

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

Author(s): Lindroos, Kia

Title: Katso poliittisesti : lähtökohtia visuaaliseen politiikantutkimukseen

Year: 2004

Version: Published version

Copyright: © kirjoittaja(t)

Rights: In Copyright

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

Please cite the original version:

Lindroos, K. (2004). Katso poliittisesti : lähtökohtia visuaaliseen politiikantutkimukseen. In S. Hänninen, & K. Palonen (Eds.), Lue poliittisesti (pp. 114-146). Minverva kustannus. Sophi, 81. <http://urn.fi/URN:ISBN:952-5478-17-3>

Katso poliittisesti!

”Jossakin on aina jo kamera” (Jean Baudrillard)

Kia Lindroos

Kirjan ja painetun tekstin asema tutkimusmateriaalina ja tiedon välittäjänä on muutoksessa 2000-luvulle tultaessa. Tieto välittyy yhä enemmän sähköisessä ja digitaalisessa muodossa, CD-Romin, internetin tai WWW-sivujen kautta. Opiskelijoiden ja tutkijoiden aineistoihin sisältyvätkin nykypäivänä tekstien ja arkistojen lisäksi mediat, taiteet, tai sähköisestä verkosta kopioidut materiaalit. Visuaalisen kulttuurin imeytyessä niin arkiseen kuin akateemiseenkin maailmaan nousee esille kysymyksiä erilaisten tutkimusmateriaalien käyttämisestä ja tulkinnasta. Poliitiikan tutkimus ei ole tästä kehityksestä irrallaan, vaan politologiset tutkimuskohteet ja materiaalit ovat laajentuneet samassa suhteessa kuin muutkin tieteenalat. Visuaalinen materiaali on läsnä tutkimuksessa, olipa kysymyksessä valtion, instituutioiden, poliittisen äänestyskäyttäytymisen tai medioiden tutkiminen, poliittinen ajattelu ja filosofia, tai poliittisten symbolien, representatioiden sekä elokuvien tutkimus.

Visuaalinen materiaali ei jäseny loogisesti ja selkeästi tekstin rinnalle yksinkertaisesti siitä syystä, että sen tulkitsemiseen ja käsittelyyn tarvitaan erityyppisiä keinoja kuin tekstin. Ongelmia tuottaa mahdollisesti se, miten visuaalista materiaalia *dokumentoidaan* tutkimuksessa, tai kysyttäessä kuvamateriaalin *tiedollista* luonnetta. Lisäksi perinteisemmässä yhteiskuntatieteessä kuvan asemaa on vähätelty. Tähän ovat vaikuttaneet oletukset kuvasta epäluotettavampana, negatiivisesti viihdyttävänä tai irrationaalisena, tunteisiin ja intuitioon vetoavana tekijänä. Esimerkiksi vuosisadan alussa Georges Duhamel luonnehti teoksessaan *Scenes de la vie future*

(1930) elokuvaa tilaustyöksi, joka tuhoaisi massat populaarikulttuurin järkyttämään helvettiin: ”En voi enää ajatella, liikkuvat kuvat ovat vieneet ajatusteni paikan.” Kriittisen teorian alkulähteillä Theodor Adorno ja Max Horkheimer tuomitsivat elokuvat sekä radion ”ei-taiteena, pelkkänä liiketoimintana, jossa ideologia pyrkii oikeuttamaan sen roskan, jota ne deliberaatiivisesti tuottavat” (1997/1944, 121). He kritisoiivat valistuksen perinnön taantumista massaideologian asteelle.

Vaikka näistä väitteistä ja niiden tulkinnoista onkin kulunut vuosikymmeniä, pelko ’vakavan tieteen’ luisumisesta populaarikulttuurin alueelle elää yhä. Mahdollisesti tästä syystä kuvamateriaalin ja politiikantutkimuksen väliseen tilaan on jäänyt runsaasti tutkimatonta aluetta. Nykyisen tiedon hakemisen, löytämisen ja tuottamisen välineenä visuaalinen luku- ja tulkintakyky on kuitenkin muodostumassa yhtä oleelliseksi kuin tekstintulkintataidot¹. Koska ”kuvalla” voidaan tarkoittaa uutiskuvia, elokuvia, kuvataideteoksia, historian kuvia, ajatuskuvia, dokumentaareja, internet-kuvia, poliittikkokuvia tai mainoskuvia, visuaalinen tutkimus vaatii myös kykyä erotella ja analysoida kuvan luonnetta ja tutustumista uusiin tutkimusmenetelmiin.

Esimerkiksi William Mitchellia seuraten kuva voidaan jaotella graafisiin, optisiin, mentaaliin, verbaalisiin ja havaintokuviin, tai voidaan tehdä ero ”todellisten” materiaalisten ja objektiivisten kuvien ja metaforisesti ymmärettyjen (kieli) kuvien välillä. Mitchellin mukaan eri kuvatyypin tulkintaan sisältyy itsessään oma tieteellinen metodinsa ja diskurssinsa, joka jakaa tulkinnat karkeasti eri tieteenaloille. Esimerkiksi mentaalisten kuvien tulkinta voidaan katsoa kuuluvan lähinnä psykologian ja epistemologian alaisuuteen, optiset kuvat fysiikan tieteenalaan, ja kielikuvat ovat kirjallisuuskritiikin alaa (Mitchell 1986, 9–10). Siirryttäessä alalle, jonka tieteenkuvaan ei ennalta sisälly omaa ”kuvatutkimuksen diskurssia”, Mitchellin esittämät raja-aidat kaatuvat. Kuvatyypin moninaisuuden vuoksi visuaalisesta politiikantutkimuksesta ei olekaan mahdollista tuottaa vain yhtä mallia, vaan jokainen tutkimus räätälöityy lopulta oman materiaalin ja kysymyksenasettelujensa suhteen.

Tarkoitukseni on kuvailla esimerkkien, ongelmien ja erilaisten tutkimuksellisten lähtökohtien avulla tuoda esille niitä erilaisia asetelmia, joista lähtien

voisi tehdä *visuaalista politiikantutkimusta*. Toiveenani on myös inspiroida lukijaa kehittämään näitä asetelmia edelleen, sillä kohdistan ajatukseni erityisesti niille henkilöille, jotka käyttävät tai ovat aikeissa käyttää töissään niin tekstuaalisia kuin kuvallisia lähteitä. Artikkelin kuluessa esitän väitteitä niinsanotusta politiikantutkimuksen ”kuvallisesta käänteestä” ja lopussa otan esimerkiksi poliittisen elokuvan ja elokuvanarratiivin tulkinnasta.

Esimerkit kuuluvat kiinnostukseeni *poliittisesta estetiikasta*. Lähestyn esteettistä materiaalia lukemalla poliittisuutta toisaalta teosten sisältöjen sekä taiteilijan/tekijän tarkoitusperistä, toisaalta tutkijan ja teosten vastaanottamisen risteyskohdasta. Tässä poliittisuus ilmenee erityisesti *ajan, paikan ja representaation kysymyksissä*. Sekä ’poliittisuus’ että ’estetiikka’ määrittyvät eri tavoin toisiinsa yhdistettynä käsitteinä kuin omina tutkimusalueinaan ja itsenäisinä tutkimuskohteina. Poliittisen estetiikan tarkoituksena onkin hahmottaa kohteiden ymmärtämisen lisäksi ajallisia kulttuuris-poliittisia merkityksiä, jotka välittyvät paitsi kohteissa itsessään, myös tulkittavien teosten kritiikissä. Poliittisuuden ymmärtäminen avautuu tästä lähtökohdasta käsin suhteessa ajallisiin ja historiallisiin erityispiirteisiin. Näistä voidaan mainita taiteen kiinnittäminen ideologiseksi apuvälineeksi 1970-luvulla, seksuaalisen katseen ja eron tulkinnat 1980-luvulla tai 1990-luvun kysymykset identiteeteistä.

Poliittisuus tässä kontekstissa ei tarkoita yksinomaan kantaaottavaa tai ideologisesti määriteltyä poliittisuutta, vaan tulkinnan lähtökohdana on siis käsittää taide, kuvat, elokuvat jne. laajalti ottaen *poliittisina representaatioina eri ajoista, kulttuureista, ilmöistä tai tapahtumista*. Erityisten poliittisten merkityksien kirjoittaminen tulee ilmetä yksittäisessä tutkimuksessa: tarkoitus ei ole leimata esimerkiksi tiettyä taideteosta poliittiseksi tai epäpoliittiseksi, vaan tutkijan tulisi ”katsoa poliittisesti”, esittäen omaan tutkimusasetelmaansa liittyvä johdonmukainen tulkinta teoksen poliittisesta sisällöstä. Ideana on täsmentää sitä, miten taiteen ja politiikan suhteista voidaan puhua käsittäen ne toisiinsa sisältyvinä eikä toisiaan poissulkevinä alueina.

Kysymyksiä totuudesta

Metodologia on teoriaa, jossa järjestetään tiedonhalun polulla kulkiessa eteen tulevaa tietoa tutkimukseksi. Tutkimuksen käytäntöä on niiden sääntöjen muokkaaminen, joilla käsitteellistetään tutkijan omia ajatuksia, havaintoja, lukukokemuksia, ja materiaalia. Sitä mukaa kuin visuaalinen aineisto muodostuu osaksi yhteiskuntatieteellistä tutkimusta, metodien kehittämi-

seen etsitään apua useilta suunnilta, kuten taideaineista, estetiikasta tai kulttuurin tutkimuksesta². Näiltä alueilta saadaankin arvokasta tietoa, vaikka politiikan tutkimuksen tiedonkuva onkin erilainen kuin sellaisen tieteenalan, johon sisältyy jo lähtökohdiltaan kysymys kuvien tulkinnasta. Vaikka voimme oppia paljon esimerkiksi elokuva- ja valokuvatieteistä, elokuvan poliittisessa tulkinnassa on tärkeämpi korostaa kuvien poliittisia merkityksiä kuin kuvateknisiä puolia. Elokuvantulkinnalle tärkeitä poliittisia lähtökoh-
tia on myös tietämys kohteen historiallis-poliittisesta viitekehyksestä, kyky tulkita visuaalisen manipulaation tapaa ja keinoja, elokuvaan mahdollisesti sisältyvän ideologian reflektointi, tai sen esittämän todellisuuskuvan analysointi suhteessa poliittiseen ajatteluun tai filosofiaan.

Länsimaisessa ajattelun historiassa oletetaan vahvaa suhdetta ”reaalimaailman” ja *ajattelun eli kielen* välillä. Tämä seikka, tahdomme sitä tai emme, pysyttelee vertauskohtana määritettäessä tutkimustemme laatua. Oletus ajattelun pääasiallisesta *diskursiivisuudesta* nojaa myös ennakkokäsityksiin siitä, miten järki, totuus, logiikka, tieto tai evidenssi olisi tieteissä ymmärrettävä. Esimerkiksi John Searle kutsuu näitä ennakkokäsityksiä ”länsimaiseksi rationalistiseksi traditioksi” (1994, 379). Länsimainen teoriakäsitys onkin saavuttanut nykyisen muotonsa systemaattisuuteen pyrkivinä intellektuaalisina rakennelminä, joiden perinteisesti katsotaan kykenenevän jatkuvasti kehiteltyinä ja matemaattisin ja loogisin keinoin höystettyinä kuvaamaan tarkasti reaali maailman eri alueita ja ilmiöitä.

Searle mainitsee länsimaisen tradition kulmakivenä, ajattelun ja filosofian syntyä, ”jo muinaiset kreikkalaiset” tarinan. Mikäli haluamme katsoa näinkin kauaksi, on kiinnostavaa se, että kreikkalainen käsite *theoria* tarkoittaa sekä mietiskelyä että katsomista – joskin ensinnämainittu on aikojen kuluessa korotettu tieteenteoriassa ensisijaiseksi. Koska valistuksellisen tieteenajatuksen mukaan ajattelu merkitsee johdonmukaista ja suoraviivaista toimintaa, jossa ”totuutta” etsittäessä edetään järjellisen päättelyn kautta yhdestä pisteestä toiseen, tämänkaltaiseen tieteenideaaliin on vaikea sovittaa totuuden kontingenssin ajatuksia. Systemaattisella tieteenidealla on merkittävä rooli nykyisen maailmankuvan rakentamisessa, mutta niin luonnontieteissä kuin humanistisissakin tieteenaloissa on jouduttu hyväksymään myös se, että totuudet ilmenevät kuitenkin ajallisina ja usein ristiriitaisina.

”Rationalistisen tradition” kritiikistä kumpuavat metodit, jotka pyrkivät systemaattisen selittämisen rinnalla tuomaan esille maailmassa toimimisen ristiriitaisuuksia. Laadulliset, tai niinsanotut vaihtoehtoiset metodit, joista

löytyy apua myös visuaalisen aineiston käytölle, yhdistävät eri tieteenalojen kuten filosofian, kirjallisuustieteiden, lingvistiikan, estetiikan ja yhteiskuntatieteiden perinteitä. Tieteenteoriaa on politisoinut erityisesti feministinen tieteenkäsitys, joka kyseenalaistaa rationalistisen teorian maskuliiniselle kielen, tieteen, ajattelun ja todellisuuden käsityksille pohjautuvana konstruktiona. Toisaalta dekonstruktivistit, joita yhdistää kiinnokohta Jacques Derridan ajatteluun, ottavat lähtökohdakseen Friedrich Nietzschen tai Martin Heideggerin myöhäistuotantoa. Dekonstruktio kohdistuu tässä asetelmassa yleisesti ottaen länsimaisen ”rationalistisen tradition” tiedonkäsitteeseen, ja kritiikissä kysenalaistuvat yleistävät tai totalisoivat käsitkset järjestä, tiedosta ja todellisuudesta³. Dekonstruktioin lisäksi useat postmoderniin ajatteluun nivoutuvat lähestymistavat ovat sulauttaneet itseensä kysymyksen kuvasta ja tekstistä, ja näiden välisestä suhteesta. Näitä lähtökohtia toteuttavat esimerkiksi Jean Baudrillard, Paul Virilio sekä Jean-Francois Lyotard, jotka ovat myös kiinnostavaa lukemistoa politiikan ja estetiikan kysymyksistä kiinnostuneille. On kuitenkin mainittava, että tutkijat, jotka haluavat korostaa visuaalisen materiaalin erityisluonnetta politologisessa tutkimuksessa, ovat lopulta omien valintojensa ja tulkintastrategioidensa varassa. Näihin valintoihin liittyvät myös ne teoreettiset lähtökohdat, joihin visuaalinen politiikantutkimus sidotaan. Tulkitsijan kyky hallita valitsemansa teoria vaikuttaa luonnollisesti siihen, miten onnistunut kustakin asetelmasta muodostuu.

Muita ”rationalistisen tradition” synnyttämiä ongelmia joita saattaa syntyä visuaalisten aineistojen tuomiseen tekstien rinnalle, nojaavat länsimaisen tieteenperinnön ohessa myös valta- ja auktoriteetikysymyksiin. Michel Foucault huomioi tiedon ja vallan suhdetta pohtiessaan, että tieteellinen diskurssi on muokannut itsestään autoritaarisen⁴. Tämän käsityksen mukaan tutkijan autonomiaa ja auktoriteettia tukee se, että kirjoittaja korostaa ”kriittisen subjektin” asemaa luomalla välimatkaa tekstin kirjoittamisen ja sen lukemisen välille. Tämänkaltaisen ”henkisen” välimatkan luonne ilmenee myös siinä, että tekstien julkaiseminen tulkitaan myös meriittinä tutkijan pätevydestä. Siinä vaiheessa kuin teksti muuttuu sähköiseksi, mainittu välimatka problematisoituu, sillä tekstit ovat varsinkin yliopistoyhteisöissä helpommin saatavilla, ja verkkoyhteisössä useampi henkilö voi osallistua esimerkiksi kirjan kirjoitusprosessiin. Myös totuus käsitykset ja niiden ajallinen perspektiivi muuntuvat nopeammin kuin aikaisemmin, uuden informaatioteknologian ja lisääntyvien tiedonlähteiden ansioista.

Tämä luo konkreettisia perusteita sille, miksi ajatus tiedon vaihtuvuudesta, ajallisuudesta ja historiallisuudesta on entistäkin ajankohtaisempi (ks. esim. Weber 1904).

Huolimatta varhaisemmista kauhukuvista, uudet informaatiolähteet eivät olekaan tuhoneet kirjan ja tekstin asemaa, vaan erilaiset materiaalit myös *tuottavat näkökulmia* ja eri mahdollisuuksia tehdä ja tallentaa tutkimusta esimerkiksi sähköiseen muotoon. Kuvan käyttö tutkimuksessa haastaakin ajatuksen tutkimuksesta ainoastaan diskursiivisena tapahtumana. Samalla se haastaa niitä valta- ja auktoriteettiasemia, jotka liittyvät ajatukseen tiedon ja ajattelun diskursiivisuudesta. Poliittinen kuvien tulkinta samoin kuin muutkin innovatiiviset tutkimusotteet voidaankin ymmärtää ajatteluun suuntautuvana *poliittisena tekona*, tutkimuskäsityksen politisoimisena ja sen innovatiivisena laajentamisena.

Tässä suhteessa kuvallisen materiaalin laajenemisen vaikutukset voisi ymmärtää eräänlaisena kuhnilaisena paradigmanvaihdoksena nykyisessä yhteiskunnassa ja sen tutkimisessa⁵. Paradigmaattinen ajattelu tarkoittaa sitä, että tutkija enemmän tai vähemmän tietoisesti hylkää ne teoriat tai ajatussuunnat, jotka eivät sovellu hänen omaan paradigmaansa. Paradigmaan sisältyy usein tiukassa istuvia totuus käsityksiä, joiden pysyvyyttä pyritään korostamaan, onhan tutkijan oma akateeminen asema usein riippuvainen hänen taustallaan vaikuttavista tiedon käsityksistä. Tieteenhistoria on täynnä paradigmojen kumoamisia ja niiden uudelleenmäärittelyjä, ja näin visuaalinenkin tutkimusasetelma sisältää itsessään muuttuvuuden ja kumoutuvuuden aspektin. Paradigmojen vaihtumisprosessissa myös poliittinen toiminta voi muodostua teoreettisen uudelleenmäärittelyn kohteeksi. Tällöin yksilöllinen kokemusmaailma, kuviin ja kirjallisuuteen materialisoitunut muisti tai 'elämän' ei-intentionaalisia puolia nivotaan poliittisen teoretisoinnin kohteeksi sen sijaan, että nämä seikat rajattaisiin "rationaalisen" käyttäytymisen tai valinnan analyysien avulla pois tutkimuksesta⁶. Visuaalisesta politiikantutkimuksesta voi siis muodostua paitsi tulkintamethodi, myös esimerkki poliittisesta kritiikistä jonka avulla ympäröivä maailma tulee esille yhä monitasoisempana.

Kuvallinen käänne

Nykytieteissä *kielen ja tekstin* asema tieteellisten totuuksien tuottajana ja välittäjänä on tekijä, jota kuvaa väite *kieellisestä käännteestä (linguistic turn)*⁷. Kielen tehtävä onkin luonnollisesti välittää tietoa, mutta viime vuosikymmeninä on korostunut kysymykset siitä, miten itse ymmärrämme käyttä-

määmmä kieltä tai miten kielen käyttö itsessään on poliittinen teko. Viime vuosikymmeninä *linguistic turn* on imeytynyt vahvasti myös politiikan tutkimuksen menetelmiin, ja poikanut Suomessa tutkimusaloja kuten retoriikka⁸, diskurssianalyysi⁹ ja erilaiset tekstuaaliset ja käsitteisiin keskittyvät tulkintametodit, joita yhdistävänä teemana on poliittisuuden esiinlukemisessa tekstimateriaalista¹⁰.

Kielelliseen käänteeseen verrannollisena voidaan kuitenkin puhua esimerkiksi William Mitchellin mukaan myös *kuvallisesta käänteestä* (*pictorial turn*, Mitchell 1994, 11 et.), joka kuvaa nykykulttuurin lisääntyvää visuaalisuutta ja korostaa eroa visuaalisuuden ja diskursiivisuuden välillä¹¹. Käänteen metodikkaan kuuluu kuvan ja elokuvan tulkintaa, ikonografiaa, kuvaretoriikkaa ja kuvan ja tekstin vuorovaikutuksen pohdintaa¹². Nykykulttuurissa kuvalliseen käänteeseen yhdistyy eri merkkien ja kuvatyypin tulkintaa, jossa ovat tärkeitä erityisesti semioottiset tulkintamenetelmät, joihin palaan seuraavassa alaluvussa. Poliittisesti merkityksellistä on myös populaarikulttuurin ja massakulttuurin ilmiöiden tulkinnat, jolloin massakulttuurin analyysiin kuuluu laajalti ottaen vuosisadan alun ”ensimmäisen media-ajan” reseptio ja kritiikki. Kritiikin kohteena on ollut erityisesti teknologian poliittiset vaikutukset, ja tätä jatkaa ”toisen media-ajan” eli jälkimoderni tilanne, jolloin informaatioteknologia on siirtynyt sähköiselle ja digitaaliselle aikakaudelle¹³.

Teoreettisesti tarkastellen kuvallisen käänteen juuret ulottuvat yhtä kauas kuin kielellisen käänteen. Yhtenä sen kulmakohtana voidaan ymmärtää yllämainittu antiikin Kreikan käsitys teoriasta ’katselemisena’ - ja katselemisen merkitys tiedonlähteenä ympäröivästä maailmasta. Visuaalisen hahmottamisen keskeisiä historiallisia muutoksia on aiheuttanut renessanssin perspektiivioppi, joka tematisoi keskiaikaisen havaintotavan muutosta suhteessa uuteen aikaan¹⁴. Kuvallisen käänteen historiaa on kirjoittanut myös Leonardo da Vincin käyttämä *camera obscura*-laite, jossa pimeää huonetta tarkastellaan pienen reiän läpi. Tästä reiästä tulvi myös valoa tilaan. Kuvan katselija havaitsi kameran näyttämän kohteen heijastuman, representaation, joka oli käännetty ylösalaisin. *Camera obscuraa* käytetäänkin käsitteenä vertauskuvallisesti sosiaalisen arkkitehtuurin ilmentäjänä. Tällöin viitataan väärentyneisiin todellisuuskuviin representaatioina, joissa ilmenevät erot oletettujen ja todenmukaisempien sosiaalisten olosuhteiden kuvauksien välillä. Esimerkiksi Karl Marx käytti *camera obscuraa* kritiikkinsä taustalla, esimerkkinä saksalaisen idealismin muokkaamasta todellisuuskuvitelmapästä.

Poliittinen kuvatutkimus voidaan liittää myös niinsanottuun *imagologiaan*, jonka perusta on marxilaisessa ajattelussa. Imagologia viittaa lähinnä ideologian ”toiseen muotoon”, joskaan imagologiaa ei tulisi yksioikoisesti samaistaa ajatukseen ”väärästä tajunnasta”. Tässä viitataan sellaisten symbolisten representaatioiden systeemiin, jossa historiallinen tilanne on tulkittu tietyn yhteiskunnallisen luokan tai sosiaalisen kerrostuman sisältä käsin¹⁵. Imagologiaa totuuskuvan manipuloimisena voidaan käyttää myös kuvatutkimuksen sisällä, kuten tutkimuksissa, joissa naisen yhteiskunnallista alistussuhdetta analysoidaan joko taiteen historian avulla, tai visuaalista naiskuvaa tulkitaan ”todellisuuskuvitelman” manipuloimisena¹⁶. Esimerkkinä edellisestä on Griselda Pollockin (1990) tutkimus, joka kohdistuu feministisen teorian ja naistaiteilijoiden teosten analyysiin teorian ja taiteen vuorovaikutuksena. Pollock tutkii myös naisten asemaa taidehistoriassa itsessään samalla kun hän analysoi katseen, seksuaalisuuden ja feministisen kritiikin tuottamista teosten sekä psykoanalyttisen tulkinnan avulla.

Katseen, seksuaalisuuden ja psykoanalyysin teemoihin nojasi myös 1970-luvulta lähtenyt feministinen elokuvakritiikki. Yhtenä kriitikkona toimi Laura Mulvey, joka keskittyy marxilais-psykoanalyttisestä lähtökohdasta Hollywood-elokuvien poliittiseen tulkintaan. Mulvayn vuosien kuluessa klassiseksi muodostunut artikkeli *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) korostaa elokuvia patriarkaalisen katseen vahvistajana. Valitun aineistonsa pohjalta (erityisesti Hitchcockin *Vertigo*-, *Marnie*- ja *Takaikkuna*-elokuvat) Mulvey väittää, että katsottaessa esiintuleva mielihyvä on maskuliinisesti ja usein voyeristisesti määritettyä, ja että elokuvan johtava katse on ”miehen” katse. Yleisö, jolle kohde esitetään, on tulkittu tämän maskuliinisen intressin termein. Mulvey väittää myös, että naisella on elokuvassa kaksi eroottista roolia, sekä elokuvan henkilöhahmona että katsojan eroottisena objektina. Myöhempi feministinen teoria, Mulvey itse mukaanlukien, on eriyttänyt tätä tulkintaa, ja ottanut lähtökohdakseen elokuvia, joissa naisella on keskeinen rooli myös elokuvan subjektina. Tähän vaikuttaa luonnollisesti se, että feminismi poliittisena liikkeenä on myös singonnut liikkeelle lukuisan määrän luovia elokuvaohjaajia.

Toisenlainen esimerkki taidehistoriasta lainaamisesta on Michael Diersin tutkimus teos *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart* (1997). Diers käsittää mainos- tai lehtikuvat, julkiset kuvat ja muistomerkit poliittisina ”iskusanoina”. Hän tukeutuu taidehistorialliseen ikonografiaan, mutta laajentaa tätä tulkiten kohteensa poliittisina merkkeinä. Politologi-

nen näkökulma tapahtuukin kysymysasettelun kautta, sillä Diers kysyy kuvien julkisen käytön retorisia, symbolisia, teknisiä ja historiallisia käytöyhteyksiä. Poliittissa tutkimuksessa tärkeää onkin keskittyä symbolien ja metaforien tulkintaan¹⁷, tai poliittisen ja esteettisen representaation kysymyksiin¹⁸.

Visuaalinen kontrolli tulee esille esimerkiksi rikoksia kuvaavissa valokuviissa tai videoissa. Michel Foucault'n kirja *Tarkkailla ja Rangaista* (1975) keskittyy modernin kontrollin ja vankilalaitoksen analyysiin, mutta samalla se on myös esimerkki, jonka avulla voi pohtia visuaalista valtasuhdetta kohteiden ja niiden havainnoijan välillä. Foucault'lle modernin ajan optinen metafora on arkkitehtoninen vankilaratkaisu, eli Panopticon-malli, jossa vartija voi tarkkailla suurta osaa vangeista heidän itsensä tietämättä. Samalla kuin visuaalisuus yhdistetään kontrolliin ja valvontaan, sillä on myös merkitystä tiedon ja vallan lähteenä. Visuaalisen politiikan tutkimuksen kohteena voikin olla esimerkiksi televisiokuvat, mainoskuvat, poliitikot, julkinen ja poliittinen arkkitehtuuri, tai poliittiset dokumentaarit, sekä kuvat rikollisista ja rikospaikoista. Kontrollinäkökulmasta lähtevässä kuvien tulkinnassa tuodaan esille niitä valtarakenteita, joita kuviin sisältyy, ja joita vahvistetaan tai heikennetään kuvamateriaalin avulla.

Kuvallisen käänteen eri vaiheisiin osallistuu valokuva, joka ei ole tämän vuosisadan kuluessa ainoastaan uudistanut visuaalista representaatiota, vaan se on myös mahdollistanut kuvien avulla aikaasaatua kontrollia ja tapahtumien dokumentointia. Lisäesimerkkinä kuvan ja vallan välisestä suhteesta voisi mainita Michael Shapiro'n tulkinnan siitä, miten valokuvien avulla on mahdollista luoda kriminaaleja 'ideaalityyppejä' (Shapiro 1988: 124 et.). Ideaalityypin kuvausta olisi vaikeampi kuvitella ilman reaalisia kuvaesimerkkejä. Toisaalta kuvan voima olisi heikompi, jollei Shapiro sitoisi esimerkkejään laajempaan poliittiseen ja retoriseen tutkimukseen, kuten tulkintoihin kriminaalin poliittisesta luonteesta erona juridistisesta kriminalisoinnista. Tämä tapahtuu periaatteella, jossa tietyt kasvopiiirteet, ja kasvojen rodullisia ominaisuuksia tai yhteiskunnallisia statuksia korostavat representaatiot, saavat poliittisesti keskeisen roolin. Shapiro jatkaa kohteidensa sosiaalista tyypittelyä representoimalla jakoa tiettyihin sosiaalsiin kategorioihin myös kuvissa olevien kohteiden kirjeiden avulla. Tutkimuksen *tekstuaalinen osa* tulkitsee näin sosiaalisia statuksia ja asetelmia vallitsevan teoreettisen diskurssin avulla, ja esimerkkeinä olevat *valokuvat* tuovat tämän myös lukijan/katsojan arkikokemuksen alueelle. Näin tutkimus ei

ainoastaan teoretisoi, vaan se ylittää kuvien representaation välityksellä myös suoraan tutkimusten kohteiden ja lukijan kokemusmaailmoihin.

Eritasoiset *representaatiokysymykset* on jo aikaisemmin mainittu yhteisenä nimittäjänä kuvamateriaalin tulkinnassa. Televisuaalinen tai sähköinen kuva representoi kohdettaan 'suoremmin' kuin sen tekstuaalinen tulkinta, mutta teknologisen prosessoinnin kehittyessä ajallinen samanaikaisuus ja representaatiosuhde on monimutkaistunut. Jean Baudrillardin usein toistetun tulkinnan mukaan, 1900-luvun loppupuolella kuva merkitsee enemmän kuin todellisuuden esittäminen, kuva on "todellisuutta", joka on virtualisoitu, monistettu ja joka on muuttunut hypertodellisuudeksi¹⁹. Tiedämme siis, että kohde ei pysy samana vaikka kuva näyttäisikin esittävän tarkalleen todellisuutta. Vaikka Baudrillardin väittämistä voidaan olla useaa eri mieltä, on selvää että "todellisuuden" ja kuvan välinen suhde on muuttunut viime vuosisadalla yhä monikerroksisemmaksi. Kun "todellisuus" siirtyy kuvaan, myös todellisuuden käsitys muuttuu, ja asetelma on teknologisesta luonteestaan johtuen erilainen kuin vastaavat pohdinnan kielen välittämän todellisuuden luonteesta.

Yllämainitut esimerkit viittaavat eri poluille, joille mainittu "kuvallinen käänne" voi politiikantutkimuksessa johtaa. Paitsi että se merkitsee kiinnittymistä nykyiseen kulttuuriseen kehitykseen, ilmenee myös haasteita sekä kritiikkiä perinteistä tieteenkäsitystä kohtaan. Siinä missä tekstuaalinen materiaali ja sen käsittely vaatii lingvistic-diskursiivista järkeä, kuvallisen materiaalin käsittely edellyttää myös intuitiivisuutta, visuaalista ja esteettistä kokemus- ja käsitteellistämiskykyä. Samalla se edellyttää halua kokeilla tiedon vastaanottamisen ja sen tuottamisen rajoilla. Kuvien tulkinnasta muodostuu itsessäänkin moniulotteinen paradigma muiden tiedonkäsitysten joukkoon. Nähdäkseni erilaiset "järjet" tai kokemus- ja käsitteellistämiskyvyt on kuitenkin mahdollista yhdistää samaan tutkimukseen tukemaan toisiaan ja lisäämään tutkimuksen horisontteja.

Semioottisia lähtökohtia

Ehkä laajalle levinnein kuvien poliittinen tulkintamenetelmä, ja nähdäkseni myös erityisesimerkki kuvallisesta käännteestä, käyttää hyväkseen semioottisia lähtökohtia. Esimerkiksi Charles Sanders Peircen, Julia Kristevan tai

Roland Barthesin teoksissa semiotiikka on kehittynyt osa-alueiksi, jolle on ominaista erityinen käsitteistö ja merkkien tulkinta. Semiotiikassa korostuu se, että voidaksemme välittää omaa käsitteistöä ja sanastoa muille ihmisille, tarvitsemme merkkejä, jotka koostuvat sanoista, kuvista, tai muista samankaltaisista symboleista. Merkkejä tutkitaan sekä niiden itsensä kannalta, että myös siitä näkökulmasta, mitä vaikutusta merkeillä on yksilön tajuntaan. Merkin määrittämisessä otetaan yleisesti huomioon kolme eri aspektia, eli ulkomaailmassa oleva kohde, itse merkki (joka koostuu niin merkistä kuin sen merkityksestäkin, merkin ”henkisestä sisällöstä”) ja lisäksi tarvitaan merkin ”tulkitsin”, joka usein on enemmän tai vähemmän automaattisesti tapahtuva tulkinta. Kulttuurisiin merkkisysteemeihin kiinnittynyt tulkintatapahtuma kuvaa niitä mielikuvia, jotka syntyvät silloin kun kohtaamme erilaisia merkkejä.

Peircen teoria on esitetty jo 1800-luvun loppupuolella, mutta sitä on käytetty laajalti kulttuurin ja kuvallisen ilmaisun tulkintaan kautta tämän vuosisadan. Peircen jako ikoniseen, indeksiseen ja symboliseen merkkiin onkin monelle jo tuttu lähtökohta. Lyhyesti kerraten kuitenkin, merkin *ikonisuus* tarkoittaa kuvattavan kohteen samannäköistä (ikonista) ja sitä suoraan esittävää merkkiä, kuten esimerkiksi valokuvaa tai henkilön näköismuotokuvaa. Valokuvat ovat ohjeelliset luonnon ja todellisuuden kuvaajina, koska niiden ajatellaan esittävän tarkoin kohdettaan (vrt. Peirce 1955, 106, 119). *Indeksisyys* eroaa merkin välittömästä samankaltaisuussuhteesta, ja viittaa sellaisiin merkkeihin, jotka ovat jatkuvuussuhteessa kohteeseensa; ovikellon soiminen on merkki siitä, että joku on oven takana, tai tietokoneen ruudulle siirtyvä signaali on merkki siitä, että on tullut sähköpostia. Esimerkit ovat kuitenkin myös kulttuurisidonnaisia, sillä tiettyihin kulttuureihin sisältyvät lähtökohdat merkkien dekadaamiseen ja niiden indeksisuhteen havaitsemiseen. Indeksisyys tarkoittaa siis laajemmin ottaen viitekehystä, missä tietty merkki havaitaan ja tulkitaan – toisenlaisesta kulttuurista käsin oman kulttuurimme itsestäänselvytykset voivat vaikuttaa täysin mielivaltaisilta. Symbolisuus irtoaa kauimmaksi välittömästä suhteesta merkin ja sen kohteen välillä. Symbolit ovat kulttuurisesti ”sovittuja” merkkejä, mutta ne ovat samalla arbitraarisia eli mielivaltaisia, paraatiesimerkkinä symbolisesta merkistä on kieli ja sen eri sanat.

Poliittisten merkkien ja symbolien tulkintaa on tuotettu erityisesti 1980-luvulta lähtien. Poliittinen viittaussuhde tulkitaan pääosin sosiaalisissa tai kulttuurisissa tavoissa, jotka ovat kuitenkin historiallisesti muuttuvia. Esi-

merkiksi *muistomerkit* ovat yhteydessä tiettyyn tapahtumaan, jonka merkkisuhte voi olla sekä historiallinen tapahtuma, että tästä tapahtumasta muistuttaminen. Näennäisesti selkeästä suhteesta muistomerkin ja sen kohteen välillä voidaankin lähteä tekemään kysymyksiä, kuten keitä ja miten muistomerkki todella muistuttaa, kuka sen on tehnyt/suunnitellut, kenen päätöksellä, taloudellisella tuella jne²⁰. Näin muistomerkeistä tulee myös vallan symboleja. Hakaristi, skinhead ja maihinnousutakki voidaan toistensa yhteydessä lukea symboleina poliittisesta sitoutumisesta, mutta toisistaan erillään ne voivat viitata hyvinkin erilaisiin merkityksiin. Tulkinnat siis avautuvat monelle taholle, ja käytännössä alunperin selkeältä näyttävä kolmijaottelu usein sekoittuu. Merkitykset muokkautuvat jatkuvasti, ja Peircekin puhui kaikkien merkkien loputtomasta merkitysten synnystä eli semiosiksesta²¹.

Peirceen kategorioita käyttäen voidaan luonnollisesti kehittää yhteiskuntatieteellistä tai filosofista merkkiteoriaa ja erityisesti tapaa, jolla visuaalisia merkkejä puretaan tekstiin. Samalla tähän on esitettävä varauksia, sillä mikäli semiotiikan avulla pyritään tulkitsemaan kohteen yleistä merkkirakennetta, kuvien tulkintaprosessissa törmätään yllämainitun moniselitteisyyden lisäksi ongelmaan, joka paljastaa semiotiikan lähtökohtien pohjautuvan lingvistiseen paradigmaan (esim. Mitchell 1986, 55–7), eli semioottisen lähtökohdan taustaideaan merkkien *tekstuaalisesta* luonteesta²². Käsitys merkkien lingvistisyydestä vallitsi varsinkin kautta 1960- ja 1970-lukujen, ja visuaalisen materiaalin tulkinnoissa tämä on otettava huomioon tutkimuksen lähtökohdassa. 1980-luvulle tultaessa on ryhdytty kuitenkin tarkemmin erottelemaan eri merkkijärjestelmien omia piirteitä. Nykyään merkkisysteemien katsotaan jakautuvan eri aloihin, kuten esimerkiksi mytologisiin, teknologisiin, elokuva-, musiikki- ja kielisysteemeihin²³.

Umberto Eco täydentää ja kritisoi Peirceen tekstejä ja problematisoi erityisesti merkin ikonista luonnetta. Eco tulkitsee uudelleen Peirceen merkkiteoriaa, supistaen yllämainitun kolmijaon ikoniin, indeksiin ja symboliin ”ei-referentiaaliseksi kooditeoriaksi”²⁴. Eco väittää teoksessaan *A Theory of Semiotics*, että kommunikaatio on ihmisten tai biologisten/mekaanisten toimijoiden välistä kommunikaatiota. Tästä syystä merkityssystemit ovat ”transsendenttisesti ideaalisia”, ja niitä voidaan tarkastella muodollisesti, kommunikaation ehtoina ja mahdollisuuksina. Merkityssuhteet ovat Econ teoriassa aina riippuvaisia jostain muusta tekijästä kuin merkeistä itsestään, esimerkiksi sosiaalisista tavoista ja tottumuksista (Eco 1976, 16.). Ne ovat myös riippuvaisia niistä merkityksistä, jotka muodostuvat omassa viittau-

sympäristössään. Merkityssysteemejä ei voikaan tarkastella historiallisesti tai kulttuurisesti riippumattomina. Econ ajatus merkeistä ei myöskään tue merkien sattumanvaraista luonnetta, vaan hän katsoo niiden muodostuneen tietyissä kulttuurisissa suhteissa.

Tärkeä seuraamus Econ kritiikissä ja Peircen uudelleentulkinnassa on se, että ikonisuudella (*resemblance*, samannäköisyys) ei ymmärretä ainoastaan kuvan ja sen referentin suhdetta, vaan tällä tarkoitetaan nyt kahden kuvan (graafisen ja havainnon yksikön) välistä vastaavuutta. Ikonisuus ei siis ole Ecolle merkin ja sen ”luonnollisen” korrelaatin välinen suhde, vaan se tarkoittaa yhdennäköisyyden havainnointia kahden visuaalisen objektin välillä (Eco 1976, 191–217). Tämä on yksi esimerkki siitä, miten merkkitulkinna on siirrytty kysymyksestä siitä, miten merkit korreloivat todellisuutta, kohti representaatio*suhteen* tulkitsemista ja analysointia. Tässä asetelmassa myös luonnollisen tai reaalisen referentin korrelaatti suhteessa merkkiin poistuu. Jälkimmäinen huomio on tärkeä lähtökohta keskusteltaessa erilaisista yhteiskunnallisista ja poliittisista representaatioista ja niiden muuntu-neista todellisuuskuvista.

Kuvien semioottisen tulkinnan muutoksiin vaikuttaa erityisesti digitaalitekniikka ja sen kehitys. Uuden kuvatekniikan mukana muuttuu myös perinteisemmässä semiotiikassa paljon tutkittu suhde merkin ja merkityksen välillä. Valokuvia ei enää ymmärretä ikonisena kaudella, jolloin kuvan alkuperäisyyttä ei voida yksioikoisesti määritellä, vaan ikoniselta näyttävä kuva voi olla monien muunnelmien ja kuvankäsittelyjen tulos. Digitaalinen tekniikka muuntaa siis niin valokuvan, elokuvan kuin tv-uutiskuvankin manipuloitavaksi (joskin tämä mahdollisuus on ollut aina olemassa, mutta rajoitetummassa käyttöympäristössä). 1980-luvun jälkeen kuvan käsittelymahdollisuudet ovat laajentuneet yksittäisten henkilöiden ulottuville kuvankäsittelyohjelmien kautta. Yksittäisillä tietokoneilla on siis mahdollisuus tuottaa, muuntaa ja kadottaa kuvadokumentteja. Näin muuttuvat myös kuvan kohteen alkuperäisyyden ja todellisuuden ideat.

Ajattelun visuaalinen puoli

Ennen siirtymistä yksityiskohtaisempiin esimerkkeihin elokuvasta poliittisena katsomisen kohteena, tarkastelen vielä niitä tapoja, joilla visuaalisuus sisältyy ajatteluprosessiin. Visuaalisuus ja figuraalisuus ei mielestäni ole tärkeää teorian kuvittajana tai sen metaforisena heijastumana, vaan myös *ajatusprosessiin itseensä* sisältyvänä tekijänä. Esimerkiksi *Philosophical Forum*

-haastattelussa Jean Baudrillard huomioi virtuaalimailmaa tulkitessaan, että virtuaalisuus on itse asiassa sisällytettyä ”omaan mieleemme”. Olen jo maininnut, että kuvatutkimuksessa ei ole kyse ainoastaan metodien kehittämisestä, vaan myös kysymyksestä koskien sitä, miten kuvallisuus on diskursiivisuuden rinnalla olennainen ja sille vuorovaikutuksellinen ajattelun osa. Tarkemmin tämä kohdistuu väitteeseen, joka kyseenalaistaa rationaalisen teorian kehittämää suhdetta realiteetin ja ajattelun (kielen) välillä, ja laajentaa ajattelun ja realiteetin alueita myös visuaaliseen suuntaan.

Esimerkiksi Friedrich Nietzsche on korostanut ajattelun olevan rationaalisen ja lingvistisen puolensa rinnalla myös visuaalista toimintaa. Nietzsche käsitti erityisesti *ymmärtämisen* luonteeltaan ei-diskursiivisena, eli ymmärrys on Nietzschelle muutakin kuin pelkkää kieltä: ”se, joka ajattelee pelkästään sanoin on oraattori, ei ajattelija”²⁵. Visuaalisen aspektin sisältävä ja kielen rajat ylittävä ajattelu voidaankin käsittää laajentumana ”oraattorimaiselle” ajattelijalle. Tässä yhteydessä on huomioitava myös ajattelun ja intuition välinen suhde, ja varhaistuotannossaan Nietzsche erotteleekin eksplisiittisesti intuition ja käsitteellisen ajattelun toisistaan. Nietzsche ei pyri käsitteellistämään intuitiivista ajattelua, vaan hän kohottaa sen tasolle, joka irrottaa ajattelun kielellisistä abstraktioista ja käsittää intuition ajattelussa ”mielen vapauttajana”.

Filosofinen ajattelu sisältää siis Nietzschelle kuvallisen havainnointi- ja ajattelukyvyn. Käsittäen mentaalisen kuvan yhtenä ajattelun osatekijänä, Nietzsche kritisoi sanoja siitä syystä, että niiden kuvaama mailma tekee vääryyttä niin sisäiselle kuin ulkoisellekin todellisuudelle. Tässä hän vastustaa erityisesti ajatusta, että kieli ja sanat kuvaavat realistisesti todellisuutta. Nietzschelle kieli kulttuurissa merkitsee sitä, että ihmiset asettavat oman maailman toisensa viereen²⁶. Se, että ihminen uskoo saavuttavansa tietoa ainoastaan kielen avulla on virhe, jonka seurauksena muodostuu usko ”keksittyyn totuuteen”. Myös logiikka tai matematiikka nojaavat edellytyksille, jotka eivät Nietzschin mukaan ole vastaavassa (korrespondenssi) suhteessa ”todellisen” maailman kanssa. Näitä edellytyksiä ovat esimerkiksi ilmiöiden samuus, identiteetti tai lineaarisuus, jotka on asetettu usein tieteen kriteereiksi.

Nietzsche ei itselleen uskollisena systematisoi intuition tai kuvallisuuden asemaa omassa tekstissään, vaikka hän antaakin siitä esimerkin Schopenhauerin kautta: intuitio on teko, johon kuuluu *havainto* – intuitio sisältää siis vahvasti visuaalisen aspektin²⁷. Kuvien ymmärtäminen on luonnollisesti yhteydessä sanojen ja käsitteiden ymmärtämiseen, mutta merkittävää on

korostaa sitä, että tavoitettuumme sanat kohteiden kuvaajina, meidän ei tarvitse hylätä ajattelun ja ymmärryksen visuaalista puolta. Tässä visuaalinen ja ei-diskursiivinen puoli voidaankin ymmärtää olevan epistemologisesti samanarvoisessa suhteessa diskursiiviseen ajatteluun. Kuvat eivät ole vain merkitysten ja asioiden representaatioita tai apuvälineitä, vaan ne ovat itsessään merkityksiä.

Nykyajattelijoista erityisesti Jean-François Lyotard on vastaavasti kiinnittänyt huomionsa ajattelun laajentamiseen diskursiivisesta ”figuratiiviseen” suuntaan. Käsitän tässä yhteydessä kuvan olevan yksi esimerkki figuratiivisesta, joka laajentaa diskursiivista käsitystä ajattelutapahtumasta. Figuratiivisuus esiintyy käsitteenä erityisesti Lyotardin väitöskirjassa *Discours, Figure*, jossa hän käsittelee sitä esimerkiksi kielifilosofian, strukturaalisen lingvistiikan ja psykoanalyysin kautta. Lyotard kritisoi ylenmääräistä tekstualismia esimerkiksi Jacques Derridan dekonstruktiossa, avaten tulkintaa myös katseelle ja kuvalle. Figuratiivinen käsitteenä ilmentää sitä paikkaa, jossa vahva representaatiosuhde kielen ja todellisuuden välillä rikkoutuu. Tässä merkityksessä sillä on suhde myös politiikan ja estetiikan risteytymiseen vaiheessa, jossa poliittinen representaatiosuhde muuttuu ’samaistavasta’ (mimeettisestä) suhteesta tasolle, jossa sitä ryhdytään tarkastelemaan eroina, yksilöllisyytenä ja moninaisuuden sallimisena²⁸.

Lyotardin mukaan Saussuren strukturaalinen lingvistiikka on esimerkki tekstin diskursivoinnista, ja samalla se rajoittaa kielen vaikutukset merkityksiin, jotka tuotetaan eri merkkien ja merkitysten välisessä pelissä (Readings 1991, 3). Tältä osin lähtökohta liittyy myös ylläolevassa kappaleessa lyhyesti mainittu semiotiikan osa, jossa merkit käsitetään lähinnä kielellisinä. Lyotardin ”figuuri” ei kuitenkaan merkitse yksinkertaista vaihtoehtoa tai vastakaisasetelmaa diskurssille, eikä se ohjaile siirtymistä järjen piiristä järjettömän valtakuntaan. Figuurin tärkeys on siinä, että se aukaisee tulkintaa moninaisuudelle, singulaarisuudelle ja erolle, kielestä irtautumiselle (Lyotard 1971, 41).

Erojen huomioiminen representaatiosuhteessa tulee esille myös Lyotardin muussa tuotannossa, erityisesti suuremmalle yleisölle tutussa suurten kertomusten kritiikissä. Kritiikissä tuodaan yksittäinen tapahtuma (*event*) ja historiallinen hetki merkityksellisenä suurten kertomusten ja niiden rakentaman tiedon rinnalle. Näistä suppeammista tapahtumista, jotka pyrkivät vastustamaan yhdenmukaistavaa kulttuurista representaatiota, muodostuu Lyotardille merkittäviä tiedon ja kokemuksen lähteitä. Yksittäistä tapahtumaa ja sen merkitystä ei voida automaattisesti asettaa yleiseen historialliseen

viitekehukseen. Auschwitz kuuluu näihin tapahtumiin, joiden merkitystä ei voida kirjoittaa osana historiankuvausta, koska tämä tekisi siitä vain yhden tapahtuman muiden joukossa. Lyotard tarkasteleekin Auschwitzia II maailmansodan joukkotuhoon liittyvänä yksittäisenä tapahtuma, jonka jälkeen historiaa ei voida enää kertoa samassa merkityksessä kuin aikaisemmin. Näissä yhteyksissä voidaankin jo todeta, miten visuaalisesti välitetty kokemus välittyy erilalla kuin tekstuaalinen. Visuaalinen esitys katkaisee omalta osaltaan tulkintojen tai selittämisen vaateet: asiat voidaan ”näyttää” niistä kertomisen rinnalla (vrt. Benjamin 1983, 574), jolloin jo näyttämistapahtumassa tulee esille mahdollisia ristiriitaisuuksia, eri näkökulmia tai kertomuksia.

Lyotardin figuurin käsitteen *poliittinen merkitys* on kuvattu kiinnostavasti Bill Readingsin kirjassa *Introducing Lyotard*. Poliittisuus muodostuu tässä juuri materiaalisen maailman kuvaamisessa ja uudelleenkuvaamisessa - esimerkkinä uudelleenkuvaamisesta ovat varsinkin digitaaliset kuvat. Uudenlainen suhde materiaalisuuteen liittyy myös kielen *ajallisuuteen*. Asioiden ei oleteta vain olevan olemassa ajassa, joka käsitetään yhtenä ja pysyvästi paikallaanolevana, vaan materia, aika ja kieli kohtaavat ajallisena tapahtumana (*event*). On myös selvää, että tapahtumien kuvauksessa jää myös paljon ilmaisematta. Kielen ymmärtämisen rinnalla huomioidaan myös ilmaismattomien kohteiden olemassaolo, johon ei välittämättä kuulu aikaisempaa muistia, tapahtumia ei ole historiallisesti kirjattu, tai niistä on olemassa ristiriitaisia mielikuvia (Readings 1991, 21–22).

Esteettinen tapahtumien kuvaus tuo esille vaihtoehtoisia ajan ymmärtämisen muotoja. Esseessään *Acinema* Lyotard kiinnittää huomion siihen, miten esimerkiksi elokuva organisoii aikaa uudelleen. Huomio kiinnittyy erityisesti totalisoivien aikakäsitysten suhteellistamiseen elokuvan keinoin, jolloin kuvataan niin fiktionaalisia kuin todellisia tapahtumia. Yksittäinen tapahtuma elokuvassa voidaan tulkita myös yhteydessä laajempaan narratiiviin, mutta erityisesti poliittisessa tulkinnassa siihen sisältyy mahdollisuus olla asettumatta elokuvantekijöiden omiin arvoasteikkoihin tai ideologisiin sitoumuksiin²⁹.

Esteettisen politisointi elokuvassa

Tässä vaiheessa siirryn tarkastelemaan poliittista estetiikkaa ja *elokuvan* poliittisuutta. On kuitenkin mainittava, että ei ole vain yhtä tai kahta asiaa, joihin elokuvan poliittisuus voitaisiin sitoa, vaan elokuvan poliittista aspektia ei voi eikä mielestäni tarvitse määritellä kaikenkattavasti tai rajoittavasti³⁰. Elokuva

representoi faktaa tai fiktiota aina kuhunkin elokuvaan sisältyvin keinoin – poliittista elokuvaa ei luo ainoastaan elokuvantekijän itsensä motiivit tai esimerkiksi propagandapyrkimys, vaan myös sen tulkitsijan tietoisuus asioiden laajemmasta historiallisesta ja poliittisesta kontekstista. Elokuvan katsomis- tapahtuma on myös esimerkki sellaisesta ajattelun, muistin, kuvallisuuden ja figuurallisen sekoittumisesta, joihin olen yllä eri tavoin viitannut.

Elokuvan tekijöiden ja sen katsojien välinen suhde on muuttunut klassisista David Griffithin ajoista, jolloin tekijä odotti Amerikan sisällissotaa kuvaavan elokuvansa *Kansakunnan synty* (1915) näyttävän katsojille ”mitä historiassa oikein tapahtui”³¹. ”Totuuden” sijaan Griffithin elokuva näyttää nykyään rasistisena kuvauksena, joka oikeuttaa *Ku Klux Klanin* toimintaa. Elokuvan menestys perustuu mahdollisesti myös rodullisten ennakkoluulojen vahvistamiseen. Uskomukset elokuvan todistusvoimasta ovatkin heikenneet rajusti viime vuosisadan kuluessa. Gilles Deleuzen mukaan modernissa elokuvassa on itsessään maailma, joka elokuvan kuluessa muokkautuu omaksi kuvakseen, eikä siinä pyritäkään esittämään ikonisista kuvia maailmasta (Deleuze 1997, 37). Dokumentaaristakaan elokuvaa ei enää välttämättä katsota mimeettisenä heijastumana ”todellisuudesta”, koska elokuvantekijöiden omat valinnat, mielipiteet ja tapahtumien kulun esittäminen ovat vain osa kokonaisuutta.

Elokuvan poliittisten aspektien tulkitsemisessa Hollywood-elokuva on suosittu varsinkin amerikkalaisten politiikan tutkijoiden keskuudessa sen gender-mallien ja kaupallisuuden vuoksi. Hollywood-elokuvien tulkintojen kautta voidaan lähestyä kysymyksiä siitä, mikä on reaalisen sosiaalishistoriallisen kontekstin ja elokuvassa esitetyn viitekehysten välinen suhde, tai missä mielessä visuaalinen representaatio tuottaa toisenlaista kokemusta ja tietoa kuin tekstuaalinen materiaali. Tulkinna voidaan tarkastella myös sitä, miten elokuvassa esitetään etniset ja kansalliset seikat, sosiaaliset erot, rasismi tai propaganda. Myös vastaanottajan ja elokuvan välinen reseptiotutkimus on tärkeä osa poliittista kuvatutkimusta. Näiden kysymysten avulla voidaan lähestyä visuaalisen materiaalin tuottajien vakaumuksia ja mielipiteitä, elokuvan taloudellista arsenaalia, levitystä ja mainontaa verrattuna materiaalin reseptioon, mahdolliseen sensuuriin vaikuttaneita tekijöitä, tai tulkita *independent-* ja *avant-garde*-elokuvien roolia sekä itsenäisinä teoksina että valtavirta-elokuvan kritiikkinä.

Poliittisen elokuvan alkuhistoria sijoittuu 1920–30-lukujen eurooppalaiseen kokeilevaan elokuvaan, joka tähtäsi ”poliittisen katseen” muuttamisen;

elokuvan keinoin pyrittiin terävöittämään ja muuntamaan myös vastaanottajan näkökulmaa ympäröivään maailmaan. Nämä kokeilut muodostivat myös uuden alun esteettisessä ajattelussa ja taidehistoriassa. Venäläinen konstruktivismi ja erityisesti *Soviet Cinema* 1920-luvulla dokumentoi sekä montaaitekniikkaa että uudenlaista näkemisen dialektiikkaa, poliittista argumentaatiota kuvin esitettynä että myös uuden vision merkitystä proletarisessa maailmankuvassa³². Sergei Eisensteinin ja Dziga Vertovin lisäksi myös mm. Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko ja Esfir Schub ohjasivat elokuvia joissa venäläistä lähihistoriaa käsiteltiin uudella lailla, katse kiinnitettiin jokapäiväiseen elämään ja tapahtumiseen, joka pyrittiin tietoisesti irrottamaan Hollywood-elokuvan illuusiomaailmasta³³.

Toinen samaan historialliseen kontekstiin sijoittuva esimerkki poliittisesta elokuvasta on Saksan 1930-luvun filmit. Nämä elokuvat, kuten Leni Riefenstahlin dokumentaariset propagandafilmit *Olympia* sekä *Triumph des Willens*³⁴, sekä käyttivät hyväkseen että samalla tuottivat poliittisia aineistoa. Saksan elokuvahistoriassa implisiittisemmin poliittista oli ekspressionistinen suuntaus. Esimerkiksi G.W. Pabst, W.J.T Murnau tai Ernö Metzger korostivat ohjaamissaan elokuvissa maailmankuvan kaoottisuutta, destruktiota, moraalikysymysten painavuutta ja maskuliinista obsessiivisuutta. Saksalaisessa ekspressionismissa oli myös ituna naisten aseman ja naiskuvan muuntuminen. Esimerkiksi Greta Garbo sekä Marlene Dietrich kuvattiin osin androgyyneinä hahmoina, jotka käykenivät vaihtamaan naisroolia samalla kun he muokkasivat naiskuva³⁵. Nykyään ”poliittisen elokuvan” genre on erittäin laaja, jota en ryhdy tässä artikkelissa erittelemään. Poliittiseen genreen voidaan ajatella kuuluvan ideologiset elokuvat kuten marxilainen elokuva, dokumentaarit, ”kolmannen maailman” elokuvat, itäeurooppalaiset elokuvat, saksalainen ja ranskalainen ”uusi aalto” kaupalliset elokuvat, jotka käsittelevät poliittis-historiallisia aiheita, kuten Vietnam tai Natsi-Saksa, jo mainitut Hollywood-elokuvat, tuottelias sarja feministisiä ja gender-aiheisia elokuvia tai etnisiä ja rasistisia aiheita käsittelevät elokuvat, kuten sisällöittäin vahvoissa eteläamerikkalaisissa elokuvissa. Erityistapauksina ovat myös utooppiset ja science-fiction tyypiset tulevien yhteiskuntamallien ja poliittisten rakenteiden kuvaukset.

Elokvakertomuksen poliittisuus

Olen omassa tutkimuksessani pohtinut erityisesti poliittisen ajan ja siihen liittyvän teorian kirjoittamista yhdistyneenä kuvien tulkintaan³⁶. Tulkinnan

kohteeksi on valittu Chris Markerin elokuva *Sans Soleil* (1983), erityisesti elokuvan alku, jonka muodostaa noin kymmenen minuutin esteettinen montaasi. Markerin tapa esittää historiaa ja aikaa epäjatkuvana liittyy laajempaan tutkimusinteressiini, jossa juuri katkoksellinen aika, murtumakohdat historian yhtenäiseltä näyttävässä kertomuksessa ja tyhjätkä aukot, mariginaaliseen asemaan jätetty tai yleisessä historiassa unohdetun historian esiintuominen ovat esimerkkejä ajan ja historian politisoinnista (vrt. Lindroos 1998, 2000). Pohdin Markerin kuvia suhteuttaen hänen kuviensa historiallista kontekstia sekä niiden suhdetta elokuvanarratiiviin.

Lähden siis tässä siitä, että yksi kiinnekohta politologiseen elokuvatutkimukseen löytyy elokuvien narratiiveista ja niiden tulkinnasta. Visuaalinen narratiivi esittää todellisuutta omalta kannaltaan ja tekee sen näin mahdolliseksi kohteeksi tulkinnalle ja kritiikille. Narratiivin analyysissä ei kuitenkaan ole kiinnostavaa ainoastaan aihe, elokuvan sisäinen tarinamaailma (diegesis) ja sen viitteet tarinan ulkopuolelle, vaan myös tavat *esittää ja katsoa* narratiivia. Tämä tulkinta jatkaa osaltaan Vertovin ja Eisensteinin alullepanemia kysymyksenasetteluja elokuvan roolista ja sen poliittisuudesta. Samalla se ottaa aineksia siitä, mitä Walter Benjamin nimitti elokuvan poliittiseksi vallaksi. Tämä tarkoittaa jokapäiväisen maailman näyttämistä, ja tällä näyttämistapahtumalla manipuloimista, ”maailman” monimutkaistamista representaatiosuhteiden alle, ja uusien suhteiden, toiminnan ja huomiotta jääneiden aspektien tunnistamista³⁷. Narratiivin tulkitseminen merkitsee siis myös yhdenlaisen poliittisen ajatusmuodon lukemista ja tulkintaa. Tulkintatapahtumassa tuodaan esille myös se, miten poliittisuus narratiivissa ilmenee, ja miten myös äkkinäiset, satunnaiset ja ristiriitaiset tarinat tuodaan esille.

Narratiivin katkonaisuus ja monikerroksisuus on tavanomaiseksi muodostunut osa modernia elokuvaa. Myös varhaisemmissa elokuvissa tulee esille narratiivin keskeyttävän elementin vaikutus ajattelun laajentamiseen tutusta ja tunnistetusta erilaisen ja aikaisemmin tiedostamattoman suuntaan. Esimerkiksi James Lastra huomaa, miten varhaiset elokuvat tuottivat fragmentoituneiden, satunnaisten kuvien avulla ”toissijaisia” visuaalisia kenttiä (Lastra 1997, 273). Kuvallinen kerronta voikin tuoda esille yhden kertomuksen ohella myös useita eri konteksteihin viittaavia subversiivisia näkökulmia. Lastran mukaan kohteen, henkilön tai toiminnan fragmentoiminen korostaa sitä, että tuo äkillinen tapahtuma on kuin yhdistäisi osan todellisuutta fiktiiviseen elokuvakerrontaan Samalla kertomuksen jatkumon katkaisu viittaa

niihin alueisiin, jotka ovat aktuaalisen representaation ”yläpuolella”, jatkuvasti läsnä mutta paikoin näkymättömissä (Lastra 1997, 273).

Scott McGuiren tulkinnan mukaan juuri moderni elokuva haastaa katsojan muuttamaan katsomistapahtumaa näkökulmien moninaisuuden havainnoimiseksi (McQuire 1998, 70). Tämä on erityinen näkökulma siinä yhteydessä, jossa poliittisuus ymmärretään tärkeänä osaa ajattelua, joka pakenee tai vastustaa metatulkintoja. Fragmentit ”todellisuudesta” voivat siis osoittaa, miten itse kerrontaan (tulkintaan tai teoretisointiin) voi sisällyttää muuhun tekstiin tai tarinaan näennäisesti kuulumattomia näkökulmia ja kriittisiä aspekteja. Fragmentti muuuten sulavasti esitetyssä tarinassa osoittaa, että tämän näkökulman lisäksi sen ylä- tai alapuolella on toinen näkökulma, toinen tarina, jota voivat kertoa muut ihmiset, riippuen heidän kulttuurisesta kontekstista. Nykyhetkestä käsin katsottuna elokuvassa seuraamamme tapahtumat muuttuvat myös sitä mukaa kuin oma tulkintamme niistä muuttuu. Historiaa tarkastellaan näin nykyhetkestä lähtien katsottuna mennyttä kohden, eikä sidottuna mennessä tehtyihin kertomuksiin (vrt. Benjamin 1983, 490–1).

Esteettisen subjektin (katsojan, teoksen tulkitsijan) työnä on siis yhdistää narratiivi esimerkiksi sosiaaliseen kritiikkiin ja havaita samanaikainen monitasoisten realiteettien ja historioiden olemassaolo. Katsoja tulee näin tietoiseksi tarinan eri tasoista ja sisällöistä, samalla se haastaa katsomisen keskeyttämisiin ja mahdollisesti uudelleenkatsumiseen. Nämä lähestymisstrategiat ovat luonnollisesti samantapaisia kuin minkä tahansa tekstinkin lukemisessa, siksi elokuvafragmentin tulkinta voi yhdistyä kiinnostavalla tavalla poliittisen teorian lukemiseen ja tulkintaan.

Markerin *Sans Soleil*

Chris Markerin elokuvat ovat visuaalisesti taitavasti toteutettuja dokumentaareja eri kulttuureista³⁸. Eräänlainen kollaasi Markerin omasta historiasta ja kuviin sisältyvästä muistin ja unohduksen tematisoinnista on esillä hänen viimeksi toteuttamassaan CD-Romissa *Immemory* (Centre Georges Pompidou, 1997). *Sans Soleil* -elokuva on osa poliittista historiaa, ja se sisältää Markerin kuvaamia dokumentaarisia ja etnograafisia kuvauksia 1960-luvulta lähtien. Elokuva esittää Markerin sanojen mukaan näkökulmia afrikkalaiseen, aasialaiseen ja eurooppalaiseen aikakäsitykseen – ja näyttää samanaikaisesti niiden eriaikaisuuksia. Markerin kuvat vievät katsojat sekunnin murto-osassa suurkaupungin (Tokion) kiireisyydestä

hylätyn afrikkalaisen rannan hiljaisuuteen. Elokuva tuo katseidemme eteen osin subjektiivisen, osin yleiseen historiaan viittaavan muistojen kokoelman naiskertojan (Alexandra Stewart) välittämänä. Käsikirjoitus on Markerin itsensä kirjoittama, mutta hän sijoittaa ajatuksensa kirjeisiin tuntemattomalta matkailijalta ”Sandor Krasnalta”.

Vaikka elokuvan maantieteellinen paikka vaihtelee, Marker esittää muutamien poikkeuksin ei-eurooppalaisen tilan, joka tiedostetusti välitetään eurooppalaiselle katsojalle. Tässä mielessä *Sans Soleil* tarjoaa kiinnostavaa materiaalia pohdittaessa eurosentrismien ja multikulttuurisuuden kysymyksiä: historian tarinat ovat osin tuttuja omista historiankirjoistamme sekä uutiskuvista, mutta kuviin, riitteihin ja rituaaleihin, sisältyy samanaikaisesti jotain vieraannuttavaa. Tämä antaa aihetta siirtyä kysymyksiin, kuten miten eri kulttuurit ja niiden historia tuodaan esille? Marker etenee vahvasti yhdestä yleiseen, korostaen tavallisen kadunmiehen asemaa heroisten hahmojen ylitse. Esimerkiksi Toisesta maailmansodasta puhutaan fokusoiden nukkuvan, tuntemattoman japanilaisen kasvoihin eikä tavanomaisemmin kuvaten sotakoneita ja pommirajähdytystä (vaikka nämäkin tuodaan esille). Katsoja pohtii, mitä merkitystä on sillä, että Bissagos-saarilla *nainen* valitsee tulevan puolisonsa? Miksi rukous kissan kadotetulle sielulle Tokion lähellä olevalla eläinten hautausmaalla on tärkeää?

Elokuvan ensimmäiset kymmenen minuuttia on montaasi, joka sisältää jo itsessään useita tulkintamahdollisuuksia. Ensinnä kuuluvat toisiaan seuraten epigrafi (*”Because I know that time is always time. And place is always and only place...”*) T.S. Eliotilta (*Ash Wednesday*). Tämän jälkeen käsikamera seuraa kolmea lasta Islannissa vuonna 1965. Islantilaiset lapset esittävät Markerin mukaan ”onnellisuuden kasvot”, jotka käsikameran vaikutuksesta tuntuvat katsojasta ikään kuin läheisemmältä. Ristiriita seuraa välittömästi näiden kasvojen jälkeen, esittämällä kuvan lentotukikohdasta, jolloin Marker myös problematisoi tämän onnellisuuden idean ja sen kulttuuriset siteet. Näitä kuvia seuraavat otteet junan kulusta Hokkaidoon, afrikkalaisia naisia Bissagos-saarilla, tokiolaiskapakka. Nämä erilliset paikoista ja ajoista poimitut kuvat saavat uuden merkityksen elokuvanarratiivin yhdistämässä kontekstissa³⁹.

Marker tuo esille niin menneet hetket kuin katsomistapahtuman nykyisyyden ajan elokuvansa dokumentaarisen kerronnan ja esteettisen montaa-sitekniikan kautta. Alkumontaasi esittää oleellisen osan siitä narratiivista, jolla Markerin tarina kerrotaan, se on alku, johon hän myös palaa niin elo-

kuvan kuluessa kuin sen lopussakin. Tarinan keskeyttäminen ja kertomuksen epäjatkuvuus on tekijä, joka mahdollistaa hämmennyksen, ristiriidan ja elokuvakertomuksen kulun samanaikaisesti. Äkilliset kontekstin vaihtamiset saavat katsojan kysymään sitä, miten kerrotut tapahtumat, historia ja sen jäänteet itse asiassa liittyvät toisiinsa, ja miten omat muistikuvamme ovat yhteydessä kollektiiviseen muistiin ja reaalihistoriaan. Elokuvan alussa ei ole vain yhtä ”diegeettistä nollapistettä” (elokuvan tarinan usein jähmettynyttä alkukuvaa, josta tarinan jatkumo usein alkaa), vaan *Sans Soleil* alkaa ikään kuin monta kertaa, historian eri kohdista. Alku on kooste useista tarinoista, jotka on dokumentoitu patkinä toistensa perään, ikään kuin jokainen näistä osasista luonnehtisi tulevan elokuvan kulun, ja tähän tarinaan sisältyisi kaikkien näiden alkujen jatke.

Sanattomuuden, unohtamisen, puhumattomuuden tai kuvattomuuden elementit ovat kärjistetyimminkin esitetty mustina katkoksina elokuvakertomuksessa. Näissä kohdissa kiteytyy myös epäsymmetrian ja epäjatkuvuuden esittäminen historiassa, muistissa, yksilöllisessä kokemuksessa tai identiteetissä. Sekunnin murto-osat sisällyttävät mahdollisuuksia sellaiseen kuvien reseptioon, johon elokuvan tekijä ei edes pyri vaikuttamaan. Esittäessään tapahtumia Marker myös irroittaa ne viitekehyksestään. Esimerkiksi hyökkäys Pearl Harbouriin, afrikkalaiset sissijoukot tai Kennedyn näköisnukke tokiolaisessa tavaratalossa jonka sanat ”*do not ask what your country can do for you. Ask, what you can do for your country*”, esitetään sekä yleisesti tunnettuina, että alkuperäisestä kontekstistaan irrallaan. Aiheiden dekontekstualisointi paljastaa myös Markerin kritiikin. Elokuvaan sisältyykin dokumentoinnin lisäksi poliittista argumentaatiota, jossa Markerin oma tulkinta yhdistää historiankirjoituksen kontingenssin esiintuomista. Historia on konkreettisesti läsnä unohtuneissa kylissä, kaatuneissa muistomerkeissä, maahan haudatuissa luissa, jolloin näitä kuvia edeltävä historia jätetään tahallisesti komentoimatta.

Yksi Markerin elokuvan kuvaama ristiriita on teollistuneen ja alikehittyneen paikan (tilan ja ajan) välinen suhde. Markerin kerronta voidaan tulkita esimerkiksi yhteydessä Paul Virilion ajatukseen siitä, miten kuilu kehittyneiden ja alikehittyneiden maiden välillä ilmenee siinä, miten ne elävät erillaan reaaliajassa. Taloudelliset aktiviteetit ja moderni kehitys, joka kiteytyy Markerin kuvaamassa Tokiossa, esitetään markkinayhteiskuntana, television, täpötäysien metrojen, peliluolien maailmankaupunkina (vrt. Virilio 1997, 71–4). Tässä yhteisössä ei ole kuitenkaan unohdettu perinteiseen pohjautu-

via rituaaleja, vuosikymmeniä toisiaan seuraavia tapahtumia, kuten kevään vastaanotto, nuorten tyttöjen kimonojen ilmaantuminen katumaisemaan, rukoushetket tai tanssirituaalit. Samanaikaisesti Tokio näyttäytyykin sekä kapitalistisen kiireesti ohitsekulkevan ajan että perinteitä kunnioittavan ajan kaupunkitilana; city on eri aikojen ja paikkojen hyperkeskittymä, jonka maanalaiset junat ovat ikään kuin kaupungin verisuonisto tai sen kollektiivisen unimaailman tila, jossa yksilön katse ei kohtaa toisen katsetta.

Tämän selkeänä vastakohtana on Markerin representaatiot Afrikasta paikallisine ihmisineen, jotka kuluttavat aikaa päivästä päivään, mahdollisesti ilman työtä, televisiota tai metroja. Afrikkalainen nainen kuvataan, toisin kuin japanilainen, suoraan kameraan katsovana. Suora katse suurkaupungin väistelevän katseen vastakohtana kiehtoo Markeria myös muissa elokuvissa. Niin kuin japanilaista, myös afrikkalaista aikaa säilyttävät perinteet, mutta afrikkalainen aika jää kulutusyhteiskunnan rytmin ulkopuolelle, ja ihmiset näytetään elävän ikään kuin jotain odottaen. Suurkaupungin aika kulkee nopeammin tulevasta menneeseen, näin se on esimerkki saksalaisen historioiden Reinhard Koselleckin tulkinnasta modernin yhteiskunnan kiihtyvistä aikakäsityksistä (Koselleck 1989, esim. 349 et.). Kyläyhteisön aika taas kulkee menneestä nykyiseen, ja pysähtyy siihen, ihmiseen, joka kohtaa kameran katsetta siirtämättä.

Visuaalisuuden politiikka

Markerin elokuvan poliittinen aspekti kyseenalaistaa historian yksisuuntaisen, lineaarisen esityksen tuottamalla kuvilla, jota tekevät yhdenmukaistavan historiankäsitelmän tai sosiaalisen metanarratiivin mahdottomaksi. Näin se sisällyttää kriittisen elementin itse kertomukseensa ja itse asiassa jokainen elokuvan katsomiskerta voi nostaa esille erilaisia kysymyksiä. Epäjatkuvan narratiivin konkretisoi esimerkiksi identiteetin, toiseuden ja marginalisuuden teemat jättäen samuuksien lisäksi myös erilaisuudet näkyville. Tässä merkityksessä se myös tematisoi, joskin toisella tasolla, esimerkiksi Jean-François Lyotardin yllämainitun kritiikin metanarratiiveja kohtaan (Lyotard 1986).

Lyotard karakterisoi kirjassaan *The Inhuman* politiikan toiminnaksi, joka vastustaa erilaisia yhteiskunnallisia organismeja, militaristista valtaa tai kritiikitöntä uusien teknologioiden käyttöä. Tapa, jolla tätä politiikkaa tehdään, on hänen mukaansa esimerkiksi kirjoitus- ja ajatusprosessit, kirjallisuus ja taide (Lyotard 1998, 7). Koska postmodernin käsitettä on käytetty usein ja tarkemmin määrittelemättömissä yhteyksissä, en haluaisi leimata

esimerkiksi Markerin elokuvakerronnan politisointia suoraan postmoderniksi⁴⁰. Sen sijaan katson, että politiikan uudelleentulkintaa voidaan harjoittaa tässä lyotardilaisessa merkityksessä keskittymällä yksittäistapauksiin, jotka johtavat niin inhimillisen ajattelun kuin visionkin muuntumiseen. Chris Marker ei tematisoi ainoastaan poliittisen ja kollektiivisen muiston osuutta, mutta kuten mainittu, hän sisällyttää esittämistapaansa myös unohtamisen, murtuman ja muuntumisen teemat. Näin hän muodostaa visuaalisesti etenevää poliittista diskurssia, jonka tulkinta, tekstin ja kuvan toisiinsa nivominen rikastuttaa teorioita monikansallisuudesta, poliittisesta ajasta, paikasta, muistosta ja historiasta – ja poliittisesta estetiikasta. Marker tekee myös näkyväksi sen, miten voimme kuvata eroja yhden esitystavan sisällä ilman, että teemme tarkka erottelua itsen/toisen välille. Itse asiassa 'toiseus' nivoutuu kertomukseen 'samuuden' jatkuvasti läsnäolevana toisena puolena.

Ajan, kertomuksen, samanlaisuuden ja eron ongelma on poliittisessa yhteydessä, esimerkiksi Homi Bhabhan analyysissä kansoista ja kansalaisuuksista. Bhabha väittää, että kansat, samoin kuin narratiivitkin, menettävät oman alkuperänsä ja yhtenäisyytensä ajan kuluessa (Bhabha 1990a). Mikäli kansakunta symbolisena muotona tuhotaan, miten tämän kansakunnan jälkeen muodostuvat yhteisöt, ykseydet ja erot eri ihmisten välillä voidaan tematisoida uudestaan poliittiseen keskusteluun? Näkökulmastani elokuva näyttää yhden keinon tähän. Historia, samoin kuin muistot, muuttuvat suhteelliseksi siinä vaiheessa, kun ne kirjoitetaan uudelleen. Tässä mielessä kuvallisella narratiivilla on yhteys esimerkiksi Paul Virilion väittämään politiikan uudelleenmäärittelystä sen kautta, että menneen korostamisen sijaan *nykyisyys* muuntuu poliittiseksi kysymykseksi⁴¹. Näin politiikan kenttä laajenee maantieteellisten kysymyksenasettelujen ja valtasuhteiden lisäksi myös aikaan, jota kuva representoi eri tavalla kuin teksti. Kyse on ajallisesta kääntöliikkeestä, jossa historian perinteinen inkluusio / ekskluusio-asetelma hajoaa silloin kuin monipaikkaisuus tuodaan samanaikaisesti ja nykyteknologian avulla yksilön silmien eteen. Mikä tässä prosessissa tapahtuu, on historian ja nykyisen kokemuksen läpileikkaus, johon liittyy myös katsojan omat assosiaatiot ja muistikuvat.

Koska kuvien ja visuaalisen kulttuurin ei enää ymmärretä esittävän todellisuutta sitä ”suoraan” representoivassa merkityksessä, kuvaa ja tekstiä on mahdollista käsitellä toisiaan reflektioivassa ja myös toisiaan tuottavassa suhteessa. Tuottava aspekti yhdistyy myös tutkimuksen kirjoittamiseen.

Kuvamateriaalia sisältävä tutkimus, kuten luonnollisesti muukin tekstiksi materialisoitu ajattelu, sisältää erityisesti impulssin *ajattelun jatkamiseen, laajentamiseen ja uusien tulkintojen* mahdollistamiseen. Kuvan sisällyttäminen tieteelliseen tutkimukseen muodostaa aukkoja tekstuaaliseen kertomukseen ja mahdollistaa uusia näkökulmia sekä kriittisen elementin sisällyttämisen tutkimuksen narratiiviin. Kuva jo itsessään legitimoitui totuuksien ajallista luonnetta, muttei kuitenkaan kaada niiden tiedollista merkittävyyttä.

Kuvallisen materiaalin käyttö tutkimuksessa problematisoi sellaista tieteellisen ajattelun ja tulkinnan käsitystä, joka sitoo sen verbaalisuuteen ja tekstuaalisuuteen. 20. vuosisadan lopun kehitys heijastaa muutoksia tieteen ja tiedon käsityksissä, joista monet liittyvät juuri kuvan ja tekstin välisen vuorovaikutuksen pohtimiseen. Nyky-yhteiskunnan kuvallisessa kulttuurissa ei ole enää aikaisempaa dramatiikkaa, vaan kuvat ovat osa arkipäivää. Tämä arkipäiväisyys ei kuitenkaan ole vielä siirtynyt tieteellisen tutkimuksen alueelle, mistä syystä sitä voi käyttää hyväksi inspiraation lähteenä.

”Kuvallisella käänteellä” olen pyrkinyt heijastamaan sitä, miten kuvan ja visuaalisten merkkien tuottama ja muokkaama tieto on nivoutunut merkittävaksi osaksi poliittista ajattelua. Haasteita näiden asetelmien kehittämiseen esiintyy niin politiikan tutkimuksessa kuin kuvatutkimuksessa itsessäänkin. Kuvan käsittehen laajentuu jatkuvasti kuvien tuottamisen, muuntamisen ja käsittelemisen menetelmien kehittyessä.

Kuvatutkimuksen ei kaikkiaan tarvitse olla tiedettä ja tutkimusta pelkäämään kuvista, vaan kuva ja teksti yhdessä tuottavat laajemman ja paikoin myös yhdistymättömän näkökulman ”todellisuuteen”. Mitchellin *Picture Theory* esittää, että kuvien ja tekstin välinen vuorovaikutus muokkaa tieteellistä ”todellisuutta” (Mitchell. 1994, 5). Modifioimalla Wittgensteinia, ajattelu käsitetään työskentelynä merkkien kanssa, olivat ne sitten verbaalisia tai kuvallisia⁴². Vuosisadan lopun kehitys heijastaakin muutoksia tieteen ja tiedon käsityksissä, näistä voidaan mainita esimerkiksi objekti-subjektijaottelun ja samalla esteettisen katsojan ja kohteen välisen suhteen monimutkaistuminen, tai aika- ja tilakysymysten aktualisoituminen teknisten uusintavälineiden kehittyessä.

Kuvat sekä esittävät että muuttavat tulkittavaa todellisuutta, jolloin aikaisempaan tieteenkuvaan sisältyvää ”reaalimaailmaa” ei ole enää olemassa. Oma aikaansa heijastava tietoteoria hyväksyykin sen oletukseen, että tieto ei voi lähestyä totuutta, vaan että tieto on todellisuuden tulkintaa ja sen tuottamista. Visuaalinen materiaali on oleellinen osa tämän ”totuu-

den” tuottamisessa. Mikäli ajattelemme uudestaan alussa mainitsemani Duhamelin sanoja kuvien ”häiritsevyydestä” ajatteluprosessissa, voidaan ’häirintä’-ajatus kääntää myös mahdollisuudeksi, produktiiviseksi tiedostamiseksi, jossa visuaalisuus nähdään luovana osana ajattelua. Kuten yllä on esitetty, kuvat voivat sekä konkretisoida teoreettisia väitteitä, että toimia vuorovaikutuksellisesti suhteessa teorioihin, vaatimuksina niiden jatkuvaan haastamiseen uusista näkökulmista lähtien.

Viitteet

- ¹ Käsitän visuaalisen lukutaidon laajempaan kuin kuvan tulkinnan. Siihen kuuluu myös kohteiden esittämisen tekniikat ja niillä manipuloiminen, ymmärrys visuaalisuuden kulttuurisidonnaisuudesta ja valtarakenteista. Visualisuudesta lukutaidosta katso Seppänen 2001, erit. 1. ja 4. luku.
- ² Koska artikkelini lähtökohta on poliittisessa tulkinnassa, en käsittele tässä yhteydessä psykologian ja havaintopsykologian teorioita visuaalisesta havainnoinnista. Näitä lähtökohtia käytetään laajalti varsinkin taideaineiden opetuksessa, vrt. Valkola 1999.
- ³ Esim. Jacques Derridan *Of Grammatology* on ollut yksi päälähteistä myös kuvan ja tekstin, tekstin ja puheen tulkinnan kysymyksissä. Lyotardin kriittikistä tiedon esittämisen traditiota kohtaan esimerkiksi *The Postmodern Condition* ja *The Différend: Phases in Dispute*.
- ⁴ Foucault käsittelee tieteellisiä diskursseja tiedon ja vallan tuottajina esimerkiksi kirjoissaan *The Archeology of Knowledge* tai *The Order of Things*.
- ⁵ Kuhnin teos *The Structure of Scientific Revolutions* (1957) keskittyi lähinnä luonnontieteiden alueella tapahtumaan paradigmanvaihdokseen ja newtonilaisen maailmankuvan murtumiseen tämän vuosisadan aikana.
- ⁶ Esimerkiksi romaanien poliittinen tulkinta osoittaa, miten poliittinen toiminta on mahdollisesti kaukana rationaalisista ennako-odotuksista vrt. Whitebrook 2001. Poliitiikan kontingenttiudesta politiikan teoriassa, ks. Palonen 1998, Heller 1993, tai spesifimmässä kysymyksessä radikaalidemokratiasta ja poliittisen toiminnan kontingenssista Chantal Mouffe 1997.
- ⁷ Yksi kielellisen käänteen alkulähtökohta oli 1800-luvulla Gottlob Fregen teoksissa. Vuosisadan alun semiootikoilla, kuten Ferdinand de Saussurella, oli myös vahva vaikutus ko. käänteelle. De Saussure määrittelee teoksessaan *Cours de linguistique générale* (1916) semiotiikan tieteeksi, joka tutkii merkkejä sosiaalisen elämän osana. A.J. Greimas (*Strukturaalista semiotiikkaa*, 1982) kehitti semiootista otetta systemaattisempaan suuntaan, perustaen ns. ”Pariisin koulukunnan”. Kielen ja merkityksen pohtimisella on sijansa myös saksalaisella eksistentiaalis-

missa, Martin Heideggerin filosofiassa, Hans-Georg Gadamerin hermeneutiikassa, sekä yleisemmin jälkistrukturalisteja ja dekonstruktivisteja yhdistävissä kysymyksissä. Nykyinen kielellinen käänne korostuu erityisesti anglosaksisessa kielifilosofiassa, lähtökohtanaan esimerkiksi Ludvig Wittgensteinin ajattelu. Amerikkalainen kielifilosofia johtaa tästä niihin ajattelijoihin jotka keskittyvät tematisoimaan eri kielikulttuureita, -pelejä ja -eroja, kuten esimerkiksi Quine, Davidson tai Rorty.

⁸ Esim. *Pelkkää retoriikkaa* 1996

⁹ Diskurssianalyysista yhteiskuntatieteissä ks. Jokinen, Juhila, Suoninen 1993.

¹⁰ Vrt. Palosen *Tekstistä politiikkaan* 1988.

¹¹ Katso myös Jay 1996: 3-5.

¹² Kuvaretoriikkaa politiikan tutkimuksen kannalta on tehnyt esim. Michael Shapiro kirjoissaan *The Politics of Representation* sekä *Cinematic Political Thought*. Poliittista media- ja elokuvatutkimusta esimerkiksi John S. Nelsonin eri työt poliittisen elokuvan ja median parissa, jotka on teoreettisesti työstetty kirjassa *Topes of Politics*, 1998. Ks. myös Ernest Giglio, 2000, joka hahmotta tarkemmin juuri amerikkalaisen poliittisen elokuvan määrittystä ja poliittista merkitystä. Ikonografian ja kansainvälisten suhteiden välisestä suhteesta, ks. Möller 2002. Kuvien, vallan ja politiikan tulkinnoista myös Hoffmann 1998, 1999.

¹³ Käytän termejä tässä Mark Posterin mukaan (1996).

¹⁴ Havaintotavan historiallisista muutoksista, ks Burckhardt 1994.

¹⁵ Jon Simons 1997. *From Ideology to 'Imagology'*. *The Aestheticization of Political Thought*. Ks. myös Mitchell 1987: 3-4.

¹⁶ Ks. myös suomeksi käännetty kokoelma poliittisten naiskuvien esittämisestä visuaalisin keinoin, Rossi 1995.

¹⁷ Suomessa poliittisen symboliikan tutkimuksen uranuurtajia on Kyösti Pekosen *Symbolinen modernissa politiikassa*. Myös Jukka Kanervan kirja *Ryvettymisen hyvä puoli* liikkuu laajasti ottaen tällä alueella tulkittessaan poliittikkokuvia, mediakulttuuria ja retoriikkaa.

¹⁸ Erinomainen kirja politiikan ja estetiikan välisestä suhteesta, jossa yhdistyy myös useiden nykyisten poliittisen filosofian suuntausten analyysi ja kritiikki, on Ankersmitin *Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value*.

¹⁹ Esim. Jean Baudrillard, *Philosophical Forum* tai 1998: 166-185.

²⁰ Katso esimerkiksi Reinhart Koselleckin tutkimukset muistomerkeistä, Koselleck 1994 ja haastattelu, joka on suomennettu teoksessa Lindroos, Palonen (toim.) *Politiikan aikakirja* (2000, Vastapaino)

²¹ Kuvien merkkien tulkinnasta myös Hietala 1993: 31 et.

²² Esimerkiksi Barthes väittää *Elements of Semiology* kirjassaan, ettei merkityksen kohde voi esiintyä irrallaan kielisysteemistä, vaan on yhä vaikeampi ymmärtää

- kuvien ja kohteiden systeemiä, joka olisi olemassa kielestä irrallaan (1977: 10-11). Näin kuvalliset merkit liitetään niitä tekstualisoivan kielisysteemin alaisuuteen.
- ²³ Jaottelusta eri systeemeihin ks. Roland Barthes'n tekstit, esim. "Music, Image, Text" tai "Mytologioita"
- ²⁴ Econ kritiikistä katso Peter Osborne, 2000: s. 24 et.
- ²⁵ Nietzsche *Zur Genealogie der Moral* III 8. Werke III: 297.
- ²⁶ Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* 11, Werke I: 453.
- ²⁷ Nietzsche *Schopenhauer als Erzieher*: 7. Werke I: 345 et..
- ²⁸ Vrt. Frank Ankersmitin väite poliittisesta representaatiosta, joka muuttuu modernilla ajalla mimeettisestä esteettiseksi (1996). William Connolly on teoksestaan *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox* (1991) lähtien luonut suuntaa poliittisten erojen etsimiselle. Hänen postnietzscheläinen kysymyksensä demokratian ja pluralismin mahdollisuuksista nykypäivänä on johtanut siihen, että demokratian ideaalia ei oteta yhtä itsestäänselvänä kuin esimerkiksi Rawls tai Habermas esittävät. Tässä suhteessa myös poliittisuuden ymmärtäminen irtoutuu omaksi kysymyksen, jota ei voi yksioikoisesti alistaa julkisen järjestelmän osaksi. Korostaessaan eron ja pluralismin mahdollisuutta poliittisessa teoriassa, samoin kuin etsiessään poliittisen teorian uusia suuntia kuvan ja tekstin välillä, Connolly on viime aikoina hakeutunut myös elokuvien tulkittamiseen pariin (Connolly 2002).
- ²⁹ Lyotard *Acinema*, teoksessa A. Benjamin (1998, ed.) *The Lyotard Reader*. Aika on singulaarisena yksikkönä läsnä jokaisessa esteettisessä hetkessä. Tähän liittyvät myös Lyotardin pohdinnat koskien Newmanin abstraktia ekspressionismia, (Lyotard *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, 1986).
- ³⁰ Poliittisen elokuvan määrittely-yrityksistä ja vaikeuksista, ks. Giglio 2001: 18-33.
- ³¹ Vrt. McQuire 1998: 4-5, 15.
- ³² Esimerkiksi Sergei Eisensteinin *Lakko* (1924), *Panssarilaiva Potemkin* (1925), *Lokakuu* (1927)) tai Dziga Vertovin *Film Truth* (1922), *Kino-Eye* (1924), *Mies ja elokuvakamera* (1929).
- ³³ Ks.esim. *The Film Factory, 1988*, tämän ajankohdan elokuvahistorian dokumentoinnista.
- ³⁴ Saksan esinatsistisesta kehityksestä elokuvassa, ks. esim. Kracauer, *Caligarista Hitleriin* 1987.
- ³⁵ Garbon ja Dietrischin naiskuviin sisätyvää lesboaiheisuutta on käsitelty esimerkiksi Dyerin kirjassa *The Matter of Images*. Kuvien piilotettu symboliikka jäi myös Dyerin mukaan huomioimatta ajan sensuurikoneistossa.
- ³⁶ Tämä luku sisältyy osin artikkeliini 2000 "Chris Marker ja ajan kuvat. Historian dokumentointi esteettisenä ja poliittisena toimintana", *Kulttuurintutkimus-*

lehti 3/2000. Olen laajentanut tulkintaa myös artikkelissani *Aesthetic Political Thought. Marker and Benjamin Revisited* 2003. *Sans Soleil* elokuvan tulkin-
nasta, ks. myös Valkola 2002: 114-140.

- ³⁷ Benjamin, esim. *Zur Lage der russischen Filmkunst* (1927) GS II.2: 752.
- ³⁸ Marker on ranskalainen, suurelle yleisölle suhteellisen tuntematon elokuvaoh-
jaaja, jonka teoksiin sisältyy myös merkittäväsi 1900-luvun loppupuolen eloku-
vahistoriaa. 1960-luvun lopulla hän muodosti Alain Resnais'n, Jean Cayrolin ja
Agnes Vardan kanssa ns. *Rive gauche* -ryhmittymän, missä kiteytyy ranskalaisen
elokuvan ”uusi aalto”.
- ³⁹ Ks. myös Rafferty 1997: 242.
- ⁴⁰ Näin tekee kuitenkin Branigan tulkittessaan Markerin narratiivin postmodernina,
ks.1992: 207-217.
- ⁴¹ Virilio 1997: 18. Nykyisyyspolitiikasta Lindroos 2000a.
- ⁴² Viittaan tässä yleisesti Wittgensteinin varhaisteokseen *Tractatus logico-philosophi-
cus* 1977 (1921) Myöhäisfilosofiassaan Wittgenstein suhtautuu epäilevämmiin
kuva-ajattelua kohtaan, ilmeisesti osin myös hänen varhaistuotantonsa resection
ja väärintulkintojen vaikutuksesta (ks. *Blue and Brown Books*, 1958).

Lähteet

- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1997/1944). *Dialectic of Enlighten-
ment*. London, New York: Verso.
- Ankersmit, Frank (1996) *Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and
Value*. Stanford: Stanford University Press.
- (2001) *Historical Representation*. Stanford: Stanford University Press.
- Barthes, Roland (1973) *Elements of Semiology*. New York: Hill & Wang.
- (1977) *Image Music Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath.
London: Fontana Press.
- (1994) *Mytologioita*. Helsinki: Gaudeamus.
- Baudrillard, Jean *Philosophical Forum*. Video-interview with Jean Baudrillard, Insti-
tute of Contemporary Art (ICA) London.
- (1998) *Selected Writings*. Cambridge: Polity Press.
- Benjamin, Andrew (1998 ed.) *The Lyotard Reader*. Oxford UK & Cambridge USA:
Blackwell.
- Benjamin, Walter (1927) *Zur Lage der russischen Filmkunst*, teoksessa (1991)
Gesammelte Schriften II.2. Unter Mitwirkung von Adorno und Scholem. (Hg.)
Tiedemann und Schweppenhäuser. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag.
- (1983) *Das Passagen-Werk 1-2*. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag.

- Bhabha, Homi (1990) "Introduction: Narrating the Nation". *Nation and Narration*. London and New York: Routledge.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge.
- Burkhardt, Martin (1994) *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*. Frankfurt & New York: Campus Verlag.
- Connolly, William (1991) *Identity/Difference: Democratic Negotiations of Political Paradox*. Minneapolis & London: University of Minneapolis Press.
- (2002) *Neuropolitics. Thinking, Culture, Speed*. Minneapolis & London: University of Minneapolis Press.
- Deleuze, Gilles (1997) *Cinema 1: The Movement Image*. London: The Athlone Press.
- Derrida, Jacques (1976) *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Diers, Michael (1997) *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt/M: Fischer.
- Dudley, Andrew (1997 Ed.) *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: University of Texas Press.
- Dyer, Richard (1993) *The Matter of Images. Essays on Representations*. London and New York: Routledge.
- Eco, Umberto (1976) *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana UP.
- *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. (Ed.) Richard Taylor and Ian Christie. London and New York: Routledge.
- Foucault, Michel (1972) *The Archeology of Knowledge*. London: Tavistock.
- (1973) *The Order of Things*. New York: Vintage
- (1977) *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. London: Penguin Press.
- Giglio, Ernest (2000) *Here's Looking at You. Hollywood, Film and Politics*. New York, Washington, Frankfurt/M: Peter Lang.
- Heller, Agnes (1993) *A Philosophy of History in Fragments*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.
- Hietala, Veijo (1993) *Kuuien todellisuus. – Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Jyväskylä: Gummerus.
- Hoffmann, Wilhelm (1998 Hg.) *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*. Baden Baden: Nomos Verlag.
- (1999) *Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik*. Baden Baden: Nomos Verlag.
- Jay, Martin (1995). *Vision in Context: Reflections and Refractions*. Teoksessa *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. Teresa Brennan and Martin Jay (ed.). London and New York: Routledge.
- Jokinen, Juhila, Suominen (1993 toim.) *Diskurssianalyysin akkoset*. Vastapaino: Tampere.

- Kanerva, Jukka (1994) *Ryvettymisen hyvä puoli. Suomalainen politiikka ja poliitikot televisiossa*. Jyväskylän yliopisto, nykykulttuurin tutkimusyksikkö 40.
- Kracauer, Siegfried (1987/1947) *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Koselleck, Reinhart (1989) *Vergangene Zukunft*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- (1994) "Einleitung". *Der politische Totenkult, Kriegdenkmale in der Moderne*. (Hg.) Koselleck, Heismann. München: Fink Verlag.
- Kuhn, Thomas S. (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago.
- Lastra, James (1997) "From the Captured Moment to the Cinematic Image: A Transformation in Pictorial Order" teoksessa Dudley, Andrew (Ed.) *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: University of Texas Press.
- Lindroos, Kia (1998) *Now-time/Image-space. Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. SoPhi 31. University of Jyväskylä
- (2000a) "Nykyisyyden politiikkaa: Walter Benjaminin ja Paul Virilion aika". *Politiikan Aikakirja*. Lindroos, Palonen (toim.). Tampere: Vastapaino.
- (2000b) "Chris Marker ja ajan kuvat. Historian dokumentointi esteettisenä ja poliittisena toimintana" *Kulttuurintutkimus* 3.
- (2003) "Aesthetic Political Thought. Marker and Benjamin Revisited". *Alter-natives* Vol 28. Number 2 1/2002
- Lindroos, Kia ja Palonen, Kari (2000 toim.) *Politiikan aikakirja*. Tampere: Vastapaino.
- Lyotard, Jean-Francois (1971) *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- (1983) *The Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1986) *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin: Merve.
- (1998a) *Acinema* teoksessa *The Lyotard Reader*. Andrew Benjamin (ed.) Oxford & Cambridge: Blackwell.
- (1998b) *The Inhuman. Reflections on Time*. Cambridge: Polity Press.
- (1999) *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Marker, Chris (1983) *Sans Soleil (Sunless)*. Directed by Chris Marker, Production Company Argos Films.
- (1998) *Immemory* CD Rom. Paris: Centre Georges Pompidou.
- McQuire, Scott (1998) *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*. London & New Delhi: Sage Publications.
- Mitchell, W.J.T. (1986) *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- (1994) *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

- Mouffe, Chantal (1997) *The Return of the Political*. London & New York: Verso.
- Mulvey, Laura (1975) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen 16/3.
- Möller, Frank (2002) "Iconography and International Relations-an Exploratory Approach to a Political Iconography" (julkaisematon esitelmä, Politics and the Arts Symposium Berlin, 2002).
- Nelson, John (1998) *Tropes of Politics. Science, Theory, Rhetoric, Action*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Nietzsche, Friedrich (1979) *Werke*. Schlechta: Ullstein.
- Osborne, Peter (2000) *Philosophy in Cultural Theory*. London and New York: Routledge.
- Palonen, Kari (1988) *Tekstistä politiikkaan. Johdatusta tulkintataitoon*. Tampere: Vastapaino.
- (1998) "Webersche Moment" *Zur Kontingenz des Politischen*. Wiesbaden: Westdeutsche Verlag.
- Palonen, Kari ja Summa, Hilka (1996 toim.) *Pelkkää retoriikkaa: tutkimuksen ja politiikan retoriikat*. Tampere: Vastapaino.
- Pekonen, Kyösti (1991) *Symbolinen modernissa politiikassa*. Jyväskylän yliopisto.
- Peirce, Charles Sanders (1955, ed. Buchler, Dover) *Philosophical Writings of Peirce*. New York.
- Pollock, Griselda (1990) *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York: Routledge.
- Poster, Mark (1996) *The Second Media Age*. Cambridge: Polity Press.
- Rafferty, Terrence (1996) "Chris Marker and *Sans Soleil*". Teoksessa Kevin Macdonald and Mark Cousins *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London & Boston: Faber and Faber.
- Readings, Bill (1991) *Introducing Lyotard. Art and Politics*. London and New York: Routledge.
- Rossi, Leena-Maija (1995 toim.) *Kuva ja Vastakuvat*. Helsinki: Gaudeamus.
- (1999) *Taide vallassa. Poliittikkäkäsitteiden muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Searle, John R. (1994) 'Rationalität und Realismus oder Was auf dem Spiel steht'. *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken*. Jg. 48, Heft 542. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Seppänen, Janne (2001) *Katseen voima. Kohi visuaalista lukutaitoa*. Jyväskylä: Vastapaino.
- Shapiro, Michael (1988) *The Politics of Representation. Writing Practices in Biography, Photography, and Policy Analysis*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- (1999) *Cinematic Political Thought. Narrating Race, Nation and Gender*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Simons, Jon (1997) *From Ideology to 'Imagology'. The Aestheticization of Political Thought*. Paper given in American Political Science Association Meeting in Washington.
- Weber, Max (1904) *Die "Objektivität" sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis* In Gesammelte Aufsätze für Wissenschaftslehre. JCB Mohr. UTB, München 1988: Fink Verlag.
- Valkola, Jarmo (1999) *Kuuien havainnointi ja montaaasin estetiikka*. Taidekasvatuksen laitos, Jyväskylän yliopisto.
- (2002) *Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella*. Jyväskylä: Cineart.
- Virilio, Paul (1997) *Open Sky*. London & New York: Verso.
- Whitebrook, Maureen (2001) *Identity, Narrative and Politics*. London and New York: Routledge.
- Wittgenstein, Ludwig (1977/1921) *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- (1958) *Blue and Brown Books*. New York: Harper.