kasvua. Teknistyneissä yhteiskunnissa nämä uudet mediamuodot nousivat 1970-luvulta lähtien sekä työn ja opintojen että päivittäisen

asioinnin, vapaa-ajan ja ihmisten välisen vuorovaikutuksen osiksi tai keskeisiksi näyttämöiksi. Samalla aiemmin erilliset viestinnän ja toiminnan osa-alueet ovat peruuttamattomasti kietoutuneet toisiinsa.

Tämän kulttuurisen ja teknisen prosessin myötä tekstuaalisuus, kuvallisuus ja vuorovaikutteisuus ovat saaneet uusia merkitysulottuvuuksia. Vuorovaikutteisuus on liitetty niin kiinteästi digitalisoitumiseen, että siitä alkaa olla vaikeaa puhua ilman teknisiä miellelyhtymiä ja uusiin mediamuotoihin kytkeytyvän ”interaktiivisuuden” leimaa. Tietokoneen tarjoamat dynaamiset mahdollisuudet informaation tallennukseen, yhdistelyyn ja muokkaukseen ovat osaltaan kiihdyttäneet vuorovaikutteisen kuvan, äänen ja tekstin kehitystä. Digitaalisuus ei kuitenkaan itsessään edellytä vuorovaikutteisuutta. Kulttuurisesta näkökulmasta tässä kehityskulussa on pikemminkin kyse monista erilaisista tavoista, joihin numeeriseen muotoon saatettua informaatiota halutaan käyttää. Digitaalisen informaationkäsittelyn vuorovaikutteiset sovellukset ovat nousseet uudella tavalla tutkimuksen kohteiksi juuri kulttuurisen erityislaatunsa ansiosta. Käyttäjän kosketukseen, ääneen tai liikkeeseen reagoivat kuvat ja sanat ovat siinä määrin arkipäivää verkkoselaimen tai peliohjelman ruudulla, ettemme välttämättä tule ajatelleeksi sen paremmin niiden taustalla vaikuttavia elektronisia kuin kulttuurisiakaan mekanismeja.

Teknisen uutuuden edessä on myös helppo sokeutua teknologian merkitystä jäsentävien käyttötapojen ja kulttuurien historiallisuudelle. Esimerkiksi kirjallisuus, sanomalehdistö, elokuvakulttuuri, televisio sekä toisaalta erilaiset pelien ja leikkien kulttuurit ovat olleet monin tavoin osallisena niissä sosiaalisissa prosesseissa, joihin digitaalisten sovellusten kehittäjät ovat voineet markkinoille lanseerattavissa tuoteuutuuksissaan nojautua.

Nykypäivän digitaalinen kulttuuri on rikas kokoelma monenlaista, eri viestimissä ja eri foorumeilla toteutettavaa viestienvaihtoa, itseilmaisua ja vuorovaikutusta. Perusteellista tutkimusta teknologioiden erilaisista käyttäjälähtöisistä ja kulttuurisista rooleista on saatavilla varsin niukasti, vaikka esimerkiksi matkapuhelimien ja digitaalisten pelien myyntiluvut kertovat, että digitaalisesta tekniikasta on tullut osa sangen laajojen ihmisryhmien arkea. Digitaalisuuteen pohjautuva visuaalisuus on kuluneiden kolmen vuosikymmenen kuluessa sekä lisääntynyt että monimuotoistunut. Niin estetiikan kuin viestinnänkin kannalta erityisesti simulaatioon, toiminnalliseen jäljittelyyn, pohjaavat taide-

ja populaarikulttuurin muodot ovat kehittyneet voimakkaasti digitaalisen visuaalisen kulttuurin osa-alueena. Vuorovaikutteisen kuvan ja äänen mahdollisuudet ovat herättäneet tutkijat pohtimaan, millaisia oikeastaan ovat digitalisoitumisen kytkennät ja seuraukset esimerkiksi sukupuolisen tai etnisen identiteetin rakentamiselle, yhteisöllisyyden kokemukselle tai vaikkapa kuvan, katseen ja vuorovaikutuksen välisille suhteille. Selvien ja ehdottomien vastausten sijaan digitaalisen ja visuaalisen kulttuurin tutkimusta leimaa hedelmällinen liikehdintä, missä useat oppialat ja tutkimussuunnat joutuvat toistuvasti tarkistamaan ja korjaamaan käsityksiään tutkimuskohteestaan.

Teknologia ja kulttuuristen vallankumousten odotukset

Digitaalisen tekniikan näkyvä rooli informaatio- tai tietoyhteiskuntaa määrittävissä ajattelumalleissa ja prosesseissa ohjaa pohtimaan tarkemmin kulttuurista suhdettamme teknologiaan. ”Teknologian” kantasana, kreikankielinen *techné* on tarkoittanut alkujaan kädentaitoja, käsityötaidetta ja erilaisten mekanismien rakentamiseen verrattavia ”alempia taiteita”. Kuten Platon esitti *Ion*-dialogissaan, vapaasyntyisten kansalaisten ei ollut sopivaa toimia tällä alueella. Teknologian käsite modernissa merkityksessä vakiintui esimerkiksi englannin kieleen 1800-luvun puolessa välissä, jolloin se kreikasta periytyvien *techné* ja *logos*-käsitteiden yhdistelmänä laajeni merkitsemään erilaisten käytännön taitojen systemaattista hallintaa, käsittelyä ja soveltamista. (*Oxford English Dictionary*; *Merriam Webster*.)

Antropologisessa tutkimuksessa ”tekniikka” perinteisessä käsityötekniikoiden ja työkalujen merkityksessä on nähty yhtenä kanavana uusintaa kulttuuria ja välittää kulttuurisia merkityksiä. Käyttöarvon lisäksi teknologialla on ollut tärkeitä symbolisia merkityksiä, joita ovat ilmentäneet niin ornamenteilla koristeltu pronssikautinen soturin kilpi kuin katedraalia muistuttava 1800-luvun sähkövoimalaitoskin. Ne ovat viestineet oman aikakautensa teknologian ja yhteiskunnan mahdollista. (Pacey 1985, 88–89, 97.)

Teknologialla on kulttuurissamme sekä teknisesti että sosiaalisesti tärkeä tehtävä. Teknologian kulttuurihistorioitsija Arnold Pacey on valmis lisäämään näihin vielä kolmannen, organisatorisen ulottuvuuden (Pacey 1985, 5–6).

Tekninen ulottuvuus tarkoittaa teknologian mekaanista toimintaa. Sosiaalinen ja organisatorinen ulottuvuus nivoutuvat puolestaan erilaisiin ajattelutapoihin, käytäntöihin ja arvoihin, jotka ohjaavat teknisten mahdollisuuksien hyödyntämistä. Digitaalisesta kulttuurista on mahdollista eriyttää samat merkitystasot. Se koostuu tietyistä laitteista ja niiden yhteydessä kehittyneistä toimintatavoista, joiden taustalla vaikuttavat laajemmin digitaaliseen teknologiaan assosioituvat, tietyjä taloudellisia ja yhteiskunnallisia arvoja symbolisoivat merkitykset.

Teknologiakulttuuria tutkitaan nykyään monien tieteenalojen näkökulmasta, ja niin lähestymistavat kuin tutkimuskohteetkin laajenevat jatkuvasti. Determinismi ja reduktionismi – vaikutussuhteiden tai selittävien tekijöiden ymmärtäminen yksiulotteisesti – vaanivat kuitenkin teknologiatutkijaa. Ihmisten teknologiasuhteet ovat moninaisia ja digitaalisen kulttuurin tutkimuskin pyrkii paikantumaan konkreettisiin käyttötapoihin aiempaa monisäikeisemmällä tavalla. Esimerkiksi etnografiset menetelmät ovat kasvattaneet suosiotaan teknologiatutkimuksessa. Osin tutkimuksen suunnanmuutokset liittyvät kehityskulkuun, jossa uusia teknologioita koskevat utopiat muuttuvat arjen todellisuudeksi.

”Tietokonekulttuurin” varhaisvaiheet ovat sidoksissa suurtietokoneiden käytön, ohjelmistojen ja niihin perehtyneiden asiantuntijakulttuurien kehitykseen. 1970-luvun loppupuolelta lähtien mikrotietokoneiden, kotitietokoneiden ja erilaisten digitaalisten pelilaitteiden käytön ja harrastuksen kulttuurit ovat jatkuvasti kasvattaneet merkitystään. (Suominen 2003; Saarikoski 2004.) Muutosprosessiin on kuulunut sekä taantumia että voimakkaan kasvun kausia. Esimerkiksi amerikkalainen peliteollisuus pyyhkiytyi lähes olemattomiin vuoden 1983 tienoilla, jolloin huonolaatuisten videopelien ylituotanto johti kysynnän ja markkinoiden romahtamiseen. Vuosien 2000–2002 teknologia-yritysten pörssiromahduksesta kärsivät erityisesti internet-palveluja ja liiketoimintaa kehittäneet ”dot-com”-yritykset. Niihin kohdistetut ylimitoitetut kaupalliset odotukset eivät toteutuneet, mikä verotti luottamusta digitaalisen kulttuurin mahdollisuuksiin laajemminkin.

Utopioiden ja romahdusten poukkoileva historia kertoo digitaalisten kulttuurimuotojen nuoruudesta ja vakiintumattomuudesta. Tietokoneet ja muut digitaalisen median tekniset rakenteet on vuoroin nähty äärimmäisen tärkeinä

suurten ihmisjoukkojen elämässä, ja vuoroin tuo merkitys on mitätöity lähes täysin. Teknologiatutkimus puhuu domestikaatiosta, kotiutumisesta. Sillä tarkoitetaan vähittäistä prosessia, jossa teknologiat vievät aikaamme ja huomiotamme ja näin solahtavat vähitellen osaksi arkielämäämme. Eräät tutkijat ovatkin alkaneet puhua ihmisten arjessaan omaksumien käytäntöjen ja teknologioiden jatkuvasti monimutkaisemmaksi ja dynaamisemmaksi kehittyvästä järjestelmästä informaatio- tai mediaekologian käsittein. (Silverstone & Haddon 1996; Pantzar 1996; Nardi & O'Day 1995; Fuller 2005; Benkler 2006.)

Samalla tämä kehitys tekee kiinnostavalla tavalla näkyväksi eri aikakausien mentaalista historiaa. Digitaalisen utopismin kolme aaltoa voidaan kiteyttää karkeasti eri vaiheisiin: Ensiksi, 1970-luvun vallankumoukselliset vaativat tietokoneiden suomaan valtaa ja mahdollisuuksia kansalaisille. 1980-luvulla puhuttiin sen sijaan hypertekstistä ja hypermediasta taiteellisesti ja tieteellisesti vallankumouksellisena uutena medianä. 1990-luku nosti puolestaan näkyvästi esiin internetin kaupalliset, sosiaaliset ja kulttuuriset mahdollisuudet. Vuorovaikutteisia linkkejä lukijalle tarjoava hyperteksti yleistyi internetin www-sivujen muodossa, ja sivuille upotetut erilaiset mediaelementit puolestaan popularisoivat hypermedian, vuorovaikutteisen multimedian, mahdollisuuksia.¹

Arjen digitalisoitumisen seurauksena tutkimuksen painopiste on siirtynyt tulevaisuuden spekuloinnista tai julistamisesta ympäröivän todellisuuden ja historiallisten prosessien analysoimiseen. Samalla digitaalisen kulttuurin erityisyyden hahmottamisesta on tullut vaikeampaa: kun digitaalinen tiedon siirto ja viestintä kuuluvat teknologisoituneessa yhteiskunnassa melkein kaikkiin inhimillisiin toimintoihin, digitaalista näyttää olevan lähes kaikki – ja ei erityisesti välttämättä mikään. Käytännössä on kuitenkin tunnistettavissa vähittäinen, hiljalleen rakentunut prosessi, joka on aiheuttanut useita merkittäviä laadullisia ja kulttuurisia muutoksia, muun muassa uudenlaisen suhteen kuvaan, sanaan ja tilaan. Näiltä alueilta voimme mielestäni tavoittaa sen spesifimmän merkityksen, jota tarkastelemalla digitaalisesta kulttuurista on tässä muutosprosessin vaiheessa mielekästä puhua.

Konehuoneesta kulttuurin ja viestinnän näyttämöksi

Digitaalisen teknologian perusta on siis sähköisen laskennan tekniikoissa, joista se on kehittynyt monimuotoiseksi ja mukautuvaksi mediateknologiaksi. Kulttuurisesti olennaiseksi on muodostunut erityisesti digitaalisten foorumien kehitys viestinnän, vuorovaikutuksen ja julkaisemisen kanavina. Vaikka digitaalisen tekniikan esihistoria yleensä johdetaan erilaisiin mekaanisiin laskukoneisiin, digitaalisen median kulttuurihistoriallinen pohja on todellisuudessa huomattavasti laajempi. Esimerkiksi kuvia heijastellut taikalyhty, sanoja sähköisesti välittänyt lennätin ja pallon hallintaa opettanut flipperi ovat kaikki saaneet myöhemmin digitaalisia perillisiä. (Friedberg 2002; Huhtamo 1996; 2005.)

Monet aiemmat kulttuurimuodot ovat myös tarjonneet malleja sekä uuden median tuottajille että vastaanottajille. Tässä prosessissa niiden voidaan sanoa ”medioituneen uudelleen” (*remediation*) digitaalisen teknologian aikakaudella (Bolter & Grusin 1999). Samalla kehittyvät teknologiset toimintaympäristöt ja niissä yleistyvät uudet käyttötavat ovat vähitellen muuttamassa kyseisten kulttuurimuotojen painopistettä. Esimerkiksi monet aiemmin mediatuotteiden, -tekstien tai -palvelujen ympärillä tapahtuneet toiminnot ovat aiempaa paljaammin näkyvinä erilaisina digitaalisiin tuotteisiin integroituina ”uusina” toiminnallisuuksina. Näin vaikkapa kuvan äärellä käytävä keskustelu voi tulla uudella tavalla näkyviin digitaaliseen kuvaan keskittyvänä keskusteluforumina. Toisaalta esimerkiksi kuvien herättämiä assosiaatioita voi alkaa hahmottaa seuraamalla verkkolinkkejä, joita käyttäjät ovat liittäneet kuvien yhteyteen. Itse kuvia koskeva keskustelu ja vaikkapa kollaasin tyyppinen yhdistely kulttuurisina käytänteinä eivät kuitenkaan ole peruslähtökohdaltaan uusia kuvallisuuden ilmenemismuotoja, vaan viestiminen ja lainaaminen voidaan suorastaan nähdä kaikenlaisen kulttuuriin kuuluvina perustoimintoina.

Esimerkiksi kaduilla, kodeissa ja työpaikoilla havaittavat teknologian ja toiminnan digitaaliset muodot on mahdollista hahmottaa eräänlaiseksi jäävuoren huipuksi: useat laaja-alaiset yhteiskunnalliset ja kulttuuriset muutosprosessit ovat vähittäin muuttaneet asenteita esimerkiksi kulttuurin hierarkioihin, matlan ja korkean kulttuurin väliseen suhteeseen tai kulttuurin omistukseen ja tekijyyteen. Tiedostojen jakaminen internetissä tai verkkopelimaailmojen

kasvava suosio ovat niitä kapeita spektaakkelinomaisina näyttäytyviä kärkiä, jotka työntyvät toistuvasti näkyviin myös tiedotusvälineissä ja julkisessa keskustelussa. Taustalla vaikuttava yhteiskunnan ja ajatteluprosessien syvämpi muutos on hankalammin havaittavissa.

Symbolien, sanojen ja kuvien vaihto on aina ollut luonnollinen osa inhimillistä kanssakäymistä. Digitaalisten mediamuotojen myötä viestinnän määrä, muodot ja mahdollisuudet ovat kuitenkin lisääntyneet huomattavasti. Digitaalinen viestintä on tekstipohjaisten viestiohjelmien lisäksi vähitellen laajentunut käsittämään myös kuvia, ääntä ja videota eri tavoin yhdistäviä viestinnän muotoja. 2000-luvun alussa internetissä ovat kasvattaneet suosiotaan muiden muassa omien ja televisiosta tallennettujen videoleikkeiden lataaminen YouTube.com:in kaltaisiin verkkopalveluihin, missä niistä voidaan käydä keskustelua ja edelleen linkittää muihin vastaavatyyppeihin videosisältöihin. Jälleen voidaan sanoa, että televisiokuvan tallentaminen tai siitä keskusteleminen ei ole lähtökohdiltaan uutta, mutta kun kuvan digitalisoituminen ja YouTubeen kaltaiset palvelut tekevät kuvien vaihtamisesta tuntemattomien kesken entistä nopeampaa ja helpompaa, kehityskulku ansaitsee huomiota.

Nykyään varsinkin nuoret käyttävät pikaviestimiä, kännyköitä ja netti-foorumeja sekä jakavat digitaalista materiaalia uuteraan. Digitaalisen kulttuurin arkisia käytäntöjä rakennetaan kuitenkin kaikissa ikäryhmissä, koska käytännössä elämä modernissa yhteiskunnassa on lähes mahdotonta ilman toistuvia kosketuksia digitaalisesti tuotettuihin, välitettyihin tai käyttöön tarjottaviin sisältöihin. Matkapuhelimien lisäksi esimerkiksi sähköposti ja sen kautta tapahtuva kuvaviestintä ovat yleistyneet niin työtoveruuteen kuin ystävyys- ja sukulaissuhteisiin perustuvissa sosiaalisissa verkostoissa.

1980-luvun muotitermejä oli ”virtuaalitodellisuus”, joka ymmärrettiin astumiseksi aistivoimaiseen, tietokoneen tuottamaan jäljitelmään tai keino-todellisuuteen. Myös keskustelut tai viestinvaihdot internetissä tulkittiin tähän käsitteeseen kuuluviksi. Uutta teknologiaa teoksissaan käsitelleen yhdysvaltalaisen journalistin Howard Rheingoldin kirjat havainnollistavat tätä kehityskulkua hyvin. Vuonna 1993 julkaistun Rheingoldin teoksen nimi on *Virtual Community* eli virtuaalinen yhteisö. Miltei vuosikymmen myöhemmin julkaistussa *Smart Mobs* -teoksessa hän oli puolestaan siirtynyt erillisen ja omalakisena virtuaalitodellisuuden sijaan tarkastelemaan, miten digitaalisia

viestimiä käytetään urbaanissa arjessa omaehtoisen sosiaalisen verkostotoiminnan organisoimiseen. (Rheingold 1993; 2002.)

Monet mediatutkijat ovat Marshall McLuhanin (1964) tavoin kiinnittäneet huomiota tapaan, jolla viestimet muovaavat kokemustamme maailmasta. Sähköisen viestinnän reaaliaikainen kuvavirta maailman eri kolkista voi lisätä kokemusta yhteyden saavuttamisesta tai läsnäolosta. Toisaalta konflikteja korostava, usein stereotyyppinen uutiskuvasto on omiaan synnyttämään etäisyyden, erillisyyden ja erilaisuuden kokemuksia. Thomas J. Campanella (2002) on liittänyt suosittu nettikamerat sekä kuvallisen että viestintäkulttuurin perinteeseen kuuluvaan pyrkimykseen ylittää etäisyyksiä tai saavuttaa tunne etäläsnäolosta (*telepresence*). NASA:n vuoden 1997 Mars-luotaimen lähettämää kuvavirtaa verkkoselaimeltaan seuranneet miljoonat ihmiset pystyivät jakamaan kollektiivisen tilallisen kokemuksen kohtaamisesta ja liikkeestä toisen planeetan kamaralla.

Tuoreempi esimerkki vuorovaikutteisen, ohjelmallisesti tehostetun kuvan mahdollisuuksista on Google Earth (earth.google.com), ilmaiseksi verkossa jaeltu virtuaalinen kuva ja malli maapallosta. Tiedonhakuun ja mainosmyyntiin erikoistunut Google-yritys on yhdistänyt sovelluksessa koko planeetan pinnan kattavat satelliittikuvat, pinnanmuotoja kuvaavan topografisen tiedon sekä suurimmista kaupungeista kerätyn karttainformaation ja rakennusten kolmiulotteiset mallit karttapallon tapaan saumattomaksi tietokoneruudulla hallittavaksi kokonaisuudeksi.

Ensi kertaa kokeiltaessa palvelun luoma kokemus on kieltämättä hätkähdyttävä. Käyttäjä pystyy zoomaamaan virtuaalista näkökulmaansa tuhansien kilometrien etäisyydeltä muutamassa sekunnissa virtuaalisen planeetan pinnan mihin tahansa pisteeseen, leijumaan Grand Canyon -luonnonpuiston yllä tai pysähtymään Rooman nähtävyyksien äärelle. Samalla palvelu tuo esiin epätasaron ja kaupallistumiskehityksen piirteet, jotka liittyvät virtuaalisten paikka-tietopalvelujen kehittämiseen ja joita on syytä tarkastella kriittisesti.

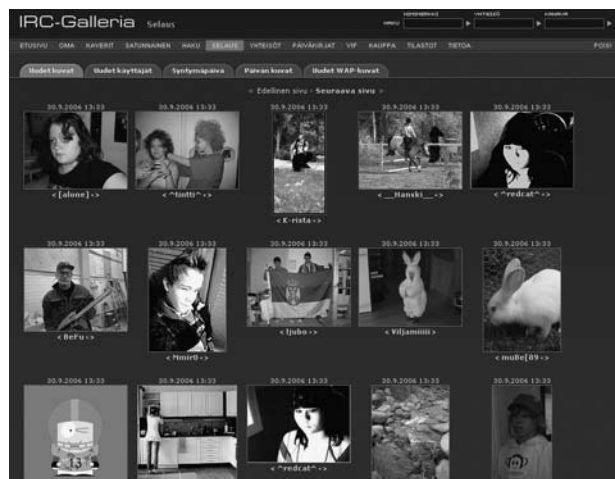
Esimerkiksi tarkimmat kartat on saatavissa vain tietyistä länsimaisista suurkaupungeista, ja markkinointitarkoitukset ovatkin ilmeisesti ohjanneet karttoihin merkittyjen kohteiden valintaa. Kaupallisen uusmedian välittämä kuva maailmasta kääntyy ikään kuin havaitsemaan maailmaa valtaisana mainostauluna. Toisaalta Google on julkistanut ohjelmointirajapintansa,

teknisen käyttöliittymän, jonka avulla eri ohjelmat voivat vaihtaa tietoja keskenään. Tämä tekee mahdolliseksi palvelun vapaan laajentamisen. Google Earth -palvelun yhteydessä käyttäjillä on myös itsellään mahdollisuus merkitä planeetan pinnasta heille merkitseviä paikkoja, joihin he voivat linkittää omia sanojaan ja kuviaan.

Sähköpostin ohella digitaalisen viestinnän suosituimpien sovellusten joukkoon ovat nousseet MySpacen (www.myspace.com) ja IRC-gallerian (irc-galleria.net) kaltaiset sosiaaliset palvelut. IRC-galleria havainnollistaa digitaalisen ryhmäviestinnän kehityskaarta. IRC eli Internet Relay Chat on alkuaan oululaisen Jarkko Oikarisen vuonna 1988 kehittämä tekstipohjainen viestintä-ohjelma, jonka avulla nettikäyttäjät voivat perustaa haluamiaan kanavia. Kanavalle kirjoitettu teksti tulee reaaliajassa näkyviin kaikkien sille osallistuvien päätteellä. Tomi Lintelä perusti IRC-galleria-palvelun vuonna 2000 verkkosivustoksi, jonka kautta irc-käyttäjät voivat laittaa internetiin oman valokuvansa yhdistäen näin kasvot keskustelukanavalta tuttuun nimimerkkiin.

Syyskuussa 2006 palvelulla oli yli 366 000 käyttäjää, jotka olivat asettaneet esille yli viisi miljoonaa kuvaa. Suuri osa nykyisistä palvelun käyttäjistä ei ole koskaan käyttänyt IRC-viestiohjelmaa, jonka kanaville kytkeytyminen edellyttäisi tiettyä teknistä osaamista ja harrastuneisuutta. Käyttäjäkunta on pääosin yli 12-vuotiaita nuoria. Toisten kuvien katselu, kommentointi sekä kanavilla keskustelu ja nettipäiväkirjan (blogin) pitäminen ovat palvelun suosituimpia toimintoja.

*IRC-gallerian käyttäjät asettavat kuvia esille ja samalla kommentoivatavaksi.
(Lähde: irc-galleria.net/browse; 30.9.2006)*



MySpace on samantyyppinen mutta laajempi palvelu, jonka rekisteröityneiden käyttäjien määrä ylitti elokuussa 2006 sata miljoonaa. Median suur-yritys, Robert Murdochin News Corporation hankki vuonna 2005 omistukseensa MySpacen, mikä on heijastunut palvelun lisääntyneinä linkityksinä muun muassa yhtiön omistaman Fox-televisiokanavan sisältöihin. Suuri osa sosiaalisten verkkopalvelujen kuvallisesta ja muusta aineistosta on kuitenkin käyttäjien itsensä tuottamaa. Medialukutaidoista kiinnostuneet tutkijat ovat toistuvasti todenneet, kuinka digitaaliseen kulttuuriin osallistuminen edellyttää sellaisia tuotannon, vastaanoton ja kulttuuristen referenssien tulkinnan taitoja, jotka poikkeavat esimerkiksi niistä taidoista, joita tarvittiin painetun sanan tai muutamien televisiokanavien hallitsemassa mediatodellisuudessa (esim. Lahikainen ym. 2005; Marsh 2005).

Kulttuurintutkijat puolestaan lähestyvät mielellään digitaalista mediaa – esimerkiksi IRC-galleriaa tai MySpacea – toimeliaasti käyttäviä nuoria kriittisen myönteisesti ja kiinnittävät huomiota verkkosivustojen rooliin ”voimaantuneen” toimijuuden ja identiteetin rakennuksen näyttämöinä. Omalla kuvalla esiintyminen IRC-galleriassa tai MySpacessa voikin olla lähes sosiaalinen välttämättömyys: verkkomediaan ja sosiaaliin palveluihin osallistuminen on muodostumassa ikään kuin pakolliseksi osaksi varttumista myöhäismodernissa, kuvien, verkostojen ja vuorovaikutuksen hallitsemassa kulttuurissa.

Julkisessa keskustelussa nostetaan usein esiin lähinnä eroottiset kuvat, joita nuoret lataavat itsestään internetiin. Palvelut nähdään ensisijaisesti pedofiilien saalistusmaina. Yhdysvalloissa vuonna 2006 tehty lakialoite (DOPA, Deleting Online Predators Act) on nostanut sosiaaliset kuvanjakopalvelut erityishuomion kohteeksi. Siinä määrätään koulut ja kirjastot kieltämään alaikäisiltä pääsy kaikkiin palveluihin, joissa käyttäjät voivat luoda itsestään henkilökohtaisia tietoja sisältävän käyttäjäprofiilin ja jotka sallivat ”käyttäjien välisen viestinnän”. Mikäli tällaiset saartotoimet onnistuisivat, vaikutukset nuorten itseilmaisulle ja sosiaalisten verkostojen rakentumiselle (siinä missä tietysti alueen liiketoiminnallekin) olisivat laaja-alaisia.²

Internetin varhaisvaiheissa eläneet vallankumouksellisen vapautumisen utopiat perustuivat osin verkkoviestinnän anonyymisyyteen. Internet alkoi aiempaa laajamittaisemmin irrottaa kommunikaatiota kasvokkaiseen kohtaamiseen perustuvien sosiaalisten verkostojen sekä toisaalta esimerkiksi ulkonäköön

pohjaavien mielikuvien, ennakkoluulojen ja roolimallien siteistä. Myöhemmät tutkimukset toivat esiin nimettömänä tapahtuvan viestinnän käänköpuolet, esimerkiksi alentuneen kynnyksen heittäytyä mielivaltaiseen aggressiivisuuteen ja erilaiseen kiusantekoon (Wallace 2001, 124–125). Digitaalisen kulttuurin uudempi tutkimus onkin runsaasti kritisoinut 1990-luvun alun abstrakteissa tulevaisuusvisioissa vaalittua ”kyberavaruuden” käsitettä ja osoittanut, kuinka esimerkiksi ruumiillisuuden ja sukupuolen kaltaiset kategoriat eivät katoa mihinkään tietoverkkoja käytettäessä. Olemisen eri ulottuvuudet, ruumiillinen ja sosiaalinen historia mukaan lukien, kietoutuvat tulevaisuudessakin monin tavoin elämään digitaalisessa kulttuurissa sekä sitä osaltaan jäsentäviin kieliuviin ja fiktioihin. (Vrt. Paasonen 2005a.)

Suosittu pikaviestimet, kuten AOL Instant Messenger, ICQ ja Microsoftin Messenger -palvelu, havainnollistavat verkkoviestinnässä toteutuvaa henkilökohtaisuuden ja nimettömyyden jännitettä. Niin pikaviestimien kuin sosiaalisten verkkopalvelujenkin käyttäjien valinnoissa risteilevät impulssit saavat heidät yhtäältä tuomaan itseään esiin hyvinkin intiimeillä kuvilla. Toisaalta monet käyttäjät valitsevat säännöllisesti piirroshahmoja, eläimiä tai monenlaista muuta, usein populaarikulttuurista lainattua visuaalista materiaalia edustamaan itseään valokuvan sijaan. Identiteetillä leikittely ja verkkomedian hyödyntäminen reaali maailman sosiaalisten suhteiden tukemiseen ja laajentamiseen eivät siis välttämättä olisi toisensa poissulkevia vaan rinnakkain kehittyviä käytön kulttuureja.

Henry Jenkinsin (2006) kaltaiselle myöhäismodernin mediakulttuurin tutkijalle digitaalisen kulttuurin nousussa on laajemmin kyse mediakäytön konvergenssista. Konvergenssi liitetään usein suoraviivaisesti uusiin digitaalisiin laitteisiin, joissa yhdistyy vaikkapa mahdollisuus samanaikaiseen internetin käyttöön ja televisio-ohjelmien katseluun. Jenkinsin mielestä olennaisinta on kuitenkin nähdä konvergenssi prosessina, joka on ensisijaisesti käyttökulttuurien kehitystä ja vasta toissijaisesti tällaista monimuotoista mediakäyttöä tukevien teknologioiden kehitystä. Osallistuvan mediakulttuurin (*participatory media culture*) otsakkeella digitaaliseen kulttuuriin sisältyy runsaasti erilaisia pyrkimyksiä ottaa media ja sen kuvasto haltuun ja käyttää niitä uudelleen.

Jaettu digitaalinen kuvakulttuuri

Keskustelua digitaalisesta kuvasta ovat värittäneet pohdinnat sen ei-autenttisuudesta ja simulaatiosta. Digitaalinen kuva ei sisällä filmitekniikan keinoin toteutetun valokuvan perustaa, kemiallista ”todellisuuden jälkeä”. Tämän vuoksi se liitetään usein dokumentaarisen ja ”empiirisesti toden” sijasta kuvamanipulaatioon, epäaitoon tai valheelliseen. (Vrt. Barthes 1985; Benjamin 1989a.)

Tämä erottelu ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Lisäksi tämäntyyppiset kriittiset näkökannat ovat olleet tärkeä osa kuvan kulttuurisesta roolista käyvästä keskustelusta niin länsimaissa kuin useissa muissakin kulttuureissa, kauan ennen digitaalista teknologiaa. Kuvien manipuloinnin helppous on joka tapauksessa johtanut siihen, että kuvien tuotannossa keskustellaan teknologian roolista – ja tiedostetaan se – aiempaa herkemmin. Esimerkiksi kuvajournalismin ja digitaalisuuden suhdetta käsitellyt Dona Schwartz (2003, 43) on havainnollistanut, miten esimerkiksi pelkäämään värikuvan muuttamista mustavalkoiseksi harmaasävykuvaksi kuvankäsittelyohjelmalla on lehtien toimituksissa pidetty ”epäeettisenä” toimintana ja autenttisen valokuvan vääristelynä.

Digitaalisen kuvan alkumuodot ovat olleet visuaalisesti huomattavasti vaatimattomampia ja helppoja tunnistaa. Alkujaan yksinkertaisiin ASCII-merkkeihin eli numeroihin ja kirjaimiin perustunut tietokonegrafiikka on muistin ja prosessoritehon kasvaessa muuttunut värikylläisemmäksi, yksityiskohtaisemmaksi ja edullisemmaksi toteuttaa. Samalla digitaalisen kuvan numeerinen perusta näkyy edelleen uusien kuvatyyppien joustavassa muokattavuudessa ja ohjelmoitavuudessa. Digitaaliseen muotoon muutettujen tai suoraan digitaalisesti synnytettyjen kuvien kokoa, väriä tai kuvasuhteita on helppo muuttaa. Lisäksi kuvia voidaan myös eri tavoin yhdistää ja liittää osaksi laajempia kuvaohjelmia, kuten erilaisia verkkopalveluja tai digitaalisia pelejä.

Digitaalinen kuvallisuus ei siis rajoitu katsojan ja yksittäisen kuvan kohtaamiseen vaan sisältää laajan kirjon käytäntöjä ja toiminnan foorumeja, joilla on mahdollista tuottaa, muokata, jakaa, julkaista, kommentoida tai muuten käyttää kuvia. Yksittäistä kuvaa merkittävämpi digitaalisen kuvakulttuurin symboli voisikin siksi olla esimerkiksi Adoben Photoshop-kuvankäsittelyohjelma, jonka sisältämät toiminnot ja suodattimet osaltaan määrittävät sitä visuaalista ilmettä, mikä eri viestimien kautta sävyttää ympäristöämme.

Mediakulttuurissa ja erityisesti televisiomainosten, musiikkivideoiden ja elokuvien tuotannossa tietokoneella tuotetuista kuvista on tullut näkyviä. Usein digitaalisesti simuloitu, synteettinen materiaali ja kameralla tallennettu aineisto sekoittuvat muodostaen hybridejä, seka-aineksisiä visuaalisia maailmoja. Kuvallisen kulttuurin kannalta tämä on merkinnyt tiettyä vapautumista. Ranskalainen semiootikko Roland Barthes (1993b) on ehdottanut, että voidaan erottaa kaksi mielihyvän muotoa: kulttuurisesti ja sosiaalisesti määrättyvä mielihyvä (*plaisir*) ja ruumiillisuudesta, tietoisien kontrollin ulottumattomista kumpuava mielihyvä (*jouissance*).

Voidaan ajatella, että avoimesti fantasiaalla leikittelevänä rakennetun ja digitaalisen luonteensa paljastava digitaalinen kuvallisuus tarjoutuu tyydyttämään sekä sosiaalisesti määrättyneitä mielihyvän tarpeita että erilaisia tiedostamattomia haluja. Nämä speaktaakkelimaisen joustavat kuvat muuttavat muotoaan katsojan silmien edessä ja siten tekevät näkyväksi kuvien osuutta ja kulttuurista roolia erilaisten todellisuuden versioiden rakennuksessa. Erilaisten fantasiaulottuvuuksien vahvistumisen myötä kuvakulttuurin toimijoille kehittyi uudenlaisia tapoja arvioida ja arvottaa median rakentamia todellisuuskuvia. Tietoisuus kuvalliseen kulttuuriin sisältyvästä valikoinnin, rajauksen ja muokkauksen vallasta korostuu siirryttäessä synteettisesti tuotettujen kuvien kulttuuriin, missä tämä valta on laaja-alaisemmin käytössä ja saatavilla.

Digitaalinen viestintä ja kuvallisuus eivät ole kehittyneet toisistaan eristyksissä, vaan erilaiset viestinnälliset käytön, jakelun ja tuotannon muodot ovat kehittyneet digitaalisen visuaalisen kulttuurin tärkeiksi piirteiksi. Esimerkiksi sähköpostissa kiertokirjeen tapaan siirtyvät hauskat otokset tai erilaiset kuvamanipulaatiot palvelevat sosiaalisten verkostojen tarpeita vahvistamalla informaaleja, henkilökohtaisia suhteita. Digitaalisten kameroiden ja kameralla varustettujen matkapuhelimien yleistymisen on madaltanut kynnystä tuottaa ja jakaa kuvaa. Kaikkialla tarkkailtavana ja kuvallisen tallentamisen kohteena olemisen näkyy toisaalta juorulehtien sivuilla ja niiden kuvapalkkioissa, toisaalta omaa elämäänsä ja kokemuksiaan verkkoon dokumentoivien pienjulkaisijoiden jatkuvasti kasvavassa määrässä. Kuvallisesta tallentamisesta on kehittymässä olemassa olemisen keskeinen kriteeri ja merkityksen mittari.

Uuden sukupolven verkkopalveluiden, kuten Flickr.com -kuvanjakopalvelun, menestys pohjaa digitaalisen valokuvausharrastuksen yleistymiseen ja

kuvaajien sosiaalisiin tarpeisiin saada katsojia ja tunnustusta omille saavutuksilleen. Palvelut tarjoavat monipuolisesti tapoja ryhmitellä, kommentoida ja etsiä kuvia esimerkiksi niiden suosion tai aihepiirin perusteella. Tällaisten foorumeiden keskusteluissa yhteisölliset arviointikriteerit ja käyttäytymisnormit kehittyvät nopeasti. Flickr-palvelun käyttäjämäärästä ei ole julkista tietoa, mutta on arvioitu, että se ylitti vuonna 2006 kuuden miljoonan säännöllisen käyttäjän rajan (Nielsen 2006). Yksittäisten kuvien järjestysnumeroiden perusteella käyttäjät olivat jakaneet palvelun kautta syyskuuhun 2006 mennessä yli 250 miljoonaa kuvatiedostoa.

Viestintä ja kuvien jakaminen on saanut seuraajikseen muita käyttäjien väliseen yhteydenpitoon ja yhteisöllisyyteen pohjaavia palveluja. Samalla niistä käytävässä keskustelussa kohtaavat erilaiset tavat nähdä kuvallisuuden ja median arvo. Käyttäjille mediasisältöjen jakaminen ja muokkaaminen sekä niistä keskusteleminen ovat arvojen muodostamista, kun taas alan kaupalliset toimijat pitävät jopa kuvasta tai tekstistä tunnistettavaa hahmoa älyllisenä omaisuutenaan.

Esimerkiksi Disney-yhtiöt sekä Star Trek- ja Star Wars -tuotemerkkien haltijat ovat vartioineet oikeuksia käyttää tunnistettavia hahmoja kuvallisessa tai kerronnallisessa ilmaisussa. Äärimmillään esimerkiksi verkkoon päätynyt lapsen piirtämä kuva tai kirjoittama tarina hänen suosikkiahmostaan on voinut johtaa yhtiöiden käynnistämiin oikeustoimiin. 2000-luvulle tultaessa oikeuksienomistajien linja ei ilmeisesti ole suuremmin höltynyt, mutta poikkeuksiakin löytyy, kuten suositun suomalaisen Star Trek -parodian *Star Wreckin* (www.starwreck.com) vapaa verkkolevitys ja suosio ovat osaltaan todistaneet.

Verkkomedian tutkimus sosiaalisena mediana on keskittynyt muun muassa sisältöjen kollektiivisen tuotannon, luokittelun ja linkittämisessä ilmenevien yhteisöllisten voimavarojen tarkasteluun. Kenties tunnetuin esimerkki tästä on Wikipedia (www.wikipedia.org), kollektiivisesti vapaaehtoisvoimin tuotettu avoin tietosanakirjaprojekti, jota pidetään yleisesti menestyksenä. Verkkoon kehitetään jatkuvasti monia erilaisia palveluja, joiden tarkoituksena on tarjota ympäristö harrastajien ja tavallisten käyttäjien yhteistoiminnalle erilaisten mediasisältöjen parissa. Pelikulttuurissa käyttäjälähtöisellä digitaalisella sisältötuotannolla on pitkät perinteet alkaen ensimmäisistä digitaalisista peleistä, jotka olivat harrastajien kehittämiä. Erityisesti pelien muokkaaminen – joka

tunnetaan modien eli pelimodifikaatioiden tekemisenä – on aiheuttanut sen, että kaupalliset pelit ovat usein radikaalistikin muuttaneet visuaalista ilmettään tai toiminnallisuuttaan käyttäjien käsissä.

Yhteisöllisen mediatuotannon suosiota tuskin kukaan käy kiistämään, mutta näin syntyvän mediakulttuurin sisällöstä ja laadusta keskustellaan usein varsin kriittiseen sävyyn. Esimerkiksi Wikipedian ylläpitäjät vakuuttavat, että aktiivinen käyttäjäyhteisö löytää ja korjaa nopeasti tietosanakirjan artikkeleihin päätyneet tahalliset tai tahattomat virheet. Toisaalta esimerkiksi YouTuben amatöörivideoissa sekä IRC-Gallerian ja MySpacen käyttäjäkuviissa on paljon materiaalia, joka on helppo tulkita kaupallisten mallien pohjalta tapahtuvaksi huomion tavoittelemiseksi. Pelaajien luomista modifikaatioista puolestaan suuri osa on niin sanottua ”*nude patch*” -tasoa eli tiedostoja, joilla pelin (nais)hahmot voidaan riisua alastomiksi. Käyttäjälähtöisen tai yhteisöllisen median tarjoama uusi tuotantomalli ei mitenkään automaattisesti takaa kuvakulttuurin kehittyvän sisällöllisesti tai laadullisesti oivaltaviin suuntiin.

Pelikulttuurit ja vuorovaikutteisuus

Pelit ovat näkyvä osa vuorovaikutteisen kuvan kulttuuria ja digitaalista kulttuuria laajemminkin. Samalla ne edellyttävät omia käsitteellisiä ja metodisia lähtökohtia, joiden kehittäminen on edelleen osin kesken. Jo 1930-luvulla pelitutkimuksen uranuurtajana vaikuttaneen kulttuurifilosofi Johan Huizingan (1984) näkemyksen mukaan kulttuurin perustana on kyky heittäytyä leikkiin ja peleihin: ne ovat itsetarkoituksellista ja oman ”taikapiiirinsä” tai pelisääntöjensä logiikan puitteissa tapahtuvaa toimintaa.

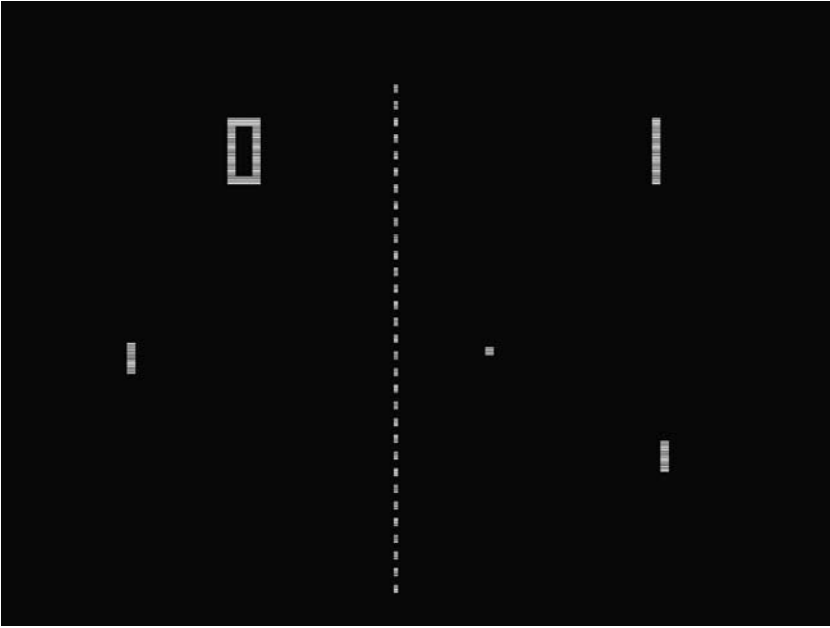
Ensimmäisten tietokoneiden myötä 1950-luvulla käynnistynyt digitaalisten pelien kehittämistyö pystyi ammentamaan perinteisten pelien ja leikkien rikkaasta kentästä, joka tarjosi perustan niin modernien mekaanisten pelilaitteiden kuin digitaalisten pelienkin suunnittelijoille. Digitaaliset pelit ovat kuitenkin laajentuneet vähitellen kokonaisiksi virtuaalisiksi pienoismaailmoiksi ja ovat siten tarjonneet omaehtoisen kulttuurin tekijöille joustavan ympäristön. Digitaalisten pelien kentällä niin perinteiset kortti- ja lautapelit, urheilulajit ja sotaleikit kuin vaikkapa draama, kirjallisuus tai musiikillinen improvisaatiokin ovat saaneet uusia muotoja.

Digitaaliseen kulttuuriin ja varsinkin peleihin on liitetty niiden historian varrella vahvasti myös interaktiivisuuden käsite, joka on osoittautunut vaikeaksi täsmällisesti määritellä. Interaktiivisuutta tarkasteltaessa eräänlainen perustaso on se luonteeltaan tekninen vuorovaikutteisuus, jossa laitteisto reagoi toivotulla tavalla käyttäjän syötteeseen. Toisentyypisestä tilanteesta on kyse, kun tietokone toimii viestimenä, jolloin vuorovaikutteisella digitaalisessa mediassa tarkoitetaan lähinnä teknologian välittämää sosiaalista vuorovaikutusta.

Vuorovaikutteisudessa on kuitenkin puhtaasti teknisen ja sosiaalisen vuorovaikutuksen lisäksi monia näiden lisäulottuvuuksia tai yhdistelmiä. Esimerkiksi tietokonepelin pelaaja on vuorovaikutuksessa pelilaitteen ja mahdollisten muiden pelaajien lisäksi pelillisten rakenteiden, kuten simuloidun pelitilan ja siihen koodattujen pelisääntöjen, kanssa. Tämän sisällöllisen vuorovaikutuksen tason voi puolestaan tulkita olevan pohjimmiltaan välillistä vuorovaikutusta pelin suunnittelijoiden ja tuottajien sekä pelejä harrastavien ihmisten kesken. Vuorovaikutuksen kokonaiskuvaa tavoiteltaessa täytyykin ottaa huomioon yksittäisten pelituotteiden tai pelaajien toimintojen lisäksi se pelien ja muiden mediatekstien mittava kokonaisuus, joka muoaa pelien merkityksenantoa, sekä laajemmin erilaisia pelikulttuureja jäsentävät puhuvat, arvostukset ja käytännöt. (Vrt. Mäyrä, ilmestyy 2008; Myers 2003; Friedl 2003.)

Varhaisimmat digitaaliset pelit, kuten pöytätennistä muistuttava videopeli *Pong* (Atari 1972), havainnollistavat, miten keskeisiä käsitteitä simulaatio ja haaste ovat näille pelityypeille. *Pong* simuloi järjestelmää, jonka muodostavat pystysuunnassa liikuteltavat palkkimaiset mailat, tiettyjen sääntöjen mukaisesti kimpoileva pallo ja hieman squash-kentän tapaan toimiva suorakulmainen pelikenttä. Pallon pomputtelu voi jo itsessään olla leikillistä, mutta klassisen pelin *Pongista* tekee sen kilpailullisuus: pelin voittaja määrätään toisiaan vastaan mittelevien pelaajien menestymisen ja loppupisteiden perusteella.

Mustavalkoisella televisioruudulla pelatun *Pongin* pelimaailma oli rajoittunut, mutta kilpailullinen vuorovaikutus toisen ihmisen kanssa voi olla kiinnostavaa ja yllättävillä tavoilla muuntelevaa hyvinkin yksikertaisista lähtökohdista. Interaktiivisen median ja pelien keskeisiä piirteitä onkin, että mediateksti rakentuu jokaisella kohtaamisella hieman erilaisena, vaikka valmiiksi ohjelmoidut peruselementit olisivatkin aina samat. (Aarseth 1997.)



*Pelinäkymä alkuperäisestä Pong-videopelistä.
(Lähde: en.wikipedia.org/wiki/Image:Pong.png; 6.5.2007)*

Tarina, representaatio, peli

Digitaaliset pelit ovat näkyvä osa modernia populaarikulttuuria ja varsinkin Yhdysvalloissa ne ovat joutuneet toistuvasti erilaisten syytösten kohteeksi. Sarjakuvien, elokuvien ja television tapaan myös pelien on väitetty raaistavan ja johtavan epäsosiaaliseen tai väkivaltaiseen käyttäytymiseen. Koska peleissä pelaaja itse ohjaa hahmon toimintoja, pelien vaikutusten on epäilty olevan muita esittäviä mediamuotoja voimakkaampia. Pelin audiovisuaalisen ja vuoro-vaikutteisen maailman on myös uskottu olevan immersivisempi kuin muiden medioiden tarjoaman suhteen kuvaan tai ääneen. Immersiolla tarkoitetaan pelaamisen yhteydessä usein havaittua ja koettua voimakasta uppoutumista. Pelillisen immersion perusluonnetta ei kuitenkaan yleensä vaivauduta pohtimaan sen tarkemmin.

Jo 1970-luvulla kehitettiin tekstipohjaisia seikkailupelejä, joiden myötä pelimaailmat laajenivat huomattavasti. Digitaaliset pelit aloittivat kehityskulkunsa yksittäisestä pelikentästä tai haasteellisesta kohtaamisesta ja jatkoivat kohti yhä

laajempia virtuaalisia pelien maailmoja. Alkuvaiheessa laajoja maailmoja kuvailtiin kirjoittamalla, mutta visuaalinen kuvasto on noussut pelikulttuurissa jatkuvasti tärkeämmäksi. Viime vuosina on kuitenkin myös alettu pohtia, onko visuaalisuus jo liiankin hallitsevaa digitaalisissa peleissä. Pohdintojen taustalla on usein ollut kuultavissa olettaus, että pelillisyyden ydin löytyy muualta kuin kuvan tai visuaalisen representaation alueelta.

Käyttöliittymässään tekstiin nojautuneet 1970-luvun pelit olivat teknisesti yksinkertaisempia kuin 1980-luvun pääosin staattista grafiikkaa ja tekstiä yhdistelleet pelit. Tekstiä ja kuvaa yhdistelleitä pelejä puolestaan seurasivat edelleen teknisesti monimutkaisemmat 1990-luvun ja 2000-luvun pelit, jotka simuloivat kolmiulotteista maailmaa. Pelikokemus ei ole kuitenkaan suora seuraus teknisestä toteutuksesta tai välittömästi sidoksissa siihen. Tekstipohjaisissa seikkailupeleissä viljelty kielellinen kekseliäisyys saa monet peliharrastajat edelleen nostalgisesti kaipaamaan 1970-luvun oivaltavia tarinoita ja omaperäisiä pelillisiä haasteita.

Toisaalta liikkuvan kuvan roolin vahvistuminen on johtanut digitaalisten pelien ja elokuvien väliseen vertailuun. Vaikka molemmat mediat hyödyntävätkin samaa digitaalisen kuvasynteessin tekniikkaa, pelitutkijat mielellään painottavat eroavaisuuksia: elokuva on kertova media, joka esittää katsojalle ennalta tuotetun representaation, jonka muotoon ja sisältöön katsoja ei suoraan esitystapahtuman aikana voi vaikuttaa. Peliä puolestaan hallitsee ennalta tuotetun representaation sijaan reaaliaikaisen simulaation logiikka, jonka puitteissa pelaajalla on tiettyjä rajattuja valinnan ja vaikutuksen mahdollisuuksia.

Pelin ”tarina” voi olla peliin käsikirjoitettu tavoite, jota pelaaja joko seuraa tai sitten ei. Tarinallisuus voi toteutua myös siten, että pelaaja laatii kokemistaan seikkailuista jälkikäteen kertomuksen, jonka hän jakaa toisten kanssa. Itse pelin ytimessä tulisi kuitenkin olla pelaajan toiminta, jonka ennalta arvaamaton lopputulos tekee pelistä tekijän kertomuksellisen tai representatiivisen intension kannalta ongelmallisen taidemuodon. Peli on lähtökohtaisesti luotu käytettäväksi, se on siis ytimeltään osallistuvan digitaalisen kulttuurin muoto. Pelin eteneminen edellyttää pelaajalta toiminnallista panosta, joka on laadullisesti merkittävämpi ja haastavampi kuin se, mitä esimerkiksi perinteisen romaanin lukijalle tai kertovan elokuvan katsojalle puhtaasti teknisellä tasolla asetetaan.

Kuvan toiminta ja merkityksen muodostuminen pelillisen vuorovaikutusprosessin osana on synnyttänyt viime vuosina runsaasti erilaisia teorioita.

Pelien semiotiikkaa kehittänyt amerikkalaistutkija David Myers (2003) on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka esimerkiksi avaruusaluusta esittävä kuva lakkaa digitaaliseen peliin uppouduttaessa esittämästä avaruusaluusta: kyseisen ”pelimerkin” merkitys ja arvo ovat pelin hallintaan syventyneelle pelaajalle vain pelijärjestelmän sisäisten suhteiden määräämiä. Kulttuurikriittisesti suuntautuneet tutkijat ovat olleet osin eri mieltä ja painottaneet, että esimerkiksi peliteollisuuden keskittymistä väkivaltaisiin toimintoihin tai stereotyyppisten, yliseksualisoitujen pelihahmojen suosiota on syytä kritisoida – olivat ne peliteknisesti toimivia tai eivät.

Tällä hetkellä kestävimältä vaikuttaa näkökanta, jonka mukaan pelit ovat semioottisesti moniulotteisia järjestelmiä. Pelillinen ydin määrittelee esimerkiksi onnistuneen tai epäonnistuneen siirron pelisääntöjen muodostamassa järjestelmässä. Nykyaikaisissa peleissä on kuitenkin lisäksi monia muita ulottuvuuksia, joiden puitteissa voi olla mielekästä käydä keskustelua vaikkapa pelin edustamasta ideologiasta. Jokainen kuvastoltaan väkivaltainen peli ei suinkaan välttämättä pakota pelaajaa pelaamaan tietyllä, esimerkiksi väkivaltaisella, taktiikalla: pelaajalla on aina oltava jonkinasteinen toiminnan ja valinnan vapaus, tai kyse ei enää ole pelistä. Pelissä voi kuitenkin olla sisäänrakennettuna tavoitteita ja menestymisen edellytyksiä tai lajityypillisiä vihjeitä, jotka käytännössä ohjaavat pelaajia toteuttamaan valmista toiminnan käsikirjoitusta tai skriptiä.

Representaation ja simulaation suhde kaipaisi ehdottomasti lisää selvitystä. Vuonna 2003 toteuttamassamme tutkimuksessa (Ermi ym. 2004) lapset kertoivat, että itse asiassa kirjat ja elokuvat vaikuttavat heidän tunteisiinsa voimakkaammin kuin pelit. Pelissä henkilöhahmot toimivat lopulta usein lähinnä kursorin tai pelimerkkien kaltaisessa roolissa, päähuomion ollessa ongelmanratkaisussa tai muussa pelillisessä haasteessa. Kirjassa tai elokuvassa henkilöiden tunnekokemuksiin samastuminen on yleisempää. Pelaajien raportoitujen kokemusten tutkimus antoi myös aiheita luoda tarkemmin erotteleva malli immersioista pelikokemuksessa. Ääneen ja kuvaan uppoutuvan aistimellisen immersion lisäksi oli havaittavissa immersio pelilliseen toimintaan ja haasteiden ratkaisuun. Kolmanneksi, pelaajien mielestä pelin fiktion uppoutuva kuvitteellinen immersio oli pelaamisen yksi keskeinen ulottuvuus (Ermi & Mäyrä 2005).

Yleisellä tasolla on nähtävissä, että painopiste on jo pitkään ollut siirtymässä mediavaikutuksia ja laboratoriotyyppistä syy-seuraus-ajattelua korostavasta

tutkimuksesta kontekstuaalisen ja kokonaisvaltaisemman mediakäytön tutkimuksen suuntaan. Myös digitaalisen median ja pelien osalta digitaalisen kulttuurin kontekstien ymmärrys on tarpeen ylimalkaisten yleistysten välttämiseksi.

Elämää pelikulttuurisessa todellisuudessa

Digitaalisen kulttuurin mahdollisuuksiin liitetyt utopiat vanhenivat ja menettivät uskottavuuttaan etenkin vuosituhatosen vaihteessa kukoistaneiden internet-yritysten pörssiromahduksessa. Utopioiden ja pessimismin välimaastossa uudet kulttuurimuodot ovat kuitenkin saaneet vähitellen yhä vanhemman jalansijan. Tässä on kyse monisuuntaisesta kehityskulusta: esimerkiksi monissa vakiintuneissa ja korkeakulttuurin osaksi hyväksytyissä kulttuurimuodoissa on kehitetty erilaisia digitaalisia laajentumia tai ainakin tarjottu jonkinasteinen kosketus digitaaliseen maailmaan vaikkapa tuottamalla teatteriesitystä tai taidenäyttelyä mainostavat verkkosivut. Toisaalta kyse on digitaalisen median vuorovaikutteisten mahdollisuuksien omaksumisesta sellaisten toimintatapojen lähtökohdaksi, jotka irtautuvat tai haastavat perinteisiä taidemuotoja, kulttuuri-instituutioita ja niiden käytäntöjen totunnaisia kaavoja.

Joidenkin arvioiden mukaan internetin käyttäjien määrä ylitti miljardin vuonna 2006 ja digitaalisten matkapuhelinliittymien määrä kahden miljardin rajapyykin jo vuotta aiemmin. Digitaalisten pelien liiketoiminnan arvon arvioidaan liikkuvan maailmanlaajuisesti kymmenissä miljardeissa euroissa vuosittain. Samalla puhtaan juomaveden ja ravinnon saanti ovat edelleen ihmiskunnan enemmistölle päivittäinen haaste. Voidaan sanoa, että digitaalisten kulttuurien merkitys ankkuroituu tiettyjen ihmisryhmien omassa elämässään kehittämisiin, teknologioita hyödyntäviin käytäntöihin ja että on mahdotonta ohittaa näiden käytäntöjen ja mahdollisuuksien epätasa-arvoista levittäytymistä.

Esimerkiksi *World of Warcraft*-verkkoroolipelin (Blizzard 2004) kaltaiset uudet virtuaalimaailmat ovat innostaneet miljoonia ihmisiä käyttämään huomattavasti vapaa-aikaansa jaetussa fantasiamaailmassa, niiden kauniisti viimeisteltyihin ja seikkailuilla ladattuihin vaihtoehtododellisuuksiin syventyneenä. Samalla tällaisten kulttuurimuotojen tutkimus on vasta käynnistymässä. Kysymykset pelaamisen tarjoamasta mielihyvästä ja pelaamisen motivaatioista,



*Näkymä World of Warcraft -verkkoroolipelin maailmaan.
(Lähde: kirjoittajan ruutukaappaus 19.10.2005)*

pelikokemuksen luonteesta ja pelien suunnittelun tai luovan käytön taiteellisista mahdollisuuksista ovat vasta muutamien viime vuosien aikana nousseet vakavasti akateemisen tutkimuksen kohteeksi.

Digitaalisen kulttuurin nuoruus tekee vaikeaksi tunnistaa sen aidosti merkittäviä muutosprosesseja ja niiden myötä kehittyviä kulttuurimuotoja. Samalla korkea teknologia ja kulutustuotteet synnyttävät erilaisia taloudellisia, poliittisia ja ideologisia jännitteitä, jotka kaikki ovat omiaan nostamaan esiin toisistaan eroavien toiminnan tavoitteiden välisiä ristiriitoja. Digitaalinen kulttuuri on moniäänistä: toiselle omaehtoiseen toimintaan vapauttava, omalle elämälle ja luovuudelle keskeinen viestintäfoorumi näyttäytyy toiselle tukahduttavana, valheellisena tai digitaalisen kuilun taakse saavuttamattomiin suljettuna maailmana. Digitaaliset kuvat ja pelit sekä digitaalinen viestintä ovat kuitenkin kiistatta monimuotoinen ja rikas kulttuurisen toiminnan alue niille ryhmille ja yksilöille, jotka ovat ryhtyneet tuottamaan digitaalisen kulttuurin käsitteelle sisältöä ja merkityksiä. Digitaalisen kulttuurin erityisyyttä on mahdollista tavoitella erittelemällä riittävän yksityiskohtaisesti ja kulttuurisiin eroihin herkästi reagoiden niitä esteettisiä ja käytännöllisiä merkityksiä, joita uudet teknologiat ja niiden hyödyntämisen tavat nykykulttuurissa kantavat.

Viitteet

LUKIJOILLE JA KATSOJILLE

1. Michael Baxandallin vuonna 1972 julkaistua teosta *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* pidetään usein ensimmäisenä teoksena, jossa visuaalisen kulttuurin käsitettä käytetään taidehistoriallisessa tutkimuksessa (ks. esim. Elkins 2003, 2). Svetlana Alpers julkaisi vuonna 1983 teoksen *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, jossa hän pyrki laventamaan taidehistorian tutkimusta tyyli- ja kaanonkeskeisestä ajattelusta kohti laajempaa visuaalisen kulttuurin analyysia. Alpers alkoi tämän näkökulman myötä kiinnittää huomiota osin uudella tavoin muun muassa katseeseen (myös fyysisenä mekanismina), kuvantekemisen tapoihin (mm. mikroskooppi ja *camera obscura*) sekä visuaalisiin taitoihin (mm. kartan tekeminen) kulttuurisina taitoina, jotka ovat jonkinmoisessa suhteessa myös maalaustaiteeseen. Alpers oli myös ensimmäisiä ”uuden taidehistorian” tutkijoita, jotka alkoivat kiinnittää huomiota siihen, miten kuvat ja visuaalisuus toimivat eri kulttuureissa tiedon muotoina. Tällainen lähtökohta merkitsi tietenkin radikaalisti uudenlaista näkökulmaa taidehistorian tutkimusalaan, ydinkysymyksiin ja metodeihin.

ANITA SEPPÄ: KULTTUURIN KUVALLISTUMINEN

1. Estetisoitumisen käsitteen tarkemmista määrittelyistä, ks. myös Welsch 1996; 1997; Schultze 1997. Zygmunt Bauman puhuu medioitumisesta ja estetisoitumisesta myös *telecity*-käsitteen avulla. Hän viittaa sillä ensisijaisesti uudenlaiseen postmoderniin katsojuuteen, jolle on tyyppillistä säilyttää kuviin selvä etäisyys henkilökohtaisella tasolla ja kuluttaa kuvia kuin viihdettä. (Bauman 1993, 145–85; medioitumisen käsitteestä yksityiskohtaisemmin, ks. esim. Fornäs 2006.)
2. Nimeän tässä Debordin postmoderniksi ajattelijaksi, vaikka Debord olettaakin monien modernien filosofien tavoin, että on olemassa jonkinlainen speaktaakkelin takainen todellisuus, jota kriittisen ajattelun tulee tavoitella. Hän ei toisin sanoen problematisoi juurikaan todellisuuden käsitettä, toisin kuin vaikkapa dekonstruktionistit tai post-strukturalistit. Toisaalta on huomattava, että jos Debord tulkittaisiin tällä perusteella moderniksi ajattelijaksi, myös moni muu postmoderniksi profiloitu ajattelija jouduttaisiin siirtämään modernistien leiriin. Näin kävisi muun muassa tässä kirjoituksessa esiin nousevalle Fredric Jamesonille, jonka suhde ”reaaliseen” on paikoitellen yhtä ongelmaton kuin Debordin puhe todellisuudesta. Myös Baudrillardin kirjoituksiin sisältyy ajoittain selvää kaihomielistä kaipuuta menetettyä todellisuutta kohtaan, joskin tämä ilmenee hänen tapauksessaan astetta kätkeymmin eräänlaisena pessimistisenä ”ranteet auki” -asenteena (mitään ei ole enää tehtävissä).
3. Kokemus siitä, että tarkasteltava kohde kykenee vastaamaan katseeseen, on Benjaminin mukaan myös runouden lähtökohta. Karl Kraussia siteeraten hän kuvaa tätä kokemusta näin: ”Mitä lähempää sanaan katsoo, sitä kauempaa se katsoo takaisin” (Benjamin 1986, 79 viite).
4. Tässä on huomattava, että Benjaminin näkökulma muuttuu 1930-luvun lopulla. Taideteosesseessä selvästi esillä oleva usko ”kriittiseen massaan” alkaa vähitellen hiipua, epäilemättä suurelta osin Benjaminin natsi-Saksan kokemusten vuoksi. (Ks. tästä tarkemmin Reiners 1998.)
5. Ulooppisten sosialistien teknologiaoptimismista, ks. esim. Rodrigues 1875, 217–18, 225.
6. Samansuuntainen ajatus nousee tässä teoksessa esille esimerkiksi Leena-Maija Rossin tavassa tulkita nykytelevision mahdollisuuksia toimia kriittisen visuaalisen kulttuurin mediana.
7. Benjaminin halu erottaa moderni estetiikka ”kulttiarvojen” varaan rakentuvasta ajatteluksesta on epäilemättä osin Marxin varhaisempien kirjoitusten motivoima. Marx muotoilee

- samansuuntaisen ajatuksen kirjoituksessaan *Louis Bonaparten brumairekuun kahdeksastoista* (Marx 1998) näin: ”Yhdeksännentoista vuosisadan yhteiskunnallinen vallankumous ei voi ammentaa runouttaan menneisyydestä, vaan ainoastaan tulevaisuudesta. Se ei pysty pistämään itseään alulle ennen kuin se on lakaisut pois kaiken taikauskoisen menneisyyteen luottamisen. Aikaisemmat vallankumoukset tarvitsivat maailmanhistorian muistelemista hämärtääkseen omaa sisältöään. Yhdeksännentoista vuosisadan vallankumoukseen täytyy antaa kuolleiden haudata kuolleen kyetäkseen ymmärtämään omaa sisältöään. Aiemmin sanahelinä kävi sisällön edellä, nyt on sisältö fraaseja tärkeämpää. (Marx 1998, 101.) Tämä siteerattu tekstiotos on Jukka Heiskasen suomennos, joka ilmestyy vuonna 2008 teoksessa Ilona Reiners & Anita Seppä (toim.): *Estetiikan klassikot I. Antiikista varhaismoderniin*.
8. John Berger pohti samansuuntaista ongelmakenttää vuonna 1972 julkaistussa teoksessaan *Näkemisen tavat (Ways of Seeing)*. Bergerin mukaan visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa on tärkeää kiinnittää huomiota kuvallisen esittämisen ohella siihen, millaiseen vastaanottoon kuvat houkuttelevat katsojaa. Ilmaisu ”näkemisen tavat” liittyy hänen ajattelussaan oletukseen, että emme katso koskaan pelkkää kohdetta vaan ennen kaikkea *subdettia* itsemme ja kuvatun kohteen välillä. Kuten Berger osoittaa, esimerkiksi paljon analysoitu ”mieskatse” (*male gaze*) on yksi esimerkki vastaanottajan tietynlaisesta houkuttelemisesta kuvien avulla (Mulvey 1989). Jos taiteen ihannelukijaksi olisi menneinä vuosisatoina oletettu nainen, alastonkuvat olisivat epäilemättä olleet kovinkin erilaisia. Naisruumista estetisoivat kuvastot palvelevat toisin sanoen jonkin tietyn rajallisen intressiryhmän etuja, fantasioita ja toiveita, ja ne ovat perimmältään kaikkea muuta kuin ”luonnollisia”.
 9. On varmaankin paikallaan todeta, että vaikka merkittävä osa länsimaisesta visuaalisen kulttuurin tutkimuksesta ammentaaakin tällä hetkellä poliittisesti vasemmistolaisläisyytteen kulttuuriteorian ja estetiikan sekä feministisen teorian perinteistä, ”kriittisellä” ei käsitteenä ole itsistään selvää poliittista väriä. Kriittisyyden käsite voidaan liittää periaatteessa minkä tahansa ideologian, yhteiskunnallisen intressin tai poliittisen päämäärän ajamiseen. Käsite kaippaa tämän vuoksi usein tarkentamista, samaan tapaan kuin vaikkapa ”avantgarde”, joka voidaan yhdistää yhtä hyvin 1800-lukulaiseen utooppiseen sosialismiin kuin vaikkapa 1900-luvun alun italialaiseen fasismiin.
 10. Okulosentrisellä eli silmäkeskeisellä ajattelulla viitataan nykykeskustelussa yleensä filosofiseen perinteeseen, joka on samastanut kreikkalaisesta ajattelusta alkaen näkemisen ja valon metaforat tietämiseen ja totuuteen. Kuten tämän perinteen varhaisiin moderneihin kriitikoihin lukeutuva Martin Heidegger toteaa *Sein und Zeit (Oleminen ja aika)* teoksessaan, filosofian perinne on uskonut alusta alkaen, että ”näkeminen” on keino päästä sisälle oleviin ja olemiseen. Heidegger pyrki vapauttamaan filosofian tästä silmäkeskeisestä perinteestä katseen varaan rakentuvan ontologian ja ”jokapäiväisen” näkemisen kritiikillään. Myöhemässä tuotannossaan hän kehitteli tästä näkökulmasta poiketen ajatusta näkemistävän kultivoinnista, joka sisälsi lupauksen uudenlaisen aikakauden alusta ja erityisesti uudenlaisesta suhteesta olemiseen. (Heidegger 1976; ks. myös Levin 1999, 4.) Okulosentristä käytävää keskustelua esittelevät laajemmin Jay 1993; Levin 1999; 1993; Ks. myös Hanna Johanssonin artikkeli tässä teoksessa.
 11. Pastissin käsitteellä Jameson tarkoittaa tyylin jäljitelmää, joka on kuitenkin ”tyhjä” siinä mielessä, että se tyytyy heijastelemaan peilin tai kopion tavoin jo olemassaolevien kuvien merkkisysteemejä. Pastissi on toisin sanoen esittämisen tapa, joka viittaa vain esittämiseen ja kuviin itseensä, ei enää kuvien ”takaiseen” todellisuuteen.
 12. Kapitalistisen ideologian ja ”näytteillä olemisen” välinen yhteys kiinnosti kovasti jo Marxia. *Pääomassa* hän nimittää kapitalististen markkinoiden säilymiselle elintärkeää tavarantehon ja vaihtoarvoa (joka ei siis ole useinkaan missään suhteessa tavarantehon käyttöarvoon) fantasmagorianaksi. Walter Benjamin sovelsi myöhemmin *Passagen-Werk*-teoksessaan (1983) fantasmagorian käsitettä modernin Pariisin visuaalisiin spekteakkeleihin: Pariisi messuineen, näyteikkunoinen, väkijoukkoineen ja muine visuaalisine ihmeineen näyttäytyy Benjaminille fantasmagorian, eräänlaisena optisten illusioiden taikalampuesityksenä, joka muuttaa alati muotoaan. Toisin kuin Marx, jonka fantasmagorian analyysia motivoi ensisijaisesti kiinnostus pääoman logiikkaan ja kapitalistisen talouden toimintamekanismeihin, Benjamin kiinnittää huomionsa modernissa suurkaupungissa elävän ihmisen historialliseen kokemukseen ja katseen sekä katsomistapojen erityisasemaan siinä. (Benjamin 1983; ks. myös Buck-Morrs 1993, 331.)

13. Katso myös Juha Herkmanin artikkeli tässä teoksessa. Kuten Baudrillard toteaa teoksessa *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Andy Warholin taide on vaikuttanut hänen tulkintoihinsa simulaation yhteiskunnasta (Baudrillard 1981, 109, 120). Vastaavasti 1980-luvulla debytoineen taiteilijasukupolven näkemykset taiteesta heijastelivat usein Baudrillardin näkemyksiä (ks. esim. Peter Halley'n kommentti, jota Catherine Franclin lainaa tekstissään Franclin 1986).
14. Elämismaailman käsitettä käytetään erityisesti hermeneuttis-fenomenologisessa teoriassa. Suuntauksen perustajana pidetty Edmund Husserl viittasi sillä tietoisuuteen ja havaintoihin maailmasta. Husserlin mukaan jokainen yksilö elää ”elämismaailmassa”, joka muodostuu lukuisista objekteista, ihmisistä, toimintoista ja instituutioista. Olemme taipuvaisia pitämään sitä luonnollisena ja annettuna, vaikka historiallinen tarkastelu osoittaa, että se muuttuu alinomiaa. Yleisemmin ymmärrettyä elämismaailmaa kattaa kaiken sen, mikä on merkityksellistä meidän jokapäiväiselle elämällemme. Tässä merkityksessä käsite liittyy myös elämän perusarvoihin, jotka ohjaavat asennoitumistamme elämään ja toimintaamme siinä.
15. Esimerkiksi saint-simonilainen taloustieteilijä Constantin Pecqueur kirjoittaa vuonna 1839 ilmestyneessä teoksessaan *Economie sociale*, että rautatie ja höyrylaiva tuovat mukanaan ”väestön tasa-arvon, vapauden ja sivistyksen” (Pecqueur 1839, 338; ks. myös Salmi 1996).
16. Kuhnilaisella paradigmalla viitataan tässä Thomas Kuhnin *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) teoksessa tunnetuksi tekemään väitteeseen, jonka mukaan hallitseva tieteellinen ajattelutapa käy ajoittain läpi murrosvaiheita, joiden aikana jokin vakiintunut tapa käsitteellistää ja lähestyä tutkimuksen kohteita (paradigma) korvautuu asteittain uudella paradigmatalla. Kuhn nimittää tällaisia tietoteoreettisia paradigmuutoksia tieteellisiksi vallankumouksiksi. Paradigmatalla Kuhn viittaa teoriaa laajempaan kokonaisuuteen: kokonaiseen maailmankuvaan ja sen seurauksiin. Kaikilla paradigmatilla on Kuhnin mukaan omat anomaliaansa (”epämuodostumansa”), jotka koetetaan pyyhkiä pois näkyvistä eräänlaisina hyväksyttävänä erheinä, tai sitten niitä vältellään käsittelemästä. Kun näiden anomalioiden paine kasvaa niin suureksi, ettei niitä voida enää ohittaa, tieteellinen ajattelu (sen jokin tietty paradigma) ajautuu kriisiin. Tämän kriisin seurauksena syntyy Kuhnin mukaan uusia näkökulmia tutkimukseen ja lopulta uusi paradigma, jolle ilmaantuu pian omat kannattajansa ja puolestapuhujansa. Esimerkkinä tällaisesta paradigman muutoksesta voisi mainita juuri Mitchellin esiin nostaman siirtymän lingvistiksestä tutkimuksesta visuaalispainotteiseen tutkimukseen tai vaikkapa siirtymän strukturalistisesta tutkimuksesta poststrukturalismiin. Michel Foucault'n idea, että ajattelu siirtyy historian eri vaiheissa *epistemestä* toiseen, toistaa pääpiirteittäin saman ajatuksen hieman eri painoituksin ja käsittein.
17. Tässä kohdin Mitchellin tulkinta herättää myös vastalauseita, onhan Derridan teoria monessakin mielessä melko ”kielikeskeinen”. Derridan ajattelusta ks. tarkemmin esim. Hanna Johanssonin artikkeli tässä teoksessa.
18. Skoopin regimiin käsitteestä, ks. esim. Jay 1988, 3–27; Foucault'sta, ks. esim. Deleuze 1988, erityisesti 47–69.
19. Wittgensteinin visuaalisuuteen ja näkemiseen liittyvästä ajattelusta ja hänen ajattelunsa ristiiriidoista, ks. myös Earle 1999.
20. Kiinnostavaa kyllä, kuvan ja kuvallisuuden käsitteiden määrittämisen vaikeudesta sekä kuvallisen ja kielikeskeisen poetiikan eroista ja yhteyksistä keskustellaan paljon myös suomalaisessa nykyrunoudessa. (Ks. esim. Sinervo 2006; Kiiskinen 2005; Huotarinen 2006; Sinivaara 2005.)

REIJO KUPIAINEN: VOIKO KUVAA LUKEA?

1. Ks. myös Hanna Johanssonin artikkeli tässä teoksessa.
2. Kysymystä kognitiivisista kyvyistä ei ole aivan visuaalista lukutaitoa pohtivien tarkastelujen keskiossa. En myöskään käsittele tässä kysymystä ”esteettisestä lukutaidosta”, jonka Messaris katsoo olevan ehtona sille, että osaa arvostaa taiteellista ilmaisua.
3. Messaroksen argumentaatio perustuu erityisesti havaintofysiologisiin tutkimuksiin (ks. tarkemmin Seppänen 2001, 171–174).
4. Veikko Pietilä kääntää Habermasin käyttämän käsitteen ”*Publikum*” ’julkiseksi’ erottaakseen joukkoviestinnän vastaanottajina toimivan ”yleisön” ja julkista toimintaa ja keskustelua

harjoittavan ”julkison” toisistaan. Englannissa ero tehdään usein käsitteillä ”*public*” ja ”*audience*”. (Ks. kääntäjän alkusanat Habermas 2004, 9–14; ks. myös Pietilä 2006, 5–6.)

5. Nämä perusteoriat löytyvät Mitchellin mukaan Nelson Goodmanilta, Ernst Gombrichilta, G. E. Lessingiltä ja Edmund Burkelta.
6. Ks. myös Susanna Paasosen artikkeli tässä teoksessa.

ANNAMARI VÄNSKÄ: VIKUROIVA TEORIA?

1. Esimerkiksi Janne Seppänen (2005, 18–19) kirjoittaa, että hänen oppiaineessaan, tiedotus-opissa, visuaalisen aineiston huomiotta jättäminen ei ole enää mahdollista. Vaikka visuaalisen kulttuurin tutkimus onkin häivyttänyt rajaa taiteen, elokuvan, valokuvan tai mainonnan tutkimuksen välillä, tällä kehityksellä on ollut myös päinvastaisia vaikutuksia. Jotkut tutkijat ovat keskittyneet yhä tarkemmin juuri oman alansa erityispiirteiden tutkimukseen. Seppäsen mukaan visuaalisen kulttuurin tutkimuksen syntyminen onkin samalla kertaa ”visuaalista tutkimuksen yhdistymis- ja eriytymisprosessi”. Myös kulttuurintutkimuksessa on jo kauan keskusteltu visuaalisesta kulttuurin tutkimuksesta, ja sillä viitataan kulttuurintutkimukseen, visuaaliseen antropologiaan tai perinnetutkimukseen, jossa kuva on joko konkreettista tutkimusainesta tai ”kulttuurisesti välittynyt tapa nähdä todellisuutta” (Tuomisto & Usikylä 1995, 7).
2. Kun taide keskiajalla palveli kulttuuriobjektina, se oli täysin integroitunut uskontoon ja uskonnollisen ideologian levittämiseen kansalle. Keskiajalla taideteokset myös tuotettiin kollektiivisesti käsityönä samoin kuin teokset vastaanotetaan kollektiivisesti, esimerkiksi kirkkoissa. 1700-luvun hovitaiteella oli silläkin selkeä tehtävänsä: kuninkaan kunnioitus ja hoviyhteisön kuvaaminen. Tässä vaiheessa taiteen side uskontoon oli jo hölyntynyt ja ensimmäiset askeleet kohti taiteen autonomisuutta oli otettu. Bürger pitää erityisen merkittävänä 1800-luvun lopun estetismää, erityisesti taidetta taiteen vuoksi -liikettä (*l'art pour l'art*). Sen erityisenä sisältönä oli taiteen eriyttäminen omaksi erityiseksi sfääriikseen.
3. Huyssens (1986, 6) esittää edelleen, että 1930-luvulta lähtien kulttuurinen ja poliittinen avantgarde erosivat toisistaan ja että nykyisessä maailmassa avantgardetaide on menettänyt viimeisenkin räjähdysherkkyytensä ja siitä on itsestään tullut kivettyntä, kulttuurisen legitimaation muoto.
4. Clarkin muotoilemien ajatusten taustalla vaikuttavat muun muassa Arnold Hauserin ja Meyer Schapiron ajatukset. Clark pohtii pääasiallisesti taiteen ja luokkataistelun suhdetta, ja hänen tutkimusintressinsä inspiroimana Leedsin yliopistoon perustettiin vuonna 1975 taidehistorian maisteritason opinnot, jossa taidetta alettiin lähestyä sosiaalishistorian kautta (Rees & Borzello 1986, 3; Harrison 2001, 20). 1970-luvun kuluessa useat taidehistorioitsijat, muun muassa brittitutkijat Griselda Pollock ja Fred Orton sekä yhdysvaltalaiset Albert Boime, Alan Wallach ja Carol Duncan, sovelsivat Clarkin muotoilemia ajatuksia.
5. Ikonografia on yksi keskeisimmistä taidehistoriallisista tutkimusmenetelmistä. Vaikka itse käsite tunnettiin jo 1500-luvulla, metodi liitetään taidehistorioitsija Erwin Panofskyn kehittämään ikonologiaan. Menetelmä kattaa kolme eri vaihetta: esi-ikonografisen kuvauksen, ikonografisen analyysin ja ikonologisen tulkinnan. Esi-ikonografisessa kuvauksessa tarkasteltavaa teosta kuvaillaan arkitietämykseen nojaten. Oletuksena on, että kuva esittää sitä, mitä se muistuttaa. Ikonografisessa analyysissä puolestaan pyritään selittämään teoksen aiheen sopimuksenvarainen merkitys kirjallisten ja kuvallisten esitystraditioiden tuntemuksen pohjalta. Ikonografisen analyysin mukaan kuva edustaa jotakin konventiota: esimerkiksi ruusu edustaa rakkautta ja seksuaalisuutta. Ikonologisessa tulkinnassa pohditaan sitä, miten teoksen syntymäkohtana vallitsevat katsomusjärjestelmät tai aatteelliset virtaukset näkyvät teoksessa. Teos tai kuva pyritään siis näkemään laajassa kulttuurihistoriallisessa yhteydessä, eräänlaisena aikakautensa symbolina. (Ks. esim. Palin 1998, 118–124.)
6. Clarkin mukaan Alois Riegl ja Max Dvořak olivat 1800-luvun tärkeimmät taidehistorioitsijat kun taas Aby Warburg, Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky, Josef Saxl ja Julius von Schlosser kuuluivat tieteenalan ”heroiseen vaiheeseen” edustajiin. Tosin A.L. Rees ja Frances Borzello (1986, 7) kirjoittavat, että nimenomaan Erwin Panofsky kampanjoi formalismia vastaan ja painotti taiteen kulttuurisen ja historiallisen kontekstin huomioimisen tärkeyttä.
7. Tätä kriittistä perinnettä vaalitaan Leedsin yliopistossa edelleenkin. Ollessani siellä tutkija-

- vaihdossa osallistuin feministisen taiteen seminaariin, jossa taideteosten sisältöanalyysin rinnalla pohdittiin muun muassa kustantajien osallisuutta siihen, kuinka joistakin taiteilijoista tehdään toisia merkittävimpiä. Pohdimme siis taidemaailman portinvartijoiden asemaa taidehistoriallisen tiedon tuotantoon vaikuttavina tekijöinä.
8. Tosin esimerkiksi Paul Woodin (1996, 257–280) mukaan modernistista taidetta kokonaisuudessaan leimaa tavaroituminen. Tähän on vaikuttanut kaupallisen galleriatoiminnan ja taidehuutokaupan instituutioiden synty. Taide on kulutushyödyke, jonka arvoina on uniikkisuus ja harvinaisuus.
 9. Vaikka käsitettä lienee käytetty epämuodollisesti jo aiemmin, arvelee Jonathan Harris (2001, 6, 28 viite 1), että varhaisin dokumentti käsitteen käytöstä olisi vuodelta 1982, Lontoon Middlesex Polytechnicissa järjestetyn taidehistorian konferenssin nimessä.
 10. Jonathan Harris erottaa uuden taidehistorian kriittisestä tai radikaalista taidehistoriasta. Hänen mukaansa edellä mainittuja käsitteitä oli käytetty jo ennen 1980-luvulla lanseerattua uuden taidehistorian käsitettä. Kriittinen ja radikaali viittasivat vain sellaisiin taidehistorian analysoinnin muotoihin, joilla oli suora yhteys poliittisiin päämääriin – toisin sanoen kritiikkiin ja aktivismiin yliopiston ulkopuolella. Harrisin mukaan esimerkiksi saksalaiset taidehistorioitsijat Kurt Foster ja O.K. Werckmeister olivat käyttäneet käsitteitä kriittinen taidehistoria (*critical art history*) ja radikaali taidehistoria (*radical art history*) kuvatessaan marxilaisen taidehistorian suhdetta natsismin vastaiseen aktivismiin sekä modernin, kylmän sodan aikaisen länsisaksalaisen kapitalismin kritiikkiin 1960- ja 1970-luvuilla. (Ks. Harris 2001, 7; Foster 1972, 459–470; Werckmeister 1982, 284–291.) Adrian Rifkinin (1996, 209–212) mukaan brittiläiset radikaalin taidehistorian kannattajat tapasivat toisiaan History Workshopin ”Taide ja yhteiskunta” -foorumilla 1970-luvun alussa. Keskusteluforumilla oli läheinen suhde sosialistiseen ajatteluun ja organisaatioihin.
 11. Suomessa 1980-luvulla Taidehistorian seura julkaisi esitutkimuksen naisten, taiteen ja historian suhteesta Suomessa (Nikula 1987). Edelleenkin suomalaisen taidehistorian tutkimuksen kentällä vahvasti vaikuttavat tutkijat alkoivat purkaa kansainvälisen feministisen taidehistorian hengessä konventionaalisen taidehistorian sisältämiä, luonnollistettuja sukupuolihierarkioita. Samalla kirjoittajat toivat esille taidehistorian kaanonin ulkopuolelle jätettyjä tutkimuskohteita – esimerkiksi asuntoarkkitehtuurin sukupuolittumisen tutkimuksen (Saarikangas 1987, 191–215). Projektin vastuullinen johtaja, Riitta Nikula (1987, 12) kirjoitti enteellisesti *Nainen, taide, historia*-kirjan esipuheessa: ”On syytä kysyä, miten historiallisesti ja yhteiskunnallisesti laajentuva taiteen käsite vaikuttaa tutkimuksen kokonaisuuteen. Tutkimuksen kohteeksi valikoituvan aineiston monipuolisuutta käy ilmeiseksi, että myös esteettisen argumentaation on laajennuttava ja täsmennyttävä.”
 12. Bannin (1986, 27–28) mukaan uusi taidehistoria oli erottamaton uuden historian (*new history*) käsitteestä. Hän kirjoittaa, että uuden taidehistorian poikkeittieteellisyys merkitsi taidehistorioitsijan asiantuntemuksen rajoittumista objektien – maalausten, piirrosten, veistosten tai arkkitehtuurin – tuntemukseen. Sen sijaan esimerkiksi se, että maalaus nähdään materiaalisena objektina, todisteena tietyn aikakauden tuottamasta katseesta (kuten Svetlana Alpers esittää teoksessaan *The Art of Describing* vuodelta 1983), ei Bannista ollut taidehistorioitsijan vaan esimerkiksi filosofin, historioitsijan tai kulttuuriantropologin alaa. Bannin väite tuntuu käsittämättömältä, vaikka hän samaan hengenvetoon myöntääkin, että esimerkiksi museoiden ja puutarhojen tutkiminen vaatii taidehistorioitsijalta monia metodeita, tekniikoita ja käsitteitä, sillä sekä museot että puutarhat liittyvät olennaisesti muuhun historiaan ja muihin visuaalisiin muotoihin kuin taiteeseen.
 13. Kiitokset Leena-Maija Rossille suomennosavusta.
 14. Kyselyssä välinesidonaisuus viittaa taidehistoriaan, joka esimerkiksi erottaa maalaustaiteen, arkkitehtuurin ja elokuvan historian toisistaan.
 15. Vuoteen 1996 nähden tilanne muuttui sikäli, ettei visuaalisen kulttuurin tutkimusta sinänsä asetettu kyseenalaiseksi – ainoastaan kiisteltiin siitä, onko kyseessä enemmän näkökulma kuin perinteinen oppiaine.
 16. Viittaan näkemisen teknologioilla siihen, kuinka moderni visuaalinen kulttuuri kehkeytyi Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa. Yhtäältä tähän vaikuttivat teknologiset innovaatiot: esimerkiksi valokuvan, panoraman, dioraaman, kaupungistumisen, modernien maailmannäyttelyiden sekä varhaisen elokuvan keksiminen (ks. esim. Crary 1990, 15–19). Esimerkiksi

- Isänmaan moninaiset äidinkasvat* -kirjassa Anu Koivunen (1995, 31) kirjoittaa Teresa de Lauretisiin viitaten, että modernit kuvattelen teknologiat (*imagining machines*) modernisoivat havaitsemista ja näkemistä. Toisin sanoen niiden voi sanoa vaikuttaneen uudenlaisen, modernin subjektin muodoutumiseen. Myös Jonathan Crary esittää kirjassaan *Techniques of the Observer* (1990, 16), että teknologian kehityksen myötä ruumiista ja silmän kyvystä nähdä tuli tehokkuuden ja rationalisoimisen tärkein lähde: ”Laajalle levinnyt kiinnostus ihmiskunnan puutteisiin määritteli yhä täsmällisemmin, mikä oli normaalia ja tuotti yhä uusia teknologioita, joilla katsomista normalisoitiin.” 1800-luvulla kehitetyt optiset laitteet olivat toisin sanoen tekniikkoja, joiden avulla katsomista pyrittiin yhdenmukaistamaan.
17. Ymmärrän tämän viittauksena Jean Baudrillardin (1998, 169–187) ajatuksen simulaatiosta, jossa todellisuus on olemassa ainoastaan toisiinsa viittaavina kuvina, simuloituina todellisuuksina.
 18. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen voi sanoa ammentavan vieläkin kauempaa, 1820-luvun poliittisesta avantgardesta, joka vaati taidetta kiinnittymään populaariin samoin kuin 1800-luvun *arts and crafts* -liikkeestä, joka puolestaan halusi sosialismin hengessä hyvin suunniteltuja esineitä miljoonille ihmisille. *Arts and crafts* -liikkeen inspiraation lähteenä olivat William Morrisin ja John Ruskinin sosialistiset opit, ja sen päämääränä oli elvyttää käsityötaito ja parantaa koristetaiteen asemaa myöhäisviktorianisessa Englannissa. (*Arts and crafts* -liikkeestä, ks. esim. Harrod 1999.) Tähän sietää edelleen lisätä, että visuaalisen kulttuurin tutkimukseen on vaikuttanut myös Frankfurtin koulukunnan, Walter Benjaminin, Georg Simmelin ja Thorstein Veblenin näkemykset kuluttamisesta sekä matalan ja korkean kulttuurin välisestä hierarkkisesta erosta (ks. esim. Edwards 2000, 9–32).
 19. Kaja Silverman (1996, 195–227) viittaa käsitteellä *screen* jo olemassa olevaan joukkoon kulttuurin kuvia, josta ammennamme kuvien merkityksiä tuottaessamme.
 20. Palin lainaa lähilukemisen käsitteen Griselda Pollockilta. Pollockin (1999, 26) mukaan lukemisesta on tullut uusi kriittinen käytäntö, jossa kulttuurisia tekstejä luetaan uudelleen (*re-reading*) ja jossa oleellista on huomion kiinnittäminen siihen, mitä sanotaan – ja vähintään yhtä oleellisesti myös siihen, mitä jätetään sanomatta.
 21. Palin (2004, 46) kirjoittaa: ”Itse pidän detaljeja [...] paljonpuhuvina ja äänekkäinä. Äänekääksi ne muuttuvat tosin vasta sen jälkeen, kun ne on identifioitu detaljeiksi eikä niitä enää ole mahdollista sivuuttaa. Jos halutaan käyttää runollisia ilmaisuja, puhuisin [...] eksessistä (*excess*) tai ylitsevuotavuudesta.”
 22. Vastustavalla lukemisella Fetterley viittaa Adrienne Richiin ja hänen uudelleen visioimisen (*re-visioning*) tai uusin silmin katsomisen käsitteeseensä (joka tulee yllättävän lähelle hooksin vastakatseen käsitettä). Richin (1972, 18, sit. Fetterley 1978, xix) mukaan: ”Uudelleen visioiminen – takaisin katsominen, näkeminen uusin silmin, vanhaan tekstiin astuminen uudesta, kriittisestä suunnasta – on meille enemmän kuin kappale kulttuurihistoriaa: se on henkiinjäämisehto.” Fetterley (1978, xxiii) viittaa vastustavalla lukemisella feministiseen kriittikseen, joka nimeää ne seikat, joiden kautta kirjallisuudessa on ylläpidetty miesten ylivaltaa suhteessa naisiin. Kirjallisuuden lukeminen uusin silmin avaa naisten silmät näkemään tämän valta-asetelman – ja tekee mahdolliseksi lukea tekstejä vanhaan, totunnaiseen tapaan. Tämä vapauttaa naiset miesten ylivalasta, Fetterley uskoo.
 23. Suom. Anu Koivunen 1995, 31.
 24. Nykyisin lehdistä on miltei joka päivä mahdollista lukea jokin homouteen liittyvä uutinen. Esimerkiksi 24.2.2006 *Ilta-Sanomien* julkaisi kansikuvan kera jutun Suomen kuuluisimman tangolaulajan Jari Sillanpään erosta: ”Jari Sillanpää kertoo IS:lle avoimesti suhteesta omaan sukupuoleensa: Minut jätti mies”. Helsingin sanomien kolumnisti Anu Silfverberg puolestaan kirjoittaa elokuvateattereiden sateenkaariviikoista: ”Jos haluaa nähdä seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjä elokuvassa, siihen on nyt tavallista suurempi mahdollisuus ja vieläpä eri tyylilajeissa.” Silfverberg listaa seuraavat elokuvat: Ang Leen *Brokeback Mountain* joka on elokuva lehmipoikien rakkaudesta; Shane Blackin ohjaama *Kiss Kiss, Bang Bang*, Duncan Tuckerin *Transamerica*, joka kertoo sukupuolienkorjausleikkausta odottavan trans-naisen ja tämän pojan matkasta sekä Bennet Millerin elokuva homoseksuaalista kirjailijasta Truman Capotesta. Silfverberg lopettaa kolumninsa suomalaisen elokuvaan: ”Ja jos nyt haluaa ihan kaikki tarkastaa, niin suomalaisessa *FC Venuksessa* on homohahmo. Mutta se ei kyllä taida naurattaa kuin kaikkein ennakkoluuloisinta heterokatsojaa – ja hänenkin kannattaa ottaa

vähän pohjia.” (nyt.hs.fi/elokuva/artikkeli/1135218988599).

25. Ristiinpukeutumisesta, ks. esim. Garber 1993; Butch-femme-rooleista, ks. esim. Case 1999, 185–199; Lassila 1996, 139–162; Hekanaho 1996, 193–219; Mustola 1996, 229–236.

HANNA JOHANSSON: TYHJENTÄMISEN ELEITÄ

1. Esim. Kasimir Malevitšin *Black Square* (1915), Ad Reinhardtin mustat maalaukset 1950- ja 1960-luvuilla, Gerhard Richterin *Zwei Grau nebeneinander* (1966), Art & Language -ryhmän käsitteelliset mustat kuvat, kuten *Painting – Sculpture* (1967).
2. Nykyaiteen käsitteellä viitataan yleisesti 1960-luvun jälkeiseen taiteeseen, jolloin taidelajien väliset rajat alkoivat kumoutua ja taide laajamittaisesti käsitteellistyi. Murroksen myötä verbaalinen kieli tuotiin sisällöllisenä elementtinä mukaan kuvataiteen teoksiin. Toinen nykyaiteen tunnusmerkki (erotukseksi välineen ”puhtautta” vaalineaasta modernistisesta taiteesta) on välineiden välisyys. Viime aikoina on jälleen virinnyt keskustelu välineen merkityksestä (ks. esim. Krauss 1997; 1999; Potts 2004). Vaikka modernismin ja nykyaiteen välisissä erotteluissa noudatetaan yleensä näitä ajallisia ja sisällöllisiä määritelmiä, kysymys modernismin ja nykyaiteen rajasta on kuitenkin liukuva, silloin kun puhutaan yksittäisistä taiteilijoista ja teoksista. Tietyt nykyaiteen keskeiset toimintatavat ovat lisäksi löydettävissä jo varhaisemmasta taiteesta. Suomen kieleen vakiintunut sana *nykyaide*, joka on suomenos englanninkielen sanasta *contemporary*, korostaa taiteen nykyisyyttä, mutta *contemporary* sisältää myös ajatuksen ”aikalaisuudesta”. Suomalaisessa taidekeskustelussa ja -käytännöissä nykyaide-käsitteellä viitataan yleensä ehkä hiukan kategorisestikin taiteeseen, joka on tehty vuoden 1960 jälkeen.
3. Puhtaan näkemisen idea on monin tavoin kyseenalainen. Kuvataiteen kentällä on kuitenkin vaikuttanut renessanssista alkaen tendenssi, jossa on korostettu näkemisen autonomisuutta (Mitchell 2005; Danto 1991, 314–315).
4. Kuvan voi tietysti ymmärtää tätä laajemmin, koska kuva ei välttämättä esitä mitään tunnistettavaa tai viittaa itsensä ulkopuolelle (Mitchell 1986). Esittäminen jäljentämisen ja tässä mielessä representaation merkityksessä sisältää myös monia tulkintamahdollisuuksia. Ranskalaisen kulttuurisosiologin Bruno Latourin mukaan länsimaista historiaa on hallinnut kaksi hyvin erilaista tapaa ymmärtää representaatio: yhtäältä varhaiskristillinen ja keskiaikainen tapa ajatella representaatio aina jonkin uuden, ennennäkemättömän esittämiseksi. Uudella ajalla representaatio taas ymmärrettiin jotakin poissaolevaa korvaavaksi. (Latour 1988, 22–23.)
5. Kuvataiteen tutkimuksessa tätä sokeuden aluetta on tarkasteltu sekä fenomenologian että psykoanalyysin näkökulmasta. Merleau-Pontyn ohella ranskalaisen psykoanalyytikon Jacques Lacanin työ on vaikuttanut laajasti kuvataiteen tarkasteluun. (Psykoanalyttisesta visuaalisen kulttuurin tutkimuksesta, ks. esim. Bryson 1983; 1984.)
6. Tässä muodossa esitetyn kuvakiellon taustalla on *camera obscura* ja silmän välinen historiallinen analogia, jonka mukaan silmällä on läpinäkyvä yhteys todellisuuteen samassa mielessä kuin *camera obscuralla*, joka kopioi todellisuuden kuvaksi ilman muutoksia (Mitchell 1986, luku 6; Kofman 1998).
7. Derridan mukaan silmän ja näkemisen ensisijaisuus filosofassa voidaan palauttaa historiallisesti Platonin aurinkokeskeiseen ajatteluun, jossa kuvaa merkitsevä käsite *eidos* viittaa myös rotuuden ideaan (Derrida 2003, 31–32, 389).
8. Yhdysvaltalainen historioitsija Martin Jay on myöskin esittänyt, että kulttuuriamme hallitsee edelleenkin valistuksen perintö, jossa silmä ja katse ohjaavat empiirisen maailman määrittelyä (Jay 1994, 81, 84–85).
9. Kirjaimellisesti himmeys tarkoittaa kirkkaan peilin tinapaperista taustaa, jossa peilin heijastava ominaisuus ei toteudu mutta joka kuitenkin on peilin peilaavuuden ehto. Esimerkiksi Derridan ajattelu punoutuu usein metaforisesti tämän optiikasta lainatun käsitteen ympärille. (Näkemisen sameutumisesta, ks. Gasche 1985, 38–29; Gasche 1986, 6, 16, 238; Merleau-Ponty 1997, 45.)
10. *Ready-made*-teos on tavallinen tehdasvalmisteinen käyttöesine, joka on irrotettu tavanomaisesta käytöstään ja esitetty taiteena.
11. Vuosisadan alun ei-esittävien maalauksien tekijät, esimerkiksi Vasili Kandinsky tai Kasimir Malevitš sanallistivat taidettaan uskonnollis-mystisesti. Uskonnollisuuden sijaan Lyotard

- pyrki puhumaan ei-esittävistä maalauksista filosofian kielellä ja miksei myös filosofiana. (Besançon 2000, 330–372.)
12. Lyotardin ”Silmän puolustuksesta”, ks. Tomiche 2002, 7–20.
 13. Lyotard kehitti figuraalisen käsitteen kirjassaan *Discours, figures* (1971). Rodolphe Gasché'n tulkinnassa hahmoa tarkoittava sana figuraalinen on jotain kielen ulkopuolista, joka kuitenkin vaikuttaa kielessä. Käsitteen sisältö muuttuu kirjan edetessä ensin aistillisesta libidinaaliseksi. Lopulta Lyotard lähestyy sitä eron käsitteen avulla. Hän nimittää figuraalista myös ”kolmanneksi” negatiivisuudeksi ja pyrkii tällä ilmauksella selvittämään kielen ulkopuolen tunkeutumista sekä diskurssiin että kielen muuttumattomaan järjestelmään. Figuraalinen ilmenee sekä puheen (*parole*) reflektiivisen diskurssin että kielen (*langue*) ei-reflektiivisen järjestelmän tasolla. Kuten Lyotard sanoo, figuraalisessa tunnistetaan se, että ”silmä toimii puheen sisällä”. (Lyotard 1971, 13–14; Gasché 1985, 36–37, 40.)
 14. Paradoksaalinen ilmaisu ”kuvatun kuva” kertoo osuvasti abstraktin taiteen pyrkimyksistä. Sen sijaan että abstraktien kuvien maalarit olisivat luopuneet kuvasta, he keskittyivät testaamaan kuvan rajoja. Esimerkiksi Malevitš on *Mustassa neliössä* (1913) päättänyt tyhjentää kuvatilaa ikään kuin puhtaana tumman pinnan eduksi. Siten mustasta neliöstä kuitenkin tulee eräänlainen kuvallinen muoto. Taulu voidaan nähdä puhtaana lähes ideaalina kuvana ja samaan aikaan se on jonkinlainen kuvaa edeltävä kuva: yleensä näkymättömissä oleva kuvan tausta. (Sloterdijk 2002, 356.)
 15. Retinaalisuus tarkoittaa pelkkää silmän verkkokalvolle tuotettua visuaalista näkövaikutelmaa, joka ei ota huomioon nähdyn vaikutuksia ihmisen mieleen (Duchampin antiretinaalisuudesta, ks. Hautamäki 1997, 96–98).
 16. Taiteen päättymisestä on kirjoitettu myös ennen 1900-luvun puoliväliä. Arthur Danto ajoittaa ensimmäisen puoleen taiteen päättymisestä 1500-luvun puoliväliin, jolloin Giorgio Vasari kirjoitti taiteen kuolemasta. Edelleen Hegel julisti taiteen päättäneeksi 1800-luvun alussa. (Danto 1991.) Donald Kuspit on julkaissut teoksen *The End of Art* vuonna 2004.
 17. *Arte povera* eli sananmukaisesti ’köyhä taide’ on italialainen taidesuuntaus, jossa taiteen tekemisessä suositettiin halpoja, käytettyjä ja yksinkertaisia materiaaleja. Suuntaus käynnistyi Cernamo Celantin järjestämällä samannimisellä näyttelyllä 1965. (Ks. Celant 1969, 225–230.)
 18. Vastamuoto-käsite (*anti-form*) liitetään muun muassa Eva Hessen, Robert Morrisin ja Joseph Beuysin 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun materiaalikeskeisiin teoksiin. Esimerkiksi Morris toteutti huopasuikaleista ja mullasta teoksia, joissa hän tähdensi painovoimaa ja materiaalin elastisuutta. (Ks. Mäkelä 1990, 33–34.)
 19. Avantgardesta puhuttaessa on huomattava sen moninaiset merkitykset 1800-luvun lopulta aina nykypäivään saakka. Tämän artikkelin kannalta on olennaista mainita erityisesti 1900-luvun alkupuolen eurooppalaisen avantgarden ero Yhdysvalloissa muotoutuneeseen Clement Greenbergin avantgarden teoriaan. Kun Euroopan taiteessa avantgarde on pyrkinyt kumoamaan vallitsevia yhteiskunnallisia sääntöjä sekä poistamaan kuilun taiteen ja elämän väliltä, Greenbergin teoria pyrkii taas eristämään taiteen muusta yhteiskunnassa ja erityisesti massakulttuurin ilmiöistä erilliseksi, puhtaaksi alueeksi. (Hautamäki 2003, 78–94; Bürger 1989.)
 20. Kuten Marja Sakari toteaa, Duchampin antiretinaalisen taiteen seurauksena taiteesta tulikin 1960- ja 1970-lukujen kuluessa enemmän ajattelua. (Sakari, 2000, 26–32.)
 21. Muun muassa yhdysvaltalainen taidehistorioitsija Craig Owens on tähdentänyt 1960- ja 1970-lukujen taiteen ajallistumisen ja kielellistymisen välistä suhdetta (Owens 1979, 121–124).
 22. Latour on nimennyt vuonna 2002 järjestämänsä näyttelyn ja julkaisun nimenomaan *Iconoclasm* nimellä, joka viittaa kuvien väliseen törmäilyyn. Latourin mukaan 1900-luvun taide on vastustanut kuvakulttia. Esimerkkejä tästä ovat vuosisadan alun dadaistien ja muiden avantgarde-taiteilijoiden taiteen tuhoamispyrkimykset mutta myös varhaisten nykytaiteilijoiden teot, joilla he halusivat tuhota edeltäjiensä kuvia, purra niitä rikki (kuten Jasper Johns) tai sotkea niitä. Paradoksaalista kyllä, samalla näistä tuhoutuista tai kielletyistä kuvista muodostui uusia kuvia ja uudenlaisia teoksia, kuten Latour esittää. (Latour 2002, 14–37.)
 23. Suprematismi on Malevitšin kehittelemä abstraktin taiteen suuntaus, joka perustui geometriseen neliöön ja pintaan.
 24. Hegelin estetiikasta ja sen uskonnollisesta suhteesta kuvakieltoon, ks. Besançon 2000, 203–226.

25. Krauss viittaa horisontaalisuudella fenomenologiseen kokemukseen ja sen ajallisuuteen. Hän on soveltanut samaa aihetta myös veistotaiteen laajentuneeseen kenttään (Krauss 1989).
26. Materiaaliviestoksia voidaan toki tulkita myös niin, että ne nähdään taiteilijan tekeminä ja kontrolloimina.
27. Alex Potts esittää, että 1960-luvun materiaalisuuteen keskittynyt taide oli monimielistä, sillä se oli sekä kouriintuntuvan ilmeistä että tavoittamatonta. Pottsian mukaan siihen kuuluneet teokset itse asiassa säilyttivät modernismin imperatiivin: ”tällaiset teokset estävät kaikki helpot tulkinnat, jotka saisivat sen näyttämään siltä, että ideat, tunteet ja halut, joita teos tuo esiin, itseasiassa kuuluisivat teoksen materiaalisille ominaisuuksille luonnostaan” (Potts 2004, 300). Minulle tämän ajan aineellisuuteen keskittyvä taide tähdentää päinvastaista, eräänlaista merkitysten redusoitumista. Esimerkiksi Josef Beuysille materiaalit sisälsivät monia niiden ”ulkopuolelta” tulevia symbolisia merkityksiä.
28. Fluxus-liike syntyi Saksan Wiesbadenissa vuonna 1962. Se kokosi yhteen sekä amerikkalaisia että eurooppalaisia taiteilijoita, jotka toimivat taidelajien välisellä alueella. Fluxus-liike järjesti 1960-luvun alussa tempauksia, konserteja ja näyttelyitä, joissa paitsi ylitettiin taidelajien rajoja myös kurottiin umpeen taiteen ja elämän välistä kuilua. Liikkeen organisaattorina toimi yhdysvaltalainen liettualainen George Maciunas. Fluxus liitetään Cagen ohella keskeisesti saksalaiseen Joseph Beuysiin (1921–1986) ja edelleen berliniläiseen kuraattori-galleristiin René Blockiin. (Ks. esim. Hanse ym. 1992.)
29. Cagen mukaan 4’33’’-sävellyksessä ympäristön äänet jäävät sinne, missä ne ovat. Maalauksissa pöly, lika, varjot ja valon muutokset tulevat maalaukseen, ikään kuin tarrautuvat siihen. Nam June Paikin elokuvassa filmille kerääntynyt lika tulee esiin vieläkin intensiivisemmin, koska projisoitu valonsäde näyttää ainoastaan lian. (Kostelanetz 1989, 188–189.)
30. Wagnerin esimerkit ovat Vito Acconcin *Following Piece* (1969) ja Laurie Andersonin teos *Object/Objectivity* (1973), joissa paitsi seurataan katsetta myös kielletään näkemisen. Teokset kuitenkin toimivat vain näkyvän todisteen eli valokuvan välityksellä.

HARRI KALHA: *PICASSO PORNOGRAPHIQUE*

1. *Picasso Érotique* -näyttely kiersi Pariisissa, Montrealissa ja Barcelonassa, ja sen suunnitteluun osallistuivat Pariisin Picasso-museo ja Jeu de paume, Barcelonan Picasso-museo sekä Montrealin taidemuseo. Saksalaisen kustantajan ansiosta näyttelykirjaa myytiin laajasti myös Saksassa.
2. Ambivalenssin korostaminen (esim. ajatus identiteettien sekoittumisesta ja penetrimattomuudesta) tuntuu juuri Picasson yhteydessä virkistävältä.
3. Nerouden, sukupuolen ja modernismin esteettisten arvojen yhteyksistä Picasson tapauksessa, ks. Kalha 2006.
4. Maalauksen mallina oletetaan olleen taiteilijan silloisen kumppanin, Marie-Thérèse Walterin, jonka ”seksuaalista” läsnäoloa korostetaan kauden teosten tulkinnossa. Rosalind Krauss (1981) kritisoi jo vuonna 1981 ilmiötä, jota hän kutsui ”autobiografiseksi Picassoksi” ja ”erisnimien taidehistoriaksi”, eli taiteilijan yksityiselämän (etenkin kumppanuussuhteiden) tarjoamista teosten yksiselitteisiksi tulkintakehyksiksi.
5. Pariisin Picasso-museossa on samaa tyyliä edustava, kuuluisampi *Alaston puutarhassa* (1934), jota kuraattori Paul Rosenberg ei aikoinaan suostunut asettamaan näytteille (oletettavasti maalauksen seksuaalistavan kuvaustavan takia). Johtaviin Picasso-tuntioihin kuuluva Yves-Alain Bois kuvailee maalausta seuraavasti: ”Nainen on yhtä aikaa ovaalimuoto ja Möbiuksen nauha, hän on vetänyt raajansa koukkuun ylävartaloa vasten, mutta mitään ei jää piiloon: rinnat, napa, sukupuolielimet, anus, kaikki näkyvät, ja kaarien jatkuva linja vetoaa meidän kosketusaistiimme.” Kehen vetoaa, kehen ei, sanoisin minä, mutta olellista tässä on pornografinen aura, jonka *Alaston puutarhassa* museumuotteen Tate Galleryn teokselle: jälkimmäinen museo tuntuu pyrkivän osajaolle kuuluisamman maalauksen seksikkästä skandaalinkärystä.
6. Käytän voimakkaasti latautunutta vittu-sanaa, koska sillä tavoitetaan nähdäkseni parhaiten niitä pornografisioivia latauksia, joita tarkastelemini Picasso-diskursseihin sisältyy. Kuva-taiteen neroja käsittelevässä kirjassaan (joka, totta kai, alkaa Picassosta) William Fifield (1982, 56) kuvailee Picasson taidetta ihailevasti ”suureksi vittutaiteeksi” (*great cuntal art*). Fifield kertoo myös anekdootin, jonka mukaan Picasso, maalattuaan ”alastoman lootus-asennossa”, lausahi ”ylettömän tyytyväisenä”: ”Nyt näytämme heille vitun, juuri sellaisena

- kuin se on!” (mt., 111). Suomalaisessa kansanperinteessä vittu-sanan käytölle löytyy toisaalta subversiivisia, voimauttavia mahdollisuuksia, jotka mutkistavat sanan groteskeja sävyjä.
7. Oleellista on huomata etymologinen kytkös, ei vain sanaan *virtus* (‘kyky’, ‘taito’, ‘erinomaisuus’), vaan sanaan *vir* (‘mies’) ja *virilis* (‘miehekästä potenssia omaava’). Paradoksaalisesti englannin *virtue* ja *virtuous* viittaavat (yleensä naiselliseen) siveyden hyveeseen. Picasson kohdalla epäsiiveellisyys on hyve (”Jos se on siveää, se ei ole taidetta”); samalla siitä on tullut normatiivinen tulkintakehys seksualisoiville luentatavoille.
 8. Ajatus mieskriitikoiden heteroseksisistä paniikeista on ainakin muodollisesti velkaa Eve Kosofsky Sedgwickin *homosexual panic*-käsitteelle, jota olen itse soveltanut Suomen taidehistorian-kirjoituksen analyysiin (Kalha 2005a, 24–25, 275–280; Sedgwick 1991, 19–21). Analyysini taustalla vaikuttaa ajatus taiteeseen sinnikkäästi liitetystä ”feminiinyydestä”, jota vastaan modernismin esteettinen ideologia kehitti erilaisia panikoivia puolustusmekanismeja (Kalha 2005a, 245–295; Kalha 2006). Tässä artikkelissa käsitelty Picasso-diskurssi täydentää osaltaan kuvaa siitä, millaisia tukirakenteita modernin maskulinismin tiimoille kehittyi 1900-luvulla. Nähdäkseni Picasso-diskursseissa ilmenevä ”pakkoseksuaalisuus” ja vaikkapa Magnus Enckellin tapaukseen liittyvä homofobia ovat saman maskulinistisen ideologian eri ilmentymiä.
 9. Clairin teksti sopsi kuvittamaan Freudin fetisismiteoriaa, skenaariota, jossa poika kauhistuu ja traumatisoituu nähdessään äitinsä alastomana. Freudin mukaan tästä juontuu kammon ja kiehtovuuden kaksoiskytkös, joka leimaa miesten suhdetta naisten ”toiseen” ruumiillisuuteen. Vaikka Freudin teoria näyttäytyy tätä nykyä lähinnä sitkeänä kulttuurisena myyttinä, sen valossa sopii edelleen tarkastella naisen representaatioita, tämän artikkelin naiskuvauksien ohella vaikkapa populaarikulttuurin naiskuvia (esim. Kalha 2002, 152–154, 157 viite 21).
 10. Picasson Ranskassa 1970-luvulla kirjoittava Luce Irigaray (1985, 25) polemisoi sopivasti (vaikkakaan ei juuri Picassoon liittyen): ”Tässä seksuaalisessa mielikuvastossa nainen on vain enemmän tai vähemmän alistuvaa rekvisiittaa miehen fantasiaolle. Se, että nainen voi saada tuosta roolista jonkinlaista epäsuoraa nautintoa, on mahdollista, jopa varmaa. Mutta tuollainen nautinto on ennen kaikkea masokistista, naisen oman ruumiin prostituoimista halulle, joka ei ole hänen omansa.”
 11. Vrt. Kalha 2005a, 300.
 12. Foucault’n kohdalla muistetaan aina puhua diskurssin ja vallan suhteesta, mutta on tähdellistä muistaa myös, kuinka Foucault avaa kytköstä *halun* ja diskurssin välillä (ks. Foucault 1990; vrt. Kalha 2005a, 34–35). Omaa Foucault-luentaani sävyttää myös post-freudilainen tiedonhalun analyysi (ks. Kalha 2005a, 37–38, 296–297). En menisi niin pitkälle kuin Peter Brooks (1993, 5), joka toteaa kaiken tiedonhalun ”rakentu[van] seksuaalisen halun ja uteliaisuuden pohjalle”, mutta kulttuurisina diskursseina Tiedon halu ja Toisen halu ovat vähintään analogisia ilmiöitä, joiden kytköstä on syytä purkaa myös visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa.
 13. Ajatus tuonpuoleisesta (*a ”beyond”*) perustuu Mary Anne Doanen (1991, 68–69) näkemykseen Lacanin ja Derridan teorioista suhteessa naisuteen: ”Lacanin fallostrisimi ja Derridan antifallosentrismi (tai hymenismi) sijoittuvat lopulta samaan diskursiiviseen rekisteriin mitä tulee naisen kohtaloon. [...] [Molemmat] viittaavat teorioissaan tiettyyn ”tuonpuoleiseen”, tuonpuoleiseen, joka, kiinnostavaa kyllä, tuntuu edustavan teorisoitavissa olevan rajakohtaa.” (Vrt. myös viite 9 edellä.)
 14. Bois (2001, 42–43) hahmottelee näkemyksille myös psykoanalyttista kehystä kastraatio-kompleksin ja meduusa-metaforan kautta mutta liittää ne lähinnä Picasson persoonaan, eli ei pohdi sitä, miten nämä kulttuuriset oireet vaikuttavat yleisemmin taiteen merkitystuotannossa, myös tutkijoiden omassa asenteissa ja näkemyksissä.
 15. Maalauksessa on viisi enemmän ja vähemmän kubisoiden tyyliä ”alastonta” naishahmoa, joiden tiedetään pohjautuvan mielikuvaan Barcelonan rattokorttelissa (*Carrer d’Avinyolla*) sijainneesta ilotalosta. Maalaus tunnettiin alun perin nimillä *Le B[ordel] Philosophique* ja *Le bordel d’Avignon*, mutta prostituutioteeman korostaminen – ja korostunut seksuaalisoinninen – sai alkunsa Steinbergistä ja ajoittuu vasta 1970–1980-luvuille. Ottaen huomioon kuinka tavallinen, vaikkakin osin näkymätön tai piilevä teema prostituutio oli modernissa taiteessa (esim. Kortelainen 1998, 13–37), bordellimielikuva on ehkä kohtuuttomastikin ohjailtu teoksen luentaa viime vuosikymmeninä.
 16. Rosenblum kirjoittaa jatkuvasti *huorista*, eikä kuvallisista elementeistä (hahmoista, jotka esittävät tai ovat saaneet alkunsa Picasson kohtaamista prostituoituista): ”As for the two

- whores on the left...”; ”The other new whore at the left...”; samassa yhteydessä hän puhuu ”seksuaalisen kauppatavaran näytteille panosta”. Tämä seksistinen realismi pistää silmään muuten formalistisävyydessä analyysissa.
17. Vogelien edustama feministinen revisionismi ei ole ongelmatonta. Esimerkiksi Kleinfelder (1993, 232) huomauttaa Vogelien todentavan lopulta itse samaa diskurssia, jota hän niin kärkevästi kritisoi.
 18. Reflektoinnilla tarkoitetaan analyysin tai luennan *prosessin* tiedostavaa esillepanoa, jossa myös kirjoittajan minän (haluineen päivineen) annetaan avoimesti näkyä. Heijastamisen ja takaisin päin katsomisen ja kääntymisen etymologia on tässä yhteydessä hyvä pitää mielessä.
 19. Pierre Daix on suomeksikin käännettyssä *Picasso*-monografiasaan (1966, 66–67) samoilla linjoilla, siis täysin viaton teoksen ruumiillisiin sävyihin nähden, vaikka katsookin maalauksen ”tyttöjä” pitkään ja hartaasti: ”Oikealla viivat ja irralliset, vääntyneet pinnat luovat jännitystä, joka muodostaa vastakohtan keskellä olevien tyttöjen asennolle saaden koko kankaan dynaamiseen liikkeeseen. Tämä jännitys on saatu aikaan ennen muuta ääriviivojen katkaisemisesta johtuvilla siirtymillä. [...] Oikealla seisova tyttö heijastaa uutta vaihetta viivojen ja geometristen leikkausten tutkimuksessa, kun taas kyykkysillään oleva tyttö hajoaa oman liikkeensä vaikutuksesta, niin että eri näkökulmista tavoitetut näkymät sulautuvat täsmällisesti rajoitetuiksi, yksivärisiksi pinnoiksi. [...] Todellisuudessa Picassoa kiinnostaa ennen muuta volyymien ja muotojen ankan ja mitallisen ilmaisemisen jäsentäminen taiteeseen.” Daix katsoo tarkasti myös kyykistyneenä kuvattua hahmoa mutta ainoastaan formalistisin tarkoituksin, perspektiivin esittämisen kannalta.
 20. Duncan ainakin viittaa artikkelinsa lähteissä Steinbergiin (1972) sekä Rosenblumin vuonna 1973 julkaisemaan artikkeliin ”The Demoiselles d’Avignon Revisited”, jota en ole tätä kirjoittaessani saanut käsiini.
 21. Kyykistyminen on sinänsä kiinnostava ele – itseäni kiehtoo siihen mahdollisesti rakentuva karnevalistinen ”matala” ja ”musta” halu: eikö tuon eleen siis voisi pikemminkin liittää kulttuurisiin hierarkioihin (nimenomaan vertikaalisesti jäsenyviiden hierarkioiden *purkamiseen*) kuin seksuaalisen aktin normatiivisiin ulottuvuuksiin, miehiseen työntymiseen? Olen pohtinut kyykistymisen semiotiikkaa eri yhteydessä (ks. Kalha 2004b, 37–43) ja siltä, sanoisiko anaaliteoreettiselta (vrt. myös Kalha 2005a, 189–194) pohjalta lähtisin hahmotamaan omaa, dekonstruktivistista *Demoiselles*-tulkintaani.
 22. Tästä tarkemmin, Kalha 2006.
 23. Stein selvästi samastuu Picasson kuvia kumartelemattomaan machismoon, arvostaen *Demoiselles*-maalauksen ekspressiivistä rajuutta. Uskoen itsekin ”kenties” omaavansa ”nerouteen kuuluvan miehisyiden” Stein sivuuttaa Picasson visuaalisissa fantasiaissa lymyilevän seksismin korostamisen sijaan niiden rajoja rikkovaa voimaa (Garb 2001, 60; ks. myös Kalha 2006, 179–180).
 24. Klassisen taideteorian maskulinistisesta perinteestä, Kalha 2005a, 245–260; suhteessa Picasson arvomaailmaan, Kalha 2006.
 25. Bal (1996, 195) pohtii ongelmaa kolonialistisen valokuvaperinteen yhteydessä.
 26. ”Takaisin katsomisen”, vastakatseen ja muun vastakarvaisen merkityksentuotannon käsitteistöä on alun perin kehitelty feministisessä elokuvatutkimuksessa (mm. post-mulveylaisissa katsojuustutkimuksissa). Mustien naisten representaatioiden yhteydessä aihetta on teorisoinut mm. bell hooks (1990). (Ks. myös Rossi 1995, 211–225; aktiivisen ”takaisin katsomisen” mahdollisuuksista pornografisten konventioiden yhteydessä, ks. Kalha 2005b, 30–58.)

LEENA-MAIJA ROSSI: QUEER TV?

1. Tämän tekstin sukupuolikäsitys pohjautuu feministifilosofi Judith Butlerin ajatukseen sukupuolista ja seksuaalisuuksista pitkälti sosiokulttuuristen tekojen toistamisen tuottamina ilmiöinä. Butler kirjoittaa (2006, 235): ”Missä mielessä sukupuoli sitten on teko? Samoin kuin muissakin rituaalisissa sosiaalisissa näytelmissä sukupuolen tekeminen vaatii esitystä, joka *toistetaan*. Tässä toistossa sosiaalisesti jo vakiinnutettuja merkityksiä esitetään ja koetaan uudelleen; toisto on myös näiden merkitysten oikeuttamisen arkinen ja ritualisoitu muoto.”
2. Queer-termille ei ole vakiintunut yhtä suomalaista vastinetta, joten tutkimuskeskustelussa käytetään edelleen englanninkielistä sanaa (suomennosproblematiikasta, ks. esim. Vänskä 55–56, 94).

3. Olen itse tarjonnut queerin yhdeksi suomennosvaihtoehdoksi kummastella-verbiä ja kumma-adjektiivia (ks. Rossi 2003).
4. Ohjelmiston ”homolisäys” saattaisi pelkkään tilannekomediaillisuuteen ja stereotyyppien toistoon panostaessaan myös vain pönkittää heteroluonnollisuutta ja ideaalisemaa entises-tään.
5. Molemmat kuuluvat samaan mediakonserniin. Tällainen mainonta edustaa myös Juha Herkmanin tämän kirjan artikkelissaan käsittelemää televisuaalisuutta tai mediakonvergenssia.
6. Queer-estetiikasta, ks. esim. Karkulehto 2001.
7. Hennessy huomauttaa, että vaikka käsitteet ”queer” ja ”homo ja lesbo” näyttävät toimivan hänen tekstissään synonyymeinä, identiteetin teoretisoinnissa ne eivät välttämättä asetu lainkaan samalle viivalle. Hän toistaa myös monissa muissa yhteyksissä esitetyn kritiikin, jonka mukaan queer asenteena ja liikkeenä uhkaa pyyhkiä näkyvistä seksuaalisuuden ja muiden erojen yhteisvaikutuksen ja vaikutuksen toisiinsa, sekä sen, kuinka homomiehet ja lesbonaiset asemoituvat queer-ajattelun piirissä keskenään epätasa-arvoisesti. (Hennessy 2000, 112–113.)
8. Sama periaate soveltuu tietenkin myös rodullistettuihin identiteetteihin ja yhteiskunta-luokkaan: keskiluokkaisen valkoisen identiteetin jatkuva ja laaja-alainen näkyvillä pitäminen on historiallisesti edellyttänyt ja edellyttää edelleen näkymättömien toisten lähes olematonta korvausta vastaan tehtävää työtä.
9. Sarjaa esitettiin Yhdysvalloissa ensimmäistä kertaa vuosina 1977–1981.
10. Linda Dittmar kirjoittaa niin ikään vuosien 1993–1994 mediailmioista *lesbian chic* -käsitteeseen keskittyvässä artikkelissaan (ks. Dittmar 1998).
11. Homonormatiivisuus-käsitettä ei suinkaan tule ymmärtää hierarkkisesti heteronormatiivisuuden kanssa samalle ”tasolle” asettuvana (heteronormatiivisuuden ja homonormatiivisuuden käsitteistä ja niiden suhteesta, ks. Berlant & Warner 2000, 312).
12. Tästä huomiosta kiitos tutkija Tuula Juvoselle *Pervot pidot*-seminaarissa Turussa 9.10.2004, jolloin esittelin tämän tekstin ensimmäisen version suomalaiselle queer-tutkimusyhteisölle.
13. Queer-feministinen näkökulma on seksuaalisuuksia normikriittisesti tarkastellessaan erityisesti kiinnostunut naisten positioista sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvissä hierarkioissa.
14. Ks. esim. artikkelit ja esseet antologiassa Akass & McCabe 2006.
15. Ks. Susanna Paasosen artikkeli tässä teoksessa.
16. Visuaalisen järjestyksen käsitteestä, ks. Seppänen 2001.
17. Harri Kalhan ehdotus queer-termin suomentamiseksi (Kalha 2005a, 23).
18. Vinoa, viistoa tai vinksaallaan olevaa on myös käytetty queerin suomenkielisenä vastineena (ks. esim. Pakkanen 2004).

JUHA HERKMAN: TELEVISIOITUMINEN JA *SIMULACRUMIN* HARHA

1. Baudrillard piti vielä varhaisessa tuotannossaan kiinni marxilaisesta materialismista ja liitti symbolisen kulttuurin vaihtoarvon reaali maailman resursseihin. 1970-luvun kuluessa hän hylkäsi marxilaiset rakenneselitykset ja esitti, että symbolinen kulttuuri elää ”omaa elämäänsä” ilman sidosta materiaalisen maailman resursseihin.
2. Sananmukaisesti televisio viittaa ”kaukonäkemiseen”. Samalla kun televisio toi kuvat maailman kaikista kolkista koteihin, se ulotti ”kaukovaikutuksensa” koko visuaaliseen kulttuuriin.
3. Yleisradion kriisistä alettiin puhua niin sanotun suuren kanavaudistuksen yhteydessä vuonna 1993, kun MTV3 aloitti omana kanavanaan (esim. Hujanen 2002). Nelosen lähetysten aloittamista vuonna 1997 pidettiin puolestaan epäonnistuneena, koska ennakkomarkkinointi ja toteutus eivät vastanneet toisiaan (esim. Välvirronen 1997). Vastaavaa kriisipuhetta on toisteltu television digitalisointihankkeen yhteydessä.
4. Keväällä 2005 Alma Mediasta tuli pääasiassa painoviestintään keskittyvä mediaryitys, kun MTV3, Subtv ja Radio Nova myytiin ruotsalaisomistukseen. Nykyisin edellä mainitut kanavat omistaa ruotsalainen Bonnier, joka on SanomaWSOY:n jälkeen Pohjoismaiden toiseksi suurin mediakonserni.
5. Etuliite *paleo* viittaa ’muinaiseen’ tai ’vanhaan’. Paleontologia on tieteenala, joka tutkii muinaista tai esihistoriallista elämää.

6. Perusta viittaa marxilaisessa teoriassa materiaaliin resurssihin, kuten tuotantosuhteiden ja pääoman jakautumiseen. Päälysrakenne viittaa immateriaaliseen kulttuuriin ja yhteiskunnan ideologiseen järjestäytymiseen.

SUSANNA PAASONEN: VIIDAKKOKUUME POLTTAA

1. Viidakkokuume viittaa taudin kantajan valkoisuuteen: sen vastapari ”valkkokuume” tarkoittaa yhtäläillä halua tiettyä ihonväriä kohtaan (Wallace 1999, 12). Viidakkokuumetta on käsitellyt Spike Leen vuoden 1991 samannimisessä elokuvassa. Elokvuusta muistetaan myös Stevie Wonderin kappale *Jungle Fever*, joka korostaa rakkautta, suvaitsemattomuuden painetta ja sisäisten tunteiden ”värisokeutta”.
2. Kyseessä on 17 kuukauden aikana ruutukaappauskuvien arkistoimani, pitkäaikaisen Turun yliopiston sähköpostiosoitteeseeni lähetetty roskaostiaineisto. Viestit muistuttavat kuvien ja tekstin yhdistelminä www-sivuja ja ovat usein identtisiä kyseisten palveluiden ilmaisten vierailijoille tarkoitettujen sivujen kanssa, joiden tarkoituksena on niin ikään houkutelua vierailija palvelun maksavaksi jäseneksi. Roskaostirajaukseni on sekä pragmaattinen että periaatteellinen: keskittymällä sähköpostiosoitteeseeni pyytämättä lähetettyihin kuvaviesteihin olen dokumentoinut yhdenlaisen arkisen kohtaamisinnan pornon kanssa, joka ei hahmotu omien päätösteni tai valintojeni kautta. Toiseksi, rajaus mahdollistaa pornon tutkimisen asettautumatta sen aktiiviseksi valikoivaksi kuluttajaksi vaikkapa videoiden katselusta maksamalla ja siten tukemalla pornoteollisuutta. Olen eritellyt aineistoani tarkemmin toisaalla (ks. Paasonen 2005b).
3. Rodun fiktiivisyyttä korostetaan usein lainausmerkkejä käyttämällä (ks. esim. Gates 1986; Hall 1999). Kirjoitan tässä rodusta ”rodun” sijaan parantaakseni tekstin luettavuutta ja varaan lainausmerkit rajatummaksi tehokeinoksi.
4. Michel Foucault korostaa käsitteellään tiedon ja vallan limittäisyyttä. Rotu voidaan nähdä omanlaisenaan ”tietona” tai ruumiillisen järjestyksen muotona, joka uusintaa sosiaalisia hierarkioita ja joka on historiallisesti tukenut kolonialismia. (Vrt. Foucault 1998, 69–70, 91–92; Foucault 1980.)
5. Rahaotos tai rahalaukaus tarkoittaa miesesiintyjän ejakulaatiota, joka suunnataan ruumiin aukon sijaan partnerin vartalolle tai kasvoille. Näin rahaotos todentaa orgasmia, kuvatus aktin totuudellisuutta. Pornoelokuvan historiaa tutkineen Linda Williamsin (1989, 73, 93–94, 100–101) mukaan rahaotos vakiintui pornokonventioksi 1970-luvulla.
6. Kyseisen elokuvan jatko-osaa *Let Me Tell Ya 'Bout White Chicks* analysoiva Mireille Miller Young (ilmestyy) korostaa puolestaan rodun esityskonventioiden historiallista painolastia.
7. Poikkeus tästä ovat homopornon arabifetissikuvastot, joita Royce Mahawatte (2004) lukee suhteessa orientalismin historiaan ja tabujen vetovoimaan.
8. Viittaaan orientalisoinnilla Edward Saidin (1995) argumenttiin orientalismin historiallisena tieto-vallan muotona, joka on homogenisoinut aasialaisia ja arabikulttuureja rakentaen niistä samalla länsimaiden toiseutta. Orientalismi merkitsee erityistä, seksuaalisoitua ja sukupuoli-tettua rodun, kansallisuuden ja toiseuden esittämismuotoa (Bernstein 1997, 2).
9. Jalokivi voidaan myös nähdä viittauksena Denis Diderot'n romaanissaan *Les bijoux indiscrets* (1748) esittelemiin ”tahdittomiin jalokiviin” (eli naisseksuaalisuudesta totuuden kertoviin vaginoihin) (ks. Williams 1989, 1–2, 30–32) tai 1700- ja 1800-luvuilla suosittuun brittililmauksen hyveestä ja siveydestä naisen jalokivenä (Richardson 2001, 190, 531). Tässä mielessä jalokivi viittaisi siveyden varjelulle tärkeän genitaalialueen paljastamiseen ja siveyden jalokivistä luopumiseen mutta myös seksuaalisuutta koskevien salaisuuksien ilmaisemiseen. Lisäksi jalokivi-termistön voi lukea viittauksena brittiläisen Paul Scottin romaanin *Kuningattaren jalokivi* (*The Jewel in the Crown*, 1966), joka kuvaa siirtomaan-ajan loppua raiskauskematikan kautta. Kuten Sabina Sawhney (1995, 197–198, 203) toteaa, romaani määrittää Intian ja Britannian suhteen ”imperiaaliseksi syleilyksi”, rakkaustarinaksi, jossa raiskauksen ja romanssin välinen ero hälvenee.
10. Tuoreehko esimerkki on teinikomedian *Euro Trip* (2004), jossa amerikkalaisnuoriso vierailee niin ranskalaisella nudistirannalla kuin amsterdamilaisella S/M-klubillakin.

ANU KOIVUNEN: VIELÄ KERRAN, TUNTEELLA

1. Sontagin tapa käsittää ideologian, kuvien ja muistin suhde on ymmärtääkseni hyvin lähellä Kaja Silvermanin kulttuurisen kuvarepertuaarin (*screen*) käsitettä (ks. Silverman 1996, 221).
2. D.N. Rodowickin oivaltava analyysi ”poliittisesta modernismista” elokuvateorian kentällä ponnistaa Mary Kellyn tavasta ymmärtää modernismi ”diskursiiviseksi kentäksi” ja Sylvia Harveyn tavasta luonnehtia Brechtin perintöä vuoden 1968 jälkeiselle eurooppalaiselle elokuvatutkimukselle.
3. Kuten Rodowick (1988, 35–36 viite 4) tarkoittaa, poliittisen modernismin diskurssissa modernismi ja avantgarde usein samastetaan, vaikka historiallisesti, taidekäytäntöinä ja erityisinä teorioina käsitteillä on monia, erityisiä merkityksiä (esim. Peter Bürgerin, Renato Poggiolin ja Matei Calinescun kirjoitukset) (terminologiasta ja eri teorioista, ks. Hautamäki 2003).
4. Itse pidän monia erityisesti Gilles Deleuzen teorioihin pohjaavia affekti-käsitteen käyttäjiä tällaisina pyrkimyksinä sivuuttaa eroja ja valtaa koskevat kysymykset.
5. Mainittakoon, että Lynne Pearsonin tutkimuksessa *The Rhetorics of Feminism* (2004, 179–190) Butler ja Sedgwick ovat samassa queer-kategoriassa. Siinä Pearce erittelee ja kritisoi lukutapaa, joka uudelleenkoronallistaa ja uudelleenfokalisoi kirjalliset kohteensa.
6. Sedgwickin ja Frankin (2003) ”vahvojen teorioiden” kritiikistä, ks. Koivunen 2006, 59–62.
7. Fenomenologista lähestymistapaa edustavat myös Marks (2000) ja Sobchack (2004). Tomkinsin ajatuksista voi lukea niin Sedgwickin ja Adam Frankin häpeää pohtivasta kirjoituksesta (Sedgwick 1997b, 93–121) kuin Sedgwickin ”paranoidista lukutapaa” kritisoivasta esseestäkin, jossa hän esittelee myös Melanie Kleinin ajatuksia (mt., 128–138). Myös Probyn (2005, 18–24) nojaa tutkimuksessaan Tomkinsiin.
8. Latinaan palautuva ”taktiisuus” ja kreikan kieleen palautuva ”haptisuus” ovat tunto- ja kosketusaistiin viittaavia käsitteitä, joilla monet tutkijat pohtivat fenomenologiaa, kokemukseen liittyviä kysymyksiä.
9. Suomennan tässä queer-käsitteen pervoksi korostaakseni Lasse Kekin (2006) tavoin käsitteen historiallisia sidoksia ”ei-normatiivisesti määritellyn seksuaalisuuden uhkaavuuteen”.
10. Siivoaminen ei kuitenkaan ole täydellistä sikäli, että Sontag (1999) kyllä kirjoittaa homo-campista kohdissa 50–53, 64. Kiitän huomautuksesta Leena-Maija Rossia.
11. Sontag (1999, 61–62) jopa hahmottelee kolmen sensibilititeetin mallin, jossa hän määrittelee campin erottamalla sen niin korkeakulttuurisen vakavuuden moralistisesta sensibiliteteetistä (totuus, kauneus ja vakavuus/Homeros, Rembrandt, Beethoven) kuin avantgarden ilmaismasta moraalien ja taiteellisen intohimon välisestä jännitteestä (tuska, julmuus ja häiriintyneisyys/de Sade, Rimbaud, Kafka, Artaud). Sontagin mukaan campia luonnehtii epäonnistunut vakavuus, mutta myös tietty pidättyneisyys: ”Camp kieltää sekä perinteisen vakavuuden harmonisuuden että riskit, jotka sisältyvät täydelliseen samastumiseen äärimmäisiin tunne-tiloihin.” (Mt., 62.)
12. Queer-lukutapaa on myös kirjallisuudentutkimuksen kentällä kritisoitu ”epäeettisyydestä” tai ”pahasta kosketuksesta” (ks. Koivunen 2006).
13. Intersektionaalisuudesta, ks. Brah & Phoenix 2004.

FRANS MÄYRÄ: VIESTI, KUVA, PELI

1. Kokooma aihealueen keskeisimmistä teksteistä, ks. Wardrip-Fruin & Montfort 2003.
2. DOPA:n kritiikistä, ks. Boyd & Jenkins 2006.

Kirjallisuus

- Aarseth, Espen (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore & London: Johns Hopkins.
- Ahmed, Sara (2000). *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge.
- Aho, Marko (2005). Musiikkia kyborgeille ja post-soittimia post-ihmiselle? *Tieteessä tapahtuu* 2, 33–37.
- Akass, Kim & Janet McCabe (toim.) (2006). *Reading the L Word. Outing Contemporary Television*. London & New York: I.B. Tauris.
- Alberti, Leon Battista (1998). *Maalaustaiteesta (De pictura)*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide (alun perin kirjoitettu 1435).
- Allen, Richard & Murray Smith (toim.) (1999). *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Alpers, Svetlana (1983). *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. University of Chicago Press.
- Althusser, Louis (1984). *Ideologiset valtiokoneistot*. Tampere & Helsinki: Vastapaino & Kansankulttuuri.
- Armstrong, Carol (1996). Visual Culture Questionnaire. *October* 77.
- Arppe, Tiina (1988). Kuinka todellisuus muuttui utopiaksi. Jean Baudrillard ja simulaatio. *Taide* 1, 34–35.
- Ashton, Dore (1977). *Picasso on Art. A Selection of Views*. New York: Penguin Books.
- Babuscio, Jack (1999/1978). The Cinema of Camp (myös Camp and the gay sensibility). Teoksessa Fabio Cleto (toim.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 117–135.
- Bagh, Peter von & Markku Koski (2000). *Lööppikirja*. Helsinki: Like.
- Bal, Mieke (1996). A Postcard From the Edge. Teoksessa: *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. New York & London: Routledge.
- (2003a). Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. *Journal of visual culture* 2:1, 5–32.
- (2003b) Mieke Bal's reply to the responses. *Journal of visual culture* 2:2, 260–268.
- Bann, Stephen (1986). How Revolutionary is the New Art History? Teoksessa A. L. Rees & Frances Borzello (toim.): *The New Art History*. London: Camden Press, 19–31.
- Barnhurst, Kevin G. & John Nerone (2001). *The Form of News. A History*. New York: The Guilford Press.
- Barr, Alfred J. Jr. (1946). *Picasso. Fifty Years of his Art*. New York: MoMA.
- Barthes, Roland (1985). *Valoisa huone – La chambre claire – Camera lucida*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Jyväskylä: Kansankulttuuri, Suomen valokuvataiteen museon säätiö (ransk. alkuteos 1980).
- (1986/1964). Kuvan retoriikka. Suom. Kristiina Videnius. Teoksessa Martti Lintunen (toim.): *Kuvista sanoin* 3. Helsinki: Suomen valokuvataiteen säätiö, 71–92.
- (1991/1973). Réquichot and his body. Teoksessa: *The Responsibility of Forms*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 207–236.
- (1993a). Tekijän kuolema. Teoksessa *Tekijän kuolema tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino (ransk. alkuteos 1968).
- (1993b). *Tekstin hurma*. Suom. Raija Sironen. Tampere: Vastapaino (ransk. alkuteos 1973).
- Bataille, Georges (1986). *Erotism: Death & Sensuality*. Käänt. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights (ransk. alkuteos 1957).

- Baudrillard, Jean (1981). *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Käänt. Charles Levin. St. Louis, MO: Telos Press.
- (1983a). *In the Shadow of the Silent Majorities*. New York: Semiotext(e).
- (1983b). *Simulations*. New York: Semiotext(e).
- (1988). *Selected Writings*. Toim. Mark Poster. Stanford CA: Stanford University Press.
- (1991). *Amerikka*. Suom. Tiina Arppe. Helsinki: Loki (alkuteos 1986).
- (1998/1981). *Simulacra and Simulations*. Teoksessa Mark Poster (toim.): *Jean Baudrillard. Selected Writings*. Second edition, revised and expanded. Toim. ja esipuhe Mark Poster. Cambridge and Oxford: Polity, 169–187.
- Bauman, Zygmunt (1993). *Postmodern Ethics*. Oxford, UK & Cambridge, MA: Blackwell.
- (1996). *Maailman uusi lumo, eli kuinka kertoa postmodernista?* Teoksessa Zygmunt Bauman: *Postmodernin lumo*. Suom. Jyrki Vainonen. Toim. Pirkko Liisa Ahponen & Timo Cantell. Tampere: Vastapaino, 21–46 (alkuteos 1992).
- Baxandall, Michael (1972). *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Clarendon Press.
- Bell, Clive (1958/1914). *Art*. New York: Capricorn books.
- Belting, Hans (2002). *Beyond Iconoclasm*. Nam June Paik, the Zen Gaze and the Escape from Representation. Teoksessa Bruno Latour & Peter Weibel (toim.): *Iconclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 390–411.
- Benedetti, Carla (2005). *The Empty Cage. Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author*. Käänt. William J. Hartley. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Benjamin, Walter (1971/1934). *Der Autor als Produzent*. Teoksessa *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 101–120.
- (1983). *Das Passagen-Werk*. Toim. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1986/1939). *Silmä väkijoukossa: huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa*. Suom. Antti Alanen. Helsinki: Odeon.
- (1989a). *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Suom. Raija Sironen. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Jyväskylä & Helsinki: Kansan sivistystyön liitto & Tutkijaliitto (saks. alkuteos 1972).
- (1989b). *Pieni valokuvauksen historia*. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Suom. Raija Sironen. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Jyväskylä & Helsinki: Kansan sivistystyön liitto & Tutkijaliitto, 119–138.
- (1989c). *Taideteos teknisen uusinnattavuutensa aikakaudella*. Teoksessa Walter Benjamin: *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Suom. Raija Sironen. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Jyväskylä & Helsinki: Kansan sivistystyön liitto & Tutkijaliitto, 136–173 (alkuteos 1934–1935).
- Benkler, Yochai (2006). *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven & London: Yale University Press. www.benkler.org/Benkler_Wealth_Of_Networks.pdf [6.11.2006]
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing*. London & New York: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- (1991). *Näkemisen tavat*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love kirjat (engl. alkuteos 1972).
- Berlant, Lauren (1997). *The Queen of America Goes to Washington City. Essays on Sex and Citizenship*. Durham: Duke University Press.
- (2002). *Two Girls Fat and Thin*. Teoksessa Stephen M. Barber & David L. Clark (toim.): *Regarding Sedgwick Essays on Queer Culture and Critical Theory*. New York: Routledge, 71–108.
- (toim.) (2004). *Compassion. The Culture and Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Berlant, Lauren & Michael Warner (2000). *Sex in Public*. Teoksessa Lauren Berlant (toim.): *Intimacy*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 311–330.
- Bernstein, Matthew (1997). *Introduction*. Teoksessa Matthew Bernstein & Gaylyn Studlar (toim.): *Visions of the East; Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1–18.
- Besaçon, Alain (2000). *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*. Käänt. Jane Marie Todd. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bird, Jon ym. (toim.) (1996). *The Block Reader in Visual Culture*. New York: Routledge.

- Blumenberg, Hans (1993). Light as a Metaphor of Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation. Teoksessa David Michael Levin (toim.): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 30–62.
- Bois, Yve-Alain (2001). Painting as Trauma. Teoksessa Christopher Green (toim.): *Picasso's Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*. Masterpieces of Western Painting -sarja. Cambridge: Cambridge University Press, 31–54.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- (2000/1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Televiostia*. Suom. Tiina Arppe. Helsinki: Otava (alkuteos 1996).
- Boyd, Danah & Henry Jenkins (2006). Discussion: MySpace and Deleting Online Predators Act (DOPA). MIT News Office. www.danah.org/papers/MySpaceDOPA.html [23.9.2006]
- Boyer, Roy & Ali Rattansi (1990). The Theory and Politics of Postmodernism. Teoksessa Boyne, Roy & Ali Rattansi (toim.): *Postmodernism and Society*. London: Macmillan, 1–45.
- Brah, Avtar & Ann Phoenix (2004). Ain't I a Woman? Revisiting Intersectionality. *Journal of International Women's Studies* 5:3, 905–923.
- Brassaï (1999). *Conversations with Picasso*. Käänt. Jane Marie Todd. Chicago & London: University of Chicago Press (ransk. alkuteos 1964).
- Brody, Jennifer DeVere (2003). The Returns of Cleopatra Jones. Teoksessa Robert J. Corber & Stephen Valocchi (toim.): *Queer Studies. An Interdisciplinary Reader*. Malden, Oxford & Kurfürstendamm: Blackwell Publishing, 88–101.
- Bruno, Giuliana (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Bryson, Norman (1984/1983). *Tradition and Desire: From David to Delacroix*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1988). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Basingstoke: Macmillan Press.
- (2003). Visual Culture and the Dearth of Images. *Journal of visual culture* 2:2, 229–232.
- Bryson, Norman, Michael Ann Holly & Keith Moxey (toim.) (1991). *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Cambridge: Polity.
- (1994). *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hannover and London: Wesleyan University Press.
- Buck-Morris, Susan (1993). Dream World of Mass Culture: Walter Benjamin's Theory of Modernity and the Dialectics of Seeing. Teoksessa David Michael Levin (toim.): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley & Los Angeles (US), London (UK): University of California Press, 309–338.
- Burgin, Victor (1996). *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley: California University Press.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.
- (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.
- (2002). Capacity. Teoksessa Stephen M. Barber & David L. Clark (toim.): *Regarding Sedgwick. Essays on Queer Culture and Critical Theory*. New York & London: Routledge, 110–113.
- (2004). *Undoing Gender*. New York & London: Routledge.
- (2005). Photography, War, Outrage. *PMLA* 120:3, 822–827.
- (2006). *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetinkumous*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus (engl. alkuteos 1990).
- Bürger, Peter (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Käänt. Michael Shaw. Manchester: Manchester University Press (saks. alkuteos 1974).
- (1989). *Theory of the Avant-Garde*. Käänt. Michel Shaw. Theory and History of Literature, vol. 4. Minneapolis: University of Minneapolis Press saks. alkuteos 1974).
- Campanella, Thomas J. (2002). Eden by Wire: Webcameras and the Telepresent Landscape. Teoksessa Nicholas Mirzoeff (toim.): *The Visual Culture Reader*. London & New York: Routledge, 264–278.
- Carroll, Noël (1995). Towards an Ontology of the Moving Image. Teoksessa Cynthia A. Freeland & Thomas E. Wartenberg (toim.): *Philosophy and Film*, New York & London: Routledge, 68–85.

- Case, Sue-Ellen (1999). Toward a Butch-Femme Aesthetic. Teoksessa Fabio Cleto (toim.): *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 185–199.
- Cavell, Stanley (1979/1971). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Mass. & London, England: Harvard University Press.
- Cheetham, Mark, Michael Ann Holly & Keith Moxey (2005). Visual Studies, Historiography and Aesthetics. *Journal of visual culture* 4:1, 75–90.
- Chipp, Herschel B. (toim.) (1984). *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Clair, Jean (2001). The School Of Darkness. Teoksessa Jean Clair (toim.): *Picasso Érotique*. London & New York: Prestel München, 14–37.
- Clark, Suzanne (1991). *Sentimental Modernism. Women Writers and the Revolution of the Word*. Bloomington: Indiana University Press.
- Clark, T.J. (1973). *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London: Thames and Hudson.
- (1974). The Conditions of Artistic Creativity. *Times Literary Supplement* May 24, 561–562.
- Cleto, Fabio (1999). Introduction: Queering the Camp. Teoksessa Fabio Cleto (toim.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–43.
- Cogeval, Guy, Jean Clair & Maria Teresa Ocaña (2001). Preface. Teoksessa Jean Clair (toim.): *Picasso Érotique*. London & New York: Prestel München.
- Corber, Robert J. & Stephen Valocchi (2003). Introduction. Teoksessa Robert J. Corber & Stephen Valocchi (toim.): *Queer Studies. An Interdisciplinary Reader*. Malden, Oxford & Kurfürstendamm: Blackwell Publishing, 1–17.
- Corner, John (1995). *Television Form and Public Address*. London: Arnold.
- Crary, Jonathan (1990). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- (2001). *Suspensions of Perceptions: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Crawford, Peter Ian & Sigurjon Baldur Hafsteinsson. (toim.) (1996). *The Construction of the Viewer*. Aarhus: Intervention Press.
- Crimp, Douglas (1990). Serran julkiset veistokset: paikkasidonnaisuuden uudelleenmäärittelyä. Teoksessa: *Museon raunioilla*. Suom. Tauno Saarela. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, Valokuvataiteen museo, 151–180.
- Cronin, Anne (2000). *Advertising and Consumer Citizenship. Gender, Images and Rights*. London & New York: Routledge.
- Croteau, David & William Hoynes (2001). *The Business of Media. Corporate Media and the Public Interest*. London: Pine Forge Press.
- Daix, Pierre (1966). *Picasso*. Helsinki: Weilin+Göös.
- Danto, Arthur C. (1991). *Täiteen nykyhetki. Mietteitä ja kohtaamisia*. Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Darley, Andrew (2000). *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*. London and New York: Routledge.
- Debord, Guy (2005/1967). *Spektaakkelin yhteiskunta*. Suom. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.
- Deleuze, Gilles (1988). *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques (1967). *La Voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris: Presses Universitaires de France.
- (1987). The Truth in Painting. Käänt. Geoff Bennington & Ian McLeod. Chicago & London: The University Press of Chicago (ransk. alkuteos 1973).
- (2003/1978). Force and Signification. Teoksessa *Writing and Difference*. Käänt. ja johdanto Alan Bass. London, New York: Routledge, 1–35 (ransk. alkuteos 1967).
- DigiCULT (2002). *The DigiCULT Report: Technological Landscapes for Tomorrow's Cultural Economy Unlocking the Value of Cultural Heritage*. Luxembourg: European Commission/ Directorate-General Information Society. www.digicult.info/pages/report.php [30.9.2006]
- Dikovitskaya, Margaret (2005). *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

- (2006). *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Dittmar, Linda (1998). The Straight Goods. Lesbian Chic and Identity Capital on a Not-so-queer Planet. Teoksessa Deborah Bright (toim.): *The Passionate Camera. Photography and Bodies of Desire*. London & New York: Routledge.
- Doane, Mary Ann (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.
- (2004). Pathos and Pathology: The Cinema of Todd Haynes. *Camera Obscura* 57, 19:3, 1–20.
- Duncan, Carol (1993/1973). Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting. Teoksessa: *The Aesthetics of Power*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duve, Thierry de (1992/1990). The Monochrome and the Black Canvas. Teoksessa Serge Guilbaut (toim.): *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*. Cambridge, Mass., London, England: The MIT Press, 244–310.
- Dyer, Richard (1986). *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. Houndmills: Macmillan.
- (1992). *Only Entertainment*. London: Routledge.
- (1993). *The Matter of Images: Essays on Representation*. London: Routledge.
- (1997). *White*. London: Routledge.
- (2001). The Notion of Pastiche. Teoksessa Jostein Gripsrud (toim.): *The Aesthetics of Popular Art*. Kulturstudier nr 19. Program for Kulturstudier. Oslo: Norwegian Academic Press, 77–89.
- (2002/1977). It's Being So Camp as Keeps Us Going. Teoksessa: *The Culture of Queers*. London & New York: Routledge, 49–62.
- Earle, William James (1999). Ducks and Rabbits: Visuality in Wittgenstein. Teoksessa David Michael Levin (toim.): *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts & London, England, 293–314.
- Eco, Umberto (1985). Tv: kadotettu transparensi. Suom. Aira Buffa. Teoksessa Umberto Eco: *Matka arkipäivän epätodellisuuteen*. Helsinki: WSOY, 167–186 (alkuteos 1983).
- Edwards, Tim (2000). *Contradictions of Consumption: Concepts, Practices and Politics in Consumer Society*. Buckingham: Open University Press.
- Elfving, Sari (2004). Television valvonnasta juorulehdistöön. *Journalismikritiikin vuosikirja 2004*. *Tiedotustutkimus* 27:1, 127–136.
- Elkins, James (2003). *Visual Studies. A Sceptical Introduction*. New York & London: Routledge.
- Ellis, John (1992). *Visible Fictions. Cinema: Television: Video*. Uudistettu painos. London: Routledge.
- Elo, Mika (2005). *Valokuwan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Eng, David L. (2000). Melancholia in the Late Twentieth Century. *Signs* 25:4, 1275–1281.
- Eng, David L. & David Kazanjian (toim.) (2003). *Loss. The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, 1–25.
- Ermí, Laura, Satu Heliö & Frans Mäyrä (2004). Pelien voima ja pelaamisen hallinta. Lapset ja nuoret pelikulttuurien toimijoina. Hypermedialaboratorion verkkojulkaisuja 6. Tampere: Tampereen yliopiston hypermedialaboratorio. tampub.uta.fi/tup/951-44-5939-3.pdf [30.9.2006]
- Ermí, Laura & Frans Mäyrä (2005) Fundamental Components of the Gameplay Experience: Analysing Immersion. Teoksessa Suzanne de Castell & Jennifer Jenson (toim.): *Selected Papers Proceedings of DiGRA 2005 Conference: Changing Views – Worlds in Play*. Vancouver: Simon Fraser University, 15–27.
- Evans, Jessica & Stuart Hall (toim.) (1999). *Visual Culture: The Reader*. London: Sage.
- Fairclough, Norman (1997). *Miten media puhuu*. Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino (engl. alkuteos 1995).
- Fanon, Frantz (1967). *Black Skin, White Masks*. Käänt. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press (ransk. alkuteos 1952).
- Fausing, Bent (1999). *Bevaegende billeder. Om affekt og billeder*. Kobenhavn: Tiderne Skrifter.
- Fetterley, Judith (1978). *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Fifield, William (1982). *In Search of Genius*. New York: William Morrow & Co.
- Fiske, John (1987). *Television Culture*. London: Routledge.

- (1994/1990). *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimukseen*. Suom. Veikko Pietilä, Risto Suikkanen & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Flinn, Caryl (1995). Deaths of Camp. *Camera Obscura* 35:May, 53–84.
- Fornäs, Johan (2006). Digitaaliset rajaseudut. Identiteetti ja vuorovaikutteisuus kulttuurissa, mediassa ja viestinnässä. Teoksessa Aki Järvinen & Ilkka Mäyrä (toim.): *Johdatus digitaaliseen kulttuuriin*. Tampere: Vastapaino.
- Foster, Hal (1996). The Crux of Minimalism. Teoksessa *Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Foster, Kurt (1972). Critical Art History, or a Transfiguration of Values? *New Literary History* 3:3, 459–470.
- Foucault, Michael (1977). What Is an Author? Teoksessa Donald F. Bouchard (toim.): *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Käänt. Donald F. Bouchard & Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell University Press, 113–138 (ransk. alkuteos 1969).
- (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972–1977*. Käänt. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham & Kate Soper. Toim. Colin Gordon. New York: Pantheon.
- (1990). *The History of Sexuality. Volume I. An Introduction*. Käänt. Robert Hurley. New York: Vintage Books (ransk. alkuteos 1976).
- (1998a). *Seksuaalisuuden historia I–III*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus (ransk. alkuteokset 1976–1984).
- (1998b). *Aesthetics, Method and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954–1984. Volume 2*. Käänt. Robert Hurley ym. Toim. James D. Faubion & Paul Rabinow. New York: The New Press.
- Francblin, Catherine (1986). Interview with Jean Baurdillard. *Flash Art* 130: Oct–Nov.
- Freire, Paulo (2005). *Sorrettujen pedagogiikka*. Suom. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino (alkuteos 1970).
- Friedberg, Anne (2002). The Mobilized and Virtual Gaze in Modernity: Flâneur/Flâneuse. Teoksessa Nicholas Mirzoeff (toim.): *The Visual Culture Reader*. London & New York: Routledge, 395–404.
- Fuller, Matthew (2005). *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Fung, Richard (1991). Looking for My Penis: The Eroticized Asian in Gay Male Porn. Teoksessa Bad Object-Choices (toim.): *How Do I Look? Queer Film and Video*. Seattle: Bay Press, 145–160.
- Fröschl, Karl, Siegfried Mattl & Hannes Werthner (1993). *Symbolverarbeitende Maschinen: Eine Archäologie*. Steyr: Verein Museum Arbeitswelt.
- Gamboni, Dario (1997). *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books Ltd.
- (2002). Image to Destroy, Indestructible Image. Teoksessa Bruno Latour & Peter Weibel (toim.): *Iconclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 88–135.
- Gamson, Joshua (2000). Lesbians, Gays, Straights, and the Media. *GLQ* 6:3, 451–454.
- Garb, Tamar (2001). 'To Kill the Nineteenth Century'. Sex and Spectorship With Gertrude and Pablo. Teoksessa Christopher Green (toim.): *Picasso's Les Femmes d'Alger*. Masterpieces of Western Painting -sarja. Cambridge: Cambridge University Press, 55–76.
- Garber, Marjorie (1991). *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Harper Collins Publishers, Inc.
- Gasche, Rodolphe (1985). Dekonstruktio kritiikkinä. *Synteesi* 3, 32–61.
- (1986). *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gates, Henry Louis, Jr. (1986). Introduction: Writing "Race" and the Difference It Makes. Teoksessa Henry Louis Gates, Jr. (toim.): *"Race", Writing, and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1–20.
- Genette, Gérard (1986). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell (ransk. alkuteos 1970).
- Giddens, Anthony (1992). *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love, and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge: Polity Press.

- Gilman, Sander L. (1985). *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca: Cornell University Press.
- goldfish10017. The Artist, His Model, Her Image, His Gaze: Picasso's Pursuit of the Model. Kirja-arvostelu. Amazon.com: www.amazon.com/gp/product/0226439836/qid=1137697950/sr=1-3/ref=sr_1_3/104-9984698-7664713?s=books&v=glance&n=283155.
- Goldman, Ruth (1996). Who Is that *Queer* Queer? Exploring Norms around Sexuality, Race and Class in Queer Theory. Teoksessa Brett Beeny & Mickey Eliason (toim.): *Queer Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*. New York & London: New York University Press, 169–182.
- Gombrich, Ernst (1961). *Art and Illusion: A study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press.
- Goodman, Nelson (1985/1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Grau, Oliver (2003). *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Käänt. Gloria Custance. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Green, Christopher (2001). 'Naked problems'? Sub-African Caricatures? Les Demoiselles d'Avignon, Africa, and Cubism. Teoksessa Christopher Green (toim.): *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. Masterpieces of Western Painting -sarja. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, David & Joanne Lowry (1998). Splitting the Index. Teoksessa Geraldine A. Johnson (toim.): *Sculpture and Photograph: Envisioning the Third Dimension*. Cambridge: Cambridge University Press, 161–162.
- Green, Nicholas & Frank Mort (1996/1982). Visual Representations and Cultural Politics. Teoksessa Jon Bird ym. (toim.): *The Block Reader in Visual Culture*. New York: Routledge, 226–241.
- Greenberg, Clement (2003/1981). Intermedia. Teoksessa Robert C. Morgan (toim.): *Clement Greenberg. Late Writings*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 90–98.
- Gripsrud, Jostein (2002). *Understanding Media Culture*. London: Arnold.
- Gross, Larry, John Stuart Katz & Jay Ruby (toim.) (2003). *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis, London: University of Minneapolis Press.
- Habermas, Jürgen (2004/1990). *Julkisuuden rakennemuutos. Tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta*. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (1996). The After-Life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why *Black Skin, White Masks*? Teoksessa Alan Read (toim.): *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*. London and Seattle: ICA & Bay Press, 12–37.
- (1999). *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Halperin, David (1995). *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Oxford: Oxford University Press.
- Hamilton, Mary (2006). Sustainable Literacies and the Ecology of Lifelong Learning. www.open.ac.uk/lifelong-learning/papers/393CCAC1-000B-67AA-0000015700000157_MaryHamilton-paper-noabstract.doc. [8.5. 2006]
- Hansen, Elisabeth Delin, René Block & Liisa Lindgren (toim.) (1992). *Pää läpi seinän: Kokoelma Block*. Julkaisuja 15. Helsinki: Nykytaiteen museo.
- Hansen, Mark B.N. (2003). *New Philosophy for New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Harris, Jonathan (2001). *The New Art History. A Critical Introduction*. London & New York: Routledge.
- Harrod, Tanya (1999). *The Crafts in Britain in the 20th Century*. New Haven (Conn.): Yale University Press.
- Harvey, Sylvia (1982). Whose Brecht? Memories for the Eighties. *Screen* 23:1 May–June, 45–59.
- Haug, Wolfgang (1982). *Mainonta ja kulutus. Systemaattinen jobdatus tavaraestetiikkaan ja kapitalistiseen massakulttuuriin*. Tampere: Vastapaino.
- Hautamäki, Irmeli (1997). *Marcel Duchamp: Identiteetti ja teos tuotteina*. Helsinki: Gaudeamus.
- (2003). *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heidegger, Martin (1976/1927). *Sein und Zeit, Gesamtausgabe*, Bd. 2 (1. Abt.). Toim. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann.

- (2000). Maailmankuvan aika. Teoksessa Martin Heidegger: *Kirje ”humanismista” sekä Maailmankuvan aika*. Suom. Markku Lehtinen. Tutkijaliitto: Helsinki, 9–48 (saks. alkuteksti 1938).
- Hekanaho, Pia Livia (1996). Lesboluistimet – lesbouksien visuaalisia representaatioita. Teoksessa Pia Livia Hekanaho, Kati Mustola & Marja Suhonen (toim.): *Usin silmin. Lesbinen katse kulttuuriin*. Helsinki: Yliopistopaino, 193–220.
- Hellman, Heikki (1999). *From Companions to Competitors. The Changing Broadcasting Markets and Television Programming in Finland*. Tampereen yliopisto: Tampere. Acta Universitatis Tampereensis 652.
- Helsingin Sanomat* (2004). D 9. 5.9.2004.
- Hennessy, Rosemary (2000). *Profit and Pleasure. Sexual Identities in Late Capitalism*. New York & London: Routledge.
- Herkman, Juha (2001). *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- (2005). *Kaupallisen television ja iltapäivälehtien avoliitto. Median markkinoituminen ja televisioituminen*. Tampere: Vastapaino.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (1999). Towards a Narratology of Holistic Texts. The Textual Theory of Hypertext. Teoksessa Sam Inkinen (toim.): *Mediapolis. Aspects of Texts, Hypertexts and Multimedial Communication*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Hietala, Veijo (1993). *Kuvien todellisuus. Johdatus kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkitsemiseen*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- (1996). *Ruudun hurma*. Helsinki: Yle-opetuspalvelut.
- (2000). Televisio ja suuret tunteet – eli mitä yhteistä on Billyllä, Monicalla ja Dianalla? Teoksessa Hannu Nieminen ym. (toim.): *Uusi media ja arkielämä*. 2. korjattu painos. Turku: Turun yliopisto, 170–180.
- Higgins, Hannah (2002). *Fluxus Experience*. University of California Press
- Holly, Michael Ann, Keith Moxey & Norman Bryson (toim.) (1994). *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Honour, Hugh & John Fleming (1985). *A World History of Art*. London: Macmillan.
- hooks, bell (1990). *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press.
- (1995). Mustat naiskatsojat ja vastakatsa. Teoksessa Leena-Maija Rossi (toim.): *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus, 19–40 (engl. alkuteksti 1992).
- Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno (2004). Kulttuuriteollisuus valistuksen joukkohuijauksena. Suom. Veikko Pietilä. *Tiedotustutkimus* 27:4–5, 9–37 (alkuteos 1947).
- Huhtamo, Erkki (1996) From Kaleidoscomaniac to Cybernerd: Towards an Archaeology of the Media. www.debalie.nl/dossierartikel.jsp?dossierid=10123&articleid=10104 [22.9.2006]
- (2005). Slots of Fun, Slots of Trouble: An Archaeology of Arcade Gaming. Teoksessa Joost Raessens & Jeffrey Goldstein (toim.): *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge (MA): The MIT Press, 3–21.
- Huizinga, Johan (1984). *Leikkivä ihminen: yritys kulttuurin leikkiaineeksi määrittämiseksi*. Suom. Sirkka Salomaa. Helsinki: WSOY (alkuteos 1938).
- Hujanen, Taisto (2002). *The Power of Schedule*. Tampere: Tampere University Press.
- Hunt, Lynn (1996). Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800. Teoksessa Lynn Hunt (toim.): *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*. New York: Zone Books, 9–45.
- Huotarinen, Vilja-Tuulia (2006). Kuvaan kietoutunut oma ääni on kaikkien ääni. *Nuori voima* 1, 36–37.
- Huyssen, Andreas (1986). *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Houndsmill, Basingstoke, Hampshire: The Macmillan Press LTD.
- Ilta-lehti (2005). 16.5.2005.
- Ilta-Sanomat (2005). 23.5.2005.
- Irigaray, Luce (1985/1977). *This sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press.
- Itkonen, Erkki, Aulis J. Joki & Reino Peltola (1987). *Suomen kielen etymologinen sanakirja*. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura.
- Jaggar, Alison (1996). Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology. Teoksessa Ann Garry & Marilyn Pearsall (toim.): *Women, Knowledge, and Reality: Explorations in Feminist Philosophy*. Boston: Unwin Hyman, 129–156.

- Jallinoja, Riitta (2000). Ylilatautunut yksityiselämä. Teoksessa Tommi Hoikkala & J. P. Roos (toim.): *2000-luvun elämä. Sosiologia teorioita vuosituhannen vaihteesta*. Helsinki: Gaudeamus, 172–186.
- Jameson, Fredric (1984). Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review* 146, 53–92.
- (1989). Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. Suom. Erkki Vainikkala ja työryhmä. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.): *Moderni ja postmoderni. Lähtökohia keskusteluun*. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Jyväskylä: Gummerus, 227–279 (engl. alkuteos 1984).
- (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Jay, Martin (1988). Scopic Regimes of Modernity. Teoksessa Hal Foster (toim.): *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press.
- (1993). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- (1994). *Downcast Eyes. Denigration of Vision in 20th-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.
- (2002). That Visual Turn: The Advent of Visual Culture. *Journal of Visual Culture* 1:1, 87–92.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jenks, Charles (1995). The centrality of the eye in Western culture. Teoksessa C. Jenks (toim.) *Visual Culture*. London: Routledge.
- Jenks, Chris (toim.) (1995). *Visual Culture*. London: Routledge.
- Jokinen, Arto (2001). Näin tehdään nainen: miesten ristiinpukeutumisesta. Teoksessa Minna Nikunen, Tuula Gordon, Sanna Kivimäki & Riitta Pirinen (toim.): *Nainen/Naiseus/Naisellisuus*. Tampere: Tampere University Press, 191–212.
- Juononen, Tuula (2002). *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*. Tampere: Vastapaino.
- Jyrkiäinen, Jyrki (1997). Televisio, radio ja sanomalehti ensi kerran saman katon alla. MTV:n ja Aamulehden sulautuminen loi aivan uuden tilanteen. *Tiedotustutkimus* 20:2, 91–94.
- Kalha, Harri (2002). Marilyn Monroen groteski ruumis. Teoksessa Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.): *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 132–158.
- (2004a). Hupsuja gigoloja, kieroja katseita. Teoksessa Kimmo Laine, Matti Lukkarila & Juha Seitajärvi (toim.): *Valentin Vaala*. Helsinki: SKS, 79–97.
- (2004b). *Nurkan takana*. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- (2005a). *Täpäs Magnus Enckell*. Helsinki: SKS.
- (2005b). Pehmeä lasku kovaan pornoon. Teoksessa Kaarina Nikunen, Susanna Paasonen & Laura Saarenmaa (toim.): *Jokapäiväinen pornomme. Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Tampere: Vastapaino, 30–58.
- (2006). Flip-floppia Picasson kanssa: Modernin nerouden top-ografiaa. Teoksessa Taava Koskinen (toim.): *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: SKS, 153–209.
- Karkulehto, Sanna (2001). Effects and Affects of *Queer as Folk*. Teoksessa Anu Koivunen & Susanna Paasonen (toim.): *Affective Encounters. Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies*. Media Studies, Series A, N:o 49. Turku: University of Turku, 101–106.
- (2004). Salonkikelpoiset queerit? Queer chic, heteronostalgia ja *Sinkkuelämää*. *Lähikuva* 4, 54–59.
- Karvonen, Erkki (1999). *Elämää mielikuwayhteiskunnassa. Imago ja maine menestystekijöinä myöhäismodernissa maailmassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaskisaari, Marja (2000). *Kyseenalaiset subjektit. Tutkimuksia omaelämäkertoista, heterojärjestyksestä ja performatiivisuudesta*. Jyväskylä: SoPhi 56 Jyväskylän yliopisto.
- Katz, Jonathan Ned (1996). *The Invention of Heterosexuality*. Middlesex: Penguin Books.
- Kekki, Lasse (2003). *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and Tony Kushner's Play Angels in America I-II*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang AG.
- Kelleher, Paul (2002). If Love Were All: Reading Sedgwick Sentimentally. Teoksessa Stephen M. Barber & David L. Clark (toim.): *Regarding Sedgwick Essays on Queer Culture and Critical Theory*. New York: Routledge, 143–162.

- Kellner, Douglas (1998). *Mediakulttuuri*. Suom. Riitta Oittinen & työryhmä. Tampere: Vastapaino (alkuteos 1995).
- Kelly, Mary (1981). Re-viewing Modernist Criticism. *Screen* 22:3, 41–62.
- Kiiskinen, Jyrki (2005). Entsyymien korkea veisu. *Nuori Voima* 4, 36–37.
- Kipnis, Laura (1999/1996). *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*. Durham: Duke University Press.
- (2004). She-Male Fantasies and the Aesthetics of Pornography. Teoksessa Pamela Church Gibson (toim.): *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power*. 2nd edition. London: BFI, 204–215.
- Kleinfelder, Karen L. (1993). *The Artist, His Model, Her Image, His Gaze. Picasso's Pursuit of the Model*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kofman, Sarah (1998). *Camera Obscura of Ideology*. Käänt. Will Straw. London: The Athlone Press (ransk. alkuteos 1973).
- Koivunen, Anu (1995). *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatuotantoyhdistys.
- (2001). The Affective Turn. Teoksessa Anu Koivunen & Susanna Paasonen (toim.): *Conference proceedings for Affective Encounters. Rethinking embodiment in feminist media studies*. School of Art, Literature and Music, Media Studies, Series A, N:o 49. Turku: University of Turku. www.utu.fi/hum/mediatutkimus/affective/koivunen.pdf [28.3.2007]
- (2004a). Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatuotantajan metodologinen itsereflektio. Teoksessa Marianne Liljeström (toim.): *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 228–251.
- (2004b). Teorian aika on nyt-hetki. Teoksessa Teresa de Lauretis: *Itepäinen vietti. Kirjoituksia elokuvasta, sukupuolesta ja seksuaalisuudesta*. Suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius. Toim. Anu Koivunen. Tampere: Vastapaino, 9–31.
- (2006). Hyvä ja paha teoria. Teoksessa Juha Herkman, Pirjo Hiidenmaa, Sanna Kivimäki & Olli Löytty (toim.): *Tutkimusten maailma*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 87. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 55–66.
- Kortelainen, Anna (1998). Huora taidemuseossa. Teoksessa Taava Koskinen (toim.): *Kurtisaaneista kunnian naisiin*. Helsinki: Yliopistopaino, 12–41.
- Kostelanetz, Richard (1988). *Conversing with Cage*. New York: Limelight Editions.
- Kosuth, Joseph (1990). Art After Philosophy – Taide filosofian jälkeen. Teoksessa Asko Mäkelä (toim.): *Mitä on käsitetaide?* Taidehalli 89–90. Helsinki: Helsingin Taidehalli.
- (1991). *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind (1981). In the Name of Picasso. *October* 16, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- (1997). ...And Then Turn Away? Teoksessa: *James Coleman: Wiener Secession*. Brussels: Yves Gevaert publisher, 5–32.
- (1999). Reinventing the Medium. *Critical Inquiry* Winter, 25:2. Chicago, Illinois: The University of Chicago, 289–305.
- (2000). "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- (2002/1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- Kress, Gunther (2003). *Literacy in the New Media Age*. London & New York: Routledge.
- Kress, Gunther & Theo van Leeuwen (2001). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge.
- (2004). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge.
- Kuhn, Annette (1994/1985). *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. London: Routledge.
- (2002). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: I.B. Tauris.
- Kuhn, Thomas (1996/1961). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Kuorikoski, Niina (2005). Television lesborepresentaatiot 2000-luvulla: Älä kerro äidille 2 ja L-koodi. www.minna.fi/minna/artikkelit/kuorikoskikoodi.html. [27.3.2007]

- Kupiainen, Reijo (2006). Brändit, visuaalinen kulttuuri ja kulttuurinhäirintä. Teoksessa Hanna Lehtimäki & Juha Suoranta (toim.): *Kasvattajan brändikirja*. Helsinki: Finn Lectura, 192–203.
- Kuspit, Donald, (2004). *The End of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kuusamo, Altti (1990). *Kuvien edessä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lahikainen, Anja Riitta, Pentti Hietala, Tommi Inkinen, Marjatta Kangassalo, Riikka Kivimäki & Frans Mäyrä (toim.) (2005). *Lapsuus mediamaailmassa: Näkökulmia lasten tietoyhteiskuntaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Laine, Tarja (2004). *Shame and Desire. Intersubjectivity in Finnish Visual Culture*. Väitöskirja. Amsterdam: ASCA.
- Lankshear, Colin, James Paul Gee, Michele Knobel & Chris Searle (2002). *Changing Literacies*. Buckingham & Philadelphia: Open University Press.
- Lankshear, Colin & Michele Knobel (2003). *New Literacies. Changing Knowledge and Classroom Learning*. Buckingham & Philadelphia: Open University Press.
- Laqueur, Thomas (2003). *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books.
- Lassila, Anna (1996). Tutut roolit, tuntemattomat alueet – butch, femme ja identiteettipolitiikan dekonstruktio. Teoksessa Pia Livia Hekanaho, Kati Mustola & Marja Suhonen (toim.): *Uusin silmin. Lesbinen katse kulttuuriin*. Helsinki: Yliopistopaino, 139–164.
- Latour, Bruno (2002). What is Iconoclasm? Or is There a World Beyond the Image Wars. Teoksessa Bruno Latour & Peter Weibel (toim.): *Iconclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 14–37.
- Lauretis, Teresa de (1984). *Alice Doesn't. Feminist, Semiotics, Cinema*. London & Basingstoke: Macmillan.
- (1994). *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- (2004). *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Toim. Anu Koivunen. Suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius. Tampere: Vastapaino.
- Lee, Pamela M. (1999). Some Kinds of Duration: The Temporality of Drawing as Process Art. Teoksessa Cornelia H. Butler (toim.): *Afterimage: Drawing Through Process*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Cambridge, Mass., London, England: The MIT Press, 25–48.
- Lehtonen, Mikko (1999). Ei kenenkään maalla – teesejä intermediaalisuudesta. *Tiedotustutkimus* 22:2, 4–21.
- (2001). *Post scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.
- Lempa, Heikki (2000). Historia, tunteet ja instituutiot. Lähtökohtia tunteiden historian. Teoksessa Pauli Kettunen, Auli Kultanen & Timo Soikkanen (toim.): *Jäljillä. Juhlakirja Jorma Kalelalle hänen 60-vuotispäivänään 12.11.2000*. Turku: Poliittisen historian laitos ja Kirja-Aurora, 167–185.
- Levin, David Michael (toim.) (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley & Los Angeles (US), London (UK): University of California Press.
- (toim.) (1999/1997). *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*. Cambridge, Massachusetts & London, England: The MIT Press.
- Liljestrand, Jens (2003). *Made in Pride. Ett reportage om det rosa kapitalet*. Stockholm: Timbro.
- Lowe, Adam (2002). To See the World in a Square of Black. Teoksessa Bruno Latour & Peter Weibel (toim.): *Iconclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 544–567.
- Lull, James & Stephen Hinerman (toim.) (1997). *Media Scandals. Morality and Desire in the Popular Culture Marketplace*. Cambridge: Polity Press.
- Lytard, Jean-Francois (1971). *Discours, figure*. Paris: Lincksieck.
- (1985). *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Tampere: Vastapaino.
- (1986). Ylevä ja avantgarde. Suom. Hannu Sivenius. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.): *Moderni /Postmoderni*. Helsinki: Tutkijaliitto, 159–178 (saks. alkuteos 1984).
- (1991). *The Inhuman. Reflections on Time*. Käänt. Geoffrey Bennington & Rachel Bowlby. Cambridge: Polity Press (ransk. alkuteos 1988).
- Mahawatte, Royce (2004). Loving the Other: Arab-Male Fetish Pornography and the Dark Continent of Masculinity. Teoksessa Pamela Church Gibson (toim.): *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power*. 2nd edition. London: BFI, 127–136.

- Maillet, Arnaud (2004). *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. Käänt. Jeff Fort. New York: Zone Books (ransk. alkuteos 1999).
- Malraux, André (1994/1974). *Picasso's Mask*. New York: Da Capo Press.
- Marcus, Steven (1964). *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New York: Basic Books.
- Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Marsh, Jackie (toim.) (2005). *Popular Culture, New Media and Digital Literacy in Early Childhood*. Oxon & New York: RoutledgeFalmer.
- Marx, Karl (1974). *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua*, osa I. Suom. O.V. Louhivuori. Moskova: Edistys.
- (1998/1851–1852). *Louis Bonaparten brumairekuun kahdeksastoista*. Teoksessa Karl Marx & Friedrich Engels: *Gesamtausgabe*. Berlin: Dietz Verlag (1975–1993), Berlin: Akademie Verlag (1998–).
- McClintock, Anne (1995). *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge.
- McCloud, Scott (1994/1993). *Sarjakuva – näkymätön taide*. Suom. Jukka Heiskanen. Helsinki: The Good Fellows ky.
- McCumber, John (1993). Derrida and the Closure of Vision. Teoksessa David Michael Levin (toim.): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 234–251.
- McLuhan, Marshall (1968). *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suom. Antero Tiusanen. Helsinki: WSOY (engl. alkuteos 1964).
- Medhurst, Andy (1997). Camp. Teoksessa Andy Medhurst & Sally Munt (toim.): *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*. London: Cassell, 274–293.
- Melañie, Marino (2002). Dumb Documents: Uses of Photography in American Conceptual Art: 1959–1969. Väitös. Cornell University.
- Mercer, Kobena (1994). *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Criticism*. New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice (1997). *The Visible and the Invisible followed by working notes*. Käänt. Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press (ransk. alkuteos 1964).
- Mervola, Pekka (1995). *Kirja, kirjavampi, sanomalehti. Ulkoasukierre ja suomalaisten sanomalehtien ulkoasu 1771–1994*. Jyväskylä & Helsinki: Jyväskylän yliopisto/Suomen Historiallinen Seura.
- Messaris, Paul (1994). *Visual Literacy. Image, Mind & Reality*. Colorado & Oxford: Westview.
- Meyer, Moe (toim.) (1994). *The Politics and Poetics of Camp*. London: Routledge.
- Mikkonen, Kai (2005). *Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Miller Young, Mireille (ilmestyy). “Let Me Tell Ya About Black Chicks”: 1980s Interracial Video Porn. Teoksessa Susanna Paasonen, Kaarina Nikunen & Laura Saarenmaa (toim.): *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford: Berg.
- Mirzoeff, Nicholas (toim.) (1998). *The Visual Culture Reader*. London & New York: Routledge.
- (2000). *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge.
- (2002). What is Visual Culture. Teoksessa N. Mirzoeff (toim.): *The Visual Culture Reader*. London: Routledge.
- (2003) Stuff and nonsense. *Journal of visual culture* 2:2, 247–249.
- Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- (1987). *Iconology. Image, text, Ideology*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- (1994a). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- (1994b). The Pictorial Turn. Teoksessa *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 11–34.
- (2002a). Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. *Journal Of Visual Culture* 1:2, 165–181.
- (2002b). Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. Teoksessa Michael Ann Holly & Keith Moxey (toim.): *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute.

- (2003). The Obscure Object of Visual Culture. *Journal of visual culture* 2:2, 249–252.
- (2005a). There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture* 4:2, 257–266.
- Morley, David (1980). *The 'Nationwide' Audience*. London: BFI.
- Morse, Margaret (1991). Persianlahden sota, televisio ja virtuaalitodellisuus. *Lähikuva* 2–3, 72–84.
- Mosco, Vincent (1996). *The Political Economy of Communication. Rethinking and Renewal*. London: Sage.
- Multisilta, Jari, Anita Seppä & Jaakko Suominen (toim.) (2007). *Yhteisöllisyys ja uudet teknologiat*. Pori: Turun yliopiston julkaisuja.
- Mumford, Lewis (1963/1934). *Technics and Civilization*. Orlando (FL): Harvest Books.
- Murphy, Richard (1999). *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mustola, Kati (1996). Piilofemmen tunnustuksia. Teoksessa Pia Livia Hekanaho, Kati Mustola & Marja Suhonen (toim.): *Usin silmin. Lesbinen katse kulttuuriin*. Helsinki: Yliopistopaino, 229–236.
- Mäkelä, Asko (1990). Mitä on käsitetaide? Teoksessa Asko Mäkelä (toim.): *Taidehalli 89–90: Mitä on käsitetaide?* Helsinki: Helsingin Taidehalli, 5–52.
- Mäyrä, Frans (ilmestyy 2008). *Introduction to Game Studies: Games in Culture*. London & New York: SAGE.
- Nancy, Jean-Luc (2000). *Being Singular Plural*. Stanford: Stanford University Press.
- Nardi, Bonnie A. & Vicki L. O'Day (1995). *Information Ecologies: Using Technology with Heart*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Nead, Lynda (1992). *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London & New York: Routledge.
- Neale, Steve (1986). Melodrama and Tears. *Screen* 27:6 November–December, 6–22.
- Newton, Esther (1999/1972). Role Models. Teoksessa Fabio Cleto (toim.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh UP, 96–109.
- Nielsen (2006). User-Generated Content Drives Half of U.S. Top 10 Fastest Growing Web Brands, According to Nielsen//Netratings. Nielsen Netratings Inc. Tiedote 10.8.2006. www.nielsen-netratings.com/pr/PR_060810.PDF [1.10.2006]
- Nieminen, Hannu (2000). Medioituminen ja suomalaisen viestintämaiseman muutos. Teoksessa Hannu Nieminen ym. (toim.): *Uusi media ja arkielämä*. 2. korjattu painos. Turku: Turun yliopisto, 18–42.
- Nikula, Riitta (toim.) (1987). *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimuksia 1985–1986*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Nikunen, Kaarina, Susanna Paasonen & Laura Saarenmaa (toim.) (2005). *Jokapäiväinen pornomme. Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Tampere: Vastapaino.
- Näränen, Pertti (2003). Talous keskittyy, sisältö yhdentyy? Mediakonvergenssi Suomessa. *Journalismikritiikin vuosikirja 2003. Tiedotustutkimus* 26:1, 158–168.
- O'Brian, John (toim.) (1986). *Clement Greenberg, Collected Essays and Criticism*, vol.1, Chicago: University of Chicago Press.
- October*-lehti (1996). Numero 77 (summer).
- Oksala, Johanna & Laura Werner (2005). Tuija Pulkkisen haastattelu: Feministisestä filosofiasta feministiseen teoriaan. Teoksessa Johanna Oksala & Laura Werner (toim.): *Feministinen filosofia*. Helsinki: Gaudeamus, 119–127.
- Oksenberg Rorty, Amélie (1982). From Passions to Emotions and Sentiments. *Philosophy* 57, 159–172.
- Owens, Craig (1979). Earthwords. *October Magazine* 10, 120–130.
- (1988). Teoksesta kehykseen eli onko elämää ”tekijän kuoleman” jälkeen. Suom. Riikka Stewen. *Taide*-lehti, 4–10 (engl. alkuteksti 1985).
- Paasonen, Susanna (2002). *Figures of Fantasy: Women, Cyberdiscourse and the Popular Internet*. Sarja-ser. B osa-tom. 251. Turku: Turun yliopisto.
- (2005a). *Figures of Fantasy: Internet, Women and Cyberdiscourse*. New York: Peter Lang.
- (2005b). Sähköpostia Sirpa Revalta: internet-porno, valta ja nautinto. Teoksessa Kaarina Nikunen, Susanna Paasonen & Laura Saarenmaa (toim.): *Jokapäiväinen pornomme: media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Tampere: Vastapaino, 59–85.
- Pacey, Arnold (1985). *The Culture of Technology*. Cambridge (MA): The MIT Press.

- Pakkanen, Johanna (2004). Hetero vinksallaan. Minette Waltersin *Ruumis jääkellarissa* queer-pastissina. *Naistutkimus* 3, 56–60.
- Palin, Turta (1998). Merkistä mieleen. Teoksessa Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen: *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa*. Oppimateriaaleja/Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus no. 74. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 115–150.
- (2004). *Oireileva miljöömuotokuva: Yksityiskohdat säätö- ja sukupuolihierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.
- Pantzar, Mika (1996). *Kuin teknologia kesytetään*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Parikka, Jussi (2004). *Koneoppi*. Kulttuurituotannon ja maisematutkimuksen julkaisuja I. Turku: Turun yliopisto.
- Parker, Rozsika & Griselda Pollock (toim.) (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora.
- Pasanen, Kimmo (2004). *Musta neliö. Abstraktin taiteen salat*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Pearce, Lynne (1997). *Feminism and the Politics of Reading*. London: Arnold.
- (2004). *The Rhetorics of Feminism*. London: Routledge.
- Pecqueur, Constantin (1839). *Economie sociale*, osa I. Paris.
- Peltonmäki, Kirsi (2001). Strategies of Institutional Critique in Recent American Art. Väitös. New York: University of Rochester.
- Penley, Constance (2004). Crackers and Whackers: The White Trashing of Porn. Teoksessa Linda Williams (toim.): *Porn Studies*. Durham: Duke University Press, 309–331.
- Perniola, Mario (2004). *Art and Its Shadow*. New York, London: Continuum.
- Phillips, David (1998). Photo-Logos: Photography and Deconstruction. Teoksessa Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey (toim.): *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 155–177.
- Pietilä, Veikko (2006). Julkisoa ei jätetä. *niin & näin* 48:1, 5–6.
- Pink, Sarah (2005/2001). *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*. London, California, New Delhi: Sage.
- Plantinga, Carl & Greg M. Smith (toim.) (1999). *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Pointon, Marcia (1994/1980). *Art History: A Student's Handbook*. London and New York: Routledge.
- Pollock, Griselda (1996). Theory, Ideology, Politics: Art History and Its Myths, Rethinking the Canon: A Range of Critical Perspectives. *Art Bulletin* March, LXXVIII:1, 16–22.
- (1999). *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. New York and London: Routledge.
- Pollock, Griselda & Fred Orton (1996). Rooted in the Earth: A Van Gogh Primer. Teoksessa: *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*. Manchester: Manchester University Press, 1–52.
- Poster, Mark (2002). Visual Studies as Media Studies. *Journal of visual culture* 1:1, 67–70.
- Postman, Neil (1987). *Huvitamme itsemme hengiltä*. Suom. Ilkka Rekiaro. Helsinki: WSOY (alkuteos 1985).
- Potts, Alex (2004). Tactility: The Interrogation of Medium in Art of The 1960s. *Art History* 27: April, 282–304.
- Probyn, Elspeth (2005). *Blush. Faces of Shame*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Proust, Marcel (1970/1919). *Pastiches et mélanges*. Paris: Gallimard.
- Pulkkinen, Tuija (1994). Sukupuolen genealogia: ristiinpukeutuminen ja postmoderni filosofia. Teoksessa Heta Häyry & Martti Häyry (toim.): *Vapaus ja moraalinen perusta*. Ajatus N:o 50. Helsinki: Suomen filosofinen yhdistys, 169–185.
- (1998). *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pyhtilä, Marko (2005). *Kansainväliset situationistit: spektiakkelin kriitikki*. Helsinki: Like.
- Questionnaire on Visual Culture (1996). *October* 77 (summer), 25–70.
- Rantonen, Eila (1995). Kuka pelkää Mike Tysonia? Eli: mistä mustat machot tulevat kuviimme? Teoksessa Mikko Lehtonen (toim.): *Aatamin puvussa: liaanilla Hemingwaysta Königiin*. Julkaisuja 28. Tampere: Tampereen yliopisto, yleinen kirjallisuustiede, 119–140.
- Rees, A. L. & Frances Borzello (toim.) (1986). *The New Art History*. London: Camden Press.
- Reiners, Ilona (1998). Kirjeitä maanpaosta: Adornon ja Benjaminin kirjeenvaihto vuosina 1928–1940. *niin & näin* 1.

- Rheingold, Howard (1993). *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Reading (MA): Addison Wesley.
- (2002). *Smart Mobs: The Next Social Revolution – Transforming Cultures and Communities in the Age of Instant Access*. Cambridge (MA): Perseus Books.
- Richardson, Diane (1996). Heterosexuality and Social Theory. Teoksessa Diane Richardson (toim.): *Theorizing Heterosexuality*. Buckingham & Philadelphia: Open University Press, 1–20.
- (2001/1740). *Pamela; or, Virtue Rewarded*. Toim. Thomas Keymer & Alice Wakely. Oxford: Oxford University Press.
- Rifkin, Adrian (1986). Art's Histories. Teoksessa A.L. Rees & Frances Borzello (toim.): *The New Art History*. London: Camden Press, 157–163.
- (1996). Theory as a Place & Rethinking the Canon: A Range of Critical Perspectives. *Art Bulletin* March, LXXVIII:1, 209–212.
- Robertson, Pamela (1996). *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Durham: Duke University Press.
- Rodowick, D.N. (1988). *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley: University of California Press.
- Rodrigues, Olinde (1875/1825). L'Artiste, le savant et l'industrielle. Teoksessa *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, 10 vol. Paris: Libraire de la Société des gens lettres, 201–258.
- Roegiers, Patrick (2001). The Bodkin, the Vulva and the Eye-Popping Gaze of the Painter. Teoksessa Jean Clair (toim.): *Picasso Érotique*. London & New York: Prestel München, 68–78.
- Rogoff, Irit (1998). Studying Visual Culture. Teoksessa Nicholas Mirzoeff (toim.): *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge, 14–26.
- (2003). No Longer Require: From Empathic Viewers to Participants. Teoksessa Anne Karin Jortveit & Andrea Kroksnes (toim.): *Devil-may-care: The Nordic Pavillion at the 50th Venice Biennial 2003*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 126–136.
- Rorty, Richard (1967). *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1979). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Rose, Gillian (2001). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- (2005/2001). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London, California, New Delhi: Sage.
- Rosenblum, Robert (1988). The *Demoiselles* Sketchbook No. 42, 1907. Teoksessa Arnold Glimcher (toim.): *Je suis le cahier. The Sketchbooks of Picasso*. London: Thames and Hudson.
- Rosenfeld, Sasha (2002). The Heterosexual / Homosexual Binary. Past, Present and Future. Teoksessa Diane Richardson & Steven Seidman (toim.): *Handbook of Lesbian and Gay Studies*. London: Sage, 27–43.
- Ross, Andrew (1989). Uses of Camp. Teoksessa: *No Respect. Intellectuals & Popular Culture*. New York: Routledge, 135–170.
- Rossi, Leena-Maija (1995). Att re-turnera blicken. Teoksessa Anna Lena Lindberg (toim.): *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Stockholm: Norstedts.
- (1999). Kuinka heteroksi opitaan? Otetaan kolmas kivi auringosta ja katsotaan mallia. Neito-pervo. *Läbikuva* 2–3, 100–109.
- (2002a). Esteettisten ideaalien sukupuolipolitiikkaa. Teoksessa Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.): *Kauneuden sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus, 107–131.
- (2002b). Ideaalin ja normaalin outo liitto – heteronormatiivisuuden kuvista televisiomainonnassa. Teoksessa Annamari Vänskä (toim.): *Näkyvä[i]seksi: tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuureista*. Suomen taidehistorian seuran tutkimuksia, no 25. Helsinki: Suomen taidehistorian seura, 79–110.
- (2003). *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- (2005). Halukasta & Mukautuvaa. Katumainonta arjen heteroseksualisoijana. Teoksessa Kaarina Nikunen, Susanna Paasonen & Laura Saarenmaa (toim.): *Jokapäiväinen pornomme. Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Tampere: Vastapaino, 86–112.
- Rubin, William (1972). *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*. New York: MoMA.

- (1994/1988). Genesis of Les Demoiselles d'Avignon. *Studies in Modern Art* 3. New York: MoMA.
- Ruoho, Iiris (2001). *Utility Drama. Making of and Talking about the Serial Drama in Finland*. Tampere: Tampere University Press.
- Saarikangas, Kirsi (1987). Onnelliset omat kodit – 1940-luvun tyyppitalot ja niiden sosiaali- ja aatehistoriallista taustaa. Teoksessa Riitta Nikula (toim.): *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimuksia 1985–1986*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10. Helsinki: Taidehistorian seura, 191–215.
- (toim.) (1998). *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Tampere: Vastapaino.
- Saarikoski, Petri (2004). *Koneen lumo: mikrotietokoneharrastus Suomessa 1970-luvulta 1990-luvun puoliväliin*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Said, Edward W. (1994). *Culture and Imperialism*. London: Vintage.
- (1995/1978). *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin.
- Sakari, Marja (2000). *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Helsinki: Dimensio 4.
- (2003). Tekijästä tekijyyteen eli onko tekijällä väliä? Teoksessa Anne Aurasmaa (toim.): *Volare – intobimona kuvataide: juhlaKirja Jukka Ervamaalle*. Taidehistoriallisia tutkimuksia, Konsthistoriska studier 26. Helsinki: Taidehistorian seura, 207–225.
- Salmi, Hannu (1996). *Atoomipommilla kuuhun. Tekniikan mentaalihistoriaa*. Helsinki: Edita.
- Salmon, André (1982/1913). On *Les Demoiselles d'Avignon*. Teoksessa Marilyn McCully (toim.): *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Salo, Merja (1995). Kuvalehti, valokuva ja virtuaalimatkaailun topos. Teoksessa Erkki Huhtamo (toim.): *Virtuaalisuuden arkeologia: virtuaalimatkaailijan uusi käsikirja*. Rovaniemi: Lapin yliopisto/taiteiden tiedekunta, 127–141.
- Sandqvist, Tom (1985). *Det Stora Nejet. Eller Iakttagelser Kring det Förnekade Ordet och den Övermålad Bilden*. Malmö: Författarförlaget.
- Sawhney, Sabina (1995). The Jewels in the Crotch: The Imperial Erotic in *The Raj Quartet*. Teoksessa Elizabeth Grosz & Elspeth Probyn (toim.): *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. London: Routledge, 195–210.
- Schilverbusch, Wolfgang (1996/1977). *Junamatkan historia*. Suom. Margit Heinämäki. Tampere: Vastapaino.
- Schultze, Gerhard (1997). *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- (1992). *Die Erlebnisgesellschaft: Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Schwartz, Dona (2003). Professional Oversight: Policing the Credibility of Photojournalism. Teoksessa J. Ruby, J.S. Katz & L.P. Gross (toim.): *Image Ethics in the Digital Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 27–52.
- Sedgwick, Eve Kosovsky (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- (1991). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- (1997a). Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay is About You. Teoksessa *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 123–152.
- (1997b). *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- (2003). *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Seppä, Anita (2003). *The Aesthetic Subject. Exploring the Usefulness of Foucauldian tools in Feminism*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Seppänen, Janne (2001). *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.
- (2005). *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Shohat, Ella & Robert Stam (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge.
- Silfverberg, Anu (2006). Sateenkaariviikot. Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt ovat esillä nyt eri tyyllilajeissa. *Helsingin Sanomat*, NYT-liite: nyt.hs.fi/elokuva/artikkeli/1135218988599.
- Silverman, Kaja (1996). *The Threshold of the Visible World*. New York and London: Routledge.

- Silverstone, Roger & Leslie Haddon (1996). Design and the Domestication of Information and Communication Technologies: Technical Change and Everyday Life. Teoksessa R. Mansell & R. Silverstone (toim.): *Communication by Design: The Politics of Information and Communication Technologies*. Oxford: Oxford University Press, 44–74.
- Sinervo, Helena (2006). Kuvan ja sanan kynnyksellä. *Parnasso* 4, 28–31.
- Sinivaara, Olli (2005). Miten kuva tulee vastaan ja sana. *Nuori voima* 5, 38–41.
- Skeggs, Beverley (2004). *Class, Self, Culture*. London: Routledge.
- Sloterdijk, Peter (2000/1999). Sääntöjä ihmistarlalle. Vastauskirjoitus kirjeeseen 'humanismista'. Suom. Markku Lehtinen. *Nuori voima* 1, 7–16.
- (2002). Analytic Terror: Keyword for Avant-Gardism as Explicative Force. Teoksessa Bruno Latour & Peter Weibel (toim.): *Iconclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 352–359.
- Sobchack, Vivian (2004). *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Sontag, Susan (1984/1977). *On Photography*. London: Penguin.
- (1999/1964). Notes on Camp. Teoksessa Fabio Cleto (toim.): *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh UP, 53–65.
- (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- (2004). Muiden kidutusta katsellen. Suom. Lauri Ahonen. *Kulttuurivihkot* 4–5, 33–39 (engl. alkuteksti 2004).
- Stein, Gertrude (1984/1938). *Picasso*. New York: Dover.
- Steinberg, Leo (1988/1972). The Philosophical Brothel. *October* 44. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Sturken, Marita & Lisa Cartwright (toim.) (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Suominen, Jaakko (2003). *Koneen kokemus. Tietoteknistyvä kulttuuri modernisoituvassa Suomessa 1920-luvulta 1970-luvulle*. Tampere: Vastapaino.
- Thomas, Calvin (2000). Straight with a Twist. Teoksessa Calvin Thomas (toim.): *Straight with a Twist. Queer Theory and the Subject of Heterosexuality*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 11–44.
- Thomas, David (2004). *Beyond The Image Machine: A History of Visual Technologies*. Technologies: Studies in Culture & Theory. London: Continuum.
- Thompson, John B. (1992). *Ideology and Modern Culture. Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. 2. painos. Cambridge: Polity Press.
- Tihinen, Juha-Heikki (2002). Psykopatologian syövereistä – Magnus Enckellin Melankolia. Teoksessa Annamari Vänskä (toim.): *Näkyvä/i/iseksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuureista*. Taidehistoriallisia julkaisuja no. 25. Helsinki: Taidehistorian seura, 163–183.
- Tomiche, Anne (2002). Rephrasing the Visible. Teoksessa: *Philosophies of the Visible*. London & New York: Continuum, 7–20.
- Tommila, Päiviö & Raimo Salokangas (1998). *Sanomia kaikille. Suomen lehdistön historia*. Helsinki: Edita.
- Tuhkanen, Mikko (2005). Judith Butler, Gilles Deleuze ja tuleamisen kysymys. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 2, 4–14.
- Tuomisto, Anja & Heli Uusikylä (toim.) (1995). *Kuva, teksti ja kulttuurinen näkeminen*. Tietolipas 141. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Turow, Joseph (1992). The Organizational Underpinnings of Contemporary Media Conglomerates. *Communication Research* 19:6, 682–704.
- Tzara, Tristan (1981). Lecture on Dada. Teoksessa Robert Motherwell: *Dada Painters and Poets. An Anthology*. Käänt. Robert Motherwell. New York: Belknap Press, 246–251 (alkuteos 1922).
- Ukkonen, Jenni (2000). Juonittelut kirjoitetaan kilteiksi. Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.): *Populaarin lumo. Mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, mediatutkimus, 255–272.
- Veivo, Harri & Tomi Huttunen (1999). *Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Edita.
- Vogel, Lise (1988). Fine Arts and Feminism: The Awakening Consciousness. Teoksessa A. Raven, C.L. Langer & J. Fruch (toim.): *Feminist Art Criticism: An Anthology*. Ann Arbor: UMI Research Press, 24–57.

- Väliverronen, Esa (1997). Jokaisessa julkkiksessa asuu pieni toimittaja. *Tiedotustutkimus* 20:2, 1–3.
- Vänskä, Annamari (toim.) (2002). *Näkyvä(i)seksi. Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuurista*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 25. Helsinki: Taidehistorian seura.
- (2006). *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Walker, John A. & Sarah Chaplin (1997). *Visual Culture: an introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Wallace, Michele (1999/1978). *Black Macho and the Myth of the Superwoman*. London: Verso.
- Wallenstein, Sven-Olov (2001). *Den sista bilden. Det moderna måleriets kriset och förvandlingar*. Stockholm: Eriksson & Ronnefalk.
- Wardrip-Fruin, Noah & Nick Montfort (toim.) (2003). *The New Media Reader*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Wartenberg, Thomas E. (1999). *Unlikely Couples. Movie Romance as Social Criticism*. Boulder & Oxford: Westview Press.
- Welsch, Wolfgang (1996). *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reklam.
- (1997). *Undoing Aesthetics*. Käänt. Andrew Inkpin. London: Sage.
- Werkmeister, O. K. (1982). Radical Art History. *Art Journal* Winter, 284–291.
- White, Patricia (1999). *unInvited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Williams, Linda (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press.
- (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly* 44:4 Summer, 2–13.
- (2004). Skin Flicks and the Racial Border: Pornography, Exploitation, and Interracial Lust. Teoksessa Linda Williams (toim.): *Porn Studies*. Durham: Duke University Press, 271–308.
- Williams, Raymond (1975). *Television. Technology and Cultural Form*. New York: Schocken Books.
- Williamson, Judith (1978). *Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising*. London: Boyars.
- Willis, Sharon (2003). The Politics of Disappointment: Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk. *Camera Obscura* 54, 18:3, 131–174.
- Wilson, Simon (1991). *Tate Gallery. An Illustrated Companion*. London: Tate Gallery.
- Wood, David (2002). *Thinking After Heidegger*. Oxford: Polity Press.
- Wood, Paul (1996). Commodity. Teoksessa Robert S. Nelson & Richard Schiff (toim.): *Critical Terms for Art History*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 257–280.
- Wyver, John (1989). *The Moving Image. An International History of Film, Television & Video*. Oxford/London: Basil Blackwell/BFI.
- Zorich, Diane M. (2003). *A Survey of Digital Cultural Heritage Initiatives and Their Sustainability Concerns*. Washington (DC): Council on Library and Information Resources. www.clir.org/pubs/reports/pub118/contents.html [30.9.2006]

Kirjoittajat

Juha Herkman, YTT, FL, toimii Helsingin yliopiston viestinnän laitoksella yliopistonlehtorina ja johtaa Viestinnän tutkimuskeskusta.

Hanna Johansson, FT, työskentelee nykytaiteen tutkijana Kuvataideakatemiassa ja tuntiopettajana Helsingin yliopistossa.

Harri Kalha, FT, dos., on visuaalisen kulttuurin tutkimukseen suuntautunut taidehistorioitsija.

Anu Koivunen, FT, on mediakulttuurin dosentti Tampereen yliopistossa sekä elokuva- ja televisiotutkimuksen sekä naistutkimuksen dosentti Helsingin yliopistossa. Lisäksi hän toimii elokuvatutkimuksen lehtorina Tukholman yliopistossa.

Reijo Kupiainen, FT, työskentelee Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksella mediakasvatuksen yliassistenttina.

Frans Mäyrä, FT, on Tampereen yliopiston hypermedialaboratorion professori.

Susanna Paasonen, FT, dos., toimii digitaalisen kulttuurin yliassistenttina Jyväskylän yliopistossa.

Leena-Maija Rossi, FT, dos., toimii yliopistonlehtorina Helsingin yliopiston Kristiina-instituutissa.

Anita Seppä, FT, on kriittisen estetiikan ja visuaalisen kulttuurin tutkija, joka on toiminut aiemmin muun muassa visuaalisen kulttuurin teorian professorina Taide-teollisessa korkeakoulussa.

Annamari Vänskä, FT, on feministiseen teoriaan erikoistunut visuaalisen kulttuurin tutkija, freelance-journalisti ja kuraattori. Vänskä tekee tutkimusta Suomen Akatemian rahoittamassa Pornoakademia-tutkimushankkeessa.

