

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Taidekasvatuksen laitos
Tekijä Riku-Ville Korkiakangas	
Työn nimi Punk ja graafinen suunnittelu	
Oppiaine Taidekasvatus/graafinen linja	Työn laji Pro gradu
Aika syksy 1998	Sivumäärä 129 sivua + liite
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>70-luvulla syntynyt kulttuuri-ilmiö nimeltä punk ulottui kovaäänisen rockmusiikin ohella myös graafisen suunnittelun alalle levykansien ja omakustanteisten pienlehtien muodossa. "Tee se itse" ja "jokainen voi tehdä tätä" ovat punkkulttuurin keskeisiä periaatteita, ja itsetekemisen henki on ulottunut myös graafiseen tyyliin, jota on luotu kierrättämällä ja yhdistelemällä ympäröivän maailman visuaalisia tuotteita, kuten sanomalehtien ja mainosten kuvia ja tekstejä. Punk on siten jatkanut modernin taiteen avantgardeliikkeiden harrastamia kollaasi- ja montaasitekniikoita sekä typografian hajottamista. Taideliikkeet pyrkivät edellämäinuiluilla tekniikoilla satirisoimaan ja parodioimaan ja siten kumoamaan totunaisen, porvarilliseksi mielletyn todellisuuden.</p> <p>Modernismin avantgardeliikkeet pyrkivät usein myös taiteen ja elämän välisen kuilun hävittämiseen, millä yleensä tarkoitettiin taideinstituution tuhoamista. Arkisten materiaalien käytöllä haluttiin myös tehdä ero taiteilijan rooliin. Toisaalta taideliikkeiden käyttämät keinot vakiintuivat nopeasti osaksi graafisen suunnittelun kuvastoa. Avantgardeliikkeiden kohtalona oli yleensä rekuperaatio, eli yleinen hyväksyntä ja ideoiden vesittäminen. Yksi taideliikkeiden keino välttää taideinstituution suorittamaa rekuperaatiota oli tuottaa erilaisia teoksia ja julkaisuja itse. Punk on myös jatkanut tätä itsejulkaisevaa samizdat-perinnettä pienlehdillään ja riippumattomilla levymerkeillään.</p> <p>Graafisen punktyylin eräänlaisena "keksijänä" on usein pidetty Sex Pistols -punkyhtyeen graafikkoa Jamie Reidiä. Reidin pääasiallisena innoituksen lähteenä oli situationistien julkaisuissaan käyttämä montaasitekniikka. Yksi Reidin tavoitteista oli luoda helposti jäljiteltävää tyyliä, missä hän myös onnistui. Lukuisten anonyymien tai salanimillä tehtyjen graafisten punktuotteiden ohella punk vaikutti myös laajemmin brittiläisen graafisen suunnittelun kehitykseen 70-80-luvuilla. Pienet levymerkit tarjosivat kokeiluille avoimen työympäristön monille aloitteleville graafisille suunnittelijoille, joista monet hyödynsivät modernismin eri liikkeiden tyyliä.</p> <p>Vaikka punkrock laajeni pian uudeksi aalloksi, ja sellaiset suunnittelijat kuten Neville Brody, Peter Saville tai Malcolm Garrett vakiintuivat graafisen suunnittelun huippunimiksi, punk jatkoi olemassaoloaan myös tee-se-itse-periaatteita noudattavana "alakulttuuri-ilmiönä". 90-luvulle tultaessa punkkulttuurissa pidetään usein edelleen kiinni "itsensä myymisen" vastustamisesta, vaikka rockkulttuurin kenttä on jo siinä määrin pirstaloitunut, että vastakkainasetteluja suhteessa "valtavirtaan" on vaikea luoda. Vastakkainasettelut ovat epäselviä myös graafisen suunnittelun alalla, jossa tekninen demokratisoituminen on häivyttänyt ammattilaisen ja harrastelijan eroa. "Tee se itse" ei graafisessa suunnittelussa enää tarkoita väistämättä alkeellista tekniikkaa, ja lisäksi tyylien ja merkkien liikenne erilaisten ryhmien välillä on digitalisoitumisen myötä muuttunut helpommaksi. Myös punktyyli on osana tätä liikennettä.</p>	
Asiasanat graafinen suunnittelu, punk, avantgarde, nuorisokulttuuri	
Säilytyspaikka Taidekasvatuksen laitos	
Muita tietoja	

Ville Korkiakangas

PUNK JA GRAAFINEN SUUNNITTELU

1. Johdanto	1
2. Punkin hahmottamisen vaikeus	6
3. Nuorisokulttuurin näkökulma	18
3.1 Maaginen ratkaisuyritys	20
3.2 Bricolage	21
3.3 Homologia	23
3.4 Punk ja rockkulttuuri	24
3.5 Merkityksen oikeuttaminen	30
4. Taide, modernismi ja avantgarde	34
4.1 Futurismi	40
4.2 Dada	42
4.3 Surrealismi	48
4.4 John Heartfield	50
4.5 Historiallisen avantgarden vaikutus graafisen suunnittelun kehitykseen	52
4.6 Lettristit	55
4.7 Kansainväliset Situationistit	59
5. Situationisteista punkkiin	70
6. Sex Pistols ja Jamie Reid	76
7. Anonyymiä ja nimekästä - graafinen punktyyli etenee	86
7.1 Riippumattomat levy-yhtiöt	87
7.2 Fanzineista tyylilehtiin	97
7.3 Askartelutyylin myöhemmät vaiheet	104
8. Tyylien liikennettä tietokoneiden aikakaudella	111
Viitteet	119
Lähteet ja kirjallisuus	130
Liite	
134	

1. Johdanto

Tässä pro gradu -työssäni pääsen yhdistämään graafisen suunnittelun ja taidekasvatuksen opintoihini toisen mielenkiintoni kohteen eli punkin. Tämä monin eri tavoin ymmärrettävä “nuorisokulttuuri” (tai miksi sitä haluaakaan kutsua) on varmasti vaikuttanut minuun monin eri tavoin. Tässä työssä lähestyn punkkulttuuria muita aspekteja vähemmälle huomiolle jääneestä graafisen suunnittelun näkökulmasta. Punk tunnetaankin ehkä parhaiten kannattajiensa erikoisena pukeutumisenä tai kaoottisena musiikkina, “jossa kiroillaan”. Jo pelkästään musiikin alalla punk-nimikkeen alle on niputettu monenlaisia ilmiöitä. Ensimmäisen kerran punkiksi kutsuttiin 60-luvun amerikkalaista garage- eli autotallirockia, joka oli usein varsin pelkistettyä ja kovaäänistä tulkinnan intensiivisyyden korvatessa tekniikan puutteet. Nuo samat hyveet ovat vakiintuneet myös myöhemmän, yleisemmin punkrockina tunnetun musiikin kuvaamisen kliseiksi. Käsittelen tässä työssä juuri tuota 70-luvun puolivälistä lähtien kehittynyttä punkkulttuuria. Yhtenä osana sitä voi mainita myös graafisen suunnittelun. Osa punkin graafisista ilmentymistä on luonteeltaan anonyymiä katutyylisiä, toisaalta osa taas on nimekkäiden (tai myöhemmin kuuluisuutta saaneiden) suunnittelijoiden käsialaa. 80-luvulle tultaessa punkin niin teknologiaan, julkaisukoneistoon kuin motivaatioonkin liittynyt tee-se-itse-eetos oli saanut aikaan jo monenlaisia vaikutuksia. Punk oli kasvanut isoksi ja muuttunut osaksi kulttuurin kuvastoa, tai ainakin niin kävi sen laajemman rockkulttuurin ilmiön, joka punkin pohjalta syntyi. Musiikillisesti punk alkoi pelkistettynä kitararockina, mutta pian alettiin puhua esimerkiksi uudesta aallosta, jonka avulla voitiin niputtaa mukaan myös kokeellisempaa ja eklektisempää ajan rockmusiikkia: tyylivalikoima lisääntyi myös graafisen suunnittelun alalla. Punkista ponnistivat tällöin eteenpäin niin ammattimaisiksi muuttuneet entiset harrastelijamuusikot kuin sen vaikutuspiirissä kasvaneet nuoret designeritkin. Toisaalta punk jatkoi olemassaoloaan myös pienen piirin underground-ilmiönä, joka jatkoi punkin meluperinnettä sekä kehitteli ideoitaan uusiin suuntiin. Myös graafisen suunnittelun mielessä tämä hardcorepunkiksi kutsuttu kulttuuri jatkoi punkin tee-se-itse-ajatusta eteenpäin. Nyt 90-luvulla kun erilaisten nuorisokulttuurien ja vastaavien ilmiöiden hahmottamisen ja ennen kaikkea tulkinnan vaikeus on jo tunnustettu tosiasia, ei myöskään punk näyttäydy enää kovin selkeänä ilmiönä. Hardcoren ja sitä kautta 70-luvun punkin “epäkaupallinen” linja jatkuu miljoonamyynettiin yltävien punklevy-yhtiöiden rinnalla. Aikanaan shokeerannutta punkpukeutumistakin on silloin tällöin kertailtu niin nuorisomuodissa kuin haute couturessa, eikä katukuvasta välttämättä edes erota punkkaria, sikäli kuin kukaan nykyään edes haluaa käyttää itsestään minkäänlaista

vakiintunutta “heimonimitystä”. Myös graafisen suunnittelun mielessä tilanne on mielenkiintoinen tietokonetekniikan tultua yhä useampien ulottuville: mitä “tee se itse” -slogan tarkoittaa nykyään??

Punkkia on tietenkin tutkittu useimmiten nuorten kulttuurina. Nuorisokulttuurien sijasta olisi useinkuitenkin tarkempaa puhua nuorekkaiden kulttuurista. Nuoruus on tietenkin määrittelykysymys, ja usein nuorisokulttuureiksi kutsutuissa ilmiöissä on mukana niitäkin, joita ei välttämättä pidetä nuorisona: näin myös punkin kohdalla.¹ Usein nuorisokulttuurien tutkimusta ovat värittäneet tutkijoiden omat poliittiset intohimot, kuten juuri kuuluisan Birminghamin koulun tapauksessa.

Birminghamilaisuudella tarkoitetaan myös tässä Birminghamin yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen (Centre for Contemporary Cultural Studies) piirissä kehitettyä ja sitä kautta maailmalle levinnyttä marxilais-semioottisesti virittäytyntä teoreettista suuntausta (birminghamilaiset kehittivät erilaisia teorioita, ja kyse onkin nimenomaan suuntauksesta). Punkin syntyäaikoina 70-luvun jälkipuoliskolla birminghamilainen näkökulma nuorisokulttuuriin oli jo syrjäyttänyt aiemmin vallinneen ongelmakeskeisen näkökulman nuorisokulttuurin tutkimuksessa.

Birminghamilaiset syylistyivät aikanaan moniin ylilyönteihin, yleistyksiin ja empirian puutteeseen, mutta näkemys nuorisokulttuureista kulttuurin tuottajina ja merkitysten antajina oli jotain uutta ja positiivista. Olen ottanut mukaan myös birminghamilaisesta näkökulmasta tehtyjä tutkimuksia asiaankuuluvine kritiikkeineen, sillä suuri osa punkista tehdystä tieteellisestä tutkimuksesta on tehty juuri tästä näkökulmasta, ja mahdollisten näkökulmien moninaisuus tuonee esiin myös jotain itse tutkittavan ilmiön moninaisuudesta. Nuoriso- tai populaarikulttuuriksi leimaaminen voi tietenkin toimia myös vähättelynä, jolloin johonkin ilmiöön ei edes tarvitsisi suhtautua vakavasti. Punkin ominaisuuksiin kuuluu monien älyllisten ja tietoisten piirteiden lisäksi myös paljon anti-intellektuaalisuutta, mutta se ei tietenkään tarkoita, etteikö punkkia voisi tutkia myös akateemisesti. Monia akateemisia tutkimuksia rasittaa kuitenkin tietty yksipuolisuus ja väkinäinen älyllistäminen, jolloin ainoastaan tietyt punkin puolet muistetaan. Kuitenkin punk kohdistaa harrastamansa ivan aina viime kädessä itseensä, joten aivan kaikkea ei kannata ottaa kirjaimellisesti. Usein myöskään sellaiset tärkeät asiat kuin hauskuus, huumori ja yhdessäolo eivät kelpaa toiminnan motiiveiksi.

Koska nimenomaan graafisen suunnittelun ilmiönä punkkia on tutkittu melko vähän, pyrin yhdistelemään erilaisia näkökulmia ja rakentamaan niistä jonkinlaista kokonaiskuvaa. Punkkia on lähestytty eri näkökulmista: nuorisokulttuurina, populaarikulttuurina, musiikkikulttuurina, alakulttuurina, vastakulttuurina, osakulttuurina, työväenluokan kulttuurina, poliittisena liikkeenä tai taide- ja designilmiönä.

Viimemainittu näkökulma on tietenkin tämän tutkimuksen kannalta tärkeä, mutta monia näkökulmaltaan puhtaasti esteettisiä tutkimuksia (tai lähinnä designin näkökulmasta tehtyjä raapaisuja) vaivaa mielestäni näköalan kapeus ja asiantuntemuksen puute. Näissä raapaisuissa saatetaan kyllä antaa punkille merkitystä graafisen suunnittelun historiassa jonkinlaisena “modernismin murtumakohtana” ja vaikutteiden antajana, mutta usein punk jää kuitenkin kuriositeetiksi. Toisaalta nuorisokulttuurin näkökulmasta tehdyt tutkimukset jättävät usein sivuun kiistellyn kysymyksen vaikutteista, joita punk sai modernismin avantgardeliikkeistä. Myös punkin vaikutukset designin alallajoko unohdetaan tai nähdään pelkästään alkuperäisten ideoiden vesittämisenä ja kaupallistamisena. Tällainen näkemys tuntuukin väistämättömältä, mikäli halutaan korostaa (jonkin tietyn yhteiskuntaluokan) nuoria alku- ja omaperäisinä kulttuurin luoja. Tuomalla eri näkökulmat esiin pyrin välttämään punkitutkimusten yleisen joko-tai -asenteen: punk on joko nuorison katukulttuuria tai sitten avantgardistinen taideliike. Varhaisessa punkissa mukana olleen toimittaja Jon Savagen lausuntoa siitä, kuinka “punk ei aluksi ollut proletaaria eikä edes protestoivaa, vaan taideliike ja englantilainen versio Warholin Factorysta”² on lainattu usein. Toisaalta olisi outoa jättäytyä ajattelemaan, että edellinen lausunto olisi lopullinen määritelmä punkista: Savage on nimittäin kommentoinut myöhemmin, kuinka punk jo vuonna 1977 oli “sekoitus elitismiä ja helppokäyttöisyyttä, estetiikkaa ja sosiaalista realismia”³. Tuo kommentti kuvaakin hyvin punkin ideavarastoa.

Birminghamilaisten ajatus nuorisokulttuurien tyylin homologiasta - tyylin osasten tai tyylin ja eetoksen yhteensopivuudesta - on myös saanut kritiikkiä osakseen. Esimerkiksi Dick Hebdige näkee punklehtien graafisen tyylin homologisena eli yhtenäisenä osana punkin tyyliä⁴. En sentään yhdy noihin suoraviivaisiin homologiaoletuksiin, mutta käsittelen silti punkityyliä ja punkin maailmankuvaa laajemminkin. Monet taiteen avantgardeliikkeet pyrkivät taiteen ja elämän välisen kuilun hävittämiseen, mikä usein tehtiin kyseenalaistamalla taide. Taiteen kyseenalaistamiseksi, hävittämiseksi tai todentamiseksi taas kehitettiin taiteellisia strategioita: visuaaliset keinot eivät vain heijastelleet ryhmän aatemaailmaa, vaan (anti)taidetta haluttiin käyttää omien ajatusten ja asenteiden esille tuomiseen. Graafisessa suunnittelussa avantgarderyhmien keinoja olivat typografian hajottaminen sekä erikoisesti erilaiset montaasitekniikat, jotka periytyivät myös punkkiin. Tällainen taiteen näkeminen laajempaan kuin itseensä viittaavana ilmiönä johti siihen, että avantgardeliikkeet pyrkivät käsittelemään kaikkia elämän alueita, eivätkä nähneet luovuutta vain taiteen alueelle rajoittuvana asiana. Tällä oli myös vaikutuksensa punkin eetokseen. Punkkulttuurin piirissä ei tosin kovin paljoa ole kirjoitettu sellaisia omaa liikettä määritteleviä manifesteja, jollaisia avantgarderyhmät tekivät, tosin monet punktuotokset, kuten kappaleiden tekstit kyllä

kommentoivat punkkia itseään. Usein tällaisten “punkmanifestien” näkökulmana on kiistää yhtenäistävät näkemykset siitä, mitä punk on. Selkeän määrittelyn välttäminen ei tietysti ole uutta, jo situationistit pelkäsivät määrittelyn kautta tapahtuvaa rekuperointia. Myös punkin kohdalla voitaneen puhua taiteellisten strategioiden käytöstä sen sijaan, että nähtäisiin graafinen tyyli vain eetoksen tai yhtenäisen tyylin jatkeena. Toinen kysymys taas on, kuinka laajasti, tietoisesti ja mitä varten tällaisia taiteellisia strategioita on punkissa käytetty. Punkin graafisen tyylin ja pukeutumisen välillä on tietenkin myös näennäisen suoraa yhteyksiä: lehtien ja levynkansien ohella myös painetut t-paidat ja rintamerkit kantavat punkin graafista tyyliä. Lisäksi 70-luvun punkpukeutumisen tärkeät elementit kuten hakaneulat ja repeämät taas toistuvat myös painetulla pinnalla, kuten esimerkiksi joissakin Jamie Reidin Sex Pistolsille suunnittelemissa julisteissa.

Toisin kuin aktiivista nuorisoa korostaneet ja punkkia nimenomaisesti brittiläisten “työväenluokkaisten nuorisokulttuurien” jatkona pitäneet birminghamilaiset tekivät, punkkulttuuria saatetaan pitää myös muutamien avainhenkilöiden luomuksena. Näitä henkilöitä ovat Sex Pistols -yhtye ja sen 60-luvun sukupolvea edustanut lähipiiri: manageri ja ideoija Malcolm McLaren, yhtyeen vaatettanut itseoppinut vaatesuunnittelija Vivienne Westwood sekä sen graafisena suunnittelijana toiminut Jamie Reid. Erittäin suuri osa punkin musiikillisesta, ideologisesta ja etenkin visuaalisesta varastosta onkin peräisin tämän ydinryhmän piiristä, tai ehkä pitäisi sanoa, että se on kulkenut sen kautta. Ideologian ja visuaalisen, varsinkin graafisen tyylin kannalta punkin on katsottu saaneen vaikutteita situationisteilta McLarenin, Westwoodin ja Reidin myötä, tosin esimerkiksi Stewart Home kiistää suorat situationistivaikutteet. Home näkeekin tyylilleen uskollisena satiirikkona punkin ja situationistien välisen oletetun yhteyden yrityksenä laittaa punk “vakavan kulttuurin” kategoriaan.⁵ Situationistien vaikutusta ei voi kyllä täysin kiistääkään, ja graafisen tyylin vaikutteiden jäljitystä voi jatkaa pidemmällekin: letristien kautta dadaan ja dadasta futurismiin. Useimmin punkkia on ehkä verrattu dadaan, jonka vaikutus - situationistien ohella - ulottui laajemmallekin alalle kuin vain graafiseen suunnitteluun, eikä punkissa olekaan kyse pelkästään graafisen suunnittelun ilmiöstä. Esimerkiksi ensimmäisiä punkkonsertteja Lontoon Roxy-klubille järjestänyt Andrew Czewski vertaili klubiaan dadaistien Cabaret Voltaireen.⁶ Edellä mainituilla liikkeillä oli pyrkimyksenä käsitellä kaikkia elämän alueita pelkästään taiteen alalla toimimisen sijaan, ja taideinstituutio nähtiin usein spontaanille luovuudelle vastakkaisena. Taide joutuikin hyökkäysten kohteeksi kaiken muun porvarillisen elämäntavan ohella: visuaalisessa mielessä voitaisiin puhua pyrkimyksestä vakiintuneiden käsitysten hajottamiseen. Punk jatkoi ainakin jossain mielessä näiden ryhmien linjaa negaatioon

perustuvalla parodioinnilla, spontanismia korostamalla, montaasitekniikoita käyttämällä ja oman riippumattoman julkaisusfäärin luomalla. Punkin yhteys esimerkiksi dadaan ja futurismiin ei tietenkään tullut vain situationistien kautta, vaan esimerkiksi brittiläisellä taidekouluympäristöllä oli vaikutuksensa myös näiden ilmiöiden mieliin palautumiseen. 70-luvun lopulla kiinnostus modernismiin heräsi muutenkin, ja myös konstruktivismi, Tschichold ja Bauhaus vaikuttivat tyyllisesti moniin ajan graafisiin suunnittelijoihin, kuten Neville Brodyn, Malcolm Garrettiin ja Peter Savilleen. Tästä kuvastosta he ammensivat enemmänkin tyyllisessä mielessä, eivätkä pyrkineet niin poliittiseen ilmaisuun kuin situationisteilta vaikutteita saanut Jamie Reid: punkin periaatteet olivat jo kantaneet hedelmää mm. riippumattomien levy-yhtiöiden muodossa.

Jamie Reidin tuotoksia käsittelen tässä työssä melko laajasti. Siitäkin huolimatta, että vaikka Reidin ei ehkä voida sanoa omaperäisesti keksineen kovinkaan paljoa käyttämistään visuaalisista tai teknisistä keinoista, hän teki niistä kuitenkin hienon paketin, tyylin, jota jäljitellään ja kehitellään yhä. Oikeastaan juuri Reidin osittain situationistien tekniikoiden pohjalta kehittänyt tyyli on se, jota perinteisesti kutsutaan punktyyliksi graafisen suunnittelun mielessä. Sex Pistolsin ja sen taustajoukkojen yksipuolinen korostaminen johtaisi kuitenkin harhaan siinä mielessä, että unohdettaisiin kaikkien muiden panos punkin kehityksessä, sekä sen muualle antamat vaikutteet. Savage huomauttaakin, että McLarenin ja Westwoodin suunnittelemasta kohuilmiöstä kasvoi oikea kulttuuri, jonka syntyä ei olisi pystynyt ennakoimaan, vaikka McLaren esittääkin itsensä ironisesti kaiken laskelmoiden tehneenä bisnesmiehenä esimerkiksi The Great Rock 'n' Roll Swindle -elokuvassa.⁷ Pyrinkin tässä työssä kuvaamaan paitsi tuon laajemman kulttuurin syntyyn vaikuttaneita tekijöitä, myös sitä, mitä tuo kulttuuri on saanut aikaan. Suuri osa näistä aikaansaannoksista liittyy suoraan tai epäsuorasti musiikkiin. Vaikka punk sulatti itseensä vaikutteita monilta suunnilta, tuli siitä kuitenkin pitkälti musiikkiin keskittynyt ilmiö. Tricia Henry onkin esittänyt, että punk ei pyrkinyt luomaan itsestään taiteidenvälistä liikettä, vaan sen vaikutukset esimerkiksi performanssiin tai tanssiin jäivät lähinnä yksittäisten taiteilijoiden varaan.⁸ Punk oli kuitenkin 70-luvulla osana taiteenlajien välisten rajojen madaltumista ja sillä oli lähtemätön vaikutuksensa kulttuuriin rockmusiikin piirin ulkopuolellakin, kuten esimerkiksi graafisen suunnittelun alalla, mikä voidaankin myös nähdä avantgardistisena taidepoliittisena eleenä.⁹ Punkin graafiselle suunnittelulle antama sysäys liittyi kuitenkin ainakin aluksi musiikkiin ja musiikin tuotantoon: uudet yhtyeet tarvitsivat julkaisu- ja tiedotuskanavia, jolloin syntyi runsaasti pieniä levymerkkejä ja omakustanteisia pienlehtiä eli fanzineja¹⁰. Tämä osittain pakon sanelema tilanne - tarve saada omaa musiikkia julki ja

julkisuuteen - toimi myös lähtökohtana tietoiselle itse tekemiselle. "Tee se itse"- ja "pieni on kaunista" -periaatteet ovat tietenkin osoittautuneet useita kertoja suhteellisiksi pienten levymerkkien ja lehtien kasvaessa ja vakiinnuttaessa asemiaan musiikkiteollisuudessa. Kuten monet muut myöhemmät musiikki-ilmiöt, myös punk 70-luvun lopulla tarjosi graafiselle suunnittelulle innovaatioille avoimen ympäristön, eräänlaisen kasvualustan, joka samalla kasvoi ja muuttui myös itse. Tässäkään mielessä punk ei poikkea joistakin avantgardeliikkeistä, joilla myös oli oma vaikutuksensa graafisen suunnittelun historiassa. Siten myös ajatus rekuperaatiosta toistuu punkin ympärillä käytävässä keskustelussa.

2. Punkin hahmottamisen vaikeus

Britanniassa tapahtui kummia vuonna 1976. Lontoon King's Roadille ilmestyi nuorisoa pukeutuneena fetissivaatteisiin, ketjuihin, jätösäkkeihin, räikeisiin väreihin, revittyihin paitoihin ja housuihin. Hiukset saattoivat olla värjätty ja piikikkäät, ja hihassa hakaristinauha. Koko komeus pantiin kasaan hakaneuloilla kiinnittämällä. Aluksi ilmiölle ei ollut nimeä, mutta vuoden 1976 aikana sitä alettiin kutsua punkiksi. Sex Pistols -niminen uusi ja erikoinen yhtye alkoi saada konserttien kautta mainetta ja samanhenkisiä seuraajia, joista monet alkoivat myös itse soittaa. Viikottain ilmestyvät ja keskenään kilpailevat musiikkilehdet kaipasivat jatkuvasti uusia artisteja joista kirjoittaa: Malcolm McLarenin oli helppo saada Sex Pistolsille julkisuutta lehdissä. Laajempaa, musiikkilehdistön ulkopuolista julkisuutta punk saavutti samaan tapaan kuin monet sitä edeltäneet nuorisoilmiöt, eli herättämällä moraalista pahennusta. Lopullisesti Sex Pistols tuli osaksi brittiläistä tajuntaa loppuvuodesta 1976 päästyään Queen-yhtyeen tilalle Thamesin Today-ohjelmaan. Osittain haastattelijan provosoimana yhtye kiroili suorassa lähetyksessä, ja onnistui siten punkille ominaisella tavalla shokeeraamaan, vaikkakin tässä tapauksessa vahingossa.¹¹

Monet myöhempienkään aikojen punktutkimukset eivät tunnu pääsevän 70-luvulta eteenpäin. Myös punkin retoriikkaan on oikeastaan aina kuulunut "itsensä myymisen" ja siten yhteiskunnan sulatuskyvyn kiihkeä vastustaminen, ja joskus tämä asenne on välittynyt punktutkimuksiinkin. Usein niiden takana on jonkinlainen arvottava näkemys, jonka perusteella punk kuihtui, banalisoitui tai kaupallistui esimerkiksi jo vuonna 1978. Niinpä 80- ja 90-lukujen punkkulttuurista on kirjoitettu vähemmän kuin punkin syntyvuosista. Osittain tästä syystä löytämässäni aineistossa korostuvat luonnollisesti myös alueelliset tekijät: useat tutkimukset ja historiikit keskittyvät enimmäkseen Britanniaan. Näissä tutkimuksissa punkin katsotaan lähteneen liikkeelle

Lontoosta, ja sitä kautta levinneen muualle maailmaan, mikä tavallaan onkin oikein. Punkkia on myös pidetty amerikkalaisena ilmiönä, johon Malcolm McLaren tutustui New Yorkissa 70-luvun ensimmäisellä puoliskolla ja vei sitten Lontooseen, esimerkiksi Michael Brake esittää asian tästä näkökulmasta.¹² Itse asiassa myös sana punk tuli amerikkalaisesta ympäristöstä. Sanaa punk (pummi, mitätön, kelvoton) oli mm. käytetty Ramones-yhtyeen kappaleissa, ja eniten sitä toi julki Punk-niminen amerikkalainen pienlehti. Legs McNeil, yksi kyseisen lehden tekijöistä, ei aikoinaan ollut kovinkaan innostunut McLarenin esittämästä punkversiosta. Lähtökohdat olivat kuitenkin samanlaiset: McNeilinkin mielestä punkissa oli kyse amatöörimäisyyden hyväksymisestä ja puutteiden kääntämisestä eduksi. Tosin McNeilin mukaan punkoli enemmän voimallista kuin poliittista, eikä hän pitänyt myöskään McLarenin kauppaamasta punkimagosta.¹³ Itse asiassa McLaren olisi halunnut käyttää lanseeraamastaan ilmiöstä mieluummin nimitystä new wave (uusi aalto) ranskalaisen elokuvan mukaan.¹⁴ Myöhemminhän punkin sijasta alettiinkin puhua uudesta aallosta, jotta saman nimikkeen alle pystyttäisiin mahdollistamaan musiikillisesti laajempi skaala.

Toki brittiläiseen punkrockiin vaikuttivat myös monet paikalliset yhtyeet, kuten vaikkapa The Who tai The Faces, mutta rockilmiönä punkin juuret olivat pitkälti Yhdysvalloissa. New Yorkissa oli 70-luvun puolivälissä voimakas rockscene¹⁵, joka yhdisteli rockiin myös joitakin "taiteellisia" elementtejä, kuten Patti Smith, joka esitti "rockrunoutta" tai Television-yhtye, joka sai vaikutteita mm. Rimbaudin kirjallisuudesta. Kaikki New Yorkin rock ei kuitenkaan ollut kovin syvällistä tai älyllistä, esimerkkinä edellä mainittu The Ramones. Lisäksi Yhdysvalloissa oli jo 60-70-lukujen vaihteessa vaikuttanut useita punkkiin vaikuttaneita rockbändejä, kuten detroitilaiset The Stooges ja Valkoisten Panttereiden¹⁶ politiikkaa julistanut MC5. Lisäksi Andy Warholin Factoryn punkille antamiin vaikutteisiin kuuluu myös piiriin kuulunut yhtye Velvet Underground. 70-luvulta on mainittava myös New York Dolls -yhtye, jonka eräänlaisena managerina McLaren ehti toimia yhtyeen loppuaikoina ja jolla olikin merkittävä rooli McLarenin rockbisnekseen siirtymisen kannalta. New Yorkin rock- ja taidepiirien juttu 70-luvun puolivälissä sisälsi jo monia punkkiin liitettyjä piirteitä, mutta toisaalta punk onnistuttiin "myymään takaisin" amerikkalaisille toisen tyyppisenä, samaan tapaan kuin Beatles ja Rolling Stones aikanaan. Nämä yhtyeethän saivat vaikutteensa amerikkalaisesta rockista ja rhythm´n´bluesista, mutta niitä pidetään silti perusbrittiläisinä. Edellisten vaikutteiden mainitseminen kannattaa siksikin, että punkin esiintuloa 70-luvun puolivälissä on usein pidetty täydellisenä murroksena aikaisempaan rockin traditioon nähden, vaikka näin ei ollut. Ajatusta idolien tappamisesta pidettiin mieluusti yllä, mikä ei juurikaan poikkea joidenkin taideliikkeiden tavasta suhtautua edeltävään taiteen traditioon. Nyt yli 20 vuoden

jälkeen punkkulttuuri on levinnyt suureen osaan maailmaa, lisäksi se on saanut tietysti paikallisia erityispiirteitä, joiden paikallisuus nykyisessä informaation hallitsemassa maailmassa saattaa nopeasti vaihtaa paikkaa ja kansainvälistyä. 90-luvulla puhutaankin jo sujuvasti punkin ajallisista ja paikallisista versioista ja alalajeista samaan tapaan kuin muidenkin pitempään vaikuttaneiden “alakulttuurien” yhteydessä, kuten esimerkiksi teknomusiikin kohdalla. Punkillakin on siis omia koodejaan, joita kierrätetään ja uudistetaan postmoderniin henkeen: ei ole tavatonta, että Japanista löytyy yhtye, joka soittaa 80-luvun alun suomalaisten hardcorepunkbändien tyyllillä.

Punk oli ja on hyvin pitkälti rockmusiikkikulttuuria, ja ensimmäisten 70-luvun punkyhtyeiden musiikki oli suureksi osaksi jatkoa rockin perinteille uutuuden piilissä lähinnä esittämisen tavassa ja amatöörimäisyyttä korostaneessa asenteessa. Punkin myötä monia rockin esitystapoja, perinteitä ja kirjoittamattomia sääntöjä onkin avantgarden henkeen kyseenalaistettu, lisäksi punk toi esiin oman ironisen näkökulmansa rockmusiikkia kohtaan. Tämä tapahtui kuitenkin aina rockin keinoin, ja siten punkissa on rockin traditioita myös ylläpidetty. Samaan tapaan jo dadaistit vastustivat taidetta, ja tekivät siitä taidetta. Dadaistit eivät nähneet pelkästään formaalisiin keinoihin keskittyvää ja esteettiseen autonomiaan pyrkivää taidetta vastauksena oman aikansa ongelmiin, ja kohdistivat antitaiteelliset keinonsa juuri tällaista taidetta vastaan. Taide haluttiin tuhota, koska se erotti ihmisen elämästä. Kymmeniä vuosia myöhemmin situationistit näkivät edelleen asian samoin, mutta taiteen tuhoamisen sijasta se päätettiin lakkauttaa todentamalla se, millä tarkoitettiin taiteen ja elämän sulauttamista yhteen. Punk jatkoi taiteen ja elämän lähentämistä julistamalla mahdollisuuksia: jokaisella olisi paitsi oikeus, myös tavallaan velvollisuus luomiseen, tässä tapauksessa vaikkapa musiikin tai oman lehden tekemiseen. Ainakin tässä mielessä punk jatkoi utopististen taideliikkeiden perintöä. Toisaalta taiteen avantgardeliikkeet on myös joskus nähty oman aikansa nuorisokulttuureina, esimerkiksi Greil Marcus on rakentanut kirjansa *Lipstick Traces - The Secret History of the 20th Century* kyseisen teeman ympärille. On tosin muistettava, että nykyisenkaltainen nuorison ja nuorisokulttuurin käsite keksittiin oikeastaan vasta toista maailmansotaa seuranneiden suurten ikäluokkien ja talouskasvun myötä.

Monet punkissa mukana olleista ja kortensa kekoon kantaneista eivät kuitenkaan melko varmasti tunteneet tai tunne edellämainittuja taideilmiöitä. Esimerkiksi Stewart Home parodioi kirjassaan *Cranked Up Really High* (1995) esittämällään punkrockin “genreteorialla” yrityksiä tehdä punkista “syvällistä”, tämän hän tekee tietenkin samalla tavoin kuin punkin syvällisyyden ylistäjät, eli sulkemalla punkin piiristä pois teoriaansa sopimattomat piirteet. Tällaisia tapauksia ovat esimerkiksi kokeelliset yhtyeet, selkeästi

artikuloitua politiikkaa julistaneet ryhmät sekä miljoonamyyntiin yltäneet ja suuren kannattajajoukon saavuttaneet bändit, kuten vaikkapa Sex Pistols. Homen mukaan punk on aina poliittisesti epämääräistä ja valtavirran musiikkia vastaan, oltiin valtavirran olemassaolosta mitä mieltä tahansa.¹⁷ Siten punkista kaivetaan esille juuri sen humoristiset puolet, ja tämä huumori voi olla niin tahallista kuin tahatontakin. Homen "genreteoria" käsittelee siis nimenomaan musiikkia, ja Home näkee punkin rockmusiikin traditioihin eikä suinkaan taiteen avantgardeen perustuvana ilmiönä. Home itse on punkin lisäksi myös avantgardeliikkeiden asiantuntija. Tavallaan Home esittää kantansa myös aiemmissa kirjoissaan esittämiään näkökulmia vastaan, mutta on muistettava, että kyseessä on nimenomaan parodia. Homen parodia osoittaa kuitenkin omalla paradoksaalisella tavallaan ja häpeämättömästi kirjoittajansa omiin musiikkimieltymyksiin perustuen ainakin sen, kuinka monitasoinen ilmiö punk oli ja on edelleen.

Vaikka punkista voi löytää yhtäläisyyksiä edellämainittujen taideliikkeiden kanssa, ei silti liene kovin totuudenmukaista olettaa punkin olevan suora jälkeläinen historiallisen avantgarden ketjussa. Esimerkiksi Marcus on lähestynyt asiaa kertomuksena, jonka henkilöt eivät välttämättä tunne toisiaan¹⁸, toisaalta Home tyyppilliseen tapaansa ivaa Marcusin metodia lähinnä miellelyhtymiin perustuvaksi¹⁹. Punkissa julki tulleet ideat ja näkemykset edustavat kuitenkin tavallaan yhtä modernin aikakauden ajatussuuntausta: porvariston ärsyttäminen ja oikeasta työnteosta kieltäytyminen luovuuden hyväksi on noussut esiin niin dadaassa, situationisteissa kuin punkissakin. Yksi ajatus dadaista situationistien kautta punkkiin kulkevasta jatkumosta onkin jo siinä, että ne kaikki ovat edustaneet sitä ääntä, joka sanoo ei vallitsevalle todellisuudelle. Marcus näkeekin sekä dadan että punkin negaationa. Tätä negaation käsitettä käytettäessä on erotettava se nihilismistä, jota on myös käytetty kuvaamaan dadaa ja punkkia. Nihilismi on viime kädessä aina solipsismia, joka kieltää kaiken ja kaikkien muiden olemassaolon. Negaatio taas kieltää maailman olevan sellainen, kuin miltä se näyttää, mutta jättää auki mahdollisuuden, että se ei todellakaan ole mitään, jolloin niin nihilismi kuin luominenkin on mahdollista.²⁰ Ja luomisestahan sekä dadan että punkin kohdalla on kyse, vaikka se käsitettäisiinkin Bakuninin "tuhoaminen on luomista" -sloganin kautta.

Vähintäänkin punk toi dadan ja situationistien ideoita uudelleen esiin uudessa kontekstissa ja toi taideliikkeiden strategioita yleiseen tietoisuuteen. Näkemykset punkin dadamaisuudesta tai situationistivaikutteista ovat myös toteuttaneet itseään, jolloin kiinnostus näihin asioihin on herännyt rockmusiikin kautta. Esimerkiksi Christopher Grayn kääntämä ja Jamie Reidin visualisoima situationistien tekstejä

sisältänyt teos *Leaving the 20th Century* myi ensin hitaasti, mutta myynti kasvoi, kun yhteys teoksen joidenkin kuvien ja Reidin Sex Pistolsille suunnitteleminen levynkansien välillä paljastui.²¹ Punkin käyttämiä provosointitaktiikoita ja poroporvariston shokeeraamista on verrattu usein Zürichin dadaistien pitämiin iltamiin: niissä yleisön tyrmistynyt ja jopa väkivaltainen reaktio oli osa esitystä. Tämän reaktion herättämisen taustalla oli myös halu saada yleisö tietoiseksi siitä, että sen raivo oli yhtä epäinhimillistä kuin se esitys, johon reagoitiin.²²

Malcolm McLarenin motiiveista muodostuva kuva on melko ristiriitainen, ja lisäksi hän itse on jälkikäteen sekoittanut pakkaa ja lisännyt punkkiin ja omiin tarkoituksiinsa liitettyä hämmennystä ja siten jatkanut provokaatiota. McLarenhan on mm. sanonut käyttäneensä Sex Pistolsia ensisijaisesti Sex-vaatekauppansa promotoimiseen, “myydäkseen paljon housuja”²³. Toisaalta McLarenin tiedetään sanoneen myös halunneensa saada aikaan tilanteen, jossa nuoriso on “kiinnostuneempi itsensä puolesta puhumisesta kuin levyjen ostamisesta”²⁴, tosin hän saattoi sillä viitata vaikeuksiin saada Sex Pistolsin levyjä kauppoihin myytäväksi. Vaikka McLaren olisikin “vain” halunnut kääriä rahaa, oli tämä toiminta ainakin verhottu vallankumoukselliseen retoriikkaan, jolla oli samantapaisia päämääriä kuin taideliikkeillä: ihmisten havahduttaminen shokkiefektien keinoin. McLaren ei itse luonut kovinkaan paljoa konkreettisia asioita, vaan toimi järjestelijänä ja kehitteli erilaisia mediastrategioita, joista osa oli tosin vahinkoja. Lisäksi McLarenin kohdalla tulee ottaa huomioon, että juuri hän toi Jamie Reidin rockympäristöön ja laajempaan tietoisuuteen. Ennen kaikkea McLaren ymmärsi rockin merkityksen: Sex Pistolshän oli rockyhtye, ja punk rockmusiikkia, vaikka McLaren onkin halunnut esittää lähteneensä aivan toisenlaisesta näkökulmasta, nimittäin soittotaidottoman yhtyeen markkinoinnista. Tätä ja monia muita Sex Pistolsiin liitettyjä julkisuustemppeja voi pitää samantapaisena julkisuuden hyödyntämisenä kuin monilla taideliikkeillä aikaisemmin. Juuri se röyhkeä ja itsetietoinen tapa, jolla situationistit hyödynsivät ja käänsivät edukseen medioita ja politiikkaa oli McLarenille ja Reidille kyseisen liikkeen keskeinen anti.²⁵

Punkin synnystä on lähes yhtä monta tarinaa kuin on kertojia, jokaisen korostaessa jotain puolta. Ainakin kaksi yhteistä teemaa tuntuu punkin syntykertomuksissa kuitenkin toistuvan. Toinen on punkin ajankohtaisuus syntyäikäänsä nähden. Punkin nähdään heijastelleen tai dramatisoineen Britannian 70-luvun taloudellista tilaa ja henkistä ilmapiiriä: toisen maailmansodan jälkeinen taloudellinen kasvukausi oli pysähtynyt, nuorison työttömyysaste kasvanut ja optimismi vaihtunut toivottomuuteen tulevaisuuden suhteen. Britannian ilmapiiri olikin varmasti juuri sopiva situationistien

retoriikan hyödyntämiselle. Toisaalta myös rockmusiikin silloista tilaa on pidetty pysähtyneenä: punkin tee-se-itse- ja jokainen-voi-tehdä-tätä -ideologiat nähdään usein kontrastina progressiivisen rockin teknisen taituruuden korostamiselle tai glamrockin “yleisöstä etäänntyneelle tähtikultille”²⁶. Näin voidaan tietysti nähdä palasten lokahtavan yhteen, jos niin halutaan. Ainakin voidaan ajatella, että työttömillä nuorilla oli runsaasti aikaa soittaa bändeissä tai tehdä fanzineja, tai että rockmusiikin oletettu pysähtyneisyys antoi jonkinlaista negatiivista kannustusta musiikin tekoon. Toisaalta rockin “pysähtynyt” tila ei ollut ehkä aivan niin pysähtynyt kuin halutaan antaa ymmärtää. 70-luvun Britanniassa kyllä lämmiteltiin paljon vanhaa rockmusiikin ja yleisemmin nuorisokulttuurin saralla, ja musiikkilehdet etsivät kuumeisesti uusia ilmiöitä päästäkseen kukin kertomaan niistä ensimmäisenä. Progressiivinen rock ja glamrock myivät hyvin, ja punkissahan kyseenalaistettiin ja ironisoitiin monia niiden piirteitä: vapaan luomisen puolesta professionalismia vastaan toimiminenhan oli yksi taiteen avantgardeliikkeiden ajamista ideoista. Toisaalta David Bowien ja Bryan Ferryn glamrock oli myös vaikutteiden antaja uudella imagelähtöisellä musiikin tekemisen tavallaan. Muunkinlaista musiikkia tietysti tehtiin glamrockin ja progressiivisen rockin ohella. Esimerkiksi pubrock oli osa sitä back to basics -henkistä musiikkikulttuuria, jota viljeltiin Britanniassa pitkin 70-lukua, ja monet varhaiset punkbändit (kuten esimerkiksi The Clash) olivat toimineet pubrock-piireissä. Punkista ei ehkä olisi tullut kovinkaan suurta ilmiötä, ellei sille olisi ollut sopivaa maaperää. Toinen punkin syntykertomuksissa toistuva teema onkin punkin tapa sulattaa edeltäneitä ilmiöitä yhteen täysin uudenlaiseksi kokonaisuudeksi, ovatpa ne ilmiöt sitten aikaisempia brittiläisiä nuorisokulttuureja, amerikkalaista undergroundrockia tai taiteen avantgardeliikkeitä.

Punkin ja avantgardeliikkeiden vertailussa kiistaa herättää eniten juuri se, miten tietoista tällainen vaikutteiden hakeminen on. Punk on alustaan lähtien sisältänyt erilaisia tendenssejä, ja kuten Homen teoriaparodia osoittaa, loppujen lopuksi kyse on myös siitä, mitä näistä virtauksista kulloinkin halutaan laittaa punknimikkeen alle. McLarenin asenne rockmusiikkiin on kuvaava, ja selittää osaltaan punkkiin liittyviä suhtautumisvaikeuksia. Punkrock tietenkin jatkaa kovaäänisen rockmusiikin perinteitä, vaikka kyseenalaistikin joitakin sen piirteitä. Toisaalta punk ei ole koskaan ollut vain perinteiden jatkaja, vaan sulatti rockperinteisiin myös ideoita kuvataiteen alueelta. Punkin syntyaikoina monilla bändeissä soittaneilla ja muuten kyseiseen kulttuuriin osallistuneilla olikin taustallaan taidekouluopintoja, McLaren, Westwood ja Reid mukaan lukien. Esimerkiksi Simon Frithin ja Howard Hornen mukaan brittiläisessä taidekoulutuksessa oli vielä 1960-luvulla vallalla jonkinlainen kahtiajako “vapaan” taiteen ja “kaupallisen” designin välillä. Designerit työllistänyt teollisuus ei paljoakaan

arvostanut suunnittelijan roolia, vaan näki designin jonakin, jota saatettiin lisätä tuotteeseen, mikäli aikaa ja rahaa oli tarpeeksi.²⁷ Vaikka edellä mainitut Sex Pistolsin taustajoukot olivat tärkeitä osia siinä prosessissa, joka käänsi designin kärkeä kohti populaarikulttuuria, heidän saamansa taidekoulutus keskittyi kuitenkin "kaunotaiteisiin". Kukaan edellämainituista ei myöskään valmistunut miksiäkään, tosin vähiten taideopetusta nauttinut Westwood luki itsensä opettajaksi. Myös Home on huomauttanut brittiläisen taidekouluinstituution olleen vielä 70-luvulla melko takapajuinen, ainakin siinä mielessä, että taidekouluympäristössä uudemmat taideliikkeet, kuten esimerkiksi situationistit eivät hänen mielestään olleet yhtä hyvin tunnettuja kuin toista maailmansotaa edeltäneet liikkeet kuten futurismi ja dada. Home huomauttaa punkista innostuneen nuorison tunteneen näitä ilmiöitä vieläkin vähemmän, mutta tunnistaneen silti punkissa ilmaisukeinon sekä turhautumiselle että muutoksenhalulle: vaikka edeltänyttä utopististen taideliikkeiden traditiota ei tunnuttukaan kovin hyvin, sitä hyödynnettiin kuitenkin onnistuneesti. Esimerkkinä tästä Home mainitsee mm. punkissa keskeiseksi muodostuneen tee-se-itse-asenteen.²⁸

Frith ja Horne ovat nostaneet Art into Pop -kirjansa pääteemaksi sen, kuinka taidekoulut ovat aina vaikuttaneet brittirockin kehitykseen, ja tarjoavat vastauksen kysymykseen siitä, onko punk alkuperältään katukulttuuria vai taideliikkeiden traditioiden jatkaja. Taidekoulut ovat tarjonneet paitsi taideopetusta, myös vapaamielisen ja kokeiluille avoimen ympäristön, eräänlaisen vaihtoehdoisen koulutuslinjan monille myöhemmin rockmuusikoiksi ryhtyneille. Lisäksi taidekoulujen epäviralliseen tarjontaan on kuulunut tietenkin myös samanmielistä seuraa sekä soittomahdollisuuksia erilaisissa tilaisuuksissa: Sex Pistolsinkin ensimmäiset konsertit olivat taidekoulun tilaisuuksia. Siten punkilla nuorison alakulttuurina ja punkilla taideopiskelijoiden kehittämänä poptyylinä olisi erilainen historia. Punkin on aina nähty myös energisyydellään jatkavan rockin traditioita esimerkiksi juuri pubrockin perillisenä, mutta Frithin ja Hornen mielestä tämä tapahtui kuitenkin uusien, taidemaailmasta peräisin olevien näkökulmien kautta.²⁹ Rock alkoi afro-amerikkalaisena musiikkina, mutta brittiläinen panos rockin kehitykseen piileekin tyylin, imagen ja itsetietoisuuden, lyhyesti sanottuna asenteen tasolla. Tämä asenne määrittelee, mitä kaupallinen musiikki voi olla ja mitä sen tulee olla - siinäkin tapauksessa, että genre ei myy paljon levyjä, kuten juuri punk.³⁰

Frith ja Horne tekevät myös eron taiteesta vaikutteita saaneen rockin (art rock) ja taiteesta vaikutteita saaneen popin (art pop) välillä. Edellisen tapauksessa vaikutteet on saatu musiikista, esimerkiksi klassisilta säveltäjiltä. Siten art rock jatkaa rockin autenttisuusperinnettä ja korostaa omaperäisen luovan tekijän roolia. Art popin

kohdalla vaikutteet taas on saatu kuvataiteen puolelta, ja asenteellaan se usein ironisoi tai kyseenalaistaa rockmuusikon asemaa omaperäisenä luojana myöntäen usein myös riippuvuuden markkinoista.³¹ Siten punk liittyy toisaalta rockmusiikin autenttisuutta korostavaan perinteeseen: ensimmäiset punkbändit soittivat perusinstrumenteilla yksinkertaista kitararockia yksinkertaisin poliittisin sanoituksin. Toisaalta punk jatkoi brittirockissa jo aikaisemmin alkanutta ironisoivaa asennetta musiikin tekoon, ja käytti kuvataiteen ajatusmalleja musiikillisten lähestymistapojensa pohjana. Frith ja Horne eivät aivan täysin tee selväksi ajatustaan punkissa olevista erilaisista historioista, eli tarkoittavatko he punkin muodostuneen nuorison alakulttuuriksi vasta sen vakiinnuttua tyyliksi - tyyliksi vakiintuminenhan on kohdannut myös useita radikaaleja taideliikkeitä. Ennen vakiintumistaan punk kuitenkin yhdisteli erilaisia piirteitä niin taideliikkeistä kuin yleisemmin populaarikulttuurina pidetyistä ilmiöistä, kuten rockmusiikista. Tämä yhteen kokoaminen kävi musiikin ulkopuolisten näkemysten kautta, mikä ei ollut rockmusiikissa enää uutta, sillä jo 60-luvulla poptaide oli vaikuttanut monien brittiläisten rockyhtyeiden imageen ja asenteeseen. Frithin ja Hornen mukaan taidekoulumuusikot ottivat vastaan taiteen avantgardeliikkeiden ajatuksen taiteesta vapautumisen tai vallankumouksen välineenä ja käänsivät sen elämäntyyliksi. Tuloksena oli, että asetelma taide vastaan kaupallisuus kääntyi poptaiteen vaikutuksesta muotoon kaupallisuus taiteena.³² Brittiläinen poptaide olikin 60-luvulla tehnyt onnistuneen aluevaltauksen popmusiikin saralle Peter Blaken ja Richard Hamiltonin toimesta. Molemmat esimerkiksi suunnittelivat Beatlesille levynkannen, ja Blake toimi myös The Whon vaatesuunnittelijana. Molemmat toimivat myös opetuksessa, ja osittain heidän kauttaan poptaiteen kaupallisuutta ihannoiva linja suodattui brittiläiseen taidekouluympäristöön. Poptaiteilijana Hamilton käytti myös fotomontaasitekniikoita, mutta jokseenkin eri hengessä kuin punk myöhemmin: Hamiltonin kuuluisa määritelmähän kuvaa vähemmän ironisoiden poptaiteen olevan mm. suosittua, lyhytaikaista, massatuotettua ja suurta bisnestä.³³

Punkin myöhempi historia ainakin on eriytynyt. Toisaalta punk jatkoi tee-se-itse -ideaalia: Reid totesikin punkin kuvaston olevan yksinkertainen, suora ja kopioitavissa omien julkilausumien esittämiseen, eli tyylillään punk siis demystifoi monia visuaalisia ja musiikillisia asioita.³⁴ Toisaalta tämän demystifioivan suoruden on usein varsinkin musiikin alalla katsottu kääntyneen eräänlaiseksi naiiviksi realismiksi, ja sitä vastaan on asetettu kysymys kaiken musiikin, myös spontaanin musiikin keinotekoisuudesta. Punkin jälkeisen rockin uuden aallon on usein katsottu tietoisella keinotekoisuudella kyseenalaistaneen tämän punkin realismin.³⁵ Lisäksi poptaiteen kautta brittiläiseen rockmaailmaan tulleet näkemykset kulutuksesta ja tuotteistamisesta kontrastina autenttisuutta korostavalle rockperinteelle saivat myös uuden ulottuvuuden

situationistien kuluttamista koskevien käsitysten kautta. Jon Savagen mukaan situationistit nähtiinkin Britanniassa usein myös eräänlaisena pop-taiteen filosofisena versiona.³⁶

Punkin ensimmäinen aalto 70-80-lukujen vaihteessa oli siis yksi osa käynnissä olleessa poikkitaiteellisuuden prosessissa. Ei silti liene muutenkaan järkevää rakentaa käsitystä punkista korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välisen oletetun eron varaan, sillä viime kädessä tuo ero muodostuu historiallisesti muotoutuneen taiteen käytännön kautta: esimerkiksi yhden ajan viihde on usein toisena aikana kanonisoitu korkeataiteen klassikoksi. Populaarikulttuurin arvon tunnustamiseksi ei silti tarvitse odottaa tällaista korkeataiteen käytännön antamaa tunnustusta, sillä myös populaaritaiteet tuottavat esteettistä mielihyvää, mikä on syy niiden puolustamiseen.³⁷ Tähän pohjaten Richard Shusterman on lähestynyt populaarikulttuuria pragmatistisen estetiikan näkökulmasta korostaen esteettisen kokemuksen merkitystä. Shustermanin mukaan esteettisen kokemuksen merkittävyys ei kuitenkaan ole siinä, että se voitaisiin ottaa uudeksi taiteen määritelmäksi, vaan sillä on merkitystä taiteen rajojen avaamisen kannalta. Tällöin myös populaaritaiteen muodot voidaan ottaa mukaan arvostuksen ja hyväksynnän kohteeksi, mikä mahdollistaa paremmat esteettiset kokemukset.³⁸ Usein juopaa eri korkea- ja populaaritaiteiden välille syntyy myös siitä, että korkeataide nähdään nerojen teosten kokoelmana ja populaaritaide keskinkertaisuuksien kokoelmana. Molemmissa on kuitenkin tilaa niin esteettiselle onnistumiselle kuin epäonnistumisellekin.³⁹ Punkin ja monien muiden vastaavien ilmiöiden kohdalla yksi tyrmäämisen syy on tietysti monitasoisuuden ja -tulkintaisuuden vähätteleminen suhteessa korkeataiteeseen. Se saattaa johtua tietysti myös kritiikin esittäjän omasta ymmärtämättömyydestä: erilaisia merkityksiä ei yksinkertaisesti tunneta, tai ei ymmärretä esimerkiksi punkrockin metelin olevan osa sen semanttista tai muodollista kompleksisuutta.⁴⁰ Graafisen suunnittelun mielessä punk voidaan siis myös nähdä huonoksi tahallisen sotkuisuuden ja amatöörimäisyyden vuoksi, koska ei ymmärretä näiden asioiden merkitystä kokonaisuuden kannalta. Shusterman esittääkin lähestymistavaksi meliorismia, jonka mukaan tunnustetaan niin populaaritaiteiden puutteet kuin ansiotkin. Esimerkiksi Frankfurtin koulun harrastaman populaarikulttuurin yksisilmäisen tuomitsemisen ohella Shusterman suhtautuu kriittisesti myös yksisilmäiseen populaaritaiteen ylistämiseen: populaaritaidetta pitäisi voida myös kehittää, koska se kuitenkin on usein esteettisesti ansiokasta ja palvelee arvokkaita sosiaalisia päämääriä.⁴¹

Vaikka punkin formaaleista tyyleistä ja tyyllillisistä strategioista voi löytää dada- ja situationistivaikutteita, pelkkien formaalien yhteneväisyyksien lisäksi tulisikin pureutua

siihen, mitä tyylien takana on eli mitä niillä on haluttu sanoa, ja mitä merkitystä eri strategioilla tässä sanomisessa on ollut. Esimerkiksi dadan ja situationistien strategioihin liittyi keskeisesti antitaideseen ja halu kyseenalaistaa vakiintuneita näkemyksiä epätavallisilla rinnastuksilla. Punkkiin taideliikkeiden teoretisoinnit eivät juurikaan vaikuttaneet, vaan kyse oli enemmänkin asenteista ja niiden julkituomiseen käytetyistä visuaalisista keinoista. Näitä visuaalisia keinoja taideliikkeet esittelivät usein omissa julkaisuissaan. Myös punkin voi sanoa jatkavan monien taideliikkeiden ja radikaalien poliittisten ryhmien edustamaa samizdat-perinnettä, jolla tarkoitetaan suunnilleen itsejulkaisevaa omakustannusperiaatetta. Termi tulee entisen Neuvostoliiton ja sen alaisten valtioiden maanalaisesta viestintätoiminnasta, joka piti kiellettyjä kirjoja saatavilla käsin kopioimalla. Länsimaiden vapaammassa oloissa samizdat-perinteen jatkajilla on yleensä ollut käytössään parempia monistuskeinoja. Yleensä pienten ryhmien resurssit ovat kuitenkin rajallisia, ja saatavilla olevat painomahdollisuudet ovat osaltaan vaikuttaneet ryhmien käyttämään visuaaliseen ilmeeseen.⁴² Amatöörimäisyyden tai kierrätysmateriaalin käyttö on ollut yleistä jo ennen punkkiakin, ja vaikka siinä olisi ollut kyseessä tietoinen visuaalinen strategia, toinen puoli on saattanut olla käytännön sanelema. Toisaalta visuaalista tyyliä on myös rakennettu saatavissa olevien resurssien pohjalta.

Esimerkiksi Home kutsuu futurismista ja dadasta alkanutta perintöä utopistiseksi: tarkoituksena ei ole vain taiteen ja elämän, vaan kaikkien elämän alojen yhdistäminen spesialisoitumista ja totaliteettia vastaan. Näiden ryhmien itsejulkaisuperiaate on antanut harjoittajilleen myös tietynlaisen autonomian suhteessa muuhun yhteiskuntaan. Vaikka nämä ryhmät ovat usein toimineet kuluttajakapitalismia vastaan, ei markkinoiden logiikkaa ole aina voinut täysin paeta.⁴³ Punk on tästä yksi esimerkki. Homen mukaan kollektiivisuus on myös olennainen tekijä samizdat-liikkeissä, ja yhdistettynä oppositioasemaan muuhun länsimaiseen yhteiskuntaan nähden nämä liikkeet ovat toimineet myös oman identiteetin löytämisen välineinä. Samizdat-liikkeet ovat kuitenkin luonteeltaan ristiriitaisia. Osittain tämä johtuu niiden pyrkimyksestä kokonaisvaltaisuuteen kontrastina spesialisoitumiselle, jonka seurauksena toiminta kulttuurin ja politiikan alalla on keskeisempää kuin vakavasti otettava teoretisointi.⁴⁴ Myös nämä piirteet kuvaavat hyvin punkkia. Punk on aina sisältänyt enemmän tai vähemmän selkeästi muotoiltuja, usein jotain vastustavia toimintamalleja, joilla on ollut oma merkityksensä yksilön ja ryhmän identiteetin kehittämisessä. Kollektiivisuus on korostunut punkkissakin, ja yhdistyneenä tiettyihin antiprofessionaaliin asenteisiin se on usein muuttunut anonyymisyydeksi: kun jokainen voi tehdä tätä, ei sen tekemistä välttämättä tarvitse nostaa jalustalle. Punkin graafisen tyylin kohdalla anonyymisyys korostuu, ja oikeastaan vain punkin ensimmäisen aallon ajalta 70-luvun lopulta voi

löytää Reidin ohella varsinaisia punkkiin liittyviä graafisia suunnittelijoita, kuten Terry Jones, Peter Saville, Malcolm Garrett, Barney Bubbles tai Neville Brody. Näiden nimien merkitys tulee kuitenkin esille enemmänkin punkin graafisen suunnittelun kehitykselle antaman vaikutuksen kautta. Jones hyödynsi 80-luvulla i-D-lehdessään punkin kollaasiestetiikkaa menestyksekkäästi, ja onnistui levittämään tyyliä laajalle. Muut edellämainitut nimet taas edustavat enemmänkin 80-luvun postmodernistista tyyliä, johon punktyyli vaikutti ja johon se osaltaan sulautui. Termiä new wave eli uusi aalto on käytetty paitsi punkin vaikutuksesta syntyneestä popmusiikista, myös tästä uudesta graafisesta tyylistä. Ne liittyvätkin yhteen: monet 80-luvun tyyllitaiturit aloittivat uransa suunnittelemalla levynkansia punkkia ja uutta aaltoa soittaville yhtyeille. Reidin lanseeraama leikkaaja-liimaa-tyyli jäi tietysti myös elämään siinä ympäristössä, jossa se oli tekninen välttämättömyys.

McLaren ja Westwood lainasivat situationistien lisäksi materiaalia muualtakin, mm. New Yorkin silloisesta taide- ja rockmaailmasta sekä sadomasokismista ja aiemmista brittiläisistä nuorisokulttuureista. Toisaalta tämä ominen oli luonteeltaan saman tapaista kuin situationisteilla, jotka hyödynsivät paitsi populaarikulttuuria kuten sarjakuvia, myös aiempien avantgardeliikkeiden strategioita ja sovittivat kaiken omiin tarkoituksiinsa. Punkin ideavarastoon mahtuu siis monenlaisia asioita, ja varmasti olisikin väärin tehdä päätelmiä tyyliin ”punk on situationistien myöhempi versio”, varsinkin kun suurelle osalle punkin menneistä ja nykyisistä kannattajista situationistinen liike saattaa olla melko tuntematon ilmiö.⁴⁵ Taidehistoriallisena ilmiönä situationistinen liike on jäänyt jossain määrin hämäräksi, mikä ei tietysti ole ihme: liike pyrki viimeiseen asti välttämään ideoidensa rekuperointia ja taiteen lakkauttamiseen pyrkien tuotti melko vähän taidekirjojen sivuille kelpuutettavaa kuvamateriaalia. Poliittisena liikkeenä situationistit ovat ehkä tunnetumpia, etenkin briteille, jotka tavallaan ohittivat situationistien taiteellisemmin suuntautuneen alkuvaiheen.⁴⁶ Toisaalta haettaessa yhteyttä punkin kanssa situationistit on ehkä nähtävä yhtenä osana 60-luvun vasemmistoradikalismia. Itse asiassa varsinainen situationistien ryhmä oli melko pieni klikki ja suhtautui nihkeästi läheisiin pro-situ-ryhmiin. Situationistinen liike ja yleensä 60-luvun vasemmistolainen politiikka liittyi kuitenkin McLarenin, Westwoodin ja Reidin nuoruuteen ja toimi heille punkin alkuaikoina ainakin jonkinlaisena ideologisena taustana. Situationistien punkille antamien vaikutteiden syvällisyydestä taas voi olla montakin mieltä, mutta situationistien toiminnassa yksi osa oli tarttuvien ja helposti omaksuttavien sloganien käyttö. Myös situationistien visuaalinen tyyli perustui tekniseen helppouteen, vaikka sen takana olevat teoreettiset rakennelmat ovatkin vaikeaselkoisempia.

Vakavampi ja sitoutuneempi poliittisuus tuli punkkiin mukaan oikeastaan muuten kuin näiden 60-luvun taustavaikuttajien kautta, joiden toiminta perustui enemmänkin sloganeihin, shokkiefekteihin ja julkisuuden hyödyntämiselle. Tosin Reid näki Sex Pistolsissa McLarenia ja Westwoodia enemmän poliittista merkitystä.⁴⁷ Moni ensimmäisen aallon punkyhtye, kuten esimerkiksi The Clash otti punkissa piilevän poliittisuuden jo hiukan enemmän tosissaan, vaikka Clashinkin poliittisuus perustui varsin pitkälti ”kapinallisimagon” hyödyntämiseen. Myös Clashin manageri Bernard Rhodes oli 60-lukulainen pro-situ, ja toimi McLarenille sekä yhteistyökumppanina että kilpailijana muoti- ja rockmarkkinoilla. Clashin yhteydessä situationistien (tai oikeastaan lettristien) vaikutus tosin jäi vieläkin enemmän visuaaliselle tasolle kuin Sex Pistolsilla eli vaatteisiin kirjoitetuiksi teksteiksi. Tyypilliseen tapaan Clashin laulaja Joe Strummer väittääkin idean olleen Rhodesin keksimä ja tunnustaa, ettei tiennyt situationistien teorioista mitään.⁴⁸ Punkin ensihuuman jälkeen monet punkyhtyeet alkoivat myös soittaa vasemmistolaisten Rock Against Racism ja Anti-Nazi Leaguen tilaisuuksissa: usein punkin ”lähtökohtainen” poliittisuus halutaan löytää juuri tästä. Kuten Savage huomauttaa, oli kyseessä ehkä myös halu päästä eroon punkin esteettisesti käyttämien natsisymbolien aiheuttamista väärinkäsityksistä. Punkit lähtivät tähän toimintaan mukaan varmastikin tosissaan, mutta yhtyeiden sanomaan (mitä se sitten olikin) vasemmistojärjestöt tuskin vaikuttivat. Punkyhtyeet toimivat järjestöille pikemminkin äänitorvina, joiden tarjoamassa muodossa esimerkiksi rasismia vastainen viesti kulki parhaiten. Suhde suurilla konsertteilla järjestävien tahojen kanssa hyödytti tietenkin molempia: järjestöt saivat julkisuutta uuden nuorisoilmiön kautta ja yhtyeet pääsivät soittamaan. Onpa jopa väitetty näiden konserttien saaneen aikaan punkin laajan suosion Lontoon ulkopuolella.⁴⁹ Todellista puoluepoliittista sitoutuneisuutta on punkissakin kavahdettu, mikä saattaa olla yksi syy ilmiön kestävyydelle. Yleisimmin punkkiin liitetty poliittinen suunta on tietysti anarkismi. Jo Sex Pistolsissa mukana ollut anarkian ja kaaoksen luominen korvautui vakavammalla anarkismilla mm. Crass-yhtyeen toimesta, joka monien muiden tapaan julisti jo 1978 punkin kuolleen ja muuttuneen kulutushyödykkeeksi, jatkaen silti toimintaansa vielä useiden vuosien ajan. Kun 60-luvulla situationistit olivat toimineet McLarenille, Westwoodille ja Reidille aktiivisena vaihtoehtona hippien sisäänpäinkääntyneelle poliittisuudelle, Homen mukaan anarkistihipeistä muodostunut Crass oli mukana punkin röyhkeän situationistisen eetoksen korvaamisessa rakentavammilla näkökulmilla. Yhtyeen lisäksi Crass oli myös kommuuni, joten se myös osaltaan vei urbaanina ilmiönä alkaneen punkin maaseudulle. Punkväki on tietysti ollut mukana aktiivisemmassakin anarkistisessa toiminnassa, yhtenä esimerkkinä brittiläinen Class War. Home esittää, että Class Warin myötä on käyty täysi kierros punkin ja radikaaliliikkeiden vaikutussuhteissa: tällä kertaa radikaaliliike on ottanut vaikutteita punkista eikä päinvastoin.⁵⁰

3. Nuorisokulttuurin näkökulma

Yksi ensimmäisistä nuorisokulttuurin näkökulmasta tehdyistä punktutkimuksista on Dick Hebdigen *Subculture The Meaning of Style* (1979), joka luonnollisesti käsittelee punkin ensimmäistä aaltoa 70-luvun jälkipuoliskolla. Hebdige edustaa birminghamilaista tutkimussuuntausta, joten hänen teoreettiset lähestymistapansa eivät ehkä ole enää kovin kestäviä. Kuten teoksen nimikin sanoo, punkkia tutkitaan tyylinä, ja tähän tyyliin katsotaan myös ryhmän arvojen olevan sidoksissa. Peruslähtökohtana on oletus, että myös nuorisokulttuurien tyylejä voidaan lukea tekstien tapaan: tällainen semioottinen näkökulma yhdistyy marxilaiseen ajatukseen luokkayhteiskunnasta. Tämä näkökulma korostaa nuorisoa aktiivisena merkitysten tuottajana. Ei siis ihme, että Hebdigen kirjassa ei mainita Malcolm McLarenia ollenkaan, Vivien (!) Westwood mainitaan kerran. Sen sijaan Hebdige esittelee punkkiin vaikuttaneita ajallisesti edeltäviä brittiläisiä työväenluokan nuorisokulttuureita. Kuten monissa muissakin asioissa, Hebdige tuntuu tekevän lievää ylitulkintaa, mutta kuvaa kuitenkin sitä populaarikulttuuri-ilmastoa, jossa punk syntyi.

Hebdige näkee punkin yhtenä keskeisenä piirteenä sen, kuinka se kokoo yhteen aikaisempia populaarikulttuurin ilmiöitä, lähinnä edeltäneitä brittiläisiä nuorisokulttuureita. Hebdigen mukaan punk yhdistelee aineksia esimerkiksi David Bowien ja Roxy Musicin glamrockista, Lontoon 70-luvun pubrockista ja rhythm and bluesista, northern soul -kulttuurista, reggaesta ja edellä mainitusta New Yorkin rockista. Jotkut näistä löydetty vaikutteet ovat lähinnä asenteen tasolla vaikuttavia, kuten reggaen “vaarallinen ja kielletty identiteetti ja tietoisuus” tai hyvin konkreettisia, kuten modien ja northern soul -fanien amfetamiinin käyttö. Selkeimmin aikaisempien ilmiöiden yhdistely ilmenee juuri pukeutumisessa: Hebdigen mukaan varhainen punkkulttuuri marssitti esiin pukeutumisellaan kaikkien sodanjälkeisten brittiläisten työväenluokan nuorisokulttuurien pukeutumistyyliä lainaten jotain sieltä ja jotain täältä: kokonaisuus yhdistettiin kirjaimellisesti hakaneuloilla ja remmeillä.⁵¹ Tällainen vaikutteiden esiin kaivaminen tuntuu tavallaan hiukan keinotekoiselta ja deterministiseltä, mutta Hebdige tuo kulttuurin tutkijana kuitenkin esille sitä maailmaa, josta 70-luvun brittinuorisolla oli mahdollista ammentaa: mikään uusi ei voi syntyä tyhjästä. Punk, uusi ja jännittävä ilmiö, houkutti tietenkin puoleensa nuorisoa, joille mainituissa ilmiöissä oli “edellinen kova juttu”. Kovin suoraviivaisena edeltävien ilmiöiden yhteenkeräämisinä Hebdigekään ei kuitenkaan punkkia pidä, vaan juuri tässä yhdistelyssä, tai lähinnä yhdistelyn tavassa piilee punkin erikoisluonne.⁵²

Eräs birminghamilaista tutkimusotetta kohtaan esitetty kritiikki koskee sen romantisoivaksi miellettyä lähtökohtaa: nuorison alakulttuureita. Kritiikkiä on esitetty ensiksikin tutkimuskohteen valintaa kohtaan: miksi tutkitaan “eksoottisia” pienryhmiä, miksei tutkita suuria joukkoja?⁵³ Mutta tutkimuksen kohdehan ei sinänsä tee tutkimuksesta huonoa. Ehkä perusteltavampaa kritiikkiä on tullut tavasta suhtautua näihin eksoottisiin ilmiöihin, alkaen sanasta alakulttuuri (subculture). Alakulttuurisanahan on alunperin kriminologinen termi, ja kantaa mukanaan romantisoivia miellelyhtymiä; tämän Hebdigekin myöntää.⁵⁴ Birminghamilaisten alakulttuuri-idea liittyy myös kiinteästi luokkayhteiskunnan malliin, joten sen soveltaminen esimerkiksi Suomen vähemmän selkeisiin luokkaoloihin on myös herättänyt kommentointia, ja mm. Jari Flinck ja Panu Minkkinen ehdottavat käytettäväksi neutraalimpaa osakulttuuri-nimitystä.⁵⁵ Jatkossa käytän sitä nimitystä, mitä tarkastelemanani tutkijakin on käyttänyt.

Joillekin tutkijoille alakulttuuri-sana ei tunnu edes riittävän nuorisokulttuurien merkityksellisyyden korostamiseen. Ilkka Heiskanen ja Ritva Mitchellin tutkimus Lättähatuista punkkareihin vuodelta 1985 pyrkii soveltamaan birminghamilaista näkökulmaa Suomen nuorisoon ja on myös esimerkki siitä, kuinka nopeasti tällaiset tutkimukset vanhentuvat. Heiskanen ja Mitchell erottavat ala- ja vastakulttuurit pohjaten “nuorison yleiskulttuurin” käsitteeseen. Tällä tarkoitetaan suunnilleen sitä, kuinka nuoruus on nähty länsimaissa ylimenokautena ennen vakiintunutta aikuiselämää, ja kuinka tiettyjen rajojen puitteissa hedonistinen käytös on sallittua tämän ylimenovaiheen aikana: kun omaa “ylhäältä annettua” kuluttamista ei problematisoida eikä nautinnon halussa mennä liian pitkälle, kyse on siis tästä yleiskulttuurista. Nuorison alakulttuurit saattavat ylittää näitä rajoja ja vastustaa aikuisten valtakulttuuria, mutta enemmänkin elämänmuodon ja tyylin kautta. Vastakulttuurit asettuvat tietoisesti valtakulttuuria ja nuorison yleiskulttuuria vastaan, niille ovat keskeisiä arvot ja aatteet, ja voidaan puhua jopa niitä toteuttavista liikkeistä.⁵⁶ Punkin Heiskanen ja Mitchell katsovat sisältävän molempia piirteitä, ja hajautuvan eri luokkatasoille.⁵⁷ Tämä vaikuttaakin tutkimuksen perusteella ilmeiseltä: sen mukaan alakulttuuriryhmät sijoittuvat luokkataustaltaan työväenluokkaan ja alempaan keskiluokkaan, vastakulttuurit taas ylempään keskiluokkaan ja yläluokkaan. Tutkimuksessa on kyselyn avulla kartoitettu suomalaisen nuorison identifioitumista eri ryhmiin ja yhdistämällä nämä tiedot mm. vanhempien ammatilliseen taustaan tehty päätelmiä suomalaisten nuorisoryhmien luokkataustoista. Tämän päivän näkökulmasta tällaisen tutkimuksen mielekkäys tuntuu vähintäänkin kyseenalaiselta, varsinkin kun jo “nuorison yleiskulttuurin” käyttäminen eri ryhmien ulkopuolelle itse jättäytyvien kuvauksena todistaa melko suoraviivaisesta tutkimusotteesta.⁵⁸

3.1 Maaginen ratkaisuyritys

Hebdigen ja birminghamilaisten kiinnostus nuorison alakulttuurien tyyliin perustuu ajatukseen luokka-asemaan perustuvien ongelmien “maagisesta ratkaisuyrityksestä” tyylin kautta. Taustalla on ajatus kulttuurista eräänlaisena luovana olosuhteisiin sopeutumisenä: siten ihmiset merkityksellistävät elämäänsä erilaisista lähtökohdistaan käsin. Kulttuurin tasolla erilaiset sosiaaliset ryhmät kehittävät siten toisistaan erottuvia elämäntapoja, ja ihmisten tapa kokea elämänsä sosiaalisessa ja materiaalisessa mielessä saa ilmaisullisen muodon.⁵⁹ Vaikka toisen maailmansodan jälkeen brittiläinen työväenluokka on alkanut muuttua vaikeammin hahmotettavaksi mm. talouskasvun myötä, ei Hebdige hyväksy ajatusta nuorisokulttuurin muuttumisesta “luokattomaksi teini-ikäisten kuluttajien” joukoksi, vaan luokkakulttuurit säilyvät edelleen.⁶⁰ Itse asiassa birminghamilaisten marxilaissävytteinen teoretisointi pohjautuu ajatukselle selkeitä luokkarajoja omaavasta yhteiskunnasta, jossa työväenluokka on alisteisessa asemassa hallitsevaan luokkaan eli valtakulttuuriin nähden. Työväenluokan nuorison alakulttuurit taas sijoittuvat valtakulttuurin ja emokulttuurinsa (vanhempiensa luokkakulttuurin) väliin, mistä asemasta ne “ratkovat maagisesti” emokulttuurinsa kätkeytyä ristiriitoja: tätä kutsutaan kaksoisartikulaatioksi.⁶¹ Hebdigen mukaan esimerkiksi 60-luvun skinheadien arvomaailma kuvaa tätä suhdetta hyvin. Työväenluokan murroksen mukana perinteiset työväenluokan arvot alkoivat menettää merkitystään, joten niitä korostamalla skinheadit toimivat toisaalta luokkataustansa mukaisesti, toisaalta näistä arvoista luopuvaa vanhempiensa ikäpolvea vastaan.⁶²

Hebdigen mukaan nuorison kulttuurit eivät siis pelkästään heijastele emokulttuurinsa arvoja, vaan toimivat toimivat hegemonista valtaa vastaan, tosin symbolisella tasolla. Hebdige jakaa Antonio Gramscin ajatuksen hegemoniasta: hegemonialla tarkoitetaan tietyn sosiaalisen ryhmän (hallitsevan luokan) täyttä sosiaalista valtaa hallittuihin ryhmiin nähden siten, että hallitun joukon suostumus voitetaan, ja valta vaikuttaa oikeutetulta ja luonnolliselta. Hegemoninen valta ei tule annettuna millekään hallitsevalle ryhmälle, vaan se on jatkuvasti voitettava uudelleen ja säilytettävä. Hebdigen mukaan juuri (työväenluokan) nuorison alakulttuurit ovat horjuttaneet tätä hegemoniaa.⁶³ Tällainen marxilainen ajattelu on varsin helppo kyseenalaistaa: voidaan esimerkiksi kysyä, liittyykö vallan kohteena oleminen tuotantosuhteisiin tai onko ajatuksella hegemonisesta vallasta mitään relevanssia. Jaana Lähteenmaa esittää kuitenkin, että 70-luvun Britanniassa ajatus kaksoisartikulaatiosta on hyvinkin saattanut vastata reaali maailman todellisuutta. Sen sijaan sen soveltaminen Pohjoismaisiin sosialidemokratioihin onkin huomattavasti vaikeampaa: Suomesta lienee vaikea löytää yhtä selkeitä luokkarajoja kuin Britanniasta.⁶⁴

Alakulttuurien hegemoniaa kohtaan esittämä uhka ei kuitenkaan tapahdu suoraan, vaan epäsuorasti tyylin kautta. Tämä taistelu käydään merkkien tasolla, jolloin kyse on merkityksenannosta. Hebdingen ajatukset vallasta hegemoniana nivoutuvat semioottisiin näkemyksiin: taustana ovat Roland Barthesin käsitykset myyteistä ja merkityksen tasoista. Barthesin näkemykset taas perustuvat strukturalistisen kielitieteen käsitykseen merkin jakautumisesta muotoon ja sisältöön, joiden välinen suhde taas ei ole välttämätön vaan arbitraarinen. Porvarillisessa yhteiskunnassa tämä keinotekoinen suhde alkaa vaikuttaa luonnolliselta ja annetulta: siten hallitsevan luokan arvot muuttuvat koko yhteiskunnan arvoiksi, ja spontaaneilta vaikuttavat muodot ja rituaalit muuttuvat myyteiksi.⁶⁵ Barthesin ensimmäisen ja toisen tason konnotaatioista punkkien vaatteissaan suosima hakaneula on hyvä esimerkki, sillä se on banaali objekti, joka punk-asuun liitettynä kantaa kuitenkin "salaisia" merkityksiä. Hebdingen mukaan hakaneula on avoin eri merkityksille: "laillisille" (hakaneula tavanomaisessa yhteydessään, esimerkiksi ompelutarvikkeena) ja "laittomille" (hakaneula punk-asussa, viittaus sadomasokismiin). Pukeutumisen osaksi liitetty hakaneula on "omittu maagisesti", ja sen "salaiset" merkitykset ilmaisevat vastustusta hegemoniaa kohtaan. Siten maagisesti omittu merkki on tavallaan luonnonvastainen ja epänormaali, ja uhkaa konsensuksen myyttiä.⁶⁶

3.2 Bricolage

Birminghamilaisille ja tietenkin myös Hebdingelle edellä esitetyn kaltainen merkitysten muuntelu oli keskeinen ja tärkeä piirre nuorisokulttuurien tyyliissä. Ilmiöstä käytetään nimitystä bricolage: käsite on lainattu antropologi Claude Lévi-Straussilta ja muokattu uuteen yhteyteen sopivaksi. Vaikka nuorisokulttuurien tyyli rakentuukin valmiiden hyödykkeiden varaan, niitä ei käytetä "sellaisenaan", vaikka niitä käytettäisiinkin "sellaisenaan", eli fyysisesti niitä muokkaamatta. Kyse on nimenomaan tavasta käyttää hyödykkeitä: objekti omitaan ja se asetetaan uuteen yhteyteen, jolloin siitä tulee uusien merkitysten kantaja. Hebdingen mukaan tämä on tietoisista toimintaa valtakulttuurin "normaaliutta" vastaan. Hebdige myöntää, että ns. tavallinen pukeutuminenkin ilmaisee merkityksiä - jos ei muuta, niin ainakin "normaaliutta" - mutta alakulttuurien tyyli ilmaisee merkityksiä tietoisesti, ikään kuin tarjoten itsensä luettavaksi. Alakulttuurien tyyli on aina rakennettua ja esittää omia koodejaan: siten se on yksi kommunikoinnin muoto. Alakulttuurien tyyli myös viestii kahteen suuntaan: toisaalta se viestii erilaisuutta "normaaliuteen" nähden, toisaalta oman ryhmän identiteettiä.⁶⁷

Onkin mielenkiintoista, että Hebdige vertaa nuorison alakulttuureja dadan ja surrealistien käytäntöihin kuten kollaaseihin ja ready made -teoksiin. Samaan tapaan

kuin Lautréaumontin kuuluisassa ajatuksessa “sateenvarjon ja ompelukoneen satunnaisesta kohtaamisesta leikkauspöydällä” myös alakulttuurit yhdistelevät toisilleen etäisiä elementtejä uusien merkitysten luomiseksi. Punk saakin Hebdigeltä keskeisen huomion tällaisen toiminnan edustajana.⁶⁸ Siten alakulttuureissa on siis kyse siitä, miten merkityksiä luodaan. Vastaesimerkkinä punkille toimii 70-luvun teddy boy -kulttuuri Britanniassa, joka varsin nostalgisessa hengessä lämmitteli 50-luvun edeltäjiensä musiikkia, aatemaailmaa ja pukeutumista. Punkit taas lainailivat pukeutumiseensa yksityiskohtia myös teddymuodista, mikä suututti tedejä, koska se tehtiin “väärin”. Punkit poimivat vain osia sieltä täältä, jolloin vaatteita yhdistettiin kilpailevien ryhmittymien asuihin. Tietyn menneen aikakauden pukeutumistyyliä ei pyritty jäljittelemään, saati omaksumaan aikakauteen liitettyä ajattelutapaa. Hebdige uskaltaa jopa ehdottaa, että punkkeja kiinnostoi merkityksen muutos, kun tedit taas olivat kiinnostuneita “objekteista sinänsä”.⁶⁹

Hakaneulan ohella varhaisen punktyylin hämmäntävin yksityiskohta oli varmasti hakaristin käyttö pukeutumisessa, koska punkit eivät todellakaan olleet uusnatseja. Hakaristihihanauhojen ja -paitojen ohella varhaisessa punkissa käsiteltiin muutenkin natsismia sitä suorasanaisesti tuomitsematta, kuten esimerkiksi Sex Pistolsin ohjelmistoon päätyneessä kappaleessa Belsen Was a Gas. Hakaristin liittämistä vaatetukseen on yritetty selittää tutkijoiden toimesta monin tavoin. Hebdige esittää hakaristin heijastaneen “no future” -ajatusta: rappeutuneella natsi-Saksallakaan ei ollut tulevaisuutta. Brittiläisessä kontekstissa hakaristillä olisi ollut myös yleisemmin vihollista tarkoittava merkitys. Lisäksi rockkulttuurissa oli jo hieman aiemmin hyödynnetty saman tyyppistä, tosin lähinnä Weimarin Saksaan liittyvää kuvastoa David Bowien ja Lou Reedin toimesta.⁷⁰ Lisäksi 70-luvulla myös brittien omien natsien historia nostettiin päivänvaloon, mikä osaltaan toi natsismin takaisin julkisuuteen ja jopa palautti brittinatsien maineen. Idea hakaristin liittamisestä vaatetukseen tuli kuitenkin todennäköisesti McLarenin kautta amerikkalaisilta esipunkkyhteiltä.⁷¹ Koska hakaristiä ei käytetty osoittamaan kantajiensa poliittisia mielipiteitä, yksinkertaisin selitys on tietenkin shokeeraaminen. Hebdige olettaa tämän kuitenkin tapahtuneen merkin merkityksen tyhjentämisen kautta: hakaristiä voi tällöin käyttää eräänlaiseen harhautukseen.⁷² Esimerkiksi McLaren halusi kyllä liittää kauppaamiinsa hakaristipaitoihin epämääräisiä älyllistettyjä merkityksiä, kuten historian painolastista vapautumista tai johtajiin viittaamista. Silti esimerkiksi Siouxsie & The Bansheesin laulaja Siouxsie toteaa Savagelle kyseessä olleen lähinnä omien vanhempien ja sotamuistoihinsa juuttuneiden ihmisten ärsyttäminen. Toisaalta hakaristimuodin ihmettelijöitäkin punkpiireissä kyllä riitti, ja loppujen lopuksi hakaristiä käytettiin melko vähän aikaa: hakaristin ironia ei kestänyt pitkään ympäristössä, jossa

äärioikeiston nousu oli tosiasia. Savagen mukaan hakaristin käytön merkitys banalisoitui lopullisesti punkin saavutettua laajempaa suosiota, jolloin ironia kävi mahdottomaksi.⁷³

Birminghamilaisten bricolage-oletus ja siihen perustuva tyylin tulkinta on kohdannut runsaasti kritiikkiä. Bricolage-tapahtuma eli jonkin esineen tai asian varustaminen uudella merkityksellä ei ehkä olekaan niin erikoista, sankarillista ja kapinallista kuin haluttaisiin antaa ymmärtää. Ensiksikin se maailma, jossa nämä merkitysten muuntelut tapahtuvat, näyttäytyy birminghamilaisille varsin epädynaamisena: muodilla ja sen osilla olisi siten valmiit ja vakiintuneet merkitykset. Kuten edelliset esimerkit hyvin osoittavat, muoti nähdään eräänlaisena vallitsevana kielenä, jonka merkitykset ovat kiteytyneitä. Tällainen näkökulma näkee kielenkäytön pelkkänä koodauksena ja uudelleenkodeauksena, ja jättää huomiotta tavallisen arjen merkityksenannon, koska se keskittyy kielen, eli tässä tapauksessa muodin lähtökohtamerkityksiin. Siten uusien merkitysten antaminen nähdään myös erikoisena ja sankarillisena toimintana, johon pystyvät vain alakulttuurin jäsenet.⁷⁴ Koska bricolage-tyyppistä toimintaa harrastavat varmaankin kaikki ihmiset esimerkiksi vitsien ja pilailun muodossa, uusien merkitysten antaminen asioille ei sinänsä ole nuorisokulttuureja nimenomaisesti luonnehtiva tai erotteleva seikka. Lähteenmaa huomauttaa kuitenkin, että tämä ei kuitenkaan johda siihen, etteikö uusien merkitysten antamisessa voisi olla eroja. Esimerkiksi juuri hakaneulojen laittaminen poskeen 70-luvun punkkien tapaan - jolloin ompelutarvike joutuu aivan poikkeavaan yhteyteen - näyttäytyy edelleen tavanomaista vitsailua shokeeraavampana uudelleenkodeauksena.⁷⁵ Tietysti voidaan myös kysyä, missä määrin juuri hakaneulalla on merkitystä tässä shokissa, kun keskeinen kauhistuksen aiheuttaja lienee kuitenkin oman kehon vahingoittaminen.

Bricolageen verrattava merkitysten muuttaminen kontekstia vaihtamalla on ollut keskeisiä tehokeinoja modernissa taitessa, ja tämän myös Hebdige ymmärsi. Modernin taiteen yksi puoli on tietysti myös luovan neron korostaminen. Jopa niissäkin tapauksissa, kun yksilöllinen luovuus taiteen palveluksessa on kyseenalaistettu, kyseenalaistajasta on saatettu tehdä nero. Yksi ilmeinen esimerkki on dadaisti Marcel Duchamp, jonka ready-made -työt on monien muiden antitaiteellisten eleiden ohella hyväksytty älykkäiksi kommentteiksi taideinstituutiota kohtaan.

3.3 Homologia

Yksittäisten alakulttuurien, tässä tapauksessa punkin harrastamat merkitysten muuntelut ovat Hebdigen ja yleensä birminghamilaisten mukaan yhteensopivia, jolloin

tavalla tai toisella niistä muodostuu kokonaisuus: tätä kutsutaan tyylin homologiaksi (käsite on jälleen omittu Lévi-Straussilta ja muokattu tarkoitukseen sopivaksi). Alakulttuureja ei siten nähdä sekavina erilaisten ilmiöiden yhteenhaalimisina, vaan yhteensopivista osista muodostuvina orgaanisina kokonaisuuksina. Juuri osien yhteensopivuus on se piirre, jonka kautta alakulttuurin jäsenet hahmottavat maailman.⁷⁶ Birminghamilaisten käyttämässä mielessä homologiaa voi lähestyä kahdessa eri mielessä. Toisaalta voidaan korostaa alakulttuurin tyylielementtien kokonaisuutta, toisaalta alakulttuurin maailman- ja omakuvan eli eetoksen ja tyylin välistä yhteyttä, Hebdigellä ensin mainittu painotus korostuu.⁷⁷ Hebdigen mukaan punktyylin homologiaa onkin edeltäneitä alakulttuureita vaikeampaa hahmottaa, sillä sen kokonaisuus muodostuu elementtien yhteensopimattomuuden kautta.⁷⁸ Punk merkitsisi siis kaaosta kaikilla tasoilla, mutta koska tyyli oli läpikotaisin järjestäytynyt, tästä syntyisi merkityksellinen kokonaisuus.⁷⁹ Ideana onkin duchampilaiseen tapaan hyödyntää sitä, mitä ympäristöstä löytyy, mutta korostaen samalla näillä objektien uudelleensijoituksilla eroa “luonnolliseen” ympäristöön.⁸⁰

Hebdige käsittelee myös sitä maailmankuvaa, johon punktyyli voisi perustua. Hebdigelle punk on taustaltaan työväenluokkainen alakulttuuri, vaikka sen luokkatausta ei määritykään selkeästi: punkkiin vaikuttaneista tekijöistä löytyy taidetta New Yorkista (tämä nähdään epäproletaarisena), ja onhan punkkia sitä paitsi helppo vertailla taideliikkeisiin. Ero aiempiin työväenluokan alakulttuureihin löytyy kuitenkin juuri merkityksen luomisen käytännöstä, tavasta esittää omaa proletaarisuutta. Hebdigen mukaan työväenluokkaisuus muuttui punktyyllissä abstraktioksi, etenkin kun se yhdistyi sadomasokismiin, toiseen poikkeavuuden muotoon (teoreettisen taustansa mukaanhan Hebdigen tulee pitää työväenluokkaisuutta poikkeavuutena hegemonisesta valtakulttuurista). Siten punk eriytyi emokulttuuristaan ja asettui tarkoituksella ulkopuoliseksi. “Maagisen ratkaisuyrityksen” ei siis punkin kohdalla oleteta toimivan, koska punk ei pyrkinyt ratkaisuihin, vaan esittämään ja dramatisoimaan itse ristiriitaa.⁸¹ Tällä Hebdige tarkoittaa bondagevaatteiden ja revittyjen paitojen kuvanneen proletaarisuutta dramatisoivassa ja parodisessa mielessä, ilman pyrkimystä esimerkiksi skinheadien “työväenluokkaiseen ylpeyteen”.

3.4 Punk ja rockkulttuuri

Punk ei suosionsa huipullakaan ollut täysin yhtenäinen ilmiö, silti punkin on usein nähty 80-luvulle tultaessa jatkuneen vain uuden aallon rockmusiikissa, vaikka punk jatkoi olemassaoloaan myös pienempien ryhmien aktiviteettina. Esimerkiksi Home on nähnyt punkin suosion johtaneen jo vuonna 1978 tilanteeseen, jossa punkyleisö olisi

menettänyt kiinnostustaan rocktähtien asemaan nousseita ensimmäisiä punkyhtyeitä kohtaan ja jakaantunut pienempiin erillisiin ryhmiin uusien suosikkiyhtyeidensä perusteella. Musiikkimaun lisäksi tämä hajoaminen olisi koskenut myös ryhmien (poliittisia) asenteita ja pukeutumista, jolloin eklektinen punkpukeutuminen alkoi muuttua stereotyyppisemmäksi, pienempien ryhmien keskeiseksi.⁸² Suomalaisessa tutkimuksessa asiaa on käsitelty laajemmin Stig Söderholmin lyhyehkössä punktutkimuksessa vuodelta 1987⁸³, joka joistakin yksinkertaistuksistaan huolimatta hahmottaa paikoin osuvastikin 80-luvun punkkia. Teoreettiselta taustaltaan tutkimus heijastelee Hebdigeä ja kumppaneita, tosin birminghamilaisten monista teorioista koottua lähestymistapaa on Söderholmin toimesta rajusti yksinkertaistettu. Myös Söderholm pohjaa ajatukseen “yleisestä” nuorisokulttuurista, josta erottuvat “eriytyneet” nuorisokulttuurit. Yksinkertaistuksista huolimatta Söderholmin ansiona voi pitää 80-luvun punkkulttuurin kuvailua, sekä punkin eri piirteiden ja ristiriitaisuuksien tunnistamista. Söderholmin tutkimus puolustaa paikkaansa tässä työssä mielestäni juuri siksi, että siinä on vaivauduttu käsittelemään myös 80-luvun punkin eri puolia, vaikkakin birminghamilaisten tapaan merkityksiä liioitellen. Toisaalta Söderholm ei näe juuri mitään arvoa sille vaikutukselle, joka punkilla oli rockkulttuuriin yleensä, vaan näkee sen vain markkinoiden sulauttamisyriksenä.

Söderholmilla on esimerkiksi Hebdigeen verrattuna ajallisesti jo huomattavasti laajempi aineisto käytettävänä, joten punkkulttuurin ajallisia muutoksiakin on mahdollista havaita. Söderholm tutkii punkkia rockkulttuurin näkökulmasta ja keskeisinä käsitteinä ovat integraatio ja disintegraatio suhteessa “valtavirran” musiikkiteollisuuteen. Kuten niin monet muutkin, Söderholm näkee punkin musiikkina kaupallistuneen ja muuttuneen osaksi suurta ja kaupallista levytuotantoa noin vuodesta 1979 alkaen. Koska Söderholmille punkilla on merkitystä sosiaalisena ja kapinallisena liikkeenä, punkin myöhempää ja musiikillisesti laajempaa versiota eli uutta aaltoa on hänen mukaansa siistitty jotta se saataisiin helpommin kaupaksi. Punkin yhteiskunnan vastaisuus on tällöin siivottu pois, ja levy-yhtiöt ovat onnistuneet kääntämään itseään kohti suunnatun protestin voitokseen. Yhtäältä tästä kehityksestä syntyi epäpoliittinen postpunk-linja, jonka Söderholm näkee musiikillisessa kehittyneisyydessään olevan jopa jossain määrin punkin ensimmäisen aallon epäprofessionaalien ihanteiden vastaista. Toisaalta 80-luvun alussa syntyi myös “uutta protestia”. Yleisesti hardcorepunkiksi kutsuttu ilmiö teki punkista uudelleen pienten levy-yhtiöiden musiikkia. Nimensä mukaisesti se karsi 70-luvun punkmusiikista kaiken epäolennaisen pois, jolloin jäljelle jäi pelkistetty “kova ydin”. Lisäksi hardcore vaikutti myös pukeutumisen yhdenmukaistumiseen. Punkpukeutumisen standardiksi muodostuikin niiteillä ja teksteillä varustettu nahkatakki, mähkänkengät,

mahdollisesti irokeesikampaus.⁸⁴ Vaikka hardcorepunk eroaakin 70-luvun punkista, sisältää se paljon aineksia siitä. Hardcorepunkkien “univormu” oli esitelty pääpiirteissään jo 70-luvulla esimerkiksi Sex Pistolsin basistina toimineen Sid Viciousin yllä, tosin 70-luvulla kyseinen vaatekokonaisuus oli kuitenkin vain yksi osa punkpukeutumisen laajempaa tyyliä.

80-luvun ensimmäinen puolisko olisi ollut Söderholmin mukaan hardcoren kukoistuskauti eriytyneenä - tai jopa eristäytyneenä - musiikillisena lohkona. On kuitenkin selvä, että nyky maailmassa juuri mikään kulttuuri-ilmio ei voi pysyä muuttumattomana kokonaisuutena, eikä toisaalta eristäytyä siinä määrin, että se jäisi jonkin pienen ja vihiytyneen “kultin” yksityisomaisuudeksi. Itse asiassa jo näinä 80-luvun alun kukoistuksen vuosina hardcoren ja toisen rockmusiikin alalajin, heavyrockin välille syntyi kahtalainen vaikutussuhde: kumpikin otti vaikutteita toiselta. Tämä suhde ei rajoittunut pelkästään musiikkiin, vaan myös punkpukeutumiseen, joka tässä vaiheessa alkoi muuttua Söderholmin mukaan “arkisemmaksi”.⁸⁵ Vuoteen 1987 mennessä punkin tilanne näytti juuri tällaiselta: laajana muotina se oli ohi, ja sen vaikutteet musiikissa ja musiikkiteollisuudessa (esimerkiksi uusi aalto ja riippumattomien levy-yhtiöiden verkosto) olivat muuttuneet vakiintuneiksi ilmiöiksi. Mainittua taustaa vasten punkin silloin viimeisin sukupolvi eli hardcorepunk näyttäytyi tätä kehitystä vastustavana ja punkin “alakulttuuri-ideaaleja” ylläpitävänä. Söderholmin näkökulmasta hardcore edustaa disintegraatiota suhteessa musiikkiteollisuuteen, ja suhde heavyrockiin “uutta integraatiota”. 90-luvun tilanteen valossa näyttäisi siltä, että kyseessä ei ole mikään tavaton asia, vaan normaalia kulttuurin aaltoliikettä, josta syntyi uutta vanhan samalla säilyessä. 80-luvun (suomalainen) punkkulttuuri kylläkin näyttäytyy melko homogeenisenä ryhmänä nykypäivän näkökulmasta, ja monet punkkiin ja punkkina olemiseen liitetyt käsitykset juontavat juurensa tältä ajalta. 90-luvun punkkulttuuria ei ehkä enää pysty määrittelemään samalla tavoin esimerkiksi tyyliperustaisena tai tiettyyn musiikkiin tai ajatusmaailmaan perustuvana ryhmänä, toisaalta tietyn ryhmänimikkeen alle niputautuminenkaan ei ole enää kovin suosittua. Esimerkiksi Olli-Pekka Salo on tehnyt kyselyaineistoon pohjautuvan tutkielman 90-luvun suomalaisesta punkkulttuurista. Sen mukaan useat vastaajat aloittivat kirjeensä kommentilla “en minä nyt oikeastaan ole kovinkaan punk”, millä tarkoitettiin oman pukeutumisen tai musiikkimaun poikkeavan siitä yleisestä kuvasta, mikä punkista on muodostunut. Punkkulttuuri määrittelee itseään myös siitä aiemmin muodostetun kuvan mukaan, tässä tapauksessa tuo kuva on jotain sellaista kuin “80-luvun niittitakit”.⁸⁶

Punkin retoriikkaan on yleensä kuulunut jonkinlainen massakulttuurin vastustaminen (vaikka sitten sen omin keinoin), ja Söderholm on selvästi nielaissut tämän ajatuksen sellaisenaan. Söderholmin mukaan ”yleinen” nuorisokulttuuri on nuorison kulutusta ohjailevaa kulttuuriteollisuutta, jonka tuotteet ideoidaan ja valmistetaan muualla kuin nuorison keskuudessa, sille nuoret ovat vain kuluttajia ja se yhdenmukaistaa nuorisoa ulkonaisesti, sen tarjoama musiikki on hittimusiikkia, jota pönkitetään tähtikultin avulla.⁸⁷ Söderholm vaikuttaa pitävän kulttuuriteollisuutta keskusjohtoisena systeeminä, ja ainoastaan ”eriytyneet” nuorisokulttuurit voivat murtaa tämän systeemin. Yhtenäisiä intressejä omaava kulttuuriteollisuus on kuitenkin puhdasta fiktiota, ja Jim Collinsin mukaan näyttää päinvastoin siltä, että kulttuuriteollisuuden kasvaessa myös tietynlainen eriytyminen lisääntyy. Postmodernia kulttuuria luonnehtiikin keskusjohtoisen monoliitin sijasta paremmin struktuurien moninaisuus jokaisen väittäessä pystyvänsä hoitamaan sosiaalisten muotojen tärkeimmät toiminnot.⁸⁸

Ajallisen jaottelun lisäksi Söderholm tekee myös toisenlaisen, punkin erilaisia variaatioita ja ääripäitä (80-luvulla) kuvailevan jaon, joka jakaantuu neljään lohkoon, joita ovat peruspunk, mannekiinipunk, anarkistipunk ja hardcorepunk. Mitään täydellisiä erotteluja ja rajanvetoja näiden suhteen ei voi tehdä, vaan ne ovat osittain myös päällekkäisiä.⁸⁹ Söderholm kerääkin punkin koko ideavaraston 70-luvulta lähtien peruspunk-kategorian alle. Punkin ristiriitaisuudet, vastakkaisuudet ja erisuuntaiset trendit, siis muut mainitut lohkot sisältyvät tähän kokonaisuuteen. Vastakohtana päämääräsuuntautuneelle ideologiselle toiminnalle Söderholm kuvaa punkin aatemaailmaa anti-ideologiaksi, joka perustuu ärsyttämiseen ja harhauttamiseen. Ärsyttämällä tarkoitetaan yhteiskunnan instituutioiden vastustamista ja halveksimista. Näitä instituutioita ovat autoritaarisiksi mielletävät poliisi, kirkko, hallinto, armeija jne. Harhauttamisella Söderholm viittaa Hebdigeen: sillä tarkoitetaan esimerkiksi erilaisten symbolien käyttöä sitoutumatta niiden edustamaan aatteeseen, kuten varhaisen punkin käyttämän hakaristin tapauksessa. Myös hakaneulan käytön Söderholm näkee harhautamisstrategiana, ilmeisesti siksi, että vaatteissa tai poskessa se näyttäytyisi kovin ”epäfunktionaalisenä”.⁹⁰

Vaikuttaakin siltä, että Hebdigen monimutkaisempi semioottis-marxilainen analyysi on Söderholmin käsittelyssä ohentunut. Myös Söderholmille on kuitenkin tärkeää korostaa punkin kapinallista puolta, niinpä pelkästään näyttävään pukeutumiseen keskittynyt mannekiinipunk-ilmio jää vähimmälle käsittelylle. Söderholm toteaa sen etäännyneen kaikista punkin lohkoista ”alkuperäisen punkliikkeen” ideoista. Mannekiinipunkkari haluaa näkyä ja herättää huomiota, mutta ei kuitenkaan irtautua yhteiskunnasta ”edes symbolisesti”.⁹¹ Tämä vaikuttaa mielenkiintoiselta, kun otetaan

huomioon Hebdigen lähtökohta: hegemonian uhkaaminen nimenomaan symbolisesti, esimerkiksi vaatetuksen kautta.

Punkin älyllisempää ja poliittiseen anarkismiin sitoutunutta puolta Söderholm kuvaa anarkistipunk-kategorian avulla. Kaaos ja anarkia liitetään usein punkkiin, mutta anarkismi on anarkistipunkin tapauksessa enemmän tietoista poliittista ideologiaa ja toimintaa. Ero muihin punkin lohkoihin ei ole kovin tarkkarajainen, ja Söderholm hahmottaa sitä musiikin ja sillä viestimisen kautta. Vaikka musiikillisesti eroja hardcorepunk-kategoriaan voisi olla vaikea löytää, ero löytyy siitä poliittisesta mallista, jota viestitään sanoitusten ja visuaalisten keinojen kautta (useimmiten hardcorea käytetään melko laajasti musiikkia kuvailevana terminä riippumatta sanoitusten painotuksista). Myös Söderholm tuo esiin ideologian tasolla käsityksen punkista työväenluokkaisena kapinana: anarkistipunk olisi punkin lohkoista lähimpänä työväenluokan ideologioita ja toimintamalleja. Monet punkyhtyeet ovat kyllä esittäneet selkeästi anarkismiin sitoutunutta ideologiaa sanoituksissaan, tosin Söderholm käsittää anarkismin melko laajasti: esimerkiksi selkeät eläinsuojelu- tai sodanvastaisuusteemat vaikuttavat riittävältä tähän kategoriaan pääsemiseksi.⁹² Keskeistä Söderholmin anarkistipunk-mallissa on kuitenkin toiminnan tietoisuus ja tavoitteellisuus. Kapinointi ei jäisi siten pelkästään sille tasolle, joka esitettiin Sex Pistolsin *Anarchy In The UK* -kappaleessa: “en tiedä mitä haluan, mutta tiedän, miten saan sen”.

Toisin on hardcorepunkin kohdalla (hardcoren Söderholm katsoo sopivan paitsi musiikin, myös tietynlaisen maailmankuvan kuvaukseen). Raja anarkistipunkin ja hardcorepunkin välillä ei ole välttämättä kovin selkeä, mutta sen voisi hahmottaa intentionaalisuuden kautta. Söderholmin mukaan hardcore ei ole päämäärään sidottua toimintaa, vaan “spontaania performanssia”. Hardcore edustaisikin punkin eri lohkoista kaikkein nihilistisintä suuntausta, jolloin vakiintuneiden uskonnollisten ja poliittisten ideologioiden hylkääminen johtaisi hardcoren “ilveilykulttuuriin”. Hardcorepunkkarikin toki vastustaa valtiota ja yhteiskunnan instituutioita ja organisaatioita, mutta pelkistyneemmin, ilman yhtenäistä ideologiaa. Siten anarkismiin sitoutumisen sijasta hardcore haluaa itse olla anarkiaa ja kaaosta.⁹³ Söderholm ottaa esimerkiksi hardcorekonsertin, jossa ennako-ohjelman noudattamisen sijaan koko tapahtuma voi yhtä hyvin hajota epäjärjestykseksi ilman että sitä pidettäisiin katastrofina. Tämä epäjärjestys taas paljastaa hardcoren struktuurin, joka on siis antistruktuuri.⁹⁴ Tämä näkemys lienee Hebdigen vaikutusta: Hebdigehän katsoi punkin homologian olevan kaaosta kaikilla tasoilla.

Ongelmallista tällaisissa homologiaoletuksissa on tietenkin se, kuinka suhteuttaa eetos

ja tyyli toisiinsa. Birminghamilaisessa ajattelussa korostuu humanistiselle tutkimukselle yleensä vieras kausaalinen ajattelu: ryhmällä olisi tällöin tietynlainen eetos, ja se omaksuisi tai omisi tiettyjä asioita omakseen, koska nämä sopisivat tähän eetokseen. Marxilainen näkemys yhteiskunnan perus- ja päällysrakenteesta tietenkin voi oikeuttaa tämän ratkaisun kysymykseen “kumpi luo kumman”, mutta itse kysymys vaikuttaisi olevan väärin asetettu. Humanistisessa kulttuurintutkimuksessa tämä suhde nähdään ennemminkin vastavuoroisena ja limittyvänä, jolloin kumpikin vaikuttaa toiseen jatkuvasti.⁹⁵ Esimerkiksi Lawrence Grossberg on käsitellyt tätä kysymystä rockfaniuden näkökulmasta. Faneilla Grossberg ei tarkoita perinteisesti ajateltuja massakulttuurin sokaisemia kuluttajia, mutta ei myöskään alakulttuuriteorioiden korostamia kuluttajasta erottautuvaa elitististä ja aktiivista pienryhmää. Grossberg näkee faniuden laajana ilmiönä, joka hahmottuu muotojen ja yleisön välisen suhteen kautta, jolloin niin yleisö kuin tekstikään eivät nouse määräävään asemaan: vaikka yleisö olisikin aktiivinen, sen ei silti tarvitse ymmärtää tekstejä täydellisesti. Yleisön ja tekstin suhde tuotetaan jatkuvasti uudelleen niiden sijoittuessa erilaisiin konteksteihin, jolloin yleisöjen ja tekstien vaikutukset ja identiteetti muotoutuvat uudelleen. Kulttuuristen kontekstien jatkuva uudelleenrakenteistuminen tekee mahdolliseksi kuluttaa, tulkita ja käyttää tekstejä tietyillä tavoilla. Yleisö puolestaan on aina keskellä tätä uudelleenrakenteistumista.⁹⁶ Myös tiedotusvälineet toimivat yhtenä tekijänä tässä prosessissa. Hebdigekin ehti näkemään punkissa ajallisuutta: “ensimmäiset” punkit, ja ne, joille ilmiö tuli tutuksi median kautta. Tälle punkin ihka ensimmäiselle sukupolvelle punktyylillä olisi Hebdigen mukaan ollut erilainen, itse asiassa syvällisempi merkitys kuin heidän seuraajilleen; tämä ilmiö tietysti näkyy myös muiden nuorisoryhmien kohdalla.⁹⁷ Mikä sitten lienee tarpeeksi syvällinen eetoksen taso: ainakin Britannian ulkopuolelle punk levisi pitkälti tiedotusvälineiden kautta ilmiönä, jossa keskeistä oli hakaneulojen laittaminen poskeen ja kiroilu.⁹⁸

Sekä Hebdige että Söderholm käsittelevät melko lyhyesti punkin graafista tyyliä, lähinnä lehtiä ja levynkansia, ja kumpikin näkee tämänkin tyylin pitkälti homologian käsitteen kautta. Hebdige ei edes täysin erottele fanzinen ulkoasua sisällön toimittamisesta, useinhan fanzinet ovatkin yhden henkilön luomuksia. Fanzinen tuottaminen nopeasti, halvalla ja saatavilla olevista materiaaleista vertautuu muihin vastaavalla tavalla tuotettuihin punktuotteisiin: musiikkiin ja vaatteisiin. Siten Hebdige huomioi musiikin tekemiseen vertautuvan fanzinetuotannon spontaanin nopeuden, jota korjausten ja kirjoitusvirheiden jättäminen valmiiseen lehteen kuvaa. Paitsi että fanzineissa itsessään manifestoitui punkin tee-se-itse-eetos, ne myös julkaisivat “manifesteja”, kuten kuuluisa kolmea kitaran sointua kuvaava taulukko varustettuna tekstillä “tässä kolme sointua, nyt perusta bändi”⁹⁹. Varsinainen graafinen tyyli on

Hebdingelle homologinen osa punkin “maanalaisista ja anarkistista” tyyliä.¹⁰⁰ Siksi onkin erikoista, että vaikka punktyyli pukeutumisessa Hebdingen mukaan perustui erilaisiin yhteenliitettyihin lainauksiin, niin painetulla pinnalla ne eivät vaikuta kovin merkityksellisiltä.

Söderholmille puolestaan hardcorelehtien ja -levyjen graafinen tyyli näyttäytyy hardcoren kaoottisen antistruktuurin yhtenä ilmentymänä. Tässä tapauksessa homologia on enemmänkin eetoksen (“halu olla anarkiaa ja kaaosta”) ja tyylin välillä, kuin tyylin eri osasten välillä. Samaan henkeen Söderholm käsittelee myös laajemmin anarkistisesti suuntautuneen Conflict-yhtyeen levykantta, jossa taas ilmenee anarkistipunkin halu intentionaaliseen toimintaan: sen graafisen ilmeen tarkoituksena on Söderholmin mukaan esittää oma asenne, spesifioida toiminnan päämäärä ja varmistaa sanoman välittyminen.¹⁰¹ Melkoinen ero siis hardcoren kaoottisuuteen: kaksi erityyppistä eetosta tuottaisi myös kaksi erilaista tyyliä.

3.5 Merkityksen oikeuttaminen

Kuten edelläkin on jo todettu, bricolage- ja homologiaoletuksiin perustuva tyylin tulkinta on johtanut melko suoraviivaisiin ja toisaalta monimutkaisiin selityksiin tyylin merkityksistä. Hebdingen oletama kapinointi hegemoniaa vastaan ei ehkä ole aivan niin selkeä osa vaikkapa punkpukeutumista. Koska esimerkiksi muodin oletetaan sisältävän vakiintuneita merkityksiä, on tietenkin helppo lähteä siitä, että pukeutuminen tai jokin muu alakulttuurin tyyliin kuuluva toimi kuten lehden layout sisältäisi aina jonkin tietyn ja luettavissa olevan viestin. Tämä viesti on yllättävän helppo löytää, ja puhua sitten “oikeasta” merkityksestä. Taustalla tällaisessa tulkinnassa on tietenkin oletus eetoksen ja tyylin kausaalisuhteesta, jolloin tyylin perusteella voidaan helposti tulkita sen “takana” oleva eetos ja jopa eetoksen syntyminen.¹⁰² Kun kysymyksenä on, kuka oikeuttaa merkityksen, vastaukseksi tulee tutkija, ja toissijaiseksi sen sijaan jää se, mitä mieltä “eksoottisen” alakulttuurin edustajat itse ajattelevat tästä merkitysanalyysistä. Flinck ja Minkkinen irvivätkin juuri Söderholmin tapaa kuvata punktanssien ilmaisevan “symbolisesti yhteiskunnan toimintojen ja suhteiden esineellistymistä ja kaavoittuneisuutta”¹⁰³. Vastauksena tähän tulkintaterrorismin ongelmaan Flinck ja Minkkinen tarjoavat lähtökohdaksi poststrukturalistista näkemystä ja viittaavat Jean Baudrillardin käsityksiin muodista. Baudrillardin mukaan muoti ei “merkitse” mitään, vaan sen merkit ovat suhteellisia. Muodin vastarinta ei sisällä mitään ideologiaa tai päämäärää, joten se voidaan suunnata kaikkia käskyjä vastaan. Koska muodilla ei ole mitään referenssijärjestelmää, jolle se voitaisiin alistaa, sitä ei voida myöskään kumota, vaan muodista kieltäytyminenkin muuttuu muodiksi.¹⁰⁴

Vastaavanlaisia ajatuksia esitti jo Georg Simmel 1900-luvun alkupuolella omalla muodin filosofiallaan. Simmelille muoti oli täysin abstrakti asia, jonka ainoa motivaatio on tyyppillis-sosiaalinen. Muodissa vallitsee tällöin edellä mainittu kaksijakoinen pyrkimys toisaalta sulautua ryhmään, toisaalta kohota siitä esiin.¹⁰⁵ Simmelin mukaan muoti liikkui ylemmistä luokista alempiin, sillä muodin sisällöttömyys mahdollisti alemmille luokille yritykset sosiaaliseen nousuun ulkokohtaisen jäljittelyn myötä. Jäljittelyn myötä ylemmät luokat taas hylkäävät tyyliinsä, ja alkavat etsiä uutta. Tämä muodin peli koskee kaikkia ihmisiä, sillä muodin kieltäminen on samalla sen tunnustamista. Voikin muodostua ryhmiä, joilla toinen muotiin kuuluvista piirteistä eli yksilöllinen huomionherättäminen nousee tärkeämmäksi: nämä ryhmät pukeutuvat tarkoituksellisen epämuodikkaasti. Samalla tällainen ryhmä kuitenkin saa toiminnalleen vahvistusta samanmielisten ryhmästä. Tällainen erottautumaan pyrkivä ryhmä ei tietenkään pääse muodin ulkopuolelle, vaan sen toiminta on myös muotia.¹⁰⁶

Flinck ja Minkkisen tekevät tästä oman yhteenvetonsa osakulttuurien tyylistä: suhteellisten merkitysten merkitys olisi tällöin siinä, kuinka ne toisaalta yhdistävät ryhmää, toisaalta erottavat sen “muista”. Tällöin tyyli on aina tilannekohtaista ja usein lyhytaikaista leikkiä, joka livahtaa helposti analyysien otteesta, sillä muodin merkkien suhteellisuus mahdollistaa niiden käyttämisen myös tutkijoiden tulkintoja vastaan. Vaikka pukeutuminen olisi yhdistävä yhteinen kieli, ei tämä kieli ole kovin selkeää. Sama pätee tyylin antamaan kapinallisuuden statukseen, jonka “todellisuudella” ei ole merkitystä, vaan sen toimivuudella.¹⁰⁷

Lawrence Grossberg on halunnut välttää alakulttuurien nostamista erityisasemaan, ja on lähestynyt rockkulttuuria mieluummin faniuden näkökulmasta. Fanius onkin tasa-arvoisempi käsite, ja Grossberg tunnustaa itsekin olevansa fani. Grossbergin mukaan rockista välittäminen on osaltaan erontekoa, jolloin fani itse luo eron muihin ja muuhun. Rockin eron taas määrittelee se seikka, että sillä on väliä. Tämä kehämäinen suhde rakentuu panostuksen ja ylijäämän kautta, jolloin lähtökohtana on populaarikulttuurin affektiivinen luonne. Affektin merkitys on sen voimassa tehdä ero, ei sen sisällössä, ja affekti luo myös uusia tapoja, joiden kautta eroista tulee tärkeitä: tähän perustuu se, että identiteetin ilmaisijana toiset erot ovat tärkeämpiä kuin toiset. Affekti ei kuitenkaan koskaan yksin määrittele sitä, miksi jollakin on väliä, vaan panostuksen kohteella täytyy olla ylijäämää, mikä syrjäyttää kaiken muun. Rockin kohdalla ylijäämä syntyy siitä, että sillä on väliä: rockin ideologia ja mielihyvä ovatkin aina riippuvaisia sen ylijäämästä. Kun tiettyihin eroihin panostetaan, voidaan kulttuurinen maailma jakaa kahtia meihin ja muihin, kuten fanit tekevät. Kaikki erot toimivat kuitenkin verkostossa, jossa jokainen ero vaikuttaa aina osaltaan toisiin

eroihin, jolloin identiteetti on mahdollista määritellä aina uudelleen erojen tärkeysjärjestyksen mukaan. Siten joillekin ihmisille rockfanina oleminen ainoastaan värittää sosiaalista identiteettiä, kun toisilla se muodostaa suuren osan identiteetistä, kuten juuri alakulttuurien kohdalla ajatellaan käyvän. Tästä sitoutumisen asteesta huolimatta faniudessa on keskeistä, että fanin panostus mahdollistaa muita panostuksia. Fanius eroaakin pelkästä kuluttamisesta siinä, että energian panostaminen tiettyihin käytäntöihin tuo aina lisää toimintakykyä.¹⁰⁸

Michel Maffesoli on katsonut koko nykyisen elämäntyyliimme, ei pelkästään populaarikulttuurin alueen perustuvan tunteeseen ja esteettisyyteen ja erityisesti hän on korostanut yhteisöllisyyden merkitystä. Maffesoli näkee kuvan ja objektin (joka on yksi kuvan muodoista) keskeisenä merkityksenä niiden kyvyn yhdistää ihminen ympäröivään maailmaan ja toisiin ihmisiin. Kuvaa ja objektia voidaan siten verrata primitiivisten heimojen toteemiin, joka vastaavasti liitti heimon yhteen. Nykyaikainen yhteisyys perustuu samoin kulttuurissa vaikuttavaan joukkoon kuvia, jotka muodostavat kollektiivisen tajunnan, johon yhteisöllinen elämä kokonaisuudessaan sekä erilaiset “nykyaikaiset urbaanit heimot” perustuvat.¹⁰⁹ Myös Maffesoli viittaa siihen, kuinka suuria kertomuksia ei enää ole, joten erilaisten heimojen lukumäärä on suuri. Näillä heimoilla tarkoitetaan kaikenlaisia satunnaisia ja valinnanvaraisia kulutus-, harrastus- tai elämäntapayhteisöjä, jotka ovat luonteeltaan varsin hajanaisia. Usein kuulutaan myös useisiin yhteisöihin, ja niitä vaihdellaan, mikäli niin halutaan: näkemys poikkeaa siis radikaalisti birminghamilaisten käsityksestä, jonka mukaan mystiset alakulttuurit ovat paitsi yhteiskuntaluokan determinoimia, myös sen uusintamista. Heimoutuminen on syntynyt maailman uudelleen lumoutumisen myötä, jolloin modernismin rationalistiset kaiken kattavat utopiat ovat siten korvautuneet pienillä utopioilla ja yhtenäinen ideologia muuttunut pienten ideologioiden kakofoniaksi. Tämä kaaos on kuitenkin yhteensopiva.¹¹⁰ Maffesolin mukaan nimittäin kaikkien erilaisten tyylien ohella myös aikakausilla ja yhteiskunnilla on oma tyyli, ja nykyään onkin kehitymässä uusi esteettinen tyyli, erotuksena modernin taloudellisesta tyylistä. Uuden aikakauden ilmiöitä ovat juuri heimollistuminen, tunteen kulttuuri, elämän estetisoituminen ja arkipäivän valta-asema. Maffesoli näkee tyylin siis kollektiivisen tunteen olennaisena piirteenä ja vertaa sitä taidehistoriassa tapahtuneisiin tyylinmuutoksiin, jotka kuvastavat myös herkkyydenmuutosta. Samalla tavoin siirtymät tyylien välillä eivät ole ehdottomia, ja myös postmoderniin kuuluu tyylien päällekkäisyyttä ja menneisyyden paluuta.¹¹¹ Esimerkiksi juuri birminghamilaisten käsitykset palautuvat aina talouden mekanismeihin, ja siten ne ovat laskettavissa modernin “taloudelliseen tyyliin”, joka yhä elää uuden tyylin kanssa rinnakkaiseloa nykyisen tyyli muutoksen aikana.

Keskeistä tässä uudessa ihanteessa on keskittyminen nykyhetkeen, eikä kaukaiseen tulevaisuuteen, kuten modernin tapana on ollut. Vaikka tämä keskittyminen nykyhetkeen pohjautuu pyrkimykseen tehdä nykyisyydestä mahdollisimman hedonistinen, se on silti luonteeltaan yhteisyyteen perustuvaa, sillä se perustuu yhteisiin tunteisiin. Heimollisuuden käsite tulee modernia edeltävien traditionaalisten yhteisöjen elämäntyylistä, mutta myös modernista yhteiskunnasta löytyy esimerkkejä uuden yhteisöllisyyden tapaisesta, emotionaalista yhteenkuuluvuudesta. Vaikka moderni pyrki oikeuttamaan rationaalisesti esimerkiksi sellaiset asiat kuin luokkatietoisuuden tai kansallistunteen, ne perustuivat myös pitkälti jaettuihin tunteisiin ja intohimoihin. Maffesolin mukaan sosiaalinen elämä onkin kommunikatiivista tyyliä eli “läsnäoloja yhdessä”. Siten ihminen voi olla olemassa vain omaksumalla roolin yhteisyyden muodostamassa ympäristössä, mikä myös sallii elämän monet mahdollisuudet. Yksilön rooli on kuitenkin sattumanvaraisempi ja leikkisempi kuin mitä moderniteetin aikana on totuttu ajattelemaan. Siirtymistä roolista toiseen Maffesoli kutsuu “peräkkäisiksi vilpittömyyksiksi” vastakohtana ajatukselle moraalien tai ideologioiden löystymisestä. Ihmiset voivat antautua täydellisesti vaikkapa romanttiseen tai ideologiseen rooliin, mutta sen saturoituessa taas vaihtaa roolia ja sitoutua yhtä autenttisesti.¹¹² Peräkkäisten vilpittömyyksien ajatus luonnehtii varmasti myös hyvin punkkien sitoutumista asialleen. Vaikka punkissa omaa asemaa on aina myös ironisoitu, punkin retoriikkaan on aina kuulunut myös ajatus tietynlaisesta “tosissaan olemisesta”, mikä ilmenee tietysti kriittisyytenä niitä kohtaan, joiden on katsottu esimerkiksi vain poseeranneen punkvaatteissa.

Maffesolin mukaan kuva on erittäin keskeisessä asemassa uudessa elämäntyyliä: sen tarkoituksena on johtaa pyhään. Sosiaalinen elämä on maailman uudelleen lumoutumisen myötä yhä enemmän luonteeltaan eräänlaista dogmitonta uskonnollisuutta, tosin ei varsinaisia uskontoja, sillä voidaan puhua “analogisista uskonnoista”, kuten urheilusta, konserteista tai kuluttamisesta. Keskeistä näissä on ihmisten liittyminen yhteen, mikä tapahtuu kuvan kautta. Kuva voi olla todellinen kuva tai mielikuva, tärkeintä on sen yhteisyyttä kehittävä luonne.¹¹³ Kuvan haltuunottoa poliittisesta näkökulmasta Maffesoli ei kiellä. Yhteyden luominen initioitujen kesken eli kuvan yhteenliittävä aspekti on kuitenkin tärkein, sillä näkökulmahan ei enää suuntaudu tulevaisuuteen, vaan nykyhetkeen. Selkeästi tämä korostuu esimerkiksi hyväntekeväisyydessä, jossa yhteiset tunteet ovat konkreettisia tuloksia tärkeämpiä.¹¹⁴ Objektien Maffesoli näkee myös henkistyvän kuvaksi, jolloin “maaginen osallistuminen” niihin saa aikaan vieraantumisen itsestä. Kyseessä ei ole mikään kaupallisen esineellistämisen prosessi, vaan itsestä vieraantuminen vie ihmisen eräänlaiseen “esiyksilölliseen todellisuuteen”, jolloin hän voi sulautua toisiin.

Merkittävää tässä on “immanentti transsendenssi”, eli se, kuinka ryhmässä yksilön ylittävä muuttuu konkreettiseksi, mikä muodostaa heimon.¹¹⁵

Erlaisia ryhmittymiä ja yhteisöllisiä ja kommunikatiivisia myyttejä on siis nykyään paljon, ja se tieto riittää Maffesolille. Vaikka kommunikatiivinen tyyli voi olla vailla merkitystä, se ei ole ongelma. Kommunikaation sisältöä tärkeämpää nimittäin on, että kommunikaatioon uskotaan, eli että sillä on merkitystä tarkkailijalleen. Kommunikaation päämääränä voi olla pyrkimys “koskettaa” toista eli olla yhteydessä toiseen, ja nykyään tällainen sisällöltään nollatason kommunikaatio onkin tiedotusvälineiden kautta erittäin voimakasta.¹¹⁶ Maffesolin mukaan moderniteetti on aina nähnyt tyylin merkityksettömänä asiana. Siten on sisällön varjolla unohdettu muoto, vaikka se ilmentää kaikista parhaiten yhdessä olemisen “sisältöä”. Maffesoli viittaakin Simmeliin, joka näki muodin merkityksen sen sisällyksettömyydessä ja sosiaalisuudessa.¹¹⁷ Vaikka myös Baudrillard havaitsi sisällön muuttumisen toissijaiseksi kommunikaation ja kuvien runsaudessa, Maffesoli sanoo tämän suuntaavan kritiikkinsä väärin, koska kommunikaation tarkoituksena voi olla myös suhteen luominen toiseen. Erityisesti tämä korostuu kuvassa, jonka oletetulla viestillä on vähemmän merkitystä kuin emotiolla, jonka se panee jakamaan. Yhteenkokoavan luonteensa vuoksi kuva onkin orgiastinen, koska se suosii kollektiivista tuntemista.¹¹⁸ Maffesolille kuvassa on ainakin yhtä paljon merkitystä kuin Hebdigelle punkin bricolagessa. Hebdige kuitenkin näki bricolagen sisältönä hegemonian uhkaamisen, mutta Maffesoli toteaa, kuinka “heimoviehätykset ja muut pukeutumista, kielenkäyttöä ja elehtimistä koskevat muodit alleviivaavat vain arkipäiväisessä sellaisen elämäntyylin sisällökkyyttä, jolta kukaan ei voi välttyä”¹¹⁹.

4. Taide, modernismi ja avantgarde

Nuorisokulttuuriteorioiden ohella toinen näkökulma lähestyä punkkia käy taiteen ja avantgarden perinteen kautta. Esimerkiksi Hebdige näkee alakulttuurityylit nimenomaisesti kommunikaationa, ei missään tapauksessa taiteena. Koska alakulttuurityylit perustuvat eräänlaiseen kollaasiestetiikkaan, ne eivät siten niinkään pystyisi luomaan uutta, vaan järjestävät asioita uudelleen olemassaolevien koodien mukaan: siten nämä uudelleenjärjestelyt ovat merkitysten luomista.

Uudelleenjärjestelyt eivät myöskään pysty koskaan ylittämään niitä “riistäviä olosuhteita”, missä uudelleen järjestellyt hyödykkeet on tuotettu.¹²⁰ Ensiksi on tietysti huomattava ajatus kollaasiestetiikan “heikkoudesta” sekä “olemassaolevista koodeista”, joihin uudelleenjärjestely perustuu. Taustalla on Hebdigen eksplisiittisesti ilmaistu

melko köyhä taidenäkemys, joka perustuu ajatukseen “puhtaasta” taiteellisesta luomisesta ja taideteoksista ajattomina, kontekstista riippumattomina mestariteoksina. Esimerkiksi Arthur C. Danto on esittänyt, kuinka taiteen ja retoriikan sekä metaforan välillä vallitsee tietynlainen analogia. Samaan tapaan kuin metaforat taideteokset eivät niinkään esitä jotain tiettyä aihetta, vaan esittämisen keinojen ominaisuudet ovat keskeisiä teosten ymmärtämiseksi.¹²¹ Metaforinen ilmaisu myös vastustaa käännoä samanmerkityksellisellä kirjaimellisella ilmaisulla: Romeo sanoo Julian olevan aurinko, mutta olisi outoa sanoa Julian olevan kuuma kaasukappale aurinkokunnan keskustassa. Metaforiset ilmaukset eivät siis viittaa samaan asiaan kuin kirjaimellisessa kontekstissa, vaan viittaavat ennemminkin esityksen muotoon.¹²² Kollaasiestetiikka on siis punkin ilmaisukeino, eikä sen ideoita voi ilmaista toisin tavoin. Hebdigellehän punkin yhdistelyt ja rinnastukset olivat merkittäviä, mutta koska birminghamilaiseen ajatteluun kuului epädynaaminen käsitys esimerkiksi muodin kiteytyneistä ja vakiintuneista koodista, myös punk jäisi koodien vangiksi. Hebdigen taidenäkemyksen voi sanoa vastaavan romanttista modernismia. Collinsin mukaan se joko ohittaa koodauksen täysin, jolloin persoonallisen neron oletetaan aina nousevan sen ulkopuolelle. Vaihtoehtoisesti koodaus voidaan myös määrittää negatiivisesti, jolloin koodit ovat olemassa vain, jotta tämä nero voi rikkoa niitä.¹²³

Hebdige näkee myös, että alakulttuurityylejä voidaan arvostaa taiteellisesti korkeintaan tietyn kontekstin sisällä, sillä ne muodostuvat omimisisista ja “kumouksellisista transformaatioista”¹²⁴. Tällainen näkökulma pyrkii tavallaan jättämään vähemmälle huomiolle sen, että alakulttuurityyliin yksi viehäytys käyttäjilleen on myös siinä, että ne ovat “hyvän näköisiä” ja omaa esteettistä makua miellyttäviä: Maffesolihan näki nykyaikaisen elämäntyylin läpikotaisin estetisointuneena. Richard Shusterman on huomauttanut, että juuri esteettisen kokemuksen voima antaa taiteelle normatiivisen puolustuksen ei-instrumentaalisenä asiana. Yksi taiteen käytännön hankaluuksista on siinä, kuinka taiteen päämäärät usein rinnastetaan lopputulosten eli materiaalisten teosten kanssa, joilla ei kuitenkaan ole sinänsä taiteellista arvoa ilman kokevaa subjektia. Päinvastoin kuin usein ajatellaan, esteettinen kokemus ei kuitenkaan ole riippuvainen taiteen käytännöstä. Kaikkien muidenkin kokemusten tavoin myös esteettinen kokemus on tietenkin riippuvainen aikaisemmista havainnoista, esistrukturoivasta suuntautumisesta ja omaksutuista merkityksistä, jotka puolestaan edellyttävät taustakäytäntöjä. Se, että jonkinlaista taustakäytäntöä vaaditaan, ei kuitenkaan tarkoita sitä, että sen olisi oltava historiallisesti muovautunut taiteen käytäntö.¹²⁵

Taiteen ja populaarikulttuurin näennäinen erottaminen aiheuttaa sen, että rivien

välistä Hebdigeltä on luettavissa ajatus taiteesta työväenluokalle vieraana asiana. Esimerkiksi ensimmäisen sukupolven brittipunkkarit olivat Hebdigen mielestä “proletaarisempia” kuin New Yorkin taidetta ja rockia yhdistelleen esipunkscenen edustajat.¹²⁶ Toisaalta Hebdigekin myöntää, että punkin kohdalla työväenluokkaisuus ei ollut enää niin itsestään selvää kuin edeltäneiden alakulttuurien kohdalla vaikutti olevan. Punkin “taiteellisuus” ja toisaalta luokkakantaisuus on kiinnostanut useita punkista kirjoittaneita, usein nämä kaksi seikkaa on haluttu jollain tavalla kytkeä yhteen. Kuten edellä jo mainittiin, punkilla voidaan sanoa olevan erilainen historia nuorisokulttuurina ja kuvataiteen alalta vaikutteita ottaneena poptyylinä, vaikka niitä ei tietenkään voida pitää erillisinä ilmiöinä. Monet kirjoittajat ovatkin esittäneet punkin koostuneen erilaisista tasoista: toisaalla olisi keskiluokkaisempi “taideväki” eli vaikkapa taidekoulun käyneet ja toisaalla työväenluokkaiset “kovat” punkit.¹²⁷ Kirjoittajasta riippuen on korostettu luokkakajako tai jomman kumman ryhmän merkitystä. Marcus onkin esittänyt, kuinka perinteinen ajatus punkista työttömien rockmusiikkina oli Britannian päivälehtien luoma kuva, viikkolehdet sen sijaan näkivät punkin taidekoululaisten demonana.¹²⁸ Taidekoulut olivat joka tapauksessa yksi tärkeä osa brittiläistä 60-70-lukujen koulutusjärjestelmää, mikä osaltaan myös osoittaa edellämainitun luokkakajako-ongelman keinotekoisuuden. Taidekoulut eivät asettaneet kovin korkeita sisäänpääsyaatimuksia, jos eivät myöskään tarjonneet valmista tutkintoa. Siten taidekoulut tarjosivat niin työväenluokan kuin keskiluokankin nuorille mahdollisuuden tulevaisuuteen, joka olisi toisenlainen kuin luokka-asema määräsi. Työväenluokkaisille nuorille tarjoutui siten mahdollisuus sosiaaliseen nousuun, kun vastaavasti keskiluokan nuorisolle taidekoulut tarjosivat boheemia ja epäporvarillista uraa.¹²⁹

Punkkia ja dadaismia on vertailtu usein toisiinsa. Dadavertaus onkin muodostunut varsinaiseksi kliseeksi, ja jopa Hebdige osasi käyttää sitä. Hebdige löysi vaatetuksen ohella myös toisen vertailukohdan dadaan ja muihin avantgardeliikkeisiin nähden: myös punkissa esiintyjän ja yleisön, taiteen ja elämän välistä kuilua on yritetty häivyttää.¹³⁰ Avantgardeliikkeiden toiminta on usein ollut antitaiteellista siinä mielessä, että taide on nähty vapaan luovuuden estävänä instituutiona. Siten taiteen instituution tuhoaminen tai poistaminen on nähty välttämättömänä luovuuden vapauttamiseksi. Usein samalla on kuitenkin tehty (anti) taideteoksia taidetta vastaan.

Avantgarde-käsitteellä tarkoitetaan suunnilleen uudistusmielistä etujoukkoa. Käsitettä on käytetty paitsi taiteen, myös politiikan kentällä mm. marxilaisten toimesta. Modernin taiteen avantgarde taas voidaan periaatteessa jakaa kahteen osaan erilaisten painotusten perusteella. Tällöin taiteen avantgardessa olisi kaksi puolta, jolloin toinen

korostaa taiteen sisäisiä, esimerkiksi muodon ongelmia, ja siinä myös korostuu modernismin pyrkimys universaalisuuteen. Tätä avantgarden puolta kutsutaan formalistiseksi avantgardeksi. Keskittyessään muotojen uudistamiseen formalistinen avantgarde ei näe taiteen ja arkielämän erillisyyttä kovinkaan ongelmallisena, vaan pitää taiteen tekemistä suhteellisen autonomisena asiana. Formalistinen avantgarde ei hahmotu erillisinä taideliikkeinä, vaan sen avantgardistisuus on sidoksissa taiteen yleiseen kehitysvaiheeseen. Esimerkiksi kubismi on alkanut avantgardistisena uudistusliikkeenä, mutta tyyliksi vakiinnuttuaan menettänyt avantgardeluonteensa. Toinen, radikaalimpi puoli modernin taiteen avantgardessa taas problematisoi itse taiteen, sen tekemisen ja vastaanoton. Lisäksi avantgarden tämän puolen mielenkiinto ulottuu myös taiteen alueen ulkopuolelle arkielämän kysymyksiin, ja siten se toimii myös poliittisena avantgardena. Tätä radikaalimpaa avantgardea kutsutaan usein historialliseksi avantgardeksi: tällä tarkoitetaan nimenomaisesti toista maailmansotaa edeltäneitä radikaaleja avantgardeliikkeitä, kuten futurismi, dada tai surrealismi. Näille liikkeille taiteen formalistista puolta keskeisempää oli taiteen ja arkielämän välisten suhteiden uudistaminen. Poliittisessa mielessä pahimpana jarruna historiallisen avantgarden pyrkimyksille näyttäytyi yleensä porvaristo, jota vastaan nämä liikkeet kohdistivat hyökkäyksensä. Historiallisen avantgarden merkitys ei kuitenkaan rajoitu pelkästään toista maailmansotaa edeltävään aikaan, sillä sen vaikutus näkyi myös myöhempien liikkeiden kuten lettristien ja situationistien toiminnassa, jotka veivät ehkä pisimmälle yrityksen taiteen ja elämän yhdistämiseksi.¹³¹ Historiallisen avantgarden strategioiden ja tavoitteiden nähdään usein myös jatkuvan postmodernismissa radikaalina avantgardena, millä tarkoitetaan dadan ja muiden liikkeiden aloittamaa metakertomusten kyseenalaistamista.¹³²

Modernismin yhtenä keskeisenä piirteenä on pidetty jatkuvaa pyrkimystä uuteen, joka on selkeästi heijastunut uusien avantgarderyhmien hyökkäyksissä edeltäneiden koulukuntien näkemyksiä vastaan. Tällainen negatio on luonteeltaan liikettä originellin ja banaalin välillä: kun jokin suuntaus saavuttaa vakiintuneen aseman, se muuttuu banaaliksi. Tällöin vanha on tuhottava, ja sen tilalle luotava uutta ja originellia, joten negatiolla on periaatteessa positiivinen tavoite.¹³³ Tämä jää tietenkin taiteen sisäiseksi muotojen uudistamiseksi. Historiallisen avantgarden myötä myös taiteen institutionaalinen luonne tehtiin havaittavaksi. Nämä taideliikkeet alkoivat tällöin kritisoida taidetta teoksilla, jotka eivät sopineetkaan helposti taide-nimikkeen alle, eli ne toivat esille taiteen käsitteen ongelmallisuuden. Kyseenalaistaessaan taideinstituution historiallisen avantgarden liikkeet todistivat kuitenkin olevansa selkeästi modernistisia, sillä toiminnan taustalla oli universalistinen utopia taiteen merkityksen lisäämisestä.¹³⁴ Esimerkiksi dadaistit halusivat taiteen tuhoamalla

vapauttaa luovuuden ja myöhemmin situationistit taas yrittivät poistaa taiteen todentamalla sen, jolloin taiteen ja arkipäivän välinen raja katoaisi. Yhtenä keinona olivat tietenkin shokkiefektit, jotka paljastaisivat yleisölle sen vastaanottotapojen kaavoittuneisuuden. Hyvänä tarkoituksena olikin, että taideinstituution tuhon myötä jokaisen luovuus vapautuisi vapaasti kehitettäväksi. Tosin luovuuden vapauttamista ajavat liikkeet toimivat itse taideinstituution sisällä elitistisenä etujoukkona eli esimerkkeinä valikoitujen yksilöiden harjoittamasta taiteellisesta luovuudesta.¹³⁵ Pyrkinessään välttämään taiteen institutionaalisia puitteita kuten gallerioita ja museoita historiallisen avantgarden liikkeet kehittivät kuitenkin omia kanaviaan tuoda luovuuttaan ja ideoitaan julki. Esimerkkeinä voidaan mainita vaikkapa useiden liikkeiden julkaisemat lehdet, kirjat ja pamfletit: tätä tapaa mm. Home kutsuu samizdat-traditioksi. Taiteen formaalisten keinojen uudistamiseen keskittyneille liikkeille taas galleriaympäristö on yleensä ollut keskeinen toimintapiiri, eikä tarvetta muihin julkaisuihin ole välttämättä ollut.¹³⁶

Historiallisen avantgarden liikkeet eivät siis niinkään keskittyneet omien formaalisten tyylien kehittämiseen, vaan tyylin merkitys oli pitkälti alisteinen ilmaisulle. Yleinen strategia varsinkin dadaisteilla oli hyödyntää ja yhdistellä muiden aiemmin kehittämiä tyyliä.¹³⁷ Tietenkin historiallisen avantgarden liikkeet kehittivät myös formaalista ilmaisuaan, ja esimerkiksi fotomontaasin kehittämisessä dadaisteilla oli merkittävä rooli. Dadaistiseen tapaan George Grosz väittää jopa keksineensä fotomontaasin John Heartfieldin kanssa “eräänä toukokuun aamuna kello viisi”¹³⁸. Tekniikkana valokuvien yhdisteleminen ja manipuloiminen on tietenkin yhtä vanha keksintö kuin itse valokuva, mutta dadaistit näkivät montaasitekniikassa nimenomaan uuden tavan sanoa asioita, tavalla “joka olisi sensuroitu, mikäli se olisi sanottu sanoin”¹³⁹. Dadaistien tapa yhdistellä kuvia poikkesikin kubistien aloittamasta tavasta liittää esimerkiksi sanomalehden tai tapetin kappaleita maalauksiinsa. Niissä nämä fragmentit jäivät esteettisen komposition osiksi, jolloin kyseessä oli formalistinen montaasi. Dadaistien ja muiden ryhmien montaaसेissa taas sisällöllinen montaasi nousi vähintään yhtä tärkeäksi tekijäksi kuin formalistinen montaasi. Kubistien aiheuttama provokaatio olikin lähinnä uuden materiaalin aiheuttama, kun historiallisen avantgarden liikkeet halusivat myös sanoa jotain yhdistelyillään.¹⁴⁰ Kollaasitekniikassa voidaan erottaa toisistaan yhtenäinen ja epäyhtenäinen kokonaisuus. Yhtenäisessä kollaasissa yhdisteltävät elementit ovat alisteisia uudelle kokonaisuudelle, esimerkiksi sommittelulle kubistien kollaasien tapauksessa. Tällöin yksittäisten elementtien suhde aikaisempaan kontekstiinsa muuttuu toissijaiseksi tai häviää, sillä osat ja kokonaisuus muodostavat dialektisen yhtenäisyyden. Mitään osaa ei voi poistaa kokonaisuuden kärsimättä, sillä teos rakentuu komposition ympärille. Myös mahdollinen poliittinen

sisältö on aina alisteinen kokonaisuudelle. Epäyhtenäisessä kokonaisuudessa elementit säilyttävät viittaussuhteensa aikaisempaan kontekstiin ja säilyvät suhteellisen autonomisina kokonaisuuden osina. Tällöin yhtenäistä kokonaisuutta tärkeämmäksi nousee erillisten osasten vastakohtainen suhde.¹⁴¹

Myös Charles Jencks on nähnyt modernismissä kaksi puolta. Toiseen Jencks niputtaa taiteen vaikeutta, erilaisuutta, kriittisyyttä tai itseensä viittaamista korostaneen modernismin pessimistisemmän ja nihilistisemmän puolen, josta Jencks mainitsee mm. Nietzschen, Sartren, Joycen, De Chiricon ja Duchampin. Sen ohella varsinkin arkkitehtuurissa vaikutti modernismin herooinen suuntaus, joka oli luonteeltaan optimistinen ja edistyksellinen, esimerkkeinä mainitaan Le Corbusier, Mies van der Rohe ja Walter Gropius. Jencksin mukaan tätä suuntausta luonnehtii usko teknologiaan positiivisena muutosvoimana: teknisen edistyksen päämääränä pidettiin yhteiskunnan muuttamista niin sosiaalisesti kuin sen maun kannalta.¹⁴² Herooisen modernismin toiminnassa siis korostuu oletettu tieto siitä, mikä on ihmisille parasta, käytännössä sitä toteutettiin mm. kaupunkisuunnittelun avulla. Juuri tätä vastaan situationistit asettuivat pyrkiessään päämäärättömän vaeltelun avulla näkemään kaupungin uusin silmin. Situationistien omassa utopiassa oli tietysti myös universaalisuushakuisuutta. Herooisessa modernismissä universaalisuuspyrkimys korostuu myös muotokielessä, olivathan modernistisen arkkitehtuurin ja Gropiuksen Bauhausin tunnuslauseita mm. “form follows function” ja “truth in materials”. Abstraktion perustana olivat esimerkiksi Wassily Kandinskyn käsitykset abstraktien muotojen “puhtaudesta”, eli abstrakti kuvio ei viittaisi itsensä ulkopuolelle, vaan vaikuttaisi meihin suoraan.¹⁴³ Monet modernin taiteen, arkkitehtuurin ja designin kriitikot näkevätkin modernismissä pyrkimyksen asemioottiseen lähtötilanteeseen. Altti Kuusamon mukaan abstraktion pyrkiessä hylkäämään luonnon jäljittely hylättiin vain luonnon kuvaamisen skeemat, ja kun kulttuuriset skeemat jätettiin väliin, otaksuttiin voitavan luoda kuin luonto. Tämä käsitys perustui luonnon “tosiasioiden” ja kulttuurisesti määräytyneiden suureiden sekoittamiseen keskenään.¹⁴⁴ Abstrakti muoto vaikuttaisi meihin siis suoraan “sisäisen” olemuksensa kautta, jolloin muoto pyritään irrottamaan merkityksenantoprosessimme ketjusta. Se taas ei ole mahdollista, sillä kuvan mieltäminen liittyy sen aina johonkin diskurssiin.¹⁴⁵

70-luvun punkit lainailivat osia muiden nuorisoryhmien univormuista, ja yhdistivät niihin “roskaa”, kuten hakaneuloja, ketjuja, klemmareita jne. Muiden ryhmien maailmankuvaa ei omaksuttu samalla kun lainattiin näiden palvomia vaatekappaleita. Yhdistelyssä haluttiinkin luoda uusi merkitys. Montaasitekniikat kuuluvat myös historiallisen avantgarden liikkeiden suosimiin visuaalisiin keinoihin, ja yhdessä

erilaisten luovuutta korostavien käsitysten kanssa ne liittyvät myös näiden ryhmien poliittisiin näkemyksiin, jotka pyrkivät kumoamaan vallitsevat käsitykset. Dadaistit lainailivat tyylikeinoja muilta avantgarderyhmiltä, vaikka vastustivatkin näiden ajamia aatteita. Dadaistit käyttivät myös kierrätysmateriaalia, kuten kuvia ja tekstifragmentteja, sekä selvää kadulta löydettyä roskaa. Esimerkiksi Hebdigeltä jäi yllättäen vähemmälle huomiolle, kuinka myös graafinen punktyyli hyödynsi samantapaisia keinoja. Dadaistit painottivat kollaasien ja typografian merkitysulottuvuutta, tosin eri mielessä kuin futuristit, joilta dadaistit omivat monia keinoja ja tyylejä.

4.1 Futurismi

Ensimmäisiä historiallisen avantgarden edustajia olivat futuristit, joilta dadaistit myöhemmin lainasivat muiden tyyllisten seikkojen lisäksi myös typografisia tyylikeinoja. Futuristit puolestaan käyttivät mm. kubistien formaalisia keinoja maalauksissaan, mistä syystä futuristeja pidetään usein erheellisesti kubistien yhtenä haarana. Päämääriltään nämä taideliikkeet kuitenkin poikkesivat huomattavasti. Kubistit pyrkivät kuvaamaan eri kuvakulmia samanaikaisesti (eli keskittyivät muodon ongelmiin), kun futuristit halusivat tuoda modernin ajan taiteeseen kuvaamalla liikettä ja vauhtia.

Jo futuristit ymmärsivät propagandan ja manifestien merkityksen, itse asiassa futurismin keskushahmon ja perustajan Filippo Tommaso Marinettin vuoden 1909 futuristisen taiteen manifesti julkaistiin ennen kuin futuristista taidetta oli konkreettisesti olemassa. Manifestin mukaan futuristisen taiteen tuli hylätä entisajan taide eli passéismi ja siirtyä futurismiin ja kuvata teollistuneen ajan urbaania ja kiihkeärytmistä elämää. Tämä tietysti heijastui myös futuristien maailmankuvassa, jonka vitaalisuuden ja individualismin korostaminen poiki myös ajatuksen sodasta hygieniana, joskin tämä hygienia on ymmärrettävä pikemminkin vertauskuvallisena hygieniana paikalleen pysähtymistä vastaan. Joka tapauksessa monet futuristit osallistuivat innokkaasti ensimmäiseen maailmansotaan, mikä harvensi liikkeen rivejä. Usein ajatellaan liikkeen hävinneen sodan myötä, vaikka se jatkoi edelleen, koostumukseltaan tietysti erilaisena. Marinettin asema liikkeen johdossa korostui entisestään, ja futuristien aikaisempi yhteys fasisteihin voimistui. Tosin sodan jälkeenkin futuristien suhde fasisteihin oli usein kiistelevä, ja onkin oletettu, että futuristien ja fasistien yhteys selittyisi yhteisillä lähtökohdilla, jolloin dogmaattiseksi puoluepolitiikaksi muuttunut fasismi ei enää innostanut futuristeja. Futuristien antama hyväksyntä fasistiselle hallitukselle voidaan nähdä myös käytännöllisenä eleenä, jolloin yhteisenä nimittäjänä olisi toiminut molempien tietty kansallismielisyys. Futuristeilla oli lisäksi myös jossain määrin sympatioita kumouksellista vasemmistoa kohtaan, vaikka

futuristit olivatkin sosialismin vastaisia.¹⁴⁶ Futuristit eivät poliittisilta mielipiteiltään siis totaalisesti eronneet myöhemmistä radikaaleista taiteen avantgardeliikkeistä, jotka yleensä kannattivat kumouksellista vasemmistoa tai anarkismia. Toisaalta futuristien ”italianismi” selittänee osittain sitä, miksi kansainvälisistä vaikutuksistaan huolimatta futuristeja pidetään peri-italialaisena liikkeenä.

Kunnon avantgardisteina futuristit vastustivat taidetta taiteen vuoksi -ideaaleja, ja myös futuristinen typografia heijasti näitä käsityksiä. Futuristeja edeltäneet typografiset uudistukset olivat pitkälti formaalisia ja teknisiä, mutta futuristisen typografian keskeisenä ideana oli tekstisisällön korostaminen.¹⁴⁷ Typografiset kokeilut liittyivätkin kiinteästi runouteen, ja Marinetti julkaisikin vuosina 1912-1913 manifesteja futuristisesta vapaamuotoisesta runoudesta. Keskeistä tässä runoudessa oli kieliopin ja lausejärjestyksen tuhoaminen ja tietynlaisen epäjärjestyksen kuvaaminen. Myös typografia kuului kuvaamisen keinoihin: itse asiassa futuristinen runous oli hyvin visuaalista. Visuaalista runoutta oli tietysti tehty aikaiseminkin mm. Stéphane Mallarmén toimesta, ja samoihin aikoihin futuristien kanssa omia visuaalisia runojaan teki myös Guillaume Apollinaire. Lyriikaltaan nämä pohjasivat enemmän traditioihin kuin kieliopin hajottamiseen pyrkineet futuristit.

Marinettin manifestissa *Immagine senza fili* vuodelta 1913 futuristisen runouden tavoitteeksi katsottiin välitön vaikuttaminen ilman välittäviä kielikuvia tai edes lauseita, jolloin runo tulisi ymmärretyksi jo puolesta sanastakin - tai vain vilkaisemalla sitä, sillä runon sisältö ei olisi riippuvainen vain sanojen merkityksistä, vaan siihen kuuluisi myös kaikki muu havaittava informaatio. Kirjoitetussa runossa typografiset keinot nousivat tällöin yhdeksi runon vaikutuskeinoksi. Manifestin mukaan sivun harmonia oli tuhottava, ja visuaalisen vaikutelman aikaansaamiseksi olisi käytettävä useita värejä ja tiettyjä kirjaintyyplejä tiettyä ilmaisua varten, esimerkiksi lihavoituja kirjaimia voimakkaisiin onomatopoeettisiin ilmaisuihin.¹⁴⁸ Futuristeille typografiasta tulikin kiinteä osa runoutta. Typografian mahdollisuuksien hyödyntäminen myös erotti selvästi futuristien runouden muista runoudestaan visuaalista puolta korostaneista, jotka eivät vieneet typografian ominaisuuksien hyödyntämistä yhtä pitkälle. Esimerkiksi Apollinaire ei itse ollut kovin kiinnostunut runojensa latomisprosessista.¹⁴⁹ Vuosisadan alussa futuristien typografisia kokeiluja oli kuitenkin vaikea toteuttaa silloisin painomenetelmin, jotka edelleen perustuivat pitkälti vaakasuoraan metalliladontaan. Marinetti esimerkiksi joutui diagonaalilinjoja omaavaa *Zang Tumb Tumb* -julkaisuaan varten rakentelemaan puisista painofonteista haluamansa painolevyn. Niinpä futuristit aloittivat myöhemmin dadaistien hyödyntämän tavan koota julkaisujensa typografia valmiiksi painetuista kirjaimista, mistä sitten tehtiin painamista varten fotogravyvyri.¹⁵⁰

4.2 Dada

Jo futurismin perustavassa manifestissa esitettiin menneisyyden taiteen kumoamisen ohella myös toive tulla itse aikanaan siirretyksi historian romukoppaan. Toisaalta ensimmäinen maailmansota teki konkreettista harvennustyötä futuristien keskuudessa, mutta myös dadaistit kyseenalaistivat monia futuristien ideaaleja. Futuristien ja dadaistien suhde alkoi keskinäisenä vaikutussuhteena, mutta vuonna 1918 dadaistit tekivät pesäeron futuristeihin Tristan Tzaran manifestissa, siitäkin huolimatta, että olivat omineet monia futuristien tyylikeinoja. Dadaistit olivat melko vapaamuotoinen ja kansainvälinen ryhmä eikä siinä ollut futuristeista poiketen selkeää johtajaa, tosin saksalaista näytelmäkirjailijaa ja runoilijaa Hugo Ballia pidetään usein sen perustajajahhmona. Dadan katsotaan syntyneen Zürichissä vuonna 1916, missä Ballin ohella joukko muita taiteilijoita ja runoilijoita päätti ryhtyä pitämään ohjelmallisia iltamia Cabaret Voltaire -nimisessä kahvilassa. Syynä taiteilijoiden kohtaamiseen oli ensimmäinen maailmansota, jota he olivat paossa puolueettomassa Sveitsissä. Dadan nihilistisyyden onkin katsottu heijastelleen ympärillä riehuvaa ensimmäistä maailmansotaa. Porvariston shokeeraaminen kuului tietenkin myös asiaan, sillä juuri porvariston katsottiin aiheuttaneen sodan. Dada oli jo perustajajäsenistönsä perusteella kansainvälinen: Ballin lisäksi siihen kuuluivat saksalaiselta kielialueelta Jean Arp ja Richard Huelsenbeck, sekä romanialaiset Tristan Tzara ja Marcel Janco. Dada levisi nopeasti myös muualle Eurooppaan, ja dadaryhmittymiä syntyi Berliiniin, Kölniin, Hannoveriin ja Pariisiin. Jo aikaisemmin oli dadan tapaista toimintaa ollut New Yorkissa, missä kenties eniten kuuluisuutta saanut dadaisti Marcel Duchamp toimi sodan aikana. Dada vaikutti enemmän tai vähemmän aktiivisesti 1920-luvun alkupuolelle saakka, jolloin osa sen piirissä vaikuttaneista sulautui André Bretonin Pariisissa yksinvaltaisesti johtamaan surrealistien ryhmään, tai esimerkiksi keskittyi poliittisen designin ja propagandan tekemiseen, kuten fotomontaasin merkittävä kehittelijä John Heartfield.

Eri dadaryhmittymistä suurimmat ja ehkä vaikuttavimmat olivat Zürichin ja Berliinin ryhmät. Dadan shokkiefektit ja antitaideasenne lanseerattiin ensimmäisen kerran Zürichissä, mistä myös dadatypografia alkoi. Berliinin dadan piirissä aloitettiin fotomontaasin käyttö poliittisten ja antitaiteellisten pyrkimysten edistämiseen. Dadan antitaiteellinen toiminta alkoi pitkälti reaktiona maalaustaiteen sen aikaiseen kehitykseen, joka "puhtaan taiteen" periaatteellaan pyrki paitsi abstraktioon, myös esteettiseen autonomiaan. Vaikka dadan yhtenä piirteenä olikin porvarillisen yhteiskunnan ja sitä heijastelevan taiteen negaatio, Zürichin ajoista lähtien antitaiteellisten ajatusten ohella myös toiminnallinen ja elämänmyönteinen aspekti

korostui dadassa. Selkeästi tämä näkyi dadan hyökkäyksissä ekspressionismia vastaan. Ekspressionismi katsottiin sisäänpääntyneeksi ja tyylikysymyksiin keskittyväksi toiminnaksi, vastakohtana dadan aktiiviselle vitalisuudelle. Dada olikin myös eräänlainen ilmaisultaan sosiaaliin kysymyksiin perustuva elämäntapaliike.¹⁵¹ Dadanimityksen keksimisestä ja merkityksestä on yhtä monta versiota kuin on kertojia, millä yleensä halutaan luoda tietynlainen kuva dadasta. Itse dadaistien toiminnassa mukana ollut Hans Richter näkee kuvaavana sen, kuinka slaavilaisissa kielissä “dada” on yhtä kuin “kyllä, kyllä”, mikä voi olla myös “kyllä, kyllä” elämälle. Kaiken vastustaminen ei johtanut tyhjäin nihilismiin dadan antitaiteellisista pyrkimyksistä huolimatta, vaan kulki rinnakkain taiteellisen vapauden tuomien mahdollisuuksien kanssa.¹⁵² Dadan toimintaperiaatteisiin kuuluivatkin sattuma ja nauru. Sattuman hyödyntäminen taiteellisenä metodina (kuten esimerkiksi Tzaran lehdistä leikatuista sanoista sattumanvaraisesti koostamissa runoissa) liittyi osaltaan tavanomaisen eli porvarillisen järjen hylkäämiseen, mutta lisäksi sattuma kyseenalaisti taiteilijan roolia ja korosti luomisen spontaanisuutta.¹⁵³ Shokkiefektien ja pilkkanaurun taustalla oli myös pyrkimys saada ihmiset ajattelemaan ja siten vapauttamaan luovuus: siinä mielessä dada olikin tyyppillinen historiallisen avantgarden liike. Dadan pilkkanauru kohdistui kuitenkin aina myös dadaan itseensä: nauru oli ainoa asia jonka dada otti vakavasti.¹⁵⁴

Historiallisen avantgarden ryhmään dada kuuluu myös siinäkin mielessä, että tyylliset seikat eivät olleet niin tärkeitä kuin sisällölliset. Vaikka sotaa pakoilevien dadaistien näkemykset erosivatkin täysin futuristien sotaa ihannoivasta suhtautumisesta, se ei estänyt dadaisteja ottamasta vaikutteita futuristeilta.¹⁵⁵ Dadaistit hyödynsivät futuristeilta omimiaan keinoja mm. runoissa ja typografiassa, mutta käyttivät niitä kuitenkin omien päämääriensä edistämiseen. Myös shokkitaktiikoiden ja skandaalien hyödyntämisen olivat jo futuristit aloittaneet, samoin kuin manifestien käyttämisen osana taiteellista toimintaa. Ero löytyikin siitä, että futuristeilla oli ohjelma, jota toteuttaa, dadaistit taas olivat kaikkia ohjelmia vastaan¹⁵⁶, sillä siitäkin huolimatta, että dada julkaisi erilaisia manifesteja, se muodostui kuitenkin yhdessä toimivista yksilöistä. Dadaistit halusivat myös korostaa nykyhetkeä sanoutumalla irti menneisyydestä ja sen arvoista: siten dada ei olisi vain jatkoa toisensa kumoaville tyyeille. Toisin kuin futuristit, jotka näkivät menneisyyden esteettiset arvot vain vanhentuneina, dada meni pidemmälle, ja kyseenalaisti (esteettiset) arvot sinänsä. Tällaisella lähtökohdalla oli yhtenä seurauksena taiteen tekoprosessin, ei valmiin teoksen korostaminen.¹⁵⁷ Selkeimmin tämä ilmenikin Zürichin dadan järjestämissä iltamissa ja muissa tapahtumissa, jotka haastoivat yleisön ja toimivat siten enemmänkin mahdollisuuksina kuin “valmiina” tilaisuuksina.¹⁵⁸ Yleisön kohdattua teoksia, joita se ei pystynyt ymmärtämään omien taidetta koskevien ennako-odotustensa perusteella, oli

tuloksena shokki ja turhautuminen. Monissa dadailtamissa tuloksena saattoi olla väkivaltaisiakin reaktioita, joiden merkitys oli siinä, että ne riisuivat yleisön sen omista normeista. Nihilismistään huolimatta myös dada näki shokkivaikutuksissa tällaisen hyvään tähtäävän vaikutuksen: ihmiset alkaisivat ajattelemaan. Shokkivaikutuksessa tiivistyy myös ajatus taiteen tappamisesta, koska shokin myötä paljastuvat myös taiteen kaavoittuneet ja arkielämästä vieraantuneet traditiot, jotka varsinaisesti olivat dadan tappolistalla.¹⁵⁹

Dadan lähtökohta oli siis Cabaret Voltaire, joissa pidettyjen iltamien ohjelmisto muodostui enimmäkseen runoista ja lauluista. Dada olikin lähtökohdiltaan pitkälti kirjallinen liike.¹⁶⁰ Monet dadaistien runot oli tarkoitettu esitettäväksi: dadaistit omivat ja kehittivät erilaisia keinoja tätä varten. Kenties kuuluisin esimerkki yleisön ymmärryskykyä koettelevista dadatapahtumista sijoittuu kesään 1916, jolloin ohjelmaan kuului mm. Ballin pahvipuvussa esittämiä abstrakteja foneettisia eli äänteisiin perustuvia runoja.¹⁶¹ Foneettisten runojen ilmiselvä esikuva oli Marinettin kehittämä vapaamuotoinen runous. Typografia ei kuitenkaan ollut Ballilla yhtä keskeinen ilmaisun osa kuin Marinettilla. Painettuina Ballin runot noudattavat vaakasuoraa ladontaa, tosin eri tekstiriveillä käytettiin usein eri fontteja. Vasta hivenen myöhemmin vuonna 1918 Berliinissä Raoul Hausmann toi dadarunouteen voimakkaamman typografisen elementin, ja kutsui lopputulosta optofoneettiseksi runoudeksi. Tavoitteena oli käyttää erilaisia fontteja ja fonttikokoja nuottikirjoituksen tapaan, jolloin voidaan ottaa huomioon runoon kuuluvat erilaiset kestot ja painotukset.¹⁶² Tämä ei siis paljoa poikennut Marinettin esittämistä futuristisen runouden ideoista. Hausmann ei optofoneettisilla runoillaan kuitenkaan mennyt visuaalisesti yhtä ekspressiivisille linjoille kuin Marinetti, vaan hyödynsi edelleen vaakasuoria linjoja: Hausmannin runot painettiin perinteistä metalliladontaa käyttäen.

Berliinin dadaryhmä syntyi 1917 Huelsenbeckin palattua ja koottua uusia jäseniä. Juuri Berliinin dadan jäsenet "keksivät" fotomontaasin ja kehittivät sitä. Joukkoon kuului mm. Raoul Hausmann, Franz Jung, Johannes Baader, Hannah Höch sekä protestiksi sodalle nimensä englanninkieliseen muotoon muuttaneet George Grosz ja John Heartfield sekä viimemainitun veli Wieland Herzfelde. Berliinin olosuhteet poikkesivat huomattavasti Zürichin turvallisesta lintukodosta, sillä Saksassa oli todellinen vallankumous käynnissä. Berliinin dadaistit löytyivätkin melko poliittisista piireistä: Herzfeldet olivat julkaisseet vasemmistolaisista Neue Jugend -lehteä, ja Jung ja Hausmann anarkistishenkistä Die Freie Strassea. Poliittisuuden aste ja sävy kuitenkin vaihteli ajan ja yksilön mukaan. Berliinin dadaistit olivat mukana erilaisissa vasemmistolaisissa ja anarkistisissa liikkeissä sen kummemmin sitoutumatta, sillä

yksilön vapaus oli tärkeintä.¹⁶³ Toisaalta kommunistit suhtautuivat dadaisteihin epäillen, ja pitivät näitä liian arvaamattomina poliittiseen toimintaan. Berliinin dadan jäsenistä aktiivisesti mukana kommunistisen puolueen toiminnassa olivat Herzfelden veljesten ohella lähinnä Grosz ja Huelsenbeck.¹⁶⁴

Myös toinen dadaisteille tärkeä kirjallinen formaatti eli manifesti oli aikaisemmin futuristien hyödyntämä. Tzara kirjoitti useita dadamanifesteja, mutta manifesteista monet olivat myös kollektiivisia, useamman henkilön tuotoksia. Dadan vähemmän dogmaattinen suhde politiikkaan kuvastuu hyvin esimerkiksi Huelsenbeckin ja Raoul Hausmannin manifestissa vuodelta 1920. Manifestissa vaaditaan mm. progressiivisen työttömyyden käyttöönottoa koneellistamisen avulla, omaisuuden sosialisointia, ilmaisia aterioita, dadaististen uskonkappaleiden noudattamisen pakkoa papeille ja opettajille, kirkkojen takavarikointia dadarunojen esittämistä varten ja dadaistisen seksuaalikeskuksen perustamista kaikkia seksisuhteita säätelemään.¹⁶⁵ Tällä manifestilla tehtiin ennemminkin pilaa kommunistien dogmeista. Myöhemmin esimerkiksi Kansainväliset Lettristit esittivät samanhenkisiä manifesteja, joissa politiikka ja absurdit ehdotukset yhdistyivät. Dadaistien monet julkaisut tarjosivat julkaisufoorumia dadan kirjallisille tuotteille ja lisäksi ne esittelivät sivuillaan dadaistien kuvallista ilmaisua, jonka merkittäväksi osaksi muodostuivat Berliinin dadan piirissä erilaiset fotomontaasit. Tavallaan fotomontaasit olivat suoraa jatkoa dadan kirjallisille tuotoksille, ja sitä kautta ne jatkoivat runouden palveluksessa aloitettua typografian hajottamista. Hausmann kirjoittikin dadan jo kuihduttua vuonna 1931, kuinka fotomontaaseissa dadaistit sovelsivat kuvalliseen ilmaisuun kehittämiään runouden keinoja, kuten foneettista runoutta.¹⁶⁶

Valokuvien yhdistely ei tietenkään ollut dadaistien keksintö, mutta nimitys fotomontaasi oli. Sana tuli asentamista tarkoittavasta saksan verbistä *montieren*, ja tämä sanavalinta olikin paikallaan, kun haluttiin ottaa etäisyyttä taiteilijan rooliin. Myöhemmin fotomontaasilla on tarkoitettu pimiötekniikkaa valokuvien yhdistelyyn, mutta dadaistien fotomontaasit olivat ennemminkin fotokollaaseja, eli leikkaamalla ja liimaamalla koostettuja. Kollaasi sinänsä ei ollut enää uusi keksintö, mutta aikaisempi valokuvien hyödyntäminen taiteessa oli joko jäänyt mimeettiseksi, kuten kubisteilla, tai pelkästään maalauksen tai piirroksen osaksi, kuten joissakin futuristien kollaaseissa. Uutta dadaistien tekniikassa oli valokuvien käyttäminen ensisijaisena konstruktiomateriaalina.¹⁶⁷ Merkittävintä oli tietysti se uusien merkitysulottuvuuksien luominen, jonka uusi työskentelytapa tarjosi, sillä fotomontaasin avulla voitaisiin saada kuvat kertomaan uudella tavalla. Dadaistit näkivätkin eri elementtien yhdistelyssä kumouksellisuutta ja hienon propagandamahdollisuuden.¹⁶⁸

Valokuva toimi myös eräänlaisena välittäjänä abstraktion ja esittävyiden välillä, sillä dadaistit olivat jo huomanneet abstraktion rajoitukset, mutta eivät kuitenkaan halunneet palata esittävään taiteeseen. Lisäksi valokuva materiaalina tarjosi vielä yhden uuden ulottuvuuden: myös dadaistit halusivat tuoda koneitten maailman taiteeseen, ja valokuvan ja painetun tekstin avulla olikin mahdollista päästä pidemmälle kuin pelkästään maalaamaan tyytyneet futuristit, sillä uudet materiaalitkin edustivat tätä teknologista maailmaa. Siten fotomontaasitekniikassa oli tietysti myös oma antitaideulottuvuutensa, sillä teknologisenä ja toistettavissa olevana materiaalina valokuva toimi vastavetona uniikille ja yksilölliselle maalaustaiteelle.¹⁶⁹ Fotomontaasi toimi siis tavallaan myös yhtenä taiteen ja arkielämän rajan häivytystrategiana käyttämällä arkipäiväisiä ja anonyymejä materiaaleja ja kyseenalaistamalla taiteilijan roolia muuttamalla tämän “asentajaksi”. Vaikka yksi Berliinin dadaistien iskulauseista olikin “amatöörit, nouskaa”¹⁷⁰, materiaalin helppousaspekti jäi dadaisteilla kuitenkin jossain määrin toissijaiseksi suhteessa fotomontaasin tarjoamiin sisällöllisiin mahdollisuuksiin. Monien muiden historiallisen avantgarden liikkeiden tapaan dadan ajama luovuuden vapauttaminen ei tähännyt kollektiiviseen luovaan tuottajaan, vaan individuaalisen luomisen radikaaliin kieltämiseen.¹⁷¹

Berliinin dadan montaaseista voi tavallaan löytää kaksi ääripäätä. Toisessa on keskeistä räjähtävämpi ja ekspressiivisempi ilmaisutapa, jossa kuvat ja tekstit eivät luo esittävää kokonaisuutta, ja kokonaisuus on epäyhtenäinen. Toinen ääripää taas lähestyy illusionistista tilavaikutelmaa, mutta saattaa silti olla joko yhtenäinen tai epäyhtenäinen: välttämättä kokonaisuus ei muodostu selkeäksi kompositioksi.¹⁷² Usein fotomontaaseissa hyödynnettiin kuvien lisäksi myös tekstejä, joissa visuaalisuus oli luonnollisesti tärkeä piirre. Usein toistuva tekstielementti oli tietenkin teksti ‘dada’, tai montaasin tekijän “dadanimi”, kuten ‘Oberdada’ Johannes Baaderilla. Lisäksi myös valokuvia tekijöistä tai muista dadaisteista liitettiin usein mukaan montaaseihin. Tzara oli jo Zürichissä keksinyt satunnaisesti muodostetut lehtileikerunot, ja monissa montaaseissa hyödynnettiinkin lyhyitä tekstejä samaan tapaan, toisaalta Hausmann käytti montaaseissaan omia foneettisia runojaan kuvittavana elementtinä.¹⁷³ Montaasien poliittinen sisältö liittyi usein militarismiin, kapitalismiin ja porvarillisen järjen vastustamiseen. Usein militarismi ja kapitalismi nähtiin yhteydessä toisiinsa, ja tämän yhteyden satirisoimisesta tulikin myöhemmin varsin keskeinen teema John Heartfieldille. Usein toistuva aihe oli myös ihmisen ja koneen yhdistäminen. Itse asiassa Berliinissä 1920 pidetty suuri dadanäyttely julisti: “Taide on kuollut! Eläköön Tatlinin konetaide!” Venäläisten konstruktivistien ideoista dadaisteilla ei kuitenkaan ollut paljoa tietoa, ja kyseinen julistus liittyikin ehkä enemmän näyttelyssä esiteltyyn Tatlinin kuvitteelliseen muotokuvaan, joka oli Hausmannin luomus.¹⁷⁴ Venäläiset

konstruktivistit kyllä tekivät samoihin aikoihin dadaistien kanssa fotomontaasikokeiluja, mutta näiden kahden ryhmän päämäärät poikkesivat toisistaan huomattavasti. Molempien montaasit olivat kyllä poliittisia, mutta dadaistit käyttivät montaasia politiikan satirisoimiseen, kun konstruktivistit taas pyrkivät agitoimaan, tietäen mikä ihmiselle on parasta.¹⁷⁵

Jo siis pelkästään Berliinin dadan piirissä tehtiin monenlaisia fotomontaaseja, ja oman lisänsä näihin kokeiluihin toivat Kölnissä Max Ernst ja Hannoverissa Kurt Schwitters. Ernstin ja Schwittersin kokeilut poikkesivat kuitenkin Berliinin dadan piirissä tehdyistä fotomontaaseista. Ernstin fotomontaasit olivat lähempänä surrealismia kuin poliittisesti ja antitaiteellisesti suuntautunut Berliinin dada, ja vuodesta 1924 lähtien Ernst toimikin surrealistien piirissä. Ernst osasi hyödyntää töissään hyvin ajatusta uuden merkityksen luomisesta törmäyttämällä kaksi etäistä elementtiä, mistä Bretonkin häntä kehui.¹⁷⁶ Valokuvien lisäksi Ernst hyödynsi myös mm. puupiirroksia ja tapettia; lisäksi Ernst käytti kollaasimateriaalia maalausten osana ja päinvastoin. Ernstille keskeistä oli yhdisteltävien elementtien kuvallinen, esittävä luonne, mutta lähinnä sen kautta mahdollistuvien yllättävien yhdistelmien vuoksi, mikä erotti Ernstin työt materiaalisia ja mimeettisiä seikkoja painottaneista kubisteista.¹⁷⁷ Toisaalta Ernst ei myöskään arvostanut kovinkaan pitkälle Berliinin dadan poliittisuutta, jonka katsoi olevan ”tyypillisesti saksalaista”, eikä Ernst edes suostunut käyttämään töistään fotomontaasinimitystä.¹⁷⁸

Schwitters oli vielä vähemmän antitaiteellisesti suuntautunut. Hans Richterin mukaan Schwittersin Merz-nimikkeellä roskista tekemät kollaasit päin vastoin tekivät kunniaa jätteille korottamalla ne taiteeksi.¹⁷⁹ Schwitters tunnusti olevansa taiteilija, eikä siis pyrkinyt materiaalivalinnoillaan kyseenalaistamaan taidetta. Schwittersin myöhemmät Merz-kollaasit olivat enimmäkseen juuri kompositioltaan esteettisesti suuntautuneita kollaaseja, ja usein niitä myös täydennettiin maalaamalla. Vaikka suurin osa Schwittersin töistä edustaa ajallisesti eräänlaista post-dadaa, jäi hän osittain dadan ulkopuoliseksi ilmiöksi jo sen kukoistusaikana. Syynä tähän oli lähinnä Berliinin dadaa edustaneen Huelsenbeckin henkilökohtainen inho Schwittersin epäpoliittisuutta kohtaan. Poliittisuutta Schwittersin töissä ei ollutkaan samassa mielessä kuin Berliinin dadaisteilla, ja tyylillisesti Schwitters jatkoi enemmän kubistien perintöä rikastuttamalla sitä dadavaikutteilla. 20-luvun lopulla Schwitters siirtyi yhä enemmän formaalisten kysymysten piiriin De Stijlin ja konstruktivismiin vaikutuksesta.¹⁸⁰

Dadan kollaaseista Ernstin ja varsinkin Schwittersin työt edustavat tyylillisesti yhtenäisempää linjaa, jossa osat toimivat alisteisina kompositiolle. Schwitters rakensikin

työnsä nimenomaan kompositiota silmällä pitäen, jolloin yksittäisen elementin ominaisuus ("roska" tms.) ei ollut sinänsä niin tärkeä kuin mitä se komposition osana oli, kuten Richterin huomautus myös osoittaa. Ernstillä valokuvan esittävyys oli keskeistä, mutta osat oli järjestetty yhtenäisen komposition mukaan. Berliinin dadaistien montaaseissa valokuvan käyttö materiaalina ja sen viittaussuhde todellisuuteen ja monistettavuus olivat keskeisiä lähtökohtia. Useimpien montaasien poliittinen ja antitaiteellinen sisältö ei myöskään rakentunut niinkään komposition kuin vastakkaisuuksien varaan.

4.3 Surrealistit

Yhdeksi dadan loppupisteeksi katsotaan kesää 1923, jolloin Pariisiin kerääntyneet dadaistit olivat riitaantuneet keskenään, ja viimeiseksi jäänyt dadatapahtuma oli André Bretonin provosoimana päättynyt yleiseen mellakointiin ja esitystilan tuhoamiseen.¹⁸¹ Dada siis päättyi kuten alkoikin, eli yleiseen kaaokseen. Sodan vuoksi Pariisissa ei voinut olla samanlaista aktiivista toimintaa kuin esimerkiksi taiteilijoiden pakopaikoissa Zürichissä ja New Yorkissa oli ollut. Sodan jälkeen tapahtui kuitenkin suuri kotiinpaluu, kun mm. Picabia, Duchamp, Tzara ja Ernst saapuivat Pariisiin. Pariisin dada-aktiviteeteissa keskeisiksi hahmoiksi muodostuvien Picabian ja Tzaran ohella 1919 aloittaneen Littérature-ryhmän runoilijat, Breton etunenässä. Littératuren asenne edeltäjiinsä poikkesi dadan kaikki esikuvat tuhoamaan pyrkineestä linjasta, sillä ryhmä tunnusti monien edeltävien kirjoittajien merkityksen.¹⁸² Eräs merkittävimmistä oli tietysti Lautréamont, jonka ajatus "ompelukoneen ja sateenvarjon satunnaisesta kohtaamisesta leikkauspöydällä" muodostui myöhemmin yhdeksi surrealistien johtoajatuksiksi. Dadan kuihduttua yleisen riitelyn jälkeen moni sen piirissä vaikuttaneista liittyi Bretonin uuteen surrealistien ryhmään. Surrealistien on usein katsottu jatkaneen dadan aloittamaa assosiaatiotekniikan hyödyntämistä, ja Bretonin pääasiallisena ansiona pidetään dadan kaoottisten keksintöjen muuttamista järjestelmälliseksi systeemiksi. Breton olikin kiinnostunut psykoanalyysistä ja jopa tapasi Freudin, joka tosin ei ollut kovin innoissaan Bretonin epäammattimaisesta lähestymistavasta asiaan. Keskeisiksi vapaan assosiaation tekniikoiksi muodostuivat sittemmin erilaiset sanapelit ja automaattikirjoitus.¹⁸³

Surrealistien manifesti julkistettiin syksyllä 1924, ja siinä surrealistinen toiminta kuvattiin psyykkiseksi automatismiksi ja julistettiin esteettisistä pyrkimyksistä riippumattomaksi. Kyseistä ajatusta ei kuitenkaan pidetty vastakkaisena kuvataiteen tuottamisen kannalta, sillä mm. maalaaminen katsottiin olevan ilmaisun ja itsetutkiskelun keino, ei päämäärä sinänsä. Ennen kuin surrealistista kuvataidetta vielä

oli tehty, oli kuitenkin helppo löytää sille edeltäjiä ja liittää se siten historiaan. Siispä Breton “rehabilitoi” monia edeltäviä maalareita. Joukkoon mahtui myös monia dadaisteja. Bretonin tapa käsitellä kuvataidetta ei kuitenkaan kiinnittänyt juuri huomiota kuvan muotoon, vaan Bretonille oli keskeistä kuvan sisältö, jolloin kuvaa voitaisiin lähestyä “ikkunana”.¹⁸⁴ Tyyllisesti surrealistit jatkoivatkin dadan tapaa käyttäen jo olemassaolevia tyynejä omien tarkoitustensa ajamiseen laittaen muotoa enemmän painoa sisällöille ja sanomisen tavalle.

Fotomontaaseja tehtiin surrealistien piirissä aluksi melko vähän, vaikka erilaisia valokuvia julkaistiinkin paljon surrealistien *La Révolution Surréaliste* -julkaisussa. Pääasiallisesti fotomontaaseista tai -kollaaseista vastasi Ernst. Ernst näkikin kollaasiensa vastaavan automaattikirjoitustekniikoita ja katsoi tehneensä kuvat alitajunnan innoittamina. Ernstin kollaasien keskeisenä piirteenä olivat erilaiset metamorfoosit, jotka tehtiin rinnastamalla yllättäviä elementtejä: tähän oli yksi surrealistien peruserätyyppeistä. Dawn Ades huomauttaakin, kuinka Ernstin kollaaseissa muutoksen kohteeksi joutuva objekti säilyttää aina omia ominaisuuksiaan, ja kontrastin aiheuttama shokki on siten sitä suurempi.¹⁸⁵ Vastaavaa ajatusta hyödynsivät myöhemmin situationistit omassa *détournement*-tekniikassaan.

Surrealistien myöhemmin kasvanut kiinnostus fotomontaaseja kohtaan liittyi suureksi osaksi surrealistisiin objekteihin, jotka olivat tavallaan jatkoa dadan löytöesine- ja ready made -teoksille: molemmissa oli kyse arkipäivän todellisuuden muuntamisesta. Surrealistisia objekteja kuvattiin sellaisenaankin, mutta niiden kuvista saatettiin koota myös varsinaisia fotomontaaseja. Dadasta periytyi tapa muuntaa ihmisruumista: ruumis varustettiin uudella päällä tai ruumiinosista koottiin kokonaan uusi rakennelma. Lisäksi erilaisten ruumiillisten elementtien toisto muuttui yleiseksi tavaksi surrealistisissa fotomontaaseissa. Dadan periaatteita heijasteli myöskin fotomontaasitekniikan tekninen ja materiaallinen helppous, sillä monet surrealistiset kirjoittajat ja runoilijat tekivät myös montaaseja. Päinvastoin kuin maalaamisessa, erityistaitoja ei tarvittu, ja Bretonkin teki joitakin montaaseja.¹⁸⁶ Toisaalta myös surrealistiset maalarit kokeilivat fotomontaasitekniikoita. Toisin kuin useimmissa dadamontaaseissa, surrealistien montaaseissa tilavaikutelma oli usein keskeistä: esimerkiksi Magrittella tämä oli jatkoa hänen maalauksiensa tyyliin. Vaikka sekä dadaistit että surrealistit harrastivat esimerkiksi kokosuhteiden vääristelyä tai elementtien outoa sijoittelua, surrealistien montaaseissa ne sijoittuivat useimmiten esittävään, kolmiulotteiseen “maisemaan”. Surrealistien montaaetit olivat usein luonteeltaan siis useimpia dadamontaaseja yhtenäisempiä, jolloin vastakkainasettelu oli sommittelulle alisteista. Erona dadamontaaseihin oli tietysti myös kuvaamisen

päämäärä. Dadalle perinteisen järjen kumoaminen ja kritisoiminen oli keskeistä, ja se tuntui useimmiten riittävän. Tämä oli myös surrealistien päämääränä, mutta he pyrkivät uusilla visioillaan myös ylittämään totunnaisten todellisuuden.¹⁸⁷

Breton väitti surrealistien luoneen uuden, kollektiivisen tavan ajatella, mutta surrealistien kollektiivisuus oli pitkälti Bretonin johtamaa. Breton määräsi ryhmälleen erilaisia sääntöjä, esimerkiksi kaikki kirjallisten tai taiteellisten tuotosten tuli saada ryhmän hyväksyntä ennen julkaisemista. Lisäksi säännöllinen työnteko ja uran luominen oli kielletty. Erilaisten skandaalien aiheuttaminen oli myös surrealistien toiminnassa yksi osa, ja niillä oli sama päämäärä kuin ryhmän kirjallisilla ja visuaalisilla tuotteilla eli saada maailma näyttäytymään uudesta näkökulmasta.¹⁸⁸ Surrealistit olivat edeltäjiään dadaisteja selkeämmin poliittisia; useat ryhmän jäsenet kuuluivat Ranskan Kommunistiseen Puolueeseen. Surrealistien suhde kommunisteihin oli kuitenkin varsin hankala, sillä surrealistit perivät dadalta ajatuksen kokonaisvaltaisesta vallankumouksesta, joka ulottuisi kaikille elämän alueille, kuten rakkauteen, uniin tai taiteeseen. Tämä tietysti epäilytti taloudellista kumousta ajavia kommunisteja. Surrealistit joutuivatkin usein perustelemaan kommunisteille omaa vallankumouksellisuuttaan. Esimerkiksi psyykkisen automatismin tavoitteena olevan järjen kontrollin ja esteettisten ja moraalisten käsitysten ylivallan kumoamisella selitettiin tarkoitettavan nimenomaan porvarillisen järjen ja porvarillisten käsitysten kumoamista.¹⁸⁹ Toisen maailmansodan jälkeen surrealistien side kommunistien kanssa katkesi, minkä jälkeen Breton alkoi ohjata surrealistejä eräänlaista mystismia kohti.¹⁹⁰

4.4 John Heartfield

Vaikka fotomontaasitekniikka mahdollistikin aikaisempaa vapaamman typografian hyödyntämisen, dadajulkaisujen typografia perustui kuitenkin enimmäkseen metalliladonnan mahdollisuuksiin. Tällöin hyödynnettiin niitä erilaisia tekstityyppejä ja kuvalaattoja, joita painajan varastosta löytyi, ja rakennettiin niistä kokonaisuuksia, jolloin kyseessä ei ollut samanlainen kierrätysmateriaalin käyttö kuin fotomontaasien kohdalla. Ongelmaksi muodostuivat tietenkin diagonaalilinjat, joita oli vaikea toteuttaa vaakaladonnan keinoin. Jo ennen fotomontaasejaan John Heartfield oli tehnyt metalliladontaa hyödyntämällä vapaamuotoisia ”typokollaaseja” sekoittaen erilaisia tekstityyppejä ja kuvia. Diagonaalilinjojen ongelman Heartfield ratkaisi valamalla kipsiä paikalleen asetettujen kirjasimien ympärille, jolloin saatiin yhtenäinen kappale painamista varten.¹⁹¹ Dadajulkaisuissa esiteltiin tietenkin myös fotomontaaseja, ja niitä käytettiin usein dadalehtien kansissa. Montaasitekniikkaa ja kierrätysmateriaalin hyödyntämistä ei kuitenkaan otettu graafisen suunnittelun perusperiaatteeksi osittain

painoteknisistä ja taloudellisista syistä johtuen: suurin osa kaikesta painotyöstä tehtiin tuohon aikaan metalliladonnan avulla.

Dadan aktiivisuuden loputtua Heartfield jatkoi edelleen työtään fotomontaasien parissa. Veljekset Wieland Herzfelde ja John Heartfield olivat vakaumuksellisia kommunisteja ja olivat jo ennen dadan saapumista Berliiniin työskennelleet perustamassaan Malik-Verlag -kustantamossa, joka julkaisi dadaan suopeasti suhtautunutta Die Neue Jugendia. Heartfield suunnitteli kustantamossaan mm. kirjojen kansia ja lisäksi hän teki myös propagandaa Saksan kommunistiselle puolueelle. Dadaistien harrastama Weimarin tasavallan satirisointi vaihtui pian uuteen ja entistä uhkaavampaan kritiikin aiheeseen, sillä kansallissosialismi alkoi nosta päätään Saksassa. Fotomontaasia onkin käytetty runsaasti juuri vasemmistolaiseen propagandaan, sillä jo tekniikkana fotomontaasin on katsottu sopivan marxilaisen dialektiikan esittämiseen.¹⁹² Valokuvaa pidettiin myös 20-30-luvulla vielä jonkinlaisena “köyhän miehen” ilmaisutapana, jonka katsottiin sopivan työväenluokalle suunnattavaan propagandaan tunnistettavuutensa vuoksi. Heartfield käytti montaaitekniikkaa usein kirjojen kansissa, mutta suurin osa hänen fotomontaaseistaan julkaistiin vasemmistolaisissa lehdissä. Uniikkitaiteena Heartfield ei töitään pitänyt, vaan korosti niiden propagandaluonnetta: kun montaaeja oli näyttelyissä esillä, jokaisen rinnalle tuli laittaa näytteille myös työn julkaissut lehti.¹⁹³

Teknisesti ja visuaalisesti Heartfieldin montaaeet muuttuivat pitkälti dada-aikojen räjähtävästä tyylistä. Heartfield oli tosin jo aikaisemmin tehnyt illusionistisempia ja kokonaisuudeltaan yhtenäisempiä fotomontaaeja, kuten ihmisen ja jalkapallon yhdistelmän Jedermann sein eigener Fussball -julkaisuun. Selkeämpi ulkoasu teki tietysti Heartfieldin montaaeiden ideologisen sisällön myös helpommin ymmärrettäväksi: kysehän oli poliittisen puolueen propagandasta, jolle ei ole eduksi liian moniselitteinen saati ristiriitainen viestintätapa. Heartfield hyödynsikin (dialektisesti) kahden eri elementin yhdistämisestä syntynttä ironiaa, mutta lopputuloksen sisältö ei kuitenkaan rajoittunut siihen, miltä se ensinäkemältä vaikutti. Varsinkin julisteissa montaaeet oli yleensä varustettu ironisella tekstillä, joka usein oli natsien retoriikkaa sellaisenaan. Heartfield kaivoi usein lausumien kirjaimellisen merkityksen esiin: esimerkkinä lause “miljoonat ovat takanani” yhdistettynä montaaeisiin, jossa Hitlerin tervehdys muuttuu rahaa vastaan ottavaksi kädeksi. Heartfield käytti yhä vähemmän kuvafragmenttien yhdistelyä ja rinnastuksia, ja siirtyi illusionistisempaan ja viimeistellympään tekniikkaan, jossa käytetyt kuvat liitettiin saumattomammin yhteen. Natsien retoriikan omimisen ja nurinkääntämisen lisäksi Heartfield käytti edelleen lehdistä ja kirjoista hankittuja kuvia, mutta myös otatti itselleen tarkoituksiinsa sopivia

kuvia, joita sitten yhdisteli. Luomuksiaan Heartfield kutsui aina fotomontaasiksi, oli tekotapa sitten mikä tahansa. Yhdistellyt kuvat yleensä valokuvattiin uudestaan, ja lopputulos viimeisteltiin retussiruiskulla. Dada-aikoina fotomontaasien yhtenä lähtökohtana oli ollut antitaiteellinen pyrkimys, jota ilmaistiin käyttämällä massamedian monistamaa materiaalia. Heartfieldin myöhempien montaasien ideana oli puolestaan se, kuinka ne tekotavasta riippumatta kuitenkin aina muistuttivat sanomalehtikuvia, kuten Dawn Ades huomauttaa. Heartfield jatkoi siis joukkoviestimien materiaalin hyödyntämistä, tosin erilaisin päämäärin. Dadaistien kuvat hajottava tekniikka onnistui usein välttämään kuvien sisältöön liittyvän ideologian antitaiteellisilla pyrkimyksillään, mutta Heartfieldin tekniikka toi rinnastuksillaan joukkoviestimien kuvissa piilevän ideologian selkeästi esille.¹⁹⁴ Antitaiteellinen toiminta jäi tässä toiminnassa sivuun: Heartfield tavallaan hylkäsi tämän näkökulman, ja hyödynsi printtimedian materiaalia jäljiteltävissä olevana tyylinä, mistä tuli tietenkin myös sanoman osa. Aikaisempiin montaaseihinsa verrattuna Heartfieldin myöhemmät montaasit olivat luonteeltaan kuitenkin yhtenäisempiä kokonaisuuksia, jolloin osien viittaussuhde todellisuuteen sekä poliittinen sisältö olivat alisteisia yhtenäiselle kompositiolle. Heartfieldistä tulikin yhä selvemmin propagandisti, edelleen tietysti satiirinen sellainen. Esimerkiksi Venäjän konstruktivistien agitoivista fotomontaaseista Heartfield poikkeaa suuresti. Dadasta jäi asioiden yllättävän yhdistelemisen lisäksi jäljelle myös jonkinlainen negaation periaate: Heartfield ei kuvannut uutta ja uljasta maailmaa, vaan ympäröivää maailmaa, jolle sanoi ei.

4.5 Historiallisen avantgarden vaikutus graafisen suunnittelun kehitykseen

Kurt Schwitters oli dadaisteista ehkä selkeimmin nähnyt dadan ideoissa kehittämisen arvoisia tyylikeinoja ja vei niitä vähemmän poliittiseen suuntaan. Schwittersin kautta dada oli myös levinnyt Hollantiin, missä Theo van Doesburgista tuli keskeinen dadahahmo. Dadaistina van Doesburg käytti nimeä I.K. Bonset, ja julkaisi Mecano-lehteä, jonka tyyllissä näkyi myös van Doesburgin osallisuus konstruktivistiseen De Stijl -ryhmään. Syksyllä 1922 van Doesburg kutsui useita konstruktivismiin edustajia Weimariin kongressiin, johon osallistui van Doesburgin ja Schwittersin ohella myös muita dadaisteja, kuten Arp ja Tzara. Vaikka konstruktivistit eivät juuri pitäneet dadaistien tarjoamista "huonoista vaikutteista", Weimarin kongressi auttoi sillan muodostumista näiden kahden ryhmän välille.¹⁹⁵ Entisillä dadaisteilla oli vaikutuksensa modernin typografian uudistajina, vaikka dadan typografiset keinot eivät sinällään juuri välittyneet eteenpäin. Symmetrian ja horisontaalisuuden hylkääminen oli

toiminut futuristeille ja dadaisteille liikkeen ja vitaalisuuden ilmaisukeinoina, ja asymmetrisuus muodostuikin yhdeksi jännitteen luomisen keinoksi modernille typografialle konstruktivismiin ja De Stijlin myötä. Asymmetrisen ja siten aktiiviseksi katsotun typografian vakiintumiseen vaikutti myös voimakkaasti sen puolesta puhunut Jan Tschichold.¹⁹⁶

Myös De Stijlin ja konstruktivismiin ideat olivat aluksi pienen piirin omaisuutta, ja niitä esiteltiin vain kyseisten ryhmien omissa julkaisuissa. Mainonnan alalle ne levisivät myös pian varsinkin hollantilaisten Piet Zwartin ja Paul Schuiteman kautta. He käyttivät suunnitelmissaan usein myös valokuvia ja fotomontaaseja, sillä niiden avulla oli mahdollista saada aikaan välitön ja kielestä riippumaton vaikutus.¹⁹⁷ Fotomontaasien käyttö vakiintuikin osaksi graafisen suunnittelun kuvastoa. Bauhausissakin havaittiin montaaitekniikoiden mahdollisuudet, ja mm. Herbert Bayer ja Laszlo Moholy-Nagy tekivät kokeiluja valokuvien parissa, tosin varsin erilaiseen henkeen kuin dadaistit. Esimerkiksi Moholy-Nagy näki toiston mahdollisuutena käsitellä valokuvaa kuvituksen sijasta kokonaisuuden rakenne-elementtinä, ja liitti siten myös valokuvan Bauhausin esittävään selkeyteen pyrkivään typografiaan. Ades huomauttaakin, kuinka Moholy-Nagyn käyttämä valokuvien toisto oli itse asiassa täysin vastakkaista dadaistien ja Heartfieldin myöhempien montaaerien hyödyntämälle vastakohtien esittämiselle.¹⁹⁸ 30-luvulle tultaessa myös surrealistien tapa luoda uusia todellisuuksia fotomontaasin avulla oli vakiintunut osaksi mainosten ja muotikuvien esitystapoja. Usein surrealismiin nähtiin kuitenkin tarkoittavan samaa kuin fantasian, mikä johti teatraalisten ja voimakkaasti manipuloitujen kuvien käyttöön, vaikka monissa surrealistien montaaereissa manipulointi oli tehty hyvin hienovaraisesti.¹⁹⁹

van Doesburg ja toinen De Stijlin päähahmo Piet Mondrian näkivät taiteen tavoitteena universaalin harmonian, joka olisi saavutettavissa geometrisesti ”puhtaalla” ja persoonattomalla tyyllillä.²⁰⁰ De Stijlin universaalisuuspyrkimyksiä kuvaa myös hyvin se, kuinka van Doesburg ja Mondrian joutuivat riitoihin edellisen alettua käyttää maalauksissaan diagonaalilinjoja. Mondrian katsoi niiden rikkovan ”kosmisen tasapainon” ja harmonian ja näki diagonaalien olevan vain pinnallinen yritys löytää uusi ilmaisukeino.²⁰¹ Asetuttuaan Weimariin asumaan 1920 van Doesburgista tuli eräänlainen Bauhausin ulkopuolinen vaikuttaja, jonka kautta konstruktivistiset ideat pääsivät vaikuttamaan tähän silloin vielä ekspressionistisesti suuntautuneeseen oppilaitokseen. van Doesburg ja Bauhausin johtaja Walter Gropius suhtautuivat molemmat myönteisesti tuolloin voimakkaasti ilmassa olevaan ajatukseen taiteen ja tekniikan avioliitosta, jonka kautta ihmisten ympäristö teollistuneessa yhteiskunnassa voitaisiin muuttaa paremmaksi. Tosin van Doesburg näki tilanteen olevan

saavutettavissa tietyn tyylin avulla, kun Gropius jäi periaatteellisemmalle tasolle, ja halusi oppilaidensa löytävän oman tyykinsä.²⁰²

Yksi tärkeimmistä taiteen ja tekniikan yhdistämisen keinoista oli kuitenkin standardisaatio, jota sovellettiin osaltaan myös typografian alalla. Bauhausin myötä pääätteettömät fontit nostettiin selkeytensä vuoksi tärkeään asemaan, lisäksi mm. isojen ja pienten kirjainten järjestelmä haluttiin korvata yhdet aakkoset käsittävällä systeemillä. Yksien aakkosten fontteja suunnitteli mm. Bayer, samoin Schwitters oli luonut eräänlaiset äänneaakkoset.²⁰³ Standardisaation perustana oli tietenkin ajatus, että voitaisiin löytää eräänlaiset visuaalisten ilmiöiden perusteet: esimerkiksi Tschichold näki pääätteettömät fontit eräänlaisina perusfontteina. Ne nähtiin siten käyttökelpoisina, koska Tschicholdin mukaan typografia rakentui funktionaalisten vaatimusten mukaan. Jotta typografia olisi sosiaalisesti merkityksellistä, muodon olisi vastattava sisältöä, jolloin kaikenlainen koristelu ja ornamenttien käyttö heikentäisi kommunikaation funktionaalisuutta.²⁰⁴ Samaan tapaan esimerkiksi arkkitehtuurin funktionalistinen tyyli (International Style) pyrki hylkäämään viittaamisen itsensä ulkopuolelle: dekoraatio ja historialliset viittaukset olivat sille tabuja²⁰⁵ Modernille arkkitehtuurille tyyli tarkoittikin nimenomaisesti kertaustyyliä. Funktionaalisuuden tehtävänä oli siten tuoda esiin eräänlainen perusarkkitehtuuri historian ajallisuuden vaikutusten eli tyylien alta.²⁰⁶ Tällaisen ajattelun pyrkimys objektiiviseen muotokieleen kieltää niin esteettisen arvostelman kuin ilmaisunkin subjektiivisuuden.²⁰⁷ Collins esittääkin modernismille olleen ongelmallista, kuinka sovittaa yhteen kuitenkin arvossa pidetty yksilöllinen tyyli universaalien "luonnollisen" estetiikan kanssa. Näiden yhteensovittaminen toisen kärsimättä ei onnistu, joten tulokseksi saatiin yksilöllisen elitismien esittäminen universaalina, kontekstista tai vastaanotosta välittämättä.²⁰⁸

Dada antoi siis futurismin ja surrealismin ohella oman panoksensa myös modernin typografian yleiseen kehitykseen. Kuten usein avantgardeliikkeiden kohdalla on käynyt, olivat tyyllilliset seikat ne piirteet, jotka katsottiin omaksumisen arvoisiksi. Näin tapahtui juuri epäsymmetrian ja fotomontaasien käytön yleistyessä. Toisaalta dadan epämääräinen poliittisuus kehittyi myös selkeästi puoluesidonnaiseen ja agitoivaan suuntaan Heartfieldin myötä. Lisäksi myös surrealismi vei dadan poliittisia tendenssejä sitoutuneeseen suuntaan. Vaikka dada ei pyrkinyt ensisijaisesti luomaan uusia formaalisia keinoja ja varastikin tyyliään muilta ryhmiltä, sen kehittälemät tyylikeinot ja strategiat osoittautuivat edelleen kehittämisen arvoisiksi.

4.6 Lettristit

Lettristit (Lettriste Mouvement) ovat jääneet historiaan pitkälti situationisteja edeltäneenä liikkeenä, ja situationistien suunnasta katsottuna lettristien historia jakaantuukin kahtia. Liikkeen perusti vuonna Pariisissa 1946 romanialaissyntyinen Isidore Isou. Lettristit jatkoivat dadan perinteitä monin tavoin, ja pyrkivät ottamaan sen paikan. Julkisuuteen lettristit tulivatkin häiritsemällä dada-aiheista luentoa, joka pidettiin ennen Tristan Tzaran *La Fuite* -näytelmän esitystä. Kesken kaiken Isou alkoi huutaa, kuinka dada oli kuollut ja lettrismi ottanut sen paikan, ja luennoitsijan tulisikin kertoa siitä.²⁰⁹ Vuosina 1950-51 lettristeihin liittyi tulevia situationistien jäseniä kuten Gil J. Wolman ja Guy-Ernest Debord, jotka kuitenkin pian riitaantuivat Isoun kanssa, ja eriytyivät omaksi *L'internationale Lettriste* -ryhmäkseen, joka 1957 johti fuusioiden myötä *L'internationale Situationniste* -ryhmään.

Lettristien ryhmä oli tyypillinen utopistinen avantgardeliike. Lettristit sekä kritisoivat olemassaolevia taiteellisia muotoja, että uskoivat uutta luovaan ja jatkuvaan edistykseen. Useiden avantgardeliikkeiden tapaan lettristit olivat myös melko pienen piirin elitistinen harrastus Isoun ollessa sen keskushahmo.²¹⁰ Luovuus oli tärkeä käsite lettristeille, itse asiassa Isou näki juuri luovuuden yhteiskunnallisen kehityksen moottorina selviytymisvaiston sijasta. Luovuus olisi tällöin ihmisen toiminnan korkein aste, ja taide puolestaan luovuuden olemus. Luovuuden kautta taiteilija pystyisi ylittämään tiedottoman olemassaolon ja siirtymään historian tekemiseen.²¹¹

Pyrkimys dadaistien perinteen ylittämiseen artikuloitiin selvimmin runouden kentällä. Isoulla olikin oma teoriansa runoudesta, jota hän piti taiteen korkeimpana muotona. Isou katsoi kaiken taiteen kehityksen jakautuvan kahtia laajentumisen kauteen ja muokkaamisen kauteen. Muokkaamisen aikana laajentumisen saavutuksia kehitellään ja lopulta tuhotaan. Runoudessa tämä näkyi siten, että Victor Hugo olisi päättänyt laajentumisen kauden, minkä jälkeen eri (ranskalaiset) runoilijat tuhosivat runouden eri piirteitä, kunnes Tzara ja muut dadaistit tuhosivat sanat. Tätä tilannetta Isou piti omana lähtökohtanaan, ja aikoi palauttaa sanat olennaisimpiin osiinsa: tällä Isou aikoi aloittaa runoudessa uuden laajentumisen kauden. Olennaiset osat olivat yksittäisiä kirjaimia, joten lettristien runoista tuli mahdottomia ääntä.²¹² Lettristit jatkoivat dadarunouden perinnettä myös kehittäessään meta- eli hypergrafiikan systeemin, jolla oli tarkoitus korvata sekä visuaaliset taiteet että kirjallisuus. Metagrafiikassa dadan kollaasitekniikka yhdistettiin dadarunouteen yhdistelemällä kuvia ja tekstejä osien ollessa edelleen yhteydessä aikaisempaan kontekstiinsa. Suuruudenhulluun tapansa Isou kehitti metagrafiikasta teorian, jonka mukaan se yhdistää kirjallisuuteen

suunnilleen kaikki kuvaamisen ja symboloimisen keinot, joiden kautta se yhdistyy mm. filosofiaan, kielioppiin ja painotekniikkaan. Näitä keinoja olivat esimerkiksi valokuva, kalligrafia, arkkitehtuuri tai vaikkapa erilaiset arvoitukset ja sanaristikot. Metagrafiikka saattoikin muistuttaa joskus viikkolehdistä nähtyjä tehtäviä, joissa kuvista ja erilaisista merkeistä muodostuu tavuja ja sanoja, joista muodostuu lauseita. Samaa tapaan lettristit olivat myös kiinnostuneita sarjakuvista, sillä sarjakuvan nähtiin ennakoivan kirjoittamista parempia kommunikaatiovälineitä.²¹³ Myöhemmin Kansainväliset Lettristit sekä situationistit jatkoivat kollaasin ja sarjakuvan keinoja omien päämääriensä ajamiseen.

Lettristien mielenkiinnon kohteena oli myös elokuva. Isou voitti Cannes'in festivaalien Avantgarde-palkinnon vuonna 1951 valmistuneella elokuvallaan *Traité de bave et d'éternité*. Isou oli kehitellyt elokuvaa varten antisynkronisuuden periaatteen jo aikaisemmin julkaisemassaan manifestissa, ja Isoun elokuvassa ääni ja kuva olivat kaksi toisiinsa liittymätöntä ja erillistä osaa. Kuvalliselta puoleltaan elokuva muodostui revityistä ja rikkinäisistä ruuduista.²¹⁴ Isoun elokuvan Cannes'issa saama julkisuus toi lettristien piiriin Guy-Ernest Debordin, joka meni vielä äärimmäisemmille linjoille omalla elokuvallaan *Hurlements en faveur de Sade* (1952). Tämän kokopitkän elokuvan ääniraidalla olivat Debord ja muita lettristejä puhumassa mm. elokuvan kuolemasta ja lettristien toimista. Varsinaisia kuvia elokuvassa ei ollut: kun ääniraidalla oli puhetta, ruutu oli valkoinen, ja kun ääniraita oli tyhjä, ruutu oli musta. Elokuvan varsinainen idea olikin sen näytännöissä, jotka yleensä aiheuttivat raivostuneita reaktioita yleisön keskuudessa: tämä edelsi situationistien myöhemmin kehittelemää ajatusta situaatioiden konstruomisesta.²¹⁵ Jo aikaisemmin Debord oli julkaissut elokuvansa ensimmäisen käsikirjoitusversion lettristien Ion-elokuvalehdessä. Käsikirjoituksen mukaan filmissä tuli käyttää niin äänenä kuin kuvanakin erilaisia lainauksia ja sitaatteja, mm. runoja, meteliä, uutiskuvia jne. Elokuvan käsikirjoitus ennakoisi siis myös osaltaan Kansainvälisten Lettristien ja situationistien hyödyntämää *détournement*-menetelmää.²¹⁶

Isou oli myös esittänyt nuorisosta ajatuksia, joiden sisältö heijastui myöhemmin myös L'internationale Lettristen ja situationistien teorioissa. Isou pyrki luomaan nuoriso- ja opiskelijaliikettä, mikä ei tosin edennyt kovinkaan pitkälle. Isou näki nuorison aseman ulkopuolisena taloudellisessa vaihdossa: nuorisolla ei ollut yhteiskunnallisesti merkittävää mahdollisuutta niin myymiseen kuin ostamiseenkaan. Nuoriso (jolla tarkoitettiin kaikkia tämän vaihdon ulkopuolelle jääviä) joutui asemaan, jossa sillä ei ollut muuta mahdollisuutta kuin päämäärätön toiminta, kuten nuorisorikollisuus tai triviaalille tasolle jäävä kuluttaminen, kuten uusien vaatteiden hankkiminen. Tällaisen

ostamisen Isou sijoitti vaihdon ulkopuoliseksi toiminnaksi ilmeisesti siksi, että näki sen yksisuuntaisena ja “ylhäältä annettuna”. Nuorena olemisessa oli kuitenkin myös positiivinen aspekti, sillä tätä näkymätöntä asemaa vastaan oli mahdollista kapinoida. “Olla nuori” merkitsikin samaa kuin taistella itselle asetettuja valmiita malleja ja uraodotuksia vastaan, ja löytää se työ, mitä todella haluaa. Isoun ohjelma ei kuitenkaan ollut vallankumouksellinen ohjelma, ja Marcus onkin esittänyt sen olleen lähinnä versio “amerikkalaisesta unelmasta”.²¹⁷ Toisaalta Marcus näkee taideliikkeissä oman aikansa nuorisokulttuuri-ilmion piirteitä, ja juuri lettrismissä tämä korostui, siitakin huolimatta, että Isoun ryhmä perustui pitkälti johtohahmonsa omalaatuiselle ja raskaalle teoretisoinnille. Lettrismi tarjosi aktiivisen, toveruutta ja sankaruutta korostavan vaihtoehdon toiselle sodanjälkeisen Ranskan “nuorisokulttuurille” eli eksistentialismille.²¹⁸ Tosin nykyisenkaltainen nuorisokulttuurin tai nuoruuden käsite ei tuolloin ollut vielä syntynyt, eikä kukaan juuri kiinnittänyt huomiota esimerkiksi julistekampanjaan, jossa haviteltiin nuorison lettrististä vallankumousta.

Isoun esittämä teoria laajenemisesta ja muokkaamisesta sisälsi tuhoamisen ajatuksen, mutta sen pyrkimyksenä ei ollut tuhota taideinstituutiota. Homen mukaan lettristit olivat tyytyväisiä pystytyttyään suistamaan surrealistit valtaistuimeltaan, ja Isoun esittämä kritiikki koskikin lähinnä sitä, kuinka surrealistit olivat jo työnsä tehneet, eikä heillä enää ollut uutta tarjottavaa kulttuurin saralla. Dadan perinteen jatkajina lettristit eivät siis omaksuneet sen antitaiteellisia pyrkimyksiä.²¹⁹ Lettristien tavoitteena olikin aloittaa taiteessa uusi laajentumisen kausi. Isoun taiteilijan roolia kohtaan osoittama arvostus liittyi tähän: uuden muodon keksijästä voisi tulla jumala. Myös oman pyrkimyksensä tulla jumalaksi Isou toi selvästi esille.²²⁰ Debord ja Wolman alkoivatkin hautoa omaa lettrististä suuntaustaan, L’internationale Lettristeä (jatkossa käytetään lyhennystä LI liikkeen nimen englanninkielisen version mukaan). Tämä erillinen liike manifestoitui lokakuussa 1952 hyökätessään lentolehtisin Charlie Chaplinin Parrasvalot-elokuvan Pariisin lehdistötilaisuutta vastaan. L’internationale Lettristen mukaan hyökkäyksessä oli kyse “vapautta esittävien idolien tuhoamisesta”, mikä oli tekona tärkeä “vapauden ilmaisukeino”. Hyökkäyksen kohde oli varmastikin hyvin sopiva, sillä aiemmin vasemmistosympatioidensa vuoksi vaikeuksiin joutunut Chaplin oli saanut Britanniassa aatelisarvon. Chaplinin ohella tuhottavien listalle joutui lisäksi myös Isou seuraajineen.²²¹ L’internationale Lettriste lähti siis eri suuntaan kuin Isou. Isoun ryhmä oli nähnyt taiteilijat jumalallisina ja tuottanut taidetta, LI taas halusi “elää” kulttuurivallankumouksen.²²²

Samaan tapaan kuin lettristit hyödynsivät dadaa, myös L’internationale Lettriste ja L’internationale Situationniste hyödynsivät Lettriste Mouvementin piirissä aloitettuja

ideoita. LI oli luonteeltaan aluksi eräänlainen pummien ja kulkurien joukkio, joka teki teoriaa siitä, ettei tehnyt mitään. LI:n teoreettinen irtiotto Isousta liittyi myös oman aseman tarkasteluun. Isoun mukaan nuorison olisikin liityttävä kiinteäksi osaksi taloudellista vaihtoa, mikä oli yhtä paljon toivoa paremmasta palkasta kuin vallankumouksesta. Sen sijaan LI:n keskeinen näkemys oli: mitä jos tästä asemasta ei halutakaan luopua, koska se edustaa vapautta. LI jättäytyi vapaaehtoisesti talouden marginaaliin ja tavoitteli “puhtaan kulutuksen roolia”. LI:n mukaan työnteko ei ole välttämätöntä, joten se luopui tuottamasta hyödykkeistä kulutukseen.²²³ Ideana ei ollutkaan kuluttaa hyödykkeitä, vaan pyrkiä kuluttamaan täydellisesti menneisyyden kuvia ja sanoja, elinympäristöjä ja lopulta aikaa.²²⁴ Tästä lähtökohdasta olivat peräisin situationistiseen liikkeeseen periytyneet käsitteet, joita situationistit tarkensivat ja sitoivat yhteen speaktaakeliteorian ja situaatioiden konstruoimisen avulla. Näitä käsitteitä (joihin palataan situationistien yhteydessä) olivat merkityksen muuttaminen eli détournement, ajalehtiminen eli dérive sekä ajatus yhtenäisestä urbanismista ja psykomaantieteestä.

Täysin toimeettomana uudet lettristit eivät kuitenkaan olleet, sillä vaeltelu tuotti teoretisointia, ja erilaisten tutkimustensa tulokset liike toi esille pienimuotoisissa julkaisuissaan. Vuosina 1952-54 liike julkaisi neljä kappaletta Internationale Lettriste -julkaisua, minkä jälkeen LI aloitti säännöllisemmän julkaisuaikataulun ja alkoi tuottaa Potlatch-tiedotetta, jota julkaistiin 29 numeroa. Visuaalisesti näyttävämmän alun jälkeen LI:n julkaisut muuttuivat ulkoasultaan vaatimattommiksi yksittäisarkeiksi.²²⁵ Sisällöltään Potlatch toimi esimerkkinä lettristien ja myöhemmin situationistien harrastamasta détournementista, eli esteettisten artefaktien varastamisesta ja uudistamisesta omien tarkoitusperien toteuttamiseksi. Ryhmän omien tekstien lisäksi Potlatchissa julkaistiin erilaisia uutisia maailmalta rinnastaen päällisin puolin toisiinsa liittymättömiä aiheita, jolloin epätavalliset rinnastukset loivat aivan uuden merkityksen.²²⁶

Potlatch-julkaisun nimi kuvaa hyvin ryhmän ajatusmaailmaa. Potlatchilla tarkoitetaan intiaanikulttuureista peräisin olevaa tapaa antaa lahjoja ja vastalahjoja lahjojen kasvaessa koko ajan, jolloin lopulta ainoaksi mahdollisuudeksi saattaa jäädä oman kylän polttaminen. Tässä tavassa leikin luovuttaminen tarkoitti sitä, että luovuttaja arvosti tavaraa kunniaa enemmän. Porvarilliselle yhteiskunnalle vieraalla orgiastisuudellaan potlatch-käsite tarjosi tietenkin mahdollisuuden hyödykkeiden kritisointiin, olihan Marx antanut niille oman magiansa. Toisaalta potlatchilla oli käytännön merkityksensä: vastakohtana myytävälle hyödykkeille julkaisu annettiin lahjaksi, ja sen sisältöön perehtyminen oli ainoa sovelias vastalahja. Oman ryhmän

lisäksi Potlatchia levitettiin niille, joita LI piti sisällön analysointiin kykenevinä, sekä joillekin satunnaisesti valituille.²²⁷

4.7 Kansainväliset Situationistit

L'Internationale Situationniste (eli SI liikkeen englanninkielisen nimen mukaan) syntyi kesällä 1957, kun LI yhdistyi toisen taideliikkeen, Mouvement International pour un Bauhaus Imaginisten (MIBI, Kansainvälinen Liike Imaginistisen Bauhausin puolesta) kanssa. Kyseessä oli tätä varten järjestetty "kongressi" Cosio d'Arroscian vuoristokylässä Italiassa. Koska yhdistymistapahtumaan haluttiin lisää kansainvälistä väriä, kongressin aikana keksittiin vielä kolmas taideliike, London Psychogeographical Association (Lontoon Psykomaantieteellinen Yhdistys), jonka ainoa jäsen oli englantilainen Ralph Rumney; myös tämä "ryhmä" yhdistyi Kansainvälisiin Situationisteihin. Situationistit paitsi jatkoivat lettristien ideoiden kehittelyä, myös omaksuivat monia ajatuksia MIBiltä, jonka keskeisin hahmo oli tanskalainen kuvataiteilija Asger Jorn.²²⁸

Jorn oli ollut jo 40-50-lukujen vaihteessa jäsenenä surrealisteilta vaikutteita saaneessa COBRA-ryhmässä, jonka monet poliittiset ja taidetta koskevat ideat periytyivät situationisteille. Seuraajiansa tapaan COBRA oli ollut pienen kansainvälisen piirin taideliike, ja sen ohjelman keskeisiä piirteitä olivat luovuuden ja taiteen tekoprosessin korostaminen sekä kommunismi. Varsinaista sosialistista realismia COBRA kuitenkin vastusti. Jo näihin aikoihin Jorn näki taiteen tehtäväksi luonnollisten rytmien ja intohimojen spontaanin ja leikinomaisen ilmaisun, vastakohtana luonnon kopioimiseen pyrkivälle taiteelle. Toinen merkittävä COBRAlainen Constant näki olemassaolevan taiteellisen tuotannon luovuuden vastakohtana. Taiteilijoiden tulisi löytää luovuuden myötä vapaus ja vallankumous, sillä vain vallankumouksessa ollaan luovia. Tällainen ajattelu vaikutti myöhemmin situationistien liikkeessä.²²⁹

Jo ennen COBRAa Constant oli toiminut myös Reflex-nimisessä ryhmässä, jonka samannimisessä lehdessä mm. kritisoitiin De Stijlin standardisaatiopyrkimyksiä.²³⁰ Samansuuntaiset ideat saivat Jornin COBRAn jälkeen aloittamaan MIBIn protestiksi Max Billin perustamaan Uudelle Bauhausille. Jorn näki Bauhausin yhtenä tekijänä yhteiskunnan säätelyn ja standardisoinnin lisääntymisessä: Bauhausin vallankumoukselliset ideat eivät toimineet, koska teknologia ja käytännölliset arvot olivat ohittaneet esteettiset arvot. Bauhausin ideana oli ollut yhdistää taiteilija koneellistuneeseen yhteiskuntaan, mutta Jornin mukaan lopputulos ei ollut onnistunut. MIBIn tavoitteena olikin käyttää teollistuneen ajan menetelmiä

kokeellisesti ja ei-utilitaristisesti vallankumouksellisen kulttuurinäkemys puitteissa.²³¹ Myöhemmin nämä näkemykset jatkuivat SI:stä irronneen, lähinnä skandinaaveista muodostuneen Toisen Kansainvälisen Situationistisen liikkeen piirissä.

Kirjallisen tyylinä situationistit perivät surrealisteilta ja dadalta. Retoriikaltaan situationistien tekstit jatkavat avantgardeliikkeiden ironista ja mustan huumorin sävyttämää linjaa, josta aivan kaikkea ei kannata ottaa kirjaimellisesti, mikä ei tietenkään tarkoita, etteivätkö situationistit olisi ottaneet tekstejään tosissaan. SI:n teoreettinen tekniikka oli kuitenkin esittää yleistyksiä kiistämättöminä faktoina, mikä Homen mukaan tuotti tietenkin huonoa teoriaa, mutta tehokasta propagandaa.²³² Situationistien käyttämä kieli pyrki kiinnittämään huomiota kieleen vallan välineenä, jolloin vallankumouksellisen teorian tuli kumota vanha valta käyttämällä sen omaa kieltä kehittämällä myös omaa terminologiaa. Tämä liittyi osaltaan détournement-tekniikkaan: vanhalta termistöltä tuli riistää sen hallitsevat merkitykset ja uusia merkityksiä oli vakiinnutettava.²³³ Kielen ja vallan suhteeseen liittyy osaksi myös situationistien voimakas omien ideoidensa rekuperoimisen eli vesittämisen ja harmittomaksi tekemisen pelko, sillä situationistien kritisoima yhteiskunta sieti avantgardeliikkeiden kaltaisia häiriöilmiöitä hyvin pitkälle lopulta ne tunnustaen. Situationistit pyrkivätkin itse määrittelemään käsitteensä mahdollisimman pitkälle omalla kapulakielellään, millä oli tarkoitus ironisoida määrittelemään pyrkiviä luokittelijoita. Esimerkiksi dada oli aikoinaan otettu mukaan taidehistoriaan yhdeksi ismiksi, ja tämän situationistit halusivat välttää jo siinä, etteivät hyväksyneet ilmaisua situationismi.²³⁴ Rekuperointia vältelleet situationistit halusivat myös toimia enemmänkin ideoiden kehittäjinä kuin niiden toteuttajina. Situationistit ymmärsivät julkisuuden merkityksen, mutta halusivat sitä kuitenkin omilla ehdoillaan. He eivät esimerkiksi pitäneet SI:n yhdistämisestä pinnallisesti skandaaleihin, kuten tapahtui esimerkiksi Strasbourgin yliopistossa 1966 julkaistun Opiskelijaelämän köyhyydestä -pamfletin jälkeen.²³⁵ Siten situationistit poikkesivat monista edeltäjistään, joille skandaalien aiheuttaminen oli lähes itsetarkoituksellista toimintaa. Sen sijaan situationistit kyllä omivat mielellään kaikenlaiset maailmassa tapahtuneet levottomuudet, ja käänsivät ne todisteiksi omien teorioidensa oikeellisuudesta, esimerkkinä Los Angelesin Wattsissa 1965 tapahtuneet mustan väestönosan mellakat. Mellakoitsijat olivat ryöstelleet kauppoja, ja varastelleet itselleen hyödyttömiäkin tavaroita. Tämän toiminnan situationistit omivat itselleen ja käänsivät hyökkäykseksi spektaakkeliyhteiskuntaa vastaan: SI:n mukaan kyseessä oli ilmiselvä esimerkki potlatchista, jossa hyödykkeisiin perustuvat valheelliset tarpeet tuhoetaan, ja todelliset tarpeet tulevat esiin tuhoamisen kautta.²³⁶

Situationistien teorian oli myös tarkoitus sisältää oma kritiikkensä ja välttää siten paikoilleen pysähtyminen. Usein paikoilleen pysähtyminen kuitenkin henkilöityi johonkin liikkeen jäseneseen. Rekuperaatiota pelkäävät situationistit olivat erittäin itsetietoinen ryhmä, joka erotti jäseniään, mikäli näiden pyrkimykset poikkesivat ryhmän ydinjoukon näkemyksistä. Kuten monet edeltäjänsä, SI oli myöskin hyvin pienen piirin elitistinen ryhmä. Vaikka eivät sitä olisi ehkä myöntäneetkään, teoreettisesti situationistit olivat elitistisyydessään modernismin perillinen, sillä pohjimmiltaan myös SI uskoi pieneen ja muita tietoisempaan etujoukkoon, joka johdattaisi muita oikeaan suuntaan. SI:hin oli hyvin vaikea päästä jäseneksi, ja 60-70-lukujen vaihteessa muodostuneet pro-situjen ryhmät saivatkin situationisteilta melko tylyn kohtelun.²³⁷ Monet situationisteihin yhdistetyt tapahtumat, kuten 60-luvun opiskelijalevottomuudet eivät olleet kovinkaan mittavassa määrin SI:n jäsenten toimia, vaan niissä mukana olleet hyödynsivät situationistien teorioita ja taiteellisia strategioita, kuten détournementia. Punkissakaan SI:n jäseniä ei ollut mukana, vaan situationistivaikutteet tulivat lähinnä pro-situjen kautta. Situationistien teorat ja sloganit levisivät hyvin SI:n saavuttaman aiheettomankin julkisuuden vuoksi, toisaalta ryhmä hajosi vuonna 1972 suureksi osaksi juuri julkisuuden takia.

Situationistien ajatukset yhteen kasaava speaktaakkeliteoria perustui pitkälti marxilaisiin ajatuksiin vallasta ja vieraantumisesta. Speaktaakkeliteorian luomisesta sai kunnian Debord, jonka aihetta käsittelevä teos *La société du spectacle* ilmestyi 1967, tosin ajatusta speaktaakkelista oli hahmoteltu jo 60-luvun alusta lähtien.²³⁸ Situationistit näkivät vallan joka paikassa piilevänä kasvottomana systeeminä. Kulttuuri näyttäytyy vieraantuneena, kun ihmisten omaehtoinen toiminta estyy, koska kaikki toiminnot, ideat ja käyttäytymismuodot perustuvat ylhäältä annettuihin malleihin.²³⁹ Speaktaakkeliteorian mukaan kapitalismissa todellinen elämä pyritään korvaamaan hyödykkeiden kuluttamisella, mutta kuluttaminen on kuitenkin eräänlaista kapitalistisen systeemin organisaattorien johtamaa teeskentelyä. Siten speaktaakkeliyhteiskunnassa ihmisen elämä muuttuu eräänlaiseksi teatteriksi, jossa hän on yhtä aikaa oman elämänsä passiivinen katsoja (spectateur) ja esittäjä. Kapitalististen tuotanto-olosuhteiden vallitessa ihminen ei pysty siis enää tavoittamaan elämäänsä suoraan, vaan maailma välittyy erilaisten välittäjien kautta, speaktaakkeliin kasautumana. Situationisteille speaktaakkeli oli "totena esitetty valhe", eli maailmaa ei voitu tavoittaa suoraan, vaan se näyttäytyi erilaisten välittäjien kautta. Debordin mukaan speaktaakkeli onkin ihmisten välinen sosiaalinen suhde, joka välittyy kuvien kautta. Speaktaakkelin ominaisuuksiin tosin kuuluisi myös se, että se pystyy peittämään valheellisen luonteensa.²⁴⁰ Modernismin usko perimmäiseen totuuteen heijastuu siten myös situationistien teorioissa, mikä osoitti situationistien olevan myös romanttisen

tradition jatkajia.²⁴¹ Ajatus kuvien kautta välittyvästä suhteesta tuo mieleen Maffesolin, joka onkin kritisoinut situationistien käsitystä speaktaakkelistä. Maffesolin mukaan situationistit kritisoivat speaktaakkelia puhtaasti rationaalisen todellisuuden nimissä, ja jättivät huomiotta epätodellisen, eli symbolisen, imaginaarisen tai myyttisen vaikutuksen.²⁴²

Situationistien mukaan vieraantuminen on siirtynyt tuotannosta kuluttamiseen, eli työläinen tuottaa itselleen vieraita hyödykkeitä kulutettavaksi. Siten todelliset halut ja mahdollisuus luoda itse itselleen hukuvat ihmisten raataessa kuluttamisen eteen. Tuotannon välineet ja ehdollistunut valinta eriytyneiden ilmiöiden välillä saavat ihmisen luulemaan, että tuottajana tai kuluttajana he toimivat, vaikka tosiasiansa ne erottavat ihmisen itsestään, ja ihminen alkaa luulla, että ei voi tulla toimeen ilman välittäjiä. Kapitalismin materiaallinen rikkaus on siten ääretöntä köyhyyttä, eräänlaista hengissäpysymisen kuluttamista, elämää ilman elämisen laatua.²⁴³ Tätä teemaa kehitteli myös situationistien toinen keskeinen teoreetikko Raoul Vaneigem. Juuri Vaneigem esitti nyky maailman takaavan, ettemme kuole nälkään, mutta saaden aikaan riskin kuolla ikävystymiseen.²⁴⁴ Vaneigemin mukaan ihminen uhraa vapaaehtoisesti todelliset halunsa speaktaakkelin vuoksi, ja tekee itsestään ulkopuolisen ottamalla vastaan ulkopuolelta tulevia käyttäytymismalleja. Nämä voivat olla roolimalleja esimerkiksi televisiosta, tai sitten yhteiskunnallisia instituutioita kuten avioliitto tai perhe. Ihmiset arvostavat näitä rooleja enemmän kuin omaa elämäänsä, koska heidän oma elämänsä on arvotonta, sillä sitä ei voida ilmaista kuluttamisen termein. Kuluttaminen onkin läpäissyt elämän täysin: myös vapaa-aika on muuttunut kulutettavaksi esimerkiksi turismin muodossa. Työstä ja vapaa-ajasta oli tullut toisistaan vieraantuneita, ja yksi situationistien keskeisiä ideoita olikin työn ja leikin yhdistämällä päästä eroon työn ja vapaa-ajan erillisyydestä.²⁴⁵ Taiteelle tulikin määritellä aivan uusi asema pelin ja leikin sfäärissä, jolloin taide todella asettuu vieraantuneen palkkatyön vastakohdaksi ja saa siten vallankumouksellista potentiaalia.²⁴⁶ Jo lettristeillä oli ollut ajatus siitä, kuinka työnteko ei ole välttämätöntä. Samaan tapaan myös SI kannatti ajatusta loppumattomasta vapaa-ajasta, joka voitaisiin saavuttaa kumoamalla työn ja vapaa-ajan vieraannuttava vuorottelu. Työn ja vapaa-ajan rytmittämän elämän tylsyyt, tai pikemminkin tylsyyden aiheuttama oman aktiivisuuden kuolettava apatia nousivat sittemmin punkissa esille. Yksi pitkälle levinnyt situationistien lause olikin myöhemmin Jamie Reidiä kiinnostanut ”ruumismetafora”. Sen mukaan ”ihmisillä, jotka puhuvat vallankumouksesta ja luokkataistelusta viittaamatta nimenomaan jokapäiväiseen elämään ymmärtämättä mikä on kumouksellista rakkaudessa ja positiivista pakkojen kieltämisessä, sellaisilla ihmisillä on ruumis suussa”²⁴⁷. Erotuksena taloudellista kumousta korostaneista poliittisista liikkeistä situationistit olivat etenkin alkuaikoinaan

nimenomaan poliittinen taideliike, sillä SI:n ohjelmaan kuului kaikille elämän alueille ulottuvan vallankumouksen korostaminen.

Politiikaltaan SI sijoittui silti luontevasti sodanjälkeisen Ranskan vasemmistolaisen älymystön joukkoon, joka halusi ottaa etäisyyttä kommunistiseen puolueeseen ja stalinistiseen politiikkaan. Arkipäiväisyyden ja autenttisen kokemuksen teemat tulivat keskusteluun alunperin Sartren myötä, ja Henri Lefebvre kehitteli näitä teemoja samoihin suuntiin kuin SI. Lefebvre ja SI ottivat toisiltaan vaikutteita, mutta situationistit syyttivät myöhemmin Lefebvrea plagiaattoriksi. Tämä oli tyypillistä SI:lle, joka väitti teorioitaan täydellisen omaperäiseksi.²⁴⁸ Vaikka yrittivät ainakin ideologisessa mielessä kieltää esikuvat avantgarden tapaan, situationistit pyrkivät kuitenkin ottamaan oppia aikaisempien avantgarderyhmien virheistä: aikaisemminhan surrealistinen liike oli joutunut taiteen ja puoluepolitiikan yhdistämisessä vaikeuksiin. SI:n vastauksena oli sekä taiteen että perinteisen puoluepolitiikan hylkääminen. Sekä taideinstituutio että puolue näyttäytyivät ideoiden välittäjinä, ja situationistit halusivat korvata taiteen luovuudella (kuten dadaistit aikaisemmin) ja puolueen työläisten neuvostoilla. Riippumattomilla työväen neuvostoilla SI tarkoitti marxilaisittain vieraantumaton demokratista vallankäyttöä; esikuvina olivat mm. Espanjan sisällissodan ja Unkarin kansannousun aikaiset neuvostot. Kovin syvällisesti tätä ideaa ei kuitenkaan käsitelty.²⁴⁹

SI toimikin kulttuurin saralla, sillä hyökkäys speaktaakkeliä kohtaan tuli kohdistaa sinne, missä speaktaakkeli oli kaikkein spektakulaarisin. Tällöin speaktaakkelin symbolit voidaan kääntää sitä itseään vastaan.²⁵⁰ Koska taidemaailma vaatii tuotteita, taide liittyy tuotefetisismillään speaktaakkeliin. Vaneigemin mukaan spontaani luovuus on olemukseltaan vallankumouksellista, mutta speaktaakkeliyhteiskunta löytää aina uusia stereotyyppioita ohjailemaan todellista luovuutta. Spontaani luovuus on siten aina alistettu teoreettiselle soveltamiselle, jolloin se on muutettu speaktaakkelille sopivaksi kokonaisuudeksi, kuten taideinstituutioksi artefakteineen ja arvoineen. Taide onkin kehittänyt oman arvoalueensa, joka pystyy määrittelemään joitakin asioita taiteeksi jättäen joitakin sen ulkopuolelle.²⁵¹ Taiteen situationistit halusivat lakkauttaa todentamalla sen, millä tarkoitettiin arkielämän muuttamista kiinnostavaksi situaatioiden konstruoinen kautta. Juuri siten ihmiset voisivat toteuttaa luovuuttaan ja rikkoa työn ja vapaa-ajan vieraantuneen suhteen.²⁵² Situaatioiden konstruoinen ideaa oli käytetty jo Debordin Hurlements-elokuvassa, jonka tarkoituksena oli luoda tällaisia tilanteita. Keskeisin idea situaatioiden konstruoinisessa oli taiteilijan ja taideteoksen muuttaminen tarpeettomaksi ja ihmisten luovuuden vapauttaminen. Situaatioiden konstruoinisella pyrittiin tarjoamaan vastaus ihmisten muuttumiselle oman elämänsä sivustakatsojiksi. Täten yleisön roolia pienennetään, mutta näyttelijän

sijasta kasvatetaan “eläjän” roolia: situaatio tehdään sen konstruoijan elettäväksi tekemällä hetkelliset ympäristöt konkreettisiksi. Situaatioiden konstruoiminen jatkoi ajatusta shokkivaikutuksesta, mutta tässä vaikutuksessa tajunnan tuli säilyä mukana. Situationistit puhuivat mieluiten runoudesta taiteen sijasta, ja situaatiossa runouden subjektien ja objektien tuli yhtyä.²⁵³ Home on kuitenkin esittänyt, että SI:n teoria pyrki olemaan materialistinen, mutta oli kuitenkin tavoitteiltaan ja asenteiltaan idealistinen. Homen mukaan situationistit pyrkivät poistamaan “taideteoksen” käsitteestä “teoksen” ja siten he päätyivät mystisesti olettamaan, että taiteella on olemus, joka kategoriana on universaali. Tämän universaalien käsityksen situationistit sitten halusivat poistaa museoista ja tuoda kaikkialle.²⁵⁴

Luonteeltaan ja päämääriltään samantapaista toimintaa situaatioiden konstruoimisen kanssa oli myös jo lettristien aloittama *dérive* ja psykomaantiede. Lettristeillä *dérive* alkoi toimintana, jonka tuli korvata työnteko. Kyseessä oli konkreettisesti ajelehtiminen kaupungissa pyrkien löytämään uutta ja näkemään ympäristö uusin silmin. Psykomaantiede taas oli tämän toiminnan “tieteellinen” laajennus: tutkittiin ympäristön vaikutuksia ihmisen tunteisiin ja käyttäytymiseen. Kaupunkitilan katsottiin edustavan vallitsevia valtasuhteita, ja tilan ottaminen haltuun toimi kumouksellisena tekniikkana: tämä johti kehittämään yhtenäistä urbanismia, jonka idea oli peräisin jo lettristeiltä. Passiivisen vastaanoton sijaan ihmisten tulisi siis osallistua suuremmin kaupunkitilan konstruoimiseen, jolloin kaupunki voitaisiin muovata eräänlaiseksi leikkikentäksi, jossa työn ja vapaa-ajan sekä yksityisen ja julkisen rajat häviävät.²⁵⁵ Urbanismin teoria - kuten yleensäkin SI:n raskas teoretisointi - ei paljoakaan välittynyt myöhemmin punkin toimintaan ja tavoitteisiin sikäli kuin punkilla voi katsoa koskaan olleen tavoitteita. Ankeiden kerrostalojen muodostaman kaupunkiympäristön ahdistavuus nousi kylläkin varsinaiseksi muotiaiheeksi punksanoituksissa, joten aihe oli ainakin ajankohtainen, kuten McLaren ja Reid ehkä osasivat aavistaa. Reid oli toiminut ennen Sex Pistolsin kanssa työskentelyään Suburban Pressissä, joka samannimisessä lehdessään hyödynsi jossain määrin myös situationistien ideoita kaupunkisuunnittelusta ja sen takana piilevästä vallankäytöstä. McLaren oli yrittänyt tehdä 70-luvun alussa mm. Reidin kanssa Oxford Streetiä käsittelevä psykomaantieteellistä elokuvaa, jonka oli tarkoitus olla taidekoulun lopputyö. Elokuva ei tosin koskaan valmistunut, mutta sen tekijöistä moni oli myöhemmin mukana Sex Pistolsin markkinoinnissa.

SI:n alkuvaihe oli luonteeltaan enemmän taiteeseen keskittynyt, eikä problematiikkaa vapaan luovuuden ja taideteosten tuottamisen välillä oltu vielä käsitelty loppuun asti. Vuonna 1962 SI jakaantui kahtia, ja skandinaavijäsenet perustivat Toisen SI:n, joka

keskittyi enemmän taiteellisiin kokeiluihin; Jorn oli eronnut jo aikaisemmin.²⁵⁶ Pariisiin keskittynyt SI piti itseään ainoana oikeana situationistien ryhmänä ja keskittyi enemmän politiikkaan asettaen taiteellisen toiminnan sille alisteiseksi. Jo alusta lähtien situationistit olivat kritisoineet taiteen luonnetta tavaratuotantona ja pitivät sitä hyödyttömänä. Myös taiteen kritiikki perustui sen asemaan speaktaakkelissa: varsinaisesta sisällöstä riippumatta taide on aina ideologista toimiessaan speaktaakkelina. Ongelmaksi jäi, kuinka suhtautua ilmielviin tuotteisiin, joita situationistitkin valmistivat. Vaikka taiteen nähtiin aina pohjautuvan annettuun yhteiskuntaan, sen suhde vallitseviin oloihin voisi olla myös niiden kieltäminen, ja taiteella ajateltiin olevan poliittisia ja sosiaalisia tehtäviä. Siten olisi mahdollista erottaa aktivoiva ja provosoiva muoto kulutusta luovasta muodosta.²⁵⁷ Vaneigem totesikin vuonna 1961, kuinka speaktaakkelin tuhoamisen elementtien täytyy välttää taideteoksina olemista voidakseen olla taiteellisia SI:n määrittelemässä uudessa ja autenttisessa mielessä.²⁵⁸ Tämä päti tietysti myös situationistien keskeiseen visuaaliseen strategiaan eli détournementiin. Menetelmähän oli jo lettristien aikanaan käyttämä, ja myös SI:llä détournementin päämääränä oli edelleen taiteen korvaaminen. Détournementissa oli kyse jo olemassaolevia kulttuuristen ilmaisumuotojen käyttämisestä ja yhdistelystä esimerkiksi kollaasitekniikalla. Tämän SI näki mahdollisuutena tuottaa kriittistä taidetta, sillä kriittisen taiteen tuli olla sisällön lisäksi myös muodoltaan kriittistä sekä myös itsekriittistä.²⁵⁹

Détournementin idea perustui dadan ja surrealistien montaaasitekniikoille, ja myös Heartfieldin poliittisten fotomontaaasien tavalla hakea natsien lausumista uusia merkityksiä oli todennäköisesti merkittävä vaikutus. Samaan tapaan kuin dadaistit myös situationistit halusivat nähdä tekniikkansa jonain muuna kuin taiteena: päämääränä ei ollut esteettinen luominen, vaan sisäinen montaaasi eli uusien merkitysten kehittäminen. Détournementia ei pidetty tyylikeinona, vaan propagandaan soveltuvana välineenä, etenkin SI:n poliittisen jälkivaiheen aikana. Détournementissa ei ollut kyse mistään taiteellisesta omaperäisyydestä, jota situationistit pitivät tavanomaisena. Ei-omaperäisiin materiaaleihin perustuvan détournementin katsottiin tuottavan paljon voimakkaamman lopputuloksen itsenäisiä ilmaisutapoja yhdistämällä, jolloin yhdistelyn elementit ylittyisivät. Détournement pohjautui kuitenkin elementtien edelleen kantamaan tietoiseen tai hämärämpään viittaukseen entiseen kontekstiinsa. Détournementissa elementtejä poimittiin yleensä yhtenäisestä kokonaisuudesta, jollaisia olemassaolevat kulttuurituotteet enimmäkseen olivat. Détournementin epäyhtenäisessä kokonaisuudessa elementtien autonomisuus kuitenkin säilyi, jolloin kompositiota tärkeämmäksi nousi elementtien vastakohtaisuus.²⁶⁰ Kyseessä olikin eräänlainen vieraannuttamistekniikka. Yhteiskunnan

visuaalisen kielen, kuten taiteen tai mainosten esittelemät ajatukset onnellisuudesta olivat détournementin avulla muutettavissa muuksi. Détournement oli osa SI:n harjoittamaa intellektuaalista terrorismia, eli keino osallistua älyllisesti vallankumousprosessiin tarjoten sytyttimet odotettuun räjähdykseen.²⁶¹ Détournementin ideana oli siten osoittaa vieraannuttamalla, kuinka speaktaakkeli-yhteiskunta saa lumeensa vaikuttamaan tutulta ja normaalilta. Tutuus taas turruttaa ihmiset passiiviseen tilaan, jolloin yhteiskunnallisen tilanteen muuttamiseksi ei viitsitä tehdä mitään.²⁶² Vieraannuttamisefektinä détournement oli siis yksi keino, jonka avulla ”oikea tietoisuus” oli saavutettavissa, mikä tietysti myös paljastaa SI:n tavoitteleman aseman vallankumouksen etujoukkona.

Debord ja Wolman olivat kirjoittaneet lettristiaikoinaan vuonna 1956 détournementista artikkelin, jossa asiaa teoretisoitiin. Ensiksikin détournement oli jaettavissa kahteen osioon, jotka olivat pienempi détournement ja pettävä détournement. Edellisellä tarkoitettiin neutraalin ja vähämerkityksisen elementin, kuten lehtileikkeen tai tavanomaisen valokuvan asettamista uuteen yhteyteen, jolloin kaikki merkitys tulee uudesta yhteydestä. Pettävässä détournementissa hyödynnetään jo ennestään merkityksellistä elementtiä siten, että se saa uudessa yhteydessä uuden merkityksen. Näitä kahta détournementin muotoa voitiin käyttää myös yhdistellen: tästä käytettiin nimitystä laajennettu détournement. Lisäksi annettiin vielä neljä erillistä ohjetta. Ensimmäisen mukaan kaikelle détournementille pätee, että kaikkein kaukaisin elementti auttaa yleisvaikutelman muodostamisessa: esimerkiksi huulipunon mainoslause on sotakuvien seassa kumouksellinen elementti. (kuva 1.) Pettävän détournementin kohdalla esitettiin lisäksi kolme sääntöä. Ensiksikin elementtejä ei tulisi kovin paljon vääristellä, koska détournementin voima on aina suhteessa alkuperäisen kontekstin heikkoonkin muistamiseen. Tehokkaan détournementin aikaansaamiseksi tulisi myös välttää nokkelan vitsin tapaista liian rationaalista vastustajan kielen kääntämistä. Samoin asioiden kääntäminen päinvastaisiksi olisi suorudessaan tehottomin détournementin menetelmä.²⁶³ Hakemalla yllättäviä ja kaukaisia yhdistelyjä situationistit osoittivat olevansa ennen kaikkea surrealistien perillisiä ja myös Lautréamontia situationistit arvostivat pitäen tätä jopa détournementin keksijänä. Situationisteille oli kuitenkin tärkeää détournementin rationaalinen ja paljastava käyttö erotuksena surrealistien psykoanalyyysiin ja mystismiin perustuvista tekniikoista.²⁶⁴

Situationistit eivät halunneet käyttää détournementia kuvainraastamiseen, ja sillä tavoin negatiivisesti vahvistaa taideinstituutiota, vaan käyttää menneisyyden kuvia uudelleen laajemman vallankumouksen palveluksessa. Kun dada yritti luoda taiteen

alalla skandaaleja taiteen ulkopuolisilla materiaaleilla, situationistit yrittivät käyttää taidetta materiaalina kokonaisvaltaisessa vallankumouksessa. SI:n alkuaikoina Jorn oli käyttänyt uudelleen kitschitaideteoksia maalaamalla niiden päälle, mutta liikkeen politisoituessa perinteiset taidemuodot haluttiin elitistisinä hylätä, ja elokuva ja sarjakuva nousivat tällöin keskeisiksi détournementin materiaaleiksi. Teknisesti elokuva sopi hyvin détournattavaksi, ja olihan spektaakkelin käsite tietysti myös elokuvan alalta peräisin. Elokuvatekniikkana détournement oli ollut jo lettristeillä käytössä: Debordin Hurlements-elokuvastakin piti alunpitäen tulla laajemmin détournementin keinoja hyödyntävä. Sarjakuva puolestaan sai huomion populaarikulttuuriluonteensa vuoksi. Toisaalta populaarikulttuuri levisi suurille joukoille, mutta oli toisaalta luonteeltaan tavaroitunutta, ja siksi epäautenttista. Détournaamalla sarjakuva puhekuplien sisältöä muuttamalla saatiin mukaan kuitenkin autenttinen piirre.²⁶⁵ Poptaiteen samoihin aikoihin harrastamasta sarjakuvien hyödyntämisestä situationistien tapa käsitellä sarjakuvia poikkesi, sillä poptaiteilijat eristivät yksittäisiä sarjakuvaruutuja ja estetisoivat ne tekemällä niistä tauluja. Poptaiteen shokkivaikutus jäi siten taidemaailman sisäiseksi.²⁶⁶

Printtimedian, kuten juuri sarjakuvien sekä uutiskuvien ja otsikoiden détournaamisella oli tietenkin laajin vaikutus helpoimmin levitettävänä materiaalina. Jo 1959 Debord teki Jornin kanssa kirjan nimeltä Mémoires, eräänlaisen LI:n historiikin. Kirjan tekstit olivat lehdistä ja kirjoista leikattuja lyhyitä tekstinpätkiä, jotka oli heiteltu sivuille varsin vapaaksi ja epäyhtenäiseksi kompositioksi. Myös tekstien väliset sisällölliset yhteydet oli jätetty avoimiksi. Niin ikään käytetty kuvamateriaali oli kierrätystavaraa, mm. valokuvia, mainoksia, karttoja ja sarjakuvaruutuja. Jorn kruunasi kokonaisuuden roiskimalla leikkeiden sekaan maaliläiskä. Mémoires esitti ulkoasullaan myös kommentin edeltäviin kulttuurituotteisiin, sillä sen kannet olivat hiekkapaperia, jolloin hyllyyn asetettuna se tuhosi muut kirjat.²⁶⁷ (kuva 2.) Wolman erotettiin jo 1957, mutta hän jatkoi détournementin harrastamista, tehden kuitenkin tietoisesti teoksia, joita myymällä hän hankki elantonsa. Wolman keksi uuden teknisen keinonkin détournementia varten vuonna 1963, nimittäin "teippitaiteen": teippipätkiä liimattiin sanomalehtien otsikoiden päälle ja irroitettiin, jolloin teksti tarttui teippiin. Näitä teippejä liimattiin paperiarkille vierekkäin, yleensä yksi arkki myös keskittyi jonkin tietyn aiheen tai päivämäärän ympärille.²⁶⁸ (Kuva 3.) Kulttuurin détournaamista harrastettiin myös SI:n julkaisussa Internationale Situationniste (IS), jota ilmestyi 12 numeroa vuosina 1958-1969. Ulkoasultaan IS oli edeltäjänsä Potlatchiin verrattuna jo hieman kehittyneempi paremman painoasunsa ja metallinhoitoisten kansiensä ansiosta, ja lehden kautta situationistien poliittiset ja visuaaliset ideat myös levisivät ympäri maailman. IS:n ulkoasu ja sisältö tukivat toisiaan, olihan détournement

nimenomaan propagandan muoto, tosin kuvamateriaali todennäköisesti levitti situationistien ajatuksia paremmin kuin vaikea ranskankielinen teoretisointi. Esimerkiksi McLaren kertoo IS:n kuvien pelastaneen kun teksti alkoi tuntua tylsältä, ja itse asiassa ostaneensa IS:n numeroita vaihtoehtokirjakaupoista nimenomaan kuvien takia.²⁶⁹

Laajaan julkisuuteen situationistien visuaalinen tyyli ja poliittiset ideat tulivat opiskelijalevottomuuksien kautta, vaikka SI itse sanoutui irti kyseisistä tapahtumista. Vuonna 1966 muutama Strasbourgin yliopiston opiskelija pyysi SI:ltä toiminta-apua saatuaan joitakin edustajiaan opiskelijayhdistykseen. Situationistit kehoittivat opiskelijoita toimimaan itse ja täsmentämään tavoitteensa kriittisellä tekstillä. Loppujen lopuksi kritiikin kirjoitti konsulttina toiminut SI:n Mustapha Khayati, koska opiskelijat eivät päässeet yksimielisyyteen. Teksti *De la misère en milieu étudiant* eli Opiskelijaelämän köyhyydestä julkaistiin pamflettina paikallisen opiskelijayhdistyksen nimissä ja Ranskan Kansallisen Opiskelijaliiton rahoilla. Pamfletissa esitettiin situationistisia ajatuksia ja kritisoitiin opiskelijaelämän laatua sekä sitä, miten opiskelijat myös myöntivät kurjuuteensa tehden boheemiudesta elämäntavan vaikka koko systeemi vaatisi muutosta. Pamfletti käännettiin sittemmin useille eri kielille, ja siitä tuli yksi laajimmin levinneistä situationistisista teksteistä. Pamfletista seurasi tietenkin skandaali, kuten oli tarkoituskin. Tiedotusvälineet yhdistivät SI:n skandaaliin, mistä situationistit eivät pitäneet, koska halusivat julkisuutta nimenomaan omilla ehdoillaan.²⁷⁰ Ennen pamflettia, itse asiassa sitä mainostaen ilmestyi *détournement*-tekniikalla koostettu sarjakuva *Le Retour de la colonne Durutti*, jonka nimi pohjautui väärin kirjoitettuna Espanjan sisällissodan aikaiseen anarkistiin Buenaventura Durrutiin. Sarjakuvan oli tehnyt opiskelija André Bertrand, joka Marcusin mukaan käytti SI:n lanseeraamaa tyyliä "situationistifanin" tapaan. Kyseisen sarjan yksittäiset ruudut oli tehty yksittäisistä valokuvista, joihin liitettiin puhekuplia ja muuta tekstiä. Sarjakuva levisi lehtisinä ja julisteina sekä undergroundlehdistön kautta, ja ajan myötä ehkä eniten kuuluisuutta sai lännenelokuvasta peräisin oleva sarjakuvan ruutu, jossa kaksi cowboya filosofoi.²⁷¹ (Kuva 4.)

Strasbourgin tapausta enemmän mainetta sai vuoden 1968 toukokuun opiskelijaliikehdintä Pariisissa. Strasbourgin innoittamina Ranskaan syntyi pieniä opiskelijaryhmiä, jotka pysyivät SI:ltä neuvoja, ja saivat jälleen vastaukseksi toimia itsenäisesti. Pariisin yliopiston Nanterren osiossa perustettiin Enragés-ryhmä, joka vaati mm. uudistuksia opetukseen ja sukupuolijaon poistamista asuntoloista: pian protesti laajeni asettaen koko yliopistolaitoksen mielekkyyden kyseenalaiseksi. Tilanne kärjistyi siinä määrin, että Nanterre suljettiin, ja kapinointi ja yliopistodemokratian vaatimukset

alkoivat Sorbonnessa yltyen väkivaltaisen mellakoinnin tasolle. Tehdastyöläiset liittyivät mukaan, menivät lakkoon ja valtasivat tehtaita. Työläisten tarkoituksena oli protestoida poliisien väkivaltaa vastaan, mutta yhtenä motiivina olivat myös palkankorotustoiveet, joiden ajamiseen tilanne soveltui.²⁷² Ennen toiminnan lopullista hajoamista Enragés-ryhmä, SI:n komitea ja joukko työläisiä ja opiskelijoita yhdistyi Valtausta Ylläpitäväksi Neuvostoksi, joka antoi myös työläisille neuvoja omien neuvostojen perustamiseksi. Neuvostoja ei kuitenkaan perustettu, sillä ay-liike tuli lakkoihin mukaan ryhtyen johtoelimeksi.²⁷³ Lopulta de Gaulle myöntyi vaatimukseen luvaten uudistuksia yliopistoon ja palkankorotuksen työläisille, ja Ranska välttyi sisällissodalta.²⁷⁴ Myöhemmin situationistit analysoivat Pariisin tapahtumia, ja näkivät sen vallankumouksellisena eleenä, joka toisaalta todisti ihmisten omaavan spontaania vallankumouksellista potentiaalia, mutta toisaalta todisti, että spontaanisuus ei johda mihinkään ilman näkemyksiä tulevaisuudesta.²⁷⁵

Pariisin levottomuuksien aikana tuotettiin runsaasti erilaisia lentolehtisiä ja julisteita sekä sarjakuvia, ja myös erilaiset situationistihenkiset seinäkirjoitukset muodostuivat yhdeksi tehokkaaksi viestintätavaksi. Myöhemmin punkaikoina mm. iskulauseet “mitä enemmän kulutat, sitä vähemmän elät”, “ole järkevä - vaadi mahdottomia” ja “älä tee koskaan työtä” tulivat uudelleen julkisuuteen esimerkiksi McLarenin ja Westwoodin kautta mm. paitoihin painettuina. Pariisin kevään juliste- ja seinälehtituotannosta vastasi Atelier Populaire, joka oli taideopiskelijoiden ja työläisten eräänlainen kollektiivi, tosin työläisten osuutena oli ilmeisesti sloganeiden ehdottaminen ja valmiiden töiden kritisointi. Taiteellista työtäkään Atelier Populaireissa ei tosin nostettu jalustalle, sillä sen kautta tulleet julisteet viittasivat tekijän suhteen ainoastaan Atelier Populaireen. Atelier Populaire käytti seripainoa julisteidensa painamiseen, ja tyylillisesti monet sen tuotoksista olivat selkeästi mustan ja valkoisen kontrasteja hyödyntäviä. Kuvituskuvat, kuten työläisten joukot tai tehtaan piiput olivat usein siluetteja, joiden päällä iskulause tai muu lyhyt teksti oli valkoisella.²⁷⁶ (Kuva 5.) Tällaisilla julisteilla ei tyylillisesti ole juurikaan yhteistä situationistien visuaalisen kielen kanssa, ja ne näyttäisivät tukevan ajatusta SI:n liioitellusta roolista Pariisin kevään tapahtumissa. Atelier Populaireen kautta kuitenkin välittyi paitsi SI:n retoriikkaa, myös tietoisuus situationisteista. Myöhemmin yksi yhteys situationisteista punkkiin on - ehkä hieman oudosti - löydetty Atelier Populaireen julkaisemasta julisteesta, jossa suu on suljettu hakaneulalla. Kuvaa on verrattu Jamie Reidin suunnittelemaan Sex Pistolsin God Save The Queen -singleä mainostavaan kuvaan, jossa kuningatar Elisabethin suu on vastaavasti lävistetty hakaneulalla. Ensimmäisenä punkin ja situationistien yhteyttä tätä kautta haki amerikkalainen punklehti Slash vuonna 1978 haluten samalla palauttaa mieliin kevään 1968 tapahtumat.²⁷⁷ (Kuvat 6a. ja 6b.) Lienee melko

merkityksetöntä, josko juuri kyseinen juliste vaikutti Reidiin, itse hän ei sitä ainakaan mainitse. Pariisin kevät teki kuitenkin McLarenin ja Reidiin lähtemättömän vaikutuksen, tosin kauppaneiehenä McLaren onnistui myöhemmin tuotteistamaan tämänkin ilmiön myymällä May '68 -tekstillä varustettuja t-paitoja. Opiskelija-aktiivisuus oli vuonna 1968 todellakin asia, joka "oli ilmassa", ja pian vastaavia valtauksia järjestettiin Britanniassa Hornseyn ja Croydonin taidekouluissa: jälkimmäisessä McLaren ja Reid toimivat tapauksen organisaattoreina. Reid muistelee, kuinka erilaisia päämääriä eri valtauksilla oli. Hornseyssä pyrittiin välttämään politiikkaa ja keskityttiin opetusjärjestelmän uudistamiseen, Croydonin valtaus taas oli uskollisempi ajan hengelle "vaatien kaikkea". Reid näkee vuoden 1968 tapahtumien avanneen silmiä ja antaneen uskoa oman elämän ja ympäristön muuttamiseen.²⁷⁸

Situationistien Pariisin mellakoiden kautta saavuttama julkisuus edesauttoi liikkeen hajoamista. Pariisin tapahtumien jälkeen monet SI:n jäsenet erosivat liikkeen toimintaan pettyneinä. Toisaalta kiinnostuneiden pro-situjen määrä kasvoi, mutta heihin SI suhtautui varsin nihkeästi. Itse asiassa Debord jopa kommentoi, kuinka pro-situilla ei ollut "mitään mahdollisuuksia päästä situationistiseen aristokratiaan"²⁷⁹. SI kävi läpi myös voimakasta itsekritiikkiä: Debord totesi vuonna 1971, että SI:stä on tulossa viimeinen vallankumouksellisen speaktaakkelin muoto. SI hiipui pois 1972, jolloin siinä oli jäljellä enää kolme jäsentä.²⁸⁰ Samaan aikaan pro-situista oli jo alkanut muodostua omia ryhmiään; yksi oli brittiläinen King Mob, jossa Malcolm McLaren oli mukana.

5. Situationisteista punkkiin

SI:n Englannin jaosto oli syntynyt Heatwave-lehden ympärille vuonna 1966, jolloin Charles Radcliffe, Christopher Gray, Timothy Clarke ja Donald Nicholson-Smith liittyivät SI:n jäseniksi. Ennen joukon SI:hin liittymistä ilmestynyt Heatwaven ensimmäinen numero sisälsi materiaalia mm. hollantilaisilta Provoilta ja amerikkalaisilta anarkisteilta, mutta myös juttuja brittien popkulttuurista. Lehdessä oli esimerkiksi Radcliffen juttu brittiläisistä "nuorisoliikkeistä", kuten teddy boy -kulttuurista. Myöhempiä nuorisokulttuuriteorioita ennakoivat nämä ryhmät nähtiin samanaikaisesti kapitalismin oireina ja kritiikkinä, ja vallankumouksellisten tulisikin kieltämisen sijasta kadehtia nuorisoryhmien suoria poliittisia eleitä: Britanniassa SI ja vallankumouksellinen vasemmistopolitiikka yleensä liittyi popkulttuuriin aivan eri tavalla kuin Ranskassa. Nelihenkinen jaosto kuitenkin erotettiin SI:stä jo 1967 koskien erimielisyyksiä suhtautumisessa newyorkilaista situationistiryhmää Black Maskia

kohtaan.²⁸¹ Black Mask julkaisi samannimistä dadahenkistä lehteä ja järjesti hyökkäyksiä gallerioihin ja museoihin. Myöhemmin Black Maskista tuli militantti Motherfuckers-niminen vasemmistoryhmä, jonka politiikkaan kuului muun vasemmiston kokousten häirintä ja pommikampanjat mm. pankkeja kohtaan.²⁸²

SI:stä erottamisen jälkeen Christopher Gray perusti King Mobin, joka otti nimensä Gordonin vuoden 1780 mellakointia käsittelevästä kirjasta. Situationistien lisäksi King Mob sai vaikutteita myös Black Maskilta ja Motherfuckersilta ja otti omaan mytologiaansa mukaan niin vallankumouksellisia kuin popkulttuurinkin piirteitä. King Mob olikin yhdistelmä ranskalaisesta teoretisoinnista ja amerikkalaisesta popkapinoinnista: siten vallankumouksellisuudesta ‘coolia’ tekemällä King Mob ennakoi jo punkkia. McLarenin osallistuminen ryhmän toimintaan oli melko vähäistä, ja parhaiten muistetaan kuuluisa joulupukki-isku joulukuussa 1968, jolloin King Mobin jäsenet menivät joulupukeiksi pukeutuneina Selfridgesin tavarataloon ja alkoivat jakaa leluja lapsille. Tempaus oli tietenkin hyvä esimerkki potlatchista, mutta oli itse asiassa versioitu Black Maskin aikaisemmin tekemästä vastaavasta tempauksesta.²⁸³ King Mobin piirissä oli myös pohdittu myöhemmin McLarenin kehittämää ja Sex Pistolsissa osittain toteuttamaa ideaa epämiellyttävästä poppytyeestä. Idea jäi kuitenkin ‘Christopher Gray Band’ -graffitin tasolle: kuten edeltäjilleenkin, graffitit olivat myös King Mobille tärkeä ilmaisukeino.²⁸⁴ Home perustaa kritiikkinsä punkin SI:ltä saamiensa vaikutteiden liioittelusta juuri siihen, että situationistien teoretisointi suodattui King Mobin kautta ja sekoittui Black Maskin ja Motherfuckersin strategioihin, joiden Home katsoo vaikuttaneen punkkiin SI:tä enemmän. Lisäksi SI:n merkitystä liioitellaan Homen mukaan useissa tapauksissa muutenkin mm. laittamalla situationistien tiliin aivan eri konteksteista peräisin olevia sloganeita tai laittamalla SI päävastuuseen Ranskan opiskelijalevottomuuksista. Siten SI saa tavallaan eräänlaista ansiotonta arvonnousua 60-luvun radikaaliliikkeiden joukossa.²⁸⁵ Black Maskin ja Motherfuckersin sloganeissa ja graafisessa tyyliässä oli joka tapauksessa ilmiselvää punkhenkeä. King Mobin lehdessään vuonna 1968 painama Motherfuckersin lentolehtinen julistaa “We are the forces of chaos and anarchy” käyttäen tyyliä, joka tuli suosituksi lähes kymmenen vuotta myöhemmin. (Kuva 7.)

King Mob ei kuitenkaan omaksunut Motherfuckersin pommi-iskuja, vaan edusti eräänlaista satiirista vastarintateatteria. Toinen situationistivaikutteinen brittiryhmä Angry Brigade taas lähti konkreettisen kaupunkisodan linjoille. Vuosina 1970-71 Angry Brigade teki useita pommi-iskuja, joista muotiliikkeen räjäyttämisen toi esille ryhmän aattelliset juuret.²⁸⁶ Tekoa kommentoitiin situationistivaikutteisella retoriikalla: “Elämä on niin tylsää, ettei voi tehdä muuta kuin tuhlata palkkansa viimeisimmän muodin

mukaiseen hameeseen tai paitaan.”²⁸⁷ Britannian utopistinen undergroundliikehdintä oli siis jakautunut kahtia hauskanpitäjäradikaaleihin ja äärimmäisyysainekseen, mutta Angry Brigade sai virkavallan näkemään koko kentän yhtenä suurena uhkana. Siten pro-situ -toiminta alkoi muuttua vaaralliseksi: kertoman mukaan poliisi jopa käytti Debordin kirjaa spektaakkeliyhdeiskunnasta oppaana Angry Brigadea jahdatessaan. Tässä tilanteessa McLarenille olikin järkevä veto vetäytyä poliittisesta toiminnasta, vaikka se ei olisi ollut kovin syvällistä alun pitäenkään. McLarenille identiteetin vaihdos oli hyvin perusteellinen. Ensiksikin hän oli käyttänyt aikaisemmin isäpuolensa nimeä Edwards, ja otti vasta nyt käyttöön isänsä nimen McLaren. Lisäksi McLaren siirtyi nyt muotialalle, vaikka oli Reidin kanssa työstetyssä psykomaantieteellisessä filmissään käsitellyt muotia vieraantumisen elementtinä, mihin aiheeseen siis myös Angry Brigade kiinnitti huomiota. Loppuvuodesta 1971 McLaren perusti Westwoodin ja Oxford Street -elokuva tekemässä olleen Patrick Casey'n kanssa 50-luvun nuorisokulttuuriin keskittyneen Let It Rock -liikkeen osoitteeseen 430 King's Road.²⁸⁸

Liikkeen nimi, tyyli ja kohdeyleisö vaihteli seuraavina vuosina. McLaren ja Westwood kyllästyi pian asiakaskuntansa eli teddy boy -kulttuurin vanhoillisiin ja ahdasmielisiin asenteisiin, ja ryhtyi myymään motoristimuotia. Tämä oli jo askel pois aikaisemmasta revivalistisesta tavasta kopioida 50-luvun tyyliä, ja myytävien vaatteiden omaperäisyys lisääntyi. Valikoimassa oli mm. niititettyjä ja vetoketjuin koristeltuja t-paitoja. Nahkaan ja niitteihin perustuneesta bikermuodista olikin lyhyt matka punkkiin vaikuttaneeseen fetisistiseen tyyliin. Westwood suunnitteli sadomasokismiin perustuvia kumi- ja nahkavaatteita, ja kaupan nimeksikin tuli Sex vuonna 1975. Fetissivaatteiden ohella toinen innovaatio oli yksinkertainen hihatton painatuksella varustettu t-paita. Painatusten aiheet olivat joko seksuaalisten tabujen maailmasta (mm. kuminaamarilla varustettu "Cambridgen raiskaaja") tai situationistisia iskulauseita. Tähän oli vaikuttanut lettristien tapa kirjoitella sloganeita vaatteisiinsa, sillä Sex-kaupassa oli seinillä Pariisin kevään iskulauseita ja lettristejä esittäviä piirroksia. Situationistiset iskulauseet eivät varmastikaan vaikuttaneet kovin paljoa ympäristöön, mutta pornografiset t-paidat aiheuttivat enemmän pahennusta, ja McLaren ja Westwood saivat sakkoja Tom of Finlandin piirrosta kantaneesta paidasta. Savage uskaltautuu jopa esittämään, että McLaren tavoitteli amerikkalaisiin Yippeihin (vasemmistolainen radikaaliryhmä sekin) ja Baader/Meinhofiin verrattavaa provokaatiota, jolla pyrittiin paljastamaan yhteiskunnan sallivuuden alla piilevä todellinen sorto.²⁸⁹ Oli miten oli, mutta samantapaisia julkisuustemppeja oli luvassa myöhemmin Sex Pistolsin kanssa.

McLarenin siirryttyä muotibisnekseen Reid politisoitui edelleen. Vuonna 1970 Reid

perusti Jeremy Brookin ja Nigel Edwardsin kanssa Suburban Pressin Croydoniin. Myöhemmin toimintaan tulivat mukaan Nigel Kershaw sekä Sophie Richmond, joka myöskin oli myöhemmin mukana markkinoimassa Sex Pistolsia. Suburban Press oli pieni aatteellisesti suuntautunut paino; se julkaisi samannimistä lehteä, joka käsitteli paljolti paikallista politiikkaa ja situationistien urbanismi-ideoita. (Kuva 8.) Lisäksi se painoi oman lehtensä ohella mm. Mustien Panttereiden, varhaisen Naisliikkeen ja situationistihenkisen Wicked Messengersin materiaalia rahoittaen siten omia julkaisujaan.²⁹⁰ Suburban Press oli aikaansa nähden tyypillinen ilmiö Britanniassa: pieniä vasemmistolaisia painoja oli lähes jokaisessa pikkukaupungissa. Tämä vaikutti poliittisten ryhmien painotuotteisiin: esimerkiksi Ranskassa yleisesti käytettyä seripainoa käytettiin Britanniassa vähemmän, koska jokaisen radikaalijoukkion oli helppo saada julkaisujaan painettua edullisesti sympaattisesti suhtautuvan ryhmän omistamassa alkeellista offsettekniikkaa käyttävässä painossa.²⁹¹

Suburban Pressin tavoitteena oli poliittisten ideoiden visualisoiminen ja levittäminen, mutta lehti ei välttämättä levinnyt tarpeeksi laajalle, vaikka saavuttikin jopa viiden tuhannen kappaleen levikin. Lehteä julkaistiin vain kuusi numeroa, mutta lehden lisäksi tehtiin myös muunlaisia painotuotteita. Aluksi Suburban Press julkaisi sarjan julisteita, mutta koska ne päättyivät yleensä vain trendikkäiden vasemmistolaisten seinille, oli seuraavana vuorossa erilaisia tarroja, joiden kautta olisi mahdollista viestiä laajemmalle. Tarroissa oli teksteinä mm. "Save Petrol, Burn Cars" tai "Keep Warm This Winter, Make Trouble". Ehkä eniten kuuluisuutta saivat kuitenkin tarrat, joissa luki "This Store Welcomes Shoplifters" (Tämä kauppa toivottaa myymälävarkaat tervetulleiksi). Kertoman mukaan tarrat aiheuttivat sen, että monet varastelivat kaupoista avoimesti ja kiinni jäätyään osoittivat ovesa olevaa tarraa ja pääsivät siten pälkähästä. Tarrojen ideana olikin olla vakuuttavan näköisiä, ja kirkkailla väreillään ne hyödynsivät supermarketien tarjouskampanjoiden tyyliä. Kuuluisuutta saavutti myös Grayn kääntämä situationistien tekstikokoelma *Leaving The 20th Century*, jonka julkaisi Free Fall Press vuonna 1974; Suburban Press ja Wicked Messengers hoiti kirjan ladonnan ja Reid teki kuvituksen. Grayn käännöksiä on myöhemmin pidetty käsittämättöminä, mutta kyseessä oli kuitenkin muutaman pamfletin ohella pitkään aikaan ainoa mahdollisuus lukea SI:n teorioita englanniksi. Reid käytti myöhemmin joitakin kirjassa käytettyjä kuvia Sex Pistolsin levyjen kansissa, jolloin aluksi hitaasti myyneen kirjan myynti kasvoi yhteyden paljastuttua.²⁹² Myös Suburban Pressin julisteissa ja tarroissa käyttämiään ideoita Reid hyödynsi myöhemmin Sex Pistolsin kanssa. Itse asiassa osaa Reidin Sex Pistolsille tarjoamista kuvista oli alun perin käytetty jo ennen Suburban Pressiä Reidin aikaisemmissa toteutumatta jääneissä projekteissa.

Vuonna 1973 McLaren ja Westwood saivat kutsun New Yorkiin vaatemesseille esittelemään luomuksiaan, ja tämä matka oli yksi askel kohti Sex Pistolsia ja punkmuotia. New Yorkissa McLaren tapasi New York Dolls -yhtyeen myöskin vaatteita tekevän kitaristin Sylvain Sylvainin ja tutustui muuhunkin yhtyeeseen. Niinpä alkuvuodesta 1975 yhtyeen ollessa lähellä hajoamista McLaren toimi sille jonkin aikaa eräänlaisena managerina. Jo New York Dollsin kanssa McLaren hyödynsi situationistista retoriikkaa kommunismicampillä höystettynä. New York Dolls sai uuden imagon, joka pohjautui punaiseen keinoahkaan sekä sirppi ja vasara -kuvioihin, lisäksi yhtyettä mainostettiin lauseella "What are the politics of boredom? Better red than dead!". Yhtye tosin hajosi melko pian tämän jälkeen.²⁹³ McLaren toimi myös saavana osapuolena New Yorkin matkoillaan poimien uusia ilmiöitä ja tyylejä. Ehkä tärkeintä oli McLarenin tutustuminen CBGB-klubilla paikallisiin rockilmiöihin, joista Patti Smith ja Television-yhtye olivat kuuluisimpia. Televisionin johtohahmon Richard Hellin onkin usein sanottu "keksineen" punkpukeutumisen keskeispiirteet, eli nahkatakkin, rikkinäisen t-paidan ja piikitukan. Kenties vielä tärkeämpää kuin yksittäiset tyyliseikat McLarenille oli se asenne, joka sai nimensä Televisionin Blank Generation (tyhjä sukupolvi) -kappaleesta: juuri se tuntui sopivan ajankohtaiselta Britannian ilmapiiiriin nähden. Lisäksi New York Dolls tarjosi musiikillaan myös eräänlaisen rumuuden estetiikan näkökulman, joka sopi McLarenin ajatuksiin. McLarenista New York Dollsien musiikki oli hirveää, mutta "niin hirveää, että se oli jo loistavaa". Musiikkiakin enemmän McLarenia kiinnosti yhtyeessä sen kokonaisvaltaisuus hyvänä pakkauksena, jossa imago ja asenne muodostivat tärkeän osan yhtyettä. New York Dollsin toinen kitaristi Johnny Thunders kantoi myös hihassaan hakaristimerkkiä, kuten mm. moottoripyöräjengeillä oli tapana. Tämä varmasti vaikutti McLareniin, jolla oli jo aikaisemmin ollut idea rockyhtyeestä, jossa olisi Hitlerin näköinen laulaja. Myöhemmin hakaristi nähtiinkin punkvaatetuksessa osana 30-luvun Saksan symboliikan esiinmarssia popkulttuuriin. McLaren ja Westwood esimerkiksi pukivat Sex Pistolsille suunnittelemansa paidan, jossa yhdistettiin hakaristi Marxin kuvan, situationististen ja anarkististen sloganien ja "chaos"-tekstin kanssa. Jon Savagen mukaan kyseessä oli yritys tehdä Sex Pistolsista vaikeammin määriteltävä ja poliittisesti vähemmän eksplisiittinen.²⁹⁴

McLaren sovelsi löytämiään ideoita yhtyeeseen, jota oli kehittälemässä. Vastoin yleistä harhaluuloa McLaren ei perustanut Sex Pistolsia ideoidensa pohjalta, vaan yhtyeen perustaja oli pikkurikollinen Steve Jones, joka oli aluksi yhtyeen laulaja ja myöhemmin kitaristi. Jonesin ystävä Paul Cook soitti rumpuja. Jones pyysi McLarenia avustamaan yhtyettään harjoitustilan hankkimisessa, ja McLaren suostui: pian McLaren alkoi nähdä yhtyeessä mahdollisuuden tuoda ideoitaan esille. Sex-liikkeen ympärille oli

muodostunut jo oma piirinsä, joka käytti (ja varasteli) liikkeessä myytäviä vaatteita, myös muut yhtyeen jäsenet löytyivät tästä joukosta. Vuonna 1975 yhtyeeseen saatiin laulajaksi John Lydon, joka sai nimen Johnny Rotten, ja basistiksi tuli kaupassa avustanut taideopiskelija Glen Matlock (jonka pian korvasi Rottenin ystävä Sid Vicious, oikealta nimeltään John Simon Beverley). McLaren halusi mainosmielessä yhtyeen nimeen sanan Sex, "myydäkseen paljon housuja", mutta loppujen lopuksi McLarenin liike mainosti yhtyettä yhtä paljon kuin yhtye liikettä.²⁹⁵

Sex Pistolsin roolia punkin synnyssä on suuresti mystifioitu, ja esimerkiksi Homen mukaan punk olisi syntynyt myös ilman Sex Pistolsiakin, kun Sex Pistols taas ei olisi menestynyt ilman punkkia.²⁹⁶ Joka tapauksessa uusi ilmiö levisi nopeasti, uusia yhtyeitä syntyi, musiikkilehdet saivat kirjoitettavaa ja McLaren ja Westwood saivat vaatteitaan kaupaksi. Uudet yhtyeet ottivat onkeensa jo pubrockissa idullaan olleen asenteen palata rockin juurille ja soittaa yksinkertaisesti. Punkissa ideaa tarkennettiin, ja sen katsottiin usein tarkoittavan sitä, että jokainen, jolla vain on kitara, voi perustaa bändin: Berliinin dadan "amatöörit, nouskaa" -slogan toteutui toden teolla. Punkin ja dadan vertailuissa keskeiseen asemaan on kuitenkin nostettu varhaisten punk-konserttien luonne dadahenkisinä yllättävinä ja shokeeraavina tilaisuuksina, joissa yleisön ja esiintyjän välimatka kapeni, jos ei muuten, niin ainakin vastavuoroisen syljeskelyn kautta. Vaikka ensimmäisiä punkkonsertteja järjestänyttä Roxy-klubia vertailtiin Cabaret Voltaireen, on tietysti selvää, että yleisön edustajat tai edes esiintyjät eivät välttämättä ajatelleet tulleensa dadailtamiin. Punk ei niinkään toistanut dadan jo kokeilemia keinoja, vaan sovelsi niitä uudessa historiallisessa kontekstissa: yhteistä dadan kanssa oli se, kuinka yleisö oli yhtä aikaa aktiivista ja kontemplatiivista.²⁹⁷ Uuteen rockin kontekstiin siirretyssä Cabaret Voltaireessa tilanne oli siis edelleen avoin, eikä tapahtuman rakennetta etukäteen lyöty lukkoon, sillä yleisön aktiivinen osallistuminen oli keskeinen osa tapahtuman kulkua. Tietenkin myös monet punkin kaksikymmenvuotisen taipaleen aikana järjestetyt konsertit ovat perustuneet pelkästään kontemplatiiviseen esiintyjän tarkkailuun, mutta rockin kontekstissa yhtä pitkälle viety yleisön ja esiintyjän sulauttaminen oli uutta. Punkyhtyeiden suhde rockmusiikkiin oli usein myös ironisempi ja itsetietoisempi kuin pubrokkareilla. Jälkimmäiset toimivat edelleen vakiintuneiden rockmaailman puitteiden varassa, ja joutuivat usein itse maksamaan päästäkseen soittamaan. McLarenille olikin selvää, että Sex Pistols ei kosiskele yleisöä, vaan yleisön on maksettava päästäkseen yhtyettä katsomaan. Näin muodostettaisiin oma aktiivinen yleisö.²⁹⁸

Dadan ohella Andy Warholin Factory on myös usein nähty yhtenä varhaisen punkin nihilistisyyden esikuvana. Warholin Factoryn piirissä jonkin aikaa toimineen Velvet

Underground -yhtyeen metelöivien ja junnaavien kappaleiden ja synkeän ulkonäön vaikutus on tietenkin ilmeisin. Warholin tapaan myös punk otti riemumielin vastaan kulttuurisen "roskan" kuten muovin ja pikaruoan ja siten hylkäsi vakiintuneeksi ilmiöksi muuttuneiden hippien terveyttä ja ystävällisyyttä korostaneen asenteen.²⁹⁹ Punkin myötä tuli myös suosituksi uuden identiteetin hankkiminen oudon nimen avulla. Warholin tukijoukoilla oli tapana käyttää uutta nimeä mainostaakseen haluaan supertähteyteen, mutta siitä punknimet kuitenkin poikkesivat siinä mielessä, että monet olivat luonteeltaan enemmänkin loukkauksia, kuten Johnny Rotten, Sally Thalidomide tai Rat Scabies, jotka käännettiin vastakkaisiksi omaksumalla ne ja usein myös niiden mukaan toimimalla.³⁰⁰ Home näkee punkin tarjoaman uuden identiteetin tärkeäksi osaksi 70-luvun punkkia, mutta väittää kuitenkin omituisten ja käänteisten nimien heijastelleen enemmän mail artin harjoittajien tapaa käyttää erikoisia nimiä kuten Irene Dogmatic, Genesis P-Orridge tai Cosey Fanni Tutti. Punkin tarjoamat uudet shokkiefektien mahdollisuudet innostivatkin kyseiset taiteilijat siirtymään musiikin alalle, esimerkkinä viimeksi mainittujen Throbbing Gristle -kokoontulo. Home myöntää kuitenkin, että suurimmalle osalle punkissa mukana olleista myös mail art oli todennäköisesti tuntematon ilmiö.³⁰¹ Uusien nimien käytölle löytyi tietysti myös hyvin käytännöllisiä selityksiä, jotka sopivat paremmin yhteen "punk työttömien rockmusiikkina" -ajatuksen kanssa. Esimerkiksi edellä mainittu Rat Scabies soitti The Damned -yhtyeessä, jonka jäsenet käyttivät outoja salanimiä voidakseen edelleen nostaa työttömyyskorvausta.³⁰²

6. Sex Pistols ja Jamie Reid

Sex Pistols toimi parisen vuotta, ja nousi sinä aikana eri yhteyksissä otsikoihin. Sex Pistolsin suhde mediaan muodostui kaksijakoiseksi. McLaren halusi hankkia Sex Pistolsille paljon julkisuutta, mutta situationistien tapaan omilla ehdoillaan. SI:n mediasuhdetta heijasteli kuitenkin myös se, että moni Sex Pistolsin aiheuttamista skandaaleista tapahtui vahingossa. Median mässäillessä tahattomilla skandaaleilla taktiikaksi tulikin median keinojen käyttäminen sitä vastaan: tämä teema toistuu Reidin itsearvioinneissa. Kummassakin tapauksessa media kuitenkin tarjosi materiaalia ja kentän McLarenin ja Reidin kokeiluille, Sex Pistols oli myös eräänlainen koelaboratorio julkisuustempuille. Esimerkiksi jo Sex Pistolsin uran alkuvaiheilla McLaren ja Westwood aiheuttivat eräässä konsertissa tarkoituksella tappelun, mikä osaltaan loi kuvaa punkista väkivaltaisena ilmiönä. McLaren halusi myös saada suojateilleen levytyssopimuksen nimenomaan isosta levy-yhtiöstä, mikä sopikin kuvaan, mikäli haluttiin mahdollisimman paljon julkisuutta. Tämä siitäkkin huolimatta, että

punk sai tee-se-itse-ideologiallaan hieman myöhemmin aikaan pienten levy-yhtiöiden ja omakustannelevyjen kukoistuksen. Sex Pistolsin ensimmäinen single Anarchy In The UK ilmestyi vasta loppuvuodesta 1976 EMI:n julkaisemana. Sopimus EMI:n kanssa purettiin kuitenkin pian, koska yhtiö pelkäsi sitä laajaa negatiivista julkisuutta, jonka Sex Pistolsin kiroilu suorassa tv-lähetyksessä oli aiheuttanut. Yleinen paheksunta aiheutti myös tulevan kiertueen useimpien konserttien peruuntumisen. Toinen single, kuningatarta ja monarkiaa kritisoiva God Save The Queen haluttiin julkaista ennen kuningattaren valtaanastumisen 25-vuotisjuhlallisuuksia. Sex Pistols tekikin A&M-yhtiön kanssa näyttävästi sopimuksen, mutta sopimus purettiin ja prässätyt levyt tuhottiin yhtyeen riehuttua A&M:n toimistossa. Sekä EMI:n että A&M:n maksamat ennakkomaksut jäivät kuitenkin McLarenille. Single julkaistiin viimein entisen hipin Richard Bransonin Virgin-yhtiön kautta, ja levy ilmestyi juuri juhlatuokalla. Lisäksi yhtye soitti Thamesilla jokilaivalla, mistä oli seurauksena useita pidätyksiä ja runsaasti julkisuutta. Hieman myöhemmin ilmestyi lp-levy Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols, joka aiheutti oikeusprosessin nimessään olevan bollocks-sanan (pallit, humpuuki) vuoksi. Oikeudenkäynti voitettiin, mutta mahdollisen häviön varalle oli jo painettu tekaistu poliisin tiedote Suburban Pressin tarra- ja julistekampanjoiden henkeen. Käynnissä oli myös muita oikeusprosesseja, jotka liittyivät mm. Reidin kansidesignien rikkomisiin tekijänoikeuksiin. Yhdysvaltain kiertueellaan Sex Pistols ei soittanut perinteisemmissä rockklubeissa, vaan countrypaikoissa. Kiertue oli varsin kaoottinen ja väkivaltainen, sillä amerikkalainen yleisö oli ottanut melko vakavasti median punkista luoman väkivaltaisen kuvan. Yhdysvaltain kiertuekaaos aiheutti osaltaan Rottenin eron 1978 heti kiertueen jälkeen. Seuraavaksi Jones ja Cook lähetettiin Rio de Janeiroon tekeillä olevan elokuvan kuvauksiin. Samalla uudeksi laulajaksi kaavailtiin Brasiliassa pakoilevaa junaryöstäjää Ronnie Biggsiä. Viciousin kuoltua heroisiin yliannostukseen (jota ennen tämä ehti joutua oikeuteen syytettynä tyttöystävänsä murhasta) julkaistiin edelleen postuumeja singlejä, joiden kansissa yhtye Viciousia myöten "tuotteistettiin".

McLaren onnistui kääntämään edukseen levy-yhtiösotkujen aikaisen tilanteen, jolloin yhtye ei keikkaillut, sitä ei voinut kuulla radiosta eikä sen levyä saanut juuri mistään, mutta silti kyseinen levy nousi listoille. Tilanne oli osittain myöskin sattumien summa, mutta toisaalta osoitti, kuinka situationistien pelkäämä rekuperaatio toimi: mitä enemmän punkkia paheksuttiin, sitä paremmin se kävi kaupaksi.³⁰³ McLaren käytti niin levy-yhtiöiltä "huijatut" kuin Sex Pistolsille kuuluvat rahat tekeillä olevaan Sex Pistolsin tarinan kertovaan elokuvaan nimeltä The Great Rock 'n' Roll Swindle (Suuri rock 'n' roll -huijaus). Siinä McLaren kääntää jo SI:n käyttämään tyyliin kaiken omaksi hyväkseen esittäen itsensä tietoisesti huijauksen tehneenä bisnesmiehenä. Myöskään

Westwood ei piitannut pienen piirin puuhastelusta. Kuumimpana punka aikana Sex-liikkeen nimeksi vaihdettiin Seditonaries, ja Westwood lanseerasi käyttäjäystävällisemmän ja helpommin myytävän bondage-tyylin, koska kumista ja nahasta tehdyt vaatteet eivät olleet kovin käytännöllisiä pitää. Myöhemmin näyttävän uran muotibisneksessä tehnyt Westwood halusi jo tällöin mukaan suurempiin muotiympyröihin, ja myöhemmin 80-luvulla Westwood sanoikin halunneensa kommunikoida tekemillään vaatteilla sen sijaan että olisi "jemmaanut ideoita alakulttuuriin" ³⁰⁴.

Itse Sex Pistolsin poliittisuudesta voi olla montakin mieltä, ja ehtihän siinä olla mukana monta eri tavoin yhtyeensä rooliin suhtautuvaa ihmistä sen lyhyen aktiiviuran aikana. McLarenin ja Westwoodin pyrkimykset tehdä suojateistaan vaikeammin määriteltyjä erikoisen imagon kautta ainakin onnistui, sillä Sex Pistolsia syytettiin yhtä aikaa niin anarkisteiksi, kommunisteiksi kuin fasisteiksikin riippuen syyttelijän omasta poliittisesta kannasta. Imago tehoi niinkin hyvin, että esimerkiksi yhtyeen Helsingin konsertti peruttiin erilaisten kansalaisjärjestöjen ilmaistua huolestuneisuutensa. ³⁰⁵ Sex Pistols ei kuitenkaan suostunut itse kantamaan kovin poliittista roolia, ja Steve Jones sanoikin suoraan, ettei yhtye ole poliittinen, vaan ainoastaan rockmusiikkia soittava bändi. ³⁰⁶ Sex Pistolsin poliittisimpana jäsenenä pidetty Johnny Rottenkaan ei suostunut esiintymään työttömille työtä vaativana uudistajana, vaan totesi, että on mukava saada työttömyyskorvausta siitä hyvästä, että ei tee mitään. Alkuaikoinaan punk nähtiin usein työttömien rockmusiikkina, ja punkin nimissä onkin myös vaadittu oikeutta työhön, mutta Rottenin kommentin asenne on kuitenkin tyypillisempi ja liittyy osaltaan punkin vieraantunutta työtä vastustavaan traditioon. Lisäksi kuten edellä on jo useasti mainittu, punkin myötä tuli esiin myös selkeämmin poliittisia yhtyeitä.

Reid tuli Sex Pistolsin kuvioihin mukaan keväällä 1976, kun McLaren kokosi Oxford Street -elokuvan teossa mukana olleen Helen Mininbergin kanssa Sex Pistolsia käsittelevistä lehtijutuista julisteen, joka piti painaa. Suburban Press oli tällöin jo myyty, ja Reid oli saanut Sophie Richmondin kanssa työtä Labourin painosta Peckhamista pystyen siis tekemään McLarenin pyytämän painotyön. Pian McLarenin houkutukset tulla työskentelemään Sex Pistolsin kanssa tehosivat, ja Reid ja Richmond muuttivat Lontooseen. Reid itse kertoo olleensa pettynyt vasemmistolaisen politiikan muututtua spesialisoituneeksi jargoniksi, ja sitä taustaa vasten Sex Pistols vaikutti hyvältä keinolta tuoda poliittisia ideoita esiin ja uuden yleisön tietoisuuteen. Sex Pistolsin manageritoimisto Glitterbest perustettiin syksyllä 1976, ja Reid aloitti työskentelynsä siinä. Reidin mukaan Glitterbestissä työskentelystä vain yksi prosentti kaikesta ajasta kului varsinaiseen kuvallisen ilmaisun luomiseen, kaikki muu aika meni erilaisiin

käytännön järjestelyihin, eikä mitään uutta tyyliä ollut aikaa ryhtyä kehittämään. Reid totesikin hyödyntäneensä Suburban Pressissä keksimiään visuaalisia keinoja kiireen vuoksi: monet varhaisista Sex Pistolsille tehdyistä julisteista ja lennäkeistä suunniteltiin viime tipassa konserttia edeltävänä yönä.³⁰⁷

Reid on itse kertonut Savagen kanssa tekemässään kirjassa *Up They Rise - The Incomplete Works of Jamie Reid* (1987) Suburban Pressissä käyttämistään tyyllillisistä ja teknisistä ratkaisuista. Reid ei omien sanojensa mukaan tajunnut puoliakaan SI:n jargonista, joka hänen mukaansa olisi vaatinut todella hyvää koulutusta tullakseen ymmärretyksi. Reid katsoi sloganien olevan situationistien retoriikan paras osa, ja teorioita parempana hän piti SI:n tapaa lähestyä medioita ja politiikkaa. Tältä pohjalta Reid kehitti Suburban Pressin visuaalista ilmettä pyrkien tiivistämään situationistiset ideat kuvalliseen muotoon. SI:n käyttämiä visuaalisia keinoja Reid piti arvossa, koska piti niiden suorasta ja ei-luokkasidonnaisesta luonteesta. Lisäksi kuvia ja otsikoita yhdistelemällä oli mahdollisuus kääntää media humoristisesti itseään vastaan. Reid tuo esille myös Suburban Pressissä käyttämänsä visuaalisen tyylin toisen puolen, joka tunnetaan situationistisia ideoita paremmin graafiseen punktyyliin vaikuttaneena tekijänä, eli tekniset rajoitukset. Painon laitteisto oli melko alkeellinen ja painotyöt oli tehtävä pienin taloudellisin resurssein, toisaalta Suburban Pressin väki osasi saada koneistaan irti parhaan mahdollisen, koska käytti laitteitaan itse. Reid kertoo, kuinka hienovaraisten piirrosten painojälki ei ollut kovin onnistunutta, mutta erilaisten kollaasitekniikoiden, revittyjen reunojen, huopakynätekstin ja jyrkkien mustavalkokuvien teho vain kasvoi painettaessa. Myös lehdistä leikattujen tekstien ja otsikoiden käytössä oli oma välttämättömyytensä mukana: Suburban Pressillä ei ollut aluksi varaa hankkia Letraset-siirtokirjaimia.³⁰⁸

Situationistinen perusvire periytyi Reidin Sex Pistolsin kanssa tekemiin töihin ja sitä kautta punkin kollaasiestetiikkaan. Toinen pääajatus oli hyödyntää jokaisen saatavilla olevaa materiaalia ja tekniikoita samalla tavalla kuin punkmusiikissa haluttiin jokaisen voivan perustaa bändin soittotaidosta riippumatta. Situationistien visuaaliset strategiat perustuivat kulttuurin kuvaston kierrättämiselle, ja Reid jatkoi tätä ideaa kehittämällä sitä samalla omien teknisten lähtökohtiensa pohjalta. Omien sanojensa mukaan Reid näki käyttämänsä graafisen tyylin perustuvan tee-se-itse-ajatukselle ja saatavilla olevien materiaalien hyödyntämiselle. Tarkoituksena oli myös luoda jäljiteltävissä oleva tyyli, ja Reid olikin erittäin tyytyväinen sen leviämisestä.³⁰⁹ Punktyyli - niin musiikissa, pukeutumisessa kuin graafisessa suunnittelussakin - kiteytyy siten hyvin kuuluisaksi tullessa sloganissa "Anarchy is the Key, Do-it-Yourself is the Melody". Toinen keskeisidea puolestaan oli median ja musiikkiteollisuuden kritiikki niiden omin

keinoin. Nämä pääpiirteet esiintyivät Reidillä samanaikaisesti, mutta voitaisiin sanoa, että julkisuuden kritisointi nousi ajan myötä ja resurssien kohentuessa keskeisempään asemaan: selkeimmin tämä ilmenee Sex Pistolsin hajoamisen jälkeen julkaistuissa tuotteissa. Reid toimi tällöin The Great Rock 'n' Roll Swindle -elokuvan taiteellisena johtajana. Nimeään myöten kyseinen elokuva oli kommentti musiikkiteollisuuteen ja mediaan, joita myös elokuvaan liittyvät graafiset tuotteet kritisoivat.

Sex Pistolsin alkuaikoina askartelutyylillä oli tekninen välttämättömyys, ja yhtyeen taustavoimat loivat tällä periaatteella julisteita ja muuta materiaalia jo ennen Reidin mukaantuloa. (Kuva 9.) Sittemmin Reid jalosti tätä tyyliä eteenpäin Suburban Pressissä saamansa kokemuksen pohjalta. Varhaiset Sex Pistolsille pikaisesti suunnitellut tuotteet edustavat muotoutumassa olevaa punkestetiikkaa selkeästi: materiaalina hyödynnetään kierrätystavaraa, kuten lehdistä leikatuttuja irtokirjaimia ja tekstejä, ja ne on kollaasin keinoin yhdistetty valokuviiin, joiden jyrkkä sävyala kertoo osaltaan painoprosessin karkeudesta. Revittyjen reunojen käyttö oli myös jo Suburban Pressissä hyväksi havaittu keino, jonka teho vain lisääntyy alkeellisia painomenetelmiä käytettäessä. Reid suunnitteli Sex Pistolsille irtokirjaimista muodostuvan logon, jota käytettiin ensimmäistä kertaa julisteessa, jolla mainostettiin yhtyeen konserttia 100 Clubilla 31. elokuuta 1976. Samassa julisteessa oli myös Sex Pistolsin kappaleiden nimiä irtokirjaimista koostettuna: myöhemmin näitä tekstikollaaseja käytettiin mm. Never Mind The Bollocks -lp:n takakannessa. (Kuva 10.)

Tällaisessa kollaasietetiikassa voidaan yhdistää tee-se-itse-periaatteen molemmat puolet, eli sekä suunnittelu että monistusprosessi. Saatavilla olevista materiaaleista (kuten lehtileikkeistä, kuvista, konekirjoitustekstistä, siirtokirjaimista, käsinkirjoitetusta tekstistä, piirroksista jne.) kootaan tällöin monistettavaksi valmis paperikollaasi. 70-luvun lopulla kopiokonetekniikka oli jo varsin kehittynyttä ja useimpien ihmisten ulottuvilla, joten kopiokoneesta tuli osa punkin graafisen tyylin "saatavilla olevan" ja helppokäyttöisyyden estetiikkaa. Monet Reidin Suburban Pressissä hyödyntämät tekniikat pohjautuivat osaltaan myös painotekniikan karkeuteen, ja niitä oli vastaavasti mahdollista hyödyntää myös kopiokonetta käytettäessä. Reid ei tietenkään jättänyt kopiokonetasolle, mikä tietenkin olisi ollut epäkäytännöllistäkin levyjen suurten painosmäärien vuoksi. Se, että tyyliä oli mahdollista jäljitellä teknisesti, oli tärkeämpää kuin se, miten lopullinen painotyö tehtiin. Painoteknisessä mielessä monet Sex Pistolsin levykannet eivät olleetkaan yksinkertaisia, vaikka saattoivat näyttää siltä. Esimerkiksi God Save The Queen -singlen (Kuva 11.) ja Never Mind The Bollocks -lp:n (Kuva 12.) kannet edustavat molemmat hyvin puhtaaksiviljeltyä kollaasietetiikkaa.

Vaikka niiden suunnittelutyökään ei ollut pelkkää leikkaamiseen ja liimaamiseen perustuvaa askartelua (esimerkiksi valokuvaustekniikoita käytettiin), niiden kummankin kohdalla varsinainen painoprosessi oli jo hienostuneempi. Singlen kansien väreiksi oli valittu sininen ja hopea, jotka olivat kuningattaren juhlallisuuksien viralliset värit. Käytetty valokuva oli myös Cecil Beatonin virallinen kuva kuningattaresta. Never Mind The Bollocksin kansissa taas käytettiin kirkkaita neonvärejä, joista varsinkin päävärinä käytetty keltainen oli varsin vaikea painaa, koska siinä mahdolliset virheet näkyivät helpoiten. Tekijöidensä mukaan lopputuloksen näennäinen rähjäisyys kuitenkin antoi ”manifestinomaisen” ja rikollisuuteen viittaavan vaikutelman: esimerkiksi kuningattaren silmien peittäminen vertautui rikoslehtien tapaan peittää epäiltyjen kasvot, ja irtokirjainten käyttö toi mieleen rikollisten lunnasvaatimukset. Kuningattaren muokattua kuvaa käytettiin myös mainosjulisteessa, jossa taustana oli Ison-Britannian lippu: tällä haluttiin tuoda esiin, kuinka kaiken juhlarummutuksen takana oli kuitenkin näkymätön, toinen Britannia, joka ei ollut kiinnostunut kuninkaallisista.³¹⁰ God Save The Queenin kohdalla ei voida puhua kovin pienimuotoisesta tee-se-itse-toiminnasta, sillä levyn julkaisun ympärille rakennettiin mittava viiden tuhannen punnan mainoskampanja, johon kuului mm. julisteita busseihin, tarroja sekä radio- ja tv-mainoksia. Radio- ja tv-asetat tosin kieltäytyivät mainostamasta levyä.³¹¹ Huvittavin mainoskeino lienee ollut Reidin designin laittaminen mukin kylkeen, jolla irvittiin yleistä matkamuistoa eli kuninkaallisten kuvia kantavia mukeja.

Reidin tekemisissä levynkansissa oli alusta lähtien mukana myös suunnitteluprosessiin liittyviä teknisesti vaativampia tasoja. Sex Pistolsin ensimmäisen Anarchy In The UK -singlen varsinainen kansi oli pelkkä musta pussi, mutta sitä mainostettiin revittyä ja hakaneuloilla kasaan haalittua Ison-Britannian lippua esittävällä julisteella, jossa yhtyeen ja levyn nimi oli molemmat koottu irtokirjaimista paperiliuskoille ja kiinnitetty klipseillä lippuun. (Kuva 13.) Piirre, joka erotti tämän designin monista muista punkkollaaseista oli se, että se ei ollut monistettavaksi valmis paperikollaasi, vaan kolmiulotteinen kollaasi eli assemblaasi, joka valokuvattiin; kuvaajana toimi Ray Stevenson.³¹² Assemblaasiperiaatetta käytettiin myöhemmin myös Pretty Vacant -singlen kannessa. Siinä irtokirjaimista koostettu teksti sijoitettiin rikotun taulunkehyyksen sisään, ja kokonaisuus valokuvattiin: tätä Reid tosin perustelee kiireessä nopeasti keksityksi ratkaisuksi. Singlen takakansi oli perinteisempi paperikollaasi, jossa oli irtokirjainten lisäksi Reidin alunperin Suburban Pressille suunnittelema situationistihenkinen kahden bussin kuva, joista toinen vie ”tylsyyteen” ja toinen ”ei mihinkään”. Kuvaa oli käytetty myös amerikkalaisen Point Blankin julkaisuissa.³¹³ Reid näki kolmiulotteistenkin kollaasien jatkavan Sex Pistolsille tehtyjen

grafiikoiden “rikollista” linjaa lunnasvaatimuksiin viittaavalla tyyllillään, jolla haluttiin lisätä Sex Pistolsiin liittyvää “salaisuuden ja salaliiton” ilmapiiriä. Alusta asti oli myös selvää, että yhtyeen kuvia ei käytetä levynkansissa, koska ne olivat jo jokaisen skandaalilehden etusivulla. Tärkeimmäksi välitettäväksi viestiksi katsottiinkin levyn kappaleen, yhtyeen ja koko Glitterbestin asenteen välittäminen.³¹⁴ Viittaus salaliittoihin ja rikollisuuteen kuvaa hyvin sitä tapaa, jolla Sex Pistolsin taustajoukot käyttivät hyväkseen nimenomaan 60-70-luvun vallankumouksellisten liikkeiden tyyliä ja sitä ilmapiiriä, jonka yhteiskunta luo kyseisten liikkeiden toiminnan ympärille.

Yleisesti ottaen Reidin Sex Pistolsille suunnittelemat kollaasit olivat luonteeltaan yhtenäisiä kompositioita. Vaikka Reid peri situationisteilta idean median materiaalien kierrättämisestä uudessa kontekstissa, joka mahdollistaisi poliittisen kritiikin, useimmissa Sex Pistolsille tehdyissä töissä ei juuri harjoitettu elementtien törmäyttämistä. Edellämainituista God Save The Queenin kansi oli törmäyttämistä ehkä lähimpänä. Sen sijaan toinen punkin graafisen tyylin periaate eli spontanismi oli keskeisempi piirre, tosin erittäin tietoisesti ja esteettisesti käytettynä: esimerkiksi juuri God Save The Queenin kannesta tehtiin lukuisia koeversioita. Reid ei ainakaan itse käytä kirjassaan sanaa *détournement*, joten ei ole varmaa, oliko kyseinen termi edes hänelle tuttu. Sex Pistolsille suunnitelluista tuotteista *détournement*-tekniikkaa voitaisiin sanoa hyödynnetyn selväpiirteisimmän Holidays In The Sun -singlen kannessa ja siihen liittyvissä oheistuotteissa. (Kuva 14.) Levyn takakannen ja levyä mainostavan julisteen kuvat otettiin lisäksi Leaving The 20th Century -kirjasta, mikä toi Sex Pistolsin ja situationistien välisen yhteyden esiin. Reid käytti kansisuunnitelman pohjana belgialaisen matkatoimiston sarjakuvamuotoista mainosta. Sarjakuvan ruudut leikattiin erikseen ja aseteltiin uuteen järjestykseen (mainoksen sarjakuvassa ei alun perinkään ollut varsinaista juonta, vaan se oli pikemminkin sarja kuvia), ja puhekuplien teksteiksi vaihdettiin Holidays In The Sun -kappaleen sanat: juuri tällaista tekniikkaahan situationistit olivat runsaasti harrastaneet. Levyn takakannessa oli osa Reidin tekemästä kuvasta nimeltään Nice Drawing, jonka perheidyllillä viitattiin levyn b-puolen lähiökriittiseen Satellite-kappaleeseen. Nice Drawing oli alunperin jo 60-70-lukujen vaihteesta Reidin julkaisematta jääneestä Cat Book -projektista, ja se julkaistiin myös Suburban Pressissä sekä julisteena Leaving The 20th Century ohella. Levyä mainostavan julisteen Leaving The 20th Century:stä otettuun kuvaan oli myöskin lisätty puhekuplissa Holidays In The Sunin sanat, sekä Suburban Pressin tarrasta teksti “Keep Warm This Winter, Make Trouble”. Single jouduttiin kuitenkin julkaisemaan pian uudestaan varustettuna täysin valkoisella kannella, koska matkatoimisto haastoi Virgin-yhtiön oikeuteen, ja Reid joutui tuhoamaan alkuperäisen kansisuunnitelman. Levyä mainostamaan tehtiin mainoksen sarjakuvaa hyödyntäen myös postikortti ja

lentolehtinen, joissa kummassakin oli levyn nimikappaleesta lause “A cheap holiday in other peoples misery” (halpa matka toisten ihmisten kärsimykseen): tällä haluttiin jatkaa Suburban Pressin harjoittamaa mielettömän kulutuksen kritiikkiä.³¹⁵

Holidays In The Sun olikin varsin kokonaisvaltainen situationistihenkinen paketti: Marcusin mukaan “halpa matka toisten ihmisten kärsimykseen” oli ollut jo Pariisin kevään aikana käytössä seinäkirjoituksena. Situationistit olivat nähneet turismin yhtenä esimerkkinä vapaa-ajan muuttumisesta kulutettavaksi, ja itse asiassa jo LI oli esittänyt kritiikkiä diktaattorien hallitsemiin maihin kohdistuvaa turismia kohtaan.³¹⁶ Monien muiden punkkia ja situationisteja yhdistäneiden tapaan Marcus näkee Sex Pistolsin lyriikoissakin SI:n vaikutusta. Reidillehän Sex Pistols toimi sopivana politiikan julistamisen välineenä, ja Reid myös keskusteli jossain määrin Johnny Rottenin kanssa poliittisista aiheista.³¹⁷ On tosin erittäin kiistanalaista, mitä kyseisistä keskusteluista lopulta suodattui Sex Pistolsin sanoituksiin. Marcus on toisaalta myös kuvannut McLarenin ja Reidin irrottaneen situationistien ideat yhteyksistään ja lähinnä leikitelleen liikkeen perusoletuksilla, joita Marcusin mukaan olivat “tylsistyminen sosiaalisena kontrollina, vapaa-aika työnä, työ huijauksena, arkkitehtuuri tukahduttamisena ja vallankumous juhlanan”³¹⁸. Ja mikä tärkeintä, näihin olisi vielä yhdistetty SI:n kirjoitusten dadaistinen aggressiivisuus ja röyhkeys.³¹⁹ Juuri näiden ominaisuuden vuoksi McLarenin piti SI:n ajattelussa parhaimpana osana sloganeita, joita lisäksi voisi myös käyttää olematta silti jäsenenä jossain liikkeessä, sillä McLarenin mukaan erilaisilla liikkeillä on tapana tukahduttaa luova ajattelu.³²⁰ Sex Pistolsin taustahahmoista poliittisimmaksi onkin julistautunut Reid, jonka mukaan McLaren ja Westwood halusivat aluksi vain markkinoida kauppaansa eivätkä olleet tyytyväisiä Reidin tarjoamiin poliittisempiin visuaalisiin ratkaisuihin, kuten revittyyn lippuun Anarchy In The UK:n mainosjulisteessa. Kunnianhimoisempi asennoituminen mediaan ja musiikkiteollisuuteen tulikin vasta myöhemmin.³²¹ Reid kommentoi myös syytöksiä käyttäen Sex Pistolsia vain rahan keräämiseen. Reid näki Sex Pistolsin samalla tavoin kumouksellisena toimintana kuin työnsä Suburban Pressissä, jonka toiminnassa oli myöskin tarkoituksena laittaa raha takaisin toimintaan ja siten lisätä mahdollisuuksia muutokseen.³²² Reidin asenne oli samanlainen kuin SI:llä, joka myöskin halusi toimia yhteiskunnallisena herättelijänä.

Sen lisäksi, että punkkiin suodattui situationisteilta visuaalisia strategioita, sloganeita ja käsityksiä luovuudesta, situationistien myötä myös kulutusyhteiskunnan parodionti tuli esille brittiläisen popkulttuurin kentällä. Osittain poppataiteen vaikutuksesta sitä oli Britanniassa harrastettu jo 60-luvulla, jolloin esimerkiksi The Who -yhtye ironisoi rockmusiikissa vallitsevia autenttisuuteen perustuvia käsityksiä tunnustamalla oman

asemansa tuotteena. Marcus on vapaamieliseen tyyliinsä vertaillut Sex Pistolsia Adornon kriittisiin massakulttuurikäsitteisiin ja nähnyt punkissa eräänlaista massakulttuurin kritiikkiä sen omin keinoin. Adornon kártyisistä näkemyksistä punk erosi tietysti myös siinä, että punk teki kaiken iloisesti parodioiden.³²³ Alastair Bonnett on esittänyt punkin osoittaneen 1980-luvun alussa myös sellaisen suunnan, jota voisi kutsua koko kulttuuriteollisuuden détournementiksi. Esimerkkeinä mainitaan sellaiset itsetietoisesti kaupalliset yhtyeet kuin ABC tai Human League, joiden harrastama kulttuuriteollisuuden muotojen jäljittely oli niin täydellistä, että yhtyeitä erehtyy luulemaan näiden muotojen osiksi. Kyseessä ei tietenkään ole varsinainen erehdys, vaikka parodia onkin todellinen.³²⁴

Rockyhtyeenä Sex Pistolsin alamäki alkoi Johnny Rottenin erottua ryhmästä, mikä ei estänyt McLarenin ja Reidin kehittämästä yhtyeen ideaa eteenpäin. Sex Pistolsin kaupallinen menestys jatkui, ja McLarenin ja Reidin strategiana olikin yhä enemmän Sex Pistolsin kaupallisuuden lyöminen yli parodioiden siten musiikkiteollisuutta. Keskeiseksi projektiksi nousi nyt The Great Rock´n´ Roll Swindle -elokuva oheismateriaaleineen, mitä Reid itse pitää parhaimpana Sex Pistols -tuotteena.³²⁵ Bonnetin kuvaamaa 80-luvun tietoista kaupallisuutta Reid on kuitenkin kritisoinut, ja katsoo sen edustajien ymmärtäneen pophujauksen idean täysin väärin. Swindle-projektin tarkoituksena oli toki rahan hankkiminen, mutta kyseessä olisi ollut ryöstämisen ylistäminen, ei oman varallisuuden lisääminen. Reid pitääkin edelleen kiinni ajatuksesta, että rahaa hankittiin nimenomaan uusia projekteja varten.³²⁶ Sama ryöstämisen ylistyksen idea oli tietysti myös mukana yrityksessä laittaa junaryöstäjä Biggs Sex Pistolsin uudeksi laulajaksi. Biggs osallistui äänityksiin ja filmin kuvauksiin, mutta tämä järjestely ei toiminut kovin pitkään. Pääasiallisena syynä oli tietysti se, että Biggs pakoili poliisia Brasiliassa, eikä voinut poistua maan rajojen ulkopuolelle. Vaikka yhtyeen taustajoukkojen mielestä idea oli loistava, Sex Pistolsin nuorille faneille uusi tilanne oli käsittämätön: he eivät voineet enää samaistua yhtyeeseen, kun sen laulajana oli keski-ikäinen mies. Tämän Reid on jälkikäteen myöntänyt ymmärtäneensä. Reidin mukaan The Great Rock´n´ Roll Swindlen tarkoituksena olikin olla kommentti kuluttamisesta ja yleensä poppyhteestä, jota hän piti myyttisenä tehtaana, joka vain suoltaa ihmisille tavaroita ostettaviksi. Tässä tilanteessa Reid näki tavoitteekseen osoittaa kuinka ideat ovat tärkeämpiä kuin tuotteet tai henkilöt niiden takana.³²⁷

Elokuvan julkistaminen lykkääntyi toukokuuhun 1980 oikeudenkäyntien vuoksi. Sex Pistolsin entinen laulaja John Lydon (ex-Rotten) haastoi Glitterbestin oikeuteen rahojen pimittämisestä. Glitterbest ja elokuvayhtiö Matrixbest kävivät myös oikeutta, ja tuloksena McLaren ja Reid lähtivät elokuvaprojektista, joka jäi ohjaaja Julien Templen

vastuulle. Elokuvaan tarkoitettu graafisesta materiaalista suuri osa joutuikin hyllylle tai muuttui tunnistamattomaksi Templen ohjauksen takia. Kaiken lisäksi Sid Vicious kuoli helmikuussa 1979. Popteollisuuden kritisoinnin toinen puoli liittyi myös McLarenin ja Reidin kiistoihin Virgin-yhtiön ja sen johtajan Richard Bransonin kanssa, minkä Reid myöntää itsekin. Yhteys yleisöön oli tällöin katkennut: Sex Pistols ei tehnyt enää uusia kappaleita eikä elokuvakaan ollut enää McLarenin ja Reidin kontrollissa. Reidin mukaan uudet ideat muuttuivat siten koko ajan älyllisemmiksi ja vaikeammin lähestyttäviksi. Tässä tilanteessa Reidin ja Bransonin skismat tiivistyivät, ja Virgin hylkäsi koko ajan suuremman osan Reid tuottamasta materiaalista. Reid toteaaakin, että kommunikaatiovaikeuksien takia he epäonnistuivat Sex Pistolsin myytin hyödyntämisessä ja olivat sen sijaan osallisina myytin säilyttämisessä.³²⁸ Reidin ja ex-hippi Bransonin kiistat olivat pitkälti henkilökohtaisia ja ideologisia. Bransonia ärsyttääkseen Reid alkoi mm. käyttää grafiikoissaan jälleen hakaristiä, jonka käyttö oli jo kerran torjuttu: yhdessä God Save The Queenin kansiehdotuksessa kuningattaren silmät oli korvattu hakaristeillä. Nyt Reid viittasi hakaristeillä musiikkiteollisuuteen, tai hyvin henkilökohtaisella tasolla Bransonin edustamiin hippeihin; useimmat suunnitelmat tietysti hylättiin. Eräässä ideassa Reid kuitenkin kuvasi erittäin osuvasti 60-luvun hippikulttuurin mediavaltaan nousemista rakentamalla 60-lukulaisille tärkeästä hampunlehtisymbolista hakaristin.³²⁹

Monet Reidin filmiin ja sen musiikkia sisältävien levyjen kansiin tekemät grafiikat jatkavat tyyllisesti aikaisempaa kollaasiestetiikkaa, mutta mukana on runsaasti myös teknisesti hienovaraisempia tuotoksia. The Great Rock 'n' Roll Swindlen myöhästyessä julkaistiin kuitenkin sen soundtrack-lp ja useita singlejä. Elokuvan taiteellisena johtajana Reid hyödynsi elokuvaa myös still-kuvina elokuvan musiikkia sisältävien levyjen kansissa; valokuvaajina toimivat mm. Heinz Zadowski, John Tiberi ja Trevor Key. Viimemainittu kuvasi soundtrack-lp:n kansikuvan, jossa kollaasityylistä muistuttaa enää jättimäisistä irtokirjaimista koostuva swindle-sana. (Kuva 15.) Elokuva ja levyä mainostettiin lisäksi Suburban Pressin tyyliin neonvärisillä tarroilla, joissa hyödynnettiin musiikkilehdistön kommentteja, kuten "Cash From Chaos" (rahaa kaaoksella). Tarkoituksena oli tietenkin paitsi viitata elokuvan huijausteemaan, myös käyttää hyväksi havaittua keinoa kääntää median keinot sitä itseään vastaan.³³⁰

Ironinen tuotteistaminen ja situationistihenkinen manifestaatio jatkuivat useiden lp:ltä lohkaistujen singlejen kansissa. Elokuva esiteltiin erilaisia yhtyeestä tehtyjä tuotteita, jotka lopulta kuvattiin yhdessä Some Product -nimisen haastattelulevyn kanteen. (Kuva 16.) Yhden singlen kansi tehtiin liimaamalla yhtyeen ja kappaleen nimi popcorn-pussiin, mutta karmivimmat esimerkit liittyivät juuri kuolleeseen Sid Viciousiin, joka

kuvattiin arkkuun laitettavana action man -nukkena sekä hampurilaisena. Tarkoituksena oli kritisoida median harrastamaa "ruumiinryöstöä". Hampurilaisteemaa hyödyntänyt C'mon Everybody -single oli melko situationistihenkinen kokonaisuus. Vicious-burgerin idea tuli Wicked Messengers -ryhmän järjestämästä huhukampanjasta, jossa väitettiin, että Elvis Presleyn ruumis oli ryöstetty ja valmistettu hampurilaisiksi (eli kulutettaviksi tuotteiksi). Tällä haluttiin myös viitata situationistien ruumis-metaforaan, ja tämän teki selväksi "sähke", jossa mm. Bransonin ja lehtimiesten sanottiin syöneen Viciousburgereita, ja silminnäkijä kommentoi, kuinka heillä oli "ruumiita suussaan". Singlen takakannessa oli jälleen Swindle-filmistä otettu still-kuva, joka esitti 200 vuoden takaisia Gordonin mellakoita: kyseessä oli teema, jota McLaren ja Reid olivat käsitelleet jo psykomaantieteellisessä Oxford Street -elokuvassaan. Kuvan ohessa oli SI:n tekstien henkeen kirjoitettu julistus, jossa annettiin medialle tunnustus sen toimimisesta Sex Pistolsin apuna. Teksti esitteli myös useita punksloganeita, joista ainakin "Beli[e]ve In The Ruins" (Usko raunioihin) oli peräisin jo Pariisiin kevään ajoilta.³³¹ (Kuva 17.)

Sex Pistolsin jälkeen Reid toimi McLarenin ja Westwoodin kanssa yhteistyössä vielä loppuvuoteen 1980. McLarenin seuraava musiikkiprojekti oli Bow Wow Wow -yhtye, jolla markkinoitiin myös Westwoodin uutta piraattimuotimallistoa. Bow Wow Wow jatkoi osaltaan Sex Pistolsin aikaista musiikkiteollisuuden kritiikkiä, sillä yhtye propagoi piraattiteemallaan kotiaänityksen puolesta, eli kehotti ihmisiä äänittämään levyt radiosta tai muuta kautta kaseteille. McLaren oli saanut yhtyeelle sopimuksen Sex Pistolsin hylänneeltä EMI:ltä, jonka Reid epäili tarkoituksella aiheuttaneen sen, ettei yhtye myynyt odotusten mukaisesti, olihan piraattiteema varsin kiusallinen levy-yhtiölle. Reid kertookin levymyynäntiin liittyvien hämäryyksien aiheuttaneen hänen lähtönsä projektista ja johtaneen pitkäaikaiseen mielenkiinnon menettämiseen musiikin kanssa työskentelyyn.³³²

7. Anonyymiä ja nimekästä - graafinen punktyyli etenee

Jo punkin alkuaikoina lehdistössä esiteltiin punkin "menestystarinoita", eli vaikkapa kertomuksia siitä, kuinka tavallinen punkkari, kuten Sid Vicious saattaa päästä yleisöstä esiintyjäksi. Esimerkiksi Hebdige kommentoi lehdistön käsittäneen asian väärin. Median tapa lähestyä asiaa on tietenkin arveluttava, koska punkin periaatteisiin ei kuulu esiintyjän ja yleisön välisen rajan korostaminen, vaan sen häivyttäminen.³³³ Tämä ei tietenkään jää koskemaan pelkästään esitystilanteita, vaan ulottuu myös kaiken muun luovan tuottamisen alalle. Punkin luovuutta koskevat keskeistesithän

ovat “tee se itse” ja “kuka tahansa voi tehdä tätä”, joilla on haluttu demokratisoida ja demystifioida mm. rockin soittamista tai graafista suunnittelua. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö punkista löytyisi menestystarinoita - muitakin kuin miljoonia myyneet yhtyeet. Hebdige huomioi myös tällaiset “oikeat” menestystarinat, ja näkee niiden saaman julkisuuden sulauttamisyrittänsä: punkin kritisoima yhteiskunta ottaa nyt kapinalliset ihailleen huomaansa.³³⁴ Ajatus yhteiskunnan suorittamasta rekuperaatiosta pätee tietysti siinä mielessä, että punkin yhteiskuntaa kohtaan esittämä melko vähäinen uhka muuttui pian hyväksytyksi kulttuuri-ilmiöksi, ja samalla punk myös lihotti monien liikemiesten lompakoita. Toisaalta punkin myötä luotiin myös vakiintuneille levy-yhtiöille ja lehdille vaihtoehtoja - jotka muuttuivat vähitellen itse vakiintuneiksi. Punk on tietysti hyvä esimerkki siitä, miten vaikeaa on vetää rajaa menestyneen suuren valtavirran ja eristyneen pienen kultin välille, mutta siitä ei kuitenkaan liene epäilystä, etteikö punk olisi tarjonnut monille nuorille designereille hyvää ponnahduslautaa kuuluisuuteen. 70-luvulle asti graafisen suunnittelun kärki oli ollut mainonnassa ja suurissa aikakauslehdissä modernististen suunnittelu-periaatteiden edelleen hallitessa designia. Punkin graafisen tyylin valikoima laajeni pian ja kollaasityylin rinnalle tuli modernin taiteen perintöä toisella tavalla hyödyntävä, postmoderni tyyli. Punk olikin siten tärkeä osa siinä prosessissa, jossa graafisen suunnittelun luova painopiste vaihtui musiikkiteollisuuteen ja riippumattomiin lehtiin.³³⁵ Osittain tämä johtui tietysti lukuisista työtilaisuuksista kokeiluille avoimessa ympäristössä, jonka uusi ilmiö tarjosi. Peter Saville huomauttaa myös, kuinka graafinen suunnittelu tunnustettiin Britanniassa omaksi alakseen vasta 60-luvulla. 70-luvun lopulla tuli esiin oikeastaan vasta toinen brittisuunnittelijoiden sukupolvi, eikä heitä varten ollut suuryhtiöiden muodostamaa asiakaspohjaa.³³⁶

7.1 Riippumattomat levy-yhtiöt

Punk sai aikaan pienten riippumattomien levymerkkien (independent labels eli tuttavallisemmin indie) räjähdysmäisen lisääntymisen ja niiden vakiintumisen vakavasti otettaviksi musiikkiteollisuuden osiksi. Esimerkiksi pelkästään vuoden 1980 alkupuoliskolla Britanniassa perustettiin 90 uutta levymerkkiä. Julkaisukoneiston ohella myös levyjen jakeluun tuli vaihtoehtoja, mm. Rough Trade -yhtiö, mutta suurempaa tulosta tehdäkseen pienet levy-yhtiöt joutuivat silti usein tekemään jakelusopimuksia suurten yhtiöiden kanssa. Ensimmäisiä punkkia julkaisseita riippumattomia levy-yhtiöitä olivat pubrockia julkaisemalla aloittaneet Stiff ja Chiswick. Britanniassa oli jo ennen ensimmäisiä punklevyjäkin ollut tarjolla vaihtoehtoja suurille levy-yhtiöille, esimerkiksi jazz- ja folkmusiikilla oli ollut jo pitkään omat riippumattomat julkaisukanavansa. Keskeistä uudessa aktiivisuudessa oli kuitenkin se,

kuinka soittajat itse olivat mukana musiikkinsa julkaisemisessa perustaen sitä varten levymerkkejä. Levyjen julkaiseminen erikoistuneiden pienten levy-yhtiöiden kautta tai täysin omakustanteena liittyi tietenkin aivan konkreettisesti punkin tee-se-itse-
eetokseen, mutta itsejulkaisuperiaate oli punkissa myös taloudellisesti mahdollinen. Kuten Simon Frith huomauttaa, paitsi että levyjen teon minimikulut olivat laskeneet, punk myös kuulosti hyvältä alkeellisinkin laittein äänitettynä.³³⁷ Sama idea oli tietysti taustalla myös punkin graafisessa tyyliässä.

Usein ensimmäisenä punkin tee-se-itse-ideaa käytännössä toteuttaneena punklevynä pidetään manchesterilaisen Buzzcocks-yhtyeen Spiral Scratch -ep:tä alkuvuodesta 1977. Buzzcocksilla on tärkeä asema punkin graafisen ilmeen kehityksessä siinäkin mielessä, että Malcolm Garrett aloitti uransa toimimalla hieman myöhemmin yhtyeen “omana” designerina. Spiral Scratch -levy oli omakustannejulkaisu yhtyeen omalla New Hormones -merkillä, ja levyn kanteen tuli mm. yhtyeestä otettu polaroid-kuva, jolla haluttiin kommentoida ajatusta spontaanista tee-se-itse -estetiikasta. Lisäksi levyn takakannessa annettiin “teknisiä tietoja” äänitystapahtumasta, tai tarkemmin sanottuna sen yksinkertaisuudesta. Tuloksena oli siis paketti, jonka estetiikka sopi täydellisesti yhteen valmistusprosessin kanssa.³³⁸ Monet ensimmäisen aallon punkyhtyeet olivat kuitenkin toimineet suurten levy-yhtiöiden kautta, ja myös Buzzcocks sai pian sopimuksen ison levy-yhtiön kanssa. Vaikka pieniä levymerkkejä alkoi muodostua runsain mitoin, ne eivät aluksi tarjonneet kovin vakavasti otettavaa haastetta suurille firmoille. Monet pienet levymerkit julkaisivatkin vain yhden levyn, sillä monille yhtyeille oma- tai pienkustannelevy toimi pikemminkin esittelykeinona suuremmalle levy-yhtiölle. Usein tämä tosin hyödytti myös pientä levymerkkiä. Riippumattomien levy-yhtiöiden käynnistyminen kesti tästä syystä jonkin aikaa, mutta pian toimintaan tuli ideologisempi ja pitkäjännitteisempi aspekti. Oman yhtiön levyttävät yhtyeet haluttiin pitää itsellä, ja mm. Factory Records alkoi tämän politiikan seurauksena kasvaa.³³⁹

Myös punkin esille nostamien nuorten designerien joukko nousi esiin juuri näistä pienistä levy-yhtiöistä. Esimerkiksi Stiff Recordsilla työskenteli jossain uransa vaiheessa ainakin Neville Brody, Hamish Orr, Eddie King, Peter Saville ja Barney Bubbles, yhtiön AD:nä toimi Chris Morton.³⁴⁰ Kun joukkoon liitetään vielä myöhemmin oman Assorted Images -yhtiönsä perustanut Malcolm Garrett sekä Rocking Russian -firman Alex McDowell, saadaan kokoon hyvä joukko punkin graafista ilmettä muokanneita nimiä. Useimpien voisi kuitenkin sanoa edustaneen graafisen punktyylin siistimpää “toista aaltoa”, joka poikkeaa Reidin lanseeraamasta leikkaa-ja-liimaa-tyylistä. Tai ehkä voitaisiin puhua “uudesta aallosta” sen punkin inspiroiman laajemman musiikki-ilmion mukaan, jonka edustajille edellä mainitut levynkansia pääasiallisesti suunnittelivat.

Paitsi että punkin spontanismi toi esille omaehtoisen toiminnan, joka poiki suunnittelijoita työllistäneet riippumattomat levy-yhtiöt, Jamie Reidin tee-se-itse-tyylistä jäi vielä jotain muutakin käyttöön. Neville Brodya tutkinut Tuija Tarkiainen on esimerkiksi vertaillut Reidiä ja Brodyä, joilla ei visuaalisesti olekaan paljoa yhteistä. Reidille tärkeät periaatteet, eli tuotantotavan demystifioiminen ja suunnittelun demokratisoiminen designerin auktoriteettiaseman purkamisen kautta ovat kuitenkin periytyneet myös Brodylle. Myös Reidin situationistien keinona käyttöönottava tapa tehdä yllättäviä yhdistelyjä heijastuu Brodyn tyylissä, jossa myös pyritään yhdistelyillä esittämään vaikeasti selitettävä ajatus visuaalisin keinoin.³⁴¹ Détournement, jota Reidin voi sanoa ainakin jossain määrin harrastaneen, oli kuitenkin poliittisen propagandan väline, ja Reid myös näki työnsä poliittisena. Tässä vaiheessa punktyyliin johtanut kehitys kääntyiikin pääläelleen, sillä poliittisen aineiston käyttö väheni, ja punkin spontaaniutta korostanut kollaasiestetiikka vaihtui harkittuun dynamiikkaan. Kierrätysmateriaalia käytettiin edelleen, mutta painopiste vaihtui sanomalehtien kuvista ja teksteistä taiteen sisäiseen traditioon sekä historian ja nykypäivän kuvastoon: uuden postmodernin designin lähtökohdaksi tuli taide ilman politiikkaa.³⁴² Postmodernin tyylin syntyyn vaikutti myös yleisen kiinnostuksen lisääntyminen modernismia kohtaan. Eräs tärkeä tekijä oli tässäkin lähteenä käytetty Herbert Spencerin *Pioneers of Modern Typography* -teos, josta tuli tärkeä innoituksen lähde monille tuon ajan nuorille designereille, esimerkiksi Neville Brodylle. Lisäksi 80-luvun alussa Lontoossa järjestettiin useita modernistisen maalaustaiteen, mm. venäläisen konstruktivismin näyttelyitä, mikä myös palautti mieliin modernismin kuvastoa.³⁴³

Postmodernia arkkitehtuuria käsitellyt Charles Jencks esittää kaksoiskoodauksen olevan keskeistä postmodernille tyylille. Tällä hän tarkoittaa postmodernin arkkitehtuurin yhdistävän modernin teknologian muuhun, kuten traditionaaliseen rakentamiseen, jotta voitaisiin kommunikoida niin suuren yleisön kuin vähemmistön eli toisten arkkitehtien kanssa. Postmoderni arkkitehtuuri on siten samanaikaisesti professionaalista ja uusiin tekniikoihin perustuvaa sekä populaaria ja vanhaa kuvastoa hyödyntävää.³⁴⁴ Tuloksena on radikaali eklektinen tyyli, joka kuitenkin poikkeaa niin 1800-luvun eklektismistä kuin modernismistakin. Arkkitehtuurin kommunikatiiviset keinot eivät ole pelkästään modernismin hyväksymiä spatiaalisia ja formaalisia keinoja, vaan myös metaforisia ja symbolisia. Poiketen 1800-luvun eklektismistä tilanteeseen sopivaa tyyliä ei vain valita, vaan tyylejä sekoitetaan samassa rakennuksessa.³⁴⁵ Keskeistä on, että edeltävään traditioon ollaan ironisessa suhteessa. Postmoderni arkkitehtuuri ei ole revivalistista, sillä se myös sanoo olevansa epäaito siinä mielessä missä modernismin näkisi: postmodernismi onkin menettänyt viattomuutensa.³⁴⁶ Revivalismin perusoletus, eli muodon ja sisällön erottelu sekä mahdollisuus esittää samaa "sisältöä"

eri aikoina on tosin muutenkin kyseenalaista, sillä sisällön luonteen voi katsoa määräytyvän jo sen muodon kautta, joka tietyn aikakauden aikana saatetaan "sisällöille" antaa.³⁴⁷ Kyse ei ole vain ajan tuomista mahdollisuuksista, vaan myös siitä, mikä ei enää ole mahdollista. Siten esimerkiksi kertaustyyli ei voi koskaan kertaautua sinällään, vain olemassa olevan uuden tilanteen kontekstissa.³⁴⁸ Erotuksena modernismin esteettisyyden (taidemuotojen autonomian ja ilmaisun) korostamiselle postmoderni keskittyy siten merkityksiin eli semanttiseen aspektiin.³⁴⁹ Jencksin mukaan tämä ironinen eklektisyys ja merkitysten hyväksikäyttö erottaa postmodernismin myöhäismodernismista. Myöhäismodernismilla Jencks tarkoittaa noin vuodesta 1960 alkanutta pragmaattista ja teknokraattista arkkitehtuuria, joka vie modernismin tyylliset ideat ja arvot äärimmilleen käyttäen sen kliseiksi muuttunutta kuvastoa.³⁵⁰ Graafisen suunnittelun alalla vastaavana ilmiönä voidaan pitää 70-luvulle asti hallinnutta, Bauhausiin perustuvaa ns. sveitsiläistä tyyliä, jolle oli ominaista valkoisen tilan, pääätteettömien kirjasinten ja gridin käyttö sekä koristelujen välttäminen. Punkin repimisgrafiikka oli jo tarjonnut uuden, ekspressiivisemmän lähestymistavan graafiseen suunnitteluun. Uusi postmoderni tyyli horjutti sveitsiläisen tradition valta-asemaa poimimalla lainauksia ja yhdistelemällä niitä ja siten pyrkien luomaan merkityksiä tyyllilainauksilla, toisin kuin modernismin "puhdas ilmaisu".

Punk virkisti pakkausdesignia, sillä pienet levy-yhtiöt alkoivat kiinnittää suuressa määrin huomiota siihen, miten levyt pakataan, eli millaiset kannet niillä on. Samalla tietysti huomio kiinnittyi myös designeriin. Malcolm Garrett luonnehtikin 80-luvun puolivälissä, kuinka juuri punk sai aikaan sen, että graafisten suunnittelijoiden asiakkaat alkoivat kiinnittää huomiota nuorisotyylien mukana pysymiseen, jotta saisivat tuotteitaan kaupaksi. Samalla tyyli-innostus sai aikaan myös asenteen muutoksen mainosalaa kohtaan: aiemmin opiskelijat pitivät mainontaa persoonattomana ja näkymättömänä työnä, mutta sittemmin toimistot joutuivat kilpailemaan uusista kyvyistä, joilla olisi näkemystä uusille tyyille.³⁵¹ Kasper de Graaf, Garrettin yhtiötoveri Assorted Images -firmasta kommentoi brittiläisen graafisen suunnittelun saaneen pakkausdesignin painopisteen vaihtumisen myötä johtoaseman maailmassa, erityisesti yhtiöidentiteetin luomisen alalla. Kun punkissa haluttiin kontrolloida omien tuotosten pakkauksia, tilanne kääntyi nyt nurinpäin: paitsi levy-yhtiöille, myös yhtyeille luotiin "yhtiöidentiteetti".³⁵² Selkeä ja tunnistettava imago myös graafisessa mielessä olikin punkissa läsnä alusta alkaen. Vaikka Reid näki oman työnsä ainakin jossain määrin poliittisena toimintana, onnistui hän luomaan Sex Pistolsille yhtenäisen ja tunnistettavan graafisen ilmeen.

Reid oli myös ironisoinut popmusiikkiin liittyvää tuotteistamista ja omilla designeillaan vetänyt koko asian niin sanotusti “överiksi” The Great Rock ‘n’ Roll Swindle -elokuvassa ja siihen liittyvissä tuotteissa. Pienten levy-yhtiöiden joustavampi organisaatio mahdollisti myös erilaisten musiikin pakkaamiseen liittyvien erikoisuuksien lisääntymisen, mikä monien omakustannelevyjien pienten painosten ohella sai osaltaan aikaan punkkiin kovin läheisesti liittyvän keräilijäkultin. Koska punkkia ei soitettu paljoakaan radiossa, pienet levy-yhtiöt kiinnittivät huomionsa levyjen kansiin: siten erilaiset pakkauserikoisuudet toimivat hyvinä mainoskeinoina. Tyypillisiä markkinointikeinoja olivat esimerkiksi erikoisen väriset levyt tai levyn mukana tulevat rintamerkit. Lisäksi esimerkiksi Stiff-yhtiö teki usein erilaisia vahingoiksi väitettyjä mainostemppeja, esimerkiksi julkaisten jostain levystä pienen painoksen väärän yhtyeen kansikuvalla varustettuna.³⁵³ Äärimmilleen pakkauserikoisuudet vei ehkä Bob Lastin Fast Product, joka joitakin levyjä julkaistuaan tuotti pakkauksen ilman levyä: kyseessä oli pussi, joka sisälsi mm. nipun valokopioita, lehdistä leikattuja mainoksia ja palan appelsiininkuorta. Tuotetta tehtiin hyvin rajoitettu määrä.³⁵⁴

Fast Productin “tuotteen” voi helposti ymmärtää kommentiksi kulutus- ja pakkaushysteriaa kohtaan, miksi se oli suunnattukin, mutta monissa punkkiin liittyvissä pakkaustempauksissa oli todella kyse niinkin maallisesta asiasta kuin myynninedistämisestä, vaikkakin ehkä ironisessa mielessä. Vaikka suurin osa pienistä ja riippumattomista levy-yhtiöistä kuihtui pois 80-luvulle tultaessa, onnistuivat jotkut myös vakiinnuttamaan asemansa ja kasvamaan vähitellen keskisuuriksi. Tietenkin samalla kun “pieni on kaunista” -ideaali alkoi tuntua sopimattomalta indierintaman menestyjiin sovellettavaksi, kehittyi edelleen pieniä vaihtoehtoja. Esimerkiksi 80-luvun alusta lähtien monet (usein anarkistisesti suuntautuneet) yhtyeet ja levymerkit ovat vieneet punkin kulutustematiikkaa toiseen ääripäähänsä varoittamalla omakustannushintaisten levyjensä kannessa “älä maksa enempää”. Rajanveto pienen ja suuren tai “alkuperäisen” ja “hyödykkeellistetyn” välillä on kuitenkin vaikeaa. Emigre-lehden Rudy VanderLans on huomauttanut, että jos hyödykkeellistyminen nähdään pelkästään negatiivisena, unohdetaan vastaavasti se, kuinka erilaiset liikkeet ja ryhmät ja niihin liittyvät ilmiöt ovat jo alun pitäen hyödykkeitä joillekin ihmisille: esimerkiksi Sex Pistols toimi McLarenille ja Westwoodille aluksi vaatemyynnin edistäjänä.³⁵⁵ Samoin myös punklevyt ovat hyödykkeitä, ja itse asiassa punkin tee-se-itse-henki kehottaa tuottamaan hyödykkeitä. Hebdigen mukaan alakulttuurien kumouksellisuus ja kapina toimi aina hyödykkeiden tasolla, eivätkä alakulttuurit siten pystyisi ylittämään hyödyketuotannon “riistäviä” olosuhteita.³⁵⁶ Myös Home mainitsi, kuinka monien samizdat-liikkeiden (kuten punkin) ajatusmalleihin on kuulunut kapitalismin vastaisuus, mutta koska nämä liikkeet ovat syntyneet kapitalistisissa

yhteiskunnissa, ne eivät aina ole pystyneet pakenemaan markkinavoimia.³⁵⁷ Edelliset kommentit heijastelevat pitkälti esittäjiensä omia poliittisia näkemyksiä, ja voidaankin kysyä, tarvitseeko jotain kritisoidakseen olla täysin sen ulkopuolella, jos sellainen on edes mahdollista, kuten Shusterman on esittänyt. Esimerkkitapauksena hän on käyttänyt rap-musiikkia. Shustermanille rap on luonteeltaan postmoderni populaaritaide, mikä osaltaan ilmenee sen harjoittamassa yhtäaikaisessa kulutuksen kritisoinnissa ja ylistämisessä. Rapin yhteyden kapitalismin joihinkin piirteisiin ei kuitenkaan tarvitse merkitä sen yhteiskuntakritiikin tehon mitätöitymistä.³⁵⁸ Tämä ajatus on varmasti sovellettavissa myös punkin kohdalla.

Punkista kasvamaan lähtenyt visuaalisuuden korostaminen ja tyyllisesti yhtenäisen kokonaisuuden luominen ei sinänsä ollut uusi asia popkulttuurissa, joskaan sitä ei oltu ehkä ennen tehty yhtä tietoisesti. Punkin postmodernimpaan suuntaukseen vaikutti esimerkiksi Barney Bubbles (oikealta nimeltään Colin Fulcher), joka edusti Reidin tapaan 60-luvun sukupolvea ja oli työskennellyt aikaisemmin mm. Hawkwind-yhtyeen kanssa. Tehtyään uraa 60-luvulla Bubbles vetäytyi vaihtoehtoelämään Irlannin maaseudulle, josta saapui takaisin Englantiin työskentelemään 70-luvun lopulla tavattuaan Stiff-yhtiön Dave Robinsonin. Malcolm Garrett, jolle tyylikokonaisisuuden luominen muodostui keskeiseksi suunnitteluperiaatteeksi, muistelee ihailleensa Bubblesin Hawkwindin kanssa tekemää työtä, josta tuloksena oli eräänlainen kokonaisuus.³⁵⁹ Bubblesin Stiffille tekemät työt vilisivät erilaisia tyyllisiä lainoja, ja hän lainasikin töissään mm. futuristeja, Bauhausia ja De Stijliä; myös Kandinskyä Bubbles sovelsi Damnedin Music For Pleasure -levyn kannen pohjana. Bubbles teki erilaisia töitä myös esimerkiksi Elvis Costelloille sekä Ian Dury and the Blockheadsille. Elvis Costello and the Attractionsille tehdyssä Armed Forces -levyn kannessa Bubbles yhdisteli laajasti taidehistoriaa: mm. De Stijl, pop-taide ja kitsch sidotaan yhteen action painting -tyylisellä tekstillä. (Kuva 18a.) Ian Durylle Bubbles suunnitteli levynkansien ohella myös Bauhaus-henkisen logon.³⁶⁰ (Kuva 18b.) Reidin kollaasityyliin nähden Bubblesin tyyli oli erittäin siistiä ja ammattimaista, ja tee-se-itse-tekniikasta periytyikin hänelle lähinnä lapsille tarkoitettujen irtokirjainkumileimasinten käyttö.³⁶¹

Myös Buzzcocks teki ensilevynsä jälkeen sopimuksen suuren levy-yhtiön, United Artistsin kanssa. Jo ennen tätä yhtye oli saanut taakseen visualisteja, joita olivat Manchesterin Polyteknisessä opiskelevat Garrett sekä Linder Sterling, joka esiintyi aina pelkällä etunimellään. Garrettilla oli alusta alkaen näkemys yhtyeen kokonaisvisuaalisesta puolesta. Yhtyeelle luotaisiin oma graafinen tyyli, jossa kaikki graafiset tuotteet - levynkannet, julisteet ja rintamerkit - olisivat kokonaisuuden osia, eikä mikään näyttäisi jonkun toisen tekemältä.³⁶² Ensin Garrett suunnitteli

Buzzcocksille logon, jota käytettäisiin julisteissa ja kaikkien levyjen kansissa. Buzzcocks pyrki myös kappaleidensa ja kiertueidensa nimillä demystifioimaan levyjen tuotantoprosessia kuten oli tehty jo Spiral Scratch -levyllä, ja tähän Garrett myös vastasi. Garrettin ja Linderin julisteissa ja levynkansissa usein esittämällä kodinkoneilla ja laitteilla pyrittiin myös viittaamaan yhtyeen sanoituksiin. Tavallaan Buzzcocksin visuaalinen tyyli lähti kuitenkin liikkeelle Mondrian-henkisistä paidoista, jotka suunnitteli yhtyeen ystävä Janey Collins. Garrett ja Linder jatkoivat teemaa ja ottivat suunnittelemiinsa levynkansiin ja julisteisiin vaikutteita modernista taiteesta kuten juuri Mondrianilta sekä Malevitsilta, Heartfieldiltä ja Warholilta.³⁶³

Garrett ja Linder suunnittelivat yhdessä kannen Buzzcocksin Orgasm Addict -singleä (1977) varten; kyseessä oli yhtyeen ensimmäinen United Artistsille tekemä levy. (Kuva 19.) Singlen kannessa on Linderin lehtikuvista koostama montaasi, jossa naisen ruumiiseen on liitetty silitysrauta. Typografia ja lay-out puolestaan on Garrettin käsialaa. Väreiksi Garrett valitsi sinisen tekstile ja montaasille ja keltaisen taustalle. Typografisesti levyn kansi esitti uuden version konstruktivismista: Garrett hajotti levyn nimen siten, että pystysuoraan kulkevat sanat vaihtavat suuntaa kesken kaiken vaakasuoraan. Kokonaissommitelma ei kuitenkaan perustu kierrätysmateriaaleja käyttävään kollaasitekniikkaan, ja montaasi on vain yksi rakenne-elementti. Siten Garrett kierrättää tai versioi tyyliä graafisen suunnittelijan työvälineitä käyttämällä, kun Linderin montaasi käyttää kierrätettyjä kuvia konstruktivisista materiaaleista. Orgasm Addictin kantha voidaankin pitää eräänlaisena välimuotona punkin montaaitekniikoita hyödyntävän askartelutyylin ja postmodernin graafisen tyylin välillä.

Omien sanojensa mukaan Linder ryhtyi tekemään fotomontaaseja vastauksena punkin spontaanisuutta ja itse tekemistä korostavalle hengelle. Dadaa ja surrealismia heijastelevien ihmisen ja koneiden yhdistelmien Linder kertoo pohjautuvan kahteen kasaan erilaisia lehtiä: toisessa olivat naistenlehdet, jotka käsittelivät muotia ja romantiikkaa, toisessa kasassa miehille suunnatut auto-, tekniikka- ja pornolehdet, jotka esittivät naiset toisesta näkökulmasta. Tätä kuvastoa Linder montaaeissaan yhdisteli. Silitysraudan ja naisen yhdistelmä oli eräs toistuva teema, ja kyseistä ideaa käytettiin Orgasm Addictin kannen lisäksi esimerkiksi eräässä Buzzcocksin varhaisessa keikkajulisteessa. Linderin montaaeja on verrattu Heartfieldiin, mikä onkin osuva vertaus, sillä kriittisyyden ohella myös Linder teki teknisesti huolellista ja siistiä työtä poiketen näin useimmista punkkollaasien tekijöistä.³⁶⁴ Lisäksi Linderin montaaetit ovat kompositioltaan yhtenäisiä, kuten myös Heartfieldin myöhemmät montaaetit olivat.

Esimerkkinä niin uudesta suhtautumisesta levynkanteen pakkauksena kuin ajalle tyypillisenä mainoskeinona Buzzcocksin ensimmäisestä lp:stä *Another Music In A Different Kitchen* (1978) julkaistiin rajoitettu painos pakattuna muovikassiin, johon yhtyeen logon ohella oli painettu toiselle puolelle suurin kirjaimin levyn sarjanumero, toiselle puolelle teksti "Product" (tuote). (Kuva 20a.) Idea kantoi vielä yli kymmenen vuoden päähän, jolloin Buzzcocksin kokoonnuttua uudelleen vuonna 1989 yhtyeen musiikista julkaistiin jopa kokoelma nimeltä *Product*.³⁶⁵ Garrett halusikin arvioida uudelleen levynkannen aseman pakkauksena, ja hän antoi Buzzcocksille tekemissään myöhemmissä töissä yhtä paljon huomiota sekä etu- ja takakannelle. *Orgasm Addictin* jälkeen myös kirkkaiden värien yhdistelmät vakiintuivat Garrettin tyylikeinojen valikoimaan, samoin kuin erilaiset symbolit ja merkit.³⁶⁶ (Kuvat 20b. ja 20c.) *Orgasm Addict* -singlen menestyksen myötä Garrett perusti oman *Assorted Images* -yhtiönsä, joka jatkoi yhtenäisen graafisen ilmeen luomisen ideaa asiakkaidensa kanssa. Yhtiön suurin asiakas lienee ollut 80-luvulla huippusuosittu *Duran Duran* -yhtye, jolle Garrett tuotti levynkansia, kirjoja, paitoja, rintamerkkejä, esitteitä ja jopa lautapelin.³⁶⁷ Garrett oli saanut *Barney Bubblesin* kautta runsaasti vaikutteita konstruktivismista, ja *Duran Duranille* tehdyissä töissä nuo vaikutteet näkyivät selvästi. Myös esimerkiksi visualisoimassaan 80-luvun alun tyyli-lehdessä *New Sounds New Styles* Garrett hyödynsi konstruktivistista tyyliä postmodernilla värikkyydellä höystettynä.

Garrett teki epävirallisesti yhteistyötä myös opiskelutoverinsa Peter Savillen kanssa. Saville työskenteli useille 70-80-luvun vaihteen riippumattomille levy-yhtiöille, kuten *Stiffille*, *Din Discille* ja *Radarille*, mutta Savillen työt *Factory Recordsille* ovat saavuttaneet ehkä eniten huomiota. Warholin "tehtaan" mukaan nimetty *Factory* oli aluksi manchesterilainen punkklubi, joka alkoi päämiehensä Tony Wilsonin toimesta julkaista levyjä. *Factoryn* julkaisema musiikki oli jo tyyllisesti monipuolisempaa post-punkkia, ja myös Savillen työt edustavat siirtymää punkista huolitellumpaan tyyliin. Myös *Factoryn* ja Savillen johtoajatuksena oli yhtenäisen ilmeen luominen yhtiölle ja yhtyeille. Frith ja Horne lainaavat *ZG*-lehdessä julkaistua *Factorya* käsittelevää tekstiä ja näkevät *Factoryn* omalla tavallaan jatkaneen situationistista kulutuksen problematisoivaa retoriikkaa. Frith ja Horne näyttävät tosin unohtaneen Reidin *Swindle*-tuotteet, sillä tuon retoriikan painopisteen he sanovat siirtyneen McLarenin ja Reidin julkisuustaktiikoista "kulutuksen hetkeen", jolloin shokkiefekti on luotava itse hyödykkeiden kiertoon. Kaikki *Factoryn* tuotteet olisivat siinä mielessä tietoisesti ristiriitaisia, että pakkauksena jokaista kohdellaan yksittäistapauksena sen omilla ehdoilla kuten taideteosta. Samalla jokaisella tuotteella on massatuotannon merkkejä, jos ei muuta, niin ainakin sarjanumero. Jokainen *Factoryn* tuote pyrkii siten ravistelemaan kuluttajan suhdetta tuotteeseen luomalla tiluun itse kuluttamiseen,

jolloin kuluttaja saattaa kyseenalaistaa paikkansa kulutuksen ja tuotteen sekä työn ja vapaa-ajan ketjussa. Frith ja Horne toteavat Factoryn kuitenkin olleen kuin mikä tahansa levy-yhtiö varustettuna vain paremmilla grafiikoilla ja tajulla tehdä rahaa myymällä levyjä “taide-esineinä”.³⁶⁸ Factoryn vertailua situationisteihin selittää ainakin yhtiön julkaisema hiekkapaperikansiin pakattu Durutti Column -yhtyeen lp, jonka “ideana” on tuhota kuluttajan levykokoelman muut levyt. Yhtyeen nimi viittaa kirjoitusvirheineen tietysti Strasbourgin opiskelijakahakoiden aikana julkaistuun détournement-sarjakuvaan ja kansi-idea Debordin ja Jornin vastaavasti pakkaamaan Mémoires-kirjaan.

Factoryn alkuaikojen suurimmat nimet olivat Joy Division -yhtye ja sen myöhempi versio New Order, joiden levyihin Saville suunnitteli kannet. Savillen työt olivat aluksi usein luonteeltaan minimalistisempia ja stabiilimpia kuin esimerkiksi Garrettin räiskyvät Buzzcocks-kannet. Tämä johtui tietysti myös pienen levy-yhtiön pienestä budjetista, sillä Savillen myöhemmin suurelle Virginille suunnittelemat levykannet olivat jo huomattavasti värikkäämpiä. Esimerkiksi Joy Divisionin ensimmäiset lp:t Unknown Pleasures (1979) ja Closer (1980) ovat kansiltaan täydellisen mustavalkoisia ja pelkistettyjä, ja kuvastavat hyvin Factoryn “taiteellista” massatuotantolinjaa. Ensinmainitun etukannessa on pieni valkoisella painettu kuva mustalla pohjalla keskitettynä, vain takakannessa ja selässä lukee pienellä yhtyeen ja levyn nimi. Etukannen pieni kuva on otettu pulsarin maahan lähettämää värähtelyä kuvaavasta astronomisesta taulukosta, kuvaamaan “kuolevan tähden intergalaktista huutoa”³⁶⁹. (Kuva 21.) Kappaleiden nimet on mainittu vain yhtä minimalistisessä insertissä. Closer-levyn kansi on taas vastaavasti valkoinen, etukannessa on mustavalkoinen hautaholvia esittävä studiokuva, jonka kuvasi Bernard Pierre Wolff. Levyn nimi lukee etukannessa ja yhtyeen nimi takakannessa roomalaisilla kirjaimilla. (Kuva 22.)

Saville käytti historiallisia lainoja myös New Orderin kanssa, jonka varhaisten levyjen kannet olivat edelleen hyvin pelkistettyjä ja Tschicholdin tapaan huolellisesti asetellun tekstin hallitsemia. (Kuva 23.) Savillen mukaan Malcolm Garrett lainasi töissään koko *Pioneers of Modern Typography* -kirjaa jättäen ainoastaan Tschicholdin “uuden typografian” vähemmälle huomiolle: tämä tyyli taas vetosi Savilleen. Saville kertoo Tschicholdin viileän ja hienovaraisen tyylin vaikuttaneen sopivalta ilmaisukeinolta punkin suursuosion jättämän kylmän tunnelman aikana.³⁷⁰ Virginille Saville suunnitteli mm. *Orchestral Manouvres in the Dark* -yhtyeen levyjen kansia ja hyödynsi mm. 1800-luvun ranskalaista asetelmamaalausta. Värikkyyden lisääntyessä myös Saville alkoi hyödyntää yhä enemmän postmodernille tyylille keskeiseksi muodostunutta arkipäivän kuvastoa, kuten liikennemerkkejä tai television virityskuvaa.³⁷¹ Saville kertoi aikoinaan

käyttäneensä historiallisia lainauksia keinona oppia graafisen suunnittelun historiaa ja alkoi vasta myöhemmin käyttää töistään postmodernin "omimisen" käsitettä. Yhtenä syynä tähän olisi ollut 80-luvun alkupuoliskon musiikki- ja designlehdistön ymmärtämättömyys omimiseen perustuvaa työtapaa kohtaan. Saville myöntää kuitenkin varhaisten Factory Recordsille tekemiensä töiden tyyllisten viittausten enemmänkin palauttaneen mieleen vanhoja tyylikeinoja, eikä hän siten halunnut esimerkiksi parodioida vaan nimenomaan viitata. Suorat viittaukset saivat tosin aikaan sitäkin, että typografian historiaa vähemmän tuntevat ihmiset luulivat Savillen itse keksineen käyttämänsä tyylit. Saville näkee aloittaneensa viittausten sekoittamisen niiden pelkän esittämisen sijaan vasta noin vuodesta 1983 alkaen.³⁷² Samana vuonna Saville perusti Garrettin tavoin oman yhtiön, eli Peter Saville Associatesin Brett Wickensin kanssa: myös Savillen asiakaskunta laajeni punkin inspiroimien musiikkiympyröiden ulkopuolelle.

Erilaisen merkkikuvaston hyödyntäminen ja punkin myötä yleistynyt kokonaistyyliajatus olivat myös Alex McDowellin johtoideoita. McDowell aloitti työskentelynsä musiikin parissa hoitaen Sex Pistolsin alkuperäisen basistin Glen Matlockin uuden yhtyeen Rich Kidsin asioita. Jo tällöin McDowell näki tärkeäksi huomionherättämisen ja yksinkertaisuuden, molemmat keinoja, joita punkissa olivat mm. julisteet ja erilaiset seripainotyöt menestyksekkäästi hyödyntäneet. Rich Kidsin saatua sopimuksen EMI:n kanssa McDowell perusti Rocking Russian -suunnittelu-toimiston, jonka työntekijöistä yksi oli juuri arvostetusta London College of Printingistä valmistunut Neville Brody.³⁷³ McDowell harrasti töissään erilaisten symbolien ja merkkien käyttöä, ja se vaikuttikin Brodyn myöhempään graafiseen muotokieleen.³⁷⁴

Työskenneltyään yhdeksän kuukautta Rocking Russian -toimistossa Brody meni vuodeksi töihin Stiff-yhtiöön. Tämän jälkeen vuonna 1981 Brody pääsi tekemään itsenäisempää ja kokeellisempaa työtä uuden Fetish Recordsin AD:nä. Pienen Fetish Recordsin kansibudjetit olivat tietenkin rajoitettuja, ja värivalikoima oli usein rajoitettu kahteen väriin. Brody kuitenkin onnistui kääntämään rajoitukset edukseen erilaisten rasterien ja väriyhdistelmien avulla.³⁷⁵ Tavallaan Brody jatkoi siten punkin aloittamaa henkeä. Brodyn mukaan punkin henki, jonka mukaan musiikki ja sen sisältö ovat artistien persoonaa tärkeämpiä vaikutti myös levyjen kansien muuttumiseen painotuksiltaan erilaisiksi.³⁷⁶ Fetish Records oli tästä hyvä esimerkki: levyjen kansiin ei haluttu yhtyeiden jäsenten valokuvia, ja kansien oli tarkoitus reagoida ennemminkin sisältöönsä, musiikkiin ja ajankohtaiseen todellisuuteen. Brody ratkaisi tilanteen käyttämällä kansissa maalauksiaan, rasteripintoja ja eri tavoin käsiteltyjä valokuvia ja

yhdisteli näihin väripalkkeja ja symboleiksi muokattua typografiaa. Cabaret Voltaire -nimiselle syntetisaattoriyhtyeelle Brody teki useita kansia, olihan hän jo opiskeluaikanaan tehnyt kyseiselle yhtyeelle keikkajulisteita LCP:n järjestämiin konsertteihin. Brody ei sortunut helpoimpaan ratkaisuun ja alkanut toistaa datatypografiaa, vaan teki Cabaret Voltairen kannet omalla tyylillään, johon kuului eri tavoin käsiteltyjä, usein löydettyjä valokuvia, erilaisia symboleja ja itse piirrettyjä fontteja. Myöhemmin Face-lehdessä itse piirretyistä kirjasimista tulikin yksi Brodyn tavaramerkeistä.³⁷⁷ (Kuva 24.)

7.2 Fanzineista tyylilehtiin

Ilmiönä punk alkoi saada nimeä jo ennen kuin yhtään punklevyä oli ilmestynyt; siinä tilanteessa välittömimmän kulttuurivaikutuksen tekivät fanzinet. Niissä myös kristalloitui punkin luovuutta demokratisoiva periaate, sillä fanzinea tehdäkseen ei tarvinnut hankkia soittimia ja opetella soittamaan, sakset ja liima riittivät. Lisäksi fanzinen monistaminen kopiokoneella on myös levyn tuottamista edullisempaa ja nopeampaa, joten punkin spontanismi toteutui ainakin aluksi kaikkein puhtaimmillaan juuri fanzineissa.³⁷⁸ Fanzinet nousivatkin levynkansien ohella toiseksi punkin graafisen tyylin tärkeäksi ilmentymäksi. Pienlehdet eivät tietysti olleet mikään uusi ilmiö, uutta oli vain niiden tuottamisen pieni mittakaava ja jokaista tekemään kannustava periaate. Esimerkiksi 60-luvun lopulla sellaiset julkaisut kuin OZ tai International Times olivat olleet hippikulttuurin tapoja ottaa mediat haltuun. OZ ja International Times ovat myös hyviä esimerkkejä siitä, kuinka isoja ilmiöitä "alakulttuurit" voivat olla, sillä kummankin levikit olivat kymmeniä tuhansia. Medioiden haltuunotto-prosessin ohella keskeistä edellämainituissa lehdissä oli myös se, kuinka ne visuaalisella ilmeellään tarjosivat lukijalleen tiettyä elämäntyyliä, kuten Frith ja Horne huomauttavat.³⁷⁹ Ulkoasun merkittävyys ei tietysti ollut mitenkään ainutlaatuista, ostihan McLarenin omien sanojensa mukaan Internationale Situationnistien numeroita juuri visuaalisen ilmeen takia. Aikaisemmista liikkeistä punk poikkesi kuitenkin siinä, että se oli enemmän sidoksissa musiikkiin kuin 60-luvun raskaammin poliittinen liikehdintä. Lisäksi lehtirintamalla tilanne oli toisenlainen myös siinä mielessä, että nuorisokulttuuri oli jo institutionalisoitunut 70-luvulla, ja tuolloin oli myös isompia musiikkilehtiä, jotka kilpailivat punklehtien kanssa.³⁸⁰

Ns. valtamediat eli televisio, radio ja sanomalehdet suhtautuivat punkkiin sen alkuaikoina usein hyvin sensaatiohakuisesti, kuten Sex Pistolsin tv-lähetyksessä kiroilun saama julkisuus osoitti. Kyseinen tapaus myös sulki valtamediat punkilta, joten siinä tilanteessa pienlehdistöistä tuli pakostakin tärkeä tiedotuskanava, ja siten hyvin vapaa

areena sanoa mitä tahansa ilman sensuuria. Itse asiassa myös Reid kumppaneineen osallistui fanzine-kuumeeseen julkaisemalla pari numeroa Sex Pistolsia mainostavaa Anarchy In The UK -lehteä. Lehden ensimmäinen numero oli suunniteltu jo ennen kiroiluvälikohtausta, mutta se ilmestyi vasta tapauksen jälkeen, jolloin se kommentoi ilmestymisellään myös lehdistössä esiintynyttä raivoa. Alkuperäisenä tarkoituksena oli mainostaa Sex Pistolsin kiertuetta, jonka konserteista useimmat nyt peruutettiin negatiivisen julkisuuden takia. Lisäksi haluttiin promotoida punk-lookia ja tuoda Sex Pistolsin ideoita esiin uudessa formaatissa. Tyyllisesti lehti hyödynsi kollaasi- ja valokopioestetiikkaa viitaten ulkoasullaan myös 70-luvun alun poliittisiin lehtiin, olihan mukana jälleen vuoden 1968 iskulauseita. Lisäksi käytettiin Suburban Pressin kuvamateriaalia, jolla mm. vastattiin syytöksiin itsensä myymisestä Sex Pistolsin solmittua levytyssopimuksen EMI:n kanssa.³⁸¹

Punkfanzinet voidaan nähdä myös samizdat-perinteen jatkajina. Savage on huomauttanut, kuinka punklehtien vaikutteista unohdetaan usein Britanniassa pitkään vaikuttanut poliittinen pamflettiperinne, joka suodattui fanzineihin pro-situjen ja “psykedeelisen vasemmiston” julkaisujen kautta. Yksi yhteinen piirre kaikilla näillä on myös anonyymisyys tai salanimien käyttö. Yksi ensimmäisistä ja varmasti kuuluisin brittiläinen (punk)fanzine oli nimeltään Sniffin’ Glue, jota teki aiemmin pankissa työskennellyt Mark Perry lyhentäen nimensä Mark P:ksi. Punklehtien tekijöiden harrastamalle salanimien käytölle oli aivan konkreettisia perusteita, sillä siten haluttiin estää työvoimaviranomaisia tai kopiokoneen omistavaa työnantajaa tietämästä lehdentekoharrastuksesta.³⁸² Sniffin’ Glue edusti hyvin pelkistetysti punkin saatavilla oleviin materiaaleihin ja keinoihin perustuvaa estetiikkaa: vinoon aseteltujen valokuvien ja konekirjoitustekstin ohella ulkoasuun kuului myös käsin kirjoitettua tekstiä ja piirroksia. Lehti tästä saatiin aikaan kopioimalla materiaalista yksipuolisia A4-kopionippuja ja niittaamalla ne kasaan. Lehden levitys tapahtui pääasiassa musiikkikaupoissa myymällä. Sniffin’ Gluen kannessa julistettiin käsin tuherretulla tekstillä sen olevan “for punks”, mutta vasta kolmannesta numerostaan lähtien se muuttui pääasiallisesti brittipunkkia käsitteleväksi lehdeksi: lehden nimi ja punkteema tuli alunperin amerikkalaiselta Ramones-yhtyeeltä.³⁸³ (Kuvat 25a. ja 25b.)

Sniffin’ Glue edusti selkeästi myös asenteiltaan punkin tee-se-itse-idea. Lehti julisti, kuinka lukijoiden ei tarvitsisi tyytyä siihen, mitä Sniffin’ Glue kirjoittaa, vaan jokaisen tulisi aloittaa oman lehden tekeminen.³⁸⁴ Näin myös tapahtui, sillä punklehtien määrä kasvoi. Usein lyhytaikaisiksi jääneiden lehtien nimet johdettiin Sniffin’ Gluen tapaan punklyriikoista tai niillä heijasteltiin muuten vain punkshokeerausta kuten No Future, London’s Burning, 48 Thrills, Ripped & Torn, Jolt, Tacky, Gunrubber tai Kill Your Pet

Puppy. Mark Perry kielsi itse fanzinensa olleen ensimmäinen ja näki omaksi vaikuttajakseen 60-luvun poppia käsitelleen Bam Balam -nimisen lehden, joka osoitti Perrylle, kuinka lehden ei tarvitse olla näyttävästi kiiltopaperille painettu.³⁸⁵ Punkin aikaansaama lehden tekemisen demystifointi tarkoitti toisaalta siis sitäkin, että oli sallittua mennä yli matalimmasta kohdasta, kunhan vain oli innostunut. Vaikka monien varhaisten punklehtien kohdalla nimenomaan punkin spontaanisuus ja omaehtoisuus korostuu, elementtejä rinnastavia kollaaseja tehtiin tietysti myös, tosin lopputuloksen ei tässäkään tapauksessa välttämättä tarvitse olla kovin syvälinen. Esimerkiksi fanzine nimeltä London's Burning (Lontoo palaa) esittää kannessaan soittajien kuvien ohella palavan rakennuksen kuvan ja kappaleen hätänumeron käyttöä opastavasta tekstistä. (Kuva 26.)

Suomen kuuluisimmaksi ja suurimmaksi punkin ensimmäisen aallon fanzineksi nousi vuosina 1977-80 ilmestynyt Hilse. Suomessakaan fanzinet eivät olleet mikään uusi ja ihmeellinen asia, vaan Hilse jatkoi omalta osaltaan jo 60-luvun undergroundista lähtenyt pienlehtiperinnettä. Itse asiassa vasta kolmannesta numerostaan lähtien Hilse alkoi olla selkeästi punklehti.³⁸⁶ Lehden ulkoasu oli äärimmäisen tee-se-itse-henkinen siinä mielessä, että edes kirjoituskonetta ei käytetty, vaan kaikki teksti kirjoitettiin käsin. Tätä epäiltiin Sniffin' Gluen vaikutukseksi, mutta lehden tekijä (Kimmo) Miettinen itse kiistää tämän "muistelmateoksessaan" vedoten Sniffin' Gluen vaikeaan saatavuuteen 70-luvun Hämeenlinnassa. Idea olisi sen sijaan peräisin Zig Zag -lehdessä olleista käsinkirjoitetuista jutuista, tosin pohjimmaisena syynä olisi jälleen yksinkertaisesti ollut kirjoituskoneen puuttuminen. Myöhemmin Sniffin' Glue kyllä vaikutti Hilseeseenkin, sillä Miettinen käytti nimeä Miettinen P. viitaten sillä Mark P:hen, ja julisti jokaisen voivan tehdä oman lehden. Tosin Miettinen väittää harmitelleensa kaikkia huonoja Hilse-kopioita. Sniffin' Gluen tapaan Hilsettä myytiin musiikkikaupassa, tosin jo tässä vaiheessa postimyynti nousi tärkeään asemaan, kuten fanzineilla myöhemmin.³⁸⁷ Hilseen asema vakiintui parissa vuodessa Suomen johtavaksi fanzineksi. Suosionsa huipulla Hilse alkoi nousta jo vakiintuneiden musiikkilehtien kastiin, sillä suurimmillaan sen levikki oli 5000, ja sitä myytiin jopa R-kioskeissa.³⁸⁸

Itse punkilmiökin sai legendan mukaan nimensä fanzinesta, eli newyorkilaisten Legs McNeilin, Ged Dunnin ja John Holmstromin tekemästä Punk-lehdestä. Kyseinen lehti oli tyyliltään kuitenkin siistimpi ja ammattitaitoisempi kuin hieman myöhemmin 70-luvun jälkipuoliskolla tehdyt amerikkalaiset punkfanzinet. Niistä kuuluisimpia olivat sanfranciscolainen Search & Destroy sekä losangelesilainen Slash, joka palautti mieliin punkin ja situationistien yhteyden mm. vertailemalla Atelier Populaire ja Reidin hakaneulajulisteita (ks. luku 4.7). Punkin graafinen tyyli sai jälleen vaikutteita

rockpiirien ulkopuolelta. Ensin amerikkalainen esipunk oli yhdisteltyt musiikkiin mm. teemoja kirjallisuudesta, sitten Britanniassa boheemilla taidekouluympäristöllä oli ollut tärkeä merkitys punkin visuaalisen ilmeen syntymiseen. Kun punk tuli “takaisin” Amerikan mantereelle, se löysi vastaavanlaisen ympäristön Fluxuksen jälkeisestä mail artista.³⁸⁹ Fluxus oli taideliikkeenä esimerkki 60-luvulla vallinneesta kriittisyydestä taidetuotteiden tekemistä kohtaan, mistä situationistit olivat toisenlainen esimerkki keskittyessään politiikkaan. Fluxus sen sijaan oli valinnut toisen suunnan, eräänlaisten ei-taidetuotteiden valmistamisen, ja mail art oli jatkanut Fluxuksen suuntaa. Nimensä mukaisesti mail art -tuotteet olivat kirjeitä, joita ei myyty, vaan läheteltiin tutuille ihmisille, ja tästä muotoutui oma verkostonsa. Aluksi kirjeet tehtiin enimmäkseen käsin, lisäksi käytettiin erilaisia leimasimia tuomaan “virallisuutta” ja koristelemaan suurta kirjemäärää. Kopiotekniikan kehittyessä kopiokoneet otettiin myös käyttöön: niiden avulla saattoi mm. tuottaa runsaasti “virallisia” papereita, lisäksi kopiokoneen mahdollisuudet kollaasiestetiikan alalla huomattiin myös. Mail art -verkostossa levitettiin poliittistakin materiaalia, mutta toinen ääripää oli pornoon ja sadomasokismiin keskittynyt, jota edustivat edelläkin mainitut Genesis P-Orridge ja Cosey Fanni Tutti, jotka siirtyivät Britanniassa punkin vaikutuksesta tekemään musiikkia.³⁹⁰

Kopiokone-estetiikka on muodostunut punkin graafisen tyylin yhteydessä yhdeksi tunnussanaksi. Toki fanzineja on monistettu myös kehittyneemmällä tekniikoilla, mutta mahdollisuus käyttää kopiokonetta oli luultavasti yksi syy, joka sai monet lehtien tekijät aktivoitumaan. Punklehtien tuottamisessa kopiotekniikalla oli pitkälti sama merkitys kuin mail-artissa: kopiokone mahdollisti uuden, edullisen ja kaikkien saatavilla olevan kommunikaation muodon. Kopiotekniikan merkittävyyttä lisää myös sen demokratisoiva aspekti: erityistaitoja kopiokoneen käyttöön ei yleensä tarvita. Lopputuloksen kannalta keskeisiksi nousevat siten ideat ja päämäärät, kuten Margot Lovejoy on tuonut esiin.³⁹¹ 70-luvun puolivälissä kopiokoneiden käyttö taiteessa oli muutenkin yleistynyt kopiotekniikan kehittymisen myötä. Lovejoyn mukaan kopiotaiteessa oli mail-artin ohella jo muitakin “genrejä”, joista taiteilijoiden kopiokoneella monistamat kirjataideteokset (artists’ books) ovat yksi esimerkki kopiotekniikan tuomista mahdollisuuksista: taiteilija voi toimia myös julkaisijana. Kopiotekniikka antaa silloin taiteilijalle mahdollisuuden viestiä perinteistä taidenäyttely-ympäristöä laajemmalle.³⁹² Kyseessä on siten yksi samizdat-esimerkki. Kopiotekniikan mahdollisuuksien toisenlaista käyttöä taiteessa edusti esimerkiksi “light painting”, jossa painopiste siirtyi kopiointiprosessin manipulointiin esimerkiksi kopioitavaa kohdetta liikuttamalla. Sen lisäksi, että kopiokonetta voidaan käyttää reproduktiivisena välineenä ja tuotannon apputyökaluna, sitä voidaan käyttää myös

kokeellisena ja ekspressiivisenä mediumina. Kopiotekniikan rajoitukset on tällöin mahdollisuus kääntää eduksi, jolloin kopiokoneen jälki muuttuu tyylin osaksi.³⁹³ Tämä on keskeistä myös graafisessa punktyylissä. Vaikka kopiokone tuottaa mustavalkoista³⁹⁴ ja kontrasteiltaan jyrkkää jälkeä, se ei punkgrafiikassa ole jäänyt pelkästään siedettäväksi haitaksi, vaan kopiokoneen “tekstuuria” on käytetty myös designin elementtinä. Esimerkiksi monet fanzinet ovat olleet myös eräänlaisia kommentteja painoprosessistaan, kuten Savage huomauttaa.³⁹⁵ Kopiojäljen vakiinnuttua graafisen suunnittelun tyyliä varten kopiokone on käytetty myös puhtaasti ekspressiivisenä välineenä, kun varsinaisen painotyön on tehty kehittyneempiä painotekniikoita käyttäen. Kontrastiltaan jyrkkiä kuvia on käytetty esimerkiksi Clashin esikois-*lp*:n (1977) kansissa³⁹⁶. (kuva 27.) Kuten Sex Pistols, myös Clash levytti suurelle levy-yhtiölle, eikä kopiokonejälki ollut välttämättömyys, vaan viesti punkin tee-se-itse-periaatteesta. Myös kopiokonejäljen rakeisuus on muuttunut efektiksi, ja sillä onkin helppo viitata punkkiin. Lukuisten muiden punk-kirjojen ohella myös Reidin ja Garrettin yhdessä suunnittelemassa *Up They Rise* -kirjassa kopiokoneen jäljen karkeutta on hyödynnetty design-elementtinä.

Vähitellen myös suuret musiikkilehdet tajusivat punkin olevan aihe, josta kannattaa kirjoittaa. Paitsi että lehdet palkkasivat uusia, asiasta innostuneita nuoria “punktoimittajikseen”, ne alkoivat myös hyödyntää punklehtien käyttämiä visuaalisia keinoja.³⁹⁷ Punkin leikkaa-ja-liimaa-tyyli alkoi levitä myös musiikkiympyröiden ulkopuolelle, ja eräs esimerkki tästä käyttöalueen laajenemisesta oli Terry Jonesin Alex McDowellin avustamana visualisoima muotipainotteinen lehti *i-D*. Jones oli Reidin tavoin jo hiukan iäkkäämpi, ja tehnyt uraa *Vogue*:n AD:nä vuosina 1972-1977. Punkista ja nuorison katumuodista Jones kiinnostui suunnitellessaan ulkoasua vuonna 1977 punkkia käsittelevään kuvakirjaan *Not Another Punk Book*. Jones vakuuttui brittiläisen tyylin olevan punkin myötä menossa uuteen ja jännittävään suuntaan, mutta *Vogue*:ta hän ei saanut vakuuttuneeksi punkin ominaisuuksista vaatemuotina: täytyi siis aloittaa oma lehti, ja Jones perusti *i-D*:n omilla rahoillaan vuonna 1980. Omakustanteisen alun ohella fanzinet ja punk vaikuttivat myös lehden sisältöön, toimittamiseen ja tietenkin ulkoasuun. Kuvat ja visuaalinen ilme muodostuivat tekstiä tärkeämmiksi viestintäkeinoiksi, sillä Jones katsoi niiden välittävän paremmin katumuodin luovuuden. Jonesin tarkoituksena oli tuottaa mahdollisimman pienellä ja yksinkertaisella toimitustyöllä tyyli-lehti, mutta kuitenkin lähestyä muotia eri suunnista pukeutumissääntöjä tyrmäyttämättä. *i-D*:n kuvissa esiintyikin usein tavallisia työväenluokan nuoria halvoissa vaatteissa pukeutumisen idean ollessa niiden luovassa ja tyylikkäässä yhdistelyssä. Myöskään taiton askartelutyyliä ei nähty vain tyyllillisenä keinona, vaan sillä haluttiin viestiä samaa kriittisyyttä valtamuotia ja hallitsevaa designia

kohtaan kuin toimitustyössäkin: tyylikkyyteen ei tarvita rahaa, vaan mielikuvitusta.³⁹⁸

Punklehtien tyyliä varhaisen i-D:n ulkoasu jatkoi aivan konkreettisesti: lehden ensimmäisessä numerossa vain kannet oli painettu painossa kun sisäsivut oli monistettu kopiokoneella. Vaikka lehden painojälki parani ja värikyvyys lisääntyi ajan myötä, tee-se-itse-ilme oli käytössä vielä 1986, kun lehden levikki oli jo 45 000.³⁹⁹ Jones pyrki taitollaan kääntämään tekniset rajoitukset eduiksi, ja halusi luoda spontaania, välitöntä ja käsintehdyn näköistä jälkeä, "instant designia". Niinpä i-D:ssä hylättiin gridin käyttö ja lay-out tehtiin silmämääräisesti. Punkhenkisesti sattuma ja (näennäis)vahinko otettiin myös yhdeksi suunnitteluperiaatteeksi: esimerkiksi kohdistusmerkkejä ja väripalkkeja hyödynnettiin koristeellisina elementteinä. Muutenkin lehden tyyli heijasteli fanzineissa käytettyjä keinoja: tekstiä tuotettiin kirjoituskoneella, käsin kirjoittamalla, siirtokirjaimilla tai leikemateriaalia käyttämällä, väriä oli vähän ja lehti niitattiin kasaan käsin. Valokuvat olivat usein tarkoituksella rakeisia ja käsinleikattuja kontrastiksi hienommille muotilehdille, lisäksi kuvia laitettiin usein myös kerroksittain. Kuvia ja tekstiä saatettiin myös käsitellä eri tavoin. Kopiokone oli tietysti mukana tässä prosessissa, ja myös Jones suosi efektiä, joka syntyi kopioitavan kuvan liikuttamisesta kopioinnin aikana.⁴⁰⁰ 80-luvun alussa tietokoneet eivät olleet vielä tehneet lopullista läpimurtoa graafisen suunnittelun alalla, mutta i-D:ssä käytettiin myös tietokonetta tekstin tuottamiseen. Jonesin asenne tietokoneisiin heijastaa hyvin lehden kokeellista linjaa: Jones kertoo tietokonetta käytetyn "uutena ja hauskana leluna" muilla tavoilla tuotettujen graafisten efektien seassa.⁴⁰¹ (Kuva 28.)

i-D oli tärkeä tekijä punkin askartelutyylin muuttumisessa yleisesti käytetyksi kuvastoksi. Lehti tuotettiin samalla askartelumetodilla kuin fanzinet, mikä oli uutta isommille markkinoille suunnatuissa lehdissä. i-D käänsi punkin graafisen tyylin painopistealuetta musiikkilehdistöstä kohti muotia, ja korosti sanomansa visuaalisuutta. Niinpä i-D:stä muiden tyylilehtien ohella sanottiinkin, että vaikka tekstuaalinen sanoma saattoi olla vaikealukuista, viesti välittyi visuaalisin keinoin: tärkeämpää kuin mitä sanot on se miltä näyttät. Toisen 80-luvun alun tyylilehden, Neville Brodyn visualisoiman ulkoasultaan professionaalimman Facen ohella i-D:n tyyli sai runsaasti jäljittelijöitä niin mainos- kuin lehtialallakin.⁴⁰² Tuija Tarkiaisen mukaan tämä johti lopulta siihen, että 80-luvun englantilaisissa lehdissä ei juuri käytetty kuin kahta eri tyyliä: askarreltua antidesignia ja kiiltävää professionaalista tyyliä.⁴⁰³

Face-lehden perusti aiemmin Smash Hits -lehteä julkaissut Nick Logan vuonna 1980 pienellä budjetilla. Face oli i-D:tä musiikkipainotteisempi, mutta käsitteli myös muotia, designia ja ajan kulttuuri-ilmiöitä; Brody tuli lehden taiteelliseksi johtajaksi vuonna

1982. Esimerkiksi Catherine McDermott on esittänyt Facen olleen selvästi valtavirtaa i-D:n fanzinemaiseen ja avantgardistiseen ulkoasuun verrattuna.⁴⁰⁴ Valtalehdistöön nähden Face oli kuitenkin undergroundia, ja sisällöllisesti Face tasapainotteli valtakulttuurin ja alakulttuurien kesken pyrkien yhdistämään kuluttamisen ylistämisen ja sen kritiikin.⁴⁰⁵ Kun i-D pyrki jossain määrin kritisomaan valtamuodin ja designin hallitsevuutta myös ulkoasullaan, Face pyrki välttämään vastakkainasetteluja sekä sisällöllisesti että sisällön ja ulkoasun suhteella. Siten kritiikkiä esimerkiksi kuluttamista kohtaan voi esittää myös kiiltävällä ja professionaalilla ulkoasulla. Tällainen sekä-että -asenne on luonteeltaan postmoderni ja se yleistyi 80-luvun kuluessa poliittisessa taiteessa ja graafisessa suunnittelussa. Aids-aktivistien taidetta tutkinut Richard Meyer on maininnut, kuinka vielä 70-luvulla ja 80-luvun alkupuolella monet aktivistiryhmät käyttivät julisteissaan ja muussa tuottamisessaan graafisissa tuotteissa tietoisien “käsityöhenkisiä” tekniikoita, kuten seripainoa, sapluunoita tai puupiiirroksia. Osittain tämä oli pakon sanelemaa, mutta tyyliä valitessaan haluttiin osaltaan myös korostaa näiden ryhmien kapitalismin vastaisia asenteita ja “ruohonjuuritason” toimintakontekstia. Myös mainonnan kuvastoa ja valtavirran graafista tyyliä saatettiin käyttää hyväksi kääntämällä tyyli itseään vastaan parodioimalla ja satirisoimalla. Tällöin kaupalliseksi mielletty tyyli omitaan käyttöön sen edustamien tahojen mustamaalaamiseksi, eli poliittista viestiä ei ajeta positiivisesti, vaan negaation kautta.⁴⁰⁶ Edellä mainittuja visuaalisia strategioita on käytetty myös punkgrafiikassa. Reid esimerkiksi lanseerasi tee-se-itse-henkisen askartelutyylin, mutta hyödynsi Swindle-elokuvan oheistuotteissa myös kaupallista kuvastoa, mutta parodian keinoin: musiikkiteollisuuden esitettiin muuttavan ruumiitkin kulutushyödykkeiksi. Brodyn oma “brodymainen” tyyli ei ollut parodiaa, vaan siitä tuli yksi merkittävimmistä vaikuttajista graafiseen suunnitteluun 80-luvulla. Poliittikkaa ja trendikästä designia ei 80-luvun puolivälissä todellakaan enää nähty toisensa poissulkevinä asioina, sillä Brody suunnitteli myös kuivakkaan puolueuskollisena pidetyille New Socialist -lehdelle uuden ulkoasun.⁴⁰⁷

Facen ulkoasusta Brody halusi tehdä viihdyttävän ja yllättävän siten, että designilla olisi yhteys ulkomaailmaan ja arkielämään. Tämä ilmeni myös erilaisten arkisten symbolien kuten opasnuolten käyttönä lehden sivuilla. Tarkoituksena oli esittää arkielämäämme manipuloivia merkkejä uudessa kontekstissa, jolloin normaalisti huomaamattomat merkit tulevat huomatuiksi.⁴⁰⁸ Facen ulkoasu muuttui jatkuvasti, mutta lähtökohtana Brodylla oli konstruktivisteilta, lähinnä Rodtshenkolta ja El Lissitzkyltä saadut ideat, jotka olivat voimakkaimmillaan 1982-83. Näihin aikoihin Facessa oli vielä tyyllisiä kaikuja punkista erilaisten revittyjen elementtien ja kollaasien muodossa.⁴⁰⁹ Brody itse kertoo dadan vaikuttaneen vuosisadan alun liikkeistä häneen eniten. Tämä näkyy

esimerkiksi samanlaisena lähtökohtana typografian ekspressiivisyyden ja intuitiivisen elementin suhteen.⁴¹⁰ Brodyn lähtökohtana suunnittelulle oli elementtien asettelu eikä fontti, kuten edeltäneillä suunnittelijoilla usein oli tapana. Niinpä Brody piirsi itse monet käyttämänsä fontit, koska ei löytänyt valmiista fonteista sommitelmaansa sopivaa.

Punkin esiintuomia ideoita oli lisäksi lehden tuotantoprosessin paljastaminen, jota Brody myös harrasti: esimerkiksi osia artikkelin layoutista saatettiin tarkoituksella toistaa seuraavan artikkelin yhteydessä.⁴¹¹ Punkin ideoista Facen ulkoasussa muistutti tavallaan myöskin Brodyn suosima cut-up -metodi, jota William S. Burroughs oli soveltanut kirjallisessa tuotannossaan jo parikymmentä vuotta aikaisemmin. Tarkoituksena oli törmäyttää kaksi näennäisesti yhteenkuulumatonta mutta kuitenkin yhteensopivaa elementtiä siten, että syntyy kolmas, "lausumaton" merkitys, joka olisi tavoitettavissa pikemminkin intuition kuin järjen avulla. Kyseessä oli tietysti taas uusi nimi mm. dadan, situationistien ja punkin harrastamille merkitysten muunteluille. Käytännössä edellämainitut toteuttivat periaatetta erilaisin keinoin, mutta päämäärät olivat samat: vakiintuneiden käsitysten ja kategorioiden horjuttaminen.⁴¹² Brodyn harrastamat erilaiset rinnastukset ja merkkien merkkiluonteen paljastamiset sijoittuivat kuitenkin yhtenäiseen ja lay-outille alisteiseen kontekstiin, ja elementtien esteettinen kokonaissommittelu oli Brodyn designien johtoideoita. Dada ja varsinkaan samantapaista tekniikkaa myös hyödyntäneet situationistit taas eivät halunneet rinnastuksia käytäviä kollaasejaan pidettävän taiteellisina tekniikoina. Situationistit esimerkiksi vihasivat Godardia, koska tämä käytti yhdistelyä vain tyylikeinona. Siten myös Burroughsin tekniikka olisi todennäköisesti myös tuomittu muodiksi.⁴¹³ Facen riippumaton lähtökohta aikakauslehtien joukossa kuvasti kuitenkin osaltaan punkin henkeä. Facen ja i-D:n myötä graafisen suunnittelun uutta luova kärki siirtyikin suurista mainos- ja suunnittelutoimistoista riippumattomiin lehtiin.⁴¹⁴ Tämä oli osa graafisen suunnittelun demystifioimisprosessia, jonka myötä designin ja designerin asemaa on kyseenalaistettu.

7.3 Askartelutyylin myöhemmät vaiheet

Usein ajatellaan virheellisesti punkin kadonneen kartalta uuden aallon muututtua yleiseksi kuvastoksi niin musiikissa kuin graafisessa suunnittelussakin. Sen sijaan punk jakautui melko pian pienempiin ryhmiin, jotka kehittivät punkin eri piirteitä, kuten esimerkiksi Söderholm ja Home ovat todenneet. Myös graafisessa suunnittelussa leikkaa-ja-liimaa- ja tee-se-itse-perinteet ovat pysyneet tiukasti hengissä. Kyseisten periaatteiden myötä myös anonyymisyys tai salanimien käyttö on yleistä. Punkista on

sen yli kahdenkymmenen vuoden olemassaolon jälkeen kasvanut laaja ja kansainvälinen ilmiö. Niin musiikillisessa kuin graafisessakin mielessä erilaisten pieniin eroavaisuuksiin perustuvien piirteiden täydellinen kartoittaminen lienee mahdotonta, mutta seuraavissa esimerkeissä punkin eri piirteet korostuvat eri tavoin. Yhteistä niille on ainakin jossain määrin tee-se-itse-periaate, jonka tekniset keinot vakiintuivat punkin graafisen ilmeen luomisen keinoiksi. Kuten aina, saatavilla olevat materiaalit ja tekniikat vaikuttavat lopputulokseen, mutta sehän ei tietenkään tarkoita, että graafinen ilme määräytyisi suoraan teknisistä lähtökohdista, ja askartelutekniikalla onkin mielestäni saatu paljon myös mielenkiintoisia tuloksia aikaan.

Toisaalta monille punkin graafisen ilmeen tee-se-itse-henki on voinut tarkoittaa tyylin määrittelemistä negatiivisesti: Sniffin´ Gluen tekijä Mark Perryhän oivalsi, kuinka lehden “ei tarvitse” olla hieno ja kiiltävä, vaan myös kopionippu ajaa saman asian. Tällainen visuaalisen tyylin ja designin näennäinen kieltäminen tai minimoiminen spontaanin omaehtoisuuden vuoksi on tietysti myös yksi visuaalinen tyyli. Samaan tapaan dadaistit ja situationistit asettivat käyttämänsä visuaaliset tyylikeinot alisteisiksi päämäärille, kuten tavanomaisten käsitysten kumoamiselle tai parodioimiselle. Dadan ja SI:n ajama luovuuden vapauttaminen ei siten tarkoittanut perinteisen taiteellisen tuottamisen vapauttamista. Kuten edelläkin on mainittu, punkissa sen sijaan on suhtauduttu melko positiivisesti tuottavaan luomiseen. Siten punkissa ei ole nähty hyödykkeitä, kuten levyjä tai lehtiä tuottavaa luomista pelkästään instrumentaalisenä, vaan sinänsä tärkeänä asiana. Esimerkiksi Alastair Bonnett on esittänyt situationistisen eetoksen ilmenneen punkissa juuri siten, että vieraantumisen vastustamisen keinoksi on nähty parodia ja spontanismi, kuitenkin siten, että spontanismi on aina ollut alisteista parodioimiselle. Tämä olisi kuitenkin täysin vastakkaista niiden omaehtoisuutta korostavien, Bonnettin mukaan usein anarkokommunististen näkökulmien kanssa, joiden kehittämiseen punk pääasiassa keskittyi.⁴¹⁵ Punkin spontaanin luovuuden vapauttamisen projekti suuntautui todellakin omaehtoisuuden käytäntöihin, joihin musiikin ja graafisen tyylin ohella ovat kuuluneet levyjen, lehtien ja muiden tuotteiden tuottaminen itse: tee-se-itse-periaatehan liittyy graafisen tyylin ohella myös julkaisukoneistoon. Tee-se-itse-periaate julkaisutoiminnassa onkin kuulunut monien anarkististen punkyhtyeiden ja ryhmien politiikkaan, mutta pelkästään anarkististen toimintatapojen osana sitä ei voi pitää. Kyseessä on pikemminkin yksi punkin spontanismin peruseriaateista, joka voi kaventua myös viimeiseksi mahdollisuudeksi, jota voisi luonnehtia tyyliin “jos kukaan muu ei julkaise meidän yhtyeen levyä, niin sitten julkaistaan se itse”. Punk ja situationistit voidaan siten molemmat nähdä myös itsejulkaisevan samizdat-tradition kautta, joten julkaisukoneistoon liittyvän omaehtoisuuden mielessä punk jatkoi samaa perinnettä, johon situationistitkin kuuluivat.

Esimerkiksi Hebdige ehti nähdä jo punkin muuttumisen helposti tunnistettavaksi ja kopioitavaksi tyyliksi, mikä hänen mukaansa osoitti alakulttuurityyliin perimmäisen heikkouden markkinavoimiin nähden: vaikka ne saattavat aluksi esittää symbolisen haasteen, ne vakiintuvat pian uusiksi tyylikonventioiksi.⁴¹⁶ Graafisen kuvaston osaksi vakiintunutta punktyyliä voidaan myös ajatella eräänlaisena graafisena genrenä. Hebdige otaksuma nuorisotyylien ”jähmettyminen” vakiintumisen ja yleisen hyväksynnän myötä heijastaa tietenkin birminghamilaisten näkemystä jähmettyneistä lähtökohtamerkityksistä. Siten peli on menetetty, kun se voidaan määritellä. Collins on huomauttanut, että jos tietyn genren valitsemista pidetään omaperäisyydeltään vähäarvoisena, unohdetaan vastaavasti se, kuinka myös genret kehittyvät. Uusi teos on aina suhteessa genren edeltäviin teoksiin ja muihin teoksiin: genren normit työstetään aina uudelleen ja uudelleen.⁴¹⁷ Myös hyödykkeellistymistä vastustanut Reid halusikin tehdä kopioitavaa tai ainakin helppokäyttöistä jälkeä, ja onnistuikin luomaan graafisen tyylin, jolla on merkityksensä myös sitä käyttävälle ryhmälle. Vastaavasti Maffesoli puhuu yhteenliittävästä kuvasta, joka voi olla todellinen kuva tai mielikuva.⁴¹⁸ Graafisen tyylin tapauksessa kyseessä on tietenkin todellinen kuva, mutta esimerkiksi punkissa siihen liittyy myös ”mielikuvia”, kuten juuri tee-se-itse-asetus mahdollisine poliittisine vireineen, tai sitten vaikkapa spontaani, tarkoituksellinen sotkuisuus: myös nämä toimivat punkheimon yhteenliittävinä tekijöinä.

Andrew Blauvelt on tuonut esiin tietyn graafisen tyylin merkitystä sitä käyttävälle ryhmälle samaan tapaan kuin Flinck ja Minkkinen käsittelivät nuorisokulttuurien (pukeutumis) tyylin merkitystä (luku 3.5). Blauveltin mukaan graafinen tyyli voi toimia kommunikoinnin koodina ja tietyn ryhmän maun merkitsijänä, jolloin se samanaikaisesti sulkee sisäänsä ja jättää ulos. Tyylin on oltava tällöin tunnistettavissa ja kategorisoitavissa: se kommunikoi konnotaatioiden, ei suorien viittausten kautta, jolloin vastaanottajan on tunnettava koodi ja omattava ”oikea asenne”. Tyyliellä ei sinänsä ole merkitystä, vaan ne saavat merkityksensä suhteessa toisiinsa, ja tämä merkitysten verkosto muuttuu koko ajan. Tiettyä tyyliä käyttämällä koodeja onkin myös mahdollista manipuloida esimerkiksi parodian ja pastissin keinoin.⁴¹⁹ Punk on usein kierrättänyt vanhaa niin musiikillisesti kuin visuaalisestikin. 90-luvulla aikaperspektiivi on jo niin laaja, että myös punkin oman historian kierrätys on mahdollista. Myös graafisella punktyylillä on omia koodejaan, ja niitä on usein kierrätetty punkympäristössä, kuten seuraavat esimerkit osoittavat.

Edelläkin on mainittu anarkistinen vuosina 1978-1985 toiminut Crass-yhtye (tai kommuuni); Bonnettille Crass on yksi esimerkki situationistista eetosta vastaan lähteneestä suunnasta. Yhtye julkaisi useimmat levynsä oman levymerkin, Crass

Recordsin kautta, ja musiikin ohella yhtye propagoi tuottamalla myös mm. kirjallisia julkaisuja ja filmejä sekä maalaamalla graffiteja. Ei olekaan ihme, että levyjen kansissa mainitaan levyjen kannet suunnitellut nimimerkki G tai G Sus levyllä esiintyvän kokoonpanon jäsenenä.⁴²⁰ Crassin ja sen julkaisemien muidenkin yhtyeiden levyjen kannet noudattavat yleensä hyvin tunnistettavaa tyyliä. Lp-levyjen kannet muodostuvat useimmiten yhdestä suurikokoisesta mustavalkoisesta arkista, jonka toisella puolella on juliste ja toisella puolella varsinaiset levynkannen kuvat. Taittelemalla tästä arkista muodostuu levykotelo. Sisäpuolelle jäävä juliste on viestiltään selkeän poliittinen, usein sodanvastainen. Esimerkiksi Crassin ensimmäisen lp:n Feeding Of The 5000 (alunperin 1978, tämä painos julkaistu hiukan erilaisena uudelleen 1984⁴²¹) sisäjuliste julistaa "Your country needs you" (maasi tarvitsee sinua) yhdessä piikkilankaan juuttunutta repeytynyttä sotilaan kättä esittävän kuvan kanssa (kuva on Ghislain Bellorget'n Vietnamissa 1968 ottama). Kyseessä ei ole varsinainen kollaasi perinteisessä mielessä, mutta kuitenkin rinnastustekniikan käyttö. Tässä tapauksessa rinnastus on tietenkin varsin yksinkertainen asioiden vastakkaiseksi kääntäminen, joka on helppo ymmärtää, mutta jollaisia esimerkiksi situationistit eivät arvostaneet.

Myös varsinaisia kollaasitekniikoita käytetään Crassin Feeding Of The 5000 -levyn kansissa. Etukannen kuva esittää pommin tuhoamaa kaupunkimaisemaa, johon on sijoitettu mm. vartiosotilaita ja leikkiviä lapsia. Kuva on yhtenäinen kokonaisuus ja tyyliään illusionistinen, ja se on myös tehty varsin siististi ja retussiruiskulla viimeistelemällä, mikä on varsin harvinaista punkkollaaseissa. (Kuva 29a.) Yhden kannen osion täyttää kaksiulotteisempi ja epäyhtenäisempi kollaasi, jossa esitetään mm. musiikkilehdistön nuivia kommentteja Crassia kohtaan sekä yhtyeen esiintymiskuvia. Sanoitusten oheen on myöskin liitetty pienempiä valokuvakollaaseja, jotka ovat myös teknisesti karkeampaa ja perinteisempää punktyyliä. Tilavaikutelmaa pyritään myös luomaan joissakin kuvissa. Koska levyllä on punkin kaupallisuutta kritisoiva "Punk Is Dead" -niminen kappale, kollaaseissa viljellään myös aiheeseen liittyviä kuvia ja leikkeitä. Yksi yksityiskohta on Reidin suunnittelema God Save The Queen -singlen kansikuva, jossa kuningattaren kasvot on osittain peitetty silpputekstillä: Crassille Reidin design toimii merkinä punkin kaupallistumisesta. (Kuvat 29b. ja 29c.) Kokonaisuus on suhteellisen huoliteltu: kappaleiden sanat on kirjoitettu kirjoituskoneella helppolukuisesti palstoittain, väleihin on sijoitettu kuvia tai kollaaseja. Oma poliittinen sanoma siis otettu siinä määrin vakavasti, että suhteellisen siistillä visuaalisella ilmeellä halutaan varmistua viestin perillemenosta, kuten esimerkiksi Söderholm esittää. Useimmissa Crassin levynkansissa vallitseva "käsityöhenkinen" yleisilme toimii korostetusti viestinä tee-se-itse-ajatuksesta, toisaalta esimerkiksi tämän levyn etukannen kollaasin viimeistelty jälki tuo mukaan jo toisenkin

tason. Kuten edelläkin mainittiin, aktivistiryhmien visuaalisessa ilmeessä yleistynyttä “valtavirran” siistin tyylin käyttöä ei enää nähdä vastakkaisena esitetulle radikaalille politiikalle.

Crassin julistekansien varsinainen levynkansipuoli noudattaa useimmissa levyissä samaa teemaa. Etukannen kuvituksena on valokuva, montaasi tai piirros ja sitä reunustaa musta kehys, jota yhtyeen ja levyn nimi sekä mahdollinen iskulause yleensä kiertää valkoisella tekstillä. Yhtyeen usein käyttämä “tekstityyppi” on itsetehdyn sapluunan tyylinen ja liittyy siten osaltaan yhtyeen huoliteltuun tee-se-itse-ilmeeseen; alunperin Crass otti sapluunat käyttöön graffititempauksiaan varten, joilla ryhmä levitti iskulauseitaan. Crassin voidaan sanoa käyttäneen levyjulkaisuissaan samaa taktiikkaa kuin monet “kaupalliset” yhtyeet, eli luoneen itselleen tunnistettavan graafisen ilmeen. Valkoisella sapluunatekstillä varustettu musta kehys muodostui yhtyeen logon ohella yhdeksi Crassin visuaaliseksi tavaramerkiksi, ja sitä onkin usein kopioitu ja parodioitu. Yksi esimerkki tästä on japanilaisen C.F.D.L. -yhtyeen Trash Punk '91 -levyn (1995) kansi. (kuva 30.) Tyyllivalinta jatkaa tee-se-itse-ideaa, mutta musiikillisesti yhtyeet eroavat toisistaan. Kyseessä onkin selvä parodia: esimerkiksi Crassin rauhaa ja anarkismia julistaneet iskulauseet ovat muuttuneet muotoon “Love, beer and chaos”.

Söderholm esittää hardcorepunkin jatkavan punkin kaoottisinta silppulinjaa, jonka Reidin voi sanoa lanseeranneen irtokirjainkollaaseillaan. Esimerkiksi Sex Pistolsin Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols -lp:n kansien tyylikeinoja on paljon hyödynnetty hardcorelevyjien ja -lehtien graafisessa ilmeessä, samoin kuin myös erilaisia kuvakollaasitekniikoita. Hardcorekollaaseissa erikoisten elementtien rinnastusta ei välttämättä edes harrasteta, vaan esimerkiksi pelkät tankkien ja saksalaisten sotilaiden kuvat muodostavat riittävästi protestoivan viestin, ellei rinnastusta punkkappaleiden nimien kanssa pidetä elementtien törmäyttämisenä. Esimerkkinä tästä on Propaganda Recordsin vuonna 1982 julkaiseman suomalaista hardcorepunkkia esittelevän Russian Bombs Finland ⁴²² -kokoelmalevyn kannet, tekijänä on myöhemmin mm. punkvaatekauppiaana mainetta saanut Ville Nisonen. (Kuvat 31a. ja 31b.) Esimerkiksi Reidiin verrattuna kyseinen kansi on kompositioltaan epäyhtenäisempi, joten tuloksena on hyvinkin kaoottinen kokonaisuus, kuten Söderholm esittää. Söderholm kommentoi myös hardcoren protestin muuttuneen pelkistyneeksi, lähinnä erilaisten instituutioiden suoraksi vastustamiseksi: myös monien hardcorekollaasien poliittisuuden voi sanoa olevan hyvin pelkistynyttä. Toisaalta Maffesolin mukaan kuvan oletetusti välittämän viestin sisältöä voidaan pitää toisarvoisena: kuvassa on siten tärkeintä sen yhteenliittävä aspekti. Samaisen Propaganda-levymerkin kansipolitiikkaa ja samalla punkin keskeisiä periaatteita (tai mielikuvia) eli itsetekemistä ja

spontanismia kuvailee myös pienlehtiä ja levyjä 80-luvulla julkaissut Tomi "Toffo" Krogius, jota Propagandan päämies Heikki Vilenius pyysi tekemään erääseen toiseen levyyn kannen. "...Heikki antoi mulle lp:n kannen kokoisen pahvin, hesarin, laatikollisen valokuvia ja Erikeeper-pullon käteen ja sanoi, että ala duunaamaan. Mä olin että mitä vittua, ja Heikki vaan että joo joo, duunaat tosta silleen siististi, ne pitää saada lähtemään huomenna postissa Saksaan. Mä sitten kieltäydyin ja Heikki duunasi ne siinä itse, ja jokainen sen levyn omistaja tietää, miten komeat ne on."⁴²³ Vastaavaa tyyliä on käytetty paljon myös hardcorefanzineissa, joissa kollaasimaisuus on usein otettu taiton peruseräkkeeksi. Tällainen askartelutyyli jatkaa 70-luvun punklehtien aloittamaa helppokäyttöisyyteen ja saatavilla oleviin materiaaleihin perustuvaa eetosia, ja se on vakiintunut yhdeksi pienlehtien tuottamisen keinoksi: samantyyliä lehtiä tehdään edelleen.

Yksi esimerkki kierrätyksestä ja sen kohteeksi joutumisesta on brittiläinen 80-luvulla toiminut Discharge-yhtye. Yhtyeen yksinkertaisia, lähinnä sotaa käsitteleviä sanoituksia kuvaa hyvin Söderholmin ajatus hardcoren poliittisen protestin pelkistyneisyydestä. Pelkistyneisyys luonnehtii myös yhtyeen levyjen kansia, joiden yksinkertainen mustavalkoisuus on muodostunut selkeästi tunnistettavaksi tyyliksi; kansien tekijäksi on yleensä mainittu yhtyeen laulaja Cal. Dischargen lp-levyjen kansissa käytettiin usein kierrätysmateriaalista koostettuja fotomontaaseja. Esimerkiksi vuonna 1981 ilmestyneen Why-minilp:n kannessa on sodan uhreja esittävistä kuvista koostettu kollaasi. (Kuva 32.) Kokonaisuus muistuttaa hiukan Debordin tekemiä montaaseja (vrt. kuva 1), mutta varsinaista elementtien vastakkainasettelua ei ole havaittavissa; erittäin todennäköisesti tekijä ei myöskään ole tuntenut Debordin montaaseja. Dischargen levykansien montaasit saattoivat tosin olla kokonaisuudessaankin kierrätystavaraa. Esimerkiksi Hear Nothing See Nothing Say Nothing lp:n (1982) kannessa on käytetty Red Dragon Print Collectiven kollaasia vuodelta 1975. (Kuva 33.) Kyseinen kollaasi on alunperin ollut Radical Alternatives to Prison -järjestölle tehdyssä julisteessa. ja mukana oli teksti "hear nothing, see nothing, speak [!] nothing", joka levynkannessa on rajattu pois. Vastaavasti Never Again -lp:n (1984) kannessa on käytetty Heartfieldin samannimisen⁴²⁴ montaasin osaa. (Kuva 34.) Mitään erikoisia vastakkainasetteluja lainauksilla ei ole luotu, vaan lainattuja kuvia on käytetty lähinnä levyn nimeen liittyvän kuvittavan elementin tapaan.

Discharge on joutunut 90-luvulla myös itse vastaavien "pelkistyneiden" suorien lainausten kohteeksi. Yhtyeen musiikin ja sanoitusten tyyliä jäljittelevät monet yhtyeet ovat usein omaksuneet myös saman graafisen tyylin. Yksi esimerkki on japanilainen Disclose, jonka Tragedy-lp:n kansi (Kuva 35. Levy on ilmestynyt alunperin 1994, tämä

painos 1996) on varsin uskollinen pastissi Why-levyn kannesta; tekijäksi on merkitty yhtyeen kitaristi-laulaja Kawakami. Monien Dischargen jäljittelijöiden tapaan myös Disclosen logon tyyli on lainattu esikuvalta. Tällainen Dischargen imitointi oli 90-luvun puolivälissä niin suosittua, että selkeän poliittisesti asennoitunut Active Minds -yhtye kommentoi asiaa julkaisemalla ep:n nimeltä Dis Is Getting Pathetic (1995). Levyn kanteen varastettiin kuva Dischargen Fight Back -singlen kannesta, jonka kanssa kontrastina toimii Dischargen logoa jäljittelevällä tekstillä kirjoitettu levyn nimi. (Kuva 38.) Tässä tapauksessa tietoisella varkaudella ei viitata niinkään Dischargeen, vaan sillä on haluttu selkeästi kommentoida ei-omaperäistä tyylin jäljittelyä. Yhtyeen mukaan tällaiseen toimintaan liittyy idolien palvontaa ja yleisön rahastamista jo alunperin heikkoja ideoita kopioimalla.⁴²⁵

Lähempänä détournementin törmäyttämistekniikkaa ovat nimimerkkien Winston Smithin ja Jello Biafran tekemät punk-grafiikat. Jello Biafra toimi laulajana vuosina 1978-1986 toimineessa sanfranciscolaisessa Dead Kennedys -yhtyeessä, ja on myöhemmin tehnyt mm. puhelevyjä ja yhteislevyjä eri yhtyeiden kanssa. Dead Kennedysin ympärille muodostui edelleen toimiva Alternative Tentacles -levy-yhtiö, joka on myös hyvä esimerkki suureksi kasvaneesta pienlevymerkistä. Winston Smith⁴²⁶ on punkkollaasien tekijä, joka Fallout-nimisen lehden ohella on tehnyt grafiikoita ja piirroksia moniin Dead Kennedysin ja muiden Alternative Tentaclesille levyttävien yhtyeiden levyjen kansiin ja insertteihin. Myös Alternative Tentaclesin logo on Winston Smithin käsialaa. (Kuva 37.)

Useimpien Dead Kennedysin levyjen graafisesti mielenkiintoisin kokonaisuus on levyn mukana tuleva Biafran ja Smithin yhteistyönä visualisoima sanoitusvihko tai juliste. Nämä insertit on koottu yleensä kokonaan erilaisista lehtileikkeistä yhdistellen valokuvia, otsikoita ja lyhyitä tekstinpätkiä. Kyseessä on punkin silpputyylisiä satiirisimmillaan: aineistona on esimerkiksi amerikkalaisen kulutuskulttuurin kuvastoa, kuten mahdollisimman tarpeettomien tavaroiden mainoksia, joita on rinnastettu esimerkiksi yhteydestään irrotettujen uutistekstien tai otsikoiden kanssa. Tekstien ominaisuus "tosina" uutisina säilyy, koska sanomalehtiformaattia käytetään visuaalisesti. Joissakin on käytetty selkeää ja yhtenäistä kompositiota, jolloin elementtejä on yhdistetty tilavaikutelman luomiseksi, mutta monet ovat vastaavasti sommitelmaltaan epäyhtenäisiä. (Kuvat 38a. ja 38b.) Sanoitusvihkojen kollaasit liittyvät useimmiten tietysti sanoitukseen, mutta Biafra myös käänsi tilanteen toisinpäin Dead Kennedysin jälkeisen projektityhtyeensä Tumor Circusin levyllä kappaleessa Take Me Back Or I'll Drown Your Dog (Headlines). Kappaleen sanoitukset muodostuvat suureksi osaksi lehtien otsikoista ja pienistä uutispätkistä, jotka jo yksinään ovat varsin huvittavia tai

erikoisia, kuten “Surfing for Christ” tai “Police kill man to stop suicide”: nämä on jälleen koottu levyn mukana tulevaan inserttiin. Edelleen lehtileikeformaatti lisää uutisten “uskottavuuden” naurettavuutta. Aivan dadaistisille linjoille kyseisessä kappaleessa ei kuitenkaan ole menty, vaan otsikoiden väliin on myös kirjoitettu sanoitusta, ja kappaleen ideana onkin kritisoida ihmisten halua saada uutisista viihteensä - olivat kyseessä sitten “hyvät uutiset” tai skandaalit. Mediaa kommentoitiin kollaasitekniikalla myös Dead Kennedysin viimeisen lp:n Bedtime For Democracy (1986) mukana tulleessa Fuck Facts -nimisessä “sanomalehdessä”. Myös sananvapaus on kyseisen lehden teemana, sillä yhtyeen edellisen levyn mukana tullutta julistetta oli syytetty pornografiseksi, ja Biafra joutui sen takia oikeuteen.

Dead Kennedysin levyjen inserteissä on käytetty paljon myös amerikkalaisia 50-luvun mainoksia, joissa amerikkalainen kulutusunelma usein näyttäytyykin huvittavimmillaan. Winston Smith on käyttänyt 50-luvun lehtien, kirjojen ja mainosten kuvastoa myös monissa tekemissään levynkansissa: näissä kollaaseissa elementtien rinnastukset ovat yleensä sommittelulle alisteisia eli ne ovat kompositioltaan yhtenäisiä. Jello Biafran ja Nomeansno-yhtyeen yhteislevy The Sky Is Falling And I Want My Mommy (1991) ei musiikillisesti rajoitu perinteisimpään punkkiin, mutta kansiltaan se edustaa jatkoa Winston Smithin punkkollaaseille. Sekä etu- että takakannessa on vanhoista värillisistä piirroksista koostettu kollaasi. Väripainatus kertoo tietysti myös osaltaan, että kyseessä on suuren pienlevymerkin julkaisu. Etukannen kuvassa on hyödynnetty muinaista Egyptiä esittävän kuvan voimakasta tilavaikutelmaa: uusi ilme kuvalle on saatu lisäämällä siihen mm. sellaisia asiaankuulumattomia elementtejä kuin auto ja lumiukko. Takakannen ihmismutaatioita esittävä montaasi taas tuo mieleen dadaistien ja surrealistien tekemät ihmisruumiin muuntelut. Aiheeltaan kuva liittyy levyn sisältöön, sillä levyllä on säteilevää avaruusromua ja geenimanipulaatiota käsitteleviä kappaleita. Kansien kokonaissommitelmaa ei ole rakennettu kollaasimaisuuden varaan, vaan kollaasit ovat tässä tapauksessa kuvittavia elementtejä. Itse layout on varsin selkeä, eli kokonaisuus poikkeaa punkissa usein käytetystä kollaasiin perustuvasta sommitelmasta. (Kuvat 39a. ja 39b.) Rakenteeltaan tätä kantta voitaisiinkin verrata Buzzcocksin Orgasm Addict -singlen kanteen, jossa vastaavasti käytettiin fotomontaasia yhtenä rakenne-elementtinä.

8. Tyylien liikennettä tietokoneiden aikakaudella

Jencksin mukaan modernismin arkkitehtuurin hyvää tarkoittava usko muotokielensä puhtauteen ja sen muutosvoimaan on korvautunut postmodernilla pluralismilla.

Arkkitehdin on hyväksyttävä, että on erilaisia käsityksiä hyvästä elämästä ja suunnattava työnsä erilaisille “makukulttuureille”.⁴²⁷ Modernin ja postmodernin arkkitehtuurin välistä eroa voi siis hahmottaa myös erona suhtautumisessa käyttäjiinsä. Moderni pyrki muuttamaan ja ohjaamaan ihmisten käytöstä, postmoderni taas hyväksyy erilaisuuden ja pyrkii ohjaamaan omaa toimintaansa todellisiin sosiaalisiin olosuhteisiin perustuen.⁴²⁸ Arkkitehtuuri ja graafinen suunnittelu tietenkin poikkeavat toisistaan jo suunnittelukohteidensa mittasuhteilla, lisäksi graafisen suunnittelun teknologia on yhä enenevässä määrin lähestynyt tavallista kuluttajaa. Siten suunnittelijan ja käyttäjän suhde ei ole yhtä dramaattisen erillinen kuin se usein arkkitehtuurin kohdalla on. Käsitellessään tyyliä graafisessa suunnittelussa Blauvelt on korostanut Jencksin tapaan tyylien ja makujen erilaisuutta ja graafisen suunnittelijan asemaa tässä moninaisuudessa. Blauvelt näkee nykyisen graafisen suunnittelun lukuisten tyylien, eräänlaisten yksityisten kielten ja murteiden maailmana, tällä hän viittaa mm. nuorisokulttuureiden tyyleihin. Tämä tilanne on korvannut aikaisemman modernismin koulukuntajaon.⁴²⁹ Graafinen modernismihan pyrki perustelemaan itsensä muotokielensä “objektiivisuudella”, mutta tuotti silti erilaisia tyylejä. Koska jokainen kuitenkin ajatteli universaaleiksi katsottuihin periaatteisiin vedoten olevansa oikeassa, puhutaan mieluummin koulukunnista kuin tyyleistä. Kuten Jencks esitti, postmodernille on ominaisempaa se, että mitään tyyliä ei nosteta universaaliksi totuudeksi.

Modernismin oppien mukaan muodon ja sisällön suhde muuttuu designissa ongelmanratkaisuksi, missä ongelmaan eli sisältöön löytyy itsestäänselvä vastaus eli muoto. Muotoratkaisun tulee heijastaa suoraan ongelmaa, oli se sitten esineen käyttöfunktio, rakennuksen rakenne tai graafisen suunnittelijan välittämä asiakkaan sanoma. Yhtälön muodoksi tulee siten “function = form = beauty”: tässä ongelmanratkaisussa tyyli olisi jotain ylimääräistä tai lisättyä, joka estäisi sisällön suoran heijastamisen.⁴³⁰ Blauveltin mukaan graafisessa suunnittelussa sisältöä on kuitenkin sekä asiakkaan esitettäväksi antama sanoma että ongelman ratkaisu. Muoto puolestaan ei ole suoraan palautettavissa suunnittelijan subjektiiviseen ilmaisuun kuin välitettävään sanomaankaan, vaan se ilmaisee nimenomaan suunnittelijan käsitteellistä ratkaisua. Tiettyä tyyliä käyttämällä suunnittelija voikin siten ilmaista ja välittää ideoita mausta ja sosiaalisesta asemasta.⁴³¹ Tyyliässä piilevä merkitys on siinä, että se toimii kulttuurisena koodina merkitysten verkostossa, joka muuttuu jatkuvasti. Tietyn tyylin valitsemista ei pidä käsittää negatiivisesti, jolloin sitä käytettäisiin sisällöstä riippumattomana koristuksena, vaan positiivisesti, käyttäen hyväksi sen kykyä kantaa “merkitysten ylijäämää”.⁴³² Kuten edellä on jo mainittu, eräitä esimerkkejä tästä ovat parodia ja pastissi: Jencksin tapaan Blauvelt siis korostaa tyylin semanttista puolta.

Erotuksena graafisesta suunnittelusta Blauvelt tosin näkee taiteen jakautuvan yksinkertaisesti tekniikoihin (muoto) ja viesteihin (sisältö). Itse asiassa Blauveltin esittämää mallia voi verrata taiteen tulkintaan: asiakkaan viestiä vastaa “kuvan aihe”, ongelman ratkaisua “se, mitä kuva merkitsee”. Jonkinlaisena erona “puhtaaseen” taiteeseen tuntuu olevan vain se, että “aihetta” ei graafinen suunnittelija keksi itse.

Jonkin tietyn tyylin valitsemiseen ja käyttöön perustuvaa graafista suunnittelua pidetään kuitenkin usein huonona, ja Blauvelt esitteleekin erilaisia kriittisiä näkemyksiä. Ensimmäinen on kulttuurikriitikko, joka näkee tyylin kaupallisena kikkailuna. Tämän kriitikon mukaan tyylin käyttö asettuu välttämättä ristiriitaan laadun ja sisällön kanssa. Toinen on konservatiivinen kriitikko, joka näkee tyylilliset genret muodin seuraajina: uusi työ jää kitschin jalkoihin. Kolmas taas on edistyksellinen, “alkuperäisyyden kulttia” kannattava kriitikko, jonka mielestä innovatiivinen graafinen tyyli hyödykkeellistetään.⁴³³ Viimemainitusta ryhmästä Hebidge on tietysti yksi esimerkki. Hebidgeen mukaan punktyyli muuttui uhkasta tutuksi kun sen poikkeava käyttäytyminen määriteltiin ja sen kommunikoinnissa käyttämät merkit muutettiin massatuotetuiksi hyödykkeiksi, esimerkkinä Zandra Rhodesin muotinäytös vuonna 1977, jossa punkin visuaalista kieltä hyödynnettiin haute couturessa.⁴³⁴ Vaikka punktyylin voi sanoa perustuvan erilaisiin sitaatteihin ja lainoihin, Hebidgeelle niiden muodostaman kokonaisuuden lainaaminen on tietenkin väärin, sillä Hebidgeen mukaan se asettuu kaupallisuudellaan ristiriitaan punktyylin oletettuun kumouksellisuuteen nähden, eikä tässä lainausprosessissa nähdä mitään arvoa eikä muuta sisältöä kuin rahan ansaitseminen.

Blauvelt sen sijaan näkee eri ryhmien harrastaman tyylien eli visuaalisten kielten sekä erilaisten merkkien käytön eräänlaisena liikenteenä (traffic). Graafiset tyylit ja merkit liikkuvat siten eri ryhmien välillä, jolloin ne voivat siirtyä ryhmästä toiseen esimerkiksi omimisen kautta. Tämä liikenne ryhmien välillä ei tietenkään ole tasa-arvoista, mikä johtuu ottavan ja antavan ryhmän erilaisesta sosiaalisesta asemasta, eikä liikenteen suunta myöskään ole sosiaalisesti yksisuuntainen, vaan tyylit ja merkit liikkuvat eri suuntiin ryhmien välillä, ja keskeiseksi nousevat eri ryhmien konteksteissa syntyvät merkitykset.⁴³⁵

Tyylin kontekstuaalisuudesta on myös edellä käsitelty avantgardeliikkeiden omimistaktiikka yksi esimerkki: monet liikkeet lainailivat melko suoraan edeltäjiensä tyylejä omiin tarkoituksiinsa. Dadaistit lainasivat surutta futuristien typografiaa vaikka olivat täysin eri mieltä futuristien ideologiasta, jonka ilmaisun ja edistämisen keinona myös typografiaa pidettiin. Futuristien typografinen vitaalisuus näyttäytyi dadaisteille

tavanomaisten merkitysten kumoamisena. Dadasta lähtivät liikkeelle myös erilaiset montaasitekniikat, joissa kierrätettiin ympäriltä löytyvää visuaalista kieltä kuten sanomalehtien kuvia ja tekstejä. Erilaisilla rinnastuksilla kuvat asetettiin uuteen kontekstiin, ja siten luotiin uusia kumouksellisia pidettyjä merkityksiä, joilla pyrittiin parodioimaan ja kääntämään nurin porvarillisen yhteiskunnan ideologiaa. John Heartfield vei tämän jopa niin pitkälle, että otatti montaasejaan varten erikseen kuvia, jotta sai aikaan sanomalehdistä lainatun näköisen lopputuloksen. Heartfieldin voikin sanoa hyödyntäneen juuri sitä “merkitysten ylijäämää”, joka liittyy uutiskuvien tyyliin. Futurismin ja dadan typografisia tyylikeinoja poimittiin pian silloiseen typografian valtavirtaan, jossa niitä käytettiin aivan toisenlaisten päämäärien eteen. Vaikka Kurt Schwitters oli mukana tässä prosessissa, kaikki dadaistit eivät ehkä olisi allekirjoittaneet modernin typografian universaaleiksi katsottuja periaatteita. Poliittisuuden tai merkitysten kumoamisen sijasta asymmetria ja dynaamisuus olivat ne ominaisuudet, jotka liitettiin dadan ja futurismin typografiaan. Myös fotomontaasit vakiintuivat graafisen suunnittelun keinojen valikoimaan dadan ja surrealistien myötä. Situationistit jatkoivat omalta osaltaan montaasitekniikoita ja näkivät détournementin tärkeänä speaktaakkeliyhteiskunnan lumeen vieraannuttamiskeinona. Jamie Reid vuorostaan omi situationistien kierrätykseen perustuvan visuaalisen tyylin ja käytti työssään siten myös konkreettista kierrätysmateriaalia, kuten irtokirjaimia tai matkatoimiston esitettä ja itse asiassa myös omia aikaisempia töitään. Reidille situationistien tyyliin oli keskeistä kriittisyys mediaa kohtaan sekä sen tekniikkaan liittyvä tee-se-itse-henkisyys. Kierrättäessään situationistien tyyliä rockin kontekstissa myös SI:n kulttimaine tavallaan korostui, vaikka situationistien ja punkin yhteys jäikin harvojen tiedoksi. Punkin myötä valtamedioiden visuaalisen kielen kierrätys yleisty, ja myös taiteen ja designin historian kuvasto nousi toden teolla pinnalle. Myös uuden postmodernin tyylin harrastama kierrätys liittyi toisaalta tiettyihin kuviin materiaaleina, toisaalta tyylien kierrättämiseen. Sittemmin punk ja esimerkiksi “brodymaisuus” ovat myös vakiintuneet tyylikeiksi, jotka kantavat omaa “merkitysten ylijäämäänsä”. Myös punk muodostuu pienemmistä ryhmistä, jotka eroavat toisistaan musiikkimakunsa, poliittisten näkemystensä tai yksinkertaisesti ajallisen kontekstin perusteella: kuten edellä esitettiin, myös punkkulttuuri kierrättää omaa graafista historiaansa.

Käsitellessään tyylejä ja merkkejä käytäviä ryhmiä Blauvelt nostaa esiin hallitsevan designkulttuurin. Ns. graafisen suunnittelun ammattilaisista muodostuva designkulttuuri on tietenkin se, joka pääosin vastaa meitä ympäröivästä graafisesta maailmasta. Ympärillämme on paljon myöskin eräänlaista “matalaa designia”, jota ei ehkä lasketa designin piiriin ollenkaan, kuten osakulttuurien tyylit tai eräänlainen “arkidesign”, kuten lähikauppiaiden itsetehdyt mainosmonisteet. Tällaista anonyymia

ja epäprofessionaalia graafista materiaalia kutsutaan usein nimellä vernacular, joka tarkoittaa kirjaimellisesti kansankieltä tai -murretta, suomennettakoon se vernakulaariseksi tyyliksi. Arkkitehtuurin alalla sillä on vastaavasti tarkoitettu “tavallisten ihmisten” taloja, kuten omakotitaloja erotuksena esimerkiksi kirkoista ja palatseista.⁴³⁶ Graafisessa suunnittelussa monet vernakulaariset tyylit, kuten juuri osakulttuurityylit perustuvat usein designkulttuurista poimittuihin lainoihin. Vastaavasti graafinen designkulttuuri lainaa myös vernakulaarisia tyylejä. Suhde designkulttuurin ja vernakulaarisen osakulttuuri- ja arkidesignin välillä ei tietenkään ole sosiaalisesti tasa-arvoinen, minkä rekuperaation kriitikot ovatkin huomanneet. Tekninen tasa-arvoistuminen muuttaa tätä suhdetta kuitenkin yhä hankalammaksi. Tietokonetekniikka alkoi yleistyä graafisessa suunnittelussa 80-luvulta lähtien, ja 90-luvulla se on tullut yhä useampien ulottuville. Tietokonepohjaisen graafisen suunnittelun yhtenä pioneerina pidetään Rudy VanderLansin ja Zuzana Lickon Emigre-lehteä, ja VanderLans näkeekin Emigren perustetun mm. punkin ja hiphopin jälkeisen tee-se-itse-yrittäjähengen innoittamana. Vuonna 1984 Macintosh-koneiden markkinoilletulo demystifioi graafista suunnittelua, ja toi designerille enemmän vapautta. Siten VanderLans ja Licko pystyivät graafisina suunnittelijoina aloittamaan itsenäisesti omien tuotteiden, eli lehden ja fonttien tuottamisen.⁴³⁷

Kun ammattilaisten käytössä oleva laitteisto on kehittynyt, myös laitteisto ylipäänsä on kehittynyt siinä määrin, että raja ammattidesignereiden ja “harrastelijoiden” välillä on teknologisessa mielessä tasa-arvoistunut. Tätä tilannetta on voimakkaasti hyödyntänyt teknomusiikkikulttuuri. Vaikka graafinen punktyyli pyrki designin demystifointiin, se teki sen silti omilla ehdoillaan. Blauveltin mukaan punktyyli ei nimittäin pystynyt esittämään todellista haastetta professionaalille designille kopiokone-estetiikkansa vuoksi.⁴³⁸ Harrastelijoiden teknotyyli puolestaan luodaan samalla laitteistolla mitä ammattilaisetkin käyttävät, joten teknotyylillä on paljon merkitystä siinä, mitä vaikutuksia sillä on graafiseen suunnitteluun. Varsin yleinen graafisen teknotyylin käyttämä keino on omia mm. 70-80-lukujen liike- ja pakkausdesignia. Tulokseksi saadaan helposti “hyvän näköistä” jälkeä, ja tekninen osaaminen on perusteellisesti demystifioitu.⁴³⁹ Omimistaktiikan vuoksi tämän demokratisoitumisen voisi olettaa jäävän teknologian tasolle, mutta omiminen on kuitenkin muodostunut jo yhdeksi vakiintuneeksi strategiaksi graafisen suunnittelun maailmassa: sitä käyttävät myös monet tunnistetut designin edelläkävijät joutuen itsekkin omimisen kohteeksi. Saattaakin syntyä tilanne, jossa designkulttuurin luomus omitaan osakulttuuriin ja sieltä se omitaan uudelleen designkulttuuriin. Yksi esimerkki tästä on Tide-pesuaineen pakkauksen tyylin kierrätys teknokontekstissa, mistä tämä tyylilainaus ja sen esittämistapa lainataan suuren lehden sisällysluettelosivulle. (Kuvat 40 a-c.) Kun

vernakulaariset tyyli muuttuvat omimisen kohteidensa ohella kopioitaviksi koodeiksi, niillä on nimenomaan “koodin” ominaisuus, jolloin ne nähdään erikoisuuksina konventionaalisessa visuaalisessa ympäristössä.⁴⁴⁰ Visuaalisesti ja teknisesti tyylieroja (vaikka niitä tietysti on) voi olla vaikea havaita, joten erottelevana tekijänä on jokin ei-visuaalinen tekijä eli konteksti. Tyylin omijat ovat käyttäneet juuri tyylin kykyä kantaa “merkitysten ylijäämää”, mutta eri tavoin, sillä omiminen on tehty eri lähteestä. Siten ammattilainen ei välttämättä poikkea teknoharrastelijasta, jonka omimisen oletetaan jäävän kertavitsin tasolle. Postmodernia omimista käyttävien ammattilaisten viimeiset puolustautumisyrietykset ovatkin modernismin perimmäisiä hyveitä: alkuperäisyys, innovatiivisuus ja rationaalisuus. Erot ovat siinä määrin tasoittuneet, että vaadittaisiinkin uudenlaista designkäsitystä, sillä jako korkeaan ja matalaan designiin tai alkuperäiseen ja jäljitelmään vaikuttaa turhalta: designin paikka ei ole kiinnitetty, vaan design kuuluu kaikille alueille. Siten designin tuottamien merkkien liikenne kiertää näillä alueilla siirtäen erilaisten kulttuuristen ja sosiaalisten asemien eroja.⁴⁴¹

Tultuaan useimpien ihmisten saataville tietokonetekniikka on mahdollistanut omaehtoisen itse tekemisen myös muuten kuin leikkaamalla ja liimaamalla. Toisaalta tietokonetta on käytetty myös näihin keinoihin perustuvan punkin kollaasityylin tekovälineenä. Esimerkiksi amerikkalainen anarkistipunklehti Profane Existence on suunniteltu joitakin mainoksia lukuun ottamatta kokonaan tietokoneella, mutta hyödyntäen silti punkgrafiikan vanhaa kuvastoa, varsinkin kansissa. (Kuva 41.) Esimerkiksi numero 29/30 (1996) esittää kannessaan revittyjä reunoja ja suurennettun kuvan, jossa rasteri on selvästi näkyvissä: molemmat vanhoja kopiokonetekniikassa hyviksi havaittuja keinoja. Tekstit ovat fonteilla, jotka jäljittelevät joko tuhruista konekirjoitusjälkeä tai käsin kirjoitettua tekstiä. Kokonaisuus on kuitenkin sellainen, että sitä olisi erittäin vaikea tehdä perinteisellä askartelumetodilla, ja sen huomaa helposti tietokoneella tehdyksi. Jencksin kaksoiskoodausta voitaneen soveltaa tässäkin: uutta teknologiaa käyttämällä hyödynnetään vanhaa kuvastoa, johon ollaan ironisessa suhteessa, eli sen epäaitous tunnustetaan. Aikaisemmin kollaasi- ja kopiokonetyyli johtui osaltaan teknisistä rajoituksista. Yksinkertainen tekniikka on myös saatettu nähdä antikapitalistisena ja omaa “ruohonjuuritason” toimintakontekstia korostavana: nyt se on otettu tyylinä käyttöön. Suhteessa tällaiseen tyyllilliseen leikkittelyyn lehden sisältö tekee tilanteen myös mielenkiintoiseksi. Poliittisesti varsin militanttia anarkismia edustava Profane Existence ei tietenkään suhtaudu punkkiin vain tyylinä, vaan merkityksellisenä asiana, joka ei ole kaupan tai kenen tahansa käytettävissä: punkin kaupallistamisen totista kritiikkiä lehdestä löytyy runsaasti.⁴⁴² Tosin Profane Existence jatkaa myös monien edeltävien radikaaliryhmien linjaa ironisella ja tahallisen ylilyöväällä poliittisuudellaan.⁴⁴³

Samantapaista tietokoneistettua punktyyliä on käytetty myös Stewart Homen suomennettujen romaanien kansissa, jotka on suunnitellut Tommi Hänninen. Esimerkiksi on valittu kannet Uhoan voimaa -romaanista (1995, alkuteos Defiant Pose 1991). (Kuvat 42a. ja 42b.) Jälleen on hyödynnetty punkin graafista kuvastoa, kuten leikekirjaimia, konekirjoitusfonttia ja suurennettua rasteria; kuvaa on käytetty alunperin Homen Red London -kirjan kannessa. Lay-out on vielä vapaampi ja kollaasimaisempi kuin Profane Existencen kannessa, mutta myös tässä on helposti nähtävissä, että kyseessä on nimenomaan tietokoneella tehty kansi. Lisäksi kansi on neliväripainatus. Homen romaanien juonet sijoittuvat usein skinhead-, punk- ja anarkistipiireihin, joten kansien tyyli ei siinä mielessä ehkä vaikuta kovin omaperäiseltä. Tietoisen tyyliä voi toisaalta ajatella myös liittyvän Homen romaanien kirjalliseen tyyliin, eli plagiarismiin: kirjojen nimetkin ovat vanhojen punk-kappaleiden nimiä. Joka tapauksessa tämä esimerkki kuvaa hyvin Blauveltin edellä esittämiä ajatuksia. Vaikka Homea pidettäisiinkin "punkkirjailijana", tämä kansi voidaan nähdä designkulttuurin versiona graafisesta punktyylistä: siinä on hyödynnetty graafisen punktyylin ominaisuutta "koodina", joka viittaa punkkiin, tietoiseen sotkuisuuteen ja tee-se-itse-henkisten materiaalien käyttöön.

Esimerkki punkista ja tyylien liikenteestä voidaan löytää myös teknokulttuurin piiristä: tyylin voi sanoa siirtyneen osakulttuuriryhmästä toiseen. Reidin Sex Pistolsille suunnitteleman kuningattaren päästä on versioitu leedsiläistä Back to Basics -nimistä teknoklubia mainostava lennäkki. (Kuva 43.) Klubin nimenä toimiva slogan kuvaa hyvin myös punkin demokratisoivaa tee-se-itse-periaatetta: koodiksi on muuttunut paitsi itse visuaalinen ilme, myös sen kantama periaate, sekä yleisemmällä tasolla sen edustaman punkin röyhkeä "asenne". Back to Basicsin "punkasennetta" tuodaan esille myös klubin kolmen dj:n koostaman Cut the Crap -nimisen kolmen cd:n teknokokoelman (1996) oheisvihkossa, jossa mm. kerrotaan tällaisten tietoisten varkauksien luonnehtivan klubin periaatteita. Myös levyn nimi on punklainaus, sillä Clash teki aikoinaan samannimisen lp:n. Teknon ja punkin voikin rinnastaa toisiinsa tässä mielessä, sillä ympäröivän kulttuurin kierrättäminen ja tiettyyn omaehtoisuuteen pyrkiminen ovat molemmilla keskeisiä periaatteita. Kyseisen kokoelman kannet edustavat myös humoristista epäsuhtaa alkeellisen leikkaa-ja-liimaa-tekniikan ja todellisen suunnittelu- ja valmistusprosessin välillä. Levyt on nimittäin pakattu pyöreään messinkirasiaan, jonka kanteen on lyöty kohokuvioksi edellämäinnittu kuningattaren pää sekä irtokirjaimista koostettu klubin ja levyn nimi. Tosin on muistettava, että edes Reidin designit eivät olleet suunnittelu- ja painotekniikaltaan aivan yksinkertaisia.

Blauvelt huomauttaa kuitenkin, että esittelemässään tasa-arvoistumisen prosessissa vain graafisen designin tekeminen on tasa-arvoistunut: julkisuuden tila säilyy edelleen säädeltynä ja vain ammattilaisten saavutettavana.⁴⁴⁴ Punk ja muut samizdat-liikkeet ovatkin pyrkinneet luomaan oman julkisen tilansa, mikä on toisaalta samalla pitänyt yllä näiden ryhmien kultinomaista luonnetta niin tyylin kuin politiikankin suhteen. Julia Thrift esittääkin, että vasta Internet on onnistunut tarjoamaan designin teknisen ja taloudellisen tasa-arvoistumisen lisäksi ratkaisun myös julkisuuden ongelmaan. Thriftin mukaan tee-se-itse-henkiset radikaalisivut päihittävät monet suurten organisaatioiden sisällöltään köyhät verkkosivut, jos ei muuten, niin ainakin tarjoamalla vaihtoehtoisia näkökulmia.⁴⁴⁵

Jim Davies näkee asian hiukan toisin. Nykyiset nuoret brittidesignerit voivat perustaa yritystukien avulla helposti omia pienyrityksiä laitteiston halvennuttua ja suuntautuvat usein pienten musiikkikulttuurien palvelukseen. Mutta myös suuret yritykset haluavat itselleen “katu-uskottavuutta” ja ottavat palvelukseensa näitä tyylin uudistajia, jotka usein myös suostuvat.⁴⁴⁶ Davies näkeekin populaarikulttuurin paitsi fragmentoituneen, myös muuttuneen yhä hyväksyttävämmäksi ja kaikkea syleileväksi, jolloin on vaikea enää olla tyyllisesti radikaali.⁴⁴⁷ Kun tyyliä ei siis vain omista versioimalla sitä, vaan käyttämällä persoonallisten tyylien luoja itseään, se korostaa designerin roolia ja tyylin tärkeyttä. VanderLans ihmettelee, mikä on designin avantgarden ja valtavirran merkitys, jos kummankin oletetaan näyttelevän stereotyyppisiä roolejaan alakulttuurisina tyylinluojina ja ahneina tyylin varastajina. Hän uskaltautuu jopa ehdottamaan, että avantgarden kuolemasta sen sulautuessa valtavirtaan ei kannattaisi puhua, kun avantgarde näyttää voivan oikein hyvin myydessään miljoonien edestä tuotteitaan.⁴⁴⁸ VanderLans tarkoittaa avantgardella lähinnä tyyllisten ongelmien kanssa painiskelevia uudistajia, formalistista avantgardea. Avantgarden käsite sisältää kuitenkin ajatuksen pienestä etujoukosta, joka määrittää itsensä valtavirran suhteen, mutta sen vastakohtaksi. Postmodernina aikana tällaiset vastakkainasettelut on havaittu epärelevantiksi, sillä mittapuuna toimivaa absoluuttista arvoa ei ole.⁴⁴⁹ Maffesoli esittääkin esteettisen elämäntyylin myötä keskuksen ja periferian erottelun häviävän, sillä kuvan myötä kaikki sijoittuu “toisaalle” eli kaikki on erityistä. Siten vaikka heimo on palvomansa idolin konstituoina, idoli ei voi olla universaali.⁴⁵⁰ Punkgrafiikan tyyliksi vakiintumisen ei tarvitse merkitä sen erikoisuuden katoamista: se on yksi edustaja monien erikoisuuksien joukossa.

Viitteet

- ¹ Brake 1985, 86.
- ² Esim. McDermott 1987, 57; Hyugen 1989, 140-141.
- ³ Savage 1991, 282.
- ⁴ Hebdige 1979, 112.
- ⁵ Home 1995, 15.
- ⁶ Esim. McDermott 1987, 57.
- ⁷ Savage 1991, 537.
- ⁸ Henry 1984, 35.
- ⁹ Sederholm 1994a, 231.
- ¹⁰ Tulee sanoista fan magazine. Esimerkiksi Richard Hollis olettaa fanzinejen olevan fan club -julkaisuja, mutta mielestäni "fanius" on tässä tapauksessa laajempi käsite ja toimii ikään kuin erotuksena suuresta "ulkopuolisesta" musiikkilehdistöstä. Tosin raja saattaa tässäkin tapauksessa olla häilyvä, vrt. pienlehtelijänä aloittanut rockjournalisti Jon Savage.
- ¹¹ Savage 1991, 257-260.
- ¹² Brake 1985, 78.
- ¹³ McNeil & McCain 1996, 371; 414.
- ¹⁴ Savage 1991, 159.
- ¹⁵ New Yorkin 70-luvun rockista yksityiskohtaisemmin esim. McNeil & McCain 1996.
- ¹⁶ MC5:n kitaristin Wayne Kramerin mukaan Valkoisten Panttereiden puolue muodostettiin yhtyeen fanikerhona toimineen MC5's Social and Athletic Clubin pohjalta. Valkoiset Pantterit noudattivat kymmenen kohdan poliittista ohjelmaa, joka perustui enemmän hauskanpidolle kuin vakavammalle vasemmistolaisuudelle. Mustien Panttereiden puolueen virallinen linja Valkoisia Panttereita kohtaan oli siten ymmärrettävästi negatiivinen, tosin paikallistasolla Mustat ja Valkoiset Pantterit järjestivät mm. yhteisiä ampumarjoituksia. Asiasta esim. McNeil & McCain 1996.
- ¹⁷ Home 1995, 17.
- ¹⁸ Marcus 1989, 23.
- ¹⁹ Home 1995, 23.
- ²⁰ Marcus 1989, 9.
- ²¹ Reid & Savage 1987, 40.
- ²² Richter 1966, 79.
- ²³ Esim. Savage 1991, 129.
- ²⁴ Esim. Marcus 1989, 437.
- ²⁵ Reid & Savage 1986, 38.
- ²⁶ Esim. Söderholm 1987, 45.
- ²⁷ Frith & Horne 1987, 67.
- ²⁸ Home 1991, 81-82.
- ²⁹ Frith & Horne 1987, 124-127.
- ³⁰ Mts, 1. Onkin varmasti totta, että punklevyt eivät 70-luvulla myyneet paljoa suhteessa punkin saamaan julkisuuteen. Toisaalta punkista on jo tullut vakiintunut musiikkigenre, joka myy tasaiseen tahtiin edelleen. Lisäksi punkin ympärille on kehittynyt myös harvinaisiin levyihin keskittynyt keräilijäkultti, joka myös nostaa omituisempia ilmiöitä esille ja uusintapainoksiksi.
- ³¹ Mts, 98.
- ³² Mts, 65.
- ³³ Mts, 52; 56; 103.
- ³⁴ Reid & Savage 1987, 105.
- ³⁵ Frith 1988, 168-171.
- ³⁶ Savage 1991, 32.
- ³⁷ Shusterman 1997, 93.
- ³⁸ Mts, 51.

- ³⁹ Mts, 96.
- ⁴⁰ Mts, 116-117.
- ⁴¹ Mts, 102-103.
- ⁴² Thrift 1997, 70.
- ⁴³ Home 1991, 5-6.
- ⁴⁴ Mts, 104.
- ⁴⁵ Itsekin muistan kuulleen situationisteista muutakin kuin liikkeen nimen ensimmäisen kerran keväällä 1992 taidekasvatuksen modernismikollokviossa, punkkulttuuria sen sijaan olin silloin harrastanut useita vuosia. Tämä tietysti liittyy suureksi osaksi paitsi situationistisen materiaalin vaikeaselkoisuuteen, myös sen vaikeaan saatavuuteen.
- ⁴⁶ Savage 1991, 32.
- ⁴⁷ Reid & Savage 1987, 55.
- ⁴⁸ Savage 1991, 235.
- ⁴⁹ Mts, 482-484.
- ⁵⁰ Home 1991, 83-85.
- ⁵¹ Hebdige 1979, 25-26.
- ⁵² Mts, 26.
- ⁵³ Esimerkiksi Lawrence Grossberg on tutkinut rockkulttuuria faniuden näkökulmasta vastakohtana elitistisiksi mieltämilleen alakulttuureille. Ks. esim. Grossberg 1995.
- ⁵⁴ Hebdige 1979, 4.
- ⁵⁵ Flinck & Minkkinen 1987, 91.
- ⁵⁶ Heiskanen & Mitchell 1985, 31.
- ⁵⁷ Mts, esim. 355.
- ⁵⁸ Lähteenmaa 1996, 107-108.
- ⁵⁹ Mts, 97.
- ⁶⁰ Hebdige 1979, 75-78.
- ⁶¹ Lähteenmaa 1996, 98.
- ⁶² Hebdige 1979, 79.
- ⁶³ Mts, 15-17.
- ⁶⁴ Lähteenmaa 1996, 98-99.
- ⁶⁵ Hebdige 1979, 9-10.
- ⁶⁶ Mts, 17-18.
- ⁶⁷ Mts, 100-106.
- ⁶⁸ Mts, 106-110.
- ⁶⁹ Mts, 123-124.
- ⁷⁰ Mts, 116.
- ⁷¹ Savage 1991, 241; 63-64; Marcus 1989, 117.
- ⁷² Hebdige 1979, 116-117.
- ⁷³ Savage 1991, 241-243.
- ⁷⁴ Hoikkala 1989, 28-29.
- ⁷⁵ Lähteenmaa 1996, 101-102.
- ⁷⁶ Hebdige 1979, 113.
- ⁷⁷ Lähteenmaa 1996, 104.
- ⁷⁸ Hebdige 1979, 120.
- ⁷⁹ Mts, 113.
- ⁸⁰ Mts, 106-107.
- ⁸¹ Mts, 120-121.
- ⁸² Home 1991, 82-83.
- ⁸³ Musiikki ja nuorisokulttuurien tyylit: modit, skinheadit ja punkkarit. Teoksessa Näkökulmia rockkulttuuriin, toim. Stig Söderholm.
- ⁸⁴ Söderholm 1987, 50-54.
- ⁸⁵ Mts, 59-62.
- ⁸⁶ Toinen Vaihtoehto numero 80 (6/96), ei sivunumeroa.

- ⁸⁷ Söderholm 1987, 17.
- ⁸⁸ Collins 1989, 41-42.
- ⁸⁹ Söderholm 1987, 62.
- ⁹⁰ Mts, 62-64. Vaikka peruspunk-kategoriallaan Söderholm pyrkii ottamaan huomioon kaikki punkin eri piirteet, jäljelle jää yhä ikuinen ongelma siitä, kuinka punk on yleensä sitä, mitä kulloinkin määrittelyyn mahdutetaan. Punkin jälkeisen uuden aallon Söderholm hylkää, eikä myöskään laske esimerkiksi punkin proletaari-ihanteita ylläpitänyttä skinheadien oi!-kulttuuria punkin nelijakonsa piiriin, vaikka myöntää yhtäläisyyksiä olevan niin musiikillisesti että omiin levy-yhtiöihin perustuvassa julkaisutavassa
- ⁹¹ Mts, 74. "Poseeraamisen" ja "aitouden" välistä ristiriitaa käsiteltiin Suomen punkpiireissä useasti 80-luvulla, jolloin käytettiin yleensä nimitystä muotipunk Söderholmin ehdottaman mannekiinipunkin sijasta.
- ⁹² Mts, 64-66.
- ⁹³ Mts, 71-73.
- ⁹⁴ Mts, 55.
- ⁹⁵ Lähteenmaa 1996, 105-106.
- ⁹⁶ Grossberg 1995, 36-38.
- ⁹⁷ Hebdige 1979, 122.
- ⁹⁸ Esim. Marcus 1989, 36.
- ⁹⁹ Hebdige 1979, 112. Kyseisenkaltainen "manifesti" julkaistiin esimerkiksi Sniffin' Glue- ja Sideburns-fanzineissa, ks. lisäksi Savage 1991, s. 280.
- ¹⁰⁰ Mts, 112.
- ¹⁰¹ Söderholm 1987, 65-71.
- ¹⁰² Lähteenmaa 1996, 106.
- ¹⁰³ Flinck & Minkkinen 1987, 121.
- ¹⁰⁴ Baudrillard 1986, 41.
- ¹⁰⁵ Simmel 1986, 22-42.
- ¹⁰⁶ Mts, 31-70.
- ¹⁰⁷ Flinck & Minkkinen 1987, 132-133.
- ¹⁰⁸ Grossberg 1995, 41-50.
- ¹⁰⁹ Maffesoli 1995, 25-27.
- ¹¹⁰ Mts, 118; 129.
- ¹¹¹ Mts, 34-35.
- ¹¹² Mts, 91-92.
- ¹¹³ Mts, 123.
- ¹¹⁴ Mts, 44; 56.
- ¹¹⁵ Mts, 141-147.
- ¹¹⁶ Mts, 93-94.
- ¹¹⁷ Mts, 68.
- ¹¹⁸ Mts, 97; 106.
- ¹¹⁹ Mts, 76.
- ¹²⁰ Hebdige 1979, 129-131.
- ¹²¹ Danto 1981, 189.
- ¹²² Mts, 179-181.
- ¹²³ Collins 1989, 135.
- ¹²⁴ Hebdige 1979, 129.
- ¹²⁵ Shusterman 1997, 36-38.
- ¹²⁶ Hebdige 1979, 27.
- ¹²⁷ Esimerkiksi Brake 1985, 77.
- ¹²⁸ Marcus 1989, 198.
- ¹²⁹ Frith 1988, 79.
- ¹³⁰ Hebdige 1979, 110.
- ¹³¹ Söderholm 1994b, 62-68. Peter Bürger rajasi historiallisen avantgarden käsitteen koskemaan

toista maailmansotaa edeltäviä liikkeitä, mutta Sederholm käyttää sekä niistä että myöhemmistä avantgardeliikkeistä käsitettä radikaali avantgarde.

¹³² Sederholm 1994a, 201.

¹³³ Sederholm 1994b, 48-49.

¹³⁴ Mts, 113-114.

¹³⁵ Mts, 80-83.

¹³⁶ Home 1991, 5.

¹³⁷ Sederholm 1994b, 85.

¹³⁸ Ades 1986, 19. Luonnollisesti myös muita kertomuksia fotomontaasin synnystä löytyy, esimerkiksi Raoul Hausmann ja Hannah Höch on myös mainittu fotomontaasin keksijöinä.

¹³⁹ Mts, 19-20.

¹⁴⁰ Sederholm 1994b, 94.

¹⁴¹ Mts, 86-88.

¹⁴² Jencks 1986, 32-33. Jencksin mukaan yhteistä näille molemmille modernismin piirteille olisi kuitenkin abstraktion arvostus ja ilmaisun esteettisen puolen korostaminen: näitävastaanhan monet historiallisen avantgarden liikkeet nousivat.

¹⁴³ Kuusamo 1990, 223.

¹⁴⁴ Mts, 138.

¹⁴⁵ Mts, 223.

¹⁴⁶ Futurismo & Futurismi 1986, 488-492.

¹⁴⁷ Spencer 1990, 15.

¹⁴⁸ Futurismo & Futurismi 1986, 593.

¹⁴⁹ Spencer 1990, 18 (kuvateksti).

¹⁵⁰ Hollis 1994, 39.

¹⁵¹ Rubin 1970, 10.

¹⁵² Richter 1966, 31.

¹⁵³ Mts, 60.

¹⁵⁴ Mts, 65.

¹⁵⁵ Ainakin Ball ja Tzara olivat kontakteissa futuristien kanssa, ja Cabaret Voltairen iltamissa esiteltiin Marinettin ja muiden futuristien vapaamuotoisia runoja. Niitä julkaistiin myös Dada-lehdessä, ja vastavuoroisesti futuristien Noi-lehti julkaisi Tzaran ja Marcel Jancon töitä. Asiasta esim. Futurismo & Futurismi 1986, 459.

¹⁵⁶ Richter 1966, 33-34.

¹⁵⁷ Rubin 1970, 16.

¹⁵⁸ Sederholm 1994a, 15.

¹⁵⁹ Sederholm 1994b, 83.

¹⁶⁰ Richter 1966, 18.

¹⁶¹ Rubin 1970, 72-73. Lisäksi dadaistit harrastivat simultanistista ja staattista runoutta.

Simultanistiset runot olivat dadaistien versio futuristien bruitismista: niitä esitettäessä useampi lausuja esitti erilaista tekstiä yhtäaikaaisesti. Staattisessa runoudessa hyödynnettiin näyttämöllä olevia tekstitauluja, joiden järjestystä muutettiin esiripun ollessa alhaalla. Tämä oli Tzaran keksintö, samoin kuin sattumanvaraisesti pussista nostetuista lehtileikkeistä muodostuva kollaasirunous. Lehtileikkeitä ei kuitenkaan käytetty visuaalisesti, vaan niistä muodostuva teksti kirjoitettiin ylös.

¹⁶² Richter 1966, 121.

¹⁶³ Mts, 101-110.

¹⁶⁴ Sederholm 1994a, 158.

¹⁶⁵ Esim. Chipp 1968, 381-382 tai Sederholm 1994a, 158-159. Alunperin julkaistu nimellä En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus (Hannover: Steegemann, 1920).

¹⁶⁶ Ades 1986, 24.

¹⁶⁷ Mts, 12-15.

¹⁶⁸ Mts, 24-26.

¹⁶⁹ Mts, 13-15.

- ¹⁷⁰ Esim. Rubin 1970, 93. Teksti oli esillä Berliinin dadan näyttelyssä vuonna 1920.
- ¹⁷¹ Sederholm 1994a, 80.
- ¹⁷² Ades 1986, 30.
- ¹⁷³ Mts, 36.
- ¹⁷⁴ Mts, 26-28.
- ¹⁷⁵ Mts, 67.
- ¹⁷⁶ Mts, 115-116.
- ¹⁷⁷ Rubin 1970, 95-96.
- ¹⁷⁸ Ades 1986, 114.
- ¹⁷⁹ Richter 1966, 138.
- ¹⁸⁰ Rubin 1970, 99.
- ¹⁸¹ Richter 1966, 190.
- ¹⁸² Rubin 1970, 113.
- ¹⁸³ Mts, 116-121.
- ¹⁸⁴ Mts, 121-123.
- ¹⁸⁵ Ades 1986, 116.
- ¹⁸⁶ Mts, 129-132.
- ¹⁸⁷ Mts, 121-136.
- ¹⁸⁸ Sederholm 1994a, 16-18.
- ¹⁸⁹ Mts, 160-162.
- ¹⁹⁰ Mts, 18.
- ¹⁹¹ Hollis 1994, 32.
- ¹⁹² Ades 1986, 41.
- ¹⁹³ Mts, 43.
- ¹⁹⁴ Mts, 45.
- ¹⁹⁵ Spencer 1990, 33.
- ¹⁹⁶ Mts, 52-60.
- ¹⁹⁷ Mts, 52.
- ¹⁹⁸ Ades 1986, 153-154.
- ¹⁹⁹ Mts, 135.
- ²⁰⁰ Spencer 1990, 27.
- ²⁰¹ Mts, 90.
- ²⁰² Mts, 38.
- ²⁰³ Hollis 1994, 54-57.
- ²⁰⁴ Mts, 55.
- ²⁰⁵ Jencks 1986, 31.
- ²⁰⁶ Kuusamo 1996, 177.
- ²⁰⁷ Blauvelt 1995b, 65.
- ²⁰⁸ Collins 1989, 135.
- ²⁰⁹ Marcus 1989, 248-251. Isou oli oikealta nimeltään Jean-Isidore Goldstein.
- ²¹⁰ Sederholm 1994a, 24.
- ²¹¹ Marcus 1989, 246-247.
- ²¹² Mts, 254. Yksittäisiin kirjaimiin perustuva runous ei kuitenkaan ollut Isoun ensimmäisenä keksimä idea, vaan Raoul Hausmann oli keksinyt sen jo ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Kuitenkin kun Hausmann yritti tuoda esiin omaa panostaan, lettristit käänsivät koko tilanteen toisin päin ja syyttivät Hausmannia plagiaattoriksi. Kuuluisin esimerkki lienee runo OFFEAHBDC/BDQ. Kertoman mukaan Isou jatkoi kiistaa vielä Hausmannin kuoltuakin.
- ²¹³ Sederholm 1994a, 116-117.
- ²¹⁴ Marcus 1989, 323-324.
- ²¹⁵ Mts, 331-337.
- ²¹⁶ Sederholm 1994a, 113.
- ²¹⁷ Marcus 1989, 269-274.
- ²¹⁸ Mts, 256-257. Viittaus Marcusin ideaan myös Sederholm 1994a, 213.

- ²¹⁹ Home 1991, 15.
- ²²⁰ Marcus 1989, 254.
- ²²¹ Mts, 339-343.
- ²²² Home 1991, 15.
- ²²³ Marcus 1989, 364-365.
- ²²⁴ Sederholm 1994a, 82.
- ²²⁵ Marcus 1989, 358.
- ²²⁶ Mts, 399-402.
- ²²⁷ Mts, 391-397.
- ²²⁸ Sederholm 1994a, 31.
- ²²⁹ Mts, 19-21. Constant ei käyttänyt julkisuudessa sukunimeään Nieuwenhuis.
- ²³⁰ Home 1991, 9.
- ²³¹ Sederholm 1994a, 28-29.
- ²³² Home 1991, 2 (viite 3).
- ²³³ Sederholm 1994a, 173.
- ²³⁴ Mts, 78-81.
- ²³⁵ Mts, 51.
- ²³⁶ Marcus 1989, 176-178.
- ²³⁷ Sederholm 1994a, 175.
- ²³⁸ Mts, 59.
- ²³⁹ Mts, 36.
- ²⁴⁰ Mts, 61; 76.
- ²⁴¹ Mts, 189.
- ²⁴² Maffesoli 1995, 107.
- ²⁴³ Sederholm 1994a, 61-65.
- ²⁴⁴ Mts, 68.
- ²⁴⁵ Mts, 68-73.
- ²⁴⁶ Sederholm 1994b, 187.
- ²⁴⁷ Reid & Savage 1987, 40.
- ²⁴⁸ Bonnett 1989, 134.
- ²⁴⁹ Sederholm 1994a, 191. Debord kuului jonkin aikaa vuonna 1960 Socialisme ou Barbarie -ryhmään, ja idea työläisten neuvostoista tuli SI:hin juuri sitä kautta.
- ²⁵⁰ Mts, 74.
- ²⁵¹ Mts, 126-129.
- ²⁵² Mts, 144.
- ²⁵³ Mts, 82-83.
- ²⁵⁴ Home 1991, 42.
- ²⁵⁵ Sederholm 1994a, 87-91.
- ²⁵⁶ Jorn lahjoitti myös eronsa jälkeen kummallekin SI:lle omia teoksiaan, joiden myymisestä saadut tulot mahdollistivat ryhmien julkaisutoiminnan.
- ²⁵⁷ Sederholm 1994a, 124-126.
- ²⁵⁸ Mts, 134-135.
- ²⁵⁹ Mts, 110.
- ²⁶⁰ Mts, 111-113.
- ²⁶¹ Marcus 1989, 178-180.
- ²⁶² Sederholm 1994a, 122.
- ²⁶³ Mts, 111-112.
- ²⁶⁴ Mts, 120.
- ²⁶⁵ Mts, 145.
- ²⁶⁶ Mts, 127.
- ²⁶⁷ Marcus 1989, 163; Sederholm 1994a, 116.
- ²⁶⁸ Marcus 1989, 372-373.
- ²⁶⁹ Savage 1991, 30.

- ²⁷⁰ Marcus 1989, 413-418; Sederholm 1994a, 48-51.
- ²⁷¹ Marcus 1989, 420-424.
- ²⁷² Mts, 426-428.
- ²⁷³ Sederholm 1994a, 52-53.
- ²⁷⁴ Marcus 1989, 429.
- ²⁷⁵ Sederholm 1994a, 53.
- ²⁷⁶ Thrift 1997, 72-73.
- ²⁷⁷ Esim. Marcus 1989, 31-32.
- ²⁷⁸ Reid & Savage 1987, 13-15.
- ²⁷⁹ Sederholm 1994a, 58. Sitaatti alunperin teoksessa Debord, Guy & Sanguietti, Gianfranco 1990: *The Veritable Split in the International. Theses on the Situationist International and its time.* Alkuteos *La Véritable Scission dans L'Internationale* (1972).
- ²⁸⁰ Sederholm 1994a, 58.
- ²⁸¹ Mts, 220.
- ²⁸² Home 1991, 67.
- ²⁸³ Savage 1991, 34.
- ²⁸⁴ Sederholm 1994a, 220-221.
- ²⁸⁵ Home 1991, 81; Home 1995, 11-12.
- ²⁸⁶ Angry Brigade oli luonteeltaan Baader/Meinhofia vastaava terroristijärjestö, joka muodostui Britannian ensimmäisen pro-situ -ryhmän Kim Philby Dining Clubin ja espanjalaisten anarkistien liittouduttua. Pommi-iskujen jälkeen vuonna 1972 useita ryhmän jäseniä pidätettiin ja viisi tuomittiin vankilaan.
- ²⁸⁷ Sederholm 1994a, 221-222. Sitaatti alunperin Angry Brigaden kahdeksannesta vallankumouksellisesta julkilausumasta. Julkaistu esim. *Vague* 16/17 (1988), s. 32.
- ²⁸⁸ Savage 1991, 42-45.
- ²⁸⁹ Mts, 45-57; 66-68; 102-103.
- ²⁹⁰ Reid & Savage 1987, 35-36.
- ²⁹¹ Thrift 1997, 74.
- ²⁹² Reid & Savage 1987, 40-43.
- ²⁹³ Savage 1991, 59; 87-88.
- ²⁹⁴ Mts, 62-69; 88-89, 188. Eräs huvittava yksityiskohta punkin harjoittamassa esteettisessä natsisymbolien käytössä oli se, että McLaren on äidin puolelta juutalaista sukujuurta.
- ²⁹⁵ Mts, 71; 187.
- ²⁹⁶ Home 1991, 85 (viite 9).
- ²⁹⁷ Sederholm 1998, 119.
- ²⁹⁸ Savage 1991, 173.
- ²⁹⁹ Mts, 133.
- ³⁰⁰ Mts, 192-193.
- ³⁰¹ Home 1991, 81. Genesis P-Orridge oli oikealta nimeltään Neil Megson, ja oli Cosey Fanni Tuttin kanssa mukana myös COUM Transmissions -taiteilijaryhmässä. Throbbing Gristle puolestaan ei soittanut punkkia eikä edes rockia, vaan enemmänkin kokeellista melua.
- ³⁰² Savage 1991, 216.
- ³⁰³ Sederholm 1994a, 229.
- ³⁰⁴ Ash 1985, 25.
- ³⁰⁵ Sex Pistolsin ympärillä käydystä uutisoinnista Suomessa kertoo esimerkiksi Katajala & Söderholm 1987, 88-99.
- ³⁰⁶ Esim. Montonen 1979, 71.
- ³⁰⁷ Reid & Savage 1987, 55.
- ³⁰⁸ Mts, 37-38.
- ³⁰⁹ Mts, 57.
- ³¹⁰ Mts, 65;79.
- ³¹¹ Savage 1991, 349.
- ³¹² Reid & Savage 1987, 57.

- ³¹³ Mts, 68.
- ³¹⁴ Mts, 57.
- ³¹⁵ Mts, 72.
- ³¹⁶ Marcus 1989, 21.
- ³¹⁷ Esim. Savage 1991, 204.
- ³¹⁸ Marcus 1989, 439.
- ³¹⁹ Mts, 439.
- ³²⁰ Mts, 30.
- ³²¹ Reid & Savage 1987, 55.
- ³²² Mts, 37.
- ³²³ Marcus 1989, 70-73.
- ³²⁴ Bonnett 1989, 143.
- ³²⁵ Reid & Savage 1987, 85. Reid käyttää nimenomaan sanaa "tuote".
- ³²⁶ Mts, 105.
- ³²⁷ Mts, 85.
- ³²⁸ Mts, 85.
- ³²⁹ Mts, 65; 103. Alunperin Reid suunnitteli hampunlehtihakaristin julisteeseen, jolla mainostettiin Dead Kennedys -yhtyeen samaa teemaa käsittelevän California Über Alles -levyä.
- ³³⁰ Mts, 88-89.
- ³³¹ Mts, 92-93.
- ³³² Mts, 108.
- ³³³ Hebdige 1979, 110-111.
- ³³⁴ Mts, 99.
- ³³⁵ McDermott 1987, 56.
- ³³⁶ Poynor 1995, 11.
- ³³⁷ Frith 1988, 164.
- ³³⁸ Savage 1991, 296-297.
- ³³⁹ Mts, 515-516.
- ³⁴⁰ McDermott 1987, 68; 73.
- ³⁴¹ Tarkiainen 1996, 26.
- ³⁴² Mts, 27.
- ³⁴³ McDermott 1987, 71; 85.
- ³⁴⁴ Jencks 1986, 14.
- ³⁴⁵ Jencks 1981, 129.
- ³⁴⁶ Jencks 1986, 18-19.
- ³⁴⁷ Kuusamo 1996, 190.
- ³⁴⁸ Mts, 200.
- ³⁴⁹ Jencks 1986, 27.
- ³⁵⁰ Mts, 35.
- ³⁵¹ Frith & Horne 1987, 179. Frith ja Horne viittaavat Garrettin haastatteluun lehdessä Sunday Express Magazine, 14 September 1986.
- ³⁵² Mts, 146-147.
- ³⁵³ Savage 1991, 332.
- ³⁵⁴ McDermott 1987, 67; Gimarc 1994, 170. Fast Product on maininnan arvoinen siksikin, että se julkaisi yhtä harvoista situationistista teoretisointia tietoisesti hyödyntänyttä uuden aallonyhtyettä Gang Of Fouria.
- ³⁵⁵ VanderLans 1995, 25.
- ³⁵⁶ Hebdige 1979, 102-103; 130.
- ³⁵⁷ Home 1991, 6.
- ³⁵⁸ Shusterman 1997, 145-149. Shusterman on tosin tulkinnut hiphop-kulttuurissa harrastetun henkilökohtaisen menestyksen ja varakkuuden näkyvän painottamisen olevan tyypillistä Yhdysvaltojen mustien kulttuurille. Shustermanin mukaan tämä on peräisin orjuuden ajalta, jolloin orja saattoi ostaa itsensä vapaaksi: tämä olisi johtanut ajatteluun, jonka mukaan

ainoastaan omaisuus mahdollistaa ilmaisun. Punk sen sijaan on pääosin valkoihoisten kulttuuria.

³⁵⁹ Savage 1991, 403.

³⁶⁰ McDermott 1987, 68-71.

³⁶¹ Hollis 1994, 188-189.

³⁶² Savage 1991, 403.

³⁶³ McGartland 1995, 42.

³⁶⁴ Savage 1991, 403.

³⁶⁵ McGartland 1995, 42-43; 66.

³⁶⁶ McDermott 1987, 71-72.

³⁶⁷ Frith & Horne 1987, 147.

³⁶⁸ Mts, 137. Lainattu Alan Joycen 'Factory Records' -artikkelista, joka on ilmestynyt lehdessä ZG 1 (1980), p. 15.

³⁶⁹ Gimarc 1994, 197.

³⁷⁰ Poynor 1995, 13.

³⁷¹ McDermott 1987, 73-76.

³⁷² Poynor 1995, 12-14.

³⁷³ Savage 1991, 402-403.

³⁷⁴ Hyugen 1989, 149.

³⁷⁵ Tarkiainen 1996, 42-43.

³⁷⁶ Hyugen 1989, 150.

³⁷⁷ Tarkiainen 1996, 43.

³⁷⁸ Savage 1991, 401.

³⁷⁹ Frith & Horne 1987, 52-55.

³⁸⁰ Home 1991, 84.

³⁸¹ Reid & Savage 1987, 32; 59.

³⁸² Savage 1991, 279.

³⁸³ McDermott 1987, 66; Savage 1991, 201-202.

³⁸⁴ Savage 1991, 279.

³⁸⁵ Mts, 202.

³⁸⁶ Miettinen 1983, 42.

³⁸⁷ Mts, 24-31.

³⁸⁸ Mts, 71-72.

³⁸⁹ Savage 1991, 436.

³⁹⁰ Home 1991, 69-71.

³⁹¹ Lovejoy 1992, 123.

³⁹² Mts, 127-131.

³⁹³ Mts, 121-127.

³⁹⁴ 70-luvulla oli jo värikopiokoneitakin, mutta niiden käyttö oli vähemmän suosittua johtuen kalliimmista kopioista ja laitteiden vaikeammasta "saavutettavuudesta". Myöhemminkään värikopiokoneen käyttö graafisen punkmateriaalin tuottamisessa ei ole ollut kovin yleistä.

³⁹⁵ Savage 1991, 402.

³⁹⁶ Kyseisen levyn kansien tarjoaman tiedon mukaan kuvan on ottanut Kate Simon, mutta graafista suunnittelijaa ei ole mainittu nimeltä.

³⁹⁷ Savage 1991, 281-282.

³⁹⁸ McDermott 1987, 81-83.

³⁹⁹ Hyugen 1989, 150-151.

⁴⁰⁰ McDermott 1987, 82-83.

⁴⁰¹ Hollis 1994, 191.

⁴⁰² McDermott 1987, 83-84.

⁴⁰³ Tarkiainen 1996, 39.

⁴⁰⁴ McDermott 1987, 85.

⁴⁰⁵ Tarkiainen 1996, 51.

- ⁴⁰⁶ Meyer 1995, 54. Vuonna 1989 Gran Fury -niminen aids-aktivistiryhmä lanseerasi Benettonin mainosten tyylia käyttävän ja hengeltään positiivisen julistekampanjan otsikolla "Kissing Doesn't Kill". Tässä kampanjassa oli keskeistä se, että aidsia ei esitetty pelottelemalla, vaan Meyerin mukaan "miellyttävällä" visuaalisella kuvastolla. Miellyttävyys on tietenkin suhteellista, sillä esimerkiksi Chicagossa kampanja yritettiin kieltää, koska julisteessa esiintyi suuteleva homo- ja lesbopari.
- ⁴⁰⁷ Tarkiainen 1996, 45-46.
- ⁴⁰⁸ Mts, 52.
- ⁴⁰⁹ Mts, 76.
- ⁴¹⁰ Mts, 42.
- ⁴¹¹ McDermott 1987, 86.
- ⁴¹² Tarkiainen 1996, 55-56.
- ⁴¹³ Sederholm 1994a, 120.
- ⁴¹⁴ McDermott 1987, 88.
- ⁴¹⁵ Bonnett 1989, 143.
- ⁴¹⁶ Hebdige 1979, 96.
- ⁴¹⁷ Collins 1989, 46.
- ⁴¹⁸ Maffesoli 1995, 123-124.
- ⁴¹⁹ Blauvelt 1995b, 66-68.
- ⁴²⁰ Myös varsinaiset soittajat esiintyvät nimimerkein, kuten Steve Ignorant, Eve Libertine tai Penny Rimbaud.
- ⁴²¹ Levyn ensimmäinen painos ilmestyi Small Wonder -pikkumerkin kautta, joka prässäytti levynsä Irlannissa. Levyltä piti poistaa uskontoa kritisoiva kappale Asylum, koska levyprässäämökieltäytyi laittamasta sitä levyille, ja tilalle tuli kaksi minuuttia hiljaisuutta nimellä "Free Speech". Yhtyeen itse julkaisemassa myöhemmässä painoksessa kappale on mukana.
- ⁴²² Vaikka levyn takakannessa lukee "Russia Bombs Finland", on virheellinen muoto Russian Bombs Finland vakiintunut levyn nimeksi.
- ⁴²³ Jungle 1/95 (12), 16. Haastattelun tekijää ei ole mainittu.
- ⁴²⁴ Heartfield teki montaaistaan useita erilaisia ja erinimisiä versioita, joista vuoden 1960 versio oli englanninkieliseltä nimeltään Never Again.
- ⁴²⁵ Levyllä on aiheesta kappale nimeltä Get a Life. Yhtye kommentoi asiaa myös Profane Existence -lehden numerossa 29/30 (1996), s. 45.
- ⁴²⁶ Myös Winston Smithin on kerrottu asuvan maalla sähköttömässä mökissä, missä tämä on öljylampun valossa tehnyt kaiken taiteensa. Aiheesta esim. Laama 13.
- ⁴²⁷ Jencks 1986,22.
- ⁴²⁸ Jencks 1981,99.
- ⁴²⁹ Blauvelt 1995b, 68.
- ⁴³⁰ Mts, 64-65.
- ⁴³¹ Mts, 65-66.
- ⁴³² Mts, 68-70.
- ⁴³³ Mts, 64-66.
- ⁴³⁴ Hebdige 1979, 94-96.
- ⁴³⁵ Blauvelt 1995a, 3-5.
- ⁴³⁶ Esimerkiksi Jencks käsittelee The Language of Post-Modern Architecture -teoksessaan Neo-Vernacular-otsikon alla mm. tyylillisesti 1800-luvun englantilaisen tiilitalon henkeen 1960-70-luvuilla tehtyjä rakennuksia.
- ⁴³⁷ VanderLans 1995, 7-9.
- ⁴³⁸ Blauvelt 1995a, 17.
- ⁴³⁹ Mts, 15-17.
- ⁴⁴⁰ Mts, 17.
- ⁴⁴¹ Mts, 21-23.
- ⁴⁴² Esimerkiksi numerossa 35 (1998) on pitkä artikkeli, jossa kritisoidaan punklevy-yhtiö Epitaphia liiallisesta markkinoiden ehdoilla toimimisesta.

- ⁴⁴³ Making Punk A Threat Again! Profane Existence: The Best Cuts 1989-1993., 1997, s. 11.
- ⁴⁴⁴ Blauvelt 1995a, 21-23.
- ⁴⁴⁵ Thrift 1997, 74.
- ⁴⁴⁶ Davies 1995, 48.
- ⁴⁴⁷ Mts, 54.
- ⁴⁴⁸ VanderLans 1995, 27.
- ⁴⁴⁹ Sederholm 1994b, 190.
- ⁴⁵⁰ Maffesoli 1995, 159.

Lähteet ja kirjallisuus

- Ades, Dawn 1986: Photomontage. Revised and enlarged edition. Thames and Hudson Ltd, London.
- Ash, Juliet 1985: Seksistä muotia muodista seksiä. Artikkelele lehdessä Scandal 1/85.
- Baudrillard, Jean 1986: Muoti eli koodin satumaa. Artikkelele lehdessä Aloha 5/1986, s. 35-41.
- Blauvelt, Andrew 1995a: In and Around: Cultures of Design and the Design of Cultures Part Two. Artikkelele lehdessä Emigre # 33 winter 1995, s. 2-23.
- Blauvelt, Andrew 1995b: Under the surface of style. Artikkelele lehdessä Eye no 18 vol. 5 autumn 1995, s. 64-71.
- Bonnett, Alastair 1989: Situationism, geography, and poststructuralism. Artikkelele julkaisussa Environment and Planning D: Society and Space, 1989, volume 7, s. 131-146. Pion Limited, London.
- Brake, Michael 1985: Comparative Youth Culture. Routledge & Kegan Paul, Great Britain.
- Chipp, Herschel B. 1968: Theories of Modern Art. University of California Press, Ltd., London, England.
- Collins, Jim 1989: Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism. Routledge, Great Britain.
- Danto, Arthur C. 1981: The Transfiguration of the Commonplace. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Davies, Jim 1995: Go-faster graphics. Artikkelele lehdessä Eye no 16 vol. 4, spring 1995, s. 44-55.
- Flinck, Jari & Minkkinen, Panu 1987: Räikeitä sanomia. Gaudeamus, Helsinki.
- Frith, Simon & Horne, Howard 1987: Art into Pop. Methuen and Co. Ltd, London.
- Frith, Simon 1988 [1981]: Rockin potku. Osuuskunta Vastapaino, Helsinki.
- Futurismo & Futurismi 1986. Gruppo Editoriale Fabbri Bompiani, Milan.
- Gimarc, George 1994: Punk Diary 1970-1979. Vintage, London.
- Grossberg, Lawrence 1995: Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa. Vastapaino, Helsinki.
- Hardcore S.F. Artikkelele lehdessä Jungle 1/95 (12), s. 12-27.
- Hebdige, Dick 1979: Subculture - The Meaning of Style. Methuen, Great Britain.
- Heiskanen, Ilkka & Mitchell, Ritva 1985: Lättähatuista punkkareihin. Otava, Helsinki.
- Henry, Tricia 1984: Punk and Avant-Garde Art. Artikkelele lehdessä Journal of Popular Culture

No. 4 Volume 17, Spring 1984.

Hoikkala, Tommi 1989: Nuorisokulttuurista kulttuuriseen nuoruuteen. Gaudeamus, Helsinki.

Hollis, Richard 1994: Graphic Design - A Concise History. Thames and Hudson, Great Britain.

Home, Stewart 1991: The Assault on Culture. Utopian currents from Lettrisme to Class War. A.K. Press, Great Britain.

Home, Stewart 1995: Cranked Up Really High. Punk Rock and Genre Theory. CodeX, England.

Hyugen, Frederique 1989: British Design. Image & Identity. Thames and Hudson Ltd, Great Britain.

Jencks, Charles 1981: The Language of Post-Modern Architecture. Academy Editions, Great Britain.

Jencks, Charles 1986: What is Post-Modernism. Academy Editions, Great Britain.

Katajala, Kimmo & Söderholm, Stig 1987: Rockkulttuuri ja kulttuurikonflikti - valtakulttuurin ja nuorisokulttuurin törmäys Suomessa vuonna 1978. Teoksessa Stig Söderholm (toim.) Näkökulmia rockkulttuuriin. Otava, Helsinki.

Kuusamo, Altti 1990: Kuvien edessä - esseitä kuvan semiotiikasta. Gaudeamus, Helsinki.

Kuusamo, Altti 1996: Tyylistä tapaan - semiotikka, tyyli, ikonografia. Gaudeamus, Helsinki.

Lovejoy, Margot 1992: Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media. Prentice-Hall, Inc., New Jersey.

Lähteenmaa, Jaana 1996: Alakulttuuriteorian nousu ja tuho? Teoksessa Suurpää, Leena & Aaltojärvi, Pia (toim.) Näin nuoret. Näkökulmia nuoruuden kulttuureihin. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Maffesoli, Michel 1995: Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista. Gaudeamus, Helsinki.

Making Punk A Threat Again! Profane Existence: The Best Cuts 1989-1993. 1997. Loin Cloth Press, USA.

Marcus, Greil 1989: Lipstick traces. A Secret History of the Twentieth Century. Harvard University Press, USA.

McDermott, Catherine 1987: Street Style. British Design in the 80s. The Design Council, London.

McGartland, Tony 1995: Buzzcocks The Complete History. Independent Music Press, London.

McNeil, Legs & McCain, Gillian 1996: Please Kill Me. The Uncensored Oral History of Punk. Little, Brown and Company, London.

Meyer, Richard 1995: This Is to Enrage You: Gran Fury and the Graphics of AIDS Activism.

Teoksessa Nina Felshin (ed.) *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Bay Press Inc., Seattle.

Miettinen, Kimmo 1983: *Muistelmat. Ensimmäiset viisi vuottani Suomi-rockin sekatyöläisenä*. Jee-Jee Music Oy, Tampere.

Montonen, Mikko 1979: *Uuden aallon tekijät*. Johanna Kustannus, Tampere.

Poynor, Rick 1995: *Reputations: Peter Saville*. Artikkelit lehdessä *Eye* no 17 vol. 5, summer 1995.

Reid, Jamie & Savage Jon 1987: *Up They Rise - The Incomplete Works Of Jamie Reid*. Faber & Faber Limited, London.

Richter, Hans 1966: *Dada, Art and Anti-Art*. Thames and Hudson, London.

Rubin, William S. 1970: *Dada and Surrealist Art*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York.

Savage, Jon 1991: *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*. Faber and Faber Limited, London.

Sederholm, Helena 1994a: *Intellektuaalista terrorismia. Kansainväliset Situationistit 1957-72*. *Jyväskylä Studies in the Arts*, no 44. Jyväskylän yliopisto.

Sederholm, Helena 1994b: *Vallankumouksia norsunluutornissa. Modernismin synnystä avantgarden kuolemaan*. Jyväskylän yliopiston oppilaskunta.

Sederholm, Helena 1998: *Starting to Play with Arts Education. Study of Ways to Approach Experiential and Social Modes of Contemporary Art*. *Jyväskylä Studies in the Arts*, no 63. University of Jyväskylä.

Shusterman, Richard 1997: *Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistinen filosofia ja estetiikka*. Gaudeamus, Helsinki.

Simmel, Georg 1986 [1923]: *Muodin filosofia*. Kustannus oy Odessa, Helsinki.

Spencer, Herbert 1990 [1982]: *Pioneers of modern typography (Revised edition)*. Lund Humphries Publishers Ltd, Great Britain.

Söderholm, Stig 1987: *Rockmusiikki ja nuorisokulttuurien tyyli: modit, skinheadit ja punkkarit*. Teoksessa Stig Söderholm (toim.) *Näkökulmia rockkulttuuriin*. Otava, Helsinki.

Thrift, Julia 1997: *Do-it-yourself*. Artikkelit lehdessä *Eye* 26 vol 7, autumn 1997.

VanderLans, Rudy 1995: *Radical Commodities*. Artikkelit lehdessä *Emigre* 34, Spring 1995.

Painamattomat lähteet:

Laama 13 (1991). *Suomalainen punklehti*.

Profane Existence 29/30. (Very Late) Fall 1996.

Profane Existence 35. April-May-June 1998.

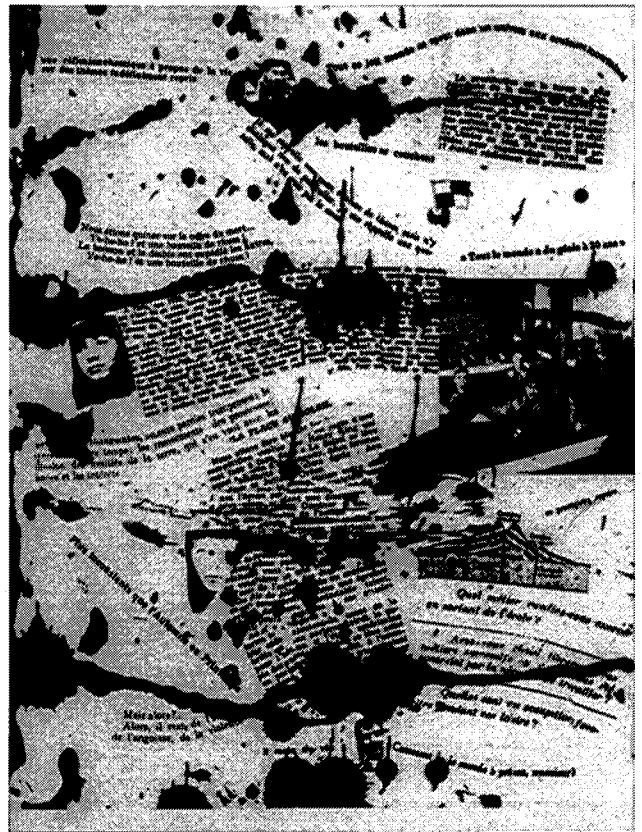
Tarkiainen, Tuija 1996: Seikkailu ja järjestys. Neville Brodyn graafinen kieli Facessa 1985-1986.
Pro gradu, Jyväskylän yliopisto, taidekasvatuksen laitos.

Toinen Vaihtoehto Nro 80 (6/96). Suomalainen "alakulttuurisäpinän tiedotuslehtinen".

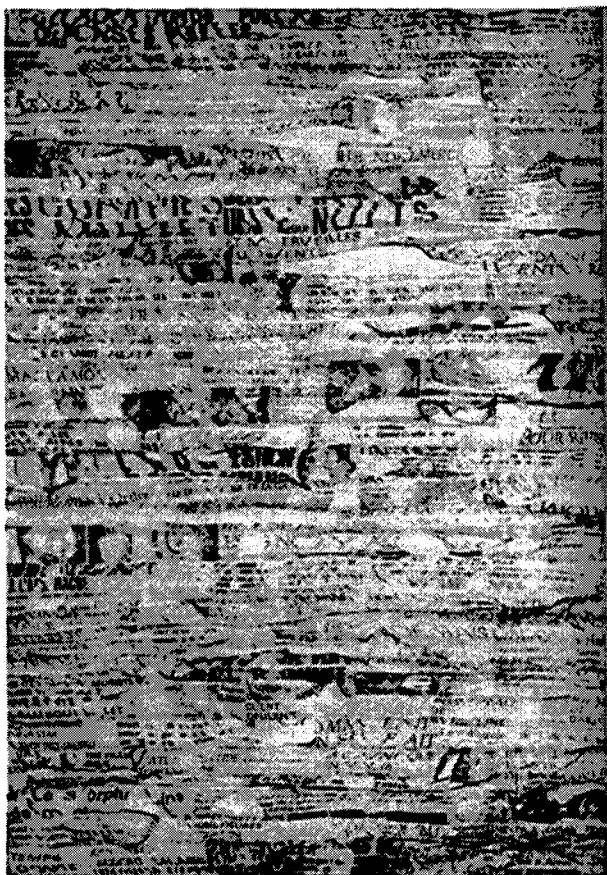
Liite



Kuva 1. Guy Debordin kollaasi.



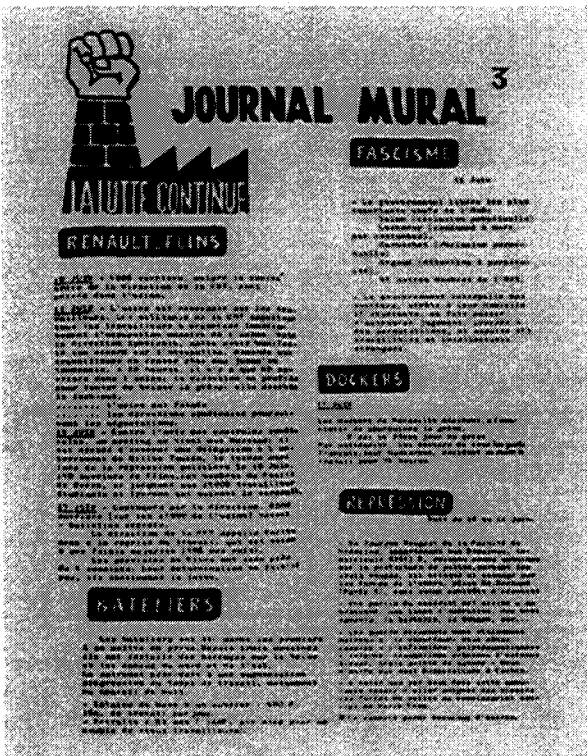
Kuva 2. Sivu Mémoires-kirjasta.



Kuva 3. Gil Wolmanin "teippitaidetta".



Kuva 4. André Bertrandin détournement-menetelmällä tekemä sarjakuva.



Kuva 5. Atelier Populairein juliste.



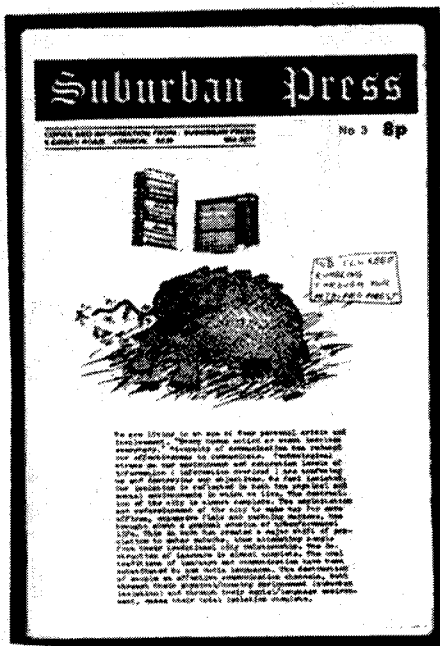
Kuva 7. King Mobin lentolehtinen.



Kuva 6a. Atelier Populairein juliste.



Kuva 6b. Jamie Reidin tekemä Sex Pistolsia markkinoiva juliste.



Kuva 8. Suburban Press -lehden kansia.



Kuva 9. Eräs ennen Reidin mukaantuloa tehty Sex Pistols -juliste.



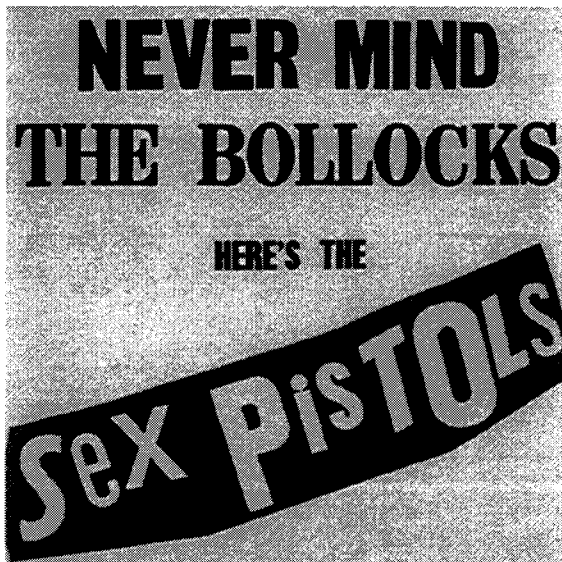
Kuva 10. Reidin varhainen Sex Pistols -konserttijuliste, jossa yhtyeen logoa on käytetty ensimmäistä kertaa. Kappaleiden nimet tulivat lopulta lp:n takakanteen.



Kuva 11. God Save The Queen -singlen kansi.



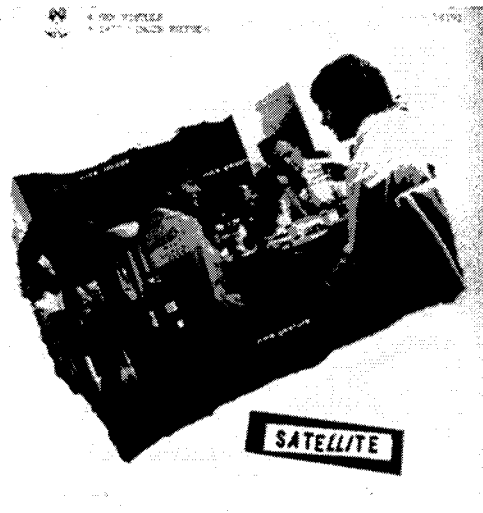
Kuva 13. Eräs versio Anarchy In The UK -singlen mainosjulisteesta.

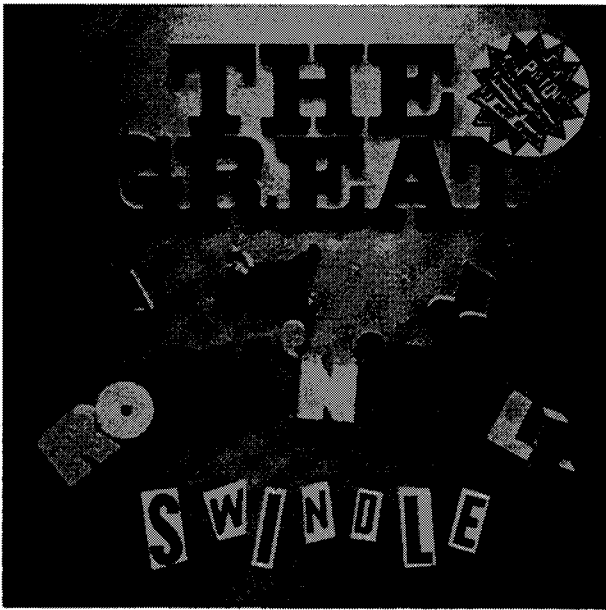


Kuva 12. Never Mind The Bollocks Here's The Sex Pistols -lp:n kannet.



Kuva 14. Holidays In The Sun -singlen kannet.

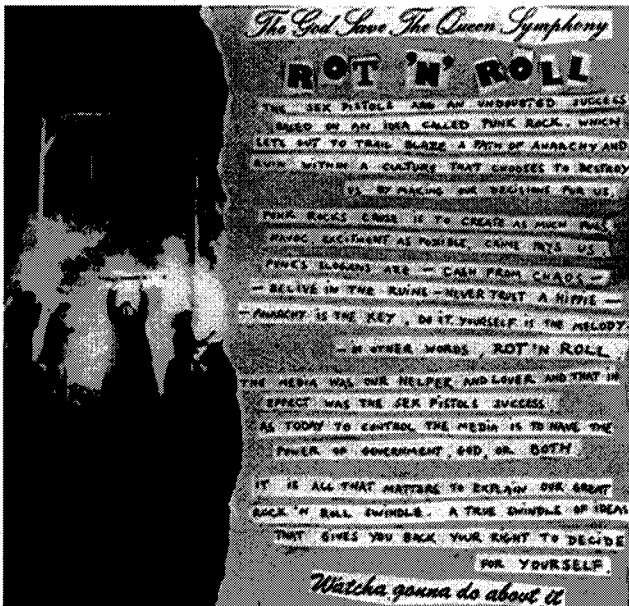




Kuva 15. The Great Rock 'n' Roll Swindle -lp:n kansi.

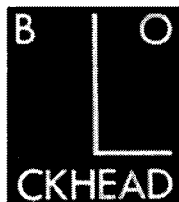


Kuva 16. Some Product -levyn kansi.

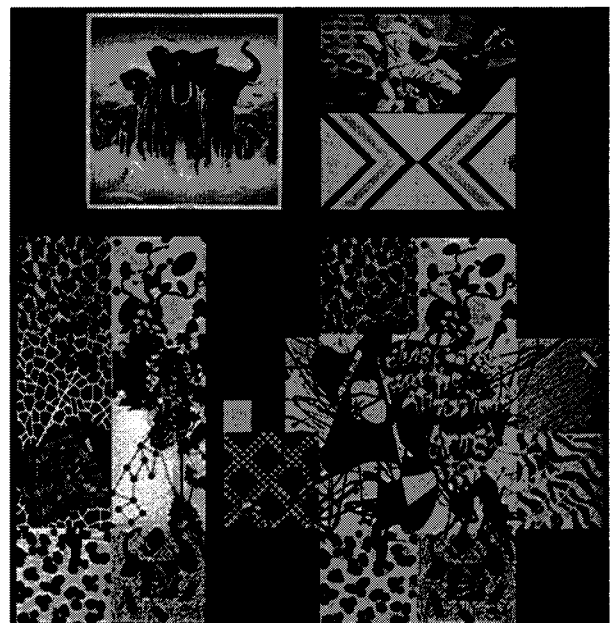


Kuva 17. C'Mon Everybody -singlen situationistihenkkinen takakansi.

Kuva 18a.



Kuva 18b.



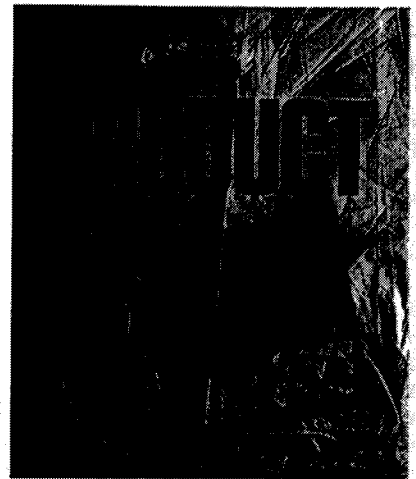
Barney Bubblesin Elvis Costello and the Attractionsille tekemä levynkansi ja Ian Dury and the Blockheadsille suunnittelema logo.

Malcolm Garrettin ja Linderin suunnittelema Buzzcocksin *Orgasm Addict* -levyn kansi sekä muita Garrettin suunnitteleamia Buzzcocks-"tuotteita".

Kuva 19



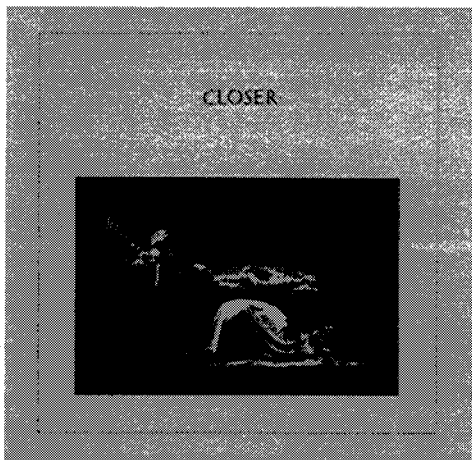
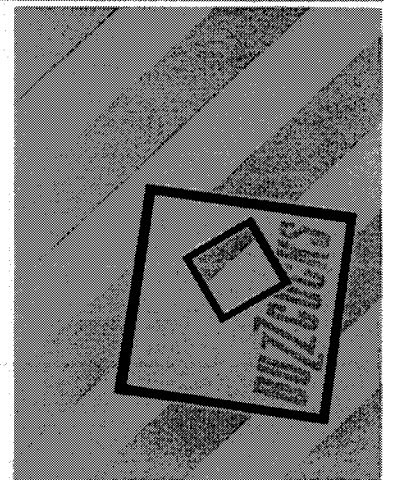
Kuva 20a.



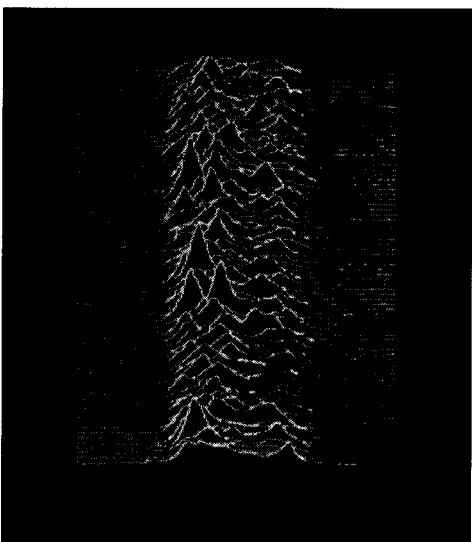
Kuva 20b.



Kuva 20c.



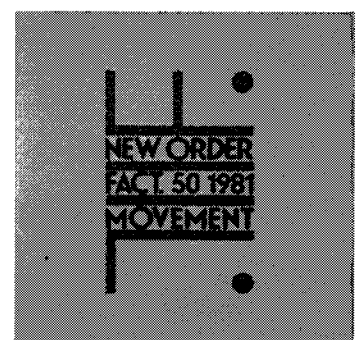
Kuva 22

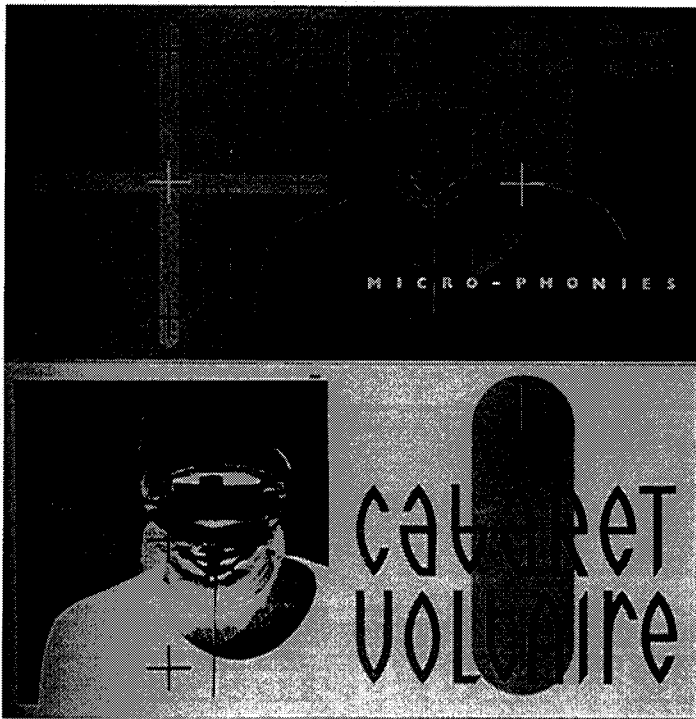


Kuva 21

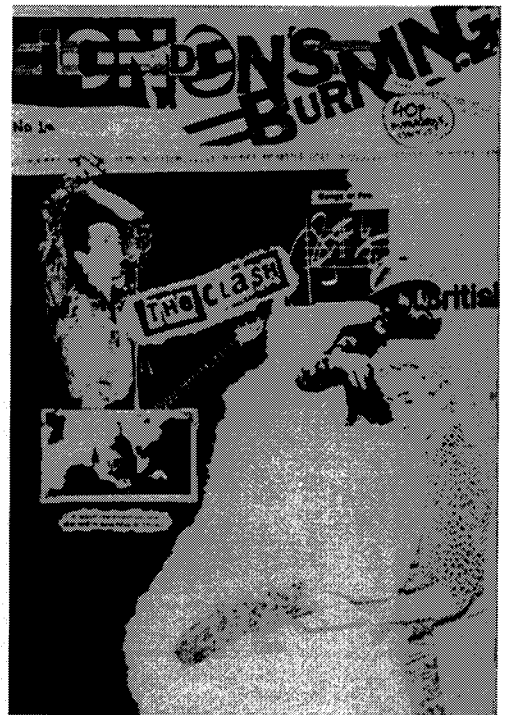
Peter Savillen tuotantoa Factory Recordsille: Joy Divisionin *Closer*-lp:n kansi, yksityiskohta *Unknown Pleasures* -lp:n kannesta sekä kansi New Orderille.

Kuva 23.

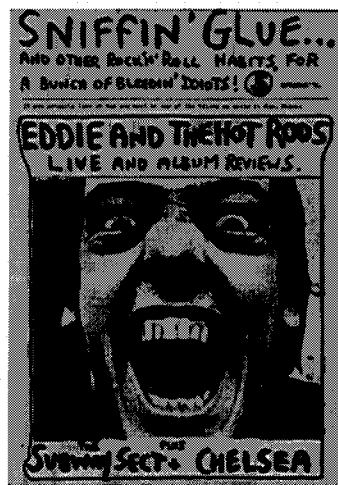




Kuva 24. Neville Brodyn Cabaret Voltaire -yhtyeelle suunnittelema levynkansi.



Kuva 26. London's Burning -fanzinen kansi.



Kuvat 25a. & 25b. Mark P:n Sniffin' Glue -fanzinen kansi.



Kuva 27. Clashin esikoislp:n kansi.

Kuva 28. Terry Jonesin suunnitteleman varhaisen i-D:n aukeama.





Kuva 29a.

Crassin Feeding Of The 5000 -levyn
 etukansi sekä yksityiskohtia
 sisäkansista.



Kuva 29b.

Kuva 29c.

WOMEN.
 fuck is womens money/we pay
 with our bodies/there's no
 purity in our love/no beaut
 y/just bribery/it's all the fuck
 ing same/we make soldie
 rs with our submission/wars
 with our isolation/fuck is
 womens money/we pay with ou
 r bodies/there's no purity
 in motherhood/no beauty/just
 bribery/it's all the fuck
 ing same/we are all slaves
 to sexual histories/our swa
 reness of whoredom can be a
 release/war is wens money/t
 hey pay with their bodies/t
 here's no purity in that ga
 me/only blood,death & bribe
 ry/it's still the fucking a
 me,but we've all got the p
 ower/don't just stand there
 and take submission on the
 strength of fear/
FIGHT WAR,NOT WARS/

SUCKS.
 do you really believe in bu
 ddha/buddha sucks/do you r
 eally believe in jesust/jes
 us fucks/
**CHORUS/is it alright really
 ?/is it alright really?/is
 it working?/**
 do you really believe in ma
 rx?/marx fucks/do you reall
 y believe in thatcher?/magg
 ie sucks/
CHORUS/
 do you really believe in th
 e system?well,OK/I BELIEVE
**IN ANARCHY IN THE UK/
 CHORUS/**

YOU PAY.
 you're paying for prisons/y
 ou're paying for war/you're
 paying for lobotomies/you'r
 e paying for law/you're pay
 ing for their order/you're
 paying for their murder/you
 're paying for your ticket
 to watch the farce/knowing
 you've made your contributi
 on/to the systems fucked so
 lution/to their political p
 ollution/no chance of revol
 ution/no chance of change/y
 ou've got no range/don't ju
 st take it/don't take their
 shit/don't play their game/
 don't take their blame/USE
**YOUR OWN HEAD/your turn ins
 tead/
 it's not economise/it's not
 apologise/it's not make do/
 it's not pull through/it's
 not take it/it's not make i
 t/it's not just you/it's no
 t madmen/it's not difficult**

SECURICOR.
 i'm a private in a private
 army/i'm a private in a pri
 vate army/
 i am a-working for securico
 r/take the money and come b
 ack for more/i want to do i
 t cos i know i should/for t
 be customer and the common
 good/
 i walk around with a big al
 eation/he'll rearrange you
 with no provocation/and i'm
 the buggar who has got the
 lead/you'll have to be brig
 ht if you want to get at me
 /securicor cares/securicor

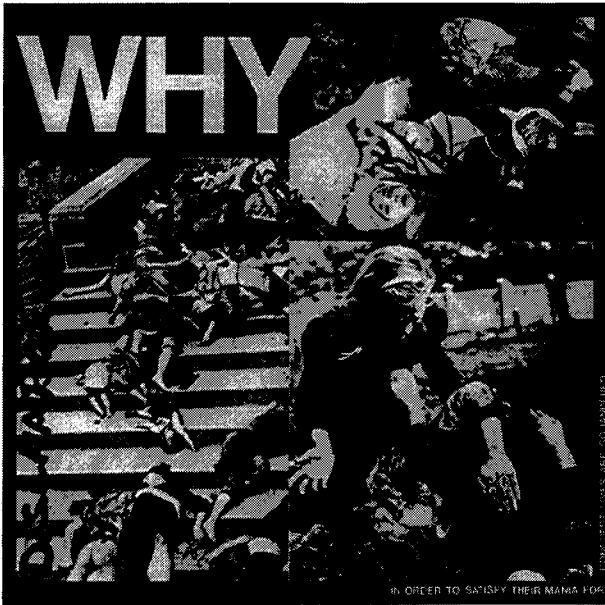
Kuva 30. C.F.D.L. -yhtyeen versio
 Crassin kansitaiteesta.





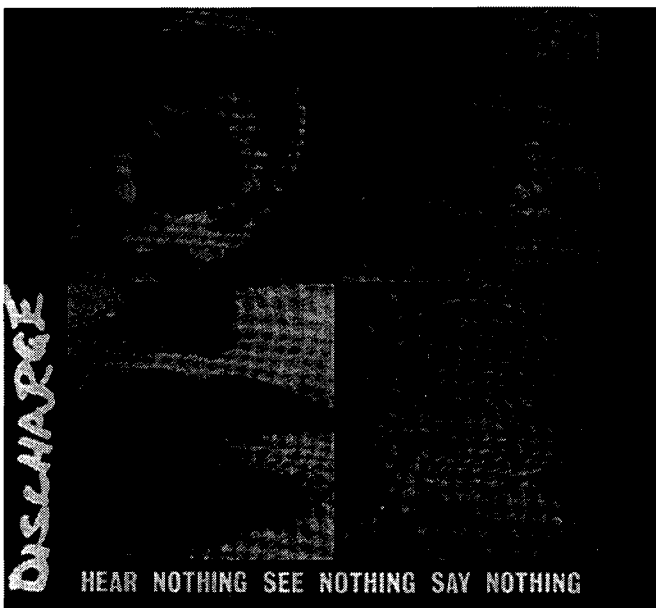
Kuvat 31a. & 31b. Russian Bombs Finland -levyn kannet.

Kuva 32.



Discharge-yhtyeen harjoittamaa kierrätystä.

Kuva 33.



Kuva 34.





Kuva 35.



Kuva 36.

Pastissi ja kommentti.



Kuva 38a.



Kuva 37.

Winston Smithin suunnittelema Alternative Tentacles -levymerkin logo, yksityiskohta Smithin ja Biafran tekemästä kollaasista sekä aukeama sanoitusviikkosta.

Kuva 38b.



JELLO BIAFRA ... NOMEANSNO



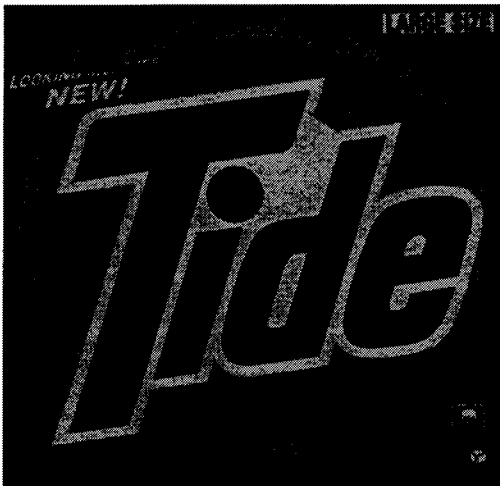
The Sky Is Falling And I Want My Mommy

THE SKY IS FALLING, AND I WANT MY MOMMY (FALLING SPACE JUNK)
 JESUS WAS A TERRORIST BRUCE'S DIARY & D RIDE THE FLUME
 CHEW SHARKS IN THE GENE POOL THE MYTH IS REAL - LET'S EAT



Kuvat 39a. & 39b. Winston Smithin kollaaseja Jello Biafran ja Nomeansnon yhteislevyn kansissa.

Kuva 40a.



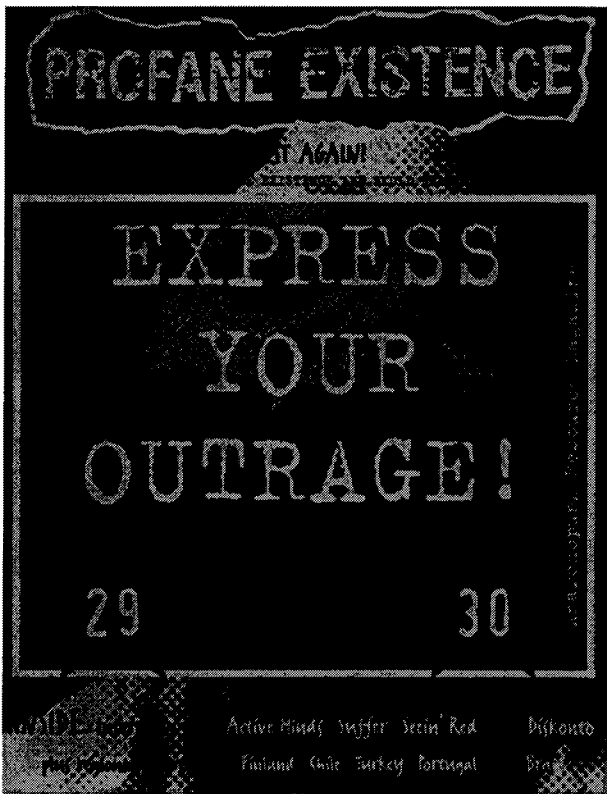
Kuva 40b.



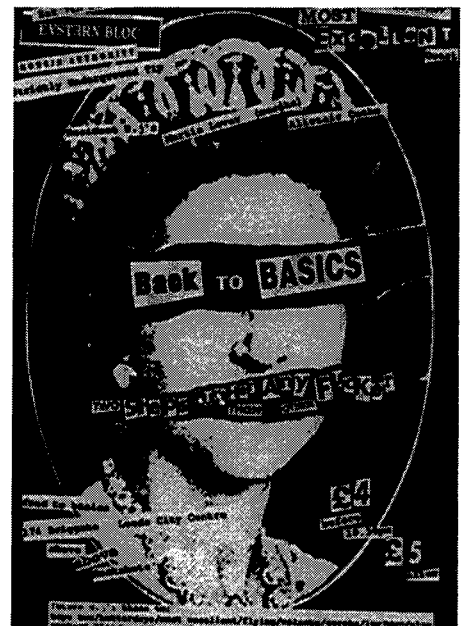
Kuva 40c.



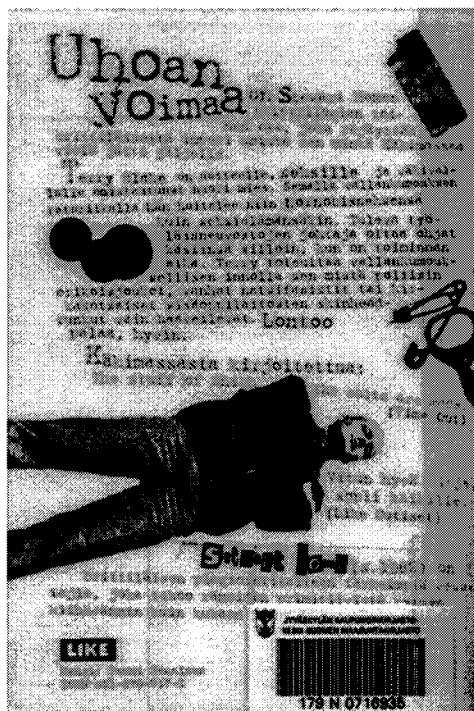
Jokapäiväisestä pesuainepakkauksesta teknoa mainostamaan, siitä lehden sisällysluetteloon.



Kuva 41. Profane Existence -lehden numero 29/30 kansi.



Kuva 43. Reidin kuuluisalla tyylillä mainostetaan Back to Basics -teknoklubia.



Kuvat 42a. & 42b. Stewart Homen Uhoan voimaa -kirjan kansi, tekijänään Tommi Hänninen.